

அருந்தலை ஆடற்கலை



91
பத்ம
SL/PR

சுபாழினி பத்மநாதன்

அருங்கலை ஆடற்கலை

கபாவினி பத்மநாதன்

ஆசிரியர் உரை

முதற்பதிப்பு 1998 Jan

First Edition - 1998 Jan

© Subashini Pathmanathan
All rights reserved

சகல உரிமைகளும் ஆசிரியருக்கே

Printed By

PRINT GRAPHICIS,
4, Nelson Place, Colombo - 6
Tel : 596312

Published By

Subashini Pathmanathan

Vimalothaya Classical Bharatha Natya Centre
No. 19 Gregory Place,
Dehiwela,
Tel : 727830.

Price: 250/=

அருங்கலை ஆடற்கலை என்னும் இந்நால் என்னால் நீண்ட காலத் தனிப்பட்ட ஆராய்ச்சி அடிப்படையில், எனது தனித்துவ அனுகுமுறைக்கு அமைய மேற்கொள்ளப்பட்ட ஒரு ஆராய்ச்சி ஆய்வு நிலாகும். ஏற்கனவே என்னால் எழுதிய பத்திரிகைகளில் வெளியிடப்பட்ட சில கட்டுரைகளை மீண்டும் சிலபல திருத்தங்களுடன் பத்திரிகை அண்புரிமைச் சலுகையைப் பயன்படுத்தி அவற்றைத் தொகுத்து மீண்டும் நிலால் வடிவில் வெளியிடுகின்றேன்.

இந்நாலில் காணப்படும் சில அம்சங்கள் மீண்டும், மீண்டும் இடம் பெறுவது போலக் காணப்படினும் அவை அவ் அத்தியாயங்கள் எவ் அடிப்படையில் எவ் அனுகுமுறையில் எக் கண்ணோட்டத்தில் எடுத்து நோக்கப்படுகின்றதோ அக் கருத்தோட்டக் கண்ணோட்டத்திற்கு அமையவே அவ் அம்சங்களும் இங்கு இடம் பெற்றுள்ளனமை குறிப்பிடத்தக்கதாகும்

ஆடற்கலையில் செறிந்தும், நிறைந்தும், பொதிந்தும், மலிந்தும் உள்ள பல அம்சங்களை உள்ளடக்கியதாக இந்நால் விளங்குகின்றது, குறிப்பாக தமிழக சாஸ்திரீக நாட்டிய வடிவங்களுக்கு இடையிலான தொடர்பு, நடைமுறை நாட்டிய உருப்படிகளுக்கு இடையிலான ஓர் அடிப்படை நோக்கு, காலக்கிரமத்தில் இக்கலை எதிர்கொள்ளும் சில உத்தியியல் மாற்றங்கள், பண்டைய பண்ணிசையும் நாட்டியமும் மற்றும் பண்டைய நாட்டிய நால்களில் இடம்பெற்ற சில அரிய அம்சங்களும், அவற்றின் அன்றைய நிலைப்பாடுகளும், பரதக்கலை வளர்ச்சிக்கு ஆக்கழுப்புமாக அரும்பெரும் பங்களிப்பை நல்கிய, ஆண்களின் அர்ப்பணிப்பும், தொன்மை மிக்க தொல்காப்பியத்தில் இடம்பெறும் ரச உணர்வுப் பேதங்களும், அவற்றை இன்றைய ரச உணர்வுப் பேதங்களுடன் தொடர்புடூத்தி, ஆய்வு நோக்கில், இந் நாலில் ஆராய்ப்படுகின்றது. அனுகுமுறையில், இந் நாலின் ஆய்வுக்கண்ணோட்டம், ஏனைய நாட்டிய நால்களிலிருந்து வேறுபட்டு விளங்குவதாயும், மிகவும் எனிய தமிழில், இலகு நடையில், யாவர்க்கும் விளங்கும் வகையில், இந்நால் எழுதப்பட்டுள்ளது. குறிப்பாக நடனத்தைப் பயிலும் மாணவர்களுக்கும், மற்றும் இத்துறையில் ஈடுபாடும், ஆர்வம் மிக்க ரசிகப் பேருமக்களுக்கும், இக் கலையின் அடிப்படை நுட்ப நினைக்கங்களை தெளிவுற உணரும் வகையில் இந்நால் எழுதி வெளியிடப்படுகின்றது.

சுபாழினி பத்மநாதன்

நன்றியுரை

என்ன மற்றுமுதாக ஆடற்கலை உலகிற்கு அப்பணிக்க உதவிய எனது பெற்றோர்க்கு முதற்கண் நன்றியினைச் சமர்ப்பிக்கின்றேன். ஆடற்கலை உலகில் நான் என்றும் சிறப்பிடம் பெற்ற ஒரு மேடைக் கலைஞராக விளங்க வேண்டும் என விரும்பிய எனது தாயார், என்னை மூன்று வயதில் நாட்டியக்கலை உலகில் அடி எடுத்து வைக்க வழி வகுத்தார்.

முதலில் எனது நாட்டியக் கலையினை இலங்கையின் தலைசிறந்த நடனக் கலைஞரும் ஆசிரியருமான திருமதி திருப்புசுந்தரி யோகானந்தம் அவர்களிடமும், பின் உலகப் புகழ்பெற்ற நாட்டிய மேதையும் முதுபெரும் நடனக் கலைஞருமான காலஞ்சென்ற பத்மஸீ வழுவூர் ராமையாபிள்ளை அவர்களிடம் பயில வாய்ப்பளித்த எனது பெற்றோருக்கு எனது மனமார்ந்த நன்றியினைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

ஆடற்கலை வெறும் அரங்கக் கலையாக மட்டுமன்றி அர்த்தபூர்வமாக, அறிவியல் ரதியில் மினிர்ந்தால் மட்டுமே, அதன் சாஸ்திரீக சம்பிரதாயப்பூர்வமான, உயர்ந்த தரம் பேணப்படும் என்பதில் மிகுந்த கட்டுப்பாடும், கண்டிப்பும் மிக்கவராக விளங்குபவர் எனது தந்தையாராவர். இதனால் இவர் உலகெங்கும் பரந்துள்ள வெளியிட்டு நிறுவனங்கள், ஆராய்ச் சிக் கலைக் கழகங்கள் கலாச்சாரப்பணியகங்கள் ஆகியவற்றிலிருந்து பலதரப்பட்ட நூல்களைப் பாரிய வகையில் வரவழைத்தும், மற்றும் மாதாந்த, வருடாந்த, வார வெளியீடுகளை, கலைசார் சுஞ்சிகைகளை பெருமளவு வரவழைத்து எனக்கு வழங்கியும், எனது தனிப்பட்ட ஆராய்ச்சித் துறைக்கு, என்றென்றும் ஊன்றுகோலாக, ஆண்வேராக விளங்குகின்றார்.

இந்நாலில் எழுத்துப் பிழை, இலக்கணப் பிழை அச்சுப்பிழை ஆகிய அம்சங்களைத் திருத்தி, நகல் பிரதிகளை சரிபார்த்தும், எனக்கு உறுதுணை வழங்கிய எனது தாயாருக்கும், எனது கலைத்துறை வளர்ச்சிக்கும், எழுத்தாற்றல் துறைக்கும் ஆங்காங்கே

உதவி புரிந்து வரும் எனது சகோதரர் செல்வன் ப. கேசவன் அவர்களுக்கும் எனது நன்றிகள் உரித்தாகும்.

எனது எழுத்துத் துறையானது மிகவும் ஆரம்ப காலத்திலிருந்தே பலருக்கும் பயன்படும் வகையில், சீரிய முறையில், பொதுசனத் தொடர்புச்சாதனங்களில் முக்கியமாகப் பத்திரிகைத் துறைமூலம் வெளிவர பல வகையிலும் உதவியவர்களுள், சிறப்பிடம் பெறுபவர், இலங்கையின் மூத்த பத்திரிகை ஆசிரியர்களில் ஒருவரும், முன்னாள் தினகரன் பத்திரிகை ஆசிரியருமான திரு. R. சிவகுருநாதனும் மற்றும் அன்மையில் காலஞ்சென்ற முதுபெரும் பத்திரிகையாளரும், பண்பாளருமான அமரர் P. ராஜகோபால் ஆகியோருக்கு எனது அன்பார்ந்த நன்றியினைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

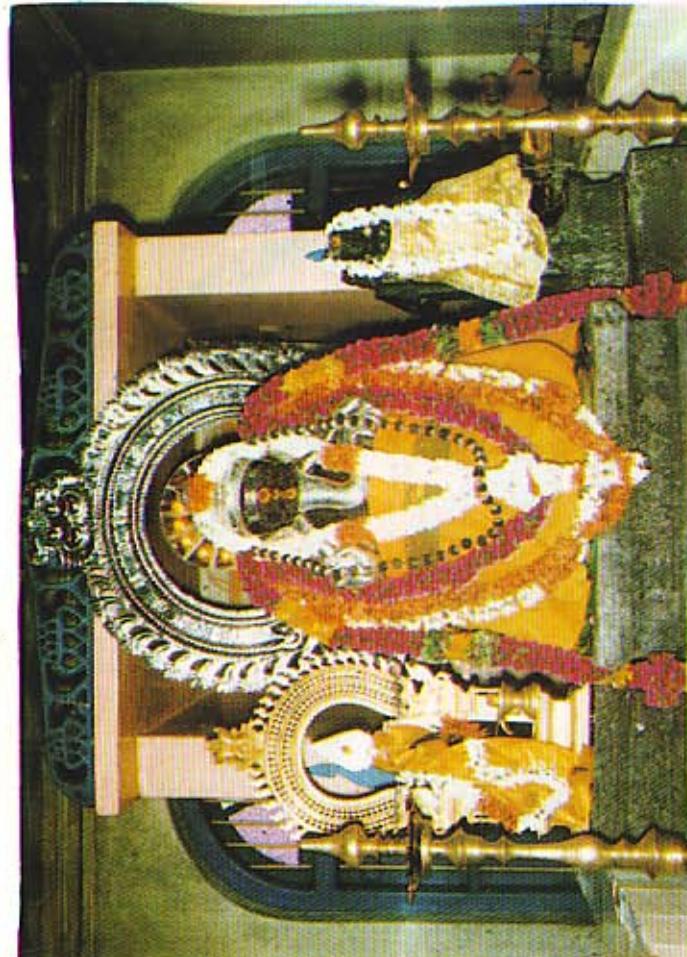
இந் நூலினை நான் அப்பணிக்கும் பம்பலப்பிடிடி ஸ்ரீ கதிர்வேலாயுத சுவாமி விநாயகர் கோயில் பிரதம குருக்கள் திரு. விஸ்வநாதக் குருக்கள் அவர்களின் மகன் திரு. V சண்முகரெத்தினக் குருக்கள் அவர்கள், இந் நூலுக்குத் தேவையான விநாயகப் பெருமானது திருவருவுப் படத்தினை எனக்கு அன்பளிப்புச் செய்து உதவியமைக்கு எனது உள்ளங் களிந்த நன்றியினை அவர்களுக்குச் சமர்ப்பிக்கின்றேன்.

இந் நூலினை திறம்பட சிறப்புற வெளியிட என்னைப்பல வகையிலும் ஊக்கப்படுத்தி பல வகையிலும் ஆதரவு நல்கிய Print Graphics நிறுவனத்தின், நிருவாக இயக்குநர் திரு. S. பாலச்சந்திரன் அவர்களுக்கும், மற்றும் திரு. S. அம்பிகைபாகன் அவர்களுக்கும், நகல் பிரதிகளை மிகுந்த சிரத்தையுடன் ஒவ்வொரு தடவையும், நான் மேற்கொள்ளும் திருத்தங்களைக் கருத்திற் கொண்டு, சிரமம் பாராது நகல் பிரதிகளைக் கண்ணித் தட்டெடுத்திலிட்டு ஆக்கழூர்வமாகப் பணியாற்றிய, Print Graphics நிறுவனத்தைச் சேர்ந்த செல்வி. இநிஷாந்தினி அவர்களுக்கும், செல்வி. வெ. தனுஜா, திரு. V. விஜேஷ்திரன் ஆகியோருக்கும் அவர்களது ஆக்கழூர்வமான அரும்பணியினைப் பாராட்டி எனது நன்றியினைத் தெரிவித்துக் கொள்கின்றேன்.

சபாஷினி பத்மநாதன்

பொருளடக்கம்

	பக்கம்
அத்தியாயம் 1 தமிழகம் தந்த இரண்டு கலாச்சார நாட்டிய வடிவங்கள்.....	01
அத்தியாயம் 2 இன்றைய நடைமுறை நாட்டிய நிகழ்வுகளில் இடம்பெறும் நடன உருப்படிகள்.....	07
அத்தியாயம் 3 இன்றைய பரத நாட்டியத்தில் பக்கவாத்தியப் பாவனைப் பிரயோகம்.....	18
அத்தியாயம் 4 பரதத்தில் பதங்கள் கீர்த்தனைகள் ஜாவளிகள்.....	28
அத்தியாயம் 5 பரதத்தில் மாற்றமுறும் உத்திகள்.....	35
அத்தியாயம் 6 கவனவமதப் பக்தி நெறியில் நாட்டியம்.....	43
அத்தியாயம் 7 பண்டைய பண்ணிசையும் நாட்டியமும்.....	50
அத்தியாயம் 8 பண்டைய நாட்டிய நூல்களும் இன்றைய நாட்டிய நூல்களும்.....	56
அத்தியாயம் 9 பராதக்கலையானது ஆண்களின் ஆஸ்வத்தாலோம், அப்பணிப்பாலும், அரவனைப்பிளையுமே வளர்ச்சியற்று, எழுச்சியற்று, மிரிச்சியற்று உயர்ச்சிபற்று வளம் பெற்றது	63
அத்தியாயம் 10 தெல்காப்பியத்தில் நாட்டியம்.....	73



இந்நால் பம்யோவிட்டி யீ பகுதை
கத்ரினோவாயுத சுவாமி வீநாயகருக்கு
அன்புச் சமரப்பனம்.



இந்நால் யம்பலமிட்டி மீ பழைய
கதிர்வேலாயுத சுவாமி விநாயகருக்கு
அன்புச் சமர்ப்பணம்.



அத்தியாயம் ஒன்று

தமிழகம் தந்த இரண்டு கலாச்சார நாட்டிய வடிவங்கள்

தமிழ் நாட்டுச் சாஸ்திரிக்கச் சம்பிரதாய நாட்டிய வடிவம், பரதநாட்டியம், எனப் பரவலாகப் போற்றிப் பாதுகாக்கப்பட்டு, வளர்க்கப்பட்டு, வந்த போதிலும் கூட இன்றும் தமிழ் நாட்டின் சாஸ்திரிக், சமய, சம்பிரதாய மரபுகளுடன் ஒட்டி ஒன்றுபட்டு வளர்ந்த மற்றுமொரு நாட்டிய வடிவம் பாகவத மேளமாகும். இக் கலாச்சார சாஸ்திரிக் நாட்டிய வடிவம் பெரும்பாலும் நாட்டிய பாணியில், நாடக மரபில் தழைத்தோங்கி வளர்ந்து வந்துள்ள நாட்டிய நாடகமெனக் கொள்ளலாம். இக் கலை வடிவமே, பொதுப்படையிலும் அடிப்படையிலும், பிற்காலத்தில் பரதநாட்டியக் கலைத்துறையில் இடம்பெறும் நாட்டிய நாடகக் கலைத் துறைக்கு, அல்லது நிருத்திய நாடகத்துறை வளர்ச்சிக்கு வித்திட்டு வழிவகுத்தது எனலாம்.

தமிழ் நாட்டின் சாஸ்திரிக் நாட்டியத் துறையான பரதநாட்டியத்துறை, எவ்வாறு தஞ்சையையும், தஞ்சையை அண்டிய பகுதிகளிலும் சிறப்புற்றுச் செழிப்புற்று, மினிரச்சியுற்று, எழுஷ்சியுற்று வளர்ச்சியடைந்ததோ, அவ்வாறே நாடக பாணியைத் தழுவி வளர்ந்த இந் நாட்டிய வடிவமும், தஞ்சையையும், தஞ்சையையும், ஏனைய இந்தியக் கலாச்சார வடிவங்களைப் போன்று, இதுவும், பரத சாஸ்திரத்தை அடித்தளமாகக் கொண்டு இந்துப் பண்பாட்டில், பக்தி மரபில், தெய்வீகக் கலைக் கூறுகளுடன் ஒட்டி, ஒன்றித்து, வளர்ந்து, வந்துள்ள நாட்டிய வடிவமாகும்.

பண்டைய காலத்தில் 'சதீர்' என்னும் நாட்டியக்கலை வடிவமே, இன்றைய பரத நாட்டியம் ஆகும். இக்கலையம்சமானது குறிப்பிட்ட குருகுலப் பரம்பரையினரால், பேணப் போற்றிப் பாதுகாக்கப்பட்டு, வளப்படுத்தி, வளர்க்கப்பட்டு, வந்தது. இதுவே காலக்கிரமத்தில் இயல்பாகச் சின்னமேளமென்று, சாதாரண பாமரமக்களால் அழைக்கப்பட்டு வந்தது. அவ்வாறே பாகவதத்தில் ஈடுபடும் பாகவதர்களால் பேணப் போற்றிப் பாதுகாத்து வளர்க்கப்பட்டு வந்த நாடக வரம்பிற்குப்பட்ட நாட்டிய வடிவமே பாகவத மேளமாயிற்று (பாகவதர்களானோர் திருமால் பக்தர்கள் ஆவர்)

பக்தி மரபில் வளர்ந்த பாகவத மேளமும், பரத நாட்டியமும், ஒரே மாநிலத்தைப் பிறப்புப் யூமியாகக் கொண்டு வளர்ந்த நாட்டிய வடிவங்கள் ஆகையினால், பல்வேறு வகைகளில், நிலைகளில், பலதரப்பட்ட இணைப்புக் கண்ணயும், தொடர் வழிநிலைத் தோன்றல் கண்ணயும், தொடர்புக்கண்ணயும், ஒருங்கே கொண்டு விளங்குகின்றன.

பாகவதமேள வரலாற்றுப் பின்னணியினை ஆராயுமிடத்து இக்கலைவடிவத்தின் பிறப்பினைச் சற்று விரிவாக ஆராய்தல் இன்றியமையாததாகும். இதன் வரலாற்றுக் கூற்றுப்படி திருத்தன நாராயணயோகி என்பவர் இறைவனுக்குச் சேவை செய்ய ஆடல், பாடல், அபிநியம் நிறைந்த கலை அம்சங்களைப் பயன்படுத்த வேண்டுமென விரும்பினார். எனவே நாடக மரபில், நாட்டியப் பாணியில், இக்கலை வடிவம், இவரால் இயற்றப்பட்டு வளர்க்கப்பட்டு இறைவனுக்கு அர்ப்பணிக்கப்பட்டது.

தமிழ் நாட்டின் அயல் மாநிலமான தெலுங்கு மொழியினைத் தாய் மொழியாகக் கொண்ட ஆந்திர மாநிலத்தைப் பிறப்புப் யூமியாகக் கொண்ட திருத்தனாராயண யோகி என்பவர் தமிழ் நாட்டில் குடியேற்ற தன் வாழ்நாளைத் தமிழ் மண்ணிற்கு அர்ப்பணித்தார். இவரால் இயற்றப்பட்ட நூல் கிருஷ்ணலீலா தரங்களி என்பதாகும். தமிழ் மாநிலத்தில் இக்கலைவடிவம் மேலுட்டேர், குலமங்களம், ஊத்துக்காடு ஆகிய கிராமங்களை மையமாகக் கொண்டு சிறப்புற்று வளர்ச்சியற்று

வந்தது. திருத்தனாராயணயோகி அவர்களைப் பின்பற்றி திருவேங்கடராமசாஸ்திரி அவர்கள் இவ்வரிசையில் பிரபல்யம் பெற்று விளங்கினார். இவரால் இயற்றப்பட்ட பண்ணிரெண்டு நாட்டிய நாடக வடிவங்களும், முறையே குலமங்களம், ஊத்துக்காடு, மேலுட்டேர் ஆகிய கிராமங்களில் ஆடியும் நடித்தும் கையாளப்பட்டு வந்த கலையம்சங்களாகத் திகழ்ந்தன. இவரால் இயற்றப்பட்ட பண்ணிரூப நாட்டிய நாடக வடிவங்களுள் சிறப்புற்று விளங்குபவை கீதா கல்யாணம், ருக்மணி கல்யாணம், சாவித்திரி வைபவம் என்பன பக்தி மரபில் எழுந்த சாஸ்திரீக பாகவதமேள நாட்டிய நாடகங்களாகும்.

பரதத்தில் எவ்வாறு தஞ்சாவூர் மரபு, வழுவூர் மரபு காஞ்சிபுர மரபு, மற்றும் பந்தநல்லூர் மரபு ஆகியன தனித்துவ உத்திகளுடன் அவ்வங்களைச் சேர்ந்த நாட்டிய விற்பன்னர்களால் தமக்கே உரிய பண்பாட்டு விழுமியங்களுடன் எவ்வாறு தனித்துவம் பெற்றுச் சிறப்புற்று இயற்றப்பட்டனவோ, அவ்வாறே நாட்டிய நாடக வடிவமைப்பிலான பாகவதமேளத்திலுங் கூட, சில குறிப்பிட்ட கிராமங்களைச் சேர்ந்த நடன விற்பன்னர்களால் வளர்க்கப்பட்ட உத்தி முறைகளே, அம் மரபுப் பாணிகளாக விளங்குகின்றன. எனவே பரதத்தைப்போன்று வளர்ச்சிப்படி முறையிலும், பல்வேறு இயல்பான ஒற்றுமைகளையும், நிலவெப்பாடுகளையும், இக்கலாச்சார வடிவங்கள் இரண்டும் கொண்டு விளங்குகின்றன.

தமிழ் நாட்டின் கலாச்சார நாட்டிய வடிவமைப்புகளில் ஒன்றாகக் கருதப்படும் பாகவதமேள நாட்டிய நாடக வடிவம், பரதத்தைப் போலன்றி, கால வரையரைக்கும், வரலாற்று வரம்பிற்கும் உட்பட்டது எனலாம். ஆரம்பத்தில் மேலுட்டேர அடிப்படையாகவும், ஆதாரமாகவும், கொண்டு வளர்ந்த இக்கலை அம்சம் காலக்கிரமத்தில் ஏனைய சிற்றுரைகளுக்குப் பரவி வளரலாயிற்று.

தஞ்சைப் பட்டணத்துக்கு பத்து மைல் தொலைக்கல் தூரத்தில் காவேரி ஆற்றுப் படுக்கையில் அமைந்திருக்கும் பசுமைமிக்க, எளிமைகொஞ்சம், நளினம் மிக்க, கிராமமே மேலுட்டேர் கிராமமாகும். தஞ்சையை ஆண்ட நாயக்க மன்னரை, அச்சதப்ப

நாயக் என்னும் அரசனால் ஐந்நாற்றுப்பத்து அந்தணுகுலக் குடும்பங்களுக்கு அன்புக் காணிக்கையாக வழங்கப்பட்ட கிராமமே மேலுட்டோர் கிராமமாகும். இக் கிராமத்தில் எழுந்தருளிய அருள்மிகு வரதராஜப்பெருமாள், ஆலயத்தில் வசந்த உற்சவத்தின் போது இடம்பெறும், நரசிம்மவிழாவில், இந்நாட்டிய நாடக வடிவம் ஆடி நடிக்கப்பட்டு வளர்க்கப்பட்டு வந்தது. மூலஸ்தான மூர்த்தியின் முன் பக்தர்களுக்கும், கலைப்பிரியர்களுக்கும், மத்தியில் ஆடிப் பாடி நடிக்கப்பட்டு வந்த இக் கோயில் கலை அம்சம் பரதத்தைப்போன்று பக்தி மரபில் கோயில் பண்பாட்டில் புராண இதிகாசக் கதைகளைக் கருவாகக் கொண்டு வளர்ந்து வந்த தெய்வீகக் கலை அம்சமாகும். கருத்தாழம் மிக்க, கற்பனை வளம் செறிந்த, சொற்செறிவு நிறைந்த, பாடல் வடிவங்களுக்கு கை அபிஷீயங்களாலும், முக பாவங்களினாலும், கருப்பொருள் இயல்பாகவே வெளிப்படுத்தப்படுகின்றது.

கார்நாடக சங்கீத இசை வடிவமே இக்கலை வடிவத்தின் உயிர் நாடித் துடிப்பாக விளங்குவதுவும், இயல்பாகவே சொற்கட்டுக்களுடன் சேர்க்கப்பட்ட கார்நாடக இசையியல் வடிவம் இங்கும் கையாளப்படுகின்றது. மேலும் ஜதி அடவுகள் சேர்க்கப்பட்ட நடன அமைப்புக்களும் இங்கும் கையாளப்படுகின்றன. ஆயினும் நாடகப் பாணியைத் தழுவி வளர்ந்த ஆடற் கலை அம்சமாகையினாலும், ஆந்திர மாநிலத் தொடர்புகளுடன் வளர்ந்த ஆடல் வடிவமாகையினாலும் குச்சுக்கப்பிடியின் தன்மைக்கு ஏற்ப வசனநடை, இடை இடையே கலக்கப்பட்டு, உள்ள நாடக பாணியுடன் ஒன்று கூடிய ஒரு நாட்டிய வடிவமாக இது திகழ்கின்றது.

தெலுங்கு தேசமாகிய, ஆந்திர மாநிலத்திலிருந்து தழிம் நாட்டிற்கு வந்து குடியேறிய, அந்தண குலத்தைச் சேர்ந்த, பாகவதர்களால் இறைவனுக்குச் சேவை செய்யும் அடிப்படையில் இயற்றி வளர்க்கப்பட்ட இக்கலைவடிவம் இயல்பாகவே தெலுங்கு தேச நாட்டிய வடிவமான குச்சுப்புடியுடன் இயல் பான பிளைப்புக்களையும், சரளமான இணைப்புக்களையும், கொண்டு விளங்குகின்றது. அதே சமயம் கார்நாடக இசை வடிவத்தினை

உயிர்நாடியாகக் கொண்டு விளங்கும் இந் நாட்டிய வடிவம், தெலுங்கு மொழிப் பாடல்களை மட்டும் பயன்படுத்துவது குறிப்பிடத்தக்க தாயினும், இடையெடையே இடம்பெறும் உரையாடல் வடிவத்தில், தமிழ் மொழி வசனங்களை ஆங்காங்கே பயன்படுத்தப்படுவது சிறப்பம்சமாகும். எனவே இக்கலை வடிவம் தெலுங்கு மொழியைத் தாய் மொழியாகக் கொண்ட பாகவதர்களால் மட்டுமே வளர்க்கப்பட்டது ஆதலினால், கார்நாடக சங்கீதத்துறையிலும் தெலுங்கு மொழிப் பாடல்களே பயன்படுத்தப்பட்ட போதிலும், கணிசமான அளவு தமிழ் மொழிப் பாவனைப் பயன்பாடு இங்கு இடம்பெறுவதினால், மொழியியல் பரஸ்பர ஒற்றுமைக்கு அடித்தளம் அமைக்கும் பாலமாக இக்கலைவடிவம் திகழ்கின்றது.

விஜயநகர மன்னர் ஆட்சிக்காலத்தின் போதும், மராட்டிய மன்னர் ஆட்சிக் காலத்தின் போதும், தெலுங்கு மொழியே ஆட்சி மொழியாக இருந்ததனால் இயல்பாகவே இக் கலைவடிவம் கார்நாடக சங்கீதத் துறையிலும், தெலுங்குப் பாடல்களை அடித்தளமாக, உயிர் நாடியாகக் கொள்ள ஏதுவாயிற்று. ஆயினும் 1952ம் ஆண்டுக்குப் பிறப்பட்ட காலகட்டத்தில் தமிழ் நாடு, ஆந்திர மாநிலப் பிரிவினைக்குப் பின், தமிழ் நாட்டின் பாவனை வழக்கு மொழி தமிழ் மொழி ஆகையினாலும், தெலுங்கு மொழிப் பாவனைப் பயன்பாட்டுக் குறைவினாலும், மொழியியல் வேறுபாடுகளினாலும், இளைய தலைமுறையினரால் இக் கலை வடிவத்தினை ஆய்ந்தோய்ந்து ரசிக்க முடியாததினால், இக் கலை வடிவத்தின் பிரபல்யம் குறைந்து மங்கி, மந்த நிலைக்குத் தள்ளப்பட்டு சோபையிழக்க ஒரு காரணமாயிற்று.

மேலும் அந்தண குலத்தைச் சேர்ந்த ஆண்களால் மட்டுமே இக் கலை வடிவம் ஆடி நடிக்கப்படலாம் என்ற விதி முறைக்கமைய, ஒரு குறிப்பிட்ட குலச் சொத்தாக மட்டும் கருதப்பட்டதினால், இதன் வளர்ச்சிப் படி நிலை கட்டுப்படுத்தப்பட்டு, மட்டுப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. ஆயினும் இந் நாட்டிய வடிவமே பரத நாட்டியத்தில் 17ம் நூற்றாண்டில் எழுந்த குறவஞ்சி நாட்டிய நாடக வடிவமைப்பிற்கு வித்திட்டு வழி வகுத்தது எனலாம்.

தமிழ் மக்களின் சாஸ்திரிக் ஆடல் வடிவமான பரதத்துடன் பல்வேறு வகைகளில் பின்னப்புக் கண்ணயும், இயல்பான இணைப்புக்களையும் இக் கலை வடிவம் கொண்டு விளங்குகின்றது. சொற்கட்டுகளுடன் கூடிய அடவுப் பிரயோகம், அபிநியப் பயன்பாடு, நட்டுவாங்கப் பிரயோகம், கர்நாடக சாஸ்திரிக் சங்கீதத் துறையினை உயிர் நாடியாகக் கொண்டுள்ள இயல்புகள் என்பன பரதத்திற்கும், பாகவதமேளம் ஆகிய இரு கலை வடிவங்களுக்கும் இடையிலான, அடிப்படைப் பொதுப்படைச் சிறப்பியல்புகளாகும்.

அத்தியாயம் இரண்டு

**இன்றைய நடைமுறை நாட்டிய
நிகழ்வுகளில் இடம்பெறும் நடன
உருப்பாடுகள்**

இன்றைய நடைமுறை நடன உருப்பாடுகளாவன சாதாரண நாட்டிய நிகழ்வுகளில் குறிப்பாகவும், சிறப்பாகவும், அரங்கேற்றங்கள் தவிர்ந்த சாதாரண நாட்டிய நிகழ்வுகளில் இடம்பெறும் நாட்டியக் கச்சேரிகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஆய்வுக் கண்ணோட்டத்தில் ஆராய்ச்சி நோக்கில் இவ் அத்தியாயம் நோக்கப்படுகின்றது.

இன்றைய நடன நிகழ்வுகளில் நடன ஆசிரியர்களே நடன நிகழ்வுகளின் தயாரிப்பாளர்களாகவும், நெறியாளர்களாகவும் திகழ்வதால் ஒவ்வொருவரின் தனித்துவத் திறமை, கற்பனை வளம், ஆக்க திறன், சொந்தக் கருத்தோட்டம், கண்ணோட்டம், தனித்துவ அனுகுமுறை, சுய நிர்ணய உரிமை, பங்குபற்றும் மாணவர்களின் ஒட்டு மொத்தத் தகுதியும், அவர்களின் ஆடல் திறனும், அவர்களது தனித்துவ ஆடல் ஆளுமையும், அவர்களது தனித்துவ ஆடல் அனுபவமும், வரையறுக்கப்பட்ட ஸேர வரையறை, போன்ற அடிப்படை அம்சங்களாலும், மற்றும் இவை தவிர சுற்றாடல், காலகட்டச் சூழ்நிலை, சந்தர்ப்ப சூழ்நிலை, பார்வையாளர்களின் தரம், தன்மை, சமூகவியல் வெளிப்பாடு, நிலைப்பாடு, போன்ற வெளிநிலைக் களநிலைத் தாக்கங்கள் ஆகியனவும் ஒரு சாதாரண நாட்டியக்கலை நிகழ்வில் நடன உருப்படித் தெரிவினை நிர்ணயிக்கும் அடிப்படைக் காரணிகள் ஆகும்.

முன்பு ஒரு சாதாரண நடன நிகழ்வானது, அலாரிப்புடனேயே ஆரம்பமாவது வழக்கமாகவும், சாஸ்திரிக் சம்பிரதாயப் பூர்வமாகவும்,

கருதப்பட்டது. ஆயினும், இன்று ஒரு நடைமுறை நடன நிகழ்ச்சியானது இத்தகையதான் ஒரு நடைமுறைக் கட்டுக்கோப்பான கட்டமைப்பிலிருந்து விலகி, பலதரப்பட்ட நடன உருப்படிகளை அலாரிப்புக்கு முன்னதாகவோ, அன்றி அலாரிப்புக்குப் பதிலாகவோ, கையாளப்படுவதைக் காண முடிகின்றது. அவையாவன கணேசர் அஞ்சலி, புஷ்பாஞ்சலி, குருபாதாஞ்சலி, போன்ற நாட்டிய அஞ்சலி நிகழ்வுகளையும், மல்லாரு, கெளவுத்துவம், போன்ற தெய்விக்கப்பக்தியல்சார் நாட்டியங்களையும், குலதெய்வ வழிபாட்டு நடன உருப்படிகளையும், தோடையமங்களம் போன்ற இசையியல் உருப்படிகளுக்கு நாட்டிய நடை அமைத்து, ஆடும் வழக்கமும், காலக்கிரமத்தில் சமீப காலத்தில் நாட்டியக் கலை உலகில் புதுந்து கொண்ட நடன உருப்படிகள் எனலாம்.

புஷ்பாஞ்சலி, கணேசர் அஞ்சலி, குருபாதாஞ்சலி போன்ற நடன உருப்படிகளில் மலர்களைக் கையில் ஏந்தியோ, அன்றி மலர்களைக் கையிலேந்தும் பாவனையில் அபிநியித்தோ ஆடும் ஆடல் வடிவங்களாகும். கடினமான வல் லினச் சொற் பிரயோகங்களையும், எளிமான மெல்லினச் சொற் பிரயோகங்களையும் ஒருங்கே பின்னிப் பிணைந்த சொற்கட்டமைப்பிலாலான இசையியல் உருப்படிகளுக்கு, தாளக்கட்டுக்கு அமைய, ஆடல் அடவுகள் அமைத்து, நிகழ்ச்சியினைக் களைக்கட்டும் வகையில், அடவு சுத்தத்துடன், கம்பீரம் வழவாமலும், விறு விறுப்புடனும், ஆடும் நாட்டிய உருப்படிகள் இவையாகும்.

கணேசர் அஞ்சலியானது, ஜங்கரனாகிய விநாயகப் பெருமான் மீதும், நடேசர் அஞ்சலியானது, ஆடவல்லானாகிய நடராஜப் பெருமான் மீதும், குருபாதாஞ்சலியானது கலையினைக் கற்பித்த குருவுக்கும், அஞ்சலி செலுத்தும்வகையில் முறையே ஆடும், ஆடல் வடிவங்களாகும். இவை தவிர இவற்றைத் தொடர்ந்தோ, அன்றி இவற்றிற்கு முன்னதாகவோ, அன்றிப் பின்னதாகவோ, அன்றித் தனித்துவமானதாகவோ இடம் பெறும் மற்றொரு நடன உருப்படி கெளவுத்துவங்களாகும். நடேசர்

கெளவுத்துவங்களே இன்று பெருமளவில் நாட்டிய நிகழ்வுகளில் இடம் பெற்ற போதிலும், விநாயகர் கெளவுத்துவம், பார்வதி கெளவுத்துவம், திருமால் கெளவுத்துவம், பஞ்சபூத கெளவுத்துவங்கள், தேவர் கணங்கள் மீது இயற்றப்பட்ட கெளவுத்துவங்கள் என்பனவும் பொதுப்படையில் நாட்டியத்தில் ஆங்காங்கே கையாளப்படும் கெளவுத்துவங்களாகும்.

கெளவுத்துவமானது கைலையில் திருநடைம் புரியும் சிவபிரானினால், நந்திகேஸ்வரருக்கு மட்டும், பிரதோஷநாளன்று ஆடிக்காட்டிய திருநடைமே கெளவுத்துவமென்று புராண வரலாறு சாட்சி மொழிகின்றது. ஆயினும் இன்று பலதரப்பட்ட தெய்வங்கள் மீது இயற்றப்பட்ட பலதரப்பட்ட கெளவுத்துவங்கள் பொதுப்படையில் இன்றைய நடைமுறை நாட்டிய மேடைகளில் கையாளப்படுகின்றன. செழுமை மிக்க, கம்பீரமிக்க, சொற்கட்டுக்களாலான கெளவுத்துவங்களாவன ஜதிபோன்று தாளக்கட்டுடன், வெறும் உச்சரிப்புக்களாகவோ, அன்றி ராகச் செறிவுடன் கலந்த இசை வடிவங்களாகவோ, கையாளப்படக் கூடிய நடன உருப்படிகளாக நாட்டியத்தில் கைக் கொள்ளப்படுகின்றன.

இவ்வரிசையில் இடம் பெறும் மற்றுமொரு உருப்படி மல்லாரு ஆகும். பண்டைய காலத்தில் பிரதோஷ காலத்தில், ஆடப்படும் ஆடல் வடிவம் எவ்வாறு கெளவுத்துவங்களாகினவோ, அவ்வாறே பிரதோஷகாலத்தில் பாடுவதற்குக் கையாளப்பட்ட இசையியல் உருப்படி மல்லாரு ஆயிற்று. பண்டைக் காலத்தில் ஆலயங்களில் ஆஸ்தான புலவர்களால் இயற்றப்படும் இப்பாவடி வங்களுக்கு நாகல்ஸ்வரக் கலைஞர்களால் இசையியல் ஊட்டம் அளிக்கப்பட்டு, இசை உருவாக்கப்பட்ட இசைப்பாக்களுக்கு நாட்டிய நாட்தகிகளால் ஆடல் அமைப்பு அமைக்கப்பட்டு, ஆடப்படும், நடன உருப்படியே, மல்லாரு ஆயிற்று, என வரலாறு சான்று மொழிகின்றது. இன்றைய நாட்டிய நிகழ்வுகளில், பொதுப்படையில், இடம் பெறும் ஒரு நடனக் கலையம்சமாக இவ்வுருப்படி கணிப்பிடப்படுகின்றது.

(மல்லாரு இராகமானது குல் கொண்ட பெண் யானை அசைந்தகைசந்து வருவதுபோன்ற இசையியல் பாங்கினைக் கொண்டதாகும்.)

இவை தவிர, இன்றைய நாட்டிய நிகழ்வுகளில், தத்தம் சொந்த வழிபாட்டுப் பக்தியியல் சார் தெய்வங்கள் மீது பாடி ஆடப்படும் நடனங்களும், அயராத, தளராத, பக்தி மேலிட்டினால் தத்தம் குல தெய்வங்கள் மீது, அர்ப்பண உணர்வுடன், பக்தி சிரத்தையுடன், வழிபாட்டு ஸ்தோத்திரங்களுக்கு, நாட்டிய நிகழ்ச்சியின் போது முதல் அம்சமாக ஆடல் அபிநித்து, அடவமைத்து, ஆடுவதுவும் தற்கால வழக்கமாயிற்று. மேலும் சில நடன நிகழ்வுகளில் தொஞ்சலி என்னும் நாட்டிய அமைப்பானது, தீபங்களைக் கையில் ஏந்தி ராகச்செறிவு நிறைந்த பாடல்களுக்கு நாட்டிய அமைப்பு மூலம் நாட்டிய நிகழ்வுகளுக்கு அஞ்சலி செலுத்துவதாக அமைவதாகும். இப்பாடல்கள் கம்பீரம் நிறைந்தவையாகவும், கண்கவர் ஒளி அலங்காரங்களை நாட்டிய நிகழ்ச்சிக்கு அள்ளிவழங்குவதாகவும், நாட்டிய நிகழ்வின் ஆரம்பத்திற்கு இத்தகைய நடன அம்சம் செழுமையுட்டும் ஒரு ஆடல் வடிவமாகவும், நடன நிகழ்ச்சிக்கு களைகட்டப் பயன்படும் ஒரு ஆடல் உருப்படியாகவும், இவ்வுருப்படி கருத இடமளிக்கின்றது. இந்த நாட்டிய நிகழ்வானது சாஸ்திரீக, சம்பிரதாயப் யூர்வமான நாட்டிய அமைப்பிலிருந்து வேறுபட்டும், மாறுபட்டும், அமைந்ததாயும், பொதுப்படையில் கிராமிய மட்டத்தில் எழுந்த, கிராமிய நடனங்களின் பாணியில் மிளிரும் ஒரு நாடோடி நிகழ்வினைத் தழுவிய ஆடல் அம்சம் போன்ற விளங்குகின்றது. சாஸ்திரீக நாட்டிய மேடைகளில் சமூகப்பின்னணியை அடித்தளமாகக் கொண்ட, நிருத்தத்தை மட்டும் தழுவிய, அபிநியப் பிரயோகமற்ற, அலங்கார ஆடல் சார் நாட்டிய அம்சமாகவே இது விளங்குகின்றது.

சாஸ்திரீக சம்பிரதாய நாட்டிய வடிவத்தில் நீண்ட காலமாக இடம்பெற்று வரும் ஒரு சாஸ்திரீக உருப்படி அலாரிப்பாகும். நிருத்தக் கலை அம்சத்தின் வெளிப்பாடான இவ்வுருப்படி சொற்கட்டுக்களால் ஆனதும், இசையுடன் கலந்து இயல்பாகவே

சுருதியுடன் பின்னிப் பினைக்கப்பட்டு, தாள வயத்துடன் அடித்தளம் அமைக்கப்பட்ட, கம்பீரம் சொட்டும் நடன உருப்படி அலாரிப்பாகும். அங்கம், பிரதி அங்கம், உப அங்கம் ஆகியவற்றின் கூத்த நிலைப்பாட்டின் வெளிப்பாடாகப் பெரிதும் அமையும் ஆடல் உருப்படிக்கு ஆதாரமாக, அடிப்படையாக, எடுத்துக்காட்டாக, விளங்குவதே அலாரிப்பாகும். இன்று பெரும்பாலும் கையாளப்படும் அலாரிப்பானது நாட்டடை ராகத்திலும், ஆதி தாளத்திலும், அமைந்து உள்ள அலாரிப்பே கையாளப்படுகின்றது. இதுவே சதுஸ்ர அலாரிப்பு என்று அழைக்கப்படுகின்றது. இது தவிர, திஸ்ர அலாரிப்பு, மிஸ்ர அலாரிப்பு, கண்ட அலாரிப்பு என்பதும், இன்று நாட்டியத்தில் ஆங்காங்கே இடம்பெறுகின்றன. இறைவன், குரு, மற்றும் சபையோருக்கு நாட்டிய அஞ்சலி செலுத்திநடன நிகழ்ச்சியினை ஆரம்பிக்கும் நடன அம்சமாக அலாரிப்பு விளங்குகின்றது.

நாட்டிய நிகழ்வுகளில் பெரும்பாலும் இடம்பெற்று வரும் மற்றுமொரு நிருத்த உருப்படி ஜதீஸ்வரமாகும். ஆயினும் அண்மைக்காலத்தில் பெரும்பாலான மேடைகளில் அருகியும், மருகியும் வரும், நிருத்த உருப்படியும் இதுவேயாகும். நாட்டியத்தில் இடம்பெறும் அடவுக் கோர்க்கவைகளை ஜதீஸ்வரத்தின் ஸ்வரங்களுக்கு அமைய செம்மைப்படுத்தப்பட்டு, நெறியாக்குஞ் செய்யப்பட்ட ஒரு ஆடற்கலையம்சம் ஜதீஸ்வரம் ஆகும். ஜதி அடவுப்பிரயோகம், ஸ்வர அடவுப் பிரயோகம், ஆகியவற்றின் அழுத்த திருத்தத்தை வெளிப்படுத்தும் ஆடல் உருப்படியாகவும், ஆடல் நங்கையின் அடவுத் தீரனை வெளிப்படுத்தும் நடன உருப்படியாகவும், இது பொதுப்படையில் கருதி எடை போடப்படுகின்றது.

ஏனைய கர்ணாடக இசை வடிவங்கள் போன்று பல்லவி, அனுபல்லவி, மற்றும் சரணமாகிய முக்கூறுகளையும், சில ஜதீஸ்வரங்கள் பல்லவனியினையும் குறைந்த பட்சம் மூன்று சரணங்களையும் கொண்டு விளங்குகின்றன. ஆயினும் பல்லவி போன்றே ஏனைய அங்கங்களாகிய அனுபல்லவி, சரணம், ஆகியவற்றின் ஸ்வரங்களும் பாடப்படுதல் இன்றியலையாததாகும். சாகித்தியமற்ற

வெறும் ஸ்வரங்களாலான இவ்வுருப்படி நாட்டியப் பிரயோகத்தின் போது, ஜதிக் கோர்வையுடன் சேர்ந்த நட்டுவாங்கப் பிரயோகத்துடன் ஆரம்பமாகி, பின் ஸ்வரங்களுக்கமைந்த ஸ்வர அடவுகளுடன் பின்னிப்பினண்டு ஆடப்பட்டு வருதல் வழமையாக்கயினால், இது ஜதிஸ்வரமெனப் பெய்ய பெற எதுவாயிற்று. ஸ்வரபல்லவி என்றும் இது அழைக்கப்படுகின்றது. பெரும்பாலான ஜதிஸ்வரங்கள் ஆதி, ரூபகம் ஆகிய தாளங்களிலேயே இடம் பெற்ற போதும், திஸ்ர திருப்படை, கண்ட ஜாதி ஆகிய தாளங்களிலும் கையாளப்பட்டு வருகின்றன. பெரும்பாலும் நாட்டியத்தில் பிரபல்யம் பெற்று விளங்கும் ஜதிஸ்வரங்களாவன சாவேரி, சரஸ்வதி, ஹம்சத்வணி, கல்யாணி ஆகிய ராகங்களில் காணப்படுகின்றன.

நாட்டிய நிகழ்வுகளில் பொதுப்படையில் அடுத்து இடம்பெறும் நடனங்களும். சப்தமாகும். சப்தம் என்னும் பதமானது நாட்டியத்தில் வடமொழிக் கலப்பால் மலர்ந்த நடன உருப்படியாகும். ஏழ என்னும் எண்ணிக்கையினை வெளிப்படுத்தும் இப்பதமானது, சப்தரிஷி, சப்தஸ்வரம், சப்த தாண்டவம், சப்த தாளம் ஆகியன ஏழ என்னும் எண்ணிக்கையினை அடித்தளமாகக் கொண்டு புனையப்பட்ட உருப்படிகளாகும். அவ்வாறே நாட்டியத்தில் இடம்பெறும் சப்தமானது, பெரிதும் ஏழ எண்ணிக்கையிலாலான தாளத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுந்த நடன உருப்படியாக்கயினால் சப்தமெனப் பெய்ய பெற எதுவாயிற்று. பெரும்பாலான சப்தங்கள் காம்போதி ராகத்தில் இடம் பெற்ற போதிலும், இன்று பெரும்பாலான நடன நிகழ்வுகளில், ஆரம்ப அடிகள் காம்போதியிலே புனையப்பட்ட இடத்தும், பிற்பகுதிகள் பலதரப்பட்ட கூட்டு ராகங்களான ராகமாலிகையிலேயே இடம் பெறுவதை அவதானிக்க முடிகிறது. ஆயினும், அடிப்படைத் தாள வரம்பு ஏழ எண்ணிக்கையிலாலான மிஸ்ரசாபிலேயே பொதுப்படையில் பெரிதும் இடம் பெறுதல் வழமையாகும். முற்காலத்தில் தமிழிலும், தெலுங்கிலும், இடம் பெற்ற இச் சப்தங்களில் “சலாமு” என்னும் பதத்தினை இறுதியில் கொண்டு விளங்கியதனால் சப்தத்திற்கு சலாமு என்றும், “சலாமு தரு” என்றும், குறிப்பிடப்பட்டு அழைக்கப்பட்டு வந்தது. ஆயினும் தற்போதய சப்தப் படைப்புக்களில், இப்பதம்

இன்றைய நடைமுறை நாட்டிய நிகழ்வுகளில் இடம் பெறும் நடன உருப்படிகள்

13

“சலாமு” அறவே அற்றுக் காணப்படுகின்றது. பலதரப்பட்ட காரண காரணிகளாலும், சாதாரண நாட்டிய நிகழ்வுகளிலும் சரி, அரங்கேற்றங்களிலும் சரி, இவ்வுருப்படி கைவிடப்பட்டு, கைஞ்சுமுவ விடப்படும் ஒரு நடன உருப்படியாக ஆங்காங்கே கணிப்பிடப்படுகின்றது.

அடுத்து நடனத்தில் இடம்பெறும் நடன உருப்படி வர்ணமாகும். இதை அரங்குகளில் பயன்படுத்தப்படும் வர்ணங்கள், தான் வர்ணங்கள் என்றும், நாட்டிய நிகழ்வுகளில் பயன்படுத்தப்படும் வர்ணங்கள் பதவர்ணங்கள் என்று பிரித்தும், வகுத்தும், பயன்படுத்தப்பட்ட போதும், அங்காங்கே அவ்வப்போது கருத்தாழும் நிறைந்த தான் வர்ணங்கள் கூட, நாட்டியத்தில் கையாளப்படுகின்றன. மேலும் பத வர்ணங்களாவன ஆடலுக்கு உகந்தவையாதவினால் ஆட வர்ணமென்றும், சௌகாலத் திலேயே பெரிதும் பயன்படுத்தப்படுவதனால் இதை சௌகாலவர்ணங்களென்றும் காரணப் பெயர்கூட்டி அழைக்கப்படுகின்றன. பத வர்ணமாயினும், தான் வர்ணமாயினும், அடிப்படையில் இரண்டு அங்க அழைப்புப் பிரிவுகளைக் கொண்டுவிளங்குகின்றன. அவையாவன பூர்வாங்கம், உத்தராங்கம், என்னும் அங்கப் பகுதிகளாகும். பூர்வாங்கமென்னும் பகுதியானது பல்லவி, அனுபல்லவி மற்றும் முத்தாயிஸ்வரம் மீண்டும்பல்லவி என்னும் அங்க அம்சங்களையும், உத்தராங்கமானது சரணம், மற்றும் சரணஸ்வரங்களாகியவற்றை உள்ளடக்கிய பிரிவுகளாகும்

வர்ணங்களின் சரணங்கள் உபபல்லவி என்றும், சிட்டை பல்லவி என்றும், எத்துக்கடை பல்லவி என்றும், அழைக்கப்படுகின்றன. அவ்வாறே சரணத்தில் இடம் பெறும் ஸ்வரங்கள் சிட்டைஸ்வரங்கள் என்றும், எத்துக்கடை ஸ்வரங்கள் என்றும், அழைக்கப்படுகின்றன. பூர்வாங்கப்பகுதியில் பல்லவி, அனுபல்லவி ஆகியவற்றிற்கிடையே நனுக்கான, மிடுக்கான, எடுப்பான, சுத்த நிருத்த ஜதிக் கோவைகளைக் கொண்ட நட்டுவாங்கச்சொற் பிரயோகங்களைப் பின்னிப் பினைக்க வர்ணம் வாய்ப்பளிக்கின்றது. சில வர்ணங்களில்,

முத்தாயில்வரங்களை வெறும் சொற்கட்டுக்களாக, ஜதிபோன்று பயன்படுத்துவர். அவ்வாறு பயன்படுத்துமிடத்து அத்தகையதான் வர்ணங்கள் ‘பதஜதி’ வர்ணங்களென அழைக்கப்படுகின்றன.

நாட்டியக் கலை நிகழ்வுகளில் சிறப்பாகப் பயன் படுத்தப்படும் மற்றுமொரு உருப்படி பதங்களாகும். நாட்டியத்தில் லாவண்யத்தை அள்ளி வழங்கும் நடன உருப்படியாகவும், பக்தி மரபில் எழுந்த ஆண்மீக ஈடேற்றத்திற்கு அடி நாதமாகவும், அடித்தளமாகவும் விளைந்த, சிருங்கார ரசம் செறிந்த உருப்படிகள் பதங்களாகும். ஆடல் நங்கையின் ஆடல் ஆளுமையினை, ஆடல் அனுபவத்தினை, தனித்துவக் கற்பனை வளத்தினை, அயராத உழைப்பினை, தனித்துவத் திறமையினை வெளிப்படுத்தும் உணர்வியல் பூர்வமான ஆடற் கலை அம்சம் பதங்களாகும். சிருங்கார ரசமே பெரும்பாலான பதங்களின் உயிரோட்டமாக விளங்குவதனால், ‘பக்தி சிருங்கார அந்தர் பக்தி’ என்னும் நிலைப்பாட்டினை வெளிப்படுத்துவதாகவும், காதலால் விளைந்த பலதரப்பட்ட உணர்ச்சிக் குழுறல்களை, நவரச பாவனை மூலம் வெளிப்படுத்த உதவும் நிருத்திய கலை வடிவமாகவும், இப்பதங்கள் விளங்கும் அதே சமயம், தெய்வீக மணம் கமமும், ஆண்மீக உருப்படியாகவும், இப்பதங்கள் கணிப்பிடப்படுகின்றன. இவை தவிர ஆண்டான் அடிமை நிலைப்பாட்டில், ஆன்மா ஆண்மீக ஈடேற்றம் வேண்டி, இராந்து, ஏங்கி, உருகி, வேண்டிநிற்கும் உருப்படிகள் கீர்த்தனங்களாகும்.

இறைவியல் நிலைப்பாட்டில் இருந்து பிரிந்து உலகியல் நிலைப்பாட்டுடன் ஒட்டிப் பிரபுக்களையும், மன்னர்களையும், தனவந்தர்களையும் பாட்டுடைத்தலைவர்களாகக் கொண்டு புனையப்பட்ட இசையியல் உருப்பெற்ற ஜாவளிக்கு நடனக்கலையில் ஆடற் தளம் அமைக்கும்போது அவை ஜாவளி நடனங்களாகின்றன. 19ம் நூற்றாண்டில் கலை உலகில் புதுந்து கொண்ட இவ்வுருப்படி, சுத்த மொழிப் பாவனைப் பிரயோகமற்ற, மொழிவளம் குன்றிய, ஆயினும் பத்தினைப் போன்று, அங்க அம்ச அமைப்பினைக் கொண்டு விளங்கும் இவ்வுருப்படியானது, பொதுப்படையில் பத்திற்கு ஒப்பாக், இகண்யாகக் கருதப்பட்ட இடத்தும், அடிப்படையில்

இதன் பாவனைப் பயன்பாடு பதத்திலும் பார்க்கச் சற்றுக் குறைவானதாகவே கணிக்கப்பட்டு மதிப்பிடப்படுகின்றது.

அங்காங்கே நாட்டிய மேடைகளில் கைக்கொள்ளப்படும் மற்றுமொரு உருப்படி அஷ்டபதியாகும். இராகதாளவரம்பிற்குட்பட்ட எட்டுச்சரண அமைப்புக்களைக் கொண்ட உருப்படி அஷ்டபதியாகும். இவை தவிர இன்றைய நாட்டிய மேடைகளில் இடம் பெறும் பலதரப்பட்ட நடன உருப்படிகளைப் பற்றியதான் ஒரு பொதுப்படை நோக்கு இன்றியமையாததாகின்றது. அவையாவன கோலாட்டம், பின்னை கோலாட்டம், பந்தாட்டம், காவடியாட்டம், கும்மி, கரகம், செம்பு நடனம், குட நடனம், குறவன் குறத்தி நடனம் போன்ற கிராமிய மரபில்எழுந்த நடன உருப்படிகளும், மீரா பஜன், ஆண்டாள் போன்ற கவணவமதப் பக்தியியல்சார் உருப்படி நடனங்களும், அயல் மாநில நடனங்களைத் தழுவி வளர்ந்த நடனங்களில் ஒன்றான தரங்கம், அங்காவது தலையில் தண்ணீர்ச் செம்பைத் தாங்கியும், தரையில் தாம்பாளத்தின் மேல் கால்களை ஊன்றியும், கைகளில் பித்தளை விளக்குகளைத் தாங்கி ஆடும் நடன வடிவம் தரங்கம் ஆகும். இன்றைய மேடைகளில் ஆங்காங்கே இந்நடனம் இடம் பெறுகின்றது.

இவை தவிர பரதத்தினதும் கதகளியினதும் கூட்டுச் சேர்க்கையில் மலர்ந்த மோகினி ஆட்டம், மற்றும் மயிலாட்டம், நாகநார்த்தனம், பலதரப்பட்ட குறவஞ்சி நாட்டிய நாடகங்கள் பலதரப்பட்ட புராண இதிகாச பக்தி மரபில் எழுந்த தத்துவக் கருத்துக்களை, சமூக உண்மைகளை, சமத்துவச் சிந்தனையினை, சகோதரத்துவப் போக்கினை, வெளிப்படுத்தும் அம்சங்களைக் கொண்ட குறு நாட்டிய நாடகங்களும், ஜம் பெருங்காப்பியங்களின் காட்சிக்கட்டங்களைப் பிரதிபலிக்கும் நாட்டிய நாடகங்களும், இன்றைய நடைமுறை நாட்டிய மேடைகளில் காணப்படும் பொதுப்படையான நாட்டிய உருப்படிகளாகும்.

இவை தவிரத் தில்லானாக்களே பெரும்பாலான நடன நிகழ்வுகளில் இடம் பெறும் இறுதியான ஆடல் உருப்படியாகும்.

இசைக்கச்சேரிகளாயினுஞ் சரி, நாட்டிய நிகழ்வுகளாயினுஞ் சரி, கம்பீரமும் விறுவிறுப்பும் ஊட்டும் எடுப்பான, மிடுக்கான, அடுக்குச் சொற் பிரயோகம் நிறைந்த, தில்லானாக்கள், பலதரப்பட்ட ராகங்களிலும், தாளங்களிலும், பின்னிப்பிழைணந்து பயன்படுத்தப்படுகின்றன. பல்லவி, அனுபல்லவி மற்றும் சரணம் ஆகிய அம்சங்களைக் கொண்டு விளங்கும் தில்லானாக்களும், அனுபல்லவி அற்ற தில்லானாக்களும் பொதுப்படையில் நாட்டியத்தில் இடம் பெறுகின்றன. ஆயினும் சரணத்தில் சில அடிச் சாகித்தியங்கள் இடம் பெறுவது வழமையாகும். விறுவிறுப்பும், வேகமும், நிறைந்த இவ்வுருப்படி துரிதபாத வேலைப்பாடுகளை, ஆடல் அடவு உத்தி வெளிப்பாடுகளை ஒருங்கே வெளிப்படுத்தும், ஆடற்கலை அம்சம் தில்லானா எனலாம். சில நடன நிகழ்வுகளில் விறுவிறுப்பான தில்லானாவுக்குப் பின், தெய்வீக்கக் கலைக்கு ஆன்மீக உணர்வின் உள் ஓளியினை, பக்தியியல் மூலம் தத்துப்பமாக வெளிப்படுத்தப்பயன்படுத்துவது விருத்தம் அல்லது சலோகம் என்னும் ஆடல் உருப்படியாகும். தாளக்கட்டுப்பாடின்றி ராகச் செறிவுடன், பக்கவாத்தியப் பிரயோகமற்ற, அல்லது மட்டுப்படுத்தப்பட்ட பக்கவாத்தியப் பிரயோகத்துடன் இடம் பெறும் அபிநியம் செறிந்த, அடவுப் பிரயோகமற்ற, ஆடல் உருப்படி விருத்தம் அல்லது சலோகமாகும். தனித் தமிழில் இடம் பெறுவது ‘விருத்தம்’ என்றும், வட மொழியில் இடம் பெறுவது ‘சலோகம் என்றும், தெலுங்கு மொழியில் இடம் பெறுவது ‘பத்யம்’ என்றும், குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுகின்றன. பெரும்பாலான தேவாரங்கள் விருத்தங்களாகப் பயன்படுத்த உகந்தவையாகும். இவை தவிர திருவாசகம், திருப்புகழ், பட்டினத்தார் பாடல்கள் என்பனவும் இன்று பெரும்பாலும் நாட்டியத்தில் விருத்தங்களாகக் கையாளப்படும் நடன உருப்படிகளாகும்.

இந்த வகையில் அரங்கேற்றம் தவின்த சாதாரண நாட்டிய நிகழ்வுகளில் பலதரப்பட்ட சாஸ்திரீக் சம்பிரதாயப் பூர்வமான ஆடல் வடிவங்களையும், கிராமிய மரபில் வளர்ந்த ஆடற் கலை அம்சங்களையும், வேற்று மொழி, வேற்று மாநில உருப்படிகளையும், கர்நாடக சங்கீத இசையியல் இழையோட்டமற்ற, ஹிந்துஸ்தானிய இசையியல் இழையோட்டம் செறிந்த, உருப்படிகளுக்கும், சொந்தக்

கற்பனை வளத்தில் மலர்ந்த சில ஆடல் உத்திகளுக்கு அமைந்த உருப்படிகளுக்கும், கவிதை இலக்கியத்தில் விளைந்த உலகியல் நிலைப்பாட்டினை வெளிப்படுத்தும் தத்துவக் கருத்தோட்டத்தினைத் துல்லியமாக வெளிப்படுத்தும் பாரதியார் பாடல் வடிவங்களுக்கும், பலதரப்பட்ட பண்ணிசையில் மினிரும் தமிழிசை உருப்படிகளுக்கும், ஆடல் அபிநியம் அமைத்து, ஆடல் கலையின் பலதரப்பட்ட பரிமாணங்களை வெளிப்படுத்தும் ஒரு கூட்டுக் கலை நிகழ்வாகவே இன்றைய நாட்டிய நிகழ்ச்சிகள், பெரும்பாலும் பொதுப்படையில் விளங்குகின்றன.

அத்தியாயம் மூன்று

இன்றைய பரத நாட்டியத்தில் பக்கவாத்தியப் பாவனைப் பிரயோகம்

பார் புகழும் பைங்கலைகளில் ஓர் நுண்கலையான பரதக்கலை, தமிழ் மக்களின் நாகரீகப் பண்பாட்டின் உயர்வினை, பண்டைய பண்பாட்டுத் தொன்மையினை, பலதரப்பட்ட கலாச்சார விழுமியங்களுடன் ஒன்றித்து அன்றும், இன்றும், என்றும், எடுத்தியம்புகின்றது.

எந்த ஒரு சமூகத்திலும் ஆடலும் பாடலும் தொன்று தொட்டு அவ்வவ் சமூகங்களின் தனித்துவ பண்பாட்டு விழுமியங்களுடனும், சமூக சமய சம்பிரதாய அம்சங்களுடனும், மற்றும் பழக்க வழக்க மூலாதாரங்களுடனும், பின்னிப்பினைந்து, ஒன்றுபட்டு, இரண்டறக் கலந்து, வளர்ந்து, வளம் பெற்று வந்துள்ளன. இயல்பாகவே எந்த ஒரு மொழிப் பாடல் ஆயினும், அப்பாடலை மெருங்கூட்டும் வண்ணம், பாடலின் பின்னணியில் பக்கபலமாக அமையும், கருவி இசை வடிவங்களே, அப்பாடலின் பக்கவாத்தியங்கள் எனப் பொதுப்படையில் சுருங்கக் குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுகின்றன. ஆயினும் ஒரு நாட்டிய நிகழ்வில் ஆடலே முக்கிய இடம் பெறுவதினால், அவ் ஆடலுக்குப் பக்கபலமாக அமையும் பாடலும், அப்பாடலுக்கு உணர்வியல் உயிரோட்டம் அளிக்கும் கருவி இசை அம்சங்களாகிய வாத்திய இசை அம்சங்களும், நாட்டியத்தின் உயிர் நாடித் துடிப்பாகப் பாடலையும் ஆடலையும், தாளலயத்தின் ஊடாக ஏற்றிப்படுத்தி, ஒழுங்கமைத்து, ஒருங்கிணைக்கும், டட்டுவாங்கப் பிரயோகமுங் கூட பொதுப்படையில் பக்கவாத்தியங்கள் எனக் குறிப்பிடப்பட்டு அழைக்கப்படுகின்றன.

பரதரால் வழங்கப்பட்ட நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கூட மொத்தத்தில் நான்கு வகையான கருவி இசை அம்சங்கள் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. அவையாவன தத, ஸஷர, அவனத்தா, கண எனப் பிரிக்கப்பட்டும், வகுக்கப்பட்டும், உள்ளன. இவை முறையே தந்திக் கருவிகளான நரம்பிசைக் கருவிகள், காற்றுக் கருவிகள், தோற்கருவிகளாகிய தாள யைக் கருவிகள், மற்றும் கஞ்சக் கருவிகளாகிய கைத்தாளக் கருவிகள் என்பனவாகும்.

பண்டைய தமிழர்களின் ஆடல் வடிவங்களில் பயன்படுத்தப்பட்ட பலதரப்பட்ட கருவி இசை அம்சங்களுள் பெரும்பாலானவை இன்றைய நடைமுறை வழக்கில் வழக்கொழிந்து கைவிடப்பட்டுள்ளன என்பதனை தமிழ் இலக்கியக் குறிப்புக்கள், சமய சார் குறிப்புக்கள், பண்டைய பண்ணிசைப் பாவடிவக் குறிப்புக்கள் நுண்கலை ஆதார மூலக் குறிப்புக்கள், சிற்ப, ஓவிய, மூலாதாரங்கள் மூலமாகவும், மற்றும் சாசனவியல் மேற்கோள்கள் மூலமாகவும், நாம் அறியலாம். மேலும் பண்டைய ஆடல் வடிவங்களில் பயன்படுத்தப்பட்ட பக்கவாத்தியப் பாவனை இசைக் கருவிகளை, பொதுப்படையில் ‘கீதாங்கம்’ என்றும், அவ்வாறே நிருத்த வகைகளைச் சார்ந்த அஃதாவது ஆடல் அடவகைஞ்குக் கையாளப்பட்ட கருவி இசை அம்சங்களை ‘நிருத்தாங்கம்’ என்றும் குறிப்பிட்டு வேறுபடுத்திப் பாகுபடுத்தி, வரையறுத்து பயன்படுத்தப்பட்டதற்கான சான்றுப் பகிர்வுகளை இன்றும் நாம் பலதரப்பட்ட மூலாதாரங்களில் காண்கின்றோம்.

பண்டைக் காலத்தில் இடம் பெற்ற நரம்பிசை வாத்தியங்களுள் சில இன்றும் நாட்டியத்தில் இடம் பெறுவதையும், அவற்றுள் சில காலக்கிரமத்தில் பலதரப்பட்ட நடைமுறைக் கவச்டங்களினால் கைவிடப்பட்டுள்ளன. இன்று அவற்றைப்பற்றிய வெறுங்குறிப்புக்களை மாத்திரமே நாம் காண முடிகின்றது. குறிப்பாகப் பண்டைய நரம்பிசைக் கருவிகளில் அதி முக்கியமாக இடம் பெற்ற யாழ் என்னும் நரம்பிசைக் கருவியானது இன்று அறவே வழக்கொழிந்து விட்டது. யாழ் வாத்தியத்தின் ஒட்டுமொத்த நரம்பிசை எண்ணிக்கைக்கு

அமைய, அவை முறையே பலதரப்பட்ட யாழ் பிரிவுகளாக வகைப்படுத்தி, வேறுபடுத்தி, பிரிக்கப்பட்டிருந்தன. காலக்கிரமத்தில் யாழின் பயன்பாடு அடிப்படையில் எழுந்த நடைமுறைக் கவச்டங்களினால் அதன் பாவனைப் பயன்பாடு கைநழுவ விடப்பட்டதன் காரணத்தினால் வீணை என்னும் தெய்வீக இசைக் கருவியானது நாட்டியத்தில் முக்கிய இடத்தைப் பிடிக்க ஏதுவாயிற்று.

வீணையின் பாவனைப் பயன்பாடானது நாட்டியத்தில் முக்கிய இடம் பெற்றது என்பதனைக் கோயில் கோபுரச் சிற்பங்கள், ஆலய அலங்கார மதில்கள், சிற்பக் கலைக்கூடங்கள் யாவற்றிலும், நாட்டியக் கலைக்கு வீணை இசை எத் தகையதான முக்கியத்துவத்தினை வழங்கி ஆடற் கலை வளத்திற்கு, அதன் அடிப்படை வளர்ச்சிக்கு, உறுதுணை அளித்துள்ளது என்பதனை இவ்வாதாரங்கள் மூலம் நாம் காணலாம். நாட்டிய மகளிர்க்குக் காணிக்கையாக வழங்கப்பட்ட காணிகள் எவ்வாறு நட்டுவக் காணிகள் என அழைக்கப்பட்டனவோ, அவ்வாறே வீணை இசைப்போர்க்கு வழங்கப்பட்ட காணிகள் வீணைக் காணிகள் எனக்குறிப்பிட்டு அழைக்கப்பட்டன, என்பதனையும், பண்டைய மூலாதாரங்கள் மூலம், இன்றும் நாம் அறிகின்றோம்

இவ் அரிய இசைக்கருவியானது இன்று நாட்டிய நிகழ்வுகளில், பாட்டுடன் கலந்து, வெறும் பக்கவாத்திய இசைக்கருவியாக மாத்திரமன்றி, நாட்டியத்தில் பாவப் பயன்பாட்டிற்கு குறிப்பாகச் சில குறிப்பிட்ட உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டிற்கு, திதன் ஓலி நாதமானது உணர்வியல் பூர்வமாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. சிற்பாக உற்சாகம், உவகை, பேராணந்தம், நாணம், தியானம், நிதானம் போன்ற பலதரப்பட்ட உணர்வியல் வெளிப்பாடுகளுக்கு ஆதார ஓலி நாதமாக, பாட்டுடன் கூடிச் சற்றுப் பலமாகவோ, அன்றிப் பாட்டின்றித் தனிக்கருவி இசையாகவோ பயன்படுத்தப்படுவதன் மூலம், குறிப்பிட்ட உணர்வியல் அல்லது எடுத்துக்கொண்ட பாவச் சுவையினைத் தத்ரூபமாக, சாத்வீகமாக வெளிப்படுத்த இவ்வாலி நாதம் பெரிதும் உதவுகின்றது. பண்டைய கால நடனச் சிற்பங்களில் வீணையானது ஆடவில்,

ஆடற்கலையில் வீணையினனத்தாங்கி, நின்றும், இருந்தும், ஆடியும், இசைத்ததற்கான ஆதாரங்களை இன்றும் நாம் சிறபக கலை உலக வாயிலாக அறிகின்றோம். ஆயினும் இன்று வீணையானது, அவ்வப்போது வசதிக்கும், சந்தர்ப்ப சூழ்நிலைக்கும், தேவைக்கும், மற்றும் தனிப்பட்டவர்களின் சொந்த விருப்பு வெறுப்புக்கும் அமைய மாத்திரமே பெரிதும் பயன்படுத்தப்படுகின்றதே அன்றி, ஒரு முக்கிய நரம்பிசை வாத்தியமாகக் கருதிக் கணிப்பிட்டு நாட்டியத்தில் கையாளப்படுவதில்லை.

காலக்கிரமத்தில் வயலின் என்னும் மற்றுமொரு நரம்பிசை வாத்தியமானது, வீணையிலும் பார்க்கச் சற்றுக் கூரிய ஒலி நாதமுடைய, இவ்வாத்தியமானது, இன்று நாட்டிய நிகழ்வுகளிலும் சரி, கர்நாடக இசை அரங்குகளிலும் சரி, இடம்பெறும் அதி முக்கிய நரம்பிசை வாத்தியமாகக் கணிப்பிடப்படுகின்றது. மேற்கூற்றியப் பக்கவாத்தியத்தில் ஒரு முக்கிய கருவி இசை அம்சாகவும், காலக்கிரமத்தில் கர்நாடக இசை உலகில் புகுந்து, அதிமுக்கிய இடத்தைப் பிடித்துக் கொண்ட இக் கருவி இசை வாத்தியமானது, தஞ்சைச் சகோதரர்கள் நால்வரில் ஒருவரான வடிவேலு என்பவரால் சென்ற நூற்றாண்டிலேயே அறிமுகஞ் செய்யப்பட்டதாக நாம் அறிகின்றோம். ஆயினும் பதினேழாம் நூற்றாண்டிலே, சிதம்பரச் சிற்பம் ஒன்றில், வயலினை ஒத்த அதே வடிவமைப்பிலாலான ஒரு வாத்தியம் நாட்டியத்தில் இடம் பெற்றுள்ளதை நாம் காண்கின்றோம். எனவே வயலினை பயன்பாடோ அன்றி வயலினை ஒத்த வடிவிலாலான ஒரு நரம்பிசைப் பயன்பாடோ, ஏற்கூட முன்னாறு ஆண்டுகளுக்கு முன்பே நாட்டியத்தில் இடம்பெற்றுள்ளது என்பதனை, இன்று நாம் இதன் மூலம் ஊகிக்க முடிகின்றது.

இதன் ஒலி நாதமானது, சில குறிப்பிட்ட உணர்ச்சி வெளிப்பாடுகளுக்குப் பெரிதும் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. அங்காவது பொதுப்படையில் சோகம், சஞ்சலம், மயக்கம், தெளிவின்மை போன்ற உணர்ச்சி வெளிப்பாடுகளுக்கு ஆங்காங்கே நாட்டியத்திலும், நாட்டிய நாடகங்களிலும், சந்தர்ப்ப சூழ்நிலைகளுக்கமைய, அர்த்த பூர்வமாக

இசையியல் அழுத்தம் கொடுக்க இவ் இசைக்கருவியானது பயன்படுத்தப்படுகின்றது. மேலும் இயல்பாகவே கூரிய சீரிய ஒலி நாதமுடைய இக்கருவியானது இயன்ற அளவு, ஏற்ற திறக்கத்திற்கு அமையவும், ஜாளிவு சளிவுகளுக்கு அமையவும், மற்றும் பதங்கள் கீர்த்தனங்கள் என்பனவற்றில் ராகச் செறிவினை வெளிப்படுத்தப் பாடல் அடிகளுக்கு முன், கம்பீரத்தையும், ரம்பியத்தையும், ஒருங்கே அளிக்க இக்கருவி இசை பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

இது தவிர கர்நாடக இசை அரங்குகளிலும் சரி, நாட்டிய நிகழ்வுகளிலும் சரி, பெரிதும் பயன்படுத்தப்படும் மற்றுமொரு துணை நரம்பிசை வாத்தியம், நான்கு நரம்புகளை ஒருங்கே கொண்டு விளங்கும் தம்புரா என்னும் வாத்தியமாகும். சாஸ்திரீக கர்நாடக இசை இலக்கியங்களில், 'தம்பூர்' எனக்குறிப்பிடப்படும் இவ்வாத்தியமானது, சுருதி வரம்பைப் பேணத் தனித்தோ அன்றி, சுருதிப்பெட்டி என்னும் காற்று இசைக் கருவியுடன் இணைந்தோ, சுருதி வரம்பைப் பேணப் பெரிதும் பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

கர்நாடக இசை உலகில் இடம்பெறும் பெரும்பாலான தாள வாத்தியக் கருவிகள், தோற் கருவிகள், என அழைக்கப்படுகின்றன. பரதத்தில் சிறப்புற்று மிளிகும் அம்சம் தாளமாகும். நடைமுறை நாட்டியத்தில் அதி முக்கியமாக இடம்பெறும் தாள வாத்தியம், தண்ணுமை, மத்தளம், முழவு, ஆகிய பண்டைய தாள வாத்தியங்களின் வழித்தோன்றலாகிய மிருதங்கமாகும். ஆடலுக்கும் பாடலுக்கும் கம்பீரத்தையும், உள்வேகத்தையும், விறுவிறுப்பையும், ஒருங்கே ஊட்டும் தாள வாத்தியமும் இதுவேயாகும்.

இது தவிர ஆங்காங்கே பாடல் இன்றி வேறு பக்கவாத்தியப் பாவகைப் பிரயோகமற்ற சுத்த நிருத்த அடவுகளை மிருதங்கத்துடன் தனித்தோ, அன்றி நட்டுவாங்கத்துடன் கூடிய கைத் தாளத்துடன் இணைத்தோ, நாட்டியத்தில் மிருதங்கம் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. அவ்வாறே ஆங்காங்கே காந்த சொருப நிலைத் தோற்றங்களுக்கு உயிரோட்டம் அளிக்கவும், பாடல் பந்திகளின் முடிவில் இடம்பெறும் தீர்மானங்களுக்கு அழுத்த திருத்தம் கொடுத்து, நிறைவு கொடுக்கவும்,

இத் தாள லய வாத்தியத்தின் ஒலி நாதமே பெரிதும் பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

இன்றைய நடைமுறை நாட்டியத்தில் இடம்பெறும் மற்றுமொரு தாள லய வாத்தியத்தில் முக்கிய இடம் பெறுவது துணைத் தாளவாத்தியமாகிய, கடம் ஆகும். மிருதங்கம் நாட்டியத்தில் இன்றியமையாததாகக் கருதப்பட்ட இடத்தும், கடமானது மிருதங்கத்துடன் இணைந்து, ஆங்காங்கே தேவைக்கும், சந்தர்ப்ப குழ்நிலைக்கும், மற்றும் தனிப்பட்டவர்களின் விருப்பு வெறுப்புக்கும் அமைய, மிருதங்கத்திலும் பார்க்கக் கண்ணர்ந் ஒலி நாதமுடைய, கம்பீரமான இத் தாள லய வாத்தியம் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. நாட்டியத்தின் நிருத்திய பிரிவில், குறிப்பாகப் பாவப் பயன்பாட்டில், சில குறிப்பிட்ட உணர்வியல் உணர்ச்சி வெளிப்பாடுகளுக்குச் சிறப்பாக வீரம், கோபம், ஆவேசம், அகங்காரம், அங்கலாய்ப்பு, போன்ற நிலைப்பாடுகளை வெளிப்படுத்த இவ்விரண்டு கருவி இசைகளின் ஒலி நாதங்களும் பெரிதும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

பண்டைய ஆடல் வடிவங்களில் பயன்படுத்தப்பட்ட தோல்வாத்தியங்களில் பெரும்பாலானவை இன்று நடைமுறையில் வழக்கொழிந்து போயின. உதாரணமாக ஆடல் அரசனின் கையிலுள்ள தோல் வாத்தியமாகிய உடுக்கு, இன்று சாஸ்திரீக ஆடல் வடிவங்களிலிருந்து இதன் பாவனைப் பயன்பாடு அற்று, வெறுப்பிராமியக் கூட்டதுக்களிலும், நாடோடி நடனங்களிலும், மற்றும் சமய சார் கிரியை நடனங்களிலும், பெரிதும் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. அன்று ஆடல் அடவுகள், அத்தாவது சுத்த நிருத்தத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்த குடமுழுவு, தண்ணுமை என்னும் தாள லய வாத்தியங்கள் இன்றைய நடைமுறை நாட்டியத்தில் அறவே வழக்கொழிந்து போய்விட்டன.

அடுத்து காநாடக இசை அரங்குகளிலும், இன்றைய நடன மேடைகளிலும், அதி முக்கிய காற்றிசை வாத்தியமாக விளங்குவது வேய்க்குழல் வாத்தியமாகிய புல்லாங்குழலாகும்.

தெய்வீகத் தொடர்புகளுடன் கூடிய இக்கருவி இசையானது கண்ணர்ந்த ஒலி நாதத்துடன் கூடிய, கம்பீரமான, ஒசை வளம் பொருந்தியது. இதன் துளைகளில் ஒட்டுமொத்த விரல் பாவனை எண்ணிக்கை எட்டாகவும் இது தவிர ஊதும் துளை வேறாகவும், தனிப்பட்டதாகவும், அமையும். வலது கரத்தில் மொத்தம் நான்கு விரல்களும் இது கார்த்தில் மொத்தம் மூன்றுவிரல்களும், ஒன்றித்துப் பாவித்துப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இது தவிர இரு கை பெருவிரல்களால் குழல் தாங்கப்படுகின்றது. பொதுப்படையில் புல்லாங்குழலின் உள் விட்டப்பருமணானது, முக்கால் அங்குலமாகவும், இதன் நீளமானது, ஏறத்தான பதினான்கு அங்குலமாகவும், அமைந்திருக்கும். வலதுபக்க பக்கவாட்டில் வைத்து வாசிக்கபடும் திப்பக்கவாத்தியம் பக்கவாத்திய நிலைப்பாட்டில் ஒசை, வளம் பேணும் கருவியிசையாகவும், நாட்டியத்தில் உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டினை வெளிப்படுத்தும் ஆதார ஒலி நாதமாகவும், சிறப்பாகச் சிறங்காரம், கோமளம், ஹாஸ்யம், மங்களம் ஆகிய உணர்வியல் வெளிப்பாடுகளுக்கு இவ்வாதார ஒலி நாதம் உறுதுணை அளிக்கின்றது. இது தவிர நாட்டிய நிகழ்வுகளில், குறிப்பிடப்பட்ட ராகச்செறிவிலைப் பாடல்களுக்கு முன்பும், பாடல் பந்திகளுக்கு முடிவில், தீர்மானங்களுடனும், பாடல் வரிகளுக்கு இடையே தேவைக்கமைய தனி வாத்திய ஒலியாகவும், இக்கருவி இசை பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

இது தவிர இங்நுற்றாண்டின் இடைப்பட்ட காலகட்டத்தில் காநாடக இசை அரங்குகளிலுஞ் சரி, நடன மேடைகளிலுஞ் சரி, மேடை நாடக அரங்குகளிலுஞ் சரி, பெரிதும் பயன்பட்டு வந்த மற்றும் ஒரு காற்று வாத்தியம் ஆர்மோனியமாகும். அதிக ஏற்ற இறக்கம், நெளிவு சளிவு ஆகியவற்றுக்கு அமைய இது பெரிதும் வாசிக்க முடியாமையினால், பெரும்பாலும் சுருதிவரம்பைப்பேணும் ஒரு காற்று வாத்தியமாகவே அண்மைக்காலங்களில் இது கருதிக்கையாளப்படுகின்றது. ஆயினும் அண்மைக் காலங்களில் இதன் பாவனைப் பிரயோகம் பெரிதும் அற்றுப் போய் விட்டது எனலாம். இதன் பாவனைக்கு சடாக வயலின் என்னும் வாத்தியமே பெரிதும் நடைமுறையில் நாட்டியத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றது.

பண்டைய சதி ஆட்டத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டுவந்த நாகஸ்வரம் என்னும் வாத்தியமானது, இன்று புத்துயிர் பெற்று, புது மெருகுடன், புதுப்போவிலூடன் இடம் பெறும், சதினின் வழிநிலைத் தோன்றலாகிய யாத்தில், பயன்படுத்தப்படுவது கிடையாது. பாரிய ஒலி நாதமுடைய இக் காற்றுக் கருவியானது வாய்ப்பாட்டுடன் ஒன்று கூடிப் பயன்படுத்த முடியாத காரணத்தினாலும், இதன் பாவனை கைநூலுவிடப்பட்டிருக்கலாம். இன்று மங்களகருமான ஒரு ஒலி வாத்தியமாகவே இது பெரிதும் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. இவங்கையில் 1970ம் ஆண்டு அளவுகளில் தனிப்பட்ட சிலினால் சினிமா மரபினைச் தழுவிச் சில குறிப்பிடப்பட்ட நடன உருப்படிகளுக்குக் குறிப்பாகத் தில்லானாக்களில், இது பயன்படுத்த முயன்ற போதும் பொதுப்படையில் போது வரவேற்போ, அன்றி ஆதாரோ இம் முயற்சிக்குக் கிடையாததினால் இம் முயற்சி கை விடப்பட்டது.

நீண்ட காலமாகக் கீர்ணாடக சங்கீதவியலில் பெரிதும் அங்கீகரிக்கப்பட்ட நாகஸ்வர அமைப்பினை ஒத்த மேற்கூற்றிய பக்க வாத்தியங்களில் ஒன்றான சிளரின்ட் என்னும் வாத்தியமோ, அன்றிச் சிறிய நாகஸ்வரத்தின் அமைப்பினை ஒத்த முகவீகணை என்னும் காற்றுக்கருவியும், ஆங்காங்கே நாகநார்த்தனம் என்னும் நாட்டிய உருப்படிக்கு உழிரோட்டமாக அமையும் புன்னாகவராளி ராகத்தினை வாசிப்பதற்கு பயன்படுத்தப்படுகின்றது. இத்தகையதான சில தனித்துவ ஆடல் வடிவங்களுக்கு மாத்திரம் தத்துப்பமாக அவ்வாடல் வடிவத்திற்கு மெருகூட்ட இத்தகைய சில சிறப்பு ஒலிக்கருவிகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. அவ்வாறே கீர்ணாடக இசை அரங்குகளிலும் சரி, நாட்டிய மேடைகளிலும் சரி, பெரிதும் கையாளப்படும் மற்றுமொரு துணைக்காற்றுக் கருவி சுருதிப்போட்டியாகும். பாடலின் சுருதி நிலையைப் பேணவும், மற்றைய பக்கவாத்தியக் கருவி இசை அம்சங்களுடன் ஒன்று கூட்டிச் சுருதி வரும்பை நெறிப்படுத்திச் செம்மைப்படுத்த. இக் கருவி பெரிதும் உதவுகின்றது. இக் கருவியானது தனித்தோ, அன்றி மற்றுமொரு ஸரம்பிகைக்கருவியாகிய தம்புராவுடன் ஒன்றுகூடியோ, பெரிதும் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. அன்றைக்

இன்றைய பரத நாட்டியத்தில் பக்கவாத்தியப் பாவனைப் பிரயோகம்

காலங்களில் மின்சாரத்தில் இயங்கும் சுருதிப்பெட்டிகள் நவீன தொழில்நுட்ப உத்திகளுக்கு அமைய வடிவமைக்கப்பட்டு பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இவ் மின்னியல் சுருதிப்பெட்டிகள் ஒலிநாத சுருதியியல் அம்சத்தில் எத்தகைய பாதிப்பினையோ, அன்றி மாற்றத்தினையோ ஏற்படுத்துவதில்லை. மேலும் மின்னியல் சுருதிப்பெட்டிகள் கெட்டியாகச் சீராகச் சுருதி வரம்பினைப் பேணுகின்றன.

அடுத்து நாட்டியத்தில் இடம் பெறும் கருவி இசை அம்சம் கஞ்சக் கருவிகளாகும். பொதுப்படையில் உலோகத்தினாலான இக்கருவிகள் நாட்டியத்தில் கைத்தாளம் என்னும் கருவி அம்சத்தில் இடம் பெறுகின்றன. ஒட்டுமொத்தத்தில் இரண்டு வகையான கைத் தாளங்கள் கையாளப்படுன்றன. அவையாவன குமிழ்த்தாளங்களும், மற்றும் தட்டையான விரிந்த தாளங்களும் ஆகும். பொதுப்படையில் கைத் தாளப் பயன்பாடானது பெரிதும் நாகஸ்வரக் கச்சேரிகளிலும், நாட்டிய நிகழ்வுகளிலும், தவில் மற்றும் தாள லயக் கச்சேரிகளிலும், பண்ணிசை நிகழ்வுகளிலும் இடம் பெறுகின்றது.

நாட்டியத்தில் நட்டுவாங்கம் செய்பவரால் கையாளப்படும் இக் கைத்தாளமானது, தாள லய வாத்தியமாகிய மிருதங்கத்துடனும், பாடலுடனும், ஒன்றித்து அனுசரித்து ஆடலையும் பாடலையும் ஒருங்கிணைக்கும் ஒரு தளமாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. நாட்டியத்தில் பாடல் பயன்பாடு அற்ற இடங்களில், நட்டுவாங்கத்துடனும், தாளலய வாத்தியமாகிய மிருதங்கத்துடனும் ஒன்று கூடியும் தாளம் அற்ற விருத்தம், சுலோகம், ஆகியவற்றில் வெறும் வாய்ப்பாட்டுடன், ஆடல் நிலைக்குத் தகுந்தவாறு இக் கைத் தாளம் கையாளப்படுகின்றது. இன்று வெள்ளி மூலாம் பூசப்பட்ட தாளங்களும், பித் தளைத் தாளங்களுமே, இன்று நாட்டியத்தில் பெரிதும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

இவை தவிர ஆங்காங்கே அருகமையாக அவ்வப்போது மோர்சிங் எனும் தாளலய வாத்தியமும் பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

எனினும் ஒரு நாட்டிய நிகழ்வில் சிறப்பிடம் பெறும் வாய்ப்பாட்டானது எடுத்துக் கொண்ட பொருளைச் சுத்தமாகத் துல்லியமாக அபிநியிக்கவும், பாவச் செறிவினைத் தத்ருபமாக வெளிப்படுத்தவும், பாடல் வரிகள் தெளிவான உச்சரிப்புடன், உணர்வியல் பூர்வமாகப் பாடப்படுதல் இன்றியமையாததாகும். அவ்வாறே பாடலின் இனிமையினைப் பாதிப்புறாத வகையில் பாதுகாக்கப் பக்கபலனாக அமையும் பக்கவாத்தியங்களாவன மட்டுப்படுத்தப்பட்ட வகையில், கட்டுப்பாட்டுடன் கையாளப்படுதல் இன்றியமையாததாகும். ஆயினும் இன்றைய நாட்டிய நிகழ்வுகளில் அளவுக்கு அதிகமான பக்கவாத்தியங்களைப் பயன்படுத்த முனைவதுவும், தேவையற்ற மேற்கத்தியப் பக்கவாத்தியங்கள், மற்றும் வட இந்தியப் பக்கவாத்தியங்களைச் சில தனிப்பட்ட சொந்த ஞாக்கங்களுக்காக புகுத்த எத்தனிப்பதுவும், சாஸ்திரிகப் பூர்வமான ஆடலையும். சாஸ்திரிச் சம்பிரதாயப் பூர்வமான பாடலையும், மாசுபடுத்தி மேலோட்டமான மெட்டு அடிப்படையில் எழுந்த ஒரு மெல்லிசைப் பாணிக்கு இக்கலையினை இட்டுச் செல்ல வழி வகுக்கின்றது. இத்தகையதான முயற்சிகள் வெறும் ஆழமற்ற மேலோட்டமான ஒரு கலைப் போக்கினைப் பாங்கினை, வெளிப்படுத்துவதாக அமையுமேயன்றி ஓர் அர்த்த பூர்வமாகக் கலையினை ஆழமாக வளப்படுத்தும் ஒரு முயற்சியாக இதனைக் கணிப்பிடமுடியாது.

அத்தியாயம் நான்கு

பரதத்தில் பதங்கள் கீர்த்தனங்கள் ஜாவளிகள்

பரதத்தில் பதங்கள் கீர்த்தனங்கள் மற்றும் ஜாவளிகள் என்பன பொதுப் படையில் பாவச் செறிவினை, அபிநியப் பிரயோகத்தினை வெளிப்படுத்தும் ஆடல் அம்சங்களாகவும், ஆடல் நங்கையின் ஆடற் திறத்தினை, ஆடல் அருபவத்தினை, அவர்களது தனித்துவக் கற்பனை வளத்தினை, ஆடல் ஆளுமையினை வெளிப்படுத்தும் நாட்டிய உருப்படிகளாகவும், இசை அரங்குகளில் உள்ளத்தை நெகிழி வைத்து மனித மனத்தை உருக்கி, பக்குவ நிலைக்கு இட்டுச் செல்லும் இசையியல் உருப்படிகளாகவும், கனிவுச் சுவை சொட்டும் கர்நாடக இசையியல் உருப்படிகளாகவும் இவை திகழ்கின்றன.

பொதுப்படையில் பதங்கள் கீர்த்தனங்கள் ஆகியவற்றை இயற்றுபவர்கள், சில அடிப்படை நிலைப்பாடுகளைக் கொண்டவர்களாகவும் கைக்கொள்ளுபவர்களாகவும் இருப்பர். அதாவது ராகம், தாளம், பற்றிய, பூரண அறிவினைக் கொண்டவர்களாக மிளிரவர். பொதுப்படையில் ரச உணர்வு நிலைப்பாட்டினை நன்கு புரிந்தவர்களாகவோ, பாவச் செறிவினை உணர்வியல் உள் உணர்வுகளைப் பாடல் அடிகளில் சரளமாகக் கையாளக் கூடியவர்களாகவோ, மனித மனோதர்மத்தை உணர்ந்தவர்களாகவோ, இறையியல் பக்தியில் ஹரித் தினைத்தவர்களாகவோ, தத்துவக் கருத்துக்களைத் துல்லியமாக வெளிப்படுத்தக்கூடியவர்களாகவோ, எடுத்துக்கொண்ட பொருளை அழுத்த திருத்தமாக ஆணித்தராமாக, சொல்லமுத்தம் கொடுத்து வெளிப்படுத்தக் கூடியவர்களாகவோ இருப்பர். மேலும் பாடல் அடிகளை எளிய நடையில் இலகு

மொழியில், ராகம், தாளம், ஆகியவற்றிற்கு அமைய ஓரளவு சொல்லடுக்குச் சொற் பிரயோகங்களைக் கையாளக் கூடிய வர்களாகவும் இருப்பர்.

இலகு மொழியில், எளிய நடையில் எழுந்த பதங்கள் கீர்த்தனங்கள், ஆகியன கேட்போரைக் கட்டி ஈர்க்கும் காந்த சக்தி வாய்த்தலவயாகும். இசை அரங்குகளில் இப் பதங்களைப் பாடுபவர்கள், அவை எச்சங்தர்ப்பத்தில் புனையப்பட்டனவோ, அதே மணை உள் உணர்வுடன் அவற்றைப் பாவச் செறிவுடன் பாடுமிடத்து அவை பார்வையாளர்களைப் பக்திப் பரவசத்தில் ஆழ்த்தி, உள்ளத்தை ஏங்கிழ வைத்து ராகச் செறிவினை, ரச உணர்வினை, வெளிப்படுத்தும் கர்நாடக இசையியல் உருப்படிகளாகக் கருதப்படுகின்றன. இத்தகையதான இசையியல் உருப்படிகளுக்கு, பாவச் செறிவுடன், ஆடல் அடவைமத்து, அபிநியத்து ஆடுமிடத்து, அவை நாட்டியப் பதங்கள், மற்றும் நாட்டியக் கீர்த்தனங்கள், என்ற வரையறைக்குள் வரம்பமைப்புக்குள், இடம்பெற வாய்ப்பளிக்கின்றன. எனவே இப்பேற்பட்ட உருப்படிகள், பொதுப்படையில் அருங்கலைகளான ஆடலையும் பாடலையும் இரண்டறக்கலக்கும் ஒன்றியமாக ஊடகமாகத் திகழ்கின்றன.

முற் காலத்தில் கடவுள் துதிப்பாடல்கள் சோஸ்திரப் பாடல்கள் சகல சாகித்தியங்கள், விருத்தங்கள், வெண்பாக்கள், யாவுமே பொதுப்படையில் பதங்கள் என்ற எல்லைக்குள் வர்ணிக்கப்பட்டன. மேலும் இறை உணர்விலிருந்து பிரிந்து, பக்தி மார்க்த்திலிருந்து விலகி, வளர்ந்த பலதரப்பட்ட பாக்களும் பதங்களென்ற கட்டுக்கோப்புக்குள் அடக்கி கையாளப்பட்ட போதும், ஒட்டு மொத்தத்தில், காலக்கிரமத்தில், கர்நாடக இசை அரங்குகளிலுள்ள சரி, சாஸ்திரீக் நாட்டியக் கச்சேரிகளிலுள்ள சரி, அவற்றின் பாவனைப் பிரயோகம் கைவிடப்பட்டதன் காரணத்தால், அவற்றை இயற்றுதலும் படிப்படியாகக் கைவிடப்பட்டன எனலாம். பொதுப்படையில் இப்பேற்பட்ட பதங்கள் பலதரப்பட்ட சமூகவியல், குழலியல், அம்சங்களைக் கருத்தாழும் இன்றி எடுத்தியம்புவன ஆயின் குறிப்பாகத்

தாவரமுலிகைளின் பெயர் களையோ, அன்றி ஊர் களின் பெயர் களையோ, குறிப்பிட்டு எழுந்த பாடல்கள், பாதங்களாயின. ஆயினும் இன்று இத்தகைய அம்சங்களை வெளிப்படுத்தும் பாடல்கள், பதங்களிலிருந்து விலகி, கவிதை உலகில் புகுந்து வளர வாய்ப்பளித்திருக்கலாம் என நாம் ஊகிக்க முடிகின்றது.

இன்று மதுர பக்தி மரபில் எழுந்த பதங்களாவன பொதுப்படையில், அடிப்படையில், வெளிப்படையில், சிருங்கார ரசத்தினை வெளிப்படுத்துவதாக அமைந்தாலுங்கூட, பக்தி மரபில் எழுந்த முத்தி நிலையினை, ஆன்மாவை ஆன்மீக ஈடேற்றம் அடைவதற்கு இட்டுச் செல்லும், “பக்ர் சிருங்கார அந்தர் பக்தி” என்னும் நிலைப்பாட்டினை, தத்துவக் கருத்தோட்டத்தினை, உயிர்நாடித் துடிப்பாகக் கொண்டு விளங்குபவையாகும். இத்தகைய தான பதங்களைப் பொதுப்படையில் இசைக்கக்சேரிகளிலும், நாட்டியக் கச்சேரிகளிலும் கையாளுமிடத்து பரமாத்மாவைத் தலைவணாகவும், பாடகரரோயோ, அன்றி நாட்டிய நார்த்தகியையோ ஜீவாத்மாவாகவும், அஃதாவது ஆன்மாவாகக் கொண்டே பெரும்பாலான பதங்கள் சித்தரித்து ஆடப்பட்டும், பாடப்பட்டும் வருகின்றன. இவை தவிர சில பதங்கள் சகி, கிளி, ஆகிய தூதுப்பாத்திரங்களிடம் ஜீவாத்மா (ஆன்மா) தனது உள்ளக்கிடக்கினை உணர்ச்சி உட்குழற்றக்களை எடுத்தியம்பித் தூது விடுவதாக புனையப்பட்டுள்ளன. இத்தகையதான பதங்கள் ஆன்மாவை இறைவனிடம் இட்டுச் செல்லும் ‘ஞானகுரு’ என்னும் பாத்திர பாலமுடாக முத்தி வழி தேடுவதாக அமைகின்றன. எனவே பதங்கள் பக்தி உணர்வில் எழுந்தலையாகவோ, அடிப்படையில் ஆன்மீக உணர்வில் தினைத்தலவயாகவோ, அன்றி ஆன்மா இறைவனின் ஆட்கொள்ளுதலை எண்ணி, எங்கி, இரங்து வேண்டி, அர்ப்பண உணர்வுடன், பக்தி சிரத்தையுடன், எதிர் பார்த்து ஏங்கி நிற்பவையாகவோ பெரிதும் பதங்கள் அமைகின்றன.

சிற்றின்ப வேட்கையில், எழுந்த சிருங்கார ரசத்தினை அடிப்படையாக உயிரோட்டமாகக் கொண்டெழுந்த பதங்களாவன, விரக்தி மனப் பாங்கினால் விளைகின்ற பலதரப்பட்ட உணர்ச்சி

உட்குழற்களாகிய, ஏக்கம், தாக்கம், தவிப்பு, வெகுளி, வேதனை, சோகம், ஆவேசம், அங்கலாய்ப்பு, ஆத்திரம் போன்ற பலதரப்பட்ட நிலைப்பாடுகளை நாட்டியத்தில் வெளிப்படுத்துவதனால், இவற்றைக் கையாளப்படும் போது, பலதரப்பட்ட பாவப் பிரிவுகள் அத்தனையையுமே, அஃதாவது, விபாவம், வியாபிசாரிபாவம், சஞ்சாரி பாவம், சாத்வீக பாவம், மற்றும் அனுபாவம் ஆகிய அத்தனை பாவப் பிரிவுகளையும் பதங்களில் பயன்படுத்த பதங்கள் பெரிதும் இடமளிக்கின்றன. பதங்கள் பொதுப்படையில் சௌகாலத்திலும், மற்றும் மத்திம் காலத்திலேயேயுமே பெரிதும் கையாளப்படுகின்றன. மேலும் பதங்களின் அங்க அமைப்பானது ஒரு பல்லவியையும் ஒரு அனுபல்லவியையும் சரணத்தையும் கொண்டனவாகும். மற்றும் சரணம் என்னும் அமைப்பானது சில சமயங்களில் ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட சரண அமைப்புக்களை உள்ளடக்கியதாகவும் முதல் சரணமானது எவ் ராகத்தில் பாடப்படுகின்றதோ அதே ராகத்திலேயே மற்றைய சரணங்களும் பாடப்படல் வேண்டுமென்பது மரபாகும்.

கர்நாடக இசையியலில் முக்கியத்துவம் பெறும் தமிழ், தெலுங்கு ஆகிய இரு மொழிகளிலுமே பெரும்பாலான பதங்கள் புனையப்பட்டுள்ளன, என்பதனை நாம் பெரிதும் அவதானிக்க முடிகின்றது. தெலுங்கு மொழியில் பதங்களை இயற்றியவர்களுள் முதன்மை பெறுவோர் திருகேஷ்தரக்ஞர், பெரிதளாரி, மேலுட்டேர் வெங்கடராம சாஸ்திரியார், ஆகியோர் முக்கியமானோர் ஆவர். ஆயினும் திருகேஷ்தரக்ஞர் என்பவர் தெலுங்கு மொழியில் ஏறத்தாள நாலாயிரத்திற்கு மேற்பட்ட பதங்களை இயற்றியதன் காரணத்தால் தெலுங்கு மொழிப் பதங்களின் தந்தையெனப் போற்றப்பட்டார். அவ்வறே தமிழ் மொழியில் கனம் கிருஷ்ணஜயர், கவிக் குஞ்சார பாரதி, ஶ்ரீ முத்துத்தாண்டவர், ஊத்துக்காடு வெங்கடசுப்பையர் மற்றும் மாம்பழக் கவிராயர், என்போர் தனித்துவம் பெற்ற தமிழ்ப் பதங்களை இயற்றிப் பிரசித்தம் பெற்றோர் ஆவர். பரதத்தில் பதங்களுக்கு ஒப்பாக, இணையாக, இடம் பெறும் மற்றுமொரு உருப்படி கீர்த்தனங்கள் ஆகும். ஆன்மீக உணர்வில் எழுந்த, தெய்வீகப் பாவடிவங்கள் கீர்த்தனங்கள் எனலாம். ஆண்டான்

அடிமை நிலையில், ஆண்டவளின் ஆட்கொள்ளுதலை வேண்டி, எங்கி ஆன்மா நிற்பதாகப் பெரும்பாலும் கீர்த்தனங்கள் அமைந்துள்ளன. இவை தவிர இறை உணர்வு நிறைந்த இறைவளின் திருவிளையாடற் குறிப்புக்கள் பற்றியதாகவோ திருவுருவக் குறிப்புகள் செறிந்ததாகவோ அன்றித் திருத்தலச் சூழல், சுற்றாடல் வரலாற்று வர்ணனை செறிந்ததாகவோ நிறைந்ததாகவோ கீர்த்தனங்கள் பெரிதும் விளங்கு வளவாகும். பதத்தினை ஒத்த அங்க அம்ச அமைப்பினைக் கொண்டு விளங்கும் கீர்த்தனங்களாவன பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம், ஆகிய அமைப்புக்களைக் கொண்டு விளங்கும் தெய்வீகப்பா வடிவங்களாகும். ஆயினும் ஆங்காங்கே அனுபல்லவி அற்ற ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட சரண அமைப்புக்களைக் கொண்ட, ஏறத்தாள பத்துக்கு மேற்படாத சரண அமைப்புக்களைக் கொண்ட கீர்த்தனங்களையும் கீர்த்தனங்களில் காணலாம். பதங்களை ஒத்த வகையில், முதல் சரணம் எவ் ராகத்தில் பாடப்படுகிறதோ, அதேராகத்திலேயே ஏனைய சரணங்களும் பாடப்படுவது மரபாகும். பொதுப்படையில் கீர்த்தனங்கள் மத்திம் காலத்திலும், சில சரணங்கள் துரித காலத்திலும், கம்பீரமாகப் பாடப்படுகின்றன. சாகித்தியங்கள் செறிந்த கீர்த்தனங்களே, பிற்காலத்தில் கிருதி என்னும் இசைச் செறிவுள்ள உருப்படிக்கு வழி வகுத்தன எனலாம்.

பரதத்தில் இடம் பெறும் மற்றுமொரு நடன அம்சம் அஷ்டபதியாகும். வாடமொழியில் எட்டுச் சரணங்களை உள்ளடக்கிய வடிவங்கள் அஷ்டபதி எனக் கொள்ளப்படுவது வழகமையாகும். ஜெகதேவரால் புனையப்பட்ட சிருங்கார ரசம் சொட்டும் 'கீத கோவிந்தம்' இத்தகையதான் அமைப்புடையதாகும். இராக, தாளம், செறிந்த காலத்தால் முற்பட்ட இசையியல் உருப்படியாக இது இன்று கருதப்பட்டு, இன்றும் ஆங்காங்கே நாட்டியத்தில் கையாளப்பட்டு வருகின்றது.

கர்நாடக சங்கீத உலகில் பெரிதும் கையாளப்பட்டுவரும் மற்றுமொரு உருப்படி கிருதியாகும். கர்நாடக சங்கீத உலகில் மிகவும் பிரபல்யம் அடைந்துள்ள இவ்வருப்படி நாட்டியக் கைக் கொள்ளுதலுக்கு உகந்தவையற்றதாகக் கணிப்பிடப்படும் கர்நாடக

இசையியல் உருப்படியாகும். இசைக் கர்த்தாவினது தனித்துவ அனுபவம், ஆளுமை, அர்ப்பணீப்பு, ஆகியவற்றை வெளிப்படுத்த சாகித்திய அடிகளை, மீண்டும், மீண்டும், நிரவல் செய்ய உகந்தவையாகவும், கற்ப்பனா சுரங்களைத் தேவைக்கமைய பயன்படுத்துவதன் மூலம் ராகச் செறிவினை இசையியல் நுட்பங்களை வெளிப்படுத்தப் பயன்படுத்தப்படும் இசையியல் அம்சமாவே இது பொதுப்படையில் கருதப்படுகின்றது. கீர்த்தனங்கள் பதங்கள் போன்று அங்க அம்ச அமைப்புக்களில் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம், ஆகிய அம்சங்களைக் கொண்டு விளங்கும் கிருதிகளாவன, சரணம் என்னும் அமைப்பில் ஒன்றாயினும் ஒன்றிற்கு மேற்பட்டவையாகவும், ஒட்டு மொத்தத்தில் நான்கிற்கு மேற்படாதவையாகவும், விளங்கும். கிருதியில் சிட்டை சுரங்களாவன, அனுபல்லவிக்குப் பின்னும், சரணத்திற்குப் பின்னும், கைக்கொள்ளப்படும் சுரங்களாகும். இதனால் இவை "சுர சஞ்சாரி" எனப் போற்றப்படுகின்றன. இதனாலேயே இவை நாட்டியத்திற்கு உகந்தவையற்ற, கர்நாடக சங்கீத இசையியல் உருப்படிகளைக் கருத வாய்பளிக்கின்றது.

அடுத்து மாணிடவியலை அடிப்படையாகக் கொண்டு மலர்ந்த மற்றுமொரு உருப்படி ஜாவளியாகும். மன்னர்களையோ பிரபுக் களையோ தனவந்தர்களையோ பாட்டுடைத் தலைவனாகக் கொண்டெடுந்த விறு விறுப்பும், வேகமும், நிறைந்த ரம்யமான ராகத்தில் அமைந்த கர்நாடக இசையியல் உருப்படி ஜாவளியாகும். உயிரோட்டம் நிறைந்த, உயிர்த்துடிப்பு மலிந்த, இசை உருப்படியே ஜாவளியாகும். கர்நாடக இசை அரங்குகளில் ஓரளவேனும், இவற்றின் பயன்பாடு சற்று அதிகமாகக் காணப்படும் நாட்டியத்தில் இதன் பாவனைப் பயன்பாடு பெரிதும் குறைவாகவே காணப்படுகின்றது. பதத்தினைப் போல் இவையும் சௌகா காலத்தில் பெரிதும் அமையாது, கீர்த்தனங்கள் போன்று மத்திம் காலத்திலும், துரித காலத்திலுமே, பெரிதும் காணப்படுகின்றன. அங்க வரிக்கிரக ஒழுங்கமைப்பு பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற வரிக்கிரக அமைப்பிலோ அன்றி, அனுபல்லவி அற்ற, பல்லவி சரண அமைப்புக்களைக் கொண்ட உருப்படிகளாகவோ ஜாவளிகள் திகழும்.

19ம் நூற்றாண்டில் எழுந்த இவ்வுருப்படி குறிப்பாக அந்நிய ஆட்சிக் காலத்தில் மேற்கத்திய மொழிப் பயன்பாட்டுக் காலத்தில் எழுந்து, வளர்ந்த பாவடிவங்கள் ஆகையினால் அந்நிய மொழி ஜாடுறுவலுக்கும் அந்நிய மொழி ஆதிக்கத்திற்கும், மொழிக் கலப்பிற்கும், இவ்வுருப்படி இடம் அளிக்க ஏதுவாயிற்று எனலாம். தமிழ் மொழியிலும், கன்னட மொழியிலும், தெலுங்கு மொழியிலும் காணப்படும் கர்நாடக இசையியல் உருப்படியாகிய ஜாவளி, எந்த மொழியில் காணப்படினும், எந்த மொழியிலும், சுத்த மொழிப் பாவனைப் பிரயோகமற்ற, கொச்சை மொழிப் பிரயோகம் நிறைந்த, மொழியியல் ரீதியில், மொழி வளம் குன்றிய, ஒரு உருப்படியாகவே இது கணிப்பிடப்படுகின்றது. ஜாவளி எழுதிப் பிரசித்தம் பெற்றவர்களில் சிறப்பிடம் பெற்ற சிலர் தர்மபுரி சுபராயர், திருப்பதி நாராயணசுவாமி, ஸ்ரீ பட்டாம் சுப்பிரமணிய ஜயர் ஆகியோர் ஒரு சிலராவார்.

ஆடல் அரங்குகளிலோ அல்லது பொரும்பாலான இசை அரங்குகளிலோ பெரிதும் பயன்படுத்தப்படாத மற்றும் இரு இசை வடிவங்கள் நாமாவளியும் பஜனாவளியும் ஆகும். பக்தி மரபில் தினைத்த இறைவியல் உணர்வில் தனைத்த, இசையியல் உருப்படிகள் இவை ஆயினும், இவை இரண்டும் பெரிதும் பிரார்த்தனைக்கும், வழிபாட்டிற்கும், மட்டுமே பயன்படுத்தப்படும் உருப்படிகளாகும்.

நாமாவளியானது ஒரு குறிப்பிடப்பட்ட தெய்வத்தின் பலதரப்பட்ட நாமங்களை ஒருங்கே உச்சரித்து ராகச் செறிவுடன் வழிபாட்டிற்குப் பயன்படுத்தப்படும் இறையியல் சார் பக்தியியல் உருப்படியாகும். அவ்வாறே பஜனாவளியானது ஒரு குறிப்பிட்ட பாடல் அடியினை ஒருவர் பாட, ஏனையோர் அவ்வடியினை வழிமொழிந்து பாடும் பஜனைப் பாடல்களாகும். இவ்விரண்டு உருப்படிகளும் ஓரளவு மெட்டு அடிப்படையில் எழுந்த இசையியல் உருப்படிகளாயினும், நாட்டியத் திற் கோ, அன்றி இசைக் கச்சரிகளுக்கே கோ பயன்படுத்தப்படாத பிரார்த்தனைக்கு மட்டும் பயன்படுத்தப்படும் இனிமை சொட்டும் இசையியல் அம்சங்களாகும்.



அத்தியாயம் ஒன்று

பரதத்தில் மாற்றமுறை உத்திகள்

தமிழ் மக்களின் நாகரிகக் கருவுலச் சின்னமாய், ஆன்மீக அருங்கலைகளின் தத்துவ வடிவாய், பண்பாட்டுப் பைங்கலைகளின் சிகிரமாய், சாஸ்திரிக் ஆடல் வடிவங்களின், ஆதார வடிவமாய், தொன்று தொட்டு இன்று வரை சிறப்புறு, உயர்வுறு விளங்குவது பரதக் கலையாகும்.

இன்றைய பரதக்கலையானது பண்டைய பலதரப்பட்ட ஆடல் வடிவங்களின் வழி முறையில் வளம்பெற்று வந்த ஓர் அரங்கக்கலை ஆடல் வடிவமாகும். பண்டைய பாமர மக்களால் கூத்து என்றும், ஆட்டம் என்றும், மற்றும் காலக்கிரமத்தில் சின்ன மேளம் என்றும், வர்ணித்து வழிமொழியப்பட்டு வந்த ஆடல் வடிவத்தின் வழித்தோன்றலே இப் பரதக்கலையாகும்.

எந்த ஓர் உயிர்த்துடிப்புள்ள சமூகக்கலையும் காலக்கிரமத்திற்கு அமைய, சமூக சம்பிரதாயத் தாக்கங்களினால், சிலபல தாக் கங்களையும், அத்தாக்கங்களின் விளைவாக சிலபல மாற்றங்களையும் எதிர் கொண்டும், ஆட்டகொண்டும், உட்கொண்டும், வருவது இயல்பே. இவ்வகையில் நடைமுறை பரதமும், அடிப்படையில், அடித்தளத்தில், ஆடற்கலை அம்சத்தில், எவ்வித அர்த்தழூவுமான மாற்றங்கள் அற்ற வகையிலுங் கூட, உத்தியியல் பயன்பாட்டின் விளைவாக ஆங்காங்கே சிலபல மாற்றங்களைக் காலக்கிரமத்திற்கமைய இக்கலை வடிவமும் எதிர் கொள்கின்றது. பரதத்தின் அடிப்படை ஆதார அம்சங்களாகிய நிருத்தம், நிருத்தியம், நாட்டியமாகிய மூக்கூறுகளும், அவற்றின் பாகுபாடுகளும், பகுப்பு நிலைப்பாடுகளும், பயன்பாடுகளும், பண்ணெடுங்காலத்திற்கு முன்பே

உயியி, சீரிய, பாரிய பல்நிலை உயர்வுபெற்று, உண்ணத்திலை பெற்று விளங்கியது. அங்தாவது பொதுப்படையில், ஆடவில் இடம் பெறும் அனைத்து அம்சங்களாகிய அங்கசுத்தம், ஆடல்சுத்தம், அடவு சுத்தம், சிலைநிலைத் தோற்றங்கள், சாரி, கரண், அங்க கரண், தேசிகரண், ஸ்தான நிலைகள், அங்க, உப அங்க, பிரதி அங்கப் பயன்பாடுகள், உடல் நிலைப்பாடுகளும், பாகுபாடுகளும், தொழிற்கை, எழிற்கை பிரயோகங்களும், அபியூப் பாவரசப் பாவுணர்வியல் வெளிப்பாட்டு நிலைப்பாடுகளும், அன்றும் இன்றும் என்றும் ஒன்றே.

இத்தகையதான் ஒரு அரிய கலை வடிவம் அடிப்படையில், அடித்தளத்தில் ஆதார நிலைப்பாடுகளில் மாற்றம் ஏற்படுத்தலாம் என என்னுவது சாத்தியமற்றதும், அாத்தமற்றதும், நியாயமற்றதும் ஆகும். ஆயினும் ஆங்காங்கு இடம் பெறும் உத்தியியல் தாக்கங்களினால், உபாயங்களினால், இன்றைய பரதக்கலையானது சிலபல இயல்பான மாற்றங்களை எதிர் கொள்கின்றது.

இத்தகையதான் உத்தியியல் மாற்றங்களுக்கு ஏற்ப இடம் பெறும் தாக்கங்கள் ஒட்டு மொத்தத்தில் நான்கு வகைப்படுகின்றன. அவையாவன

1. வரிக்கிரக ஒழுங்கமைப்பில் ஏற்படுத்தப்படும் உத்தியியல் மாற்றங்கள்.
2. பயன்பாட்டிற்கு அமைய கைக்கொள்ளப்படும் உத்தியியல் மாற்றங்கள்.
3. தனித்துவம் பெற்று, சிறப்பிடம் பெற்ற, அனுபவம் மிக்க, நடனக் கலைஞர்களால், அவர்களின் சொந்த நிலைப்பாட்டிற்கமைய, மனோதாரம் ரீதியில் மேற் கொள்ளப்படும் தனித்துவ உத்தியியல் உபாயங்கள்.
4. உத்தியியல் நிலைப்பாடுகளினால் நடன உருப்படிகள் உருமாற்றம் பெறுகின்றன.

காலங்காலமாக நாட்டியக் கலையானது என்று பரதநாட்டியம் என்ற அந்தஸ்தினைப் பெற்றுக் கொண்டதோ அவ்வடிப்படையில் சில வரிக் கிரக ஒழுங்கமைப்பினையும் காலங்காலமாகப் பின்பற்ற வேண்டியது சாஸ்திரீக சம்பிரதாய மரபாயிற்று. இத்தகையதான் ஓர் வரிக்கிரக ஒழுங்கமைப்பானது தஞ்சைச் சகோதரர்களால் நிரைப்படுத்தப்பட்டு, வரையறுக்கப்பட்டு, வழிநடத்தப்பட விரும்பியதாக நாம் நாட்டியவரலாறு மூலம் அறிகின்றோம். ஆயினும் தஞ்சை வாரிக்களில் ஒருவரான பொன்னையா பின்னையால் 1880-1945 மட்டுமே நாட்டிய உருபடிகள் வரிக்கிரக ஒழுங்கமைப்புச் செய்யப்பட்டது. அங்தாவது ஓர் ஆலயக் கட்டிட நிர்மாண வடிவமைப்பினை ஒத்தவகையிலேயே பரதக் கலையின் ஆடல் அம்சங்கள் வரிக்கிரக நிரைப்படுத்தப்பட்டு, ஒழுங்கமைக் கப்பட்டதாகக் கருதப்படுகின்றது. இந்த வகையில் ஒரு நாட்டியக் கச்சேரியானது பன்னெடுங்காலமாக அலாரிப்புடனேயே ஆரம்பிப்பது வழக்கம். சாதாரணமாக அங்க சுத்தம், அடவு சுத்தம், ஆடல் சுத்தம், ஆகியவற்றை அடிப்படையில் வெளிப்படுத்தும் ஒரு நிருத்தகலை வடிவமாகவே அலாரிப்பு விளங்குகின்றது.

ஆயினும் இன்று கணேசர் அஞ்சலி, பஞ்ச மூர்த்தி அஞ்சலி, குருபாதாஞ்சலி, புஷ்பாஞ்சலி, மல்லாரு, தோடயமங்களம் பலதரப்பட்ட கெளத்துவங்கள், மற்றும் பல்வேறு பக்தியியல்சார், குல தெய்வ வழிபாட்டு ஆடல் வடிவங்கள் ஆகியன, இன்று சம்பிரதாயப் பூர்வமான அலாரிப்புக்கு முன் இடம் பெறுவதை அண்மைக் காலத்தில் நாம் அவதானிக்க முடிகின்றது. எனவே ஒரு நாட்டிய நிகழ்வின் ஆரம்பத்திலேயே தாள, லயபாவ, ரசம் ஆகிய அத்தனை ஆடல் அம்சங்களும் ஒருங்கிணைக்கப்பட்ட வகையில் நாட்டியக் கச்சேரி இடம் பெற இத்தகையதான் ஒரு நிலைப்பாடு வாய்ப்பளிக்கின்றது. அங்தாவது இன்றைய நடனக் கச்சேரிகளின், ஆரம்பத்திலேயே நிருத்தமும், நிருத்தியமும், ஒன்றினைக்கப்பட்ட ஆடல் அம்சங்கள் இடம் பெறுகின்றன. முன்பு நிருத்தத்துடன் ஆரம்பமாகிய கச்சேரிகள் படிப்படியாக நிருத்தியத்துடன் ஒன்றினைக்கப்பட்டன.

அவ்வாறே நாட்டிய நிகழ்வில் அலாரிப்புக்கு அடுத்து இடம்பெறும் மற்றுமொரு ஆடல் அம்சம் நிருத்தக் கலை வடிவமாகிய ஜதீஸ்வரமாகும். ஆயினும் அண்மைக் காலங்களில் இந் நடன் அம்சம் அரங்கேற்றங்கள் தவிர்ந்த ஒரு சாதாரண நாட்டிய நிகழ்வில் இவ்வுருப்படி அருகியும் மருகியும் வருகின்றது. பலதரப்பட்ட காரண காரணிகள் எடுத்தியம்பப்பட்ட போதிலும், முக்கியமாக இவ்வுருப்படி நாட்டிய மேடைகளில் நமுவுவதற்குக் காரணம், மட்டுப்படுத்தப்பட்ட நேர விதானமாகும் எனப் பொதுப்படையில் நம்பப்படுகின்றது.

இதுவே வரிக்கிரக ஒழுங்கமைப்பில் ஏற்படுத்தப்படும் உத்தியியல் மாற்றங்களாகும்.

அடுத்து இடம்பெறுவது பயன்பாட்டிற்கு அமைய கைக்கொள்ளப்படும் உத்தியியல் உபாயங்களாகும். தமிழகம் திஸ்லாமிய ஆதிக்கத்தின் கீற் அடிபணித் தூண்பதில் நாட்டிய உலகில் புகுந்துகொண்ட ஒரு நடன உருப்படி ‘சலாமு’ என்று வர்ணிக்கப்பட்டு, காலக்கிரமத்தில் ‘சப்தம்’ என்ற உருவமைப்பைப் பரதத்தில் பெற்றுக்கொண்ட ஒரு உருப்படியாகும். ஆரம்பத்தில் அரசு அவை நடனமாகவே, இவ்வுருப்படி நாட்டியத்தில் புகுந்து கொண்டமையினால், அக்கால இஸ்லாமிய அவைகளில் வணக்கத்திற்கு ‘சலாமு’ என்னும் பதம் சரளமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தமையும், சப்தத்திற்கு முற்காலத்தில் ‘சலாமு’ என்ற பெயர் பெற ஏதுவாயிற்று என நாம் ஊகிக்க முடிகின்றது.

ஆயினும் அண்மைக் காலத்தில் பெரும்பாலான சப்தங்கள், காம்போதி ராகத்தில் இடம்பெற்ற போதிலும், ஆங்காங்கே தற்போது காம்போதியில் ஆரம்பமாகிப் பின் கூட்டு ராகங்களாகிய ராகமாலிகையில் மேற்கொள்ளப்பட்டு வருவதையும் நாம் அவதானிக்க முடிகின்றது. இவற்றிற்கு மேல், ஒட்டு மொத்தத்தில் சப்தங்கள் யாவும் பெரும்பாலும், ஏழு எண்ணிக்கையிலான மிஸ்ரசாபுத் தாளத்தினையே அடித்தளமாகக்கொண்டு விளங்குவதனால் இவ்வுருப்படி ‘சப்தம்’ எனப் பெயர் பெற ஏதுவாயிற்று.

எனவே ஒரு நடன உருப்படி எதனை அடித்தளமாகக் கொண்டு நாட்டியத்தில் இன்று மின்சிகின்றதோ, அப்பயன்பாட்டினையே முக்கியமாகக் கொண்டு, அந்நிலைப்பாடுகளையே பெரிதும் பிரதிபலிக்கும் வகையில், அதன் உத்தியியல் உபாயங்களும் இயல்பாகவே இடம்பெற அவ்வுருப்படி வாய்ப்பளிக்கின்றது. இதுவே பயன்பாட்டிற்கு அமையக் கைக்கொள்ளப்படும் உத்தியியல் மாற்றங்களாகும்.

அடுத்து இடம்பெறுவது தனித்துவம் பெற்று, சிறப்பிடம்பெற்று, ஆடல் ஆளுமை நிறைந்த, அனுபவம் மிக்க, தகுதி வாய்ந்த, தரம்பிக்க, ஆடல் கலைஞர்களினால் சாஸ்திரிக்க கருத்து அடிப்படையிலும், தனித்துவ நிலைப்பாட்டிற்கும், மனோதரமத்திற்கும், அமைய கைக்கொள்ளப்படும் சில உத்தியியல் உபாயங்களாகும்.

இந்த வகையில் நாட்டிய நிகழ்வுகளில் மணிமுடியாகச் சிகிரமாக விளங்குவது வர்ணமாகும். அபியாயிக்க உகந்த, கவிஞரயம் பொருந்திய, கற்பனை வளம் செறிந்த, நாட்டியத்திற்கே அமைந்த, வர்ணங்கள் பத வர்ணங்களாகும். இப்பத வர்ணங்களில் இடம்பெறும் பல்லவி, அனுபல்லவி ஆகியவற்றிற்கிடையே நறுக்கான, எடுப்பான, மிடுக்கான, நட்டுவாங்கச் சொற் பிரயோகங்கள் கையாளப்படுவது சம்பிரதாயப் பூர்வமான வழகமையாகும். ஆயினும் அண்மைக் காலங்களில், மிகவும் ஒரு சில நடனமணிகள் கர்நாடக சங்கீதவியலில் ஒரு இசைக் கார்த்தாவால் ஒரு வர்ண அமைப்பு எவ்வடிப்படையில் இயற்றப்பட்டதோ, அவ்வடிப்படையிலேயே அதன் நடன வரம்பமைப்பும் இடம்பெற வேண்டுமெனக்கருத்திற்கொண்டு பல்லவி, அனுபல்லவி, ஆகியவற்றிற்கு இடையே புகுத்திக் கையாளப்படும் நட்டுவாங்கச் சொற் பிரயோகங்களைத் தவிர்க்க முனைகின்றனர். இத்தகையதான் உத்தியியல் பயன்பாடுகள், காலக் கிரமத்தில் கணிசமான அளவு சமூக அங்கீகாரத்தினைப் பெறுமேயானால் எதிர் காலத்தில் இத்தகையதான் வர்ணப் பயன்பாடுகளும் நாட்டிய உலகில் இடம்பெற வாய்ப்பளிக்கலாம். அவ்வாறே குறுத்தி நடனம், கவிதை இலக்கியப் பாடல்களை நாட்டியத்தில் கையாளுமிடத்து, ஆங்காங்கே

தனிப்பட்டவர்கள் தமது சொந்த நிலைப்பாட்டிற்கு அமைய இடையிடையே நட்டுவாங்கச் சொற் பிரயோகங்களைப் புகுத்திக்கைக் கொள்ளுகின்றனர்.

இதுவே தனித்துவம் பெற்றச் சிறப்பிடம் பெற்ற, தனிப்பட்டவர்கள், தமது சொந்த நிலைப்பாட்டிற்கு அமைய கைக்கொள்ளப்படும் உத்தியியல் உபாயங்களாகும்.

அடுத்து இடம்பெறுவது உத்தியியல் நிலைப்பாடு களினால் நடன உருப்படிகள் உருமாற்றம் பெறுகிறன. அஃதாவது பரதத்தில் சிறப்பறு விளங்கும் மற்றுறை உருப்படிகள் கீர்த்தனங்களும் பதங்களுமாகும். பொதுப்படையில் மதுரபக்தி மரபில் ஆண்மீகம் நிறைந்த, தெய்வீகம் தோய்ந்த, பாவடிவங்களுக்கு பக்திரசம் சொரிய ஆடப்படும் ஆடல் வடிவங்களாகும். நிருத்தியத்தின் தொழிற் பாடுகளான பாவம், அபிஷயம், தாளம், லயம், ரசம் ஆகிய அத்தனை அம்சங்களையும் வெளிப்படுத்தும் ஆடல் வடிவங்களாகவே பன்னெடுங்காலமாகப் பதங்களும், கீர்த்தனங்களும், கருதப்பட்டு வந்தன. ஆயினும் அண்மைக் காலங்களில் அவற்றின் சாகித்தியங்களுக்கு இடையே, அஃதாவது சாகித்திய வரி அடிகளுக்கு இடையே, சாகித்தியங்களுக்கு இயைவான ஸ்வரங்களை, இடை இடையே புகுத்திப் பயன்படுத்தப்படுவதன் விளைவாகப் பாத வேலைப்பாடுகளுடன் கூடிய அடவுக் கோர்வைகளுக்கு இடமளிக்கும் நடன உருப்படிகளாகவும் மற்றும் சாகித்திய வரிகளுக்கு இடையே ஐதிச் சொற் பிரயோகங்கள் நிறைந்த நட்டுவாங்கச் சொற் கட்டுக்கள் கையாளப்படுவதனால், இதுவரை காலமும் நிருத்தியக்கலை வடிவமாக மட்டும் திகழ்ந்த இவ்வுருப்படிகள், இன்று நிருத்தத்தையும், நிருத்தியத்தையும் ஒருங்கிணைக்கும், ஒரு பாலமாக, பதங்களும், கீர்த்தனங்களும், விளங்குகின்றன.

பக்கவாத் தியப் பாவனை கூட பதங்களிலும் கீர்த்தனங்களிலும் அண்மைக் காலங்களில் சற்று வேறுபட்டதாக, சற்று மாறுபட்டதாக விளங்குகின்றது. பண்டைய ஆடல் கலை

வடிவங்களில் கையாளப்பட்ட வாத்தியங்கள், அவற்றின் பாவனைப் பிரயோகங்கள், நிருத்தத்திற்கு வேறாகவும், நிருத்தியத்திற்கு வேறாகவும், அமைந்திருந்தன. நிருத்தத்திற்குப் பயன்படுத்தப்படும் வாத்தியங்கள் நிருத்தாங்கமென்றும், பாடல் வடிவங்களுக்குப் பயன்படுத்தப்படும் வாத்திய ஒலி நாதம் கீதாங்கமென்றும், வகுக்கப்பட்டு, பிரிக்கப்பட்டு, கையாளப்பட்டன. ஆயினும் தற்காலத்தில் இவ்வரையறை அறவே அற்றுப்போய்விட்டது.

ஆயினும் தற்கால கீர்த்தனங்களிலும், பதங்களிலும், பக்கவாத்தியப் பிரயோகங்களின் மூலம், அஃதாவது வாத்திய உத்தியியல் பிரயோகங்களின் மூலம், உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டினை, உணர்வியல் நிலைப்பாட்டினை, ஆங்காங்கே அழுத்தமாக ஆணித்தரமாக வலியுறுத்தி வெளிப்படுத்த இவ்வாத்திய ஒலி நாதங்கள், பாடல் அடிகளுக்கு இடையே, தனித்தனி ஒலி நாத வாத்திய வடிவங்களாகக் கையாளப்படுகின்றன.

குறிப்பாக வீதண்ணினது ஒலி நாதமானது, நிதானம், தியானம், நாணம் போன்ற உணர்வியல் நிலைப்பாடுகளைப் பிரதிபலிக்கவும், அவ்வாறே வயலினது ஒலி நாதமானது சோகம், சஞ்சலம், மயக்கம் போன்ற உணர்ச்சிக் குழுறல்களை வெளிப்படுத்தவும், அவ்வாறே மிருதங்கம், கடம் ஆகிய தாளவய வாத்தியங்களது ஒலி நாதங்களாவன, ஆடல் அடவுகளின் அழுத்தத்தையும், கம்பீரம் சொட்டும் சிலை நிலைத்தோற்றங்களை வெளிப்படுத்தவும், அவை தவிர, கோபம், வீரம், அகங்காரம், அங்கலாயப்பு மற்றும் ஆவேசம் போன்ற உணர்வியல் உட்குழுறல்களை விறு விறுப்புடன் வெளிப்படுத்த இவ்ஒலி நாதங்கள் உறு துணை அளிக்கின்றன. மேலும் வேய்ந்துழல் வாத்தியமாகிய புல்லாங்குழலானது, ஆங்காங்கே, ஹாஸ்யம், மங்களம், சிருங்காரம், போன்ற உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

எனவே இத்தகையதான உத்தியியல் பயன்பாடுகள் அஃதாவது பதங்கள், கீர்த்தனங்கள் ஆகியவற்றின் சாகித்திய அடிகளுக்கு

இடையே வாத்திய ஒலி நாதங்களை உணர்வியல் பூர்வமாக வெளிப்படுத்தப் பயன்படுத்தும் முறைமை, அண்மைக்காலங்களில் பொரிதும் கையாளப்படுத்தப்படுகின்றது. அவ்வாறே பதத்திற்கு சடாக, இகையாக, ஆயினும் பதப் பாவணையிலும் பார்க்கச் சற்றுக் குறைவாக மாண்டிலியலை மையமாகக் கொண்ட டெழுந் தஜாவளிகளிலும், பதங்கள் கீர்த்தனங்கள் ஆகியவற்றில் கையாளப்படும் உத்தியியல் உபாயங்களே பொரிதும் கைக்கொள்ளப்படுகின்றன. எனவே பலதரப்பட்ட உத்தியியல் உபாயங்களின் விளைவாக நாட்டிய உருப்படிகள் இன்று உருமாற்றும் பெறுகின்றன.

அத்தியாயம் ஆறு

கைணவமதப் பக்தி நெறியில் நாட்டியம்

பக்தியியல் என்னும் மனிதப் பண்பாட்டியலானது மனித மனத்தில் இயல்பாக எழும் ஆன்மீக உணர்வில் திரைத்த, தெய்வீக நெறியில் நிலைத்த, அகிம்சை வழியில் விளைந்து வளர்ந்த, ஆன்மீக ஈடேற்ற அன்புமார்க்கம் ஆகும். சாதாரண உலகியல் வாழ்வில் உலகியல் உறவினை பல்வேறு வகைப்படுத்தி வரையறுத்து, நிலைப்படுத்தி, அழைக்கின்றோம். தாய்க்கும் சேய்க்கும் இடையில் ஏற்படும் உயிரோட்டப் பினைப்பு அன்பு என்றும், தந்தைக்கும் குழந்தைக்கும் இடையே ஏற்படும் காந்தக் கருணைப் பினைப்புப்பாசம் என்றும், சகோதர்களுக்கு இடையே ஏற்படும் அன்புப் பினைப்பு பந்தமென்றும், மற்றும் பலதரப்பட்ட உறவில்விளைந்த இனைப்புக்கள், பினைப்புக்கள், கலப்புக்கள், யாவும் சொந்தம் என்றும் அழைக்கப்படுகின்றன. இத்தகைய உலகியல் பந்த பாசங்களுக்கப்பால், ஆன்மீக உணர்வில், அறநெறி வழியில், அகிம்சை நெறியில், எழுந்த தெய்வீக அன்பு மார்க்க நெறியே பக்தியியலாகும்.

பக்தி நெறியானது ஆன்மாவைப் பக்திப் பரவசத்தில் ஆழ்த்தி, முத்தி நிலைக்கு இட்டுச் செல்லும் தெய்வீக அன்புநெறி நிறைந்த, அகிம்சை மார்க்கமாகும். பக்தியில் தம்மை இனைத்தவர்கள் பக்தர்களென்றும், பக்தி மூலம் முத்தி நிலை அடைந்தவர்கள் சித்தர்கள் என்றும், அழைக்கப்படுகின்றனர். மேலும் இப் பக்தியியல் மார்க்கமானது நுண்கலைகளின் ஆதார வடிவங்களான இசை, நாட்டியம், சிற்பம், ஓவியம் ஆகிய நுண்கலைகளில் வளர்ந்தும் மிளிர்ந்தும் வாழ்ந்தும் வருகின்றது. மேலும் இப் பக்தியியல் மார்க்கமானது நாளாந்தம், நடைமுறையில், ஏந்த ஒரு இலக்கியப் பரிமாணம் போன்று கவிதையிலும், குறுங்கதையிலும், நாடகவியல் விழுமியங்களிலும், நவீன கலைத்தொடர்பு ஊடகங்களான சினிமா,

மற்றும் தொலைத்தொடர்பு ஜடகங்களான தொலை நோக்கி, வாணோவி, போன்ற மனிதத் தொலைத் தொடர்புச் சாதனங்களுடாக வளம் பெற்று வாழ்வதை இன்றும் நாம் காணக்கூடியதாக உள்ளது.

வைதீக மதங்களான இந்து மதமும், கவணவ முதலும், தேவகானமான தேவாரங்களிலும், பைந்தமிழ்ப் பாசுரங்களான பாவடிவங்களிலும், தழைத்தோங்கி வளம் பெற்று பல நூற்றாண்டு காலமாகத் தமிழிசை வடிவங்களில் பண் கலந்த பண்பாட்டுக் கருவுலங்களாக, அழியாப் பொக்கிவங்களாகத் திகழ்கின்றன. காலக் கிரமத்தில் கர்நாடக இசை மரபு உருவெடுத்த காலகட்டத்திலும் கூட, இறைவியல் உணர்வில் தினைத்த, பக்தி நெறியினை உயிர் நாதமாகக் கொண்ட, சாஸ்திரிக் சங்கீத உருப்படிகளே ஒட்டுவொத்தத்தில் கர்நாடக சங்கீதமாகக் கணிப்பிடப்பட்டது. மேலும் 20ம் நூற்றாண்டில் மேற்கத்திய பக்கவாத்தியப் பாவணையுடன் வெறும் மெட்டினை மட்டும் அடிப்படையாகக் கொண்ட, பக்தியியல்சார் பாடல்கள் மெல்லிசை மெட்டில் மலர்ந்து மிளர்ந்த, பக்திப்பாடல்கள் என்ற வரையறைக்குள் உட்படுத்தப்பட்ட இன்னிசை வடிவங்களாயின.

வைதீக மதங்களாக மிளிரும் கைவழும் கவணவமும் ஆடல் பாடலாகிய நுண்கலைகள் இரண்டையும் அடித்தளமாகக் கொண்டு வளர்ந்தும் மிளர்ந்தும் வந்துள்ளன. இதனால் இன்றைய எமது நாட்டியக் கலையானது பண்டைய பண்பாட்டுக் கருவுலங்களுடன் தொடர்புபட்டும் வைதீக மார்க்கங்களுடன் இணைந்தும், பினைந்தும் விளங்கும் தெய்வீகவியல் சார் நுண்கலையாகத் திகழ்கின்றன.

இன்று பெரும்பாலான பாடல்கள் சாஸ்திரிக் நாட்டியக் கச்சேரிகள் ஆயினுஞ் சரி, நாட்டிய நாடகங்களாயினுஞ்சரி, ஆடல் அரசனின் ஆடல் அம்சக் குறிப்புகளைப் பற்றியதாகவோ அன்றித் திருவிளையாடற் குறிப்புக்கள் நிறைந்தனவாகவோ, அன்றிக் கருத்தாழம் மிக்க தத்துவக் கருத்தினைக் கொண்டவையாகவோ, அன்றிக் குறிஞ்சிக் குமரன் பற்றியதாகவோ அன்றி வெவ்வேறு

தெய்வங்களுடன் தொடர்புபட்ட புராண இதிகாசக் கதைகளைக் கொண்டவையாகவோ விளங்கும். அவ்வாறே கவணவ மதத்தினைச் சார்ந்தும், தழுவியும், அமைந்த பாடல் வடிவங்களுக்கு ஆடல் அமைப்புச் செய்து, அடவுடன் கலந்து, அபிஷீத்து ஆடுமிடத்து அவை கவணவ மதக்கூறில் நாட்டியமெனக் குறிப்பிட இயல்பாகவே இடமளிக்கின்றது. பொதுப்படையில் திருமால் அவதாரங்கள் அத்தனையையும், அவற்றின் அருமை பெருமை பற்றியதான் பாவடிவங்களுக்கு நாட்டிய நெறியாக்கஞ் செய்து, பயன்படுத்தப்படும் போதும், அவற்றுள் குறிப்பாகவும், சிறப்பாகவும், கிருஷ்ண அவதாரம், ராம அவதாரம், ஆகிய அவதாரக் கூறுக்களைச் சார்ந்த, கற்பனை வளம் செறிந்த, கருத்தாழம் மிக்க, வர்ணனை நிறைந்த, பாடல் வடிவங்களே, ஆடல் அமைப்பிற்குப் பெரிதும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இவற்றினை ஒரு சாஸ்திரிக் நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளில் பொதுவாகச் சப்தங்களிலும், பதங்களிலும், கீர்த்தனங்களிலும் பதவர்ணங்களிலும், தில்லானாக்களிலும் பொரிதும் காண்கின்றோம். ஆயினும் இதுவரையில் கவணவ மாதக்கூறில் நாட்டியம் பற்றியதான் ஒரு சாதாரண ஆய்வு கூட இடம்பெறாதது வருத்தத்திற்குறிய விடயமாகும்.

இந்த வகையில் இன்று கவணவமதப் பக்தி இலக்கியங்களையும், ஆடலுக்கு உகந்த பலதரப்பட்ட கவணவமதப் பாடல்களையும் ஆராய்வது இன்றியமையாததாகும். பன்னிரு கவணவ ஆழ்வார்களால் இயற்றப்பட்டு, பண்ணடைவு வகுக்கப்பட்ட பாசுரங்கள், பல்லவர் காலத்திலும், பல்லவர் காலத்திற்கு முற்பட்ட கால கட்டத்திலும் எழுந்தவையாயினுங் கூட, சோழர் காலத்திலேயே நாதமுனிவரால் நாலாயிரத்தில்ய பிரபந்தமாகத் தொகுக்கப்பட்டு தொகுப்பு உருப்பெற்றன. பன்னிரு ஆழ்வார்களில் காலத்தால் முற்பட்டவர்கள் எனப் போற்றப்படுவர்கள் முதலாழ்வார்கள் ஆகிய பொய்கையாழ்வார், பூதத்தாழ்வார், மற்றும் பேயாழ்வார் என்போர் ஆவர். இவர்கள் காரைக்கால் அம்மையார் காலத்தவர்கள் ஆவர்.

முதல் ஆழ்வார்களின் பாசுரங்கள் யாவும் திருமாலினைப் பற்றியதான் வர்ணனையும், திருமாலின் திருவுருவவர்ணனை

செறிந்ததாகக் காணப்படுவதினால், அவை வெறுமனே நாட்டிய நிகழ்ச் சிக்குப் பயன்படுத்தல் என்பது, பொதுப்படையில் பொருத்தமற்றதாகக் கணிப்பிடப்பட்ட இடத்துங் கூட, நாட்டிய நாடகங்களுக்கு அவை ஓரளவு பயன்படுத்த உகந்தவையாகக் கணிப்பிட முடிகின்றன. அதாவது திருமாலின் அவதாரம் பற்றியதான் ஒரு நாட்டிய நாடகத்திற்கு இத்தகையதான் பாசரங்களைக் கையாளுதல் பொருத்தமானதாகும்.

முதல் ஆழ்வார்கள் தவிர்ந்த, ஏனைய ஒன்பது ஆழ்வார்கள் காலமும் பல்லவர் காலமாகும். இதுவரை காலமும் ஒரு குடை நிழலின்கீழ் வளர்ந்துவந்த சைவமும், வைணவமும், பல்லவர் காலத்தில் பகைமை உணர்வினைத் தமிழ்கடையே வளர்க்க முற்பட்டன. அதாவது வைதீக சமயங்களுக்கிடையே பிரிவினையும், வெறுப்புணர்வும், தலை தூக்கியதனால் தமது தனித்துவ நிலைப்பாட்டினைப் பேணவும், வளர்க்கவும் இவை முற்பட்டன. இந்நிலைப்பாட்டினை பெரிதும் அப்பின் தேவாரங்களிலும், பக்திசாரர் எனப் போற்றப்பட்ட திருமாலிசை ஆழ்வாரின் பாசரங்களிலும் நாம் காண முடிகின்றது. இவரது பாசரங்கள் நான்முகன் திருவந்தாதி, திருச்சந்த விருத்தம் ஆகிய பாசரத் தொகுப்புக்குள் அடக்கப்பட்டுள்ளன. இவரது பாடல் வடிவங்களுக்கு நாட்டிய அமைப்புச் செய்து அபிநியித்து பாவச செறிவுடன் ஆடக்கூடியவையாக அவ்வளவாகக் கருத முடியாது. அவ்வாறே ஆழ்வார்கள் வரிசையில் இடம்பெறும் தொண்டர் அடிப்பொடி ஆழ்வார், திருப்பண் ஆழ்வார், மதுரகவி ஆழ்வார், மற்றும் திருமங்கை ஆழ்வார் ஆகியோரது பாசரங்கள் வெறும் வழிபாட்டுத் துறிப்பாடல்களாகக் கருதப்பட்டுக் கையாளப்படலாமேயன்றி அபிநியித்து, ஆடல் அடவமைத்துக் கையாளப்படப் பெரிதும் உகந்தவையாகக் கருத முடியாது.

ஆயினும் சில ஆழ்வார்களின் பாசரங்கள் ஆடல் அமைத்து, அபிநியிக்க உகந்தவையாயினும், இதுவரையிலும் அவை நாட்டிய உலகில் பயன்படுத்தப்படாமை வருத்தத்திற்குரிய விடயமாகும். குறிப்பாகப் பெரியாழ்வார் பாசரங்களில் கிருஷ்ணனைக்

குழந்தையாகவும், தன்னைத் தாயாகவும், உருவகித்துப் பாடிய பாசரங்கள் நாட்டிய அபிநியத்திற்கு உகந்தவையாகும். பெரியாழ்வாரால் இயற்றப்பட்ட இப்பாசரங்கள் பிற் காலத்தில் தமிழில் எழுந்த பிள்ளைத் தமிழ் இலக்கியங்களுக்கு வழி வகுத்தன எனலாம். அவ்வாறே குலசேகர ஆழ்வாரால் இயற்றப்பட்ட பாசர வடிவங்களான தசரதன் புலம்பல், தேவகி புலம்பல் ஆகியன, ஒரு தந்தையினதும் தாயினதும் உணர்ச்சி உள் குழந்தைகளின் வெளிப்பாடுகளாகப் பெரிதும் விளங்குகின்றன. நாட்டிய நிகழ்ச்சியில் நவரச பாவனைப் பயன்பாட்டில் சோக உணர்ச்சியினைத் தெளிவுபட வெளிப்படுத்த இப்பாசரங்கள் உகந்தவையாகும்.

நாட்டியத்தில் இன்று பெரும்பாலும் கையாளப்படும் பாசரங்களாவன ஆழ்வார்கள் வரிசையில் பெண்ணாழ்வார் என்று போற்றப்படும் தனிச் சிறப்புப் பெற்ற ஆழ்வாரான ஆண்டாளது பாசரங்களாகும். கண்ணைனைத் தன் கற்பனைக் காதலனாகக் கொண்டு, காதல் வயப்பட்டு, கண்ணை நினைந்துருகிப் பாடிய பாசரங்கள் நவரசம் ததும்பும் பாவடிவங்களாயினும், அடித்தளத்தில் சிருங்காராச இழழோட்டமே அடிநாதமாகத் திகழ்கின்றது. நம்மாழ்வார் பாசரங்களில் சிருங்கார ரசம் செறிந்து காணப்பட்ட இடத்தும், குறிப்பாகவும், சிறப்பாகவும், இவை நாட்டியத்திற்கு மிகவும் உகந்தவையாகக் கருதப்படுமிடத்துங் கூட, இதுவரை காலமும் அவை நாட்டியத்தில் கையாளப்பட்டதாக நாம் அறிந்திலோம். தேவாரத்தில் பயன்படுத்தப்படாத சில தனித்துவப் பண் அமைப்புக்கள் இப்பாசரங்களில் காணப்படுவது நம்மாழ்வார் பாசரங்களில் காணப்படும் தனிச்சிறப்பு இயல்பாகும். இன்றைய பதங்களில் காணப்படும் “பக்ஸ் சிருங்கார அந்தர்பக்தி” என அழைக்கப்படும் பக்தியியல் சார் சிருங்கார ரசத்தினை நம்மாழ்வார் பாசரங்களிலும், பெண்ணாழ்வாரான ஆண்டாள் பாசரங்களிலும் மிகக்யாக நாம் காணகின்றோம்.

கவனவழதப் பக்தி நெறியில் நாட்டியம் என்னும் கண்ணேட்ட வரிசையில் அடுத்துச் சிறப்பிடம் பெறுவது பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் அருணாசலக் கவிராயரால் இயற்றப்பட்ட ராம நாடகக்

கீர்த்தனங்களாகும். இவை இன்றும் தனி நாட்டிய நிகழ்வுகளிலும் சரி, நட்டிய நாடக நிகழ்வுகளிலும் சரி பெரிதும் கையாளப்பட்டு வருகின்றன. கர்நாடக சங்கீதத் துறையில் கிருஷ்ண பரமாத்மா மீது பலதரப்பட்ட பாடல்கள் இயற்றப்பட்ட போதும், பெரும்பாலானவை வெறுமனே ராகச் செறிவு கொண்ட கர்நாடக இசையியல் உருப்படிகளாகக் கருதப்படலாமே அன்றி, பாவச் செறிவுடன் நாட்டியத்திற்கு உகந்தவை எனக் கொள்ள முடியாது. எனினும் கர்நாடக இசைத் துறையில் தனித்துவம் பெற்றுச் சிறப்பிடம் பெறுபவர் என்ற வரிசையில் வைணவமதப்பாடல்களில் முதலிடம் பெறுபவர் ஊத்துக்காடு வெங்கட சுப்பையர் ஆவர். அவரால் கிருஷ்ணபரமாத்மா மீது பாடப்பட்ட சகல பாடல்களுமே நாட்டியத்திற்கு பெரிதும் உகந்தவை எனக் கணிப்பிடப்படுகின்றன. இவரது பாடல்கள் அண்மையில் 'ஸ்ரீ கிருஷ்ண காணம்' என்றும் தொகுப்பு நூலாக வெளியிடப்பட்டமை குறிப்பிடத்தக்கதாகும். இவை தவிர, கர்நாடக இசையியலில் எழுந்த பலதரப்பட்ட பதங்கள், பத வர்ணங்கள், சப்தங்கள், தில்லானாக்கள் என்பன பலதரப்பட்ட இசைக் கர்த்தாக்களால், வைணவ மதத்தை அடித்தளமாகக் கொண்டு இயற்றப்பட்டுக் கையாளப்படுகின்றன.

இவை தவிர கவிதை இலக்கியத்தில் இடம்பெறும் பெரும்பாலான பாடல் வடிவங்களும், இன்று நாட்டியத்தில் கையாளப்பட்டு வருகின்றன. கவிதையானது உலகியல் நிலைப்பாட்டுடன் இணைந்து, உலகியல் வாழ்வுடன் ஒட்டி, எளிய தமிழில், இலகு நடையில், கற்பனைவளம் செறிந்த, கருத்தாழம் மிக்க, ஒவிவளம், ஒசைநயம் செறிந்த, சொல்லமுத்தம் மிகுந்த, பாடல் வடிவங்களாகும். இந்த வகையில் பாரதியாரின் கவிதை இலக்கியத்தில் அடங்கும் பலதரப்பட்ட கவிதைகளும், குறிப்பாகக் கண்ணனைப் பற்றியதான் பலதரப்பட்ட பாடல்களும், பலதரப்பட்ட ரச உணர்வுகளுடன் பின்னப்பட்டு, கர்நாடக சங்கீத மரபு வரம்பமைக்கப்பட்டு, நாட்டியத்தில் கையாளப்படுகின்றன. அவ்வாறே கவிஞர் கண்ணதாசனால் இயற்றப்பட்ட பக்தி மரபில் எழுந்த, கர்நாடக சங்கீதவியலை அடிநாதமாகக்கொண்ட, அடித்தளமாகக்கொண்ட, பலதரப்பட்ட

வைணவ மதத் திரையுலகப் பாடல்கள், இசையுலகில் இடம்பெற்ற போதும், அவை ரச உணர்வுடன், பாவச் செறிவுடன், ஆடல் அமைப்புச் செய்து, அடவுடன் கலந்து ஆடவெல்லன. ஆயினும், அவை வெறும் திரையுலகப் பாடல்களாகக் கணிப்பிடப்படுகின்றனவேயன்றி பக்தி மரபில் எழுந்த, கர்நாடக இசையியல் அம்சங்களாகக் கணிப்பிடப்பட்டுக் கையாள்வதற்கு இன்றும் நாட்டிய உலகம் தயங்கி வருகின்றது. இவை எவ்வடிப்படையில் புனையப்பட்டவை ஆயினும், பக்தி மரபில் எழுந்த, கர்நாடக இசையியல் உருப்படி களாகவே கணிப்பிடப்படுதல் இன்றியமையாததாகும்.

இந்த வகையில் வைணவமதப் பக்தியியலானது பலதரப்பட்ட இலக்கிய விழுமியங்களிலும், நுண்கலையின் பலதரப்பட்ட விழுமியங்களான சிறப்பு, ஓவியம், நடனம், இசையியல் விழுமியங்களிலும், மற்றும் கோயில் கலையம்சமாகப் பல நூற்றாண்டுகாலமாக வளர்ந்தும், வளர்க்கப்பட்டும், வந்துள்ளன. வைணவ ஆலயங்களில் ஆடற்கலையினை வளர்க்கும் மகளீர் "ஸ்ரீ வைஷ்ணவ மாணிக்கம்" என்றும், அவ்வாறே ஆடற் கலையினை ஆலயங்களில் வளர்க்கும் ஆடவர் "அரையர்" என்றும், மற்காலத்தில் அழைக்கப்பட்டனர்.

அத்தியாயம் ஏழு

பண்ணைய பண்ணிசையும் நாட்டியமும்

தமிழின் முக்கூறுகளாகிய இயல், இசை, நாடகமாகிய மூன்றும் தொன்றுதொட்டு இன்றுவரை, தமிழரது அன்றாட வாழ்க்கை முறையுடன் இம் முக்கூறுகள் அனைத்தும், ஒன்றித்தும், ஒட்டியும், இனைந்தும், பினைந்தும் வளர்ந்துள்ளன. இந்த வகையில் பண்ணைய காலத்தில் தமிழில் இடம்பெற்ற இசையியல் உருப்படிகளின் உயிரோட்ட நாதம் பண் எனப் பகரப்பட்டது. அவ்வாறே இன்று கர்நாடக இசை உருவில் எழுந்த இசையியல் மதுர கானங்கள் ராகங்கள் என அழைக்கப்படுகின்றன.

பண்ணைய இசை உலகின் பாவலர்கள் பாணர்களென்றும், பண்ணிசைக்கும் மகளிர்கள் பாணத்தியர், அல்லது பாடினியர் என்றும், பாடல்களுக்கு ஆடல் ஆடும் சூட்டத்தினர் சூத்தரென்றும், பெண்பாலானோர் சூத்தியர், அல்லது விறளியர் என்றும், பொதுப்படையில் கலை உணர்வுடன் போற்றிப்புகழப்பட்டு அழைக்கப்பட்டனர். அவ்வாறே தமிழ் மக்களின் சீரிய நாளாந்த வாழ்க்கை முறையும், நிலப்பரப்புக்களின் இயற்கை வளப்பு வளங்களுடன் ஒன்றி, கலை உணர்வுகளுடன் ஒட்டிப் பின்னிப் பினைந்து காணப்படுவதனால், நிலங்களின் தனித்துவ நிலைப்பாடுகளுக்கு அழைய, இசையியல் உணர்வுகளும், இயல்புகளும், மாறுபட்டும், வேறுபட்டும், தனித்துவமாய் மினிர்ந்தன. இதனால் ஜவகை நிலங்களும், ஜவகைப் பண்களுடன், தனித்துவம் பெற்று விளங்கின. அவ்வாறே அவ்வெங் நிலங்களுக்கு அழைய தோற் கருவிகள், துளைக் கருவிகள், நரம்பிசைக் கருவிகள் என்பனவும் தனித்துவம் பெற்று விளங்கின.

இந்த வகையில் இயலும் இசையும், காலத்திற்கு அமைய மாற்றம் அடைந்தன. சங்ககால இசை மரபுகளை அறிய எமக்கு இன்று ஆதரமாக உள்ளவை கலித்தொகையும், பரிபாடலுமாகும். பரிபாடலில் பலதரப்பட்ட பண்கள் குறிப்பிடப்பட்ட இடத்தும், அவை சரியான இசையியல் பண் மரபினைப் பின்பற்றிப் பாதுகாக்கப்படா கையினால், அவற்றின், இசையியல் பாங்கினை இன்று நாம் அறிந்திலோம். ஆயினும் பாட்டுடைப் பொருளானது சங்ககால இலக்கியப் பண்பிற்கு அமைய, அகப்பொருளாகிய காதல் உணர்வினை அடித்தளமாக்க கொண்டு அமைந்ததாகும். இப்பரிபாடலே அக்கால ஆடற்கலை அம்சத்திற்கு, ஆடல் அபியூத்திற்குப் பெரிதும் பயன்பட்டது என்பதனை பண்டைய பாடல் அடியான ‘பரிவுண்ட பாடலோடு ஆடலும் தோன்ற’ என்ற அடியோன்று சாட்சி மொழிகின்றது.

சங்க காலத்திற்குப் பின், சங்கமருவிய காலத்தில் எழுந்த சிலப்பதிகாரமானது, நாட்டிய மாதாகிய மாதவி பதினொரு வகையான அரிய ஆடல் வடிவங்களை தனது அரங்கேற்று வைபவத்தில் திறம்பட ஆடினான் என்றும், அவை தெய்வங்களின் மீது பாடப்பட்டு ஆடப்பட்டவை ஆகையினால், அவை “தெய்வ விருத்தி” என்றும் பகுதிக்குள் அடக்கி, அக் காப்பிய இலக்கியத்தில் விவரித்து வர்ணிக்கப்படுவதைக் காணலாம். ஆயினும் பண் என்றும் இசையியல் நாதமே அதன் உயிர்த் தூடிப்பாக விளங்கியது, என்பதற்கு அரங்கேற்றுக் காதையின் இறுதி வெண்பாவில் “பண்ணின்ற சூத்துப் பதினொன்று” என்றும் பா அடிகள் ஆண்த்தரமாக எடுத்தியாடுகின்றன.

சிலப்பதிகாரக் காலப்பகுதிக்குப் பிற்பட்ட காலப் பகுதி தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றில் களப்பிரா காலமாகும். இசைவளம் குன்றி, இலக்கியவளம் அற்று, வேற்று வேந்தின் அன்னிய ஆதிக்கத்தில் தமிழகம் அடிபண்டு அடிமைப்பட்ட காலம் அது. ஆயினும் இக்கால கட்டத்தில் தான் காரைக்கால் அம்மையார் தோன்றிக் கவிஞர்த்துடன், இசைவனப்புடன், இறைஉணர்வுடன், திருவாலங்காட்டு முத்த திருப்பதிகம் ஆகியவற்றைப்பாடி அருளினார். இக் காலப்பகுதிக்குப் பிற்பட்ட காலம் சமய இலக்கிய இசையியல்

வரலாற்றில் மறுமலர்ச்சி பெற்று, எழுஷ்சியற்று, மினிர்ச்சி பெற்று விளங்கிய பக்கி இலக்கிய காலப் பகுதியாகும். 7ம் நூற்றாண்டு தொடக்கம், 14ம் நூற்றாண்டு வரையிலான காலப்பகுதியில் தான் தெய்வீகத் தமிழிசை தமிழகத்தில் தழைத்தோங்கி வளம் பெற்று வாழ்ந்து வந்த காலப் பகுதியாகும். சைவ சமயத்தில் நாயன்மார்களும், கவைவை சமயத்தில் ஆழ்வார்களும், மற்றும் பக்கியியல் சார் பாவலர்களும், பண் மரபில் கைப்பந்தமிழை வளர்த்தன். பத்தாம் நூற்றாண்டுவிருந்து தமிழகம் சோழ சாம்ராஜ்யத்தின் கீழ் நிலை கொண்டது. சிவநெரிச் செல்வர்களாகிய சோழ மன்னர்கள், பக்தி மார்க்கத்தினைப் பார்ப்புகழப் பரப்பி வளர்த்தனர்.

எனவே சங்க காலத்தில் காதல் உணர்வினை மட்டும் வெளிப்படுத்திய இசையானது, காலக் கிரமத்தில் கடவுள் உணர்வினை வெளிப்படுத்தும் தெய்வீக இசையாக, இறையியல் இசைவடிவமாக மலர்ந்தது. இத் தெய்வீக இறையியல் இசை வடிவங்கள், சைவ கவைவை மதங்களின் பலதரப்பட்ட தத்துவங்களை விளக்கியும், விபரித்தும், இறைவனின் ஆன்மீக, ஆங்கீக, ஆகாரிய, நிலைப்பாடுகளை விரிந்துரைத்தும், புராண இதிகாசக் கதைகளில் இடம் பெறும் திருவிளையாடற் குறிப்புக்களை, இறையியல் அற்புநங்களைத் துல்லியமாக எடுத்தியம்பியும், கோயில்களின் இயற்கைச் சூழல், சுற்றாடல்களைக் கற்பனை வளத்துடன், கவி நயத்துடன், எடுத்துரைப்பனவாயும் அமைந்திருந்தன.

சைவ சமயத்தில் இன்றும் சிறப்பற்று, பொலிவற்று விளங்கும் தேவாரங்கள், அக்கால இசை நாட்டிய உலகில் பெரிதும் கையாளப்பட்டு வந்த இசையியல் உருப்படிகளாகும். வாரம் என்றால் சாதாரண வார்த்தைகளில் பாடல் எனப் பொருள்படும். தேவாரம் என்றால் தெய்வீக அடிப்படையில் எழுந்த உயிரை, சீரிய, பாடல் வடிவங்களாகும். தேவாரம் இயற்றிய திருஞானசம்பந்தர், திருஞாவுக்கரசர், சுந்தரமூர்த்தி நாயனார் ஆகிய ஸுவரும் ‘தேவார முதலிகள்’ அல்லது தேவார ஸும் ஸுர்த்திகள் எனப் போற்றப்பட்டன. தேவாரங்களில் பாட்டுடைத் தலைவனாகக் கொண்டு பாடப்பட்ட ஸுலஸ்தான ஸுர்த்தி ‘தேவாரத் தேவர்’ எனவும், திருத்தலங்களில்

தேவாரம் பாடிப்பணிபுரியும், இடம் ‘தேவாரச் சுற்றுக் கல்லூரி’ யென்றும், தேவாரம் பாடிப் பணி புரிவோர் ‘தேவார நாயகம்’ என்றும் ஆடிப் பணிபுரிவோர் ‘தேவடியார்கள்’ என்றும், போற்றப்பட்டனர். எனவே தேவாரங்களுக்கு பாடி ஆடிப் பணி செய்யும் மரபு பண்டைய காலத்தில், வெகு சிறப்பாக இடம்பெற்றிருந்தது என்பதனை நாம் இன்றும் உணர்க்கூடியதாக உள்ளது.

நாட்டியக் கலையில் தலை சிறந்த நர்த்தகி “தலைக்கோவி”, என்னும் பட்டம் சூட்டிக் கொரவிக்கப்பட்டாள் எனவும், பொதுப்படையில் நாம் அறிகின்றோம். ஆயினும் கல்வெட்டாளரின் சாட்சிப்பக்கிளின்படி “சிவ ஞானசம்பந்தத் தலைக்கோவி” என்னும் சிறப்புப் பட்டம் வழங்கப்பட்டதனால் திருஞானசம்பந்தப் பொருமானது தேவாரத்திருப்பதிகங்களுக்கு திறம்பட ஆடியதனால் இத்தனிச் சிறப்புப்பட்டம் வழங்கப்பட்டிருக்கலாம் என நாம் ஊகிக்க முடிகின்றது. பண்முறையில் அமைந்த காண்களே தேவார இசையாக மிரிரந்ததினால் நாட்டியத்தின் மூல இசையையும் இப் பண்ணிசையே ஆகும் என என்ன வாய்ப்பளிக்கின்றது. அடிப்படையில் ஆரம்பத்தில் ஏழிசையே பண்ணிசையின் ஆதார இசையாக விளங்கியது. அவ்வடிப்படை ஏழிசைப் பண்களிலிருந்து கிளைத்துத் தலைத்தனவே இன்று நாம் அறியும் நூற்று மூன்று பண்களாகும். இதனைச் சேக்கிழார் சுவாமிகள் ஒரிடத்தில் திருஞானசம்பந்தரைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகையில் ‘ஏழிசையும் தலைத்தோங்க இன்னிசைவண் தமிழ்ப் பதிகம் எய்தப் பாடனார்’, எனவும், சோழப் பேரரசி ஒருத்தி இசையியல் சிறந்து விளங்கிய காரணத்தினால், ‘ஏழிசை வல்லபி’ எனப் போற்றிப் புகழப்பட்டாள் என இசையியல் வரலாறு சாட்சி மொழிகின்றது. இன்றுங் கூட கர்நாடக இசை உலகியல் ஏழு ஸ்வரங்களை ஆதாரமாகக் கொண்டே பற்பல ராகங்கள் எழுந்துள்ளன. பண்டைக் காலத்தில் தேவாரப் பண்களுக்குப் பக்கபலமாக அமைந்த பக்க வாத்தியங்கள் உடுக்கை, கொட்டி மேளம் மற்றும் குழித்தாளம் என்பனவாகும். ஆயினும் இன்று தேவாரங்களுக்குப் பக்கவாத்தியங்களாக மிரிரவன மிருதங்கம், ஆர்மோனியம், வயலின், புல்லாங்குழல், குழித்தாளமோ அன்றிச் சாதாரண தாளங்களோ ஆகும்.

தேவாரங்களைப் பாடிப் பணிசெய்யும் பக்தர்கள், தேவார ஒதுவார் மூர்த்திகளென்றும், அவர்கள் இன்றும் பண்டைய பண்ணிசை மரபிலேயே பாடிப் பக்தி நெறியினைப் பரப்பி வளர்க்கின்றனர். இப் பண்ணிசை வடிவங்களாவன தலைமுறை, தலைமுறையாக, வாய்மொழி மூலமாகவும், செவிவழிவாயிலாகவும், பாதுகாக்கப்பட்டு வந்தன. இதனால் அவை அவ்வப் பண்களின் பாங்கிற்கு அமைய, பாதுகாக்கப்பட்டு வந்தன. இவை இன்றுங் கூட அதே பண் மரபில் பாடி, நாட்டிய நிகழ்வுகளில் கையாளப்படுவதை இன்றும் நாம் காண்கின்றோம். சில தேவாரப் பண்கள் தாள யைமின்றிச் சுத்தாங்கமாகப் பாடப்படுபவையாகும். இவற்றை நாட்டியத்தில் நாம் கையாளும்போது பாவச் செறிவுடன் கூடிய, வெறும் விருத்தமாகவே கையாளுகின்றோம். அதாவது நாட்டியத்தில் நிருத்தியத்தை வெளியிப்படுத்தவே இத்தகைய தேவாரப் பண்ணிசைப் பாக்ககளை நாம் பெரிதும் பயன்படுத்துகின்றோம்.

அவ்வாறே நாட்டியத்தில் நாம் தாள யைத்துடன் கூடிய தேவாரப் பண்ணிசைப் பாடல்களைக் கையாளுமிடத்து அவை பண்ணாங்கப் பாடல்களெனப் போற்றி அழைக்கப்படுகின்றன. இங்கு நிருத்தமும் நிருத்தியமும் ஒன்று கூடிப் பின்னிப் பினைத்துக் கையாளுகின்றோம். இத்தகையதான தேவாரப் பாடல்கள் பண்டைய காலத் திலும் ஆடலுக்கு பயன்பட்டிருந்தன என்பதனை திருஞானசம்பந்தரது ‘மாதர் ஜதிபடந்தமாட’ என்னும் அடிகள் எடுத்தியம்புகின்றன. வைணவ மதத்தில் பண்ணிரெண்டு ஆழ்வார்கள் பாடி அருளிய, பாகரங்கள் மொத்தம் 108 திருக்கோயில்களில் பாடி, அருளியதாக நாம் அறிகின்றோம். இவை மொத்தம் ‘நாலாயிரம் திவ்விய பிரபந்தம்’ என்னும் தொகுப்பாக நாதமுனிவரால் தொகுக்கப்பட்டு அளிக்கப்பட்டுள்ளது. இவை அக்கால பண் மரபில் எழுந்த பாகரங்களேயாயினும், இன்று நாம் நம்மாழ்வர் பாகரங்களுக்கு மட்டுமே பண்குறிப்பிடப் பட்டுள்ளதைக் காணலாம். இப்பாகரங்களில் பதின் மூன்று தேவாரப் பண்களும், தேவாரங்களில் கையாளப்படாத ஆறு தனித்துவப் பண்களும், இப் பாகரங்களில் இடம்பெற்றுள்ளன. ஸ்ரீரங்கத்தில் முற்காலத்தில் பாகரங்கள் பண்மரபில் பாடி அபிஷயத்திற்கான ஆதாரமும், இவை தவிர வேறு சில வைணவ

ஆலயங்களான திருவரங்கம், நீவில்லிபுத்துர் ஆகிய அருள் நிறைந்த திருத்தலங்களில் அரையர்கள் பாசுரங்களுக்கு பாடியும் ஆடியும் பணி செய்துவந்துள்ளனர். ஆயினும் பாசுரங்களைப் பாடுபவர்கள் பண் கலந்த பாசுரங்களாக அவற்றைக் கையாளாது, விண்ணப்ப அடிப்படையில் அவற்றைக் கையாண்டதன் விளைவாக இன்று 'பிரபந்தம் சேவித்தல்' எனக் குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுகின்றது. பிரபந்தங்களை ஆலயங்களில் பாடி ஆடிப் பணி செய்வோர் அக் காலத்தில் 'அரையர்' என்றும், அவர்களது சேவை, 'அரையர் சேவை' என்றும், சிறப்பித்துப் போற்றி அழைக்கப்பட்டது. ஆயினும் இன்று இப் பாசுரங்களாவன ஒவ்வொருவரது தனித்துவத் திறமைக்கும் அவர்களது இசையியல் ஆளுமைக்கும் அனுபவத்திற்கும் அமைய, தற்கால ராக அடிப்படையிலேயே அவற்றைக் கையாண்கின்றனர். இத்தகையதான் ராக இசை உருப்பெற்ற பாசுரங்களை நாம் இன்று பரதத்தில் பாவச் செறிவுடன் ஆடிக் கையாண்கின்றோம்.

பண்கள் பண் அமைப்பிலேயே இன்று பயன்படுத்தப்பட்ட போதிலும், அவை பெரிதும் தற்கால ராக அமைப்புக்களுடன் தொடர்பு படுத்தியே கையாளப்படுகின்றன. அஃதாவது ஒரு பண்ணின் சாயல் அப்பண்ணை ஒத்த பல ராகங்களுடன் தொடர்புபடுத்திப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. இந்த வகையில் ஒரு ராகத்திற்குப் பல பண்களும், பல பண்களுக்கு ஒரு ராகமுமாகத் தொடர்புபடுத்தி அபிப்பிராயப்படுத்தப்படுகின்றது. ஆயினுங் கூட இன்று பொதுப்படையில் தேவாரங்கள், திருவாசகம், திருவிசைப்பா, திருத்தாண்டகம் என்பன, பண் மரபிலேயே பெரிதும் கையாளப்படுகின்றன. அவ்வாறே பண்டைக் காலத்தில் நாட்டிய நிகழ்ச்சிக்கு முன் இடம் பெறும் இறைதுதி வணக்கப்பாடலான தேவபாணி பண்ணிசையில் எழுந்த இறை வணக்கப்பாடலாகும். அம்மரபினைப் பின்பற்றியே, இன்றுங்கூட நாட்டிய நிகழ்ச்சிக்கு முன் இடம்பெறும் 'கணபதி துதி' 'தோடை மங்களம்' ஆகியன பாடும் மரபு பண்டைய பண்ணிசை மரபில் எழுந்த, வழி முறைமாறுத் தொடர் எனலாம்.

அத்தியாயம் எட்டு

பண்டைய நாட்டிய நால்களும் இன்றைய நாட்டிய நால்களும்

பண்டைய காலத்தில் நாட்டியக் கலையும் நாடகக் கலையும் ஒருங்கே வளர்க்கப்பட்டு வந்தன. இதனால் இக்கலைத்துறைகள் சார்பாக எழுந்துவளர்ந்த நால்கள், எடுகள், எடுகோள்கள், என்பன பெரிதும் இரு கலைத்துறைகளுக்கும் பொதுவானதாகவே கருதப்பட்டுவந்தன. ஆயினும் நாட்டியம் நாடகம் ஆகிய இரு கலைத்துறைகளும், தனித்துவக்கலையம்சங்களுடன், தனித்துவக் கலை இலக்கணங்களுடன், ஓரளவு காணப்பட்ட போதிலுங்கூட பதினேழாம் நூற்றாண்டிலேயே அவையிரண்டும் வகுத்தும், பிரித்தும், பிரிந்தும், தனித்துவமாய், வளர்த் தொடங்கின எனலாம்

பெரும்பாலன பண்டைய நால்கள் குறிப்பாகச் சமய, இலக்கிய, இலக்கண, கலை, சார்பான நால்கள் பல்வேறு இயற்கை அழிவுகளாலும், செயற்கை அழிவுகளாலும், அழிந்தொழிந்து விட்டன. இங்நால்கள் என்பன சரியான முறையில் பாதுகாக்கப்படாமையினாலும், ஆதரிப்போர் இன்றியும், அன்னிய படையெடுப்பாலும், அன்னிய ஆக்கிரமிப்பாலும், அன்னிய ஆட்சியின் போது, சமயப் போட்டி, பொறாமை, பூசல்களாலும், மூட நம்பிக்கையினாலும், அதாவது குறிப்பிடப்பட்ட சில தினங்களில் ஏடுகளைக் கடலிலும், ஆற்றிலும், எறிந்தும், தகுதியற்றோர் கையில் சிக்குண்ட எடுகள் அக்கிளிச் சுவாலைக்கு இரையாகியும், இயற்கை ஜந்துக்களினாலும், கடல் கோள்களினாலும் இவை அழிந்தும் மறைந்தும், விட்டன. ஆயினும் பிற் காலத்தில் எழுந்த ஒட்டு மொத்த விழிப்புணர்ச்சியால், பல்வேறு அறிஞர்கள், கலைப்பிரியர்கள், என்போரின் ஆக்கழுவுமான முயற்சியால், மறைந்துபோன நால்களைத் தேடிக் கண்டுபிடித்தும்,

பிழைக்களைக் கடனாந்தும், அச்சேற்றி எமக்களித்த பெருமை எமது முதாதையரைச் சாரும்.

நாட்டியம், நாடகம், ஆகிய இரு கலைத் துறைகளும் முன்பு பொதுவாக ஒரே கலைத் துறையாகக் கவனிக் கப்பட்டு கணிப்பிடப்பட்டதனால், இரு துறைகளுக்கும் ஒரே நூல்களே பயன்படுத்தப்பட்டன. என்பதனை பல்வேறு எடுகோள்கள், விளக்கங்கள், குறிப்புக்கள், மூலம் நாம் அறிகின்றோம். அடியார்க்கு நல்லாரின் உரைப்பாயிரத்தில் பல்வேறு மேற்கோள்கள், எடுகோள்கள் என்பன எடுத்தியம்பபடுவதிலிருந்து, பல்வேறு நாட்டிய நாடக நூல்கள் என்பன, அவரின் காலத்திலேயே அழிவுற்றிருந்தன என்பதனையும், இன்னும் சில சிதைவுற்றிருந்தன என்பதனையும், வேறு சில அவர் காலத்தில் வழக்கில் இருந்த நூல்கள் இன்று அழிவுற்றுள்ளன என்பதையும், நாம் ஆகிக்க முடிகிறது.

இன்று நாம் நாட்டியத்தில் "பரதம்" என்னும் நூலினை நாட்டிய நூலாகவே கொள்கின்றோம். ஆயினும் அடியார்க்கு நல்லார் "நாடகத்தமிழ் நூலாகிய பரதம்" எனக் குறிப்பிடுவதையும், அவ்வாறே "ஆதிவாயிலார் செய்த பரதசேனாபதீயம்" என்னும் நூல், இன்று வழக்கில் உள்ள பரதசேனாபதீயத்திலிருந்து வேறுபட்டதாகும். இது காலத்தால் பிறப்பட்ட பரதசேனாபதீயம் ஆகும். இது மிகவும் பிறப்பட்ட நூலாயினுங் கூட இதன் பெரும்பாலான பகுதிகள் சிதைவுற்றுப் போயின. ஆயினும் நூலாசிரியர் பற்றியோ, அன்றி உரையாசிரியர் பற்றியோ, நாம் ஒன்றும் அறிந்திலோம்.

மதிவாணன் என்னும் பாண்டிய அரசனால் இயற்றப்பட்ட மதிவாணர் நாடகத் தமிழ் நூலினையும், அடியார்க்கு நல்லார் பல குத்திரங்கள் மூலம் குறிப்பிட்டுள்ளார். உதாரணமாக "மதிவாணனார் செய்த முதல் நூல்களிலுள்ள வசசுக் கூத்திற்கு மறுதலையாகிய புகற்கூத்தியன்ற மதிவாணர் நாடகத் தமிழ் நூல்" அவ்வாறே அடியார்க்கு நல்லார் காலகட்டத்தில் பல்வேறு நூல்கள் சிதைவுற்ற நிலையில் காணப்பட்டிருந்தன என்பதினை "பின்னும் முறவுல், சயந்தம், குணநூல் செயிற்றிய மென்பனவற்றுள்ளும் ஒரு சார்

குத்திரங்கள் நடக்கின்ற அத்துறை யல்லது முதல் நடு இறுதி காணாமையின் அவையும் இறந்தன போலும்" எனக் குறிப்பிடப் படுவதில் இருந்து, அடியார்க்கு நல்லார் காலகட்டத்தில் எஞ்சியிருந்த நூல்களும் இன்று நம் மத்தியில் இல்லை என்பதனை நாம் உனர முடிகின்றது. ஆயினும் இவற்றுள் எஞ்சியும் மிஞ்சியும் இருந்த குத்திரங்களை அதாவது ஆங்காங்கே கூத்து வகைகளை விபிக்க, அடியார்க்கு நல்லார் மேற்கோள் காட்டிப் பயன்படுத்துவதை நாம் அவதானிக்கின்றோம் "இருவகைக்கூத்து" என்பதற்கான விளக்க உரையில், குணநூல், சயந்தம், ஆகிய இரு நூல்களையும் அடியார்க்கு நல்லார் மேற்கோள் காட்டியுள்ளார். "குணத்தின் வழியதகக் கூத்தெனப்படுமே" எனக் குணநூலையும், "அகத்தெழு சுவையானக மென்பபடுமே என்றார் சயந்த நூலுடையாரு மெனக்கொள்க" எனச் சயந்த நூலிலிருந்து ஒரு குத்திரத்தை, சிலப்பதிகார உரையில் குறிப்பிடப்பட்டதிலிருந்து, அடியார்க்கு நல்லார் காலத்தில் எஞ்சியிருந்த குத்திரங்கள் கூட இன்று எம் மத்தியில் இல்லை. சந்தம் என்னும் நாடக நூலானது சிலப்பதிகாரத்தில் இடம் பெறும் பதினொரு ஆடல் வடிவங்களுக்கான பாடல் இலக்கணங்களை எமக்கு எடுத்துக்கூறுகின்றது. விளக்கத்தார் கூத்து நூலெலான்றும் முற்காலத்தில் வழக்கத்தில் இருந்து வந்தது. அவ்வாறே பரதசேனா பதீயம் என்னும் நூலின் உரையாசிரியர், "என்னால் சொல்லப்பட்ட முதல் நூல் பரத சாஸ்திரமும், மற்றை வேத வேதாந்த சாஸ்திரமும்," எனக் குறிப்பிடப்படுவதிலிருந்து, பரத சாஸ்திரம் எனக் குறிப்பிட்டதிலிருந்து இவ்வரிய நூலும், இன்று எம்மத்தியில் இல்லை. எனவே எத்தனையோ பண்டைய நூல்கள் அழிந்தும், அழித்தும், ஒழிந்தும் போனாலுங்கூட, பண்டைய நூல்களின் இயல்புகள் தன்மைகள் பற்றியும், நூலாசிரியர்கள், மற்றும் உரையாசிரியர்கள், என்போரின் குறிப்புகள், எடுகோள்கள், மேற்கோள்கள் வாயிலாகவும், சாசனவியல் மூலமும், நாம் ஓரளவு அவற்றைப்பற்றி அறிகின்றோம்.

அழிந்தும் சிதைவுற்றும் போன பண்டைய நாட்டிய நாடக நூல்கள் நீங்கலாக, இன்றைய வழக்கில் எஞ்சியும் மிஞ்சியும் நூல்கள் பற்றியதான் ஒரு மதிப்பீட்டு ஆய்வு இன்றைய நாட்டியக் கலைக்கு இன்றியமையாததாகின்றது. நாட்டியக்

கலையினை வாழ வைத்து என்றென்றும் வளர்ப்பதற்கு சாஸ்திரிக் சம்பிரதாயப்பூர்வ அறிவு இன்றியமையாததாக அமைகின்றது. சாஸ்திரிக் சம்பிரதாய மரபுகளுடன் இக் கலையினைப் பயின்றால் மட்டுமே அதன் தெய்வீக, ஆன்மீக உணர்வுகளை என்றென்றும் வாழ வைக்கவும், பண்டைய நாட்டிய வடிவங்களுடன் இன்றைய நடைமுறை நாட்டிய வடிவங்களை ஒப்பிட்டு ஆராயவும், பல்வேறு வகையான நடைமுறை நாட்டிய வடிவங்களை ஒப்பிட்டு ஆராயவும், அவற்றிற் கிடையிலான தொடர்புகள், தொடர் வழிநிலைத் தோன்றல்கள், ஆகியவற்றை ஆராய்வதற்கும், கலையின் தெய்வீகக் கலையம்சங்கள் வழுவாது பாதுகாப்பதற்கும் சாஸ்திரிக் அறிவு இன்றியமையாததாகும். பண்டைக் காலத்தில் நாட்டிய மகளிர் நூல் பயிற்சி பெற்றிருந்தனர் என்பதனை “நாடக மகளிர்க்கு நன்களும் வகுத்த ஓவியச் செற்றால் உரை நூற் கிடக்ககையும்” என்னும் மணிமேகலை வரி அடி, மூலம் நாம் அறிகின்றோம். எனவே நாட்டியக்கலை வெறுமனே உடல் அங்கப்பயிற்சிகளுடன் கட்டுண்டதன்று. அது அறிவாற்றுவுடன் மினிர்ந்தால் மட்டுமே, கற்பனை வளம் நிறைந்ததாயும், தெய்வீக மேம்பாடு செறிந்ததாயும், ஆன்மீக உணர்வு மிகுந்ததாயும், விளங்கும்.

இன்றைய வழக்கிலுள்ள நூல்களை நாம் எடுத்து ஞோக்கும் போது சில நிருத்த பிரிவினை மட்டும் சார்ந்தவையாகவும், இன்னும் சில நிருத்திய பிரிவினை மட்டும் சார்ந்தவையாகவும் வேறு சில நிருத்த நிருத்திய பிரிவுகள் இரண்டையும் அள்ளி வழங்கும் கருவுலங்களாகத் திகழ்கின்றன. இன்றைய வழக்கிலுள்ள நாட்டிய நூல்களாவன சிலப்பதிகாரம், நாட்டிய சாஸ்திரம், அபிநியதர்ப்பணம், மஹாபரத சூடாமணி, பரதசேனாபதியம், பரத சங்கிரக, பரதக்கலை கோட்பாடு, தஸ்ரூபம், சங்கீத முக்தாவலி, சங்கீத சாராம்மிருதம், அபிநிய சாராசம்புடம், அபிநிய நவநீதம், நாட்டிய நன்னூல் என்பன அவற்றுள் முக்கியமானவை எனக் குறிப்பிடலாம். ஆயினும் இந்நூல்களுக்கிடையே பல்வேறு முரண்பாடுகள், வேறுபாடுகள், மாறுபாடுகள், தெளிவின்மை என்பன காணப்பட்டபோதிலுங்கூட பல்வேறு நூல்களை ஒப்பிட்டு ஆராய்ந்து முரண்பாடுகளைக் களைந்து, அடிப்படை சாராம்சத்தைக் கிரகித்து எடுத்துக்கொள்வதே பொருத்தமானதும், விரும்பத்தக்கதுவமாகும். உதாரணமாக

பரதசேனாபதியம் என்னும் நூலில் நாட்டியக்கலையினை ஜங்கு முக்கிய பிரிவுகளாகப் பிரித்தும் வகுத்துமுள்ளது. அவையாவன நடைம், நாட்டியம், தாண்டவம், நிருத்தியம், நிருத்தம் என்பனவாகும். இங்கு நடைம் எனக் குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுவது யென் வேடம்தாங்கி ஆண் ஆடுவது. அவ்வாறே ஆண் வேடத்துடன் பெண் ஆடுவது நாட்டியம் என்றும், ஆண் ஆணாகவே ஆடுவது நிருத்தியம் என்றும், பெண் பெண்ணாகவே ஆடுவது நிருத்தம் என்றும், இறைவன் ஆடுவது தாண்டவம் என்றும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. ஆயினும் இன்று நாம் பொதுப்படையில் நாட்டியத்தை முன்று முக்கிய பிரிவுகளாகப் பிரிக்கின்றோம். அவையாவன நிருத்தம், நிருத்தியம், நாட்டியம் என்பனவாகும். நிருத்தமாவது அடவு, அடவுக்கோரவைகள் என்பன சார்ந்ததுவும், தாளம், லயம் என்பன செறிந்த நாட்டியம் பிரிவாகும். நிருத்தியம் எனக் குறிப்பிடப்படும் பிரிவானது பாவம், ரசம், அபிநியம் என்பவற்றை உள்ளடக்கியதும் தாளம், லயம் என்பவற்றை அடித்தளமாகக் கொண்ட ஆடற் பிரிவாகும். அவ்வாறே நாட்டியம் என்னும் பிரிவானது நாட்டியத்தில் கதையைத் தழுவியதுவும், கதாபாத் திரத் தின் குணநிலையினை, மனநிலையினை, வெளிப்படுத்துவதுவும் நாடகவியலைச் சார்ந்ததுவும் கருப்பொருள்ளை கருத்தாழ்த்துங்களிக்குவதுவும் எனலாம். அவ்வாறே சிராபேதங்கள், திருஷ்டிபேதங்கள் என்பவற்றின் மொத்த எண்ணிக்கையானது நூல்களுக்கு நூல்கள் மாறுபட்டும், வேறுபட்டும் அமைவதைக் காணலாம்.

நாட்டிய நூல்கள் பற்றிய இன்றைய எமது ஆராய்ச்சியானது தற்போதைய வழக்கிலுள்ள நிருத்த நிருத்திய அம்சங்களை ஒருங்கே உள்ளடக்கிய நூல்களையும், மேலோட்டமாக ஆராய்தல் பொருத்தமாகும். “நடனாதி வாத்ய ரஞ்ஜனம்” என்னும் நாட்டிய நூலானது நிருத்த பிரிவினைப் பற்றிய பல்வேறு அம்சங்களை அள்ளி வழங்கும் மூலமாகத் திகழ்கின்றது. குறிப்பாகத் தாளம், ஜதி, லயம், அடவுதி, சுரஜதி ஆட்டப் பிரகாரம் ஆகிய அம்சங்களை அள்ளி வழங்கும் கருவுலமாகத் திகழ்கின்றது. அவ்வாறே துளஜா ராஜாவால் 1710ம் ஆண்டில் எழுதப்பட்ட “சங்கீத சாராம்ருதம்” என்னும் நாட்டிய நூலானது பல்வேறு வகையான அடவுவகைகளை

எடுத்தியம்புகின்றது. அவற்றுள் பெரும்பாலான அடவு வகைகள் இன்றைய நாட்டிய வடிவங்களில் இடம் பெறுகின்றன. உதாரணமாக தட்டவு, குத்தடவு, தட்டினுட்டவு மற்றும் அநுக்கிரக அடவு என்பன, அவற்றின் சில அடவுகள் இன்றைய வழக்கில் பெரிதும் கையாளப்படுகின்றன.

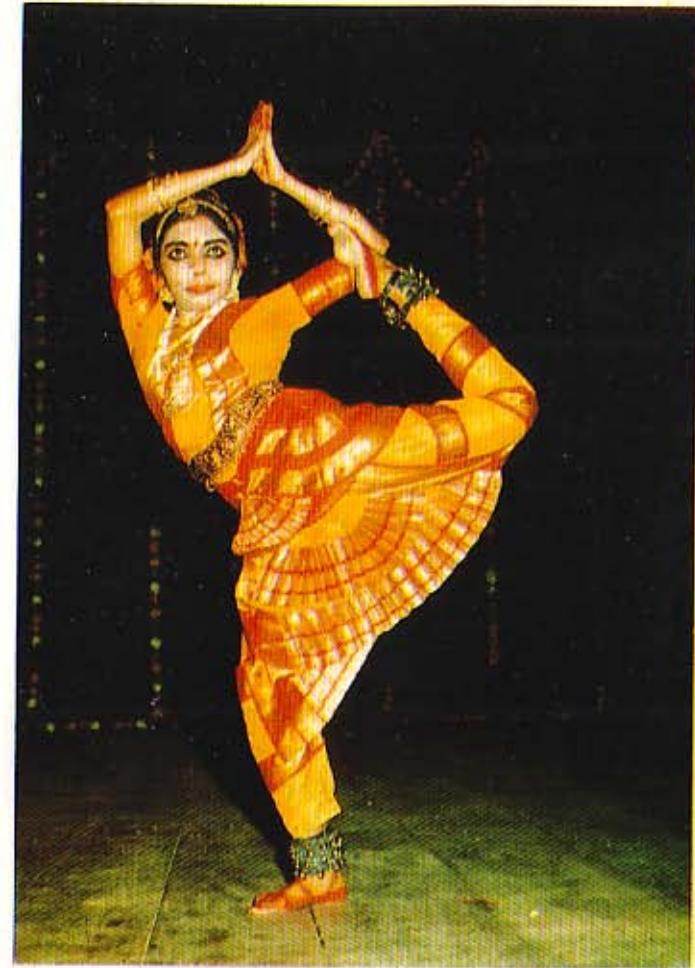
நிருத்திய பிரிவு நூல்களில் அபிந்யதர்ப்பணம், அபிந்யநவீந்தம், பரதாஸ்பர்சரணம், சங்கீத முக்தாவளி, அபிந்ய சாரா சம்புடம், மஹா பரதசூடாமணி ஆகிய நூல்கள் இன்று சிறப்பிடம் பெறுகின்றன. அபிந்ய தர்ப்பணமானது வட மொழியில் நந்திகேஸ்வரரால் இயற்றப்பட்டது. இதனை வீரராகவையன் என்பவர் தமிழில் மொழிபெயர்த்து உள்ளதாக வரலாறு குறிப்பிடுகின்றது. ஆயினும் திவருக்குப் பின் சிலர் தமிழில் அபிந்யதர்ப்பணத்தை மொழி பெயர்த்ததாக நாம் இன்று அறிகின்றோம். குறிப்பாக நீடாமங்கலம் மடாழுசி திருவேங்கடாசாரியார் என்பவரது அபிந்யதர்பண பதிப்பு மூலத்தையே மூலப் பிரதியாகக் கொண்டு, கலாயோகி ஆண்தகுமாரசவாமி அவர்கள் ஆங்கிலத்தில் “த மிரர் ஓவ் கெஸ்ஜர்” என வெளியிட்டுள்ளார். அபிந்யதர்ப்பணத்தை ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்த்தவருள் மான் மோஹன் கோஸ் என்பவரும் குறிப்பிடத்தக்கவராவார். எம்மத்தியில் இன்றுள்ள அபிந்யதர்ப்பண மானது வெறுமனே வடமொழியின் ஸேரடித் தமிழ்மொழி பெயர்ப்பாக அமையாது, மஹாபாரத குடாமணியின் முற்சேர்க்கையாகவும், பிற்சேர்க்கையாகவும், விளங்குகின்றது. மஹாபாரத குடாமணி என்னும் நூலானது வெறுமனே அபிந்யத்தை மட்டும் குறிப்பிடாது, நாட்டியக்கலையின் பல்வேறு அம்சங்களையும் குறிப்பிடுவதால் ஆங்காங்கே இது “அபிந்யதர்ப்பண விலாசம்” எனவும் குறிப்பிடப்படுகின்றது. மேலும் “அபிந்யவாரதி” என்ற நாட்டிய சாஸ்திரத்திற்கு அபிந்யவகுப்தரால் இயற்றப்பட்ட உரைநூல் இன்று எமக்குக் கிடைத்துள்ள, காலத்தால் முந்திய நாட்டிய நூலாகும்.

அபிந்ய நவீந்தம் என்னும் நூல் 1886ம் ஆண்டில் சேட்லூர் நாராயண ஜயங்கார் என்பவரால் பரதக்கலை பற்றி தொகுத்து வெளியிடப்பட்ட நூலாகும். இவரே அபிந்ய சாராசம்புடம் என்னும்

நூலினையும், திரு. வேங்கடசாரியார் ஒத்தாகசயுடன் தொகுத்து வெளியிட்டார். இது பாவம், ரசம், அபிந்யம் ஆகிய அம்சங்களை அள்ளி வழங்கும் கருவுலமாக இன்றும் திகழ்கின்றது.

இவ்வாறே தேவேந்திரன் என்னும் அறிஞரால் இயற்றப்பட்ட “சங்கீத முக்தாவலி” என்னும் நூலானது பல்வேறு நிருத்திய உருப்படிகளை எமக்கு எடுத்து இயம்புகின்றது. அவையாவன புஷ்பாஞ்சலி, சப்தசாலி, பிரபந்த நார்த்தனம், சிங்கு, தரு, துருவபதம் என்பன அவற்றுள் ஒரு சிலவாகும். இதிலிருந்து அக்கால வழகமயிலிருந்த நாட்டிய உருப்படிகளை ஓரளவு ஊகிக்க முடிகின்றது. “பரதசங்கிரக” என்னும் நூலாசிரியரானவர், பல்வேறு ஆடல் கூத்துக்களைக் குறிப்பிட்டுள்ளார். அவையாவன குறள், மறம், பதற, பார்ப்பான், சிங்கு ஆகிய கோலங்களைத் தாங்கி மகளிர் ஆடும்போது அவை கோலம் என்ற நாட்டிய வகையைச் சார்ந்தது எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். இது தவிர சிலப்பதிகாரம், பரதக்கலை கோட்பாடு, ஆகிய சில நூல்கள், நிருத்த, நிருத்திய அம்சங்கள் இரண்டையும் எமக்கு எடுத்தியம்புகின்றன. மேலும் சில சங்கீதத்துறையினை வியரிக்கும் சில சங்கீத நூல்கள் கூட ஆங்காங் கே நாட்டியக்கலையினை எடுத்தியம்புவதைக் காணலாம். குறிப்பாக 13ம் நூற்றாண்டில் சாரங்கதேவரால் எழுதப்பட்ட “சங்கீத ரட்ணாகரம்” என்னும் நூலில் கடைசி அத்தியாயத்தில் நாட்டியக் கலையானது விபரிக்கப்பட்டு, நாட்டியக்கலை முப்பிரிவுகளைக் கொண்டு விளங்குகின்றது எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. எனவே நாட்டியக்கலை சம்பந்தமான குறிப்புக்களை நாம் வெறுமனே நாட்டிய நூல்களில் மாத்திரமன்றி, மற்றும் நுண்கலைகள் சார்பான நூல்களிலும், குறிப்புக்களிலும், காணலாம்.

இவை தவிர இன்று நடைமுறையில் காலத்திற்கு காலம், பல நடனக்கலைஞர்களாலும், நடனக்கலை ஆய்வாளர்களாலும் பல, அரிய ஆடற்கலைநூல்கள் வெளிவர்ந்த வண்ணம் உள்ளது வரவேற்கக்கூடியதாகும்.



அத்தியாயம் ஒன்பது

பரதக்கலையானது ஆண்களின்
ஆர்வத்தாலும், அர்ப்பணிப்பாலும்,
அரவணைப்பினாலேயுமே, வளர்ச்சியற்று,
எழுச்சியற்று, மினிர்ச்சியற்று உயர்ச்சிபெற்று
வளம் பெற்றது.

ஆடல் அரசனான நடராஜப் பெருமானால் அர்த்த பூர்வமாக ஆட வளர்க்கப்பட்ட ஆடல் வடிவமானது, பெரும்பாலும் அரசர்களாலும், ஆடல் ஆசான்களாலும், ஆஸ்தான வித்து வான்களாலேயுமே, பெரிதும் போற்றிப் பாதுகாக்கப்பட்டு வளர்க்கப்பட்டது. பெண்களினால் பெரிதும் நடைமுறையில், செயல் முறையில், மெருகூட்டி, அர்ப்பண உணர்வுடன் ஆட ஆலயங்களை மையமாகக் கொண்டு, வளர்ந்த, இவ் ஆடற்கலை, ஆண்களின் அயராத அர்த்தபூர்வமான அரும்பணியினாலேயே, இன்று பார் புகழும் பரதக்கலையாக வளர்ந்துள்ளது.

இத்தகையதான ஆண்களின் ஆதரவில் வளம் பெற்று வளர்ந்த இக்கலை வடிவமானது பெண்களின் ஊடாகவே பெரிதும் உணர்வியல் உயிரோட்டம் அளித்து, இன்று வாழ்ந்து வருகின்றது. இந்த வகையில் ஆண்களின் அர்த்தபூர்வமான ஆக்கப்பணியினை இவ்வாடல் வடிவில் சற்று விரிவாக ஆராய்வோம்.

பதினெட்டாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த செந்தில் அண்ணாவியார் என்பவர், திருநெல்வேலியைச் சேர்ந்த, நீல அப்பர் திருக்கோயிலில் வீணை வித்துவானாக விளங்கியவர் ஆவார். இவர் ஆலய ஒதுவார்களுக்கும், நாட்டியத் தாரகைகளுக்கும், அருங்கலைப்பயிற்சி

அளித்து வந்தார். இவரே தஞ்சைச் சகோதராகள் நால்வரின் பேரன் என்ற தனிப் பெருமைக்குரியவர் ஆவர். இவரது பரம்பரை வாரிக்களே காலக் கிரமத்தில், தஞ்சை அரசவையையிலும், ரவன்கோர் அரசவையிலும், ஆடற்கலைமூலம் அரசவையினை அலங்கரித்த ஆடற்கலைஞர்கள் ஆவார். செந்தில் அண்ணாவியாரின் மகனே மகாதேவ அண்ணாவியார் ஆவார். மகாதேவ அண்ணாவியாரே தஞ்சைச் சகோதரர்களின் தனிப்பெருமை பெற்ற தகப்பனார் ஆவார். தஞ்சையை ஆண்ட துளஜா மகாராஜா, அறுபது ஏக்கர் நிலமும், இருக்கக் கூடும் கொடுத்து, அவரைத் தஞ்சையிலேயே வாழ வழிவகுத்துக் கொடுத்த அரசராவார்.

பெரும்பாலான நுண்கலைகள் யாவும், தஞ்சையையும் தஞ்சையை அண்டிய பகுதிகளிலேயுமே வளம் பெற்று வளர்ந்ததன் காரணத்தினாலேயே கலைகளுக்குத் தஞ்சம் கொடுத்த மாநிலம் தஞ்சையாகக் கருதப்பட்டதனால், இன்றுங் கூட 'தஞ்சம் கொடுத்த தஞ்சை' எனப் போற்றப்படுகின்றது.

மகாதேவ அண்ணாவியாரின் முத்த புதல்வரும், தஞ்சைச் சகோதரர்களின் முத்தவருமான திரு. தஞ்சைச் சின்னையா அவர்கள் 1801-1856 ஆண்டு வரையிலான உலகியல் வாழ்க்கைப் பேற்றைப் பெற்ற பெருந்தகை ஆவார். தஞ்சைச் சகோதரர்கள் நால்வரும் தமது கள்ளாடக இசையினை முத்துகவாமி தீட்சுகரிடம் முறையாகப் பயின்று தமது குருவாலேயே "பரத சீடர்கள்" எனப் போற்றப்பட்டனர். இவர்களுக்காகவே முத்துகவாமி தீட்சுகர் அவர்கள் தஞ்சையில் வாழ்ந்தார் என வரலாற்றுக் குறிப்புகள் சாட்சி மொழிகின்றன. இந்நால்வரும் தமது நாட்டியக் கலையினை கங்கைமுத்து நட்டுவானாரிடமும், மற்றும் சுபராய நட்டுவானாரிடமும் முறையாகக் கற்றுத் தெளிந்தனர். மேலும் இந்நால்வரும் தமது குருவுக்கும் இறைவனுக்குமாக "நவரட்ன மாலை" என்னும் நடன அமைப்பின் மூலம், நாட்டிய வந்தனம் செய்து நடன அர்ப்பணம் செய்தனர். இந்நால்வரும் தஞ்சை அரண்மனையில் நடன வித்தகர்களாக இருந்த கால கட்டத்தில் ஏற்பட்ட சில கருத்து வேறுபாட்டினால் தஞ்சையை

பரதக்கலையானது ஆண்களின் ஆரவத்தாலும், அர்ப்பணப்பாலும், அரவதைப்பினாலேயுமே, வளர்ச்சியிழ்று, எழுச்சியிழ்று பினர்ச்சியிழ்று, உயர்ச்சியெற்று வாழ பெற்றது. 65

விட்டு வெளியேறி ஓரத்தனாட் என்னும் கிராமத்தில் குடியேறினார். ஆயினும் இவர்களின் தனித்துவ கலைத்திறனால் ஈர்க்கப்பட்ட ரவன்கோர் மகாராஜாவான் சுவாதித் திருநாள் மகாராஜாவின் அழைப்பினை ஏற்று, இவர்கள் ரவன்கோர் ஆஸ்தான வித்துவான்களாகினார். மேலும் சுவாதித் திருநாள் மகாராஜாவினால் தஞ்சைச் சகோதரர்கள் நால்வருக்கும் "சங்கரவிலாஸ்" என்றும் இருப்பிட மனை ஒன்று அன்பளிப்புச் செய்யப்பட்டதாக வரலாறு சாட்சிமொழிகின்றது. இதைவிட தஞ்சை சிவாஜி மகாராஜாவினால் தஞ்சை அரண்மனையில் ஆண்கள் நாட்டியம் பயிலவென நாட்டியசாலை ஒன்று அமைக்கப்பட்டது. தஞ்சை சகோதரர்களில் மூத்தவரான சின்னையா சிறந்த நடன விற்பனீர் மாத்திரமன்றி, அவரால் நாட்டிய அமைப்புச் செய்யப்பட்ட நடன உருப்படிகள் இன்றும், நாட்டியத்தில் மிகவும் பிரபல்யம் பெற்று விளங்குகின்றன. குறிப்பாக ஆண்தபெரவியில் அமைந்த பத வர்ணம், மற்றும் காபிராகத்தில் அமைந்த தில்லானா, என்பன தலை சிறந்த நடன உருப்படிகளுக்கு எடுத்துக்காட்டான ஒரு சில உருப்படிகள் எனலாம்.

தஞ்சைச் சகோதரர்கள் வரிசையில் அடுத்து விளங்குபவர் 1804ம் ஆண்டு. அவதரித்த பொன்னையா ஆவார். இவரால் இயற்றப்பட்ட உருப்படிகள் யாவும் ராகபாவும் செறிந்தவையாகவும், ரச உணர்வு மிகுந்தவையாகவும், காணப்படுகின்றன. நாட்டியக் கச்சேரிகள் ஒரு சம்பிரதாயப் பூர்வமான மார்க்கம், அல்லது ஒழுங்கு வரன்முறை, வரிக்கிரக ஒழுங்கமைப்பில் கையாளப்படல் வேண்டும் என்பதில் மிகுந்த ஈடுபாடும், அர்வமும் உள்ளவராக இவர் விளங்கினார். இவரால் இயற்றப்பட்ட பூர்வமான சுகுணாஹர என்னும் சப்தமும், தோடி ராகத்தில் அமைந்த தில்லானாவும், இன்றும் பெரிதும் நாட்டிய மேடைகளில் கையாளப்பட்டு வருகின்றன. இவரது பேரனே 20ம் நூற்றாண்டில் ஒளிவிட்டுப் பிரகாசித்த பந்தநல் லூரா மீனாட்சிசிங்கரம்பிள்ளையாவார்.

தஞ்சைச் சகோதரர்கள் வரிசையில், தலைசிறந்து விளங்கிய மற்றுமொருவர் 1804ம் ஆண்டில் தோன்றிய சிவனங்குமாவார். தஞ்சைச்

சகோதரர்கள் நால்வரில் இவர் ஒருவரே ஆண்பிள்ளைப் பாக்கியம் பெற்ற பெருமைக்குரியவராவார். இவரது மகனே பரோடாவில் நாட்டியக் கலையினை வளர்த்த கண்ணுச்சாமி நட்டுவனார் ஆவார். கண்ணுச்சாமி நட்டுவனாரின் மகனே 20ம் நூற்றாண்டில் நாட்டியம் வளர்த்த பொன்னையாபிள்ளை ஆவார். பொன்னையாபிள்ளை அவர்கள் தலைசிறந்த நடன ஆசானாகவும், கர்நாடக இசை மேதையாகவும், மிருதங்க வித்துவானாகவும், தமிழ் தெலுங்கு மொழிகளில் சிறந்த விற்பன்னராகவும், ஒருங்கே விளங்கியதனால், பல பொறுப்பு வாய்ந்த பதவிகளை கலை உலகில் வகித்த தனிப் பெருமைக்குரியிவர் ஆவர். பரதக்கலையில் அடிப்படை பத்து அடவுக்களை வகுத்து, ஏற்தாள நூற்றிடிருப்பு உப அடவுகளுடன் தொகுத்த பெருமையும், இவரைச் சாரும். இன்று நாம் நாட்டிய உலகில் பெரிதும் கடைப்பிடித்துக் கையாளும் அலார்ப்புத் தொடக்கம் தில்லானா வரையிலான வரிக்கிரக ஒழுங்கமைப்பினைக் கட்டுக்கோப்பான வகையில் கையாளப்படல் வேண்டும், என்னும் கண்டிப்பான நோக்குடன் வரிக்கிரக ஒழுங்கமைப்பினை நெறியாக்கக்கூட செய்த தனிப்பெருமையும் இவரைச் சாரும். தஞ்சைச் சகோதரர்களின் வாரிசுகளான கே.பி. கிட்டப்பாபிள்ளை, மற்றும் கேவி. சிவானந்தம் பிள்ளையாகியோர் இன்று எம்மத்தியில் நாட்டியம் வளர்க்கும் அரும் பெரும் நடனக் கலைஞர்களாவார். இவர்கள் இருவரும் காலங்கென்ற திரு. கே. பொன்னையாபிள்ளையின் புதல் வர்களாவர். திரு. கே. பொன்னையாபிள்ளை அவர்கள் தனது ஆரம்ப கால நாட்டிய வாழ்க்கையில் தனது மாமானரான நல்லையப்பிள்ளையுடன் சேர்ந்து கச்சேரிகளில் ஈடுபட்டார். பின் நாளடைவில், தனித்து நாட்டிய கச்சேரிகளை வைக்கலானார். இது தவிர "ராஜா அண்ணாமலைத் தமிழ்கைக் கருவுலம்," "தஞ்சை நால்வர் நாட்டிய இசைக் கருவுலம்," "தஞ்சைப் பெருவடையார் பேரிசை" மற்றும் "ஆதி பரதக்கலா மஞ்சரி" ஆகியன, திரு. கேவி. சிவானந்தத்தால் இசை நாட்டிய உலகிற்கு அருளிச் செய்த அருஞ்சொத்துக்களாகும். இலங்கையில் சுவாமி விபுலாந்த இசை நாட்டியக் கல்லூரியின் கெளரவ அதிபராக இருந்து, இலங்கைக் கலையுலகத்தைத் தஞ்சை வாரிசுக்களில் ஒருவராக இருந்து, சிறப்பித்த பெருமையும் இவரைச் சாரும்.

பரதக்கலையானது ஆண்களின் ஆரவத்தாலும், அப்பணிப்பாலும், அரவணனப்பினாலேயும், வளர்ச்சியற்று, எழுச்சியற்று இளர்ச்சியற்று, உயர்ச்சியற்று வளம் பெற்றது. 67

தஞ்சைச் சகோதரர்கள் வரிசையில் அடுத்து இடம் பெறுவவர் வடிவேலு ஆவார். 1810ம் ஆண்டு தொடக்கம் 1845ம் ஆண்டு வரை மிகக் குறுகிய உலகியல் வாழ்க்கைப்பேற்றைக் கொண்டு விளங்கிய திரு. வடிவேலு பல பயனுள்ள சேவைகளை நாட்டிய உலகத்திற்கு வகுத்தளித்த பெருமைக்குரியவர் ஆவார். ரவன்கோர் சாம்ராஜியத்தில் சுவாதித்திருநாள் மகாராஜாவின் நன் மதிப்பினைப் பெற்ற இவர், பதினான்கு வயதில் ஆஸ்தான வித்தகரானார். தலை சிறந்த இசைக் கார்த்தாவாகவும், நடன வித்தகராகவும், வயலின் வித்துவானாகவும் ஒருங்கே திகழ்ந்த இவர், பரதக்கலை உலகில், மேற்கத்திய நரம்பிசை வாத்தயமாகிய வயலினை நாட்டிய உலகில் புகுத்திய தனிப்பெருமையும் இவரைச் சாரும். ஆயினும் தூர் அதிவீடுவசமாகச் சுவாதித் திருநாள் மகாராஜாவினதும், வடிவேலுவினதும், வாழ்நாள் ஏற்தாள முப்பது ஆண்டுகளில் முடிவற்றது, நாட்டியக் கலைக்கும் இசைத்துறைக்கும் ஏற்பட்ட பேரிழப்பாகும்.

நாட்டியக் கலை உலகில் தஞ்சை வாரிசுக்களில் ஒருவராக 20ஆம் நூற்றாண்டில் திகழ்ந்த மற்றுமொரு நடனக்கலை வித்தகர் பந்த நல்லூர் மீனாட்சிசுந்தரம் பிள்ளையாவார். மரபுவழிக் கலைஞரான திரு. மீனாட்சிசுந்தரம்பிள்ளை அவர்களின் மாணவியே திருமதி ருக்மணி அருண்டேலாவார். இது தவிர 1930ம் ஆண்டளவில் சர்வதேசப் புகழ் ஈட்டிய அரங்கக்கலை, ஆடல் ஆடவராகத் திகழ்ந்த ராம்கோபால் என்பவரும், இவரது சீடரே ஆவார். குறிப்பாகத் தாண்டவ நிலைகளையும், ஆடல் அடவுளுக்கு உகந்த ஆடற்கலை அம்சங்களையும், மற்றும் ஆண்கள் அபிநியித்து ஆடக் கூடிய கீர்த்தனங்களையுமே, தனது குரு தமக்குக் கற்பித்ததாக திரு. ராம்கோபால் பெருமையுடன்குறிப்பிட்டுள்ளார். குறிப்பாக 'நடனமாடனார் வெகுநாகர்க்மாக' போன்ற கீர்த்தனங்களைத் தான் ஆடியதாக அவர் குறிப்பிட்டுள்ளார். திரு. மீனாட்சிசுந்தரம்பிள்ளையே, திரு. கேவி. சிவானந்தம் பிள்ளையின் குருவுமாவார்.

அவ்வாறே 20ம் நூற்றாண்டில் தலைசிறந்து விளங்கிய மற்றுமொரு நடன ஆசான் திரு. கே.என். தண்டாயுதபாணிபிள்ளை

யாவார். பல அரிய நடன உருப்படிகளை, நாட்டிய நெறியாக்கங்களை செய்த பெருமையும், மிகவும் ரம்மியமான ராகச் செறிவு நிறைந்த ஞஞ்சைத்தொட்டு நெகிழு வைக்கும், பல ரம்மியமான பதங்களைப் படைத்த பெருமையும், இவரைச் சாரும். இது தவிர பல அரிய நாட்டியத்திற்கே உரித்தான பத வர்ணங்களை, உதாரணமாக “குவாமி நான் உந்தன அடிமை” போன்ற பல பத வர்ணங்களை நாட்டிய உலகிற்கு அருளிச் செய்த பெருமையும் இவரைச் சாரும்.

அவ்வாறே A.P. சொக்கவிளங்கம்பிள்ளை அவர்கள் பல அரிய நடனத் தொண்டினை நாட்டிய உலகிற்கு, அதன் வளர்ச்சிக்கு, அதன் கலை வளப்பிற்கு ஆற்றிய ஆசானாவார். சென்னைக் கலாஷேத்திர நிறுவனத்தில் நீண்டகாலமாகச் சேவையாற்றியின்ஸ் இவர், திருமதி ருக்மணி அருண்டேலின் பெரும்பாலான நடன நிகழ்ச்சிகளுக்கு நட்டுவாங்கங்கள் செய்த பெருமைக்குரியவர் ஆவார். ஆயினும் 1943ம் ஆண்டு, சில தனிப்பட்ட காரணங்களுக்காக கலாஷேத்திர நிறுவனத்தை விட்டு விலகியதன் காரணத்தினாலேயே, நாட்டிய உலகில் பெண்கள் நட்டுவாங்கங்கள் செய்யும் மரபு ஏற்பட வாய்ப்பளித்தது. இன்று பெரும்பாலான நடன நிகழ்ச்சிகளுக்கு, பெண்கள் நட்டுவாங்கங்கள் செய்யும் மரபு ஏற்பட இத்திருப்புமுனையே, வாய்ப்பளித்தது என்னாம். பந்தநல்லூர் மரபே இன்று பொதுப்படையில் கலாஷேத்திர மரபு என்பேசப்படுகின்றது. A.P. சொக்கவிளங்கம்பிள்ளையின் மகனே தற்கால கலையுலகில் ஒளிவிட்டுப் பிரகாசிக்கும் பந்தநல்லூர் சபராய பிள்ளையாவார்

பரதக்கலையில் தலைசிற்றத்து விளங்கும் மற்றுமொரு மரபு வழுவூர் மரபு ஆகும். வழுவூர் பரம்பரையினராலும், குறிப்பாக அம்மரபு ஒரு குடும்பச் சொத்தாகவும், அக்குடும்பத்தினால் உருவாக்கப்பட்ட குருகுலப் பரம்பரையினராலேயுமே இம்மரபு பரதக்கலையில் பேணப்பட்டு வருகின்றது. வழுவூர் மரபு பெரிதும் அப்பரம்பரையில் எழுந்த மரபுவறி ஆசான்களால் மட்டுமே போற்றிப் புகட்டப்பட்டு வந்தது. தஞ்சை மாவட்டத்திலுள்ள வழுவூர் என்னும் சிற்றுாரில் உள்ள கனகசபேசத் திருக்கோயிலில் வழுவூர் மரபு ஆசான்களால்

பரதக்கலையானது ஆண்களின் ஆர்வத்தாலும், அப்பணிப்பாலும், அரவனைப்பினாலேயும், வளர்ச்சியற்று, ஏழுச்சியற்று ரினர்ச்சியற்று, உயர்ச்சியற்று வளம் பெற்றது. 69

சோழ இளவரசியருக்கு நாட்டியக்கலை பயிற்றுவிக்கப்பட்டதாக சாசனக்குறிப்புக்கள் சாட்சி மொழிகின்றன.

இம்மரபில், 20ஆம் நூற்றாண்டில் தலைசிற்றது விளங்கிய ஆசான் காலஞ்சென்ற பத்மஸீ வழுவூர்ராமமையாபிள்ளையாவார். தன் தாய் மாமன் ஆகிய மாணிக்கம்பிள்ளையிடம் தனது ஏழாவது வயதில் நடனம் பயிலத்தொடங்கிய இவர், பிற்காலத்தில் தலைசிற்றத் தொட்டு ஆசிரியராகவும், 20ம் நூற்றாண்டில் தலைசிற்றது விளங்கிய பல நாட்டிய மனிகளுக்கு, தனி ஒரு குருவாகவும் விளங்கியவராவர். தலை சிற்றத் கர்நாடக இசை மேதையாகவும், தமிழ் தெலுங்கு மொழிகளில் வித்தகராகவும், மிருதங்கம், வீணை, ஆகியவற்றில் விற்பனை ஆகவும், திகழ்ந்த, தனி மதிப்புக்குரியவராவார். இவரது நட்டுவாங்கங்கள் செய்யும் பாங்கும், பாணியும், பார் எங்கிலும் போற்றிப் புகழப்பட்டது. இவரது பணி இன்று இவரது புதல்வர்களாகிய வழுவூர் சாம்ராஜ், வழுவூர் மாணிக்கவிளாயகம் மற்றும் அவரது பேரன் பழனியப்பா ஆகியோரால் தொடரப்பட்டு வருகின்றது. இம்மரபில் பிரசித்தம் பெற்று விளங்கிய ஒருவர் காலஞ்சென்ற என்.கே. ராஜரட்டனம் பிள்ளையாவார். இன்று அரங்க மேடைகளில் தலைசிற்றது விளங்கும், பல நாட்டிய மனிகளை உருவாக்கிய தனிப்பெருமைக்குரிய ஒருவர் இவர் ஆவார். மற்றும் இம்மரபில் பிரகாசிக்கும் மற்றுமொரு நடன ஆசான் திரு. S.K. காமேஸ்வரன் ஆவர்

சென்னைக்கு அடுத்ததாக இந்திய அரங்குகளில் கலை உலகில், தலை சிற்றது விளங்கும் மற்றுமொரு நகர் பம்பாய் என்று முன்னர் குறிப்பிடப்பட்டு இன்று மும்பாய் எனக் குறிப்பிடப்படும் நகரில் பரதக்கலை வளர்த்தவர்கள் டி.கே. குப்பையாபிள்ளை, அவரது மகன் மகாவிங்கம்பிள்ளை, மற்றும் கோவிந்தராஜபிள்ளை ஆகியோர் ஆவர். இவர்கள் தவிர இன்று அவ்வழித் தோண்றலாகப் பரதக்கலை வளர்க்கும், மற்றுமொருவர் டி.கே. கல்யாணசுந்தரமாவார். மேலும் இந்காலில் கதிர்வேலுப்பிள்ளை, ராமகவாமி பாகவதர் ஆகியோர் வெகுசிறப்பாக நாட்டியக் கலையினைப் பேணி வளர்க்கின்றனர்.

பெரும்பலான நடனக் கலைஞர்கள் சிறந்த நடன ஆசான்களாகவும், நாட்டியத்துறையில் வழிகாட்டிகளாகவும், ஏற்றியாளர்களாகவும், தயாரிப்பாளர்களாகவும் நட்டுவாங்கு செய்யும் நட்டுவனராகவும், ஆய்வாளர்களாகவும், விமர்சகர்களாகவும் விளங்கினர். இன்றும் விளங்குகின்றனர். ஆயினும் அரங்கக் கலைஞர்களாகத் திகழ்வோர் ஒரு சிலரே. இந்த வகையில் அரங்கக் கலைஞராகவும், நடன ஆசிரியராகவும் இருந்து பலவகைகளிலும் நாட்டியத் தொண்டாற்றிவரும் அடையாறு கலாஷேத்திராவில் முறையாகப் பயின்ற திரு. விபி. தனஞ்சயன், மற்றும் திரு சி.வி. சந்திரசேகர் ஆகியோர் குறிப்பிடத்தக்கோர் ஆவர். இவர்கள் நாட்டியக் கலையினைத் தமது குடும்ப அங்கத்தவர்களுடன் கூடி, நாட்டிய மேடைகளில் ஆடி, இளைய தலைமுறையினருக்கு வழிகாட்டிகளாகத் திகழ்கின்றனர்.

மேலும் கலாஷேத்திர நிறுவனத்தில் நாட்டியக் கலையினை முறையாகப் பயின்று பல நடன மணிகளை நாட்டிய உலகிற்கு படைத்த பெருமையும், இளாகமைக் காலத்தில் நாட்டிய மேடைகளில் ஆடற் கலைஞராகவும், குறிப்பாகக் கலாஷேத்திரா நிறுவனத்தின், பல நாட்டிய நாடகங்களில் சிறப்புப் பங்கேற்ற பெருமையும், அடையாறு திரு. கே. வக்கஷ்மணனைச் சாரும். சிறந்த இசைக்கர்த்தாவாகவும், சிறந்த நட்டுவாங்க ஆளாரகவும், இசை மேதையாகவும், மிருதங்க வித்துவாணகவும், மற்றும் கேரள கலாச்சார நடனமாகிய கதகளியினை திறம்படக் கற்றுத் தேறிய நடன மேதையும் இவர் ஆவர்.

இது தவிர சகோதரர்கள் என்ற முறையில் சிறப்பிடம் பெற்று விளங்கும் ஆடற் கலைஞர்கள் மதுரைமுரளிதரன் மணிமேகலையைச் சாரும். தனது சகோதரியுடன் ஒருங்கிணைந்து, சுலையாது ஆடி ஆடற்கலையுலகில் தனியிடம் பிடித்துக்கொண்ட இவர், பல இளங்கலைஞர்களைப் பயிற்றுவிக்கும் ஆசானாகவும், அரங்கக் கலைஞராகவும், ஒருங்கே திகழ்கின்றார். ஆயினும் இதுவரையிலும் இரு ஆண் சகோதரர்கள் ஒருங்கிணைந்து ஆடற்கலை உலகில் ஆணித்தரமான ஒரு இடத்தை மேடைக் கலையுலகில் பிடித்துக்

பரதக்கலையானது ஆண்களின் ஆரவத்தாலும், அப்பணிப்பாலும், அரவனைப்பிளையுமே, வளர்ச்சியிழறு, எழுச்சியிழறு மினர்ச்சியிழறு, உயர்ச்சியிழறு வளம் பெற்றது. 71

கொண்டதாக நாம் இதுவரை அறிந்திலோம். நாட்டியக்கலை வளர்ச்சிக்கு அரிய பல தொண்டாற்றிய கலைஞர்களில் சிறப்பிடம் பெறும் மற்றுமொரு கலைப்பிரியர் K.V. ஸ்ரீநிவாச ஜயங்காராவர். தனது எழுத்தாற்றலாலும், கர்நாடக இசை ஞானத்தாலும் நாட்டியக் கலையினை வளம் பெற வழிவகுத்த கலை மேதையாவர். சென்னை மியூஸிக் அக்கடமி, சென்னை இசைக் கல்லூரி ஆகியவற்றின் ஸ்தாபன கர்த்தாவாக விளங்கிய இவர், நாட்டியக் கலைத்துறையின் பல தரப்பட்ட பரிமாணங்களும், வளம் பெற்று மினர் வேண்டும் என்னும் அதி உயர் நோக்குடன் தனது எழுத்தாற்றலால் பல அரிய முயற்சிகளை மேற்கொண்டார். இவர் இன்று மாதா மாதம் வெளிவரும் சுருட்டி இசை நடனச் சஞ்சிகை வெளிவர முன்னோடியாக விளங்கியவராவார்.

நாட்டியக் கலை வளர்ச்சிக்கு அரிய தொண்டாற்றிய மற்றுமொரு மேதை திரு. E. கிருஷ்ணஜயர் ஆவர் (1897-1968). இருபதாம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்தில் பரதக் கலை சமூக ரத்தியில் பின்னடைவு அடைந்து காணப்பட்ட காலகட்டத்தில் தனது தனித்துவ ஆரவத்தினால், இக் கலையினை வளம்பெற்று வளர்க்க முற்பட்ட அரும் பெரும் மேதையாவார். 1922ம் ஆண்டு வழக்கறிஞராகத் தனது வாழ்க்கையை ஆரம்பித்த திரு. E. கிருஷ்ண ஜயர், நாட்டியத் துறையில் இருந்த இயல்பான ஈடுபாட்டினால் மேலுட்டோர் நடேச ஜயரிடம் இக் கலையினைக் கற்றுத் தேறினார். மேலும் பரதத்தின் ஆணிவேரான சதிரினன், அதன் நூட்ப நுணுக்கங்களை அறியும் வண்ணம், சதிர் மரபுக் கலைஞரான ஜெதகதாம்பாளிடம் முறையாக சதிரினனக் கற்றுத் தேறினார். பரதத்தின் திவ்விய புனிதத்தினை வெளிப்படுத்த தானே பெண்வேடம் தரித்து ஆடியும், தனது எழுத்தாற்றலாலும், செயல்முறை விளக்கங்களாலும், நாட்டியக் கலைக்கு, அதன் வளர்ச்சிக்கு, அதன் இன்றைய மினர்ச்சிக்கு அருந் தொண்டாற்றினார். இவரது அரிய சேவையை நினைவுக்கும் வகையில் சுருட்டி நம்பிக்கை நிலையம் ஆண்டு தோறும் தலைசிறந்த நடனக் கலைஞருக்கு கிருஷ்ண ஜயர் பதக்கம் வழங்கிக் கொரவித்து வருகின்றது.

இன்று கலை உலகில் பல ஆண்கள் நாட்டியத்தைப் பயின்று முழுநீள் அரங்கேற்றங்களை ஆங்காங்கே மேற்கொண்டு வருவது வரவேற்கத்தக்கதுவும் பாராட்டுதற்குரியதுவமாகும். அவ்வாறே நாட்டிய நாடகங்களில் தேவைக்கும் சந்தர்ப்ப குழநிலைக்கும் அமைய ஆண் வேடங்களுக்கு ஆண்களே தோந்தெடுக்கப்படுகின்றனர். இந்த வகையில் அவர்களது ஆடல் பங்களிப்பு, அரங்க அனுபவம், மற்றும் கலை ஆர்வம், என்பன சீரியவகையில் பேணி வளர்க்கப்படுகின்றன.

மேலும் பரதத்திற்கு பயன்படுத்தப்படும் ஆடட ஆகாரியங்களே, ஆண்களாலும், ஆடலுக்குப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. முன்பு பெண்வேடம் தரித்தே ஆண்கள் பெரிதும் பரதநாட்டியத்தில் மேடைகளில் மிளிர்ந்தனர். ஆயினும் இந் நிலை இன்று இந்தியக் கலாச்சார மற்றுமொரு நடனமாகிய, குச்சுப்பிடியில் விளங்குகின்றது. எனினும் கண்டிய நடனமாகியவற்றில், ஆடட ஆகாரியங்கள் ஆண்களுக்கு முற்றிலும் வேறுபட்டதாக அமைகின்றது. ஆயினும் இந்நிலை பரதத்தில் ஆண்களுக்கு முற்று முழுதாக வேறுபட்டதாக அமைவதில்லை. எனினும் பெண்களது சிகை அலங்காரம், முக ஒட்பனை, ஆடட அணிகலன்கள் என்பன மேடைகளில் மேலோங்கி மிளிர்வது இயல்லே. மேலும் சில குறிப்பிடப்பட்ட நூண்ணிய உணர்வியல் வேறுபாடுகளைக் குறிப்பாகச் சிருங்கார ரசத்தை, மனோதத்துவ ரிதியில் ஏநிலிவு குழழுவுகளுடன் வெளிப்படுத்த பெண்களே பெரிதும் பொருத்தமானவர்கள் என அபிப்பிராயப்படுகின்றது. ஆயினும் ஆண்களால் ஆடல் அடவுகளை, சிலை நிலைத் தோற்றங்களை, தாண்டவ நிலைகளை உரியவகையில் கையாள முடியுமென ஆராய்ச்சிப் பெறுபேறுகள் சான்று பகிர்கின்றன. அயினும் பெரும்பாலான நடன மேடைகளில் ஆண்கள், பெண்களுடன் சேர்ந்து ஆடுவதினால், ஆண்களது ஒட்டுமொத்தத் திறமை, மற்றும் அவர்களது முயற்சி, தகுதி, தரம் என்பவற்றினை எம்மால் முழுமையாக எட்டபோட முடியாதுள்ளது.

அத்தியாயம் பத்து

தொல்காப்பியத்தில் நாட்டியம்

ஒரு மொழியின் நாகரீக உயர்வின் சீரிய முதிர்ச்சியின் உயர்ச்சியினை, எடுத்துக் காட்டுவதே இலக்கணமாகும். இன்று தமிழ் இலக்கியத்தில் ஐம்பெருங்காப்பியத்தின் மணிமுடியாகத்திகழ்வது சிலப்பதிகாரமாகும். மூன்று காண்டங்களை உள்ளடக்கிய இக் காப்பிய இலக்கியத்தில் மூன்று காண்டங்களிலேயும் நாட்டியக்கலை சம்பந்தமான குறிப்புக்கள் செறிந்தும், நிறைந்தும், பரந்தும், விரிந்தும், மலிந்தும், மறைந்தும் காணப்படுகின்றன. அவ்வாறே தமிழ் இலக்கணத்துறையில் மணி முடியாகத் திகழ்வது தொன்மை மிகக் கொடுக்கப்படுகின்றது. இப் பண்டைய நூலே இன்றைய நடைமுறை வழக்கிலுள்ள ஆதித் தமிழ் இலக்கண நூலாகக் கொள்ளப்படுகின்றது.

எந்த ஒரு மொழிலும் இலக்கியத் துறையின் முதிர்ச்சியே இலக்கண வளர்ச்சிக்கு வழிகோலுகின்றது என்பது பொது மரபாகும். இலக்கியமானது இயல்பாகவே உலகியல் கலைகலாச்சார, சரித்திர, சம்பிரதாய, சமூக, சமயப் பண்பாட்டு விழுமியங்களுடன் ஒட்டி வளர்ந்த மொழியில் அம்சமாகும். இத்தகைய இலக்கிய வளர்ச்சியின் உயர்ச்சியின் முதிர்ச்சியே இலக்கணத் துறையின் வளர்ச்சிக்கு வித்திட்டு வழிகோலுகின்றது எனலாம். எனவே இயல்பாகவே இலக்கணத் துறையானது கலைகலாச்சார உலகியல் அம்சங்களுடன் பல்வேறு இணைப்புக்களையும், பினைப்புக்களையும், கலப்புக்களையும், கொண்டு விளங்குகின்றது எனலாம்.

தமிழின் ஐந்து இலக்கண விதிகளுக்கு அமைய இடம் பெறும் தொல்காப்பியமானது, மூன்று அதிகார வரம்பிகளைக் கொண்டு விளங்குகின்றது. தமிழ் இலக்கணத்தை இயற்றியவர் அகத்தியர் என்றும், அவரால் இயற்றப்பட்ட நூல் அகத்தியம் என்றும்,

கொள்ளப்படுகின்றது. ஆயினும் காலத்தால் கடல் கோள்களுக்கு இலக்காகி, இரையாகிய, இவ் ஆதி இலக்கண நூல் அழிவற்றதாக வரலாறு சாட்சி மொழிகின்றது.

அகத்தியின் பன்னிரு மாணவர்களில் ஒருவரே ஒல்காப்புகழ் பெற்ற தொல்காப்பியம் என்னும் நூலினை இயற்றிய தொல்காப்பியர் ஆவர். இவ்வரிய நூலாகிய தொல்காப்பியத்திற்கு உரைஅழியோர் பலராயினும், அவர்களில் முக்கிய இடம்பெறுவோர் இளம்பூரணனார், தெய்வச்சிலையார், கல்லாடனார், பேராசிரியர், சேனாவரையர், நச்சினார்க்கிளியர் என்னும் அறுவர்குறிப்பிடத்தக்கவராவர். ஆயினும் கிறிஸ்துவுக்குப்பின் பன்னிரெண்டாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த இளம்பூரணனார் எழுதிய உரையே காலத்தால் முந்தியதுவும் பூரணமானதுவுமாகும்.

மூன்று முக்கிய முழுமையான அதிகாரங்களைக் கொண்டு விளங்கும் இத்தொன்மை மிக்க தொல்காப்பியத்தில் எழுத்தியல் பற்றி எடுத்தியம்புவது எழுத்தத்திகாரரமென்றும், எழுத்துக்காளாலாள சொல் பற்றி எடுத்தியம்புவது சொல்லத்திகாரரமென்றும், சொற்களால் ஆன பொருள்பற்றி எடுத்தியம்புவது பொருள் அதிகாரம் என்றும் பொதுப்படையில் தொல்காப்பியத்தில் வரையறுக்கப்பட்டு வருக்கப்பட்டுள்ளது. பொருள் இலக்கணமானது செய்யள் இலக்கணம், அணி இலக்கணம் ஆகிய இரண்டையும் ஒருங்கே கொண்டு விளங்குகின்றது. ஒன்று அகப்பொருள், மற்றையது புறப்பொருளாகும். அகத்துறை அம்சங்களாகிய காதல், களவு, கற்பு ஆகிய அம்சங்கள் அகப்பொருள் என்னும் அம்சத்துள் அடக்கிக் கவனிக்கப்படுகின்றது. அகத்துறை தவிர்ந்த பல்வேறு ஒழுக்கவெளிகளை, இயல்புகளை, தன்மைகளை, எடுத்தியம்புவது புறப்பொருள் என அழைக்கப்படுகின்றது. அவையாவன அரசியல், ஆட்சி, அறிவுரை, வாணிபம், உளவியல் மெய்ப்பாடுகள், என்பன அவற்றுள் ஒருசிலவாகும்.

தொல்காப்பியத்தில் இடம்பெறும் நாட்டியக் கலை பற்றிய குறிப்புக்களைச் செய்திகளை இங்கு சற்று விரிவாக ஆராய்வோம்.

தொல்காப்பியத்தில் நாட்டிய நாடகக் கலைகள் தூண்டுமே, கூத்து என்ற எல்லைக்குள் வரையறுக்கப்பட்டு, கணிக்கப்பட்டு இருந்தன. கூத்தரி என்னும் கலைப் பிரிவின் நடஷ்டி நிறைந்த நாடகவியகலையும், ஆடல், அபிஷீல, அடவு நிறைந்த நாட்டியவியகலையும், ஒருங்கே ஒரு குடை நிறவின் கீழ் வளர்க்கும் கலைப் பிரிவின் ஆவார். நாட்டிய நாடகத்துறையுடன் கூடி, அவற்றிற்கு ஆடத்தளம் அமைக்கும் இசைத்துறையும் சிறப்பற்று மினித்தனு, என்பதைக்கூற பின்வரும் பாடல் அடிகளில் காணலாம்.

**“கூத்தரும் பாணரும் போருநரும் விறவியும்
ஆற்றிகைக் காட்சி உறுத் தோன்றிப்
பெற்ற பெருவளம் போற்கு அறிவற்றிச்
சென்று பயன் எதிரச் சொன்ன பக்கமும்.”**

மேலும் மேற்குறிப்பிட்ட அடிகளிலிருந்து தொல்காப்பியர் காலத்தில் கலைத்துறை உள்ளதற்கிலை பெற்ற விளங்கிய தென்பதைக்கூறும், கலைத்துறையினை பாகுபடுத்தி வேறுபடுத்தி பிரிக்கப்பட்டிருந்தனர் என்பதைக்கூறும், ஆடவில் சிறந்த கூத்தரும், பாடவில் சிறந்த பாணரும், குழு கூறுவதில் சிறந்த பேருநரும், யாவற்றிலும் சிறந்த விறவியரும் எனக் குறிப்பிடப்படுவதில் இருந்து தொல்காப்பியர் காலத்திலே, கலைத்துறையானது தமிழிகையே வளர்ச்சியற்று, உயர்ச்சிபெற்று, மினிர்ச்சியற்று விளங்கியது என்பதற்கு ஆதார எடுகோளாக இவ்விலக்கண மூலம் விளங்குகின்றது.

“நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்,” என்னும் ஒரு தொடர் தொல்காப்பித்தில் இடம் பெறுவதை நாம் காணலாம். உலகியல் வழக்கிலும் என்று குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுவது சாதாரண நடைமுறையில் இடம்பெறும் உலகியல் வழக்கிகளைக் குறியிடாதும். அவ்வாறே உலகியல் வழக்கிற்குப் புறம்பானதாக நடஷ்டி நிறைந்த போலித்தன்மை செறிந்து, நடைமுறைக்குச் சர்று மாறுபட்ட, நாடக இலக்கணத்துக்கு அமைவான, நிறைப்பாட்டினை இவ்வாறுமூலம் தொல்காப்பியம் எடுத்தியம்புகின்றது.

“வென்ற கோமான் முன் தேர்க்குரகவையும்
ஒன்றிய மரபிற் பின் தேர்க்குரகவையும்.”

என்னும் தொல்காப்பிய அடிகள், அரசனின் தேரின் முன் பின் ஆடுகின்ற குரகவைக்கூத்தினையும், அவ்வாறு “வாடா வள்ளி வயவர் ஏத்திய” என்னும் அடி வள்ளிக்கூத்தினை, எடுத்தியம்புவதாகக் குறிப்பிடுகின்றது. இன்றைய நாட்டிய வழக்கில் லாஸ்யக்கூறில் சிறப்பிடம் பெற்று விளங்கும் ரச உணர்ச்சி பேதங்களை தொல்காப்பியத்தின் பொருள் அதிகாரத்தில் இடம் பெறும் மெய்ப்பாட்டியலில் நாம் இன்றுங் காணக்கூடியதாக உள்ளது. ரசமானது சுகவ எனச் சாதாரண பாமர மக்களால் விளக்கப்பட்டு வருகின்றது. பாவ உணர்ச்சியின் மேம்பாட்டு எளிர்ச்சியே ரசம் அல்லது சுகவ எனக் கொள்ளப்படுகின்றது. இன்றைய நாட்டிய வழக்கில் மொத்தம் ஒன்பது ரசங்கள் உள்ளதாகக் கருதப்பட்டபோதும், ரசங்கள் மொத்தம் எட்டா, அன்றி ஒன்பதா, என்பது நாட்டிய உலகில் என்றும் தொடரும் சர்ச்சையாக உள்ளது. சாந்தம் என்னும் ரசமானது பிற்காலத்திலேயே இடம் பெற்றதாகக்கிணால் தொன்மை மிக்க தொல்காப்பியம் எட்டு ரசபேதங்களை மட்டுமே எடுத்தியம்புகின்றது. இவ்வெட்டு ரசங்களை ஒருங்கே ஒரு பாடவிலும், அவற்றின் தனித்துவ உற்பத்திப் பாவங்களைத் தனித்தனியே வெவ்வேறு பாடல்களிலும் நாம் காணலாம்.

“நகையே அழகை இளிவரல் மருட்டகை
அச்சம் பெருமிதம் வெகுளி உவகையென்று
அப்பா லெட்டாம் மெய்ப்பா ரடன்ப.”

ஹாஸ்யம் என்னும் ரச உணர்வானது, இன்றைய நாட்டிய வழக்கில் ஹாஸ்ய மென்னும் பாவ வெளிப்பாட்டினால் வெளிப்படுகின்றது, எனக் கொள்ளப்படுகின்றது. இதனையே சிரிப்பு என நாம் சாதாரணமாக அழைக்கின்றோம். தொல்காப்பியத்தில் இதனையே நகை எனக்குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுகின்றது. இந் ஈசக் ரசம் ஏற்பட இகழ்தல், இளமை, அறிவின்மை, மட்டமை ஆகிய உணர்ச்சி

பேதங்களை ஆதாரமாகக் கொண்டு எழுவதே சிரிப்பாகும். இதனையே பின்வரும் தொல்காப்பிய அடிகள் எடுத்தியம்புகின்றன :-

“எள்ளல் இளமை பேதங்களை மட ஞன்று
உள்ளப் பட்ட நகைநான் கென்ப.”

சோகம் என்னும் பாவ வெளிப்பாட்டு உணர்ச்சியினால் தட்டி எழுதப்பட்ட ரசமே கருணை என இன்றைய நாட்டிய வழக்கில் நாம் கொள்கின்றோம். இதுவே தொல்காப்பியத்தில் இழிவாலும் இழத்தலாலும், தளர்ச்சியினாலும், வறுமையினாலும், தட்டி எழுப்பப்பட்ட பாவ வெளிப்பாட்டின் மேம்பாடே அழகை என்னும் ரச பேதமாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. எனவே இன்றைய வழக்கிலுள்ள கருணை என்னும் ரசமே, அன்றைய வழக்கில் அழகை என்னும் ரசமாகக் கொள்ளப்பட்டிருக்கலாம் என நாம் எண்ண வாய்ப்பளிக்கின்றது. இதனைப் பின்வரும் தொல்காப்பியப் பாடல் அடிகள் எடுத்தியம்புகின்றன :-

“இழிவே இழவே அசைவே வறுமையென
விளிவில் கொள்மை அழகை நன்கே.”

இன்றைய நாட்டிய வழக்கில் ஜூகுப்சம் என்னும் பாவ உணர்ச்சி உந்தவினால் வெளிப்பட்ட ரசமே பீப்தஸம் என்னும் ரச உணர்வாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. இதுவே தொல்காப்பியத்தில் வெறுப்பு எனக் கொள்ளப்படுகின்றது. சாதாரண மனித வாழ்வில் மூப்பினாலும், பிணியினாலும், வருத்தத்தினாலும், மென்மையினாலும், வெறுப்பு என்னும் உணர்ச்சி மனிதனை வாட்டுகின்றது. இதனைப் பின்வரும் தொல்காப்பிய இலக்கண அடிகள் எடுத்தியம்புகின்றன :-

“மூப்பே பிணியே வருத்தம் மென்மையோடு
யாப்புற வந்த இளிவரல் நான்கே.”

அடுத்துத் தொல்காப்பியத்தில் இடம் பெறும் ரச உணர்ச்சி பேதமானது மருட்டகையாகும். மருட்டகையானது அறிவாற்றல்

நிரப்பவூத வகையில் தட்டி ஏறுப்பட்ட பாவ உணர்ச்சிகளை புதுமை, பெருமை, சிறுமை, ஆக்கம் ஆகிய நான்கினாலும் தூண்டப்பட்ட உணர்ச்சிகளைதும். இதனையே இன்றைய நாட்டிய வழக்கில் நாம் “விஸ்யாம்” என்னும் பாவ வெளிப்பாட்டினால் வெளிப்பட்டும் உணர்ச்சி வெளிப்பட்டு ரசமாக அந்தமென்னும் ரசமாக நாட்டியத்தில் கைக்கொள்கின்றோம். இதனையே பின்வரும் தொல்காப்பியைப் பாடல் அடிகள் எடுத்தியம்புகின்றன :-

“புதுமை பெருமை சிறுமை ஆக்கமொடு
மதிமை சாலா மருட்கை நான்கே.”

அவ்வாறே தொல்காப்பியத்தில் குறிப்பிடப்படும் அச்சம் என்னும் ரசபேதமே பயாகைம் என நாம் இன்றைய நாட்டிய உலகில் கையாளும் ரசபேதமானும். தொல்காப்பியத்தின்படி அச்சம் என்னும் ரசபேதமானது தெய்வம், விலங்கு, கள்வர், அரசர் என்னும் நான்கு அடிப்படை ஆதார மூலங்களால் மனித வாழ்விற்கு ஏற்படுகின்றது. அதனைப் பின்வரும் நான்மையிக்க தொல்காப்பியைப் பாடல் அடிகள் எடுத்தியம்புகின்றன :-

“அணங்கே விலங்கே கள்வரதும் இறையென்ப
பினங்கல் சாலா அச்சம் நான்கே.”

தொல்காப்பியத்தில் குறிப்பிடப்படும் பெருமிதம் என்னும் ரசபேதமே இன்றைய நாட்டிய வழக்கில் கையாளப்படும் உற்சாகம் என்னும் பாவப் பேதத்தினால் வெளிப்பட்ட வீரம் என்னும் ரச உணர்வாக நாம் கொள்ளலாம், காரணம் தொல்காப்பியத்தில் கல்விச் சிறுபிளையாலும். நழுகன் என்னும் அஞ்சா விரத்தினாலும், புகழாலும், கோடைத் தன்மையினாலும், மனித மனத்தில் தட்டியெழுப்பப்பட்ட உணர்வே உற்சாகம் எனச் சாதாரணமாக கொள்ளலாம். இவ்வஞ்சாகத்தின் உணர்வில் ஹெப்பாடே வீரம் எனும் ரச உணர்வைத் தோற்றுவிப்பதற்கு ஆதாரமுலமாக அமைகின்றது. எனவே இன்றைய வழக்கிலுள்ள வீரம் என்னும் ரசபேதமே, அன்றைய வழக்கில்

பெருமிதம் எனக் கொள்ளப்பட்டிருக்கலாம் என நாம் ஊகிக்கலாம். இதனைப் பின்வரும் தொல்காப்பிய அடிகள் எடுத்தியம்புகின்றன:-

“கல்வி தறுகன் புகழ்மை கொடைஎனச்
சொல்லப்பட்ட பெருமித நான்கே.”

குரோதம் என்னும் கோப உணர்ச்சியினால் தட்டியெழுப்பப்பட்ட ரசமே ரவுத்திரம் எனும் ரசபேதமாக இன்றைய நாட்டிய வழக்கில் நாம் கொள்கின்றோம்.

இதனைப் பின்வரும் தொல்காப்பியைப் பாடல் அடிகள் எடுத்தியம்புகின்றன:-

“உறுப்பறை குடிகோள் அலைகொலை என்றன
வெறுப்பின் வந்த வெகுளி நான்கே.”

அவ்வாறே உவகை என்னும் தொல்காப்பியத்தில் இடம்பெறும் ரசபேதமானது செல்வ நுகர்ச்சியாலும், ஜம்புலன்களின் நுகர்ச்சியாலும், காம நுகர்ச்சியாலும், விளையாட்டு ஆகிய அடிப்படை அம்சங்களால் தட்டியெழுப்பப்பட்ட உணர்வியல் ரசமே உவகையெனத் தொல்காப்பியம் கொள்கின்றது. இதனையே இன்றைய நாட்டிய வழக்கில் நாம் காதல் என்னும் பாவ வெளிப்பாட்டின் மேம்பாட்டினால் எழுந்த சிருங்கார ரச உணர்வாகக் கொள்கின்றோம். இதனைத் தொல்காப்பியத்தின் பின்வரும் பாடல் அடிகள் எடுத்தியம்புகின்றன:-

“செல்வம் புலனே புணர்வுவினை யாட்டென
அல்லல் நீத்த உவகை நான்கே.”

எனவே பண்டைய தொன்மையிக்க தொல்காப்பியத்தில் திடம்பெறும் ரசங்கள் இன்றைய வழக்கில் அதே சொற்களைக்கொண்டு பயன்படுத்தப்படாவிடத்துங்கூட அடிப்படை ஆதாரபாவ உணர்வியல் உற்பத்திகள் ஒட்டு மொத்தத்தில் அன்றும் இன்றும் ஓரளவு ஒன்றாகவே

அமைவதால், அன்றைய ரசங்களுக்கும், இன்றைய ரசங்களுக்கும் இடையிலான தொடர்புகளை ஓரளவு தொடர்புபடுத்தி எமக்கு ஆராய முடிகின்றது. எனவே தொல்காப்பியத்தில் செறிந்தும் நிறைந்துமின்ன பல்வேறு இயல்புகள், மரபுகள், முறைமைகள், உண்மைகள், உவமைகள், நுட்பங்கள், நுணுக்கங்கள், என்பன அடிப்படையில் எக்காலத்துக்கும் பொருந்துவனவாகும். இதனால்தான் சான்றோர் தொல்காப்பியம் இலக்கண நூலாயினும், பல்வேறு உலகியல் உண்மைகளைத் தன்மைகளை, அம்சங்களை, ஆதாரங்களை இது வெளிப்படுத்துவதனால் “தொல்காப்பியக் கடல்” எனத் தெளிவாக வெளிப்படையாக, ஆணித்தரமாக எடுத்தியம்பினர்.

ஆதாரங்கள்

1. அபிந்யதாப்பணம்
2. கையேடு
3. பரதநாட்டியம் த. பாலசரஸ்வதி - Dr. வே. ராகவன்
4. மறைந்து போன தமிழ் நூல்கள் - சீனி. வேங்கடசாமி
5. இளங்கோ அடிகள் அருளிச்செய்த சிலப்பதிகாரமும் அடியார்க்கு நல்லாரின் உரையும்.
6. பரதக்கலைக்கோட்பாடு - Dr. பத்மா சுப்பிரமணியம்
7. நாலாயிரத் திவ்வியபிரபந்தம் ஆழ்வார்கள் அருளிச் செய்தது
8. பன்னிரு திருமுறைகள்
9. தொல்காப்பியம் முழுவதும் புலியூர்க்கேசிகள் தெளிவுரையுடன்
10. **A History of Tamil Literature Saiva literature - Avvai. S. Duraiswami Pillai**
11. **The Art and Science of Carnatic music - Vidya Shankar**
12. **Music Academy Journals.**
13. **Sangeet Natak Academi Journals.**
14. **Garland Series - N. Rajagopalan**
15. **The Marg magazines Bombay**
16. **The other mind - Zoete, Beryl de**
17. **The Natya Sastra - English translation Board of Scholars**
18. **Siva in Dance Myth and Iconography - Anne Marie Gaston.**
19. **Musical Instruments of India - S. Krihnaswamy**
20. **The Mirror of Gesture - Ananda K. Coomaraswamy**



Vimalothaya Classical Bharatha Natya Center
No. 19 Gregory Place,
Dhiwela,
Tel : 727830