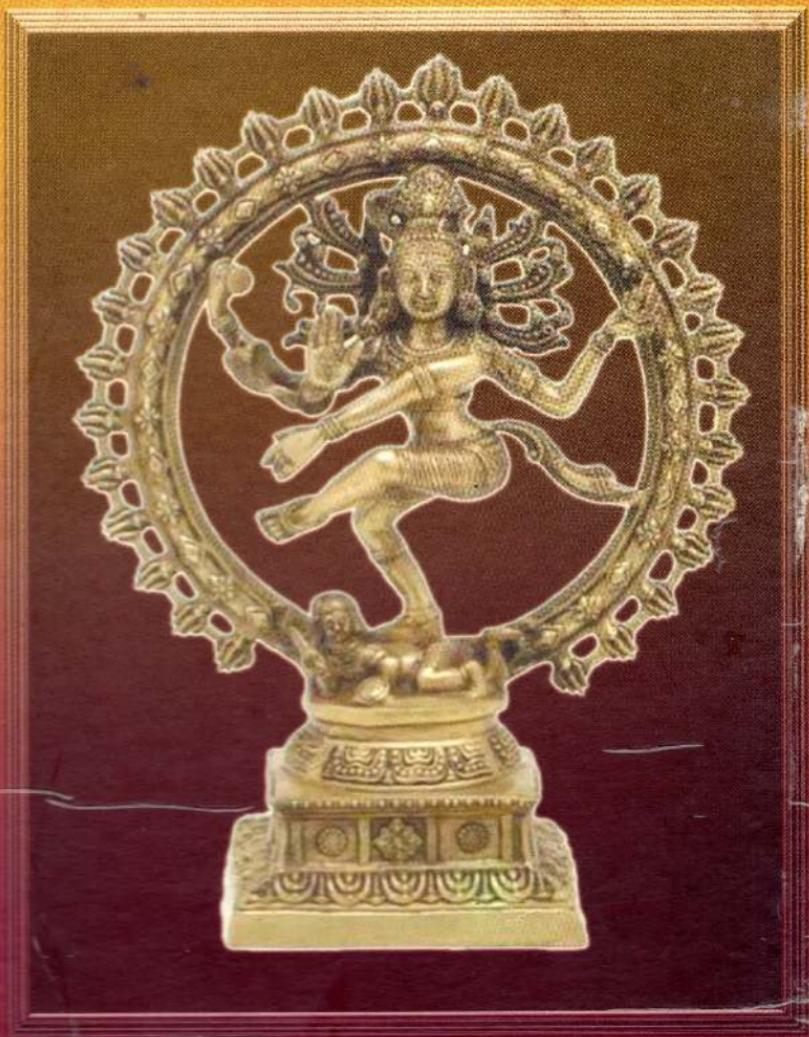


# தொங்கலை பிரதக்கலை









L 13598

பொது நூல்கள்  
கொக்குவிள்

56

ஆங்கிலம்  
நூல்வரியினுமால்

L  
793  
சுபாழி

# பைங்கலை பரதக்கலை

பொது நூல்கள்  
கொக்குவிள்

சுபாழியினி பத்மநாதன்

நூல் : பைங்கலை பரதக்கலை  
 ஆசிரியர் : சுபாஷினி பத்மநாதன்  
 பதிப்புரிமை : சகல உரிமைகளும் ஆசிரியருக்கே.  
 முதற்பதிப்பு : ஒக்டோபர் 2006  
 இரண்டாம் பதிப்பு : ஆகஸ்ட் 2010  
 பக்கங்கள் : 120  
 வெளியீடு : விமலோதயா பரதநாட்டிய மன்றம்  
                           இல. 19, கிரேகோரி பிளேஸ், தெஹிவனை.  
                           தொலைபேசி : 2727830

Title : **PAYNKALAI BHARATHAKALAI**  
 Author : **Subashini Pathmanathan**  
 © Copyright : **All rights reserved to Author**  
 First Edition : **October 2006**  
 Second Edition : August 2010  
 Pages : **120**  
 Published By : **Vimalothaya Classical Bharatha Natya Centre**  
                           *No. 19 Gregory Place, Dehiwala.*  
                           *Tel : 2727830*

## ஆகிரியர் உரையும் நன்றி உரையும்

என்னால் ஏற்கனவே எழுதி வெளியிடப்பட்ட 'நாட்டியக் கலை, அருங்கலை ஆட்டிகலை, நுண்கலை, நடனக்கலை,' ஆகியவற்றின் தொகுப்பு நூலாக வெளிவந்ததே இப் 'பைங்கலை பரதக்கலை' என்னும் தொகுப்பு நூலாகும். ஏற்கனவே வெளியான இந்நூல்கள் யாவும், உலகளாவிய ரதியில், கலை உலகம் சார் கலைஞர்களால் மறு பதிப்பு செய்யப்பட வேண்டும் என்ற அன்பான வேண்டு கோளினை என்னால் முழுமையாக ஏற்றுக் கொள்ள முடியாமற் போனாலும் கட, மேற் குறிப்பிடப்பட்ட மூன்று நூல்களிலும் இருந்து தேர்ந்து எடுக்கப்பட்ட சில அத்தியாயங்களை ஒருங்கிணைத்து 'பைங்கலை பரதக்கலை' என்னும் தொகுப்பு நூலாக 2006ம் ஆண்டு அக்டோபர் மாதம். இதன் முதற் பதிப்பினை வெளியிட்டேன். ஆயினும் இன்று பைங்கலை பரதக்கலை நூலுக்கு ஏற்பட்ட அமோக வரவேற்பின் காரணமாக, அதன் இரண்டாம் பதிப்பினை மேற்கொள்ளப்பட வேண்டிய ஒரு நிர்ப்பந்தம் எனக்கு ஏற்பட்டுள்ளதன் காரணமாக 'பைங்கலை பரதக்கலை' என்னும் இந்நூல் 2010ல் மறு பதிப்பு செய்யப்படுகின்றது.

என்னை இக் கலை உலகிற்கு அர்ப்பணித்து கலையுடன் என்னை ஒன்றி வாழ வழிவகுத்த எனது தாய் தந்தையருக்கும், என்னைக் கலை உடனும், கலை உணர்வுடனும், தன்னம்பிக்கையுடனும் வளர்த்த எனது குரு உலகப் பிரசித்தி பெற்ற பத்மஶ்ரீ வழுவூர் ராமையா பிள்ளை அவர்களுக்கும், இந் நூலினை, முழுமையாக பொறுமையாக, கணினித் தட்டெழுத்தில் அர்ப்பணிப்புடன் அயராது ஒத்துழைப்பு நல்கிய தீரு. யோகராஜா அவர்களுக்கும், இந்நூலுக்குத் தேவையான அடைவு விளக்கப் படங்களை விளக்க எனக்கு உதவிய எனது மாணவி செல்வி. சஜித்ரா பசநாயக்கா, அவரது தாய் தந்தையரான தீரு.பசநாயக்கா, தீருமதி. சுவர்ணா பசநாயக்கா மற்றும் அவரது பேத்தியாரான தீருமதி. ஜயவர்தனா அவர்களுக்கும் எனது கனிவான நன்றியினைத் தெரிவித்துக் கொள்கின்றேன். மேலும் பாத பேதங்களை அழகுற வரைந்து எனக்கு உதவிய எனது தாயார் தீருமதி. விமலோதயம் பத்மநாதன், அவர்களுக்கும் எனது அன்பார்ந்த நன்றிகள் உரித்தாகட்டும்.

இந்நூலினை மறு பதிப்பு செய்ய வேண்டும் என எனக்கு வலியுறுத்திக் கேட்டுக் கொண்டதுடன், புத்தக வெளியீடு தொடர்பான அனைத்துப் பொறுப்புக்களையும் ஏற்று இந் நூலினை வெளியிட அரும் பணியாற்றிய ஸங்கா புத்தகசாலை (தனியார்) வரையறுக்கப்பட்ட நிறுவனத்தின் முகாமைப் பணிப்பாளரான தீரு. கந்தசாமி ராஜேந்திரன் அவர்களுக்கும், அவரது சேவையைப் பாராட்டி நன்றி கூற நான் பெரிதும் கடமைப் பட்டுள்ளேன்.

சுபாழினி பத்மநாதன்



## பொருளடக்கம்

பக்கம்

அத்தியாயம் ஒன்று	
தமிழகம் தந்த இரண்டு கலாச்சார நாட்டிய வடிவங்கள்	01
அத்தியாயம் இரண்டு	
இன்றைய நடைமுறை நாட்டிய நிகழ்வுகளில் இடம்பெறும் நடன உருப்படிகள்	05
அத்தியாயம் மூன்று	
இன்றைய பரத நாட்டியத்தில் பக்கவாத்தியப் பாவணப் பிரயோகம்	13
அத்தியாயம் நான்கு	
பரகத்தில் பதங்கள் கீர்த்தனங்கள் ஜாவளிகள்	21
அத்தியாயம் ஐந்து	
பரதத்தில் மாற்றமுறும் உத்திகள்	27
அத்தியாயம் ஆறு	
வைணவமதப் பக்தி நெறியில் நாட்டியம்	33
அத்தியாயம் ஏழு	
பண்ணைய பண்ணிசையும் நாட்டியமும்	39
அத்தியாயம் எட்டு	
பண்ணைய நாட்டிய நூல்களும் இன்றைய நாட்டிய நூல்களும்	45
அத்தியாயம் ஒன்பது	
பரதக்கலையானது ஆண்களின் ஆர்வத்தாலும், அர்ப்பணிப்பாலும், அரவணைப்பினாலேயுமே வளர்ச்சியுற்று, எழுச்சியுற்று, மிளிர்ச்சியுற்று உயர்ச்சிபெற்று வளம்பெற்றது.	51

அத்தியாயம் பத்து

நாட்டியக்கலையில் இடம்பெறும் சில அடிப்படை

நுட்பவியல் நுணுக்கங்கள்

59

அத்தியாயம் பதினொன்று

நடைமுறை நாட்டியத்தில் இடம்பெறும் அடிப்படை அடவுகள் 65

அத்தியாயம் பன்னிரெண்டு

நாட்டிய வெறியாக்கம்

89

அத்தியாயம் பதின்மூன்று

நாட்டியமும் நாடகமும்

95

அத்தியாயம் பதின்நான்கு

தொல்காப்பியத்தில் நாட்டியம்

105



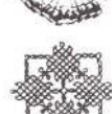


நெந்தால் என் தாய் தந்தையருக்கு  
அன்புச் சமர்ப்பணம்



## தமிழகம் தந்த ரெண்டு கலாச்சார நாட்டிய வழவங்கள்





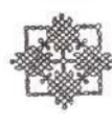


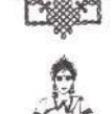


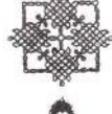




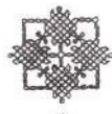
துமிழ் நாட்டுச் சாஸ்திரீக்கச் சம்பிரதாய நாட்டிய வடிவம், பரதநாட்டியம் எனப் பரவலாகப் போற்றிப் பாதுகாக்கப்பட்டு, வளர்க்கப்பட்டு, வந்தபோதிலுங்கூட இன்றும் தமிழ் நாட்டின் சாஸ்திரீக், சமய, சம்பிரதாய மரபுகளுடன் ஒட்டி ஒன்றுபட்டு வளர்ந்த மற்றுமொரு நாட்டிய வடிவம் பாகவத மேளமாகும். இக் கலாச்சார சாஸ்திரீக் நாட்டிய வடிவம் பெரும்பாலும் நாட்டியப் பாணியில், நாடக மரபில் தழைத்தோங்கி வளர்ந்து வந்துள்ள நாட்டிய நாடகமெனக் கொள்ளலாம். இக்கலை வடிவமே, பொதுப்படையிலும் அடிப்படையிலும், பிற்காலத்தில் பரதநாட்டியக் கலைத்துறையில் இடம்பெறும் நாட்டிய நாடகக் கலைத்துறைக்கு, அல்லது நிருத்திய நாடகத்துறை வளர்ச்சிக்கு வித்திட்டு வழிவகுத்தது எனலாம்.






தமிழ் நாட்டின் சாஸ்திரீக் நாட்டியத்துறையான பரத நாட்டியத்துறை, எவ்வாறு தஞ்சையையும், தஞ்சையை அண்டிய பகுதிகளிலும் சிறப்புற்றுச் செழிப்புற்று, மினிர் சியுற்று, எழுர்ச்சியுற்று வளர்ச்சியடைந்ததோ, அவ்வாறே நாடக பாணியைத் தழுவி வளர்ந்த இந்நாட்டிய வடிவமும், தஞ்சையையும், தஞ்சையை அண்டிய பகுதிகளையும், மையமாகக் கொண்டு வளர்ந்து வந்துள்ளது எனலாம். 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 ‘சதீ’ என்னும் நாட்டியக்கலை வடிவமே, இன்றைய பரத நாட்டியம் ஆகும். இக்கலை யம்சமானது குறியிட்ட குருகுலப் பரம்பரையினரால், பேணிப் போற்றிப் பாதுகாக்கப்பட்டு, வளப்படுத்தி, வளர்க்கப்பட்டு வந்தது. இதுவே காலக்கிரமத்தில் இயல்பாகச் சின்னமேளமென்று, சாதாரண பாமர மக்களால் அழைக்கப்பட்டு வந்தது. அவ்வாறே பாகவதத்தில் ஈடுபெடும் பாகவதர்களால் பேணிப் பாதுகாத்து வளர்க்கப்பட்டு வந்த நாடக வரம்பிற்குட்பட்ட நாட்டிய வடிவமே பாகவத மேளமாயிற்று (பாகவதாகளானோர் திருமால் பக்தர்கள் ஆவர்.)

பக்தி மரபில் வளர்ந்த பாகவத மேளமும், ஒரே மாநிலத்தைப் பிறப்புப் யூமியாகக் கொண்டு வளர்ந்த நாட்டிய வடிவங்கள் ஆகையினால், பல்வேறு வகைகளில், நிலைகளில், பலதரப்பட்ட இணைப்புக்களையும், தொடர் வழிநிலைத் தோன்றல்களையும், தொடர்பு களையும் ஒருங்கே கொண்டு விளங்குகின்றன.

பாகவதமேள வரலாற்றுப் பின்னணியினை ஆராயுமிடத் து இக்கலைவடிவத்தின் பிறப்பினைச் சுற்று 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 அர்ப்பணிக் கப்பட்டது.

தமிழ் நாட்டின் அயல் மாநிலமான தெலுங்கு மொழியினைத் தாய் மொழியாகக் கொண்ட ஆந்திர மாநிலத்தைப் பிறப்புப் யூமியாகக் கொண்ட திருத்தன நாராயண யோகி என்பவர் தமிழ் நாட்டில் குடியேறித் தன் வாழ்நாளைத் தமிழ் மன்னிற்கு அர்ப்பணித்தார். இவரால் இயற்றப்பட்ட நூல் கிருஷ்ணலீலா தரங்கனி என்பதாகும். தமிழ் மாநிலத்தில் இக்கலை வடிவம் மேலுட்டூர், குலமங்களம், ஊத்துக்காடு ஆகிய கிராமங்களை மையமாகக் கொண்டு சிறப்புற்று வளர்ச்சியிற்று வந்தது. திருத்தன நாராயணயோகி அவர்களைப் பின்பற்றி திருவேங்கடராமசாஸ்திரி அவர்கள் இவ்வரிசையில் பிரபல்யம் பெற்று விளங்கினார். இவரால் இயற்றப்பட்ட பன்னிரெண்டு நாட்டிய நாடக வடிவங்களும், முறையே குலமங்களம், ஊத்துக்காடு, மேலுட்டூர் ஆகிய கிராமங்களில் ஆடியும் நடித்தும் கையாளப்பட்டு வந்த கலையம்சங்களாகத் திகழ்ந்தன. இவரால் இயற்றப்பட்ட பன்னிரு நாட்டிய நாடக வடிவங்களுள் சிறப்புற்று விளங்குபவை சீதா கல்யாணம், ருக்மணி கல்யாணம், சாவித்திரி வைபவம் என்பன பக்தி மரபில் எழுந்த சாஸ்திரீக பாகவதமேள நாட்டிய நாடகங்களாகும்.

பரதத்தில் எவ்வாறு தஞ்சாவூர் மரபு, வழூர் மரபு காஞ்சிபுர மரபு, மற்றும் பந்தநல்லூர் மரபு ஆகியன தனித்துவ உத்திகளுடன் அவ்வவ்வூர்களைச் சேர்ந்த நாட்டிய விற்பனைர்களால் தமக்கே உரிய பண்பாட்டு விழுமியங்களுடன் எவ்வாறு தனித்துவம் பெற்றுச் சிறப்புற்று இயற்றப்பட்டனவோ, அவ்வாறே நாட்டிய நாடக வடிவமைப்பிலான பாகவதமேளத்திலுங்கூட, சில குறிப்பிட்ட கிராமங்களைச் சேர்ந்த நடன விற்பனைர்களால் வளர்க்கப்பட்ட உத்தி முறைகளே, அம் மரபுப் பாணிகளாக விளங்குகின்றன. எனவே பரதத்தைப் போன்று வளர்ச்சிப்

படிமுறையிலும், பல்வேறு இயல்பான ஒற்றுமைகளையும், நிலைப் பாடுகளையும் இக்கலர்ச்சார் வடிவங்கள் இரண்டும் கொண்டு விளங்குகின்றன.

தமிழ் நாட்டின் கலாச்சார நாட்டிய வடிவமைப்புகளில் ஒன்றாகக் கருதப்படும் பாகவதமேள் நாட்டிய நாடக வடிவம், பரத்ததைப் போலன்றி, கால வரையறைக்கும், வரலாற்று வரம்பிற்கும் உட்பட்டது எனலாம். ஆரம்பத்தில் மேலுட்டுரை அடிப்படையாகவும், ஆதாரமாகவும் கொண்டு வளர்ந்த இக்கலை அம்சம் காலக்கிரமத்தில் ஏனைய சிற்றார்களுக்குப் பரவி வளர்லாயிற்று.

தஞ்சைப் பட்டணத்துக்கு பத்து மைல் தொலைக்கல் தூரத்தில் காவேரி ஆற்றுப் படுக்கையில் அமைந்திருக்கும் பசுமைக்க, எளிமை கொஞ்சம், நளினம் மிக்க, கிராமமே மேலுட்டுர் கிராமமாகும். தஞ்சையை ஆண்ட நாயக்க மன்னான், அச்சுதப்ப நாயக் என்னும் அரசனால் ஐந்நாற்றுப்பத்து அந்தணகுலக் குடும்பங்களுக்கு அன்புக் காணிக்கையாக வழங்கப்பட்ட கிராமமே மேலுட்டுர் கிராமமாகும். இக்கிராமத்தில் எழுந்தருளிய அருள்மிகு வரதராஜப் பெருமான் ஆலயத்தில் வசந்த உற்சவத்தின்போது இடம்பெறும் நரசிம்ம விழாவில் இந்நாட்டிய நாடக வடிவம் ஆடி நடிக்கப்பட்டு வந்த இக்கோயில் கலை அம்சம், பரத்ததைப் போன்று பக்தி மரபில் கோயில் பண்பாட்டில் புராண இதிகாசக் கதைகளைக் கருவாகக் கொண்டு வளர்ந்து வந்த தெய்வீக்கக் கலை அம்சமாகும். கருத்தாழிமிக்க, கற்பனை வளம் செறிந்த, சொற்செறிவு நிறைந்த, பாடல் வடிவங்களுக்கு கை அபிநியங்களாலும், முகபாவங்களினாலும் கருப்பொருள் இயல்பாகவே வெளிப்படுத்தப்படுகின்றது.

கர்நாடக சங்கீத இசை வடிவமே இக்கலை வடிவத்தின் உயிர் நாடித் தூடிப்பாக விளங்குவதும், இயல்பாகவே சொற்கட்டுக்களுடன் சேர்க்கப்பட்ட கர்நாடக இசையியல் வடிவம் இங்கும் கையாளப்படுகின்றது. மேலும் ஜதி அடவகள் சேர்க்கப்பட்ட நடன அமைப்புக்களும் இங்கும் கையாளப்படுகின்றன. ஆயினும் நாடகப் பாணியைத் தழுவி வளர்ந்த ஆடற்கலை அம்சமாகையினாலும், ஆந்தீர மாநிலத் தொடர்புகளுடன் வளர்ந்த ஆடல் வடிவமாகையினாலும் குச்சுப்பிடியின் தன்மைக்கு ஏற்ப வசனநடை, இடை இடையே கலக்கப்பட்டு, உள்ள நாடக பாணியுடன் ஒன்று கூடிய ஒரு நாட்டிய வடிவமாக இது திகழ்கின்றது.

தெலுங்கு தேசமாகிய, ஆந்தீர மாநிலத்திலிருந்து தமிழ் நாட்டிற்கு வந்து குடியேறிய, அந்தண குலத்தைச் சேர்ந்த, பாகவதர்களால் இறைவனுக்குச் சேவை செய்யும் அடிப்படையில் இயற்றி வளர்க்கப்பட்ட இக்கலைவடிவம் குச்சுப்பிடியுடன் இயல்பான பிணைப்புக்களையும், சரளமான இணைப்புக்களையும் கொண்டு விளங்குகின்றது. அதே

சமயம் கர்நாடக இசை வடிவத்தினை உயிர்நாடியாகக் கொண்டு விளங்கும் இந்நாட்டிய வடிவம், தெலுங்கு மொழிப் பாடல்களை மட்டும் பயன்படுத்துவது குறிப்பிடத்தக்கதாயினும், இடையிடையே இடம்பெறும் உரையாடல் வடிவத்தில், தமிழ்மொழி வசன நடைகள் ஆங்காங்கே பயன்படுத்தப்படுவது சிறப்பம்சமாகும். எனவே இக்கலை வடிவம் தெலுங்கு மொழியைத் தாய் மொழியாகக் கொண்ட பாகவதர்களால் மட்டுமே வளர்க்கப்பட்டது ஆதலினால், கர்நாடக சங்கீதத்துறையிலும் தெலுங்கு மொழிப் பாடல்களே பயன்படுத்தப்பட்ட போதிலும், கணிசமான அளவு தமிழ் மொழிப் பாவனைப் பயன்பாடு இங்கு இடம்பெறுவதினால், மொழியியல் பரஸ்பர ஒற்றுமைக்கு அடித்தளம் அமைக்கும் பாலமாக இக்கலைவடிவம் திகழ்கின்றது.

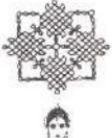
விஜயநகர மன்னர் ஆட்சிக்காலத்தின்போதும், மராட்டிய மன்னர் ஆட்சிக் காலத்தின் போதும், தெலுங்கு மொழியே ஆட்சி மொழியாக இருந்ததனால் இயல்பாகவே இக்கலைவடிவம் கர்நாடக சங்கீதத் துறையிலும், தெலுங்குப் பாடல்களை அடித்தளமாக, உயிர்நாடியாகக் கொள்ள ஏதுவாயிற்று. ஆயினும் 1952ம் ஆண்டுக்குப் பிற்பட்ட கால கட்டத்தில் தமிழ்நாடு, ஆந்திரமாநிலப் பிரிவினைக்குப் பின், தமிழ் நாட்டின் பாவனை வழக்கு மொழி தமிழ் மொழி ஆகையினாலும், தெலுங்கு மொழிப் பாவனைப் பயன்பாட்டுக் குறைவினாலும், மொழியியல் வேறுபாடுகளினாலும், இளைய தலைமுறையினரால் இக்கலை வடிவத்தினை ஆய்ந்தோய்ந்து ரசிக்க முடியாததினால் இக்கலை வடிவத்தின் பிரபல்யம் குறைந்து மங்கி, மந்த நிலைக்குத் தள்ளப்பட்டு சோபையிழக்க ஒரு காரணமாயிற்று.

மேலும் அந்தண குலத்தைச் சேர்ந்த ஆண்களால் மட்டுமே இக்கலை வடிவம் ஆடி நடிக்கப்படலாம் என்ற விதிமுறைக்கமைய, ஒரு குறிப்பிட்ட குலச் சொத்தாக மட்டும் கருதப்பட்டதினால், இதன் வளர்ச்சிப்படி நிலை கட்டுப்படுத்தப்பட்டு, மட்டுப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. ஆயினும் இந்நாட்டிய வடிவமே பரத நாட்டியத்தில் 17ம் நூற்றாண்டில் எழுந்த குறவஞ்சி நாட்டிய நாடக வடிவமைப்பிற்கு வித்திட்டு வழிவகுத்தது எனலாம்.

தமிழ் மக்களின் சாஸ்திரீக் ஆடல் வடிவமான பரதத்துடன் பல்வேறு வகைகளில் பினைப்புக்களையும், இயல்பான இனைப்புக்களையும் இக்கலை வடிவம் கொண்டு விளங்குகின்றது. சொற்கட்டுகளுடன் கூடிய அடவுப் பிரயோகம், அபிநியப் பயன்பாடு, நட்டுவாங்கப் பிரயோகம், கர்நாடக சாஸ்திரிகச் சங்கீதத்துறையினை உயிர் நாடியாகக் கொண்டுள்ள இயல்புகள் என்பன பரதத்திற்கும், பாகவதமேளம் ஆகிய இரு கலை வடிவங்களுக்கும் இடையிலான அடிப்படைப் பொதுப்படைச் சிறப்பியல்புகளாகும்.



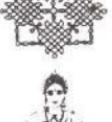
அத்தியாய் இரண்டு



## இன்றைய நடைமுறை நாட்டிய நிகழ்வுகளில் கூடம்பெறும் நடன உருப்பியகள்




இன்றைய நடைமுறை நடன உருப்பியகளாவன சாதாரண நாட்டிய நிகழ்வுகளில் குறிப்பாகவும், சிறப்பாகவும், அரங் கேற்றங்கள் தவிர்ந்த சாதாரண நாட்டிய நிகழ்வுகளில் இடம்பெறும் நாட்டியக் கச்சேரிகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஆய்வுக் கண்ணோட்டத்தில் ஆராச்சி நோக்கில் இவ் அத்தியாயம் நோக்கப்படுகின்றது.

இன்றைய நடன நிகழ்வுகளில் நடன ஆசிரியர்களே நடன நிகழ்வுகளின் தயாரிப்பாளர்களாவும், நெறியாளர்களாவும் திகழ்வதால் ஒவ்வொருவரின் தனித்துவத் திறமை, கற்பண வளம், ஆக்கத்திறன், சொந்தக் கருத்தோட்டம், கண்ணோட்டம், தனித்துவ அனுகுமுறை, கயநிர்ணய உரிமை, பங்குபற்றும் மாணவர்களின் ஒட்டு மொத்தத் தகுதியும், அவர்களின் ஆடல் திறனும், அவர்களது தனித்துவ ஆடல் ஆஞ்சையையும், அவர்களது தனித்துவ ஆடல் அனுபவமும், வரையறுக்கப்பட்ட நேர 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, அலாரிப் புடனேனே ஆரம்பமாவது வழக்கமாகவும், சாஸ்தீர்க் சம்பிரதாய 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 தெய்வீகப் பக்தியியல்சார் நாட்டியங்களையும், குலதெய்வ வழிபாட்டு நடன உருப்படிகளுக்கு நாட்டிய நடை அமைத்து, ஆடும் வழக்கமும், காலக்கிரமத்தில் சமீப காலத்தில் நாட்டியக் கலை உலகில் புகுந்து கொண்ட நடன உருப்படிகள் எனலாம்.

புத்தாஞ்சலி, கணேசர் அஞ்சலி, குருபாதாஞ்சலி போன்ற நடன உருப்படிகளில் மலர்களைக் கையில் ஏந்தியோ, அன்றி மலர்களைக் கையிலேந்தும் பாவனையில் அபிநியித்தோ ஆடும் ஆடல் வடிவங்களாகும். கடினமான வல்லினச் சொற்பிரயோகங்களையும், எளிமையான மெல்லினச் சொற்பிரயோகங்களையும் ஒருங்கே பின்னிப் பிணைந்து சொற் கட்டமைப்பிலாலான இசையியல் உருப்படிகளுக்கு, தாளக்கட்டுக்கு அமைய, ஆடல் அடவுகள் அமைத்து, நிகழ்ச்சியினைக் களைகட்டும் வகையில், அடவு சுத்தத்துடன், கம்பீரம் வழுவாமலும், விறு விறுப்புடனும், ஆடும் நாட்டிய உருப்படிகள் இவையாகும்.

கணேசர் அஞ்சலியானது, ஐங்கரணாகிய விநாயகப் பெருமான் மீதும், நடேசர் அஞ்சலியானது, ஆடவல்லானாகிய நடராஜப் பெருமான் மீதும், குருபாதாஞ்சலியானது கலையினைக் கற்பித்த குருவுக்கும், அஞ்சலி செலுத்தும் வகையில் 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 இடம்பெற்ற போதிலும், விநாயகர் கெளவுத்துவம், பார்வதி கெளவுத்துவம், திருமால் கெளவுத்துவம், பஞ்சபுத கெளவுத்துவங்கள், தேவர் கணங்கள் மீது இயற்றப்பட்ட கெளவுத்துவங்கள் என்பனவும் பொதுப்படையில் நாட்டியத்தில் ஆங்காங்கே கையாளப்படும் கெளவுத்துவங்களாகும்.

கெளவுத்துவமானது கைலையில் திருநடனம் புரியும் சிவபிரானினால், நந்திகேஸ்வரருக்கு மட்டும், பிரதோஷநாளன்று ஆடிக்காட்டிய திருநடனமே கெளவுத்துவமென்று புராண வரலாறு சாட்சி மொழிகின்றது. ஆயினும் இன்று பலதரப்பட்ட தெய்வங்கள் மீது இயற்றப்பட்ட பலதரப்பட்ட கெளவுத்துவங்கள் பொதுப்படையில் இன்றைய நடைமுறை நாட்டிய மேடைகளில் கையாளப்படுகின்றன. செழுமையிக்க, கம்பீரமிக்க, சொற்கட்டுக்களாலான கெளவுத்துவங்களாவன ஐதிபோன்று தாளக் கட்டுடன், வெறும் உச்சரிப்புக்களாகவோ, அன்றி ராகச் செறிவுடன் கலந்த இசை வடிவங்களாகவோ, கையாளப்படக்கூடிய நடன உருப்படிகளாக நாட்டியத்தில் கைக்கொள்ளப்படுகின்றன.

இவ்வரிசையில் இடம்பெறும் மற்றுமொரு உருப்படி மல்லாரு ஆகும். பண்டைய காலத்தில் பிரதோஷ காலத்தில், ஆடப்படும் ஆடல் வடிவம் எவ்வாறு கெளவுத்துவங்களாகினவோ, அவ்வாறே பிரதோஷ காலத்தில் பாடுவதற்குக் கையாளப்பட்ட இசையியல் உருப்படி மல்லாரு ஆயிற்று. பண்டைக் காலத்தில் ஆலயங்களில் ஆஸ்தான புலவர் களால் இயற்றப்படும் இப்பாவடிவங்களுக்கு நாகஸ்வரக் கலைஞர்களால் இசையியல் ஊட்டம் அளிக்கப்பட்டு, இசை உருவாக்கப்பட்ட இசைப் பாக்களுக்கு நாட்டிய நர்த்தகிகளால் ஆடல் அமைப்பு அமைக்கப்பட்டு, ஆடப்படும், நடன உருப்படியே மல்லாரு ஆயிற்று, என வரலாறு சான்று மொழிகின்றது. இன்றைய நாட்டிய நிகழ்வுகளில், பொதுப்படையில், இடம்பெறும் ஒரு நடனக் கலையம்சமாக இவ்வுருப்படி கணிப்பிடப் படுகின்றது.

(மல்லாரு இராகமானது குல் கொண்ட பெண் யானை அசைந் தசைந்து வருவது போன்ற இசையியல் பாங்கினைக் கொண்டதாகும்.)

இவை தவிர, இன்றைய நாட்டிய நிகழ்வுகளில் தத்தம் சொந்த வழிபாட்டுப் பக்தியியல் சார் தெய்வங்கள் மீது பாடி ஆடப்படும் நடனங்களும், அயராத, தளராத, பக்தி மேலீட்டினால் தத்தம் குல தெய்வங்கள் மீது, அர்ப்பண உணர்வுடன், பக்தி சிரத்தையுடன், வழிபாட்டு ஸ்தோத்திரங்களுக்கு, நாட்டிய நிகழ்ச்சியின்போது முதல் அம்சமாக ஆடல் அபிநியித்து, அடவமைத்து, ஆடுவதும் தற்கால வழக்கமாயிற்று. மேலும் சில நடன நிகழ்வுகளில் தீபாஞ்சலி என்னும் நாட்டிய அமைப்பானது, தீபங்களைக் கையில் ஏந்தி ராகச்செறிவு நிறைந்த பாடல்களுக்கு நாட்டிய அமைப்பு மூலம் நாட்டிய நிகழ்வுகளுக்கு அஞ்சலி செலுத்துவதாக அமையும். இப்பாடல்கள் கம்பீரம் நிறைந்தவையாகவும், கண்கவர் ஓளி அலங்காரங்களை நாட்டிய நிகழ்ச்சிக்கு அள்ளிவழங்கு வனவாகவும், நாட்டிய நிகழ்வின் ஆரம்பத்திற்கு இத்தகைய நடன நிகழ்ச்சிக்கு களைகட்டப் பயன்படும் ஒரு ஆடல் உருப்படியாகவும் இவ்வுருப்படி கருத இடமளிக்கின்றது. இந்த நாட்டிய நிகழ்வானது சாஸ்திரீக, சம்பிரதாயப் பூர்வமான நாட்டிய அமைப்பிலிருந்து வேறுபட்டும், மாறுபட்டும் அமைந்ததாயும், பொதுப்படையில் கிராமிய மட்டத்தில் எழுந்த கிராமிய நடனங்களின் பாணியில் மிளிரும் ஒரு நாடோடி நிகழ்வினைத் தழுவிய ஆடல் அம்சம் போன்று விளங்குகின்றது. சாஸ்திரீக நாட்டிய மேடைகளில் சமூகப் பின்னணியை அடித்தளமாகக் கொண்ட, நிருத்தத்தை மட்டும் தழுவி, அபிநியப் பிரயோகமற்ற, அலங்கார ஆடல் சார் நாட்டிய அம்சமாகவே இது விளங்குகின்றது.

சாஸ்திரீக சம்பிரதாய நாட்டிய வடிவத்தில் நீண்ட காலமாக இடம்பெற்று வரும் ஒரு சாஸ்திரீக உருப்படி அலாரிப்பாகும். நிருத்தக்கலை அம்சத்தின் வெளிப்பாடான இவ்வருப்படி சொற்கட்டுக்களால் ஆனதும், இசையுடன் கலந்து இயல்பாகவே சுருதியுடன் பின்னிப் பிணைக்கப்பட்டு. தான் லயத்துடன் அடித்தளம் அமைக்கப்பட்ட, கம்பீரம் சொட்டும் நடன உருப்படி அலாரிப்பாகும். அங்கம், பிரதி அங்கம், உப அங்கம் ஆகியவற்றின் சுத்த நிலைப்பாட்டின் வெளிப்பாடாகப் பெரிதும் அமையும் ஆடல் உருப்படிக்கு ஆதாரமாக, அடிப்படையாக, எடுத்துக் காட்டாக விளங்குவதே அலாரிப்பாகும். இன்று பெரும்பாலும் கையாளப்படும் அலாரிப்பானது நாட்டை ராகத்திலும், ஆதி தாளத்திலும் அமைந்துள்ள அலாரிப்பே கையாளப்படுகின்றது. இதுவே சதுஸ்ர அலாரிப்பு என்று அழைக்கப்படுகின்றது. இது தவிர, திஸ்ர அலாரிப்பு, மிஸ்ர அலாரிப்பு, கண்ட அலாரிப்பு என்பனவும், இன்று நாட்டியத்தில் ஆங்காங்கே இடம்பெறுகின்றன. இறைவன், குரு மற்றும் சபையோருக்கு நாட்டிய அஞ்சலி செலுத்தி நடன நிகழ்ச்சியினை ஆரம்பிக்கும் நடன அம்சமாக அலாரிப்பு விளங்குகின்றது.

நாட்டிய நிகழ்வுகளில் பெரும்பாலும் இடம்பெற்று வரும் மற்றுமொரு நிருத்த உருப்படி ஜதீஸ்வரமாகும். ஆயினும் அன்மைக்காலத்தில் பெரும்பாலான மேடைகளில் அருகியும், மருகியும் வரும், நிருத்த உருப்படியும் இதுவேயாகும். நாட்டியத்தில் இடம்பெறும் அடவுக் கோர்வைகளை ஜதீஸ்வரத்தின் ஸ்வரங்களுக்கு அமைய செம்மைப் படுத்தப்பட்டு, நெறியாக்கஞ் செய்யப்பட்ட ஒரு ஆடற்கலையம்சம் ஜதீஸ்வரம் ஆகும். ஜதி அடவுப் பிரயோகம், ஸ்வர அடவுப் பிரயோகம் ஆகியவற்றின் அழுத்த திருத்தத்தை வெளிப்படுத்தும் ஆடல் உருப்படிகளாகவும், ஆடல் நங்கையரின் அடவுத் திறனை வெளிப்படுத்தும் நடன உருப்படியாகவும் இது பொதுப்படையில் கருதி எடை போடப்படுகின்றது.

ஏனைய கர்நாடக இசை வடிவங்கள் போன்று பல்லவி, அனுபல்லவி, மற்றும் சரணமாகிய முக்கூறுகளையும், சில ஜதீஸ் வரங்கள் பல்லவியினையும் குறைந்த பட்சம் மூன்று சரணங்களையும் கொண்டு விளங்குகின்றன. ஆயினும் பல்லவி போன்றே ஏனைய அங்கங்களாகிய அனுபல்லவி, சரணம் ஆகியவற்றின் ஸ்வரங்களும் பாடப்படுதல் இன்றியமையாததாகும். சாகித்தியமற்ற வெறும் ஸ்வரங்களாலான இவ்வருப்படி நாட்டியப் பிரயோகத்தின்போது, ஜதிக்கோர்வையுடன் சேர்ந்த நட்டுவாங்கப் பிரயோகத்துடன் ஆரம்பமாகி, பின் ஸ்வரங்களுக்கு அமைந்த ஸ்வர அடவுகளுடன் பின்னிப்பிணைந்து ஆடப்பட்டு வருதல் வழுமையாகையினால், இது ஜதீஸ்வரமெனப் பெயர் பெற ஏதுவாயிற்று.

ஸ்வரபல்லவி என்றும் இது அழைக்கப்படுகின்றது. பெரும்பாலான ஜதீஸ்வரங்கள் ஆதி, ரூபகம் ஆகிய தாளங்களிலேயே இடம்பெற்ற போதும். திஸ்ர திருப்படை, கண்ட ஜாதி ஆகிய தாளங்களிலும் கையாளப்பட்டு வருகின்றன. பெரும்பாலும் நாட்டியத்தில் பிரபலம் பெற்று விளங்கும் ஜதீஸ்வரங்களாவன சாவேரி, சரஸ்வதி, ஹம்சத்வனி, கல்யாணி ஆகிய ராகங்களில் காணப்படுகின்றன.

நாட்டிய நிகழ்வுகளில் பொதுப்படையில் அடுத்து இடம்பெறும் நடன உருப்படி சப்தமாகும். சப்தம் என்னும் பதமானது நாட்டியத்தில் வடமொழிக் கலப்பால் மலர்ந்த நடன உருப்படியாகும். ஏழு என்னும் எண்ணிக்கையினை வெளிப்படுத்தும் இப்பதமானது, சப்தரிஷி. சப்தஸ்வரம், சப்த தாண்டவம், சப்ததாளம் ஆகியன ஏழு என்னும் எண்ணிக்கையினை அடித்தளமாகக் கொண்டு புனையப்பட்ட பதங்களாகும். அவ்வாறே நாட்டியத்தில் இடம்பெறும் சப்தமானது பெரிதும் ஏழு எண்ணிக்கை யிலாலான தாளத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுந்த நடன உருப்படியாகையினால் சப்தமெனப் பெயர் பெற ஏதுவாயிற்று. பெரும்பாலான சப்தங்கள் காம்போதி ராகத்தில் இடம்பெற்ற போதிலும், இன்று பெரும்பாலான நடன நிகழ்வுகளில், ஆரம்ப அடிகள் காம்போதியிலே புனையப்பட்ட இடத்துங்கூட, பிற்பகுதிகள் பலதரப்பட்ட கூட்டு ராகங்களான ராகமாலிகையிலேயே இடம் பெறுவதை அவதானிக்க முடிகின்றது. ஆயினும், அடிப்படைத் தாள வரம்பு ஏழு எண்ணிக்கை யிலாலான மில்ரசாபிலேயே பொதுப்படையில் பெரிதும் இடம்பெறுதல் வழைமயாகும். முற்காலத்தில் தமிழிலும், தெலுங்கிலும், இடம்பெற்ற இச் சப்தங்களில் “சலாமு” என்னும் பதத்தினை இறுதியில் கொண்டு விளங்கியதனால் சப்தத்திற்கு சலாமு என்றும், “சலாமு தரு” என்றும், குறிப்பிடப்பட்டு அழைக்கப்பட்டு வந்தது. ஆயினும் தற்போதைய சப்தப் படைப்புக்களில், இப்பதம் “சலாமு” அறவே அற்றுக் காாணப்படுகின்றது. பலதரப்பட்ட காரண காரணிகளாலும், சாதாரண நாட்டிய நிகழ்வுகளிலுஞ் சரி, அரங்கேற்றங்களிலுஞ் சரி, இவ்வுருப்படி கைவிடப்பட்டு, கைநழுவ விடப்படும் ஒரு நடன உருப்படியாக ஆங்காங்கே கணிப்பிடப்படுகின்றது.

அடுத்து நடனத்தில் இடம்பெறும் நடன உருப்படி வர்ணமாகும். இசை அரங்குகளில் பயன்படுத்தப்படும் வர்ணங்கள் தானவர்ணங்கள் என்று, பிரித்தும், வகுத்தும் பயன்படுத்தப்பட்டபோதும், அங்காங்கே அவ்வப்போது கருத்தாழம் நிறைந்த தாள வர்ணங்கள் கூட, நாட்டியத்தில் கையாளப்படுகின்றன. மேலும் பத வர்ணங்களாவன ஆடலுக்கு உகந்தவையாதவினால் ஆட வர்ணமென்றும், சௌக காலத்திலேயே பெரிதும் பயன்படுத்தப்படுவதனால் இவை சௌகவர்ணங்களென்றும்

காரணப் பெயர்குட்டி அழைக்கப்படுகின்றன. பத வர்ணமாயினும், தான் வர்ணமாயினும், அடிப்படையில் இரண்டு அங்க அழைப்புப் பிரிவுகளைக் கொண்டு விளங்குகின்றன. அவையாவன பூர்வாங்கம், உத்தராங்கம் என்னும் அங்கப் பகுதிகளாகும். பூர்வாங்கமென்னும் பகுதியானது பல்லவி, அனுபல்லவி மற்றும் முத்தாயிஸ்வரம் மீண்டும் பல்லவி என்னும் அங்க அம் சங் களையும், உத்தராங்கமானது சரணம், மற்றும் சரணஸ்வரங்களாகியவற்றை உள்ளடக்கிய பிரிவுகளாகும்.

வர்ணங்களின் சரணங்கள் உபபல்லவி என்றும், சிட்டை பல்லவி என்றும், எத்துக்கடை பல்லவி என்றும் அழைக்கப்படுகின்றன. அவ்வாறே சரணத்தில் இடம் பெறும் ஸ்வரங்கள் சிட்டை ஸ்வரங்கள் என்றும், எத்துக்கடை ஸ்வரங்கள் என்றும் அழைக்கப்படுகின்றன. பூர்வாங்கப் பகுதியில் பல்லவி, அனுபல்லவி ஆகியவற்றிற்கிடையே நறுக்கான, மிடுக்கான, எடுப்பான, சுத்த நிருத்த ஜதிக்கோர்வைகளைக் கொண்ட நட்டுவாங்கச் சொற் பிரயோகங்களைப் பின்னிப் பிணைக்க வர்ணம் வாய்ப்பளிக்கின்றது. சில வர்ணங்களில், முத்தாயிஸ்வரங்கள் வெறும் சொற்கட்டுக்களாக, ஜதிபோன்று பயன்படுத்துவர். அவ்வாறு பயன்படுத்து மிடத்து அத்தகையதான வர்ணங்கள் ‘பதஜதி’ வர்ணங்களை அழைக்கப்படுகின்றன.

நாட்டியக் கலை நிகழ்வுகளில் சிறப்பாகப் பயன்படுத்தப்படும் மற்றுமொரு உருப்படி பதங்களாகும். நாட்டியத்தில் லாவண்யத்தை அள்ளி வழங்கும் நடன உருப்படியாகவும், பக்தி மரபில் எழுந்த ஆன்மீக ஈடேற்றத்திற்கு அடி நாதமாகவும், அடித்தளமாகவும் விளைந்த. சிருங்கார ரசம் செறிந்த உருப்படிகள் பதங்களாகும். ஆடல் நங்கையரின் ஆடல் ஆளுமையினை, ஆடல் அனுபவத்தினை, தனித்துவக் கற்பனை வளத்தினை, அயராத உழைப்பினை, தனித்துவத் திறமையினை வெளிப்படுத்தும் உணர்வியல் பூர்வமான ஆடற்கலை அம்சம் பதங்களாகும். சிருங்கார ரசமே பெரும்பாலான பதங்களின் உயிரோட்டமாக விளங்குவதனால், ‘பகிர் 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 கமழும், ஆன்மீக உருப்படியாகவும், இப்பதங்கள் கணிப்பிடப்படுகின்றன. இவை தவிர ஆண்டான் அடிமை நிலைப்பாட்டில், ஆன்மா ஆன்மீக ஈடேற்றம் வேண்டி, இரந்து, ஏங்கி, உருகி, வேண்டிநிற்கும் உருப்படிகள் கீர்த்தனங்களாகும்.

இறைவியல் நிலைப்பாட்டில் இருந்து பிரிந்து உலகியல் நிலைப் பாட்டுடன் ஒட்டிப் பிரபுக்களையும், மன்னர்களையும், தனவந்தர்களையும் பாட்டுடைத் தலைவர்களாகக் கொண்டு புனையப்பட்ட இசையியல் உருப்பெற்ற ஜாவளிக்கு நடனக்கலையில் ஆடற்றதளம் அமைக்கும்போது அவை ஜாவளி நடனங்களாகின்றன. 19ம் நூற்றாண்டில் கலை உலகில் புகுந்து கொண்ட இவ்வுருப்படி, சுத்த மொழிப் பாவனைப் பிரயோகமற்ற, மொழிவளம் குன்றிய, ஆயினும் பதத்தினைப் போன்று, அங்க அம்ச அமைப்பினைக் கொண்டு விளங்கும் இவ்வுருப்படியானது, பொதுப்படையில் பதத்திற்கு ஒப்பாக, இணையாகக் கருதப்பட்ட இடத்தும், அடிப்படையில் இதன் பாவனைப் பயன்பாடு பதத் திலும் பார்க்கச் சற்றுக் குறைவானதாகவே கணிக்கப்பட்டு மதிப்பிடப்படுகின்றது.

ஆங்காங்கே நாட்டிய மேடைகளில் கைக்கொள்ளப்படும் மற்றுமொரு உருப்படி அஷ்டபதியாகும். இராகதாள வரம்பிற்குப்பட்ட எட்டுச்சரண அமைப்புக்களைக் கொண்ட உருப்படி அஷ்டபதியாகும். இவை தவிர இன்றைய நாட்டிய மேடைகளில் இடம் பெறும் பலதரப்பட்ட நடன உருப்படிகளைப் பற்றியதான் ஒரு பொதுப்படை நோக்கு இன்றியமையாததாகின்றது. அவையாவன கோலாட்டம், பின்னல் கோலாட்டம், பந்தாட்டம், காவடியாட்டம், கும்மி, கரகம், செம்பு நடனம், குட நடனம், குறவன் குறத்தி நடனம் போன்ற கிராமிய மரபில் எழுந்த நடன உருப்படிகளும், மீரா பஜன், ஆண்டாள் போன்ற வைணவமதப் பக்தியியல்சார் உருப்படி நடனங்களும், அயல் மாநில நடனங்களைத் தழுவி வளர்ந்த நடனங்களில் ஒன்றான தரங்கம், அ.தாவது 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, நாகநர்த்தம், பலதரப்பட்ட குறவஞ்சி நாட்டிய நாடகங்கள் பலதரப்பட்ட புராண இதிகாச பக்தி மரபில் எழுந்த தத்துவக் கருத்துக்களை, சமூக உண்மைகளை, சமத்துவச் சிந்தனையினை, சகோதரத்துவப் போக்கினை, வெளிப்படுத்தும் அம்சங்களைக் கொண்ட குறு நாட்டிய நாடகங்களும், ஐம்பெருங் காப்பியங்களின் காட்சிக் கட்டங்களைப் பிரதிபலிக்கும் நாட்டிய நாடகங்களும், இன்றைய நடைமுறை நாட்டிய மேடைகளில் காணப்படும் பொதுப்படையான நாட்டிய உருப்படிகளாகும்.

இவை தவிர தில்லானாக்களே பெரும்பாலான நடன நிகழ்வுகளில் இடம் பெறும் இறுதியான ஆடல் உருப்படியாகும். இசைக் கச்சேரிகளாயினுஞ் சரி. நாட்டிய நிகழ்வுகளாயினுஞ் சரி, கம்பீரமும்

விறுவிறுப்பு ஊட்டும் எடுப்பான், மிடுக்கான், ஆடுக்குச் சொற்பிரயோகம் நிறைந்த, தில்லானாக்கள், பலதரப்பட்ட ராகங்களிலும், தாளங்களிலும், பின்னிப்பிணைந்து 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 தூரிதபாத வேலைப்பாடுகளை, ஆடல், அடவு உத்தி வெளிப்பாடுகளை ஒருங்கே வெளிப்படுத்தும், ஆடற்கலை அம்சம் தில்லானா எனலாம். சில நடன நிகழ்வுகளில் விறுவிறுப்பான தில்லானாவுக்குப் பின், தெய்வீகக் கலைக்கு ஆண்மீக உணர்வின் உள் ஒளியினை, பக்தியியல் மூலம் தத்ருபமாக வெளிப்படுத்தப் பயன்படுத்துவது விருத்தம் அல்லது சூலோகம் என்றும் ஆடல் உருப்படியாகும். தாளக்கட்டுப்பாடின்றி ராகச் செறிவுடன், பக்கவாத்தியப் பிரயோகமற்ற, அல்லது மட்டுப்படுத்தப்பட்ட பக்கவாத்தியப் பிரயோகத்துடன் இடம் பெறும் அபிநியம் செறிந்த, அடவுப் பிரயோகமற்ற, ஆடல் உருப்படி விருத்தம் அல்லது சூலோகமாகும். தனித் தமிழில் இடம் பெறுவது ‘விருத்தம்’ என்றும், தெலுங்கு மொழியில் இடம் பெறுவது ‘பத்யம்’ என்றும், சமஸ்கிருதத்தில் இடம் பெறுவது சூலோகம் என்றும், குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுகின்றன. பெரும்பாலான தேவாரங்கள் விருத்தங்களாகப் பயன்படுத்த உகந்தவையாகும். இவை தவிர திருவாசகம், திருப்புகழ், பட்டினத்தர் பாடல்கள் என்பனவும் இன்று பெரும்பாலும் நாட்டியத்தில் விருத்தங்களாகக் கையாளப்படும் நடன உருப்படிகளாகும்.

இந்த வகையில் அரங்கேற்றம் தவிர்ந்த சாதாரண நாட்டிய நிகழ்வுகளில் பலதரப்பட்ட சாஸ்திரீக சம்பிரதாயப் யூர்வமான 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 உருப்படி களுக்கும், 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.

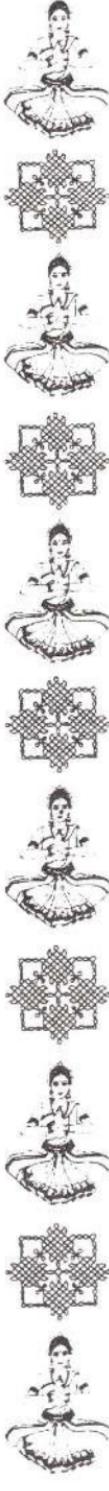


நூலாகு நூலாவகை  
காங்குவிள்.

L 13598







அத்தியாயர் முஸ்ரு

## கன்றைய பரத நடனமைத்தல் பக்கவாத்தியப் பாவனைப் பிரயோகம்

**பார்** புகழும் பைங்கலைகளில் ஒர் 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 அவ்வச் சமூகங்களின் தனித்துவப் பண்பாட்டு விழுமியங்களுடனும், சமூக சமய சம்பிரதாய அம்சங்களுடன், மற்றும் பழக்க வழக்க மூலாதாரங்களுடனும், பின்னிப்பினைந்து, ஒன்றுபட்டு, இரண்டறக் கலந்து, வளர்ந்து, வளம் பெற்று வந்துள்ளன. இயல்பாகவே எந்த ஒரு மொழிப்பாடல் ஆயினும், அப்பாடலினை மெருகூட்டும் வண்ணம், பாடலின் பின்னனியில் பக்கபலமாக அமையும், கருவி இசை வடிவங்களே, அப்பாடலின் பக்கவாத்தியங்கள் எனப் பொதுப்படையில் குருங்கக் குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுகின்றன. ஆயினும் ஒரு நாட்டிய நிகழ்வில் ஆடலே முக்கிய இடம் பெறுவதினால், அவ் ஆடலுக்குப் பக்க பலமாக அமையும் பாடலும், அப்பாடலுக்கு உணர்வியல் உயிரோட்டம் அளிக்கும் கருவி இசை அம்சங்களாகிய வாத்திய இசை அம்சங்களும், நாட்டியத்தின் உயிர்நாடித் தூடிப்பாகப் பாடலையும் ஆடலையும், தாள லயத்தின் ஊடாக நெறிப்படுத்தி, ஒழுங் கமைத் து, ஒருங் கிணைக் கும், நட்டுவாங் கப் பிரயோகமுங்கூட பொதுப்படையில் பக்கவாத்தியங்கள் எனக் குறிப்பிடப்பட்டு அழைக்கப்படுகின்றன.

பரதரால் வழங்கப்பட்ட நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கூட மொத்தத்தில் நான்கு வகையான கருவி இசை அம்சங்கள் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. அவையாவன தத், ஸஷர், அவனத்தா, கண எனப் பிரிக்கப்பட்டும், வகுக்கப்பட்டும் உள்ளன. இவை முறையே தந்திக் கருவிகளான நரம்பிசைக் கருவிகள், காற்றுக் கருவிகள், தோற் கருவிகளாகிய தாள லயக் கருவிகள் மற்றும் கஞ்சக் கருவிகளாகிய கைத்தாளக் கருவிகள் என்னவாகும்.

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 சாசனாவியல் மேற்கோள்கள் மூலமாகவும் நாம் அறியலாம். மேலும் பண்டைய ஆடல் வடிவங்களில் பயன்படுத்தப்பட்ட பக்கவாத்தியப் பாவனை இசைக் கருவிகளை, பொதுப்படையில் கீதாங்கம்' என்றும், அவ்வாறே நிருத்த வகைகளைச் சார்ந்த அதாவது ஆடல் அடவுகளுக்குக் கையாளப்பட்ட கருவி இசை அம்சங்களை நிருத்தாங்கம்' என்றும் குறிப்பிட்டு வேறுபடுத்திப் பாகுபடுத்தி, வரையறுத்து பயன்படுத்தப்பட்டதற்கான சான்றுப் பகிர்வுகளை இன்றும் நாம் பலதரப்பட்ட மூலாதாரங்களில் காண்கிறோம்.

பண்டைக் காலத்தில் இடம்பெற்ற நரம்பிசை வாத்தியங்களுள் சில இன்றும் நாட்டியத்தில் இடம் பெறுவதையும், அவற்றுள் சில காலக் கிரமத்தில் பலதரப்பட்ட நடைமுறைக் கஷ்டங்களினால் கைவிடப் பட்டுள்ளன. இன்று அவற்றைப் பற்றிய வெறுங் குறிப்புக்களை மாத்திரமே நாம் காண முடிகின்றது. குறிப்பாகப் பண்டைய நரம்பிசைக் கருவிகளில் அதி முக்கியமாக இடம்பெற்ற யாழ். என்னும் நரம்பிசைக் கருவியானது இன்று அறவே வழக்கொழிந்து விட்டது. யாழ் வாத்தியத்தின் ஒட்டுமொத்த நரம்பிசை எண்ணிக்கைக்கு அமைய, அவை முறையே பலதரப்பட்ட யாழ்ப் பிரிவுகளாக வகைப்படுத்தி, வேறுபடுத்தி, பிரிக்கப்பட்டிருந்தன. காலக்கிரமத்தில் யாழின் பயன்பாடு அடிப்படையில் எழுந்த நடைமுறைக் கஷ்டங்களினால் 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 எத்தனையதான் முக்கியத்துவத்தினை வழங்கி ஆடற்கலை வளத்திற்கு, அதன் அடிப்படை வளர்ச்சிக்கு, உறுதுணை அளித்துள்ளது என்பதனை இவ்வாதாரங்கள் மூலம் நாம் காணலாம். நாட்டிய மகளிரக்குக் காணிக்கையாக வழங்கப்பட்ட காணிகள் எவ்வாறு நட்டுவக் காணிகள் என அழைக்கப்பட்டனவோ, அவ்வாறே வீணை இசைப்போர்க்கு வழங்கப்பட்ட காணிகள் வீணைக் காணிகள் எனக் குறிப்பிட்டு 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. இதன் ஒலி நாதமானது உணர்வியல் பூர்வமாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. சிறப்பாக உற்சாகம், உவகை, பேரான்தம், நாணம், தியானம், நிதானம் போன்ற பலதரப்பட்ட உணர்வியல் வெளிப்பாடுகளுக்கு ஆதார ஒலி நாதமாக, பாட்டுடன் கூடிச் சற்றுப் பலமாகவோ, அன்றிப் பாட்டின்றித் தனிக்கருவி இசையாகவோ பயன் படுத்தப்படுவதன் மூலம், குறிப்பிட்ட உணர்வியல் அல்லது எடுத்துக் கொண்ட பாவச் கவையினைத் தத்ருபமாக, சாத்தவீகமாக வெளிப்படுத்த இவ்வொலி நாதம் பெரிதும் உதவுகின்றது. பண்டையகால நடனச் சிறபங்களில் வீணையானது ஆடுவில், ஆடுற்கலையில் வீணையினைத் தாங்கி, நின்றும், இருந்தும், ஆடியும், இசைத்ததற்கான ஆதாரங்களை இன்றும் நாம் சிறபக் கலை உலக வாயிலாக அறிகின்றோம். ஆயினும் இன்று வீணையானது, அவ்வப்போது வசதிக்கும், சந்தர்ப்ப குழந்தெகளுக்கும், 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 அதிமுக்கிய இடத்தைப் பிடித்துக் கொண்ட இக்கருவி இசை வாத்தியமானது, தஞ்சைச் சகோதரர்கள் நால்வரில் ஒருவரான வடிவேலு என்பவரால் 19 ஆம் நூற்றாண்டிலேயே அறிமுகங் செய்யப்பட்டதாக நாம் அறிக்கின்றோம். ஆயினும் பதினேழாம் நூற்றாண்டிலே சிதம்பரச் சிறபம் ஒன்றில், வயலினை ஒத்த அதே வடிவமைப்பிலாலான ஒரு வாத்தியம் நாட்டியத்தில் இடம் பெற்றுள்ளதை நாம் காண்கின்றோம். எனவே வயலினது பயன்பாடோ அன்றி வயலினை ஒத்த வடிவிலாலான ஒரு நரம்பிசைப் பயன்பாடோ, ஏததான் முன்னொறு ஆண்டுகளுக்கு முன்பே நாட்டியத்தில் இடம் பெற்றுள்ளது என்பதனை இன்று நாம் இதன் மூலம் ஊகிக்க முடிகின்றது.

இதன் ஒலி நாதமானது, சில குறிப்பிட்ட உணர்ச்சி வெளிப் பாடுகளுக்குப் பெரிதும் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. அதாவது பொதுப் படையில் சோகம், சஞ்சலம், மயக்கம், தெளிவின்மை போன்ற உணர்ச்சி வெளிப்பாடுகளுக்கு ஆங்காங்கே நாட்டியத்திலும், நாட்டிய நாடகங்களிலும் சந்தர்ப்ப குழந்தெகளுக்கமைய, அர்த்த பூர்வமாக இசையியல் அழுத்தம்

கொடுக்க இவ் இசைக்கருவியானது பயன்படுத்தப்படுக்கின்றது. மேலும் இயல்பாகவே கூரிய சீரிய ஒலி நாதமுடைய இக்கருவியானது இயன்ற அளவு ஏற்ற இறக்கத்திற்கு அமையவும், நெளிவு களிவுகளுக்கு அமையவும், மற்றும் பதங்கள் கீர்த்தனங்கள் என்பனவற்றில் ராகச் செறிவினை வெளிப்படுத்தப் பாடல் அடிகளுக்கு முன், கம்பீரத்தையும், ரம்மியத்தையும், ஒருங்கே அளிக்க இக்கருவி இசை பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

இது தவிர கர்நாடக இசை அரங்குகளிலுள்ள சரி, நாட்டிய நிகழ்வுகளிலுள்ள சரி, பெரிதும் பயன்படுத்தப்படும் மற்றுமொரு துணை நரம்பிசை வாத்தியம், நான்கு நரம்புகளை ஒருங்கே கொண்டு விளங்கும் தம்புரா என்னும் வாத்தியமாகும். சாஸ்திரீக கர்நாடக இசை இலக்கியங்களில், தம்பூர் எனக் குறிப்பிடப்படும் இவ்வாத்தியமானது, சுருதி வரம்பைப் பேண தனித்தோ அன்றிச் சுருதிப்பெட்டி என்னும் காற்று இசைக் கருவியுடன் இணைந்தோ, சுருதி வரம்பைப் பேணப் பெரிதும் பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

கர்நாடக இசையுலகில் இடம்பெறும் பெரும்பாலான தாளவாத்தியக் கருவிகள், தோற் கருவிகள் என அழைக்கப்படுகின்றன. பரதத்தில் சிறப்புற்று மினிரும் 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 பரவனைப் பிரயோகமற்ற சுத்த நிருத்த அடவுகளை மிருதங்கத்துடன் தனித்தோ, அன்றி நட்டுவாங்கத்துடன் கூடிய கைத்தாளத்துடன் இணைத்தோ, நாட்டியத்தில் மிருதங்கம் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. அவ்வாறே ஆங்காங்கே காந்த சொருப நிலைத் தோற்றங்களுக்கு உயிரோட்டம் அளிக்கவும், பாடல் பந்திகளின் முடிவில் இடம்பெறும் தீர்மானங்களுக்கு அழுத்த திருத்தம் கொடுத்து, நிறைவு கொடுக்கவும், இத்தாள லய வாத்தியத்தின் ஒலி நாதமே பெரிதும் பயன்படுத்தப் படுகின்றது.

இன்றைய நடைமுறை நாட்டியத்தில் இடம்பெறும் மற்றுமொரு தாள லய வாத்தியத்தில் முக்கிய இடம் பெறுவது துணைத் தாள வாத்தியமாகிய, கடம் ஆகும். மிருதங்கம் நாட்டியத்தில் இன்றி யமையாததாகக் கருதப்பட்ட இடத்தும், கடமானது மிருதங்கத்துடன்

இணைந்து, ஆங்காங்கே தேவைக்கும், சந்தர்ப் குழ்நிலைக்கும், மற்றும் தனிப்பட்டவர்களின் விருப்பு வெறுப்புக்கும் அமைய, மிருதங்கத்திலும் பார்க்கக் கணீரேன்ற ஒலி நாதமுடைய, கம்பீரமான இத்தாள 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 தோல் வாத்தியங்களில் பெரும் பாலானவை இன்று நடைமுறையில் வழக்கொழிந்து போயின. உதாரணமாக ஆடல் அரசனின் கையிலுள்ள தோல் வாத்தியமாகிய உடுக்கு, இன்று சாஸ்திரீக ஆடல் வடிவங்களிலிருந்து இதன் பாவனைப் பயன்பாடு அற்று, வெறும் கிராமியக் கூத்துக்களிலும், நாடோடி நடனங்களிலும், மற்றும் சமயசார் கிரியை நடனங்களிலும், பெரிதும் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. அன்று ஆடல் அடவுகள், அ.தாவது சுத்த நிருத்தத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்த குடமுழு, தண்ணுமை என்னும் தாள லய வாத்தியங்கள் இன்றைய நடைமுறை நாட்டியத்தில் அறவே வழக்கொழிந்து போய்விட்டன.

அடுத்து கர்நாடக இசை அரங்குகளிலும், இன்றைய நடன மேடைகளிலும், அதி முக்கிய காற்றிசை வாத்தியமாக விளங்குவது வேயங்குமல் வாத்தியமாகிய புல்லாங்குழலாகும். தெய்வீகத் தொடர்பு களுடன் கூடிய இக்கருவி இசையானது கணீரேன்ற ஒலி நாதத்துடன் கூடிய, கம்பீரமான, ஒசை வளம் பொருந்தியது. இதன் துளைகளில் ஒட்டு மொத்த விரல் பாவனை எண்ணிக்கை எட்டாகவும் இது தவிர ஊதும் துளை வேறாகவும், தனிப்பட்டதாகவும் அமையும். வலது கரத்தில் மொத்தம் நான்கு விரல்களும் இடது கரத்தில் மொத்தம் மூன்று விரல்களும், ஒன்றித்துப் பாவித்துப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இது தவிர இரு கை பெருவிரல்களால் குழல் தாங்கப்படுகின்றது. பொதுப்படையில் புல்லாங்குழலின் உள்விட்டப் பருமனானது, முக்கால் அங்குலமாகவும், இதன் நீளமானது ஏறத் தாள பதினான் கு அங்குலமாகவும் அமைந்திருக்கும். வலதுபக்க பக்கவாட்டில் வைத்து வாசிக்கப்படும் இப்பக்கவாத்தியம் பக்கவாத்திய நிலைப்பாட்டில் ஒசை, வளம் பேணும் கருவியிசையாகவும், நாட்டியத்தில் உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டினை வெளிப்படுத்தும் ஆதார ஒலி நாதமாகவும், சிறப்பாகச் சிருங்காரம், கோமளம், ஹாஸ்யம், மங்களம் ஆகிய உணர்வியல் வெளிப்பாடுகளுக்கு

இவ்வாதார ஒலி நாதம் உறுதுணை அளிக்கின்றது. இது தவிர நாட்டிய நிகழ்வுகளில், குறிப்பிடப்பட்ட ராகச் செறிவினைப் பாடல்களுக்கு முன்பும், பாடல் பந்திகளுக்கு முடிவில், தீர்மானங்களுடனும். பாடல் வரிகளுக்கு இடையே தேவைக்கமைய தனி வாத்திய ஒலியாகவும், இக்கருவி இசை பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

இது தவிர இந்நூற்றாண்டின் இடைப்பட்ட காலகாட்டத்தில் கர்நாடக இசை அரங்குகளிலும் சரி, நடன மேடைகளிலும் சரி, மேடை நாடக அரங்குகளிலும் சரி, பெரிதும் பயன்பட்டு வந்த மற்றும் ஒரு காற்று வாத்தியம் ஆர்மோனியமாகும். அதிக ஏற்ற இறக்கம், நெனிவு சளிவு ஆகியவற்றுக்கு அமைய இது பெரிதும் வாசிக்க முடியாமையினால், பெரும்பாலும் சுருதி வரம்பைப் பேணும் ஒரு காற்று வாத்தியமாகவே அன்மைக்காலங்களில் இது கருதிக் கையாளப்படுகின்றது. ஆயினும் அன்மைக் காலங்களில் இதன் பாவனைப் பிரயோகம் பெரிதும் அற்றுப் போய்விட்டது எனலாம். இதன் பாவனைக்கு ஈடாக வயலின் என்னும் வாத்தியமே பெரிதும் நடைமுறையில் நாட்டியத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றது.

பண்டைய சதீர் ஆட்டத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்த நாகஸ்வரம் என்னும் வாத்தியமானது, இன்று புத்தயிர் பெற்று, புது மெருகுடன், புதுப் பொலிவுடன் இடம் பெறும், சதிரின் வழிநிலைத் தோன்றலாகிய பரதத்தில், பயன்படுத்தப்படுவது கிடையாது. பாரிய ஒலி நாதமுடைய இக்காற்றுக் கருவியானது வாய்ப்பாட்டுடன் ஒன்று கூடிப் பயன்படுத்த முடியாத காரணத்தினாலும், இதன் பாவனை கைநழுவவிடப் பட்டிருக்கலாம். இன்று மங்களகரமான ஒரு ஒலி வாத்தியமாகவே இது பெரிதும் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. இலங்கையில் 1970ம் ஆண்டு அளவுகளில் தனிப்பட்ட சிலரினால் சினிமா மரபினைத் தழுவிச் சில குறிப்பிடப்பட்ட நடன உருப்படிகளுக்குக் குறிப்பாகத் தில்லாளாக்களில், இது பயன்படுத்த முயன்றபோதும் பொதுப்படையில் பொது வரவேற்போ, அன்றி ஆதரவோ இம்முயற்சிக்குக் கிடையாததினால் இம்முயற்சி கைவிடப்பட்டது.

நீண்ட காலமாகக் கர்நாடக சங்கீதவியலில் பெரிதும் அங்கீகரிக் கப்பட்ட நாகஸ்வர அமைப்பினை ஒத்த மேற்கத்திய பக்க வாத்தியங்களில் ஒன்றான கிளரினட் என்னும் வாத்தியமோ, அன்றிச் சிறிய நாகஸ்வரத்தின் அமைப்பினை ஒத்த முகவீணை என்னும் காற்றுக்கருவியும், ஆங்காங்கே நாகநர்த்தனம் என்னும் நாட்டிய உருப்படிக்கு உயிரோட்டமாக அமையும்

புன்னாகவராளி ராகத்தினை வாசிப்பதற்குப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. இத்தகையதான் சில தனித்துவ ஆடல் வடிவங்களுக்கு மாத்திரம் தத்துப்பாக அவ்வாடல் வடிவத்திற்கு மெருகூட்ட இத்தகைய சில சிறப்பு ஒலிக்கருவிகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. அவ்வாறே கர்நாடக இசை அரங்குகளிலும் சரி, நாட்டிய மேடைகளிலும் சரி, பெரிதும் கையாளப்படும் மற்றுமொரு துணைக்காற்றுக் கருவி சுருதிப்பெட்டியாகும். பாடலின் சுருதி நிலையைப் பேணவும், மற்றைய பக்கவாத்தியக் கருவி இசை அம்சங்களுடன் ஒன்று கூட்டிச் சுருதி வரம்பை நெறிப்படுத்திச் செம்மைப்படுத்த, இக்கருவி பெரிதும் உதவுகின்றது. இக்கருவியானது தனித்தோ, அன்றி மற்றுமொரு நரம்பிசைக் கருவியாகிய தம்புராவுடன் ஒன்றுகூடியோ, பெரிதும் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. அன்மைக் காலங்களில் மின்சாரத்தில் இயங்கும் சுருதிப்பெட்டிகள் நவீன தொழில் நுட்ப உத்திகளுக்கு அமைய வடிவமைக்கப்பட்டு பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இம் மின்னியல் சுருதிப்பெட்டிகள் ஒலிநாத சுருதியியல் அம்சத்தில் எத்தகைய பாதிப்பினையோ, அன்றி மாற்றத்தினையோ ஏற்படுத்துவ தில்லை. மேலும் மின்னியல் சுருதிப்பெட்டிகள் கெட்டியாகச் சீராகச் சுருதி வரம்பினைப் பேணுகின்றன.

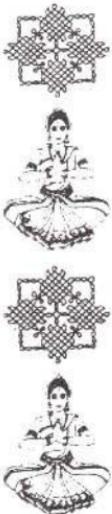
அடுத்து நாட்டியத்தில் இபம் பெறும் கருவி இசை அம்சம் கஞ்சக் கருவிகளாகும். பொதுப்படையில் உலோகத்தினாலான இக்கருவிகள் நாட்டியத்தில் கைத்தாளம் என்னும் கருவி அம்சத்தில் இடம் பெறுகின்றன. ஒட்டுமொத்தத்தில் இரண்டு வகையான கைத்தாளங்கள் கையாளப் படுகின்றன. அவையாவன குழிழ்த்தாளங்களும், மற்றும் தட்டையான விரிந்த தாளங்களும் ஆகும். பொதுப்படையில் கைத் தாளப் பயன் பாடானது பெரிதும் நாகஸ்வரக் கச்சேரிகளிலும், நாட்டிய நிகழ்வுகளிலும் இடம் பெறுகின்றது.

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

இவை தவிர ஆங்காங்கே அருமையாக அவ்வப்போது மோர்சிங் எனும் தாள்ளை வாத்தியமும் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. எனினும் ஒரு நாட்டிய நிகழ்வில் சிறப்பிடம் பெறும் வாய்ப்பாட்டானது எடுத்துக் கொண்ட பொருளைச் சுத்தமாகத் துல்லியமாக அபிநியிக்கவும், பாவச் செறிவினைத் தத்துப்பமாக வெளிப்படுத்தவும், பாடல் வரிகள் தெளிவான உச் சாரிப் புடன், உணர் வியல் பூர்வமாகப் பாடப் படுதல் இன்றியமையாததாகும். அவ்வாறே பாடலின் இனிமையினைப் பாதிப்புறாத வகையில் பாதுகாக்கப் பக்க பலனாக அமையும் பக்க வாத்தியங்களாவன மட்டுப்படுத்தப்பட்ட வகையில், கட்டுப்பாட்டுடன் கையாளப்படுதல் இன்றியமையாததாகும். ஆயினும், இன்றைய நாட்டிய நிகழ்வுகளில் அளவுக்கு அதிகமான பக்க வாத்தியங்களைப் பயன்படுத்த முனைவதுவும், தேவையற்ற மேற் கத்தியப் பக்கவாத்தியங்கள், மற்றும் வட இந்தியப் பக்கவாத்தியங்களைச் சில தனிப்பட்ட சொந்த நோக்கங்களுக்காகப் புகுத்த எத்தனிப்பதுவும், சாஸ்திரீகப் பூர்வமான ஆடலையும். சாஸ்திரீகச் சம்பிரதாய பூர்வமான பாடலையும், மாசுபடுத்தி மேலோட்டமான மெட்டு அடிப்படையில் ஏழந்த ஒரு மெல்லிசைப்பாணிக்கு இக்கலையினை இட்டுச் செல்ல வழி வகுக்கின்றது. இத்தகையதான முயற்சிகள் வெறும் ஆழமற்ற மேலோட்டமான ஒரு கலைப் போக்கினைப் பாங்கினை, வெளிப் படுத்துவதாக அமையுமேயன்றி ஓர் அர்த்த பூர்வமாகக் கலையினை ஆழமாக வளப்படுத்தும் ஒரு முயற்சியாக இதனைக் கணிப்பிடமுடியாது.



## பரதத்தில் பதங்கள் கீர்த்தனங்கள் ஜாவளிகள்



பரதத்தில் பதங்கள் கீர்த்தனங்கள் மற்றும் ஜாவளிகள் என்பன பொதுப்படையில் பாவச் செறிவினை, அபிநியப் பிரயோகத்தினை வெளிப்படுத்தும் ஆடல் அம்சங்களாகவும், ஆடல் நங்கையாரின் ஆடற் திறத்தினை, ஆடல் அனுபவத்தினை, 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. அ.தாவது ராகம், தாளம், பற்றிய பூரண அறிவினைக் கொண்டவர்களாக மினிரவர். பொதுப்படையில் ரச உணர்வு நிலைப்பாட்டினை நன்கு புரிந்தவர்களாகவோ, பாவச் செறிவினை உணர்வியல் உள் உணர்வுகளைப் பாடல் அடிகளில் சரளமாகக் கையாளக் கூடியவர்களாகவோ, மனித மனோதர்மத்தை உணர்ந்தவர்களாகவோ, இறையியல் பக்தியில் ஊறித் தினைத்தவர்களாகவோ, தத்துவக் கருத்துக்களைத் துல்லியமாக வெளிப்படுத்தக் கூடியவர்களாகவோ, எடுத்துக் கொண்ட பொருளை அழுத்தந் திருத்தமாக ஆணித்தரமாக, சொல்லமுத்தம் கொடுத்து வெளிப்படுத்தக் கூடியவர்களாகவோ இருப்பர். மேலும் பாடல் அடிகளை எனிய நடையில் இலகு மொழியல், ராகம், தாளம் ஆகியவற்றிற்கு அமைய ஓரளவு சொல்லடுக்குச் சொற் பிரயோகங்களைக் கையாளக் கூடியவர்களாகவும் இருப்பர்.



இலகு மொழியல், எனிய நடையில் எழுந்த பதங்கள் கீர்த்தனங்கள் ஆகியன கேட்போரைக் கட்டி ஈர்க்கும் காந்தசக்தி வாய்ந்தவையாகும். இசை அரங்குகளில் இப் பதங்களைப்

பாடுபவர்கள், அவை ஏச்சந்தர்பத்தில் புனையப்பட்டனவோ, அதே மனோ உள்ளணர்வுடன் அவற்றைப் பாவச் செறிவுடன் பாடுமிடத்து அவை பார்வையாளர்களைப் பக்திப் பரவசத்தில் ஆழ்த்தி, உள்ளத்தை நெகிழு வைத்து ராகச் செறிவினை, ரச உணர்வினை வெளிப்படுத்தும் கர்நாடக இசையியல் உருப்படிகளாகக் கருதப்படுகின்றன. இத்தகையதான் இசையியல் உருப்படிகளுக்கு, பாவச் செறிவுடன், ஆடல் அடவைமத்து, அபிநியித்து ஆடுமிடத்து, அவை நாட்டியப் பதங்கள், மற்றும் நாட்டியக் கீர்த்தனங்கள் என்ற வரையறைக்குள் வரம்பமைப்புக்குள் இடம்பெற வாய்ப்பளிக்கின்றன. எனவே இப்பேற்பட்ட உருப்படிகள், பொதுப்படையில் அருங்கலைகளான ஆடலையும் பாடலையும் இரண்டறக் கலக்கும் ஒன்றியமாக ஊடகமாகத் திகழ்கின்றன.

முற்காலத்தில் கடவுள் துதிப்பாடல்கள் சோஸ்திரப் பாடல்கள் சகல சாகித்தியங்கள், விருத்தங்கள், வெண்பாக்கள் யாவுமே பொதுப்படையில் பதங்கள் என்ற எல்லைக்குள் வர்ணிக்கப்பட்டன. மேலும் இறை உணர்விலிருந்து பிரிந்து, பக்தி மார்க்கத்திலிருந்து விலகி, வளர்ந்த பலதரப்பட்ட பாக்களும் பதங்களென்ற கட்டுக்கோப்புக்குள் அடக்கி கையாளப்பட்ட போதும், ஒட்டு மொத்தத்தில், காலக்கிரமத்தில், கர்நாடக இசை அரங்குகளிலுள் சரி, சாஸ்திரீக் நாட்டியக் கச்சேரிகளிலுள் சரி, அவற்றின் பாவனைப் பிரயோகம் கைவிடப்பட்டதன் காரணத்தால், அவற்றை இயற்றுதலும் படிப்படியாகக் கைவிடப்பட்டன எனலாம். பொதுப்படையில் இப்பேற்பட்ட பதங்கள் பலதரப்பட்ட சமூகவியல், குழலியல் அம்சங்களைக் கருத்தாழம் இன்றி எடுத்தியம்புவன ஆயின. குறிப்பாகத் தாவர மூலிகைகளின் பெயர்களையோ, அன்றி ஊர்களின் பெயர்களையோ, குறிப்பிட்டு எழுந்த பாடல்கள், பதங்களாயின. 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 வெளிப் படுத்துவதாக அமைந்தாலுங்கூட, பக்தி மரபில் எழுந்த முத்தி நிலையினை, ஆன்மாவை ஆண்மீக ஈடேற்றம் அடைவதற்கு இட்டுச் செல்லும், “பக்ரி சிருங்கார அந்தர் பக்தி” என்னும் நிலைப்பாட்டினை, தத்துவக் கருத்தோட்டத்தினை, உயிர்நாடித் துடிப்பாகக் கொண்டு விளங்குபவையாகும். இத்தகைய தான் பதங்களைப் பொதுப்படையில் இசைக் கச்சேரிகளிலும், நாட்டியக் கச்சேரிகளிலும் கையாஞ்சிடத்து பரமாத்மாவைத் தலைவனாகவும், பாடகரரோயோ, அன்றி நாட்டிய

நர்த்தகியையோ ஜீவாத்மாவாகவும், அ.தாவது ஆன்மாவாகக் கொண்டே பெரும்பாலான பதங்கள் சித்தரித்து ஆடப்பட்டும், பாடப்பட்டும் வருகின்றன. இவை தவிர சில பதங்கள் சுகி, கிளி ஆகிய தூதுப்பாத்திரங்களிடம் ஜீவாத்மா (ஆன்மா) தனது உள்ளடக்கிடக்கினை உணர்ச்சி உட்குழற்றக்களை எடுத்தியம்பித் தூது விடுவதாக புனையப்பட்டுள்ளன. இத்தகையதான் பதங்கள் ஆன்மாவை இறைவனிடம் இட்டுச் செல்லும் ஞானகுரு என்னும் பாத்திர பாலமுடாக முத்தி வழி தேடுவதாக அமைகின்றன. எனவே பதங்கள் பக்தி உணர்வில் திளைத்தலை யாகவோ, அன்றி ஆன்மா இறைவனின் ஆட்கொள்ளுதலை எண்ணி, ஏங்கி, இரந்து வேண்டி, அர்ப்பண உணர்வுடன், பக்தி சிரத்தையுடன், எதிர்பார்த்து ஏங்கி நிற்பவையாகவோ பெரிதும் பதங்கள் அமைகின்றன.

சிற்றின்ப வேட்கையில், எழுந்த சிருங்கார ரசத்தினை அடிப்படையாக உயிரோட்டமாகக் கொண்டெடுமுந்த பதங்களாவன, விரக்தி மனப் பாங்கினால் விளைகின்ற பலதரப்பட்ட உணர்ச்சி உட்குழற்றக்களாகிய, ஏக்கம், தாக்கம், தவிப்பு, வெகுளி, வேதனை, சோகம், ஆவேசம், அங்கலாய்ப்பு, ஆத்திரம் போன்ற பலதரப்பட்ட நிலைப்பாடுகளை நாட்டியத்தில் வெளிப்படுத்துவதனால், இவற்றைக் கையாளப்படும்போது, பலதரப்பட்ட பாவப் பிரிவுகள் அத்தனையையுமே, அ.தாவது விபாவம், வியாபிசாரிபாவம், சஞ்சாரி பாவம், சாத்வீக பாவம் மற்றும் அனுபாவம் ஆகிய அத்தனை பாவங் பிரிவுகளையும் பதங்களில் பயன்படுத்தப் பதங்கள் பெரிதும் இடமளிக்கின்றன. பதங்கள் பொதுப்படையில் சௌகாலத்திலும், மற்றும் மத்திம காலத்திலேயேயுமே பெரிதும் கையாளப்படுகின்றன. மேலும் பதங்களின் அங்க அமைப்பானது ஒரு பல்லவியையும் ஒரு அனுபல்லவியையும் சரணத்தையும் கொண்டன வாகும். மற்றும் சரணம் என்னும் அமைப்பானது சில சமயங்களில் ஒன்றிற்கு மேற்பட்ட சரண அமைப்புக்களை உள்ளடக்கியதாகவும் முதல் சரணமானது எவ்ராகத்தில் 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 திருஷேத்தரகஞ்சர், பெரிதளாரி, மேலுட்டூர் வெங்கடராம சாஸ்திரியார் ஆகியோர் முக்கியமானோர் ஆவர். ஆயினும் திருஷேத்தரகஞ்சர் என்பவர் தெலுங்கு மொழியில் ஏறத்தான் நாலாயிரத்திற்கு மேற்பட்ட பதங்களை இயற்றியதன் காரணத்தால் தெலுங்கு மொழிப் பதங்களின் தந்தையெனப்

போற்றப்பட்டார். அவ்வாறே தமிழ் மொழியில் கனம் கிருஷ்ணஜயர், கவிக் குஞ்சாரபாரதி, ஸ்ரீ முத்துத்தாண்டவர், ஊத்துக்காடு வெங்கட சுப்பையர் மற்றும் மாம்பழக் கவிராயர் என்போர் தனித்துவம் பெற்ற தமிழ்ப் பதங்களை இயற்றிப் பிரசித்தம் பெற்றோர் ஆவர். பரதத்தில் பதங்களுக்கு ஒப்பாக, இணையாக, இடம்பெறும் மற்றுமொரு உருப்படி கீர்த்தனங்கள் ஆகும். ஆன்மீக உணர்வில் எழுந்த, தெய்வீகப் பாவடிவங்கள் கீர்த்தனங்கள் எனலாம். ஆண்டான் அடிமை நிலையில், ஆண்டவனின் ஆட்கொள்ளுதலை வேண்டி, ஏங்கி ஆன்மா நிற்பதாகப் பெரும்பாலும் கீர்த்தனங்கள் அமைந்துள்ளன. இவை தவிர இறையுணர்வு நிறைந்த இறைவனின் திருவிளையாடற் குறிப்புகள் பற்றியதாகவோ திருவருவக் குறிப்புகள் செறிந்ததாகவோ அன்றித் திருத்தலச் சூழல், சுற்றாடல் வரலாற்று வர்ணனை செறிந்ததாகவோ நிறைந்ததாகவோ கீர்த்தனங்கள் பெரிதும் விளங்குவனவாகும். 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 ச்ரண அமைப்புக்களைக் கொண்ட கீர்த்தனங்களையும் கீர்த்தனங்களில் காணலாம். பதங்களை ஒத்த வகையில், முதல் சரணம் எவ் ராகத்தில் பாடப்படுகிறதோ, அதே ராகத்திலேயே ஏனைய சரணங்களும் பாடப்படுவது மரபாகும். பொதுப்படையில் கீர்த்தனங்கள் மத்திம காலத்திலும், சில சரணங்கள் தூரித காலத்திலும், கம்பீரமாகப் பாடப்படுகின்றன. சாகித்தியங்கள் செறிந்த கீர்த்தனங்களே, பிற்காலத்தில் கிருதி என்னும் இசைச் செறிவுள்ள உருப்படிக்கு வழிவகுத்தன எனலாம்.

பரதத்தில் இடம் பெறும் மற்றுமொரு நடன அம்சம் அஷ்டபதியாகும். வடமொழியில் எட்டுச் சரணங்களை உள்ளடக்கிய வடிவங்கள் அஷ்ட பதி எனக் கொள்ளப்படுவது வழமையாகும். ஜெகதேவரால் புனையப்பட்ட சிருங்கார ரசம் சொட்டும் ‘கீத கோவிந்தம்’ இத்தகையதான் அமைப்புடைய தாகும். 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 பிரபலம் அடைந்துள்ள இவ்வருப்படி நாட்டியக் கைக்கொள்ளுதலுக்கு உகந்தவை யற்றதாகக் கணிப்பிடப்படும் கர்நாடக இசையியல் உருப்படியாகும்.

இசைக் கர்த்தாவினது தனித்துவ அனுபவம், ஆளுமை, அர்ப்பணிப்பு ஆகியவற்றை வெளிப்படுத்த சாகித்திய அடிகளை, மீண்டும் மீண்டும் நிரவல் செய்ய உகந்தவையாகவும், கற்பனா சுரங்களைத் தேவைக்கமைய பயன்படுத்துவதன் மூலம் ராகச் செறிவினை இசையியல் நுட்பங்களை வெளிப்படுத்தப் பயன்படுத்தப்படும். இசையியல் அம்சமாகவே இது பொதுப்படையில் கருதப்படுகின்றது. கீர்த்தனங்கள் பதங்கள் போன்ற 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 வாய்ப்பளிக்கின்றது.

அடுத்து மாணிடவியலை அடிப்படையாகக் கொண்டு மலர்ந்த மற்றுமொரு உருப்படி ஜாவளியாகும். மன்னர்களையோ பிரபுக்களையோ தனவந்தர்களையோ பாட்டுடைத் தலைவனாகக் கொண்டெழுந்த விறு விறுப்பும், வேகமும் நிறைந்த ரம்மியமான 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. பதத்தினைப்போல் இவையும் சௌக காலத்தில் பெரிதும் அமையாது, கீர்த்தனங்கள் போன்று மத்திம காலத்திலும், தூரித காலத்திலுமே, பெரிதும் காணப்படுகின்றன. அங்க வரிக்கிரக ஒழுங்கமைப்புப் பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற வரிக்கிரக அமைப் பிலோ அன்றி, அனுபல்லவி அற்ற, பல்லவி சரண அமைப்புக்களைக் கொண்ட உருப்படிகளாகவோ ஜாவளிகள் திகழும்.

19ம் நூற்றாண்டில் எழுந்த இவ்வருப்படி குறிப்பாக அந்திய ஆட்சிக் காலத்தில் மேற்கத்திய மொழிப் பயன்பாட்டுக் காலத்தில் எழுந்து, வளர்ந்த பாவடிவங்கள் ஆகையினால் அந்திய மொழி ஊடுருவவுக்கும் அந்திய மொழி ஆதிக்கத்திற்கும், மொழிக் கலப்பிற்கும், இவ்வருப்படி இடம் அளிக்க ஏதுவாயிற்று எனலாம். தமிழ் மொழியிலும், கன்னட மொழியிலும், தெலுங்கு மொழியிலும் காணப்படும் கர்நாடக இசையியல் உருப்படியாகிய ஜாவளி, எந்த மொழியில் காணப்படுமும், எந்த

மொழியிலும், சுத்த மொழிப் பாவனைப் பிரயோகமற்ற, கொச்சை மொழிப் பிரயோகம் நிறைந்த, மொழியியல் ரீதியில், மொழிவளம் குன்றிய, ஒரு உருப்படியாகவே இது கணிப்பிடப்படுகின்றது. ஜாவளி எழுதிப் பிரசித்தம் பெற்றவர்களில் சிறப்பிடம் பெற்ற சிலர் தர்மபுரி சுபராயர், திருப்பதி நாராயணகவாமி, ஸ்ரீ பட்டாம் சுப்பிரமணிய ஜயர் ஆகியோர் ஒரு சிலராவர்.

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

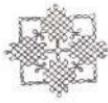
நாமாவளியானது ஒரு குறிப்பிடப்பட்ட தெய்வத்தின் பலதரப்பட்ட நாமங்களை ஒருங்கே உச்சரித்து ராகச் செறிவுடன் வழிபாட்டிற்குப் பயன்படுத்தப்படும் இறையியல் சார் பக்தியியல் உருப்படியாகும். அவ்வாறே பஜனாவளியானது ஒரு குறிப்பிட்ட பாடல் அடியினை ஒருவர் பாட, ஏனையோர் அவ்வடியினை வழிமொழிந்து பாடும் பஜனைப் பாடல்களாகும். இவ்விரண்டு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







கொக்கவில் தீதியார் ஜந்து

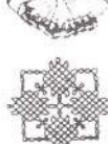
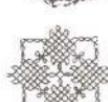
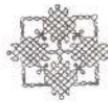


## பரதத்தில் மாற்றமுறை உத்தகள்

துமிழ் மக்களின் நாகரீகக் கருவுலச் சின்னமாய், ஆன்மீக அருங் கலைகளின் தத்துவ வடிவாய், பண் பாட்டுப் பைங்கலைகளின் சிகரமாய், சாஸ்திரீக ஆடல் வடிவங்களின், ஆதார வடிவமாய், தொன்றுதொட்டு இன்றுவரை சிறப்புறு, உயர்வுற்று 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 காலக் கிரமத்தில் சின்ன மேளம் என்றும், வர்ணித்து வழிமொழியப்பட்டு வந்த ஆடல் வடிவத்தின் வழித்தோன்றலே இப் பரதக் கலையாகும்.



எந்த ஓர் உயிர்த்துடிப்புள்ள சமூகக்கலையும் காலக் கிரமத்திற்கு அமைய, சமூக சம்பிரதாயத் தாக்கங்களினால், சிலபல தாக்கங்களையும், அத்தாக்கங்களின் விளைவாக சிலபல மாற்றங்களையும் எதிர்கொண்டும், ஆட்கொண்டும், உட்கொண்டும் வருவது இயல்லே. இவ்வகையில் நடைமுறை பரதமும், அடிப்படையில், அடித்தளத்தில், ஆடற்கலை அம்சத்தில், எவ்வித அர்த்தழூர்வமான மாற்றங்கள் அற்ற வகையிலுங்கூட, உத்தியியல் பயன்பாட்டின் விளைவாக ஆங்காங்கே சிலபல மாற்றங்களைக் காலக்கிரமத்திற்கமைய இக்கலை வடிவமும் எதிர் கொள்கின்றது. பரதத்தின் அடிப்படை ஆதார அம்சங்களாகிய நிருத்தம், நிருத்தியம், நாட்டியமாகிய மூலக் கூறுகளும், அவற்றின் பாகுபாடுகளும், பகுப்பு நிலைப்பாடுகளும், பயன்பாடுகளும், பன்னெடுங்காலத்திற்கு முன்பே உயரிய, சீரிய, பாரிய பல்நிலை உயர்வுபெற்று, உன்னதநிலை பெற்று விளங்கியது. அதாவது பொதுப் படையில் ஆடலில் இடம்பெறும் அனைத்து அம்சங்களாகிய அங்கக்கத்தம், ஆடல்கக்கத்தம், அடவு கத்தம், சிலைநிலைத் தோற்றங்கள், சாரி, கரண், அங்க கரண், தேசிகரண், ஸ்தான நிலைகள், அங்க. உப அங்க. பிரதி அங்கப் பயன்பாடுகள், உடல் நிலைப்பாடுகளும், பாகுபாடுகளும், தொழிற்கை,

எழிற்கை பிரயோகங்களும், அபிநயப் பாவரசப் பாவுணர்வியல் வெளிப்பாட்டு நிலைப்பாடுகளும், அன்றும் இன்றும் என்றும் ஒன்றே.

இத்தகையதான் ஒரு அரிய கலை வடிவம் அடிப்படையில், அடித்தளத்தில் ஆதார நிலைப்பாடுகளில் மாற்றம் ஏற்படுத்தலாம் என என்னுவது சாத்தியமற்றதும், அர்த்தமற்றதும், நியாயமற்றதும் ஆகும். ஆயினும் ஆங்காங்கு இடம்பெறும் உத்தியியல் தாக்கங்களினால், உபாயங்களினால், இன்றைய பரதக் கலையானது சிலபல இயல்பான மாற்றங்களை எதிர்கொள்கின்றது.

இத்தகையதான் உத்தியியல் மாற்றங்களுக்கு ஏற்ப இடம்பெறும் தாக்கங்கள் ஒட்டு மொத்தத்தில் நான் கு வகைப்படுகின்றன. அவையாவன :

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

காலங்காலமாக நாட்டியக் கலையானது என்று பரதநாட்டியம் என்ற அந்தஸ்தினைப் பெற்றுக் கொண்டதோ அவ்வடிப்படையில் சில வரிக்கிரக ஒழுங்கமைப்பினையும் காலங்காலமாகப் பின்பற்ற வேண்டியது சாஸ்திரீக சம்பிரதாய மரபாயிற்று. இத்தகையதான் ஒர் வரிக்கிரக ஒழுங்கமைப்பானது தஞ்சைச் சகோதரர்களால் நிலைப்படுத்தப்பட்டு, வரையறுக்கப்பட்டு, வழிநடத்தப்பட விரும்பியதாக நாம் நாட்டிய வரலாறு மூலம் அறிகின்றோம். ஆயினும் தஞ்சை வாரிக்களில் ஒருவரான பொன்னையா பிள்ளையால் 1880-1945 மட்டுமே நாட்டிய உருப்படிகள் வரிக்கிரக ஒழுங்கமைப்புச் செய்யப்பட்டது எனவும் பரவலாக நம்பப்படுகிறது. அ.தாவது ஒர் ஆஸ்யக் கட்டிட நிர்மாண வடிவமைப்பினை ஒத்த வகையிலேயே பரதக் கலையின் ஆடல் அம்சங்கள் வரிக்கிரக நிரைப்படுத்தப்பட்டு, ஒழுங்கமைக்கப்பட்டதாகக் கருதப்படுகின்றது. இந்த வகையில் ஒரு

நாட்டியக் கச்சேரியானது பன்னெடுங்காலமாக அலாரிப்புடனேயே ஆரம்பிப்பது வழக்கம். சாதாரணமாக அங்கக்குத்தம், அடவு குத்தம், ஆடல் குத்தம் ஆகியவற்றை அடிப்படையில் வெளிப்படுத்தும் ஒரு நிருத்தகலை வடிவமாகவே அலாரிப்பு விளங்குகின்றது.

ஆயினும் இன்று கணேசர் அஞ்சலி, பஞ்சமூர்த்தி அஞ்சலி, குருபாதாஞ்சலி, புத்தாஞ்சலி, மல்லாரு, தோடயமங்களம், பலதரப்பட்ட கெளத்துவங்கள், மற்றும் பல்வேறு பக்தியியல்சார், குல தெய்வ வழிபாட்டு ஆடல் வடிவங்கள் ஆகியன, இன்று சம்பிரதாயப் பூர்வமான அலாரிப்புக்கு முன் இடம்பெறுவதை அன்மைக் காலத்தில் நாம் அவதானிக்க முடிகின்றது. எனவே ஒரு நாட்டிய நிகழ்வின் ஆரம்பத்திலேயே தாள், ஸய, பாவ, ரசம் ஆகிய அத்தனை ஆடல் அம்சங்களும் ஒருங்கிணைக்கப்பட்ட வகையில் நாட்டியக் கச்சேரி இடம்பெற இத்தகையதான் ஒரு நிலைப்பாடு வரய்ப்பளிக்கின்றது. அதாவது இன்றைய நடனக் கச்சேரிகளின், ஆரம்பத்திலேயே நிருத்தமும், நிருத்தியமும் ஒன்றிணைக்கப்பட்ட ஆடல் அம்சங்கள் இடம் பெறுகின்றன. முன்பு நிருத்தத்துடன் ஆரம்பமாகிய கச்சேரிகள் படிப்படியாக நிருத்தியக்குத்துடன் ஒன்றிணைக்கப்பட்டன.

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

இதுவே வரிக்கிரக ஒழுங்கமைப்பில் ஏற்படுத்தப்படும் உத்தியியல் மாற்றங்களாகும்.

அடுத்து இடம்பெறுவது பயன்பாட்டிற்கு அமைய கைக்கொள்ளப்படும் உத்தியியல் உபாயங்களாகும். தமிழகம் இஸ்லாமிய ஆதிக்கத்தின் கீழ் அடிப்பளிந்த காலத்தில் 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 அன்மைக் 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 அடித்தளமாகக் கொண்டு விளங்குவதனால் இவ்வுருப்படி 'சப்தம்' எனப் பெயர் பெற ஏதுவாயிற்று.

எனவே ஒரு நடன உருப்படி எதனை அடித்தளமாகக் கொண்டு நாட்டியத்தில் இன்று மிஸிர்கின்றதோ, அப்பயன்பாட்டினையே முக்கியமாகக் கொண்டு, அந்நிலைப்பாடுகளையே பெரிதும் பிரதிபலிக்கும் வகையில், அதன் உத்தியியல் உபாயங்களும் இயல்பாகவே இடம்பெற அவ்வுருப்படி வாய்ப்பளிக்கின்றது. இதுவே பயன்பாட்டிற்கு அமையக் கைக் கொள்ளப்படும் உத்தியியல் உபாயங்களாகும்.

அடுத்து இடம்பெறுவது தனித்துவம் பெற்று, சிறப்பிடம்பெற்று, ஆடல் ஆஞ்சை நிறைந்த, அனுபவம் மிக்க, தகுதி வாய்ந்த, தரம் மிக்க, ஆடல் கலைஞர்களினால் சாஸ்திரீக்க கருத்து அடிப்படையிலும், தனித்துவ நிலைப்பாட்டிற்கும், மனோதர்மத்திற்கும், அமைய கைக்கொள்ளப்படும் சில உத்தியியல் உபாயங்களாகும்.

இந்த வகையில் நாட்டிய நிகழ்வுகளில் மணிமுடியாகச் சிகரமாக விளங்குவது வர்ணமாகும். அபிநியிக்க உகந்த, கவிநயம் பொருந்திய, கற்பனை வளம் செறிந்த, நாட்டியத்திற்கே அமைந்த, வர்ணங்கள் பத வர்ணங்களாகும். இப்பதவர்ணங்களில் இடம்பெறும் பல்லவி, அனுபல்லவி ஆகியவற்றிற்கிடையே நறுக்கான, எடுப்பான, மிடுக்கான, நட்டுவாங்கச் சொற் பிரயோகங்கள் கையாளப்படுவது சம்பிரதாயப் ழர்வமான வழமையாகும். ஆயினும் அன்மைக்காலங்களில், மிகவும் ஒரு சில நடனமணிகள் கர்நாடக சங்கீதவியலில் ஒரு இசைக் கர்த்தாவால் ஒரு வர்ண அமைப்பு எவ்வடிப்படையில் இயற்றப்பட்டதோ, அவ்வடிப் படையிலேயே அதன் நடன வரம்பமைப்பும் இடம்பெற வேண்டுமெனக் கருத்திற்கொண்டு பல்லவி, அனுபல்லவி ஆகியவற்றிற்கு இடையே புகுத்திக் கையாளப்படும் நட்டுவாங்கச் சொற் பிரயோகங்களைத் தவிர்க்க

முனைகின்றனர். இத்தகையதான் உத்தியியல் பயன்பாடுகள், காலக் கிரமத்தில் கணிசமான அளவு சமூக அங்கீராத்தினைப் பெறுமேயானால் எதிர் காலத்தில் இத்தகையதான் வர்ணப் பயன்பாடுகளும் நாட்டிய உலகில் இடம்பெற வாய்ப்பளிக்கலாம். அவ்வாறே குறத்தி நடனம், கவிதை இலக்கியப் பாடல்களை நாட்டியத்தில் கையாளுமிடத்து, ஆங்காங்கே தனிப்பட்டவர்கள் தமது சொந்த நிலைப்பாட்டிற்கு அமைய இடையிடையே நட்டுவாங்கச் சொற்பிரயோகங்களைப் புகுத்திக் கைக்கொள்ளுகின்றனர்.

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

அடுத்து இடம்பெறுவது உத்தியியல் நிலைப்பாடுகளினால் நடன உருப்படிகள் உருமாற்றம் பெறுகின்றன. அ.தாவது பரதத்தில் சிறப்பற்று விளங்கும் மற்றைய உருப்படிகள் கீர்த்தனங்களும் பதங்களுமாகும். பொதுப்படையில் மதுரபக்தி மரபில் ஆன்மீகம் நிறைந்த, தெய்வீகம் தோய்ந்த, பாவடிவங்களுக்கு பக்திரசம் சொரிய ஆடப்படும் ஆடல் வடிவங்களாகும். நிருத்தியத்தின் தொழிற்பாடுகளாவன பாவம், அபிநயம், தாளம், லயம், ரசம் ஆகிய அத்தனை அம்சங்களையும் வெளிப்படுத்தும் ஆடல் வடிவங்களாகிவே பன்னெடுங்காலமாகப் பதங்களும், கீர்த்தனங்களும், கருதப்பட்டு வந்தன. ஆயினும் அன்மைக் காலங்களில் அவற்றின் சாகித்தியங்களுக்கு இடையே, அ.தாவது சாகித்திய வரி அடிகளுக்கு இடையே, சாகித்தியங்களுக்கு இயைவான ஸ்வரங்களை, இடையிடையே 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 நிருத்தியகலை வடிவமாக மட்டும் திகழ்ந்த இவ்வருப்படிகள், இன்று நிருத்தத்தையும், நிருத்தியத்தையும் ஒருங்கிணைக்கும் ஒரு பாலமாக, பதங்களும், கீர்த்தனங்களும் விளங்குகின்றன.

பக்கவாத்தியப் பாவனைகள் பதங்களிலும் கீர்த்னங்களிலும் அன்மைக் காலங்களில் சற்று வேறுபட்டதாக, சற்று மாறுபட்டதாக விளங்குகின்றது. பண்டைய ஆடல் கலை வடிவங்களில் கையாளப்பட்ட வாத்தியங்கள், அவற்றின் பாவனைப் பிரயோகங்கள், நிருத்தத்திற்கு வேறாகவும், நிருத்தியத்திற்கு வேறாகவும் அமைந்திருந்தன.

நிருத்தியத்திற்குப் பயன்படுத்தப்படும் வாத்தியங்கள் நிருத்தாங்கமென்றும், பாடல் வடிவங்களுக்குப் பயன்படுத்தப்படும் வாத்திய ஒலி நாதம் கீதாங்கமென்றும், வகுக்கப்பட்டு, பிரிக்கப்பட்டு கையாளப்பட்டன. ஆயினும் தற்காலத்தில் இவ்வரையறை அறவே அற்றுப் போய்விட்டது.

ஆயினும் தற்கால கீர்த்தனங்களிலும், பதங்களிலும், பக்கவாத்தியப் பிரயோகங்களின் மூலம், அ.தாவது வாத்திய உத்தியியல் பிரயோக நங்களின் மூலம், உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டினை, உணர்வியல் நிலைப் பாட்டினை, ஆங்காங்கே அழுத்தமாக ஆணித்தரமாக வலியுறுத்தி வெளிப்படுத்த இவ்வாத்திய ஒலி நாதங்கள், பாடல் அடிகளுக்கு இடையே, தனித்தனி ஒலி நாத வாத்திய வடிவங்களாகக் கையாளப்படுகின்றன.

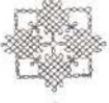
குறிப்பாக வீணையினது ஒலி நாதமானது, நிதானம், தியானம், நாணம் போன்ற உணர்வியல் நிலைப்பாடுகளைப் பிரதிபலிக்கவும், அவ்வாறே வயலினது ஒலி நாதமானது சோகம், சஞ்சலம், மயக்கம் போன்ற உணர்ச்சிக் குழுறல்களை வெளிப்படுத்தவும், அவ்வாறே மிருதங்கம், கடம் ஆகிய தாளால்ய வாத்தியங்களது ஒலி நாதங்களாவன, ஆடல் அடவுகளின் அழுத்தத்தையும், கம்பீரம் சொட்டும் சிலை நிலைத் தோற்றுங்களை வெளிப்படுத்தவும், அவை தவிர, கோபம், வீரம், அகங்காரம், அங்கலாய்ப்பு மற்றும் ஆவேசம் போன்ற உணர்வியல் உட்குழுறல்களை விறுவிறுப்புடன் வெளிப்படுத்த இவ் ஒலி நாதங்கள் உருதுணை அளிக்கின்றன. மேலும் வேய்ங்குழல் வாத்தியமாகிய புல்லாங்குழலானது, ஆங்காங்கே, ஹாஸ்யம், மங்களம், சிருங்காரம், கோமளம் போன்ற உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

எனவே இத்தகையதான் உத்தியியல் பயன்பாடுகள் அ.தாவது பதங்கள், கீர்த்தனங்கள் ஆகியவற்றின் சாகித்திய அடிகளுக்கு இடையே வாத்திய ஒலி நாதங்களை உணர்வியல் பூர்வமாக வெளிப்படுத்தப் பயன்படுத்தும் முறைமை, அன்மைக் காலங்களில் பெரிதும் கையாளப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. அவ்வாறே பதத்திற்கு ஈடாக, இணையாக ஆயினும் பதப் பாவனையிலும் பார்க்கச் சற்றுக் குறைவாக மானிடவியலை மையமாகக் கொண்டெழுந்த ஜாவளிகளிலும், பதங்கள், கீர்த்தனங்கள் ஆகியவற்றில் கையாளப்படும் உத்தியியல் உபாயங்களே பெரிதும் கைக் கொள்ளப்படுகின்றன. எனவே பலதரப்பட்ட உத்தியியல் உபாயங்களின் விளைவாக நாட்டிய உருப்படிகள் இன்று உருமாற்றம் பெறுகின்றன.





அத்தியாயம் ஆஜு



## வைணவமதப் பக்தி நெறியல் நாட்டியம்



**பக்தியியல்** என்னும் மனிதப் பண்பாட்டியலானது மனிதமனத்தில் இயல்பாக எழும் ஆன்மீக உணர்வில் திளைத்த, 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 பிணைப்பு அன்பு என்றும், தந்தைக்கும் குழந்தைக்கும் இடையே ஏற்படும் காந்தக் கருணைப் பிணைப்புப் பாசம் என்றும், சேகோதரர்களுக்கு இடையே ஏற்படும் அன்புப் பிணைப்பு பந்தமென்றும், மற்றும் பலதரப்பட்ட உறவில் விளைந்த இணைப்புக்கள், பிணைப்புக்கள், 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 இணைத்தவர்கள் பக்தர்களென்றும், பக்தி மூலம் முக்தி நிலை அடைந்தவர்கள் சித்தர்கள் என்றும் அழைக்கப்படுகின்றனர். மேலும் இப்பக்தியியல் மார்க்கமானது நுண்கலைகளின் ஆதார வடிவங்களான இசை, நாட்டியம், சிற்பம், ஓவியம் ஆகிய நூண்கலைகளில் வளர்ந்தும் மிளிர்ந்தும் வாழ்ந்தும் வருகின்றது. மேலும் இப் பக்தியியல் மார்க்கமானது நாளாந்தம், நடை முறையில், எந்த ஒரு இலக்கியப் பரிமாணம் போன்று கவிதை யிலும், குறுங்கதையிலும், நாடகவியல் விழுமியங்களிலும், நவீன கலைத் தொடர்பு ஊடகங்களான சினிமா, மற்றும் தொலைத் தொடர்பு ஊடகங்களான தொலை நோக்கி, வானொலி போன்ற மனிதத் தொலைத் தொடர்புச் சாதனங்களுடாக வளம் பெற்று வாழ்வதை இன்றும் நாம் காணக்கூடியதாக உள்ளது.

வைதீக மதங்களான இந்து மதமும், வைணவ மதமும், தேவகானமான தேவாரங்களிலும், பைந்தமிழ் பாசுரங்களான பாவடிவங்களிலும், தழைத்தோங்கி வளம் பெற்றுப் பல நூற்றாண்டுகாலமாகத் தமிழிசை வடிவங்களில் பண் கலந்த பண்பாட்டுக்கருவுலங்களாக, அழியாப் போக்கிஷங்களாகத் திகழ்கின்றன. காலக்கிரமத்தில் கர்நாடக இசை மரபு உருவெடுத்த காலகட்டத்திலும்கூட, இறைவியல் உணர்வில் திளைத்த, பக்தி நெறியினை உயிர் நாதமாகக் கொண்ட, சாஸ்திரிக சங்கீத உருப்படிகளே ஒட்டுமொத்தத்தில் கர்நாடக சங்கீதமாகக் கணிப்பிடப்பட்டது. மேலும் 20ம் நூற்றாண்டில் மேற்கத்திய பக்கவாத்தியப் பாவனையுடன் வெறும் மெட்டினை மட்டும் அடிப்படையாகக் கொண்ட, பக்தியியல்சார் பாடல்கள் மெல்லிசை மெட்டில் மலர்ந்து மினிர்ந்த, பக்திப்பாடல்கள் என்ற வரையறைக்குள் உட்படுத்தப்பட்ட இன்னிசை வடிவங்களாயின.

வைதீக மதங்களாக மினிரும் சைவமும் வைணவமும் ஆடல் பாடலாகிய நுண்கலைகள் இரண்டையும் அடித்தளமாகக் கொண்டு வளர்ந்தும் மினிர்ந்தும் வந்துள்ளன. இதனால் இன்றைய எமது நாட்டியக் கலையானது பண்டைய பண்பாட்டுக் கருவுலங்களுடன் தொடர்புபட்டும் வைதீக மார்க்கங்களுடன் இணைந்தும், பிணைந்தும் விளங்கும் தெய்வீகவியல் சார் நுண்கலையாகத் திகழ்கின்றன.

இன்று பெரும்பாலான பாடல்கள் சாஸ்திரீக நாட்டியக் கச்சேரிகள் ஆயினுஞ் சரி, நாட்டிய நாடகங்களாயினுஞ்சரி, ஆடல் அரசனின் ஆடல் அம்சக் குறிப்புகளைப் பற்றியதானதாகவோ அன்றிக் கருத்தாழம் மிக்க தத்துவக் கருத்தினைக் கொண்டவையாகவோ, அன்றிக் குறிஞ்சிக் குமரன் பற்றியதானதாகவோ அன்றி வெவ்வேறு தெய்வங்களுடன் தொடர்புபட்ட புராண இதிகாசக் கதைகளைக் கொண்டவையாகவோ விளங்கும். அவ்வாறே வைணவ மதத்தினைச் சார்ந்தும், தழுவியும், அமைந்த பாடல் வடிவங்களுக்கு ஆடல் அமைப்புச் செய்து, அடவுடன் கலந்து, அபிநுயித்து ஆடுமிடத்து அவை வைணவ மதக்கூறில் நாட்டியமெனக் குறிப்பிட இயல்பாகவே இடமளிக்கின்றது. போதுப்படையில் திருமால் அவதாரங்கள் அத்தனையையும், அவற்றின் அருமை பெருமை பற்றியதான பாவடிவங்களுக்கு நாட்டிய நெறியாக்கஞ் செய்து, பயன்படுத்தப்படும் போதும், அவற்றுள் குறிப்பாகவும், சிறப்பாகவும், கிருஷ்ண அவதாரம், ராம அவதாரம் ஆகிய அவதாரக் கூறுகளைச் சார்ந்த, கற்பனை வளம் செறிந்த, கருத்தாழமிக்க, வர்ணனை நிறைந்த, பாடல் வடிவங்களே, ஆடல் அமைப்பிற்கு அமைப்பதற்குப் பெரிதும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

இவற்றினை ஒரு சாஸ்திரீக் நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளில் பொதுவாகச் சப்தங்களிலும், பதங்களிலும், கீர்த்தனங்களிலும் பதவர்ணங்களிலும், தில்லானாக்களிலும் நாட்டிய நாடகங்களிலும் பெரிதும் காண்கின்றோம். ஆயினும் இதுவரையில் வைணவ மதக்கூறில் நாட்டியம் பற்றியதான் ஒரு சாதாரண ஆய்வுகூட இடம்பெறாதது வருத்தத்திற்குரிய விடயமாகும்.

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

முதல் ஆழ்வார்களின் பாசுரங்கள் யாவும் திருமாலினைப் பற்றியதான் வர்ணனையும், திருமாலின் திருவுருவங்களை செறிந்ததாகக் காணப்படுவதினால், அவை வெறுமனே நாட்டிய நிகழ்ச்சிக்குப் பயன் படுத்தல் என்பது, பொதுப்படையில் பொருத்தமற்றதாகக் கணிப்பிடப்பட்ட இத்துங் கூட, நாட்டிய நாடகங்களுக்கு அவை ஓரளவு பயன்படுத்த உகந்தவையாகக் கணிப்பிட முடிகின்றது. அ.தாவது திருமாலின் அவதாரம் பற்றியதான் ஒரு நாட்டிய நாடகத்திற்கு இத்தகையதான் பாசுரங்களைக் கையாஞ்சுதல் பொருத்தமானதாகும்.

முதல் ஆழ்வார்கள் தவிர்ந்த, ஏனைய ஒன்பது ஆழ்வார்கள் காலமும் பல்லவர் காலமாகும். இதுவரை காலமும் ஒரு குடை நிழலின்கீழ் வளர்ந்துவந்த சைவமும், வைணவமும், பல்லவர் காலத்தில் பகைமை உணர்வினைத் தமிழ்டையே வளர்க்க முற்பட்டன. அ.தாவது வைதீக சமயங்களுக்கிடையே பிரிவினையும், வெறுப்புணர்வும், தலைதூக்கியதனால் தமது தனித்துவ நிலைப்பாட்டினைப் பேணவும், வளர்க்கவும் இவை முற்பட்டன. இந்நிலைப்பாட்டினை பெரிதும் அப்பரின் தேவாரங்களிலும், பக்திசாரர் எனப் போற்றப்பட்ட திருமாலிசை ஆழ்வாரின் பாசுரங்களிலும் நாம் காண முடிகின்றது. இவரது பாசுரங்கள் நான்முகன் திருவந்தாதி, திருச்சந்த விருத்தம் ஆகிய பாசுரத் தொகுப்புக்குள்

அடக்கப்பட்டுள்ளன. இவரது பாடல் வடிவங்களுக்கு நாட்டிய அமைப்புச் செய்து அபிநியித்து பாவச் செறிவுடன் ஆடக்கூடியவையாக அவ்வளவாகக் கருத முடியாது. அவ்வாறே ஆழ்வார்கள் வரிசையில் இடம்பெறும் தொண்டர் அடிப்போடி ஆழ்வார். திருப்பண் ஆழ்வார், மதுரகவி ஆழ்வார் மற்றும் திருமங்ஞை ஆழ்வார் ஆகியோரது பாகரங்கள் வெறும் வழிபாட்டுத் துதிப்பாடல்களாகக் கருதப்பட்டுக் கையாளப்படலாமேயன்றி அபிநியித்து, ஆடல் அடவமைத்துக் கையாளப்படப் பெரிதும் உகந்தவையாகக் கருத முடியாது.

ஆயினும் சில ஆழ்வார்களின் பாகரங்கள் ஆடல் அமைத்து, அபிநியிக்க உகந்தவையாயினும், இதுவரையிலும் அவை நாட்டிய உலகில் பயன்படுத்தப்படாமை வருத்தத்திற்குரிய விடயமாகும். குறிப்பாகப் பெரியாழ்வார் பாகரங்களில் கிருஷ்ணனைக் குழந்தையாகவும், தன்னைத் தாயாகவும், உருவகித்துப் பாடிய பாகரங்கள் நாட்டிய அபிநியத்திற்கு உகந்தவையாகும். பெரியாழ்வாரால் இயற்றப்பட்ட இப்பாகரங்கள் பிற்காலத்தில் தமிழில் எழுந்த பிள்ளைத் தமிழ் இலக்கியங்களுக்கு வழி வகுத்தன எனலாம். அவ்வாறே குலசேகர ஆழ்வாரால் இயற்றப்பட்ட பாகர வடிவங்களாக தசரதன் புலம்பல், தேவகி புலம்பல் ஆகியன, ஒரு தந்தையினதும் தாயினதும் உணர்ச்சி உள் குழறல்களின் வெளிப்பாடுகளாகப் பெரிதும் விளங்குகின்றன. நாட்டிய நிகழ்ச்சியில் நவரச பாவனைப் பயன்பாட்டில் சோக உணர்ச்சியினைத் தெளிவுபட வெளிப்படுத்த இப்பாகரங்கள் உகந்தவையாகும்.

நாட்டியத்தில் இன்று பெரும்பாலும் கையாளப்படும் பாகரங்களாவன ஆழ்வார்கள் வரிசையில் பெண்ணாழ்வார் எனப் போற்றப்படும் தனிச்சிறப்புப் பெற்ற ஆழ்வாரான ஆண்டாளது பாகரங்களாகும். கண்ணனைத் தன் கற்பனைக் காதலனாகக் கொண்டு, காதல் வயப்பட்டு, கண்ணனை நினைந்துருகிப் பாடிய பாகரங்கள் நவரசம் ததும்பும் பாவடிவங்களாயினும், அடித்தளத்தில் சிருங்காரரச இழையோட்டமே அடிநாதமாகத் திகழ்கின்றது. நம்மாழ்வார் பாகரங்களில் சிருங்கார ரசம் செறிந்து காணப்பட்ட இடத்தும், குறிப்பாகவும், சிறப்பாகவும் இசை நாட்டியத்திற்கு மிகவும் உகந்தவையாகக் கருதப்படுமிடத்துங்கூட, இதுவரை காலமும் அவை நாட்டியத்தில் கையாளப்பட்டதாக நாம் அறிந்திலோம். தேவாரத்தில் பயன்படுத்தப்படாத சில தனித்துவப் பண் அமைப்புக்கள் இப்பாகரங்களில் காணப்படுவது நம்மாழ்வார் பாகரங்களில் காணப்படும் தனிச்சிறப்பு இயல்பாகும். இன்றைய பதங்களில் காணப்படும் “பகிர்

சிருங்கார அந்தர்பக்தி” என அழைக்கப்படும் பக்தியியல் சார் சிருங்கார ரசத்தினை நம்மாழ்வார் பாகுரங்களிலும், பெண்ணாழ்வாரான ஆண்டாள் பாகுரங்களிலும் மிகையாக நாம் காண்கின்றோம்.

வைணவமதப் பக்திநெறியில் நாட்டியம் என்னும் கண்ணோட்ட வரிசையில் அடுத்துச் சிறப்பிடம் பெறுவது பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் அருணாசலக் கவிராயரால் இயற்றப்பட்ட ராம நாடகக் கீர்த்தனங்களாகும். இவை இன்றும் தனி நாட்டிய நிகழ்வுகளிலும் சரி, நாட்டிய நாடக நிகழ்வுகளிலும் சரி பெரிதும் கையாளப்பட்டு வருகின்றன. கர்நாடக சங்கீதத்துறையில் கிருஷ்ண பரமாத்மா மீது பலதரப்பட்ட பாடல்கள் இயற்றப்பட்ட போதும், பெரும்பாலானவை வெறுமனே ராகச் செறிவு கொண்ட கர்நாடக இசையியல் உருப்படிகளாகக் கருதப்படலாமேயன்றி, பாவச் செறிவுடன் நாட்டியத்திற்கு உகந்தவை எனக்கொள்ள முடியாது. எனினும் கர்நாடக இசைத்துறையில் தனித்துவம் பெற்றுச் சிறப்பிடம் பெறுபவர் என்ற வரிசையில் வைணவ மதப் பாடல்களில் முதலிடம் பெறுபவர் ஊத்துக்காடு வெங்கட சுப்பையர் ஆவர். அவரால் கிருஷ்ண பரமாத்மா மீது பாடப்பட்ட சகல பாடல்களுமே நாட்டியத்திற்கு பெரிதும் உகந்தவை எனக் கணிப்பிடப்படுகின்றன. இவரது பாடல்கள் அன்மையில் ‘ஸ்ரீ கிருஷ்ண கானம்’ என்னும் தொகுப்பு நூலாக வெளியிடப்பட்டமை குறிப்பிடத்தக்கதாகும். இவை தவிர, கர்நாடக இசையியலில் எழுந்த பலதரப்பட்ட பதங்கள், பத வர்ணங்கள், சப்தங்கள், தில்லானாக்கள் என்பன பலதரப்பட்ட இசைக் கர்த்தாக்களால், வைணவ மதத்தை அடித் தளமாகக் 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, ஓலிவளம், 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 அடிநாதமாகக் கொண்ட, அடித்தளமாகக் கொண்ட, பலதரப்பட்ட வைணவ மதத் திரையுலகப் பாடல்கள்,

இசையுலகில் இடம்பெற்ற போதும், அவை ரசங்கள்வுடன், பாவச் செறிவுடன், ஆடல் அமைப்புச் செய்து, அடவுடன் கலந்து ஆடவல்லன. ஆயினும், அவை வெறும் திரையுலகப் பாடல்களாகக் கணிப்பிடப் படுகின்றனவேயன்றி பக்தி மரபில் எழுந்த, கர்நாடக இசையியல் அம்சங்களாகக் கணிப்பிடப்பட்டுக் கையாள்வதற்கு இன்றும் நாட்டிய உலகம் தயங்கி வருகின்றது. இவை எவ்வடிப்படையில் புனையப்பட்டவை ஆயினும், பக்தி மரபில் எழுந்த, கர்நாடக இசையியல் உருப்படிகளாகவே கணிப்பிடப்படுதல் இன்றியமையாததாகும்.

இந்த வகையில் வைணவமதப் பக்தியியலானது பலதரப்பட்ட இலக்கிய விழுமியங்களிலும், நுண்கலையின் பலதரப்பட்ட விழுமியங்களான சிற்பம், ஓவியம், நடனம், இசையியல் விழுமியங்களிலும், மற்றும் கோயில் கலையம்சமாகப் பல நூற்றாண்டு காலமாக வளர்ந்தும், வளர்க்கப்பட்டும், வந்துள்ளன. வைணவ ஆலயங்களில் ஆடற் கலையினை வளர்க்கும் மகளிர் “ஸ்ரீ வைஷ்ணவ மாணிக்கம்” என்றும், அவ்வாறே ஆடற் கலையினை ஆலயங்களில் வளர்க்கும் ஆடவர் “அரையர்” என்றும், முற்காலத்தில் அழைக்கப்பட்டனர்.





Digitized by Noolaham Foundation.  
[noolaham.org](http://noolaham.org) | [aavanaham.org](http://aavanaham.org)



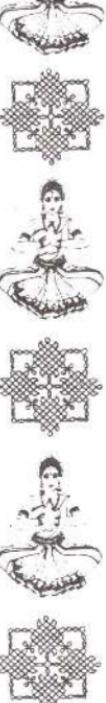


அத்தியாய் ஏழு

## பண்டைய பண்ணிசையும் நாட்டியமும்



தமிழின் முக்கறுகளாகிய இயல், இசை, நாடகமாகிய மன்றும் தொன்றுதொட்டு இன்றுவரை, தமிழரது அன்றாட வாழ்க்கை முறையுடன் இம் முக்கறுகள் அனைத்தும், ஒன்றித்தும், ஒட்டியும், இணைந்தும், பிணைந்தும் வளர்ந்துள்ளன. இந்த வுகையில் பண்டைய காலத்தில் தமிழில் இடம்பெற்ற இசையியல் உருப்படிகளின் உயிரோட்ட நாதம் பண் எனப் பகிரப்பட்டது. அவ்வாறே இன்று கர்நாடக இசை உருவில் எழுந்த இசையியல் மதுர கானங்கள் ராகங்கள் என அழைக்கப்படுகின்றன.



பண்டைய இசை உலகின் பாவலர்கள் பாணர்களென்றும், பண்ணிசைக்கும் மகளிர்கள் பாணத்தியர், அல்லது பாடினியர் என்றும், பாடல்களுக்கு ஆடல் ஆடும் கூட்டத்தர் கூத்தரென்றும், பெண்பாலானோர் கூத்தியர், அல்லது விறளியர் என்றும், பொதுப்படையில் கலை உணர்வுடன் போற்றிப் புகழப்பட்டு அழைக்கப்பட்டனர். அவ்வாறே தமிழ் மக்களின் சீரிய நாளாந்த வாழ்க்கை முறையும், நிலப்பரப்புக்களின் இயற்கை வனப்பு வளங்களுடன் ஒன்றி, கலை உணர்வுகளுடன் ஒட்டிப் பின்னிப் பிணைந்து காணப்படுவதனால், நிலங்களின் தனித்துவம் நிலைப்பாடுகளுக்கு அமைய, இசையியல் உணர்வுகளும், இயல்புகளும், மாறுபட்டும், வேறுபட்டும், தனித்துவமாய் மிளிர்ந்தன. இதனால் ஜவகை நிலங்களும், ஜவகைப் பண்களுடன், தனித்துவம் பெற்று விளங்கின. அவ்வாறே அவ்வெப் நிலங்களுக்கு அமைய தோற் கருவிகள், துளைக் கருவிகள், நரம்பிசைக் கருவிகள் என்பனவும் தனித்துவம் பெற்று விளங்கின.



இந்த வகையில் இயலும் இசையும், காலத்திற்கு அமைய மாற்றம் அடைந்தன. சங்ககால இசை மரபுகளை அறிய எமக்கு இன்று ஆதாரமாக உள்ளவை கலித்தொகையும்.

பரிபாடலுமாகும். பரிபாடலில் பலதரப்பட்ட பண்கள் குறிப்பிடப்பட்ட இடத்தும், அவை சரியான இசையியல் பண் மரபினைப் பின்பற்றிப் பாதுகாக்கப்படாமையினால், அவற்றின், இசையியல் பாங்கினை இன்று நாம் அறிந்திலோம். ஆயினும் பாட்டுடைப் பொருளானது சங்ககால இலக்கியப் பண்பிற்கு அமைய, அகப்பொருளாகிய காதல் உணர்வினை அடித்தளமாகக் கொண்டு அமைந்ததாகும். இப்பரிபாடலே அக்கால ஆட்றகலை அம்சத்திற்கு, ஆடல் அபிந்யத்திற்குப் பெரிதும் பயன்பட்டது என்பதனை பண்டைய பாடல் அடியான ‘பரிவுண்ட பாடலோடு ஆடலும் தோன்ற’ என்ற அடியொன்று சாட்சி மொழிகின்றது.

சங்க காலத்திற்குப் பின், சங்கமருவிய காலத்தில் எழுந்த சிலப்பதிகாரமானது, நாட்டிய மாதாகிய மாதவி பதினொரு வகையான அரிய ஆடல் வடிவங்களைத் தனது அரங்கேற்று வைபவத்தில் திறம்பட ஆடினாள் என்றும், அவை தெய்வங்களின் மீது பாடப்பட்டு ஆடப்பட்டவை ஆகையினால், அவை “தெய்வ விருத்தி” என்னும் பகுதிக்குள் அடக்கி, அக்காப்பிய இலக்கியத்தில் விவரித்து வர்ணிக்கப்படுவதைக் காணலாம். ஆயினும் பண் என்னும் இசையியல் நாதமே அதன் உயிர்த் துடிப்பாக விளங்கியது, என்பதற்கு அரங்கேற்றிருக் காதையின் இறுதி வெண்பாவில் “பண்ணின்ற கூத்துப் பதினொன்று” என்னும் பா அடி ஆணித்தரமாக எடுத்தியம்புகின்றது.

சிலப்பதிகாரக் காலப் பகுதிக்குப் பிற்பட்ட காலப் பகுதி தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றில் களப்பிரர் காலமாகும். இசைவளம் குன்றி, இலக்கியவளம் அற்று, வேற்று வேந்தரின் அன்னிய ஆதிக்கத்தில் தமிழகம் அடிப்பளிந்து அடிமைப்பட்ட காலம் அது. ஆயினும் இக்கால கட்டத்தில் தான் காரைக்கால் அம்மையார் தோன்றிக் கவிந்யத்துடன், இசைவனப்புடன், இறைஉணர்வுடன், திருவாலங்காட்டு முத்த திருப்பதிகம் ஆகியவற்றைப் பாடி அருளினார். இக்காலப் பகுதிக்குப் பிற்பட்ட காலம் சமய இலக்கிய இசையியல் வரலாற்றில் மறுமலர்ச்சி பெற்று, எழுர்ச்சியற்று, மினிர்ச்சி பெற்று விளங்கிய பக்தி இலக்கிய காலப் பகுதியாகும். 7ம் நூற்றாண்டு தொடக்கம், 14ம் நூற்றாண்டு வரையிலான காலப்பகுதியில் தான் தெய்வீகத் தமிழிசை தமிழகத்தில் தழைத்தோங்கி வளம் பெற்று வாழ்ந்து வந்த காலப் பகுதியாகும். சைவ சமயத்தில் நாயன்மார்களும், வைணவ சமயத்தில் ஆழ்வார்களும், மற்றும் பக்தியியல் சார் பாவலர்களும், பண் மரபில் பைந்தமிழை வளர்த்தனர். பத்தாம்

நூற்றாண்டுவிருந்து தமிழகம் சோழ சாம்ராஜ்யத்தின் கீழ் நிலை கொண்டது. சிவநெறிச் செல்வர்களாகிய சோழ மன்னர்கள், பக்தி மார்க்கத்தினைப் பார்புகழப் பரப்பி வளர்த்தனர்.

எனவே சங்க காலத்தில் காதல் உணர்வினை மட்டும் வெளிப்படுத்திய இசையானது, காலக் கிரமத்தில் கடவுள் உணர்வினை வெளிப்படுத்தும் தெய்வீக இசையாக, இறையியல் இசை வடிவமாக மலர்ந்தது. இத் தெய்வீக இறையியல் இசை வடிவங்கள், சைவ வைணவ மதங்களின் பலதரப்பட்ட தத்துவங்களை விளக்கியும், விபிளித்தும், இறைவனின் ஆன்மீக, ஆங்கீக, ஆகாரிய, நிலைப்பாடுகளை விரிந்துரைத்தும், புராண இதிகாசக் கதைகளில் இடம் பெறும் திருவிளையாடற் குறிப்புக்களை, இறையியல் அற்புதங்களைத் துல்லியமாக எடுத்தியம்பியும், கோயில்களின் இயற்கைச் சூழல், சுற்றாடல் களைக் கற்பனை வளத்துடன், கவிநயத்துடன், எடுத்துரைப்பனவாயும் அமைந்திருந்தன.

சைவ சமயத்தில் இன்றும் சிறப்புற்று, பொலிவற்று விளங்கும் தேவாரங்கள், அக்கால இசை நாட்டிய உலகில் பெரிதும் கையாளப்பட்டு வந்த இசையியல் ஊருப்படிகளாகும். வாரம் என்றால் சாதாரண வார்த்தைகளில் பாடல் எனப் பொருள்படும். தேவாரம் என்றால் தெய்வீக அடிப்படையில் எழுந்த உயரிய, சீரிய, பாடல் வடிவங்களாகும். தேவாரம் இயற்றிய திருஞானசம்பந்தர், திருநாவுக்கரசர், சுந்தரமூர்த்தி நாயனார் ஆகிய மூவரும் ‘தேவார முதலிகள்’ அல்லது தேவார மூம்மூர்த்திகள் எனப் போற்றப்பட்டனர். தேவாரங்களில் பாட்டுடைத் தலைவனாகக் கொண்டு பாடப்பட்ட மூலஸ்தான மூர்த்தி ‘தேவாரத் தேவர்’ எனவும், திருத்தலங்களில் தேவாரம் பாடிப் பணிபுரியும், இடம் ‘தேவாரச் சுற்றுக் கல்லூரி’ யென்றும், தேவாரம் பாடிப்பணி புரிவோர் ‘தேவாரநாயகம்’ என்றும் ஆடிப் பணிபுரிவோர் ‘தேவடியார்கள்’ என்றும், போற்றப்பட்டனர். எனவே தேவாரங்களுக்குப் பாடி ஆடிப் பணி செய்யும் மரபு பண்டைய காலத்தில், வெகு சிறப்பாக இடம் பெற்றிருந்தது என்பதனை நாம் இன்றும் உணர்க்கூடியதாக உள்ளது.

நாட்டியக் கலையில் தலை சிறு... பாத்தகி “தலைக்கோலி” என்னும் பட்டம் குட்டிக் கெளரவிக்கப்பட்டது எனவும் பொதுப்படையில் நாம் அறிகின்றோம். ஆயினும் கல்வெட்டொன்றின் சாட்சிப்பகிரவின்படி கூங்கலை பரதக்கலை

“சிவஞானசம்பந்தத் தலைக்கோலி” என்னும் சிறப்புப் பட்டம் வழங்கப்பட்டதனால், திருஞானசம்பந்தப் பெருமானது தேவாரத் திருப்பதிகங்களுக்கு திறம்பட ஆடியதனால் இத்தனிச் சிறப்புப்பட்டம் வழங்கப்பட்டிருக்கலாம் என நாம் ஊகிக்க முடிகின்றது. பண்முறையில் அமைந்த காணங்களே தேவார இசையாக மினிர்ந்ததினால் நாட்டியத்தின் மூல இசையையும் இப்பண்ணிசையே ஆகும் என என்ன வாய்ப்பளிக்கின்றது. அடிப்படையில் ஆரம்பத்தில் ஏழிசையே பண்ணிசையின் ஆதார இசையாக விளங்கியது. அவ்வடிப்படை ஏழிசைப் பண்களில் இருந்து கிளைத்துத் தளைத்தனவே இன்று நாம் அறியும் நூற்றி மூன்று பண்களாகும். இதனைச் சேக்கிழார் கவாமிகள் ஓரிடத்தில் திருஞானசம்பந்தரைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகையில் ‘ஏழிசையும் தளைத்தோங்க இன்னிசைவண் தமிழ்ப் பதிகம் எய்தப் பாடினார்’ எனவும், சோழப் பேரரசி ஒருத்தி இசையியல் சிறந்து விளங்கிய காரணத்தினால், ‘ஏழிசை வல்லபி’ எனப் போற்றிப் புகழப்பட்டாள் என இசையியல் வரலாறு சாட்சி மொழிகின்றது. இன்றுங்கூட கார்நாடக இசை உலகியல் ஏழு ஸ்வரங்களை ஆதாரமாகக் கொண்டே பற்பல ராகங்கள் எழுந்துள்ளன. பண்ணைக் காலத்தில் தேவாரப் பண்களுக்குப் பக்கபலமாக அமைந்த பக்க வாத்தியங்கள் உடுக்கை, கொட்டிமேளம், மற்றும் குழித்தாளம் என்பனவாகும். ஆயினும் இன்று தேவாரங்களுக்குப் பக்கவாத்தியங்களாக மினிர்வன மிருதங்கம், ஆர்மோனியம், வயலின், புல்லாங்குழல், குழித்தாளமோ அன்றிச் சாதாரண தாளங்களோ ஆகும்.

தேவாரங்களைப் பாடிப் பணிசெய்யும் பக்தர்கள், தேவார ஒதுவார மூர்த்திகளென்றும், அவர்கள் இன்றும் பண்ணையை பண்ணிசை மரபிலேயே பாடிப் பக்தி நெறியினைப் பரப்பி வளர்க்கின்றனர். இப் பண்ணிசை வழிவங்களாவன தலைமுறை, தலைமுறையாக, வாய்மொழி மூலமாகவும், செவி வழிவாயிலாகவும் பாதுகாக்கப்பட்டு வந்தன. இவை இன்றுங்கூட அதே பண் மரபில் பாடி, நாட்டிய நிகழ்வுகளில் கையாளப்படுவதை இன்றும் நாம் காணகின்றோம். சில தேவாரப் பண்கள் தாள லயமின்றிச் சுத்தாங்கமாகப் பாடப்படுவையாகும். இவற்றை நாட்டியத்தில் நாம் கையாளும்போது பாவச் செறிவுடன் கூடிய, வெறும் விருத்தமாகவே கையாளுகின்றோம். அ.தாவது நாட்டியத்தில் நிருத்தியத்தை வெளிப்படுத்தவே இத்தகைய தேவாரப் பண்ணிசைப் பாக்களை நாம் பெரிதும் பயன்படுத்துகின்றோம்.

அவ்வாறே நாட்டியத்தில் நாம் தான் வயத்துடன் கூடிய தேவாரப் பண்ணிசைப் பாடல்களைக் கையாளுமிடத்து அவை பண்ணாங்கப் பாடல்களைப் போற்றி அழைக்கப்படுகின்றன. இங்கு நிருத்தமும் நிருத்தியமும் ஒன்று கூடிப் பின்னிப் பின்னைத்துக் கையாளுகின்றோம். இத்தகையதான் தேவாரப் பாடல்கள் பண்டைய காலத்திலும் ஆடலுக்கு பயன்பட்டிருந்தன என்பதனை திருஞான சம்பந்தரது ‘மாதர் ஜதிபந்தமாட’ என்னும் அடிகள் எடுத்தியம்புகின்றன. வைணவ மதத்தில் பண்ணிரெண்ட ஆழ்வார்கள் பாடி அருளிய, பாகரங்கள் மொத்தம் 108 திருக்கோயில்களில் பாடி, அருளியதாக நாம் அறிகின்றோம். இவை மொத்தம் ‘நாலாயிரம் திவ்விய பிரபந்தம்’ என்னும் தொகுப்பாக நாதமுனிவரால் தொகுக்கப்பட்டு உலகிற்கு அளிக்கப்பட்டுள்ளது. இவை அக்கால பண்மரபில் எழுந்த பாகரங்களேயாயினும், இன்று நாம் நம்மாழ்வார் பாகரங்களுக்கு மட்டுமே பண் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளதைக் காணலாம். இப்பாகரங்களில் பதின்மூன்று தேவாரப் பண்களும், தேவாரங்களில் கையாளப்படாத ஆறு தனித்துவப் பண்களும், இப்பாகரங்களில் இடம் பெற்றுள்ளன. ஸ்ரீரங்கத்தில் முற்காலத்தில் பாகரங்கள் பண் மரபில் பாடி அபிநயத்ததிற்கான ஆதாரமும், இவை தவிர வேறு சில வைணவ ஆலயங்களான திருவரங்கம், ஸ்ரீவில்லிபுத்தூர் ஆகிய அருள் நிறைந்த திருத்தலங்களில் அரையர்கள் பாகரங்களுக்குப் பாடியும் ஆடியும் பணி செய்து வந்துள்ளனர். ஆயினும் பாகரங்களைப் பாடுவெர்கள் பண் கலந்த பாகரங்களாக அவற்றைக் கையாளாது, விண்ணப்ப அடிப்படையில் அவற்றைக் கையாண்டதன் விளைவாக இன்று ‘பிரபந்தம் சேவித்தல்’ எனக் குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுகின்றது. பிரபந்தங்களை ஆலயங்களில் பாடி ஆடிப் பணிசெய்வோர் அக்காலத்தில் ‘அரையர்’ என்றும், அவர்களது சேவை, ‘அரையர் சேவை’ என்றும், சிறப்பித்துப் போற்றி அழைக்கப்பட்டது. ஆயினும் இன்று இப்பாகரங்களாவன் ஒவ்வொருவரது தனித்துவத் திறமைக்கும் அவர்களது இசையியல் ஆளுமைக்கும் அனுபவத்திற்கும் அமைய, தற்கால ராக அடிப்படையிலேயே அவற்றைக் கையாளுகின்றனர். இத்தகையதான் ராக இசை உருப்பெற்ற பாகரங்களை நாம் இன்று பரதத்தில் பாவச் செறிவுடன் ஆடிக் கையாளுகின்றோம்.

பண்கள் பண் அமைப்பிலேயே இன்று பயன்படுத்தப்பட்ட போதிலும், அவை பெரிதும் தற்கால ராக அமைப்புகளுடன் தொடர்புபடுத்தியே கையாளப்படுகின்றன. அதாவது ஒரு பண்ணின் சாயல் அப்பண்ணை ஒத்த பல ராகங்களுடன் தொடர்புபடுத்திப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

இந்தவகையில் ஒரு ராகத்திற்குப் பல பண்களுக்கு ஒரு ராகமுமாகத் தொடர்புபடுத்தி அபிப்பிராயப்படுத்தப்படுகின்றது. ஆயினுங்கூட 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 வணக்கப்படலாகும். அம்மரபினைப் பின்பற்றியே, இன்றுங்கூட நாட்டிய நிகழ்ச்சிக்கு முன் இடம் பெறும் ‘கணபதி துதி’, ‘தோடாய மங்களம்’ ஆகியன பாடும் மரபு பண்டைய பண்ணிசை மரபில் எழுந்த, வழி முறைமரபுத் தொடர் எனலாம்.





அத்தியாய் எழு



## பண்டைய நாட்டிய நூல்களும் கீன்றைய நாட்டிய நூல்களும்



பண்டைய காலத்தில் நாட்டியக் கலையும் நாடகக் கலையும் ஒருங்கே வளர்க்கப்பட்டு வந்தன. இதனால் இக்கலைத்துறைகள் சார்பாக எழுந்து வளர்ந்த நூல்கள், ஏடுகள், எடுகோள்கள் என்பன பெரிதும் இரு கலைத்துறைகளுக்கும் பொதுவானதாகவே கருதப்பட்டுவந்தன. ஆயினும் நாட்டியம் நாடகம் ஆகிய இரு கலைத்துறைகளும், தனித்துவக் கலையம்சங்களுடன், தனித்துவக் கலை இலக்கணங்களுடன், ஒரளவு காணப்பட்ட போதிலுங்கூட பதினேழாம் நூற்றாண்டிலேயே அவையிரண்டும் வகுத்தும், பிரித்தும், பிரிந்தும், தனித்துவமாய், வளரத் தொடங்கின எனலாம்.



பெரும்பாலான பண்டைய நூல்கள் குறிப்பாகச் சமய, இலக்கிய, இலக்கண, கலை சார்பான நூல்கள் பல்வேறு இயற்கை அழிவுகளாலும், செயற்கை அழிவுகளாலும் அழிந்தொழிந்து விட்டன. இந்நூல்கள் என்பன சரியான முறையில் பாதுகாக்கப்படாமையினாலும், ஆதரிப்போர் இன்றியும், அன்னிய ஆட்சியின்போது, சமயப்போட்டி, பொறுமை, பூசல் களாலும், முட நம் பிக்கையினாலும், அதாவது குறிப்பிடப்பட்ட சில தினங்களில் ஏடுகளைக் கடவிலும், ஆற்றிலும் ஏறிந்தும், தகுதியற்றோர் கையில் சிக்குண்ட ஏடுகள் அக் கினிச் சுவாலைக்கு இரையாகியும், இயற்கை ஜுந்துக்களினாலும், கடல் கோள்களினாலும், இவை அழிந்தும் மறைந்தும் விட்டன. ஆயினும் பிற்காலத்தில் எழுந்த ஒட்டு மொத்த விழிப்புணர்ச்சியால், பல்வேறு அறிஞர்கள், கலைப் பிரியர்கள் என்போரின் ஆக்கபூர்வமான முயற்சியால், மறைந்துபோன நூல்களைத் தேடிக் கண்டுபிடித்தும், பிழைகளைக் களைந்தும், அச்சேற்றி எமக்களித்த பெருமை எமது முதாதையினரைச் சாரும்.



நாட்டியம், நாடகம் ஆகிய இரு கலைத்துறைகளும் முன்பு பொதுவாக ஒரே கலைத்துறையாகக் கவனிக்கப்பட்டு கணிப்பிடப்பட்டதனால், இரு துறைகளுக்கும் ஒரே நூல்களே பயன்படுத்தப்



பட்டன என்பதனை பல்வேறு எடுகோள்கள், விளக்கங்கள், குறிப்புக்கள் மூலம் நாம் அறிகின்றோம். அடியார்க்கு நல்லாரின் உரைப்பாயிரத்தில் பல்வேறு மேற்கோள்கள், எடுகோள்கள் என்பன எடுத்தியம்பப் படுவதிலிருந்து, பல்வேறு நாட்டிய நாடக நூல்கள் என்பன, அவரின் காலத்திலேயே அழிவுற்றிருந்தன என்பதனையும், இன்னும் சில சிதைவுற்றிருந்தன என்பதையும், வேறு சில அவர் காலத்தில் வழக்கில் இருந்த நூல்கள் இன்று அழிவுற்றுள்ளன என்பதையும் நாம் ஊகிக்க முடிகிறது.

இன்று நாம் நாட்டியத்தில் “பரதம்” என்னும் நூலினை நாட்டிய நூலாகவே கொள்கின்றோம். ஆயினும் அடியார்க்கு நல்லார் “நாடகத் தமிழ் நூலாகிய பரதம்” எனக் குறிப்பிடுவதையும், அவ்வாறே “ஆதிவாயிலார் செய்த பரதசேணாபதீயம்” என்னும் நூல், இன்று வழக்கில் உள்ள பரதசேணாபதீயத்திலிருந்து வேறுபட்டதாகும். இது காலத்தால் பிற்பட்ட பரதசேணாபதீயம் ஆகும். இது மிகவும் பிற்பட்ட நூலாயினுங்கூட 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 சூத்திரங்கள் மூலம் குறிப்பிட்டுள்ளார். உதாரணமாக “மதிவாணனார் செய்த முதல் நூல்களிலுள்ள வசைக்கூத்திற்கு மறுதலையாகிய புகழ்க்கூத்தியின்ற மதிவாணர் நாடகத் தமிழ் நூல்” அவ்வாறே அடியார்க்கு நல்லார் காலகட்டத்தில் பல்வேறு நூல்கள் சிதைவுற்ற நிலையில் காணப்பட்டிருந்தன என்பதினை “பின்னும் முறுவல், சயந்தம், குணநூல் செயிற்றிய மென்பனவற்றுள்ளும் ஒரு சார் சூத்திரங்கள் நடக்கின்ற அத்துணையல்லது முதல் நடு இறுதி காணாமையின் அவையும் இறந்தன போலும்” எனக் குறிப்பிடப்படுவதில் இருந்து, அடியார்க்கு நல்லார் காலகட்டத்தில் எஞ்சியிருந்த நூல்களும் இன்று நம் மத்தியில் இல்லை என்பதனை நாம் உணர முடிகின்றது. ஆயினும் இவற்றுள் எஞ்சியும் மிஞ்சியும் இருந்த சூத்திரங்களை அதாவது ஆங்காங்கே கூத்து வகைகளை விபரிக்க, 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 மெனப்படுமே என்றார் சயந்த நூலுடையாரு மெனக்கொள்க” எனச் சயந்த நூலிலிருந்து ஒரு சூத்திரத்தை, சிலப்பதிகார உரையில்

குறிப்பிடப்பட்டதிலிருந்து, அடியார்க்கு நல்லார் காலத்தில் எஞ்சியிருந்த குத்திரங்கள் கூட இன்று எம் மத்தியில் இல்லை. சந்தம் என்னும் நாடக நூலானது சிலப்பதிகாரத்தில் இடம்பெறும் பதினொரு ஆடல் வடிவங்களுக்கான பாடல் இலக்கணங்களை எமக்கு எடுத்துக்கூறுகின்றது. விளக்கத்தார் கூத்து நூலொன்றும் முற்காலத்தில் வழக்கத்தில் இருந்து வந்தது. அவ்வாறே பரதசேனா பதீயம் என்னும் நூலின் உரையாசிரியர், “என்னால் சொல்லப்பட்ட முதல் நூல் பரதசாஸ்திரமும், 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, சாசனாவியல் மூலமும், ஓரளவு அவற்றைப் பற்றி நாம் அறிகின்றோம்.

அழிந்தும் சிதைவுற்றும் போன பண்டைய நாட்டிய நாடக நூல்கள் நீங்கலாக, இன்றைய வழக்கில் எஞ்சியும் மிஞ்சியுமள்ள நாட்டிய நூல்கள் பற்றியதான் ஒரு மதிப்பீடு ஆய்வு இன்றைய நாட்டியக் கலைக்கு இன்றியமையாததாகின்றது. நாட்டியக் கலையினை வாழ்வைத்து என்றென்றும் வளர்ப்பதற்கு சாஸ்திரீக் சம்பிரதாயழூர்வ அறிவு இன்றியமையாததாக அமைகின்றது. சாஸ்திரீக் சம்பிரதாய மரபுகளுடன் இக் கலையினைப் பயின்றால் மட்டுமே அதன் தெய்வீக, ஆன்மீக உணர்வுகளை என்றென்றும் வாழ்வைக்கவும், பண்டைய நாட்டிய வடிவங்களுடன் இன்றைய நடைமுறை நாட்டிய வடிவங்களை ஒப்பிட்டு ஆராயவும், பல்வேறு வகையான நடைமுறை நாட்டிய வடிவங்களை ஒப்பிட்டு ஆராய்வதற்கும், அவற்றிற்கிடையிலான தொடர்புகள், தொடர் வழிநிலைத் தோன்றல்கள் ஆகியவற்றை ஆராய்வதற்கும், கலையின் தெய்வீகக் கலையம்சங்கள் வழுவாது பாதுகாப்பதற்கும் சாஸ்திரீக் அறிவு இன்றியமையாததாகும். பண்டைக் காலத்தில் நாட்டிய மகளிர் நூல் பயிற்சி பெற்றிருந்தனர் என்பதனை “நாடக மகளிர்க்கு நன்களும் வகுத்த ஓவியச் செந்துால் உரை நூற் கிடக்கையும்” என்னும் மணிமேகலை வரி அடி, மூலம் நாம் அறிகின்றோம். எனவே நாட்டியக்கலை வெறுமனே உடல் அங்கப் பயிற்சிகளுடன் கட்டுண்டனறு. அது அறிவாற்றலுடன் மினிர்ந்தால் மட்டுமே, கற்பனை வளம் நிறைந்ததாயும், தெய்வீக மேம்பாடு செறிந்ததாயும் ஆன்மீக உணர்வு மிகுந்ததாயும் விளங்கும்.

இன்றைய வழக்கிலுள்ள நூல்களை நாம் எடுத்து நோக்கும்போது 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 குடாமணி, பரதசேனாபதீயம், பரத சங்கிரக, பரதக் கலை கோட்பாடு, தஸ்ரூபம், சங்கீத முக்தாவலி, சங்கீத சாராம்மிருதம், அபிநய சாராசம்புடம், அபிநய நவநீதம், நாட்டிய நன்னூல் என்பன அவற்றுள் முக்கியமானவை எனக் குறிப்பிடலாம். ஆயினும் இந்நூல்களுக்கிடையே பல்வேறு முரண்பாடுகள், வேறுபாடுகள், மாறுபாடுகள், தெளிவின்மை என்பன காணப்பட்ட போதிலுங்கூட பல்வேறு நூல்களை ஒப்பிட்டு ஆராய்ந்து முரண்பாடுகளைக் கணந்து, அடிப்படை சாராம்சத்தைக் கிரகித்து எடுத்துக் கொள்வதே பொருத்தமானதும், விரும்பத்தக்கதுவுமாகும். உதாரணமாக பரதசேனாபதீயம் என்னும் நூலில் நாட்டியக்கலையினை ஜந்து முக்கிய பிரிவுகளாகப் பிரித்தும் வகுத்துமள்ளது. அவையாவன நடனம், நாட்டியம், தாண்டவம், நிருத்தியம், நிருத்தம் என்பனவாகும். இங்கு நடனம் எனக் குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுவது பெண் வேடம் தாங்கி 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 மூன்று முக்கிய பிரிவுகளாகப் பிரிக்கின்றோம். அவையாவன நிருத்தம், நிருத்தியம், நாட்டியம் என்பனவாகும். நிருத்தமாவது அடவு, அடவுக்கோர்வைகள் என்பன சார்ந்ததுவும், தாளம், லயம் என்பன செறிந்த நாட்டியப் பிரிவாகும். நிருத்தியம் எனக் குறிப்பிடப்படும் பிரிவானது பாவம், ரசம், அபிநயம் என்பவற்றை உள்ளடக்கியதும் தாளம், லயம் என்பவற்றை அடித்தளமாகக் கொண்ட ஆடற் பிரிவாகும். அவ்வாறே நாட்டியம் என்னும் பிரிவானது நாட்டியத்தில் கதையைத் தழுவியதுவும், கதாபாத்திரத்தின் குணநிலையினை, மனநிலையினை வெளிப்படுத்துவதும் நாடகவியலைச் சார்ந்ததுவும் கருப்பொருளைக் கருத்தாழ்த்துடன் விளங்குவதுவும் எனலாம். அவ்வாறே சிராபேதங்கள், திருஷ்டி பேதங்கள் என்பனவற்றின் மொத்த எண்ணிக்கையானது நூல்களுக்கு நூல்கள் மாறுபட்டும், வேறுபட்டும் அமைவதைக் காணலாம்.

நாட்டிய நூல்கள் பற்றிய இன்றைய எமது ஆராய்ச்சியானது தற்போதைய வழக்கிலுள்ள நிருத்த நிருத்திய அம்சங்களை ஒருங்கே உள்ளடக்கிய நூல்களையும், மேலோட்டாக ஆராய்தல் பொருத்தமாகும். “நடனாதி வாத்ய ரஞ்ஜனம்” என்னும் நாட்டிய நூலானது நிருத்த பிரிவினைப் பற்றிய பல்வேறு அம்சங்களை அள்ளி வழங்கும் மூலமாகத் திகழ்கின்றது. குறிப்பாகத் தாளம், ஜதி, லயம், அடவுஜதி, சுரஜதி

ஆட்டப் பிரகாரம் ஆகிய அம்சங்களை அள்ளி வழங்கும் கருவுலமாகத் திகழ்கின்றது. அவ்வாறே துளஜா ராஜாவால் 1710ம் ஆண்டில் எழுதப்பட்ட “சங்கீத சாராம்ரநுதம்” என்னும் நாட்டிய நூலானது பல்வேறு வகையான அடவு வகைகளை எடுத்தியம்புகின்றது. அவற்றுள் பெரும்பாலான அடவு வகைகள் இன்றைய நாட்டிய வடிவங்களில் இடம் பெறுகின்றன. உதாரணமாக தட்டவு, குத்தவு, தட்டின்டவு மற்றும் அநுக்கிரக அடவு என்பன அவற்றுள் சில அடவுகள் இன்றைய வழக்கில் பெரிதும் கையாளப்படுகின்றன.

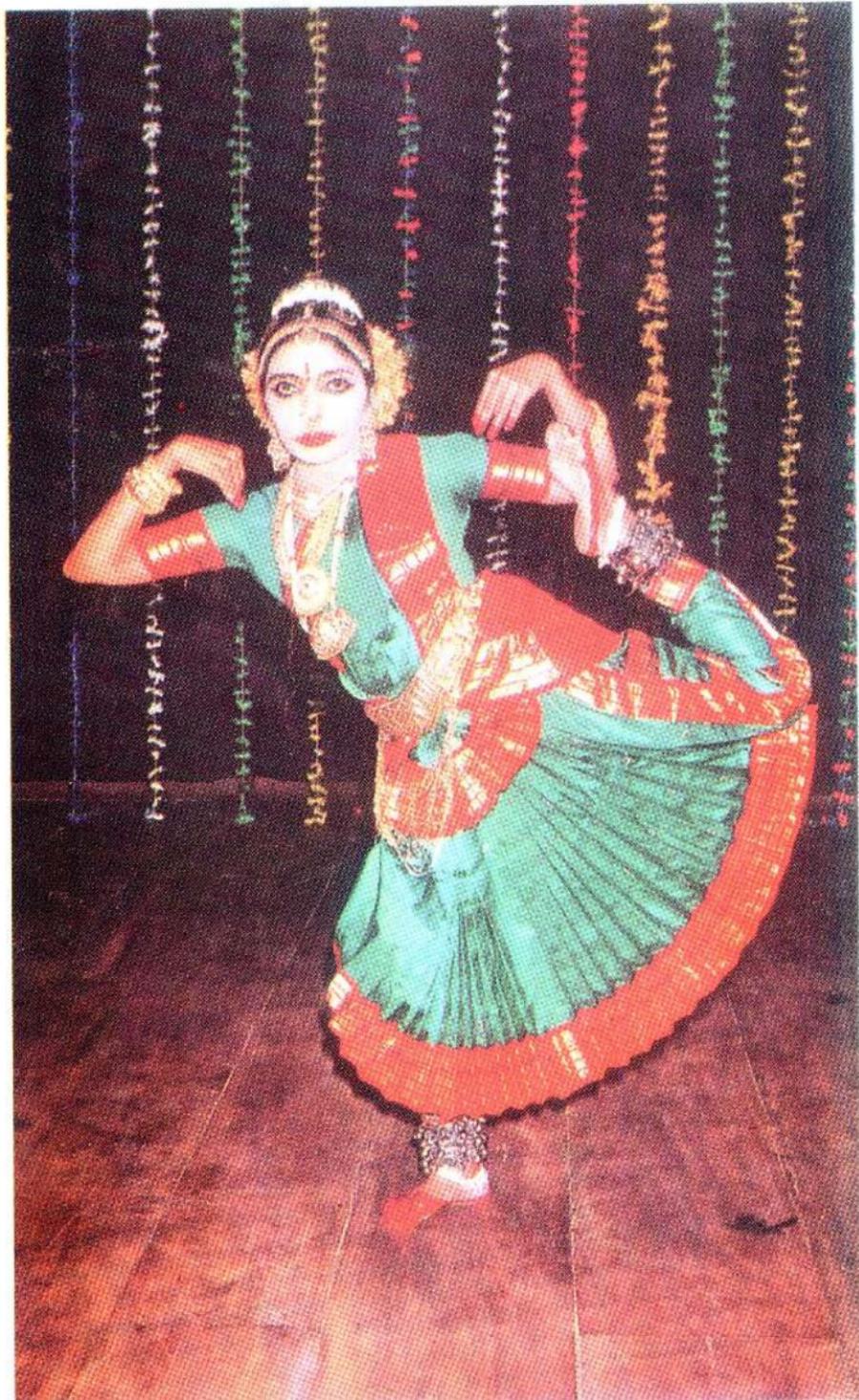
நிருத்திய பிரிவு நூல்களில் அபிந்யதர்ப்பணம், அபிந்ய நவநீதம், பரதரஸ்ப்ரகரணம், சங்கீத முக்தாவளி, அபிந்ய சாரா சம்புடம், மஹா பரதகுடாமணி ஆகிய நூல்கள் இன்று சிறப்பிடம் பெறுகின்றன. அபிந்ய தர்ப்பணமானது வடமொழியில் நந்திகேஸ்வரரால் இயற்றப்பட்டது. இதனை வீராகவையன் என்பவர் தமிழில் மொழிபெயர்த்து உள்ளதாக வரலாறு குறிப்பிடுகின்றது. ஆயினும் இவருக்குப் பின் சிலர் தமிழில் அபிந்ய தர்ப்பணத்தை மொழி பெயர்த்ததாக நாம் இன்று அறிகின்றோம். குறிப்பாக நீடாமங்கலம் மாடாழுசி திருவேங்கடாசாரியார் என்பவரது அபிந்யதர்ப்பணப் பதிப்பு மூலத்தையே மூலப் பிரதியாகக் கொண்டு, கலாயோகி ஆண்தகுமாரசுவாமி அவர்கள் ஆங்கிலத்தில் “த மிரர் ஒவ் கெஸ்ஜூர்” என வெளியிட்டுள்ளார். அபிந்யதர்ப்பணத்தை ஆங்கிலத்தில் மொழி பெயர்த்தவருள் ‘மான் மோஹன் கோஸ்’ என்பவரும் குறிப்பிடத்தக்கவராவர். எம்மத்தியில் இன்றுள்ள அபிந்யதர்ப்பணமானது வெறுமனே வடமொழியின் நேரடித் தமிழ்மொழி பெயர்ப்பாக அமையாது, மஹாபாரத சூடாமணியின் முற்சேர்க்கையாகவும், பிற்சேர்க்கையாகவும் விளங்குகின்றது. மஹாபாரத சூடாமணி என்னும் நூலானது வெறுமனே அபிந்யத்தை மட்டும் குறிப்பிடாது, நாட்டியக்கலையின் பல்வேறு அம்சங்களையும் குறிப்பிடுவதால் ஆங்காங்கே இது “அபிந்யதர்ப்பண விலாசம்” எனவும் குறிப்பிடப்படுகின்றது. மேலும் “அபிநவபாரதி” என்ற நாட்டிய சாஸ்திரத்திற்கு அபிநவகுப்தரால் இயற்றப்பட்ட உரைநூல் இன்று எமக்குக் கிடைத்துள்ள, காலத்தால் முந்திய நாட்டிய நூலாகும்.

அபிந்ய நவநீதம் என்னும் நூல் 1886ம் ஆண்டில் சேட்லூர் நாராயண ஜயங்கார் என்பரால் பரதக்கலை பற்றி தொகுத்து வெளியிடப்பட்ட நூலாகும். இவரே அபிந்ய சாராசம்புடம் என்னும் நூலினையும், திரு. வேங்கடசாரியர் ஒத்தாசையுடன் 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 புத்பாஞ்சலி, சப்தசாலி, பிரபந்த நர்த்தனம், சிந்து, தரு, துருவபதம் என்பன அவற்றுள் ஒரு சிலவாகும். இதிலிருந்து அக்கால வழைமையிலிருந்த நாட்டிய உருப்படிகளை ஓரளவு ஊகிக்க முடிகின்றது. “பரதசங்கிரக” என்னும் நூலாசிரியரானவர், பல்வேறு ஆடல் கூத்துக்களைக் குறிப்பிட்டுள்ளார். அவையாவன குறள், மறம், பறை, பார்ப்பான், சிந்து 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 சங்கீதத் துறையினை விபரிக்கும் சில சங்கீத நூல்கள் கூட ஆங்காங்கே நாட்டியக் கலையினை எடுத்தியம்புவதைக் காணலாம். குறிப்பாக 13ம் நூற்றாண்டில் சாரங்கதேவரால் எழுதப்பட்ட “சங்கீத ரட்ணாகரம்” என்னும் நூலில் கடைசி அத்தியாயத்தில் நாட்டியக் கலையானது விபரிக்கப்பட்டு, நாட்டியக் கலை முப்பிரிவுகளைக் கொண்டு விளங்குகின்றது எனக் குறிப்பிடப் பட்டுள்ளது. 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 ஆடற்கலை நூல்கள் ஆடற்கலை இசைத்தட்டுகள், ஆடற்கலை வீடியோ, கசற் தட்டுகள் வெளிவந்த வண்ணம் உள்ளது வரவேற்கத்தக்கதாகும்.





Digitized by Noolaham Foundation.  
[noolaham.org](http://noolaham.org) | [aavanaham.org](http://aavanaham.org)



அத்தியாய் சூப்பது பொது நூலை  
கடங்கவில்

பரதக்கலையானது ஆண்களின்  
ஆர்வத்தாலும் அர்ப்பணப்பாலும்  
அரவணைப்பனாலேயுமே வளர்ச்சியற்று  
எழுச்சியற்று மனீச்சியற்று  
உயர்ச்சி பற்று வளம்பெற்றது.

**ஆடல்** அரசனான நடராஜப் பெருமானால் அர்த்த பூர்வமாக ஆடி வளர்க்கப்பட்ட ஆடல் வடிவமானது, பெரும் பாலும் அரசர்களாலும், ஆடல் ஆசான்களாலும், ஆஸ்தான வித்துவான்களாலேயுமே, பெரிதும் போற்றிப் பாதுகாக்கப்பட்டு வளர்க்கப்பட்டது. பெண்களினால் பெரிதும் நடைமுறையில், செயல்முறையில், மெருகூட்டி, அர்ப்பண உணர்வுடன் ஆடி ஆலயங்களை மையமாகக் கொண்டு, வளர்ந்த, இவ் ஆடற்கலை ஆண்களின் அயராத அர்த்த பூர்வமான அரும்பணி யினாலேயே, இன்று பார் புகழும் பரதக்கலையாக வளர்ந்துள்ளது.

இத்தகையதான ஆண்களின் ஆதரவில் வளம்பெற்று 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 தாரகை களுக்கும், அருங்கலைப் பயிற்சி அளித்து வந்தார். இவரே தஞ்சைச் சகோதரர்கள் நால்வரின் பேரன் என்ற தனிப் பெருமைக்குரியவர் ஆவர். இவரது பரம்பரை வாரிக்களே காலக்கிரமத்தில், தஞ்சை அரசவையையிலும், ரவன்கோர் அரசவையிலும், ஆடற்கலைமூலம் அரசவையினை அலங்கரித்த ஆடற்கலைஞர்கள் ஆவார். செந்தில் அண்ணாவியாரின் மகனே மகாதேவ அண்ணாவியார் ஆவார். மகாதேவ

அன்னாவியாரே தஞ்சைச் சுகோதரர்களின் தனிப்பெருமை பெற்ற தகப்பனார் ஆவார். தஞ்சையை ஆண்ட துளஜா மகாராஜா, அறுபது ஏக்கார்நிலமும், இருக்க ஒரு வீடும் கொடுத்து, அவரைத் தஞ்சையிலேயே வாழ வழிவகுத்துக் கொடுத்த அரசராவார்.

பெரும்பாலான நூண்கலைகள் யாவும், தஞ்சையையும் தஞ்சையை அண்டிய பகுதிகளிலேயுமே வளம் பெற்று வளர்ந்ததன் காரணத் தினாலேயே கலைகளுக்குத் தஞ்சம் கொடுத்த மாநிலம் தஞ்சையாகக் கருதப்பட்டதனால், இன்றுங்கூட ‘தஞ்சம் கொடுத்த தஞ்சை’ எனப் போற்றப்படுகின்றது.

மகாதேவ அன்னாவியாரின் முத்த புதல்வரும், தஞ்சைச் சுகோதரர்களின் முத்தவருமான திரு. தஞ்சைச் சின்னையா அவர்கள் 1801-1856 ஆம் ஆண்டு வரையிலான உலகியல் வாழ்க்கைப் பேற்றைப் பெற்ற பெருந்தகை ஆவார். தஞ்சைச் சுகோதரர்கள் நால்வரும் தமது கர்நாடக இசையினை முத்துக்கவாமி தீட்சகரிடம் முறையாகப் பயின்று தமது குருவாலேயே “பரத சீடர்கள்” எனப் போற்றப்பட்டனர். இவர்களுக்காகவே முத்துக்கவாமி தீட்சகர் அவர்கள் தஞ்சையில் வாழ்ந்தார் என வரலாற்றுக் குறிப்புகள் சாட்சி மொழிகின்றன. இந்நால்வரும் தமது நாட்டியக் கலையினை கங்கைமுத்து நட்டுவொன்றிடமும், மற்றும் சுபராய நட்டுவொன்றிடமும் முறையாகக் கற்றுத் தெளிந்தனர். மேலும் இந்நால்வரும் தமது குருவுக்கும் இறைவனுக்குமாக “நவரட்னமாலை” என்னும் நடன அமைப்பின் மூலம் நாட்டிய வந்தனம் செய்து நடன அர்ப்பணம் செய்தனர். இந்நால்வரும் தஞ்சை அரண்மனையில் நடன வித்தகர்களாக இருந்த காலகட்டத்தில் ஏற்பட்ட சில கருத்து வேறுபாட்டினால் தஞ்சையைவிட்டு வெளியேறி ஓரத்தனாட் என்னும் கிராமத்தில் குடியேறினர். ஆயினும் இவர்களின் தனித்துவ கலைத்திறனால் ஸர்க்கப்பட்ட ரவன்கோர் மகாராஜாவான சுவாதித் திருநாள் மகாராஜாவின் அழைப்பை ஏற்று, இவர்கள் ரவன்கோர் ஆஸ்தான வித்துவான்களாகினர். மேலும் சுவாதித் திருநாள் மகாராஜாவினால் தஞ்சைச் சுகோதரர்கள் நால்வருக்கும் “சங்கரவிலாஸ்” என்னும் இருப்பிட மனை ஒன்று அன்பளிப்புச் செய்யப் பட்டதாக வரலாறு சாட்சி மொழிகின்றது. இதைவிட தஞ்சை சிவாஜி மகாராஜாவினால் தஞ்சை அரண்மனையில் ஆண்கள் நாட்டியம் பயிலவென நாட்டியசாலை ஒன்று அமைக்கப்பட்டது. தஞ்சைச் சுகோதரர்களில் முத்தவரான சின்னையா சிறந்த நடன விற்பனைர் மாத்திரமன்றி, அவரால் நாட்டிய அமைப்புச் செய்யப்பட்ட நடன உருப்படிகள் இன்றும், நாட்டியத்தில் மிகவும் பிரபல்யம் பெற்று விளங்குகின்றன. குறிப்பாக ஆணந்தபைரவியில் அமைந்த பத வர்ணம், மற்றும் காபி ராகத்தில் 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 சம்பிரதாய பூர்வமான மார்க்கம், அல்லது ஒழுங்கு வரன்முறை, வரிக்கிரக ஒழுங்கமைப்பில் கையாளப்படல் வேண்டும் என்பதில் மிகுந்த ஈடுபாடும், ஆர்வமும் உள்ளவராக இவர் விளங்கினார். இவரால் இயற்றப்பட்ட ஸ்ரீஹர சுகுணாஹர என்னும் சப்தமும், தோடி ராகத்தில் அமைந்த தில்லானாவும், இன்றும் பெரிதும் நாட்டிய மேடைகளில் கையாளப்பட்டு வருகின்றன. இவரது பேரனே 20ம் நூற்றாண்டில் ஓளிவிட்டுப் பிரகாசித்த பந்தநல்லூர் மீனாட்சிசுந்தரம்பிள்ளையாவார்.

தஞ்சைச் சகோதரர்கள் வரிசையில் தலைசிறந்து விளங்கிய மற்றுமொருவர் 1808ஆம் ஆண்டில் தோன்றிய சிவானந்தமாவார். தஞ்சைச் சகோதரர்கள் நால்வரில் இவர் ஒருவரே ஆண்பிள்ளைப் பாக்கியம் பெற்ற பெருமக்குரியவராவார். இவரது மகனே பரோடாவில் நாட்டியக் கலையினை வளர்த்த கண்ணுச்சாமி நட்டுவனார் ஆவார். கண்ணுச்சாமி நட்டுவனாரின் மகனே 20ஆம் 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 தனிப்பெருமைக்குரியவர் ஆவர். பரதக்கலையில் அடிப்படை பத்து அடவுகளை வகுத்து, ஏறத்தாள் நூற்றி இருபது உப அடவுகளுடன் தொகுத்த பெருமையும் இவரைச் சாரும். இன்று நாம் நாட்டிய உலகில் பெரிதும் கடைப்பிடித்துக் கையாளும் அலாரிப்புத் தொடக்கம் தில்லானா வரையிலான வரிக்கிரக ஒழுங்கமைப்பினைக் கட்டுக்கோப்பான வகையில் கையாளப்படல் வேண்டும், என்னும் கண்டிப்பான நோக்குடன் வரிக்கிரக ஒழுங்கமைப்பினை நெறியாக்கஞ் செய்த தனிப்பெருமையும் இவரைச் சாரும். தஞ்சைச் சகோதரர்களின் வாரிசுகளான கே. பி. கிட்டப்பாபிள்ளை, மற்றும் கே. பி. சிவானந்தம்பிள்ளை ஆகியோர் இன்று எம்மத்தியில் நாட்டியம் வளர்க்கும் அரும் பெரும் நடனக் கலைஞர்களாவர். இவர்கள் இருவரும் காலங்கென்ற திரு. கே. பொன்னையாபிள்ளையின் புதல்வர்களாவர். திரு. கே. பொன்னையாபிள்ளை அவர்கள் தனது ஆரம்பகால நாட்டிய வாழ்க்கையில் தனது மாமனாரான நல்லையாப்பிள்ளையுடன் சேர்ந்து கச்சேரிகளில் ஈடுபட்டார். பின் நாள்டைவில், தனித்து நாட்டிய கச்சேரிகளை வைக்கலானார். இது தவிர “ராஜா அண்ணாமலைத் தமிழிசைக் கருவூலம்,” “தஞ்சை நால்வர் நாட்டிய இசைக் கருவூலம்”, “தஞ்சைப்

பெருவுடையார் பேரிசை” மற்றும் “ஆதி பரதக்கலா மஞ்சரி” ஆகியன, திரு. கே. பி. சிவானந்தத்தால் நாட்டிய உலகிற்கு அருளிச் செய்த அருங்கொத்துக்களாகும். இலங்கையில் கவாமி விபுலானந்த இசை நாட்டியக் கல்லூரியின் கௌரவ அதிபராக இருந்து, இலங்கைக் கலையுலகத்தைத் தழுசை வாரிசுக்களில் ஒருவராக இருந்து, சிறப்பித்த பெருமையும் இவரைச் சாரும்.

தழுசைச் சகோதரர்கள் வரிசையில் அடுத்து இடம்பெறுபவர் வடிவேலு ஆவார். 1810ஆம் ஆண்டு தொடக்கம் 1845ஆம் ஆண்டுவரை மிகக் குறுகிய உலகியல் வாழ்க்கைப்பேற்றைக் கொண்டு விளங்கிய திரு. வடிவேலு பல பயனுள்ள சேவைகளை நாட்டிய உலகத்திற்கு வகுத்தளித்த பெருமைக்குரியவர் ஆவார். ரவன்கோர் சாம்ராஜியத்தில் கவாதித் திருநாள் மகாராஜாவின் நன்மதிப்பைப் பெற்ற இவர், பதினான்கு வயதில் ஆஸ்தான வித்தகரானார். தலைசிறந்த இசைக் கர்த்தாவாகவும், நடன வித்தகராகவும், வயலின் வித்துவானாகவும் ஒருங்கே திகழ்ந்த இவர், பரதக்கலை உலகில், மேற்கத்திய நரம்பிசை வாத்தியமாகிய வயலினை நாட்டிய உலகில் புகுத்திய தனிப்பெருமையும் இவரைச் சாரும். ஆயினும் தூர்அதிஷ்டவசமாகச் சுவாதித் திருநாள் மகாராஜாவினதும், வடிவேலுவினதும், வாழ்நாள் ஏறத்தாள முப்பது ஆண்டுகளில் முடிவுற்றது, நாட்டியக் கலைக்கும் இசைத்துறைக்கும் ஏற்பட்ட பேரிழப்பாகும்.

நாட்டியக் கலை உலகில் தழுசை வாரிசுக்களில் ஒருவராக 20ஆம் நூற்றாண்டில் திகழ்ந்த மற்றுமொரு நடனக்கலை வித்தகர் பந்த நல்லூர் மீனாட்சிசுந்தரம்பிள்ளை ஆவார். அவர்களின் மாணவியே திருமதி ருக்மணி அருண்டேலாவார். இது தவிர 1930ஆம் 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 பெருமையுடன் குறிப்பிட்டுள்ளார். குறிப்பாக “நடனமாடுனார் வெகுநாகாரீக்மாக” போன்ற கீர்த்தனங்களைத் தான் ஆடியதாக அவர் குறிப்பிட்டுள்ளார். திரு. மீனாட்சி சுந்தரம் பிள்ளையே, திரு. கே. பி. சிவானந்தம் பிள்ளையின் குருவுமாவார்.

அவ்வாறே 20ம் நூற்றாண்டில் தலைசிறந்து விளங்கிய மற்றுமொரு நடன ஆசான் திரு. கே. என். தண்டாயுதபாணிப்பிள்ளையாவார். பல அரிய நடன உருப்படிகளை, நாட்டிய நெறியாக்கங் செய்த பெருமையும், மிகவும் ரம்பியமான ராகச் செறிவு நிறைந்த நெஞ்சைத்தொட்டு நெகிழி

வைக்கும், பல ரம்மியமான பதங்களைப் படைத்த பெருமையும், இவரைச் சாரும். இது தவிர பல அரிய நாட்டியத்திற்கே உரித்தான பத வர்னங்களை, நாட்டிய உலகிற்கு அருளிச் செய்த பெருமையும் இவரைச் சாரும்.

அவ்வாறே A. P. சொக்கலிங்கம்பிள்ளை அவர்கள் பல அரிய நடனத் தொண்டினை நாட்டிய உலகிற்கு, அதன் வளர்ச்சிக்கு, அதன் கலை வனப்பிற்கு ஆற்றிய ஆசானாவார். சென்னைக் கலாஷேத்திர நிறுவனத்தில் நீண்டகாலமாகச் சேவையாற்றியுள்ள இவர், திருமதி ருக்மணி அருண்டேலின் பெரும்பாலான நடன நிகழ்ச்சிகளுக்கு நட்டுவாங்கஞ் செய்த பெருமைக்குரியவர் ஆவார். ஆயினும் 1943ஆம் ஆண்டு, சில தனிப்பட்ட காரணங்களுக்காக கலாஷேத்திர நிறுவனத்தை விட்டு விலகியதன் காரணத்தினாலேயே, நாட்டிய உலகில் பெண்கள் நட்டுவாங்கஞ் செய்யும் மரபு ஏற்பட வாய்ப்பளித்தது. இன்று பெரும்பாலான நடன நிகழ்ச்சிகளுக்கு, பெண்கள் நட்டுவாங்கஞ் செய்யும் மரபு ஏற்பட இத்திருப்புமுனையே, வாய்ப்பளித்தது எனலாம். பந்த நல்லூர் மரபே இன்று பொதுப்படையில் கலாஷேத்திர மரபு எனப் பேசப்படுகின்றது. A. P. சொக்கலிங்கம்பிள்ளையின் மகனே தற்கால கலையுலகில் ஒளிவிட்டுப் பிரகாசிக்கும் பந்தநல்லூர் சுபராய் பிள்ளையாவார்.

பரதக்கலையில் தலைசிறந்து விளங்கும் மற்றுமொரு மரபு வழூர் மரபு ஆகும். வழூர் பரம்பரையினராலும், குறிப்பாக அம்மரபு ஒரு குடும்பச் சொத்தாகவும், அக்குடும்பத்தினால் உருவாக்கப்பட்ட குருகுலப் பரம்பரையினராலேயுமே இம்மரபு பரதக் கலையில் பேணப்பட்டு வருகின்றது. வழூர் மரபு பெரிதும் அப்பரம்பரையில் எழுந்த மரபுவழி ஆசாங்களால் மட்டுமே போற்றிப் புகட்டப்பட்டு வந்தது. தஞ்சை மாவட்டத்திலுள்ள வழூர் என்னும் சிற்றுரையில் உள்ள கனகசபேசத் திருக்கோயிலில் வழூர் மரபு ஆசாங்களால் சோழ ஜௌவரசியாருக்கு நாட்டியக்கலை பயிற்றுவிக்கப்பட்டதாக சாசனக்குறிப்புக்கள் சாட்சி மொழிகின்றன.

இம்மரபில் 20ஆம் நூற்றாண்டில் தலைசிறந்து விளங்கிய ஆசாங்காலஞ்சென்ற பத்மரீ வழூர் ராமையாபிள்ளையாவார். தன் தாய் மாயன் ஆகிய மாணிக்கம்பிள்ளையிடம் தனது ஏழாவது வயதில் நடனம் பயிலத் தொடங்கிய இவர், பிற்காலத்தில் தலைசிறந்த நடன ஆசிரியராகவும், 20ஆம் நூற்றாண்டில் தலைசிறந்து விளங்கிய பல நாட்டிய மணிகளுக்கு, தனி ஒரு குருவாகவும் விளங்கியவராவர்.

தலைசிறந்த கர்நாடக இசை மேதையாகவும், தமிழ் தெலுங்கு மொழிகளில் வித்தகராகவும், மிருதங்கம், வீணை ஆகியவற்றில் விற்பனைர் ஆகவும் திகழ்ந்த தனி மதிப்பிற்குரியவராவர். இவரது நட்டுவாங்கஞ் செய்யும் பாங்கும், பார் எங்கிலும் போற்றிப் புகழப்பட்டது. இவரது பணி காலஞ்சென்ற இவரது புதல்வர் ஆகிய வழுவூர் சாம்ராஜ்ராவும், மற்றும் அவரது பேரன் பழனியப்பா ஆகியோரால் இன்று தோடரப்பட்டு வருகின்றது. இம்மரபில் பிரசித்தம் பெற்று விளங்கிய மற்றும் ஒருவர் காலஞ்சென்ற எஸ். கே. ராஜரட்னம்பிள்ளையாவார். இன்று அரங்க மேடைகளில் தலைசிறந்து விளங்கும், பல நாட்டிய மணிகளை உருவாக்கிய தனிப்பெருமைக்குரிய ஒருவர் இவர் ஆவார். மற்றும் இம்மரபில் பிரகாசிக்கும் மற்றுமொரு நடன ஆசான் திரு S. K. காமேஸ்வரன் ஆவர்.

சென்னைக்கு அடுத்ததாக இந்திய அரங்குகளில் கலை உலகில், தலை சிறந்து விளங்கும் மற்றுமொரு நகர் பம்பாய் என்று முன்னர் குறிப்பிடப்பட்டு இன்று மும்பாய் எனக் குறிப்பிடப்படும் நகரில் பரதக்கலை வளர்த்தவர் கள் டி. கே. சுப்பையாபிள்ளை, அவரது மகன் மகாலிங்கம்பிள்ளை, மற்றும் கோவிந்தராஜுபிள்ளை ஆகியோர் ஆவர். இவர்கள் தவிர இன்று அவ்வழித் தோன்றலாகப் பரதக்கலை வளர்க்கும், மற்றுமொருவர் டி. கே. கல்யாணசுந்தரமாவார். மேலும் இந்நகரில் கதிர்வேலுப்பிள்ளை, ராமசுவாமி பாகவதர் ஆகியோர் வெகுசிறப்பாக நாட்டியக் கலையினைப் பேணி வளர்க்கின்றனர்.

பெரும்பாலான நடனக் கலைஞர்கள் சிறந்த நடன ஆசான்களாகவும், நாட்டியத்துறையில் வழிகாட்டிகளாகவும், நெறியாளர்களாகவும், தயாரிப்பாளர்களாகவும் நட்டுவாங்கஞ் செய்யும் நட்டுவனராவும், ஆய்வாளர்களாகவும், விமர்சகர்களாகவும் விளங்கினர். இன்றும் விளங்குகின்றனர். ஆயினும் அரங்கக் கலைஞர்களாகத் திகழ்வோர் ஒரு சிலரே. இந்த வகையில் அரங்கக் கலைஞராகவும், நடன ஆசிரியராகவும் இருந்து பல வகைகளிலும் நாட்டியத் தொண்டாற்றி வரும் அடையாறு கலாஷேத்திராவில் முறையாகப் பயின்ற திரு. வி. பி. 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, இளமைக் காலத்தில் நாட்டிய மேடைகளில் ஆடற்

கலைஞராகவும், குறிப்பாகக் கலாஷேத்திரா நிறுவனத்தின், பல நாட்டிய நாடகங்களில் சிறப்புப் பங்கேற்ற பெருமையும், அடையாறு திரு. கே. வகுஷ்மணினன் சாரும். சிறந்த இசைகர்த்தாவாகவும், சிறந்த நட்டுவாங்க ஆளாரகவும், இசை மேதையாகவும், மிருதங்க வித்து வானாகவும். மற்றும் கேரள கலாச்சார நடனமாகிய கதகளியினை திறம்படக் கற்றுத் தேறிய நடன மேதையும் இவர் ஆவார்.

இது தவிர சகோதரர்கள் என்ற முறையில் சிறப்பிடம் பெற்று விளங்கும் ஆடற் கலைஞர்கள் மதுரை முரளிதரன் மனிமேகலையைச் சாரும். தனது சகோதரியுடன் ஒருங் கிணைந்து, சளையாது ஆடி ஆடற்கலையுலகில் தனியிடம் பிடித்துக் கொண்ட இவர், பல இளங் கலைஞர்களைப் பயிற்றுவிக்கும் ஆசானாகவும், அரங்கக் கலைஞராகவும் ஒருங்கே திகழ்கின்றார். ஆயினும் இதுவரையிலும் இரு ஆண் சகோதரர்கள் ஒருங்கிணைந்து ஆடற்கலை உலகில் ஆணித்தரமான ஒரு இடத்தை மேடைக் கலையுலகில் பிடித்துக் கொண்டதாக நாம் இதுவரை அறிந்திலோம். நாட்டியக்கலை வளர்ச்சிக்கு அரிய பல தொண்டாற்றிய கலைஞர்களில் சிறப்பிடம் பெறும் மற்றுமொரு கலைப்பிரியர் K. V. ஸ்ரீநிவாச ஜயங்காராவார். தனது எழுத்தாற்றலாலும், கர்நாடக இசை ஞானத்தாலும் நாட்டியக் கலையினை வளம்பெற வழிவகுத்த கலை மேதையாவர். சென்னை மியூசிக் அக்கடமி, சென்னை இசைக் கல்லூரி ஆகியவற்றின் ஸ்தாபன கர்த்தாவாக விளங்கிய இவர், நாட்டியக் கலைத்துறையின் பல தரப்பட்ட பரிமாணங்களும், வளம் பெற்று மினிர 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 வளர்ச்சிக்கக்கு அரிய தொண்டாற்றிய மற்றுமொரு மேதை திரு. E. கிருஷ்ணஜயர் ஆவார். (1897 - 1968). இருபதாம் நாற்றாண்டின் ஆரம்பத்தில் பரதக் கலை சமூக ரீதியில் பின்னடைவு அடைந்து காணப்பட்ட காலகட்டத்தில் தனது தனித்துவ ஆர்வத்தினால், இக் கலையினை வளம்பெற்று வளர்க்க முற்பட்ட அரும் பெரும் மேதையாவர். 1922ஆம் ஆண்டு வழக்கறிஞராகத் தனது வாழ்க்கையை ஆரம்பித்த திரு E. கிருஷ்ண ஜயர், நாட்டியத்துறையில் இருந்த இயல்பான ஈடுபாட்டினால் மேலுட்டூர் நடேசே ஜயரிடம் இக்கலையினைக் கற்றுத் தேறினார். மேலும் பரதத்தின் ஆணிவேரான சதிரினை, அதன் நுட்ப நுணுக்கங்களை அறியும் வண்ணம், சதிர் மரபுக் கலைஞரான ஜெகதாம்பாளிடம் முறையாக சதிரினைக் கற்றுத் தேறினார். பரதத்தின் திவ்விய புனிதத்தினை வெளிப்படுத்த தானே பெண்வேடம் தரித்து ஆடியும்,

தனது எழுத்தாற்றலாலும், செயல்முறை விளக்கங்களாலும், நாட்டியக் கலைக்கு, அதன் வளர்ச்சிக்கு. அதன் இன்றைய மினிரச்சிக்கு அருந்தொண்டாற்றினார். இவரது அரிய சேவையை நினைவுக்குறும் வகையில் சுருட்டி நம்பிக்கை நிலையம் ஆண்டு தோறும் தலைசிறந்த நடனக் கலைஞருக்கு கிருஷ்ணா ஜயர் நினைவுப் பதக்கம் வழங்கிக் கௌரவித்து வருகின்றது.

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

மேலும் பரதத்திற்கு பயன்படுத்தப்படும் ஆடை ஆகாரியங்களே, ஆண்களாலும், ஆடலுக்குப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. முன்பு பெண்வேடம் தரித்தே ஆண்கள் பெரிதும் பரதநாட்டியத்தில் மேடைகளில் மினிரந்தனர். ஆயினும் இந்நிலை இன்று இந்தியக் கலாச்சார மற்றுமொரு நடனமாகிய, குச்சுப்பிடியில் விளங்குகின்றது. எனினும் கண்டிய நடனமாகியவற்றில், ஆடை ஆகாரியங்கள் ஆண்களுக்கு முற்றிலும் வேறுபட்டதாக அமைகின்றது. ஆயினும் இந்நிலை பரதத்தில் ஆண்களுக்கு முற்று முழுதாக வேறுபட்டதாக அமைவதில்லை. எனினும் பெண்களது சிகை அலங்காரம், முக ஒப்பனை, ஆடை அணிகலன்கள் என்பன மேடைகளில் மேலோங்கி மினிரவது இயல்பே. மேலும் சில குறிப்பிடப்பட்ட நுண்ணிய உணர்வியல் வேறுபாடுகளைக் குறிப்பாகச் சிருங்கார ரசத்தை, மனோத்துவ ரீதியில் நெனிவு குழைவுகளுடன் வெளிப்படுத்த பெண்களே பெரிதும் பொருத்தமானவர்கள் என அபிப்பிராயப்படுகின்றது. ஆயினும் ஆண்களால் ஆடல் அடவுகளை, சிலை நிலைத் தோற்றங்களை, தாண்டவ நிலைகளை உரியவகையில் கையாள முடியுமென ஆராய்ச்சிப் பெறுபேறுகள் சான்று பகிர்கின்றன. ஆயினும் பெரும்பாலான நடன மேடைகளில் ஆண்கள், பெண்களுடன் சேர்ந்து ஆடுவதினால், ஆண்களது ஓட்டுமொத்தத் திறமை, மற்றும் அவர்களது முயற்சி, தகுதி, தரம் என்பனவற்றினை எம்மால் முழுமையாக எடுபோட முடியாதுள்ளது.

அத்தியாஸ் பத்து

## நாட்டியக் கலையில் கூப்பெறும் சீல அடிப்படை நுட்பங்கள் நுணுக்கங்கள்

இந்திய மாநில சாஸ்திரீக் நடனங்கள் இலங்கையின் சாஸ்திரீக் கலாச்சார நாட்டிய வடிவங்கள், தென் கிழக்கு ஆசிய சாஸ்திரீக் நாட்டிய வடிவங்கள் ஆகிய அத்தனையுமே நேரடியாகவோ அன்றி மறைமுகமாகவோ, நாட்டிய சாஸ்திரத்தை அடித்தளமாக ஆதாரழூர்வமாகத் தழுவியும், சார்ந்தும், இணந்தும், பிணைந்தும் வளர்ந்துள்ளன. இந்த வகையில் அகில இந்திய சாஸ்திரீக்கக் கலாச்சார மாநில வடிவங்களான பரதநாட்டியம், கதக், கதகளி, ஒடிசி, மணிப்புரி, குச்சப்புடி, மோகினி ஆட்டம் ஆகிய சாஸ்திரீக்கக் கலாச்சார வடிவங்களும், இலங்கையின் கலாச்சார நடனங்களான கண்டிய நடனம், மற்றும் றுகுணு நடனம், சப்பிரகமுவ நடனம் ஆகிய கலாச்சார வடிவங்களும், நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் பலதரப்பட்ட, பல வகைப்பட்ட, நுட்பவியல், நுணுக்கவியல் அம்சங்களின் ஓட்டுமொத்த வெளிப்பாட்டின் பிரதிபலிப்பே எனலாம்.

கலாச்சார நாட்டியம் என்னும் பதமானது, சாதாரண வார்த்தைகளில், சாஸ்திரீகம், தனித்துவம், தத்துவம் என்னும் அடிப்படை அம்சங்களை உட்கொண்டும், ஆட்கொண்டும், பண்பாட்டுக் கருவுலங்களுடன் ஒன்றி, ஒட்டி, வளர்ந்த ஆடல் வடிவம் எனப் பொருள்படும். இந்த வகையில் சாஸ்திரீக நிலைப்பாடுகளுடன் கட்டுண்டு, கண்டிப்பான கட்டமைப்பிலான, கட்டுக்கோப்பான, கலை வடிவங்களாக விளங்கும் இவ் ஆடல் வடிவங்கள், ஆங்காங்கே அம் மாநிலங்களின் புவியியல், குழல், சுற்றாடல், சமய, சமூக, மொழியியல், கலாச்சார சாஸ்திரீக அம்சங்களைச் சார்ந்தும் தழுவியும் வளர்ந்துள்ளன என்பதனை நாம் இயல்பாகவே காண முடிகின்றது. அவை தனித்துவப் பண்பாட்டுக் கருவுலங்களுடன் சார்ந்தும், தழுவியும், வளர்ந்த இடத்துங்கூட, புவியியல் காரண காரணிகளுக்கும், மொழியியல் வேறுபாடுகளுக்கும் அப்பால், உலகளாவிய ரீதியில், உலகியல் அங்கோரம், உலகியல் அந்தஸ்துப் பெற்ற நாட்டிய வடிவங்களே, நாட்டியத்தில் மார்க்கி மரபு எனலாம். மேலும், மனித நாகரீகத்தினால் மெருகூட்டப்பட்ட தனித்துவ

ஆடல் வடிவமாய், தனித்துவ உத்தியியல் உபாயங்களுடன் கூடிய உயரிய கலாச்சாரச்சின்னமாய், அவ்வவ் சமூகங்களின் கலாச்சார வடிவங்களின் சிகரமாய், விளங்கும் மரபே நாட்டியத்தில் மார்க்கி மரபு எனலாம்.

நாட்டியத்தில் அடுத்துப் பொதுப்படையில் விளங்கும் மரபு தேசி மரபாகும். தேசி மரபானது அடிப்படையில், பொதுப்படையில் பிரதேச ரீதியாகக் கிராமிய மட்டத்தில் எழுந்த ஆடல் வடிவம் எனலாம். இந்த வகையில் நாட்டிய சாஸ்திரத்திற்குப் பின் எழுந்த நடன இசையியல் நூல்களான சங்கீத றட்ணா ஹாரம், நர்த்தன நிர்ணய, சங்கீத தாமோதரா ஆகிய நூல்களின் பிரகாரம் தேசி மரபானது உலகளாவிய ரீதியில் அங்கீகாரம் பெறாததாயினும், பிரதேச மட்டத்தில் எழுந்த ஆடல் வடிவங்கள் என்பதனை வெலியுறுத்துகின்றன. இந்த வகையில் தேசி மரபானது கிராமிய மரபுப் பண்பாட்டு விழுமியங்களுடன் பின்னிப் பின்னாந்து, கண்டிப்பான, கட்டுக்கோப்பான, வரையறைக்கு அப்பாற்பட்ட, ஆடல் வடிவங்களே தேசி மரபினைச் சார்ந்த நாட்டியங்கள் எனலாம். இந் நாட்டிய வடிவங்களான, உலகியல் உவகைக்காக எழுந்த ஆடல் வடிவங்கள் எனக் கருதப்படுகின்றன. ஆயினும் அடிப்படையில் அங்க, உபஅங்க, பிரதி அங்கப் பயன்பாடுகளையும் மற்றும் சாரி, ஸ்தான, கரண நிலைப்பாடுகளையும், இந் நாட்டியங்கள் ஆங்காங்கே கொண்டு விளங்குகின்றன. இந்த வகையில் தேசி மரபானது பிராந்தியப் பிரதேச, சமய, சமூகச் சம்பிரதாய மரபுகளுடன் ஊன்றி, ஒன்றி, ஒட்டி, நடை முறை வாழ்க்கையுடன் பின்னிப் பின்னாந்து மட்டுப்படுத்தப்பட்ட, சமூக அங்கீகாரம் பெற்ற, ஆடல் வடிவங்கள் தேசி மரபு நடனங்கள் எனலாம். அதாவது முற்காலத்தில் ஜவகை நிலங்களுக்கும் எவ்வாறு தனித்துவம் பெற்ற ஜவகைப் பண்களும், அவற்றின் பண்பாங்கிற்கு அமைய, எவ்வாறு கருவி இசை வடிவங்களும் எழுந்தனவோ, அவ்வாறே அதனை ஒத்த வகையில், அவ்வப் பிரதேசங்களுக்கென சமூக மட்டத்தில் எழுந்து, மலர்ந்த, ஆடல் வடிவங்களே, தேசி நடன மரபுகள் எனக் கொள்ளலாம். இதனாலேயே கலாயோகி டாக்டர் ஆனந்தக்குமாரசாமி அவர்கள் மார்க்க மரபினை உயர் மார்க்கமென்றும், தேசி மரபினைக் கிளை மார்க்கம் என்றும், வேறுபடுத்திப் பாகுபடுத்தி எடுத்து உரைத்துள்ளார்.

## நாட்டியத்தில் லோகதர்மியும் நாட்டிய தர்மியும்

நாட்டியக் கலையானது மேம்பாடுமிக்க மேடைக் கலை அம்சமாகும். இக்கலை வடிவமானது மேடையில் எவ்வாறு பர்ணமிக்கின்றது, எவ்வகை உத்திகள் கைக்கொள்ளப்படுகின்றன, அவற்றின் தனித்துவப் பாங்கும், பாணியும், முறைமைகளையும், நிலைப்பாடுகளையும் அர்த்தழூர்வமாக

ஆணித்தரமாக, நிர்ணயிக்கும் முறைமை சாதாரண வார்த்தைகளில் பொதுப்படையில் ‘தர்மி’ என விளங்கிக் கொள்ளுதல் இன்றியமையாததாகும். அலங்கார சாஸ்த்திரத்தின் பிரகாரம், தர்மி நிலைப்பாடானது இரண்டு வகைப்படுகின்றது. அவை ஒட்டுமொத்தத்தில் ஒன்று லோக தர்மி என்றும், மற்றையது, நாட்டிய தர்மியென்றும் பிரித்தும் வகுத்தும் வழிமொழியப்பட்டுள்ளது.

நாட்டியக் கலையில் இப்பாகுபாட்டிற்கு இடையிலான தொடர்புகள், தனித்துவ நிலைப்பாடுகள் பற்றிப் பலதரப்பட்ட கருத்துக்கள், கருத்து மோதல்கள் என்பன காலங்காலமாக இடம்பெற்ற இடத்துங்கூட, அடியடையில் இன்றும் ஒரு தெளிவற்ற நிலைப்பாடே மேலோங்கிக் காணப்படுகின்றது.

லோகதர்மி நிலைப்பாட்டினை பொதுப்படையில் எடுத்து நோக்கும்போது, ஆங்கீக, ஆகாரிய, சாத்வீக, வாசிக, அபிநியப் பயன்பாடுகள் கையாளப்பட்ட இடத்துங்கூட, சாத்வீக அபிநியப் பயன்பாடே, இங்கு மேலோங்கிக் காணப்படுகின்றது. அ.தாவது அக்குறிப்பிட்ட பாத்திரமானது, ஏச்சந்தரப்பத்தில், அச்சந்தரப்ப குழ்நிலையில் ஒட்டி, ஒன்றி, தன்நிலை இழந்து, அதே மனோ நிலையில், அதே மனோ தர்மத்தில் ஊறித் திளைத்து, தன்னைப் பின்னிப் பினைத்துக் கையானும் நிலைப்பாடாகும். அ.தாவது, உலகியல் வாழ்க்கை நிலைப்பாட்டுடன் இணைந்து, தம்மைப் பினைத்துக் கைக்கொள்ளுதல் ஆகும். இந்த வகையில் நாட்டியத்தில் நளின, எளின, நிலைப்பாடுகள் மெருகூட்டப்பட்ட நாட்டிய உத்திகள், உபாயங்கள், உயரிய கலை உணர்வுகள், விழுமியங்கள் ஆகிய அத்தனை கலைசார் அம்சங்களும் லோகதர்மி நிலைப்பாட்டில் மங்கியும் மந்தகதியிலும் காணப்படும். அ.தாவது நாட்டியத்தில் இதனைப் பயன்படுத்துமிடத்து அக்குறிப்பிட்ட கலையுணர்வுடன் ஒன்றாத ஒவ்வாத வகையில் கலை நிலைப்பாட்டினை நாட்டியத்தில் இதனைப் பயன்படுத்துமிடத்து நாம் அவதானிக்க முடிகின்றது. அடுத்து நாட்டிய தர்மியானது கலை உணர்வு செறிந்த, மனித நாகரீகத்தால் மெருகூட்டப்பட்ட கலையின் அதி உயர் நிலைப்பாடுகளுடன் ஒன்று கூடிய, நளின, எளின, ஸாவண்யமிக்க, நிலைப்பாடுகளுடன் ஒன்றிய பாவ வெளிப்பாட்டின் முறையியல் உத்தியே நாட்டிய தர்மியெனப் பொதுப்படையில் எடுத்தியம்பப்படுகின்றது. இந்த வகையில் பாவ வெளிப்பாடானது முகபாவங்களினாலும், கை முத்திரைகளினாலும், அங்க, உபங்க, பிரதி அங்கப் பயன்பாடு களினாலும் அர்த்தபூர்வமாக, ஆணித்தரமாக அபிநியித்து அழுத்த திருத்தமாக எடுத்தியம்பப்படுகின்றது.

இந்த வகையில் நாட்டியத்தில், நாட்டிய தர்மி, லோக தர்மி ஆகியவற்றின் பாகுபாட்டினை, அவற்றிற் கிடையிலான தளித்துவ நிலைப்பாட்டினை, அடிப்படை வேறுபாட்டினை, ஆற்றல் மிக்க, ஆளுமை

நிறைந்த, அனுபவம் செறிந்த, பக்குவம் மிகுந்த, பகுத்தாய்வுத் திறன்மிக்க ஒரு கலைஞரால் மட்டுமே அவற்றின் தனித்துவ நிலைப்பாட்டினைத் துல்லியமாகத் தெளிவாக ஆய்தோய்ந்து, கலை விழுமியங்களுடன் வெளிப்படுத்த முடியும். எனவே மாணவ நிலையிலோ அன்றிச் சாதாரண கலைஞரால் இக்கலைப்பாகுபாட்டை வெளிப்படுத்த முற்படும்போது அது அடிப்படை கலைச் சீரழிவுக்கு வழிவகுக்கும் எனலாம்.

எனவே சாஸ்திரீக நாட்டிய நிலைப்பாட்டில், நாட்டிய தர்மி மார்க்கமே சிறந்ததும், உகந்ததும், உயர்ந்ததும் பொருத்தமானதுமாகும். மனித மனோ தர்மத்தை, உள்ளக்கிடக்கினை, உணர்ச்சி உட்குழறல்களை, ஒட்டு மொத்தத்தில் அபிநியம் இன்றி அவ்வாறே கையாளுவது லோக தர்மியாகும். உதாரணமாகக் கண்ணீர் சொரிதலைக் கற்பனை வளத்துடன் கை முத்திரைகளினாலும், முகபாவங்களினாலும் எடுத்துக் காட்டாது அதனை அவ்வாறே கண்ணீர் சொரிந்து காட்டுவது லோக தர்மியாகும். எனவே இத்தகைய நிலைப்பாட்டினை சினிமா, மேடை நாடகங்கள் ஆகியவற்றிலும் ரெலி நாடகம் போன்ற நவீனக் கலை ஊடகங்களிலுமே மேலோங்கிக் காணமுடிகின்றது எனலாம்.

## நாட்டியத்தில் விருத்தி நிலைப்பாடு

நாட்டியக் கலையில் இடம்பெறும் விருத்தி நிலைப்பாடு என்னும் அம்சமானது, சில அடிப்படை நுட்ப நுணுக்க நிலைப்பாடுகளின் வெளிப்பாடு எனப் பொதுப்படையில் கருதப்படுகின்றது. சாதாரண வார்த்தைகளில் நாட்டியத்தில் விருத்தியானது பலவகையில் எவ்வாறு எவ் உத்தியியல் மூலம் நாட்டியத்தில் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றது என்பதனைப் புலப்படுத்தும் அம்சமாகும். இதனைச் சற்றுத் தெளிவாகக் குறிப்பிட வேண்டுமேயானால், நாட்டியத்தை மேடையில் வெளிப்படுத்தக் கைக்கொள்ளும் பாங்கும், பாணியும். “விருத்தி” நிலைப்பாடு எனலாம்.

நான்முகனால் வகுக்கப்பட்ட நாட்டிய சாஸ்திரமானது, இந்து மதத்தில் ஜந்தாவது வேதமாகக் கருதப்படுகின்றது. அ.தாவது நான்முகனாகிய பிரமா றிக் வேதமாகிய இருக்கு வேதத்திலிருந்து வசனமும், யகர் வேதத்திலிருந்து அபிநியமும், சாம வேதத்திலிருந்து கீதமும், அதர்வண வேதத்திலிருந்து ரசத்தையும், ஒன்று திரட்டி, ஜந்தாவது வேதமாகிய நாட்டிய சாஸ்திரத்தை வகுத்தார், என்பது நாட்டிய வரலாறு. இதே வகையில் விருத்தி நிலைப்பாடுகளும், கூட நால்வகை வேதங்களி லிருந்து, நால்வகை விருத்திகள், வரைந்தெடுக்கப்பட்டதாக நாட்டிய சாஸ்திரம் பறை சாற்றுகின்றது. அ.தாவது றிக் வேதத்திலிருந்து பாரதி விருத்தியாகிய வார்த்தைகள் மூலம் வெளிப்படுத்தும் முறைப்பாடும், சாம வேதத்திலிருந்து கைஷாக்கி விருத்தி நிலைப்பாடான நளின், எளின்,

நிலைப்பாடுகளை வெளிப்படுத்தும் விருத்தி முறைப்பாடும், அதர்வண வேதத்திலிருந்து அரம்பதி விருத்தி நிலைப்பாடான், திடமான, ஸ்திரமான, கடினமான, கம்பீரமான, அழுத்தந் திருத்தமான நிலைப்பாடுகளை வெளிப்படுத்தும் விருத்தியல் அம்சமும், யகர் வேதத்தில் இருந்து, மனித மனோதர்ம உணர்வுகளுடன் பின்னிப் பிணைந்த சாதவீக அபிநியத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுந்த சட்வதிலிருத்தி, நிலைப்பாடும் வெளிப் படுத்தப்படுகின்றன. இவ்வகையில் இவை யாவும் நால்வகை வேதங்களிலிருந்து வகுக்கப்பட்ட விருத்தி முறைகளாகும்.

இந் நான்கு விருத்தி வரன்முறை நிலைப்பாடுகளும், முறையே தனித்துவம் பெற்றுச் சிறப்பிடம் பெற்ற நான்கு இந்தியச் சாஸ்திரீக நாட்டிய வடிவங்களுடன் இனிதே, அரிதே, தொடர்புபடுத்தப் பட்டுள்ளமையை நாம் சில நாட்டிய ஆய்வு நூல்களில் காணமுடிகின்றது. குறிப்பாக விருத்தி நிலைப்பாட்டில் இடம்பெறும் பாரதி விருத்தியினை அஃதாவது வார்த்தைகள் மூலம் அர்த்தம் வெளிப்படுத்தும் நிலைப்பாட்டினை வட இந்திய நடனமாகிய கதக்கிலும், சட்வதி விருத்தி நிலைப்பாட்டினை, அஃதாவது சாதவீக மனோ தர்ம ஆளுமை மேலோங்கிக் காணப்படும் பாங்கினை தென் இந்திய நடனமாகிய பரதத்திலும், அவ்வாறே அரம்பதி விருத்தி நிலையினை கடினமான, கம்பீரமான, எடுப்பான, மிடுக்கான, துள்ளல்கள் திருப்பங்கள் விறுவிறுப்பு நிறைந்த கடினமான கதகளியிலும், நளினமான, எளிமையான கைஷாக்கி விருத்தியினைக் கிழக்கிந்திய நடனமாகிய மனிப்புரியிலும், முறையே இந் நான்கு விருத்திகளும் மேலோங்கி உள்ளதையும் அவற்றின் தனித்துவப் பாங்கும் பாணியும் தொடர்புபடுத்தப்பட்டுள்ளதையும் காணமுடிகின்றது.

இப்பொதுப்படைக் கண்ணோட்டமானது, இந்தியக் கலாச்சார சாஸ்திரீக் நாட்டிய வகைகள் நான்கிலும், தனித்துவம் பெற்று மேலோங்கிக் காணப்பட்ட இடத்துங்கூட, பொதுப்படையில் பரதக் கலையில் இந் நான்கு விருத்தி நிலைப்பாடுகளும், ஒன்றுடன் ஒன்று பின்னிப் பிணைந்து, நாட்டியத்தில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

பரதத்தில் ஒரு விருத்திப் பயன்பாட்டினைப் பயன்படுத்துமிடத்து அஃதாவது ஒரு விருத்திப் பயன்பாடு மேலோங்கிக் காணப்படுமிடத்து ஏனைய விருத்தி நிலைப்பாடுகள் சற்றுக் குறைவான விகிதத்தில், பயன்பட்டு வருவதைக் காணமுடிகின்றது. ஆயினும் அவை நான்கும் ஒன்றுடன் ஒன்று பின்னிப் பிணைந்து நாட்டியத்தில் கையாளப்படுவதையும், குறிப்பாக வாசிக அபிநியத்தைச் சார்ந்த அஃதாவது வார்த்தைகள் மூலம்

பாடல் வரி வழவங்களில் இடம்பெறும் அர்த்தங்களை அர்த்த யூர்வமாக, ஆனித்தரமாக வெளிப்படுத்துவது பாரதி விருத்தி நிலைப்பாட்டினைச் சார்ந்த விருத்திப் பயன்பாட்டு எனலாம். அவ்வாறே நடனச் சிலை நிலைத் தோற்றங்கள், கடினமான, கரண, அங்க கரண, தேசி கரண, நிலைப்பாடுகளின் வெளிப்பாடுகளை வெளிப்படுத்தும் நிலைமை அரம்பதி விருத்தி நிலைப்பாடு எனலாம். சட்வதி நிலைப்பாடானது நாட்டியத்தில் சாத்வீக அபிநயத்தின் மூலம் உணர்வியல் ரீதியில் மனித மனோதர் ம அம் சங்களுடன் ஒன் றினைந் து வெளிப் படுத் தும் நிலைப்பாடாகும். அத்துடன் வெளிநிலைக் களநிலைத் தாக்கங்களான மேடை அலங்காரம், ஆடை ஆகாரியம், ஓப்பனை, ஓளி, ஓலி அம்சங்கள் ஆகிய அத்தனை அம்சங்களும் சட்வதி விருத்தி நிலைப்பாட்டின் நிலைப்பாட்டினை வெளிப்படுத்த உறுதுவனை அளிக்கின்றன எனலாம். அவ்வாறே நாட்டியத்தில் இடம்பெறும் நளின, எளின, நிலைப்பாடுகள் அத்தனையும் கைஷாக்கி விருத்தி என்னும் அம்சத்தில் அடங்கி ஆராயப்படுகின்றது.

எனவே நாட்டிய நுட்பவியல்சார் நுணுக்கங்களைக் கருத்திற் கொள்ளும்போது நாம் அடிப்படையில் விருத்தியியல் சார் நிலைப் பாடுகளைக் கருத்திற் கொள்ளுதல் இன்றியமையாததாகும்.







நாட்டியாரம் பதினொர்க்கு

## நடைமுறை நாட்டியத்தில் இடம்பெறும் அடிப்படை அடவுகள்

**நாட்டியத்தில் இடம்பெறும் அடவுகள்** அல்லது அடைவுகள் எனக் குறிப்பிட்டு வரையறுக்கப்படும் ஆடல் துணுக்குகள் பற்றிய பலதரப்பட்ட வரைவிலக்கணங்கள், விளக்கங்கள், குறிப்புகள் காலங்காலமாகக் குறிப்பிடப்பட்ட இடத்தும், அடிப்படையில் அடவுகள் பற்றிய பலதரப்பட்ட மூலங்கள் வாயிலாக, ஒப்பீட்டு ஆய்வின்மூலம், அவற்றைப் பகுத்தும், பிரித்தும், வகுத்தும், தொகுத்தும் நாம் அறிய முடிகின்றது.

இன்று நடைமுறை நாட்டியத்தில், பலதரப்பட்ட மரபுகள் தனித்துவம் பெற்று விளங்குவதற்கு அடிப்படை மூலாதாரமாக விளங்குவது, இவ் அடவு உத்தியியல் மாற்றங்கள் எனலாம். இந்த வகையில் அடவுகளாவன ஒட்டு மொத்தத்தில் கரண, அங்கரண, தேசிகரண, அங்க, பிரதியங்க, உபஅங்க, தொழிற் பாடுகளுடனும், ஹஸ்த விநியோகங்களுடனும், ஒன்றினைக்கப் பட்ட ஒருங்கமைக்கப்பட்ட, நாட்டிய நிலைப்பாடுகளை நாட்டியத்தில், பொதுப்படையில் அடிப்படையில், ‘அடைவு’ அல்லது அடவு எனக் கருதிக் கையாண்டு நாம் வருகின்றோம்.

நிருத்தத்தின் உயிரோட்டமாக, ஆதாரபூர்வமாக விளங்கும் அடவுகளாவன, இன்றைய நாட்டிய உலகில் காணப்படும் அடிப்படை மரபியல் அல்லது பாணி வேறுபாடுகளுக்கு முக்கிய காரணம் எனலாம். அடவுப் பயிற்சியே நாட்டியக் கலையின் அந்நாதமும், ஆதாரபூர்வமும், அத்திவாரமும், உயிரோட்டமும் ஆகும். நாட்டியத்தில் கடினமானதும் கால தாமதத்தினை ஏற்படுத்தும் காலக்கிரமப் பயிற்சியும் இவ் அடவு நிலைப்பாட்டுப் பயிற்சிக் காலகட்டமே எனலாம்.

நிருத்தகலை அம்சத்தின் அங்கமாகவும், ஆடலுக்கு அழகினையும் அழுத்த திருத்தத்தினையும், விறு விறுப்பினையும், உள் வேகத்தினையும், தாள லய சுத்தத்தினையும், அங்க, பிரதிஅங்க, உப அங்க. செயல்பாடுகளின் வெளிப்பாடு களையும், கம்பீர நிலைப்பாடுகளையும் ஒருங்கினைக்கும்

அம்சமாகத் திகழ்வதே ஒட்டு மொத்தத்தில் அடவு ஆகும். இவ் அரிய அம்சமானது நாட்டியத்தில் சுத்த நிருத்தத்தில் மட்டுமள்ளி. அபிந்யத்தில், பாவரசம் ஆகிய சுத்த நிருத்திய அம்சங்களுடனும், ஒன்றுகூடிப் பின்னிப் பிணைந்து கையாளப்படுகின்றது.

அடிப்படை அடவுகளாவன ஆதார நிலைப்பாட்டில் வகைப்பாட்டில், மாற்றங்களுக்கு அப்பாற்பட்டவை என்பதை விளங்கிக் கொள்ளுதல் இன்றியமையாததாகும். இந்த வகையில் அடவுகளில் உபரிவுகள், அ.தாவது உட்பிரிவுகளே, பெரிதும் உத்தியியல் மாற்றங்களுக்கு உட்பட்டவை எனலாம். இவ் உத்தியியல் உட்பிரிவு மாற்றங்களே, காலக்கிரமத்தில், மரபு மாற்றங்களுக்கு எதுவாகின எனலாம். அ.தாவது உத்தியியல் உட்பிரிவு மாற்றங்களே காலக்கிரமத்தில், மரபு மாற்றங்களுக்கு வழிவகுத்தன எனலாம். அவ்வாறே நாட்டியத்தில் அடவுப் பயிற்சிச் சொற்கள், சொற்றொடர்கள் என்பனவும் ஆங்காங்கே வெவ்வேறு மரபுகளில் சற்று வேறுபட்ட வகையில் உச்சரித்துக் கையாளப்படுகின்றன, என்பதை நாம் நடைமுறையில் அவதானிக்கின்றோம்.

அடவுகளில் பயன்படும் முத்திரைகள், முத்திரைப் பிரயோகங்கள் என்பன பெரும்பாலும் அடிப்படை அடவு நிலைப்பாட்டில் பெரிதும் ஒன்றாகவே காணப்படுகின்றன. அடவுகளில் கையாளப்படுகின்ற முத்திரைகளில் தனித்துவம் பெற்ற ஒற்றக்கை முத்திரைகளாயினும் ஒருங்கிணைக்கப்பட்ட இரட்டைக்கை முத்திரைகளாயினும், பெரிதும் எழிலுக்காகவே அவை கையாளப்படுவதனால், அ.தாவது எவ்வித அம்சத்தையும் அர்த்தழூர்வமாக வெளிப்படுத்தாது, வெறும் எழிலுக்காகப் பயன்படுத்துவதினால் அவை எழிற்கைகள் என அழைக்கப்படுகின்றன. இந்த வகையில் பதாகம், திருபதாகம், அர்த்தபதாகம், அலபதுமம், சிகரம், முஷ்டி, சூசி, சதுரம், கபித்தம், தாம்ரகுடம், கடகாழுகம் ஆகியன இன்றைய நடைமுறை நாட்டியத்தில் பெரிதும் கைக்கொள்ளப்படும் அடவு முத்திரைகள் ஆகும்.

ஒரே வகைப்பட்ட ஒரே முத்திரைகளை இரு கைகளிலும், அல்லது வெவ்வேறு ஒன்றுடன் ஒன்று தொடர்புடைய இரு வேறுபட்ட முத்திரைகளை இரு வேறுபட்ட கைகளிலும், அல்லது ஒரு குறிப்பிட்ட முத்திரையை ஒரு அடவின் ஒரு நிலைப்பாட்டிலும் அதைத் தொடர்ந்து இடம்பெறும் அடவுத் தொடரில் வேறு முத்திரைகளையும், கையாளுவது நடைமுறை வழைமையாகும்.

நடைமுறையில் அடவு நிலைப்பாட்டினைப் பற்றியதான் ஆய்வினை மேற்கொள்ளுமிடத்து உடல் நிலை பற்றியதான் பாகுபாட்டினைப் பற்றிக் குறிப்பிடுதல் இன்றியமையாததாகும். முதலில் இடம் பெறுவது சமசாதன நிலைப்பாடு. இந் நிலைப்பாட்டில் கால் பாதங்கள் இரண்டும் ஒருங்கிணைக்கப்பட்டு உடல் நேரே நிமிர்ந்து நிற்கப்படும் நிலைப்பாடாகும். (படம் - 1). அடுத்து இடம் பெறுவது அரைமண்டி சாதன நிலைப்பாடாகும். பாதங்கள் இரண்டும் எதிரும் புதிருமாக விரிந்த நிலையில் அதாவது வலது முழங்கால் வலது புறமும், இடது முழங்கால் இடது புறமாகவும், கால்பாதங்கள் இரண்டும் முறையே வலது, இடது புறமாக, விரிந்த நிலையில் முழங்கால்கள் இரண்டும் மடிந்த நிலையில், உடலின் உயரத்தில் அரைப்பகுதியாகக் குறைக்கப்பட்டு, உடல் நிலையானது எப்பகுதிக்கும் சாராது சமச்சீராக இரு பகுதிகளும் சமமாகத் தாங்கப்பட்டு, உடல் நிலையானது நேராக நிமிர்ந்து நிற்கும் நிலைப்பாடாகும். (படம் - 2). அடுத்து இடம் பெறும் நிலைப்பாடானது, முழு மண்டி நிலைப்பாடாகும். இந்நிலைப்பாட்டில் குதிக்கால்களில், முழு உடற் பாரமும் தாங்கப்பட்டு, முழங்கால்கள் இரண்டும் முறையே, வலது இடது புறமாக நன்கு விரிக்கப்பட்டு, உடல் நிலையானது எப்பகுதிக்கும் சாராது, சமச்சீராக தாங்கப்பட்ட நிலைப்பாடாகும் (படம் - 3,4).

1. அடவுகள் வரிசையில் முதலிடம் பெறுவது தட்டடைவு ஆகும். இதுவே நாட்டியம் பயிற்சியின் ஆரம்ப அடவு நிலைப்பாடாகும். ஏற்தான் எட்டு வகையான தட்டடைவுகள் நாட்டியத்தில் இடம் பெறுகின்றன. முதலில் கைகளை இடுப்பில் ஊன்றி, அரை மண்டியிலிருந்து, இவ் அடவுப் பயிற்சி ஆரம்பிக்கப்படுகின்றது. பின் அதே அடவுகளைக் கைகளை நீட்டி, அரை மண்டியில் இருந்து உடலைச் சமச்சீராகக் கெட்டியாகப் பிடித்து அதே அடவுப் பயிற்சி தொடரப்படுகின்றது. (படம் - 5). “தெய்” என்னும் பத்த தொடரில் ஆரம்பமாகி, பின் தேவைக்கு அமையவும் ஓட்டு மொத்தத் தட்டடைவு எண்ணிக்கைக்கு அமைய அத் தெய் என்னும் தொடர், மாற்ற முறுகின்றது. உதாரணமாகத் தெய்யா தெய், தெய் தெய் தாம், என எண்ணிக்கையின் மொத்த எண்ணிக்கைக்கு அமைய அத் தெய் என்னும் தொடர் விரிவாக் கிக் குறிப் பிடப்பட்டு அழைக்கப்படுகின்றது.
2. அடுத்து, அடவு நிலைப்பாட்டில் இடம் பெறும் நடன அடவானது நாட்டடைவாகும். நாட்டடைவானது அரைமண்டி நிலைப்பாட்டில் இருந்து கால்கள் வெளியே நீட்டப்பட்டு, குதிக்கால்கள் நிலத்தில் தாங்கியும், பாத விரல்கள் மேலே உயர்த்தியும் கைக்கொள்ளப்படும்

நிலைப்பாடாகும். ஆரம்பநிலை (படம் - 6). இந்த வகையில் பொதுப்படையில் நாட்டடைவுகளில் அஞ்சிதம் என்னும் பாதப் பிரயோக நிலைப்பாடு நாட்டியத்தில் கையாளப்படுகின்றது. இது முன்று நிலைப்பாட்டில் மேற்கொள்ளப்படுகின்றது. ஒன்று மூலைக்கு (படம் - 7) மற்றையது முன் பக்கத்திற்கு (படம் - 8) அடுத்தது பக்கத்திற்கு (படம் - 9) மேற்கொள்ளப்படுகின்றது. இந்த அடிப்படையில் அடிப்படை நாட்டடைவிலிருந்து பலதரப்பட்ட பிரிவுநிலை நாட்டடைவுகள் ஏற்படுத்தப்படுகின்றன. ஏறத்தான் எட்டுத் தொடக்கம், பத்து வகையான நாட்டடைவுகள் கையாளப்படுகின்றன. ஆரம்ப நாட்டடைவுப் பயிற்சி சொற்கட்டானது, தெய்யும் தத்தத் தெய்யும் தகா என்னும் சொற்கட்டுத் தொடரில் ஆரம்பமாகின்றது. இவற்றில் கையாளப்படும் முத்திரைகளாவன் திருப்பதாகம், கடகாழுகம், அலபத்மம், குசி, முஷ்டி, சிகரம், சதுரம் என்பனவாகும்.

3. நாட்டியப் பயிற்சியின்போது, நாட்டடைவுக்கு அடுத்ததாகப் பெரிதும் கையாளப்படும் அடவு குத்து மெட்டு அடவாகும். இக் குத்து மெட்டு அடவானது, அரை மண்டி நிலைப்பாட்டிலிருந்து குதிக்கால்கள் உயர்த்தி, விரல்கள் நிலத்தில் குத்தப்பட்ட நிலைப்பாடாகும். இந் நிலைப்பாடானது பாத பேத நிலைப்பாட்டில் அக்ரதல சஞ்சாரம் என்னும் பாத பேதமாகும் (படம் - 10, 11). இதன் பயிற்சிச் சொற்கட்டானது, தெய்யும் தத்த தெய்யும் தாஹா என்றோ, அன்றி தெய்யா தெய்யி என்றோ, அன்றித் தெய்கத் தெய்யி என்றோ, குறிப்பிடப்பட்டுப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. இதற்குப் பயன்படுத்தப்படும், எழிற்கை முத்திரைகளாவன், கடகாழுகம், அலபத்மம், மற்றும் திருப்பதாகம் என்பனவாகும். குத்துமெட்டானது ஓயிலாகக் குதித்துப் பின் ஒருங்கே அழுத்தி நிலத்தில் மெட்டி விடுதலாகும்.

இம்முன்று நடன அடவு வகைகளில் சிறப்பிடம் பெறும் அம்சம் யாதெனில், இந்நடன அடவு வகைகள் முன்றுமே ஒரே இடத்தில் இடம் பெறுவதாகும். பெரும்பாலான முக்கிய அடவுகள் சில, இம்முன்று வகையான அடவுகளின் கூட்டுச் சேர்க்கையில் மலர்ந்தன எனலாம்.

4. தட்டு மெட்டு அடவு :- இது தட்டுடன் ஆரம்பமாகிப் பின் குதிக்காலை மேலுயர்த்தி மெல்ல மெட்டுதலாகும் (படம் - 12,13). அஃதாவது சத்தமின்றி நிலத்தில் பதித்தல் எனப் பொருள்படும் இவ்வடவுக்குப் பயன்படுத்தப்படும் பாதபேதம் உத்கட்டிதம் ஆகும். இவ் அடவானது அபிந்யமின்றிச் சுத்த நிருத்தத்திலும், அபிந்யமான நிருத்தியத்திலும்

பின்னிப் பின்னத்துக் கையாளப்படுகின்றது. மேலும் இது ஒரே இடத்தில் நின்றோ அன்றி, அங்குமின் குமாக விலகியோ, தேவைக்கும், சந்தர்ப்ப குழந்தைக்கும், அமைய கைக்கொள்ளப் படுகின்றது. ஏதாவது ஒரு பொருளை வெளிப்படுத்த தொழிற்கைப் பயன்பாட்டுதனும், அடவுகளில் அ.தாவது வெறும் எழிலுக்காகவும் ஒருங்கே இவ் அடவு பயன்படுத்தப்படுகின்றது. இந்த வகையில் இவ் அடவுப் பயன்பாடானது ஐந்து வகையாகப் பிரித்தும் வகுத்தும் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. அவையாவன திஸ்ர். சதுஸ்ர, கண்ட, மிஸ்ர, சங்கீர்ண என்ற வகையில் வகுக்கப்பட்டுள்ளன. அ.தாவது ஒரு தட்டின் மாத்திரை எண்ணிக்கைக்கு அமைய இவை பிரித்தும் வகுத்தும் ஆராயப்படுகின்றது.

- i. மூன்று எண்ணிக்கையிலான திஸ்ரத்தில் இடம்பெறும் போது - த, கி, ட என்றும்,
  - ii. நான் கு எண்ணிக்கையிலான சதுஷ்ரத்தில் இவ் அடவு இடம்பெறும்போது த, க, தி, மி என்றும்,
  - iii. ஐந்து எண்ணிக்கையிலான கண்டத்தில் இடம்பெறும்போது த, க, த, கி, ட என்றும்,
  - iv. ஏழு எண்ணிக்கையிலான மிஸ்ரத்தில் இடம்பெறும்போது த, கி, ட, த, க, தி, மி என்றும்,
  - v. ஒன்பது எண்ணிக்கையிலான சங்கீர்ணத்தில் இடம்பெறும் போது - த, க, தி, மி, த, க, த, கி, ட என்ற வகையிலும் அமையும், இந்த வகையில் இவ் அடவானது. ஆங்காங்கே ஜதி அடவு என்றும் இது அழைக்கப்படுகின்றது.
5. அடுத்து இடம்பெறும் அடவு சரிகை அடவு ஆகும். சரிகை அடவானது, பக்கவாட்டிலோ அன்றி முன்பக்க வாட்டிலோ ஒரு பாதம் நகரும்போது, அதனைத் தொடர்ந்து, மற்றைய பாதமும், அதே திசைக்கு நகர்ந்து, இரண்டு பாதங்களும் ஒருங்கே உடல் நிலையினைச் சமதான நிலைப்பாட்டில் குதிக்காலால் உடலின் பாரம் தாங்கப்பட்டு முற்பாதம் முன் உயர்த்தப்பட்டுப் பின், இரு பாதங்களும், ஒருங்கே கீழே விடுதலாகும். (படம் - 14, 15). இவ்வடவு பக்க வாட்டிலோ, அன்றி முன்பக்க வாட்டிலோ, அன்றிப் பின் பக்கவாட்டிலோ அன்றி வலது மூலைக்கோ. அன்றி இடது மூலைக்கோ நகர்ந்து மேற்கொள்ளப்படுகின்றது. (படம் - 16, 17). இதற்கு மேற் கொள்ளப்படும் பாதபேதம் “தாடிதம்” ஆகும். இதற்குப் பதாகம், கடகாழுகம், அலபத்மம், மிருகசீருஷம், சதுரம், போலம்

குசியும் முத்தி ஒருங்கே ஆகிய முத்திரைகள் பெரிதும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இதன் பயிற்சிக் சொற்கட்டானது, தெய்யா தெய்யீ என்பதாகும். ஆயினும், அவ்வப்போது இவ் அடவானது சற்று வேறுபட்ட வகையிலும் செய்யப்படுகின்றது. அதாவது ஒரு கையைத் தோளில் மிருகச்சூழி முத்திரையையும், மற்றைய கையை டோலமாகத் தொங்கவிட்டோ, அன்றி இடுப்பில் வைத்தோ, இவ் அடவு மேற்கொள்ளப்படுகின்றது.

6. பக்க அடவு - அடுத்து இடம்பெறுவது பக்க அடவு எனப் பொருள்படும். நாட்டியத்தில் நாம் பல வகையான அடவுகளைப் பலவகை நிலைப்பாட்டில் மேற் கொள்ளுகின்றோம். நாம் சில தடவைகளில் பக்கவாட்டில், சில அடவுகளை மேற்கொள்ளுகின்றோம். குறிப்பாகத் தத்தெய் தாகா, தித்தெய் தாகா என்னும் அடவு, பக்கவாட்டில் பெரிதும் மேற்கொள்ளப்படும் ஓர் அடவு வகையாகும் (படம் - 18,19,20, 21). இதனால் இது பக்க அடவு எனப் பெயர் பெற ஏதுவாயிற்று. அவ்வாறே இவ்வடவானது தட்டிப்பின் குத்திச் செய்யப்படுவதால் இது குத்து அடவு என்றோ, அன்றி எகரு அடவு என்றோ குறிப்பிடப்படுகின்றது. ஆயினும் சில தடவைகள், ஆங்காங்கே, தேவைக்கு அமைய, இரண்டு முலைகளுக்கும் இவ் அடவினை நாம் பெரிதும் மேற்கொள்கின்றோம். இவ் அடவில் பெரிதும் திருப்பதாக முத்திரையே பயன்படுத்தப்படுகின்றது.
7. பாய்ச்சல் அடவு - பாய்ச்சல் அடவானது கால்களைக் கிளப்பி மேல் எழுந்து பாய்தல் நிலைப்பாட்டினை, வெளிப்படுத்தல் ஆகும். (படம் - 22). அதாவது, பாய்வது, மேலே கிளம்புவது போன்ற நிலைப்பாடுகளைப் பெரிதும் இவ் அடவு பிரதிபலிக்கின்றது. இவ் அடவுப் பாங்கினைப் பெரிதும் தென் இந்தியச் சாஸ்திரீக் நடனங்களில் ஒன்றான கதகளியில் நாம் காண முடிகின்றது. இப்பாய்ச்சல் அடவானது பெரும்பாலும் முன்நோக்கிப் பக்கவாட்டிலே, பெரிதும் கையாளப்படுகின்றது. இதனை நாம் பயிற்சியின்போது தெய்யீ, என்றும், மேடை நட்டுவாங்கத்தில் தளங்கு தொம், என்றும் கையாளுகின்றோம். இந் நிலைப்பாடானது நாட்டியத்தில் தனித்தனியே இடம்பெறுவது கிடையாது. இவ் அடவானது சில சிறப்பு அடவுகளுடன் ஒன்று கூட்டிக் கலந்து கையாளப்படுகின்றது. இவ் அடவுக்குப் பெரிதும் கையாளப்படும் முத்திரையானது பதாக முத்திரை மற்றும் கடகாமுகமும், அலபத்மமும் ஒருங்கே கையாளப்படுதல் வழமையாகும்.

8. சுற்றுடவு - சுற்றுடவு ஆனது ஆடல் நங்கையானவள் தன்னைத்தானே நிலைப்பாட்டிலோ, (அ.:தாவது சமசாதான நிலைப்பாட்டிலோ) அன்றி, இருந்து முழுமண்டி நிலைப்பாட்டிலோ, மேற்கொள்ளும் அடவு நிலைப்பாடாகும். (படம் - 23, 24). இவ் அடவில் கடகாமுகம், அலபத்மம் ஆகிய முத்திரைகள் ஒருங்கே, ஒன்றிணைந்து, பெரிதும் இவ் அடவில் கைக்கொள்ளப்படுகின்றன.
9. கோர்வை அடவு - அடவு வரிசைகளில் பெரிதும் கையாளப்படும் அடவுகளின் ஒன்றிணைந்த, ஒருங்கிணைக்கப்பட்ட நாட்டிய அடவு நிலைப்பாடாகும். நாட்டியத்தில் பெரிதும் பின்னிப் பிணைத்துக் கைக்கொள்ளப்படும் பலதரப்பட்ட, பலவகைப்பட்ட தனி அடவுகளின் ஒன்று சேர்க்கையில் மலர்ந்த உத்தியியல் முறைமைகளுக்கு முதலிடம் அளிக்கும் நாட்டிய அடவு வகை இக்கோர்வை அடவுகள் எனலாம். அரைமண்டி சாதனத்திலும் சமசாதன நிலைப்பாட்டிலும், முழுமண்டி நிலைப்பாட்டினையும் உள்ளடக்கிய அடவுகளை இவ் அடவு நிலைப்பாட்டில் ஒருங்கே நாம் பொரிதும் காணமுடிகின்றது. பல பாத பேதங்களை மாறி மாறி ஒருங்கிணைத்து இவ் அடவுகளில் கையாளப்படுவது இவ் அடவில் காணப்படும் சிறப்பம்சம் எனலாம் (படம் - 25, 26, 27A, 27B, 28). இதற்குப் பெரிதும் பதாகம், திருப்பதாகம், கடகாமுகம், அலபத்மம், சிகரம் ஆகிய முத்திரைகள் கையாளப்படுகின்றன.
10. மர்தித அடவு - நாட்டிய நிகழ்வுகளில் பெரிதும் கையாளப்படும் ஒரு அடவு மர்தித அடவு ஆகும். வலது பாதத்தைத் தேய்த்து நிலத்தில் தட்டி வைத்து, இடது காலை வலது காலுக்குப் பின் குத்தி, (அன்றி பக்கத்தில் குத்தி மீண்டும் வலது காலைத் தட்டி வைப்பது மர்தித அடவு ஆகும். முதலில் தேய்த்தைத் தட்டி வைக்கும் பாத நிலைப்பாடானது இரண்டு தடவைகள் மீண்டும் மீண்டும் இடம் பெறுவது வழமையாகும் (படம் - 29, 30). இது பக்கங்களுக்கு மாறிமாறித் திரும்பித் திரும்பிச் சுற்றிச் சுற்றி செய்வது வழமையாகும் (படம் - 31, 32). இது பயிற்சியின்போது தா தெய் தெய் தா, தித் தெய் தெய் தா எனக் குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுவது வழமையாகும். இவ் அடவிற்கு கடகாமுகம், அலபத்மம், முஷ்டியும் சூசியும், ஒருங்கே கலந்த முத்திரைகளைத் தலைக்குமேல் பிடித்து, பெரிதும் கையாளப்படுகின்றது (படம் - 33). இதனை அவ்வப்போது உசி அடவென்றும் குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுகின்றது. தற்போது இது பலவகைப் பல நிலைப்பாடுகளுடன் கையாளப்படுவதைத் தற்கால மேடைகளில் நாம் காணமுடிகின்றது.

11. மண்டி அடவு - மண்டி அடவானது உடல் முழுவதும், முழு மண்டி நிலைப்பாட்டில் இருந்து, குதிக்கால்களில் உடல் நிலைப்பாடானது தாங்கப்பட்ட நிலைப்பாடாகும் (படம் - 34). இந் நிலைப்பாட்டில் முழங்கால்கள் இரண்டும் முழுமையாகப் பிரிக்கப்பட்டு, வலது முழங்கால் வலது புறமும், இடது முழங்கால் இடது புறமாகவும் பிரிக்கப்பட்ட நிலைப்பாடாகும். மண்டி அடவுகளாவன சிறு துள்ளலுடன் ஆரம்பமாகி, மாறி மாறி முழங்கால்கள் நிலத்துடன் தொட்டோ, அன்றிச் சிறுதுள்ளலுடன் கால்கள் வெளியே முழுமையாக நீட்டப்பட்ட நிலையில் உடல் ஆனது, இடது புறம் நோக்கியும் (படம் - 35). இடது பாதம் வெளியே நீட்டப்பட்ட நிலையில் உடலானது வலது புறம் நோக்கியும், உடல் நிலை காணப்படும். மேலும் ஆங்காங்கே உடல் நேரே முழுமண்டியில் இருக்க, கால்கள் நேரே பின்பக்கவாட்டில் ஒவ்வொருகாலும் தனித்தனியே பின்நோக்கி நீட்டப்படுதல் ஆகும். இவை தவிர, முழு மண்டியுடன் ஆரம்பமாகும் மற்றுமொரு நடன அடவானது சிறு துள்ளலுடன் ஆரம்பமாகி நின்ற நிலையில் ஒரு கால் மற்றைய காலுக்குக் குறுக்கே மடிக்கப்பட்ட நிலைப்பாடாகும். (படம் - 36). இது ஏகபாதம் எனக் குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுகின்றது. அபிநயதர்ப்பணத்தின்படி முழு மண்டி அடவானது மூன்று வகைப்படுகின்றது. “மோதிதா” என்னும் நிலைப்பாடானது முழங்கால்கள் இரண்டும், மாறி மாறி நிலத்தில் தொடும் நிலைப்பாடாகும். சமகுசி நிலைப்பாடானது முழங்கால்கள் இரண்டும் ஒருங்கே நிலத்தைத் தொடும் நிலைப்பாடாகும். பிரவகுசி நிலைப்பாடானது, இரண்டு முழங்கால்களில் ஏதாவது ஒன்று தனியே பக்கவாட்டில் நிலத்தைத் தொடும் நிலைப்பாடாகும்.

12. மகுட அடவு - மகுட அடவானது, பொதுப்படையில் தீர்மான அடவு எனக் குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுகின்றது. அடவுக் கோர்வையின் இறுதியில் மகுடம் வைத்தாற்போல் அமைவது இத்தீர்மான அடவாகும். அ.:தாவது கோபுரத்திற்குச் சிகரம் வைத்தாற்போன்றோ, அன்றி ஸ்தூபி வைத்தாற் போன்றோ அன்றிப் பூமாலைக்குக் குஞ்சம் தொங்க விடுவது போன்று அடவுக் கோர்வைகளுக்கு நிறைவு கொடுப்பதாக அமைவது இத்தீர்மான அடவாகும். சாதாரணமாக இவ் அடவில் ஒரு குறிப்பிட்ட அடவு, மூன்று முறை, திரும்பத் திரும்பச் செய்யும் ஆடல் துணுக்கு, மகுட அடவு எனப்படும். ஆடல் நங்கையரின் ஆடல் ஆளுமையின் தாள லயத்தின் அழுத்த திருத்தத்தினைத் தெளிவுபட வெளிப்படுத்தும், நிலைப்பாட்டின் பிரதிபலிப்பாக இவ் அடவு விளங்குகின்றது. இவ் அடவினை அரைமண்டி நிலைப்பாட்டில் இருந்தோ, அன்றிச் சந்தர்ப்ப தேவைக்கு அமையப் பாய்ச்சல் அடவுடன் ஒன்று கூடியோ, மேற்கொள்ளப்படுகின்றது. இத்தீர்மான

அடவானது அரைமண்டியிலிருந்து செய்யப்படும்போது அது இரண்டு வகைப்படுகின்றது. ஒன்று முன் நீட்டப்பட்ட தீர்மானம், (படம் - 37, 38). அ.தாவது கைகள் முன்னே உடலுக்கு நேராக வெளியே நீட்டிச் செய்யப்படும் தீர்மானமாகும். இவ் அடவு வகையானது, நேர்த் தீர்மான அடவு வகையாகும். இதற்குப் பயன்படும் பயிற்சிச் சொற்கட்டானது, தெய் தித்தித் தெய், தெய் தெய் தித்தித் தெய், தெய் தெய் தெய் தித்தித் தெய் என்றும், (நட்டுவாங்கச் சொற்பிரயோகத்தில் ததிங்கின்னத்தொம், தக்க ததிங்கின்னத் தொம், தக்க திக்கு ததிங்கினத் தொம் என்றும் கையாளப் படுகின்றது.)

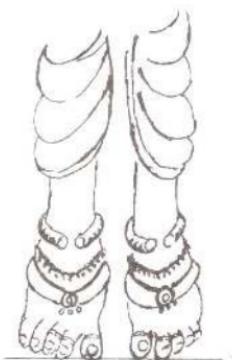
இத் தீர்மான அடவில் மேற்கொள்ளப்படும் மற்றுமொரு வகைத் தீர்மானமானது, சுற்றுத் தீர்மானம், நாட்டியத்தில் கைகள் பின் பக்கவாட்டில் கழற்றி மேற்கொள்ளப்படும் அடவு நிலைப்பாடாகும் (படம் - 39,40). இதன் பயிற்சிச் சொற்கட்டானது கிடைக்க தரிகிட தொம் என்றோ, அன்றி ஏற்கனவே கையாளப்பட்ட வகையில் தெய் தித்தித்தெய், என்றோ பாதங்களாவன மாறி மாறி அடித்து அழுத்தித் தித்தித் தெய்யுடன் கையாளப்படுகின்றது. இது தவிர் 'தாகத ஜம்தரிதா' என்னும் ஒரு அடவானது சிறுதுள்ளவுடன் ஆரம்பமாகிப் பின்பு ஒரு காலானது வெளியே நீட்டப்பட்டு, அ.தாவது வெளியே வீசப்பட்ட அப்பாதமானது அதே இடத்தில் நிலத்தில் குதிக்காலால், அ.தாவது, அஞ்சிதமாக அழுத்தப்பட்டு, தெய் தெய் தித்தித்தெய் தாம் என்று பயிற்சியின்போது, பயிற்சிச் சொற்கட்டானது பயன்படுத்தப்படுகின்றது (படம் - 41, 42, 43, 44). அவ்வாறே நட்டுவாங்கச் சொற்கட்டின் போது த கத ஜோ ம் தரி தா என்றோ அன்றித் தத் தித் தக்க ஜெனு தாம், என்றோ கையாளப்படுகின்றது. இம் மருட அடவான தீர்மான அடவுகளில், பதாகம், அலபத்மம், கடகாழுகம் ஆகிய முத்திரைகள் பெரிதும் பொதுப்படையில் கையாளப்படுகின்றது.

13. நடை அடவு - நாட்டியத்தில் நடை அடவு என்னும் நிலைப்பாடானது, ஆங்காங்கே பெரிதும் நிருத்த நிருத்திய நிலைப்பாடுகளுடன் பின்னிப் பினைத்துக் கையாளப்படுகின்றது. இவை பெரிதும் சமசாதன, அரைமண்டி சாதன நிலைப்பாட்டில் கைக்கொள்ளப்படும் அடவு களாகும். இவை பெரிதும் நிருத்தியத்தில் பாடல் பந்திகளுக்கு முடிவிலும், ஆடல் நிலைப்பாடுகளில் அபிநயப் பாவப் பயன்பாட்டின் தேவைக்கு அமையவும், நிருத்தத்தில் கோர்வை அடவுகளுடன் பின்னிப் பினைந்து நாட்டியத்தேவைக்கும், தாள் லயத்திற்கும், அமைய கைக்கொள்ளப்படுகின்றது.

- 14. தாண்டவ அடவுகள் - தாண்டவ அடவுகள் என்னும் அடவுகளாவன மரபு வழி ஆசான்களால் கைக்கொள்ளப்படும். அதி உயர்ந்த பயிற்சி உத்திகள் பொருந்திய ஆடல் அடவுத் துணுக்குகள் ஆகும். மரபுவழி ஆசான்கள் தமது சொந்தக் கற்பனை வளத்திற்கு அமைய சாஸ்தரீக ரீதியில், தத்துவ அடிப்படையில், சிலைநிலை அம்சங்களைப் பிரதிபலிக்கும் வகையில், தமது மாணவர்களுக்கு அடிப்படைப் பயிற்சி வழங்கப்படுவது வழமையாகும்.

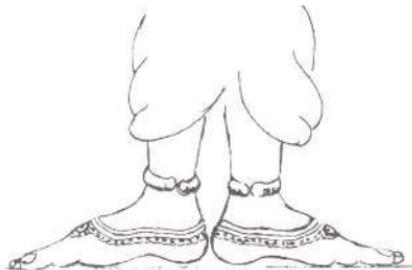
இவை அனைத்தும் தவிர மெய் அடவு என்னும் அடவுத் தோகுதியானது, ஆங்காங்கே நாட்டியத்தில் மேற்கொள்ளப் படுகின்றது. அதாவது மெய் அடவானது உடல் முழுவதாலும் செய்யப்படும் அடவு வகைகளாகும். இதனால் இப்பிரிவானது சகல அடவுத் துணுக்குகளையும், ஒருங்க உள்ளடக்கிய ஒன்று கூடிய அம்சங்கள் இவ்அடவு வகையில் இடம்பெறுவதனால் இது பொதுப்படையில் மெய் அடவு எனக் குறிப்பிட்டு அழைக்க ஏதுவாயிற்று. இத்தகையதான் அடவு வகைகள் குறிப்பாக ஐதீஸ்வரம், தில்லானா ஆகிய நடன உருப்படிகளில் பெரிதும் கையாளப்படுகின்றது.

எனவே மேலே குறிப்பிட்ட அடவுகளாவன பல வகைப்பட்ட, பல நிலைப்பட்ட, பாதபேதங்களை, ஸ்தன நிலைப்பாடுகளைக் கொண்டு விளங்குகின்றன. ஆயினும், இன்று நாட்டிய மேடைகளில், இவ் அடவுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு, நாட்டிய ஆசிரியர்கள் தமது திறமைக்கும், கற்பனை வளத்திற்கும் அமைய, பல உத்தியியல் உபாயங்களுடன் நடன அடவுகளை ஆங்காங்கே சிலபல மாற்றங்களுடன் கையாளுகின்றனர்.



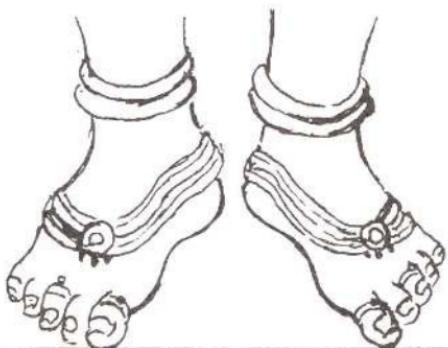
### 1. சமம்

(பாதங்கள் இரண்டும் நேராக இருப்பது)

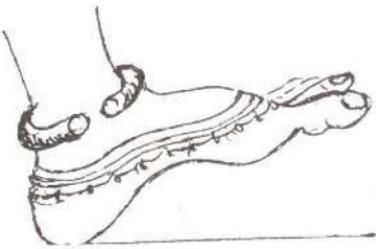


### 2. பார்ச்வகம்

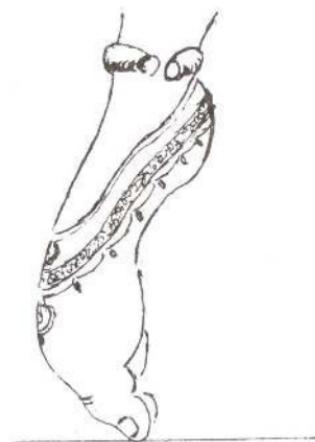
(பாதங்கள் நேர்கோடாக திரும்பி வலது இடு புறமாக நிற்பது.)



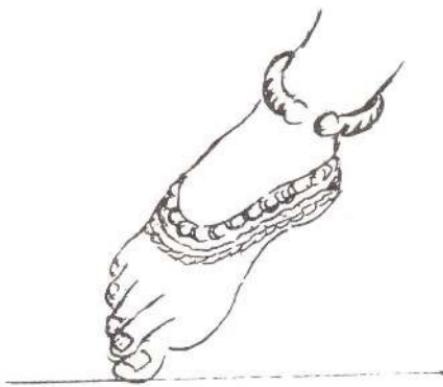
**3. திரயச்ரம்**  
 (பாதங்கள் இரண்டும்  
 முறையே வலது இடது  
 புறமாக நோக்கி  
 இருத்தல்)



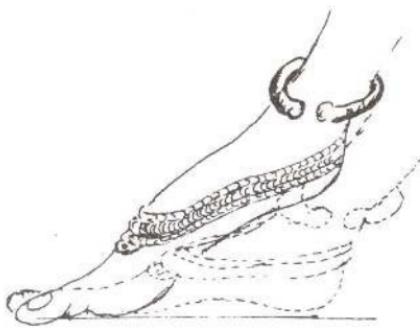
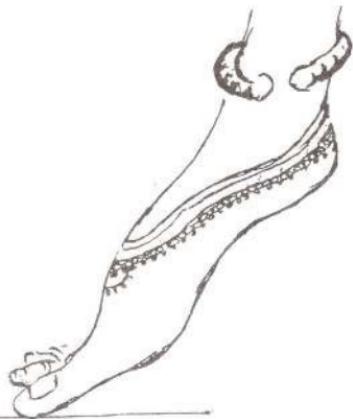
**4. அஞ்சிதம்**  
 (குதிக்கால் மட்டும் நிலத்தில்  
 அழுத்தி ஊன்றிய நிலைப்பாடு)



**5. குஞ்சிதம்**  
 (குதிக் கால் மேலே  
 உயாத்தப்பட்டு  
 உள்ளங்கால் உள்  
 வளைக்கப்பட்ட நிலைப்பாடு)

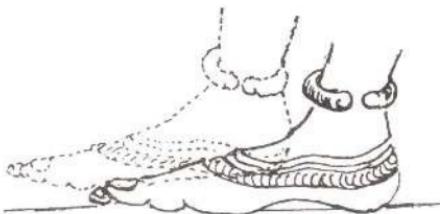
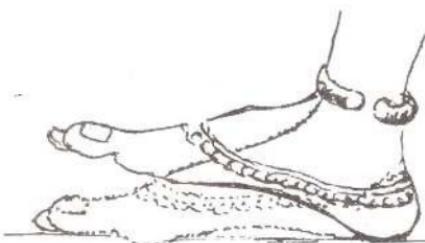


**6. குசி**  
 (பெருவிரலால் மட்டும் நிலத்தைத்  
 தொடும் நிலைப்பாடு)



**7. அக்ரதலசஞ்சாரம்**  
(பாத விரல்கள் நிலத்தில் அழுத்தி நிலத்தைத் தொட்டும். குதிக்கால் மேலே சீராக உயர்த்தப்பட்ட நிலைப்பாடாகும்.)

**8. உத்கட்டிதம்**  
(குதிக்கால் உயர்த்தப்பட்ட நிலையில் பாதவிரல்களும், பாத முற்பகுதியும் தரையில் அழுத்தப்பட்டு பின் குதிக்கால் நிலத்தைத் தொடும் நிலைப்பாடு.)



**9. தாடிதம்**  
(குதிக்கால் நிலத்தில் அழுத்தப்பட்டு பின் பாத முற்பகுதி முதலில் உயர்த்தப்பட்டு பின் பாதம் முழுவதும் நிலைத்தைத் தொடும் நிலைப்பாடு.)

**10. மர்திதம்**  
(பாதம் ஒரே பக்கவாட்டில் தேய்ந்து முற்பகுதி நிலத்திலிருந்து சற்று உயர்த்துவது.)



படம் - 1



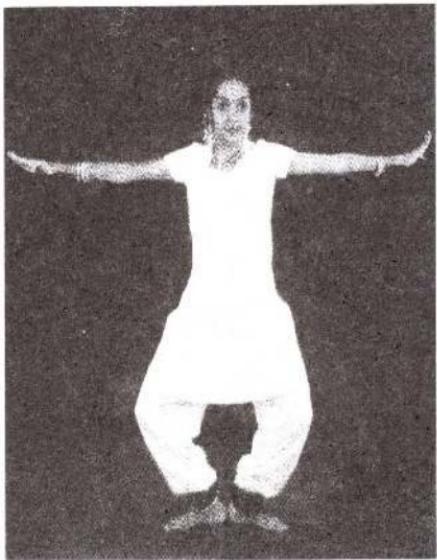
படம் - 2



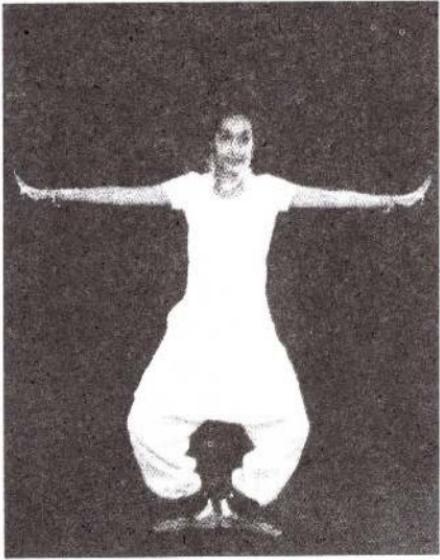
படம் - 3



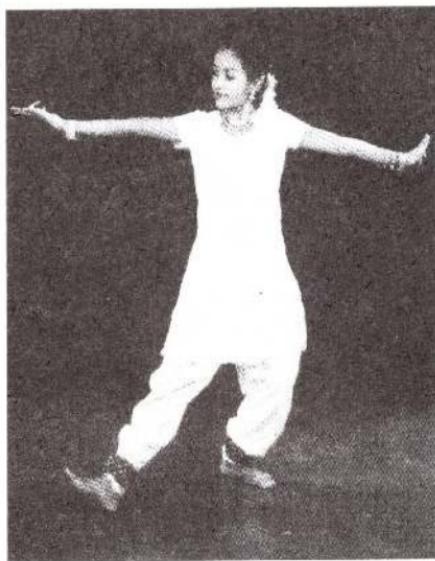
படம் - 4



படம் - 5



படம் - 6



படம் - 7



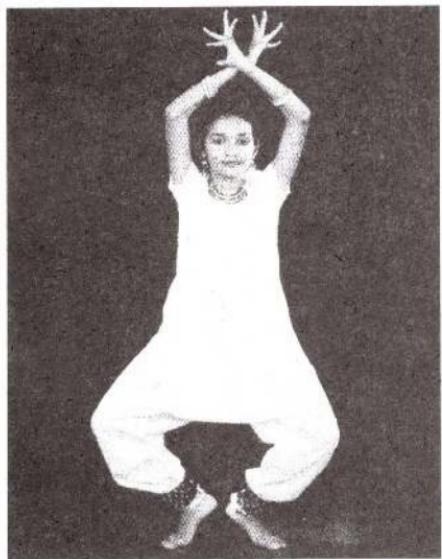
படம் - 8



படம் - 9



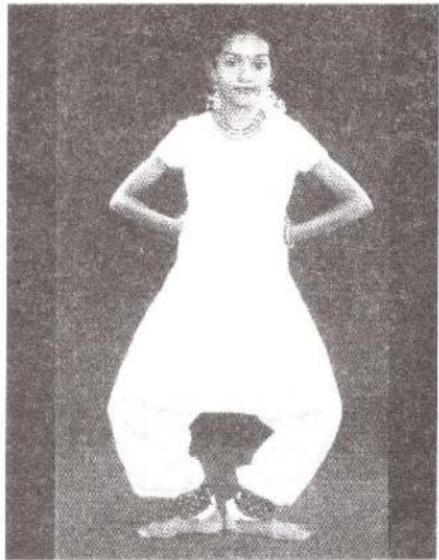
படம் - 10



படம் - 11



படம் - 12



படம் - 13



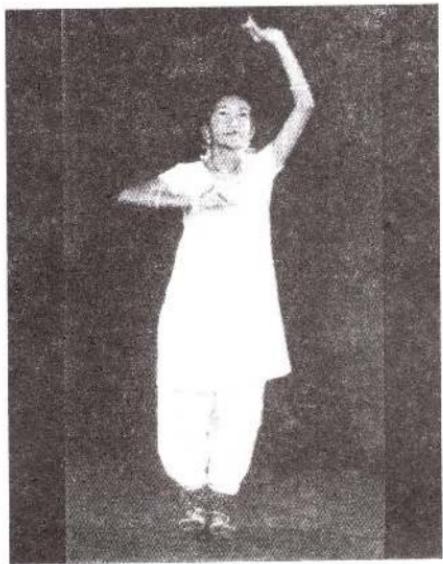
படம் - 14



படம் - 15



படம் - 16



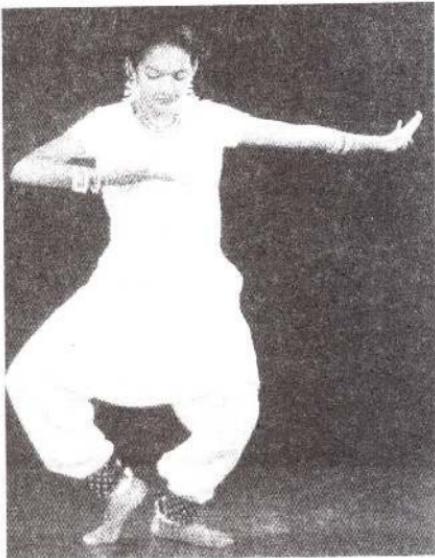
படம் - 17



படம் - 18



படம் - 19



படம் - 20



படம் - 21



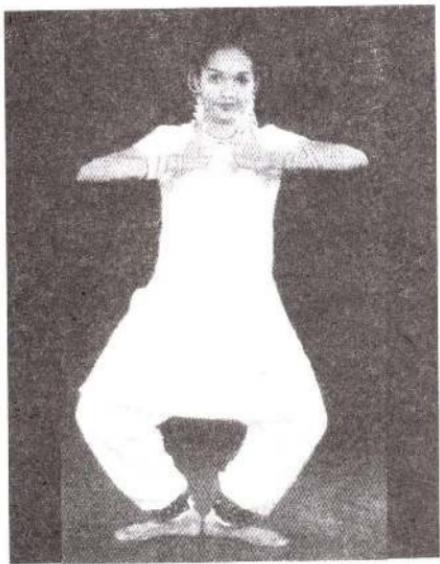
படம் - 22



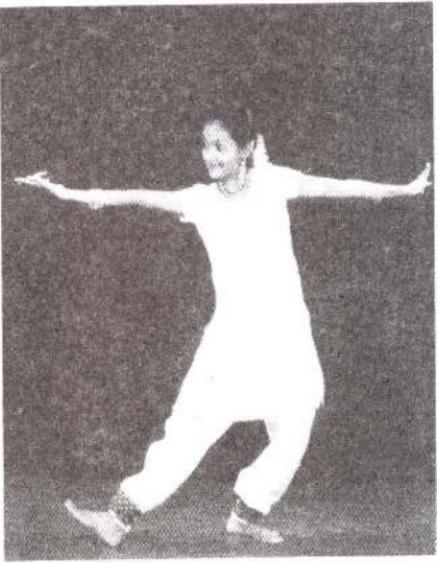
படம் - 23



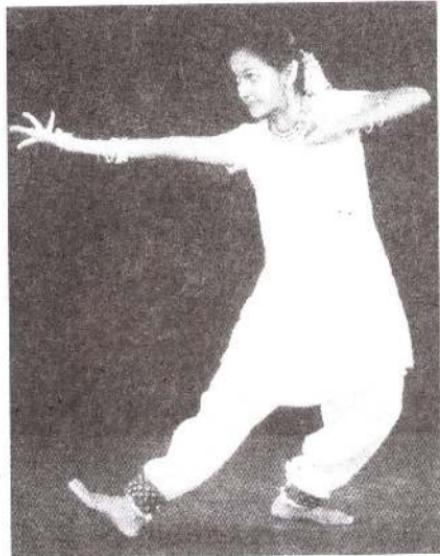
படம் - 24



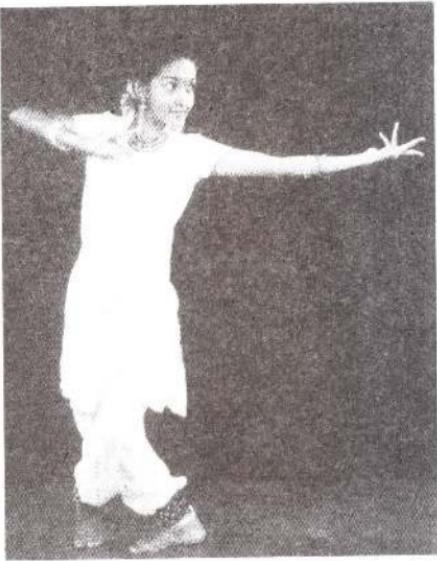
படம் - 25



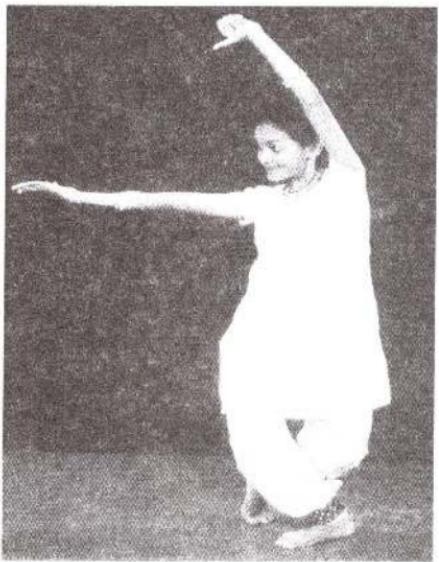
படம் - 26



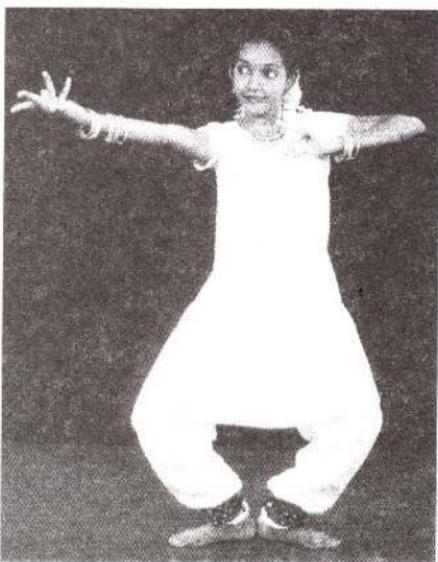
படம் - 27 A



படம் - 27 B



படம் - 28



படம் - 29



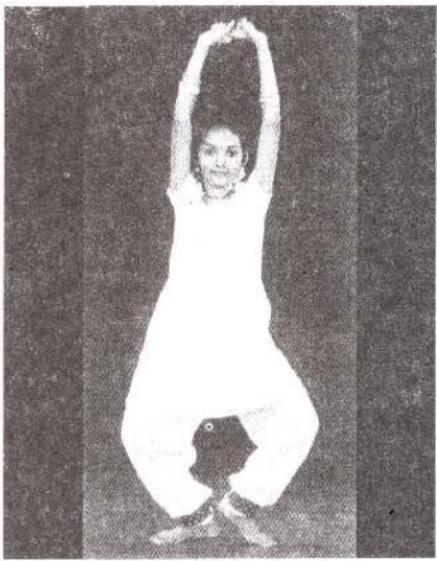
படம் - 30



படம் - 31



படம் - 32



படம் - 33



படம் - 34



படம் - 35



படம் - 36



படம் - 37



படம் - 38



படம் - 39



படம் - 40



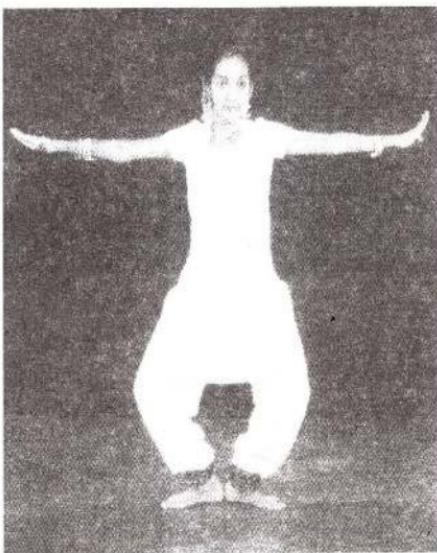
படம் - 41



படம் - 42



படம் - 43



படம் - 44





## நாட்டிய நெறியாக்கம்



நாட்டிய நெறியாக்கம் என்பது நாட்டியக் கலையுலகில் இடம்பெறும் ஒரு தனித்துவ ஆக்கத்திறனாகும். சிறந்த ஆடற் கலைஞர்கள் யாவரும் சிறந்த நாட்டிய நெறியாக்கை யாளர்களாகவோ, அன்றிச் சிறந்த நெறியாக்கையாளர்கள் யாவரும், சிறந்த நடனக் கலைஞர்களாகவோ மினிர்வார்கள் என எதிர்பார்க்க முடியாது. ஆயினும் ஆடற்கலை நெறியாக்கை யாளர்களாக விளங்குபவர்கள் சில அடிப்படை நிலைப் பாடுகளுடன் தம்மை இணைத்துக் கொள்பவர்கள் ஆகவும், பிணைத்துக் கொள்பவர்கள் ஆகவும் விளங்குவர். அதாவது நாட்டிய நெறியாக்கையாளர்கள் அக்கலையுடன் நீண்டகாலத் தொடர்பு, விடாழுமியற்சி, அயராத அர்ப்பணம், தளராத தன்னம்பிக்கை, ஆடற்கலையில் தகுந்த அனுபவம், ஆடற் கலையில் ஆழந்த ஈடுபாடு ஆகிய அத்தனை அம்சங்களை ஒருங்கே பெற்றிருத்தல் இன்றியமையாததாகும். மேலும் நாட்டிய நெறியாக்கையாளர்கள் தாளப் பிரமாணம், காலப்பிரமாணம், லயம் ஆகியவற்றை நன்கு தெளிந்தவர் களாகவும் அபிநியத்தினை ஆடல் அடவுகளை, அடவுத் துணுக்குகளை, அடவு உத்திகளைச் சரளமாகப் பின்னிப் பிணைந்து நாட்டியத்தில் கையாளக் கூடியவர்களாக விளங்குதல் வேண்டும். மேலும் சிலை நிலைத் தோற்றங்களை தாள லயக் காலப் பிரமாணங்களுடன் ஒன்றுகூட்டி ஏனைய பக்கவாத்தியங்களுடன் ஒருங்கிணைத்து, அனுசரித்து வழிநடத்தக்கூடிய தேர்ச்சியும், அனுபவமும் சாஸ்திரிக் ஞானமும், மிக்கவர்களாக நாட்டிய நெறியாக்கையாளர்கள் விளங்குதல் வேண்டும்.



நிருத்திய பிரிவில் இடம்பெறும் பாவம், அல்லது கவை என்பனவற்றை ஒன்று கூட்டிக் கற்பனைவளம் நிறைந்த, கருத்தாழும் செறிந்த பாடல் வடிவங்களுக்கு, அர்த்தபூர்வமாக, உணர்வியல் பூர்வமாக, அழுத்த திருத்தமாக வெளிப்படுத்தக் கூடிய ஆக்கத்திறன் படைத்தவர்களாக நாட்டிய நெறியாக்கை யாளர்கள் மினிர்தல் வேண்டும்.

சாஸ்திரீகச் சம்பிரதாய பூர்வமான நாட்டியக் கலையில் சில வரண்முறைக் கட்டுக்கோப்பான, கட்டமைப்பினைக் கையாளப்படவ் வேண்டுமென்பது இன்றியமையாததாகும். ஆயினும் இன்று சில ஆடல் நெறியாக்கையாளர்கள், சிலதான் தோன்றித் தனமான உத்தியியல் உபாயங்களைக் கைக்கொள்ள முயல்வதுவும், முனைவதுவும், எதிர்கால நாட்டிய வளத்தில், வளர்ச்சியில் பாரதூரமான பாதிப்பினை இவை ஏற்படுத்த ஏதுவாகும், எதிர்கால நாட்டியவளத்தில் அவை சிலபல தாக்கங்களையும், மாற்றங்களையும், பாரதூரமான பாதிப்பினையும் ஏற்படுத்தும் என்பது தவிர்க்க முடியாததாகும். நாட்டிய நெறியாக்கை யாளர்கள் தாம் தேர்ந்தெடுக்கும் உத்தியியல் உபாயமானது, எவ்வடிப்படையில் எந்நிலைப்பாட்டில் மேற்கொள்ளுகின்றனர் என்பதனை, நன்கு புரிந்தவர் களாகவும் எவ்வடிப்படையில், எவ் நிலைப்பாட்டில், தாம் அவ்வுத்தியியல் நிலைப்பாட்டினைக் கைக்கொள்ளுகின்றனர் என்பதனைத் தாம் முதலில் விஷங்கியும், பிறருக்குச் சந்தர்ப்பம் ஏற்படும் இடத்து விளாக்கக் கூடியவராகவும், சாஸ்திரீக ஞானம் பெற்றவராகவும் விளங்குதல் வேண்டும்.

இந்த வகையில், சாஸ்திரீக சங்கீத ஞானம் ஒரு நாட்டிய நெறியாக்கையாளருக்கு இன்றியமையாததாகின்றது. சாஸ்திரீகக் கர்நாடக இசையே, நாட்டியத்தின் உயிர்த்துடிப்பாகும். இந்த வகையில் சங்கீதத்தின் உயிரோட்டமாக அமையும். தாளம் பற்றியதான் அடிப்படை அறிவு நாட்டியத்திற்கு, இன்றியமையாததாகும். அடிப்படையில் தாளங்கள் ஏழு ஆகும். பொதுப்படையில் இவை சப்த தாளங்கள் எனப் போற்றப்படுகின்றன. அவையாவன துருவதாளம், மட்டியதாளம், ரூபகதாளம், ஜம்பை தாளம், திருப்படைதாளம், அடதாளம் மற்றும் ஏக தாளம் என ஏழுவகைப்படுகின்றன. இவ் ஏழு தாளங்களும் மொத்தம் ஐந்து ஐாதிகளாக விரிவடைகின்றன. இந்த வகையில் தாளங்கள் மொத்தம் 35 வகைப்படுகின்றன. ஐந்து ஐாதி பேதங்களாவன திஸ்ரம், சதுஸ்ரம், கண்டம், மிஸ்ரம், சங்கீர்ணம் என்பனவாகும். இவ் 35 வகைத் தாளங்களும், பஞ்ச கதியில், பஞ்ச கதிப் பேதங்களால் மேலும் 175 ஆக விரிவுபடுகின்றன. பஞ்சகதிகளாவன திஸ்ரகதி, சதுஸ்ரகதி, கண்டகதி, மிஸ்ரகதி, சங்கீர்ணகதி என்பனவாகும்.

ஏற்கனவே நாம் கண்ட 175 தாளங்கள் தவிர வேறு வகைப்பட்ட 108 தாள வகைகளும் ஒண்டு என நாட்டிய வரலாறு சாட்சி மொழிகின்றது. விநாயக தாளம், சிம்ம நந்தனத் தாளம் ஆகிய தாள

வகைகள், இத்தான் வகைகளுக்குள்ளேயே அடங்கும். முற்காலத்தில் 128 அடசரங்களைக் கொண்ட சிம்ம நந்தனத் தாளம், நாட்டிய வழக்கிலிருந்ததாகவும், இத் தாளத்திற்கு நாட்டியம் ஆடிய பின், சிங்கத்தின் உருவம் நிலத்தில் சித்தரிக்கப்பட்டுக் காணப்படுவதாகவும், பண்டைய நூல்கள் மூலமும், வாய் மொழி மூலமாகவும், நாம் இன்றும் அறிய முடிகின்றது.

இவை தவிர தற்கால வழக்கில் சாபு என்ற தாள வகையும், தற்காலத்தில், நாட்டியத்தில் பெரிதும் கையாளப்பட்டு வருகின்றன. சாபுத் தாளங்கள் ஒட்டு மொத்தத்தில் நான்கு வகைப்படுகின்றன. அ.தாவது பொதுப்படையில் கிராமியக் கலைப்பாங்கினை அடித்தளமாகக் கொண்டு ஆதாரப் பூர்வமாக அம்மரபு வழிமுறையில் மலர்ந்து, வளர்ந்து வந்த தாள அம்சம் இவ்வகைத் தாளங்கள் எனலாம். இதில் காணப்படும் சிறப்பு அம்சம் யாதெனில் தட்டுக்குத்தட்டு மாத்திரை விகிதம் மாற்றம் பெறுகின்றது. அ.தாவது மாத்திரை விகிதாசார மாற்றமே, தாளத்தின் வகைப்பாட்டினை நிர்ணயிக்கும் அடிப்படை அம்சம் எனலாம்.

மிஸ்ரசாபுத் தாளத்தில் முதல் தட்டுக்கு மூன்று மாத்திரைகளும், இரண்டாம் தட்டுக்கு நான்கு மாத்திரைகளும், இடம் பெறும் பட்சத்தில், கிரம சாபு என்றும், இதற்கு எதிர் மாறாக முதல் தட்டுக்கு நான்கு மாத்திரையும், இரண்டாம் தட்டுக்கு மூன்று மாத்திரையுமாகக் கணிப்பிடும் பட்சத்தில் “விலோமம்” என்றும் குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுகின்றது.

அவ்வாறே கண்ட சாபுவில் முதல் தட்டுக்கு இரண்டு எண்ணிக்கை மாத்திரைகளும், இரண்டாம் தட்டிற்கு மூன்று எண்ணிக்கை மாத்திரைகளும் கையாளப்படுவது வழமையாகும்.

அவ்வாறே திஸ்ர சாபுக்கு முதல் தட்டிற்கு ஒரு மாத்திரையும், இரண்டாம் தட்டிற்கு இரண்டு எண்ணிக்கை மாத்திரைகளும் கையாளப்படுவது நடைமுறையாகும்.

அவ்வாறே சங்கீர்ண சாபுவில் முதல் தட்டிற்கு நான்கு எண்ணிக்கை மாத்திரைகளும். இரண்டாம் தட்டிற்கு ஐந்து எண்ணிக்கை மாத்திரைகளுமாகக் கையாளப்படுவது வழமையாகும்.

தாளத்துடன் பாட்டு எடுக்கும் முறைமை கிரகம் அல்லது எடுப்பு என்றும், தாளத்திற்கு முன் பாட்டினைத் தொடங்குவது ஆதீதம் என்றும், தாளத்திற்குப் பின் பாட்டினைத் தொடங்குவது அனாகதம் என்றும், தாளமும் பாட்டும் ஒருங்கே தொடங்குவது சமம் என்றும், தாள ஆரம்ப முதல் சர்ப்பகதிபோல் வருவது விஷயம் என்றும், பொதுப்படையில் விளங்கிக் கொள்ளப்படுகின்றது. பொதுப்படையில் ஆதீதம், மற்றும் சமம் ஆகிய நிலைப்பாடுகளிலேயே நாட்டிய நெறியாக்கம் பெரிதும் இடம்பெறுவது வழமை.

சாதாரணமாகப் பாட்டுடன் ஜதிச் சொற்கட்டுக்கள், அ.தாவது நட்டுவாங்கச் சொற் கட்டுக்கள் நாட்டியத்தில் சாகித்திய அடிகளுக்கிடையே பின்னிப் பினைப்பது இயல்பாகும். இந்த வகையில் சாகித்தியங்களாவன எத் தாளக்கட்டு அமைப்பில் அமைந்துள்ளவோ அதே தாளக்கட்டமைப்பிற்கு இயைவான, இனையான, அத்தாளத்தை அனுசரித்தே நட்டுவாங்கச் சொற்கட்டுக்களும் புகுத்திக் கையாளுதல் முறைமையும் வழமையுமாகும். நட்டுவாங்கச் சொற்கட்டுக்களுக்குப் பின் சாகித்தியம் தொடங்கும் இடம் சமத்திலேயே அமைதல் சம்பிரதாயப் பூர்வமான வழமையாகும்.

நாட்டிய நெறியாக்கையில் காலப் பிரமாணம் பற்றியதான் அடிப்படை ஆதாரப்பூர்வமான அறிவு இன்றியமையாததாகும். தாளம் பற்றியதான் அறிவு நாட்டியத்திற்கு எவ்வாறு இன்றியமையாததோ, அவ்வாறே, லயம் பற்றியதான் அடிப்படை அறிவும் நாட்டியத்திற்கு இன்றியமையாததாகும். விளம்பு காலமாகிய முதலாங் காலத்தில் இரட்டிப்பே மத்திம் காலமான இரண்டாங்காலமாகும். மத்திம் காலத்தின் இரட்டிப்பே துரித காலமாகும். மேலும் லயம் என்னும் அம்சமானது தாளத்தின் ஸ்தீரமான, திடமான, கண்டிப்பான நிலைப்பாடாகும். கால பேதங்களே தாளத்தில் இடம்பெறும் “களை” என்னும் அம்சத்தினை நிர்ணயிக்கும் அடிப்படை அங்கமாகும். எனவே தாளம் என்னும் அம்சமானது காலம், களை, லயம், ஜாதி ஆகிய நிலைப்பாடுகளுடன் கட்டுண்டு நாட்டியத்தில் கையாளுதல் நடைமுறை வழமையாகும்.

நாட்டியத்தில் ஆங்காங்கே லய வித்தியாசம் என்னும் அம்சத்தினை, நாட்டியத்திற்கு லாவண்யம் ஊட்டும் வகையில், நட்டுவாங்கச் சொற்பிரயோகத்திலும் சரி, ஸ்வர அடவுகளிலும் சரி, சாகித்தியங்களிலும்

சரி, அன்றித் தீர்மானக் கோர்வைகளிலும் சரி, கையாளப்படுவது மற்றொரு சிறப்பம்சமாகும். இந்த வகையில் ஒட்டு மொத்த அட்சரங்களின் மாத்திரை விகிதங்களைக் கணக்கில் கருத்திற் கொண்டு, மொத்த அட்சர மாத்திரை விகிதம் மாற்றம் பெறாத வகையில், நடை பேதங்களைக் கலந்து உதாரணமாகத் தில்ரம், சதுஷ்ரம் ஆகிய நடைபேதங்களைக் கலந்து பொருத்தமாயின், தேவையாயின், அல்லது விருப்பமாயின் காலப் பிரமாணங்களைக் குறில் நெடில் ஆகிய கால பேதங்களுடன் கலந்து கையாளப்படும் முறைமையே லய விந்யாசம் என நாட்டியத்தில் நாம் சாதாரணமாகக் கொள்ளலாம். இந்த வகையில் கதி பேதமும், நடை பேதமும், ஒட்டுமொத்த அட்சர மாத்திரை விகிதத்தில் எவ்வித மாற்றமும் ஏற்படாத வகையில், ஆயினும் மாத்திரைகளைத் தேவைக்கு அமையப் பிரித்தும், வகுத்தும், கையாளப்படும் முறைமை, நடைமுறை, நாட்டியத்தில், கையாளப்படும் லயவித்தியாச முறைமை எனலாம். ஆயினும் கால மாற்றத்தினால் அட்சரங்களுக்கு இடையே, நடுவே கைக்கொள்ளப்படும் கால இடைவெளி மாற்றம் அடையாது என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

தாளமும், லயமும். பாலும் சுவையும் போன்றும், உயிரும் உடலும் போன்றும் ஒன்றுடன் ஒன்று பின்னிப் பிணைக்கப்பட்டுள்ளது. தாளமும் லயமும் கட்டுக் கோப்பான வகையில், கண்டிப்பான முறையில், கைக்கொள்ளுதல் இன்றியமையாததாகும். ஜதிச் சேர்க்கையானது ஆடல் அடவுகள், அடவுக் கோர்வைகள், தீர்மாணங்கள் ஆகியவற்றை அட்சரச் சொற்கட்டுகளாக்கி நாட்டியத்தின் சுத்த நிருத்தத்துடன் பின்னிப் பிணைத்துக் கைக்கொள்ளுதல் எனலாம். இவ் ஜதிச் சேர்க்கையினால் அவ்வப்போது நாட்டிய நடைபேதம் மாற்றமுற்றபோதும், தாளமும், லயமும், மாற்றம் பெற மாட்டாது. ஜதிகளாவன சந்தப் பெருக்கு நிறைந்த, ஒசை ஒலிவளம் மிகுந்த சொற்கட்டுக்களாகும். ஜதிச் சொற் கட்டுக்களாவன இறைவனின் பஞ்ச கிருத்திய தொழிலின்போது பஞ்ச முகங்களிலிருந்து வெளிப்பட்ட அட்சரச் சொற்கட்டுக்களே ஜதிகள் எனப் புராண வரலாறு சாட்சி மொழிகின்றது. அவையாவன தத், தீ. தொம், நம், ஜம் என்பனவாகும். இவ்வகையில் நட்டுவாங்கச் சொற்கட்டுக்கள் தகர வரிசையையே பெரிதும் அனுசரித்து அடித்தளமாகக் கொண்டுள்ளன எனலாம். ஆயினும் ஆங்காங்கே நகர வரிசையும் நாட்டியத்தில் அவ்வப்போது பயன்படுத்தப்படுகின்றது. தக்கிட தக திமி, தக்கிடதக ஜனு, தக த ஜெம் தரி தா, த திங்கினதொம் போன்றன இவற்றிற்கு ஒரு சில எடுத்துக் காட்டுகளாகும்.

நட்டுவாங்கம் என நாம் நாட்டியத்தில் குறிப்பிடப்படுவது வெறும் ஜதிச் சொற்பிரயோகங்கள் மட்டுமன்றிப் பலதரப்பட்ட பக்கவாதத்தியங்களை ஒன்றிணைத்து, கஞ்சக்கருவி என்னும் கைத்தாளக் கருவியுடன் ஒன்றித்து, வழி நடத்தப்படும் ஒரு தனித்துவக் கலைத்திறனாகும். பாடலின் மெட்டுக்குப் பொருந்தக்கூடிய சந்த வகையிலும், பாடலையும் ஆடலையும் ஒருங்கிணைக்கும் பாலமாகவும் தாளம் லயம் காலக் கதிபேதம், நடடபேதம் ஆகியவற்றை தாள லயக்கருவியான மிருதங்கத்துடன் ஒன்றிணைக்கும் தளமாகவும், அடவுகள், ஆடல் நிலைத் தோற்றங்கள், சிலை நிலைத் தோற்றங்கள், அபிநயப் பிரயோகங்கள் ஆகியவற்றைப் பாவம், ரசம் ஆகியவற்றுடன் கலந்து, சந்தர்ப்ப சூழ்நிலைகளுக்கமைய, லாவண்யமான முறையில் கச்சிதமான வகையில், கண்டிப்பான முறையில், கட்டுப்பாட்டுடன் கைக்கொள்ளப்படும் உன்னத நிலைப்பாடு, நாட்டிய நெறியாக்கம் அல்லது நட்டுவாங்கம், அல்லது நடன அமைப்பு எனச் சாதாரண வார்த்தைகளில் அழைக்கப்படுகின்றது.

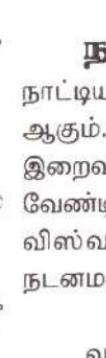




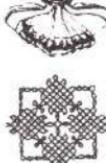
## நாட்டியமும் நாடகமும்



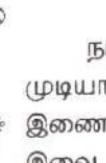
**நாம் நாட்டியமும் நாடகமும் பற்றி அறிய முற்படும் இடத்து, நாட்டியத்தின் பிறப்பினைப் பற்றி அறிதல் இன்றியமையாதது ஆகும்.** பண்டைய புராண வரலாற்றுக் கூற்றுப்படி, இந்திரன் இறைவனிடம் கண்களுக்குத் தெய்வீக விருந்து வேண்டுமென வேண்டி நின்றான். இதற்காக இந்திரன் தவமும் செய்தான். விஸ்வகர்மர் நடன சாலையை வகுத்தார். சிவபிரான் நடனமாடனார். இதில் இசையும் பிறந்தது, எழிலும் பிறந்தது.



வான அரங்கில் நிகழ்ந்த இத்தெய்வீக நடனத்தை பரதமுனி மூலம் இறைவன் உலகிற்கு அறிமுகம் செய்து வைத்தார். இதனால்தான் நாட்டியத்தில் பிறந்ததுதான் நாடகம் என எமக்கு என்ன வாய்ப்பளிக்கின்றது. சிலர் நாடகத்தில் தான் நாட்டியம் பிறந்தது எனக் கொள்வோருமுண்டு. எது எதில் பிறந்ததாயினும், இன்று நாம் பல புராண இதிகாசக் கதைகளை நாட்டிய வடிவிலும், பல புராண இதிகாசக் கதைகளை நாடக வடிவிலும், இன்னும் பலவற்றை நாட்டியம், மற்றும் நாடகம் என்பனவற்றின் கூட்டுச் சேர்க்கையாக அமைந்த நாட்டிய நாடக வடிவங்களிலும் காண்கின்றோம்.



நாட்டியக் கலையும் நாடகக் கலையும் தம்மிடையே பிரிக்க முடியாத கலைப் பிணைப்புக்களையும், தெய்வீகக் கலை இணைப்புக்களையும் கொண்டு விளங்குகின்றன. அதே சமயம் இவை இரண்டிற்குமிடையில் சில தனித்துவ இயங்குகளால் தமக்கே உரித்தான சில சிறப்பியல்புகளைக் கொண்டு மினிர்கின்றன.



நாடகக் கலையின் இன்றைய உலகியல் வரலாறானது, தொல்காப்பியர் காலத்திலிருந்தே பெருமளவு கணிப்பிடப் படுகின்றது. அக்காலத்தில் நாடகக் கலையானது இரண்டு முக்கிய கூறுகளாகப் பிரித்துக் கணிப்பிடப்பட்டது. ஒன்று வேத்தியல் நாடகம், மற்றையது பொதுவியல் நாடகம். நாகீகத்தில் முன்னோடியாக விளங்கியவர்கள் பயன்படுத்திய நாடகம் வேத்தியல் நாடகம் என்றும், சாதாரண பொது மக்கள் மடியில் தவழ்ந்து வளர்ந்த நாடகம் பொதுவியல் நாடகமென்றும் அழைக்கப்பட்டது.

தமிழ் இலக்கணத் துறையில் சிறந்து விளங்கிய நூல் தொல்காப்பியமாகும். இது எமது பண்டைய தமிழ் நூலாகும். ஆயினும் தொல்காப்பியத்திற்கு முன்பே தமிழில் இலக்கியம் சிறப்பு வளர்ச்சி பெற்றிருத்தல் வேண்டும். எந்த ஒரு மொழியினை எடுத்துக் கொண்டாலும், இலக்கியத் துறையானது இலக்கணத் துறைக்கு முன்பே பெரு வளர்ச்சி பெற்றிருக்கும் என நாம் ஊகிக்க முடிகிறது. இலக்கிய வளர்ச்சியின் முதிர்ச்சியே இலக்கண வளர்ச்சிக்கு வழிகோலுகின்றது என்பது கருத்தாகும். தொல்காப்பியத்தில் நாடக வழக்கு, மற்றும் உலகியல் வழக்கு என்னும் இரண்டு பதங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. உலக வழக்கு, அல்லது உலகியல் வழக்கு என்றால் என்ன என எடுத்து நோக்குமிடத்து நாம் சில சாதாரண முடிவுகளுக்கு வரலாம். உலகியல் வழக்கானது உள்ளதை உள்ளபடியே எடுத்துச் சொல்லுவதல் எனப் பொருள்படும். நாடக வழக்கு என்பது சாதாரண உலகியல் வழக்கை அதிமிகைப்படுத்திக் கூறுமிடத்து, அது நாடக வழக்கு எனக் கொள்ளப்படுகின்றது. இதிலிருந்து நாடக வழக்கு என்னும் மரபு தொல்காப்பியர் காலத்தில் இருந்தே இடம் பெறுகின்றது என எண்ண வாய்ப்பளிக்கின்றது.

நாட்டியம் என்னும் தெய்வீகக் கலையானது, நாடகத்தில் பிறந்தது என ஒரு சாராரும், நாடகம் என்னும் சமூகக் கலையானது நாட்டியத்தில் பிறந்தது என வேறொரு சாராரும் கருதுகின்றனர். நாட்டியம் நாடகத்தில் பிறந்ததாயினும், நாடகம் நாட்டியத்தில் பிறந்ததாயினும், இரண்டிற்கு மிடையோன கலைப்பினைப்புக்கள் பிரிக்க முடியாததாகும்.

நாட்டியக் கலையானது பண்டைக் காலத்தில் ‘கூத்து’ என அழைக்கப்பட்டது. இதனால் தான் நாட்டிய அரசன் நடராஜன் அம்பலக் கூத்தன் என்றும், கூத்தபிரான் என்றும் நாட்டியக் கலையுடன் தொடர்புபடுத்தி நாட்டியக் கலையுலகம் அழைக்கின்றது. கூத்துக் கலையாகிய நாட்டியக் கலை, நாடகக் கலையின் மூலம் வளர்க்கப்பட்டது. இன்றுங்கூட நாம் நாடகக் கலையின் பல்வேறு வடிவங்களை ‘கூத்து’ என்று சொல் அழுத்தம் கொடுத்து அழைக்கின்றோம். அவையாவன: வசைக்கூத்து, ஆரியக்கூத்து, தமிழ்க்கூத்து, தேசிக்கூத்து, மார்க்கக்கூத்து, கிராமியக்கூத்து மற்றும் தெருக்கூத்து என்பன அவற்றில் ஒரு சிலவாகும். இவ்விரு துறைகளுக்குமிடையிலான கலைப் பினைப்புக்களை நாம் பின்வரும் பாடல் அடிகளில் காண்கின்றோம் :-

‘கூத்தில் பிறந்தது நாட்டியக் கோப்பே

நாட்டியம் பிறந்தது நாடக வகையே’

எனப் பண்டைய கூத்தநூல் சாட்சி பகிர்கின்றது.

பண்டைக் காலத்தில் நாட்டியம் என்னும் தனிக்கலை அம்சம் இடம் பெற்றதாக அறியவில்லை. திவாகர நிகண்டினை எடுத்து நோக்கும்போது அக்காலத்தில் நாட்டியமென்னும் தனிக் கலை அம்சம் ஒன்று இடம்பெற்றதாகக் காணப்படவில்லை. நடன நாடகங்களாகவே இடம் பெற்றிருந்தன. அதாவது நாட்டியமும் நாடகமும் சேர்ந்த கூட்டுக் கலை அம்சமாகவே இடம் பெற்றிருந்தன என்பதனைப் பின்வரும் பாடல் அடிகளில் நாம் காண்கின்றோம்.

“நடமே நாடகம் கண்ணுள் நட்டம்  
படிதம் ஆடல் தாண்டவம் பரதம்  
ஆலுதல் தூங்கல் வாணி குரவை  
நிலையம் நிருத்தம் கூத்தெனப் படுமே.”

இதிலிருந்து பொதுவாக ஏதேனும் ஒரு கதையினைத் தழுவி வரும் ஆட்டத்தினை கூத்து என்ற ஒரு எல்லைக்குள் அடக்கி வகுத்தனர். பிற காலத்தில் இக் கூத்துக் கலையானது நாட்டியம் என்னும் தனிப்பிரிவாகவும், நாடகம் என்னும் தனிப் பிரிவாகவும் பிரிந்து வளர்ச்சியடையத் தொடங்கியது. நாட்டியமானது ஆடல், பாடல், அபிநியம் என்னும் கலை அம்சங்கள் செறிந்த கலை அம்சமாகும். நாடகமானது ஆடல், பாடல், அபிநியம் மற்றும் நடிப்பு என்னும் போலித்தன்மை செறிந்த பகுதியாகும்.

நாடகத்தை எடுத்து நோக்கும்போது, பரதம், அகத்தியம், மாபுராணம், பூத புராணம் ஆகிய ஆதி நூல்கள், பண்டைய காலத்தில் நாடக வழக்கத்திலிருந்தன என அறிகிறோம். அதேபோல நாட்டியக் கலைக்குப் பரத சாஸ்திரம் மூல நூலாகவும், ஆதி நூலாகவும் விளங்குகின்றது. நாட்டிய நாடகக் கலைகள் இரண்டிற்குமே இன்று ஆராய்ச்சி நூலாக விளங்குவது சங்ககால நூலாகிய சிலப்பதிகாரமாகும். சிலப்பதிகாரத்தில் பல்வேறு கூத்து வகைகளின் பெயர்களை நாம் இன்றும் காண்கின்றோம். அவையாவன: சாந்திக்கூத்து, அகக்கூத்து, புரக்கூத்து, வேத்தியல் கூத்து, பொதுவியல் கூத்து என்பன அவற்றில் ஒரு சிலவாகும். சிலப்பதிகாரக் கூற்றுப்படி பண்டைய ஆடல் கலைஞர்கள் கூத்தாடிகள் அல்லது கூத்தர் எனவும், பெண் ஆடல் கலைஞர்கள் விறலியர் எனவும் அழைக்கப்பட்டனர். சிலப்பதிகாரத்தில் நாட்டிய நரத்தகி மாதவி இந்திர விழாவில் பதினொரு வகையான ஆடல்கள் ஆடியதாகவும், அப்பதினொரு வகையான ஆடல்களும் கதைகளைத் தழுவிய ஆடல்களாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. இதனால் தான் இவை நாட்டிய நாடக வடிவமைப்புக்களைக் கொண்ட ஆட்டமுறைகளாக இருந்திருக்கலாம் என எமக்கு எண்ண வாய்ப்பளிக்கின்றது.

சிலப்பதிகாரத்தில் ஆடல் அரங்குகள் மக்கள் கவனத்தை ஈர்ந்து இருந்தன என்பதனை பின்வரும் பாடல் அடிகளில் காணலாம்.

“ஹரகத்தாசி உளைமான் பூண்ட  
தேரகத்தோடு தெருவழகம் நோக்கிக்  
கோடல் வேண்டும் ஆடரங்கதுவே.”

இது மட்டுமன்றி இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பே தமிழகத்தில் நாடகங்கள் நடிக்கப்பட்டு வந்தன என்பதனை, திருவள்ளுவரின் திருக்குறளில் இடம்பெறும் பல்வேறு குறள் வடிவங்கள் மூலம் நாம் அறிகின்றோம். உதாரணமாக ‘நிலையாமை’ என்னும் அதிகாரத்தில்,

“குத்தாட்டு அவைக்குழாத் தற்றே பெருஞ் செல்வம்  
போக்கும் அது விளிந்தற்று”

இங்கு “குத்தாடு அவைக் குழாத்தற்றே” என்ற அடி நாடக மன்றங்கள் அக்காலத்தில் விளங்கின என்பதனை எடுத்தியங்கின்றது.

நாடகத்தையும் நாட்டியத்தையும் பற்றி மாணிக்கவாசக கவாமிகள் திருவாசகத்தில், ஆட்டம் என்ற பொருள்படவும், நடிப்பு என்ற பொருள்படவும் நாடகம் என்னும் ஒரே பத்தையே பயன்படுத்துவதைக் காணலாம். உதாரணமாக திருவாசகத்தில் திருச்சதகத்தில் ஏழாவது பாடலில் :-

“கழுதொடு காட்டிடை நாடக மாடி”  
எனவும், பத்தாவது பாடலில் :-

“நகவே தகும் எப்பிரானென்னை நீ செய்த நாடகமே” எனவும்,

மேற்கூறிய இரண்டு வரிகளிலும், மாணிக்கவாசகர் நாடகம் என்னும் பத்ததினை, ஆட்டம் என்னும் பொருள்பட பயன்படுத்தியுள்ளார். அதேவேளை மாணிக்கவாசகர் திருவாசகத்தில் நடிப்பு என்னும் பொருள்படவும் அதே நாடகம் என்னும் ஒரே பத்தையே பயன்படுத்தி யுள்ளார். இதனைப் பின்வரும் பாடல் வரிகளில் நாம் காண்கிறோம்.

“நாடகத்தால் உண்ணியார் போல் நடித்து நான் நடுவே  
வீடுகத்தே புகுந்திருவான் மிகப் பெரிதும் விரைகிறேன்” எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

எனவே நாடகம் என்னும் பதம் நடிப்பு என்னும் போலித் தன்மையைக் கொண்ட நாடக இலக்கணத்திற் கமைய இங்கு மாணிக்கவாசகர் பயன்படுத்தியுள்ளார்.

இதிலிருந்து நாடகம் என்னும் பதமாவது நாட்டியத்திற்கும், நடிப்பிற்கும் பொதுப்படையாகப் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தது என்பதனை நாம் உணரலாம்.

தமிழ்க் கலாச்சாரத் துறையானது, தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றுத் துறையுடன் இயல்பான பினைப்புக்களைக் கொண்டுள்ளது. சங்க மருவிய காலத்திற்கு பிற்பட்ட காலப் பகுதி களைப்பிரர் காலமாகும். இது இலக்கிய வரலாற்றிலும் கலாச்சாரத் துறையிலும் இருண்ட காலமாகவும், வறண்ட காலமாகவும் கருதப்படுகின்றது. இதற்குப் பிற்பட்ட காலமானது பல்லவர் காலமாகும். பல்லவ மன்னாகிய மகேந்திரவர்மன் “மத்த விலாசம்” எனும் நையாண்டி நாடகத்தை எழுதினான் என அறிகிறோம். இதிலிருந்து நாடகத்துறையானது பல்லவர் காலத்தில் உன்னத நிலை பெற்றிருந்தது என்பதனை நாம் ஊகிக்க முடிகிறது. இது மட்டுமன்றி பெருங் கதையில் “கோவில் நாடகக் குழுக்களும் வருக” என்னும் ஒரு தொடர் இடம் பெறுவதைக் காணலாம். இதிலிருந்து நாட்டிய நாடகக் கலைகள் கோயில்களிலும் கோயில்களை அண்டிய பகுதிகளிலும் வளர்ச்சி யடைந்திருந்தன என்பதனை நாம் ஊகிக்க முடிகிறது. இதனை அடுத்து இடம்பெறும் சோழர் காலமானது தமிழ் இலக்கியக் கலை, கலாச்சார வரலாற்றில் உன்னத நிலைபெற்று விளங்கியது. மேலும் ராஜ ராஜேஸ்வரம் என்னும் நாட்டிய நாடகமானது, அதாவது நாட்டியக் கலையம்சங்களும் நாடகக் கலையம்சங்களும் ஒருங்கே செறிந்த ஒரு கலையம்சம் அக்காலத்தில் இடம் பெற்றதாக வரலாற்றுக் குறிப்புக்கள் வாயிலாக நாம் அறிகின்றோம். இது மட்டுமன்றி இக்கலைக் கூறில் பங்கு பற்றிய பாத்திரங்களான சாந்திக் கூத்தன், விஜய ராஜேந்திர ஆச்சாரியார் ஆகியோருக்கு மாணியம் அளித்துக் கொள்விக்கப்பட்டதாகக் கல்வெட்டுச் சாட்சிப் பகிரவின் மூலம் அறிகின்றோம்.

இராஜராஜ சோழன் காலத்தில் குறிப்பாக பூரட்டாதி விழாவில் திருமூலநாயனரால் இயற்றப்பட்ட பல்வேறு வகையான கூத்துக்கள் ஆடப்பட்டு வந்தன என்பதையும், சிவதாண்டவங்களில் சிறந்த பயிற்சியும், உயர்ந்த ஞானமும், தேர்ச்சியும் பெற்று விளங்கிய பல்வேறு சாக்கையர்கள் இதில் பங்கேற்றார்கள் என்றும், இவர்களின் பெயர்களை இன்றுங்கூட சாசனங்கள் வாயிலாக நாம் அறிகிறோம். உதாரணமாக திருவெற்றைச் சாக்கையன், சாக்கைமராயன், பொன்னன் முதலிய சாக்கையர்களின் பெயர்களை நாம் இன்றும் காணகிறோம். சாக்கையர்களின் திறமைக்கும்,

அவர்களின் கலைத்திறனுக்கும் ஈடாக அவர்களுக்கு மாணியமாகக் காணிகள் வழங்கப்பட்டதாகவும், அக்காணிகள் சாக்கைக்காணி, கூத்துக்காணி என்னும் பெயருடன் விளங்கியதாகவும் வரலாற்றுக் குறிப்புக்கள் வாயிலாக அறிகிறோம். இது தவிர கூத்துக்கள் ஊரூராகச் சென்று நடத்துபவர்கள், அவர்கள் நடத்திய கூத்துக்களின் விபரங்களைக் கல்வெட்டுக்களில் பொறிக்கும் அதிகாரங்களைப் பெற்றிருந்தன ரெண்பதையும் கல்வெட்டுக்கள் மூலமாக நாம் அறிகின்றோம்.

சோழர் காலத்தில் குறிப்பாக நானாவித நடனசாலை ஒன்று அக்காலத்திலிருந்ததாகவும், முதலாம் குலோத்துங்க சோழ மன்னன் காலத்துக் கல்வெட்டிலிருந்து அறிகிறோம். கருஷர்த் தேவர் அவர்கள் தஞ்சைப் பெரிய கோயிலின் நடனசாலையைப் பற்றி பின்வருமாறு விளக்குகிறார்.

“மின்னெடும் புருவத்து இளமையில் அன்னையர் விலங்கல் செய் நாடகச் சாலை இன் நடம் பயிலும் இஞ்சி குழ் தஞ்சை இராசராசேச்சரம்”

இதிலிருந்து இக்கால கட்டத்தில் தான் நாட்டிய நாடகங்களை வளர்ப்பதற்கேன இந்நடனசாலைகள் அமைக்கப் பெற்றிருக்கலாம் என ஊகிக்க முடிகிறது. இராஜராஜசோழன் காலத்தில் சாக்கைக்கூத்து, சாந்திக்கூத்து என்னும் நாட்டியங்கள் பிரபலமய் பெற்று விளங்கின. எனவே சங்ககால நாடக நாட்டியமானது, சிலப்பதிகார காலப்பகுதியாகும். இவைகளாவன கதைகளைத் தழுவிய கூத்து வகைகள் என நாம் கொள்ளலாம். இதனை அடுத்து இடம்பெறும் இடைக்கால நாடக வடிவமானது தொடர்ச்சியாக வளர்ச்சியடைந்து பதினேழாம் நூற்றாண்டில் பள்ளுக்குறவுஞ்சி ஆகிய நாடக வடிவங்களையும் நாடகத் துறையினுள் கொண்டு வளர்ச்சியடையத் தொடங்கியது. பிறப்பட்ட கால கட்டத்தில் பள்ளுக் குறவுஞ்சி ஆகிய நாடக வடிவங்களுக்கு நாட்டிய அமைப்புச் செய்து நாட்டியமாடும்போது அவை நாட்டிய நாடகங்களாகின. இதற்கு அடுத்தபடியாக இடம்பெறுவது இன்றைய நாடக வடிவங்களாகும்.

இன்றைய நாடக வடிவமானது வெறுமனே நாட்டிய வடிவமைப்பில் மட்டுமென்றி, உரைநடை நாடக வடிவமாகவும், இசை நாடகமாகவும் மற்றையது இசை நாடக வடிவில் ஆங்காங்கே உரை நடை கலக்கப்பட்ட நாடக வடிவங்களையும் நாம் காண்கின்றோம். பண்டைக் காலத்தில்கூட றிக் வேதத்தில் தேவதைகளிடையே நடைபெறும் உரையாடல் அமைப்பில் தோத்திரப் பாடல்கள் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தன. இதே பாடல்களாவன

திருவிழாக்களில் இசையுடன் கலந்து நாடக வடிவமாகக் கையாளப்பட்ட போது இசை நாடகமாகின. எனவே உரையாடல் நாடக வடிவமானது இசையுடன் கலக்கப்பட்டு பாடப்படும்போது அது இசை நாடகமாகக் கருதப்பட்டது. இதே நாடகத்தை ஆடல் அபிநயம் என்னும் அம்சங்கள் சேர்க்கப்பட்டபோது அது நாட்டிய நாடக வடிவத்தைப் பெற்றது. இன்றும் கூட இசை நாட்டிய நாடக வடிவங்களுக்குள் உரை நடை நாடக வடிவங்கள் கலக்கப்பட்ட நாட்டிய வடிவங்களை, நாம் குச்சப்படி என்னும் இந்தியக் கலாச்சார நாட்டிய வடிவத்தில் காண்கின்றோம்.

இசை நாட்டிய நாடக வடிவில் அமைந்த இடைக்கால நாடக வடிவத்தை, தெருக்கூத்து என்னும் நாட்டிய வடிவத்தில் நாம் பண்ணடைய தமிழ் இலக்கியத்தில் காண்கின்றோம். இசை நாட்டிய நாடக வடிவில் அமைந்துள்ள இந்நாட்டிய வடிவங்களை கூத்து என்னும் பொதுப்படையான பெயர் கொண்டு பண்ணடைய பாமர மக்கள் அழைத்தனரென நாம் ஏற்கனவே இவ்வத்தியாயத்தில் கண்டோம். இக்கூத்துக்களைப் பல்வேறு வகை களாகப் பிரித்தும், வகுத்தும் அழைத்தனர். இவை கிராமிய மட்டத்தில் பல்வேறு வகையான கூத்துக்கள் நடத்தப்பட்டபோது இவை பொதுப் படையில் கிராமியக் கூத்துக்கள் என்ற எல்லைக்குள் வகுக்கப்பட்டன. இது தவிர நாடகமென்னும் துறை இன்று பார்க்கும் நாடகம், படிக்கும் நாடகம், மற்றும் கேட்கும் நாடகம் என்னும் பிரிவுகளாக வளர்ச்சி யடைந்துள்ளது என்பதனை நாம் அவதானிக்கலாம்.

இடைக்கால நாடக வடிவத்தையடுத்து இடம் பெறும் நாடக வடிவமானது இன்றைய நாடக வடிவமாகும். 19 ஆம் நூற்றாண்டில் இடம்பெற்ற “இரணிய சம்மார நாடகம்”, “மார்க்கண்டேய நாடகம்” என்பன புராண இதிகாசப் பக்தி ஏற்புகளைத் தழுவி வளர்ந்த நாடகங்களாகும். இவற்றுடன் 17 ஆம் நூற்றாண்டில் எழுந்த குறவஞ்சி நாடக வடிவங்களாவன: 20 ஆம் நூற்றாண்டில் இடம்பெற்று வரும் நாட்டிய மற்றும் நாடகக் கலையின் கூட்டுச் சேர்க்கையான நாட்டிய நாடக வளர்ச்சிக்குப் பெரிதும் அடிகோலுகின்றது எனலாம்.

நாட்டியக் கலை வரலாறானது 17 ஆம் நூற்றாண்டில் நாடகக் கலையினின்று பிரிந்து தனக்கேயுரித்தான் தனித்துவக் கலையம் சங்களுடன் வளர்ச்சியடையத் தொடங்கியது. 18ஆம், 19ஆம் நூற்றாண்டு காலப் பகுதிகளில் நாட்டியக் கலைத்துறையானது சமூகச் சீரழிவுகளுக்கு உட்படுத்தப்பட்டு பெரிதும் உதாசீனம் செய்யப்பட்டது. ஆயினும் நாடகத்துறையானது இக்கால கட்டத்தில் ஒரளவு பாதிப்படைந்த போதிலுங்கூட, அதன் வளர்ச்சிப் பாதையானது சமூகமாக வளர்ந்து வந்தது எனக் கருதலாம். ஆயினும் 1925 ஆம் ஆண்டிற்குப் பிற்பட்ட

காலப்பகுதிகளில் சினிமாத்துறை வளர்ச்சியடையத் தொடங்கியது. சினிமாத்துறையில் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்த உயர் தொழில் நுட்பவியலாலும், நாடகத்துறையில் ஏற்பட்ட நடைமுறைக் கஷ்டங்களாலும், நாடக வளர்ச்சியானது, தேக்க மந்த நிலைக்குத் தள்ளப்பட்டு இறுதியில் ஸ்தம்பித நிலையை அடைந்தது.

சிறந்த நாடக மேடைக் கலைஞர்கள், சிறந்த சினிமா நடச்சத்திரங்களாக மாறினர். நாடக அரங்குகள் சினிமாக் கொட்டகை களாயின. நாடகக் கம்பெனிகள் சினிமாத்தயாரிப்பு நிலையங்களாயின. ஆயினும் நாட்டியக் கலைத்துறையானது 20 ஆம் நூற்றாண்டில் புத்துயிர் பெற்று புது மெருகுடன் புதிய முனையில் வளர்ச்சியடையத் தொடங்கியது. 20 ஆம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதியிலும் இறுதிக் காலகட்டத்திலும் கலாச்சார நாட்டியங்கள் ஒரு புறமாகவும், நாட்டிய நாடகங்கள் என்னும் அம்சம் ஒரு புறமாகவும் வளர்ச்சியடையத் தொடங்கியது. பகவத மேளங்கள், மற்றும் பள்ளுக் குறவங்கியென்பனவற்றின் வழித்தோன்றல் களே, இந்நாட்டிய நாடகங்கள் எனலாம். நாட்டிய நாடகங்களாவன சரியான வரம்பிற்குள் வரையறுக்கப்பட்டு மொழிவிற்பனர்களால் நிருத்திய நாடகங்களென்று அழைக்கப்படுகின்றன.

தெலுங்கில் 18ஆம் நூற்றாண்டிலேயே மேட்டுர் வெங்கடராம சுவாமி அவர்களால் இயற்றிய நாட்டிய நாடக வடிவங்கள் இன்றும் ஆந்திர மாநிலத்தில் வசந்த உற்சவம், ஜெயந்தி விழா ஆகிய நாடோடி விழாக்களின்போது கையாளப்பட்டு வருவதைக் காணலாம். இன்று தமிழ் நாட்டிலும் கூட நாடோடி மெட்டுக்களூடன் கூடிய கோலாட்டம், பின்னல் கோலாட்டம் ஆகிய ஆடல் வகைகளை ஆங்காங்கே நாட்டிய நாடகங்களில் பின்னிப் பிணைக்கின்றனர்.

நாட்டிய நாடகங்களாவன ஓரங்க நாட்டிய நாடகங்களாகவும், கூட்டு நாட்டிய நாடகங்களாகவும் வளர்ச்சியடைந்துள்ளன. ஒரே பாத்திரமானது பல்வேறு பாத்திரங்களின் குணாதிசயங்களை ஏற்று நடித்து நாட்டியமாடும் போது அது ஒரங்க நாட்டிய நாடகமாகின்றது. பல பாத்திரங்கள் ஒரே நாட்டிய நாடகத்தில் வெவ்வேறு பாத்திரங்களை ஏற்று நடித்து ஆடும்போது அது பல அங்க நாட்டிய நாடகம் ஆகின்றது. இப் பல அங்க நாட்டிய நாடகங்களாவன பெண்களால் மட்டும் ஆடும் நாட்டிய நாடகமென்றும், ஆண்களால் மட்டும் ஆடும் நாட்டிய நாடகமென்றும், பெண்களாலும் ஆண்களாலும் ஒன்று சேர்த்து பங்குபற்றும் நாட்டிய நாடகங்கள் எனவும் பிரிக்கப்படுகின்றன.

இந்தியாவின் பல்வேறு மாநிலங்களிலும் இத்தகைய நாட்டிய நாடகங்கள் இடம்பெறுகின்றன. உதாரணமாக குஜராத்தில் இடம்பெறும் 'ராஜஸ்லை' மற்றும் 'கற்பா', மணிப்பூர் மாநிலத்தில் நாட்டிய நாடகங்கள் கிருஷ்ண பக்தி மரபில் மேலோங்கி விளங்குகின்றன. கேரள மாநிலத்தில் இடம்பெறும் பல்வேறு கூத்து வகைகளும், அசாமில் இடம்பெறும் ஆடல் வகைகளும், இத்தகைய நாட்டிய நாடகங்களைத் தழுவியவையாகும். வட இந்தியாவில் இன்று தசரா தினங்களை ஓட்டி இடம்பெறும் 'ராம்ஸ்லோ' நாட்டிய நாடகமானது, டில்லி, பஞ்சாப், ஹிமாச்சல் பிரதேச், மற்றும் ஹரியாணா ஆகிய மாநிலங்களில் தொடர்ச்சியாக, தசரா பண்டிகையை யிட்டு பத்து நாட்கள் இடம்பெறும் விழாக்களில் ராம நாடகக் கதையை, 'ராம்ஸ்லோ' என்ற தொடர் நாட்டிய நாடகமாகக் கையாண்டு வருவதை, வருடா வருடம் காணக்கூடியதாக இருக்கிறது.

ரஷ்ய நாட்டிய அமைப்பான “பலே” என்னும் நாட்டிய நாடக வடிவமானது எமது நாட்டிய நாடக வடிவத்தைச் சார்ந்தது எனக் கொள்ளலாம். இதனால்தான் எம்மவர்கள் நாட்டிய நாடகத்தை ஆங்கிலத்தில் “பலே” எனச் சுருக்கமாக அழைத்துக் கொள்கின்றனர்.

20 ஆம் நூற்றாண்டில் குறிப்பாக 1940 ஆம் ஆண்டிற்குப் பிற்பட்ட காலப்பகுதியில் நாட்டிய நாடகம் என்னும் ஒரு தனிக் கிளையானது நாட்டியக் கலையில் வளர்ச்சியடையத் தொடங்கியது. பல்வேறு பிரபல நடனப் பள்ளிகள், நடன மேதைகள் தமிழிடம் பயிற்சி பெறும் நடன மணிகளைக் கொண்டு புரான இதிகாசக் கதைகளை நாடக வடிவமாகக் கொண்ட வடிவமைப்புகளுக்கு நாட்டிய அமைப்புச் செய்து அரங்கேற்றினர். இவை யாவற்றிற்கும் வழிகாட்டியாக 119 பாடல்களைக் கொண்ட மகாகவி திரிசுட ராசப்பக் கவிராயர் என்பவரால் இயற்றப்பட்ட ‘குற்றாலக் குறவஞ்சி’ அமைந்தது. இதனை 1944 ஆம் ஆண்டு சென்னைக் கலாஷேஷ்த்திரம், ருக்மணி தேவியின் நடன அமைப்பில் நாட்டிய நாடகமாக அரங்கேற்றியது. இவ்வாறு பல்வேறு குறவஞ்சி நாட்டிய நாடகங்கள் தொடர்ச்சியாக அரங்கேற்றப்பட்டன. உதாரணமாக திருமதி கமலா லக்ஷ்மணனினால் கவி குஞ்சர பாரதியாரின் “அழகர் குறவஞ்சி”, திரு தண்டாயுதபாணி பிள்ளையினால் “கும்பேசர் குறவஞ்சி”யும், பத்மா சுப்பிரமணியத்தின் கைவண்ணத்தில் “அர்த்த நாரீஸ்வரர் குறவஞ்சி”யும், திரு வழுவூர் இராமையா பிள்ளையின் படைப்பில் “திருமலை ஆண்டவர் குறவஞ்சி”யும், அடையாறு திரு. கே. லக்ஷ்மணனினால், “வருணாபுரிக் குறவஞ்சி”யும் அரங்கேற்றப்பட்ட நாட்டிய நாடகங்களில் ஒரு சிலவாகும்.

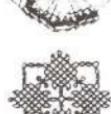
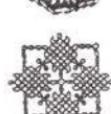
நாட்டிய நாடகத்துறை வளர்ச்சியானது குறிப்பாக 1962 ஆம் ஆண்டுக்குப் பின் தூரித வளர்ச்சியடையத் தொடங்கியது. குறவஞ்சி நாட்டிய நாடகங்களைத் தவிர நாட்டியப் பேரோளி பத்மினி குழுவினர்.

கண்ணகி, சாகுந்தலம், இராமாயணம் என்னும் காவியங்களையும், மற்றும் ஜெயப்பிரியா குழுவினர், “குபத்திரா” போன்ற நாட்டிய நாடகங்களையும் புதிய உத்திகளைக் கையாண்டு மேடை ஏற்றினர். இது தவிர நாவல்களாகிய ‘சிவகாமியின் சபதம்’, ‘பொன்னியின் செல்வன்’ போன்ற நாட்டிய நாடகங்களும் மேடையேற்றப்பட்டன. இது மட்டுமல்லாமல் ரா. சுப்பிரமணியம் என்பவரின் படைப்பில், “ஞானப்பழம்”, “பாஞ்சாலி சபதம்”, “பார்வதி திருமணம்” போன்றனவும் மேடையேற்றப்பட்டன.

இவை தவிர 20 ஆண் நாற்றாண்டின் இறுதிக் கட்டமாகிய இப்பகுதியில் தொலைக்காட்சி நாட்டிய நாடகமென்னும் ஒரு புதிய நாட்டிய நாடகத்துறை தொலைக்காட்சி மூலம் வளர்ந்து வருகின்றது. இத்தொலைக்காட்சி நாட்டிய நாடகத்துறையில் அதிக தொழில் நுட்பவியல் பயன்படுத்தப்பட்டு வருவதினால் இது பெரும்பாலும் சினிமாப் பாணியினை அதிகம் பிரதிபலிப்பதாகக் கருதப்படுகின்றது. ஆயினும் தயாரிப்பாளரின் கற்பனை வளம் சந்தர்ப்ப குழ்நிலைகளுக்கமைய தொழில் நுட்பவியலைப் பயன்படுத்துதல் போன்ற உத்திகள் ரெவி நாட்டிய நாடகத்துறைக்கு மெருகூட்டி வருவது பாராட்டுதலுக்குரியதாகும். குறிப்பாக நாட்டிய நாடகத்துறையின் வளர்ச்சிப்படியானது கலாச்சார, சாஸ்திரீக, நாட்டியத்துறையின் வளர்ச்சியினைப் பாதிப்படையச் செய்கின்றது என ஒரு சாராரால் நம்பப்பட்ட போதிலும்கூட, நாட்டியப்பள்ளிகள் இந்நாட்டிய நாடகங்களை நடத்துவதன் மூலம் நாட்டியம் பயிலும் மாணவர்களுக்கு மேடை அனுபவத்தைப் பெற்றுத் தர இது வாய்ப்பளிப்பதுடன், நாடகத்துறை குன்றியுள்ள இக்கால கட்டத்தில், பண்டைய புராண இதிகாசக் கதைகளை, அவற்றின் தத்துவங்களை, எடுத்தியம்பும் ஒரு சாதனமாக இந்நாட்டிய நாடகத்துறை விளங்குகின்றது.



## தொல்காப்பியத்தில் நூழியம்



ஒரு மொழியின் நாகரீக உயர்வின் சீரிய முதிர்ச்சியின் உயர்ச்சியினை, எடுத்துக் காட்டுவதே இலக்கணமாகும். இன்று தமிழ் இலக்கியத்தில் ஜம்பெருங்காப்பியத்தின் மணிமுடியாகத் திகழ்வது சிலப்பதிகாரமாகும். மூன்று காண்டங்களை உள்ளடக்கிய இக்காப்பிய இலக்கியத்தில் மூன்று காண்டங்களிலேயும் நாட்டியக்கலை சம்பந்தமான குறிப்புக்கள் செறிந்தும், நிறைந்தும், பரந்தும், விரிந்தும், மலிந்தும் மறைந்தும் காணப்படுகின்றன. அவ்வாறே தமிழ் இலக்கணத்துறையில் மணிமுடியாகத் திகழ்வது தொன்மையிக்க தொல்காப்பியமாகும். இப் பண்டைய நூலே இன்றைய நடைமுறை வழக்கிலுள்ள ஆதித் தமிழ் இலக்கண நூலாகக் கொள்ளப்படுகின்றது.

எந்த ஒரு மொழியிலும் இலக்கியத்துறையின் முதிர்ச்சியே இலக்கண வளர்ச்சிக்கு வழிகோலுகின்றது என்பது பொது மரபாகும். இலக்கியமானது இயல்பாகவே உலகியல் கலை கலாச்சார, சரித்திர, சம்பிரதாய, சமூக, சமயப் பண்பாட்டு விழுமியங்களுடன் ஒட்டி வளர்ந்த மொழியியல் அம்சமாகும். இத்தகைய இலக்கிய வளர்ச்சியின் உயர்ச்சியின் முதிர்ச்சியே இலக்கணத்துறையின் வளர்ச்சிக்கு வித்திட்டு வழிகோலுகின்றது எனலாம். எனவே இயல்பாகவே இலக்கணத் துறையானது கலை கலாச்சார உலகியல் அம்சங்களுடன் பல்வேறு இணைப்புக்களையும், பிணைப்புக்களையும், கலப்புக்களையும் கொண்டு விளங்குகின்றது எனலாம்.

தமிழின் ஜந்து இலக்கண விதிகளுக்கு அமைய இடம்பெறும் தொல்காப்பியமானது. மூன்று அதிகார வரம்பினைக் கொண்டு விளங்குகின்றது. தமிழ் இலக்கணத்தை இயற்றியவர் அகத்தியர் என்றும், அவரால் இயற்றப்பட்ட நூல் அகத்தியம் எனக் கொள்ளப்படுகின்றது. ஆயினும் காலத்தால் கடல் கோள்களுக்கு இலக்காகி, இரையாகி இவ் ஆதி இலக்கண நூல் அழிவற்றாக வரலாறு சாட்சி மொழிகின்றது.

அகத்தியரின் பன்னிரு மாணவர் களில் ஒருவரே ஒல்காப்புக் கலை பெற்ற தொல்காப்பியம் என்னும் நூலினை இயற்றிய தொல்காப்பியர் ஆவர் இவ்வாரிய நூலாகிய தொல்

காப்பியத்திற்கு உரை எழுதியோர் பலராயினும், அவர்களில் முக்கிய இடம் பெறுவோர் இளம்பூரணனார், தெய்வச்சிலையார், கல்லாடனார், பேராசிரியர், சேனாவரையர், நக்சினார்க்கினியர் என்னும் அறுவர் குறிப்பிடத் தக்கவராவர். ஆயினும் கிறிஸ்துவக்குப்பின் பன்னிரெண்டாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த இளம்பூரணனார் எழுதிய உரையே காலத்தால் முந்தியதுவும் பூரணமானதுவுமாகும்.

முன்று முக்கிய முழுமையான அதிகாரங்களைக் கொண்டு விளங்கும் இத் தொன் மைமிக் க தொல் காப்பியத்தில் எழுபுத்தியல் பற்றி எடுத்தியம்புவது எழுத்தத்திகாரமென்றும், எழுத்துக்களாலான சொல் பற்றி எடுத்தியம்புவது சொல்லத்திகாரமென்றும், சொற்களால் ஆன பொருள்பற்றி எடுத்தியம்புவது பொருள் அதிகாரம் என்றும் பொதுப்படையில் தொல்காப்பியத்தில் வரையறுக்கப்பட்டு வருக்கப்பட்டுள்ளது. பொருள் இலக்கணமானது செய்யுள் இலக்கணம், அணி இலக்கணம் ஆகிய இரண்டையும் ஒருங்கே கொண்டு விளங்குகின்றது. ஒன்று அகப்பொருள், மற்றையது பறப்பொருளாகும். அகத்துறை அம்சங்களாகிய காதல், களவு, கற்பு ஆகிய அம்சங்கள் அகப்பொருள் என்னும் அம்சத்துள் அடக்கிக் கவனிக்கப்படுகின்றது. அகத்துறை தவிர்ந்த பல்வேறு ஒழுக்க நெறிகளை, இயல்புகளை, தன்மைகளை எடுத்தியம்புவது பறப்பொருள் என அழைக்கப்படுகின்றது. அவையாவன அரசியல், ஆட்சி, அறிவுரை, வாணிபம், உளாவியல், மெய்ப்பாடுகள் என்பன அவற்றுள் ஒரு சிலவாகும்.

தொல்காப்பியத்தில் இடம் பெறும் நாட்டியக் கலை பற்றிய குறிப்புக்களைச் செய்திகளை இங்கு சுற்று விரிவாக ஆராய்வோம். தொல்காப்பியத்தில் நாட்டிய நாடகக் கலைகள் இரண்டுமே, கூத்து என்ற எல்லைக்குள் வரையறுக்கப்பட்டு, கணிக்கப்பட்டு இருந்தன. கூத்தர் என்னும் கலைப் பிரிவினர் நடிப்பு நிறைந்த நாடகவியலையும், ஆடல், அபிநியம், அடவு நிறைந்த நாட்டியவியலையும், ஒருங்கே ஒரு குடை நிழலின் கீழ் வளர்க்கும் கலைப் பிரிவினர் ஆவார். நாட்டிய நாடகத்துறையுடன் கூடி, அவற்றிற்கு அடித்தளம் அமைக்கும் இசைத்துறையும் சிறப்புறை மினிர்ந்தது என்பதனைப் பின்வரும் பாடல் அடிகளில் காணலாம்.

“கூத்தரும் பாணரும் பொருநரும் விறவியும்  
ஆற்றிடைக் காட்சி உறழத் தோன்றிப்  
பெற்ற பெருவளம் பெறார்க்கு அறிவுறீசீ  
சென்று பயன் ஏதிரச் சொன்ன பக்கமும்.”

மேலும் மேற்குறிப்பிட்ட அடிகளிலிருந்து தொல்காப்பியர் காலத்தில் கலைத்துறை உன்னனதநிலை பெற்று விளங்கியதென்பதனையும், கலைத்துறையினர் பாகுபடுத்தி வேறுபடுத்தி பிரிக்கப்பட்டிருந்தனர்

என்பதையும், ஆடவில் சிறந்த கூத்தரும், பாடவில் சிறந்த பாணரும், புகழ் கூறுவதில் சிறந்த பெருநரும், யாவற்றிலும் சிறந்த விறலியரும் எனக் குறிப்பிடப்படுவதில் இருந்து தொல்காப்பியர் காலத்திலே, கலைத்துறையானது தமிழிடையே வளர்ச்சியுற்று, உயர்ச்சி பெற்று, மினிரச்சியுற்று விளங்கியது என்பதற்கு ஆதார எடுகோளாக இவ்விலக்கண மூலம் விளங்குகின்றது.

“நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்,” என்னும் ஒரு தொடர் தொல்காப்பியத்தில் இடம்பெறுவதை நாம் காணலாம். உலகியல் வழக்கிலும் என்று குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுவது சாதாரண நடைமுறையில் இடம்பெறும் உலகியல் வழக்கினைக் குறிப்பதாகும். அவ்வாறே உலகியல் வழக்கிற்குப் புறம்பானதாக நடிப்பு நிறைந்த போலித்தன்மை செறிந்த, நடைமுறைக்குச் சற்று மாறுபட்ட, நாடக இலக்கணத்துக்கு அமைவான, நிலைப்பாட்டினை இவ்வடிமூலம் தொல்காப்பியம் எடுத்தியம்புகின்றது.

“வென்ற கோமான் முன் தேர்க்குரவையும்  
ஒன்றிய மரபிற் பின் தேர்க்குரவையும்.”

என்னும் தொல்காப்பிய அடிகள், அரசனின் தேரின் முன் பின் ஆடுகின்ற குரவைக்கூத்தினையும், அவ்வாறு “ வாடா வள்ளி வயவர் ஏத்திய” என்னும் அடி வள்ளிக்கூத்தினை, எடுத்தியம்புவதாகக் குறிப்பிடுகின்றது. இன்றைய நாட்டிய வழக்கில் லாஸ்யக்கஸ்ரில் சிறப்பிடம் பெற்று விளங்கும் ரச உணர்ச்சி பேதங்களை தொல்காப்பியத்தின் பொருள் அதிகாரத்தில் இடம்பெறும் மெய்ப்பாட்டியலில் நாம் இன்றுங் காணக் கூடியதாக உள்ளது. ரசமானது சுவை எனச் சாதாரண பாமர மக்களால் விளங்கப்பட்டு வருகின்றது. பாவ உணர்ச்சியின் மேம்பாட்டு எளிர்ச்சியே ரசம் அல்லது சுவை 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 பிற் காலத்திலேயே இடம் பெற்றதாகையினால் தொன்மையிக்க தொல்காப்பியம் எட்டு ரசபேதங்களை மட்டுமே எடுத்தியம்புகின்றது. இவ்வெட்டு ரசங்களை ஒருங்கே ஒரு பாடவிலும், அவற்றின் தனித்துவ உற்பத்திப் பாவங்களைத் தனித்தனியே வெவ்வேறு பாடல்களிலும் நாம் காணலாம்.

“நகையே அழுகை இளிவரல் மருட்கை  
அச்சம் பெருமிதம் வெதுளி உவகையென்று  
அப்பா லெட்டாம் மெய்ப்பா டென்ப்.”

ஓஹாஸ்யம் என்னும் ரச உணர்வானது, இன்றைய நாட்டிய வழக்கில் ஹாஸ்யமென்னும் பாவ வெளிப்பாட்டினால் வெளிப்படுகின்றது எனக் கொள்ளப்படுகின்றது. இதனையே சிரிப்பு என நாம் சாதாரணமாக அழைக்கின்றோம். தொல்காப்பியத்தில் இதனையே நகை எனக் குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுகின்றது. இந்நகை ரசம் ஏற்பட இகழ்தல், இளமை, அறிவின்மை, மடைமை ஆகிய உணர்ச்சி பேதங்களை ஆதாரமாகக் கொண்டு எழுவதே சிரிப்பாகும்.

இதனையே பின்வரும் தொல்காப்பிய அடிகள் எடுத்தியம்புகின்றன :-

“எள்ளல் இளமை பேதநமை மட ணென்று  
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 அழுகை என்னும் ரச பேதமாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. எனவே இன்றைய வழக்கிலுள்ள கருணை என்னும் ரசமே, அன்றைய வழக்கில் அழுகை என்னும் ரசமாகக் கொள்ளப் பட்டிக்கலாம் என நாம் என்ன வாய்ப்பளிக்கின்றது. இதனைப் பின்வரும் தொல்காப்பியப் பாடல் அடிகள் எடுத்தியம்புகின்றன :-

“இழவே இழவே அசைவே வறுமையென  
விளிவில் கொள்மை அழுகை நன்கே.”

இன்றைய நாட்டிய வழக்கில் ஜாகுப்சம் என்னும் பாவ உணர்ச்சி உந்தலினால் வெளிப்பட்ட ரசமே பீப்த்ஸம் என்னும் ரசஉணர்வாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. இதுவே தொல்காப்பியத்தில் வெறுப்பு எனக் கொள்ளப்படுகின்றது. சாதாரண மனித வாழ்வில் மூப்பினாலும், பினியினாலும், வருத்தத்தினாலும், மென்மையினாலும், வெறுப்பு என்னும் உணர்ச்சி மனிதனை வாட்டுகின்றது. இதனைப் பின்வரும் தொல்காப்பிய இலக்கண அடிகள் எடுத்தியம்புகின்றன :-

“மூப்பே பினியே வருத்தம் மென்மையோடு  
யாப்புற வந்த இளிவரல் நான்கே.”

அடுத்துத் தொல்காப்பியத்தில் இடம்பெறும் ரச உணர்ச்சி பேதமானது மருட்கையாகும். மருட்கையானது அறிவாற்றல் நிரம்பப்பெறாத வகையில் தட்டி எழுப்பப்பட்ட பாவ உணர்ச்சிகளான புதுமை, பெருமை, சிறுமை,

ஆக்கம் ஆகிய நான்கினாலும் தூண்டப்பட்ட உணர்ச்சிகளாகும். இதனையே இன்றைய நாட்டிய வழக்கில் நாம் “விஸ்மயம்” என்னும் பாவ வெளிப்பாட்டினால் வெளியிடப்படும் உணர்ச்சி வெளியீட்டு ரசமான அற்புதமென்னும் ரசமாக நாட்டியத்தில் கைக்கொள்கின்றோம். இதனையே பின்வரும் தொல்காப்பியப் பாடல் அடிகள் எடுத்தியம் புகின்றன:-

“புதுமை பெருமை சிறுமை ஆக்கமொடு  
மதிமை சாலா மருட்கை நான்கே.”

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

“அணங்கே விலங்கே கள்வர்தம் இறையெனப்  
பிணங்கல் 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 சிறப்பினாலும். தறுகண் என்னும் அஞ்சா வீரத்தினாலும், புகழாலும், கொடைத் தன்மையினாலும், மனித மனத்தில் தட்டியெழுப்பப்பட்ட உணர்வே உற்சாகம் எனச் சாதாரணமாகக் கொள்ளலாம். இவ்வற்சாகத்தின் உணர்வியல் மேம்பாடே வீரம் என்னும் ரச உணர்வைத் தோற்றுவிப்பதற்கு ஆதார மூலமாக அமைகின்றது. எனவே இன்றைய வழக்கிலுள்ள வீரம் என்னும் ரசபேதமே, அன்றைய வழக்கில் பெருமிதம் எனக் கொள்ளப்பட்டிருக்கலாம் என நாம் ஊகிக்கலாம். இதனைப் பின்வரும் தொல்காப்பிய அடிகள் எடுத்தியம்புகின்றன. :-

“கல்வி தறுகண் புகழ்மை கொடைனச்  
சொல்லப்பட்ட பெருமித நான்கே.”

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

இதனைப் பின்வரும் தொல்காப்பியப் பாடல் அடிகள் எடுத்தியம் புகின்றன :-

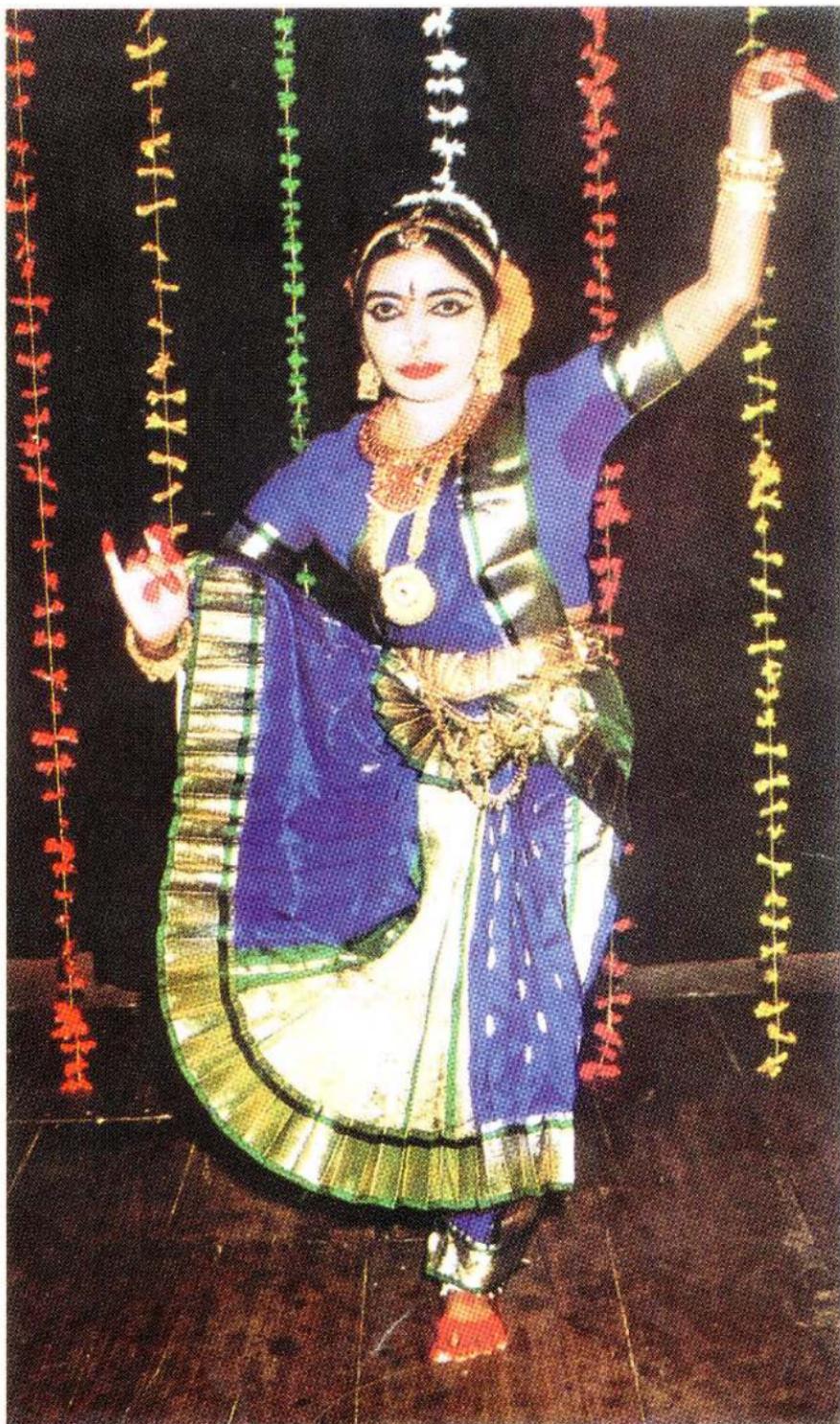
“உறுப்பறை குடிகோள் அலைகொலை என்றன  
வெறுப்பின் வந்த வெகுளி நான்கே.”

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 தொன்மைக்க தொல்காப்பியத்தில் இடம்பெறும் ரசங்கள் இன்றைய வழக்கில் அதே சொற் களைக் கொண்டு பயன்படுத்தப்படாவிடத்துங்கூட அடிப்படை ஆதாரபாவ உணர்வியல் உற்பத்திகள் ஓட்டு மொத்தத்தில் அன்றும் இன்றும் ஒரளவு ஒன்றாகவே அமைவதால். அன்றைய ரசங்களுக்கும், இன்றைய ரசங்களுக்கும் இடையிலான தொடர்புகளை ஒரளவு தொடர்புபடுத்தி எமக்கு ஆராய முடிகின்றது. எனவே தொல்காப்பியத்தில் செறிந்தும் நிறைந்துமுள்ள 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 “தொல் காப்பியக் கடல்” எனத் தெளிவாக வெளிப்படையாக, ஆணித்தரமாக எடுத்தியம்பினர்.





Digitized by Noolaham Foundation.  
[noolaham.org](http://noolaham.org) | [aavanaham.org](http://aavanaham.org)



# ஆதார நூல்கள்

1. அபிந்யதர்ப்பணம்
2. கையேடு
3. பரதநாட்டியம் த. பாலசரஸ்வதி - Dr. Ve. ராகவன்
4. மறைந்துபோன தமிழ் நூல்கள் - சீனி. வேங்கடசாமி
5. இளங்கோ அடிகள் அருளிச்செய்த சிலப்பதிகாரமும் அடியார்க்கு நல்லாரின் உரையும்.
6. பழந்தமிழர் ஆடவில் இசை - Prof. திருமதி ஞானகுலந்திரன்
7. பரதக் கலைக்கோட்பாடு ~~நாலாயிரத்திலிருந்து சூரியோதிரை வரை~~ Dr. புத்மா சுப்பிரமணியம்
8. நாலாயிரத் திவ்விய பிரபந்தம் ஆழ்வார்கள் அருளிச் செய்தது.
9. பன்னிரு திருமுறைகள்.
10. தொல்காப்பியம் முழுவதும் புலியூர்க்கேசிகள் தெளிவுரையுடன்.
11. A History of Tamil Literature Saiva literature - Avvai. S. Duraiswamy Pillai.
12. The Art and Science of Carnatic music - Vidya Shankar
13. Music Academy Journals.
14. Sangeet Natak Academi Journals.
15. Garland Series - N. Rajagopalan

16. The Marg magazines Bombay
17. The other mind - Zoete, Beryl de
18. The Natya Sastra - English translation Board of scholars.
19. Siva in Dance Myth and Iconography - Anne Marie Gaston.
20. Musical Instruments of India - S. Krishnaswamy
21. The Mirror of Gesture - Ananda K. Coomaraswamy

13598  
▼  
வாழ நூல்கள்  
ஒதுக்கலில்



## வானாரியிலைப் படம்....



புதையினி பத்மநாளன் தனது நூற்று கணவேயை இரண்டாவது வயதில் மாநிடப்பாலகத்தில் கலை புருஷமாம் திருமதி திருப்பகுது வெள்ளநாளம் அவைவிலி ம் அமைச்சரு பிள்ளை வைப்பு பகுதி வெள்ளாவல்லினம் பகுதியில் மாநிடப்பால பிள்ளை அவைகளிடப் பெறும்பொது புதையினி பெறுவது தொகை பிழையால் தனது அமைப்பு வெள்ளினம் பாடு கணக்குஞர் மக்களிர் கலைஞரியிலும் ஒன்று வைத்திராவின் கணக்கார பெறுவது அரசினர் கூடர் நீலகுலம்ஹரியிலும் போற்றுகின்று பகுதிப் பாலகால் கழகத்தைக் கழகத்தைக் கணக்காரி, முது கணக்காரி பட்டம் பெறுவது தமிழ் தூங்கியைப் புதை வெள்ளியிலும் சிறந்த ஆக்கட்டரவுமான கலைக் கணக்காரர் பல கட்டுரைகளையும் நூலங்களையும் திட்டமிடுவதையும் எழுதி விளங்கின்ற பெறுவது பாடு கணக்குஞர் பிழை திவாரி 1991ம் ஆண்டு தீவிரால் கொழுப்பில் உருவரக்கப்பட்ட “விமலோதயா கணக்கார பகுதி நாட்டியக் கிருந்தியம்” இன்று தீவங்கையில் வழங்கப்பட்டு நாட்டியம் பயிற்றுவிக்கும் ஒரு தலை சிறந்த நாட்டியக் கலைக் கூபாகத் திகழ்கின்றது.

சென்னை வழக்குஞரர் பரத நாட்டிய கலாசாரக் கேந்திரத்தில் ‘ஏப்ரேஸாமா’ பட்டம் பெற்ற திவாரி மேலும் ‘பாரதி தாசன் பல்கலைக் கழகத்தில்’ பாரத நாட்டியத் துறையில், ‘ஏப்ரேஸாமா’ பட்டம், முதுகலைமாணிப் பட்டம் ஆகியவற்றை பெற்றுள்ளார். மேலும் கெழும்பில் இந்தியக் கலாசார நியமயம் ஆரம்பிக்கப்பட வேணு. 1998ம் ஆண்டு பரத நாட்டியத் துறையில் முதல் பரத நாட்டிய அசிரியர் நியமனம் பெற்ற பெருமை பெற்றார்.



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

Distributed By :

NKA BOOK DEPOT (PVT) LTD.

1. 14, Dias Place,  
nasingapura,  
lombo 12.

: 011-2-341942

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

PRICE : 350.00