இசைநாடகங்களில் இசைவடிவங்களின் அரங்கியல் வகிபாகம் 'நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனைகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஆய்வு'

நவதர்ஷினி கருணாகரன்

ஆய்வுச் சுருக்கம்

நாடகபாடம் என்பது (Dramatic Text) என்பது நாடக ஆற்றுகையின் கூறுகளில் ஒன்றாகும். அவை உருவாக்கப்படும் முறைமையில் காலத்திற்குக்காலம் அரங்கவடிவங்களின் வேறுபாடுகளிற்கேற்ப அவை தனது வடிவத்தினை நாடகபாடம் அதன் கட்டமைப்பினை வடிவமைத்துக் கொள்ளும். அந்தவகையில் கோபாலக்கிருஸ்ணபாரதியாரின் நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனைகள் என்ற நாடகபாடம் இசைநாடகமாக அளிக்கை செய்வதற்காக 19ஆம் நூற்றாண்டில் எழுதப்பட்டதாகும். இசை நாடகங்களின் தோற்றம் 19ஆம் நூற்றாண்டில் பாசி அரங்கமரபுகளும் மற்றும் உள்ளூர் இசை, நாடகங்கள், ஏனைய ஆற்றுகை மரபுகளினதும் கலப் பொட்டாக தமிழில் அறிமுகமாகிய அரங்க வடிவமாகும். இவற்றில் தனித்துவமான பண்புகள் கொண்ட பல்வேறு இசைவடிவங்களும் இசை நாடகங்களின் உருவாக்கத்திற்குப் பயன் படுத்தப்பட்டுள்ளன. நாடக முழுமைக்கு இந்த இசைவடிவங்களின் பங்கு என்ன என்பதனை நந்தனார் சரித்திரக்கீர்த்தனைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு இவ்ஆய்வு விளக்க முற்படுகிறது. இசைநாடகங்களின் வரலாறு மற்றும் அவற்றின் சமூகவியல் ரீதியான நோக்கில் ஆய்வுகள் வெளியிடப்பட்டுள்ளன. ஆயினும் அவற்றின் அரங்கியல் அம்சங்கள் தொடர்பான ஆய்வுகளின் தேவை அரங்கில் ஈடுபடுபவைகளுக்கு மிகவும் அவசியமானதாகும். அந்த வகையில பாத்திர உருவாக்கம், காட்சிப் படிமங்களின் உருவாக்கம், உணர்ச்சி வேறுபாடுகளை உருவாக்குதல் என்பவற்றிற்கு இசைவடிவங்களின் தனித்துவமான இயல்புகள் எவ்வாறு கூட்டு அனுபவமாக இசைநாடகத்தில் வெளிப்படுகிறது என்பது தொடர்பாக நாடக பாடத்தினை அடிப்படையாகக் கொண்ட அறிதலாக இவ் ஆய்வு அமைகிறது. "இந்திய அரங்கமரபில் (Convention of stage) நாடகங்களை மேடையேற்றுதல் என்பது குறிப்பிடத்தக்க செயற்பாடாகும். அரங்க எழுத்துருக்களைப் பொறுத்தவரை அவை அரங்கச் செயலின் (Presentation) பல்வேறு அம்சங்களையும் உள்ளடக்கிய ஒரு புறவுருவம் (Configuration) ஆகும்." (கபிலவாத்சாயனர், 1968:24)

திறவுச்சொற்கள்:
இசைநாடகங்கள், இசைவடிவங்கள், நாடகத்தின் மூலக்கூறுகள், நாடகவாக்கம்.

அறிமுகம்

நாடக எழுத்துரு என்பது நிகழ்த்திக் காட்டுதலின் போதே அதன் முழுமையைப் பெறுகிறது என்பது உலகிலுள்ள அனைத்து அரங்க மரபுகளுக்குமுரிய (Theatre Traditions) பொதுத்தன்மையாகும். அரங்க வடிவங்கள் காலந்தோறும் பயிலப்பட்டு (Practice) வருவதற்கு அதன் எழுத்துருக் களே மிகவும் அடிப்படையாக இருந்துள்ளன. புராதன கிரேக்க நாடகங்கள், சமஸ்கிருத நாடகங்கள், பாரம்பரியக் கூத்து வடிவங்கள் என்பன அவற்றின் காத்திரமிக்க எழுத்துருக் களாலேயே இன்றும் அறியப்படுகின்றன. இன்றும் இப்புராதன அரங்கமரபுகளை அறிந்து கொள்வதற்கு எழுத்துருக்களே வாயி லாக அமைகின்றன.

இதைப் போன்றே தென்இந்தியாவின் இசைநாடக வடிவங்களும் இன்றும் ஆற்றுகை செய்யப்பட்டு வந்தாலும் அந்த ஆற்றுகை கான அடிப்படைகள் எழுத்துருக்களிலேயே பொதிந்துள்ளன. இசையே இந்நாடகங்களின் பிரதான அம்சமாகக் காணப்படுகிறது. ஐரோப்பிய மரபில் ஒப்பேரா (Opera) என்பது 'Drama set to music' (துர்க்கா.S.A.K,1977:01) எனப்படுகிறது. Operaகளில் இசையே அரங்கின் பிரதான வெளிப்பாட்டுச் சாதன மாகும். Opera என மேற்கு நாடுகளில் குறிப் பிடப்படும் அரங்க வடிவங்களுக்கும் தென்னிந்தியாவில் இசைநாடகம் என குறிக் கப்படும் அரங்கவடிவத்திற்குமிடையே நடைமுறையில் வேறுபாடுகள் உள்ளன. தென்னிந்தியாவில் கர்நாடக சங்கீதமரபு சார்ந்தோர் இசைநாடகங்களை சங்கீத நாடகங்கள் என அழைப்பர்.

மேலை நாட்டில் ஒப்பேரா (Opera) என்பது இசையால் உருவாக்கப்பட்ட நாடகம். ஒபேராவில் இசைக்கும் நாடகப்பண்புக ளுக்கும் சம அளவிலான முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்படுகிறது. இசையினதும் நாடகத் தினதும் இணைவுப் பொருத்தப்பாட்டின் செழுமையினை இசை நாடகங்களில் காணலாம். இதனாலேயே இவ் இசை நாடகங்கள் மேடையில் இசை நாடகங்களாக தயாரிக்கக்கூடிய தன்மையைப் பெற்றிருப் பதோடு, அவை நடைமுறையில் இலக்கிய மாக படிக்கக்கூடியதாகவும், தனியாள், குழு வினர் பாடக்கூடியதாகவும், நாட்டிய நாடகங் களாகவும் தயாரிக்கப்பட்டு வருகிறது. பாடல்களையும் இசையினையும் முதன்மை யாகக் கொண்டிருப்பதால் இவ் இசை நாடகங்கள் வானொலித் தயாரிப்பிற்கும் மிகவும் பொருத்தமாக அமைகின்றன.

இசைநாடகம் தமிழில் கேய நாடகம், சங்கீத நாடகம், நாடககீர்தனைகள் என பல்வேறு விதமாக அழைக்கப்பட்டாலும் இவற்றை சங்கீத நாடகம் என அழைப்பதே பொருத்தமுடையது என.A.K துர்க்கா அவர்கள் தனது 'Operas in South India' என்ற நூலில் குறிப்பிடுகிறார் (துர்க்கா. S.A.K,1977:114). சுசான் செய்சர் என்பவர் தனது Stigma of the Tamil Stage எனும் நூலில் இந்த இசைநாடகங்கள் எவ்வாறு பல்வேறு இசை வடிவங்களின் இணைவுப் பொருத்தத்தினூடாக தனித்துவமான ஒரு வடிமாக உருவாகியது என்பதையும் அதன் சமூகப் பின்புலத்தினையும் தெளிவுபடுத்து கிறார்.

தென்னிந்தியாவில் இவ் இசைநாட கங்கள் கர்நாடக சங்கீதத்தில் இசையமைக் கப்பட்டு, அருணாசலக் கவிராயர் (இராம நாடகம் 18ஆம் நூற்றாண்டு), தியாகராஜ சுவாமிகள் (பிரகலாத பக்தி விஜயம், நௌகா சரிதம் 19ம் நுற்றாண்டு) போன்றோரால் எழுதப்பட்டுள்ளன. இவை நாடகங்கள் என பெயரிடப்படவில்லையாயினும் கீர்த்தனை வடிவங்கள் பெரும்பாலும் பயன்படுத்தப்

படுவதாலும், வரலாறுகளைக் கூறுவதாலும் இவை சரிதநாடகங்கள், கீர்த்தனை நாடகங் கள் என பெயரிடப்பட்டுள்ளன.இவர் பல் வேறு, இதிகாசபுராண மற்றும் சமயக் கதை களை இசைநாடகங்களாக எழுதி மிகப் பிரல்யமாக மேடையேற்றினார். இந்த மரபு தென்னிந்தியாவிற்கு அப்பாலும் பிரபல்யம் பெற்றமை குறிப்பிடத்தக்கது. இக் கட்டுரை யில் இசைநாடகம் என்ற பதப்பிரயோகமே தொடந்து பயன்படுத்தப்படுகிறது. பிரபல்யம் மிக்க கலைஞர்களை ஒன்றிணைத்து ஆற்றுகை செய்யும் போது அதனை ஸ்பெசல் நாடகம் (special dramas) எனவும் அழைத் தனர்.

கோபாலகிருகூஷ்ண பாரதியாரார்(1811-1896) 'நந்தனார் சரித்திர கீர்த்தனையை' கந்தப்பச் செட்டியார் (நாகபட்டினம்) என்பாரின் வேண்டுகோளிற்கு இணங்கவே எழுதினார். இந்நாடகத்தில் பக்தி முதன்மைப் படுத்திக் கூறப்படுகிறது. இந்த நாடகம் காலனித்துவமும் (colonialism) அதற்கெதி ரான குரல்களும் பல தளங்களிலும் வெளிப்படுத்தப்பட்டுக் கொண்டிருந்த காலப் பகுதிலேயே எழுதப்பட்டுள்ளது. இவ்வாறு சுதேச கதைகளும் கலைவடிவங்களும் காலனித்துவம் பற்றிப் பேசிய ஒரு பண்பாடு சார் எதிர்ப்பாக (cultural resistance) இந்த நாடகத்தைக் கருதமுடியும். நந்தனார் அடக்கு முறைக்கு உள்ளாக்கப்பட்ட தாழ்ந்த குலத்தைச் சேர்ந்தவர். நந்தனார் தனக்கு ஏற்பட்ட நெருக்கீடுகளை வெற்றி கொண்டு தனது இலட்சியத்தினை அடைந்தமைதான் இந் நாடகத்தின் பிரதான பேசுபொருள். அதாவது தாழ்த்தப்பட்ட குலத்தவர் நந்தனார் தில்லைத் தலத்திற்குச் சென்ற கதையே இசைநாடகமாக ஆக்கப்பட்டுள்ளது. இந்த மூலக்கதை பெரியபுராணத்தில் காணப்படு கிறது. அதுவே எளிமைப்படத்தப்பட்டு நாடக மாக்கப்பட்டுள்ளது. இந்நாடகாசிரியர் கோபாலக்கிருஸ்ணபாரதியார் அடிக்கடி சிதம்பரம் சென்றுவருவதாகவும், சிவபக்தி மிக்கவர் என்றும் கூறப்படுகிறது (துர்க்கா. S.A.K,1977:71). காட்சிகள், இடங்கள், சம்பவம் தொடர்பான விபரிப்புகள் நந்தனார் தில்லையைப் பற்றிக் கேள்விப்படுவது, நீணடதுாரத்தில் கோபுரங்கள் தெரிகின்றமை, வயல்வெளிகள் என காட்சிகள் மிகவும் விபரங்களுடன் விபரிக்கப்படவது கோபாலக் கிருஸ்ணபாரதியாரின் பிரத்தியேகமான அனுபவங்கள் வெளிப்படும் பகுதிகளாகக் கொள்ளமுடிகிறது.

இலக்கிய மீளாய்வு

தமிழில் இந்நாடகம் தொடர்பாக இது வரையான ஆய்வுகள் பெரும்பாலும் இசை, இலக்கியம், வரலாறு என்ற நோக்கு நிலைகளிலேயே அணுகப்பட்டுள்ளன. ஆங்கிலத்தில் 'Operas in South India' எனும் துர்க்காவின் ஆய்வு இசைநாடகங்களின் அரங்கியற் பண்புகளைப் பொதுவாகப் பேசுவனவாகக் காணப்படுகிறமை குறிப்பிடத் தக்கது. சுசான் செய்சர் அவர்கள் எழுதிய Stigma of the Tamtagil Se - An Ethnography of Special Drama Artists in South IndiavDk; Ehy; இசைநாகக்கலைஞர்கள் தொடர்பான இனவியல் ஆய்வாகும். காரை. சுந்தரம் பிள்ளை அவர்கள் எழுதிய ஈழத்தில் இசை நாடகவரலாறு இசைநாடகம் தொடர்பான வரலாற்று ரீதியான ஆய்வாகும். இந்த வகையில் நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனைக ளில் இசைவடிவங்கள் தொடர்பான இவ் ஆய்வு அரங்கியல் ரீதியாக புரிந்துகொள்ள முற்படுகிறது.

முறையியல்

இந்த ஆய்வு நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனைகள் எனும் நாடகப்பிரதியினை அடிப்படையாகக்கொண்ட விவரண ஆய்வா கும். நந்தனார் சரித்திரக் கீதைத்தனைகளில் இசைவடிவங்கள், மொழி ஆகியவை இணை

பிரிக்க முடியாத கூறுகளாக செயற்படும் முறைமை உதாரணங்களுடன் சுருக்கமாக விபரிக்கப்படுகிறது. அத்துடன் இசை வடிவங்கள் ஒவ்வொன்றும் அதன் வெளிப் பாட்டில் தனித்துவமான பண்பினைக் கொண்டுள்ளன. ஆனால் அப்பிரத்தியேகத் தன்மைகள் அரங்கில் சந்தர்ப்பங்களிற்கு மேற்ப்ப பயன்படுத்தப்படும் முறைமையும் விபரிக்கப்படுகிறது. ஒரு இசைநாடகம் அதன் எழுத்துரு நிலையில் ஆற்றுகைக்கான சாத்தியப் பாடுகளை கொண்டுள்ள முறைமை யையும் இவ்ஆய்வு விளங்கிக் கொள்ள முற்படுகிறது.

பிரதான நோக்கங்கள்

- இசைவடிவங்கள் அரங்கில் தொழிற்படும் முறைமையினை விளங்கிக் கொள்ளல்.
- அரங்கத் தொடர்பாடலில் மொழிக்கும் இசைக்குமிடையிலான ஊடாட்டத்தினைப் புரிந்துகொள்ளல்.
- அரங்கில் உணர்வுரீதியான வெளிப் பாட்டிற்கு இசைவடிவங்கள், மொழி, இசை என்பவற்றின் வகிபாகத்தினை இனங்கணடு கொள்ளல்.

ஆய்வு

நாடகம் என்பது ஆற்றுகை செய்யும் நோக்கத்துடனேயே எழுதப்பட்டதாகும் அந்த வகையில் அரங்க மூலக்கூறுகளை பொதுவாக இலக்கிய மூலக்கூறுகள் (literary elements), ஆற்றுகை மூலக்கூறுகள் (performance elements) மற்றும் தொழில்நுட்ப மூலக்கூறுகள் (technical elements) என விளங்கிக்கொள்ள முடியும். இவ் ஆய்வு ஒரு எழுத்துரு மைய ஆய்வு எனும் வகையில் இந் நாடகத்தில் காணப்படும் இலக்கிய மூலக் கூறுகள் பற்றியே கவனம் செலுத்துகிறது.

நந்தனார் சரித்திரகீர்த்தனைகள் அவை எழுதப்பட்ட காலத்திலிருந்தே இசை நாடகமாக பல இடங்களில் மேடையேற்றப்பட்டுள்ளன. இதன் முதல் அரங்கேற்றம் நாகப்பட்டினத்தில் நடைபெற்றது. தொடர்ந்தும் சுந்தராம்பாள் கிட்டப்பா போன்ற சிறந்த கர்நாடக இசைக் கலைஞர்கள் 'நந்தனார்' இசை நாடகத்தில் நடித்துள்ளனர். பெண் பாத்தரங்களே இடம்பெறாத இந்த நாடகத்தில் சுந்தராம்பாள் அவர்கள் நந்தனாராக நடித்திருந்தமை குறிப்பிடத்தக்கது. பொதுவாகவே இந் நாடகங்களின் மேடையேற்றம் படச்சட்ட மேடையில் (Picture frame stage) மேடையேற்றப்படுவது வழக்கம். அத்துடன் காட்சித் திரைகளைப் பயன்படுத்துதல், ஒளியமைப்பு, ஒலி வாங்கிகளைப் பயன்படுத்துதல் என்பனவற்றின் மூலம் இசைநாடகங்கள் பெருங்காட்சிப் பண்போடு மேடையேற்றப்படுகிறது. தயாரிப்பு நிலையில் இத்தகைய மேலைத்தேய அரங்கியற் பண்புகளையும் அதேவேளையில் இந்திய அரங்குகளின் பண்புகளான எடுத்துக் கூறல் பாங்கிலமைந்த கதை கூறல் (Narrative style of story telling) கீர்த்தனை, விருத்தம் போன்ற இசை வடிவங்களும் நாட்டுப்புற வடிவங்களாக சிந்து, லாவணி, கும்மி என்பனவும் உரைநடை என்பவற்றையும் பயன்படுத்துவதன் மூலம் இவ் அரங்குகள் தாக்கவன்மையான தொடர்பாடலை ஏற்படுத்தக்கூடியனவாயுள்ளன.

இந்நாடகங்களில் இசையும் இசைவடிவங்களுமே கதைச்சூழ்வு (Plot), பாத்திரங்கள் (Characters), நாடகச் செயல்கள் (Dramatic action) உணர்ச்சிகள், மனோநிலை (mood) என்ற அனைத்தையும் வெளிப் படுத்துகின்றன. இசை ஓர் சாதனமாக இங்கு அரங்க மூலகங்களுடன் (காட்சி அமைப்பு, ஒலி, ஒளி, நடிகர்கள்) கலப்பு இணைவு பெற்று வெளிப்பாடடைவதற்கு உதவுகிறது.

கதைகூறலுக்கும் நாடகச் சம்பவங் களுக்கும் (dramatic actions) பொருந்தும் வகையில் பாத்திரங்களது உணர்வுகளை அடிக்கோடிட்டு வெளிப்படுத்தக் கூடிய முறை யில் ராகம், தாளம் என்பன அமைக்கப் பட்டுள்ளன. எனவே நடிகர்கள் பாடி நடிக்கும் அரங்காக இது காணப்படுகிறது. இசைக்கும் நடிப்பிற்குமான நெருங்கிய ஊடாட்டத்தை நந்தனார் சரித்திர கீர்த்தனை போன்ற இசை நாடகங்களிலேயே காணமுடியும்.

நந்தனார் சரித்திர கீர்த்தனைகளின் கதைச்சூழ்வு (Plot) நடிகர்களும் பார்வை யாளர்களும் எவ்வேளையிலும் கதைச்சூழ்வு (Plot) பற்றிய சிந்திக்கக் கூடிய நெகிழ்வுத் தன்மை கொண்டதாக உள்ளது. இத்தகைய நெகிழ்வுத் தன்மை காரணமாகவே இதனை ஒரு மணித்தியாலம், அரைமணித்தியாலம் என பல்வேறு காலஅளவுகளைக் கொண்ட நாடகங்களாகவும், நாட்டிய நாடகங்களா கவும், தனியாள் நடிப்பாகவும் தயாரிக்கக் கூடியதாக உள்ளது. இங்கு கதைகூறும் முறைமை எடுத்துரைப்புத் தன்மை வாய்ந்த தாகும் (Narative style of storyteling). எடுத்துரைப்புப் பண்புடன் கதைகூறும் முறை இந்தியாவின் பாரம்பரிய அரங்குகளிற்கும் ஆசிய அரங்குகளுக்கும் பொதுவான பண் பாக இருப்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

நந்தனார் சரித்திர கீர்த்தனையின் முற் பகுதியில் கடவுள்துதி (அவையடக்கம், தோடயம், மங்களம்) இடம்பெறுகிறது. இந்தியமரபுவழி அரங்குகளில் கோவில் களில் தெய்வங்கள் எல்லாவற்றுக்கும் வழிபாடுகள் முடிந்த பின்பே நாடகங்களை மேடையேற்றுவர். இதனை பூர்வாங்கம் என்று அழைப்பர். இப் பூர்வாங்கப் பகுதியின் கட்டமைப்பினை ஒத்ததாகவே நந்தனார் சரித் திரத்தின் முற்பகுதி அமைக்கப்பட்டிருப்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இசை நாடகங்களில் பூர்வாங்கம் பகுதி கடவுள்துதியாகவும் நாட கத்தினை அறிமுகம் செய்துவைக்கும் பகுதி யாகவும் காணப்படும்.

இந்நாடகத்தின் கதை முழுவதும் நந்த னாரின் வாழ்வில் நடைபெற்ற சம்பவங்களின் (மூன்று நாட்கள்) தொடர்ச்சியாக கதை கட்ட மைக்கப்பட்டுள்ளது:-

முதலாம் நாள்: புலைசேரியில் நந்தனார் புலையர்களுடன் வாழ்தல். நந்தனாரின் பக்தியை புரிந்து கொள்ளாது, புலையர்கள் நந்தனாருடன் வாக்குவாதம் செய்தல்.

இரண்டாம் நாள் : நந்தனார் திருப்புன் கூருக்குச் செல்லல். அதன் பின்பு சிதம்பரம் செல்ல வேண்டும் என்ற சிந்தனை நந்தனாருக்கு ஏற்படல்.

மூன்றாம் நாள் : நந்தனார் சிதம்பரத்திற்கு வழிபடுவதற்காகச் சென்று ஜோதியில் சங்கம மாதல்.

பெரும்பாலும் இந்தியாவின் பாரம் பரிய அரங்குகளில் நீண்டகாலப்பகுதியில் நடை பெற்ற சம்பவங்களே விடயப்பொருளாக்கப் பட்டுள்ளன. ஆனால் இந்நாடகத்தில் மூன்று நாட்களின் சம்பவங்கள் உள்ளக்கப்பட்டி ருப்பது குறிப்பிட்டுச் சொல்லக்கூடியதொன் றாகும்.

நந்தனார் சரித்திர கீர்த்தனையின் கருப் பொருள்

நந்தனார் சரித்திரக்கீர்த்தனையில் வரும் பிரதானபாத்திரம் நந்தனார். அவர் திருப்புன் கூரிலும், சிதம்பரத்திலும் சிவனை வழிபடு வதற்கு பல தடைகளை எதிர்கொள்கின்றார். நந்தனாரின் குலத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் தம் குல தெய்வங்களை வழிபட்டுக் கொண்டு தங்களுடன் வாழும்படி கூறுகிறார்கள். ஆனால் நந்தனார் சிவபக்தியில் அதிகம் ஈடுபாடு கொண்டு திருப்புன்கூர் சிதம்பரம் ஆகிய தலங்களுக்குச் சென்று வழிபடுவதில் ஆர்வமாக இருக்கிறார். ஆனால் இவ்

ஆலயங்களுக்குப் போவதற்கு கீழ்குலத்த வரான நந்தனாருக்கு அந்தணர்களால் அனுமதி மறுக்கப்படுகிறது. நந்தனார் எதிர்கொள்ளும் இந்த நெருக்கடி முரண் பாடுகளே (Conflict) நாடகம் முழுவதும் கூறப்படுகிறது. உறுதியான பக்தியின் மூலம் நந்தனாருக்கு சிவனின் தரிசனம் கிடைக் கிறது. நந்தனாரினுடைய வரலாற்றின் ஊடாக நந்தனாரின் உறுதியான பக்திபற்றி கூறுவதே கதையின் பிரதான நோக்கமாகும்.

நந்தனார் சரித்திர கீர்த்தனையின் கதைச் சூழ்வு

நந்தனார் தாழ்குலத்தைச் சேர்ந்த சிவ பக்தர். சிவஸ்தலங்களுக்குச் சென்று வழி பாடு செய்ய வேண்டும் என்ற இவரது விருப்பம் கை கூடுவதில் பல எதிர்ப்புக்க ளையும் எதிர்கொண்டு இறுதியில் சிதம்பரத் திற்கு சென்று சிவனை வழிபட்டார். சேரியில் வாழும் தனது குலத்தவரில் பதினொருவர் நந்தனாரைப் புரிந்து கொண்டு அவருடன் திருப்புன்கூரில் இருக்கும் சிவனை வழிபடு வதற்காக வந்தனர். கோவிலினுள் சென்று வழிபடுவதற்கு இவர்களுக்கு அனுமதி மறுக்கப்பட்டதால் கோவிலின் வெளிப் புறத்தில் நின்று சுவாமி தரிசனம் செய்ய முயன்ற போது கோவிலிலுள்ள நந்தி சுவாமியைப் பார்க்கவிடாது மறைத்துக் கொண்டு தடையாக இருந்தது. எனவே நந்தனார் சிவனிடம் முறையிட, நந்தியும் தன் விலகி வழிவிட்டு சிவனை வழிபடுவதற்கு உதவியது.

திருப்புன்கூருக்கு சென்று வந்ததன் பின்பு சிதம்பரத்திற்கு போக வேண்டும் என்ற விருப்பம் நந்தனாருக்கு ஏற்பட்டது. ஆனால் நந்தனார் அந்தணர் ஒருவரின் வயலில் வேலை செய்து கொண்டிருந்ததாலும், அறுவடைக்காலம் நெருங்கியதாலும் அனு மதி கிடைக்கவில்லை. இதனால் நந்தனார் பெரும் மனத்துயரம் அடைந்து அப்படியே நித்திரையாகி விட்டார். அன்றைய தினம் இரவே சிவனின் கட்டளைக்கு ஏற்ப சிவனின் பூதகணங்கள் வயலில் அறுவடையை முடித்தி ருந்தன. இதனை மறுநாள் கண்ட வேதியர் நந்தனாரின் உண்மையான பக்தியை புரிந்து கொண்டு அதிசயித்து நந்தனாரை சிதம்பரம் செல்வதற்கு அனுமதித்தார்.

நந்தனார் சிதம்பரத்தின் எல்லையில் வந்து நின்று கோவிலினுள் போவதற்கு தயங்கி நின்றபோது, சிவன் தில்லை மூவாயிரம் பேர்களது கனவில் தோன்றி நந்தனாரது பக்தியின் சிறப்பைக் கூறி அவரை அழைத்து வருமாறு கூறுகிறார். எனவே தில்லை மூவாயிரம் பேரும் நந்தனாரை சிதம்பரத்தினுள் அழைத்துச் சென்று அக்கி னியில் மூழ்கி எழச்செய்கின்றனர். அதன் பின்பு நந்தனார் பூணூல் அணிந்து முனிவர் போல் வேடம் தாங்கியவராகி அந்தணர்க ளின் முன் காட்சி அளிக்கிறார். இந்நாடகத்தில் இடம்பெறும் சம்பவங்கள் பின்வருமாறு ஒழுங்குபடுத்தப்படுகிறது.

		நாடகச்சம்பவங்கள்
களம் 1	காட்சி 1	கடவுள் வாழ்த்துடன் ஆரம்பமாகிறது. அவையடக்கம் விநாயகர் துதி லஷ்மி துதி முருகன் துதி ஆகியன இடம் பெறுகின்றன
	காட்சி 2	பிரதான பாத்திரமான நந்தனார் வாழும் சேரி வாழ்க்கைச் சூழலை அறிமுகப்படுத்துவதுடன் நாடகம் ஆரம்பமாகிறது. இப் பகுதியின் மூலம் சேரிச் சூழல் சொற்களினூடாக கட்புலப் படுத்தப்படுகிறது. (Visualize) (காட்சியை அமைப்பதற்குரிய பல தகவல்கள் இப்பகுதியில் காணப்படுவது குறிப்பிடத்தக்கது)
	காட்சி 3	நந்தனார் தனது குலத்தைச் சேர்ந்தவர்களிடம் தனது பக்தியை வெளிப்படுத்துதல் புலையர்கள் நந்தனாரிடம் வாக்கு வாதம் செய்த பின்பு அவர்களில் பதினொரு பேர் நந்தனாரிடம் இணைந்து கொள்கின்றனர்.
	காட்சி 4	நந்தனார் பதினொரு புலையர்களுடன் திருப்புன்கூருக்கு வந்து சேருதல் நந்தி விலகி வழிவிட சிவனை வழிபடுதல். பின்னர் சிவனின் கட்டளைப்படி இவர்கள் குளம் வெட்டுகின்றனர்.
	காட்சி 5	நந்தனார் சேரிக்கு திரும்பி வந்ததும் தான் சிதம்பரம் செல்ல வேண்டும் என்ற விருப்பத்தைக் கூறுதல், அது தொடர்பாக புலையர்களுடன் நந்தனார் வாக்கு வாதம் செய்தல்.
களம் 2	காட்சி 1	புலையர்கள் நந்தனாரின் நடத்தை பற்றி அந்தணரிடம் முறையிடல். அந்தணரிடம் நந்தனார் சிதம்பரம் போவதற்கு அனுமதி கேட்டல்.
	காட்சி 2	சேரியில் நந்தனார் தன்னுடன் கூட வந்த பதினொரு பேரிடமும் அவர்களுக்கு உண்மையாகவே சிவபக்தி இருக்கிறதா என பரீட்சித்துப் பார்த்தல்.
	காட்சி 3	சிவனது கணங்கள் ஒரே இரவில் வயலை அறுவடை செய்திருந்ததை நந்தனாரும் அந்தணரும் சென்று பார்வையிடல்.
	காட்சி 4	நந்தனார் வேதியரிடம் அனுமதி பெற்று ஆதனூரிலிருந்து கொள்ளிடக் கரைக்கு வந்து சேரல்
	காட்சி 5	நந்தனார் தில்லையின் எல்லையை வந்தடைதல்

களம் 3	காட்சி 1	சிவனின் அசரீரி வாக்கைக் கேட்ட அந்தணர்கள் நந்தனாரின் வரவை எதிர்பார்த்துத் தில்லையின் எல்லையில் காத்திருக்கின்றனர்.
	காட்சி 2	நந்தனார் அந்தணர்களை சந்தித்தல்
	காட்சி 3	நந்தனார் அக்கினியில் பிரவேசித்தல், மங்களம்

நந்தனார் சரித்திர கீர்த்தனைகளில் காணப்படும் கீர்த்தனைகளும் ஏனைய இசை வடிவங்களும்

நந்தனார் சரித்திரத்தில் பெரும் பாலான அளவில் கீர்த்தனைகளே காணப்படு கின்றன. இக் காரணத்தினாலேயே இதற்கு நந்தனார் சரித்திர கீர்த்தனைகள் என பெயரி டப்பட்டிருக்கலாம். தவிர ஏனைய வடிவங்க ளான கட்கா, லாவணி, சவாயி, கண்ணி, கும்மி, ஆனந்தக் களிப்பு, சிந்து, நொண்டிச் சிந்து, இருசொல்லலங்காரம், ஏசல், துக்கடா என்ற வடிவங்களும் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளன. அத்துடன் தமிழ் பாவகைகளான அகவல், விருத்தம் போன்றனவும் பெரிய புராணம் மூலப்பிரதியிலுள்ள (Original text) நந்தனார் சரித்திர செய்யுள்களும் பயன்படுத் தப்பட்டுள்ளன. இவ்வடிவங்கள் எல்லாமே அவ்வவற்றிக்குரிய இலக்கண வரையறை களோடு காணப்படுகின்ற அதேவேளையில் அரங்க வெளிப்பாடாகவும் காணப்படுகிறது. அகவல் என்ற வடிவம் புலம்புதல், இயலாமை போன்ற சந்தர்ப்பங்களில் இந்நாடகத்தில் பயன்படுத்தப்படுவதை உதாரணமாகக் கூறலாம்.

நந்தனார் சரித்திரகீர்த்தனைகளில் பல்வேறு இலக்கிய மற்றும் இசை வடிவங்கள் பயன்படுத்தப்படுவதால் வெவ்வேறு வகையான உணர்வு வெளிப்பாட்டிற்கு (Different mode of delivary) அவை அரங்கில் உதவுகின்றன. இவ் வேறுபாடுகள் நாடகத்தில் வேறுபாடும் சூழலை அழுத்திக் கூறுவதற்கு உதவும். அத்துடன் இவ் வடிவங் கள் நாடகவாக்கலிற்கும் (Dramatizations) கதையின் தொடர்ச்சியை வளர்த்தெடுப்பதற் கும் உதவும் முறையை பின்வருமாறு பார்க் கலாம்.

கீர்த்தனை

இந்நாடகத்தின் பிரதானபொருள் பக்தியாகும். எனவே கீர்த்தனை என்ற வடிவமே அதிகமாக இங்கு பயன்படுத்தப்பட் டுள்ளது. இந்நாடகத்திற்கு 'நந்தனார் சரித்திரகீர்த்தனை' என்று பெயரிடும் அள விற்கு கீர்த்தனை வடிவமும் அதனூடாக பக்தியும் பிரதான வெளிப்பாடாக அமைகின் றன. எனினும் சில கீர்த்தனைகளில் காணப் படும் பாடற்பகுதிகள் (Stanza) பிரதான கதைச்சூழ்வுடன் நேரடியான தொடர்பு காணப்படாவிடினும் அவை நாடக வாக்கத் திற்கு மிகவும் உதவுகின்றன.

கீர்த்தனை என்ற வடிவம் பலவிதமாக இந் நாடகத்தில் கையாளப்பட்டுள்ளது. ஓர் கீர்த் தனை பல சரணங்களுடன் ராகமாலிகையாக காணப்படுகிறது. இக் கீர்த்தனைகள் சந்தர்ப் பத்திற்கேற்ற வகையில் உரையாடற் பாங்கிற் அமைக்கப்பட்டு நாடகவாக்கத்திற்கு உதவு கிறது. சில கீர்த்தனைகள் அனுபல்லவிக்குப் பதிலாக நீண்ட சரணங்களுடன் காணப் படுகின்றன, சில நீண்ட பல்லவியை மட்டும் கொண்டதாக காணப்படுகின்றன. நாடகத் தில் நீண்டவிபரிப்புகள் இடம்பெறும் சந்தர்ப்

பங்களில் கீர்த்தனைகள் பயன்படுத்தப்படு கிறது.

விருத்தம்

விருத்தம் என்பது தமிழிலுள்ள பாவகைகளுள் ஒன்று. விருத்தம் அனேகமாக தொகுப்புரையாகவும், எடுத்துரைப்புப் பகுதி களாகவும் இலக்கியங்களில் காணப்படு கிறது. இந்நாடகங்கத்திலும் விருத்தங்களின் பயன்பாடு ஒத்திருப்பதை அவதானிக்கலாம்.

அகவல்

அகவுதல் என்பது அழைக்கும் ஓசை போன்று நீண்டு ஒலித்தல் ஆகும். இது துள்ளல், தூங்கல், அகவல் எனும் தொன்மை யான மூவகைத் தமிழ் ஓசைகளுள் ஒன்று. அகவல் பாவிற்கு புலம்பும் பண்பை எடுத்துக் காட்டும் பண்பும் உண்டு.

அகவல் பாவின் இப் பண்பு இந் நாடகத் தில் நந்தனார் இயலாமையால் புலம்பும் பகுதி பொருத்தமாக அகவலாக அமைக்கப் பட்டுள்ளது. இதன் மூலம் நந்தனாரின் புலம்பும் பண்பு இயலாமை வெளிப்படுத் தப்படுகிறது.

எடுத்துக்காட்டு:

பாக்கிய மீதென்று பரமசிவபக்தி.....
பிடித்தறியாமல் புலம்புவாரன்ரோ (கோபால கிருஸ்ண பாரதியார், 2001:42)

அத்துடன் நந்தனாருக்கும் புலையருக்குமி டையே நடைபெறும் வாதப்பிரதிவாதத்தின் போது வரும் அகவலுக்கு வருந்திக் கொண் டாடும் அகவல் என தலைப்பிடப்பட்டுள்ளது.

கண்ணி

பாடலுக்கு இரண்டு அடிகளை இணைத் துப் பாடலை இயற்றுதல் கண்ணி எனப்படும். பூமாலையின் நாரில் இரண்டிரண்டு பூக்களை இணைத்துக் கட்டுவது போன்றது. இக் கண்ணிகள் குழுவாக இணைந்து கோரஸ் (Chorus) பாடுவதற்கு பொருத்தமானவை ஆகும். உதாரணமாக நந்தனாரைத் தேடி வரும் சந்தர்ப்பத்தில் அவர்கள் எல்லோ ரும் பாடுவதாக வரும் பகுதியில் கண்ணி வடிவம் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. அதிசய மொன்று கேளப்படா தீட்சதரே யார்த்தராத்திரிப் போதிலென்ன என்றன் (தமிழ்கலைக் களஞ் சியம், 1992:163)

ஆனந்தக்களிப்பு

இவை ஆனந்தமாய்ப் பாடுவதற்குரிய யாப்பில் அமைந்துள்ளன. நந்தனாருக்கு சிதம்பரம் போகவேண்டும் என்ற சிந்த னையே அவருக்கு மனதில் சந்தோசத்தை ஏற்படுத்தும் நிலமையை வெளிப்படுத்துவ தற்கு ஆனந்தக்களிப்பு எனும் வடிவம் பயன் படுத்தப்படுகிறது.

நந்தனார்: காணாமலிருக்கலாகாது பாழுங் கட்டை கடைத்தேற வேண்டியிருந்தால்...

ஏசல்

ஏசல் என்பது ஒருவரை பழித்துக் கூறப்படு வதாக அமையும் பகுதியாகும். புலைய ருக்கும் நந்தனாருக்கும் இடையில் நடை பெறும் விவாதத்தில் ஏசல் பயன்படுத்தப்படு கிறது.

புலையர் : பார்ப்பாரதெய்வமது பலிக்காது பறையரைக் காப்பாற்றமாட்டாது கைவிடு வீரென்றார்.

நந்தனர்: பாப்பாரன் தெருவென்று பாத்துபரி னுபோல் காப்பாற்றுமல்லவோ கண்ணுதலே யென்றார் (கோபாலக்கிருஸ்ண பாரதியார், 2001:41)

சிந்து

இது பல சரணங்களைக் கொண்டது. அனைத்து சரணங்களும் ஒரே இசையில் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. இது நாட்டுப் புற வடிவங்களுள் ஒன்றாகும். இந் நாடகத்தில் புலையர்களைப் பற்றிக் கூறி ஒரே விடயத்தை

மீண்டும் மீண்டும் அழுத்திக் கூறுவதற்காக சிந்து பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

நந்தனார்: பெரியாருக்கும் இடம் இந்தப் பேயனிருப்பது ஞாயமல்ல (கோபாலக் கிருஸ்ண பாரதியார் ,2001:145) என ஆரம்பிக் கும் பாடலை உதாரணமாகக் கொள்ளலாம்.

நொண்டிச் சிந்து

இரண்டிரண்டு வரிகளால் ஆக்கப் பட்டது. முதல் வரியில் இறுதிப் பகுதி வெறுமையாக (blank) இருக்கும். வெற்றுப் பகுதியில் சொற்கள் இடம்பெறாது. ஆனால் முதல் வரியின் ஸ்வரத்தை வெறுமையான இடத்தில் பாடுவர். சரணங்களைக் கொண்டிருப்பின் அவையாவும் ஒரே இசையில் பாடப்படும். இது தருவின் சிறப்புப் பண்பாகும். இலகு வான இசையில் அல்லது ராக சஞ்சாரங்கள் நிறைந்த பகுதிகளாகவோ காணப்படும். தருவிற்கு உதாரணமாக கொண்டானடித் தாரே நந்தனர் கோவிலைக் கண்டுகொண் டானடித்தாரே நந்தனர் (கோபாலக்கிருஸ்ண பாரதியார்,2001:22)

இருசொல் அலங்காரம்

இதில் வார்த்தை முக்கியம் பெறும். இசை யின் முக்கியத்துவம் குறைந்து காணப்படும். வார்த்தைகளில் வரும் இசையணிகள் முக்கியம் பெற்று விளங்கும். மேற்கூறியவாறு நந்தனார் சரித்திர கீர்த்தனைகளின் கட்ட மைப்பு மற்றும் இசை, இலக்கிய வடிவங்க ளின் பயன்பாட்டைப் புரிந்து கொள்ளும் போது இதனை இசை நாடகமாகத் தயாரிப் பதற்கு மிகவும் உதவியாக அமையும்.

நந்தனார் சரித்திர கீர்த்தனைகளில் மொழிப் பயன்பாடு

நந்தனார் சரித்திர கீர்த்தனைகள் முழுவ துமே இலகுவான மொழிநடையில் அமைக் கப்பட்டுள்ளது. இசை நாடகங்களின் பிரதான வெளிப்பாட்டு ஊடகம் இசை, இசையும் (Music) சாஹித்யமும் (words) பொருத்த மான முறையில் இணைவதன் மூலமே இசை நாடகங்கள் பார்வையா ளர்களுடன் தொடர்பு கொள்கின்றன.

இசை நாடகங்கள் மூலமே இசைக்கும் மொழிக்கும் (Language and music) இடையி லான ஊடாட்டத்தை (Interaction) வெளிப் படையாகப் புரிந்து கொள்ள முடிகிறது. இசை நாடகங்களைப் பொறுத்தவரை அவற்றில் இசை முக்கியத்துவம் பெற்றிருப்பினும், பார்வையாளருக்கு கதையினை எடுத்துச் சொல்வதில் மொழியும் இசையுடன் இணை ந்து முக்கிய கருவியாக செயற்படு கின்றது.

நந்தனார் சரித்திர கீர்த்தனையில் நாடகத் தின் சிறப்பு விளைவுகளை (Dramatic effects) ஏற்படுத்தும் வகையில் மொழி பயன் படுத்தப்பட்டுள்ளது. பாத்திரங்களுக்கும் (Character) சூழலுக்கும் பொருத்தமான வகையில் மொழி பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. உதாரணமாக புலையர்கள் பேசுவதாக வரும் பகுதிகள் பேச்சு மொழிப்பண்புடன் (Collo quial language) காணப்படுகின்றன. அந்த ணர்கள் பேசுவதாக வரும் இடங்களில் செம் மையான மொழி கையாளப்பட்டுள்ளது. புலையர் : அடக்கியாளுமையே அந்தணர்: சிதம்பரம் போகாதே சொன் னேன். சிதம்பரம் போகாதே (கோபாலக் கிருஸ்ண பாரதியார், 2001:73)

சேரி பற்றிய விபரிப்பின் போது உரை நடை மூலமாகவே சேரிச்சூழல் விபரிக்கப் படுகிறது. (காட்சிப்படுத்தப்படுகிறது. - Visualize) இச்சந்தர்ப்பத்தில் காட்சி அமைப் பினை விடவும் சொற்களே அதிகம் முக்கியம் பெறுகிறது. வார்த்தைகளுடாகவே பார்வை யாளர்கள் சேரியைப் பற்றி புரிந்து கொள்கின் றனர். நாடகத்தில் இடம் பெறும் உரைநடைப் பகுதியின் மூலமாக பார்வையாளர் நாடகத் தின் கதையை இலகுவில் புரிந்து கொள்கின்ற னர். இவை நாடகச் சம்பவங்களை

இணைத்து நாடகத்தின் தொடர்ச்சியைப் பேண உதவுகின்றன. அத்துடன் சம்பவங் களைத் தொகுத்துக் கூறுவதற்கும் பயன்படு கிறது, இசைநாடகங்களில் வார்த்தைகள் மற்றும் மொழியின் பயன்பாடு உணர்வு வெளிப்பாட்டிற்கு பெரிதும் உதவுகிறது. இசை இதற்கு மேலும் அழுத்தம் கொடுப்ப தாக அமைகிறது.

நந்தனார் சரித்திர கீர்த்தனைகளில் இசை நாடகத்திற்கான இசை அமைப்பு

இசை நாடகங்களில் இசைக்கும் நடிப்பிற்கும் நெருங்கிய உறவினைக் கண்டு கொள்ள முடியும். இசையே அரங்காக செயற்படுகிறது. பாடகன் - நடிகன் என்ற இரண்டு அம்சங்களும் இணைவதன் மூலமே இசைநாடகம் உருவாகிறது.இதனையே இசைநாடகம் என்பதை இசையினால் ஆக்கப் பட்ட நாடகம் (Drama set to music) என்கிறார் மேலைத்தேய ஒப்பேரா மற்றும் இசை நாடகங்களை தொடாபாக ஆய்வினை மேற்கொண்ட எஸ்.ஏ.கே. துர்க்கா அவர்கள் விவரிக்கிறார். இசை நாடகங்களின் நடிகன் நடிப்பிலும் பாடுவதிலும் திறமையுள்ளவனாக இருக்க வேண்டும். அத்துடன் சிறந்த குரல் வளமும், பாடலினூடாக உணர்வுகளை நாடகபப்பாங்குடன் வெளிப்படுத்தக் கூடிய ஆற்றலும் பெற்றிருக்க வேண்டும். குரல் வழியாக பிரதானமாக வெளிப்பாடடையும் அரங்காக இசை நாடகங்கள் காணப்படு கின்றன. இசை நாடகங்களில் நடிக்கும் நடிகர்கள் முதலில் சுருதியுடன் பாடுவதற்கே பயிற்சி பெறுவர்.உணர்வின் பல பரிமாணங்க ளையும் (Diamention) வெளிப்படுத்தக் கூடிய வகையில் நடிகன் பாடற் குரல் செறிவு (Medulation, thick and thin, and wide rang of voice) மாறும் உணர்வுகளுக்கு பிரதிபலிக் கும் விதத்தில் குரலில் ஏற்ற இறக்கங்களை செயல்படுத்தும் திறமை (able to control the frequencies) அத்துடன் பல்வேறு வகையான கமகங்களை பாடக்கூய வகையில் குரல் லாவகம், குரல்வாகு (Flexiale) என்ற தன்மையை உடையதான குரலை நடிகன் கொண்டிருக்க வேண்டும்.

நந்தனார் சரித்திர கீர்த்தனைகள் கர்நா டக இசையில் இசையமைக்கப்பட்டுள்ளன. இதில் இடம்பெறும் இசைவடிவங்களுக்கு ராகங்கள் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. கர்நாடக இசைக்குரிய இராகங்களும் ஹிந்துஸ்தானி இசைக்குரிய இராகங்களும் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளன. இலகுவான இசையில் அமைக் கப்பட்ட கீர்த்தனைகள் முதல் கடினமான மெட்டுக்களில் அமைந்த கீர்த்தனைகளும், நாட்டுப்புற இசை மெட்டுக்களும் இதில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இவற்றிற்கு ஏற்றாற் போல பல்வேறு நடைகளை (Tempo, fast, slow, medium) வெளிப்படுத்தும் வகையில் தாளங்கள் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. பல்வேறு தாளங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டதன் மூலம் நாடகத்தின் உணர்வுகளுக்கு பொருந்தி அமைக்கக் கூடிய கதி வேறுபாடு களை (Tempo) ஏற்படுத்த முடிகிறது. ஆதி தாளம், அடதாளம், சாபு தாளம் என பல வகையான தாளங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டுள் ளன.

தனிப்பாத்திரங்கள் பாடும் பகுதி தனித் தனிப் பாடல்களாகவும், பல பாத்திரங்கள் இடம் பெறும் பகுதியில் குழுவான (Chorus) பாடக் கூடிய பாடற்பகுதிகளாகவும் அமைந் துள்ளன.

இசை நாடகங்களில் அவற்றின் மேடை யேற்றத்தின் போது ஹார்மோனியம், வயலின், மிருதங்கம் போன்ற இசைக் கருவிகள் நாடகத்தின் தொடர்ச்சியைப் பேணும் வகையில் பின்னணி இசையாக மட்டுமே (Background music) பெரும்பாலும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

Isai Natakas is highly conventional as the whole play run though music. But the convention is over come by the beauty and fascination of the music it is not dramatized music so the orchestra has to standardized as music துர்க்கா. S.A.K, 1977:93.

எனவே, பல்லியம் (Orchestra) மேலும் நாடகப் பண்பு (dramatized) கொண்டதாக அமைக்கும் போதே இசை நாடகத்தில் இசை மேலோங்கி வருவது தவிர்க்கப்பட்டு இசை, அரங்க வெளிப்பாட்டின் பகுதியாக அமையும். நந்தனார் சரித்திர கீர்த்தனையில் பல ராகங்கள் கையாளப்பட்டுள்ளதன் மூலம் வெவ்வேறு வகையான உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்துவதற்கும் பாடி நடிக்கும் நடிகனின் பாடலுக்கும் நடிப்பிற்கும் வெவ்வேறு பரிமாணங்களை (Variety of dramatic expression) வெளிப்படுத்துவதற்கு சந்தர்ப்பமாக அமைகிறது.

சில இடங்களில் ஒரே ராகமே இருவேறு உணர்வுகளை வெளிக்காட்டுவதற்கு பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. முகாரி ராகத்தின் பயன்பாட்டை உதாரணமாகக் கூறலாம். (முகாரி ராகம்) மாடுதின்னும் புல்லையா உனக்கு மார்கழித் திருநாளோ... எனும் பாடல் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. இது ருத்ர ரஸத்தை வெளிப்படுத்துகிறது. (முகாரி ராகம்) கொள்ளிடக் கரை போனான் நந்தன்... எனும் கீர்த்தனையில் கருணாரசம் வெளிப்படு கிறது.

வார்த்தைகளின் தன்மைக்கு பொருந்தும் வகையிலும் இராகம் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. புலையர்கள் வாழும் சேரிப்புறம் தொடர்பான பாடல்கள் புன்னாகவராளி, ஆனந்த பைரவி போன்ற நாட்டுப் புற இசையிலமைந்த ராகங்களில் அமைக்கப்பட்டுள்ளன.

ராகமாலிகையாக அமைக்கப்பட்டுள்ள ஒரு கீர்த்தனையும் காணப்படுகிறது. பல சரணங்களைக் கொண்டுள்ள இக் கீர்த்தனையில் ஒவ்வொரு சரணங்களும் ஒவ்வொரு ராகத்தில் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. நந்தனாருக்கு வேதியர் அறிவுரை கூறும் பகுதியாகவரும் இப்பகுதி இராகமாலிகையாக அமைந்திருப்பது மிகவும் பொருத்தமானதாகும்.

தில்லையம்பலத்தில் சிவனின் நடனத்தைப் பற்றிக் கூறும் கீர்த்தனைகளில் ஜதிகள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. அந்தரங்கமாகச் சிந்தித்த பேர்க்கருள் தந்தோந்தந்தோ மென்றும் தொந்தோந்தோமென்றும் (கோபாலக்கிருஸ்ணபாரதியார்2001:177)

ஜதிகள் நடனத்தைக் குறிப்பதாக வந்துள்ளன. அத்துடன் வேதியரின் கோபத்தின் உச்சத்தை வெளிப்படுத்தவும் வார்த்தைகளுக்குப் பதிலாக ஜதிகள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. எடுத்துரைப்புப் பகுதிகளும் (Narrative passage) பாடல்களை ஒன்றுடன் ஒன்று தொடர்புபடுத்தும் பகுதிகளும் கேதார கௌளை, நாதநாமகிரியை, மோஹனம், யதுகுலகாம்போஜி, சாவேரி போன்ற ராகங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

கருவினை (Theme) அழுத்திக்கூறும் வகையில் இந்நாடகத்திற்கு இசையமைக்கப்படாது விடினும் தனித்தனிப் பாத்திரங்க ளுக்கும் சம்பவங்களுக்கும் பொருந்தும் வகையில் பாடல்களுக்கு இசை அமைக்கப்பட்டுள்ளது. பொதுவாகவே இசை நாடகங்களின் மேடையேற்றத்தில் இசை நாடகங்களை பார்ப்பதற்கு செல்லுதல் என்பதைவிடவும் அரங்கில் பாடகர்கள் பாடும்பாடல்களை கேட்பதற்காகவே அதிகமான பார்வையாளர்கள் சென்றனர். பலர் அரங்கிற்கு வெளியே நின்றாவது பாடல்களைக் கேட்டு விட வேண்டும் என்ற விருப்போடு சென்றனர். அதுவும் பிரபலமான பாடகர்கள் நடிப்பதாக இருந்தால் நாடக அம்சங்களை விடவும் பாடல்களுக்கான முக்கியத்துவமே அதிகமாக இருக்கும். ரசிகர்கள் 'once more' சொல்லி

பாடல்களைத் திரும்பத் திரும்பக் கேட்பர். சில நேரங்களில் பாடப்படும் பாடல்கள் நாடகத்திற்கானவை என்ற நோக்கத்திலி ருந்து விலகி நடிகர்கள் ஒருவருக்கொருவர் தமது வித்துவத் திறனைக் காட்டும் போட்டியா கவும் சில சந்தர்ப்பங்கள் அமைந்திருந்தன.

இந்நாடகங்களில் நாடகப் பண்பு கொண்ட இசையினை உருவாக்குவதில் பல்லியம் (Orchestra) பெரும்பங்கு வகிக்கிறது. தென்னிந்தியாவிலபல்லியம் (Orchestra) இன்னமும் நாடகப் பண்புடன் வளர்த்தெடுக் கப்பட வேண்டியுள்ளது.

South Indian orchestra is melodic orchestra. Melodic orchestra has not yet been developed fully. Vocal ensemble or chorus is again an undeveloped ranch of music. An attempt must be made to develop group singing of camartic music be made to develop group sining of camartic music to produce an opera.

......orchestra helps to potray different emotions though a colorful comination of sound of various instruments. The colour of every instrument will bring out a specific emotion or idea. It provides the qualities of the voice of the singers or acting (துர்க்கா.S.A.K,1977:35)

நாடகத்தின் தொடர்ச்சியைப் பேணுவ தற்கும் நடிகர்கள் சுருதியுடன் பாடுவதற்கும், பஞ்சமாந்திய, நிக்ஷாதாந்திய ராகங்கள் பயன்படுத்தப்படுவதால் நடிகர்களுக்கு அனுசரணையாக சுருதிமாற்றம் செய்து நடிகர்கள் இலகுவாக பாடுவதற்கும், பொருத் தமான சந்தர்ப்பங்களில் ஒலி விளைவுகளை (Sound effects) ஏற்படுத்துவதற்கும் பல்லி யத்தை (Orchestra) செம்மைப்படுத்துவது (Standadazation) அவசியமானதாகும்.

முடிவுரை

தென்னிந்திய இசை நாடகங்கள் 19ஆம் நூற்றாண்டிலும் 20ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலும் மிகவும் பிரபல்யம் பெற்ற ஆற்றுகைமரபாக இருந்துள்ளது. தமிழிசை மரபின் செழுமையும் ஹிந்துஸ்தானி இசை மற்றும் மேலைத்தேய அரங்கவிதானிப்பு என்பனவற்றின் சேர்க்கையாக சமகால சமூகத்தினை பிரதிபலித்து நிற்கும் வடிவமாக மேற்கிளம்பியது எனலாம்.

இந்நாடகங்கள் சமகாலத்தில் பயிலிவில் இருந்தபோதும் அதன் பயிற்சி முறைகளிலும் ஆற்றுகையிலும் அரங்கியல் ரீதியான விசேடமான கவனம் செலுத்தப்பட வேண்டிய தேவை இருக்கிறது. உதாரணமாக மேலைத் தேய ஒபேராக்களில் பாடகர்களின் குரலை யும் மற்றும் கோரஸின் குரலையும் வகைப் படுத்தி (Soprano, alto, tenor, bass) சந்தர்ப் பங்களுக்குப் பொருந்தும் வகையில் குரல் பொருத்தமுள்ள நடிகர்களைத் தெரிவு செய்வர்.

மேலும் எழுத்துருத் தொகுப்பு (editing), எழுத்துருப்பகுப்பாய்வு, நாடகப் பண்புடைய இசை (dramatized music) பல்லியத்தினை செம்மைப்படுத்துதல் (Standadazation of Orchestra) என்ற விடயங்களில் கவனம் செலுத்துவதன் மூலம் நந்தனார் சரித்திர கீர்த்தனை உட்பட ஏனைய இசை நாடகங்க ளையும் வெகுசன ஈர்ப்பு மிக்கனவாகத் தயாரிக்க முடியும். இந்நாடகங்களில் இசை யும் இசைவடிவங்கள் தொடர்பான ஆழமான புரிந்துகொள்ளலிற்கும் நாடகத்தயாரிப் பிற் கும் இத்தகைய ஆய்வுகள் உந்துதலாக அமையும் எனலாம்.

Reference

கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார். (2001). நந்தனார் சரித்திர கீர்த்தனைகள் முல் லைப்பதிப்பகம். சென்னை, இந்தியா.

தமிழ்க் கலைக்களஞ்சியம். (1998). முதல் தொகுதி பாரதிதாசன் பல்கலைக் கழகம், இந்தியா.

Durga S.A.K, (1977). The Operas is south India, Sundeep publication, India. Kapila Vatsyayan. (1968). Classical Indian Dance in literature and arts, Sangeet Natak Akadami, New Delhi, India.

David Roesner (2016), Musicality in Theater: Music as Model, method and Metaphor, in Theater – Making, Routledge, London.

Sambamurthy .P (1998). South Indian music, book iv. The Indian music Publishing house, Chennai, India.

Susan Seizer (2005),Stigma of the Tamil Stage – An Ethnography of Special Drama Artists in South India, Durham and London.