

பரதநாட்டியக் கச்சேரி முறைமை



செல்வி உதுஞ்சுமார் உமாமகேஸ்வரி
(B.F.A in Dance)

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

பரதநாட்டியக் கச்சேரி
முறைமை ✓



பொதுசன நூலகம்
மாநாட்டாமை.
சே. சேக்கிழார் பகுதி

செவ்வீ. உதயநாயர் உயரமகிளப்பளி
(B.F.A in Dance)

202337

202337 CC

நூற்பெயர் : “பரதநாட்டியக் கச்சேரி முறைமை”
 நூலாசிரியர் : ‘பரதநாட்டியக் கலாவித்தகர்’
 செல்வி. உதயகுமார் உமாமகேஸ்வரி
 (B.F.A in Dance)
 பதிப்பு : முதலாவது – 2009
 பதிப்புரிமை : நூலாசிரியர்
 அச்சுப்பதிப்பு : “வைரஸ் கிரபிக்ஸ், கிணுவில்”
 முன் அட்டை : தஞ்சைப் பெரிய கோவிலின்,
 முகப்புக் கோபுர பக்கக்காட்சி
 பின் அட்டை : “தென்விண்மேரு விடங்கரான ஆடவல்லார்”
 (தஞ்சைப்பெரிய கோவில் ஆடல்
 வல்லான் 1ம் இராஜராஜன்)
 விலாசம் : பிள்ளையார்கோவிலடி, உடுவில் தெற்கு,
 மானிப்பாய், யாழ்ப்பாணம், இலங்கை.
 இல 44, சேகர்கோட்டம், நெளுக்குளம்
 வவுனியா, இலங்கை.
 விலை : ரூபா 275.00

Title : “Bharathanatya Kachcheri Muraimai”
 Author : “Bharathanatya Kalavidagr”
 Miss. Uthayakumar Umamaheswary
 (B.F.A in Dance).
 Edition : First – 2009
 Copy Right : Author
 Printer : “Virus Graphics, K.K.S Road, Inuvil”.
 Address : Pillayarkovilady, Uduvil South, Manipay,
 Jaffna, Sri Lanka.
 No, 44, Segarkoddaim, Nelukulam,
 Vavuniya. Sri Lanka.
 Prize : 275.00

“எல்லாம் வல்ல நர்த்தன விநாயகருக்கும்,
 நடராஜப்பெருமானுக்கும் இந்நூல்
 சமர்ப்பணம்”

***This Book dedicated to the
 Narthanavinajagar, and Natraya
 Perumaal.***

ஆசியுரை

குருகுலப் பாரம்பரிய முறையில் பயிலப்பட்டு வந்த பரத நாட்டியக் கலை, தற்காலத்தில் பட்டப்படிப்புகற்கை நெறியாக வளர்ச்சி கண்டுள்ளமை கண்டித்து, செயல் முறைசார் தேடல்களினால் உச்ச வளர்ச்சி கண்டுள்ள இக்கலை, அறிமுறைசார் தேடலில் ஆராய்ச்சித் துறை வரை வளர்ச்சி கண்டுள்ளது எனலாம்.

செயல்முறையையும், அறிமுறையையும் இன்றியமையாத ஒரு கூறுகளாகத் தன்னகத்தே கொண்டு விளங்குகின்ற பரத நாட்டியத் துறையில் நூல்களை வெளியிடுதல் இக் கால கட்டத்திற்கு மிகவும் இன்றியமையாத செயற்பாடாகும். தற்காலத்தில் பரதநாட்டியத்துறை சார்ந்த நூல்கள் பல நடனக் கலைஞர்களாலும், துறை சாரா அறிஞர்களாலும் வெளியிடப்பட்டு வருகின்றன. அந்த வகையில் செல்வி. உமாமகேஸ்வரி உதயகுமார் அவர்களால் “பரத நாட்டியக் கச்சேரி முறைமை” என்னும் நூல் வெளியிடப்படுதல் வரவேற்கத் தக்கதாகும். இராமநாதன் நுண்கலைக்கழக நடத்துறையில் நான்கு ஆண்டுகள் பட்டப்படிப்பை மேற்கொண்ட இவர், இத்துறையில் சிறப்பு மிக்க மாணவியாகத் திகழ்ந்தார். இவருடைய இந்நூலாக்கம் கன்னிப் படைப்பாய் அமைகின்றது. மேலும் இவர் தனது அறிமுறைசார் தேடல்களில் வளர்ச்சி கண்டு பரத நாட்டியம் தொடர்பான இன்னும் பல நூல்களை வெளியிட்டு இத்துறை சார்ந்த வளர்ச்சிக்குப் பங்களிப்புச் செய்ய வேண்டும் என ஆடல் வல்லானைப் பிரார்த்தித்து ஆசிவறுகின்றேன்.

நன்றி

திருமதி. சுசந்தினி பூநூரணிதரன்
தலைவர்,
நடனத்துறை,
யாழ்ப்பகலைக்கழகம்.

ஆசியுரை

கலைக்கோவில்
உரும்பராய்

புதிய பாடத்திட்ட கற்றல், கற்பித்தல் செயற்பாட்டை இலகுபடுத்தும் வகையில் பரதநாட்டிய கச்சேரி முறைமை என்ற நூல் தொகுப்பு செல்வி. உமாமகேஸ்வரி உதயகுமார் அவர்களால் 22.02.2009 திகதி வெளியீடு செய்வதையிட்டு மகிழ்ச்சி அடைகின்றேன். செல்வி உமா இராமநாதன் நுண்கலைக்கழகத்தில் 4 வருடங்கள் முறைப்படி கற்று பரதநாட்டிய நுண்கலைமாணி பட்டம் பெற்று, அத்துடன் வட இலங்கை சங்கீ சபையால் நடாத்தப்படும் ஆசிரியர் தரப்பீட்சையிலும் சித்தி எய்தி நாட்டிய கலாவித்தகர் பட்டம் பெற்றமையும் குறிப்பிடத்தக்கது. இத்தகைய நடண மணி உண்கத்துடன் வெளியீடு செய்யும் இந்நூல் கற்றல், கற்பித்தல் செயற்பாட்டை மேம்படையச் செய்யுமென நம்புகின்றேன்.

அவர்களது எதிர்காலம் கல்வி செயற்பாடுகளில் மேலோங்குவதற்கு தில்லை நடராஜப் பெருமான் தாழ் பணிந்து வாழ்த்துகளையுடன், ஆசிகளையும் வழங்குகின்றேன்.

திருமதி. பத்மினி செல்வேந்திரகுமார்
நடன ஆசிரிய ஆலோசகர்
(யாழ்ப்பகலை வலயம்)

வாழ்த்துரை

தான் பெற்று கல்வியும், அதற்கு மேலாக
அக்கல்விச் செயற்பாடுகளின் ஊடாக அவர் பெற்று
அனுபவங்களும் அந்த அனுபவங்களின் வெளிப்பாட்டினை
சமுதாயமும், மாணவ சமூகமும் பெற்று உயர்வடைய
வேண்டும் என்ற எண்ணக் கருவூலத்தினூடாக உருவாக்கம் பெற்று உலாவர உள்ளநூல் தான்
“புரதநாட்டியக் கச்சேரி முறைமை”

இந்த நூல் ஆசிரியை செல்வி.உமாமகேஸ்வரி உதயகுமார்
வடஊலங்கை சங்கீத சபையினரால் வழங்கி “நாட்டிய கலா
வித்தகர்” என்ற பட்டத்தை சுவீகரித்தார். செயலூக்கமும்,
திறமையும் கொண்ட இவரின் ஆக்கச் செயற்பாடுகள்
இன்னியும், சிறுகதை, கட்டுரை, பத்திரிகை ஆக்கங்கள்
எனப் பலவற்றைப் படைத்து தனக்கே உரித்தான பாணியில்
பல சிறப்பு நிலைகளைப் பெற்றுக்கொண்டவர் ஆவார்.

பல்கலைக்கழக நுண்கலைமாணி உயர் சித்தி பெற்று
இவ் நூலாசிரியர் புரதக்கலைகளின் சிறப்பியல்புகளை
தனது இந்நூலிலே துல்லியமாக எடுத்துக்காட்டுகிறார்.
செல்வி.உமாமகேஸ்வரி உதயகுமார் அவர்களின் முயற்சி
பரார்ட்டத்தக்கதாகும். எதிர் காலத்தில் இந்நூலும்
புரதக்கலையுடன் இணைவு பெற்று சிறப்பு சேர்க்கும் என
எதிர்பார்த்து என மனப்பூர்வமான வாழ்த்துக்களைத்
தொரிவித்துக் கொள்கின்றேன்.

திருமதி.நா.மாணிக்கவாசகம்
பிரதிக்கல்விப்பணிப்பாளர் (கல்வி அபிவிருத்தி)
வலயக்கல்வி அலுவலகம்,
வவுனியா தெற்கு.
13.02.2009

ஆச்சீசெய்தி

நாட்டியம் என்பது ஒரு நுண்கலையாகும். கைவழி
கண்செல்ல கண்வழி மனம் செல்ல மனத்தின் நின்று பாவம்
தோன்ற அங்கே ரசம் பிறக்கின்றது. இதுவே ஆடற்கலையின்
அடிப்படையாகும். இந்த வகையில் புரதநாட்டியம் பல
சிறப்புக்களைப் பெற்று இன்று உலகளாவிய ரீதியில்
பிரசித்தி பெற்று விளங்கும் ஒரு கலையாகும்.
இக்கலையினைப் பயில்வதற்கு ஒரு ஒழுங்கமைப்பு உண்டு.
அதை எமக்கு வகுத்துத்தந்தவர் தஞ்சைப் பொன்னையா
அவர்கள். அந்த வகையில் அதன் ஒழுங்கமைப்பைப் பயிலும்
முறையை விளக்கும் நூலாக இன்று எனது மாணவி
செல்வி.உமாமகேஸ்வரி உதயகுமார் அவர்கள் வெளியிடும்
புரதநாட்டியக் கச்சேரி முறைமை என்ற நூலானது நாட்டியம்
பயிலவோருக்கு மிகவும் பயனுள்ளதாக அமையும் என
நம்புகின்றேன்.

செல்வி உமாமகேஸ்வரி வ/சைவப்பிரகாச மகளிர்
கல்லூரியில் என்னிடம் புரதநாட்டியம் பயின்றவர். அதி விசே
சித்தி பெற்று இராமநாதன் நுண்கலைக்கழகத்திற்கு தொரிவு
செய்யப்பட்டு நான்கு வருடங்கள் நாட்டியம் பயின்று
இரண்டாம் பிரிவில் உயர் சித்தி பெற்று நுண்கலை மாணி
பட்டம் பெற்றவர். வடஊலங்கை சங்கீத சபையால்
நடாத்தப்படும் பரீட்சையில் ஆசிரிய தரம் சித்தி பெற்று
நாட்டியக் கலாவித்தகர் பட்டம் பெற்றவர்.

இவர் வவுனியா சைவப்பிரகாச மகளிர் கல்லூரியில்
கல்வி கற்கும் நாட்களில் பாடசாலையின் இன்னிய குழுவில்
அங்கம் வகித்தவர். பல்வேறு போட்டி நிகழ்வுகளில் பங்கு
கொண்டு பரிசில்களும் பெற்றுள்ளார். தமிழ்த்தினப் போட்டி
நிகழ்வுகள், சிறுகதை, கட்டுரைப் போட்டிகளில் கலந்து பரிசில்
பெற்றவர். பத்திரிகை ஆக்கங்கள் பல எழுதியுள்ளார்.

இவ்வாறு பல திறன்ஃளை தன்னுள்ளே கொண்ட
செல்வி உமாமகேஸ்வரி உதயகுமார் இந்நூலினை
வெளியிடுவதை இட்டு நான் மிகவும் மகிழ்வும் பெருமையும்
அடைகின்றேன். இவரது இந்த முயற்சி மேலும் தொடர எனது
ஆசிகளை வழங்கி நிற்கின்றேன்.

திருமதி. சுவயந்தி வேலுப்பிள்ளை
(நாட்டியக்கலைமாணி)
வவுனியா சைவப்பிரகாச மகளிர் கல்லூரி
வவுனியா.

முன்னுரை

பரதநாட்டியக் கச்சேரி முறைமை என்னும் ஆந்நூலினை எனது முதல் நூலாக வெளியிடுவதில் எந்தளவு மகிழ்ச்சி அடைகிறேனோ அதே அளவு மகிழ்ச்சி ஆந்நூலை எல்லாம் வல்ல நரீத்தன விநாயகருக்கும், நடராஜப் பெருமானினதும் பாதார விந்தங்களில் சமர்ப்பணம் செய்வதிலும் அடைகிறேன். ஆந்நூலில் குறிப்பிட்டுள்ள ஓவ்வொரு விடயங்களும் மிகவும் ஆழமான ஆய்வுக்குரியவை. அதற்கான முயற்சிகளும் தொடர்ந்து கொண்டே இருக்கின்றன. எனினும் பாடசாலையில் உயர் தரத்தில் பரதநாட்டியத்தைப் பயிலும் மாணவர்களையும் பல்கலைக்கழக பட்டப்படிப்பினை பரதநாட்டியத் துறையில் பயிலும் மாணவர்களையும் மற்றும் நாட்டியத்துறை சார்ந்த ஆர்வலர்களையும் கருத்திற் கொண்டு ஆந்நூலை வெளியிடத்துணிந்தேன்.

நடனக்கலையின் வளர்ச்சிப் படிமுறை ஆனது நீண்ட கால வரலாற்றைக் கொண்டது. குறிப்பாக ஆந்தியாவில் நடனக்கலை வழவங்களின் வளர்ச்சி அந்தந்த மாநிலங்களின் கிராமிய ஊற்றுக்களில் இருந்து வரலாற்று காலகட்ட அடிப்படையில் சாஸ்திர சம்பிரதாய மாற்றங்களுடன் வளர்ச்சியடைந்து இன்றுள்ள சாஸ்திரிய நடனங்களாகப் பரிணமித்திருக்கின்றன. அந்த வகையில் தமிழ் நாட்டில் பரதநாட்டியமும் கூட, சதிர், சின்னமேளம், தேவதாசி ஆட்டம் என்ற படிமுறையில் பெயர் மாற்றத்துடன் வளர்ந்து இன்று தமிழருக்கே உரிய தனித்துவ பரதநாட்டியமாக மிளிர்கின்றது. பல்லின மக்களும் பரதநாட்டியத்தைப் பயின்ற போதும் இதன் அடிப்படை தமிழரின் கலாசார பண்பாட்டினை விளக்குவதாகவே அமைந்துள்ளது என்றால் மிகையாகாது.

எந்தவொரு கலையும் ரசிகர் மத்தியில் சென்றடைய வேண்டுமாயின் அதற்கென்று விதிமுறைகளும் ஒழுங்கமைப்பு என்பன சிறப்பாக அமைகின்ற பொழுது இவ்வுலகில் அரசுகளால் ஏற்றுக்கொள்ளப்படுகின்றது. ஆந்தரீதியில் இன்றைய பரதநாட்டியக்கச்சேரியில் நாம் பயன்படுத்துகின்ற ஒழுங்குமுறையானது இற்றைக்கு 200

ஆண்டுகளுக்கு முன் தஞ்சையில் வாழ்ந்த முத்தமிழ் வித்தகர்களான சின்னையா, பொன்னையா, சிவானந்தம், வழவேலு ஆகிய நால்வரினதும் முயற்சியால் உருவாக்கப்பட்டது என்பது உண்மை. இவர்களின் இம் முயற்சி பற்றிய விடயங்களை ஆந்நூலில் முதல் இரண்டு பகுதிகளிலும் விரிவாகக் கொடுத்துள்ளேன். பொதுவாக இன்றைய நிலையில் உள்ள அனைத்து நடன வழவங்களும் 18ம் 19ம் நூற்றாண்டிலேயே அதன் முழுமைத் தன்மையைப் பெற்று சாஸ்திரியத் தன்மையை அடைந்தன என்பதற்கு ஓவ்வொரு நடனங்களின் வரலாறுகளிலும் ஆதாரங்கள் உள்ளன.

பரதநாட்டியக் கச்சேரியின் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்ற ஓவ்வொரு உருப்படிக்கள் பற்றியும் முன்னோர்களின் ஓவ்வொரு நூலும் பேசும் விடயங்களும், நான் அனுபவத்தால் அறிந்த விடயங்களும் இங்கே நூல் உருப்பெறுகின்றன. நாட்டியசாஸ்திரம் ஒரு செய்முறைக் களஞ்சியம் என்பது உண்மை. பெரும்பாலும் நாம் பயின்ற சில மேடை அனுபவம் பெற்ற காரணத்தினால் இவ்வுருப்படிக்களைப் பற்றியும் அதன் சிறப்பம்சங்கள் பற்றியும் ஓரளவேனும் தெரிந்து கொண்டு எழுதுகின்றேன். எப்படியிருப்பினும் இதன் ஆய்வுப்பரப்பு பரந்தது. அதன் எல்லையை இன்னும் நான் தொட்டுவிடவில்லை. காலத்தின் தேவை அறிந்து இப்பொழுது இதனை வெளியிடுகின்றேன். காலம் கை கூடும் போது இவ்விடயங்கள் பற்றிய முழுமையான தரவுகளைத் தரத்துணியேன்.

ஆந்நூலின் பிற்பகுதியில் வரும் பரதநாட்டியக் கச்சேரியில் வாசிகா அபிநயத்தின் பங்கு, ஆஹர்ய அபிநயத்தின் பங்கு என்பவற்றில் கூறப்பட்டுள்ள விடயங்கள் பெரும்பாலானவை அவ்வவ் துறை சார்ந்த கலைஞர்களின் அனுபவம் நிறைந்த கருத்துக்களால் உருப்பெற்றது என்றே கூறவேண்டும்.

ஆந்நூலை முறையாகத் தொகுத்து வெளியிட எனக்கு உதவி புரிந்த உசாத்துணை நூலாசிரியர்கள், பத்திரிகை ஆக்கம் எழுதியோர் மற்றும் சமகால நாட்டியக் கலைஞர்கள் போன்றோருக்கு நன்றி கூறக்கடமைப்பட்டுள்ளேன். அத்தடன் எனது இம் முயற்சிக்கு முடி ஒத்துழைப்பையும்

வழங்கிய என் குடும்பத்தாருக்கும், ஆசிரியர் குலாத்திற்கும் என் சக நண்பர்களுக்கும் சிறப்பான முறையில் இந்நூலை உருபெற்று வெளியிட உதவிய “இணுவில் வைரஸ் கிரபிக்ஸ்” நிறுவனத்தினருக்கும் நன்றி கூறக் கடமைப்பட்டுள்ளேன்.

நன்றி

நூலாசிரியர்.

பொருளடக்கம்

பக்கம்

1. தஞ்சை சகோதரர்களின் கலைப்பணி 01 - 16
2. பரதநாட்டியக் கச்சேரி முறைமை 17 - 88
 - ◆ தோடயமங்களம் 23 - 24
 - ◆ அலாரிப்பு 25 - 27
 - ◆ ஜதீஸ்வரம் 28 - 30
 - ◆ சப்தம் 31 - 35
 - ◆ வர்ணம் 36 - 40
 - ◆ பதம் 41 - 52
 - ◆ கீர்த்தனம் 53 - 62
 - ◆ அஷ்டபதி 63 - 64
 - ◆ ஜவளி 65 - 67
 - ◆ தில்லானா 68 - 73
 - ◆ சுலோகம் 74 - 74
 - ◆ கௌத்துவம் 75 - 82
 - ◆ மல்லாரு 83 - 83
 - ◆ புஸ்பாஞ்சலி 84 - 88
3. பரதநாட்டியக் கச்சேரியில் வாசிகா அபிநயத்தின் பங்கு 89 - 101
4. பரதநாட்டியக் கச்சேரியின் போது நர்த்தகி அறிந்திருக்க வேண்டிய விடயங்கள். 102 - 104
5. பரதநாட்டியக் கச்சேரியில் ஆஹார்ய அபிநயத்தின் பங்கு. 105 - 118

முடிவுரை

உசாத்துணை நூல்கள்

1. தஞ்சை சகோதரர்களின் கலைப்பணி

இந்தியாவின் தென்பகுதியில் உள்ளது தமிழ்நாடு மிக நீண்ட கலைப் பாரம்பரியத்தைக் கொண்டது. 64 கலைகளின் பிறப்பிடம் என்றும் கூறலாம். இன்றைய பரதநாட்டியத்தின் முன்னைய நிலை அல்லது வடிவம் இது தான் என்று கூறமுடியாது. அதற்குரிய ஆதாரங்களும் கிடைக்கவில்லை ஆனால் தமிழ் நாட்டிலே ஆரம்ப காலங்களிலிருந்து நிலவிய ஆடல் வடிவங்களிலிருந்தே இதன் சாயலைத் தேட வேண்டியுள்ளது. உதாரணமாக சங்க காலம், சங்கமருவிய காலங்களிலே காணப்பட்ட ஆடல்களில் கூத்துக்கள், சிலப்பதிகாரம் கூறும் கூத்துக்கள் மற்றும் பல்லவர் கால கூத்துக்கள், சோழக்காலத்தில் நிலவிய தமிழ் கூத்து, ஆரியக் கூத்து, பின்னர் வந்த சதிர், சின்னமேளம் போன்றவற்றின் அடியாகவே ஆராயவேண்டும். நீண்டகால கலைக் களஞ்சியமாக விளங்கும் தமிழ்நாட்டிலே சங்ககாலம் தொட்டு கலை வளர்ச்சியில் மன்னர்களின் பங்களிப்பு மிக அதிகமாகவே இருந்து வந்துள்ளது. அந்த வகையில்

கலை வளர்ச்சியில் குறிப்பிடத்தக்க பணிகளைச் செய்து புகழடைந்தவன் சோழர் காலத்தில் தமிழ்நாட்டை ஆண்ட 1ம் இராஜராஜனாவான் எனினும் பின் வந்த விஜய நகர நாயக்கர் மன்னர்கள் (17ம் நூற்றாண்டு) காலத்திலும் தொடர்ந்து வந்த மராட்டிய மன்னர் காலத்திலும் நிலவிய பல ஆடல் வடிவங்களிலேயே இன்றைய பரத நாட்டியத்தினுடைய முன்னோடி அம்சங்களைக் காணமுடிகின்றது.

தமிழகத்திலே கி.பி 14ம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் 17ம் நூற்றாண்டு வரை விஜயநகர நாயக்க பெருமன்னரும், 18ம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் 19ம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதி வரை மராட்டிய மன்னர்களும் ஆட்சிபுரிந்து வந்தனர். இவர்களின் ஆட்சிக் காலங்களிலே கலைத்துறைக்கென்று தனியான முக்கியத்துவத்தினால் இம்மன்னர்கள் கொடுத்திருந்ததைக் காணலாம். இசைக்கலை, நாட்டியக்கலை ஆகிய இரண்டுமே இவர்களின் ஆட்சிக் காலங்களிலே ஆலயங்களிலும், அரச சபைகளிலும் போற்றி வளர்க்கப்பட்டன. இம்மன்னர்கள் தெலுங்கு மராட்டிய மொழி பேசுபவர்களாக இருந்தமையால் தமிழகத்திலே ஏற்கனவே இருந்த தமிழ் மற்றும் வடமொழி இவற்றுடன் இணைந்து தெலுங்கு மற்றும் மராட்டிய மொழிக்

கலைவடிவங்களும் தமிழ் நாட்டில் தோற்றம் பெற்றன. உதாரணமாக சப்தம், தில்லானா, அஸ்டபதி, ஜாவளி, போன்ற உருப்படிகள் இதன் தாக்கங்களினாலேயே தோற்றம் பெற்றன எனலாம். இவர்களின் ஆட்சிக் காலங்களிலே இந்தியாவின் மாநிலங்களுக்கு மாநிலம் வெவ்வேறு கலைவடிவங்கள் ஆதரிக்கப்பட்டு வந்தன எனினும், தஞ்சாவூர் என்றாலே எமக்கு ஞாபகத்தில் வருவது பரதநாட்டியத்தின் வளர்ச்சிச் சிறப்பே. இந்த தஞ்சாவூர் நகரம் நீண்டகாலக் கலைவரலாற்றைக் கொண்டது. பல்லவர், சோழர், காலத்திலிருந்தே இவ்வூரின் கலைப்பயணம் தொடர்ந்து கொண்டேயுள்ளது. இதன் தொடர்ச்சியாக தஞ்சை நால்வரின் கலைப்பணியைக் குறிப்பிடும் முன்னர் தஞ்சை நால்வரையும் அவர்களது முன்னோர்களையும் அவர்கள் பயின்ற கலையையும் சிறப்பித்து வளம்படுத்திய நாயக்க மன்னரில் துளஜா மகாராஜாவின் கலைப்பணிகள் சிறப்பிக்க குறிப்பிட வேண்டியவை இசை, நாட்டிய அறிவும், ஆர்வமும் நிறம்பப் பெற்ற இம்மன்னன் சம காலத்தில் நிலவிய அரசசபை, ஆடல், ஆலயத்தில் இடம்பெறும் ஆடல் என்ற இரண்டு பிரிவு ஆடல்களையும் போற்றி வளர்த்தான் பல சிறந்த நாட்டிய இசையாசிரியகளை இவ்விரு இடங்களிலும் நியமித்தான். தன்னுடைய ஆர்வத்தின் காரணமாக தமிழ், மலையாளத், தெலுங்கு, ஹந்தி, மகாராட்டிரம் போன்ற பல மொழிகளையும் கற்று அவற்றில் எழுதப்பட்ட நாட்டிய சாஸ்திர நூல்களைக் கற்றார். இதே மொழிகளில் பல இசை, நாட்டிய உருப்படிகளையும் உருவாக்கியிருந்தார். அஜாமிலோ பாக்கியானம், குசேலோ பாக்கியானம் என்னும் இசை நாடக நூல்களையும் எழுதி வெளியிட்டுள்ளார். கர்நாடக இசை, ஹரிந்துஸ்தானிய இசை ஆகிய இரண்டு வடிவங்களிலும் சிறந்த தேர்ச்சியுடையவர். இந்த இரு வடிவங்களிலும் வர்ணங்கள், ஸ்வரஜதிகள், பதங்கள், தில்லானாக்களை இயற்றியிருந்தார். பரதநாட்டியத்தில் மட்டுமன்றி மோஹினியாட்டத்திலும் சிறப்பாகப் பணியாற்றியுள்ளார். 18ம் நூற்றாண்டுகால கலை வளர்ச்சியிலே இவரது பணிகள் சிறப்பாகக் குறிப்பிடப்படவேண்டியவையே. இவ்வாறான சிறந்த மன்னர்கள் ஆட்சி புரிந்த தஞ்சாவூரிலே தஞ்சை நால்வரின் பாட்டனார் குடும்பத்தினர் வாழ்ந்தனர்.

இவர்கள் சமகாலத்திலே நிலவிய ஆடல், இசைக்கலையில் தேர்ச்சி பெற்று இக்கலைக்கு குறிப்பிடத்தக்க பணியாற்றியிருந்தனர். இவர்களின் வாரிசுகளான கங்கை முத்து, இராமலிங்கம் ஆகியோர் (17ம் நூற்றாண்டவர்) அக்காலத்திலே தஞ்சையில் உள்ள செங்கணார் சிவன் ஆலயத்திலே இசைப்பணியாற்றி வந்தார்கள். அத்துடன் சமகால மராட்டிய மன்னரின் அரசசபையில் வித்துவான்களாகவும், தஞ்சை பிருவரதீஸ்வரர் ஆலயத்தில் இசை, நடன ஆசான்களாகவும் பணியாற்றி வந்தனர். இதில் கங்கை முத்து அக்கால ஆடல்களிலே சிறப்புப் பெற்ற நவசந்திகௌத்துவங்கள் மற்றும் நடராஜர் வீதியுலா புறப்படும் போது பாடப்படும் பஞ்சமூர்த்தி கௌத்துவங்கள் என்பவற்றைத் தொகுத்து “நடனாதிவாத்யரஞ்சனம்” என்னும் நூலை வெளியிட்டிருந்தார். அத்துடன் “சபாரசித சிந்தாமணி” என்னும் சாஸ்திர நூலும் இவருடையதே என்று கூறப்படுகின்றது.

கங்கை முத்துவின் புதல்வர்கள் சுப்பராயன், சிதம்பரம், ஆகியோர் தமது தந்தையாரின் இயல்பான கலை அனுபவத்தின் வாயிலாக உந்தப்பட்டு அவர்களிடமே நடனக் கலையை முறைப்படி பயின்று அக்காலத்திலே பல நாட்டிய இசைக்கச்சேரிகளை நடத்தி வந்தனர். சுப்பராயர் தனது 19ம் வயதிலே தஞ்சாவூரில் வாழ்ந்த போது, அப்போது தஞ்சாவூரை ஆட்சி செய்த துளஜா மகாராஜா அவரை அரசன்மனை நாட்டிய ஆசானாகவும், தஞ்சை பிருவரதீஸ்வரர் ஆலயத்தில் கலைப்பணியாற்றவும் நியமித்திருந்தார். இதன் போது மன்னர் அவருக்கு தஞ்சையிலே ஒரு வீடும், வயல் நிலங்களும், வழங்கியிருந்ததாகத் தெரிகிறது. இவர் மன்னரவையிலும், ஆலயத்திலும் சிறந்த நடனவனராக விளங்கியதுடன் பல தலைமைஸ்தானங்களிலும் வைத்துப் புகழப்பட்டார். இவரது பிள்ளைகளின் இசைக்குருவான முத்துஸ்வாமி தீட்சிதர் இவரிடமே வித்யா உபாஷனையையும் இசையையும் கற்றார் என்று ஓர் தகவலும் உண்டு. சமகாலத்தில் ஆடலில் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்த பிரபந்தம், நவசந்தி கவுத்துவங்கள், பஞ்சமூர்த்தி கவுத்துவங்கள் போன்றவற்றில் சிறப்புள்ளவராகக் காணப்பட்டார். இவ்வாறு சிறந்த கலையாற்றலுள்ள

சுப்பராயருக்கு சின்னையா, பொன்னையா, வடிவேலு, சிவானந்தம், என்னும் நால்வரும் பிள்ளைகளாகப் பிறந்தனர்.

சுப்பராயனின் மனைவி பெயர் அறியப்படவில்லை. சுப்பராயருக்கு முதற்பிள்ளையாக சின்னையா 1802லும், பொன்னையா 1804 இலும், சிவானந்தம் 1808 இலும், வடிவேலு 1810 இலும் பிறந்தார்கள். இவர்கள் இயற்கையிலேயே இசை நாட்டிய அறிவு மிக்கவர்களாக விளங்கினர். தமது தந்தையாருடன் சேர்ந்து குலதெய்வமான செங்கனார் ஆலய இறைவனுக்கு ஆடலிசைத் தொண்டு புரிந்து வந்தனர். தமது தந்தையாரிடமே முறைப்படி ஆடலையும் பயின்று வந்தனர். இவர்கள் நால்வரினதும் இசை அறிவியும், குரல் இனிமையையும், ஆடலறிவினையும் அறிந்த அக்கால தஞ்சை மன்னர் துளஜா மகாராஜா இவர்களை தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோவிலில் ஆடல் மகளிருக்கு நட்டுவராகவும், இசைப்பணியாற்று வதற்காகவும் நியமித்தார். இவர்களை மேலும் இசையில் சிறப்புறச் செய்வதற்காக சங்கீதமும் மூர்த்திகளில் ஒருவரா முத்துஸ்வாமி தீட்சிதரிடம் இசையினைப் பயிலும் படி பணித்தான். அதன் படி இவர்கள் திருவங்கூரில் முத்துஸ்வாமி தீட்சிதரிடம் ஏழு வருடங்கள் இசையினை குருகுல முறைப்படி கற்றனர். தமிழ் மட்டுமின்றி வடமொழி, தெலுங்கு, மராட்டி ஆகிய மொழிகளில் தேர்ச்சி பெற்றதுடன் அம்மொழிகளில் அமைந்த இசைப்பாடல்களை சிறப்பாக பாடும் திறன் பெற்றனர். ஒரு குருவின் திறமையினை அவரின் மாணவர்கள் மூலம் அறிந்து கொள்ள முடியும் என்பது உண்மை அந்த வகையில் முத்துஸ்வாமி தீட்சிதரின் சிறந்த இசைப் புலமையும், கற்பித்தல் நுட்பமும் நால்வரையும், பல புதிய உருப்படிகளை உருவாக்கச் செய்தது. இவர்கள் நால்வரும் நாட்டியத்திற்கும் இசைக்குமுரிய பல பாடல்களை ஆக்கித் தந்துள்ளனர்.

ஏழு வருட குருகுல வாசத்தின் பின்னர் இவர்கள் நால்வரினதும் இசை அரங்கேற்றம் தஞ்சையில் துளஜா மன்னரின் அரசசபையிலே மன்னரின் முன்பாக இடம் பெற்றது. இதன் போது இவர்கள் தமது குருவிற்கு தட்சனையாக அவர்கள் பெயரில் “நவரத்ன மாலா” என்ற ஒன்பது கீர்த்தனைகளைப் பாடிச் சமர்ப்பித்தனர். இதன் மூலம் மன்னரினதும், குருநாதரினதும் பாராட்டைப் பெற்றனர்.

இக்கீர்த்தனைகளில் தம் குருவைப் புகழும் விதமாகவும், நன்றி செலுத்தும் விதமாகவும் “குருகு, குருகு தாஸன் குருகு பக்தன், குருகு மூர்த்தி” போன்ற பல முத்திரைகளைப் பயன்படுத்தியிருந்தனர். கர்நாடக இசைப் பயிற்சியின் போது மாணவர்களுக்கு முதன் முதலில் பயிற்சிக்காகப் பயன்படுத்தும் இராகம் மாயாமாளவகளை எண்பதைக் கருத்திற் கொண்டு புரந்தரதாஸர் மற்றும் முத்துஸ்வாமி தீட்சிதரின் தொடர்ச்சியாக இவர்களும் தமது முதலாவது கீர்த்தனையினை இதே இராகத்திற் பாடியிருப்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. அத்துடன் தமது நாட்டியச் சிறப்பின் வாயிலாக மன்னன் மற்றும் குருவின் ஆசியுடன் “சங்கீத சாஷித்திய பரத கிரேஷ்ட” விருத்தினையும் தமதாக்கிக் கொண்டனர்.

இவர்கள் தஞ்சாவூரிலே பிறந்ததாலும், அங்கேயே நான்கு பேரும் கலை என்ற ஒரே கொள்கையுடன் ஒற்றுமையாக வாழ்ந்தமையாலும் “தஞ்சைநால்வர்” அல்லது “ஷோதரசதுஷ்டயம்” என்று வடமொழியிலும் சிறப்பிக்கப்படுகிறார்கள். நடராஜப் பெருமானின் நடனக்கலையை உலகோர் அறிய நால் வடிவில் தந்த பரதமுனியின் அடுத்த படியாக நாட்டியக் கச்சேரி அமைப்பியலை தொகுத்து ஆடற்கலைக்கு ஓர் ஒழுங்கினையும் ஒரு முழுமையான உருவையும் அமைத்த பெருமை இவர்களையே சாரும். இவர்கள் நால்வருக்கும் தனித்தனியாக பல சிறப்பம்சங்கள் இருந்த போதும் இவர்கள் நால்வரும் இணைந்து செய்த தொண்டுகள் ஏராளம் அதனாலோ என்னவே கலைஞருக்கே உரிய கலைச் செருக்கம், கலைமிடுக்கும் இவர்களிடம் நிறையவே காணப்படுகின்றது. இதற்கு உதாரணமாக ஒரு சம்பவத்தைக் கூறலாம். வருடாவருடம் பிருஹதீஸ்வரர் ஆலயத் திருவிழாக்காலங்களில் நாட்டிய ஆசானுக்கு பரி வட்டம் சூடுவது வழக்கம். துளஜா மன்னரின் ஆட்சியின் பின் 2ம் சரபேஜி ஆட்சிபிடம் ஏறியதைத் தொடர்ந்து ஒரு முறை, தஞ்சைக் கோவிலின் திருவிழாவின் போது மேல்நாட்டு மோகத்திலிருந்த அரசனால் தஞ்சை நால்வருக்கு பரிவட்டமரியாதை தேவையில்லை என்றும், அதனை அரசனின் காமக்கிழத்தியின் மகனுக்கு வழங்குமாறு

பணிக்கப்பட்டது. இதற்கு ஆட்சேபம் தெரிவித்து நால்வரும் போராடிப் பார்த்தனர். மன்னர் இவர்களின் கருத்தை மதிக்காமல் இருப்பதை உணர்ந்த தஞ்சையர்கள் நால்வரும் தமது கலைக்கு ஏற்பட்ட இழுக்கினால் மனமுடைந்து தஞ்சையை விட்டு வெளியேறினர். வேறு சமஸ்தானங்களில் அவர்களுக்கு நல்ல வரவேற்பு அளிக்கப்பட்டு அங்கு கலைப்பணியாற்ற வேண்டப்பட்டனர். இதன் படி தஞ்சையில் சிவாஜி மன்னர் பதவியேறும் வரையில் இவர்கள் தஞ்சை பக்கம் போகவேயில்லை, மன்னர்குடி, மதுரை போன்ற இடங்களில் தங்கியிருந்து கலைப்பணியாற்றினார். இவர்களில் சின்னையா மட்டும் தன் இறுதிக்காலம் வரை தஞ்சாவூர் திரும்பவில்லை. இச் சம்பவம் இவர்கள் கலைமீதும், கலையரசன் பிருஹதீஸ்வர் மீதும் கொண்ட பக்திக்கும் மதிப்பிற்கும் ஓர் எடுத்துக்காட்டாகும்.

ஆடற்கலைக்கு இசை மிகவும் முக்கியமான ஒன்று இவையிரண்டும் நகமும் சதையும் போல் எப்பொழுதும் ஒன்றாயிருக்க வேண்டும். இதன் உண்மைத் தன்மையை உணர்ந்த இவர்கள் இவ்விரு கலைகளிலும் மிக்க தேர்ச்சியுடையவர்களாய் விளங்கினர். இவர்களது தெளிவான இசையறிவே இவர்கள் பல நாட்டிய சாஸ்திரத்தியங்கள், உருப்படிகளை இயற்றத் துணையாயிருந்தன.

சின்னையா

நால்வரில் மூத்தவரான சு.சின்னையா 1802ல் பிறந்தார். இவர் தனது சகோதரர்களுடன் தஞ்சைக் கோவிலில் பணியாற்றிக் கொண்டிருந்த வேளையில் திருவாங்கூர் மகாராஜாவின் அழைப்பின் பெயரில் அவரது அரச சபையில் சென்று கலைப்பணியாற்றி வந்தார். பின்னர் மைசூர் கிருஸ்ணராஜ உடையாரின் அரசபை வித்துவானாக இருந்த காலங்களில் இறைவன் பெயரிலும் மன்னர் பெயரிலும் பல வர்ணங்கள், தில்லானாக்கள், ஜாவளிகள் என்பவற்றை இயற்றியிருந்தார். தெலுங்கு மொழியில் “அபிநயலக்ஷணமு” என்ற நூலினை இவர் எழுதியிருந்தார். ஆனால் இது பற்றி ஆய்வாளர்கள் பல அறியவில்லை. இந்த நூலின் இறுதிப்பகுதியில் “ஸிப்பராயுடு செப்பின பிரகாரம் சின்னையா வ்ராஸினதி” அதாவது சுப்பராயன் கூறியவாறு

சின்னையா எழுதியது என்றிருப்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. மைசூர் மாநிலத்திலே பரதக்கலைக்கு வித்திட்ட பெருமை சின்னையாவையே சாரும். இவரிடம் நாட்டியம் பயின்றவர்களில் பவானி, சிக்கதேவம்மா போன்ற இருவரைப்பற்றிய குறிப்புகள் இன்று கிடைக்கின்றன. பரத நாட்டியக்கலைக் கென்று இவர் அமைத்த உருப்படிகள் இன்றும் பயன்பாட்டில் இருந்துவருகின்றன.

பொன்னையா

தஞ்சை நால்வரில் இரண்டாமவர் பொன்னையா ஆவார். இவர் 1804ல் பிறந்தார். ஓரத்தநாடு கோதண்டராம நட்டுவரின் மகளான ரக்தாட்சி என்பவளை மணந்ததன் பயனாக ஞானாம்பாள், காமாட்சி என்ற இரு பெண் பிள்ளைகளுக்குத் தந்தையானார். இவர்கள் பின்னாளில் பிரபலமான நட்டுவனார்களையே திருமணம் முடித்தனர். எந்தவொரு கலையை எடுத்தாலும்(64கலை) அவை ஒவ்வொன்றினையும் பயில்வதற்கு அடிப்படை ஆரம்பம் படிமுறைகள் இருப்பது அவசியம். அந்தவகையில் பரத நாட்டியத்திற்கான ஆரம்பப் பிரிவுகளை ‘அடவு’ என்ற பெயரின் கீழ் தொகுத்தளித்த பெருமைக்குரியவர் பொன்னையா அவர்களே. பழைய சாஸ்திர நூல்கள் கூறும் அடிப்படை வேலைப்பாடுகளை இவர் ‘அடவு’ என்ற பெயரின் கீழ் ஒழுங்கமைத்தார். ஒவ்வொன்றினதும் செய்முறையின் பெயரினால் இவ்வடவுகளைக் குறிப்பிட்டு 10 வகைப்படுத்தினார். இவை ஒவ்வொன்றிலும் 12 வடிவங்களைப் புகுத்தி மொத்தம் 120 அடவுகளை ஆடற்கலையில் அறிமுகப்படுத்தினார். ஆனால் இன்று துணிஸ்வசமாக 70 அடவுகளே மிஞ்சியுள்ளன. இவ்வாறு பொன்னையா அவர்களால் பிரிக்கப்பட்ட அடவுகள் வருமாறு.

தட்டடவு	நாட்டடவு
குதித்து மெட்டடவு	ஐாதி அடவு
தட்டு மெட்டடவு	மெய்யடவு
அறுதி அடவு	மெட்டடவு
நடை அடவு	முடிவடைவு

என்பனவாகும். ஒவ்வொரு அடவுக்குமான பாதங்களின் செயற்பாடு அதற்கேற்ப மற்றைய அங்கங்களின் நிலை

சிவானந்தம்

நால்வருள் மூன்றாமவர் சிவானந்தமாவார். இவர் 1808 ம் ஆண்டில் பிறந்தார். இவர் தனது தந்தையிடமே வடமொழி, தமிழ், சங்கீதம், நடனம், தேவாரம் என்பவற்றைக் கற்றார். இவருக்கு மகாதேவன்(நட்டுவனார்), ஸபாபதி(நட்டுவனார்) என்ற இரு ஆண்பிள்ளைகள் உள்ளனர். 19ம் நூற்றாண்டின் இசை, நாட்டியத்தின் கலாசாரப் பின்னணியில் சிவானந்தமும் குறிப்பிடத்தக்க பணியாற்றியுள்ளார். ஆலயத்திலே வேடாடச உபசாரம் (16 வகை உபசாரங்கள்) மற்றும் தீபாராதனை, சுவாமி வீதி உலாவருதல், மகோற்சவ காலங்கள் போன்ற நிகழ்வுகளில் இறைவனுக்கு சமர்ப்பிக்க வேண்டிய நிருத்திய வகைகள், ஜாதிகள் தாளங்கள், தாளம் தட்டும் முறைகள் இவற்றை ஆகமங்கள் கூறும் முறைப்படி அமைந்த ஆலயங்களில் செயற்பாட்டிற்குக் கொண்டு வந்தவர். ஆலயத்திலும், அரசசபையிலும் ஆடல் பெறும் முக்கியத்துவத்தினைப் பிரித்தறிந்து அதற்கேற்ப பணியாற்றினார். தஞ்சைக் கோவிலில் மட்டுமின்றி பந்தனை நல்லூர் பசு பதீஸ்வரர் ஆலயத்திலும் நாட்டிய ஆசானாகப் பணியாற்றினார்.

சரபோஜி மன்னரின் குமாரரான சிவாஜி மகாராஜாவும், சிவானந்தமும் சிறுவயதிலிருந்தே மிக உற்ற நண்பர்களாக விளங்கினார். சரபோஜியினுடன் ஏற்பட்ட கருத்து முரண்பாடு காரணமாக இவர்கள் தஞ்சையை விட்டுச் சென்றவுடன் இருவரும் மிகவும் துன்பமடைந்ததாகவும் பின் சிவாஜி மகாராஜா அரசபீடம் ஏறியதைத் தொடர்ந்து சிவானந்தத்தை மீண்டும் தஞ்சைக்கு அழைத்து நண்பர்கள் இருவரும் சந்தோஷமாய் இருந்ததாகவும் சுவராஸ்யமான கதையொன்றும் உள்ளது. பிரிந்த நண்பர்கள் ஒன்று கூடிய வேளையில் சிவானந்தம் தோடி இராகத்திலமைந்த “தானிகே தகுஜணரார்...” என்று பதவர்களை மன்னர் பேரில் பாடியதாகவும் குறிப்புக்கள் உள்ளன. இவரும் முன்னவர்கள் போல் மைசூர் கிருஷ்ண உடையாரின் சமஸ்தானத்தில் இசை வித்துவனாக இருந்தார். இவர் சிறந்த குரல் வளமுடையவர். 4½ கட்டை சுருதியில் மிகவும் அழகாகப் பாடக் கூடியவர். தமது குலதெய்வமான பிருஹதீஸ்வரர் பெயரிலும், சரபோஜி மன்னரின் பெயரிலும்

பல வர்ணங்கள், ஸ்வரஜதிகள், ஜவாளிகள், பதங்கள் என்பன இயற்றியுள்ளார். இவர் இயற்றிய சப்தங்கள், வர்ணங்கள் பல பத்மநாபனின் புகழ் கூறுவதாகவும் அமைந்துள்ளன.

தஞ்சை பிருஹதீஸ்வரர் மேலுள்ள அன்பின் காரணமாக தஞ்சைக் கோவிலில் சிவராத்திரி விழா சிறப்பாக நடைபெற வேண்டும் என்பதற்காக தனது நவரத்ன மாலையை காணிக்கையாகச் செலுத்தினார். சுவாமி வீதி உலாவின் போது பெருவுடையார் தன் வீட்டின் முன்னால் வரும்போது பல சிறப்புப் பூஜைகளை நடாத்தினார். தனது இல்லத்திலே நவராத்திரி விழாக் காலங்களில் தொடர்ந்து ஆடல், இசைக் கச்சேரிகளும், கதாகலாட்டேபங்களும் நடாத்தி வந்தார். தஞ்சையிலே உள்ள பெரிய நடன அரங்கமான சிலம்பகூடத்தினை மன்னர்களின் ஆதரவுடன் நிறுவினார். இவர் இசை, நடனத்துடன் சித்திரக்கலையிலும் தேர்ச்சி பெற்றவராக விளங்கினார். நடனமுத்திரைகள், அடிப்படை நிலைகள் போன்றவற்றை நாட்டியப் பயிற்சியின் போது படமாக வரைந்து கற்பித்து வந்தார் கற்பித்தலில் பல நுட்பங்களைக் கையாண்ட சிறந்த ஆசிரியரும் கூட ஆண்களும் நடனம் ஆடலாம் என்ற நியதியை உறுதியாக வலியுறுத்தி வந்தார். இறுதிவரை தஞ்சை நாதனுக்கு சேவை செய்து 1863-02-04 இறைவனடி சேர்ந்தார்.

வடிவேலு

தஞ்சை நால்வருள் கடைக்குட்டி வடிவேலாவார். இவர் 1810 ல் பிறந்தார். இவர் ஒரு ‘ஏகசந்தக்கிரஹி’ என்று அவரது குருவால் பாராட்டப்பெற்றவர். ஒருவர் பாடியதை மறவாமல் அப்படியே திரும்பிப்பாடும் திறமை பெற்றமையினால் இத்தகைய பாராட்டைப் பெற்றார். முத்துஸ்வாமி தீட்சிதரின் மகன் பாலுச்சாமி தீட்சிதர் வயலின் வாசிப்பதைப் பார்த்து அதனைத் தானும் கற்க வேண்டும் என்று ஆர்வம் கொண்டு ‘ஜனக் ஜான்ஸன்’ என்னும் ஜரோப்பிய பாதிரியாரிடம் வயலினைக் கற்றுக் கொண்டார். முதன் முதலில் கர்நாடக இசைக்கு வயலின் எனும் கருவியினை அறிமுகப்படுத்திய பெருமை இவரையே சாரும் தனது வயலின் அரங்கேற்றத்தினை துளஜா மன்னரின் அரண்மனையில் நிகழ்த்தி அனைவரினதும் பாராட்டைப் பெற்றார். ஏனைய

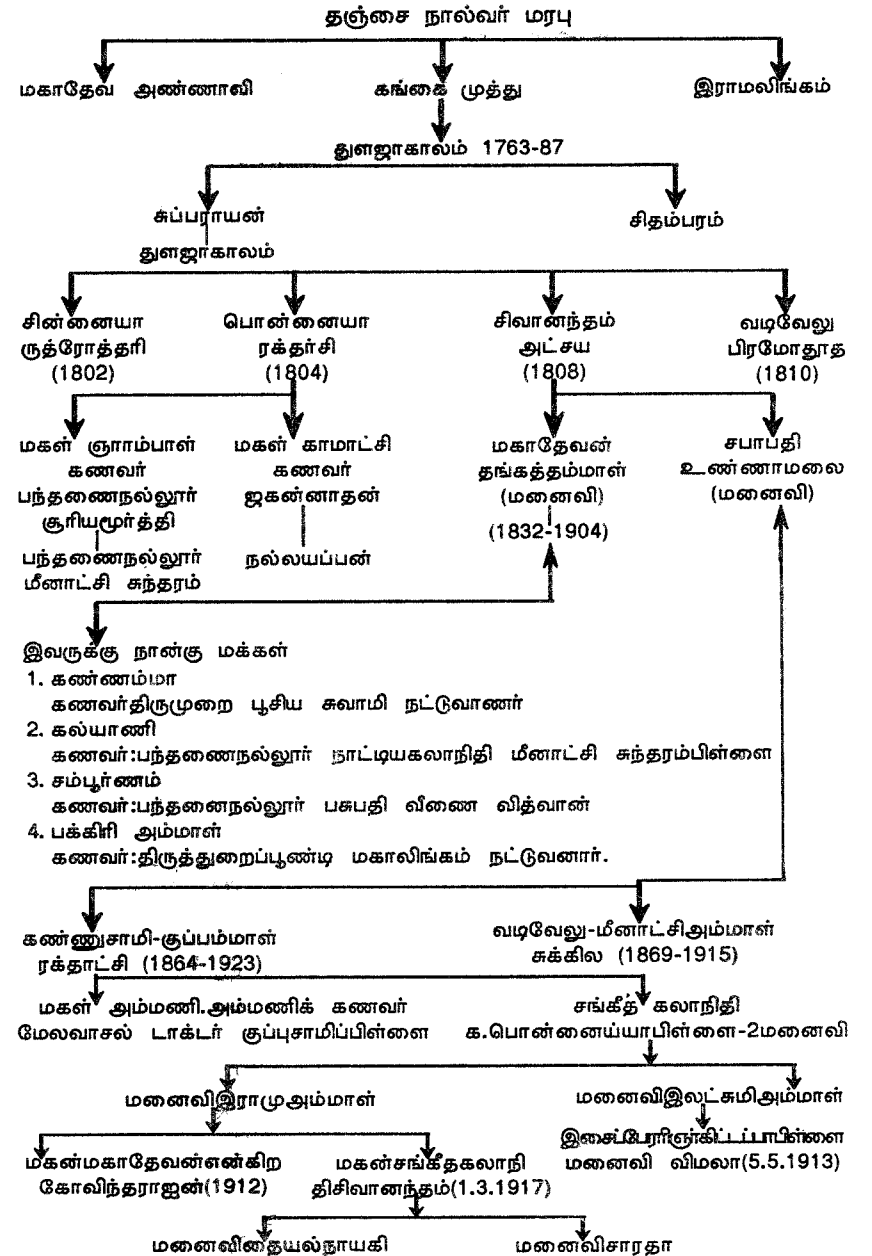
மூவரைப் போன்று சாஹித்தியங்கள் பல இயற்றியிருந்தாலும் இவர் பெரும் பகுதி பொழுதை வயலின் வாசிப்பதிலேயே செலவிட்டார். தனது சகோதரர்களினதும் இசைக் கச்சேரிகளுக்குத் தானே வயலினைப் பக்கவாத்தியமாகப் பயன்படுத்தினார். சங்கீத மும்மூர்த்திகளில் ஒருவரான தியாகராஜ சுவாமிகளிடத்தே மிகுந்த நட்பும், மதிப்பும் கொண்டவராக வடிவேலு விளங்கினார். அவருடைய கச்சேரிகளில் வயலின் வாசித்து மகிழ்ந்தார். இதனையே தம் பேறாக எண்ணினார். தியாகராஜருடன் பல இடங்களிற்கு கச்சேரிகளுக்காகச் சென்று வயலினிசை பொழிந்தார். “நாஸாமி இகநா மித தய ஜீட ராதா” என்கின்ற பூர்வ கல்யாணி இராகத்திலமைந்த பதத்தினைப் பாடிக்காட்டி தியாகராஜரின் பாராட்டைப் பெற்றார். தனது 18 வது வயதில் வீணை உலகச் சக்கரவாத்தியான ‘வீணை குப்பய்யரிடம்’ வயலின் வாசித்துக் காட்டி பாராட்டைப் பெற்றதுடன் அவர் விரும்பி வீற்றிருக்கும் சிம்மாசனத்தையும் பரிசாகப் பெற்றார். வடிவேலு கர்நாடக இசையை வயலினில் முதன் முதலில் வாசிக்கக் கேட்ட மேல் நாட்டவர்கள் பலர் இதைப்பற்றி எழுதி ஆவணப் படுத்தியிருக்கிறார்கள். இந்த சாதனையைப் பாராட்டியே திருவனந்தபுரம் மன்னர் சுவாதித்திருநாள் மகாராஜா இம்மா பெருங்கலைஞருக்குத் தந்தத்தினால் செய்யப்பட்ட வயலினை 1834 ல் பரிசாக வழங்கினார். இவ்வயலினின் விற்பலகையில் ஸ்வாதித்திருநாள் மகாராஜாவின் அரசசின்னம் பொறிக்கப்பட்டுள்ளது. இன்னும் இந்த வயலின் அவரது பரம்பரையினரால் பாதுகாக்கப்பட்டு வருகிறது. ஏனையவர்கள் போன்று ஜதீஸ் வரங்கள், பதவர்ணங்கள், ஸ்வரஜதிகள், பதங்கள், தில்லானாக்கள் எனப்பல உருப்படிகளை இவர் இயற்றியுள்ளார். பொதுவாக இசைக்கென்று தாள வர்ணங்களை இயற்றுவோர் ஸ்வரங்களுக்கு முக்கியத்து வத்தையும், ஆடலுக்குரிய பதவர்ணங்களை இயற்றுவோர் ஸாஹித்தியங்களுக்கு மேமுக்கியத்துவம் கொடுத்திருப்பார்கள் ஆனால் வடிவேலு உருவாக்கிய பதவர்ணங்களிலே தனித்து சாஹித்தியங்களுக்கு மட்டுமல்ல ஸ்வரங்கள், ஸ்வரப்பொருத்தம் (ரஸங்களுக்கேற்ப) விசேட சஞ்சாரங்கள் என அனைத்துமே சிறப்புற அமைந்திருப்பதைக் காணலாம்.

வடிவேலு வாழ்ந்த காலம் கி.பி 1810 - 1847 வரை என்று அறியப்படுகிறது. மிகவும் குறுகிய காலம் வாழ்ந்தாலும் கலைச்சேவையில் மிக நீண்ட வரலாற்றைப் பதித்துள்ளார். தமது தமையனாரான சின்னையாவுடன் சுவாதித்திருநாள் மகாராஜாவின் அரசன்மனையில் சிலகாலம் இசை, நடனப்பணியாற்றினார். இவர் இங்கு 1830 ல் சென்றிருந்தார். அங்கு மாதம் ஒன்றுக்கு நூறுரூபா சம்பளமும் வழங்கப்பட்டது. அத்துடன் திருவனந்தபுரம் சாலையில் ‘சங்கரவிலாஸம்’ என்னும் பெயரில் தான் தங்கியிருந்த வீட்டினையும் வடிவேலுவிற்கு அன்பளிப்பாக வழங்கியிருந்தார். தஞ்சையைச் சேர்ந்த மங்கம்மாள், நீராள், கனகமாலா, ஸ்ரீரங்கம் நாகரத்தினம், ராமநாத மாணிக்கம் போன்றோர் இவரிடம் நாட்டியக் கலையினைப் பயின்று சிறப்புப் பெற்றவர்கள் எனலாம்.

17ம் நூற்றாண்டு காலத்திலே நடைமுறையில் இருந்த நாட்டியக் கச்சேரிகளிலே ‘குறவஞ்சியும்’ ஓர் அங்கமாகத் திகழ்கிறது குறவஞ்சியின் இனிய பாடல்களும், லாஸ்ய வகை உணர்வுகளையும், பரத நாட்டியத்திற்குக் கொண்டு வரத் துணிந்த பொன்னையா அவர்கள் இதனை தனது நாட்டிய நாடகத்தில் பயன்படுத்தியிருக்கிறார். இவரது தம்பி வடிவேலு இக்குறவஞ்சியை ஒத்த அழகிய வடிவினைக் கொண்டு கேரள மாநிலத்தில் நிலவும் மோஹினியாட்டம் என்னும் பெண்களுக்குரிய ஆட்ட முறையினைத் திருத்தி அமைத்தார் என்று கூறப்படுகிறது. இப்பாடலிலே இடம்பெறும் ‘கந்துக நிருத்தம்’ என்னும் பந்தாடும் வடிவம் குறவஞ்சியிலிருந்து சேர்க்கப்பட்டதாக இருக்கிறது. மோஹினி ஆட்டத்தினை வடிவேலு திருத்தியமைத்ததாலோ என்னவோ அதில் பரத நாட்டிய உருப்படிகளை ஒத்த வடிவங்கள் இடம் பெறுவதைக் காணலாம். உதாரணமாக சொல்லுக் கட்டு, ஸ்வரஜதி, வர்ணம், தில்லானா போன்றவற்றைக் கூறலாம். ஆனால் இவற்றை ஆடும் போது இதில் கதகளியின் சாயலையே காண முடிகிறது. மோஹினி ஆட்ட வரலாற்றின் படி இற்றைக்கு 1200 ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் திருவாங்கூர் சமஸ்தான மன்னனான சுவாதித்திருநாள் மராஜாவினால் உருவாக்கப்பட்டது என அறியப்படுகிறது. எனவே அவரது சமஸ்தானத்திலே வித்துவனாயிருந்த வடிவேலு இதில்

பங்காற்றியிருப்பார் என்பதில் ஜயமில்லை இவ்வாறு நீண்ட கலைப்பணியாற்றி 1847 ல் தஞ்சைப் பெருமானின் திருவடி யை அடைந்தார் வடிவேலு.

தஞ்சை நால்வர் இசை, நாட்டியப் பணிக் காகத் தனித்தனியாக சிறப்பான செயற்பாடுகளை மேற்கொண்டிருந்த போதும் இவர்களது கொள்கை ஒரே நோக்கோடு இருந்தமையால் இவர்கள் தமது இறுதிவரை ஒன்றாயிருந்து சேவை செய்ய முடிந்தது.





சின்னையா



பொன்னையா



வடிவேலு



சிவானந்தம்

3. பரத நாட்டியக் கச்சேரி முறைமை

பரதநாட்டியத்திற்கான கச்சேரி முறை என்ற ஒழுங்கு தஞ்சை நால்வரால் உருவாக்கப்பட்டதென்று கூறப்பட்டாலும் இதற்கான ஆரம்பம் அவர்களின் முன்னோர்களின் காலத்திலேயே ஏற்பட்டது எனலாம். தஞ்சை நால்வரின் முன்னோர்களான கங்கைமுத்து, இராமலிங்கம் இவர்களின் காலத்தில் ஆடப்பட்டு வந்த பல ஆடல் வடிவங்கள் பின்னர் தஞ்சை நால்வரால் மெருகுபடுத்தப்பட்டு ஓர் ஒழுங்கின் கீழ் ஆடப்பட்டு வருகிறது. பல்லவர் காலம், சோழர் காலங்களில் அரசசபையிலாடல், ஆலயங்களில் ஆடல் என்பன இடம் பெற்றிருந்த போதும் இதற்குப் பின் இது என்ற வரையறையில் நாட்டிய நிகழ்வுகள் இடம்பெற்றதை நாயக்கர் ஆட்சிகால தமிழ், தெலுங்கு, வடமொழி இலக்கியங்கள் மற்றும் மராட்டிய மன்னர்களின் ஆட்சிக் குறிப்புக்கள் என்பவற்றிலிருந்து அறிய முடிகிறது. இவ்விரண்டு அரச வகுப்பினரும் வேற்று மொழிக்காரர்களாக இருப்பினும் மொழிபேதமற்ற கலைக்காக பணியாற்றி வந்துள்ளனர். அந்த வகையில் 17ம் நூற்றாண்டிலே தஞ்சையை ஆட்சிபுரிந்த (1684-1710) சஹஜி மன்னரின் கலைப்பணிகள் இங்கு குறிப்பிட்டுக் கூறக்கூடியவை. இவரால் இயற்றப் பெற்ற சிருங்கார ரஸம் தவழும் பாடல்கள் சமகாலத்தில் ஆடல் நிகழ்வுகளில் முக்கிய இடத்தைப் பிடித்திருந்தன.

மேலும் இம் மன்னரது படைப்புக்களில் ஸ்வரஜதிகள், சொல்லுக்கட்டு, ஜகீஸ் வரங்கள் என்பனவும் குறிப்பிடத்தக்கவை. இம்மன்னரது ஆட்சிக்காலத்திலே இடம்பெற்ற நாட்டியக் கச்சேரிகளில் "தோடயமங்களம், மங்கள தரு, சம்வாத தரு, ஏலதரு, கீதப்பிரபந்தம், பதம், சூர்ணிகை, தண்டகம், இராகமானிகை, தாள மாணிகை, சிம்ம நந்தன, பல்லவி நவரத்தினப் பிரபந்தம், ஜக்கினி தருக்கள்" போன்ற ஆடல் வடிவங்கள் இடம் பெற்று வந்தன. இவற்றைவிடப் "பஞ்சரத்தினப் பிரபந்தம்" என்று கூறப்படும் நாட்டிய நிகழ்வே அக்காலத்தில் நாட்டியக் கச்சேரி முறைக்குரிய ஓர் ஆற்றுகை வடிவம் எனக் கூறப்படுகின்றது. இதில் "தோடய மங்களம், மங்கள தரு, சரணு தரு, சலாம் தரு, ஸ்வரஜதி, சொல்லுக்கட்டு, விநாயகர் கௌத்தமம், பாதாபிநயம், முடிவில் ஜக்கின் தருக்கள்" என்பன இடம் பெற்றன. மேற்கூறப்பட்ட

ஆடல் வடிவங்களில் பல இன்று எமது நாட்டியக் கச்சேரியில் சில கட்டமைப்பு மாற்றங்களுடன் ஆடப்பட்டு வருகின்றன.

அத்துடன் விஜயநகர நாயக்கர் காலப்பகுதியில் “சௌக்ககாலப் பதங்கள், சப்த சூடாமணிப் பிரபந்தம், ஜக்கினிப் பிரபந்தம், குறவஞ்சி பிரபந்தம், தேசிப்பதம், துருபதம், பேரணி நாட்டியம்” போன்றன நாட்டியக் கச்சேரிகளில் ஆடப்பட்டு வந்தன. “சிருங்காரப் பதங்கள், விரகதாபப் பதங்கள், சிந்துப் பதங்கள், சக்களத்தி நடனம்” போன்றனவும் இடம்பெற்றன. இவ்வாறு இடம்பெற்று வந்த ஆடல்வடிவங்களிலே “தோடய மங்களம், சொல்லுக்கட்டு (அலாரிப்பு), சௌக காலப்பதங்கள் (பதங்கள்), சிருங்காரப் பதங்கள் (ஜாவளிகள்), கௌத்துவங்கள், ஜக்கினி தருக்கள் (தில்லானாக்கள்)” என்பன இன்று நாட்டியக் கச்சேரிகளில் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன என்றும் கூறலாம்.

தெய்வேந்திரன் எழுதிய ‘சங்கீத முக்தாவளி’ என்னும் நூலிலே குறிப்பிட்டுள்ள ஆடல் வரிசைகளை இன்று பயன்பாட்டில் உள்ள ஆடற்கிரம முறையுடன் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கத் தோன்றுகிறது. அதாவது “புஸ்பாஞ்சலி - முகசாலி - சுத்த யதி நிருத்தம் - சப்தசாலி - சூடாதி சப்த நிருத்தம் - சப்தம் - சூடகீத அபிநயம் - பலவித கீத நிருத்தம் - பிரபந்த நர்த்தனம் - சிந்து -தரு-துருவபதம்.” போன்ற உருப்படிக்களில் பலவற்றினை பொன்னையா அவர்கள் வகுத்த நாட்டியக் கச்சேரி அமைப்பின் முன்னோடி என்றும் கூறலாம். இது பற்றிய செய்திகளை அபிநய அரசி பாலசரஸ்வதி தனது “பரதநாட்டியம்” என்னும் நூலில் கூறியுள்ளார்.

இவையாவற்றையும் நன்கு ஆராய்ந்த தஞ்சை நால்வர்கள் இயல் தத்துவம், இசைத் தத்துவம், நாட்டியத் தத்துவம், ஆன்மீகத் தத்துவம் என்பனவற்றைக் கருத்திற் கொண்டு ஒரு ஒழுங்கு முறையிலமைந்த நாட்டியக் கச்சேரி முறையினை வடிவமைத்துத் தந்துள்ளனர். இவர்கள் இயல், இசை, நாட்டியம் ஆகியவற்றில் சிறந்து விளங்கியமையும், ஏற்கனவே அரச அவைகளிலும், ஆலயங்களிலும் இடம்பெற்ற ஆடல் வடிவங்களைத் திருத்தியமைத்து மெருகேற்றித் தருவதற்கு உறுதுணையாக இருந்தது எனலாம். நாட்டியசாஸ்திரம் கூறும் நிருத்தம், நிருத்தியம், தாண்டவம், லாஸ்ய அம்சங்களைச் சரிசமனாகப் பிரித்து இவ்வமைப்பியலை ஆக்கியுள்ளார். அந்த வகையில் “தோடய

மங்களம், அலாரிப்பு, ஜதீஸ்வரம், சப்தம், பதம், வர்ணம், தில்லானா, சுலோகம்” என்னும் உருப்படிக்களை கச்சேரி முறைமையில் அறிமுகப்படுத்தியிருந்தார். இதில் அலாரிப்பு, ஜதீஸ்வரம், தில்லானா என்பன நிருத்த உருப்படியாகும். சப்தம், வர்ணம் என்பன நிருத்தத்திற்கும், நிருத்தியத்திற்கும் சமங்கு வழங்குகிறது. பதம் ஓர் நிருத்திய உருப்படியாகவும், சுலோகம் வாழ்த்துப்பா போன்றும் காணப்படுகிறது. கௌத்துவம், கீர்த்தனை, அஸ்டபதி, ஜாவளி என்பன ஒப்பீட்டளவில் பழையமையானவையாக இருந்த போதும் இவை பிற்காலத்திலேயே கச்சேரி அமைப்பு வரிசையில் சேர்க்கப்பட்டன. இந்த அமைப்பில் வரும் ஜதீஸ்வரம் தஞ்சை நால்வரால் உருவாக்கப்பட்டது என்று கூறப்பட்ட போதும் இதனை ஒத்த அமைப்பு இவர்களின் முன்னோர்களின் காலத்தில் இருந்தமைக்கான சான்றுகள் உள்ளன. இக்கச்சேரி அமைப்பிற்காகப் பல புதிய இசை வடிவங்களைத் தஞ்சை நால்வர் உருவாக்கியிருந்தனர். இவர்களின் படைப்புக்களில் ஜதீஸ்வரங்கள், வர்ணங்கள், பதங்கள், தில்லானாக்கள் போன்றவற்றைக் கூறலாம். இவர்களது இசையமைப்பில் உருவான உருப்படிகள் நாட்டியக் கச்சேரியில் பெரும் வரவேற்பினைப் பெற்றுள்ளன.

ஆடற்கலை அரசன் நடராஜன் அந்த வகையில் ஆடலின் ஆரம்பம் ஆன்மீகத்தினை வலியுறுத்துகின்றது. கலை என்பது இறை இன்பத்தைத் தருவது. ஓர் நர்த்தகி ஆடும் போது அரங்கத்தை ஆலயமாக மாற்றி தன் உடலையும், உள்ளத்தையும், தன் ஆடலையும் இறைவனுக்கு அர்ப்பணமாக்கி பார்ப்போரையும் தெய்வீக கடலில் மூழ்கச் செய்கிறாள். பக்தியின் மொழி தமிழ் என்பதில் ஐயமில்லை. அந்த வகையில் தமிழரின் தனித்துவ வடிவமான பரத நாட்டியத்தில் பக்தி வெளிப்படுவதில் வியப்பில்லை. பொன்னையா அவர்களால் அமைக்கப்பட்ட இந்த கச்சேரி முறையினை ஆடுகின்ற போது ஓர் இறை அனுக்கிரகம் எமக்குள் பரவுவதை பிரபல நாட்டியத் தாரகையும் எமக்கெல்லாம் குருவுமான ஸ்ரீமதி.த.பால சரஸ்வதி (பாலம்மா) பின்வருமாறு கூறுகிறார்.

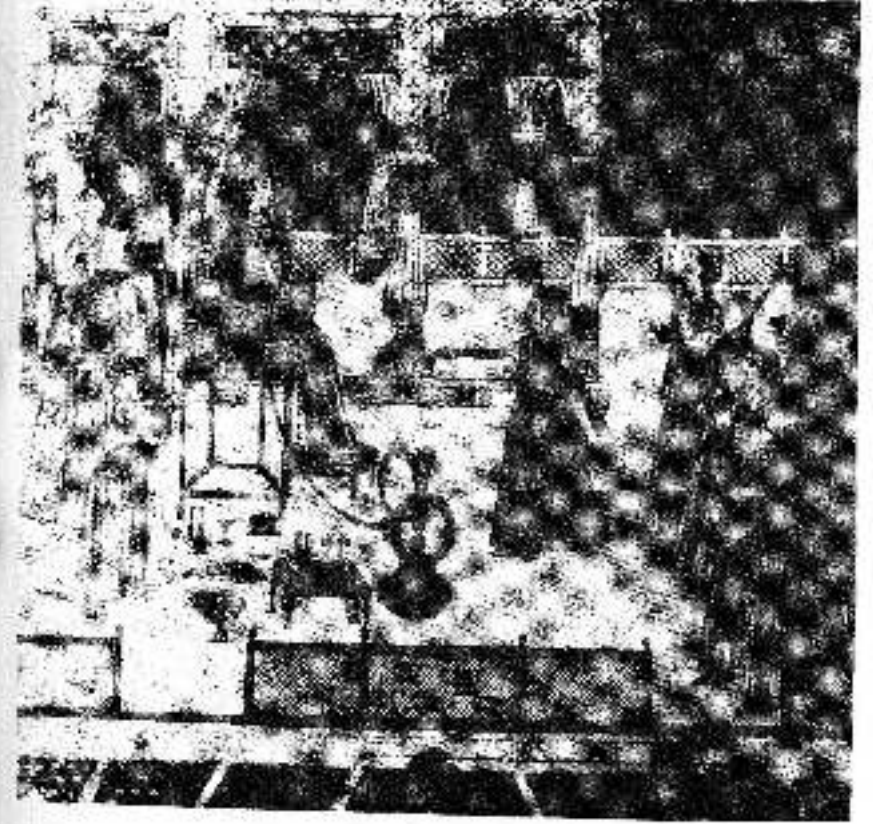
“மகத்தானதோர் ஆலயம் போன்று பராத நாட்டியக் கச்சேரி அமையப் பெற்றுள்ளது. அந்த வகையில் “அலாரிப்பு”

என்ற கோபுர வாயிலினூடாகப் பிரவேசித்து “ஜதீஸ்வரம்” என்ற அர்த்தமண்டபத்தையும் “சப்தம்” என்கின்ற மகாமண்டபத்தையும் கடந்து வந்தால் புனிதமான தெய்வ சன்னிதானமாய் “வர்ணம்” வருகிறது. அதைத் தொடர்ந்துவரும் “பதம்” கற்பக்கிரகத்திலுள்ள இறைவனுடன் சங்கமிக்கச் செய்கிறது. இதன்பின் இறைவனுக்கு நேரே நின்று கற்புர ஆராத்தி காட்டுவது போன்ற உணர்வினைத் தில்லானாவில் காணலாம். தொடர்ந்து வரும் ஸ்லோகம் புறத்தே வழிபட்ட இறைவனை அகத்திள் இறக்கிக் கொள்வது போல அமையும்” என்கிறார்.

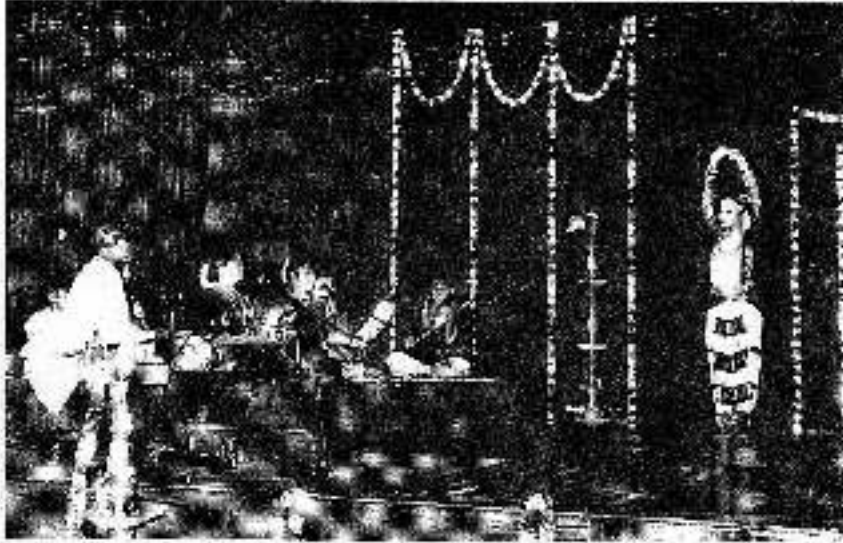
இவரது அனுபவரீதியான கருத்திலிருந்து கச்சேரி அமைப்பின் சீர்மையும், பரத நாட்டியத்தின் தெய்வீகத் தன்மையும் புலப்படுகின்றது. மேலும் இவர் தன் அனுபவரீதியாக இவர்களின் கச்சேரி அமைப்பின் சிறப்பினைப் பற்றிக் கூறும் போது.

“கச்சேரி ஆரம்பிப்பதற்கு முன்னே அக்கச்சேரி களை கட்டுவதற்காக நர்த்தகியையும், பக்கவாத்தியக்காரர்களையும், ரஷிகர் களையும் தயார்ப்படுத்துவதற்காக மேளப் பிராப்தியையும், தோடய மங்களத்தையும் முதற்கண்ணாக அறிமுகப் படுத்தியிருந்தார்கள். நட்டுவணர் தாளத்தைத் தட்ட, நந்தியான மிருதங்க வித்துவான் மேளம் கொட்ட மேடையில் வீற்றிருக்கும் மற்ற வாத்தியக் காரர்கள் வாத்தியங்களை முழங்க சூண்டலினி எவ்வாறு எழும்புமோ அவ்வாறு நர்த்தகியின் ஒவ்வொரு நரம்பும் ஆடத்துடிக்க ஆவி. அனைத்தையும் நடக்கவிருக்கும் கச்சேரிக்கு அர்ப்பணித்து விடுகிறாள்.” என்கிறார்.

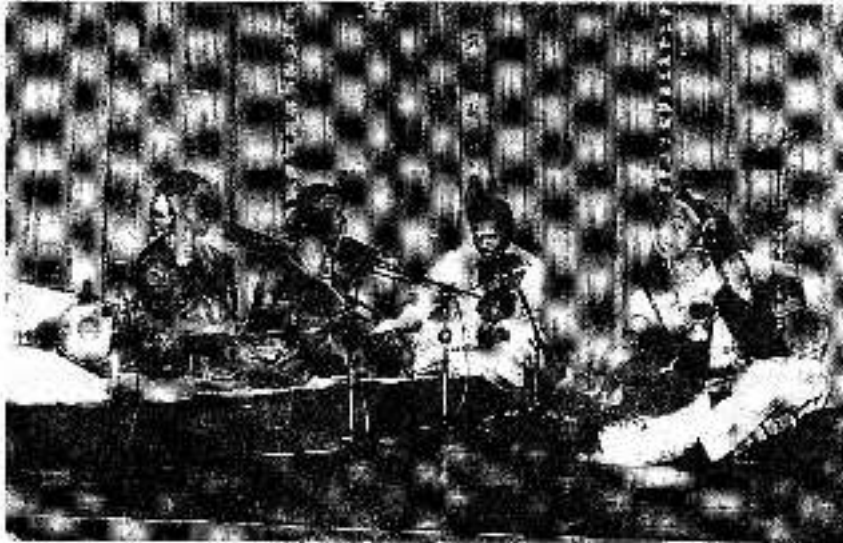
இத்தகைய சிறப்பு வாய்ந்த நாட்டியக் கச்சேரியில் சாஸ்திரம், சம்பிரதாயம் என்பவற்றில் பாரிய மாற்றங்கள் ஏற்படாமல் புதுமைகள் புகுந்து இன்னும் ஆடப்பட்டு வருவது சிறப்பிற்குரியதே ‘பழையன கழிதலும் புதியன புகுதலும்’ என்பது போல புதிய வடிவங்களில் சிறிசில கிராமிய நடனங்கள் (பாம்பு நடனம், மயில் நடனம், குறத்தியாடல்) பாரதியார் மற்றும் பாரதிதாஸன் பாடல்களிற்கான ஆடல்கள், சமூக சீர்திருத்தத்திற்கான புதுக்கவிதைகளுக்கான ஆடல்களும் இடம் பெறுகின்றன இவை மாற்றத்தை விரும்பும் ரஷிகர்கள் மத்தியில் வரவேற்பினைப் பெற்றுள்ளன.



ஆரம்ப கால அரங்கநாடக நாட்டியக்கச்சேரி இதன் போது நர்த்தகிக் குடும்பினிபுறமாக நின்றுபடி வாத்தியக்கலைஞர்கள் இசை வழங்குதல்.



தற்கால நாட்டியக் கச்சேரி முறைமை. பக்கவாத்தியக் கலைஞர்கள் மேடையின் இடது புறம் அமர்ந்திருந்த படி இசை வழங்குவர். இம்முறை முநீமதி ருகமணி தேவி அருண்டேலினால் 20ம் நூற்றாண்டில் கொண்டு வரப்பட்டது.



1999-2000 கச்சேரி முறைமை

தோடயமங்களம்

தோடயமங்களம் என்பது மிகவும் பழமை வாய்ந்த ஒரு இசை அம்சமாகும். இன்று நாட்டியத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகிறது. “தொடு” என்றால் “தொடக்கம்” என்றும், “அயம்” என்றால் “இது” என்றும், அமைவதால் “தொடக்கமாகிய இது” என்றும் பொருள்படுகிறது. “மங்களம்” என்பது “வணக்கம், நன்மை, மகிழ்ச்சி” என்றும் பொருள் கொள்ளப்படுகிறது. இது இறைவனை நினைத்து பாடுவதாக அமைகிறது. ஆரம்பகால ஆடல் கச்சேரிகளில் இதனை ஆரம்ப நிகழ்ச்சி ஆகவும் பாடி வந்தனர். அதாவது ஆடல் நர்த்தகி புன்பங்கள் கொண்டு புன்பாஞ்சலி ஆடிய தன் பின்னர் பக்க வாத்தியக் கலைஞர்களினால் யேளபிரபத்தி வாசிக்கப்படும். இதனை தொடர்ந்து நாட்டிய கச்சேரி எந்தவித இடையூறும் இன்றி நடை பெற வேண்டி இறை வணக்கமாக தோடயம் என்னும் வகை பாடலை இசை கலைஞர்கள் ஒன்றினைந்து பாடுவர் இதன் போது ஆட்டம் ஏதும் இடம்பெறவில்லை. இத்தகைய இசை வாடிவம் சிலப்பதிகார காலத்திலேயே ஊற்றெடுத்தது எனலாம் சிலம்பு கூறும் “தேவ பாணி” என்னும் இசை வகை இத்தகைய தன்மையானதாகவே காணப்படுகிறது. மாதவி அரங்கேறி ஆடுவதற்கு முன் இறைவனை வேண்டியும், அரங்கத்தை காக்கும்படியும் இத்தகைய தேவபாணி பாடலை அவளது இசைக் குழுவினர் பாடினர் என்று அடியார்க்கு நல்லார் தன் உரையில் கூறுகின்றார். விநாயகர், திருமால், முருகன் போன்ற பல தெய்வங்கள் மீது இவ்வகைப் பாடல்கள் பாடப்பட்டிருந்தன. தொடர்ந்து 19ம் நூற்றாண்டிலே ஏற்பட்ட பஜனை வழிபாட்டின் மூலமாக இந்த தேவபாணி அல்லது தோடயம் நன்கு பிரபலமாகியது இயல், இசை, நாடகம் என்ற முத்தமிழிலும் ‘தோடயம்’ பயன்படுத்தப்பட்டு வருகிறது அதாவது எந்தவொரு காப்பியங்களையோ இலக்கியங்களையோ பாடத்தொடங்கும் முன் அதனை இடையூறின்றி எழுதி முடிக்க வேண்டி ‘காப்பு’ என்னும் காத்தற் செய்யுள் இடம் பெறுகிறது. அது போன்றதே இந்தத் தோடயமும். நாடகக் கலையிலே கி.பி.18ம் நூற்றாண்டில் எழுதப்பட்ட அருணாசலக் கவிராயரின் இராமநாடகக் கீர் த்தனையிலே முதலாவது காண்டமாகிய ‘பாலகாண்டத்தில்’ முதல் பாடல் “தோடயம்” என்ற பெயரில் அமைக்கப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம் இப்பாடலின் முடிவில்

‘ஜய ஜய’ என்ற சொற்பிரயோகம் இடம்பெறுவதையும் காணலாம். இக்கால கட்டங்களில் தோற்றம் பெற்ற பெரும்பாலான தோடயப் பாடல்களின் முடிவிலே ‘ஜயஜய’ என்ற சொல் பயன்படுத்திப்பதைக் காணலாம். ஜயம் என்பது வெற்றியாகும் நிகழ்வினதோ அல்லது காப்பியத்தினதோ வெற்றியை வேண்டி இது பாடப்பட்டுள்ளது என்பது உறுதி. நாட்டியக் கச்சேரியின் ஆரம்பத்தில் “வர் த் தமான உத்தாபனம், நாந்தீ” போன்ற இறைஸ்துதிப் பாடல்களைப் பாடலாசிரியர் பாடுவர் என்று நாட்டியசாஸ்திரம் கூறியிருப்பது. தோடயமங்களத்தின் தேவையை உணர்த்துகின்றது.

நாட்டியக் கச்சேரிகளில் மிகவும் பிந்திய காலத்திலேயே நாட்டியமைப்புச் செய்யப்பட்டு ஆடப்பட்டு வருகிறது. இதன் அமைப்பானது அழகிய ஸாகித்தியங்களுடன் ஆரம்பமாகி இடையிடையே ஐதிச்சொற்கட்டுக்களும் அமைந்திருப்பதால் ஆடல் முறையில் நிருத்தமும், நிருத்தியமும் கலந்து வருவதைக் காணலாம் இவை சப்தத்தினைப் போன்று ஒவ்வொரு கண்டிகையாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளதுடன். இராகம், இராக மாளிகையிலும், தாளம் தாளமாளிகையாகவும் அமைந்திருக்கும். 19ம் நூற்றாண்டிலே தமிழ் நாட்டினை ஆண்ட சஹஜி மன்னனின் காலத்திலே நாட்டியக் கச்சேரிகளில் இத்தோடயமங்களம் பிரபலமடைந்திருந்தது.

தென்னிந்தியாவில் நிகழும் அனைத்து சாஸ்திரீய நடனங்களுக்கும், நாடகங்களுக்கும் பொதுவானதாக இத்தோடய மங்களம் அமைந்துள்ளது. குறிப்பாக கதகளியாட்டம், மோடீனியாட்டம், கூச்சப்புடியாட்டம், யக்ஷகான நாடகம், பாகவதமேள நாடகம் எனபவற்றில் நிகழ்வின் ஆரம்பத்தில் தோடய மங்களம் திரைக்குப் பின்னாலிருந்து இறைவணக்கமாகப் பாடப்பட்டு வருகிறது இன்றைய நாட்டியக் கச்சேரிகளில் அலாரிப்பின் முன்னதாகவோ அல்லது தொடர்ந்தோ இதனை ஆடி வருகின்றனர். தோடய மங்களங்களில் தாளபாக்கம் சின்னையாவின் “ஜய ஜானகீ ரமண...” மற்றும் தஞ்சாவூர் சுவாமிநாதனின் “ஜய சுத்தபுரிவாசா..” என்ற இரண்டும் மிகப் பிரபலமானவை. தோடயமங்களத்தினை யாத்தவர்களில் மேற்கூறிய இருவருடனும் யோகேந்திர சற்குருசுவாமி, சதாசிவ பிரம்மேந்திரா, மருத நல்லூர் சுவாமி போன்றோரைக் குறிப்பிடலாம்.

அலாரிப்பு

பரதநாட்டியக் கச்சேரி அமைப்பில் தேடாயமங்களத்தைத் தொடர்ந்து இடம்பெறும் நிருத்தவகை உருப்படி அலாரிப்பாகும். ‘அலர்’ என்றால் “மலர்தல்” என்று பொருள்படுகிறது. எனவே நாட்டியக் கச்சேரிகளில் தொடர்ந்து ஆட இருக்கும் உருப்படிகளுக்காக எமது உடல் உறுப்புக்களை மலரச் செய்வதே இவ் அலாரிப்பின் நோக்கமாகும். ‘புஸ்பம்’ எவ்வாறு மலர்கின்றதோ அவ்வாறே உடலும், மனமும் நட்டுவனாரின் தாளத்துடன் லயித்து மலர்கின்றன என்று அலாரிப்பின் தன்மை பற்றி பிரபல நாட்டிய மேதை அபிநய அரசி பாலசரஸ்வதி அம்மா கூறுகிறார். “அலரு, அலரி, அலாரிப்பு, அலர்பூ, அல்லரிப்பு” என்று அலாரிப்பினை பல சொற் பெயர்களில் கூறுவர்

நிருத்தம் என்பது தாளத்தைப் பிரதானமாகக் கொண்டு ஆடப்படுவது, அழகிய உடல் அசைவு, நெளிவு, சுளிவு, குழைவு என்பவற்றையும், தாளக் கூறுகளில் விரிந்த விளக்கங்களையும், மகிழ்ச்சி, மன எழுச்சி இவற்றைத் தரவல்லது அந்த வகையில் பரதநாட்டியத்தின் உட்பிரிவுகளில் ஒன்றாகிய நிருத்தத்தின் முழுமையான அழகினை அலாரிப்பில் காண்கிறோம். நிருத்த அசைவினைத் திறம்பட ஆற்றுகைப்படுத்த வேண்டும் என்கின்ற உணர்வாகிய பாவமும் அவ்வாறு திறம்படச் செய்ததன் பயனாக எழும் மனநிறைவாகிய ரஸமும் நிருத்தத்தில் ஏற்படுகிறது. இத்தகையதான நிருத்த ரஸ வெளிப்பாட்டினை அலாரிப்பில் காணலாம். கச்சேரி அமைப்பியலில் நட்டுவ ஆசானின் கம்பீரமான குரலிற்கு முழுமையாக ஆடப்படும் ஒரே உருப்படி இதுவாகும். சிலர் நாட்டை இராகத்தில் பாடி ஆடினாலும் இதன் தனித்துவம் கம்பீர சொற்கட்டில் கொலுப்பிப்பதிலேயே தங்கியுள்ளது.

அலாரிப்பு என்ற சொல்லின் ஆரம்ப வடிவத்தினை ‘அலாரிப்புழு’ என்ற தெலுங்குச் சொல்லின் அடியாக வந்ததென்று கூறுவர். ‘அலாரிப்புழு’ என்றால் ‘தயார்ப்படுத்தல்’ என்று பொருள் கொள்ளலாம். இதனையே “மலர்களால் அலங்கரித்தல்” என்று Indian Dances என்னும் நூல் கூறுகின்றது. மேலும் சுத்தானந்த பிரகாசத்திலும், பரதசங்கிரகத்திலும் கூறப்பட்டுள்ளது. “அலாரி”

என்ற கூத்து வகையின் பரிமாண வளர்ச்சியாகக் கூட இது இருக்கலாம். நாயக்கர் மற்றும் மகாராஷ்டிர மன்னன் காலத்தில் ஆடப்பட்டு வந்த “சொல்லுக்கட்டு” என்னும் ஆடல் வடிவமே தஞ்சை நால்வரால் திருத்தியமைக்கப்பட்டு அலாரிப்பாக ஆடப்பட்டு வருகின்றது என்ற செய்திகளும் உள்ளன. “சங்கீத முக்தாவளி” கூறும் “முகசாலி” என்றும் ஆடல்வகை இவ் அலாரிப்பினையே குறிக்கின்றது இம் முகசாலியம் பற்றி சுந்தானந்த பிரகாசத்தில் விரிவாகக் கூறப்பட்டுள்ளது.

பொதுவாக இவ் உருப்படி இறைவன், குரு, சபையோருக்குரிய வணக்கத்தினைத் தெரிவிப்பதாக அமைகிறது. அதாவது அஞ்சலிக் கைளை தலைக்கு மேலாகவும், புருவ மத்தியிலும் மார்பின் முன்பும் பிடித்து ஆடுவர். இவை முறையே இறைவன், குரு, சபையோருக்குரிய வணக்கம் என்று கூறப்படுகிறது. எனினும் இவை பெரும்பாலும் சங்கீர்ணஜாதி அலாரிப்பிலேயே காணமுடிகிறது. பரத நாட்டியத்தின் ஆரம்ப பயிற்சிகளான அடவுகள், ஹஸ்தங்கள், திருஸ்டி, சிரோகிரீவா, பாத பேதங்கள் என்பனவற்றை ஒழுங்கு முறையாக அமைத்து ஆடப்படுகிறது. சமம், ஆயுதம், ஆலிடம், என்ற தொடர்ச்சியில் அமையப் பெற்றிருப்பதைக் காணலாம். “தாம், திதா, தெய்ததெய்” என்ற தத்தகாரச் சொற்கட்டுக்களுக்கு ஏற்ப விளம்ப, மத்திம, தூரித என்னும் மூன்று காலங்களிலும் ஆடி இறுதியில் அழகிய தீர்மானத்துடன் நிறைவு பெறும். இதே சொற்கட்டுகள் பஞ்ச ஜாதிகளுக்கு ஏற்ப சிற்சில மாற்றங்களுடன் உச்சரிக்கப்பட்டாலும் அதன் அடிப்படை அமைப்பு மாறாமல் ஆடப்படும். இவ்வாறு பஞ்ச ஜாதிகளுக்கு ஏற்ப அலாரிப்பு ஆடப்படுவதால் அலாரிப்பை ஐந்து வகை என்பர். அவை சதுஸ்ர அலாரிப்பு(ஆதி), திஸ்ர அலாரிப்பு(திஸ்ரரகம்/ரூபகம்), மிஸ்ர அலாரிப்பு(மிஸ்ரசாபு), கண்ட அலாரிப்பு (கண்டசாபு), சங்கீர்ண அலாரிப்பு (சங்கீர்ணஏகம்), சங்கீர்ண ஜம்பை போன்றனவாகும். இவ்வலாரிப்பிலே பதாகம், திரிபதாகம், கடஹாமுகம், அலபத்தம், அஞ்சலி போன்ற ஹஸ்தங்களும், சமம், உத்வாஹிதம், அதோமுகம், அனுவிருத்தம் போன்ற திருஸ்டி பேதங்களும், சமம், உத்வாஹிதம், அதோமுகம் போன்ற சிரேபேதங்களும், ஸ்தானகம், ஆயுதம், மோடிதம்,

பார்வஸீசி போன்ற பாதபேதங்களும், சுந்தரீ, திரச்சீனா போன்ற கிரீவா பேதங்களையும் பெரும் பான்மையாகக் கொண்டு அமைக்கப்பட்டுள்ளன.

அலாரிப்பில் தலை, கழுத்து, கால் என்பன அசையாது நேராக நிற்கும் “சமபாத” நிலையினை ‘ஸம்ஹதம்’ என்றும் முகம், கழுத்து, கண் இவை ஒருசேர அசையும் “அட்டமி” நிலையினை ‘சமத்தகாரம்’ என்றும் “நிருத்ய புஸ்பாஞ்சலி” என்னும் நூல் கூறுகின்றது. அலாரிப்பினை ஆடும் போது அங்க சத்தமாக அதாவது பரதர் கூறும் ‘ஸெஷ்டம்’ கெடாமல் ஆட வேண்டியது அவசியமாகும். இதனை தெலுங்கு மன்னரான சஹஜி என்பவர் சொல்லுக்கட்டு என்னும் பெயரில் அறிமுகப்படுத்தியிருந்தார்.

வட இந்தியாவின் கதக் நாட்டியக் கச்சேரியமைப்பிலே இடம்பெறும் ‘ஆமத்’ என்னும் ஆடல் வடிவத்திலே ‘தா தை தை தத் ஆதை தை தத்’ என்ற சொற்கட்டும் பிரயோகம் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகிறது. இவ் ஆமத் எனும் ஆடல் வடிவம் நர்த்தகியின் மேடைப்பிரவேசத்தைக் குறிப்பதாகவும் அமைகிறது. இது பரதநாட்டியத்தின் அலாரிப்பினுடைய அடிப்படைக் கொள்கைகளில் ஒன்றுபட்டு நிற்பதைக் காணலாம். அதேபோன்று பரதநாட்டியத்தின் பல்வேறு அம்சங்களில் ஒற்றுமைப்பட்டு விளங்கும். பாகவதா மேளாவிலும் சில சந்தர்ப்பங்களுக்கேற்ப அலாரிப்பு ஆடப்பட்டு வருகின்றமையும் குறிப்பிடத்தக்கது.

தஞ்சை நால்வரின் காலத்திலிருந்து நாட்டியக் கச்சேரிகளில் அலாரிப்பு சத்த நிருத்த உருப்படியாக ஆடப்பட்டு வந்தது. இன்று அலாரிப்பின் நிறைவில் இறைஸ்துதிப் பாடல்கள் பாடி அபிநயிக்கப்பட்டு வருகிறது. இது அலாரிப்பின் நிருத்தத் தன்மையைச் சிதைவுறச் செய்வதுடன். ஸ்துதிப் பாடலின் அழகினையும் மங்கச் செய்கிறது. இன்று பெரும்பாலும் புஸ்பாஞ்சலியுடன் இணைந்து அலாரிப்பு ஆடப்பட்டு வருகின்றமை குறிப்பிடத்தக்கது.

ஜதீஸ்வரம்

பரதநாட்டியக் கச்சேரையில் அலாரிப்பினைத் தொடர்ந்து ஆடப்பட்டு வரும் உருப்படி ஜதீஸ்வரம் ஆகும். இங்கு “ஜதி” என்பது “யதி”யின் திரிபு ஆகும். ஸ்வரம் என்பது ஸரிகமபதநி என்னும் ஏழு ஸ்வரங்களால் ஆன ஸ்வரக்கோர்வைகளுக்கு ஜதிச்சொற்கட்டுக்களாலான கோர்வைகளுக்கு ஆடுவது ஜதீஸ்வரம் ஆகும். இது தூய நிருத்த உருப்படியாகும். இற்றைக்கு 200 ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் ஜதீஸ்வரங்கள் தஞ்சை நால்வரினால் நாட்டிய வடிவில் உருவாக்கப்பட்டதாக அறிய முடிவிறது. அலாரிப்பு சபை வணக்கமாக முன்னால் இடம் பெற ஜதீஸ்வரம் நடனத்திற்குரிய வணக்கமாக ஆடப்படுகிறது. ஆடல் நர்த்தகியின் அடவச் செயற்பாட்டுத்திறனை வெளிப்படுத்துவதாக ஜதீஸ்வரம் அமைகிறது. ஸ்வரங்களுக்கு அமைக்கப்பட்டுள்ள ஜதிக்கோர்வைகளை ஆடி முடித்தும் மீண்டும் பல்லவி ஸ்வரங்கள் பாடும்போது அவற்றின் இடையிடையே வரும் அழகிய மெய்யடவுகள் ஜதீஸ்வரத்தில் வரும் நிருத்தத்தில் லாஸ்யத் தன்மையை எடுத்துக் காட்டுவதாக அழகுற அமைந்திருக்கும். ஜதீஸ்வரத்திற்கு “ஸ்வரபல்லவி” என்றொரு பெயரும் உண்டு. ஜதீஸ்வரங்கள் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற அங்க அமைப்பினைக் கொண்டு காணப்படுகின்றன. சில ஜதீஸ்வரங்களில் ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட சரணங்களும் அமைந்திருக்கும். இன்னும் சில ஜதீஸ்வரங்களில் ஸாஹித்தியங்கள் அமைந்திருக்கும் அல்லது ஸ்வரங்கள் ஜதிகளைப் போன்றிருக்கும். இதனை “ஸ்வரஜதி” என்று கூறுவர். இந்த ஸ்வரஜதி என்ற அமைப்பினை 19ம் நூற்றாண்டிலே தஞ்சை நால்வரின் முன்னோர்கள் நாட்டியக் கச்சேரிகளில் பயன்படுத்தி வந்தார்கள்.

ஜதீஸ்வரங்கள் எப்பொழுதும் பல்லவியுடன் சேர்த்து எட்டுக் கண்டிகையாகவோ அல்லது அதற்கு மேல் கண்டிகைகளாகவோ பாடப் படவேண்டும் ஜதீஸ்வரத்தில் பல்லவியினைத் திரும்பத்திரும்பப் பாடும் போது அழகிய ஸ்வரங்களும், அழகிய ஜதிக்கோர்வைகளும் காணப்பட்டாலும், ஆடலின் இடையிடையே பயன்படும் மெய்யடவுகள் ஒவ்வொன்றும் நாட்டிய ஆசிரியரின் சொந்தக் கற்பனைகளால் ஆக்கப்பெற்றிருக்கும். நாம் கற்ற ஆரம்ப அடவுகள்,

சொற்கட்டுக்கள் முதன்முதலில் இதிலே கோர்வையாகக் கப்படுகின்றன. தற்கால நாட்டியத்தில் பயன் படுத்தப்படுகின்ற சொற்கட்டுக்கள் துளஜா மகாராஜாவினால் எழுதப்பட்ட ‘சங்கீத சாரம் ருதம்’ என்னும் நூலின் வழிவந்ததாகக் கொள்ளப்படுகிறது. இந்த அடவச் சொற்கட்டுப் பிரயோகங்கள் ஆசிரியரால் ஜதீஸ்வரப் பயிற்சியின் போது பயன் படுத்தப்படுகின்றன.

நாட்டியக்கச்சேரியின் ஆரம்ப உருப்படியான அலாரிப்பு தாளத்தை முக்கியப்படுத்துவதாக ஆடப்பட தொடர்ந்து வரும். ஜதீஸ்வரம் தாளத்துடன் இராகத்தையும் முக்கியப்படுத்துகிறது. ஜதீஸ்வரத்தின் ஆரம்பநிலையினை தேவேந்திரன் எழுதிய “சங்கீத முக்தாவளி” என்னும் நூல் கூறும்போது “யதிநிருத்தம், ராகாநுக-யதி-நிருத்தம்” என்றும் கூறுகின்றது. அதாவது இராகத்தோடு கூடிய ஜதிக்கு ஆடும் ஆட்டம் என்று பொருள் கூறப்பட்டுள்ளது. இதே நூலில் கச்சேரி அமைப்புப் பற்றிக் கூறும் போது “முகசாலி” (அலாரிப்பு) என்னும் ஆடல்வகையைத் தொடர்ந்து சுத்த யதி நிருத்தம் ஆடப்பட்டதாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. இவை இன்றைய ஜதீஸ்வரத்தின் அமைப்பு நிலையுடன் ஒப்பு நோக்கத்தக்கவை.

ஜதீஸ்வரங்கள் பல இராகங்களில் உருவாக்கப்பட்டுள்ளன. இவை பார்ப்பதற்கு சில வேளைகளில் ஒரே மாதிரியாக இருந்தாலும், ஒன்றையொன்று கலந்து விடாமல் பார்த்துக் கொள்வது ஆசிரியர்களினதும், மாணவர்களினதும் கடமையாகும். ஜதீஸ்வரத்தில் மெய்யடவுடன் நான்கு அல்லது ஜந்து கோர்வைகளாவது குறைந்தபட்சம் அமைக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். நாட்டியத்திற்கான ஜதீஸ்வரங்கள் அமைத்தவர்களில் தஞ்சை நால்வர் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். இவர்கள் இசைஞானத்திலும், தாள ஞானத்திலும், நாட்டிய ஞானத்திலும் சிறந்து விளங்கியமையால் இவர்களது ஜதீஸ்வரங்கள் பல இன்றும் ஈடிணையற்றதாகத் திகழ்கிறது. பொன்னையா அவர்களின் கல்யாணி இராகத்திலமைந்த ஜதீஸ்வரம் இன்றுவரைக்கும் எல்லோராலும் பயன் படுத்தப்பட்டு வருவதுடன், பல பெரியோர்களின் பாராட்டையும் பெற்றது. பரதநாட்டியத்தில் பயன்பாட்டிலுள்ள ஜதீஸ்வரங்களில் கல்யாணி, வசந்தா, ஆரபி, சரஸ்வதி, காவேரி

போன்றவற்றைச் சிறப்பாகக் கூறலாம். ஜதீஸ்வரங்களை இயற்றியோரில்

- ❖ தஞ்சை நால்வர்
- ❖ சுவாதித்திருநாள் மகாராஜா
- ❖ புரந்தரதாஸர்
- ❖ சியாமா சாஸ்திரிகள்.

போன்றோரை சிறப்பாகக் குறிப்பிடலாம்.

சப்தம்

18ம், 19ம் நூற்றாண்டிலே தமிழ் நாட்டில் ஏற்பட்ட மராட்டிய மன்னரின் ஆட்சிக் கலப்பினால் உருவாகிய ஆடல் வடிவங்களில் ஒன்று நாட்டியக் கச்சேரி அமைப்பியலில் மூன்றாவதாக இடம்பெறும் உருப்படி சப்தமாகும். நிருத்தியப் பகுதி முதன்முதலில் நாட்டியக் கச்சேரியில் இங்கு அறிமுகமாகிறது. சப்தம் என்றால் சொல் என்று பொருள்படுகிறது. எழுந்தருளி இறைவனையோ அல்லது வீதி உலாவரும் இறைவனையோ புகழ்ந்து பொருள் நிறைந்த சொற்களான சாபீத்தியங்களால் பாடப்படும் பாடல்களே சப்தமாகிறது. இராகம், தாளம் இவற்றின் முக்கியத்துவங்கள் முன்னர் வந்த அலாரிப்பு, ஜதீஸ்வரங்களில் விளக்கப்பட இங்கு பாவம், விஸ்தாரமெடுக்க ஆரம்பிக்கிறது. 'யசோகீதி' என்று கூறப்படுகின்ற புகழ் உரைக்கு ஒப்பானதாக சப்தம் கருதப்படுகிறது. பொதுவாக கௌத்துவம், சப்தம் ஆகிய இரண்டு பதங்களையும் பாட்டுடைத் தலைவனாகிய இறைவன் அல்லது அரசனைப் புகழ்ந்தும், அவர்களுக்கு வணக்கம் செலுத்துவதாகவும் அமைந்த பாடல்கள் என்று கூறுவர். அந்த வகையில் இவ்விரு பாடல்களிலுமே உலாவரும் இறைவனைப் 'பார்' என்ற அர்த்தத்தில் 'பராக்' என்றும் அவனுக்கு வணக்கம் செலுத்தும் பொருளில் 'ஸலாமுரே' என்றும் சொற்பிரயோகங்கள் இடையிடையே வருவதைக் காணலாம்.

வடஇந்தியாவில் முகாலய மன்னர்களின் அரசசபைகளிலே 'கதக்' நடனம் ஆதரிக்கப்பட்டு வந்தது. இந்நடனங்களிலே வணக்கத்தினைக் குறிக்கின்ற 'ஸலாம்' என்ற சொல் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தது. இச்சொற்பிரயோகமானது பெரும்பாலான சப்தங்களின் நிறைவிலே பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தமையினால் இவ்விருப்படிக்கு 'சலாமு' என்ற வேறு பெயரும் ஏற்பட்டது.

உ-ம் :- பத்மநாப ஸலாமுரே
பிரதாப சிம்ம பூபால ஸலாமுரே....

அதைவிட வணக்கத்தைக் குறிக்கும் விதமாக 'நமஸ்துதே சரணமே, பணிகிறோம்' போன்ற

சொற் பிரயோகங்களும் இவற்றின் இடையிடையே இடம் பெறுகின்றன இந்த வகையில் வடஇந்திய ஷ்ரிந்துஸ்தானிய இசைமரபுடன் இணைந்த ஒரு தன்மையினை முதலில் சப்தத்தில் காணலாம்.

இவ்விருப்படியில் நிருத்தம் செய்வதற்குரிய ஒரு ஆவர்த்தனத்திலமைந்த ஜதிகள் சாஷித்தியங்களுக்கு இடையிடையே வருகின்றன. எனவே ஆடலில் நிருத்தமும், நிருத்தியமும் ஒன்றையொன்று இணைந்து வருவது பார்ப்பதற்கு அழகாக இருக்கும். இத்தன்மைகளைக் கொண்டு வர்ணத்திற்கு முன்னதாக இது ஆடப்படுவதால் இதனை வர்ணத்திற்குரிய முகவுரை என்றும் கூறலாம். இறைவனைப் புகழ்ந்து பாடும் பாடல்களுக்கு நர்த்தகியின் சிறப்பான அபிநயம் இடம்பெறும். அபிநயத்தினுடைய முக்கியத்துவமும் அதன் உள்ளார்ந்த அர்த்தங்களையும் சிறப்பாக வெளிப் படுத்தக் கூடிய சந்தர்ப்பங்களினையும் முதலில் இங்கு காணலாம். வடமொழியில் 'சப்த' என்றால் ஏழு என்ற எண்ணிக்கையுடைய இராகங்களினாலும், தாளங்களினாலும் இவ்விருப்படி அமைந்துள்ளமையால் 'சப்தம்' என்று பெயர் பெற்றிருக்கலாம் போலும். ஆரம்ப காலங்களில் காம்போதி இராகத்திலேயே சப்தங்கள் பெரும்பாலும் ஆரம்பித்திருந்தன. அதுபோல ஏழு எண்ணிக்கையுடைய மிஸ் ரசாபு தாளத்திலேயே இவை அமைக்கப்பட்டிருக்கின்றன. "தசாவதாரம், இராமாயணம், கஜேந்திர மோஷம், சிவபுராணக் கதைகள்" போன்றன சப்தங்களில் கருவாக அமைக்கப்பட்டிருக்கும். மண்டுக சப்தம், "ப்ரம்மர சப்தம் கோதண்ட ராம சப்தம்" போன்ற சப்தங்கள் பிரபலமானவை. இவை இன்று பெரும்பாலும் பயன் படுத்தப்படுவதில்லை சப்தங்களை சிலர் பயில்வதோடு மட்டும் நின்றுவிடுகின்றனர். நாட்டியக்கச்சேரிகளில் இதன் பயன்பாடு அருகி வருகின்றமை வருத்தத்திற்குரியதே.

சப்தங்கள் தமிழ், தெலுங்கு, உருது ஆகிய மொழிகளில் அமைக்கப் பெற்றுள்ளன. வேற்றுமொழியில்மைந்த சப்தங்களைப் பயிலும் போது ஆசிரியரின் உதவியுடன் அவை பற்றிய முழுமையான கருத்தினை விளங்கிக் கொண்டு அபிநயிக் கையில் சப்தத்தின் முழுமையான அழகு வெளிப்படுத்தப்படும். "சுத்தம், தேசி, பேரிணி, பிரேங்கணம்,

குண்டலி, தண்டிகை, கலசம்" என்னும் ஏழு வகை லாஸ்யங்களும் 'சப்தலாஸ்யம்' என்ற பெயரில் விநாயகர் கௌத்துவத்தினைத் தொடர்ந்து ஆடப்பட்டதாக அறியப்படுகிறது. இதனை அன்றைய, சப்தத்துடன் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கக் கூடிய பல அம்சங்கள் உள்ளதைக் காணலாம். சப்தப் பாடல்களிலே காணலாம். சப்தப் பாடல்களிலே இறைவனின் சிறப்புக்களை மிகவும் அழகாகப் பாடப்பட்டிருக்கும்.

உதாரணமாக

"மருண்டமானினம் மேய்கை மறந்திட
மாயவன் குழல் ஊதுவான்"

இங்கு கண்ணனின் குழலிசையில் விலங்கினங்கள் கூட மயங்கும் தன்மையை எடுத்துக் காட்டியுள்ளார். மேலும்.

'கண்டமதனில் ஆலமில்ங்கிட
விண்மதியும் செஞ்சடையில் துலங்கிட
வெண்ணீறு அணிந்த மேனி இலங்கிட
விண்ணோர் மகிழ்ந்திட ஆடிய நடராஜனே"

என்று நடராஜனின் ஆடல் அழகினை அற்புதமாக வர்ணித்திருப்பதும் சப்தம் பாடல்களேயாகும். இவ்வாறான அழகிய பொருள் கொண்ட சொற்களால் ஆக்கப்பெற்றது இச்சப்த சாஷித்தியங்களாகும். இச்சப்தங்களிலே சிறிய சம்பவம் தொட்டு முழுதான கதைகளையும் விளக்கும் தன்மையுடைய சப்தங்களும் உள்ளன. உதாரணமாக 18ம் நூற்றாண்டினைச் சேர்ந்த மேலத்தூர் பரதம் காசிநாதப்பாவின் ஸ்ரீ ராகத்திலமைந்த "கஜேந்திர மோஷம்" சப்தம் மிக நீண்ட கதைப்பங்கினை உடையதாய் அமைந்துள்ளது. ஓடிஸி நடனத்திலே இடம்பெறும் இஸ்டதேவதா வந்தனம் பரதநாட்டியத்திலுள்ள இச்சப்தத்தினைப் போன்று அமைந்துள்ளதைக் காணலாம். இதிலும் அபிநயமும், இடையிடையே சுத்த நிருத்தமும் ஆடப்படுகிறது.

கரவர்த்தனை என்னும் போது முத்திரைகள் அல்லது கைக்குறிகளை ஒவ்வொரு பொருளுக்கும் ஏற்ற ஸ்தான வேறுபாடுகளிலும் முக பாவ வேறுபாடுகளிலும் வித்தியாசப்படுத்தி அபிநயிப்பதாகும். உதாரணமாக அலப்தம்

முத்திரையை மார்பின் முன் அழகானது என்ற பொருள்படவும், முகத்தைக் காட்டவும், நாட்டியாரம்பத்தின் மேலாக உயர்த்தும் போது சந்திரன் எனப் பொருள்படவும் அபிநயிக்கின்றோம். இதனையே கரவர்த்தனை என்போம். இக்கரவர்த்தனை பற்றி இங்கு குறிப்பிடக்காரணம் இவ்வாறான விண்ணியாசங்களின் அர்த்தத்தை ஆத்மாத்மமாக வெளிப்படுத்தப் பயன்படும் அபிநயப் பகுதி சப்தத்தின் மூலம் நாட்டியக் கச்சேரியில் ஆரம்பமெடுக்கிறது என்பதாகும். இச்சப்தங்கள் இன்று வரை பல நாட்டிய இசை ஆசானால் இயற்றப்பட்ட வருகின்றன.

சப்தம்

கிராகம் : கிராகமாளிகை பாடல் : ஸ்ரீமதி ராஜி நாராயன்
தாளம் : மிஸ்ரசாயு

கண்டிகை : 01

கிராகம் : காம்போதி
தசரதன் தன் தனயனாகிய வேள்வி காத்திட்ட ராகவா
மா வேள்வி காத்திட்ட ராகவா
ஈசன் வில்லினை முறித்திட்ட ஸ்ரீ ராகவா
சீதா மணாளனே ராகவா.

கண்டிகை : 2

கிராகம் : தன்யாசி
மன்னன் சொல் காத்திட மரவுரிசடைதரித்து
அன்னையும் கிளையோனும் பின்னே தொடர
வன்ன படகினில் நதியைக் கடந்த சீலா
குறனுக்கே அருளிய பரமா. (சீதா)

கண்டிகை : 3

கிராகம் : ஸஹான
பரத நம்பிக்கு பாதுகை ஈந்து
கோர வனமதில் நடந்து சென்று
மாரீசன் மாணாய் வந்து மயக்கிட
கோர தசமுகன் சூழ்ச்சியால்
தனியனாகியே தவித்திட்ட ரகுராமா.
(சீதா)

கண்டிகை : 4

கிராகம் : ஹம்ஸானந்தி
ஹனுமானின் தீவ்ய நேயத்தால் : அந்த
மனுகுல வைரீ அரக்கனை விழ்த்தி
அனுஜருடன் அன்னை மனம் மகிழ்ந்திட
மகுடமேற்றிட்ட ஸ்ரீராமா
கோதண்ட மேந்திய ரகுல ஸ்ரீராகவா. (சீதா)

வர்ணம்

பரதநாட்டியக் கச்சேரி அமைப்பியலில் நான்காவதாக இடம்பெறும் உருப்படி வர்ணமாகும். இது நர்த்தகியின் பூரணத்துவத்தை உணர்த்தும் உருப்படியாகும். கச்சேரி அமைப்பியலின் நடுநாயகமாகவும், இதயம் போன்றதாகவும் அமைந்துள்ள இது ஏனைய உருப்படிகளைவிட அதிக நேரத்தையும், அதிக வேலைப்பாடுகளையும் கொண்டிருக்கும். நிருத்தம், நிருத்தியம் ஆகிய இரண்டும் மாறிமாறி வருவது பார்ப்பதற்கும், கேட்பதற்கும் ரம்மியமானதாயிருக்கும், பொதுவாக வர்ணங்களை இரண்டு வகையாகக் கூறுவர்.

1. தான வர்ணம்.
2. பத வர்ணம்.

இதில் தான வர்ணம் என்பது இசைக் கென உருவாக்கப்பட்டது. இராக சாயலுடனும், தாளங்களின் நுட்பங்களையும் வெளிப்படுத்தும் உருப்படியாக இசையில் பயன்படுத்தப்படுகிறது. பதவர்ணங்கள் நாட்டியத்திற்கென்று ஆக்கப்பெற்றது. இப்பதவர்ணங்கள் ஆடலுக்குப் பயன்படுவதனால் இதனை “ஆடவர்ணம்” என்றும், பெரும்பாலும் செளக காலத்தில் ஆடப்படுவதால் “செளக வர்ணம்” என்றும் கூறப்படுகிறது. பதவர்ணங்களில் ஸ்வரம், ஜதி, பாடல் ஆகிய மூன்றும் ஒன்றை ஒன்று மிஞ்சுவதாக அமைந்திருக்கும் வர்ணங்களின் தற்போதைய அமைப்பினை அமைத்த முன்னோடிகள் தஞ்சை நால்வரே. இவர்கள் இவ்வர்ண அமைப்பினைப் “பூர்வாங்கம், உத்தராங்கம்” என இரண்டு பிரிவாகப் பிரித்தனர்.

பூர்வாங்கப் பகுதியிலே பல்லவி, அனுபல்லவி, முத்தாய்ஸ்வரம், என்னும் அங்கங்களும், உத்தராங்கப் பகுதியிலே சரணம், சரணஸ்வரம் என்னும் அங்கங்களும் காணப்படுகின்றன. இவை அனைத்திற்குமே சாபீத்தியங்கள் அமைந்திருப்பது பதவர்ணங்களில் விசேட அம்சமாகும். வர்ணத்தின் சரணப் பகுதியினை எத்துக்கடை பல்லவி, உப பல்லவி, சிட்டைபல்லவி என்றும் கூறுவர்.

பதவர்ணங்களின் ஸாஹித்தியங்களுக்கு இடையிடையே சில ஜதி அமைப்புகள் இயற்றையாகவே ஆக்கப் பெற்றிருக்கும் அல்லது முத்தாய்ஸ்வரத்தை ஜதிச் சொற்கட்டாகப் பாடுவர். இவ்வகையான வர்ணங்களை

“பதஜதி” வர்ணங்கள் என்றும் கூறுவர். பெரும்பாலான வர்ணங்கள் சிருங்கார ரஸத்தினையே பிரதானமாகக் கொண்டிருக்கும். ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட இராகங்களிலமைந்த இராகமாளிகை வர்ணங்களும் நாட்டியக் கச்சேரியில் இடம் பெற்றன. இவ்வாறு இராகங்கள் மாறிமாறிப் பயன்படுத்தப்படுவது பார்ப்பதற்கும், கேட்பதற்கும், இனிமையாக இருப்பதுடன் நர்த்தகியின் திறமையினைக் காணும் சந்தர்ப்பத்தினையும் தருகின்றது. ஆரம்பத்தில் வர்ணங்களில் சிருங்கார ரஸமே பிரதானமாகக் காணப்பட்ட போதும் பின்னர் பத்தியும் அதனுடன் இணைந்த சிருங்காரமும் பாடல்களில் காணப்பட்டன.

ஆரம்பத்தில் பல்லவி பாடப்பட்டு திரிகாலத் தீர்மானம் ஒன்றுடன் ஆரம்பமாகும். தொடர்ந்து 1ம் பல்லவி பாடப்படும். பின் தீர்மானம் ஆடப்பட்டு 2ம் பல்லவி அபிநயிக்கப்படும். இதன் பின் தீர்மானமும் 1ம் அனுபல்லவிப் பாடல் அடியும் பாடப்படும். தொடர்ந்து தீர்மானமும், 2ம் அனுபல்லவிப் பாடல் அடியும் பாடப்படும். பின்னர் தீர்மானமும், சிட்டாஸ்வரமும் அதற்குரிய அபிநயமும் இடம்பெற்ற ஸ்வரத்திற்குத் தீர்மானம் அடியும், ஸாபீத்தியத்திற்கு அபிநயமும் பிடிக்கப்படும். இதன் பின் சரணத்திற்குரிய தீர்மானமும், அபிநயமும், சரணஸ்வரத்திற்குரிய ஆட்டமும், அபிநயமும், இடம் பெற்றுப் பதவர்ணம் முடிவடையும். இதுவே பதவர்ணத்தின் செய்முறை அமைப்பாகும். முத்தாய்ஸ்வரத்திலிருந்து சரணஸ்வரம் வரையிலான பகுதிகளில் சாஹித்தியங்களுக்கு அழகிய அடுக்கில் தட்டுமெட்டில் அபிநயமும், Zig Zag அசைவும் இடம்பெறும்.

வர்ணத்தினைப் பொறுத்த வரையில் ஒரு நாட்டியப் பெண் களைப்பின்றி ஆடும் திறன், நிருத்தம் ஆடும் திறன், பாவ வெளிப்பாட்டுத்திறன் நிருத்தம், நிருத்தியம் ஆகிய இரண்டையும் வேறுபடுத்தி அறிந்து ரஸிகர்களுக்கும் வேறுபடுத்திக் காட்டும் திறன் சிறப்பான கார்வைப் பிரயோகத்தினை அறிந்து ஆடும் நுட்பத்திறன் போன்ற பல திறன்களை வெளிப்படுத்தும் தன்மையினைக் காணலாம். நாட்டியசாஸ்திரம் கூறும் “சாரி” வகை சிருங்காரப்பாடல்கள் இன்றைய வர்ணத்தின் சாயலைக் கொண்டுள்ளன எனலாம்.

வர்ணங்கள் பெரும்பாலும் இறைவனையே பாட்டுடைத் தலைவனாகக் கொண்டிருந்த போதும் 18ம் 19ம் நூற்றாண்டுகளிலே மன்னர்களையும், பிரபுக்களையும் புகழ்ந்தும் அவர்களது குணாதிசயங்களைக் கூறியும் ஆக்கப்பெற்றுள்ளன. உதாரணமாக துளஜா, மகாராஜா, சரபோஜி மன்னர், மும்முடி கிருஸ்ண உடையார் போன்ற மன்னர்கள் பெயரில் தஞ்சை நால்வர்கள் வர்ணங்கள் ஆக்கியுள்ளனர். பதவர்ணங்கள் 20 நிமிடங்கள் தொடக்கம் 1 மணி நேரம் வரை ஆடக் கூடியவை. ஏனைய உருப்படிபுகளை விட சற்று அதிக நேரத்தை எடுக்கும் உருப்படியாக விளங்குகிறது. எடுத்துக்காட்டாக ஆனந்த பைரவி இராகத்திலமைந்த சிவானந்தத்தின் “ஸகியே இந்த வேளையில் ...” எனத் தொடங்கும் பதவர்ணம் சுமார் 45 நிமிடம் தொடக்கம் ஒரு மணித்தியாலயம் வரை ஆடக் கூடியதாகும்.

பதவர்ணங்கள் தமிழ், தெலுங்கு, மலையாளம், கன்னடம், மராத்தி, வடமொழி ஆகிய மொழிகளில் ஆக்கப்பெற்றுள்ளன. பதவர்ணங்களில் தஞ்சை நால்வருள் ஒருவரான சிவானந்தத்தினுடைய வர்ணங்கள் நாட்டியக் கச்சேரிகளுக்குப் பெரிதும் அழகைக் கொடுப்பன. தஞ்சை நால்வர்கள் பதஜதி வர்ணங்கள் இயற்றுவதிலும் சிறந்தவர்களாக விளங்கினர். இவர்களுக்குப் பின் பதஜதி வர்ணங்கள் இயற்றிப் புகழடைந்தவர் கே.என்.தண்டாயுதபாணிப்பிள்ளை அவர்களேயாவார். பொதுவாக வர்ணங்களைக் கையாள்வது மிகவும் கடினமான விடயம் அதிலும் இவரது பதஜதி வர்ணங்கள் மிகவும் கடினமானவையாக இருக்கும். ஆனால் பயன்படுத்தும் போது மிகவும் அழகானதாக அமைந்திருக்கும்.

நாட்டிய ஆசிரியர்கள் தமது சொந்தக் கற்பனைத்திறன் மற்றும் அனுபவம் இவற்றைக் கொண்டு அடிப்படையை மீறாத சில அடவப் பிரயோகங்கள், பக்கவாத்தியங்களின் செறிவான பிரயோகங்கள், மிகவும் கூடிய அல்லது குறைந்த அபிநயக்கை சில பகுதிகளைக் குறைத்தும் என்ற சில தனிப்பட்ட வேறுபாடுகளைக் கொண்டு இன்று வர்ணம் ஆடப்பட்டு வருகின்றது. தஞ்சை நால்வரால் இயற்றப் பெற்ற வர்ணங்களே நர்த்தகியின் திறமையினை அளக்கும் அளவுகோலாக எல்லோராலும் ஏற்றுக் கொள்ளக்

கூடியதாகவும் அமைந்ததால் பிற்காலத்தில் உருவாகிய வர்ணங்கள் பெரிதும் பயன்படுத்தப் படுவதில்லை என்றே கூறவேண்டும். எப்படியிருந்த பொழுதிலும் வர்ணம் தனது தனித்துவத்தை நிலை நிறுத்திய வண்ணமேயுள்ளது. வர்ணங்கள் இயற்றிப் புகழ் பெற்றவர்களில் பின்வருவோர் சிறப்பாகக் குறிப்பிடக் கூடியவர்கள்.

- ◆ தஞ்சை நால்வர் - சின்னையா, பொன்னையா, சிவானந்தம், வடிவேலு
- ◆ பாவநாசம் சிவன்
- ◆ முத்துஸ்வாமிதீட்சிதர்
- ◆ சுவாதித்திருநாள் மகாராஜா
- ◆ வேங்கடசுப்பையா
- ◆ இராமசாமி சிவன்
- ◆ இராமசாமி தீட்சிதர்
- ◆ வீரபத்தையா
- ◆ வீணை குப்பையர்
- ◆ பல்லவி ஷேஷிய்யர்
- ◆ சுப்ரராம தீட்சிதர்
- ◆ குன்றக்குடி கிருஷ்ணய்யர்

வார்ணம்

தாளவாணம்

- தாள வர்ணம் இசைக்கென்று உருவாக்கப்பட்ட உருப்படி வகை.
- பூர்வாங்கம், உத்தராங்கம் என்றும் இரு பிரிவுகளை உடையது.
- பல்லவி, அனுபல்லவி, முத்தாய்ஸ்வரம் என்னும் பகுதிகளை பூர்வாங்கம் கொண்டிருக்கும்.
- சரணம், சரணஸ்வரம் போன்ற அங்கங்களை உத்தராங்கம் கொண்டிருக்கும்.
- பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் ஆகிய மூன்று அங்கங்களில் மட்டும் ஸாஹித்தியங்கள் காணப்படும்.
- ஸாஹித்தியங்களுக்கிடையில் அகாரம், உகாரம் போன்றவற்றிற்கு அதிக முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டிருக்கும்.
- மூன்று காலங்களிலும் பாடப்படும்.
- இசைக் கலைஞரின் திறமையை அளக்கும் அளவு கோலாக விளங்குகிறது.
- இசைக் கச்சேரியின் முக்கியமான ஓர் அம்சமாகத் திகழ்கிறது.

பதவார்ணம்

- நாட்டியத்திற்கு என்று உருவாக்கப்பட்ட உருப்படி வகை
- அவ்வாறே
- அவ்வாறே
- அவ்வாறே
- பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் சரணஸ்வரம் ஆகிய எல்லா அங்கங்களிலும் சாஹித்தியம் காணப்படும்.
- அவ்வாறில்லை.
- செளக்க மற்றும் மத்திம காலங்களிலே பாடப்படும்.
- நாட்டியக் கலைஞரின் ஆடல் திறமையை அளக்கும் அளவு கோலாக விளங்குகிறது.
- நாட்டியக் கச்சேரியில் முக்கியமான ஓர் அம்சமாகத் திகழ்கிறது.

பதம்

பரதநாட்டியக் கச்சேரி அமைப்பில் வர்ணத்தினைத் தொடர்ந்து ஆடப்படும் உருப்படி பதமாகும். முன்னர் வந்த வர்ணத்தில் நிருத்தமும், நிருத்தியமும், ஒன்றையொன்று போட்டிபோட்டு வர பதம் முழுமையான நிருத்திய உருப்படியாக விளங்குகின்றது. லௌகீகமாகவும், ஆன்மீகமாகவும் பதங்களில் உணர்ச்சி வெளிப்பாடுகள் ஏற்படுகின்றமையால் இவற்றைக் “காதற் பதங்கள், பக்திப் பதங்கள்” என வகைப்படுத்திக் கூறுவர். பொதுவாக இப்பதங்கள் இறைவன் மேற் பாடப்பட்டதாக அமைந்திருக்கும், நாயக நாயகி பாவத்தையும், இறைவனான பரமாத்மாவிடம் மானுடரான ஜீவாத்மா கொள்ளும் காதல் தொடர்பையும் விளக்கும். “மதுர பக்தி” பாவத்தை விளக்கி “ஜீவன் முக்தி” பெறும் தன்மையை உணர்த்தும் உருப்படியாகப் பதங்கள் விளங்குகின்றன. “ஒளசித்யம்” எனப்படுகின்றன மனிதருடைய யுதார்த்தமான உணர்ச்சி வெளிப்பாடுகளை வெளிப்படுத்தக் கூடிய தன்மையினை இப்பதங்களில் காணலாம். நர்த்தகி தன் தனித்திறமைகளை தாளத்தில் நுட்பத்தை வெளிப்படுத்த தில்லானா ஊடாகமாகத் திகழ்வது போல், பாவத்தில் நுட்பத்தை வெளிப்படுத்துவதை “அம்சகதி” என நாட்டிய சாஸ்திரங்கள் கூறுகின்றன. இவ்வாறான நுட்பத்தை வெளிப்படுத்துவதற்கு பதம் ஊடகமாக விளங்குகின்றது. ஸ்ருங்காரமே இதன் பிரதான ரஸமாக இருப்பினும் அதன் வழிவந்த சோகம், வெறுப்பு ஆகிய ஒன்றுக்கொன்று முரண்பட்ட ரஸவெளிப்பாடுகளை வெளிக்கொண்டு வரும் சந்தர்ப்பங்களையும் இத்தகையவேறுபாடுகளைப் பிரித்துணர்ந்து வெளிப் படுத்தக் கூடிய நர்த்தகியின் திறமையினை வெளிப்படுத்தும் சந்தர்ப்பத்தினையும் இப்பதங்களில் காணலாம்.

பதங்கள் “தேசி” வகையைச் சேர்ந்த சாஹித்தியங்களைக் கொண்டிருப்பதுடன் பழமையான “ரத்தி” இராகத்தில் அமைந்திருக்கும் சிலம்புகூறும் தேசிக் கூத்து என்பது இவ்வகைப் பதப்பாடல்களாகவேகொள்ளலாம். வெளிப்படையாக சிருங்காரத்தையும் உள்ளார்த்தமாக தத்துவக் கருத்துக்களையும் கொண்டிருக்கும். “காளிதாஸர்” தனது “மாளவிக் காக்கி மித்ர” என்றும் காவியத்தில் பாவத்தை வெளிப்படுத்தும் தன்மையினை அழகாக உவமித்திருக்கிறார்.

அதனை ஸ்ரீமதி பாலசரஸ்வதி தனது பரதநாட்டியம் என்னும் நூலில் எடுத்துக்காட்டியிருக்கிறார். அதாவது “பாடலைப்பாடும் போது அதன் சொற்கள் நடிகையின் உடலில் புகுந்து அவற்றின் பொருள் உடலுக்குள்ளே பரவி ஒரு விதமாக எழுச்சியை மட்டும் அங்கங்களில் காட்டும் இது “வித்து” என்ற அவஸ்தை இதற்கு “ஸீஸா” என்று பெயர். அடுத்து இந்த வித்து முளைவிடுவது “அங்குரம்” இந்நிலையில் பாடி அபிநயிக் கப்படும் பொருளின் முதல் முளைகள் முக்கியமாயுள்ளன. இதில் ஓரிரண்டு எண்ணங்கள் வெளிப்படும். அடுத்து மூன்றாவது கிளைவிடும் நிலை இதனை “சாகா” என்பார். முகாபிநயம் என்ற முளை மற்ற உறுப்புக்களுக்குப் பரவி கைகளின் முத்திரையோடு நன்றாய்த் தழைத்து விடுகிறது. “அங்குரம்” சாகாவாக விரியும் போது நடிகை மிருதுவாக வளர்த்திக் கொண்டு போக வேண்டும். என்கிறார். இதனை நாம் பதம் பயிலும் போதும் ஆற்றுகை செய்யும் போதும் ஞாபகத்தில் வைத்திருப்பதும் சிறந்தது.

பரத முனிவரின் நாட்டிய சாஸ்திரம் பதம் பற்றிப் பின்வருமாறு கூறுகிறது.

“காந்தர்வம் யன்மாயா புரோக்தம் ஸ்வரதாள

பதாரம்மகம் பதம் தஸ்ய பாவேத் வஸ்து ஸ்வரசஞ்சிதம்
நிபத்தம் ச்சா அநிபத்தம் ச்சா தத் பதம்

விவிதம் ஸ்மிருதம்” என்கிறது. அதாவது பதம் என்பது

தாளம் அடங்கிய ஸ்வர அமைப்புடன் அமைக்கப்பட்டு கருப்பொருள் ஒன்றையும் கொண்டுள்ளது. அத்துடன் “நிபத்த பதம்”, “அநிபத்த பதம்” என்று பதங்கள் இரு வகைப்படும். இதில் “நிபத்த பதம்” என்பது யாப்பிலக்கண விதிகளுக்கமைய குறிப்பிட்டளவு எழுத்துக்களைக் கொண்டதாகவும், “அநிபத்த பதம்” என்பது யாப்பிலக்கண கட்டுப்பாடுகளற்றது. என்றும் கூறப்பட்டுள்ளது. தமிழ், தெலுங்கு, மராட்டி, மலையாளம், கன்னடம், வடமொழி ஆகிய மொழிகளில் பதங்கள் இயற்றப் பட்டுள்ளன. பரதநாட்டிய வழக்குகளான நாட்டியதர்மி, லோகதர்மி ஆகிய இரண்டு வகையிலும் பதங்களை ஆட முடியும். பதத்தினை ஆடும் போது ஒரு நாடகப் பாங்கான கதையினைச் செய்து காட்ட வேண்டியுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. நாட்டியப் பதங்களில் ஒரு சம்பவம் இடம் பெறும் என்பது உண்மை, அந்தப் பதத்தில்

மறைந்திருக்கும் கதையினைப் பல சஞ்சாரிக் கதைகள் மூலம் வெளிப்படுத்துதல் கட்டாயமாகின்றது.

பதத்தின் ஆரம்பம்

பதப் பாடல்களின் ஆரம்ப வடிவினை சங்ககால எட்டுத்தொகை பத்துப்பாட்டுப் பாடல்களிலும் தொல்காப்பிய அக உணர்வுப் பாடல்களிலும் தேவாரப் பக்திப் பாடல்களிலும் காணலாம். இவையே பின்னாளில் “பதம்” என்ற ஒழுங்கமைந்த உருப்படி தோன்றக் காரணமாயிருந்தன. உதாரணமாக முத்துத்தாண்டவரின் “தெருவில் வாரானோ...” என்ற தமிழ் பதம் முற்காலப் பிரபந்தப் பாடல்களின் அடியாகத் தோன்றியிருக்கலாம். அது போல ராஜம் சீத்தாராமையரின் “நாதனை அறிவாயோ பிருந்தாவன நாதனை அறிவாயோ ஸகியே...” என்ற பதமும் வைத்தீஸ்வரக் கோவில் சுப்பராமய்யரின் பைரவி இராகத்திலமைந்த “சற்றே சொல்லி வாடி என் சுவாமிக்கு...” என்ற பதமும் தூதுப் பிரபந்தப் பாடல்களின் வழிவந்ததாக அறிய முடிகிறது. அது போல “அலைபாயுதே கண்ணா...” “வேலவரே உமைத் தேடி ஒரு மடந்தை...” போன்ற பிரபலமான பாடல்கள் அகநானூறு மற்றும் தொல்காப்பிய அகப்பாடல்களின் வழியாகத் தோன்றியிருக்கலாம். எப்படியிருந்த போதிலும், 15ம் நூற்றாண்டிலேயே பதம் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற அமைப்பிற்குள் கொண்டு வரப்பட்டு புரணத்துவத்தைப் பெற்றது. கி.பி 1408-1503 காலப்பகுதியில் வாழ்ந்த தாளபாக்கம் அன்னமாச்சாரியாரே இவ்வமைப்பினைக் கொண்டு வந்தார் என்றும் இவர் 32000 பதங்களை இயற்றியுள்ள போதும் 14328 பதங்களே இன்று கிடைப்பதாகவும் ஒரு தகவல் உண்டு.

13ம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த “பாலகுர் க் கி சோமநாத” என்பவர் தனது “பாண்டிதராத்திய சரித்திர” என்னும் நூலில் பதங்களைப் பின்வருமாறு கூறுகிறார். “தும்மேத பதமுலு, பிரபத பதமுலு, ஆனந்த பதமுலு, சங்கர பதமுலு, சஞ்ஜவர்ணான பதலு, களவர்ணான பதமுலு” எனப் பலவாறு கூறுகிறார். இவை பதங்களின் பிரிவுகளாக இருக்கலாம். அது போல “அமருகரின்” “சிருங்காரசதகம்” பதத்திற்கு மூலமாக அமையப்பெற்றுள்ளது. இதில் நாயக நாயகியின் உணர்வு பேதங்களை சிறப்புற விளங்குவதால் இந்நூல்

மூலநூலாகக் கருதப்படுகிறது. அது மட்டுமின்றி ரஸங்கள் பற்றிய விளக்கத்திற்கு “பாங்குத்த கவியின்” “ரஸமஞ்சரி”, பெத்த பெருமாள் “ராயரின் சிருங்கார தண்டகம், நந்திகேஸ்வரரின் “அபிநயதர்ப்பணம்” “அபிநய ஸாரஸம்புடம்” போன்றவற்றையும் சிறப்பாகக் கூறலாம். அன்னமாச்சாரியாரின் பேரனான சின்ன திருமலாச்சாரியாவினால் தெலுங்கில் மொழி பெயர்க்கப்பட்ட “சங்கீர்த்தன லக்ஷணமு” என்னும் நூலில் பதங்களுக்குரிய விரிவான விளக்கங்கள், பதங்களின் வகைப்படுத்தல், வரைவிலக்கணம் என்பவை பற்றிய விளக்கங்கள் காணப்படுகின்றன.

18ம் நூற்றாண்டில் ஆட்சிபுரிந்த விஜயராகவ மன்னன் காலத்திலிருந்து சிருங்கார ரஸப்பாடல்கள் நாட்டியக் கச்சேரிகளில் இடம் பெற்று வந்தன. இவை இன்றுள்ள பதங்களின் முன்னோடியாக விளங்குகின்றன.

பதப்பாடல்களின் தன்மை

பதங்களின் பாடற்பொருள் அக உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துவதுடன் சிறிற் ப உணர்வு பேதங்களை உள்ளூறையாகவும் கொண்டிருக்கும் ஆனாலும் பேரின்பத் தத்துவத்தை விளக்கவல்லது. பதப்பாடல்களில் காதற்சுவை மேலோங்கியிருந்தாலும் அதன் அடிப்படையில் தோன்றும் சோகம், பயம், வீரம், மகிழ்ச்சி, வெறுப்பு போன்ற ஏனைய சுவைகளும் காதல் மயக்கத்தினால் உருவாகும் மனோநிலைகள் செய்கை மாற்றங்கள், காதற் பிரிவினால் தோன்றும் விரகதாபம், ஆற்றாமை போன்ற பல ரஸங்களின் கூட்டாக இப்பதப் பாடல்கள் அமைந்திருக்கின்றன. நாட்டியத்தில் பொதுவாக பதங்கள் உப அங்கங்களான கண், முகம் இவற்றின் அபிநயத்தில் தங்கியிருந்தாலும் இசைதான் இதன் உயிர்நாடி ஆகின்றது. பாடகர், பாடல் அமைந்துள்ள சந்தர்ப்பம், சூழல், சுவை (ரஸம்) என்பவற்றை உணர்ந்து பாடுவது அவசியம், “தோடி, தன்யாசி, புன்னாகவராளி, ஆகிரி, பைரவி, ஆனந்த பைரவி, முகாரி, மத்தியமாவதி, காமபோதி, கேதாரகௌளை, சகானா, சுருட்டி, மோகனம், சங்கராபரணம், நவரோஜ், நீலாம்பரி, தேவகாந்தாரி, பேகடா, அடானா, பிலஹரி, வராளி, கல்யாணி” மற்றும் ஹிந்துஸ்தானியில் இருந்து கர்நாடக இசையில் புகுந்த “ஸ்ரீரஞ்சனி, காபி, தேஷ்,

உசேனி, யமன் கல்யாணி, பீம்டிளாஸ், ஹம்சானந்தி, ஆபேரி, திலங், பிருந்தாவன சாரங்கா” முதலிய இராகங்கள் பதங்களை மேலும் அழகூட்டுகின்றன. அத்துடன் நவரஸப் பிரதான இராகங்களைத் தெரிந்து அதற்கேற்ப பாடல்களை அமைப்பது பதத்தின் சிறப்பிற்குக் காரணமாயிருக்கின்றன.

பதங்களின் உள்ளகத்தில் உள்ள அழகுகளே அதனைப்பாடும் போதும், ஆற்றுகை செய்யும் போதும் மெருகுபடுத்துகின்றன. அதாவது பாடல்களில் உள்ள “வர்ணனை அழகு, எதுகை, மோனை, அழகு, உவமை உருவக அணி அழகு, அடுக்குச் சொல் அழகு, பழமொழி அழகு, முடுகு, யமகம், ஸ்வர அழகு, இராக முத்திரை, தல முத்திரை, ஸாகித்திய கர்த்தா முத்திரை” போன்ற அழகுகள் அழகிற்கு அழகூட்டுவன. பதங்கள் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற மூன்று அங்கங்களைக் கொண்டிருக்கும். இவை மூன்றும் ஒன்றையொன்று தொடர்புபட்டுக் காணப்படுகின்றன. அதாவது பல்லவியில் கூறப்பட்ட விடயம் அனுபல்லவியில் சற்று விரிவாகவும் இவை இரண்டிலும் கூறப்பட்ட விடயம் இன்னும் விரிவாக சரணத்திலும் கூறப்பட்டிருக்கும். சில பதங்கள் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட சரணங்களையும், சிலவற்றில் சரணத்தின்பின் “முடுகும்” அமைந்து காணப்படும். “முடுகு” என்பது தொல்காப்பிய இலக்கணம் கூறும் இருபது வர்ணங்களில் ஒன்றாகும். மத்திய காலத்தில் அமைந்ததான இப்பகுதி சரணத்தைச் தொடர்ந்து ஆட மிக அழகாயிருக்கும். இன்னும் சில பதங்களில் முடுகினை அல்லது சரணத்தினைத் தொடர்ந்து ஸ்வரஸ்தானங்களினால் ஆன சிட்டாஸ்வரப் பகுதியும் அமையப் பெற்றிருக்கும். இத்தகைய பதங்களை இயற்றியோரில் கனம் கிருஷ்ணய்யர், ஊர்த்துக்காடு வேங்கட சுப்பையர் போன்றோர் சிறப்பானவர்கள் முடுகு, சிட்டாய்ஸ்வரம் இரண்டும் கலந்து வரும் கல்யாணி இராகத்திலமைந்த “அழைத்துவா போடி மருவ என் துரையை..” என்ற கனம் கிருஷ்ணய்யரின் பதம் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகும். அத்துடன் கரகஹரப்பிரியா இராகத்திமைந்த “கோசலைக் குமரா கேமாளச் சரணா...” என்ற பதமும் முடுகு கொண்டமைந்த பதத்திற்கு எடுத்துக்காட்டாகும். இதில் முடுகின் முற்பகுதி மத்திய காலமாகவும், பிற்பகுதி தூரித நடையிலும் காணப்படுவது இன்னும் சிறப்பானதாகும். பதங்கள் செளக

காலத்திலோ அல்லது மத்திய காலத்திலோ பாடப்படும். பதத்தைப் பாடும்போதும் ஒரு இராகத்தின் வரலாற்றினையே அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது.

இசையாசிரியன் பதத்தின் காலத் தன்மைகளைக் கருத்திற் கொண்டு இராக இலட்சணத்தை முறையாக மனத்திற் கொண்டு தன்னை அந்தப் பதத்திற்குரிய நாயகனாகவோ அல்லது நாயகியாகவோ எண்ணிப்பாடும் போது அதாவது அனுபவித்துப் பாடும்போது நர்த்தகியால் தன் பாவாபிநயத்தை மேலும் சிறப்புற வெளிப்படுத்த முடியும், பாடலுக்குரிய கால அளவைத் தீர்மானிப்பது தாளமாகும். தாளம் பிசகும் போது பாடலின் இசை மாறும், இசை மாறும் போது பாடலின் சுவை (ரஸம்) தெளிவாக வெளிப்படுத்த முடியாமற் போகின்றது. உதாரணமாக சந்தோஸமான பாடலைப் பாடும்போது தாளம் பிசக நேரிடின் அதன் இசை கருணா இரஸத்திற்குரியதாக மாறும் சந்தர்ப்பம் ஏற்படும் இதன் போது நாட்டிய நிகழ்ச்சி எத்தகைய தொய்வினை ஏற்படுத்தும் என்பதினை உணர்ந்து தாளத்தின் தளராத தன்மையாளனாக பாடலாசிரியன் விளங்குவது அவசியம். அவ்வாறே இராகமும் ஏனைய நுணுக்கங்களும் பதத்தினைப் பொறுத்த வரையில் இங்கு தேவையற்ற சங்கதிகள் எதிர்பார்க்கப்படுவதுமில்லை, பெரிதும் பயன்படுத்தப் படுவதுமில்லை. பரதநாட்டியத்தின் பதங்களை க த கி ன், டும்றி மற்றும் பஐன் என்பவற்றின் அபிநயங்களுடன் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கலாம். பஐன் மற்றும் டும்றியை இயற்றிய பலர் பரநாட்டியத்திற்கான பதப்பாடல்களை உருவாக்கியிருப்பம் குறிப்பிடத்தக்கது.

மாற்றமுறும் உத்திகள்

பதங்கள், கீர்த்தனைகள் இரண்டுமே நர்த்தகியின் ஆடல் அனுபவம், கற்பனைத் திறன், சொந்தப்பாணி போன்ற சிறப்புக்களின் வெளிப்பாடாக விளங்குகின்றன. சொன்னதையே திருப்பிச் சொல்லும் கிளிப்பிள்ளைப் பாடமாக இதனைப் பயின்றுவிட முடியாது. பாடலின் உள்ளர்த்தத்தைப் புரிந்து அபிநயிக்க வேண்டும். ஆரம்பகாலங்களிலே பதத்தின் பல்லவியைத் திரும்பத் திரும்பப் பாடி நர்த்தகி மூன்று அல்லது நான்கு நிமிடங்கள் வரை எவ்வித ஹஸ்தப்

பிரயோகங்களும் இன்றி முகத்தின் மூலம் பாவத்தை வெளிப்படுத்துவர். இம்முறை மூலம் பாவத்தை வெளிப்படுத்துவதில் அபிநய அரசி பாலசரஸ்வதி அம்மா சிறந்து விளங்கினார். பக்கவாத்தியங்களின் பிரயோகமின்றி உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டைத் தமது முகாபிநயத்தின் மூலம் அரங்கிற்குக் கொண்டு வந்தனர். ஆனால் தற்காலத்தில் பதங்கள் ஆரம்பிப்பதற்கு முன்னரும் பாடல்களின் இடையிடையேயும் உணர்வியல் வெளிப்பாட்டை ஏற்படுத்துவதற்காகவும், பாடலின் சந்தர்பங்களுக்கு ஏற்றதாகவும் பக்கவாத்தியப் பிரயோகங்கள் செறிவாகப் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன. உதாரணமாக ஒவ்வொரு ரஸமும் பிரதிபலிக்கும் சந்தர்பங்களில் புல்லாங்குழலோ, வயலினோ அல்லது மிருதங்கமோ தனித்து இசை வழங்க நர்த்தகியின் அபிநயம் இடம்பெறுகிறது. இது பார்ப்பதற்கு அழகாக இருப்பதுடன், எல்லோராலும் வரவேற்கப்படுவதாகவும் அமைந்துள்ளது

பதம் என்னும் உருப்படி உலகின் சிகரமாகத் திகழ்பவர் “வேதரஞ்ஞர்” தாளபாக்கம் அன்னமாச்சாரியாரைப் பின்பற்றி இவர் பதம் யாத்தாகக் கூறப்படுகின்றது. இவர் தெலுங்கு பிராமண குலத்தைச் சேர்ந்தவர். ஸாகித்திய பண்டிதர், அபிநய நிபுணர். பதங்களின் தந்தை என்றெல்லாம் போற்றப்படுபவர். இவர் 17ம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தவர். இவர் 4500 பதங்களை செய்திருப்பினும் 332 பதப்பாடல்களும் 128 பதங்களின் இசைக் குறிப்புக்களும் இன்று கிடைத்துள்ளன. இவர் பாடிய முதற் பதம் “ஸ்ரீபதி ஸீது பாரிகி நேனே பாலேக நிணு வேடிதே கோபால முவ்வ கோபால...” என்பதாகும். இவ்வரது பதங்களைப் போல் ஸ்ருங்கார ரஸம் ஒழுங்கின் படி கைசீகி ரீதியாய் மிருதுவான பதங்களையும் நாயக நாயகி இலட்சணம்பிசகாத தன்மையையும், அர்த்த புஷ்டியோடும் சந்தர்பத்திற்கேற்ற ரஸப் பிரதான இராகங்களோடும் தாதுக்களோடும் பதங்களை ஆக்குவதற்கு இவருக்கு நிகர் இவரே. பத ஸாஹித்தியங்களின் நடை தாதுக்களை எழுதிப்பார்க்கும் போது வந்ததே வருவது போலிருக்கும் இது இவரது பதங்களில் சிறப்பாகவே காணப்படும். தஞ்சாவூர் விஜயராகவ நாயக்க மகாராஜாவின் பெயரில் பஞ்சரத்தினைப் பதங்கள் பாடியிருப்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. இவர் தனது

பதங்களில் பெரும்பாலும் சிருங்காரம் அதனுடன் இணைந்த கருணா ஆகிய ரஸங்களிற்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்துள்ளார். கருண ரஸப்பாடல்களில் பெரும்பாலானவை ஆஹிரி ராகத்தில் அமைந்திருப்பதையும் காணலாம். இவரது பதப் பாடல்கள் குச்சுப்படி நாட்டியத்தில் பாகவதர்களால் பெரிதும் விரும்பிஆடப்படுகின்றது.

தெலுங்கு பத உலகில் ஷேத்ரஞ்ஞர் போல் தமிழ்ப் பத உலகில் அழியாப் புகழ்பெறுபவர் முத்துத்தாண்டவராவார். இவர் கி.பி 17ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் வாழ்ந்தவரென்று ஒரு சாராரும் கி.பி 1525 -1625 க்கும் இடைப்பட்ட காலப்பகுதியில் வாழ்ந்தவரென்று இன்னொரு சாராரும் கூறுவர். ஆதி மும் மூர் தீ திகள் என்று குறிப்பிடப்படும். மாரிமுத் தாப் பிள் ளை, அருணாசலக் கவிராஜர், முத்துத்தாண்டவர் மூவரில் ஒருவராகப் போற்றப்படுபவர். பல்லாயிரக் கணக்கான தமிழ்ப் பதங்களைப் பாடியிருந்தாலும் இன்று இவரது சில பதங்களே எமக்கு கிடைக்கின்றன. இவர் சிறந்த சிவபக்தர் ஆகையால் இவரது பாடல்கள் சிவநாமம் சொல்வதாகவே அமைந்திருக்கும். தனது மனதில் உருவெடுத்த பக்தியை எளிய நடையில் அனுபவ ரீதியாக உணர்ந்து பாடியுள்ளார். இறைவன் பெயரில் மட்டுமன்றி சமகால மன்னர்கள் பெயரிலும் பதங்களைப் பாடியுள்ளார். பதங்கள் பாடியவர்களில் பின்வருவோர் சிறப்பாக கூறக் கூடியவர்கள்.

முத்துத்தாண்டவர், கவிக்குஞ்சரபாரதி, மாம்பழக்கவிராயர், கனம் கிருஷ்ணய்யர், வைத்தீஸ் வரன் கோவில் சுப்பராமைய்யர், ஊர்த்துக்காடு வேங்கட சுப்பையர், இராமலிங்க சுவாமிகள், தேசிக விநாயகம்பிள்ளை, சுப்ரமணிய பாரதியார் - தமிழ் பதங்கள் இயற்றியோர்.

ஷேத்ரஞ்ஞர், வெங்கடராமசாஸ்திரி, வீரபத்ரய்யர், கனம் சீனையர், சாரங்கபாணி, பொல்ல புரமுவாரு, மல்லிகார் ஜீனுடு, பரிமளரங்கர், முவ்வலூர் சபாபதி அய்யர், விருத்த காசி வாரு, கவிமாத்ரு பூதய்யா, இனுகொண்டவாரு, சிவராமபுரமுவாரு - தெலுங்குப் பதங்கள் இயற்றியோர்.

பதம்

இராகம் : கல்யாணி

பாடல் : கனம்

கிருஷ்ணய்யர்

தாளம் : ருபகம்

பின்முடுகு மற்றும் சிட்டாய்ஸ்வரமும் அமைந்துள்ள பதம்
பல்லவி

அழைத்து வா போடி

மருவ இது சமயமென் துரையை

(அழை)

அனுபல்லவி

மழைதொடும் பூஞ்சோலை

மிக வாய்ந்திடும் தஞ்சை மாநகரில்

தழைக்கும் அமர சிம்மேந்திரன்

தனயன் பிரதாப ராம ராசன்.

சிட்டாய்ஸ்வரம்

ஸ்ரீநிஸ் தநிபத நிதபம் // பதபம கமதம கரிஸநி //

ஸ்ரீநிஸ் தநிபத நிஸ்ரீஸ் // கரிசம பமதப நிதஸ்நி //

ஸ்ரீநிஸ் தநிபத நிஸரிக // ஸ்ரீகம் க்ரிஸ்ரி ஸ்நிதநி //

ஸ்ரீகஸ் நிஸ்ரீஸ் நிதநி // ஸ்நிதப மகரிக மபதப //

(அழை)

சரணம்

வரவரமையலொரு வகையாய் வருதடி

அந்த மாறன் விடும் வன் சாரங்கனினால் மோகம் பெருகுதடி

பரபரென்று விம்மி வருகுது நான் புசித்திடும் பாலன்னமும்

ருசியாமோ பாதகி இத்தனை தோதகமேதடி

உன் சூதென்னடி பாவனை பண்ணாமலே

கனி சுரமுடன் மனமகிழ்ந்தொரு விசை.

(ஸ்ரீநிஸ்தநிபத)

(அழை)

பதம்

இராகம் - கமாஸ்
தாளம் : ஆதி

பாடல் - வேங்கடசுப்பய்யர்

பின்முடுகு அமைந்த பதம்
பல்லவி

மதனாங்க மோக சுகுமாரமே வரத
வனிதையர் உள்ளம் மகிழும் வாசுதேவனே.

(மதனா)

அனுபல்லவி

தருணப் பாதா நீ ஸா நீ தா பா மா ; ;
தாமரை மலர்ப் பாதா நீ சா நீ; தா பா மா ; - செந்
தாமரை மலர்ப் பாதா நி ஸ் நிஸ் நீ தா பா மா கமபதநிஸ்
ராதேயனவரி ஜாயா சோதா ராதிகா காந்த கோவிந்த

(மதனா)

சரணம்

எத்தனை நேரம் நான் பாடுவேன் உன்
இன்னிசையங் குழல் வேணு கானத்தில்
தகிட தீங்கிணதொம் தகிட தீங்கிணதொம் என
எத்தனை நேரம் நான் ஆடுவேன்.

முடுகு - திஸ்ரம்

இங்கு நந்தகுமாரனின் கானத்திற்கு இசைந்தபடியும் ஆடிவச்சாச்சு
அங்கு என் மாமியார் நாததனார் சொற்படி ஆட வேணுமிது
பாடாகப்போச்சு.

(மதனா)

பதம்

இராகம் : பிலஹரி
தாளம் : ஆதி

பாடல் -ராஜம்சீதாராமய்யர்

தோழியைத் தூது அனுப்பும் பாடல்
பல்லவி

நாதனை அறிவாயோ - பிருந்தாவன
நாதனை அறிவாயோ - ஸகியே

(நாதனை)

அனுபல்லவி

சீதள பங்கயம் சிரித்திட வருமந்த
ஆதவன் போல் வந்தென் அகம் மலர் வாக்கிடும்.

(நாதனை)

சரணம்

1. மாமுகில் மலர்ந்த செந் தாமரை தாங்கியே
மண்ணினில் வந்தது போல் வருவான் - அவன்
பூமலர் வதனமும் புன்னகையும் கண்டால்
புகழ்ந்திடுவாயெந்தன் பூவையே கோகுல
2. கண்டவர் ஆவியுங் கருத்துங் களித்திடும்
கொண்டல் நிற வண்ணனைக் கோமளனை யிந்த
மண்டலமெல்லாம் வேணு கானத்தில் மகிழ்வித்த
மாயனை ராஜம் சொல் ஆயர் தஞ்செல்வனை.

(நாதனை)

(நாதனை)

பதம்

இராகம் : கரஹரப்பிரியா

பாடல் : ராஜிநாராயண்

தாளம் : ஆதி

பக்தி ரஸம் சொட்டும் பின் முடு அமைந்த பதம்

பல்லவி

கோசலைக் குமரா கோமள சரணா

கோதண்டம் ஏந்தி ஏழிற் கோலம் கொண்ட பரமா.

(கோசல)

அனுபல்லவி

கோர அரக்கர் செய் கொடுமையை நீக்கென

கோரி வந்த முனிவர் தம் யாகமதைக் காத்தாய்

(கோசலை)

சரணம்

சிவச் சாபம் முறித்து சீதையைக் கை பிடித்தாய்

தவயோகி பரசுராமன் கர்வமதை ஒழித்தாய்

அவனியோர் மனம் பதற வானோறும் வியந்திட

மாவன மேகினாய் இருள் பின் தொடர்ந்திட

முடுகு

கங்கை நதியைக் கடந்து பஞ்சவடி சேர்ந்து பின்

தங்கமாணைத் தேடி ஏகிய போதில்

மங்கையைக் கவர்ந்து சென்ற தச கண்டன் தன்னை

இலங்கையில் வீழ்த்தியே அன்மையை மீட்டு வந்த

(துரிதநடை)

இங்கிதமாகவே மாந்தரடி பணிய

தேவர் மனம் மகிழ்ந்து மலர் மழை பொழிய

பங்கய மலர் ராதம் அனுமனம் வருடிட

மணி மகுட மேற்கு கருணை புரிந்தே வா

(கோசலை)

கீர்த்தனம்

பரதநாட்டியக் கச்சேரியில் பரத்தினைத் தொடர்ந்து ஆடப்படும் உருப்படி கீர்த்தனையாகும். இது பிற்காலத்திலேயே நாட்டியமைப்பில் இணைக்கப்பட்டது. கீர்த்தனை பல அம்சங்களில் பதத்துடன் ஒத்துப் போகக் கூடியதாயிருப்பினும் சில விடயங்களில் இவை தனித்துவத் தன்மைகளைக் கொண்டு வேறுபட்டு நிற்கின்றன. கீர்த்தனை என்பது “கீர்த்தி”, “புகழ்” என்ற பொருள் தருகின்றது. இசைக் கச்சேரிகளில் இதனையே கிருதி என்று அழைத்தனர். தமிழர் ஆரம்ப காலத்திலே வளம் படுத்தி பயன்படுத்தி வந்த பண்ணிசை முறையாது பீற்காலத்தில் கர்நாடக இசை என்று அழைக்கப்பெற்றது. இதன் போது கீர்த்தனை என்னும் இசை வகை மிகவும் சிறப்புப் பொருந்தியதாக பாராட்டப் பெற்றது. இத்தகைய கீர்த்தனைப் பாடல்களுக்கு வித்திட்டது காரைக்கால் அமையாரின் திருப்பதிகங்களே என்று “பேராசிரியர் கலாநிதி ஞானகுலேந்திரம் தனது “தெய்வத் தமிழிசை” என்னும் நூல் மூலம் பெருமைப்பட்டுக் கூறுகின்றார். இறைவனைப் புகழ்ந்து பாடுவதாகவும், அவனிடம் வேண்டுகல் செய்வதாகவும் கீர்த்தனைப் பாடல்கள் அமைந்திருக்கும். இங்கு பக்தியே பிரதானமாக இருக்கும். இறைவனின் பெருமை பாடும் கீர்த்தனைகளே ஆரம்பத்தில் பாடியிருப்பினும் பிற்காலங்களில் சமுதாய சீர்திருத்தம் தேச பக்தி, கலை, கலாச்சாரம், நாடகக் கதைகள், இயற்கை உணர்வுகள், உலகியல் சார்ந்த விடயங்களை வைத்து கீர்த்தனைகள் அமைக்கப்படத் தொடங்கின.

கீர்த்தனைகளை முதன் முதலில் தாளபாக்கம் அன்னமாச்சாசிரியர் உருவாக்கியிருந்தார். எனினும் இவ் வடிவங்களை 16ம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த புரந்தரதாஸரே பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற கட்டமைப்புக்குள் கொண்டு வந்தார். பதம் போன்று தமிழில் கீர்த்தனைகள் உருவாக பக்தி இலக்கியங்களின் தாக்கம் அதிகமாகவே காணப்பட்டன. கீர்த்தனைகள் தமிழ், தெலுங்கு, கன்னடம், மலையாளம், வடமொழி ஆகிய பாஷைகளில் ஆக்கம் பெற்றுள்ளன. கீர்த்தனைகளிலேமுத்திரைகள் முக்கியமான இடம் பெறுவதைக் காணலாம். அதாவது பாடலாசிரியர் தனது பெயரையோ அல்லது தனது புனைப்பெயரையோ அல்லது

இராகத் தினது பெயரையோ முத்திரையாகப் பயன் படுத்தியிருப்பர். வட இந்திய ஹிந்துஸ்தானி இசையில் கீர்த்தனைகளைக் “கீர்த்தன்” என்று குறிப்பிடுகின்றது.

கீர்த்தனைகள் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற அமைப்பினைக் கொண்டிருக்கும். பல்லவியும், சரணமும் கொண்ட கீர்த்தனைகளும் உள்ளன. அதுபோல ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட சரணங்களைக் கொண்ட கீர்த்தனைகளும் உள்ளன. பதங்களைப் போன்று கீர்த்தனைகளின் சரணத்தின் பின் முடுகுகளும் அமைந்திருக்கும் ஸ்வரங்களான கீர்த்தனைகளும் ஐதிச் சொற்கட்டுக்களும் உள்ள கீர்த்தனைகளும், கேலி செய்யும் ஏசல் தன்மையுடைய கீர்த்தனைகளும், பஹுனை வடிவிலமைந்த கீர்த்தனைகளும் என பல்வேறு தன்மைகளையுடைய கீர்த்தனைகள் உள்ளன. ஸ்வரங்களும், ஐதிச் சொற்கட்டுக்களும் பின்னிப் பிணைந்தது வரும் பகுதியினைப் பின்வரும் கீர்த்தனையின் அனுபல்லவிப் பகுதியில் காணலாம். ஊர்த்துக்காடு வேங்கட சுப்பையரின் பிலஹரி இராகத்திலமைந்த “நாத நடனமாடும் தேவ நந்தகுமாரா.....” என்ற கீர்த்தனையின் அனுபல்லவிப் பகுதியில்

“தநிதாபம ரிகபமகரிஸா தநிதநிக
தநிதகந்த நகஜனாதிதோம் க்ரிஸ தஸ்ரிதையித
நகஜக்கக் - கிடதரிரி ததத ஸ்ஸ்ஸ் தகிங்கிணதொம்
தாம் தரிததீம் - கிடதக திரி - தாம்
கிடதக திரிதாம் தரிததீம் - கிடதகதிரி

என்ற பகுதியில் காணலாம். ஊர்த்துக்காடு வேங்கட சுப்பையரின் கீர்த்தனைகளில் அதிகமாக இவ்வாறான சொற்கட்டுக்களும், ஸ்வரங்களும் கலந்து வருவதைக் காணலாம். இத்தகைய ஐதிச் சொற்கட்டுக்களுக்கு அடவுப் பிரயோகங்களை அமைத்து ஆடும் போது மிகவும் அழகானதாக இருப்பதுடன் சிலர் சாதாரண கீர்த்தனைகளின் இடையிலும் கற்பனாஸ்வரங்களை யோ அல்லது பொருத்தமான வகையில் ஐதிகளை அமைத்தோ ஆடியும் வருகின்றனர். இவை நடனத்தின் வளர்ச்சிக்குரிய படிநிலையாகவும் ஆடலுக்கு எழிலையும் கொடுக்கின்றது. ஸ்ரீமுத்துஸ்வாமி தீட்டிதரின் பாடல்களில் பல்லவி, அனுபல்லவியினைத் தொடர்ந்து “ஸமஷ்டித சரணம்” என்ற

அமைப்பு வருவதைக் காணலாம். இத்தகைய ஐதியமைப்புள்ள கீர்த்தனைகள் தோன்றுவதற்கு பல்லவர்கால நாயன்மார்களினதும், ஆழ்வார்களினதும் பக்திப் பாசரங்கள் அத்திவாரமிடப்பட்டன என்பதில் ஐயமில்லை. உதாரணமாக

“தோம் தோமென்று அரங்றே
சேயிழையார் நடமாடும்”

என்று சம்பந்தரின் பாடல் அடிகளில் உள்ள “தோம் தோமென்று ...” என்ற சொற்பிரயோகம் ஐதியமைப்பினையே குறிக்கின்றது. அதுபோல பல்வேறு மணமும் நிறமும் கொண்ட மலர்களால் ஆக்கப்பெற்ற மாலைகளைப் போன்று ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட இராகங்களிலமைந்த இராகமாளிகை கீர்த்தனங்களும் ஒன்பது ரஸங்களும் இடம்பெறும் நவரஸ இராகமாளிகைக் கீர்த்தனைகளும் உண்டு. இராகமாலிகையிலமைந்த கீர்த்தனைக்கு பாவநாசம் சிவன் எழுதிய “கற்பகவல்லி வாம கபாலின் கருணாயாலய சம்போ...” என்னும் வட மொழியிலமைந்த கீர்த்தனையினைக் கூறலாம். இதில் பௌளி, கேதாரம், பிலஹரி, தேவகாந்தாரி, அஸாவேரி போன்ற இராகங்கள் அமைந்துள்ளன. அதுபோல ஊர்த்துக்காடு வேங்கட சுப்பையரின் ஆதிதாளத்திலமைந்த “ஸ்ரீ கோவிந்தராம சங்கீர்த்தனம்” என்னும் கீர்த்தனையில் நாட்டை, ரிதிகௌளை, ஆரபி, அடானா, மணிரங்கு, சுருட்டி போன்ற இராகங்கள் அமைந்துள்ளன.

இவை மட்டுமன்றி கீர்த்தனைகளில் பஹுனை வடிவக் கீர்த்தனைகள், தாலாட்டு வடிவிலமைந்த கீர்த்தனைகள் மற்றும் இரங்கற் கீர்த்தனைகள் போன்றனவும் காணப்படுகின்றன. பாபநாசம் சிவனாரின் குறிஞ்சி இராகத்திலமைந்த “கண்ணே என் கண்மணியே கண்வரவாய்...” ஏன்ற கீர்த்தனைப் பாடல் தாலாட்டு வடிவில் அமைந்துள்ளது. நின்தாஸ் துதி அல்லது வஞ்சப் புகழ்ச்சி என்று கூறப்படும் இகழ்வில் புகழ்தல் சார்பாடு பொருள்களும் கீர்த்தனைகளில் இடம்பெறுகின்றன. இவ்வாறான பாடல்களில் ஏளனம், சிரிப்பு, புகழ்ச்சி போன்ற பலதரப்பட்ட சுவைகள் மாறி மாறி வருவால் நாட்டியத்தில் அபிநயிக்க மிகவும் ஏற்றதாகக் காணப்படும் இவற்றில் பல சஞ்சாரிகள் அபிநயிக்க முடியும். இவை கச்சேரிகளில் நாடகத் தன்மையை ஏற்படுத்தும். இவ் வகையான கீர்த்தனைகள் நாட்டிய

உலகிற்கென்றே அமைக்கப்பட்டுள்ளன. இலக்கியச் சிறப்பு, இராகபாவம், அர்த்த பாவம், கதைகளை விபரித்து அபிநயிக்கும் சந்தர்ப்பம் (சஞ்சாரி) போன்ற பல வாய்ப்புக்கள் கீர்த்தனைகளில் இடம்பெறுவதால் இவை பெரும்பாலும் நாட்டியக் கச்சேரியை அலங்கரிக்கின்றன.

சங்கீதத்திலே தாள நடைகளைப் பின்வருமாறு கூறுவர்

முதனடை - 1ம் காலம்

வார நடை - விளம்ப காலம்

கூடை நடை - விரைந்த நடை

திரள் - அதிதுரிதம்

இவை பற்றி சிலப்பதிகாரம், விரிவாக விளக்குகிறது. இந்த நடைகளில் கீர்த்தனைகள் வார நடை எனப்படும் இடைப்பட்ட காலத்தில் அமைகின்றன. இது சரணத்தின் பிற்பகுதியில் இரட்டித்து கூடை நடையிலோ திரள் நடையிலோ அமையும் போது சொற்கள் அதிகரித்து இசைச் செறிவு உண்டாகின்றது. இவ்வகைக் கீர்த்தனைகளையே முடுகுக் கீர்த்தனைகள் என்பர். கீர்த்தனைகளில் ஒவ்வொரு வரியும் அதிகமான சங்கதிகள் வைத்துப் பாடப்படுகின்றன. முன்பெல்லாம் பாடலின் பொருளைப் பொறுத்தே சங்கதிகள் பாடப்பட்டன ஆனால் தற்காலத்தில் இராகத்தின் சாயலையும், அவரவர்தம் திறமைகளையும் காட்டுவதற்காகவும் சங்கதிகளை வைத்துப் பாடுகின்றனர். கீர்த்தனைகள் இயற்றிப் புகழடைந்தவர்களில் பின்வருவோரைக் குறிப்பிடலாம்.

தியாகராஜ சுவாமிகள், நீலகண்டசிவன், கோபாலகிருஷ்ண பாரதி, பாவநாசம் சிவன், மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளை, சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், அருணாசலக் கவிராயர், முத்துத் தாண்டவர், வைத்தீஸ் வரன் கோவில்குமாரசாமி கவிராயர், யோகி சுத்தானந்த பாரதியார், மாரிமுத்தாபிள்ளை

அபிநயம் - பாவம்

பாவம் பற்றி பரசேனாதி பதியம் பின்வருமாறு கூறுகின்றது.

“பாவப் பகுதி பகருங் காலை

கத்தினிணைந்த ததுவாமிதனை

முகத்தாற் கரத்தா லசைந்து முற்காட்டல்

தபிநய மென்றிங் கறையப் படுமே”

அதாவது பாவத்தின் பகுதிகள் என்னும் போது மனத்தில் நிறைந்தது பாவமாம், இதனை முகத்தால் கரத்தால் அசைத்துக் காட்டுவது அபிநயம் என்று சொல்லப்படும் என்பதாகும். மேலும் சிலப்பதிகார அரங்கேற்றுக் காதையில் இளங்கோவடிகள் அபிநயத்திற்கு “கதை தழுவாது பாட்டின பொருளுக்கேற்ப கைகளை அசைத்துச் செய்யும் பலவகை கூத்து” என்று விளக்கம் கூறுகின்றார். அதுபோல சாத்விக அபிநயம் பற்றிப் பரத சேனாதிபதியம் பின்வருமாறு கூறுகின்றது. “சாத்விகா அபிநயமானது கண்களினால் அபிநயிக்கும் சாக்ஷீஷிய சாத்விகம் என்றும், தலையினால் அபிநயிக்கும் வியஞ்சக சாத்விகம் என்றும் கூறுவர்”

“சாத்விகா பிநயஞ் சாற்றுங் காலை

சாக்குசி வியஞ்சகந் தானிரண்டாமே” என்பதாகும்.

பதம் மற்றும் கீர்த்தனைகளை அபிநயிக்கும் போது மேற்கூறிய சூத்திரங்களையும், விளக்கங்களையும் அறிந்து உணர்ந்து அபிநயிப்பது நன்று.

கீர்த்தனம்

இராகம் : சாமா

பாடல் : கவிமணி சி.தேசிகவிநாயகம்பிள்ளை

தாளம் : ஆதி

பல்லவியம் சரணமும் மாத்திரம் கொண்ட கீர்த்தனை
பல்லவி

பாடிப் பணிவோமே! - பக்தியொடு

பாடிப் பணிவோமே!.

சரணம்

அஞ்செழுத்தான் பெற்ற ஆறெழுத் தண்ணலைத்
தஞ்சமென் றோர்க்கருள் சண்முக நாதனைப்

(பாடிப் ...)

நந்திக் கிளையோனைச் சங்கரன் மைந்தனைக்
கந்தனை வெற்றிக் கலியுக மெய்யனைப்

(பாடிப் ...)

புள்ளிமயிலேறும் புண்ணிய மூர்த்தியை
வள்ளி மயிலுக்கு வாய்த்த மணாளனைப்

(பாடிப் ...)

ஔவையும் நாணி அகந்தை அகன்றிட
கவ்வற் கனியிட்ட நாரத நண்பனைப்

(பாடிப் ...)

குடமுனிக் கருள் குகனை வேலனை
வடகு மரையில் வாழும் முருகனைப்

(பாடிப் ...)

கீர்த்தனம்

இராகம் : தோடி

முத்துத்தாண்டவர்

தாளம் : சாபு

பாடல் : சீர்காழி

சொற்கட்டுகளுடன் அமைந்த கீர்த்தனை
பல்லவி

ஆடிய வேடிக்கை பாரீர்

ஐயராடிய வேடிக்கை பாரீர்.

அனுபல்லவி

தேடிய மாலயன் காணாத பாதந்
தில்லை முவாயிரர் கண்டய தீ தர்
தாடொழுவர்க் கருணலும் பிரக்பாதர்
தம்பரமான சிதம்பர நாதர்

சரணம்

விரித்த செஞ்சடையாட விளங்கு குண்டலமாட

மென்னை மானம் மழுவாட மேயர் பொடியாடத்

தரித்த வெண்புலிதன் மருங்கிசைந்தாடத்

தண்டை கிண்கிணியிரு தாளிசைந்தாட

தாசு சேகிண சேகிணங்கி ததிங்கத் தோம் திரிகிட

ததிங்கத்தோம் திரிகிட ததிங்கத் தோம்

தாசுசேகிண சேகிணங்கிட ததிங்கத்தோம் திரிகிட

ததிங்கத்தோம் திரிகிட ததிங் கத்தோம் கிட

ததிங்கத் தோம் கிடத தத்திமி தித்திமி தெய் தெய்

தாம் தகுந்தரி தரிசு திரிகுசு தரிசு ஜெம் தரி

தந்த திந்தந் தந்தணந் தணந்திமி

தந்ததிந்திமி தக்கிட திக்கிடத் தக

தந்தத டிங்கு தடிங்கு டிங்கு

ததண ஜெணுத ததண தஜெணுத்

தத் ததிங் கணதொம். ததிங்கணதொம். என

(ஆடிய)

கீர்த்தனம்

இராகம் : சங்கராபரணம் மீட்டல் : மீட்டல்
தாளம் : ஆதி

சீட்டாயில்லாப் பழதி இலையாந்து வரும் கீர்த்தனை
பல்லவி

கந்தா ரூப கோபாலனைத் தினம்
தந்திரினம் ளாருக்கள் - நாவெனிலையாரும

(கந்தா ...)

அனுபல்லவி

கந்த யெடாதி இல்லாதவனை - வை
தந்த பதிலை நி ளாழியாகியை

சி' சஸ்வரம்

ப த ப ம ப ம க ம த ரீ க ரீ ள நி ளா
நிலாநி திலாநி களாநி கமலி கமலா
மகம மா துலையிள் மகலிளா
நிதா மா மகலிளா கீதம

(கந்தா ...)

சரணம்

கிவ்வான வரும் புகழை முவைபாறான க்
ச பிவரையும் ச நிஞ்சுர் அமைர் வகலாபவனை
பிவ்வான புகழைக்கலை கோபியர் ச ளாவினாரும்
கொண்டகையனை வாயனை மண்ணுண்டு மராயனை
நாவென வரும் புகழ யசொகைதெயுறும்
இவடகீழல மகலமயி கண்ணாநி
சனகாதி மீமாயிபரும் காணாயி
விவ்வரூப தரிசனம் தந்தவனை.

சி' சஸ்வரம்

ஸ் - தா - மந்தமகா - நி
ரி - ளா - சிமகலிளா - நி

ஸம்மகரி - ளாமிமகரி க
மந்தமகா - மலாயிகமலா - ரீ
கமலதிரிண ளாநிநிநிதா
நா நாமமா மா கமபதநிம பத
நிலாமகலி ளாநி ளா ளா ரீ ளா
நித பதா மா ம க ரீ நி ளா ரீ கம

(கந்தா ...)

கீர்த்தனம்

இராகம் ஸ்ரீரஞ்சிளி

தாளம் : ரூபகம் மீட்டல் : ஊர்த்துக்காடு வேங்கட கபம்பாயர்
ஏசல் அல்லது வஞ்சாயுச்சி கீர்த்தனை
பல்லவி

கந்தம் இல்லாத அதிசயப்பிள்ளை
எப்படித் தான் பெற்றானோ
திருமாதிரி யதுகொடுவம் திது நாளி வலய கண்டதில்லை
கொடுவாய் ஒரு மொழி கூறவும் புத்தியும் இல்லை சக்தியும் இல்லை
(கந்தம்)

அனுபல்லவி

தந்த தடையின்றி ஊரிலுள்ள வெணிலையை
தாழி எல்லாம் கொள்ளை போகுதே
சிக்காரச் சிறுமயர் நிராடப் போனால் அவர்
சேவை எல்லாம் கொள்ளை போகுதே
திக்குத் தளாங்குத நந்த தியி என்று
பாய் கிவில சேஷ நமமாடுதே
திருகின்ற காளை போல் அடக்குவார் இல்லாமல்
செல்லம் அளவு மீறிப் போகுதே.

சரணம்

1. அஞ்சுக்கிரண்டென்று அழுகள் கொடுத்தான்
அஞ்சுக்கொருத்திக்கு சேவை கொடுத்தான்
அஞ்சுக்கிரண்டென்று அளவு பிரத்தான்
ஐவர்க்கொருத்திக்கு புலவ கொடுத்தான்
2. நக்சுட்ட வந்ததோர் வஞ்சத்தரக்கிக்கு
நாளும் கிடைக்காத வேறும் கொடுத்தான்
கொஞ்சமும் பந்தக்கல் பாராது வந்தவன்
போபிகளை கசுடில் திரிபவிரித்தான்
குழல் ஒன்று கிடி சொல்ல கொவ்வவக் கனி திதழ்
அழகான முரளிக்கு அமுதென்று கொடுத்தான்.
3. நாள்தோறும் எண்ணித் தொலையாத பாவங்கள்
நாடி செய்தான் ஒரு பாவி
நாராயணா என்று தான் பெற்ற பிள்ளையை

நேரிட்டழைத்தானாம் கூவி
 மாதேறும் காலனின் தாதர்கள் அஞ்சவே
 வைகுண்டம் போனானாம் தாவி
 மாணே இது கோளாயடி - நாராயண நாமா வழி
 வானே தரும் ஈடேதடி தானே தனில் தானாகிய

(எங்கும்)

அஸ்டபதி

பரதநாட்டியக் கச்சேரி அமைப்பில் கீர்த்தனையினைத் தொடர்ந்து அஸ்டபதி ஆடப்பட்டு வருகிறது. 12ம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த ஐயதேவரால் இயற்றப்பட்ட “கீதகோவிந்தப்” பாடல்களே அஸ்டபதியெனக் கொள்ளப்படுகின்றன. கீதகோவிந்தம் என்பது “கிருஸ்ணனுடைய காதலைக் கவிதையாகப் பாடப்பட்டுள்ள ஒரு காவியமாகும்”. இயல், இசை, நாடக சிறப்புக்கள் வாய்ந்த அஸ்டபதிப்பாடல்கள் நாட்டியக் கச்சேரிகளில் இடம்பெறும் நிருத்திய வகையைச் சேர்ந்த உருப்படியாக விளங்குகின்றது ஒவ்வொரு பாடலும் பல்லவியுடன் எட்டு சரணம் அல்லது எட்டு கண்டிகைகளுடன் அல்லது எட்டுச் செய்யுள் பகுதிகள் காணப்படுவதால் அஸ்டபதி என்று கூறப்படுகின்றது. இதில் அனுபல்லவி என்ற அமைப்பியு காணப்படுவதில்லை. வைணவ மதம் சார்ந்த உருப்படியாக விளங்குவதால் கிருஷ்ண பரமாத்மாவிடம் ராதை கொண்ட அன்பினைச் சித்தரித்து ஆடப்படும் உருப்படியாக விளங்குகிறது. நவரசங்களில் சிறந்த சிருங்கார ரஸத்தைப் பிரதானமாகக் கொண்டது. சிற்றின்ப உணர்ச்சியின் தூண்டுதலால் எழும் காதல், விரகதாபம், உன்மத்தம், ஏக்கம், தவிப்பு போன்ற பல தரப்பட்ட உணர்வியல் வெளிப்பாடுகளைக் கொண்டு வரும் அழகான ஆடல் வடிவமாக விளங்குகின்றது. ரஸங்களின் தலைவனான சிருங்கார ரஸம் அதன் பிரிவுகளில் விப்ரலம் ப, சம்போக சிருங்காரங்களும் கூதலாக இப்பாடல்களில் அபிநயிக்க வாய்ப்புக்கள் காணப்படுகின்றன. எண் வகை நாயகிகளுக்கிரிய விளக்கங்களும் இப்பாடல்களிலே எடுத்துக்காட்டப்படுகின்றன.

கிருஸ்ண பகவானின் நேரடி அனுக்கிரகத்தால் கீதகோவிந்தம் என்னும் காவியம் ஐயதேவரால் இயற்றப்பட்டது, இவை முழுவதுமாக வடமொழியினால் ஆனவை வேங்கடமகியின் தாளச்சக்கரம் உருவாகுவதற்கு முன்பிருந்த மிகப் பழைய இராகங்களில் அமைக்கப்பட்டிருக்கிறது. 17ம் நூற்றாண்டிலேயே இவை ஹிந்துஸ்தானி இசை மற்றும் கர்நாடக இசை இராகங்களின் இதன் பாடல்கள் அமைப்பிலே மாற்றி அமைக்கப்பட்டது. முழுக்க கிருஸ்ணன் ராதை காதலை மையமாகக் கொண்டே அனைத்து அஸ்டபதி பாடல்களும் ஆக்கப் பெற்றுள்ளன. கிருஷ்ண பக்தரான

ஐயதேவர் தன்னை நாயகியாகவும் கிருஸ்ணனை நாயகனாகவும் கொண்டு நாயக நாயகி பாவம் வெளிப்படக் கூடியவாறு இப் பாடல்களை ஆக்கியுள்ளார்.

வெளிப்படையாக சிற்றின்ப உணர்ச்சி காணப்பட்டாலும் உள்ளடக்கம் ஆன்மீகத் தத்துவத்தினையே சுட்டுகின்றன. அதாவது வெளிப்படையாகத் தலைவன், தலைவி, கோபியர் ஆகிய மூன்று பாத்திரங்களின் மூலம் உலகியல் காதல் நிலைகள் கூறப்பட்டனும் “பகிர் ஸ்ருங்கார அந்தர்பக்தி” என்று கூறப்படும் “வெளிப்படையாகக் காதலையும் உள்ளார்த்தமாகப் பக்தியையும்” கொண்டு காணப்படுகின்றது. தேவாரப்பாசுரங்கள் எவ்வகையில் இறைவனுக்குச் சூடும் மாலையாக விளங்குகிறதோ அது போல கீத கோவிந்தப்பாடல்கள் (அஸ்டபதி) கிருஸ்ண பரமாத்மாவுக்கு சூட்டப்பெறும் பாமாலையாக விளங்குகின்றன. ஐயதேவர் அஸ்டபதியினைப் பாட அவர் மனைவி பத்மாவதி பூரி ஐஐகநாதர் ஆலயத்திலே இறைவன் முன் ஆடியதாகக் கூறப்படுகின்றது. “ஆனங்க பீம தேவ” என்னும் அரசன் அஸ்டபதியினை முதன் முதலில் நடனத்தில் அறிமுகப்படுத்தான். இவ் அஸ்டபதி இந்தியா முழுவதிலும் நிலவும் சாஸ்திரிய நடனவடிவங்களான பரத நாட்டியம், கதக் ஓடிசி என்பவற்றிற்குப் பொதுவானதாகப் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றது. தஞ்சை நால்வரால் இவைநாட்டியக் கச்சேரிகளில் ஒழுங்கமைக்கப்படாமல் விட்டாலும் பிற்காலத்தில் இதன் சிறப்பம்சம் காரணமாக பரதநாட்டியக் கச்சேரிகளில் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றது.

ஐாவளி

பதங்கள், கீர்த்தனங்கள் எவ்வாறு இறைவன் புகழ் பாடுவதாக அமைகின்றதோ அவ்வாறே ஐாவளிகள் பிரபுக்களையோ அல்லது அரசர்களையோ பாட்டுடைத் தலைவனாகக் கொண்டு அவர்களின் மேல் காதற்கொண்டு பாடப்பட்ட பாடல்களே ஐாவளிகளாகக் கொள்ளலாம். மிகவும் அண்மையில் நாட்டியக் கச்சேரியமைப்பில் புகுந்து கொண்ட ஒரு உருப்படியாக விளங்குகின்றது. 19ம் நூற்றாண்டில் மராட்டிய மன்னனின் ஆட்சிக் காலத்திலே தோன்றிய பல தெலுங்கு மொழி சார்ந்த கலைகளில் இதுவும் ஒன்று. “ஐாவளி” என்பதன் அர்த்தம் என்ன என்பது இன்று வரை அறிய முடியாதுள்ள போதிலும் “ஐாவடி” என்னும் கன்னட மொழிச் சொல்லின் மருஉ என்று எண்ணத் தோன்றுகின்றது. “ஐாவடி” என்றால் “நாட்டுப்புறக் கவிதை” என்று பொருளாகின்றது. அந்நிய ஆட்சிக் காலத்தில் தோன்றியமையால் பொரும்பாலான ஐாவளிகளில் அந்நிய மொழிக் கலப்பு இடம்பெறுவதைக் காணக்கூடியதாக உள்ளது. வடஇந்திய ஹிந்துஸ்தானி இசையில் ஐாவளியை ஒத்த “காஸல்” என்னும் உருப்படி பயன்பாட்டில் இடம் பெற்று வருகின்றது. ஐாவளிகள் முற்று முழுதாக சிருங்கார ரஸத்தினை வெளிப்படுத்துவனவாக அமைந்துள்ளன. மானிடர்களின் காதல் உணர்வுகளை யதார்த்தமாக வெளிப்படுத்துவதால் ஐாவளிப் பாடலில் பச்சை சிருங்காரத் தன்மையினைக் காணலாம். நாயக நாயகி பாத்திரங்களின் குணாதிசயங்களை சிறப்பாகவும் யதார்த்தமான மனித உணர்வுகளை வெளிப்படையாகக் கூறும் இயல்பினை இதற்கு காணலாம். பல அபிநயங்களும் சஞ்சாரி பாவங்களும் நிறைந்து ஆடுவது பார்ப்பதற்கு மிகவும் அழகானது.

ஐாவளிகள் ஆடுவது பூப்படைந்த அல்லது 15 வயதிற்கு மேற்பட்டவர்கே பொருத்தமானது. ஐாவளியின் உள்ளார்த்தம் காரணமாக இதனை சிறுவர்கள் ஆடுவது பொருத்தமாக இருக்காது என்று எண்ணத் தோன்றுகின்றது. கன்னடம், தெலுங்கு, தமிழ் போன்ற மொழிகளில் ஐாவளிகள் இயற்றப்பட்டுள்ளன. பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்னும் மூன்று அங்கங்களை ஐாவளி அமைப்பில் காணலாம். பதங்கள் செளக அல்லது மத்திம காலத்தில் பாடப்பட

ஐாவளிகள் மத்திம அல்லது தூரித காலங்களில் பாடப்படுகின்றன. பரஸ், காபி, அமீர் கல்யாணி, ஆரபி, பெரபாக், ஜெஞ்ஜோடி போன்ற அபூவமான இராகங்களில் இவை தரப்பட்டுள்ளன. எளிய நடையில் அமைந்திருந்தாலும் கீர்த்தனைகளைப் போன்று பல சங்கதிகளை வைத்து பாடக்கூடிய உருப்படியாகும். ஐாவளியின் அழகின் சிறப்பினைக் கொண்டு நாட்டியக் கச்சேரிகளிலும், பார்க்க இசைக் கச்சேரிகளில் பெரிதும் விரும்பிப் பாடப்பட்டு வருகின்றன. இன்றைய நாட்டியக் கச்சேரிகளில் ஐாவளி மிகவும் அருகியே பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றமை வருத்தத்திற்குரியதே ஒப்பிட்டளவில் நோக்கும் போது கேட்பதற்கும் பார்ப்பதற்கும் பதங்களை விட ஐாவளிகள் சிறந்தவை என்றே கூற வேண்டும்.

ஐாவளி

ராகம் : சாவேரி

பாடல் ஸ்ரீமதி ராஜிநாராயனன்

தாளம் : மிசர சாபு

பல்லவி

தீங்கிழைத்தேனடி என் அருமை பிராணநாதனையே
இங்கிதமில்லாமல் வாராதீர் என்று கடுஞ்சொல் கூறியே

அனுபல்லவி

பாங்குடனே அணைத்து பலபல

இன்பம் அளித்திட வந்தாரோ

அங்கமெல்லாம் பதற கனலென நின்ற

என்னை திரும்பியே பாராரோ.

சரணம்

சொன்ன சொல் தவறாத சீல குணாளன்

அன்பு மழை பொழியும் மன்மதராஜன்

மின்னல் கொடியெனவும் அன்ன நடையெனவும்

மென் மொழிகளின் பேசி என் மனம் கவர்ந்தாரடி

உன்னத உன்னதமாக உபசாரங்கள் செய்து

முழுவதுமாய் என்னை அளித்தீடுவேன்

மன்னவன் மனம் மாறி சினம் இல்லாமலே

மறுபடி வந்துமே சேர்ந்திடுவாரோடி.

தில்லானா

வட இந்திய ஹிந்துஸ்தானி இசை மரபுடன் நெருங்கிய தொடர்புடைய மற்றுமோர் உருப்படி தில்லானா ஆகும். இதுவும் இசை, நாட்டியத்திற்குப் பொதுவான உருப்படியாகும். பரதநாட்டியக் கச்சேரியமைப்பில் இறுதியாக இடம்பெறும் நிருத்த வகை உருப்படியாகும். 17ம், 18ம் நூற்றாண்டுகளிலே நாட்டியக் கச்சேரிகளில் ஆடப்பட்டு வந்த “ஐக்கினி தரு” என்கின்ற ஒர் ஆடல் வடிவமே தில்லானா என்று ஒரு சாராரும் வட இந்தியாவில் இருந்து வந்து புகுந்துகொண்டதே தில்லானா என்று இன்னோரு சாராரும் கருதுவர். நாட்டியமைப்பிற்காகத் தில்லானாக்களைச் செய்த பெருமை தஞ்சைநால்வரைச்சாரும் 19ம் நூற்றாண்டிலே தஞ்சையை ஆண்ட துளஜா மன்னர், மற்றும் சரபோஜி மன்னர் ஆகியோரின் காலங்களில் தில்லானா மிகவும் பிரபல்யம் அடைந்திருந்தது.

“தில்லில்லானா, நாதர் கிட்ட, தீம் திரனா, திரனதிரன, தீம்ததீம்த, த்ருதானி, திரனதரன, நாதூர் ததீம்” போன்ற அழகிய மிருதங்க சொற்கட்டுக்களால் தில்லானா அமைக்கப்பட்டிருக்கும். இதனை இராகமாகப் பாடும்போது பாடுவோரின் இராகத் திறமையும் ஆடும் போது நர்த்தகியின் தாளத் திறமையையும் வெளிப்படுத்தக் கூடிய சிறப்பு இத் தில்லானாவிற்கு உரியது. வட இந்திய ஹிந்துஸ்தானி மரபில் உள்ள “திர்தில்லானா” அல்லது தரனா என அழைக்கப்படும் வடிவமே கர்நாடக இசைக்கு தில்லானா என அழைக்கப்பட்டதாக கூறப்பட்டகிறது. மணிப்புரி ஆடல் வடிவத்திலே காணப்பெறும் “தெலானா” அல்லது “தல்லினா” ஒடிஸிலே இடம்பெறும் “தரஜன்” என்பனவும் தில்லானாவை ஒத்திருப்பதாக அறியப்படுகின்றது. இவ் உருப்படியை கர்நாடக இசை அரங்கிற்கு அறிமுகப்படுத்திய பெருமை 18ம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த மெலட்டுர் வீரபத்திரையாவிற்கே உரியது. இவர் இராமசாமி தீட்டதரின் குருவாவார். இவர் தில்லானாவை பிரதாபசிம்மன் ஆட்சிக் காலத்தில் அறிமுகப்படுத்தியிருந்த போதும் இவனது மகன் துளஜா மகாராஜாவின் காலத்திலேயே தில்லானா மிகவும் பிரபலமாகியது என்று கூற வேண்டும்.

பொருள் தராத வெறும் சொற்கட்டுக்களால் ஆக்கப் பெற்றிருந்தாலும் இதன் சரணப் பகுதியில் உள்ள இரண்டு வரி சாஹித்தியத்திலே அழகிய அர்த்தம் அமையப் பெற்றிருக்கும். இராகம், தாளம் ஆகிய இரண்டின் விறுவிறுப்பின் மூலம் நிருத்தத்தினை பல்லவி, அனுபல்லவி, எடுத்துக்காட்ட அழகிய அபிநய நுட்பங்களைச் சரணத்திலே காணக் கூடியதாக உள்ளது. மிகவும் விறுவிறுப்பான இவ் உருப்படியில் சரணத்திலுள்ள இருவரி ஸாபித்தியங்கள் புயலுக்குப் பின் நிலவும் அமைதியைப் போன்று மனத்திற்கு ரம்மியமாக இருக்கும். இப் பகுதி மிக நீண்ட நிருத்த ஜதிகளுக்குப் பின் பாவாபிநயத்தை அள்ளி வழங்கும் சிறு பகுதியாக அமைகிறது. தாள வேறுபாடுகளுக்கேற்ப ஜதிகள் ஒவ்வொன்றும் அமைக்கப்படுவதனால் நர்த்தகியின் லயப்பிடிப்பையும், தாள ஞானத்தையும் எடுத்துக் காட்டுகின்றது. பலவித பாத வேலைப்பாடுகளுக்கும், சிற்ப நிலை அசைவுகளுக்கும் தில்லானாவில் அதிக இடம் கொடுக்கப்பட்டிருக்கும். நாட்டியக் கச்சேரிகளில் பயன்படுத்தப்படும் தில்லானா நாட்டியத்திற்கு முக்கியத்துவம் கொடுப்பதால் விறுவிறுப்பானதாகவும் இசைக் கச்சேரிக்கென்று உருவான தில்லானா இசைத் திறமையினை வெளிப்படுத்த வேண்டியிருப்பதால் நிதானமாகவும் அமைந்திருக்கும்.

தில்லானாவின் அமைப்பிலே பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்பன அங்கங்களாக அமைந்திருக்கும் சில இடங்களில் பல்லவி, அனுபல்லவி மட்டும் அமைந்த தில்லானாக்களும் உண்டு. இதில் சாஹித்தியங்கள் காணப்படமாட்டாது. அது போன்று பல்லவியும், சரணமும் கொண்ட தில்லானாக்களும் உண்டு. தமிழ், மலையாளம், தெலுங்கு, பீந்தி போன்ற மொழிகளில் தில்லானாக்கள் இயற்றப்பட்டிருக்கும். இவற்றில் உள்ள சாபித்தியங்களைக் கொண்டு எம் மொழியமைந்த தில்லானா என அறிந்து கொள்ள முடியும் தில்லானா இயற்றப்பெற்றுள்ள இராகங்கள் மிகவும் கவர்ச்சிகரமானவை. இவை பாடுபவர்களும், கேட்பவர்களுக்கும் இதமளிப்பவை உணர்வுகளைத் தட்டி எழுப்பக் கூடியவை. உற்சாகத்தினையும், விறுவிறுப்பையும் ஏற்படுத்தும் தன்மையானது. ஹிந்துஸ்தானிய இசைக் கலப்பினால் கர்நாடக இசையில் புகுந்து கொண்ட தனபூர்,

பூர்னசந்திரிகா, சிவரஞ்சனி, தேஷ்ட, காபி, ஹம்ஸானந்தி, ஹிந்துஸ்தான் காபி, வசந்தா, கானடா, பிருந்தாவனசாரங்கா, யமன் கல்யாணி, போன்ற இராகங்களில் அமைந்திருக்கும். இராகமாலிகையிலமைந்த பதம், வர்ணம், கீர்த்தனம் போன்று இராகமாலிகையிலமைந்த பஞ்சரத்தினத் தில்லானாவும், இசை நாட்டிய உலகில் உள்ளன “ஆடலிசை அமுதம்” என்னும் கே. என் தண்டாயுதபாணி பிள்ளையவர்களின் நூலிலே அவர் இயற்றிய “தீம் தானே.....” எனத் தொடங்கும் தமிழ் தில்லானாவில் ஹிந்தோளம், மோகனம், வசந்தா, கானடா கல்யாணி, ஆகிய ஐந்து இராகங்களும் அமைந்திருப்பதைக் காணலாம். தில்லானாவை ஆடும் போது அலாரிப்பினை ஆடுவது போன்று சில ஒற்றுமைத் தன்மையினைக் காணலாம். அதாவது கண் அசைவு, கழுத்து, தோள், இடுப்பின் மேற்பகுதி, பாதம் என ஒவ்வொரு அசைவுகளும் படிப்படியாகவே ஆரம்பித்து பின்னர் முழுமையான அசைவுகள் இடம் பெறும்.

இவ்வுருப்படியைக் கர்நாடக இசைக் கச்சேரிகளிலும், நாட்டியக் கச்சேரிகளிலும் பயன்படுத்தும் போது அந்தந்த மரபிற்கு ஏற்றதாக மாற்றம் செய்து திருத்தியமைத்துப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. வட இந்திய இசைமரபிலிருந்த போதும் தமது சொந்த கற்பனைத் திறம், மதிநுட்பம் இவற்றால் கர்நாடக இசைக்குரிய மாற்றங்களைச் செய்து பயன்படுத்தி வருகிறார்கள். தற்போதைய கச்சேரிகளிலே மூத்தவர்களின் நாட்டியமைப்பில் உருவானதை விட தத்தமது சொந்தக் கற்பனைத் திறனில் உருவாக்கப்பட்டதும், தமது நெறியாள்கைத் திறனை வெளிப்படுத்தும் பொருட்டும் தாமே நாட்டியமைப்புச் செய்தும் ஆடுகின்றனர். மரபு மாறாத புதுப்புது வடிவங்களில் அவர்களது கற்பனை வளத்திற்கேற்ப ஒவ்வொரு விதமான அழகு விளங்க நெறியாள்கை செய்து ஆடப்படுகின்றது. ஆரம்ப காலங்களிலே முழுமையாக ஆடப்பட்டு வந்த தில்லானா, அதாவது 3 மெய்யடவுகள் நான்கு அல்லது ஐந்து கோர்வைகள் உச்சிக்கோர்வை, அனுபல்லவி, சரணம் என்று ஆடப்பட்டு வந்தது. இன்று சுமார் 4 அல்லது 5 நிமிடத்திலும் குறுகிய வடிவத்திலும் ஆடப்பட்டு வருவது வருத்தத்திற்குரியதே. எமது திறமையை எமக்கும் ஏனையோருக்கும்புரிய வைக்கக் கூடிய உருப்படியை

முழுமையாகவும், முறையாகவும் ஆற்றுகைப் படுத்தும் போதே நாட்டியக் கச்சேரியும் முழுமைபெற முடிகிறது.

தில்லானாவில் உள்ள நளிமானது இனிமையானதுமான சொற்கட்டுக்கள் இசையாசிரியனின் குரலில் கேட்க மிகவும் இதமானவை. இத்தகைய சொற்கட்டுக்களில் வடமொழிச் சாயல் இருப்பினும் கர்நாடக இசையில் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்த மிருதங்கச் சொற்கட்டுக்கள் முன்னவர்களின் தேவாரப் பாசரங்களில் பாடல்களில் இடம் பெற்ற சொற்கட்டுக்கள் போன்றன நாட்டியத்திற்கான தில்லானாக் கள் அமைக்க நாட்டிய இசைக் கலைஞர்களுக்குத் துணையாயிருந்தன. கிட்டார், தபலே, போன்றவற்றின் மீட்டுக்களினதும் சொற்கட்டுக்களினதும் உச்சரிப்புக்களை “நாதும், தரணா” போன்ற சொற்கட்டுக்களில் காணலாம். தில்லானாவின் செய்முறையிலே பல்லவியினைத் திரும்பத் திரும்ப பாட பல தடவைகள் வின்னியாசங்களாக்கிப் பாடுவர் 1 தொடக்கம் 3 வரையான மெய்யடவுகளும் 1 தொடக்கம் 5 வரையான கோர்வைகளும் பல்லவிக் கே ஆடப்படுவதுடன் பலவிதமான தூரித பாத வேலைப்பாடுகளும், சிற்ப நிலையினை ஒத்த அசைவுப் பிரயோகங்களும் பார்வையாளர்களுக்குச் சிறந்த விருந்தாக அமைந்திருக்கும். தில்லானா என்று வாயினால் கூறும் போது ஏற்படும் ஆனந்தத்தைப் போன்று ஆடலும் அமைந்திருக்கும். தொடர்ந்து அனுபல்லவிச் சொற்கட்டுக்கான ஐதியும், பின் சரண சாஹித்தியமும் சரணக் கோர்வையும் பொதுவாக ஒரு தில்லானாவில் ஆடப்பெறும். ஐதிச் சொற்கட்டுக்களுடன் ஸ்வரங்களும் இணைந்து வருவது கேட்பதற்கு இன்னும் சுவையானதாகவே இருக்கும். தில்லானாவின் நடுப்பகுதியில் பஞ்ச ஐதிகளையும் சேர்த்து ஆடும் போது பார்க்க மிக அழகாகவும் விருவிறுப்பாகவும் அமைந்திருக்கும்.

உ-ம் : பிருந்தாவன சாரங்க இராகத்திலமைந்த தில்லானா

தில்லானா இயற்றிட புகழடைந்தவர்களில் பின்வருவோரைச் சிறப்பாகக் குறிப்பிடலாம். தஞ்சை நால்வர், ஸ்வாதித் திருநாள் மகாராஜா, மெலட்டுர் வீரபத்ர ஐயா, மகா வைத்தியநாதைய்யா, மைசூர் சதாசிவராவ், பட்டணம் சுப்பிரமணியஐயர், பூச்சி சீனிவாச அய்யங்கர், வீணை

வேசண்ணா, மைசூர் வேங்கடகிரியப்பா, திருக்கோகர்ணம் சுப்பையர், கே.என. தண்டாயுத பாணிப்பிள்ளை, பாலமுரளி கிருஷ்ணா, பாவநாசம் சிவன், மதுரை என். கிருஷ்ணன், அரிகேச நல்லூர் முத்தையா பாகவதர் என்போராவர்.

தில்லானா

இராகம் : பிருந்தாவன சாரங்கா
 இயற்றியவர் : ஸ்ரீமதி ராஜி நாராயண்
 தாளம் : ஆதி

பல்லவி

தீம் ததீம் த உதளதீம் த தனதிர / னா நிஸ / ரிமாப நி திரன //

அனுபல்லவி

தோம் த தார நிப ம பா நி தித்தில்லானா / ஸரிம தீம்ததை / நிபா நி
 நி த தீம் //

தோம் திருதிருதிருதீம் திருதிருதிரு தி த்லாம் தி த்லாம் பநிஸரி / திந்
 லா ம் தித்லாம் மபநிஸ/ நித்லாம் தித்லாம் ரிமபநி //

(தீம்)

சரணம்

உன் பதமலரே என் துனையாகும் / பார்வதி பாலா / திருமுருகா//
 என் பவ வினைகளை நீக்கிடு வாயோ / பா ரோர் புகழும் /
 திருமருகா //

(தூரிதம்)

தேம்தனனனனன தனனதிரனா தனதாம் தனன தாம் தனதிரன / தஜம்.
 ததணம் த த தீம் தனதாம் / தகத ஜ னுத திமி தகத தணதாம்//

(தோம்ததார...)

சுலோகம்

நாட்டியக் கச்சேரிகளில் தில்லானாவைத் தொடர்ந்தும், கச்சேரியின் நிறைவாகவும் ஆடப்படுவது சுலோகம் ஆகும். இறைவணக்கத்துடன் ஆரம்பமான பரதநாட்டியக் கச்சேரியை இறைவனுக்கு நன்றி செலுத்தி நிறைவு செய்வதற்காக தஞ்சை நான்மணிகளால் இவ் அமைப்பு புகுத்தப்பட்டுள்ளமை போற்றுதற்குரியதே. “ஸ்லோகம்” என்பது தமிழ் மொழியில் “விருத்தம்” என்னும் தெலுங்கு மொழியில் “பத்யம்” என்றும் கூறப்படுகின்றது. இம் மூன்று சொற்பிரயோகங்களும் “சிறிய பாடல்” என்ற பொருளைத் தருகின்றது. சம அளவிலான நான்கு வரிகளில் அமைந்த பக்தி நிறைந்த தோத்திரப் பாடல்களை விருத்தம் என்றும் வகையில் கூறுவர். திருத்தாண்டகம், திருவாசகம், திருவிருத்தம், திருக்குறந்தொகை, திருமாளிகைத்தேவர் பாடல்கள், சேந்தலார் பாடல்கள், கந்தரலங்காரம், கந்தரனுபூதி, மீனாட்சி அம்மை பிள்ளைத் தமிழ், அபிராமி அந்தாதி, நடராஜர் பத்து போன்ற பக்திப் பாடல்களில் உள்ள பாடல்கள் விருத்தமாகப் பாடப்படும். விருத்தங்கள் இசை பற்றியும், தாளம் பற்றியும் வரும். இசை பற்றி வரும் விருத்தங்கள் தாளக் கட்டுப்பாடின்றி இராகமாக நீட்டிப் பாடப்படும். இதற் கென்று தனியான ஆட்டமுறைகள் பெரும்பாலும் பயன்படுத்தப் படுவதில்லை. பாவ வெளிப்பாடே முக்கியபடுத்தப் படுகின்றது. பக்தியுடன் ஆடிப்பணிவதையே நோக்கமாக கொண்டு அபிநயம் இடம் பெறும். பாடலாசிரியரின் பாட்டுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து ஆடப்படும் இதர வாத்தியங்கள் இதில் பேசா.

சில சமயங்களில் ஸ்லோகத்தை தொடர்ந்து மங்களப் பாடல் பாடப்படும் இதில் நாட்டியத்தில் ஆடிய அனைத்து தெய்வங்களுக்கும் மங்களம் சொல்லி ஆடுவர். நாட்டியம் ஆடியவர் ஆடல் தெய்வமான நடேசப் பெருமானையும் நாட்டியமாட உதவிய நாட்டிய மற்றும் இசை ஆசான்களையும் பார்த்து ரசித்த ரசிகர்களையும் வணங்கி நன்றி கூறும் விதமாக மங்களம் இடம் பெறும். இது நர்த்தகி தனது மகிழ்ச்சியை தெரிவித்து விடை பெறுவதாக அமையும் வலப்புறமாக அரங்கில் பிரவேசித்த ஆடல் மங்கை மங்களம் பாடி அரங்கின் இடப் புறத்தே வெளியேறுவாள்.

கௌத்துவம்

புராணக் கதையொன்றின்படி திருக்கைலாய மலையிலே பிரதோஷ காலங்களில் நந்திகேஸ்வரருக்கு சிவபெருமான் கவுத்துவங்களை ஆடிக்காட்டியதாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. இதனை கவித்துவம் அல்லது கவுத்துவம் அல்லது கவுத்தம் என்றும் கூறுவர். பொருள் நிறைந்த சொற்களால் இறைவன் புகழைப்பாடுவது கவுத்துவம் என்று கூறப்படுகிறது இதன் அமைப்பு பார்ப்பதற்கு “இலட்சண கீதம்” போன்று காணப்படும். ஜதிச் சொற்கட்டுடன் ஆரம்பித்து ஸாஹித்தியமும், ஸ்வரமும் கலந்து வரும். இதில் ஜதியும் ஸாஹித்தியமும் இணைந்து வருவதால் நிருத்தம், நிருத்தியம் ஆகிய இரண்டும் முக்கியம் பெறுகின்றன. இக் கவுத்துவங்களை தேவரடியார்கள் குறிப்பாக சிவாலயங்களில் பிரதோஷ காலங்களில் இறைவன் முன் ஆடிவந்ததாகக் கூறப்பட்ட போதும் உண்மையில் இதனை யார்? எப்போது? ஏதற்க்கா? எழுதினார்கள் என்று அறியவில்லை. ஆயினும் 18ம், 19ம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த கலைமேதைகளான தஞ்சை நால் வரும் அவர்களது முன்னோர்களுமே இதனை ஒரு ஒழுங்கமைந்த அமைப்பிற்குள்ளும் நாட்டிய வடிவத்திற்குள்ளும் கொண்டு வந்ததாக அறியப்படுகின்றது.

ஆரம்ப கால ஆலயக் கிரியைகளில் (17ம் நூற்றாண்டில்) ஆடல் நிகழ்வுகளின் போது நர்த்தகி புஸ்பாஞ்சலியும் மேளப்பிரபத்தியும், நிருத்தியமும் ஆடியதன் பின்னர் விநாயகர் கௌஸ்துபம் அல்லது கௌஸ்துப நிருத்தம் ஆடியதாகச் சான்றுகள் கூறுகின்றன. தொடர்ந்து 18ம் நூற்றாண்டிலே தஞ்சை நால்வரின் முன்னோர்களாகிய கங்கைமுத்து, இராமலிங்கம் இவர்களின் குருமார்களான சுப்பராயன், சிதம்பரம் ஆகியோரும் பஞ்சமூர்த்தி கவுத்துவங்கள், நவசக்தி கவுத்துவங்களை அக்கால ஆடற் கச்சேரிகளில் பயன்படுத்தி வந்தார்கள். இவர்களின் பின்வந்தவர்களான தஞ்சை நால்வர் தமது மாணவிகளுக்குப் நாட்டியப்பயிற்சி கொடுக்கும் போது அடவு, ஜதிகளைத் தொடர்ந்து கௌத்துவங்களைச் சொல்லிக் கொடுத்து வந்தனர். ஆடியும் வந்தனர். இவர்களைத் தொடர்ந்து சிவானந்தரின் புதல்வர்களான சபாபதி நட்ருவானார் மற்றும் மஹாதேவ நட்ருவனார் காலத்தில் பயன்பாட்டில் இருந்து வந்த போதும் 19ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலும்

20ம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதி வரையில் இது வீழ்ச்சியடைந்து வந்தது. அதன் பின்னர் மீண்டும் தஞ்சை நால்வரின் வழிவந்த K.P கிட்டப்பா, K.P சிவானந்தம் ஆகியோரால் புத்துயிர் பெற்றெழுந்தது. இவர்கள் சென்னை தமிழிசைச் சங்கத்தின் ஆதரவுடன் தம் முன்னோர்களின் காலத்திலிருந்த கவுத்துவங்களை நூல்வடிவில் கொண்டு வந்தனர். இவர்களிடம் இக் கவுத்துவங்கள் பற்றி அறிந்து குமாரி வையந்தி மாலா 1961ல் இதே சென்னை தமிழிசைச் சங்கத்தில் நவசக்தி கௌத்துவங்களை நாட்டிய உருவில் கொணர்ந்து முதன் முதலில் அரங்கேற்றம் பண்ணினார். இவ்வாறு கவுத்துவத்தின் வரலாறு நீண்ட படிமுறையைக் கொண்டுள்ளது.

கவுத்துவம் பற்றிய விரிவான விளக்கங்களை தெலுங்கு மொழிலமைந்த “பரதார்ணவம்” என்னும் நாட்டிய சாஸ்திர நூலில் காணலாம். கவுத்துவத்திலே முக்கியமாக மூன்று தேவதைகளைக் குறிப்பாதாக அமைந்துள்ளன. அதாவது

- க - சரஸ்வதியாகவும்
- வு - மகாலட்சுமியாகவும்
- த - பார்வதியாகவும்

குறிக்கப்படுகின்றனர். கௌத்துவங்களைப் பக்தியாகப் பாடி ஆடும் போது அந்தந்த தேவதைகளை எம் மனக் கண்முன் கொண்டு வர முடிகிறது. பஞ்சமூர்த்தி கவுத்துவம், நவசந்தி கவுத்துவம், காளி கவுத்துவம், திருமால் கவுத்துவம் என்பன இன்று நாட்டியத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன. இதில் பஞ்சமூர்த்தி கவுத்துவங்களில் விநாயகர், முருகன், சண்டேஸ்வரர், சம்பந்தர், நடேசர் ஆகியோர் மீது பாடப்பட்டிருக்கும். இவை முறையே நாட்டை, கௌளை, ஸ்ரீ, ஆரபி, வராளி போன்ற இராகங்களில் அமைந்துள்ளன. இந்த பஞ்ச மூர்த்தி கவுத்துவத்திலே இடம் பெறும் விநாயகர் கௌத்துவமானது துருவாச முனிவரின் கோபத்தைத் தீர்ப்பதற்காக விநாயகரால் கைலாய மலையிலே ஆடிக்காட்டியதாக புராணக் கதை ஒன்றும் உள்ளது. இந்த பஞ்ச மூர்த்தி கவுத்துவங்களை சிவாலயங்களில் நடராஜர் புறப்பாட்டின் போது முறைப்படி ழாடியும், ஆடியும் வந்தனர்.

நவசந்தி கௌத்துவங்கள் ஆலயத்திலே உள்ள ஒன்பது சந்திகளுக்குமுரிய தேவர்களின் மேற்பாடப்பட்டதாகும்.

ஆகமங்கள் கூறுவது போன்று இந்த ஒன்பது தேவர்களுக்கும் விருப்பமாக பண் (இராகம்) தாளம், வாத்தியம், நிருத்தம் என்பவற்றால் அவர்களை வழிபடுவதாக ஆக்கப் பெற்றுள்ளது. மகோற்சவ காலங்களிலே ஆலயங்களில் (சிவன்) நந்திக் கொடியேற்றுவது வழக்கம், இவ்வாறு கொடியேற்றிய பின்னர் பிராமணர் வேத மந்திரங்களை ஓத தாள வாத்தியங்கள் இசை வழங்க நாதஸ்வரம் சந்தர்பத்திற்கேற்ப இராகங்களை ஆலாபனை செய்யும் போது இந்த கௌத்துவங்களை ஆடப்படும்.

நவசந்தியும் அதற்குரிய கௌத்துவ ஆடல்களும்		
பிரம்ம சந்தி கௌத்துவம்	மத்தியமாவதி	பிரும்ம தாளம்
இந்திர சந்தி கௌத்துவம்	குர்ஜரி	சம தாளம்
அக்னி சந்தி கௌத்துவம்	நாட்டை	மத்தாபன தாளம்
எம சந்தி கௌத்துவம்	தேளாஷி	பிருங்கி தாளம்
நிருதி சந்தி கௌத்துவம்	குந்தலம்	மல்லி தாளம்
வருண சந்தி கௌத்துவம்	வராளி	நவ தாளம்
வாயு சந்தி கௌத்துவம்	மகுடராமகிரி	பலி தாளம்
குபேர சந்தி கௌத்துவம்	மாளவஸ்ரீ	கொட்டாரி தாளம்
ஈசான சந்தி கௌத்துவம்	மலகரி	டக்கரி தாளம்

மேற்குறிப்பிட்ட ஒன்பது சந்திகளுக்குமுரிய தாளங்கள் மிக பழமையானவை. இவை இன்று திஸ்ர ஏகம், மிஸ்ர சாபு, சதுஸ்ர, ஜம்பை, சதுஸ்ர ஏனம் கண்ட ஏகம், சதுஸ்ர ரூபகம் போன்ற தாளங்களில் ஆடப்படுகின்றன.

அழகிய வல்லினத்தில் அமைந்த சொற்கட்டுக்களாலும் இடையிடையே வரும் ஸாஷித்தியங்களாலும் கௌத்துவங்களை கேட்கும் போதும் பார்க்கும் போதும் மனதிற்கு இனிமை தருவனவாயுள்ளன. இதனால் இவை நாட்டியக் கச்சேரிகளில் விரும்பி ஆடப்பட்டு வருகின்றன. சில கவுத்துவங்களில் ஒன்றை ஒன்று பின்னிப்பிணைந்து வரும் தட்டு மெட்டு பயன்படுத்தப்படும் போது பார்ப்பதற்கு மிகவும் அழகாக அமையும். கௌத்துவங்கள் தமிழ் மற்றும் வடமொழியிலேயே அமைக்கப்பெற்றுள்ளன. எந்தவொரு விழாவினை ஆரம்பிக்கும் போதும் விநாயகரைத் துதித்து தொடங்குவது வழக்கம். அந்த வகையில் கம்பீர நாட்டையில் அமைந்த விநாயகர் கௌத்துவம் நாட்டியக் கச்சேரியின் ஆரம்பத்தில் பயன்படுத்தப்படுவது சிறந்தது. அரங்கத்தில்

நாட்டிய நிகழ்வின் ஆரம்பம் முதல் இறுதி வரை எந்தவித இடையூறுமின்றித் தொடர வேண்டும் என்பதற்காக “விநாயகர் ஸ்துதி” அல்லது “விநாயகர் கவுத்துவம்” ஆடலாம். பொதுவாக நடேசர் கௌத்துவங்களில் தாண்டவத்தன்மை மிகுந்த அடவுப்பிரயோகங்களையும், காளி கௌத்துவங்களில் பெண்மைக்குரிய லாஸ்யத்தன்மையினையும் காணலாம். எப்பொழுதும் கௌத்துவங்கள் பாட ஆரம்பித்தவுடன் பாடகருக்கும் சரி நர்த்தகிக்கும் சரி பார்வையாளருக்கும் ஒரு வித உற்சாக தன்மையினை அளிக்கவல்லது. கேட்பதற்கும் ரஞ்சகமானது. ஆற்றுப்படுத்துவது. இன்றைய நிலையில் இவை நாட்டியக் கச்சேரியில் அலாரிப்பு, ஜதீஸ்வரத்தைத் தொடர்ந்து சப்தத்திற்குப் பதிலாக ஆடப்பட்டு வருகின்றது. வட இந்தியாவின் கதக் நடனத்திலே கவுத்துவம் அல்லது கவித்துவம் என்னும் ஆடல் வகை இன்றும் ஆடப்பட்டு வருவது குறிப்பிடத்தக்கது.

பஞ்சமூர்த்தி கௌத்துவங்கள்

விநாயகர் கௌத்துவம்

இராகம் : நாட்டை

தாளம்

சதுஸ்ர ஏகம்

குத்த கிட்ட கிண்ண தொங்கட குதாம் தொங்க
தங்குகு தங்னானா தங்குகு தீம் தாம்
தா தங்கி தங்கி கிடதக திக்கிட
தாம் தத்தத் தாம் தத்த
தரிசுட தொம் தொம் திக்குந்தரி தீக்கிடகிடதக திக்கு தொங்க
அரிதிரு மருகனே விக்ன விநாயகா
வினைகெட அருளிய கணபதி ஜெயஜெய
திக்கிட்ட உதரகடன் ஜெயஜெய
திக்கிட்ட உதரகடன் கிண்ணம்
துதிக்க துதிக்கை யானை முகத்தவர்
தொங்கிட கிடதக தொங்குந் தக்க தேவர்கள் கணபதி
திக்கிட கிடதகதிக்கி தொங்க கணபதி கவுத்துவம்
கற்றவர் வினையற உக்குடு தாம் உக்குடு தெய்
தக்கு திக்கு தக்கிட்ட தொங்கிட கிடதக டன்
தங்கி கிடதக திக் கி தாம்தத்தத் தாம் தத்தா

முருகன் கௌத்துவம்

இராகம் : கௌளை

தாளம் : சதுஸ்ர ஏகம்

ஜென்கிட்ட கிற்றகிட தக்குதிக்குடு தரிகிடதா
 தக்கிடு திக்கிடு தகதரிகிடதக தக்கிணம் ஜெக்கிணம் தக
 வினையற வேல்வாங்கும் பெருமாள் அடியினை தொழுமனமே
 ஜெயஜெக
 தொங்கிடு நங்கிடு தொங்கிட கிடதகி தொங்குணாங்குதோம்
 தோம் தாஹத்தா தோகிடு தோகிட கிடதகி தோகிடு
 தோகிட கிடதகி தோகிட கிடதகி நங்கதார் கிணநகண
 ஜெகணகதா
 கானம்மலே ரிகைலாசம் தன்னை சுழலவரும் இளையவ
 னே தொழுவார் தாளவிதம் பர உடையவனே
 ஜேகிடு ஜென்னகிட்ட ஜெனகிடு ஜனகிட கிடதகி
 ஜனகிடகிடதகி
 கடல்கிழிய மலை முறிய வரு முருகன் எனை வினைய
 அருளது பெரலாம்
 தக்கிடு தக்கிட கிடதகி தக்கிடு தக்கிடு கிடதகி தத்தத்
 கிடதகி
 தக்குதிக்கு தக்கிட்ட தொங்கிட கிடதக
 டன் தங்கி கிடதக திக்கி தாம் தத்ததாம் தத்த.

சம்பந்தர் கௌத்துவம்

இராகம் : ஆரபி
சர்வலகு

தாளம் :

ததிக்கதொம் தா தா தக்கிடு தொங்கிடு தகதரி கிடதக
 திருக்கமும் மலை வாழ் திரு மத ஹரி
 தொங்கிடு தக்கிட கிடதக தொங்கிடு தக்கிட கிடதக தக்கிட
 கிடதக
 நான் முகனும் பூ மகனும் காவிரியும் கதிரவனும் தவங்கள்
 செய்ய
 தவங்கள் செய்திட உகந்த நாயகர் உகந்த நாயகி
 திருமைந்தன்
 தத்தொம் தத்தொம் சிறந்த நெற்றியில் நீறு பரப்பிய
 தகணம் தகதரி கிடதக தகணம் தகதரி கிடதக தகதரி
 கிடதக தக்க ஜெக்க
 எதிர்த்த சமணரை வதைத்து கழுவினால் வகுத்தசம்பந்தர்
 கவுதவமே
 தக்கு திக்கு தக்கிட்ட தொங்கிட கிடதகடன் தங்கிகிடதக
 திக்கி
 தாம் தத்த தாம் தத்த.

சண்டோஸ்வரர் கௌத்துவம்

இராகம் : ஸ்ரீ

தாளம் : சதுஸ்ர ஏகம்

தாதெய்தெய் தத்தத் தாகிடதக தாதெய்தெய் தத் தத் தா
 கிடதாதாம் தக்கிட ஜெம் தகிட தக தக்கு திக்கு தக்குடன்
 நம்முத்த தீநம்
 திருறறுடன் நன்னகிட்ட கர்ரகிட்ட நம் கிடகிடதகி தரிகிட
 தரிகிடகிடதகி தக்கதொம் திக்க நொம் தாகி கிடதகதரிகிட
 தகதாகி
 தாதெய் திக்கு தொக்கு டன் கிண்ணம் தெய்
 கிண்ணம் தொங்க குததிங்கிண தோம்.

நடராஜர் கௌத்துவம்

இராகம் : வராளி

தாளம் : சர்வலகு

தீம்தீம் தகதீமி திமித திமித தக ததீம் ததீம் தீம்
 தடவன முனிஜன ஸகலஸு ராஸுர ஸந்நத பாதா
 கிண்கிவா ஜெம்ஜெம் ஜெண ஜெண ஜெண ஜெண
 நூபுலயகதி
 கண கண கண கண விதிஹரிஸேவித தாம் தத்த தாம் தத்த
 தக்திட கிடதகி திரிகிட கிடதகி தாண்ட விதம்பர
 தக்கிட கிடதகி திரிகிட கிடதகி வியாக்ரம சங்கர
 தொங்கிட கிடதகி தொம்நம் கிடதகி திரிகுலதர
 நந்தி வாஹண நாத யோகப்ரிய ஜெகணம் கிடதகி ஜெகணம்
 கிடதகி
 துகுதுகு தத்தக தெய் ஜெகஜெக ஜெயஜெய சசிரவி பூஷண
 ரூப பயங்கர
 டம ருக ஹஸ் தாம் த்ரிதீய ஸஹஸ்த்ர தீஹதநாத
 நடேசகவுத்வம்
 தகதக தாம் திகிதிகி தெய் தக்கு திக்கு தக்
 கிட்ட தொம்கிட கிடதக டன் தங்கி கிடதக திக்கி தாம்.

தித் தித் தெய் தாம் தித்தித் தெய் தாம்
 தித் தெய் தத் தது தத்தத் தாம்
 தத் தத் தாம் தத்தத்தாம்

மல்லாரு

பிரதோஷ காலத்தில் ஆடப்பட்டு வந்த உருப்படியாக கவுத்துவம் விளங்குவது போல பிரதோஷ காலத்தில் பாடப்படும் இசை உருப்படியாக மல்லாரு விளங்குகின்றது. ஆரம்பத்தில் இது இசை உருப்படியாக விளங்கிய போதும் இன்று இவை நாட்டியக் கச்சேரிகளில் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன. “மல்” என்றால் “சூத்து”, “ஆர்த்தல்” என்பது “இசைத்தல்” எனவே “மல்லார்த்தல்” என்பது “சூத்துக்கென்று இசைக்கப்படும் இசையாகும்”. இந்த மல்லாரு என்பது “மல்லார்த்தல், மல்லார்த்தல் மல்லாரி” போன்ற சொற்களின் பிந்திய வடிவங்களாகவும் கொள்ளலாம். ஆரம்ப காலங்களில் பிரதோஷ காலங்களில் ஆலய மண்டபங்களிலே இறைவன் முன் தேவஸ்தான நர்த்தகி, நாதஸ்வர வித்துவான், தேவஸ்தான புலவர் ஆகியோரின் ஒன்றுபட்ட செயற்பாட்டில் இம்மல்லாரு ஆடப்பட்டு வந்தமைக்கான சான்றுகள் உள்ளன. கோயில் இசையிலும் அரங்க இசையிலும் நாட்டை இராகத்திற்கு சிறப்பான வரவேற்புண்டு. கோயில்களில் சுவாமி புறப்பாட்டின் போது நாதஸ்வர மேளம், கம்பீர நாட்டையில் மல்லாரு இசைப்பதும் இசைக்கச்சேரி நாட்டியக் கச்சேரி ஆகிய அரங்க நிகழ்ச்சிகளில் இந்த இராகத்தில் தொடக்கப்படல் இசைப்பதும் அரம்ப நிகழ்ச்சியான அலாரிப்பு நாட்டை இராகத்தில் அமைந்துள்ளதும் குறிப்பிடத்தக்கது. நிகழ்ச்சிகள் களை கட்டவும் மங்களகரமான அமையவும் இந்த ராகமும் மல்லாருவின் அமைப்பும் பொருத்தமாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. நாட்டியக்கச்சேரியில் நட்டுவாங்கம், தவில், நாயனத்தின் தனித்த இசைக்கு ஏற்ப நர்த்தகியின் ஆடல் இடம் பெறும். இத்தகைய தவில் நாயன இசை அரங்கிற்கு தெய்வீக அழகை ஏற்படுத்துவன. பொதுவாக மல்லாரு “தா தீ தொம் நம்” என்ற ஆரம்ப தாளச் சொற்கட்டுப் பிரயோகங்களில் ஆடப்படும். சில இடங்களில் ஏனைய உருப்படிகள் போன்று பக்கவாத்தியப் பிரயோகங்களில் உதவியுடன் இசையரசியரின் பாடலுக்கும் ஆடப்படும் வருகின்றது. இன்றைய பரத நாட்டியக் கச்சேரியில் இதன் பாவனை மிகவும் குறைவானதாகவே காணப்படுகின்றது.

அழகிய சொற்கட்டுக்கள் கலந்து வரும் அமைப்பின் இறுதியில் இறை ஸ்துதிப் பாடல் ஒன்றை இணைத்து ஆடுவர். இறைவணக்க வகையிடலங்குமாறு அடவுச் செய்கைகள் சேர்க்கப்பட்டதும் இதன் விசேட அம்சமாகும்.

புஸ்பாஞ்சலி

புஸ்பம் - என்றால் “மலர்” “அஞ்சலி” என்பது “வணக்கம்”, எனவே “மலர்களைக் கொண்டு வணக்கம் செலுத்தி ஆடுதலைப் புஸ்பாஞ்சலி” என்று கூறுவர். ஆரம்பகாலங்களிலே ஆலயக் கிரியைகளில் புஸ்பாஞ்சலி நடனம் முக்கிய இடத்தினைப் பெற்றிருந்தது. நிருத்திய அர்ப்பணத்தின் போது பக்கவாத்தியக் கலைஞர்கள் நிற்க நர்த்தகி வலப்புறமாக அரங்கில் வந்து தலபுஸ்பபுட கரணத்தினை ஆரம்பமாக வைத்து நிற்கின்ற பொழுது பூஷகர் அவளது புஸ்பபுட கரத்தில் துளசி, பூக்கள் போன்றவற்றை இடுவர் இதைத் தொடர்ந்து நர்த்தகி புஸ்பாஞ்சலி நடனம் ஆடியபடி நடேசருக்கு புஸ்பங்களை அர்ப்பணம் செய்வாள். இதைத் தொடர்ந்து “ஓம்” எனும் பிரணவ நாத ஒலி தோன்றக் கூடியவாறு மேளப்பிராபத்தி இடம் பெற்று தோடயமங்களம் பாடப்படும். “சங்கமுத்தாவளி” மற்றும் “நிருத்த ரத்னாவளி” போன்ற நூல்கள் நாட்டியக் கச்சேரி ஆரம்பத்தில் புஸ்பாஞ்சலி இடம்பெற்றதை கூறுகின்றது.

அழகிய வல்லின மெல்லின ஜதிச் சொற்கட்டுக்களால் புஸ்பாஞ்சலி ஆக்கப்பெற்றிருக்கும். நர்த்தகியானவள் கையில் பூக்களை ஏந்திய வண்ணம், அல்லது ஏந்துவது போன்று பாவனை செய்து கொண்டு பாதங்களில் பல வின்னியாச வேலைப்பாடுகளைச் செய்த வண்ணம் அரங்க தேவதைக்கும் ஆடல் நாயகனுக்கும் குரு, சபையோர் ஆகியோருக்கும் வணக்கம் வெலுத்துவதாக இவ்வுருப்படி அமைக்கப் பெற்றிருக்கும் நாட்டை, இராகத்தில் அமைந்த சொற்கட்டுப் பிரயோகங்களை இராகமாக நீட்டிப் பாடுவர். ஆதி, ரூபகம், மிஸ்ரசாபு போன்ற இராகங்களில் இவை அமைக்கப் பெற்றிருக்கும். புஸ்பாஞ்சலி நிறைவில் விநாயகர், நடேசர், குரு, பரதம் போன்ற விடயங்களை முதன்மைப்படுத்தும் பாடல்களுக்கு அபிநயம் பிடிப்பர். புஸ்பாஞ்சலியை நடன ஆசிரியர்கள் இலகுவாகத் தாமே உருவாக்கிக் கொள்ளத் துணிவர். உதாரணமாக “தந்தம் தந்தம் தின் தின் தின்தீம், ஜேக்கிடொம், ஜெம் ஜெம் ஜேம்கிட தந்தாம் தீந்தீம்” போன்ற அழகிய சொற்கட்டுக்கள் புஸ்பாஞ்சலியை உருவாக்கக் மூடியவை. பல பாத வேலைப்பாடுகளும், சிற்பநிலையிலான

அசைவுகளும் புஸ்பாஞ்சலியின் பாடல்களுக்கு மேலும் அழகூட்டுகின்றன.

புஸ்பாஞ்சலியை விட பல அஞ்சலி செலுத்தும் ஆடல் வடிவங்கள் பரதநாட்டியப் பயன்பாட்டில் உள்ளன. அவை வருமாறு

உலகத்து மூலநாயகனான விநாயகரினைத் துதித்து பாடி அவருக்கு வணக்கம் செலுத்தும் பாடல்களுக்கு அபிநயிக்கப்படும் “கணேசாஞ்சலி” இவை ஆடலாக ஆடப்படும் அல்லது இசைக்கலைஞரின் தனித்த பாடலாகவும் பாடப்படும். உ-ம் : “கஜானனம் பூத கணாதிபம் ...”

இதை விட நாட்டியக்குருவாகன நடேசருக்கோ அல்லது பரத முனிக்கோ அல்லது எமக்கு நாட்டியக்கலையைப் பயிற்று வித்த ஆசிரியர் பெயரிலோ அமைந்த பாடல்களுக்கு அபிநயிப்பது “குருபதாஞ்சலி” ஆகும். இதில் நாட்டியக்குருவின் பெருமைகள் அவர்க்கு நன்றி செலுத்தும் தன்மை, அவரைப் போற்றிப் புகழ்தல் என்ற வாராக குருபதாஞ்சலிப் பாடல்கள் அமைந்திருக்கும். இதற்கு குரு ஸ்லோகமோ அல்லது நடேசர் பதிகங்களோ பாடப்படுவது மட்டுமன்றி தாமே தமது குருவின் பேரில் பாடல்களை இயற்றியும், இசையமைத்தும் பாடி அபிநயிப்பர்.

உ-ம் : “குரு ப்ரம்மா ...”

கைகளிலே புஸ்பங்களை ஏந்தியாடுவது போன்று கைகளில் தீபங்களை ஏந்தியாடும் தீபாஞ்சலி ஆடல்களும் குறிப்பிடத்தக்கவை இதற்கான பாடல்கள் மனதின் அறியாமை இருள் நீக்குவதாகவும், சமூகத்தில் இறை ஒளி ஏற்படுவதாகவும், நாட்டில் சாந்தி ஒளி தெரிவதாகவும் அமைந்த நற்கருத்துள்ள பாடல்களுக்கு அபிநயிப்பர். மேலும் தத்தமது குலதெய்வங்களின் பேரிற்பாடப்பட்ட பாடல்களுக்கான அபிநயங்களும், பாரதியார், பாரதிதாஸன் போன்றோரின் கவிதைகளுக்கான ஆடல்களும் இடம் பெறும். நாட்டிய முறையில் இறைவனை வழிபாடு செய்யும் இவ்வகை வழிபாட்டு ஆடல்கள் பற்றி “பரதார்ணவம்” என்னும் நாட்டியஸ்சாஸ்திர நூல் கூறுகின்றது.

அத்துடன், பரதநாட்டியத்தின் சிறப்புக்கூறும் நாட்டி அஞ்சலிப் பாடல்களுக்கான அபிநயங்களும் இடம் பெறும். இவை இன்று நல்ல வரவேற்பையும் பெற்றுள்ளன. பொதுவாக

இவற்றில் ஏதேனும் ஒன்று அலாரிப்பின் முன்போ அல்லது பின்னரோ இன்று ஆடப்பட்டு வருகின்றது. இவை மரபு மாறாது காலத்திற்கேற்ற புதிய யுத்திகளுடன் பயன்படுத்தப்படுவது முக்கியமாகும்.

நடன அஞ்சலிப் பாடல்

இராகம் : கமாசு

தாளம் : ரூபகம்

பாடல் : ஸ்ரீசுத்தானந்தபாரதியார்
பல்லவி

நடன பூசை செய்வோம் வாரீரோ!
நவரஸ கலை நயங்கள் குலுங்க
நட ராஜன் சந்நிதி யினில்

(நடன)

அனுபல்லவி

தட தடவெனத் தாளம் முழங்கத்
தங்க யாமுங் குழலும் பொங்க

(நடன)

சரணம்

வேதம் ஓதி இசை யரங்கை
விதி முறைப்படி வணங்கி
ஆதி பரத நிபுணர் வகுத்த
ஆகமப்படி தேகம் இணங்கி

(நடன)

எண்ணும் எண்ணங் கண்ணில் விளங்க
இருகை உள்ளம் தூலங்க,
பண்ணுடன் பசு பதியைப் பாடிப்
பரமானந்தத் தாண்ட மாடி

(நடன)

கலகல வெனக் கரண வுணர்ச்சி
கலந்து லாஸ்ய மறிந்தே
சலசல வெனச் சலங்கை புலம்ப
தந்தாம் தந்தாம் தாகிட தகதீம் என

(நடன)

அகமக மெனச் சக வ்யிரினில்

ஆடும் அருளை நாடி

தகஜிமி ததிங் கிணதோமெனத் தாவித் தாவி ஆவி மகிழ

(நடன)

தீப நடனப் பாடல்

இராகம் : பைரவி

தாளம் : ஆதி

பாடல் : ஸ்ரீசுத்தானந்தபாரதியார்

கண்ணி

மங்கள ஜோதி மஹாசிவ சக்தியுன்

மகிமையால் வாழிய உலகம்

பொங்குக உன்னருட் புன்னனை என்னுளே

பூர்ணாந்தமே பொலிக! போற்றி சுத்தாத்தம ஒளியே

(மங்கள)

வானிலும் மீனிலும், வளியிலும் கடலிலும்

மழையிலும், ஆற்றிலும் நீயே

தேனிலும் பூவிலும் தீங்கனி ரஸத்திலும்

தித்திக்கும் தீஞ்சுவை நீயே சின்மயமாகிய தாயே.

(மங்கள)

3. பரதநாட்டியக் கச்சேரியில் வாசிகா அபிநயத்தின் பங்கு

ஒரு நாட்டியக் கச்சேரியின் வெற்றியில் ஆங்கிகா அபிநயம், சாத்விகா அபிநயம், ஆபார்ய அபிநயம் எவ்வளவு முக்கியமாகத் திகழ்கின்றதோ அவ்வாறு வாசிகா அபிநயமும் முக்கியம் பெறுகின்றது. ஆடற்கலை என்பது முக்கலைகளின் சங்கமமாக விளங்குகின்றது. கண்ணுக்கும், செவிக்கும் விருந்தாக அமையும் கலையாக விளங்குவதால் இங்கு நடனத்தை மட்டும் தனியே அவதானித்து விட முடியாது. பக்க இசைகள் சீராகவும், சிறப்பாகவும் அமைய வேண்டும் என்பது ரஸிகர்களின் எதிர் பார்ப்பாகவும் இருக்கும். பொதுவாக வாசிகா அபிநயம் நாட்டுக்கூத்துக்களிலும், நாடகங்களிலும் முக்கிய இடம் பெற்றிருந்தாலும் பரத நாட்டியக் கச்சேரிகளில் பாடலாசிரியனின் பாடல், பக்க இசையாளர்களின் வாத்திய இசை என்பவற்றின் மூலம் வாசிகா அபிநயம் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றது. அந்த வகையில் பரதநாட்டிய கச்சேரியில் இவ்வாத்திய இசை எந்த அளவில் முக்கியம் பெறுகின்றன. எவ்வகை உத்திகள் உபாயங்களை கையாளுகின்றனர் என்பதை பார்ப்போம்.

நாட்டியக் கச்சேரி ஒன்றினை ஒழுங்கமைத்து மேடையேற்றும் போது சில முக்கிய ஆயத்தங்களை செய்ய வேண்டி இருக்கின்றது. இங்கு பெரும்பாலும் வாசிகா அபிநயத்தின் முக்கிய ஆயத்தங்களை கூறலாம். இவ்வாயத்தங்கள் பற்றியும் அவற்றிற்கு செய்யவேண்டிய முன்னாயத்தங்கள் பற்றியும் நாட்டிய சாஸ்திரம் ஐந்தாம் அத்தியாயத்தில் கூறப்படள்ளது. அதாவது “பிரத்தியாகரம் (இசைக்கருவிகளை அந்தந்த இடத்தில் வைத்தல்), அவதரணம் (பாடல் பாடுவர் ஆயத்தம்), ஆரம்பம் (பாடகர் குரலை சரிப்படுத்துதல்), ஆசீராவனம் (இசைக்கருவி ஒவ்வொன்றிற்கும் சுருதி கூட்டுவது) வக்ரபாணி (வலது, இடது பக்கம் என கருவிகளின் பக்கங்களைச் சரியாக வைத்தல்), பரிசு கட்டளை (வீணை போன்ற கருவிகளில் பொருளற்ற ஒலிகளை கிழப்புதல்), சங்கோடனை (லயத்திற்கேற்ப மத்தளக் கருவிகளை சரிப்படுத்துதல்), மார்க்கம் (அனைத்து இசைக்கருவிகளும் ஒன்றாக இசைத்தல்)” போன்றவற்றை

ஆரம்ப ஆயத்த முறைகளாக கூறுகிறது. இதனையே கச்சேரியின் “பூர்வாங்கச் செயல்கள்” என்றும் கூறுவர்.

இசைக்கருவிகள் நால் வகைப்படுகின்றன என நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுகின்றது. அதனை “அவணத்த (தோற்கருவி) தத (நரம்புக்கருவி) சுஷிர (துளைக்கருவி) கண (கஞ்சற்கருவி)” என்று கூறுகின்றார். இவற்றில் பரத நாட்டிய கச்சேரியில் முக்கியமாக தோற்கருவிவகையை சேர்ந்த மிருதங்கமும், துளைக்கருவி வகையை சேர்ந்த புல்லாங்குழலும், நரம்புக்கருவி வகையைச் சேர்ந்த வலயினும், கஞ்சற் கருவி வகையை சேர்ந்த நட்டுவாங்க தாளமும் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன. அத்துடன் இசை ஆசிரியரின் பாடலும் கச்சேரியில் முக்கியம் பெறுகின்றது.

நட்டுவாங்கம்

நாட்டிய ஆசிரியர்களைப் பொதுவாக நட்டுவனார்கள் என்று கூறிப்பிடுவர். இந்த நட்டுவனார் என்ற சொல் எப்பொழுது ஏற்பட்டது என்று கூறமுடியாது. ஆனால் நட்டுவாங்கம் என்பது “நட்டவம்” என்ற தமிழ் சொல்லில் இருந்து வந்ததாகவும் தரவுகள் உண்டு. இந்த நட்டுவனார் நாட்டியக்கச்சேரியில் “நடுஅங்கமாகத்” திகழ்வதால் இவரது கருவி “நட்டுவாங்கம்” எனப்படுகின்றது. அந்தளவு நாட்டியமும் நட்டுவாங்கமும் ஒன்றையொன்று பிரிக்கமுடியாததாகக் கருதப்படுகின்றது. நட்டு வாங்கம் என்பது நாட்டிய கலையின் உயிர் நாடியாக திகழ்கின்றது. மிருதங்கம் இன்றி ஓர் நாட்டிய நிகழ்வினை நடத்தும் திறமை ஆசிரியரிடம் இருந்தாலும் நட்டு வாங்கம் இன்றி ஒரு நாட்டிய கச்சேரியினை அரங்கேற்ற முடியாது. நட்டுவாங்கம் பண்ணுபவர் பெரும்பாலும் நாட்டிய ஆசானாக இருந்த போதும் சில கச்சேரிகளில் நட்டுவாங்க திறமையுள்ள வேறு ஒருவரும் நட்டுவனாராக அமர்ந்திருப்பதைக் காணலாம் எனினும் ஒவ்வொரு நாட்டிய ஆசானும் நட்டுவனாராக விளங்க வேண்டியது அவசியம் ஆகும். கவிதை வாத்தியங்கள் பற்றிய நூல்களில் தேர்ச்சி, வாத்தியம் கையாளும் திறமை, சொற்கட்டை சிறப்பாகக் கொல்லுப்பித்தல், சீட்டுக்குப் பயிற்றுவிக்கும் திறமை, தாமே ஆடிக்காட்டும் வல்லமை, வேறு வேறு பிராந்திய நாட்டியங்கள் பற்றிய அறிவு, தாளம் பற்றிய அறிவு போன்றவை அமையப்

பெற்றவரே நாட்டிய நட்டுவாங்க ஆசான் என “நிருத்த ரத்னாவளி” கூறுகிறது. பாடல் ஆசிரியர் மிருதங்க இசை, வயலின் இசை, புல்லாங்குழல் இசை, சலங்கை நாதம் ஆகிய அனைத்தையும் தனது ஒரே காலப்பிரமானத்துடன் அடக்கி இணைத்து செல்லும் வல்லமையுடையது நட்டுவாங்கமாகும்.

நாட்டிய அசைவுகளை மூன்று வகையாக பிரித்து கூறுவர்.

1. காந்த அசைவு
2. கன அசைவு
3. கம்பீர அசைவு

இதில் காந்த அசைவு என்பது மென்மையான, நளிமான அசைவுகளையும், கன அசைவு என்பது சற்று அழுத்தமான அசைவுகளையும், கம்பீர அசைவு என்பது தாண்டவ வகையில் அடங்கும் தத்தல், தாண்டல், எகிறல், துள்ளல் போன்ற அசைவுகளையும் குறிக்கின்றது. இந்த மூன்று வித அசைவுகளையும் உணர்ந்து அதற்கேற்ப நுட்ப பிரயோகங்களையும் கையாண்டு நட்டுவாங்கம் செய்ய வேண்டியது நட்டுவனரின் கடமையாகும்.

கஞ்சற்கருவி வகையில் அடங்கும் நட்டுவாங்க தாளம் இரும்பினாலும் (பிடிக்கும் தாளம்), வெண்கலத்தினாலும் (தட்டும் தாளம்) உருவாக்கப்பட்டதாக இருக்கும். இதனை சாதாரணமாக தட்டும் போது இதன் ஒலி நீண்ட கார்வை கொண்டசத்தமாக இருக்கும். பொதுவாக நட்டுவாங்க தாளத்தை பயன்படுத்துவதில் நான்கு முறைகளை அடிப்படையாகக் கொள்ளலாம்.

1. பிடிக்கும் தாளத்தின் வெளிப்பகுதியில் (தட்டையான பகுதி) தட்டும் தாளத்தின் விழிப்பு பகுதியால் அழுத்தமாக தட்டுதல்.
2. பிடிக்கும் தாளத்தின் வெளிப்பகுதியில் தட்டும் தாளத்தின் விழிப்பு பகுதியால் இலேசாக தட்டல்.
3. பிடிக்கும் தாளத்தின் குழிவுப்பகுதியின் தட்டும் தாளத்தின் குழிவுப் பகுதியை ஒன்றை ஒன்று பொருந்த தட்டி வைத்திருத்தல்.
4. பிடிக்கும் தாளத்திக் குழிவுப் பகுதியில் தட்டும் தாளத்தின் குழிவுப் பகுதியை ஒன்றை ஒன்று பொருந்த தட்டி எடுத்தல்.

இந்த நான்கு அடிப்படைகளையும் கொண்டு இவற்றில் பல நூட்ப பிரயோகங்களைப் பயன்படுத்தி நாட்டியக் கச்சேரியை திறம்பட நடத்த முடிகின்றது நட்டு வாங்க கலை என்பது கற்பதால் 50 வீதமும் அனுபவத்தின் மூலமாக 50 வீதத்தாலுமே முழுமை பெறுகின்றது. வெறும் புகைப்படமாக இதனை பயின்று விட முடியாது. ஒருவரது நட்டு வாங்க திறமையும், அனுபவத்தையும் அவர் நடத்தும் கச்சேரியினைப் பார்ப்பதிலிருந்து அறிந்து கொள்ள முடியும்.

நர்த்தகியின் ஆடல் அசைவுகள் அவற்றின் இயற்கை தன்மை என்பவற்றை அறிந்து அதற்கேற்ப நட்டு வாங்கம் பண்ணுவது சிறந்தது. தாள பிடிப்பினை நிலை நிறுத்தி செல்வதற்கு மிருதங்க ஆசிரியருக்கு பக்க பலமாகவும் இருக்க வேண்டியுள்ளது. நர்த்தகியின் பாத வேலைப்பாடுகளை சலங்கை ஒலியுடன் இணைத்து சபையோர்க்கு சொல்ல வேண்டிய பொறுப்பும் இவருடையது. நர்த்தகியையும் மிருதங்க ஆசிரியரையும் ஒன்றிணைக்க வேண்டிய கடமைப்பாடு இருப்பதால் இவர் நட்டு வாங்கத்திலும் தான ஞானத்திலும் ஊறியவராக இருக்க வேண்டும். தூய அடவுப் பிரயோகங்களை அந்த அந்த நூட்பங்களோடு பிரயோகிக்க வேண்டும். உதாரணமாக தாண்டவ அசைவுகளுக்கு அழுத்தமான தட்டுப்பிரயோகங்கள் பொருத்தமாக இருக்கும். அழுத்தமான சத்தமோ அல்லது மென்மையான சத்தமோ தொடர்ந்து கேட்பதற்கு நடனத்தில் வாயிப்பில்லை. ஒவ்வொரு சிறு வித்தியாசத்தில் நட்டுவாங்கப் பிரயோகங்களை வேறுபடுத்திக் காட்ட முடியும். நிருத்தியப் பகுதியில் சில சந்தர்ப்பங்களை நட்டுவாங்கப் பிரயோகத்தின் மூலம் வெளிப்படுத்த வேண்டியேற்படும். உதாரணமாக ஓடித்திரிதல், தீபங்காட்டும் போது மணியடித்தல், தண்ணீர் ஊற்றுதல் மற்றும் முன்னோக்கிய அசைவுகள் பின்னோக்கிய அசைவுகள், மேலெழும்பிய அசைவுகள் போன்ற வேறுபாடுகளை விளக்குதல் வேண்டும்.

ஆரம்பகால நர்த்தகிகளில் அல்லது நட்டுவ ஆசான்களில் பெரும்பாலும் நட்டுவாங்கம் செய்பவரே பாடுபவராகவும் இருந்தார். ஆனால் தற்போது இசையாசிரியன் பாட நாட்டிய ஆசானுக்கு ஜதிகளைச் சொல்லும் சந்தர்ப்பம் கிடைக்கிறது. எனவே நட்டுவாங்க ஆசிரியர் ஜதிகளைச் சொல்லும் போது

தமது குரலில் கம்பீரமாகவும் தெளிவாகவும் சொல்ல வேண்டும். அல்லது ஏற்ற குரல்வளமுடைய நாட்டியம் தெரிந்த அல்லது இசை தெரிந்த ஆண்கள் மூலமாகவும் சொல்ல வைக்கலாம். பண்டையகாலம் தொட்டு இன்று வரை ஜதியினைச் சொல்வதற்கு ஆண்களின் குரலே ஏற்றதாக அமைகிறது. இந்த வகையில் நாட்டியக் கச்சேரியின் வெற்றிக்கு நட்டுவாங்கமும், நட்டுவ ஆசானும் பெரும்பகுதி பங்கினை ஆற்ற வேண்டியுள்ளது. நாட்டியக்கச்சேரியில் கால்கள் பேசும் வாசிகத்தை நட்டுவாங்கம் பேசுகின்றது என்பதில் ஐயமில்லை.

இசையோன்

“பாடுபவர் பாடல் பரவல் பழிச்சுதல்
ஆடுவாராட லமர்ந்த சீர்ப் பணி”

என்பது பரிபாடல் கூறுவது. ஆடலும் பாடலும் அதற்குப் பொருத்தமான தாளத்துடன் ஆடப்பட்டது. என்பது மேலேயுள்ள வரிகள் கூறும் உண்மை. சாரீஜம் என்பது வாய்ப்பாட்டாகும். ஒரு நாட்டியக் கச்சேரியில் இசையாசிரியரின் பங்கு என்ன என்பது பற்றி பழைய இலக்கியங்கள், பரத சாஸ்திர நூல்கள் போன்றன விளக்குகின்றன. அந்த வகையில் தமிழில் தோன்றிய முதல் நாடக சாயல் நூலாகக் கருதப்படும் இளங்கோவடிகளின் சிலப்பதிகாரத்திலே அரங்கேற்றுக் காதைப் பகுதியில் வரும் “இசையோன்” என்ற பாடற்பகுதியூடாக நாட்டிய இசையோனுக்கு இருக்க வேண்டிய பண்புகளையும். விதிமுறைகளையும் கூறியுள்ளார். அதுமட்டுமன்றி இசையாசிரியர் நாட்டியக் கச்சேரியில் பாடுவதற்காக மேற்கொள்ள வேண்டிய முன்னாயத்தங்கள் பற்றியும் அவர் பாட வேண்டிய ஒழுங்கு விதிகள் பற்றியும் நாட்டிய சாஸ்திரம் ஐந்தாம் அத்தியாயம் “கீதவிதி” என்ற பகுதியில் கூறியிருப்பதைக் காணலாம். வாத்திய இசையும் கீதமும் நன்கு அமைந்தால் நாட்டியக் கச்சேரி நன்கு சிறப்படையும் என்பது உண்மை.

“ஆச்சாரமும் சுரப்பிரஸ்தார விவரமும் திரிஸ்தாயிக்குரிய தானலயஞாமும், சமய பேதங்களுக்கு ஏற்றபடி பாடும் தன்மையும், கற்பனை சுரஞானமும் மேளகர்த்தாக்களைப் பற்றிய அறிவும் மனோஞானத்தோடு கூடிய ஈசுவரபக்தி, வைராக் கியமும் மிருதுவசனமும் உடையவன் பாடகனாவான்”. என்று மகாபராத சூடாமணி பாடலாசிரியனுக்குரிய இலக்கணங்களைக் கூறுகின்றது. நாட்டியக்கலை கீதம், வாத்தியம், நிருத்தம் இவையிணைந்த ஒரு கூட்டுக்கலையாகையால் இவற்றில் ஏதும் ஒன்றில்லை ஆயினும் அது நாட்டியக்கச்சேரியாகாது. எனவே நாட்டியக் கச்சேரியில் இசையாளன் தன் பங்கை உணர்ந்து செயற்பட வேண்டும்.

பாடலின் தன்மை, சூழல், நர்த்தகியின் வயது என்பவற்றை மனதில் நிறுத்தி பாடலின் கருத்துக்களை

உணர்ந்தி ஊன்றிப்பாடுவது கச்சேரியின் சிறப்பிற்கு வழிவகுக்கும். ஒவ்வொரு ஸ்வரஸ்தானங்களைச் சீராக்கப்பாடுவதும் தாளம் சுருதி இவையிரண்டையும் தமது இரு கண்கள் போலப் போற்றித் தவறின்றிக் காக்க வேண்டும். பாடல் களில் தேவையற்ற இடத்தில் தேவையற்ற சங்கதிகளைத் தவிர்ப்பது வரவேற்கத்தக்கது. ஏனெனில் நாட்டியக் கச்சேரிகளில் பாடலின் பொருளே முக்கியம் பெறுகின்றது. சங்கதிகளின் மூலம் சில இடங்களில் பாடலின் பொருள்கள் விளக்கமின்றிப் போகக் கூடும். அவரது குரலில் இராகபாவம் துல்லியமாக விளங்க வேண்டும். ஒரு இராகம் குறித்த ரஸபாவத்தை வெளிப்படுத்த வேண்டுமாயின் ஒரே பாவமுள்ள பல ஸ்வரக்கோர்வைகள் அதில் அமைந்திருக்க வேண்டும். இதனையே “மூர்ச்சனை” என முன்னோர்கள் கூறினர். உதாரணமாக சோக ரஸம் வெளிப்படுத்த வேண்டுமாயின் நிஷாதம், காந்தாரம் போன்ற ஸ்வரங்களும், பய உணர்வைப் பிரதிபலிக்க வேண்டுமாயின் தைவதமும், வீரம், கோபரஸத்திற்கு ஸட்ஜமும் நீண்டு ஒலிக்கும் போது அந்தந்த ரஸம் பிரதிபலிக்கின்றது. எனவே இத்தகைய வேறுபாடுகளை அறிந்து நுணுகிப் பாடும் போது அவரது குரலில் அராகபாவம் வெளிப்படும். இந்த வெளிப்பாடு, நர்த்தகியின் பாவ வெளிப்பாட்டிற்கு இன்னுமோர் படிக்கல்லாக அமையக் காணலாம். நிருத்தப் பகுதிக்குரிய ஸ்வரங்களையோ பாடல்களையோ பாடும் போது கம்பீர தொனியிலும், ஆடலுக்கேற்ப பிரித்துப்பாடும் போது பார்ப்பதற்கும், கேட்பதற்கும் இனிமையாக இருக்கும் அந்த வகையில் பரதநாட்டியக் கச்சேரியில் இசையாசிரியரின் பாடல் இரண்டாவதாக முக்கியம் பெறுகின்றது.

மிருதங்கம்

“... தாழ்குரல் தண்ணுமை ஆடலோடு இவற்றின்
இசைத்த பாடலிசையுடன் படுத்து ...”

என்பது சிலப்பதிகார வரிகள் இங்கு குறிப்பிடும் தண்ணுமை என்பதே இன்றைய நாட்டியக் கச்சேரியில் பயன்படுத்தப்படும் மிருதங்கமாகும். நாட்டியக் கச்சேரியில் பயன்படுத்தப்படும் தோற்கருவிகளும் அதனைப் பிரயோகிக்கும் ஒவ்வொருவரும் அமரும் இடங்கள் பற்றியும் நாட்டிய சாஸ்திரம்

34ம் அத்தியாயம் விரிவாக விளக்குகின்றது. மிருதங்கம் பரதநாட்டிக் கச்சேரியில் பயன்படுத்தப்பட்டு வரும் தாளவாத்தியமாகும். ஒரு நாட்டியக் கச்சேரியில் மிருதங்க வித்துவானின் கடமைகள் என்ன? அவர் எவ்வாறு செயலாற்ற வேண்டும் என்பது பற்றியெல்லாம் இளங்கோடிவகள் “தண்ணுமை முதல்வன்” பகுதியின் கீழ் கூறியுள்ளார். கச்சேரியின் காலப்பிரமானத்தை சீராகக் கொண்டு செல்வதற்கு லய வாத்தியமானது பிரதானமாகத் துணை செல்கின்றது. இவ்வாத்தியத்தை வாசிக்கும் போது மிருதுவான ஒலி எழுவதால் இதனை மிருதங்கம் என்கிறோம். அதைவிட மத்தளம், தண்ணுமை, முட்டு, முழவு, ஆனந்த வாத்தியம், நந்தி வாத்தியம், போன்ற காரணப் பெயர்களைக் கொண்டும் அழைக்கப்பட்டு வருகின்றது. ஆரம்பகாலத்திலே இவ்வாத்தியத்தை முட்டு என்று அழைத்தனர். மிருதங்கக் கலைஞர்கள் வாழ்ந்த தெருக்களை முட்டுக்காரன் தெரு என்றும் அழைத்தனர். இவ்வாறு மிருதங்கம் மிக நீண்ட வரலாற்றுப் பின்னணியைக் கொண்டுள்ளது.

சாதாரணமாக பாட்டுக் கச்சேரிக்கோ அல்லது மிருதங்கக் கச்சேரிக்கோ மிருதங்கம் வாசிப்பதை விட பரத நாட்டியக் கச்சேரிகளில் மிருதங்க வித்துவானுக்கு பல வேலைப்பாடுகள் காணப்படுகின்றன. பரதநாட்டியத்தின் பஞ்ச பாணன்களிலே மிருதங்கம் நண்பனுக்குரிய ஸ்தானத்தைப் பெறுகின்றது. என மகாபாரத சூடாமணி கூறுகின்றது. பரதநாட்டியக் கச்சேரிகளில் மிருதங்கம் பக்க இசையாகப் பயன்படுத்தும் போது லய சம்பந்தமான இடங்களை வெளிப்படுத்த வேண்டும். பாடகர் உதிர்கின்ற ஸ்வரங்களையும் நர்த்தகியினுடைய பாத வேலைப் பாடுகளையும் சபையோர் அறியும் படி எடுத்துக்காட்ட வேண்டும். காலப்பிரமானத்தை நர்த்தகிக்கும், இசையோனுக்கும் தெளிவுற விளக்க வேண்டும்.

மிருதங்க இசை நரம்புகளுக்கு புத்துணர்ச்சியைத் தரவல்ல சக்தியை உடையது. ஆடலின் விறுவிறப்பிற்கும் நர்த்தகியின் கற்பனைத்திறன் விருத்திக்கும் இவ்வாத்திய ஒலி உதவுகிறது. சாதாரணமாக பாடும் பாடல் மிருதங்கம் போன்ற தாள இசையுடன் சேரும் போது அதன் இனிமை அதிகரிக்கின்றது. இவ்வாறான சிறப்புக்களால் நாட்டியக் கச்சேரி சோபிக்கின்றது. மிருதங்கப் பயிற்சியிலே

முத்தாய்ப்புகள், மோராக்கள், அறுதிகள் என்ற மூன்றினைப் பற்றியும் அறிந்திருப்போம். இவை ஒவ்வொன்றும் சில வேறுபாடுகளால் வேறு பெயர்ப் பிரயோகங்களைப் பெறுகின்றன. உதாரணமாக நாட்டிய ரீதியாகக் கூறுவோமாயின் ஒரு உருப்படி ஆரம்பித்து முடியும் போது அது அலாரிப்பாக இருக்கலாம். அல்லது பதமாக இருக்கலாம். அவை ஆடி முடியும் தறுவாயில் மிருதங்கக் கலைஞன் கொடுக்கும் தீர்மானத்தினை மோரா என்பர். இது ஏனைய இரண்டுடனும் ஒப்பிடும் போது கார்வையளவில் பெரியதாகும். அது போல ஒவ்வொரு பாடலின் அங்க முடிவிலே அதாவது பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் இவற்றின் முடிவில் வாசிக்கப்படும் தீர்மானம் முத்தாய்ப்பு எனப்படுகின்றது. இவை அடுத்த அங்கம் அல்லது பல்லவிவருவதை எடுத்துக் காட்டுவதாக அமையும். மூன்றாவது அறுதி இது மிகச்சிறிய அளவிலான கார்வைகளை உடையது. இவை ஒவ்வொரு வரியின் இறுதியிலும் பயன்படுத்தப்படும். அறுதிகள் மத்திய அல்லது துரித காலத்தில் அமைந்திருக்கும். இவை இங்கு குறிப்பிடக்காரணம் இங்கு கொடுக்கப்பட்டுள்ள ஒவ்வொன்றும் கச்சேரியில் ஒன்றையொன்று கலந்து விடாமல் பயன்படுத்தப்பட வேண்டும். என்பதற்காகவேயாகும். பொதுவாக நாட்டியத்தில் முத்தாய்ப்புக்களை விட பேராக்களே அதிகமாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. நாட்டியக் கச்சேரிகளில் ரஸிகர்கள் மத்தியில் நடனமே முக்கியப்படுத்தப்படுவதால் மிருதங்க ஆசிரியர் பெருமளவில் முத்தாய்ப்புக்களைப் பயன்படுத்துவதில்லை. ஆடலில் நீண்டநேரம் ஆடிக் களைத் திருப்பதால் சில சமயங்களில் இம்மோராக்கள் நர்த்தகியின் களைப்பினைப் போக்குவதற்காகக் கூட வாசிக்கலாம்.

அபிநயப் பகுதி என்று வரும் போது மோரக்கள் அல்லது முத்தாய்ப்புக்களை விட அறுதிகளே அழகாய் இருக்கும். பாவத் தொடர்ச்சியை முறிக் காமற் கொடுக்கக் கூடியதாயிருக்கும். நிருத்தியப்பகுதியில் பாடலும், ரஸ வெளிப்பாடுகளுமே முக்கியப்படுத்தப்படுவதால் மிருதங்க ஒலி கனமானதாக இருப்பது அவசியம். பாடலின் இடையிடையே சில சந்தர்ப்பங்களை எடுத்துக்காட்டவும், ரஸவேறுபாடுகளை ரஸிகர் மத்தியில் கொண்டு செல்லவும் மிருதங்கம் முக்கிய பங்காற்றுகின்றது. உதாரணமாக குதிரையின் பாய்ச்சல்கள்,

போர்க்காலகூழ்நிலைகள், பறவைகள் பறத்தல், மாட்டுவண்டிகள் செலுத்துதல், புயற்காற்று வீசுதல், நெள்தரம், வீரம், போன்ற சந்தர்ப்பங்களை மிருதங்க வித்துவான் தன் திறமைகளின் மூலம் வெளிப்படுத்த முடிகிறது.

நிருத்தப்பகுதிகளிலே லயம் முக்கியப்படுத்தப்படுகின்றது. இதில் நட்டுவாங்கத்தின் தட்டுக்கள், நாட்டிய அசைவுகளின் தன்மை இவற்றை உணர்ந்து மிருதங்கத்தைப் பயன்படுத்துதல் சிறந்தது. அலாரிப்பு ஐதீஸ்வரம், வர்ணம், தில்லானா, போன்ற உருப்படிகளில் தத்தகாரச் சொற்கட்டுக்கள் ஐதிக் கோர்வைகள் ஸ்வர சஞ்சாரங்கள் என்பவற்றை அந்தந்த அசைவு நிலைகளுடன் எடுத்துக்காட்டும் ஓர் ஊடகமாக மிருதங்கம் திகழ்கின்றது. இப்பகுதிகளில் கம்பீர அசைவு, கன அசைவு, காந்த அசைவு இம்மூன்றையும் வேறுபடுத்திக் காட்ட கம்பீரத்வனி, கனத்வனி, காந்தத்வனி, ஓசைகளை வெளிப்படுத்துவது சிறந்தது. பாட்டினதும் ஆடலினதும் அழகைக் கூட்டும் ஓர் பக்க வாத்திய னாக தன்னை மனதில் நிறுத்திச் செயற்படுத்த வேண்டும். தீர்மானங்களைக் கொடுக்கும் போது பாடகரை இடைஞ்சல் செய்யாமலும், தீர்மானங்கள் தெளிவாகப் புரிந்து கொள்ளக் கூடியதாக அமைந்திருக்க வேண்டும். விசம எடுப்பிலமைந்த உருப்படிகளைப் பாடும் போது இசையாசிரியனுக்கு இடைஞ்சல் ஏற்படுத்தாதவாறு வேறுபட்ட சொற்பிரயோகங்களை சர்வலகு பிறழாதபடி வல்லின, மெல்லின நாதம் உண்டுபண்ணி பாடலினை அழகுபடுத்த வேண்டும். அமைதியாகவும், சுருதி, நாதம் என்பவைகளில் தவறு வராமலும் பாட்டினை ஒட்டியும் மெருகூட்டியும் வாசிக்க வேண்டும். சொற்களை நிதானமாகவும், சங்கீத வரம்பை மீறாத பழைய சம்பிரதாயங்களுள் அடங்கியும் வாசித்தல் சிறப்பு. நட்டுவானர் கூறும் ஐதிப்பிரயோகங்களும் நர்த்தகியின் கால்பேசும் வார்த்தைகளும், மிருதங்கம் பேசவேண்டும். தன் வித்துவத்திறமையைக் காட்டுவதாக எண்ணி நடவாங்கத்தை விலத்திச் செல்லக்கூடாது. ஒரு நாட்டியக் கச்சேரியில் தன்னுடைய பங்கு என்ன என்பதை உணர்ந்து செயற்பட வேண்டும். இறைவனின் ஆடலுக்கு நந்தி மத்தளம் கொட்டியதை புராணக் கதைகளினூடாக அறிந்திருப்போம். எனவே தங்களின் முக்கியத்துவத்தை

உணர்ந்து நாட்டியக் கச்சேரியை சிறப்படயைச் செய்வது மிருதங்க வித்துவானின் தலையாய கடமையாகும்.

வயலின்

“நரம்பு பீ திறத்தல் செல்வா
நல்லிசை முழவும் யாமும்
இரங்குதீங் குழலும் மோங்கக்
கிண்கிணி சிலம்போடார்ப்ப”

என்பது சீவக சிந்தாமணி கூறும் ஓர் நாட்டியக் கச்சேரி முறையாகும். நரம்புக்கருவியாகிய வயலின் ஆரம்ப காலங்களில் பயன்பாட்டில் இருந்த யாழ், வீணை என்பவற்றின் வகுப்பில் இணைவதால் மேற்கூறிய பாடல் வரியைக் குறிப்பிட்டோம்.

வயலின் வாத்தியமானது மேலைத்தேச நாட்டிலிருந்து கர்நாடக இசையில் புகுந்து கொண்டதாகும். மிகவும் மென்மையான, இனிமையான நாதத்தினையுடைய இவ்வாத்தியம் நாட்டியக் கச்சேரிகளில் பெரிதும் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகிறது. ஆரம்ப காலங்களில் நாட்டியக் கச்சேரிகளிலும், இசைக் கச்சேரிகளிலும் வீணை எவ்வளவு முக்கியம் பெற்றிருந்ததோ அந்த இடத்தினை இன்று வயலின் பெற்றுள்ளது என்றே கூறவேண்டும். வயலின் பயன்பாடு நாட்டியக் கச்சேரிகளில் பெரிதும் நிருத்தத்தினை விட நிருத்தியத்திலே அதிகம் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. பாடலின் காலநிலை, சூழல் ரஸவெளிப்பாடுகள் இவற்றினைக் குறிப்பிட்ட வேளைகளில் வெளிப்படுத்த வயலின் இசை பயன்படுத்தப்படுகின்றது. உதாரணமாக கருணா ரஸம், அற்புத ரஸம், இவற்றின் வழியாக வரும் நாணம், தியானம், நிதானம், அழகை, பைத்தியம், ஏக்கம் போன்ற உணர்வு பேதங்களை வெளிப்படுத்துவதற்கு நர்த்தகிக்கும், பாடலாசிரியனுக்கும் பக்கபல மாகத் திகழ்கிறது. இன்றைய நாட்டியக் கச்சேரிகளில் குறிப்பிட்ட ஒரு இராகத்திலமைந்த பதம் அல்லது கீர்த்தனம் போன்ற உருப்படிகள் ஆரம்பிக்கும் முன்னர் வயலின் ஆசிரியர் பாடல் அமைந்துள்ள இராகத்தை ஆலாபனை செய்வார். இதன் போது நர்த்தகி பல ஆவர்த்தனங்களுக்கு பாடலோடு தொடர்புபுயை சஞ்சாரி அல்லது அழகிய ஒரு சந்தர்ப்பத்தினை ஆடிய வண்ணம் அரங்கத்தில் பிரவேசிப்பாள். அவ்வாறே

இப்பாடல்களின் இடையிடையேயும் செறிவான வயலின் பிரயோகம் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகிறது. இது இன்று ரஸிகர்கள் மற்றும் கலைஞர்கள் மத்தியில் வரவேற்பினையும் பெற்றுள்ளது.

புல்லாங்குழல்

“குழல்வழி யாமொழித் தண்ணுமைப் பின்னர்
முழவியம்ப லாமந்திரிகை”

(சுத்துநூல்)

ஒரு இசை, நாட்டியக் கச்சேரியில் குழல் பெற்ற முக்கியத்துவத்தினை பழைய நூல்களில் நாம் காணலாம். கிருஷ்ண பரமாத்மாவால் பூவுலகிற்கு கொண்டு வரப்பட்ட தெய்வத் தன்மையினைக் கொண்டது. இதனையே வேணு என்றும், குழல் என்றும் கூறுவர். மிகவும் மதுரமான நாத்ததை உண்டாக்க வல்ல “ஏகத்வனி” வாத்தியமாகும்.

ஒரு நாட்டியக்கச்சேரியில் புல்லாங்குழல் ஆசிரியரின் பங்கு அல்லது இலட்சணம் பற்றி சிலப்பதிகாரம் மற்றும் மகாபாரத சூடாமணி அபிநயதர்ப்பண விளக்கம் போன்ற நூல்கள் விளக்கியிருப்பதைக் காணலாம். நாட்டியக் கச்சேரியில் சுருதியின் வரம்பைக் கட்டுப்படுத்துவதில் சுருதிப்பெட்டி அல்லது தம்பூரா இணைந்து பணியாற்றும் சுருதி வாத்தியமாக புல்லாங்குழல் விளங்குகிறது.

மூச்சுக்காற்றினால் உந்தப்பட்டு ஒலி எழுப்பும் போது காற்றோடு கலந்து மிக நீண்ட தூரம் வரை செல்லக்கூடியது. நாட்டியக் கச்சேரிகளின் அபிநயப்பகுதிக்கு இதன் பங்கு அதிகமாக உள்ளது. இந்தப் பகுதியில் வரும் சிருங்காரம், ஶாஸ்யம், சாந்தம், போன்ற ரஸங்களின் பாவ, அனுபாவ, விபாவ வெளிப்பாடுகளின் போதும் கிருஸ்ணனின் வேணுகானத்தில் மயங்குதல், பூங்கோலையில் உலாவுதல் காலை புலருதல், வண்டினங்களின் இரைச்சல் போன்ற சந்தர்ப்பங்களையும், பூபாளம், மோகனம் போன்ற இராகங்களின் செயற்பாடுகளை விளக்குவதற்கும் இப்புல்லாங்குழல் இசையானது பெரிதும் பயன்படுகிறது. அதுபோல பாடல்களின் இடையிடையே நர்த்தகியின் சஞ்சாரிபாவங்களை வெளிப்படுத்துவதற்கும் தனித்த இசையாக புல்லாங்குழல் இசை பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றது.

மேற்குறிப்பிட்ட பக்க இசைக் கருவிகள் பரதநாட்டியக் கச்சேரியில் முக்கிய இடத்தினைப் பெற்றிருந்த போதும், சிலர் தமது தனிப்பட்ட விருப்பங்களுக்கேற்ப வேறுசில இசைக் கருவிகளையும் பயன்படுத்தி வருகிறார்கள். உதாரணமாக வீணை, தபேலா, தம்பூரா, பியானோ, முகர்சிங் போன்ற வாத்தியங்களையும் பயன்படுத்தி வருகின்றனர். எப்படி இருந்த பொழுதிலும், மிருதங்கம், சுருதிப்பெட்டி, வயலின், புல்லாங்குழல் போன்ற வாத்தியங்கள் போதுமானவையாக இருக்கின்றன. எனினும் நாட்டியத்தில் புதிய புதிய முயற்சிகள் மேற்கொள்ளும் இடத்தில் வெவ்வேறு வாத்தியங்கள் பயன்படுவதில் தவறுமில்லை அதுவே வரவேற்பையும் பெறும் என்பதில் ஐயமுமில்லை. நாட்டியக் கச்சேரியிற் மேற்குறிப்பிட்ட வாசிகா அபிநய உறுப்புக்களின் பங்கு சிறப்பாகக் காணப்படுகின்றன.

4. பரதநாட்டியக் கச்சேரியின் போது ஒரு நர்த்தகி அறிந்திருக்க வேண்டிய விடயங்கள்.

நாட்டியம் பயிலும் பெண் ஒரு முழுமையான பாத்திரலட்சணம் பொருந்தியவளாக இருக்க வேண்டியது கட்டாயமாகும். ஆடல், பாடல் அழகு என்ற மூன்றும் நிரம்பப் பெற்றவளே ஒரு சிறப்பான நர்த்தகியாவாள் இங்கு குறிப்பிடப்பட்டுள்ள ஆடல் என்பது தனியே அழகிய டல் அசைவினை மட்டும் குறிப்பதல்ல சிறப்பான தாள நுட்ப வெளிப்பாடுகள் பாவ நுட்ப வெளிப்பாடுகள், அசைவு நுட்ப வெளிப்பாடுகள் என பல விடயங்களைக் கொண்டது. அது போல பாடல் என்பது தனியே நர்த்தகிக்கு பாடத்தெரிந்திருத்தல் மட்டுமல்ல பாடலை ரஸிக்க வேண்டும். பாடலில் முழுமையான சந்தர்ப்பங்களை விளங்க வேண்டும். நவரஸங்கள் இராகங்கள் பற்றிய அறிவு பாடல் இயற்றும் திறமை முற்றமுமுதான இசையறிவு என்பவற்றையே பாடல் என்ற சொல் குறிக்கின்றது. அது போல் அழகு என்பது புற உடல் அழகை மட்டும் குறிக்கவில்லை. அன்பு, அடக்கம், பக்தி, நேர்மை என்கின்ற அக அழகினையும் குறிக்கின்றது. இத்தகைய குணவியல்புகள் நிரம்பப் பெற்ற ஒரு நர்த்தகி பெற்றோரின் ஆசியுடனும், குருவின் வாழ்த்துடனும், இறையருளுடனும் அரங்கேறி ஆற்றுகை செய்யும் போது தன் கவனத்திற் கொள்ள வேண்டிய விடயங்கள் பல உள்ளன. ஆடல் நர்த்தகி அறிந்திருக்க வேண்டிய விடயங்கள் பாத்திரங்களும் பாத்திரங்களின் தன்மைகள் பற்றியும் கூறிய பரத முனிவர் ஒரு நர்த்தகி எவ்வாறு பயிற்சி பெற்றிருக்க வேண்டும் எவ்வகை ஆடல் வடிவங்களை எல்லாம் தெரிந்திருக்க வேண்டும் என்று கூறியுள்ளார். அவர் கூறும் முழுமையான ஆடல் வடிவங்கள் பற்றி தெரிந்திருக்காவிட்டாலும் மிக்க குறிப்பிட்ட அளவேனும் அறிந்திருப்பது அவசியமாகும்.

நீண்டகாலம் (5-7 வருடங்கள்) தன் குருவின் அணைப்பில் பயின்ற கலையை ஆன்றோர்கள் சூழ்ந்த, கற்பக விருட்சம் போல் அமைந்த அரங்கிலே சமர்ப்பிக்கப்படும் போது தன்னையும், தன் கலையையும், தன் குருவையும் சிறப்பிக்கும் வண்ணம் ஆட வேண்டியது அவசியமாகும். அதற்காகத் தான் ஆற்றுகை செய்யப் போகும் விடயத்தை குருவின் நேரடிப்

பார்வையில் தொடர்ந்து முறையாகப் பயிற்சி செய்தல் வேண்டும். முறைப்படி செய்த பயிற்சியை ஒத்திகை பண்ணுதல் வேண்டும். ஒத்திகை என்பது நர்த்தகி ஆற்றுகை செய்யப்போகும் விடயங்களை முழுமையாக மனதில் கொண்டு பக்க இசைக்கலைஞர்களுடன் இணைந்து மேற்கொள்வதாகும். இந்த ஒத்திகையின் போதே நர்த்தகியானவள் தனக்குள் பல தீர்மானங்களை எடுத்துக் கொள்ள வேண்டும். அதாவது ஆற்றுகை செய்யும் போது சபைக்கு கொடுக்க வேண்டியது என்ன? எவ்வாறு கொடுக்க வேண்டும் என்கின்ற தீர்மானங்களாகும். ஒத்திகையானது ஆகக்குறைந்தது மூன்று தடவைகளாவது முறையாக மேற்கொள்வது அவசியமாகும்.

மேடைக்கூச்சமின்றி பாதவேலைப்பாடுகளில் தாளம் தவறாது தன் கால்களுக்குள் காலப்பிரமாணத்தை அடக்கி சிறப்பாக வெளிப்படுத்த வேண்டும். பரத என்பதிலே உள்ள பாவமும், தாளமும் நர்த்தகியே முக்கியமாகக் கொள்ள வேண்டிய விடயங்களாகும். பாவ அபிநயங்களைக் கொட்டும் உருப்படிகளில் தான் எடுத்துக் கொண்ட பாடற் கரு என்ன? என்பதையும், அந்தப் பாடலிற்குரிய பாத்திரம் என்ன? அதன் சூழல், காலம், பழக்கவழக்கங்கள், வயது என்பவை போன்றவற்றை விளங்கி, ஒவ்வொரு சந்தர்ப்பங்களுக்கேற்ற மாதிரியாக பாவத்தை வெளிப்படுத்த வேண்டும். தாளத்திற்கு முக்கியம் கொடுக்கும் உருப்படிகளில் (தில்லானா) நட்டுவாங்கம், மிருதங்கம், போன்ற கருவிகளைத் தன் காலப்பிரமாணத்தில் கொண்டு வரவேண்டும். ஐதி என்பது பாதங்கள் பேசும் மொழி எனவே இம் மொழியின் சொற்களை பாதங்கள் சரியாக உச்சரிக்கும் போது தாளங்கள் பிசக வாய்ப்பில்லை என்றே கூற வேண்டும்.

ஆடல்+அசைவு பற்றிய முழுமையான அறிவும் ஆற்றுகையின் சிறப்பிற்கு வழி வகுக்கின்றன எனலாம். காந்த அசைவு, கன அசைவு, கம்பீர அசைவு, என்ற மூன்று வித அசைவுகளையும் வேறுபடுத்திக் காட்டக்கூடிய தன்மையை அறிந்திருக்க வேண்டும். உதாரணமாக தாண்டவநிலையான அசைவுகள், அடவுப் பிரயோக அசைவுகள் இரண்டுமே சிறு சிறு வேறுபாட்டில் ஆடக்கூடியவை. அது போல நாட்டடவிற்கும், கர்த்தரி அடவிற்கும் உள்ள வேறுபாடுகள், அது போல சிறிய அழகிய அலைக்கும், பெரிய பயங்கர

அலைக்கும் உள்ள வேறுபாடுகள் பாம்பின் அசைவும், காற்றின் அசைவும், கொடியின் அசைவும் என்ற அசைவு பற்றிய நுண் அறிவு நர்த்ததியின் ஆடலைச் சிறப்பிக்கும், எமது உடல் உறுப்புக்களுக்கென்று பொருத்தமான சில அசைவுப் பிரயோகங்கள் இருக்கும் அவற்றை சீராக வெளிப்படுத்தல் வேண்டும். உதாரணமாக மானின் அசைவை கால்கள் பெரிதும் விளக்கும். அலைகள், கொடிகளின் அசைவை கைகள் பெரிதும் வெளிப்படுத்தும். இவ்வாறு உடல் உறுப்புக்களுக்கென்று சிறப்பாக உள்ள அசைவுகளை அறிந்து வெளிப்படுத்தல் நன்று.

மேடையும், மேடையமைப்பும் ரஸிகர்களின் நிலையும், என்பவற்றைக் கருத்திற் கொள்ளுதல் அவசியம். தனிநபர் ஆட்டமாக இருக்குமாகையால் ரஸிகர்களின் கண்கள் குறிப்பிட்ட இடத்தில் ஊன்றிவிடாமலும், மேடையின் பெரும்பாலான பகுதிகளை வெறுமையாக்காதவாறு முழுதாக மேடையைப் பயன்படுத்தி ஆட வேண்டும். மேடையின் உயர வேறுபாடுகளை அறிந்து ஆடவேண்டும். இந்த மேடையினுடைய தரை உயர்ச்சி+ரஸிகர்களின் இருக்கைகளின் உயர்ச்சி என்பவற்றைக் கருத்திற் கொண்டு தனது பாய்ச்சல் அடவுகள், கை உயர்ந்தும் அடவுகள் என்பவற்றைக் கருத்திற் கொண்டு அசைவுகளை வெளிப்படுத்தல் வேண்டும்.

பக்கவாத்தியங்களுடன் இசைந்து ஆடல் வேண்டும். குழுச் செயற்பாட்டின் போது தன்னுடன் இணைந்து ஆடுபவர்களை அனுசரித்து இசைவாக்கமடைந்து ஆடுதல் அவசியம். தான் மேடையேறப்போகும் சூழல், சபையாரின் தன்மை என்பவற்றையும் கருத்திற் கொண்டு ஆடுதல் வேண்டும். மேலே கூறப்பட்டுள்ள விடயங்களைக் கருத்திற் கொண்டு ஒரு நர்த்தகி ஆற்றுகை செய்யும் பொழுது கச்சேரி சிறப்படைவதுடன் அனைவரினதும் பாராட்டையும் பெற முடிகிறது.

5. பரதநாட்டியக் கச்சேரியில் ஆஹார்ய அபிநயத்தின் பங்கு

இதுவரையில் நாட்டியக் கச்சேரிகளில் இடம் பெறும் ஆங்கிகா அபிநயம், சாத்விகா அபிநயம், வாசிகா அபிநயம் என்பவை பற்றிப் பார்த்தோம். இப்பகுதியில் ஆஹார்ய அபிநயம் பற்றி நோக்குவோம். ஆஹார்ய அபிநயம் என்பது ஆடை அணிகலன்களால் பாத்திரத்தினது குணாதியங்களையும் தன்மைகளையும் சபையோர்க்கு எடுத்துச் செல்வது ஆகும். ஆஹார்ய அபிநயங்கள் மூன்று வகை என அபிநயதர்ப்பணம் கூறுகின்றது. அவை “நிஜாகாரியா அபிநயம், அபிசாரிகா அபிநயம், விபசாரி ஆகார்யா அபிநயம்” என்பனவாகும். இம் மூன்று ஆஹார்ய அபிநயப் பிரிவுகளில் முதல் இரண்டும் பெரும்பாலும் நாடகம் மற்றும் நாட்டிய நாடகங்களிலேயே பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றது. மூன்றாம் வகையான விபசாரிய ஆஹார்ய அபிநயமே நாட்டியக் கச்சேரிக்கும் தனியாடல் முறைக்கும் ஏற்றதாக அமைகிறது. வியாபிசாரி ஆஹார்ய அபிநயம் என்பது அந்தந்த நாட்டு சபையோர் ஏற்றுக்கொள்ளும்படி பல வகை நாட்டியங்களுக்கு ஏற்ற உபமானங்களோடு ஒத்து அமையும் படி ஆடை அணிகள் பூண்ட அபிநயிப்பது ஆகும்.

“விபசாரி யபிநயந்தான் வின்னுமந் தந்தத் தேசச் சபைகொளப் பலவாநாட்டியங்கட்குச் சாதி நேராய் உபமானத் தோடே ராமாயணமுதல் நாடகங்கள் உபயோகப்படவே காட்டற் குற்ற பூஷணங்க ளென்னே”.

(அபிநயதர்ப்பண விஷுக்கம்)

நாட்டியக்கச்சேரியினை ஒழுங்கமைக்கும் போது நர்த்தகிக்குப் பொருத்தமான உருப்படிகளைத் தெரிவு செய்வதில் எவ்வளவு முக்கியத்துவம் கொடுக்கிறார்களோ அது போல நர்த்தகிக்குப் பொருத்தமான ஒப்பனையை மேற்கொள்வதிலும் முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட வேண்டும். இப்பகுதியில் அரங்க ஒலி, ஒளி தவிர்த்து ஆடல் நர்த்தகிக்குரிய ஒப்பனையே பேசப்படுகின்றது. நாட்டியம் இடம் பெறும் இடம், காலம், தேவை மற்றும் நாட்டிய மாடுபவரின் பால், வயது, தோற்றம் மற்றும் நாட்டியமாடும் உருப்படிகளின் தன்மை இவற்றைக் கொண்டு ஆடை, ஆபரண அலங்காரங்களை மேற்கொள்ளுதல் அவசியம். ஆஹார்ய அபிநயத்தினை

முறைப்படியும் அழகாகவும் மேற்கொள்ளும் போது நாட்டிய கச்சேரி மேலும் சிறப்படைகின்றது.

ஒப்பனை என்பது அழகுக்கு அழகூட்டுவது. ஒப்பனையே மேற்கொள்ளும் போது ஒப்பனையில் உள்ளார்ந்தமாயுள்ள அழகியல் உணர்வு, ஒப்பனையினை ஏற்கும் இரஸிகர்களின் உணர்வு, ஒப்பனைக்கும் அந்தந்த சமூகத்திற்கும் சமூக பண்பாடுகளுக்கும் சமயங்களுக்கும், சமய நம்பிக்கைகளுக்கும் உள்ள தொடர்பு என்பவற்றை விளக்குவதாக ஒப்பனை அமைய வேண்டும். அவைக்காற்றுகை செய்யும் எந்தக் கலைக்கும் ஒப்பனை என்பது மிகவும் முக்கியமான தொன்றாகும். அரங்க மரபுகளில் ஒன்றாக ஒப்பனை ஆரம்ப காலம் தொட்டு விளங்குவதை சங்க இலக்கியங்களிலும், அதைத் தொடர்ந்து வந்த இலக்கியங்களிலும் காணலாம். நாட்டிய அல்லது நாடக ஒப்பனையிலே மிகவும் நுட்பமானதும், அழகியம்சம் நிரம்பப்பெற்றதும், மிகவும் கடினமானதுமான ஒப்பனை கதகளியாகும். பரதநாட்டிய ஒப்பனையினை மேற்கொள்ளும் போது முக்கியமான நான்கு விடயங்களைக் கருத்திற் கொள்ள வேண்டும்.

- ♦ மேடையில் அமையப் போகும் ஒளியமைப்புக்க ஏற்ப ஒப்பனை அமைதல் வேண்டும்.
- ♦ பல மணி நேரம் தொடர்ந்து கச்சேரி நடைபெறுவதால் இயற்கையான வியர்வையினாலோ அல்லது செறிவான ஒளிப் பிரயோகங்களினாலோ ஒப்பனை கலைந்து விடாமல் அமைதல் வேண்டும்.
- ♦ பழைய நாட்டிய சாஸ்திர நூல்கள் கூறும் மரபு மாறாது புதுமைகள் வெளிப்பட வேண்டும்.
- ♦ ஒப்பனை ரஸிகர்களிடம் போய்ச் சேர வேண்டும்.

நாட்டியக் கதாபாத்திரங்களுக்கு ஏற்ற வகையில் அந்தந்த நாட்டியப் பாத்திரத்தின் வடிவங்களையும் எடுத்துக் கூறும் வகையில் ஆடை அணிகலன்கள் அமைந்திருக்க வேண்டும் என்பது நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் உண்மை. நாட்டிய சாஸ்திரம் 21ஆம் அத்தியாயத்தில் பாத்திரங்களின் குணத் தன்மைகளுக்கேற்ப ஆடைகள் அமைக்கப்படுவது, நாட்டியத்திற்கு சிறந்த நிறங்கள் மற்றும் இதர பல வர்ணங்கள் பற்றியும் கூறப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம்.

ஆடை அலங்காரம்

ஆடல் மகளிரின் ஆடை அலங்காரம் அவரவர் வயதுக்கேற்ப அமைக்கப்பவதுடன் முக்கியமாக அவர்களது நிறம், பருமன், என்பவற்றைக் கருத்திற் கொண்டு அமைக்கப்பட வேண்டும். ஆரம்ப காலங்களில் ஆடலுக்குப் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்த ஆடைகளை பல்லவர் சோழர் கால சிற்பங்கள் ஒவியங்களிலும், பின்வந்த ஒவியங்களிலும் காணலாம். இவற்றில் பெரும்பாலும் மேலே மார்புக்கசையும், அல்லது சாதாரண ஜாக்கெட்டும் இடுப்பின் கீழே பிஜாமா வடிவில் சேலைகளையும் அல்லது சுங்கிடிச் சேலைகளையும் அணிந்திருந்தார்கள். (அதாவது இன்று நாம் பயன்படுத்தும் தாவணி பெரிதும் முன்னர் பயன்படுத்தப்படவில்லை)

பிற்பட்ட காலங்களில் குறிப்பாக பாலசரஸ்வதி, ஜெயலக்ஷ்மி போன்ற பழம் பெரும் நாட்டிய மேதைகளின் காலத்தில் அவர்கள் முழுச் சேலையைத் தமது சொந்தக் கற்பனைக்கேற்ப உடுத்தி ஆடி வந்தார்கள். இதன் போது அவர்கள் பிஜாமாவை கட்டாயமாக உபயோகித்து முழங்கால் உயரத்தில் சேலையை அணிந்து முந்தானையை முன்புறமாக பல வடிவங்களில் விரித்துக் கட்டியும் ஆடி வந்தனர். இவர்களது காலத்தில் ஒவ்வொருவரும் சேவைகட்டும் அழகினைப் பார்ப்பதற்காகவே இவர்களது கச்சேரியில் கூட்டம் கூடும் என தற்காலத்தில் வாழும் முது பெருங் கலைஞர்கள் கூறக் கேள்விப் பட்டிருக்கின்றோம்.

தொடர்ந்து ருக்மணிதேவி அருண்டேல் தன்னுடைய மாணவர்களின் கச்சேரிகளிலும் தன்னுடைய நாட்டிய நிகழ்வுகளிலும் அழகுறத் தைக்கப்பட்ட விசிறி மடிப்பு ஆடைகளைப் பயன்படுத்தினார். அப்பொழுதிலிருந்தே தைக்கப்பட்ட விசிறி மடிப்பு ஆடைகள் புழக்கத்தில் வந்தன எனலாம். இதன் போது பெரும்பாலும் ஒரு அடுக்குடைய விசிறி மடிப்பு ஆடைகளே பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தன. பின்னர் இரண்டடுக்கு மூன்றடுக்க விசிறி மடிப்பு ஆடைகள் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன.

இனி நாட்டியக் கச்சேரியில் உருப்படிகளுக்கேற்ற ஆடைகளைத் தெரிவு செய்யும் போது கவனிக்க வேண்டிய விடயங்களைப் பார்த்தால் நாட்டியக்கச்சேரியில் ஆடைகள் தொவின் போது வெள்ளைப் புடைவை உத்தமம் என்றும்,

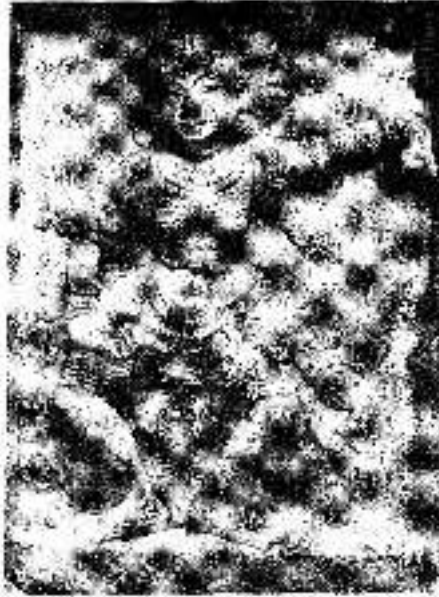
சிவப்பு புடைவை மத்தியமம் என்றும், பஞ்சவர்ணம் அதமம் என்றும் மகாபரத கூடாமணி கூறுகின்றது. ஆடற்கலை தெய்வீகமானது. ஆத்மாவிற்ரு அமைதியைத் தருவது அந்த வகையில் ஆடற்கச்சேரியை ஆரம்பிக்கும் போது அமைதியை உண்டுபண்ணக் கூடிய நிறத்தில் ஆடைகளை அணிவது சிறந்தது.

இத்தகைய தன்மைகளை உணர்த்த வல்ல வெள்ளை நிற ஆடை அல்லது மஞ்சள் நிற ஆடைகளை இறைவணக்கமான தோடயமங்களும், குரு, சபை வணக்கமான அலாரிப்பு ஆடல் வணக்கமாக ஜதீஸ் வரம் போன்ற உருப்படிகளில் பயன்படுத்தலாம். தொடர்ந்து வர்ணத்தினை எடுத்துக்கொண்டால் இதில் நாயக நாயகி பாவத்தை வெளிப்படுத்தும் சிருங்காரரஸம் முக்கியம் பெறுவதால் அனேகமாக நீல நிறத்திலோ அல்லது அரக்குடன் இணைந்த பச்சை நிறத்திலோ அமைந்த ஆடைகள் பொருத்தமாக இருக்கும். மேலும் பதம் மற்றும் கீர்த்தனைப் பாடல்களில் வரும் ஆதி தெய்வங்களைப் பொறுத்து ஆடையின் நிறத்தை தீர்மானிக்கலாம். உதாரணமாக அம்பிகையின் பாடல்களாக அமையம் பட்சத்தில் பச்சை, சிகப்பு, நிறங்கள் பொருத்தமாக இருக்கும். தொடர்ந்து வரும் தில்லானாவை எடுத்துக் கொண்டால் ஆடலில் ஜாலங்களைக் காட்டி மனதைக் கவரும் ஆற்றலுடைய இவ்வுருப்படிக்கு அழகிய வர்ணங்களில் கண்ணைக் கவரத்தக்க ஆடைகளைத் தெரிவு செய்வது சிறப்பாக இருக்கும். இவ்வாறு நாம் தெரிவு செய்யும் ஆடையின் வண்ணமானது உருப்படிகளின் தன்மைகளையும் கச்சேரியின் ஒவ்வொரு படிநிலைகளையும் வெளிப்படுத்துவதாக அமைய வேண்டும். தற்காலத்தில் பல பலப்பு வண்ணங்கள் பயன்பாட்டில் உள்ள போதும் அரங்கத்திற்கு அடிப்படை வண்ணங்களான சிவப்பு, பச்சை, மஞ்சள், நீலம் என்பனவே பொருத்தமதாக அமைகின்றன. இவ்வாறு நிறத்தெரிவில் கவனம் செலுத்தியது போன்று ஆடைகளின் அமைப்பிலும் கவனம் செலுத்துவது முக்கியமாகும். உதாரணமாக நிருத்தப் பகுதிகளுக்கு பாவாடை வடிவிலான ஆடைகள் பெரும்பாலும் பொருத்தமானதாக அமையாதென்றே கூறவேண்டும். பிஜாமா வடிவிலமைந்த ஆடைகள் மூலமே நிருத்தப் பகுதிகளில் பல்வேறு உடல் நிலைகளையும் தெளிவுற விளக்க முடிகிறது.

இன்று பல்வேறு வடிவங்களிலும், தத்தமது சொந்தக் கற்பனைகளில் ஆடைகள் தயாரிக்கப்பட்டு வருவதால் பொருத்தமான வடிவங்களைத் தெரிவு செய்வதில் கவனத்தை செலுத்துவது அவசியம்.

அத்துடன் இந்த ஆடைத் தெரிவில் கவனிக்க வேண்டிய சில நுட்பங்களைப் பார்ப்போம்.

- ஆடல் நர்த்தகியின் உயரம், நிறம், பருமன் என்பவற்றைக் கருத்திற் கொண்டு ஆடைகளைத் தெரிவு செய்தல்.
- மிகவும் வெளுத்த நிறம் உடையவர்களுக்கு கரும் வர்ணத்தினாலான ஆடைகளைத் தெரிவு செய்தல்.
- மிகவும் கறுப்பானவர் களுக்கு மெல்லிய வர்ணங்களினால் ஆன ஆடைகளைத் தெரிவு செய்தல்.
- உயரமானவர்களாயின் குறுக்காகக் கோடு போட்ட ஆடைகளைத் தெரிவு செய்தல்.
- குள்ளமானவர்களுக்கு மேலிருந்து கீழாக கோடு போட்ட ஆடைகளையும் ஒற்றை அடுக்குக் கொண்ட பிஜாமா வடிவ ஆடைகளையும் பயன்படுத்துதல் சிறந்தது.
- பருமனானவர்கள் ஒரு பக்கம் தாவணியுடைய ஆடையையும், மெல்லிய உடல்வாகு உடையவர்கள் இருபக்க தாவணிகளைக் கொண்ட ஆடைகளையும் அணிவது சிறப்பானது.
- நர்த்தகியின் ஆடையின் நிறத்தின் எதிர்வர்ணத்தினை நாட்டிய அரங்கத்தின் பின் திரையில் பயன்படுத்துதல் நன்று. நர்த்தகியின் ஆடையின் நிறம், அரங்கத்தின் பின் திரை வர்ணத்துடன் கலந்து விடாமற் பார்த்துக் கொள்ள வேண்டும்.
- விலையம்சத்தை விட கலையம்சத்திற்கு முக்கியத்தும் கொடுக்க வேண்டும்.
- கண்ணைப் பறிக்கும் ஜரிகைகள் கொண்ட புடைவைகள் தவிர்க்கப்பட வேண்டும்.



சிற்பங்கள் சொல்லும் ஆரம்பகால ஆடை ஒப்பனை



பாலசரஸ்வதி அம்மாவின பலவித புடைவை கட்டும் விதம் சமகால ஆடை அலங்காரம் என்றும் கூறலாம்.



ருக்மணி தேவி அறிமுகப்படுத்திய ஆரம்ப கால ஒற்றை அடுக்கு விசிறி மடிப்பு ஆடை



தற்காலத்தில் பயன்பாட்டில் உள்ள பல்வேறு வடிவ ஆடை ஒப்பனை



கைக்கப்பட்ட மூன்று அடுக்கு விசிறி மடிப்பு ஆடை



அணிகல அலங்காரம்

பரதநாட்டியக் கச்சேரியில் நர்த்தகி அணிந்து வரும் அணிகலங்கள் ஏராளம். முன் பெல்லாம் ஒரு நாட்டியக் கச்சேரி சுமார் 4 அலத்து 5 மணி நேரம் இடம் பெறுவதால் ஒவ்வொரு வகை ஆடலுக்கும் ஒவ்வொரு வகை அணிகலன்களை அணிந்து ஆடியதாகத் தகவல்கள் உண்டு. அதனாலோ என்னவோ முன்பெல்லாம் நாட்டிய அணிகலன்கள் பல வடிவங்களில் காணப்பட்டன. ஆடல் மகளிர் பற்றியும் அக்காலத்தில் கூத்தாடுவோர் அணிந்த ஆபரணங்கள் பற்றியும்

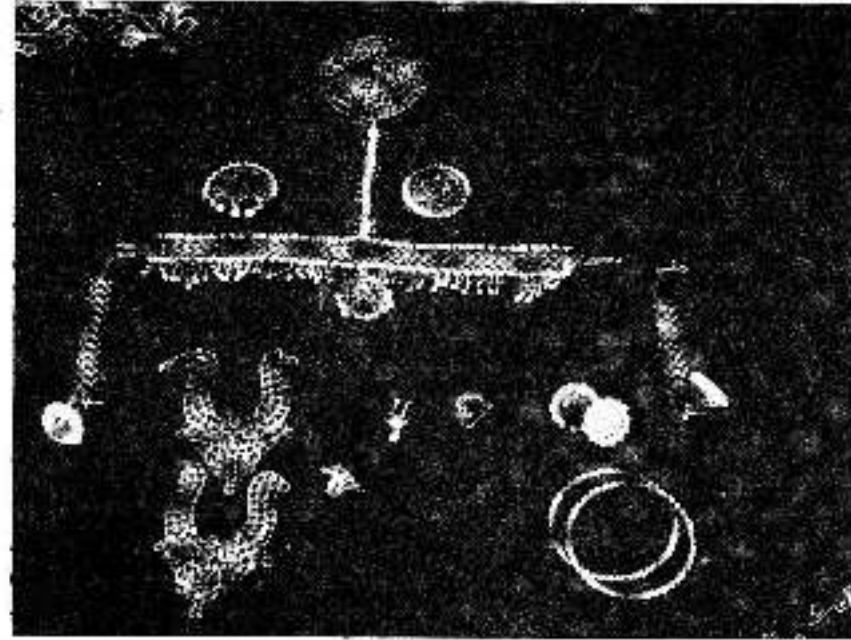
அகனாரூறு, பரிபாடல் போன்ற இலக்கியங்கள் சுட்டிக்காட்டுகின்றன. அது போல சிலப்பதிகாரத்திலே மாதவி தன் அரங்கத்தின் போது பயன்படுத்திய அணிகலன்கள் பற்றிய செய்திகளும் காணப்படுகின்றன. தொடர்ந்து வந்த பல்லவர் கால பக்தி இலக்கியங்கள், சோழர் கால சிற்பங்கள் ஓவியங்கள், இலக்கியங்கள் என்பவற்றின் ஊடாக சமகாலத்தில் பயன்படுத்தப்பட்ட அணிகலன்கள் பற்றியும் அறியமுடிகின்றது. சோழர் கால ஓவியங்களில் பெரும்பாலும் மாணிக்கம், முத்து பாசி மணியிலான ஆபரணங்களை அணிந்த ஆடல் மகளிரைக் காணலாம்.

நாட்டியக் கச்சேரியின் சிறப்பிற்கு நாட்டிய மகளிரின் தோற்றத்திற்கேற்ப அணிகலன்களைப் பூணுவது அவசியமாகின்றது. தற்காலத்தில் வழக்கில் உள்ள பரதநாட்டிய அணிகலன்களாவன.

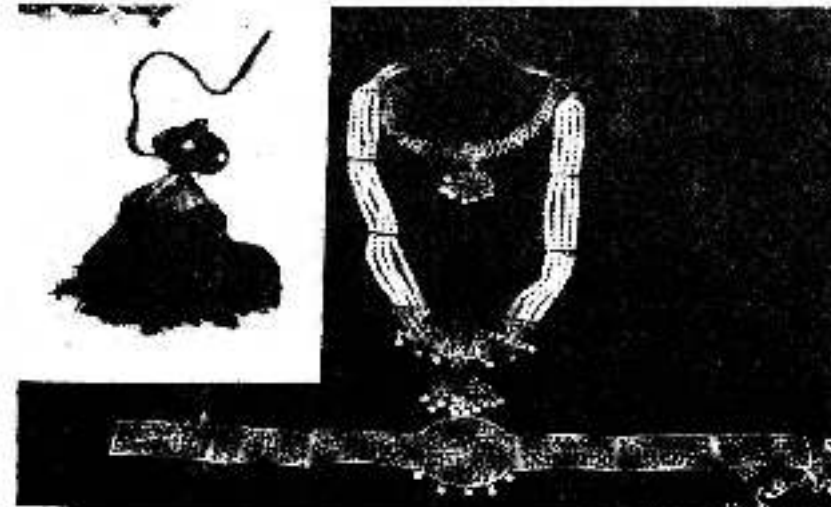
- தலை : நெற்றிப்பட்டம், உச்சிப்பட்டம், சூரியபிறை, சந்திரபிறை, ராக்கொடி, நாகசடை, குஞ்சம்.
- மூக்கு : மூக்குத்தி, நந்து, பில்லாக்கு
- காது : காதுமாட்டல், தோடு, ஹிமிக்கி, குண்டலம்.
- கழுத்து : அட்டிகை, பதக்கம், சங்கிலி, காசமாலை, மாங்காய் மாலை
- கை : கிமோதிரம், காப்பு, பட்டைக்காப்பு, கைவங்கி
- இடை : ஒட்டியாணம், மேகலை, இடுப்புச்சங்கிலி
- கால் : கொலுசு, சதுங்கை, மெட்டி

போன்றவற்றைக் குறிப்பிட்டலாம். அணிகலன்களை அணிவதில் மேற்கொள்ள வேண்டிய சில நுட்பப் பிரயோகங்கள் வருமாறு.

- நெற்றிப்பட்டத்துடன் இணைந்த உச்சிப்பட்டம் அணிவது வட்டவலிவிலமைந்த முகத்தினை உடையவர்களுக்குப் பொருத்தமாக இருக்கும்.
- மெலிதான ஒடுங்கிய முகம் உடையவர்களுக்கு நெற்றிப்பட்டத்தினைத் தவிர்த்து உச்சிப்பட்டத்தை தனியே பயன்படுத்துவது அழகாயிருக்கும்.
- பரந்த முகம் உடையவர்களுக்கு மூக்கில் நத்து அழகைக் கொடுக்கும். சிறிய முக அமைப்பினை உடையவர்களுக்கு மூக்குத்தி மாத்திரம் போதுமானதே.
- நீண்ட முக அமைப்பை உடையவர்கள் அழகிய பெரிய வட்டத்தைப் தோடுகளையும் அல்லது கட்டையான ஜிமிக்கிகளையும் பயன்படுத்துவது சிறந்தது. நீண்ட ஜிமிக்கிகள் அழகைச் சிதைத்து விடும்.
- சிறிய ஒடுங்கிய முகவலாகினை உடையவர்கள் தலையில் பூமாலை வைக்கும் போது முன்புறமாகத் தெரியும் படி பரப்பி வைப்பது அரங்கத்தில் அவர் முகத்தை வேறுப்படுத்திக் காட்ட ஏதுவாயிருக்கும்.
- நீண்ட முக அமைப்பினை உடையவர்கள் நெற்றியில் வட்டவடிவ நிலத்தை இடுவது அழகானது.
- தனியான அரக்கு நகைகள் முகபாவ வெளிப்பாட்டிற்கும், தேவையற்ற ஒளிப்பிரயோகங்களாலும் பாதிப்பில்லை.
- கவறிங் கண்ணைப் பறிக்கும் தன்மையுள்ள எந்த அணிகலன்களும் நாட்டியக் கச்சேரிக்கு ஏற்புடைய அல்ல.



தற்காலத்தில் பயன்பாட்டில் உள்ள பரதநாட்டிய அணிகலன்கள் சில



முக அலங்காரம்

நாட்டிய அலங்காரத்திலே முக ஒப்பனைக்கு மிக முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட வேண்டியது அவசியமாகும். ஆடலின் உள்ளடக்கத்தை வெளிப்படுத்துவதில் ரஸிகர்களிடம் கொண்டு செல்வதில் முகத்திற்கே முக்கிய பங்கிருப்பதால் முக ஒப்பனையானது மிகவும் நுட்பமானதாக அமைய வேண்டியது அவசியமாகும். ஆரம்பகாலங்களில் முக அலங்காரத்திற்கென்று இயற்கைப் பொருட்களையே பயன்படுத்தினர்.

இன்றிருப்பது போன்று பலவித “பவுடர் பூச்சுப் பொருட்கள்” பயன்படுத்தப்படவில்லை. முகத்திற்கு மஞ்சளும், வெற்றிலை சம்பியதால் உண்டான சிவப்பு சாயம் உதட்டிலும், குங்கும திலகம் நெற்றியிலும் கரியினால் உருவாக்கப்பட்ட கண்மையுமே முக்கிய முக ஒப்பனைச் சாதனங்களாகப் பயன்படுத்தப்பட்டன.

இன்று பல்வேறு ஒப்பனைப் பொருட்கள் அவரவர் முக நிறவேறுபாடுகளுக்கேற்ப தயாரிக்கப்பட்டு பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன. இன்றைய நவீன ஒப்பனைச் சாதனங்கள் சில வருமாறு.

Toner : (ரோனர்) முகத்தில் ஏற்படுகின்ற எண் எண்ணெய்க்கசிவு, அழுக்கு என்பவற்றை நீக்கிச் சுத்தம் செய்யப்பயன்படுகின்றது. இந்த Toner பாவித்த பின் மேலதிக ஒப்பனையை மேற்கொள்ளும் போது அவை நீண்ட நேரம் கலையாமல் இருக்கும். எல்லா வகையான சருமத்திற்கும் ஏற்றதாகும்.

Make up maslk : இவ் ஒப்பனைப் பொருள் பல வண்ணங்களில் கிடைக்கிறது. அவரவர் சரும நிறங்களுக்கு ஏற்ப தெரிவு செய்து பயன்படுத்தலாம். முகத்தில் உள்ள தேவையற்ற தழும்புகளை இதன் மூலம் மறைத்துக் கொள்ள முடிகிறது.

Pancake : நாட்டிய ஒப்பனையில் make up mask கும், pan cake க்கும் மிக முக்கியமானவை. mask பயன்படுத்திய பின்னர் இதனைப் பயன்படுத்த வேண்டும். கட்டிப்பவுடர் வகை pancake நாட்டியத்தில் பயன்படுத்த சிறந்தது. இதிலும் பல

வண்ணங்கள் கிடைக்கின்றன. தேவையானவற்றைத் தெரிவு செய்து பயன்படுத்தலாம். பாத்திரங்களின் தன்மைக்கேற்ப பயன்படுத்துவதற்கென கறுப்பு, மஞ்சள், பச்சை, நீலம், என்ற வகையிலும் pan cake கிடைக்கின்றன.

Eye shadaw : கண்களின் மேல் மடல்களில் பூசிக் கொள்ளும் பவுடர் வகையே eye shadaw ஆகும். நாட்டியத்தில் இதனை மெல்லியதாகப் பயன்படுத்துதல் சிறந்தது. நாட்டியக் கச்சேரியில் நர்த்தகியின் கண்களின் அமைப்பினைப் பொறுத்தே பயன்படுத்தப்படும்.

Eye lainer; பரத நாட்டியக் கண் ஒப்பனையில் eye lainer முக்கியமானதாகும். கண்கள் ஆடலின் உயிராக விளங்குவதால் அந்த உறுப்பிற்கு உயிர் கொடுக்கும் தன்மையை eye lainer ஏற்படுத்துகின்றது. நாட்டியத்தில் பென்சில் மற்றும் திரவ வடிவிலமைந்த water proof eye lainer பயன்படுத்துவது சிறந்தது. சண்களின் அமைப்பிற்கேற்ப பெரிதாகக்கியும், சிறிதாகக்கியும் eye lainer மூலம் வரைய முடிகின்றது.

அது போல கண்களின் புருவங்களை அவரவர் முக அமைப்பிற்கும், புருவ அமைப்பிற்கும் ஏற்றவாறு அழகுபடுத்த வேண்டியது அவசியமாகும். இதற்காக eye brou pencil பயன்படுத்துவர். நர்த்தகியின் முக அலங்காரத்தில் கண்களின் ஒப்பனை சிறப்பாக மேற்கொள்ளப்படுவதால் நர்த்தகியின் பாவவெளிப்பாடுகளைத் துல்லியமாக சபையோரிடம் கொண்டு செல்ல முடிகிறது. புருவ ஒப்பனையில் ஆண்களுக்கும், பெண்களுக்கும் புருவம் அமைப்பதில் வேறுபாடு காணப்படுகின்றது. ஆண்களின் புருவங்களை அடர்த்தியாகவும் மேலே சற்று முக்கோண வடிவிலும் கீழே இறக்கியும் கீறல்வேண்டும். பெண்களுக்கு பெரும்பாலும் வில்போன்ற வளைந்த புருவங்கள் அழகானவை.

Lip stick : உதடுகளின் தன்மைகளைப் பொறுத்து சாயம் பூசுவது சிறந்தது. அவரவர் உதடுகளுக்கேற்ப அடிப்படை எல்லைக்கோட்டினை lip peni மூலம் வரைந்த பின்னர் ip stik ஐப் பூசுவது சிறந்தது. நாட்டியப் பாத்திரம் எடுத்துக் கொள்ளும்

தன்மையைப் பொறுத்து lip stick வர்ணத்தினைத் தெரிவு செய்தல் அவசியம்.

உடல் ஒப்பனை

நாட்டிய ஒப்பனையை மேற்கொள்ளாது தனியே முகத்தை மட்டும் கருத்திற்கொள்ளாது கை, கால்கள், கழுத்து என்பவற்றை முக்கியமாக கருத்திற்கொண்டு அதற்கேற்ப ஒப்பனையினை மேற்கொள்ள வேண்டும். உடல் ஒப்பனைக் கென்று தனியான “liquid body make – up foundation” என்னும் பொருள் கிடைத்த போதும் பலர் pencake foundation பயன்படுத்தி வருகிறார்கள். அவரவர்க்கு எது கிடைக்கக் கூடியவாறு உள்ளதோ அதனைப் பயன்படுத்தலாம். ஆனால் உடலுக்கும் குறிப்பாக கை, கால்களுக்கு ஒப்பனை மேற்கொள்வது கட்டாயமாகும். ஆண்கள் மேலாடை அணியாவிடின் தங்கள் மேலுடம்பிலும் ஒப்பனையை மேற்கொள்வது சிறந்தது.

இவற்றை விட இன்னும் பல ஒப்பனைப் பொருட்கள் வழக்கத்திலிருந்த பொழுதிலும் மேலே குறிப்பிட்ட பொருட்கள் போதுமானவையே.

அன்றைய காலந் தொட்டு இன்று வரை உள்ளங்கைகளுக்கும் பாதங்களுக்கும் சிவப்பு வண்ணம் பூசுவதில் ஆடல் நங்கையர் அதிக அக்கறை காட்டி வருகின்றனர். முன்பெல்லாம் ஒவ்வொருவரும் தமது ஒவ்வொரு கச்சேரிகளிலும் பல்வேறு வடிவங்களில் இச்சாயப் பூச்சினைப் பூசிவந்தார்கள் என பேராசிரியர் C.V சந்திரசேகர் தொலைக்காட்சி நிகழ்ச்சியொன்றில் கூறக் கேள்வி.

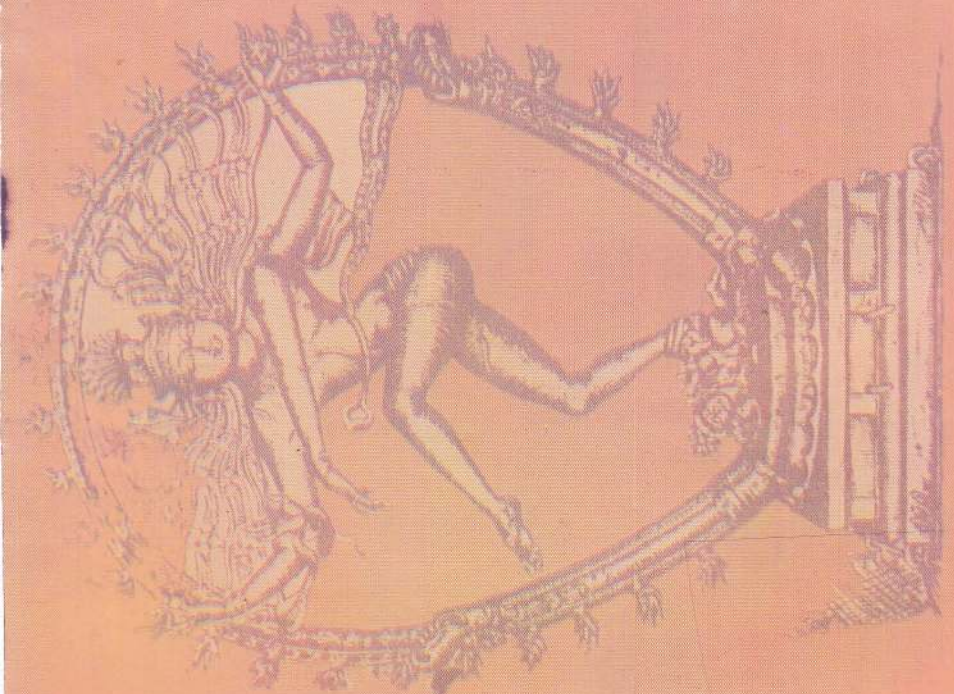
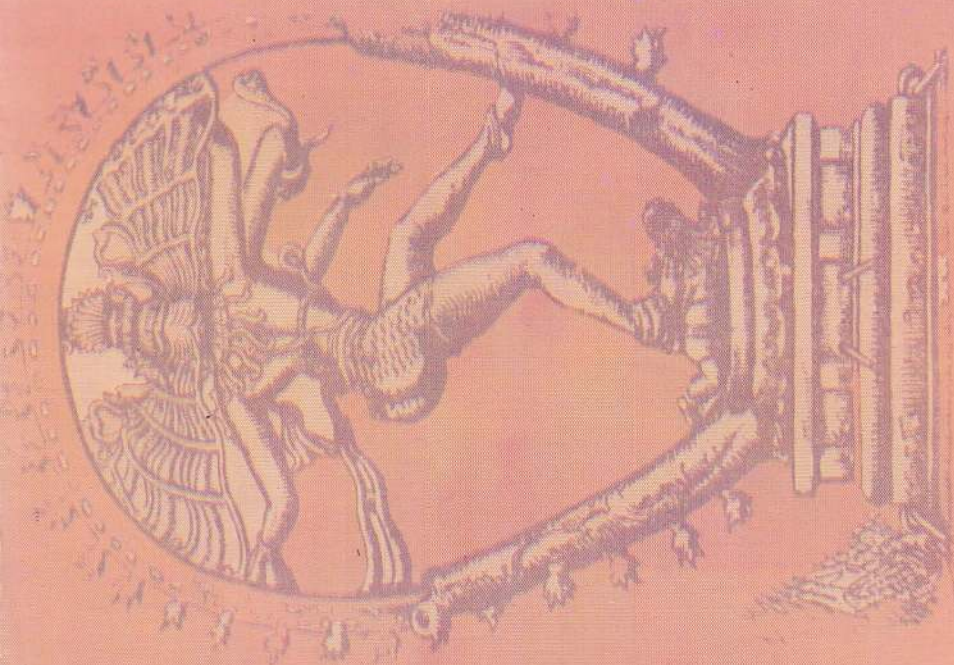
இந்தவகையில் மேற்சொன்ன விடயங்களை விட ஆறார்ய அபிநயம், நாகரீக வளர்ச்சிக்கேற்ப வளர்ந்து கொண்டே செல்கின்றது. எப்படியிருப்பினும் ஒரு நாட்டியக் கச்சேரி சிறப்படைய இங்கு குறிப்பிட்ட விடயங்களில் அதிக கவனம் செலுத்துவது முக்கியமாகும். இதற்கென்று தனித் தனியான துறைகள் வளர்ந்துள்ளமையில் அனுபவமுள்ள கலைஞர்கள் பலர் இன்று கிடைக்கின்றனர். அவர்களை அணுகி பயன்பெறுவது சிறந்தது. ஆனால் இவ்விடயங்கள் யாவையும் அறிந்த ஒருவரே சிறந்த நாட்டிய ஆசாக முடியும் என்பது திண்ணம்.

முடிவுரை

மேற்குறிப்பிட்ட விடயங்களை நிறைவாகக் கையாளும் போது ஒரு முழுமையான நாட்டியக் கச்சேரி முறைமை சமூகத்திற்கு கையளிக்க முடிகிறது. பாவம், ராகம், தாளம் என்ற மூன்றும் இணைந்த மையப்புள்ளியை வைத்து இயங்கி வரும் பரதநாட்டியம் பல திறமை வாய்ந்த கலைஞர்களால் பல்வேறு வடிவங்களிலும் வேறுபட்ட பார்வையிலும், தத்தமக்குரிய சொந்தப்பாணிகளிலும் மரபு மாறாது என்றும் வளர்ச்சியடைந்து வருவது கண்கூடு.

உசாத்துணை (மூல, பொது, சிறப்பு நூல்கள்)

1. பரதநாட்டியத்தில் தமிழிசைப் பாடல்கள் - முனைவர் ஞானா.குலேந்திரன் (தஞ்சாவூர்)
2. தெய்வத்தமிழிசை - முனைவர் ஞானா.குலேந்திரன் (கொழும்பு)
3. தஞ்சைநால்வரின் நாட்டிய இசை கருவூலம் - K.P.கிட்டப்பா (தஞ்சாவூர்)
4. பரத இசையும் தஞ்சை நால்வரும் - K.P. கிட்டப்பா
5. ஆதி பரத கலா மஞ்சரி - K.P. கிட்டப்பா, K.P. சிவாந்தம்
6. பரதநாட்டியம் - த.பாலசரஸ்வதி, வே.ராகவன் (சென்னை)
7. மகாபரத சூடாமணி என்னும் பாவ ராக தாள சிங்காராதி அபிநயதர்ப்பண விளக்கம். - உ.வே.சாமிநாதையர் வெளியீடு
8. நாட்டிய சாஸ்திரம் - (தமிழ் விளக்கம்) கலைமாமணி எஸ்.என்.ஸ்ரீராமதேசிகர்
9. அபிநயதர்ப்பணம் - உ.வே.சாமிநாதையர் வெளியீடு
10. சிலப்பதிகாரம் - புலியூர் கேசிகன் தெளிவுரை.
11. மரபுவழிப் பரத ப்பேராசான்கள் - P.M. சுந்தரம்
12. பரதக்கலைக் கோட்பாடு - Dr.பத்மா சுப்பிரமணியம்
13. இந்திய செவ்வியல் நடனம் - கபிலா வாத்ஸ்யாயன் (தமிழ் ரா.வெங்கடேஸ்வரர்)
14. தமிழர் முழுவியல் - சி.மகேந்திரன் (இலங்கை)
15. மிருதங்க சங்கீத சாஸ்திரம் - அ.ந.சோமஸ்கந்தசர்மா
16. Classical Dances and Gostumes of Indian – Kay Ambrose.
17. பரதக்கலை - வி.சிவச்சாமி (யாழ்ப்பாணம்)
18. வாக்கேயகாரர்களின் சரித்திரம் - A.ஸீந்திரமையர்
19. அருங்கலை ஆடற்கலை - சுபாசினி பத்மநாதன் (கொழும்பு)
20. நிருத்ய கீதாமாலா - ஸ்ரீமதி ராஜி நாராயன்
21. ராசகானம் -நீடாமங்கலம் பு.கிருஷ்ணமூர்த்தி பாகவதர் (தொகுப்பு)
22. கீர்த்தன மாலை - (பாபநாசம் சிவன்) சுப்பிரமணியஐயர்.
23. தே.வி.யின் கீர்த்தனங்கள் - தேசியவிநாயகம் பிள்ளை
24. தாபாவ தரங்கனி – A.P.ஹரிதாஸ்



Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

Virus Graphics, K.K.S Road, Inuvil, T.P.No. 0775925096