

தமிழில்

இசைப்பாடல் வகைகள்

அறிவனாரின் பஞ்சமரபு நூலை மையப்படுத்திய

ஒரு நுண்ணாய்வு



கலாநிதி கௌசல்யா சுப்பிரமணியன்

குமரன் புத்தக இலையம்

தமிழில் இசைப்பாடல் வகைகள்
அறிவணரின் பஞ்சமரபு நூலை மையப்படுத்திய ஒரு நுண்ணாய்வு

உ

தமிழில் இசைப்பாடல் வகைகள்

அறிவனாரின் பஞ்சமரபு நூலை மையப்படுத்திய
ஒரு நுண்ணாய்வு

கலாநிதி கௌசல்யா சுப்பிரமணியன்



குமரன் புத்தக இல்லம்

கொழும்பு - சென்னை

2017

தமிழில் இசைப்பாடல் வகைகள்
எழுதியவர் கலாநிதி கௌசல்யா சுப்பிரமணியன்

முதலாவது பதிப்பு: 2017

பதிப்புரிமை: © திலீபன், பாரதி, ஷர்மிளா

குமரன் புத்தக இவ்வத்தினால் வெளியிடப்பட்டது

39, 36வது ஒழுங்கை, கொழும்பு-6, தொ.பே. 011 2364550, மி.அஞ்சல்: kumbhik@gmail.com

3 மெய்கை விநாயகர் தெரு, குமரன் காவனி, வடபழனி சென்னை -600 026

குமரன் அச்சகத்தில் அச்சிடப்பட்டது.

39, 36வது ஒழுங்கை, கொழும்பு-6

Tamizhil Isaippaadal Vakaikal

by Dr. Kawsalya Subramanian

First edition: 2017

© Thileepan, Bharati, Sharmila

Published by Kumaran Book House

39, 36th Lane, Colombo -6, Tel. - 011 2364550, E-mail: kumbhik@gmail.com

3 Meigai Vinayagar Street, Kumaran Colony, Vadapalani, Chennai - 600 026

Printed by Kumaran Press (Pvt) Ltd

39, 36th Lane, Colombo -6

வெளியீட்டு எண்: # 733

ISBN 978-955-659-545-1

சமர்ப்பணம்

அம்மா சகுந்தலாவுக்கும்

அப்பா ஜம்புகேஸ்வரக்குருக்களுக்கும்

சங்கீத கலாநிபுணரும்
இந்நூலாசிரியரின் வயலினீசைக் குருவுமாகிய
இசைப்பேரறிஞர் பரூர் எம்.எஸ். அனந்தராமன்
அவர்கள் வழங்கிய

வாழ்த்துரை

I have great pleasure in acknowledging Dr. Kawsalya Subramania Iyer's efforts in bringing out this grand thesis about Tamil Music. She has taken great pains toward this effort by referring to all the related books and papers in this field.

15- 08-2010
Madras

Parur M.S. Anantharaman

அணிந்துரை

தமிழரின் இசைமரபானது ஈராயிரம் ஆண்டுகளுக்கு மேற்பட்ட தொடர்ச்சியான வரலாற்றினைக் கொண்டதாகத் திகழ்வது. தொன்மையான சங்கஇலக்கியகாலம் முதல் அது படிப்படியாகப் பல்வேறு கட்டங்களில் வளர்ச்சிகளையும் மாற்றங்களையும் அடைந்துவந்துள்ளது. இவ்வாறான தமிழரின் இசைப்பாரம்பரியத்தை ஆய்வுக்குட்படுத்தும் முயற்சிகள் ஏறத்தாழ நூறாண்டுகளாகப் பல மட்டங்களில் நடைபெற்று வந்துள்ளன. இவ்வகையில் நிகழ்ந்துவந்துள்ள ஆய்வுகளுக்கு முன்னோடிகளாக அமைந்தவர்கள் தஞ்சை மு. ஆபிரகாம் பண்டிதர் மற்றும் ஈழத்தவரான சுவாமி விபுலாநந்தர் ஆகியோர் ஆவர். இவர்களைத் தொடர்ந்து அண்மைக்காலம்வரை பலஇசையியலாளர்கள் தமிழரின் இசை தொடர்பான ஆய்வுமுயற்சிகளைப் பலநிலைகளில் மேற்கொண்டு வந்துள்ளனர் - மேற்கொண்டுவருகின்றனர். தமிழரின் இசைக்கல்வியானது 'இசையியல்' (Musicology) என்ற கற்கைநெறியாகச் செழிப்பானதொரு வளர்ச்சியை எய்துவதற்கு மேற்குறித்தவகையிலான ஆய்வுச் செயற்பாடுகள் பெருந்துணைபுரிந்துள்ளன. மேற்சட்டியவாறு கடந்த ஏறத்தாழ ஒரு நூற்றாண்டுக் காலத்தில் நடைபெற்றுவந்துள்ள இசை ஆய்வுச்செயற்பாடுகளின் வரலாற்றுத் தொடர்ச்சியாகவே ஸ்ரீமதி. கௌசல்யா சுப்பிரமணியன் அவர்களின் "தமிழில் இசைப்பாடல் வகைகள் - அறிவனாரின் பஞ்சமரபு நூலை மையப்படுத்திய ஒரு நுண்ணாய்வு." என்ற தலைப்பிலான இந்த ஆய்வுநூல் வெளிவருகின்றது. தமிழகத்தின் அன்னைதேரசா மகளிர் பல்கலைக்கழகத்தில் எனது வழிகாட்டலின் கீழ் அவர் மேற்கொண்ட முனைவர்பட்ட ஆய்வேட்டின் நூல்வடிவம், இது. இவ்முனைவர்பட்ட ஆய்வேட்டானது தேர்வாளர்களார்களால் சிறப்புத் தகுதிகொண்ட ஆக்கமாக அங்கீகரிக்கப்பட்டதாகும். இத்தகுசிறப்புடைய இவ்வாக்கத்திற்கு அணிந்துரை கொடுப்பதில் நான் பெருமகிழ்ச்சி அடைகிறேன்.

ஸ்ரீமதி கௌசல்யா அவர்கள் தமது தாய்வழியில் இசைப்புலமை மிக்க பாரம்பரியம் கொண்டவர். பாலக்காடு தொண்டிக்குளம் அக்கிர

காரத்தைச் சேர்ந்தவரும் மைசூர் மகாராஜாவினால் 'காயகசிரோன்மணி' என்ற விருதளித்துக் கௌரவிக்கப்பட்டவருமான இசைவிற்பன்னர் அனந்தராம பாகவதர் அவர்கள் இவருடையதாய்வழி உறவினர் ஆவார். ஸ்ரீமதி கௌசல்யா அவர்கள் தந்தை வழியாலும் தமது துணைவர் ஊடாகவும் தமிழ் மற்றும் சமய-தத்துவம் ஆகிய துறைகளோடு மிக நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டவர். தத்துவப் பேரறிஞராகத்திகழ்ந்த கி. இலக்ஷ்மண ஐயர் அவர்கள் இவருடைய தந்தையாரின் சகோதரர் ஆவார். இலங்கை, யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் தமிழ்ப் பேராசிரியராகத் திகழ்ந்து ஓய்வுபெற்றவரான கலாநிதி நா. சுப்பிரமணியன் அவர்கள் இவருடைய துணைவர் ஆவார். இவர் தமது துணைவருடன் இணைந்து எழுதிய 'இந்தியச்சிந்தனைமரபு' (1993) என்ற நூல் தமிழக அரசு மற்றும் இலங்கையரசு என்பவற்றால் விருதளிக்கப்பட்ட பெருமை கொண்டது.

ஸ்ரீமதி கௌசல்யா அவர்கள் இசை, நாடகம், 'இதழியல் - பொது சனத் தொடர்பியல்' ஆகிய கற்கைத் துறைகளில் பலகாலமாக ஈடுபாடு காட்டிவருபவர். 'நாடகமும் அரங்கியலும்' என்ற துறையிலும் 'கர்நாடக இசை'த்துறையிலும் 'கலாவித்தகர்' பட்டமும் 'இதழியல் மற்றும் பொது சனத் தொடர்பியல்' துறையிலே முதுகலைப்பட்டமும் பெற்றவர். ஆயினும் இசைத்துறையை தமது விருப்பத்துக்குரிய முதன்மையான துறையாக இவர் தேர்ந்தெடுத்துக் கொண்டுள்ளார். பயிற்றப்பட்ட இசையாசிரியராகப் பத்தாண்டுகளுக்கு மேலாக இலங்கைக் கல்லூரிகளில் பணியாற்றிவந்த இவர், அதன்பின்னர் தமிழ்நாட்டிலும் பத்தாண்டுகளுக்குமேலாக இசை ஆசிரியராகப் பணிபுரிந்தவர். அக்காலத்தில் இசையியலில் மேற்படிப்பினைத்தொடரும் ஆர்வமுடன் சென்னைப் பல்கலைக்கழகத்தில் இசையியல் மேற்படிப்பிற்குரிய கற்கைநெறியில் ஈடுபாட்டுடன் கவனம் செலுத்திவந்தவர்; உயர்கற்கை நெறிவாயிலாக இசைப்புலமையைச் செழுமைப்படுத்திக் கொண்டவர். இக்காலகட்டத்தில் இசைக்கற்கை நெறியை வளம்படுத்துவதில் எம்.எஸ். அனந்தராமன், ஸ்ரீமதி சுருணா வரதாசாரி மற்றும் டாக்டர்.ஆர்.எஸ். ஜெயலக்ஷ்மி போன்றவர்கள் பெருந் துணைபுரிந்தார்கள். இவ்வாறான செயற்பாடுகளின் மூலம் இந்திய இசைத்துறையிலே முதுகலை (M.A.), ஆய்வியல்நிறைஞர் (M.Phil) மற்றும் முனைவர் (Ph.D) ஆகிய பட்டங்களைப் பெற்றுக்கொண்டவர். இவருடைய

ஆய்வியல் நிறைஞர் மற்றும் முனைவர் பட்ட ஆய்வுகளுக்கு அறிவுறுத்தல்கள் வழங்கி வழி காட்டுவதற்கான வாய்ப்புகளைப் பல்கலைக்கழகம் எனக்கு வழங்கியிருந்தது. அத்தொடர்பால் ஸ்ரீமதி கௌசல்யா அவர்களது இசையார்வத்தை என்னால் இனங்கண்டுகொள்ளவும் அதனை வளர்த்தெடுக்கவும் முடிந்தது.

ஆய்வியல் நிறைஞர் (M.Phil) பட்டத்துக்கான தேர்வின் ஒருபகுதியை நிறைவு செய்தற்கு எழுதப்படவேண்டிய ஆய்வேட்டுக்கு அவர், “தமிழில் இசைமரபும் பாட்டு வடிவங்களும்” என்றதலைப்பைத் தேர்ந்துகொண்டார். எனது வழிகாட்டலில் அதனை அவர் சிறப்புற நிறைவுசெய்து அப்பட்டத் தேர்வில் முதல்தரச் சித்தியையும் எய்தினார். தமிழின் இசைப்பாடல்கள் தொடர்பான ஆய்விலே அவருக்கிருந்த மிகுந்த ஈடுபாட்டை நன்குணர்ந்த யான், அவரை அத்துறையிலே மேலும் ஆய்வைத் தொடருமாறு தூண்டினேன். அவ்வாலோசனையை ஏற்று அவர் மேற்கொண்டதே “தமிழில் இசைப்பாடல் வகைகள் - அறிவனாரின் பஞ்சமரபு நூலை மையப்படுத்திய ஒரு நுண்ணாய்வு”. என்ற தலைப்பிலான இந்த முனைவர் பட்ட ஆய்வு முயற்சியாகும்.

இந்த ஆய்வானது தமிழில் இசைப்பாடல்களின் தோற்றம் பற்றியும் அப்பாடல்கள் காலங்காலமாகப் பல படிநிலைகளில் எய்திவந்த வளர்ச்சி பற்றியுமான ஒரு வரலாற்றுப் பார்வையாகும். தமிழின் இசைப்பாடல்கள் தொடர்பாக இதற்கு முன்னரும் பல ஆய்வுமுயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளன. அவை குறிப்பாக சிந்து, கீர்த்தனை, மற்றும் பரிபாடல் முதலிய பாடல் வடிவங்கள் பற்றி மேற்கொள்ளப்பட்டவையாகும். ஸ்ரீமதி கௌசல்யாவின் இந்த ஆய்வுமுயற்சியானது மேற்படி பாடல்களை யும் உள்ளடக்கி ஒட்டுமொத்தமான தமிழ்ப் பாவடிவ வரலாற்றை இனம் காட்ட முற்பட்டுள்ளது. அவ்வகையில் இது ஒரு முழுநிலை வரலாற்றுப் பார்வையாக அமைந்துள்ளது. காலத்தின் தேவை கருதிய ஆய்வாக இவ்வாய்வு அமைந்ததையிட்டு இதன் நெறியாளர் என்றவகையில் நான் பெரிதும் மனநிறைவடைகிறேன்.

பாடல் வடிவம் தொடர்பான இந்த ஆய்விலே குறிப்பிடப்படவேண்டிய மற்றொரு அம்சம் பண்டைய இசையிலக்கண நூலான அறிவனாரின் பஞ்சமரபு என்ற ஆக்கம் மையப்படுத்தி நோக்கப்பட்டமையாகும்.

தமிழில் இன்று எமக்கு நூல்வடிவில் கிடைக்கும் ஒரேயொரு பண்டைய இசையிலக்கண நூல் பஞ்சமரபு என்பதை இசையியலார் அறிவர். இந்நூற் செய்திகளை ஸ்ரீமதி கௌசல்யா அவர்கள் உரியவாறு பயன்படுத்தித் தமது ஆய்வுப்பார்வையை முன்னெடுத்துள்ளார். அதன் பெறுபேறாக 'முனைவர்' என்ற உயரிய பட்டத்தையும் அவர் ஈட்டிக்கொண்டார்.

அவர் மேற்கொண்ட இந்த முனைவர் பட்ட ஆய்வின் நூல்வடிவக் கட்டமைப்பானது முன்னுரை, அதனைத் தொடர்ந்தமையும் ஐந்து இயல்கள், நிறைவுரை, துணைநூற்பட்டியல் மற்றும் சுட்டி என்பவற்றைக் கொண்டது.

“தமிழில் இசைப்பாடல் மரபும் இசையிலக்கண முயற்சிகளும் - ஒரு பொது அறிமுகம்”, என அமையும் முதலாவது இயலில், 'இசைப் பாடல்' என்ற சொல் குறித்துநிற்கும் பொருண்மை, இயற்பாவையும் இசைப் பாவையும் இனம்காணும் முறைமை, இசைப்பாடற் பரப்பு, இவற்றைத் தெரிந்து தெளிவதற்குத் துணைபுரியும் இசைஇலக்கண முயற்சிகள் முதலியன தொடர்பானதொரு பொது அறிமுகம் தரப்பட்டுள்ளது.

“தமிழில் இசைப்பாடல்வகைகள் தோற்றம், வளர்ச்சி மற்றும் வகைப்பாட்டு முறைமை(இலக்கிய மூலங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டபார்வை)” என அமைந்த இரண்டாவது இயலானது சங்க காலம் முதல் பத்திலக்கிய காலம் வரை தோன்றிய இசைப்பாடல்களின் உருவாக்க முறைமைகள் பற்றி விளக்குகின்றது. இவற்றின் வளர்ச்சிக் கட்டங்களும் வகைப்பாடுகளும் விரிவாக இங்கு விளக்கப்படுகின்றன. குறிப்பாக இது பஞ்சமரபுக்கு முற்பட்ட காலம்வரையிலான பார்வையாக அமைகிறது. இக்காலப்பகுதியின் இசைப்பாடல்கள் இலக்கியப்பதிவுகள் மூலமே பேணப்பட்டுள்ளன என்பதால் அந்த இலக்கிய மூலாதாரங்களைச் சார்ந்ததாகவே இவ்வியல் அமைந்துள்ளது.

“பஞ்சமரபின் பார்வையும் பகுப்பு முறையும்” என்ற தலைப் பிலமைந்த மூன்றாவது இயலானது பஞ்சமரபின் துணையுடன் தமிழின் இசைப்பாடல் வகைகளைத் தெரிந்துகொள்ளும் முயற்சியாகும். இந்நூலே தமிழ் இசைஇலக்கணத்தில் எமக்குக்கிடைக்கக்கூடிய முதல் நூல் என்பதால் இது இசையியல் வரலாற்றில் முக்கியத்துவமுடையதாகின்றது. இரண்டு முக்கிய அம்சங்கள் பற்றிய விளக்கம் இவ் இயலின் முதற்பகுதியில்

அமைகிறது. அவற்றுள் ஒன்று சுத்தம், சாளவம், தமிழ் என்ற இசைப்பாடல் வகைமை பற்றியதாகும். இன்னொன்று, 'பாப்புணர்ப்பு' எனப்படும் அணுகுமுறை ஆகும். இவ்வியலின் இரண்டாம் பகுதியானது, பஞ்சமரபு குறிப்பிடும் சிந்து, முதல் தேவபாணி வரையான பாடல்வகைகள் பற்றி ஆராய்கிறது.

“வண்ணமும் அதன் வளர்ச்சி நிலைகளும்.” என்ற தலைப்பில் அமைந்த நான்காம் இயலானது வண்ணம் எனப்படும் ஒலிக்கோல இசைப்பாடல் மரபு பற்றிய ஆய்வாகும். வண்ணம் என்பது முதலில் ஒலிக்கோலத்தைக் குறிப்பதாக அமைந்து, படிப்படியாக ஒரு பாடல் மரபாகவும் இலக்கிய வகையாகவும் வளர்ச்சி எய்திய வரலாறும் இதனடியாகத் தோன்றிய சந்த ஒலிக்கோலங்கள் பற்றிய செய்திகளும் இங்கு விளக்கப்படுகின்றன.

“கீர்த்தனையின் உருவாக்கமும் வளர்ச்சிநிலைகளும்” என அமைந்த ஐந்தாவது இயலானது கீர்த்தனை என்ற வடிவநிலை மற்றும் பயன்பாட்டு நிலை என்பனபற்றிய ஆய்வாகும். இவ்வடிவநிலையின் மூலக்கூறுகளைச் சங்க இலக்கியங்கள், சிலப்பதிகாரம் மற்றும் பக்திக்காலப் பண்சமந்த பாடல்கள் முதலியவற்றில் இனங்காண முடியும் என்பதை ஸ்ரீமதி கௌசல்யா அவர்கள் சான்றுகளுடன் எடுத்துரைத்துள்ளார். தமிழிலே இப்பாடல்வகைக்கான தொன்மையான சான்று கி.பி.16-17ஆம் நூற்றாண்டுகளைச் சார்ந்தவராகக் கருதப்படும் சீர்காழி முத்துத்தாண்டவரின் பாடல்களாகும் என்பதும் இப்பாடல்கள் 'இறைபுகழ் போற்றுதல்' என்ற பாடுபொருளில் தன்னுணர் வெழுச்சியின் வெளிப்பாடுகளாக அமைந்தவை என்பதுமான கருத்துக்கள் இங்கு ஆய்வுமுடிவுகளாக வைக்கப்பட்டுள்ளன. கீர்த்தனையானது அரங்கிசை, நாடகஇசை, நடன இசை மற்றும் கதாகாலட்சேப இசை முதலான பலவகை இசைச்சூழல் களிலும் பயில்கின்ற முறைமைகளை இவ்வியல் விரிவாக விளக்கி நிற்கின்றது.

இந்த ஆய்வுச் செயற்பாட்டிற்குப் பயன்பட்ட மூலாதாரங்கள் பலவற்றையும் கௌசல்யா அவர்கள் பின்னிணைப்பாகத் தந்துள்ளார்கள். இத்துறையில் மேலும் ஆய்வுகள் நிகழ்த்துவதற்கான களங்களையும் அவர் இனங்காட்டியுள்ளார். இவ்வகையில், தமிழ் இசையியல் ஆய்வை

மேற்கொள்ள விழைபவர்களுக்கு மிகுபயன் தரவல்ல முக்கிய ஆதாரமாக இந்நூலாக்கம் திகழ்கிறது என்பது எனது கணிப்பாகும்.

தமிழ் இசையியலானது பலநிலைகளில் வளர்த்தெடுக்கப்படவேண்டியதன் தேவையை நான் உணர்கின்றேன். அதற்கு விடய ஈடுபாடும் பொறுப்புணர்வும் கொண்ட ஆராய்ச்சியாளர்கள் தேவை. முனைவர் கௌசல்யா அவர்கள் அத்தகைய ஈடுபாடும் பொறுப்புணர்வும் கொண்ட ஒருவர் என்பதை நான் நன்குணர்வேன். தமிழரின் இசையியலிலே எதிர்காலத்தில் மேலும் பல ஆய்வுகளை அவர் நிகழ்த்துவார் என்பது எனது எதிர்பார்ப்பாகும். அவரது வாழ்க்கைத் துணைவராகிய தமிழ்ப் பேராசிரியர் கலாநிதி நா. சுப்பிரமணியன் அவர்கள் அவருடைய ஆய்வுத் துணைவராகவும் திகழ்வதால் அவர் எதிர்காலத்தில் இசைத் துறையில் மேலும் சிறந்தோங்குவார் என்பது எனது நம்பிக்கையாகும். இதனையே வாழ்த்துரையாகவும் முன்வைத்து எனது இவ்வணிந்துரையை நிறைவு செய்கின்றேன்.

20-08-2010

டாக்டர் எஸ்.ஏ.கே. துர்க்கா
 பேராசிரியை - சிறப்புநிலை
 சென்னைப் பல்கலைக்கழகம்
 இயக்குநர் - இனவியலிசை மையம்
 4, பிருந்தாவனம் தெரு,
 சென்னை 600 004

முன்னுரை

“தமிழில் இசைப்பாடல்வகைகள் - அறிவனாரின் பஞ்சமரபுநூலை மையப்படுத்திய ஒரு நுண்ணாய்வு” என்ற தலைப்பைக் கொண்டதான இவ்வாக்கமானது இத்தலைப்பில் என்னால் மேற்கொள்ளப்பட்ட முனைவர் பட்ட (Ph.D) ஆய்வேட்டின் நூல்வடிவமாகும். மேற்படி ஆய்வேடானது தமிழகத்தின் அன்னைதெரசா மகளிர் பல்கலைக்கழகத்தில் 2007ஆம் ஆண்டில் சமர்ப்பிக்கப்பட்டது. இதன் பேறான முனைவர் பட்டத்தை 2009ஆம் ஆண்டில் அப்பல்கலைக்கழகம் எனக்கு வழங்கியது. அதனைத் தொடர்ந்து இப்பொழுது அந்த ஆய்வேடு மேற்படி பல்கலைக்கழக இசைவுடன் நூல்வடிவம் பெறுகின்றது. இவ்வாய்வேடு நூலாக வெளியிடப் படவேண்டியதற்கான தேவையை எனக்கு உணர்த்தி வலியுறுத்தி நின்றவர் மேற்படி ஆய்வேட்டின் வழிகாட்டியான பேராசிரியை டாக்டர் எஸ்.ஏ.கே. துர்க்கா அவர்களாவார். அவரே இந்நூலுக்கான அணிந்துரையையும் தந்து சிறப்பித்துள்ளார்.

மேற்படி ஆய்வேட்டிற்கமைந்த முன்னுரையே இந்நூலின் தேவை கருதி சிற்சில மாற்றங்களுடன் இங்கு பதிவாகிறது.

தமிழிலே பண்டைக்காலம் முதல் அண்மைக்காலம்வரை பயின்றுள்ள இசைப்பாடல் வடிவங்களைப்பற்றிய ஒரு தொகுநிலைப் பார்வையாக இவ்வாய்வு அமைகின்றது. இப்பார்வைக்குப் பயன்படக்கூடிய முக்கிய கருவிநூல் என்ற வகையில் அறிவனாரின் பஞ்சமரபு என்ற இசையிலக்கணம் இவ்வாய்வில் மையப்படுத்தப்படுகிறது.

இவ்வாய்வின் நோக்கம் தமிழிலுள்ள இசைப்பாடல்வடிவங்களின் தோற்றம், வளர்ச்சி என்பவற்றை இனம்கண்டுதெளிவதாகும். தமிழ் இசைப்பாடல்வடிவங்களுக்குப் பண்டைய காலம்முதலே நீண்டதொரு வரலாறு உளது. சங்கஇலக்கியங்கள், சிலப்பதிகாரம், ‘திருமுறை - திவ்யபிரபந்த’ இலக்கியங்கள், திருப்புகழ், சித்தர்பாடல்கள், குறவஞ்சி, பள்ளு, கீர்த்தனையாக்கங்கள், நாடகப்பாக்கள், நாட்டார்பாடல்கள் எனப் பல்வகைப்பட்டனவாக அமைந்துள்ள தமிழ் இலக்கியங்களின் பரப்பிலே பல்வேறுபட்ட இசைப்பாடல்வடிவங்கள் பயின்றுள்ளன. இவ்வடிவங்கள் கலிப்பா, பரிபாடல், வரி, குரவை, அம்மாளை, ஊசல், தேவபாணி,

வண்ணம், சந்தம், சிந்து, சும்மி, கண்ணி, கீர்த்தனை முதலியனவாகப் பெயர்சுட்டி வழங்கப்படுவன. இவ்விசைப்பாடல் வடிவங்களின் தோற்றம், வளர்ச்சி என்பனபற்றி நோக்கும் இம்முயற்சியானது தமிழின் 'இசை வரலாறு' சார்ந்ததாகும். தமிழின் இசைவரலாறானது,

அ. பண்களின் வரலாறு

ஆ. தாளங்களின் வரலாறு

இ. இசைப்பாடல்களின் வரலாறு

ஈ. பாடும்முறைமைகளின் வரலாறு

உ. இசைக்கருவிகளின் வரலாறு

ஊ. வாக்கேயகாரர்களின் வரலாறு

முதலிய பல உட்பிரிவுகளைக் கொண்டதாகும். இவை ஒவ்வொன்றையும் பற்றி விரிவும் ஆழமும் கொண்ட நுண்ணாய்வுகள் நிகழ்த்தப்பட வேண்டிய வரலாற்றுத்தேவை இன்று உளது. இவ்வாறான வரலாற்றுத் தேவையைக் கருத்திற்கொண்டு மேற்கொள்ளப்படும் ஆய்வுமுயற்சியே இது. மேற் சுட்டிய உட்பிரிவுகள் பலவற்றுள் இசைப்பாடல்வகைகளின் வரலாற்றை மட்டும் மையப்படுத்தியதாக இவ் ஆய்வுமுயற்சி அமைகிறது.

தமிழின் இசைப்பாடல் வகைகளின் வரலாறுபற்றி நாம் பேசமுற்படும் பொழுது முதற்கண் கவனத்தில் கொள்ளவேண்டிய அம்சம், 'தமிழில் மரபாக வழங்கிவந்திருக்கக் கூடிய இசைஇலக்கண முறைமை' பற்றியதாகும். பாடல்வடிவங்களை வகைசுட்டி இனம் காண்பதற்கும் அவற்றின் வடிவமைப்புக் கூறுகளைப்பற்றிப் பேசுவதற்கும் கருவியாகப் பயன்பட்டிருப்பவை மேற்சுட்டியவாறாக வழங்கி வந்திருக்கக்கூடிய இசை இலக்கண முறைமையே என்பது வெளிப்படல். தமிழிலே பண்டைக்காலம் முதல் இசைக்கு இலக்கணம் தொடர்பான சிந்தனைகள் நிகழ்ந்து வந்துள்ளன. இவற்றின்பேறாகப் பல இசைஇலக்கண நூல்கள் எழுந்துள்ளன. இவற்றுட்பெரும்பாலானவை உரியவாறு பேணப்படாத நிலையில் அழிந்துபட்டன. பேணப்பட்ட நிலையில் கிடைப்பவற்றுள் காலமுதன்மையுடையது கி.பி.10ஆம் நூற்றாண்டுக்கு முன்பின்னாக எழுந்திருக்கலாம் எனக் கருதப்படக்கூடிய பஞ்சமரபு என்ற ஆக்கமாகும். அறிவனார் என்பாரால் இயற்றப்பெற்ற இந்நூலே தமிழின் இசைஇலக்கணம்

தொடர்பான தொன்மையான சிந்தனைகளை எமக்கு வழங்கும் கால முதன்மையுடைய சான்றாகும்.

வெண்பாக்களால் அமைந்த நூல் இது. இவ் வெண்பாக்கள் மற்றும் இவற்றுக்கு அமைந்த உரைகள் என்பவற்றின் ஒருபகுதியை (இசைமரபு மற்றும் வாச்சியமரபு என்பவற்றை) உள்ளடக்கிய பதிப்பு வித்துவான் வே.ரா. தெய்வசிகாமணிக்கவுண்டர் என்பாரால் 1973இல் வெளியிடப்பட்டது. இவரே, பின்னர் இந்நூலின் ஏனைய பகுதிகளான கூத்துமரபு, அபிநயமரபு, தாளமரபு என்பவற்றையும் இணைத்து, 'பஞ்சமரபு' என்ற பெயருக்கேற்ப ஐந்து பகுதிகளைக்கொண்டதான பதிப்பொன்றை 1975இல் வெளியிட்டார்.

இந்நூல் பின்னர் 'சேறை அறிவனார் இயற்றிய பஞ்சமரபு' என்ற தலைப்புடன் டாக்டர் வீ.ப.கா. சுந்தரனாரின் விருத்தியுரையுடனான பதிப்பாக 1991இல் வெளிவந்தது. இந்நூலின் வெண்பாக்கள் மற்றும் அவற்றின் உரைப்பகுதிகள் என்பன தமிழிசைச் சூழலின் குறித்த சில வரலாற்றுக் கட்டங்கள்சார் இசைச் சிந்தனைகளின் பதிவுகளாகக் கொள்ளக் கூடியன. இவ் வகையில் தமிழின் இசைப்பாவகைகளின் வரலாற்றியக் கத்தை இசையியல் நோக்கில் தெரிந்துகொள்ளும் முயற்சிக்கு இவை துணைபுரியக்கூடியன. இப்பயன்பாடுகளுதியே இந்த ஆய்வில் இந்நூல் முக்கிய கவனத்தைப் பெறுகிறது. இந்நூலின் பயன்பாட்டுநிலை எத்தகையது என்பதைத் தெரிந்து தெளியும் அணுகுமுறையே இங்கு மேற்கொள்ளப்படுகிறது.

ஆய்வுத்தேர்வின் காரணத்தைச் சுட்டுவதற்கு முதற்கண் இதுவரை இசைப்பாடல்கள் தொடர்பாகவும் பஞ்சமரபு தொடர்பாகவும் நிகழ்ந்துள்ள முக்கிய ஆய்வுகள்பற்றிய தகவல்களை இங்கு தரவேண்டியது அவசியமாகிறது.

தமிழில் இசைப்பாடல்வகைகள் தொடர்பாக அண்மைக்காலம் வரை சில உயர்நிலை ஆய்வுகள் நிகழ்ந்துள்ளன. இவற்றுட் சில முனைவர் பட்ட ஆய்வேடுகளாக உருவாகி நூலுருப்பெற்றவை. வேறு சில ஆய்வுகள் முனைவர்ப்பட்ட ஆய்வேடுகளாக உருவாகி நூலுருப் பெறாநிலையில் உள்ளவையாகும். இன்னொருவகை ஆக்கங்கள் ஆய்வுநூல்களாக வெளிப்பட்டவை. இவ்வகைப்பாடுகளிற் சில வருமாறு:

அ. முனைவர் பட்ட ஆய்வேடுகளாக உருவாகி நூலுருப்பெற்றவை:

1. அங்கயற்கண்ணி, முனைவர். இ. திருப்புகழ்ப்பாடல்களில் சந்தக் கூறுகள், கலையகம், திருவல்லிக்கேணி - 1989.
2. திருமுருகன், முனைவர். இரா. சிந்துப்பாடல்களின் யாப்பிலக்கணம், பாவலர்பண்ணை, புதுச்சேரி - 1993
3. பத்மநாபன், முனைவர் அரிமளம் சு. தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசைக்கூறுகள், இசைத்தென்றல், புதுச்சேரி - 2000. (இவ் ஆய்வில் இசைப்பாடல்கள் முக்கிய கவனத்தைப் பெற்றுள்ளன)

ஆ. முனைவர்ப்பட்ட ஆய்வேடுகளாக (நூலுருப்பெறாதநிலையில்) உள்ளவை:

4. சீதாலக்ஷ்மி, முனைவர் களக்காடு இரா. "தமிழிலக்கியத்தில் கீர்த்தனையின் வளர்ச்சி" சென்னைப்பல்கலைக்கழகம். 1998
5. சுப்புலக்ஷ்மி, முனைவர் திருமதி செ., "முத்துத்தாண்டவர் பாடல்கள்" சென்னைப் பல்கலைக்கழகம். 2002

இ. ஆய்வுநூல்களாகவே உருவானவை:

6. அங்கயற்கண்ணி, முனைவர் இ. சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்படும் இசைப்பாடல்கள், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 1994.
7. குலேந்திரன், முனைவர் (திருமதி)ஞானா. பரதநாட்டியத்தில் தமிழிசைப்பாடல்கள், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர். 1994
8. கௌசல்யா, முனைவர் ராம. தமிழிசை ஓராய்வு: அரங்கிசை வடிவங்கள், மீனாம்பிகை பதிப்பகம், தஞ்சாவூர். 2001.
9. பத்மநாபன், முனைவர் அரிமளம்.சு. சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் சந்தங்கள், இசைத்தென்றல், புதுச்சேரி - 2002.

பஞ்சமரபு நூல்பற்றி தஞ்சைத் தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகத்திலே திறனாய்வுக் கருத்தரங்கு ஒன்று 1984இல் நிகழ்த்தப்பட்டுள்ளது. அப் பல்கலைக்கழகத்தின் இசைத்துறையைச் சார்ந்த முனைவர் திருமதி (பொ. சா.லோசன் என்கிற) இ. அங்கயற்கண்ணி அவர்கள் பஞ்சமரபில்

இசைமரபு என்ற தலைப்பிலான ஆய்வு நூலொன்றை எழுதியுள்ளார். இது அப்பல்கலைக்கழக வெளியீடாக 1989இல் வெளிவந்துள்ளது.

மேற்குறித்த வகையான ஆய்வுச்செயற்பாடுகள் தமிழின் இசைப்பாக்கள் குறித்தும் பஞ்சமரபு குறித்தும் மேலும் ஆழமான நுண்ணாய்வுகள் நிகழவேண்டியதன் அவசியத்தை உணர்த்துவனவாக அமைந்தன.

மேற்சட்டிய இசைப்பாவடிவங்கள் தொடர்பான ஆய்வுகள் தமிழின் இசைப்பாவடிவங்களின் ஊடாட்டம் தொடர்பான வரலாற்றை ஒட்டு மொத்தமாகத் தொகுத்து நோக்கவேண்டும் என்ற ஆர்வத்தை என்னுள் ஏற்படுத்தின. அவ்வாறான பார்வையானது இசையிலக்கண ஆக்கமான பஞ்சமரபையும் கவனத்திற்கொண்டதாகத் திகழுமானால் அம்முயற்சி இசைவரலாற்றுக்கு மிகுபயன் நல்குவதாக அமையும் என்பதும் என்னால் உணரப்பட்டது.

“தமிழில் இசைமரபும் பாட்டுவடிவங்களும்” என்ற தலைப்பில் முன்னர் என்னால் மேற்கொள்ளப்பட்ட ‘ஆய்வியல்நிறைஞர்’ (M.Phil) பட்டத்திற்கான ஆய்வேட்டின் நிறைவுரையிலே இத்தகைய முயற்சி யொன்றின் அவசியம்பற்றிய எண்ணத்தை முன்வைத்திருந்தேன். அவ்வாய்விற்கு வழிகாட்டிகளாகத் திகழ்ந்தவர்களான பேராசிரியை எஸ்.ஏ.கே. துர்க்கா அவர்களும் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத் தமிழ்த் துறையின் முன்னைய தலைவரான எனது துணைவர் கலாநிதி நா. சுப்பிரமணியன் அவர்களும் மேற்படி எனது எண்ணத்தை அடியொற்றி மேலும் ஆழமாகச் சிந்திக்குமாறு தூண்டி நின்றனர். இவையே இவ்வாய்வுத் தேர்வுக்கான முக்கிய காரணிகளாயின.

இசையறிஞர்களான எனது ஆசான்கள் எம்.எஸ். அனந்தராமன், ஆர்.எஸ். ஜெயலக்ஷ்மி, வித்வான் சுகுணா வரதாச்சாரி, பேராசிரியர். முனைவர்.ந.இராமநாதன் ஆகியோர் எனது இவ்வாய்வுச் செயற்பாட்டைத் தூண்டிநின்றனர். மேலும் இசையியலாளர்களான முனைவர்கள் இ. அங்கயநகண்ணி, ராம. கௌசல்யா, எம்.பிரமிளா குருமுர்த்தி, எம்.ஏ. பாகீரதி, திருமதி ஞானா குலேந்திரன், சே.இரகுராமன், கே.ஏ.பக்கிரிசாமி பாரதி மற்றும் மா. வைத்திலிங்கம் முதலியவர்கள் இவ்வாறான ஆய்வின் தேவையை ஒப்புக்கொண்டதோடு இம்முயற்சியைத் தொடர்வதற்கு எனக்கு ஊக்கமும் அளித்தனர். இவ்வாறு இவர்கள் அனைவரும் தந்த ஊக்கமே இப்பொருண்மை சார்ந்து நான் இவ்வாய்வைத் தொடர்வதற்கான முக்கிய உந்துசக்தியாயிற்று.

ஆய்வு மூலங்களும் துணைமைச்சான்றுகளும்

சங்க காலத்தின் கலிப்பா மற்றும் புரிபாட்டு முதல் கடந்த நான்கு நூற்றாண்டு வரலாறுகொண்ட கீர்த்தனை வரையிலான தமிழின் இசைப் பாடல் வகைகள் இந்த ஆய்வுக்குரிய பொதுநிலை மூலாதாரங்களாக அமைகின்றன. இசைஇலக்கணம் என்ற வகையில் பஞ்சமரபு நூல் முதன்மை ஆய்வுமூலமாக அமைகிறது. இந்நூலுடன் தொடர்புடைய வகையில் சிலப்பதிகாரத்தின் 'அரும்புதவுரை', 'அடியார்க்குநல்லாருரை' என்பனவும் முக்கிய இலக்கண மூலங்களாக எடுத்தாளப்படுகின்றன.

மேலும் இசைப் பாவடிவங்களை இயற்றமிழ்த் தளத்தில் நின்று விளக்கியுரைக்கும் இலக்கணமுயற்சிகள் என்ற வகையில் தொல்காப்பியம், யாப்பருங்கலம், யாப்பருங்கலக் காரிகை, வீரசோழியம் மற்றும் இவற்றுக் கெழுந்த உரைகள் என்பனவும் 'வண்ணச்சரபம்' தண்டபாணி சுவாமிகளின் வண்ணத்தியல்பு (1867) மற்றும் அறுவகையிலக்கணம் (1893), புலவர் குழந்தையின் யாப்பதிகாரம் (1959), தொடையதிகாரம் (1967), ம.ரா.பூபதியின் குமாரபூபதியம் (1977), முனைவர் இரா.திருமுருகனின் சிந்துப்பாவியல் (1994) மற்றும் பாவலர் பண்ணை (1997) ஆகிய ஆக்கங்களும் இவ்வாய்வுக்கான முக்கிய சான்றாதாரங்களாகப் பயன்படுகின்றன.

அமைப்பும் அணுகுமுறையும்

இந்நூல் ஐந்து இயல்கள் மற்றும் நிறைவுரை, என்பவற்றை முக்கிய பகுதியாகக் கொண்டது. அதனைத் தொடர்ந்து துணைநூற் பட்டியல் மற்றும் சுட்டி என்பன இடம்பெறுகின்றன. இயல்கள் பற்றிய விளக்கங்களை எனது நெறியாளராகிய பேராசிரியை துர்க்கா அவர்கள் தமது அணிந்துரையில் கூறியிருப்பதால் அவ்விளக்கங்களை இங்கு தவிர்ந்துக்கொள்கிறேன். இவ்வாய்வு முயற்சிக்கு ஊக்கமளித்தவர்களை அடுத்து இங்கு நினைவுகூர விழைகிறேன்.

இந்த ஆய்வேட்டுக்கான தலைப்பைத் தேர்ந்துகொள்வதற்கான எண்ணக் கருவை வழங்கியதோடு ஆய்வேட்டை நெறிப்படுத்தியும் நின்றவர் பேராசிரியை எஸ்.ஏ.கே.துர்க்கா அவர்கள். ஆய்வேட்டின் உருவாக்கத்தின் ஒவ்வொரு கட்டத்திலும் கருத்துள்ளி ஊக்கமளித்து வழிப்படுத்திநின்ற அவருடைய அன்புள்ளத்துக்கும் ஆய்வறிவுப்

பார்வைக்கும் என்னுடைய நன்றி வார்த்தைகளில் மட்டும் அமைவதன்று. இதயத்தின் ஊற்றாகவும் அமைவதாகும்.

ஆய்வேட்டின் தலைப்பையும் ஆய்வுப்பரப்பின் எல்லைகளையும் வரையறுத்துக் கொள்வதற்குத் துணைபுரிந்ததோடு ஆய்வுக் கட்டமைப்பிற்கான ஆலோசனைகளையும் தந்து வழிநடத்திநின்றவர் எனது துணைவர் கலாநிதி நா. சுப்பிரமணியன் அவர்கள். அவருக்கான எனது நன்றியும் வார்த்தைகளில் மட்டும் நிறைவுறுவதன்று.

இவ்வாய்வு முயற்சியை நான் மேற்கொண்ட காலம்முதல் ஊக்க மளித்தும் தேவைப்பட்ட போதெல்லாம் தம்முடைய அரிய தேட்டங்களான நூல்களையும் அரிய தரவுகளையும் உவப்போடு நல்கியும் துணைபுரிந்த அறிஞர் பெருமக்கள் பலருக்கு நான் மிகுந்த நன்றிக் கடப்பாடுடையேன். இவ்வகையில் குறிப்பாக, பேராசிரியர் முனைவர் அரங்க. இராமலிங்கம் அவர்களின் உதவி முதலிற் குறிப்பிடப்படவேண்டிய ஒன்றாகும். தமது இல்லத்தின் நூல்தொகுப்பை முழுவதுமாகவே எனது பார்வைக்கு வழங்கியவர் அவர். அவரும் மற்றும் நான் தேடிநின்ற அரிய நூல்களிற் சிலவற்றையும் ஆய்வுசார் முக்கிய தரவுகளையும் வழங்கி உதவியவர் களான பேராசிரியை முனைவர் ராம.கௌசல்யா, பேராசிரியை முனைவர். இ. அங்கயற்கண்ணி, பேராசிரியர் முனைவர் இ. சுந்தரமூர்த்தி, பேராசிரியர் முனைவர் சு. வேங்கடராமன், புலவர் முனைவர் சே. இரகுராமன், பேராசிரியர் முனைவர் தே.லூர்து, முனைவர் கவிஞர் ஈரோடுதமிழன்பன், முனைவர் இரா. திருமுருகன், முனைவர் அரிமளம் சு.பத்மநாபன், முனைவர் களக்காடு இரா. சீதாலக்ஷ்மி, முனைவர் சுப்புலக்ஷ்மி மோகன், முனைவர் இரா. கலைவாணி, முனைவர் ருக்மணி ரமணி, இசையறிஞர் நா.மம்மது ஆகியோரும் காலத்தினாற் செய்த நன்றிக்கு என்னிடம் கைம்மாறு இல்லை. நன்றி என்ற உணர்வை மட்டுமே அவர்களின்முன் அர்ப்பணிக்கிறேன்.

இசைத்துறையிலே நான் இத்தகு உயர்நிலை ஆய்வொன்றை மேற்கொள்ளவேண்டும் என்பதனை அவ்வப்போது அறிவுறுத்தி என் சிந்தனையைத் தூண்டிநின்றவர்களான முதுபெரும்தமிழிழறிஞர்கள் இருவர் இங்கு தனிநிலையிற் குறிப்பிடப்பட வேண்டியவர்கள். அவர்களில் ஒருவர் தமிழியலின் முதுநிலைப் பேராசிரியர் கலாநிதி கா. சிவத்தம்பி அவர்கள். மற்றவர் தஞ்சைத் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத்தின் முன்னாள் துணை வேந்தர் பேராசிரியர் ஓளவை. து. நடராசனார் அவர்கள்.

இவ்வாய்வுக்கான தகவல்தேட்ட முயற்சிகளில் நான் ஈடுபட்ட பொழுது எனக்கு மனமுவந்து ஒத்துழைப்பு வழங்கிய நிறுவனங்கள் பல. அவற்றுள் குறிப்பாக, கோயமுத்தூர் போரூர் சாந்தலிங்க அடிகளார் திருமடத்தினரும் மற்றும் சென்னை, பெசண்ட்நகர் டாக்டர் உ.வே. சாமிநாதையர் நூல்நிலையத்தினரும் அளித்த ஒத்துழைப்பு நெஞ்சை நிறைவிப்பது.

எனது ஆய்வுச் செயற்பாடுகளுக்கான தொடர்புநிலை உதவிகளை நான் கேட்டபோதெல்லாம் வழங்கிநிற்பவர் எனது உடன்பிறவாச் சகோதரியான பூநீமதி சங்கரி அசோக் அவர்கள். அவரும் அவருடைய தந்தையார் 'நாதபிரம்மம்' பாபநாசம் குஞ்சுமணி பாகவதர் அவர்களும் எனது இந்த ஆய்வுச்செயற்பாட்டில் உற்றுழி உதவிநின்ற பண்பாளர்களாவர்.

இந்த ஆய்வுக்காக எனது பிள்ளைச்செல்வங்களும் மருமக்களும் மற்றும் உறவினர்களும் அளித்துநின்ற ஆதரவும் இங்கு பதிவுபெற வேண்டிய முக்கியத்துவமுடையன. அவர்களே மேற்படி ஆய்வுக்கான சூழலையும் இந்த நூல்வெளியீட்டுக்கான சூழலையும் எனக்கு அமைத்தளித்தவர்கள். அத்துடன் அடிக்கடி தொடர்புகொண்டு ஊக்கமும் நல்கியவர்களுங்கூட.

மேற்சட்டிய அனைவரும் என்நெஞ்சில் நிலைத்த இடம்பெறுவர்.

கனடா
2017

கலாநிதி கௌசல்யா சுப்பிரமணியன்
kawsalya@gmail.com

குறுக்கங்கள்

இளம்.	இளம்பூரணம் (இளம்புரணருரையுடனான பதிப்பு)
சிலப்.	சிலப்பதிகாரம்
சொல்.	சொல்லதிகாரம் (தொல்காப்பியம் சொல்லதிகாரம்)
தொல்.	தொல்காப்பியம்
நச்சி.	நச்சினார்க்கினியம் (நச்சினார்க்கினியருரையுடனான பதிப்பு)
பஞ்.	பஞ்சமரபு
பேரா.	பேராசிரியம் (பேராசிரியருரையுடனான பதிப்பு)
யா.கலம்	யாப்பருங்கலம்
யா.காரிகை	யாப்பருங்கலக் காரிகை
யா.வி.	யாப்பருங்கல விருத்தியுரை

பொருளடக்கம்

வாழ்த்துரை	vii
அணிந்துரை	viii
முன்னுரை	xiv
1. தமிழில் இசைப்பாடல் மரபும் இசையிலக்கண முயற்சிகளும்	
தோற்றுவாய்	1
1. இசைப்பாடல் சொற்பொருள்நிலை	1
2. தமிழின் இசைப்பாடற் பரப்பு	7
3. இசையிலக்கண முயற்சிகள்	10
4. இயற்றமிழ்சார் இலக்கண முயற்சிகளின் இசைத்துறைப் பயன்பாட்டுநிலை	23
தொகுப்புரை	26
அடிக்குறிப்புகள்	27
2. தமிழில் இசைப்பாடல் வகைகள் தோற்றம், வளர்ச்சி மற்றும் வகைப்பாட்டு முறைமைகள்	
தோற்றுவாய்	30
1. இசைப்பாடல்களின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும் - பொது அடிப்படைகள்	30
2. தமிழின் இசைப்பாடல் வகைகளின் தோற்றமும் தொல்நிலையும்	32
3. சிலப்பதிகாரத்தின் இசைப்பாடல்கள்	61
4. பக்தி இயக்கத்தின் பண்குமந்த பாடல்கள்	71
தொகுப்புரை	87
அடிக்குறிப்பு	89

3. பஞ்சமரபின் பார்வையும் பகுப்பு முறையும் தோற்றுவாய்	91
1. பஞ்சமரபின் பார்வையும் அணுகுமுறையும்	91
2. பஞ்சமரபு கூட்டும் இசைப்பாடல்கள் - பகுப்பு முறை	101
3. இசைநுணுக்கமும் "இசைப்பா-இசையளவுபா" என்ற பகுப்புமுறையும்	128
தொகுப்புரை	132
அடிக்குறிப்புகள்	134
4. வண்ணமும் அதன் வளர்ச்சி நிலைகளும் தோற்றுவாய்	138
1. வண்ணம் என்ற எண்ணக்கருவின் அடிப்படைகள்	139
2. வண்ணம் - பாடலின் ஒலிக்கோலச்சிறப்பாக	142
3. வண்ணம் - ஒரு இசைப்பாடல் வகையாக	144
4. வரலாற்றுப்பின்புலமும் இசைசார் அம்சங்களும்	155
தொகுப்புரை	165
அடிக்குறிப்புகள்	167
5. கீர்த்தனையின் உருவாக்கமும் வளர்ச்சி நிலைகளும் தோற்றுவாய்	169
1. அமைப்பு, பயில்நிலை, இலக்கணநிலை	170
2. தமிழ்க் கீர்த்தனை வடிவத்தின் தொல் சான்றுகள்	176
3. கீர்த்தனையின் உருவாக்கம் - வரலாற்று நோக்கு	181
4. பத்தள இயங்குநிலைகளில் கீர்த்தனைகள்	193
தொகுப்புரை	201
அடிக்குறிப்புகள்	203
நிறைவுரை	206
துணை நூற்பட்டியல்	216
சுட்டி	219

தமிழில் இசைப்பாடல் மரபும் இசையிலக்கண முயற்சிகளும்

தோற்றுவாய்

இவ்வியல் தமிழிலே 'இசைப்பாடல்' என்ற சொல் குறித்துநிற்கும் பொருண்மை பற்றியும் அப்பொருண்மைக்கேற்ப அமைந்த பாடற்பரப்புப் பற்றியும் அவற்றைத் தெரிந்து தெளிவதற்குத் துணைபுரியும் நிலையில் அமைந்தனவாகிய இலக்கண முயற்சிகள் பற்றியுமான பொதுநிலை அறிமுகமாக அமைகிறது.

1. 'இசைப்பாடல்' - சொற்பொருள் நிலை

'இசைப்பாடல்' என்பதன் சொற்பொருள்நிலை பற்றிச்சிந்திக்க முற்படும் பொழுது முதற்கண் பொதுவாக இயற்றமிழ் மரபிலே 'பா', 'பாட்டு', 'பாடல்' ஆகிய சொற்களால் சுட்டப்படும் வடிவநிலைக்கும் மேலே குறிப்பிட்ட இசைப்பாடல் என்பதற்குமுள்ள உறவுநிலை மற்றும் நுட்பமான வேறுபாடுகள் என்பவற்றை இங்குநாம் தெளிந்து கொள்ளவேண்டும்.

இயற்றமிழ் மரபிலே பாட்டு அல்லது பாடல் எனவழங்கும் அமைப்பைச் சூட்டுவதற்குப் பொதுவாக 'பா' என்ற சொல் பயின்றுவருகின்றது. ஆசிரியப்பா, வெண்பா, கலிப்பா, வஞ்சிப்பா முதலியனவாக அமைந்துள்ள பாடல்வகைகளின் பெயர்களும் 'பா', 'பாவினம்' என்பனவாக வழங்கி வரும் அதன் வகைப்பாட்டு முறைமைகளும் இதனை உணர்த்திநிற்பன. இவ்வாறு பாட்டுவகைகளைச் சூடப் பயின்றுவரும் 'பா' என்றசொல்லின் பொருள் 'ஓசை' என்பதாகும். இதனை,

"பா என்பது, சேட்புலத்திருந்த காலத்தும் ஒருவன் எழுத்துஞ் சொல்லுந் தெரியாமற் பாடமோதுங்கால், அவன் சொல்லுகின்ற

செய்யுளை விகற்பித்து இன்னசெய்யுளென்று உணர்தற்கேது
வாகிப் பரந்துபட்டுச் செல்வதோர் ஓசை.”¹

எனத் தொல்காப்பிய உரைகாரருள் ஒருவரான பேராசிரியர் (கி.பி.13ஆம் நூ.ஆ²) தந்துள்ள பொருள்விளக்கம் இதனைத்தெளிவுறுத்தி நிற்கிறது.

மேற்சுட்டியவாறு ஓசையைக் குறித்துநிற்கும் ‘பா’ என்ற அடிச் சொல்லே, ‘ஒரெழுத்தொருமொழி’ என்றவகையில் பாட்டு, பாடல் என்பவற்றால் சுட்டப்படும் அமைப்புகளைக் குறிப்பதாகவும் வழங்கி வருகிறது.

‘பா’ என்பதால் சுட்டப்படும் ஆசிரியப்பா முதலிய மூலப்பா வடிவங்களையும் பாவினம் என்ற வகையில் சுட்டப்படும் தாழிசை, துறை, விருத்தம் ஆகிய பிற்கால வளர்ச்சிநிலைகளையும் ஓசைநிலையில் அளவிட்டு வேறுபடுத்தியுணரும் முயற்சிகளாக இயற்றமிழ் மரபில் உருவான இலக்கணச் செயற்பாடுகள் செய்யுளிலக்கணம், யாப்பிலக்கணம் என்பனவாகப் பெயர்பெறலாயின. இவை, மேற்படி ஓசைகளை அளவிடும் முயற்சிக்கு, ‘அசை’, ‘சீர்’, ‘தளை’, ‘அடி’, ‘தொடை’ முதலான அலகுகளைப் பயன்படுத்தி வருகின்றன. இவ்வகை அலகுகளின் பொது அடிப்படை யானது, எழுத்துகளின் ‘மாத்திரை’ எனப்படும் குறில், நெடில் என்ற ‘ஓசை அளவு’ ஆகும்.

ஓர் எழுத்தானது தனது மாத்திரை நிலைக்கேற்பத் தனியாகவோ இன்னொரு எழுத்தோடு தொடர்புகொண்டோ வெளிப்படுத்தி நிற்கும் அடிப்படை ஓசைக்கூறே ‘அசை’ எனப்படும். இவ்வாறான அசைகள் இணைந்த நிலையே ‘சீர்’ எனப்படும். சீர்களுக்கிடையிலான ஒலிக்கோலம் ‘தளை’ எனப்படும். சீர்களின் இணைப்பில் உருவாவது ‘அடி’ எனவும் இவ்வாறான அடியமைப்பின் சொற்றொடர்கள் புலப்படுத்தி நிற்கும் சிறப்பான ஓசைக்கூறே ‘தொடை’ எனவும் வழங்கப் படுகின்றன.

ஓர் அடியிலே தொடக்கநிலை எழுத்து மீண்டும் மீண்டும் தொடரும் நிலை ‘மோனைத்தொடை’ எனப்படும். அடிதோறும் இரண்டாம் எழுத்து ஒரே எழுத்தொலியில் அமைந்தால் அந்நிலை ‘எதுகைத்தொடை’ எனப்படுகிறது. இவ்வாறே அடிகளின் ஈற்றுச்சொல் அல்லது ஈற்றுச் சீர், என்பன ஒரே ஓசை கொண்டனவாக மீண்டும் மீண்டும் அமையும் நிலை ‘இயைபுத் தொடை’ எனப்படுகிறது. இயற்றமிழிலே ‘பா’ என்பது தொடர்பாக வழங்கிவரும் சிந்னைகளின் அடிப்படைகள் இவைதான்.

'இசைப்பாடல்' என்ற சொல் 'இசையுடன் அமைந்த பா' எனப் பொருள்தருவது. பா எனப்படும் ஓசையுடன்மைந்த பாட்டானது மேலே நோக்கியவாறு ஏற்கெனவே அதற்குள்ள இயல்பான ஓசைப்பண்புகளோடு மேலதிகமாக 'இசை' என்ற அம்சத்திற்கும் முக்கியத்துவம் அளித்து நிற்கும் நிலையில் அது இசைப்பாடலாகிறது. இதை மேலும் நாம் விளங்கிக் கொள்வதற்கு, பா என்பதன் இயல்பான ஓசைப் பண்புக்கும் இசைப்பாடல் என்பதன் இசைப்பண்புக்கும் இடையிலான பொதுமை மற்றும் வேறுபாடுகளை நுனித்து நோக்கவேண்டும்.

பாவின் ஓசைப்பண்பை அளவிட்டறியும் கூறுகளாக அசை, சீர், தளை, அடி, தொடை என்பன பயிலுகின்றன என மேலே நோக்கினோம். இவையே இசைப்பாடல்களுக்கும் பொது அடிப்படைகளாகக் கொள்ளத்தக்கன. ஆயினும் இசைப்பாடல்களுக்கான சிறப்பு அடிப்படைகள் என்ற வகையில் சுட்டத்தக்கவை 'இசைத்துப்பாடுதல்' என்ற செயற்பாங்குடன் தொடர்புடைய பண்புகளாகும். அவ்வாறு பாடுவதற்கு முதன்மையான அம்சம் குறித்த ஓசை மீண்டும் மீண்டும் வரும்(மடங்கிவரும்) முறைமையாகும். மற்றொரு முக்கிய அம்சம் மேற்படி ஓசையை காலஎல்லைப் படுத்தி அளவிட்டு அறிவதற்கு அமையும் தாள முறைமையாகும்.

'குறித்த ஓசை மீண்டும் மீண்டும் வருதல்' என்பது, பாடுபவரின் உணர்வுநிலை மற்றும் அப்பாடலை செவிமடுப்போரின் உணர்வுநிலை என்பவற்றைச் சார்ந்ததாகும். பாடுபவரைப் பொறுத்தவரையில் அவர்தம் உணர்வுப்பெருக்கை முழுநிலையில் வெளிப்படுத்துவதற்கு இவ்வாறான செயற்பாங்கானது துணைநிற்கிறது. இவ்வகையில் இச்செயற்பாங்கு அவருடைய உணர்வுகளுக்கான வடிகாலமாகிறது. செவிமடுப்போரைப் பொறுத்தவரையில், பாடகரால் குறித்த உணர்வு நிலைக்கு இட்டுவரப்பட்ட அவர்கள், அவ்வுணர்வு நிலையில் வழுவாது நின்று திளைப்பதற்கு மேற்கூட்டியவாறான பாடகரின் செயற்பாங்கு துணைநிற்கிறது. இவற்றை நோக்கும் போது 'குறித்த ஓசை மீண்டும் மீண்டும் வருதல்' என்ற பண்பானது இசைப்பாடலின் மிக அடிப்படையான ஒரு அம்சம் என்பதை உணரலாம்.

இவ்வாறு, குறித்த ஓசை மீண்டும் மீண்டும் வரவேண்டுமானால் குறித்த ஓசைதரும் எழுத்துகள், சொற்கள், தொடர்கள் மற்றும் அடிகள் என்பன மீண்டும் மீண்டும் பயிலுதல் அவசியமாகிறது. குறித்த எழுத்துக்கள் மீண்டும் மீண்டும் பயிலும்பொழுது 'வண்ணம்' என்ற ஒலிக்கோலம்

உருவாகும். குறித்தவகை ஓசையுடைய சொற்கள்(சீர்கள்) மீண்டும் மீண்டும் பயிலும் நிலை 'சந்தம்' என்ற ஒலிக்கோலத்தை ஏற்படுத்தும். (இவ்வாறான ஒலிக்கோலச் சிறப்புநிலைகள் பற்றிய விளக்கத்திற்கு இவ்வாய்வேட்டின் நான்காம் இயலைப் பார்க்கவும்) குறித்தவகைத் தொடரமைப்புகள் மீண்டும் மீண்டும் பயிலும் நிலையே 'தொடை'ச் சிறப்பாகும்.

மேற்குறித்தவாறான இசைப்பண்பைத்தரும் கூறுகளுள் தனிச் சிறப்புடையதாகத்திகழ்வது, 'தொடை' ஆகும். பாடல் அடிகளின் எழுத்து, எழுத்தொலி மற்றும் இறுதிப்பகுதியின் ஒலி என்பன மீண்டும் மீண்டும் பயில்வதான அத்தொடைமுறைமையே ஒரு 'பா'வை இசைப்பாடலாக அடையாளப் படுத்தி நிற்பதாகும். இத்தொடைமுறைமையில் 'இயைபுத் தொடை' என்பதே இசைப்பாவுக்குரிய சிறப்பு அடிப்படையாகக் கொள்ளப் படுகிறது. இதனை,

“இசைப்பாக்களுக்கு இயைபு இன்றியமையாதது.... இயைபிலும் அடியியைபு, சீர்இயைபு என இரண்டு உண்டு. அடி இயைபே சிறப்புடைத்து. எனினும் இசைப்பாடல்களில் ஒவ்வொரு அரையடியும் ஒருவரியாக வருவதால் அவற்றின் இறுதியில் வருவன சீர்இயைபாக இருந்தாலும் சிறப்புடையனவாகவே உள்ளன. இயற்பாக்களையும் இசைப்பாக்களையும் வேறுபடுத்திக் காட்டும் இயல்புகளுள் ஒன்றாக இயைபு விளங்குகிறது.”³

என இசை ஆய்வாளர் முனைவர் இரா.திருமுருகன் அவர்கள் தந்துள்ள விளக்கம் தெளிவுறுத்தி நிற்கின்றது.

மேற்கட்டியவாறான இயைபுத்தொடை மற்றும் எதுகை, மோனைத் தொடைகள் என்பவற்றின் பயில்நிலைக்கு எடுத்துக்காட்டாக அமையும் இசைப்பாடல்கள் சிலவற்றை இங்கு நோக்கலாம்.

கைதை வேலிக் கழிவாய் வந்தெம்
பொய்த லழித்துப் போனா ரொருவர்
பொய்தலழித்துப் போனா ரவர்நம்
மையன் மனம்வீட் டகல்வா ரல்லர். (சிலப்: 7:43)

உற்றுமை சேர்வது மெய்யினையே
 உணர்வது நின்னருள் மெய்யினையே
 கற்றவர் காய்வது காமனையே
 கனல்விழி காய்வது காமனையே
 அற்றம் றைப்பது முன்பணியே
 அமரர்கள் செய்வது முன்பணியே
 பெற்றுமு கந்தது கந்தனையே
 பிரமபு ரத்தையு கந்தனையே. (திருமுறை. 3:113:1)

இப்பாடல்களில் 'கைதை - கழிவாய்', 'பொய்தல் - போனார்' எனவும் 'உற்றுமை - உணர்வது', 'கற்றவர் - கனல்விழி', 'அற்றம் - அமரர்கள்', 'பெற்றுமு பிரமபு' என்பனவாக மோனை பயில்வதை நோக்கலாம். முதலாம் பாடலில் கைதை, பொய்தல், மையல் என எதுகை பயில்கிறது. இரண்டாம் பாடலில் 'ற்' என்ற எதுகையின் பயிற்சி நோக்கத்தக்கது.

இரு பாடல்களிலும் இயைபுத்தொடை பயில்கிறது. முதலாவதில் வந்தெம் - அவர்நம், ஒருவர் - அல்லர் என ஒன்றுவிட்ட ஒரு வரிகளில் இயைபைக் காணலாம். அப்பாடலில் இரண்டாம் அடி மடங்கிவருவதான ஓசைச்சிறப்பையும் நோக்கமுடிகிறது. இரண்டாம் பாடலிலே மெய்யினையே, காமனையே, உன்பணியே, முகந்தனையே என சீர் இயைபு பயில்வதை நோக்கியுணரமுடியும்.

இசைப்பாடலின் அடிப்படையான இன்னொரு முக்கிய அம்சமாக தாளம் என்பதை மேலே நோக்கினோம். இந்த ஓசை ஒழுங்கானது கால அடிப்படையிலான ஒரு வரையறையாக அமைவதால் பாடலின் ஒத்திசைவுத் தன்மையை உணர்த்தி நிற்பதாகும். இதுபற்றி விளக்கம் தரும் இரா.திருமுருகன் அவர்கள்,

“தாளத்துடன்கூடிய பாடல்கள் இயற்றப்பெறும் போதே தாளத்துடன் பாடிப்பாடி இயற்றப்படுகின்றன. எனவே, குறிப்பிட்ட தாளத்தின் வட்டணை(ஆவர்த்தம்) யில் அடங்குமாறு அவற்றின் அடிகள் அமைந்திருக்கும். வட்டணை என்பது குறிப்பிட்ட தாளத்தின் ஒரு நீளம்.”⁴

என்பர்.

இயற்றமிழ் தொடர்பான முற்சுட்டிய பாவகைகளின் பொது அமைப்பிலே ஓசைகளின் கால எல்லையை அளவிடுவதற்கு தாளம்

என்ற வகையான சிந்தனை பயிலவில்லை என்பது இங்கு நோக்கத்தக்கது. அதற்குப்பதிலாக எழுத்துக்களின் மாத்திரை, அசை, சீர் என்பனவே பயிற்சியில் இருந்தன. குறிப்பாக சீர் என்பதே ஓசையின் கால அளவுக்கான முக்கிய குறியீடாக முற்சட்டிய பாவகைகளில் அமைந்திருந்தது. இவ்வகையில் பாவிநிருந்து இசைப்பாடலை வேறுபடுத்தி நிற்கும் சிறப்புக்கூறுகளிலொன்றாகத் தாளம் திகழ்கின்றமை வெளிப்படல்.

ஒரு பாவில் இசை அம்சம் சிறப்புடன் அமைவது தொடர்பாக தமிழின் தொன்மையான (கி.பி.6ஆம் நூற்றாண்டுக்கு முற்பட்ட) இயற்றமிழ் இலக்கணநூலாகிய தொல்காப்பியம்⁵ சுட்டியுள்ள ஓர் குறிப்பும் இத்தொடர்பில் நோக்கத்தக்கது. 'இழைபு' என்ற வனப்பு பற்றி அது கூறும்பொழுது,

“ஒற்றொடு புணர்ந்த வல்லெழுத் தடங்காது
குறளடி முதலா வைந்தடி யொப்பித்து
ஓங்கிய மொழியா னாங்கன மொழுகின்
இழைபு னிலக்கண மியைந்த தாகும்”

(தொல்.சொல்.பேரா.242)

என்கிறது.

இது ஓசை சிறக்கும்வகையில் பாடலில் அமையக்கூடிய எழுத்துக்கள் பற்றியதாகும். பாடலின் அமைப்பிலே வல்லின ஒற்றுக்களைத் தவிர்த்து மெல்லினம் மற்றும் நெடில் ஆகிய வகைசார் எழுத்துக்களை மிகுதியாகப் பயன்படுத்தும் முயற்சியானது அதன் ஓசையை ஓங்கியநிலைக்கு இட்டுவரத் துணைபுரியும் என்பதும், அந்நிலையே 'இழைபு' என்னும் வனப்பு ஆகும் என்பதும் இந்நூற்பாவின் பொருளாகும். இந்நூற்பா பற்றிய விளக்கத்திலே பேராசிரியர் தரும் பின்வரும் குறிப்பு நம் கவனத்திற்குரியது.

“அவையாவன, கலியும் பரிபாடலும் போலும் இசைப்பாட்டாகிய செந்துறைமார்க்கத்தன வென்பது இவற்றுக்குக் காரணந்தேர்தல் வேண்டாது பொருள் இனிது விளங்கல் வேண்டுமென்றது... இஃதிசைப்பாட்டாகலின் இனிவருகின்றது இசைத் தமிழாகலின் அதற்குபகாரப்பட இதனை இறுதிக்கண் வைத்தானென்பது.”⁶

பேராசிரியர் தரும் இவ் விளக்கத்திலிருந்து தொல்காப்பியம் சுட்டும் மேற்படி 'இழைபு' இலக்கணமானது இசைப்பாடலுடன் தொடர்புடைய

தென்பதை உய்த்துணரமுடிகிறது. குறிப்பாகச் 'செந்துறை மார்க்கம்' என்ற பெயரிலான ஒரு இசைப்பாட்டு வகையுடன் தொடர்புடைய ஒரு இலக்கணக் கூறாகவே 'இழைபு' பற்றிய மேற்படி தொல்காப்பியக் குறிப்பு திகழ்வதை பேராசிரியர் உரை உணர்த்தி நிற்கின்றது.

மேற்கூட்டியவாறு குறித்த ஓசை மீண்டும் மீண்டும் வரும் பண்பு, தாளஅமைதி மற்றும் மெல்லின எழுத்துக்களும் நெட்டெழுத்துக்களும் மிகுதியாகப்பயிலும் 'இழைபு' நிலை அமைந்திருத்தல் ஆகியவற்றிற்கு இடம் அளிக்கும் வகையில் அமையும் பாடல்களே பொதுவாக இசைப் பாடல் என்ற கணிப்புக்கு உரிமை பெறுகின்றன என்பது இதுவரையிலான மேற்குறித்த விளக்கங்களால் பெறப்படுகின்றது. பாடுகிறவருடைய உணர்வுக்கிளர்ச்சிகளுக்கேற்ப சொற்களும் தொடர்களும் நெகிழ்ந்தும் வளைந்தும் இசைந்து கொடுப்பதற்கு மேற்கூட்டியவாறான ஓசைசார்பயில்நிலைகள் இயங்குதளங்களாகின்றன எனலாம். (இசைச்சார்புடையன வாகிய முடுகியல், அராகம் ஆகிய வகைகளிலான விரைவுநிலை ஒலிக்கோலங்களை உணர்த்துவதற்குக் 'குறிலிணை' - குற்றெழுத்துக்கள் இணைந்து பயிலும் நிலை - துணைபுரிகின்றது என்பதும் இங்கு குறிப்பிடப்பட வேண்டியதாகும். இதுபற்றி இயல் 2-இல் நோக்கலாம்.)

இயற்றமிழ் மரபில் 'பா' எனச் சுட்டப்படும் பொது அடிப்படையிலிருந்து இசைப்பாவை வேறுபடுத்திக் காட்டும் முக்கிய அம்சங்கள் மேலே நோக்கப்பட்டன. இசைப்பாடல் என்பதன் பொருள்நிலை தொடர்பான மேற்கூட்டிய விளக்கங்களின் அடிப்படையிலேயே இங்கு இந்த ஆய்வு முன்னெடுக்கப்படுகிறது.

2. தமிழின் இசைப்பாடற்பரப்பு

மேற்கூட்டிய விளக்கங்களின் அடிப்படையில் தமிழின் இசைப்பாடற் பரப்புப்பற்றி நோக்கும்போது, 'பா' மற்றும் 'பாவினம்' என்பனவாகப் பெயர்சுட்டி வகைப்படுத்தப்பட்டுள்ள தமிழ்ப் பாடற்பரப்பில் குறிப்பிடத்தக்க பெருந்தொகையானவை இசைப்பாடல் என்ற கணிப்புக்கும் உரிமை பெறுவன என்பதை உணரமுடியும். தமிழின் இசைப்பாடற் பரப்புப்பற்றி தமிழிசையியலார் மத்தியில் நிலவிவந்த சிந்தனைகளுக்குச் சான்றாக இங்கு இருபாடல்களைச் சுட்டலாம். இவையிரண்டும் சிலப்பதிகாரத்தின் அடியார்க்குநல்லாருரையின் மேற்கோள்களாக அமைந்தவை. இவற்றில்

முதலாவது பாடல் இசைநுணுக்கம் என்ற நூல்சார்ந்தது. மற்றது பஞ்சமரபு என்ற நூலில் இடம்பெறுவதாகும். அப்பாடல்கள் வருமாறு:

“செந்துறை வெண்டுறை தேவபாணிய்யி ரண்டும்
வந்தன முத்தகமே வண்ணமே - கந்தருவத்
தாற்றுவரி கானல் விரிமுரண் மண்டிலமாத்
தோற்று மிசையிசைப்பாச் சுட்டு.”

“செப்(பரிய)பியசிந்து திரிபதை சீர்ச்சவலை
தப்பொன்று மில்லாச் சம்பாதம் - மெய்ப்படியும்
செந்துறை வெண்டுறை தேவபாணி வண்ணமென்ப
பைந்தொடியா யின்னிசையின் பா.” (சிலப்.6:35 உரை)

(இவ்விரு பாடல்கள் பற்றிய விளக்கங்களை இயல் 3 இல் நோக்கலாம்.)

இவ்வாறு தமிழ் இசையியலார் வகைப்படுத்தி நோக்குவதற்கு ஏற்ற வகையில் அமைந்த இசைப்பாடல் வகைகளின் பரப்பை வரலாற்று நிலையில் நோக்க முற்படும்பொழுது தமிழின் தொல்லிலக்கியமான சங்கஇலக்கியம் நமது முதற்கவனத்துக்குரியதாகிறது.

சங்ககாலத்தின் கலிப்பா மற்றும் பரிபாட்டு (பரிபாடல்) என்பன தமிழின் இசைப்பாடல் மரபின் தொன்மைக்குச் சான்றுகளாகத் திகழ்வன. இவற்றை அடுத்து சிலப்பதிகாரம் மற்றும் பக்திஇலக்கியங்கள், நாடகப் பண்புசார் ஆக்கங்கள் முதலியவற்றினூடாக அண்மைக்காலம் வரை தமிழின் இசைப்பாடல் மரபுக்கு நீண்டதொரு வரலாறுள்ளது.

கலிப்பா, பரிபாட்டு என்பன இசைப்பாடல் மரபுடன் தொடர்புடையன என்பதை மேலே நாம் நோக்கிய தொல்காப்பியச் ‘செய்யுளியலி’ன் பேராசிரியர் உரைக்குறிப்பு தெளிவாகவே சுட்டிநிற்கின்றது. “கலியும் பரிபாடலும் போலும் இசைப்பாட்டாகிய செந்துறை மார்க்கத்தன” என அவர் தந்துள்ள குறிப்பிலே, ‘செந்துறைமார்க்கம்’ என்ற வகைமையில் ஒரு இசைப் பாடல்மரபு தமிழில் நிலவிவந்துள்ளது என்பதும் அம்மரபு சார்ந்தனவாகவே கலிப்பாவும் பரிபாட்டும் கணிக்கப்பட்டு வந்தன என்பதும் நமக்குத் தெரியவரும் இசைவரலாற்றுச் செய்திகளாகும். இப்பாடல்வகைகளுக்கான தொன்மையான சான்றுகளாக நமக்குக் கிடைப்பவை முறையே கலித்தொகை மற்றும் பரிபாடல் ஆகிய சங்கஇலக்கியத் தொகுப்புக்களில் இடம்பெற்றுள்ள பாடல்களாகும்.

(தொல்காப்பியத்திலே பண்ணாத்தி என்ற பெயரில் பாட்டின் இயல்புடைய ஒரு வகைமை சுட்டப்பட்டுள்ளது. அதன் இயல்பைத் தெளிந்து கொள்வதற்கான வடிவநிலைச் சான்றுகள் கிடைக்கவில்லை. இதுதொடர்பான ஆய்வுக் குறிப்புகள் இரண்டாம் இயலில் இடம்பெறவுள்ளன.)

சிலப்பதிகாரத்தில் இடம்பெற்றுள்ள வரி, குரவை முதலிய வகைகளிலமைந்த பாடல்களும் திருமுறை மற்றும் திவ்யபிரபந்தம் ஆகிய தொகுப்புகளிலமைந்த 'பண்சுமந்த' பாடல்களும் இசைப்பாடல்கள் என்பதை அவற்றின் இயல்புகளே தெளிவாக உணர்த்திநிற்கின்றன. இப்பாடற்பரப்பை தொல்காப்பியமரபினர் கலிப்பாவகையின் ஒரு கூறாகிய 'கொச்சகவொருபோகு' எனப் பெயர் சுட்டி வழங்குவர்.⁷ யாப்பருங்கல மரபுசார் சிந்தனையிலே இவை பாவினம் என்ற தனிவகையாகக் கணிக்கப்பட்டு தாழிசை, துறை, விருத்தம் என்பனவாகப் பெயர் சுட்டி வழங்கப்படுகின்றன.⁸

பக்தி இயக்கச்சூழலையடுத்துச் சில நூற்றாண்டுகளின் பின் தோன்றிய (கி.பி.13,14ஆம் நூற்றாண்டுகளின்பின்) சித்தர்பாடல்கள் மற்றும் குறவஞ்சி, பள்ளு முதலிய நாடகப்பண்புசார் இலக்கியங்கள் ஆகியவற்றிலே சிந்து, சும்மி, கண்ணி முதலிய வகைகள்சார் இசைப்பாடல்கள் பெருமளவில் பயின்றுள்ளமையைக் காணமுடிகின்றது.

அவற்றின் சமகாலத்தில் வண்ணம், என்னும் பெயரால் சுட்டப்படும் 'ஒலிக்கோலச்' சிறப்புடைய இசைப்பாடல்களும் உருவாகின.

இவ்வாறு காலம்தோறும் உருப்பெற்ற இசைப்பாடல்வகைகளின் வரலாற்றிலே ஏறத்தாள 16ஆம்நூற்றாண்டுக்குப்பிற்பட்ட காலகட்டத்தில் தமிழிலே படிப்படியாக உருவாக்கம் பெற்று இன்று வரை நிலைத்திருக்கும் முக்கிய வடிவவகையாகத்திகழ்வது 'கீர்த்தனை'யாகும். இவ்வடிவமே கடந்த ஏறத்தாழ ஐநூற்றாண்டுக் காலகட்டத் தமிழ்ச்சூழலின் முக்கிய தலைமத்தகுதிகொண்ட பலதளத்தில் இயங்குகின்ற இசைப்பாடல்வகையாகத் திகழ்ந்து வருகின்றது.

மேற்சுட்டியவாறு, நிலைத்த வடிவமான கீர்த்தனையின் உருவாக்கப் பின்புலக்காரணிகளாக அமைந்த இசைப்பாடல் வகைகளையும் அப்பாடல்களின் கூறுகளை உள்வாங்கி உருவாக்கம் பெற்ற கீர்த்தனையின் படிநிலைவளர்ச்சி வரலாறுகளையும் இலக்கிய-இலக்கண ஆதாரங்களோடு எடுத்துக்காட்டும் ஒரு சிறு முயற்சியாகவே இவ் ஆய்வு அமைகிறது.

3. தமிழில் இசையிலக்கண முயற்சிகள்

தமிழின் பண்டைய இசையிலக்கண சிந்தனைகள் தொடர்பான செய்திகள்

மேலே தமிழின் இசைப்பாடல் வகைகளை வரலாற்று முறைப்படி சுருக்கமாக நோக்கினோம். இவ்வாறு அமைந்த இசைப்பாடல்களுக்கு இலக்கணம் கூறும் முயற்சிகளும் காலத்திற்குக் காலம் நிகழ்ந்துவந்துள்ளன என்பது ஆய்வுகளிற் புலனாகின்றது.

ஒரு ஆக்கம் உருவாகும் பொழுதே அதுபற்றிய கொள்கைகளும் உருவாகிவிடுகின்றன என்பது ஆய்வுநிலை சார்ந்த பொதுக்கருத்தாகும். ஆனாலும் அக்கொள்கைகள் முறையாக வரையறைகள் செய்யப்பட்டு பதிவுபெறும் நிலை எய்தும் பொழுதே அவ்வாக்கம்பற்றிய இலக்கணங்கள் உருவாகின்றன. இதுவே பொதுவான வரலாற்று நியதியாகும். தமிழின் இசைப்பாக்களின் இலக்கணம் பற்றிய விடயத்திற்கும் இது பொருந்தும். பண்டைக்காலத்தில் தமிழில் இசைப்பாடல்கள் உருவாகத்தொடங்கிய பொழுதே அவைபற்றிய கொள்கைகளும் அவற்றின் தொடர்ச்சியாக இலக்கணமுயற்சிகளும் உருவாகி வந்துள்ளன என்பதைச் சான்றாதாரங்கள் மூலம் தெளிந்துகொள்ள முடிகிறது.

இவ்வாறான இசையிலக்கணச் சிந்தனை முறைமையை 'இசையொடு சிவனிய நரம்பின் மறை' எனச் சுட்டும் வழக்கம் பண்டைத்தமிழர் மத்தியில் நிலவிவந்துள்ளதென்பதைத் தமிழின் தொன்மையான இயற்றமிழ் இலக்கண நூலாகிய தொல்காப்பியம் உணர்த்தும்.

*“அளபிறந்து உயிர்த்தலும் ஒற்றிசை நீடலும் உள என மொழிப
இசையொடு சிவனிய நரம்பின் மறைய என்மனார்புலவர்”*

(தொல்: எழுத்து. இளம்.நூல்மரபு. நூ.33)

எழுத்துக்கள் தமக்குரிய 'மாத்திரை' (எழுத்துக்களின் ஒலி அளவு) என்னும் எல்லையைக் கடந்து ஒலிப்பதுண்டென்றும் அவ்வாறு ஒலிப்பதற்கு இசைசார்ந்த பின்புலம் ஒரு காரணம் என்பதுவும் இந்நூற்பா தரும் முக்கிய செய்தியாகும். 'இசையொடுசிவனிய நரம்பின்மறை' என்ற தொடருடாகத் தொல்காப்பியம் தனது காலத்தில் வழக்கிலிருந்த இசை இலக்கண முறைமையை சுட்டிநிற்கின்றமை தெளிவு. இங்கே இசைசார்ந்த இலக்கண முறைமையைச் சுட்டுவதற்கு 'நரம்பின்மறை'

என்ற தொடரை தொல்காப்பியம் பயன்படுத்தியுள்ள முறைமை நம் கவனத்திற்குரியது. இசை இலக்கணம் பற்றிச் சூட்டுவதற்கு இசைக் கருவிகளில் ஒன்றாகிய யாழின் நரம்பைக் குறியீடாகப் பயன் படுத்தியுள்ள முறைமை அன்றைய இசைச்சூழலில் யாழ் (நரம்பிசைக்கருவி) பெற்றிருந்த முக்கியத்துவத்தை உணர்த்தி நிற்பதாகும்.

பண்டைத்தமிழ் இசைஇலக்கண முயற்சிகள் நாடகம் (கூத்து மற்றும் ஆடல்சார் கலைமுயற்சிகள்) எனப்படும் 'நிகழ்த்துகலைச் சிந்தனைக' னோடு இணைந்து பயின்று வந்துள்ளன. பண்பாட்டுவரலாற்றின் தொல் நிலையிலே இசை, கூத்து(பாடல் மற்றும் ஆடல்) என்பன ஒன்றோடொன்று இணைந்து பயின்று வந்துள்ளன என்பதே இதற்கான அடிப்படையாகும்.

தமிழில் இசை மற்றும் அதனோடு தொடர்புடைய கூத்து என்பவற்றின் இலக்கணங்கூறும் நோக்கில் பண்டைக்காலத்தில் பெருந்தொகையான நூல்கள் எழுந்துள்ளன என நாம் அறிகிறோம். குறிப்பாகச் சிலப்பதி காரத்திற்கமைந்த அடியார்க்குநல்லாரூரையில் (கி.பி.12ஆம்நூ.ஆ.⁹) இவ்வாறான இலக்கண நூல்கள் பலவற்றையும் பற்றிய தகவல்கள் உள. இவர் தமது 'உரைப்பாயிர'த்திலே மேற்படி இலக்கண முயற்சிகள் பற்றிய தகவல்களைத் தருகிறார். இவ்வாறு அறியப்படும் இலக்கணமுயற்சிகள் இருவகையின.

முதல்வகையின அவரது காலத்திற்கு முன்பே வழக்கொழிந்தவை. அவை வருமாறு:

- | | | |
|-----------------|--------------|-----------------|
| 1. பெருநாரை | 4. பரதம் | 7. சயந்தம் |
| 2. பெருங்குருகு | 5. அகத்தியம் | 8. குணநூல் |
| 3. பஞ்சபாரதீயம் | 6. முறுவல் | 9. செயிற்றியம். |

இவற்றுள் இறுதிநான்கு நூல்களான முறுவல், சயந்தம், குணநூல், செயிற்றியம் ஆகியவற்றின் சிற்சிலநூற்பாக்கள் மட்டுமே அடியார்க்கு நல்லாரூடைய பார்வைக்குக் கிடைத்தன எனத்தெரிகிறது.¹⁰

இரண்டாவது வகையின அவர்காலத்தில் நூல்வடிவில் வழக்கில் இருந்தவையாகும். அவை வருமாறு:

1. இசை நுணுக்கம்
2. பரதசேனாபதீயம்
3. இந்திரகாளியம்
4. மதிவாணர் நாடகத்தமிழ்நூல்
5. பஞ்சமரபு.¹¹

சிலப்பதிகாரத்தின் உரைப்பாயிரத்தில் குறிப்பிடப்படாததான கூத்த நூல் என்ற ஒரு ஆக்கமும் அடியார்க்குநல்லாரால் எடுத்தாளப்படுகிறது.¹²

மேற்கூட்டியவாறு அடியார்க்குநல்லார் காலத்தில் வழக்கில் இருந்த நூல்களில் பஞ்சமரபு, பரதசேனாபதீயம், கூத்தநூல் என்பனவே இன்று எமக்கு நூல்வடிவில் கிடைப்பனவாகும். இவற்றுள் பிள்ளைய இரண்டும் கூத்து தொடர்பானவை. கூத்தநூலிலே இசைசார்ந்த செய்திகளும் பரவலாகக் காணப்படுகின்றன.

மேற்கூட்டியவற்றுள் பஞ்சமரபு என்ற ஆக்கமே பெரும்பகுதி இசையை மையப்படுத்தியும் கூத்து இலக்கணத்தை உள்ளடக்கியும் அமைகிறது. இந்நூலே இசைப்பாடல்கள் தொடர்பான தகவல்களைத்தரும் தொன்மையான ஆக்கமாகவும் உளது என்பதும் இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது.

பஞ்சமரபின் அமைப்பு, உள்ளடக்கம் மற்றும் அது புலப்படுத்திநிற்கும் இசைச்சூழல்

இந்நூல் 'மூலமும் உரையு'மாக அமைந்ததாகும். மூலம் என்ற வகையில் உள்ளவை, இலக்கணம் கூறுகின்ற வெண்பாக்களாகும். சில வெண்பாக்கள் (81,89) சிதைந்த நிலையில் உள்ளன. மேற்படி மூலவெண்பாக்களுக்கு பொருள்கூறும் நிலையிலும் விளக்கம்தரும் வகையிலும் இந்நூலின் உரைப்பகுதி அமைந்துள்ளது. இவ்வுரைப்பகுதி சில இடங்களில் (சிலவெண்பாக்களுக்கு) பொருள் கூறும் வகையில் பொழிப்புரைத்தன்மை கொண்டதாகவும் வேறு சில இடங்களில் விளக்கம் என்ற வகையில் பொருண்மை தொடர்பான செய்திகளை விரித்தும், சான்றுகளைச் சூட்டுவதாகவும் அமைந்துள்ளது. இவ்வாறாக அமைந்த உரைப்பகுதிகளின் ஈற்றில் (உரைப்பகுதியின் ஒருபிரிவாக) சிலப்பதிகாரத்தின் அரும்பதவுரை (கி.பி.10ஆம்நூ.ஆ.¹³)யின் பகுதிகளும் அடியார்க்கு நல்லார் உரையின் பகுதிகளும் இடம்பெற்றுள்ளன என்பதும் இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது. நூலமைப்பிலே இப்பகுதி தனியாகக் கோடிட்டுப் பிரித்துக் காண்பிக்கப்படுகிறது.

உள்ளடக்கம் என்றவகையில் இந்நூல் தமிழர்மத்தியில் நிலவிவந்த இசை, கூத்து மற்றும் நாட்டியம் ஆகியன சார்ந்த கருத்தாக்கங்களை 'இசைமரபு', 'வாச்சியமரபு' (வாத்தியமரபு), 'நிருத்தமரபு', 'அவிநயமரபு', 'தாளமரபு' ஆகிய ஐம்பெரும்பிரிவுகளில் எடுத்துப்பேசுகிறது. இவற்றுள்

நிருத்தமரபு, அவிநயமரபு என்பவை 'கூத்து' மற்றும் 'நாட்டியம்' சார்ந்தவையாகும். ஏனைய மூன்றும் 'இசை' சார்ந்தவையாகும்.

ஒரு இசையிலக்கண ஆக்கம் என்ற வகையிலே பண், தாளம் மற்றும் அவற்றோடு தொடர்புடைய கருவிகள் என்பவற்றைப்பற்றி விரிவாகப் பேசும் இந்நூல் இசைப்பாக்களை வகைப்படுத்தும் முறைமைகள் பற்றியும் எடுத்துரைக்கின்றது. முதலாவதான 'இசைமரபு' என்ற பகுதியில் 'வகையொழிபுமரபு' என்ற உட்பிரிவில் இசைப்பாக்களின் வகைப்பாடுகள் பற்றிய விளக்கங்கள் இடம்பெறுகின்றன. இவ்விளக்கங்கள் மூவகைப்படுவன.

முதல்வகையானது நிறம்(பண்) என்ற 'இசையம்ச'த்தை அடிப்படையாகக்கொண்ட பகுப்பு முறையாகும். மற்றொரு வகைப்பாட்டு முறைமையானது பாடலுக்கு 'இசை புணர்த்தலு'டன் தொடர்புடையதாகும். மூன்றாவது முறைமையானது பாடல்களை 'வடிவஅமைப்பு' மற்றும் 'பொருண்மை' என்பவற்றின் அடிப்படையில் வகைப்படுத்துவதாகும். இவற்றுள் மூன்றாவது வகைப்பாட்டிலே சிந்து, திரிபதை, சவலை, சமபாதம், செந்துறை, வெண்டுறை, தேவபாணி, வண்ணம் என்பனவாக இசைப்பாடல்கள் பெயர்சுட்டி வழங்கப்படுகின்றன.

தமிழ் மரபிலே இசைப்பாடல்கள் இசையியல் நோக்கில் எவ்வெவ்வாறு அணுகப்பட்டன என்பதை நாம் புரிந்துகொள்ளத் துணைநிற்கும் முக்கிய இசையிலக்கணப் பார்வைகளாக மேற்படி பஞ்சமரபின் பாப்பகுப்பு முறைமைகளே அமைந்துள்ளன என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. (பாப்பகுப்பு முறை தொடர்பாக இசைநுணுக்கம் என்ற நூல் முன்வைக்கும் பார்வை ஒன்று உளது. இசைநுணுக்கப்பாடல் மேலே பஞ்சமரபு வெண்பாவுடன் இணைத்து நோக்கப் பட்டுள்ளது. (மேலும் தகவலுக்கு பார்க்க இயல் 3)

இத்தகு முக்கியத்துவமுடைய பஞ்சமரபு நூலின் பதிப்புத் தொடர்பாக நாம் இங்கு முன்வைக்கக்கூடிய முக்கிய விமர்சனம், 'இது மூலபாடத் திறனாய்வு (Textual Criticism) என்ற ஆய்வுமுறையிலமைந்த செம்பதிப்பன்று' என்பதாகும். ஒரு நூல் செம்பதிப்பாகக் கணிக்கப்பட வேண்டுமானால் அது மூலப்பாடிகள் பலவற்றை ஒப்புநோக்கிக் குறைகளைக் களைந்து சரியான மூலபாடம் (Text) எது எனத்தேர்ந்து தெளிந்து பதிப்பிக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். இந்நூலின் பதிப்பாசிரியரான வித்துவான் வே. ரா. தெய்வசிகாமணிக்கவுண்டர் அவர்களுக்கு அவ்வாறான மூலபாடம்

பற்றிய தெளிவுக்கான வாய்ப்புக் கிட்டவில்லை. தமக்குக் கிடைத்த சுவடியொன்றை ஆய்வுக் குறிப்புகளுடன் பதிப்பிப்பதற்கான ஆர்வத்துடன் மட்டுமே அவரால் செயற்பட முடிந்துள்ளது. தெளிவின்றியும் முறைபிறழ்ந்தும் எழுதப்பட்டிருந்த அச்சுவடியிலிருந்து சரியான மூலபாடமொன்றை அவர் இனங்காண முயன்றுள்ளார். இதனை அவருடைய பதிப்புகளின் முன்னுரைப் பகுதிகள் உணர்த்துகின்றன.

“எனக்குக் கிடைத்த ஒரு பிரதியையேனும் பரிசோதித்து வெளியிடலாம் என்றெண்ணி ஏட்டுச் சுவடியைக் காகிதப்பிரதி செய்தேன்.”¹⁴

“தேடியதாற் கிடைத்த சுவடிகளும் பல. அச் சுவடிகளுள் ஒன்றே இப்பஞ்சமரபு. இதனையும் யான் விலைகொடுத்தேதான் பெற்றேன். இதுவும் தெளிவின்றியும் முறைபிறழ்ந்தும் எழுதப்பட்டிருந்ததை அறிந்தேன்... சீவில்லிபுத்தூர் வித்துவான் கோவிந்த மூப்பனார் அவர்கள் என்னுடன் இருந்து இந்நூலைப் பிரதிசெய்வதிலும் பரிசோதித்தல் முதலானவற்றிலும் முறைப்படுத்துவதிலும் பெரிதும் உதவினார்கள். பின் இந்நூல் முழுவதும் படியெடுத்து விளக்கமான குறிப்புரை பலநூல்களைப் பார்த்துப் பார்த்து முடிந்தவரையிலும் எழுதிக் குறித்து வைத்தேன்.”¹⁵

என்பனவாக முறையே இந்நூலின் முதலாவது மற்றும் இரண்டாவது பதிப்புகளிலமைந்துள்ள முன்னுரைக் குறிப்புகள் இந்நூலைப் பதிப்பிப்பதில் தெய்வசிகாமணிக் கவுண்டரவர்கள் கொண்டிருந்த ஆர்வத்தையும் செயலாக்கத்தையும் நன்குணர்த்திநிற்பன. அதேவேளை இம்முன்னுரைக் குறிப்புகள் சரியான மூலபாடத்தைக்காண வாய்ப்பற்றிருந்த அவருடைய சிரமமான சூழலையுங்கூட உணர்த்துவன.

இத்தொடர்பிலே இந்நூலின் மேற்படி பதிப்புப் பற்றியதான ஆய்வுலகு சார்ந்த முக்கிய கணிப்பொன்றையும் இங்கு சுட்டுவது அவசியமாகிறது. இக்கணிப்பை முன்வைத்துள்ளவர் முனைவர் (திருமதி) பொ.சா. லோச்சன் என்கிற அங்கயற்கண்ணி அவர்களாவர். அவர் பேரூர் சாந்தலிங்க அடிகளார் மடத்தில் பாதுகாக்கப்பட்டுவரும் பஞ்சமரபு ஓலைச்சுவடியொன்றைப் பற்றிக் குறிப்பிட்டு, “அச்சுவடியிலிருந்து பாடபேதங்கள் கொண்டதாக மேற்படி தெய்வசிகாமணிக் கவுண்டரவர்களின் பதிப்பு உளது” எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.¹⁶ மேற்படி ஓலைச் சுவடியில் காண்ப

படாத சில செய்யுள்கள் நூற்பதிப்பில் உள்ளமையையும் அவர் எடுத்துக் காட்டுகிறார்.¹⁷

இவற்றை நோக்கும்போது பஞ்சமரபு நூலுக்கு ஒரு செம்பதிப்பு அவசியம் என்பது உணரப்படுகிறது. அத்தகு பதிப்பு நிகழும்வரை தெய்வசிகாமணிக்கவுண்டரவர்களின் இப்பதிப்பையும் இதுபற்றிய மேற்கூட்டிய விமர்சனங்களையும் மையப்படுத்தியே ஆய்வுச் சிந்தனைகள் தொடரப்படவேண்டியது தவிர்க்கமுடியாததாகிறது.

மேற்கூட்டியவாறு அமைந்த, 'பஞ்சமரபு நூலின் பார்வையானது தமிழின் இசைப்பா வரலாற்றிலே எந்தக்காலகட்டத்து இசைச்சூழலைச் சார்ந்தது?' என்பது இங்கு எம்முன் எழும் முக்கிய வினாவாகும். இவ் வினாவிலே இரண்டு அம்சங்கள் கவனத்துக்குரியன. ஒன்று, மூலப் பகுதியான வெண்பாக்கள் கூட்டிநிற்கும் காலம்பற்றியது. மற்றது உரைப் பகுதியின் காலம் பற்றியதாகும்.

இந்நூலின் பதிப்புமுயற்சியை மேற்கொண்டவரான தெய்வசிகாமணிக் கவுண்டரவர்கள் இதன் மூலப்பகுதியான வெண்பாக்களைச் சங்ககாலச் சூழலுடன் தொடர்புறுத்தியுள்ளார். திருமாறன் என்ற பாண்டிய மன்னனொருவனைப் பற்றிய குறிப்புகள் இந்நூலில் இடம்பெற்றுள்ளமை இவருடைய இவ்வூக்கத்துக்கு அடிப்படையாக அமைந்துள்ளது.

“இந்நூல் யாழ்மரபின் முதல்வெண்பாவில், 'மன்ன திருமாற', என்று திருமாறனை விளித்ததால், ஆசிரியர், திருமாறன் என்னும் பாண்டியன் காலத்தவராவர் என்பது விளங்கும். திருமாறன் முடத் திருமாறன் என்னும் பாண்டியன் ஆவான். இவன் இடைச் சங்கத்து இறுதிக்காலத்தில் நிகழ்ந்த இரண்டாம் கடல்கோளால் கபாடபுரத்தை விட்டு இப்பொழுதுள்ள கூடலென்னும் மதுரைக்கு வந்து கடைச் சங்கம் நிறுவித் தமிழ் வளர்த்த பாண்டியன் ஆவான் என்பதில் ஐயமில்லை.”¹⁸

என்பது அவருடைய கணிப்பு. மேலும் அவர், இந்நூலின் உரையாசிரியரின் காலத்தைப்பற்றிக் குறிப்பிடுகையில்,

“நூலின் வகையொழிமரபு கூறும் பாடலுரையில் பாணர் புணர்த்த வண்ணத்திற்கு, இராசராசன் பெயர் அமைந்த பாடலொன்றினை, மேற்கோள் காட்டுவதால் இந்நூல்

உரையாசிரியர் இராசராசசோழன் காலத்திற்குப் பிற்பட்டவர் எனத் தெரிகிறது”.¹⁹

என்கிறார்.

இராசராசசோழன் என்ற பெயருடைய மன்னர்களில் முதலாமவன் கி.பி. 10-11ஆம் நூற்றாண்டுகளில் (கி.பி. 985-1014) ஆட்சிபுரிந்தவன் என்பதால் அக்காலப் பகுதிக்குப் பிற்பட்டதாக இவ்வரையை இவர் கருதுவது தெரிகிறது.

இந்நூலின் விருத்தியுரையுடனான பதிப்பை மேற்கொண்டவரான ‘இசைக்கலைச்செல்வர்’ டாக்டர்.வீ.ப.கா. சுந்தரனார் அவர்களும் கவுண்டர் அவர்களின் கருத்தை அடியொற்றியே காலநிர்ணயம் செய்ய முற்பட்டுள்ளமை தெரிகிறது. அவர் இந்நூலின் மூலப்பகுதியானது திருமாறன் என்னும் மதுரை மன்னன் காலத்தது என்பதனை அழுத்தமாகக் கூறமுற்பட்டுள்ளார். மேலும், அம்மன்னன் சிலப்பதிகார காலத்துக்கு முந்தியவன் எனவும் குறிப்பிட்டுள்ளார்.²⁰ இந்நூலின் ‘யாழ்மர’பின் இரு வெண்பாக்களின் - 10ஆம், 11ஆம் வெண்பாக்களின் - சிலவரிகள் சிலப்பதிகாரத்தின் மூலப்பகுதியில் காணப்படுகின்றன என்பதைக் காரணமாகக் காட்டிச் சிலப்பதிகாரத்துக்கு முற்பட்டது இந்நூல் என அவர் வாதிட முற்பட்டுள்ளமை தெரிகிறது.²¹ இந்நூலின் உரைப்பகுதி பற்றிக் குறிப்பிடும் பொழுது அவர்,

“நூலுக்கு உரைக்குறிப்புகள் பல்வேறு பிற்பட்ட காலங்களில் நெடுக எழுதியிருக்கலாம். உரை பிற்காலத்தது. நூலோ மிக மிக முற்காலத்தது.”²²

என்ற கருத்தை (டாக்டர்.வீ.ப.கா. சுந்தரனார் அவர்கள்) தமது முடிவாக முன்வைத்துள்ளார்.

மேலே நோக்கியவாறு பஞ்சமரபு நூலின் மூலப்பகுதியான வெண்பாக்களை முழுவதுமாகச் சங்ககாலத்துடன் தொடர்புறுத்தும் வகையிலான கணிப்பை முனைவர் அங்கயற்கண்ணி அவர்கள் மறுத்துள்ளார்கள். அவர் இந்நூற்பதிப்பிலுள்ள மூலப்பகுதியாக அமைந்துள்ள வெண்பாக்களைக் குறித்த காலகட்டத்தைச் சேர்ந்த ஒருவரின் ஆக்கங்களாகக் கருதவில்லை. மாறாக, வெவ்வேறு காலகட்டங்களைச்சார்ந்த பலரின் ஆக்கங்களாகவே கருதுகிறார். இந்த அடிப்படையில், ‘நூலின் யாழ்

மரபுப்பகுதி தவிர ஏனையவை சங்க காலத்துக்குப் பிற்பட்ட பல்வேறு காலகட்டங்கள் சார்ந்தவை' என இவர் கணித்துள்ளார்.

இவ்வகையில் இவர் இந்நூல், 'கி.பி.7ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்னரும் 12ஆம் நூற்றாண்டுக்கு முன்னருமான காலகட்டத்தில் இயற்றப்பட்டது' எனபதான கணிப்புக்கு வருகிறார்.²³ மேலும், 'மேற்படி நூலின் தொகுப்பாசிரியர் (அல்லது) உரையாசிரியர் 12ஆம் நூற்றாண்டுக்கு முன்னர் வாழ்ந்தவராகலாம்' என்பதான கணிப்பையும் அவர் முன்வைத்துள்ளார்.²⁴ அத்துடன் அமையாது, இந்நூலின் இசையிலக்கணப்பகுதி கி.பி.15ஆம் நூற்றாண்டுவரையான செய்திகளை அடைவாகக் கொண்டு திகழ்வதால் இந்நூல் 15ஆம் நூற்றாண்டில் திருத்தமடைந்ததாகக் கூறலாம் என்பதான ஊகத்தையும் அவர் பதிவு செய்துள்ளார்.²⁵

இவ்வாறு இந்நூலானது சங்ககாலத்துக்குப் பிற்பட்ட காலப் பகுதிகளையும் சார்ந்தது எனக் கருதுவதற்கு அடிப்படையாக முனைவர் அங்கயற்கண்ணியவர்கள் முன்வைத்துள்ள முக்கிய சான்றுகள் சிலவற்றை இங்கு நாம் கவனத்தில் கொள்வது அவசியம்.

அ. இந்நூலில் காணப்படுகின்ற வடசொல் கலப்பு.

ஆ. இந்நூலின் 'வங்கியமரபு' என்ற பகுதியில் இடம்பெறும் 'சரிமபதநி' என்ற சுரநிலை அடையாள எழுத்துகளின் பயிற்சியானது தமிழ்ச் சூழலில் முதலிலே கி.பி.7ஆம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்தவனான மகேந்திர பல்லவன் என்ற மன்னனின் காலத்ததாகிய 'குடுமியா மலை'க் கல்வெட்டில் தான் காணப்படுகின்றது என்பது,

இ. கி.பி. 7-9ஆம்நூற்றாண்டுகளுக் கிடைப்பட்டனவாகிய தேவாரப் பாடல்களில் பயின்றுள்ள பண்களே பஞ்சமரபின் பண்பற்றிய கருத்துநிலைகளுக்கு ஆதாரங்களாகத் திகழ்ந்திருக்கக் கூடும் என்பது,

ஈ. 'கீதங்கள் தாளப்பெயரானும் வழங்கப்படும்' என்ற பஞ்சமரபின் குறிப்பானது கி.பி. ஏழாம்நூற்றாண்டின் பிரகத்தேசி முதலான வட மொழி நூல்களில் காணப்படும் செய்தி என்பது.

மேற்படி அம்சங்கள் பலவும் பொதுவாக இந்நூல் கி.பி. ஏழாம் நூற்றாண்டுக்குப் பிற்பட்டதாக இருக்கலாம் என அவர் ஊகிப்பதற்கான பொது அடிப்படைகளாகும்.²⁶

இவைதவிர பண்கள் தொடர்பாக இந் நூலில் இடம்பெற்றுள்ள பல செய்திகள் - குறிப்பாக, இந்நூலில் இடம்பெறும் 103 பண்கள் தொடர்பான செய்திகள் மற்றும் இந்நூலானது வெண்பாவிலமைந்த முறைமை, அரசர், அந்தணர், வணிகர் முதலிய சாதிப்பெயர்கள்சுட்டிப் பாப்புணர்பு முறைமையைப் பேசுதல் முதலான பல்வேறு அம்சங்களும் கூட இந் நூலைச் சங்ககாலத்துக்குப் பிற்பட்ட ஆக்கமாகவே கருத இடமளிப்பன என்பது முனைவர் அங்கயற்கண்ணி அவர்களது கருத்தாகும்.²⁷

பஞ்சமரபு நூலின் காலப்பின்னெல்லையாக கி.பி.12ஆம் நூற்றாண்டை அவர் கொள்வதற்கு முக்கிய சான்றாக அமைவது அந் நூற்றாண்டு சார்ந்ததான அடியார்க்கு நல்லாருரையானது அறிவனார் என்னும் பெயரையும் பஞ்சமரபு என்ற நூலையும் சுட்டி, அந்நூலிலுள்ள “செப்பியசிந்து” என்ற வெண்பாவை எடுத்தாள்வதாகும்.²⁸

இவ்வாறு கி.பி.12ஆம் நூற்றாண்டை இந்நூலின் பின்னெல்லையாகக் கணிக்கும் முனைவர் அங்கயற்கண்ணியவர்கள் இந்நூல், ‘கி.பி.14-15ஆம் நூற்றாண்டுகளின் இசைச்சூழலையும் பிரதிபலித்து நிற்பதாகவும் உளது’ என்ற இன்னொரு ஊகத்தையங்கூட முன்வைத்துள்ளார் என்பது இங்கு நம் கவனத்துக்குரியதாகும். இவ்வாறான ஊகத்துக்கான அடிப்படை, ‘இந்நூலில் இடம்பெற்ற பாக்களின் இலக்கணம் மற்றும் இசைப்புணர்ப்பு முறைமை என்பன தொடர்பான செய்திகள் (நிறத்தமரபு - வெண்பா - 51,52) தற்போதுள்ள கீர்த்தனை, இராகமாலிகை போன்ற உருப்படி வகைகளின் இலக்கணத்தையும் சூல(ள)ாதி சப்ததாளம் என்ற இலக்கண நெறியையும் சார்ந்ததாகத் தெரிகின்றன’ என்ற பொருள்பட அமைந்த அவரது கணிப்பாடும்.²⁹

இவ்வாறான பல்வேறு சான்றாதாரங்களையும் அவை தொடர்பிலான ஊகங்களையும் எடுத்துப்பேசியுள்ள முனைவர் அங்கயற்கண்ணி அவர்கள் தொகுநிலையில் முன்வைத்துள்ள பின்வரும் குறிப்பு இங்கு சுட்டிக்காட்டப்பட வேண்டிய முக்கியத்துவமுடையது.

“தற்போது பதிப்பில் வெளியாகியுள்ள பஞ்சமரபு முழுமையும் ஆசிரியர் அறிவனாரால் இயற்றப்பட்ட பஞ்சமரபு மூலநூலாகக் கொள்ள முடியாது. இது பிற்காலப் புலவர் ஒருவரால் இயற்றப் பட்ட நூல். இவர் பஞ்சமரபு நூலின் உரையாசிரியராகவும் இருக்கலாம். இவ்வாசிரியர் பஞ்சமரபு நூலுக்கு உரை எழுதும்

நோக்குடன் மூலநூலுடன் தமது காலத்தும், அதற்கு முன்னரும் இருந்த நிகண்டு களிலிருந்தும், நூல்களிலிருந்தும் இசை நாடகச் செய்திகளைத் தொகுத்து வெண்பாவடிவில் இயற்றியிருக்கலாம்... பஞ்சமரபு தொகுப்பாசிரியர் (அல்லது) உரையாசிரியர் 12ஆம் நூற்றாண்டுக்கு முன்னர் இருந்திருக்கலாம். பதிப்பில் வெளியாகியுள்ள பஞ்சமரபு நூல் இசை இலக்கணத்தில் 15ஆம் நூற்றாண்டு வரையுள்ள செய்திகளை அடைவாகக் கொண்டு திகழ்வதால், இந்நூல் 15ஆம் நூற்றாண்டில் திருத்தம் அடைந்ததாகக் கூறலாம்.”³⁰

வித்துவான் வே.ரா.தெய்வசிகாமணிக்கவுண்டரவர்களால் பதிப்பிக்கப்பட்ட பஞ்சமரபு நூலைப் பற்றிய முனைவர் அங்கயற்கண்ணி அவர்களது மேற்படியான தொகுநிலைக் கணிப்பானது ஆய்வு நெறிக்கு அவசியமானதாகிய புறநிலை (Objective)ப் பார்வையுடன் உள்ளமை தெளிவு. அவர் தெரிவித்துள்ள கருத்துகளில் சில ஆய்வுநிலையில் ஒப்புக்கொள்ளத்தக்கன. குறிப்பாக, அந்நூலின் பல பகுதிகள் கி.பி. 7ஆம் நூற்றாண்டுக்கும் 12ஆம் நூற்றாண்டுக்கும் இடைப்பட்ட காலப்பகுதியின் தமிழக இசைச் சூழலைப் பிரதிபலிப்பன என்ற அவருடைய கணிப்பும் அவ்வகத்துக்கு ஆதாரங்களாக அவர் முன்வைத்துள்ள சான்றுகளும் பொருத்தமானவையாக உள்ளன என்பதே எனது கணிப்பாகும்.

ஆயினும் பஞ்சமரபு நூலின் மூலவெண்பாக்களைச் சங்ககாலத்துக்குப் பிற்பட்டதாகக் கொள்வதையும் இவை ஒன்றுக்கு மேற்பட்டவர்களின் ஆக்கங்களாக இருக்கலாம் என ஊகிப்பதையும் தமிழின் இசையாய்வாளர்கள் பலரும் முழுநிலையில் ஒப்புக்கொள்ளவில்லை என்பதையும் இங்கு சுட்டவேண்டியது அவசியமாகிறது. பிற்பட்டகால ஆக்கம் என்பதற்கான சான்றுகள் பலவும் பின்னாளில் அந்நூலில் நிகழ்ந்திருக்கக்கூடிய இடைச் செருகல்களாகலாம் என்ற கருத்தும் இசையாய்வுலகில் நிலவுகின்றது. குறிப்பாக, பஞ்சமரபுக்கு விருத்தியுரையுடனான பதிப்பைத் தந்தவரான டாக்டர்.வீ.ப.கா. சுந்தரனார் அவர்கள் அதில் இவ்வாறான கருத்தையே பதிவுசெய்துள்ளார்.³¹ இவ்வாறு பஞ்சமரபு தொடர்பாக ஆய்வுலகில் நிலவும் வேறுபட்ட பார்வைகளுக்கிடையில் சரியானதொன்றைத் தேர்ந்து தெளிய வேண்டுமாயின் அந்நூலின் சுவடிகளாகக் கிடைக்கக்கூடியவற்றை

ஒப்பு நோக்கி அமையக்கூடிய ஒரு செம்பதிப்பு மூலமே அது சாத்தியமாகும் என்பது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது.

இத்தொடர்பிலே மேற்சட்டிய முனைவர். அங்கயற்கண்ணி அவர்களுடைய கருத்தை வலுவூட்டத்தக்க வகையில் அமையக்கூடியதான எனது பார்வைசார்ந்த சான்றாதாரமொன்றை இங்கு சுட்ட விழைகின்றேன். அது பஞ்சமரபு சுட்டும் இசைப்பாடல்வகைமை தொடர்பானதாகும்.

பஞ்சமரபிலே இசைப்பாடல் வகைகள் பற்றிச் சூட்டுவதான மேலே நாம் நோக்கிய “செப்பிய சிந்து...” எனத்தொடங்கும் வெண்பாவானது (பஞ்.வெண்பா: 85) சிந்து, திரிபாதம், சவலை, சமபாதம், செந்துறை, வெண்டுறை, தேவபாணி, வண்ணம் ஆகிய எட்டுவகைகள் பற்றிக் குறிப்பிட்டுள்ளது. இவற்றுள் வண்ணம் தொடர்பான குறிப்பு மட்டுமே சங்ககாலத்துடன் தொடர்புடைய தொல்காப்பியத்தில் உள்ளது. அதிலும் ‘வண்ணம்’ என்ற சொல்லானது தொல்காப்பியத்திலே பாடல் வகையொன்றைக் குறிப்பதாக அன்றி, பாடல் அடிகளில் பயிலும் ஒலிக்கோலச் சிறப்புச்சார்ந்த ஒரு குறியீடாகவே பயின்றுள்ளமை நமது கவனத்துக்குரியதாகும். இதுபற்றிய விளக்கத்தை இவ்வாய்வேட்டின் நான்காம் இயலில் நோக்கலாம். வண்ணம் தவிர ஏனைய ஏழு இசைப்பாடல் வகைகள் பற்றியும் சங்கஇலக்கியப்பரப்பிலோ அல்லது அதனுடன் தொடர்புடைய தொல்காப்பியத்திலோ எவ்வகைக் குறிப்புக்களும் இல்லை.

தேவபாணி என்பதைச் சங்ககாலக் கலிப்பா மரபுடன் தொடர்புபடுத்தும் சிந்தனைகள் உள என்பதை இங்கு நினைவில் மீட்பது அவசியமாகிறது. கலிப்பாவின் ஒரு வகையை, ‘தேவரப்பராஅய முன்னிலை’ சார்ந்ததாக தொல்காப்பியம் சுட்டும்.³² அதற்கு கி.பி.13ஆம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்தவரான பேராசிரியரே ‘தேவபாணி’ எனப்பெயர்சுட்டி விளக்கம் தருகிறார்.³³ எனவே ‘தேவபாணி’ என்ற பெயர்சூட்டு முறைமை பிற்காலத்து என்பது இங்கு நம் கவனத்திற்குரியது. இவ்வாறு நோக்கும்பொழுது, பஞ்சமரபு சுட்டும் பாடல்வகைகளிற் பெரும்பாலானவற்றைச் சங்க காலத்துடன் தொடர்புபடுத்துவது சாத்தியமில்லை என்பது வெளிப்படை.

பஞ்சமரபு சுட்டும் மேற்படி பாடல்வகைகளில் திரிபாதம், செந்துறை, வெண்டுறை ஆகியவற்றுக்கான சான்றுப் பாடல்கள் சிலப்பதிகாரத்திலும் அதற்குப்பின்வந்த இலக்கியங்களிலுமே பயில்வன. பஞ்சமரபு நூலின்

உரைப்பகுதி இதனைத் தெளிவுபடுத்தும். செந்துறை, வெண்டுறை ஆகிய பாடல் வகைகளை அப்பெயர் சுட்டி இலக்கணம் கூறும் முறைமையானது இயற்றமிழின் யாப்பிலக்கண மரபிலே முதன்முதலில் கி.பி.10ஆம், 11ஆம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்தவையான யாப்பருங்கலம் அதன் விருத்தியுரை,³⁴ யாப்பருங்கலக்காரிகை மற்றும் அதன் உரை ஆகியவற்றிலேயே காணப்படுகின்றது. இந்நூல்களும் உரைகளும் மேற்படி செந்துறை, வெண்டுறை ஆகிய பாடல்வகைகளுக்குச் சுட்டும் இலக்கணங்கள் மற்றும் அவற்றுக்குச் சான்றுகளாகத் தந்துள்ள பாடல்கள் ஆகியனவே பஞ்சமரபு நூலின் உரைப்பகுதியிலும் பயில்வதைக் காணமுடிகிறது. (விளக்கத்திற்கு பார்க்க: மூன்றாம் இயல்).

திரிபாதம் என்ற பாடல்வகைபற்றி இயற்றமிழ் மரபிலே தகவல் தரும் முதல் நூல் கி.பி.11ஆம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்ததான வீரசோழியம் ஆகும். இது திரிபாதத்தைத் 'திரிபாதி' என்ற பெயரில் வழங்கியுள்ளது.³⁵ அளவொத்த மூன்றடிகளைக் கொண்ட பாடலை இது சுட்டும். இதே இலக்கணத்தையே திரிபாதத்திற்கு பஞ்சமரபின் உரையும் தருகிறது.³⁶

இவ்வாறாக திரிபாதி, செந்துறை மற்றும் வெண்டுறை என்பன தொடர்பான செய்திகள் இயற்றமிழின் யாப்பிலக்கண மரபிலும் பஞ்சமரபிலும் ஒரே தன்மைத்தாகப் பதிவுபெற்றுள்ளமையை நோக்கும் பொழுது பஞ்சமரபு காட்டும் இசைச்சூழலானது மேற்சுட்டிய யாப்பருங்கலம், யாப்பருங்கலக்காரிகை ஆகிய யாப்பிலக்கண நூல்களின் காலச் சூழலோடு தொடர்புடையதாக கி.பி.10-11ஆம் நூற்றாண்டுகளின் முன்பின்னான காலப்பகுதி சார்ந்ததாக - இருக்கலாம் என்பதை உணர்ந்து கொள்ள முடியும்.

இந்நிலையில் மேலே முனைவர் அங்கயற்கண்ணியவர்கள் தந்துள்ள காலக்கணிப்பின் பின்புலத்தில் மேற்சுட்டியவாறான பாடல்வகை தொடர்பான எனது கணிப்பை - அதாவது கி.பி.10-11ஆம் நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்பின்னான காலச்சூழலைச் சார்ந்தது இந்நூல் என்ற கணிப்பை முன்னிறுத்தியே இசைப்பாடல் தொடர்பான இவ்வாய்வு முன்னெடுக்கப்படுகிறது.

முனைவர் அங்கயற்கண்ணி அவர்கள் பஞ்சமரபு நூல் திருத்தமடைந்த காலகட்டத்தை கி.பி.15ஆம் நூற்றாண்டுவரை இட்டுவருவதற்கு எடுத்துக் காட்டும் சான்றுகளின் இராகமாலிகை, கீர்த்தனை, சூல(ள)ாதி சப்த

தாளம் என்பவற்றோடு தொடர்புடையனவாகச் சுட்டப்படும் சான்றுகளின் பொருத்தப்பாடுகள் அச்சான்றுகள் தொடர்பான தனியானதொரு நுண்ணாய்வின் மூலமே தீர்மானிக்கப்படவேண்டியனவாகும். எவ்வாறாயினும், பஞ்சமரபு நூலின் உரையுடன் கூடிய கட்டமைப்பின் காலகட்டத்தை முனைவர் அங்கயற்கண்ணியவர்கள் ஊகிப்பதைப்போல கி.பி 15ஆம் நூற்றாண்டுவரை இட்டுவருவது தமிழ் இசையியலின் இன்றைய ஆய்வுநிலையில் பொருத்தமானது என்பதே எனது கருத்தாகும்.

இதுவரை பஞ்சமரபு என்ற இசை இலக்கணம் பற்றிய சில பொதுக் கணிப்புகள் முன்வைக்கப்பட்டன. பஞ்சமரபு சுட்டும் பாடல் வகைமைகள் பண்டைத்தமிழ் இலக்கியங்களான சங்கப்பாடல்களோடு தொடர்புடையன அல்ல என்பதை மேலே நோக்கியுள்ளோம். அதேபோல சங்ககாலம் சார்ந்த பாடல் வகைகளை, குறிப்பாகக் கலிப்பா, பரிபாட்டு முதலிய இசைப்பாவகைகளைப் பஞ்சமரபு வெளிப்படையாகப்பேசவில்லை என்பதும் இங்கு நம் கவனத்திற் கொள்ளவேண்டிய முக்கிய விடயமாகும். பஞ்சமரபு சுட்டும் செந்துறை என்ற வகைமைக்குள் மேற்படி கலிப்பா, பரிபாட்டு ஆகியனவும் உள்ளடங்கி இருக்கலாம் என்ற ஊகத்துக்கும் இடமுள்ளது என்பதையும் இங்கு சுட்டுவது அவசியமாகிறது.

சங்கஇலக்கியத்திற்குப் பிற்பட்டவையான சிலப்பதிகாரம் மற்றும் 'திருமுறை-திவ்யபிரபந்த' இலக்கியங்கள் ஆகியவற்றின் இசைப்பாடற் பரப்புகளைக்கூட முழுநிலையில் பஞ்சமரபு கவனத்திற்கொள்ளவில்லை என்பது அந்நூலின் பாப்பகுப்பு முறையில் புலப்படும் வரலாற்றுண்மையாகும். (பஞ்சமரபு கவனத்திற்கொள்ளாத பாடற்பரப்புபற்றி இரண்டாம் இயலில் நாம் விரிவாக நோக்கவுள்ளோம்)

மேற்படி, 'பஞ்சமரபின் கவனத்தைப்பெறாத' பண்டைய இசைப் பாவடிவங்களைப் பற்றி நாம் ஓரளவாவது புரிந்து கொள்ளவேண்டுமானால் அவற்றைப்பற்றிப்பேசும் பிற ஆதாரங்களை நாடவேண்டியது அவசியமாகிறது. இத்தகு ஆதாரங்கள் என்ற வகையில் பண்டைய பிற இசையிலக்கண நூல்கள் எவையும் எமக்குக் கிடைக்கவில்லை என்பதை முன்னரே நோக்கியுள்ளோம். இந்நிலையில், மேற்படி பண்டைய இசைப் பாவடிவங்களைப்பற்றி நாம் ஓரளவாவது புரிந்து கொள்வதற்கு இயற்றமிழின் பண்டைய செய்யுளிலக்கண முயற்சிகளையும் அவற்றின் மரபுத்

தொடர்ச்சிகளாக அமைந்த உரையாக்கங்களையும் முக்கிய ஆதாரங்களாகக் கொள்ளவேண்டியது அவசியமாகிறது.

4. இயற்றமிழ்சார் இலக்கணமுயற்சிகளின் இசைத்துறைப் பயன்பாட்டுநிலை

இயற்றமிழ்சார் இலக்கண முயற்சிகள் என்றவகையில் தொல்காப்பியச் செய்யுளியல், யாப்பருங்கலம், யாப்பருங்கலக்காரிகை மற்றும் அவற்றின் உரைகள் முதலான இலக்கண முயற்சிகளே இங்கு நம் கவனத்திற்கு உரியனவாகின்றன.

பாடல்கள் ஓசைகளின் அடியாக உருவானவையாகும். எனவே பாடல்களுக்கான இலக்கணம் கூறும் முயற்சிகளும் ஓசைகள் தொடர்பான அம்சங்களையே பேசுகின்றன. ஓசைபற்றிப்பேசும் முயற்சியானது இசையியலோடு தொடர்புடையது என்பது வெளிப்படை. (ஒழுங்கு படுத்தப்பட்ட ஓசையே இசையாகும்.) இவ்வகையில்தான் தொல்காப்பியச் செய்யுளியல் மற்றும் யாப்பியல் முயற்சிகள் இசைப்பாடல்கள் பற்றிய தெளிவிற்கும் பயன்படக் கூடியவையாகின்றன. முதலில் தொல்காப்பியத்தின் செய்யுளியலானது இசைப்பாடல்கள் பற்றிய தெளிவிற்குப் பயன்பட்டு நிற்கும் முறைமையை நோக்குவோம்.

தொல்காப்பியச் செய்யுளியலில் இசைப்பாடல் இலக்கணம்

தமிழின் தொன்மையான இசைப்பாடல் வகைகள் என மேலே நோக்கப்பட்ட கலிப்பா மற்றும் பரிபாட்டு என்பவற்றின் அமைப்புநிலை தொடர்பான தகவல்களைத் தரும் காலமுதன்மையுடைய இலக்கணநூல் தொல்காப்பிய மேயாகும்.

தொல்காப்பியத்திலே, கலிப்பா என்பது துள்ளல் ஓசையின் அடியாகப் பிறப்பது என்பதும் அது நால்வகைப்படும் என்பதும் எடுத்துரைக்கப் படுகின்றன.³⁷ கலிப்பாவின் முக்கிய வகையான ஒத்தாழிசைக்கலிப்பாவானது 'தரவு', 'தாழிசை', 'தனிச்சொல்', 'சுரிதகம்' ஆகிய உறுப்புக்களைக்கொண்ட கூட்டுவடிவம் என்க்கூட்டும் இந்நூல், அவ்வுறுப்புக்களின் இயல்புகள் பற்றியும் பேசுகிறது.³⁸ பரிபாட்டு என்பதை இந்நூல் (தொல்காப்பியம்) வெண்பாவின் வகைகளிலொன்றாகச் சுட்டுகிறது.³⁹ இப்பாடலையும் கலிப்பாபோன்றே பல கூறுகளைக்கொண்ட ஒரு கூட்டுவடிவமாகவே அது எடுத்துரைக்கிறது.⁴⁰

மேலே நோக்கியவாறு கலிப்பா, பரிபாட்டு ஆகியவற்றுக்குத் தொல் காப்பியம் தரும் இலக்கணங்கள் நூற்பா வடிவில் அமைந்தவையாகும். இந்நூற்பாக்களுக்குப் பின்னாளில் இளம்பூரணர், பேராசிரியர் மற்றும் நச்சினார்க்கினியர் ஆகியோர் உரைவிளக்கம் தந்துள்ளதோடு சான்றுகளையும் பதிவுசெய்துள்ளனர். இவ்வாறு தொல்காப்பியமும் அதன் உரைகளும் தந்துள்ள இலக்கண விளக்கங்களே கலிப்பா, பரிபாட்டு ஆகிய இசைப்பா வகைகளுக்கான தொன்மையானதும் மரபுவழி வந்ததுமான கருத்துநிலைகளாக உள்ளன. இவ்வகையில் தமிழ் இசைப்பாடல் வரலாற்றுக்கு இயற்றமிழிலக்கணமான தொல்காப்பியம் மற்றும் அதன் உரைகள் ஆகியவற்றின் பயன்பாடுகள் முக்கியமானவையாகின்றன.

யாப்பருங்கலம், யாப்பருங்கலக்காரிகை மற்றும் அவற்றின் உரைகள் ஆகியவற்றில் இசைப்பாடல் இலக்கணம்

சங்கஇலக்கியங்களுக்குப் பின்னர் குறிப்பாகச் சிலப்பதிகாரத்திலும் திருமுறை - திவ்யப்பிரபந்தம் ஆகிய பக்தியிலக்கியத் தொகுப்புகளிலும் பயின்றுள்ள இசைப்பாடல் வகைகளின் அமைப்புக்களைப் பேசும் முக்கிய இலக்கணமுயற்சிகள் என்ற வகையிலேயே யாப்பருங்கலம், யாப்பருங்கலக்காரிகை மற்றும் அவற்றுக் கெழுந்த உரைகள் என்பன எமது ஆய்வுக்குப் பயன்படுகின்றன. இவ்வாக்கங்களின் காலம் 10, 11ஆம் நூற்றாண்டுகளென்பது முன்னரே நோக்கப்பட்டதாகும். இவ்வாக்கங்கள் சிலப்பதிகாரம் முதலியவற்றில் பயின்ற இசைப்பா வடிவங்களை 'தாழிசை', 'துறை', 'விருத்தம்' என்பனவாகப் பெயர் சுட்டியதோடு இவற்றைப் 'பாவினம்' எனத்தனி வகைப்படுத்தி வழங்குவனவாகும் என்பதை முன்னரே நோக்கியுள்ளோம்.

இவ்வாறு பாவினம் என வழங்கப்படும் வடிவநிலைகளிற் சில (செந்துறை, வெண்டுறை) இசை இலக்கணநூலாகிய பஞ்சமரபிலும் பேசப்பட்டுள்ளன என்பதும் மேலே குறிப்பிடப்பட்டது. யாப்பருங்கல விருத்தியுரை மற்றும் யாப்பருங்கலக்காரிகையுரை என்பன இப்பாவின வகைகளுக்குத் தரும் இசைப்பாடற் சான்றுகளே பஞ்சமரபு உரையிலும் பயில்கின்றன என்பதால் பஞ்சமரபோடு ஒப்பிட்டாய்வதற்குரிய முக்கிய இயற்றமிழ் இலக்கண ஆக்கங்களாக இவை திகழ்கின்றமை வெளிப்படடை. இவ்வகையில் இந்த இயற்றமிழ் இலக்கணநூல்கள் இசையியல் ஆய்விற்குப் பயன்படக்கூடிய முக்கிய சான்றாதாரங்களாகவுள்ளன.

பிற்பட்ட இயற்றமிழ் இலக்கணச்செயற்பாடுகளும் இசைப்பாடல் இலக்கணமும்

இத்தொடர்பிலே மேலே நாம் நோக்கிய பஞ்சமரபு, தொல்காப்பியம், யாப்பருங்கலம், யாப்பருங்கலக்காரிகை அவற்றின் உரைகள் என்பவற்றின் காலப்பகுதிகளுக்குப் பிற்பட்ட இசையிலக்கணம் சார்ந்த முயற்சிகளையும் இங்கு சுட்டவேண்டியது அவசியமாகின்றது. அவ்வகையில் முக்கியமான ஆக்கங்களாகக் கவனத்திற்கு வருவன 19ஆம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்தவரான முத்துவேங்கடசுப்பைய நாவலரின் பிரபந்த தீபிகை (1848) மற்றும் அதே நூற்றாண்டினரான வண்ணச்சரபம் தண்டபாணிசுவாமிகளின் வண்ணத்தியல்பு மற்றும் அறுவகை இலக்கணம் என்பனவாகும்.

பிரபந்த தீபிகையிலே 'கலைவண்ணம்' என்ற பெயரில் அகப்பொருள் இலக்கிய வகையொன்றுக்கு இலக்கணம் கூறப்பட்டுள்ளது. இவ்விலக்கணத்தில் வண்ணப்பாவின் அமைப்புக்கூறுகள் சில பேசப்படுகின்றன. வண்ணத்தியல்பு என்ற நூல் வண்ணம் என்ற இசைப்பாடலின் இலக்கணத்தை விரித்துரைக்கிறது.

அறுவகை இலக்கணம் என்ற நூல் இயற்பா, இசைப்பா ஆகியவற்றின் இலக்கணங்களைக் கூறும் ஒரு பொதுவான இலக்கண முயற்சியாகும். இதனுடைய 'யாப்பிலக்கணப் பகுதியில் 'இசைத்தமிழ்', 'நாடகத்தமிழ் நிலை' ஆகிய தலைப்பிலான உட்பிரிவுகளில் இசைப்பா இலக்கணங்கள் சில பேசப்படுகின்றன. 'இசைத்தமிழ்' என்ற தலைப்பில் அம்மானை, கலிப்பா, கட்டளைக் கலித்துறை, கலிநிலைத்துறை, வஞ்சிவிருத்தம், கலிவிருத்தம், எண்சீர்விருத்தம், கட்டளைக்கலிப்பா, அறுசீர் எழுசீர்விருத்த வகை, பலசீர்விருத்தங்கள், வெண்டுறை, மயங்கிசைக் கொச்சகக் கலிப்பா ஆகியவற்றின் இலக்கணங்கள் இந்நூலில் பேசப்படுகின்றன. இந்நூலில் அடுத்தமைந்துள்ள 'நாடகத்தமிழ்நிலை' என்ற பகுதியில் கீர்த்தனை என்ற வடிவம்பற்றி விரிவான பல தகவல்கள் தரப்படுகின்றன. அதனையடுத்து 'வண்ணவியல்பு' என்ற தனித்தலைப்பில் வண்ணப்பாவின் இலக்கணமும் பேசப்படுகிறது.

தமிழின் இசைப்பாடல் வரலாற்றிலே பிற்கால வளர்ச்சி நிலைகள் எனக்கருதப்படும் வண்ணம் மற்றும் கீர்த்தனை என்பவற்றை இலக்கண

நிலையில் நாம் தெளிந்துகொள்ளவதற்கு இயற்றமிழிலமைந்த மேற்படி தண்டபாணி சுவாமிகளின் ஆக்கங்கள் எமக்கு பெரிதும் பயன்படுவன வாகவுள்ளன.

தமிழின் இசைப்பாடல்களில் குறித்த ஒரு வகைமைபற்றிய இலக்கண நூல் என்ற வகையில் முனைவர். இரா.திருமுருகன் அவர்களின் சிந்துப் பாவியல் (1994) முக்கியத்துவமுடையதொன்றாகத் திகழ்கிறது.

தொகுப்புரை

“தமிழின் இசைப்பாடல் வகைகளும் இசையிலக்கண முயற்சிகளும்” என்ற தலைப்பிலான இவ்வியலிலே இதுவரை, இசைப்பாடலின் பொது இலக்கணம் மற்றும் தமிழ் இசைப்பாவகைகளின் வரலாற்றை இலக்கண முறைமையினூடாகப் புரிந்துகொள்வதற்கு நாம் தங்கிநிற்கவேண்டியுள்ள சான்றாதாரங்கள் மற்றும் அவை புலப்படுத்திநிற்கும் காலகட்டங்கள் என்பன தொடர்பான விடயங்கள் பதிவுசெய்யப்பட்டன. அவ்வகையில் இவ்வியலில் முன்வைக்கப்பட்டவற்றின் தொகுநிலைக் குறிப்புகள் வருமாறு.

குறித்த ஓசை மீண்டும் மீண்டும் வரும் பண்பு, தாள அமைதி மற்றும் மெல்லின எழுத்துக்களும் நெட்டெழுத்துக்களும் மிகுதியாகப் பயில்வதான ‘இழைப்பு’ நிலை, முடுகியல், அராகம் ஆகிய வகைகளிலான விரைவுநிலை ஒலிக்கோலங்கள், குறித்த எழுத்துக்கள் மீண்டும் மீண்டும் பயில்வதான ‘வண்ணம்’ என்ற ஒலிக்கோலங்கள், குறித்தவகை ஓசையுடைய சொற்கள் (சீர்கள்) மீண்டும் மீண்டும் பயிலும் ‘சந்தம்’ என்ற ஒலிக்கோலம், பாடல் அடிகளின் எழுத்து, எழுத்தொலி மற்றும் இறுதிப்பகுதியின் ஒலி என்பன மீண்டும் மீண்டும் பயில்வதான தொடைமுறைமையில் ‘இயைபுத் தொடை’ யின் சிறப்பு என்பனவே ஒரு ‘பா’வை இசைப்பாடலாக அடையாளப் படுத்தி நிற்பனவாகும் என்பதும்,

தமிழின் இசைப்பாடலின் வரலாறானது சங்ககாலத்தின் கலிப்பா, பரிபாட்டு முதலியவற்றிலிருந்து தொடங்குகின்றது என்பதும், சிலப் பதிகாரத்தின் வரி மற்றும் குரவைப்பாடல்கள், பக்தி இலக்கியத்தின் பண் சுமந்த பாடல்களான பாவினங்கள் மற்றும் சித்தர்பாடல்கள், குறவஞ்சி, பள்ளு முதலிய இலக்கியங்களிற் பயின்ற சிந்து, கும்மி,

கண்ணி முதலிய வகைகள்சார் பாடல்கள், திருப்புகழ் முதலியவற்றில் இடம்பெற்றவையான வண்ணம் சந்தம் ஆகிய பெயர்களால் அடையாளப்படுத்தப்படும் ஒலிக்கோலச் சிறப்புடைய பாடல்கள், கடந்த ஐந்து நூற்றாண்டுக்குட்பட்ட வரலாறு கொண்ட கீர்த்தனை வரை இவ்வரலாறு நீண்டதொரு தொடர்ச்சியைக் கொண்டுள்ளது என்பதும், தமிழ் இசைப்பாடல்கள் தொடர்பான இலக்கண முயற்சிகளில் இசை இலக்கண நூலான பஞ்சமரபு என்ற நூல் தருகின்ற செய்திகளை உறுதி செய்து கொள்வதற்கும், அந்நூலின் பார்வைக்குட்பட்டிரா தனவும் பிற்பட்டனவுமான இசைப்பாடற் பரப்பைத் தெரிந்து தெளிவதற்கும் இயற்றமிழ்சார்ந்தனவாகிய தொல்காப்பியம், யாப்பருங்கலம், யாப்பருங்கலக்காரிகை, பிரபந்ததீபிகை என்பன முதல் தண்டபாணிசுவாமிகளின் வண்ணத்தியல்பு, அறுவகையிலக்கணம், முனைவர் இரா.திரு முருகனின் சிந்துப்பாவியல் வரையான நூல்கள் துணையாகக் கொள்ளப்பட்டன என்பதும் இவ்வியலின் தொகுநிலைக் குறிப்புக்களாகும்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம் பேராசிரியம் திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக்கழகம் லிமிடெட்., சென்னை. மறுபதிப்பு 1975. பக். 114-115
2. பேராசிரியரின் காலம்பற்றிய விளக்கத்திற்குப் பார்க்க: இளவரசு, சோம. இலக்கண வரலாறு, தொல்காப்பியர் நூலகம், சிதம்பரம். 1963. பக். 58-62
3. திருமுருகன், முனைவர் இரா. சிந்துப்பாடல்களின் யாப்பிலக்கணம், பாவலர் பண்ணை, புதுச்சேரி. 1993. பக். 45, 46
4. மேற்படி, ப. 55
5. தொல்காப்பியத்தின் காலம் பற்றிய விளக்கத்திற்கு பார்க்க: Vaipayurpillai, S., History of Tamil Language and Literature, N.C.B.H, Madras. 1956. P.14
6. தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம் பேராசிரியம். மு.நா.ப. 431
7. விளக்கத்திற்குப் பார்க்க: சுப்பிரமணியம், நாகராஜ ஐயர். தமிழ்யாப்பு வளர்ச்சி கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வேடு (நூலுருப்பெறாதது) யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம், இலங்கை, 1985. ப. 39
8. விளக்கத்திற்குப் பார்க்க: மேற்படி. பக். 35-37

9. சிலப்பதிகாரம் அடியார்க்குநல்லாருரையின் காலம் பற்றிய விளக்கத்திற்குப் பார்க்க: அரவிந்தன், வித்துவான்மு.வை. உரையாசிரியர்கள், மணிவாசகர் நூலகம். சிதம்பரம்.1968.பக்.244-246
10. சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும். உரைப்பாயிரம். உ.வே.சாமிநாதையர் பதிப்பு. (10ஆம் பதிப்பு), டாக்டர் உ.வே. சா. நூல்நிலையம், சென்னை, 2001.ப.9
11. மேற்படி.பக்.10
12. மேற்படி. பக்.29
13. அரும்பதவுரையாசிரியர் காலம் பற்றிய விளக்கத்திற்கு பார்க்க: அரவிந்தன், வித்துவான் மு.வை. மு.நூ. பக்.241,242
14. அறிவனார் இயற்றிய பஞ்சமரபு மூலமும் உரையும், பதி. வித்துவான் வே. தெய்வசிகா மணிக்கவுண்டர், சக்தி அறநிலையவெளியீடு, கோவை. 1975.ப.XIV
15. மேற்படி இரண்டாம் பகுதி ப. V
16. அங்கயற்கண்ணி, முனைவர். (பொ.சா. லோசன்) பஞ்சமரபில் இசைமரபு, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர். 1989, பக்.2-5
17. மேற்படி, ப.4
18. அறிவனார் இயற்றிய பஞ்சமரபு மூலமும் உரையும், மேற்கட்டியபதிப்பு, ப.VII.
19. மேற்படி, ப. XII
20. சேறை அறிவனார் இயற்றிய பஞ்சமரபு, டாக்டர்.வீ.ப.கா. சுந்தரனாரின் விருத்தியுரை யுடனான பதிப்பு, கழக வெளியீடு, சென்னை. 1991, ப.35,43
21. டாக்டர். வீ.ப.கா.சுந்தரம் அவர்களின் இக்கணிப்பு தஞ்சைத்தமிழ்ப்பல்கலைக் கழகத்தில் 1984இல் நிகழ்ந்த பஞ்சமரபு பற்றிய கருத்தரங்கில் முன்வைக்கப்பட்டது. தகவல்: முனைவர். அங்கயற்கண்ணியவர்களின் முற்குறித்த நூல். ப.22
22. சேறை அறிவனார் இயற்றிய பஞ்சமரபு, டாக்டர்.வீ.ப.கா. சுந்தரனாரின் விருத்தியுரை யுடனான பதிப்பு, மு.கு.ப 41
23. அங்கயற்கண்ணி, பஞ்சமரபில் இசைமரபு, மு.நூ.பக்.23-24
24. மேற்படி, ப.29
25. மேற்படி
26. மேற்படி, பக்.23-24
27. மேற்படி, பக்.27-28
28. மேற்படி, ப.23
29. மேற்படி, ப.26
30. மேற்படி, பக்.28-29
31. டாக்டர்.வீ.ப.கா.சுந்தரம். மு.நூ.ப.44

32. தொல்.செய்.பேரா.நூ.138
33. தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம் பேராசிரியம், மு.நூ.பக்.321-322
34. யாப்பருங்கலம் பழைய விருத்தியுரையுடன், பதி. இரா.இளங்குமரன், கழக வெளியீடு, சென்னை. 1973. நூ.63,பக்.252-253, நூ.67, ப.258-261
35. வீரசோழியம் மூலமும் பெருந்தேவனாருரையும், பதி.கா.ர.கோவிந்தராஜ முதலியார், பவானந்தர்கழகம், சென்னை.1942. கட்டளைக்கலித்துறை.127. ப.170
36. அறிவனார் இயற்றிய பஞ்சமரபு, மு.நூ.ப.124
37. தொல்காப்பியம். பொருளதிகாரம் பேராசிரியம், மு.நூ. செய்.நூ. 83, 130. பக். 239, 311
38. மேற்படி நூ.பா. 132-137, பக். 314-322
39. மேற்படி நூ.118, ப.297
40. மேற்படி நூ.121, ப.300

தமிழில் இசைப்பாடல் வகைகள்
தோற்றம், வளர்ச்சி மற்றும் வகைப்பாட்டு முறைமைகள்
(இலக்கிய - இலக்கண மூலங்களை
அடிப்படையாகக் கொண்ட பார்வை)

தோற்றுவாய்

தமிழ் இசைப்பாடல் வகைகளின் பொதுவான பரப்புப்பற்றியும் அவை தொடர்பான இலக்கண முயற்சிகள் பற்றியுமான அறிமுகநிலைச் செய்திகள், முன்னைய இயலில் பதிவாகியுள்ளன. அவ்வியலின் தொடர்ச்சியாக அமைவது இந்த இரண்டாவது இயல். இவ்வியல், மேற்படி இசைப்பாடல் வகைகளின் உருவாக்கநிலைகள், அவற்றின் வளர்ச்சிக் கட்டங்கள் மற்றும் அவை வகைமை சுட்டிப் பெயரிடப்பட்டு, இலக்கணம் கூறப்பட்ட முறைமைகள் என்பன தொடர்பான விரிநிலைப் பார்வையாக அமைகிறது. இவ்வியலின் பார்வைப்பரப்பானது குறிப்பாக, பஞ்சமரபு நூலின் காலம் வரையான (ஏறத்தாழ 10-11ஆம் நூற்றாண்டுகள் வரையான) இசைப் பாடல்களின் வரலாற்றை மையப்படுத்தியதாகும்.

1. இசைப்பாடல்களின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும் - பொது அடிப்படைகள்

தமிழின் இசைப்பாடல்களின் தோற்றம், வளர்ச்சி என்பன பற்றி நோக்க முற்படும் பொழுது, கலைமரபுகள் தொடர்பான பொதுவான வரலாற்று அம்சம் ஒன்றை இங்கு கவனத்திற்கொள்வது அவசியமாகிறது. 'பொதுவாகக் கலைமரபுகள் எனப்படுபவை (இசை, நடனம், சிற்பம், ஓவியம், கட்டிடக்கலை முதலிய பலவும்) தொடக்க நிலையில் சமூகத்தின் அடித்தள மக்கள் மத்தியில், 'நாட்டார் வழக்காற்றியல்' செயற்பாடுகளாக வெளிப் படத்தொடங்கி, நாளடைவில் தனி அடையாளங்களை எய்தி, 'செவ்வியல்' எனப்படும் செப்பமான நிலையை வந்தடைந்தன' என்பதே அந்த வரலாற்று அம்சமாகும்.

நாட்டார் வழக்காற்றியல் மரபிலிருந்து செவ்வியலை நோக்கி நிகழும் இத்தகைய செயற்பாடுகளானவை குறிப்பிட்ட சில வரலாற்றுக்கால கட்டங்களில் மட்டும் நிகழ்வனவல்ல. வரலாற்றின் பல்வேறு காலகட்டங்களிலும் தொடர்ந்து நிகழ்ந்துவரும் சமூகத்தின் மாற்றம் சார்ந்த செயற்பாடுகளே இவை. இவ்வாறு செவ்வியல்நிலை எய்திய பின்னர் அக்கலைமரபுகள் பயில்நிலையிலும் பயன்பாட்டுநிலையிலும் வெவ்வேறு புதிய வளர்ச்சிப் பரிமாணங்களையும் மாற்றங்களையும் எய்துவதுண்டு.

தமிழின் இசைப்பாடல்வகைகளுக்கும் மேற்படி வரலாற்று நியதி பொருந்தும். இப்பாடல்வகைகள் ஒரு காலகட்டத்தில் நாட்டார் வழக்காற்றியல் மரபுசார்ந்த ஆடல்களுடன் பின்னிப் பிணைந்தனவாக வாய்மொழிநிலையில் பயின்றவை. பின்னர், தனிநிலைப் பாடல்வகைகளாக அடையாளம் எய்தி செவ்வியல் நிலையிலான வளர்ச்சியை பெற்றவையாகும். இத்தகு வளர்ச்சி எய்திய பின்னர் இப்பாடல்வடிவங்களுள் பலவும் பயன்பாட்டு நிலைகளுக்கேற்ப புதியவகை வளர்ச்சிகளையும் மாற்றங்களையும் அடைந்துவந்துள்ளன.

இவ்வாறு சிந்திப்பதற்கு, தமிழின் பொதுவான பாவியல் வரலாறு சார்ந்த ஆய்வுமுடிவுகளும் நமக்குத் துணைநிற்கின்றன. இயற்றமிழ் நோக்கிலே தமிழின் மூலப்பாவுடிவங்கள் எனப்படும் ஆசிரியப்பா, கலிப்பா, வஞ்சிப்பா என்பவற்றின் தோற்றம், வளர்ச்சி என்பன தொடர்பாக ஆராய்ந்தவர்கள் இவற்றைத் தமிழரின் பண்டைய வாய்மொழி மரபுகளோடு தொடர்புறுத்திக் காட்டியுள்ளனர். மேற்படி பாவகைகள் முறையே பண்டைத்தமிழர் மத்தியில் நாட்டார் வழக்கியல் முறைமைகளில் நிலவி வந்த ஆடல்களான 'வெறியாட்டு', 'குரவை', 'துணங்கை' என்பவற்றில் பயின்ற ஒசைகளினடியாக உருவானவை என்பதை இவ்வாய்வாளர்கள் நிறுவியுள்ளனர்.¹ மூலப்பாவகைகளில் நான்காவது வகையான வெண்பாவானது புலவர்களால் தேவைகருதிக் கட்டமைத்துக் கொள்ளப்பட்ட ஒரு செம்மையான பாவடிவம் என்று கணிக்கப்படுகிறது.²

மேலே மூலப்பாவுடிவங்களான ஆசிரியப்பா, கலிப்பா, வஞ்சிப்பா என்பவற்றின் தோற்றம் தொடர்பாக ஆய்வாளர்கள் முன்வைத்த கருத்துக்கள் சங்க இலக்கியச்சூழலைப் பின்புலமாகக் கொண்டவையாகும். அவ்விலக்கிய ஆக்கங்களுக்குப் பின்னர் சிலப்பதிகாரம் படைத்த இளங்கோவடிகள் தமது காலப்பகுதியின் நாட்டார் வழக்காற்றியல் மரபுசார்ந்த ஆடல் பாடல் முறைமைகளை தமது இலக்கிய ஆக்கத்துக்குப் பயன்

படுத்திக் கொண்டுள்ளார். வேட்டுவவரி, குன்றக்குரவை, ஆய்ச்சியர் குரவை, அம்மாளை, ஊசல் முதலியனவாக அமையும் சிலப்பதிகாரப் பாடற்பகுதிகள் இதனை உணர்த்தி நிற்பன. பின்னர் திருமுறை மற்றும் திவ்வியப்பிரபந்தம் ஆகிய பக்தி இலக்கியத் தொகுப்புக்களில் இடம் பெற்றுள்ள பாடல்களைத் தந்தவர்களான நாயன்மார்கள், ஆழ்வார்கள் ஆகியோர், மக்கள் மத்தியில் வழக்கிலிருந்த அம்மாளை, ஊசல், பாவை முதலான பாடல்வகைகளை எடுத்தாண்டுள்ளனர் என்பது அவற்றின் பாடற்பரப்பை நோக்கும்போது புலனாகும்.

தமிழின் பொதுவான பா வரலாறு தொடர்பாக நமக்குக் கிடைக்கும் இவ் வரலாற்றுக் காட்சிகள் தமிழின் இசைப்பாடல் வகைகளின் தோற்றம், வளர்ச்சி என்பவற்றைத் தெரிந்து கொள்வதற்கான அடிப்படைகளாக அமைந்துள்ளன.

2. தமிழின் இசைப்பாடல் வகைகளின் தோற்றமும் தொல்நிலையும்

தமிழ் இசைப்பாடல்களின் வரலாறானது சங்க காலத்தின் கலிப்பா மற்றும் பரிபாட்டு என்பவற்றிலிருந்து தொடங்குகிறது என்பதை முன்னைய இயலில் நோக்கியுள்ளோம். இப்பாடல்களின் இயல்பு, தோற்றம், வளர்ச்சி என்பன தொடர்பான விடயங்களை முதலில் நோக்கலாம்.

அ. கலிப்பாவும் பரிபாட்டும்

இயல்பு, தோற்றம் மற்றும் வளர்ச்சிநிலைகள்

“அவையாவன, கலியும் பரிபாடலும் போலும் இசைப்பாட்டாகிய செந்துறைமார்க்கத்தன.”

எனஅமைந்த, பேராசிரியரின் (தொல்காப்பிய உரைகாரர்) உரைக்குறிப்பொன்றை முன்னைய இயலில் நோக்கியுள்ளோம். ‘செந்துறைமார்க்கம்’ என்ற வகைமையில் ஒரு இசைப் பாடல்மரபு தமிழில் நிலவிவந்துள்ளது என்பதும் அம்மரபு சார்ந்தனவாகவே கலிப்பாவும் பரிபாட்டும் கணிக்கப்பட்டு வந்தன என்பதும் மேற்படி உரைக்குறிப்பு உணர்த்திநிற்கும் செய்தியாகும். இவ்வாறு சுட்டப்படும் செந்துறைமார்க்கம் பற்றிய மேலதிகசெய்திகள், பஞ்சமரபு பற்றியதான மூன்றாம் இயலில் விரிவாகப் பேசப்படவுள்ளதால் இங்கு அது தொடர்பான விளக்கம் தவிர்க்கப்படுகின்றது. கலிப்பா மற்றும் பரிபாட்டு ஆகிய பெயர்களாற் சுட்டப்படும்

பாடல்வடிவங்களின் இசையியல்பு மற்றும் அவற்றின் வரலாறு என்பனவே இப்பகுதியில் கவனத்திற் கொள்ளப்படுகின்றன.

கலிப்பா

ஓசையடிப்படையும் வகைமையும்

கலிப்பா என்ற பாடல்வகை துள்ளலோசையினடியாகப் பிறந்தது என்பதும் வடிவநிலையிலே 'ஒத்தாழி சைக்கலி' 'கலிவெண்பாட்டு', 'கொச்சக்கலி' மற்றும் 'உறழ்கலி' என நால்வகை அமைப்புகளை உடையது என்பதும் தொல்காப்பியம் தரும் அறிமுகச் செய்திகளாகும். ஒத்தாழிசைக்கலியைப் 'பொதுநிலை ஒத்தாழிசைக்கலி' மற்றும் 'தேவர்ப்பராஅய முன்னிலைசார் ஒத்தாழிசைக்கலி' என இருவகைகளாக அந்நூல் வகைப்படுத்துகிறது. தேவர்ப்பராய முன்னிலைசார் ஒத்தாழிசைக்கலி என்ற வகைமையானது 'வண்ணகம்' எனவும் 'ஒருபோகு' எனவும் இருபிரிவுடையது என்பதும், அவற்றுள் ஒருபோகு என்பது 'கொச்சகவொருபோகு' எனவும் 'அம்போதரங்கம்' எனவும் இரு வகைப்படும் என்பதும் தொல்காப்பியம் தரும் செய்திகளாகும். இத் தொடர்பிலான அதன் நூற்பாக்கள் வருமாறு:

“துள்ள லோசை கலியென மொழிப்”

“ஒத்தாழிசைக்கலி கலிவெண் பாட்டே

“கொச்சக முறமொடு கலிநால்வகைத்தே”

அவற்றுள், ஒத்தாழிசைக்கலியிருவகைத்தாகும்.

“இடைநிலைப்பாட்டே தரவுபோக்கடையென
நடைபயின்றொழுகு மொன்றென மொழிப்.”

“ஏனையொன்றே தேவர்ப்பரா அய முன்னிலைக் கண்ணே.”

“அதுவே, வண்ணக மொருபோ கெனவிருவகைத்தே”

“ஒருபோ கியற்கையு மிருவகைத்தாகும்”

“கொச்சக மொருபோ அம்போதரங்கமென்
றொப்பநாடியுணர்தல் வேண்டும்”

(தொல்:செய். பேரா:83,130,131,132,138,139,147,148)

“துள்ளலோசை” என்பதற்குப் பேராசிரியர்,

“வழக்கியலாற் சொல்லாது முரற்கைப்படுமாற்றால் துள்ளச்
செல்லும் ஓர் ஓசை”³

என விளக்கம் தருவர். 'முரற்கைப்படுமாறு' என்பதற்கு அடிச் சொல்லாக அமைவது 'முரல்வு' என்பதாகும்.⁴ இதற்கு அகராதியியலார் 'யாழின் மெல்லோசை' என்பொருள் தருவர். முரல்வு என்பதோடு தொடர்புடைய 'முரலல்' என்பதற்கு எடுத்தல் ஓசை (High pitch) என்பது பொருள்.⁵ எனவே துள்ளலோசை என்பது துள்ளற் பண்போடு கூடிய இசையொழுங்கு ஒன்றைச் சுட்டி நிற்பது தெளிவாகிறது. கலிப்பாவை இசைப்பாடலெனக் கொள்வதற்கு அதன் இத்துள்ளலோசை என்ற அடிப்படைப் பண்பே முக்கியமானதொன்றாகிறது.

ஒத்தாழிசைக்கலிப்பா

கலிப்பாவின் நால்வகைகளில் முதலாவதான ஒத்தாழிசைக்கலிப்பா என்பது 'தரவு', 'தாழிசை', 'தனிச்சொல்', 'சுரிதகம்' ஆகிய உறுப்புகள் கொண்ட ஒரு அமைப்பாகும். ('தரவு' என்பதை 'எருத்தம்' எனவும் 'தாழிசை' என்பதை 'இடைநிலைப்பாட்டு' எனவும் 'தனிச்சொல்' என்பதை 'அடை' எனவும் 'சுரிதகம்' என்பதை 'அடக்கியல்', 'போக்கு' மற்றும் 'வாரம்' ஆகியசொற்களாலும் வழங்கும் மரபு தொல்காப்பியத்திற் காணப்படுகின்றது.)

ஒரு தரவு, அதனைத் தொடர்ந்து மூன்று தாழிசைகள் அடுத்து முறையே தனிச்சொல் மற்றும் சுரிதகம் என்பன கொண்டு திகழும் பாடலமைப்பே பொதுநிலையிலான ஒத்தாழிசைக் கலிப்பாவாகும். 'அளவொத்த தாழிசை களைக் கொண்டதும் ஓசைச் செம்மையுடையதுமான அமைப்பு' என்பதையே இதன் 'ஒத்தாழிசை' என்ற சொல் சுட்டி உணர்த்துகிறது.

தரவு என்பது பாடல் உணர்த்த வந்த உணர்வம்சத்தின் அறிமுகப் பகுதியாகும். தாழிசை என்பது பாடற்பொருளை - பாடலின் தொனிப் பொருளை - உணர்வுபூர்வமாக அழுத்தியுரைக்கும் பகுதியாகும். இவ்வாறு அழுத்தியுரைக்கும் நோக்கே ஒரே உணர்வைத்தரும் மூன்றுதாழிசைகள் அமைவதன் அடிப்படையாகும். தனிச்சொல் என்பது தாழிசைகளில் உணர்த்தப்பட்ட விடயங்களைத் தொகுநிலைப்படுத்திச் சுட்டும் குறியீடாக ('எனவாங்கு', 'ஆங்க' என்பனவாக) அமைவதாகும். சுரிதகம் என்பது பாடற் பொருண்மைக்கு நிறைவுரையாக - தரவு தொடக்கிவைத்த விடயம் (உணர்வம்சம்) பற்றிய தீர்வை வழங்கும் முடிவுரையாக - அமைவதாகும். (பார்க்க: தொல்.செய்.பேரா.நூற்பாக்கள்: 132-137) இவ்வாறான ஒத்தாழிசைக்கலிப்பாவின் அமைப்புக்கு பொருத்தமான ஒரு சான்றாக பின்வரும் கலித்தொகைப் பாடலை (பாடல் எண்: 9) இங்கு நோக்கலாம்.

கலித்தொகைப் பாடல்

தரவு

“எறித்தரு கதிர்தாங்கி ஏந்திய குடை நீழல்
 உறித்தாழ்ந்த கரகமும் உரைசான்ற முக்கோலும்
 நெறிப்படச் சுவல் அசைஇ வேறோரா நெஞ்சத்துக்
 குறிப்பேவல் செயல்மாலைக் கொளை நடை அந்தணீர்
 வெவ்விடைச் செலன்மாலை ஒழுக்கத்தீர். இவ்விடை
 என்மகள் ஒருத்தியும் பிறள்மகன் ஒருவனும்
 தம்முளே புணர்ந்த தாமறி புணர்சியர்
 அன்னார் இருவரைக் காணரோ பெரும
 காணேம் அல்லேம் கண்டேம் கடத்திடை
 ஆண்எழில் அண்ணலொடு அருஞ்சுரம் முன்னிய
 மாணிழை மடவரல் தாயிர்நீர் போறீர்

தாழிசை

பலவுறு நறும்சாந்தம் படுப்பவர்க் கல்லதை
 மலையுளே பிறப்பினும் மலைக்கவை தாம் என்செய்யும்
 நினையுங்கால் நும்மகள் நுமக்கும் ஆங்கு அனையளே
 சீர்கெழு வெண்முத்தம் அணிபவர்க் கல்லதை
 நீருளே பிறப்பினும் நீர்க்கவை தாம் என் செய்யும்
 தேருங்கால் நும்மகள் நுமக்கும் ஆங்கனையளே
 ஏம்புணர் இன்னிசை முரல்பவர்க் கல்லதை
 யாமுளே பிறப்பினும் யாழ்க்கவை தாம் என் செய்யும்
 சூமுங்கால் நும்மகள் நுமக்கும் ஆங்கனையளே

தனிச்சொல்

எனவாங்கு,

சுரிதகம்

இறந்த கற்பினாட்கு எவ்வம் படரன்மின்
 சிறந்தானை வழிபடஇச் சென்றனள்
 அறம் தலைப்பிரியா ஆறும் மற்று அதுவே.”

மேற்படி பாடலின் தரவுப்பகுதியானது இந்த உரையாடலுக்கான காட்சிப் பின்புலத்தை அறிமுகம் செய்யும் பகுதியாக அமைவது. ஒரு இளம் பெண் தன் காதலனுடன் கூடி (உடன்போக்காக)ச் சென்றுவிட்ட

நிலையிலே அவர்களைத் தேடிச்செல்லும் தாய் (செவிலித் தாய்) வழியில் வரும் அந்தணர்களுடன் உரையாடத் தொடங்குவதை இப்பகுதியில் காணலாம். இவள் அவர்களிடம் 'இருவரும் சென்றதைக் கண்டீர்களா?' எனக் கேட்க, அவர்கள் பதிலளிக்க முற்படுவதை இத்தரவுப்பகுதி உணர்த்தி நிற்கிறது.

இவ்வாறாக அவ்வந்தணர்கள் வழங்கும் பதிலுரையே அடுத்துவரும் தாழிசை, தனிச்சொல், சுரிதகம் ஆகிய பகுதிகளாக அமைகிறது. செவிலித்தாய் தேடிப்போவது அவசியமற்றது என்பதும் அப்பெண் தனக்குப்பொருத்தமான ஆடவனுடனேயே சென்றுள்ளாள் என்பதும் அச்செய்கையே சரியானதும் அறம் சார்ந்ததுமான முறைமை என்பதுமே அந்தணர்களின் கூற்றின்தெளிபொருளாகும். இதுவே இப் பாடலின் தொனிப்பொருளுமாகும். இத்தொனிப்பொருளே இப்பாடலில் தாழிசை முதல் சுரிதகம் வரையானபகுதிகளில் எடுத்துப் பேசப்படுகிறது. சுரிதகத்திலே இத்தொனிப் பொருள் அழுத்தம் பெறக்காணலாம்.

இத்தொனிப்பொருளுக்குரிய காரணகாரிய விளக்கங்களாக - இயற்கையின் பொது நியதிகளை உதாரணம் காட்டும் கூற்றுக்களாக - மூன்று தாழிசைகளும் அமைவதை நோக்கமுடிகிறது. ஒரு பெண்ணானவள் பிறந்த வீட்டுக்குரியவள் அல்ல என்பதும் தன்னை விரும்பியவனுடன் வாழ்வதற்கு உரிமைபூண்டவள் என்பதுமே இத்தாழிசைப் பகுதியின் உள்ளடக்கமாகும்.

இவ்வாறு இருநிலையினர்க்கிடையில் நிகழும் உரையாடல் அமைப்புக் கொண்ட இப்பாடல் நாடகக் காட்சிபோல் அமைவதாகும். தரவுப்பகுதி நாடகத் தொடக்கமாக அமைய தாழிசைப்பகுதி இசைப்பண்புடன் மீண்டும் மீண்டும் ஒரு கருத்தை, 'நும்மகள் நும்க்கும் ஆங்கனையளே' என்ற தொடருடாக வலியுறுத்துவதை நோக்கலாம். சுரிதகத்தோடு இந்த நாடகத்தின் திரை விழுகின்றது.

கொச்சகக்கவி, உற்றுக்கவி, கவிவெண்பா

மேற்சட்டியவாறான கலிப்பாவின் நால்வகைகளில் முதலாவதும் செப்பமான கட்டமைப்புடையதுமான ஒத்தாழிசைக்கலிப்பாவின் அமைப்பு பிரிநுந்து சிற்சில அம்சங்களில் வேறுபடும் வடிவநிலைகளே இம் மூவகைக் கலிப்பாடல்களுமாகும் என்பது, அவை தொடர்பான இலக்கணங்களிலிருந்தும் அவற்றுக்கான சான்றுகளிலிருந்தும் புலனாகிறது.

மேற்படி ஒத்தாழிசைக்கலிப்பாவுக்குரிய உறுப்புக்களிற் சில குறைவது மற்றும் முறைமாறியமைவது என்பனவே அதிலிருந்து கொச்சகக்கலிப் பாவை வேறுபடுத்தும் அம்சங்களாகும். (தொல்.செய்.இளம்: நூற்பா:148) உறழ்கலிப்பாவானது தொடக்கவுரையான தரவும் முடிவுரையான சுரிதகமும் இல்லாத ஓர் உரையாடற்பாங்கிலான அமைப்பாகும். (தொல். செய்.பேரா.நூ:156) கலிவெண்பாவானது கலிப்பா மற்றும் வெண்பா ஆகிய இரண்டு பாடற்பண்புளும் ஒரேஅமைப்பில் இணைந்த நிலையாகும். (தொல்:செய்: பேரா:நூ153)

தொல்காப்பிய இலக்கணம், அதன் உரைகள் மற்றும் சான்றுப் பாடல்கள் என்பவற்றினூடாகக் கலிப்பாக்களின் வடிவநிலைகள் பற்றி நாம் தெரிந்து கொள்ளும் அடிப்படையான செய்திகள் இவைதான்.

வரலாற்று நோக்கில் கலிப்பா வகைகள்

மேற்குறித்தவாறான நால்வகைக் கலிப்பாக்களையும் வரலாற்று நிலையில் நோக்கும் பொழுது உறழ்கலியானது கலிப்பாவின் ஆரம்ப நிலை (வடிவச் செம்மை எய்தாதநிலை) சார்ந்ததென்பதும் கொச்சகக் கலிப்பாவானது வடிவ வளர்ச்சியின் ஒரு இடைக்காலகட்டத்தைக் காட்டுவதென்பதும் ஒத்தாழிசைக்கலிப்பாவே கலிப்பா என்ற இசைப்பாடல் நிலையிலான அதன் வரலாற்றின் செம்மையான வளர்ச்சிக்கட்டமென்பதுவும் யாப்பியலாய்வாளர்களின் கணிப்பாகும்.⁶ இவ்வளர்ச்சிக் கட்டத்தின் இன்னொரு திசை நோக்கிய, அதாவது வெண்பாவின் திசைநோக்கிய அதன் அசைவையே கலிவெண்பா என்ற வடிவநிலை உணர்த்துகிறது எனவும் அவர்கள் கணித்துள்ளனர்.⁷

மேற்குறித்தவாறான கலிப்பாவின் அமைப்பு நிலைகள் தொடர்பாக மேலும் சிந்திக்கும் பொழுது நமது கவனத்துக்குவரும் மற்றொரு அம்சமும் இங்கு சுட்டப்பட வேண்டியதாகிறது. அவ்வம்சம், கலிவெண்பாவுக்கும் ஏனைய மூன்று வகைகளுக்கும் உள்ள 'கூற்றுநிலைப் பயன்பாட்'டின் வேறுபாடாகும். கலிவெண்பாவானது ஒருவருடைய கூற்றுக்கு மட்டுமே பயன்பட்டு நிற்பதாகும். ஏனையமூன்றும் ஒன்றுக்கு மேற்பட்டவர்கள் உரையாடுதற்கான பயன்பாட்டுப்பண்பு கொண்டவையாகும்.

இவ்வாறு கலிப்பாவின் கலிவெண்பா தவிர்ந்த ஏனைய மூன்றுவகை களுக்குமுரிய பயன்பாட்டுப் பண்பானது ஆசிரியப்பா, வெண்பா, வஞ்சிப்பா ஆகிய மூவகைப் பாவடிவங்களிலிருந்தும் அதனை (கலிப்

பாவை) வேறுபடுத்திக்காட்டுவதாகும். சங்க இலக்கியப்பரப்பிலே கலித்தொகை என்னும் தொகைநூலை ஏனையவற்றிலிருந்து வேறுபடுத்தி நிற்கும் அம்சமும் இதுவேயாகும். ஏனைய தொகைநூல்கள் பலவும் ஆசிரியர் கூற்றாக அல்லது குறித்த ஒரு பாத்திரக்கூற்றாக அமைந்த பாடல்களைக் கொண்டிருக்க, கலித்தொகை மட்டும் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட பாத்திரங்களின் உரையாடல்களாக அமையும் பாடல்களைக் கொண்டுள்ளது. இதற்குக் காரணம் ஒத்தாழிசைக்கலி, கொச்சகம், உறழ்கலி ஆகிய வகைசார் பாடல்கள் அதில் பயின்றமையேயாகும். இதற்கான அடிப்படை, இந்தப் பாடல் வகைகள் பண்டைய நாடகமரபு (கூத்துமரபு)களினூடாக உருவாக்கம் பெற்றவை என்பதாகும். இதனைப் பேராசிரியர் கா.சிவத்தம்பி அவர்கள் தம்முடைய பண்டைய தமிழ்ச் சமூகத்தில் நாடகம் என்ற தலைப்பிலான கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வுநூலில் விரிவாக எடுத்துப் பேசியுள்ளார். இத் தொடர்பில் அவர் முன்வைத்துள்ள சில அவதானிப்புகள் இங்கு சுட்டப் படவேண்டியன.

“கலித்தொகையின் மிக முக்கியமான அம்சம் பல கலிப்பாடல்கள் சொல்லாடற்பாங்கில் அமைந்திருக்கின்றமையாகும் (10,39,41, 60,62). இது சங்கப் பாடல்களுக்கு முற்றும் முரணானது. பாடலின் சொல்லாடற்றன்மையும், அதன்யாப்பும் நாடக ஆய்வுக்கு மிகமுக்கியமாகும்”⁸

“நாடகத்துடன் பிரிக்க முடியாத இணைவைக் கலியின் அமைப்பு வெளிப்படுத்துகிறது. நடனத்துக்கும் நாடகத்துக்கும் இந்த யாப்புடனான தொடர்பினை மேலும் தொல்காப்பியத்திற் கூறப்பட்ட வெவ்வேறுவகைக் கலிப்பாக்களின் மூலமும் காணமுடியும்.”⁹

பேராசிரியர் சிவத்தம்பி அவர்களின் மேற்படி அவதானிப்புகள் கலிப்பாவினுடைய உருவாக்கம் என்பது, பண்டைய தமிழ்மக்கள் மத்தியில் பயின்றிருந்த நாடகம் மற்றும் நடனம் ஆகிய வகைகள் சார்ந்த ஆடல்களில் பயின்ற பாடல்முறைமைகளுடன் தொடர்புடையது என்பதை உறுதிசெய்து நிற்பனவாகும்.

உறழ்கலியின் உரையாடற்பண்பானது அதன் நாடகச்சார்பை (பாத்திரங்கள் ஒருவரோடொருவர் உரையாடிநிற்கும் செயன்முறையை)த் தெளிவாகவே உணர்த்துவதாகும். இதனைத் தெளிந்து கொண்டால்,

நாடகத்தின் இவ்வாறான உரையாடல் முறைமையின் இசைச்சார்பான கூறுகளின் தளத்தில் நிகழ்ந்த ஒரு வளர்ச்சிநிலையே இசைப்பாடலான கலிப்பா என்பதை உய்த்துணரமுடியும். இவ்வகத்தை வலியுறுத்தும் சான்றாதாரங்களாக, கலித்தொகையிலே பாடலும் ஆடலும் இணைந்த நிலையிலமைந்துள்ள பகுதிகள் சிலவற்றை இங்கு நோக்கலாம்.

கலித்தொகையின் பாடற்பகுதிகளும் அவற்றின் இசைப்பண்பும்

கலித்தொகையில் இடம்பெற்றுள்ள பின்வரும் பாடற்பகுதிகள் பண்டைத் தமிழர் மத்தியில் நிலவிய 'குரவை', 'வள்ளை' மற்றும் 'ஊசல்' ஆகிய கலைநிகழ்வுகளுடன் தொடர்புற்றிருந்த பாடற்பகுதிகளாகும். குரவை யென்பது பண்டைத்தமிழர் மத்தியில் பெண்களிடையே நிலவி வந்த ஒரு கூத்து மரபாகும்.¹⁰ எழுவர் அல்லது ஒன்பதின்மர் கைகோத்து வட்டமாக நின்று ஆடும் இக்கூத்துப்பற்றிய விரிவான காட்சிகள் சிலப்பதிகாரத்திலே 'ஆய்ச்சியர்குரவை' மற்றும் 'குன்றக்குரவை' ஆகிய பகுதிகளில் நமக்குக் கிடைக்கின்றன. 'வள்ளை' என்பது உரலில் உள்ள தானியத்தை உலக்கையால் குற்றும் பெண்களின் செயற்பாட்டில் பயின்று வந்த ஒரு பாடல் மரபாகும்.¹¹ ஊசல் என்பது பெண்கள் ஊஞ்சலாடும் நிகழ்வில் பாடும் ஒரு பாடல் வகையாகும்.

குரவைப் பாடல்

தலைவி "புனவேங்கைத் தாதுறைக்கும் பொன்னறை முன்றில்
நனவிற்புணர்ச்சி நடக்குமா மன்றோ
நனவிற்புணர்ச்சி நடக்கலு மாங்கே
கனவிற்புணர்ச்சி கடிதுமா மன்றோ

தோழி விண்டோய்கள் னாடனு நீயும் வதுவையுட்
பண்டறியா தீர்போற் படர்கிற்பீர் மற்கொலோ
பண்டறியா தீர்போற் படர்ந்தீர் பழங்கேண்மை
கண்டறியா தேன்போற் கரக்கிற்பென் மற்கொலோ
மைதவழ் வெற்பன் மணவணி காணாமற்
கையாற் புதைபெறுஉங் கண்களுங் கண்களோ

தலைவி என்னைமன் நின்கண்ணாற் காண்பென்மன் யான்

தோழி நெய்த லிதழுண்கண் நின்கண்ணா கென்கண்மன்"

வள்ளைப் பாடல்

- தலைவி “இலங்கு மருவித் தீலங்கு மருவித்தே
வானி னிலங்கு மருவித்தே தானுற்ற
சூள் பேணான் பொய்த்தான் மலை
- தோழி பொய்த்தற் குரியனோ பொய்த்தற் குரியனோ
வஞ்சலோம் பென்றாரைப் பொய்த்தற் குரியனோ
குன்றக னன்னாடன் வாய்மையிற் பொய்தோன்றிற்
றிங்களுட் டத்தோன்றி யற்று
- தலைவி இளமழை ஆடும் இளமழை ஆடும்
இளமழை வைகலும் ஆடும் என் முன்கை
வளைநெகிழ வாராதோன் குன்று
- தோழி வாரா தமைவானோ வாரா தமைவானோ
வாரா தமைகுலா னல்லன் மலைநாட
னீர்த்து னின்னவை தோன்றி னிழற்கயத்து
ணீருட் குவளை வெந் தற்று
- தலைவி மணிபோலத் தோன்று மணிபோலத் தோன்று
மண்ணா மணிபோலத் தோன்றுமென் மேனியைத்
துன்னான் றுறந்தான் மலை
- தோழி துறக்குவ னல்லன் றுறக்குவ னல்லன்
றொடர்வரை வெற்பன் றுறக்குவ னல்லன்
றொடர்பு ளினையவை தோன்றின் விசும்பிற்
சுடரு ளிருடோன்றி யற்று.”

(கலித்தொகை: 41.வரி.18-34)

ஊசற் பாடல்

- தலைவி பார்த்துற் றனதோழி பார்த்துற் றனதோழி
யீரவெலா நற்றோழி பார்த்துற்றன வென்பவை
தன்றுணை யில்லாள் வருந்தினாள் கொல்லென
வின்றுணை யன்றி விரவி எனவாவே
யன்றுதா னீர்த்த கரும்பணி வாடவென்
மென்றோண் ளெகிழ்த்தான் றுறை
- தோழி கரைகவர் கொடுங்கழிக் கண்கவர் புள்ளினந்
திரையுறப் பொன்றிய புலவுமீ னல்லதை
யிரையுயிர் செஞ்சுத்துண்ணாத் துறைவனை யாம்பாடு
மசைவர லூசற்சீ ரழித்தொன்று பாடித்தை

தலைவி *அருளினகொ றோழி யருளினகொ றோழி
யீரவெலாந் தோழி யருளின வென்பவை
கணங்கொ ளிடுமணற் காவீ வ்ருந்தப்
பிணங்கிரு மோட்ட திரைவந் தளிக்கு
மணங்கம மைம்பாலா ரூடலை யாங்கே
வணங்கி யுணர்ப்பான் றுறை”*

(கலித்தொகை:131.வரி.25-40)

கலித்தொகையிற் பயின்றுள்ள இவ்வாறான பாடல்கள் தமிழரின் இசை வரலாற்றில் முக்கியத்துவமுடைய முதன்மைச் சான்றுகளாகும். பின்னாளில் சிலப்பதிகாரத்திலும் பக்தி இலக்கியங்களிலும் பயின்ற இசைப்பாடல்களுக்கு முன்னோடியான தொல்வடிவநிலைகளை மேற்படிபாடற் பகுதிகளில் நாம் கண்டுணரலாம்.

இவற்றில் முதலாவதாக அமைந்த குரவை தொடர்பான பகுதியானது தலைவியும் தோழியும் உரையாடும் பாங்கில் அமைந்தது. 'காதலுறவானது திருமணத்தில் நிறைவடையவுள்ள ஒரு மகிழ்ச்சிச் சூழலில் தலைவியும் தோழியும் ஆடிப்பாடும் நிலைமையை' இது காட்டுகிறது. இதிலே திருமணம் இனிதின் நடைபெறும் பொருட்டு தெய்வத்தை வணங்கிக் குரவையாடுவதற்குக் 'கொண்டு நிலைபாட'த் தோழியானவள் தலைவியை அழைப்பதான செய்தி உளது.

*“தெரியீழாய் நீயும் நின்கேழும் புணர
வரை உறை தெய்வம் உவப்ப உவந்து
குரவை தழீஇ யாம் ஆட குரவையுள்
கொண்டு நிலை பாடிக்காண்”* (கலித்தொகை: 39. வரி26-29)

என்பதே அச்செய்தியாகும். 'கொண்டுநிலைபாடுவது' என்பது ஏதாவது ஓர் அடியில் உள்ள 'குறித்த ஒரு கருத்தைக் கொண்டுள்ள தொடரை' மீண்டும் பாடுவதாகும். 'கொண்டுநிலை பாடல்' என்ற தொடருக்கு இசையாய்வாளர் முனைவர் வீ.ப.க.சுந்தரம் அவர்கள் தந்துள்ள விளக்கம் வருமாறு:

“நாட்டுப்புறப்பாடலில் பாடுகின்ற எளிய ஒரு அமைப்பு முறை. பாடலில் பொருள்நிறைந்து நிற்கும் அமைப்பையே 'பொருள் கொண்டு நிற்கும் நிலை' எனக்கூறப்படுகிறது”¹²

தலைவியின் காதல் உணர்வுகள் நினைவில் மீள்வதையும் அவற்றைத் தோழி நகையுணர்வுடன் எதிர்கொண்டு விடையளிப்பதையும் இப்பாடற் பகுதியில் தரிசிக்கின்றோம்.

அடுத்து அமையும் வள்ளைப்பாடலும் மேற்சட்டிய குரவைப்பாடல் போல, 'தலைவி-தோழி' உரையாடற் பாங்கில் அமைந்ததேயாகும். இப்பாடற்பகுதியில், காதலன் (தலைவன்) திருமணத்துக்கான முயற்சியை மேற்கொள்ளாமல் தாமதிக்கும் நிலையில், 'அவன் பொய்த்து விடுவானோ' (அதாவது ஏமாற்றிவிடுவானோ) என ஐயுற்றுத் துயரடையும் காதலி (தலைவி) யைத் தரிசிக்கின்றோம். 'அவ்வாறு அவன் பொய்க்க மாட்டான்' என ஆறுதல் வார்த்தை கூறி அமைதிப்படுத்த முற்படுகிறாள், தோழி. மேற்படி பாடலில் நமது காட்சிக்கு வருகின்ற உணர்வுச் சூழல், இதுதான். தலைவியினுடைய குரல், ஏக்கம் தொனிப்பதாகவும் தோழியினுடைய வார்த்தைகள், உறுதிப்பாட்டுடன் கூடியவையாகவும் அமைந்துள்ளமையை மேற்படி வள்ளைப் பாடல்களின் சொல்லாட்சியும் ஓசைப் பண்பும் உணர்த்தி நிற்கின்றன.

அடுத்தமைந்த ஊசல்பாடற்பகுதியும் 'தலைவி-தோழி' உரையாடற் பாங்கில் அமைந்ததே. காதலன் காதலியை ஊஞ்சலில் இருத்தி ஊக்கி நின்ற சூழலைக் காதலி தனது நினைவில் மீட்கும் பாங்கில் அமைந்தது, இப்பாடல். தமிழில் உருவான ஊசல் என்னும் பிரபந்த வகைக்கு முன்னோடியான பாடல் வகையாகும். மேலே நோக்கப்பட்ட வள்ளைப் பாடல் காட்டுவதுபோல, 'காதலன் திருமணத்துக்குத் தாமதிக்கும் சூழலில், காதலிக்கு ஏற்படுகின்ற உள்ளக்கிளர்வு' சார்ந்த வெளிப்பாடாகவே இப்பாடற்பகுதியும் அமைந்துள்ளது.

மேற்கூறிய பாடற்பகுதிகள், குறித்த சில செயன்முறைகளுடன் (நிகழ்த்துகலைகளுடன்) வெளிப்பட்டவை என்பதை மேலே நோக்கினோம். குரவைக்கூத்து, உரல் இடித்தல், ஊஞ்சலாடல் என்பனவாக அமையும் மேற்படி செயன்முறைகள் தம்மளவில் குறித்த சிலவகைத் தாள அமைதிகள் கொண்டவை என்பது வெளிப்படை. இத்தாள அமைதிகளுக்குப் பொருந்துவனவாகவே மேற்சட்டிய பாடல்களும் உருப்பெற்றிருக்க வேண்டுமென்பதும் உய்த்துணரக் கூடியதேயாம். அவ்வகையில் அவற்றை இசைப்பதற்கு நாம் முயற்சித்தால் அவற்றுள்ளே அமைந்துள்ள இசைப்பாடல் பண்புகளை நாம் தெரிந்து தெளியமுடியும். சில பாடல்களில் வெளிப்படையாகவே இசைப்பண்புகள் புலப்பட்டு நிற்கின்றன. குறிப்பாக மேற்சட்டிய குரவைப்பாடலில்,

*‘நனவிற்புணர்ச்சி நடக்குமா மன்றோ
நனவிற்புணர்ச்சி நடக்கலுமா மங்கே
கனவிற்புணர்ச்சி கடிதுமா மன்றோ’*

என வரிகள் அடிமடங்கி வரும்பண்பும், வள்ளைப்பாட்டினுள்,

*‘இளமழை ஆடும் இளமழை ஆடும்
இளமழை வைகலும் ஆடும்’*

என அடியின் தொடர்கள் மடங்கிவரும் பண்பும் அவற்றின் இசைத் தன்மையைத் தெற்றெனப் புலப்படுத்தி நிற்பனவாகும். இசைப்பாடல் களுக்கு இன்றியமையாததான ‘இயைபு’ மற்றும் எதுகை, மோனை ஆகிய தொடைகளின் பயில்நிலைகளையும் இப்பாடற்பகுதிகள் கொண்டுள்ளமை, வெளிப்படையாகவே தெரிவதாகும்.

இப்பாடற் பகுதிகளில் அவதானிக்கத்தக்க மற்றொரு அம்சம் ‘தாழிசை’ என்ற உறுப்பானது வெண்பா மற்றும் கலிவெண்பா ஆகிய பாவடிவங்களிலும் அமையலாம் என்பதாகும். குறிப்பாக மேற்படி வள்ளைப்பாடற் பகுதியிலும் ஊசற்பாடற் பகுதியிலும் இவ்வாறான வெண்பா மற்றும் கலிவெண்பா சார் அமைப்புநிலைகளை நாம் நோக்கியுணரமுடியும்.

கலிப்பாவின் பொதுவான அமைப்பைப் பற்றியும் அதன் உருவாக்க வரலாறு பற்றியும் மேலே நோக்கினோம். மேற்படி பாடற்பரப்பில் ‘இப்பாவகையின் செப்பமுற்ற நிலை’ என்ற கணிப்புக்குரியதான ஒத்தாழிசைக்கலிப்பாவின் அமைப்பையும் அதன் இசைசார் பயில்நிலைகளையும் தெரிந்துகொண்டோம். இவ்வமைப்பையே ஒத்தாழிசைக்கலிப்பாவின் ஒரு வகையான ‘பொதுநிலை ஒத்தாழிசைக்கலி’யின் அமைப்பாகக் கொள்ளலாம். அடுத்து, ஒத்தாழிசைக்கலிப்பாவின் ஏனையவொரு சிறப்பு வகையான ‘தேவர்ப்பராஅய முன்னிலைசார் ஒத்தாழிசைக்கலி’ என்ற அமைப்புப் பற்றி நோக்குவோம்.

‘தேவர்ப்பராஅய முன்னிலை’ சார்ந்த ஒத்தாழிசைக்கலிப்பா

‘தேவர்ப்பராஅய முன்னிலை’ சார்ந்த பாடலானது ‘கடவுளரை முன்னிலைப்படுத்திப் போற்றும்’ முறைமையில் அமைவதென்பதை அதன் பெயரே உணர்த்தி நிற்பது வெளிப்படை. இவ்வகையில் அமைந்த பாடல்கள் ‘வண்ணகம்’ மற்றும் ‘ஒருபோகு’ என்ற இருவேறு பிரிவுகளாக தொல்காப்பியத்திலே குறிப்பிடப்படுகின்றன என்பதை முன்னரே நோக்கியுள்ளோம். இவ்வமைப்புகள் பற்றி இலக்கணம் கூறுமிடத்து,

மேலே சுட்டிய 'தரவு', 'தாழிசை', 'தனிச்சொல்' மற்றும் 'சுரிதகம்' என்பவற்றோடு, மேலதிகமாக 'எண்', 'கொச்சகம்', 'அராகம்' ஆகிய சிறப்புநிலை உறுப்புகளையும் தொல்காப்பியம் அறிமுகம் செய்கிறது. வண்ணகம் என்ற பாடலமைப்பு பற்றிய இலக்கணத்தில் 'எண்' பற்றிய முதல்நிலைக்குறிப்புகள் அமைகின்றன. அவை வருமாறு:

“வண்ணகம் தானே,
தரவே தாழிசை யெண்ணே வாரமென்று
அந்நால் வகையிற் றோன்று மென்ப..”

“முதற்றொடை பெருகிச் சுருங்குமன் எண்ணே”
(தொல்: செய். பேரா:140,145)

இவற்றுள் இரண்டாம் நூற்பா 'எண்' பற்றிய வரைவிலக்கணம் எனலாம். இதற்கு உரைதரும் பேராசிரியர்,

“முதற்றொடை பெருகியென்றதனான் இரண்டடியான் இரண்டனை நாட்டி, அதுவேபற்றிச் 'சுருங்கு' மென்றமையின் ஈரடியிற் சுருங்கி ஓரடியாதலும், ஓரடியிற் சுருங்கி இருசீராதலும், இருசீரிற் சுருங்கி ஒருசீராதலும் கொள்ளப்படும்”¹³

என்பர். 'தொடை'களின் அடியமைப்பானது முதலில் சீர்நிலையிற் பெருகித் தோன்றிப் பின்னர் சுருங்குதலை 'எண்' என்பது சுட்டுவது தெரிகிறது.

இவ்வாறமையும் 'எண்' உறுப்பானது ஒத்தாழிசைக் கலிப்பாவின் பொது அமைப்பிலே தாழிசைக்குப் பின்னரும் தனிச்சொல்லுக்கு முன்னரும் இடம்பெறுவதாகும்.

இவ்வாறான உறுப்பமைதிகள் கொண்ட வண்ணகவொத்தாழிசைக் கலிப்பாவுக்கு இளம்பூரணர், பேராசிரியர் ஆகிய இருவரும் 'கெடலரு மாமுனிவர் கிளர்ந்துடன் தொழுதேத்த' என்றபாடலைச் சான்று காட்டுவர்.¹⁴

வண்ணகவொத்தாழிசைக் கலிப்பா

தரவு

“கெடலரு மாமுனிவர் கிளர்ந்துடன் தொழுதேத்தக்
கடல்கெழு கனைசுடரிற் கலந்தொளிரும் வாலுளைய
அழல்வளை சுழல்செங்கண் அரிமாவாய் மலைந்தானைத்
தாரொடு முடிபீதிரத் தமனியப் பொடிபொங்க
வார்புன விழிகுருதி அகலிடம் உடனனைப்பக்

சூருகிரான் மார்பிடந்த கொலைமலி தடக்கையோய்:

தாழிசைகள்

முரசுதிர வியன்மதுரை முழுவதூஉந் தலைபனிப்பப்
புரைதொடித் திரள்திண்டோட் போர்மலைந்த மறமன்னர்
அடியொடு முடியிறுப்புண் டயர்ந்தவர் நிலம்சேரப்
பொடியெழ வெங்களத்துப் புடைத்ததுநின் புகழாமோ:

கலியொலி வியனுலகங் கலந்துடன் நனிநடுங்க
வலியியல் அவிராழி மாறெதிர்த மருட் சோர்வு
மாணாதா ருடம்பொடு மறம்பிதிர எதிர்கலங்கச்
சேணுயர் இருவிசும்பிற் செகுத்ததுநின் சினமாமோ:

படுமணி இனநிரை பரந்துடன் இரிந்தோடக்
கடுமுரண் எதிர்மலைந்த காரொலி எழிலேறுள்
வெரினொடு மருப்படர வீழ்ந்துதிறம் வேறாக
எருமலி பெருந்தொழுவில் இறுத்ததுநின் இகலாமோ:

பேரெண்

இலங்கொளி மரகதம் எழின்மிகு வியன்கடல்
வலம்புரித் தடக்கையோய் மானு நின்னிறம்:
விரியினர்க் கோங்கமும் வெந்தெரி பசும்பொன்னும்
பொருகளி றட்டோய் புரையும் நின்னுடை:

அளவெண்

கண்கவர் கதிர்முடி கனலுஞ் சென்னியை:
தண்சுடர் உறுபகை தணித்த ஆழியை:
ஒலியியல் உவணம் ஓங்கிய கொடியினை:
வலிமிகு சகட மாற்றிய அடியினை:

இடையெண்

போரவுணர்க் கடந்தோய் நீஇ
புணர்மருதம் பிளந்தோய் நீஇ
நீரகலம் அளந்தோய் நீஇ
நிழல்திகழ்ஐம் படையோய்நீஇ

சிற்றெண்

ஊழிநீஇ,
உலகுநீஇ,

உருவுநீஇ,
 அருவுநீஇ,
 ஆழிநீஇ,
 அருளுமநீஇ,
 அறமும்நீஇ,
 மறமும்நீஇ:

தனிச்சொல்

எனவாங்கு,

சுரிதகம்

அடுத்திறல் ஒருவநிற் பரவுதும் எங்கோன்
 தொடுகழற் கொடும்புட் பகட்டுழின் கார்பிற்
 கயலொடு கிடந்த சிலையுடைக் கொடுவரிப்
 புயலுறழ் தடக்கைச் செவ்வேல் அச்சுதன்
 தொன்று முதிர்கடல் உலகம் முழுதுடன்
 ஒன்றுபு திகிரி உருட்டுவோ னெனவே.”

தொல் பொருள் இளம்: செய் 140. உரை

தொல் பொருள் பேரா செய் 146. உரை

தொல் பொருள் நச்சி செய் 146. உரை

தரவு, தாழிசை என்பவற்றை அடுத்து இடம்பெறும் 'எண்' என்ற உறுப்பின் அமைப்பை மேற்கூறிய பாடலில் நாம் தெரிந்துகொள்ளலாம். தெய்வத்தை முன்னிலைப்படுத்தி வர்ணித்துத் துதிக்கும் முறைமையிலமைந்த மேற் சுட்டிய பகுதியில் முதலில் தொடை, அடி மற்றும் சீர் என்பவற்றின் விரிநிலையையும் பின்னர் அவற்றின் படிப்படியான சுருங்கும்நிலையையும் நோக்கியுணரமுடியும். இவ்வகைப்பாடல் 'வண்ணகம்' எனப் பெயர் பெற்றமைக்கு இதன் வண்ணிப்பு (வர்ணிப்பு)ப் பண்பு காரணம் எனத்தெரிகிறது.¹⁵

அடுத்து 'கொச்சகம்', 'அராகம்' ஆகிய உறுப்புகள் நம் கவனத்திற்கு வருகின்றன. இவை தேவரப்பராஅயமுன்னிலையின் இரண்டாவது வகையான (முதலாவது வகை வண்ணகம்) ஒருபோருவின் இரு பிரிவுகளான கொச்சகவொருபோரு மற்றும் அம்போதரங்கம் என்பவற்றிலொன்றான அம்போதரங்கத்துக்குரியதாகும்.

**‘எருத்தே கொச்சக மராகஞ் சிற்றெண்
அடக்கியல் வாரமோ டந்நிலைக் குறித்தே.’**

(தொல்: செய். பேரா.151,152)

எனவரும் இந்நூற்பா பற்றிய உரைப் பகுதியிலே, ‘கொச்சகம்’ என்ற உறுப்பு பற்றிப் பேராசிரியர் விளக்குமிடத்து,

“கொச்சகம் என்பது ஒப்பினாகிய பெயர். என்னை? பலகோடுபட அடுக்கியுடுக்கும் உடையினைகொச்சகமென்ப. அது போல சிறியவும் பெரியவும் விராயடுக்கியும் தம்முளொப்ப அடுக்கியுஞ் செய்யப்படும் பாட்டுக்களைக் கொச்சமென்றானாகலி னென்பது. இக்காலத்தார் அதனைப் பெண்டிர்க்குரிய உடையுறுப் பாக்கியும் கொய்சகமென்று சிதைத்தும் வழங்குப.”¹⁶

என்பர். மேலும் ‘அராகம்’ என்ற உறுப்புக்கு அவர் விளக்கம் தரும் பொழுது,

**‘அறாது கடுகிச்சேறல்மாத்திரை நீண்டுந்துணிந்தும் வாராது
குற்றெழுத்து பயின்று வந்து நடைபெறுதலின்’¹⁷**

என்கிறார். ‘கொச்சகம்’ என்ற உறுப்பு அமைப்புக்கு பேராசிரியர் சான்று தரவில்லை. இளம்பூரணர் உரையிலே மேற்கோளாக இடம்பெற்றுள்ள, ‘கண்ணகன் இருவிசும்பிற் கதழ்பெயல் கலந் தேற்ற’ எனத் தொடங்கும் பாடல்¹⁸ மேற்படி கொச்சகம், அராகம் ஆகிய இரு உறுப்புகளுக்கும் பொருத்தமான சான்றுகளைக் கொண்டுள்ளது.

தரவு

**“கண்ணகன் இருவிசும்பிற் கதழ்பெயல் கலந்தேற்ற
தண்றறும் பிடவமுந் தவழ்கொடித் தளவமும்
வண்ணவண் தோன்றியும் வயங்கிணர்க் கொன்றையும்
அன்னவை பிறவும் பன்மலர் துதையத்
தழையுங் கோதையும் இழையும் என்றிவை
தைஇனர் மகிழ்ந்து திளைஇ விளையாடும்
மடமொழி யாயத் தவருள் இவள்யார்
உடம்போ டென்னுயிர் புக்கவ னின்று:**

கொச்சகம்

ஓஓ இவள், பொருபுகல் நல்லேறு கொள்பவ ரல்லால்
 திருமாமெய் தீண்டலர் என்று கருமமா
 எல்லாருங் கேட்ப அறைந்தறைந் தெப்பொழுதுஞ்
 சொல்லால் தரப்பட்டவள்:
 சொல்லுக, பாணியேம் என்றார் அறைகென்றார் பாரித்தார்
 மாணிழை யாறாகச் சாறு:
 சாற்றுள், பெடையன்னார் கண்புதைத்து நோக்கும் வா
 யெல்லாம்
 மிடைபெறின் நேராத் தகைத்து:

அராகம்

தகைவகை மிசைமிசைப் பாயியர் ஆர்த்துடன்
 எதிரெதிர் சென்றார் பலர்:
 கொலைமலி சிலைசெறி செயிரயர் சினஞ்சிறந்
 துருத்தெழுந் தோடின்று மேல்:

இவை சிற்றெண்

எழுந்தது துகள்
 ஏற்றனர் மார்பு
 கவிழ்ந்தன மருப்புக்
 கலங்கினர் பலர்:

முடுகியலடிவந்த கொச்சகம்

அவருள், மலர்மலி புகலெழ அலர்மலி
 மணிபுரைநிமிர் தோள்பிணைஇ
 யெருத்தோ டிமிலிடைத் தோன்றினன் தோன்றி
 வருத்தினான் மன்றஅவ் வேறு:

கொச்சகம்

ஏறெவ்வங் காணா எழுந்தார் எவன்கொலோ
 வேறுடை நல்லார் பகை:
 மடவரே நல்லாயர் மக்கள் நெருநல்
 அடவேற் றெருத்திறுத்தார்க் கண்டுமற் நின்று
 முடவேறு கோட்சாற்று வார்:

தனிச்சொல்

ஆங்கினி,

சுறிதகம்

தண்ணுமைப் பாணி தளரா தெழுஉக
பண்ணமை யின்சீர்க் குரவையுட் டெண்கண்ணித்
திண்டோள் திறலொளி மாய்ப்போர் மாமேனி
அந்துவ ராடைப் பொதுவனோ டாய்ந்த
முறுவலாள் மென்றோள்பா ராட்டிச் சிறுகுடி
மன்றம் பரந்த துரை.”

தொல்: பொருள்: இளம்: செய்:146. உரை

மேற்படி பாடற்பகுதியிலே 'கொச்சகம்' என்ற அமைப்பானது ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட கட்டங்களிலும் பல் வகை வேறுபாடுகளுடனும் பயின்றுள்ளமையை நோக்கலாம். அடிகள், சீர்கள் என்பன 'விரிந்தும் சுருங்கியும்' அமைந்துள்ளமையையும் நோக்கமுடிகிறது. இரண்டாவது கட்டத்திலமைந்த கொச்சகம் விரைவுநிலைப்பட்ட ஓசைப்பண்பு பெற்றுள்ளமையையும் நோக்கியுணரலாம். இப்பாடலில் வரும் 'அராகம்' என்ற உறுப்பும் மேற்படி 'முடுகியல்' பண்புடன் உள்ளமையையும் நோக்கமுடிகிறது.

இந்த அராகம் என்ற அமைப்புக்குப் பேராசிரியருரை தரும் சான்றும் இங்கு சுட்டத்தக்கது. இது 'செஞ்சுடர் வடமேரு..' எனத் தொடங்கும் பாடலின் பகுதியாக அமைவது.

“உருகெழு முருகிய முருமென வதீர்தொறு
மறுகெழு சிறகொடு மணவரு மணிமயில்
பெருகள வருமுறை பெறுநெடு மொழியொடு
பொருகள வழியிசை புகல்வன சிலகுறள்.”¹¹

இந்த அராகப்பகுதிகளில் குற்றெழுத்துக்கள் இணைந்து பயில்வதால் விரைவுநிலைப்பட்ட ஒரு இசையொழுங்கு தொடர்வதையும் உணர முடிகிறது.

'தேவர்ப்பராஅய முன்னிலை' சார்ந்ததான ஒருபோகு என்ற ஒத்தாழி சைக்கலியிலே ஒருவகையான அம்போதரங்கம் பற்றி மேலே நோக்கினோம். அதன் இன்னொரு வகையான கொச்சகவொருபோகு பற்றி அடுத்து நோக்குவோம். இவ்வகைமையானது தொல்காப்பியம் தந்துள்ள இலக்கணத்தின்படி, வடிவநிலை, பொருள்நிலை ஆகியவற்றில் வேறுபாடுகள்

கொண்ட கலிப்பா அமைப்புகள் பலவற்றைச் சுட்டிநிற்பது தெரிகிறது. இது பற்றிக்கூறும் தொல்காப்பிய நூற்பா வருமாறு:

‘தரவின் றாகித் தாழிசை பெற்றுந்
தாழிசை யின்றித் தரவுடைத் தாகியு
மெண்ணிடை யிட்டுச் சின்னங்குன்றியும்
அடக்கிய லின்றி யடி நிமிர்ந் தொழுகியும்
யாப்பினும் பொருளினும் வேற்றுமையுடையது
கொச்சக வொருபோ காகு மென்ப.’

(தொல்: செய். பேரா.149)

இதன்படி தரவு, தாழிசை, எண், அடக்கியல் ஆகிய யாப்புறுப்புக்களிற் சில குறைந்தனவும் மாறுபட்டு அமைவனவும் பொருளமைதியில் வேறு படுவனவுமான கலிப்பாவகைப் பாடல்களே கொச்சகவொருபோகு என வழங்கிவந்துள்ளமை தெளிவாகிறது. இதனை இன்னும் விளக்கமாகக் கூறுவதானால், ‘கலிப்பா என்ற பொது வகைமையிலே இனங்காணக் கூடியனவும் ஆனால், குறித்த ஒரு கட்டமைப்பிலே சுட்டி இலக்கணம் வரையறுக்க முடியாதனவுமாகிய பலநிலைப்பட்ட பாடல்களைத் தொகுத்துச் சுட்டுதற்கு கொச்சகவொருபோகு என்ற பகுப்புமுறை தொல்காப்பியர் காலத்தில் தேவைப்பட்டிருந்தது’ எனலாம்.

கொச்சகவொருபோகு பற்றிக் கூறும் மேற்படி நூற்பாவினாலே தொல்காப்பியம் இனம் காட்டிநிற்கும் பாடல்வகைகள் எவையென்பதை பல நூற்றாண்டுகளுக்குப் பிற்பட்டவர்களான இளம்பூரணர், பேராசிரியர் முதலிய உரைகாரர்கள் உரியவாறு உணர்ந்திருந்திருந்தார்களா என்பது ஐயமே. இந்நூற்பாவானது, ‘ஒத்தாழிசைக்கலிப்பாவின் உறுப்புக்களில் குறைபாடுடை யனவற்றையே சுட்டுகிறது’ என இளம்பூரணர் கருதுகிறார்.²⁰ இவ்வகையில் கலித்தொகைப் பாடற்பகுதிகள் சிலவற்றை இவர் சான்று காட்டுகிறார்.

ஆனால், பேராசிரியர் மற்றும் நச்சினார்க்கினியர் ஆகியோர் இளம் பூரணரிலிருந்து மாறுபடுகின்றனர். தொல்காப்பியத்திற்குப் பிற்பட்டவை யாகிய சிலப்பதிகாரம் மற்றும் பக்தி இலக்கியங்கள் என்பவற்றில் இடம் பெற்ற பல்வேறுவகை இசைப்பாடல்களையும் தொகுத்துச் சுட்டப்பயன் படும் ஒரு வகைமைக்கான குறியீடாகவே மேற்படி கொச்சகவொருபோகு நூற்பா அவர்களுக்குப் பயன்பட்டுள்ளமையை அவர்களது உரைப்

பகுதிகள் உணர்த்திநிற்கின்றன. இத்தொடர்பிலான மேலதிக விளக்கத் திற்குப் பேராசிரியருரையைப் பார்க்கவும்.²¹

மேற்கூறியவாறு தொல்காப்பியத்துக்குப் பிற்பட்டனவாக உருவான புதிய பாவடிவங்களை தனியொருவகைமையாக இனம் காணும் சிந்தனையே யாப்பருங்கலமரபிலே தாழிசை, துறை, விருத்தம் எனப்படும் பாவினப்பகுப்பு முறையாக அமைந்தது என்பது இங்கு உய்த்துணர்ந்து கொள்ளப்படவேண்டிய யாப்பிலக்கண வரலாற்றுச் செய்தியாகும்.

மேற்சட்டியவாறாகத் தொல்காப்பியம் பேசும் 'தேவர்ப்பராஅய முன்னிலை' சார் ஒத்தாழிசைக் கலிப்பாவின் வகைகளுக்கான சான்று களுக்கு நாம் உரையாசிரியர்களிலேயே தங்கியுள்ளோம் என்பதும் அவ்வகைப்பாடல்களின் பயில்நிலைகளை அறிவதற்கான வேறு இலக்கியங்கள் எமக்குக் கிடைக்கவில்லை என்பதும் இங்கு சுட்டப்பட வேண்டிய முக்கிய செய்திகளாகும். குறிப்பாக, வண்ணகவொத்தாழிசைக் கலிப்பா மற்றும் அம்போதரங்க ஒத்தாழிசைக் கலிப்பா என்பன தொடர்பாக நாம் மேலே நோக்கிய சான்றுகள் இளம்பூரணர் (10ஆம்நூ.ஆ) மற்றும் பேராசிரியர் (13ஆம் நூ.ஆ) ஆகியோரின் உரைமேற்கோள்களையாகும். 'இச்சான்றுப் பாடல்கள் தொல்காப்பியம் எழுந்த காலப்பகுதி தொடர்பு வழங்கி வருவனவா அல்லது அந்நூலுக்குப் பிற்காலத்தனவா' என்பதை இன்று திட்டவட்டமாகக் கூறமுடியாது. ஆயினும் தமிழின் பக்திப்பாடல் மரபின் தொல்நிலையொன்றை இவை சுட்டிநிற்கின்றன என்பதை மட்டும் இங்கு உறுதியாகக் கூறமுடிகிறது.

மேலும் அவற்றில் பயின்றுள்ள அராகம், முடுகியல் ஆகிய கூறுகள் ஒலிநயத்திற்குத் தந்துள்ள முக்கியத்துவம் தமிழின் இசைவரலாற்றில் தனியான கவனிப்புக்கும் கணிப்புக்கும் உரியன என்பதும் இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது. திருமுறை மற்றும் திவ்வியப்பிரபந்தத் தொகுப்புகளின் பாடற்பரப்பிலும் குறிப்பிடத்தக்க அளவில் அடிகள் தோறும் கொச்சகம், முடுகியல், அராகம் ஆகிய ஓசைப்பண்புகள் பயில்வதை நோக்கியுணர முடியும். (இவை பற்றி இவ்வியலில் பின்னர் நோக்கவுள்ளோம்) வண்ணம், சந்தம் என்ற வகைசார் பாடல் அமைப்புகளிலும் இவ்வாறான முடுகியல் மற்றும் அராகம் என்னும் வகைசார் ஒலிக்கோலச் சிறப்புகள் அமைந்துள்ள முறைமையை நான்காம் இயலில் நோக்கவுள்ளோம்.

தொல்காப்பியம் 'தேவர்ப்பராஅய முன்னிலைசார் ஒத்தாழிசைக் கலிப்பா' எனக் குறிப்பிட்ட மேற்படி பாடல் வகைமையை, பின்னர், 'தேவபாணி' எனக்குறிப்பிடும் மரபும் நிலவிவந்துள்ளது என்பதைப் பேராசிரியருரை மூலம் அறிகிறோம். அவருடைய,

“தெய்வத்தினை முன்னிலையாகச் சொல்லப்பட்டனவன்றி அல்லன தேவபாணியெனத்தகாவென்பது தெய்வம் படர்க்கையாய வழிப் புறநிலை வாழ்த்தாவதன்றித் தேவர்ப் பராயிற்றாகாது..”²²

எனவரும் உரைக்குறிப்பிலே 'தேவர்ப்பராஅயமுன்னிலை' என்ற வகை மையைச் சுட்ட அவர் 'தேவபாணி' என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்தியுள்ளமையை நோக்கமுடிகிறது. மேலும் இவ்வகைப் பாடலின் முக்கிய பண்பு தெய்வத்தை முன்னிலைப்படுத்தி அமைதல் என்பது இவ்வுரைக்குறிப்பிலே அழுத்தியுரைக்கப்பட்டுள்ளது. 'தேவபாணி' என்பதை ஒருபாடல் வகை என்ற நிலையில் பஞ்சமரபு நூல் சுட்டுகிறது. இதுபற்றிய மேலதிக விளக்கத்தைப் பஞ்சமரபு பற்றியதான அடுத்த இயலில் நோக்கலாம்.

ஆ. பரிபாட்டு

இலக்கணநிலை

பரிபாட்டு என்ற பாடல் வகையைத் தொல்காப்பியம், வெண்பா என்ற பாவகையின் ஒரு பிரிவாகச் சுட்டி இலக்கணம் கூறுகிறது.

“நெடுவெண்பாட்டே குறுவெண் பாட்டே
கைக்கிளை பரிபாட் டங்கதச் செய்யுளோடு
ஒத்தவை யெல்லாம் வெண்பா யாப்பின.”

(தொல்: செய். பேரா:114)

“பரிபாடல்லே தொகைநிலை விரியின்
இதுபாவென்னு மியல்நெறி யின்றிப்
பொதுவாய் நின்றற்கும். உரித்தென மொழிப.”

(தொல்: செய். பேரா:116)

“கொச்சக மராகஞ் சுரீதக மெருத்தொடு
செப்பிய நான்கூந் தனக்குறுப்பாகக்
காமங் கண்ணிய நிலைமைத் தாகும்.”

(தொல்: செய். பேரா:117)

“சொற்சீரடியு முடுகிய லடியும்
அப்பா நிலைமைக் குரிய வாகும்”.

(தொல்: செய். பேரா:118)

பரிபாட்டுப்பற்றித் தொல்காப்பியம் தரும் முக்கிய இலக்கணக் குறிப்புக்கள் இவைதான். இந்நூற்பாக்களிலே பரிபாட்டின் பொருண்மை மற்றும் அமைப்புநிலை தொடர்பான அடிப்படைத் தகவல்களைப் பெறுகிறோம். பொருண்மை என்ற வகையிலே காமம் சார்ந்ததாக - அதாவது அகப் பொருள் சார்பானதாக இப்பாடல்வகை கருதப்பட்டுள்ளமை தெரிகிறது. ‘காமம் கண்ணிய நிலைமைத்தாகும்’ என்ற தொடர் இதனை உணர்த்தி நிற்பது. பரிபாட்டின் அமைப்பு நிலை என்ற வகையிலே இரண்டு அம்சங்கள் இங்கு நமது கவனத்துக்கு வருகின்றன.

அ. எந்தவொரு பாவகையிலும் அடங்காமல் எல்லாப்பாவகைக்கும் பொதுவாய் நிற்பதென்பது.

ஆ. கொச்சகம், அராகம், சுரிதகம், எருத்து மற்றும் சொற்சீரடி, முடுகியலடி ஆகிய உறுப்புக்களைக் கொண்டமைவதென்பது.

இவற்றிலே முதலாவது இலக்கணச்செய்தியானது, ‘பரிபாட்டின் இலக்கணம் வெண்பா என்ற வகைமைக்குள் பேசப்பட்டாலும் அது அப்பாவகையின் வரையறைக்குட்பட்டதல்ல,’ என்பதைச் சுட்டுவது தெரிகிறது. எல்லா வகையான பாக்களுக்கும் இடம்கொடுக்கும் ஒரு நெகிழ்ச்சியான பொதுநிலை வடிவமாகப் பரிபாட்டு கருதப்பட்டமையை இச்செய்தி உணர்த்துகிறது.

மேற்சுட்டிய இரண்டாவது இலக்கணச்செய்தியானது பரிபாட்டின் அமைப்புநிலையில் பங்களிப்புச் செய்யும் கூறுகள் பற்றியதாகும். இவற்றுள் கொச்சகம், அராகம், சுரிதகம், எருத்து(தரவு) ஆகிய கூறுகள் கலிப்பாவுக்கும் பரிபாட்டுக்கும் பொதுவானவை எனத் தெரிகிறது. குறிப்பாக, தேவர்ப்பராஅய முன்னிலைசார் ஒத்தாழிசைக்கலிப்பாவின வகைகளிலே இக்கூறுகள் பயில்வதை முன்னரே நோக்கியுள்ளோம். இங்கு பரிபாட்டுக்கு உரிமை பூண்டனவாக மேலதிகமாகச் சுட்டப்பட்டவை ‘சொற்சீரடி’ மற்றும் ‘முடுகியலடி’ என்பனவாகும்.

சொற்சீரடி என்பது ஒரு சொல்லே சீராக அமையும் நிலையாகும். இந்த அமைப்புத் தொடர்பாகத் தொல்காப்பியம் தரும் இலக்கணம் வருமாறு:

“கட்டுரை வகையான் எண்ணொடு புணர்ந்து
முற்றடி யின்றிக் குறைவுசீர்த் தாகியும்
ஒழியசை யாகியும் வழியசை புணர்ந்துஞ்
சொற்சீர்த் திறுதல் சொற்சீர்த் கியல்பே.”

(தொல்: செய்.இளம்.119)

இதன்படி கட்டுரைத்தன்மையோடு அமையும் தொடர்கள், நாற்சீர் என்ற வகையில் முழுமை பெறாத அடிகள், இறுதிச்சீரில் அசை குறையும் நிலை, மற்றும் ஒருசீரின்கண் ஒர்அசை புணரும் நிலை முதலான தன்மைகள் கொண்ட அடிஅமைதியையே ‘சொற்சீரடி’ என்ற தொடர் சுட்டிநிற்பது தெரிகிறது. உரைகாரர் தரும் விளக்கங்களும் இதனையே உணர்த்தி நிற்கின்றன.²³ சுருங்கக் கூறுவதானால் பாடலுக்குரிய சீரமைதி முழுமை பெறாத அடிகளை ‘சொற்சீரடி’ என்ற சொல் சுட்டிநிற்பது தெரிகிறது.

‘முடுகியலடி’ என்பது முடுகுதல் என்ற விரைவுநடைச் சிறப்புடைய அடியைக் குறிப்பதாகும். குற்றெழுத்துக்கள் இணைந்து பயில்வதான ‘குறிலிணை’ நிலையானது மேற்படி ஓசைச் சிறப்பைத் தருவதாகும். இவ்வகையில் இதனோடு ஏறத்தாழ பொதுத்தன்மை கொண்ட பிறிதொரு விரைவுநடை அமைப்பே ‘அராகம்’ ஆகும். இதுபற்றி முன்னரே கலிப்பாப் பகுதியில் நோக்கியுள்ளோம். ‘அராக’த்திலே குறிலிணை ஏனைய வகைச் சீர்களுடனும் கலந்து வரும். ஆனால் ‘முடுகியலி’லே (அடி முழுமையும்) குறிலிணைச்சீர்களே பயிலும். இதுவே இவற்றுக்கிடையிலான முக்கிய வேறுபாடாகும்.

இதுவரை பரிபாட்டுத் தொடர்பாக தொல்காப்பியம் சுட்டியுள்ள இலக்கணத்தை நோக்கினோம். இனி இலக்கியநிலையிலான சான்றுகளை நோக்குவோம். இவ்வாறான சான்றுகளைக்கொண்ட பாடல்தொகுப்பு என்ற வகையிலேயே பரிபாடல் என்ற சங்கஇலக்கியம் நமது கவனத்திற் குரியதாகிறது.

இலக்கியநிலை

பரிபாடல் என்ற தொகுப்பானது 70 பாடல்களைக் கொண்டதென்பது மரபாக அறியப்படும் செய்தியாகும்.²⁴ தற்பொழுது இந்நூல் 22 பாடல்களை மையப் பகுதியாகக் கொண்டதாகவும் இவையன்றி பிற்சேர்க்கை என்ற வகையிலே ‘பரிபாடற்றிரட்டு’ என்ற தலைப்பில் இரண்டு முழுப் பாடல்களும் 11 பாடல்களின்

பகுதிகளும் கொண்ட தாகவும் இந்நூல் பதிப்பிக்கப்பட்டுள்ளது.²⁵ முக்கிய பகுதியாக அமையும் 22பாடல்களிற் பெரும்பாலானவற்றின் ஈற்றிலே, அவற்றை இயற்றியோர் பெயர், இசையமைத்தோர் பெயர் அவற்றுக்கமைந்த பண்ணின் பெயர் ஆகிய தகவல்கள் தரப்பட்டுள்ளன. (1ஆம் 22ஆம் பாடல்களுக்கு இத்தகவல்கள் கிடைக்கவில்லை. 13ஆம் பாடலுக்கு இசைவகுத்தோர் பெயர் காணப்படவில்லை.) மேற்கண்டவாறு இசையமைத்தோர் பெயர், பண்ணின் பெயர் என்பன மேற்கூட்டிய பாடல்களுக்கு அமைந்துள்ள முறைமையானது அப்பாடல்கள் இசையமைத்துப் பாடப்பட்டன என்பதை உணர்த்தி நிற்பதாகும்.

மேற்படி நூலின் முக்கிய பகுதியான 22 பாடல்களின் பரப்பில் “ஆயிரம் விரித்த” எனத் தொடங்கும் முதலாம் பாடலிலும், பரிபாடற்றிரட்டு என்ற பகுதியிலே “வானாரெழிலி” எனத்தொடங்கும் முதலாம் பாடலிலும் மட்டுமே தரவு முதலிய உறுப்புகள் தெளிவாக இனங்காட்டப்பட்டுள்ளன. ஏனைய பாடல்களில் இவ்வாறான உறுப்பு வரையறை இடம்பெறவில்லை. மேலே நோக்கிய இரு பாடல்களும் தொல்காப்பியச் செய்யுளியலின் இளம்பூரணருரையிலே மேற்படி தரவு முதலிய உறுப்புகளுடன் மேற்கோள்களாக இடம்பெற்றவையாகும். பரிபாடல் நூலை முதன்முதலில் பதிப்பித்த உ.வே.சாமிநாதையரவர்கள் மேற்படி இளம்பூரணருரையை அடிப்படையாகக் கொண்டே இவ்விரு பாடல்களையும் பதிப்பித்துள்ளார். இதனை அவர் பதிப்புரையில் குறிப்பிட்டுள்ளார்.²⁶

(இவ்வாறு இளம்பூரணருரை மேற்கோள்களாக எடுத்தாளப்பட்டவற்றுள் முதலாம்பாடலான “ஆயிரம் விரித்த அணங்குடை அருந்தலை...” என்ற பரிபாட்டை நோக்குவோம்.

தரவு

“ஆயிரம் விரித்த அணங்குடை அருந்தலைத்
தீயுமிழ் திறலொடு முடிமிசை அணவர
மாயுடை மலர்மார்பின் மையில்வால் வளைமேனிச்
சேயுயர் பனைமிசை எழில்மேழி ஏந்திய
வாய்வாங்கும் வளைநாஞ்சில் ஒருகுழை ஒருவனை:

எடுத்து

எரிமலர் சினைஇய கண்ணை புவை
 விரிமலர் புரையு மேனியை மேனித்
 திருஞெமர்ந் தமர்ந்த மார்பினை மார்பில்
 தெரிமணி விளங்கும் புணினை மால்வரை
 எரிதிரிந் தன்ன பொன்புனை உடுக்கையை
 சேவலங் கொடியோய்நின் வலவயின் நிறுத்து
 மேவ லுழந்தமை கூறு
 நாவ லந்தணர் அருமறைப் பொருளே:

நான்கு அராகம்

இணை பிரியணி துணிபணி யெரிபுரைய
 விடரிடு சுடர்படர் பொலம்புனை வினைமலர்
 நெரிகிட ரெரிபுரை தனமிகுதன முரண்மிகு
 கடறரு மணியொடு முததியா கத்தொன்றி
 நெறிசெறி வெறியுறு முரல்விறல் வணங்கணங்குவில்
 தாரணி துணிமணிவிய லெறுமெழில் புகழலர்மார்பி
 னெரிவயிர் நுதியெறி படையெருத்தது மலையிவர் நவையில்
 துணிபட லிலமணி வெயிலுற மெழினக்
 கிமையிருள கலமுறு கிறுபுரி யொருபுரி நாண்மலர்
 மலரிலகினவளர் பருதியி னொளிமணி மார்பணி
 மிகநாறுரு வினவிரை வளிமிகு கடுவிசை
 உடுவுறு தலைநிரை யிதழணி வயிறிரிய அமரரைப்
 போரெ முந்துடன் றிரைத்துரைஇய தானவர்
 சீரழிப் புனல்மொழி பிழந்தார
 முதிர்பதி ரப்பல புலவந்தொடவமர் வென்றகணை:

ஆசிரியம்

பொருவ மென்ற மறந்தபக் கடந்து
 செருவிடம் படுத்தது செயிர்தீர் அண்ணல்
 இருவர் தாதை யிலங்குமுன் மா அன்
 றெருள நின்வர வறிதல்
 மருளறு தேர்ச்சி முனைவர்க்கும் அரிது:

பேரெண்

விறல்மிகு விழுச்சீ ரந்தணர் காக்கும்
 அறனு மார்வலர்க் கருளு நீ:
 திறனிலோர்த் திருத்திய தீதுதீர் கொள்கை

மறனு மாற்றலர்க் கணங்கு நீ:
 அங்கண் வானத் தணிநிலாத் திகழ்தருந்
 திங்களுந் தெறுகதிர்க் கனலியு நீ:
 ஐந்தலை யுயரிய அணங்குடை யருந்திறல்
 மைந்துடை யொருவனு மனங்கலும் நீ:
 நலமுழு தளையு புகரறு காட்சிப்
 புலம்பு வின்னா னூற்றமு நீ:
 வலனுயர் எழிலியும் மாக விசும்பும்
 நிலனு நீடிய இமயமும் நீ:

தனிச்சொல்

அதனால்

சுரிதகம்

இன்னோர் அனையை எனைய யாலென
 அன்னோர் யாமிவட் காணா மையிற்
 பொன்னணி நேமி வலங்கொண் டேந்திய
 மன்னிய முதல்வனை யாகலின்
 நின்னோ ரனையைநின் புகழொழும் பொலிந்தே
 அன்றெனின்,

சிற்றெண், இடையெண், அளவெண்

நின்னொக் கும்புகழ் நிலலை
 பொன்னொக்கு முடையவை
 புள்ளின் கொடியவை புரிவளை யினவை
 எள்ளநர்க் கடந்தீட்ட இகனேமியவை
 மண்ணுற்ற மணிபா யுருவீனவை
 எண்ணிறந்த புகழவை எழின்மார் பினவை:

தனிச்சொல்

ஆங்கு:

சுரிதகம்

காமரு சுற்றமொ டொருங்குநின் னடியுறை
 யாமியைந் தொன்றுபு வைகலும் பொலிகென
 ஏழுறு நெஞ்சத்தேம் பரவுதும்
 வாய்மொழி முதல்வநின் தாள்நிழல் தொழுதே.”

தொல்.பொரு.இளம்.119 உரை

பரிபாடல் தொகுப்பில் உறுப்புநிலை சுட்டப்படாதனவாகப் பதிவு பெற்றுள்ள பாடல்கள் பொதுவாக எல்லாவகைப் பாக்களுக்குமுரிய அடிமற்றும் சீர் அமைதிகள் கொண்டனவாகும். அவ் வகையில் அவை தொல்காப்பியம் சுட்டிய ("...இதுபா என்னும் இயல்நெறியின்றிப் பொதுவாய் நின்றற்கும் உரித்தென மொழிப." - நூற்பா:116) பரிபாடல் பற்றிய முதலாவது இலக்கணத்துக்குச் சான்றுகளாகக் கொள்ளக்கூடியவையாகும்.

இவ்வாறமைந்த பரிபாடலின் பாடற்பகுதிகளில் பல இடங்களில் இசைபற்றிய குறிப்புக்களும் காணப்படுகின்றன. இசைக்கருவிகளை இயக்குகின்ற முறைமை, அவற்றில் பிறக்கும் இசைகளின் இயல்பு, யாழ் நரம்புகளுக்கிடையிலான உறவுகள் முதலான செவ்வியல்நிலைப் பட்ட இசைசார்ந்த பல்வேறு செய்திகள் பரிபாடற்பரப்பிலே பதிவாகியுள்ளன. (பார்க்க: பரிபாடல்: 7:77-79, 8:22-23, 11:126-130.) தமிழரின் இசையானது செந்நெறிப்பட்ட வளர்ச்சியடைந்துள்ள ஒரு சூழலில் இப்பாடல்கள் பாடப்பட்டிருக்கலாம் என்பதை உணர்த்தும் சான்றுகளாக இவற்றைக் கொள்ளலாம்.

சமகால இசையாய்வாளர் சிலர் மேற்சட்டிய பாடல்களை இன்றைய இசைநோக்கில் இசைத்துப்பாட முற்பட்டுள்ளனர் என்பது குறிப்பிடப்பட வேண்டிய முக்கியத்துவமுடைய ஒரு செய்தியாகும். குறிப்பாக, இசையாய்வாளர்களான முனைவர் இ.அங்கயற்கண்ணி முனைவர் அரிமளம் சு.பத்மநாபன் ஆகியோரின் செயற்பாடுகள் இங்கு குறிப்பிடத்தக்கன. முனைவர் அங்கயற்கண்ணியவர்கள் 15ஆம் பாடலின் சில அடிகளை (5-8) மாணவர்களுக்குக் கற்பிக்கும் நோக்கில் இசையமைத்துக் காட்டியுள்ளார்.²⁷ முனைவர் அரிமளம் பத்மநாபன் அவர்கள் மேற்படி பரிபாடல் தொகுப்பின் பாடற்பரப்பை தேவாரம், கீர்த்தனை ஆகிய பாடல்மரபுகளுக்கு முன்னோடியாகக் கருதுகிறார். அவர், பரிபாடல் தொகுப்பின் மூன்றாம் பாடலின் சில அடிகளை (63-72) கீர்த்தனை அமைப்பிலே பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம், மகுடம் ஆகிய உறுப்புக்களுக்கேற்ப அமைத்துக்காட்டியுள்ளார்.²⁸

பண்ணத்தி

தமிழின் பண்டைய இசைப்பாடல்களின் வகைகள் பற்றிய பார்வையிலே மேலே நோக்கப்பட்ட கலிப்பா மற்றும் பரிபாட்டு என்பவற்றை

அடுத்து நமது கவனத்துக்கு வருவது பண்ணத்தி என்ற அமைப்பு தொடர்பான கருத்துநிலையாகும். மேற்குறித்த முதலிரு பாடல்வகைகள் பற்றிய முதல்நிலைத் தகவல்களைத் தரும் தொல்காப்பியமே பண்ணத்தி என்ற இந்த அமைப்பைப்பற்றிய அறிமுகத்தையும் தருகிறது.

*‘பாட்டிடைக் கலந்த பொருளவாகிப்
பாட்டி னியல பண்ணத்தி யியல்பே’*

(தொல்.செய்.பேரா.180)

பாட்டினியல்பு கொண்டதும் பொருளம்சம் கலந்ததும் (ஆனால் பாட்டிலிருந்தும் வேறுபட்டதும்) ஆன ஒரு கட்டமைப்பை இது சுட்டி நிற்பதை உணர்ந்து கொள்ளலாம். ஆனால் இவ்வாறு சுட்டப்படும் அமைப்பு எத்தகையது என்பதுபற்றி நாம் தெரிந்துகொள்வதில் சிக்கல்கள் உள. ஏனெனில் மேற்சுட்டிய முதலிரு பாடல் வகைகள் (கலிப்பா, பரிபாட்டு ஆகியன) பற்றித் தொல்காப்பியம் சுட்டியவற்றை அமைப்பு நிலையில் தெரிந்துகொள்வதற்கான சான்றுகள் (பாடல்வடிவங்கள்) எமக்குக் கிடைக்கின்றன. ஆனால் பண்ணத்தி என்ற இந்த வகைமைபற்றி தெரிந்து கொள்வதற்கான சான்றுகள் எமக்குக் கிடைக்கவில்லை. தொல்காப்பியத்தின் உரையாசிரியர்கள் காலத்திலும் அவை பேணப்பட்டிருக்கவில்லை. இதனால் இவ்வகைமையின் இயல்பு தொடர்பாக அவர்கள் (உரையாசிரியர்கள்) வெவ்வேறுவகைகளில் ஊகித்துள்ளனர். இதனால் இந்த அமைப்பு தொடர்பான ஒத்தகருத்து இதுவரை உருவாக வில்லை. இவற்றை மனம் கொண்டே பண்ணத்தி பற்றி இங்கு நாம் சிந்திக்கவேண்டிய நிலையிலுள்ளோம்.

பண்ணத்தி பற்றிய விளக்கத்திலே இளம்பூரணர் பின்வரும் மூன்று குறிப்புகளைத் தந்துள்ளார்.

- அ. பாட்டின் இயல்பு கொண்டதும் பண்ணைத் தோற்றுவிப்பதுமான ஒருவகைச் செய்யுள் என்பது,
- ஆ. பண்ணத்தி என்பதும் பாவினம் என்பதும் ஒன்றே என்பது,
- இ. சிற்றிசை, பேரிசை முதலான இசைத்தமிழில் ஒதப்படுவது என்பது.²⁹

(‘சிற்றிசை’, ‘பேரிசை’ என இளம்பூரணரால் குறிப்பிடப்படுவன மறைந் தொழிந்த இசை நூல்களாகும்)

இளம்பூரணரின் மேற்கூட்டியவாறான கருத்துகளைத் தொகுத்து நோக்கினால் அவர் இதனை ஒரு இசைப்பாடல் வகை என்று மட்டும் கருதியுள்ளமையை உய்த்துணரலாம். ஆனால், பேராசிரியருடைய பார்வையில் பண்ணத்தி என்பது, 'இசைப்பாடல் வகை என்ற எல்லைக் கப்பால் நாடகச்செயற்பாட்டோடு தொடர்புடைய ஒருபாடலு'மாகும். இதனைப் பின்வரும் கூற்று தெளிவுறுத்துகிறது.

“மெய் வழக்கல்லாத புறவழக்கினைப் பண்ணத்தி என்ப. இது எழுதும் பயிற்சி இல்லாத புறவறுப்புப் பொருள்களைப் பண்ணத்தி என்பவென்பது. அவையாவன நாடகச் செய்யுளாகிய பாட்டும் மடையும் வஞ்சிப்பாட்டும் மோதிரப்பாட்டும் கட கண்டும் முதலாயின. அவற்றை மேலதே போல பாட்டென்னா ராயினார், நோக்கு முதலாயின உறுப்பின்மையினென்பது. அவை வல்லார்வாய்க் கேட்டுணர்க.”³⁰

இக்கூற்றிலே மெய்வழக்கு என்பது உலக நடப்பியலையும் புறவழக்கு என்பது கற்பனைசார்ந்த நாடகவழக்கையும் சுட்டுவனவாகக் கொள்ளத் தக்கன.³¹ இதன்படி பண்ணத்தியென்பதை நாடகப்பாடலென்ப பேராசிரியர் கருதியமை தெளிவாகிறது. பாட்டு, மடை, வஞ்சிப்பாட்டு, மோதிரப் பாட்டு, கடகண்டு எனப் பேராசிரியர் சுட்டுவன அவருடைய காலத்தில் வழக்கிலிருந்த நாடகப்பாடல்களின் பெயர்களாகலாம் என ஊகிக்க முடிகிறது. இவ்வகையாக்கங்கள் நாட்டுப்புறமக்கள் மத்தியில் வாய்மொழியாக வழங்கிவந்தவையாகலாம் என்ற கருத்தை, 'எழுதும் பயிற்சி இல்லாத புறவறுப்புப் பொருள்களைப் பண்ணத்தி என்பவென்பது' என்ற மேற் கூட்டிய பேராசிரியருடைய கூற்று உணர்த்தி நிற்கிறது. மேலும், 'அவை யெல்லாம் பாட்டு எனக்கொள்ளப்படுவதில்லை' என்ற மரபுசார் கொள்கையொன்றும் மேற்படி பேராசிரியருரைப் பகுதியிலே புலப்படுகிறது. இதற்குக்காரணம் பாட்டு என்பது 'நோக்கு' என்ற உறுப்போடு கூடியதான ஒரு அமைப்பு என்பதாக நிலவியிருக்கக்கூடியதான புலமை மரபேயாகும்.

'நோக்கு' என்பது ஒரு பாடலின் தொனிப்பொருளைப் பல்வகையானும் முழுமைப்படுத்தும் நிலையிலான திட்டப்பாங்கான முறைமைசார் உணர்வோட்டமாகும். (ஒரு உணர்வோட்டத்தின் ஆரம்பம் - உச்சம் - முடிபு என இருக்கவேண்டும்) பண்ணத்தி போன்ற மேற்கூட்டியவாறான பாடல்வகைகளுக்கு மேற்படி உணர்வோட்டம் திட்டப்பாங்கானதாக

இருப்பதில்லையெனப் பேராசிரியர் போன்றோர் கருதியமையை இங்கு நாம் புரிந்துகொள்ளவேண்டும். மேலே நோக்கியவற்றின் அடிப்படையில் பண்ணத்தி பற்றி நாம் வந்தடையக்கூடிய முடிவுகள் வருமாறு:

அ. அது பண்ணோடு கூடியதும் ஆனால் பாட்டு என்ற அமைப்பிலிருந்து வேறுபட்டதுமான ஒரு இசைப்பாடல் வகை.

ஆ. இப்பாட்டுவகை வாய்மொழியிசைமரபு மற்றும் நாடக இசைமரபு என்பவற்றோடு தொடர்புடையதாகத் திகழ்ந்திருக்க வேண்டும்

3. சிலப்பதிகாரத்தின் இசைப்பாடல்கள்

மேலே நாம் இதுவரை நோக்கிய தமிழ்இசைப்பாடல்களின் வரலாற்றில் கலிப்பா, பரிபாட்டு, பண்ணத்தி என்பவற்றையடுத்து நமது காட்சிக்கு வருவன சிலப்பதிகாரத்திலிடம்பெற்ற இசைப்பாடல்களாகும். சங்க இலக்கியங்களுக்குப் பிற்பட்டதான சிலப்பதிகாரம் தன்னுடைய கட்டமைப்பிலே பல்வேறுவகை இசைப்பாடல்களுக்கு இடம் அளித்துள்ளது. இவற்றுள் முக்கியமானவை வரி, குரவை முதலிய பெயர்கள் சுட்டியமைந்த இசைப்பாடல்களாகும். இவ்வாறான வரி, குரவை முதலிய பெயர்கள் சுட்டியமைந்த இசைப்பாடல்களின் இயல்பு மற்றும் அவை புலப்படுத்திநிற்கும் வளர்ச்சிநிலை என்பவற்றை நோக்குவதற்கு, முதற்கண் இவற்றையுள்ளடக்கியமைந்த சிலப்பதிகாரத்தின் கட்டமைப்புப்பற்றிய ஒரு அறிமுகக்குறிப்பை இங்கு முன்வைக்க வேண்டியது அவசியமாகிறது.

சிலப்பதிகாரத்தின் அமைப்பு

இளங்கோவடிகளால் இயற்றப்பட்ட சிலப்பதிகாரமானது ஒரு 'கதைபொதி இலக்கிய'மாகும். அதனுடைய காலத்திற்கு முற்பட்டதான சங்கஇலக்கியப் பரப்பானது தனிநிலை உணர்வுகளையும் உரையாடற் பாங்கிலான உணர்வு வெளிப்பாடுகளையும் கொண்ட பாடல்களின் தொகுப்புகளாக அமைந்தவை. இந்நிலையிலிருந்து குறிப்பிடத்தக்க அளவுக்கு வேறுபட்ட நிலையில், 'ஒரு கதையம்சத்தை முன்வைத்து, அதைப் படிப்படியாக வளர்த்துச்சென்று, திருப்பங்களையும் ஏற்படுத்தி, நிறைவுசெய்த' ஒரு இலக்கியமாக தமிழில் நமக்குக் கிடைக்கும் முதலாவது ஆக்கமே சிலப்பதிகாரமாகும்.

இந்த இலக்கிய ஆக்கம் நாடகப்பாங்கான கட்டமைப்புக் கொண்டது. இதன் பொதுவான கதையம்சம் ஆசிரியர் கூற்றாக அமைவதாகும். கதைப்போக்கின் இடையிடையே இடம்பெறும் உணர்ச்சிமயமான கட்டங்களும் முக்கிய திருப்புமுனைகளும் கதைமாந்தரின் இயங்குநிலைகளினூடாகக் 'காட்சிப்படுத்தல்' உத்தியிலே இதில் முன்வைக்கப்பட்டுள்ளன. இவை பாடல் வடிவங்களில் அமைவன. இவற்றுடன் கதைப்பொருள், காட்சிப்பொருள் என்பவற்றை இணைக்கும் வகையில் உரைநடைப் பாங்கான பகுதிகளும் இதில் இடம்பெற்றுள்ளன. அவ்வகையில் இவ்வாக்கம் 'உரையிடையிட்ட பாட்டுடைச் செய்யுள்' எனக்குறிப்பிடப்படுகின்றது. (சிலப். பதிகம்: 87)

இவ்வாறான அமைப்பில் பாட்டு என்ற வகையிலே, இளங்கோவடிகள் தமது சூழலில் நிலவிவந்த இசை மற்றும் கூத்துமரபுகளைச் சிறப்பாகப் பயன்படுத்தியுள்ளார். இவ்வாறாக அவரால் பயன்படுத்தப்பட்டனவே வரி, குரவை முதலிய இசைப்பாடல்களாகும்.

'வரி'யும் 'குரவை'யும்

'வரி' என்ற வகையிலமையும் பல்வேறுவகைப் பாடலமைப்புகள் 'கானல்வரி', 'வேட்டுவவரி', 'ஊர்கூழ்வரி', 'வாழ்த்துக் காதை' ஆகிய பகுதிகளில் இடம்பெறுவன. 'குரவை' என்ற வகையலான பாடலமைப்புகள் 'ஆய்ச்சியர் குரவை', 'குன்றக்குரவை' என்பவற்றில் பதிவாகியுள்ளன. மூன்று முதல் ஏழு வரையான அடியெண்ணிக்கை கொண்டனவும் பலவகைச்சீர்களிலும் தொடைகளிலும் அமைந்தனவுமான இவ்விசைப் பாடல்கள் நாம் முன்னர் நோக்கிய கலிப்பாவின் தாழிசையென்ற உறுப்பின் அமைப்பை நினைவுக்கு இட்டுவருவனவாகும். இவ்வாறமையும் பாடல்களை நோக்குவதற்கு முதற்கண் வரி மற்றும் குரவை ஆகிய பாடல்மரபுகள் தொடர்பான சில அறிமுகக் குறிப்புகளை இங்கு முன்வைப்பது அவசியமாகிறது.

'வரி'யென்பது இசைப்பாடலமைப்பொன்றையும் அதனோடு இணைந்த ஒரு கூத்தமைப்பையும் சுட்டும் சொல்லாகப் பண்டைக் காலத்தில் வழங்கிவந்திருக்கிறது. வரிப்பாடல்பற்றி நமக்கு விளக்கம் தரும் முக்கிய சான்றாதாரம் சிலப்பதிகாரத்தின் அரும்பதவுரையாகும். இது,

“வரிப்பாடலாவது: பண்ணும் திறமும் செயலும் பாணியும் ஒரு நெறியன்றி மயங்கச் சொல்லப்பட்ட எட்டனியல்பும்

ஆறனியல்பும் பெற்றுத்தன் முதலும் இறுதியும் கெட்டு இயல்பும் முடிந்து கருதப்பட்டசந்தியும் சார்த்தும் பெற்றும் பெறாதும்வரும். அதுதான் தெய்வஞ் சட்டியும் மக்களைப்பழிச்சியும் வரும்.’³²

என்கிறது.

மேற்குறித்த விளக்கத்தின்படி பண்ணென்பபுடும் தாய் இராகங்களினதும் திறன் எனப்படும் சேய் இராகங்களினதும் தாள வகைகளினதும் செயல் முறைகளில் சிலமாறுபாடுகள் கொண்ட ஒருவகைப்பாடல்களே வரிப்பாடல்கள் என உணரமுடிகின்றது. அவை தொடக்கம் முடிவு ஆகிய அம்சங்கள் உரிய முறைமையில் அமையப்பெறாதனவும் குறைவுபட்டு வருவனவுமான ஒருவகைப் பாடல்களேயாகும்.

மேற்படி கூற்றிலே ‘எட்டனியல்பு’, ‘ஆறனியல்பு’ என்பவற்றுக்கு விளக்கம் தரும் டாக்டர் வீ.ப.கா. சுந்தரம் அவர்கள் எட்டெண்ணிக்கையுடைய தாளம், ஆறு எண்ணிக்கையுடைய தாளம் என்பவற்றை இவை சூட்டுவதாகக்கருதுவர்.³³ ‘சந்தியும் சார்த்தும் பெற்றும் பெறாதும்’ என்பதற்கு, ‘தலைவனுடைய ஊரின் பெயரும் தொழிலின் பெயரும் சேர்த்துச் சொல்லியும் சொல்லாது விடப்பட்டும்’ என்பது டாக்டர் சுந்தரம் அவர்கள் தரும் விளக்கமாகும்.³⁴

அரும்பதவுரையாசிரியர் கூற்றுக்கு மேற்கண்டவாறு விளக்கம் தரும் டாக்டர் சுந்தரம் அவர்கள் வரிப்பாடலைத் தமிழின் தொன்மையான வாய்மொழி வழிவந்த ஒருபாடல் மரபாகவும் அதனை வளப்படுத்தி இலக்கிய நிலைக்கு உயர்த்தியவர் இளங்கோவடிகள் எனவும் கூறுவர். மேலும், வள்ளை, ஊசல், குரவை என்பனவும் வரிப்பாடல் வகைகளே எனவும் அவர் கருதுகிறார்.³⁵

வரிப்பாட்டுக்கு அமைந்த ‘வரி’ என்ற முன்னொட்டானது, வருணனை என்ற பொருளில் பாடலின் பொருண்மை மற்றும் அப்பாடல்நிகழும் சூழல் என்பவற்றை அடையாளப்படுத்தி நிற்பதென்பது அதன் பயில் நிலையிற் புலனாகும். (ஆற்றைவருணிப்பது-ஆற்றுவரி, குறித்த ஒன்றைச் சார்த்திப் பேசுவது - சார்த்துவரி)

சிலப்பதிகாரத்தின் வரிபாடல்கள் ‘கானல்வரி’ (7) ‘வேட்டுவவரி’ (12), ‘ஊர்கூழ்வரி’ (19) மற்றும் ‘வாழ்த்துக்காதை’ (29) என்பவற்றில் இடம்பெறுவன என்பது முன்னரே நோக்கப்பட்டது. கானல்வரியிலே

இப்பாடல்கள் கதைமாந்தரின் (கோவலன் மாதவி ஆகியோரின்) உள் போராட்டத்தைக் காட்சிப்படுத்தும் உத்தியாகப் பயன்பட்டன.

வேட்டுவவரியிலே இப்பாடல்கள் கதைப்போக்கினிடையில் ஒரு பண்பாட்டுநிலையின் - வழிபாட்டுச்சூழலின் - வருணனையாக அமைந்தவையாகும். ஊர்கூழ்வரியில், கணவன் கொலைப்பட்டதையறிந்த கண்ணகியின் துயரச்சூழலையும் மனக்கொதிப்பையும் வெளிப்படுத்துவதற்கு இப்பாடல்கள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

வாழ்த்துக்காதையிலே கண்ணகி தெய்வநிலைப்பட்டசூழலின் ஒரு நாடகப்பாங்கான நிகழ்வில் கடவுள்வாழ்த்துப் பொருண்மையில் இப்பாடல்கள் அம்மானைவரி, கந்துகவரி, ஊசல்வரி மற்றும் வள்ளைப்பாட்டு முதலிய வகைகளாக வெளிப்படுகின்றன.

கானல்வரியின் அமைப்பானது கட்டுரை, ஆற்றுவரி, சார்த்துவரி, முகமில்வரி, கானல்வரி, நிலைவரி, முரிவரி, திணைநிலைவரி, மயங்கு திணைநிலைவரி, சாயல்வரி என்பனவாக 9 உட்பிரிவுகளைக் கொண்டது. இவற்றுட்சில பிரிவுகள் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட சந்தர்ப்பங்களில் இடம் பெறுவன.

வேட்டுவவரியின் அமைப்பானது உரைப்பாட்டுமடை, முன்றிற் சிறப்பு, வள்ளிக்கூத்து, முன்னிலைப்பரவல், வென்றிக்கூத்து, கூத்துள் படுதல், வெட்சி, வெட்சிப்புறநடை, கொடை, அவிப்பலி, பலிக்கொடை ஆகிய உட்பிரிவுகளைக் கொண்டது. கானல்வரியின் 'கட்டுரை'ப் பகுதியும் வேட்டுவவரியின் 'உரைப்பாட்டுமடை'யும் மேற்படி இருவகைப் பாடற்பகுதிகளுக்குமான கதைத்தொடர்புசார் பின்புல இணைப்புகளாக அமைவன. ஏனைய பகுதிகளே இசைப்பாடல்களாக அமைவனவாகும்.

ஊர்கூழ்வரியில் மேற்சட்டியவாறான பிரிவுகள் எவையும் இல்லை. இதிலே கதைத்தொடர்பும் பாடற்குதிகளும் வேறுபாடின்றி இணைந்த நிலையிலேயே உள்ளன.

குரவையென்பது பண்டைத்தமிழர் மத்தியில் பெண்களிடையே நிலவி வந்த ஒரு கூத்து மரபு என்பதும் எழுவர், எண்மர் அல்லது ஒன்பதின்மர் கைகோத்து வட்டமாக நின்று ஆடுதல் என்ற செயற்பாடுடையது இது என்பதும் முன்னரே கலிப்பாபற்றிய பகுதியில் நோக்கப்பட்டன. கலித்தொகையில் இடம்பெற்ற குரவையோடு தொடர்புடைய காட்சிகள் சிலவும் அங்கு கவனத்திற் கொள்ளப்பட்டன. அவற்றைவிட விரிவான

தளத்திலமைந்த குரவைக்காட்சிகளைச் சிலப்பதிகாரம் எமக்குத்தருகிறது. இதில் இடம்பெற்றவையான, 'ஆய்ச்சியர் குரவை' (17), 'குன்றக்குரவை' (24) என்பன முறையே மூல்லைநிலத்தவர்களான ஆயர் மத்தியிலும் குறிஞ்சிநிலத்தவர்களான குறவர்மத்தியிலும் நிகழும் வழிபாட்டுமரபுசார் நிகழ்த்துகலைச் செயற்பாடுகளாகும்.

இவற்றிலே ஆய்ச்சியர்குரவையானது, கதைப்போக்கின் ஒரு முக்கிய கட்டத்திலே - கோவலன் கொலைசெய்யப்பட்ட சூழலில் - அத்தொடர் பிலான துர் நிமித்தங்களின் பின்புலத்தில் மாயவனை வழிபடும் பொருண்மைகொண்ட ஒரு சடங்குநிலை ஆட்டமாக அமைந்ததாகும். குன்றக்குரவையானது கதையம்சம் மற்றும் கதைநிகழ் களம் என்பவற்றின் மாற்றங்களைச் சுட்டியுணர்த்த, 'ஒரு நாடக உத்தியாக' இடம்பெற்றதாகும். இவற்றில் நிகழும் இசைப்பாடல்களாகவே சிலப்பதிகாரத்தின் குரவைப் பாடல்கள் நம் கவனத்துக்கு வருகின்றன.

ஆய்ச்சியர் குரவையின் அமைப்பானது உரைப்பாட்டுமடை, கருப்பம், கொளு, எடுத்துக்காட்டு, கூத்துள்படுதல், பாட்டு (2வகை), ஒன்றன்பகுதி, ஆடுநர்புகழ்தல், உள்வரிவாழ்த்து, முன்னிலைப்பரவல், படர்க்கைப்பரவல் ஆகிய உட்பிரிவுகள் கொண்ட தலைப்புகளில் அமைந்த பாடல்களைக் கொண்டதாகும். குன்றக்குரவையின் அமைப்பானது உரைப் பாட்டுமடை, கொளுச்சொல், சிறைப்புறம், பாட்டுமடை (5வகை), தெய்வம்பராஅயது ஆகிய உறுப்புக்களிலமைந்த பாடல்களைக் கொண்டதாகும்.

மேற்படி இரு குரவைகளிலும் இசைப்பாடல் என்ற பொருண்மைக்குப் பொருந்துவனவாக நம் கவனத்துக்கு வரும் பாடல்களாவன, எடுத்துக் காட்டு, பாட்டு, பாட்டுமடை, ஆடுநர்புகழ்தல், ஒன்றன்பகுதி, உள்வரி வாழ்த்து, முன்னிலை மற்றும் படர்க்கைப்பரவல்கள், சிறைப்புறம், தெய்வம்பராஅயது ஆகிய பத்துத்தலைப்புகளில் அமைந்த பாடற்பகுதிகளாகும். ஏனையபகுதிகள் குரவையென்ற கலைநிகழ்வின் பின்புலம், நோக்கம், உள்ளடக்கம், அந்நிகழ்வில் இணைந்து கொள்ளும் முறைமை (கூத்துள்படுதல்) முதலியன சார்ந்த தொடர்புநிலைக் கூறுகளாகத் திகழ்வன.

வரி, குரவை ஆகியவகைசார் பாடல்களின் முக்கிய வடிவநிலைகள்

மேற்கண்டவாறான அமைப்புக்கூறுகளுடனமைந்துள்ள வரி மற்றும் குரவை ஆகிய வகைகள்சார் பாடற்பகுதிகளிலே அமைந்த இசைப்

பாடல்கள் வடிவநிலையிலே புதியசில தோற்றங்களை நமக்குத்தருவன. இவற்றை முக்கியமாக மூவகைப்படுத்தலாம்.

அ. அளவொத்த நான்கு அடிகள்கொண்ட பாடல்கள் (வெவ்வேறு எண்ணிக்கையிலான சீர்களுடன்).

ஆ. அளவொத்த, 'நான்கிற் குறைந்த அல்லது மிக்க' அடிகள் கொண்ட பாடல்கள்.

இ. நான்கடிகளுடன் அமைந்து இடையடிகள் சீர் குன்றுதல்.

மேற்படிவகைகளுக்குச் சில சான்றுகள் வருமாறு:

அ. அளவொத்த நான்கடிகள் கொண்ட பாடல்கள்.

நாற்சீர் நான்கடி

“நாக நாறு நரந்தை நிரந்தன
ஆவு மாரமு மோங்கின வெங்கணும்
சேவு மாவுஞ் செறிந்தன கண்ணுதல்” (சிலப்: 12:2)

வேட்டுவவரியிலமையும் இப்பாடற்பகுதியில் இதேபோன்ற ஓசைச் சிறப்புடன் மேலும் இரு பாடல்கள் தொடர்கின்றன. 'முன்றிற் சிறப்பு' என்ற வகையில் தெய்வம் உறைகின்ற கோயிலின் முற்றத்தை இவை வர்ணிக் கின்றன. இதே வேட்டுவவரியில் நாற்சீர்கொண்ட வேறுவகையான ஓசையுடைய பாடல்களும் உள. சான்றாக ஒன்று.

“ஆனைத்தோல் போர்த்துப் புலியீ னூரியுடுத்துக்
கானத் தெருமைக் கருந்தலைமே னின்றாயால்
வானோர் வணங்க மறைமேன் மறையாகி
ஞானத் தெழுந்தாய் நடுக்கின்றி யேறிற்பாய்.” (சிலப்: 12:8)

இப்பாடல் இறைவியை முன்னிலையாகப்பரவும் தன்மை கொண்டது.

கானல்வரியில் திணைநிலைவரி என்னும் தலைப்பில் அமைந்த பாடலொன்றும் இத்தொடர்பில் இங்கு நம் கவனத்திற்குரியது.

‘புன்னை நீளற் புலவுத் திரைவாய்
அன்னம் நடப்ப நடப்பாள் செங்கண்
அன்னம் நடப்ப நடப்பாள் செங்கண்
கொன்னே வெய்ய கூற்றம் கூற்றம்” (சிலப்: 7:21)

இப்பாடல் தலைவியின் கண்ணழகைத் தலைவன் வியந்துரைக்கும் பொருண்மையில் வருவது. இரண்டாமடியே மூன்றாமடியாகவும் மடங்கி வரும் பண்பை இப்பாடற்பகுதியில் நோக்கலாம். அடிமடங்கி வருதலாகிய இசைப்பாடற்பண்புகொண்ட மூன்றுபாடல்கள் இப்பகுதியில் அமைகின்றன.

இதேபோல் அடிமடங்கி வருகின்ற வெவ்வேறு ஓசைசார்ந்த நான்கு சீர்கள் கொண்ட பாடல்களும் ஆய்ச்சியர்குரவையில் உள்ளன. அப்பாடல் களின் தொடக்கங்கள் வருமாறு.

“இறுமென்சாய.....”

“பொன்னிமயக்கோட்டு.....” (சிலப்: 17:23,30)

இவற்றில் முதலாவது பாடலானது ‘பாட்டு’என்னும் தலைப்பில் கண்ணனையும் அவன் காதலி நப்பின்னையையும் பாடுவதாகும். மற்றது, ‘உள்வரி வாழ்த்து’ என்ற தலைப்பில் பாண்டியமன்னன் புகழ்பாடுவது. மேற் கூறியவாறு அமையும் பாடற்பகுதிகளில் ஒருபொருள்மேல் மூன்றடுக்கி வரும் பண்பை நோக்கியுணரலாம். இது கலிப்பாவின் ‘தாழிசை’ என்ற உறுப்பை நினைவுக்கு இட்டு வருவதாகும்.

அறுசீர் நான்கடி

“தீங்கண் மாலை வெண்குடையான் சென்னி செங்கோ லது வோச்சிக் கங்கை தன்னைப் புணர்ந்தாலும் புலவாய் வாழி காவேரி
கங்கை தன்னைப் புணர்ந்தாலும் புலவா தொழிதல் கயற்கண்ணாய் மங்கை மாதர் பெருங் கற்பென் றறிந்தேன் வாழி காவேரி” (சிலப்:7:2)

இதே ஓசையுடனான ஆறு சீர்கள் கொண்ட ஆறு நான்கடிப்பாடல்கள் கானல் வரியில் உள்ளன. இவற்றில் மூன்று பாடல்கள் கோவலன் கூற்றாகவும் ஏனைய மூன்றும் மாதவி கூற்றாகவும் அமைந்தனவாகும். இவையாவும் ஆற்றுவரி என்ற தலைப்பில் காவிரி நதியை வாழ்த்தும் பாங்கில் அமைந்தவை. அறுசீர் அமைப்பிலே வேறுவகையான ஓசைகொண்ட பாடல்களும் சில உள. சான்றாக ஒன்று.

“கரியமலர் நெடுங்கட் காரிகைமுன் கடற் றெய்வங்காட்டிக் காட்டி அரியசூழ் பொய்த்தா ரறனிலரென் றேழையம் யாங் கறிகோ மைய விரிகதிர் வெண்மதியு மீன்கணமு மாமென்றே விளங்கும் வெள்ளைப் புரிவளையும் முத்துங்கண் டாம்பல் பொதியவழிக்கும் புகாரே யெம்முர்” (சிலப்:7:5)

இதே ஓசையுடன் மூன்று பாடல்கள் தொடர்கின்றன. இப்பாடல்கள் கானல்வரியில் சார்த்துவரி என்னும் தலைப்பில் பாட்டுடைத்தலைவனுடைய பதியும்(ஊரும்) பெயரும் சார்த்திப்பாடும் வகையில் அமைந்தவை என்பது அரும்பதவுரைச் சான்றால் அறியப்படுவது.³⁶

ஆ. நான்கு சீர்களில் நான்கின் குறைந்த அல்லது மிக்க அடிகளாலமைந்த அளவொத்த பாடல்கள்:

மூன்று அடிகளில் அமைந்தவை

“கன்று குணிலா கனியுசுத்த மாயவன்
இன்றுநம் மானுள் வருமே லவன்வாயிற்
கொன்றையந்தீங்குமல் கேளாமோ தோழி” (சிலப்:17:19)

ஆய்ச்சியர்குரவையில் ‘பாட்டு’ என்ற தலைப்பில் அமையும் இப்பாடல் நான்குசீர் கொண்ட மூன்றடிப்பாடலாகும். இதே அமைப்பில் மேலும் இரண்டு பாடல்கள் இங்கு தொடர்கின்றன.

ஐந்தடிகளில் அமைந்தவை.

‘மூவுலகு மீரடியான் முறைநீரம்பா வகைமுடியத்
தாவியசே வடிசேப்பத் தம்பியொடும் கான்போந்து
சோவரணும் போர்மடியத் தொல்லிலங்கை கட்டழித்த
சேவகன்சீர் கேளாத செவியென்ன செவியே
திருமால்சீர் கேளாத செவியென்ன செவியே. (சிலப்: 17:35)

இப்பாடல் ஆய்ச்சியர்குரவையிலே ‘படர்க்கைப்பரவல்’ என்னும் தலைப்பில் நான்குசீர்களில் அமைந்ததாகும். இதேபோல் மூன்று பாடல்கள் இங்கு தொடர்கின்றன.

வாழ்த்துக்காதையிலே அம்மானைவரி, ஊசல்வரி, வள்ளைப்பாட்டு என்பவற்றிலும் ஐந்தடி அளவொத்த பாடல்கள் உள. அவற்றுள் ஒன்று.

‘வடங்கொண் மணியுசன் மேலிரீஇ யையை
உடங்கொருவர் கைநிமிர்ந்தாங் கொற்றைமே லூக்கக்
கடம்பு முதற்றடிந்த காவலனைப் பாடிக்
குடங்கைநெடுங் கண்பிறழ வாடாமோ வுசல்
கொடுவிற பொறிபாடி ஆடாமோ வுசல்” (சிலப்: 29:23)

ஆறடிகளிலமைந்த பாடல்

ஐந்தடிகொண்ட அம்மானைவரிப்பாடல்களின் தொடர்ச்சியிலமைந்த இறுதிப்பாடல் ஆறடிகளில் நான்கு சீர்கள் கொண்டமைந்ததாகும்.

*‘அம்மனை தங்கையிற் கொண்டங் கணியிழையார்
தம்மனையிற் பாடுந் தகையேலோ ரம்மாளை
தம்மனையிற் பாடுந் தகையெலாந் தார்வேந்தன்
கொம்மை வரி முலைமேற் கூடவே யம்மாளை
கொம்மை வரிமுலைமேற் கூடிற் குலவேந்தன்
அம்மென் புகார் நகரம் பாடேலோ ரம்மாளை.’* (சிலப்: 29:19)

இ. நான்கடிகளுடன் அமைந்து இடையடிகள் (மூன்றாமடி) சீர் குன்றுதல்.

*‘வலைவாழ்நர் சேரி வலையுணங்கு முன்றில் மலர்கை யேந்தி
விலைமீனுணங்கற் பொருட்டாக வேண்டுருவங் கொண்டு வேறோர்
கொலைவேனெடுங்கட் கொடுங்கூற்றம் வாழ்வ
தலைநீர்த்தன் கான லறியே னறிவேனே லடையேன் மன்னோ.’*
(சிலப்: 7:10)

இப்பாடல் கானல்வரியில் ‘கானல்வரி’ என்னும் தலைப்பிலேயே அமைந்தது.

மேலே இதுவரை சிலப்பதிகாரத்தின் இசைப்பாடல்கள் என்ற தலைப்பில் வரி மற்றும் குரவை என்னும் வகைமைகளிலமைந்த இசைப்பாடல்களின் வடிவநிலைகளுக்கான வகைமாதிரிச் சான்றுகளுடன் சிலவற்றை நோக்கினோம். இப்பாடல் வடிவங்கள் தொடர்பாக இரு அம்சங்கள் நமது கவனத்துக்குரியன. ஒன்று ஒருபொருள்மேல் மூன்றடுக்கி வருதல் என்ற பண்பாகும். இது ஒத்தாழிசைக்கலிப்பாவின் தாழிசையுறுப்பை நினைவுக்கு இட்டுவருவது என்பதை மேலே நோக்கியுள்ளோம். இரண்டாவது அடிமடங்கிவருதல் என்ற இசைப்பாடலுக்குரிய பண்பாகும்.

முன்னர் நாம் நோக்கிய கலி, பரிபாட்டு என்பவற்றிலுள்ள பாடல்கள் ஒவ்வொன்றும் பல்வேறு உறுப்புக்கள் கொண்ட கூட்டுவடிவங்களாகும். ஆனால் இங்கே நாம் நோக்கிய வரி, குரவை என்பனசார் பாடல்கள் தனித்தனிப்பாடல்களாக இசைத்துப்பாடத்தக்க நிலையில் அமைந்தவை. இவ்வாறாகத் தனித்தனியாகப்பாடக்கூடிய முறைமையில் இசைப்பாடல்கள் பெருந்தொகையாக உருவாக்கம் பெறுவதனைத் தொடர்ந்து வந்த பக்தியிலக்கியப்பரப்பில் நோக்கலாம். இவ்வாறமைகின்ற இத்தனிநிலைப்

பாடல்களுக்கு இலக்கணம் கூறும் முறைமையைத் தொல்காப்பியத்திற்குப் பிற்பட்ட யாப்பிலக்கண மரபில் நோக்கமுடியும். அம்மரபுசார் முக்கிய நூல்களாகத் திகழ்வன யாப்பருங்கலமும் யாப்பருங்கலக் காரிகையுமாகும். இந்நூல்கள் மேற்படி தனிநிலைப் பாடல்களைப் 'பாவினம்' என்பதாகத் தனிவகைப்படுத்திச்சுட்டி, இலக்கணங் கூறுவனவாகும்.

இவ்வகையில் மேலேநாம் நோக்கிய சிலப்பதிகாரப் பாடல்களுள் 'அளவொத்த நான்கடிகள்' கொண்ட தனிநிலைப்பாடல்கள் ஒவ்வொன்றும் 'விருத்தம்' என்ற பாவின வகையாகச் சுட்டப்படுவன. அடிதோறும் 'மூன்றுசீர்'கள் கொண்டது 'வஞ்சிவிருத்தம்', 'நான்குசீர்'கள் கொண்டது 'கலிவிருத்தம்', ஐந்துசீர்கள் கொண்ட நான்கடிப் பாடல்கள் 'கலித்துறை' எனப் பெயர்பெறுவன. 'ஆறுசீர்களும் அதற்குமேற்பட்ட சீர்'களும் கொண்டவை கழிநெடிலடி ஆசிரிய விருத்தம் எனப்பெயர்நெடுபவை.³⁷ மூன்றடிகள் கொண்ட பாடல் (*கன்றுகுணிலா.*) மேற்கூட்டிய பாவினமரபின் படி ஆசிரியத்தாழிசை எனப்படுவன.³⁸ மேற்கூட்டிய 'வலைவாழ்நர்.' என்ற பாடல் பாவின மரபிலே ஆசிரியத்துறை யென்னும் வகைசார்ந்தது.³⁹

சிலப்பதிகாரத்தில் மேலே நாம் நோக்கிய ஐந்து மற்றும் ஆறடிகளால் மைந்த பாடல்கள் பொதுவாக தொல்காப்பிய மரபையொட்டியே பெயர் சுட்டப்பட்டுவருவன. அவ்வகையில் அவை யாப்பினால் வேறுபட்ட கொச்சகவொருபோகு எனக் கணிக்கப்படுவன. சிலப்பதிகார யாப்பமைதி என்ற தலைப்பில் ந.வீ. செயராமன் அவர்கள் எழுதிய ஆய்வுநூல் இதனைத் தெளிவுறுத்தும்.

வெண்பாவினம் ஆசிரியப்பாவினம் இசைப் பண்பு

மேற்கூட்டிய வரி மற்றும் குரவைசார் காதைகளில் மட்டுமல்லாமல் வேறுசில காதைகளிலும் இசைப் பாடற்பண்புகளை நோக்கமுடிகின்றது. இவ்வகையில் முதலாவதான 'மங்கல வாழ்த்துப் பாடல்' மற்றும் இரண்டாவதான 'மனையறம் படுத்த காதை' என்பவற்றிலும் இசைப்பாடற் பகுதிகள் உள்ளன. மங்கலவாழ்த்திலே 'திங்களைப் போற்றுதும்..', 'ஞாயிறுபோற்றுதும்..', 'மாமழை போற்றுதும்', 'பும்புகார் போற்றுதும்' ஆகிய தொடக்கங்களைக்கொண்ட போற்றிப் பாடல்கள் (சிலப்:1) வாழ்த்துப்பொருண்மையில் அமைந்தனவாகும்.

'மனையறம்படுத்த காதையிலே' கோவலன் தன்மனைவி கண்ணகியை நோக்கியுரைப்பதாக அமைகின்றவையான,

*‘மாசறு பொன்னே வலம்புரி முத்தே
காசறு விரையே கரும்பே தேனே
அரும்பெற்ற பாவா யாருயிர் மருந்தே
பெருங்குடி வாணிகள் பெருமட மகளே
மலையீடைப் பிறவா மணியே யென்கோ
அலையீடைப் பிறவா வமிழ்தே யென்கோ
யாழிடைப் பிறவா விசையே யென்கோ
தாழிருங் கூந்தற் றையா னின்னை..’*

என்பது வரையுமான ஆசிரியப்பா அடிகள்(சிலப்: 2:73-80) காதலுணர்வை வெளிப்படுத்தும் நோக்கில், எதுகை, மோனை, இயைபு ஆகிய ஒலிக் கோலச்சிறப்புக்களுடன் இசைப்பண்பு கொண்டனவாகத் திகழ்கின்றன. எனவே அப்பகுதியை இசைப்பாடல் என்றே கூறலாம்.

மேற்சட்டிய இருகாதைகளின் பாடற்பகுதிகளும் முறையே ‘சிந்தியல் வெண்பா’ மற்றும் ‘ஆசிரியப்பா’ வகைசார்ந்தவை. இவ்விரு பாடல்வடிவங்களும் பொதுவாக இயற்றமிழுக்கே சிறப்புரிமைபூண்ட பாவடிவங்களாகவே கருதப்படுவன. ஆனால் இங்கு மேற்சட்டிய பாடற் பகுதிகள் இசைக்கும் பயன்படக்கூடியவையாகத் திகழ்கின்றன. குன்றக்குரவை(25), வாழ்த்துக் காதை(29) என்பவற்றிலும் வெண்பாக்களின் பயிற்சியை நோக்கமுடிகிறது. கலித்தொகைப் பாடல்கள் பற்றிய சான்றுகளிலே, தாழிசையுறுப்புக்களாக வெண்பாக்களும் அமைந்தமையை முன்பு நோக்கியுள்ளோம்.

சிலப்பதிகாரத்தின் மேற்சட்டிய இசைப்பாடற் பயில்நிலையானது தமிழரின் இசைப்பாடல் வரலாற்றில் கலித்தொகைக்குப்பிற்பட்டதாகும். அவ்வகையில், பண்டைய நாட்டார் வழக்காற்றியல்சார்ந்த வாய்மொழி மரபுகளிலிருந்து செவ்வியலைநோக்கியதான ஒருவளர்ச்சியில் கலித் தொகைக்குப் பிற்பட்டதான ஒரு வளர்ச்சிக் கட்டத்தையே மேற்படி சிலப்பதிகாரத்தின் இசைப்பாடற்பரப்பு எமக்கு அடையாளப்படுத்தி நிற்கிறது. இதனையடுத்து நமது கவனத்திற்கு வருபவை திருமுறை, திவ்வியபிரபந்தம் ஆகிய தொகுப்புக்களிலமைந்த பாடல்களாகும்.

4. பக்தி இயக்கத்தின் ‘பண்ணுமந்த’ பாடல்கள்

மேலே நாம் நோக்கிய சிலப்பதிகாரத்தின் இசைப்பாடல்களையடுத்து நமது கவனத்திற்கு வருவவை திருமுறை, திவ்வியபிரபந்தம் ஆகிய

தொகுப்புக்களிலமைந்த பாடல்களாகும். இவை இறையணர்வின் வெளிப்பாடுகளாக முகிழ்த்தவையாகும். தமிழ்நாட்டின் பல்வேறு ஊர்களில் கோயில் கொண்டிருந்த சிவன் மற்றும் திருமால் ஆகிய கடவுளரைப் போற்றிப் புகழ்வனவும் அவ்விறைவர்களின் அருளை வேண்டி நிற்பனவுமாகிய பொருண்மைகளிலமைந்த பாடல்களே இவைகளாகும். இப்பாடல்களுள் இன்னொரு வகையின மேற்படி கோவில்களின் சூழல்கள் சார்ந்த சமூகமாந்தரைத் தம்மோடு உள்படுத்திப் பாடப்பட்டவையாகும். அவ்வகையில் அச்சமூகமாந்தரின் உணர்வுகளைத் தொடும் வகையிலும் அவர்களைக் கோயில்வழிபாட்டை நோக்கி ஈர்க்கும் வகையிலும் இவை அமைந்தவையாகும். இவ்வாறான தேவைகளுக்கு ஏற்பவே இப்பாடல்கள் இசைப்பாடல்களாக உருப்பெற்றவையாகும்.

முன்னர் நாம் கலிப்பா பற்றிய பகுதியிலே 'தேவர்ப்பராஅய' எனப்படும் 'தெய்வத்தை முன்னிலைப்படுத்திய பாடல் மரபு' ஒன்றை நோக்கினோம். பரிபாட்டு என்ற பகுதியிலும் இவ்வாறான தெய்வத்தை முன்னிலைப்படுத்திய பாடல் பற்றிய குறிப்பு இடம் பெற்றுள்ளது. இவ்வாறான தேவர்ப்பராஅய மரபுகளின் - அதாவது 'இறைபுகழ்பாடும் மரபுக'ளின் - தொடர்ச்சியாகவே நாம் இந்தப் பண்சுமந்த பாடல்களைக் கருத இடமுள்ளது.

இப்பண்சுமந்த பாடல்கள் பாடப்பட்டகாலத்தில் தமிழ்ச்சூழலில் இசையானது இலக்கணமயப்படுத்தப்பட்ட சிறப்பான வளர்ச்சியை எய்தியிருந்தது. பரிபாட்டு, சிலப்பதிகாரம் என்பவற்றின் காலத்திலேயே இவ்வாறான இலக்கணமயப்படுத்தப்பட்ட வளர்ச்சி நிலையை இசை எய்திவிட்டது என்பதை பாடல்களிலமைந்த பல்வேறு அகச்சான்றுகள் மூலம் அறிந்துகொள்ளமுடிகிறது. சிலப்பதிகாரத்தில் இசையமைப்பாளன், இசையாளன், குழலோன், தண்ணுமைஆசிரியன், பாடலாசிரியன் எனப் பல்வேறுபட்டவர்களின் இசையமைதி மற்றும் இயல்புகள் என்பன மிகவிரிவாகவே கூறப்பட்டுள்ளதைக் காண்கிறோம். சிலப்பதிகாரப் பாடல்களின் மூலமும் உரையாசிரியர்களின் விளக்கங்களின் மூலமும் ஏழ்பெரும் பாலைகள், நாற்பெரும் பண்கள், வலமுறை - இடமுறைப் பாலைத் திரிபுகள் போன்ற பல இசைசார்பான இலக்கண முறைமைகளை அறிந்துகொள்கிறோம். அதனைத்தொடர்ந்தமைந்த பக்திஇயக்க காலத்தில் மேற்கூறிய இலக்கண மயப்படுத்தப்பட்ட வளர்ச்சிநிலைகள் தொடர்ந்தன.

இசைக்கருவிகள் பலவும் சமயவழிபாட்டில் முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்ததான ஒரு வரலாற்றுச் சூழலை பக்தியியக்கப் பாடல்கள் உணர்த்திநிற்கின்றன. திருமுறைப் பாடலாசிரியர்களில் முதல்வராகக் கருதப்படும் காரைக்காலம்மையார்(கி.பி.5-6ஆம்.நூ.ஆ.) தனது பதிகங்களிலே, அக்காலகட்ட வழிபாட்டு மரபில் இசையுணர்வு எய்தியிருந்த முக்கியத்துவத்தையும் கருவியிசைகள் பயன்பட்டிருந்த நிலையையும் தனது பாடல்களில் புலப்படுத்தியுள்ளார். சான்றாக ஒரு பாடல்:

“துத்தம் கைக்கிளைவிளரி தாரம்
உழை இளி ஓசைபண்கெழுமப்பாடிச்
சச்சரி கொக்கரை தக்கையோடு
தகுணிதம் துந்துபி தாளம் வீணை
மத்தளம் கரடிகை வன்கை மென்றோல்
தமருகம்குடமுழ மொந்தை வாசித(து)
அத்தனை விரைவினோ டாடு மெங்கள்
அப்பனிடந்திரு வாலங்காடே”

(திருமுறை:11:திருவாலங்காட்டுமுத்த:1:9)

இப்பாடலில், ‘ஓசை பண்கெழுமப்பாடி’ என்ற தொடர் பண்ணுடன் பாடுதல் என்பதான செயன்முறையைச் சுட்டிநிற்கிறது. அச் செயன் முறையிலே ‘சச்சரி’, ‘கொக்கரை’, ‘தக்கை’, ‘தகுணிதம்’, ‘துந்துபி’, ‘தாளம்’, ‘வீணை’, ‘மத்தளம்’, ‘கரடிகை’, ‘வன்கை மென்றோல் தமருகம்’, ‘குடமுழவு’, ‘மொந்தை’ ஆகிய அக்கால இசைக்கருவிகள் பயன்பட்டிருந்த நிலையையும் இதில் தெரிந்துகொள்ள முடிகின்றது.

மேலும் இப்பாடலில், இசைநரம்புகளுக்கூரிய (ஸ்வரங்களுக்கூரிய) துத்தம், கைக்கிளை, விளரி தாரம், உழை, இளி ஆகிய தமிழிசைப் பெயர்கள் இடம்பெற்றுள்ளமை இசையாய்வாளர்களின் தனிக்கவனத்துக்குரியதொன்றாகும். இவ்விசைநரம்புகளின் பெயர்கள் பக்தியியக்கக்காலத்துக்கு முற்பட்டதான சிலப்பதிகாரத்திலும் (ஆய்ச்சியர் குரவை: 14-15) இடம்பெற்றிருந்தமை இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது.

அடுத்துவந்த முக்கிய நாயன்மாரில் ஒருவரான திருநாவுக்கரசர் ‘தமிழோடிசைபாடல் மறந்தறியேன்’ என்றவர். (திருமுறை: 4:1:6) இவரின் சமகாலத்தவரான திருஞானசம்பந்தர் இசைஞானத்தை நிறைவாகவே பெற்றிருந்தவர் என்பது அவரது பாடல்களின் அகச்சான்றுகளில் (திருமுறை: 1.11.4, 1.126.11, 2.34.4) தெளிவாகவே புலனாகிறது.

இவர் தாளத்துடன் இசைத்துப்பாடியவர். அதுமட்டுமன்றி கருவி இசைக்கலைஞர்களுடன் (உ-ம்: திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர்) இணைந்து இயங்கியுமுள்ளார் என்பது பெரியபுராணம் தரும் செய்தியாகும்.

இவற்றைத் தொகுத்து நோக்கும்போது, பக்தியிசைப் பாடல்களுக்குப் பின்புலமாக ஒரு இசைப்புலமைச் சூழல் நிலவியமை தெளிவு. இந்த இசைப்புலமைச் சூழல்சார் அம்சங்களுடன், தமிழகத்தின் பல்வேறு கிராமியச் சூழல்கள்சார்ந்த சமூகமாந்தர்களிடம் வாய்மொழி வழக்கி லிருந்த இசைப்பாடல்மரபுகளை (பாவை, அம்மாளை, ஊசல், தாலாட்டு முதலான மரபுகளை) யும் உள்வாங்கி வெளிப்பட்டனவாகவே மேற்படி பக்திக்கால இசைப் பாடல்கள் திகழ்கின்றன.

இவ்வகைப்பாடல்களை, 'பண்சுமந்த பாடல்' என்பது மரபு. இத் தொடர் திருமுறையாசிரியர்களில் ஒருவரான மாணிக்கவாசகரின் திருவம்மானையில் இடம்பெற்றுள்ளது. 'பண்சுமந்த பாடல் பரிசு படைத் தருளும் பெண்சுமந்த பாகத்தன் பெம்மான்' என அவர் சிவபிரானைக் குறிப்பிடுகிறார். (திருவாசகம்: 182). 'பண்சுமந்த பாடல்' என்பதற்கு 'பண்களால் சுமக்கப்பட்ட பாடல்கள்' எனவும் 'பண்களைச்சுமந்த பாடல்கள்' எனவும் இருவகையில் பொருள் கொள்ளலாம். அதாவது, இப்பாடல்கள் பாடப்படும் பொழுதே பண் - அதாவது இசை - உணர்வுடன் வெளிப்பட்டவை என்பதே இதன் பொருளாகும்.

இவ்வாறு உருவான திருமுறை மற்றும் திவ்யபிரபந்தப் பாடல்களுட் சில தனிநிலைப் பாடல்களாக அமைந்தவை. (உ-ம் மணிவாசகரின் சிவபுராணம், திருவண்டப்பகுதி, கீர்த்தித் திருவகவல், போற்றித்திருவகவல் மற்றும் திருமங்கையாழ்வாரின் சிறிய திருமடல், பெரிய திருமடல் முதலியன). மிகப் பெரும்பான்மையான பாடல்கள் 10,11,12 ஆகிய எண்ணிக்கை கொண்ட தொகுநிலைகளில் அமைந்தவையாகும். இவையே பதிகம் மற்றும் பத்து ஆகிய பெயர்களில் அடையாளப்படுத்தப்படுவன. 20, 30, 50, 100, 101 முதலான எண்ணிக்கைகளிலான தொகுநிலைப் பாடல்களும் மேற்படி திருமுறை - திவ்யபிரபந்தப் பரப்பில் உள. இவ்வாறான பல எண்ணிக்கைகள் கொண்ட தொகுநிலையிலான பாடல்கள் முன்னரே நாம் நோக்கியுள்ளதான கலிப்பாவின 'தாழிசை' என்ற உறுப் புடன் தொடர்புறுத்தி நோக்கத்தக்கன.

மேற்படி (கலிப்பாவின்) தாழிசை என்ற உறுப்பானது 'ஒருபொருள்மேல் மூன்றுக்கி வருவதாகிய' அமைப்புடையதாகும். அதாவது குறித்த ஒரு உணர்வம்சத்தை ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட பாடல்களில் தொடர்ந்து வளர்த்தெடுத்துச் செல்வதே இவ்வமைப்பின் சிறப்பியல்பாகும். இவ்வாறான தாழிசையமைப்பினுடைய உணர்வம்சத் தொடர்ச்சியின் ஒரு வளர்ச்சிப் போக்கையே 10 முதல் 100 மற்றும் 101 வரையான எண்ணிக்கைகளில் விரிந்து தொடர்கின்றதானதொரு முறைமையை மேற்படி பக்தியியக்க காலப் பண்கமந்த பாடல்களின் வரலாற்றில் நாம் தரிசிக்கிறோம்.

இவ்வாறான வரலாற்றுப் போக்கை நோக்குதற்கு, முதற்கண் பக்தியிலக்கியத்தின் பாடற்பரப்பில் வாய்மொழிமரபுசார் பாடல்களுக்கான வேர்களை முதற்கண் இங்கு நாம் கவனத்திற் கொள்ளவேண்டியுள்ளது.

வாய்மொழி மரபிலிருந்து

மேலே சிலப்பதிகாரம் பற்றிய பார்வையிலே அதன் ஆசிரியராகிய இளங்கோவடிகள் தமது காலத்தில் வழக்கிலிருந்த நாட்டார் வழக்காற்றியற் கலைமரபுசார் பாடல்வகைகளை (குறிப்பாக வரி, குரவை முதலியவற்றை) எடுத்தாண்டுள்ளமையை நோக்கினோம். அதுபோலவே திருமுறை மற்றும் திவ்யப்பிரபந்த பாவலர்களும் தமது பக்தி இயக்கத்தேவைக்கேற்பத் தமது காலகட்டத்து நாட்டார் வழக்காற்றியல் மரபுசார் வாய்மொழி மூலங்களிலிருந்து தமது பக்திப்பாடல்களுக்கான பொருண்மைகளையும் வடிவங்களையும் தேர்ந்து கொண்டுள்ளனர். இவ்வகையில் அம்மானை, ஊசல், சாமல், தாலாட்டு, பாவை, சுண்ணம் முதலியவகைசார் பாடல்கள் இவர்களால் பாடப்பட்டுள்ளன.

நாயன்மாருள் ஒருவரான மாணிக்கவாசகர் மேற்கூட்டியவற்றுள் தாலாட்டுத் தவிர்ந்த ஏனைய பலவகைப் பாடல்களைப்பாடியுள்ளார். சிலப்பதிகாரத்தில் இடம்பெற்றுள்ள ஊசல்வரி, அம்மானைவரி என்பவற்றுக்குப் பின்னர் அவ்வகைசார் பாடல்கள் மாணிக்கவாசகரிடமிருந்து எமக்குக் கிடைக்கின்றன. ஆண்டாள் மற்றும் மணிவாசகர் ஆகியோர் அறிமுகம் செய்து நின்ற புதிய இசைப்பாடல் மரபாகப் பாவைப்பாட்டு மரபை (திருப்பாவை, திருவெம்பாவை) ச்சுட்டலாம். தாலாட்டு என்ற வாய்மொழிப் பாடல்மரபு ஆழ்வார்களால் எடுத்தாளப்பட்டுள்ளது. பெரியாழ்வார், குலசேகராழ்வார் ஆகியோர் இத்தாலாட்டுமரபைச் சிறப்பாகக் கையாண்டுள்ளனர். மேற்கூட்டிய வற்றுக்குச் சில சான்றுகள்:

அம்மாளை -	'கேட்டாயோதோழி' (திருவாசகம்: 180)
ஊசல்	'சீரார் பவளங்கால்' (திருவாசகம்: 329)
சாழல்	'புசுவதும்வெண்ணீறு' (திருவாசகம்: 255)
தாலாட்டு	'மாணிக்கங்கட்டி வயிரம்' (திவ்ய: 44) 'மன்னுபுகழ்க் கௌசலை' (திவ்ய.719)
பாவை	'மார்கழித்திங்கள்' (திவ்ய.474) 'காதார்குழையாட' (திருவாசகம்: 168)
சுண்ணம்	'முத்துநல் தாமம்பூ மாலை' (திருவாசகம்: 195)

இப்பாடல்கள் பலவும் தரவுகொச்சகக்கலிப்பா, கலித்தாழிசை மற்றும் விருத்தம் என்னும் வகைமைகளுக்குள் இனம் காணப்படுவனவாகும். மேற்படி பண்சுமந்த பாடற் பரப்பில் விருத்தமே மிக அதிகம் பயின்ற தென்பதால் அப்பயில்நிலைபற்றி இங்கு நோக்கவேண்டியது அவசியமாகிறது.

விருத்தப்பாடல் வடிவமும் அதன் பயில்நிலையும்

'ஆழ்மனம் சார்ந்த உணர்வம்சங்களை விரிந்த நிலையில் எடுத்துரைப்பதற்கும் எண்ணத்தின் வண்ணங்களையெல்லாம் கற்பனையின் எல்லைக் கோடுவரைசென்று இசைக் கோலங்களிற் காட்சிப் படுத்துவதற்கும் பயன்படக்கூடிய ஒரு பாடல்வடிவமே' விருத்தமாகும். அளவொத்த நான்கடிகள் என்ற பொது அமைப்புக்குள் எத்தனை சீர்களிலும் விரிந்து செல்வதற்கு இது வாய்ப்பளிப்பது. இக்காரணத்தாலேயே நாம் இங்கு நோக்கும் பக்தி இலக்கியப்பரப்பில் விருத்தப்பாடல் வடிவங்கள் மிகுதியாகப் பயின்றுள்ளன.

சிலப்பதிகாரத்தில் பயின்ற விருத்தப்பாடல் வடிவத்தை பக்தி இலக்கியப்பரப்பில் முதன் முதலில் பயன்படுத்தியவர் காரைக்காலம்மையாராவார். இவருடைய திருவாலங்காட்டு மூத்த திருப்பதிகங்கள் இப்பயில் நிலைக்கு தோற்றுவாய் செய்தனவாகும். மேலேநோக்கிய அவருடைய "துத்தம் கைக்கிளை...." எனத்தொடங்கும் பாடல் எண்சீர்க் கழிநெடிலடியாசிரியவிருத்தம் ஆகும். அம்மையாருக்குப் பின்வந்த பக்திப்பாவாணர்களும் விருத்தத்தின் மேற்படி பயன்பாட்டு நிலையை நன்கு உணர்ந்திருந்தனர் என்பதை திருமுறை, திவ்யப்பிரபந்தம் என்ப

வற்றின் பாடற்பரப்பு தெளிவாகவே எடுத்துக் காட்டுகிறது. இவ்வகையில் இவ்விருத்தப்பாடல் வடிவம் பயன்பட்டுள்ள நிலை மற்றும் அப்பயன் பாட்டினூடாக அது எய்திய வளர்ச்சிநிலைகள் என்பன இங்கு சுருக்கமாக நோக்கப்படவுள்ளன.

விருத்தத்தின் அமைப்பிலே பலவகைச்சீர்கள் கொண்ட பாடல்களை பக்திஇலக்கியப்பரப்பு காட்டுகிறது. 4 முதல் 12 வரையான சீர்களின் பயில்நிலையை இவற்றில் காணலாம். குறிப்பாக நாற்சீர் கொண்டவையான கலிவிருத்தம் மற்றும் அறுசீர், எண்சீர்களாலான கழிநெடிலடி ஆசிரிய விருத்தம் என்பனவே மிகுதியாகப் பயின்றுள்ளன.

நாவுக்கரசர் பாடல்களில் 'திருக்குறுந்தொகை' என்ற பெயர் கொண்ட ஐந்தாந்திருமுறையானது முழுவதும் நான்குசீர்களிலமைந்த கலிவிருத்தப் பாடல்களைக் கொண்டதாகும்.

“அன்னம் பாலிக்கும் தில்லைச் சிற்றம்பலம்
பொன்னம் பாலிக்கு மேலுமிப் புமிசை
என்னன் பாலிக்கு மாறுகண் டின்புற
இன்னம் பாலிக்கு மோஇப் பிறவியே” (திருமுறை.5.1.1)

என்பது இத்திருமுறையின் தொடக்கப் பாடலாகும்.

அவரின் நான்காம் திருமுறையின் பெரும்பகுதி 'திருநேரிசை - திருவிருத்தம்' எனச் சுட்டப்படுவது. இதிலே 'திருநேரிசை' மற்றும் 'திருவிருத்தம்' ஆகிய இருவகைப் பாடல்களும் இடம்பெற்றுள்ளன. திருநேரிசை என்றவகையிற் சுட்டப்படுவன அறுசீர்க் கழிநெடிலடி யாசிரிய விருத்த அமைப்புடைய பாடல்களேயாகும். 'திருவிருத்தம்' என்பது கலித்துறை என்ற வகைமைசார் பாடலைக் குறிப்பது. (ஐஞ்சீர்களைக் கொண்ட அளவொத்த நான்கடிகள் கலித்துறை அமைப்பைக் குறித்ததாகும் என்பது மேலே சிலப்பதிகாரப் பகுதியில் நோக்கப்பட்டது.) இக்கலித்துறையில், ஒரு குறிப்பிட்ட வகைமையானது எழுத்தெண்ணிக்கை அடிப்படையில் கட்டளைக் கலித்துறை எனப் பின்னாளில் இலக்கணம் கூறப்படுவது.⁴⁰ நாவுக்கரசரின் 'திருவிருத்தம்' என்பது மேற்படி கட்டளைக் கலித்துறை என்ற வகைமை சார்ந்ததாகும். நாவுக்கரசருக்கு முற்பட்டவரான காரைக் காலம்மையாரும் தமது திருவிரட்டை மணிமாலை என்ற ஆக்கத்தில் வெண்பாவுடன் கட்டளைக் கலித்துறை என்ற இந்தப் பாடல் வடிவத்தையும் பயன்படுத்தியுள்ளார்.

திவ்ய பிரபந்த ஆசிரியர்களிலொருவரான நம்மாழ்வார் பாடிய திருவிருத்தம் என்பதும் நாவுக்கரசருடையதைப் போலக் கட்டளைக் கலித்துறை யாப்பிலமைந்ததாகும். இவரின் இவ்வகைப் பாடலுக்குச்சான்று:

‘பொய்நின்ற ஞானமும் பொல்லா ஒழுக்கும் அழுக்குடம்பும்
இந்நின்ற நீர்மை இனியாம் உறாமை உயிரளிப்பான்
என்றின்ற யோனியு மாய்ப்பிறந் தாய் இமை யோர் தலைவா
மெய்நின்றின்று கேட்டரு ளாய் அடி யேன் செய்யும் விண்ணப்பமே’
(திவ்ய: 3580)

அறுசீர்க்கழி நெடிலடியாசிரியவிருத்தம் பொதுவாக பக்திப்பாடற் பரப்பில் மிகுதியாகப் பயில்வதாகும். இங்கு அதற்குச் சான்றாகத் தொண்டரடிப் பொடியாழ்வாரின் பாடலொன்றை நேர்க்கலாம்:

‘பச்சைமா மலைபோல் மேனிப் பவளவாய்க் கமலச் செங்கண்
அச்சுதா அமர ரேறே ஆயர்தம் கொழுந்தே என்னும்
இச்சுவை தவிர யான்போய் இந்திர லோக மாளும்
அச்சுவை பெற்றினும் வேண்டேன் அரங்கமா நகரு ளானே.’
(திவ்ய.873)

மேற்படி பக்தியிலக்கியப்பரப்பில் பயின்ற அறுசீர் மற்றும் எண்சீர் விருத்தங்களிற் சில ‘திருத்தாண்டகம்’ என்ற பெயரில் வழங்கியமை தெரிகிறது. திருமங்கையாழ்வாரின் திருக்குறுந்தாண்டகம் என்ற பாடற்பகுதி அறுசீர்விருத்தங்களாலானது. சான்று:

‘காற்றினைப்புனலைத்தீயைக் கடிமதீளிலங்கை செற்ற
ஏற்றினை இமயம் மேய எழில்மணித் திரளை இன்ப
ஆற்றினை, அமுதந் தன்னை அவுணனார் உயிரை யுண்ட
கூற்றினை குணங்கொண் டுள்ளம் கூறுநீ கூறு மாறே’
(திவ்ய.2033)

இவரின் திருநெடுந்தாண்டகம் என்ற பதிகம் எண்சீர்விருத்தங்களால் மைந்தது. திருநாவுக்கரசரின் ஆறாந்திருமுறையும் திருத்தாண்டகம் எனக்கூட்டப்படுவதாகும். இத்திருமுறைப் பாடல்களும் எண்சீர்விருத்தங்களாக அமைந்தவையேயாம். சான்றாக அதன் முதலாவது பாடல்:

‘அரியானை அந்தணர்தம் சிந்தை யானை
அருமறையின் அகத்தானை அணுவை யார்க்கும்
தெரியாத தத்துவனைத் தேனைப் பாலைத்
திகழொளியைத் தேவர்கள்தம் கோனை மற்றைக்

கரியானை நான்முகனைக் கனலைக் காற்றைக்
கனைகடலைக் குலவரையைக் கலந்து நின்ற
பெரியானைப் பெரும்பற்றப் பலியூரானைப்
பேசாத நாளெல்லாம் பிறவா நாளே' (திருமுறை.6.1.1)

இது நான்கடிகள் கொண்ட பாடல்.

மேலே நாம் நோக்கிய திருமங்கையாழ்வார் மற்றும் திருநாவுக்கரசர் பாடல்கள் 'தாண்டகம்' என வழங்கியமைக்கான காரணம் ஆய்வுக்குரியது. இத்தொடர்பில் சிந்தித்த தமிழிசையாய்வாளர் வீ.ப.கா.சுந்தரம் அவர்கள். "தாண்டு - அகம்" என்பது தாண்டகம் எனப் பெயர்கொண்டுள்ளது' என்பர்.

தகதகிட, தகிட, தகதகிட, தகிட
தகதகிட தகதகிட தகிட தகிட

என்னும் சந்த வாய்ப்பாட்டைச்சுட்டி இவற்றில், "சொற்கட்டுகள் முன்னும் பின்னும் தாண்டுவதை உட்கொண்டுள்ளதால் (ஒரேவகையான சொற்கட்டுகள் ஒன்றுவிட்டொன்றாக உள்ள முறைமையால்) தாண்டகம் எனப் பெயர்பெற்றுள்ளது" என விளக்கம் தருகிறார்.⁴¹

பக்தியிலக்கியப் பரப்பிலே விருத்தத்தின் இசைநிலைசார்ந்த விரி நிலைக்கு முக்கிய சான்றுகளாக மாணிக்கவாசகரின் 'திருப்படையாட்சி'ப் பாடல்கள் அமைகின்றன. இவை பன்னிருசீர்க்கழிநெடிலடியாசிரிய விருத்தங்களாகும்.

'கண்களி ரண்டும் வன்கழல் கண்டுக ளிப்பன வாகாதே
காரிகை யார்கள்தம் வாழ்விலென் வாழ்வு கடைப்படு மாகாதே
மண்களில் வந்து பிறந்திடு மாறு மறந்திடு மாகாதே
மாலறியாமலர்ப் பாதமிரண்டும் வணங்குதுமாகாதே
பண்களி கூர்தரு பாடலொடாடல் பயின்றிடுமாகாதே
பாண்டிநன் நாடுடையான்படை யாட்சிகள் பாடுது மாகாதே.
விண்களி கூர்வதோர் வேதகம் வந்து வெளிப்படு மாகாதே
மீன்வலை வீசிய கானவன் வந்து வெளிப்படு மாயிடிவே'
(திருவாசகம். 49.1)

நான்கடிகள் கொண்ட பாடல், இது. இப்பாடலிலே ஆடலுக்கேற்ற தாளகதியுடனான ஒலிக் கோலத்தை நோக்கமுடிகிறது. மேலும் இறுதிவரி தவிர்ந்த ஒவ்வொரு அரையடியின் இறுதியிலும் 'ஆகாதே' எனவரும் 'இயைபு' அமைப்பானது இசைப்பாடலுக்குரிய முக்கிய பண்புகள்

லொன்றான குறித்த ஒரு ஓசை (சொல் அல்லது தொடர்) 'மீண்டும் மீண்டும் வருதல்' என்ற அம்சத்திற்கு மிகப்பொருத்தமான சான்றாக உள்ளது. பின்னாளில் 'திருப்புகழ்' முதலிய வண்ணப்பாடல்களில் பயிலும் 'தொங்கல்' என்ற அமைப்புக்கு இந்த இயைப்புப்பகுதி ஒரு முன்னோடி நிலை எனக் கருதக்கூடியதாகும்.

விருத்தப்பாடலில் 'முடுகியல்', 'தாளநடை', 'ஓசைமாற்றம்'

விருத்தப் பாடலின் பயில்நிலையில் சுட்டிக்காட்டப்படத்தக்க முக்கிய அம்சமாக உள்ளவை இவ்வகைப்பாடல்கள் சிலவற்றில் பயிலும் 'முடுகியற்பண்பு', 'தாளநடை' மற்றும் 'ஓசைமாற்றநிலை' என்பனவாகும். இவ்வகையம்சங்கள் திருஞானசம்பந்தர் பாடல்களில் மிகுதியாகக் காணப்படுகின்றன. இவர், கருவியிசைக் கலைஞர்களுடன் தொடர்புகொண்டு இயங்கியவர் என்றவகையில் தமது பாடலமைப்பில் இவ்வாறான இசைப் பரிசோதனைகளை மேற்கொள்ளும் வாய்ப்புகளை பெற்றிருந்தவர் என்பது உய்த்துணரக் கூடியதாகும். இவருடைய பாடல்களில் 'முடுகியல் பண்பு'டைய பாடல்கள் 'திருவிராகம்' என்ற பெயரில் அமைவன. இவ்வகையில் 40 பதிகங்கள் அவரால் பாடப்பட்டுள்ளன. சான்றாக ஒன்று:

*'விரிதரு புலியுரி விரவிய அரையினர்
திரிதரு மெயிலவை புனைகணை யினிலெய்த
எரிதரு சடையின ரிடைமரு தடைவுநல்
புரிதரு மனைவர் புகழ்மிக வுளதே'* (திருமுறை.1:122:1)

இவ்வகைப்பாடல்களில் 'குறிலிணை' (குற்றெழுத்துகள் இணைந்த நிலை) தொடர்ந்து பயில்வதால் 'தனதன்' என்ற சந்த ஓசைச்சிறப்பு ஏற்படுவதை உணரமுடியும். அத்தோடு ஒரு தாள நடையும் இவற்றில் புலனாகிறது. குறிப்பாக இவ்வகையிலமைந்த பல பதிகங்களில் 'திசரம்', 'சதுரஸ்ரம்' 'கண்டம்' ஆகிய மூவகைத் தாளநடை (ஐதி) களுக்குரிய ஒலித்தள அமைதியுள்ளமையை உய்த்துணரமுடிகின்றது.

சம்பந்தர் பதிகங்களில் 'திருத்தாளச்சதி' என வழங்கப்படும் பதிக மொன்றுண்டு. இப்பதிகத்தில் அமையும் 11 பாடல்களும் குறித்த சந்த அமைப்புடன் கூடியவை. சான்றாக ஒரு பாடல்:

*‘பந்தத்தால் வந்தெப்பால் பயின்றுநின்ற வும்பரப்
பாலேசேர்வா யேனோர்கான் பயில்கண முநிவர்களுஞ்
சந்தித்தே வந்திப்பச் சிலம்பின் மங்கை தன்னொடுஞ்
சேர்வார் காணா ணீள்கயிலை திகழ்தரு பரிசுதெலாஞ்
சந்தித்தே யிந்தப்பார் சனங்கணின்று தங்கணாற்
றாமேகாணா வாழ்வாரத் தகவுசெய்த வனதிடங்
கந்தத்தா லெண்டிக்கும் கமழ்ந்திலங்கு சந்தனக்
காடார் பூவார் சீர்மேவுங் கழுமல வளநகரே’*

(திருமுறை.1.126.1)

நான்கு அடிகள் கொண்ட இவ்விருத்தப் பாடலின் ஒவ்வொருடியிலும் அரைப்பாகம் ஒரு சந்தத்திலும் மிகுதி அரைப்பாகம் இன்னொரு சந்தத்திலும் அமைவதாகும். இவ்வாறான தாளகதி மற்றும் சந்தநிலை வேறுபாடுடைய இவ்வகைப்பாடலின் இசையமைதி தொடர்பான ஒரு குறிப்பைச் சம்பந்தரே இப்பதிகத்தின் இறுதிப்பாடலில் சுட்டியுள்ளார். ‘கஞ்சத்தே னுண்டிடே..’ எனத்தொடங்கும் இப்பாடலில் மூன்றாமடியின் பின்னரைப்பகுதியில் இவ்விசைக்குறிப்பு அமைகிறது.

‘ஏழே யேழே நாலேமூன் றியலிசை யிசையியல்பா’

(மேற்படி. 11)

என்பதே அவ்விசைக் குறிப்பினையுடைய மூன்றாம் அடியின் பின்னரைப் பகுதியாகும். ஒவ்வொருடியையும் பாடும் பொழுது ஏழு, ஏழு, நான்கு, மூன்று என்பதான கணக்கொழுங்கிலே தாளம் போடும் முறைமையொன்று அக்காலத்தில் நிலவியிருந்ததென்பதை இவ்விசைக் குறிப்பு உணர்த்தி நிற்பதாகக் கொள்ளலாம். இவற்றில் ஏழு, ஏழு என்பன முதல் அரையடிக்குரிய தாள ஒழுங்கைக்குறிப்பதாகவும் நான்கு, மூன்று என்பன பின்னைய அரையடிக்குரிய தாள ஒழுங்கைக் குறிப்பதாகவும் கருத இடமுளது. இவ்வாறு கொள்ளும்பொழுது இத்தாள ஒழுங்குகளை தற்கால ‘சாபுதாள’த்தில் போட முயற்சிப்பின் தகிட தகதிமி, தகிட தகதிமி, தகதிமி, தகிட என்பதான ஜதிச்சொற்களுக்குப் பொருத்தமானதாக அவ் வொழுங்குமுறை அமைவதைக் காணலாம். இவைபற்றி எதிர்காலத்தில் மேலும் விரிவான ஆய்வுகள் நிகழ இடமுளது.

மேலே நோக்கிய, ‘திருத் தாளச்சதி’ பாடல்போல ‘ஒரு அடியின் முதல்பாதியின் ஓசை மற்றும் சந்த அமைப்பு என்பவற்றினின்றும் இரண்டாவது பாதியின் ஓசை மற்றும் சந்த அமைப்பு என்பன மாற்றமுடையதாக அமைகின்றதான’ இன்னொரு வகைப் பாடல்கள் கொண்ட பதிகமும்

சம்பந்தராற் பாடப்பட்டுளது. இது முதலாந் திருமுறையின் இறுதிப் பதிகமாகும். அதன் முதலாம் பாடல்:

‘மாதர்ம டப்பிடியும் மடவன்னமு மன்னதோர்
நடையுடைம் மலைமகள் துணையென மகிழ்வர்
பூதவினப்படை நீன்றிசை பாடவு மாடுவ
ரவர்படர் சடைநெடு முடியதொர் புனலர்
வேதமொ டேழிசை பாடுவ ராழ்கடல் வெண்டிரை
யிரைந்நுரை கரைபொரு துவிம்மினின் றயலே
தாதவிழ் புன்னை தயங்கும் லர்ச்சிறை வண்டறை
யெழில் பொழில் குயில்பயி றருமபு ரம்பதியே’

(திருமுறை:1:136:1)

இவ்வகைப் பாடல்கள் கொண்டதான சம்பந்தரின் இப்பதிகம் தொடர்பாக இங்கு நாம் சிறப்பாக நோக்கவேண்டிய முக்கிய அம்சம் இது ‘யாழ்முரி’ (அல்லது ‘யாழ்முரி’) என்ற பண்ணில் பாடப்பட்டது என்பதாகும். இத்தொடர்பில் பெரியபுராணம் தரும் செய்தியொன்று இங்கு இசைவரலாற்று நோக்கில் குறிப்பிடப்படவேண்டிய முக்கியத்துவ முடையதாகும். ‘இப் பாடலைச் சம்பந்தர் பாடும்பொழுது அதனைத் திருநீலகண்டயாழ்ப்பாணர் யாழில் வாசிக்கமுற்பட்டார்’ என்பதும், ‘அம்முயற்சி கைகூடாததால் அவர் தமது யாழினை முறிக்க முயன்றார்’ என்பதும், ‘அதனைச்சம்பந்தர் தடுத்தார்’ என்பதுமே அச் செய்தியாகும். (திருஞானசம்பந்தமூர்த்தி நாயனார் புராணம். பாடல். 450-452) இப்பாடல் யாழில் வாசிக்க முடியாததான நுட்பமான இசையசைவுகளுடன் சம்பந்தரால் பாடப்பட்ட தென்பதே இதன்மூலம் உய்த்துணரப்படும் முக்கிய இசைவரலாற்றுச் செய்தியாகும்.

மேற்படி பெரியபுராணம் தரும் செய்தியின் வரலாற்றுண்மையானது தனி ஆய்வுக்குரிய விடயமாகும். ஆனால் இசைப்பாடல் வரலாற்றைப் பொறுத்தவரை நாம் தெளிந்து கொள்ளவேண்டிய ஒரு உண்மை, இப் பாடலின் அமைப்பிலும் யாழ்முரி என்ற பண்சார்ந்ததாக இது கணிக்கப் படுவதிலும்தான் உள்ளது. அக்காலத்தில் இசைப்பாடலை உருவாக்கும் முறைமையிலும் அதற்கு இசைபுணர்த்தி இசைக்கும் முறைமையிலும் நிகழ்ந்துள்ள ஒரு முக்கிய மாற்றத்தை இச் செய்தி உணர்த்திநிற்கிறது என்பதே அந்த வரலாற்று உண்மையாகும். இந்த மாற்றத்தை சுட்டும் ஒரு குறியீடாகவே யாழ்முரி என்ற சொல்லாட்சி அமைந்தது எனலாம்.

ஞானசம்பந்தர் இசையில் செய்த ஒரு புதுமையாக இப்பாடலை, பேராசிரியர் சு. வேங்கடராமன் கருதுகிறார்.⁴² இசைப்பாடல் மரபின் வளர்ச்சியின் ஒரு காலகட்டத்தில் பாடலுக்கு இசை அமைப்பதில் ஏற்பட்ட மாற்றமே யாழ் என்ற இசைக்கருவி படிப்படியாக மறைந்து வீணை என்ற இசைக்கருவிக்கு நிலைத்த இடம் கிடைக்கத் தொடங்கியது எனலாம்.

திருமுறைப் பாடல்களிற் குறிப்பாகச் சம்பந்தர் பாடல்களிற்-பயின்றுள்ள சந்தநிலை சார்ந்த ஒலிக்கோலச் சிறப்புக்களை மேலே நோக்கினோம். திவ்ய பிரபந்தப் பாடற்பரப்பிலும் இவ்வாறான சந்த ஒலிக்கோலங்களை எம்மால் தரிசிக்கமுடிகின்றது. இவ்வகையில் குறிப்பாக, திருமழிசையாழ்வாரின் 'திருச்சந்த விருத்தம்' என்ற பாடற்பகுதி நமது கவனத்துக்குரியது. 120 சந்த விருத்தப்பாக்களைக்கொண்ட ஆக்கமது வாகும். சீர் அடிப்படையில் கலிவிருத்தங்களாக அமைவன. சான்றாக ஒருபாடல்:

*“அரங்கனே! தரங்கநீர் கலங்கவன்று குன்றுசூழ்
மரங்கள் தேய மாநிலம் குலுங்கமாசு ணம்சலாய்
நெருங்கநீக டைந்தபோது நின்றசூர ரென்செய்தார்
சூரங்கையா ஞகந்தஎந்தை கூறுதேற வேறிதே.”*

(திவ்ய.772)

புதுவகைப்பாடல்கள்

மேலே இதுவரை பக்தி இலக்கியப்பரப்பில் பயின்ற விருத்தப் பாக்களின் பயிற்சி மற்றும் வளர்ச்சி ஆகியவற்றை நோக்கினோம். பக்திஇலக்கியப்பரப்பில், முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததான இப்பாவடிவம் தவிர வெண்பா, ஆசிரியப்பா, தரவுகொச்சக்கலிப்பா முதலான பல பாவடிவங்களும் சிறுபான்மையாகப் பயின்றுள்ளன. இவைதவிர சில புதியபாடல் அமைப்புக்களும் இவ்விலக்கியப் பரப்பில் சிறுபான்மையாகப் பயின்றுள்ளன. அவை, திருவிருக்குக்குறள், ஈரடி, திருமூக்கால் ஆகிய பெயர்களிலமைந்தவையாகும். இவை தவிர இரண்டடிகளிலமைந்த வேறுவகையான குறுகிய பாடல்களும் பக்திஇலக்கியப் பாடற்பரப்பில் உள்ளன. இவற்றுள் முதல் சுட்டிய மூன்று வகைகளும் திருஞானசம்பந்தரின் பதிகங்களில் பயின்றுள்ளன.

திருவிருக்குக்குறள் என்பது இருசீர்களுடமைந்த அளவொத்த நான்கடிப்பாடலாகும். இவ்வகைப்பாடல்கள் பல திருஞானசம்பந்தரின்

பதிகங்களிற் காணப்படுகின்றன. (திருமுறை: 1.90-96,3-40,41). சான்றாக ஒருபாடல்:

“வாசி தீரவே,
காசு நல்குவீர்
மாசின் மிழலையீர்,
ஏச வில்லையே” (திருமுறை: 1.92)

ஈரடி என்பது இரண்டடிகளில் முதலடி நீண்டும் அடுத்த அடி குறுகியும் அமைவதாகும். (திருமுறை: 3.110-112)

“பரசுபாணியர் பாடல்வீணையர் பட்டினத்துறை பல்லவனிச்சரத்
தரசுபேணிநின் றாரிவர்தன்மை யறிவாரார்.” (திருமுறை: 3.112)

திருமுக்கால் என்பது முதலாம் மூன்றாமடிகள் நாற்சீரில் அமைய, இரண்டாம் நான்காம் அடிகள் முச்சீர்களில் அமைவதாகும். இவ்வகையில் சம்பந்தர் ஆறு பதிகங்கள் (திருமுறை. 3.94-99) பாடியுள்ளார்.

“விண்ணவர் தொழுதெழு வெங்குரு மேவிய
சுண்ணவெண் பொடியணி விரே
சுண்ணவெண் பொடியணி வீரும தொழுகுழல்
எண்ணவல் லாரிட ரிலரே.” (திருமுறை: 3: 94)

இவ்வகைப் பாடல்களில் இரண்டாமடியே மூன்றாமடியின் தொடக்கமாக அமைகின்றதான மடங்கிவரும் பண்பை நோக்க முடிகிறது.

இவை தவிர, இரண்டடிகளிலமைந்த இன்னொருவகைப் பாடலுக்கு திருமங்கையாழ்வாரின்,

“திருத்தாய், செம்போத்தே
திருமா மகள் தன் கணவன்
மருத்தார் தொல்புகழ் மாதவனைவர்
திருத்தாய், செம்போத்தே.” (திவ்ய.1942)

எனவரும் பாடல் சான்றாகின்றது. இதேபோன்ற பாடலமைப்பு நாவுக் கரசரின்,

“தலையே நீவணங்காய்
தலைமாலை தலைக்கணிந்து
தலையா லேபலி தேருந்தலைவனைத்
தலையே நீவணங்காய்” (திருமுறை.4:9:1)

என்ற பதிகத்திலும் உள்ளமை ஒப்புநோக்கத்தக்கது.

முதலடிகள் சீர்களில் நீண்டு அடுத்துவரும் அடிகள் சுருங்குகின்ற ஆசிரியத்துறை எனப்படும் அமைப்பும் சில பாடல்களில் காணப்படுகிறது. இந்த அமைப்புக்குச் சான்றாக திருமங்கையாழ்வாரின் பின்வரும் பாடலைக் காட்டலாம்.

“வானவர் தங்கள் சிந்தை போல, என் நெஞ்சமே இனிது உவந்துமாதவ
மானவர் திங்கள் சிந்தை யமர்ந்துறை கின்ற எந்தை
கானவர்இடு காரகிற்புகை யோங்கு வேங்கடம் மேவி மாண்குறள்
ஆனஅந்தணர்கின்ற) அடி மைத்தொழில் பூண்டாயே”

(திவ்ய:1048)

பதிக அமைப்பில்சொல், தொடர், அடி என்பன மீண்டும் மீண்டும் அமைதல்

இசைப்பாடலின் முக்கிய இயல்புகளிலொன்றாக 'இயைபு' என்ற அம்சத்தை (அதாவது இறுதிச்சீர், அடி என்பன ஒத்தமையும் ஒசை நிலையை) முன்னரே சுட்டியுள்ளோம். ஒத்த ஒசையுடைய சொல்லமைப்பே இயைபு என்பதன் அடிப்படையம்சமாகும். ஒத்த ஒசை என்ற நிலைக்கு மேலாக குறித்த ஒரு சொல், தொடர் மற்றும் அடி என்பன பாடல்தோறும் மீண்டும் மீண்டும் வரும் பண்பையும் இப்பண்கமந்த பாடற்பரப்பில் சிறப்பாக நோக்கமுடிகிறது. பதிகத்தின் ஒரு பாடலிலே தன் பக்தியுணர்வைப் பொதுநிலையில் வெளிப்படுத்துபவர் அப்பாடலின் தொனிப் பொருளை அல்லது தமது உணர்வுறுதியை அப்பாடலின் இறுதியில் ஒருசொல், ஒருதொடர், ஒரு அடி அல்லது இரண்டு அடிகளில் அழுத்திக் கூறுவார். இவ்வாறாக முதல் பாடலில் இடம்பெறும் மேற்படி சொல், தொடர் மற்றும் அடி என்பன அப்பதிகத்திலே தொடர்ந்துவரும் ஏனைய பாடல்களின் இறுதியிலும் பயில்வதை நோக்க முடியும். இவ்வாறாக பதிகத்தின் எல்லாப் பாடல்களின் இறுதியிலும் மேற்படி சொல், தொடர், அடி என்பன பயிலும் முறைமையானது ஒரு பதிகத்தின் எல்லாப் பாடல்களையும் உணர்வு நிலையில் மாலைபோல் தொடுத்துநிற்கின்றமை உய்த்துணர்தற்குரியது. இவ்வாறான அமைப்புகளுக்கான சில சான்றுகள் வருமாறு:

பாடலிறுதியடிகளில் குறித்த சொல் அல்லது தொடர் பயிலும்நிலை:

1. நமச்சிவாயவே (திருமுறை:3:49)
2. நாராயணாவென்னும்நாமம் (திவ்ய.948-57)
3. பிரமாபுரமேவியபெம்மானிவனன்றே (திருமுறை.1-10)

4. அதிகைக்கெடிலவீரட்டானத்துறையம்மானே (திருமுறை: 4:1)
5. உனக்காளாய் இனி அல்லேனெனலாமே (திருமுறை: 7:1)

பாடலின் இறுதியில் ஓரடி அல்லது இரு அடிகள் தொடரும் நிலை

இப்பண்பானது இரண்டடிகள் அல்லது நான்கடிகள் கொண்ட பாடலில் மேலதிகமாகத் திகழும் ஒரு அமைப்பு முறையாகும். சிறப்பாக நாவுக்கரசர் மற்றும் சம்பந்தர் பாடலில் இந்த அமைப்பு முறையை நோக்கலாம். அவருடைய, 'சுண்ணவெண்சந்தனச் சாந்தும்.' எனத் தொடங்கும் முதற் பாடலைக் கொண்ட பதிகத்தின் பாடல்தோறும் ஈற்றில், "அஞ்சவ தியா தொன்றுமில்லை அஞ்ச வருவது மில்லை" என்ற அடி மேலதிகமாகப் பயில்கிறது. (திருமுறை: 4:2). இதேபோலவே அவருடைய 'மாதர்ப்பிறைக் கண்ணியானை' எனத் தொடங்கும் மற்றொரு பதிகத்தில் பாடல்தோறும் இறுதியில் "கண்டே னவர்திருப் பாதம் கண்டறி யாதன கண்டேன்." என்ற அடிமேலதிகமாகப் பயிலக்காணலாம். (திருமுறை: 4:3)

சம்பந்தருடைய பதிகங்களில் இவ்வாறான ஒரு அமைப்பு 'மேல் வைப்பு' என்ற தொடரால் சுட்டப்படுகிறது. இவ்வகையில் 'ஈரடிமேல் வைப்பு', 'நாலடிமேல்வைப்பு' என்றவகையிற் சுட்டப்படும் பாடற் பகுதிகள் இங்கு நம் கவனத்திற்குரியன.

ஈரடிமேல்வைப்பு:

"கொட்ட மேகமழுங் கொள்ளம் புதூர்
நட்ட மாடிய நம்பனை யுள்கச்
செல்ல வுந்துக சிந்தை யார்தொழ
நல்கு மாறருள் நம்பனே" (திருமுறை: 3:6)

நாலடிமேல்வைப்பு:

"இடரீனுந் தளரீனு மெனதுறுநோய்
தொடரீனு முனகழல் தொழுதெழுவேன்
கடல்தனி லமுதொடு கலந்த நஞ்சை
மிடறினி லடக்கிய வேதியனே
இதுவோஎமை யானுமா றீவதொன்றெமக் கில்லையேல்
அதுவோவுன தின்னரு ளாவடுதுறை யரனே." (திருமுறை: 3:4)

(திருமுறை: 3:4)

இவ்வாறமைகின்ற - சம்பந்தர் பதிகங்களில் மேல்வைப்பு எனச்சுட்டப் படுகின்ற - இந்த முறைமையானது தமிழரின் இசைவரலாற்றில் முக்கிய கவனிப்புக்குரியதொன்றாகும். பின்னாளில் கீர்த்தனையென்ற பெயரில் அமைகின்ற இசைப்பாடல் அமைப்பிற்கு இது ஒரு முன்மாதிரி முயற்சியெனக் கருதப்படுகிறது⁴³. இக்கருத்துநிலைபற்றி கீர்த்தனை பற்றியதான இறுதி இயலில் விரிவாக நோக்கவுள்ளோம்.

தொகுப்புரை

“தமிழின் இசைப்பாடல் வகைகளின் தோற்றம், வளர்ச்சி, வகைப்பாட்டு முறைமை” என்னும் தலைப்பிலமைந்த இவ்வியல் தொடக்க காலம் முதல் ஏறத்தாழ கி.பி.10ஆம் நூற்றாண்டு வரையிலான (பஞ்சமரபுக்காலம்வரை) தமிழிசைப்பாடற்பரப்பைத் தொகுத்து நோக்கியுள்ளது. அவ்வகையில் கலிப்பா, பரிபாட்டு என்பன முதல் விருத்தம், தாழிசை, துறை என்பன வரையான இசைப்பாடல்வடிவங்களின் வளர்ச்சியை வரலாற்று முறையில் இனம்காண்பதற்கு இவ்வியல் முயன்றுள்ளது. இவ்வகையில், இவ்வியலிலே முன்வைக்கப்பட்ட தமிழின் இசைப்பாடல் வரலாற்றின் முக்கிய செய்திகள் வருமாறு:

நாட்டார்வழக்காற்றியல் சார்ந்த வாய்மொழிமரபிலிருந்து செவ்வியலை நோக்கியதான ஒரு வளர்ச்சிப் போக்கை தமிழரின் இசைப்பாடல் மரபின் வரலாற்றில் இனம்காண முடிகின்றது என்பது.

கலிப்பா, பரிபாட்டு என்பன தமிழரின் தொன்மையான இசைப்பாடல் மரபுகள் என்பது.

தமிழரின் பண்டைய நாடக மரபுசார் பாடல்களிலிருந்து படி நிலை வளர்ச்சிபெற்ற ஒரு முக்கிய பாடல்வகையாக அமைந்ததே ஒத்தாழிசைக்கலிப்பா என்பதும் அதன் தாழிசை என்ற உறுப்பு நிலையே பின்னாளில் விருத்தம் முதலிய பாவினவடிவங்களுக்கும் பதிகம் முதலிய கட்டமைப்பு முறைகளுக்கும் முன்னோடியாக அமைந்தது என்பதும்.

கலிப்பாவின் தேவர்பராஅய முன்னிலைசார் ஒத்தாழிசைக் கலிப்பா மற்றும் பரிபாட்டு என்பன பண்டைய தமிழர் சமூகத்தின் வழிபாட்டு மரபுசார் சூழல்களுடன் தொடர்பு கொண்டிருந்தன என்பதும் அவை தம்முள் சிற்சில வேறுபாடுகள் கொண்டிருந்த பாடல்மரபுகள் என்பதும்.

பண்ணத்தி என்ற தொல்வடிவ நிலைபற்றி ஊகங்களே நமக்குக் கிடைக்கின்றன என்பதும் அது பண்டைய இசை மற்றும் நாடக மரபுகளிலிருந்து கிளைத்தது என்பதும் ஆனால் பாட்டு என்ற கணிப்புக்கு உட்படாத இசைப்பாடல் மரபு அது என்பதும்.

சிலப்பதிகாரத்தின் வரி மற்றும் குரவை ஆகிய வகைகளிலான பாடற்பரப்பிலே தமிழின் இசைப்பாடல் மரபின் ஒரு செழுமையான வரலாற்றுக்கட்டத்தைத் தரிசிக்க முடிகிறது என்பதும் கலிப்பா, பரிபாட்டு முதலியன புலப்படுத்தி நிற்கும் ஒரு கூட்டு வடிவ நிலையிலிருந்து மாறுபட்டதான ஒரு தனி நிலைப்பாடல்களின் வரலாற்றை அவை தொடக்கி வைக்கின்றன என்பதும்.

பக்தி இயக்கத்தின் பண்புமந்த பாடற்பரப்பானது தனக்கு முற்பட்டதான சிலப்பதிகாரம் தோற்றுவித்த தனிநிலைப்பாடல் மரபின் இன்னொரு வளர்ச்சிக்கட்டத்தைக் காட்டுவது என்பதும் இவ்வகையில் விருத்தம் என்ற பாவினம் பல்வகை ஒசைச்சிறப்புக்களுடன் பயிலத்தொடங்கி விட்டதென்பதும். மேலும் சம்பந்தரின் “மாதர்மடப்பிடி...” என்ற பாடலின் தொடக்கத்தையுடைய பதிகம் தமிழின் இசைப்பாடல் உருவாக்கம் மற்றும் இசைப்புணர்ப்பு என்பவற்றின் வரலாற்றிலே ஒரு புதிய பரிணாமத்தின் குறியீடாகக் கொள்ளத்தக்கது என்பதும்.

சொற்கள், தொடர்கள் மற்றும் அடிகள் ஆகியன மீண்டும் மீண்டும் வருவதாகிய இசைப்பாடற்பண்பானது கலிப்பாவின் குரவை, வள்ளை மற்றும் ஊசல் என்பவற்றில் தன்னை இனம்காட்டி வந்ததென்பதும் சிலப்பதிகாரத்தின் வரி மற்றும் குரவைப்பாடல்களிலும் அது தன்னை அடையாளப்படுத்தி நின்றதென்பதும், பக்தி இலக்கியத்தில் அது மேல்வைப்பு என்ற முறைமையாகச் சிறப்புநிலை வளர்ச்சி பெற்றிருந்தது என்பதும் அவ்வகையில் பின்னாளில் உருவாகிய கீர்த்தனை என்ற பாடல் வகையின் பல்லவி என்ற அமைப்புக்கு அது ஒரு முன்னோடியாக அமைந்தது என்பதும்.

இதுவரை தமிழின் இசைப்பாடல் வகைகளின் தோற்றம் வளர்ச்சி வகைப்பாடு என்பன தொடர்பாக சில முக்கிய அம்சங்களை நோக்கினோம். இவற்றையடுத்து பஞ்சமரபு என்ற இசைஇலக்கண

நூல் தமிழ்இசைப்பாடல் மரபை எவ்வாறு வகைப்படுத்தி இலக்கணம் கூறியுள்ளது என்பதை அடுத்த இயலில் நோக்கவுள்ளோம்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. பிச்சை, அ., "சங்கயாப்பியல்" டாக்டர் பட்ட ஆய்வேடுமதுரைக் காமராசர் பல்கலைக்கழகம், மதுரை.1979.(தட்டச்சுப்படி).பக்.51-62)
2. சண்முகதால், அ., "செய்யுள்வடிவங்களும் மொழியும்", கலாநிதி, ஆசிரியர் பயிற்சிக் கல்லூரிமலர், பலாவி, இலங்கை, 1980, ப.7
3. தொல்.செய். பேரா.83 உரை. ப.239
4. *Tamil Lexicon*. Vol. VI. University of Madras. Madras. 1982. p. 3277
5. மேற்படி.
6. நா.சுப்பிரமணியம். "தமிழ் யாப்பு வளர்ச்சி" கலாநிதி (Ph. D) பட்டஆய்வேடு. யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம். இலங்கை. 1985. (தட்டச்சுப்படி) பக்.32-35.
7. மேற்படி. ப.35
8. சிவத்தம்பி, கார்த்திகேசு. பண்டைய தமிழ்ச் சமூகத்தில் நாடகம் (Drama in Ancient Tamil Society நூலின் தமிழாக்கம். மொ.பெ.அம்மன்கிளிமுருகதால்) குமரன்புத்தக இல்லம் கொழும்பு, 2004, ப.113
9. மேற்படி. ப.259
10. பார்க்க: தமிழிசைக்கலைக்களஞ்சியம் தொகுதி. 2. ஆசிரியர்: முனைவர் வீ.ப. சுந்தரம், 2ஆம் பதி. பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகம், திருச்சிராப்பள்ளி. 2006. ப.162
11. பார்க்க: மேற்படி தொகுதி 1 மேற்படி ஆசிரியர்,2ஆம் பதி மேற்படி வெளியீடு 2006. ப. 254
12. பார்க்க.மேற்படி.தொகுதி.2.பக்.214
13. தொல்.செய்.பேரா.145.உரை.ப.326
14. மேற்படி.பக்.332-333
15. மேற்படி.ப.323
16. மேற்படி.ப.349
17. மேற்படி
18. தொல்காப்பியம். பொருளதிகாரம். இளம்பூரணம். (மறுபதி) கழகவெளியீடு, சென்னை. 1956. பக்.506-7
19. தொல்.செய்.பேரா.உரை.ப.350
20. தொல்.பொருள்.இளம்.மு.நூ.பக்.502-505
21. தொல்.செய்.பேரா.உரை.பக்.334-346

22. மேற்படி.ப.322
23. தொல்.பொருள்.இளம். ப.488
24. பார்க்க. பரிபாடல் மூலமும் பரிமேலளகருரையும். டாக்டர்.உ.வே.சாமிநாதையர் பதிப்பு. (3ஆம்.பதி.)டாக்டர்.உ.வே.சா.நூல்நிலையவெளியீடுசென்னை. 1995. பக். ix-x
25. மேற்படி.பதிப்பு
26. மேற்படி. ப. xii
27. அங்கயற்கண்ணி, முனைவர்.இ. தமிழக இசையும் ஆய்வும், கலையகம் வெளியீடு, தஞ்சாவூர், 2002. பக். 61-62
28. பத்மநாபன். அரிமளம்.சு. "பரிபாடல் ஓர் இசை இலக்கியம்". பரிபாடல் மீள் பார்வைகள். பதி. முனைவர்.ப.மருதநாயகம், முனைவர். சிலம்பு நா. செல்வராசு. மெய்யப்பன்பதிப்பகம். சிதம்பரம். 2005.ப.142
29. தொல்.பொருள். இளம்.மு.நூ.பக்.522-23
30. தொல்.செய். பேரா.உரை.ப.393
31. கந்தசாமி.சோ.ந. "பாவினக்கோட்பாடு". தொல்காப்பியப் பாவியல் கோட்பாடுகள் பதி.ந.கடிகாசலம், ச.சிவகாமி.உலகத்தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்.சென்னை. 1999. பக்.48-49
32. சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும். உரைப் பாயிரம் உ.வே.சாமிநாதையர் பதிப்பு.(10ஆம் பதி.), உ.வே.சா. நூல் நிலையம், சென்னை, 2001. ப.203
33. பார்க்க: தமிழிசைக்கலைக்களஞ்சியம். தொகுதி.2. மு.நூ. ப.106
34. மேற்படி
35. மேற்படி.பக்.106-7
36. சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும். மு.நூ.ப.205
37. யாப்பருங்கலம் பழைய விருத்தியுரையுடன், பதி. இரா. இளங்குமரன், கழக வெளியீடு, சென்னை. 1973. நூ.பா.92, 89, 88, 77
38. மேற்படி.நூ.பா.75
39. மேற்படி.நூ.பா.76
40. நா.சுப்பிரமணியம். "தமிழ் யாப்பு வளர்ச்சி" கலாநிதி (Ph.D) பட்ட ஆய்வேடு. மு.கு. ப.143.
41. தமிழிசைக்கலைக்களஞ்சியம். தொகுதி. 3. மு.நூ ப.36
42. வேங்கடராமன்.சு. திருஞானசம்பந்தர். சாகித்யஅகாடமி வெளியீடு. புதுதில்லி. 2006. பக்.110-11
43. மேற்படி. ப.112

பஞ்சமரபின் பார்வையும் பகுப்புமுறையும்

தோற்றுவாய்

தமிழின் பண்டைய இசைப்பாடல் வடிவங்களின் தோற்றம், வளர்ச்சி மற்றும் வகைப்பாட்டு முறைமை என்பன முன்னைய இயலிலே பாடற் சான்றுகளுடன் நோக்கப்பட்டன. அவற்றின் இயல்புகளைப் புரிந்து கொள்வதற்கு இயற்றமிழ் சார்ந்த செய்யுள் இலக்கணத் தரவுகளே அங்கு துணைக்கொள்ளப்பட்டன. மேற்படி இசைப்பாவகைகள் தமிழின் 'இசையிலக்கண மரபில்' எத்தகைய கவனிப்பையும் கணிப்பையும் எய்தின என்பது இவ்வியலில் நோக்கப்படவுள்ளது. அவ்வகையில், தமிழ் இசையிலக்கணமரபில் நமக்குக் கிடைக்கும் முக்கிய தொல்நூலான பஞ்சமரபு இங்கு நமது கவனத்திற்கு வருகிறது. இது கி.பி.10-11ஆம் நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்பின்னான ஒரு காலப்பகுதியைச் சார்ந்த ஆக்கம் என்பதும் உரையுடன்கூடியதாக இன்று எமக்குக் கிடைக்கும் அதன் கட்டமைப்பானது கி.பி. 15ஆம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்ததாகலாம் என்பதும் முதலாம் இயலில் நோக்கப்பட்டது. இவ்வாறான இந்நூல் தமிழின் இசைப்பாடல்களைப் பற்றிக் கொண்டிருந்த பார்வை, அணுகுமுறை மற்றும் அது பாடல்களை வகைப்படுத்தியுள்ள முறைமை என்பனவே இங்கு நோக்கப்படவுள்ளன.

1. பஞ்சமரபின் பார்வையும் அணுகுமுறையும்

பஞ்சமரபு நூலின் பார்வை மற்றும் அணுகுமுறைசார்ந்த அம்சங்கள் என்ற வகையில் இங்கு நமது கவனத்திற்கு வரும் முக்கிய அம்சங்கள், 'பாடலுக்கும் இசைக்கும் உள்ள உறவுநிலை' மற்றும் 'பாடல்களுக்கு இசைபுணர்ப்பது' (இசையமைப்பது) என்பன தொடர்பாக அந்நூல் முன்வைத்துள்ள செய்திகளாகும். இந்நூல், தனது காலகட்டத்தில் தமிழகச் சூழலில் நிலவிய இசைப்பா வடிவங்கள் பலவற்றையும் கருத்துட்கொண்டு அவற்றுட் சிலவற்றை மையப்படுத்திச் சிந்தித்துள்ளமை தெரிகிறது.

பாடலுக்கும் இசைக்கும் உள்ள உறவுநிலை தொடர்பாகப் பஞ்சமரபின் பார்வை

பாடலுக்கும் இசைக்கும் உள்ள உறவுபற்றிய பஞ்சமரபின் முக்கிய கருத்துநிலையானது, அதனுடைய இசைமரபு என்ற இயலின் நான்காவது உட்பிரிவாக அமைந்த 'நிறத்தமரபு' என்ற பகுதியின் 50ஆவது வெண்பாவில் இடம்பெற்றுள்ளது.

“பாவோ டிணைத்த விசையென்றார் பண்ணென்ற
தோவாப் பெருந்தான மெட்டானும் - பாவா
யெடுத்தல் முதலா வீருநான்கும் பண்ணிற்
படுத்தமையாற் பண்ணென்று பார்.”

(பஞ்சமரபு.வெண்பா.50)

இதற்கு,

“என்னுதலிற்றோவெனின்? பண்ணென்றதற்கும் இசையென்றதற்கும் காரணம் உணர்த்திற்று. இசையென்பதற்கு பல இயற்பாக்களுடனே நிறத்தை இசைத்தலால் (காரணம்) இசை என்று பெயராயிற்று. பண்ணென்ற தற்குக் காரணம் தானங்கள் எட்டானும் கிரியைகளெட்டானும் ஓசைப்படுத்தலால் பண்ணென்று பெயராயிற்று.”¹

என உரைவிளக்கம் தரப்பட்டுள்ளது. மேலும் இவ்வுரையிலே, “பெருந்தானங்களெட்டாவன (தானம் - இடம்) தலை, மிடறு, நெஞ்சு, மூக்கு, இதழ் (உதடு), பல், நா, அண்ணம் (அண்ணாக்கு)” எனவும் “கிரியைகளெட்டாவன எடுத்தல், படுத்தல், நலிதல், கம்பித்தல், குடிலம், ஒலி, உருட்டு, தாக்கு” எனவும்² விளக்கங்கள் தரப்பட்டுள்ளன.

மேலும், பஞ்சமரபு நூல் தனது கவனத்துக்கு வந்த இசைப்பாடற் பரப்பைச் சுத்தம், சாளவம், தமிழ் என்ற மூவகைகளில் இனம் சுட்டி வகைப்படுத்துகிறது. இதன் இசைமரபிலே நிறத்தமரபு (இது திருத்தமரபு எனவும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது) என்ற உட்பிரிவில் 46-48 வெண்பாக்கள், அவற்றின் உரைகள்³ மற்றும் வகையொழிபுமரபிலமைந்த 86-89 வெண்பாக்கள் அவற்றின் உரைகள்⁴ ஆகியன மேற்படி சுத்தம், சாளவம், தமிழ் என்ற வகையிலான பாப்பகுப்புமுறையைச் சுட்டிநிற்பன. இப்பகுப்பு முறை பொதுவாக நிறம் எனப்படும் ஓசைவகை சார்ந்தது. சுத்தம்

'தூங்கிசை'யாகவும் சாளவம் 'ஏந்திசை'யாகவும் தமிழ் 'மயங்கிசை' யாகவும் பாடப்படுவன என்பது உரைப்பகுதியால் அறியப்படும் செய்தி யாகும்.⁵ இத்தொடர்பிலே இந்நூல்தரும் விளக்கங்களை வரிசைப்படி நோக்குவோம்.

46ஆம் வெண்பா நிறங்களை அடிப்படையாகக் கொண்ட பகுப்பு முறையில் பெற்ற ஆதி, சுத்தம், சாளவம், சங்கீர்ணம், தமிழ் என்னும் ஐந்து பாப்பகுப்பு முறைமைகள் பற்றிப் பேசுவது.

“ஆதி யுடன்சுத்தஞ் சாளவஞ்சங் கீர்ணம்
ஏதமில்சீர்ச் செந்தமிழோ டிவ்வைந்தும் - பேதமே
பாடற் பகுதி பலநிறம் பேசினார்
கோடிமொழி நூலோர் குறித்து.” (பஞ்.வெ.46)

இவற்றுள் ஆதி என்பது தொன்மையானது என்ற பொருள் தருவது. உரையிலே இது கேத்திராங்கம் (பூருவம், ஆதி) எனக் குறிப்பிடப்படுகிறது. அடுத்துவரும் உரைப்பகுதியிலே மேற்படி ஐந்து பிரிவுகளையும் மூன்று பகுதிக்குள் அடக்கும் முறைமை காணப்படுகிறது. அதிலே ஆதி, சுத்தம் என்பன ஒரு பகுதியாகவும், சங்கீர்ணம், சாளவம் என்பன இன்னொரு பகுதியாகவும் தமிழ் தனிப்பகுதியாகவும் சுட்டப்படக்காணலாம். இந்த அடிப்படையிலேயே சுத்தம், சாளவம், தமிழ் என்ற மூவகைப்பகுப்பு அமைகின்றமை தெரிகின்றது. மேற்சுட்டிய வெண்பாவின் உரைப்பகுதி யானது பாப்பகுப்புத் தொடர்பான சில மேலதிக தகவல்களையும் தருகிறது. குறிப்பாக நிறங்களுடைய பல்வகைப் பேதங்களே உலகத்திலுள்ள பல்வேறு பாடல்களுக்கும் அடிப்படையென அது கூறுவது தெரிகிறது.

இந்த அடிப்படையில் அவ்வுரை தரும் பகுப்பு முறையொன்று: அகம், அகப்புறம், புறம், புறப்புறம் எனவும் இப்பகுப்பானது பாடும் தெய்வங்களினடிப்படையிலோ அன்றி பாடும் முறைமைகளினடிப்படை யிலோ ஏற்பட்டிருக்கலாம் எனவும் கருதுவது தெரிகிறது. இவற்றுக்கான உதாரணங்கள்:

அகம்	உருவண்ணம், தேவபாணி,
அகப்புறம்	கவிகள், சிந்துகள்,
புறம்	வேடு, மறம், குறம், சித்து(சிந்து), சோனகம்,
புறப்புறம்	சாத்தன், வயிரவன், காடுகாள்

(இவர்களைப்பாடும் பாடல்கள்).

(இங்கு புறப்புறம் என்பதற்கு உதாரணங்களாகச் சுட்டப்படுகின்ற வற்றில் ஒன்றான காடுகாள் என்பது காடுகிழாள் என்னும் கொற்றவைத் தெய்வத்தைச் சூட்டுவதாகக் கொள்ளலாம்.) (பஞ்.உ.ப.67)

மேற்குறித்த நால்வகைக்கும் விளக்கம் தரும் முனைவர் அங்கயற் கண்ணி அவர்கள்,

“இவற்றுள் முதலிரண்டு வகைகள் (அகம், அகப்புறம்) பக்தியிலக்கியங்களில் பயிலப்படும் இசை நிலையைக்குறிப்பனவாகத் தெரிகிறது, மற்ற இரண்டு வகைகள் நாட்டுப்புற இசையில் வரும் பாடல்வகைகளின் நிறங்களைக் குறிப்பனவாகத் தோன்றுகிறது.”⁶

எனக்குறிப்பிடுகிறார்.

47ஆம் வெண்பா சுத்தம், சாளவம், தமிழ் என்னும் மூன்று நிறமும் அடிப்படையிலே ஓரோசையாய் நின்றன என்கிறது. மேலும் உச்சரிப்பு முறைமையிலே தொழிலாலும், தானத்தாலும் அவை வேறுபட்டு அமைந்தன என்ற குறிப்பையும் அது தருகிறது.

“மூன்று நிறமு நிறமொன்றே முன்சொன்ன
வான்றொழி லால்வேற்று மையாகும் - என்றுலகில்
வங்கியமே வீணையாழ் மன்னுஞ் சுருதியெனத்
துங்கமிடற் றாற்பிறக்குஞ் சொல்.” (பஞ்.வெ.47)

இவ்வாறான உச்சரிப்புமுறைகளின் வேறுபாடுகளே தூங்கிசையாகவும் ஏந்திசையாகவும் மயங்கிசையாகவும் ஒலிக்கோலங்கள் கொண்டன என்பதும் இவையே சுத்தம் சாளவம் தமிழ் என்னும் வகைப்பாட்டு முறைமைக்கு அடிப்படைகளாயின என்பதும் மேற்படி உரைப் பகுதிகளால் தெரியவருகின்றன. (பஞ்.உ.ப.88) மேலும் இம் மூன்றுக்கும் உரிய இசைக்கருவிகள் என்ற வகையில் முறையே வங்கியம், வீணையாழ் என்பவற்றையும் இவ் வெண்பா குறிப்பிடுகிறது. இக்கருவிகளுக்கும் மிடறுக்கும் உள்ள வேறுபாடு “...வங்கியமேசொல்.” என முடியும் மேற்படி வெண்பாவின் அடிகள்மூலம் அறிய முடிகிறது. இதற்கமைந்த உரை, சிதைந்த நிலையிலுள்ளதால் இதன் பொருள் தெளிவிற்கு முனைவர் அங்கயற்கண்ணி அவர்கள் பஞ்சமரபில் இசைமரபு என்னும் நூலில் தரும் விளக்கத்தினையே நாம் கவனத்திற் கொள்ள வேண்டியுள்ளது. அவ்விளக்கம் வருமாறு:

“இம்மூவகை நிறவேற்றுமைகளும் வீணை, யாழ் முதலான கருவிகளின் வழியாகத் தோன்றா. ஓசையை எழுத்துக்களோடு விரவி உச்சரிக்கின்ற தன்மை மிடற்றுக்கே உரியதாதலால் இவற்றை கண்டத்தால் மட்டுமே தெளிவாக உணர்த்த முடியும். எழுத்தோடு விரவாதபொழுது இம்மூன்று நிறங்களும் இசைக் கருவிகளுக்குப் பொருந்தும்.”⁷

மூவகை நிறங்களுக்குமான ஓசை உச்சரிப்பு (சொல்) எப்படி மனிதனால் உருவாக்கப்படுகிறதென்பதையும் அவை கருவியில் எவ்வாறு பயின்று வருகின்றன என்பதையும் மேற்படி குறிப்பு தெளிவுறுத்துகிறது.

அடுத்துவரும் 48ஆவது வெண்பா மேற்படி மூவகை இசைக்கருவிகளில் வங்கியம் எனப்படும் குழலிசைக்கருவியானது சுத்தத்திற்குரியது என்றும் வீணை சாளவத்திற்குரியதென்றும் யாழ் தமிழிற்குரியதென்றும் சுட்டுகிறது. மேலும் அவ்வெண்பா, ஏழ்நரம்பிலிருந்து - அதாவது ஏழு ஸ்வரங்களிலிருந்து - பிறக்கும் ஏழோசைகளிலிருந்து நான்கு திறன்களும் (பண், பண்ணியற்றிறம், திறம், திறத்திறம்) உருவாவதை உணர்த்துகிறது. அத்துடன், மேற்படி நான்கு திறன்களும் மேலும் நால்வகையாக விரிவுபெறுவதையும் அது சுட்டியுணர்த்துகிறது.

*“வங்கியமே வீணையாழ் சுத்தமே சாயைதமிழ்த்
தூங்கவெழுத் தேழ்நரம்பு மேழோசை - பொங்கொளிசேர்
தென்சொல் வடமொழியா லிட்ட திறனான்கும்
பின்புமோர் நால்வகையும் பேசு.”* (பஞ்.வெ.48)

இவ்வெண்பாவிலே அமைந்த ‘ஏழோசை’ எனக்குறிப்பிடப்படும் சொல்லின் பொருள், தென் சொல் வடமொழியாகியவற்றில் முறையே அமைந்த ஏழு ஸ்வரப்பெயர்களான குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் என்பவையும் ஸட்சம், ரிஷபம், காந்தாரம், மத்திமம், பஞ்சமம், தைவதம், நிஷாதம் ஆகியவையும் ஆகும். “ஏழோசை..... தென்சொல் வடமொழியாலிட்ட திறனான்கும்” என்ற மேற்படி வெண்பா அடிகள், இவ்வாறமையும் ஏழு ஸ்வரங்களிலிருந்து பெறப்பட்ட நான்கு திறன்களைக் (பெரும்பண், பண்ணியல்திறம், திறம், திறத்திறம்) குறித்து நிற்கிறது. பின்னர் இந்நான்கு திறன்களும் “பின்புமோர் நால்வகையும் பேசு” என்ற மேற்படி வெண்பா அடிகள் கூறுவது போன்று மேலும் அகநிலை, புறநிலை, அருகியல், பெருகியல் எனப் பாகுபாடு செய்யப்

படுவதன் மூலம் 103பண்கள் பெறப்படுவதும் மேற்படி பாடலால் உணர்த்தப்படுகிறது. இதனை நாம் உரைவிளக்கத்தின் மூலமே அறிந்து தெளிந்து கொள்கிறோம்.

தொகுத்துக் கூறுவதானால், மேற்கூறிய நான்கு (50,46,47,48) வெண்பாக்கள் மூலமும் அவற்றுக்கமைந்த உரைகள் மூலமும் முதலில் (50ஆவது வெண்பா) மனிதனால் எவ்வாறு பண் (இசை) உருவாக்கப்படுகிறது என்பதுபற்றியும் பின்னர் (46,47,48ஆவது வெண்பாக்கள்) இவ்விசையின் சுத்தம், சாளவம், தமிழ் என்ற மூவகைப்பகுப்பு முறைகள் பற்றியும் அவற்றோடு தொடர்புடைய மூவகை ஓசைகள் மற்றும் மூவகை இசைக் கருவிகள் பற்றியுமான விளக்கங்களைப் பெறுகிறோம். இறுதியாகப் பல்வேறு நிறங்களின் தோற்றத்திற்கு அடிப்படையான 103 பண்களின் உருவாக்கமும் இவை 'தென்சொல்', 'வடமொழி' இரண்டுக்கும் ஓசையில் பொதுமைப்பட்டனவாகவும் சுட்டப்படும் பெயரில் வேற்றுமையுடையன வாகவும் இருக்கின்றமையையும் அறிகிறோம்.

பாடல்களுக்கு இசைபுணர்ப்பது தொடர்பாகப் பஞ்சமரபின் பார்வை

பஞ்சமரபின் இசைமரபின் உட்பிரிவான நிறத்தமரபிலுள்ள 51-52ஆவது வெண்பாக்களும் இசைமரபின் வகையொழிமரபிலுள்ள 86-90 வரையுள்ள வெண்பாக்களும் 'இசைபுணர்த்தல்' முறைமைகளைத் தருகின்றன. 53ஆவது வெண்பா 'இசைநுழைபு' பற்றிப்பேசுவது. (நுழைபு என்பதை 'நுளைபு' எனச்சுட்டும் முறைமையையே பஞ்சமரபின் மூலவெண்பாவும் அதன் உரைப்பகுதி, மற்றும் அதிலமைந்த மேற்கோள்கள் என்பன கொண்டுள்ளன.)

இசைபுணர்த்தல் என்பது ஒரு பாடலை அதற்குப் பொருத்தமான நிறத்தோடு-இசையோடு-இராகத்தோடு- இணையவைத்தல் எனப்பொருள் தருவது. இன்றைய நோக்கில் இசையமைத்தல் என்ற செயற்பாட்டோடு இதனை நாம் தொடர்புபடுத்திச் சிந்திக்கலாம். இசைநுழைபு என்பது ஒரு இசைக்குள்ளே இன்னொரு இசை நுழைவதைச் சுட்டி நிற்பதாகும். இன்றைய நோக்கில் இதனை இசைக்கலப்பு (fusion) எனலாம். இசைபுணர்த்தல் மற்றும் இசைநுழைபு என்பவை அடுத்து பஞ்சமரபிலமைந்த மேற்கூட்டிய வெண்பாக்களின் துணை கொண்டு நோக்கப்படுகின்றன.

51.ஆவது வெண்பா இசைபுணர்த்தலுக்குரிய ஐவகைச் செயற்பாடு களைப்பற்றிக் குறிப்பிடுகிறது. அவையாவன இடையீடு, தொட்டுக்கோள், வேறுபாடு, இரட்டை, கூட்டிசை என்பனவாகும்.

“இடையீடு தொட்டுக்கோள் வேறுபா டேனைப் புடையு நிரட்டை புகலும் - படையார்ந்த கூர்வேல் விழிமடவாய் கூட்டிசையுங் காட்டினார் பார்மே லிசையதனின் பண்பு.” (பஞ்.வெ.51)

இவ் வெண்பாவிிற்கான விளக்கங்கள் உரைமூலம் நூற்பாவடிவில் தரப்படுகிறது. இந்நூற்பாக்கள் எந்த நூலிலிருந்து பெறப்பட்டவை என்பது தெரியவில்லை.

அ. இடையீடு:

“எழுவா யடிமாற் றடியே யொத்து வழுவி விரண்டு மிடையீ டாகும்”

இந்நூற்பாவின் பொருள்- ஆரம்பித்த அடியின் இசை மற்ற அடிகளின் இசையினின்றும் வழுவாமல் இருப்பது என்பதாகும். ஏனைய நான்கு வகைப்பாடுகளும் இதே போன்று நூற்பாக்களும் விளக்கமுமாக அமைகிறன.⁸ இங்கு விளக்கம் மட்டும் தரப்படுகிறது.

ஆ. தொட்டுக்கோள்: முதலடியும் மூன்றாம் அடியும் ஒத்திருக்கவும் இரண்டாமடியும் இறுதியடியும் ஒத்திருப்பது.

இ. வேறுபாடு: நான்கடிகளில் ஒவ்வோரடியும் வெவ்வேறு இசையோடு அமைந்திருப்பது.

ஈ. இரட்டை: முதலிரண்டடிகளும் ஒரு குறிப்பிட்ட இசையுடனும் அடுத்த இரண்டு அடிகளும் அதே இசையமைப்புடன் பிரிவில்லாமல் இருப்பது.

உ. கூட்டிசை: நாலடிகளின் இசையும் ஒரேமாதிரியாக இருப்பது. இந்த நூற்பா விளக்கங்கள் நான்கடிகொண்ட ஒரு பாடலுக்கு இசை புணர்ப்பது தொடர்பான சிந்தனைகளாகத் தெரிகின்றன. இவ்விளக்கங்களில் இடையீடு, கூட்டிசை ஆகிய இரண்டின்

இலக்கணங்களும் ஒரே தன்மையாகியிருப்பதும் சிந்திக்கத் தக்கது.

“எழுவாயடி மாற்றடியே ..”

என அமையும் ‘இடையீடு’ பற்றியதான மேற்சட்டிய நூற்பாவை வேறொரு வகையிலும் நாம் பொருள் கொள்ளலாம். மாற்றடி என்பதை இறுதியடி என நாம் கொண்டால் முதலடியும் இறுதியடியும் ஓரிசையில் அமைய இடையில் இருக்கும் இரு அடிகளும் வேறு இசையில் அமையும் பாடலை இடையீடு என்பது சட்டிநிற்கின்றது எனவும் நாம் பொருள் கொள்ள முடியும். அவ்வாறு பொருள் கொள்ளும் பொழுது நான்கடிகள் கொண்ட பாடலுக்கு இசையமைத்தலில் பெறப்படும் நான்கு வகைப்பாடான நிகழ்தகவுகளும் கிடைக்கின்றன.

சிந்துப்பாடலுக்கு இசைபுணர்த்தல் பற்றிய செய்திகளை பஞ்சமரபின் 52ஆவது வெண்பா தருகிறது. அவை கீழே சிந்துப்பாடல் பற்றிய பிரிவில் விளக்கமாக நோக்கப்படவுள்ளது.

53ஆவது வெண்பாவில் இசை நுழைபுபற்றிய இலக்கணம் பேசப் படுகிறது.

“நெய்தன் முகத்த நெறிவிலங்கப் பாய்தலே
கொய்து நுளைதலெனக் கூறினார் - மொய்முழலாய்
வன்மையே மென்மை சமமென்ப வையத்து
நுண்மையி னாற்கலக்க லாம்.” (பஞ்.வெ.53)

நெய்தல், முகத்தல், பாய்தல், நுழைதல் என நால்வகைச் செயற் பாடுகளை இசைநுழைவு முறைமைகளென இவ்வெண்பா சுட்டுகிறது. மேலும் இச்செயற்பாடுகளுள் முதல்மூவகையின் செயற்பாட்டின் தன்மை களை இவ்வெண்பா வன்மை, மென்மை, சமம் எனக்குறிப்பிட்டுள்ளது. மேற்படி நான்கு வகைச் செயற்பாடுகளின் தன்மைகளும் உரையிலே நூற்பாக்கள் மூலமாக எடுத்துரைக்கப்படுகின்றன. உதாரணத்திற்கு நெய்தலுக்குரிய பாடல்:

“நாலு மியலுடன் புணர்க்குமிடத்து
நெய்தல் வல்வினைக் கெழுவாயாகும்”

என அமைகிறது. இவ்வாறே ஏனைய நூற்பாக்களும் அமைந்துள்ளன. இதன் மூலம்,

நெய்தல் - வல்வினை,
 முகத்தல் - மெல்வினை,
 பாய்தல் - சமநிலை,
 நுழைதல் - புன்மைத்தொழில் (கீழ்மையான)

என அவற்றின் செயற்பாட்டின் தன்மைகள் பெறப்படுகின்றன.⁹

அடுத்து பஞ்சமரபில் அமையும் 86, 87, 88 ஆம் வெண்பாக்கள் மூவகைப் பாடல்களான சுத்தப்பாக்கள், தேசாளப்பாக்கள் மற்றும் தமிழ்ப்பாக்கள் ஆகியவற்றிற்கான இசை புணர்த்துகின்ற முறைமைகளைச் சுட்டுவன. 86ஆவது வெண்பா சுத்தப்பாக்களின் இசைபுணர்த்தலுடன் தொடர்புடையது.

*“சான்றோர் சதுராட்டி சரவட் டணைமுகண்டி
 என்ற பிரவந்தம் தலைக்கண்டி - தோன்றலே
 உக்கிர சந்துருவை யாபோக மாந்திரிபின்
 தொக்கவியல் சூழ்சுத்தப் பா.”* (பஞ்.வெ.86)

“சதுராட்டி, சரவட்டணை, முகண்டி, பிரவந்தம், தலைக்கண்டி எனவிவை ஐந்தும் ஆரியவடசொல்லாற் புணர்ப்பது.” என்ற இதன் உரை விளக்கமும், “சதுராட்டியாவது உக்கிரகம், துருவை, யாபோகம் என்னும் மூன்றடியானும் புணர்ப்பதெனக் கொள்க.” என்ற உரை விளக்கமும், (உக்கிரகம், துருவை, யாபோகம் என்பவை பாடலின் மூன்று அடிகளின் பெயர்களாகவும் ‘ஆந்திரியம்’ என்பது நான்காம் அடியின் பெயராகவும் சுட்டப்பட்டு இங்கு விளக்கம் தரப்படுகிறது.) மேலும், “இவை புணர்க்குமிடத்து ஏழு கீதமும் ஏழுதாளத்துடனே புணர்ப்பது, கீதங்கள் தாளப்பெயரானும் வழங்கப்படும்.”¹⁰ என்ற குறிப்பும் இவ்வரையில் இடம்பெற்றுள்ளது. இவ்வரைப்பகுதி சிதைந்த நிலையிலுள்ளமையாலும் வடமொழிச்சொற்கள் மிக் கு பயின்றிருப்பதனாலும் போதிய விளக்கத் தினைப் பெறமுடியாது உள்ளது. எனினும் பாடலின் அடிகளுக்கு இசை மற்றும் தாளங்கள் கொண்டு புணர்த்தலில் மிக நுணுக்கமாக முறைமைகள் கையாளப்பட்டிருந்த தலை இவ்வெண்பா உணர்த்த முயல்வதை அறிந்து கொள்ளமுடிகிறது.

அடுத்து வரும் 87ஆவது 88ஆவது வெண்பாக்கள் முறையே தேசாளப்பாக்களுக்கு இசை புணர்த்தலையும் தமிழ்ப்பா விகற்பநடையும்

உணர்த்திற்று.¹¹ இவை இரண்டின் உரைகளும் இசைபுணர்ப்புபற்றிக் கூறினும் விளக்கம் போதாமையால் இங்கு அவை தவிர்க்கப்படுகின்றன.

89 ஆம் வெண்பா முழுமையாகக் கிடைக்காததால் உரை மூலமே விளங்கிக்கொள்ள முடிகிறது. இவ்வெண்பாவின் உரைப்பகுதி எழுத்து, அசை, சீர், தளை என்னும் வகைமைகளால் இசை புணர்க்கப்படும்பொழுது யாழ் முக்கியபங்கு வகிப்பது பற்றிப் பேசுகிறது.¹² இதன் விபரம் கீழே சிந்துப்பாடல் பற்றிய பிரிவில் நோக்கப்படுகிறது. 86-89 வரையுள்ள வெண்பாக்கள் இசைப்பாடல்களுக்கு இசைபுணர்த்தலாகிய மிகநுட்பமான விடயங்களைக் கூறினும் அவை போதிய விளக்கமற்றுக் காணப்படுகின்றன. இப்பகுதி விளக்கம் போதாமலிருப்பினும் பஞ்சமரபின் காலத்தில் பாடலுக்கு 'இசைபுணர்த்தல்' என்னும் செயற்பாடானது முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்தமையை இவற்றால் அறிந்துகொள்ள முடிகிறது. பரிபாடலிலும் பாடலாசிரியன், பண்வகுத்தோன் என்ற பெயர்கள் தனித் தனியாக இருப்பதன் காரணம் இங்கு நினைவிற் கொள்ளற்குரியது.

90ஆம் வெண்பா வண்ணங்களுக்கு இசைபுணர்த்தல் பற்றிப் பேசுவதாகும்.

*“பத்தியமுஞ் சித்திரமு மாம்பலும் பாத்திபமு
மொத்த குவளையோ டிவ்வைந்துஞ் - சுத்தமாம்
வெற்றித்த வண்ணம் புணர்க்கவென் றோதினார்
முற்றுணர்ந்த மெய்த்தமிழோர் முன்.”* (பஞ்.வெ.90)

பத்தியம் முதல் குவளை வரை ஐந்து வகை வண்ணங்களை இது குறிப்பிடுகிறது. (இவை பற்றிய விளக்கத்தினை வண்ணம் பற்றிய இயலில் விரிவாக நோக்கலாம்).

மேற்படி பஞ்சமரபு சுட்டும் எட்டு வெண்பாக்களும் இசை புணர்த்தலுடன் தொடர்புடையதாகும். இவற்றில் 86 ஆம் வெண்பா சுத்தப்பாக்களையும் 87, 88 ஆவது வெண்பாக்கள் தேசாளப்பாக்களையும் 89ஆவது வெண்பா தமிழ்ப்பாக்களையும் 90ஆவது வெண்பா வண்ணப்பாக்களையும் 51, 52ஆவது வெண்பாக்கள் நான்கடிப்பாடல்களையும் இசைபுணர்த்தல் என்னும் செயற்பாட்டில் கையாண்ட முறைமைகளை விளக்கின. 53ஆவது வெண்பா இசைநுழைவுபற்றிக் கூறுவதையும் நோக்கினோம். அழிந்துபட்டிருந்த பாடல்களும் உரைக்குறிப்புகளும் பாடல்களுக்கான நுட்பமானமுறை இசைபுணர்த்தலை விளங்குதற்குரிய போதாமையை உணர்த்தின.

மேற்படி, பஞ்சமரபின் பார்வையூடாக அந்நூல் எழுந்த காலத்து இசைச் சூழலை ஓரளவு விளங்கிக்கொள்ள முடிந்தது எனலாம். ஓசை - இசை வேறுபாடுகள், தமிழ்-வடமொழி மற்றும் நாட்டாரியல் பாடல்கள் பற்றிய வேறுபாடுகள் என்பவற்றை நுட்பமாக அறியும்திறன் அவற்றுக் குரிய இசைக்கருவிகளின் பயன்பாடு எனப் பலவாறான விடயங்கள் பஞ்சமரபு வெண்பாக்கள் மற்றும் உரைகள் மூலமாக விளக்க முயன்றோம். பாடலுக்கு இசைபுணர்த்தல் தொடர்பாக பஞ்சமரபு தருகின்ற மேற்படி செய்திகள் பொருள்தெளிவு குன்றியதாக இருப்பினும் அவை பாடல்களையும் இசையையும் பற்றிய உயர்ந்த சிந்தனைகள் நிலவிய ஒரு காலகட்டச் சூழலை உணர்த்துவன என்பதைமட்டும் இங்கு உறுதியாகக் கூறமுடியும். பாடலுக்கு இசையமைத்தல் என்ற செயற்பாட்டில் இசைபுணர்த்தல், இசைநுழைவு ஆகியன எத்தகைய முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்தன என்பதையும் தமிழ், வடமொழி ஆகியவற்றிற்கு இம் முறைமைகள் வேறுபட்டிருந்தன என்பதையும் மேற்படி வெண்பாக்கள் மூலம் அறியமுடிகிறது. இசையியல் நோக்கில் தமிழ்ப்பாடல் வகைகள் எத்தகைய சூழ்நிலையிலிருந்து அணுகப்பட்டன என்பதை ஓரளவாவது உணர்வதற்குத் துணைபுரியலாம் என்ற அடிப்படையிலேயே இவை இங்கு நோக்கப்பட்டன.

2. பஞ்சமரபு சுட்டும் இசைப்பாடல்கள் - பகுப்பு முறை

பஞ்சமரபினுடைய பார்வை அணுகுமுறை என்பனசார் முக்கிய அம்சங்களை சில வெண்பாக்களை மேற்கோளாகக் கொண்டு மேலே நோக்கினோம். இங்கே அந்நூல் இசைப்பாடல்களை (வடிவநிலையிலும் பொருள் நிலையிலும்) பெயர் சுட்டி வகைப்படுத்திய முறைமை நமது கவனத்திற்கு வருகிறது. பஞ்சமரபிலமைந்த 5பெரும்பிரிவுகளிலொன்று 'இசைமரபு' ஆகும். இவ் இசைமரபின் 94வெண்பாக்களில் 85ஆவது வெண்பா இசைமரபின் 5சிறுபிரிவுகளிலொன்றான 'வகையொழிபு மரபி'லமைந்தது. இவ்வெண்பாவே மேற்கூறிய பகுப்பு முறையை இசைப்பாக்களின் வகைகளை - சுட்டும் வெண்பாவாகும். அவ்வெண்பா வருமாறு,

*"செப்பிய சிந்து திரிபாதஞ் சீர்ச்சவலை
தப்பொன்றுமில்லாச் சமபாத - மெய்ப்பட்டியுஞ்*

செந்துறை வெண்டுறையே தேவபாணி வண்ணமென்ப
பைந்தொடியா யின்னிசையின் பா.” (பஞ்.வெ.85)

இப்பாடல் சிலப்பதிகார அடியார்க்குநல்லாருரையிலும் சிலபாட
பேதங்களோடு எடுத்தாளப்பட்டுள்ளது. அப்பாடல் வருமாறு:

“செப்பரிய சிந்து திரிபதை சீர்ச்சவலை,
தப்பொன்று மில்லாச் சம்பாதம் - மெய்ப்படியும்
செந்துறை வெண்டுறை தேவபாணி வண்ணமென்ப
பைந்தொடியா யின்னிசையின் பா.” (சிலப். அடியார்.ப.188)

மேற்படி பஞ்சமரபு வெண்பா இசைப்பாக்கள் என்ற வகையிலே
சிந்து, திரிபாதம், சவலை, சம்பாதம், செந்துறை, வெண்டுறை, தேவபாணி,
வண்ணம் என எட்டுவகைகளைச் சுட்டியுள்ளது. இவ் வெண்பாவின
உரைப்பகுதி, திரிபாதம் என்பதைத் திரிபதை எனவும் சவலையைச் சீர்ச
வலை எனவும் அடைப்புக்குறிகளுக்குள் சுட்டுகின்றது. மேலும் தேவ
பாணியென்பதைப் பெருந்தேவபாணி, சிறுதேவபாணி என்பனவாகவும்
வண்ணம் என்பதை சிறுவண்ணம், பெருவண்ணம் என்பனவாகவும்
இரண்டிரண்டாக அடைப்புக்குறிகளுக்குள் சுட்டுகின்றது. அவ்வகையில்
எல்லாமாகப் பத்து வகைமைகள் உரையில் தரப்பட்டுள்ளன. இந்த
உரையே மேற்படி சிந்து முதலிய வகைகளுக்கான விளக்கங்களையும்
சான்றுகளையும் தந்துநிற்கின்றது.¹³

மேற்படி பஞ்சமரபு வெண்பா சுட்டும் சிந்து முதலிய பாவகைகள்
சிலவற்றைப்பற்றிய மேலதிக தகவல்கள் பஞ்சமரபின் ஏனைய வெண்
பாக்கள் சிலவற்றிலும் அவற்றின் உரைப் பகுதிகளிலும் காணப்படுகின்றன.
அவற்றையும் உள்ளடக்கியே நாம் இப்பாவகைகளின் இலக்கணங்களை
இங்கு விரித்துப்பேசவேண்டியுள்ளது.

மேற்படி பஞ்சமரபு சுட்டும் பாவகைகள் வண்ணம் தவிர்ந்த ஏனைய
வகைகளே இங்கு நம்பார்வைக்கு வருகின்றன. தமிழின் இசைப் பாவகை
யில் வடிவநிலையிலும் இலக்கண நிலையிலும் ஒரு தனி வளர்ச்சியாக
வண்ணம் திகழ்கின்றது என்பது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது. எனவே
வண்ணம் பற்றிய பார்வை தனி இயலாக நோக்கப்படவேண்டிய முக்கியத்
துவமுடையது. அவ்வகையில் அடுத்து வரும் நான்காவது இயலில் அது
நோக்கப்படவுள்ளது.

பஞ்சமரபு சுட்டும் சிந்து முதல் தேவபாணிவரையான வகைகளில் தேவபாணி என்பது பொருள்சார்ந்த பகுப்பு முறையாகும். ஏனைய வகைகள் வடிவநிலை சார்ந்தனவாகும்.

இங்கே பஞ்சமரபு வெண்பா சுட்டும் சிந்து முதல் தேவபாணி வரையுள்ள பாவடிவங்களுக்கு உரைப்பகுதி தரும் சான்றுகளின் பொருத்தப்பாடு பற்றிச் சிந்திக்க முற்படும்பொழுது அப்பாவகைகள் தொடர்பாகத் தமிழ்ப் பாரம்பரியத்தில் நிலவிவந்துள்ள பொதுவான கருத் தாக்கங்களும் தொடர்புபடுத்தி நோக்கப்பட வேண்டியனவாகின்றன. எனவே ஒவ்வொரு பாவகையும் தனித்தனியாக இவ்விருமுறைமைகளிலும் இங்கு நோக்கப்படவுள்ளன.

சிந்து

பஞ்சமரபும் அதன் உரையும் சுட்டும் சிந்துப்பா

இப்பாவகைக்கு பஞ்சமரபு உரை பின்வரும் இரு சான்றுகளைத் தருகின்றது.

“மானுருவா யன்று மண்ணே முளந்தானை
புணுருவந் தீகழ்மார்ப னென்றியாங் - கோடுவாங்
கன்றால் விளவின் கனியுசூத்த கார்முகிலை
மன்றாடி யென்று மதி”

“பேயின் முலையுண்டு பின்னையாய் நின்றானை
ஆய னிவனென் றறிந்தா ரறிந்திலரே”.

இச்சான்றுகளையடுத்து,

“இவை இரண்டடியாய் தம்மில் ஒத்து வந்த சிந்து கண்டுகொள்க”
என்ற உரைக்குறிப்பு இடம்பெறுகின்றது.¹⁴

மேலே சுட்டப்பட்ட சான்றுகளையடுத்து பஞ்சமரபின் 46, 52ஆம் வெண்பாக்களின் உரைப்பகுதிகளில் மட்டும் சிந்து பற்றிய மேலதிக குறிப்புகள் பெறமுடிகிறது. இவற்றில் 52ஆவது வெண்பாவுரை அடிகள் தோறும் இசைபுணர்த்தல் முறைமையைக் குறிப்பிடுகிறது. இதனையடுத்து 89ஆம் வெண்பா மற்றும் அதன் உரைப்பகுதியிலும் சிந்துக்களின் இசைபுணர்த்தல் முறைமை பேசப்படுகிறது. ஆனால் இவ்வெண்பா சிதைந்த நிலையிலேயே எமக்குக் கிடைக்கிறது. எனினும் அவ்வெண்பாவிலேயே

அகச்சான்றாக சிந்து என்ற குறிப்பு உள்ளது. இவை விரிவாகக் கீழே நோக்கப்படுகின்றன.

46ஆம் வெண்பா உரையிலே அகப்புறம் மற்றும் புறம் ஆகியவை பற்றிய குறிப்புக்களிலே சிந்து என்ற பாவகை சுட்டப்படக் காணலாம்.

“கவிகளுடனும் சிந்துகளுடனும் பொருந்தி அகப்புறமாய் வருவனவும் உள. வேடு, மறம், குறம், சித்து(சிந்து), சோனகம் என இவற்றுடன் பொருந்திப் புறமாய் வருவனவும் உள.”¹⁵

52ஆவது வெண்பா “ஓரிசை” முதல் “முறைகண்டம்” வரையிலான எட்டு இசைப்புணர்ப்பு முறைகள் பற்றிப்பேசுகிறது. இவ்வெண்பாவுக்கு அமைந்த உரைப்பகுதி இதனை, சிந்துப் பாடலுக்கான இசைப்புணர்த்தல் முறைமையெனக்கருதுகிறது.

“ஓரடியானும் இரண்டடியானும் மூன்றடியானும் வரும் சிந்துகள் இசைப்புணர்க்குமிடத்து எட்டுவகையானும் புணர்க்குதல் நுதலிற்று”¹⁶

என்பது அவ்வுரைக்குறிப்பு. இக் குறிப்பைத் தொடர்ந்து இசைப்புணர்த்தலில் மேலே நாம் நோக்கியவாறு இங்கும் சில நூற்பாக்களின் ஊடாக மட்டுமே விளக்கம் தரப்படுகிறது. அவை வருமாறு:

“க. ‘ஓரடி யிசையே ஓரிசை யாகும்.’

உ. ‘இரண்டடி யிசையே வேறு படவரின் முரண்பட புலவர் முன்னிசை யென்ப.’
.....” (பஞ்ச.பக்.94-95)

அவற்றின் விபரம் அங்கயற்கண்ணியவர்களால் பின்வருமாறு தரப்படுகிறது.

ஓரிசை	ஓரடியால் இசைப்புணர்த்தல்.
முன்னிசை	இரண்டடியும் வேறுபட்டு இசைப்புணர்த்தல்.
சுத்தம்	மூன்றடியும் வெவ்வேறு இசை புணர்த்தல்.
பீர்கண்டம்	முதலிரு இசையும் ஓரடியாகி மூன்றாமடி வேறுபடல்.
இசைகண்டம்	முதலாம் மூன்றாம் அடிகள் இசையொத்து இரண்டாம் அடி வேறுபடல்.
நிறைநிலை	இரண்டடிகள் ஓரிசையால் அமைதல்.

நெறிநிலை - முதலாம் அடி ஓரிசையாயும் இரண்டாம் மூன்றாம் அடிகள் ஓரிசையாயும் அமைதல்

முறைகண்டம் - மூன்றடியும் ஓரிசையாய் அமைதல்.¹⁷

மேலேதரப்பட்ட உரைவிளக்கப்பகுதி ஒன்றுமுதல் மூன்று வரையான அடியமைதி உடைய பாவகைகளை சுட்டியதாக அமைவது தெரிகிறது. 89ஆம் வெண்பாவிலும் சிந்து என்ற பாவகை சுட்டப்படுகிறது. இவ் வெண்பா சிதைந்த நிலையிலுள்ளது.

“காலை யாமெழுத்திற் பாவாற் புணர்க்க

.....

*பண்ணு மியாழ்வண்ணம் பாடிடச் சிந்தென்றார்
எண்ணத்தான் மிக்காய்ந்தோ ரெண்”* (பஞ்.வெண்.89)

இப்பாடலின் உரையிலே,

“எழுத்து, அசை, சீர், தளை என இந்நான்கு வகையாலும் இசை புணர்க்கு மிடத்து யாமெழுத்தாற் புணர்க்கப்படும். வண்ணம், தேவபாணி, உருத்தளி ஆகிய மூன்றும் அசையிற் புணர்க்கப்படும், மூர்த்திகளைப் பார்த்தருளிச் செய்த நாடகப் பாக்களான சிந்துகள், திருப்பாட்டு, நிறம் என இவை தழையினாலும் புணர்க்கப்படும்.”¹⁸

என்ற குறிப்பு உளது.

மேலே பஞ்சமரபு வெண்பாக்கள் மற்றும் உரைப்பகுதி என்பன தரும் செய்திகளைத் தொகுத்து நோக்கும் பொழுது அப்பாவகைபற்றி அந்நூல் கொண்டுள்ள கருத்துருவம் பின்வருமாறு அமையும்

அ. சிந்துப்பாடல் ஓரடி முதல் நான்கடி வரையும் அமையக்கூடியது.

ஆ. கவியிலிருந்து வேறுபட்டது. (கவிகளுடனும் சிந்துக்களுடனும்...)

இ. நாடகப்பாக்களாக அமைவது.

ஈ. அசையாலும் தளையாலும் புணர்க்கப்படுவது.

இந்த அம்சங்களைக் கருத்தில் கொண்டு நோக்கும் பொழுது அக்காலப் பகுதியில் இசை -நாடகச் சூழலில் பயின்ற வாய்மொழிமரபு சார்ந்த ஒரு பாவடிவத்தை பஞ்சமரபு சிந்து எனச்சுட்டுகிறது என்பதை உய்த்துணரலாம்.

இத்தொடர்பிலே பஞ்சமரபு தருகின்ற இலக்கணம் முழுமையான தொன்றாக இல்லை என்பதும் இங்கு கவனத்திற் கொள்ள வேண்டிய செய்தியாகும். பஞ்சமரபின் சான்றுப்பாடல்கள் இரண்டடி மற்றும் நான்கடிகள் கொண்டனவாக அமைந்துள்ளமையை மேலே நோக்கலாம். இசைபுணர்த்தல் என்ற விடயத்தில் மூன்றடிகள்வரை மட்டுமே இலக்கணம் கூறப்பட்டுள்ளது.

பஞ்சமரபு தரும் மேற்படி சிந்துப்பா இலக்கணத்தின் பொருத்தப்பாடு பற்றித் தெளிந்து கொள்வதற்கு நாம் தமிழ்மரபிலே இப்பாவகை பற்றி நிலவிவந்துள்ள பொதுவான கருத்து நிலைகளைக் கவனத்திற் கொள்ள வேண்டும்.

தமிழ்மரபில் சிந்துபற்றிய பொதுவான கருத்துநிலை

'சிந்து' என்ற சொல்லானது பாவியல் தொடர்பான பொருண்மையிலே தொடக்கத்தில் அடி என்னும் உறுப்பின் ஒரு வகைமையைச்சுட்டப் பயின்றது. ஏழு முதல் ஒன்பது வரையான எழுத்துக்களைக் கொண்ட அடியை 'சிந்தடி' எனவும் 'சிந்து' எனவும் தொல்காப்பியம் வழங்கியுள்ளது. (செய்.நூ. 37, 58) பின்னர் மூன்று அடிகளால் அமைந்த வெண்பாவைச் சூட்டுவதற்கு 'சிந்தியல்' (சிந்தியல் வெண்பா) என்ற அடை பயின்றுள்ளது. இதனை யாப்பருங்கலம், யாப்பருங்கலக்காரிகை என்பவற்றில் நாம் காணலாம்.¹⁹

இவ்வாறு பாவின் அடியென்ற உறுப்புத் தொடர்பானதாக பயின்று வந்துள்ள சிந்து என்ற சொல் பின்னர் பாவின் ஒருவகைமையைச் சூட்டுவதற்கான பொருளில் பயிலத்தொடங்கியமை தெரிகிறது. குறிப்பாகத் தமிழின் இசைப்பாவகைகளிலொன்று சிந்து என்ற பெயரில் பெரு வழக்காகப் பயில்கிறது. கும்மி, கண்ணி, ஆனந்தக்களிப்பு முதலான பல்வேறு இசைப்பாடல் வடிவங்களையும் தன்னுள் அடக்கிய ஒரு முக்கிய பாடல்வகையாக சிந்து திகழ்கின்றமை யாவரும் அறிந்ததே. இவ்வாறு அமையும் சிந்து என்ற வகைமை குறிப்பாக வாய்மொழி மரபுசார்ந்த தொன்றாகும்.

'சிந்து' என்னும் சொல் பாவகைகளிலொன்றைச் சூட்டுவது என்பதனை மேலே பஞ்சமரபில் நோக்கினோம். இந்நூல் மட்டுமன்றி வீரசோழியம், இலக்கணச்சூடாமணி, செந்தமிழ், தண்டபாணிசுவாமிகளின் அறுவகை

யிலக்கணம், புலவர் குழந்தையின் யாப்பதிகாரம், தொடையதிகாரம், முனைவர் இரா.திருமுருகனின் சிந்துப்பாவியல் முதலிய பல ஆக்கங்களும் சிந்து என்ற பாவடிவம்பற்றி எடுத்துரைப்பனவாகும். சிந்துப்பாடல்களின் யாப்பிலக்கணம் என்ற தலைப்பில் இரா. திருமுருகன் அவர்கள் முனைவரப்பட்டதுக்கான ஆய்வொன்றை நிகழ்த்தியுள்ளார். அது நூலுருப்பெற்றுள்ளது. (இத் தகவல் முன்னுரையிலே சுட்டப்பட்டது.) இவ்வாறு மேற்படி இலக்கணநூல்கள் மற்றும் ஆய்வேடு என்பவை தரும் கருத்து நிலைகளின் பின்புலத்திலேயே பஞ்சமரபின் சிந்துபற்றிய மதிப்பீட்டை நாம் மேற்கொள்ள வேண்டியுள்ளது. மேலும், சீவகசிந்தாமணியின் நச்சினார் கினியருரையிலே சுட்டப்படும் சித்தராசூடம் என்ற சிந்துநூலில் இடம் பெற்றனவாகக் கருதப்படும் சிந்துப்பாடல்கள் சிலவும் வடிவ நிலையிலே இங்கு ஒப்புநோக்கப்பட வேண்டியவையாகின்றன.

கி.பி11ஆம்நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த வீரசோழியம் பா-பாவின வகைகளுக்கு அப்பாலான பாட்டுவடிவங்களைக் குறிப்பிடும்பொழுது சிந்து, திரிபாதி, சவலை முதலியவற்றைப்பற்றிக் குறிப்பிடுகிறது. சிந்து என்பது,

“.....இரண்டடியொத்
தழிசீ ரிலாதது சிந்தாம்: அடிமுன்று தம்மிலொக்கில்
விழுச்சீரிலாத திரிபாதி:.....
.....”²⁰

என்பது அது தரும் தகவல். இந்நூலின் பெருந்தேவனாருரையிலே பின்வரும் சான்றுப்பாடல் அமைந்துள்ளது.

“வீசிய பம்பர மோய்வதன் முன்னா
னாசை யறவினை யாடித் திரிவனே.”
“எடுத்த மாட மிடிவதன் முன்னா
னடுத்த வண்ணம் விளையாடித் திரிவனே.”²¹

இவை இரண்டடி அளவொத்தமைந்த பாடல்கள் என்பது வெளிப்படையாக விரிவாகவுரை தரும் மேற்படி சான்றுப்பாடலையடுத்துக் கால அடிப்படையில் நாம் கவனத்தில் கொள்ளவேண்டியது கி.பி.14ஆம் நூற்றாண்டினரான நச்சினார்க்கினியரின் சீவகசிந்தாமணியுரையில் இடம் பெறும் சித்தராசூடம் என்ற நூல்சார்ந்த சில சிந்துப்பாடல்களாகும்.²² மேற்படியுரையில் சுட்டப்பட்ட சித்தராசூடம் என்ற நூல்சார்ந்த சிந்துப்பாடல்கள் சிலவற்றை மு.அருணாசலம் அவர்கள் தமது தமிழ் இலக்கிய

வரலாறு பதினமூன்றாம்நூற்றாண்டு என்ற நூலில் எடுத்துக்காட்டுகின்றார்.²³ அப்பாடலொன்றை இங்கு நோக்கலாம்.

“தீருமருதார் வளரும் - நாகலிங்கர்
சீர்பாத கமலமென் சென்னி வைத்து
மருவும்சித்த ராருடப் பொருனினை
வகுத்துச் சொல்வேனிந்த மகித லத்தீல்”

இப்பாடல்கள் ஒவ்வொன்றும் இரண்டடிகள் பெற்றன. இலக்கணச் சூடாமணி, செந்தமிழ் ஆகிய நூல்கள் சிந்து என்னும் பெயரில் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் ஆகிய உறுப்புக்களைக்கொண்ட வடிவத்தைச்சுட்டி நிற்கின்றன.²⁴ இது கீர்த்தனை என்ற பிரகால வடிவ நிலையுடன் சிந்து வடிவத்தைத் தொடர்புறுத்தும் சிந்தனைக்கு வழிகோலுவது.

கி.பி.19ஆம் நூற்றாண்டினரான தண்டபாணிசுவாமிகளின் அறுவகையிலக்கணம், கீர்த்தனையோடு தொடர்புபடுத்தியே சிந்து பற்றிய இலக்கணத்தைப் பேசுகிறது.

“இருவகைப் பல்லவம் இன்றி ஆடலுக்கு
இசைவுறத் தனித்தனி ஈரடி நான்கடி
காட்டியோர் பொருளைக் கருதிக் கூறித்
தொகுப்பது சிந்தனைச் சொல்வது வழக்கே.”

(அறுவகையிலக்கணம். நூ.53)

இதற்குப் புலவர் ப.வெ.நாகராசன் தரும் உரை விளக்கம் வருமாறு,

“பல்லவி, அநுபல்லவி இரண்டும் இல்லாமல் நடனத்திற்கு ஏற்றபடி தனித்தனியாக இரண்டு அல்லது நான்கடிகளைக் கொண்டதாகவும், ஒரு பொருளையே கூறுவதாகவும் இயற்றிச் சேர்க்கப்பட்ட வடிவத்தைச் சிந்து என்பர் என்றவாறு.”²⁵

இதன்படி கீர்த்தனை என்ற அமைப்பின் சரணம் என்ற பகுதியையே இந்நூல் சிந்து எனக் கணித்துள்ளமை தெரிகிறது. மேலும் சிந்துப்பாவானது நடனம் என்ற ஆடல் கலையுடன் தொடர்புடையதென்பதையும் இது உணர்த்தி நிற்கின்றது. மேலும், நடனத்திற்பயிலும் இவ்வமைப்புக் கொண்ட சிந்துப்பாடல்களாகப் பாரதியாரின் ‘சின்னஞ்சிறுகிளியே கண்ணம்மா’, சுட்டும் விழிச்சுடர்தான்-கண்ணம்மா, ‘தீராதவிளையாட்டுப் பிள்ளை.’ போன்றவற்றைப் புலவர் நாகராசன் அவர்களின் உரைவிளக்கம் தருகிறது.

20ஆம் நூற்றாண்டினரான புலவர்குழந்தையின் யாப்பதிகாரம், (1959) தொடையதிகாரம் (1967) எனப்பனவே சிந்துபற்றி விரிவான பல தகவல்களைத் தருகின்ற முக்கிய இலக்கணமுயற்சிகளாகும். இவற்றுள் யாப்பதிகாரம் 'புதியசெய்யுட்கள்' என்ற தலைப்பில் கும்மி, வண்ணம், பண்ணத்தி என்ற வகைமைகளுடன் சிந்து என்ற வகைமையையும் உள்ளடக்கிப் பேசுகிறது. (இங்கு யாப்பதிகாரம் பண்ணத்தி என்ற பெயரில் சுட்டுவது கீர்த்தனை என்ற பாவகையையாகும்.²⁶ இது பின்னர் ஐந்தாம் இயலில் நோக்கப்படவுள்ளது).

இந்நூல் (யாப்பதிகாரம்), சிந்துப்பாவை 'சமநிலைச்சிந்து', 'வியனிலைச்சிந்து' என இரு பெரும்பிரிவுகளில் சுட்டி அவற்றினடிப் படையில் காவடிச்சிந்து முதல் லாவணி வரை 20வகைமைகளைப் பேசுகிறது.²⁷ (அப்பெயர்கள்: காவடிச்சிந்து, தங்கச்சிந்து, நொண்டிச்சிந்து, வழிநடைச்சிந்து, ஆனந்த களிப்பு, தெம்மாங்கு, வளையல்சிந்து, சேவற் பாட்டு, புறாப்பாட்டு, குள்ளத்தாராச்சிந்து, கொலைச்சிந்து, ஏற்றப்பாட்டு, ஏசல், தாலாட்டு, ஒப்பாரி, உடுக்கைப்பாட்டு, கிளிக்கண்ணி, எக்காலக் கண்ணி, பலசரக்குஏலப்பாட்டு, லாவணி)

இந்நூலுக்குப்பின் எழுந்த தொடையதிகாரம் என்ற நூல் மேற்குறித்த சிந்துவகைகளை மட்டுமல்லாமல் கும்மி, கீர்த்தனை முதலியவற்றையும் சிந்து என்ற தலைப்பில் அடக்கி இலக்கணம் கூறுகின்றது. கீர்த்தனையை இது 'இசைப்பாடல்' என்றே குறிப்பிடுகிறது.²⁸

இலக்கணச்சூடாமணி, செந்தமிழ், அறுவகையிலக்கணம் மற்றும் தொடையதிகாரம் என்பன தரும் தகவல்களை நோக்கும்பொழுது சிந்து என்பது குறித்த ஒருவகைப் பாடல் வடிவத்துக்கு உரிய பெயராக மட்டுமன்றி கும்மி, கீர்த்தனை முதலியவற்றையும் உள்ளடக்கிய (பா மற்றும் பாவினம் ஆகிய வகைப்பாடுகளிலமையாத) இசைப்பாடற்பரப்பைத் தொகுத்துச் சூட்டுவதாகவும் வழங்கி வந்துள்ளமை தெரிகின்றது

சிந்துப்பாவின் இலக்கணத்தை மட்டுமே கூறும் ஒரே யாப்பிலக்கண நூலான இரா. திருமுருகனின் சிந்துப்பாவியல் (1994) சிந்து, கும்மி என்பவற்றை உள்ளடக்கியதாகும். நொண்டிச் சிந்து, வளையற்சிந்து, கும்மி, இரட்டைக் கும்மி, ஆனந்தக்களிப்பு, இலாவணி, காவடிச்சிந்து, வழிநடைச்சிந்து, தென்பாங்கு முதலான பெருந்தொகையான பாடல் களுக்கு இது இலக்கணம் கூறுகிறது.

இவ்வகையில் சிந்துவின் வடிவம் தொடர்பாக பொதுவாக நிலவிவரும் கருத்துநிலைக்கு எடுத்துக்காட்டாக இங்கு மேலே நோக்கிய புலவர் குழந்தை, மற்றும் இரா.திருமுருகன் ஆகியோர் தரும் இலக்கணங்களை நோக்கலாம்.

புலவர் குழந்தை தரும் சிந்து இலக்கணம்:

“ஒரெதுகை பெற்ற இரண்டடிகள் அளவொத்து
வருதல் சிந்து எனப்படும். இரண்டேயன்றி
நான்கடிகள் ஒரெதுகையாய் வருதலும் உண்டு.”²⁹

முனைவர் இரா.திருமுருகன் தரும் சிந்து இலக்கணம்:

“ஈரடி அளவொத் தியலும் பாக்கள்
சிந்தெனும் வகையைச் சேரும் என்ப”³⁰

இவற்றின்படி பொதுவாக இரண்டடிகள் அளவொத்த பாடல் சிந்து எனக் கொள்ளப்பட்டமை தெரிகிறது. மேலே பஞ்சமரபு உரை தரும் சிந்துப்பா இலக்கணத்தில் இரண்டடி அளவொத்தமைதல் என்பது சுட்டப் பட்டிருப்பினும் சான்றுப்பாடலொன்று முரண்பட்டதாக உள்ளமையை நோக்கியுள்ளோம். மேலும், பஞ்சமரபு உரையில் இடம்பெற்றுள்ள “சிந்து ஓரடி முதல் மூன்றடி வரையிலான வடிவநிலைகளிலும் அமையலாம்” என்பதான கருத்துநிலையானது அப்பாடல் வடிவம் பற்றிய பொதுவான கருத்து நிலையிலிருந்து வேறுபட்டுள்ளமை தெளிவு.

இவற்றைக் கருத்துட்கொண்டு சிந்திக்கும் பொழுது பஞ்சமரபு உரை எழுந்ததான காலப்பகுதியில் இசையாளர்மத்தியில் ‘சிந்து’ என்ற பாவுவடிவம் தொடர்பாக நிலவிவந்திருக்கக் கூடிய கருத்துநிலைகளி லொன்றையே பஞ்சமரபு நமக்கு உணர்த்தி நிற்கின்றது என நாம் ஒருவாறு அமைதி காணலாம். இத்தொடர்பிலே முனைவர் அங்கயற்கண்ணி அவர்கள் தந்துள்ள கணிப்பு இங்கு சுட்டத்தக்கது.

“.....பஞ்சமரபில் குறிப்பிடப்பட்டிருக்கும் சிந்து என்னும் இசைப்பா கி.பி.10ஆம் நூற்றாண்டுக்கு முன்பிருந்த பாவின வகையைச் சேர்ந்தது என்றும் இது ஒரு தொடர்ந்த மரபோடு விளங்கிப் பின்னர் அண்ணாமலை ரெட்டியாரின் காலத்தில் முழுவளர்ச்சியுற்றது எனவும் அறியலாம்”³¹

பஞ்சமரபு கூறும் சிந்துவகையையும் பிற்காலச் சிந்து வரலாற்றையும் இணைக்கும் நிலையில் இக்கணிப்பு வெளிப்பட்டுள்ளமை தெளிவு.

இத்தொடர்பிலே பஞ்சமரபு சுட்டும் சிந்து வடிவத்தை நாம் புரிந்து கொள்ளவேண்டிய முறைமை தொடர்பாக முனைவர் இரா. திருமுருகன் அவர்கள் முன்வைத்துள்ள ஆய்வுக்குறிப்பொன்று இங்கு சுட்டப்பட வேண்டிய முக்கியத்துவமுடையது. அவர், மேலே பஞ்சமரபு உரையிலே நோக்கப்பட்ட 'மாணுருவாய்' மற்றும் 'பேயின்முலை' ஆகிய இரண்டு பாடற்பகுதிகளும் ஏடெழுதுவோராலோ அல்லது அச்சிட்டாராலோ பிறழ் வடிவம் பெற்றிருக்கலாம் எனக் கருதுகிறார். இந்த ஊகத்தின் அடிப்படையில் இவ்விருபாடல்களையும் இரண்டிரண்டு அடிகள் கொண்ட மூன்று பாடல்களாக ஒரு 'மீட்டுருவாக்கம்' செய்துள்ளார். அவருடைய மீட்டுருவாக்க அமைப்பு வருமாறு,

*“மாணுருவாய் அன்று மண்ணேழ் அளந்தானை
பூணுருவம் திகழ்மார்பன் என்றியாம் கோடுவாம்.”*

என்ற பாடலின் அமைப்பையொட்டி ஏனைய இரு பாடல்களும் மாற்றங்கள் செய்யப்பட்டுள்ளன.

*“கன்றால் விளவின் கனியுதிர்த்த கார்முகிலை
மன்றாடி யென்று மதி.”*

என்ற பாடலுக்குப் பதிலாக,

*“கன்றால் விளவின் கனியுதிர்த்த கார்முகிலை
மன்றாடி என்று மதித்தியாம் கோடுவாம்.”³²*

எனவும்

*“பேயின் முலையுண்டு பின்னையாய் நின்றானை
ஆய னிவனென் றறிந்தா ரறிந்திலரே”.*

என்பது,

*“பேயின் முலையுண்டு பின்னையாய் நின்றானை
ஆய னிவனென்று அறிந்துயாம் கோடுவாம்”.*

எனவும் மாற்றப்பட்டுள்ளது.

இவற்றுள் முன்னர் சுட்டிய முதலாம் பாடலில் நேரிசைவெண்பாவின்றனிச்சொல்போல அமைகின்ற 'கோடுவாம்' என்பது இங்கு சுட்டிய பாடலில் இரண்டாமடியின் இறுதிச்சொல்லாக மாறியுள்ளது. அதே 'கோடுவாம்' என்பது அடுத்த இரு பாடல்களிலும் இறுதிச் சொல்லாக அமைகிறது. இரண்டாம் பாடலில் 'மதி' என நின்ற இறுதிச் சொல் 'மதித்தியாம்' என இறுதிக்கு முதற்சொல்லாக மாறியுள்ளது. மூன்றாம்

பாடலில் 'அறிந்தார் அறிந்திலரே' என்ற தொடர் 'அறிந்துயாம் கோடுவாம்' என மாறியுள்ளது. இவ்வகையில் இம்மூன்று பாடல் அமைப்புக்களும் ஒருபொருள்மேல் மூன்றடுக்கிவந்த அளவொத்த சிந்துப்பாடல் கள் எனக்கருத இடமளிக்கின்றன மூன்றாம் பாடலில் 'பின்னையாய்' என்ற சொல்லை பொருட்பொருத்தம் கருதி 'பிள்ளையாய்' என இரா. திருமுருகன் அவர்கள் மாற்றியுள்ளமையையும் நோக்கலாம்.

சிந்துப்பாடல் தொடர்பான பஞ்சமரபின் உரைச்சான்றுகளை இரா. திருமுருகன் அவர்கள் மீட்டுருவாக்கம் செய்துள்ள முறைமை ஆய்வு நிலைக்குப் பொருந்துவதே. பஞ்சமரபிற்கு ஒரு செம்பதிப்பு உருவாகாத வரையில் இவ்வகையான மீட்டுருவாக்கத்திற்கான தேவைகள் தவிர்க்க முடியாதவை. ஆயினும் இசையாய்வுலகம் இதனை எந்தளவுக்கு ஏற்றுக்கொள்ளும் என்பதற்குக் காலம்தான் விடைகூறவேண்டும்.

இவ்வாறு உரைச்சான்றுகளுக்கு இரா. திருமுருகன் அவர்கள் சுட்டியது போல மீட்டுருவாக்க முறைமையில் அமைதிகண்டாலும் சிந்து ஓரடி மற்றும் மூன்றடிகளில் அமையலாம் என்றவகையிலான உரைக் குறிப்புக்களுக்கு அமைதிகாண்பது சாத்தியமாகத் தெரியவில்லை. எனவே முனைவர் அங்கயறகண்ணி அவர்கள் சுட்டுவதுபோல கி.பி.10 ஆம் நூற்றாண்டுக்கு முன்பு சிந்து பற்றி நிலவிய ஒரு கருத்தையே பஞ்சமரபு உரை எடுத்துப்பேசுகிறது என்ற முடிவுக்கே நாம் வரவேண்டியுள்ளது.

பஞ்சமரபு சுட்டுகின்ற சிந்து மற்றும் பிற்கால நூல்கள் சுட்டுகின்ற சிந்து என்பவற்றிற்கிடையிலான பொதுமை என்ற வகையில் குறிப்பிடத் தக்க அம்சம், இப்பாவகை மக்கள் வழக்கிலுள்ள இசைநாடகச்சூழலில் பயின்ற வாய்மொழிப்பாடல்வகை என்பதாகும். பஞ்சமரபின் உரைப்பகுதியும் இதையே சுட்டுகிறது. பிற்காலத்தவர் கும்மி, கண்ணி, தென்பாங்கு, ஆனந்தக்களிப்பு என்பனவாக எடுத்துரைக்கும் சிந்துப்பாடல் வகைகளும் இவ்வாறான வாய்மொழிமரபின் வெளிப்பாடுகளேயாம். (பிற்காலத்தில் தமிழ் இசைநாடக நூல்களான நந்தனார் சரித்திரக்கீர்த்தனை, ராமநாடகக் கீர்த்தனை போன்றவற்றில் இவற்றின் பயில்நிலைகளைக் கொண்டு இதனை உணர்ந்து கொள்ளலாம்.)

சிந்துப்பாடலை பல்லவி, அநுபல்லவி, சரணம் முதலிய உறுப்புக்களுடைய வடிவமாக சிலர் இலக்கணம் கூறியமை மேலே நோக்கினோம். இந்த இலக்கணமுறைமை கீர்த்தனை வடிவத்தை நினைவுக்கு இட்டு

வருவது என்பதும் நோக்கப்பட்டது. இதுபற்றிய ஆய்வு கீர்த்தனை பற்றிய ஐந்தாம் இயலிலே தொடர்கிறது.

திரிபாதம்

திரிபாதம் என்பதை மூவடிச்செய்யுள் எனச்சுட்டும் பஞ்சமரபு உரை அதற்குச் சான்றாகப் பின்வரும் மூவடிப்பாடல்களைத் தருகிறது.

“பாம்பு கயிறாய்க் கடல் கடைந்த மாயவ
னிங்கும் மானுள் வருமே லவன்வாயில்
ஆம்பலந் தீங்குமல் கேளாமோ தோழி.”

“கன்று குணிலா கனியுதிர்த்த மாயவ
னின்றுநம் மானுள் வருமே லவன் வாயின்
கொன்றையந் தீங்குமல் கேளாமோ தோழி”

“கொல்லையஞ் சாரற் குருந்தொசித்த மாயவன்
எல்லைநம் மானுள் வருமே லவன்வாயின்.
முல்லையந் தீங்குமல் கேளாமோ தோழி.”³³

இம்மூன்று பாடல்களும் சிலப்பதிகாரத்தின் ஆய்ச்சியர் குரவையில் இடம்பெறுபவை. இப்பாடல்கள் இயற்றமிழின் யாப்பிலக்கண மரபிலே குறிப்பாக யாப்பருங்கல மரபிலே ‘ஒருபொருள்மேல் மூன்றடுக்கிவந்த ஆசிரிய ஒத்தாழிசை’ என்று குறிப்பிடப்படுவன.³⁴

இதனை நோக்கும்போது ஒரேவகை இசைப்பாடல் இயற்றமிழின் யாப்பிலக்கணமரபின் ஒருசாரார் மத்தியிலும் இசைத்தமிழ் மரபிலும் வெவ்வேறுவகையான கணிப்புக்களைப் பெற்றுவந்த நிலை தெரிகிறது. இங்கு பஞ்சமரபு தந்துள்ள ‘திரிபாதம்’ என்ற சுட்டு அடியளவைக் கருத்திற்கொண்டமை தெளிவு. மேலும் இச்சுட்டு ஒரு வடசொல் என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. பஞ்சமரபிற்கு ஏறத்தாள சமகால நூலாக்ககருதக்கூடிய வீரசோழியம் என்ற இயற்றமிழிலக்கணமும் இவ்வாறான அமைப்பைத் ‘திரிபாதி’ என்ற வடசொல்லால் குறித்துள்ளமை இங்கு ஒப்புநோக்கத் தக்கது.

“.....அடிமூன்று தம்மில்ஒக்கில்
விழுச்சீரில்லாத திரிபாதி..”³⁵

எனவே இயற்றமிழ் யாப்பிலக்கணகாரரில் ஒருசாரார் பஞ்சமரபு போன்ற இசைத்தமிழரின் இலக்கணமுறைமைகளையும் கருத்திற்கொள்ள முற்பட்டமையை உய்த்துணரமுடிகிறது.

சவலை

பஞ்சமரபு உரை சவலை என்பதற்கு பின்வரும் இரு பாடல்களைச் சான்றாகத் தருகிறது.

“அலைகட லடைத்தனை யமரினை யுயர்த்தனை
சிலையினை யிறுத்தனை திருவமர் மார்பினை
மலையினை யெடுத்தனை மாலே!
நிலையினை யறிபவ ரியாவரு மில்லை ”

“திரிபுர மெரித்தனை செந்தழ லேந்தினை
கரியினை உரித்தனை காளம துண்டனை
பெருவரை வளைத்த பிஞ்சுக!
வொருவகை யமரரு முணர்வது சின்னே .”³⁶

இச்சான்றுகளின் ஈற்றில் இவற்றை,

“ஈற்றயலடி ஒரு சீர் குறைந்துவந்த சவலை”

என அவ்வுரை சுட்டும்.³⁷ இது தவிர வேறு விளக்கம் தரப்படவில்லை. மேற்படி சான்றுகளின் அடிப்படையில் நோக்கும்பொழுது நாலடிப் பாக்களில் மூன்றாமடி ஒருசீர் குன்றுதல் என்பதே சவலைக்கு இலக்கண மென பஞ்சமரபு உரை கருதியமை தெரிகிறது. பொதுநிலையில் நோக்கும் பொழுது யாப்பியலில் நான்கடிகளில் அமைந்த நேரிசையாசிரியப்பாவின் தோற்றத்தை மேற்படி பஞ்சமரபுச்சான்றுகள் உணர்த்துவதை அறிகிறோம். (நேரிசையாசிரியப்பா என்பது இறுதிக்கு முந்திய அடி ஒருசீர் குன்றி வருதல்.)³⁸

சவலை பற்றி பஞ்சமரபு உரை தந்துள்ள மேற்படி சான்றுகளின் பொருத்தப்பாட்டைத் தெளிந்துகொள்வதற்கு ‘சவலை’ என்ற பெயர் சுட்டி இயற்றமிழ் யாப்பிலக்கண நூல்கள் தரும் செய்திகள் இங்கு தொடர்புபடுத்தி நோக்கப்பட வேண்டியவையாகின்றன.

யாப்பிலக்கண மரபிலே ‘சவலை’ என்ற ஒரு வகைமையைக் குறிப்பிடும் முதல் நூல் வீரசோழியம் ஆகும். இது

“இடையும் முதலும் கடையுங் குறைந்து மிடையிடையே
அடையு மடிகுறைந் தும்வரின னான்க டியப்பெயரில்
நடைமுந் தியன்ற சவலை யென் றோத்துவர் நான்கின் மிக்க
தொடையும் திறம்புவ தாய்விடிற் போலிதுடியிடையே”³⁹

நான்கு அடிகள் கொண்ட பாடலில் முதல், இடை, கடை அடிகளிலே சீர்கள் குன்றிநிற்கும் தன்மை பொதுவாகச் 'சவலை' எனப்பட்டமையை மேற்படி வீரசோழியத்திலமைந்த கட்டளைக் கலித்துறைச் செய்யுள்கள் மூலம் உணர்த்து கொள்கிறோம். நான்கின் மிக்க அடிகள் கொண்ட பாடல்களில் மேற்படி சீர்கள் குன்றிநிற்பது 'போலி' எனச் சுட்டப்பட்டமையையும் மேற்படி கட்டளைக்கலித்துறை செய்யுள்கள் மூலம் அறியமுடிகிறோம். வீரசோழியம் தருகின்ற தகவலின்படி 'சவலை' என்பது எவ்வகைப் பாவடிவம் சார்ந்தது என்பதுபற்றித் தெளிவாக அறிய முடியவில்லை. எனவே, பொதுவாக நான்கடிகொண்ட எல்லாப்பாவடிவங்களுக்கும் அடிகுறைதலைக் (சீர்குன்றுதலை) கவனத்திற் கொண்ட ஒரு சுட்டாகவே 'சவலை' என்ற குறியீடு வழங்கியமையை உய்த்துணர முடிகிறது. பின்னாளில் 'சவலை' என்ற சுட்டு வெண்பாவின் ஒருவகையைச்சுட்ட வழங்கி வந்துள்ளமையைத் தொன்னூல் விளக்கம், செந்தமிழ் இலக்கணம் என்பன உணர்த்துகின்றன.

தொன்னூல் விளக்கத்திலே, 'இருகுறள் சவலை' என்ற குறிப்பு உளது.⁴⁰ (தொ.நூ.வி.நூ.பா.ப 222. ப.131) இதன்படி இரண்டு குறள் இணைந்த நிலை 'சவலை' எனப்பட்டமை தெரிகிறது. தொன்னூல் விளக்க ஆசிரியரான வீரமாமுனிவர் தமது செந்தமிழ் இலக்கணத்திலே சவலை என்பதற்கு பின்வரும் பாடலைச் சான்றாகத் தருவர்.

“அட்டாலும் பால் சுவையிற் குன்றா தளவளாய்
நட்டாலும் நண்பல்லார் நண்பல்லர்
கெட்டாலும் மேன்மக்கள் மேன்மக்களே சங்கு
சுட்டாலும் வெண்மை தரும்”⁴¹

இவ் வெண்பா ஒளவையாரின் மூதுரை என்ற ஆக்கத்தின் நான்காம் பாடலாகும்.⁴² இப்பாடலில் இரண்டாமடியும் நான்காமடியும் முச்சீர்களில் மைந்ததன் மூலம் இரண்டு குறள் இணைந்ததான காட்சியை இப்பாடல் தருகிறது. இரண்டாமடியின் ஈற்றிலே ஒருசீர் குன்றியதால் நான்கடி வெண்பாவுக்குரிய பதினைந்துசீர் நிலையிலிருந்து அளவில் குன்றிப் பதினான்கு சீர்களுடன் மட்டும் இது அமைந்துள்ளமை வெளிப்படை.

எனவே சவலை என்ற குறியீடு முதலில் பாவகைகள் பலவற்றுக்கும் பொதுவாகவும் பின்னாளில் வெண்பாவுக்கு சிறப்பாக உரிமை பூண்டதாகவும் திகழ்ந்தமை தெளிவாகின்றது. இதனை நோக்கும்போது பஞ்சமரபின் உரைதருகின்ற சவலைக்கான சான்றுகள் அடிகளின் சீர்கள் குன்றிய பாவகைகள் பலவற்றுக்கும் பொதுவான சுட்டாக வழங்கிய ஒரு காலச்சூழலை உணர்த்துவதாகும். இவ்வகையில் வீரசோழியம் சுட்டும் 'சவலை'க் கருத்தியலுடன் தொடர்புடையதாகவே பஞ்சமரபின் சவலை பற்றிய கருத்தியலும் திகழ்கின்றமை உய்த்துணரக்கூடியது.

சமபாதம்

சமபாதம் என்பதை பஞ்சமரபு உரை, கலிவிருத்தம் எனக் கருதியுள்ளமையை அதன் சான்றுப்பாடல் காட்டும்.

“காரார் தோகைக் கண்ணார் சாயற்
றேரா ரல்குல் தெனார் தீஞ்சொல்
போரார வேற்குட்பொன்னே யின்னே
வாரா ரல்லர் போனார் தாமே”⁴³

இச் சான்றுப்பாடலைத் தொடர்ந்து அமையும் உரைப்பகுதி வருமாறு:

“இக்கலி விருத்தம், நான்கடியினும் சீரொத்து முற்றக் குருவே
வந்தமையான் சமபாதமெனப் பெறுவது கண்டுகொள்க”⁴⁴

இவ் உரைப்பகுதியிலுள்ள 'முற்றக்குருவே வந்தமையான்' என்ற குறிப்பு தனிக்கவனத்திற் குரியது. இங்கு 'குரு' எனப்படுவது இசை இலக்கண மரபிலே இரண்டு மாத்திரை கொண்ட நெட்டெழுத்து ஒலிப் பண்பைச் சூட்டுவதாகும். இதனைப் பஞ்சமரபின் நிருத்தமரபின் இணைப்பாகவுள்ள குறிப்புரையின் மூலம் உணர்ந்துகொள்கிறோம்.⁴⁵ மேற்படிச்சான்றுச் செய்யுளில் எல்லாச்சீரும் நெட்டெழுத்து ஒலிப் பண்புடையசீர்களாகவே - நெடுஞ் சீர்களாகவே - அமைந்துள்ளன. இவ் உரைப்பகுதிக்கு விளக்கம் தந்துள்ள முனைவர் அங்கயற்கண்ணியவர்கள் தொல்காப்பியம் சுட்டும் 'நெடுஞ்சீர் வண்ணம்' என்பதுடன் தொடர்பு படுத்திக் காட்டுவர்.⁴⁶

நான்கடி அளவொத்தல் என்ற கட்டமைதி கொண்டபாடல்கள் (விருத்தங்கள்) பல்வேறு சீரமைதிகளில் (நாற்சீர், அறுசீர், எண்சீர் முதலான நிலைகளில்) பயின்றுவந்துள்ளன. (ஏற்கெனவே இரண்டாம் இயலில்

நோக்கப்பட்டது) இவைபற்றி யாப்பருங்கலமரபும் விரிவாகவே பேசியுள்ளது. இந்நிலையில், பஞ்சமரபு உரை நூற்சீர் கொண்டதான ஒரு அமைப்பை - கவி விருத்தத்தை-மட்டுமே சம்பாத்தித்துக்கான சான்றாகக் காட்டியுள்ளமை நம் சிந்தனைக்குரியது.

செந்துறையும் வெண்குறையும்

இவ்வகைமைகளுக்குச் சான்றுகளாக, பஞ்சமரபு உரையிலே பின்வரும் பாடல்கள் தரப்பட்டுள்ளன.

செந்துறை:

“கொன்றை வேய்ந்த செல்வன் அடியிணை
யென்று மேத்தித் தொழுவோம் யாமே.”

“நீரின் கடவுட் சேவடி யிணையைப்
பேரின் பஞ்சேர்ந் தெய்துத லிடமே”

“ஆதி பகவ னம்மலர்ச் சேவடி
நீதியா லேத்தி நினைவோம் யாமே.”

இவை இரண்டடியான்வந்த செய்யுட்கள்.

வெண்குறை:

“தாளாள ரல்லாதார் தாம்பல ராயக்கா லென்னா மென்னாம்
யாளியைக் கண்டஞ்சி யானைதன் கோடிரண்டும்
பீலிபோற் சாய்த்துவிடும் பிலிற்றி யாங்கே”

“பாலா ரரவணையிற் பண்டொருநாட் டுயின்றானைப் பாரீர், பாரீர்
கோல வரீவில் விருத்தானைக் குலமறைகள்
மாயவனே யென்று வாழ்த்துமா லாங்கே.”⁴⁷

இவை மூன்றடியான் வந்த செய்யுட்கள்

மேற்சுட்டியவாறு பஞ்சமரபும் அதன் உரையும் தந்துள்ள செந்துறை, வெண்குறை ஆகிய பாவகைகள், அவற்றிற்குத்தரப்பட்ட சான்றுகள் என்பவற்றைப் பற்றிய மேலதிக தெளிவை நாம் பெறுவதற்கு இவை தொடர்பாக தமிழிசைமரபிலும் இயற்றமிழின் யாப்பிலக்கணமரபிலும் நிலவி வந்துள்ள கருத்துக்களை இங்கு நாம் தொடர்புபடுத்தி நோக்க வேண்டியது அவசியமாகிறது.

தமிழ்மரபிலே 'செந்துறை', தொடர்பான சிந்தனை தொல்காப்பியர் காலம் முதல் நிலவி வந்துள்ளமைக்குச் சான்றுகள் உள. தொல்காப்பியம் புறத்திணையியலிலே 22ஆம்நூற்பாவில் 'செந்துறைவண்ணம்' என்ற தொடர் பயில்கின்றது.

“வழக்கியல் மருங்கின் வகைபட நிறைஇப்
பரவலும் புகழ்ச்சியும் கருதிய பாங்கினும்
முன்னோர்கூறிய குறிப்பினும் செந்துறை
வண்ணப் பகுதி வரைவின் றாங்கே”

(தொல்:பொருள் இளம்.80)

இதற்கு அமைந்த இளம்பூணர் உரை செந்துறைவண்ணம் என்பதனை, தேவபாணி முதலியவற்றைப் போல ஒரு இசைப்பாடல் முறைமை என உணர்த்துகின்றது.

தேவபாணியும் அகப்பொருள் பாடும் பாட்டும் இசைத் தமிழில் வரைந்தோதினாற்போல செந்துறைப்பாட்டிற்குரிய செய்யுள் இவை என்று உரைத்தல் இல்லை பாடாண் பாட்டின்கண் வருங்காலத்தென்பது. எனவே எல்லாச் செய்யுளும் ஆம் என்றவாறு.¹⁴⁸

என்பது இளம்பூணர் தரும் குறிப்பு. இதன்படி செந்துறைவண்ணம் அல்லது செந்துறைப்பாட்டு என்பது பாடாண்திணை எனப்படும் ஆண் களைப் பாடுகின்ற புறப்பொருளில் வரும்பொழுது எவ்வகைப் பாவிலும் இயற்றப்படக் கூடியது என்பதே இங்கு நாம் கவனத்திற் கொள்ளவேண்டிய முக்கிய செய்தியாகிறது.

தொல்காப்பியச் செய்யுளியலின் பேராசிரியருரையிலே செந்துறை மற்றும் வெண்டுறை தொடர்பாக அமைந்துள்ள சில குறிப்புக்களும் இங்கு நம் கவனத்திற்குரியன. செய்யுளியல் 153ஆம் நூற்பாவின் உரையிலே செந்துறை, வெண்டுறை ஆகிய இரண்டையும் பற்றிய செய்திகளைப் பேராசிரியர் தருகிறார்.

“கந்திருவ மார்க்கத்து வரியுஞ் சிற்றிசையும்
பேரிசையும் முதலாயினபோலச் செந்துறைப்
பகுதிக்கே உரியவாகி வருவனவும் கூத்தநூலுள்
வெண்டுறையும் அராகத்திற்கேயுரியவாகி
வருவனவும்.கொடுத்து வழங்குப”¹⁴⁹

மேலும் செய்யுளியல் நூற்பா 242ஆம் நூற்பாவின் உரையிலே

“கலியும் பரிபாடலும் போலும் இசைப்பாட்டாகிய
செந்துறை மார்க்கத்தன”⁵⁰

என்ற குறிப்பு உளது. இந்த(242ஆம்) நூற்பா விளக்கம் முதலாம் இயலில் நோக்கப்பட்டது.

மேற்படி தொல்காப்பிய நூற்பா மற்றும் அவற்றின் உரைசார் செய்திகள் என்பவற்றைத் தொகுத்து நோக்கும் பொழுது செந்துறை என்பது இசைப்பா மரபொன்றைச் சுட்டும் குறியீடாக வழங்கி வந்துள்ளமை தெளிவாகத் தெரிகிறது. வெண்டுறைபற்றிய பேராசிரியரின் குறிப்பு அதனைக் கூத்துமரபோடும் குறிலிணையயின்று வரும் ஓசைச் சிறப்பான அராக முறைமையுடனும் இணைத்து நிற்பது தெரிகிறது.

சிலப்பதிகாரத்திலே அரங்கேற்று காதையில் “பதினோராடலும் பாட்டுங் கொட்டும்” என்ற இளங்கோவடிகளின் பாடற்பகுதிக்கு (சிலப். ப.3.14) அரும்பதவுரைகாரர், தரும் உரையிலே,

“புறநாடகங்களுக்குரிய உருவாவன: தேவபாணி முதலாக அரங்கொழி செய்யுள் அந்தமாகச் செந்துறை விகற்பங்களெல்லாம்”⁵¹

என்ற தொடர் இடம் பெறுகிறது. இங்கே கூத்து மரபோடு தொடர் புடைய சொல்லாக செந்துறை என்பது பயில்வது தெரிகிறது. மேலும் அக் காதையின், ‘வரிக்கும் ஆடற்கும் உரிப்பொருள் இயக்கி’ என வரும் அடிக்கு (சிலப்.3:29),

“செந்துறை வெண்டுறை எனப்படாநின்ற இருவகைப் பாடல் களுக்கும் உரிமைப்பொருளாய் நின்ற இயக்கம் நான்கினையும் அமைத்து”

என அடியார்க்கு நல்லார் உரைகூறுவர்.⁵² இதிலே வரி, குரவை ஆகிய ஆடல்மரபுகளுடன் செந்துறை, வெண்டுறை என்பன தொடர் புற்றுள்ளமை புலனாகும்.

இவ்வாறு தொல்காப்பிய உரைகள் மற்றும் சிலப்பதிகார உரைகள் என்பவற்றிலே செந்துறை மற்றும் வெண்டுறை என்பவற்றைப் பற்றிய

குறிப்புகள் இடம்பெற்றுள்ளன எனினும் இவற்றுக்கான பாடல் சான்றுகளை அவற்றில் பெற்றுக்கொள்ள முடியவில்லை.

யாப்பருங்கலத்திலே செந்துறை மற்றும் வெண்டுறை பற்றிய செய்திகள் இரு சந்தர்ப்பங்களிற் பேசப்படுகின்றன. முதலிலே பாவின வகைபற்றிப் பேசமிடத்து இவை பற்றிய குறிப்புகள் இடம்பெறுகின்றன. இவ்விடத்தில் இந்நூல் செந்துறையை, வெண்செந்துறை எனக் குறிப்பிடுகின்றது. வெண்பா என்ற யாப்பின் இனங்களாக வெண்செந்துறை, வெண்டுறை என்பவற்றை இந்நூல் சுட்டுகின்றது.⁵³ இவற்றுள் வெண் செந்துறையை வெண்பாவின் ஒருவகையாகிய குறட்பாவின் இனமென அது குறிப்பிடும்.⁵⁴

“அளவொத்த இரண்டடிகள் கொண்டதாகவும் ஒழுகிய ஓசை கொண்டதாகவும் விழுமிய (உயர்ந்த) பொருளுடையதாகவும் திகழும் பாவடிவமே வெண்செந்துறை” என்பது யாப்பருங்கலம் அதற்குத் தரும் இலக்கணமாகும்.⁵⁵ இதன் விருத்தியுரை இதற்குத்தரும் சான்றுகளில் ஒன்றாக ‘கொன்றைவேய்ந்த.’ என்ற மேலே பஞ்சமரபு உரை சுட்டிய பாடலையே கொடுத்துள்ளது.⁵⁶ எனவே யாப்பிலக்கணமரபும் இசைஇலக்கணமரபும் செந்துறைபற்றிய பொதுமையான - ஒத்த - கருத்துக்கொண்டுள்ளமை தெளிவாகிறது.

யாப்பருங்கலம், வெண்டுறை என்பதற்குத் தரும் இலக்கணம் வருமாறு.

“மூன்றுமுதல் ஏழுவரையான அடிகளால் அமைந்து இறுதி அடிகள் குன்றிநின்றல் மற்றும் வேறுபட்ட ஒலிகள் விரவுதல்.”⁵⁷

இதற்குச் சான்றுகளாக யாப்பருங்கலவிருத்தியுரை சுட்டுவனவற்றுள் முதலாவதான ‘தாளாளர் அல்லாதார் தாம்பலர் ஆயக்கால்’ என்ற பாடலே⁵⁸ மேலே பஞ்சமரபின் உரையிலும் வெண்டுறைக்கு முதற்சான்றாகத் தரப்பட்டுள்ளமை இங்குநம் கவனத்திற்குரியது.

யாப்பருங்கலம் இப்பாடல்வகைகள்பற்றிக் குறிப்பிடும் மற்றொரு இடம் அதன் இறுதி நூற்பாவாகும். ‘சித்திரக்கவிமாலை’ என்னும் தலைப்பிலமைந்த அந்த நூற்பாவில் “செந்துறைமார்க்கமும் வெண்டுறை மார்க்கமும்” என்ற அடி பயில்கிறது.⁵⁹ இங்கே இதற்கமைந்த விருத்தியுரைப் பகுதி,

“நாற்பெரும் பண்ணும் இருபத்தொரு திறனும் ஆகிய இசையெல்லாம் செந்துறை, ஒன்பது மேற்புறமும் பதினோராடலும் என்ற இவையெல்லாம் வெண்டுறையாகும் என்பது வாய்ப்பியம்.”⁶⁰

என்கிறது. மேலும் இதுபற்றி விளக்குமிடத்து செந்துறை என்பது பாட்டிற்கு ஏற்படென்றும் வெண்டுறை என்பது ஆடற்கேற்படென்றும் குறிப்பிடுகிறது. இத்தொடர்பிலே

“செந்துறை என்ப தொல்குறித் தற்றே
வெண்டுறை என்பது கூத்தின் மேற்றே.”⁶¹

என்ற நூற்பாவையும் அவ்வுரை எடுத்துக்காட்டுகிறது. இதைத் தொடர்ந்து செந்துறை, வெண்டுறை ஆகிய இரண்டையும் ஆறுபிரிவுகளாக அது வகைப்படுத்துகிறது.

செந்துறை:

1. செந்துறை - பரிபாடல், மகிழ்சை, காமஇன்னிசை
2. செந்துறைச் செந்துறை - ஒங்கெழில் முதலிய பாடல்கள்
3. வெண்டுறைச் செந்துறை கலி, வரி, சிற்றிசை, சிற்றிசைச் சிற்றிசை.

வெண்டுறை:

4. வெண்டுறை - இலக்கு நாட்டிச் செய்யப்படும் கூத்திற்குரியவாகிய வரியும் குரவையும் மண்டிலமும் சேதமும் முதலிய.
5. வெண்டுறை வெண்டுறை - பதினோராடற்கும் ஏற்ற பாட்டு - அவை - அல்லியம் முதலியன.
6. செந்துறை வெண்டுறை தெய்வதமும் பாவையும் வானூர் மதியமும்.

இவ்வாறு இவ்விருவகைப்பாக்களையும் பற்றிய செய்திகளை யாப் பருங்கல விருத்தியுரை விரித்துச் செல்கிறது.⁶² இவ்விருவகை சார்ந்த சான்றுப் பாடல்களுக்கான முதற்குறிப்புக்களையும் அவ்வுரைப்பகுதி தருகிறது.⁶³

மேலே இதுவரை நோக்கியவற்றிலிருந்து செந்துறை என்பது பாடலுக்குரிய இசைமரபாகவும் வெண்டுறை என்பது பாடலும் ஆடலும் இணைந்த இசைமரபாகவும் நிலவிவந்துள்ளமை தெளிவாகத் தெரிகின்றது. இவை பற்றி இயற்றமிழின் யாப்பிலக்கணமரபு மிகவிரிவாகச் சிந்தித்திருப்பதை நோக்கமுடிகிறது. ஆனால் இசைப்பாடல் வகைகளாகிய இவற்றைப்பற்றி வேறு இசைஇலக்கண நூல்கள் கிடைக்காத சூழ்நிலையில் எமக்கு இன்று கிடைக்கும் இசைஇலக்கணநூலாகிய பஞ்சமரபும் மிகச்சுருக்கமாகவே சுட்டியுள்ளமையால் இயற்றமிழ் யாப்பிலக்கணமரபினையே நாம் கவனத்திற்கொள்ளவேண்டியுள்ளது.

தேவபாணி

தேவபாணி என்பது தெய்வத்தைப் பாடுகின்ற முறைமைசார்ந்த இசைப்பா மரபொன்றைச் சுட்டிநிற்பது என்பதுபற்றி ஏற்கெனவே இரண்டாம் இயலில் நோக்கியுள்ளோம். தொல்காப்பியம் கலிப்பாவின ஒருவகையாக 'தேவர்ப்பராஅய முன்னிலைசார் ஒத்தாழிசைக்கலிப்பா' எனச்சுட்டிய பாடல்வகையை அதன் உரையாசிரியரான பேராசிரியர் தேவபாணியென வழங்கியுள்ளார் என்பதும் அங்கு குறிப்பிடப்பட்டது. தமிழ்மரபில் இறைவழிபாட்டை மையப்படுத்தி வழக்கில் பயின்று வந்துள்ள ஒரு இசைப்பாடல் மரபே ஒருகாலத்தில் 'தேவர்ப்பராஅய' என்ற அடைமொழியாலும் பின்னொருகாலத்தில் தேவபாணி என்ற பெயராலும் வழங்கி வந்துள்ளமை தெரிகிறது.

தேவபாணி என்பதன் பிற்பகுதியாயமைந்த 'பாணி' என்ற சொல் இசையுலகிலே தாளம், மற்றும் நிறம்(இராகம்) என்பவற்றை சுட்டி வந்துள்ளது. சிலப்பதிகாரத்திலே அரங்கேற்று காதையில் "ஆடலும் பாடலும் பாணியும் தூக்கும்.." (சிலப்.3.16) என்ற அடிக்குப் பொருள் கூறும் அடியார்க்கு நல்லார் பாணியைத் தாளம் எனப்பொருள் கொள்கிறார்.⁶⁴ இந்நூலின் வேளிர்காதையில் "புறத்தொரு பாணியில் பூங்கொடி மயங்கி....." (சிலப்.8.44). எனவரும் அடிக்குப் பொருள்கூறும் அரும்பதவுரைகாரர் பாணி என்பதற்கு மருதப்பண்(திறத்துள் புறநீர்மை) எனப்பொருள்தருகிறார்.⁶⁵ தேவபாணி என்ற சொல்லிலே பாணி என்பது இறைவனைப் பாடும் பாடல் வகையைச்சுட்டிநிற்கும் காரணப்பெயராகப் பயின்றுள்ளமை தெரிகின்றது.

சங்கஇலக்கிய காலத்தில் தேவபாணியென்ற முன்னிலைப் பரவலுக்குப் பொருத்தமாக அமைந்த பாடல்கள் பரிபாடல் நூலிலே காணப்படுகின்றன. (சான்று: பரிபாடல் முதலாம் பாட்டு). ஆனால் அப்பாடல்கள் பரிபாட்டு என்ற தனிவகைமையில் இலக்கணம் கூறப்பட்டுள்ளன. இவை நாம் முன்னர் இரண்டாமியலில் நோக்கிய செய்திகளாகும்.

தெய்வத்தை பாடும் பாடல் மரபு பாணி என்ற பெயருடன் தொடர்புடையதாக வழங்கப்பட்டமைக்கு நமக்குக்கிடைக்கும் கால முதன்மையுடைய சான்றுகள் சிலப்பதிகாரம் தரும் செய்திகளாகும். அந்நூலின் கடலாடு காதையில் 'மாயோன்பாணி', 'வருணப்பூதர் நால்வகைப்பாணி' என்னும் தொடர்கள் பயில்கின்றன (சிலப்: 6:35-6) இவ்வாறு அமைந்த தொடர்களுக்கு உரை கூறிய அரும்பதவுரைகாரரும் அடியார்க்கு நல்லாரும் இவற்றைத் தேவபாணி என்றே பொருள் கொண்டுள்ளனர்.

“திருமாலைப் பரவுந்தேவபாணியும்..... வருணப்பூதர் நால்வரையும் பரவும் நால்வகைத் தேவபாணியு மென்றவாறு”

என்பது அடியார்க்குநல்லாருரை.⁶⁶ இத்தொடர்பில் அடியார்க்குநல்லார் தரும் விளக்கத்தின்படி 'தேவபாணி' என்பது இயல், இசை, நாடகம் ஆகிய முத்தமிழுக்கும் பொதுவான பாவடிவம் என்பதும் இயற்றமிழில் வரும்போது அது 'கொச்சகஒருபோகு' எனப்பெயர்பெறும் என்பதும் தெரியவருகிறது. கொச்சகஒருபோகு என்ற கலிப்பாவின் அமைப்பிலே 'தரவு' என்ற முதல் பகுதி 'முகநிலை' என்றும் இடைப்பகுதி 'இடைநிலை' யென்றும் இறுதிப்பகுதி 'முரிநிலை' யென்றும் வழங்குகின்றமையையும் மேற்படி உரை தெளிவு படுத்தும். மேலும் இசைத்தமிழில் இந்த அமைப்பு 'முகநிலை'யென்றும் 'கொச்சகம்' என்றும் 'முரி' என்றும் பெயர்சூட்டும் மரபு கொண்டுள்ளதென்பதும் மேற்படி அடியார்க்குநல்லார் உரை மூலம் புலனாகின்றது. அத்துடன் இசைப்பா- இசையளவுபா என்ற இருபிரிவினும் இது இசைப்பா என்னும் வகைசார்ந்தது என அடியார்க்குநல்லார் குறிப்பிடுவதும் நம் கவனத்திற்குரியது. நாடகத் தமிழில் தேவபாணி அமையும் பொழுது பெருந்தேவபாணி பலதேவரையும் சிறுதேவபாணி வருண பூதரையும் மூவடிமுக்கால் வெண்பாவால் வாழ்த்தும் என்பது போன்ற சில செய்திகளை மதிவாணர் நாடகத்தமிழ்நூலின் சான்றுகளைத் தந்து அடியார்க்குநல்லார் விளக்குகிறார்.⁶⁷

அடியார்க்குநல்லார், மாயோன்பாணி என்பதுபற்றி மேலும் விளக்கு மிடத்து அது பதினொருவகையாடலுக்கும் முகநிலையாகிய தேவபாணி எனச்சுட்டி அதற்குச் சரன்றாக எண்சீரானமைந்த பாடல் ஒன்றைத்தருகிறார். அப்பாடல் வருமாறு.

“மலர்மிசைத் திருவினை வலத்தினில மைத்தவன்
மறிதிரைக் கடலினை மதித்திட வடைத்தவ
இலகொளித் தடவரை கரத்தினி லெடுத்தவன்
னினைநிரைத் தொகை கழை யிசைத்தலி லழைத்தவன்
முலையுணத் தருமவ ணலத்தினை முடித்தவன்
முடிகள்பத் துடையவ னுரத்தினை யறுத்தவன்
உலகனைத்தையுமொரு பதத்தினி லொடுக்கின
னொளிமலர்க் கழறருவதற்கினி யழைத்துமே”⁶⁸

பின்னர் இதனைத்தொடர்ந்து சிறுதேவபாணி என்பதற்குச் சான்றாக பின்வரும் கலிவிருத்தப்பாடலைத் தருகிறார்.

“வண்ணமலர்ச் சரங்கோத்து மதனவேண் மிகவெய்யக்
கண்ணளவோர் புலனல்லாக் கனல்விழியா லெரித்தமையால்
எண்ணிறந்த தேவர்களு மிருடிகளு மெழுந்தொட
ஒண்ணுதலாள் பாகங்கொண் டொருதனியே யிருந்தனையே.”⁶⁹

மேற்கூறிய இருபாடல்களைத் தவிர சந்திரனைப்பாடும் தேவபாணி எனச்சுட்டி மேலும் ஒரு அறுசீர்க்கழிநெடிலடியாசிரிய விருத்தப் பாடலைச் சான்று காட்டுகிறார் அடியார்க்குநல்லார்.

“குரைகடன் மதிக்கு மதலையை
குறுமுய லொளிக்கு மரணிவை
இரவிரு ளகற்று நிலவினை
யிறையவன் முடித்த வண்யினை
கரியவன் மனத்தி னுத்தினை
கயிரவ மலர்த்து மவுணனை
பரவுனர் தமக்கு நினைதிரு
பதமலர் தபுக்க வினையையே”⁷⁰

மேலே சான்றாகத்தரப்பட்ட பாடல்கள் முறையே எண்சீர்கொண்ட நான் கடியும் நாற்சீர்கொண்ட நான்கடியும் அறுசீர்கொண்ட நான்கடியும் ஆக அமைந்தமை நோக்கத்தக்கது.

மேலே தேவபாணிக்குத் தொல்காப்பியருரைதரும் முக்கியசான்றுகள் (பார்க்கஇயல்2) தரவு, தாழிசை, முதலான உறுப்புக்களோடமைந்த நீண்ட கலிப்பாக்களாக அமைகின்றன. ஆனால் அடியார்க்குநல்லார் தரும் சான்றுகள் பாவின மரபு சார்ந்த விருத்தங்களாக - தொல்காப்பியமரபின் படி கொச்சக ஒருபோகுகளாக - க் காணப்படுகின்றமை குறிப்பிடத்தக்கது. திருமுறை, திவ்வியப்பிரபந்த மரபுசார்ந்த விருத்தவகைகளாகவே அடியார்க்கு நல்லாரின் சான்றுகள் திகழ்கின்றமை வெளிப்படையாகும்.

தேவபாணி தொடர்பாக தமிழ்மரபில் நிலவிவந்துள்ள சிந்தனைகளை சிலப்பதிகாரம் மற்றும் அவற்றின் உரைகள் என்பவற்றின் துணைகொண்டு மேலே நோக்கினோம். இச்சிந்தனைகளின் பின்புலத்திலேயே நாம் பஞ்சமரபினுடைய தேவபாணி பற்றிய கருத்தியலை நோக்கவேண்டும்.

பஞ்சமரபு உரையானது மேலே நாம் நோக்கிய அடியார்க்கு நல்லாருரையின் சான்றுகளை உள்ளடக்கியதாகும். அடியார்க்கு நல்லார் சுட்டிய “மலர்மிசைத் திருவினை”, “வண்ணமலர்ச் சரங்கோத்து.”, “குரைகடன் மதிக்கு.” ஆகிய பாடல்களையே பஞ்சமரபு உரையும் தருகிறது.⁷¹ ‘மலர்மிசை’யைப் பெருந்தேவபாணி யென்றும் ‘வண்ணமலர்.’ ரைச் சிறுதேவபாணி யென்றும் சுட்டுவதோடு அவற்றுக்குப் பண், தாளம் என்பவற்றைப்பற்றிய குறிப்புக்களையும் அது தருகிறது. பெருந்தேவ பாணிப்பாடலுக்குப் பண், கௌசிகம் எனவும் தாளம், இரண்டு ஒத்துடைத் தடாரம் எனவும் அது குறிப்பிடும்.⁷² மேற்படி “மலர்மிசை” என்ற பாடலின் அமைப்பை நோக்கும் பொழுது ‘இரண்டுஒத்துடைத்தடாரம்’ என்பது நமது வழக்கிலுள்ள ஆதிதாளத்தினை ஒத்திருப்பது தெரிகிறது. இதனை முனைவர் அங்கயற்கண்ணியவர்களும் ஏற்கெனவே நோக்கியுள்ளார்கள்.

“இப்பாடலின் சந்தஅமைப்பு ஆதி அல்லது ஏக தாளத்தை உணர்த்துகிறது. எனவே இரண்டு ஒத்துடைத்தடாரம் என்ற தாளம் ஆதி அல்லது ஏக தாளத்தினை ஒத்தது எனலாம்.”

என்பது அவருடைய கணிப்பு.⁷³

சிறுதேவபாணிச் செய்யுளுக்குப் பண் - அத்தராட்டம்(திராடம்) என்ற குறிப்பு இடம்பெற்றுள்ளது.⁷⁴ “குரைகடல்மதிக்கும்..” என்ற பாடலைப் பஞ்சமரபுப் பதிப்பானது சிலப்பதிகார உரைமேற் கோளாகவே எடுத்துக் காட்டுகிறது. குரைகடல் என்பதை குறைகடல் என இது தவறாகப்

பதிவுசெய்துள்ளது. 'வண்ணமலர்ச்சரங்கோத்து..' என்ற பாடலிலே எரித்தனையால் என்ற ஈற்றடியின் இறுதித்தொடருக்கு விழித்தனையால் என்ற பாடபேதத்தையும் இது சுட்டியுள்ளது. அடியார்க்குநல்லார் கூறாததாகப் 'பிள்ளையார் பாணி' க்குச் செய்யுள் என்ற வகையில்,

“படைக்கும் புலிப்பந்த மலற் புலத்துங்க
னுடைச்சங், கைவிட்டின்பத் தொழுக்கம் பெருத்தொன்றுங்
குடத்தின் கடக்கம்ப மதத்திற்செம் புதற்கொம்பும்
புடற்கு மனுக்கன்புற் றிருக்குங் கருத்துண்டே”⁷⁵

என்ற பாடலைப் பஞ்சமரபு தருகிறது. இதற்குப்பண் 'வியாழக்குறிஞ்சி' என்ற குறிப்பும் காணப்படுகிறது.

இவ்வாறு தேவபாணிகளுக்கான சான்றுகளை ஒரிடத்தில் தந்துள்ள பஞ்சமரபு உரையானது பிறிதோர் இடத்திலும் (வண்ணம் பற்றிக்கூறும் இடத்திலே) இடைப்பிறவரலாகப் 'பாணர் புணர்த்த தேவபாணி' எனச் சுட்டி இரண்டு பாடல்களைத்தருகிறது.

“கரியாமிடற்கரி காலா காலா
கிரியதரியினுரி யாவரிகொள் சிலையா
கிரியதரியினுரி யாவரிகொள் சிலையா
வரியா வா வரிகொள்புலியா ரதளா”

“நீறு புனைந்தா ரெரிகொள் சடைமுடியா
எரியினுருவா ரரி யம்பிகை
கரிவரிய வடிகள் ளலான வாயினவே.”⁷⁶

இதற்குப்பண் தக்கேசி. தாளம் தூசிமட்டம் என்ற குறிப்பு உளது. பின்னர் அடிக்குறிப்பாக,

“இப்பாடல்களின் தூயஉருவம் புலப்படவில்லை. முகநிலை, கொச்சகம், முரி, இசைப்பா, இசையளவுப்பா என்பன அவற்றுள் ஏதேனும் ஒரு பகுதியில் இருத்தல் கூடும்”

என்று காணப்படும் பதிவு உளது.⁷⁷ இப்பதிவில் சொல்லப்பட்ட விடயம் தெளிவற்று காணப்படுகிறது.

பஞ்சமரபுஉரை மற்றும் அடியார்க்குநல்லாருரை என்பன தரும் தேவபாணிக்கான முக்கிய சான்றுப்பாடல்கள், ஒத்தமைந்திருக்கும் நிலையானது இரண்டும் ஒத்த சிந்தனைப் பின்புலத்தைச் சார்ந்தன என்பதை

உணர்த்துவன. கால அடிப்படையில் கூறுவதானால் பஞ்சமரபு கையாண்ட சான்றுகளுட் சிலவற்றையே அடியார்க்குநல்லார் எடுத்தாண்டுள்ளார் என நாம் கருத இடம் உண்டாகின்றது.

இங்கு பெருந்தேவபாணி, சிறுதேவபாணி என அமையும் பிரிவின் பொருண்மை தொடர்பாகப் பஞ்சமரபின் உரை அடிக்குறிப்பாகத் தந்துள்ள செய்தியொன்று நமது கவனத்துக்குரியது. மேற்படிபிரிவானது பெருந்தெய்வம், சிறுதெய்வம் என்ற தெய்வத் தகுதி பற்றிய பிரிப்பன்று என்பதும் அவை பாக்களின் இயல்பு குறித்த சுட்டுகளே என்பதுமே அச் செய்தியாகும். இச் செய்தியைத் தரும் குறிப்பு வருமாறு:

“பெருந்தேவபாணி, சிறுதேவபாணி என்பன பாவினங்களே யன்றி, பெரியதேவர், சிறியதேவர் என்பதன்று. சிறு தெய்வத்திற்குப் பெருந்தேவபாணிப்பாடலும், பெருந்தெய்வத்திற்குச் சிறுதேவபாணிப் பாடலும் பாடப்பெறும்.”⁷⁸

பஞ்சமரபின் பாப்பகுப்புமுறை புலப்படுத்தும் முக்கிய அம்சங்கள்

பஞ்சமரபு முன்வைத்த பாப்பகுப்பு முறை என்ற வகையில் சிந்து முதல் தேவபாணி வரையான பாடல்வகைகள் பற்றிய அதன் நோக்கு மேலே எடுத்துரைக்கப்பட்டது. இப்பகுப்புமுறையிலும் அவற்றை வரிசைப்படுத்தியுள்ள முறைமையிலும் சில சிறப்பு அம்சங்கள் புலப்படுகின்றமை இங்கு சுட்டத்தக்கது. முதலில் அந்நூலானது எல்லாப்பாவகைக்கும் தாய் என்று கருதத்தக்கதும் வாய்மொழிமரபு சார்ந்ததுமான சிந்து பற்றிக் குறிப்பிடுகிறது. அடுத்து பாடல்களை அடியளவு நோக்கில் இனங்காட்டுகிறது. திரிபாதம் முதல் சமபாதம் வரையான பகுப்புமுறை இவ்வகையில் அமைவது.

மூவடி - திரிபாதம்

அடிகளில் சீர்குன்றல் - சவலை

நான்கடி - சமபாதம்

இவற்றையடுத்து, தொன்றுதொட்டு வழங்கிவரும் மரபுகளை அடியொற்றிய வகைப்பாட்டு முறைமையை அது முன்வைக்கிறது. செந்துறை, வெண்டுகறை, தேவாணி, வண்ணம் ஆகியன இம்முறைமை சார்ந்தவை யாகும்.

மேற்குறித்த வகைப்பாட்டு முறைமைகளை நோக்கும்பொழுது இசையியல் நோக்கிலான எண்ணங்கள் சிலவற்றை இங்கு பதிவு செய்வது அவசியமாகிறது.

இசைப்பாடல்பற்றிய ஒரு இசையியலாளனின் பார்வையில் முதலிலே அப்பாடலின் இயல்பான வாய்மொழிமரபுசார்ந்த உணர்வுக்கூறுகளே கவனத்திற்கு வருகின்றன. அடுத்து அவனது பார்வையில் கவனத்தைப் பெறுவது அப்பாடலின் 'அடியளவு' ஆகும். இவ்வகையில் அடிகளின் அசை, சீர், தளை, தொடை ஆகிய ஓசைக்கூறுகளே அவனுடைய நோக்கில் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. இதனுடைய அடுத்த கட்டமாகவே பாடலின் ஒட்டுமொத்த வடிவம், அதன் பொருண்மை மற்றும் அப்பாடல் பயிலும் சூழல் என்பன அவனது கவனத்திற்கு வருகின்றன. இசையியல்நோக்கிலான இந்த அடிப்படை அம்சத்தை மனம்கொண்டு சிந்திக்கும்பொழுது பஞ்சமரபின் பகுப்புமுறையில் ஒரு படிமுறைசார்ந்த அணுகுமுறை உள்ளமையை உய்த்துணரமுடிகிறது. முதலில் அடியமைதி, சீர்மைதி கொண்ட வகைப்பாட்டை முன்வைத்த அந்நூல் பின்னர் மரபுசார்ந்த இசைப்பாடல்கள் (செந்துறை), நாடகப் பயில்நிலை கொண்ட இசைப்பாடல்கள் (வெண்டுறை), தெய்வவழிபாட்டுக்குரிய இசைப்பாடல்கள் (தேவபாணி), ஒலிக்கோவச் சிறப்புக்களுடன் கட்டமைக்கப்படும் இசைப்பாடல்கள் (வண்ணம்) என்பவற்றைக் கவனத்திற் கொண்டுள்ளமை அதன் வகைப்பாட்டில் புலனாகின்றது.

3. இசைநுணுக்கமும் 'இசைப்பா - இசையளவுபா' என்ற பகுப்புமுறையும்

மேலே இதுவரை பஞ்சமரபினுடைய பார்வை மற்றும் பகுப்புமுறை என்பவற்றை நோக்கினோம். இத்தொடர்பிலே மேலும் கவனத்திற் கொள்ளவேண்டிய ஒரு அம்சத்தை இங்கு சுட்டுவது அவசியமாகிறது. அந்த அம்சம் இசைப்பா - இசையளவுபா என்ற பகுப்புமுறைச் சிந்தனையாகும். இச்சிந்தனை சிலப்பதிகாரத்தின் அடியார்க்கு நல்லாருரையிலே இடம்பெறுவது. சிலப்பதிகார கடலாடுகாதையின் "மாயோன்பாணி..." எனத்தொடரும் 35ஆம் அடிக்கு உரை கூறுமிடத்து இவ்வகைப் பாகுபாடொன்றை அடியார்க்குநல்லார் முன்வைக்கிறார். இத்தொடர்பிலே இசைஇலக்கண நூல்களான பஞ்சமரபு நூலையும் இசைநுணுக்கம் என்ற

நூலையும் அவர் அருகருகே வைத்து இவ்வரை விளக்கத்தினை கூறுகிறார். அவை வருமாறு,

“.....இசைப்பா, இசையளவுபா என்னும் இருபகுதியுள் இஃது இசைப் பாவின் பகுதியென்ப. அது பத்துவகைப்படும்: செந்துறை, வெண்டுறை, பெருந்தேவபாணி, சிறுதேவபாணி, முத்தகம், பெருவண்ணம், ஆற்றுவரி, கானல்வரி, விரிமுறண், தலைபோகுமண்டிலமென. என்னை?

“செந்துறை, வெண்டுறை, தேவபாணிய்யிரண்டும் வந்தன முத்தகமே வண்ணமே - கந்தருவத் தாற்றுவரி கானல் விரிமுறண் மண்டிலமாத் தோற்று மிசையிசைப்பாச் சுட்டு”

என்றார் இசைநுணுக்கமுடைய சிகண்டியார் என்க.

“இன்னும் சுத்தம் சாளகம் தமிழென்னும் சாதியோசைகள் மூன்றினுடனும் கிரியைகளுடனும் பொருந்தும் இசைப்பாக்கள் ஒன்பதுவகையென்ப: அவை சிந்து, திரிபதை, சவலை, சம்பாதவிருத்தம், செந்துறை, வெண்டுறை, பெருந்தேவபாணி, சிறுதேவபாணி, வண்ணமெனவிவை என்னை?”

“செப்பரிய சிந்து திரிபதை சீர்ச்சவலை, தப்பொன்று மில்லாச் சம்பாதம் - மெய்ப்படியும் செந்துறை வெண்டுறை தேவபாணி வண்ணமென்ப பைந்தொடியா யின்னிசையின் பா.”

என்றார் பஞ்சமரபுடைய அறிவனாரென்னுமாசிரியரென்க.⁷⁹

மேற்படி அடியார்க்கு நல்லாரின் உரைப்பகுதியிலே இசைப்பா, இசையளவுபா என இருபிரிவைச் சுட்டும் அவர் அவற்றுள் முதற் பிரிவுக்கே - இசைப்பாவுக்கே - இருபந்திகளிலும் விளக்கம் தருகிறார். இப்பந்திகளுள் முதலாவது விளக்கம் சிகண்டியாரின் இசைநுணுக்கம் என்ற இசையிலக்கணநூல் சார்ந்ததாகும். இரண்டாவது விளக்கம் அறிவனாரின் பஞ்சமரபு என்ற இசையிலக்கணநூல் சார்ந்ததாகும். இவ்விரு நூல் சான்றுகளையும் இவ்வரைப்பகுதி களில் இவர் எடுத்துக்காட்டுகிறார்.

இசைநுணுக்கச் சான்றை எடுத்துக்காட்டும்பொழுது அதன் வெண்பா வில் இடம்பெற்ற ‘வண்ணம்’ என்பதனை பெருவண்ணம் என அடியார்க்கு

நல்லார் சுட்டுவதை நோக்கலாம். பஞ்சமரபு வெண்பாவை எடுத்துக் காட்டிய இடத்தில் சமபாதம் என்பதை சமபாதவிருத்தம் என்றும் தேவ பாணியை பெருந்தேவபாணி, சிறுதேவபாணி என இருவகைப்படுத்தியும் அடியார்க்கு நல்லார் சுட்டுவதும் நோக்குதற்குரியது.

மேற்படி இருநூற்சான்றுகளையும் சுட்டி இசைப்பாவுக்கே விளக்கம் தந்த அவர், இசையளவுபா என்றால் என்ன என்பது பற்றியோ அதன் வகைமைபற்றியோ பேசாத நிலையில் அதுபற்றி அவரது கருத்து யாது என்பதை ஊக்கிக்முடியவில்லை. பின்னாளில் தமிழிசைப்பா பற்றி விளக்க வந்த பலரும் இவ்விரு பிரிவுகளை அடியார்க்குநல்லாரை மேற்கோள் காட்டிச் சுட்டிச் செல்கின்றனர். அவ்வகையில் இருவர் தரும் விளக்கங்கள் இங்கு தனிக்கவனத்துக்குரியன. அவர்களில் ஒருவர் டாக்டர். ஏ.என். பெருமாள் மற்றவர் முனைவர். வீபா.க.சுந்தரம் ஆவார்.

டாக்டர். ஏ.என். பெருமாள் அவர்கள் தமது தமிழர் இசை என்ற ஆய்வு நூலிலே அடியார்க்குநல்லார் உரையை மையப்படுத்திய விளக்கப் பகுதியிலே 'இசைப்பா' 'இசையளவுபா' இரண்டுக்கும் சான்றுகாட்ட முற்பட்டுள்ளார். இவ்வகையில் மேலே, அடியார்க்குநல்லார், 'சிகண்டி யாரின் இசைநுணுக்கத்தை' அடியொற்றி முதற்பந்தியிற் சுட்டும் 'இசைப்பா' வகைமைகளை பெருமாள் அவர்கள் 'இசையளவுப்பா'வுக் குரியன எனக்கொள்கிறார்.

“இசைப்பா, இசையளவுபா என்ற இருவகையுள் இசையளவு பாவானது செந்துறை, வெண்டுறை, பெருந்தேவபாணி, சிறுதேவபாணி, முத்தகம், பெருவண்ணம், ஆற்றுவரி, கானல் வரி, விரிமுறண், தலைபோகு மண்டிலம் என பத்துவகையாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது.”⁸⁰

இவ்விளக்கத்திலே அடியார்க்குநல்லார் இசைப்பா எனச்சுட்டியதை இவர் இசையளவு பா எனச்சுட்டுவது தெரிகிறது. அடியார்க்குநல்லார் 'இசைப் பாக்கள்' எனப் பஞ்சமரபை அடியொற்றித் தரும் சிந்து, திரிபதைமுதலியவற்றைப் பெருமாளும இசைப்பாக்கள் என்றே சுட்டுகிறார்.⁸¹

பெருமாள் அவர்களின் விளக்கத்தின்படி இசைநுணுக்கப்பகுப்பு முறையானது இசையளவுபா சார்ந்ததாகவும் பஞ்சமரபுப்பகுப்பு முறையானது இசைப்பா சார்ந்ததாகவும் பொருள் கொள்ளப்பட வேண்டியன வாகின்றன.

அடியார்க்குநல்லாருரையை டாக்டர்.பெருமாள் அவர்கள் எடுத்து விளக்குவதில் உள்ள மேற்படி முரண்பாட்டின்-காரணம் தெரியவில்லை.

டாக்டர் வீ.பா.க.சுந்தரம் அவர்கள் தமது தமிழிசைக்கலைக் களஞ்சியத்திலே இசைப்பாக்கு விளக்கம் தரும்பொழுது முதலில் 'இசைப்பா', 'இசையளவுபா' என்ற அடியார்க்குநல்லாரின் வகைமையைச் சுட்டுகிறார். தொடர்ந்து அவர் தரும் விளக்கம் வருமாறு.

“இசைப்பா என்பன இசையில் பாடுவதற்குரிய கீதம், கீர்த்தனை, பதம், கிளிக்கண்ணி, முதலியன. 'இசையளவுபா' என்பன இசையமைப்பை விரும்பி நிற்கும் பாடல்கள். இவை சொல்லுருவம் பெற்று இசையுருவம் பெறவேண்டியவை. 'இசையளவு பாக்கள்' என்பவை இயற்றும் பொழுதே இசை வடிவமும் சேர்த்து ஒரே சமயத்தில் இயற்றப்பட்ட பாடல் இசையளவுபா. தேவாரமுவரும் அருளிய திருப்பதிகப்பாடல்கள் இயற்றும்பொழுதே பண்ணமைப்புடன் கூடிய இசையுருவத் தையும் கொடுத்துக்கொண்டே பாடிய பாடல்கள்”⁸²

இவ்விளக்கத்தின்படி கீதம், கீர்த்தனை, பதம், கிளிக்கண்ணி என்பனவே இசைப்பாக்கள் என அவர் கருதியமை தெரிகிறது. மேற்கூறியவற்றுள் கீதம் தவிர ஏனையவை தமிழ்மரபிலே பொதுவாகக் கடந்த நான்கைந்து நூற்றாண்டுகட்கு உட்பட்ட காலப்பகுதியில் வழக்கிற்கு வந்தனவாகும். எனவே 12ஆம் நூற்றாண்டினராகக் கருதப்படக்கூடியவரான அடியார்க்கு நல்லார் கருதிய இசைப்பாக்களாக இவற்றைக்கொள்வது சாத்தியமில்லை.

இசைப்பா, இசையளவுபா எனப்படும் வகைமைகள் தொடர்பாகச் சமகால இசையறிஞர்களுள் வேறுசிலர் முன்வைத்துள்ள கருத்துக்களும் இங்கு நம் கவனத்திற்குரியன. இசைப்பாக்கள் என்பவை பண் எனப்படும் இராகத்தோடு மட்டுமே திகழ்பவையென்றும் இசையளவுபாக்கள் பண், தாளம் ஆகிய இரண்டோடும் திகழ்பவையென்றும் திருமுருகன் அவர்கள் கருதுவர்.⁸³ இத்தொடர்பில் வித்துவான் க. வெள்ளைவாரணன் அவர்கள் தந்துள்ள கருத்து முக்கியத்துவமுடையதாகிறது.

“இனி, இசைத்தமிழ் நூல்களில் இசைப்பாவிற்குரிய இயல்பு களாகக் கூறப்பட்டவற்றுள் தேவாரத் திருப்பதிகங்களுக்குப் பொருந்துவன எல்லாம் இங்கு இயைத்துரைக்கத் தக்கனவாம். இயல் நலமும் இசை நலமும் ஒருங்கு வாய்ந்த இனிய பாடல்

களை இசைப்பா எனவும் இசையளவு பா எனவும் இருவகையாகப் பகுத்துரைத்தல் மரபு. (சிலப். கடலாடு - 35 அடியார்க்கு நல்லார் உரை) நல்லிசைப்புலவரால் முதன் முதல் இயற்றப் பெறும் பொழுதே இயல்வயமும் இசை நலமும் ஒருங்கு அமையப் பாடப்பெற்ற இனிய பாடல்களே இசைப்பா எனப்பெறும். புலவரால் முதற்கண் இயலளவிற் பாடப்பெற்றுப் பின் இசைவல்லாரால் இசையமைத்துக் கொள்ளுதற்கேற்ற சீர் நலம் வாய்ந்த செய்யுட்களை இசையளவு பா என்பர்...⁸⁴

மேற்சட்டிய 'இசைப்பா', 'இசையளவுபா' என்பன பற்றிய கருத்தாக்கங்களை நாம் தெளிந்துகொள்வதில் உள்ள சிக்கல்களை நாம் மேலே நோக்கினோம். இவை தனிநிலை ஆய்வுக்குரியவை. இங்கு முக்கியமாகக் கவனத்திற்கொள்ளவேண்டிய அம்சம் அடியார்க்கு நல்லாருரை மேற்படி இருவகைப் பிரிவுபற்றி எமக்குத் தெளிவுறுத்தவில்லை யென்பதாகும். இங்கு கவனத்திற்குரிய மற்றொரு அம்சம் இசைநுணுக்கத்தின் பகுப்பு முறை பற்றியதாகும். அப்பகுப்புமுறையிலே பஞ்சமரபு சுட்டுகின்ற செந்துறை வெண்டுறை தேவபாணி வண்ணம் என்பவற்றுக்கு மேலாக முத்தகம், ஆற்றுவரி, கானல்வரி, விரிமுரண், தலைபோகுமண்டிலம் என்பனவாக மேலும் சில இசைப்பாடல்வகைகள் சுட்டப்பட்டுள்ளன என்பதாகும். இவ்வேறுபாட்டுக்கான காரணிகள் தனிநிலை ஆய்வுக்குரியன.

தொகுப்புரை

பஞ்சமரபு நூல் இசைப்பாடல்களை அணுகியுள்ள முறைமை மற்றும் அது மேற்கொண்ட பகுப்புமுறை என்பன பற்றிய பார்வையாக இவ்வியல் அமைந்தது.

இவ்வகையில் முதலிலே இந்நூலின் பார்வை மற்றும் அணுகுமுறை என்பன தொடர்பான பொதுவான குறிப்புகள் முன்வைக்கப்பட்டன. சுத்தம் சாளவம், தமிழ் முதலான வகைகளில் அது பாவகைகளை நோக்கிய தென்பதும் பாடல்களுக்கு இத்தொடர்பில் இசைபுணர்ப்பது தொடர்பான பல கருத்துக்களை அது முன்வைத்துள்ளது என்பதும் இவற்றின்மூலம் வளமானதொரு இசைச் சூழல் அங்கு நிலவியது என்பதை அது உணர்த்தி நிற்கின்றதென்பதும் அங்கு சுட்டப்பட்டன. பஞ்சமரபின் வெண்பாக்களும்

உரைவிளக்கங்களும் அவ்வறான வளமான சூழலைத் தெரிந்து தெளிவதற்கான விரிவும் பொருள்தெளிவும் 'கொண்டனவாக இல்லை என்பதும் அங்கு சுட்டியுணர்த்தப்பட்டுள்ளது.

அடுத்து பஞ்சமரபு மேற்கொண்ட பாப்பகுப்பு முறை நோக்கப்பட்டது. அவ்வகையில் சிந்து முதல் தேவபாணி ஈறாகவுள்ள ஏழு இசைப்பாடல் வகைகள் பற்றிய அந்நூலின் பார்வை ஆய்வுக்குட்படுத்தப்பட்டது.

மேற்சுட்டிய பாடல் வகைகள் தொடர்பாகத் தமிழ்ச்சூழலில் நிலவி வருகின்ற சிந்தனைகள் பலவும் இப்பகுதியில் ஒப்புநோக்கிலே எடுத்துப் பேசப்பட்டுள்ளன. இவ்வாறாக எடுத்துப்பேசப்பட்டுள்ள விடயங்களின் அடிப்படையிலான முக்கிய கணிப்புகள் வருமாறு.

சிந்து என்ற இசைப்பாடல் வகைக்கு பஞ்சமரபு உரை தரும் இலக்கணம் மற்றும் சான்றுப்பாடல்கள் என்பன தமிழ் மரபிலே சிந்துப் பாடல்வகை தொடர்பாக நிலவிரும் பொதுவானகருத்து நிலையினின்று ஓரளவு வேறுபட்டுள்ளன. எனவே, பஞ்சமரபு உரைதரும் விளக்கங்கள் அந்நூலின் காலப்பகுதியில் நிலவி வந்துள்ள அப்பாடல் வகைபற்றிய கருத்துநிலைகளிலொன்றையே உணர்த்தி நிற்கின்றன என்பதும், சான்றுப்பாடல்களை மீட்டுருவாக்கம் செய்து பொருத்தம் காணும் சிந்தனை மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது என்பதும், இப்பாடல்வகை பண்டைய இசை மற்றும் நாடகம் என்பன சார்ந்த வாய்மொழி மரபிலிருந்து உருவான தென்பதில் பஞ்சமரபும் பின்னைய சிந்து மரபும் ஒத்த கருத்தடையன என்பதும்,

ஏனைய பாவகைகளில் திரிபதை, சவலை, சம்பாதம், செந்துறை, வெண்டுறை என்பன தொடர்பாகப் பஞ்சமரபு தருகின்ற செய்திகள் தொல்காப்பியமரபு, யாப்பருங்கலமரபு, வீரசோழியம் மற்றும் சிலப் பதிகார அடியார்க்கு நல்லாருரை முதலியன தரும் அவ்வவ்வகைசார் இலக்கணங்கள் மற்றும் சான்றுகள் என்பவற்றோடுபெரிதும் ஒத்த நிலையில் உள்ளன என்பதும்,

திரிபதை இலக்கணத்தில் வீரசோழியத்துடன் ஒத்துள்ளது என்பதும், சவலை இலக்கணத்திலும் வீரசோழியத்துடன் ஒப்பு நோக்கத்தக்க நிலையில் உள்ளது என்பதும்,

சமபாதம் என்றவகையில் நான்கடி அளவொத்த அமைப்பில் கலிவிருத்தம் என்ற ஒருவகையை மட்டுமே பஞ்சமரபு சுட்டியுள்ளது என்பதும்,

செந்துறை என்பது பாடலுக்குரிய இசைமரபாகவும் வெண்டுறை என்பது பாடலும் ஆடலும் இணைந்த இசைமரபாகவும் திகழ்வன என்பது தொடர்பாக மேற்சுட்டிய ஏனைய நூல்கள் பலவும் விரிவாகப் பேசியிருக்க, பஞ்சமரபு அவைபற்றிச் சுருக்கமாகவே பேசியுள்ளது என்பதும்,

தேவபாணி பற்றிய பஞ்சமரபின் கருத்துநிலை சிலப்பதிகாரத்தின் அடியார்க்கு நல்லாருரைக் கருத்துடன் ஒத்துள்ளது. அவ்வகையில் இருநூல்களும் ஒத்த சிந்தனைச் சூழலைப் புலப்படுத்துவன என்பதும்,

பஞ்சமரபின் பாப்பகுப்புமுறைமையில் இசையியல் நோக்கிலான ஒரு அணுகுமுறை உள்ளமையை உய்த்துணர முடிகிறது. முதலில் வாய்மொழிமரபையும் அடுத்து அடியமைதி, சீரமைதி கொண்ட வகைப்பாட்டு முறைமையையும் முன்வைத்த அந்நூல் பின்னர் மரபுசார்ந்த இசைப்பாடல்கள் (செந்துறை), நாடகப்பயில்நிலை கொண்ட இசைப் பாடல்கள்(வெண்டுறை), தெய்வவழிபாட்டுக் குரிய இசைப்பாடல்கள் (தேவபாணி), ஒலிக்கோலச்சிறப்புக்களுடன் கட்டமைக்கப்படும் இசைப் பாடல்கள் (வண்ணம்) என்பவற்றைக் கவனத்திற் கொண்டுள்ளமை அதன் வகைப்பாட்டில் புலனாகின்றது என்பதும்,

பஞ்சமரபின் பாப்பகுப்புபற்றிய இவ்வியலிலே, ஈற்றில் இப் பொருண்மையுடன் தொடர்புடைய இசைநுணுக்கம் என்ற நூலின் பகுப்புமுறை மற்றும் இசைப்பா, இசையளவுபா என்ற சிந்தனைமுறை என்பன சுருக்கமாக நோக்கப்பட்டன என்பதும், இத்தொடர்பில் மேலும் சிந்தனைக்கு இடமுள்ளது என்பதும் சுட்டப்பட்டது.

அடிக்குறிப்புகள்

1. அறிவனார் இயற்றிய பஞ்சமரபு மூலமும் உரையும், பதி. வித்துவான் வே.தெய்வசி காமணிக்கவுண்டர், சக்தி அறநிலையவெளியீடு, கோவை. 1975.ப.91
2. மேற்படி.ப.92

3. மேற்படி.பக்.86-90
4. மேற்படி.பக்.129-133
5. மேற்படி.ப.88
6. அங்கயற்கண்ணி, முனைவர்.இ. (பொ.சா. லோசன்) பஞ்சமரபில் இசைமரபு, தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர். 1989.ப.168.
7. மேற்படி.ப.167
8. அறிவனார் இயற்றிய பஞ்சமரபு. மு.நா.ப.93
9. மேற்படி.ப.95
10. மேற்படி.பக்.129-30
11. மேற்படி.பக்.131-33
12. மேற்படி.ப.133
13. மேற்படி.ப.122
14. மேற்படி.ப.ப123
15. மேற்படி.ப.87
16. மேற்படி.ப.94
17. அங்கயற்கண்ணி, முனைவர் இ மு.நா.பக்.170-71
18. அறிவனார் இயற்றிய பஞ்சமரபு. மு.நா.பக்.133-34
19. யாப்பருங்கலம்: நூ:59 யாப்பருங்கலக் காரிகை: கட்டளைக் கலித்துறை: 28
20. புத்தமித்திரனார், வீரசோழியம், பெருந்தேவனார் உரையுடனான பதிப்பு, பரி.சி.வை. தாமோதரம்பிள்ளை, வித்யாவர்த்தன் அச்சுக்கூடம், சென்னை. 1881.கட்டளைக் கலித்துறை, 127. ப.170
21. மேற்படி. ப.171
22. சீவகசிந்தாமணி, நச்சினார்க்கினியருரை (5ஆம்பதி) 1286, 1287, 1288 ஆம் பாடல்களின் உரைகள். சாமிநாதையர், உ.வே.பதி.கேசரி அச்சுக்கூடம், சென்னை, 19422, பக்.655-56
23. அருணாசலம், மு., தமிழ் இலக்கிய வரலாறு பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டு. காந்திவித்தியாலயம், மாயூரம், 1970. பக்.452-453.
24. இலக்கணசூடாமணி, நூ.பா.46, செந்தமிழ், ப.185 விளக்கத்திற்குப்பார்க்க: மணிகண்டன். முனைவர்.ய.தமிழில் யாப்பிலக்கண வளர்ச்சி, விழிகள் பதிப்பகம், சென்னை. 2001.ப.157
25. தண்டபாளிகாவியங்கள். வண்ணச்சரபம். அறுவகையிலக்கணம். பதி.உரை. புலவர். ப.வெ. நாகராசன்,தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர். 1990. ப.311
26. குழந்தை, புலவர். யாப்பதிகாரம். பாரி நிலையம், சென்னை. 1959. பக்.86-87.
27. மேற்படி.பக்.84-94
28. குழந்தை, புலவர், தொடையதிகாரம், பாரிநிலையம், சென்னை 67, 1967. பக். 257-326

29. குழந்தை, புலவர். யாப்பதிகாரம். ப.84
30. திருமுருகன், முனைவர். இரா. சிந்துப்பாவியல். பாவலர் பண்ணை புதுச்சேரி. 1994. ப.21
31. அங்கயற்கண்ணி. முனைவர். இ. மு.நூ.ப.173
32. திருமுருகன், முனைவர் இரா. பாவலர் பண்ணை, "ஏழிசைச் சூழல்", புதுச்சேரி. 1997.ப.71
33. அறிவனார் இயற்றிய பஞ்சமரபு. மு.நூ.ப.124
34. யாப்பருங்கலம் பழைய விருத்தியுரையுடன், பதி. இரா.இளங்குமரன், கழக வெளியீடு, சென்னை. 1973.ப.278
35. புத்தமித்திரனார், வீரசோழியம், கட்.கலித். 127.ப.170
36. அறிவனார் இயற்றிய பஞ்சமரபு. மு.நூ.ப.124
37. மேற்படி
38. யாப்பருங்கலம் பழைய விருத்தியுரையுடன், மு.நூ.71.ப.269
39. புத்தமித்திரனார், வீரசோழியம், கட்.கலித். 130. ப.175
40. வீரமாமுனிவர், தொன்னூல்விளக்கம், பதி.ச.வே.சுப்பிரமணியம், தமிழ்ப் புதிப்பகம், சென்னை, 1978. நூ.222. ப.131
41. Beschi, Constantius. Joseph. A Grammer of the Higher Dialect of the Tamil Language called "செந்தமிழ்", Saraswathy Mahal Library,1974.p133
42. ஓளவையார். ஆத்திசூடி, ஆறுமுகநாவலரால் திருத்தப்பட்ட உரையுடனான பதிப்பு, வித்தியானுபாலன யந்திரசாலை.சென்னைப்பட்டணம். 1955. ப.7
43. அறிவனார் இயற்றிய பஞ்சமரபு. மு.நூ.ப.125
44. மேற்படி
45. மேற்படி. 2ஆம்பகுதி. ப.19
46. அங்கயற்கண்ணி, முனைவர்.இ. மு.நூ.ப.174
47. அறிவனார் இயற்றிய பஞ்சமரபு.மு.நூ.பக்.125-26
48. தொல்காப்பியம். பொருளதிகாரம். இளம்புரணம். (மறுபதி) கழகவெளியீடு, திருநெல்வேலி. 1956. ப.137
49. தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம் பேராசிரியம் திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக்கழகம் விமிடெட், சென்னை. மறுபதிப்பு 1975. ப.354
50. மேற்படி.ப. 431
51. சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும், உ.வே.சாமி நாதையர் பதிப்பு. (10ஆம் பதிப்பு),உ.வே.சா.நூல்நிலையம், சென்னை, 2001. ப.58
52. மேற்படி. ப.107
53. யாப்பருங்கலம். நூ.63,67 பக். 252,258
54. மேற்படி. நூ. 65. ப.255

55. மேற்படி நூ.63 ப.252
56. மேற்படி.விருத்தியுரை, ப.253
57. மேற்படி. நூ.67.ப.258
58. மேற்படி. விருத்தியுரை.ப.259
59. மேற்படி. நூ. 96 அடி26. ப.526
60. மேற்படி.விருத்தி. ப.579
61. மேற்படி
62. மேற்படி. பக். 579-582
63. மேற்படி
64. சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும். மு.நூ. ப.91
65. மேற்படி. ப.222
66. மேற்படி. பக். 188-89
67. மேற்படி
68. மேற்படி. ப.189
69. மேற்படி
70. மேற்படி
71. அறிவனார் இயற்றிய பஞ்சமரபு. மு.நூ.பக்.126-27
72. மேற்படி. ப.126
73. அங்கயற்கண்ணி, முனைவர்.இ .மு.நூ. ப. 176
74. அறிவனார் இயற்றிய பஞ்சமரபு. மு.நூ. ப.127
75. மேற்படி
76. மேற்படி. ப.128-29
77. மேற்படி. ப.128
78. மேற்படி. ப.126
79. சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும். மு.நூ. பக்.188
80. பெருமாள், டாக்டர். ஏ. என், தமிழர் இசை, உலகத்தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1984. பக்.237-38
81. மேற்படி.
82. தமிழிசைக்கலைக்களஞ்சியம். தொகுதி.1.ஆசிரியர் முனைவர்வீ.ப.கா.சுந்தரம், 2ஆம்பதி.பாரதிதாசன்பல்கலைக் கழகம், திருச்சிராப்பள்ளி.2006.ப.169
83. திருமுருகன், முனைவர். இரா. சிந்துப்பாடல்களின் யாப்பிலக்கணம், பாவலர் பன்னை, புதுச்சேரி. 1993. ப.10
84. வெள்ளைவாரணன் வித்துவான். க. பன்னிரு திருமுறை வரலாறு (முதல் ஏழு திருமுறைகள்) சாரதா பதிப்பகம். சென்னை. 2008. பக். 308-309.

வண்ணமும் அதன் வளர்ச்சி நிலைகளும்

தோற்றுவாய்

தமிழின் இசைப்பாடல் வகைகள் பற்றிய பார்வையிலே முதலாம் இயலானது 'இசைப்பாடல்' என்பதன் சொற்பொருள் நிலை, தமிழின் இசைப்பாடற்பரப்பு மற்றும் அவைதொடர்பான இலக்கண முயற்சிகள் என்பன பற்றிய அறிமுகமாக அமைந்தது. அப் பாடல்வகைகளின் உருவாக்கம் மற்றும் பஞ்சமரபுக் காலம் வரையான அவற்றின் தோற்றம், வளர்ச்சி, வரலாற்று நிலை என்பன இரண்டாம் இயலில் விரிவாக நோக்கப் பட்டன. அடுத்தமைந்த மூன்றாம் இயல் மேற்படி இசைப்பாக்களை வகைப்படுத்துவதில் இசையிலக்கண நூலான பஞ்சமரபு மேற்கொண்ட பார்வை மற்றும் அணுகுமுறைகள் நுனித்து நோக்கப்பட்டன. அவற்றை அடுத்து அமையும் இந்நான்காம் இயலானது, தமிழ் இசைப்பாடல்களின் ஒரு தனிநிலைவளர்ச்சி எனக் கொள்ளத்தக்கதான. 'வண்ணம்' என்ற வகைமை பற்றிய பார்வையாக அமைகிறது.

'வண்ணம்' என்ற சொல்லானது 'நிறம்', 'ஒப்பனை', 'அழகு', 'குணம்' அல்லது 'பண்பு', 'சிறப்பு'வகை, 'சாதி', 'பாவின் ஒசைவேறுபாடு', 'இசைப்பாட்டு' என்பனவாகப் பல்வேறு பொருள்களில் வழங்கி வருவது.¹ பொதுவாகச் சுவைப்பயனுக்குரிய ஒரு அம்சத்தை இச்சொல் உணர்த்தி நிற்கின்றமை வெளிப்படை. தமிழின் இசைப்பாடல் மரபில் இச்சொல் தொடக்கத்தில், 'பாடலின் ஒலிக்கோலச் சிறப்பு' என்ற பொருளிற் பயின்றது. பின்னர் அச்சிறப்புடையதான குறித்த ஒரு பாடல்வகையை அடையாளப் படுத்துவதாக அச்சொல் பொருள்வளர்ச்சி எய்தியது. நாளடைவில், குறித்த ஒரு இலக்கிய வகைக்கான பெயராகவும் அச்சொல் வழங்கத் தொடங்கிவிட்டது. இவ்வாறான வரலாற்றுப் போக்கில் அச்சொல் குறித்த ஒரு பாடல்வகையைச் சுட்டுவதாக எய்திய வளர்ச்சிநிலையை மையப் படுத்தியதாகவே இவ்வியலின் ஆய்வுப்பரப்பு அமைகிறது.

'வண்ணம்' என்ற ஒலிக்கோலநிலை பற்றிய சிந்தனை பண்டைய இயற்றமிழ் இலக்கணமாகிய தொல்காப்பியத்திலேயே இடம்பெற்ற ஒன்றாகும். யாப்பருங்கலம் முதலிய பிற்கால இயற்றமிழிலக்கணங்களிலும் இச்சிந்தனை தொடர்ந்தது - விரிந்தது. மேற்படி இலக்கணங்களில் அச்சொல் பாடலின் ஒலிக்கோலம் பற்றிய சிறப்புச் சுட்பாகவே பயின்றுள்ளது. இசைத் தமிழிலக்கணமாகிய பஞ்சமரபு, வண்ணம் என்ற பெயரில் ஒரு பாவகையைச் சுட்டியுள்ளதென்பது முன்னைய இயலில் நோக்கப்பட்டது. இசைநுணுக்கம் என்ற இசையிலக்கண நூலும் தனது பாப்பகுப்பு முறையில் வண்ணத்திற்கு இடமளித்துள்ளதென்பது முன்னைய இயலில் அடியார்க்கு நல்லாருரைச் சான்றில் பதிவாகியுள்ளது.² இவ்வாறு வண்ணம் என்ற சிந்தனை, பொருள்நிலையில் எய்திய வளர்ச்சி - குறிப்பாக, அது ஒரு பாடல்வடிவமாகவும் இலக்கிய வகையாகவும் வளர்ந்த வரலாறு இவ்வியலில் நோக்கப்படவுள்ளது. இவ்வகையில் முதற்கண் 'வண்ணம்' என்ற எண்ணத்தின் உருவாக்கத்திற்கான அடிப்படைகளை நோக்குவோம்.

1. வண்ணம் என்ற எண்ணக்கருவின் அடிப்படைகள்

இசைப்பாடல்களின் முதன்மையான அம்சங்கள் என்றவகையில் 'குறித்த ஓசை மீண்டும் மீண்டும் வரும் முறைமை' மற்றும் 'மேற்படி ஓசையை கால எல்லைப்படுத்தி நிற்கும் தாள முறைமை' என்பவற்றை முதலாம் இயலில் நோக்கினோம். இந்த அடிப்படையம்சங்களின் ஒரு சிறப்புநிலைப் பரிமாணத்துக்கு விளக்கம் தரும் நோக்கில் உருவான கருத்தாக்கமே வண்ணம் என்பதான பாவியற் சிந்தனையாகும்.

இந்தச் சிறப்புநிலையானது பாடல்களில் எழுத்துக்கள், சீர்கள், அடிகள் மற்றும் தொடர்கள் என்பவற்றின் இயங்குநிலைகளை மையப்படுத்தியதாகும். இவற்றுள் குறிப்பாக, எழுத்துக்களின் ஒலிப் பண்புகளே வண்ணம் என்ற எண்ணக்கருவின் அடிப்படைகளாகும். எழுத்துக்களின் வன்மை, மென்மை மற்றும் குறில், நெடில் எனப்படும் ஒலிப்பண்புகள் பாடல்களிலே, 'குறித்த ஒரே சீரான ஒழுங்கில்' மீண்டும் மீண்டும் தொடர்கின்ற நிலையே 'வண்ணம்' என்ற வகையிலான கவனிப்பையும் கணிப்பையும் உருவாக்கின. இவ்வாறாக இவை தொடர்ந்து பயில்கின்ற நிலையானது பாடல்களின் சீர்கள், அடிகள், தொடர்கள் என்பவற்றில் சிறப்பு ஒலிக்கோலங்களை உருவாக்கின. பாடல்களின் சீர், அடி மற்றும் தொடரை என்பவற்றிலே வல்லெழுத்துக்கள் ஒரே சீரான ஒழுங்கில் மிகுதியாகப்

பயிலும் நிலை 'வல்லிசை வண்ணம்' எனப்பட்டது. அதேபோல மெல் வெழுத்துகள், நெட்டெழுத்துகள் மற்றும் குற்றெழுத்துகள் என்பன மிகுதியாகப் பயில்கின்ற நிலைகள் முறையே 'மெல்லிசை வண்ணம்', 'நெடுஞ்சீர் வண்ணம்', 'குறுஞ்சீர் வண்ணம்' என்பனவாக வழங்கப் படலாயின.³

குற்றெழுத்துக்கள் இணைந்து பயிலும் நிலைகளில் புலப்படும் வெவ் வேறு ஒலிக்கோலங்களை சுட்டுவதற்கு 'முடுகியல்' மற்றும் 'அராகம்' ஆகிய சிறப்புச் சொற்கள் பயின்றுள்ளமை நாம் மேலே இரண்டாம் இயலில் குறிப்பாக, கலிப்பா, பரிபாட்டு என்பன பற்றிய விளக்கப் பகுதியில் நோக்கியுள்ளோம்.

ஒரு பாடலில் குறித்த ஒலிக்கோலம் தரும் எழுத்துக்கள் மீண்டும் மீண்டும் இடம்பெறும் நிகழ்வானது இருநிலைகளில் அமைவதாகும். அவற்றுள் ஒன்று, பாடுபவரின் இயல்பான உணர்வெழுச்சியின் வெளிப் பாட்டுநிலையாகும். இன்னொன்று, அவருடைய மொழிப்புலமை மற்றும் இசைப்புலமை என்பன சார்ந்த திட்டமிட்ட செயன்முறையாகும். இவற்றுள் முதலாவது நிலையானது, வாய்மொழிமரபு சார்ந்தது. பாடுபவர் எந்தவித முற்குறிக்கோளுமின்றிச் சூழல் நிகழ்வுகளின் - அதாவது ஆடல் மற்றும் கருவியிசைகள் முதலியவற்றின் - மூலம் ஏற்படும் உணர்வுத் தாக்கங்களுக்கு உட்பட்ட நிலையில் இயல்பாகவே வெளிப்படுத்தும் ஒலிக்கோல நிலையே, இது. இரண்டாவது நிலையானது, மொழி மற்றும் இசைத்திறன் என்பவற்றின் செவ்வியல் நிலைப்பட்ட வளர்ச்சியின் திட்டப்பாங்கான ஆக்கமுறைமையாகும். இது, சூழல்சார்ந்த குறித்த ஒருதேவையை மையப்படுத்தி, ஒரு புலமையாளர் மேற்கொள்ளும் ஆக்கச் செயற்பாடாக வெளிப்படும்.

மேற்குறித்தவாறான வண்ணம் என்றவகையிலான ஓசைச்சிறப்பு களும் பாடல்களிலே முதலில், பாடுபவரின் இயல்பான உணர்வுநுதல் களாகவே வெளிப்பட்டன. காலகதியில் புலமையாளரின் திட்டப்பாங்கான செயன்முறைகளாக அவை உருவாயின. இவ்வாறான உருவாக்க நிலையில் பாடல்களுக்கு இலக்கணம் கூற முயன்றோர் மேற்படி ஓசைச் சிறப்புக் களைத் தனிநிலையில் கவனத்திற்கொண்டு அவற்றிற்கு இலக்கணம் கூற முற்பட்டனர். வண்ணம் என்ற பா வகை தோற்றத்திற்கான எண்ணக் கருவினுடைய வரலாற்றடிப்படை இதுதான்.

தமிழ் மரபிலே, குறிப்பாக இயற்றமிழ் மரபிலே பாடல்களுக்கு அவற்றின் ஓசையை அளவிட்டுக் கூறுவதற்கு அசை, சீர், அடி, தொடை எனப்படும் கூறுகள் வழங்கிவருகின்றமையை அறிவோம். இவற்றை அளவிடுவதற்கு யாப்பிலக்கண மரபில் 'தேமா', 'புளிமா', 'கருவிளம்', 'கூவிளம்', 'தேமாங்காய்', 'புளிமாங்காய்', 'கருவிளங்காய்', 'கூவிளங்காய்' முதலான ஓசைக் குறியீட்டு வாய்பாடுகள் பயின்று வருகின்றன. பாடல்களனைத்துக்கும் பொதுஅடிப்படைகளாக அமையும் இக்கூறுகளுக்கும் வண்ணம் என்ற இந்தச் சிறப்புநிலை இலக்கணக் குறியீட்டுக்கும் உள்ள ஒரு முக்கிய வேறுபாட்டை இங்கு சுருக்கமாக நோக்குவது அவசியமாகிறது.

மேற்கூறித்த அசை, சீர் முதலியன தொடர்பாக அமைந்த யாப்பியல் வாய்பாட்டு முறைமையானது பொதுவாக நெடில், குறில் எனப்படும் எழுத்துக்களின் மாத்திரை அளவை மட்டுமே அடிப்படையாகக் கொண்டதாகும். (குற்றெழுத்துகள் சிலசூழ்நிலைகளில் நெட்டெழுத்துக்களாக ஒலிப்பதுமுண்டு. உ-ம்: அன்பு - தேமா, ஆடல் - தேமா, பரிசு - புளிமா, கடலே - புளிமா)

ஆனால் பாடலிலே இடம் பெறும் வல்லின மெல்லின எழுத்துக்களின் மிகு பயிற்சியையோ, நெடில், குறில் என்பன தொடர்ந்து வருவதால் ஏற்படும் ஓசைச்சிறப்புக்களையோ மேற்படி யாப்பிலக்கண வாய்பாடுகளான 'தேமா, புளிமா' முதலியவற்றால் மட்டும் அளவிட்டு உணர்த்துவது சாத்தியமில்லை. அவை மாத்திரை அடிப்படையிலான அசை, சீர் முதலிய ஒலிநிலைகளைச் சுட்டும் குறியீடுகள் மட்டுமே. எனவேதான் வல்லின மெல்லின ஒலிச்சிறப்புக்களைச் சுட்டியுணர்த்துவதற்கு வண்ணம் என்ற வகையிலான தனிநிலை வாய்பாடொன்று தேவைப்பட்டது எனத் தெரிகிறது. இத்தொடர்பிலே ஆய்வாளர் கலாநிதி நா. சுப்பிரமணியம் அவர்கள் முன்வைத்துள்ள ஓர் அவதானிப்பு இங்கு எடுத்துக்காட்டத்தக்க முக்கியத்துவம் உடையதாகும். அவர் பின்வரும் சில பாடல் அடிகளைச் சுட்டி அவற்றின் ஓசைச்சிறப்புகளை பொதுவான அசை, சீர் வாய்பாட்டால் இனம் காணப்பட முடியாதுள்ளமையை உணர்த்துகிறார்.⁴ அவ்வடிகள் வருமாறு:

“முட்டாச் சிறப்பின் பட்டினம் பெறினும்”

“பொன்னி னன்ன புனைநுண் டாது”

“உருமுரறு கருவிய பெருமழை தலைஇய”

(இவ்வடிகள் தொல்காப்பியப் பேராசிரியருரையிலும் யாப்கருங்கல விருத்தியுரையிலும் மேற்கோள்களாகக் காட்டப்பட்டவை.⁵ மேற்படி அடிகளை அசை, சீர் வாய்பாட்டில் அணுகினால், முறையே,

“தேமா புளிமா கூவிளம் புளிமா”

“தேமா தேமா புளிமா தேமா”

“கருவிளங்காய் கருவிளம் கருவிளம் கருவிளம்”

என்றுமட்டுமே அலகிடமுடியும். இவற்றில் முதலிரு அடிகளிற் பயின்றுள்ள வல்லினம், மெல்லினம் ஆகிய எழுத்தொலிகளையும் மூன்றாம் அடியிற் பயின்றுள்ள ‘உருண்டு செல்வது போன்ற ஓசை’யையும், அசை, சீர் என்பவற்றைச் சூட்டும் மேற்படி யாப்பிலக்கண வாய்பாடுகள் உணர்த்தக் கூடியனவல்ல. இந்நிலையில் மேற்படி ஓசைச்சிறப்புக்களைச் சூட்டியுணர்த்த புதியதொரு இலக்கணமுறைமை அவசியமாயிற்று. இதனை எடுத்துக் காட்டிய கலாநிதி சுப்பிரமணியம் அவர்கள் வண்ணம் என்ற சிந்தனையின் உருவாக்கப் பின்புலத்தைத் தெளிவுற எடுத்துக்கூறியுள்ளார்.

இவ்வாறாக, பாடலின் அடிகளிற் பயிலும் ஒலிச்சிறப்புக்களைச் சூட்டியுணர்த்தும் நோக்கில் உருவான வண்ணம் என்ற எண்ணக்கரு நாளடைவில் இசைப்பாடல் வகையொன்றைக் குறிப்பதாக பொருள் வளர்ச்சி எய்தியது என்பதே வண்ணத்தின் வரலாறாகும். இவ்வாறு பயின்ற வண்ணம் என்ற வடிவநிலையின் வரலாற்றை நோக்குவதற்கு முதற்கண் ‘ஒலிக்கோலச் சிறப்பு’ என்ற நிலையில் எய்திய வளர்ச்சி மற்றும் வண்ணம் என்பது ஒரு பாடல்வடிவமாக உருவாவதற்கான வரலாற்றுச் சூழல் என்பவற்றை அடுத்து நோக்குவோம்.

2. வண்ணம் – பாடலின் ஒலிக்கோலச்சிறப்பாக

வண்ணம் என்ற சொல் பாடலின் ஒலிக்கோலச்சிறப்பைச் சூட்டும் ஒரு குறியீடாக வழங்கியமை தொடர்பாக எமக்குக்கிடைக்கும் தொன்மை யான சான்று இயற்றமிழ் இலக்கண நூலாகிய தொல்காப்பியம் ஆகும். அந் நூலின் ‘செய்யுளிய’லின் முதலாவது நூற்பாவானது செய்யுளின் 26 உறுப்புகளிலொன்றாக வண்ணத்தைக் குறிப்பிடுகிறது. வண்ணம் என்றால் என்ன என்பதற்குச் சொற்பொருள் விளக்கம் அவ்வியலில் தரப்படவில்லை. ஆனால் அது வண்ணத்தின் 20 வகைகளைச்சூட்டி அவற்றிற்கு விளக்கம் தருகிறது. (நூற்பாக்கள்.பேரா.213-233). பாஆவண்ணம், தாஅவண்ணம் முதலியனவாக அந்நூல் சூட்டும் வண்ணவகைகளைப் பற்றிப் பலரும்

ஆராய்ந்து தத்தம் கணிப்புகளை முன்வைத்துள்ளனர். இத்தொடர்பிலே, இயற்றமிழ் சார்ந்து முனைவர் ச.வே. சுப்பிரமணியம் அவர்களும் இசைத் தமிழ் சார்ந்து முனைவர் வீ.ப.கா.சுந்தரம் அவர்களும் முன்வைத்துள்ள கணிப்புகள் இங்கு நோக்குதற்குரியன.

“ஒரெழுத்தின் பயிற்சிமிகுதி, ஒரு குறிப்பிட்ட ஓசையின் பெருக்கம், ஒரு சொல், எண், சீர் அல்லது தொடை பயின்று வரல், ஒருபொருண்மையின் முடிவு முடியாமை என்பன வண்ணத்திற்கு அடிப்படையாயின”⁶

என்பது முனைவர் ச.வே. சுப்பிரமணியம் அவர்களது கணிப்பாகும்.

முனைவர்.வீ.ப.கா. சுந்தரம் அவர்கள் மேற்படி தொல்காப்பிய வண்ணங்களை எழுத்தோசைகளின் நீளம், தன்மை, காலவேகம், யாப்பு மற்றும் பாடலின் கருத்துப்பொருள் என்பனவாக ஐந்து வகைமைகளில் இனம் காண்கிறார்.⁷

மேற்படி ஆய்வாளர்களின் முடிவுகளை நோக்கும்பொழுது தொல்காப்பியத்தின் வண்ணம் என்ற சிந்தனை முறைமையானது, பாடலின் ஓசையம்சத்தை முக்கியத்துவப்படுத்தியதொன்றாக உருவானதென்பதை உறுதிசெய்து கொள்ளமுடிகிறது.

பாக்களுக்கு அசை, சீர், அடி, தொடை முதலிய முறைமைகளில் இலக்கணம் கூறவந்த தொல்காப்பியக் கால இலக்கண சிந்தனையாளர்கள், ‘அப்பாக்களின் ஓசைச்சிறப்பைப் பேசுவதற்கு அதாவது இசைசார் சிறப்புநிலைகளைப் புரியவைப்பதற்கு - அவ்விலக்கண முறைமைகள் (அசை,சீர்முதலியன) போதியனவல்ல’ என்பதை உணர்ந்துள்ளனர். அந்நிலையிலேயே வண்ணம் என்பதான புதிய சிந்தனை முறையெயொன்றை அவர்கள் முன்வைத்தனர் எனலாம்.

மேலே நாம் நோக்கியவாறு தொல்காப்பியம் சுட்டிய 20 வண்ணங்களும் ஒலிக்கோலநிலையில் மேலும் நுட்பமாகப் பிரிக்கப்பட்டு 100 வண்ணங்களாக வளர்ச்சியுற்றமையை யாப்பருங்கல விருத்தியுரையில் (கி.பி.11ஆம் நூ.ஆ) நோக்கமுடிகிறது. மேற்படி தொல்காப்பியப் பகுப்பு முறையைச் சிறிசில மாற்றங்களுடன் தூங்கிசை, ஏந்திசை, அடுக்கிசை, பிரிந்திசை, மயங்கிசை என்ற 5 இசைநிலைகளை மையப்படுத்தி விரித்துப் பேசும் முயற்சியாக இந்த வளர்ச்சிநிலை அமைந்துள்ளதைக் காண்கிறோம். இவ்வாறான விரிநிலைச் சிந்தனையை முன்னெடுத்தவராக

அவிநயனார் என்பவர் குறிப்பிடப்படுகிறார் என்பது யாப்பருங்கல விருத்தியுரை தரும் தகவல்.⁸

3. வண்ணம் - ஒரு இசைப்பாடல் வகையாக

பாடும் முறைமையாகவும் பாடல் வடிவமாகவும்

'வண்ணம்' என்றசொல்லானது 'பாடலின் ஒலிக்கோலம்' என்ற பொருளில் யாப்பிலக்கண மரபில் கவனம் பெற்றுவந்த காலப்பகுதியில் 'வண்ணம் பாடுதல்' என்ற ஒருபாடல் முறைமையும் வழங்கிவந்துள்ள தென்பதைப் பக்தி இயக்கத்தின் 'பண்சுமந்தபாடல்' பரப்பு எமக்கு உணர்த்துகிறது. நாயன்மாருள் ஒருவரான திருநாவுக்கரசரின்,

*“வண்ணங்கள் தாம்பாடி வந்துநின்ற
வலிசெய்து வளை கவர்ந்தார்”* (திருமுறை: 6:9:1)

என்ற பாடற்பகுதி வண்ணங்கள் பாடுதல் என்ற முறைமை அக்காலத்தில் (கி.பி.7நூ.ஆ) நிலவியதை உணர்த்துகிறது. அவரது காலத்தவரான சம்பந்தரும் தமது பாடலொன்றில் மூவகை வண்ணம் பற்றிய குறிப்பொன்றைத் தருகிறார். இதனை அவரது பாடலில் அமைந்த கீழ்க்காணும் வரிகள் உணர்த்துகிறது.

“வண்ணமூன்றுந் தமிழில் தெரிந்திசை பாடுவார்”
(திருமுறை: 2:75:11)

மேற்படி குறிப்பு அவருடைய காலத்தில் தமிழரின் இசைமரபில் வண்ணம் பாடுவதில் மூவகை முறைமைகள் நிலவின என்பதை உணர்த்தி நிற்கிறது.

மேற்குறித்தவாறான மூவகை முறைமைகள் எவை என்பதுபற்றி அறிவதற்கு கி.பி.12ஆம் நூற்றாண்டைச்சேர்ந்த இரு சான்றுகள் துணை புரிகின்றன. ஒன்று சேக்கிழாருடைய பெரியபுராணம் தரும் செய்தி, இன்னொன்று சிலப்பதிகாரத்தின் அடியார்க்குநல்லாருரை தரும் தகவலாகும். இவ்விரு சான்றுகளும் வண்ணத்தைப் பெருவண்ணம், இடைவண்ணம், வனப்புவண்ணம் என மூவகைப்படுத்திச் சுட்டுவன.

*“எண்ணியநூற் பெருவண்ண மிடைவண்ணம் வனப்பென்னும்
வண்ணவீசை வகை”* (பெரிய: ஆனாய நாயனார் புராணம்: 28)

இது சேக்கிழார் தரும் செய்தி.

அடியார்க்கு நல்லார் சிலப்பதிகாரத்தின் 'அரங்கேற்றுகாதையிலே "பல்வகைக்கூத்து" என வரும் தொடருக்கு விளக்கம் தருமிடத்து வண்ணம் பற்றிய சில தகவல்களைத் தருகிறார். "சொல்வகை நான்கு வகைப்படும்" எனச்சுட்டி, சுண்ணம், சரிதகம், வண்ணம், வரிதகம் என அவர் அந்நான்கு வகைகளுக்கும் பெயர் தருகிறார். இவற்றுள் "வண்ணம் என்பது நானான் கடியான் வருவது"⁹ என்பது அவர்தரும் முக்கிய குறிப்பாகும். "நானான் கடி" என்பது 16 அடி எனப் பொருள்தருவதாகும். மேற்படி குறிப்பை அடுத்து அவர்,

"வண்ணம் ஒருவகையான் மூன்றுவகைப்படும்: பெரு வண்ணம், இடைவண்ணம், வனப்புவண்ணமென. அவற்றுள் பெருவண்ணம் ஆறாய்வரும்: இடைவண்ணம் இருபத்தொன்றாய்வரும்: வனப்பு வண்ணம் நாற்பத்தொன்றாய்வரும்."¹⁰

என்ற விளக்கமொன்றையும் தருகிறார்.

சேக்கிழார் சுட்டிய மூவகைப் பகுப்பு முறையே அடியார்க்கு நல்லாருரையிலும் இடம் பெற்றுள்ளமை நோக்கத்தக்கது. (மேற்படி அடியார்க்கு நல்லாரின் மேற்கோள் பகுதியிலே "நாற்பத்தொன்றாய்" என்பதற்குப் பதிலாக "நாற்பத்தொன்பதாய்" என்பதான பாடபேதச் செய்தியும் அடிக்குறிப்பாகத்தரப்பட்டுள்ளது.)

மேலே நோக்கிய சான்றுகளை மையப்படுத்திச் சிந்திக்கும்பொழுது வண்ணம் என்பது பாடலின் ஒலிக்கோலச் சிறப்புப் பற்றியதாக மட்டுமன்றி பாடலை இசைக்கும் முறைமைகளில் ஒருவகையாகவும் பக்தியிலக்கிய காலத்தொடக்கத்திலிருந்தே வழங்கி வந்துள்ளமை தெளிவாகிறது. பெரு வண்ணம் முதலியனவாக அமைந்த மேற்படி மூவகைப்பிரிவுகள், இசைக்கும் முறைமை சார்ந்த நுட்பமான வேறுபாடுகளை மட்டும் சுட்டி நிற்பனவா? அல்லது பாடல்களின் அடியளவுகளையும் குறித்துநிற்பனவா? என்பது பற்றிய வெளிப்படையான தகவல்களை மேற்படி சான்றுகள் எமக்குத் தரவில்லை.

"வண்ணம் நாநான்கடியான் வருவது" என்ற அடியார்க்குநல்லாரின் கூற்றானது வண்ணத்தை ஒருபாடலமைப்பாக இனம் காட்டும் முக்கிய சான்று என்பது தெளிவு. இதன்படி 16அடிகள் கொண்ட பாடலொன்று வண்ணமெனச் சுட்டப்பட்டமை தெரிகிறது. ஆனால் இதற்கான சான்றுகள் அடியார்க்கு நல்லாரால் தரப்படவில்லை.

வண்ணம் என்ற பெயரிலே ஒரு இசைப்பாடல் வடிவத்தைச் சுட்டும் மற்றொரு தொல் சான்றாதாரமாக அமையும் இசையிலக்கண நூல் நாம் முன்னைய இயலில் நோக்கிய பஞ்சமரபு ஆகும். இது “செப்பிய சிந்து” எனத் தொடங்கும் வெண்பாவிலே சிந்து, திரிபாதை முதலியவற்றோடு வண்ணத்தையும் குறிப்பிட்டுள்ளது என்பது முன்னைய இயலில் நோக்கப் பட்டது.¹¹ இந் நூலின் உரையானது வண்ணத்தை ஒரு இசைப்பாடல் வடிவமாகச் சூட்டுவதோடு மட்டுமன்றி, பல்வேறு வண்ணங்கள் இசைக்கப்படும் முறைமைகள் சார்ந்த பாகுபாடுகளையுங்கூட எடுத்துரைக்கிறது. மேலும் பாக்களுக்கு இசைபுணர்ப்பது (இசையமைப்பது) என்ற நோக்கிலும் வண்ணத்திற்கு அது விளக்கம் தருகிறது. அந்நூல் தரும் வண்ணம் தொடர்பான செய்திகள் பொருள்தெளிவுக்குப் போதுமானவையாக இல்லை என்பது இங்கு குறிப்பிடப்படவேண்டிய முக்கிய செய்தியாகும். எனினும் அந்நூல் வண்ணம் தொடர்பாகத் தந்துள்ள செய்திகளை இங்கு பதிவு செய்யவேண்டியது ஆய்வு நோக்கில் அத்தியாவசியமாகிறது.

இசைத்தமிழ் இலக்கண நூலான பஞ்சமரபு தரும் செய்திகள்

இந்நூலிலே “வண்ணம்” பற்றிய செய்திகள் 85, 89, 90ஆம் வெண்பாக்களில் பேசப்படுகின்றன. மேற்கூறிய மூன்று வெண்பாக்களும் வருமாறு. “செப்பிய சிந்து திரிபாதஞ் சீர்ச்சவலை.....” என்ற தொடக்கத் தையுடைய பஞ்சமரபு சுட்டும் 85ஆம் வெண்பாவும் 90ஆவது வெண்பாவும் இயல் 3இல் முழுமையாகவுள்ளது. 89ஆம் வெண்பா சிதைந்த நிலையிலுள்ளது. அவ்வெண்பாவின் முதலாமடியில் ஒருபகுதிச் சீரும் இரண்டாமடியும் கிடைக்கவில்லை. அவ் வெண்பா வருமாறு:

“காலையாமெழுமுத்திற் பாவாற் புணர்க்க

.....

பண்ணுமி யாழ்வண்ணம் பாடிடச் சிந்தென்றார்

எண்ணத்தான் மிக்காய்ந்தோ ரெண்” (பஞ். வெண்பா:89)

மேற்படி முதலாவதாக அமைந்த 85ஆம் வெண்பாவில் வண்ணம் என்பது ‘இசைப்பாடல் வகைகளுள் ஒன்று’ என்பதான தகவல் மட்டுமே உளது. இதற்கமைந்த உரைப்பகுதியிலே சிறுவண்ணம், பெருவண்ணம், பாணர் புணர்த்த வண்ணம் என மூன்று வண்ண வகைகள் சுட்டப்பட்டுள்ளதோடு அவற்றுக்கான சான்றுகளும் தரப்பட்டுள்ளன. (அவற்றில்

பெருவண்ணப் பாடல் சிதைந்த நிலையில் உள்ளது.) மேற்படி மூவகைசார் சான்றுப் பாடல்களும் வருமாறு:

சிறுவண்ணம்

“செல்வப்போர் கதக்கண்ணன் செயிர்த்தெறிந்த சினவாழி
முல்லைத்தார் மறுமன்னர் முடித்தலையை முருக்கிப்போய்
எல்லைத்தீர் வியன்கொண்மூ விடைநுழையு மதியம்போன்
மல்லலோங் கெழில்யானை மருமம்பாய்ந்தொளிந்ததே.”

பெருவண்ணம்

“எஃகுமே விலங்கு கொய்சுவற் புரவி
எின்குடநாற்றே.”

பாணர்புணர்த்த வண்ணம்

“தாரப்பட்டங் கட்டியமன் மதனைத்தண் (ரு)குடைநிழற்கீழ்
ஈரப்பட்டங் கட்டினன்கா ணிராசராசன்
வீரப்பட்டங் கட்டிவிட்ட னன்மெய்யடி யாரையன்று
சேரப்பட்டங் கட்டினான் கெட்டனன் சேனையோடே.”¹²

இவற்றில் முதலாவது பாடலின் ஈற்றிலே “இது நாற்சீரான்வந்த கொச்சகக்கலிப்பா. சிறுவண்ணம் கண்டுகொள்க” என்ற குறிப்பு உளது.

இரண்டாம் பாடலின் தொடக்கத்தில் “பெருவண்ணத்துக்குரிய செய்யுள்வருமாறு” என்ற குறிப்பும் அச்செய்யுளின் ஈற்றிலே “பதிற்றுப் பத்தினுள் பத்துச்சொற்களை சான்றோர் பாடின வண்ணங்கள் நூறுங் கண்டுகொள்க” என்ற தகவலும் இடம்பெற்றுள்ளன.

மூன்றாவது பாட்டில் “இனிப் பாணர் புணர்த்த வண்ணம் வருமாறு” என்ற குறிப்புடன் “இதற்குப் பண் வியாழக்குறிஞ்சி, தாளமேகம் (ஏக தாளம்)” என்ற குறிப்பும் உளது.¹³

மேற்படி சிறுவண்ணம் என்பதற்குச் சான்றாகத் தரப்பட்டதான தரவு கொச்சகக் கலிப்பா என்ற வகை சார்ந்த முதலாவது பாடல், “சிறுவண்ணம்” எனப் பெயர்சுட்டப்பட்டமைக்கான காரணம் யாது என்பதற்கான விளக்கம் அதன் உரையில் இல்லை. பெருவண்ணத்திற்குரியதாகக் காட்டப்பட்டுள்ள இரண்டாம் பாடல் முழுவடிவில் கிடைக்காமையால் அப்பாடல்பற்றிய மேலதிக புரிதலுக்கும் வாய்ப்பில்லை. அப்பாடல் தொடர்பான உரைக் குறிப்பில் “பதிற்றுப்பத்தினுள்” எனவரும் தொடரானது பதிற்றுப்பத்து என்ற சங்கத்தொகைநூலைச் சுட்டிநிற்கின்றதாக ஊகிக்கமுடிகிறது. இது,

‘மேற்படி பாடல் அத் தொகைநூலில் இடம்பெற்றிருந்திருக்கலாம்’ என ஊகிக்கத் தூண்டுவதாகும். மேற்படி பதிற்றுப்பத்து நூலின் முதலாம் பத்தும் இறுதிப்பத்தும் மறைந்துவிட்ட நிலையில் ஏனைய எட்டுப் பத்து களே இன்று நமது பார்வைக்குக் கிடைக்கின்றன. இவ்வாறு கிடைக்கும் பகுதியில் மேற்சுட்டிய பாடல் அடிகள் இடம்பெறவில்லை. எனவே, பஞ்சமரபு தரும் பெருவண்ணம் பற்றி எதுவும் கூற முடியவில்லை.

மேலும் இப்பாடல் தொடர்பான உரைக் குறிப்பில் இடம்பெறும் “வண்ணங்கள் நூறும் கண்டுகொள்க” என்ற தொடரானது பாடல்களில் பயிலும் வண்ணமென்ற ஒலிக்கோலம் பற்றிய (அதாவது யாப்பருங்கலவிருத்தியுரை கூறும் 100வண்ணங்கள் பற்றிய) குறிப்பாகவே உய்த்துணரக்கூடியதாகும்.

முன்றாம் பாடல் “பாணர்புணர்த்த வண்ணம்” எனச்சுட்டப்பட்ட தற்கான காரணம் பாடலின் வடிவநிலையில் புலப்படவில்லை. எனினும் பண், தாளம் என்பவை உரைக்குறிப்பில் உள்ளதால், பண் வகுக்கப்பட்ட பாடலாக இதனைக் கருத இடமுளது. பாணர்களாற் பண் புணர்த்தப் பட்டதால் இதற்குப் பாணர்புணர்த்த வண்ணம் எனப்பெயரிட்டிருக்கலாம்.

89ஆம் வெண்பாவிலே “பண்ணுமி யாழ்வண்ணம்” என அமைந்துள்ள தொடரானது வண்ணமானது பண்ணமைத்தல் என்ற செயன்முறையுடன் இணைத்துப் பேசப்படுவதை நோக்கலாம். இவ்வெண்பாவின் உரையிலே “வண்ணம், தேவபாணி, உருத்தளி என்பன அசையிற் புணர்க்கப்படும்” என்ற குறிப்பு உளது.¹⁴ இங்கே தேவபாணி, உருத்தளி என்பவற்றோடு வண்ணம் ஒரு பாடல்வகையாகச் சுட்டப்படுவது தெரிகிறது. (இங்கே உருத்தளி எனப்பட்ட பாடல் வகை யாது? என்பதை அறிவதற்கான சான்றுகள் இந்நூலிலோ அல்லது இசையியல்சார் ஏனைய ஆக்கங்களிலோ கிடைக்கவில்லை.)

வண்ணம் பற்றிப் பஞ்சமரபு சுட்டும் ஏனைய இடங்கள் இசைப் புணர்ப்பு என்ற அம்சத்தோடு தொடர்புடையவையாகும். அத்தொடர்பில் 90ஆவது வெண்பாவானது ‘பத்தியம்’, ‘சித்திரம்’, ‘ஆம்பல்’, ‘பாத்தியம்’, ‘சுவளை’ ஆகிய ஐவகை வண்ணங்களைப்பற்றிப் பேசுகிறது. மேற்படி ஐந்து வண்ணங்கள் தொடர்பான உரைக்குறிப்புகள், பாடல்களில் இசை புணர்ப்பது பற்றிக் கூறுகின்றன. இவற்றில் இறுதியிரண்டு வண்ணங்கள் பற்றிய தகவல்கள் சிதைந்த நிலையிலுள்ளதால் அவைபற்றி அறியமுடிய வில்லை.

மேலே 90வது வெண்பா சுட்டிய வண்ண வகைகளானவை வண்ணம் என்பதான ஒலிக்கோலம் சார்ந்த வகைகளாகவே கருதப்படக்கூடியனவாகும். இத்தொடர்பிலே மேலும் ஒரு அவதானிப்பை இங்கு குறிப்பிடுவது அவசியமாகிறது. மேற்படி பஞ்சமரபு வெண்பா குறிப்பிடும் வண்ணம் என்பதான ஒலிக்கோல நிலைகள் தொல்காப்பியம் மற்றும் யாப்பருங்கலவிருத்தியுரை என்பன பேசுகின்ற வண்ண ஒலிக்கோலநிலைகளிலிருந்து வேறுபடுவன என்பதே அந்த அவதானிப்பு ஆகும். மேற்படி பஞ்சமரபு சுட்டும் வண்ண வகைகளில் 'சித்திரவண்ணம்' என்ற ஒன்று மட்டுமே தொல்காப்பியத்திலும் இடம்பெற்றுள்ளது. எனினும் அது பற்றித் தொல்காப்பியத்தில் தரப்பட்டுள்ள விளக்கமும் பஞ்சமரபு உரை தரும் விளக்கமும் வேறுபடுகின்றன என்பது இங்கு குறிப்பிடப்பட வேண்டியதாகிறது.

தொல்காப்பியத்தின்படி 'சித்திரவண்ண'மானது "நெட்டெழுத்து மற்றும் குற்றெழுத்து என்பன விரவி அமைகின்ற ஒரு நிலை"யாகும்.¹⁵ பஞ்சமரபு உரை கூறும் 'சித்திரவண்ண'மானது, "ஐந்தாய் அந்தாதி எழுவாயடியும் ஈற்றடியும் மண்டிலங் கொள்ளப் பாடிப் புணர்ப்பது" ஆகும். ஐந்தடி கொண்ட அந்தாதிப் பாடலை இது சுட்டுவது தெரிகிறது. இப்பாடலைப் பாடும் பொழுது ஈற்றடியின் முடிவில் முதலாமடி தொடங்குவதான முறைமை(மண்டிலமுறைமை) உள்ள தென்பதையும் மேற்படி உரைக்குறிப்பால் அறியமுடிகிறது. (பஞ்சமரபு ப. 134) யாப்பருங்கல விருத்தியுரையில் பஞ்சமரபு சுட்டும் மேற்படி வண்ண வகைகள் எதுவுமே இடம்பெறவில்லை.

பஞ்சமரபு சுட்டும் ஏனைய வண்ணங்களில் பத்தியம், ஆம்பல் ஆகியவற்றுக்கு அந்நூலின் உரை தரும் விளக்கங்கள் வருமாறு:

பத்தியவண்ணமாவது,

"தலைப்பாவே இரண்டடியாலும் நாலடியாலும் முதன்மொழி கடை மொழியுடன் மண்டிலம் கொண்டுவரப்பாடுவது."

ஆம்பல் வண்ணமாவது,

"எழுவாய் வடித்த முட்டொடர்பு பட்டு முதலடி மண்டிலங் கொண்டு வரப்புணர்ப்பது. பிறவுமன்ன."

(பாத்திபம், குவளை ஆகிய வண்ண வகைகளுக்கான உரைக்குறிப்புகள் கிடைக்கவில்லை என்பது மேலே சுட்டப்பட்டுள்ளது.)

மேற்கூறிய வண்ணங்கள் பற்றிய உரைக்குறிப்பு விளக்கங்களின் ஈற்றில் “இவ்வாறல்லது வேறுவண்ணம் புணர்க்க விரகில்லையென்று மறுக்கப்பட்டது.(விரகு-சூழ்ச்சி, வகை).” என்ற குறிப்பும் உள்ளது.¹⁶

மேற்கூறிய உரைவிளக்கங்களிலிருந்து ஆம்பல்வண்ணமானது ஓரடிப் பாடலாகவும் பத்திய வண்ணமானது இரண்டடி அல்லது நாலடிப் பாடலாகவும் சித்திரவண்ணமானது ஐந்தடிப்பாடலாகவும் அமைவன எனக் கொள்ளமுடிகிறது. மேற்குறித்த 90ஆம் வெண்பாவின்

“இவ்வைந்தும் - சுத்தமாம்,
வெற்றித்த வண்ணம் புணர்க்கவென் றோதினார்
முற்றுணர்ந்த மெய்த்தமிழோர் முன்”

என அமைந்த பிற்பகுதியடிகள் இங்கு தனிக் கவனத்துக்குரிய செய்தி யொன்றைத் தருவனவாகும். அதாவது, இசைப்புணர்த்தலுக்கு ஏற்றவையான வண்ணப்பாக்கள் பற்றியும் அவை தொடர்பிலான செயற்பாடுகளில் தரம்பேணும் முறைமை பற்றியும் மேற்படி அடிகள் பேசுகின்றன என்பதை ஓரளவு உணர்ந்துகொள்ளமுடிகிறது.

இயற்றமிழ் இலக்கண நூல்கள் தரும் வண்ணப்பா இலக்கணம்

ஒரு பாடலின் அமைப்பை வண்ணம் எனப் பெயர்சூட்டி இலக்கணம் கூறும் முக்கிய இயற்றமிழ் இலக்கண நூல்களாகக் நமக்குக் கிடைப்பன வருமாறு:

அ. முத்துவேங்கட சுப்பைய நாவலரின் பிரபந்த தீபிகை (1849)

ஆ. தண்டபாணிசுவாமிகளின் வண்ணத்தியல்பு (1867) மற்றும் அறுவகையிலக்கணம் (1893)

இ. ம.ரா.பூபதியென்பார் எழுதிய குமாரபூபதியம் என்னும் வண்ணப்பாயாப்பிலக்கணம் (1977)

பிரபந்த தீபிகையிலே ‘கலைவண்ணம்’ என்ற அகப்பொருள் சார் இலக்கிய வகைக்கு இலக்கணம் கூறும் முறையில் வண்ணப்பாபற்றிய விளக்கம் இடம்பெற்றுள்ளது.

“இருநாலு கலையதா யோர்கலை முக்கண்ணியிடையிட்
டெதுகையாக யெண்டொங்க லுந்தொடையு நாலதாய்...”

(பிரபந்ததீபிகை. 32)

இவ்வாறு தொடரும் இப்பாடலில், மேற்சட்டிய முதலடிப்பகுதியில் மட்டுமே பாடலின் வடிவநிலைபற்றிய செய்திகள் தரப்படுகிறது. (மிகுதியடிகள் பாடற்பொருள் சார்ந்தவை.) மேற்படி முதலடிப் பகுதியின் குறிப்பின்படி வண்ணப்பா பின்வரும் அமைப்புக் கொண்டதாகும்:

‘எட்டுக்கலைகள், ஒருகலைக்கு மூன்று கண்ணிகள், இடையிட்ட எதுகை, எட்டுத்தொங்கல்கள் மற்றும் நான்கு தொடைகள்.’ கொண்டதாகும். வண்ணப்பாவின் அமைப்பைப் புரிந்துகொள்ள மேற்சட்டிய தரவுகள் போதுமானவையல்ல என்பது தெளிவு. மேற்படி குறிப்புகளை விட விரிவான தளத்தில் வண்ணப்பாவின் இலக்கணம் தண்டபாணி சுவாமிகள் மற்றும் ம.ரா.பூபதி ஆகியோரால் தரப்பட்டுள்ளது. அவர்களின் சிந்தனைகளின் அடிப்படையில் வண்ணப்பாவின் அமைப்பை இங்கு நோக்கலாம்.

வண்ணம் என்ற பாடல்வடிவமானது சந்தம், துள்ளல், குழிப்பு, தொங்கற்றாழிசைத்துள்ளல், கலை ஆகிய பெயர்களிலான உறுப்புகளின் கூட்டிணைப்பான ஒரு வடிவநிலையாகும். இவற்றுட் சந்தம் என்பதே அடிப்படையான உறுப்பு நிலையாகும். எனவே வண்ணப்பாவைச் சந்தப்பா வென்பதும் உண்டு.¹⁷ என ம.ரா.பூபதி அவர்கள் குறிப்பிடுவர்.

சந்தங்கள் பல இணைந்த நிலை துள்ளல்எனப்படும்.¹⁸ துள்ளல்கள் பல இணைந்தநிலை குழிப்பு எனப்படும்.¹⁹ மூன்று குழிப்புகளுடன் ஈற்றில் தொங்கற்றாழிசைத் துள்ளல் என்ற உறுப்பு இணைந்த நிலை ஒரு கலை ஆகும்.²⁰ இவ்வாறான 8 கலைகள் இணைந்த நிலையே ஒரு வண்ணப்பா ஆகும்.²¹ எட்டின் மேற்பட்டதாக 16,32,64 ஆகிய எண்ணிக் கையுடைய கலைகளின் இணைப்பில் உருவாகும் வகுப்பு என்ற பாடல்வகை பற்றியும் தண்டபாணிசுவாமிகள் குறிப்பிடுகிறார்.²²

வண்ணத்தின் அடிப்படையுறுப்பு எனப்படும் “சந்தம்” என்றால் என்ன என்பதுபற்றி தண்டபாணிசுவாமிகள் விளக்கம் தரவில்லை. ஆயின் அந்நூலின் பெரும்பகுதியான நூற்பாக்கள் சந்த வாய்பாடுகள் பற்றிய

பட்டியல்களாகவே அமைந்துள்ளன. சந்தவாய்பாடு மற்றும் அவற்றிற் குரிய பொருத்தமான சொற்கள் என்பவற்றை வண்ணத்தியல்பு என்ற நூல் வரிசைப்படுத்தித் தருகிறது.²³ சந்தவாய்பாடுகள் வருமாறு:

தத்த, தாத்த,
தந்த, தாந்த,
தன, தான,
தன்ன, தய்ய

இந்த வாய்பாடுகளும் இறுதி எழுத்து நீட்டிப்பதன் மூலம் 16ஆக விரிகின்றன. உதாரணமாக: தத்த, தாத்த என்றவாய்பாடுகள் தத்தா, தாத்தா என்பனவாக இறுதி எழுத்துக்கள் நீட்டிப்பன.

இவ்வாறான வாய்பாடுகளின் அடிப்படையில் ஒத்த ஒலித்தன்மை கொண்ட சந்தச் சொற்களஞ்சியம் ஒன்று தண்டபாணிசுவாமிகளால் தரப்படுகிறது. உதாரணமாக: தத்த என்ற சந்த வாய்ப்பாட்டின் ஓசைக் கேற்ப அமைவனவாக பத்தி, ஒற்றர், சிட்டன், நெய்த்து, மெய்ச்சொல், கர்த்தன் ஆகியவற்றை அவர் குறிப்பிடுகிறார்.²⁴

மேற்குறித்தவாறு அமையும் சந்தவாய்பாடுகளை நோக்கும் பொழுது சந்தம் என்பது எழுத்துக்களின் குறில், நெடில், ஒற்று, வன்மை, மென்மை, இடைமை என்னும் வகைகளிலான ஒலி இயல்புகளிற்கு ஏற்பச் சொற்களை வகைப்படுத்தி வரையறை செய்துகொள்ளும் ஒரு முறைமை என்பது தெரிகிறது. மேலும், அசை, சீர் முதலிய மரபான வாய்ப்பாட்டு முறைமை களிலிருந்து வேறுபட்டதும் தனித்தன்மை வாய்ந்ததுமான ஒரு சிந்தனை முறைமையே, இது என்பதும் தெளிவாகப் புலனாகிறது.

பா மற்றும் பாவின வகைசார்ந்த பாடல்களிலே அமையும் அடிப்படை உறுப்பான 'அசை' என்பது எழுத்துக்கள் தனிநிலையிலும் இரண்டு முதலியனவாக இணைந்த நிலையிலும் ஏற்படுத்தும் ஓசைப் பண்பைச் சுட்டிநிற்பதாகும். ஆனால் வண்ணப்பாவிற் கு அடிப்படையான 'சந்தம்' என்ற உறுப்பானது தனிஒரு எழுத்தில் அமைவதன்று. இரண்டு இரண்டுக்கு மேற்பட்டவையுமான எழுத்துக்களால் அமைவது. இது ஒரு அடிப்படை வேறுபாடு.

பொதுவாக பா மற்றும் பாவின வகைசார்ந்த பாடல்களிலே அமையும் சீர் என்பது தேமா புளிமா முதலிய வாய்பாடுகளாற் சுட்டப்படுவது. இந்த வாய்பாடுகளில் ஒவ்வொன்றுக்கும் உள்ளே சந்தம் என்ற ஒலி அம்சமானது

பல நுட்பமான ஒலிக்கோல வேறுபாடுகளை இனம் காட்டக்கூடியது. உதாரணமாக தேமா என்ற வாய்பாட்டிலே,

*தத்த, தாத்த, தந்த, தாந்த, தன்ன, தய்ய, தான,
தத்தா, தாத்தா, தந்தா, தாந்தா தன்னா, தய்யா, தானா*

என்பனவாகப் பதினான்கு சந்த அமைப்புக்களை இனங்காட்டமுடியும். இந்தநுட்பங்களை ம.ரா.பூபதியவர்கள் தெளிவாக இனம் காட்டியுள்ளார்கள்.²⁵ இத் தொடர்பில் அவர் தரும் மேலதிக குறிப்பொன்று வருமாறு,

“வண்ணப்பாவில் ஒரு சந்தம் வரவேண்டிய இடத்தில் மற்றொரு சந்தம் வந்தால் ஓசை கெட்டுவிடும். “தத்த” வரவேண்டிய இடத்தில் (அதாவது குறில் வல்லொற்று வல்லினக்குறில் வரவேண்டிய இடத்தில்) “தத்தா” என்பது வந்தாலோ “தந்த” போன்ற பிற எழுத்து வந்தாலோ ஓசை கெட்டு வண்ணப்பாட்டு அழிந்துவிடும்.”²⁶

வண்ணம் என்ற பாவகையின் பொது இலக்கணம் இங்கு சுருக்கமாக நோக்கப்பட்டது. வண்ணப்பாவானது பாடல் என்ற பொது அமைப்பிலே அளவொத்த நான்கடிகள் கொண்ட விருத்தப்பா வகைமைக்கு உட்பட்டது. இவ்வாறான இலக்கணநிலை கொண்ட பாடலின் வடிவமைப்பு தொடர்பாக நாம் சிந்திக்க முற்படும்பொழுது உடனடியாக எமது நினைவில் வருவன 15ஆம் நூற்றாண்டினரான அருணகிரிநாதரின் ‘திருப்புகழ்’ மற்றும் ‘திருவகுப்பு’ என்ற தலைப்பிலான பாடற்பகுதிகளேயாகும். திருப்புகழ்ப் பாடல்களில் அமைந்துள்ள சந்தக்குழிப்பு, துள்ளல் மற்றும் தொங்கல் எனப்படும் ஓசைக்கூறுகளானவை வடிவமைப்பு நிலையில் மேற்சட்டிய இலக்கண அடிப்படையிலே வண்ணம் என்ற பாவகைக் கட்டமைப்புடன் இணைத்துச் சிந்திக்கவைப்பன. ஆயினும் அவை வண்ணப்பா என்ற பாவகைப் பெயராற் சுட்டப்படுவனவல்ல. பொதுவாகச் ‘சந்த விருத்தம்’ மற்றும் ‘வண்ண விருத்தம்’ ஆகிய பெயர்கள் கொண்டே அவை கணிப்பையும் கவனிப்பையும் பெற்றுள்ளன.

இதற்குக் காரணம் ‘வண்ணம்’ அல்லது ‘வண்ணப்பா’ எனச் சுட்டப்படும் பா வகைப் பெயரானது அதனுடைய ஒலிக்கோல நிலைக்கு அப்பால் உள்ளடக்கம் என்ற அம்சத்தையும் கருத்துட்கொண்டமேயாகும். குறிப்பாக, அகப்பொருள் சார்ந்ததாக அவ்வுள்ளடக்கம் அமைந்துள்ள

நிலையில்தான் அப்பாடல் 'வண்ணப்பா' எனவழங்கப்பட்டு வந்துள்ளது. மேலே பிரபந்த தீபிகை தந்துள்ள வண்ண இலக்கணம் இதனை உணர்த்தும். மேலும் வண்ணம் என்ற பெயர் சுட்டியமைந்த பாடல்களில் மிகப்பெரும்பாலானவை அகப்பொருள் உள்ளடக்கம் கொண்டவையே என்பதும் மேலே நாம் நோக்கிய திருப்புகழ்ப் பாடல்கள் அகப்பொருள் சார்ந்தனவல்ல என்பதும், அவை பக்தியுணர்வு சார்ந்தவை என்பதும் இங்கு நாம் கவனத்தில் கொள்ளவேண்டும்.

அகப்பொருள் உள்ளடக்கம் கொண்ட வண்ணப்பா இலக்கணத்திற்குப் பொருத்தமான வடிவச்சான்று என்ற வகையில் தொன்மையான ஒரு வண்ணப்பாடலின் ஒரு பகுதியை இங்கு நோக்கலாம். இது, கி.பி.16ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தவரான சேறைக் கவிராசபிள்ளை என்பாரின் அண்ணாமலையார் வண்ணம் என்ற பாடலின் முதலடியின் அரைப் பகுதியாகும்.

*“சிலைக்காம னுடலெரிய விழித்தாடல் புரிபரமர்
செருக்கோல நமனுயிரை யுண்ட சரணர்
மலர்ப்பாவை வருசகல கலைப்பாவை தொழுபசிய
மலைப்பாவை கவுரியொரு பங்கி லுறைவார்
சினத்தாலு மிகவுமெதிர் விழித்தாலு முனிவினொடு
சிரித்தாலும் அழல்வடிவு கொண்ட பரனார்
அரவு குடியேறு நீடு குழையார்.”²⁷*

இப்பாடல் அளவொத்த நான்கடிகளைக்கொண்ட இருபத்தெண்கீர்க் கழிநெடிலடியாசிரிய விருத்தம் ஆகும். மேற்சுட்டிய முதலடியின் பின்வரும் அடிகள் முறையே 'புலித்தோலின்', 'மலைப்பாரம்' "இலைப்பாதி" என்பனவாகத் தொடர்வன. இந்த ஒவ்வொருபடியும் மோனைத் தொடர்புடைய இரு கலைகள் கொண்டன. நாம் மேலே நோக்கிய பகுதியானது (ஒரு அடியின் அரைப்பகுதி) ஒரு கலையாகும். இக்கலைகள் சந்தத் தொடர் களாலான மூன்று குழிப்புகளும் ஈற்றில் தொங்கற்றாழிசைத் துள்ளும் கொண்டமைந்தன. 'அரவு குடியேறு நீடு குழையார்' என்பதே மேற்படி கலையின் 'தொங்கற்றாழிசைத் துள்ள'லாகும். மேற்படி அமைந்த வண்ணப் பாடல் அகப்பொருளில் 'மடல் விலக்குதல்' என்னும் துறைசார்ந்ததாகும். இப்பாடலில் முதல்அடியின் பின்னரை பகுதியானது வருமாறு,

திருக்கோயில் திருவதிகை திருச்சேய் ஞல்திருமருகல்
 திருத்தோணி திருவரதை வஞ்சி பனையுர்
 திருச்சேறை தருமபுர மறைக்காடு திருமயிலை
 திருக்கோயில் தினை நகரம் அன்பில் கடலூர்
 திருக்காவை பொதியமலை கழிப்பாலை கயிலைமலை
 தெளிச்சேரி இடைமருது தஞ்சை வழுவூர்
 சுழியல் புனல்வாயில் கூடலுறைவார்

மேலே இதுவரை, வண்ணம் என்பது பாடலின் ஒலிக்கோலம் என்ற கருத்துநிலையிலிருந்து ஒரு பாடல்வகை எனக் கருதப்படும் நிலைவரை எய்திய - இலக்கணநிலையிலான - வளர்ச்சி நோக்கப்பட்டது. அடுத்து, இவ்வாறான வளர்ச்சிக்குக் காரணமாயமைந்த வரலாற்றுப் பின்புலமும் வடிவநிலையில் ஏற்பட்ட வளர்ச்சிகளும் இங்கு நமது கவனத்திற்குரியன. இவ்வகையில், முக்கியமாக 'வண்ணம்' மற்றும் 'சந்தம்' ஆகிய ஓசை முறைமைகள் முதன்மை பெற்றுவந்த வரலாற்றுச் சூழல்களும் அவை புலப்படுத்திநிற்கும் இசையியல் அம்சங்களும் அடுத்து நோக்கப்படவுள்ளன.

4. வரலாற்றுப் பின்புலமும் இசைசார் அம்சங்களும்

வரலாற்றுப் பின்புலம்

வண்ணம் என்பதை ஓசைச்சிறப்புடைய ஒரு பாடல்வகையாக நாம் நோக்கமுற்படும்பொழுது எமக்கு வரலாற்று நிலையில் தொன்மைச் சான்றுகளாக நினைவில் வருபவை கலிப்பா, பரிபாட்டு என்பவற்றில் அமைந்த அராகம் மற்றும் முடுகியல் ஆகிய பாடற்பகுதிகளாகும். அப்பாடற் பகுதிகளின் அடிகளில் எழுத்துக்கள் குறிலிணையாகப் பயிலும் தன்மையால் வெளிப்படும் சிலவகை ஓசைச்சிறப்புகளை முன்னர் 2ஆம் இயலில் நோக்கியுள்ளோம். அவ்வாறான ஓசைச்சிறப்புகள் சிலப் பதிகாரத்தின் வரிப்பாடல்களில் குறிப்பாக, வேட்டுவவரியின், "நாக நாறு நரந்தை நிரந்தன....." முதலான பாடல்களிலும் கந்துகவரியில்,

"பொன்னிலங்கு பூங்கொடி பொலன்செய் கோதை வில்லிட
 மின்னிலங்கு மேகலைக ளார்ப்ப வார்ப்ப வெங்கணும்
 தென்னன் வாழ்க வாழ்க வென்று சென்றுபந் தடித்துமே
 தேவரார மார்பன்வாழ்க வென்றுபந் தடித்துமே" (சிலப்: 29:20)

முதலிய பாடல்களிலும் பயின்றுள்ளன. இவ்வோசைச்சிறப்புகள் துள்ளலிசைப்பண்பு கொண்டனவாகும். இவ்வாறாக மேற்படி சிலப்பதிகாரப் பாடற்பகுதிகளில் பயிலும் ஓசைச்சிறப்பானது அப்பாடல்களின் பின்புலமாகத் திகழ்ந்திருக்கக்கூடிய ஆடலுடன் இணைந்த வாய்மொழி மரபின் இயல்பான தொடர்ச்சியும் வளர்ச்சியுமென கருதப்படக்கூடியன.

இவ்வாறான ஓசைச்சிறப்பானது பின்னாளில் புலமைத்திறனுடன் கூடிய ஒரு செயன்முறையாக வெளிப்படத்தொடங்கிய நிலையை நாம் பக்தி இயக்கத்தின் 'பண்சமந்தபாட'ற் பரப்பிற் பார்க்கிறோம். குறிப்பாக நாயன்மாருள் ஒருவரான சம்பந்தர் இவ்வாறான செயன்முறையில் திட்டமிட்டு இயங்கிய ஒரு இசை வல்லுநராகத் திகழ்ந்தார் என்பதும் அவ்வகையில் அவர் பல பரிசோதனைகளை ('திருத்தாளச்சதி' முதலிய வற்றை) மேற்கொண்டார் என்பதும் ஏற்கெனவே 2ஆம் இயலில் நோக்கப் பட்டன. சம்பந்தர் தம் பாடல்களைச் சந்தம் எனப்படும் இசைக்கோலச் சிறப்புடன் திட்டப்பாங்காக வெளிப்படுத்த முற்பட்டவர். இதற்கு,

“சந்தம் மலிபாடல்சொலி” (திருமுறை:1:16:11)

“சந்தமாச் சொன்ன செந்தமிழ்” (திருமுறை:2:8:11)

“சந்தமே பாடவல்ல தமிழ்ஞானசம்பந்தன்..” (திருமுறை:2:12:11)

“சந்தமாலைத் தமிழ் பத்திவை” (திருமுறை:2:121:11)

என்பனவாக அமையும் அவரது பாடல்களின் தொடர்கள் அகச் சான்றுகளாகும்.

இவ்வாறான திட்டமிட்ட செயன்முறையே நாளடைவில் சந்தப்பாடல் முறைமையானது வளர்ச்சியடையவும் அதன் தொடர்ச்சியாக 'வண்ணம்' என்பது ஒரு இசைப்பாடல்வகையாக உருவாகவும் மூலவித்தாயிற்று எனலாம். இத்தொடர்பில்,

“யாப்பைப்பொறுத்தவரையில் சம்பந்தர்காலத்தில் அவர்தான் இணையற்ற மாமனிதராக முன்னிற்கிறார். அவருடைய பாடல்கள் பிற்காலவண்ண விருத்தங்களுக்கு வழிகாட்டியாக இருக்கின்றன”²⁸.

எனப் பேராசிரியர் பொற்கோ(டாக்டர் பொன். கோதண்டராமன்) அவர்கள் தந்துள்ள கணிப்பு இங்கு நம் கவனத்திற்குரியது. மேலும், தமிழ்ச்சந்தப் பாடல் மரபிலே முதன்மையானவராகத் திகழ்வரும் 'சந்தப்பாவல

பெருமான்' என்ற கணிப்புக்குரியவருமான²⁹ அருணகிரிநாதர் சம்பந்தரையே தமது முன்னோடியாகக் கொண்டவர் என்பதை அவரது திருப்புகழ்ப்பாடல் அடிகளால் அறிகிறோம்.

*“புவியதனிற் பிரபுவான புகலியில்வித் தகர்போல
அமிர்தகவித் தொடைபாட அடிமையெனக் கருள்வாயே”*
(திருப்புகழ்.242)

எனச் சம்பந்தரைப் போற்றி, அவர்வழி நடந்தவர் அருணகிரிநாதர். இவ்வகையில் சம்பந்தர் தொடக்கிவைத்த சந்தப்பாடல் மரபானது பல கட்டங்களில் வளர்ச்சியடைந்து அருணகிரிநாதரின் கையில் தனது உச்ச நிலையை எய்தியது.

மேற்சட்டியவாறாக, சம்பந்தர் முதல் அருணகிரிநாதர் வரை நிகழ்ந்துள்ள சந்தப்பாடல் வளர்ச்சியின் பின்புலமாக ஒரு வளமான இசைச்சூழல் நிலவியுள்ளதென்பதை அறியமுடிகிறது. இவ்வாறான இசைச்சூழலானது ஆடல் மரபோடும் மிக நெருக்கமான தொடர்பு கொண்டிருந்தது. சம்பந்தரின் பதிகமொன்றில்,

*வலம்வந்த மடவார்கள் நடமாட முழுவதீர மழையென்றஞ்சீச்
சீலமந்தி அலமந்து மரமேறி முகில்பார்க்கும் திருவையாறே.”*

*காந்தாரம் இசையமைத்துக் காரிகையார் பண்பாட கவினார் வீதித்
தேந்தாமென் றரங்கேறிச் சேயிழையார் நடமாடுந் திருவையாறே.”*
(திருமுறை:1: 190:1,6)

எனவரும் பாடலடிகள் ஆடலும் பாடலும் இணைந்த ஆலயச் சூழல்களை நமக்குக் காட்சிப்படுத்துவன. இவ்வாறான பாடல் மற்றும் ஆடல் சார்ந்த உணர்வுச்சூழல் சம்பந்தரின் சந்தப்பாடல் உருவாக்கத்தில் பெருஞ் செல்வாக்குச் செலுத்தியிருக்கவேண்டும். அதாவது அவரது சந்தப்பாடல் முயற்சிகளை ஆடல் மற்றும் பாடல் பயின்ற ஆலயச்சூழல் பின்புலத்திலேயே நாம் புரிந்து கொள்ளுதல் வேண்டும்.

அருணகிரிநாதரும் இதேபோன்ற ஆடல் மற்றும் பாடல் சார்ந்த இசைச்சூழலால் உணர்வுந்துதல் பெற்றவராகவே தமது பாடல்களை வெளிப்படுத்தினார் என்பதை அவரது திருப்புகழ்ப்பாடல்களின் சந்த அமைப்புகள் தெளிவாகவே உணர்த்தி நிற்பன. அவருக்கு முன்பாக -

அவர் பாடிய சந்தப்பாடல்களுக்கு முற்பட்டவையாக - அமைந்த சந்தப்பாடல் வடிவங்களின் வளர்ச்சிப் படிமுறையைக் காட்டவல்லன என்ற வகையில் பின்வரும் இருபாடல்கள் நம் கவனத்துக்குரியன. அவை மாணிக்கவாசகர் (9ஆம் நூ.ஆ) மற்றும் ஒட்டக்கூத்தர் (11-12ஆம் நூ.ஆ) ஆகியோருடையவையாகும்.

“கண்க ளிரண்டும் அவன்கழல் கண்டு களிப்பன ஆகாதே....” (திருவாசகம்: 49.1) என அமையும் மாணிக்கவாசகரின் பாடலின் முழுவடிவத்தினை 2ஆம் இயலில் பார்க்க (ப.79)

ஒட்டக்கூத்தரின் குலோத்துங்கசோழன் பிள்ளைத்தமிழ் பாடல் வருமாறு,

“அறைபடுதிகிரியின் அலைகடல் இருள்கெட விட்டெறி வட்டாளம் அலம் வரு பொழுதீனில் அரசொடும் முரசொடும் முட்டிய நெட்டுரீல் இறைபட அவன்எயில் எழவிடுமுனைமதில் குத்திய புத்தாரை ஏரியிட முனிவொழி இரவிதன் வழிமுதல் கொட்டுக சப்பாணி உறைபடு தடமுலை மணிதழ் புகஒரு கைத்தரு மெய்த்தாதி உயிரொடு பொதுவியர் ஒழுகொழு குறிமீசை வைப்பன நெய்ப்பாணை குறைபட ஒருவிசை அமுதுசெய் திருமுகில் கொட்டுக சப்பாணி குணாதர சயதர குவலய தினகர கொட்டுக சப்பாணி.”

(குலோத்துங்கசோழன் பிள்ளைத்தமிழ்)

மேற்கூட்டிய மணிவாசகரின் பாடலில் ஒவ்வொரு அரை அரையடியின் இறுதியிலும் இடம்பெறும் ‘ஆகாதே’ என்ற சொல்லும் இறுதியடியின் நிறைவிலிடம்பெறும் ‘ஆயிடிலே’ என்ற சொல்லும் திருப்புகழ்ப்பாடல்களின் ‘தொங்கல்’ அமைப்பை நினைவுக்கு இட்டு வருவனவாகும். (இவ்வகையில் இது அத் தொங்கலமைப்புக்கு முன்னோடியாகக் கருதப்படக்கூடியது என்பதை இயல் 2 இல் நோக்கியுள்ளோம்.)

மேற்கூட்டிய இரண்டாவதான ஒட்டக்கூத்தருடைய பாடலில் ஒவ்வொரு அரையடியிலும் முதல் நான்கு சீர்களில் குறிலிணை பயில்கிறது. 5,6ஆம் சீர்கள் வல்லின எதுகையுடன் ‘கொட்டுக சப்பாணி’ என்பதாக தனித்து வமான ஒசைச்சிறப்பைக் காட்டிநிற்பன. ‘சப்பாணி கொட்டுதல்’ என்பதான குழந்தை விளையாட்டின் தாள அமைதிக் கேற்ப அந்த வல்லின எதுகைச் சீர்கள் ஒத்திசைவு கொண்டுள்ளமை செவிப்புலன் வாயிலாகவும் உணரத்தக்கது.

சம்பந்தருக்குப்பின்னர் அருணகிரிநாதர் வரையான சந்தப்பா வடிவ வரலாற்றில் இடையில் தோன்றிய முக்கிய வளர்ச்சிக்கட்டங்களை இனம் காணும் நோக்கிலேயே மேற்கூறிய இரு பாடல்கள் மேலே சுட்டப்பட்டன. இத்தகைய அமைப்பு நிலைகள் வளர்ச்சியடைந்து ஒரு உச்சக்கட்டத்தை அடையும் காட்சியையே அருணகிரிநாதரின் திருப்புகழ்ப்பாடல்கள் உணர்த்தி நிற்பன. மேலே நாம் நோக்கிய இரு பாடல்களும் பன்னிருசீர்க் கழிநெடிலடியாசிரியவிருத்தம் என்ற வகைசார்ந்தவையாகும். அருணகிரி நாதரின் திருப்புகழ்ப் பாடல்களிலும் இவ்வாறான சீர் அமைதி மிக விரிந்து செல்வதை அவதானிக்கலாம். 14, 24, 34 என்பனவாக பல்வேறு சீர்மைதிகளுடன் திருப்புகழ்ப்பாடல்கள் அமைவதை நோக்கமுடிகிறது. 14 சீர்கள் கொண்ட 4 அடியில் அமைந்த திருப்புகழ்ப்பாடல் வருமாறு:

“கைத்தல நிறைகனி அப்பமொ டவல்பொரி
 கப்பிய கரிமுகன் அடிபேணிக்
 கற்றிடும் அடியவர் புத்தியில் உறைபவர்
 கற்பகம் எனவினை கடிதேரும்
 மத்தமும் மதியமும் வைத்திடும் அரன்மகன்
 மற்பொரு திரள்புய மதயானை
 மத்தளவயிறனை உத்தமி புதல்வனை
 மட்டவீழ் மலர்கொடு பணிவேனே
 முத்தமி முடைவினை முற்படு கிரிதனில்
 முற்பட எழுதிய முதல்வோனே
 முப்புர மெரிசெய்த அச்சிவனுறை ரதம்
 அச்சது பொடிசெய்த அதீதீரா
 அத்துய ரதுகொடு சுப்பிர மணிபடு
 அப்புன மதனிடை இபமாகி
 அக்குறமகளுடன் அச்சிறு முருகனை
 அக்கண மணமருள் பெருமாளே”

(திருப்புகழ்.1)

இவ்வாறு அமையும் திருப்புகழ்ப்பாடல்களின் இசைப்பண்புகளை அடுத்து நோக்குவோம்.

திருப்புகழ் பாடல்களில் இசைசார் அம்சங்கள்

திருப்புகழ்ப் பாடல்களின் இசைசார் அம்சங்கள் இசையியல் ஆய்வாளர்களால் நுனித்து நோக்கப்பட்டுள்ளன. இவ்வகையில் முனைவர்

இ. அங்கயற்கண்ணி அவர்களின் திருப்புகழ்ப் பாடலிற் சந்தக்கூறுகள் என்ற நூல் (அவரது முனைவர்ப்பட்ட ஆய்வேட்டின் நூல்வடிவம்) குறிப்பிடத்தக்கது. அவர் திருப்புகழின் அமைப்பு தொடர்பாகவும் அதனுடைய இசையம்சம் தொடர்பாகவும் தந்துள்ள செய்திகள் இங்கு சுருக்கமாக நோக்கத்தக்கன.

அ. “பெரும்பான்மையான திருப்புகழ்ப்பாடல்கள் எட்டுப் பிரிவுகளைக் (சரணங்கள்) கொண்டதாக அமையப் பெற்றிருக்கின்றன. இதைக் கண்டிகை என்றும் கூறலாம்.

ஐயதேவரின் அஷ்டபதியிலும் இதே அமைப்பைக் காணலாம். சாதாரணமாக ஒவ்வொருபிரிவிலும் இரண்டுவரிகள், மூன்று வரிகள் அமைந்திருக்கின்றன.

சில திருப்புகழ்ப்பாடல்களில் ஒவ்வொரு பிரிவிலும் ஆறு, ஒன்பது மற்றும் பன்னிரண்டுவரிகள் அமைந்திருக்கின்றன. சில பாடல்கள் எட்டு வரியிலும் சில நான்கு வரியைக் கொண்டதாகவும் அமைந்துள்ளன. ஒவ்வொரு பிரிவு அல்லது கண்டிகையின் முடிவிலும் ‘தொங்கல்’ என்கிற அமைப்பு அமைந்துள்ளது. இந்தத் தொங்கல் காணப்படும் இடத்தை வைத்துப் பாடல்களின் பிரிவுகளைக் கணக்கிடலாம். இது தங்கப்பதக்கத்திற்கு ஒரு மதாணியைப் போல விளங்குகிறது. திருப்புகழ்ப் பாடல்களின் தனிப்பட்ட சிறப்பிற்கு ‘தொங்கல்’ என்னும் இவ்வமைப்பே காரணமாகும்.”

ஆ. “நமது இசை மரபில் கீதம், வர்ணம் கீர்த்தனை ஆகிய உருப்படி களுக்கு இன்ன ராகம் இன்ன தாளம் என்ற விபரங்கள் உண்டு. ஆனால் திருப்புகழில் இது போன்ற குறிப்புக்கள் காணப்படவில்லை. திருப்புகழின் சந்த அமைப்பைக்கொண்டு தாளத்தை நிர்ணயம் செய்ய வேண்டும். அவ்வாறு நிர்ணயிக்கும் போது தற்போதுள்ள தாளவகைகளின் அட்சரங்களை மனதிற் கொண்டு நிர்ணயித்தல் பொருந்தாது. ஏனெனில் லயத்தின் பேரெல்லையைக் கண்டவர் அருணகிரிநாதர். எனவே இதற்கென்று “திருப்புகழ்த் தாளங்கள்” என்னுமொரு சந்த அடிப்படையில் வகுத்த தனி தாள வகையினை ஏற்படுத்தலே சிறந்தது.”³⁰

முனைவர் அங்கயற்கண்ணி அவர்கள் தந்துள்ள மேற்படி ஆய்வுக் குறிப்புகள் திருப்புகழ்ப்பாடல்களின் அமைப்புநிலையையும் அப்பாடல்களின் இசைவரலாற்று முக்கியத்துவத்தினையும் உணர்த்தி நிற்பன.

திருப்புகழ்ப்பாடல்களில் இசைசார் அம்சங்கள் தொடர்பாக மேலும் கவனத்தில் கொள்ளவேண்டிய ஒரு அம்சம் அவற்றில் பயிலும் 'சந்தக்குழிப்பு' ஆகும். தேவாரப்பண்ணிசை மரபிலே பயின்றுவரும் 'கட்டளை' என்பதற்கும் இதற்கும் உள்ள முக்கியத்துவத்தினை அறிவதென்பது அவற்றின் இசைசார்அம்சங்களையும் அவற்றின் தாளங்களையும் அளவிடுவதற்குத் துணைபுரியவதாகும். அவ்வகையில் அவற்றின் பொதுமை மற்றும் வேறுபாடுகள் இங்கு நம் கவனத்திற்குரியனவாகின்றன.

சந்தக்குழிப்பும் கட்டளையும்

தேவாரங்களுக்குக் 'கட்டளை' அமைந்துள்ளது போல் திருப்புகழ்ப்பாடல்களுக்கு 'சந்தக்குழிப்பு' அமைந்துள்ளது. இயற்றமிழிலே கட்டளைக்கு, சீரும் தொடையும் காரணமாகும். இசை நாடகத்தமிழில், சீரும், தூக்கும், பாணியும், வாரமும், இசையும் கட்டளைக்குக் காரணமாகும்³¹ என அமைந்த விளக்கங்களின் மூலம் தமிழ் இசைப்பாடல்களுக்குக் 'கட்டளை' அமைந்திருத்தமையை அறிந்து கொள்ளலாம். திருப்புகழ்ப்பாடலில் ஒவ்வொரு பாடலின் தொடக்கத்திலும் அதன் சந்தக்குழிப்பு கொடுக்கப்பட்டே பதிப்பிக்கப்படுகிறது. திருப்புகழ்க்கமைந்த சந்தக்குழிப்பின் முக்கியத்துவத்தினை அதன் சில பாடல்களின் அகச்சான்றுகளே தெளிவாக கொண்டு உணர்த்துகின்றன. உதாரணமாக,

“பனியின் விந்துதுளி.....”

என்ற திருப்புகழ்ப்பாடலின் 5ஆவது அடியின் முதல்வரியிலமைந்த,

தனை தந்தன தானனா தனதனை

என அமைந்த சந்தக்குழிப்பும்,

“பனகப் படமிசைந்த.....”

என்ற திருப்புகழில் 3ஆவது அடியில்:

தனைத் தனைதந்த தனைத் தனை தந்த

தனைத் தனை தந்த - தனதானா

என அமைந்த, சந்தக்குழிப்புமும் பாடல் இசைக்கும் முறையையும் தாளத்தையும் அளவிடுதற்கு உதவுவாதாக அமைந்துள்ளதைக் காண்கின்றோம். இதனை அடியொற்றியே திருப்புகழ்ப்பாடல்கள் பிற்காலங்களில் சந்தக் குழிப்புகள் கொண்டு பதிப்பிக்கப்படுதலையும் காண்கிறோம். 1839இல் மழவை மகாலிங்க ஐயர் அவர்களால் 100 திருப்புகழ்ப்பாடல்கள் ஏட்டுச் சுவடியிலிருந்து முதன்முதலில் பதிப்பிக்கப்பட்டதனைத் தொடர்ந்து பல பதிப்புகள் வரலாயின. திரு.மு.ரா. கந்தசாமிகவிராயர் அவர்கள், ஒட்டுமொத்தமாகவுள்ள 16,000 திருப்புகழ்ப்பாடல்களில் தமக்குக் கிடைக்கப்பெற்ற 1250 பாடல்களை, இரண்டு தொகுதிகளாக 1925ஆம் ஆண்டில் வெளியிட்டார். இவர் சந்தக்குழிப்புகளைப் பாடலின் தொடக்கத்தில் இட்டும் அரும்பதப் பொருளை இறுதியில் அமைத்தும் வெளியிட்டார். இதுவே சந்தக்குழிப்புடன் வந்த முதல் பதிப்பாகும்.

திருமுறைகண்டபுராணத்தில் தேவாரப்பாடல்களுக்கிரிய கட்டளைகள் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன. சம்பந்தர் திருப்பதிகங்களில் 19 பண்கள் பயின்றுள்ளதைக் காண்கிறோம். இவற்றில் பயின்றுள்ள கட்டளைகள் 67 எனத் திருமுறைகண்டபுராணம் கூறுகிறது. மேலும் இந்நூல் திருநாவுக்கரசர் அருளிய திருப்பதிகங்களிலுள்ள 14 பண்களுக்கும் 15 கட்டளைகள் பயின்றுள்ளதையும் சுந்தரமூர்த்திநாயனார் அருளிய திருப்பதிகங்களிலுள்ள 16 பண்களுக்கு 33 கட்டளைகள் அமைந்துள்ளதையும் கூறுகிறது. தேவாரப்பதிகங்களுக்குப் பண் குறித்தவர்கள் தாளத்தைக் குறிக்கவில்லை. அது கட்டளையாலேயே அறியப்பட வேண்டும். கட்டளைகளிலிருந்தே தாளத்தினையும் இசைப்போக்கையும் தீர்மானிக்கவேண்டும்.

தமிழகத்தில் பல ஆண்டுகளாக நடைபெற்று வந்த பண்ணாராய்ச்சிக் கூட்டங்களில் கட்டளை பற்றிப் பல்வேறு விளக்கங்கள் ஆய்வாளர்களால் முன்வைக்கப்பட்டுள்ளன.³² பேராசிரியர் சாம்பமூர்த்தியவர்கள் கட்டளை என்பது “இன்னின்ன பண்களில் இத்தனை வர்ண மெட்டுகள் உள்ளன என்பதைத் தெரிவிக்க ஏற்பட்டிருக்கலாம்” என்கிறார். பேராசிரியர் எம்.எம்.தண்டபாணிதேசிகர் அவர்கள் “கட்டளை என்பது சந்த வேறுபாடு” எனக்கருதுகிறார். இக்கருத்தே பண்ணாராய்ச்சிகளின் முடிவிலும் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளது.

மேற்கூறிய கருத்தினை டாக்டர். சீதா அவர்கள் மறுத்துக் கருத்துத் தெரிவித்துள்ளமைபற்றி முனைவர் அங்கயற்கண்ணி அவர்கள் தமது

நூலில் குறித்துள்ளார்கள்.³³ கட்டளை என்பது வெறும் சந்த அமைப்பை மட்டும் குறிப்பிடவில்லை எனக் குறிப்பிடும் அவர் காந்தாரப்பண்ணிற்கு இத்தனை கட்டளைகள் உள என்று குறிக்கப்பட்டுள்ளதைச் சுட்டுகிறார். இதன்காரணமாக காந்தாரப்பண் அமைந்த பதிகங்களின் இசையமைப்பு ஒரே பண்ணாகவிருந்தும் கட்டளைகளின் எண்ணிக்கைக்கேற்ப மாறுபாடுகள் கொண்டு திகழ்கின்றன என்பதையும் அவர் குறிப்பிடுகிறார். இதற்குரிய காரணத்தைப் பின்வருமாறு அவர் விளக்குகிறார். “பாடலில் பயிலும் குறில், நெடில் எழுத்துக்களைப்பொறுத்தே இசையும் அமைய முடியும். அதாவது தந்த, தந்த, தய்ய போன்ற ஒலிநயத்தைக் கொடுக்கும் வண்ணச் சொற்களைவிட குறில், நெடில் அமைப்பைக் காட்டுவதான சந்தச்சொற்களும் பாடலின் அமைப்பும் வேறுசில அம்சங்களும் இவற்றில் மாறுபடுவதாலேயே ஒரே பண்ணுடைய பாடல்களுக்கு பல்வேறுபட்ட கட்டளைகளும் பாடும் முறைமைகளும் காணப்படுகின்றன.” என்கிறார்.

யாழ்நூல் ஆசிரியரான விபுலாநந்த அடிகளாரும் மேற்குறித்த தேவாரங்களில் பயிலும் கட்டளைகள்பற்றி விரிவாகவே சிந்தித்துள்ளார்கள். “தேவாரத்தில் கட்டளை அமைப்பில் தனிக்குற்றெழுத்தின் காலப் பிரமாணத்திற்கு ‘லகு’ என்றும் தனிக்குறில் ஒற்றடுத்தும், நெடில் ஒற்றடுத்தும் வருவதன் காலப்பிரமாணத்திற்குக் ‘குரு’ என்றும் பெயர்.”³⁴ எனக்குறிப்பிடும் அடிகளார் அவர்கள், பண்ணிற்கும் கட்டளைக்கும் உள்ள தொடர்பினைத்தெளிவுறுத்தும் பகுதிகள் தனிநிலையில் ஆய்வுக்கு எடுத்துக்கொள்ளப்படக்கூடிய விடயப் பரப்பும் ஆழமும் கொண்டவை என்கிறார். இவ்வாராய்ச்சிகள் தற்காலத்தில் பெயர் தெரிந்திருந்தும் பயிலப்படாதிருக்கும் திருமுறைகாலத்துப் பண்களை இனங்காண்பதற்குப் பேருதவிபுரியலாம்.

இவ்வாறாக சம்பந்தர் காலம்(கி.பி 7ஆம் நூ.ஆ) முதல் அருணகிரி நாதர் காலம்(கி.பி. 14-15ஆம் நூ.ஆ) வரையான காலப்பகுதியில் இசைசார்ந்த நுட்பமான சிந்தனைப் பின்புலத்துடனும் வடிவநிலைக் கூறுகளுடனும் வளர்ச்சிபெற்றுவந்த பாடல்வகையினது வரலாற்றின் ஒரு வளர்ச்சிக்கட்டமாகவே நாம் வண்ணப்பா என்ற முற்சூட்டிய கட்டமைப்பைக் காண்கின்றோம். ‘சந்தம்’, ‘துள்ளல்’, ‘குழிப்பு’, ‘தொங்கற்றாழிசைத் துள்ளல்’, ‘கலை’ ஆகிய பெயர்களிலான உறுப்புகளின் கூட்டிணைப்பான ஒரு வடிவநிலையாக அடையாளம் காணப்பட்டுள்ள வண்ணப்பா அமைப்பானது உருவாகிவந்த வரலாற்றின் பின்புலம் இதுதான்.

மேற்கூறியவாறாக வண்ணப்பா என்ற ஒலிக்கோலச்சிறப்புடைய ஒரு பாடல்வகை தமிழில் உருவாதற்கு முன்பே மேற்கூறியவகையிலமையாத ஒரு பாடலை வண்ணம் எனச் சுட்டியமைக்கான ஒரு சான்றும் உளது. அது கி.பி.14ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தவராகக் கணிக்கப்படுபவரான பட்டினத்தாரின், உடற்கூற்று வண்ணம் ஆகும்.³⁵

‘ஒருமடமாதும் ஒருவனுமாகி
இன்பசு கந்தரு மன்புபொருந்தி’ (சித்தர்பாடல்கள்.ப.177)

எனத்தொடங்கும் இப்பாடலுக்கமைந்த பெயரிலுள்ள ‘உடற்கூற்று’ என்ற முன்னொட்டானது மனித ‘உடல்சார்ந்த’ என்ற பொருள் தருவதாகும். இப்பாடல் உடல் கருவாகி உருவாகி மரணமெய்தும் வரையும் அடையும் அநுபவங்களைத் துன்பியல் உணர்வோடு வளர்த்துச்செல்வதாகும். எனவே அது பாடலின் பொருண்மை சார்ந்த அடைமொழியாகவே கொள்ளத்தக்கது. அதேவேளை அப்பாடலில் சந்தஒசைக்கூறுகள் சில பயின்றும்மைமையும் மறுப்பதற்கில்லை. அதாவது இது ஒலிவடிவம் சார்ந்ததன்று. இந்நூல் எழுந்த காலப்பகுதியில் இவ்வகைப் பாடல்களை ‘வண்ணம்’ என்ற பெயரால் சுட்டப்படும் மரபொன்று நிலவியமையை உய்த்துணரமுடிகின்றது. அருணகிரிநாதர் பட்டினத்தடிகளை தமக்கு ஞானத்தந்தையாவார் என்ற பொருள்படக் கூறியுள்ளமையை “என்னப்பன் பட்டினத்தான்...”³⁶ என்ற வரிகளால் விபுலானந்த சுவாமிகளும் குறிப்பிட்டுள்ளார்கள்.

இறைபுகழிலும் அகப்பொருளிலும்

இவ்வாறாக வளர்ந்து வந்த சந்தம், வண்ணம் ஆகிய வடிவநிலை சுட்டிய பாடல்மரபுகளின் ஒரு தொடர்ச்சியாகவே, நாம் முன்னர் நோக்கிய 19ஆம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்த பிரபந்ததீபிகை மற்றும் தண்டபாணி சுவாமிகளின் வண்ணத்தியல்பு, அறுவகையிலக்கணம் முதலிய நூல்கள் சுட்டும் வண்ணப்பா இலக்கணம் நமது காட்சிக்கு வருகிறது. அருணகிரி நாதரின் செயற்பாட்டில் இறைபுகழ்பாடுதல் என்ற பொருண்மையிற் பயின்ற இவ்வகைப்பாடலமைப்பானது, வண்ணம் என்ற பெயர்சுட்டிய பாவகையாக வளர்ச்சிபெற்ற கட்டத்திலே அகப்பொருள் சார்ந்ததாக மாற்றம் எய்தியமை தெரிகிறது. பிரபந்த தீபிகை மற்றும் தண்டபாணி சுவாமிகளின் நூல்கள் முதலியன தந்துள்ள இலக்கணம் இதனையே உணர்த்திநிற்பதாகும்.

மேற்படி அமைப்புடைய பாடல்கள் இறைபுகழ் பாடும் நோக்கிலும் அதனை அகப்பொருளுடன் இணைத்துப்பாடும் நோக்கிலும் பரவலாகப் பாடப்பட்டு வந்துள்ளன. அருணகிரிநாதரின் சந்த அமைப்பைப்பின்பற்றிப் பெருந்தொகையானபாடல்கள் இறைபுகழ்பாடும் நோக்கில் பாடப்பட்டுள்ளன. இவ்வகையில், குமரகுருபரர், தாயுமானவர், பாம்பன் சுவாமிகள், தண்டபாணி சுவாமிகள் என நீண்ட புலவர் பட்டியலொன்றை இங்கு முன்வைக்க முடியும். தண்டபாணிசுவாமிகள் முதலியோர் மேலே முன்னர் நோக்கிய அண்ணா மலையார் வண்ணம் போல அகப்பொருள் மரபிலும் பல பாடல்களைப் பாடியுள்ளனர்.

கிறீஸ்தவ மற்றும் இஸ்லாமிய சமயங்கள் சேர்ந்த புலவர்கள் பலரும் கூட அருணகிரிநாதரை அடியொற்றி வண்ண அமைப்புக்கொண்ட பாடல்களைப் பெருந்தொகையாகப்பாடியுள்ளனர். இவர்களுட்சிலர் திருப்புகழ் என்ற பெயரைச்சூட்டியே இவ்வகைப்பாடல்களைப் பாடியுள்ளார்கள். அந்தோளிக்குட்டியண்ணாவியாரின் ஞானத்திருப்புகழ், காசிம்புலவர் இயற்றிய திருப்புகழ், 'அருள்வாக்கி' அத்துல்காதிறுப் புலவர் இயற்றிய சந்தத்திருப்புகழ் முதலியன இவ்வகை முயற்சிகளாகும்.

வண்ணப்பாடல் மரபு பேணிநின்ற ஒத்திசைவுப்பண்பானது சிந்துப் பாடலின் ஒருவகையாக உருவான காவடிச்சிந்துப் பாடல்களில் முடுகியல் என்ற இசையம்சத்துக்கான ஒரு பின்புலக் காரணி எனக் கொள்ளக்கூடியது. அத்துடன் நாட்டியக் கீர்த்தனைகளின் 'சொற்கட்டு' அம்சத்துக்கும் அது பின்புலக் காரணியாகத் திகழ்ந்துள்ளது - திகழ்ந்து வருகிறது - என்பதும் இங்கு சுட்டப்படவேண்டியதாகும்.

இவற்றையெல்லாம் தொகுத்துநோக்கும்போது, வண்ணப்பாடல் மரபானது தமிழரின் இசைப்பாடல் வகைகளின் அமைப்புநிலையில் தனியானதொருவடிவப் பரிமாணத்தை உணர்த்திநிற்பது என்பதை உறுதியாகக்கூறலாம்.

தொகுப்புரை

வண்ணம் என்ற பாடல்வடிவம் தொடர்பான இவ்வியல் முதலில் 'வண்ணம்' என்ற கருத்தியலின் வளர்ச்சி பற்றிப் பேசியது. பின்னர் வண்ணப்பாவின இலக்கண அம்சத்தை எடுத்துரைத்தது. அதனை அடுத்து அப்பாடல்வடிவமானது வடிவநிலையில் எய்திய வளர்ச்சியை எடுத்துக் காட்டியது. இவற்றினூடே புலப்படும் இசைசார் கூறுகளைப்பற்றிய சில

எண்ணங்களையும் பதிவுசெய்தது. இவ்வகையில் இவ்வியலில் நோக்கப் பட்டவற்றின் தொகுநிலைக் குறிப்பு வருமாறு:

இசைப்பாடலின் முக்கிய பண்புகளிலொன்றான 'குறித்த ஓசை மீண்டும் மீண்டும் வருதல்' என்ற அம்சத்தை நுனித்து நோக்கும் பார்வையே வண்ணம் என்ற எண்ணக்கருவின் அடிப்படையாகும் என்பதும்,

தொடக்கத்தில் வண்ணம் என்ற பார்வை பாடலின் ஒலிக்கோலச் சிறப்பு என்ற அடிப்படையில் எழுத்து, அசை சீர் முதலிய கூறுகளை மையப்படுத்திய பார்வையாக வெளிப்பட்டது என்பதும், (தொல் காப்பியம் முதல் யாப்பருங்கல விருத்தியுரை வரையான இலக்கண முயற்சிகள் கூட்டும் வண்ண இலக்கணம் இவ்வகையானதேயாகும் என்பது.)

வண்ணம் என்பது ஒரு பாடும் முறைமை மற்றும் பாடல் வகை என்ற கருத்தில் பயின்ற நிலையை (பெருவண்ணம், இடைவண்ணம், வனப்புவண்ணம், சிறுவண்ணம், பாணர்புணர்த்த வண்ணம் என்பன வாக) நாவுக்கரசர், சம்பந்தர் ஆகியோரின் பாடல்களும் பெரிய புராணம், பஞ்சமரபு மற்றும் அதனுரையாகியவையும், சிலப்பதிகார அடியார்க்குநல்லாருரை என்பனவும் உணர்த்திநிற்பன என்பதும்,

வண்ணப்பாடலின் உருவாக்கப்பின்புலம் என்ற வகையிலான வடிவ வரலாறு சம்பந்தர் பாடல்களின் சந்த அமைப்புடன் தொடங்குகின்றது என்பதும், ஆடல் மற்றும் தாள இசை என்பவற்றால் உணர்வுந்துதல் பெற்ற நிலையிலேயே, திட்டப்பாங்குடன் இவ்வகைப் பாடல்கள் உருவாகின என்பதும், சம்பந்தர் பாடல்கள் முதல் அருணகிரிநாதர் வரையான பாடல்களின் வரலாற்றியக்கம் இதனை உணர்த்தி நிற்பது என்பதும்.

அருணகிரிநாதரிடத்தில் இப்பாடல் முறைமை இசைநிலைசார் உச்சக்கட்ட வளர்ச்சி எய்தியது என்பதும், சந்தக்குழிப்பு, கட்டளை என்னும் பெயர்களிலான இசைசார் சிந்தனைகள் வளர்ச்சியடைந்தமை இக்காலப்பகுதியின் குறிப்பிடத்தக்க ஒரு முக்கிய வரலாற்று அம்சமாகும் என்பதும்,

வண்ணம் என்ற பெயர்சுட்டியும் கலை முதலிய உறுப்புநிலை இலக் கணங்கள் சுட்டியும் தனியொரு வகையாக இனங்காணும் முறைமை அருணகிரிநாதருக்கு முன்பே உருப்பெறத்தொடங்கிவிட்டது என்பதும்,

வண்ணப்பாடல் முறைமை இறைபுகழ் பாடும் மரபிலும் அகப் பொருள் மரபிலும் பேணப்பட்டு வருகிறது என்பதும், இவ்வகையில் சந்தம் துள்ளல் என்னும் வகைகள் சார்ந்த ஒத்திசைவுப்பண்பு தமிழ் இசைப்பாடல் மரபில் நிலைத்துள்ளது என்பதும், வண்ணப்பாடலின் ஒத்திசைவுப்பண்பானது இசைப்பாடல் மரபிலே குறிப்பாக ஆடல்சார் பாடல் மரபிலும் தனிக்கவனத்தைப் பெற்றுள்ளது என்பதும், காவடிச் சிந்துப் பாடல்களிற்காணப்படும் முடுகியல் அம்சம் நாட்டியக் கீர்த்தனைகளில் இடம்பெறும் சொற்கட்டுக்கள் என்பன மேற்கட்டிய வண்ணமுறைமையின் ஒத்திசைவுப்பண்பானது இசைச் சூழலில் பேணப்பட்டு வந்துள்ள முறைமையை உணர்த்தி நிற்பனவாகும் என்பதும் இவ்வியலில் சுட்டப்பட்டவற்றின் தொகுநிலைக் குறிப்புகளாகும்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. பெருமாள், டாக்டர். ஏ. என், தமிழர் இசை, உலகத்தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1984. பக்.30
2. பார்க்க இவ்வாய்வேடு.இயல் 3.அடிக். 79
3. பார்க்க: தொல். சொல். (பேரா) நூற்பாக்கள்: 216,17,20,21
4. நா. சுப்பிரமணியம். தமிழ் யாப்பு வளர்ச்சி கலாநிதி (Ph. D) பட்ட ஆய்வேடு. யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம். இலங்கை. 1985. தட்டச்சுப்படி) பக்.194-95.
5. தொல். செய்.பேரா.உரை.ப.416,425 யாப்பருங்கல விருத்தியுரை 403
6. சுப்பிரமணியன், ச.வே இலக்கணத்தொகை யாப்பு-பாட்டியல் தமிழ்ப் பதிப்பகம் சென்னை 1978, ப.316
7. தமிழிசைக்கலைக்களஞ்சியம் தொகுதி.4 ஆசிரியர்: முனைவர் வீ.ப.கா. சுந்தரம், 2ஆம்பதி.பாரதிதாசன்பல்கலைக்கழகம், திருச்சிராப்பள்ளி. 2006. ப.87
8. யாப்பருங்கலவிருத்தியுரை. பக்.411
9. சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும். ப.88
10. மேற்படி.
11. பார்க்க இயல் 3
12. அறிவனார் இயற்றிய பஞ்சமரபு. மு.நா.ப.133

13. மேற்படி.128
14. மேற்படி.128
15. தொல். செய். பேரா. நூ: 222
16. அறிவனார் இயற்றிய பஞ்சமரபு. மு.நூ.ப.134
17. பூபதி, மரா. குமாரபூபதியம் என்னும் வண்ணப்பாயாப்பிலக்கணம் குமார், ம.ரா.பு சிறீராம் பிரிண்டர்ஸ், புதுச்சேரி.1977. முகவுரை.ப.1
18. தண்டபாணிகுவாமிகள். தவத்திரு. வண்ணத்தியல்பு. பதி. டாக்டர். சுந்தரமூர்த்தி, புலமைவெளியீடு, சென்னை, 1987.நூ.85.ப.46
19. மேற்படி.நூ.86.ப.46
20. மேற்படி.நூ.87
21. மேற்படி.நூ.88
22. தண்டபாணிகுவாமிகள். வண்ணச்சரபம். அறுவகையிலக்கணம்.பதி.உரை.புலவர். ப.வெ.நாகராசன், தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்.1990.நூ. 483. ப.343
23. தண்டபாணிகுவாமிகள். தவத்திரு. வண்ணத்தியல்பு. நூ.4-79.பக்.20-44
24. மேற்படி.நூ. 4
25. பூபதி, மரா.குமாரபூபதியம் என்னும் வண்ணப்பாயாப்பிலக்கணம்-முன்னுரை ப.2
26. மேற்படி.
27. கவிராசபிள்ளை, சேறை.சேயுர்முருகன் உலா.பதி.மு.அருணாசலம். தமிழ்நாட்டுப் பாடநூல் நிறுவனம்.சென்னை 1980. பிற்சேர்க்கை ப.க் 150-152
28. பொற்கோ, டாக்டர் (பொன். கோதண்டராமன்) புதியநோக்கில் தமிழ் யாப்பு, புலமை வெளியீட. சென்னை 1995.ப.34
29. செங்கல்வராயபிள்ளை, வ.சு.அருணகிரிநாதர் வரலாறும் நூலாராய்ச்சியும் கழக வெளியீடு, சென்னை. 1947.22
30. அங்கயற்கண்ணி, முனைவர். இ. திருப்புகழ்ப் பாடலிற் சந்தக்கூறுகள் ஐந்திணைப் பதிப்பகம், சென்னை. 1989.பக். 58, 79-80,
31. அங்கயற்கண்ணி, முனைவர். இ. திருப்புகழ்ப் பாடலிற் சந்தக்கூறுகள்.மு.நூ.ப.44
32. இராமநாதன் செட்டியார், வெ.ப.கரு. பண் ஆராய்ச்சியும் அதன் முடிவுகளின் தொகுப்பும் தமிழ் இசைமன்றம், சென்னை, 1974, பக்.100,114
33. அங்கயற்கண்ணி, முனைவர். இ. திருப்புகழ்ப் பாடலிற் சந்தக்கூறுகள்.மு.நூ.ப.27
34. விபுலானந்தர், சுவாமி, யாழ்நூல் தேவாரவியல், கரந்தைத் தமிழ்ச்சங்கம், தஞ்சாவூர், 1974. ப.213
35. சித்தர் பாடல்கள், பதி. த.கோவேந்தன். 6ஆம் பதி. பும்புகார பதிப்பகம், சென்னை. 2001. ப.177
36. விபுலானந்தர், சுவாமி, யாழ்நூல் - ஒழிபியல், கரந்தைத் தமிழ்ச்சங்கம், தஞ்சாவூர், 1974. பக்.389-91

கீர்த்தனையின் உருவாக்கமும் வளர்ச்சி நிலைகளும்

தோற்றுவாய்

தமிழ் இசைப்பாடல்வகைகளின் வரலாற்றிலே முன்னர் நோக்கப்பட்ட வண்ணம் என்ற பாடல்வகைக்கடுத்ததாக நமது கவனத்துக்கு வரும் முக்கிய பாடல்வகை 'கீர்த்தனை'யாகும். பஞ்சமரபு நூலுக்குப் பிற்பட்டதாக உருவான முக்கிய பாடல்வகை இது. பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் (இவை முறையே எடுப்பு, தொடுப்பு, முடிப்பு எனவும் வழங்கப்படுவன) ஆகிய மூன்று உறுப்புகள் கொண்ட கட்டமைப்பே கீர்த்தனையின் பொதுவடிவநிலையாகக் கொள்ளப்படுகிறது. மேற்படி உறுப்புகளில் அநுபல்லவி தவிர ஏனைய இரு உறுப்புகளை மட்டும் கொண்டமைந்த கீர்த்தனைகளும் உள.

இவ்வாறான அமைப்புநிலை கொண்ட இப்பாடல்வடிவமானது தமிழின் தொன்மையான பாவகைகளிலொன்றான ஒத்தாழிசைக்கலிப்பாவின் (தரவு, தாழிசை முதலான கூறுகள் கொண்ட) அமைப்பை நினைவுக்கு இட்டுவருவதாகும். ஆயினும் கீர்த்தனையானது மேற்படி கலிப்பாவகையிலிருந்து பலஅம்சங்களில் வேறுபாடும் வளர்ச்சியும் கொண்ட புதியதொரு ஆக்கமாகும். இப்பாடல்வகையின் உருவாக்கம் மற்றும் வளர்ச்சிநிலைகள் ஆகியன பற்றி ஆராய்வதாக இவ்வியல் அமைகிறது. இவ்வகையில் முதற்கண் நாம் கவனத்திற் கொள்ளவேண்டிய அம்சங்கள் இப்பாடல்வகையின் அமைப்பு, பயில்நிலை மற்றும் அதன் இலக்கண நிலை என்பன தொடர்பாக நிலவிவரும் பொதுவான கருத்து நிலைகளையாகும்.

1. அமைப்பு, பயில்நிலை, இலக்கணநிலை

அமைப்பும் பயில்நிலையும்

கீர்த்தனை என்ற இசைப்பாடல் வகையானது பல்லவி, அனுபல்லவி மற்றும் சரணங்கள் ஆகிய உறுப்புக்களைக்கொண்ட ஒரு கட்டமைப்பு என்பது மேலே நோக்கப்பட்டது. மேற்படி கட்டமைப்புக் கொண்ட பாடல்கள் பொதுநிலையில் கீர்த்தனைகள் என வழங்கப்பட்டாலும் அவற்றின் பாடுபொருள் மற்றும் இசைப்பண்பு என்பவற்றுக்கேற்பப் பெயர்சுட்டி அடையாளப்படுத்துவதில் வேறுபாடுகள் உள. மேற்படி அமைப்புநிலையில், இலக்கிய அம்சத்திற்கு (சாஹித்தியத்திற்கு) முதன்மை கொடுப்பவையும் இறைபுகழ் என்ற பொருண்மை சார்ந்தனவுமான பாடல்களே கீர்த்தனை என்ற சுட்டுக்குச் சிறப்புரிமை பெற்றுள்ளன. இசைப்பவரின் கற்பனைவளத்துக்கு சங்கதிகளுக்கு ப்பெரிதும் இடமளித்து நிற்கும் வகையிலமைந்த மேற்படி அமைப்புகள் 'கிருதி' என ஒரு தனிப்பெயர் சுட்டி அடையாளப்படுத்தப்படுகின்றன. கீர்த்தனை அமைப்பிலே அகப்பொருளை (இறையான்மக்காதலை) உள்ளடக்கமாகக் கொண்ட பாடல்கள் 'பதம்' என வழங்கப்பட்டுவருகின்றன.

மேற்சுட்டிய மூவகை அமைப்புகளுள் கீர்த்தனை, கிருதி ஆகிய முதலிரு வகைகளினுடைய பொதுமை மற்றும் வேறுபாடுகள் ஆகியன தொடர்பாக இசையுலகினர் மிகவிரிவாகவே சிந்தித்துள்ளனர். இசையறிஞர்களான பேராசிரியர் பி.சாம்பமூர்த்தி, ஜி.என். பாலசுப்பிரமணியம், டி.எஸ். பார்த்தசாரதி, வா.சு. கோமதிசங்கரய்யர், முனைவர் வி.பா.க. சுந்தரம், முனைவர் ராம. கௌசல்யா முதலிய பலரும் இவை தொடர்பாகப் பல ஆய்வு முடிபுகளை முன்வைத்துள்ளனர். இவர்களது பார்வைகளின் படி கிருதி மற்றும் கீர்த்தனை என்பன தனித்தனி வகைகளாகப் பெயர் சுட்டப்பட்டாலும் இவற்றுக்கிடையில் திட்டவட்டமான வரையறை சூட்டுவதற்கு வாய்ப்பில்லை என்பது புலனாகிறது.¹

கீர்த்தனைக்கும் பதத்திற்குமுள்ள பொதுமை வேற்றுமை என்பன தொடர்பாக முனைவர் ராம. கௌசல்யா அவர்கள் தந்துள்ள கணிப்பு இங்கு சுட்டத்தக்கது

“பதத்தின் அமைப்பு, பல்லவி, அநுபல்லவி, சரணம் என்று கீர்த்தனையைப் போன்றே இருக்கிறது. பாடு பொருளிலும் இசை அமைப்பிலும் பாடப்படுகின்ற முறையிலும் பதம்

கீர்த்தனையினின்றும் வேறுபட்டு நிற்கின்றது. கீர்த்தனை என்ற வடிவம் இறைவன் புகழைப்பாடுவதாக, அவன் அருளுக்கு ஏங்குவதாக, நிலையாமையைப் பாடுவதாக, நன்னெறிகளை எடுத்துரைப்பதாக அமைகிறது. பெரியோர்களைப் போற்றும் விதமாகவும் கீர்த்தனைகள் இயற்றப்படுகின்றன. ஆனால் பதம் மனிதமனத்தின் நுட்பமான காதல் உணர்வைப் பல்வேறு கோணங்களில் படம் பிடித்துக் காட்டுகிறது.’²

இவைதவிர, கீர்த்தனை என்ற பாடல் அமைப்பானது தனது பயில் நிலைச் சூழல்களுக்கேற்ப தில்லானா, ஜாவனி, தரு, பதம், ஜதீஸ்வரம், ஸ்வரஜிதி முதலிய பல்வேறு வகைமைகளாகவும் பெயர் சுட்டி அடையாளப் படுத்தப்பட்டுவருகிறது.

இப்பாடல்வகையின் பயில்நிலைகளில் முக்கியமான ஒன்று, இறை புகழ் பாடுதல் எனப்படும் ‘தன்னுணர்வு வெளிப்பாட்டுநிலை’யாகும். கீர்த்தனை என்ற சொல் இறைவனது கீர்த்தியை எடுத்துரைத்தல் என்ற பொருள் தருவதாகும். கீர்த்தனையின் பயில்நிலையில் மற்றொரு முக்கிய அம்சம் ‘மேடைக்கச்சேரி’ என வழங்கப்பட்டுவரும் ‘அரங்கிசை’ நிலையாகும். அரங்கிசை நிகழ்வுகளிலே தலைமையும் முதன்மையும் பெற்ற பாடல் வகையாகக் கீர்த்தனை வடிவமே சமகாலத்தில் திகழ்ந்து வருவது வெளிப்படை.

இப்பாடல்வகை தனது வரலாற்றில் எய்திவந்துள்ள முக்கிய பரிமாணங்களுள் ஒன்று ‘நாடகக் கீர்த்தனை’ என்ற பயில்நிலையாகும். இவ்வகை ஆக்கங்களில் அப்பாடல்வகையானது கதைகூறுதல் மற்றும் கதாபாத்திரங்களின் உணர்வுகள் மற்றும் மெய்ப்பாடுகள் என்பவற்றை வெளிப்படுத்துதல் ஆகியவற்றுக்குப் பயன்பட்டுவந்துள்ளது - பயன்பட்டு வருகிறது. இவ்வாறான நாடகக் கீர்த்தனை என்ற பயில்நிலையிலே அது ‘தரு’ என வழங்கப்படுகிறது.

கீர்த்தனையின் பயன்பாட்டுநிலையில் நிகழ்ந்துள்ள மற்றொரு பரிமாணம் ‘நடனம்’ என்ற அரங்கக் கலைக்கான அதன் பங்களிப்பு நிலையாகும். நடனக்கலைஞர் தமது உடல்மொழிமூலம் உணர்த்த முற்படும் உணர்வுநிலைகளுக்கான முக்கிய இசைத்தள அமைப்பாகக் கீர்த்தனை திகழ்ந்துவருகின்றது. இவ்வாறான பயில்நிலையில் அது பதம், ஜதீஸ்வரம், ஸ்வரஜிதி, பதவர்ணம், தில்லானா என்பனவாகத் தனித்தனிப் பெயர்களில்

அடையாளப்படுத்தப்படுகிறது. மேலும் 'கதாகாலட்சேபம்' என்ற 'இசை விரவிய உரைகதை'ச் செயற்பாட்டிலும் கீர்த்தனையின் பங்களிப்பு முக்கியமானதொன்றாகும்.

இலக்கணநிலை

இவ்வாறான பத்தளப்பயில்நிலைகள் கொண்ட இப்பாடல் வகைக்கு கீர்த்தனைகள் என்ற பெயர்சட்டி இலக்கணம் கூறுவதாக, தமிழில் நமக்குக் கிடைக்கும் காலத்தால் முற்பட்ட ஆக்கம் கி.பி.19ஆம் நூற்றாண்டினரான 'வண்ணச் சரபம்' தண்டபாணி சுவாமிகள் (1839-1898) இயற்றிய அறுவகையிலக்கணம் (1893) ஆகும். இந்நூலின் யாப்பிலக்கணப் பகுதியில் 'நாடகத் தமிழ்நிலை' என்ற துணைத்தலைப்பில் கீர்த்தனையின் இலக்கணம் தரப்பட்டுள்ளது.³ மூன்று நூற்பாக்களில் (50-52) இவ் இலக்கணம் அமைகிறது.

“பல்லவத்து இருபங்கு அநுபல் லவமும்,
அதன்இரு பங்காம் சரணமும் தாளம்
பீழையாது அமைத்து, அதில் பேரின் பம்சொலின்
கீர்த்தனை என்றும், மற்றும் ஏனையைக் கிளத்தில்
பதம்என வும்சொலல் பாவலர் வழக்கே.”

“அநுபல் லவமும் சரணமும் அளவில்
கூடினும், தாளம் குழம்பாது, யாவரும்
அறிவுறும் பொருள் அமைந்து அவிர்தரின் நலமே”

“பல்லவம் போன்றே அநுபல் லவமும்
ஒன்றுஅலது ஒன்றாது சரணம்ஒன்று அன்றி
மூன்றும் வரல்மிகை: ஐந்தேழ் ஒன்பது
பதினொன்று ஒன்றினும் பல்லவத் தலையில்
அவற்றின் ஈறுஒன்றும் அழகால் திகழ்பவே.”

(அறுவகையிலக்கணம்:50-52)

மேற்படி நூற்பாக்களிலே பல்லவி, அநுபல்லவி என்பவை முறையே பல்லவம், அநுபல்லவம் என்ற சொற்களாலேயே தண்டபாணிசுவாமிகளால் சுட்டப்பட்டமை நோக்குதற்குரியது. இந்நூற்பாக்களுக்கு அந்நூலின் உரையாசிரியர் புலவர் ப.வெ.நாகராசன் அவர்கள் தந்துள்ள விளக்கங்கள் ஊடாகப் புலப்படும் கீர்த்தனையின் பொது இலக்கணம் வருமாறு.

“கீர்த்தனை என்பது பல்லவம், அநுபல்லவம், சரணம் எனமுக் கூறுகள் கொண்டதும் தாளத்தில் பிழைபடாது இயற்றப்படுவது மான ஒரு பாடல் வகையாகும். பல்லவத்தின் இருமடங்காக அநுபல்லவம் அமையும். அநுபல்லவத்தின் இருமடங்காக சரணம் அமையும். இவ்வமைப்பானது இறைவணக்கமாகிய பேரின்பப்பொருண்மை கொண்டதாகத் திகழும் பொழுதே கீர்த்தனையென்ற பெயரைப்பெறுகிறது. ஏனைய பொருண்மை களில் அமையும் பொழுது அது பதம் எனப்படுகிறது. நூற்பா விலுள்ள ‘ஏனையைக்கிளத்தில்’ என்பதற்கு உரையாசிரியர் ‘காதலாகிய சிற்றின்பம்’ எனப் பொருள் கூறியுள்ளார்.”

“அநுபல்லவம், சரணம் ஆகிய அமைப்புக்கள் தமக்குச் சட்டப் பட்டுள்ளனவாகிய, முறையே பல்லவத்தின் இருபங்கு நூற்பங்கு ஆகிய அளவைகளைவிட மிகுதியாக அமையினும் குற்றமில்லை. ஆனால் தாளம் தவறாமே முக்கியம். அனை வரும் எளிதில்புரிந்து கொள்ளுமாறு சொற்களும் பொருளும் கொண்டமைதல் சிறப்பாகும்.”

“ஒரு பாடலில் பல்லவத்தைப் போன்றே அநுபல்லவமும் ஒன்றுதான் வரும். அதற்கு மேல் வராது. ஆனால் சரணம் ஒன்றிற்குப் பதிலாக மூன்று வருதல் பெரும்பான்மை. ஐந்து, ஏழு, ஒன்பது, பதினொன்று எனச் சரணங்களின் எண்ணிக்கை மாறுபடும். ஒவ்வொரு சரணமும் பல்லவியோடு சேர்ந்து பொருள் முடிவதாக அமையவேண்டும்.”⁴

மேற்கூட்டிய இலக்கணத்தை நோக்கும்பொழுது முதல் நூற்பாப் பொருகளுடன் மூன்றாம் நூற்பாப்பொருள் முரண்படுவதுபோன்ற தோற்றம் தெரியும். முதல் நூற்பாவில் “பல்லவத்தின் இருபங்கு அநுபல்லவம் அதன் இருபங்கு சரணம்” எனவரும் குறிப்புக்கும் மூன்றாம் நூற்பாவில் “பல்லவம் போன்றே அநுபல்லவமும் ஒன்று அலது ஒன்றாது: சரணம் ஒன்று அன்றி மூன்றும் வரல்மிகை:” என்ற குறிப்புக்கும் இடையில் முரண்பாடு உள்ளதாகவே தோன்றும். ஆனால் அவற்றை நாம் பின் வருமாறு விளங்கிக் கொள்ளவேண்டும். அதாவது முதலாவது நூற்பாவிற்கு சொல்லப்பட்டவை பல்லவம் முதலியவற்றின் அடியமைதி பற்றியவை

யாகும். மூன்றாவது நூற்பா மேற்படி உறுப்புக்களின் தொகைபற்றிய வையாகும்.

மேலே அறுவகையிலக்கணம் தருகின்ற கீர்த்தனை இலக்கணப் பொருண்மை சுருக்கமாக நோக்கப்பட்டது. மேற்படி நூற்பாக்களுக்கு விளக்கம் தந்துள்ள புலவர் ப.வெ.நாகராசன் அவர்கள் கீர்த்தனை, பதம் முதலியன தொடர்பாகத் தந்துள்ள சிறப்புநிலை விளக்கம் ஒன்று இங்கு பதிவுசெய்யப்படவேண்டிய முக்கியத்துவம் உடையது.

“இவர் (தண்டபாணிசுவாமிகள்) கீர்த்தனை, பதம் ஆகிய இரண்டும் வடிவத்தால் ஒன்றே எனவும் பாடுபொருளால்தான் வேறுபடுகின்றன எனவும் கூறுகிறார். ஆனால் இசை வல்லுநர் இக் கருத்தை ஏற்பதாகத் தெரியவில்லை. வர்ணம், கிருதி அல்லது கீர்த்தனை, பதம் ஆகிய மூன்றும் வேறுவேறானவை என்பது அவர்கள் கருத்து. கீர்த்தனைகள் எல்லா இராகங்களிலும், எல்லாத் தாளகதிகளிலும் வரலாம், ஆனால். பதங்கள் ரத்தி இராகங்களிலும் விளம்பகாலத்திலுமே அமையவேண்டும். ஆனால் பதங்களின் பாடுபொருள் மதுரபக்தி என்னும் காதற் சுவை என்பது இருவருக்கும் உடம்பாடே. எல்லாப்பதங்களும் நாட்டியத்திற்கு ஏற்றவையே. ஆனால் அனைத்துக் கீர்த்தனை களும் நாட்டியப்பாடல்களாகா.”⁵

புலவர் ப.வெ.நாகராசன் அவர்கள் தந்துள்ள இக்குறிப்பானது தஞ்சைத் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகத்தில் 27, 28-8-1982 இல் நடைபெற்றுள்ள ஒரு இசைக்கருத்தரங்கில் டாக்டர். திருமதி. கௌரிசுப்புசாமி (மைசூர்) மற்றும் திரு. ஏ. நடராசன் (திருப்பதி) ஆகியோர் தெரிவித்த கருத்துக்களின் அடிப்படையிலானது.⁶

தண்டபாணிசுவாமிகளையடுத்து கீர்த்தனையினுடைய இலக்கணத்தை தமிழில் எடுத்துரைத்த முக்கிய ஆய்வாளர் புலவர் குழந்தை ஆவார். இவரது யாப்பதிகாரம் என்ற நூல் (1959) ‘பண்ணத்தி’ என்ற பெயரிட்டு கீர்த்தனையினுடைய அமைப்பைப்பேசுகிறது.⁷ தொல்காப்பியம் சுட்டும் ‘பண்ணத்தி’ என்பதை கீர்த்தனை என்ற இசைப்பாடல் வடிவமாக ஊகத் திற்கொண்டு அவர் இவ்விலக்கணத்தைப் பேசுகிறார். (பண்ணத்தி என்பது பற்றி ஏற்கெனவே இரண்டாம் இயலில் நோக்கியுள்ளோம்). புலவர் குழந்தை அவர்கள் தரும் கீர்த்தனை இலக்கணம் வருமாறு:

“பல்லவி, பல்லவிஎடுப்பு, கண்ணி என்னும் மூன்று உறுப்புக் களையுடைய பாடல் வடிவம், இது. பல்லவியாவது ஓரடியின் தனிச்சொல்லுக்குப்பின் அடிமடக்காய் ஓரடி வரும். அல்லது அவ்வடி, மோனை எதுகைத் தொடையமைய வரும். தனிச் சொல்பெறாது வருதலும் உண்டு. பல்லவி யெடுப்பானது பல்லவியின் எதுகையுடையதாய் வரும். பல்லவியை விட மிகுதியான சீர்கள் வரும். இஃதும் இரண்டடி மோனை அல்லது எதுகைத் தொடையமைய வரும். பல்லவி, பல்லவி எடுப்பு இரண்டும் இயைபுத்தொடையமைய வருதல் சிறப்பு. கண்ணி யாவது இருசீரிரட்டை, முச்சீரிரட்டை முதலிய அடிகள் இரண்டு ஓரெதுகையாய் வரும். கண்ணியில் கட்டாயம் இயைபுத்தொடை வரவேண்டும். பல்லவி முதலிய மூன்றினும் முடுகியலும் வரும். பல்லவி எடுப்பு இல்லாமல், பல்லவியும் கண்ணிகளும் மட்டும் வருதலும் உண்டு.”⁸

இவ்விலக்கணத்திலே அனுபல்லவி, சரணம் என்பன முறையே பல்லவிஎடுப்பு, கண்ணி ஆகிய பெயர்களால் சுட்டப்பட்டுள்ளமை நமது கவனத்துக்குரியது. கீர்த்தனையின் உள்ளூறுப்புகள் பற்றியவிடயத்தில் அறுவகையிலக்கணத்தை விட யாப்பதிகாரம் அதிக கவனம் செலுத்தியுள்ளமை தெரிகிறது. குறிப்பாக சீர், அடி, தொடை என்பவற்றின் பயில் நிலையை மையப்படுத்தியதாகவே யாப்பதிகாரம் தரும் கீர்த்தனை இலக்கணம் அமையக்காணலாம்.

இசைத்தமிழ் இலக்கண விளக்கம் (1984) என்னும் நூலை எழுதிய வா.சு.கோமதிசங்கரையர் அவர்கள் அந்நூலிலே கீர்த்தனையைக் கீர்த்தனம் எனச்சுட்டிப் பின்வருமாறு விளக்கம் தருவர்.

“கீர்த்தனம் என்ற சொல்லிற்குப் புகழ்தல் என்பது பொருள். கடவுளைப் புகழ்தலையே அது குறிக்கும். கீர்த்தனத்தில் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற மூன்று பகுதிகள் உண்டு. பல்லவி யானது சமன்தான நிலையில் (மத்தியஸ்தாயியில்) சேர்ந்து வருமென்றும், அனுபல்லவியானது வலிவுத்தான நிலையில் (தாரஸ்தாயியில்) சேர்ந்து வரும் என்றும் பல்லவியும் அனு

பல்லவியும் சேர்ந்து தொடர்ந்துவரும் போது அது சரணத்தில் விளங்குமென்றும் எடுத்துக்கூறுவது பொருந்துவதாகும்''

(இசைத்தமிழ் இலக்கண விளக்கம். (பக்.198-99)

கீர்த்தனையை 'உருப்படி' என்னும் பெயரால்ச் சுட்டி இலக்கணம் கூறும் ஒரு முறைமையும் உளது. இவ்வகையில் முனைவர் இரா. திருமுருகன் அவர்கள் தமது பாவலர் பண்ணை என்ற நூலிலே (1997) தரும் இலக்கணமும் இங்கு நம் கவனத்திற்குரியது. இவ்விலக்கணம் குறிப்பாகப் பாடல் இயற்றுவோரை நோக்காகக் கொண்டது. இசைப்பாடல் இயற்று வோர்க்கு இசையறிவு ஓரளவேனும் இருக்கவேண்டும் என்ற எண்ணத்தை முன்னிறுத்தி இங்கு இவ்விலக்கணம் பேசப்பட்டுள்ளது. மேலே அறுவகையிலக்கணம், யாப்பதிகாரம் என்பனவற்றில் நாம் நோக்கிய கீர்த்தனையின் இலக்கணத்தையே இந்நூலும் 'உருப்படி இலக்கணம்' என்றவகையில் வேறு சொற்களில் சுருக்கமாகக் கூறுகிறது. பல்லவி, அனுபல்லவி சரணம் என்பவற்றிற்குப்பதிலாக எடுப்பு, தொடுப்பு, முடிப்பு ஆகிய சொற்கள் இந்நூலிலே பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன.⁹

முனைவர் இரா. திருமுருகன் அவர்கள் கீர்த்தனையைச் சிந்துப் பாடலின் வளர்ச்சியாகக் கருதுகிறார்.¹⁰ இக்கருத்துநிலையின் பொருத்தப் பாடு பின்னர் கவனத்திற் கொள்ளப்படவுள்ளது.

மேற்சுட்டியவாறான கீர்த்தனையின் இலக்கண முறைமைகள் மேற்படி நூல்களின் சமகாலத்திலும் அவற்றுக்கு முன்னரும் உருப்பெற்றிருந்த பாடல்களைக் கருத்துட்கொண்டு உருவானவையே என்பது உய்த்துணரக் கூடியதாகும்.

இவ்வகையில் இவ்விலக்கணங்கள் உருவாவதற்குப் பின்புலமாகத் திகழ்ந்திருக்கக் கூடிய தொன்மையான வடிவநிலைச் சான்றாதாரங்களை இங்கு நாம் நோக்கவேண்டியது அவசியமாகிறது. இவ்வாறு நோக்கும் பொழுது முத்துத்தாண்டவர் இயற்றிய கீர்த்தனைப்பாடல்களே காலத்தால் முந்திய சான்றுகளாக எம் கவனத்துக்கு வருகின்றன.

2. தமிழ்க் கீர்த்தனை வடிவத்தின் தொல் சான்றுகள்

சீர்காழி முத்துத்தாண்டவர் பாடல்கள்

மேற்படி இலக்கணமுறைமைகளுக்கு எண்ணக்கருக்களை வழங்கி யிருக்கக்கூடிய தொல்சான்றுகள் காலத்தால் முற்பட்ட கீர்த்தனைப்

பாடல்கள் யாவை? என்பதற்கான விடையைத் திட்டவாட்டமாகக் கூறமுடியாது. ஆனால் ஊகிக்கலாம். இவ்வகையிலேயே சீர்காழி முத்துத் தாண்ட வருடைய பாடல்கள் இங்கு நமது கவனத்துக்கு வருகின்றன.

தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம் தொகுத்தவரான இசையறிஞர் முனைவர் வீ.ப.கா. சுந்தரம் அவர்கள் 'தென்னகம் முழுமைக்கும் கீர்த்தனைக்கு வழிகாட்டியவர்கள்' என்றவகையில் எண்மரைச் சுட்டி அவர்களுள் முத்துத்தாண்டவரை முதலாமவராகக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.¹¹ அவர் தந்துள்ள கீர்த்தனையாளர்களின் வரிசை (வாழ்ந்த ஆண்டுகள் பற்றிய தகவல்களுடன்) வருமாறு:

1. முத்துத் தாண்டவர் - 1560 -1640
2. ஊத்துக்காடு வெங்கடசுப்பு - 1700 -1765
3. அருணாசலக் கவிராயர் - 1711 -1779
4. மாரிமுத்தா பிள்ளை - 1712 - 1782
5. கோபாலகிருட்டிணபாரதி - 1786 - 1881
6. கனம் கிருட்டிண பாரதி - 1790 - 1854
7. அருட்பெரும் சோதி வள்ளலார் - 1823 - 1874
8. மாயுரம் நடுவர் வேதநாயகம் பிள்ளை - 1826 - 1889

இசைத்தமிழின் வரலாற்றை எழுதிய பேராசிரியர் து.ஆ. தனபாண்டியன் அவர்கள்,

“பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்னும் உறுப்புகளைக் கொண்ட கீர்த்தனை அமைப்பில் முதன்முதலாகத் தமிழ்ப் பாடல்கள் இயற்றியவர் முத்துத்தாண்டவர்.”¹²

எனத் தந்துள்ள வரலாற்றுக்குறிப்பும் இங்கு நமது கவனத்துக்குரியது.

முத்துத்தாண்டவரின் காலம் எது என்பது இற்றைவரை திட்டவாட்டமாக நிறுவப்படவில்லை. கி.பி.16-17ஆம் நூற்றாண்டுகள் எனவும் 18ஆம் நூற்றாண்டு எனவும் வெவ்வேறு நிலைகளில் ஊகங்கள் முன்வைக்கப்பட்டு வந்துள்ளன. மேலே முனைவர் சுந்தரமவர்கள் தந்துள்ள குறிப்பு அவர் (முத்துத்தாண்டவர்) 16-17ஆம் நூற்றாண்டினர் என உணர்த்துவதாகும். பேராசிரியர் தனபாண்டியன் அவர்கள், காலக்கணிப்பைத் திட்டவாட்டமாகத் தரவில்லை. “இற்றைக்குச் சற்றேறக் குறைய 450 ஆண்டுகளுக்கு முன்னர்”

என ஒரு ஊகமாகவே முன்வைத்துள்ளார்.¹³ இக்குறிப்பு மேலே முனைவர் சுந்தரம் அவர்கள் தந்துள்ள கணிப்புடன் உடன்படக்கூடியதாகும். ஆய்வாளர் மு.அருணாசலம் அவர்கள் முத்துத்தாண்டவரை 18ஆம் நூற்றாண்டினர் எனக் கருதுகிறார்.¹⁴ கி.பி. 17ஆம் நூற்றாண்டினர் எனக் கருதப்படும் வென்றிமாலைக் கவிராயர் (1654இல் கீர்த்தனம் என்ற பாடலை இயற்றியவர் இப்பாடல் இப்போது கிடைக்கவில்லை) என்பாருக்குப் பிற்பட்டவராகவே முத்துத் தாண்டவரை அருணாசலம் அவர்கள் கருதுவது தெரிகிறது.¹⁵

முத்துத்தாண்டவர் பாடல்கள்பற்றி முனைவர்ப் பட்டத்துக்காக ஆய்வு நிகழ்த்திய திருமதி.செ. சுப்புலக்ஷ்மி அவர்கள் மேற்படி காலக்கணிப்புகள் எவையும் உறுதிசெய்யக்கூடியன அல்ல என்ற முடிவுக்கே வந்துள்ளார். அதேவேளை முத்துத்தாண்டவர்காலம் பொதுவாக 17ஆம் நூற்றாண்டா கலாம் என்ற ஊகநிலைப்பட்ட கணிப்பையே இவரும் முன்வைத்துள்ளார்.¹⁶

முத்துத்தாண்டவர், காலஅடிப்படையில் சீர்காழி அருணாசலக் கவிராயர் (1711-1779) மாரிமுத்தாபிள்ளை (1712-1782) முதலியவர் களுக்கு முற்பட்டவர் என்றவகையில் 18ஆம் நூற்றாண்டுக்கு முற்பட்டவர் என்ற பொது முடிவுக்கே நாம் வரமுடியும்.

மேலே குறிப்பிட்ட வென்றிமாலைக்கவிராயர் என்பாருடைய கீர்த்தனம் என்ற பாடலே தமிழின் முதல்கீர்த்தனை என்பது அருணாசலம் அவர்களுடைய கருத்தாகும்.¹⁷ இப்பாடல் கிடைக்காமையால் இதுபற்றி எதுவும் கூறுவதற்கில்லை. கிபி 15ஆம் நூற்றாண்டுக்குரியவராகக் கருதப் படும் தத்துவராயர் என்பாரின் பாடுதுறை என்ற பாடல்தொகுப்பில் 'சங்கீர்த்தனம்' என்னும் பெயர்சுட்டிய (உ-ம்: சிவசிவ சங்கீர்த்தனம்) பாடற் பகுதிகள் பல உள. அவை வடிவநிலையில் அறுசீர் மற்றும் எண்சீர் கழிநெடிலடி ஆசிரியவிருத்தங்கள் ஆகும்.¹⁸

இந்த அடிப்படையிலேயே மேற்சுட்டிய முத்துத்தாண்டவர் பாடல்கள் பல்லவி முதலான கூறுகளுடனான அமைப்புகளின் கால முதன்மையுடையன என்றவகையில் கீர்த்தனைக்கான தொல்சான்றுகளாகக் கொள்ளப்பட வேண்டியவையாகின்றன.

இவை பொதுவாக 'முத்துத்தாண்டவர் கீர்த்தனை' என்ற தலைப்பில் நூல்வடிவில் தொகுக்கப்பட்டுள்ளன.¹⁹ இக்கீர்த்தனைகளின் அமைப்பு நிலைகளுக்குச் சான்றாகப் பின்வரும் முதலாவது பாடலைச் சுட்டலாம்.

இராகம்: பவப்பிரியா(கல்யாணி)

தாளம்:மிசர்ஜாதிஜும்பை

பல்லவி

பூலோக கயிலாசகிரி சீதம்பரம் அல்லால்
புவனத்தில் வேறும் உண்டோ

அநுபல்லவி

சாலோக சாமீப சாருப சாயுச்சிய
சபைவாணர் ஆனந்தத் தாண்டவம் (பூலோக)

சரணம்

நாலுமக மேருவென்னும் நாலு கோபுர நிலையும்
நவரத்ன மணிகளால் ஒளிர்சீத்ர மதில்களும்
மேலுலகை அளந்திடல் போல் உயர்ந்தே வெயில்
விரித்தகம் பத்திரள்களும்
காலுலவும் ஆயிரக்கால் மணிமண்டபமும்
கங்கையின் நிறைந்தசீவ கங்கையின் விலாசமும்
ஆலிலையில் மாலும் அயனாலும் அறியாதபேர்
அம்பலமும் மேவுவோர்க் கற்புதம் புரிதலால். (பூலோக)

இவ்வாறு மேலும் இரண்டு சரணங்கள் இக் கீர்த்தனையில் அமைந்துள்ளன. (முத்துத்தாண்டவர் கீர்த்தனை-1)²⁰

இப்பாடலில் பல்லவி என்ற உறுப்பானது அநுபல்லவி மற்றும் சரணங்கள் என்பவற்றிற்குப் பின்னர் மீண்டும் இசைக்கப்படுகின்ற முறைமையை அதன் அமைப்பு உணர்த்தி நிற்கிறது. உள்ளடக்க நிலையிலே இறைபுகழ் பாடுதல் என்ற பண்பை இதில் நோக்கமுடியும். கீர்த்தனையின் அமைப்புப்பற்றி இசையுலகில் நிலவும் பொதுவான கருத்துநிலைக்கு இப்பாடல் அமைப்பைச் சான்றாகக் கொள்ளலாம்.

இவ்வகைப்பாடல்களில் முத்துத்தாண்டவர், கீர்த்தனம் என்ற சொல்லையும் பாடலில் அகச்சான்றாகப் பயன்படுத்தியுள்ளார் என்பது இங்கு நாம் கவனத்திற் கொள்ள வேண்டிய முக்கிய செய்தியாகும். பின்வரும் பாடற்பகுதி அதற்குச் சான்றாகும்:

பல்லவி

தீர்த்தமுதல் மூர்த்தியும் தலவிசேசமெங்கள்
சிவசிதம்பரத்தில்தானே

அநுபல்லவி

கீர்த்தனம் செய்ப்பொருண்முன்றுமொன்றென்று
கேண்மையொடு வேதாகமம் பகருமாகையால் (தீர்த்த)

இப்பாடலில் இந்த அநுபல்லவியைத்தொடர்ந்து மூன்று சரணங்கள் இடம்பெறுகின்றன. (முத்துத்தாண்டவர் கீர்த்தனை-4)²¹ மேற்படி அநுபல்லவியில் கீர்த்தனம் என்ற சொல் இடம்பெறக்காணலாம். இங்கே அச்சொல் 'புகழ்ந்து பாடுதல்' என்ற பொருள் தந்து நிற்பதை உணரலாம்.

முத்துத்தாண்டவரின் மேற்குறித்தவாறான கீர்த்தனைகள் 'இறைபுகழ் போற்றுதல்' என்ற பாடுபொருளில் தன்னுணர்வெழுச்சியின் வெளிப்பாடுகளாக அமைந்தவையாகும்.

முத்துத்தாண்டவர் கீர்த்தனை என்னும் பாடல்தொகுப்பில் அவர் இயற்றியனவாக 60-கீர்த்தனைகளும் 25-பதங்களும் இடம்பெற்றுள்ளன. அவரது பதங்களுக்குச் சான்றாகப் பின்வரும் பாடலை நோக்கலாம்.

இராகம்: கமாசு

தாளம்: ஆதி

பல்லவி

தெருவில் வாரானோ என்னைச் சற்றே
திரும்பிப் பாரானோ

அநுபல்லவி

உருவிலியொடு திரிபுரத்தையும்
உடல் எரிசெய்த நடனராசன் (தெருவில்)

சரணம்

வாசல் முன்னில்லானோ எனக்கொரு
வாசகஞ்சொல்லானோ
நேசமாய்ப்புல்லானோகழை
ராசனைவெல்லானோ

**தேசிகள் அம்பலவாணன் நடம்புரி
தேவாதிதேவன் சிதம்பரநாதன்.**

(முத்துத்தாண்டவர் பதம்-15)²²

இப்பாடல் சிதம்பரநாதனாகிய நடராஜப்பெருமான்மீது காதல்கொண்ட பெண்ணொருத்தியின் மனஅவசத்தை உணர்த்துவது. இதிலே இறைபுகழ் பாடுதல் என்ற அம்சம் காதல் என்ற மானுட நிலைப்பட்ட உணர்வெழுச்சி யோடு இணைந்துள்ளமை வெளிப்படாது. இலக்கிய மரபில் 'இறையான் மக்காதல்' என இதனைச் சுட்டுவர். இவருடைய பதங்கள் அனைத்தும் இவ்வகையினவேயாம்.

மேலேநாம் நோக்கியவாறு முத்துத்தாண்டவரிடம் இறைபுகழ்பாடும் 'தன்னுணர் வெழுச்சி'களாக வெளிப்படத் தொடங்கிய கீர்த்தனை என்ற பாடல்வகையானது, நாளடைவில் பொருள்நிலையிலும் வடிவநிலையிலும் இயங்குநிலையிலும் பல்வகை வளர்ச்சிகளை எய்தியது. இவற்றை நோக்குவதற்கு முதற்கண் இப்பாடல்வகைகளின் உருவாக்கம் தொடர்பான வரலாற்றம்சங்களை இங்கு கவனத்திற் கொள்ளவேண்டியது அவசியமாகிறது.

3. கீர்த்தனையின் உருவாக்கம் - வரலாற்று நோக்கு

கீர்த்தனை என்ற இசைப்பாடல்வகையின் உருவாக்கம் தொடர்பான வரலாற்றம்சங்களை நோக்க முற்படும்போது இருவகை அம்சங்களை நாம் கவனத்திற் கொள்ளவேண்டியுள்ளது

இவற்றுள் முதல்வகையின கீர்த்தனை மற்றும் கிருதி, பதம் ஆகிய அனைத்துப் பெயர்களாலும் சுட்டப்படும் அதன் வகைமைகளின் பொருண்மைக்கூறுகள் சார்ந்தவை. அத்துடன் அப்பாடல்வகைகள் பயில்வதற்குக் களமாக அமைந்திருந்த சூழல் தொடர்பானவையுமாகும். குறிப்பாக, 'எத்தகு சூழலில் எவ்வகைப் பொருண்மைகளில் இவை உருவாக்கம் பெற்றன?' என்ற வினாவுக்கான விடைதேடும் அம்சங்கள் இவை.

இந்த இசைப்பாடல்வகைமைகள் தொடர்பான வரலாற்றுப் பார்வைக்குரிய இரண்டாவதுவகை அம்சம், இவற்றின் வடிவநிலை - பல்லவி, அநுபல்லவி மற்றும் சரணங்கள் எனப்படும் கூறுகளுடனான கட்டமைப்பு நிலை - பற்றியதாகும்.

1. பொருண்மையும் சூழலும்

‘இசைப்பாடல் அமைப்பிலே இறைபுகழை எடுத்துரைத்தல்’ என்ற உணர்வெழுச்சியானது தமிழர் வரலாற்றிலே சங்கஇலக்கிய காலமுதலே வழக்கிலிருந்துவரும் ஒருமரபுதான் என்பதற்கு விளக்கம் அவசியமில்லை. இதற்கான சான்றுகள் முன்னைய இயல்களிலே பதிவுபெற்றுள்ளன. ஒத்தாழிசைக்கலிப்பாவின் ஒருவகையான தேவர்ப்பராஅய முன்னிலை சார் பாடல் பற்றியும் அதனைச்சார்ந்து உருவான தேவபாணி என்ற வழிபாட்டிசைமரபு பற்றியும் முன்னைய இயல்கள் விரிவாகவே பேசியுள்ளன. இறைவனை முன்னிலைப்படுத்திப் புகழ்ந்தேத்தும் மரபொன்று பண்டுதொட்டே நிலவிவந்துள்ளதென்பதை உறுதிசெய்துநிற்கும் முக்கிய தரவுகள் இவைஎன்பது உய்த்துணரக்கூடியதாகும். இம்மரபு வரலாற்றுப் போக்கில் எய்திய வெவ்வேறு வளர்ச்சிக் கட்டங்களையே சிலப்பதி காரத்தின் வரி, குரவை ஆகிய பாடற்பகுதிகளும் பக்திஇயக்கச்சூழலின் பண்சுமந்த பாடல்களும் புலப்படுத்திநின்கின்றன என்பதும் முன்னைய இயல்கள்சார் தரவுகளில் உணர்த்தப்பட்டுள்ளன. எனவே தமிழில் நீண்ட காலமாக வழங்கிவரும் இசைப்பாடல் மரபொன்றின் தொடர்ச்சியையே முத்துத் தாண்டவரும் தமது இறையுணர்வை மையப்படுத்திய இசைப் பாடல்களில் கீர்த்தனை, பதம் என்பவற்றில் புலப்படுத்திநின்றார் என்பது வெளிப்படல்.

‘இசைவழி இறைபுகழ் போற்றுதல்’ என்ற பண்டைய மரபானது பக்திஇயக்க காலத்திலே கோயிற்சூழல்களை மையப்படுத்தியதாகும். நாயன்மார் மற்றும் ஆழ்வார்களின் கோயில்களை மையப்படுத்தி அமைந்த பதிகப் பாடல் மரபு இதனை உணர்த்துகிறது. முத்துத் தாண்டவரும் சிதம்பரம் என்ற கோயிற் சூழலை மையப்படுத்தியே தமது கீர்த்தனைகள் மற்றும் பதங்கள் என்பவற்றைப் பாடியுள்ளார்.

இறைபுகழ் போற்றுதல் என்ற மரபிலே ‘நாயகநாயகி பாவம்’ எனப்படும் ‘இறையான்மக் காதல்’ என்ற உணர்வுநிலையானது சிலப்பதி காரத்தினிற் கால்கொண்டுவிட்டது. ஆய்ச்சியர் குரவையிலமைந்த “கன்று குணிலா கனியுகுத்த மாயவன்” என்றபாடல் இதற்குச் சான்றாகச் சுட்டத்தக்கது. (இப்பாடல் 2ஆம் இயலில் இடம்பெற்றுள்ளது) கண்ணன் என்ற கடவுள் மீதான காதலுணர்வின் வெளிப்பாடாக இப்பாடற்பகுதி அமைந்துள்ளது.

இவ்வாறு சிலப்பதிகாரம் காட்டும் 'இறையான்மக்காதற்பண்'பானது பின்னர் பக்தியிலக்கியத்தில் சிறப்பாகப் பயிலத் தொடங்கிவிட்ட ஒன்றாகும். நாவுக்கரசர், சம்பந்தர், ஆண்டாள், நம்மாழ்வார் முதலியவர்கள் இவ்வாறான உணர்வுகளை ஆழமாகப் புலப்படுத்தியவர்களாவர். இறைவனாகிய நாயகனின் காதலுக்கு (அருளுக்கு) ஏங்கும் ஆன்மாக்களாகத் தம்மைக் கற்பிதம் செய்துநின்று அவர்கள் பாடியுள்ளவை மானுடக் காதல்போல மன அவசங்களின் வெளிப்பாடுகளாக அமைந்தவை. சான்றாகச் சம்பந்தரின் "சிறையாரும் மடக்கிளியே." (திருமுறை.653) ஆண்டாளின் "கண்ணன் என்னும் கருந்தெய்வம்" (திவ்விய.627.ப165) முதலியவற்றைச் சுட்டலாம். முத்துத் தாண்டவரின் பதங்களின் உணர்வு வெளிப்பாடும் இத்தகையதுதான்.

எனவே, தமிழரின் இசைவரலாற்றிலும் பக்தி இலக்கிய வரலாற்றிலும் நீண்டகாலமாகப் பயின்றுவந்துள்ள மரபுகளின் தொடர்ச்சியையே முத்துத் தாண்டவரின் கீர்த்தனை மற்றும் பதம் எனப்படும் பாடல் வகைகள் உணர்த்திநிற்கின்றன என்பது தெளிவாகிறது.

2. வடிவநிலை (கட்டமைப்புநிலை)

கீர்த்தனையின் கட்டமைப்பு நிலை தொடர்பாகச் சிந்திக்கும் பொழுது அதன் பல்லவி, அநுபல்லவி, சரணம் என்னும் கூறுகளுடனான அமைப்பே நமது கவனத்திற்கு வருகிறது.

இக்கட்டமைப்புத்தொடர்பாக இசையியலாளர்கள் மற்றும் யாப்பியலாளர்கள் ஆகியோர் விரிவாகச் சிந்தித்துள்ளனர். கீர்த்தனையின் இக்கட்டமைப்பானது தொடக்கமுதலே இருந்துவந்த ஒன்றல்ல என்பதும் காலஅடைவில் ஏற்பட்ட ஒரு வளர்ச்சி நிலையே என்பதும் தமிழசையாய்வுலகில் பொதுவாக நிலவிவரும் கருத்தாகும். இதற்குச் சான்றாக முனைவர் வீ.ப.கா. சுந்தரம் அவர்கள் முன்வைத்துள்ள பின்வரும் கருத்தை நோக்கலாம்.

"முதலில் பல்லவியும் அநுபல்லவியும் இல்லாமல் பலசரணங்கள் மட்டும் கொண்ட கீர்த்தனைகள் இருந்து வந்தன. பின்னர்க் கால அடைவில் "பல்லவி" என்ற அமைப்பு.தோன்றின."'²³

முனைவர் சுந்தரம் அவர்களின் மேற்படி குறிப்பானது பாடலின் உருவாக்கம் தொடர்பான அடிப்படை உண்மையொன்றை உணர்த்தி

நிற்பதாகும். தொடக்கத்தில் பாடல் இயற்றுபவர்தான் தன்னுடைய உணர்வுந்து தலின் வெளிப்பாடாகவே அதனை மேற்கொள்கிறார். நாளடைவில் அப்பாடலை முன்மாதிரியாகக் கொண்டு பல பாடல்கள் எழுகின்ற பொழுது அவற்றை வடிவம் சுட்டி வகைப்படுத்தி இலக்கணம் கூறும் முறைமைகளும் அவற்றை அடியொற்றி வேறு பாடல்களியற்றும் முறைமை களும் தோன்றுகின்றன. இவ்வகையில் கீர்த்தனை என்ற பாடல்வகையின் பல்லவி, அநுபல்லவி, சரணம் ஆகிய கட்டமைப்புக்கூறுகள் தொடர்பான எண்ணமும் அவற்றைப் பாடலின்பிரதியில் குறியிட்டிருக்காட்டும் முறை மையும் பிற்காலத்தில் உருவானவை என்பதே அந்த வரலாற்றுண்மையாகும்.

ஒத்தாழிசைக்கலிப்பாவும் கீர்த்தனையும்

கீர்த்தனையின் மேற்படி கட்டமைப்பை வடிவ வரலாற்று நோக்கில் அணுகும்போது, நாம் இவ்வியலின் தொடக்கத்தில் நோக்கியவாறு, சங்ககாலத்தின் ஒத்தாழிசைக் கலிப்பாவின் வடிவ அமைப்பை அது நினைவுக்கு இட்டு வருகின்றமை சிந்திக்கத்தக்கது. ஒத்தாழிசைக்கலிப் பாவிலே அமைந்த தரவு, தாழிசை, தனிச்சொல், சுரிதகம் என்பன போல பல்லவி, அநுபல்லவி, சரணம் என்பன காட்சி தருகின்றன என்பதே இவ் ஒப்பீட்டின் அடிப்படை. பாடலுக்கான உணர்வுநிலையைத் தொடக்கி வைத்தல், பின்னர் அதனை விரித்தரைத்து வளர்த்துச்செல்லுதல் மற்றும் நிறைவுசெய்தல் என்ற வகைகளில் இவ்வாறான பொது ஒப்பீட்டுக்கு இடம் உண்டு.

குறிப்பாக, மேற்படி கலிப்பா அமைப்பிலே தரவானது விடயத்தைத் தொடக்கி வைப்பதாகும். அதுசார்ந்த உணர்வுநிலையை ஆழப்படுத்தி விரித்தும் வளர்த்தும் செல்வன தாழிசைகள் ஆகும். ஏறத்தாள கீர்த்தனையினுடைய பல்லவி, அநுபல்லவி ஆகிய அமைப்புக்கள் மேற்படி கலிப்பாவின் தரவு என்ற உறுப்பின் வடிவநிலையையே பிரதிபலிப்பன. சரணங்களானவை தாழிசைகள் போலவே பாடலின் மைய உணர்வை விரித்தும் வளர்த்தும் செல்வன. மேற்படி கலிப்பா அமைப்பிலே தனிச்சொல், சுரிதகம் என்பவை பாடலின் விடயத்தைத் தொகுத்துச்சுட்டி நிறைவு செய்து நிற்பன. கீர்த்தனையிலே இவ்வாறான உறுப்புகள் இல்லை. இவற்றின் பணிகளை பல்லவியே நிறைவு செய்வதாகவோ அன்றி பல சரணங்கள்

உள்ள கீர்த்தனையாயின் இறுதிச்சரணமானது அப்பணியினை நிறைவு செய்வதாகவோ அமைவதைக் காண்கிறோம்.

இவ்வாறு பொதுநிலையிலான ஒப்புமை காண இடமுளதெனினும் மேற்படி கலிப்பா அமைப்பிலே தரவு முதலியவற்றின் உள்ளடக்கமும் உணர்த்து முறைமையும் வேறு. கீர்த்தனையிலே நாம் காணும் உள்ளடக்கம் மற்றும் உணர்த்துமுறைமை என்பன வேறு. மேற்படி கலிப்பாவின் கூறுகள் ஒரு செய்தியை நாடகப்பாங்காக எடுத்துரைப்பதையும் அதனூடாகக் குறித்த ஒரு உணர்வுநிலைக்கு அழுத்தம் தருவதையும் நோக்காகக் கொண்டவையாகும். (இதுபற்றி இயல் 2இல் விரிவாகவே நோக்கியுள்ளோம்.) ஆனால் நாம் மேலே நோக்கிய கீர்த்தனையென்ற வடிவத்தின் பல்லவி, அநுபல்லவி முதலிய கூறுகள் குறித்த ஒருவரின் தன்னுணர்வு நிலைப்பட்ட மனக்கோலங்களின் வெளிப்பாடுகளாக அமைந்தவையாகும். முத்துத்தாண்டவரை முதல்வராகக் கொண்ட கீர்த்தனை வரலாறு இதனையே நமக்கு உணர்த்துகிறது. இவையே மேற்படி கலிப்பா அமைப்புக்கும் கீர்த்தனைக்குமான அடிப்படைவேறுபாடுகளாகும். (பின்னாளில் நாடகக்கீர்த்தனை என்ற அமைப்பு உருவான நிலையிற்றான் மேற்சட்டிய கலிப்பாவுடன் ஓரளவு ஒத்தநிலையிலான நாடகப்பாங்கான எடுத்துரைப்பு முறைக்குக் கீர்த்தனை பயன்படத் தொடங்குகிறது எனலாம்.)

‘மேல்வைப்பு’ப் பாடல்களும் கீர்த்தனையும்

கீர்த்தனை வடிவத்தின் மூலக்கூறுகளை பண்டைய இசைப்பாடல் மரபுகளில் இனங்காணும் முயற்சிகளில் ஒத்தாழிசைக்கலிப்பாவின் வடிவ அமைப்பு முன்னர் நோக்கப்பட்டது. அடுத்து, ‘மேல்வைப்பு’ என்ற அமைப்பு பெற்றுள்ள கவனம் இங்கு நமது பார்வைக்குரியதாகிறது. இவ்வகை மேல்வைப்பு என்ற அமைப்பு பற்றி ஏற்கெனவே நாம் இரண்டாம் இயலில் நோக்கியுள்ளோம். மேற்படி மேல்வைப்பு முறைமையானது கீர்த்தனையின் பல்லவி என்ற அமைப்புக்கு ஒரு முன்னோடியாகலாம் என்பதை ஆய்வாளர்கள் சிலர் ஊகித்துள்ளனர்.

“நான்கடிகளைத் தொடர்ந்து (கலிவிருத்தம்போன்ற) வரும் ஈற்றடி களிரண்டும் ஒருபதிகத்தின் பாடல்தோறும் ஒத்தமைவது நாலடிமேல் வைப்பு. அவ்வாறே இரண்டடிகளைத் தொடர்ந்து வரும் ஈற்றடிகளிரண்டு ஒரு பதிகத்தின் பாடல்தோறும்

ஒன்றாகவே அமைவது ஈரடிமேல்வைப்பு. கீர்த்தனையில் மீண்டும் பாடப்படும் பல்லவி இங்குதான்கால் கொண்டதோ என எண்ணவேண்டியுள்ளது.²⁴

என ஆய்வாளர் முனைவர் ச.வே.சுப்பிரமணியன் அவர்கள் குறிப்பிடுகிறார்.

இத்தொடர்பில் அவர், திருமுறை மற்றும் திவ்யபிரபந்தம் ஆகிய தொகுப்புகளின் 'மேல்வைப்பு'ப் பாடல்களையும் சித்தர் பாடல்பரப்பில் இடம்பெற்றுள்ள பட்டினத்தாரின் "முதல்வன்முறையீடு" பாடலையும் கீர்த்தனையுடன் தொடர்புறுத்துவர். பட்டினத்தாரின் "முதல்வன்முறையீடு" என்ற பாடற்பகுதியில் "கன்னிவன நாதா" என்ற தொடர் பல கண்ணிகளுக்கொருமுறை மீண்டும் மீண்டும் பயில்கிறது. இப்பாடலே "கன்னிவன நாதா - கன்னிவன நாதா" எனவே தொடங்குகிறது. தொடர்ந்து,

"மூலம் அறியேன் முடியும் முடிவறியேன்
ஞாலத்துள் பட்ட துயர் நாட நடக்குதடா"²⁵

என்பது போன்ற இரண்டடிக்கண்ணிகள் பல அமைந்த பின்னர் மீண்டும் 'கன்னிவன நாதா - கன்னிவன நாதா' என்ற தொடக்கத்தொடர் பயில்கிறது. இவற்றைக் கருத்துட்கொண்டவரான (மேற்கட்டிய) முனைவர் ச.வே. சுப்பிரமணியன் அவர்கள் "இவ்வமைப்பே பிற்காலக் கீர்த்தனைக்குப் பிறப்பிடமாயிற்றோ என்ற எண்ணம் எழுகிறது." என்கிறார்.²⁶ "சம்பந்தரின் 'மேல்வைப்பு'ப் பாடல்கள் கீர்த்தனை என்ற பெயரில் அமைகின்ற இசைப்பாடல் அமைப்பிற்கு ஒரு முன்மாதிரி முயற்சிகள்' எனப் பேராசிரியர் ச.வேங்கடராமன் கருதியுள்ளமையை முன்னரே (திருமுறைப் பாடல்களின் மேல்வைப்புச் சான்றுகள் இரண்டாமியலில் நோக்கப் பட்டுள்ளன) அங்கு நோக்கியுள்ளோம்.

முனைவர் வீ.பா.க.சுந்தரம் அவர்கள் மேற்கட்டிய மேல்வைப்பு என்ற அமைப்பை, சிலப்பதிகாரத்திலே இடம்பெற்றுள்ள, "மூவுலகு மீரடியான்" எனத்தொடங்கும் ஆய்ச்சியர் குரவைப்பாடலின் (சிலப்.17:35) ஈற்றிலமைந்துள்ள, "திருமால்சீர் கேளாத செவியென்ன செவியே" என்ற அடியமைப்பில் இனம் காண்கிறார். இந்த மேல்வைப்பு முறையே காலஅடைவில் பல்லவியாக மாறியது என்பது அவருடைய கணிப்பு.²⁷ மேலும் அவர், இவ்மேல்வைப்பு அமைப்பானது சிலப்பதிகாரத்தின் அம்மாளைவரி, கந்துகவரி, ஊசல்வரி, வள்ளைப்பாட்டு என்பனவற்றிலும்

இடம்பெற்றுள்ளமையைச் சுட்டிக்காட்டுகிறார்.²⁸ இத்தொடர்பில் அவர் மேலும் குறிப்பிடும் பொழுது,

“இந்த வரிப்பாடல்கள் யாவற்றிலும் வந்துள்ள மேல்வைப்புக்கள் பல்லவிக்கு முன்னோடிகள் என்று கூறுதலைக்காட்டிலும் மேல்வைப்பு என்னும் அமைப்பைப் பிற்காலத்தவர் பல்லவி எனப் பெயரிட்டனர் என்று கூறுவது வரலாற்றுக்குப் பொருத்தமானது.”²⁹

என்றும் கூறுகிறார்.

மேலே நாம் நோக்கியவாறு மேல்வைப்பு என்ற அமைப்பு முறையைக் கீர்த்தனையின் பல்லவி என்ற உறுப்போடு இணைத்து நோக்க முற்படும் பொழுது ஒரு அடி அல்லது சில அடிகள் பாடல்களில் தொடர்ந்து மீண்டும் மீண்டும் வருதல் என்பதே கீர்த்தனை என்ற கட்டமைப்பின் அடிப்படையம் என்ற முடிவை நோக்கி நாம் வருகிறோம். இவ்வாறு சிந்திக்கும் பொழுது மேலே நோக்கியவாறான சிலப்பதிகாரம், திருமுறை, திவ்ய பிரபந்தம் என்பவற்றிற்கு முற்பட்டதும் சங்க இலக்கியத் தொகுப்புகள் லொன்றுமான ஐங்குறுநூற்றின் பாடல்களிலும் கூட மேற்படி பண்பை நோக்கமுடிகிறது என்பது இங்கு குறிப்பிடப்படவேண்டிய அவசியமாகிறது. ஐங்குறுநூற்றிலே பத்துப்பாடல்கொண்ட ஒரு பகுதிக்குள் குறித்த ஒரு தொடர் மீண்டும் மீண்டும் வருவதை நோக்கமுடியும். சான்றாக “இளவேளிற் பத்து” என்ற பகுதியில்,

“அவரோ வாரார் தான்வந்தன்றே”

என்ற தொடர் பாடல்தோறும் இடம்பெறுகிறது. (ஐங்குறுநூறு.4:25) இதனை ஆய்வாளர் நா. சுப்பிரமணியம் அவர்கள் எடுத்துக்காட்டியுள்ளார்.³⁰ இவ்வாறு நோக்கும் பொழுது கீர்த்தனையின் பல்லவி அமைப்பிற்கு ஐங்குறுநூற்றுப்பாடலிலும் நாம் மூலம் காணமுடியும்.

சிந்துவும் கீர்த்தனையும்

ஒத்தாழிசைக்கலிப்பா மற்றும் மேல்வைப்பு முறைமைகள் என்பவற்றில் கீர்த்தனை ஒப்பிடப்படுதலைத்தொடர்ந்து கீர்த்தனையின் அமைப்பு சிந்து என்ற பாடல்வடிவோடு தொடர்புபடுத்தி நோக்கப்படுகிறது. இவ்வகையாக நோக்கும் பார்வை உளது என்பதை மூன்றாம் இயலில் சுட்டியிருந்தோம். இலக்கணச்சூடாமணி, செந்தமிழ் ஆகிய நூல்கள் சிந்து என்னும்

பெயரில் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் ஆகிய உறுப்புக்களைக்கொண்ட வடிவத்தைச்சுட்டி நிற்கின்றன என்பதும் தண்டபாணிசுவாமிகளின் அறுவகையிலக்கணம், கீர்த்தனையோடு தொடர்புபடுத்தியே சிந்துபற்றிய இலக்கணத்தைப் பேசுகிறது என்பதுமான செய்திகள் அங்கு சுட்டப்பட்டன. கீர்த்தனை என்ற அமைப்பின் 'சரணம்' என்ற பகுதியையே அறுவகையிலக்கணம் என்ற நூல் சிந்து எனக்கணித்துள்ளமையும் அங்கு எடுத்துரைக்கப்பட்டது. மேலும் சிந்துப்பாவானது நடனம் என்ற ஆடல் கலையுடன் தொடர்புடையதென அந்நூல் கருதியமையையும் அங்கு நோக்கியுள்ளோம். புலவர் குழந்தையின் யாப்பதிகாரம், தொடையதிகாரம் ஆகிய நூல்கள் கீர்த்தனையைச் சிந்துவுடன் தொடர் புறுத்தியே இலக்கணம் கூறியமையும் அங்கு கவனத்திற் கொள்ளப்பட்டுள்ளது. (பார்க்க: 3:2.1.2)

பேராசிரியர் தெ.பொ.மீனாட்சிசுந்தரனார், "சிந்து யாப்பே கீர்த்தனையாக வளர்ச்சி பெற்றது" என்பர்.³¹ சிந்துப் பாடல் தொடர்பாகச் சிறப்பு நிலை ஆய்வு மேற்கொண்டவரான இரா. திருமுருகன் அவர்களும் கீர்த்தனையைச் சிந்துப்பாடலின் வளர்ச்சியாகவே காண்கிறார். இதுமேலே நோக்கப்பட்டது.³²

இவ்வாறு கீர்த்தனையைச் சிந்துவோடு இணைத்துப்பார்ப்பதற்கும் சிந்துயாப்பின் தொடர்ச்சியாகவே கருதுவதற்குமான காரணம் சிந்து எனச் சுட்டப்பட்டுவந்த இசைப்பாடல்களில் ஒருவகையானவை பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் எனப்படும் கூறுகளைக்கொண்ட கட்டமைப்பு களாகவும் திகழ்ந்துவந்தமையாகும். அதாவது பொதுவான இரண்டடி மற்றும் நான்கடிப் பாடல்களின் அமைப்பில் நிலவி வந்ததோடு மட்டுமல்லாமல் எடுப்பு, தொடுப்பு என்பவற்றோடு கூடிய பல கண்ணிகளின் கூட்டமைப்பாகவும் சிந்துப்பாடல்கள் வழங்கி வந்தமையாகும். இவ்வாறு சிந்து வடிவம் திகழ்ந்து வந்தமையை ஆய்வாளர் இரா. திருமுருகனின் பின்வரும் கூற்று உறுதிசெய்கிறது.

"இரண்டடிக்கண்ணியமைப்பிலாக சிந்துகள் எக்காலத்திலும் இருந்து வருகின்றன. எனினும் எடுப்பு முதலிய உறுப்புகளுடன் கூடிய சிந்துகளும் 15ஆம்நூற்றாண்டிலேயே இருந்தன என்பதற்கு இடைக்காடரின் "தாந்தி மித்திமி" என்ற பாடல் சான்றாகும்."³³

என்கிறார் அவர். இத்தொடர்பிலே மேலும் அவர் வீரமாமுனிவரின் (1680-1747) செந்தமிழ் இலக்கணம் என்ற நூலில் இடம்பெறும் சிந்து பற்றிய ஒருகுறிப்பையும் மேற்கோளாகத் தருகிறார்.

“சிந்துப்பாடலில் 4 கண்ணிகள் உண்டு. அவற்றுள் முதலாவது “பல்லவம்” என்னும் குறுகிய வரியாகும். அது மற்ற ஒவ்வொரு கண்ணிக்கு முன்னும் திருப்பிப்பாடப் பெறும். நான்கு கண்ணிகளில் முதலாவது இறுதியானவற்றை விடக்குறுகியதாகவும் “அநுபல்லவம்” என்று பெயர்பெற்றும் இருக்கும். மற்றக் கண்ணிகள் மூன்றும் எல்லாவகையிலும் தம்முள் ஒத்திருக்கும். அவை எந்த விதிப்படியும் அமைந்தவை அல்ல. பாடுவோர் விரும்பியபடி அமைக்கப்பெறும். இவற்றில் எதுகையுடன் இறுதி ஒலி ஒத்துவரும். இயையும் பயன்படுத்தப்பெறுகின்றது. சிந்து மிகவும் மட்டமானபாவகை என்று புலவர்கள் அதனை ஒதுவதை மதிப்புக்குறைவாக எண்ணுகின்றனர்.”³⁴

இத்தொடர்பிலே, அண்ணாமலை ரெட்டியாரின் காவடிச்சிந்து நூலை 1902 இல் பதிப்பித்த கல்குளம் குப்புசாமிமுதலியார் அந்நூலின் முகவுரையில் தந்துள்ள ஒரு குறிப்பும் நம் கவனத்திற்குரியது.

“சிந்து என்பது இசைத்தமிழ்ப் பாகுபாடுகளிலொன்று. அது ஐந்துறுப்புக்களாலானதோர் யாப்புவிசேடம். அவ்வுறுப்புக்களாவன: பல்லவி, அநுபல்லவி, மூன்று கண்ணிகளடங்கிய சரணம், இப்பெயரை வகித்து பல்லவியும் அநு பல்லவியுமின்றிச் சரணங்கட்குரிய கண்ணிகளை மாத்திரம் பெற்று நடைபெறுவன சில சிந்துகள்.”³⁵

மேற்படி சான்றுகளைக் கருத்தில் கொண்டு நோக்கும்பொழுது, ‘சிந்து’ என்ற பாடல்வகையே கீர்த்தனைக்கு முன்னோடியாக இருக்கலாம்’ என்ற கருத்துநிலை நிலவியதன் அடிப்படையை நாம் ஒருவாறு தெரிந்து கொள்ளலாம். சிந்துப்பாடல்களில் ஒருவகை அமைப்பானது பல்லவி, அநுபல்லவி, மூன்று கண்ணிகளடங்கிய சரணம் ஆகிய கூறுகளுடன் திகழ்ந்தமையை நோக்கியவர்கள் கீர்த்தனையும் அத்தகு வடிவமைப்புடன் காட்சிதந்த நிலையில் ‘சிந்து யாப்பே கீர்த்தனையாக வளர்ச்சியுற்றது’ எனக் கருதியது இயல்பான ஒன்றேயாகும்.

மேலும், இவ்வாறு கீர்த்தனையைச் சிந்துப்பாடலுடன் தொடர்புறுத்திச் சிந்திப்பதற்கு தமிழின் ஏனைய பாவடிவங்களுக்கும் இவற்றுக்கமிடையிலான பயில்நிலை வேறுபாடொன்றும் துணைக் காரணியாயிற்று எனலாம். ஏனைய பாவடிவங்களான ஆசிரியப்பா, வெண்பா, கலிப்பா, வஞ்சிப்பா மற்றும் பாவினவடிவங்கள் ஆகியன இலக்கியப்பயிற்சியுடன் திகழ்ந்துவந்தவை. ஆனால் சிந்து வகைகள் மற்றும் கீர்த்தனை என்பன இசைப்பாடல்களாகவே பயின்று வந்துள்ளன. இவ்வாறான வேறுபாட்டு நிலையே இவ்விருபாடல்வகைகளையும் தனிநிலைப்படுத்தி நெருக்கமாகத் தொடர்புபடுத்தி நோக்குவதான மேற்கண்ட கருத்துநிலைக்கு ஒரு துணைக்காரணியாயிற்றென ஊகிக்க முடிகிறது.

பொதுவாகப் பாடல் வகைகளின் வரலாறு என்ற நிலையில் நோக்கும் போது சிந்து என்ற பாடல்வகையானது கீர்த்தனைக்கு மட்டுமன்றி மரபு சார்ந்த பல்வேறு பாவகைகளுக்கும் 'தோற்றமூலம்' எனக் கருதக்கூடியது. கலிப்பாவின் தாழிசைகள், சிலப்பதிகாரத்தின் வரிப்பாடல்கள், பாவினங்களிற் குறள்வெண்செந்துறை எனப்படும் இரண்டடி அளவொத்த அமைப்புடைய பாடல் முதலிய பலவும் அவற்றின் தொன்மையான வாய்மொழிநிலையில் சிந்து என்றநிலை சார்ந்த ஒரு வகைமையிலேயே பயின்றிருக்கக்கூடியன என்பது உய்த்துணர்ந்து கொள்ளக்கூடியதாகும். எழுத்துவடிவம் எய்தியநிலையிலேயே அவை ஒவ்வொன்றும் தனித்தனிப் பெயர்களுடன் இலக்கண அமைதியும் பெற்றன எனலாம்.

திருமுறை - திவ்வியபிரபந்தப் பரப்பிலே நாவுக்கரசரின் "தலையேநீ வணங்காய்" (திருமுறை: 4.9.1), திருமங்கை மன்னரின் "திருத்தாய் செம்போத்தே" (திவ்ய:1942) ஆகிய பாடற்பகுதிகள் சிந்துப் பாடல்களை நினைவூட்டுவன என 2ஆம் இயலில் நோக்கப்பட்டுள்ள செய்தியும் இங்கு நினைக்கத் தக்கது. இரண்டடியமைதிகொண்ட இப்பாடல்களை மட்டுமன்றித் திருமுறைகளிலுள்ள விருத்தம் என்ற வகைமைக்குரிய நான்கடிகள் கொண்ட "தோடுடையசெவியன்" (திருமுறை: 1.1.1) "நீளநினைந்தடியேன்" (திருமுறை:7.20.1) முதலிய பாடல்களையும் சிந்து எனச் சுட்டமுடியும் என்று ஆய்வாளர் இ.முருகையன் அவர்கள் ஆய்ந்து கூறிய செய்தியும் இங்கு தொடர்புபடுத்தி நோக்கப்படவேண்டியது.

"நீளநினைந்தடியேன்" பாடலை அவர் அமைத்துக்காட்டிய முறைமை வருமாறு: (முதலிரு அடிகள் மட்டும் இங்கு தரப்படுகின்றன)

“நீளநினைந்தடியேன் - உமை
நீத்தலுங் கைதொழுவேன்
வாளான கண்மடவாள் - அவள்
வாடிவருந்தாமே”⁸⁶

இ.முருகையன் அவர்களின் இப்பார்வை பொருத்தமானதாகவே தெரிகிறது. எனவே கீர்த்தனை உட்படப் பல பாடல்வடிவங்களின் தாய் சிந்து என்பதே உய்த்துணரக்கூடிய வரலாற்றுண் மையாகும்.

இந்த அடிப்படையில், ஆய்வாளர் பலரும் கருதுவது போல கீர்த்தனை யானது சிந்துவிலிருந்து வளர்ச்சியடைந்த வடிவம் எனக்கொள்வது ஏற்கக்கூடியதே. குறிப்பாக, திருமுருகன் அவர்கள் சுட்டியுள்ளதுபோல, “எடுப்பு முதலிய உறுப்புகளுடன் கூடிய சிந்துகள் 15ஆம்நூற்றாண்டி லேயே இருந்தன” என்ற அடிப்படையில் அத்தகு அமைப்பைத் தழுவிய தாகத் தமிழில் கீர்த்தனை உருவாகியிருக்கலாம் என்பது வரலாற்றுக்குப் பொருந்துவதே. ஒரு அம்சத்தை இங்கு தெளிவுபடுத்த வேண்டும். சிந்து என்பது வாய்மொழிமரபாகும். கீர்த்தனை செவ்வியலாக உருப்பெற்ற புத்தாக்கம் என்ற கணிப்புக்குரியது.

அதாவது, சிந்து வாய்மொழிமரபு என இங்கு சுட்டியது அதன் அடிப்படை நிலை பற்றிய கணிப்பிலேயேயாம். அண்ணாமலை ரெட்டி யாரின் காவடிச்சிந்து மற்றும் பாரதியார் போன்றோர் எழுத்தில் வடித்த சிந்துகள் என்பன மேற்படி வாய்மொழிமரபின் வழிநின்று, அவ்வோசை களை உள்வாங்கிப் புதியனவாகப் படைத்தவையாகும். இவற்றை வாய் மொழிப் பாடல்கள் எனமுடியாது. இவை கீர்த்தனை என்ற செவ்வியல் வடிவ உருவாக்கத்தின் ஒரு இடைத்தள நிலையில் பயின்ற புத்தாக்க வகைகளாகும். இவ்வாறு சிந்து அண்ணாமலை ரெட்டியார், பாரதியார் முதலியோரிடம் எழுத்துவடிவில் புத்தாக்கம் பெற்றமைக்கும் கீர்த்தனை யாகச் செவ்வியல் நிலையிலான வளர்ச்சி எய்தியமைக்கும் வேறுபாடுகள் உள. இவ் வேறுபாட்டு அம்சங்கள் தனிநிலை ஆய்வுக்குரியனவாகும்.

சிந்துவிலிருந்து செவ்வியலாக உருப்பெற்றதாகக் கருதப்படக்கூடிய கீர்த்தனை மரபானது தனது உருவாக்கநிலையிலே தனது கட்டமைப்புசார் கூறுகளைத் தொன்மையான ‘மேல்வைப்பு’ முறைமை சார்ந்த பாடல் மரபுகளிருந்து பெற்றுக்கொண்டிருக்கலாம். இவ்வாறு கொள்வது வரலாற்று முறைமைக்குப் பொருந்துவதே. மேலும், கீர்த்தனையின் இவ்வாறான உருவாக்கநிலையில் அதன் சமகாலக் கர்நாடக இசைச்சூழலும் அதிற்

செல்வாக்குச் செலுத்தியது என்பதையும் நாம் இங்கு கருத்துட்கொள்வது அவசியமாகும். கீர்த்தனை, கிருதி, பதம் முதலான பெயரமைதிகள் இதனை உணர்த்துவன. பல்லவி, அநுபல்லவி, சரணம் ஆகிய உறுப்பு நிலைசார் சொற்குறியீடுகளும் இவ்வாறான ஊகத்துக்குத் துணைநிற்பன வேயாகும். இச்சொற்கள் யாவும் வடமொழிசார்ந்தவை என்பது வெளிப்படையாகும்.

கர்நாடக இசைச் சூழலின் பங்களிப்பு

கர்நாடகஇசைமரபிலே தெலுங்கு மொழியில், கி.பி.15,16ஆம் நூற்றாண்டுகளில் வாழ்ந்தவரான தாளப்பாக்கம் அன்னமாசாரியார் (1424-1503) என்பார் 'சங்கீர்த்தனாஸ்' என்ற பெயரில் பல்லவி, அநுபல்லவி, சரணம் என்ற அமைப்புக் கொண்ட பக்திப்பாடல்களைப் பாடியுள்ளார் என்பது³⁷ இங்கு தொடர்புபடுத்தி நோக்கப்பட வேண்டிய முக்கிய வரலாற்று அம்சமாகும். மேற்படி அன்னமாசாரியாருக்கு ஏறத்தாள சமகாலத்தில் (கி.பி.15ஆம் நூற்றாண்டில்) தமிழகத்தில் வாழ்ந்தவராகக் கருதக்கூடிய தத்துவராயர் என்பாரின் பாடுதுறை என்ற பாடல்தொகுப்பில் சங்கீர்த்தனம் என்னும் பெயரில் அமைந்த சில பாடல்கள் வடிவநிலையில் அறுசீர் மற்றும் எண்சீர் கழிநெடிலடி ஆசிரியவிருத்தங்கள் ஆக அமைந்துள்ளன என்பதையும் மேலே நோக்கியுள்ளோம். தமிழ்க்கீர்த்தனை முதல்வரான முத்துத்தாண்டவரும் தமது பாடலொன்றில் 'கீர்த்தனம்' என்ற சொல்லைப் பயன்படுத்தியுள்ளார் என்பதும் (இதனை நாம் மேலே நோக்கியுள்ளோம்) இங்கு கவனத்துக்குரியது.

தமிழகத்தில் நாயக்கராட்சி மற்றும் மராட்டியராட்சி ஆகியன பரவத் தொடங்கியிருந்த 15-18 ஆம் நூற்றாண்டுச் சூழலில், மேற்படி ஆட்சி யாளர்களால் ஆதரிக்கப்பெற்ற கர்நாடக இசைமரபுசார் சிந்தனைகள் தமிழரின் இசைமரபில் செல்வாக்குச் செலுத்தின என்பது வரலாற்று உண்மையாகும்.

முத்துத்தாண்டவர் பாடிய பாடல்கள் கீர்த்தனம், பதம் என்பனவாகப் பெயர்சூட்டி வழங்கப்பட்டமைக்கும் பின்னர் கீர்த்தனையின் ஒரு வகை கிருதி எனப் பெயர்சூட்டப்பட்டமைக்கும் மேற்படி கர்நாடக இசைச் சூழலின் செல்வாக்கு முக்கிய காரணம் என்பது உய்த்துணரக்கூடியது. பல்லவி, அநுபல்லவி, சரணம் எனப்படும் உறுப்பு நிலைக் குறியீடுகளும் கர்நாடக இசைச்சூழலின் செல்வாக்கால் தமிழ்க் கீர்த்தனை மரபிற் பயிலத்

தொடங்கியவையேயாகும். (மேற்சுட்டியவாறான உறுப்புநிலைகளைச் சுட்டுவதற்கு தொல்தமிழ் இசைமரபிலே 'முகநிலை', 'கொச்சகம்', 'முரி' முதலிய இசைக்குறியீட்டுக் கலைச்சொற்கள் வழக்கிலிருந்தன என்பது இங்கு நினைத்தற்குரியது. இவை பற்றி மூன்றாம் இயலில் நோக்கியுள்ளோம். இவ்வாறு தமிழில் வழக்கிலிருந்த இசைக்குறியீட்டுக் கலைச்சொற்கள் மேற்சுட்டியவாறு வடசொற்களாக மாற்றமடைவதற்கு பின்புலமாகவிருந்த கர்நாடக இசைவரலாற்றின் மூலாதார அம்சங்கள் தனிநிலை ஆய்வுக்குரியன.)

4. பல்தள இயங்குநிலைகளில் கீர்த்தனைகள்

தமிழ் இசைப்பாடல்களின் வரலாற்றில் முத்துத் தாண்டவரை முதல்வராகக் கொண்டு தொடரும் கீர்த்தனை என்ற பாடல்மரபானது அரங்கிசை, நாடகம், நடனம் மற்றும் கதாகாலட்சேபம் ஆகிய நிகழ்கலைச் செயற்பாடுகளைத் தனது தளங்களாகக் கொண்டு பயின்று வருகின்ற தென்பதை முன்னரே நோக்கியுள்ளோம். இவ்வாறான தனது செயற்பாட்டுத் தளங்களின் பயில்நிலைகளில் அது எய்திவந்துள்ள பரிமாணங்கள் எத்தகையன என்பது இங்கு நம் கவனத்துக்குரியதாகிறது.

ஒரு கலைவடிவமானது தனது செயற்பாட்டுத் தளங்களின் சூழ்நிலை களுக்கேற்பத் தன்னை வடிவமைத்துக் கொள்ளக்கூடியது என்பது கலை வரலாறு உணர்த்திநிற்கும் பொதுவான செய்தியாகும். இதனை இன்னும் தெளிவாகக் கூறுவதானால் 'ஒருகலைவடிவமானது எவ்வகையான சுவைஞரையே நோக்கி செல்கிறதோ அவ்வகைச் சுவைஞரின் சுவைத்தல் முறைமைக் கேற்பத் தன்னை நெகிழ்த்திக்கொள்ளவேண்டியது அதன் நிலைபேற்றுக்கு அவசியமானதாகும். அவ்வாறு நெகிழ்த்திக்கொள்ளும் நிலையில் அக் கலைவடிவம் புதிய வளர்ச்சிநிலைகளையும் மாற்றங்களையும் எய்தும்.' இவ்வாறான பொதுநியதியானது கீர்த்தனை என்ற கலை வடிவத்தின் வரலாற்றுக்கும் பொருந்தும். இவ்வகையில் இவ்வடிவம் எய்திய வளர்ச்சி மற்றும் மாற்றம் என்பனவே இங்கு நம் கவனத்திற்கு வருகின்றன.

தன்னுணர்வு நிலையிலும் கற்பிதநிலையிலும்

முத்துத்தாண்டவர் தொடக்கிவைத்த கீர்த்தனை மற்றும் பதம் ஆகிய பாடல் மரபுகள் இறைபுகழ் பாடுதல் என்ற உள்ளடக்கத்தைக் கொண்டது

என்பதை முன்னரே நோக்கியுள்ளோம். இவற்றுள் கீர்த்தனை நேரடியாக இறைபுகழைப்பாட பதம் என்பது ஒரு உத்திமுறையாகவும் கற்பிதமாகவும் உருவாக்கப்பட்டதாகும். கீர்த்தனை பாடும்பொழுது பாடுபவர் தன்னுடைய இறையுணர்வுசார்ந்த எண்ணக்கோலங்களை நேரடியாக வெளிப்படுத்துகிறார். முத்துத்தாண்டவர், மாரிமுத்தாபிள்ளை ஆகியோரின் கீர்த்தனைகள் இவற்றுக்குச் தக்க சான்றுகளாகும்.

முத்துத்தாண்டவர் - 2

“சேவிக்க வேண்டுமையா..”³⁸

மாரிமுத்தாபிள்ளை - 8

“ஒருக்கால்சிவசிதம்பரம்..”³⁹

இவ்வாறு நேரடியாக தன்னுணர்வு நிலையில் பக்தியை வெளிப்படுத்தும் இவர்கள் பதங்கள் பாடும் நிலையில் தம்மை ஒரு கற்பிதநிலையில் பெண்களாக மாற்றிக்கொள்கிறார்கள். மேலே நாம் நோக்கிய “தெருவில் வாரானோ” என்ற பாடல் இதற்குத் தக்க சான்றாகும். இவ்வாறு கற்பிதமாகப் பாடும்பொழுது பழிப்பதுபோல் புகழ்தல் (நிந்தாஸ்துதி) நகைச்சுவை சார்ந்த சொற்களைக் கையாழுதல் என்பன பாடற்குவைக்கு அவசியமாகின்றன. உதாரணமாக மாரிமுத்தாபிள்ளையின் ஒரு பாடலையும் குறிப்பிடலாம்.

“ஏதுக்கித்தனை மோடி தானுமக்கென்.”⁴⁰

இவ்வாறான பதம் என்ற பெயர்சுட்டிய இந்தப்பாடல்வகையின் ‘நாயக - நாயகிபாவ’ப் பொருண்மைக்கு பண்டைத்தமிழ் மரபிலேயே வேர்கள் உள என்பதை முன்னர் நோக்கினோம். அத்துடன் மேற்படி பதங்களுக்கான சமகாலப்பின்புலக் காரணியாக, ஒரு அம்சத்தை இங்கு சுட்டுவது அவசியமாகிறது. அக்காரணி அக்காலப்பகுதியில் ஆலயங்களிலும் சிற்றரசர்கள் மற்றும் பிரபுக்கள் என்போரின் மாளிகைகளிலும் நிகழ்ந்த ஆடல் (நடன) நிகழ்வுகளாகும். இந்நிகழ்வுகளுக்குப் பயன்படவல்ல பாடல்களாகவே - ஆடலிற் புலப்படுத்தப்படும் மெய்ப்பாடுகளுக்கான உணர்வுத்தளங்களைச் சொல்வடிவில் வெளிப்படுத்தி நிற்கும் இலக்கிய ஆக்கங்களாகவே பதங்கள் உருவாகியிருக்கவேண்டும் என்பது உய்த்துணரக்கூடியது. நடனத்துக்கும் பதத்துக்குமுள்ள இவ்வறவு

நிலை தொடர்பாகப் புலவர் முனைவர் சே.இரகுராமன் அவர்கள் தந்துள்ள ஒரு வரலாற்றுக் குறிப்பு இங்கு நோக்கத்தக்கது.

“பதம் என்று இன்று வழக்கிலுள்ள நடன உருப்படிகளில் ஒன்றுநாயக்கர்காலத்தில் பதகவிதம் என்று அழைக்கப்பட்டது. இனிமையான சொற்களும் காதல் சுவைமிக்க லலிதபாவமும் இணைந்த பாடல் பதகவிதம் என்னும் வடிவ உருப்படியாகும்.”⁴¹

இவற்றை நோக்கும் பொழுது தமிழிற் கீர்த்தனை அறிமுகமாகும் பொழுதே இரண்டுவிதமான சமூகத்தேவைகளை மையப்படுத்தியதாக அது திகழ்ந்தமை தெளிவாகிறது. அவற்றுள் ஒன்று, இறையணர்வை வெளிப்படுத்துவதற்கான சமூகச்சூழலின் தேவை, இன்னொன்று நடனம் என்ற கலைக்கான, பயன்பாட்டுத் தேவையாகும். இவற்றில் இரண்டாவது தேவைக்குரிய பயன்பாட்டுநிலையில் தொடக்க கட்டத்திலே அது ‘மதுரபத்தி’ எனப்படும் உயர்ந்த ரசனைக்குரியதாக வெளிப்பட்டது. இவ்வாறான உயர் ரசனைக்குரிய வெளிப்பாட்டு நிலையை நாம் முத்துத் தாண்டவர் மற்றும் மாரிமுத்தாப்பிள்ளை போன்றோருடைய பதங்களில் காணலாம்.

ஆனால் இவ்வாறாக உயரிய உணர்வுநிலையின் வெளிப்பாடுகளாக பதங்கள் உருவான முறைமையானது நாளடைவில் மாற்றமடைந்தது. சபையிற் பாடக் கூசுமளவிற்கான சொற்பயிற்சி கொண்டனவாக அவை தரம்தாழ்ந்த வரலாறுகளும் பின்னர் அத் தாழ்ச்சியினின்று மீண்ட வரலாறுகளும் பதம் என்ற இவ்வடிவத்திற்கு உள. இத்தொடர்பில் இசையாய்வாளர் முனைவர் ராம.கௌசல்யா அவர்கள் தந்துள்ள மதிப்பீட்டுக்குறிப்பொன்று இங்கு நமது கவனத்திற்குரியது. முத்துத்தாண்டவர் மற்றும் மாரிமுத்தாப்பிள்ளை ஆகியோரின் பதங்களில் ‘கௌரவமான சிருங்காரம்’ பேசப்பட்டது எனக் குறிப்பிட்டவரான ராம கௌசல்யா அவர்கள் மேற்படி இருவருக்கும் பின் பதம் பாடுவதில் ஏற்பட்ட வீழ்ச்சியைப் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார்.

“இந்த நிலைக்குப்பின்வந்த புலவர்கள், பதங்களின் தரம் மிகவும் கீழிறங்கி, பச்சைச் சிருங்காரம் பாடத் தொடங்கிவிட்டார்கள். இதற்கு அக்காலத்தில் ஏற்பட்ட சமூதாய மாற்றமே காரணமாயிற்று. குறுநில மன்னர்களையும், ஜமீன்தார்களையும், செல்வந்தர்களையும் மகிழ்விக்க வேண்டிய கட்டாயச் சூழலில்

இயலிசைப் புலவர்கள் வாழ நேர்ந்தது. அவர்கள் தாம் இயற்றிய பதங்கள் வாயிலாகத் தங்களை ஆதரித்த புரவலர்களது அக வாழ்க்கையைச் சிறப்பித்தும் மிகைப்படுத்தியும் மகிழ்விக்கத் தொடங்கிவிட்டார்கள். கொச்சையான சொற்களையும் நிகழ்ச்சி வருணனைகளையும் கொண்ட பதங்கள் மிகஅதிகமாக இயற்றப் பட்டன⁴²

அரங்கிசையும் மனோதர்ம அம்சங்களும்

கீர்த்தனையினுடைய பத்தள செயற்பாட்டிலே பொதுவானதும் முதன்மையானதுமான பயில்நிலை அதன் அரங்கிசை நிலையாகும். இது மக்கள் வழக்கில் 'மேடைக்கச்சேரி' எனப்படும். இவ் அரங்கிசை நிலையிலே கீர்த்தனைகள் பாடப்படுவதில் சில மரபுகள் பேணப்படுகின்றன.

பொதுவாகப் பல்லவியுடன் பாடல் தொடங்கும். அடுத்து அநுபல்லவி பாடப்படும். பின்னர் பல்லவியை ஒருமுறை பாடியபின் சரணம் பாடப்படும். ஒவ்வொரு சரணத்தின் பின்னரும் பல்லவி மீண்டும் மீண்டும் பாடப்படும். இதுவே பொதுநிலை. பாடல்களின் பொருண்மைக்கேற்பச் சில சந்தர்ப்பங்களில் அநுபல்லவி முதன்மை பெறுவதும் உண்டு.

அரங்கிசை என்ற தளநிலையைப் பொறுத்தவரையில் முக்கியமாகக் கட்டவேண்டிய அம்சம் அது இசையுணர்விலே மிக உயர்ந்த தரத்தைப் பேணிக்கொள்ள வேண்டிய சூழல் என்பதாகும். இசைசார் சுவைத்திறன் கொண்டவர்களாக அரங்கிலே கூடியிருக்கும் சுவைஞர் மத்தியில் ஒரு பாடகர் தன்னுடைய இசைப்புலமையை வெளிப்படுத்தி நிலைநிறுத்த வேண்டிய சூழல் அது என்பது இங்கு முக்கியமாகக் குறிப்பிடப்பட வேண்டியது. எனவே பாடுபவர் சுவைஞரின் சுவைத்திறனை நிறைவு செய்யும் வகையில் பாடல்களை இசைக்கவல்லவராகவும் சுவைஞர்களைப் புதிய அநுபவங்களை நோக்கி இட்டுச் செல்லும் வகையில் 'மனோதர்ம' அம்சங்களைக் கையாள்வதில் வல்லவராகவும் திகழ வேண்டும்.

இவ்வாறு திகழ்வதற்கு அவர் சில இசையணிகளைக் கையாள வேண்டியவராகிறார். இவ்வாறான இசையணிகளாகவே சங்கதிகள், நிரவல், சிட்டைஸ்வரம், ஆலாபனை, தானம், ஸ்வரம் முதலியன பாடுதல் அரங்கிசை நிகழ்வில் அமைகின்றன. ஒரு அரங்கிசையிலே கீர்த்தனையென்ற பாவுடைய இவ்வாறான இசையணிகளால் அலங்கரிக்கப்பட்டு நிறைவான தோற்றத்தைப் பெறுகிறது. இவ்வாறாகக் கீர்த்தனையென்ற

பாடல் வடிவத்தின் அரங்கிசைச் செயற்பாட்டில் இசை அணிகள் என்ற அம்சம் முதன்மை பெற்று, சுவைஞார்களின் கவனத்தைப் பெறத் தொடங்கிய சூழலில்தான் அவ்வணிசார் அம்சங்களுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து நின்ற கீர்த்தனைப் பாடல்கள் கிருதியென்ற தனிப்பெயர் சுட்டி அடையாளப் படுத்தப்பட்டன எனலாம்.

கதைகூறும் நோக்கில் நாடகப் பாடலாக...

கீர்த்தனையானது நாடகப் பாடலாக செயற்பாடத் தொடங்கிய சூழலானது மேற்சுட்டிய அரங்கிசைச் சூழலினின்றும் அடிப்படையிலேயே வேறுபட்டதாகும். இச்சூழலானது சராசரி பொது மனித சமூகம் சார்ந்ததாகும். அப்பொதுமனிதச் சுவைக்கேற்பக் கதைகூறுவதற்கான செயன் முறையில் இசையைக் கருவியாகக் கொள்ளவேண்டிய தேவையின் விளைவுகளாக உருப் பெற்றவையே 'நாடகக் கீர்த்தனை'கள் என்பது நம் கவனத்திற்குரியது. அதாவது இன்னொரு வார்த்தையில் கூறுவதானால் கீர்த்தனையென்ற பாடல் வகையானது நாடகம் எனப்படும் சமூக ஊடகத்தின் தேவைக்கேற்ப தன்னை வடிவமைத்துக்கொண்ட ஒரு நிலையே 'நாடகக் கீர்த்தனை'யாகும்.

நாடகம் என்ற ஊடகமானது பொதுமக்களுக்கு பொருள் (கதையம்சம்) எளிதில் சென்று சேர்த்தக்க வகையில் அமையவேண்டிய ஒரு கலை வடிவமாகும். அவ்வகையில், இதில் இலகுவானதும் பேச்சுவழக்கோடு தொடர்புடையதுமான மொழி கையாளப்படவேண்டியது அவசியமாகிறது. இந்நிலையில், இதில் இடம்பெறக்கூடிய பாடல்களும் பொதுமக்களின் மொழிமரபுடன் நெருக்கமானதொடர்புடையனவாக அமைவேண்டிய தேவை ஏற்படுகிறது. இவ்வாறான அடிப்படையம்சங்களை உரியவாறு உணர்ந்து பேணிக்கொள்ள முற்பட்ட நிலையிலேயே தமிழின் கீர்த்தனையென்ற பாடல்வடிவம் நாடகக்கீர்த்தனையாக ஒரு தனிநிலை வளர்ச்சியைப் பெற்றது. சீர்காழி அருணாசலக்கவிராயரின் இராமநாடகக் கீர்த்தனை, கோபாலகிருண பாரதியாரின் நந்தன் சரித்திரக்கீர்த்தனை முதலியன தமிழின் 'கீர்த்தனைஇலக்கிய' வரலாற்றில் நிலைத்த இடம் பெற்றமைக்கு மேற்சுட்டியவாறான நாடகத்திற்குரிய அடிப்படையம்சங்களை உரியவாறு உணர்ந்தவர்களால் அவை உருவாக்கப்பட்டமையே முக்கிய காரணிகளாகும். இவ்வாறான நாடகக் கீர்த்தனைப் பாடல்களுக்குச் சில உதாரணங்களாக,

இராகம் - மத்தியமாவதி

தாளம் - சாபு

பல்லவி

“கொத்தி அடித்தானே இடித்தானே சடாயுராஜன்
கொத்தி கொத்தி அடித்தானே”

ஊனுபல்லவி

பத்துச்சீரத்திலும் தாளிலும் தோளிலும்
வெற்றிக்கரத்திலும் மாரிலும் தோரிலும்
தத்தித் தத்தித் பரந் தெத்திஎத்திகையால்
குத்திக் குத்திஎங்கும் சுற்றிசுற்றி மூக்கால் (கொத்தி)

ஏரணம்

ஆலகாலம் போலே சீறிஎதிர்த்தேறி உடம்பெங்கும் கீறி
கோலாகலத் தேரை மறித்து அச்சை முறித்து பத்துமுடியும்
பறித்து கலாலும் கையாலும் மேலே கிள்ளிக்கிள்ளி கண்டகன்
நாலைந்து குண்டலமும் தள்ளிமேல்வரும் அம்பெல்லாம்
வாலால் விழத்தட்டி வீணைக்கொடியையும் தூணியையும்
வெட்டி (கொத்தி)

(இராநாடகக்கீர்த்தனை- ஆரணிய காண்டம்: தரு-12)

என்ற பாடலையும் சுட்டலாம்.

இராகம் - புன்னாகவராளி

தாளம் - ஆதி

பல்லவி

ஐயே மெத்தக் கடினம் - உனக்கடிமை ஐயே மெத்தக் கடினம்

ஊனுபல்லவி

பொய்யாத பொன்னம்பலத் தையா யிருக்குமிடம்
நையாதமனிதர்க்கு உய்யாது கண்டுகொள்ளும் (ஐயே)

ஏரணம்

பாலகிருஷ்ணன் பணிந்திடுஞ் சீலகுருசிதம்பரம்
மேலே வைத்த ஆசையாலே காலனத்துப்போவேனென்று
சாத்திரம் நல்ல - சேத்திரம் நிற்பாத்திரம் ஞானநேத்திரங்கொண்டு
வாசியாலே மூலக்கனல் வீசியே சுழன்றுவரப்

புசைபண்ணிப்பணிந்திடு மாசறக்குண்டலியைவிட்

டாட்டுமே மனமுட்டுமே மேலோட்டுமே வழிகாட்டுமே

- இந்த (ஐயே)

(நந்தனார் சரித்திரக்கீர்த்தனைகள். பக்.118-119)

என்ற பாடலையும் சுட்டலாம்.

மேற்சட்டியவாறான நாடகக்கீர்த்தனைப்பாடல்கள் கதையம்சத்தை மிக எளிதாகக் காட்சிப்படுத்துவனவாகவும் கதை மாந்தரின் உள்ளத்துணர்வுகளையும் மெய்ப்பாடுகளையும் நாடகச்சுவைஞர்களுக்குத் தொற்றவைக்கும் பாங்கிலும் அமைந்துள்ளமையை உய்த்துணர முடியும்.

நாடகப்பாடலாக செயற்பாடு நிலையில் கீர்த்தனை, தரு என்ற பெயரைப்பெற்றது. “கதைச் செய்தியைத் தருகின்ற கீர்த்தனைக்கு மறுபெயர் தரு”⁴³ என்கிறது தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம். (ஈழத்து நாடகங்களிலே தரு என்றபெயர் கீர்த்தனை என்ற வடிவநிலை சார்ந்ததாக அன்றி இரண்டடிகளிலமைந்த பாடலைச் சுட்டிப் பயில்கின்றதென்பது இங்குபதிவு செய்யப்பட வேண்டிய செய்தியாகும்.)⁴⁴

கதாகாலட்சேபம் என்ற நிகழ்கலையில்

கதை கூறும் தேவைக்கேற்ப நாடகங்களில் பயின்ற கீர்த்தனையானது அத்தேவை சார் மற்றொரு நிகழ்கலையான ‘கதாகாலட்சேப’த்திலும் முக்கிய பங்களிப்புச் செய்து நிற்கிறது. 19ஆம் நூற்றாண்டின் நடுப் பகுதியில் தமிழகத்திற் பிரபலமாகிய இக் கதைக்கலையிலே கதையின் உணர்ச்சிபூர்வமான கட்டங்களை எடுத்துரைப்பதற்குக் கீர்த்தனை சிறப்பாகப் பயன்பட்டுவந்துள்ளது. இவ்வாறான பயன்பாட்டில் கீர்த்தனையின் செயற்பாட்டுத் தளநிலைகள் தொடர்பாக, ஆய்வாளர் முனைவர் அரிமளம் சு.பத்மநாபன் தந்துள்ள குறிப்பொன்று இங்கு நம் கவனத்துக்குரியதாகிறது. இக்குறிப்பானது கதாகாலட்சேபக் கலையில் கீர்த்தனையின் இயங்கு நிலையை நாடகமரபுடன் தொடர்புபுறத்தும் பாங்கில் அமைந்ததாகும்.

“கதாகாலட்சேபங்களில் பாடலின் அனுபல்லவியை முதலில் பாடிப்பிறகு பல்லவியைப் பாடுவார்கள். அனுபல்லவியின் முதலடியைப் பாடி அதில் நீண்ட ஆலாபனைசெய்து தனது இசைப்புலமையை வெளிப்படுத்துவர். இதே முறையில் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் பல பாடல்கள் அனுபல்லவியில்

துவங்கி பின்னர் பல்லவியைப் பாடுவார்கள். இதற்கு மற்றொரு காரணம் மின்வசதியோ, ஒலிபெருக்கி வசதிகளோ இல்லாத அக்காலத்தில் உச்சஸ்தாயியில் அமைந்த அனுபல்லவியில் பாடலைத் துவக்கி பிறகு மத்தியஸ்தாயி அல்லது மந்திரஸ் தாயியில் அமைந்த பல்லவியைப் பாடுவார்கள்.”⁴⁵

கீர்த்தனை அமைப்பானது கதாகாலட்சேபம் மற்றும் நாடகம் ஆகிய கலைகளின் பயில்நிலையில் எய்திவந்துள்ள பரிமாணங்களுக்கு இது ஒரு சான்று எனக் கொள்ளக்கூடியதாகும்

ஆடலின் இசைத்தளமாக.

இசைப்பாடலானது ஆடல் என்ற கலைவடிவத்துடன் அடிப்படையிலேயே நெருக்கமான தொடர்புகொண்டது என்பதை முன்னரே நோக்கியுள்ளோம். காலம்தோறும் இசைப்பாடல்கள் உருவாகி வளரும் போது அவற்றிற்கு உந்துசக்திகளாக ஆடல் மரபுகள் திகழ்ந்து வந்துள்ளன என்பது வரலாறு. கலிப்பா சிலப்பதிகாரத்தின் வரி குரவைப் பாடல்கள் சம்பந்தர் முதலியோரின் திருப்பதிகங்களின் பாடல்கள் அருணகிரிநாதரின் திருப்புகழ்ப் பாடல்கள் என்பன இவ்வகையான ஆடலின் உந்துசக்திப் பின்புலம் கொண்டவை என்பதை முன்னரே நோக்கியுள்ளோம். அவ்வகையில் கீர்த்தனையும் ஆடலோடு மிகநெருங்கிய பயில்நிலைகொண்டது. முத்துத் தாண்டவர் பாடிய பதங்கள் மற்றும் அவரைத்தொடர்ந்து பலரும் பாடி வரும் பதங்கள் என்பன இந்த ஆடல் தொடர்பினைச் சிறப்பாக உணர்த்தி நிற்பன.

இவ்வாறான ஆடல்தொடர்பின் மூலம் பதம், ஐதீஸ்சுவரம், ஐாவளி, ஸ்வரஐதி, தில்லானா ஆகிய வகைகளில் கீர்த்தனை பல்வேறு ஒலிக்கோலங்களைக் கொண்டதாக தன்னை வெளிப்படுத்தி - வந்துள்ளது - வருகிறது. நடன உருப்புகளில் இறுதியாக ஆடப்படும் தில்லானா என்பது இந்துஸ்தானி மரபில் 'தரனா' என வழங்கப்படுகிறது. இவை தாளச்சதிகளாகிய சொற் கட்டுகளையும் மோறாக்களையும் சாகித்தியங்களாகக் கொண்டவை.

நடன உருப்புகளின் சில வரிகள் சஞ்சாரிபாவத்தில் - குறித்த ஒருவரி பல்வேறு பாவங்களை வெளிப்படுத்தும் வகையில் - பாடப்படும். சில உருப்புகளின் சரணங்களில் பின்முடுகுகள், சொற்கட்டுகள், சுரக்

கோர்வைகள் முதலான சிறப்பு அணிகள் என்பன பயில்வதைக் காணலாம். இவை நாட்டியத்திற்கென்றே சிறப்பாக அமைந்த உருப்படிகளாகும். இவ்வகையில் ஊத்துக்காடு வேங்கடசுப்பய்யர் பாடல்கள் குறிப்பிடத்தக்க முக்கியத்துவமுடையன.

இவ்வாறான வெளிப்பாட்டு நிலையில் கீர்த்தனையானது செவிப்புலக் கலையாக மட்டுமல்லாது கட்புலக்கலையாகவும் சுவைஞரின் நெஞ்சத் தைத் தொட்டு நிலைத்தவாழ்வு பெற்றுள்ளது.

தொகுப்புரை

தமிழ் இசைப்பாடல் வகைகளில் தலைமைபெற்ற வடிவமாக இன்று திகழ்ந்துகொண்டிருக்கும் கீர்த்தனைபற்றிய இயல், இது. இதிலே, அப்பாடல் வடிவத்தின் இயல்பு, அதன் உருவாக்கம் மற்றும் அதன் செயற்பாட்டுத் தளநிலைகள் என்பன தொடர்பான முக்கிய அம்சங்கள் கவனத்திற் கொள்ளப்பட்டன. அவ்வகையில், இவ்வியலில் ஆய்வுக்குட்படுத்தப் பட்டவற்றின் தொகுநிலைக் குறிப்பு வருமாறு.

இப்பாடல்வடிவம் தனக்கெனத் தனித்தன்மை வாய்ந்த பண்புகளுடன் உருவான ஒன்று என்பதும், அது கீர்த்தனை, கிருதி, பதம் ஆகிய மூன்று வகைமைகளில் பெயர்சுட்டப்பட்டு வழங்கிவருகின்றது என்பதும், அரங்கிசை, நாடகம், நடனம் மற்றும் கதாகாலட்சேபம் (இசை விரவிய உரைகதை) ஆகியன அதன் செயற்பாட்டுத் தளநிலைகளாக உள்ளன என்பதும்,

கீர்த்தனையானது பல்லவி, அநுபல்லவி, சரணம் ஆகிய உறுப்புக்கள் கொண்ட ஒரு கட்டமைப்பாக இலக்கணம் கூறப்பட்டு வந்துள்ளது என்பதும், இவ்வகையில் வண்ணச்சரபம் தண்டபாணிசுவாமிகள், புலவர் குழந்தை ஆகியோர் தந்துள்ள இலக்கணங்கள், அவை தொடர்பாக முன்வைக்கப்பட்டுள்ள கருத்துக்கள் என்பன கீர்த்தனையின் கட்டமைப்பைப் புரிந்துகொள்ளத் துணைபுரிவனவாக உள்ளன என்பதும்,

தமிழில் கீர்த்தனையின் வரலாறானது, கி.பி.16-17ஆம் நூற்றாண்டுகளில் வாழ்ந்தவராக அறியப்படும் முத்துத் தாண்டவர் பாடல் களிலிருந்தே தொடங்குகின்றது என்பதும், அவரே கீர்த்தனையின்

ஒருவகைமையான பதம் என்பதனையும் முதலில் பாடியுள்ளார் என்பதும்,

கீர்த்தனை உருவாக்கத்திற்கான மூலங்கள் இருவகையில் நோக்குதற் குரியன என்பதும், ஒன்று பொருண்மையும் சூழலும் மற்றயது கட்டமைப்புநிலையாகும் என்பதும்,

பொருண்மையும் சூழலும் என்ற நிலையில் இறைபுகழை இசையுடன் பாடுதல், கோயிற் சூழல் மற்றும் அகப்பொருட்சார்பு என்பவற்றுக்குத் தொல் தமிழ் மரபில் வேர்கள் உள்ளன என்பதும், அவ்வகையில் அவற்றின் தொடர்ச்சிகளாகவே கீர்த்தனை மற்றும் பதம் என்பன கொள்ளத்தக்கன என்பதும்,

கட்டமைப்புநிலையிலே, கீர்த்தனை வடிவமானது தொன்மையான ஒத்தாழிசைக்கலிப்பாவை நினைவுக்கு இட்டு வருவது என்பதும், பண்டைய மேல்வைப்புப்பாடல் மரபுகளிலிருந்து கட்டமைப்புக் கூறுகளைப் பெற்றுக் கொண்ட இப்பாடல் வடிவம் சிந்து என்ற வாய்மொழிமரபின் செவ்வியலாக உருப்பெற்று வளர்ந்ததாகும் என்பதும், இவ்வாறான இதன் உருவாக்க வரலாற்றிலே கர்நாடக இசைமரபும் முக்கிய பங்களிப்புச்செய்துள்ளது என்பதும்,

பத்தள இயங்குநிலையிலே, கீர்த்தனை சூழலுக்கேற்பத் தன்னை நெகிழ்த்தி வளர்த்துக்கொள்ளும் ஒரு கலைவடிவமாகவே திகழ்ந்து வந்துள்ளது - திழ்ந்துவருகிறது என்பதும், அவ்வகையில்,

தொடக்கத்தில் தன்னுணர்வு மற்றும் கற்பிதநிலை என்பவற்றின் தளத்தில் வெளிப்பட்ட பாடல்வடிவம் அது என்பதும், கற்பித நிலை சார்ந்ததான பதம் என்ற வெளிப்பாட்டுநிலையானது 'மதுரபக்தி' என்ற கௌரவ நிலையைக் கடந்து வெற்றுச் சிருங்காரமாகத் தரம் தாழ்ந்து மீண்ட வரலாறுகளும் உள என்பதும்,

அரங்கிசையின் தலையாய வடிவம் என்ற நிலையில் கீர்த்தனை ஒரு உயர் தரத்தைப் பேணிக்கொள்வதில் முன்னிற்கிறது என்பதும், அவ்வகையில் மனோதர்ம சங்கீதத்திற்கு வளம் சேர்க்கிறது என்பதும், நாடகம் என்ற ஊடகத்தில் கீர்த்தனை பொதுமக்களின் சுவை நிலைக்கும் அவர்களின் மொழிக்கும் மிக நெருக்கமாக வரலாயிற்று

என்பதும், கதாகாலட்ஷேபத்திலும் சங்கரதாஸ்சுவாமிகளின் நாடகங்களிலும் அனுபல்லவியை முதலில் பாடும் முறைமை பயின்றது என்பதும்,

ஆடற்கலை (நடன)த் தொடர்பின் மூலம் பதம், ஜதிஸ்வரம், ஸ்வரஜதி, ஐாவளி, தில்லானா ஆகிய வகைகளில் கீர்த்தனை பல்வேறு ஒலிக் கோலங்களைக் கொண்டதாக தன்னை வெளிப்படுத்தி வந்துள்ளது என்பதும், இவ்வாறான வெளிப்பாட்டு நிலையில் கீர்த்தனையானது செவிப்புலக் கலையாக மட்டுமல்லாது கட்புலக்கலையாகவும் சுவைஞரின் நெஞ்சத்தைத் தொட்டு நிலைத்த வாழ்வு பெற்றுள்ளது என்பதும் இவ்வியலில் சுட்டப்பட்டவற்றின் தொகுநிலைக்குறிப்புகளாகும்.

அடிக்குறிப்புகள்

1. பார்க்க: கௌசல்யா. முனைவர்.இராம. தமிழிசை ஓர் ஆய்வு: அரங்கிசைவடிவங்கள். மீனாம்பிகைப் பதிப்பகம், தஞ்சாவூர், 2001,பக்.1-3
2. மேற்படி. பக்.82-83
3. தண்டபாணி சுவாமிகள். வண்ணச்சரபம். அறுவகையிலக்கணம். பதி. உரை. புலவர். ப.வெ. நாகராசன், தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர். 1990. பக்.307-9
4. மேற்படி. ப. 308
5. மேற்படி.
6. மேற்படி.
7. குழந்தை, புலவர். யாப்பதிக்காரம். பாரி நிலையம், சென்னை. 1959. பக்.96-97
8. மேற்படி.
9. திருமுருகன்,முனைவர். இரா. பாவலர் பண்ணை, "ஏழிசைச் சூழல்", புதுச்சேரி. 1997. பக்.136-140.
10. மேற்படி.136.
11. தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம் -தொகுதி 2 ஆசிரியர்: முனைவர் வீ.ப.கா. சுந்தரம். புாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகம். புதுச்சேரி. 2006. பக்.42-43
12. தளபாண்டியன், து.ஆ. இசைத்தமிழ் வரலாறு, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர். 2001. ப.55
13. மேற்படி.
14. Arunachalam,M., An Introduction to the History of Tamil Literature. Gandhi Vidyalayam Thiruchitrabalam. 1974.pp.42-51.

15. மேற்படி.ப.42
16. சுப்புலட்சுமி, முனைவர் திருமதி.செ. முத்துத்தாண்டவர் பாடல்கள், முனைவர் பட்ட ஆய்வேடு, சென்னைப் பல்கலைக்கழகம், 2002, (நூல்வடிவில் வெளியிடப் பட்டது). ப.18
17. Arunachalam, M., மேற்குறிநூல். மேற்படி ப.
18. தத்துவராயர், பாடுதுறை, பதி.க.முருகேசமுதலியார், ஆதிகலாநிதி அச்சுக்கூடம், சென்னை, 1887. பக்.50-67
19. முத்துத்தாண்டவர் கீர்த்தனை, இரத்தின நாயக்கர் ஸன்ஸ், சென்னை 1953. வேறுபல நிறுவனங்களாலும் இந்நூல் பலமுறைபதிப்பிக்கப்பட்டுள்ளது.
20. மேற்படி. ப. 1
21. மேற்படி. ப. 3
22. மேற்படி. ப. 51
23. தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம் -தொகுதி 2 ப. 135
24. சுப்பிரமணியன், ச.வே இலக்கணத்தொகை யாப்பு-பாட்டியல், தமிழ்ப் பதிப்பகம் சென்னை, 1978 ப. 82
25. சித்தர் பாடல்கள், பதி. த.கோவேந்தன். 6ஆம் பதி. பும்புகார பதிப்பகம், சென்னை. 2001. ப.146
26. சுப்பிரமணியன், ச.வே இலக்கணத்தொகை யாப்பு-பாட்டியல். ப.102
27. தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம் -தொகுதி 2 ப. 136
28. மேற்படி.
29. மேற்படி.
30. நா.சுப்பிரமணியம். "தமிழ் யாப்பு வளர்ச்சி" கலாநிதி (Ph. D) பட்ட ஆய்வேடு. யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம். இலங்கை. (தட்டச்சுப்படி) ப. 270
31. Meenakshisundaram , T.P. A History of Tamil Literature, Annamalai University, Annamalai Nagar, 1965. p.171
32. திருமுருகன், இரா. பாவலர் பண்ணை, ஏழிசைச் சூழல், புதுச்சேரி. 1997. ப.136
33. திருமுருகன், முனைவர். இரா. சிந்துப்பாடல்களின் யாப்பிலக்கணம், பாவலர் பண்ணை, புதுச்சேரி.1993.ப.108
34. மேற்படி ப.109
35. குப்புசாமிமுதலியார், கல்குளம் (பதி) சென்னிகுளஅண்ணாமலை ரெட்டியாரின் சுப்பிரமணியர் காவடிச்சிந்து. மினர்வா அச்சகம், சென்னை. 1902. முகவுரை. ப.3
36. முருகையன், இ. "முந்தியும் இருந்த சிந்துகள்" நாவலர் மாநாடு விழா மலர், ஆறுமுக நாவலர் சபை, கொழும்பு.1969. பக்.55-60

37. ரங்கராமானுஜ அய்யங்கார், ஆர். பூநீகிருதி மணிமாலை 2ஆம் பதி. பாப்கோ பிரஸ், சென்னை, 1964. ப.10.
38. முத்துத்தாண்டவர் கீர்த்தனை. மு.நா. ப.2
39. மேற்படி. ப.64
40. மேற்படி. ப. 76
41. இரகுராமன், முனைவர் சே. தமிழர் நடன வரலாறு, நந்தினி பதிப்பகம், சென்னை. 2006. ப.183
42. கௌசல்யா.முனைவர். ராம. தமிழிசை ஓர் ஆய்வு: அரங்கிசை வடிவங்கள். மு.நா. பக். 86-7
43. தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம் - தொகுதி. 1 ப..208
44. நா.சுப்பிரமணியம். "தமிழ் யாப்பு வளர்ச்சி கலாநிதி" (Ph. D) பட்ட ஆய்வேடு. மு.கு. பக்.276-277
45. பத்மநாபன், முனைவர் அரிமளம்.சு தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசைக்கூறுகள். 2ஆம் பதி. இசைத் தென்றல், புதுச்சேரி. 2001. ப.25

நிறைவுரை

“தமிழில் இசைப்பாடல்வகைகள் - அறிவனாரின் பஞ்சமரபுநூலை மையப்படுத்திய ஒரு நுண்ணாய்வு” என்ற தலைப்பிலான இவ்வாய்வானது, தமிழிலே பண்டைக்காலம் முதல் அண்மைக்காலம்வரை பயின்றுள்ள இசைப்பாடல் வடிவங்களைப்பற்றிய ஒரு தொகுநிலைப்பார்வையாகும். இப்பார்வைக்குப்பயன்படக்கூடிய முக்கிய கருவிநூல் என்ற வகையில் அறிவனாரின் பஞ்சமரபு என்ற இசையிலக்கணநூல் இவ்வாய்வில் மையப்படுத்தப்பட்டது. இவ்வகையில் மேற்கொள்ளப்பட்ட இந்த ஆய்வேட்டின் ஐந்து இயல்களிலும் ஆராய்ந்துரைக்கப்பட்டவற்றின் முடிவுகள் இங்கு நிறைவுரையாக முன்வைக்கப்படுகின்றன.

- குறித்த ஓசை மீண்டும் மீண்டும் வரும் பண்பு, தாளஅமைதி மற்றும் மெல்லின எழுத்துக்கள், நெட்டெழுத்துக்கள் என்பன மிகுதியாகப் பயிலும்நிலை என்பன இசைப் பாடல்களுக்கான சிறப்புக்கூறுகளாகும். குற்றெழுத்துக்கள் இணைந்து பயிலும் நிலையிலும் சிறப்பான இசைக்கோலங்கள் (முடுகியல், அராகம்) ஏற்படும் என்பதும் இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது. இத்தகு பண்புகளே பொதுவான பாவகையினின்றும் இசைப் பாடல்களை வேறுபடுத்தி நிற்பன.

தமிழின் இசைப்பாடலின் வரலாறானது சங்ககாலத்தின் கலிப்பா, பரிபாட்டு முதலியவற்றிலிருந்து தொடங்குகின்றது. சிலப்பதிகாரத்தின் வரி மற்றும் குரவைப்பாடல்கள் மற்றும் பக்தி இலக்கியத்தின் பன்முகந்த பாடல்கள் என்பவற்றையுள்ளடக்கி அண்மைக்காலக் கீர்த்தனை வரை நீண்டதொரு வரலாற்றுத் தொடர்ச்சி அதற்கு உளது.

தமிழில் காலவெள்ளத்தால் அழிந்தனபோக இன்று எமக்குக் கிடைக்கும் முக்கிய இசையிலக்கண நூலான பஞ்சமரபு கி.பி10ஆம் நூற்றாண்டுக்கு முன்பின்னான இசைச்சூழலைப் பிரதிபலிப்பது. பதிப்புநிலையில் ஒரு 'செம்பதிப்பை' அந்நூல் அவாவிநிற்கிறது.

தமிழின் இசைப்பாடல்களின் மரபு தொடர்பாக இசை இலக்கண நூலான பஞ்சமரபு நூல் தருகின்ற செய்திகளை உறுதி செய்து

கொள்வதற்கும் அந்நூலின் பார்வைக்குட்பட்டிராதனவும் பிற்பட்டனவுமான இசைப்பாடற்பரப்பைத் தெரிந்து தெளிவதற்கும் இயற்றமிழ் சார்ந்தனவாகிய தொல்காப்பியம், யாப்பருங்கலம் என்பனமுதல் தண்டபாணிசுவாமிகளின் வண்ணத்தியல்பு, அறுவகையிலக்கணம், முனைவர் இரா.திரு முருகனின் சிந்துப்பாவியல் வரையான நூல்கள் துணைபுரிகின்றன.

நாட்டார்வழக்காற்றியல் சார்ந்த வாய்மொழிமரபிலிருந்து செவ்வியலை நோக்கிய ஒரு வரலாற்று வளர்ச்சிப் போக்கை தமிழரின் இசைப்பாடல் வரலாற்றில் இனம் காணமுடிகின்றது.

தமிழின் தொன்மையான இசைப்பாடல்வகையான கலிப்பா பண்டைய நாடக மரபுசார் பாடல்களிலிருந்து வளர்ச்சி பெற்றதாகும். அதன் ஒரு முக்கிய பாடல்வகையாக அமைந்தது ஒத்தாழிசைக்கலிப்பா. அதன் தாழிசை என்ற உறுப்புநிலையே பின்னாளில் விருத்தம் முதலிய பாவின வடிவங்களுக்கும் பதிகம் முதலிய கட்டமைப்பு முறைகளுக்கும் முன்னோடியாக அமைந்தது.

கலிப்பாவின் தேவர்பராஅய முன்னிலைசார் ஒத்தாழிசைக் கலிப்பா மற்றும் பரிபாட்டு என்பனவே பண்டைய தமிழர் சமூகத்தின் வழிபாட்டு மரபுசார் சூழல்களுடன் தொடர்புகொண்டிருந்ததுடன் அவை தம்முள் சிற்சில வேறுபாடுகள் கொண்டிருந்தனவுமான பாடல் மரபுகளுமாகும்.

பண்ணத்தி என்ற தொல்வடிவநிலைபற்றி ஊகங்களே நமக்குக் கிடைக்கின்றன. அது பண்டைய இசை மற்றும் நாடக மரபுகளில் வழக்கிலிருந்ததாகும். ஆனால் அது பாட்டு என்ற கணிப்புக்கு உட்படவில்லை என்பதே தொல்காப்பிய மரபின்மூலம் நாம் அறியும் செய்தியாகும்.

சிலப்பதிகாரத்தின் வரி மற்றும் குரவை ஆகிய வகைகளிலான பாடற்பரப்பிலே தமிழின் இசைப்பாடல் மரபின் ஒருசெழுமையான வரலாற்றுக்கட்டத்தைத் தரிசிக்க முடிகிறது. கலிப்பா, பரிபாட்டு முதலியன புலப்படுத்தி நிற்கும் ஒரு கூட்டு வடிவநிலையிலிருந்து மாறுபட்டதான ஒரு தனிநிலைப்பாடல்களின் வரலாற்றை அவை தொடக்கி வைக்கின்றன.

பக்தி இயக்கத்தின் பண்குமந்த பாடற்பரப்பானது தனக்கு முற்பட்ட தான சிலப்பதிகாரம் தோற்றுவித்த தனிநிலைப்பாடல் மரபின் இன்னொரு வளர்ச்சிக்கட்டத்தைக் காட்டுவது. இவ்வகையில் விருத்தம் என்ற பாவினம் பல்வகை ஓசைச் சிறப்புக்களுடன் பயிலத் தொடங்கிவிட்டது.

சம்பந்தர் இசைப்பாடல் மரபில் பல பரிசோதனைகளை மேற்கொண்டவர். அவருடைய “மாதர்மடப்பிடி..” என்ற பதிகமானது தமிழின் இசைப்பாடலின் உருவாக்கம் மற்றும் ‘இசைப்புணர்ப்பு’ என்பவற்றின் வரலாற்றிலே ஒரு புதிய பரிணாமத்தின் குறியீடாகக் கொள்ளத்தக்கது.

இசைப்பாடலுக்குரிய சொற்கள் தொடர்கள் அடிகள் மீண்டும் மீண்டும் வருவதாகிய இசைப்பாடற்பண்பு கலிப்பாமுதல் கலித்தொகைப் பாடல்கள், சிலப்பதிகாரப்பாடல்கள் என்பவற்றில் தன்னை இனம் காட்டி வந்துள்ளது. பக்தி இலக்கியத்தில் அது ‘மேல்வைப்பு’ என்ற முறைமையாகச் சிறப்புநிலை வளர்ச்சி பெற்றிருந்தது. மேலும் கலிப்பா, பரிபாட்டு ஆகியவற்றில் பயின்ற முடுகியல், அராகம் ஆகிய இசைப்பண்புகள் பக்தி இலக்கியத்தில் தொடர்ந்து பேணப்பட்டன. இவ்வாறான பக்தி இலக்கியப் பயில்நிலைகளின் தொடர்ச்சியும் வளர்ச்சியுமாகவே பின்னாளில் வண்ணம், கீர்த்தனை ஆகிய பாவடிவங்கள் உருவாயின. குறிப்பாகக் கீர்த்தனை என்ற பாடல்வகை ஒரு முழுமைபெற்ற இசை உருப்படியாக உருப்பெறுவதற்கு மேற்கூறியவைகளே அடிப்படைகளாயின.

பஞ்சமரபு நூல் சுத்தம் சாளவம், தமிழ் முதலான வகைகளில் பாவகைகளை நோக்கியது. பாடல்களுக்கு இசைபுணர்ப்பது தொடர்பான பல கருத்துக்களை அது முன்வைத்துள்ளது. இவற்றின்மூலம் வளமான தொரு இசைச்சூழலை அது உணர்த்தி நிற்கின்றது. எனினும் அங்கு சுட்டப்பட்ட பஞ்சமரபின் வெண்பாக்களும் உரைவிளக்கங்களும் அவ்வாறான வளமான சூழலைத் தெரிந்து தெளிவதற்கான விரிவும் பொருள்தெளிவும் கொண்டனவாக இல்லை.

பஞ்சமரபு சிந்து முதல் தேவபாணி ஈறாகவுள்ள எட்டு இசைப்பாடல் வகைகள் பற்றிப் பேசுகிறது.

சிந்து என்ற இசைப்பாடல் வகைக்கு பஞ்சமரபு உரை தரும் இலக்கணம் மற்றும் சான்றுப்பாடல்கள் என்பன தமிழ்மரபிலே அப்பாடல்வகை தொடர்பாக நிலவிவரும் பொதுவான கருத்து நிலையினின்று ஓரளவு வேறுபட்டுள்ளன. எனவே, அவை அந்நூலின் காலப்பகுதியில் நிலவிவந்துள்ள அப்பாடல் வகை பற்றிய கருத்து நிலைகளிலொன்றாக இருக்கலாம் என்பது உணர்த்தப்பட்டது. சான்றுப் பாடல்களை மீட்டுருவாக்கம் செய்து பொருத்தம் காணும்சிந்தனை மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது.

இப்பாடல்வகை பண்டைய இசை மற்றும் நாடகம் என்பன சார்ந்த வாய்மொழிமரபிலிருந்து உருவானதென்பதில் பஞ்சமரபும் பின்னைய சிந்துமரபும் ஒத்த கருத்தடையன.

பஞ்சமரபு சுட்டும் ஏனைய பாவகைகளில் திரிபதை, சவலை, சம்பாதம், செந்துறை, வெண்டுறை என்பன தொடர்பாகப் பஞ்சமரபு தருகின்றசெய்திகள் தொல்காப்பியமரபு, யாப்பருங்கலமரபு, வீர சோழியம் மற்றும் சிலப்பதிகார அடியார்க்கு நல்லாருரை முதலியன தரும் அவ்வவ்வகைசார் இலக்கணங்கள் மற்றும் சான்றுகள் என்பவற்றோடு பெரிதும் ஒத்தநிலையில் உள்ளன.

செந்துறை என்பது பாடலுக்குரிய இசைமரபாகவும் வெண்டுறை என்பது பாடலும் ஆடலும் இணைந்த இசைமரபாகவும் திகழ்வன என்பது தொடர்பாக மேற்கூட்டிய ஏனைய நூல்கள் பலவும் விரிவாகப் பேசியிருக்க, பஞ்சமரபு அவைபற்றிச் சுருக்கமாகவே பேசியுள்ளது.

தேவபாணி பற்றிய பஞ்சமரபின் கருத்துநிலை சிலப்பதிகாரத்தின் அடியார்க்குநல்லாருரைக் கருத்துடன் ஒத்துள்ளது. அவ்வகையில் இருநூல்களும் ஒத்த சிந்தனைச் சூழலைப் புலப்படுத்துவன.

பஞ்சமரபின் பாப்பகுப்புமுறைமையில் இசையியல் நோக்கிலான ஒரு அணுகுமுறை உள்ளமையை உய்த்துணரமுடிகிறது. முதலில் அது வாய்மொழிமரபுசார்ந்த சிந்து என்ற பாடல் வகையைக் கவனத்தில் கொண்டுள்ளது. அடுத்து, அடியமைதி, சீரமைதி கொண்ட வகைப்பாட்டை (திரிபதை, சவலை, சம்பாதம்) முன்வைத்த அந்நூல், பின்னர் மரபுசார்ந்த இசைப்பாடல்கள் (செந்துறை), நடனப் பயில்

நிலை கொண்ட இசைப்பாடல்கள் (வெண்டுறை), தெய்வ வழி பாட்டுக்குரிய இசைப்பாடல்கள்(தேவபாணி), ஒலிக்கோலச் சிறப்புக் களுடன் கட்டமைக்கப்படும் இசைப்பாடல்கள்(வண்ணம்) என்பவற்றைக் கவனத்திற் கொண்டுள்ளமை அதன் வகைப்பாட்டில் புலனாகின்றது.

பஞ்சமரபின் பாப்பகுப்புபற்றிய விளக்கத்தில் ஈற்றில் இப் பொருண்மையுடன் தொடர்புடைய இசைநுணுக்கம் என்ற மறைந்த நூலின் பாப்பகுப்பு முறை மற்றும் இசைப்பா, இசையளவுபா என்ற சிந்தனை முறைமை என்பன ஒப்பீட்டுரீதியில் சுருக்கமாக நோக்கப்பட்டன. இத்தொடர்பில் மேலும் சிந்தனைக்கு இடமுளது என்பது சுட்டப்பட்டது.

இசைப்பாடலின் முக்கிய பண்புகளிலொன்றான குறித்தஓசை மீண்டும் மீண்டும் வருதல் என்ற அம்சத்தை நுனித்து நோக்கும் பார்வையே வண்ணம் என்ற எண்ணக்கருவின் அடிப்படையாகும். தொடக்கத்தில் வண்ணம் என்ற பார்வை பாடலின் ஒலிக்கோலச்சிறப்பு என்ற அடிப்படையில் எழுத்து, அசை, சீர் முதலிய கூறுகளை மையப்படுத்திய பார்வையாக வெளிப்பட்டது. (தொல்காப்பியம் முதல் யாப்பருங்கல விருத்தியுரைவரையான இலக்கண முயற்சிகள் சட்டும் வண்ண இலக்கணம் இவ்வகையானதேயாகும்.)

வண்ணம் என்பது ஒரு பாடும் முறைமை மற்றும் பாடல் வகை என்ற கருத்தில் பயின்ற நிலையை (பெருவண்ணம், இடைவண்ணம், வளப்புண்ணம், சிறுவண்ணம், பாணர் புணர்த்த வண்ணம் என்பனவாக) நாவுக்கரசர் சம்பந்தர் ஆகியோரின் பாடல்கள் பெரியபுராணம், பஞ்சமரபு மற்றும் அதனுரை, சிலப்பதிகார அடியார்க்குநல்லாருரை என்பன உணர்த்திநிற்பன.

வண்ணப்பாடலின் உருவாக்கப்பின்புலம் என்ற வகையிலான வடிவ வரலாறு சம்பந்தர் பாடல்களின் சந்த அமைப்புடன் தொடங்குகின்றது. ஆடல் மற்றும் தாள இசை என்பவற்றால் உணர்வுந்துதல் பெற்ற நிலையிலேயே திட்டப்பாங்குடன் இவ்வகைப்பாடல்கள் உருவாகின. (சம்பந்தர் முதல் அருணகிரிநாதர் வரையான வரலாற்றுப்போக்கு இதனை உணர்த்திநிற்பது.) அருணகிரிநாதரிடத்தில் திருப்புகழாக இப்பாடல் முறைமை இசைநிலைசார் உச்சக்கட்ட வளர்ச்சி எய்தியது.

சந்தக்குழிப்பு, கட்டளை என்னும் பெயர்களிலான இசைசார் சிந்தனைகள் வளர்ச்சியடைந்தமை இக்காலப்பகுதியின் குறிப்பிடத்தக்க ஒரு முக்கிய அம்சமாகும்.

வண்ணம் என்ற பெயர்சுட்டியும் கலை முதலிய உறுப்பு நிலைகளின் இலக்கணங்கள் சுட்டியும் தனியொரு பாடல் வகையாக வண்ணத்தை இனங்காணும் முறைமை அருணகிரிநாதருக்கு முன்பே உருப்பெறத் தொடங்கிவிட்டது. வண்ணப்பாடல் முறைமை இறைபுகழ்பாடும் மரபிலும் அகப்பொருள் மரபிலும் பேணப்பட்டு வருகிறது. இவ்வகையில் சந்தம், துள்ளல் என்னும் வகைகள் சார்ந்த ஒத்திசைவுப் பண்பு தமிழ் இசைப்பாடல் மரபில் நிலைத்துள்ளது.

வண்ணப்பாடலின் ஒத்திசைவுப்பண்பானது இசைப்பாடல் மரபிலே குறிப்பாக ஆடல்சார்மரபிலே தனிக்கவனத்தைப் பெற்றுள்ளது. காவடிச்சிந்துப் பாடல்களிற் காணப்படும் முடுகியல் அம்சம் நாட்டியக் கீர்த்தனைகளில் இடம்பெறும் சொற்கட்டுக்கள் என்பன மேற்சுட்டிய வண்ணமுறைமையின் ஒத்திசைவுப்பண்பானது இசைச் சூழலில் பேணப்பட்டு வந்துள்ளமுறைமையை உணர்த்தி நிற்பனவாகும்.

கீர்த்தனை என்ற பாடல்வடிவமானது பல்லவி, அநுபல்லவி, சரணம் ஆகிய உறுப்புக்கள் கொண்ட ஒரு கட்டமைப்பாக தனக்கெனத் தனித்தன்மைவாய்ந்த பண்புகளுடன் உருவான ஒன்று. அது கீர்த்தனை, கிருதி, பதம் ஆகிய மூன்று வகைமைகளில் பெயர்சுட்டி வழங்கிவருகின்றது. அரங்கிசைச்சூழல், நாடகம், நடனம் மற்றும் கதாக்காலட்சேபம் ஆகியன அதன் செயற்பாட்டுத் தளங்களாக உள்ளன.

தமிழில் கீர்த்தனையின் வரலாறானது, கி.பி.16-17ஆம் நூற்றாண்டுகளில் வாழ்ந்தவராக அறியப்படும் முத்துத்தாண்டவர் பாடல்களிலிருந்தே தொடங்குகின்றது. அவரே கீர்த்தனையின் ஒருவகைமையான பதம் என்ற பாடல் வகையையும் முதலில் பாடியுள்ளார்.

கீர்த்தனை, பதம் என்பன புலப்படுத்தி நிற்கும் 'இறைபுகழை இசையுடன் பாடுதல், கோயிற் சூழல்சார்பு மற்றும் அகப்பொருட்சார்பு' என்பவற்றுக்குத் தொல் தமிழ் மரபில் வேர்கள் உள்ளன. அவ்வகையில் அவற்றின் தொடர்ச்சியாகவே கீர்த்தனை, பதம் என்பன உருவாகின.

கட்டமைப்பு நிலையிலே, கீர்த்தனை வடிவமானது தொன்மையான ஒத்தாழிசைக்கலிப்பாவை நினைவுக்கு இட்டுவருவது.

பண்டைய மேல்வைப்புப்பாடல் மரபுகளிலிருந்து, கட்டமைப்புக் கூறுகளைப் பெற்றுக் கொண்ட இக்கீர்த்தனை வடிவம் சிந்து என்ற வாய்மொழிமரபின் செவ்வியலாக உருப்பெற்று வளர்ந்ததாகும். இவ்வாறான இக்கீர்த்தனை உருவாக்க வரலாற்றிலே கர்நாடக இசை மரபும் முக்கிய பங்களிப்புச்செய்துள்ளது.

பல்தள இயங்குநிலையிலே, கீர்த்தனை சூழலுக்கேற்பத் தன்னை நெகிழ்த்தி வளர்த்துக்கொள்ளும் ஒருகலை வடிவமாகவே திகழ்ந்து வந்துள்ளது - திழ்ந்துவருகிறது.

அரங்கிசையின் தலையாய வடிவம் என்ற நிலையில் கீர்த்தனை ஒரு உயர் தரத்தைப் பேணிக்கொள்வதில் முன்னிற்கிறது. அவ்வகையில் மனோதர்ம சங்கீதத்திற்கும் வளம் சேர்க்கிறது.

நாடகம் என்ற கலைவெளிப்பாட்டிலே கீர்த்தனையானது பொது மக்களின் சுவை நிலைக்கும் அவர்களின் மொழிக்கும் மிக நெருக்கமாக வரலாயிற்று. கதாகாலட்சேபத்திலும் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களிலும் அனுபல்லவியை முதலில் பாடும் முறைமை பயின்றது.

ஆடல்(நடன) தொடர்பின் மூலம் பதம், ஜதிஸ்வரம், ஐாவளி, தில்லானா, ஸ்வரஜதி ஆகிய வகைகளில் கீர்த்தனை பல்வேறு ஒலிக்கோலங்களைக் கொண்டதாக தன்னை வெளிப்படுத்தி வந்துள்ளது. இவ்வாறான வெளிப்பாட்டு நிலையில் கீர்த்தனையானது செவிப் புலக்கலையாக மட்டுமல்லாது கட்புலக் கலையாகவும் சுவைஞரின் நெஞ்சத்தைத் தொட்டு நிலைத்தவாழ்வு பெற்றுள்ளது. தமிழின் இசைப்பாடல் வகைகளைப் பஞ்சமரபு நூலுடன் தொடர்புறுத்திப் பேசியுள்ள இந்த ஆய்வின நிறைவுரையை நிறைவு செய்யும் வகையில் ஒரு குறிப்பு:

தமிழரின் தொன்மையான காலம்முதல் - தொல்காப்பியம் மற்றும் சங்க இலக்கியம் என்பவற்றிற்கு முற்பட்டகாலம்முதல் இசைப் பாடலுக்கு ஒரு செழுமையான மரபும் வரலாறும் உளது. அம்மரபின் தொடர்ச்சியைச் சமகாலம்வரை நம்மால் இனங்காணமுடிகிறது.

இவ்வாறான வரலாற்றுத் தொடர்ச்சியின் ஒரு இடைக்கால கட்டத்தின் பார்ப்பு பகுப்புமுறைகளையும் இசைச்சிந்தனைப் போக்குகளையும் தெரிந்துகொள்வதற்கு அறிவனாரின் பஞ்சமரபு நூல் நமக்குத் துணைநிற்கிறது. அது சில தெளிவற்ற கூறுகளையும் கொண்டுள்ள தென்பதையும் அந்நூலின் பயன்பாட்டை நாம் முழுமையாகப் பெற்றுக் கொள்வதற்கு அதற்கு ஒரு செம்பதிப்பு தேவை என்பதையும் இங்கு குறிப்பிடப்பிடுவது அவசியமாகிறது.

துணை நூற்பட்டியல்

முதன்மை நூல்கள்

அண்ணாமலை ரெட்டியார், சுப்பிரமணியர் காவடிச் சிந்து பதி: கல்குளம் குப்புசாமிமுதலியார் மினர்வா அச்சகம் சென்னை, 1902.

அருணகிரிநாதர் திருப்புகழும் மற்ற நூல்களும் ஜெ.மு.குருநாமச்சிவாயன். மதுரை, 1974.

அருணாசலக் கவிராயர், சீர்காழி. சங்கீத ராமாயணம் (இராமநாடகக் கீர்த்தனை). S.T.R. Publications Cochin, 1988.

அறிவனார் இயற்றிய பஞ்சமரபு மூலமும் உரையும் பதி: வித்துவான் வே. தெய்வசிகாமணிக் கவுண்டர், சக்தி அறநிலையவெளியீடு, கோவை, 1975.

ஒட்டக் கூத்தர் குலோத்துங்க சோழன் பிள்ளைத் தமிழ் சரஸ்வதி மகால் நூல்நிலையம். தஞ்சாவூர், 1974.

ஒளவையார், ஆத்திசூடி. ஆறுமுகநாவலரால் திருத்தப்பட்ட உரையுடனான பதிப்பு, வித்தியானுபாலன் யந்திரசாலை. சென்னைப் பட்டணம், 1955.

கலித்தொகை, நியூ செஞ்சுரி புக் அவுஸ்வெளியீடு 2ஆம் சென்னை, 1981.

சித்தர் பாடல்கள் பதி. த.கோவேந்தன். 6ஆம்பதி. பும்புகார்ப் பதிப்பகம், சென்னை, 2001.ப.177

சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும் உ.வே.சாமிநாதையர் பதிப்பு. (10ஆம்பதி), உ.வே.சா.நூல்நிலையம், சென்னை, 2001.

சீவகசிந்தாமணி நச்சினார்க்கினியருரை, உ.வேசாமிநாதையர்., பதி. (5ஆம் பதி), கேசரிஅச்சகக்கூடம், சென்னை, 1942.

சேறை அறிவனார் இயற்றிய பஞ்சமரபு, டாக்டர்.வீ.ப.கா. சுந்தரம் அவர் களின் விருத்தியுரையுடனான பதிப்பு, கழக வெளியீடு, சென்னை, 1991.

சேறைக் கவிராச பிள்ளை. சேயூர்முருகன் உலா பதி.மு.அருணாசலம். தமிழ்நாட்டுப்பாடநூல் நிறுவனம், சென்னை, 1980. பிற்சேர்க்கை ப.க் 150-152

தண்டபாணிசுவாமிகள், வண்ணச்சரபம். வண்ணத்தியல்பு. பதி. டாக்டர். இ. சுந்தரமூர்த்தி, புலமை வெளியீடு, சென்னை, 1987

அறுவகையிலக்கணம் பதி.உரை. புலவர்.ப.வெ. நாகராசன், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 1990.

திருமுருகன்,முனைவர் இரா. சிந்துப்பாவியல் பாவலர் பண்ணை புதுச்சேரி, 1994.

திருவாசகம் 3ஆம் பதி. கங்கைபுத்தக நிலையம், சென்னை, 2002.

தேவாரத் திருப்பதிகங்கள் பதி பேரா.அ.ச. ஞானசம்பந்தன், கங்கை புத்தக நிலையம், சென்னை, 1998.

தொல்காப்பியம். பொருளதிகாரம்- இளம்பூரணம். (மறுபதி), திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக்கழகம் லிமிடெட், சென்னை, 1956.

தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம் செய்யுளியல் நச்சினார்கினியர் உரை கு. சுந்தரமூர்த்தியவர்களின் குறிப்புரையுடனானபதிப்பு திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக்கழகம் லிமிடெட், சென்னை, 1965.

தொல்காப்பியம் பொருளதிகாரம் பேராசிரியம் திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக்கழகம் லிமிடெட், சென்னை, மறுபதிப்பு. 1975.

பரிபாடல் மூலமும் பரிமேலழகருரையும், டாக்டர். உ.வே.சாமிநாதையர் பதிப்பு. (3ஆம்.பதி). டாக்டர்.உ.வே.சா.நூல்நிலையவெளியீடு. சென்னை, 1995.

பன்னிருபாட்டியல் கா.ர.கோவிந்தராச முதலியாரின் விளக்கவுரையுடனான பதிப்பு. (2ஆம் பதி) திருநெல்வேலித் தென்னிந்திய சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக்கழகம் லிமிடெட்,

பூபதி, ம. ரா. குமாரபூபதியம் என்னும் வண்ணப்பா யாப்பிலக்கணம் முன்னுரை ப.2 சென்னை, 1949.

பெரியபுராணம் ஸ்ரீகாசிமடவெளியீடு. திருப்பனந்தாள். 1974.

முத்துத்தாண்டவர் கீர்த்தனை, டி. இரத்தின நாயகர்ஸன்ஸ். சென்னை. 1953.

முத்துவேங்கட சுப்பைய நாவலர் பிரபந்த தீபிகை. உலகத்தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1972.

யாப்பருங்கலக்காரிகை அ. குமாரசுவாமிப் புலவர் இயற்றிய புத்துரையுடன், 2ஆம்பதி. வித்தியாநுபாலன யந்திரசாலை, சென்னை, 1925.

யாப்பருங்கலம் பழைய விருத்தியுரையுடன், பதி.இரா. இளங்குமரன், கழகவெளியீடு, சென்னை, 1973.

வீரசோழியம் மூலமும் பெருந்தேவனாருரையும், பதி. கா.ர.கோவிந்தராஜ முதலியார், பவானந்தர்கழகம், சென்னை, 1942.

வீரமாமுனிவர், தொன்னூல விளக்கம் பதி. ச.வே.சுப்பிரமணியம், தமிழ்ப் பதிப்பகம், சென்னை, 1978.

ஸ்ரீ நாலாயிர திவ்வியப் பிரபந்தம். 4ஆம்பதி. திருவேங்கடத்தான் திருமன்றம், சென்னை, 1995.

Beschi, Constantius. Joseph. A Grammer of the Higher Dialect of the Tamil Language called "செந்தமிழ்". Saraswathy Mahal Library, 1974.p133.

துணை நூல்கள்

அங்கயற்கண்ணி, முனைவர் இ. பஞ்சமரபில் இசைமரபு (பொ.சா.லோசன்) தமிழ்ப்பல்லைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 1989.

..... திருப்புகழ்ப் பாடலிற் சந்தக்கூறுகள் ஐந்திணைப்பதிப்பகம், சென்னை, 1989.

சிலப்பதிகாரத்திற் காணப்படும் இசைப் பாடல்கள். தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், 1994.

தமிழக இசையும் ஆய்வும் கலையகம் தஞ்சாவூர், 2002.

அரவிந்தன், வித்துவான்மு.வை. உரையாசிரியர்கள் மணிவாசகர் நூலகம். சிதம்பரம், 1968.

அருணாசலம், மு., தமிழ் இலக்கிய வரலாறு பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டு காந்திவித்தியாலயம், மாயூரம், 1970.

இரகுராமன், முனைவர் சே. தமிழர் நடன வரலாறு. நந்தினி பதிப்பகம், சென்னை, 2006. ப.183

இராமநாதன் செட்டியார்,லெ.ப.கரு. பண் ஆராய்ச்சியும் அதன் முடிவுகளின் தொகுப்பும். தமிழ் இசை மன்றம், சென்னை, 1974.

இளவரசு,சோம. இலக்ணவரலாறு. தொல்காப்பியர் நூலகம், சிதம்பரம், 1963.

குழந்தை, புலவர். யாப்பதிகாரம். பாரிநிலையம்,சென்னை.1959

தொடையதிகாரம். பாரி நிலையம், சென்னை, 1967.

கௌசல்யா.முனைவர் ராம. தமிழிசை ஓர் ஆய்வு: அரங்கிசை வடிவங்கள். மீனாம்பிகைப் பதிப்பகம், தஞ்சாவூர், 2001.

சிவத்தம்பி, கார்த்திகேசு. பண்டைய தமிழ்ச் சமூகத்தில் நாடகம். (Dramain Ancient Tamil Society நூலின்தமிழாக்கம்.மொ.பெ.அம்மன்கிளி முருகதாஸ்) குமரன் புத்தக இல்லம், கொழும்பு, 2004.

செங்கல்வராயபிள்ளை, வ.சு. அருணகிரிநாதர் வரலாறும் நூலாராய்ச்சியும். கழகவெளியீடு, சென்னை, 1947 ப.22

செயராமன், ந.வீ. சிலப்பதிகார யாப்பமைதி. அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம், அண்ணாமலை நகர், 1977.

சௌந்தர பாண்டியன், எஸ். தமிழில் வண்ணப்பாடல்கள். ஸ்டார் பிரசுரம், சென்னை, 1988.

..... தமிழில் கீர்த்தனை இலக்கியம். கண்ணப்பன் பதிப்பகம், சென்னை, 2005.

ஞானா குவேந்திரன், பரதநாட்டியத்தில் தமிழிசைப் பாடல்கள். எட்டாம் உலகத்தமிழ்மாநாடு பதிப்புச் சுழல்நிதி வெளியீடு, தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகம், தஞ்சாவூர், 1994.

தத்துவராயர் பாடுதுறை, பதி.க.முருகேசமுதலியார், ஆதிகலாநிதி அச்சுக் கூடம், சென்னை, 1887. பக்.50-67

தமிழிசைக்கலைக்களஞ்சியம். தொகுதிகள் 1-4. முனைவர் வீ.ப.கா. சுந்தரம் (2ஆம் பதி). பாரதிதாசன் பல்கலைக் கழகம், திருச்சிராப்பள்ளி, 2006.

தனபாண்டியன், து.ஆ. இசைத்தமிழ் வரலாறு - தொகுதி 3, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர். 2001.

திருமுருகன், முனைவர் இரா. சிந்துப்பாடல்களின் யாப்பிலக்கணம் பாவலர் பண்ணை, புதுச்சேரி, 1993.

பாவலர் பண்ணை, "ஏழிசைச் சூழல்" புதுச்சேரி, 1997.

பத்மநாபன், முனைவர் அரிமளம். சு., தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசைக்கூறுகள். 2ஆம் பதி. இசைத் தென்றல், புதுச்சேரி, 2001.

பெருமாள், டாக்டர். ஏ. என், தமிழர் இசை, உலகத்தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1984.

பொற்கோ, டாக்டர், புதியநோக்கில் தமிழ் யாப்பு, (பொன். கோதண்டராமன்) புலமை வெளியீடு. சென்னை, 1995.

மணிகண்டன். முனைவர்.ய, தமிழில் யாப்பிலக்கண வளர்ச்சி, விழிகள் பதிப்பகம், சென்னை, 2001.

ரங்கராமானுஜ அய்யங்கார், ஆர். ஸ்ரீகிருதி மணிமாலை, 2ஆம் பதி. பாப்கோ பிரஸ், சென்னை, 1964.

விபுலானந்த அடிகள் யாழ்நூல் கரந்தைதமிழ்ச் சங்கம், தஞ்சாவூர், 1947
வேங்கடராமன். சு. திருஞானசம்பந்தர். சாகித்யஅகாடமி வெளியீடு. புதுதில்லி,
2006.

Tamil Lexicon. Vol. VI. University of Madras. Madras, 1982.

Vaiyapuripillai. S., **History of Tamil Language and Literature** N.C.B.H, Madras, 1956.

துணைநின்ற ஆய்வேடுகள் மற்றும் கட்டுரைகள் ஆய்வேடுகள்

சுப்பிரமணியம், நாகராஜ ஐயர். "தமிழ்யாப்புலாளர்ச்சரி" கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வேடு
யாழ்ப்பாணப்பல்கலைக்கழகம், இலங்கை, 1985 (நூலுருப் பெறவில்லை)
சுப்புலட்சுமி, திருமதி. செ. "முத்துத்தாண்டவர் பாடல்கள்", முனைவர் பட்ட
ஆய்வேடு. சென்னைப் பல்கலைக்கழகம், 2002. (நூலுருப் பெற வில்லை)
பிச்சை, அ. "சங்கயாப்பியல்" டாக்டர் பட்ட ஆய்வேடு மதுரை காமராசர்
பல்கலைக் கழகம், மதுரை (1979) (நூலுருப் பெறவில்லை)

கட்டுரைகள்

கந்தசாமி.சோ.ந. "பாவினக்கோட்பாடு", தொல்காப்பியப் பாவியல் கோட்பாடுகள்.
பதி.ந.கடிகாசலம், ச.சிவகாமி. உலகத்தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம். சென்னை,
1999.

சண்முகதாஸ். அ. "செய்யுள்வடிவங்களும் மொழியும்", கலாவதி, ஆசிரியர்
பயிற்சிக் கல்லூரி மலர், பலாவி, இலங்கை, 1980.

பத்மநாபன். அரிமளம். சு. "பரிபாடல் ஓர் இசை இலக்கியம்", பரிபாடல்
மீள்பார்வைகள். பதி.முனைவர்.ப.மருதநாயகம், முனைவர், சிலம்பு நா.
செல்வராசு. மெய்யப்பன் பதிப்பகம். சிதம்பரம், 2005.

முருகையன், இ. "முந்தியும் இருந்த சிந்துகள்" நாவலர் மாநாடுவிழா மலர்,
ஆறுமுக நாவலர் சபை,கொழும்பு, 1969.

சுட்டி (தேர்ந்தவை மட்டும்)

- அகம் 79, 93, 94
அகப்புறம் 93, 94, 104
அகத்தியம் 11
அங்கயற்கண்ணி, முனைவர் இ. 16-22,
28, 58, 90, 116, 125, 135, 136,
160, 162, 168
அடியார்க்கு நல்லார் 12, 119, 122, 125,
129, 130, 131, 145
அடுக்கிசை 143
அண்ணாமலையார் வண்ணம் 154
அந்தோனிக்குட்டி அண்ணாவியார் 165
அப்துல் காதிற்றுப்புலவர், 'அருள்வாக்கி'
அபிநயமரபு 165
அம்போதரங்க ஒத்தாழிசைக்கலிப்பா 51
அம்மாளை 25, 32, 74, 75, 76
அம்மாளைவரி 64, 68, 75, 186
அராகம் 7, 26, 44, 46, 47, 48, 49, 51,
53, 54, 56, 140, 155, 206, 208
அரவிந்தன், வை.மு. 28, 2016
அருணகிரிநாதர் 157, 159, 160, 164, 166,
168, 210, 214, 217
அருணாசலக்கவிராயர் 177, 178, 197
அவிநயனார் 144
அவிநயமரபு 12, 13
அறிவனார் 8, 28, 29, 134, 135, 136,
137, 167, 168, 214
அறுவகையிலக்கணம் 27, 108, 109, 135,
164, 168, 172, 174, 176, 188, 203,
207, 215
ஆசிரியப்பா 1, 2, 31, 37, 71, 83, 190
ஆசிரியத்தாழிசை 70
ஆண்டாள் 75, 183
ஆத்திருடி 136, 214
ஆய்ச்சியர் குரவை 32, 62, 65, 73
ஆலாபனை 196
ஆற்றுவரி 63, 64, 67, 129, 130, 132
ஆனந்தக்களிப்பு 106, 109, 112
இசைக்கலப்பு (fusion) 96
இசைநுழைபு 96
இசைநுணுக்கம் 8, 13, 128, 129, 134,
139, 210
இசைமரபு 12, 13, 28, 61, 92, 94, 101,
135, 216, 219
இசையளவுபா 123, 128, 129, 130, 131,
132, 134, 210
இசையணிகள் 196
இசையியல் 13, 24, 101, 128, 134, 155,
159, 209
இடைநிலை 123
இடைவண்ணம் 144, 145, 166, 210
இந்திரகாளியம் 11
இயைபுத்தொடை 4, 5, 175
இழைபு 6, 7, 26
இளம்பூரணர் 24, 44, 47, 50, 51, 59, 118
இராகம் 122, 179, 180, 198
இராகமாலிகை 18, 21
இராமநாடகக் கீர்த்தனை 197, 214,
இராசராச சோழன் 16
இரட்டைக் கும்மி 109
இலக்கணச் சூடாமணி 108
இலாவணி (லாவணி) 109

- ஈரடி 83, 84, 108, 110
 உடுக்கைப்பாட்டு 109
 உருவண்ணம் 93
 உரைப்பாட்டுமடை 64, 65
 உரையாசிரியர்கள் 28, 59, 216
 உள்வரிவாழ்த்து 65
 உறழ்கவி 33, 36, 38
 ஊசல் 32, 39, 42, 63, 74, 75, 76, 88
 ஊசல்வரி 64, 68, 75, 186
 ஊத்துக்காடு வேங்கட சுப்பையர் 201
 ஊர்குழுவரி 62, 63
 எடுப்பு 169, 175, 176, 188, 191
 ஏந்திசை 93, 143
 ஏழ்பெரும்பாலைகள் 72
 ஏற்றப்பாட்டு 109
 ஒத்தாழிசைக்கலிப்பா 34, 43, 122, 169, 187, 207, 219
 ஒப்பாரி 109
 ஒருபோகு 33, 43, 49
 கட்டளை 161, 162, 163, 166, 211
 கட்டளைக் கலிப்பா 25, 77, 78, 135
 கட்டளைக் கலித்துறை 25, 29, 77, 78, 115, 135
 கடகண்டு 60
 கந்துகவரி 64, 186
 கர்நாடக இசை 212
 கருப்பம் 65
 கலாவதி 218
 கலிநிலைத்துறை 25
 கலிப்பா 1, 8, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 31, 32, 33, 37, 39, 44, 50, 51, 52, 58, 59, 61, 72, 87, 88, 140, 147, 155, 169, 184, 185, 190, 200, 206, 207, 208
 கலித்துறை 25, 70, 77, 78, 135
 கலித்தொகை 8, 38, 40, 41, 214
 கலிவெண்பா 36, 37, 43
 கலிவிருத்தம் 25, 70, 77, 116, 134
 கண்ணி 9, 27, 94, 106, 109, 112, 175, 189
 கலை 11, 39, 65, 151, 163, 167, 193, 197, 211
 கழிநெடிலடி ஆசிரிய விருத்தம் 70, 76, 77, 79, 124, 154, 178, 192
 கதாகாலட்சேபம் 172, 193, 199, 200, 201, 211, 212
 கானல்வரி 62, 63, 64, 69, 129, 132
 காரைக்காலம்மையார் 73
 காவடிச்சிந்து 109, 189, 191, 204
 கிளிக்கண்ணி 109, 131
 கீதம் 131, 160
 கிருதி 170, 174, 181, 192, 201, 211
 குடுமியாமலைக் கல்வெட்டு 17
 குணநூல் 11
 குப்புசாமி முதலியார், கல்குளம் 189, 204
 கும்மி 9, 26, 106, 109, 112
 குரவை 26, 31, 32, 39, 42, 62, 64
 குலசேகராழ்வார் 75
 குழந்தை, புலவர் 107, 109, 135, 174, 188, 201
 குழிப்பு 151, 154, 161, 162, 163
 குள்ளத்தாராச் சிந்து 109
 குறவஞ்சி 9, 26
 குன்றக்குரவை 32, 39, 62, 65, 71
 கூத்து 11, 12, 13, 39, 64, 119
 கூத்துள்படுதல் 65
 கூட்டிசை 97
 கொச்சக ஒருபோகு 9, 33, 46, 50, 123
 கொச்சகக்கலிப்பா 147

- கொச்சகம் 38, 44, 46, 47, 48, 49, 51,
53, 123, 126, 193
- கொண்டுநிலை பாடல் 41
- கோமதிசங்கரய்யர், வா.சு. 170
- சங்கதிகள் 196
- சங்கீர்த்தனம் 178, 192
- சந்தக்குழிப்பு 153, 161, 166, 211
- சந்தப்பா 151, 159
- சந்தத் திருப்புகழ் 165
- சந்தம் 4, 26, 27, 51, 151, 152, 153, 155,
156, 163, 164, 167, 211
- சந்திரனைப்பாடும் தேவபாணி 124
- சம்பாதம் 8, 13, 20, 102, 116, 127, 129,
130, 133, 134, 209
- சயந்தம் 11
- சரணம் 58, 108, 112, 169, 170, 173, 175,
176, 177, 179, 180, 183, 184, 188,
189, 192, 196, 198, 201
- சவலை 13, 20, 102, 107, 114, 115, 116,
127, 129, 133, 209
- சாயல்வரி 64
- சாழல் 75, 76
- சார்த்துவரி 63, 64, 68
- சிட்டைஸ்வரம் 196
- சித்திரவண்ணம் 149
- சித்தர் பாடல்கள் 168, 204, 214
- சித்தராசூடம் 107
- சிந்து 9, 13, 20, 26, 93, 101, 102, 103,
104, 105, 106, 107, 108, 109, 110,
111, 112, 127, 129, 130, 133, 146,
187, 188, 189, 190, 191, 202, 208,
209, 212, 214
- சிந்துப்பாவியல் 136
- சிந்தியல் வெண்பா 71, 106
- சீவகசிந்தாமணி 135, 214
- சிவத்தம்பி, பேராசிரியர். கா. 38, 89, 216
- சிவசிவ சங்கீர்த்தனம் 178
- சிற்றிசை 59, 121
- சிறுதேவபாணி 102, 123, 124, 125, 127,
129, 130
- சிலப்பதிகார யாப்பமைதி 70, 217
- சிலப்பதிகாரம் 8, 22, 24, 28, 31, 50,
61, 65, 72, 75, 88, 123, 125, 183,
187, 208
- சிலப்பதிகாரம் அடியார்க்குநல்லாருரை 28
- சுந்தரம், முனைவர் வீ.க.ப. 137, 167, 170
- சுப்பிரமணியர் காவடிச்சிந்து 204
- சுப்புலக்ஷ்மி முனைவர். (திருமதி.) செ.
கட்டி 8, 9, 10, 15, 18, 20, 21, 34, 50,
51, 52, 54, 59, 61, 73, 92, 96, 98,
101, 109, 114, 122, 126, 130, 141,
145, 147, 152, 170, 171, 176, 177,
184, 197
- சுரக்கோர்வைகள் 200
- சுண்ணம் 75, 76, 145
- சுத்தப்பாக்கள் 99
- சூள(ல)ாதி சப்ததாளம் 18
- செயிற்றியம் 11
- செயராமன், ந.வீ. 217
- செந்துறை 7, 8, 13, 20, 21, 22, 24, 102,
117, 118, 119, 120, 121, 122, 127,
128, 129, 130, 132, 133, 134, 209
- செந்துறை வெண்டுறை 8, 102, 119, 121,
129, 132
- செந்துறைச் செந்துறை 121
- செவ்வியல் 30, 31, 58, 140, 191
- சேவற்பாட்டு 109
- சொற்கட்டு 165
- ஞானத்திருப்புகழ் 165,
- தனபாண்டியன், பேராசிரியர் து.ஆ. 177,
203, 217
- தக்கேசி 126

- தமிழ்ப்பாக்கள் 99
- தமிழக இசையும் ஆய்வும் 90, 216
- தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின்
நாடகங்களில் இசைக்கூறுகள் 217
- தரு 80, 171, 198, 199
- தரவுகொச்சகக் கலிப்பா 76, 83
- தண்டபாணி சுவாமிகள் 165, 172, 203
- தானம் 92, 196
- தாளநடை (ஐதி) 80
- தாளம் 5, 6, 13, 22, 63, 73, 81, 122, 125,
126, 131, 147, 148, 160, 172, 173,
179, 180, 198
- தாளமரபு 12
- தாளமேகம் (ஏகதாளம்) 147
- தாளச்சதி 81
- தாலாட்டு 74, 75, 76, 109
- தாண்டகம் 78, 79
- திணைநிலைவரி 64, 66
- திவ்ய பிரபந்தம் 187
- திருநாவுக்கரசர் 73, 79
- திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் 74
- திருக்குறுந்தாண்டகம் 78
- திருப்புக்ழ 27, 80, 153, 157, 159, 165,
221
- திருப்பாவை 75
- திருத்தாளச்சதி 80, 156
- திருமுக்கால் 83, 84
- திருமுறை 5, 9, 22, 24, 32, 51, 71, 73,
74, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 84,
85, 86, 125, 137, 144, 156, 157,
183, 186, 187, 190
- திருமழிசையாழ்வார் 83
- திருமங்கையாழ்வார் 79
- திருமுருகன், முனைவர் இரா. 27, 136, 217
- திருவெம்பாவை 75
- திருவாசகம் 74, 76, 79, 215
- திருவாலங்காட்டு மூத்த திருப்பதிகம் 76
- திருவிருக்குக்குறள் 83
- திருவிராகம் 80
- திருவிருத்தம் 77, 78
- திறத்திறம் 95
- திறம் 95
- தில்லானா 171, 200, 203, 212
- துள்ளல் 23, 151, 153, 163, 167, 211
- துணங்கை 31
- தூங்கிசை 93, 143
- தெம்மாங்கு 109
- தேசாளப்பாக்கள் 99
- தேவபாணி 8, 13, 20, 52, 93, 102, 103,
105, 118, 119, 122, 123, 124, 125,
126, 127, 128, 129, 132, 133, 134,
148, 182, 208, 209, 210
- தொல்காப்பியர் 27, 50, 118, 216
- தொடுப்பு 169, 176, 188
- தொங்கற்றாழிசைத் துள்ளல் 151, 163
- தொங்கல் 80, 153, 158, 160
- நச்சினார்க்கினியர் 24, 50
- நரம்பின் மறை 10
- நம்மாழ்வார் 78, 183
- நாட்டியக் கீர்த்தனை 171, 197
- நாட்டியம் 12, 13
- நாட்டார் வழக்காற்றியல் 30, 31, 75
- நாலடிமேல்வைப்பு 86
- நிரவல் 196
- நிறம் 13, 92, 93, 105, 122, 138
- நொண்டிச் சிந்து 109
- நோக்கு 60, 127, 181
- பன்னிரு திருமுறை வரலாறு 137, 223
- பதம் 131, 170, 171, 173, 174, 181,
182, 183, 192, 193, 194, 195, 200,
201, 202, 203, 211, 212

- பதிற்றுப்பத்து 147, 148
 பஞ்சபாரதீயம் 11
 பஞ்சமரபு 8, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 32, 52, 88, 91, 92, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 120, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 146, 148, 149, 166, 167, 168, 169, 206, 208, 209, 210, 212, 213, 214
 பஞ்சமரபில் இசைமரபு 28, 94, 135, 216
 பள்ளு 9, 26
 பரதம் 11
 பரதசேனாபதீயம் 11, 12
 பரிபாடல் 8, 54, 55, 58, 90, 121, 123, 215, 218
 படர்க்கைப் பரவல் 65, 68
 பண்டைய தமிழ்ச் சமூகத்தில் நாடகம் 38, 89, 216
 பண்ணாத்தி 9, 58, 59, 60, 61, 88, 109, 174, 207
 பண்ணியற்றிறம் 95
 பாலைத்திரிபு 72
 பாவினம் 1, 2, 7, 9, 24, 59, 70, 88, 109, 208
 பாவலர் பண்ணை 27, 136, 137, 176, 203, 204, 215, 217
 பாணர் 15, 126, 146, 147, 210
 பாணர்புணர்த்த வண்ணம் 147, 148, 166
 பிள்ளையார் பாணி 126
 பிரகத்தேசி 17
 பிரபந்த தீபிகை 25, 150, 154, 164, 215
 பிரிந்திசை 143
 புத்தமிழ்த்திரனார் 135, 136
 புறநீர்மை 122
 புறப்புறம் 93, 94
 புறாப்பாட்டு 109
 புறம் 93, 104
 பெருந்தேவபாணி 102, 123, 125, 127, 129, 130
 பெருநாரை 11
 பெரியாழ்வார் 75
 பெருங்குருகு 11
 பெருவண்ணம் 102, 129, 130, 144, 145, 146, 147, 148, 166, 210
 பேராசிரியர் 2, 6, 7, 8, 24, 33, 38, 44, 47, 50, 51, 60, 61, 83, 118, 122, 156, 162, 170, 177, 186, 188
 பேரிசை 59
 மயங்கிசை 93, 143
 மயங்கிசைக் கொச்சகக்கலிப்பா 25
 மகுடம் 58
 மகேந்திர பல்லவன் 17
 மதிவாணர் நாடகத் தமிழ்நூல் 11, 123
 மருதப்பண் 122
 மாயோன்பாணி 123, 124, 128,
 மாரிமுத்தாபிள்ளை 178, 194
 மீனாட்சி சுந்தரனார், தெ.பொ. 188
 முடிப்பு 169, 176
 முன்னிலைப்பரவல் 64, 65
 முகநிலை 123, 126, 193
 முத்தகம் 129, 130, 132
 முடுகியல் 7, 26, 49, 51, 80, 140, 155, 165, 167, 206, 208, 211
 முடுகியலடி 53, 54
 முருகையன், இ. 204, 218
 முரி 123, 126, 193
 முரிநிலை 123
 முரிவரி 64
 முறுவல் 11

- மேல்வைப்பு 87, 88, 185, 186, 187, 191, 208
- யாப்பதிகாரம் 107, 109, 135, 136, 174, 175, 176, 188, 203, 216
- யாப்பருங்கல விருத்தியுரை 24, 144, 166, 167
- யாப்பருங்கலக் காரிகை 135
- யாப்பருங்கலம் 21, 23, 24, 25, 29, 90, 106, 120, 135, 136, 139, 207, 215
- யாழ் 11, 16, 58, 82, 83, 94, 95, 100, 163, 168, 218
- யாழ்நூல் 163, 168, 218
- வகையொழிமரபு 15, 92, 96, 101
- வளையல்சிந்து 109
- வழிநடைச்சிந்து 109
- வஞ்சிப்பாட்டு 60
- வங்கியம் 94, 95
- வஞ்சிப்பா 1, 31, 37, 190
- வஞ்சிவிருத்தம் 25, 70
- வர்ணம் 160, 174
- வண்ணப்பா 150, 151, 153, 154, 163, 164, 168, 215
- வண்ணத்தியல்பு 25, 27, 150, 152, 164, 168, 207, 214
- வண்ணம் 3, 9, 13, 20, 25, 26, 27, 51, 100, 102, 105, 107, 109, 116, 126, 127, 128, 129, 132, 134, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 164, 165, 166, 167, 169, 208, 210, 211, 219
- வனப்புவண்ணம் 144, 166, 210
- வாய்மொழி மரபு 31
- வாச்சியமரபு (வாத்தியமரபு) 12
- வீணை 73, 83, 94, 95
- வீரசோழியம் 21, 29, 106, 107, 113, 114, 115, 116, 133, 135, 136
- வெண்பா 1, 18, 20, 31, 37, 43, 52, 53, 71, 83, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 115, 120, 129, 146, 149, 190
- வெண்டுறை 8, 13, 20, 21, 24, 25, 102, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 209, 210
- வெண்டுறை வெண்டுறை 121
- வேட்டுவவரி 32, 62, 63
- ஐதிஸ்வரம் 171, 203, 212
- ஸ்வரம் 196

*R. Pathmanaba Iyer
27-B, High Street,
Plaistow
London E13 0AD*

