

குறுந்தொகையில் வக்ரோக்திக் கோட்பாடு: ஒரு மதிப்பீடு

**Kuruntokaiyil Vakrotik Kotpatu: Oru Matippitu**

**An Evaluation of Vakrokti Theory in Kuruntokai**

*Thesis submitted to Jawaharlal Nehru University*

*in fulfillment of the requirements*

*for the award of the degree of*

**DOCTOR OF PHILOSOPHY**

Submitted By

**ALAGUSUBBAIAH S.**



**Centre of Indian Languages**

**School of Language, Literature and Culture Studies**

**Jawaharlal Nehru University**

**New Delhi – 110067**

**MARCH 2017**



जवाहरलालनेहरू विश्वविद्यालय  
JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY  
Centre of Indian Languages  
School of Language, Literature & Culture Studies  
NEW DELHI – 110067, INDIA

Dated – 30.3.2017

DECLARATION

I hereby declare that the work done in this Ph.D. thesis entitled “**Kuruntokaiyil Vakrotik Kotpatu: Oru Matippitu (An Evaluation of Vakrokti Theory in Kuruntokai)** by me is an original work and has not been previously submitted for any other degree or any other University/ Institution.

Dr. N. CHANDRASEGARAN  
Supervisor  
CIL/SLL&CS/JNU

ALAGUSUBBIAH S  
Research Scholar

Prof. GOBIND PRASAD  
Chairperson  
CIL/SLL&CS/JNU

## நன்றியுரை

எனை ஈன்று சான்றோன் ஆக்கிய ச.மாரியம்மாள், சு.சமயத்தேவன், அவர்களுக்கு என்றும் நன்றிக்கடன் செலுத்தக் கடமைப்பட்டுள்ளேன். குறுந்தொகையில் வக்ரோக்திக் கோட்பாடு: ஒரு மதிப்பீடு என்ற இவ்வாய்வுத் தலைப்பின் ஆழத்தை உணர்த்தியது தொடங்கி ஆய்வுச் சிக்கல் , எழுதும் முறை போன்றவை குறித்த நற்கருத்துக்களைக் கூறியதுவரை இவ்வாய்வு முழுமையடைய எல்லா நிலைகளிலும் நெறிப்படுத்திய என்னுடைய ஆய்வு நெறியாளர் முனைவர் நா. சந்திரசேகரன் அவர்களுக்கு என் மனமார்ந்த நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன் . தொடக்க காலத்தில் வக்ரோக்திக் கோட்பாடு தொடர்பான தெளிவிற்குச் சந்தித்த பொழுதெல்லாம் இன்முகத்துடன் எளிமையாக விளக்கிப் புரிந்து கொள்ளச் செய்தவர் பேராசிரியர் கோ.பாலசுப்பிரமணியம். ஆங்கிலப்பகுதிகளை மேலும் தெளிவு படுத்தி விளக்கியவர் முனைவர் வனத்து அந்தோனி, ஆய்வின் முன்னுரையை ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்த்துச் செப்பமிட்டுத் தந்தவர் சகோதரி கல்யாணி தக்ஷிணாமூர்த்தி, அதனைச் சீர்படுத்தித் தந்தவர்கள் சகோதரன் அ.பொ. இராசாராம், தோழி நிவேதா வெலுபூர் ஆகியோருக்கு நன்றி.

தம்பி அருண்குமார் சூரியமூர்த்தி, தம்பி வெங்கடேசன் சேஷாத்ரி, தங்கை பிபா பாபு, தங்கை ஸ்ரீகலா விஜயன் ஆகியோரே ஆய்விற்காக எடுத்துக் கொண்ட வக்ரோக்திக் கோட்பாட்டின் ஆங்கிலப்பகுதியினைப் படித்துப் புரிந்து கொள்வதற்கு உதவியவர்கள். சக ஆய்வாளராகவும் சகோதரராகவும் இருந்து இவ்வாய்வு சிறப்புற அமைய உதவியார் தம்பி அழகுமுருகன் மலைச்சாமி ஆவார். இவர்களுடன் இணைந்து ஆய்வேடு எழுதுவதற்குப் பலவழிகளிலும் உறுதுணையாக இருந்த எனது தம்பிகள்

குரு கிருஷ்ணமூர்த்தி, முத்துராமன் மார்கண்டன், சிபி லக்ஷ்மணன், தங்கை மகேஸ்வரி கோவிந்தராசன் ஆகியோருக்கு எனது நன்றி.

கல்யாணி தக்ஷிணாமூர்த்தி, வீரலக்ஷ்மி சரவணாஜோதி, திவ்யா கணேசன், ப்ரியா முரளி, தனபால் சேட்டு, தவசிமுருகன் குணசேகரன் ஆகியோர் எப்பொழுதும் என்மீது மிகுந்த அக்கறை கொண்டு, சோர்வு ஏற்பட்ட காலங்களில் என்னை ஊக்கப்படுத்தி, எப்பொழுதும் இயக்கத்துடனே வைத்திருந்து ஆய்வினைச் செம்மையாக அமைக்க ஊக்கமாக இருந்திருந்தனர் இருக்கின்றனர் அவர்களுக்கும் நன்றி.

இதுநாள் வரையில் குடும்பப் பொறுப்புகளைக் காட்டிச் சோர்வடையச் செய்யாமல் என் ஆய்விற்கு எந்த வித இடையூறும் இல்லாமல் என்னையும் கவனித்து வருவோர் என் உடன் பிறந்தோர்களான இந்திரா பாலசுப்பிரமணியன், மோகன் சமயன், கணேசன் சமயன், தமிழ்ச்செல்வி முத்துப்பாண்டி என்ஆய்விற்குப் பல் வேறு கருத்துகள் வழங்கிச் செம்மையாக்க உதவியவர்கள் என் சக ஆய்வாள நண்பர்கள் என இவர்களின் கூட்டு முயற்சியே இவ்வாய்வேடு. அவர்களுக்கு இந்த ஆய்வேட்டின் வழியாக நன்றியினைத் தெரிவிக்கக் கடமைப் பட்டுள்ளேன்.

இவர்களுடன் சேர்த்து இந்திய மொழிகள் மைய அலுவலக நண்பர்கள் , நிர்வாகிகள், தில்லித் தமிழ்ச் சங்க நூலகர் ஷமீம் உள்ளிட்ட அனைவரின் கூட்டு முயற்சி இவ்வாய்வேடு. அனைவருக்கும் மீண்டும் ஒருமுறை என் நன்றியை உரித்தாக்குகின்றேன். மிக்க நன்றி.

அழகுசுப்பையா சமயன்

## Abstract

### An Evaluation of Vakrokti Theory in Kuruntokai

---

All through the centuries there were constant changes and continuous adaptations in the literary world. The emergence of the world literature and its immense growth were observed, parallelly, by the critical analysts of theories of literatures which help to analyse and understand them. These are visible to a greater extent in Tamil and Sanskrit, which are the leading languages of the Dravidian and Indo-Aryan language families, respectively. This comparative analysis of literature and critical theories so far developed by the scholars could be seen in *Poruḷatikāra* (Subject - Matter) theories of *Tolkāppiyam*, the first grammar book in Tamil and from the literary theories such as *Rasā* (Emotion), *Alamkāra* (Figure of speech), *Tvaṇi* (Suggestion), *Rīti* (Stylistic) and *Aucityā* (Decorum) theories of Sanskrit. Though the most of the literary theories in Sanskrit were identified as the theories of theater mentioned in Bharatha's *Natyashastra*, in later periods, the same were developed as individual theories of literature. The Similar developments were also observed in Tamil literature such as the theories endorsed in *Akattiṇai* (Interior, Dealing with love and aspect of family life), *Purattiṇai* (Exterior, Dealing with all aspect of social life), *Aṇiyiyal* (Modes of comparison), and *Ceyyūḷiyal* (Prosody) of *Tolkāppiyar*. The process of evolution of Tamil literature must be observed as comparative study of the History of Tamil Literature along with the critical theories that were enriched the development of Tamil literature. The Similar process and development is observed in the sanaskrit language and its literature as well. This proposed research affirms that these critical theories observed in sanskrit literature could be used to analyse Tamil literature as well.

#### The purpose of research (Aim)

Various scholars have focused their research on the differences and similarities between the dravidian and indo-aryan languages such as the Tamil and Sanskrit literatures. Few remarkable scholars like V.A. Subramaniam (1934), S.Vaiyapuripillai(1949), P.S. Subramanyashastri (1960), T.P.M (1982), M. K. Jeganatharaja (1996), Tamizhannal (2002,2009), and K. Meenatchi (1999) are worthy to mentioned. Many concepts of *Tolkāppiyam*, except the *Tiṇaik kōṭpāṭu*, and *Ceyyūḷiyal*, other lietrary elements were not explained in detail. Whereas many critical and analytical theories of literature have been explained in great detail in Tamil and the same theories were incorporated and observed in

Indian literature, when it comes to an comparative analysis or to understand a literature, it is always a habit of the scholars to use the western theories of literature, only. This trend can be alleviated by comparing the critical and analytical theories of one language to the other in the context of Indian literature. This could result in understanding the nature of other literary theories and its implications in Indian literature. In the context of Tamil and Sanskrit languages, until now, research have been done on *uḷḷurai* (Inner Meaning), *iraicci* (Suggestion), and *meypṗāṭukaḷ* (Manifest Emotions) in comparison with *Tvaṇi* and *Rasā*. Beyond this, studies have not been conducted either in comparing the critical and analytical theories of Tamil and Sanskrit languages or in review of Tamil literature with the critical theories perspectives.

The primary objective of this research is to review Tamil literatures with the application of *Vakrōkti* theory in Sanskrit. By applying *Vakrōkti*, a very important literary theory of Sanskrit, to Tamil Literature, it is observed that the elements of this analytical theory of Sanskrit are already present in Tamil Literature. The current research emphasizes that, after studying *Vakrōkti* theory in the light of *Kuṟuntokai*, that this theory is not new to Sangam Literature in general and to Kurunthokai in particular. Moreover, in research point of view it is important to note that these Sangam classics are earlier than the *vakrōkti* theory. Though this theoretical pattern is already present and profoundly used in Tamil literature but had never been specifically mentioned as a special attribute. Therefore, *Kuṟuntokai* has been taken an example and a model to prove the presence of *vakrōkti* among the vastness of Tamil Literature arena.

### **The Scope of Study**

As Tamil Literature consists of a vast diversity of genres such as *Eṭṭuttokai* (The Eight Anthologies), *Pattuppāṭṭu* (The Ten Idylls), *Kāppiyaṅkaḷ* (The Epics) and, *Paṭiṇēṅkīḷkaṅakkunūḷkaḷ* (Collections of Eighteen Moral and Ethics Poetries), current study is confined to Poetics of *Kuṟuntokai*.

### ***Kuṟuntokai***

*Kuṟuntokai*, being a component of the *Eṭṭuttokai*, is well known for its metrical syntax. *Kuṟuntokai* is a collection of four hundred and one short poems, which includes the songs in praise of God. In this anthology, excluding the song number three hundred and seven and three hundred and ninety one, all other verses comprise four to eight lines. The

songs are believed to be written by two hundred and six poets and were used by most commentators of Tamil literature. Some of the poets are identified – named – by the sentences which are used in their poems itself. There are about ten verses which are written by unknown poets. The explanatory commentaries by *Nacciṅārkkīṇiyar* and *Pērācīriyar* are not available. Souriperumal Ayyangar was the first one to publish the *Kuṟuntokai* in 1915 along with his commentary. Subsequently there have been many texts of *Kuṟuntokai* were published but U.V. Saminathaiyyar's *Kuṟuntokai* published in 1937 with his commentary is considered best among the all.

### ***Vakrōkti* Theory**

During the 10th Century, an eminent scholar of literature from Kashmir, *Rajanaka Kuntaka* (A.D 950 – 1050) has explained in his work '*Vakrōktijīvita*' which emphasizes much on the theory of analysis and interpretation of literature. In this work, there are four chapters which is called as '*Uṇmēsa*'. Scholars describe the term *Uṇmēsa* as 'eye' or the 'light of the eye'. This *Vakrōtjivita* has three segments namely '*Kārika*' (Stanza), 'Examples', and 'Commentaries' which are written by Kuntaka himself.

'*Vakrōkti*' is explained has to have multiple meanings; for example this term could mean the indirect expression, poetic expression and change of speech. '*Jīvita*' means the life, the lifestyle and the inevitable. This *Vakrōktican* be differentiated into six types.

#### ***1. Varṇa-Viṇyāsa-Vakratā***

While a poem/song is analyzed to explore its poetic expression, the inferred 'Strikingness' is observed. This may appear in the peculiar arrangement of syllables and it is termed as *Varṇa - ViṇyāsaVakratā*. This strikingness works in organizing the syllables in a skillful way and the arrangement of the consonants with a view of their sound effect.

#### ***2. Pada-Pūrvārdha-Vakratā***

The lexical strength of a language may contribute to the total effect of the poetry. Poets have full scope to bring out beauty in the artistic usage of *Prāṭipadika* and *Dhātu*, which are the root forms of the nouns and the verbs, respectively. This includes peculiar use of synonyms, conventional words, attributive words, convert expressions and so on. Thus, there are various types in the *Pada-Pūrvārdha-Vakratā* or art in the base of substantives.

*Rūḍhi-Vaicitrāya-Vakratā* – the usage of appropriate words, *Pariyāya-Vakratā* – the usage of parallel, *Upacāra-Vakratā* – the usage of a specific/particular words, *Viśeṣaṇa-Vakratā* – the usage of indirect words or sentences to Express a meaning, *SamvṛtiVakratā* –the usage of verbal participle component, *Vṛtti-vaicitrāya-Vakratā* – explaining of expressive words or sentences in order to illustrate the beauty, *Bhāva-Vaicitrāya-Vakratā* – feeling of the protagonist, *Liṅga-Vaicitrāya-Vakratā*– explaining of gender in a sentences, *Kriya-Vaicitrāyā-Vakratā* – creation of a song using the verbs.

### **3. Pada-Parārdha-Vakratā**

Strikingness may appear in the terminal part of the word. It is called *Pada-Parārdha-Vakratā* or *Pratyaya-Vakratā*. It consists in a peculiar use of tense, case, number, voice, person, particle and indeclinable. Thus, it forms many varieties. *Kāla-Vaicitrāyā-Vakratā*– the songs based on usage of the past, present and future tenses, *Karaka-Vakratā* –the usage of differential case Markers/ending in a song, *Śikhayā-Vakratā* –the usage of numerical values or the counting Terminologies in a song, *Purusa-Vakratā* – the interchangeability of first person singular to the second person plural and to the third person participial in a song, *Upagraha-Vakratā* –the usage of the similar words conveying almost the same meaning in creation of the song, *Pratyaya-Vakratā*, *Pada-Vakratā* –the usage of the prefixes, adjectives and nouns in creation of a song.

### **4. Vākya-Vakratā**

Strikingness may appear in the peculiar use of a sentence. This is regarded as *vākya-Vakratā* or artistic beauty of sentence. There are numerous varieties in *vākya-Vakratā* as it includes the triple entities of poetry viz., *Rasā*, *Savabhāva* and the whole field of *Alamkāras*.

### **5. Prakaraṇa-Vakratā**

The art of devising episodes or incidents in such a way that they give maximum consistency to the total effect of the poetry is regarded as *Prakaraṇa-Vakratā* or beauty of episode, maintaining suspense till the denouement, introduction of originality in plot-construction through innovations, organic unity among the episodes etc.



## 6. Prabandha-Vakratā

The peculiarity of the whole composition is regarded as prabandha-Vakratā. It consists in the originality and inventiveness of a poet.

### Existing Research

It is observed that there is not much research have undergone about *vakrōkti* in Tamil language, but in Sanskrit there are some study and research were done and the details of which are provided below.

### Research Books

Ayappapanikkar, ke. (2012), *Intiyailakkiyakkoṭpatukaḷcuḷal – poruttam, maṇḍōkaraṇ*, na. (Mo. A.), Chennai: Marruveḷiyittakam. This book explains about Rasā theory, Tvaṇi theory, Aucityā, Vakrōkti, Rīti theory, Alaṅkāra theory, Aucityam theory of Sanskrit. It also explains about Thinaikotpadu, concepts of Agam and Puram, the structure of Thina and Ullurai of Tamil. The book also describes the existence of dravidian aesthetics in Indigenous groups and folk literature.

Krishnamoorthy, K. (1978), *Studies in Aesthetics and Criticism*, Mysore: D.V.K.Murthy publishers. This book consists of the description of the philosophical background of Indian aesthetics theories, concepts explored in the theories of Rasā, Alamkāra, Tvaṇi and Vakrōkti and also about those who have authored the same, and it also goes on to add the explanations by the same authors on poetics theory. A comparison of Rasā and Tvaṇi, and Sanskrit Literary critical analysis theories are explained with the poetics theories of Eliot.

Pathak, R. S. (1988), *Vakrōkti and Stylistic Concept*, New Delhi: Bahri Publication. This consists of views about the Indian poetics, the nature of explanations of Vakrōkti theory by authors ranging from Baratha to recent scholars. The relationship between the components of Vakrōkti and linguistics, the manner in which Vakrōkti formulates the output of poetry, the thoughts on linkage of Vakrōkti with stylistics theory, are explained in this book.

Suryanarayana Hegde, (2008), *The Concept of Vakrōkti in Sanskrit Poetics*, New Delhi: Readworthy Publications. Vakrōkti its origin and development, and the types of Vakrōkti are explained with songs from Sanskrit. The linkages between Vakrōkti and Compound theory. This book also describes practical possibilities of the critical analysis theories of Vakrōkti.

Martha Ann Selby. (2009), *Grow Long, Blessed Night – Love Poems from Classical India*, Oxford University, New York. The structural formation of Tamil and Sanskrit literatures are explained along with the characters of comparison of classical literatures, of north-south parts of South Asia, like Rasā, Meyppāṭṭiyal, Tiṇai comparative aspect. This book explains about the system of internal and external structure, the psychological perspectives of Tiṇai categories, and the origin of modern commentators correspondence with U.Ve.Saminathar's work and thus explains poetry's of Tamil Sangam. Amarushataka is described with meanings and preferences, the forms of Prakrutha stories and the difficulties in categorization and explanation of the same is described. And finally the book explains the efficiency of Love poems in the legacy of Indian literature. The English translation of Kuruntokai verses are provided in the appendix.

### **Thesis**

Anton Jacob. (1991), *Vakrōkti: An Evaluation*, New Delhi: Jawaharlal Nehru University. Jawaharlal Nehru University, M.Phil degree was awarded for this thesis. The description of Vakrōkti, its importance in the formation, its character of indirect expression in poetry, and analyses the components of Vakrōkti theory in - *The Waste Land*, a collection of poetry by T.S. Eliot

S.Alagusubbaiah (2014), *The Tamil translation of Dhvanyaloka by P.S.SubrahmanyaSastri; a critical analysis*:Jawaharlal Nehru University, New Delhi. This thesis was submitted for M.Phil Degree at Jawaharlal Nehru University, introduces Tvaṇivilakku, and explains with reference to similar grammatical attributes in Tamil. It explains and does a critical analysis about the Tamil translation from Sanskrit.

### **Research papers**

Bimal Krishna Motilal. *Vakrōkti and Tvaṇi Controversies about Theory of Poetry in Indian Tradition*. This research paper explains both the theories and that both indirectly form poetry on the basis of sound variations, and also describes the similarities and differences between both theories.

Krishnamoorthy.K. *The Nature of Creative Pratibhā According to Kuntaka*. This paper talks about the history of Vakrōkti, and explains about its relativity to Rasā and Tvaṇi. It also describes the six types of Vakrōkti and its characters.

## **A comparison with the existing literature**

The existing research works focuses on comparison between literary theories of Sanskrit's Rasā and Tvāṇi with literary theories of Tamil. Only these two theories have been used for comparing and analyzing the literary works. It is only after Suryanarayana Hegde, who did extensive research by applying Vakrōkti on Sanskrit literatures it becomes special one in the research area. This proposed research work is different when compared to other research works; not only in analysis but also in comparing the Sanskrit theory of vakrokti with Kuṛuntokai one of the celebrated anthologies among the Sangam Classics.

## **Primary Data**

For the Tamil component, Kuṛuntokai and its commentaries are taken as primary data. The book Vakrōktijivit and the commentary by Kuntaka in Sanskrit are selected for the primary data. They are:

*A Critical Edition and Annotated Translations of the Kuṛuntokai, I,II,III*, (2010), Eva Wilden, École Française d'Extrême-Orient, Tamilmann Publication Chennai.

Kuntaka.(1961), *VakrōktiJivita*, Edited by S.K. De.Culcutta: K.L. Mukhyopadhyaya.

----- (1977), *The VakrōktiJivita of Kuntaka*, Edited and Translated by K.Krishnamoorthy, Dharwad: Karnataka University.

*Kuṛuntokai*. (2009), Commentaries and Edited by U.Ve. Saminathaiyar.Chennai: Dr.U.Ve.Sa. Nool nilaiyam.

## **Hypothesis**

It has been identified that Tamil literatures were authored between third century BC and third century AD, which is called as the Sangam age. Various scholars compiled these literatures from seventh century to ninth century. Kuṛuntokai which reflects socio – cultural life of Tamil is an anthology (of four hundred poems) written by various poets lived in various decades of a century, they have adopted a uniform poetry culture i.e. written them with suggestive inferences to depict love themes through the life (Agam) nature settings. This pattern paved way to the tenth century commentators to write commentary with multiple interpretations. Thus ruled theory or subject grammar for literature the components of

Vakrōkti theory, which were theorized during 10th century, are already similar rooted but not as a classified theory in Tamil literary criticism. Both Kuṛuntokai and Vakrōkti jivita have similar aspects of poetry cultural it can be proved with the help of Kuṛuntokai that vakrokti was prevalent in Sangam Classics too.

## **Research Methodology**

Comparative analysis method is carried on in this research. In spite of all the dissimilarities - diverse language, landscape and cultural background and belonging to two different language families - Tamil and Sanskrit, the literatures of both the languages have experienced similar elements due to the influence and impact of cultural oneness of the then land. So, it is obvious that comparative analysis method is so fruitful to bring out these similarities and oneness.

## **Chapterization**

### **Introduction**

Definitions, for the purpose, of Research, The Scope of Study, Sample Study, Existing Research, and A Comparison with the Existing Research, Primary Data, Hypothesis, Research Methodology, and Chapters Division are given in the introduction

### **Chapter One – *Kuṛuntokai* in Tamil, *Vakrōkti* in Sanskrit**

This chapter deals with the structure and content of *Kuṛuntokai*, its propositions and its commentaries. The methods and approaches followed in *Kuṛuntokai* are explored by the possible understanding of *Vakrōkti* theory. This chapter studies the emergence of *Vakrōkti* in Sanskrit, its comparison between the theories of *Tvaṇi*, Kuntaka's opinion of *Vakrōkti* along with the condition of *Vakrōkti* after Kuntaka's period. This chapter exemplifies the six classifications and sub-classifications of *Vakrōkti*.

### **Chapter Two– *Varna - vinyāsa - Vakratā* in *Kuṛuntokai***

This chapter tries to understand and analyse the songs of *Kuṛuntokai*, the implicative inferences by using the techniques of Varna-vinyāsa-Vakratā theory with the *Kuṛuntokai* songs. This *Vakarata* theory as a classification of *Vakrōkti*, has the special implication as the

usage of ‘assonance and consonance’ in the poetry. This theory is based on these descriptions characterized by the poets in their poetry.

### **Chapter Three – Pada - pūrvārdha, Parārdha - Vakratā in Kuruntokai**

In this chapter, the description of *Pada-pūrvārdha-Vakratā* is explained, which is based on how the formation of the first word of a poetry delivers the essence of the poem. The nine sub-classifications *pada-pūrvārdha-Vakratā*, *Rūḍhi-vaicitraya-Vakratā*, *Pariyāya-Vakratā*, *Upacāra-Vakratā*, *Viśeṣaṇa-Vakratā*, *Samvṛti-Vakratā*, *Vṛtti-vaicitraya-Vakratā*, *Bhāva-vaicitraya-Vakratā*, *Liṅga-vaicitraya-Vakratā*, *Kriya-vaicitrayā-Vakratā* will be analyzed using Kuruntokai. Similarly, This chapter also explains that a key word at the end of the poem helps the poet to communicate the essence of the poem. The sub-classifications *Kāla-Vaicitrayā-Vakratā*, *Karaka-Vakratā*, *Sṅkhayā-Vakratā*, *Purusa-Vakratā*, *Upagraha-Vakratā*, *pratyaya-Vakratā*, *Pada-Vakratā* are explained with reference to the usage of keywords in the songs of Kuruntokai.

### **Chapter Four – Vākya Vakratā in Kuruntokai**

This chapter explains the usage of the theory of *Vākya-Vakratā* in *Kuruntokai* songs that are based on how a series of verses delivers the thoughts of the poet.

### **Conclusion**

The points argued / discussed earlier will then be compiled as conclusions and explained here.

### **Appendix**

The researcher provides the Tamil translation of *Vakrōktijīvita*, as the prime source for understanding and analyzing Kuruntokai. A list of special words from *Vakrōkti* will be provided with an equivalent technical terms in Tamil language. And also Technical terms which were used in chapters

1. Translation of Prakarna, Prabanda Vakrata
2. Kuruntoai poem numbers
3. Technical Terms

நன்றியுரை	i
ஆய்வுச் சுருக்கம் (ஆங்கிலம்)	iii
முன்னுரை	01
இயல் ஒன்று – தமிழில் குறுந்தொகை சமஸ்கிருதத்தில் வக்ரோக்தி	15
இயல் இரண்டு – குறுந்தொகையில் வர்ண, வின்யாஸ வக்ரதா	58
மூன்றாவது இயல் – குறுந்தொகையில் பத, பூர்வார்த, பதார்த வக்ரதா	77
இயல் நான்கு – குறுந்தொகையில் வாக்ய வக்ரதா	124
முடிவுரை	152
துணைநூற்பட்டியல்	164
பின்னிணைப்புகள்	169
1. ப்ரகர்ண, ப்ரபந்த வக்ரதா	
2. வக்ரோக்தி வகைகளின் அடிப்படையில் அமைந்த குறுந்தொகைப் பாடல்களின் எண்கள்.	
3. கலைச்சொற்கள்	

## முன்னுரை

குறுந்தொகையில் வக்ரோக்திக் கோட்பாடு: ஒரு மதிப்பீடு

### An Evaluation of Vakrokti Theory in Kuruntokai

இலக்கியங்களின் வகைமைகளில் வளர்ச்சியும் மாற்றங்களும் ஏற்பட்டதற்கு ஏற்ப அவ்விலக்கியங்களை அளவிடுவதற்கான இலக்கியத் திறனாய்வுக் கோட்பாடுகளிலும் காலந்தோறும் மாற்றங்களும் வளர்ச்சியும் ஏற்பட்டு வந்துள்ளன. இந்திய இலக்கியங்களில் திராவிட இந்தோ ஆரிய மொழிக்குடும்பங்களின் முன்னோடிகளாகத் திகழும் தமிழ், சமஸ்கிருத மொழிகளிடையே இத்தகைய வளர்ச்சி நிலைகளைப் மிகுதியாகக் காணலாம். தமிழில் கிடைத்துள்ள முதல் இலக்கண நூலான தொல்காப்பியத்தின் பொருளதிகாரக் கோட்பாட்டையும் சமஸ்கிருத மொழியில் ரஸா, அலங்காரம், தொனி, வக்ரோக்தி, ரீதி, ஓளசித்யா ஆகிய கோட்பாடுகளையும் இத்தகைய சிந்தனையில் அமைந்தவையாகக் கூறலாம். சமஸ்கிருதத்தில் உள்ளவற்றுள் பெரும்பான்மையானவை பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் நாடகத்திற்காக வடிவமைக்கப்பட்ட கோட்பாடுகள் என்றாலும் பிற காலங்களில் இவை ஒவ்வொன்றும் தனித்தனிக் கோட்பாடுகளாக இலக்கியத்திற்காகவும் வளர்த்தெடுக்கப்பட்டுள்ளன. தமிழிலும் இது போன்று தொல்காப்பியரின் அகத்திணை, புறத்திணை, அணி, செய்யுளியல் தொடர்பான கோட்பாடுகள் வளர்த்தெடுக்கப்பட்டன. தமிழில் தோன்றிய இலக்கியத் திறனாய்வுக் கோட்பாடுகளைக் கொண்டு தமிழ் இலக்கியங்களை மதிப்பிட்டு, இலக்கியங்கள் வழி கோட்பாடுகள் தோன்றின என்பது விளக்கப்பட்டது போன்று சமஸ்கிருத இலக்கியக் கோட்பாடுகளைக் கொண்டு தமிழ் இலக்கியங்களை மதிப்பிட்டு

அக்கோட்பாட்டிற்கான தன்மைகள் தமிழில் இருந்ததற்கான காரணங்களை நிறுவலாம்.

### ஆய்வின் நோக்கம்

தமிழ், சமஸ்கிருத மொழிகளில் எழுதப்பட்ட இலக்கியங்களுக்கிடையே நிலவும் ஒற்றுமை, வேற்றுமைகள் பற்றி அறிஞர்கள் ஆராய்ந்துள்ளனர் . அவர்களுள் எஸ்.வையாபுரிப்பிள்ளை (1949), பி.எஸ்.சுப்ரமணிய சாஸ்திரி(1960), வ.அய்.சுப்பிரமணியம் (1934), தெ.பொ.மீ (1982), மு.கு.ஜெகநாதராஜா (1996), தமிழண்ணல் (2002, 2009), கு.மீனாட்சி (1999), ஆகியோர் குறிப்பிடத்தக்க அறிஞர்கள் ஆவர் . தொல்காப்பியத்திலும் உவமையியல், மெய்ப்பாடு, கவிதை அமையும் முறை, நடையியல், குறிப்புப் பொருள் தன்மையில் கவிதை அமைத்தல் முதலிய சிந்தனைகள் காணப்பட்டாலும் அவற்றைத் திணைக்கோட்பாடு, செய்யுளியல் முதலியவற்றைத் தெளிவாக விளக்கியது போல விளக்கவில்லை என்றே உணர முடிகின்றது. ஆனால் சமஸ்கிருதத்தில் ரஸா, அலங்காரம், தொனி, வக்ரோக்தி, ரீதி, ஒளசித்யம் ஆகிய இலக்கியத் திறனாய்வுக் கோட்பாடுகள் தனித்தனி நூலாக விளக்கப்பட்டுள்ளன. திறனாய்வுக் கோட்பாடுகள் அல்லது கவிதையியல் கோட்பாடுகள் என அழைக்கப்படும் இத்தகைய இலக்கியக் கோட்பாடுகள் இந்திய இலக்கிய உலகில் இருந்தாலும் இலக்கியத் திறனாய்வு என்றாலே மேலை இலக்கியக் கோட்பாட்டினையே கருத்தில் கொள்ளும் சூழல் நிலவுகின்றது. இதனைப் போக்க இந்திய இலக்கியத் திறனாய்வுகளைக் கொண்டே இலக்கியங்களை மதிப்பிடும் அளவிற்கு ஒவ்வொரு மொழியிலும் காணப்படும் இலக்கியத் திறனாய்வுக் கோட்பாடுகளைப் பிற மொழி இலக்கியச் சூழலுக்கு அறிமுகம் செய்ய வேண்டும். தமிழ், சமஸ்கிருத மொழிகளுக்கிடையேயான இலக்கியத் திறனாய்வை ஒப்பிடும்



வகையில் இதுவரை நிகழ்ந்த ஆய்வுகள் உள்ளுறை, இறைச்சி, மெய்ப்பாடுகள் ஆகியவற்றைத் தொனி, ரஸா முதலியவற்றுடன் ஒப்பிடும் வகையிலேயே நிகழ்த்தப்பட்டுள்ளன. இவை தவிர்த்த ஏனைய சமஸ்கிருதத் திறனாய்வுக் கோட்பாடுகளுடன் தமிழ் இலக்கியக் கோட்பாடுகளை ஒப்பிட்டோ அல்லது தமிழ் இலக்கியக்கியங்களில் மதிப்பீடு செய்தோ நோக்கும் வகையில் ஆய்வுகள் நிகழவில்லை. அந்தவகையில் சமஸ்கிருதத் திறனாய்வு அறிஞர்களால் பயன்படுத்தப்பட்ட 'வக்ரோக்தி' என்ற கோட்பாட்டின் வழித் தமிழ் இலக்கியங்களை மதிப்பிடுவதன் மூலம் சமஸ்கிருதத்தில் இலக்கியம் அமைவதற்கான கோட்பாடாக இயற்றப்பட்டுள்ள வக்ரோக்தியினைத் தமிழ் இலக்கியச் சூழலுக்கு அறிமுகம் செய்வது மட்டுமின்றி அது தொடர்பான சிந்தனை தமிழ்ச் சிந்தனை உலகில் ஏற்கெனவே அமைந்திருந்தது என்பதை விளக்குவதும் இவ்வாய்வின் அடிப்படை நோக்கம் ஆகும்.

### **ஆய்வு எல்லை**

தமிழ் இலக்கியம் எட்டுத்தொகை, பத்துப்பாட்டு, காப்பியங்கள், பதினென்கீழ்க்கணக்கு முதலிய பல வகைமை வகைப்பாடுகளைக் கொண்ட நெடும்பரப்பு என்பதால் இவ்வாய்வின் எல்லையாக எட்டுத்தொகையுள் குறுந்தொகை மட்டும் எடுத்துக் கொள்ளப்படுகின்றன.

### **குறுந்தொகை**

எட்டுத்தொகை நூல்களுள் ஒன்றான குறுந்தொகை அடிவரையறை மூலம் பெயர்பெற்றது ஆகும். இதில் கடவுள் வாழ்த்தையும் சேர்த்து அமைந்துள்ள நானூற்றி ஒரு பாடல்களில் முந்நூற்றி ஏழு, முந்நூற்றி ஒன்று ஆகிய பாடல்களைத் தவிர்த்து ஏனையவை நான்கு முதல் எட்டடி வரை அமைந்தவைகளாகக் காணப்படுகின்றன.

தமிழ் இலக்கியப்பரப்பில் உரையாசிரியர்களால் பெரும்பான்மை பயன்படுத்தப்பட்ட இதனில் உள்ள பாடல்களை மொத்தம் இருநூற்றி ஆறு புலவர்கள் இயற்றியுள்ளனர். இதில் இயற்பெயர் தெரியாது பாடலில் உவமையால் பெயர்பெற்ற கவிஞர்களும் அடங்குவர். பத்துப்பாடல்களுக்கு இயற்றியவர் பெயர் தெரியவில்லை. பேராசிரியரும் நச்சினார்க்கியரும் இயற்றிய உரைகள் கிடைக்கப்பெறவில்லை. செளரிப்பொருமாள் ஐயங்கார் 1915ஆம் ஆண்டு தனது உரையுடன் முதன் முதலில் பதிப்பித்தவர் ஆவார். இவருக்கு அடுத்துப் பல உரைகள் வந்தாலும் அவற்றுள் உ.வே.சாமிநாதையர் உரை சிறந்தாகத் திகழ்கின்றது. இவர் தமது உரையுடன் குறுந்தொகையை 1937ஆம் ஆண்டில் பதிப்பித்தார்.

#### **வக்ரோக்தி கோட்பாடு**

காஷ்மீரகப் பண்டிதர் இராஜநாகக் குந்தகர் (கி. பி. 950 – 1050) என்பவரால் பத்தாம் நூற்றாண்டில் 'வக்ரோக்தி ஜீவித' என்ற நூல் எழுதப்பட்டுள்ளது. இதில் மொத்தம் நான்கு உன்மேஷங்கள் காணப்படுகின்றன. உன்மேஷ என்பதற்குக் கண் அல்லது கண்ணின் ஒளி எனப் பொருள் கொள்ளப்படுகின்றது. இந்நூல் காரிகை, சான்றுகள், விளக்கம் என மூன்று பகுதிகளாக அமைந்துள்ளது. இம்மூன்றையும் குந்தகரே இயற்றியுள்ளார்.

வக்ரோக்தி என்பதற்கு மறைமுகமான வெளிப்பாட்டு முறை, அலங்காரம் மற்றும் ஓசையின் மாற்றம் எனப் பொருள் கொள்ளப்படுகின்றது. ஜீவித என்பதற்கு வாழ்க்கை முறை, இன்றியமையாமை, உயிர் எனப் பொருள் கொள்ளப்படுகின்றது. இவ்வக்ரோக்தி ஆறுவகைப் பாகுபாடுகளைக் கொண்டதாக உள்ளது. இந்த ஆறு வகையும் வருமாறு:

## 1. வர்ண – வின்யாஸ வக்ரதா

ஓசையை அடிப்படையாகக் கொண்டு கவிதையில் வெளிப்பாட்டு முறையினை விளக்கும் 'வர்ண – வின்யாஸ வக்ரதா' என்பது முதல் வகையாகும். அதாவது எழுத்துகளை ஒலிநயத்துடன் அமைத்து விளக்குதல். அடுக்கு மொழியில் பெரும்பான்மை இருக்கும். இது எண்வகை மெய்ப்பாடுகளுக்கும் வரும்.

## 2. பத பூர்வார்த வக்ரதா

கவிதையின் முதலில் ஒரு சொல் அமைந்து அக்கவிதையின் தன்மை எவ்வாறு அச்சொல்லின் தன்மையால் விளக்கப்படுகின்றது என்பதே 'பத பூர்வார்த வக்ரதா' என அழைக்கப்படுகின்றது. இது ரூடி – வைசித்ரய வக்ரதா – மரபுச் சொற்களை அமைத்துக் கூறுவது; பரியாய வக்ரதா – ஒத்த சொற்களை அமைத்துக் கூறுவது; உபசார வக்ரதா – சிறப்புச்சொல்லை அமைத்துக் கூறுவது; விஷேசண வக்ரதா – உரிச்சொல்லை அமைத்து விளக்குவது; ஸம்வ்ருதி வக்ரதா – மறைமுகமாகச் செய்தியை அமைத்துக் கூறுவது; வ்ருத்தி வைசித்ரயா வக்ரதா – வினையெச்சத் தொகைச் சொல்லைக் கொண்டு விளக்குவது; பாவ வைசித்ரயா வக்ரதா – உணர்வுகளுக்கான அசைவுகளை அடிப்படையான சொற்களை அமைத்துக் கவிதை இயற்றுதல்; லிங்க வைசித்ரயா வக்ரதா – பாலினத்தை விளக்கும் தன்மையில் அமைந்த சொற்களைக் கொண்டு பாடல் இயற்றுதல்; க்ரிய வைசித்ரயா வக்ரதா – வினைச்சொற்களைக் கொண்டு பாடல் இயற்றுதல் என ஒன்பது பகுதிகளைக் கொண்டதாகத் திகழ்கின்றது.

## 3. பத பரார்த வக்ரதா

வெளிப்பாட்டு முறை ஒரு செய்யுளின் இறுதியில் வினை நிகழ்காலம், நிகழ்ச்சி, மூவிடச் சொல் (தன்மை, முன்னிலை, படர்க்கை), பாத்திரங்கள் முதலிய தன்மைகளை

விளக்கும் சொற்களின் மூலம் நிர்ணயிக்கப்படுவதனை 'பத பரார்த வக்ரதா' என்கின்றனர். இதனில் கால வைசித்ரயா வக்ரதா - இறந்தகாலம், நிகழ்காலம், எதிர்காலம் ஆகிய கால முறைகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட சொற்களை அமைத்துப் பாடல் இயற்றுவது; காரக வக்ரதா - வேற்றுமைச் சொற்களை அமைத்துக் கவிதை இயற்றுதல்; ஸங்கியா வக்ரதா - எண்ணிக்கைச் சொற்களை அடிப்படையாகக் கொண்ட சொற்களை அமைத்துப்பாடல் இயற்றுதல்; புருஷ வக்ரதா - தன்மையில் உள்ள கதாபாத்திரங்களை முன்னிலையாக்கியும்; முன்னிலைக் கதாப்பாத்திரங்களை பன்மையாக்கியும் கவிதை பாடும் முறை; உபக்ரஹ வக்ரதா - ஒன்றிற்கு மாற்றாக மற்றொரு சொல்லைப் பயன்படுத்திப்பாடல் இயற்றுதல்; ப்ரத்யாய வக்ரதா - விசுதிச் சொற்களில் சிறப்பு அமையும் வகையில் அமைத்துக் கவிதை பாடுதல்; பத வக்ரதா - முன்னொட்டுச் சொற்கள்; சாரியை போன்றவற்றைக் கவிதையின் இறுதியில் அமைத்துப் பாடல் இயற்றுதல் என்ற ஏழு வகையினைக் கொண்டுள்ளது.

#### 4. வாக்ய வக்ரதா

நான்காவது வகையான 'வாக்ய வக்ரதா' என்பது தொடரினைத் திறம்படப் பயன்படுத்திக் கவிதையின் தன்மையை விளக்குவதாக அமைந்துள்ளது.

#### 5. ப்ரகரண வக்ரதா

கதை அல்லது நிகழ்வுகளின் அடிப்படையில் கவிதையின் ஒட்டுமொத்தத் தன்மையையும் தீர்மானிக்கும் தன்மைக்கு 'ப்ராகர்ண வக்ரதா' என்று பெயர்.

#### 6. ப்ரபந்த வக்ரதா

ஒட்டுமொத்தக் கவிதையிலும் சிறப்புத் தன்மை மிகுந்து காணப்படுமானால் அது 'ப்ரபந்த வக்ரதா' என அழைக்கப்படுகின்றது.

## முன்னாய்வுகள்

தமிழில் இதுவரை வக்ரோக்தி தொடர்பான ஆய்வுகள் நிகழ்ந்ததாகத் தெரியவில்லை. ஆனால் ஆங்கிலத்தில் வக்ரோக்தி தொடர்பான ஆய்வுகள் சில நிகழ்ந்துள்ளன. அவை தொடர்பான விவரங்கள் கீழே தரப்படுகின்றன.

## ஆய்வு நூல்கள்

அயப்பப்பணிக்கரின் *இந்திய இலக்கியக் கோட்பாடுகள் சூழல் - பொருத்தம்* என்ற இந்நூல் சமஸ்கிருதத்தின் ரஸக்கோட்பாடு, தொனிக்கோட்பாடு, அனுமானம், வக்ரோக்தி, ரீதிக் கொள்கை, அணிக்கோட்பாடு, ஒளசித்யம் ஆகியவற்றை விளக்குகின்றது. தமிழின் திணைக்கோட்பாடு, அகம், புறம் பற்றிய சிந்தனைகள், திணை அமைப்பு, உள்ளுறை ஆகிய சிந்தனைகளையும் விளக்குகின்றது. மேலும் திராவிட அழகியல் என்பது நாட்டாரிலக்கியத்திலும், பழங்குடிகளின் கதையாடல்களிலும் எவ்வாறு அமைந்துள்ளது என்பதையும் விளக்கிச் செல்கின்றது.

Krishnamoorthy, K. *Studies in Aesthetics and Criticism*, என்ற இந்நூல் இந்திய அழகியல் கோட்பாடுகளின் தத்துவார்த்தப் பின்னணியை விளக்கி ரஸா, அலங்காரா, தொனி, வக்ரோக்தி முதலிய கோட்பாடுகளைப் பற்றியும் அதனை இயற்றியவர்களைப் பற்றியும் கவிதைக் கோட்பாடுகள் தொடர்பாக அவர்களது விளக்கங்கள் பற்றியும் இந்நூல் விளக்குகின்றது. மேலும் ரஸா, தொனி ஆகியவற்றை ஒப்பிடுவதுடன் எலியட்டின் கவிதைக் கோட்பாடுகளைக் கொண்டு சமஸ்கிருத இலக்கியத் திறனாய்வுக் கோட்பாடுகளை விளக்கும் விதமாகவும் இந்நூல் அமைந்துள்ளது.

Pathak, R.S.இன் *VAkrokti and Stylistic Concept* என்ற இந்நூல் இந்தியக் கவிதையியல் தொடர்பான விளக்கம், வக்ரோக்திக் கோட்பாடு பற்றிய பரதர் முதல் தற்கால அறிஞர்கள் வரை விளக்கியுள்ள தன்மை, வக்ரோக்தி மற்றும் மொழியியல் கூறுகளுக்குமிடையில் உள்ள தொடர்பு, கவிதைக்கான வெளிப்பாட்டு முறையாக வக்ரோக்தி அமைந்துள்ள விதம், நடையியல் கோட்பாட்டுடன் வக்ரோக்தி கொண்டுள்ள தொடர்பு முதலிய கருத்துகள் இதனில் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

Suryanarayana Hegde வின் *The Concept of Vakrokti in Sanskrit Poetics*, என்ற இந்நூல் வக்ரோக்தியின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும் கூறி வக்ரோக்தியின் வகைகளைச் சமஸ்கிருதச் சான்றுப்பாடல்களுடன் விளக்கிச் செல்கின்றது. மேலும் வக்ரோக்திக்கும் தொகைக் கோட்பாட்டிற்குமான தொடர்புகள், நடைமுறையில் சாத்தியமான வக்ரோக்தித் திறனாய்வு முறைகள் ஆகியன பற்றியும் இந்நூல் விளக்குகின்றது.

Martha Ann Selby இன் *Grow Long, Blessed Night – Love Poems from Classical India*, என்ற இந்நூல் தமிழ், சமஸ்கிருத இலக்கியக் கட்டமைப்புகளை விளக்கி, தெற்காசியாவின் வட தென்பகுதிச் செவ்வியல் இலக்கியங்களை ஒப்பிடுவதில் உள்ள தன்மைகள், ரஸா மற்றும் மெய்ப்பாட்டியல், திணை, ஒப்பிடுதலின் தன்மை, தொனி என்ற தன்மைகளில் விளக்குகின்றது. அகப்புற அமைப்பு முறை, உளவியல் நடையில் அமைக்கப்பட்ட திணைப் பிரிவுகள், உ.வே.சாமிநாதையர் உரை தொடர்பாக நவீன உரையாசிரியரின் தோற்றம் ஆகியவற்றை விளக்குகின்றது. விருப்பம் மற்றும் பொருள் விளக்க அடிப்படையில் சமஸ்கிருத அமருசதகத்திற்கான விளக்கம், பிராகிருதக் கதைகளின் அமைப்பு மற்றும் அதனை வகை தொகை செய்து விளக்குவதில் உள்ள சிக்கல்கள் ஆகியவற்றை விளக்கி முடிவாக இந்திய இலக்கிய மரபில்

அகப்பாடல்களின் திறனை எடுத்துக்கூறுகின்றது. பின்னிணைப்பில் குறுந்தொகைப்பாடல்களுக்கான ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பு அளிக்கப்பட்டுள்ளது.

### ஆய்வேடுகள்

Anton Jacob. இன் *Vakrokti: An Evaluation*, ஜவாஹர்லால் நேரு பல்கலைக் கழகத்தில் அளிக்கப்பட்ட இந்த இளமுனைவர் பட்ட ஆய்வேடு, வக்ரோக்தி தொடர்பான விளக்கங்களை அளித்துக் கவிதை அமையும் முறையில் வக்ரோக்திக்கான இடம், மறைமுகமாக ஒரு கவிதையில் செய்தியைச் சொல்லும் தன்மை ஆகியவற்றை விளக்கி எலியட்டின் 'வெற்று நிலம்' என்ற கவிதைத் தொகுப்பில் வக்ரோக்தி கொள்கைக்கான கூறுகளை மதிப்பிட்டுள்ளது.

அழகுசுப்பையா ச. வின் *பி.சா.சுப்ரமணிய சாஸ்திரியின் தமிழ்ப் பெயர்ப்பு 'தொனிவிளக்கு': ஒரு திறனாய்வு*, ஜவாஹர்லால் நேரு பல்கலைக் கழகத்தில் இளமுனைவர் பட்ட ஆய்விற்காக அளிக்கப்பட்ட இவ்வாய்வேடு தொனி விளக்கினை அறிமுகம் செய்து, தொனியையும் தமிழின் குறிப்புப் பொருளையும் ஒப்பிட்டு விளக்குகின்றது. மேலும் சமஸ்கிருதத்தில் இருந்து தமிழுக்கு மொழிபெயர்ப்பான 'தொனிவிளக்கு' நூலின் மொழிபெயர்ப்புப் பற்றியும் திறனாய்வு செய்து விளக்கியுள்ளது.

### ஆய்வுக்கட்டுரைகள்

Bimal Krishna Motilal. இன் *Vakrokti and Dhvani Controversies about Theory of Poetry in Indian Tradition*. என்ற கட்டுரையில் தொனி மற்றும் வக்ரோதி கோட்பாடுகள் விளக்கப்பட்டுள்ளன. இரண்டும் மறைமுகமாக ஒலி வேறுபாட்டின் அடிப்படையில்

கவிதை அமைவதற்கான கொள்கைகள் என விளக்கி அவற்றிற்கு இடையேயான ஒற்றுமை வேற்றுமைகள் எடுத்துரைக்கப்பட்டுள்ளன.

Krishnamoorthy. K. இன் *The Nature of Creative Pratibhā According to Kuntaka*. இக்கட்டுரை வக்ரோக்தியின் வரலாற்றைக் கூறி ரஸா, தொனி ஆகியவற்றிற்கும் வக்ரோக்திக்கும் உள்ள தொடர்பினை விளக்குகின்றது. மேலும் வக்ரோக்தியின் ஆறுவகைத் தன்மைகளை விளக்கியுரைப்பதாக அமைந்துள்ளது.

### முன்னாய்வுகளில் இருந்து இவ்வாய்வு வேறுபடும் முறை

சமஸ்கிருதக் கோட்பாடுகளுள் ரஸா, தொனி ஆகிய கோட்பாடுகள் மட்டுமே தமிழ் இலக்கியக் கோட்பாடுகளுடன் பொருத்திப்பார்த்து ஆய்வுகள் மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளன. இலக்கியங்களிலும் இவ்விரு கோட்பாடுகளே பொருத்திப்பார்க்கப்பட்டு மதிப்பீடு செய்யப்பட்டுள்ளன. ஆனால் ஒரு கோட்பாடு பற்றிய தனி ஆய்வுகளாக இவை அமையாமல் கட்டுரை அல்லது ஆய்வின் ஒரு கூறாகவே அமைந்துள்ளன. வக்ரோக்தியைச் சமஸ்கிருத இலக்கியங்களில் பொருத்திப் பார்த்து ஆய்வு நிகழ்த்தியவர் சூர்யநாராயண கெக்டேவாக மட்டுமே உள்ளார். வக்ரோக்தி பற்றி முழுவதுமாகத் தமிழ் இலக்கியத்தின் குறுந்தொகையில் பொருத்திப் பார்த்து ஆராய்ந்து விளக்கும் தன்மையில் இவ்வாய்வு முன்னாய்வுகளிலிருந்து வேறுபட்டு அமைகின்றது.

### முதன்மைத் தரவுகள்

இவ்வாய்விற்குத் தமிழின் குறுந்தொகையும் அதன் உரைகளும் முதன்மைத் தரவுகளாகத் தமிழ்ப்பகுதிக்கு அமைகின்றன. மேலும் சமஸ்கிருதத்தில் குந்தகரால்



இயற்றப்பட்ட வக்ரோக்தி ஜீவித என்ற நூலும் அதன் உரையும் முதன்மைத் தரவாக எடுத்துக் கொள்ளப்படுகின்றன. அவையாவன

குறுந்தொகை. (2009), உ.வே.சாமிநாத ஐயர் (ப.ஆ). சென்னை: உ.வே.சா. நூல்

நிலையம்.

Kuntaka. (1961), *Vakrokti Jivita*, Edited by S.K. De. Culcutta: K.L. Mukhyopadhyaya.

----- (1977), *The Vakrokti Jivita of Kuntaka*, Edited and Translated by K.Krishnamoorthy,

Dharwad: Karnataka University.

----- (1977), *The Vakrokti Jivita of Rājanaka Kuntaka*, Edited by Rādheśyāma miśra,

Varanasi: Chaukhamba Sanskrit Santhan.

### கருதுகோள்

சங்க இலக்கியங்கள் இயற்றப்பட்ட காலம் கி.மு. 2 முதல் கி.பி. 3 வரை என வரையறை செய்யப்பட்டுள்ளது. அவை ஏழாம் நூற்றாண்டு முதல் ஒன்பதாம் நூற்றாண்டு வரை தொகுக்கப்பட்டுள்ளன. சமஸ்கிருதத்தில் பத்தாம் நூற்றாண்டில் இயற்றப்பட்ட வக்ரோக்தி என்ற கோட்பாட்டிற்கான கூறுகள் பழந்தமிழ்த் தொகை நூல்களுள் ஒன்றான குறுந்தொகைச் செய்யுள்களில் முன்பே அமைந்துள்ளன என்பது கருதுகோளாகும். இது தரவுகள் சேகரிப்பு, வகை தொகை, நிரல் நிறுத்திப் பொருள்கொள்ளல் முறையில் மெய்ப்பிக்கப்படவுள்ளது.

### ஆய்வு அணுகுமுறை

இவ்வாய்வு ஒப்பிலக்கிய ஆய்வாக அமைகின்றது. மொழியாலும், நில அமைப்பாலும் பண்பாட்டுச் சூழலாலும் வேறுபட்ட இருவேறு

மொழிக்குடும்பங்களைச் சார்ந்த தமிழ், சமஸ்கிருத மொழிகளுக்கிடையே வேறுபாடுகள் காணப்பட்டாலும் வேறுபாடுகளையும் மீறி, இவ்விரு மொழி இலக்கியங்கள் தமக்குள் நிகழ்ந்த தாக்கம் மற்றும் பாதிப்புக் கூறுகளில் ஒன்றுபட்ட பண்புகளையும் பயன்களையும் பெற்றிருக்கின்றன என்பதைத் தெளிவுபடுத்த இவ்வாய்விற்கு ஒப்பியல் அணுகு முறை பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

## **இயல் பகுப்புகள்**

### **முன்னுரை**

ஆய்வு நோக்கம், முன்னாய்வுகள், முன்னாய்வுகளிலிருந்து இவ்வாய்வு வேறுபடும் விதம், முதன்மை ஆதாரங்கள், கருதுகோள், ஆய்வு அணுகுமுறை முதலியன இப்பகுதிகள் விளக்கப்படவுள்ளன.

### **இயல் ஒன்று – தமிழில் குறுந்தொகை சமஸ்கிருதத்தில் வக்ரோக்தி**

குறுந்தொகையின் அறிமுகம், இதுவரை உத்திகளில் விளக்கப்பட்டுள்ள முறைமை, சமஸ்கிருதத்தில் வக்ரோக்தியின் தோற்றம். ரஸா, தொனி, அலங்காரம் முதலிய கோட்பாடுகளுடன் வக்ரோக்திக்கு உள்ள தொடர்பு. குந்தகரின் வக்ரோக்தி தொடர்பான கருத்துகள். குந்தகருக்குப் பின் வக்ரோக்தியின் நிலைப்பாடு ஆகியவற்றினை விளக்கும் விதமாக இவ்வியல் அமைகின்றது.

### **இயல் இரண்டு – குறுந்தொகையில் வர்ண, வின்யாஸ வக்ரதா**

கவிதையில் சொற்கள் எவ்வாறு அடுக்குத் தன்மையிலும் ஒலி வேறுபாட்டின் தன்மையிலும் அமைந்து அக்கவிதையில் கவிஞன் கூற வந்ததை விளக்குகின்றான் என்ற தன்மையை அடிப்படையாகக் கொண்ட வக்ரோக்தியின் முதல் வகையான

வர்ண – வின்யாஸ வக்ரதா என்ற கோட்பாட்டின் வழி இவ்வியல் குறுந்தொகையில் உள்ள செய்யுள்களை விளக்குகின்றது.

**மூன்றாவது இயல் – குறுந்தொகையில் பத, பூர்வார்த, பதார்த வக்ரதா**

ஒரு கவிதையின் முதலில் ஒரு சொல் அமைந்து எவ்வாறு அந்தச் சொல் அக்கவிதைக்குச் சிறப்புச் சேர்க்கின்றது என்பதைக் கூறும் இரண்டாம் வகை வக்ரோக்தியான பத பூர்வார்த வக்ரதாவின் வகைகளான ரூதி – வைசித்ரய வக்ரதா, பர்யாய வக்ரதா, உபசார வக்ரதா, விஷேசன வக்ரதா, சம்வந்தி வக்ரதா, வர்த்தி வைசித்ரயா வக்ரதா, பாவ வைசித்ரயா வக்ரதா, லிங்க வைசித்ரயா வக்ரதா, க்ரிய வைசித்ரயா வக்ரதா என்ற இதன் ஒன்பது வகையின் மூலமும் இவ்வியல் ஆராய்கின்றது. செய்யுளின் இறுதியில் ஒரு சிறப்புச் சொல்லை வைத்து அச்செய்யுளில் கவிஞன் கூறவந்ததை எவ்வாறு அச்சொல் விளக்கி நிற்கின்றது என்பதை விளக்கும் தன்மையான பத பரார்த வக்ரதா என்ற வகையில் அமைந்த குறுந்தொகைப்பாடல்களை இவ்வியல் விளக்குகின்றது. இதன் உட்பிரிவுகளான கால வைசித்ரயா வக்ரதா, காரக வக்ரதா, ஸங்கியா வக்ரதா, உபக்ரஹ வக்ரதா, ப்ரத்யய வக்ரதா, பத வக்ரதா என்ற தன்மையில் எதன் அடிப்படையில் அச்சொல் அமைந்துள்ளது என்பதையும் இவ்வியல் விளக்குகின்றது.

**இயல் நான்கு – குறுந்தொகையில் வாக்ய வக்ரதா**

இவ்வியல் செய்யுளின் ஒரு தொடர் எவ்வாறு அச்செய்யுளிற் கு அடிப்படையாக அமைந்து கவிஞனின் கருத்தினை விளக்குகின்றது என்பதை விளக்கும் வாக்ய வக்ரதா என்ற வக்ரோக்தியின் வகையினை அடிப்படையாக வைத்து அமைந்துள்ள குறுந்தொகைப் பாடல்களை விளக்குகின்றது.

## முடிவுரை

முந்தைய இயல்களில் விவாதித்த செய்திகளை அவ்வியல்களின் முடிவுகளாகத் தொகுத்துத் தரப்பட்டதின் அடிப்படையில் விவாதித்து விளக்கும் பகுதியாக இப்பகுதி அமைகிறது

## பின்னிணைப்புகள்

குறுந்தொகையில் பொருந்திப் போகாத மற்றும் காப்பியங்களுக்கானதாக அமைந்துள்ள வக்ரோக்திக் கோட்பாடுகளான ப்ரகர்ண, ப்ரபந்த வக்ரதா ஆகியவற்றின் தமிழ் மொழிபெயப்பு அளிக்கப்பட்டுள்ளது. வர்ண வின்யாஸ வக்ரதா, பத பூர்வார்த்த வக்ரதா, பத பரார்த்த வக்ரதா, வாக்ய வக்ரதாவின் அடிப்படையில் அமைந்த குறுந்தொகைப்பாடல்களின் எண்கள் அடங்கிய அட்டவணைகள் அளிக்கப்பட்டுள்ளன. மேலும் ஆய்வேட்டில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள கலைச்சொற்கள் தொகுத்து அளிக்கப்பட்டுள்ளன.

1. ப்ரகர்ண, ப்ரபந்த வக்ரதா
2. வக்ரோக்தி வகைகளின் அடிப்படையில் அமைந்த குறுந்தொகைப் பாடல்களின் எண்கள்.
3. கலைச்சொற்கள்

## இயல் – ஒன்று

### தமிழில் குறுந்தொகை சமஸ்கிருதத்தில் வக்ரோக்தி

---

குறுந்தொகையின் அறிமுகம், இதுவரை உத்திகளில் விளக்கப்பட்டுள்ள முறைமை, சமஸ்கிருதத்தில் வக்ரோக்தியின் தோற்றம், ரஸா, தொனி, அலங்காரம் முதலிய கோட்பாடுகளுடன் வக்ரோக்திக்கு உள்ள தொடர்பு, குந்தகரின் வக்ரோக்தி தொடர்பான கருத்துகள், குந்தகருக்குப் பின் வக்ரோக்தியின் நிலைப்பாடு ஆகியவற்றினை விளக்கும் விதமாக இவ்வியல் அமைகின்றது.

#### குறுந்தொகை அறிமுகம்

"நல்ல குறுந்தொகை" என்ற அடையுடன் குறைந்த அடிகள் கொண்ட நானூற்றி ஒரு பாடல்களின் தொகுப்பாகக் குறுந்தொகை அமைந்துள்ளது. ஏனைய பழந்தமிழ் நூல்களைப் போல் இதுவும் நானூறு பாடல்களின் தொகுப்பாகவே இருந்திருக்க வேண்டுமென்றும் ஒரு பாடல் இடைச் செருகலாக இருக்கக்கூடுமென்ற கருத்தும் உள்ளது. இந்நூலில் இருந்தே உரையாசிரியர்கள் பலரும் அதிகமான மேற்கோள்களைப் பயன்படுத்தியுள்ளதனால் இந்நூலே முதலில் தொகுக்கப்பட்ட தொகை நூலாகக் கருதப்படுகிறது. இந்நூலைத் தொகுத்தவர் பூரிக்கோ ஆவார். தொகுப்பித்தவன் பெயர் தெரியவில்லை. இதில் உள்ள நானூற்றி ஒரு பாடல்களை இருநூற்றி ஆறு புலவர்கள் பாடியுள்ளனர். இந்நூலில் அமைந்துள்ள பத்துப் பாடல்களுக்கு ஆசிரியர் பெயர் தெரியவில்லை. ஆனால் அப்பாடல்களின் சிறப்பு நோக்கி அத்தொடர்களையே ஆசிரியர் பெயர்களாக அமைத்து வழங்கினர். 'அணிலாடு முன்றிலார்', 'செம்புலப்பெயல் நீரார்', 'குப்பைக் கோழியார்',

'காக்கைப்பாடியியார்' முதலிய உவமைச் சிறப்பால் பெயர் பெற்ற ஆசிரியர்கள் பதினெட்டுப் பேர் இந்நூலில் காணப்படுகிறார்கள். கடவுள் வாழ்த்துப் பாடியவர் பாரதம் பாடிய பெருந்தேவனார். அகப்பொருள்கள் அகவற்பாக்களால் கூறப்பட்டுள்ளன. இந்நூலில் முதல், கருப்பொருட்களை விட உரிப்பொருளுக்கே சிறப்பிடம் தரப்பட்டுள்ளது. வருணனைகள் குறைந்தும் உணர்வு மிகுந்தும் காணப்படுகின்றன.

### குறுந்தொகை பழைய உரைகள்

குறுந்தொகையின் முன்னூற்றி என்பது பாடல்களுக்குப் 'பேராசிரியர்' உரை எழுதியுள்ளார். பேராசிரியர் உரை எழுதாத இருபது பாடல்களுக்கும் 'நச்சினார்க்கினியர்' உரை எழுதிச் சேர்த்துள்ளார். நச்சினார்க்கினியர் தாம் எழுதிய தொல்காப்பிய உரையில் (அகத்திணையியல் நூற்பா 46) பேராசிரியரின் குறுந்தொகை உரையை மேற்கோளாக எடுத்தாண்டுள்ளார். இந்த இரண்டு உரைகளும் இன்று கிடைக்கவில்லை.

### பதிப்பு வரலாறு

சுவடிகளில் இருந்து முதன்முதலில் திருக்கண்ணபுரத்தைச் சேர்ந்த திருமாளிகைச் செளரிப் பெருமாளரங்கன், தான் இயற்றிய புத்துரையுடன் 1915 இல் பதிப்பித்து வெளியிட்டார். இலந்தை அடிகள், உ.வே.சா., இராகவையங்கார் முதலியோரும் பதிப்பித்து வெளியிட்டுள்ளனர்.

## உத்திகளில் விளக்கப்பட்டுள்ள முறைமை

தமிழ் இலக்கியங்களில் மிகுதியான ஆய்வுகள் குறுந்தொகை சார்ந்தே நிகழ்ந்துள்ளன. அவ்வாய்வுகள் குறுந்தொகையின் சிறப்புகள், இலக்கிய நயம், இலக்கணக் கோட்பாடுகள், நவீனச் சிந்தனைகள் எனப் பலதரப்பட்டதாக அமைந்துள்ளன. குறுந்தொகை உத்திகள் மூலமாக விளக்கப்பட்டுள்ள முறையினை இரா.அறவேந்தன் (2010) கருத்துகள் மூலம் பின்வருமாறு அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. அவற்றுள் சில, தி.ந. வெள்ளி நாயகம் *குறுந்தொகையில் மெய்ப்பாடுகள் (2001)*, *குறுந்தொகை முதற்பாடல் - பன்முக ஆய்வுகள் (2004)* என்ற தலைப்பில் அமைந்த நூலின் மூன்றாவது கட்டுரையாக அமைந்த சிலம்பு நா. செல்வராசுவின் குருதிப் பூவின் குலைக்காந்தட்டே - பண்பாட்டு மெய்ப்பாட்டியல் ஆய்வு, கபிலரின் பாடல்களில் குறிப்புப் பொருள் மற்றும் நடையியல் சார்ந்து அமைந்துள்ள கோ.சுகன்யாவின் *குறுந்தொகையில் இலக்கிய மரபு (2007)*, மெய்ப்பாடுகள், மெய்ப்பாடுகள் மற்றும் இரசாவிற்கு உள்ள தொடர்புகள், பாடல்களில் மெய்ப்பாடுகள், உள்ளுறை, இறைச்சி அமைந்துள்ள முறை, உரிப்பொருள் சார்ந்து வெளிப்படும் மெய்ப்பாடுகள் என்பனவற்றை உள்ளடக்கியதாக அமைந்துள்ள *குறுந்தொகையில் அக உணர்வுகள் (2007)* போன்ற நூல்கள் கவிதை படைக்கும் உத்திகளான மெய்ப்பாடுகள், உவமை, உள்ளுறை சார்ந்து எழுதப்பட்ட குறுந்தொகை தொடர்பான ஆய்வு நூல்களாக அமைந்துள்ளன.

தே.சீனிவாசவரதனின் *குறுந்தொகையில் குறிப்புப்பொருள் (1970)*, ச.வே.சுப்பிரமணியத்தின் *குறுந்தொகையில் உள்ளுறை (1977)*, இரா.மோகனின் *நல்ல குறுந்தொகையில் நயத்தகு உவமைகள் (1988)*, மு.மூர்த்தியின் *குறுந்தொகையில்*

இடைச்சொற்கள் (1997), எல்.கிருட்டிணாம்பாளின் குறுந்தொகை உணர்த்தும் உள்ளுறை, இறைச்சி (1998), சோ.சாரதாம்பாளின் குறுந்தொகையில் மடலேறுதல் – ஓர் உளவியல் நோக்கில் (1998), ஆ.மணியின் உள்ளுறையும் சமுதயச் சீர்திருத்த விழுமியமும் (2001), பா.கவிதாவின் குறுந்தொகையில் எண்வகை மெய்ப்பாடுகள் (2004), ஜெ.சரஸ்வதியின் குறுந்தொகையில் குறியீட்டு உவமை (2004), எம்.ஆர்.தேவகியின் குறுந்தொகையில் உவமை நலம் (2004), மா.மகாலெட்சுமியின் குறுந்தொகையில் பெண் கட்டமைப்பு (2007), இரா.நாராயணனின் குறுந்தொகையில் பெண்ணிய வழிகள் (2007), ப.பரணியின் குறுந்தொகைப் புனைவுகளில் உவமை நயம் (2009), நா.பரமசிவத்தின் குறுந்தொகை செவிலி கூற்றில் உளவியல் (2009), தா.ரெக்ஸ் சோபியாவின் குறுந்தொகையில் உவமைத்திறன் (2009), ஞா.ஜெரோமின் குறுந்தொகை உவமைகளில் இயற்கை (2009), வெ.சங்கீதாவின் குறுந்தொகையில் குறிப்புப் பொருள் மரபு முதலிய கட்டுரைகள் கவிதை படைப்பாக்க உத்திகள் மற்றும் நவீனச் சிந்தனைகள் சார்ந்து அமைந்துள்ளன.

மேற்கண்ட கருத்துகள் வழி குறுந்தொகையில் மெய்ப்பாடுகள், உவமைகள், உள்ளுறை, இறைச்சி ஆகிய கவிதை படைப்பாக்க உத்திகள் தொடர்பாகவே பல்வேறு ஆய்வு நூல்களும் கட்டுரைகளும் எழுந்துள்ளதனை அறிய முடிகின்றது. அவை தவிர்த்து பெண்ணியம், உளவியல் போன்ற நவீனச் சிந்தனைகள் சார்ந்தும் சில ஆய்வுகள் நிகழ்த்தப்பட்டுள்ளதனை அறிய முடிகின்றது. இந்த ஆய்வுகளும் பெரும்பான்மை தற்காலத்தில் நிகழ்த்தப்பட்டவையாக அமைந்துள்ளதனையும் இவற்றின் மூலம் அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது.



## சமஸ்கிருதத்தில் குந்தகருக்கு முன் வக்ரோக்திக் கோட்பாடு

சமஸ்கிருதத் திறனாய்வுக் கோட்பாடுகளின் வரிசையில் ரஸா, அலங்காரம், தொனி ஆகியவற்றிற்கு அடுத்து வக்ரோக்திக் கோட்பாடே இன்றியமையாததாக அமைந்துள்ளது. ஆனால் ரஸா, அலங்காரம், தொனி ஆகிய கோட்பாடுகளை இலக்கியம் படைப்பதற்காகவும், ஆய்வுகள் மேற்கொள்ளவும் பயன்படுத்தியது போன்று இக்கோட்பாடு பயன்படுத்தப்படாமல் இருந்திருக்கின்றது. இதனை 'வக்ரோக்திக் கோட்பாட்டின் தனித்தன்மை, இலக்கியத்தில் அதன் இன்றியமையாமை, அதன் மதிப்பு ஆகியவற்றைச் சரிவர உணர்ந்து கொள்ளாமல் தற்கால நவீன இலக்கியத் திறனாய்வாளர்களால் தனியொரு அலங்காரக் கோட்பாடாக ஏற்றுக் கொள்ளப்படாமலே உள்ளது' (2002: 234) என்கிற சமஸ்கிருத கவிதையியலின் வரலாற்று ஆசிரியர் பி.வி.கனே அவர்களின் கருத்தின் மூலமும், 'குந்தகரின் வக்ரோக்தி என்பது புதிய புட்டியில் வைக்கப்பட்ட பழைய மது' வக்ரோக்தி என்ற பழைய கோட்பாட்டிற்குப் பரந்த அளவில் திறனாய்வு செய்து புதிய விளக்கங்களுடன் பொருள் விளக்கம் தந்துள்ளார். ஆனால் தற்போது வக்ரோக்தியின் தன்மையைத் தாங்கி அமைந்துள்ள மகிம்மபட்டரின் 'அனுமானம்' என்ற கோட்பாட்டினை அனைத்துத் திறனாய்வாளர்களும் பயன்படுத்தத் துவங்கியுள்ளதன் மூலம் இது அழிவின் விளிம்பில் உள்ளது' (1925: 131) என்கிற சமஸ்கிருதக் கவிதையியல் கோட்பாட்டாய்வறிஞர் சங்கரனின் கூற்றின் மூலமும் அறிய முடிகின்றது. இக்கருத்துகளை நோக்கும் போது வக்ரோக்தி என்ற கோட்பாட்டின் தொன்மை பற்றியும், சமஸ்கிருத இலக்கிய, இலக்கண ஆசிரியர்களிடம் வக்ரோக்தி பற்றியோ வக்ரோக்தி தொடர்பான சிந்தனைகளோ இருந்திருக்குமா? என்ற வினா எழுகின்றது. இப்பகுதி வக்ரோக்தி தொடர்பான சிந்தனைகள் வக்ரோக்தியின் ஆசிரியரான

குந்தகருக்கு முன் சமஸ்கிருத இலக்கிய உலகில் எவ்வாறு இருந்துள்ளது என்பதனை விளக்கும் விதமாக அமைகின்றது.

### வக்ரோக்தி: பொருள் வரையறை

வக்ரோக்திக் கோட்பாடு தொடர்பாக ஆராய்வதற்கு முன் வக்ரோக்தி என்ற சொல் சமஸ்கிருத அறிஞர்களாலும் கவிஞர்களாலும் எவ்வாறு பொருள் கொள்ளப்பட்டது என்றும் அதற்கான அகராதிப் பொருளினையும் அறிந்து கொள்வதன் மூலம் அதன் மூலத்தைப் புரிந்து கொள்வதனை எளிமையாக்கலாம். வக்ரோக்தி என்ற சொல்லிற்கு *வளைந்த, கொடுமான, சுருளான* எனவும் வளைந்த தன்மையைக் குறிக்கும் அனைத்துச் சொற்களையும் வளைந்த நிலையில் உள்ள *வாள், பூவிதழ், தூண்* போன்ற பொருட்களையும் வக்ரோக்தி என்ற சொல்லால் அதற்கான பொருளால் அடையாளப்படுத்திக் கொள்ள முடியும் எனச் சமஸ்கிருத அகராதிகள் பொருள் தருகின்றன. சமஸ்கிருத அறிஞர்கள் அழகியலோடு கவிதையின் குறிப்பிட்ட பகுதியை மட்டும் வேறுபடுத்திக்காட்டும் தன்மைக்காகப் பயன்படுத்தும் அனைத்துச் சொற்களையும் வக்ரோக்தி என்ற சொல்லிற்கான பொருளாகக் கொள்ள முடியும் என்கின்றனர். இவற்றினைக் கீழ்க்கண்ட விளக்கங்கள் மூலம் உணரலாம்.

வக்ரோக்தி என்ற சொல் *வக்ர + உக்தி (vakra + ukti)* என்ற சொற்களின் சேர்க்கை ஆகும். இதில் *உக்தி* என்பதற்கு 'தொடர், அதிகாரப் பூர்வமான அறிவிப்பு, உரையாடல் திறன், வெளிப்பாட்டு முறை, சொல், தேவையான அல்லது தகுதியான உரை' எனச் சமஸ்கிருத இணையக் கலைச்சொல் அகராதி விளக்கம் தருகின்றது.

'*வக்ர* என்பதை *வகி கௌடில்யே (vaki kauṭilyē)* (*வக்ர + ரன் - vakra + ran*), வளைந்து இருத்தல் எனவும் *வஞ்சுகதௌ (vañcu gatau)* இயல்பான தன்மையில்

இருந்து மாறுபட்ட தன்மையில் செல்லுதல்' எனவும் அமரகோசா பொருள் தருவதாகச் சூரியநாராயண ஹெக்டே (2008; 5) கூறுகின்றார். 'மறைமுகமான, வளைந்த, சுருளான, திருகிவிடப்பட்ட, கோணலான, கொடுமையான, வன்மம் நிறைந்த, வளைந்த - இசைக் கருவிகள், வாள், தூண் முதலிய அனைத்துப் பொருள்களும்' *வக்ர* என்ற சொல்லினைக் குறிக்கும் எனச் சமஸ்கிருதக் கலைச்சொல் அகராதி பொருள் விளக்கம் தருகின்றது. மேலும் *வக்ர* என்பதற்கு 'வளைந்த, கோணலான, முறுக்கிய, சுழிவு மிக்க, சுற்றிய, மறைமுகமான, மழுப்பலான, தெளிவற்ற, நேர்மையற்ற, திறன் மிக்க' எனப் பல்வேறு பொருளினை ஆப்தேவின் சமஸ்கிருத அகராதி விளக்கம் தருகின்றது.

'வக்ரோக்தி என்ற சொல் வார்த்தைகளின் விளையாட்டு அதாவது இயல்பை மீறிய வெளிப்பாட்டு முறை. ஒரு சொல்லோ அல்லது தொடரோ அதற்குரிய நேர்ப்பொருளில் இருந்து விலகி வேறொரு பொருளைத் தருவது. இதனைச் சமஸ்கிருதத்தில் *காக்கு* என்கின்றனர். இதற்கு வேண்டுமென்றே உச்சரிக்கும் போது அதன் பொருள் மாறுபட்டு அமையுமாறு உச்சரித்தல் அல்லது *ஸ்லேசா* எனப்படும் உச்சரிக்கும் போதே அதனில் வேறொரு பொருளினையும் அமைத்து சிலேடைத் தன்மையுடன் உச்சரித்தல் எனப் பொருள் கொள்ளப்படுகின்றது. இவ்வாறு கூறப்படுவதன் நோக்கம் சரியான அல்லது திறன்மிக்க மறு கூற்று கேட்பவரிடமிருந்து பெறுவதற்காகவே ஆகும்' (1925: XV – XVI) என வக்ரோக்தியை முதன்முதலில் பதிப்பித்த சமஸ்கிருத அறிஞர் எஸ். கே. டே. வக்ரோக்திக்கான விளக்கத்தைத் தருகின்றார்.

உர்மிமத் (நதியில் தோன்றும் அலை) என்ற சொல்லிற்கு நெற்றியில் சுருண்டு தொங்கும் முடியைக் குறிப்பதாகப் பொருள் அமைந்துள்ளது. வக்ரோஸ்திக (வளைந்த இதழ்) என்பதற்கு இயல்பான புன் சிரிப்பு எனவும் ஸ்மித எனவும் பொருள் கொள்ளப்படுகின்றது. நெற்றியில் சுருண்டு விழும் முடியோ அல்லது இயல்பான இதழில் தோன்றும் சிரிப்பையோ சிறப்பான சொல் கொண்டு விளக்க வேண்டியது இல்லை. ஆனால் அவை அழகியலோடு வெளிப்படும் போது மட்டுமே அவற்றினைச் சிறப்பான சொல்லால் விளக்குகின்றனர். இங்கு இயல்பில் இருந்து மாறுபட்டு அமைந்துள்ள தன்மையை விளக்கும் சொற்கள் என்பதால் இவற்றினையும் வக்ரோக்திக்கான பொருள்களாகக் கொள்ளலாம்' (2008: 8 – 9) என்கிறார் சூர்ய நாராயண ஹெக்டே.

#### வக்ரோக்தி: அறிஞர்களின் கருத்துகள்

வக்ரோக்தி கோட்பாடு தொடர்பாக அறிஞர்களிடையே பல்வேறு கருத்துகள் நிலவுகின்றன. அவை பின்வருமாறு விளக்கம் பெருகின்றன. 'இக்கோட்பாடு இலக்ஷணா என்ற கவிதை அமையும் முறையினைக் கூறும் தன்மையில் இருந்து தோன்றியது என்றும் வக்ரோக்தி அலங்காரத்தின் ஒரு பகுதியே அதனைத் தனித்த கோட்பாடாகக் கொள்ள வேண்டியதில்லை' என்றும் பி.எஸ்.சாஸ்திரி (1985), கே.சி.பாண்டே (1995) முதலிய சமஸ்கிருதக் கவிதையியல் அறிஞர்கள் கூறுகின்றனர். ஆனால் இக்கருத்துகளை மறுக்கும் விதமாக சூரிய நாராயண ஹெக்டே வக்ரோக்தி தொடர்பான ஆய்வினை மேற்கொள்ளும் அறிஞர் 'குந்தகர் தனது வக்ரோக்திக் கோட்பாட்டை மற்ற கவிதையியல் கோட்பாடுகளில் இருந்து வேறுபடுத்திக் காட்ட அதற்கான உந்துதலையும் முன் அனுமானங்களையும் பாமகரிடம் இருந்து

பெற்றிருக்கின்றார். பாமகர் வக்ரோக்தியை அனைத்து வகையான அலங்காரங்களுக்கு எல்லாம் முதன்மையானது என்றும் கவிதை வெளிப்பாட்டு முறைக்கு அடிப்படையானது என்றும் விளக்குகின்றார்' (2009: 5 – 6) எனக் கூறிப்பிடுகின்றார். 'வக்ரோக்தி எந்த விதமான அலங்காரக் கோட்பாடுகளையும் பின்பற்றி இயற்றப்பட்டது இல்லை. அதே சமயம் ஏனைய அலங்காரக் கோட்பாட்டாளர்களின் சிந்தனையை அறிந்திருக்காமலும் இல்லை என்பதை வக்ரோக்தி மூலத்தை எஸ்.கே.டே.விற்குப் பின் சில திருத்தங்களுடன் பதிப்பித்தவரும் ஆங்கிலத்தில் இக்கோட்பாட்டு நூலை மொழிபெயர்த்தவரும் சமஸ்கிருத அலங்காரக் கோட்பாட்டு அறிஞர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவருமான கே. கிருஷ்ணமூர்த்தி 'குந்தகர் பழைய அலங்காரக் கோட்பாடுகளின் தன்மைகளை உணர்ந்தும், அவற்றினைத் திறனாய்வு செய்தும் தனது கொள்கைகளைத் திறம்பட விளக்கியும் இவருக்கு முன்னரான அலங்காரக் கோட்பாடுகளில் தனது கொள்கைகளை நிருவுவதற்கான தன்மைகளைத் தனது நூலில் விளக்கியுள்ளார்' (1977: XXI) என்று கூறுகின்றார். இக்கருத்துகள் மூலம் சமஸ்கிருத அலங்காரக் கோட்பாடுகளை ஆராயும் அறிஞர்கள் மத்தியில் வக்ரோக்திக் கோட்பாட்டிற்கான சிந்தனைகள் ரஸா, அலங்காரம், தொனி முதலிய ஏனைய கோட்பாடுகளைப் போன்று பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் இருந்தே துவங்குகின்றது. சமஸ்கிருத இலக்கியத் திறனாய்வுக் கோட்பாட்டறிஞர்களில் வக்ரோக்தி என்ற சொல்லைப் பாமகர் முதன்முதலில் கவிதை வெளிப்படுத்துவதற்கான அடிப்படைக் கோட்பாடு என்ற தன்மையில் பயன்படுத்தினார். எனவே, பாமகர் வக்ரோக்திக் கோட்பாட்டின் துவக்கத்திற்கான காரணம், குந்தகர் அவருக்கு முன்னும் அவரது காலகட்டத்திலும் தோன்றிய அனைத்துக் கோட்பாட்டாளர்களின் அனைத்து வகைக் கோட்பாடுகளையும் அறிந்திருந்தார். எனவே அவற்றையெல்லாம் திறனாய்வு

செய்து அனைவரும் ஏற்கும் வண்ணம் புதிய கோட்பாட்டினை உருவாக்கினார் என்பதையும் மூன்று வகையான கருத்துகள் இருந்துள்ளன என்பதையும் அறிய முடிகின்றது.

### இலக்கியத்தில் வக்ரோக்திச் சொற்பயன்பாடு

வக்ரோக்தியைப் பயன்படுத்தியவர்களை இலக்கியத்தில் பயன்படுத்தியோர், இலக்கியத்திறனாய்வுக் கோட்பாடுகளில் பயன்படுத்தியோர் என்று இரண்டு வகையாகப் பிரிக்கலாம்.

இலக்கியங்களில் வக்ரோக்தி என்ற சொல் பழங்காலம் தொட்டே பயன்படுத்தப்பட்டு வந்துள்ளது. இதற்கான சான்றுகள் ரிக் வேதத்திலேயே காணப்படுகின்றன என்று சூரிய நாராயண ஹெக்டே கூறுகின்றார். மேலும் இலக்கியத்தில் சுபந்து, பாணா, அமரு, காளிதாசர் முதலியோர் வக்ரோக்தி என்ற சொல்லை நேரடியாகவும் அதன் பொருண்மையில் பிறசொற்களையும் கொண்டு பயன்படுத்தியுள்ளனர் என்று பி.வி.கனே (2002), ஆர்.எஸ்.பதக் (1988), சூர்யநாராயண ஹெக்டே (2008) முதலிய அறிஞர்கள் கூறுகின்றனர். 'சுபந்து தனது வாசவதத்தாவில் கூறியுள்ளதாகப் பி.வி.கனே தனது நூலில் குறிப்பிட்டுள்ளார். ஆனால் சுபந்து தனது நூலில் வக்ரோக்தி என்ற சொல்லை நேரடியாகப் பயன்படுத்தியதாகத் தெரியவில்லை. வைதக்யா என்ற சொல்லையே வக்ரோக்திக்கான பொருளைக் குறிக்கும் தன்மையில் பயன்படுத்தியுள்ளார்' (1988: 17) என்கிறார் ஆர்.எஸ்.பதக். அமரு 'வக்ரோக்தி என்ற சொல்லைத் தலைவனிடம் முதன்முதலில் கோபம் கொள்ளும் தலைவியின் நிலை மிகவும் நகைப்புக்குரியதாக உள்ளதனை விளக்கப் பயன்படுத்தியுள்ளதாக (1988: 17) ஆர்.எஸ்.பதக் கூறுகின்றார்.

‘மகிழ்ச்சியாக உள்ள மனிதன் வக்ரோக்தியில் சிறந்தவனாகத் திகழ்வான்’ எனவும் ‘கிளிக்கும் மைனாவிற்கும் சண்டை நடப்பது போன்ற நிகழ்வில் கிளி மீது பொறாமை கொண்ட மைனா கிளியை தாவதீர்வக்ரோக்த: (tāvātīrvakrōktaḥ) என்ற சொல்லைக் கொண்டு விமர்சிப்பதாகவும் கூறுகின்றார். இதில் ‘வக்ரோக்தி என்ற சொல் க்ரிடா<sup>3</sup>லாப (kriḍālāpa), பரிஹாஸஜாலிபதானி (parihāśajālipatāni) என்பதனை விளக்குவதாக உள்ளது. இதன் மூலம் வக்ரோக்தி என்பது கேளி அல்லது கிண்டல்களைக் குறிக்கும் பொருண்மையிலும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளதனை அறிய முடிகின்றது. மேலும் அமருஷதகத்தில் ஸவிப்<sup>4</sup>ரமாங்க<sup>3</sup> வலனா வக்ரோக்த ஸம்ஸூசனம் (savibhramāṅgavalanāvakrōkatasamsūcanam) என்ற தொடரில் ‘வக்ரோக்தி’ என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்தியுள்ளார்’ (2002: 384 – 85) எனப் பானா தனது நூலில் வக்ரோக்தியைக் கையாண்டுள்ள முறையைப் பி.வி.கனே சுட்டிக்காட்டுகின்றார்.

‘காளிதாசர் வக்ர என்ற சொல்லைத் தன் குமாரசம்பவத்தில் பா<sup>3</sup>லேந்து<sup>3</sup>வக்ராணி...’ (bālēnduvakrāṇi...) என்ற சொற்றொடரில் பயன்படுத்தியுள்ளார். புருசை மரத்தின் பூவின் மொட்டுகள் பிறை நிலா போன்று அமைந்துள்ளன என்பதைக் கூற இங்கு வக்ர என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்துகின்றார். வக்ர என்ற சொல்லை வளைந்த தன்மை என்ற பொருளில் பிறை நிலாவின் அழகினை விட அழகாகப் புருசை மரத்தின் மொட்டுகள் உள்ளன என்பதை விளக்கவே பயன்படுத்தியுள்ளார்’ (2009; 8) எனச் சூரிய நாராயண ஹெக்டே விளக்குகின்றார். மேலும் சுபந்து, அமரு, பானா ஆகியோர் வக்ரோக்தி என்ற சொல்லை நகைச் சுவை கலந்த பேச்சு எனவும் அறிவு மிக்க சான்றோர்களைக் குறிக்கும் தன்மையிலும் பயன்படுத்தியுள்ளனர் எனவும் வக்ரோக்தி என்ற சொல்லின் பயன்பாட்டைத் தற்கால

இலக்கியங்களில் காண இயலவில்லை எனவும் ஆர்.எஸ்.பதக் (1988), சூரிய நாராயண ஹெக்டே (2008) ஆகியோர் கூறுகின்றனர்.

**கவிதையியல் கோட்பாட்டு நூல்களில் வக்ரோக்தியின் சிந்தனைகள்**

இலக்கியத் திறனாய்வுக் கோட்பாட்டாளர்களில் *நாட்டிய சாஸ்திரம்* இயற்றிய *பரதர்*, *காவ்யாலங்காரம்* இயற்றிய *பாமகர்*, *காவ்யாதர்ஷா* இயற்றிய *தண்டி*, *காவ்யலங்காரச்சூத்திரம்* இயற்றிய *வாமனர்*, *காவ்யலங்காரா* இயற்றிய *ருத்ரடர்* ஆகியோர் குந்தகருக்கு முன் வக்ரோக்தி தொடர்பான சிந்தனையைக் கூறியவர்கள் ஆவர். *த்வன்யாலோகா* இயற்றிய *ஆனந்தவர்த்தனர்*, *நாட்டிய சாஸ்திரா*விற்கு *அபிநவ பாரதி* என்ற உரை நூலினையும் *த்வன்யாலோகா*விற்கு *லோசனா* என்ற உரை நூலினையும் இயற்றிய *அபிநவகுப்தர்* ஆகியோர் குந்தகரின் சமகாலத்தில் வக்ரோக்தி பற்றி விளக்கியவர்களுள் குறிப்பிடத்தக்கவர்களாக இருந்துள்ளனர். *காவ்ய மீமாம்சா* இயற்றிய *ராசசேகரன்*, *சிருங்காரப் பிரகாசா* இயற்றிய *போஜர்*, *வியக்தி விவேகா* இயற்றிய *மஹிமபட்டர்*, *காவிய பிரகாசம்* இயற்றிய *மம்மடர்*, *அலங்கார சர்வஸ்வ* இயற்றிய *ருய்யுகா* ஆகியோர் குந்தகரின் காலத்திற்குப் பின் வக்ரோக்தி தொடர்பான சிந்தனையைத் தமது நூல்களில் குறிப்பிட்டுள்ளனர்.

**குந்தகருக்கு முன் வக்ரோக்தி தொடர்பான சிந்தனைகள்**

குந்தகருக்கு முன் *வக்ரோக்தி* தொடர்பான கருத்துகளை விளக்கியவர்களுள் *காவியலங்காரம்* இயற்றிய *பாமகர்*, *காவியதர்ஷம்* இயற்றிய *தண்டி*, *காவியலங்காரசூத்திரம்* இயற்றிய *வாமனர்*, *காவியமீமாம்சம்* இயற்றிய *ருத்ரடர்*, *தொனிவிளக்கு* இயற்றிய *ஆனந்தவர்த்தனர்*, *நாட்டிய சாஸ்திரத்தின்* உரையான *அபிநவபாரதி*, *தொனிவிளக்கின்* உரையான *லோசன விளக்கம்* ஆகியவற்றை



இயற்றிய அபிநவகுப்தர் முதலானோர் இன்றியமையாத இடத்தினைப் பெறுகின்றனர். வக்ரோக்தி தொடர்பாக மேற்கண்ட அலங்கார ஆசிரியர்களின் கருத்துகள் சுசில் குமார் தே (1961, 1976), கே.கிருஷ்ணமூர்த்தி (1964, 1974, 1977, 1985), பி.பி.கனே (1971) ஆர்.எஸ்.பதக் (1961), வி.ராகவன் (2009, 2010) முதலானோரின் கருத்துகள் மூலம் விளக்கப்படுகின்றன.

இவர்களது கருத்துகள் மூலம் வக்ரோக்தி மூன்று தன்மைகளில் குந்தகருக்கு முன் இருந்துள்ளமை விளங்கிக் கொள்ளலாம். அவை:

1. அதிசயோக்தி அல்லது உயர்வு நவீர்சித் தன்மை
2. ரீதி அல்லது நடை
3. ஸ்லேஷா அல்லது சிலேடை

நாட்டிய சாஸ்திராவின் லக்ஷணாலங்காரங்களை விளக்கும் இயலில் பரதர் கவிதை அமைக்கும் முறையினை விளக்குகின்றார். இதில் கவிதை அமையும் முறையினை விளக்கும் கோட்பாடுகளுள் இன்றியமையாததான வக்ரோக்தி தொடர்பான செய்திகள் நேரடியாக விளக்கப்படவில்லை. 36 லக்ஷணாக்களில் மனதில் தோன்றும் உணர்வுகளை மறைமுகமாகக் கூறும் தன்மையை உணர்த்தும் 'மாதுர்யா' என்ற குணத்தன்மையைத் தவிர ஏனையவற்றை வக்ரோக்தியுடன் தொடர்பு படுத்திக் காட்டுதல் இயலாது. மேலும் நான்கு வகை அலங்காரத் தன்மைகளான உபமா, தீபகா, ரூபகா, யமகா ஆகியவற்றிலும், குற்றங்கள் பத்திலும் வக்ரோக்தி என்ற சொல்லையோ அல்லது அதற்கான கூறுகளையோ காண இயலவில்லை.

ஆனால் சமஸ்கிருத அறிஞர்கள் வக்ரோக்தி பற்றிய நேரடிச் செய்திகள் நாட்டிய சாஸ்திராவில் இல்லையே தவிர அக்கோட்பாடு தொடர்பான செய்திகள்

இடம்பெறாமலில்லை. லக்ஷணாவிற்கு அபிநவகுப்தர் பத்துவகையான விளக்கங்களைத் தந்துள்ளார். *அஷ்டரயாஷ்டரயிபாவா* என்பதில் குறிப்பிட்டது போன்று குணங்கள், அலங்காரங்கள், லக்ஷாக்கள் ஆகியவை வெளிப்படையாக எவற்றை உணர்த்துகின்றனவோ அவை அவற்றின் முழு விளக்கம் அல்ல. கவிஞர்கள் அவற்றை பயன்படுத்தும் தன்மையில் வேறு விதமான பொருள்களையும் அவை மறைமுகமாகக் கொண்டு விளக்குகின்றன. இவற்றைக் கவிஞன் திறம்படக் கையாள்வதில் அவற்றின் சிறப்புகள் இலக்கியத்தில் வெளிப்படும். *வியாபாரக்கள்* என்ற மூன்று வகைக் கற்பனைத்திறனையும், *பரிஸ்பந்தாக்கள்* எனப்படும் மூன்று வகைக் கவிதை படைப்பதற்கான அடிப்படைத் தன்மைகளையும் கவிஞர்கள் கொண்டுள்ளனர். அவற்றுள் கவிஞர்களுக்கு முதலில் தோன்றுவது ரஸாவும் அதற்கான குணங்களுமே ஆகும். இரண்டாவது இயல்பு அலங்காரங்களின் இயல்பினை விளக்கும் வர்ணனை என்பது ஆகும். மூன்றாவது இயல்பான கருத்தையும் அதற்கான வார்த்தைகளையும் தேர்ந்தெடுத்துப் பயன்படுத்தும் தன்மையாகும். இம்மூன்றாவது தன்மையே கவிதையின் கட்டமைப்பு ஆகும். *காவிய சரீரா* என அழைக்கப்படும் இம்மூன்றாவது இயல்பே பத்துவகைக் குணங்களையும் சிலேடைச் சொற்களையும் பயன்படுத்தி கவிதை இயற்றும் தன்மைக்கு அடிப்படையாக அமைந்துள்ளது. கவிதையின் அழகியலைக் கூறும் *காவ்ய சரீரா* என்ற மூன்றாவது தன்மையின் பயன் கவிதையின் அழகைக் கூட்டுவதே ஆகும். இதன் மூலம் அலங்காரத்திற்கு எந்தவிதப் பாதிப்பும் இருக்காது' (1973; 8 - 9) எனக் கவிதையின் கட்டமைப்பு பற்றியும் அதில் சொற்பயன்பாடு பற்றியும் விளக்கும் பகுதியினை வி.ராகவன் எடுத்துக்காட்டுகின்றார். இதையே சூர்ய நாராயண ஹெக்டே 'பத்துவகை விளக்கங்களுள் குந்தகர் மூன்றாவது விளக்கத்தை முழுவதுமாக உள்வாங்கிக் கொண்டிருக்கின்றார்.

யதிகாஞ்ஜித்காவ்யப<sup>3</sup>ந்தே<sup>4</sup>ஷு... (yatikāñjītkāvyabandhēṣu...) என்ற தொடரில் உள்ள காவ்ய பந்த என்பது கவிதையில் உள்ள ஏனைய லக்ஷணாக்களை விட இலக்கியத்தின் உள்ளடக்கத்தில் முக்கியப்பங்கு வகிப்பது ஆகும். லக்ஷணாக்கள் காவியத்தின் சரீரம் என அபிநவகுப்தர் விளக்குகின்றார்' (2008; 24 – 25) என்கிறார். மேலும் இவர் காவ்ய பந்த என்பதற்குப் பொருள் விளக்கம் தரும் போது அபிநவகுப்தர் 'கும்ப, பநிதி, வக்ரோக்தி மற்றும் கவிவியாபாரா' (2008: 5) எனப் பொருள் விளக்கம் தரப்பட்டுள்ளதையும் எடுத்துக்காட்டுகின்றார். அலங்காரச் சொற்களின் பகுதிகளான குற்றங்கள் (தோஸா), சிறப்புத்தன்மைகள் அல்லது குணங்கள் (குணா), ஒலியமைப்பு முறை (சப்தலங்காரா), பொருள் விளக்க முறை (அர்த்தலங்காரா) ஆகியவை பற்றின விளக்கங்களை அனைத்து சமஸ்கிருத அலங்கார நூல்களில் இருந்து தொகுத்துத்தரும் கல்பலதா தீபிகா என்ற நூலில் லக்ஷணா பற்றிக் கீழ்க்கண்டவாறு விளக்கம் தரப்பட்டுள்ளது. 'இதன் வெளிப்பாட்டுமுறை, உள்ளடக்கம் முன்னரே விளக்கப்பட்டுவிட்டன. குந்தகரின் உபம என்ற கொள்கை விளக்கத்தை நோக்கும் முன் பரதரின் 'உபம'த்திற்கான விளக்கத்தை நோக்கும் போது லக்ஷணா அல்லது அதற்கு விளக்கமாகத் தரப்பட்ட வக்ரோக்தி என்பதன் ஆதிக்கம் நிறைந்திருப்பதை உணரமுடியும்' (1968: 241) எனச் சுட்டிக் காட்டப்பட்டுள்ளது. காவ்ய பாரா என்ற கவிதையின் கலைத்துவமான தன்மைக்குக் காரணம் கவிஞரின் செயல்பாட்டின் இன்றியமையாமையே எனப் பட்டாநாயக்கரின் விளக்கத்தைக் கொண்டு விளக்கும் அபிநவகுப்தர் உடனே பாமகரின் ஒலிப்புமுறை மூலம் கவிதையின் அழகியலை நிர்ணயிக்கும் தன்மை வக்ரோக்தி எனப்படும் என்ற மேற்கோளினையும் சுட்டிக்காட்டி விளக்குகின்றார்' (2008: 24) என்கிறார் சூர்ய நாராயண கேக்டெ.

## அதிசயோக்தி அல்லது உயர்வு நவீற்சித் தன்மை

வக்ரோக்தியை அதிசயோக்தி என விளக்கியவர்களுள் குறிப்பிடத்தக்க அலங்கார ஆசிரியர்களாகப் பாமகர் (கி.பி.7), தண்டி, (கி.பி.7), ஆனந்தவர்த்தனர் (கி.பி.9), அபிநவப்குதர் (கி.பி.9) ஆகியோர் விளங்குகின்றனர்.

பாமகர் தனது *காவ்யாலங்காரம்* என்ற நூலில் வக்ரோக்தி என்ற கலைச்சொல்லை முதன்முதலில் சமஸ்கிருத அலங்கார இலக்கிய உலகில் பயன்படுத்தினார் என்கின்றனர். எனினும் வக்ரோக்திக் கோட்பாட்டிற்கான தனித்தொரு வரையறை எதையும் தரவில்லை. அலங்காரக் கோட்பாடுகளை விளக்கும் பாமகர் அலங்காரங்கள் கவிதையில் மிகவும் இன்றியமையாத கூறாக உள்ளன என்கிறார். இவை இயல்பான மொழிநடையில் இருந்து ஒரு படைப்பிற்குக் கவிதை மொழிநடையினைத் தந்து அதனைக் கவிதையாக மாற்றுகின்றன என்கின்றார். இவ்வாறு கவிதைக்கான அமைப்பைத் தரும் மொழியில் கவிதைபுலப்பாட்டுமுறைக்கான கூறுகளை உள்ளடக்கியிருப்பதற்கு இவ்வலங்காரங்களே காரணமாக அமைகின்றன என்ற பாமகரின் அலங்காரம் தொடர்பான கருத்துகளை விளக்குகின்றனர். 'வக்ரோக்தி அல்லது உயர்வு நவீற்சிப் புலப்பாட்டுமுறை என்பது கவிதை புலப்பாட்டு முறைகளுக்கெல்லாம் அடிப்படையாக அமைகின்றது. இதனை விளக்கும் போது *அதிசயோக்தி* அல்லது *மொழி அல்லது கூற்றின் சிறப்பியல்பு* என விளக்கியுள்ளார். *வக்ரோக்தி* அனைத்துக் கவிதைகளிலும் காணப்படுகின்றது. கவிதையில் வெளிப்படுத்தப்பட்டும் உணர்வு அல்லது கருப்பொருளினை இது அழகியல் தன்மையுடன் விளங்கச் செய்கின்றது. இது இல்லாத படைப்பு சிறந்த கருத்துகளைக் கொண்டதாக அமையுமேயானாலும் அது கவிதையாக

ஏற்றுக்கொள்ளப்படாது. எனவே இதனைக் கருத்தில் கொண்டு கவிஞர் தனது படைப்பாக்கத் திறனின் மூலம் தனது படைப்புகளில் இவை இயல்பாகவே அமையும் வண்ணம் படைப்பர்' (கா. 85). இவற்றினை ஒரு குறிப்பிட்ட தன்மைக்குள் அடக்காமல் உயர்வு நவீர்சித் தன்மை அல்லது தீரெனத் தோன்றும் புலப்பாட்டு முறை (Striking Mode of Expression) என விளக்குகின்றார். ஏது (Hetu), நுட்பம் (Sūksama), சிலேடை (Leśa) போன்றவை கவிதையில் அமையும் கூறுகள் என்றாலும் அவற்றைப் பாமகர் வக்ரோக்தி போன்று தனித்த அலங்காரங்களாக ஏற்றுக்கொள்ளவில்லை' (கா. 86) என்பதைனைப் பாமகரின் கூற்றின் மூலம் விளங்கிக்கொள்ள முடிகின்றது. மேலும் 'எங்கே இயல்பான நிகழ்வுகள் எவ்வித காரணமும் இன்றி மிகவும் உயர்வாகவோ தனித்த தன்மையிலோ விளக்கப்படுகின்றனவோ அங்கே அதிசயோக்தி என்ற அணி அமைந்துள்ளதாகக் கொள்ளவேண்டும்' (கா. 83) என்கிறார். அதிசயோக்திக்கான இவ்விளக்கமே வக்ரோக்திக்கானதுமாகவும் அமைகின்றது எனவும் கூறுகின்றனர். மேலும் இவை மகாகாவியா, நாடகம், கதா என்ற அனைத்து வகையான இலக்கியங்களிலும் அமையும் என்கின்றார். இதற்கான சான்றாகக் கீழ்வரும் கவிதையைக் கூறுகின்றார்.

'சூரியன் மறைகின்றது; சந்திரன் ஒளிர்கின்றது; பறவைகள் தங்களது கூட்டை நோக்கித் திரும்புகின்றன. என்பது என்ன வகையான கவிதை? இதுவும் கவிதை என அழைக்கப்படுகின்றது.'

தோழனிடம் தலைவன் கூறுவதாக அமைந்த இக்கவிதையைப் படிக்கும் எவருக்கும் இதில் வார்த்தைகள் இயல்பாக நடைபெறும் இயற்கை நிகழ்வைக் குறிக்கின்றன என்றே தோன்றும். ஆனால் இக்கவிதை 'தலைவியைக் காண்பதற்கு

இதுதான் சரியான நேரம். சூரியன் மறைகின்றது. சந்திரன் ஒளி வீசத் துவங்கிவிட்டது. பறவைகள் இரை தேடுவதை விடுத்துக் கூட்டிற்கு திரும்புகின்றன. இந்த அறிகுறிகளெல்லாம் மாலை வந்துவிட்டது என்பதைக் காட்டுகின்றன. எனவே நாமும் நமது வேலையை இதற்கு மேல் தொடராமல் வீடு திரும்பி தனித்திருக்கும் தலைவியுடன் சேர்ந்து அவளது தனிமையைப் போக்க வேண்டும்' (கா. 87) என்று கூறுவதாக அமைந்துள்ளது. இதில் இயல்பான இயற்கை நிகழ்வுகளுக்குள் குறிப்புப் பொருளை வைத்து கவிஞன் கூறவந்ததை மறைமுகமாகக் கூறுவது ஒரு கவிதை புலப்பாட்டு முறையாகும்.

தண்டி வக்ரோக்தி தொடர்பான பரந்துபட்ட பார்வையையே கொண்டிருந்தார். இவர் தனது நூலில் ஸ்வபாவோக்தி (Direct Expression) மற்றும் வக்ரோக்தி (Indirect Expression) ஆகிய இரண்டாகப் பகுத்துள்ளார். இவற்றுள் ஸ்வபாவோக்தியைத் தவிர அனைத்து வெளிப்பாட்டு முறைகளையும் விளக்க இவர் வக்ரோக்தி என்ற சொல்லையே பயன்படுத்துகின்றார். எனினும் வக்ரோக்தி தொடர்பான ஒரு திட்டமிட்ட வரையறை இவரது காவ்யாதர்சாவில் காணப்படவில்லை. தண்டியினைப் பொறுத்தவரை கவிதை படைக்கும் முறையில் அனைத்தையும் ஸ்வபாவோக்தி, வக்ரோக்தி என இரண்டு பகுதிகளாகப் பிரிக்கின்றார். இவ்விரண்டில் ஸ்வபாவோக்தி என்பது இயல்பான எழுத்து நடை அல்லது கவிதையின் பாடுபொருட்களை அவை எவ்வாறு உள்ளனவோ அவ்வாறே பயன்படுத்துவதைக் குறிக்கும். ஜாதி (Jāti) அதாவது மேம்பட்ட கலைப் படைப்பாக்கம் எனவும் அழைக்கப்படுகின்றது. அனைத்துக் கவிதை வெளிப்பாட்டு முறைக்கும் அடைப்படையானது எனவும் கருதப்படுகின்றது. கவிதையில் அமையும் பொருட்களின் அடிப்படையான பன்முகத்தன்மைகளை விளக்குவதோடு கவிதையின் அமைப்பு சார்ந்த அறிவியல்

முறையாகவும் அமைந்துள்ளது என்கிறார். வக்ரோக்தி, உவமை மற்றும் ஏனைய அலங்காரங்கள் போன்று ஸ்வபாவோக்தியில் இருந்து பிரிந்த ஒரு பிரிவே என்கின்றார்.

ஆனந்தவர்த்தனர் சமஸ்கிருத அலங்கார ஆசிரியர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர். அவரது தொனிவிளக்கு என்ற நூல் சமஸ்கிருத அலங்காரக் கோட்பாடுகளில் இன்றியமையாததாக அமைந்ததுள்ளது. இவரது தொனிக்கோட்பாடு கவிதை என்றால் என்ன? என்பதை முதன் முதலில் தெளிவாக விளக்கியது. இவருக்கு முன்னதான கோட்பாட்டாளர்களிடமிருந்து தனது கோட்பாட்டினை வேறுபடுத்திக்காட்டி நிலைநிறுத்துவதும் கவிதையின் உயிராக ரஸாவும் தொனியும் எவ்வாறு அமைந்துள்ளன என்பதை விளக்குவதும் இவரது இன்றியமையாத நோக்கமாக அமைந்திருந்தது எனப்பதை அவரது நூலினைக் கற்கும்போது அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது.

ஆனந்தவர்த்தனரும் ஏனையோர் போன்று தன் நூலில் வக்ரோக்தி பற்றிக் கூறியுள்ளார் என்ற போதும் அதனைத் தனித்த கோட்பாடாக விளக்கவில்லை. தொனிவிளக்கின் மூன்றாவது கதிரில் காரிகை முப்பத்து ஆறினில் 'குணியூத வியங்கிய காவ்யா' என்ற கவிதைக் கோட்பாட்டினை விளக்குகின்றார். அக்காரிகைக்கான விளக்கத்தில் 'கவிதையின் அழகினைச் சேர்ப்பதற்காகக் கவிஞர்கள் தமது கற்பனைத் திறனின் மூலம் இயல்பான ஒன்றைக் குறிப்பாக உணர்த்த முற்படுகின்றனர். இவ்வாறு இயல்பாக உள்ளதனைக் குறிப்பால் உணர்த்தும் தன்மையினால் கவிதையின் அழகு உயர்ந்து படிப்போனிடம் ஈர்ப்பை ஏற்படுத்துவதாக அமைகின்றது. குறிப்புப்பொருள் இயல்பாக அமைந்து கவிதைக்கான அழகினைத் தருமானால் அது

குணியூதவியங்கியம்' (1982: 229) என்பதாகக் கூறுகின்றார் ஆனந்தவர்த்தனர். இதனை விளக்க அபிநவகுப்தர் பாமகரின் அதிசயோக்திக்கான வரையறையைக் கொண்டு கீழ்வருமாறு விளக்குகின்றார்.

'கவிதையில் அமையும் மிகைப்படுத்துதல் என்பது கவிதைக்கே உரிய மொழிநடை என அழைக்கப்படுகின்றது. இம்மிகைப்படுத்துதல் கவிதையின் உள்ளடக்கத்தைத் தெளிவாக்கவே கையாளப்படுகின்றது. ஒரு கவிஞர் மிகைப்படுத்துதலின்றிக் கவிதையைப் படைக்க முயலவேண்டும். அவ்வாறு படைக்கும்போது கவிதைக்கான வரையறை அதில் காணப்படுகின்றனவா? என்பதை ஆராய வேண்டும்.

இதைப் பின்வருமாறு விளங்கிக் கொள்ள முடிகின்றது. கவிதையின் அமைப்பில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள மிகைப்படுத்துதலின் அடிப்படையிலேயே அதன் அழகியல் தன்மை நிர்ணயிக்கப்படுகின்றது. ஏனைய அணிகள் வெறும் பெயரளவில் மட்டுமே உள்ளன. கவிதையில் பல்வேறு அணிகள் பயன்படுத்தப்பட்டாலும் அவை அனைத்திலும் ஆன்மாவாக இருப்பது மிகைப்படுத்தல் தன்மையினால் அமைந்த இவ்வுயர்வு நவீற்சித் தன்மையே' (1982: 229) என அபிநவகுப்தர் விளக்குவதவன் மூலம் அறியலாம்.

இதில் 'வக்ரோக்தி அல்லது அதிசயோக்தி இரண்டும் ஏனைய அணிகளுடன் வெளிப்படையாகவோ குறிப்பாகவோ இணைந்தும் வரும். குறிப்பாக வெளிப்படும்போது தனித்தன்மையுடனோ இரண்டாம் நிலையில் அமைந்தோ வரும். வெளிப்படையாக வரும்போது கவிதை புலப்பாட்டுத் தன்மையாக இடம்பெறுகின்றன. குறிப்பாக வெளிப்படும் போது தொனியின் அடிப்படையில்



அமைகின்றன. மேலும் இது இரண்டாம் தரமாக அமையும் போது குணிபூத வியங்கியத்திற்கு அடிப்படையாக அமைகின்றன' (1982: 229 – 30) என விளக்கம் அளிக்கின்றார். இதன்மூலம் வக்ரோக்தி அல்லது அதிசயோக்தி அனைத்துத்தரக் கவிதையிலும் இடம்பெறும் ஒரு பொதுத்தன்மை வாய்ந்தவையாக உள்ளது என்பது தெளிவாகின்றது.

'உக்தி வைசித்ரய அதாவது கவிதையின் புறத்தோற்றத்தினும் அதன் புலப்பாட்டு முறை, உணர்வினை வெளிப்படுத்தும் திறன் ஆகியவற்றிற்குக் கவிதையில் சிறப்பிடம் தருவதாக அமைதல்' (1982: 292) என்பதனை ஆனந்தவர்த்தனர் விளக்குகின்றார். 'கவிதையின் பொருண்மையும் அதனை வெளிப்படுத்தும் பாங்கும் கவிதையில் இன்றியமையாத இடத்தைப் பெருகின்றன. வெளிப்படுத்தப்படும் முறையில் காணப்படும் வேறுபாடு பொருண்மை நிலையிலும் வேறுபாட்டை உருவாக்குகின்றது (1982: 291) என்கின்றார். ஆனால் 'இவ்வாறு எத்தனை கவிதை வெளிப்பாட்டு முறைகள் இருந்தாலும் அவை எல்லாம் ரஸா அல்லது மெய்ப்பாடு அல்லது உணர்வு நிலைகளுடன் இணைந்து வரும்போது மட்டுமே சிறப்புள்ளதாக அமையும். இல்லையெனில் கவிதையில் புதுமை இன்றி அமைந்துவிடும்' (1982: 293) என்கின்றார். இக்கருத்து குந்தகரின் வர்ண வின்யாஸ வக்ரதா என்ற கருத்துடன் ஒத்ததாக அமைந்துள்ளது. ஏனெனில் வர்ண வின்யாஸ வக்ரதா என்பது எழுத்துகள் மோனைத் தன்மையுடன் அமைந்து கவிஞன் கூறவந்த பொருண்மையைப் படிப்போருக்குக் குறிப்பால் உணர்த்தும் தன்மையாகும். இதுவும் ரஸா அல்லது மெய்ப்பாடுகள் எனப்படும் உணர்வு நிலைகளின் அடிப்படையிலே அமைகின்றது

## ரீதி அல்லது நடை

வாமனர் (கி.பி.8) *வக்ரோக்தி* தொடர்பாக முற்றிலும் மாறுபட்ட கருத்தினைக் கொண்டவராகத் திகழ்ந்துள்ளார். கவிதையின் இன்றியமையாத பகுதியாக *வக்ரோக்தி* எவ்வாறு அமைந்துள்ளது என்பதைப் பொருத்திக்காட்டி விளக்கம் அளித்துள்ளார். இதனைக் குறியீடு அல்லது *பண்பு (லக்ஷணா)* என வரையறுத்துள்ளார். கவிதை படைக்கும் முறையில் பல்வேறு குறியீட்டுத் தன்மைகள் அவற்றுள் *அனுபம்ய* அல்லது *உவமை* எனக் குறிப்பிடப்படுவது ஒரு வகை. எப்பொழுது பண்பு உவமையின் அடிப்படையில் வருகின்றதோ அங்கே *வக்ரோக்தி* தோன்றும் என்பது இவரது *வக்ரோக்தி* தொடர்பான கொள்கையாக அமைந்துள்ளது.

வாமனரின் *வக்ரோக்தி* தண்டியின் சமாதி குணாவையும் ஆனந்தவர்த்தனரின் அவிவாக்கித வாச்சியாவையும் நினைவூட்டுவதாக உள்ளது. இவரது *ரீதி* தொடர்பான கருத்துகளும் *வக்ரோக்தியுடன்* ஒப்பிடும் தன்மையிலேயே அமைகின்றது. சொற்களின் பன்மை அதாவது *ஓஜஸ்*, *உதாத்தவணி*, *சிலேடை*, *காந்தி* முதலியவை மற்றும் அவற்றின் பொருள் என இவர் *பந்த குணா* என்பதாக விளக்குவது குந்தகரின் வர்ண வின்யாஸ வக்ரதாவுடன் தொடர்புபடுத்துவதாக அமைந்துள்ளது. *அர்த்த குணா*, *ஓஜஸ்* என்பது குந்தகரின் *பர்யாய வக்ரதா* என்பதுடனும் சப்தபாக என்பது குந்தகரின் *சாகித்யா* என்பதுடனும் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும் தன்மையில் அமைந்துள்ளன. இதன்மூலம் வாமனரின் *வக்ரோக்தி* தொடர்பான கொள்கையே ஏற்புடையதாக உள்ளது என்பதனையும் பாமகர் மற்றும் தண்டி ஆகியோரிடம் இருந்து வாமனர் வேறுபடுகின்றனர் என்பதையும் அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது.

## ஸ்லேஷா அல்லது சிலேடை

வக்ரோக்திக்கான குறிப்பிட்ட வரையறையை ருத்ரடா (கி.பி.9.) தருகின்றார். இவர் தான் முதன்முதலில் வக்ரோக்தியை சிலேடைத் தன்மை எனவும் குறிப்பால் விளக்கும் தன்மை என்ற தன்மையிலும் விளக்கியுள்ளார். இவரைப் பொறுத்தவரை 'வக்ரோக்தி' இரண்டு வகையில் அமையும். அவற்றில் முதலாவதாக சிலேடை வக்ரோக்தியைக் குறிப்பிடுகின்றார்.

'ஒரு தொடர் ஒருவரால் ஒரு தன்மையில் கூற அதனைக் கேட்போர் அத்தொடரினை வேறு பொருளிலும் இரண்டு பொருள் கொண்டதாகவும் விளங்கிக் கொள்வதனைச் சிலேடை வக்ரோக்தி' என்கின்றார்.

இரண்டாவது தன்மையாகக் 'குறிப்பால் உணர்த்தும் தன்மையைக் கூறுகின்றார். ஒரு தொடரின் பொருள் அத்தொடரை ஓசைநயத்துடன் கூறுவதன் மூலம் அத்தொடரின் முழுப்பொருளும் முற்றிலுமாக மாறுபட்டுத் தோன்றுமாறு அமைவது' இவ்விரண்டாம் தன்மையில் அமையும் என்கின்றார்.

## வக்ரோக்தி தொடர்பாக குந்தகரின் கருத்துகள்

காஷ்மீரகப் பண்டிதர் இராஜநாக குந்தகர் (கி. பி. 950 – 1050) என்பவரால் பத்தாம் நூற்றாண்டில் வக்ரோக்திஜீவித என்ற நூல் எழுதப்பட்டுள்ளது. இதில் மொத்தம் நான்கு உன்மேஷங்களும் நூற்று எண்பத்து மூன்று காரிகைகளும் காணப்படுகின்றன. உன்மேஷ என்பதற்குக் கண் அல்லது கண்ணின் ஒளி எனப் பொருள் கொள்ளப்படுகின்றது. இந்நூல் காரிகை, சான்றுகள், விளக்கம் என மூன்று பகுதிகளாக அமைந்துள்ளது. இம்மூன்றையும் குந்தகரே இயற்றியுள்ளார்.

## வக்ரோக்திக் கோட்பாட்டின் அடிப்படை

வக்ரோக்தி என்பது 'இயல்பாகக் கவிதையில் அமையும் அழகியலை விடவும் சிறந்த இடம் தந்து படிப்போனிடம் மகிழ்ச்சியைத் தோற்றுவிக்கும் தன்மையை உடையது ஆகும். கவிதை பற்றிய புதிய நுண்ணாய்வு ஆகவும் அமைந்துள்ளது. கவிதைக்கு மேலும் ஓர் அணிகலனாக அமைகின்றது' (கா. 2) என்கின்றார் குந்தகர்.

'கவிதை என்பது கவிஞரின் செயல்பாடு ஆகும். கவிதைக்கான அழகியலை நிர்ணயிப்பதற்காகப் பல்வேறு அழகியல் கோட்பாடுகள் முன்னரே இருக்கும்போது இக்கோட்பாடு தேவையா? என்ற கேள்வி எழலாம். இங்கே விளக்கப்படவுள்ள இக்கோட்பாடு என்பது மிகவும் புதிய ஒன்றாகும். இதில் விளக்கப்பட்டுள்ளது போன்று வேறெந்தக் கோட்பாட்டிலும் விளக்கப்படவில்லை.' மேலும் புதிய கோட்பாட்டின் தகுதியும் தரமும் முன்னர் உள்ள கோட்பாடுகள் போன்று உயர்வானதாக இருக்குமா? என்ற கேள்வி எழுமாயின் அதற்காகவே தனது கோட்பாட்டை விளக்கும் போது 'மிகவும் மேம்பட்ட' (1977: 288) என அடைமொழியைக் கொண்டு விளக்குவதாகக் குந்தகர் பதில் கூறுகின்றார்.

'நூற்றுக்கும் மேற்பட்ட கவிதைப் படைப்பாக்க முறை தொடர்பான ஆய்வுகள் உள்ளன. அவற்றுள் படிப்போனிடத்தில் மகிழ்ச்சியை உண்டாக்குவது என்று ஒரு குறிப்பிட்ட ஆய்வு முறையை மட்டும் கூறிவிட முடியாது. கையில் அணியும் வளையல் கைக்கு மேலும் அழகைச் சேர்ப்பது போன்று இக்கோட்பாடு கவிதையில் மேலும் அழகினைத் தோற்றுவிப்பதற்காகப் படைக்கப்பட்டதாகும். இதில் சொற்களின் பயன்பாடு என்பது மிகவும் இன்றியமையாத இடத்தைப் பெறுகின்றது. வக்ரோக்தியினைக் குறிப்பாக விளக்கும் போது அணிகலன் என்பது கவிதையில்

அமையும் பொருளாகவும் அவ்வணிகலனால் உண்டாகும் மகிழ்ச்சி என்பது மையக்கருப்பொருளாகவும் அவ்வணிகலன் மூலம் அழகியலைத் தருவது குறிக்கோளாகவும் அமைகின்றது என விளக்கம் அளிக்கின்றார்' (1977: 288 – 89) என்கின்றார் குந்தகர்.

வக்ரோக்தி ஜீவிதாவில் கவிதையின் நோக்கம், கவிதை யாருக்காகப் படைக்கப்படுகின்றது, கவிதையின் இயல்பு, கவிதையில் மையப்பொருள் அமைவு, கவிதையின் ஓசைநயம், கவிதையில் அமைய வேண்டிய பண்புகள் முதலியவற்றையும் விளக்கிச் செல்கின்றார். இதில் ஆறுவகை வக்ரோக்திப் பிரிவுகளை விளக்கிச் செல்கின்றார். அவை:

1. வர்ண – வின்யாஸ வக்ரதா
2. பத பூர்வார்த வக்ரதா
3. பத பரார்த வக்ரதா
4. வாக்ய வக்ரதா
5. ப்ரகர்ண வக்ரதா
6. ப்ரபந்த வக்ரதா

**குந்தகரின் சமகாலத்தில் வக்ரோக்தி தொடர்பான சிந்தனைகள்**

குந்தகரின் சமகாலத்தில் காவ்யமீமாம்சா இயற்றிய இராஜசேகரர், நாட்டியசாஸ்திரா மற்றும் தொனி விளக்கிற்கு உரை இயற்றிய அபிநவகுப்தர், அலங்காரசாஸ்திரா இயற்றிய போஜர் ஆகியோர் குறிப்பிடத்தக்கவர்களாகத் திகழ்கின்றனர். வக்ரோக்தி தொடர்பான அவர்களது கருத்துகள் சுசில் குமார் தே (1961, 1976), கே. கிருஷ்ணமூர்த்தி (1964, 1974, 1977, 1985), பி. பி. கனே (1971)

ஆர். எஸ். பதக் (1961), வி. ராகவன் (2009, 2010) ஆகியோரின் கருத்துகளின் வழிப் பின்வருமாறு விளங்கிக் கொள்ளலாம்.

### இராஜசேகரா (கி.பி.880 – 920)

இராஜசேகரரின் *காவ்யமீமாம்சா*, *கவிஸீக்ஷா* அல்லது கவிதைக்கான விளக்கத்தைத் தருவதில் குறிப்பிடத்தக்க படைப்பாக விளங்குகின்றது. இது ஒரு மாறுபட்ட படைப்பு என்றாலும் கவிதை தொடர்பான திட்டமிடப்பட்ட வரையறையை இந்நூல் தரவில்லை என்றே கொள்ளலாம். இதனில் காணப்படும் பல்வேறு தரப்பட்ட கவிதை தொடர்பான விளக்கங்கள் கவிதை படைப்பாக்க உலகில் ஒரு புதிய விளக்கத்தைத் தந்தன. இதனில் விளக்கப்பட்ட பார்வை இதற்குமுன் விளக்கப்பட்ட அலங்காரங்களுடன் எந்தவிதத்திலும் தொடர்பு அற்றதாகவே காணப்படுகின்றது. ஆனால் இவர் தமது நூலில் யாயாவரீயஸ் என்பவரது கோட்பாடுகளைத் தொடர்ந்து மேற்கோளிட்டுக் காட்டுவதன் மூலம் யாயாவரீயஸ் என்பவரது கொள்கைகளைப் பின்பற்றியதற்காகக் கொள்ளலாம்.

இராஜசேகராவும் தனது நூலில் கவிதையில் இடம்பெறும் ஒரு கூறாக வக்ரோக்தியை விளக்குகின்றார். ஆனால் இவர் வக்ரோக்தி என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்தவில்லை; உக்தி மற்றும் பாநிதி ஆகியவற்றை வக்ரோக்தி என்பதாகப் பயன்படுத்தியுள்ளார். இவர் தனது சிந்தனையை நிலைநிறுத்த பல்யகீர்தி மற்றும் அவந்திசந்தரி ஆகியோரின் விளக்கங்களை மேற்கோளாக எடுத்துக்காட்டுகின்றார். 'கவிதை என்பதன் இயல்பில் நிலையான தன்மை என்பது இல்லை. கவிதையின் அழகியல் என்பது கவிஞனின் கலைநயமான வெளிப்பாட்டு முறையின் மூலம் மட்டுமே வெளிப்படும்' என்கின்றார் இராஜசேகரா. குந்தகரின் வக்ரோக்தி என்பதன்

விளக்கமான வைதக்ய பங்கி பந்தி என்பது அவந்திசுந்தரி போன்ற ஒருவரிடமிருந்து கடன்பெற்றது போன்று காணப்படுகின்றது என்கின்றார் இராஜசேகரா.

கற்பூரமஞ்சரி என்ற இவரது நூலின் முன்னுரையில் இராஜசேகரா கவிதை என்பதை உக்தி விஷேஜா அல்லது தனித்தன்மை வாய்ந்த கவிதை வெளிப்பாட்டுமுறை என விளக்குகின்றார். ஒரு கவிதையில் கருத்து அல்லது அதனை வெளிப்படுத்தும் சொல் என்பது இங்கு கவனத்தில் கொள்ள வேண்டியதில்லை. ஆனால் ஒரு கருத்தினை அச்சொற்கள் எவ்வாறு வெளிப்படுத்துகின்றன என்பது இன்றியமையாத இடத்தைப் பெறுகின்றன. இதனையே வக்ரோக்தி என்பதாக உக்தி என்ற சொல்லின் மூலம் விளக்குகின்றார். உக்தி என்ற சொல்லிற்கான சிறப்பினை அளித்ததில் இராஜசேகராவிற்குக் குறிப்பிட்ட இடம் உள்ளது. பாமகர் தரும் அலங்காரா வகைகளான சமாச உக்தி, அதிசய உக்தி, ஸ்வபாவ உக்தி, விஷாஸ உக்தி மற்றும் சஹ உக்தி இவற்றிற்கு எல்லாம் மேலே வக்ர உக்தி என்பவைகளில் உக்தி குறிப்பிட்ட பண்புகளைத் தருவதாக அனைத்திலும் இடம் பெற்றுள்ளமையைக் காணலாம். உக்தி என்பது கவிதையில் இன்றியமையாத இடத்தைப் பெற வேண்டும் என்பது இதன் மூலம் விளங்கிக்கொள்ள முடிகின்றது. மேலும் இங்கு உக்தி என்பதுவும் வக்ரதா என்ற கவிதை வெளிப்பாட்டு முறையும் ஒரே தன்மையை உடையன என்பதையும் விளக்க வேண்டியதில்லை. ஏனெனில் இவை இரண்டும் கவிதை அமைய வேண்டிய இன்றியமையாத கூறாக உள்ளன. பாமகர் விளக்கிய வக்ரோக்தி என்பதாக விளக்கிய அனைத்தையும் உக்தி என்ற கவிதை வெளிப்பாட்டுமுறையுடன் இணைத்துப் பார்க்கும் தன்மையில் இருக்கின்றது.

## அபிநவகுப்தர் (கி.பி. 950 – 1016)

அபிநவகுப்தர் நாட்டிய சாஸ்திராவிற்கு *அபிநவபாரதீ* என்ற உரையினையும் தொனிவிளக்கிற்கு *லோசனா* என்ற உரையையும் இயற்றியுள்ளார். இவரது *லோசனா* உரைக்குப் பின்பே தொனிவிளக்கு சமஸ்கிருத இலக்கிய உலகில் பரவலாக அனைவராலும் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டது. *அபிநவபாரதீ* மற்றும் தொனிவிளக்கின் *லோசனஉரையில்* வக்ரோக்தி தொடர்பான சிந்தனைகள் கீழ்வருமாறு விளக்கப்படுகின்றன.

ஆனந்தவர்த்தனரின் 'மனோதராவை வக்ரோக்திக்கு இணையாகக் கூறி வக்ரோக்தி என்பதனை விளக்கும் போது முழுமையான ஆக்கம் அல்லது சங்கடனா அதாவது மறைமுகமாகப் பொருள் விளக்கம் தருதல்' (1982: 4) என விளக்குகின்றார்.

'ஒரு கவிதையில் படிப்போனின் கவனத்தை ஈர்ப்பதில் சொல் மற்றும் அதன் பொருள் இன்றியமையாத இடத்தை வகிக்கின்றன. கவிதையில் அமையும் சொற்கள் இயல்பான தன்மையில் இருந்து மீறிப் பொருள் கொள்ளப்படும்போது சிறப்பிடம் பெற்றுக் கவிதைக்கான மொழிநடையைத் தருவதாக அமைந்து விடுகின்றன' (1982: 297) என விளக்குகின்றார். மேற்கண்ட இக்கருத்து அதிசயோக்தியை விளக்குமிடத்தில் வக்ரோக்தி என்ற சொல்லிற்குப் பாமகர் தனது நூலில் விளக்கிய கருத்தாகும். இதனைத் தொனிவிளக்கில் மேற்கோளாக எடுத்துக் கொண்டு, கவிதையில் அமையும் சொற்களின் தன்மையை விளக்கும் இடத்தில் பயன்படுத்தியுள்ளமையை அறிய முடிகின்றது.

நாட்டிய சாஸ்திராவில் ரஸக்கோட்பாட்டினை விளக்கும் போது வக்ரோக்தி பற்றிய குறிப்புகளை அபிநவகுப்தர் அளித்துள்ளார். நாட்டிய சாஸ்திராவில்



லோகதர்மினி, நாட்டியதர்மினி ஆகியவற்றை நாடகத்திற்கானதாகவும் ஸ்வபவோக்தி மற்றும் வக்ரோக்தி ஆகியவற்றினைக் கவிதைக்கானதாகவும் கூறியுள்ளார். அபிநவகுப்தரின் இக்கூற்றை மேலும் விளக்குவது என்றால் 'பரதர் தனது நாட்டியசாஸ்திராவில் பதினொரு வகையாக நாட்டியம் பற்றிக் கூறுகின்றார். இவற்றுள் ரஸா அனைத்திற்கும் அடிப்படையாக அமைந்துள்ளது. ஏனையவை அதன் துணைக் கூறுகளாக அமைகின்றன' (2003: 152) என்கின்றார். இவற்றுள் தர்மின் அதாவது நாடகத்தின் அபிநய விதிகள் என்பதும் ஒன்று ஆகும். இது இரண்டு அடிப்படைகளை உள்ளடக்கியதாக உள்ளது. அவை லோகதர்மினி, நாட்டியதர்மினி ஆகும். லோகதர்மினி என்பது நாடகத்தில் இயல்பாக அமையும் தன்மையைக் குறிப்பதாகும். நாட்டியதர்மினி என்பது தனித்தன்மையாக அமையும் தன்மையைக் குறிக்கும். இவ்விரண்டு சொற்களும் உலக இயல்பு, நாடக இயல்பு என்ற சொற்களில் இருந்து தோன்றின. இவ்விரு சொற்களும் மெய்யியல் மற்றும் கருத்தியல் என்ற சொற்களினைக் குறிப்பதாகவும் அமைந்துள்ளன. லோகானுசாரித்வ மற்றும் விசித்ரயோகித்வ ஆகிய இரண்டும் லோகதர்மினி மற்றும் நாட்டியதர்மினி ஆகியவற்றில் இன்றியமையாத இடத்தைப் பெறுகின்றன. நாட்டியதர்மினி என்பது குறிப்பாக நாட்டியத்தைக் கூறுவதாக அமைந்துள்ளது' (2003: 406 – 07) என விளக்கம் தருகின்றார்.

### போஜா (கி.பி. 1010 - 1055)

போஜா சிருங்காரப்பிரகாஷா, சரஸ்வதி கந்தாபர்ணா ஆகிய இரண்டு தொகுதிகளை உள்ளடக்கிய அலங்காரசாஸ்திரா என்ற நூலை இயற்றியுள்ளார். வக்ரோக்தி என்ற சிந்தனை இவரது இவ்விரு தொகுதிகளிலும் விரிவாக

விளக்கப்பட்டுள்ளது. இவரது வக்ரோக்தி என்ற சிந்தனை கீழ்வரும் கருத்துகளுடன் தொடர்புபடுத்தப்படுவதாக அமைந்துள்ளது. அவை

1. பொதுவான கவிதை வெளிப்பாடு.
2. பல்வேறு அலங்காரங்களுக்கான அடிப்படை.
3. கவிதை வெளிப்பாடு என்பது லக்ஷணாவை அடிப்படையாகக் கொண்டது.
4. வாகோவாக்யா என்ற வாய்மொழிக் கவிதை முறை இதனின் ஒரு பகுதியாக அமைந்துள்ளது.

இவை பாமகர், தண்டி, வாமனா மற்றும் ருத்ரடா ஆகியாரின் கருத்துகளைப் பிரதிபலிப்பதாக அமைந்துள்ளன. ஆனால் போஜா இவர்களது கருத்துகளை அப்படியே ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை. இவரது கருத்துகளையும் உள்ளடக்கிய வக்ரோக்தி தொடர்பான தனது சுய சிந்தனையையே வெளிப்படுத்தியுள்ளார்.

கவிதை வெளிப்பாடு என்பது இயல்பான வெளிப்பாட்டு முறைகளில் இருந்து முற்றிலும் மாறுபட்டு அமைவது ஆகும். ஆனால் இங்குக் கவிதை மற்றும் கவிதை அல்லாதது என்பதனை நிர்ணயிப்பது எது என்ற வினா எழலாம். அதற்குப் போஜா விடையாக வக்ரோக்தி அல்லது கவிதைக்கான அழகியல் தன்மை என விளக்குகின்றார். மேலும் இவர் தனது சிருங்காரப் பிரகாசாவில் வக்ரதா அல்லது வக்ரோக்தி என்பதற்கு விரிவான வரையறையைத் தந்துள்ளார்.

போஜா துமோட்யமங்கம் என்பது அலங்காரம் இல்லை. இது கவிதையின் அழகு அல்லது வக்ரோக்தி என்பதை விளக்க வந்த ஒரு கருத்தே என்கின்றார். மேலும் தண்டியின் அலங்காரத்திற்கான வரையறையை வக்ரோக்திக்கானதாகவும் வக்ரோக்தி என்பதனை அலங்கார சாமான்ய லக்ஷணா அல்லது காவ்யஸோப அல்லது

பொதுவான கவிதைக்கான அழகு என்பதாகவும் கொண்டு விளக்குகின்றார். இவர் விளக்கும் வக்ரோக்தி அல்லது அலங்காரா என்பது மூன்று வகையான உக்திகளில் உள்ளடக்கப்படுவதாக அமைந்துள்ளது. அவை: 1. ஸ்வபாவோக்தி, 2. வக்ரோக்தி, 3. ரஸோக்தி. இவற்றுள் அழகான கவிதை வெளிப்பாட்டு முறை அனைத்தும் வக்ரதா அல்லது வக்ரோக்தி என அழைக்கப்படுகின்றன. ரஸா, தொனி என அழைக்கப்படுபவை கவிதையின் அழகியல் தன்மை என அழைக்கப்படும் வக்ரதா என்பதற்குரியதாகவே அமைகின்றன. இதன்மூலம் போஜா தொனியும் கவிதையில் உறுதியாய் இடம்பெறும் ஒரு கூறு என்பதை ஏற்றுக் கொள்கின்றார், அதேநேரத்தில் கவிதையில் வக்ரதாவிடக்கான இடத்தையும் அழுத்தமாக விளக்கிச் செல்கின்றார் எனலாம்.

உவமை இன்றியாமையாத இடத்தைப் பெறும் இடங்களில் எல்லாம் வக்ரோக்தி அமைந்திருக்கும். குணா இன்றியாமையாத இடத்தைப் பெறும் இடங்களில் எல்லாம் ஸ்வபாவோக்தி இடம்பெறும். விபாவம் இடம்பெறும் இடங்களில் எல்லாம் ரஸோக்தி அமைந்திருக்கும் என விளக்கம் அளிக்கின்றார். இவ்வாறு மூன்று கவிதை வெளிப்பாட்டு முறைகளை விளக்கினாலும் அவற்றுள் ரஸோக்தி சிறந்தது என்கின்றார். போஜா வக்ரோக்தியை உபமாவுடன் மட்டுமே வரும் என்று அதனது அடிப்படையைக் குறுக்கியும் விளக்குகின்றார். இவ்வாறு குறுக்கிக் கூறுவது மட்டுமல்லாமல் வக்ரோக்தி அலங்காரம் என்ற பரந்துபட்ட தன்மையிலும் அமையும். ஆனால் இவ்வாறு பரந்துபட்ட தன்மையில் போஜா குறைவாகவே பயன்படுத்துகின்றார். போஜா அனைத்து வகையான லக்ஷணாவும் வக்ரோக்திக்குக் கீழே வருகின்றன என்கின்றார். மேலும் இவரது சிருங்காரப் பிரகாஷாவில் லக்ஷணா வக்ரோக்தியின் உயிர் என விளக்குகின்றார்.

வக்ரோக்தியை வாகோவாக்ய என்ற வாய்மொழிக் கவிதை படைப்பாக்க முறையின் துணைக் கூறாகவும் போஜா விளக்குகின்றார். ருத்ரடாவின் வக்ரோக்திக் கொள்கைகளுள் ஸ்லேஷவக்ரதா என்ற கொள்கையை மட்டும் போஜா ஏற்றுக்கொள்கின்றார். இதனை போஜா நிர்வயூத (நிலையானது), அநிர்வயூத (நிலையற்றது) என இரண்டு வகையாகப் பிரிக்கின்றார்.

இதனடிப்படையில் போஜரின் உக்தி என்ற தன்மையும் இங்கு கருத்தில் கொள்ளப்படுகின்றது. உக்தி போஜரால் குணா என்பதாக விளக்கப்படுகின்றது. சப்தகுணா உக்தி மிகவும் தனித்தன்மை கொண்டதாகவும் நளினமானதாகவும் விளக்கப்படுகின்றது. அர்த்தகுணா என்பதைக் கலைத்தன்மை வாய்ந்த வெளிப்பாட்டுமுறையாக விளக்குகின்றார். இவ்விரண்டு வகை உக்தியும் எல்லாவற்றையும் மீறி கவிதை வெளிப்பாட்டில் மிகவும் இன்றியமையாத இடத்தைப் பெற்றுள்ளன என்கின்றார்.

ஆனந்தவர்த்தனருக்குப் பின் வக்ரோக்தியினைக் குந்தகர் மற்றும் போஜா ஆகிய இருவரும் இருவேறு வகையில் கையில் எடுத்துக் கொண்டுள்ளனர். வக்ரோக்தி மற்றும் சாகித்யா ஆகியவற்றினை விளக்குவதில் இருவருக்கும் பல்வேறு ஒற்றுமைகள் இருந்துள்ளன. என்றாலும் போஜா குந்தகரின் வக்ரோக்தி தொடர்பான புரிதலைக் கொண்டிருந்தார் எனக் கூறுவதற்குச் சான்றுகள் ஏதும் கிடைக்கப்பெறவில்லை. இதனை வி. ராகவனின் கீழ்க்கண்ட கூற்றின் மூலம் அறிந்து கொள்ள முடியும்.

'போஜர் வக்ரோக்தி என்ற சிந்தனையை பாமகர் மற்றும் தண்டி ஆகியோரிடமிருந்தே பெற்றுள்ளார். குந்தகர் பற்றிய அறிதல் அவருக்கு இருந்திருக்கவில்லை. போஜர் மற்றும் குந்தகர் ஆகிய இருவரும் ஒரே நேரத்தில் ஒரே

விதமான சிந்தனையை வெளிப்படுத்தியுள்ளனர். வரலாற்றில் இதுபோன்று ஒரே சிந்தனையை வெவ்வேறு அறிஞர்கள் விளக்கியுள்ளதனை அறியலாம். பாமகரிடம் இருந்து வந்த வக்ரோக்தி இரண்டு வகையாகப் பிரிந்தது. அதனில் ஒன்றைப் பாமகரும் மற்றொன்றைக் குந்தகரும் எடுத்துக் கொண்டு தமது நூல்களில் விளக்கியுள்ளனர். இருந்த போதும் போஜருக்குக் குந்தகரின் வக்ரோக்தி பற்றிய சிந்தனை இருந்திருக்க வேண்டும். ஏனெனில் கால அடிப்படையில் குந்தகர் போஜரை விட ஒரு நூற்றாண்டு முற்பட்டவராவார்' என்கின்றார்.

### குந்தகருக்குப் பின் வக்ரோக்தி தொடர்பான சிந்தனைகள்

வக்ரோக்திக் கோட்பாடு குந்தகருக்கு முன் எவ்வாறு அனைத்து அலங்கார ஆசிரியர்களாலும் தமது நூல்களில் பயன்படுத்தப்பட்டு விளங்கிக் கொள்ளப்பட்டதோ அதே போன்று குந்தகருக்குப் பின்னான அதாவது பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டிற்கு அடுத்து வந்த இலக்கிய அலங்கார ஆசிரியர்களாலும் விளக்கப் பெற்றது. வக்ரோக்தி என்பதைக் கவிதை புலப்பாட்டிற்கான ஓர் உத்தியாகவே குந்தகருக்குப் பின் வந்தவர்கள் விளக்கியுள்ளனர். அவ்வாறு விளக்கியவர்களுள் *வியக்திவிவேகா* இயற்றிய மஹிம்மபட்டர், *காவ்யப்ரகாசா* இயற்றிய மம்மடர், *அலங்காரசர்வஸ்வா* இயற்றிய ருய்யுகர் போன்றோர் குறிப்பிடத்தக்கவர்களாவர். இதனை சுசில் குமார் தே (1961, 1976), கே. கிருஷ்ணமூர்த்தி (1964, 1974, 1977, 1985), பி .பி. கனே (1971) ஆர். எஸ். பதக் (1961), வி. ராகவன் (2009, 2010) ஆகியோரின் கருத்துகளின் வழி விவரம் வருமாறு விளங்கிக் கொள்ளமுடியும்.

## மஹிமபட்டர் (கி.பி.11)

மஹிமபட்டர் குந்தகருக்கு அடுத்துத் தோன்றிய அலங்கார ஆசிரியர் ஆவார். வக்ரோக்தி தொடர்பான எதிர்மறைச் சிந்தனையை வைத்தவர்களுள் இவரே முதன்மையானவராகத் திகழ்கின்றார். இவருடைய இன்றியமையாத கருத்தானது வியக்திவிவேகா த்வனிக்கு மாற்றானது. மேலும் இவர் குந்தகருடைய வக்ரோக்தி தொடர்பான வரையறையை எடுத்துக் கொண்டு அதனை விமர்சிக்கவும் செய்கின்றார். இவரைப் பொறுத்தவரை வக்ரோக்தி எனக் கூறும் கவிதையில் அழகியலைத் தோற்றுவிக்கும் தனித்தன்மை வாய்ந்த கவிதைப் புலப்பாட்டுமுறை எனப்படுவது ஒளசித்யா அல்லது த்வனி என்பதாகப் பார்க்கப்படும் தன்மையின் கீழ் அமைந்ததே என்கின்றார்.

மேலே குறிப்பிட்டவற்றுள் ஒளசித்யா என்பது ஒரு கவிதைக்கான படைப்பாக்க முறை ஆகும். கவிஞன் விபாவம் என்ற தன்மையின் மூலம் மட்டுமே இதனைத் தோற்றுவிக்க முடியும். விபாவம் மூலமே ரஸா தோற்றுவிக்கப்படுகின்றது. இந்த ரஸா கவிதைக்கான உயிராக இருக்கின்றது. கவிஞன் தனது கவிதையில் ரஸாவினை அமைப்பதில் மிகுந்த கவனத்துடன் செயல்பட வேண்டும். ஏனெனில் ரஸா அமைப்பதில் தவறு நிகழுமானால் ஒட்டுமொத்த கவிதையின் அழகும் சிதைந்து விடும். இவையெல்லாம் விடுத்து கவிதையை விளக்க ஒரு புதிய கோட்பாடு வேண்டும் என்றால் அதற்காகத் தொனி என்ற கோட்பாடு அமைக்கப்பட்டுள்ளது. வக்ரதா என்ற தனித்தொரு கோட்பாடு தேவை இல்லை. ஏனெனில் வக்ரதா என்பது தொனியின் உந்துதலால் தோற்றம் பெற்றது என்கின்றார்.

குந்தகர் பற்றிய இவரது கருத்து காரணகாரிய அடிப்படையில் அமைந்துள்ளதால் அதனைச் சரியான கருத்து என்று எடுத்துக்கொள்ள இயலாது. ஏனெனில் கவிதை என்பது அழகியலையும் கற்பனையையும் உள்ளடக்கியது ஆகும். அக்கவிதையியல் சார்ந்த கொள்கைகளும் கோட்பாடுகளும் இவற்றினைச் சார்ந்தே அமையும். எனவே தர்க்க அடிப்படையில் அதனை நோக்குதல் என்பது சரியானதாக இருக்க இயலாது. ஆனால் ஆனந்தவர்த்தனருடைய தொனி வக்ரோக்திக்கான அடிப்படையாகவும் அமைந்துள்ளது என்ற இவரது கருத்து ஏற்புடையதாகக் காணப்படுகின்றது. ஏனெனில் குந்தகரின் வக்ரோக்தியில் காணப்படும் நாற்பதிற்கும் மேற்பட்ட காரிகைகள் ஆனந்தவர்த்தனரின் தொனிக்காரிகைகளுடன் ஒத்து அமைந்துள்ளன என்கின்றனர்.

### மம்மடர் (கி.பி.11)

மம்மடர் தமது காவியப்ரகாசா என்ற நூலில் வக்ரோக்தியைச் சப்தலங்காரம் என்பதாக விளக்குகின்றார். எங்கு ஒரு கருத்தினைக் கூறும் போது வேறு ஒரு பொருளில் பொருள் விளக்கம் கொள்ளப்படுகின்றதோ அதனைத் தொனி அல்லது வக்ரோக்தி என்கின்றார். இவர் ருத்ரடாவின் வக்ரோக்தி தொடர்பான கருத்தினை முழுமையாக ஏற்றுக்கொள்கின்றார். மேலும் பங்கா ஸ்லேஷா மற்றும் காக்கு என்பதன் இதன் வகைகளை எடுத்துக்காட்டுகளாகத் தருகின்றார்.

மம்மடர் வக்ரோக்தி சில அலங்காரங்களுக்கு அடிப்படையாக அமைகின்றது என்கின்றார். இவரது விலேஷா என்ற கருத்தை விளக்கத்திற்கு *அதிசயோக்தி* அல்லது *வக்ரோக்தி* அனைத்து விதமான கவிதை வெளிப்பாட்டு முறைகளுக்கும் அடிப்படையாக அமைந்துள்ளது. இவை இல்லை என்றால் கவிதை என்பது

சாத்தியமில்லை என்ற பாமகரின் கருத்தினை மேற்கோளாகக் காட்டுகின்றார். மம்மடரின் காவ்யப்ரகாசத்திற்கு உரை எழுதிய மரபார்ந்த உரையாசிரியர்கள் இதனை ஏற்றுக் கொண்டு வக்ரோக்தியைக் கவிதை வெளிப்பாட்டு முறைகளுக்கெல்லாம் முன்னோடி என்பதைக் கூறுகின்றனர்.

### ரூய்யுகா (கி.பி.12)

வக்ரோக்தியை விளக்கியவர்களுள் குறிப்பிடத்தக்கவர் ரூய்யுகா ஆவார். இவர் தமது நூலான அர்த்தலங்காராவில் மம்மடரின் வக்ரோக்தி தொடர்பான வரையறையை ஏற்றுக் கொண்டு அதனை அர்த்தலங்காரா என்பதாக விளக்குகின்றார். மேலும் இவர் ஸ்லேஷா மற்றும் காக்கு என்ற வகை வக்ரோக்திகளை விளக்குகின்றார். வக்ரோக்தி என்ற சொல்லிற்கான பொருள் பொதுவானதாக அமைந்தாலும் இங்கு அலங்காரம் என்ற பொருளில் மட்டுமே கையாளப்படுகின்றது. வக்ரோக்தி அல்லது கலைநயமான வெளிப்பாட்டு முறை என்பது இயல்பாகவே பல பரிமாணங்களைக் கொண்டதாக இருக்கின்றது. இதுவே கவிதையின் உயிராகவும் அமைகின்றது. கவிஞரின் செயலாக தொனியில் விளக்கப்பட்டதைக் குந்தகர் உபச்சார வக்ரதா என அமைந்துள்ளது என்பன போன்ற கருத்துகளைக் கொண்டுள்ளார். குந்தகரின் கருத்தான வியஞ்சனா என்ற கவிதை வெளிப்பாட்டு முறை கவிதைக்கு அழகினைத் தரும் என்ற வக்ரோக்திச் சிந்தனையுடன் வியஞ்சனா அல்லது குறிப்புமொழித் தன்மை கவிதையின் அனைத்து வகையான அழகியலுக்கும் அடிப்படை என்ற ஆனந்தவர்த்தனரின் கருத்தை விளக்குவதாக அமைந்துள்ளது. ஆனந்தவர்த்தனர் வியஞ்சனா அல்லது குறிப்பு மொழித் தன்மையை கவிதையின் உயிர் என்பதாக மட்டுமே விளக்குகின்றார். ஆனால் இவற்றுடன் வக்ர கவி வியாபாரா என்பதையும்



குந்தகர் கவிதைக்கான உயிராகக் கூறுகின்றார். இச்சிறு வேறுபாடே இவ்விருவருக்குமானதாகக் காணப்படுகின்றது.

இதுவரை விளக்கப்பட்டக் கருத்துகளின் மூலம் பாமகரின் வக்ரோக்தி என்பது சொற்கள் மற்றும் அதன் பொருளின் மூலம் கவிதையின் அழகினை மேம்படுத்த உதவும் ஒரு கோட்பாடாக அமைந்துள்ளது என்பதனையும் கூற்றின் மூலம் கவிதையில் அழகு என்பது தீரெனத் தோன்றுவது என்பதும் *வக்ரோக்தி* என்பது சொல்லிற்கு அதனுடனான பொருளிற்கும் நெருக்கமான தொடர்பினை உடையது என்பதும் *வக்ரோக்தி* என்பது அனைத்து அழகியல் தன்மைகளின் உருவகமாக அமைந்துள்ளதனையும் அறிந்துகொள்ள முடிகின்றன. இவைகளைப் போன்றே அதிசயோக்தியும் மிகவும் இன்றியமையாத அடிப்படைக் கவிதை வெளிப்பாட்டு முறை என்கிறார். இக்கூற்று *வக்ரோக்தியும்* அதிசயோக்தியும் ஒன்று என்ற பாமகரின் கொள்கைக்கு மேலும் வலுச்சேர்ப்பதாக அமைவதனை அறிய முடிகின்றது. இவ்வாறு ஆனந்தவர்த்தனர் தொனிவிளக்கிலும் அபிநவகுப்தர் தனது உரைகளிலும் *வக்ரோக்தி* பற்றிய தங்களது சிந்தனைகளை விளக்கியுள்ளதனை அறிந்து கொள்ளலாம். மேற்கண்ட விளக்கங்கள் மூலம் ஆனந்தவர்த்தனரும் *அதிசயோக்தி* மற்றும் *வக்ரோக்தி* ஆகிய இரண்டும் வேறல்ல எனவும் *வக்ரோக்தியின்* சிறப்பு கவிஞரின் நுண்ணறிவு மூலமே வெளிப்படும் எனவும் கருத்தினைக் கொண்டிருந்தார் என்பதை அறிய முடிகின்றது. மேலும் பாமகரின் *வக்ரோக்தி* தொடர்பான சிந்தனைகளைக் கற்றறிந்திருந்தார் என்பதையும் அதனை ஒரு தனித்த கொள்கையாக ஏற்றுக் கொண்டார் என்றும் அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. இதன் அடிப்படையில் நோக்கும் போது *ஸ்வபாவோக்தி* மற்றும் *வக்ரோக்தி* ஆகிய இரண்டும் நாட்டியத்தில் இன்றியமையாத இடத்தைப் பெறுகின்றன என்பதையும் அறியமுடிகின்றது.

அபிநவகுப்தரின் இக்கூற்று தண்டியின் கூற்றான இலக்கியத்தில் இடம்பெறும் இன்றியமையாக் கூறுகளாக ஸ்வபாவோக்தியும் வக்ரோக்தியும் அமைந்துள்ளன என்பதுடன் அவை தம்முள் ஒத்துள்ளதனையும் விளங்கிக் கொள்ள முடிகின்றது.

### பதிப்பு வந்த முறை

பதினொன்றாம் நூற்றாண்டில் இயற்றப்பட்ட வக்ரோக்தி ஜீவித 1923ஆம் ஆண்டில் பதிப்பில் வந்துள்ளது. இதனைச் சென்னைக் கீழ்த்திசைச் சுவடி நூலகத்தில் இருந்து சுசில் குமார் தே முதன்முதலில் அச்சில் பதிப்பித்துள்ளார். ஆனால் முதல் பதிப்பில் முதல் இரண்டு பகுதிகள் மட்டுமே பதிப்பிக்கப்பட்டுள்ளன. ஏனைய பகுதிகள் பாதிப்படைத்திருந்ததால் அவை பதிப்பிக்கப்படலவில்லை. அதன் பின்னர் 1923ஆம் ஆண்டில் இந்நூலின் மற்றொரு ஓலைச்சுவடிப் பிரதியை சி.டி.தலல் என்பவர் ஜெய்சால்மரில் உள்ள ஜென பந்தார்ஸ் என்ற ஓலைச்சுவடிக் காப்பகத்தில் இருப்பதனைக் கண்டறிந்தார். ஆனால் சுசில் குமார் தேவிற்கு அப்பிரதியும் பயன்படக் கூடியதாக அமையவில்லை. ஏனெனில் அப்பிரதியும் முழுமையடையாததாக இருந்தது. முந்தைய பதிப்பை விட இதில் சில பகுதிகள் தெளிவாக அமைந்துள்ளதனைக் கண்டறிந்தார் சுசில் குமார் தே. இதனைக் கொண்டு திருத்திய மறுபதிப்பினை 1928ஆம் ஆண்டு வெளியிட்டார். 1961ஆம் ஆண்டு கல்கத்தாவில் உள்ள கே.எல்.முகோபாத்யாய் என்பவரால் வெளியிட்ட இதன் மூன்றாம் பதிப்பு, 1928இல் வந்த இரண்டாம் பதிப்பில் எவ்வித மாற்றமும் செய்யாமல் வெளியிட்டுள்ளது. பின்னர் தில்லிப் பல்கலைக் கழகத்தில் பணியாற்றிய முனைவர் நாகேந்திரர் 1955ஆம் ஆண்டு வக்ரோக்திஜீவித ஹிந்திக் குறிப்புரையுடன் என்ற பதிப்பை வெளியிட்டார். இதில் உள்ள ஹிந்திக் குறிப்புகள் ஆச்சார்ய விஷ்வேஷ்வர் என்பவரால் இயற்றப்பட்டுள்ளன.

இதில் தேவின் பதிப்பில் காணப்படும் பல்வேறு இடர்களுக்குக் குறிப்புகளை எந்தவொரு ஓலைச்சுவடியையும் குறிப்பிடாமல் எழுதியுள்ளனர். இதன் பின்வந்த 1967இல் ஸ்ரீ ராதே ஷ்யாம் பதிப்பித்த ஹிந்திப் பதிப்பும் எந்த வித மாற்றமும் இன்றியே வெளிவந்துள்ளது.

கே.கிருஷ்ணமூர்த்தி அடையாறு நூலகத்தில் இருந்து வக்ரோக்தி ஜீவிதாவின் மேலும் இரண்டு பகுதிகளான மூன்றாம் பகுதி மற்றும் நான்காம் பகுதிகளைக் கண்டறிந்து 1968ஆம் ஆண்டில் தற்போது கிடைக்கும் திருத்திய முழுப் பதிப்பினைத் தார்வார் பல்கலைக்கழகம் மூலம் வெளியிட்டார்.

## தொகுப்புரை

இந்த இயலின் விளக்கங்கள் மூலம் பின்வரும் கருத்துகள் பெறப்படுகின்றன.

வக்ரோக்தி என்பது வக்ர + உக்தி என்ற இரண்டு சொற்களின் கூட்டில் உருவானது ஆகும். வக்ர என்பதற்கு வளைந்த, சுருண்ட, இயல்பில் இருந்த மாறுபட்ட மற்றும் வளைந்த அழகியலோடு அமைந்துள்ள தன்மைகள், வார்த்தை விளையாட்டு, சிலேடைத் தன்மை கொண்ட சொற்பயன்பாடு எனப் பல்வேறு பொருட்களை சமஸ்கிருத அகராதிகள் தருகின்றன. வக்ரோக்தி பரதரின் லக்ஷணா என்ற கோட்பாட்டிலிருந்து தோற்றம் பெற்றது என்றும், பாமகரே அதனை முதன் முதலில் பயன்படுத்தி அச்சிந்தனைத் தோற்றத்திற்கு வழி வகுத்தவர் என்றும் குந்தகர் ஏனைய கோட்பாடுகள் பற்றி அறிந்திருந்தாலும் அவற்றினைப் பின்பற்றித் தனது கோட்பாட்டினை அமைக்காமல் அவற்றில் இருந்து மாறுபட்ட புதிய கோட்பாடாக அனைவரும் ஏற்றுக்கொள்ளும் வண்ணம் படைத்துள்ளார் என்றும் கருத்துகள் சமஸ்கிருத அழகியல் அறிஞர்களிடையே நிலவியுள்ளன.

சமஸ்கிருத இலக்கியங்களில் சுபந்து, அமரு, பாணா, காளிதாசர் முதலியோர் வக்ரோக்தி என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்தியிருப்பதன் மூலம் வக்ரோக்தியை இயல்பான தன்மையில் உள்ளதன் இயல்பை மாற்றிக் கூறும் தன்மை உடையது என்பதை அறிய முடிகின்றது. இயல்பில் இருந்து மாறுபட்டு விலகி இருப்பவை அனைத்தையும் வக்ரோக்தி என்ற சொல்லில் குறிப்பிடலாம். தங்கள் கவிதைகளில் ஒரு பொருளைப் பிறவற்றில் இருந்து வேறுபடுத்தி அதன் சிறப்பை உணர்த்தும் தன்மைக்கு வக்ரோக்தி என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்தியுள்ளனர்.

நாட்டிய சாஸ்திராவில் பரதர் உபமாவிற்கு அபிநவகுப்தர் காவ்ய பாரா, காவ்ய வியாபாரா, காவ்ய பந்தே, காவ்ய சரீரா போன்ற விளக்கங்களைத் தந்துள்ளார். இவற்றைக் குந்தகர் விளக்கும் போது வக்ரோக்தி என்ற சொல்லையோ வக்ரோக்தி என்ற சொல்லிற்கான பொருட்களையோ கொண்டு விளக்கம் அளித்துள்ளார். லக்ஷணா என்பது கவிதையில் அமையும் கூறுகளை உள்ளடக்கியது. இதுவொரு நெகிழ்வுத் தன்மை உடையது.

வக்ரோக்திச் சொல்லோ அதற்கான விளக்கங்களோ பரதரிடம் காணப்படவில்லை. ஆனால் அதற்கு உரை இயற்றிய அபிநவகுப்தரது லக்ஷணாவிற்கான விளக்கங்களில் குந்தகரின் வக்ரோக்திக்கானச் சான்றுகள் காணப்படுகின்றன. இதன்மூலம் பரதரிடம் வக்ரோக்தி தொடர்பான சிந்தனை காணப்பட்டது என்பதனை அறிந்து கொள்ளமுடிகின்றது.

ரஸா, அலங்காரம், தொனி ஆகிய கோட்பாட்டுகளைப் போன்று வக்ரோக்தி பற்றிய நேரடியான சிந்தனைகளோ அல்லது அதற்கான பொருண்மையில் அமைந்த சிந்தனைகளோ தொடக்க காலத்தில் இருந்து சமஸ்கிருத அறிஞர்களால் பயன்படுத்தப்பட்டு ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டிருக்கின்றன என்பதைக் கிடைத்துள்ள சான்றுகள் விளக்குகின்றன.

குந்தகருக்கு முன் வக்ரோக்தியை விளக்கியவர்களில் பாமகர், தண்டி, ஆனந்தவர்த்தனர், அபிநவகுப்தர் ஆகியோர் வக்ரோக்தியை அதிசயோக்தி அல்லது உயர்வு நவீர்சி அணி என்றும் வாமனர் ரீதி அல்லது நடை என்றும் மற்றும் ருத்ரடர் ஸ்லேசா அல்லது சிலேடை என்றும் பல்வேறு வகைகளில் விளக்கியுள்ளனர். இவர்களுள் வக்ரோக்தி என்ற சொல்லை முதன் முதலில் பயன்படுத்தியவர் பாமகர்

வக்ரோக்தியைக் குறிப்புப் பொருள் அடிப்படையில் விளக்கியவர் ருத்ரடர் எனினும் மேலும் இவர்களது அலங்கார நூல்களில் வக்ரோக்தி தொடர்பான சரியான வரையறையை அளிக்கவில்லை.

வக்ரோக்திக் கோட்பாடு குந்தகர் என்ற காஷ்மீரகத்துப் பண்டிதரால் பதினொன்றாம் நூற்றாண்டில் எழுதப்பட்டது. இதில் நூற்றி எண்பத்து மூன்று காரிகைகளும் நான்கு உத்யோதங்களும் உள்ளன. இவை ஆறு அடிப்படைகளில் வகை செய்யப்பட்டுள்ளது.

இராஜசேகரா வக்ரோக்தி என்பதனை உக்தி மற்றும் பந்தி என்பதாக விளக்கியுள்ளார். இவரது உக்தி என்ற கோட்பாடு கவிதை வெளிப்பாட்டுமுறை எனப் பரவலாக விளக்கம் பெறுகின்றது. உக்தி என்ற இவரது சிந்தனை பந்த, கும்ப, பந்தி மற்றும் கவி வியாபாரா என விளக்கம் பெறுகின்றது.

வக்ரோக்தி தொடர்பாக போஜா மிகவும் தெளிவாகவும் பரந்துபட்ட அளவிலும் கவிதை படைப்பதற்கான அடைப்படை பார்வை வைத்திருந்தார் என்பதை விளங்கிக் கொள்ள முடிகின்றது. இவர் குந்தகரின் கோட்பாடை அறிந்திருந்தாலும் இவரது வக்ரோக்தி தொடர்பான கருத்து பாமகர் மற்றும் ஆனந்தவர்த்தனரைச் சார்ந்தே அமைந்திருக்கின்றது என்பதனை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது.

மஹிமபட்டர் குந்தகரின் வக்ரோக்திக் கோட்பாட்டிற்கு தொனியும் ஒளசித்தியமுமே அடிப்படை என்பதனை வக்ரோக்தியில் காணப்படும் சில காரிகைகள் தொனிக்காரிகைகளுடன் ஒத்த தன்மையில் அமைந்துள்ளதனைச் சுட்டிக் காட்டி குந்தகருக்கு எதிரான எதிர்மறைக் கருத்தை முதன்முதலில் விளக்குகின்றார். இவரது

கருத்து தர்க்க அடிப்படையில் அமைந்தது என்பதால் ஏற்றுக் கொள்ளப்பெறவில்லை என்பதனையும் அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது.

மம்மடர் பாமகரின் கருத்தான அதிசயோக்தி அல்லது வக்ரோக்தி கவிதை வெளிப்பாட்டு முறைகளுக்கான அடிப்படை என்பதை ஏற்றுக் கொள்கின்றார்.

வக்ரோக்தி என்பது கலை நயமான வெளிப்பாட்டு முறை ஆகும். வக்ரோக்தியே கவிதையின் உயிராக அமைகின்றது. ஆனந்தவர்த்தனரின் கோட்பாட்டிற்கும் வக்ரோக்திக்கும் சில வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன என்பது ருய்யுகாவின் சிந்தனையாக அமைந்துள்ளது.

## இயல் - இரண்டு

### குறுந்தொகையில் வர்ண வின்யாஸ வக்ரதா

வக்ரோக்தி வகையுள் முதலாவதாக அமைந்திருப்பது வர்ண வின்யாஸ வக்ரதா ஆகும். ஒரு கவிதையில் அசைகள் அமைந்திருக்கும் தன்மையின் அடிப்படையில் கவிதையின் வெளிப்பாட்டு முறை, வாசகனின் கவனத்தை ஈர்க்குமானால் அது வர்ண வின்யாஸ வக்ரதா எனப்படும். இந்த அசைகள் மெய்யொலிகளின் அடிப்படையில் ஒரு கவிதையில் அமைந்து அக்கவிதையின் அழகியலை நிர்ணயிக்கும் தன்மை என்பது எழுத்துகளைச் சந்தத்துடன் ஒலிக்கும் தன்மையினைச் சார்ந்து அமைந்துள்ளது. வர்ண வின்யாஸ வக்ரதாவின் வரையறை, அவற்றிற்கான சமஸ்கிருதச் சான்றுகள், வர்ண வின்யாஸாவின் வரையறையின் அடிப்படையில் அமையும் குறுந்தொகைப் பாடல்கள் ஆகியவற்றினை விளக்குவதாக இவ்வியல் அமைகின்றது.

வர்ண வின்யாஸாவின் விளக்கங்களுக்கு ஏற்பப் பெரும்பான்மையான குறுந்தொகைப்பாடல்கள் அமைந்து வருவதனை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. எனவே, இப்பகுதி ஒவ்வொரு வகைக்கும் ஒரு சான்று என மட்டும் பொருத்திக்காட்டிப் பாடல்களின் எண்ணிக்கையை இவ்வியலின் இறுதியில் அட்டவணைப்படுத்தி விளக்குகின்றது. அட்டவணையில் ஒரு பகுதியில் இடம்பெற்ற பாடல் மற்றொரு வகையில் இடம்பெறுவது தவிர்க்கப்பட்டுள்ளது.

#### வர்ண வின்யாஸ வக்ரதா அமையும் முறை

மெய்யெழுத்துகள் மூலம் கவிதையில் அமையும் அசைகளின் அடிப்படையில் கவிதை படைக்கும் வரையறைகளைத் தொகுத்தளித்த குந்தகர் அவற்றில் இருந்து



மாறுபட்டும் கவிதை அமையும் என்பதால் அதற்கான வரையறைகளையும் தொகுத்துக் கொடுத்துள்ளார். இவ்வரையறைகளைப் பின்பற்றிக் கவிதை படைப்பது என்பது அனைத்துச் சூழல்களிலும் சாத்தியமில்லை என்பதாலும் படைக்கப்பட்ட இலக்கியத்தில் இவ்வரையறைகளைப் பொருத்திப் பார்க்கலாம் என்பதாலும் இத்தகைய வரையறைகளை அளித்திருக்கலாம் எனக் கருத இடமுண்டு. ஏனெனில், இக்கவிதை புலப்பாட்டுக் கோட்பாடு தோன்றியதற்கு முன்னும் பின்னும் பல்வேறு கவிதைகள் படைக்கப்பட்டிருக்கும் என்பதால் அவை அனைத்திற்கும் இக்கோட்பாடு பொருந்திப் போகவேண்டிய தேவை இல்லை. இதன் அடிப்படையில் கவிதைகள் அமையும் முறையினை மூன்று வரையறைகளாக அமைத்துக் கூறுகின்றார் குந்தகர்.

அவை:

1. அசைத்தன்மைகளைப் படைப்பதில் எவ்விதக் கடினத் தன்மையும் பின்பற்றாமல் இயல்பாக அமைய வேண்டும். அசை அமைப்பு சிறப்பாக அமையாமலும் கவிதை அமையலாம். அசைகளை உருவாக்குதில் கவனமாக இருந்து கவிதையின் பொருளில் குறை வருமாறு கவிதைகள் படைக்கக் கூடாது.
2. மெய்யெழுத்துகளைக் கொண்ட அசைகள் அமைக்கும் போது அவ்வசைகள் கடின மெய்களைக் கொண்டதாக அமைந்து விடுதல் கூடாது.
3. அசை அமைப்பு தொடர்ந்து அமைதல் என்பது இல்லை. ஒரு கவிதையில் ஏனைய அடிகளிலின்றித் துவக்க அடிகளில் அசைகள் சிறப்பாக அமைந்திருக்குமானால் அவ்வோசை நயத்தோடே இறுதி அடி வரையிலும் அக்கவிதை வாசிக்கப்படலாம். (1977: 365 - 66)

கடின முயற்சி ஏதுமின்றி இயல்பாகவே கவிதையில் அசைகள் தொடரில் அமைதல் வேண்டும். அவ்வாறு அசைகள் சிறப்பாக அமைந்த தொடர்களைக் கொண்ட கவிதையில் அமையும் அழகியல் தன்மை என்பது கவிஞரின்

படைப்பாற்றல் சார்ந்தே அமைகின்றது. கவிஞன் அசை அமைப்புத் தன்மையை இயல்பாக உருவாக்கும் போது அவ்வசையில் அமையும் மெய்யொலிகள் கடின ஓசைநயம் உடையதாக அமைதல் கூடாது. கடின ஓசை கொண்ட அசைகள் இல்லாதிருக்கும்போது படைப்புடன் வாசகன் முழுவதமாக ஒன்றிப் படைப்போன் கூறவந்ததை எளிதாக உணர்ந்து கொள்ளமுடியும். கடினமான ஓசை கொண்ட அசைகளுடன் அமைக்கப்படும் கவிதை இலக்கியமாகக் கருதப்படாது. ஏனெனில், இலக்கியம் என்பது சொற்களுக்கும் அதன் பொருளிற்கும் உள்ள தொடர்பினை விளக்க மட்டுமே அல்ல. வாசகனிடம் இனிமையைத் தோற்றுவித்துக் கலைநயத்தைப் படைப்பில் தோற்றுவிப்பதற்காகவும் என வர்ண வின்யாஸ வக்ரதா கவிதையில் அமையும் முறை அதன் நோக்கம் ஆகியன பற்றி விளக்குகின்றார். மேலும், படிப்போனிடத்தில் இனிமையை உண்டாக்க வேண்டும் என்றால் கவிஞன் சொற்களையும் அதன் மூலம் உருவாக்கப்பட்ட அசைகளையும் அசைகளின் அமைப்பின் மூலம் அமையும் ஓசை நயத்தையும் இயல்பான மெய்யொலிகளைக் கொண்டதாக அமைத்து உருவாக்குதல் வேண்டும். இல்லையேல் கவிஞனின் படைப்பு வெற்றிபெறாது என்கிறார்.

### வர்ண வின்யாஸ வக்ரதாவின் நோக்கம்

அசைகளின் அழகு அல்லது கவரும் திறன் என்பது கவிதையில் அமைய வேண்டிய இசைநயம் அல்லது ஓசைநயம் சார்ந்ததாக அமைகின்றது. ஆனாலும் இது வெறும் ஓசைநயம் சார்ந்ததாக மட்டுமில்லாமல் கவிதையின் குணத்தையும் நடையினையும் நிர்ணயிப்பதிலும் இன்றியமையாத இடத்தை வகிக்கின்றது என்கின்றார். இவற்றுள் குணம் மட்டுமே குறிப்பிடத்தக்கதாக அமைகின்றது.

எனெனில், கவிதை நடையின் இன்றியமையாத செயலே கவிதையின் குணத்தை எளிதாக்கித் தருவது என்கிறார் குந்தகர்.

வர்ண வின்யாஸ வக்ரதா என்ற பிரிவு கூறப்படுவதற்கான நோக்கங்களைக் குந்தகர் கீழ்வருமாறு விளக்கிச் செல்கின்றார். அசைகளினால் உண்டாகும் அழகியல் மற்றும் இனிமை என்பது கவிதையில் ஓசைநயத்தை மேம்படுத்துவதற்காகவே ஆகும். இவ்வாறு அமைக்கப்படுவது கவிதையில் இனிமையை உண்டாக்குவதற்காக மட்டுமன்று. வாசகனை ஈர்க்கும் விதமான கவிதைக்கான மொழிநடைக்காகவும் எனப்படுகின்றது. இதனைப் பண்டைய அலங்கார ஆசிரியர்கள் கூறும் போது இலக்கியப் படைப்பாக்க அழகியல் அதாவது விருத்தி வைசித்ராய என அழைக்கின்றனர் என்கின்றார்.

யமகா அல்லது தொடைநயம் வாய்ந்த தன்மை என்பது ஒரே ஓசை அமைப்புடைய ஆனால் வெவ்வேறு பொருட்களைத் தரும் தன்மையினை விளக்குவது ஆகும். இதன் இன்றியமையாத பண்பு என்பது கவிதையினைப் புரிந்து கொள்வதனை எளிமையாக்குவதும் இனிய ஓசைநயத்துடன் காதிற்கு இனிமை சேர்ப்பதும் ஆகும் என்கின்றார்.

### **வர்ண வின்யாஸ வக்ரதா கவிதையில் அமையும் முறை**

கவிதையில் வர்ண வின்யாஸ வக்ரதா அமையும் தன்மைகளைக் குந்தகர் தனது நூலில் விளக்கிச் செல்கின்றார்.

ஒன்று, இரண்டு அல்லது இரண்டிற்கும் மேற்பட்ட மெய்யொலிகளால் அமைந்த அசைகள் குறுகிய கால இடைவெளியில் ஒரு கவிதையில் மீண்டும் மீண்டும்

இடம்பெறுமானால் அது வர்ண வின்யாஸ வக்ரதா (varṇa vinyāsa vakratā) அல்லது அசைகள் அமையும் கலை (Art in the Arrangement of Syllables) என அழைக்கப்படுகின்றது. இது கவிதையில் அமையும் முறையின் அடிப்படையில் மூன்று வகையாகப் பிரிக்கப்பட்டுகின்றது (உத். 2, கா. 2) என்கின்றார் குந்தகர்.

இங்கு அசைகள் என்பன மெய்யெழுத்துகளில் அமைவனவற்றை மட்டுமே குறிக்கின்றார். மேலும், இங்கு அசைகள் அமையும் கலை என்பதனை மெய்யெழுத்துகள் அமையும் கலை (Art in the Arrangement of Consonants) எனவும் அழைக்கலாம் என்கின்றார். இவ்வாறு மெய்யெழுத்துகள் கவிதையில் அமையும் தன்மைகளின் அடிப்படையில் அவற்றினை மூன்று வகைப்படுத்துகின்றார். (குந்தகர் 1977: 359) அவை பின்வருமாறு:

1. ஒரே மெய் மீண்டும் மீண்டும் தொடர்ந்து வருதல்.
2. இரண்டு மெய்கள் மீண்டும் மீண்டும் தொடர்ந்து வருதல்.
3. இரண்டிற்கும் மேற்பட்ட மெய்கள் மீண்டும் மீண்டும் தொடர்ந்து வருதல்.

**ஒரே மெய் மீண்டும் மீண்டும் தொடர்ந்து வருதல்.**

ஒரு பாடலில் ஒரு மெய்யெழுத்து ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட முறை வருமாறு அமைத்துப் பாடல் இயற்றும் தன்மையில் அமையும் கவிதைகள் பின் வருமாறு அமைகின்றன. இதற்குச் சான்றாக,

த<sup>4</sup>ம்மில்லோ வினிஸி<sup>2</sup>தால்பகுஸும:

ஸௌந்த<sup>3</sup>ர்யது<sup>4</sup>ர்யாம்' ஸ்மிதம்'

வின்யாஸோ வாசஸாம்' வித<sup>3</sup>க்<sup>4</sup>த<sup>4</sup>னது<sup>4</sup>ர:

கண்டே<sup>2</sup> கல: பஞ்சம:|

என்ற சமஸ்கிருதப் படலை அளிக்கின்றார் குந்தகர். இதேபோன்று குறுந்தொகைப் பாடல்களை நோக்கும் போது அவற்றுள் அனைத்துப் பாடல்களிலும் ஏதேனும் ஒரு மெய்யெழுத்து ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட முறை வந்திருப்பதனைக் காண முடிகின்றது. சான்று:

வேரல் வேலி வேர்கோட் பலவின்

சார னாட செவ்வியை யாகுமதி

யாரஃ தறிந்திசி னோரே சாரற்

உயிர்தவச் சிறிது காமமோ பெரிதே.

(குறு.18)

இப்பாடலில் வகர மெய்யும் சகர மெய்யும் ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட முறை வந்து அமைந்துள்ளதால் இப்பாடலினை ஒரே மெய் மீண்டும் மீண்டும் வந்து அமையும் வகைக்கான சான்றாகக் கொள்ள முடிகின்றது.

இரண்டு மெய்கள் மீண்டும் மீண்டும் தொடர்ந்து வருதல்.

ஒரு பாடலில் ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட மெய்கள் தொடர்ந்தோ சற்று இடைவெளியுடனோ மீண்டும் மீண்டும் வருமானால் அதனையும் வர்ண வின்யாஸா வகரதாவின் கீழ்க் கொள்ளலாம் என்கின்றார் குந்தகர். இதற்கான சமஸ்கிருதச் சான்றுப்பாடலாக,

ப<sup>4</sup>க்<sup>3</sup>னைலாவல்லீகாஸ்தரலிதகத<sup>3</sup>லி

ஸ்தம்ப<sup>3</sup>தாம்பூ<sup>3</sup>லஜம்பூ<sup>3</sup>

ஜம்பூ<sup>3</sup>ராஸ்தாலதாலீஸரலதரலதா...

என்ற பாடலை அளித்துள்ளார் குந்தகர். இப்பாடலில் ம், ப் ஆகிய மெய்கள் மீண்டும் மீண்டும் வந்துள்ளதனை அறிய முடிகின்றது. இத்தன்மைக்கு உரியனவாக எழுபத்து ஒன்பது குறுந்தொகைப்பாடல்கள் அமைகின்றன. சான்று ஒன்று வருமாறு:

முட்டு வேன்கொ றாக்கு வேன்கொல்

ஒரோன் யானுமோர் பெற்றி மேலிட்

டாஅ வொல்லெனக் கூவு வேன்கொல்...

(குறு. 28)

இப்பாடலடிகளில் கொல் என்ற இரண்டு மெய்கள் ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட இடங்களில் வந்துள்ளதன் மூலம் இதனை இவ்வகைக்கான சான்றாகக் கொள்ள முடிகின்றது.

**இரண்டிற்கும் மேற்பட்ட மெய்கள் மீண்டும் மீண்டும் தொடர்ந்து வருதல்**

இரண்டிற்கும் மேற்பட்ட மெய்கள் மீண்டும் மீண்டும் தொடர்ந்து ஒருபாடலில் அமையும் தன்மையை மூன்றாவது வரையறையாக விளக்குகின்றார் குந்தகர். இதற்கு இரண்டாம் வகைக்குத் தரப்பட்ட சமஸ்கிருதச் சான்றுப்பாடலையே சான்றாகக் கொள்ளலாம் என்கின்றார் குந்தகர். இத்தன்மையில் அமைந்த குறுந்தொகைப்பாடல்களாக மொத்தம் இருபத்தேழு பாடல்களைக் கொள்ளலாம். அவற்றுள் ஒரு குறுந்தொகைச் சான்றுப்பாடல் மட்டும் கீழ்வருமாறு:

செங்களம் படக்கொன் றவுணர்த் தேய்த்த

செங்கோ லம்பிற் செங்கோட்டி யானைக்...

(குறு.1)

இப்பாடலடிகளில் செங்க என்று அமைந்த ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட மெய்கள் கொண்ட சொல் தொடர்ந்து வந்துள்ளதனைக் காணலாம். சமஸ்கிருதத்தில் குந்தகர் சான்று காட்டியது போன்று இரண்டாவது கூறப்பட்ட பாடலையே இதற்கும் சான்றாகக்

காட்டலாம் எனக் கொண்டால், இரண்டாவது வகைக்கும் மூன்றாவது வகைக்கும் எவ்வித வேறுபாடும் இல்லை என்பது போலத் தோன்றுகின்றது. ஆனால் தமிழில் இவ்வாறு அமைவதற்குச் சில சான்றுகளைக் கொண்டு விளக்குவதன் மூலம் மூன்றாவது வகையினைத் தெளிவாக விளங்கிக்கொள்ள முடிகின்றது.

இம்மூன்று தன்மைகளிலும் இரண்டிற்கும் மேற்பட்ட முறை என்பதுவும் குறுகிய கால இடைவெளியில் அமைதல் வேண்டும் என்பதுவும் இன்றியமையாத தன்மையாகக் கருத்தில் கொள்ளப்படுதல் வேண்டும் என்கிறார்.

மேற்சொன்னவை போன்று மெய்களால் அமையும் அசை அமைப்புகளின் தன்மைகள் பற்றி விளக்குகையில் மேலும், மூன்று வகையான விளக்கங்களை அளிக்கின்றார். அவை:

1. மூக்கின மெய்களுடன் இணைந்து வருதல்
2. த, ல, ந இரட்டித்து வருமிடங்கள்
3. ர பிற மெய்களுடன் இணைந்து வருதல்

**மூக்கின மெய்களுடன் இணைந்து வருதல்**

மெய்யெழுத்துகள் அதன் மூக்கொலிகளுடன் இணைந்துவரினும் அதனையும் அசை அமையும் அழகியலுக்கான கூறுகளாகக் கொள்ளலாம். அதாவது சமஸ்கிருதத்தில் உள்ள க, முதல் ம வரையிலான இருபத்து ஐந்து மெய்யொலிகள் அவற்றின் மூக்கொலிகளான ங, ஞ, ண, ந என்பவற்றுடன் இணைந்து வரும்போதும் அவையும் கருத்தில் கொள்ளப்பட வேண்டும் என்கிறார். அதற்கான சமஸ்கிருதச் சான்றுப்பாடல் கீழ்வருமாறு:

உன்னித்<sup>3</sup>ரகோகனத்<sup>3</sup>ரேணுபிஸ<sup>2</sup>ங்கிதாங்கா  
குஞ்ஜந்தி மஞ்சு மது<sup>4</sup>பா: கமலாகரேஸு<sup>2</sup> |  
ஏதச்சகாஸ்தி ச ரவேர்னவபி<sup>3</sup>ந்து<sup>4</sup>ஜீவ  
புஷ்பச்ச<sup>2</sup>டாப<sup>4</sup>முத<sup>3</sup>யாசலசும்பி<sup>3</sup> பி<sup>3</sup>ம்பி<sup>3</sup>ம்' ||

மேலும், கீழ் வருவனவற்றையும் அதற்குச் சான்றுகளாகக் கொள்ளலாம் என்கின்றார்.

கத<sup>3</sup>லீஸ்தம்ப<sup>3</sup>தாம்பூ<sup>3</sup>லஜம்பூ<sup>3</sup>ஜம்பி<sup>3</sup>ரா:  
ஸரஸ்வதீ-ஹ்ரத்<sup>3</sup>யார்விந்த<sup>3</sup>-மகரந்த<sup>3</sup>-பி<sup>3</sup>ந்து<sup>3</sup>-  
ஸந்தோ<sup>3</sup>ஹ-ஸுந்த<sup>3</sup>ராணா:

தமிழில் மெல்லின ஒலிகள் மூக்கொலிகளாகக் கருதப்படுகின்றன. மேலும், க,ச,ட,த,ப,ற ஆகிய வல்லின ஒலிகளுக்கான இன எழுத்துக்களாகவும் அடையாளம் காணப்படுகின்றன. அவ்வாறு இன எழுத்துகளுடன் வரும் பாடல்களுக்கான சான்றுகள் வருமாறு,

**ககரம் ஙகரத்துடன் இணைந்து வருதல்**

ககரம் அதன் இன மெய்யான ஙகரத்துடன் அமைந்து வரும் குறுந்தொகைப்பாடல்களாக மொத்தம் முப்பத்து ஐந்து பாடல்கள் அமைந்துள்ளன. சான்றாகக் கீழ்வரும் பாடலைக் கொள்ளலாம்.

பொன்புனை பகழி செப்பங் கொண்மார்  
உகிர்நுதி புரட்டு மோசை போலச்  
செங்காற் பல்லி தன்றுணை பயிரும்  
அங்காற் கள்ளியங் காடிற்ற தோரே.

(குறு.16)



இப்பாடலில் சுகரம் அதன் இனமெய்யான ங்கரத்துடன் ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட முறை வந்துள்ளமையைக் காணலாம்.

**சுகரம் ங்கரத்துடன் இணைந்து வருதல்**

சுகரம் அதன் இன மெய்யான ங்கரத்துடன் ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட முறையில் இணைந்து குறுந்தொகையில் பதிமூன்று பாடல்களில் அமைந்துள்ளது. சான்றுப் பாடல்:

துறுகல் அயலது மாணை மாக் கொடி  
துஞ்சு களிறு இவரும் குன்ற நாடன்,  
நெஞ்சு களன் ஆக, நீயலென் யான் என,  
நற்றோள் மணந்த ஞான்றை, மற்று-அவன்  
தாவா வஞ்சினம் உரைத்தது  
நோயோ-தோழி!-நின் வயினானே?

(குறு. 36)

என்ற பாடலில் சுகர மெய் அதன் இன மெய்யான ங்கரத்துடன் இணைந்து ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட முறை அமைந்து வந்துள்ளதைக் காணலாம்.

**டகரம் ங்கரத்துடன் இணைந்து வருதல்**

டகரம் அதன் இன மெய்யான ங்கர மெய்யுடன் இணைந்து வருமாறு குறுந்தொகையில் ஏழு பாடல்களில் காணப்படுகின்றது. சான்றுப் பாடல்:

ஒண் தொடி மகளிர் வண்டல் அயரும்  
தொண்டி அன்ன என் நலம் தந்து,  
கொண்டனை சென்மோ-மகிழ்ந -நின் சூளே.

(குறு. 238)

இப்பாடலில் ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட இடங்களில் டகரம், ணகரத்துடம் இணைந்து வந்துள்ளதனைக் காண முடிகின்றது.

**தகரம் நகரத்துடன் இணைந்து வருமிடங்கள்**

தகர மெய் அதன் இன மெய்யான நகரத்துடன் இணைந்து நாற்பத்து ஏழு பாடல்களில் வந்துள்ளது. ஏனைய இனமெய்களை விடத் தகரமும் நகரமும் பெரும்பான்மையான இடங்களில் இணைந்து வருகின்றன. சான்றுப் பாடல்:

துறை அணிந்தன்று, அவர் ஊரே; இறை இறந்து

இலங்கு வளை நெகிழ, சாஅய்ப்

புலம்பு அணிந்தன்று, அவர் மணந்த தோளே.

(குறு.50)

இப்பாடலில் ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட இடங்களில் தகர மெய் தன் இன மெய்யான நகர மெய்யுடன் இணைந்து வந்துள்ளதனைக் காண முடிகின்றது.

**பகரம் மகரத்துடன் இணைந்து வருதல்**

பகர மெய் அதன் இனமெய்யான மகரத்துடன் இணைந்து முப்பத்து நான்கு பாடல்களில் இணைந்து வருகின்றது. சான்று:

ஆம்பற் பூவின் சாம்பல் அன்ன

கூம்பிய சிறகர் மனை உறை குரீஇ ...

இல் இறைப் பள்ளித் தம் பிள்ளையொடு வதியும்

புன்கண் மாலையும், புலம்பும்,

இன்றுகொல்-தோழி!-அவர் சென்ற நாட்டே?

(குறு.46)

இப்பாடலில் பகரம் அதன் இன மெய்யான மகரத்துடன் ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட இடங்களில் வந்துள்ளதனைக் காண முடிகின்றது.

**றகரம் னகரத்துடன் இணைந்து வருதல்**

றகரம் அதன் இன மெய்யான னகரத்துடன் இணைந்து நூற்று நான்கு பாடல்களில் வருகின்றது. அதற்கான சான்று:

முன்றில் உணங்கல் மாந்தி, மன்றத்து ...

இன்றுகொல்-தோழி!-அவர் சென்ற நாட்டே? (குறு.46)

இப்பாடலில் றகரம், னகரத்துடன் இணைந்து ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட முறை வந்துள்ளதனைக் காண முடிகின்றது.

**த, ல, ந ஆகிய இரட்டித்து வருமிடங்கள்**

த, ல, ந, போன்ற மெய்கள் இரட்டித்து வருமிடங்களையும் அசைக்கான கூறாகக் கொள்ளலாம். இவ்வகையில் வரும் வரையறைகளுள் த இரட்டித்து வருமிடத்திற்கு மட்டுமே குந்தகர் சான்று காட்டியுள்ளார். அப்பாடல் கீழ்வருமாறு அமைந்துள்ளது.

ப்ரத<sup>2</sup>மமருண்ச்சா<sup>2</sup>யஸ்தாவத்தத்த: கனகப்ர<sup>4</sup>ஸ்

தத<sup>3</sup>னு விரஹோத்தாம்யத்தன்வீகபோலதலத<sup>3</sup>யுதிஹ |

ப்ரஸரதி ததோ த்<sup>4</sup>வந்த்சேஷாத<sup>3</sup>ஷம: ஷணத<sup>3</sup>அமுகே<sup>2</sup>

ஸரஸபி<sup>3</sup>ஸினிகந்த<sup>3</sup>ச்சே<sup>2</sup>த<sup>3</sup>ச்ச<sup>2</sup>விர்மருக<sup>3</sup>லஞ்ச<sup>2</sup>ன: ||

இவ்வகையின் கீழ் அமைந்த நகரம் இரட்டித்து வருமிடத்திற்கான சான்றுகள் குறுந்தொகையில் காணப்படவில்லை. ஏனைய தன்மையில் அமையும் குறுந்தொகைப் பாடல்கள் விவரம் வருமாறு:

#### த – இரட்டித்து வருதல்

குறுந்தொகையில் தகரம் இரட்டித்து வருமிடங்களாக மொத்தம் பதினாறு பாடல்களைக் கொள்ளலாம். தகரம் இரட்டித்து வருவதற்கான குறுந்தொகைச் சான்று:

மாரிப் பித்திகத்து நீர் வார் கொழு முகை ...

மணத்தலும் தணத்தலும் இலமே;

பிரியின் வாழ்தல் அதனினும் இலமே.

(குறு. 168)

#### ல – இரட்டித்து வருதல்

லகரம் இரட்டித்து வரும் குறுந்தொகைப்பாடல்களாக மொத்தம் இருபத்து மூன்று பாடல்களைக் கொள்ளலாம். லகரம் இரட்டித்து வருமிடங்களுக்கான சான்றுப்பாடல்:

வில்லோன் காலன கழலே தொடியோள்

மெல்லடி மேலவும் சிலம்பே நல்லோர்...

(குறு.7)

இவை தவிர்த்துச் வக்ரோக்தியில் சொல்லப்படாத க, ச, ட, ண, ப, ம, ய, ள, ற, ன போன்ற மெய்களும் இரட்டித்து ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட முறை குறுந்தொகையில் வருமிடங்களையும் காண முடிகின்றது.

ர பிற மெய்களுடன் இணைந்து வருதல்

ர என்ற மெய்யுடன் இணைந்து வரும் பிற மெய்யொலிகள் அனைத்தையும் அசைக்கான அமைப்பு கொண்டவைகளாகக் கொள்ளலாம் என்கிறார் குந்தகர். இதற்கான சான்றுப்பாடலாக

உத்தம்யத்தாலவஸ்<sup>2</sup>ச ப்ரதபதி  
தரணாவாம் ஸ<sup>2</sup>வீம்' தாபதந்த்<sup>3</sup>ரிம்' |  
அத்<sup>3</sup>ரித்<sup>3</sup>ரோணீகுடீரே குஹரிணி  
ஹரிணாராதயோ யாபயந்தி ||

என்ற சமஸ்கிருதப் பாடலை எடுத்துக்காட்டுகின்றார். இதே தன்மையில் குறுந்தொகையில் நூற்றிப் பதினொரு பாடல்கள் காணப்படுகின்றன. அவற்றுள் கீழ் வரும் ஒரு பாடலைச் சான்றாகக் கொள்ளலாம்.

ஆர்களிறு மிதித்த நீர்திகழ் சிலம்பில்  
சூர்நசைந் தனையையாய் நடுங்கல் கண்டே,  
நரந்தம் நாறும் குவைஇருங் கூந்தல்,  
நிரந்து இலங்கு வெண்பல் மடந்தை  
பரிந்தனென் அல்லெனோ இறைஇறையானே? (குறு. 52)

ஓரே அசை அடுத்தடுத்து வருமிடங்கள்

சில நேரங்களில் அசை அமைப்பு இடைவெளியின்றித் தொடர்ந்து வரும். இவ்வாறு வருவது கவிஞரின் புலமைத் தன்மையைச் சார்ந்ததாக அமைகின்றது. அவ்வாறு கவிஞன் அசையை அமைப்பதற்குக் காரணம் கூறவந்த மையக்கருவின் சிறப்பினையும் இன்றியமையாத் தன்மையையும் படிப்போன் விளங்கிக்

கொள்ளவேண்டும் என்பதே ஆகும். இவ்வாறு கவிதை படைப்பதன் மூலம் அக்கவிதை ஓசை நயத்துடன் படிப்பதற்கு இனிமையானதாக அழகியலுடன் விளங்கும் (கா.3) என்கிறார் குந்தகர். இதற்கு

தம்பூ<sup>3</sup>லீனத்<sup>3</sup>த<sup>4</sup>முக<sup>3</sup>த<sup>4</sup>க்ரமுகதருதல-

ஸ்ரஸ்தரே ஸானுகா<sup>3</sup>பி<sup>4</sup>:

பாயம்' பாயம்' கலாசீக்ர்தகத<sup>3</sup>லத<sup>3</sup>லம்'

நாரிகேலீப<sup>2</sup>லாம்ப<sup>4</sup>:|

ஸேவ்யந்தாம்' வ்யோமயாத்ராஸ்<sup>2</sup>ரமஜலஜயின:

ஸைன்யஸீமந்தீபி<sup>4</sup>ர்

தா<sup>3</sup>த்யூஹவ்யுஹகேலீகலிதகுஹகுஹ

ராவகாந்தா வனாந்தா:||

என்ற பாடலைச் சான்றாகக் கொடுத்துள்ளார். ஆனால் குறுந்தொகையில் அமையும் பாடல்கள் வெறும் கவிதை அழகுடையனவாக மட்டும் அல்லாது கருத்து நிலையும் இன்றியமையாத இடத்தைப் பெறுகின்றன. அவ்வாறு அமையும் சொற்கள் கவிதையில் இயங்கும் தன்மையின் அடிப்படையில் அவற்றினைக் கீழ்வரும் மூன்று பிரிவின் கீழ் ஒப்பிடத்தக்கவையாக அமைந்துள்ளன. அவை:

1. கருத்து நிலையில் அமைக்கப்பட்டவை
2. எவ்வித மாற்றங்களையும் ஏற்படுத்தாமல் இயல்பாக அமைபவை
3. வேறு வேறு பொருளில் அமைபவை

மேற்கண்ட பகுப்புக்குரியனவாகக் குறுந்தொகையின் மொத்தம் நூற்றுப் பதினொரு பாடல்கள் அமைந்துள்ளதனைக் காண முடிகின்றது.

## கருத்து நிலையில் அமைக்கப்பட்டவை

ஒரு பாடலில் ஒரே அசை ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட இடங்களில் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். அவ்வாறு அமைக்கப்பட்ட அசைகள் அக்கவிதையின் மையக்கருவைச் சுட்டுவதாகவோ புலவன் கூறக்கருதியதனை அழுத்தமாகக் கூறுவதாகவோ அமைக்கப்பட்டிருக்கும். அவ்வாறு அமைந்த கவிதைகள் கீழ் வருமாறு விளக்கப்படுகின்றன.

தலைவன் தலைவியின் மீதான காதல் வெளிப்படவும் அவளைக் கொடுமையான பாலை நிலத்தின் வழி அழைத்து வராததற்கான காரணம் சரி எனத் தன்னைத் தானே சமாதனம் செய்து பாடுகின்றான் (குறு. 5). அவ்வாறு பாடும்போது தனது இரக்கம் தோன்ற தலைவி இரங்கத்தக்கவள் என்ற தன்மையை அடுத்தடுத்து அளியலோ அளியள் எனத் தொடர்ந்து வருமாறு அமைத்துப் படைத்ததனை அறிய முடிகின்றது.

## எவ்வித மாற்றங்களையும் ஏற்படுத்தாமல் இயல்பாக அமைபவை

ஒரு செய்யுளில் ஒரே அசை மீண்டும் வந்து அச்செய்யுளின் கருத்து நிலையில் எவ்வித மாற்றங்களையும் ஏற்படுத்தாமல் இயல்பாக அமைந்து பொருள் கொள்ளும் இடங்களும் குறுந்தொகையில் காணப்படுகின்றன. அவை கீழ்வருமாறு:

தலைவன் இரவுக்குறி வந்ததைக் குறிப்பால் அறிவித்த காலத்தில் தலைவி அவன் வருவதற்கு முன்னரே தவறான குறியினை எண்ணிச் சென்று அவன் வரவில்லை எனக் கருதி மீண்டு வந்துவிட்டாள். ஆனால் தலைவன் உண்மையாகவே வந்த போது அதனைப் பொய்யெனக் கருதி வராமல் இருந்த போது தலைவன் தன்

நெஞ்சிடம் தாம் நினைக்கும் போதெல்லாம் தமக்குக் காண்பதற்கு ஏதுவாக அமைந்தவளாகத் தலைவி இருந்தாள். சில நேரம் காண இயலாத அரியவளாகவும் இருப்பாள் என்பதை உணர்ந்து கொள்ள வேண்டும் (குறு. 120) எனக் கூறுகின்றான். இப்பாடலில் ஆகுதல் என்ற சொல் மீண்டும் பயன்படுத்தப்பட்டாலும் அது எவ்வித மாற்றத்தையும் கவிதையில் ஏற்படுத்தவில்லை. எனவே, இச்சொல் ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட முறை கவிதையில் அமைக்கப்பட்டிருந்தாலும் கவிதையின் அழகியல் நடைக்காக மட்டுமே அவ்வாறு பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளதனைக் காணலாம்.

### ஒரே சொல் வேறு வேறு பொருளில் அமைதல்

தலைவன் பிரிந்ததனால் வருந்தும் தலைவி முன்னர்த் தலைவன் தன்னுடன் இருந்ததனால் வருந்தாமல் இருந்த தனது நெஞ்சம் தற்போது தலைவன் இல்லாமையால் வருந்துகின்றது எனக் கூறுவதாக அமைந்துள்ள குறுந்தொகைப்பாடலில் வருந்தாமல் இருந்தேன், வருந்துகின்றேன் என்ற இரண்டு வெவ்வேறு தன்மைகளை விளக்க இங்கு புலவர் நோம் என் நெஞ்சு (4) என்ற ஒரே சொல்லைப் பயன்படுத்தியுள்ளமையைக் காண முடிகின்றது.



## தொகுப்புரை

இந்த இயலின் விளக்கங்கள் மூலம் பின்வரும் கருத்துகள் பெறப்படுகின்றன.

ஒரே மெய் மீண்டும் மீண்டும் தொடர்ந்து ஒரு பாடலில் வருதல். இதன் அடிப்படையில் குறுந்தொகைப் பாடல்களை நோக்கும் போது அனைத்துப்பாடல்களிலும் ஏதேனும் ஒரு மெய் ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட முறை வந்தமைந்துள்ளதனை அறிய முடிகின்றது.

இரண்டு மெய்கள் ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட முறை வருதல். குறுந்தொகைப் பாடல்களுள் எழுபத்தொன்பது பாடல்களில் இரண்டு மெய்கள் ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட முறை வந்தமைந்துள்ளமையைக் காண முடிகின்றது. இரண்டிற்கு மேற்பட்ட மெய்கள் ஒரு பாடலில் தொடர்ந்தோ ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட முறையோ வருதல். குறுந்தொகையில் இருபத்து ஏழு பாடல்களைக் கொள்ள முடிகின்றது. இம்மூன்று வகையிலும் அமைந்த பாடல்களை நோக்கும் போது அவை தொல்காப்பியம், யாப்பருங்கலக்காரிகை விளக்கும் தொடை என்ற செய்யுள் உறுப்பிற்கான அடிப்படைகளுடன் அமைந்துள்ளதனை விளங்கிக் கொள்ள முடிகின்றது.

மூக்கொலி மெய்கள் இன மெய்களுடன் இணைந்து வருதல். இதன் கீழ்க் குறுந்தொகைப் பாடல்களில் க - ஙவுடன் இணைந்து வரும் பாடல்களாக முப்பத்தைந்து பாடல்களும் ச - ஞவுடன் இணைந்து வரும் பாடல்களாகப் பதின்மூன்று பாடல்களும் ட - ணவுடன் இணைந்து வரும் பாடல்களாக ஏழு பாடல்களையும் த - நவுடன் இணைந்து வரும் பாடல்களாக நாற்பத்தேழு பாடல்களும் ப - மவுடன் இணைந்து வருமாறு அமைந்த பாடல்களாக முப்பத்தைந்து பாடல்களும் ற - னவுடன்

இணைந்து வரும் பாடல்களாக நூற்று நான்கு பாடல்களும் அமைந்துள்ளதனை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது.

த, ல, ந ஆகிய இரட்டித்து வருதல். குறுந்தொகைப் பாடல்களுள் பதினாறு பாடல்களில் தகரம் இரட்டித்து வருகின்றதனையும் இருபத்து மூன்று பாடல்களில் லகரம் இரட்டித்து வருவதனையும் காண முடிகின்றது. ஆனால் குறுந்தொகையில் நகரம் இரட்டித்து ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட முறை வருமிடங்களைக் காண முடியவில்லை. இவை தவிர்த்துச் சமஸ்கிருத்தத்தில் குந்தகர் விளக்காத, க,ச,ட,ண,ப,வ,ய,ள,ற,ன முதலிய மெய்களும் ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட இடங்களில் இரட்டித்து வருவதனை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது.

ரகரம் பிறமெய்களுடன் இணைந்து வருதல். குறுந்தொகையில் நூற்றிப் பதினொரு பாடல்களில் ரகரம் பிற மெய்களுடன் இணைந்து இரண்டிற்கு மேற்பட்ட முறை வந்துள்ளது. இவை தொல்காப்பியம், நன்னூல் போன்ற மரபிலக்கணங்கள் விளக்கும் மெய்மயக்கம் என்பதுடன் ஒப்பிடத்தக்கவையாக அமைந்துள்ளன.

ஒரே அசை அடுத்தடுத்து வருதல். இவ்வரையறையின் கீழ் குறுந்தொகையின் நூற்றிப் பதினொரு பாடல்கள் அமைந்துள்ளன. மேலும் இவை கவிதையில் அமையும் அடிப்படைகளின் மூலம்,

1. கருத்து நிலையில் அமைக்கப்பட்டவை.
2. இயல்பாக அமைக்கப்பட்டவை.
3. வேறு வேறு பொருளில் அமைக்கப்பட்டவை.

என மேலும், மூன்று வகைகளில் பிரித்து விளங்கிக் கொள்வதாக அமைந்துள்ளதனை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது.

குறுந்தொகையில் பதபூர்வார்த்தாவும் பதபரார்த்தா வக்ரதாவும்

---

ஒரு கவிதையில் ஒரு சொல் எவ்வாறு அக்கவிதைக்குச் சிறப்புச் சேர்க்கின்றது என்பதைக் கூறும் இரண்டாம், மூன்றாம் வகை வக்ரோக்தியான பதபூர்வார்த்த வக்ரதா, பதபரார்த்தா வக்ரதா ஆகியவற்றின் தன்மைகளைச் சார்த்தி நோக்கும்படி அமைந்த குறுந்தொகைப் பாடல்கள் பற்றி இவ்வியல் விளக்குகின்றது.

**பதபூர்வார்த்தா வக்ரதா**

ஒரு கவிதையில் பயன்படுத்தப்படும் சொற்கள் அக்கவிதையின் கருத்தமைப்பை மட்டுமின்றி அழகியல் தன்மையையும் நிர்ணயிப்பதாக அமைகின்றன. *ப்ராதிபதிக அல்லது தளிர்ச் சொல்* அல்லது ஒரு கருத்தில் இருந்து மற்றொரு கருத்தாக வளரும் இயல்புடைய சொல், *தாது அல்லது வேர்ச்சொல்* என்ற பெயர், வினைச் சொற்களுக்கு அடிப்படையான சொற்கள் போன்றவற்றின் மூலம் கவிஞன் தனது கவிப்புலமையினால் கவிதையில் அழகினைக் கொண்டு வரலாம். இவ்வாறு சொற்களின் அடிப்படையில் அழகினைக் கொண்டு வரும் தன்மையில் கவிதை படைக்கும் முறையை ஒன்பது வகையாகக் குந்தகர் பிரித்துள்ளார். அவை, *ருதி வைசித்ரய வக்ரதா, பர்யாய வக்ரதா, உபசார வக்ரதா, விஷேசன வக்ரதா, சம்வந்தி வக்ரதா, வர்த்தி வைசித்ரயா வக்ரதா, பாவ வைசித்ரயா வக்ரதா, லிங்க வைசித்ரயா வக்ரதா, க்ரிய வைசித்ரயா வக்ரதா* என்பவை ஆகும். இவற்றிற்குக் குந்தகரின் வரையறைகளும் சமஸ்கிருதச் சான்றுப்பாடல்களும் இதன் அடிப்படையில் ஒப்பிட்டு நோக்கும்படி அமைந்த குறுந்தொகைப் பாடல்களும் வருமாறு:

## ரூதி வைசித்ராய வக்ரதா

கவிதையில் அமையும் ஒரு இயல்பான சொல்லைக் கவிஞன் தனது கலை நயமிக்க படைப்பாற்றால் மூலம் தனித்தன்மை வாய்ந்ததாக மாற்றுகின்றான். ஆனால் கவிஞன் என்ன பொருண்மையில் பயன்படுத்தினானோ அதே தன்மையில் வாசகன் பொருள் கொள்வான் எனக் கூற இயலாது. இதனைக் குந்தகர் ஒரு கவிஞன் ஒன்றைக் கருதி ஒரு சொல்லைப் பயன்படுத்த அதைப் படிப்போன் அக்கவிஞன் வெளிப்படுத்த எண்ணியதை விடுத்து மற்றொரு பொருளைக் கொள்ளுதல். கவிஞன் வெளிப்படுத்தக் கருதியது ஒரு செயலையோ ஒரு பாத்திரத்தையோ புகழ்வதாகவோ இகழ்வதாகவோ இருக்கலாம். அவ்வாறு விளக்கும் போது ஒரு சொல்லின் இயல்பான தன்மையை விட மிகைப்படுத்திக்காட்டுவதாக அமைந்திருக்கும். இது இயல்பாக உள்ளதை ரூதி வைசித்ராய வக்ரதா (*rūdhivaicitryavakratā*) அல்லது மிகைப்படுத்திக் கூறுதலின் கலை (Art in Beautifying Conventional Sense) என்கின்றார். இவ்வாறு மிகைப்படுத்துவதற்காகப் பயன்படுத்தப்படும் சொல் பெரும்பான்மை மரபு சார்ந்த சொல்லாகவோ மரபுக் கதைமாந்தராகவோ அமையும். ஏனெனில் ரூதி என்பது மரபுச் சொல் எனப் பொருள் கொள்ளப்படுகின்றது.

வெளிப்படையாக ஒரு பொருள் தோன்றினாலும் அதனில் மறைவாக மற்றுமொரு பொருள் தோன்றுவது போல அமைக்கப்பட்டிருக்கும். இரண்டு வகையில் அமையும் என்கின்றார். அவை 1. ஒரு கவிதையில் ஒரு பாத்திரம் தன்னைத் தானே புகழ்வோ இகழ்வோ செய்தல். 2. மற்றொருவர் ஒரு பாத்திரத்தைப் புகழ்வோ இகழ்வோ செய்தல் என்பவை ஆகும். இதற்காகக் குந்தகர் தரும் சான்று:-

இந்திரனின் தலை அணியில் அமர்வது அவனது விருப்பம்; முக்கண் உடையவனை வழிபடுவதின் பல்வேறு தன்மைகளை அறிவது அவனது விருப்பம். சிவனின் பாணிக்கா என்ற அம்பினைக் கொண்டவன்! அவனது தலைநகரம் இறைத்தன்மை வாய்ந்த லங்கா. பிரம்மாவின் வீட்டில் அவனது பிறப்பு நிகழ்ந்தது. அவனைப் போன்ற ஒருவனைக் காண்பது அரிதினும் அரிது. ஆனாலும் அவன் இராவணன் என்று இல்லை என்றால் இவை அனைத்திற்கும் ஒப்பு நோக்கும் திறம் காண்பது எங்கே?

மேற்சொன்ன பாலராமாயணப் பாடலில் பிறப்பால் உயர்வும் அறிவு நிலையில் சிறப்பும் இறைச் செயல்பாடுகளில் சிறப்பும் உடையவன் என்றபோதும் *இராவணன்* என்பதனால் அவனது அனைத்துச் சிறப்புகளும் மறைக்கப்பட்டு அவனுக்கு இலங்கையை ஆளும் தகுதியும் இல்லை என்றாகின்றது. இங்கே பல சிறப்புகள் பேசப்பட்டாலும் *இராவணன்* என்றால் அவனது தீய பண்புகள் மேலெழுந்து செல்கின்றன (உத். 2, காரி. 8 – 9) என்பதை இப்பாடல் மூலம் அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது.

தமிழ்ச் சங்க இலக்கிய மரபில் சமஸ்கிருதத்தில் கூறப்பட்டது போன்று தொன்மக் கதை மாந்தர்களை வைத்துப் பாடல் இயற்றும் தன்மை காணப்படவில்லை. அகநானூறு, புறநானூறு, கலித்தொகை, பரிபாடல் முதலான எட்டுத்தொகை நூல்களில் சிவன், திருமால், திருமாலின் அவதாரங்கள் குறித்துச் செய்திகள் காணப்படுகின்றன. மாறாகக் குறுந்தொகையில் மன்னர்கள், வள்ளல்கள், தெய்வங்களில் முருகன், அணங்குகள் போன்றவைகளை வைத்துப் பாடும் மரபு

மட்டுமே காணக்கிடைக்கின்றது. முப்பது பாடல்களில் (அட்டவணை. 2) மேற்சொன்னவாறு அமைத்துப் பாடல் இயற்றப்பட்டுள்ளமையைக் காணமுடிகின்றது. அவற்றைப் பின்வருமாறு வகைப்படுத்திக் கொள்ளலாம்.

- ஆள்பவர்களைக் கொண்டு பாடப்பட்டவை  
பேரரசர்களை வைத்துப் பாடப்பட்டவை  
வள்ளல்களை வைத்துப் பாடப்பட்டவை
- பிறமொழியினரை வைத்துப் பாடப்பட்டவை
- நகரம் கொண்டு பாடப்பட்டவை
- தெய்வங்கள் பற்றிப் பாடப்பட்டவை

**ஆள்பவர்களைக் கொண்டு பாடப்பட்டவை**

குறுந்தொகையில் தொன்மக் கதை மாந்தர்கள், மன்னர்களுள் சோழர் ஆகியோர்களை வைத்துப் பாடல்கள் பாடப்படவில்லை என்ற போதும் சேர பாண்டிய மன்னர்கள் மற்றும் சங்ககால வள்ளல்களை வைத்துப் பாடிய பாடல்கள் காணப்படுகின்றன.

**பேரரசர்களை வைத்துப் பாடப்பட்டவை**

குறுந்தொகையில் சில பாடல்கள் மன்னர்களின் பெயர்கள் வைத்துப் பாடப்பட்டுள்ளன. சான்று:

தனது தலைவனின் பெயரை வைத்துப் பாடும் வள்ளைப் பாட்டில் தலைவி சேரனின் மலையில் உள்ள தலைவனின் பெயரை வைத்துப் பாடுகின்றாள். அவ்வாறு வள்ளைப் பாட்டினைப் பாடும் போது தலைவனின் பெயரினை வைத்துப் பாடுகின்றாள். அலர் பாடும் ஊரினர் முன்னர் திருமணம் ஆகாத தலைவி தலைவனின்

பெயரை வைத்துப் பாடும் போது தலைவி அத்தலைவன் மீது விருப்பம் கொண்டுள்ளாள் என்பதனை விளக்குவதாக அமைகின்றது. இவ்வாறு தலைவி தலைவனின் பெயரினைப் பாடலுள் வைத்துப் பாடுவதன் மூலம் அவளை ஊரார் அலர் தூற்றுவதாலேயே அவள் இவ்வாறு செய்கின்றாள் என்பதனைச் சிறைப்புறமாக இருக்கும் தலைவனுக்குத் தோழி உணர்த்துகின்றாள். இதனை அறிந்த தலைவன் தலைவியை விரைவாகத் திருமணம் முடிப்பதற்கான செயல்களைத் துவங்க வேண்டும் என்பதனை உணர்த்துவதாக அமைந்துள்ளதனை விளங்கிக் கொள்ளமுடிகின்றது (89).

மேற்கண்ட பாடலில் பெரும் பூண் பொறையன் என்ற பெயர் பயன்படுத்துள்ளது. பொறை என்னும் சொல் பாரம் தாங்குதலையும் குறிக்கும் என்பதனை அகநானூறு (282), கலித்தொகை (34) மூலமாக அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. பொறை, பொறையன் என்னும் பெயருக்குக் குடிமக்களின் துன்பத்தைத் தாங்குபவன் எனப் பொருள் கொண்டு அரசர்கள் பெரும்பொறை என்று குறிக்கப்படுகின்றனர் . தகடூர் எறிந்த பெருஞ்சேரல் இரும்பொறை (பதிற். 8), (புறம். 50), இளஞ்சேரல் இரும்பொறை (பதிற். 9), சேரமான் குடக்கோச்சேரல் இரும்பொறை (புறம். 210, 211), சேரமான் கருவூர் எறிய ஒள்வாள் கோப்பெருஞ்சேரல் இரும்பொறை (புறம். 5), சேரமான் கணைக்கால் இரும்பொறை (புறம். 74) எனச் சேரர்கள் தங்கள் பெயருக்குப் பின் பொறை என்ற பெயரைப் பயன்படுத்துகின்றனர் என்பதனைப் பதிற்றுப் பத்து மற்றும் புறநானூற்றுப் பாடல்கள் மூலம் விளங்கிக்கொள்ளலாம். எனவே இப்பாடலில் அலர் செய்து தன்னைத் துன்பம் கொள்ளச் செய்த ஊராரிடம் தலைவி இப்பெயரினைக் கூறுகின்றாள் எனக் கொள்ளலாம். அப்பெயர் கொண்டோரின் செயல்பாடுகளை அறிந்து வைத்திருந்ததன் மூலம் வாசகனின் அப்பெயர் தொடர்பான மேலும் பல சிறப்புகளை அவனது எண்ணத்தில் இயல்பாக

வளரச்செய்தல் என்பதாக இப்பெயரைப் பயன்படுத்தியுள்ளார் ஆசிரியர் எனக் கருதலாம். இதே போன்று திண்டேர்ப் பொறையன் (128), அழிசி என்னும் ஊரில் வாழும் சேந்தன் (258), பசும்பூண் பாண்டியன் (393) ஆகிய பெயர்களைக் கொண்டு பாடப்பட்டுள்ளதனைக் காணலாம்.

### வள்ளல்களை வைத்துப் பாடப்பட்டவை

அரசர்களைக் கொண்டு பாடல் இயற்றியது போன்று வள்ளல்களின் பெயர்களையும் பாடல்களில் அமைத்து இயற்றப்பட்டுள்ள முறையினைக் காணமுடிகின்றது. சான்று:

இரவில் உறங்கும்போது எப்பொழுதும் போல் தழுவுகின்றாள் செவிலி. அப்பொழுது தனக்கு வியர்ப்பதாகக் கூறிச் செவிலையைத் தவிர்க்கின்றாள் தலைவி. ஆய் எனும் தலைவனுடைய மலையைப் போன்று குளிர்ச்சியுடைய தலைவி அவ்வாறு எப்பொழுதும் கூறியது இல்லை என்ற ஐயம் இருந்தது. ஆனால் தலைவனுடன் செல்வதற்காகக் கூறினாள் என்று தற்போது புரிந்தது (84) எனத் தலைவனுடன் தலைவி உடன்போனதைச் செவிலி நினைவு கொள்வதாக அமைந்துள்ளது.

மேற்கண்ட பாடலில் தலைவியின் தன்மையை விளக்க ஆய் என்ற வள்ளல் பெயரைக் கூறி அவனது மலையின் தன்மையுடன் தலைவியை வைத்துப் பாடப்பட்டுள்ளது. பெரும்பாலும் வள்ளல்களின் பெயர்கள் தலைவியின் இயல்பையோ தலைவனின் இயல்பையோ சிறப்பிக்கவே பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இவ்வாறு கூறுவதன் மூலம் அவ்வள்ளல்களின் மலை வளம் மட்டும் அல்லாது அவர்களின் சிறப்புகளையும் வாசகனுக்கு நினைவு செய்வதாக அமைகின்றன என்பதனை அறிய முடிகின்றது. இதேபோன்று பாரி (196), ஓரி (100, 199), நள்ளி (210) ஆகிய கடையேழு



வள்ளல்களையும் எயினன் (12), எவ்வி (19), நன்னன் (73, 292), எழினி (80), அகுதை (293), அருமன் (293), மலையன் (312), விச்சியர் (328) முதலிய வள்ளல்கள் பெயர்களையும் பயன்படுத்திக் குறுந்தொகைப் பாடல்கள் இயற்றப்பட்டுள்ளன.

### பிறமொழியினரை வைத்துப் பாடப்பட்டவை

ஆள்பவர்கள், நகரங்கள், தெய்வங்களின் பெயர்களை வைத்துப் பாடியுள்ளமை போன்று வேற்றுமொழி பேசுவோர், அவர்கள் ஆட்சி செய்த பகுதிகள் ஆகியவற்றினைக் குறிப்பிட்டும் பாடல்கள் இயற்றப்பட்டுள்ளன. அவ்வாறு பாடல் இயற்றப்பட்டவர்களில் *வடுகர்*, *கோசர்* ஆகியோர் இடம்பெறும் பாடல்கள் குறுந்தொகையில் காணப்படுகின்றன.

தலைவன் பிரிவினால் தன் உடல் மெலிந்து வளைகள் தன் கைகளில் இருந்து நெகிழ்கின்றன. கண்கள் உறக்கத்தை மறந்து எப்பொழுதும் கலங்கிக் கொண்டிருக்கின்றன. அத்தலைவன் இருக்குமிடம் வடுகர் என்னும் வீரர்கள் இருக்கும் உம்பர் என்பவனின் நகரை அடுத்துள்ளதாக இருந்தாலும் அங்கே சென்று என்நிலைக்குக் காரணமான தலைவனைக் காணவேண்டும். அப்பொழுது இதில் இருந்து மீளமுடியும் (11) எனத் தலைவி தன் நெஞ்சிடம் கூறுவது போன்று தோழியிடம் கூறுகின்றாள்.

மேற்கண்ட பாடலில் *வடுகர்*, *உம்பர்* என்ற பெயர்கள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. *உம்பர்* என்பது *கட்டி* என்ற மன்னன் என்றும் *வம்பர்* என்பவர் வேற்றுமொழி பேசுபவர்கள் (2009 : 29) என்றும் உ.வே.சா. கூறுகின்றார். மேலும் *உம்பர்* என்பதனைத் தேவர்கள் என்ற பொருளில் *சிலப்பதிகாரம்* (நாடு. 10, 42.), *சீவகசிந்தாமணி* (பதுமை. 5, 121.), *நாலடியார்* (37) முதலான இலக்கியங்கள்

வழங்குகின்றதனையும் அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. ஆனால் இங்குக் கட்டி என்பது தலைவன் பெயராக அமைந்துள்ளது. இவன் சேரர்களின் படைத்தலைவன் என்றும் கங்க நாட்டின் தலைவனாக இருந்தான் (2009: 29) என்றும் உ.வே.சா சாமிநாத ஐயர் கூற்றின் வழி அறிய முடிகின்றது. மேலும் *வம்பர்* என்பவர் வேற்று மொழி பேசுபவர் என்றும் அவர்கள் பாம்பினையும் வேட்டை நாயையும் தம்முடன் வைத்திருப்பவர் என்பதையும் அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. இங்கே *வடுகர் உம்பர்* என்ற பெயர்கள் மட்டுமே பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. அவர்களின் செயல்கள் மற்றும் அவர்களது இயல்புகள் எனப் பல செய்திகள் வாசகன் தன் அறிவுத் திறத்தால் மட்டுமே விளங்கிக் கொள்வதாக அமைந்துள்ளன. தலைவி கடக்க நினைக்கும் வழியின் தன்மை கொடுமையானதாக அமைந்திருப்பதாக உணர்ந்து கொள்ள முடிகின்றது. இதேபோன்று கோசர் பற்றியும் குறுந்தொகையில் பாடல்கள் (15,73) அமைந்துள்ளதனையும் காணமுடிகின்றது. இவர்களும் படைத்தலைவர்களாகவும் குறுநில மன்னர்களாகவும் வேற்றுமொழி பேசுபவர்களாகவும் இருந்துள்ளனர். வடுகர் போலவே இவர்களும் வட திசையிலிருந்து தமிழகம் வந்து குடி அமர்ந்தவர்களாகக் கூறப்படுகின்றனர். இக்கோசர் மூவேந்தர்களுக்கும் உறுதுணையாக இருந்துள்ளனர். துளு நாட்டைக் கோசர்கள் ஆண்டு வந்தனர் என்ற கருத்துகளை அகநானூற்றில் (90, 113) இடம்பெற்றுள்ள குறிப்புகளின் மூலமும் விளங்கிக் கொள்ளமுடிகின்றது.

#### **நகரம் கொண்டு பாடப் பட்டவை**

நகரங்களைப் பாடல்களில் அமைத்துப் பாடும் தன்மையும் குறுந்தொகையில் காணப்படுகின்றது. சான்று:

தலைவன் நீண்ட நாள் கழித்துத் திரும்பி வருவதனைப் பாணன் தலைவியிடம் கூறுகின்றான். அதனைக் கேட்ட தலைவி *தலைவன் வரவை நீ பார்த்தாயா? அல்லது எவரேனும் சொல்லக் கேட்டாயா? தெளிவாகக் கூறுவாயாக* எனக் கேட்கின்றான். பாணன் கூறுவது உண்மை என்றால் அவனுக்குப் பாடலிபுத்திரத்தைப் பரிசாக அளிப்பதாகவும் கூறுகின்றான் (75). இங்குப் *பாடலிபுத்திரம்* என்ற நகரின் பெயர் மட்டுமே குறிக்கப்பட்டுள்ளது. பாடலிபுத்திரம் என்னும் நகரம் வளமை பொருந்தியது என்பதும் குறிப்பாகப் பொன்னிற்குப் பெயர்பெற்றது என்பதுமான அதன் பல சிறப்புகள் இப்பெயரினை வாசகர் படிக்கும் போதே அவரது எண்ணத்தில் தோன்றும். எனவே இப்பாடலில் *பாடலிபுத்திரம்* என்ற பெயரினைப் பயன்படுத்தியுள்ளார் எனக் கொள்ளலாம். இதேபோன்று *மரந்தை (166)*, *ஆர்க்காடு (258)*, *தொண்டி (238)* ஆகிய நகரங்களைப் பாடல்களில் வைத்துப் பாடல்கள் இயற்றப்பட்டுள்ளன. இவற்றுள் *ஆர்க்காடு* குறிப்பிடப்படும் பாடல் சேந்தன் பற்றியதாகவும் *தொண்டியைக்* குறிப்பிடும் பாடல் பொறையன் பற்றியதாகவும் அமைந்துள்ளன.

### தெய்வங்கள் பற்றிப் பாடப்பட்டவை

குறுந்தொகையில் தெய்வங்கள் பற்றிய குறிப்பு எனக் காணும் போது *முருகன் (1, 53)*, *சூரர மகளிர் (31)*, *கொற்றவை (218)*, *கொல்லிப்பாவை (130, 145)* ஆகிய தெய்வங்களின் பெயர்களே காணக்கிடைக்கின்றன.

வேலன் அமைத்த வெறியாட்டு இடத்தில் புன்னை மரத்தின் பூக்கள் உதிர்ந்ததனால் அது பொறி சிதறிய இடம்போலக் காட்சி தருகின்றது. அவ்விடத்தில் அமைந்த சூரர மகளிர் முன் தன்னை மணப்பதாகக் கூறிய தலைவனது உறுதிமொழி தலைவியை வருத்துவதாகக் கூறுகின்றான் (53).

மேற்கண்ட பாடலில் *வேலன்*, *சூரமகள்* என்ற இரண்டு தெய்வப்பெயர்கள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இங்கே *வேலன்* என்ற பெயர் தனக்கு வெறியாட்டு எடுப்பதற்கான வாய்ப்புகள் உள்ளதனை உணர்த்துகின்றது என்ற நோக்கில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. *சூரமகளிர்* முன் அளித்த உறுதிமொழி என்பதன் மூலம் *சூரமகளிர்* முன் அளித்த உறுதிமொழியைக் காப்பாற்றாமல் இருந்தால் *அச்சூரமகளிர்* அவரைத் தண்டிக்கும் என்ற கருத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. மேற்கண்ட செய்திகளுடன் இப்பெயர்கள் இப்பாடலில் இடம்பெறவில்லை என்றாலும் இவ்விரு பெயர்களைப் பயன்படுத்துவதன் மூலம் வாசகன் மேற்கண்ட செய்திகளைத் தன்னியல்பாக அறிந்து கொள்கின்றான். ஏனைய பாடல்களில் காணப்படும் தெய்வங்கள் பற்றிய பெயர்களும் அவற்றின் செய்திகளும் வெறியாட்டு அல்லது உறுதிமொழி கூறியோரைத் தண்டித்தல் ஆகியவற்றினைக் குறிப்பிடவே பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன என்பதனையும் விளங்கிக் கொள்ளமுடிகின்றது.

#### பர்யாய வக்ரதா

ஒரு சொல்லிற்குப் பல்வேறு பொருள் இருந்தாலும் சரியான இடத்தில் சரியான பொருளில் தேர்ந்தெடுத்துப் பயன்படுத்த வேண்டும். சரியான பொருளில் பயன்படுத்துதல் என்பது அக்கவிதைக்கு மேம்பட்ட அழகினைத் தரும். இவ்வாறு அமைத்துக் கவிதை படைக்கும் முறையினைப் *பரியாய வக்ரதா* அல்லது *ஒரு பொருள் பன்மொழியைப் பயன்படுத்தும் கலை* என அழைக்கின்றார். இதனை 'இணைச் சொல்லைப் பயன்படுத்துதல் என்பது ஒரு சொல்லிற்கு நெருக்கமான மற்றொரு சொல்லைப் பயன்படுத்துதல் ஆகும். இது அழகினையும் அழுத்தமான பொருளையும் தருவதாக அமையவேண்டும். இவ்வாறு அமைத்துக் கவிதை படைக்கும் முறைக்குப்

பர்யாய வக்ரதா (paryāyavakratā) அல்லது ஒரு சொல் பன்மொழியைப் பயன்படுத்துதல் கலை' (Superior Art in the use of Synonyms) என்கின்றார். எந்தவொரு சொல்லையும் அப்படியே பிரதிபலிக்கும் வேறு ஒரு சொல் இல்லை. எனவே அச்சொல்லிற்கான பொருளில் மிகவும் நெருக்கமாக அமைந்ததையே பயன்படுத்த வேண்டும் என்கின்றார். இதற்கான சான்றினைக் கீழ்வருமாறு விளக்குகின்றார்;

எந்தப் பயனுமின்றி உங்களிடம் போரிட நான் விரும்பவில்லை. துறவிகளின் அம்புகளுக்கு என்ன மதிப்பு உள்ளது? இடியின் கடவுளை ஒத்த அம்புகளை எனது மலையில் உள்ள அம்புகள் கருவூலத்தில் இன்னும் சில வைத்திருக்கின்றேன்.

என்ற கிராதார்ஜுனீயப் பாடலில் இந்திரன் என்ற கடவுளின் பெயரை விளக்குவதற்குப் பல சொற்கள் இருந்தாலும் இங்கே இடிகளின் கடவுள் என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்தியுள்ளார் புலவர். இந்திரன் வானத்தின் கடவுள் என்பதும் அவன் கைகளில் இடிமுழக்கத்தை எப்பொழுதும் கொண்டிருப்பான் என்பதும் அறிந்த விளக்கம். இங்கே அம்பிற்கு இடியின் கடவுளை ஒத்தது என்று கூறும் போது அதன் திறமும் அதனைக் கையாள்பவனின் வீரமும் வெளிப்படுவதாக அமைந்துள்ளன (காரி. 10 – 12) .

குறுந்தொகையில் மூன்று பாடல்கள் (அட்டவணை. 2) இவ்வாறு அமைந்துள்ளதாகக் கொள்ளலாம். சான்று:

தலைவனுக்குக் காம நோயானது அதிகமானால் பனை ஓலையைக் குதிரை எனக் கருதி அதில் ஏறுவர். எருக்கம் பூ மாலையை அணிவர். வீதியில் உள்ள அனைவரும் இழிவாகப் பேசும்படி நடந்து கொள்வர் (17) எனத் தோழி கூறுகின்றாள்.

இப்பாடல் தலைவி தலைவனின் காதலை ஏற்றுக் கொள்ளாததால் தலைவன் மடலேறுவான் என்பதனைக் குறிக்கும் விதமாகப் பாடப்பட்டது ஆகும்.

மேற்கண்ட பாடலில் குதிரை என்பதனைக் குறிக்க மா என்ற சொல் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. மா என்ற சொல்லிற்கு மாமரம், வண்டு, அன்னம், செல்வம், வயல், கலைமகள் எனப் பல பொருட்கள் இருக்கின்றன. ஆனாலும் மா என்றால் குதிரை எனும் பொருளில் இப்பாடலின் சூழல் மற்றும் தன்மைக்கு ஏற்பப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளதனைக் காணலாம். இதேபோன்று முருகனைக் குறிக்கப் பல்வேறு பெயர்கள் இருப்பினும் நெடுவேள் (111) என்ற பெயர் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளமையையும் கொற்றவை என்ற கடவுளை விளக்கச் சூலி (218) என்ற பெயர் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளமையையும் காணலாம்.

### உபச்சார வகர்தா

ஒன்றுடன் ஒன்று முற்றிலும் தொடர்பற்றவையாக உள்ள இரண்டு வெவ்வேறு கருத்து மூலங்கள், ஆனாலும் அவற்றிற்கு இடையே ஏதேனும் ஒரு சிறு ஒற்றுமை காணப்பட்டாலும் அவற்றினை ஒப்பிடுவதன் மூலம் ஒரு கவிதையை வாசிப்போன் விரும்பும் விதமாகவும் புதுமையானதாகவும் இனிமையானதாகவும் அமைத்துக் கருத்தை வெளிப்படுத்துதல் 'உபச்சார வகர்தா (upacāra vakratā) அல்லது உருவகம் மூலம் அழகியலைக் கொணரும் கலை' (Beauty of Metaphorical Expression) என்கின்றார். இதில் மிகவும் இன்றியமையாத தன்மை ஒன்றை ஒன்றின் மேல் ஏற்றிக் கூறுதல் என்கின்றார். மேலும் ஒப்பிடும் இரண்டு கருத்து மூலங்களுமானது வேறு வேறு உலகத்தைச் சார்ந்ததாகவோ, வேறு வேறு வகையினைச் சார்ந்ததாகவோ அவற்றிற்கான காலம் மிகவும் வேறுபட்டதாகவோ இருக்கலாம் எனவும் கூறுகின்றார்.

இதற்கான சான்றுகளைக் கீழ்வரும் கௌடவாஹோ என்ற பிராகிருதக் கவிதை நூலின் பாடலைச் சான்று காட்டுகின்றார்.

கள்ளுண்டது போன்று மேகங்கள் வானம் முழுவதும் அயர்ந்து  
கிடக்கின்றன  
மழையால் காட்டிலுள்ள அர்ச்சுன மரங்கள் நடுங்குகின்றன  
செருக்கு குன்றிய நிலவும்  
அடர்ந்த இருளும் கூட அப்பொழுதும்  
மகிழ்வதற்குக் காரணமாக இருக்கின்றன.

என்ற கௌதவாகப் பாடலில் மேகங்கள் கள்ளுண்டது போல உள்ளன, மரங்கள் நடுங்குகின்றன, சந்திரன் செருக்குடன் உள்ளது, இருள் மகிழ்கின்றது என விளக்கப்பட்டுள்ள குணங்கள் எல்லாம் அவற்றின் இயல்பிற்குப் பொருந்தாதவையாக உள்ளன. ஆனால் இவை எல்லாம் அப்பாடலில் அழகியலைக் கொண்டுவருதற்காக அவற்றினைப் புலவர் பயன்படுத்தியுள்ளார் (காரி. 13 - 14) எனக் கூறலாம்.

சங்க இலக்கியங்களில் உவமைகள் பற்றிக் கிடைக்கும் கருத்துகள் போலப் பொதுவாக உருவகம் தொடர்பான கருத்துகள் கிடைக்கவில்லை. ஆங்காங்கே சில கருத்துகள் சிதறியே காணப்படுகின்றன (1997: 68) என்கின்றார் சீனிவாசன். இக்கருத்திற்கேற்பக் குறுந்தொகையிலும் இரண்டு பாடல்களில் மட்டுமே உருவகம் அமைந்துள்ளமையைக் காணமுடிகின்றது. சான்று:

இளமையின் அருமையை உணராமல் பொருளை ஈட்டும் பொருட்டுத் தலைவர் பிரிந்து சென்றார். அவர் வருவதாகக் கூறிய மழைக்காலம் வந்தும் திரும்பி வரவில்லை. இதனால் குளிர்ச்சி மிக்கக் கார்காலமானது முல்லை போன்ற பற்களைக் கொண்டு என்னைப் பார்த்துச் சிரிக்கின்றது என்கின்றாள் (126).

இப்பாடலில் நறுந்தண் கார் எனக் கார்காலம் உருவம் செய்யப்பட்டுள்ளது. நறுந்தண் என்பது பெண்களின் இயல்பைக் குறிக்கப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. எனவே இங்கே கார்காலத்தைப் பெண்ணாகக் கொண்டு அதனை நறுந்தண் கார் என உருவகம் செய்கின்றார். பூங்கொடி முல்லைத் தொகுமுறை யிலங்கெயி றாக என முல்லை மலர்களை அப்பெண்ணின் பற்களாக உருவகம் செய்தும் விளக்குகியுள்ளதனை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது.

பகல் நீங்கி அதன் பின்வரும் இரவிற்காகக் காத்திருந்தோம் என்றால் அவ்விரவானது கடலைக் காட்டிலும் பெரிதாகக் கடத்தற்கு இயலாததாக அமைந்துள்ளது (387) எனத் தலைவன் பிரிவால் இருக்கும் தலைவிக்குப் பகலும் இரவும் கடத்தற்குக் கடினமானதாக அமைந்துள்ளதாக பாடலில் மாலை நேரத்தைக் கடலாக உருவகம் செய்துள்ளார் எனக் கொள்ளலாம்

### விலேஷணா வக்ரதா

ஒரு கவிதையில் தேவையான இடத்தில் அதற்கு உரிய அடைமொழியைப் பயன்படுத்துதல் என்பது அக்கவிதைக்கான அழகை மேலும் உயர்த்த மிகவும் துணையாக இருக்கும். இதனைக் குந்தகர் 'ஒரு தொடரில் உள்ள பெயருக்கோ வினைக்கோ அடைமொழியின் காரணமாக அழகு கூடுமானால் அதனை விலேஷணா வக்ரதா (viśeṣaṇavakratā) அல்லது அடைமொழியின் அழகியல்' (Beauty of Epithet) (கா.15) என்கின்றார். இவ்வழகியல் முறை இரண்டு வகையில் அமையும் என்கின்றார். முதலாவது இயற்கையான நிகழ்விற்கோ பொருளிிற்கோ சிறப்பை உண்டாக்குவதற்கான அடைமொழியை அமைத்தல். இவ்வாறு இயற்கையாக அமைந்தவற்றிற்கு அடைமொழி தந்தால் அதற்குப் புதிய அழகு கிடைக்கும்



என்கின்றார். இரண்டாவது தன்மையில் அறிந்த ஒன்றிற்கு மேலும் அழகு சேர்ப்பதற்காகப் பயன்படுத்துவது என்ற அடிப்படையில் அமையும் என இதனை விளக்குகின்றார். சான்று:

வெண்ணிறக் குளிர்ந்த அழகிய நிலவின் ஒளி வெள்ளத்தால் நீண்ட அமைதியான பொழுது பரப்பிவிடப்பட்டுள்ளது. வானில் கால்பகுதியாக இருப்பது அவன் மனதில் அமைதியினையோ காதலையோ தோற்றுவிக்கத்தான்.

குந்தகரின் மேற்கண்ட பாடலில் நிலவினை வெண்மையானது, குளிர்ச்சி பொருந்தியது, அழகியது எனப் பலவாறு சிறப்பித்துக் கூறுவதால் அதன் அழகு மேலும் விளங்குவதாக அமைந்துள்ளதனைக் காணமுடிகின்றது. இவ்வாறு இயல்பாக இருக்கும் ஒன்றினை மேலும் அழகு செய்வதற்காகப் பயன்படுத்தும் சொற்கள் அடைமொழி என அழைக்கப்படுகின்றன.

குறுந்தொகையில் அடைகளைப் பயன்படுத்தி இயற்றப்பட்டுள்ள பாடல்கள் வருமாறு: தொல்காப்பியம் இதனை வண்ணச் சினைச்சொல் என்கின்றார்.

அடை, சினை, முதல், என முறை மூன்றும் மயங்காமை  
நடை பெற்று இயலும், வண்ணச் சினைச் சொல். (தொல்.கிளவி. 26)

என்ற நூற்பாவில் 'அடை மொழி அமையும் தன்மையினை பொருளது குணம் (அடை), உறுப்பு (சினை), அவ்வுறுப்பு எதனைச் சார்ந்ததோ அப்பொருள் (முதல்) என்ற வரிசையில் அமைந்து வரும் என்கின்ற தொல்காப்பிய நூற்பாவை இளம்பூரணர் விளக்குகின்றார். சான்றாக இளம் பெருங் கூத்தன் என்பதனைக் கூறி இளமை

பெருமையை நோக்கி நிற்கவில்லை. கூத்தன் என்னும் பெயரை நோக்கியே நின்றது எனக் கொள்ள வேண்டும் (2003: 79) என விளக்குகின்றார். நன்னூல் அடைமொழியினை இனமான அடை, இனமில்லாத அடை என இரண்டாகப் பிரித்து விளக்குகின்றது. செய்யுள் வழக்கு இவற்றிற்கு மாறாக இரண்டு அடைகள் சினையைச் சிறப்பித்து வருதலும், இவ்வரையறை கடந்து வருதலும் உண்டு. இதனை நன்னூலில் கீழ்வரும் நூற்பா விளக்குகின்றது.

அடைசினை முதன்முறை அடைதலும் ஈரடை

முதலோடு ஆதலும் வழக்கியல் ஈரடை

சினையொடு செறிதலும் மயங்கலும் செய்யுட்கே. (நன். 403)

ஆனால் இப்பகுதியில் குந்தகர் கூறிய இரண்டு வகையில் மட்டுமே குறுந்தொகைப்பாடல்கள் விளக்கப்படுகின்றன.

### இயற்கையாக அமைந்தவற்றிற்கு அடைமொழி தருதல்

இயற்கைப் பொருட்களை மேலும் அழகாக மாற்றுவதற்காகச் சில சொற்களைக் கொண்டு அதனைச் சிறப்பாக அமைத்துக் கவிதை படைக்கும் முறையை இயற்கையாக அமைந்தவற்றிற்கு அடைமொழி வழங்குதல் என விளக்குகின்றார் குந்தகர். சான்று:-

குளிர்ந்த கடலினிடத்தில் உண்டாகும் அலையானது மீன்களை ஓரிடத்தில் நிலையாக நிறுத்தி வைத்திருக்காது. அவ்வாறு மீன்கள் பெயர்ந்து சென்றாலும் கரையில் இருக்கும் நாரைகள் அம்மீன்கள் பெயர்ந்து செல்லும் இடத்தை நோக்கிச் சென்று மீன்களை உண்ணும். அத்தகைய மரந்தை என்னும் ஊரில் இருக்கும் தலைவனுடன் இருக்கும் போது மகிழ்ச்சியாக இருக்கின்றது. அவனைப் பிரிந்து

தனியே வந்தால் மிகவும் வருத்தத்தைத் தருவதாக அமைந்திருக்கின்றது (166). எனத் தலைவனைப் பிரிந்து தாயாரின் காவலில் இருக்கும் தலைவி பிரிவின் துயரினால் பாடுவதாக அமைந்துள்ளது இப்பாடல்.

இப்பாடலில் தண்கடற் படுதிரை பெயர்த்தலின் வெண்பறை நாரை நிரைபெயர்ந் தயிரை யாரும் ஊரே நன்றுமன் மரந்தை எனப் பாடல் முழுவதுமாக மரந்தை என்ற ஊரினைச் சிறப்பிக்கும் விதமாகச் சொற்களை அமைத்துப் படைக்கப்பட்டுள்ளது. கடலினைத் தண் என்ற சொல்லால் குளிர்ச்சியான கடல் என்றும் அலையை படு என்ற சொல்லால் ஒலிக்கும் அலை என்றும் நாரையை வெள்ளிய சிறகுகள் உடையது என்றும் அடை செய்து ஊரினை நன்மை உடைய மரந்தை என்ற ஊர் அடை செய்யப்பட்டுள்ளது. மரந்தை நகரம் இயற்கையாக அமைந்திருக்கும் கடற்கரை நகரம் ஆகும். எனவே இயற்கையாக நிகழும் கடற்கரைக் காட்சிகளை அதற்கு அடையாக்கி மேலும் சிறப்பாகத் தோன்றுமாறு படைத்துள்ளார்.

**இயல்பாக உள்ளதற்கு மேலும் அழகு சேர்ப்பதற்காக அடை செய்யப்பட்டது**

இயல்பாக நடக்கும் ஒரு செயலுக்கோ இயல்பாக இருக்கும் ஒரு பொருளுக்கோ பல்வேறு சிறப்புச் சொற்களைச் சேர்த்து அதனை அழகாகக் கவிதையில் அமைத்துப் பாடல் இயற்றுவதனை இயல்பாக உள்ளதற்கு மேலும் அழகு சேர்ப்பதற்காக அடை செய்யப்பட்டது எனக் கூறுகின்றார். சான்றாக:-

தன்னைத் தமர் தண்டித்ததனால் உண்டான வருத்தத்தில் இருந்து இன்னும் மீளாமல் இருக்கின்றேன். தோழிகள் வருந்த வேண்டாம் எனக் கூறியதற்கு மறுமொழி கூறிக் கொண்டிருக்கின்றேன். தலைவனுடன் உறங்காமல் இருப்பதனால் வருந்துவேன் என ஊரினர் கூறிக் கொண்டிருக்கின்றனர். இனி இதற்கெல்லாம் எந்தத்

தேவையும் இருக்காது. ஏனெனில் தலைவன் மணந்து கொள்ளும் பொருட்டு வந்து விட்டான் (34) எனத் தலைவி கூறுகின்றாள்.

இப்பாடலில் நெற்றியை குழல்விளங் காய்நுதற் என அடைப்படுத்தியுள்ளார் புலவர். இங்கே நெற்றி குழலாக அடை செய்யப்பட்டுள்ளது. இப்பாடலில் இயல்பாக உள்ள நெற்றியை மேலும் அழகாக்குவதற்காக அடை செய்துள்ளதனை அறிய முடிகின்றது.

### சம்வ்ருதி வக்ரதா

ஒரு கவிதையில் அமையும் வெளிப்பாட்டுத் தன்மையில் ஒரு செயலையோ அல்லது பொருளையோ விளக்கும் போது அதனை நேரடியாக விளக்காமல் பிரதிப்பெயர் கொண்டு விளக்குவது சம்வ்ருதி வக்ரதா (*saṁvṛtivaktatā*) அல்லது பிரதிப் பெயர் மூலம் உண்டாகும் அழகு அல்லது மறைவாக விளக்குதனால் உண்டாகும் அழகு (*Beauty of Concealment*) எனக் கூறுகின்றார் குந்தகர். எனவே இப்பகுதியில் நேரடியாகக் கூறாமல் பிரதிப்பெயர்கள் மூலம் விளக்குவதால் அழகு கூடும் என்று கூறுகின்றார். இவ்வாறு பிரதிப்பெயரினால் அழகியலைத் தோற்றுவிக்கும் தன்மையானது மேலும் சில அடிப்படைகளைக் கொண்டதாக அமைகின்றது. முதலாவதாக ஒரு செயலையோ பெயரையோ நேரடியாக விளக்கும் போது அதனில் எவ்வித அழகும் வெளிப்படாது. அதனையே மற்றொன்றாக அல்லது அதற்கு இணையான வேறொன்றைக் கொண்டு மறைத்துக் கூறும்போது அழகாகத் தோன்றும். இரண்டாவதாக ஒரு பொருளோ செயலோ சிறந்த தன்மையில் அமைந்திருக்கும் ஆனால் கவிஞன் அதனை வெளிப்படையாகக் கூறாமல் பிரதிப்பெயர்கள் மூலம் மறைத்துக் கூறுவதன் மூலம் அதன் அழகும் அவ்வாறு வெளிப்படுத்தியதற்கான

திறமும் அக்கவிதையில் திறம்பட வெளிப்படும் என்கின்றார். மூன்றாவது தன்மையாகக் கவிதையில் அமைந்த பெயருக்கோ செயலுக்கோ விளக்கம் ஏதும் இருக்காது. ஆனால் பிரதிப்பெயரினைப் பயன்படுத்துவதன் மூலம் மட்டுமே அங்கு மறைவாக அமைந்த மற்றொரு சிறப்பு தோன்றும் வகையில் அமைவதனைக் கூறுகின்றார். நான்காவது அடிப்படையாக அமைவது ஒரு சில நிகழ்வுகளைச் சொற்களால் விளக்க முடியாது. அதனை உணர்வுகளால் மட்டுமே புரிந்து கொள்ள முடியும். அவ்வாறு சொற்களால் விளக்காது பிரதிப் பெயர்கள் கொண்டு உணரச் செய்வது இவ்வடிப்படையில் வரும். இறுதியானதாக சிலவற்றை வார்த்தைகளால் விளக்கினாலும் அதனை அனுபவித்தவர்களால் மட்டுமே உணரமுடியும். அவ்வாறு உணரும் வண்ணம் அமையும் பிரதிப்பெயர்களின் தன்மை என இப்பகுதியை விளக்கிச் செல்கின்றார். சான்று:-

அவனது தந்தை திருமணத்திற்கான முற்சியை மேற்கொண்டதென்பது ஒரு சிறிய செயலாக இருந்தது. ஆனால் அதற்கே மன்மதன் அவன் கன்னத்தில் கை வைத்துச் துன்பத்தில் அமர்ந்துவிடுமாறு ஆகிவிட்டது.

என்ற பாடலில் புலவர் சாந்தனுவின் மகன் தேவரதா என்பதை வெளிப்படையாக கூறியிருக்கலாம். அவ்வாறு கூறியிருந்தால் அவனது இயல்புகளான பொறுமை, பெருந்தன்மை, பெரியவர்களை மதிக்கும் அவனது பண்பு ஆகியவையும் வெளிப்பட்டிருக்கும் (கா. 16). ஆனால் கவிஞர் அதனைத் தவிர்த்து இங்கே அவன் என்ற பிரதிப்பெயரின் மூலம் பொதுத் தன்மையில் விளக்கிக் காட்டியுள்ளதனை அறிந்து கொள்ளலாம்.

மேற்சொன்ன பாடலில் உள்ளது போன்று எதனையும் வெளிப்படையாகக் கூறாமல் பிரதிப் பெயர்கள் மூலம் செயலினை விளக்கும் பாடல்களாகக் குறுந்தொகையில் முப்பத்து ஏழு (அட்டவணை. 2) பாடல்கள் காணப்படுகின்றன. இவற்றுள் சான்றாகக் கீழ்வரும் பாடலைக் காணலாம்;

கட்டுவிச்சியை அழைத்து தலைவியின் நிலைக்கான காரணம் கேட்டுச் செவிலி முதலியோர் குறி கேட்கின்றனர். கட்டுவிச்சி மலை வளங்களைப் பாடும் பொழுது தலைவன் மலையைப் பாடுகின்றாள். அதனைக் கேட்ட தோழி கட்டுவிச்சியிடம் தலைவனது குன்றைப் பாடிய பாட்டை மீண்டும் பாடுக என்று கேட்கின்றாள் (23).

இப்பாடலில் தலைவன் குன்றினைப் பாடும் போது தலைவனது மலையைப் பாடுக என்று கூறாமல் அவர் குன்று என்று கூறுகின்றாள். தோழி அவர் நன்னெடுங் குன்றம் பாடிய பாட்டே எனக் கூறும் போது செவிலி முதலியோர் அவர் யார்? என்ற ஆய்வில் ஈடுபடுவர் என்றும் தலைவியின் நிலைக்குக் காரணம் அவன் தான் என்பதனை விளங்கிக் கொள்வர் என்ற நோக்கிலும் இப்பாடல் பாடப்பட்டுள்ளது எனக் கொள்ளலாம். மேலும் குறுந்தொகையில் அமைந்துள்ள பாடல்களில் அவன், அவர் என்று பிரதிப்பெயர்களைப் பயன்படுத்தியிருக்கும் பெரும்பான்மைப் பாடல்கள் வரைவு நீட்டித்தல் மற்றும் பிரிவின் காரணமாக எழுந்த பாடல்களாக உள்ளன. தலைவி பற்றிய பாடல்கள் அவளது சிறப்பு மற்றும் தலைவனின் காதல் பிரிவினைக் கூறும் தன்மையில் அமைந்த பாடல்களாக உள்ளன என்பதனையும் இப்பாடல்கள் மூலம் அறிந்து கொள்ள முடிகின்றன.

## வ்ருத்தி வைசித்ராய வக்ரதா

ஒரு கவிதையில் குறிக்கப்படும் ஒரு செயலினை அப்படியே கூறாமல் அதனை வேறு சில சொற்களில் சிறப்பித்துக் கூறுவதன் மூலம் அந்த நிகழ்விற்கு இயல்பாக உள்ளதைவிட மேலும் அழகினையும் சிறப்பினையும் தருவதாக அமைத்துப் பாடும் முறை *வ்ருத்தி வைசித்ராய வக்ரதா (vṛttivaicitryavaktatā)* அல்லது *செயல் மூலம் அழகை ஏற்படுத்துதல் (Beauty of vṛtti)* என அழைக்கப்படும் என்கின்றார்.

வசந்த காலத்தில் தரையில் படர்ந்த கொடிகளின் புதிய மலர்ச்சியுடைய அதன் ஈரமான சாறு வருகின்றது. இது தன்னை வெளிக்காட்டிக் கொள்வதில்லை. மணம் பரப்புதல் என்பது அதன் பிறப்பின் இன்றியமையாமையைக் காட்டுகிறது. அழகுடனும் வியப்பூட்டும் நறுமணத்துடனும் மணம் பரப்பும் தன்மை அதற்கு மட்டுமின்றி அதனைக் காண்பவர்களுக்கும் மகிழ்ச்சியைத் தருவதாக அமைந்திருக்கும்.

குந்தகர் கூறும் மேற்கண்ட பாடலில் உள்ள *புதிய மலர்ச்சியுடைய ஈரத்தன்மை* என்பது அக்காலத்தினைக் காட்டுவது மட்டுமில்லாமல் அச்சூழலின் தன்மையையும் சிறப்பாக எடுத்துக் கூறுவதாக அமைந்திருக்கின்றது. இச்சொல் அப்பாடலில் பூ மலர்தலையும் அதனால் உண்டாகும் காலச் சூழலின் மாற்றத்தையும் விளக்குவதாக அமைகின்றது. வேறு சில சொற்களும் இலக்கண அடிப்படையில் அப்பொருளைத் தரும் என்ற போதும் உருவாக்கும் அழகியல் அமையாது. எனவே இச்சொல் இப்பாடலில் சிறப்பானதாக அமைந்துள்ளதாகக் கருதப்படுகின்றது. இதேபோன்று

அழகு, வியப்பூட்டும், நறுமணம் போன்ற சொற்களையும் கொள்ளலாம் (கா.19) என்கின்றார்.

ஒரு செயலினைக் குறிப்பிட்ட சொற்கள் வழியாக மட்டும் மேலும் சிறப்பாகக் காட்டும் தன்மையில் அதனைச் சிறப்பித்துச் சொற்கள் அமைத்துப் பாடப்பட்ட தன்மையில் குறுந்தொகையில் பாடல்கள் அமையவில்லை.

### பாவ வைசித்ராய வக்ரதா

பாவ வைசித்ராய வக்ரதா (bhāvavaicitryavakratā) என்பது ஒரு செயல் நிகழ்வதற்கு முன்பே நிகழ்ந்தது போன்று விளக்கிக்காட்டுதல் பாவங்களின் மூலம் அழகியலைக் கொணர்தல் (Beauty of Bhāva) என்கின்றார். பாவா என்பது அடிப்படை நிகழ்வு ஆகும். இவ்வாறு ஒரு செயல் நிகழ்வதற்கு முன்பே நிகழ்ந்தது போன்று காட்டுதல் என்பது அச்செயலுக்குக் குறைவான மதிப்பே கிடைக்கும் என்கின்றார். ஏனெனில் அச்செயல் நடந்து முடிந்தால் அதன் சிறப்பு மற்றவருக்கு வெளிப்படும் என்பதால் இவ்வாறு விளக்கியிருக்கலாம். இங்கு பாவம் என்பது பாவனை அல்லது வெளிப்பாடு என்ற தன்மையில் அமையவில்லை. பாவம் என்பது வேர்ச்சொல் செயல்பாடு எனக் கொள்ள வேண்டும்.

இளமங்கையரின் உதடுகள் பெருமூச்சு விடுவதானலே கருமை நிறமாகிவிட்டன. கையில் அணியும் பட்டையான கங்கணம் என்ற அணிகலன் உடல் மெலிவால் வளை போன்று ஆகிவிட்டது. கன்னங்கள் வெண்மை நிறமாக மாறிவிட்டன. குவளை போன்ற அவளது கருநீலக் கண்கள் எப்பொழுதும் அழுது கண்ணீர் விட்டதனால் சிவந்த நிறமாக



மாறிவிட்டன. இதனால் மன்மதன் மேலும் பலம் பெறுவதற்கான அடிப்படையாக அமைந்துள்ளன.

மேற்சொன்னவை எதுவும் நிகழவில்லை. ஆனாலும் மன்மதன் அவையெல்லாம் நடந்ததாகத் தன் கற்பனையில் அமைத்துக் கூறுவதாக அமைந்துள்ளன (கா. 20) என்கின்றார்.

ஆனால் குறுந்தொகையில் நடக்காத ஒன்றினை நடந்தது போன்று கற்பனை செய்து இயற்றப்பட்ட பாடல்கள் இல்லை.

### லிங்க வைசித்ராய வக்ரதா

ஆண்பால், பெண்பால் என்ற பாலினத் தன்மைகளைச் சிறப்பாகப் பயன்படுத்துவதன் மூலம் கவிதையின் அழகியலை மேம்படுத்துவது *லிங்க வைசித்ராய வக்ரதா* (*lingavaicitryavakratā*) அல்லது *பாலின அடிப்படை அழகியல்* (Beauty of Gender) என்கின்றார். இது மூன்று வகையினில் அமையும். அவை பின்வருமாறு:

1. ஒரு பாடலின் முதல் பகுதியை ஒரு பாலினைச் சார்ந்ததாகவும் இரண்டாவது பகுதியை வேறொரு பாலினைச் சார்ந்ததாகவும் படைத்துக் காட்டுதல்

சிவனின் வில்லை நானேற்றும் போது இயலாமல் எல்லாரும் அவன் வீரத்தை இழந்து விட்டனர். ஆனால் அது தற்போது எனது கையில் கொண்டிருக்கும் போது மென்மையான அம்பை நானேற்றுவது போன்று அமைந்துள்ளது. இதற்குப் பரிசாகக் கற்பத்தில் உதிக்காத மாணிக்கம் போன்ற ஒளியை உடைய இளைய மங்கை கிடைப்பாள்.

என் கண்கள் இருபது கண்களின் ஒளியுடன் அழகிய தாமரை மலர்  
போன்று மலர்ந்து மிகவும் மகிழ்ச்சியில் இருக்கின்றன.

என்ற பாலராமாயணாப் பாடலில் இராமன் சிவனின் வில்லை உடைத்துச் சீதையை  
அடைந்த பொழுது பாடியதாக அமைந்துள்ளது (கா. 21). இதில் ஒரு பகுதியில்  
சீதையைப் பற்றியும் இராமனைப் பற்றி மறுபகுதியில் பாடுவதாகவும்  
அமைந்துள்ளதைக் காண முடிகின்றது.

2. ஒரு பொருளை விளக்கப் பலவகையான பாலினச் சொற்கள் இருந்தாலும்  
அதனை ஒரு குறிப்பிட்ட பாலினத்தின் அடிப்படையிலேயே விளக்குவது.  
ஏனைய பாலினங்களை விடக் குறிப்பாகப் பெண்பால் சார்ந்த சொற்களைக்  
கொண்டு விளக்குவது. ஏனெனில் பெண்பால் சார்ந்த சொற்களைப்  
பயன்படுத்துவதன் மூலம் அக்கவிதை மேலும் சிறப்பாகத் தோற்றமளிக்கும்  
என்பதால் அவ்வாறு பயன்படுத்தப்படுகின்றது என்கிறார்.

இங்கே கோடை வெய்யிலின் வெம்மையினால் கரை எறிகின்றது,  
காற்றின் வெம்மையினால் கொடிகளின் இலைகள் தளர்ந்துவிட்டன.  
மேகங்கள் நிலவினையும் தோற்கடித்துவிட்டன. இருந்தாலும் கரை  
மேகத்துடன் கொள்ளப்போகும் உறவை என்னால் கற்பனை செய்து  
பார்க்க முடிகின்றது.

என்ற குந்தகரின் பாடலில் கரை என்பது சமஸ்கிருதத்தில் மூன்று பாலினத்திலும்  
குறிக்கப்படுவதாக அமைகின்றது. இங்கே கரையின் மென்மையை விளக்கக் கவிஞர்  
இதனைப் பெண்ணாக உருவகம் செய்து அதற்குப் பெண்பால் தன்மை கொடுத்து  
விளக்குகின்றார். இங்கே மேகத்திற்கும் கரைக்கும் உள்ள காதலை விளக்குவதாக

அமைந்துள்ளமையால் அழகியலுடன் இக்கவிதை அமைகின்றது (கா. 22) என்கின்றார்.

3. வேறு பாலினச் சொற்கள் கொண்டு விளக்கமுடியும் என்றாலும் அவற்றுள் ஒரே ஒரு பால் வகையினை மட்டும் எடுத்துக் கொண்டு அப்பகுதியினை விளக்குதல். இதில் குறிப்பிட்ட ஒரு பாலினம் அமைய வேண்டும் என்றில்லை. கவிதையின் அழகிற்கு எதனைப் பயன்படுத்தினால் அழகாக இருக்கும் என்று கவிஞன் கருதுகின்றானோ அதனைப் பயன்படுத்தி கவிதையின் அழகினை மேம்படுத்துதல் ஆகும்.

மெல்லியவளே, உன்னை அந்தக் கொடியவன் கடத்திச்சென்ற போது (நான் உனக்காகக் காத்திருந்தேன்) அவன் சென்ற வழிகளை இங்கு இருக்கின்ற இக்கொடிகள் எனக்குச் சுட்டிக்காட்டின. அவற்றால் பேச இயலாது என்ற போதும் அவற்றின் கிளைகளைச் சாய்த்து அவன் உன்னைக் கொண்டு சென்ற வழிகளை எனக் காட்டின.

என்ற இரகுவம்சப் பாடலில் சீதையை மீட்டு மலரால் செய்யப்பட்ட வானூர்தியில் வரும் இராமன் ஜனஸ்தானா என்ற இடத்தில் நிறுத்தி ஓய்வு எடுக்கும் போது அவளைப் பிரிந்திருந்த காலத்தில் எவ்வாறு தனித்துத் துன்பத்தில் இருந்தேன் என்பதனை விளக்குவதாக அமைந்துள்ளது. உன்னை இராவணன் விருப்பம் இல்லாமல் தூக்கிச் சென்ற போது விரைவாகச் செல்ல வேண்டும் என்பதற்காக அங்கிருந்த கொடிகளை உடைத்துச் சென்றுள்ளான். அவ்வாறு ஒடிந்த கொடிகள் உன்னைக் கண்டடைவதற்குரிய குறிகளாக அமைந்தன. அவற்றினைக் கொண்டே

வழியினைக் ஊகித்து உன்னைக் கண்டடைந்தேன். இவ்வாறு கூறுவது இராமனின் நோக்கம். ஆனால் அவன் அதனைப் பின்வருமாறு அழகுபடுத்திக் கூறுகின்றான்.

மெல்லியளே என்பது அவள் தைரியம் இல்லாது கோழையாக உள்ளாள் என்பதனை விளக்குவதற்காக ஆகும். உன்னை இராவணன் கடத்திச் சென்ற பகுதி கொடுமையானது என்பதனை இக்கொடிகள் காட்டின என்ற பகுதியில் கொடிகள் வழி காட்டுதல் என்பது இயலாத ஒன்றாகும். ஏனெனின் அவை பேச இயலாதவை. இது கவிஞனின் கவித்திறன் மூலமே இங்கே வெளிப்படுகின்றது. மேலும் 'உனது மெல்லிய தன்மை, இராவணன் கொடுமை, நான் உன்னைக் காப்பாற்ற வேண்டிய தேவை, கொடிகளின் கனிந்த இதயம், தான் பெண் என்பதால் மற்றொரு பெண்ணின் மீது கொண்ட இரக்கம் ஆகியவற்றை மனதில் கொண்டு அக்கொடிகள் உன்னைக் கொண்டு சென்ற பகுதியைத் தனது கிளைகளான கைகள் மூலம் காட்டி உதவின' என்கின்றான். அக்கொடிகளின் கிளைகள் இயல்பாக வளைந்து இருப்பதனைத் தனக்கு வழிகாட்டுவதற்காக அவை அவ்வாறு இருந்தன என்று கூறுகின்றான். அவற்றால் பேச இயலாது என்பதால் அவை தனது கிளைகள் மூலம் வழிகாட்டின (கா. 23) என்கின்றான். இப்பகுதியில் கொடிகளைப் பெண்ணாக உருவகம் செய்து அதனைப் பெண்பாலாகக் கொண்டு இப்பாடலில் பாடியுள்ளதனை அறிய முடிகின்றது.

குறுந்தொகையில் ஆறு பாடல்கள் (அட்டவணை. 2) அமைந்துள்ளன. அவற்றுள் சான்றாக ஒன்று கீழ் வருமாறு விளக்கப்படுகின்றது.

தலைவனே நெய்தல் நிலத்தில் எனது பாவையை உலர்த்தும் பொருட்டுக் கிடத்தி விட்டு வந்துள்ளேன். இரவு வரும் நேரம் ஆகிவிட்டபடியால் ஆரல் மீனை உண்டு வயிறு புடைத்த நாரைகள் கூட்டிற்குத் திரும்பும். அவ்வாறு செல்லும் போது

தான் கிடத்திய பாவையை மிதித்து அதனைச் சிதைத்து விடும். எனவே நாங்கள் செல்லவேண்டும். தலைவியைச் செல்லுமாறு ஆணையிட வேண்டும் (114) எனக் தலைவியைக் குறியிடம் செய்த தோழி தலைவனிடம் கூறுகின்றாள்.

இங்கே பாவை என்பது கோரைப் புல்லினால் செய்த பொம்மை ஆகும். பொம்மை அஃறிணை ஒன்றன் பால் ஆகும். ஆனால் இங்கே தோழி பாவையை என் மகள் எனப் பெண்பாலில் குறிக்கின்றாள். அதற்குக் காரணம் பாவை வளர்ப்பது போன்றும் அதற்குத் திருமணம் செய்தல் போன்றும் செய்து விளையாடுவது பெண்கள் இயல்பு என்பதால் இங்கே பாவையைப் பெண்கள் தங்கள் மகளாகக் குறிக்கின்றனர் எனக் கொள்ளலாம். எனவே தோழி நாரை மிதிக்கும் என்மக ணுதலே என்று பாவைக்குப் பெண்பால் தன்மையில் கொடுத்துப் பாடுவதாகப் புலவர் அமைத்துள்ளார்.

### க்ரியா வைசித்ராய வக்ரதா

இயல்பாக நிகழும் ஒரு நிகழ்வின் தன்மையை மிகைப் படுத்திக் கவிதையின் அழகியலைக் கொண்டு வருதல் க்ரியா வைசித்ராய வக்ரதா (*kryāvaicitryavakratā*) அல்லது செயலின் மூலம் அழகியலைத் தரும் கலை (*Beauty in Action*) என அழைக்கப்படும் என்கின்றார். இது ஐந்து வகையாக அமைகின்றது. அவை வருமாறு:

1. ஒரு பொருளின் அதீத அளவிலான திறனைக் காட்டுதல்.

இதில் அப்பொருளிற்கு முழுச் சுதந்திரம் உள்ளது. அப்பொருளால் மட்டுமே அச்சுழலுக்கு என்ன தேவையோ அதனைத் தரும் திறன் கொண்டதாக அமைக்கப்பட்டிருக்கும். சான்று:

மணியைக் கொண்ட உச்சியைக் கொண்டதனால் தாழ்ந்த கழுத்தினைக் கொண்ட சேஷாவிற்கு மட்டுமே உலகின் ஒட்டு மொத்த எடையைத் தாங்கும் திறன் இருக்கின்றது. அதன் கழுத்து சிறிதளவேனும் வளைந்தால் இவ்வுலகம் அசைந்து பாதாளத்திற்குள் உருண்டு மிகவும் தீய விளைவுகளுக்கு உள்ளாகிவிடும்.

என்ற பாடலில் குந்தகர் திருமாலின் ஆதிசேஷா என்ற பாம்பின் திறனை விளக்குகின்றார். இதன் மூலம் இப்பகுதியின் நிகழ்வு அனைத்திற்கும் அப்பாம்பின் திறன் மட்டுமே காரணமாக இருக்கின்றது என்பதனைக் காணமுடிகின்றது.

2. ஒரு செயலை ஒரு தன்மையில் விளக்கி அதனை விட அதீதத்திறன் கொண்ட மற்றொரு செயலால் அதனை மீண்டும் விளக்கிக் காட்டுதல். சான்று:

ஒவ்வொரு உயிர்க்கும் இயற்கையாகத் தனித்தகுதி உண்டு. குறைவாகவோ அதிகமாகவோ இருக்கும். ஆனால் தகுதி என்பது உறுதியாக இருக்கும். அதனால் தான் அகத்தியர் ஒரே நேரத்தில் கடலைக் குடிக்க முடிந்தது. இதனைச் செய்யக் காலங்காலமாக நீரடியில் இருந்த வெறுப்பால் போராடி வெற்றி கொள்ள முடியாததை எளிமையாகச் செய்துவிட்டார்.

மேற்கண்ட சுபாஷிதவலிப் பாடலில் பலகாலமாகப் போராட்டம் நடந்து கொண்டிருக்கின்றது என்பதனை விட அகத்தியர் ஒரே நேரத்தில் கடல் முழுவதையும் குடித்து விட்டார் என்ற செயல் மேம்பட்டதாக அமைந்துள்ளது. அவ்வாறு அமைவதற்குக் காரணம் அவரின் அதீதத் திறன் என்பதனை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது.

3. செயலின் சிறப்புத் தன்மை தோன்றும் வகையில் காட்டுதல். சான்று:

நிலவு தோன்றியவுடன் பெண்கள் எல்லாம் தன் கண்களால் மனதில் தோன்றியதைத் தங்கள் தோழிகளிடம் தெரிவிக்கக் கருதினர். அணிகலன்களை மாற்றி மாற்றி அணிந்ததனால் அவர்களின் தோழிகளின் நகைப்பிற்குக் காரணம் ஆயினர்.

என்ற காவியமீமாம்ஸப் பாடலில் குறிப்பாக விளக்கக் கருதியது மாலை நேரம் வந்துவிட்டது அணிகலன்கள் அணிந்து தலைவனுக்காகத் தயாராக இருக்கலாம் எனக் கருதி தலைவி செய்த முயற்சி ஆகும். இங்கே இளம்பெண்கள் நகைகள் அணியும் இடங்களை மாற்றி மாற்றி அணிந்ததனால் அது நகைப்புக்கு உள்ளானது என்பது இப்பகுதிக்குச் சிறப்புச் சேர்ப்பதாக அமைந்துள்ளது. இது ஒரு சிறப்பான அழகினைத் தோற்றுவிப்பதாக அமைந்துள்ளது. இதன்மூலம் இயல்பான ஒரு செயலினை மற்றொரு செயலின் மூலம் சிறப்பாகத் தோன்றுமாறு அமைத்துள்ளமையை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது.

4. உருவகத்தின் மூலம் வினையை மேம்பட்டதாகக் காட்டுதல். சான்று:

இளமை அழகு அலைக்கும் கடலில் அலைகள் போன்று பெண்களின் முழங்கைகள் தோன்றின. மார்பும் இடையும் வளர்ச்சியின் செழுமைகளைத் தளர்த்தின. பார்வையின் மயக்கும் தரும் பார்வையின் அழகு எளிமையில் புறந்தள்ளுகின்றன. மங்கையின் இளமை அறிமுகம் மிகவும் நெருக்கமாக அமைகின்றது.

மேற்சொன்ன ஸதுத்திகர்ணாமர்தப் பாடலில் பெண்ணின் முழங்கையானது கடலைக் கடந்து அடுத்த கரைக்குச் செல்வதற்குப் பயன்படும் கருவியாக உருவகம் செய்யப்பட்டுள்ளது. மேலும் இவை கடலைக் கடந்து செல்வதற்குப் பயன்படும் துடுப்பு என்பது உருவகமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இங்கே இடை, மார்பு ஆகியவற்றைக் குறிப்பிடுவதும் இளமையின் எளிமையைக் குறிக்கின்றது என்று கூறுவதும் உருவகப்படுத்தப்பட்டே விளக்கப்பட்டுள்ளன என்பதாக விளக்குகின்றார். மேலும் இவை ரஸாவைத் தோற்றுவிப்பதாகவும் அமைகின்றன என்கின்றார்.

5. வினையின் தன்மையை நேரடியாகச் சொல்லாமல் மறைமுகமாகச் சொல்லுதல்.

சான்று:

அன்பே, உனது நடனத்தின் வேகத்தைச் சிறிது சிறிதாகக் குறைத்து உனது அணிகலன்களை நான் சரி செய்யும் வரை நிறுத்து. இந்த வார்த்தைகளைக் கூறிய அவனது காதலி பார்வதி சிவன் மீது இருக்கும் நிலவின் அணிகலனைச் சரி செய்து வைத்தாள். இதனைக் கண்டு உண்மையில் சிவன் மெய்மறந்து போனான்.

மேற்கண்ட பாடலில் குந்தகர் பார்வதி சிவனின் தலையில் இருக்கும் நிலவினைச் சரி செய்வதனால் மெய்மறந்து போனான் என்பது சிவன் தலையில் இருக்கும் கங்கையின் பொருட்டே என்பதாகக் கொள்ளலாம் என்கின்றார். எனவே இவ்விருவர் ஒற்றுமை கண்டே சிவன் மிகவும் மகிழ்ந்து மெய்மறந்தான் என்பதனைக் குறிப்பதாக இப்பாடல் அமைந்துள்ளதாகக் கொள்ளலாம் (காரி. 24, 25) என்கின்றார். இவ்வாறு இயல்பான செயல்களை மிகைப்படுத்தி அமைப்பதன் மூலம் கவிதையின்



அழகியல் அமையும் தன்மையை ஐந்து வகையாகப் பிரித்து விளக்கியுள்ளதனை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது.

இயல்பாக நடக்கும் செயலினை மிகைப்படுத்திப் படைக்கப்பட்ட கவிதைகள் குறுந்தொகைப்பாடல்களில் அமையவில்லை.

### **பத பரார்த்த வக்ரதா**

கவிதையின் அழகியல் அக்கவிதை முடியும் பகுதியில் தோன்றும் வண்ணம் சொற்கள் அமைந்திருப்பின் அதனைப் *பத பரார்த்த வக்ரதா* என்கின்றார். இது காலம், வினை விசுதி, எண்ணிக்கை, குரல், தனிநபர் ஆகியவற்றினை அடிப்படையாகக் கொண்டு அமையும். இவ்வகையில் சொற்கள் அமையும் தன்மையினைக் குந்தகர் ஏழு அடிப்படைகளின் கீழ்ப் பிரித்துள்ளார். அவை பின்வருமாறு விளக்கப்படுகின்றன. *கால வைசித்ரயா வக்ரதா, காரக வக்ரதா, ஸங்கியா வக்ரதா, உபக்ரஹ வக்ரதா, ப்ரத்யாய வக்ரதா, பத வக்ரதா*. இவற்றிற்கான வரையறைகளும் சமஸ்கிருதச் சான்றுப்பாடல்களும் குறுந்தொகையில் இதன் அடிப்படையில் அமைந்த பாடல்களும் வருமாறு:

### **கால வைசித்ரயா வக்ரதா**

கவிதையின் அழகியல் கருதி கவிஞன் அக்கவிதையில் காலத்தினை மாற்றிக் கவிதை படைப்பது *கால வைசித்ரய வக்ரதா* (kālavaicitryavakratā - Beauty in the Speciality of Time) என அழைக்கப்படும் என்கின்றார். அதாவது ஒரு காலம் வரும் முன்பே அக்காலம் வந்தது போலக் கருதி பாடல் அமைப்பது இவ்வகையில் அமையும். இறந்த காலம், நிகழ்காலம், எதிர்காலம் என்ற மூன்று காலங்களும் அதனதன்

காலத்தில் விளக்கப்படாமல் மற்றொரு காலத்தில் வைத்து விளக்குவது ஆகும்.  
இதற்கான சான்றுப்பாடல் கீழ்வருமாறு அமைகின்றது.

சாலையில் மேடு பள்ளங்கள் அனைத்தும் சமமாக்கப்படும்  
இன்னும் இன்னும் தாமதமாகும் பயணம் இனி எளிதாக அமையும்  
இவைகள் எல்லாம் நிகழும் என்பது  
மனத்தேரினும் விரைவாகக் கடந்து சென்று விடுகின்றன

மேற்கண்ட தொனி விளக்கின் பாடலில் காதலியை விட்டுப் பிரிந்ததனால் துயரம்  
அடைந்த காதலன் கூறவதாக அமைந்தது. இப்பாடலில் தான் பயணிக்கும் வழி  
சரியாக அமைக்கப்பட்டிருக்கும் என்றும் மனம் ஒரு செயலைக் கடத்தலை விட  
விரைவாகச் சென்றுவிடலாம் என்றும் எண்ணுவதாக அமைந்துள்ளது. இவை எல்லாம்  
எதிர்காலத்தில் நடக்கலாம் நடக்காமலும் போகலாம். ஆனால் நிகழ்காலத்தில் இருந்து  
கொண்டு நடக்காத ஒன்றினை நடப்பதாகக் கற்பனை செய்து பாடும் இத்தகைய  
இயல்பு கவிதைக்கு அழகினைத் தோற்றுவிக்கும் (கா. 26) என்கின்றார்.

குறுந்தொகைப் பாடல்களில் காலம் இருந்தாலும் அவற்றில் எதிர்காலத்தில்  
நடப்பது போன்று கற்பனை செய்து பாடும் தன்மையில் பாடல்கள் அமையவில்லை .

### காரக வக்ரதா

ஒரு கவிதையில் நிகழும் ஒரு செயலுக்குக் காரணமான மிகவும் இன்றிமையாத  
ஒரு பொருளை விடுத்து அச்செயலுக்கு எவ்விதத் தொடர்பும் இல்லாத மற்றொரு  
பொருளின் மேல் அச்செயலுக்கான காரணத்தை ஏற்றிக் கவிதையின் அழகினைக்  
கூட்டுவது காரக வக்ரதா (kāraḥavakratā) அல்லது செயல்களுக்கான கருவிகளின்  
அழகியல் (Beauty of Instruments of Actions) என்கின்றார்.

இக்ஷ்வாகுஸ் இனத்தில் பிறந்த எவருக்கும் பிச்சை எடுப்பது தன்னையே தாழ்த்தும் செயல் என்பதால் அதற்குப் பயிற்றுவிக்கப்படுவதில்லை. அவனது குலத்தில் வந்த இரகு தன் கைகளை ஏந்தி எவரிடமும் இவ்வாறு நின்றதனைப் பார்த்துள்ளீர்களா? இது எல்லாம் என்னால் (இராமன்) இங்கே நிகழ்த்தப்பட்டது. ஆனால் இந்தக் கடல் எவ்விதத்திலும் இதனைக் கருத்தில் கொள்ளவில்லை. இதற்கு மேல் செய்வதற்கு ஒன்றுமில்லை. என் கைகள் திடீரென அம்பினை எடுக்கும் நிலைக்குத் தள்ளப்பட்டுவிட்டன.

மேற்சொன்ன மகாநாடகாவின் பாடலில் இராமன் கூறக்கருதியது என்னவென்றால் தான் வில்லில் இருந்து தனது கையை எடுக்க நினைத்தேன் என்பது தான். இங்கே கை என்பது வெறும் பெயருக்காகத்தான். ஆனால் அவனது எண்ணம் தான் இங்கே இன்றியமையாததாக அமைகின்றது. எனவே இங்கே தன் செயலைக் குறிப்பிடாமல் கை செய்தது என்று கூறுவதாக அமைந்துள்ளதனைக் காண முடிகின்றது (காரி. 27 – 28).

இதன் தன்மையில் குறுந்தொகையில் ஐம்பத்தைந்து பாடல்கள் (அட்டவணை).

3) அமைந்துள்ளன. சான்றாக

இல்லை என வருவோருக்குக் கொடுத்து உதவுதல், அதனால் வரும் இன்பத்தை அனுபவித்தல் ஆகியவை பொருள் இல்லாதவருக்குக் கிடைக்காது. அதனால் தன்னிடம் பொருள் இல்லை என எண்ணிப் பொருள் தேடச் செல்வதனை மனதே நீ எண்ணுகின்றாய். இவ்வாறு பொருள் தேடச் சென்றால் தலைவி உடன் வருவாளா?

அவ்வாறு அவள் வரமாட்டாள் என்றால் என்னை மட்டும் ஏன் பொருள் தேடச் செல்ல வேண்டும் என்று கூறுகின்றாய் (63) எனத் தலைவன் கூறுகின்றான்.

பொருள் தேட வேண்டும் எனக் கருதிய போது தலைவியைப் பிரிய வேண்டும் என்பதால் பொருள் தேடச் செல்வதனைத் தவிர்க்கும் பொருட்டுப் பாடிய பாடல் ஆகும். இதில் பொருள் வேண்டும் என்ற தனது அடிப்படைத் தேவையின் பொருட்டுச் செய்த முடிவினைத் தனது மனது செய்ததாகக் கூறி அதன் மீது காரணத்தை ஏற்றிக் கூறுகின்றான். மேலும் தலைவன் தன்னால் பிரிய இயலாது என்பதனைக் கூறாமல் தலைவியைப் பொருள் தேடச் செய்யக் கூறாத போது தன்னை மட்டும் ஏன் பொருள் தேடச் செய்யச் சொல்ல வேண்டும் எனக் கூறுகின்றான். இங்கே தன்னால் இயலாது என்பதனைக் கூறாமல் மனது தான் எல்லாவற்றிற்கும் காரணம் எனக் கூறுகின்றான். இவ்வாறு செயலைச் செய்பவரை விடுத்து அதற்குக் காரணம் மற்றொன்று என்பதாக அமைத்துக் கூறும் தன்மையில் அமைந்த ஏனைய பாடல்களையும் விளங்கிக் கொள்ளலாம்.

### ஸங்கிய வக்ரதா

கவிதையில் கவிஞர் எண்களின் அமைப்பை மாற்றி அமைத்துக் கவிதை படைப்பது *ஸங்கிய வக்ரதா* (*sankhyāvakrathā – Oblique Beauty of Number*) என்கின்றார். இங்கு எண்ணிக்கை அல்லது எண்கள் என்பது ஒருமைப் பன்மை முறையினையே குறிக்கும். அதாவது சில இடங்களில் நான் என்பதை நாம் என்று பயன்படுத்துவதனைக் குறிக்கும்.

கன்னத்தில் வரையப்பட்ட ஓவியம் உனது உள்ளங்கையின் அழுத்ததால் தேய்கின்றது. தேனினும் இனிய சுவையை உடைய இதழ்ச் சுவை தனது

பெருமூச்சாலேயே குடிக்கப்படுகின்றது. கண்ணீரானது மார்பில் தவழ்ந்து உன் மடியில் விழுகின்றது. கடினமான மனத்தை உடையவனே என்பது உனக்கு மட்டுமே விருப்பமானது கோபம் தான். நாங்கள் இல்லை.

மேற்சொன்ன அமருசதகாவின் சான்றில் நான் இல்லை என்று ஒருமையில் கூற வேண்டிய புலவர் நாங்கள் இல்லை எனப் பன்மையில் கூறுகின்றார். இதன்மூலம் இனி தலைவனுடன் தனக்கான தொடர்பு தொடர்பு போவதில்லை என்பதனைத் தெரிவிக்கும் விதமாகவும் இது அமைந்துள்ளதாகவும் அமைத்துள்ளார் (கா. 29).

குறுந்தொகையில் அறுபத்து இரண்டு பாடல்கள் (அட்டவணை. 3) இந்த வகையில் கீழ் அமைகின்றன. சான்றாக,

அக வாழ்விற்குரிய அருளையும் அன்பையும் இழந்துவிட்டு, தம் துணைவியை விட்டுப் புற வாழ்விற்குரிய பொருள்தான் இன்றியமையாதது எனத் தலைவன் கருதிப் பொருள் தேடச் செல்கின்றான். அவ்வாறு தலைவியை விட்டுப் பிரிந்து செல்வதுதான் அறிவுடைமை என்று தலைவன் கருதினால் அவ்வாறு பிரியும் ஆற்றல் உடைய தலைவன் அறிவுடையவனாக இருக்கட்டும். தலைவனைப் பிரிந்து இருக்க இயலாத நாம் அறிவில்லாதவராகவே இருப்போம் (20) எனத் தலைவி பாடுகின்றாள்.

பொருள் தேடும் பொருட்டுத் தலைவன் பிரிந்து சென்றதனைத் தோழி கூறிய போது தலைவி இவ்வாறு கூறுகின்றாள். இங்கே தலைவி மடந்தை நானே எனக் கூறி நான் அறிவில்லாதவளாக இருக்கின்றேன் என ஒருமையில் கூறுவதற்குப் பதிலாக மடந்தை நாமே எனத் தோழியையும் உள்ளடக்கிப் பன்மையில் கூறுகின்றாள்.

இவ்வாறு அமைந்த ஏனைய பாடல்களையும் இதன் அடிப்படையில் அமைத்து விளங்கிக் கொள்ளலாம்.

### புருஷ வக்ரதா

கவிதையில் சில இடங்களில் தன்மையில் அல்லது முன்னிலையில் கூறவேண்டியதைக் கவிதையின் அழகியில் கருதி கவிஞன் படர்க்கையில் அமைத்துக் கூறுவது புருஷ வக்ரதா (*puruṣavakratā*) அல்லது இடப்பெயர்கள் (*Oblique Beauty of Person*) கொண்டு அமையும் அழகியல் எனப்படும் என்கின்றார்.

நமது தலைநகரமான கௌசாம்பி எதிரிகளால் எவ்வாறு கேளிக்கு உள்ளாக்கப்படுகின்றது என்பதனை அறிவேன். அவ்வெதிரிகளை அழித்துக் காக்க வேண்டிய அரசனும் அக்கறை இன்றி இருக்கின்றான். பெண்களின் மனமானது தனது காதலரை விட்டுப் பிரிய விருப்பம் இல்லாமல் இருக்கின்றது. இங்கே நான் எதனையும் இதன்பொருட்டுச் சொல்வதற்கு விருப்பப்படவில்லை. அரசி ஒருவருக்கு மட்டுமே தெரியும் இப்படியான சூழலில் என்ன செய்ய வேண்டும் என்று தெரியும்.

மேற்கண்ட தாபசவாத்சராஜாவின் பாடலில் உங்களுக்குத் தெரியும் என்று முன்னிலையில் கூறியிருக்க வேண்டும். ஆனால் அரசிக்கு மட்டுமே தெரியும் என்று புலவர் கூறுகின்றார். இதனைச் சொல்லும் யௌகந்தராயணாவிற்கு இவ்வாறு அரசி வாசவதத்தையிடம் நேரடியாகச் சொல்வது கடினம். எனவே பொதுத்தன்மையில் கூறுகின்றான். இங்கே அரசி தான் இக்காலகட்டத்தில் செய்வதற்கு எது தகுதியானது என்பதனை அறிந்து அதனைச் செயல்படுத்த வேண்டும் (கா. 30) என்கின்றார். இவ்வாறு ஒரு பாடலில் அமைப்பது செயல்பட வேண்டியவர்களையே தீர்மானிக்கும்

பொருட்டு அமைப்பது மட்டுமின்றி இது கவிதையின் அழகியலுக்கும் காரணமாக அமைந்துள்ளது.

இவ்வடிப்படையின் கீழ்க் குறுந்தொகையில் இருபது பாடல்கள் (அட்டவணை.

3) அமைந்துள்ளன. சான்று:

காம நோய் மிகுதியானால் பனை மடலைக் குதிரை எனக் கொண்டு எருக்கம் பூ மாலையைச் சூடி ஊரில் உள்ள அனைவரும் அறியும் வண்ணம் ஊரைச் சுற்றி வருவர். மேலும் தான் எண்ணிய செயல் நிறைவேறவில்லை என்றால் இறந்துபடுவதற்குரிய அனைத்துச் செயல்களையும் செய்வர் (17) என்கின்றான்.

தலைவி தன் காதலுக்கு உடன்படாததனால் மடல் ஏறுவேன் என்று கூறுவதாக அமைந்த பாடலில் தலைவன் தான் மடலேறுவேன் என்ற தனது எண்ணத்தை உலகின் மேல் வைத்துக் கூறுகின்றான். இதன்மூலம் தன்மையில் கூறவேண்டியதைப் படர்க்கையில் அமைத்துப் பாடியுள்ளதனை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது.

### **உபக்ரக வக்ரதா**

ஒரு நிகழ்வு நடைபெறுகின்றது என்றால் அந்த நிகழ்வின் பயன் ஒன்று தன்னுடைய நலன் கருதியோ பிறரது நலன் கருதியோ நிகழ்த்தப்பட்டிருக்கும். இதனைச் சமஸ்கிருதத்தில் ஆத்மனே (தன்னலன்) மற்றும் பரஸ்மை (பிறர் நலன்) என அழைக்கின்றனர். இவ்வாறு ஒரு நிகழ்வில் கவிஞன் கவிதையின் அழகு கருதி ஒரு நிகழ்விற்கு முற்றிலும் எதிரான நிகழ்வை வைத்து விளக்குதல். அதாவது செயலின் பயன் தன்னுடைய நலன் கருதியதாக இருக்கும் போது அதன் பயன் பிறரைச் சார்ந்ததாக அமைத்துக் கூறுவது. இதேபோன்று பிறரைச் சார்ந்ததாக அமைந்த

நலனிற்கு தன்னைச் சார்ந்த நலனாக அமைத்துக் கூறுவது எனவும் அமையும். இவ்வாறு அமைவதனை உபக்ரக வக்ரதா (upagrahavakratā) அல்லது வினை ஒட்டுச் சொற்களின் அழகியல் (Verb - Affix) என்கின்றார். சான்று:

மானின் மீது தன் அம்பை எய்வதை எண்ணி மானின் கண்ணைப் பார்த்ததும் அது தன் தலைவியின் கண்களை ஞாபகம் செய்வதால் தன் கைகள் தானாக அதன் மீது அம்பெய்துவதைத் தவிர்த்தது.

மேற்சொன்ன இரகுவம்சத்தின் பாடலில் மன்னன் அம்மானின் பார்வையில் தனது அழகிய தெய்வீகமான பார்வையை உடைய தனது தலைவியை ஞாபகம் செய்து கொள்கின்றதாக அமைகின்றது. அதன் விளைவாக அவனது மனம் கட்டுப்பாட்டை இழந்து அவனது கை அம்பினைப் பிடித்திருக்கும் இறுக்கத்தை அவனை அறியாமல் தளர்த்தியது. அம்மன்னனின் முயற்சி இல்லாமல் நிகழ்ந்திருக்காது. ஆனால் அது தன்னை அறியாமல் இவ்வாறு தன் பொருட்டு நடந்த ஒன்றினைப் பிறர் பொருட்டு நடந்ததாகக் கூறுகின்ற (கா. 30) தன்மையில் அமைந்துள்ளதனைக் காணமுடிகின்றது.

இத்தன்மையில் குறுந்தொகையில் இரண்டு பாடல்கள் (அட்டவணை. 3) உள்ளன.

காலை, உச்சிப்பொழுது, பிரிந்தோருக்கு வருத்தத்தை உண்டாக்கும் மாலை, ஊரினர் உறங்கும் நடு இரவு, விடியல் காலை என இன்ன பொழுதுகளில் எல்லாம் காதலால் பிரிந்தவர்களுக்குத் துன்பம் உண்டாகும் என்று கூறுவது பொய்யாகும். காமம் கொண்டவருக்கு எல்லாப் பொழுதும் துன்பமே உண்டாகும். மேலும் அவ்வாறு துன்பத்தில் இருப்பவர்கள் மடல் ஏறுதலைச் செய்வர். அவ்வாறு செய்தால் அது தலைவிக்குப் பழி உண்டாகும். அதனைச் செய்யாமல் விடுத்தல் உயிர் வாழ்வதன் மூலம் எனக்குப் பழி உண்டாகும் (32) என்று தலைவன் கூறுகின்றான்.



தலைவன் தோழியிடம் தலைவியை விட்டுப் பிரிந்ததனைக் கூறி அவர்கள் இணைவதற்கு உதவுமாறு சொல்கின்றான். அதற்குத் தோழி உடன்படாததால் தான் மடல் ஏறுவேன் என்று கூறுவதாக இப்பாடல் அமைந்துள்ளது. இங்கே மடல் ஏறுதலால் தலைவிக்குப் பழி உண்டாகும் என்பது உண்மை என்றாலும் அதனால் தனக்கு நன்மையே உண்டாகும் என்பதையும் தலைவன் அறிவான். ஆனால் தலைவன் தனக்கு உண்டாகும் பயனைக் கூறாமல் மடல் ஏறுவதால் உண்டாகும் பழியைத் தவிர்க்க வேண்டும் என்றால் தலைவியைச் சந்திக்க உதவவேண்டும் என்று கூறுகின்றான். மடல் ஏறுவதால் தனக்கு ஏற்படும் துன்பத்தைக் கூறாமல் அதனைத் தவிர்ப்பதன் மூலம் தலைவிக்கு ஏற்படும் பழியைப் போக்க வேண்டும் எனக் கூறுகின்றான். இவ்வாறு தனக்குப் பழியும் துன்பமும் வரும் என்பதைக் கூறாமல் தலைவிக்குப் பழி வராமல் தடுக்க வேண்டும் என்று பயன் பிறருக்காக அமைத்துப் பாடுவதாக இப்பாடல் அமைந்துள்ளதனைக் காண முடிகின்றது. தலைவியை மணந்து கொள்ள வந்தவன் அவள் விருப்பியவன் என்பதனைத் தலைவி அறிந்தாள். இதுநாள் வரையில் தனக்குப் பல துன்பங்கள் கொடுத்தோரும் அலர் கூறிய ஊரினரும் தன்னை எண்ணி வருந்தாமல் மகிழ்ச்சியுடன் இருக்கலாம் என்கின்றாள் (34). இங்கே தலைவன் மணக்க வந்திருப்பதனால் மகிழ்ந்தேன் எனக் கூறாமல் இவ்வூரினர் மகிழ்ச்சி அடையட்டும் என்கின்றாள். தலைவன் மணக்க வந்த பயன் தனக்கானதாக வைத்துக் கூறாமல் அதனால் ஊரினர் மகிழ்வர் என்று மற்றொன்றிற்கு அமைத்துக் கூறியுள்ளமையை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது.

## ப்ரத்யாய வக்ரதா

கவிஞன் கவிதையில் ஒட்டுச் சொற்களைப் பயன்படுத்திக் கவிதை இயற்றுதல் ப்ரத்யாய வக்ரதா (*pratyāyavakratā*) அல்லது ஒட்டுச்சொற்களின் அழகியல் (*Unique Beauty of Affix*) எனப்படும். இவ்வாறு ஒட்டுக்களைப் பயன்படுத்துவது அக்கவிதையில் அழகினைத் தோற்றுவிக்கத்தான் இருக்கும் (கா. 32) என்கின்றார்.

வந்தே த்வாவபி தாவஹம் கவிவரௌ வந்தேதராம் தம் புன: -

ர்யோ விஜாதபரிக்ஸமோ(அ) யோமனயோர்பாராவதாரசஷம: ||

இயற்கையில் மறைந்திருக்கும் அழகினை நுட்பமாக வெளிக்கொணரும் கவிதை நாயகனான புலவரும் தனது சொற்களிலேயே அழகினைத் தோற்றுவிக்கும் பேச்சின் நாயகனும் வணங்குதலுக்குத் தகுதியானவர்களே. ஆனால் இவர்களின் சிறப்பான வணங்குதலுக்குத் தகுதியானவர்கள் இவ்விருவரும் படைத்ததை உணர்ந்து அதனைத் திறம்பட வெளிப்படுத்தும் மூன்றாமவரே.

இதில் ஆனால் (புன:) என்ற சொல் மேலே சொன்னவற்றிலும் மூன்றாமானவர் சிறப்பான வணங்குதலுக்குரியவர் (வந்தேதராம்) என்பதைத் தனித்துக் காட்டப் பயன்பட்டுள்ளது. இது புலவரின் ஒட்டுச் சொல் பயன்படுத்தும் ஆற்றலின் மூலம் மேலும் சிறப்புடன் திகழுமாறு அமைக்கப்பட்டுள்ளது. ஒட்டுச்சொற்கள் பயன்பாடு என்பது சமஸ்கிருதத்தில் ஒன்றின் தனித்தன்மையை எடுத்துக்காட்டவே பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

தமிழில் இடைச்சொற்களே சில இடங்களில் ஒட்டுக்களாகவும் அமையும் என்பதால் சமஸ்கிருதத்திலும் (upasakarā) ஆங்கிலத்திலும் (affix) உள்ளது போன்று ஒட்டுச் சொற்கள் என்ற தனித்த பிரிவில் தமிழில் இல்லை.

### பத வக்ரதா

இடைச்சொற்கள் (உபசரஹ) சாரியைச் சொற்கள் (நிபாத) ஆகிய சொற்களுக்கு எவ்வித விசுதி முடிவும் இருக்காதனைக் குந்தகர் *பத வக்ரதா* என்பதாக விளக்குகின்றார். கவிதையில் முன்னிடைச் சொற்கள் மற்றும் சாரியைச் சொற்கள் ரஸாவைக் கவிதையின் உயிராக அமைத்து விளக்குவதற்கான நோக்கத்திற்காக மட்டும் கவிஞரால் படைக்கப்பட்டிருப்பின் *பதவக்ரதா* (patavakratā - Word – Beauty) (கா. 33) விளக்குகின்றார். சான்று:

முஹு ரங்குலிஸம்வ்ருதாதரோஷ்டம்  
ப்ரதிஷேதாசுஷரவிகலவாபிராமம் |  
முதமப்யுன்னமிதம் ந சும்பிதம் து

இனிய புருவத்தை உடைய எனது காதலி அடிக்கடி தனது விரல்களால் தன் இதழ்களை மறைத்துக் கொள்கின்றாள். அவளது முகம் எப்பொழுதும் தோளில் கவிழ்ந்தே இருக்கின்றது. அதனை மேலே எழச்செய்ய முடிந்தது. ஆனால் என்னால் அம்முகத்தில் முத்தமிட இயலவில்லை.

மேற்கண்ட அபிஞான சாகுந்தலா பாடலில் துஸ்யந்தன் தன் நினைவு முழுவதும் நிறைந்து விட்ட தலைவியின் முகத்தைப் பார்த்து விட்டான். ஆனால் அதில் அவனால் முத்தமிட இயலவில்லை என்ற கவலை அவனது மனதில் பதிந்து விடுகின்றது என்பதனைச் சுட்டுவதாக அமைந்துள்ளது . தலைவியின் முகத்தைப் பார்த்தாலும்

அவளை முத்தமிட இயலவில்லை என்ற வருத்தத்தை இப்பாடலில் வரும் ஆனால் (து) என்ற இடைச்சொல் காட்டுவதாக அமைந்துள்ளதனை அறியலாம். இவ்வாறு இடைச்சொற்கள் அமைந்து கவிதையின் அழகியலையும் சுவையையும் விளக்கும் பொருட்டு படைத்துக் காட்டுவதனை இடைச்சொற்களின் மூலம் அழகியலைக் கொண்டு வருதல் என விளக்குகின்றார். குறுந்தொகையில் இடைச்சொற்கள் அமைந்துள்ளதற்கான சான்று:

நொச்சி மலர்கள் உதிரும் ஓசை கேட்டு இரவில் தன் ஊரில் உள்ள அனைவரும் உறங்கினாலும் தலைவன் வரவிற்காக உறங்காமல் காத்திருந்ததாகக் கூறுகின்றாள் தலைவி. இரவுக்குறி தவறாகச் செய்து மீண்டும் அடுத்த நாள் தலைவியைக் காணும் பொருட்டு அதே இரவுக்குறியுடன் வந்த போது தலைவி தலைவன் எழுப்பும் ஓசைக்காக இரவு முழுவதும் காத்திருந்து ஏமாற்றம் அடைந்ததாகக் கூறுகின்றாள். இப்பாடலில் கொன் ஊர் துஞ்சினும் யாம் துஞ்சலமே (138) என்ற தொடரில் கொன் என்ற இடைசொல்லினைக் கொண்டு அவள் இருக்கும் ஊரினைப் பெருமை பொருந்திய ஊர் என்கின்றாள். இவ்வாறு பெருமை பொருந்திய ஊர் என்பது தன்னையும் தலைவனையும் வைத்து அலர் செய்வதால். தன்னை அலர் செய்யும் ஊரினைப் பெருமை பொருந்திய ஊர் என்பது கேலிப் பொருளில் என்பதனை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது.

## தொகுப்புரை

இந்த இயலின் விளக்கங்கள் மூலம் பின்வரும் கருத்துகள் பெறப்படுகின்றன.

பெயர், வினைச் சொற்களுக்கு அடிப்படையான சொற்கள் மூலம் கவிஞன் கவிதையில் அழகினைக் கொண்டுவரும் தன்மை *பத பூர்வார்த்தா வகர்தா* எனப்படுகின்றது. இது ஒன்பது வகையான உட்பிரிவுகளை உள்ளடக்கியதாகக் காணப்படுகின்றது.

மரபுப் பெயர்கள், தொன்மப் பெயர்களைக் கவிதையில் படைக்கும் போது அப்பெயர் சார்ந்த ஏனைய குணங்கள் வாசகனுக்கு விளக்கப்படாமலே அவற்றை வாசகர் அறிவின் மூலம் விளங்கிக் கொள்ளுமாறு கவிதை படைக்கும் முறை *சூதி வைசித்ரய வகர்தா* எனப்படுகின்றது. குறுந்தொகையில் தொன்மக் கதை மாந்தர்களை மரபுப் பெயர்களை வைத்துப் பாடல் இயற்றும் தன்மை காணப்படவில்லை. ஆனால் பேரரசர்கள், வள்ளல்கள் என ஆட்சி செய்பவர்கள், பிறமொழி பேசுவவர்கள், நகரங்கள், தெய்வங்களுள் முருகன், கொற்றவை, கொல்லிப்பாவை ஆகியவற்றின் பெயர்களைக் கொண்டு கவிதை இயற்றப்பட்டுள்ளதனைக் காண முடிகின்றது.

ஒரு சொல்லிற்குப் பல்வேறு பொருள்கள் இருந்தாலும் தேவையான இடத்தில் சரியான பொருளில் அச்சொல்லினைப் பயன்படுத்திக் கவிதை படைப்பது *பர்யாய வகர்தா* எனப்படும். குறுந்தொகையில் குதிரை, முருகன், கொற்றவை ஆகியவை மட்டுமே முறையே மா, நெடுவேள், சூலி என்று அவற்றின் வேறு பெயர்களைக் கொண்டும் பாடப்பட்டுள்ளதனைக் காண முடிகின்றது.

உருவகத்தைக் கொண்டு கவிதை படைக்கும் தன்மை உபச்சார வக்ரதா என அழைக்கப்படுகின்றது. குறுந்தொகையில் உவமையைக் கொண்டு பாடப்பட்டது போன்று உருவகம் கொண்டு இயற்றப்பட்ட பாடல்கள் மிகவும் குறைந்த அளவிலேயே காணப்படுகின்றன. குறிப்பாகக் குறுந்தொகையில் மூன்று பாடல்கள் மட்டுமே உருவகத்தினைக் கொண்டதாகக் காணக்கிடைக்கின்றன.

இயல்பாக உள்ள ஒன்றினை அடைமொழியின் மூலம் சிறப்பாகத் தோன்றுமாறு அமைத்துக் கவிதை படைக்கும் முறைக்கு விஷேசன வக்ரதா எனப் பெயர். இதன் அடிப்படையில் குறுந்தொகைப் பாடல்களை நோக்கும் போது அடைமொழியைக் கொண்டே பெரும்பான்மையான பாடல்கள் இயற்றப்பட்டுள்ளன.

ஒரு கவிதையில் கவிஞன் விவரிக்கக் கருதியதைப் பிரதிப் பெயர்களைக் கொண்டு விவரித்துக் கவிதை படைக்கும் முறைக்குச் சம்வ்ருதி வக்ரதா என்று பெயர். குறுந்தொகையில் பிரதிப்பெயர்களைக் கொண்டு கவிதை படைக்கும் முறையில் முப்பத்து ஏழு பாடல்கள் அமைந்துள்ளன. இப்பாடல்கள் அனைத்தும் பிரிவின் பொருட்டு பாடப்பட்டவைகளாக அமைந்துள்ளன.

வ்ருத்தி வைசித்ரயா என்பது ஒரு செயல் அது நிகழ்ந்தவாறே கூறாமல் வேறு சில சொற்கள் மூலம் சிறப்பாகத் தோன்றுமாறு கவிதை படைப்பதாகும். குறுந்தொகையில் இவ்வாறு அமைந்த கவிதைகள் இல்லை.

ஒரு செயல் நிகழ்வதற்கு முன்பே அச்செயல் நிகழ்ந்தது போன்றும் அதனால் விளைவுகள் உண்டாயின எனவும் அமைத்துப் பாடல் இயற்றுவது பாவ வைசித்ராய வக்ரதா எனப்படுகின்றது. இவ்வாறு ஒரு செயல் நடப்பதற்கு முன்பே நடந்தது

போன்று அமைத்துக் கவிதை படைக்கும் முறையில் குறுந்தொகையில் பாடல்கள் இல்லை.

ஒரு பாடலில் வெவ்வேறு பாலினங்களைக் கொண்ட கதைமாந்தர்களை அமைத்துப் பாடல் இயற்றும் தன்மைக்கு *லிங்க வைசித்ராய வக்ரதா* எனப் பெயர். இது குறுந்தொகைப் பாடல்களில் மூன்று வகையில் அமைகின்றது. குறுந்தொகையில் ஆறுபாடல்கள் இவ்வாறு வெவ்வேறு பாலினங்களை ஒரே பாடலில் வைத்துப் பாடப்பட்டுள்ளதனைக் காணமுடிகின்றது.

நிகழ்வினை மிகைப்படுத்திக் காட்டும் அடிப்படையில் பாடல்கள் இயற்றப்படுவதற்குக் *க்ரிய வைசித்ரயா வக்ரதா* என்று பெயர். குறுந்தொகையில் எந்தவொரு நிகழ்வையும் மிகைப்படுத்திக் காட்டும் தன்மையில் இயற்றப்பட்ட பாடல்கள் இல்லை.

காலம், காரணம், எண்ணிக்கை, மூவிடம், பயன், ஒட்டுச் சொற்கள், இடைச்சொற்கள் என்பவற்றை அடிப்படையாக வைத்துப் பாடல்கள் இயற்றுவது பத வக்ரதா எனப்படுகின்றது. பருவகாலம் வருவதற்கு முன்பே அப்பருவகாலம் வந்தது போன்று பாடல் இயற்றுவது *கால வைசித்ராய வக்ரதா* ஆகும். கால மயக்கம் தோன்றுமாறு அமைந்த பாடல்கள் குறுந்தொகையில் காணப்படுகின்றன. ஆனால் காலம் வருவதற்கு முன்பே அக்காலம் வந்தது போன்று கற்பனை செய்து இயற்றப்பட்ட பாடல்கள் குறுந்தொகையில் காணப்படவில்லை.

செயல் நிகழ்வதற்குக் காரணமான ஒன்றை விடுத்து அதற்குக் காரணமே இல்லாத மற்றொன்றின் பொருட்டு அச்செயல் நிகழ்ந்தது என்று கூறுமாறு பாடல்கள்

இயற்றப்படுவதற்குக் காரக வகரதா என்று பெயர். குறுந்தொகையில் ஐம்பத்து ஐந்து பாடல்கள் இவ்வாறு இயற்றப்பட்டுள்ளன.

ஒருமையில் கூறவேண்டியதைப் பன்மையிலும் பன்மையில் கூறவேண்டியதை ஒருமையிலும் அமைத்துப் பாடல்கள் இயற்றப்படுவதற்கு ஸாங்கிய வகரதா என்று பெயர். இதன் அடிப்படையில் குறுந்தொகையில் அறுபத்து இரண்டு பாடல்கள் இயற்றப்பட்டுள்ளன.

தன்மையில் கூறவேண்டியதைப் படர்க்கையிலும் படர்க்கையில் கூறவேண்டியதைத் தன்மையிலும் கூறுமாறு பாடல்கள் இயற்றுவது புருஷ வகரதா எனப்படும். இத்தன்மையில் குறுந்தொகையில் இருபது பாடல்கள் காணப்படுகின்றன.

ஒரு நிகழ்வின் பயன் எதன் பொருட்டு அமையுமோ அதனைத் தவிர்த்து அதனோடு தொடர்பற்ற வேறொன்றிற்கு அப்பயன் உண்டாகும் என்பதாக அமைத்துப் பாடல்கள் இயற்றுவதனை உபக்கிரக வகரதா என அழைப்பர். குறுந்தொகையில் இத்தன்மையில் இரண்டு பாடல்கள் மட்டுமே இயற்றப்பட்டுள்ளன.

ஒட்டுச் சொற்கள் கொண்டு பாடல் இயற்றுவது ப்ரத்யாய வகரதா என்றும் இடைச்சொற்களைக் கொண்டு பாடல் இயற்றுவது பத வகரதா என்றும் அழைக்கப்படுகின்றன. தமிழில் சமஸ்கிருதத்தில் உள்ளது போன்று ஒட்டுச் சொற்களையும் இடைச்சொற்களையும் தனித்தனியே பிரித்து விளக்கும் முறை இல்லை. தமிழில் சில இடைச் சொற்கள் ஒட்டாகவும் வருகின்றன. எனவே, ஒட்டுச் சொற்கள் எனத் தனியாக விளக்காமல் இடைச்சொல் எனக் குறுந்தொகைப் பாடல்கள் விளக்கப்பட்டுள்ளன. குறுந்தொகைப் பாடல்கள் அனைத்திலும் ஏதேனும் ஓர் இடைச்சொற்கள் அமைந்துள்ளன எனலாம்.



குறுந்தொகைப்பாடல்களில் மேற்கண்ட வக்ரதாவின் இரண்டு பிரிவுகளில் பதா  
பூர்வார்த்தாவை விடப் பத பதார்த்த வக்ரதாவின் வகை பெரும்பான்மை பொருந்தி  
வரவில்லை என்பதனை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது.

## இயல் நான்கு

### குறுந்தொகையில் வாக்கிய வக்ரதா

இவ்வியல் செய்யுளின் ஒரு தொடர் எவ்வாறு அச்செய்யுளிற்கு அடிப்படையாக அமைந்து கவிஞனின் கருத்தினை விளக்குகின்றது என்பதுடன் அக்கவிதையின் அழகியலுக்கு எவ்வாறு அடிப்படையாக அமைகின்றது என்பதை விளக்கும் வாக்கிய வக்ரதா என்ற வக்ரோக்தியின் வகையினை அடிப்படையாகக் கொண்டு கவிதை எவ்வாறு அமைகின்றது என்பதையும் இது குறுந்தொகைப் பாடல்களில் எவ்வாறு அமைந்துள்ளது என்பதனையும் விளக்குகின்றது.

#### வாக்கிய வக்ரதா

வாக்கிய வக்ரதா (*vākyavakratā*) என்பது கவிதையில் குறிப்பிட்ட ஒரு தொடர் எவ்வாறு அக்கவிதையின் அழகிற்கு உறுதுணையாக அமைகின்றது (Artistic Beauty of a Sentence) என விளக்குகின்ற பகுதியாகும். சமஸ்கிருதத்தில் *வாக்கிய* என்பதற்குத் தமிழில் *தொடர்* எனப் பொருள் அமைகின்றது.

கவிஞனின் மனதில் தோன்றும் எண்ணங்கள், கருத்துகளில் சுவை (ரஸா), பொருளின் தன்மை (ஸ்வபாவ) இவற்றை உள்ளடக்கிய அணி (அலங்காரா) ஆகிய மூன்று இன்றியமையாத கருவிகளை உள்ளடக்கியதாகக் காணப்படுகின்றன. கவிஞனுக்கு இவை எல்லாம் ஒரு கவிதையின் அழகியலை நிர்ணயிக்கும் கருவிகள் என்று அமையும் போது அவற்றைக் கவிதையில் பயன்படுத்துவதோடு அவை எல்லாம் ஒரே தொடரில் வெளிப்படுமாறு பயன்படுத்துகின்றான். அவ்வாறு அமைக்கப்படும் தொடரினால் அக்கவிதையில் வெளிப்படுத்தப்படும் கருத்தின் சிறப்பு அக்கவிதையின்

அழகியலாக அமையும். சுவை, பொருளின் தன்மை, அணி ஆகியவற்றில் அனைத்தையுமோ அவற்றில் ஒன்றையோ கவிஞன் படைக்க வந்த கவிதையில் அமையுமாறு கவிதை படைப்பதனை வாக்ய வக்ரதா அல்லது தொடர்களின் மூலம் அழகியலை உருவாக்கும் முறை என அழைக்கலாம் என்கின்றார் குந்தகர். இவ்வகையில் ஒட்டுமொத்தமாக ஒரு கவிதையை நோக்கும் போது அதில் கவிஞனின் திறமை வெளிப்பட்டுள்ளமையை உணரலாம். அதாவது ஓர் ஓவியம் என்பது ஒட்டுமொத்தமான அழகினைக் காண்போருக்கு உணர்த்தினாலும் அதில் உள்ள அழகியல் அவ்வோவியம் தீட்டுவதற்குத் தேர்ந்தெடுத்த திரை, கோடுகள், வண்ணங்கள் மற்றும் இதர முயற்சிகள் என எல்லாவற்றையும் உள்ளடக்கியதாக அமைந்திருக்கும். இதனைப்போலக் கவிதையும் ஒட்டுமொத்தமாக நோக்கும் போது அழகியலுடனே காட்சி தந்தாலும் அதனை அழகியலுடன் உருவாக்கக் கவிஞன் தேர்ந்தெடுத்த கரு அதனை விளக்கக் கைக்கொண்ட சொற்கள் என இவை எல்லாம் இணைந்து கவிதை உருவாக்கப்படுகின்றது. இது கவிஞனின் திறமை மூலமே அமைக்கப்பெருகின்றன (உத். 3 காரி. 3 – 4) என்கின்றார்.

கவிதையில் கவிஞன் விளக்கவந்த பொருள் என்பது காதல், வீரம் போன்றவை சார்ந்த ஏதேனும் ஒரு பகுதியாக இருக்கின்றது. இவற்றை விளக்கக் கவிஞன் புலன் உணர்ச்சி உள்ளவை மற்றும் புலன் உணர்ச்சி அற்றவை என இரண்டு வகையினைத் துணைக்கொள்கின்றான். இதனைக் குந்தகர், கவிதையில் கவிஞன் தான் கூறவந்த பொருளினை இரண்டு விதங்களில் விளக்குகின்றான். அவை உயிருள்ளவை, உயிரற்றவை என்பதாக அமைகின்றன (கா. 5) என்கின்றார்.

முதன்மை, இரண்டாம் தன்மைகளைக் கொண்டு கவிதை படைக்கும் போது அக்கவிதைக்குப் புதிய அழகியலும் தனிச் சிறப்பும் கிடைக்கின்றது என்கின்றார். இவ்வாறு கவிதை படைப்பதற்கான கருவிகளை இரண்டாக வகுத்த குந்தகர் அவ்விரண்டின் அடிப்படையில் எவையெல்லாம் அமையும் என்பதனையும் விவரித்துள்ளார். அவை பின்வருமாறு:

உயிருள்ளவை அல்லது புலன் உணர்ச்சி கொண்டவை எனப் பகுக்கப்பட்ட முதல் வகையானது மேலும் இரண்டு பகுப்பிற்கு உள்ளாக்கப்படுகின்றது. அவை கடவுள் மற்றும் சில, சிங்கம் மற்றும் சில என்பவையாகும். இவை பொதுவாக முதன்மையானதாகவோ துணைமைக் கூறுகளாகவோ கவிஞனால் பயன்படுத்தப்படலாம் (கா. 6) என்கின்றார்.

இவற்றுள் கடவுள் மற்றும் சில என்பனவற்றுள் கடவுளையும் சேர்த்து அரக்கர்கள், தேவதைகள், முனிவர், மனிதர் அடங்குவர். ஏனையவை அனைத்தும் விலங்குகள், பறவைகள், செடி கொடிகள் அனைத்தும் இரண்டாவதாக இடம்பெருகின்றன. இவற்றுள் இறைவன் மற்றும் அதனைச் சார்ந்த அனைத்தும் முதன்மைக்கூறுகளாகவும் விலங்குகள் மற்றும் அதனைச் சார்ந்த அனைத்தும் துணைமைக் கூறுகளாகவும் பெரும்பான்மை படைக்கப்படலாம்.

முதலாவதாக அமைந்த முதன்மைக் கூறுகள் இடைவிடாது சிறப்பிக்கப்படுவதன் மூலம் காதல் போன்ற சுவைகளைத் தோற்றுவிக்கின்றன. இரண்டாவதாக அமைந்த விலங்குகள் போன்றவை அச்சுவைகளினை மிகைப்படுத்தும் பொருட்டுப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன (கா. 7) என்கின்றார்.

கவிதையில் புலன் உணர்வு உள்ளவை மற்றும் அற்றவைகளின் பயன் என்ன என்பதனைப் பின்வருமாறு விளக்கிச் செல்கின்றார். முதலாவதாகப் புலன் உணர்வு உள்ளவைகள் குறிப்பாக இறைவன் மற்றும் அதனைச் சார்ந்தவைகளைக் கவிஞன் படைக்கும் போது அவை கவிதையில் பயன்படும் தன்மைகளைக் கீழ்வருமாறு விளங்கிக் கொள்ளலாம். அவை பற்றிய கருத்துகளைத் தொடர்ச்சியாக இடைவிடாது தொடர்ந்து கவிதையில் அமைப்பதன் மூலமாகக் காதல் போன்ற உணர்வுகள் தோற்றுவிக்கப்படுவதன் மூலமாக அழகினைக் கொண்டு வருதல். இது வாசகனின் மனத்தை ஈர்ப்பதாக அமைகின்றது. விக்ரமோஸ்வசியாவின் நான்காவது பகுதியில் புரூவாஸ் காதலினால் புலம்புவதாக அமைந்த கீழ்க்கண்ட பாடலின் மூலம் காதல் பிரிவு (விப்ரலம்பச் சிருங்காரம்) என்பதனைச் சான்றாகக் காணலாம்.

அவளது கோபத்தினால் உண்டான மாயத்தால் அவள் தற்போது காணமுடியாதவளாக இருக்கலாம். ஆனால் அவளது கோபம் நீண்ட நேரம் நிலைத்து இருப்பதில்லை அல்லது அவள் சொர்க்கத்திற்குப் பறந்து சென்றிருக்கலாம். அவளது மனம் என்னுடன் மிகுந்த பற்றுடையதாக உள்ளது. என்னுடன் இருக்கும் போது அணங்குகளாலும் அவளைக் கடத்திச் செல்ல இயலாது. ஆனாலும் அவள் தற்போது காண இயலாதவளாக உள்ளாள். அந்தோ! என்ன ஒரு அவல நிலை.

தன் காதலியைப் பிரிந்ததனால் மனவேதனையிலும் பிரிவுத்துயரிலும் மன்னன் முழுவதுமாக துன்பப்படுகின்றான். தலைவி தன்னை விட்டுப் பிரிந்ததனால் அவளது கோபத்தின் மூலம் அவள் காண்பதற்கு இயலாதவளாக இருப்பாள். ஆனால் அவளது கோபம் நீண்ட நேரம் நிலைத்து இருக்காது என்பதால் அவளை இவ்வளவு காலம்

காணாமல் இருந்ததில்லை. அவள் சொர்க்கத்திற்குப் பறந்து சென்றிருக்கலாம் என்பதால் தன்னால் காண இயலவில்லை என்று கருதுகின்றான். தலைவியைக் காண முடியாததற்கான காரணத்தை அவனால் கண்டுபிடிக்க இயலவில்லை. மேற்கண்ட காரணங்கள் எதுவும் தர்க்க அடிப்படையில் அமையாது என்பதை அறிந்து அவன் அவளைக் காண முடியாததற்கு மேலும் பல்வேறு காரணங்களைக் கூறுகின்றான். தலைவியைப் பிரிந்ததனால் தலைவன் இவ்வாறு காரணங்களைக் கூறிக் கொண்டே செல்கின்றான். பிரிவினால் தலைவன் தனக்கு உண்டான வலியினால் காரணம் என்ன என்று தன்னைத் தானே வருத்திக் கொண்டு மிகுதியான துன்பத்தில் புலம்புவதாக இப்பாடல் அமைந்துள்ளதனைக் காண முடிகின்றது. இங்கே தனக்கு உண்டான பிரிவின் வலியைத் தலைவியின் இயல்பைக் கொண்டு விளக்குவதன் மூலம் விளங்கிக் கொள்ள முடிகின்றது.

மழையினால் ஈரமான மணலை உடைய இக்காட்டுப் பகுதியில் என்னுடைய காதலி தனது பாதங்களை வைத்தால் அவளது செழுமையான இடையினால் அவளது பாதம் ஆழமாக இங்கே படியும். அவ்வாறு படிவதனால் அவளது பாதங்கள் செந்நிறப் பூச்சு பூசப்பட்டது போன்று காட்சி தரும்.

அவளது பாதங்களைத் தரையில் வைத்தாள் என்றால் எனக் கூறும் போது அவன் மனதில் முழுவதுமான நம்பிக்கையுடனேயே கூறுகின்றான். மழையினால் காடுகளில் உள்ள மணல் ஈரமாக உள்ளதாலும் அவளது இடையின் எடையினாலும் அவள் வருவாள் என்றால் அவளது பாதத்தின் தடம் பார்ப்பதற்கு எளிதாகக் காட்சி தரும். மேலும் ஈரமான மணலில் அவளது காலை வைத்தனால் மணலின் நிறமான

செந்நிறம் அவளது பாதங்களில் படிந்திருப்பதன் மூலம் அவள் வந்ததனை அறிந்து கொள்ளலாம். தலைவி வந்திருந்தால் மேற்சொன்ன குறியீடுகள் எல்லாம் தலைவனுக்குக் கிடைத்திருக்கும். எனவே பிரிந்த தலைவியைச் சந்திப்பது எளிதாக அமையும் என்பதாக மேற்கண்ட விக்ரமோர்வசியப் பாடல் அமைந்துள்ளதனைக் காணலாம். தலைவி வந்திருந்தால் இதெல்லாம் நடந்திருக்கும் என்பதாக அமைந்த இப்பாடலின் மூலம் தலைவி வரவில்லை என்ற செய்தியே பெறப்படுகின்றது. தலைவியைப் பிரிந்த தலைவனுக்கு இதன் மூலம் நம்பிக்கை குறைந்து துன்பத்தைத் தருவதாக அமைந்திருப்பதனைக் காணலாம். இப்பாடலிலும் தலைவியின் பிரிவினை விளக்க அவளது இயல்புகளைத் தொடர்ந்து கூறுவதன் மூலம் புலப்படுத்துகின்றார் புலவர். இவ்வாறு முதன்மைக் கூறுகளான கடவுள், அணங்கு, மனிதர் போன்றவையைக் கவிதையில் படைத்து உணர்வுகளை விளக்கும் போது அவர்களது இயல்புகளைத் தொடர்ந்து கூறுவதன் மூலமே சுவைகள் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன என்கின்றார்.

ஐயகோ, என்ன ஒரு துயரம்! இங்கே அரசியின் வளர்ப்பு விலங்கான இளமான் உன்னைப் பின் தொடர்கின்றது. கண்கள் சிவந்து துயரினால் பெருமூச்சு விட்டுக் கொண்டு, மானே, நீ ஏன் என் பக்கம் வந்து என் காதின் ஓரமாக இனிமையான குரலில் முணுமுணுக்கின்றாய்? நம்மை விட்டு மிக நீண்ட தூரம் விலகிச் சென்ற அக்கல் நெஞ்சம் கொண்ட தலைவி என்னைப் போன்று உன்னிடமும் பேசுவதைத் தவிர்த்து விட்டாளா?

மேற்கண்ட இரண்டு பாடல்களிலும் தனது இரங்கத்தக்க நிலையைத் தலைவன் எடுத்துக் கூறுவதாக அமைந்துள்ளது. இப்பாடலில் தலைவி தன்னை விட்டுப் பிரிந்து விட்டால் என்பதனை விளக்கத் தன்னுடன் இருக்கும் தலைவியின் வளர்ப்பு மானிடம் தன்நிலையைக் கூறுகின்றான் தலைவன். தன்னிடம் பேசாதது போன்று மானிடமும் பேசவில்லையா? எனக் கேட்டு அதனைத் தன்னிடம் மான் வந்து கூறுவதாகக் கொண்டு பாடுகின்றான். இரண்டாவது பாடலில் இளமான் உன்னைத் தொடர்ந்து வருகின்றது என்பதன் மூலம் மான் தன்னிடம் தலைவி பேசுவாள் என்ற ஏக்கத்தில் அவளைப் பின் தொடர்வதாகக் கூறுகின்றான் தலைவன். இவ்விரு பகுதியிலும் தலைவன் மானாகச் சொல்வது தன் நிலையை எனக் கொள்ளலாம். மானினைக் கொண்டு தலைவியைப் பிரிந்த இரங்கத் தக்க தனது நிலையினைத் தலைவன் விளக்குவதனை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. மேலும் இரண்டாது தன்மையில் வருவனவற்றைப் படைக்கும் போது அவற்றினைப் பற்றிய சிறப்பான இயல்புகள் இல்லாமல் இயல்பாகப் படைக்கப்படுவதன் மூலம் சுவையைத் தோற்றுவிப்பதனைக் காண முடிகின்றது.

இரண்டாம் நிலை கூறுகளைக் கவிஞன் சூழலுக்குத் தகுந்தவாறு சுவைகளைப் படைத்துக் காட்டுவதற்காகப் பயன்படுத்தலாம் என்கின்றார் குந்தகர். காதல்சுவையைச் சிற்றின்பச் சுவை அளவிற்கு உயர்வாகப் படைத்துக் காட்ட வேண்டும் எனும் போது கவிஞர் இரண்டாம் வகைக் கூறுகளை முதன்மைக் கூறுகளுக்குத் துணையாகப் படைத்துக் கொள்வதன் மூலம் செய்யலாம் என்கின்றார். ஒரு சுவையின் மிகைத் தன்மைகளைக் காட்ட இவ்விரண்டாம் கூறுகளையே புலவர்கள் பயன்படுத்துகின்றனர். இவ்வாறு பயன்படுத்திச் சுவையினை விளக்குதல் என்பது கவிஞரின் படைப்பாற்றலைச் சார்ந்ததாகவே அமையும் என்கின்றார்.



புலன் உணர்வு அற்றவையைச் சிறப்பாக விளக்குதன் மூலம் புலன் உணர்வு உள்ளவை மூலம் விளக்கும் சுவையின் மிகைப் படுத்தத்தப்பட்ட திறன் விளக்கப்படுகின்றது (கா. 8) என்கின்றார். சான்று:

மாந்தளிரை உண்டதனால் தெளிவான குரலை உடைய ஆண் குயில்  
பாடும் போது மன்மதனின் ஆணை போல தனது காதலியின் செருக்கை  
உடைப்பதாக உள்ளது.

மேற்கண்ட குமாரசம்பவத்தின் பாடலில் ஆண் குயில் தனது இனிமையான குரலில் பாடுவதால் பெண் குயில்கள் இனிமையாக பாடுவேன் என்று கொண்டிருந்த கருத்து உடைபடுகின்றது. மேலும் பெண் குயில்களுக்குத் தாம்தான் இனிமையாகப் பாடுகின்றோம் என்ற பெருமை உடைக்கப்படுவதன் ஆண் குயிலின் குரலில் மயங்கி அதன் மீது காதல் கொள்வதாகவும் அமைவதனையே மன்மதனின் ஆணையை ஏற்பது என்பது போல விளக்கப்படுகின்றது. இப்பாடலில் பறவைகளின் செயல்கள் மூலம் தலைவன் தனது காதல் உணர்வை வெளிப்படுத்தியுள்ளதனை அறிய முடிகின்றது.

குரவக்காஸ் மலர்வதற்குரிய அறிகுறிகளைக் காட்டுகின்றது,  
பாசிகள் படர்ந்து ஏரிகள் அழகாகக் காட்சி தருகின்றன,  
பெருங்கடல்களும் வெள்ளை நுரைகளால் அழகுடன் திகழ்கின்றன.  
இனியவளே, காடுகளும் கூட தற்பொழுது  
கொடிகளால் மூடப்பட்டுள்ளன, இவையெல்லம்  
மன்மதனின் அம்பின் கட்டுப்பாட்டிற்குள் வந்து விட்டதனால் தானோ.

மேற்கண்ட பாடலில் இயற்கையைத் தனது காதல் வெளிப்பாட்டிற்காகத் தலைவன் பயன்படுத்தியுள்ளதனை அறிய முடிகின்றது. இவ்வாறு உயிர் உள்ளவை உயிர்

அற்றவை ஆகியவற்றினைக் கவிதையில் படைத்து சுவைகள் தோற்றுவிக்கும் தன்மைகள் குறித்து குந்தகர் விளக்கியுள்ளதனை விளங்கிக் கொள்ள முடிகின்றது.

### குறுந்தொகையில் வாக்ய வக்தரதா

குறுந்தொகையின் ஒவ்வொரு பாடலிலும் உயிர் உள்ளவைகளான முதன்மைக் கூறுகளான தலைவன், தலைவி, விலங்குகள், பறவைகள் போன்றவை இடம்பெற்றிருக்கின்றன. உயிர் அற்றவைகளான இரண்டாம் நிலைக் கூறுகளான மலைகள், பொழுதுகள் போன்றவையும் இடம்பெற்றுள்ளன. தொல்காப்பியம் இவற்றினை அகத்திணைப் பாடல்களுக்கான கருப்பொருட்களாகக் கூறுகின்றது. தொல்காப்பியம் விளக்கும் கருப்பொருட்களுள் அனைத்தும் ஒவ்வொரு பாடல்களிலும் இடம்பெறாது என்ற போதும் கருப்பொருட்கள் இன்றிச் சங்கப் பாடல்கள் பாடப்படவில்லை . குறுந்தொகையிலும் இதனைக் காண முடிகின்றது. குறுந்தொகைப் பாடல்களின் சுவை, பொருள்களின் இயல்பு, அணி ஆகியவை தொடரில் அமைந்து முதன்மைகூறுகள், இரண்டாம் நிலைக் கூறுகள் மூலம் பாடலில் சுவையைக் கூட்டிக் பாடலின் அழகியலை நிர்ணயிப்பதனைப் பின்வருமாறு விளங்கிக் கொள்ளலாம். குந்தகர் குறிப்பிடும் முதன்மைக் கூறுகளான தெய்வம், அணங்கு, மாந்தர் ஆகியவற்றுள் குறுந்தொகைப்பாடல்களில் மாந்தரான தலைவன் தலைவி ஆகியோரை முதன்மையாகக் கொண்டு பாடப்பட்ட பாடல்களையே காண முடிகின்றது. குறுந்தொகைப் பாடல்களில் அனைத்துப் பாடல்களும் தலைவன் தலைவி சார்ந்ததாகவே அமைந்துள்ளன. குறுந்தொகையில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள விலங்குகள், பறவைகள், தாவரங்கள் ஆகியவற்றின் எண்ணிக்கை, தொடரமைப்பு, சுவைகள் ஆகியவை முறையே உ.வே.சா. (2009), சண்முகம் பிள்ளை (1985),

சௌரிப்பெருமாளரங்கன் (1915) ஆகியோரின் குறுந்தொகை உரைகள் வழி விளங்கிக் கொள்ளப்படுகின்றன.

குறுந்தொகையில் தலைவன், தலைவி உணர்வுகளை நேரடியாகவோ குந்தகர் குறிப்பிடும் முதன்மைக் கூறுகளின் இரண்டாம் வகையான விலங்குகள், பறவைகள், தாவரங்களின் மூலமாகவோ விளக்குவதாக அனைத்துப் பாடல்களும் அமைந்துள்ளன. இவற்றுள் தலைவனைக் குறிப்பிட்டுப் பாடும் போது நாடன், சேர்ப்பன், துறைவன் என அவன் வாழும் நிலத்தின் பெயரைச் சார்ந்தவனாகக் குறிக்கப்பட்டே பெரும்பான்மை சுட்டப்படுகின்றதனைக் காண முடிகின்றது. தலைவியை அரிவை (7), பாவை (7), குறுமகள் (4) என அவளது இயல்பு சார்ந்தும் அல்குல் (4), எயிறு (6), கண் (16), குருமகள் (4), கூந்தல் (10), தோள் (13), முலை (6), நுதல் (8), நெஞ்சம் (11), பல் (10) முதலிய தலைவியின் உடல் உறுப்புகள் ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட பாடல்களின் தொடர்களில் விளக்கப்பட்டுள்ளன. இவற்றுள் நுதல் என்ற உறுப்பு எவ்வாறு தொடரில் அமைந்து அதன் பல்வேறு இயல்புகள் தோன்றுமாறு படைக்கப்பட்டுள்ளது என்பதற்கான சான்று:

தலைவியை விட்டுப் பிரியும் தலைவனின் பிரிவை எண்ணித் தலைவி வருந்தும் போது நல்ல மணம் உடைய ஒளி பொருந்திய நெற்றியை உடைய தலைவியைத் தலைவன் விட்டுப் பிரிய மாட்டான் எனத் தோழி சிறப்பித்துக் கூறுகின்றாள். இதனைத் தேம் ஊர் ஒண்ணுதல் (22) என்று நுதலைச் சிறப்பித்துக் கூறுவதன் மூலம் தோழி விளக்குகின்றாள். மேலும் நீர்வார் கண் நீ இவன் ஒழிய (22) என்ற தொடரின் மூலம் தலைவன் தன்னை விட்டுப் பிரிந்து விடுவான் என்று அறிந்தவுடனேயே தலைவி பிரிவின் துயரினால் வருந்துவாள் என்பதனைக் கூறிப் பிரிவினால்

உண்டாகும் அழகைச் சுவை தோன்றுமாறு இப்பாடலில் அமைந்துள்ளது . தலைவியுடன் இருந்து வந்த தலைவன் அவளது பிரிவினால் வருத்தமாக இருக்கின்றான். தோழன் அவ்வருத்ததிற்குக் காரணம் கேட்க அதற்குத் தலைவன் பெரியகடலின் நடுவில் நிலா தோன்றியிருப்பது போன்று நீண்ட கருமையான கூந்தலில் நிலா போன்று ஒளியையுடைய தலைவியைப் பிரிந்து இருப்பதால் வருத்தமாக இருப்பதாகக் கூறுகின்றான். இதனை *மா கடல் நடுவண் எண்ணாள் பக்கத்து பசு வெள் திங்கள் தோன்றியாங்கு கதுப்பு அயல் விளங்கும் சிறு நுதல்* (129) என்ற தொடரின் மூலம் அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. மேலும் தலைவன் *புதுக்கோள் யானையிற் பிணித்தற்று* என்ற தொடரின் மூலம் காட்டில் இருந்து புதிதாகப் பிடிக்கப்பட்ட யானை எவ்வாறு வருந்துமோ அதேபோன்று தன்னுள்ளம் தலைவியைப் பிரிந்த பிரிவுத் துயரால் வருந்துகின்றது என்கின்றான். தலைவியைப் பிரிந்து இருக்கும் பிரிவு என்பது நோய் என்று கூறுகின்றான் தலைவன். இப்பாடல் தலைவன் தன்னிலையில் தாழ்ந்து தன்னிலை மிகவும் இரங்கத்தக்கதாக அமைந்துள்ளது என்ற தன்மையில் பாடுகின்றதாக அமைந்துள்ளது என்பதை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. இதன்மூலம் இப்பாடலில் தன்னிலையில் தாழ்ந்ததனால் வரும் அழகைச் சுவை அமைந்துள்ளது . தலைவன் வரைவின் காரணமாகப் பொருளிற்காகப் பிரிந்து சென்றதனால் வருத்தத்தில் இருக்கும் தலைவியிடம் வருத்தம் கொள்ள வேண்டாம் எனத் தோழி கூறுகின்றாள். அதற்குத் தனது நெற்றி நிலவு என நினைக்கும் அளவிற்கு அதனை ஒத்த அழகுடன் இருந்தது. ஆனால் தற்போது அது அழகு இழந்து விட்டது எனத் தலைவி தன் நெற்றியின் அழகினைக் குறிக்கும் விதமாகக் கூறுகின்றாள். இதனைப் *பிறை என மதி மயக்கும் குறாஉம் நுதல்* (226) என்ற தொடரின் மூலம் விளக்குகின்றாள். மேலும் *பூவொரு புரையும் கண், வேய் என விறல் வனப்பு எய்திய*

தோள் (226) எனத் தாமரை மலர் போன்ற கண்களும் மூங்கில் போன்ற தோளும் தலைவனைக் கூடுவதற்கு முன் அழகுடன் இருந்தன. ஆனால் இப்பொழுது அவையும் அழகு குறைந்தன என்கின்றாள். மேற்சொன்ன தொடர்களில் முன்னர் அழகாக இருந்ததாகவும் தலைவனுடன் கூடியதால் தனது உறுப்புகளின் அழகு கெட்டது என்றும் தலைவி கூறுகின்றாள் என்பதனை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. இப்பாடலில் தலைவி தன்னிலையில் ஏற்பட்ட தாழ்வினால் வருந்துவதால் உண்டாகும் அழகைச் சுவை அமைந்துள்ளது என்பதனை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. தான் சென்ற வினையை முடித்துத் திரும்பி வரும் தலைவன் பூவைப் போன்ற மணம் கொண்ட நெற்றியை உடைய தலைவியைப் பிரிந்து வாழ்வது துன்பம் தருவதாக இருப்பதால் விரைவாகத் தேரைச் செலுத்துமாறு பாகனிடம் கூறுகின்றாள். பசுகைத் தாது நாளும் நறு நுதல் (323) என்ற தொடரின் மூலம் அவனுக்கு விருப்பமான நெற்றியை உடைய தலைவியுடன் கூடி இருக்கும் நாட்களே சிறந்த நாட்களாகும் எனக் கூறுகின்றாள். தலைவன் இன்பம் அனுபவித்தற்குரிய நுதலை உடைய தலைவியைச் சேராமல் இருப்பதானல் உண்டான துயரினால் பாடுவதாக அமைந்துள்ளது . எனவே இப்பாடலில் தனக்கு உரிய ஒன்றினை அனுபவித்தல் பொருட்டுத் தோன்றும் துயரினால் உண்டாகும் வறுமை சார்ந்து அமைந்துள்ளதால் அழகைச் சுவை அமைந்துள்ளது.

தலைவன் விரைவாகத் திருமணம் செய்து தலைவியைப் பிரியாமல் இருந்து தலைவியின் பசலை நோயினைப் போக்க வேண்டும் என்கின்றாள். இதனைத் தலைவியின் நெற்றியை இளை பெரிது உழக்கும் – நன்னுதல் பசலை நீங்க (48) என்ற தொடரின் மூலம் தலைவியின் உடலில் உண்டான பசலை நோய் அவளது நெற்றிக்கும் பரவி. இப்பாடலின் அமைந்த இத்தொடரின் மூலம் காதலினால் தலைவியிடம்

தோன்றும் பசலை நோயினால் உண்டான துயரம் தோன்றுகின்றது . இதன்மூலம் இப்பாடலில் பிணியின் மூலம் தோன்றும் இளிவரல் சுவை அமைந்துள்ளது என்பதனை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது.

தலைவனைப் பிரிந்து வருத்தத்தில் இருக்கும் தலைவியிடம் குவளை மலர்களையும் காட்டு மல்லிகையையும் சேர்த்துக் கட்டியது போன்று மணம் வீசும் உனது நெற்றியைத் தலைவன் மறக்க மாட்டான். எனவே தனக்கு வேண்டிய பொருளைச் சேர்த்துக் கொண்டு விரைவாக மீண்டு வருவான் என்கின்றான். இதில் குவளையொடு பொதிந்த குளவி நாறு நறுநுதல் (59) எனத் தலைவனுக்கு விருப்பமான நெற்றியினைத் தொடர் அமைத்து அதன் இயல்பினைக் கூறித் தலைவியை ஆறுதல் செய்கின்றான். மேலும் இவ்வாறு ஆற்றுப்படுத்துவதில் தலைவன் சுரம்பல விலங்கிய அரும்பொருள் நிரம்பா ஆகலின் நீடல் இன்று (59) என்று பாலை நிலங்களைக் கடந்து சென்று பொருள் தேடக் காலம் ஆகும் என்பதையும் அவ்வாறு காலம் அதிகமாவதால் தலைவியின் அழகு கெடும் என்பதையும் தலைவனும் நன்றாக அறிவான் என்பதால் மிகுதியான பொருள்களை வேண்டிக் காலம் தாழ்த்தாமல் தமக்கு வேண்டிய பொருளை மட்டும் பெற்று விரைவாகத் திரும்பி வருவர் என்கின்றான். மேற்சொன்ன தொடரின் மூலம் இப்பாடலில் தலைவனின் அன்பு நிலையைக் கூறி தலைவியைத் தோழி ஆற்றுவிக்கின்றான். இப்பாடலில் தலைவனின் அருளாகிய பண்பு தோன்றுமாறு தோழி பாடுவதால் இசைமை சார்ந்த பெருமிதம் இப்பாடலில் அமைந்துள்ளது. தான் அறத்தொடு நின்றதனால் தலைவியின் காதல் கூடியது என்பதனைக் கூறுகின்றான் தோழி. இவ்வாறு கூறும் போது அருவியின் அருகில் உள்ள காந்தள் அரும்புகளின் மணத்தைப் போன்று மணம் வீசும் நெற்றியை உடைய தலைவி என்பதனை அருவி சேர்ந்த தண் நறுங் காந்தள் முகை அவிழ்ந்து ஆனா நாளும் நறுநுதல் (259) என்ற

தொடரின் மூலம் விளக்குகின்றாள். தோழி இவ்வாறு கூறுவதால் மணம் வீசும் தலைவியின் நெற்றியின் மணம் குறைவதால் அறத்தொடு நிற்கின்றேன் என்கின்றாள். மேலும் நின் புரைமை வாய்போற் பொய்ம்மொழி கூறலஃது எவனோ நெஞ்சம் நன்று (259) என்ற தொடரின் மூலம் தலைவி அறிவுடையவள் என்பதால் அறத்தொடு நின்றதன் பயனை நன்றாக அறிந்து அதில் நன்மையே நடக்கும் என்பதனைத் தலைவி ஏற்றுக் கொள்வாள் என்கின்றாள். மேலும் தலைவன் தலைவியை மணந்து கொள்ளும் எண்ணத்தில் இருக்கின்றான். எனவே அறத்தொடு நின்றது சரியே எனக் கூறுகின்றாள். இப்பாடலில் தலைவன் தலைவியின் பண்பு நலன்கள் சிறப்பாக எடுத்துக் கூறும் விதமாக அமைந்துள்ளதால் பெருமிதம் என்ற சுவை அமைந்துள்ளது.

தலைவியை விரும்பியவனே தலைவியை மணக்க வந்துள்ளான் என்பதனைக் குட்டுவன் மாந்தை அன்னஎம் குழல் விளங்கு ஆய்நுதல் (34) என்ற தொடரின் மூலம் குட்டுவனுக்குரிய மந்தை என்னும் ஊர் போன்ற அழகிய தலைவனுக்கு உரிய நெற்றிக்கு உரிமையுடையவனே தலைவியை மணக்க வந்துள்ளான் என்கின்றாள். தோழி இவ்வாறு கூறுவதனால் தலைவியின் களவு பற்றிய அலரினைக் கூறிய ஊரார் தலைவியின் களவு வாழ்க்கை கற்பு வாழ்க்கையாக அமையப் போவதனை அறிவிக்கக் கருதி என்பதனை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. மேலும் இப்பாடலில் அந்நெற்றிக்கு உரியவன் என்பதன் மூலம் புலன் சார்ந்த உவகைச் சுவை அமைந்துள்ளது.

மேற்கண்ட பாடல்களில் நெற்றி என்ற ஒற்றைப் பொருள் ஒளியை உடைய நெற்றி, அழகிய நெற்றி, நல்ல நெற்றி, சிறிய நெற்றி, நிலவு போன்ற நெற்றி, மணம் வீசும் நெற்றி எனப் பலவாறு ஒவ்வொரு பாடல்களிலும் அமைக்கப்பட்டு அதன் ஒரே இயல்பு பல்வேறு வகையில் ஒவ்வொரு பாடலில் தோன்றும் வண்ணம்

பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளதனை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. மேலும் இப்பாடல்களில் அழகைச் சுவை, இழிவரல் சுவை, பெருமிதம், உவகை ஆகியவை சுவைகள் தோற்றுவிக்கப்பட்டுள்ளன . ஆனால் இவ்வாறு சுவைகள் அப்பாடலில் அமைவதற்கு முதன்மைக் கூறுக்குரிய நுதல் என்ற சொல் அமைந்த தொடர் மட்டுமே காரணம் இல்லை என்பதை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. இரண்டாம் தன்மையில் அமைந்த விலங்குகள், பறவைகள் போன்றவையும் அப்பாடல்களின் ஏனைய தொடர்களுமே காரணமாக அமைகின்றன.

### விலங்கு

விலங்குகளில் அணில், ஆடு, ஆமை, பசு, புலி, யானை, குதிரை, குரங்கு, செந்நாய் முதலிய இருபத்து ஆறு விலங்குகளைப் பயன்படுத்தி குறுந்தொகையில் பாடல்கள் இயற்றப்பட்டுள்ளன. அவற்றுள் நாய் (2), புலி (7), யானை (21) ஆகிய விலங்குகள் ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட முறை தொடர்களில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன என்பதனை முத்துச்சண்முகத்தின் குறுந்தொகைத் தொடரடைவின் மூலம் அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. இவற்றுள் புலி என்ற விலங்கு எவ்வாறு தொடரில் அமைந்து அதன் இயல்பு பலவாறு பொருள் கொள்ளப்பட்டுச் சுவைகளை வெளிப்படுத்தப் பயன்பட்டுள்ளது என்பதற்கான சான்று:

தலைவன் தன்னை இரவில் காணவரும் பாதை யானையினால் தாக்கப்பட்ட புலி, தன் உணவிற்காகச் செந்நாயை வேட்டையாடக் காத்திருக்கும் பாதையாகும். அத்தகைய பாதுகாப்பற்ற பாதையில் தலைவன் இனி வரவேண்டாம் என இற்செறிக்கப்பட்ட தலைவி கூறுகின்றாள். புலி இயல்பாகவே கொடிய குணம் உடையது. இதனை நெடுங்கை வனமான் கடும்பகை உழந்த குறுங்கை இரும்புலிக்



கோள்வல் ஏற்றை பைங்கட செந்நாய் படுபதம் பார்க்கும் (141) என்ற தொடரின் மூலம் கூறுகின்றாள். பகையும் கோபமும் கொண்டிருக்கும் போது அதன் கொடுமை இன்னும் மிகுதியாக இருக்கும் என்று கூறுவதன் மூலம் தன்னை இரவில் பார்க்கவே இயலாது என்பதனைக் குறிப்பாகக் கூறுவதற்காக இவ்வாறு கூறுகின்றாள். மேலும் ஆரிருள் நடுநாள் வருதி சாரல் நாட வாரல் (141) எனக் கூறி அத்தகைய வர இயலாத இரவினில் வர வேண்டாமென்று மேலும் தனது அச்சம் வெளிப்படுமாறு கூறுகின்றாள். இதன்மூலம் இப்பாடலில் விலங்கினால் உண்டாகும் அச்சச் சுவை அமைந்துள்ளது என்பதனை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. ஆனால் இப்பாடலில் அச்சம் சார்ந்த பெருமிதம் அமைந்துள்ளதாகச் சௌரிப்பெருமாளரங்கன் கூறுவது மறு ஆய்விற்குரியதாக அமைந்துள்ளது.

புலிகள் தாக்குவதில் இருந்து பெண் யானைகளைக் காத்து அணைத்துக் கொண்டிருக்கும் ஆண் யானைகள் வாழும் பகுதியைத் தலைவன் கடந்து செல்வதால் அதனைப் பார்க்கும் தலைவன் தலைவி தன்னை விட்டுப் பிரிந்து துன்பத்தில் இருப்பதை அறிந்து விரைவாக மீண்டு வருவான் என்று தோழி ஆற்றுவிக்கின்றாள். இதனைத் தமர் துணை தழீஇக் கொடுவாரி இரும்புலி காக்கும் (215) என்ற தொடரின் மூலம் தோழி விளக்குவதனை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. இவ்வாறு கூறி இன்று நெடுவரை மருங்கில் சுரனிறந்தோர் வருவர் (215) என்று மேலும் கூறுகின்றாள். இதன்மூலம் தலைவன் இன்று வருவான் என்பதனைத் தலைவிக்குத் தோழி உணர்த்துவதனை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. தலைவன் வருவான் என்று ஆறுதல் அடைந்த தலைவியின் உள்ளம் தலைவனை எண்ணி மகிழ்ந்திருக்கும் என்பதனால் இப்பாடலில் உள்ளப் புணர்வினால் தோன்றும் உவகைச் சுவை அமைந்துள்ளது .

இப்பாடலில் பெருமிதச் சுவை அமைந்துள்ளது என்ற செளரிப்பெருமாளரங்கள் கூற்று மறு ஆய்விற்குரியதாக அமைந்துள்ளது.

வினை முடித்து மீண்டு வரும் தலைவன் புலிகள் நிறைந்த காடுகளைக் கடக்க வேண்டி இருப்பதால் தேரை விரைவாகச் செலுத்துமாறு பாகனிடம் கூறுகின்றான். கோட்புலி வழங்குஞ் சோலை (237) என்ற தொடரின் மூலம் இரவில் கடத்தற்குக் காடு மிகவும் கடினமாக இருக்கும் என்பதுடன் கொலை செய்யும் புலியும் இருக்கும் என்று கூறுகின்றான். இதனால் பாகன் தேரை விரைவாகச் செலுத்துவான் என்பதால் தலைவியை விரைவாகக் காண வேண்டும் என்ற தனது நோக்கம் எளிதாக நிறைவேறும் என்று தலைவன் இவ்வாறு கூறுகின்றான் . மேலும் தலைவன் நெஞ்சுநப் பிரிந்தன்று ஆயினும் எஞ்சிய கைபிணி நெகிழின் அஃது எவன்? (237) என்ற தொடரின் மூலம் தன் நெஞ்சு தான் செல்வதற்கு முன்பே தலைவியைச் சென்று அடைந்து தழுவிக்கொண்டது என்கின்றான். தலைவனின் நினைப்பு எல்லாம் தலைவியை சார்ந்தே இருக்கின்றது. அவனது நினைவு இங்கே இல்லை என்பதனைக் குறிக்கவே இவ்வாறு கூறுகின்றான். தான் சென்று தழுவுதலைப் பெறாத போது நெஞ்சம் தலைவியிடம் செல்வதால் எவ்விதப் பயனுமில்லை என்றும் கூறுகின்றான். இத்தொடரின் மூலம் தலைவனைத் தலைவியுடனிருந்து இன்பம் நுகரப்பெறாமையினால் வருந்துகின்றான் என்பதனை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது என்பதால் இப்பாடலில் கிடைக்கப்பெறாத இன்பத்தினை எண்ணி வருந்தும் வருத்தத்தினால் உண்டாகும் இளிவரல் சுவை அமைந்துள்ளது .

தலைவனைப் பிரிந்து வருந்தும் தலைவியிடம் அனுப்பிய தூது தலைவனுக்குக் கிடைக்கவில்லை என்பதால் அவன் மீண்டு வரவில்லை. கிடைத்து இருந்தால் புலிகள்

தனக்கு உணவாகப் புலாலைச் சேமித்து வைத்திருக்கும் குகைகளை மட்டுமே  
 தங்குவதற்கு இடமாகக் கொண்டு நெடுந்தாரம் கடந்து சென்ற தலைவன் மீண்டு  
 வந்திருப்பான் என்கின்றாள். தலைவன் தலைவி மீது அளவுகடந்த அன்பு  
 கொண்டவன் என்பதால் தலைவி துன்பத்தில் இருக்கின்றாள் என்பதை அறிந்தால்  
 கடினமான பாதையைக் கடந்து சென்றோம் என்பதனையும் மறந்து அவன்  
 உடனடியாக மீண்டு வருவான் என்று கூறித் தோழி ஆற்றுவிக்கின்றாள். இவ்வாறு  
 தலைவன் சென்ற வழியின் கொடுமையைப் புலி புகா உறுத்த புலவு நாறு கல் அளை  
 (253) எனக் கொடுமையானதாக விளக்கினால் தலைவனின் நோக்கத்தின் தீவிரம்  
 உணர்ந்து தலைவி ஆற்றியிருப்பாள் என்பதற்காக இவ்வாறு புலியின் செயலைக்  
 கொண்டு கூறுகின்றாள். மேலும் இப்பாடலில் கேளார் ஆசுவர் தோழி கேட்பின்  
 ஆறுசெல் மாக்கள் சேக்கும் கோடுயர் பிறங்கன் மலை இறந்தோர் (253) எனத்  
 தலைவன் சென்ற வழியினைப் பற்றிக் கூறி ஆற்றுவிக்கின்றாள். இப்பாடலில் தலைவி  
 தலைவனை எண்ணி வருந்தி உறங்காமல் இருக்கும் நிலையினால் உண்டான பிணி  
 பற்றி எழுந்த இளிவரல் சுவை அமைந்துள்ளதனை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது.  
 பெண் மானினைத் துரத்திவிட்டு ஆண் மானினை அடித்துக் கொண்டு சிவந்த  
 கண்ணுடன் புலி நிற்கும் பாதையைக் கடந்து தலைவன் இரவினில் வருகின்றான்.  
 அத்தகைய கொடிய பாதையைக் கடந்து தலைவன் வருவது இனியும் அவனுக்குப்  
 பாதுகாப்பாக இருக்காது என்பதனை அறிந்து தலைவியின் களவு வெளிப்படுமாறு  
 அறத்தொடு நிற்கப்போவதாகத் தோழி கூறுகின்றாள். அறத்தொடு நிற்கக் கருதிய  
 தோழி அதற்குத் தலைவியை உடன்படுத்த மன்றம் மரையா இரிய ஏறு அட்டு செங்  
 கண் இரு புலி குழுமும் (321) எனப் புலியின் செயலைக் கூறித் தலைவன் வரும்  
 வழியினைக் கொடிதாகக் காட்டுகின்றாள். அவ்வாறு காட்டுவதன் மூலம் தலைவியும்

தலைவன் மீது கொண்ட காதலால் தோழியின் அறத்தொடு நின்றலுக்கு உடன்படுவாள். மேலும் மடமார் அரிவை நின் மார்பு அமர் இன் துணை (321) என்ற தொடரில் தலைவியை அழகு மிக்க அரிவை உன்னைத் தழுவும் இனிய தலைவன் என்று தோழி கூறுகின்றாள். அரிவை என்று கூறுவதன் மூலம் தலைவிக்குக் கற்பு வாழ்விற்குரிய வயது வந்ததை அறிவிக்கின்றாள். மேலும் தலைவன் இனிமையானவன் என்பதையும் எடுத்துக் கூறி தோழி அறத்தொடு நின்றலின் தேவையை உணரச் செய்கின்றாள். இவ்வாறு தலைவன் தலைவியின் பண்புச் சிறப்பினை எடுத்துக்காட்டும் விதமாக இப்பாடல் அமைந்துள்ளமையால் இசைவு சார்ந்த பெருமிதச் சுவை அமைந்துள்ளது என்பதனை அறிந்து கொள்ளலாம்.

மேற்கண்ட பாடல்களில் பகை கொண்ட புலி, கொலை செய்யும் புலி, புலால் உணவைப் பாதுகாக்கும் புலி, சிவந்த கண் கொண்ட புலி எனப் புலியின் வீரம் பல்வேறு முறைகளில் ஒவ்வொரு பாடலிலும் படைக்கப்பட்டுள்ளதனைக் காண முடிகின்றது. இவற்றினை விளக்கும் தொடருடன் ஏனைய தொடர்களும் அமைந்து அச்சச்சுவை, பெருமிதச் சுவை, இளிவரல் சுவை ஆகியவை தோன்றப் பாடப்பட்டுள்ளன என்பதனையும் அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது.

## பறவை

பருந்து, புறா, நாரை, மயில், வண்டு, கிளி, காக்கை, கோழி, அன்றில் உட்பட இருபத்து மூன்று பறவைகள் குறுந்தொகைப் பாடல்களில் பயின்று வந்துள்ளன. இவற்றுள் அன்றில் (4), நாரை (8) ஆகியவை ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட முறைகள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளதனை முத்துச்சண்முகத்தின் குறுந்தொகைத் தொடரடைவின் மூலம் அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. இவற்றுள் நாரை எவ்வாறு தொடரில் அமைந்து

அதன் இயல்பு பலவாறு பாடல்களின் தொடர்களில் விளக்கப்பட்டுச் சுவைகள் தோற்றுவிக்கப்பட்டுள்ளன என்பதற்கான சான்றுகள்:

தன்னை மணந்து கொள்வதாகத் தலைவன் சூளுரை கூறியதைத் தன்னைத் தவிர யாரும் அறிந்திருக்க வாய்ப்பில்லை எனத் தலைவி வருந்துகின்றாள். ஏனெனில் அங்கே இருந்த நாரையும் தனக்கான உணவின் மீதே கவனமாக இருந்தது. எனவே தன்னை மணந்து கொண்டு கூறிய சூளுரையைக் கேட்டிருக்க வாய்ப்பில்லை என்று கூறுகின்றாள். இதனைத் தினைத்தா ளன்ன சிறுபசுங் கால ஒழுகு நீர் ஆரல் பார்க்கும் குருகு (25) என்ற தொடரின் மூலம் விளக்குகின்றாள். மேலும் யாரும் இல்லை தானே கள்வன் தான் அது பொய்ப்பின் யான் எவன் செய்கோ (25) என்று தலைவன் அவ்வாறு சூளுரை கூறவில்லை என்று கூறினால் தன்னால் ஏதும் செய்ய இயலாது என்று கலக்கம் கொள்கின்றாள் தலைவி. இவ்வாறு தலைவனின் செயலை எண்ணித் தலைவி தளர்ச்சி அடைவதனால் இப்பாடலில் தளர்ச்சியினால் உண்டாகும் அழகைச் சுவை அமைந்துள்ளது .

வேற்று நிலத்தில் இருக்கும் பறவை கூட இனிதே உறங்கும் தன்மையில் அமைந்த ஊரினை உடைய தலைவன் என்பதனை வதி குருகு உறங்கும் இன்னிழல் புன்னை (5) என்ற தொடரின் மூலம் விளக்கியுள்ளதனைக் காண முடிகின்றது. இதன்மூலம் தன் நாட்டில் நாரைகள் உறங்கும் அளவிற்கு இனிமையை உடைய தலைவன் விரும்பும் தலைவிக்கு உறக்கத்தைக் கொடுக்காமல் துன்பத்தைக் கொடுக்கின்றான் எனத் தலைவி கூறுகின்றாள் .மேலும் மெல்லம் புலம்பன் பிரிந்தெனப் பல்லிதழ் உண்கண் பாடு ஒல்லா காம நோய் அது கொல் தோழி (5) என்ற தொடரின் மூலம் கடற்கரையை உடைய தலைவன் பிரிந்ததனால் தன் கண்கள்

உறங்கமால் இருக்கின்றன. காம நோய் என்பது கொடுமையானதாக உள்ளது என்று தன் தோழியிடம் கூறுவதாக அமைந்துள்ளது. இதன் மூலம் தலைவி தனக்கு நேராத காமத்தினால் உண்டான வருத்தத்தில் இருக்கின்றதனை அறியமுடிகின்றது. எனவே இப்பாடலில் இத்தொடர்கள் மூலம் பிணியினால் உண்டாகும் இளிவரல் சுவை அமைந்துள்ளது. இப்பாடலில் செளரிப்பெருமாளரங்கள் அழகைச் சுவை அமைந்துள்ளதாகக் கூறுகின்றார். இது மறு ஆய்விற்குரியதாகக் கொள்ளலாம்.

தற்போது செவிலி தலைவியை நிரந்தரமாக வீட்டில் வைத்திருக்கக் கருதினாள். எனவே அவளது நிலை மிகவும் கவலை கொள்ளும்படி ஆகிவிடும் எனக் கூறித் தலைவனை விரைவாக மணந்து கொள்ளுமாறு கூறுகின்றாள். இதனைக் குறிப்பிடக் கழி தேர்ந் தசைஇய கருங்கால் வெண்குருகு அடைகரைத் தாழைக் குழீஇப் பெருங்கடல் உடைதிரை ஒலியிற் துஞ்சம் (303) என்று நாரைகள் தன் இணையுடன் இருக்கும் சூழலினை எடுத்துக்காட்டித் தலைவனை விரைவாக மணம் முடிக்குமாறு வற்புறுத்துவதாக அமைந்துள்ளது. தலைவன் தன்னுடன் இருந்து பிரிந்து சென்றாலும் மீண்டும் மறுநாளே கூடலாம் என்றிருந்த போதும் கூடத் தலைவனின் பிரிவால் உடல் மெலிவு, பசலை நோய் ஆகியவற்றின் மூலம் தலைவி துயரம் அடைந்தவள் என்கின்றாள் தோழி. இதனை என்னோடு புன்னையம் புகர் நிழல் பொன்வாரி அலவன் ஆட்டிய ஞான்றே என் தோழி மன் பசந்தனன் (303) என்ற தொடரின் மூலம் விளக்குகின்றாள். எனவே தலைவியின் இத்தகைய நிலையைப் போக்க அவளை விரைவாகத் திருமணம் செய்து கொள்வதே சிறந்தது என்பதற்கான முயற்சியாக வரைவுகடாதல் சார்ந்து அமைந்துள்ளதால் எளிதில் இயலாமல் முயற்சி செய்யும் தன்மை சார்ந்த வருத்தத்தினால் தோன்றும் இளிவரல் சுவை அமைந்துள்ளது. ஆனால்

இப்பாடலில் பெருமிதச் சுவை அமைந்துள்ளதாகச் செளரிப்பெருமாளரங்கள் கூறியிருப்பது மறு ஆய்விற்குரியது.

தலைவனுக்குப் பகற்குறியின் இடம் மாற்றிக் கூறும் தோழி பொய்கைக்கு அருகில் உள்ள நாரைகள் மட்டுமே உணவிற்காக இருக்கும் காட்டாறின் கரையில் இருக்கும் பொழில் எனக் கூறுகின்றாள். அங்கே இருக்கும் நாரைகள் உணவின் பொருட்டே இருக்கும் என்பதால் இடையூறு இருக்காது என்று குறியிடத்தின் தன்மையைக் குறிப்பிடுகின்றாள். ஏனெனில் உணவிற்காக இருக்கும் நாரைகள் தன் உணவின் மீது மட்டுமே கவனமாக இருக்கும் என்பதனை மேற்கண்ட பாடலின் கருத்தின் மூலமும் அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. இவ்வாறு குறியிடத்தின் தன்மை இரை தேர் வெண்குருகு (113) என நாரையின் செயலைக் கொண்டு குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது எனக் கொள்ளலாம். மேலும் யாமெம் கூழைக் கெருமண் கொணர்கஞ் சேறும் ஆண்டும் வருகுவள் பெரும் பேதை (113) எனக் கூறி அப்பகுதியில் தங்களது கூந்தலுக்குத் தேய்ப்பதற்காகக் களிமண்ணை எடுக்கச் செல்லும் போது தலைவியும் வருவாள் என்று கூறுகின்றாள். இதன் மூலம் தலைவனுக்குத் தலைவியுடன் இருந்து இன்பம் பெறுவதற்கான வாய்ப்பினைத் தோழி ஏற்படுத்தித் தருவதன் மூலம் இப்பாடலில் புலன் சார்ந்த உவகைச் சுவை அமைகின்றது. இப்பாடலில் பெருமிதச்சுவை அமைந்திருப்பதாகச் செளரிப்பெருமாளரங்கள் கூறியிருப்பது மறு ஆய்விற்குரியதாக அமைகின்றது.

மேற்கண்ட பாடல்களில் உணவிற்காக வேற்றிடம் பெயரும் நாரை, உணவின் மீது மட்டுமே கவனம் கொண்ட நாரை, கரிய காலை உடைய நாரை என நாரையின் பல்வேறு செயல்கள் ஒவ்வொரு பாடலிலும் தோன்றுமாறு படைக்கப்பட்டுள்ளதனைக்

காண முடிகின்றது. சில பாடல்களில் நேரடியாக நாரையைக் குறிக்கும் தொடர்கள் மூலமும் சில பாடல்களில் நாரையின் செயலுடன் ஏனைய பொருட்களைக் குறிக்கும் தொடர்களின் மூலமும் சுவைகள் வெளிப்படுமாறு பாடல்கள் படைக்கப்பட்டுள்ளன என்பதனை அறிய முடிகின்றது. இவ்வாறு இந்நாரைகளின் பண்புகள் அவற்றின் பல்வேறு செயல்களினால் அழகைச் சுவை, இளிவரல் சுவை, உவகைச் சுவை ஆகிய சுவைகள் வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளதனையும் அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது.

### தாவரம்

விலங்குகள், பறவைகள் போலத் தாவரங்களைப் பாடல்களுள் வைத்துப் பாடல்கள் பாடப்பட்டுள்ளதைக் காணலாம். அவரை, எருக்கு, ஆம்பல், கரும்பு, கள்ளி, முல்லை, நெய்தல், நெல்லி, வேங்கை, கொன்றை, கொடி, காந்தள் என எண்பதிற்கும் மேற்பட்ட தாவரங்கள் குறுந்தொகை பாடல்களில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளதை உ.வே.சா.வின் கூற்றின் மூலம் அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. இவற்றுள் ஆம்பல் (4), காந்தள் (4), கொன்றை (4), கொடி (5), நெய்தல் (5), நெல்லி (4), முல்லை (9), வேங்கை (5) ஆகியவை ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட முறைகள் குறுந்தொகையில் பயன்படுத்தப்பட்டு அவற்றின் பல்வேறு தன்மைகள் வெளிப்படுமாறு தொடர்கள் அமைக்கப்பட்டுள்ளன என்பதை முத்துச் சண்முகத்தின் குறுந்தொகைத் தொடர்களின் மூலம் அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. இவற்றுள் முல்லைக் கொடியினைத் தொடரில் அமைத்து அதன் பல்வேறு இயல்புகள் ஒவ்வொரு தொடரிலும் பயன்படுத்துயுள்ள தன்மை பின்வருமாறு:

தலைவியின் மேனியின் மணத்தை மலர்களின் மணங்களுடன் ஒப்பிட்டுக் கூறும் தலைவன் எதிர் முகைப் பசுவீ முல்லை (62) என முல்லையைக் கொண்டும் சிறப்பித்துக் கூறுகின்றான். காந்தள் மலரையும் முல்லைப் பூக்களையும் குவளை



மலர்களோடு சேர்த்துக் கட்டிய மாலை மணப்பது போன்று மணம் வீசும் மேனியை உடைய தலைவி என்று கூறுவதன் மூலம் தலைவியைக் கூடி இன்புற்றதனால் தலைவன் அவளது மேனியின் மணத்தை அறிந்திருக்கின்றான் என்பதனை உணர்த்துகின்றது . மேலும் *நறிய நல்லோள் மேனி முறியினும் வாய்வது முயங்கற்கும் இனிது* (62) என்று கூறுவதன் மூலம் மேற்சொன்னவாறு மலர்களின் மணத்தை உடைய நல்ல மேனியை உடையவளைத் தழுவுதல் மிகவும் இனிமையானதாக இருக்கும் என்று புலன் உணர்ச்சி தோன்றக் கூறுவதன் மூலம் இப்பாடல்களில் புலன் சார்ந்த உவகைச் சுவை அமைந்துள்ளது என்பதனை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது.

இப்பாடல் தவிர்த்த ஏனைய பாடல்களில் பசுமையான இலைகளை உடைய முல்லை என்பதனைக் கூறும் *பாசிலை முல்லை* (108), மலையால் பாதுகாக்கப்பட்ட கொடியில் பூத்த முல்லை என்பதைக் கூறும் *பெயல் புறந்தந்த பூங்கொடி முல்லை* (126), முல்லையை வாழ்த்திப் பாடுவதாக அமைந்த *முல்லை வாழியோ முல்லை* (162), மழைநீர் கலந்த முல்லை நிலத்தில் பூத்த முல்லை என்பதைக் குறிக்கும் *கார்தலை மணந்த கொல்லைப் புனத்த முல்லை மென்கொடி* (186), அரும்புகள் முதிர்ந்த முல்லை என்பதைக் குறிக்கும் *முல்லையொடு தகை முற்றினவே தண் கார் வியன்புலம்* (188), ஆண்மான் உண்டதனால் குறைவான தாள்களை உடைய நுனியில் பூத்த முல்லை என்பதைக் கூறும் *இருவி சேர் மருங்கில் பூத்த முல்லை* (220), காட்டுப் பூனையின் பல்லைப் போன்ற உருவத்தை உடைய முல்லை என்பதைக் கூறும் *வெருக்குப் பல் உருவின் முல்லை* (240), கல்லின் மேல் படர்ந்த முல்லை என்பதைக் கூறும் *முல்லை ஊர்ந்த கல் உயர்பு ஏறிக் கண்டனம் வருகம்* (275) மேற்கண்ட தொடர்கள் அமைந்த பாடல்களில் அழகை, இளிவரல், பெருமிதம், உவகை ஆகிய சுவைகளின் பொருட்டு

பிரிவில் இருக்கும் தலைவிக்கோ தலைவனுக்கோ கார்காலம் வந்ததை உணர்த்தும் பொருட்டே முல்லை பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன .

மேற்கண்ட கருத்துகளின் மூலம் பாடல்களில் புதிதாக பூத்த முல்லை, பசுமையான இலைகளை உடைய முல்லை, கொடி முல்லை, மெல்லிய முல்லை, முதிர்ந்த முல்லை, மலர்ந்த முல்லை, பல்போன்ற முல்லை, படர்ந்த முல்லை என அதன் பல்வேறு தன்மைகள் தோன்றுமாறு தொடர்கள் அமைத்துப் படைக்கப்பட்டுள்ளதனை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. மேலும் இதன் மூலம் தலைவன், தலைவியின் உள்ளத்தில் தோன்றும் அழகை, இளிவரல் சுவை, உவகைச் சுவை ஆகிய இச்சுவைகள் முல்லை கொடிகளினைய் பயன்படுத்தித் தொடரமைத்த பாடல்களில் வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளது .

**கவிதையில் முதன்மை, இரண்டாம் தன்மைக் கூறுகள் பயன்படுத்தும் விதம்**

கவிதையில் முதன்மைக் கூறுகளையும் இரண்டாம் தன்மைக் கூறுகளையும் பயன்படுத்தும் போது பின்பற்ற வேண்டிய அல்லது கவனத்தில் கொள்ள வேண்டிய கருத்துக்களைக் குந்தகர் பின்வருமாறு விளக்கிச் செல்கின்றார்.

இவ்விரு தன்மைகளும் கவிஞன் எடுத்துக் கொண்ட பொருளுக்கும் விளக்கும் விதத்திற்கும் பொருத்தமுடையதாக இருக்கின்றதா? என்ற இரண்டு தன்மைகள் கவனத்தில் கொண்டே பயன்படுத்த வேண்டும். மேலும் பயன்படுத்தும் இடத்திற்கு ஏற்ற தகுதி அங்கு பயன்படுத்தப்படும் துணைக்கருவிகளுக்கு உள்ளனவா? அவற்றை அங்கு பயன்படுத்துவதால் அக்கவிதை அழகு பெறுமா? என்பவற்றை எல்லாம் கருத்தில் கொண்டே இவற்றினைக் கவிஞன் கவிதையில் படைக்க வேண்டும் என்கின்றார். இதனைக் கவிஞன் பயன்படுத்தும் கூறுகளின் மூலம் கவிதை அழகுடன்

மிளர்கின்றதா? இச்செயலுக்கு இதனைப் பயன்படுத்துதல் என்பது பொருத்தமுடையதா? என்பதைக் கருத்தில் கொண்டே கவிதையில் பயன்படுத்த வேண்டும் (கா. 9) எனக் குந்தகர் இவற்றைப் பயன்படுத்தும் போது கவனத்தில் கொள்ள வேண்டிய அடிப்படைக் கருத்துகளைப் பட்டியலிடுகின்றார்.

மேலும் இவ்வாறு கவிதை படைப்பதற்கான காரணமாகக் கவிதை என்பதனைப் படைப்பதற்கான நோக்கம் வெறும் மகிழ்ச்சியைத் தருவதற்காகவும் கவிஞனின் திறமை மூலம் ஒரு கவிதையை எவ்வாறெல்லாம் அழகாகக் காட்டலாம் என்பதை வெளிக்காட்டுவதற்காகவும் மட்டும் இல்லை. அவற்றை எல்லாம் மீறி ஒவ்வொரு கவிதையும் ஒரு வாழ்வியல் நெறியை விளக்குவதாக அமைகின்றன. ஏனெனில் கவிதை படைத்தலின் நோக்கம் என்பதே அறம், பொருள், இன்பம், வீடு ஆகியவற்றினை அடைவதற்கான வழியைக் கருதித்தான் அமைகின்றது. அதனை நிறைவு செய்வதாகவே ஒரு படைப்பு அமைந்திருக்க வேண்டும். அவ்வாறு அமையும் கவிதையைப் பார்த்து மனிதனும் அவ்வாறு வாழத் தலைப்பட வேண்டும் என்பது கவிதை படைப்பதற்கான நோக்கமாக இருக்கும். இதனைக் குந்தகர் கவிதைக் கலையின் மேலும் ஒரு நோக்கமானது கவிதையின் மூலம் வாழ்க்கைக்கான நான்கு அறங்களை விளக்குவதும் அதனைப் பின்பற்றுவதன் மூலம் மனிதன் தனது வாழ்க்கையைத் திறம்பட அமைத்துக் கொள்வதுமே ஆகும் (கா.10) என்கின்றார்.

## தொகுப்புரை

இந்த இயலின் விளக்கங்கள் மூலம் பின்வரும் கருத்துகள் பெறப்படுகின்றன.

தமிழின் சங்கக்கவிதைகள் அனைத்தும் திணைக்கூறுகளாக முதற் கருப்பொருட்கள் என்று தொல்காப்பியர் விளக்கிய கவிதைக் கூறுகள் வைத்தே படைக்கப்பட்டுள்ளன; குறுந்தொகையிலும் கவிதைகள் படைக்கப்பட்டிருக்கின்றன. இதனால் குறுந்தொகை அனைத்துப் பாடல்களிலும் குந்தகர் குறிப்பிடும் முதன்மை, இரண்டாம் வகைக் கூறுகள் திறன்கள் காணப்படுகின்றன.

முதன்மைக் கூறுகளான தெய்வம், அணங்கு, மாந்தர் மற்றும் அவை போன்றவைகளும் விலங்கு, பறவைகள், செடிகொடிகள் போன்றவைகளும் குறுந்தொகைக் கவிதையின் தொடர்களில் அமைத்துப் பாடல்கள் இயற்றப்பட்டுள்ளன. இம்முதன்மைக் கூறுகள் மட்டும் அல்லாது கவிஞன் விளக்க வந்த சுவைகளை மேலும் மிகுதியாகவும் தெளிவாகவும் காட்ட உயிர் அற்றவைகளான இரண்டாம் தன்மைக் கூறுகளான மழை, பருவம், சுனை நீர், கடல் நீர் போன்றவை பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. மேற்சொன்ன துணைமைக் கூறுகள் தான் பெரும்பான்மையான பாடல்களில் முதன்மைக் கூறுகளுக்குத் துணையாக அமைந்து சுவைகளை விளக்கத் துணை செய்கின்றதனையும் அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. கவிதைகளில் பிரிவினால் உண்டான வருத்தம் பற்றி எழும் அழகை, இழிவரல், பெருமிதம், உவகை ஆகிய சுவைகள் அமைந்துள்ளன. இவற்றுள் அழகை, இளிவரல் சுவைகள் ஒரே தன்மையில் வைத்து நோக்கத்தக்கவை.

தொடர்களின் மூலம் பாடல்களில் சுவைகள் தோன்றவில்லை என்றாலும் பாடல்களின் ஏனைய தொடர்களையும் அதில் காணப்படும் கூறுகளையும்

ஒருங்கிணைத்துப் பார்க்கும் போதே சுவைகள், அணிகள் அமைந்துள்ளதனை விளங்கிக் கொள்ள முடிகின்றது.

பாடல்களில் நுதல் என்ற சொல் பிரிவின் போது அழகைச் சுவையில் ஒளி பொருந்தியதாகவும் இளிவரல் சுவையில் வரும் போது மணம் உடையதாகவும் பெரும்பான்மை பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளதனை விளங்கிக் கொள்ளலாம். உவகை, பெருமிதச் சுவை தோன்றும் பாடல்களில் நல்லநெற்றி, அழகியநெற்றி எனவும் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளதனை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. இச்சுவைகள் இன்பத்தின் காரணமாகத் தோன்றுவதால் நெற்றியைச் சிறப்பித்துக் காட்டுகின்றதாக அமைந்துள்ளன. இதேபோன்று ஏனைய முதன்மைக் கூறுகளும் சுவைக்குத்தக்க அதன் பொருள் தன்மைகள் வெவ்வேறு வகையில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன என்பதனையும் அறியமுடிகின்றது.

## முடிவுரை

குறுந்தொகையில் வக்ரோக்திக் கோட்பாடு: ஒரு மதிப்பீடு எனும் தலைப்பில் அமைந்த இந்த ஆய்வேடு தொடர்பாக அறியப்பெற்றவை வருமாறு:

வக்ரோக்தி என்பது வக்ர + உக்தி என்ற இரண்டு சொற்களின் கூட்டில் உருவானது ஆகும். வக்ர என்பதற்கு வளைந்த, சுருண்ட, இயல்பில் இருந்த மாறுபட்ட மற்றும் வளைந்த அழகியலோடு அமைந்துள்ள தன்மைகள், வார்த்தை விளையாட்டு, சிலேடைத் தன்மை கொண்ட சொற்பயன்பாடு எனப் பல்வேறு பொருட்களை சமஸ்கிருத அகராதிகள் தருகின்றன. வக்ரோக்தி பரதரின் லக்ஷணா என்ற கோட்பாட்டிலிருந்து தோற்றம் பெற்றது என்றும், பாமகரே அதனை முதன் முதலில் பயன்படுத்தி அச்சிந்தனைத் தோற்றத்திற்கு வழி வகுத்தவர் என்றும் குந்தகர் ஏனைய கோட்பாடுகள் பற்றி அறிந்திருந்தாலும் அவற்றினைப் பின்பற்றித் தனது கோட்பாட்டினை அமைக்காமல் அவற்றில் இருந்து மாறுபட்ட புதிய கோட்பாடாக அனைவரும் ஏற்றுக்கொள்ளும் வண்ணம் படைத்துள்ளார் என்றும் கருத்துகள் சமஸ்கிருத அழகியல் அறிஞர்களிடையே நிலவியுள்ளன.

சமஸ்கிருத இலக்கியங்களில் சுபந்து, அமரு, பாணா, காளிதாசர் முதலியோர் வக்ரோக்தி என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்தியிருப்பதன் மூலம் வக்ரோக்தியை இயல்பான தன்மையில் உள்ளதன் இயல்பை மாற்றிக் கூறும் தன்மை உடையது என்பதை அறிய முடிகின்றது. இயல்பில் இருந்து மாறுபட்டு விலகி இருப்பவை அனைத்தையும் வக்ரோக்தி என்ற சொல்லில் குறிப்பிடலாம். தங்கள் கவிதைகளில் ஒரு பொருளைப் பிறவற்றில் இருந்து வேறுபடுத்தி அதன் சிறப்பை உணர்த்தும் தன்மைக்கு வக்ரோக்தி என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்தியுள்ளனர்.

நாட்டிய சாஸ்திராவில் பரதர் உபமாவிற்ரு அபிநவகுப்தர் காவ்ய பாரா, காவ்ய வியாபாரா, காவ்ய பந்தே, காவ்ய சரீரா போன்ற விளக்கங்களைத் தந்துள்ளார். இவற்றைக் குந்தகர் விளக்கும் போது வக்ரோக்தி என்ற சொல்லையோ வக்ரோக்தி என்ற சொல்லிற்கான பொருட்களையோ கொண்டு விளக்கம் அளித்துள்ளார். லக்ஷணா என்பது கவிதையில் அமையும் கூறுகளை உள்ளடக்கியது. இதுவொரு நெகிழ்வுத் தன்மை உடையது.

வக்ரோக்திச் சொல்லோ அதற்கான விளக்கங்களோ பரதரிடம் காணப்படவில்லை. ஆனால் அதற்கு உரை இயற்றிய அபிநவகுப்தரது லக்ஷணாவிற்கான விளக்கங்களில் குந்தகரின் வக்ரோக்திக்கானச் சான்றுகள் காணப்படுகின்றது. இதன்மூலம் பரதரிடம் வக்ரோக்தி தொடர்பான சிந்தனை காணப்பட்டது என்பதனை அறிந்து கொள்ளா முடிகின்றது

ரலா, அலங்காரம், தொனி ஆகிய கோட்பாட்டுகளைப் போன்று வக்ரோக்தி பற்றிய நேரடியான சிந்தனைகளோ அல்லது அதற்கான பொருண்மையில் அமைந்த சிந்தனைகளோ தொடக்க காலத்தில் இருந்து சமஸ்கிருத அறிஞர்களால் பயன்படுத்தப்பட்டு ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டிருக்கின்றன என்பதைக் கிடைத்துள்ள சான்றுகள் விளக்குகின்றன.

குந்தகருக்கு முன் வக்ரோக்தியை விளக்கியவர்களில் பாமகர், தண்டி, ஆனந்தவர்த்தனர், அபிநவகுப்தர் ஆகியோர் வக்ரோக்தியை அதிசயோக்தி அல்லது உயர்வு நவீர்சி அணி என்றும் வாமனர் ரீதி அல்லது நடை என்றும் மற்றும் ருத்ரடர் ஸ்லேசா அல்லது சிலேடை என்றும் பல்வேறு வகைகளில் விளக்கியுள்ளனர். இவர்களுள் வக்ரோக்தி என்ற சொல்லை முதன் முதலில் பயன்படுத்தியவர் பாமகர்

வக்ரோக்தியைக் குறிப்புப் பொருள் அடிப்படையில் விளக்கியவர் ருத்ரடர் எனினும் மேலும் இவர்களது அலங்கார நூல்களில் வக்ரோக்தி தொடர்பான சரியான வரையறையை அளிக்கவில்லை.

வக்ரோக்திக் கோட்பாடு குந்தகர் என்ற காஷ்மீரகத்துப் பண்டிதரால் பதினொன்றாம் நூற்றாண்டில் எழுதப்பட்டது. இதில் நூற்றி எண்பத்து மூன்று காரிகைகளும் நான்கு உத்யோதங்களும் உள்ளன. இவை ஆறு அடிப்படைகளில் வகை செய்யப்பட்டுள்ளன.

இராஜசேகரா வக்ரோக்தி என்பதனை உக்தி மற்றும் பந்தி என்பதாக விளக்கியுள்ளார். இவரது உக்தி என்ற கோட்பாடு கவிதை வெளிப்பாட்டுமுறை எனப் பரவலாக விளக்கம் பெறுகின்றது. உக்தி என்ற இவரது சிந்தனை பந்த, கும்ப, பந்தி மற்றும் கவி வியாபாரா என விளக்கம் பெறுகின்றது.

வக்ரோக்தி தொடர்பாக போஜா மிகத் தெளிவாகவும் பரந்துபட்ட அளவிலும் கவிதை படைப்பதற்கான அடிப்படை பார்வை வைத்திருந்தார் என்பதை விளங்கிக் கொள்ள முடிகின்றது. இவர் குந்தகரின் கோட்பாட்டை அறிந்திருந்தாலும் இவரது வக்ரோக்தி தொடர்பான கருத்து பாமகர் மற்றும் ஆனந்தவர்த்தனரைச் சார்ந்தே அமைந்திருக்கின்றது என்பதனை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது.

மஹிமபட்டர் குந்தகரின் வக்ரோக்திக் கோட்பாட்டிற்கு தொனியும் ஒளசித்தியமுமே அடிப்படை என்பதனை வக்ரோக்தியில் காணப்படும் சில காரிகைகள் தொனிக்காரிகைகளுடன் ஒத்த தன்மையில் அமைந்துள்ளதனைச் சுட்டிக் காட்டி குந்தகருக்கு எதிரான எதிர்மறைக் கருத்தை முதன்முதலில் விளக்குகின்றார்.



மம்மடர் பாமகரின் கருத்தான அதிசயோக்தி அல்லது வக்ரோக்தி தான் கவிதை வெளிப்பாட்டு முறைகளுக்கான அடிப்படை என்பதை ஏற்றுக் கொள்கின்றார்.

வக்ரோக்தி என்பது கலை நயமான வெளிப்பாட்டு முறை ஆகும். வக்ரோக்தியே கவிதையின் உயிராக அமைகின்றது. ஆனந்தவர்த்தனரின் கோட்பாட்டிற்கும் வக்ரோக்திக்கும் சில வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன என்பது ருய்யுகாவின் சிந்தனையாக அமைந்துள்ளது.

ஒரே மெய் மீண்டும் மீண்டும் தொடர்ந்து ஒரு பாடலில் வருதல். இதன் அடிப்படையில் குறுந்தொகைப் பாடல்களை நோக்கும் போது அனைத்துப்பாடல்களிலும் ஏதேனும் ஒரு மெய் ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட முறை வந்தமைந்துள்ளதனை அறிய முடிகின்றது.

இரண்டு மெய்கள் ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட முறை வருதல். இதன் அடிப்படையில் குறுந்தொகைப்பாடல்களுள் எழுபத்தொன்பது பாடல்களில் இரண்டு மெய்கள் ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட முறை வந்தமைந்துள்ளமையைக் காண முடிகின்றது.

இரண்டிற்கு மேற்பட்ட மெய்கள் ஒரு பாடலில் தொடர்ந்தோ ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட முறையோ வருதல். இதன் அடிப்படையில் குறுந்தொகையில் இருபத்து எழு பாடல்களைக் கொள்ள முடிகின்றது.

இம்மூன்று வகையிலும் அமைந்த பாடல்களை நோக்கும் போது அவை தொல்காப்பியம், யாப்பருங்கலக்காரிகை விளக்கும் தொடை என்ற செய்யுள் உறுப்பிற்கான அடிப்படைகளுடன் அமைந்துள்ளதனை விளங்கிக் கொள்ள முடிகின்றது.

மூக்கொலி மெய்கள் இன மெய்களுடன் இணைந்து வருதல். இதன் கீழ்க் குறுந்தொகைப் பாடல்களில் க - ஙவுடன் இணைந்து வரும் பாடல்களாக முப்பத்தைந்து பாடல்களும் ச - ஞவுடன் இணைந்து வரும் பாடல்களாகப் பதின்மூன்று பாடல்களும் ட - ணவுடன் இணைந்து வரும் பாடல்களாக ஏழு பாடல்களையும் த - நவுடன் இணைந்து வரும் பாடல்களாக நாற்பத்தேழு பாடல்களும் ப - மவுடன் இணைந்து வருமாறு அமைந்த பாடல்களாக முப்பத்தைந்து பாடல்களும் ற - னவுடன் இணைந்து வரும் பாடல்களாக நூற்று நான்கு பாடல்களும் அமைந்துள்ளதனை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது.

த, ல, ந ஆகிய இரட்டித்து வருதல். குறுந்தொகைப் பாடல்களுள் பதினாறு பாடல்களில் தகரம் இரட்டித்து வருகின்றதனையும் இருபத்து மூன்று பாடல்களில் லகரம் இரட்டித்து வருவதையும் காண முடிகின்றது. ஆனால் குறுந்தொகையில் நகரம் இரட்டித்து ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட முறை வருமிடங்களைக் காண முடியவில்லை. இவை தவிர்த்துச் சமஸ்கிருத்தத்தில் குந்தகர் விளக்காத, க,ச,ட,ண,ப,வ,ய,ள,ற,ன முதலிய மெய்களும் ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட இடங்களில் இரட்டித்து வருவதனை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது.

ரகரம் பிறமெய்களுடன் இணைந்து வருதல். குறுந்தொகையில் நூற்றிப் பதினொரு பாடல்களில் ரகரம் பிற மெய்களுடன் இணைந்து இரண்டிற்கு மேற்பட்ட முறை வந்துள்ளது.

இவை தொல்காப்பியம், நன்னூல் போன்ற மரபிலக்கணங்கள் விளக்கும் மெய்ம்மயக்கம் என்பதுடன் ஒப்பிடத்தக்கவையாக அமைந்துள்ளன.

ஒரே அசை அடுத்தடுத்து வருதல். இவ்வரயறையின் கீழ் குறுந்தொகையின் நூற்றிப் பதினொரு பாடல்கள் அமைந்துள்ளன. மேலும் இவை கவிதையில் அமையும் அடிப்படைகளின் மூலம்

1. கருத்து நிலையில் அமைக்கப்பட்டவை.
2. இயல்பாக அமைக்கப்பட்டவை.
3. வேறு வேறு பொருளில் அமைக்கப்பட்டவை.

என மேலும், மூன்று வகைகளில் பிரித்து விளங்கிக் கொள்வதாக அமைந்துள்ளதனை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது.

பெயர், வினைச் சொற்களுக்கு அடிப்படையான சொற்கள் மூலம் கவிஞன் தன் கவிதையில் அழகினைக் கொண்டுவரும் தன்மை பத பூர்வார்த்தா வகர்தா எனப்படுகின்றது. இது ஒன்பது வகையான உட்பிரிவுகளை உள்ளடக்கியதாகக் காணப்படுகின்றது.

மரபுப் பெயர்கள், தொன்மப் பெயர்களைக் கவிதையில் படைக்கும் போது அப்பெயர் சார்ந்த ஏனைய குணங்கள் வாசகனுக்கு விளக்கப்படாமலே அவற்றைப் பற்றிய வாசகனின் அறிவின் மூலம் விளங்கிக் கொள்ளுமாறு கவிதை படைக்கும் முறை சூதி வைசித்ராய வகர்தா எனப்படுகின்றது. குறுந்தொகையில் தொன்மக் கதை மாந்தர்கள், மரபுப்பெயர்கள் வைத்துப்பாடல் இயற்றும் தன்மை காணப்படவில்லை. ஆனால் பேரரசர்கள், வள்ளல்கள் என ஆட்சி செய்பவர்கள், பிறமொழி பேசுவவர்கள், நகரங்கள், தெய்வங்களுள் முருகன், கொற்றவை, கொல்லிப்பாவை ஆகியவற்றின் பெயர்களைக் கொண்டு கவிதை இயற்றப்பட்டுள்ளதனைக் காண முடிகின்றது.

ஒரு சொல்லிற்குப் பல்வேறு பொருள்கள் இருந்தாலும் தேவையான இடத்தில் சரியான பொருளில் அச்சொல்லினைப் பயன்படுத்திக் கவிதை படைப்பது *பர்யாய வக்ரதா* எனப்படும். குறுந்தொகையில் குதிரை, முருகன், கொற்றவை ஆகியவை மட்டுமே முறையே மா, நெடுவேள், சூலி என்று அவற்றின் வேறு பெயர்களைக் கொண்டும் பாடப்பட்டுள்ளதனைக் காண முடிகின்றது.

உருவகத்தைக் கொண்டு கவிதை படைக்கும் தன்மை *உபச்சார வக்ரதா* என அழைக்கப்படுகின்றது. குறுந்தொகையில் உவமையைக் கொண்டு பாடப்பட்டது போன்று உருவகம் கொண்டு இயற்றப்பட்ட பாடல்கள் மிகவும் குறைந்த அளவிலேயே காணப்படுகின்றன. குறிப்பாகக் குறுந்தொகையில் மூன்று பாடல்கள் மட்டுமே உருவகத்தினைக் கொண்டதாகக் காணக்கிடைக்கின்றன.

இயல்பாக உள்ள ஒன்றினை அடைமொழியின் மூலம் சிறப்பாகத் தோன்றுமாறு அமைத்துக் கவிதை படைக்கும் முறைக்கு *விஷேசன வக்ரதா* எனப் பெயர். இதன் அடிப்படையில் குறுந்தொகைப் பாடல்களை நோக்கும் போது அடைமொழியைக் கொண்டே பெரும்பான்மையான பாடல்கள் இயற்றப்பட்டுள்ளன.

ஒரு கவிதையில் கவிஞன் விவரிக்கக் கருதியதைப் பிரதிப் பெயர்களைக் கொண்டு விவரித்துக் கவிதை படைக்கும் முறைக்குச் *சம்வ்ருதி வக்ரதா* என்று பெயர். குறுந்தொகையில் பிரதிப்பெயர்களைக் கொண்டு கவிதை படைக்கும் முறையில் முப்பத்து ஏழு பாடல்கள் அமைந்துள்ளன. இப்பாடல்கள் அனைத்தும் பிரிவின் பொருட்டு பாடப்பட்டவைகளாக அமைந்துள்ளன.

வ்ருத்தி வைசித்ரயா என்பது ஒரு செயல் அது நிகழ்ந்தவாறே கூறாமல் வேறு சில சொற்கள் மூலம் சிறப்பாகத் தோன்றுமாறு கவிதை படைப்பதாகும். குறுந்தொகையில் இவ்வாறு அமைந்த கவிதைகள் இல்லை.

ஒரு செயல் நிகழ்வதற்கு முன்பே அச்செயல் நிகழ்ந்தது போன்றும் அதனால் விளைவுகள் உண்டாயின எனவும் அமைத்துப் பாடல் இயற்றுவது பாவ வைசித்ராய வக்ரதா எனப்படுகின்றது. இவ்வாறு ஒரு செயல் நடப்பதற்கு முன்பே நடந்தது போன்று அமைத்துக் கவிதை படைக்கும் முறையில் குறுந்தொகையில் பாடல்கள் இல்லை.

ஒரு பாடலில் வெவ்வேறு பாலினங்களைக் கொண்ட கதைமாந்தர்களை அமைத்துப் பாடல் இயற்றும் தன்மைக்கு லிங்க வைசித்ராய வக்ரதா எனப் பெயர். இது குறுந்தொகைப் பாடல்களில் மூன்று வகையில் அமைகின்றது. குறுந்தொகையில் ஆறுபாடல்கள் இவ்வாறு வெவ்வேறு பாலினங்களை ஒரே பாடலில் வைத்துப் பாடப்பட்டுள்ளதனைக் காணமுடிகின்றது.

நிகழ்வினை மிகைப்படுத்திக் காட்டும் அடிப்படையில் பாடல்கள் இயற்றப்படுவதற்குக் க்ரிய வைசித்ரயா வக்ரதா என்று பெயர். குறுந்தொகையில் எந்தவொரு நிகழ்வையும் மிகைப்படுத்திக் காட்டும் தன்மையில் இயற்றப்பட்ட பாடல்கள் இல்லை.

காலம், காரணம், எண்ணிக்கை, மூவிடம், பயன், ஒட்டுச் சொற்கள், இடைச்சொற்கள் என்பவற்றை அடிப்படையாக வைத்துப் பாடல்கள் இயற்றுவது பத வக்ரதா எனப்படுகின்றது. பருவகாலம் வருவதற்கு முன்பே அப்பருவகாலம் வந்தது போன்று பாடல் இயற்றுவது கால வைசித்ராய வக்ரதா ஆகும். கால மயக்கம்

தோன்றுமாறு அமைந்த பாடல்கள் குறுந்தொகையில் காணப்படுகின்றன. ஆனால் காலம் வருவதற்கு முன்பே அக்காலம் வந்தது போன்று கற்பனை செய்து இயற்றப்பட்ட பாடல்கள் குறுந்தொகையில் காணப்படவில்லை.

செயல் நிகழ்வதற்குக் காரணமான ஒன்றை விடுத்து அதற்குக் காரணமே இல்லாத மற்றொன்றின் பொருட்டு அச்செயல் நிகழ்ந்தது என்று கூறுமாறு பாடல்கள் இயற்றப்படுவதற்குக் காரக வகரதா என்று பெயர். குறுந்தொகையில் ஐம்பத்து ஐந்து பாடல்கள் இவ்வாறு இயற்றப்பட்டுள்ளன.

ஒருமையில் கூறவேண்டியதைப் பன்மையிலும் பன்மையில் கூறவேண்டியதை ஒருமையிலும் அமைத்துப் பாடல்கள் இயற்றப்படுவதற்கு ஸாங்கிய வகரதா என்று பெயர். இதன் அடிப்படையில் குறுந்தொகையில் அறுபத்து இரண்டு பாடல்கள் இயற்றப்பட்டுள்ளன.

தன்மையில் கூறவேண்டியதைப் படர்க்கையிலும் படர்க்கையில் கூறவேண்டியதைத் தன்மையிலும் கூறுமாறு பாடல்கள் இயற்றுவது புருஷ வகரதா எனப்படும். இத்தன்மையில் குறுந்தொகையில் இருபது பாடல்கள் காணப்படுகின்றன.

ஒரு நிகழ்வின் பயன் எதன் பொருட்டு அமையுமோ அதனைத் தவிர்த்து அதனோடு தொடர்பற்ற வேறொன்றிற்கு அப்பயன் உண்டாகும் என்பதாக அமைத்துப் பாடல்கள் இயற்றுவதனை உபக்கிரக வகரதா என அழைப்பர். குறுந்தொகையில் இத்தன்மையில் இரண்டு பாடல்கள் மட்டுமே இயற்றப்பட்டுள்ளன.

ஒட்டுச் சொற்கள் கொண்டு பாடல் இயற்றுவது ப்ரத்யாய வகரதா என்றும் இடைச்சொற்களைக் கொண்டு பாடல் இயற்றுவது பத வகரதா என்றும்

அழைக்கப்படுகின்றன. தமிழில் சமஸ்கிருதத்தில் உள்ளது போன்று ஒட்டுச் சொற்களையும் இடைச்சொற்களையும் தனித்தனியே பிரித்து விளக்கும் முறை இல்லை. தமிழில் சில இடைச் சொற்கள் ஒட்டாகவும் வருகின்றன. எனவே, ஒட்டுச் சொற்கள் எனத் தனியாக விளக்காமல் இடைச்சொல் எனக் குறுந்தொகைப் பாடல்கள் விளக்கப்பட்டுள்ளன. குறுந்தொகைப் பாடல்கள் அனைத்திலும் ஏதேனும் ஓர் இடைச்சொற்கள் அமைந்துள்ளன எனலாம்.

குறுந்தொகைப்பாடல்களில் மேற்கண்ட வக்ராதாவின் இரண்டு பிரிவுகளில் பதா பூர்வார்த்தாவை விடப் பத பதார்த்தா வக்ராதாவின் வகை பெரும்பான்மை பொருந்தி வரவில்லை என்பதனை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது.

தமிழின் சங்கக்கவிதைகள் அனைத்தும் திணைக்கூறுகளாக முதற் கருப்பொருட்கள் என்று தொல்காப்பியர் விளக்கிய கவிதைக் கூறுகளை வைத்தே படைக்கப்பட்டுள்ளன; குறுந்தொகையிலும் கவிதைகள் படைக்கப்பட்டிருக்கின்றன. இதனால் குறுந்தொகை அனைத்துப் பாடல்களிலும் குந்தகர் குறிப்பிடும் முதன்மை, இரண்டாம் வகைக் கூறுகள் திறன்கள் காணப்படுகின்றன.

முதன்மைக் கூறுகளான தெய்வம், அணங்கு, மாந்தர் மற்றும் அவை போன்றவைகளும் விலங்கு, பறவைகள், செடிகொடிகள் போன்றவைகளும் குறுந்தொகைக் கவிதையின் தொடர்களில் அமைத்துப் பாடல்கள் இயற்றப்பட்டுள்ளன. இம்முதன்மைக் கூறுகள் மட்டும் அல்லாது கவிஞன் விளக்க வந்த சுவைகளை மேலும் மிகுதியாகவும் தெளிவாகவும் காட்ட இரண்டாம் தன்மைக் கூறுகளான உயிரற்ற மழை, பருவம், சுனை நீர், கடல் நீர் போன்றவை பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. மேற்சொன்ன துணைமைக் கூறுகள் பெரும்பான்மையான

பாடல்களில் முதன்மைக் கூறுகளுக்குத் துணையாக அமைந்து சுவைகளை விளக்கத் துணை செய்கின்றதனையும் அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. கவிதைகளில் பிரிவினால் உண்டான வருத்தம் பற்றி எழும் அழகை, இழிவரல், பெருமிதம், உவகை ஆகிய சுவைகள் அமைந்துள்ளன. இவற்றுள் அழகை, இளிவரல் சுவைகள் ஒரே தன்மையில் வைத்து நோக்கத்தக்கவை.

தொடர்களின் மூலம் பாடல்களில் சுவைகள் தோன்றவில்லை என்றாலும் பாடல்களின் ஏனைய தொடர்களையும் அதில் காணப்படும் கூறுகளையும் ஒருங்கிணைத்துப் பார்க்கும் போதே சுவைகள், அணிகள் அமைந்துள்ளதனை விளங்கிக் கொள்ள முடிகின்றது.

பாடல்களில் நுதல் என்ற சொல் பிரிவின் போது அழகைச் சுவையில் ஒளி பொருந்தியதாகவும் இளிவரல் சுவையில் வரும் போது மணம் உடையதாகவும் பெரும்பான்மை பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளதனை விளங்கிக் கொள்ளலாம். உவகை, பெருமிதச் சுவை தோன்றும் பாடல்களில் நல்லநெற்றி, அழகியநெற்றி எனவும் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளதனை அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. இச்சுவைகள் இன்பத்தின் காரணமாகத் தோன்றுவதால் நெற்றியைச் சிறப்பித்துக் காட்டுகின்றதாக அமைந்துள்ளன. இதேபோன்று ஏனைய முதன்மைக் கூறுகளும் சுவைக்குத்தக்க அதன் பொருள் தன்மைகள் வெவ்வேறு வகையில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன என்பதனையும் அறியமுடிகின்றது.

மேற்கண்ட கருத்துகள் மூலம் பெரும்பான்மையான குறுந்தொகைப் பாடல்களில் வக்ரோக்திக் கோட்பாடு பொருந்திப் போவதனை அறிய முடிகின்றது. இதன் மூலம் சமஸ்கிருதத்தில் பத்தாம் நூற்றாண்டில் இயற்றப்பட்ட வக்ரோக்தி என்ற



கோட்பாட்டிற்கான கூறுகள் அல்லது அக்கோட்பாடு போன்ற கூறுகள் பழந்தமிழ்த் தொகை நூல்களுள் ஒன்றான குறுந்தொகைச் செய்யுள்களில் பயின்று வந்துள்ளன. அவை சமஸ்கிருதத்தில் அமைந்துள்ளது போன்று தனித்த கோட்பாடாகத் தமிழில் உருவாக்கப் பெறவில்லை என்பதனை அறியமுடிகின்றது. இதனை ஏனையத் தமிழ் இலக்கியங்களுடன் பொருத்திப் பார்த்து ஆராயும் போது வக்ரோக்தியின் அனைத்து வகையும் தமிழ் இலக்கியங்களிலும் பயின்று வருவதனைக் காண இயலும். இதன் மூலம் சங்கத் தமிழ் இலக்கியத்தின்கண் அன்றைய இந்தியப் புவிப்பரப்பில் வளர்ந்த அனைவருக்குமான படைப்புப் போக்கு அமைந்துள்ளமையையும் இந்தியப் படைப்பாக்க ஓர்மையையும் விளங்கிக் கொள்ளலாம்.

காப்பியங்களில் வக்ரோக்திக்கான அனைத்துக் கோட்பாடுகளைப் பொருத்திப் பார்த்தல், தொல்காப்பிய செய்யுளியல் கோட்பாட்டுடன் வக்ரோக்தியை ஒப்பிட்டு நோக்குதல், நவீன இலக்கியங்களில் வரை இக்கோட்பாட்டினைப் பொருத்திப் பார்த்து அதன் நீட்சியை ஆராய்தல் என்ற பல்வேறு தன்மைகள் மேலாய்வுகள் இதன் பின்னான மேலாய்வுக் களங்களாக அமைகின்றன.

## துணை நூற்பட்டியல்

---

### முதன்மைத் தரவுகள்

குறுந்தொகை. (2009), உ.வே.சாமிநாத ஐயர் (ப.ஆ). சென்னை: உ.வே.சா. நூல் நிலையம்.

Kuntaka. (1961), *Vakrokti Jivita*, Edited by S.K. De. Culcutta: K.L.Mukhyopadhyaya.

Kuntak. (1977), *The Vakrokti Jivita of Kuntaka*, Edited and Translated by K.Krishnamoorthy, Dharwad: Karnataka University.

----- (1977), *The Vakrokti Jivita of Rājanaka Kuntaka*, Edited by Rādheśyāma miśra, Varanasi: Chaukhamba Sanskrit Santhan.

### துணைமை ஆதாரங்கள்

அகத்திய லிங்கம். ச. (2009). *சங்கத்தமிழ் 1, 2*, சென்னை: உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்.

அகத்திய லிங்கம். ச. (2010). *சங்கத்தமிழ் 3, 4, 5*, சென்னை: உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்.

அமிர்தசாகரர், (2007). *யாப்பருங்கலக்காரிகை*, வே.பால்ராஸ் (ப.ஆ.), நாகர்கோவில்: காவ்யா பதிப்பகம்.

அயப்பப்பணிக்கர், கெ. (2012), *இந்திய இலக்கியக் கோட்பாடுகள் சூழல் - பொருத்தம்*, மனோகரன், ந. (மொ. ஆ.), சென்னை: மாற்று வெளியீட்டகம்.

அறவேந்தன், இரா. (2010), *பெரியாரிய நோக்கில் குறுந்தொகை ஆய்வு இயல்புகள்*,  
காரைக்குடி: தாயறம்.

இளம்பூரணர் (உ.ஆ.). (2003), *தொல்காப்பிய எழுத்ததிகாரம்*, இளவழகன் (ப.ஆ.)  
சென்னை: தமிழ்மண் பதிப்பகம்.

இளம்பூரணர் (உ.ஆ.). (2003), *தொல்காப்பியப் சொல்லதிகாரம்*, இளவழகன் (ப.ஆ.)  
சென்னை: தமிழ்மண் பதிப்பகம்.

இளம்பூரணர் (உ.ஆ.). (2003), *தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் 1, 2, 3*, இளவழகன்  
(ப.ஆ.) சென்னை: தமிழ்மண் பதிப்பகம்.

சண்முகம் பிள்ளை. மு. (1985), *குறுந்தொகை மூலமும் உரையும்*, தஞ்சாவூர்: தமிழ்ப்  
பல்கலைக்கழகம்.

சௌரிபெருமாளரங்கன். (1915), *குறுந்தொகை மூலமும் உரையும்*, வேலூர்:  
வித்யாரத்னாகர அச்சுக்கூடம்.

தமிழண்ணல். (1978), *சங்க இலக்கிய ஒப்பீடு*, மதுரை: மீனாட்சி புத்தக நிலையம்.

----- (2011), *தொல்காப்பியரின் இலக்கியக் கொள்கைகள் - பாகம் 1*,  
மதுரை: செல்லப்பா பதிப்பகம்.

நச்சினார்க்கினியர் (உ.ஆ.). (2003), *தொல்காப்பிய எழுத்ததிகாரம்*, இளவழகன்  
(ப.ஆ.) சென்னை: தமிழ்மண் பதிப்பகம்.

நச்சினார்க்கினியர் (உ.ஆ.). (2003), *தொல்காப்பிய சொல்லதிகாரம்*, இளவழகன்  
(ப.ஆ.) சென்னை: தமிழ்மண் பதிப்பகம்.

நச்சினார்க்கினியர் (உ.ஆ.). (2003), *தொல்காப்பியப் பொருளாதிகாரம் 1, 2*

இளவழகன் (ப.ஆ.) சென்னை: தமிழ்மண் பதிப்பகம்.

பவணந்தி முனிவர், (2010). *நன்னூல் உரைவளம்*, இரா.கண்ணன் (ப.ஆ.), சென்னை:

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்.

பேராசிரியர் (உ.ஆ.). (2003), *தொல்காப்பியப் பொருளாதிகாரம் 1, 2*, சென்னை:

தமிழ்மண் பதிப்பகம்.

மாதையன்.பெ. (2001). *வரலாற்று நோக்கில் சங்க இலக்கியப் பழமரபுக் கதைகளும்*

*தொன்மங்களும்*, தஞ்சாவூர்: தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்.

முத்துச்சாமி.க. (1994), *தொல்காப்பியத்தில் குறிப்புப் பொருள்*, சிவகங்கை: அன்னம்

(பி) லிட்.

### ஆங்கில நூல்கள்

Bharata. (2003), *Natyasastra: text with introduction, English translation and indices in Third Volume* Edited by N. P. Unni, Delhi: Nag Publishers.

Devapoopathy Nadarajah. (1994), *Love in Sanskrit and Tamil Literature (A Study of Characters and Nature (200B.C. – A.D.500))*, Delhi: Motilal Banarasidass Publishers.

Kane.P.V. (1961), *History of Sanskrit Poetics*, Delhi: Motilal Banarsidas.

Kalpalataviveka. (1968), edited by Murarilal Nagar aur Harishankar Shastri. Ahmedabad: Institute of Indology.

Krishnamoorthy.K. (1974), *Essays in Sanskrit Criticism*, Dharwad: Karnataka University.

----- (1978), *Studies in Aesthetics and Criticism*, Mysore: D.V.K.Murthy Publishers.

Martha Ann Selby. (2009), *Grow Long, Blessed Night – Love Poems from Classical India*, New York: Oxford University.

Meenakshi.K. (1999), *Literary criticism in Tamil and Sanskrit: Tolkappiyam - porulatikaram and Sanskrit Alamkara sastra*, Chennai: International Institute of Tamil Studies.

Pandey, K.C. (1995), *Indian Aesthetics*, Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series.

Pathak. R.S. (1988), *Vakrokti and Stylistic Concept*, New Delhi: Bahri Publication.

Raghavan.V. (2009), *Studies on Some Aspects of The AlaMkara Sastra*, Chennai: The Adaiyar Library and Research Center.

----- (2010), *The Number of Rasa*, Chennai: The Adaiyar Library and Research Center.

Sankaran, A. (1925), *Some Aspect of Literary Criticism in Sanskrit*, New Delhi: Oriental Books Reprint Corporation.

Sastri, P.S. (1985), *Indian Theory of Aesthetic*, Delhi: Bharatiya Vidya Prakashan.

Suryanarayana Hegde. (2009), *The Concept of Vakrokti in Sanskrit Poetics*, New Delhi: Readworthy.

Sushil Kumar De. (1959), *Some Problems of Sanskrit Poetics*, West Bengal: Firma KLM Private Limited.

----- (1963), *Sanskrit Poetics as A Study of Aesthetics*, California: University of California Press.

### **ஆய்வேடுகள்**

அழகுசுப்பையா.ச. (2014), *பி.சா.சுப்ரமணிய சாஸ்திரியின் தமிழ்ப் பெயர்ப்பு*

*தொனிவிளக்கு': ஒரு திறனாய்வு*, புது தில்லி: ஜவாஹர்லால் நேரு பல்கலைக் கழகம்.

Antony Jacob. (1991), *Vakrokti : An Evaluation*, New Delhi: Jawaharlal Nehru University.

### **Articles**

Arjunwadker. 1985., "Rhyme in Sanskrit and in Marathi", Bhandarkar oriental Research Institute.[http://www.jstor.org/stable/41693605?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/41693605?seq=1#page_scan_tab_contents)

Bimal Krishna Motilal. “VakrōktiandDhvani Controversies about Theory of Poetry in Indian Tradition”.<http://www.svabhinava.org/abhinava/BimalMatilal/VakroktiDhvani.pdf>

Krishnamoorthy.K. “The Nature of Creative Pratibhā According to Kuntaka”  
[www.indologica.com%2Fvolumes%2Fvol08-09%2Fvol\\_08\\_krishnamoorthy.pdf](http://www.indologica.com%2Fvolumes%2Fvol08-09%2Fvol_08_krishnamoorthy.pdf)

### **Web Site**

Tamil Virtual University - <http://www.tamilvu.org/library/libindex.htm>

### **Dictionary**

Monier Monier Williams. (1996), *Sanskrit English Dictionary*, Varanasi: Indica Books.

Vaman Shivram Apte. (2005), *Sanskrit English Dictionary*, Delhi: Motilal Banarsidass.

Sanskrit – Online Dictionary - <http://www.etymonline.com/index.php?term=Sanskrit>

## பின்னிணைப்புகள்

---

குறுந்தொகையில் முற்றிலும் பொருந்திப் போகாத, தொடர்நிலைச் செய்யுளுக்குரிய தன்மையை உடைய ப்ரகர்ண, ப்ரபந்த வக்ரதா இப்பகுதியில் அளிக்கப்படுகின்றன.

### 1. ப்ரகண வக்ரதா

ஒரு படைப்பில் அமையும் அத்தியாயங்கள் மற்றும் அதன் உட்பிரிவுகள் எந்ததந்த விதத்தில் அமைத்தால் அழகியலுடன் அமையும் என்பதனையும் அவ்வத்தியாயம் மற்றும் நிகழ்வுகளுள் ஏதேனும் ஒரு நிகழ்வினையோ பழமரபுக் கதைகளையோ அமைத்து அப்படைப்பில் கவிஞன் விளக்கக் கருதிய கருவினில் எதிர்பாராத திருப்பங்களைப் படைப்பின் இறுதியில் வெளிப்படுமாறு அமைத்துக் கவிதை படைக்கும் முறையை ப்ரகர்ண வக்ரதா எனப்படும். இவை எல்லாம் கவிஞனின் புதுமையான படைப்பாக்க முறையுடன் தனக்கே உரித்தான தனித்தன்மையுடன் அமைக்கப்பட வேண்டும். மேலும் சொற்கள், அதனைத் தொடர்ந்து தொடர்கள், தொடர்கள் மூலமாகக் கட்டமைக்கப்படும் அத்தியாயங்கள் இப்பகுதியில் விளக்குகின்றார்.

ஒரு கவிதையில் கவிஞன் கூறவந்ததைப் பல்வேறு அத்தியாயங்கள் மூலம் அழகியல் திறத்துடன் படைத்துக்காட்ட முடியும். இவ்வாறு அத்தியாயங்கள் மூலம் கூறக்கருதியதைக் கவிஞன் அப்படைப்பில் அமையும் கதைமாந்தர்களின் மூலமே வெளிப்படுத்த வேண்டும். இவ்வாறு கதைமாந்தர்கள் வெளிப்படுத்தும் போது அதில் எதிர்பாராத திருப்பங்கள் பல அமைத்துக் கூறக் கருதிய செய்தியினை அழகியலுடன்

அமைத்தல் வேண்டும். இவ்வாறு அமையுமாறு படைத்தல் என்பது தனித்தன்மை வாய்ந்ததாகவும் சிறப்பானதாகவும் அமையும். ஆனால் இதனில் ஒரு விதிமுறை பின்பற்றப்பட வேண்டும். அதாவது அவ்வாறு அமையும் எதிர்பாராத திருப்பங்கள் கவிதையின் ஆரம்பத்திலிருந்து இறுதி வரை அமைக்கப்பட்டு அத்திருப்பங்களுக்கான தீர்வு படைப்பின் இறுதியில் அமையுமாறு கவிஞன் தனது படைப்பினை அமைத்துக் கொள்ள வேண்டும். படைப்பின் இன்றியமையா நோக்கம் எவராலும் எளிதில் கண்டுகொள்ள முடியத்தக்கதாகவும் அமைய வேண்டும்.

அதாவது இதனை மேலும் விளக்குவது என்றால் ஒரு படைப்பில் ஒரு பாத்திரம் மிகவும் உயர்வானதாகவும் சிறப்பானதாகவும் காட்டப்பட்டிருக்கலாம். இவ்வாறு அப்பாத்திரம் உயர்வானதாகவும் சிறப்பானதாகவும் காட்டப்பட்டது அதன் உள்ளே இருக்கும் தாழ்வான ஒரு தன்மையை மறைப்பதற்காக எனலாம். இது வாசகருக்கு இடையில் ஓர் அத்தியாயம் மூலம் காட்டப்பட்டுப் பின்னர் அத்தாழ்வான குணம் இறுதி வரை படைப்பில் வெளிப்படாமல் இறுதியாக ஓர் அத்தியாயத்தில் வெளிப்படும் போது அப்படைப்பின் கதை ஓட்டத்தில் ஒரு திருப்பத்தையும் புதிய உணர்வையும் தோற்றுவித்து அப்படைப்பில் வாசகனுக்கு ஓர் ஈர்ப்பைத் தோற்றுவிக்கும் இவ்வழகியல் தன்மை அவ்வத்தியாயத்திற்கானதாக மட்டும் இல்லாமல் ஒட்டுமொத்தப் படைப்பிற்குமானதாக அமைந்திருக்கும். இதனைக் குந்தகர் 'கதைமாந்தர் சொல்லக்கருதியதை ஆற்றலுடனும் மிகுதிப்படுத்தியும் அழகியலுடனும் வெளிப்படுத்தும் போது அதில் சொல்லக்கருதியதை இறுதிவரை கூறாமல் ஓர் எதிர்பார்ப்பைக் கவிதையில் தூண்டுவதாக அமைத்து இறுதியில் ஓர் அத்தியாயத்தில் அவ்வெதிர்ப்பார்ப்பை வெளிப்படுத்தும் விதமாகக் கவிதை படைப்பது ப்ரகர்ண



வக்ரதா அல்லது அத்தியாயம் அமைப்பதின் மூலம் அழகியலைக் கொடுத்தல் என அழைக்கலாம் (உத். 4, காரி. 1 – 2) என்கின்றார்.

அத்தியாயங்கள் மூலம் அல்லது நிகழ்வுகளைப் படைப்பில் அமைப்பதன் மூலம் அழகியலைக் கொணர்தல் என்பது அதனைப் படிக்கும் வாசகர்களிடமும் தனித்தன்மை வாய்ந்த வாசிக்கும் திறன் இருக்க வேண்டும். இல்லையேல் இவை அமைந்த கவிஞர்களின் படைப்புகளைப் புரிந்து அவ்வழகியலை உணர முடியாமல் போய்விடும் என்கின்றார். இதில் பல்வேறு வகைத் தன்மைகளில் அமையும் கவிதை முறைகளையும் பின்வருமாறு விளக்கிச் செல்கின்றார்.

ஒரு கவிஞன் தான் படைக்கும் ஒரு படைப்பின் கரு அனைவருக்கும் தெரிந்த ஒன்றாக இருந்தாலும் அதனைத் தனது தனித்தன்மை வாய்ந்த படைப்பாற்றல் மூலம் அக்கவிதையைச் சிறப்பானதாக அமைத்துக்காட்டுதல். மேலும் அப்படைப்பில் ஒரு நிகழ்வை விளக்கும் ஒரு பகுதியினையே அவ்வொட்டுமொத்த படைப்பின் சிறப்பையும் தாங்கியுள்ளது போன்று படைத்தல். அவ்வாறு படைக்கப்படும் ஒரு குறிப்பிட்ட பகுதியில் அப்படைப்பிற்கான உணர்வு அதாவது ரஸா மிளிரும் வண்ணம் அமைப்பது அத்தியாயங்களைப் படைப்பதில் மற்றொரு முறையாகும் (காரி. 3 – 4) என்கின்றார்.

மேலே கூறப்பட்ட அனைவருக்கும் தெரிந்த ஒரு கதைக்கரு என்பது பழமரபுக் கதைகளை மையமிட்டதாக அமைந்துள்ளது. ஏனெனில் இம்மரபுக் கதைகள் பெரும்பாலும் ஏதேனும் ஒரு வடிவத்தில் அனைவரும் அறிந்ததாகவே இருக்கும். இவ்வாறு அறிந்த ஒன்றினை எல்லாரும் விரும்பும் வண்ணம் புதியதாகத் தோன்றுமாரு படைப்பதில் கவிஞனின் தனித்திறமை வெளிப்படும். அவ்வாறு படைக்கப்படும் ஒரு

பகுதி அப்படைப்பு முழுமைக்குமான உணர்வினை உள்ளடக்கியதாக அமையும் என மேலும் விளங்கிக் கொள்ளலாம்.

சுருங்கச் சொன்னால் அனைவராலும் அறிந்த ஒரு பழமரபுக் கதையான மகாபாரதத்தை எடுத்துக் கொள்வோம். இது பல்வேறு கதைகளின் கூடாரமாகாவும் உணர்வுகள் நிறைந்து கிடக்கும் பெருங்கடலாகவும் விளங்குகின்றது. இதனை மையக்கருவாகக் கொண்டும் ஒரு கவிஞன் தனது படைப்பினை அமைத்துக்கொள்ளலாம். ஆனால் அந்தப் படைப்பானது வாசகர் மனதில் உணர்வுகளைத் தூண்டுவதாகவும் படிப்பதற்கு இனிமையானதாகவும் அமைதல் வேண்டும். மேலும் அப்படைப்பின் மூலம் கவிஞனின் அழகியல் திறன், தனித்தன்மை, ஒப்பற்ற படைப்பாற்றல் முறை ஆகியவை வெளிப்படுமாறும் அமைதல் வேண்டும். மேலும் இவ்வாறு அனைவருக்கும் தெரிந்த ஒரு கருவினைப் படைப்பாக்கத்தில் கொண்டு வரும்போது அக்கருவிற்குத் தேவையான பகுதியை மட்டும் எடுத்துக் கொண்டு படைப்பாக்க வேண்டும் என்கின்றார். மேலும் இதனைப் பழைய ஓவியத்திற்குப் புதிய வண்ணங்கள் தீட்டுதல் என்றும் உவமித்துப் பழைய கதைகளுக்குப் புதிய விளக்கம் தருதல் என்பதை விளக்குகின்றார்.

வெவ்வேறு அத்தியாயங்களில் கூறப்பட்ட வெவ்வேறு நிகழ்வுகள் அப்படைப்பு முடியும் போது அவற்றிற்கிடையேயான ஒற்றுமையுடன் அமையும். அவ்வாறு அமையும் ஒற்றுமை என்பது கவிஞனின் படைப்பாக்கத்திறனை வெளிப்படுத்தும். இவ்வாறு படைத்தல் என்பது தலைசிறந்த படைப்பாற்றல் கொண்ட படைப்பாளி மூலமே இயலும். (4. 5 – 6) என்கின்றார்.

அதாவது ஒரு படைப்பில் பல்வேறு அத்தியாயங்கள் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். அவ்வத்தியாயங்கள் பல்வேறு செய்திகளையும் உணர்வுகளையும் வெளிப்படுத்துவனவாக அமைந்திருக்கும். இவ்வாறு இவை ஒன்றுக்கொன்று தொடர்பற்றவை போலக் காணப்பட்டாலும் அவற்றிற்குள்ளான தொடர்பு ஏதேனும் வகையில் அமைக்கப்பட்டு அப்படைப்பின் முடிவில் அழகியலுடன் வெளிப்படுமாறு படைக்கப்பட்டிருக்கும். இவ்வாறு படைத்தல் என்பது எல்லாராலும் இயலாத ஒன்றாகும். கவிதை படைப்பதில் தனித்தன்மை வாய்ந்த ஒரு சிலரால் மட்டுமே இவ்வாறு படைக்க முடியும் என விளக்குகின்றார்.

ஒரு கரு மீண்டும் மீண்டும் பல்வேறு படைப்புகளில் பல்வேறு படைப்பாளிகளினால் பல்வேறு தன்மைகளில் படைக்கப்பட்டாலும் படைப்பாளிகளின் படைப்பூக்கத்தின் மூலம் புதிய முறையில் கருத்தாக்கத்துடன் அமைக்கப்படும். மேலும் அப்படைப்பு உணர்வுகளையும் பல்வேறு அணிகளையும் ஒளிரச் செய்வதாக அமையும் (காரி. 7 – 8) என இப்பகுதியில் வரும் மற்றுமொரு அழகியல் வகையினைப் பற்றி விளக்குகின்றார்.

அதாவது படிப்பவர்க்கு எந்தவொரு கரு அதிக இன்பத்தைத் தருமோ அக்கருவினைத் தேர்ந்தெடுத்து அக்கருவினில் பெரிய மாறுதல்கள் ஏதுமின்றி ஆனால் தான் கூறக் கருதும் செயலுக்கு ஏற்றார்ப்போல் தனது வெளிப்படுத்தும் முறையினில் மாற்றங்களை அமைத்துக் கொண்டு அக்கருவினைத் தனது படைப்பினில் அமைக்க வேண்டும். இவ்வாறு ஒரே கருவினைத் திரும்பத் திரும்பக் கூறும் போது அதனில் அழகியல் மாற்றங்களும் அதனைக் கூறும் விதமும் வேறுபட்டு அமைதல் வேண்டும். இங்கு ஒரே கருவினை மீண்டும் மீண்டும் அமைப்பதால் கூறியது கூறல் போன்று

அமைந்து விடும் என்ற வினா எழுவதனைத் தவிர்க்க முடியாது. எனவே ஒரே கருவினை மீண்டும் மீண்டும் படைப்பதில் உணர்வுகள் மேம்பட்டு இருப்பது போலவும் பல்வேறு அணிகளைக் கொண்டும் படைக்கும் போது அப்படைப்பில் கூறியது கூறல் இருந்தாலும் படிப்போரிடம் ஆர்வமும் விருப்பமும் தோன்றி அப்படைப்பு சிறந்த அழகியல் நயம் வாய்ந்ததாக அமைந்து விடும். குறிப்பாக மீண்டும் மீண்டும் அமையும் கருவினைக் கொண்டு காதல் சுவையுடன் பாடல்கள் படைக்கப்படுமாயின் மீண்டு வரலினால் உண்டாகும் தடைகள் பெரிதாக அமைந்துவிடாது எனக் கொள்ளலாம்.

ஒரு மரபார்ந்த கருவை அமைக்கும் போது படைப்பில் அக்கருவினைக் கூறும் முறையில் சிறப்பானதாக அமைத்து அழகுடன் ஒருங்கிணைத்துக் கூறும் போது அக்கரு மிகவும் உயர்வான அழகுடன் வெளிப்படும் (கா. 9) என அத்தியாயங்களின் கரு அமையும் முறையின் மற்றொரு தன்மையை விளக்குகின்றார்.

நாடகம், காவியம் போன்ற எந்தவொரு படைப்பாக இருந்தாலும் அதில் அமையும் காட்சி அல்லது அத்தியாயம் என்பதுவும் அதில் அமைந்த உணர்வு வெளிப்பாடு கதை அமைப்பு ஆகியவை அப்பகுதிக்கு மட்டும் தொடர்புடையதாக அமைந்திருக்காது. அப்படைப்பு முழுவதிற்குமான உணர்வுடன் தொடர்புடையதாகவும் அப்படைப்பிற்கு அழகினைச் சேர்ப்பதற்காகவும் அது பயன்படும். ஒரு படைப்பின் அனைத்துப் பகுதியும் அப்படைப்புடன் சார்ந்த ரஸாவினைத் தோற்றுவிப்பதில் தான் இன்றியமையாப் பங்கு வகிக்கின்றன (கா. 10) என அடுத்த தன்மைக்கான விளக்கத்தினைத் தருகின்றார்.

மேலும் ஒரு படைப்பில் ஒரு பகுதியில் படைப்பாளன் அப்படைப்பின் கதைக் கருவுடன் தொடர்பற்ற ஒரு சிறு பகுதியைத் தனித்த கதையாகவோ நிகழ்வாகவோ

அமைத்துப் படைத்தான் என்றால் அப்பகுதி அப்படைப்பின் அழகியல் திறனை மேம்படுத்துவதுடன் மையக்கதைக்கருவில் விளக்கவந்த செய்திக்குப் பயன்படுவதாகவே அமைந்திருக்கும் (கா. 11) என்கின்றார்.

அதாவது ஒரு படைப்பின் இடையில் கவிஞனால் படைக்கப்படும் ஒரு சிறு நிகழ்வு அல்லது ஒரு கதை அப்படைப்புடன் எந்த விதத்திலும் தொடர்பற்றதாக அமைந்திருந்தாலும் ஏதேனும் ஒரு வகையில் அப்பகுதி மையக் கருவினை விளக்குவதற்கும் அதன் அழகியல் அமைப்பை மேம்படுத்துவதற்கும் உறுதுணையாக அமைந்திருக்கும். இதனை ஒரு படைப்பில் அமைக்கப்படும் எதுவும் மையக்கருவினை விளக்க ஏதேனும் ஒரு வகையில் பயன்படுவதாகவே அமைக்கப்பட்டிருக்கும் என்பதாக விளங்கிக் கொள்ள முடியும்.

ஒரு படைப்பில் உள்ள நடிகர்கள் அப்படைப்பில் தாங்களே ஒரு பார்வையாளனாகவும் நடிப்பர். இது ஒரு நாடகத்துள் மற்றொரு நாடகம் நடிப்பது அமைந்து அந்த நாடகத்தைக் காண்பது போல அமைக்கப்பட்டிருப்பதனால் நிகழ்வது ஆகும். இவ்வாறு ஒரு நடிகரே பார்வையாளனாகவும் நடிப்பது என்பது அந்நாடகத்தைக் காணும் பார்வையாளனது இன்ப நுகர்ச்சியைத் தூண்டுவதாக அமைந்திருக்கும் (கா. 11 - 12) என ஒரு படைப்பில் அத்தியாயம் அமையும் முறையின் அழகியலின் மற்றொரு வகை பற்றி விளக்குகின்றார்.

இவ்வகை பெரும்பாலும் பெருங்காப்பியங்கள், நாடகங்களில் அமையும். மேலும் இதனை விளங்கிக் கொள்வது என்றால் ஒரு படைப்பில் அது காப்பியம், நாடகம் எதுவாக இருந்த போதும் அதில் தலைவனாக அமைக்கப்பட்டிருக்கும் ஒரு நடிகன் அப்படைப்பிற்குள்ளாகவே அமைந்திருக்கும் மற்றொரு நாடக நிகழ்வினைக்

காண்பது போன்று ஒரு பகுதியில் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். அதில் தலைவனாக நடிக்கும் ஒரு கதைமாந்தர் அக்கதைக்குள் நடக்கும் ஒரு காட்சியை ஒரு பார்வையாளனாக இருந்து காண்பது போலப் படைக்கப்பட்டிருப்பதை விளக்குகின்றார். இவ்வாறு ஒரு படைப்பிற்குள் மற்றொரு நாடகப் பகுதியை வைத்து அதனை ஒரு நடிகளே பார்ப்பது போன்று அப்படைப்பு அமையுமாறு படைத்தல் என்பது மிகவும் அரிதாக அமையும். மேலும் கவிதை படைப்பதில் மிகவும் தனித்தன்மை வாய்ந்த கவிஞர்களால் மட்டுமே இது இயலும் என விளக்குகின்றார். மேலும் இதனை 'கர்பாங்க' என அழைக்கின்றார். அதாவது ஒரு பெண்ணின் கற்பப்பை போன்று என்பது இதற்குப் பொருள் ஆகும்.

ஒரு படைப்பில் ஒரு காட்சிக்கும் மற்றொரு காட்சிக்குமான தொடர்பு தர்க்கப் பூர்வமாகவும் உணர்வுப் பூர்வமான தொடர்பினைக் கொண்டு உயிர்ப்புடனும் அமைக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். மேலும் தேவை இல்லாத இடத்தில் விதியைக் கடைபிடிப்பதாகக் கருதிக் கொண்டு அப்படைப்பின் இலக்கிய அழகைச் சிதைப்பது போன்று எந்த ஒரு காட்சியையும் படைப்பில் வலிந்து திணிக்கக் கூடாது. இவ்வாறு இல்லாமல் அமைப்பது அத்தியாயம் அமைக்கும் அழகு என்பது மேம்பட்டதாக விளங்கும் (கா. 14 – 15) என்கின்றார்.

அதாவது ஒரு வரிசை முறையில் ஒன்றிணைந்த தன்மையில் வேறு வேறு காட்சிகள் ஒன்றுடன் ஒன்று தொடர்புடைய வகையில் அமைக்கப்பட்டிருப்பது அப்படைப்பிற்கு அழகினைத் தரும். ஒவ்வொரு பகுதியும் ஒன்றுடன் ஒன்று ஏதேனும் ஒரு வகையில் தொடர்புடையதாக அமைக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். வெவ்வேறு இணைப்புகள் கொண்ட ஒரு படைப்பில் அதன் முன் அத்தியாயமே அனைத்துப்

பகுதியின் கருத்துடன் உள்ளார்ந்து ஒன்றிணைத்து அமைக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். அப்பொழுது அப்படைப்பில் உள்ள அனைத்துப் பகுதிகளுக்குள்ளுமான தொடர்பு தர்க்க ரீதியாகக் காணப்படும். இத்தொடர்ச்சி என்பது படைப்பின் அழகியல் மேம்பாட்டிற்கு மிகவும் இன்றியமையாததாகும்.

மேலும் வரையறையைப் பின்பற்றுவதாகக் கருதிக் கொண்டு தேவை இல்லாத இடத்தில் அப்படைப்பிற்கு எவ்வித தொடர்பும் இல்லாமல் வலிய ஒரு பகுதியை அப்படைப்பிற்குள் திணிக்கக் கூடாது. இது கவிதை படைப்பதில் முதிர்ச்சியின்மையையும் அப்படைப்பின் மீது வெறுப்பையுமே மிகுவிக்கும் என விளங்கிக் கொள்ளலாம்.

#### **ப்ரபந்த வக்ரதா**

ஒரு படைப்பில் ஒரு சொல் எவ்வாறு அமைந்து அதன் அழகியலை நிர்ணயிக்கும் என்பதும், தொடர், ஓர் இயல் எனத் தனித்தனியாக அமைந்து எவ்வாறு ஒரு படைப்பினை அழகுபடுத்துகின்றன என்பதை மேற்கண்ட பகுதிகளில் விளக்கினார். இப்பகுதி இவை எல்லாம் சேர்ந்து அமைந்த ஒட்டுமொத்தமாக ஒரு மாறுபட்ட படைப்பு எவ்வாறு அழகியலுடன் திகழ்கின்றது என்பதை இப்பகுதி விளக்குகின்றது. இதில் படைப்பவனின் தனித்தன்மை மற்றும் படைப்பாற்றல் என்பது முழுவதுமாக வெளிப்படும் வகையில் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். ப்ரபந்த என்பது ஒரு படைப்பு என்பதாகப் பொருள் கொள்ளப்படுகின்றது. இதற்கான விளக்கத்தைக் குந்தகர் வழிக் காணலாம்.

படைப்பாளி ஏதேனும் ஒரு மூலப் படைப்பின் கருவினை அடிப்படையாகக் கொண்டதாகத் தனது படைப்பை அமைக்கும் போது அம்மூலப்படைப்பின் ரஸாவை

விட்டு முழுவதுமாக விலகி தனியொரு ரஸா தோன்றுமாறு படைத்தலின் மூலம் வாசகருக்குப் புதிய முடிவொடு இன்ப நுகர்ச்சி தரும் படைப்பைத் தருதல் (கா. 16 – 17) என்கின்றார்.

அதாவது தாம் படைக்கக் கருதிய ஒரு படைப்பிற்கான கருவினை அனைவரும் நன்கு அறிந்த வேறொரு மூலப்படைப்பில் இருந்து தேர்ந்தெடுத்துக் கொண்டு தமது படைப்பினை அமைத்தல். அவ்வாறு அமைக்கும் போது மூலப்படைப்பு வேறொரு ரஸாவில் அமைக்கப்பட்டிருக்கலாம். ஏனெனில் அதன் நோக்கம் வேறாக அமைந்திருக்கும். எனவே தாம் புதிதாக அதில் இருந்து மாறுபட்டுப் படைக்கக் கருதிய படைப்பாளி அந்தக் கதையின் மையம், வடிவம், கருத்து, அமைப்பு முறை எதனையும் மாற்றாமல் அதில் வரும் ரஸாவை மட்டும் மைய உணர்வை மட்டும் மாற்றித் தனது படைப்பை அமைத்துக்கொள்ளுதல். இவ்வாறு அமைவது நாடகம், காவியம் ஆகிய அனைத்து வகைப்பட்ட படைப்பிற்கும் பொருந்துவதாக இருக்கும். மேலும் இவ்வாறு செய்வது வாசகனுக்கு அப்படைப்பின் மீது ஆர்வத்தையும் அதனைப் படிக்கும் போது மகிழ்ச்சியையும் கொடுப்பதற்காகவே ஆகும். மேலும் இப்படைப்பினைக் காணும் ஒருவருக்குக் குறிப்பாக அரசினை ஆள்பவர்களுக்கு மறைமுகமாக நீதியைப் போதிக்கவுமே ஆகும் என இத்தன்மையில் அமையும் படைப்பின் நோக்கத்தை விளக்குகின்றார்.

ஒரு முழுப்படைப்பும் அமையும் முறையின் போது ஒரு கவிஞன் தனது படைப்பை எவ்வாறு அமைத்துக் கொண்டு அழகியல் தோன்றும் மற்றும்மொரு படைப்பாக மாற்றுகின்றான் என்ற முறையினையும் விளக்குகின்றார்.



ஒரு கவிஞன் மூல நூலில் இருந்து தனக்கான படைப்புப் பகுதியைத் தேர்ந்தெடுக்கும் போது ஒரு குறிப்பிட்ட பகுதியை அல்லது ஒரு குறிப்பிட்ட கதாப்பாத்திரத்தை மட்டுமே எடுத்துக் கொண்டு அதனை மையமிட்டதாகத் தனது படைப்பை அமைப்பான். அவ்வாறு படைக்கும் போது தனது படைப்பின் தலைவன் மூன்று உலகிலும் இல்லாத ஒரு தனிச்சிறந்த தலைவனாகத் திகழ்வான். (கா. 18 – 19) என்கின்றார்.

ஒரு நல்ல திறமையான படைப்பாளி என்பவன் கவிதை படைப்பதற்கான அனைத்து விதிமுறைகளுக்கும் தன்னை நிலைநிறுத்திக் கொண்டு ஒரு சிறப்பான படைப்பைத் தருபவனே ஆவான். அத்தகைய படைப்பாளி மூலப்படைப்பில் இருந்து தனக்கான தலைவனை அமைத்துக் கொள்ளும் போது ஏற்கனவே மூலப்படைப்பில் உள்ளது போன்று தனது படைப்பையும் அமைத்துக் கொள்வான் என்ற போதும் முடிவில் ரஸாவை மாற்றியும் நயத்துடன் ஒரு நீதியைப் போதிப்பதாகவும் அமைத்துக் கொள்வான். தனது படைப்பின் தலைவனை ஒட்டுமொத்த உலகத்திலும் உள்ள அனைவரிலும் சிறந்தவனாகவும் படைத்துக் காட்டுவான். மேலும் மூலக் கதையில் எடுத்துக் கொண்ட கதாப்பாத்திரம் தொடர்பாக ஏதேனும் எதிர்மறைக் கருத்துகள் இருப்பினும் அவை தமது படைப்பில் இடம்பெறாதவாறு தமது படைப்பை அமைக்க வேண்டும். இவ்வாறு ஒரே ஒரு கதாப்பாத்திரத்தை மட்டும் தேர்ந்தெடுத்தற்கான காரணம் அப்படைப்பில் அப்பாத்திரம் ஒன்றை மட்டுமே மையமாக அமைப்பதால் சிறப்பாக அமைப்பதுடன் மீண்டுவரல் மூலம் வாசகனுக்கு வெறுப்புணர்வு தோன்றுவதைத் தவிர்க்கச் செய்யவும். மூலத்தில் பல முடிவுகள் இருப்பதுவும் அதில் இருந்து மாறுபட்டு ஒரு பகுதியை மட்டும் எடுத்துக் கொள்வதால் அப்பகுதியில்

கூறப்பட்டதை மேலும் திறம்பட வாசகனுக்குக் கொண்டு சேர்க்க முடியும் என்பதாலும் இவ்வாறு தனது படைப்பினை அமைத்துக் கொள்கின்றான் என விளக்குகின்றார்.

ஒரு மையக்கருவை விளக்கும் போது அதனை ஓர் இடத்தில் உடைத்து அதனில் மற்றொரு ரஸா இடையீடு இருப்பது போல அமைத்தல். அவ்வாறு இடையீடு செய்வது கதையுடன் நெருங்கிய தொடர்புடையது என்பதை அப்படைப்பின் இறுதியில் பொருத்திக்காட்டி முடித்தல் (கா. 20 – 21) என்பதை முழு படைப்பிலும் அமையும் அழகியலை நிர்ணயிக்கும் முறையில் மற்றொன்றாக விளக்குகின்றார்.

அதாவது கதையின் ஓட்டத்தின் இடையில் ஒரு பகுதியை இணைத்துக் கூறும் போது அது படிப்பவருக்கோ காண்பவருக்கோ மையக்கதைக்கும் அதற்கும் எந்தவித தொடர்பும் இல்லை என்பது போலத் தோன்றும். மேலும் அது மையக்கருவின் கதை ஓட்டத்தைத் தடை செய்வதாகவும் தோன்றும். அவ்வாறு அமைந்த ஒரு பகுதியினைப் படைப்பாளி அப்படைப்பின் முடிவில் மையக்கருவுடன் தொடர்புடையதாகவும் மையக்கருவின் கதை முடிவிற்கும் மையக்கதையின் ரஸாவின் தொடர்ச்சிக்கும் மிகவும் இன்றியமையாத பங்காற்றுவதாகவும் அமைந்திருக்கும் என விளக்குகின்றார்.

ஒரு கதையில் தலைவனின் இன்றியமையாத குறிக்கோளாக ஒன்று அப்படைப்பில் இருக்கும். ஆனால் கதையின் தலைவன் அம்மையக் குறிக்கோளை முடிக்கும் இடையே பல்வேறு சிறு சிறு செயல்களையும் செய்வது போன்று அப்படைப்பில் படைக்கப்பட்டிருப்பான் (கா. 22 – 23) என ஒரு படைப்பில் தலைவன் அமைக்கப்பட்டிருக்கும் முறை தொடர்பாக மற்றொரு கருத்தினை முன்வைக்கின்றார்.

அதாவது ஒரு படைப்பின் மையக் கதாப்பாத்திரம் ஒரு மையக் கருவைக் கருத்தில் கொண்டு படைக்கப்பட்டிருக்கும். ஆனால் ஒட்டுமொத்தமாக அப்படைப்பில்

அக்கதைமாந்தரின் செயலினை நோக்கும் போது அம்மையக் குறிக்கோளுடன் பல்வேறு சிறு சிறு செயல்களைச் செய்து முடித்து இறுதியில் மையக் குறிக்கோளை அடைவதாகப் படைக்கப்பட்டிருப்பான். அச்சிறு சிறு செயல்களும் அப்படைப்பின் கதை நிகழ்விற்குத் துணை செய்பவையாகவே அமைந்திருக்கும் என விளக்குகின்றார்.

மூலப்படைப்பில் உள்ள நிகழ்வு, வடிவம், மையக்கரு என அனைத்தையும் தனது படைப்பில் அமைவதில் தனது திறமையைக் காட்டாமல் இருந்தாலும் மையக்கருவிற்குத் தொடர்புடைய தலைப்பைத் தருவதன் மூலம் தனது தனித்தன்மையை அப்படைப்பில் கவிஞன் வெளிப்படுத்துவான் (கா. 24) எனப் படைப்பு அமையும் முறையில் அதற்குப் பொருத்தமான தலைப்பை இடுவதன் மூலம் அழகியலை மேம்படுத்தும் திறத்தினை விளக்குகின்றார்.

குறுந்தொகைப் பாடல்களுள் பொருந்தி வராததும் பெரும்பான்மையான பாடல்களில்

பொருந்திவரும் கோட்பாடுகள் அட்டவணையில் இணைக்கப்படவில்லை.

அட்டவணை: 1

வர்ண வின்யாஸ வக்ரதா

வ. எண்	வக்ரோக்தி வரையறை	குறுந்தொகைப்பாடல் எண்
1.	இரண்டு மெய்கள் வருதல்	4, 9, 13, 28, 30, 32, 33, 38, 39, 44, 54, 55, 59, 61, 63, 64, 67, 78, 88, 90, 98, 109, 115, 116, 121, 126, 132, 134, 141,142, 148, 166, 168, 184, 187,191, 199, 205, 206, 212, 214, 216, 223, 229, 244, 248, 249, 252, 255, 259, 263, 270, 271, 273, 274, 282, 293, 296, 309, 312, 314, 319, 320, 339, 341, 343, 344, 345, 352, 353, 356, 361, 363, 367, 378, 392, 396, 400, 401. (80)
2.	இரண்டிற்கு மேற்பட்ட மெய்கள் இரட்டித்து வருமிடங்கள்.	1, 8, 16, 23, 70, 119, 152, 161, 188, 209, 219, 236, 259, 264, 269, 277, 295, 297, 299, 303, 318, 322, 337, 346, 351, 379, 398. (27)
3.	மூக்கொலிகள் இன மெய்களுடன் இணைந்து வருதல்	
	க - ஙவுடன் வருமிடங்கள்	16, 29, 31, 47, 55, 60, 69, 70, 76, 84, 119, 136, 140, 141, 149, 151, 154, 159, 165, 179, 190, 201, 188, 308, 313, 320, 325, 337, 338, 364, 365, 375, 376, 381, 393. (35)
	ச - ஞவுடன் வருமிடங்கள்	36, 131, 138, 205, 209, 213, 247, 294, 302, 304, 308, 325, 395. (12)

	ட - ணவுடன் வருமிடங்கள்	75, 91, 112, 238, 265, 272, 291. (7)
	த - நவுடன் வருமிடங்கள்	13, 19, 30, 39, 40, 52, 57, 60, 65, 71, 79, 80, 84, 100, 114, 116, 123, 124, 132, 137, 146, 148, 156, 160, 165, 167, 175, 180, 210, 242, 246, 259, 260, 264, 267, 301, 307, 312, 324, 342, 348, 361, 362, 373, 394. (42)
	ப - மவுடன் வருமிடங்கள்	11,12,13,35,46,51,78,80,82,83,85, 123,154,155,165,168,178,189,205, 235,239,248,287,314,317,326,338, 354,356,366,381,391.400.
	ற - ணவுடன் வருமிடங்கள்	3, 6, 15, 21, 24, 26, 32, 36, 38, 41, 43, 46, 50, 58, 59, 62, 66, 73, 77, 78, 87, 90, 98, 102, 108, 113, 115, 122, 124, 127, 134, 136, 140, 144, 146, 148, 153, 155, 157, 157, 161, 164, 165, 166, 167, 174, 177, 178, 179, 183, 184, 189, 196, 199, 200, 205, 208, 213, 215, 217,223, 224, 225, 233, 236, 240, 241, 252, 259, 260, 265, 266, 269, 276, 279, 281, 285, 289, 292, 295, 296, 297, 301, 302, 307, 310, 313, 314, 318, 321, 327, 330, 332, 327, 346, 347, 374, 375, 377, 380, 383, 385, 389, 394, 400. (92)
4.	த, ல, ந இரட்டித்து வருமிடங்கள்	
	த - இரட்டித்து வருமிடங்கள்	94, 100, 136, 165, 211, 217, 220, 221, 272, 294, 302, 307, 313, 323, 330, 349. (15)

	ல - இரட்டித்து வருமிடங்கள்	99, 120, 179, 186, 188, 203, 218, 245, 272, 275, 283, 287, 290, 306, 311, 348, 354, 357, 358, 363, 381, 390. (20)
5	ரகரத்துடன் பிற மெய்கள் வருமிடங்கள்	3, 5, 7, 18, 19, 20, 22, 29, 31, 40, 42, 43, 45, 52, 57, 59, 60, 69, 71, 72, 76, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 87, 91, 94, 95, 98, 101, 106, 107, 118, 126, 127, 128, 133, 135, 144, 146, 147, 154, 156, 157, 161, 163, 165, 173, 174, 178, 185, 195, 200, 214, 215, 220, 221, 231, 232, 233, 234, 235, 242, 246, 250, 253, 258, 260, 278, 279, 280, 282, 292, 298, 299, 301, 302, 303, 304, 305, 314, 316, 317, 321, 325, 328, 329, 334, 335, 336, 337, 338, 340, 342, 343, 344, 354, 356, 360, 364, 365, 371, 372, 388, 393, 397. (103)
6	ஒரே அசை இரண்டு அல்லது அதற்கு மேற்பட்ட முறை ஒரு பாடலில் வருதல்.	1, 2, 4, 8, 14, 20, 23, 37, 44, 52, 56, 64, 66, 74, 77, 78, 81, 87, 89, 94, 96, 99, 102, 108, 109, 110, 111, 113, 115, 120, 123, 127, 130, 136, 138, 144, 146, 150, 156, 165, 172, 175, 176, 187, 188, 202, 203, 204, 206, 208, 218, 229, 231, 232, 243, 254, 267, 268, 270, 277, 278, 284, 289, 290, 298, 300, 310, 313, 315, 320, 324, 325, 326, 327, 329, 333, 340, 341, 344, 355, 359, 360, 368, 370, 384, 386, 389, 390, 391, 395, 399. (90)

## அட்டவணை: 2

### பத பூர்வார்த்த வக்ரதா

1	ரூதி வைசித்ராய வக்ரதா	1, 11, 12, 15, 19, 31, 53, 73, 75, 80, 84, 89, 90, 100, 113, 128, 130, 145, 166, 196, 199, 210, 218, 258, 238, 292, 293, 312, 328, 393. (30)
2	பர்யாய வக்ரதா	17, 111, 218 (3)
3	உபச்சார வக்ரதா	126, 387 (2)
4	சம்விருத்தி வக்ரதா	21, 23, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 43, 44, 46, 50, 70, 81, 93, 97, 112, 122, 124, 125, 177, 216, 221, 225, 229, 285, 297, 298, 299, 305, 324, 330, 367, 370, 375, 394, 395. (37)
5	லிங்க வைசித்ராய வக்ரதா	12, 48, 114, 159, 320, 392. (6)

### அட்டவணை: 3

#### பத பரார்த்த வக்ரதா

1	காரக வக்ரதா	4, 5, 13, 24, 27, 28, 32, 33, 35, 39, 51, 63, 66, 72, 77, 87, 92, 105, 112, 121, 125, 128, 131, 151, 153, 155, 157, 162, 163, 165, 168, 184, 186, 187, 188, 194, 215, 219, 231, 237, 241, 243, 256, 257, 283, 289, 324, 329, 340, 347, 371, 386, 387, 391, 400. (55)
2	ஸாங்கிய வக்ரதா	4, 9, 16, 19, 20, 34, 39, 42, 57, 58, 61, 74, 82, 106, 111, 130, 134, 160, 170, 177, 182, 183, 200, 202, 207, 211, 213, 218, 224, 255, 257, 263, 267, 273, 274, 277, 281, 282, 284, 289, 305, 310, 312, 316, 320, 321, 327, 331, 333, 334, 340, 342, 348, 349, 360, 369, 373, 380, 382. (62)
3	புருஷ வக்ரதா	17, 25, 29, 34, 46, 124, 127, 136, 140, 152, 162, 182, 235, 236, 269, 246, 290, 354, 355. 395. (20)
4	உபக்ரக வக்ரதா	32, 34. (2)



## கலைச்சொற்கள்

### இயல்களில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள கலைச் சொற்கள்

---

சமஸ்கிருதச் சொல்	பொருள்
அர்த்தலங்காரா	பொருள் விளக்க அணி
அலங்காரா	அணி
ஆத்மனே	தன்னலன்
உபக்ரக	வினை ஒட்டுச் சொல்
உபச்சார	உருவகம்
உபசரஹ	இடைச்சொற்கள்
க்ரியா	செயல்
காரக	காரணம்
காலம்	பருவம்
குணா	குணங்கள்
சப்தலங்காரா	ஒலியமைப்பு முறை
சம்வருதி	பிரதிப் பெயர்
தோஸா	குற்றங்கள்
நாட்டியதர்மினி	நாடக இயல்பு,
நிபாத	சாரியை
பத	சொல்
ப்ரகர்ண	துணைக்கதை

ப்ரத்யாய

ப்ரபந்த

பரஸ்மை

ப்ராதிபதிக

பரார்த்தா

பரியாய

பாவா

புருஷ

பூர்வார்த்தா

ரஸா

ரூதி

லிங்க

லோகதர்மினி

வக்ர

வர்ணம்

வ்ருத்தி

வாக்ய

விலேஷணா

ஸங்கிய

ஸ்வபாவ

ஒட்டுச்சொல்

கவிதை

பிறர்நலன்

தளிர்ச் சொல்

முதன்மை

ஒரு பொருள் பன்மொழி

அடிப்படை நிகழ்வு

இடப்பெயர்

இறுதி

சுவை

மரபு

பாலினம்

உலக இயல்பு

மாறுபட்ட

எழுத்து

செயல்

தொடர்

அடைமொழி

எண்ணிக்கை

பொருளின் தன்மை