ஒப்பீட்டு நோக்கில் அபிநயம் - சிலப்பதிகாரமும் நாட்டிய சாஸ்திரமும்
Abinayam in Silappathikaram and Natya Shastram-A Comparative Study

Thesis submitted to the Pondicherry University for the award of the degree of

Doctor of Philosophy in Performing Arts (Dance)

நிகழ்கலைத்துறையில் (நாட்டியம்)
முனைவர் பட்டம் பெறும் முகமாக புதுவைப் பல்கலைக்கழகத்திற்கு
அளிக்கப்பெறும் ஆய்வேடு

Submitted by

D. PADHMAPRIYA
து. பத்மபிரியா
Reg. No: 20151140002

Under the Guidance of

Dr. M. SUBBIAH
முனைவர். மு. சுப்பையா
Assistant Professor
உதவிப்பேராசிரியர்

நிகழ்கலைத்துறை
Department of Performing Arts
புதுவைப் பல்கலைக்கழகம்
Pondicherry University
Puducherry – 605014

February – 2020

நெறியாளர்
முனைவர். மு.சுப்பையா
உதவிப் பேராசிரியர்
நிகழ்கலைத்துறை
புதுவைப் பல்கலைக்கழகம்
புதுச்சேரி–605014

நெறியாளர் சான்றிதழ்

ஒப்பீட்டு நோக்கில் அபிநயம் - சிலப்பதிகாரமும் நாட்டிய சாஸ்திரமும் (**Abinayam in Silappathikaram and Natya Shastram-A Comparative Study**) என்னும் தலைப்பில் து.பத்மபிரியா அவர்கள் புதுவைப் பல்கலைக்கழகத்தின் நிகழ்கலைத் துறையில் (நாட்டியம்) முனைவர் பட்டம் பெறும் முகமாக **(Doctor of Philosophy in Performing Arts-Dance)** அளிக்கப்பெறும் இவ்வாய்வேடு தன்னியலாகச் செய்யப் பெற்றதென்றும் இவ்வாய்விற்காக ஆய்வாளருக்கு வேறு எந்தப் பட்டமும் அளிக்கப் பெறவில்லை என்றும் சான்றளிக்கப்படுகின்றது.

இடம்: புதுச்சேரி — முனைவர். மு.சுப்பையா

நாள்: 21.02.2020 — நெறியாளர்

து. பத்மபிரியா
முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர்
பதிவெண்: 20151140002
நிகழ்கலைத் துறை,
புதுவைப் பல்கலைக்கழகம்,
புதுச்சேரி – 605014

உறுதிமொழி

ஒப்பீட்டு நோக்கில் அபிநயம் - சிலப்பதிகாரமும் நாட்டிய சாஸ்திரமும் (**Abinayam in Silappathikaram and Natya Shastram - A Comparative Study**) என்னும் தலைப்பில் புதுவைப்பல்கலைக்கழகத்தின் நிகழ்கலைத்துறையில் (நாட்டியம்) முனைவர் பட்டம் பெறும் முகமாக **(Doctor of Philosophy in Performing Arts-Dance)** அளிக்கப்பெறும் இவ்வாய்வேடு என் சொந்த முயற்சியில் உருவானதாகும் என்றும் இவ்வாய்வேடு இதற்கு முன் வேறு எந்த ஆராய்ச்சி பட்டத்திற்கும் அளிக்கப்பெறவில்லை என்றும் உறுதியளிக்கிறேன்.

இடம்: புதுச்சேரி | து. பத்மபிரியா

நாள்: 21.02.2020 | முனைவர் பட்ட ஆய்வாளர்

நன்றியுரை

'ஒப்பீட்டு நோக்கில் அபிநயம் - சிலப்பதிகாரமும் நாட்டிய சாஸ்திரமும்' என்ற தலைப்பில் முனைவர் பட்டத்தினை நிறைவு செய்யும் முகத்தான் ஆய்வு மேற்கொள்ள அனுமதி நல்கிய, **மாண்பமை துணைவேந்தர் பேராசிரியர் குர்மீத் சிங்** அவர்களுக்கும் **பதிவாளர் முனைவர். பி. சித்ரா** அவர்களுக்கும் **துணைப்பதிவாளர் முனைவர். பி. முரளிதாசன்** அவர்களுக்கும், பல்கலைக்கழக **தேர்வு கட்டுப்பாட்டு அதிகாரி முனைவர். டி. லாசர்** அவர்களுக்கும் புதுவைப் பல்கலைக்கழக சமுதாயக் கல்லூரியின் முதல்வரும், இயற்பியல் துறையின் பேராசிரியருமான **முனைவர். கோ.சந்திரசேகரன்** அவர்களுக்கும் **நிகழ்கலைத்துறையின் தலைவர்** நிகழ்கலைப பள்ளியின் **புல முதன்மையர்** மற்றும் பிற பேராசிரியப் பெருமக்களுக்கும் மற்றும் பல்கலைக்கழக ஆய்வுப் பிரிவினுடைய **உதவிப்பதிவாளர் முனைவர். எஸ். முருகையன்** அவர்களுக்கும், ஆய்வுப்பிரிவின் **முதுநிலை அலுவலர் திரு. பாஸ்கரன்** மற்றும் **திருமதி கல்பனா, ஒப்பந்த அலுவலர்கள் சிந்து, பவித்ரா, அபிநயா** ஆகியோருக்கும் என் நன்றி உரித்தாகும்.

ஆய்வுத் தலைப்பினைத் தேர்வு செய்து செவ்வனே வழிகாட்டி, ஆய்வு நெறியாளராக அமைந்து, இவ்வாய்வேட்டினை முறைப்பட சிறப்பாகத் திருத்தி, அவ்வப்பொழுது ஏற்பட்ட ஐயப்பாடுகளை, உடனுக்குடன் அகற்றி, ஆய்வுக்கு வேண்டிய அனைத்து உதவிகளையும், இன்முகத்தோடு நல்கிய, என் **ஆய்வு நெறியாளரும்** புதுவைப் பல்கலைக்கழகத்தினுடைய **நிகழ்கலைத்துறையின் உதவிப் பேராசிரியருமாகிய முனைவர். மு.சுப்பையா** அவர்களுக்கு என் உளங்கனிந்த நன்றியை உரித்தாக்குகிறேன்.

ஆய்வு வல்லுநர் குழு உறுப்பினர்களாக இருந்து இந்த ஆய்வைச் செம்மைபடுத்திய **பேராசிரியர். முனைவர்.ம. அ. பாகீரதி, இசைத்துறைத் தலைவர், இராணி மேரி கல்லூரி, சென்னை** அவர்களுக்கும், புதுவைப் பல்கலைக் கழகத்தின் **தமிழியற்புல இணைப் பேராசிரியர் முனைவர். மு. ஜீவா** அவர்களுக்கும் புதுவைப் பல்கலைக்கழகத்தின் **உதவி நூலகர் என். சங்கரசுப்பிரமணியன்** அவர்களுக்கும் நன்றி.

நான் மேற்கொண்டுள்ள ஆய்வு, தமிழ் இலக்கியத்தோடு தொடர்புடையனவாக இருப்பதால், தேவைப்படும் இடங்களில் விளக்கங்களை எடுத்துக்கூறி வழிகாட்டிய புதுச்சேரி, பாரதிதாசன் அரசு மகளிர் கல்லூரியின் உதவிப் பேராசிரியராக பணிபுரியும், திருமதி முனைவர் **பா. பட்டம்மாள்** அவர்களுக்கும், இவ்வாய்வினை முடிக்க என்னை ஊக்குவித்த, ஓய்வு பெற்ற தலைமையாசிரியர் திரு **சோ. பார்த்தசாரதி** அவர்களுக்கும் எனது வணங்கத்தக்க நன்றிகள்.

பரதக்கலையைக் கற்றுத் தந்த, பாரதியார் பல்கலைக்கூட ஆசிரியப் பெருமக்களான கலைமாமணி **ஜெயஸ்ரீ நாராயணன்**, கலைமாமணி **சாந்திபாபு,** கலைமாமணி **விசித்ரா தினகரன்**, கலைமாமணி **சுனிதா** மற்றும் திருச்சி கலைக்காவிரி நுண்கலைக் கல்லூரியின் ஆசிரியப் பெருமக்களான **ஓகேஷ்வரி ஷண்முகநாதன்**, கலைஞானமணி **மேரி ஸ்டெல்லா**, இவ்வாய்விற்குத் தேவையான புத்தகங்களைக் கொடுத்து உதவிய பாரதியார் பல்கலைக்கூட நூலகர் திரு **ஐ. ஐயப்பன்**, மற்றும் பாண்டிச்சேரி ஃபிரெஞ்ச் நிறுவன நூலகத்திற்கும் எனது நன்றி உரித்தாகுக.

என்னுள் இருந்து இவ்வாய்வினை மேற்கொள்ளத் துணைநின்ற இறைவனுக்கும், பரதக்கலை பட்டப்படிப்பைப் படிக்கவும், எனது இந்த முன்னேற்றத்திற்கு காரணமாகவும் இருந்த எனது பெற்றோரான தெய்வத்திரு **ரா.துரைராஜ், நலமுடன் து. சம்பாதேவி** மற்றும் எனது மாமனார் **மு. பூவேந்திரலிங்கம்,** மாமியார் **பூ. கனகவல்லி** ஆகியோருக்கும் நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

மேலும் இவ்வாய்வேடு சிறந்த முறையில் உருவாக்க எனக்கு துணைபுரிந்த, எனது துணைவர் **பூ. மூர்த்தி,** எனது சகோதரிகளான **து. நாகேஷ்வரி மூர்த்தி து. அம்பிகா,** சகோதரர்களான **து. கணேஷ், தெய்வத்திரு K.E. சிவசுப்ரமணியன்** எனது மாணவிகள் **R.வினோதினி, S.ஷிவபிரியா, A.அஞ்சனா** ஆகியோர்களுக்கும் எனது நன்றிகள்.

இவ்வாய்வேட்டை சிறந்த முறையில் அச்சேற்றி, உருவாக்கி கொடுத்த, பணிநிறைவு பெற்ற நூலகர், தெய்வத்திரு **சு. கிருஷ்ணராஜ், மற்றும்** அச்சிட்ட **சலீம்** V Computer, புதுச்சேரி ஆகியோருக்கும் எனது உளமார்ந்த நன்றி.

து. பத்மபிரியா

பொருளடக்கம்

இயல்	பொருள்	பக்க எண்
	முன்னுரை	02
1	சிலப்பதிகாரத்தில் அபிநயம்	06
2	நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் அபிநயம்	132
3	சிலப்பதிகாரம், நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் அபிநயம் குறித்த ஒற்றுமை வேற்றுமைகள்	378
	முடிவுரை	433
	துணைநூற்பட்டியல்	442
	பின்னிணைப்பு - கோட்டோவியங்கள் மற்றும் நிழற்படங்கள்	448

முன்னுரை

ஒப்பீட்டு நோக்கில் அபிநயம் - சிலப்பதிகாரமும் நாட்டிய சாஸ்திரமும்

ஒப்பீட்டு நோக்கில் அபிநயம் - சிலப்பதிகாரமும் நாட்டிய சாஸ்திரமும்

முன்னுரை

அபிநயம் என்பது கதைதழுவி வரும் தொடர்பொருளையோ தனிப்பட்டதோர் சிறு பொருளையோ ஒருவர் மற்றொருவருக்கு உணர்த்துவதாகும். ஆடல் கலைஞன் ஆடலிலுள்ள கருத்துக்களையும், கதாபாத்திரங்களின் குணச்சித்திரங்களையும், கதையில் வரும் சூழ்நிலைகளையும் புரிந்துகொண்டு, தான் உள்வாங்கிக்கொண்டு, பார்வையாளர்களுக்கு புரியும் வண்ணம் உள்ளத்து உணர்ச்சிகளால் வெளிப்படுத்தும் கலையே அபிநயமாகும். சுருங்கக் கூறினால் உள்ளத்து உணர்வை வெளிப்படையாகக் காட்டுவது அபிநயமாகும். அபிநயம் நாட்டியத்திற்கு உயிர் போன்றதாகும்.

இந்த ஆய்வானது தமிழின் பழம்பெரும்காப்பியமான சிலப்பதிகாரத்தில் கூறப்பட்டுள்ள அவிநயத்தையும் வடமொழி இலக்கியமான நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கூறப்பட்டுள்ள அபிநயத்தையும் எடுத்துக்கூறி அவற்றில் உள்ள ஒற்றுமைகளையும் வேற்றுமைகளையும் எடுத்துரைப்பது இவ்வாய்வின் நோக்கமாகும். மேலும், இந்த ஒப்பீடு மூலம் பரதநாட்டியத்திற்கான இலக்கண நூல் சிலப்பதிகாரமே என்று நிறுவுவதும் இந்த ஆய்வின் முக்கிய நோக்கமாகும்.

இவ்வாய்வில், வடமொழி நூலையும் பயன்படுத்தப்படுவதால் வடமொழிச் சொற்களும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

ஆய்வுத் தலைப்பு

அரசியல், பொருளாதார, சமூகப் பண்பாட்டு மாற்றத்தின் காரணமாக, காலப்போக்கில், ஒரு மொழியினர்க்குரிய கலையின் அடையாளம் மறைக்கப்பட்டு, தன் அடையாளத்தை இழந்து வருதல் என்பது தவிர்க்க முடியாதது. அந்த வகையில் கலை குறித்த கருத்துக்கள் காலப்போக்கில் மறைந்து, நடனக் கலை என்றாலே அது வடமொழியினர்க்கே உரியதாக எண்ணப்படுகின்ற நிலை ஏற்பட்டுள்ளது. இந்த நிலையைப் போக்க இன்றைய சூழலில் தமிழ் இலக்கியத்தின் மூலம் தமிழருக்குரிய நடனக் கலையை வெளிப்படுத்த வேண்டும் என்ற விழைவின் காரணமாக ‘ஒப்பீட்டு நோக்கில் அவிநயம் - சிலப்பதிகாரமும் நாட்டிய சாஸ்திரமும்’ என்னும் தலைப்பு தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டது.

ஆய்வு நோக்கம்

கலைகள் சிறப்பு நிலையில் அந்தந்த மொழியினருக்குரிய, அந்தந்த இனத்திற்குரிய தனித்தன்மைகளைப் பெற்று, பண்பாட்டுப் பெட்டகமாக விளங்கக் கூடியன. பண்பாட்டிற்கும் கலைக்கும் நெருங்கிய தொடர்புண்டு. அந்த வகையில் தமிழரின் பண்பாட்டோடும், வாழ்வியலோடும் தொடர்புடைய நடனக் கலை வெளிப்படுத்தும் அவிநயக் கூறுகளை எடுத்துக்காட்டும் சிலப்பதிகாரத்தோடு பரதக்கலையின் அடிப்படை நூலாகக் கருதத்தக்கப்படுகிற நாட்டிய சாஸ்திரத்தை ஒப்பு நோக்குவதே இவ்வாய்வின் நோக்கமாகும்.

ஆய்வு கருதுகோள்

சிலப்பதிகாரம் தமிழில் எழுதப்பட்ட முதல் நாடகக் காப்பியமாகக் கருதப்படுகிறது. அக்காப்பியத்துள் நாடகக்கலை குறித்த கருத்துக்கள் இடம்பெற்றுள்ளன. அவற்றை வெளிக்கொணர்வதன் மூலம் நாடகக் கலை தமிழருக்கே உரிய தனிப்பெருங்கலை என்பதை நிறுவ முடியும் என்ற கருதுகோளின் அடிப்படையில் இவ்வாய்வு நிகழ்த்தப்பெறுகிறது.

ஆய்வு எல்லை

அபிநயம் குறித்து சிலப்பதிகாரம், அரும்பதவுரையாசிரியர், அடியார்க்கு நல்லார் ஆகியோர்களின் உரைகள், நாட்டிய சாஸ்திரம், அபிநவகுப்தாச்சாரியரின் அபிநவபாரதி உரை ஆகியவை ஆய்வு எல்லைகளாகக் கொள்ளப்பட்டன.

ஆய்வு அணுகுமுறை

ஒப்பீட்டு நோக்கில் அபிநயம் - சிலப்பதிகாரமும் நாட்டிய சாஸ்திரமும் என்னும் தலைப்பில் செய்யப்பட்டுள்ள இவ்வாய்வானது, விளக்கமுறை ஆய்வு அணுகுமுறை, வரலாற்று ஆய்வ அணுகுமுறை, ஒப்பீட்டு ஆய்வு அணுகுமுறை, கள ஆய்வு அணுகுமுறை போன்ற அய்வு அணுகுமுறைகளைப் பயன்படுத்தி ஆய்வு மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது.

ஆய்வு கட்டமைப்பு

இவ்வாய்வேடு முன்னுரை, முடிவுரை நீங்கலாக மூன்று இயல்களாகவும், பின்னிணைப்புகள், துணைநூற்பட்டியல், புகைப்படங்கள் என்ற அமைப்பில்,

இயல் 1: சிலப்பதிகாரத்தில் அவிநயம்

இயல் 2: நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் அபிநயம்

இயல் 3: சிலப்பதிகாரம், நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் அபிநயம் குறித்த ஒற்றுமை வேற்றுமைகள்

என மூன்று இயல்களைக் கொண்டு உட்தலைப்புகளுடன் ஆராயப்பட்டு அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

இயல் - 1

சிலப்பதிகாரத்தில் அபிநயம்

சிலப்பதிகாரத்தில் அபிநயம்

1.1 நூற்சிறப்பு

தமிழனின் வாழ்வையும் பண்பாட்டையும் வெளிப்படுத்தும் இலக்கியங்கள் செம்மொழி இலக்கியங்களாகும். செம்மொழி இலக்கியங்களில் குறிப்பிடத்தக்கது சிலப்பதிகாரம். சேரமுனியாகிய இளங்கோவடிகளால் இயற்றப்பெற்றது. சிலப்பதிகாரம் தமிழின் முதல் காப்பியமாகும். இந்நூலின் காலத்தைப் பற்றிக் கருத்து வேறுபாடுகள் உண்டு. இது சங்ககாலத்து நூலோ என கருதுவோர் சிலர். தேவார காலத்திற்கும் பிந்தியது என்பர் ஒரு சிலர். சங்க காலத்தை அடுத்து திருவள்ளுவர்க்குச் சிறிது பிந்தித் தோன்றியது என்று அறிஞர் பெரும்பாலோர் கொள்கின்றனர். பல்லவர் எழுச்சிக்கு முந்தியது என்று எண்ணப்படுவதாலும், பல்லவரின் காலம் கி.பி.மூன்றாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தது என்பதாலும் சிலப்பதிகாரம் கி.பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தது எனலாம்.[1]

சிலம்பு காரணமாக விளைந்த நிகழ்ச்சிகளை எடுத்துரைப்பதால் சிலப்பதிகாரம் எனப் பெயர் பெற்றது. இயல், இசை, நாடகம் எனும் மூன்றையும் சிறப்பாகப் போற்றுவதால் இதனை முத்தமிழ்க் காப்பியம் என்றும் கூறுவர். முடியுடை வேந்தர்களையும், குறுநில மன்னர்களையும் பாடிய காலகட்டத்தில் ‘குடிமக்களை’ அடிப்படையாகக் கொண்டு அவர்களின் வாழ்க்கை, குறிக்கோள், வளர்ச்சி ஆகியவற்றைப் பற்றிச் சிந்தித்த முதல் காப்பியம் சிலப்பதிகாரம். எனவே இதை குடிமக்கள் காப்பியம் என்றும் கூறுவர்.

சிலப்பதிகாரத்தில் சேர, சோழ, பாண்டிய ஆகிய மூவேந்தர்கள் பற்றிய செய்திகளையும் காணமுடிகிறது. இதில் வரும் மூன்று காண்டங்களும் மூவேந்தர்களின் தலைநகரங்களின் பெயர்களையே கொண்டுள்ளன. அவை முறையே புகார் காண்டம், மதுரைக் காண்டம், வஞ்சிக் காண்டம் என்ற மூன்று காண்டங்களைக் கொண்டு, இக்காண்டங்களின் உட்பிரிவாக முப்பது காதைகள் அமைந்துள்ளன.

சிலப்பதிகார பதிகத்தின்படி,

> “அரசியல் பிழைத்தோர்க்கு அறம் கூற்று ஆவதூஉம்
> உரைசால் பத்தினிக்கு உயர்ந்தோர் ஏத்தலும்

ஊழ்வினை உருத்து வந்து ஊட்டும் என்பதூஉம்"[2]

அரசியலில் அறத்தின் ஆற்றல், கற்புடைய மகளிரின் பெருமை, ஊழ்வினையின் வலிமை ஆகிய இம்மூன்றும் இந்நூல் வெளிப்படுத்தும் கொள்கைகளாகும்.

பெண்மையை முன்னிறுத்தும் இக்காப்பியத்தில், காப்பியத் தலைவியான கண்ணகி, தன் கணவன்பால் ஒழுகிய திறம் புகார்க் காண்டத்திலும், அரசனாக இருந்தாலும் ஆராய்ந்து பார்க்காமல் அநீதி இழைத்தபோது தன் கணவன் கள்வன் அல்லன் என்ற உண்மையை நிலைநிறுத்தும் பேராற்றல் மதுரைக் காண்டத்திலும், தெய்வ நிலையை அடைந்து தன் கணவனோடு வானுலகம் செல்லும் உயர்நிலை வஞ்சிக் காண்டத்திலும் எடுத்துரைக்கப்படுகிறது.

இக்காப்பியத்தின் மிக முக்கிய பாத்திரமாக கருதப்படுகின்ற மாதவியின் மூலம் இக்காப்பியம் ஒரு நாடகக் காப்பியம் என்று புலப்படுத்துகிறார் இளங்கோவடிகள். இப்பாத்திரத்தின் வழி பண்டைத் தமிழரின் வாழ்வின் கலை வெளிப்பாட்டினைக் காண முடிகிறது. குறிப்பாக அரங்கேற்று காதையின் வழி நாட்டியக் கலை குறித்த கருத்துக்களை அறிய முடிகிறது. இரண்டாயிரம் ஆண்டுகால வரலாற்றுச் செழுமை வாய்ந்த தமிழ் இலக்கியப் பரப்பில் சிலப்பதிகாரமே நாட்டியக் கூறுகளைப் பெரிதும் கொண்ட முதல் நூலாக விளங்குகிறது.

சிலப்பதிகாரத்திற்கு கிடைத்த இரு உரைகளில் முதல் உரையாகத் திகழ்வது அரும்பத உரையாசிரியரால் எழுதப்பட்டது. இரண்டாவது உரையாகத் திகழ்வது அடியார்க்கு நல்லார் என்பவரால் எழுதப்பட்டது.

அடியார்க்கு நல்லாருரை, அரும்பதவுரையைப் பெரும்பாலும் தழுவியும், சிறுபான்மை மறுத்தும், சிலவிடத்துப் பதவுரையாகவும், சிலவிடத்துப் பொழிப்புரையாகவும் எழுதப்பட்டு, சொல்நயம், பொருள் நயங்களை இனிதே புலப்படுத்தியும் அமைந்துள்ளது. உரிய இடங்களில் இயற்றமிழ்ப் பகுதியாகிய ஐந்திலக்கணங்களையும், இசைத் தமிழ், நாடகத் தமிழின் பகுதிகளையும் பல நூல்மேற்கோள் மூலமாக நன்கு விளக்கும் சிறந்த உரையோடு கூடி மிக விரிவாகவும் அமைந்துள்ளது. இவ்வுரைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு பண்டைத் தமிழரின் நடனக் கலை குறித்த செய்திகளை அறியலாம்.

சிலப்பதிகாரம் எழுதிய இளங்கோவடிகளும், அதற்கு உரை எழுதிய அரும்பதவுரை ஆசிரியரும், அடியார்க்கு நல்லாரும் வெவ்வேறு காலகட்டத்தில் வாழ்ந்த காரணத்தினால் நடனக் கலை குறித்த கருத்துக்களில், வளர்ச்சியையும் மாற்றங்களையும் காண முடிகிறது. இவர்களின் கருத்துக்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு இவ்வியலில் அபிநயச் செய்திகள் கூறப்படுகின்றன.

1.2 கதைச் சுருக்கம்

பெருமை பொருந்திய காவிரி பூம்பட்டினம் ஆகிய பூம்புகார் மாநகரில் மாநாய்கன் மகளாகப் பிறந்தவள் கண்ணகி. மாசாத்துவான் மகனாகப் பிறந்தவன் கோவலன். பன்னிரண்டு வயதுடைய கண்ணகிக்கும் பதினாறு வயதுடைய கோவலனுக்கும் காண்போர் வியக்குமாறு திருமணம் நடைபெற்றது. இல்லற வாழ்வின் சிறப்பினை உணர்ந்து பெற்றோர் அவர்களைத் தனி மனையில் வாழ வைத்தனர். சில ஆண்டுகள் இனிதாகக் கழிந்தன.

காவிரிப் பூம்பட்டினத்தில் கணிகையர்க் குலத்தில் பிறந்தவள் மாதவி. ஆடல், பாடல், அழகு என்னும் மூன்றிலும் சிறந்தவள். ஏழாண்டு காலம் ஆடற்பயிற்சி பெற்றவள். சோழப் பேரரசன் முன்னிலையில் அவளது அரங்கேற்றம் நிகழ்ந்தது. ஆடலைக் கண்டுகளித்த மன்னன் தலைக்கோல் பட்டத்தையும் பசும்பொன் மாலையையும் அவளுக்குப் பரிசாக அளித்தான். இம்மாலை ஆயிரத்தெட்டு கழஞ்சி பொன் விலை மதிப்புடையது. அவ்வளவு விலை கொடுத்து இம்மாலையை வாங்குபவன் மாதவிக்கு உரியவன் ஆவான் என்று கூனியின் மூலம் மாதவியின் தாய் நகர வீதியில் கூற வைக்கிறாள். அவ்வாறே கூனியும் வீதியில் கூறி நின்றாள். கோவலன் அம்மாலையை வாங்கியதால் மாதவியை அடைந்தான், கண்ணகியை மறந்தான். கோவலனும் மாதவியும் கூடிக் களித்தனர். கண்ணகி தனிமைத் துயரில் தள்ளப்பட்டாள்.

மாதவியுடன் காதலின்பம் அனுபவித்த கோவலன் காவிரியாற்றையும் கடற்கரைச் சோலையையும் மையமாக வைத்து வரிப்பாடல்களை யாழில் இசைத்துப் பாடினான். தலைவன் தலைவியர் தம் களவு ஒழுக்கம் உணர்த்தும் அகப்பொருள் துறை அமைந்த பாடல்களைக் கோவலன் பாட, அவற்றைத் தவறாகப் புரிந்து கொண்டாள் மாதவி. யாழைத் தான் வாங்கி தானும் ஒரு குறிப்புத் தோன்றுமாறு கானல்வரி பாடல்களைப் பாடினாள்.

யாழிசை மேல் ஊழ் வந்து தாக்க, கோவலன் மனம் திரிந்து மாதவியை விட்டு நீங்கி, தன் மனைவியான கண்ணகியிடமே வந்து சேர்ந்தான். மாதவி தன் தோழி வசந்தமாலையிடம் கோவலனைக் காண வேண்டும் என விரும்பி ஒலை கொடுத்து அனுப்புகிறாள். அதை வாங்க மறுத்து மாதவியை பழித்துப் பேசுகிறான் கோவலன்.

மாதவியின் தாய் சித்ராபதியின் சூழ்ச்சியால் அனைத்துப் பொருள்களையும் இழந்த கோவலன், பொருள் தேட பூம்புகாரில் வாணிகத்தை மேற்கொள்ள மனமின்றி, கண்ணகியுடன் மதுரை நோக்கிப் புறப்பட்டான். செல்லும் வழியில் கோவலனும் கண்ணகியும் கவுந்தியடிகளைக் கண்டு, தொழுது மூவரும் மதுரை நோக்கி புறப்பட்டனர்.

உறையூரிலிருந்து புறப்பட்ட மூவரும் வழியில் மாங்காட்டு மறையோனைச் சந்தித்தனர். மதுரை செல்லும் வழியைக் கூறினான் மாங்காட்டு மறையோன். அவன் கூறிய இட வழியில் சென்றபோது கானுறை தெய்வம் வசந்தமாலை வடிவத்துடன் கோவலனை மயக்கியது. அப்போது கோவலன் கொற்றவை மந்திரத்தை உச்சரிக்க, வஞ்சக வடிவம் மாறி, தெய்வம் தன்னியல்பினைக் கூறி மறைந்தது. பின் மூவரும் ஐயையின் கோயிலை அடைந்தனர்.

அங்கே தெய்வம் ஏறிய சாலினி, “இவளோ கொங்கச் செல்வி, குடமலையாட்டி, தென் தமிழ்நாடு செய்த தவக் கொழுந்து” என அவளது எதிர்கால தெய்வநிலை குறித்து வியந்துரைத்தாள். வேட்டுவர்கள் கொற்றவையின் புகழ் கூறி வரிப்பாடல்களைப் பாடிக் கொண்டாடினர்.

முள்வேலி சூழ்ந்த காவல் மிக்க இடத்தில் இருவரையும் இருக்கச் செய்து, கோவலன் தனியே சென்ற போது கோசிகனைச் சந்தித்தான். கோவலனைப் பிரிந்த புகார் நகரம் உற்ற துயர் பற்றி கோசிகன் விரிவாகக் கூறி, மாதவியின் கடிதத்தை அவனிடம் அளித்தான். கடிதத்தின் மேன்மையை உணர்ந்த கோவலன், ‘மாதவி செய்த குற்றம் யாதும் இல்லை! இது என் தீது’ என்று வருந்தி தன்னையே பழித்துக் கொண்டான். அக்கடிதத்தைத் தன் பெற்றோரிடம் சேர்த்து, அவர் தம் துன்பம் களைய வேண்டினான். பின் கோவலனும், கண்ணகியும், கவுந்தியடிகளும் வையை ஆற்றைக் கடந்து மதுரையின் புறஞ்சேரியில் தங்கினர்.

கண்ணகிக்கு நேர்ந்த துன்பத்தைக் கண்டு பெரிதும் வருந்தி கவுந்தியடிகளிடம் முறையிட்டான். 'புறஞ்சேரி இருக்கை இல்லறத்தார்க்கு உரியதன்று, துறவறத்தார்க்கே உரியது' என அங்கிருந்த மாடலனும் கவுந்தியடிகளும் மொழிந்து இருவரையும் மாதரி எனும் ஆயர்குல முதுமக்களிடம் ஒப்படைத்தனர். மாதரியின் வீட்டில் கண்ணகி சமைத்த உணவைக் கோவலன் இனிதாக உண்டு, தன்னால் அவளுக்கு நேர்ந்த துன்பம் குறித்துப் பெரிதும் வருந்தினான். அன்போடு அவளை அழைத்து உள்ளம் உருகப் பேசினான்; புகழ்ந்தான்; புலம்பினான். 'சீறடிச் சிலம்பில் ஒன்றை விற்று வருவேன் மயங்காதிரு!' என்று கூறிச் சென்றான். கடை வீதியில் பொற்கொல்லனைச் சந்தித்து, சிலம்பை விற்பது குறித்து வினவினான்.

அப்பொற்கொல்லன், தனது திருட்டைக் கோவலன் மீது சுமத்த எண்ணி, மனைவியின் ஊடலைத் தீர்க்கச் சென்று கொண்டிருந்த பாண்டியனைக் கண்டு, 'பாண்டிமாதேவியின் சிலம்பைத் திருடிய கள்வன் அகப்பட்டான்' என்று கூறினான். கள்வனைக் கொன்று சிலம்பினைக் கொண்டு வருமாறு கட்டளையிட்டான் மன்னன். கோவலன் கொலைக்களப்பட்டான். அவன் உடல் மண்ணில் சாய்ந்தது.

ஆயர்பாடியில் தீ நிமித்தங்கள் நிகழ, அதனைக் கண்டு வருந்தினாள் மாதரி. அப்போது கன்னியர் எழுவர் ஏழிசை பெற்ற திருமாலின் சிறப்பைப் பாடிக் குரவை ஆடினர். குரவை முடிந்ததும், வைகைக்கு நீராடச் சென்றாள் மாதரி.

கோவலன் கொல்லப்பட்ட செய்தி ஊரில் பரவ, அதைக் கேட்ட ஒருத்தி, 'அரண்மனையில் சிலம்பு திருடிய கள்வன் என்று கூறிக் கோவலனைக் கொலை செய்தனர்' என்றாள். உடனே கண்ணகி பொங்கி எழுந்தாள்; சீறிச் சினந்தாள்; அழுது துடித்தாள்.

'தன் கணவன் கள்வன் அல்லன்' என்பதை நிறுவ, பாண்டிய அரண்மனை நோக்கிப் புறப்பட்டாள். தனது இன்னொரு காற்சிலம்பை வேந்தன் முன் வீசி எறிந்தாள். உண்மையுணர்ந்து, 'யானோ அரசன்; யானே கள்வன்; கெடுக என் ஆயுள்' எனப் பாண்டியனும் பாண்டிமாதேவியும் உயிர் துறந்தனர்.

குற்றமில்லாத என் கணவனைக் கொலை செய்த மதுரையை நான் அழிப்பது குற்றம் ஆகாது என்று கூறி, மதுரையை அழிக்கப் புறப்பட்டாள் கண்ணகி. இடது முலையைத் திருகி எறிந்தாள்; ஊரைத் தீ பற்றியது; தீயின் வெம்மையைத் தாங்காத மதுராபதித் தெய்வம் கண்ணகியின் முன் வந்து தோன்றி, 'ஊழ்வினை காரணமாக உனக்கு இத்துன்பம் நேர்ந்தது' எனக் கூறி, கோவலனின் பழம் பிறப்பைக் கூறியது. 'பதினான்காம் நாளில் நின் கணவனை அடைவாய்' என்றும் கூறி மறைந்தது.

மதுராபதித் தெய்வம் உரைத்தது போல், பதினான்காம் நாள் தெய்வ வடிவுடன் வந்த கணவனுடன் வான் ஊர்தி ஏறி, வானவர் போற்ற வானகம் அடைந்தாள் கண்ணகி.

வியத்தகு இந்நிகழ்ச்சியைக் கண்ணால் கண்ட குரவர்கள் குன்றக்குரவை ஆடினர். மனைவி வேண்மாளுடன் மலை வளம் காண வந்த, சேரன் செங்குட்டுவனிடம் குன்றக் குரவர்கள் இக்காட்சியைக் கூறினர். 'பத்தினித் தெய்வத்தை வணங்கி வழிபட வேண்டும்' என்று சேரமாதேவி கூற, செங்குட்டுவன், இமயமலையின் கல் கொணர விரும்பினான். வடபுலம் நோக்கி புறப்பட்டு, தமிழ் மன்னர்களை இகழ்ந்த கனகன், விசயன் ஆகிய இரு ஆரிய அரசர்களின் செருக்கை அழித்து, அவர்தம் முடித்தலை நெறித்து, இமயமலை கல் கொண்டு, கங்கையில் நீராப்படுத்தி பத்தினி தெய்வத்தின் உருவம் அமைத்து, கோவில் கட்டிட அனைவரும் வழிபட்டனர்.

அரங்கேற்று காதை, கடலாடுகாதை, வேனிற்காதை, ஆய்ச்சியர் குரவை, குன்றக் குரவை, வேட்டுவ வரி, கானல்வரி ஆகிய காதைகளில் அவிநயம் குறித்தச் செய்திகள் இடம்பெற்றுள்ளன.

1.3 சிலப்பதிகார அரங்கேற்று காதை

சிலப்பதிகார புகார்க் காண்டத்தின் அரங்கேற்று காதையில் மாதவி தான் பயின்ற நாட்டியக் கலையை அரசவையில் அரங்கேற்றம் செய்ததையும் இசை மற்றும் நாடக இயல்புகளும் அவற்றின் அங்கங்களும் விரிவாகக் கூறப்பட்டுள்ளன.

1.3.1 நடனக் கூறுகள்

நடனம் என்றால் நாட்டியம் என்றும், நாடகம் என்றும் பொருள் கொள்வர். நாட்டியத்தை கூத்து எனவும் கூறுவர். இச்சொற்கள் அனைத்தும் ஆடுதலாகிய தொழிலைச் செய்வதால் ஆடல் எனவும் பெயர் பெற்றது.

மக்கள் நன்னெறியிற் செல்ல, பிரம்மா நான்கு வேதங்களைக் கொண்டு, ஐந்தாவது வேதமாகிய நாட்டிய வேதத்தை அளித்தான் என்பது புராணமாகும். நாட்டியம் என்பதை நிருத்தம் அல்லது சொக்கம், நிருத்தியம், நாட்டியம் அல்லது நாடகம் என மூன்று வகையாகப் பிரிக்கப்பட்டது. இவற்றில் நிருத்தம் அல்லது சொக்கம் என்பது பலவகை மண்டலங்களையும், காரணங்களையும், அங்க ஹாரங்களையும் கொண்டதாகும். நிருத்தியம் என்பது அகச்சுவைப் பற்றியதாகும். நாட்டியம் அல்லது நாடகம் என்பது கதை தழுவி வருவதாகும்[3]. ‘நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைபிடித்து’[4] என்றும், ‘நாடகம் உருப்பசி நல்காள் ஆகி’[5] என்றும் சிலப்பதிகாரம் கூறுவதிலிருந்து நாட்டியமும் நாடகமும் ஒன்று என்பதை அறிய முடிகிறது.

நாடகத்திற்கு தமிழில் கூத்து என்ற பெயரும் உண்டு. இசைக்கலையோடு இணைந்து வளர்ந்த கலை கூத்தாகும். சங்க காலத்தில் இக்கூத்துக் கலை இடம் பெற்றிருந்ததை தொன்மையான இலக்கண நூலாகிய தொல்காப்பியத்தில் காணலாம்.

‘கூத்தரும் பாணரும் பொருநரும் விறலியும்
ஆற்றிடைக் காட்சி உறழத் தோன்றி’[6]

எனும் நூற்பாவின் மூலம், அக்காலத்தில் மக்கள் செய்யும் தொழிலைக் கொண்டே அவர்கள் அழைக்கப்பட்டனர் எனவும், நடனம் ஆடியோரைக் கூத்தர், பொருநர், விறலியர் என்று அழைத்து வந்துள்ளனர் என்பதையும் தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரப் புறத்திணையியலில் காண முடிகிறது.

சிலப்பதிகார அரங்கேற்று காதையில் ‘இருவகைக் கூத்தின் இலக்கணமறிந்து’ என்பதற்கு அரும்பத உரையாசிரியர் தேசியும் மார்க்கமும் என்னும் அகக் கூத்து இலக்கணங்ளை அறிந்து என்றும் ‘பலவகைக் கூத்து’ என்பதற்குப் பலவகைப்பட்ட புறநடனங்கள் என்றும் பொருள்

கூறினார். இதனின்று கூத்து என்பதும் நடனம் என்பதும் ஒரு பொருள் குறித்து வருவன என்பதை அறிய முடிகிறது. இது இடத்திற்கேற்ப, காலத்திற்கேற்ப சிறு சிறு மாறுதல்களுடன் வெவ்வேறு பெயர்களைக் கொண்டு விளங்குவதை இக்காலத்திலும் காணலாம்.

நாட்டியக் கூறுகளையும் நாட்டிய சாஸ்திரங்களின் முறைகளையும் கொண்ட தமிழகத்தின் தெருக்கூத்து, கேரளாவின் கூடியாட்டம், ஆந்திராவின் பாகவதமேளம், கர்நாடகாவின் யக்ஷ்கானம் போன்றவை வழக்கில் உள்ள நாடக வகைகளாகும். காலத்தால் முற்பட்ட நாடக இலக்கியமாகக் கருதப்படும் சிலப்பதிகாரத்தில் நாடகம், நாட்டியம், கூத்து, ஆடல் ஆகிய சொற்கள் இடம் பெறுகின்றன. இவற்றோடு உரையாசிரியர்கள் நடனத்தையும் இணைத்துக் கூறுவதையும் காண முடிகிறது.

1 ஆடலாசிரியன் – ஆடல் நங்கை

அரங்கேற்று காதையில் நடனக் கலை குறித்து பல செய்திகளைக் கூறும் சிலப்பதிகாரம், நடனத்தினை முறையாகக் கற்று அரங்கேற்றுவதற்கு ஒரு நடனப்பெண் (ஆடல் நங்கை) பெற்றிருக்க வேண்டிய அனைத்து இலக்கணங்களையும் மிக நுட்பமாக,

> “ஆடலும் பாடலு மழகு மென்றிக்
> --
> சூழ்கழன் மன்னற்குக் காட்டல் வேண்டி”[7]

என எடுத்துரைக்கிறது.

(1) ஆடல், பாடல், அழகு இம்மூன்றிலும் சிறந்தவளாகவும், இவற்றில் ஒன்றுகூட குறைவில்லாதவளாகவும் இருக்க வேண்டும்.

(2) ஐந்து வயதில் நாட்டியத்தைக் கற்கத் தொடங்கி ஏழு ஆண்டுகள் இடைவிடாது முறையாகக் கற்று பன்னிரண்டாம் வயதில் அரங்கேற்றத்தினை மன்னன் முன் செய்தல் வேண்டும்.

(3) ஆடல் நங்கை அறிந்திருக்க வேண்டிய கூத்துக்களின் வகைகளையும் இலக்கணங்களையும் குறிப்பிடும்போது,

“இருவகைக் கூத்தி னிலக்கண மறிந்து
பலவகைக் கூத்தும் விலக்கினிற் புணர்த்துப்
பதினோ ராடலும் பாட்டுங் கொட்டும்”[8]

எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

இருவகைக் கூத்துக்கள்

வசைக் கூத்து	-	புகழ்க்கூத்து
வேத்தியம்	-	பொதுவியல்
வரிக்கூத்து	-	வரிச்சாந்திக்கூத்து
சாந்திக்கூத்து	-	விநோதக்கூத்து
ஆரியம்	-	தமிழ்
இயல்புக்கூத்து	-	தேசிக்கூத்து

எனப் பகுக்கப்பட்டுள்ளன.

சாந்திக்கூத்துக்களாவன

1. சொக்கம்
2. மெய்க்கூத்து
3. அவிநயக் கூத்து
4. நாடகம் என்பனவாகும்

1. சொக்கம்

சொக்கம் என்பது சுத்த நிருத்தத்தை குறிப்பதாகும். அவை நூற்றெட்டுக் கரணங்களைக் கொண்டதாகும்.

2. மெய்க்கூத்து

மெய்க்கூத்து என்பது தேசி, வடுகு (வடுகின் மற்றொரு பெயர் மார்க்கம் ஆகும்), சிங்களம் என மூவகைப்படும். இம்மூன்றும் மெய்த்தொழிற் கூத்தாதலின், மெய்க்கூத்து எனப்பட்டது. கூத்துக்கள் பாடலின்றி தாளத்தில்

அமைந்தவையாகும். இவை அகச்சுவைப் பற்றியது என்பதால் அகமார்க்கம் என நிகழ்த்தப்படும். அகச்சுவையாவன இராசதம், தாமதம், சாத்துவிகமென்பனவாகும். இதனை குணநூலுடையார் “குணத்தின் வழியதகக் கூத்தெனப் படுமே” என்றும் சயந்த நூலுடையார் “அகத்தெழு சுவையா னகமெனப் படுமே”[9] என்றும் குறிப்பிடுகின்றார்.

3. **அவிநயக்கூத்து**

அவிநயக்கூத்து என்பது கதை தழுவாது பாட்டின் பொருளுக்குக் கைகளைக் காட்டி வல்லபஞ் செய்யும் பலவகைக் கூத்துக்களாகும்.

4. நாடகம்

நாடகம் என்பது கதை தழுவி வரும் கூத்தாகும்.

மேலும், சொக்கமும் மெய்க்கூத்தும் ஒருவகை என்றும், அவிநயமும் நாடகமும் ஒருவகை என்றும் அடியார்க்கு நல்லார் குறிப்பிடுகிறார்.[10] சொக்கம் என்ற சுத்த நருத்தம் கொண்ட மெய்க்கூத்தே கூத்த மரபு என்பதும் இக்கூத்தில் ஆட்டமான நருத்தமும், கதைக்குரிய மெய்க்கூத்துக் கூறுகளும் இருக்கும் என்பதுமாகும். நாடகம் என்பது, அவிநயமாக நாட்டியத்தைக் கொண்டு கற்பனைவளம் செறிந்த கதையைக் கொண்டது. சொக்கமும் அதன் பின் கூறிய மெய்க்கூத்தும் கூத்த மரபுக்குரியது. அதுபோன்று அவிநயமும் அதன் பின் கூறிய நாடகமும் நாடக மரபுக்குரியதாகும்.

கூத்து, அவிநயம், நாடகம் ஆகியவை வேறு வேறு தன்மை கொண்டவை ஆயினும் கூத்து என்பதே அவற்றிற்கு அடிப்படையாகும்.[11]

விநோதக் கூத்துக்களாவன

1. குரவை
2. கலிநடம்
3. குடக்கூத்து
4. கரணம்
5. நோக்கு
6. தோற்பாவை

என்பனவாகும்.

1. குரவை

குரவை என்பது காமமும் வெற்றியும் பொருளாகக் கொண்ட குரவைச் செய்யுள் பாட்டில் ஏழு, எட்டு அல்லது ஒன்பது மகளிர் கூடி கைபிணைந்து ஆடுவதாகும். குரவை வரிக்கூத்தின் ஓர் உறுப்பாகும். சிலப்பதிகாரத்தில் குரவை, குன்றக் குரவை, ஆய்ச்சியர் குரவை எனத் தனிக்காதைகள் அமையும் அளவில் சிறப்பிடத்தைப் பெற்றிருந்தது.

சங்ககால கூத்துக்களில் குரவைக் கூத்தோடு இணைந்து பேசப்படுவது துணங்கை. துணங்கைக்குப் பிற்காலத்தவர் தந்துள்ள பெயர் சிங்கிக் கூத்தாகும். வீரர்களாகிய சிங்கங்களின் கூத்து என்ற பொருளில் சிங்கிக் கூத்து என்று பெயர் கொண்டிருக்க வேண்டும். வீரர்களைச் சிங்கங்களுக்கு ஒப்பிடுவது தொன்று தொட்ட வழக்கமாகும். வடுகு கூத்தாகிய சிங்களக் கூத்திலிருந்து வேறுபடுத்துவதற்காகவே சிங்கக் கூத்து என்பது சிங்கிக் கூத்து என்று பெயர் பெற்றிருக்க வேண்டும்.

விநோதக் கூத்து வரிசையில் முதலில் குரவையை வைத்து எண்ணப்பட்டாலும், துணங்கைக்கு இது போன்று சிறப்பிடத்தை கொடுக்கப்படவில்லை.

துணங்கைத் தன்மைகளைக் கொண்ட பேய்த்துணங்கையும், போர்த்துணங்கையும்கூட முன்தேர்க் குரவை என்றும் பின்தேர்க்குரவை என்றும் குரவையின் பெயராலேயே அழைக்கப்பட்டன. சிலப்பதிகார காலத்தின் விநோதக் கூத்துள் ஒன்றான குரவை சீர்பட்ட வடிவமாகும் அடியார்க்கு நல்லார் சிலப்பதிகார காலத்திற்கு பிற்பட்டதொரு காலத்தின் குரவையினைத் தமது உரையில் விளக்கியுள்ளார். அவர் தொகைப்பாட்டுக் காலத்தில் இசைகளில் பிறமுறை கையாளப்பட்டாலும் இசை குரவைக்குப் பின்னணியாக நின்றதே தவிர முன்னுரிமை தரப்படவில்லை.

இளங்கோவடிகள் இசை நரம்புகளின் வழி இள நங்கையரை குரவைக்காக நிறுத்தப்பட்டதை விவரிக்கிறார். எனவே இசை நரம்புகளின் வழி படைத்துக் கோட்பெயரிடுதல் முதலிய இசை தழுவிய நெறிகள் காப்பியக் கால குரவையில் தெரிகிறது. தொகைப்படுத்தப்பட்ட காலத்தில் கூத்திலிருந்து பிரிந்து வளர்ச்சியடைந்த குரவைப் பாட்டின் மூலம் பிறந்த மற்றொரு விதமான குரவையே காப்பியக் கால குரவை ஆகும்.

குரவை அதன் தன்மையில் பல மாறுதல்களை அடைந்த போதிலும் அதே பெயருடன் அக்காலத்திலிருந்து நிலைத்த ஒரு கூத்து குரவை என்று கூறுதல் வேண்டும்.

2. கலிநடம்

கலிநடம் என்பது கழாக்கூத்தாகும். இதனை கயிறாட்டம் என்றும் அழைக்கப்படும். நல்லார் காலத்தில் விளங்கிய ஆரியக் கூத்தையே நல்லார் காலத்தில் கலிநடம் எனப் பெயர் வழங்கப்பட்டதெனத் தெரிகிறது.

ஆரியக் கூத்திற்கு இசைப் பின்னணி இன்றியமையாததெனத் தெரிகிறது. கூட்டான இசைக்கருவிகளால் அமைந்த இசை பின்னணியுடன் நிகழ்ந்த ஆரியக்கூத்து ஆரவாரம் மிகுந்ததாக இருந்திருக்கும். ஆரவாரத்தினை கலி என்று குறிப்பிடுதல் தமிழிலக்கிய வழக்கில் உண்டு. இதனாலேயே ஆரவாரம் மிகுந்த ஆரியக் கூத்தினை நல்லார் காலத்தில் கலிநடம் என்று அழைத்திருக்க வேண்டும்.[12]

3. குடக்கூத்து

குடக்கூத்து என்பது பதினொராடலில் காட்டப்படுவது. விநோதக் கூத்தில் காணப்படும் குடக்கூத்து பதினோராடல்களுள் அமைந்த தெய்வ விருத்திகளுள் ஒன்றான குடக் கூத்திலிருந்து வேறாதல் வேண்டும். விநோதக் கூத்துக்கள் இயல்பாலும் தன்மையாலும் தெய்வ விருத்திகளிலிருந்து வேறானவை. தெய்வ விருத்திகளுள் ஒன்றான குடக்கூத்தோடு கருவி தாங்கி ஆடும் கூத்து என்ற நிலையில் ஒப்ப வைத்து. நோக்கத் தக்கதே அன்றி, விநோதக் கூத்துள் நல்லார் கூறிய குடக்கூத்தோடு, ஒப்ப வைத்து நோக்கத் தக்கதன்று.

4. கரணம்

கரணம் என்பது படிந்த ஆடலாகும். பண்டைய போட்டி விளையாட்டுகளில் ஒன்றாகத் திகழ்ந்த மல்லாடல் என்பதே பிற்காலத்தில் கரணக்கூத்தென்று வடிவம் பெற்றிருக்க வேண்டும். மல்லிடுதல் போல் அவிநயம் புரிவது மற்கூத்து ஆதல் வேண்டும். இது பதினோராடல் வரிசையில் வைக்கப்பட்டுள்ளது.

5. நோக்கு

நோக்கு என்பதற்கு பாரமும் நுண்மையும் பிறரை ஏமாற்றுகிற மாயமும் மூல நெறிகள் ஆதல் வேண்டும். இது சங்க காலத்தில் விளங்கிய வல்லு விளையாட்டாதல் வேண்டும். வல்லு விளையாடல் நோக்குக் கூத்தாக உருவெடுத்து விநோதக் கூத்துகளின் வரிசையில் இடம் பெற்றது எனலாம்.

6. தோற்பாவை

தோற்பாவை என்பது தோலாற் பாவை செய்து ஆட்டுவிப்பது. இதுவும் விளையாட்டுகளில் ஒன்றாக நிலவி வளர்ச்சி நிலையில் கூத்தாக மாறியது ஆகும். இது விளையாட்டென்ற நிலையில் ஓரை மகளிரின் வண்டல் அயர்தல் என்னும் பிரிதொரு விளையாட்டிலிருந்து முகிழ்ந்தெழுந்த ஒரு விளையாட்டே ஆகும். வண்டல் அயரும் மகளிர் மணலில் வேடிக்கையான பாவைகளை உருவாக்கி விளையாடும் வழக்கம் இருந்தது. அப்பாவைகள் வண்டல் பாவைகள் எனப்பட்டன.

வண்டல் விளையாட்டால் விளைந்த வினையொன்றினையும் சிலப்பதிகாரமே விளக்கியுள்ளது. கோவலன் மாதவி கடல் விளையாட்டு, வினையில் முடிந்த விதத்தினை அழகுறச் சிலப்பதிகாரம் விளக்கியுள்ளது. அது வண்டலயர்ந்து பாவை புனைந்த பாவை விளையாட்டோடு தொடர்புடையதாகும். வண்டலயர்ந்து மகளிர் சிலர் ஆடவர் வடிவில் ஒரு பாவை செய்து அக்கன்னியரில் ஒருத்திக்குக் கணவன் என்றனர். அவள் வெள்ளம் வந்தபோது பிற கன்னியரெல்லாம் அஞ்சி ஒதுங்க, மண் பாவயினை விட்டகல மறுத்து அங்கேயே தங்கினாள். ஆயினும் அப்பெண்ணின் கற்பு வலிக்கஞ்சி ஆற்றுநீர் ஒதுங்கிப் பாய்ந்தது. பாவை ஆடிய பாவை பத்தினியரில் ஒருத்தியாய் நிலைத்துவிட்டாள். கடல் விளையாட்டைப் போல் இவ்வண்டல் விளையாட்டு தீ வினையால் முடியாமல் நல்வினையாகவே முடிந்தது. பாவைக் கூத்து அருவி தாங்கி ஆடிய கூத்தாகும்.

பதினோராடல்களில் தெய்வ விருத்தியைச் சேர்ந்த பாவைக்கூத்தும் காணப்படுகிறது. புறநானூற்றில் அல்லிப் பாவை என்னும் குறிப்புக் காணப்படுகிறது. அல்லியக் கூத்து சிலப்பதிகாரத்தில் தெய்வ விருத்திகளான பதினோராடல்களில் நன்றாக விளக்கப்பட்டுள்ளது. ஆண் பெண் உருவம் கலந்த வடிவாக அமைந்த பாவையே அல்லிப் பாவையாதல் வேண்டும். உமையை பாகமாக இறைவன் அமைந்த தன்மையைக் காட்டும் வடிவங்கள் இவையாதல் வேண்டும். இவ்வடிவாக இறைவனாடிய பதினோரு ஆடல்களில் கொடு கொட்டி சங்க காலத்திலேயே செல்வாக்குற்றிருந்த தெய்வ விருத்தி ஆடலாகும்.[13]

குரவை, கலிநடம், கரணம், குடக்கூத்து, நோக்கு, தோற்பாவை ஆகிய அனைத்துமே சங்க காலத்தில் விளையாடல்களாகத் திகழ்ந்தவை எனத் தெரிகிறது. விளையாடல்களாக இருந்து கூத்து வடிவங் கொண்டமையாலேயே இவை விநோதக் கூத்தாயின போல்

வரிசைப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. கூத்து நிலையில் குரவைக் கூத்து, கழைக்கூத்து, கரணக்கூத்து, நோக்குக் கூத்து, பாவைக்கூத்து என்று அமைந்துள்ளதை அறியலாம்.[14]

நகைத் திறச்சுவையோடு கூடிய விதுடக்கூத்து என்பதையும் சேர்த்து ஏழென்பாருமுளர். இதனை வகைக்கூத்து என்றும் கூறுவர். வசைக்கூத்து வேத்தியலாகவும் பொதுவியலாகவும் ஆடப்படும். வேத்தியல் என்பது வேநதன் அவையில் ஆடுவது ஆகும். பொதுவியல் என்பது பொதுமக்கள் முன் ஆட வேண்டியதுமாகும்.

வசைக் குறிப்புகள் சங்க காலத்தில இருந்தன. இருவகைக் கூத்தாக கருதப்படும் வசைக்கூத்து, புகழ்க்கூத்து ஆகிய கூத்துக்களாகும். புகழ்க்கூத்திற்கு எதிராக இயங்கிய கூத்து மெய்க்கூத்தாகும். புகழ்க்கூத்துகள் என்பன இறைவனை அல்லது அரசரைப் புகழும்படி பாடல்களைப்பாடி நிகழ்த்திய கூத்துகளாகும். இவற்றிற்கு எதிர்மறையாக அமைந்த மெய்க்கூத்துக்கள் பாடலின்றி தாளத்திற்கமைந்த மெய்வகைக் கூத்துக்களாக அமைந்தன. புகழ்க்கூத்து, வசைக்கூத்து, மெய்க்கூத்து ஆகியவை சாந்திக்கூத்து வகையினைச் சேர்ந்தவையாகும். ஆயினும் வசைக்கூத்தில் வசைத்தன்மை இருப்பினும் இது வசைக்கூத்தன்று. வசைக்கூத்து ஆடும் நெறியால் சாந்திக்கூத்திற்கு எதிரான விநோதக் கூத்தாகும்.

வெறியாட்டு முதலாகத் தெய்வமேறியாடுகின்ற கூத்துக்களையும் கூட்டி ஏழு என்பாரும் உள்ளனர். இக்கூத்துக்களின் இலக்கணங்கள் என்பன ஆறுவகை நிலைகள், ஐவகைப் பாதமும், பதினாறு வகை அங்கக் கிரியை, நான்குவகை வருத்தனை, முப்பது நிருத்தக்கை ஆகும்.[15]

அடியார்க்கு நல்லார், ஒருவர் தாமாக ஆடாமல் வேறு ஒரு சக்தி ஆட்டுவிக்க ஆடும் கூத்து வெறிக்கூத்து என்றும் குறிப்பிடுகிறார். தெய்வம் ஏறி ஆடுபவர் மீது வருகின்ற கடவுள் பொதுவாக முருகன் என்பதால் வெறியாடுவோர் கையாளும் உத்திகளுள் வேலை ஏந்துதல் ஒரு உத்தியாகும். அதனால் வெறியாடுவோர் வேலன் என்றும் வெறியாட்டம் வேலனாட்டம் என்றும் குறிப்பிடுவது உண்டு. வெறியாட்டிற்கு அடையாளமாகக் காந்தட் பூ விளங்குவதால் இதனை கருங்கூத்துகளுள் ஒன்று என்றும் குறிப்பிடுவர்.[16]

கூத்துப்பண்புகள் வெறியாட்டில் மிகுதியாகக் காணப்படுவதால், அதன் தன்மைகள் பல இடங்களில் வலியுறுத்தப்பட்டுள்ளன. குரவை, துணங்கை போன்ற கூத்துகளைச் சீர்ப்படுத்திக் கொள்ள வெறியாட்டமே வழிகாட்டியாக

அமைந்திருத்தல் வேண்டும். வெறியாட்டமே சமயச் சடங்குடன் நிகழ்ந்த ஒரு தனி நபர் கூத்தாகும். வெறியாட்டின் பயனாக விளைந்தவையே வள்ளிக்கூத்து முதலிய கதை தழுவிய கூத்து எனலாம்.

வெறியாட்டில் முருகன் வாழ்த்தப்படுவது மட்டுமல்லாமல் கொற்றவையும் வாழ்த்தப்படுவதுண்டு என்பது சிலப்பதிகார விளக்கத்தால் புலனாகிறது. கற்பனை மிகுதியும் உட்கொண்டமைந்த பேய்த்துணங்கைகளே வெறியிடலுக்கு அடிகோலிருக்க வேண்டும் என்று தெரிகிறது.

சங்க காலத்தில் நிலவிய பிற கூத்துக்கள் பலவற்றிற்கு இல்லாத உணர்ச்சிநெறி வெறியாட்டில் காணப்பட்டதால் நாடக வளர்ச்சிக்கு பெரிதும் உதவியது எனலாம். வெறியுற்றோன் அவிநயத்தை அடியார்க்கு நல்லார் அழகுற விளக்கியுள்ளார். சங்க காலத்தில் துணங்கையினைப் போலவே செல்வாக்கு பெற்றிருந்த வெறியாட்டும் பிற்காலத்தில் மாற்று வடிவம் கொண்டு வரிக்கூத்து என்று நிலைத்துவிட்டது. [17]

வெறியாட்டினை மிகவும் ஒத்து விளங்குவது வள்ளிக்கூத்தாகும். வேலனாடலில் வேலனாக ஏற்கும் பாத்திரம் வேலன் போலவே புனைந்து கொள்கிறான். வள்ளிக் கூத்தில் வள்ளி கோலம் கொள்ளப்படுகிறது. இக்கூத்து குரவையில் புனைதல் இல்லை. கதை தழுவிய கூத்தும் அன்று. குறமகள் கோலங்கொள்வது இக்கூத்தின் சிறப்பெனத் தெரிகிறது. வெற்றி பெற்ற மறவர் குழுவாகக் கூடி நிகழ்த்தும் கூத்து வள்ளிக்கூத்து என்பது புலனாகிறது.

பல்வகைக் கூத்துக்களாவன வென்றிக் கூத்து, வசைக்கூத்து, விநோதக்கூத்து முதலியனவாகும். வென்றிக்கூத்தும் வகைக்கூத்தும் தாள இயல்புடையனவாகும். வென்றிக்கூத்தினை வென்றி விநோதக் கூத்து என்றும் விளம்புவர்.[18] இதன் பொருளாவது கொடித்தேர் வேந்தரும் குறுநில மன்னரும் முதலாக உடையோர் பகைவென்றிருந்த இடத்தில் விநோதங்காணுங் கூத்தென்பதாகும். அதாவது வெற்றிப்பெற்ற மன்னன் தோற்ற மன்னனை நெருங்கி எள்ளி நகையாடும் விதத்தில் அமைந்த கூத்தாகும். போர்க் கூத்துக்களாகிய வென்றிக் கூத்துகள் போருக்கு முன்னர் நிகழ்ந்தவை போருக்கு பின்னர் நிகழ்ந்தவை என இருவகைப்படத் திகழ்ந்தன எனத் தெரியவருகிறது. கொடுகொட்டி, பாண்டரங்கம், கொற்றவையை வெல்ல நிகழ்த்திய கபாலக் கூத்து ஆகியவை சிவன் ஆடிய மூன்று கூத்துக்களும் போர்க் கூத்துக்களாக அமைந்தவையாகும். கபாலக் கூத்து தெய்வ விருத்திகளின் இயல்புக்கு எதிர்மறையானது என்பதால் அதனை தெய்வ விருத்தியின் இயல்புகளைக் கொண்ட பதினோராடல்களுடன்

சேர்க்கவில்லை. முருகன் ஆடிய துடி, கொடை ஆகிய இரண்டும் துர்க்கை ஆடிய மரக்கால், பாவை ஆகியவை போர்க்கூத்துக்களாகும். போர்க்கூத்துகளில் மற்றொன்று வாளமலை கூத்தாகும்.

வெறியாட்டு, குடக்கூத்து, பாவைக்கூத்து ஆகியன கருவி தழுவி அமைந்த கூத்து. கொற்றவையின் மரக்காலாடல் வாளமலைக்கூத்தாகும். போர் நிகழ்த்த அமைந்த வாள் கருவியே, இக்கூத்து நிகழ்த்தவும் கருவியாக அமைந்ததாலும் வாளமலை என்ற பெயர் பெற்றது. வென்றிக் கூத்துக்களுள் மற்றொன்று கழல் நிலைக் கூத்தாகும். போர் சாதனை புரிந்த வீரனுக்குக் கழலணிந்த மகிழ்ச்சியுடன் ஆடுவதே இக்கூத்தாகும்.

சங்க இலக்கியங்களில் சாந்திக்கூத்து நிகழ்த்துபவராக சொல்லப்படும் கண்ணுளர், விறலியர், கோடியர், வயிரியர் என்பவராவர். கண்ணுளர் என்பதற்கு அடியார்க்கு நல்லார் ‘சாந்தி கூத்தர்’ என்றே விளக்கம் தந்திருப்பது இதனாலேயே ஆகும். கண்ணுளர் சங்க காலத்தில் செல்வாக்கு மிகுந்த கூத்தர். விரல் இயலியர், விரலியலியர் என்பதாகும். இவர்களை விறலியர் என்றே அழைத்தனர். விற்றொழிற் கூத்தான அவிநயக் கூத்துக்கு முன்னோடிகளாக நின்றமையாலேயே விறலியர் இப்பிரிவினர் அழைக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். கண்ணுளர், கோடியர், வயிரியர் என்பார் அவரவர் தாளத்திற்கேற்ப சாந்திக் கூத்துகள் அபிநயக்கூத்திற்கு இணையாக விளங்கிய மெய்க்கூத்தினை இவர்கள் வேத்தியல் முறையாக கூத்துக்களை நிகழ்த்தியவர்களாவார். சாந்திக்கூத்து முறையான ஆட்டக்காரர்களால் மட்டுமே ஆடப்பட்டது.

விநோதக் கூத்துகள் பெரும்பாலும் விளையாடல்களிலிருந்து கூத்து வடிவம் பெற்றன. ஆரவாரம் மிகுந்தவை விநோதக் கூத்து. இவற்றிற்கு மறுதலையாக சாந்திக் கூத்துகள் அமைதியான கூத்துக்கள் என்பதால் அவற்றிற்கு அமைந்த பெயராலேயே விளங்குகிறது.

இளங்கோவடிகள் கூத்திலக்கண நூல்களைக் குறிக்கும் இடங்களிலெல்லாம் நாட்டிய நன்னூல் என்றே குறிப்பிடுகிறார். நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்து என்று குறிப்பிடுவதிலிருந்து, கூத்திலிருந்து முறையான நடனங்களெனப் பிரிந்து ஆடல் என்று குறிப்பிடும் முறை சங்க காலத்திலேயே குடிக்கொண்டுவிட்டதென்று சொல்லலாம். இவற்றிலிருந்து ஆடுவோரையும் வகைப்படுத்தியும் முறையாக ஆடாதவரை இழிந்தாடுவோர் என்ற பொருளில் ‘இழிகுலக் கூத்தர்’ என்று குறிப்பிடும் தன்மையும் இருந்துள்ளது. விநோதக் கூத்துக்களான குரவை முதலிய ஏழுவகைக்

கூத்துகளை இழிகுலத்தோராடுங்கூத்து என்று கூத்திலக்கணமே குறித்த நிலை உள்ளது.[19]

விநோதக் கூத்துக்களும் சாந்திக் கூத்துக்களும் பொதுவான இருவிதக் கூத்துத் தன்மைகளைக் கொண்டு நிற்பன. சாந்திக் கூத்துக்கள் அரசருக்கான நிலையில் அரசவைகளைச் சார்ந்து நிற்க, விநோதக் கூத்துக்களே மக்கள் மத்தியில் செல்வாக்குற்றிருந்தன. சாந்திக் கூத்துகள் அரசவைகளில் அடங்கிப் போன நிலையில் செல்வாக்குப் வரவில்லை. ஆனாலும் சாந்திக் கூத்து என்ற சொல் இலக்கிய வழக்கு இழந்தது போல் இலக்கியங்களில் குறிப்பிடவும் இல்லை. எனவே சாந்திக் கூத்துக்களான சொக்கம், மெய், அபிநயம், நாடகம் ஆகிய கூத்துக்கள் யாவும் சங்க காலத்தில் முழுமையான கூத்து வடிவம் பெற்றதாக தெரியவில்லை.

சங்க காலத்தில் விநோதக் கூத்துக்களில் குரவைக்கூத்து, ஆரியக்கூத்து, பாவைக்கூத்து முதலிய கூத்துக்கள் 'எழுவகைக் கூத்தும்' இழிகுலத்தோரேயாட வகுத்தனர் என்ற இலக்கணத்திற்கிணங்க, பாமரர் கூத்துக்களாக மக்கள் மத்தியில் செல்வாக்குப் பெற்றன. அந்த அளவிற்கு செல்வாக்கு பெறாத நிலையில் சாந்தி கூத்துக்களான மெய்க்கூத்துக்களும் அவிநயக் கூத்துக்களும் அரசவையில் அடங்கிப் போயின. சொக்கமும் வளர்ச்சி அடையவில்லை. நாடகமும் பிற்காலத்திலேயே வளர்ச்சி அடைந்தது. மெய்க்கூத்துக்களுமான, தாளக் கூத்துக்களுக்குரிய தன்மையால் வேறுபட்டதுமான, புகழ்க்கூத்துகள் விறலியரின் அவிநயக் கூத்துகளிலேயே ஒரு அம்சமாகத் திகழ்ந்தன. அவிநயங்களுக்காக பாடப்பட்ட பாடல்கள் அரசரின் வீரம், கொடை, புகழ் இவற்றை விளக்கும் புகழ்ச்சிப் பாடல்களாகவே திகழ்ந்தன.[20]

4. பதினொரு வகையான ஆடல்களையும், அவற்றில் எதனை எங்கு எவ்வாறு செய்ய வேண்டும் என்னும் முறைகளையும் அறிந்து, அவ்வாடல்களுக்குரிய பாட்டினையும் உரிய வாத்தியக் கூறுகளையும் அறிந்து அவ்வாடல்களைச் செய்தல் வேண்டும்.

இங்கு பாட்டு என்பது அக நாடகங்களுக்கும் புறநாடகங்களுக்கும் உரிய உருக்களாகும். அகநாடகங்களுக்குரிய உருவாவன அடிவரையறையுடைத்தாய் ஒரு தாளத்தாற்புணர்ப்பது எனும் கந்த முதலாக அடிவரையின்றிப் பலதாளத்தாற் புணர்ப்பது என்னும் பிரபந்தம் வரையுள்ள இருபத்தெட்டும் ஆகும். புறநாடகங்களுக்குரிய உருவாவன தேவபாணி முதலாக அரங்கொழி செய்யுளீறாகவுள்ள செந்துறை விகற்பங்கள் அனைத்துமாகும். கொட்டும் என்பது கூத்து

விகற்பங்களுக்கு அமைந்த வாச்சியக் கூறுகளாகும். அவை கீதாங்கம், நிருத்தாங்கம், உபயாங்கம் எனப்படும். அவற்றுள் கீதத்திற்கு வாசிப்பது கீதாங்கம் எனப்படும். நிருத்தத்திற்கு வாசிப்பது நிருத்தாங்கம் எனப்படும். கீதாங்கம், நிருத்தாங்கம் ஆகிய இரண்டிற்கும் வாசிப்பது உபாங்கம் எனப்படும்.[21]

5. சிலப்பதிகாரம் ஆடலாசிரியன் குறித்துக் கூறுகையில்,

‘விதிமாண் கொள்கையின் விளங்க வறிந்தாங்

....

குரவையும் வரியும் விரவல செலுத்தி’

என்று எடுத்துரைக்கிறது.[22]

ஆடல் நங்கையைப் போல் ஆடலாசிரியனும் நூல்களில் விதித்த வழியே மேற்சொன்ன கூத்துக்களையும் அவற்றின் இலக்கணங்களையும் அகக்கூத்திற்கான ஆடல்களான தேசிக்குரிய கால்களும், வடுகிற்குரிய கால்களும் உடலவர்த்தனையும், புறக்கூத்திற்கான ஆடல்களான பெருநடை, சாரியை பிரமரி ஆகியவற்றையும் அறிந்தும், வடுகு என்ற கூத்திற்கு இணைக் கூத்தான சிங்களம் எனப்படுகின்ற கூத்துச்சொல் இல்லையெனில் அதற்கு வேறு கால்கள் இல்லை என்பதும், பாலைக்கு நிலமில்லாததுபோல் ஆகும் என அடியார்க்கு நல்லார் கூறுவதால் அவற்றின் முக்கியத்துவம் உணரப்படுகிறது. அவற்றிற்குரிய பாட்டும், பாடலுக்கான பாணியையும் (தாளங்கள்), தாளங்களிலுள்ள மாத்திரைகளின் பெயர்களான கொட்டு (அரைமாத்திரை), அசை (ஒரு மாத்திரை), தூக்கு (இரண்டு மாத்திரை), அளவு (மூன்று மாத்திரை) ஆகியவற்றையும், கொட்டு என்பது அமுக்குதல் என்றும், அசை என்பது தாக்கியெழுதல் என்றும், தூக்கு என்பது தாக்கித் தூக்குதல் என்பதும் அளவு என்பது தாக்கின ஓசை நேரே மூன்று மாத்திரை பெறுமளவும் வருதல் என்ற அம்மாத்திரைகளுக்கான அத்தாளத்தின் வழி வரும் தூக்குகளான, செந்தூக்கு, மதலைத் தூக்கு, துணிபுத்தூக்கு, நிவப்புத்தூக்கு, கழாற்றூக்கு, நெடுந்தூக்கு ஆகிய ஏழு தூக்குகளையும், பிண்டி, பிணையல், எழிற்கை, தொழிற்கை என்னும் நான்கினையும் நூல்களின் விதிப்படி அவற்றின் கூறுபாட்டை அறிந்து, நடனத்தினைச் செய்கின்றபோது பிண்டியாகிய ஒற்றைக் கை செயலையும், பிணையலாகிய இரட்டைக் கை செயலையும், அழகுபெறக் காட்டும் எழிற்கை நிலைகளையும், தொழில் பெறக் காட்டும் தொழிற்கை நிலைகளையும் அறிந்து முறையாக செய்தல் வேண்டும். நடனம் ஆடுகின்றவர் குரவைக் கூத்தினையும் வரிக்

கூத்தினையும் அறிந்திருத்தல் வேண்டும். அவற்றுடன் பதினான்கு விலக்குறுப்புகளையும் பொருத்தவும், திறமையுடையவனாக இருத்தல் வேண்டும். இத்தகுதிகள் அமைந்து ஆடவும், ஆட்டுவிக்கவும் வல்ல ஆடலாசிரியனை "ஆடற் கமைந்த வாசான்"[23] என்று சிலப்பதிகாரம் குறிப்பிடுகிறது.

ஒரு நடனப்பெண் பெற்றிருக்க வேண்டிய அனைத்துத் தகுதிகளையும் பெற்றிருந்த மாதவி, இலக்கண நூல்கள் சொல்லிய முறையில் விதிமுறை மாறாமல், விலக்குறுப்புகள் பதினான்கில் வழுவாமல், ஆடலாசான் தன்னோடு இருக்க, சோழ மன்னன் முன் ஆடிக் காட்டி, நடனத்தில் தேர்ந்தவளுக்குரிய தலைக்கோல் என்னும் தகுதியையும் பெற்றாள். நடனக் கலைஞர்கள் பெற்றிருக்க வேண்டிய இன்றியமையாத குணங்களை மற்ற சாஸ்திர நூல்களும் கூறுகின்றன. பிறப்பிலேயே சில குணங்களைப் பெற்றிருந்தால் மட்டுமே நடனத்தை முறையாகப் பயின்று ஆடமுடியும் என்றும் கூறுகின்றன. இவற்றிற்கிணங்க மாதவியும், அவளின் ஆடலும் அமைந்தது என்பது சிறப்பிற்குரியது

சிலப்பதிகாரம் கூறும் அனைத்து இலக்கணங்களையும் பெற்றிருக்கும் நாட்டிய ஆசான் குறித்து இக்காலத்தில் கூறுகையில், அவன் நட்டுவாங்கச் சொற்கட்டுக் கோவைகளை இராக பாவத்தோடும், சுருதியோடும் சேர்ந்து வழங்க வேண்டும் என்று கூறுகின்றனர். "பாட்டின் இசைக்கும் பொருளுக்கும் பொருந்திய சுவை நயத்தோடு இனிமையாகவும் லயசுத்தத்தோடும் நட்டுவாங்கச் சொற்களை இசைத்து கைத்தாளம் பிடிப்போடு போடும்போதுதான் அப்பாடலின் சுவைக்கும், உணர்வுகளுக்கும் பொருந்த ஆடுபவரின் அங்கங்களில் நாட்டியம் இயல்பாகவும் அழகாகவும் அமையும்"[24] என்னும் கூற்று இங்கு நோக்கத்தக்கது.

இவ்வாறு அறங்கேற்று காதையானது ஆடற்கலைஞன் பற்றி கூறுகையில் நடன அரங்கேற்றம் செய்யும் கலைஞன் அரங்கு ஏறும் முறை பற்றியும் அரங்கேற்றத்தில் செய்ய வேண்டிய கூத்துகள் பற்றியும் நன்கு விளக்கியுள்ளது. இக்காலத்தில் அரங்கேற்றம் என்பது அடவுகளின் பயிற்சி முடிந்ததும் அலாரிப்பு முதல் தில்லான வரையுள்ள ஒரு மார்கத்தை கற்று முதல் முறையாக அரங்கேறி ஆடுவதாகும். சிலப்பதிகார அரங்கேற்ற காதையின் வழி தமிழர் அரங்கேற்றத்திற்கு கொடுத்துள்ள முக்கியத்துவத்தை அறிய முடிகிறது.

அடுத்து நடனத்திற்கு உறுதுணையாய் உள்ள இசையாசிரியன், பாடலாசிரியன், தண்ணுமையாசிரியன், குழல் இசைப்போன், யாழ் ஆசிரியன் இவர்களைப் பற்றி சிலப்பதிகாரம் விளக்குகிறது.

2 இசையாசிரியன்

“யாழும் குழலுஞ் சீரு மிடறும்

அசையா மரபி னிசையோன் றானும்”[25]

என்பதன் மூலம்

இசையாசிரியன் குரல் வளம் பெற்றவனாகவும், மத்தள இசையுடன், ஆடலுக்கும் பாடலுக்கும் ஏற்ப ஒருங்கிணைந்து வாசிக்கும் திறனுடையவனாகவும், இருவகைக் கூத்தின் பாடல்களைப் பாடுவதற்கு ஆற்றல் பெற்றவனாகவும், பதினோராடல்களுக்கு உரிய பாடல்களை நன்கு அறிந்தவனாகவும், தேசிகச் சொற்கள் தன்மையினையும், அவற்றின் பொருளையும், நன்கு அறிந்திருக்க வேண்டும் என்றும் சிலப்பதிகாரம் கூறுகிறது.

சிலப்பதிகாரம் இசையாசிரியருக்கான இலக்கணங்களைக் கூறியுள்ளதைப் போலவே, இக்காலத்தில் உள்ள பக்க இசைப் பாடகர், நாட்டியத்தோடு தொடர்புடைய இசைக் கருவிகள் பற்றிய அறிவு, பன்மொழிப் புலமை, இலக்கிய இலக்கண அறிவு, நாட்டிய உருப்படிகளுக்கேற்ப பாடல்களைச் சுவை பொருந்தப் பாடும் திறமை மற்றும் நாட்டிய உருப்படிகளுக்கேற்ற இசை அறிவு முதலானவற்றைப் பெற்றிருக்க வேண்டும் என்றும் கூறுகின்றனர்[26].

3 பாடல் ஆசிரியன்

முத்தமிழினை நன்கு அறிந்தவனாய், வேத்தியல் பொதுவியல் என்னும் இருவகை நாட்டியங்களில் நன்கு தேர்ந்தவனாய், நாட்டியக் கலை கூறும் நுணுக்கங்களையும் நன்கு அறிந்து பின்பற்றுபவனாய், பாடல் எழுதும் திறனை உடையவனாய், குற்றமற்ற சொற்களால் பாடலை உருவாக்கத் தெரிந்தவனாய், சிறந்த நூலறிவு உடையவனாகத் திகழ்ந்தான் இவ்வாசிரியன் என்பதை

“இமிழ்கடல் வரைப்பிற் றமிழக மறிய

நாத்தொலை வில்லா நன்னூற் புலவனும்”[27]

என்ற அடிகளின் மூலம் கூறுகிறது.

4 தண்ணுமையாசிரியன்

பல்சுவைக் கூத்துக்களையும், பல்வகைப் பாடல்களையும், பல்வகை இசைகளையும், பல்வகைப் பண்புகளையும், இருவகைத் தாளங்களையும், எழுவகைத் தூக்குகளையும், தேசிகச் சொற்களையும் நன்கு உணர்ந்து, தாளத்தைத் தொடங்குமிடம் முடிக்குமிடம் இவற்றை அறிந்தவனாகவும், நடன கதிக்கு ஏற்பத் தாளம் இசைக்க வல்லவனாகவும், நாட்டியம் ஆடும்போது பாடப்படும் பாட்டுடன் யாழும் குழலும் ஒத்து இசைக்கவும் அதற்கு ஏற்றவாறு தன் விரல் நுனியால் மத்தளத்தை வாசிப்பவனாகவும், தண்ணுமை ஆசிரியன் இருத்தல் வேண்டும். தண்ணுமை ஆசிரியன் இத்தகைய தேர்ச்சியுடையவனாய் இருத்தல் வேண்டும் என்பதை,

“ஆடல் பாட லிசையே தமிழே

அத்தகு தண்ணுமை யருந்தொழின் முதல்வனும்”[28]

என்னும் அடிகளால் சிலப்பதிகாரம் எடுத்துக் காட்டுகிறது.

அரங்கேற்று காதையில் தண்ணுமை ஆசிரியன் பற்றி கூறியிருப்பது போலவே இக்கால நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளில் மிருதங்கம் (தண்ணுமை) வாசிப்பவருக்குப் பரத நாட்டியத்தின் எல்லா உருப்படிகளையும், அவற்றிற்குரிய பாடல்களையும், பலவகை இசை முறைகளையும், மொழிகளின் ஓசைக் கூறுபாடுகளையும், நுட்பமான தாள வேறுபாடுகளையும் நன்கு அறிந்திருக்க வேண்டும் என்று கூறுகின்றனர்[29].

5 குழல் இசைப்போன்

குழல் இசைக்கும் முறைகளைச் சொல்லுகின்ற நூல்களை நன்கு அறிந்தவனாய், சித்திரம், வஞ்சனை என்னும் இருவகை இசைப்புணர்ப்புகளை அறிந்தவனாய், இசை நூல் வகுத்த முறையில் இசை கொள்ளும் எழுத்துக்களின் தன்மைகளை அறிந்து இசைக்கவல்ல குழல்

இசைப்போன், மேளத்தின் ஒலிக்கு ஏற்றவாறும், தாளத்தில் தவறு இன்றியும் மத்தள இசைக்கு பொருந்துமாறும் குழல் வாசிப்பான். இத்தகைய புல்லாங்குழல் கலைஞன் மாதவி நடனம் ஆடிய அரங்கினில் இருந்ததை இளங்கோவடிகள் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார்.

> "சொல்லிய வியல்பினிற் சித்திர வஞ்சனை
> ---
> வழுவின் றிசைக்குங் குழலோன் றானும்"[30]

பண்டைய நாள் தொட்டு இன்று வரை ஆடலுக்குப் பக்க இசை வழங்கும் பண்ணிசைக் கருவிகளுள் புல்லாங்குழல் தனக்கென்ற தனிச்சிறப்பை வகித்து வருகிறது.

6 யாழாசிரியன்

ஏழு பாலைகளின் செயற்பாடுகளை நன்கு தெரிந்து வாசிப்பவன் யாழாசிரியன். பாடலைப் பாடுகின்ற தோரிய மடந்தையர்களின் சுருதிகளுக்கு ஒப்ப இசைப்பவனாய், ஒரு பாலையில் இருந்து பிறிதொரு பாலையைச் சுழற்சி முறையால் அறிந்து, இசைக்க வல்லவனாய், யாழினது வலிவும் மெலிவும் அறிந்து இசைக்க வல்லவனாய் யாழாசிரியன் இருத்தல் வேண்டும் என்பதைச் சிலப்பதிகாரம் விளக்கியுள்ளது.

> "ஈரேழ் தொடத்த செம்முறைக் கேள்வியின்
> --
> பொலியக் கோத்த புலமை யோனுடன்"[31]

ஒரே கருவியில் பல பண்களை இசைக்கக்கூடிய மெட்டுக்கள் உள்ள வீணையின் பயன்பாட்டை உணர்ந்த காலம் முதல் நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளில் யாழின் இடத்தை வீணை பெற்றுக் கொண்டதாக கருதுகின்றனர்[32].

நாட்டியம் சிறப்புற அமைய இசை ஆசிரியன், பாடல் ஆசிரியன், தண்ணுமை ஆசிரியன், குழல் ஆசிரியன், யாழ் ஆசிரியன் ஆகியோரின் திறம் சிலப்பதிகாரத்துள் சிறப்பாக காட்டப்பட்டுள்ளன. சிலப்பதிகாரத்தில் காட்டப்படும் இசைக்கருவிகளான தண்ணுமை, குழல், யாழ் தவிர இக்காலத்தில் தவில், நாதசுரம், கிளாரினெட், வயலின் போன்ற இசைக்கருவிகளையும் நடைமுறையில் பயன்படுத்துகின்றனர். மல்லாரி,

தில்லானா ஆகிய நாட்டிய உருப்படிகளுக்கு வாசிக்கப்படுகிறது. நாதசுரம், கோயில் இசையில் ஒரு வகையான மல்லாரி என்ற இசைக்கு ஏற்ப நாட்டிய உருப்படிகளில் ஒன்றாக பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சிகளில் ஆடி வருகிறார்கள். இதில் நாதசுரம் வாசிக்கப்படுகிறது[33]. கிளாரினெட் கருவியைக் கையாள்பவர் இன்று வெகு சிலரே இருக்கின்றனர். வயலினிசை நாட்டிய நிகழ்ச்சியில் பாடகரோடு இணைந்து நாட்டிய உருப்படிகளை வாசிக்கும் வயலினிசையாளர்களால் ஆடலுக்கு ஏற்றம் தருவதையே நோக்காகக் கொண்டு வயலின் இசைக்கப்படுகிறது.

இவ்விசைக் கருவிகளை வாசிக்கும் கலைஞர்கள், பக்க வாத்தியக்காரர்கள் என்று அழைக்கப்படுகிறார்கள். நாட்டிய நிகழ்ச்சியை இனிதாக்கி அழகூட்ட நாட்டிய உருப்படிகளுக்கேற்பத் தேவையான இடங்களில் தேவையான இசைக் கருவிகள் வாசிக்கப்படுகின்றன. இசைக் கருவிகளில் நாட்டிய நிகழ்ச்சியை சிறப்புற அமைய செய்யும் கருவி மிருதங்கமாகும். நட்டுவாங்கம் நடனத்திற்குப் பக்கபலமாக இருப்பதுபோல் மிருதங்கம் நட்டுவ ஆசானின் நட்டுவாங்கத்திற்குப் பக்கபலமாகவும் உறுதுணையாகவும் விளங்குகிறது.

7 ஆடல் அரங்கம்

சிலப்பதிகாரம் நாட்டியம் ஆடும் அரங்கின் அமைப்பையும், அதனை அமைக்க வேண்டிய விதிமுறைகளையும் கூறியுள்ளது.

ஆடல் அரங்கம் அமைப்பதற்கான இடத்தை சிற்ப நூல்களின் அடிப்படையிலும், அந்நூல்களின் விதிகள் மாறாமலும் தேர்வு செய்தல் வேண்டும். பொதிய மலை போன்ற புண்ணிய மலைகளில் வளர்ந்துள்ள உயரமான மூங்கிலும், அதில் ஒரு கணுவுக்கும் மற்றொரு கணுவுக்கும் இடையே ஒரு சாண் இடைவெளி இருக்குமாறும் தேர்ந்தெடுத்து நூல்களில் கூறியுள்ளதைப் போல் இருபத்து நான்கு பெருவிரல் அளவு கொண்டு, வெட்டி எடுத்து, அதனை, அரங்கினை அளக்கும் அளவுகோலாகக் கொள்ள வேணடும் என்பதை,

> ‘‘எண்ணிய நூலோ ரியல்பினின் வழாஅது
>
> --
>
> நூனெறி மரபி னரங்க மளக்கும்’’[34]

என்ற வரிகள் விளக்குகிறது.

மேற்சொன்ன அளவு கோலைக் கொண்டு ஏழுகோல் அளவு அகலமும், எட்டுக்கோல் அளவு நீளமும், ஒரு கோல் அளவு உயரமும் கொண்டு அரங்க மேடை அமைக்கப்பட்டது. அரங்கின் நான்கு பக்கமும் தூண்களைக் கொண்டு மேற்கூரை அமைக்கப்பட்டது. அரங்கின் பலகைக்கும் மேற்கூரை பலகைக்கும் இடையே நான்கு கோல் அளவு இடைவெளி அமைக்கப்பட்டது. அரங்கில் உள்ளே வருவதற்கும் வெளியே செல்வதற்கும் தனித்தனியே இரு வாயில்கள் அமைத்தனர் என்பதை,

"எழுகோ லகலத் தெண்கோ னீளத்

ஏற்ற வாயி லிரண்டுடன் பொலிய"[35]

என்ற வரிகள் கூறுகின்றன.

வாயில்கள் அமைத்தப் பிறகு அனைவரும் தொழுது வணங்குவதற்கான வர்ண பூதங்களின் உருவத்தை வரைந்து, அதனை அரங்கின் மீது நான்கு இடங்களில் வைத்தனர். தூண்களின் நிழல் அரங்கத்தில் படாதவாறு தேவையான இடங்களில் நிலை விளக்குகளையும் ஏற்றி வைத்தனர். பிறகு இடது பக்கத் தூணிலிருந்து வலப்பக்கத்திற்குச் செல்லும் ஒரு முகத் திரைச்சீலையும், இரண்டு வலது பக்கத் தூண்களிலிருந்து வரும் பெருமுகத் திரைச் சீலையும், மேலிருந்து கீழே வரும் மறைந்திருக்கும் திரைச் சீலையுமாக மூன்று திரைச்சீலைகள் அமைக்கப்படும். மேல் விதானத்தில் ஓவியங்கள் அழகுபெற வரையப் பெற்றிருக்கும்.

"தோற்றிய வரங்கிற் றொழுதன ரேத்த

விருந்துபடக் கிடந்த வருந்தொழி லரங்கத்து"[36]

என்றவாறு விலை மதிக்கத்தக்க ஆணிப்பொன் முத்துமாலைகளையும், அழகிய மலர்மாலைகளையும் கொண்டு அரங்கில் ஆங்காங்கே தொங்கவிட்டு அலங்கரித்தனர். இவ்வாறு காண்போருக்கு விருந்தளிக்கும் வகையில் மாதவியின் ஆடல் அரங்கானது புதுமைகள் பல அமைந்த அரிய தொழில்களையுடையது.

இவ்வாறு சிலப்பதிகாரம் ஆடல் அரங்கம் பற்றி கூறும்போது அரங்கின் அளவுகள், நிலை விளக்குகள், திரைச்சீலைகள், அரங்கத்தை அலங்கரிக்கச் செய்யும் ஓவியங்கள், மாலைகள் போன்றவற்றைச் சிறப்புறக் கூறியுள்ளது.

நாட்டிய மண்டபம் அமைக்க நிலத்தை தேர்ந்தெடுக்கும் முறை, அளவு முறைகள் சிலப்பதிகாரத்தில் கூறியுள்ள விதிமுறைகளை ஒத்துள்ளது. நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் நாட்டிய மண்டபங்கள், அதன் அமைப்பினைக் கொண்டு நான்கு சதுர மண்டபம், முக்கோண சதுர மண்டபம் எனப்படுகின்றன[37].

8 தலைக்கோல்

ஆடல் நங்கைக்கு அளிக்கும் தலைக்கோல் பட்டம் பற்றியும் சிலப்பதிகாரம் கூறுகிறது.

பெரும்புகழ் கொண்ட மன்னர்களை போரில் வெற்றி கொண்டு, அவர்கள் புறமுதுகு காட்டி ஓடிய பின்னர் அவர்களின் வெண்கொற்றக் குடையின் காம்பை எடுத்து வந்து, அதில் ஏழு சாண் எடுத்து கணுவுக்குக் கணு நவரத்தின மணிகளைப் பதித்து, அதன் இடையிடையே சாம்பூநதம் என்ற பொன் தகட்டை அமைத்து, இக்கோலை நாட்டை ஆளும் வெண்கொற்றக் குடையையுடைய அரசன் அரண்மனையில் இந்திரன் மகன் சயந்தனாக நினைத்து, அக்கோலுக்கு வழிபாடுகள் செய்தனர். அவ்வாறு வழிபட்ட தலைக்கோலை புண்ணிய நதிகளிலிருந்து பொற்குடங்களின் மூலம், கொண்டு வந்த புனித நீரில் நீராட்டியும், நறுமண மலர்மாலைகளைச் சூட்டியும் அலங்காரம் செய்து, நல்ல நாளில் பொன்னால் முகபடாஅம் அணிந்துள்ள பட்டத்து யானையின் துதிக்கையில் கொடுத்து வாழ்த்தொலி முழங்கியும், முரசுகள் முழங்க, பலவகை வாத்தியங்களும் ஒலிக்க, அரசனோடு சேர்ந்த அமைச்சர், புரோகிதர், சேனாபதியார், தூதுவர், சாரணர் என்ற ஐம்பெருங்குழுவும் உடன் வர, நகர்வலமாகத் தேர் செல்லும் அகன்ற வீதிகளான தேர்வீதியைச் சுற்றி ஊர்வலம் வந்தனர். பின்னர் அந்தக்கோலை இசைவல்லன் கையில் கொடுத்து, அவன் அரங்கிற்கு வந்து மேடையின் மீது ஏறி வலப்புறமாக எல்லோரும் காணுமாறு அதனை வைப்பான் என்பதை

''பேரிசை மன்னர் பெயர்புறத்து எடுத்த

ஊர்வலஞ் செய்து புகுந்துமுன் வைத்தாங்கு”[38]

என்ற வரிகள் விளக்குகின்றன.

“இயல்பினில் வழாஅ விருக்கை முறைமையிற்

வலத்தூண் சேர்தல் வழக்னெப் பொருந்தி”[39]

இயல்புக்கு தக்கவாறு அரசனும் அவனைச் சார்ந்தோரும் அவரவர்களுக்குரிய இருக்கையில் அமர, வாத்தியக் கருவிகளை இசைப்பவர்கள் வரிசையாக நிற்க, மாதவி தன் வலக்காலை முன்னே வைத்து அரங்கினில் ஏறினாள். அரங்கின் வலப்பக்கத்தில் மாதவி நிற்க,

“இந்நெறி வகையா லிடத்தூண் சேர்ந்த
தொன்னெறி யியற்கைத் தோரிய மகளிரும்
....
கூடிய குயிலுவக் கருவிக ளெல்லாம்”[40]

ஆடிய முதிர்ந்த தோரிய மகளிர் இடத்தூண் பக்கம் சேர்ந்து நின்றனர். ஒன்றிற்கு மேற்பட மகளிர் கூட்டாக வாரப் பாடலைப் பாடியோர் தோரிய மடந்தையர் ஆவர். ஆடல் நிகழ்ச்சியின் தொடக்கத்தில் பண் பொருந்தப்பாடும் இப்பாடல் நன்மையுண்டாகவும் தீமை நீங்கவும் பாடும் தெய்வப் பாடலாகும். வாரம் என்பது இயலுக்கும் இசைக்கும் பொதுவாகிய செய்யுளியக்கம், தேவு என்பது தெய்வம் என்ற பொருளிலும் பாணி என்பது பாட்டு என்ற பொருளிலும் தெய்வம் தொடர்பான பாடல் என்பதாகும். இத் தேவபாணி இயற்றமிழ், இசைத்தமிழ், நாடகத்தமிழ் ஆகிய முத்தமிழுக்கும் பொதுவானது.

சிலப்பதிகாரத்தில் தெய்வத்தின் மாலை, ஆடை, அணி, நிலம், கொடி முதலியவற்றை புகழ்ந்தும் தமக்கு விரும்பியவற்றை வேண்டிப் பாடியும் தேவபாணி அமைகிறது.

மாயோன் பாணி என்னும் பாடல் வகையை, விளக்க அடியார்க்கு நல்லார். மதிவாணனார் என்பதும் பழந்தமிழ் நாடக நூலிலிருந்து எடுத்துக் காட்டாகக் கூறும் பாடலில் மாயோனின் தோற்றம், புகழ், தீமைகள் நீங்கி நன்மை ஓங்க அவனாற்றிய வீரச்செயல்கள் முதலியவை கூறப்பட்டு, உன்

அருள் வேண்டி யாமும் அழைக்கிறோம் என்று பொருள்படப் பாடப்படுகிறது.

மாதவி ஆடிய பதினோராடல்களும் தெய்வத் தொடர்புடையவை. சிவன், கண்ணன், முருகன், காமன், இந்திராணி, திருமகள் ஆகிய பல்வேறு தெய்வங்கள் தொடர்பான ஆடல்கள் அபிநயக்கூத்தாகச் சித்திரிக்கப்படுகின்றன. இதிலிருந்து மாயோன் காவல் தெய்வமாகக் கொண்டு, மாயோனின் புகழ் முதலில் பாடப்பெறுவதன் நோக்கம் உணரப்படுகிறது.

இவற்றிலிருந்து பழந்தமிழகத்தில் ஆடல் நிகழ்ச்சியின் தொடக்கத்தில் தோரிய மடந்தையர் கூட்டாகச் சேர்ந்து தெய்வப் பாடலாகிய தேவபாணியைப் பாடினர் என்பதும், இது இடைப்பட்ட செலவில் (Moderate tempo) மங்கலகரமான இசையிலும், எளிய தாளத்திலும் அமைந்த பாடலென்றும், தேவபாணி திருமாலுக்கே முதலிடம் கொடுக்கப்பட்டது என்பதும் தெரிகிறது.அப்பாடலுக்குத் தக்க வாத்தியக் கருவிகள் இயங்கின.[41]

‘‘அந்தரக் கொட்டுட னடங்கிய பின்னர்’’[42]

மிடற்றுப் பாடலும், குழலும் இணைந்து இயங்கும், குழலிசைத்த பண்ணமைதிக்குத் தக்க குழல் வழி யாழ் செல்லும், யாழின் இசைக்குத்தக மத்தளம் இயங்கும், மத்தளத்தின் வழி, குட முழவுகள் முழங்கும், முழவொடு ஆமந்திரிகை என்ற இடக்கை வாத்தியம் இசைக்கும், இவ்வாமாந்திரிகையொடு ஏனைய குயிலுவக் கருவிகளெல்லாம் இணைந்து இசைக்கும், ஒரு தாளததில் இரண்டு பற்றாகக் கட்டிய மண்டிலம் பதினொன்றும் இயங்கி, தம்தம் மரபில் வந்த வழிமுறை மயங்காமல், முகமாகிய அந்தரக் கொட்டு அடங்கிய பின்னர்,

‘‘மீத்திறம் படாமை வக்காணம் வகுத்துப்
பாற்பட நின்ற பாலைப் பண்மேல்
நான்கி னொரீஇய நன்கன மறிந்து
மூன்றளந் தொன்று கொட்டி யதனை
ஐதுமண் டிலத்தாற் கூடை போக்கி
வந்த வாரம்வழி மயங்கிய பின்றை’’[43]

அளவு மிகாதபடி ஆலாபனை செய்து, மங்கலப் பண்ணாய் நரம்படைவும் உடைத்தாயிருக்கின்ற பாலைப் பண்மேல், உக்கிரம், துருவை, ஆபோகம், பிரகலை என்ற நான்கு உறுப்பினும் குறைபாடில்லாத உருவுக்குச் சொற்படுத்தியும், இசைப்படுத்தியும் நன்கு அறிந்த பாட்டும் கொட்டும் கூத்தும் நிகழ்த்தி, மூன்று ஒத்துடைய மட்ட தாளத்தில் எடுத்து, ஓரொத்துடைய ஏக தாளத்தில் முடித்து, அழகிய மண்டில நிலையால் கை குவித்தல், அபிநயம் எல்லாம் செய்து, வந்த வாரப் பாடல்களுக்கு மாதவி பதம் பிடித்து ஆடிய பின்பு,

> “ஆறு நாலு மம்முறை போக்கிக்
> ....
> நாட்டிய நன்னூ னன்கு கடைப்பிடித்துக்
> காட்டின ளாதலிற் காவல் வேந்தன்”[44]

பஞ்ச தாளமாகக் கட்டப்பெற்ற வடுகில் ஒத்தையும் தேசியில் ஒத்தையும் ஆகிய ஆறும், இரட்டிக்கு இரட்டியாக நாலும் அம்முறையில் ஆடிய பின்பு, சொல்லிப் போந்த தேசியைப் போல வடுகும் மட்டதாளம் முதலாக ஏகதாளம் ஈறாக வைசாக நிலையில் ஆடினாள். பொன்னால் ஆகியதோர் பூங்கொடி கூத்து நடித்தாற் போல தாண்டவம், நிருத்தம், நாட்டியம் என்ற கூறுபாட்டின், நாட்டியம் என்றது புறநடனத்தை ஆதலின், அதனை நூல்களில் சொன்ன முறைமை வழுவாமல் அபிநயித்துப் பாவகம் தோன்ற விலக்குறுப்புப் பதினாலின் நெறி வழுவாமல் மாதவி ஆடிக் காட்டினாள்.[45]

அவ்வாறு மாதவியின் நாட்டியத்தைக் கண்டுகளித்த மன்னன், அந்நாட்டின் அரச முறைகளில் வழுவாமல் பச்சை மாலையையும், ‘தலைக்கோல்’ என்ற பட்டத்தினையும் அளித்தான். மாதவி, முதன் முறையாக அரங்கேறியதால், அதற்குரிய விதிமுறைகளின்படி ஆயிரத்து எட்டு கழஞ்சுப் பொன்னையும் மன்னனிடமிருந்து பெற்றாள் என்பதனை,

> “இலைப்பூங் கோதை யியல்பினின் வழாமைத்
> ....
> வீறுயர் பசும்பொன் பெறுவதிம் மாலை”[46]

இவ்வரிகள் வாயிலாக அறியலாம்.

1.3.2 விலக்குறுப்புகள்

விலக்குறுப்பென்ற சொற்பொருள் யாதெனில் தலைவன் செலுத்துகின்ற மூலக் கதையை விலக்கியும், அக்கதையை நடத்தியும் முன்பு செய்த கதைக்கே உறுப்பாகுவதுமாகும்[47].

இதனை ஆடலாசிரியருக்கான இலக்கணங்களை கூறுமிடத்தில் ‘விலக்கினில் புணர்ந்து’ என்று சிலப்பதிகாரம் குறிப்பிடுகிறது. அடியார்க்கு நல்லார் உரையில்,

“வென்றிக் கூத்து முதலாகிய பலவகைப்பட்ட புற நடனங்களையும் வேந்து விலக்குப் படைவிலக்கு ஊர்விலக்கு என்று சொல்லப்பட்ட விலக்குகளாகிய பாட்டுகளுக்கு உறுப்பாய் வருவனவற்றுடனே பொருந்தப் புணர்த்தி”[48] என்பதைக் காணமுடிகிறது.

அதாவது, புற நடனங்களான வென்றிக் கூத்து போன்ற நடனங்கள் ஆடும்போது, அந்நடனங்களின் பாடல்களுக்கு உறுப்பாய் வரும் வேந்து விலக்கு, படைவிலக்கு, ஊர்விலக்கு ஆகிய விலக்குகள் பொருந்தி ஆடுவதாகும்.

ஒரு வேந்தனது அவையில், அவ்வேந்தனின் சிறப்பை மட்டுமே போற்றியும் புகழ்ந்தும் நடனம் செய்தல் வேந்தன் விலக்காகும். நடனத்தின் பாடுபொருளும், தலைவனின் புகழும் எந்த ஊரினைச் சார்ந்ததோ அந்த ஊரின் பெருமைகளை நடனத்தில் காட்டுவது ஊர்விலக்காகும். இவற்றால் தமிழரின் நடனம் இம்மண்ணின் செயல்பாட்டையும், இம்மண்ணில் தோன்றிய இலக்கியங்களின் பாடுபொருளையும் சார்ந்தே தோன்றியது என்பதை அறிய முடிகிறது என்று குறிப்பிடுவார் சே. இரகுராமன் அவர்கள்[49].

அடியார்க்கு நல்லார் சிலப்பதிகார விலக்கு உறுப்பு பதினான்கு என்று எடுத்துக்காட்டி அவற்றை விளக்கியும் உள்ளார்.

1.3.2.1 பதினான்கு விலக்குறுப்புகள்

விலக்குறுப்புகளை குறிப்பிடும்போது,

“விலக்குறுப் பென்பது விரிக்குங் காலைப்
பொருளும் யோனியும் விருத்தியுஞ் சந்தியும்

சுவையுஞ் சாதியுங் குறிப்புஞ்சத் துவமும்
அவிநயஞ் சொல்லே சொல்வகை வண்ணமும்
வரியுஞ் சேதமு முளைப்படத் தொகைஇ
இசைய வெண்ணி னீரே முறுப்பே”[50]

என பதினான்கினைக் குறிப்பிடுவார் அடியார்க்கு நல்லார்.

பொருள்

பொருள் என்பது அறம், பொருள், இன்பம், வீடு என்ற நான்காகும். இவை நான்கும் நாடகத்தில் கூடியும் பிரிந்தும் செயல்படுகின்றபோது வேறு பெயர்களைத் தரும். அவை நாடகம், பிரகரணப் பிரகரணம், பிரகரணம், அங்கம் என்பனவாகும் என்று அடியார்க்கு நல்லார் கூறுகிறார். இதனை விளக்க மதிவாணன் என்னும் நாடக நூலின் நூற்பாவைக் காட்டியுள்ளார்.

‘அவைதாம்
நாடகம் பிரகணப் பிரகாணம்
ஆடிய பிரகரணம் அங்கம் என்றே
ஓதுப நன்னூல் உணர்ந்திசி னோரே’[51]

ஒன்பது சுவைகளுடன் அறம், பொருள், இன்பம், வீடு ஆகிய நான்கு பொருளும் சேர்ந்த நாடகம் அந்தணர் சாதி, அறம், பொருள், இன்பம் ஆகியவை சேர்ந்த நாடகம் அரசர் சாதி, அறம், பொருள் ஆகியவை சேர்ந்தது வாணிகர் சாதி, அறத்தை மட்டும் கொண்டது சூத்திரர் சாதி என செயிற்றியம் என்னும் நாடக இலக்கண நூற்பாக்களைக் காட்டி விளக்கியுள்ளார்.

‘அறம் முதல் நான்கும் ஒன்பான் சுவையும்
முறைமுன் நாடக முன்னோன் ஆகும்’
‘அறம் பொருள் இன்பம் அரசர் சாதி’
‘அறம் பொருள் வாணிகர் சாதி என்று அறைப’
‘அறமேற் சூத்திரர் அங்கம் ஆகும்’[52]

இங்கு சாதி என்பதைப் பிரிவு என்றே கொள்ள வேண்டும். செய்கின்ற செயல்பாடுகளினால் மக்களிடையே பிரிவுகள் வகுக்கப்பட்டனவே அன்றி பிறப்பினால் அல்ல என்று சங்க இலக்கியங்கள் கூறியுள்ளதை கருத்தில் கொண்டு, ஒரு சமூகத்தில், அச்சமூகம் நலம் பெற, வளம் பெற சிந்தனையாளர் ஒன்று கூடி சில திட்டங்களை தீட்டுவோர் அந்தணர் என்றும், தீட்டப்பட்ட திட்டங்களை செயல்படுத்த முனைவோர் அரசர் என்றும், அத்திட்டங்களுக்குரிய பொருள், செல்வம் இவைகளை தேவையான இடத்தில் தந்து உதவுவோர் வாணிகர் என்றும், திட்டத்தினை நேரடியாகச் செய்து முடிப்போர் சூத்திரர் என்றும் வகுக்கப்பட்டுள்ளன என்றும், இதன் அடிப்படையில்தான் நாடகங்களின் பாடுபொருளும் இருந்திருக்க வேண்டும் என்றும் சே. இரகுராமன் அவர்கள் குறிப்பிடுகிறார்[53].

யோனி

இது நான்கு வகைப்படும்.

1. உள்ளோன் தலைவன் உள்ளதொரு பொருள் மேல் அமைதல்
2. இல்லோன் தலைவன் உள்ளதொரு பொருள் மேல் அமைதல்
3. உள்ளோன் தலைவன் இல்லதொரு பொருள் மேல் அமைதல்
4. இல்லோன் தலைவன் இல்லதொரு பொருள் மேல் அமைதல்

விருத்தி

நாடகத்தின் தன்மையைக் குறிப்பது விருத்தி. இது நான்கு வகைப்படும்.

1. சாத்துவதி – அறமே பொருளாக நின்று தெய்வமானிடர் தலைவராக வருதல்.
2. ஆரபடி – பொருள் பொருளாக நின்று வீரமாந்தர் தலைவராக வருதல்
3. கைசிகி – காமம் என்பது பொருளாக நின்று காமுகராகிய மாந்தர் தலைவராக வருதல்.
4. பாரதி – கூத்தன் என்பவன் பொருளாகவும் தலைவனாகவும் வருதல்.

சந்தி

நாடகக் கதையைப் பிரித்து அமைக்கும் பிரிவுக்குச் சந்தி என்று பெயர். சந்தி என்பது நாட்டியக் கட்டுரையின் பிரிவுகள் ஒன்றோடொன்று தொடர்ந்து நிற்கும் நிலை. இது முகம், பிரதி முகம், கருப்பம், விளைவு, துய்த்தல் எனப் பகுக்கப்பட்டுள்ளது.

1. முகம் – நாடகக் கதையின் போக்குத் தோன்ற அமைப்பது (விதைக்கப்பட்ட விதை முளையாகத் தோன்றுவதுபோல).
2. பிரதி முகம் – நாடகக் கதை வளர்வது (முளைத்த நாற்றானது இலைவிட்டு வளர்வதுபோல்).
3. கருப்பம் – நாடகக் கதையின் கருத்துத் தோன்றும்படி அமைப்பது (வளர்ந்த பயிர் கருக்கொண்டு கதிர் விடுவதுபோல).
4. விளைவு – நாடகப் பொருள் நன்கு விளங்க அமைப்பது (கதிர் திரண்டு முற்றி மணியாகி அறுவடைக்கு ஆயத்தமாக இருப்பதுபோல).
5. துய்த்தல் – நாடகக் கதையின் முழுக் கருத்தும் தோன்ற அமைப்பதாகும் (முற்றி விளைந்த கதிர்களை அறுத்துப் போர் அடித்து மணியாகப் பிரித்துக் கொண்டுபோய் உண்டு மகிழ்வது போல).

மேற்கண்டவாறு நாடகத்திற்குரிய கதை ஐந்து பகுதிகளாய் ஒன்றினை ஒன்று தொடர்ந்து முடிய வேண்டும்.

இவ்வாறு நாடகக் கதை ஐந்து சந்திகளாக அமைய வேண்டும் என்று நாடகத் தமிழ் இலக்கண நூல்கள் கூறுகின்றன. இவற்றைப் போலவே உலகப் புகழ் பெற்ற ஷேக்ஸ்பியர் என்னும் ஆங்கில நாடகப் பேராசிரியர் எழுதிய நாடக நூல்களில் பெரும்பாலானவை ஐந்து சந்திகளைக் கொண்டதாக இருக்கின்றன. வெகு சில நாடகங்கள் மட்டும் ஏழு சந்திகளைக் கொண்டிருக்கின்றன என்று தமிழர் வளர்த்த அழகுக் கலைகள் என்ற நூலில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது[54].

இவற்றின் மூலம் சந்தி என்ற உறுப்பு நாடகத்திற்கு எவ்வளவு இன்றியமையாதது என்பதை அறிய முடிகிறது.

சுவை

அடியார்க்கு நல்லார் ஒன்பது வகை சுவைகளைக் கூறுகிறார். அவை வீரச்சுவை, அச்சசுவை, இழிப்புச்சுவை, அற்புதச்சுவை, காமச்சுவை, அவலச்சுவை, நகைச்சுவை, நடுவுநிலைச்சுவை, உருத்திரச்சுவை என்பனவாகும்.

சுவை என்பதை வேம்பு என்னும் பொருளும், 'நா' என்னும் பொறியும் கூடிய வகையில் உணரப்படும் என்றும், கைப்புச்சுவை போன்று ஒரு பொருளும், அப்பொருளைச் சுவைக்கும் பொறியும் சேர்ந்த நிலையில் பிறக்கும் உணர்வு, சுவை எனப்பட்டது என்று வ.த. சுப்பிரமணியம் அவர்கள் குறிப்பிடுகிறார்[55].

சாதி

சாதி என்பதற்கு அடியார்க்கு நல்லார் எழுதிய உரை கிடைக்கவில்லை. உ.வே. சாமிநாதையர் அவர்கள் சாதி என்பதற்கு வடநூலார் காட்டியுள்ள நாடகம், பிரகரணம், பாணம், பிரகசனம், டிமம், வியாயோகம், சமவாகாரம், வீதி, அங்கம், ஈகாமிருகம் என்னும் பத்து வகை நாடகங்களைக் காட்டி 'நிறுத்த முறையே சுவையின் பின்னர் வகை காட்டுவதற்குரிய சாதி பத்து வகைப்படும்'[56] என்று குறிப்பிட்டு, இச்சொல், சுவையினை வெளிப்படுத்தும் நாடகத்தின் வகை எனச் சுட்டுகின்றார்.

சுவையினைத் தொடர்ந்து வந்துள்ள சாதி என்னும் சொல் சுவையினை வெளிப்படுத்தும் மாந்தர்களைச் சார்ந்தே இருக்குமேயன்றி நாடகத்தின் வகையைச் சுட்டாது என்றும், ஒரே விதமான சுவையை வெவ்வேறு சூழல்களில் உள்ள மாந்தர்கள் வெவ்வேறு முறைகளில்தான் வெளிப்படுத்துவார்கள் என்றும் கூறுவர்[57].

குறிப்பு

குறிப்பு என்பது உள்ளத்தில் தோன்றும் சுவையுணர்வை குறிப்பதாகும்.

சத்துவம்

உள்ளத்தில் நிகழும் குறிப்பினையொட்டிப் புறத்தே நிகழும் செயல்பாடு சத்துவம். இதனை விறல் எனவும் கூறுவர். அவை மெய்ம்மயிர்சிலித்தல், கண்ணீர் வார்த்தல், நடுக்கமெடுத்தல், வியர்த்தல், தேற்றம், களித்தல், விழித்தல், வெதும்பல், சாக்காடு, குரல் சிதைவு என்ற பத்துமாகும்.

அவிநயம்

அவிநயம் என்பதை அடியார்க்கு நல்லார் பாவகம் என்றும் குறிப்பிடுகிறார். இருபத்து நான்கு அவிநயமாவது, வெகுண்டோன் அவிநயம், ஐயமுற்றோன் அவிநயம், மடியின் அவிநயம், களித்தோன் அவிநயம், உவந்தோன் அவிநயம், அழுக்காறு உடையோன் அவிநயம், இன்பமொடு புணர்ந்தோன் அவிநயம், தெய்வம் உற்றோன் அவிநயம், ஞஞ்ஞை யுற்றோன் அவிநயம், சிந்தை உடன் பட்டோன் அவிநயம், துஞ்சா நின்றோன் அவிநயம், இன்துயில் உணர்ந்தோன் அவிநயம், செத்தோன் அவிநயம், மழை பெய்யப்பட்டோன் அவிநயம், பனித்தலைப் பட்டோன் அவிநயம், உச்சிப்பொழுதின் வந்தோன் அவிநயம், நாணம் உற்றோன் அவிநயம், வருத்த முற்றோன் அவிநயம், கண்ணோவு உற்றோன் அவிநயம், தலைநோவு உற்றோன் அவிநயம், அழல் திறம் பட்டோன் அவிநயம், சீதம் உற்றோன் அவிநயம், வெப்பின் அவிநயம், நஞ்சுண்டோன் அவிநயம் ஆகும்.

சொல்

சொல் மூன்று வகைப்படும். அவை,

1. உட்சொல் – நெஞ்சோடு கூறல்
2. புறச்சொல் – கேட்போர்க்கு உரைத்தல்
3. ஆகாயச் சொல் – தனக்குத்தானே கூறல்

என்பனவாகும்.

சொல்வகை

சொல்வகை நான்கு வகைப்படும். அவையாவன,

1. சுண்ணம் – நான்கு அடியால் வருவது
2. சுரிதகம் – எட்டு அடியால் வருவது
3. வண்ணம் – பதினாறு அடியால் வருவது
4. வரிதகம் – முப்பத்திரண்டு அடியால் வருவது

வண்ணம்

வண்ணம் மூன்று வகைப்படும். அவையாவன,

1. பெரு வண்ணம் – இது ஆறாகும்
2. இடை வண்ணம் – இது இருபத்தொன்றாகும்
3. வனப்பு வண்ணம் – இது நாற்பத்தொன்றாகும்

வரி

வரி என்பது வரிக்கூத்துக்குரிய பாடல். இது எட்டு வகைப்படும். அவை கண்கூடுவரி, காண்வரி, உள்வரி, புறவரி, கிளர்வரி, தேர்ச்சிவரி, காட்சிவரி, எடுத்துக்கோள்வரி என்பனவாகும்.

வரிப்பாடல், தெய்வம் சுட்டியும் மக்களைப் பழித்தும் வரும். வரிப்பாடல்கள் திணைநிலைவரி, முகம்உடைவரி, முகமில்வரி, படைப்புவரி எனப் பலவாகும்.

சேதம்

இது மூலக்கதையை ஆரியம், தமிழ் என்னும் இருவகைக் கூத்திற்கு ஏற்பச் சோதித்துக் காட்டுவது சேதமாகும். ஆரியக்கூத்து என்பது ஆரிய நாட்டினர் வந்து ஆடிக் காட்டுவதாகும். தமிழ்க்கூத்து என்பது தமிழரின் கூத்தாகும்[58].

இப்பதினான்கு விலக்குறுப்புகளும் கதைக்கு உறுப்பாக வருவதும் மட்டுமின்றி ஆடலுக்கும் உறுப்பாக அமைகிறது. இப்பதினான்கு

விலக்குறுப்புகளில் வரும் சுவை, குறிப்பு, சத்துவம், அவிநயம் (பாவகம்) ஆகியவை ஒன்றோடொன்று தொடர்பு கொண்டு அவிநயத்தை வெளிப்படுத்த பெரும் பங்கினை வகிக்கின்றன.

அரங்கேற்று காதையில், நடனத்தை முறையாகக் கற்று அரங்கேற்றுவதற்கு, ஒரு நடனப் பெண் பெற்றிருக்க வேண்டிய அனைத்து இலக்கணங்களையும், ஆட்டுவிக்கவல்ல ஆடல் ஆசிரியன் தகுதிகளையும், நடனத்திற்கு உறுதுணையாக அமையும் இசையாளர்களின் இலக்கணங்களையும் மிக நுட்பமாகக் கூறப்படுகிறது. நடன அரங்கம் அமைக்கும் முறையும், மாதவியின் அரங்கேற்றத்தைக் கண்டு களித்த மன்னன், அவளுக்கு அளித்த பட்டத்தையும் பரிசுகள் பெற்றதையும் அறிய முடிகிறது. ஆடல் ஆசிரியனுக்கான இலக்கணங்களைக் கூறுமிடத்தில் விலக்குறுப்புகள் குறித்து சிலப்பதிகாரம் கூறுவதை எடுத்துக் காட்டி, அதற்குரிய அடியார்க்கு நல்லார் உரையால் விளக்கமுற விளக்கப்பட்டுள்ளது.

1.4 அரங்கேற்று காதையும் அவிநய மரபுகளும்

அரும்பதவுரையாசிரியரும் அடியார்க்கு நல்லாரும் ஆடலில் உள்ள அவிநயம் குறித்த கருத்துக்களை விளக்கியுள்ளனர்.

1.4.1 அவிநய விளக்கம்

அவிநயம் விலக்குறுப்புகள் பதினான்கில் ஒன்றாக வைத்தெண்ணப்படுகிறது. ஆடற்கலைஞர் ஆடலுக்கான பாடல் அல்லது கதையின் பொருளைப் பார்ப்போருக்கு விளங்க வைக்கத் தம் உடலின் உறுப்புகளால் மேற்கொள்ளும் முயற்சிகளின் தொகுப்பே அவிநயம் என அரும்பதவுரையாசிரியர் மற்றும் அடியார்க்கு நல்லாரின் குறிப்புகளின் மூலம் அறிய முடிகிறது. அவிநய விளக்கத்திற்கு பஞ்சமரபு மற்றும் கூத்த நூலும் மேற்கண்ட விளக்கங்களையே கூறுவதாக இரா. கலைக்கோவன் அவர்கள் குறிப்பிடுகிறார்[59]. ஆடலாசானுக்கு உரிய இலக்கணங்களை கூறுமிடத்தில் 'புறக்கூத்தினிடத்து ஆடனிகழுமிடத்து அவிநயம் நிகழாமலும் அவிநயம் நிகழுமிடத்து ஆடனிகழாமலும்'[60] என்று அரும்பதவுரையாசிரியர் அவிநயம் குறித்து கூறியுள்ளார்.

அரும்பத உரையாசிரியரும், அடியார்க்கு நல்லாரும் அவிநயம் என்ற சொல்லை அவிநயக் கூத்து எனவும் அவிநய நாடகம் எனவும் பல இடங்களில் கூறியுள்ளனர். கதைத் தழுவாது, பாட்டின் பொருளுக்கேற்றார்போல் கைகாட்டி அவிநயம் செய்வது அவிநயக் கூத்தாகவும். கதையை தழுவும்போது அவிநய நாடகமாகவும் அமைகிறது[61].

சிலப்பதிகாரத்தின் காலத்தைச் சேர்ந்த மற்றொரு காப்பியமாகிய மணிமேகலையில்,

'ஆடற் கூத்தினோடு அவிநயம் தெரிவோர்'[62]

என அவிநயத்தைத் தனிப்பெருங் கலையாகவே காட்டுவதுடன், அவிநயம் இல்லாமலே ஆடற்கூத்து நிகழ்ந்ததையும், அவிநயமே தெரியாமல் கூட ஆடற்கூத்தர் இருந்ததையும் உணர்த்துகிறது. இவற்றின் மூலம் அவிநயமற்ற கூத்தான சொக்கம், மணிமேகலை காலத்தில் சிறப்புற்று இருந்ததையும், அவிநயம் கற்றோர், பாடலுக்கேற்ற அவிநயம் காட்டும் நிருத்தத்தையும் (அவிநயக் கூத்து) கதை தழுவிய அவிநய நாடகத்தையும் நிகழ்த்தி உள்ளனர் என்பதையும் அறிய முடிகிறது.

சாத்தனாரின் கூத்த நூலும் அறிவனாரின் பஞ்ச மரபும் ஆடல் மற்றும் இசை பற்றி விளக்கும் கலை நூல்களாகும். இவற்றில் பஞ்ச மரபு காலத்தால் மிகவும் முற்பட்ட நூலென்று அதற்கு உரையெழுதி வெளியிட்டிருக்கும் இசையாய்வுப் பேரறிஞர் வீ.ப.கா. சுந்தரனார் குறிப்பிடுகிறார். இந்நூலிலுள்ள ஐந்து மரபுகளில் ஒன்றான கூத்த மரபு அவிநயவியலைக் கொண்டுள்ளது. இந்த இயலில் உள்ள பதின்மூன்று வெண்பாக்களில் கை, கால், தொழில் பற்றி மட்டுமே கூறப்படுகிறது. இந்தப் பதின்மூன்று வெண்பாக்களில் எந்த ஒரு அடியும் அவிநயத்தைப் பற்றி வரையறுத்துக் காட்டவில்லை. மாறாகக் கை, கால் மரபுகளைச் சுட்டியதன் மூலம் அவைகளையே அவிநயத்தின் தோற்றுவாய்கள் என்று பஞ்சமரபு காட்டியுள்ளதாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது[63].

கூத்துப் பற்றி பேசும் முழுமையான நூல் கூத்த நூலாகும். இந்நூலின் அவிநயம் பற்றிய அடிகளுக்கு ச.து.சு. யோகியார் தந்திருக்கும் விளக்கங்கள் நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் சிந்தனைகளின் பின்னணியில் எழுந்தவையாகும்.

"ஆட்டம் பாட்டம் அவிநயம் என்ன
மூவகை என்பர் கூத்தின் முறைமை
ஆட்டம் பிறந்தது பாட்டம் பாட்டம்
அதனிடைப் பிறந்தது அவிநயக் கூத்தே

என்பனவற்றால் 'ஆடல் முதலிலும் தொடர்ந்து பாடலும் பிறகு அவிநயமும் தோன்றின' என்பதை அறிய முடிகிறது.

'ஆட்டம் தட்டாம் பாட்டம் பண்ணாம்
யாப்புக் கூத்தின் அவிநயம் என்ப'

என்பதன் மூலம் பொதுவாக அவிநயம் மனஉணர்ச்சிகளை உடலின் உறுப்புகள் யாவற்றாலும் காட்டுவது என்றாலும் சிறப்பாகக் கைகளாலேயே அவை விளக்கப்பெறும். யாப்பு சொற்களால் ஆனது. அவிநயம் அச்சொற்களின் பொருளைச் செயலாக வெளிப்படுத்தும்"[64].

ஊர்காண் காதையில் தலைக்கோல் பட்டம் பெற்றோரின் ஆற்றலை விளக்குமிடத்தில் இளங்கோவடிகள்,

"நால்வகை மரபின் அவிநயக் களத்திலும்
ஏழ்வகை நிலத்தினும் எய்திய விரிக்கும்"[65]

என்று அவிநயக் களங்களாய் குறிப்பிட்டுள்ளார். நால்வகை மரபின் அவிநயக் களங்களாய் அரும்பதவுரையாசிரியரும், அடியார்க்கு நல்லாரும், நிற்றல், இருத்தல், கிடத்தல், இயங்கல் என்னும் நான்கு நிலைகளையே கூறியுள்ளார்கள். இதற்கு ஆதாரமாக,

"நிற்றல் இயங்கல் இருத்தல் கிடத்தலென்று
அத்தகு நான்கே அவிநயக் களனே"[66]

என்ற நூற்பாவைக் குறிப்பிடுவர்.

இந்நிலைகள் குறித்து கூறும் அடியார்க்கு நல்லார் ஓவிய நூலிலிருந்து ஒரு சூத்திரத்தையும் மேற்கோள் காட்டுகிறார்.

"பதுமுக முற்கட் டிதமே யொப்படி
யிருக்கை சம்புட மயமுகஞ் சுவத்திகந்

தனிப்புட மண்டில மேக பாத
முளப்பட வொன்பது மாகுந்
திரிதர வில்லா விருக்கை யென்ப"[67]

அதாவது, நிற்றல், இருத்தல், கிடத்தல், இயங்கல் என்றும், இவற்றின் விகற்பங்கள் பலவாகும் என்றும் கூறுகின்றார். அவற்றுள் இருத்தல் என்பது திரிதரவுடையனவும், திரதரவில்லனவுமென இரு பகுதிகளைக் கொண்டது. அவற்றுள் திரிதரவுடையன என்பது யானை, தேர், புரவி, பூனை முதலியன. திரிதரவில்லன என்பது ஒன்பது வகைப்படும். அவை பதுமுகம், உற்கட்டிதம், ஒப்படியிருக்கை, சம்புடம், அயமுகம், சுவத்திகம், தனிப்புடம், மண்டிலம், ஏகபாதம் என்பனவாகும்.

கலைகள் பொதுவாக உணர்ச்சியை வெளிப்படுத்தும் நிலைக்களன்களாக இருப்பதால், ஒரு கலையிலுள்ள சில கருத்துக்களை விளக்கிக் காட்ட மற்றொரு கலையிலுள்ள சில செய்திகளை ஒப்புமையாக எடுத்து விளக்குவது தொன்று தொட்டு வரும் மரபாகும். அதனடிப்படையில் நிற்றல், இருத்தல், கிடத்தல், இயங்கல் என்ற நான்கு நிலைகளை விளக்க ஓவிய நூலிலுள்ள சூத்திரம் குறிப்பிடப்படுகிறது.

இக்கருத்திற்கு ஏற்ப மாதவி என்னும் நாடக மகள், பல கலைகளைக் கற்றவள் என்றும், அவற்றில் ஓவியக் கலையையும் பயின்றாள் என்றும் மணிமேகலை கூறுவதையும் ஈண்டு சுட்டிக்காட்டலாம்.

"ஓவிய செந்நூல் உரைநூற் கிடக்கையும்
கற்றுத்துறை போகிய பொற்றொடி நங்கை"[68]

மேலும் கொங்குவேளிரும் ஓவியம் பற்றி தமது நூலில் கூறும்போது வேறொரு கலையான நடனத்தைப் பற்றிக் கூறியிருப்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

"ஒன்பது விருத்தி நற்பதம் நுனித்த
ஓவவினை யாளர் பானை நிறீஇ
வட்டிகை வாக்கின் வண்ணக் கைவினைக்
கட்டளைப் பாவை ...."[69]

இருத்தல், கிடத்தல், நிற்றல் முதலிய ஒன்பது வகையான விருத்திகளையும் தமது சித்திரங்களில் அமைத்து எழுதியதை இப்பகுதிகள் விளக்குவதாகக் குறிப்பிட்டு, ஒன்பது வகை விருத்திகளில் இந்த நான்கு நிலைகளைக் கூறுவதால், இவை விருத்தி வகையைச் சேர்ந்தது என்றும் குறிப்பிடுவர்.

சிலப்பதிகாரத்தைத் தொடர்ந்து பக்தி இலக்கிய காலத்தில் திருஞான சம்பந்தர், காரைக்கால் அம்மையார், திருநாவுக்கரசர் ஆகியோரின் பாடல்களில் ஆடல் குறித்த செய்திகள் காணப்படுகின்றன. இம்மூவரில் நாவுக்கரசர் பாடல்களில் அவிநயக் குறிப்புகள் நிறைந்து காணப்படுவதாகவும், அவிநயத்தின் அனைத்து முகங்களையும் விரிவாகக் காட்டும் முதல் இலக்கியங்கள் அவருடையதாகவும் ஆராய்ந்துக் கூறப்பட்டுள்ளன.

நிற்றல், இருத்தல், கிடத்தல், இயங்கல் ஆகியவற்றுள் நிற்றல், இயங்கல் என்னும் இரு களத்துள் இறைவன் நின்றாடியதாகவும் சுழன்றாடியதாகவும் திருநாவுக்கரசர் குறிப்பிடுகிறார். இருத்தல், கிடத்தல் நிலைகளில் இறைவனுக்கு ஆடலோ, அவிநயமோ ஆறு திருமுறைகளில் எந்தவொரு பதிகத்திலும் பதிவாகவில்லை. ஆனால் இருத்தல் நிலையில் இறைவன் அவிநயத்தின் சில கூறுகளை காட்டிச் சொக்கம் ஆடியதைப் பல்லவ சிற்பங்கள் நமக்குச் சான்று அளிக்கின்றன. கிடத்தல் நிலையில் இறையாடல் காட்டும் சிற்பம் எதுவும் இதுவரை கிடைக்கவில்லை. ஆயினும் அக்காலத்தில் இறைவன் சொக்கம் ஆடியதை தண்டு வழி அறிகிறோம் என்று குறிப்பால் உணர முடிகிறது[70].

சிலப்பதிகாரம் கூறும் நான்கு அவிநயக்களங்கள் இறைவனின் ஆடிய நிலைகளாக பக்தி இலக்கியத்துள் பதிவாகியுள்ளன.

கூத்த நூல், அவிநயம் குறித்து கூறுகையில்,

> ‘‘சொல்பொருள் எல்லாம் கைமெய் துலக்கி
> நிற்பது பாட்டு அவி நயம் என நிறுத்து’’

என்று கூறுகிறது. பாட்டாகிய யாப்பின் உரைமூலம் வெளிப்படும் உள்ளக் கிடக்கையை அதாவது உள்ளக் கருத்துக்களை பொதுவாக உடலாலும் சிறப்பாக கை முத்திரைகளாலும் வெளிப்படுத்துவதாகும். முக்கியமாக இதில் உரையாடல்களும் (வார்த்தா பாவமும்), பொருட்களும் (அர்த்தா

பாவமும்), முத்திரையாகவே (அஸ்த பாவமாகவே) உருக்கொள்ளும். அவிநயம் என்பதைக் கூத்தில் பாடப்படும் பாடல் அல்லது பேசப்படும் உரையாடலின் பொருளை உடலால், குறிப்பாகக் கைகளால் வெளிப்படுத்திக் காட்டும் வல்லமை என்று கூத்த நூல் குறிப்பிடுகிறது[71].

அரும்பதவுரையாசிரியர், அடியார்க்கு நல்லார் ஆகியோர், அவிநயம் குறித்துக் கூறுகையில் அவிநயக் களங்கள் என்று பொது நிலையில் கூறியுள்ளார்களே தவிர, அவைகளை நான்கு வகையாக வகுத்துக் கூறாத நிலையை அறிய முடிகிறது. அவிநயத்தில் பெரும் பங்கினை வகிப்பது கைகள் ஆகும்.

1.4.2 ஆடலில் கைகளின் பங்கு

ஆடலில் கைகள் பெரும் பங்கினை வகிக்கின்றன. இதனைச் சிற்ப ஆகம நூல்கள் முத்திரைகள் என்றே கூறுகின்றன. கைகளில் பிடிக்கும் முத்திரைகள் ஆடலை ஆழகூட்டுவதுடன், அதிலுள்ள கருத்துக்களை வெளிப்படுத்தும் பயன்பாட்டையும் கொண்டுள்ளன. ஒரு கருத்தை வெளிப்படுத்த கை விரல்களை மடக்கியும் பல வகைகளில் அழகுற அசைத்தும் அவிநயம் செய்யப்படும்.

'மெய்பெறத் தெரிந்து மேலோராய்ந்த கைவகை தன்னைக் கருதுங்காலை, இணையா வினைக்கை யினணக்கையென்ன'[72] என்று அரும்பத உரையாசிரியர், கைகளை இணையா வினைக்கை, இணைக்கை என்று இரண்டு வகையாகக் கூறுகிறார்.

அடியார்க்கு நல்லார், கைகள் குறித்து கூறும்போது விலக்குறுப்புகளில் வரும் சொல்வகையான உட்சொல், புறச்சொல், ஆகாயச்சொல் ஆகிய மூன்றும் அவிநயத்தோடு சேரும்போது கை, கருத்து, கழுத்து, சரீரம் என நான்கு வகைப்படும் என்பதை 'அவைதாம், கையே கருத்தே மிடறே சரீரமென், றெய்தமுன் பமைத்த விவையென மொழிப'[73] என்று கூறுகிறார்.

இணையாவினைக்கையை ஒற்றைக்கை என்றும் இணைக்கையை இரட்டைக்கை என்றும் கூறுகின்றனர். ஒரு சிலர் ஒற்றைக்கை, இரட்டைக்கை ஆகிய இரண்டு கைகளுடன் ஆண்கை, பெண்கை, அலிக்கை, பொதுக்கை ஆகிய நான்கோடு சேர்த்து கைகளை ஆறு வகை என்றும் கூறுவர்.

மேலும் ஒற்றைக்கையை பிண்டி என்றும் இரட்டைக்கையை பிணையல் என்றும் அரும்பத உரையாசிரியர் கூறுகிறார்[74]. இக்கைகளை பயன்படுத்தும் முறைகளையும் அவற்றின் வழிமுறைகளையும் விளக்கியுள்ளார்.

அழகுபெறக் காட்டும் கை எழிற்கை என்றும், தொழில் பெறக் காட்டும் கை தொழிற்கை என்றும், கூறி இவ்விருக்கையும் அகக்கூத்திற்கு உரியவை என்றும், இக்கைகளை பொருட்கை எனவும் கூறப்படுகிறது. பொருட்கை என்பது பாடலின் பொருளுக்கு ஏற்ப வடிவம் காட்டும் கை என்பதாகும். மேற்கண்ட பிண்டியும் பிணையலும் புறக்கூத்திற்குரியவையாகும்.

''கூடை செய்தகை ----------- கூடையிற் களைதலும்''[75]

என்பதற்கு விளக்கமாக, அகக்கூத்தில் ஒற்றைக் கை செய்த கைத்தொழில் இரட்டைக் கையில் புகாமலும், இரட்டைக் கை செய்த கைத்தொழில் ஒற்றைக் கையில் புகாமலும், தேசியின் கைத்தொழில் மார்க்கத்தில் புகாமலும், மார்க்கத்தில் செய்த கைத்தொழில் தேசியில் புகாமலும், ஒற்றைக் கை இரட்டைக் கை தேசி கூத்திற்குரியது என்றும் இரட்டையும், இரட்டைக்கு இரட்டையும் வடுகு கூத்திற்குரியது என்றும் கூறுகிறார் அடியார்க்கு நல்லார்.

''பிண்டி செய்தகை ……பிண்டியிற் களைதலும்''[76]

என்பதற்கு விளக்கமாக, பிண்டி என்பது பொருட்கை என்றும் பிணையல் என்பது தொழிற்கை என்றும் கூறும் அவர், அதற்குப் பொருளாக புறக்கூத்தில் ஆடல் நிகழும்போது அவிநயம் நிகழாமலும், அவிநயம் நிகழும்போது ஆடல் நிகழாமலும் இருத்தல் வேண்டும் என்றும் கூறியுள்ளார்.

இக்காலத்தில் இக்கைகளையும், அவற்றின் பயன்பாடுகளையும் ஆடலில் காண முடிகிறது.

1.4.2.1 இணையா வினைக்கை – பிண்டி (33)

1. பதாகை

"பதாகை யென்பது பகருங் காலைப்
பெருவிரல் குஞ்சித் தலாவிர னான்கு
மருவி நிமிரு மரபிற் றென்ப"

நான்கு விரலும் தம்முள் ஒட்டி நிமிரப் பெருவிரல் வளைந்து நிற்பது.

2. திரிபதாகை

"திரிப தாகை தெரியுங் காலை
அறைப தாகையி னணிவிரன் முடக்கின.:.
தாமென மொழிப வறிந்திசி னோரே"

பதாகைக் கையின் அணி விரல் முடக்குவது (அணிவிரல் – மோதிர விரல்).

3. கத்தரிகை

"கத்தரிகையே காண்டக விரிப்பின்
அத்திரி பதாகையி னணியின் புறத்தைச்
சுட்டகமொட்ட விட்டுநிமிர்ப் பதுவே"

திரிபதாகையின் முடங்கிய அணிவிரல் புறத்ததாகிய நடு விரலைச் சுட்டு விரலோடு பொருந்த நிமிர்ப்பது.

4. தூபம்

“தூப மென்பது துணியுங் காலை
விளங்குகத் தரிகை விரலகம் வளைந்து
துளங்கு மென்ப துணிபறிந் தோரே”

நிமர்ந்த நடுவிரலும் சுட்டு விரலும் பாதியளவில் வளைந்து நிற்பது.

5. அராளம்

“அராள மாவ தறிவரக் கிளப்பிற்
பெருவிரல் குஞ்சித்துச் சுட்டுவிரன் முடக்கி
விரல்கண் மூன்று நிமிர்த் தகம் வளைத்தற்
குரிய தென்ப வுணர்ந்திசி னோரே”

பெருவிரல் வளைந்து சுட்டு விரல் முடக்கி, ஒழிந்த விரல் மூன்றும் நிமிர்ந்து வளைவது.

6. இளம்பிறை

“சுட்டும் பேடு மநாமிகை சிறுவிரல்
ஒட்டியகம் வளைய வொசித்த பெருவிரல்
விட்டு நீங்கும் விதியிற் றென்ப”

சுட்டு விரலும் நடு விரலும் அணி விரலையும் சிறு விரலையும் ஒட்டி அகம் வளைய, வளைத்த பெருவிரல் அவற்றை விட்டு நீங்குவது.

7. சுகதுண்டம்

“சுகதுண்ட மென்பது தொழிற்பெறக் கிளப்பிற்
சுட்டு விரலும் பெருவிர றானும்
ஒட்டி யுகிர்நுனை கௌவி முன்வளைந்
தநாமிகை முடங்கப் பேட்டொடு சிறுவிரல்”

சுட்டு விரலும் பெரு விரலும் ஒட்டி நகம் நுனி கவ்வி முன் வளைந்து அணி விரல் முடங்க நடுவிரல் சிறுவிரல் மிக நிமிர்த்தல்.

8. முட்டி

“முட்டி யென்பது மொழியுங் காலைச்
சுட்டு நடுவிர லநாமிகை சிறுவிரல்
இறுக முடக்கி யிவற்றின்மிசைப் பெருவிரல்
முறுகப் பிடித்த முறைமைத் தென்ப”

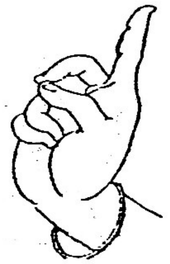
சுட்டு விரல், நடு விரல், அணி விரல், சிறு விரல் இறுக முடக்கி இவற்றின் மீது பெரு விரல் முறுகப் பிடித்த முறைமைத்து.

9. கடகமுகம்

“கடக முகமே கருதுங் காலைப்
பெருவிர னுனியுஞ் சுட்டு விரனுனியும்
மருவ வளைந்தவ் வுகிர்நுனி கௌவி
ஒழிந்த மூன்றும் வழி வழி நிமிர
மொழிந்தன ரென்ப முடிபறிந் தோரே”

பெருவிரல் நுனியும் சுட்டு விரல் நுனியும் மருவ வளைந்து அந்த நகத்தின் நுனி கவ்வி ஏனைய மூன்றும் நிமிர்த்தல்.

10. சூசி



“சூசி யென்பது துணியுங் காலை
நடுவிரல் பெருவிர லென்றிவை தம்மில்
அடைவுட னொற்றிச் சுட்டுவிர னிமிர
ஒழிந்தன வழிவழி முடங்கி நிற்ப
மொழிந்தனர் மாதோ முடிபறிந் தோரே”

நடு விரல், பெரு விரல் ஆகியன தம்மில் ஒன்றிச் சுட்டு விரல் நிமிர ஏனைய விரல்கள் முடங்கி நிற்றல்.

11. பதுமகோசிகம்

“பதும கோசிகம் பகருங் காலை
ஒப்பக் கை வளைத்தைந்து விரலு
மெய்ப்பட வகன்ற விதியிற் றாகும்”

ஒப்பக் கை வளைத்து ஐந்து விரலும் மெய்ப்பட அகன்ற தன்மை.

12. காங்கூலம்

“காங்கூ லம்மே கருதுங் காலைச்
சுட்டும் பேடும் பெருவிரன் மூன்றும்
ஒட்டிமுன் குவிய வநாமிகை முடங்கிச்
சிறுவிர னிமிர்ந்த செய்கைத் தாகும்”

“முகிழ்காங் கூல முந்துற மொழிந்த
குவிகாங் கூலங் குவிவிழந் தது வே”

“மலர்காங் கூல மது மலர்ந்ததுவே”

சுட்டு விரல், நடு விரல், பெரு விரல் ஆகிய மூன்றும் ஒட்டி முன் குவிய, மோதிர விரல் முடங்கிச் சிறு விரல் நிமிர்த்தல். இது குவி காங்கூலம், முகிழ் காங்கூலம், விரி காங்கூலம என மூன்று வகைப்படும்.

13. கபித்தம்

"கபித்த மென்பது காணுங் காலைச்
சுட்டுப் பெருவிர லொட்டிநுனி கௌவி
அல்ல மூன்று மெல்லப்பிடிப் பதுவே"

சுட்டு விரல் நுனியும், பெரு விரல் நுனியும் நகத்தின் நுனி கவ்விப் பிடித்து ஏனைய மூன்று விரலும் மெல்லெனப் பிடிப்பது.

14. விற்பிடி

"விற்பிடி யென்பது விரிக்குங் காலைச்
சுட்டொடு பேடி யநாமிகை சிறுவிரல்
ஒட்டி யகப்பால் வளையப் பெருவிரல்
விட்டு நிமிரும் விதியிற் றாகும்"

சுட்டு விரல், நடு விரல், மோதிர விரல் எனப்படும் அணி விரல், சிறு விரல் ஆகிய நான்கும் ஒட்டி அகப்புறம் வளைய பெருவிரல் விட்டு நிமிர்தல்.

15. குடங்கை

"குடங்கை யென்பது கூறுங்காலை
உடங்குவிரற் கூட்டி யுட்குழிப்பதுவே"

. எல்லா .விரலும் கூட்டி உட் குழிப்பது.

16. அலாபத்திரம்

“அலாபத் திரமே யாயுங் காலைப்
புரைமையின் மிகுத்த சிறுவிரன் முதலா
வருமுறை யைந்தும் வளைந்துமறி வதுவே”

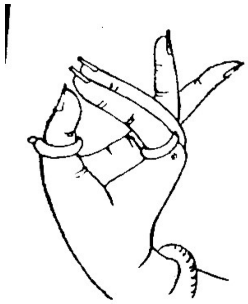
சிறு விரல் முதலாகிய ஐந்து விரல்களும் வளைந்து மறிவது.

17. பிரமரம்

“பிரமர மென்பது பேணுங் காலை
அநாமிகை நடுவிர லறவுறப் பொருந்தித்
தாம்வலஞ் சாயத் தகைசால் பெருவிரல்
ஒட்டிய நடுவுட் சேரச் சிறுவிரல்
சுட்டு வளைந்துபின் றோன்றிய நிலையே”

அணி விரலும் நடு விரலும் தம்மில் பொருந்தி வலம் சாயப் பெரு விரல் நடு விரலின் உள்ளே சேர சுட்டு விரலும் சிறு விரலும் பின்புறம் வளைந்து நிற்பது.

19. தாம்பிரசூடம்



“தாம்பிர சூடமே சாற்றுங் காலைப்
பேடே சுட்டுப் பெருவிர னுனியொத்துங்
கூடி வளைந்து சிறுவிர லணிவிரல்
உடனதின் முடங்கி நிமிர நிற்பதுவே”

நடுவிரலும் சுட்டு விரலும் பெரு விரலும் தம்மில் நுனி யொத்துக் கூடி வளைந்து சிறு விரலும் அணி விரலும் முடங்கி நிமிர்வது.

20. பசாசம்

"பசாச மென்பது பாற்படக் கிளப்பின்
அகநிலை முகநிலை யுகிர்நிலை யென்னத்
தொகநிலை பெற்ற மூன்றுமென மொழிப"

"அவைதாம், சுட்டுவிர னுனியிற் பெருவிர லகப்பட
ஒட்டி வளைத்த தகநிலை முகநிலை
அவ்விர னுனிகள் கௌவிப் பிடித்தல்
செவ்வி தாகுஞ் சிறந்த வுகிர்நிலை
உகிர்நுனை கௌவிய தொழிந்த மூன்றும்
தகைமையி னிமிர்த்தலம் மூன்றற்குந் தகுமே"

பெரு விரலும் சுட்டு விரலும் அன்றி ஏனைய மூன்று விரலும் தம்மிற் பொலிந்து நிற்பது. இது மூன்று வகைப்படும். அவையாவன: சுட்டு விரல் நுனியில் பெரு விரல் அகப்படுவது அகநிலைப் பசாசம், அவ்விரல் முகம் கூடி நகம் விட்டு நிற்பது முகநிலைப் பசாசம், சுட்டு விரலும் பெரு விரலும் நகம் நுனி கவ்வி நிற்பது உகிர்நிலைப் பசாசம்.

21. முகுளம்

"முகுள மென்பது மொழியுங் காலை
ஐந்து விரலும் தலைகுவிந் தேற்ப
வந்து நிகழ மாட்சித் தாகும்"

ஐந்து விரலும் தம்மில் தலை குவிந்து உயர்ந்து நிற்பது.

22. பிண்டி

‘‘பிண்டி யென்பது பேசுங் காலைச்
சுட்டுப் பேடி யநாமிகை சிறுவிரல்
ஒட்டி நெகிழ முடங்கி வவற்றின்மிசை
விலங்குறப் பெருவிரல் விட்டுங் கட்டியும்
இலங்குவிரல் வழிமுறை யொற்றலு மியல்பே’’

சுட்டு விரல், நடு விரல், அணி விரல், சிறு விரல் ஆகிய நான்கும் ஒட்டி நெகிழ முடங்க, அவற்றின் மேலே குறுக்கிடப் பெருவிரல் கட்டி விலங்கி விரல் வழிமுறை யொற்றல்.

23. தெரிநிலை

‘‘தெரிநிலை யென்பது செப்புங் காலை
ஐந்து விரலு மலர்ந்து குஞ்சித்த
கைவகை யென்ப கற்றறிந் தோரே’’

எல்லா விரலும் விரிந்து வளைந்து நிற்பது.

24. மெய்ந்நிலை

‘‘மெய்ந்நிலை யென்பது விளம்புங் கலைச்
சிறுவிர லநாமிகை பேடொடு சுட்டிவை
உறுத லின்றி நிமிரச் சுட்டின் மிசைப்
பெருவிரல் சேரும் பெற்றித் தென்ப’’

சிறு விரலும் அணி விரலும் நடு விரலும் சுட்டு விரலும் விட்டு நிமிரச் சுட்டு விரல் மேல் பெரு விரல் சேர வைப்பது.

25. உன்னம்

"உன்ன நிலையே யுணருங் காலைப்
பெருவிரல் சிறுவிர லென்றிவை யிணைய
வருமுறை மூன்று மலா்துநிமிா் வதுவே"

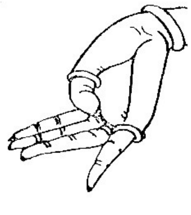
சிறு விரலும் பெரு விரலும் தம்முள் கூட, ஏனைய மூன்று விரல்களும் விட்டு நிமிா்வது.

26. மண்டலம்

"மண்டல மென்பது மாசறக் கிளப்பிற்
பேடு நுனியும் பெருவர னுனியும்
கூடி வளைந்துதம் முகிா்நுணை கௌவி
ஓழிந்த மூன்று மொக்க வளைவதென
மொழிந்தன ரென்ப முழுந்துணா்ந் தோரே"

நடு விரல் நுனியும் பெரு விரல் நுனியும் கூடி வளைந்து தம் நக நுனி கவ்வி ஏனைய மூன்று விரல்களும் ஒக்க வளைவது.

27. சதுரம்



"சதுர மென்பது சாற்றுங் காலை
மருவிய மூன்று நிமிா்ந்தகம் வளையப்
பெருவிர லகமுறப் பொறப்ச் சோ்த்திச்
சிறுவிரல் பின்பே நிமிா்ந்த செவ்வியின்
இறுமுறைத் தென்ப வியல்புணா்ந் தோரே"

சுட்டு விரலும் நடு வரலும அணா வரலும தமமுள சோநது இறைஞ்ச பெரு விரல் அகம்வர வைத்துச் சிறு விரல் பின்பே நிமிா்ந்து நிற்பது.

28. மான் தலை

“மான்றலை யென்பது வகுக்குங் காலை
மூன்றிடை விரலு நிமிர்ந்தக மிறைஞ்சிப்
பெருவிரல் சிறுவிர லென்றிவை நிமிர்ந்து
வருவ தென்ப வழக்கறிந் தோரே”

பெரு விரலும் சிறு விரலும் ஒழிந்து ஏனைய மூன்றும் தம்மில் ஒத்த ஒன்றி முன்னே இறைஞ்சி நிற்பது.

29. சங்கம்

“சங்கெனப் படுவது சாற்றுங் காலைச்
சிறுவிரன் முதலாச் செறிவிர னான்கும்
பெறுமுறை வளையப் பெருவிர னிமிர்ந்தாங்
கிறுமுறைத் தென்ப வியல்புணர்ந் தோரே”

பெரு விரல் நிமிர ஏனைய நான்கு விரல்களும் வளைந்து நிற்பது.

30. வண்டு

“வண்டென் பதுவே வகுக்குங் காலை
அநாமிகை பெருவிர னனிமிக வளைந்து
தாநுனி யொன்றித் தகைசால் சிறுவிரல
வாலிதி னிமிர மற்றைய வளைந்த
பாலின தென்ப பயன்றெரிந் தோரே”

பெரு விரலும் அணி விரலும் வளைந்து நுனி ஒன்றிச் சிறு விரல் நிமிர்ந்து சுட்டு விரலும் நடு விரலும் நெகிழ வளைந்து நிற்பது.

31. இலதை

"இலதை யென்ப தியம்புங் காலைப்
பேடியுஞ் சுட்டும் பிணைந்துட னிமிர்ந்து
கூடிய பெருவிரல் கீழ்வரை குறுகக்
கடையிரு விரலும் பின்னர் நிமிர்ந்த
நடையின தென்ப நன்னெறிப் புலவா"

நடு விரலும் சுட்டு விரலும் கூடி நிமிரப் பெரு விரல் அவற்றின் கீழ் வரை சேர ஏனைய இரண்டு விரலும் வழிமுறை பின்னே நிமிர்ந்து நிற்பது.

32. கபோதம்

"காணுங் காலைக் கபோத மென்பது
பேணிய பதாகையிற் பெருவிர னிமிரும்"

பதாகைக் கையில் (வ.எண். 1 இல் உள்ளபடி) பெருவிரல் விட்டு நிமர்வது.

33. மகர முகம்

"மகரமுக மென்பது வகுக்குங் காலைச்
சுட்டொடு பெருவிரல் கூட வொழிந்தவை
ஒட்டி நிமிர்ந்தாங் கொன்றா வாகும்"

பெருவிரலும் சுட்டு விரலும் நிமிர்ந்து கூட ஏனைய மூன்று விரல்களும் தம்முள் ஒன்றி அதற்கு வேறாய் நிற்பது.

34. வலம்புரி

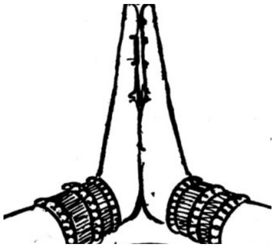
"கையே வாய்ந்த கனிட்டன்
நலந்திகழ் பெருவிர னயமுற நிமிர்ந்து
சுட்டு விரன் முடங்கிச் சிறுவிர னடுவிரல்
விட்டுநிமிர்ந்திறைஞ்சும் விதியிற் றென்று

கூறுவர் தொன்னூற் குறிப்புணர்ந் தோரே''

சிறு விரலும் பெரு விரலும் நிமிர்ந்து சுட்டு விரலின் அகம் வளைந்து ஏனைய இரண்டும் நிமிர்ந்து இறைஞ்சி நிற்பது.

1.4.2.2 இணைக்கை – பிணையல் (15)

1. அஞ்சலி



''அஞ்சலி யென்ப தறிவுறக் கிளப்பின்
எஞ்ச லின்றி யிருகையும் பதாகையாய்
வந்தகம் பொருந்து மாட்சித் தென்றனர்
அந்தமில் காட்சி யறிந்திசி னோரே''

இரண்டு கையும் பதாகை

2. புட்பாஞ்சாலி

''புட்பாஞ் சலியே பொருந்தவிரு குடங்கையும்
கட்டி நிற்குங் காட்சிய தென்ப''

இரண்டு கையும் குடங்கையாய் வந்து ஒன்றுவது.

3. பதுமாஞ்சலி

''பதுமாஞ் சலியே பதும கோசிகம்
எனவிரு கையு மியைந்து நிற்பதுவே''

இரண்டு கையும் பதும கோசிகமாகக் கூட்டுவது.

4. கபோதம்

“கருதுங் காலைப் கபோத விணைக்கை
இருகையுங் கபோத மிசைந்துநிற் பதுவே”

இரண்டு கையும் கபோதமாகக் காட்டுவது.

5. கற்கடம்

“கருதுங் காலைக் கற்கட கம்மே
தெரிநிலை யங்குலி யிருகையும் பிணையும்”

தெரிநிலைக்கை இரண்டும் அங்குலி பிணைந்து வருவது.

6. சுவத்திகம்

“சுவத்திக மென்பது சொல்லுங் காலை
மணிக்கட், டமைந்த பதாகை யிரண்டையும்
மணிக்கட் டேற்றி வைப்பதாகும்”

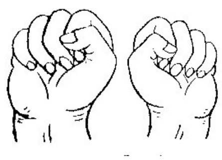
மணிக்கட்டிற் பொருந்திய பதாகை இரண்டையும் மணிக்கட்டில் ஏற்றி வைப்பது.

7. கடகாவருத்தம்

“கருதிய கடகா வருத்தக் கையே
இருகையுங் கடக மணிக்கட்
”

இரண்டு கையும் கடகமாய் மணிக் கட்டுக்கு ஏற இயைந்து நிற்பது.

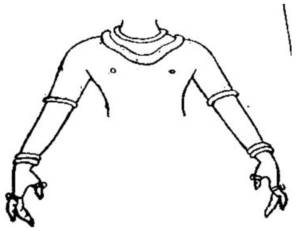
8. நிடதம



"நிடத மென்பது நெறிப்படக்
கிளப்பின முட்டி யிரண்டுகை
யுஞ்சமமாகக் கட்டி நிற்குங் காட்சித்
தென்ப"

முட்டியாக இரண்டு கையும் சமம் செய்வது.

9. தோரம்



"தோர மென்பது துணியுங் காலை
இருகையும் பதாகை யகம்புற மொன்ற
மருவிமுன் றாழும் வழக்கிற் றென்ப"

இரண்டு கையையும் பதாகையாக்கி அகம் புறம் ஒன்றி முன் தாழ்ந்து நிற்பது.

10. உற்சங்கம்

"உற்சங்க மென்ப துணருங் காலை
ஒருகை பிறைக்க யொருகையராளம்
தெரிய மணிக்கட்டி லேற்றிவைப் பதுவே"

ஒருகை பிறைக்கையாகக் கொண்டு ஒரு கை அராளமாக்கி இரண்டு கையும் மணிக்கட்டில் ஏற்றி வைப்பது.

11. புட்பபுடம்

“புட்பபுட மென்பது புகலுங் காலை
ஒத்த விரண்டு குடங்கையு மியைந்து
பக்கங் காட்டும் பான்மைத் தென்ப”

குடங்கை இரண்டும் தம்மிற் பக்கம் காட்டி நிற்பது.

12. மகரம்

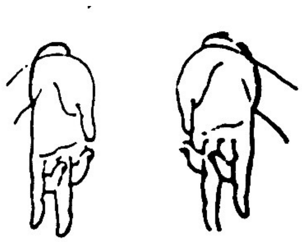
“மகர மென்பது வாய்மையி னுரைப்பிற்
கபோத மிரண்டு கையு மகம்புறம்
ஒன்ற வைப்பதென் றுரைத்தனர் புலவர்”

கபோதம் இரண்டு கையும் அகம் புறம் ஒன்ற வைப்பது.

13. சயந்தம்

குறிப்பு விடப்பட்டுள்ளது

14. அபயவத்தம்



“அபயவத் தம்மே யறிவுறக் கிளப்பின்
வஞ்சமில் சுகதுண்ட மிருகையு மாட்சியில்
நெஞ்சுற நோக்கி நெகிழ்ந்து நிற்பதுவே”

இரு கையும் சுக துண்டமாக நெஞ்சுற நோக்கி நெகிழ்ந்து நிற்பது.

15. வருத்தமானம்

"வருத்த மானம் வகுக்குங் காலை
முகுளக் கையிற் கபோதக் கையை
நிகழச் சேர்த்து நெறியிற் றென்ப"

வருத்தமானம் என்பது முகுளக்கையில் கபோதக் கையை எதிரிட்டுச் சேர்ப்பது.

இவ்வாறு கைகளில் பிடிக்கும் முத்திரைகளைக் கொண்டு பல்வேறு கருத்துக்களை அவிநயத்துக் காட்டுவதால் 'நடனத்தில் வாய் பேசாமல் முத்திரைகளைக் கொண்டு எதையும் வெளிப்படுத்தும் ஒரு மௌன மொழியும் அடங்கியுள்ளது' என்று டாக்டர் பத்மா சுப்ரமணியம் அவர்கள் கூறுகிறார்[77].

1.4.3 சுவை பாவகங்கள்

பதினான்கு விலக்குறுப்புகளில் ஒன்றான அவிநயத்தை பாவகம் என்றும் கூறுவர். இது ஒன்பான் சுவை நிலை மட்டும் அன்றி வேறு இருபத்தி நான்கு இடங்களில் தோன்றி முப்பத்து மூன்றாக வெளிப்படும்.

1.4.3.1 சுவை

சுவை என்பது சுவைப் பொருள், பொறியுணர்வு, குறிப்பு, சத்துவம் (விறல்) என்னும் நான்கும் கூடியே தோன்றும்.

1 சுவைப் பொருள்

சுவைப் பொருள் என்பது நடுவுநிலைச் சுவை ஒன்று தவிர ஏனைய வீரம், அச்சம், இழிவு, வியப்பு, காமம், அவலம். வெகுளி நகை ஆகிய எட்டுச் சுவைகளையும் தோன்றச் செய்யும் பொருள்[78].

2 பொறியுணர்வு

எண்வகைச் சுவைகளையும் தோன்றச் செய்கின்ற பொருள்களைக் கண்டபோது ஐம்பொறிகளைக் கொண்டு உணரும் உணர்வு சுவையுணர்வு எனப்படும். இச்சுவையுணர்வை பொறியுணர்வு என்றும் கூறுவர்[79].

3 குறிப்பு

எண்வகைச் சுவைகளைக் கொண்டு தோன்றும் சுவையுணர்வு மனத்தில் தோன்றி நிகழ்வது குறிப்பாகும்.

4 சத்துவம் (விறல்)

மனதில் பாவிக்கும் ஒன்பது சுவைகளையும் மெய்யின் வழியே வரும் குறிப்பு வரையறையே சத்துவம் என்பதை ‘சுத்தச் சுவையாகின்ற ஒன்பதினும் பாவிக்கும் அத்துணையே மெய்ம்மைத்தாய் வருவதெனக் கொள்க’[80] என்று அடியார்க்கு நல்லார் விளக்கி, பத்து வகை சத்துவங்களாக, மெய்ம்மயிர் சிலிர்த்தல், கண்ணீர் வார்த்தல், நடுக்கம் எடுத்தல், வியர்த்தல், தேற்றம், களித்தல், விழித்தல், வெதும்பல், சாக்காடு, குரல் சிதைவு ஆகியவற்றைக் கூறியுள்ளார்[81].

மேலும் அவர் அதனை விளக்க,

‘வேம்பென்று காட்டப்புக்கால் அவ்வேம்பின்
இரதங்காட்டாதே அதுதான் தின்றவனுக்கு
மெய்யின்கண் வருவது’[82]

என்றும்

‘கருணை என்றால் பாவித்துக் காட்டுவதன்றி
மெய்யாகக் கண்ணீர் வந்து அழுவது’[83]

என்றும் உதாரணங்களைக் காட்டுகிறார்.

அதாவது வேம்பு என்றால் வேம்பின் கசப்புச் சுவையைக் காட்டாமல், அதை உண்டவனின் உடல் உறுப்புகளால் வெளிப்படும் பாவமே சத்துவமாகும்.

அதே போன்று கருணை என்றால் பாவித்து காட்டுவதை விட உண்மையாகவே கண்ணீர் வந்து அழுவதாகும்.

சுவைகளை மனதில் நினைக்கும்போது அவை உடம்பில் தோன்றும். அவ்வாறு உடம்பில் தோன்றும்போது உடம்பின் வெளிப்பாடு முகத்திலும், முகத்தின் வெளிப்பாடு கண்ணிலும், கண்ணின் வெளிப்பாடு கண்ணின் கடையகத்திலும் தோன்றும் என்று கூறி அடியார்க்கு நல்லார் பத்து வித சத்துவங்களைக் கூறியுள்ளார்.

சுவைப் பொருள், பொறியுணர்வு, குறிப்பு, சத்துவம் ஆகிய நான்கும் சுவை தோன்ற காரணமாக உள்ளன.

தொல்காப்பிய பொருளதிகாரத்தில் மெய்ப்பாட்டிலில் உலகத்தாரது உள்ள நிகழ்ச்சி, அவர்களது உடம்பின்கண் தோன்றும் கண்ணீர் அரும்பல், மெய்சிலிர்த்தல், வியர்த்தல், நடுங்குதல் போன்ற புறக் குறிகளால் காண்போருக்கு புலனாகும் தன்மையை சுருக்கமாக மெய்ப்பாடனெப்பெறும் என்று கூறும் தொல்காப்பியர்,

> ‘‘நகையே அழுகை, இளிவரல் மருட்கை
> அச்சம், பெருமிதம் வெகுளி உவகை என்று
> அப்பால் எட்டே மெய்ப்பாடு என்ப’’[84]

என்று உரைத்தமை நோக்கத்தக்கது.

தொல்காப்பியர் செய்யுளியலில் மெய்ப்பாடு குறித்து விளக்குகிறார். இது பொருள் புலப்பாட்டுக்கு உரியது. நாடக வழக்கையும் உலக வழக்கையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு செய்யுள் இயற்றுவதற்கு மெய்ப்பாட்டை அடிப்படையாகக் கொள்வர். மெய்ப்பாடு, நாடகத் தமிழுக்கு உரியது என்றாலும், செய்யுளியலுக்கும் உரியது என்பது இவரின் கோட்பாடாகும். மெய்ப்பாட்டின் வகையை எட்டாகக் குறிப்பிட்ட இவர் ஒவ்வொரு மெய்ப்பாடும் நான்கு பொருளில் வரக்கூடியது என,

1	நகை	--- எள்ளல், இளமை, பேதமை, மடன்
2	அழுகை	--- இழிவு, இழவு, அசைவு, வறுமை
3	இளிவரல்	--- மூப்பு, பிணி, வருத்தம், மென்மை

4	மருட்கை	---	புதுமை, பெருமை, சிறுமை, ஆக்கம்
5	அச்சம்	---	அணங்கு (பேய்), விலங்கு, கள்வர், இறை
6	பெருமிதம்	---	கல்வி, தறுகண் (வீரம்), புகழ், கொடை
7	வெகுளி	---	உறுப்பறை, குடிகோல், அலை, கொலை
8	உவகை	---	செல்வம், புலன் (கலவு), புணர்வு, விளையாட்டு

ஆகிய முப்பத்திரண்டு மெய்ப்பாடுகளைக் கூறுகிறார்.

சுவை தோன்றுவதற்கான அடியார்க்கு நல்லார் கூறும் விளக்கங்களும், மெய்ப்பாடு தோன்ற தொல்காப்பியம் கூறும் விளக்கங்களும் ஒன்றுபடுகின்றன.

ஒருவன் புலியைக் கண்டு அஞ்சுகிறான் என்றால் இங்கு,

சுவைப் பொருள்	:	புலி
சுவையுணர்வு	:	பொறியுணர்வான புலியைக் கண்களால் கண்டபோது உண்டான அச்சம்
குறிப்பு	:	புலியைக் கண்டவுடன் அச்சத்தால் ஒளிவது
சத்துவம்	:	உடம்பில் நடுக்கம், வியர்ப்பு போன்றவை தோன்றுவது

இவ்வாறு ஒவ்வொரு சுவைக்கும் கொள்ள வேண்டும்.

சுவை என்பது, இருவர் மாட்டும் நிகழும் என்பதை, நமக்குக் கிடைக்காது போன நாடக நூலான, செயிற்றியனார் நூலின்படி ‘இருவகை நிலத்தும் இயல்வது சுவையே’ என்னும் சூத்திரம் மூலம் எடுத்துக் காட்டுகிறார் இளம்பூரணர். தொல்காப்பிய கூற்றின்படியும், பேராசிரியர் இளம்பூரணர் விளக்கத்தின் மூலமும், சுவை என்பது காண்போர் அகத்து நிகழும் மாற்றம். செயிற்றியனார் நூலின் ஒரு சூத்திரத்தின்படி, மெய்ப்பாடு என்பது “உய்ப்போன் செய்தது காண்போர்க்கு எய்துதல் மெய்ப்பாடு என்ப”. அதாவது உளநிலை என்பது, வெளிப்படத் தோன்றும் காலத்து அகநிலையில் சுவையாகவும், புறத்தில் பிறர்க்கு அரியும் வாய்ப்பினைக் கொண்டு குறிப்பாக நிகழும். அத்தகைய குறிப்பு மெய்யில் நிகழும்கால் அதனை மெய்ப்பாடு என்பர்[85].

கொங்குவேளிர் ஓவியத்தைப் பற்றி கூறுகையில் மெய்ப்பாட்டை பற்றியும் கூறியுள்ளார்.

> ‘‘எண்மெயப் பாட்டினுள் இரக்கம் மெய்நிறீஇ
> ஒண்வினை ஓவியர் கண்ணிய விருத்தியுள்
> தலையது ………………………’’[86]

ஓவியக் கலைஞர்கள் நகை, உவகை, அவலம், வீரம் முதலிய எட்டு வகை மெய்ப்பாடுகளையும் தமது சித்திரங்களில் அமைத்து எழுதியதை இப்பகுதி விளக்குகிறது. மெய்ப்பாடு குறித்தும் அவற்றை வெளிப்படுத்தும் கலைகள் குறித்தும் இலக்கியங்கள் சிறப்புற எடுத்துக்காட்டியுள்ள போதிலும் இன்றைய சூழலில் கால ஓட்டத்தில் கவனிப்பாரற்று கொஞ்சம் கொஞ்சமாக அழிந்தும் சிதைந்தும் வருகின்றன என்பது கண்கூடு. இதற்குச் சான்றாக ‘‘சில ஆண்டுகளுக்கு முன்னர், கயிலாசநாதர் கோவிலில் ஓவியத்தைக் கண்டபோது அவலச் சுவையும் உவகைச் சுவையும் என் மனதில் தோன்றின. இவ்வளவு அழகான ஓவியங்கள் ஒன்றேனும் உருத்தெரியாமல் சின்னாபின்னப்பட்டுப் போயினவே என்பது பற்றித் துன்ப உணர்ச்சியும், சிதைந்து போன சித்திரங்களையேனும் காணப்பெற்றேனே என்னும் உவகையுணர்ச்சியும் தோன்றின. இயல்பாகவே சித்திரங்களில் ஆர்வம் உள்ள எனக்கு அழிந்துபோன இச்சித்திரங்களைக் கண்டபோது, எனது நெருங்கிய உற்றார் உறவினர் இறந்தபோது உண்டான உணர்ச்சியே உண்டாயிற்று’’[87] என வேங்கடசாமி அவர்கள், தமிழர் வளர்த்த அழகுக் கலைகள் எனும் நூலில் கூறியுள்ள கருத்தைச் சுட்டலாம்.

1.4.3.2 பாவகம்

பலவகை அவிநயங்களால் சுவையைத் தோற்றுவிப்பவையே பாவகங்களாகும். சுவையில்லாமல் பாவகம் இல்லை. பாவகம் இல்லாவிடில் சுவை தோன்றாது. இவ்விரண்டும் ஒன்றோடொன்று தொடர்புடையதாகும். அவிநயத்தின் மூலம் பாவகத்தை வெளிப்படுத்தும்போது சுவை உண்டாகும்.

முப்பத்து மூன்று அவிநயங்களாகிய முப்பத்து மூன்று பாவகம் கொண்டே சுவை வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. முப்பத்து மூன்று அபிநயங்களாவன:

1. வீரச்சுவை அவிநயம்

“விரச்சுவை யவிநயம் விளம்புங் காலை
முரிந்த புருவமுஞ் சிவந்த கண்ணும்
பிடித்த வாளுங் கடித்த வெயிறும்
மடித்த வுதடுஞ் சுருட்டிய நுதலும்
திண்ணென வுற்ற சொல்லும் பகைவரை
எண்ணல் செல்லாவிகழ்ச்சியும் பிறவும்
நண்ணு மென்ப நன்குணர்ந் தோரே”

வீரச்சுவை அவிநயம் என்பது முரித்த புருவம், சிவந்த கண், பிடித்த வாள், கடித்த பல், மடித்த இதழ், சுருங்கிய நெற்றி, திண்ணென உற்ற சொல், பகைவரை எண்ணாத இகழ்வு மற்றும் பிறவாலும் நிகழும்.

2. அச்ச அவிநயம்

“அச்ச வவிநய மாயுங் காலை
ஒடுங்கிய வுடம்பு நடுங்கிய நிலையும்
அலங்கிய கண்ணும் கலங்கிய வுளனும்
கரந்துவர லுடைமையுங் கையெதிர் மறுத்தலும்
பரந்த நோக்கமு மிசைபண் பினவே”

அச்ச அவிநயம் என்பது ஒடுங்கிய உடம்பும், நடுங்கிய நிலையும், மயங்கிய கண் (அகன்று சஞ்சலத்துடன் கூடிய விழிகளுடன் அச்சத்தால் மாறி மாறி இரு பக்கங்களையும் நோக்கிக் கொண்டிருத்தல்), கலங்கிய உள்ளம் (உள்ளம் கலங்குதல்), கரந்துவரல் உடைமை, கையெதிர் மறுத்தல் (தன் முன் கைகளை வைத்து வேண்டாம் என்பது போல் செய்தல்), பரந்த நோக்கம் எனவாறு நிகழும்.

3. இழிப்பின் அவிநயம்

“இழிப்பி னைவிநய மியம்புங் காலை
இடுங்கிய கண்ணு மெயிறுபுறம் போதலும்
ஒடுங்கிய முகமு முளுற்றாக காலும்
சோர்ந்த யாக்கையுஞ் சொன்னிரம் பாமையும்
நேர்ந்தன வென்ப நெறியறிந் தோரே”

இழிப்பின் அவிநயம் என்பது இடுங்கிய கண் (சுருங்கிய கண்), எயிறு புறம் போதல், ஒடுங்கிய (சுருங்கிய) முகம், உஞற்றாக் கால் (காலை உயர்த்தித் தரையைத் தொட்டும் தொடாமலும் வைத்தல்), சோர்ந்த யாக்கை (உடல்), சொல் நிரம்பாமை என்பனவாய் நிகழும்.

4. அற்புத அவிநயம்

"அற்புத வவிநய மறிவரக் கிளப்பிற்
சொற்சோர் வுடையது சோர்ந்த கையது
மெய்ம்மயிர் குளிர்ப்பது வியத்தக வுடைய
தெய்திய திமைத்தலும் விழித்தலு மிகவாதென்
றையமில் புலவ ரறைந்தன ரென்ப"

அற்புத அவிநயம் என்பது சொல் சோர்வடைதல், சோர்ந்த கை, மெய்ம்மயிர் குளிர்தல், வியத்தகவுடைமை, எய்தியது கண்டு இமைத்தல், விழித்தல் எனவாறு நிகழும்.

5. காம அவிநயம்

"காம வவிநயங் கருதுங் காலைத்
தூவுள் ளுறுத்த வடிவுந் தொழிலும்
காரிகை கலந்த கடைக்ணுங் கவின்பெறு
மூரன் முறுவல் சிறுநிலா வரும்பலு
மலர்ந்த முகனு மிரந்தமென் கிளவியும்
கலந்தன பிறவுங் கடைபிடித்த னரே"

காம அவிநயம் என்பது தூவுள் ளுறுத்த (மனத்தில் கிளர்ச்சியைத் தூண்டும்) வடிவும் தொழிலும், காரிகை கலந்த கடைக்கண், மூரல்முறுவல் (புன்சிரிப்பு), சிறு நிலா அரும்பல், மலர்ந்த முகம், இனிய மென்சொல் எனப் பிறவாலும் நிகழும்.

6. அவலத்து அவிநயம்

"அவலத் தவிநய மறிவரக் கிளப்பிற்
கலலையொடு புணர்ந்த கண்ணீர் மாரியும்
வாடியும் நீர்மையும் வருந்திய செலவும்

பீடழி யிடும்பையும் பிதற்றிய சொல்லும்
நிறைகை யழிதலு நீர்மையில் கிளவியும்
பொறையின் றாகலும் புணர்த்தனர் புலவர்''

அவலத்து அவிநயம் என்பது கவலையொடு புணர்ந்த கண்ணீர்ப் பெருக்கு, வாடிய தன்மை, வருந்திச் செல்லுதல், பெருமையழிக்கும் துன்பம், பிதற்றும் சொல், நிறை யழிதல், நல்ல தன்மையற்ற சொல், பொறுமையின்மை என்பனவற்றால் நிகழும்.

7. நகையின் அவிநயம்

''நகையி னவிநய நாட்டுங் காலை
மிகைபடு நகையது பிறர் நகையுடையது
கோட்டிய முகத்து ……………………
விட்டுமுரி புருவமொடு விலாவிறுப் புடையது
செய்வது பிறிதாய் வேறுசே திப்பதென்
றையமில் புலவ ராய்ந்தன ரென்ப''

நகையின் அவிநயம் என்பது பிறர் நகைத்தல், முகம் கோடுதல், புருவம் விலா முரிப்புடமை, பிறிது செய்தல் என்னுமாறு நிகழும்.

8. நடுவுநிலை அவிநயம்

''நாட்டுங் காலை நடுவுநிலை யவிநயம்
கோட்பா டறியாக் கொள்கையு மாட்சியும்
மறந்தரு நெஞ்சமு மாறிய விழியும்
பிறழ்ந்த காட்சி நீங்கிய நிலையும்
குறிப்பின் றாகலுந் துனுக்க மில்லாத்
தகைமிக வுடைமையுந் தண்ணென வுடைமையும்
அளந்த கருமையு மன்பொடு புணர்தலும்
கலக்கமொடு புணர்ந்த நோக்குங் கதிர்ப்பும்
விலக்கா ரென்ப வேண்டுமொழிப் புலவர்''

நாட்டுங் காலை நடுவுநிலை அவிநயம் என்பது கோட்பாடு இல்லாத கொள்கையும், மாட்சியும், அறந்தரு நெஞ்சம், சார்ந்த விழி, பிறழ்ந்த காட்சி நீங்கிய நிலை, குறிப்பின்மை, தகை மிக உடைமை, தண்மைவுடமை,

அளத்தற்கு அருமை, அன்பொடு பொருந்துதல், கலக்கமொடு புணர்ந்த நோக்கும் கதிர்ப்பும் விலக்காமை எனவாறு நிகழும்.

9. உருத்திரச்சுவை அவிநயம்

பாடல் விடுப்பட்டுள்ளது.

வெகுளிச்சுவை அவிநயம் என்பது கைபிசைதல், வாய் மடிதல், கண் சிவத்தல், பெருமூச்சு விடுதல், மெய் குலைதல் எனவாறு நிகழும்.

10. வெகுண்டோன் அவிநயம்

“வெகுண்டோன் அவிநயம் விளம்புங் காலை
மடித்த வாயும் மலர்ந்த மார்பும்
துடித்த புருவமுஞ் சுட்டிய விரலும்
கன்றின வுள்ளமொடு கைபுடைத் திடுதலும்
அன்ன நோக்கமோ டாய்ந்தனர் கொளலே”

(வெகுண்டோன்–சினம்) இது மடித்தவாய், மலர்ந்த மார்பு, துடித்த புருவம், சுட்டிய விரல், கன்றின உள்ளம், கைகளைப் புடைத்தல் எனவாறு நிகழும்.

11. ஐயமுற்றோன் அவிநயம்

“பொய்யில் காட்சிப் புலவோர் ஆய்ந்த
ஐய முற்றோன் அவிநயம் உரைப்பின்
வாடிய வுறுப்பும் மயங்கிய நோக்கமும்
பீடழி புலனும் பேசா திருத்தலும்
பிறழ்ந்த செய்கையும் வான்றிசை நோக்கலும்
அறைந்தனர் பிறவும் அறிந்திசி னோரே”

இது வாடிய உறுப்பு, மயங்கிய நோக்கம், பீடு அழி புலன், பேசாது இருத்தல், பிறழச் செய்கை, வான்திசை நோக்குதல் மற்றும் பிறவாறும் நிகழும்.

12. மடியின் அவிநயம்

‘‘மடியின் அவிநயம் வகுக்குங் காலை
நொடியொடு பலகொட் டாவிமிக வுடைமையும்
மூரி நிமிர்த்தலும், முனிவொடு புணர்தலும்
காரண மின்றி யாழ்ந்துமடிந் திருத்தலும்
பிணியும் இன்றிச் சோர்ந்த செலவொடு
அணிதரு புலவர் ஆய்ந்தன ரென்ப’’

(மடி – சோம்பல்) இது கொட்டாவி மிக விடுதல், மூரி நிமிர்த்தல், முனிவொடு புணர்தல், காரணம் இன்றி ஆழ்ந்திருத்தல், பிணியில்லாத நிலையில் சோர்ந்திருத்தல் எனவாறு நிகழும்.

13. களித்தோன் அவிநயம்

‘‘களித்தோன் அவிநயங் கழறுங் காலை
ஒளித்தவை யொளியான் உரைத்தல் இன்மையும்
கவிழ்ந்தும் சோர்ந்துந் தாழ்ந்துந் தளர்ந்தும்
வீழ்ந்த சொல்லொடு மிழற்றிச் சாய்தலும்
களிகைக் கவர்ந்த கடைக்கணோக் குடைமையும்
பேரிசை யாளர் பேணினர் கொளலே’’

இ∴து ஒளித்தலை ஒளியான் உரைத்தல் இன்மை, கவிழ்ந்தும் சோர்ந்தும், தாழ்ந்தும், தளர்ந்தும் ஆகிய கொள்கையோடு மிழற்றிச் சொல்லுதல், சாய்தல், களிகைக் கவர்ந்த கடைக்கண் நோக்குதல் எனவாறு நிகழும்.

14. உவந்தோன் அவிநயம்

‘‘உவந்தோன் அவிநயம் உரைக்குங் காலை
நிவந்தினி தாகிய கண்மல ருடைமையும்
இனிதின் இயன்ற உள்ளம் உடைமையும்
முனிவின் அகன்ற முறுவனகை யுடைமையும்
இருக்கையுஞ் சேறலுங் கானமும் பிறவும்
ஒருங்குடன் அமைந்த குறிப்பிற் றன்றே’’

இ∴து இனிதாகிய கண் மலர்தல், இனிதின் இயன்ற உள்ளம் உடைமை, முனிவு அகன்ற முறுவல் நகை, இருக்கை, சேறல், கானம் எனப் பிறவுமாக நிகழும்.

15. அழுக்காறு உடையோன் அவிநயம்

"அழுக்கா றுடையோன் அவிநயம் உரைப்பின்
இழுக்கொடு புணர்ந்த இசைப்பொரு ளுடைமையும்
கூம்பிய வாயுங் கோடிய வுரையும்
ஓம்பாது விதிர்க்குங் கைவகை யுடைமையும்
ஆரணங் காகிய வெகுளி யுடைமையும்
காரண மின்றி மெலிந்தமுக முடைமையும்
மெலிவொடு புணர்ந்த விடும்பையு மேவரப்
பொலியு மென்ப பொருந்து மொழிப் புலவர்"

இ∴து இழுக்கொடு கலந்த சொற் பொருள் உடைமை, கூம்பிய வாய், கோடிய உரை, ஓம்பாது விதிர்க்கும் தன்மை, வெகுளி, காரணமின்றி மெலிந்த முகம் உடைமை, மெலிவு, துன்பம் என்னுமாறு நிகழும்.

16. இன்பமொடு புணர்ந்தோன் அவிநயம்

"இன்பமொடு புணர்ந்தோன் அவிநயம் இயம்பில்
துன்பம் நீங்கித் துவர்த்த யாக்கையும்
தயங்கித் தாழ்ந்த பெருமகிழ் வுடைமையும்
மயங்கி வந்த செலவுநனி யுடைமையும்
அழகுள் ளுறுத்த சொற்பொலி வுடைமையும்
எழிலொடு புணர்ந்த நறுமல ருடைமையும்
கலங்கள் சேர்ந்தகன்ற தோண்மார் புடைமையும்
நலங்கெழு புலவர் நாடின ரென்ப"

இ∴து துன்பம் நீங்கி துவர்த்த யாக்கை, தயங்கித் தாழ்ந்த பெருமகிழ்வுடமை, மயங்கி வந்த செலவு நளியுடைமை, அழகு உள்ளுறுத்த சொற்பொலிவு உடைமை, எழிலோடு புணர்ந்த நறு மலர் உடைமை, அணிகலன்கள் சேர்ந்த அகன்ற தோளும் மார்பும் உடைமை எனவற்றால் நிகழும்.

17. தெய்வம் உற்றோன் அவிநயம்

“தெய்வ முற்றோன் அவிநயஞ் செப்பில்
கைவிட் டெறிந்த கலக்க முடைமையும்
மடித்தெயிறு கௌவிய வாய்த்தொழி லுடைமையும்
துடித்த புருவமும் துளங்கிய நிலையும்
செய்ய முகமுஞ் சேர்ந்த செருக்கும்
எய்தும் என்ப இயல்புணர்ந் தோரே”

இது, கைவிட்டு எறிந்த கலக்கம் உடைமை, மடித்த எயிறு (பல்) கவ்விய வாய்த்தொழில் உடைமை, துடித்த புருவம், துளங்கிய (அசைதல்) நிலை, சிவந்த முகம், சோர்ந்த செருக்கு (உறுதிப் பாடு) எனவாறு நிகழும்.

18. ஞஞ்ஞை யுற்றோன் அவிநயம்

“ஞஞ்ஞை யுற்றோன் அவிநயம் நாடில்
பன்மென் றிறுகிய நாவழி உடைமையும்
நுரைசேர்ந்து கூம்பும் வாயு நோக்கினர்க்
குரைப்போன் போல வுணர்வி லாமையும்
விழிப்போன் போல விழியா திருத்தலும்
விழுத்தகை வுடைமையும் ஒழுக்கி லாமையும்
வயங்கிய திருமுக மழுங்கலும் பிறவும்
மேவிய தென்ப விளங்குமொழிப் புலவர்”

இது பல்மென்று இறுகிய நா வழி உடைமை, நுரை சேர்ந்து கூம்பும் வாய், நோக்கினார்க்கு உரைப்பவன் போல் உணர் வில்லாமை, விழிப்போன் போல விழியாமை, விழித்தகவுடமை, ஒழுக்கிலாமை, திருமுகம் அழுங்கல் மற்றும் பிறவற்றால் நிகழும்.

19. சிந்தையுடன் பட்டோன் அவிநயம்

“சிந்தையுடம் பட்டோன் அவிநயம் தெரியின்
முந்தை யாயினும் உணரா நிலைமையும்

பிடித்த கைமேல் அடைத்த கவினும்
முடித்த லுறாத கரும நிலைமையும்
சொல்வது யாதும் உணரா நிலைமையும்
புல்லும் என்ப பொருந்துமொழிப் புலவர்''

இது முந்தையாயினும் உணராமை, பிடித்தகை மேல் அடைத்த கவின், முடிவுறாத கரும நிலைமை, சொல்லும் சொல் உணராமை எனவாற்றல் நிகழும்.

20. துஞ்சா நின்றோன் அவிநயம்

''துஞ்சா நின்றோன் அவிநயந் துணியின்
எஞ்சுதல் இன்றி யிருபுடை மருங்கும்
மலர்ந்துங் கவிழ்ந்தும் வருபடை யியற்றியும்
அலர்ந்துயிர்ப் புடைய வாற்றலும் ஆகும்''

இது இருபக்கமும் மருவுதல் மலர்ந்தும் கவிழ்ந்து வரு படையியற்றுதல் மலர்ந்து உயிர்ப்புடைய ஆற்றுதல் எனவாறு நிகழும்.

21. இன்துயில் உணர்ந்தோன் அவிநயம்

''இன்றுயி லுணர்ந்தோன் அவிநயம் இயம்பின்
ஒன்றிய குறுங்கொட் டாவியும் உயிர்ப்பும்
தூங்கிய முகமுந் துளங்கிய வுடம்பும்
ஓங்கிய திரிபும் ஒழிந்தவுங் கொளலே''

இது குறுங்கொட்டாவி, உயிர்ப்பு, தூங்கும் முகம், துளங்கும் உடம்பு, ஓங்கிய திரிபு மற்றும் பிறவுமாய் நிகழும்.

22. செத்தோன் அவிநயம்

''செத்தோ னவிநயஞ் செப்புங் காலை
அத்தக அச்சமும் அழிப்பும் ஆக்கலும்
கடித்த நிரைப்பலின் வெடித்துப் பொடித்துப்
போந்ததுணி வுடைமையும் வலித்த உறுப்பும்
மெலிந்த வகடும் மென்மைமிக வுடைமையும்

வெண்மணி தோன்றக் கருமணி கரத்தலும்
உண்மையிற் புலவர் உணர்ந்த வாறே''

இது அச்சம், அழிப்பு, ஆக்கல், கடித்த நிரைப்பலின் வெடித்துப் பொடித்துப் போந்த துணிவுடைமை, வலித்த உறுப்பும் மெலிந்த அகடு, மென்மை மிக உடைமை, வெண்மணி தோன்றக் கருமணி கரத்தல் என்னுமாறு நிகழும்.

23. மழை பெய்யப்பட்டோன் அவிநயம்

''மழைபெய்யப் பட்டோன் அவிநயம் வகுக்கின்
இழிதக வுடைய வியல்புநனி யுடைமையும்
மெய்கூர் நடுக்கமும் பிணித்தலும் படாத்தை
மெய்பூண் டொடுக்கிய முகத்தொடு புணர்த்தலும்
ஒளிப்படு மனனில் உலறிய கண்ணும்
விளியினுந் துளியினு மடிந்தசெவி யுடைமையும்
கொடுகிவிட் டெறிந்த குளிர்மிக வுடைமையும்
நடுங்கு பல்லொலி யுடைமையு முடியக்
களவுகண் டாற்றா னெழுதலு முண்டே''

இது இழி தகைமையுடைமை, மெய்யின் நடுக்கமும் பிணித்தலும், மெய்பூண்டு ஒடுங்கிய முகத்தோடு புணர்த்தல், ஒளிப்படும் மனனில் உலறிய கண், விளியினும் துளியினும் மடிந்த செவியுடைமை, கொடுகிவிட்டு எறிந்த குளிர் மிக உடைமை, நடுங்கும் பல்லொலி யுடைமை, கனவு கண்டு ஆற்றாது எழுதல் எனவாற்றால் நிகழும்.

24. பனித்தலைப் பட்டோன் அவிநயம்

''பனித்தலைப் பட்டோன் அவிநயம் பகரின்
நடுக்க முடைமையும் நகைபடு நிலைமையும்
சொற்றளர்ந் திசைத்தலும் அற்றமி லவதியும்
போர்வை விழைதலும் புந்தி நோவுடைமையும்
நீறாம் விழியுஞ் சேறு முனிதலும்
இன்னவை பிறவும் இசைந்தனர் கொளலே''

இது நடுக்கம் உடைமை, நகைபடு நிலைமை, சொல் தளர்ந்து உரைத்தல், முடிவில்லாத துன்பம், போர்வை விழைதல், புந்தி நோதல், கண்ணீர் விடுதல், சேர்க்கை முனிதல் எனப் பிறவாறும் நிகழும்.

25. உச்சிப்பொழுதின் வந்தோன் அவிநயம்

''உச்சிப் பொழுதின் வந்தோன் அவிநயம்
எச்ச மின்றி இயம்புங் காலைச்
சொரியா நின்ற பெருந்துயர் உழந்து
எரியா நின்ற வுடம்பெரி யென்னச்
சிவந்த கண்ணும் அயர்ந்த நோக்கமும்
பயந்த தென்ப பண்புணர்ந் தோரே''

இது பெருந்துயர் உழலுதல், உடம்பு எரிதல், சிவந்த கண்ணும் அயர்ந்த நோக்கமும் ஆதல் எனவாறு நிகழும்.

26. நாணம் உற்றோன் அவிநயம்

''நாண முற்றோன் அவிநயம் நாடின்
இறைஞ்சிய தலையு மறைந்த செய்கையும்
வாடிய முகமுங் கோடிய உடம்பும்
கெட்ட வொளியுங் கீழ்க்கண் நோக்கமும்
ஒட்டினர் என்ப உணர்ந்திசி னோரே''

இது இறைஞ்சிய தலை, மறைந்த செய்கை, வாடிய முகம், கோடிய உடம்பு, ஒளி கெடக் கீழ்க்கண்ணால் நோக்குதல் என்னுமாறு நிகழும்.

27. வருத்தம் உற்றோன் அவிநயம்

''வருத்த முற்றோன் அவிநயம் வகுப்பில்
பொருத்த மில்லாப் புன்கண் உடைமையும்
சோர்ந்த யாக்கையும் சோர்ந்த முடியும்
கூர்ந்த வியர்வுங் குறும்பல் லுயாவும்
வற்றிய வாயும் வணங்கிய வுறுப்பும்
உற்ற தென்ப உணர்ந்திசி னோரே''

இது பொருத்தம் இல்லாப் புன்கண் உடைமை, சோர்ந்த யாக்கை, சோர்ந்த முடி, அதிக வியர்ப்பு, குறும்பல் உயர்தல், வற்றிய வாய், வணங்கிய உறுப்பு என்னுமாறு நிகழும்.

28. கண்ணோவு உற்றோன் அவிநயம்

''கண்ணோ வுற்றோன் அவிநயங் காட்டின்
நண்ணிய கண்ணீர்த் துளிவிரற் றெறித்தலும்
வளைந்தபுரு வத்தொடு வாடிய முகமும்
வெள்ளிடை நோக்கின் விழிதரு மச்சமும்
தெள்ளிதிற் புலவர் தெரிந்தனர் கொளலே''

இது கண்ணீர்த் துளி விரலில் தெறித்தல், வளைந்த புருவத்தொடு வாடிய முகம், வெள்ளிடை நோக்கின் விழிதரும் அச்சம் என்னுமாறு நிகழும்.

29. தலைநோவு உற்றோன் அவிநயம்

''தலைநோ வுற்றோன் அவிநயஞ் சாற்றின்
நிலைமை யின்றித் தலையாட் டுடைமையும்
கோடிய விருக்கையுந் தளர்ந்த வேரொடு
பெருவிரல் இடுக்கிய நுதலும் வருந்தி
ஒடுங்கிய கண்ணேடு பிறவும்
திருந்து மென்ப செந்நிறிப் புலவர்''

இது நிலைமையின்றித் தலையாட்டுதல், கோடிய இருக்கை, தளர்ந்தவரொடு, பெருவிரல் இடுக்கிய நுதல், வருந்தி ஒடுங்கிய கண் எனப் பிறவாறும் நிகழும்.

30. அழல்திறம் பட்டோன் அவிநயம்

''அழற்றிறம் பட்டோன் அவிநயம் உரைப்பின்
நிழற்றிறம் வேண்டும் நெறிமையின் விருப்பும்
அழலும் வெயிலும் சுடரும் அஞ்சலும்
நிழலும் நீரும் சேறும் உவத்தலும்
பனிநீ ருவப்பும் பாதிரித் தொடையலும்

நுனிவிரல் ஈரம் அருநெறி யாக்கலும்
புக்க துன்பமொடு புலர்ந்த யாக்கையும்
தொக்க தென்ப துணிவறிந் தோரே''

இது நிழல்நிறம் வேண்டும் நெறியில் விருப்பம், அழல், வெயில், சுடர் ஆகியவற்றைக் கண்டு அஞ்சுதல், நிழல், நீர், சேறு ஆகியன உவத்தல், பனிநீர் உவத்தல், பாதிரித் தொடையல், நுனிவிரல் ஈரம், அருநெறியாக்கல், துன்பொடு புலர்ந்த யாக்கை எனவாற்றல் நிகழும்.

31. சீதம் உற்றோன் அவிநயம்

''சீத முற்றோன் அவிநயம் செப்பின்
ஓதிய பருவரல் உள்ளமோ டுழத்தலும்
ஈரமாகிய போர்வை யுறுத்தலும்
ஆர வெயிலுந் தழலும் வேண்டலும்
உரசியும் முரன்றும் உயிர்த்தும் உரைத்தலும்
தக்கன பிறவும் சாற்றினர் புலவர்''

இது பருவரல் உள்ளமோடு உழத்தல், ஈரமாகிய போர்வை உறுத்தல், ஆர வெயில் உழந்து அழலும் வேண்டல், உரசியும் முரன்றும் உயிர்த்தும் உரைத்தல், எனத்தக்க பிறவாற்றானும் நிகழும்.

32. வெப்பின் அவிநயம்

''வெப்பி னவிநயம் விரிக்குங் காலைத்
தப்பில் கடைப்பிடித் தன்மையுந் தாகமும்
எரியின் அன்ன வெம்மையோ டியைவும்
வெருவரும் இயக்கமும் வெம்பிய விழியும்
நீருண் வேட்கையும் நிரம்பா வலியும்
ஒருங் காலை யுணர்ந்தனர் கொளலே''

இ∴து தப்பில்லாது கடைப்பிடித்தல், தாகம், எரியின் அன்ன வெம்மையோடு இயைதல், வெருவுறும் இயக்கம், வெம்பிய விழி, நீர் உண் வேட்கை, நிரம்பாவலி எனவாறு நிகழும்.

33. நஞ்சுண்டோன் அவிநயம்

“கொஞ்சிய மொழியில் கூரெயிறு மடித்தலும்
பஞ்சியின் வாயிற் பனிநுரை கூம்பலும்
தஞ்ச மாந்தர் தம்முக நோக்கியோர்
இன்சொல் இயம்புவான் போலியம் பாமையும்
நஞ்சுண் டோன்றன் அவிநயம் என்ப
சொல்லிய வன்றியும் வருவன உளவெனில்
புல்லுவழிச் சேர்த்திப் பொருந்துவழிப் புணர்ப்ப”

இஃது மொழியில் கூர் எயிறு மடித்தல், வாயிற் பனி நுரை கூம்பல், தன்முகம் நோக்கி இனிய சொல் இயம்புவான் போல் இயம்பாமை எனவாறு நிகழும்.

இவ்வாறு அடியார்க்கு நல்லார் கூறும் முப்பத்து மூன்று பாவகங்களையும், அவற்றிற்கான விளக்கங்களையும் காண முடிகிறது.

1.4.4 வரிக்கூத்து

வரி என்பதற்கு, ‘அவரவர் பிறந்த நிலத்தன்மையும், பிறப்பிற்கேற்ற தொழிற்றன்மையும் தோன்ற நடித்தல்’[88] என சிலப்பதிகார அடியார்க்கு நல்லாருரை விளக்கம் கூறுகிறது.

அதாவது தொழில், நிலத்தன்மை தோன்ற காமம் புனைந்த நடிப்பிசைப் பாட்டாகக் குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை என ஐந்திணை வாழ்வியல் உணர்வுகளை வரிக்கூத்தின் மூலம் நடித்துக் காட்டப்படுகிறது எனலாம்.

சிலப்பதிகார வேனிற்காதை, கண்கூடுவரி, கானல்வரி, உள்வரி, புறவரி, கிளர்வரி, தேர்ச்சிவரி, காட்சிவரி, எடுத்துக்கோள்வரி என எண்வகை வரிக்கூத்துகளைக் கூறுகிறது. தன்னைவிட்டு கோவலன் பிரிந்ததைப் பொறுத்துக் கொள்ள முடியாத மாதவி, வசந்தமாலையிடம் கடிதம் கொடுத்து அனுப்ப, அதை வாங்க மறுத்த கோவலன், மேற்கூரிய எட்டு வகை வரிக்கூத்துகளை ஆடி நடிக்கின்ற ஆடல் மகள் மாதவி என எண்ணி, அவளை நாட்டியக்காரி என வெறுக்கிறான்.

தலைவனிடம் தொடர்பு கொண்ட தலைவியின் உணர்வுகள் எவ்வகைத் தன்மைகளைக் கொண்டன என்பதை இவ்வரிக்கூத்தின் மூலம் அறிய முடிகிறது.

1.4.4.1 கண்கூடுவரி

"மாதர் வாண்முகத்து மதைஇய நோக்கமொடு
காதலிற் றோன்றிய கண்கூடு வரியும்"[89]

காமக் குறிப்புடன் கூடிய மதர்த்த நோக்கத்தோடு, காதலுடையவள் போல் தோன்றி, தானே வந்து நிற்கும் நிலை (காட்சி பிரியதரிசனம்) கண்கூடுவரி.

1.4.4.2 காண்வரி

"வருகென வந்து போகெனப் போகிய
கருநெடுங் கண்ணி காண்வரிக் கோலமும்"[90]

வருக என்றால் வருதலும், போக என்றால் போதலும் செய்து மனமகிழ்வுத் தந்து நீங்கும் நிலை, காண்வரி

1.4.4.3 உள்வரி

"செருவேல் நெடுங்கண் சிலதியர் கோலத்து
ஒரு தனி வந்த உள்வரி யாடலும்"[91]

வேற்றுருக் கொண்டு நிற்கும் நிலை. அதாவது சிலதியர் கோலத்தைக் கொண்டு, தான் தனியே வந்து நின்று நடித்த நிலை உள்வரி.

1.4.4.4 புறவரி

"திறத்துவே றாயவென் சிறுமை நோக்கியும்
புறத்துநின் றாடிய புன்புற வரியும்"[92]

களவுப் புணர்ச்சியல் தலைவன் கையில் படாது, தலைவனுடன் அணையாது புறத்து நின்று விளையாடி விடைபெறும் நிலை.

1.4.4.5 கிளர்வரி

“தளர்ந்த சாயல் தகைமென் கூந்தல்
கிளர்ந்து வேறாகிய கிளர்வரிக் கோலமும்”[93]

தன்னை விரும்பும் தலைவனை மொழிய (பேச) வைத்து ஊடாடும் தலைவியின் புலவி நிலை.

1.4.4.6 தேர்ச்சிவரி

“என்னுறு கிளைகட்குத் தன்னுறு துயரம்
தேர்ந்துதேர்ந் துரைத்த தேர்ச்சிவரி யன்றியும்”[94]

பரத்தை வயப்பட்ட தன் தலைவனின் இடர்ப்பாடுகளையும், தான் அத்தலைவன் மீது வைத்திருக்கும் உயிரினும் மேலான பாசப் பிடிப்பு உணர்வுகளையும் பிறர்பால் உரைத்துத் தேற்றிக் கொள்ளும் நிலை.

1.4.4.7 காட்சிவரி

“வண்டலர் கோதை மாலையுன் மயங்கிக்
கண்டவர்க் குரைத்த காட்சி வரியும்”[95]

தன் வருத்தத்தைப் பலரும் காணும்படி நடிக்கும் நிலை.

1.4.4.8 எடுத்துக்கோள்வரி

“அடுத்தடுத் தவர்முன் மயங்கிய மயக்கம்
எடுத்தவர் தீர்த்த வெடுத்துக்கோள் வரியும்”[96]

கையறு நிலையில் தலைவி துயரத்தில் மயங்கி வீழ்ந்தவளாகப் பிறர் தன்னை அணைத்தெடுத்துத் துயர் தீர்க்க நடிக்கும் நிலை.

இந்த எண் வகை வரிக் கூத்தும் காமச் சுவையை மட்டுமே அடிப்படையாகக் கொண்டது. இவற்றில் எட்டு வரிகளிலும் உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தும்போது, தலைவனைச் சுவைப் பொருளாகக் கொண்டு, மெய்ம்மயிர் சிலிர்த்தல், வியர்த்தல், களித்தல் போன்ற சத்துவங்களாலும்,

காமச்சுவை போன்ற சுவையுணர்வுகளாலும், வருத்த முற்றோன் அவிநயம், கண்ணோவு உற்றோன் அவிநயம், தலைநோவு உற்றோன் அவிநயம் ஆகியவற்றின் மூலமும் காமச்சுவை வெளிப்படும்.

எண்வகை வரிக்கூத்து முழுக்க முழுக்க இசையைச் சார்ந்தும், அதன் ஒவ்வொரு வரியும் தலைவியின் உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தியும் காணப்படுகிறது.

1.4.5 பதினோராடல்களில் அவிநயம்

பதினோராடல்களைக் கடலாடு காதையில் காணமுடிகிறது. தெய்வங்கள் தமது பகைவர்களான அவுணர்களுடன் (அசுரர்களுடன்) போர் செய்து வென்று, அவ்வெற்றியின் மகிழ்ச்சி காரணமாக ஆடிய ஆடல்களே இவையாகும். இவ்வாடல்கள் தெய்வங்களின் பெயரால் ஆடப்பட்டிருப்பதால், 'தெய்வ விருத்தி' என்றும் கூறப்படும். மாதவி இப்பதினோராடல்களை இந்திர விழாவில் ஆடியதாகக் கூறப்படுகிறது. இந்த ஆடல்களை ஆடத் தொடங்கும் முன்னர், முக நிலையாகத் திருமாலுக்கும் சிவபெருமானுக்கும் திங்களுக்கும் தேவபாணி பாடப்படும் என்பதை அடியார்க்கு நல்லார் "மாயோன் பாணியும், வருணப் பூதர்"[97] என்று கூறியுள்ளார். இவ்வாடல்களில் அங்க அசைவுகளையும், கைகளையும், முகபாவகங்களையும் கொண்டு வெளிப்படுத்தும் அவிநயங்களையும், சுவையையும் காண முடிகிறது.

1.4.5.1 கொடுகொட்டி

"பாரதி ஆடிய பாரதி அரங்கத்துத்
திரிபுரம் எரியத் தேவர் வேண்ட
எரிமுகப் பேர்அம்பு ஏவல் கேட்ப
உமையவள் ஒருதிறன் ஆக ஓங்கிய
இமையவன் ஆடிய கொடுகொட் ஆடலும்"[98]

திரிபுரத்தை எரியச் செய்யுமாறு சிவபெருமானிடம் தேவர்கள் வேண்ட, வடவைத் தீயைத் தலையிலே கொண்ட திருமாலை அம்பாகப் பெற்று, உமையவள் ஒரு புறம் நின்று தாளம், தூக்கு, சீர் ஆகிய தாளங்களை செலுத்த, தேவர் யாவரினும் உயர்ந்தவனான இறைவன், வெற்றிக் களிப்பினால் கைகொட்டி ஆடிய ஆடல் கொடுகொட்டி என்பதாகும்.

"படுபறை பல இயம்ப, பல உருவம் பெயர்த்து நீ,

கொடுகொட்டி ஆடுங்கால், கோரு உயர் அகல் அல்குல்
கொடி புரை நுசுப்பினாள் கொண்டசீர் தருவாளோ?”[99]

பல இசைக் கருவிகள் முழங்க, பல்வேறு உருவங்களையும் அடக்கிக் கொண்டு, கொடிய கொடுகொட்டி என்னும் கூத்தினை இறைவன் ஆட, அவ்வாறு ஆடுங்காலத்தே கொடி போன்ற இடையினையும் உடைய இறைவியோ தாளம் முடியும் காலத்தினைத் தன்பால் கொண்ட சீர் என்பதனைத் தருவாள் என கொடுகொட்டி ஆடல் கலித்தொகையிலும் கூறப்படுகிறது.

சிவபெருமானிடம் தேவர் வேண்டுதல், திருமாலை அம்பாகப் பெறுதல், உமையவள் தாளங்களை செலுத்துதல், வெற்றிக் களிப்பில் கைகொட்டி ஆடுவது போன்ற நான்கு உறுப்புகளைக் கொண்டது கொடுகொட்டியாகும்.

அவிநய விளக்கம்

மானுடப் பெண்ணாகிய மாதவி, இறைவனையும் உமையவளையும் தம் உடம்பில் பாவித்து ஒரு பாதி ஆண் போலும், மறுபாதி பெண் போலும் அமைத்து அதற்கேற்றார்போல் அங்க அசைவுகளைக் கொண்டு, கடகமுகம் போன்ற இணையா வினைக்கையைக் கொண்டு அவிநயத்தை வெளிப்படுத்தி இருக்க வேண்டும்.

மாதவியானவள், சிவன் வெற்றிக் களிப்பில் ஆடிய இவ்வாடலை ஆடும்போது திரிபுரம் எரித்தல் என்ற சுவைப் பொருளாளும், எரித்ததால் ஏற்பட்ட இன்பம் போன்ற சுவையுணர்வாலும், களித்தலாகிய சத்துவத்தாலும் களிப்பெய்திய நிறைவு, இனியதாகிய கண் மலர்தல், இனிதின் இயன்ற உள்ளம் உடைமை (இனிய உள்ளம்), முனிவு அகன்ற முறுவல் நகை (களிப்பில் ஆழ்தல்), இருக்கை (குழுவுடன் இருத்தல்), கானம் இசை நயம் விரும்பல் எனவாறு நிகழும் உவந்தோன் அவிநயம் வெளிப்பட்டு நகைச்சுவை தோன்றும். இவ்வாடல் அச்சம் தரக்கூடியதாகவும் வியக்கும்படியாகவும் அமைந்துள்ளதால் காண்போருக்கு அச்சச்சுவை மற்றும் அற்புதச்சுவையும் தோன்றும்.

1.4.5.2 பாண்டரங்கம்

> "தேர்முன் நின்ற திசைமுகன் காணப்
> பாரதி ஆடிய வியன்பாண்ட ரங்கமும்"[100]

இறைவன் பாரதி வடிவம் பூண்டு வானோராகிய தேரில் நின்று நான்கு வேதங்களாகிய குதிரைகளைப் பூட்டி திசைகள் மறைய திரிசூலம் ஏந்தி தேர்த்தட்டின் முன்னர் நின்று திரிபுரத்தை எரித்து சாம்பலாக்கி, அந்த வெண்ணீற்றை அணிந்து ஆடிய ஆட்டம் பாண்டரங்கம் ஆகும்.

பாண்டரங்கம் ஆடலைக் கலித்தொகையிலும் காண முடிகிறது.

> "மண்டு அமர் பலகடந்து. மதுகையால் நீறு அணிந்து
> பாண்டரங்கம் ஆடுங்கால், பனை எழில் அணை மென்தோள்
> வண்டு அரற்றும் கூந்தலாள் வளர்தூக்குத் தருவாளோ?"[101]

போர்களில் முப்புரங்களையும் எரித்து வென்று, அதன் வலிமையால் எதிரிகளைச் சாம்பலாக்கிய நீற்றை அணிந்து, பாண்டரங்கம் என்னும் கூத்தை, சிவபெருமான் ஆடினான். அவ்வாறு ஆடுங்காலத்தே, இறைவியோ தாள நிகழ்வின் இடையில் அமையும் தூக்கினைத் தருகிறாள் என்று கலித்தொகை கூறுகிறது.

இவ்வாடல், இறைவன் பாரதி வடிவம் கொள்ளுதல், தேரில் குதிரைகளை பூட்டுதல், தேர்த்தட்டின் முன் நிற்றல், பாழ் செய்து நீறாக்குதல், வெண்ணீற்றை அணிதல், சிவன் ஆடுதல் ஆகிய ஆறு உறுப்புகளைக் கொண்டது.

அவிநய விளக்கம்

இவ்வாடலின் மூலம் மாதவி அகோரத் தாண்டவம் ஆடுவதற்கான அங்க அசைவு கொண்டும், பதாகை, கத்தரிகை, முட்டி, சதுரம், அலாபத்திரம், உன்னம் போன்ற இணையா வினைக்கைகளைப் பயன்படுத்தியும், அவிநயத்தை வெளிப்படுத்துகிறாள். அச்சம் தரக்கூடிய காளி உருவம் கொண்ட ஒப்பனையையும், காண்போர் அருவருக்கத்தக்க சுடுகாட்டில் காணப்படும் எலும்புகள், மண்டை ஓடுகள் ஆகியவற்றைக் கொண்ட மேடையமைப்பையும் காண முடிகிறது.

இவ்வாடலில் திரிபுரத்தை எரித்தல் என்பதை சுவைப் பொருளாகவும், அதனை எரிக்கும்போது வீரம் போன்ற சுவையுணர்வாலும், நடுக்கமடைதல், வியர்த்தல் போன்ற சத்துவங்களாலும், மடித்த வாய், மலர்ந்த மார்பு, துடித்த புருவம், சுட்டி விரல், கன்றின உள்ளம், கைகளைப் புடைத்தல் என்பன போன்ற குறிப்புகளைக் கொண்ட வெகுண்டோன் அவிநயம் உருத்திரச் சுவையாக வெளிப்படுகிறது.

1.4.5.3 அல்லியம்

"கஞ்சன் வஞ்சங் கடத்தற் காக
அஞ்சன வண்ணன் ஆடிய ஆடலுள்
அல்லியத் தொகுதியும் அவுணற் கடந்த"[102]

அல்லியம் என்பது கஞ்சன் (கம்சன்) என்னும் பகைவன் மாயவனைக் கொல்ல குவலயபீடம் என்னும் யானையை ஏவினான். கஞ்சனின் வஞ்சத்தால் வந்த யானையின் கொம்புகளை ஒடிப்பதற்காக யானையின் எதிர் நின்று ஆடிய ஆட்டமாகும். அல்லியம் கதை தழுவிய கூத்து என்பதால் 'அல்லியத் தொகுதி' எனப் பெயர் பெற்றது.

கஞ்சன் என்னும் பகைவன் வஞ்சம் கொள்வது, மாயவனைக் கொல்ல முடிவு செய்தல், கஞ்சன் குவலயபீடம் என்னும் யானையை அனுப்புதல், மாயவன் அவற்றின் கொம்புகளை ஒடித்தல், மாயவன் யானையின் எதிர் நிற்றல், மாயவன் ஆடுதல் போன்ற ஆறு உறுப்புகளைக் கொண்டது அல்லியமாகும்.

அவிநய விளக்கம்

விலங்கைக் கொல்வதற்கு எம்முறையில் ஆடி அதைக் கொல்ல வேண்டுமோ அம்முறைக்கேற்ற தாளத்தைக் கொண்டும், பாத அடைவுகள், இணையா வினைக்கையின் கரணங்கள், இணைக்கையான நிடதம், பல உடல் நிலைகள், கண் அசைவுகள், கால் நிலைகள், பல வகை நடைகள், தாவுதலாகிய தாண்டுதல்கள் ஆகிய அசைவுகளைக் கொண்ட அவிநயத்தை மாதவி இவ்வாடலில் வெளிப்படுத்தி இருக்க வேண்டும்.

மாதவி கண்ணன் போன்று வடிவம் பூண்டு, அதற்கேற்றார்போல் ஆடை ஆபரணங்களை அணிவதும், திரையமைப்பும், யானை போன்ற உருவங்களைக் கொண்ட மேடையமைப்பும் இவ்வாடலில் காணப்படுகிறது.

இவ்வாடலில் கஞ்சனின் கொம்பை உடைப்பதாகக் கூறுவதால், இங்கு கஞ்சன் சுவைப் பொருளாகவும், அவனை கண்டபோது ஏற்படும் வீரம் என்ற சுவையுணர்வும், வியர்த்தல், தேற்றம் போன்ற சத்துவங்களாலும், முரித்த புருவம், சிவந்த கண், கடித்த பல், மடித்த இதழ், சுருங்கிய நெற்றி, பகைவரை எண்ணாத இகழ்வு மற்றும் பிறவாலும் நிகழும் வீரச்சுவை அவிநயத்தால் வீரச்சுவை தோன்றும்.

1.4.5.4 மல்லாடல்

"அவுணற் கடந்த மல்லின் ஆடலும்"[103]

மாயோன் வாணாசுரனை வெல்லும் பொருட்டு அவனை மற்போருக்கு அழைத்து, அவனுடன் மல்யுத்தம் செய்து வெற்றி பெற்று ஆடிய கூத்து மற்கூத்தாகும்.

மாயோன் வாணாசுரனை வெல்ல முடிவு செய்தல், மற்போருக்கு அழைத்தல், அவனுடன் மல்யுத்தம் செய்தல், மல்யுத்தம் செய்து வெற்றி பெறுதல், மாயோன் ஆடுதல் போன்ற ஐந்து உறுப்புகளைக் கொண்டது இவ்வாடலாகும்.

அவிநய விளக்கம்

இவ்வாடல் போர் வகையைச் சார்ந்த ஆடல் என்பதால், மாதவி மற்போர் செய்பவன் எவ்வாறெல்லாம் அடிகளை எடுத்து வைத்து, கைகளைத் தட்டி ஒலி எழுப்பி, உடலை அசைத்துச் செல்வானோ அதுபோலவே தனது அங்க அசைவுகளாலும், இணையா வினைக்கையான பதாகை, இணைக்கையான நிடதம் போன்ற கைகளை பயன்படுத்தி அவிநயத்தை வெளிப்படுத்தி இருக்கிறாள். மாயோன் போன்று வடிவு கொண்ட ஒப்பனையையும் இவ்வாடலில் காண முடிகிறது.

இவ்வாடலில் வாணாசுரனை சுவைப் பொருளாகக் கொண்டும், அவனை வெல்லும் பொருட்டு ஏற்படும் வீரம் போன்ற சுவையுணர்வும்,

வீரச்சுவை அவிநயத்தால் வெளிப்படும் முகபாவகங்களைக் கொண்டும் மாதவி ஆடியிருக்கிறாள்.

1.4.5.5 துடியாடல்

"--------------------------- மாக்கட னடுவண்
நீர்த்திரை அரங்கத்து, நிகர்த்து முன்நின்ற
சூர்த்திறம் கடந்தோன் ஆடிய துடியும்"[104]

கரிய கடலின் நடுவில் வஞ்சமுடன் மாயமாக வேற்றுருவமாக நின்ற சூரனை அறிந்து, அவனைப் போரில் வென்று அக்கடலின் நடுவில் அலைகளையே அரங்கமாகக் கொண்டு நின்ற முருகன் துடிகொட்டி ஆடியது துடியாடலாகும்.

இவ்வாடலில் முருகன் வேற்றுருவில் உள்ள சூரனை அறிதல், போரில் வெல்லல், அலைகளை அரங்காகக் கொள்ளல், துடிகொட்டி ஆடுதல் போன்ற நான்கு உறுப்புகளைக் காண முடிகிறது.

அவிநய விளக்கம்

இவ்வாடலில், கடல் அலை உயர்ந்து தாழ்வதற்கேற்பச் செய்த பாத அசைவுகள் மற்றும் அங்க அசைவுகளைக் கொண்டும், பதாகை, விற்பிடி, உன்னம் ஆகிய இணையா வினைக்கையைப் பயன்படுத்தி அவிநயம் வெளிப்படுத்தப் படுகிறது. இவ்வாடலில் மாதவி, சூரனை வெல்லும் முருகன் போல் செய்து கொண்ட ஒப்பனையும் காணப்படுகிறது.

இவ்வாடல் சூரனை வென்றதால், சூரன் சுவைப் பொருளாகக் கொண்டும், அவனைக் கண்டபோது ஏற்படும் வீரம் போன்ற சுவையுணர்வாலும், அவனை கொல்வது போன்ற குறிப்பாலும், நடுக்கமடைதல், வியர்த்தல் என்ற சத்துவங்களாலும் வெகுண்டோன் அவிநயம் வெளிப்படுவதால் வீரச்சுவை தோன்றியது.

1.4.5.6 குடையாடல்

"படைவீழ்த்து அவுணர் பையுள் எய்தக்
குடைவீழ்த்து அவர்முன் ஆடிய குடையும்"[105]

அவுணர்கள், போர் செய்வதற்கு எடுத்த படைக் கருவிகளை, அவர்கள் போர் செய்ய முடியாமல் தரையில் போட்டு வருத்தமுற்றபோது, முருகன், அவர்கள் முன்னே தன் குடையை ஒரு முக எழினியாக நிறுத்தி ஆடியது குடையாடலாகும்.

இவ்வாடல், அவுணர் படையை வீழ்த்தல், அவுணர்கள் துன்பத்தால் வருந்துதல், முருகன் தன் குடையை ஒரு முக எழினியாக நிறுத்துதல், முருகன் ஆடுதல் என்னும் நான்கு உறுப்புகளைக் கொண்டு ஆடப்பட்டுள்ளது.

அவிநய விளக்கம்

இவ்வாடலில் முதலில் மாதவி அரக்கர்களோடு போரிடுவது போல ஆடும்போது அதற்கான தாளத்தைக் கொண்டும், பாத அடைவுகள், இணையா வினைக்கையின் கரணங்கள், கால் நிலைகள், தாவுதலாகிய தாண்டுதல்கள் ஆகிய அங்க அசைவுகளையும், அரக்கர்கள் தோற்று ஓடியபோது வெற்றிக் களிப்பில் ஆட, அதற்கான அங்க அசைவுகளையும் கொண்டு அவிநயம் வெளிபடுத்தப்படுகிறது. மாதவி முருகன் போல் செய்து கொண்ட ஒப்பனையும், கைகளில் ஏந்திய வேல், திரைச்சீலையாக பயன்படுத்திய குடை போன்றவையும் அரங்கில் காணப்பட்டன. மாதவியாடும் இவ்வாடலில் அரக்கர்களை வெற்றி கொண்டதைச் சுவைப் பொருளாகக் கொண்டும், வெற்றியால் ஏற்பட்ட இன்பம் போன்ற சுவையுணர்வும், களித்தலாகிய சத்துவமும் உவந்தோன் அவிநயத்திற்கான குறிப்புகளும் சேர்ந்து நகைச்சுவை வெளிப்படும்.

1.4.5.7 குடத்தாடல்

“வாணன் பேர்ஊர் மறுகிடை நடந்து
நீள்நிலம் அளந்தோன் ஆடிய குடமும்”[106]

வாணன் என்னும் அசுரனின் மகள் உழை என்பவளை விரும்புகின்ற காமனின் மகன் அநிருத்தனைச் சிறையில் அடைத்திருந்ததால், அவனை விடுவித்தல் பொருட்டு வாணனுடைய ‘சோ’ என்னும் நகர் வீதியில் சென்று நெடிய பூமியினை அளந்த மாயோன் குடத்தை தலையில் கொண்டு ஆடியது குடக் கூத்தாகும்.

அநிருத்தன் உழையை விரும்புதல், அநிருத்தனைச் சிறையில் அடைத்தல், அவனை விடுவித்தல், மாயோன் ‘சோ’ நகர் வீதிக்குச் செல்லுதல், குடத்தைக் கொண்டு ஆடுதல் போன்ற ஐந்து உறுப்புகளை இவ்வாடல் கொண்டுள்ளது.

அவிநய விளக்கம்

இவ்வாடலை ஆடும்போது, உடலைச் சமநிலையில் வைத்தும், பல்வேறு பாத அசைவுகளைத் தாளத்துடன் கொண்டும், பதாகை, விற்படி, அலாபத்திரம் போன்ற இணையா வினைக்கைகளைக் கொண்டும், அஞ்சலி போன்ற இணைக்கையைக் கொண்டும், அவிநயம் வெளிப்படும்.

மாதவி, மாயோன் போல் வடிவம் கொள்வதற்கு ஏற்ற ஆடை ஆபரணங்கள், அவள் ஆடும்போது தலை, தோள்பட்டை, கைகளில் தாங்கிய குடங்கள் இங்கு காணப்படுகிறது. குடக் கூத்தில் முக பாவகங்களும் வெளிப்படும்.

1.4.5.8 பேடாடல்

> “ஆண்மை திரிந்த பெண்மைக் கோலத்துக்
> காமன் ஆடிய பேடி ஆடலும்”[107]

ஆண்மைத் தன்மையில் திரிந்த பெண்மைக் கோலத்தோடு காமன் ஆடிய ஆடல் பேடி என்னும் ஆடலாகும்.

அநிருத்தனை சிறை வைத்தல், சிறை மீட்க முடிவு செய்தல், காமன் பெண்மைக் கோலம் கொள்ளல், காமன் ஆடுதல் ஆகிய நான்கு உறுப்புகளை இவ்வாடல் கொண்டுள்ளது.

அவிநய விளக்கம்

வாணாசுரனால் சிறை வைக்கப்பட்ட அநிருத்தனை அவன் தந்தை மன்மதன், தன் மகனைச் சிறை மீட்பதற்காக ஆடிய ஆடல் என்பதால் மயங்கும்படியான உடல் அசைவுகளைக் கொண்ட அவிநயத்தை இவ்வாடல் கொண்டுள்ளது. எதிரிகளை மயக்குவதற்காகக் காமன் பெண் உருவம்

கொண்டது போல மாதவி தன்னை ஒப்பனை செய்து கொண்டதையும் இவ்வாடலில் காண முடிகிறது.

இங்கு காமன் ஆடிய ஆடலை ஆடியதால், இதில் காமன் சுவைப் பொருளாகவும், வாணாசுரனை மயக்குவதற்காக ஏற்படும் காமம் போன்ற சுவையுணர்வாலும், மெய்ம்மயிர் சிலிர்த்தல், வியர்த்தல், களித்தல், விழித்தல் போன்ற சத்துவங்களாலும், தூவுள்ளுறுத்த வடிவம் தொழிலும், காரிகை கலந்த கடைக்கண், மூரல் முறுவல் (புன் சிரிப்பு), மலர்ந்த முகம் என்ற குறிப்புகளாலும் காமச்சுவை அவிநயம் வெளிப்பட்டு காமச்சுவையாகத் தோன்றியது.

1.4.5.9 மரக்காலாடல்

> “காய்சின அவுணர் கடுந்தொழில் பெறாஅள்
> மாயவள் ஆடிய மரக்கால் ஆடலும்”[108]

அரக்கர்கள் வஞ்சப்போர் செய்து மாயவளை வெற்றி பெறுவதற்கு தேள், பாம்பு போன்ற கொடிய விடமுள்ள பூச்சிகளை மந்திர ஆற்றலால் தோற்றுவித்தபோது, மாயவள் மரத்தினால் ஆகிய கால்களைத் தன் கால்களில் கட்டிக் கொண்டு விஷ ஜந்துக்களை மிதித்து மிதித்துக் கொன்று ஆடிய ஆடலே மரக்காலாடல் ஆகும்.

அரக்கர்கள் விஷ ஜந்துக்களை தோற்றுவித்தல், மாயவள் மரத்திலான கால்களை கட்டிக் கொள்ளல், விஷ ஜந்துக்களை மிதித்து கொல்லுதல், மாயவள் ஆடுதல் போன்ற நான்கு உறுப்புகளை இவ்வாடல் கொண்டுள்ளது.

அவிநய விளக்கம்

இயல்பாகக் கால்களில் ஆடுவதைக் காட்டிலும் மரக்கால்களை பிணைத்துக் கொண்டு ஆடும் கடினமான செயலைக் கொண்டு, அதற்கேற்றார்போல் தாளத்தையும், பாத ஒலிகளை வெளிப்படுத்தும் பாத அசைவுகள் போன்ற அங்க அசைவுகளைக் கொண்டு அவிநயம் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது, மாதவி மாயவள் போன்று தன்னை அலங்கரித்துக கொண்டதும், மரக்கால்களைக் கொண்டு ஆடியதையும் அறிய முடிகிறது.

இவ்வாடலில் விஷ ஜந்துக்களைச் சுவைப் பொருளாகக் கொண்டும், அவற்றைக் கொல்வது பொருட்டு ஏற்படும் வீரம் போன்ற சுவையுணர்வாலும், நடுக்கமடைதல், வியர்த்தல் போன்ற சத்துவங்களாலும் வீரச்சுவை அவிநயம் நிகழும் போது வீரச்சுவையாகத் தோன்றும்.

1.4.5.10 பாவையாடல்

"செருவெங் கோலம் அவுணர் நீங்கத்
திருவின் செய்யோள் ஆடிய பாவையும்"[109]

அரக்கர் தம்முடைய போர்க் கோலத்தை மறந்து, போர் செய்யாதபடி திருமகள் கொல்லிப்பாவை வடிவு கொண்டு ஆடியது பாவைக் கூத்தாகும்.

அரக்கர்கள் போர் செய்யாதபடி செய்தல், திருமகள் கொல்லிப்பாவை வடிவம் கொள்வது, திருமகள் ஆடுதல் போன்ற மூன்று உறுப்புகளைப் பாவையாடல் கொண்டுள்ளது.

அவிநயம் விளக்கம்

இவ்வாடல், பிறர் மயங்குவதற்கேற்றார் போல் பாடலும், பின்னணி இசையும், தாளமும் கொண்டு, கடகம் போன்ற இணையா வினைக்கைகளையும் அங்க அசைவுகளையும் கொண்டு அவிநயம் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. மாதவி கொல்லிப்பாவை போல் ஆடுவதற்கு ஏற்றார்போல் கவர்ச்சிகரமான உடையணிந்து, ஒப்பனை செய்து கொண்டதையும் இவ்வாடலில் காண முடிகிறது.

இங்கு மயங்குவதற்கேற்றார்போல் ஆடுவதால், அரக்கர்களை மயங்கச் செய்வதை சுவைப் பொருளாகவும், அவர்களை மயக்கும் பொருட்டு ஏற்படும் காமம் போன்ற சுவையுணர்வாலும், மெய்ம்மயிர் சிலிர்த்தல், களித்தல், விழித்தல் போன்ற சத்துவங்களாலும், தூவுள்ளுறுத்த வடிவும் தொழிலும் கொண்ட காமச்சுவை அவிநயங்களால் காமச்சுவை வெளிப்படும்.

1.4.5.11 கடையம்

"வயலுழை நின்று, வடக்கு வாயிலுள்
அயிராணி மடந்தை ஆடிய கடையமும்"[110]

இந்திராணி உழத்தியர் வடிவு கொண்டு ‘சோ’ நகரின் வடக்கு வாயில் பக்கத்திலுள்ள வயலிடத்தே நின்று ஆடியது கடையக் கூத்தாகும். இதன் உறுப்பு ஆறாகும்.

அவிநய விளக்கம்

மாதவி, இவ்வாடலை சிற்றூர் மக்களைக் கவரும் பொருட்டு ஆடியிருப்பதால், பொதுமக்கள் முன்பு ஆடக்கூடிய பொதுவியல் கூத்திற்குரிய அங்க அசைவுகளைக் கொணடும், மான்தலை போன்ற இணையா வினைக்கையைக் கொண்டும் அவிநயத்தை வெளிப்படுத்துகிறாள். உழத்தியர் போன்ற வேடம் கொண்டதும், பொதுவியல் நடனததிற்கு பயன்படுத்தப்படும் ஆடை ஆபரணங்களும் இக்கடையக் கூத்தில் காணப்படுகின்றன.

இவற்றில் அல்லியம், கொடுகொட்டி, குடையாடல், குடத்தாடல், பாண்டரங்கம், மல்லாடல் ஆகிய ஆறு ஆடல்களும் நின்றாடுவது என்றும், துடியாடல், கடையம், பேடாடல், மரக்காலாடல், பாவையாடல் ஆகிய ஐந்தும் வீழ்ந்தாடுவது என்றும் அடியார்க்கு நல்லார் இரண்டு அவிநயக் களங்களைக் கூறுகிறார்.

மாதவியானவள், இறைவன் ஆடிய இரண்டு களங்களை இப்பதினொரு ஆடல்களுள் சிவபெருமான் ஆடிய ஆடல்களான கொடுகட்டி, பாண்டரங்கம் ஆகிய இரு ஆடல்களையும், அதற்குப் பின் திருமால் ஆடிய இரண்டு ஆடல்களான அல்லியம், மல்லாடல் ஆகிய ஆடல்களையும், அதனைத் தொடர்ந்து முருகன் ஆடிய இரண்டு ஆடல்களான துடியாடல், குடையாடல் ஆகிய ஆடல்களையும், பிறகு மாயோன் ஆடிய விநோதக் கூத்தான குடத்தாடலையும், திருமாலின் மகனான காமன் ஆடிய பேடியாடலையும், பின்பு பெண் தெய்வங்களான மாயவள், திருமகள், இந்திராணி ஆடிய ஆடல்களான முறையே மரக்காலாடல், பாவையாடல், கடையம் ஆகிய ஆடல்களையும் மக்களின் சுவையுணர்வுக்கேற்ப தன் கலைத் திறன்படி ஆடியுள்ளது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

இப்பதினொரு ஆடல்களும் விருத்தி நான்கனுள் ஒன்றான பாரதி விருத்தியில் சேர்க்கலாம் என அடியார்க்கு நல்லார் கூறியுள்ளார்[111]. இவ்வாடல்களில் மாதவியே பொருளாகவும், தலைவனாகவும்,

தலைவியாகவும் நின்று இக்கூத்துகளை நிகழ்த்துவதால், கூத்தன் என்பவன் பொருளாகவும், தலைவனாகவும் கொண்டதால் அவை பாரதி விருத்தியாகும்.

இப்பதினொரு ஆடல்களில், அல்லியம், மல்லாடல் துடியாடல், மரக்காலாடல் ஆகியவற்றில் வீரச்சுவையும், கொடுகொட்டி, குடையாடலில் நகைச்சுவையும், பாண்டரங்க ஆடலில் உருத்திரச் சுவையும், பேடியாடல், பாவையாடலில் காமச்சுவையும் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. இவ்வாடல்கள் அனைத்தும், சந்தி என்ற நாடகம் அமைக்கும் முறையையே கொண்டுள்ளன.

1.5 அவிநய நோக்கில் ஆய்ச்சியர் குரவையும் குன்றக்குரவையும்

அடியார்க்கு நல்லார் கூறும் விநோதக் கூத்துகளில் ஒன்று குரவைக் கூத்தாகும். மகளிரால் ஆடப்படும் இக்கூத்து எழுவர், எண்மர், ஒன்பதின்மர் என்று மகளிர் வட்டமாக நின்று கைகோர்த்து ஆடுவதாகும். குரவைக் கூத்து ஆய்ச்சியர் குரவை, குன்றக்குரவை என்று இரு வகைப்படும்.

1.5.1 ஆய்ச்சியர் குரவை

மதுரை மூதூரில் ஆய்ச்சியர்கள் எனப்படும் ஆயர்குலப் பெண்கள் தங்களுக்கு நேர்ந்த துன்பங்களிலிருந்து தங்கள் தெய்வமான திருமாலைப் போற்றி குரவை ஆடினார்கள். முல்லை நில மக்களின் குரவை, ஆய்ச்சியர் குரவை ஆகும். முல்லை நிலம் என்பது காடும் காடு சார்ந்த பகுதியாகும். முல்லை நிலத் தெய்வம் திருமாலாகும். இவ்வாடல்களுக்குரிய குரவைச் செய்யுள்களைச் சிலப்பதிகார ஆய்ச்சியர் குரவையில் காண முடிகிறது.

கோவலன் கொலையுண்டு பாண்டிய மன்னனின் செங்கோல் நீதி தவறியதால், பல தீய நிமித்தங்கள் தோன்றின. அப்போது மாதரி என்பவள் தன் மகள் ஐயையிடம்,

> “குடத்துப்பால் உறையாமையும்
> --
> மகளை நோக்கி மனம் மயங்காதே”[112]

என்று கூறுகிறாள். அதாவது, குடத்தில் உள்ள பால் உறையவில்லை, திரண்ட திமில்களையுடைய காளைகளின் கண்களிலிருந்து நீர் வருகிறது, உறியில் வைக்கப்பட்ட வெண்ணெய் உருகாமல் இருக்கிறது, ஆடுகள்

துள்ளி குதித்து ஆடவில்லை, பசுக்கள் கழுத்தில் உள்ள மணிகள் அறுந்து வீழ்ந்தன. இத்தகைய மாறான செயல்கள், துன்பம் நிகழப்போவதைக் காட்டுவதாக எண்ணி மனம் வருந்துதல் கூடாது; துன்பத்தைப் போக்க நிலவுலகத்தில் விளங்கும் பெண்களுக்கு அணியாகத் திகழும் கண்ணகியை அழைத்து வந்து, முன்பு ஆயர்பாடியில் கண்ணபிரானும் பலராமனும் நப்பின்னையோடு ஆடிய குரவையை கண்ணகியுடன் இருந்து ஆடுவோம். அப்பொழுதுதான் பசுக்கள் மற்றும் கன்றுகளின் துன்பத்தைப் போக்கும் என்றும் கூறுகிறாள்.

ஆயர்பாடியில் காளையை அடக்கும் ஒரு வீரனுக்குக் கன்னி ஒருத்தி உரியவளாகிற மரபு இருந்த நிலையில், ஒவ்வொரு பெண்ணும் ஒரு காளையை வளர்க்கும் தன்மை விளங்கியது. அதன்படி மாட்டுத் தொழுவத்தில் கன்னிப் பெண்கள் “எழுவர் இளம் கோதையார்”[113] என்றவாறு எழுவர் ஏழு காளை மாடுகளை வளர்த்தனர்.

1.5.1.1 ஆய்ச்சியர் குரவை ஆடும் முறை

ஏழு பெண்களை நரம்புகள் நிற்கும் வரிசையில் நிறுத்தி அவர்களுக்குப் புதிய பெயர்களைச் சூட்ட விரும்பி மேற்குப் பக்கம் தொடங்கி வரிசையாக நிறுத்தி, குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் என்னும் ஏழிசைகளின் சுரங்களின் பெயர்களை ஏழு பெண்களுக்கும் சூட்டினார்கள் என்பதை,

> “குடமுதல் இடமுறையா குரல்துத்தம்
> கைக்கிளை உழைஇளி விளரிதாரம் என”[114]

என்று கூறுகிறாள்.

வல (குட) முதல் இடமுறையாகக் குரல் துத்தம் (மாயோன் என்னும் திருமால், பின்னை என்னும் திருமகள்) கைக்கிளை (கோகுலப் பெண்–1) உழை (மற்றொரு பெண்–2) இளி (பலதேவன் கண்ணன் உடன் பிறந்தவன்) விளரி (இன்னொரு பெண்–3) தாரம் (வேறொரு பெண்–4) அதாவது, திருமால் லட்சுமி தாய் யசோதையும் பிணைத்து நான்கு ஆயற்பாடி ஆடற் பெண்களுடன் பஞ்சம இளி என்னும் இணைப்புகளில் அவர்களைப் போலப் பெயர் வைத்து அழைத்தது இக்குரவைக் கூத்துப் பாட்டு.

இவ்வாறு நின்ற எழுவரும், துளசி மாலையைக் கண்ணபிரான் தோளில் அணிவித்து, நாடக விதிமுறை தவறாது குரவைக் கூத்து ஆடத் தொடங்கினார்கள். திருமாலின் உலகளந்த சிறப்பினையும் போற்றி, நப்பின்னை அருகில் உள்ளதால், திருமார்பில் விளங்கும் திருமகளை விரும்பிக் காணாமைக்குக் காரணம் எனவும் வியந்து போற்றினார்கள்.

ஆய்ச்சியர் குரவையில், ஏழிசை சுரங்களும், அச்சுரங்களின் பெயர்களைச் சூட்டிய ஏழு பெண்களும், திருமாலை முதன்மைபடுத்திய முறையும் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

குரல்	துத்தம்	கைக்கிளை	உழை	இளி	விளரி	தாரம்
1	2	3	4	5	6	7
சட்ஜம்	ரிஷபம்	காந்தாரம்	மத்திமம்	பஞ்சமம்	தைவதம்	நிஷாதம்
திருமால்	நப்பின்னை	பெண்.1	பெண்.2	பலதேவன்	பெண்.3	பெண்.4

இங்ஙனம் குரல் முதலாகத் தாரம் வரையில் பெயரிடப்பட்ட பெண்கள் சமநிலையில் வரிசையாகவும், பின்னர் நண்டு போலக் கைகளைக் கோர்த்தும் நின்று ஆடுவதற்கு ஏற்ற தாள உறுப்புகளை ஆராய்ந்தார்கள். குரல் என்னும் மாயவனாகிய பெண் தனது கிளையாகிய இளி என்னும் பலதேவனாகிய பெண்ணைப் பார்த்து உரலால் கட்டப்பட்ட நிலையில் குருந்த மரத்தினை முறித்த கண்ணனை, முல்லைப் பண்ணால் பாடுவதற்குக் கூற, குரல் மந்த சுரமாகவும், இளி சமம் எனவும், துத்தம் வலியசுரம் எனவும், விளரியை வலிவு அற்ற சுரம் எனவும், அதன் நட்பு நரம்பாம் துத்தம் நப்பின்னையாகக் குறிக்கப்பட்டவள் பாடினாள். இவ்வாறு

ஆய்ச்சியர் குரவை இசையும் கூத்தும் பொருந்தி ஆடப்படும் இனிய ஆடலாகும்.

இங்கு நண்டு போலக் கைகளைக் கோர்த்து ஆடுவது, இணைக்கையான கற்கடக் கையினைக் குறிக்கிறது.

ஆய்ச்சியர் குரவையில் கருப்பம், கொளு, எடுத்துக்காட்டு, கூத்துப்படுதல் போன்றவை அமைகிறது.

ஆய்ச்சியர் குரவையில் துன்பத்தினை நீக்க திருமாலுக்கு கூத்தினை நிகழ்த்த முடிவு செய்வது கருப்பமாகும்.

கருப்பம் அடுத்து ஆய்ச்சியர் குரவையில் அமையும் கொளு என்பது கூத்தினைச் செய்வதற்குரிய பெண்களை அழைக்கப்படுவதாகும்.

கொளு என்பதற்கு அடுத்து எடுத்துக்காட்டு என்னும் பகுதி அமைகிறது. எடுத்துக்காட்டு என்பது கூத்தினைத் தொடங்க பெண்களை முறைப்பட நிறுத்தல் ஆகும்.

எடுத்துக்காட்டைத் தொடர்ந்து, கூத்துப்படுதல் அமைகிறது. கூத்துப்படுதல் என்பது அவர்கள் ஆடத் தொடங்கல் என்பதாகும்.

இவ்வாறு ஆய்ச்சியர் குரவை சந்தி என்னும் நாடகம் அமைக்கும் முறையையே கொண்டுள்ளது.

ஆய்ச்சியர் குரவை கண்ணன் குழல் ஊதி மயக்குதல், கண்ணனைப் பெருந்திணைக் காமத்துக்குரியவன் ஆக்குதல், அவன் அழகையும் வீரத்தையும் புகழ்ந்துப் பாடுதல் என்னும் வகையில் அமைந்துள்ளதாக அடியார்க்கு நல்லார் கூறுகிறார்.

1.5.1.2 கண்ணன் குழல் ஊதி மயக்குதல்

தமது வழிப்பாட்டின் காரணமாக, கண்ணன் வருகையைப் பின்வருமாறு பாடுகின்றனர். அவன் வாயிலிருந்து வரும் கொன்றையால் ஆகிய இனிய குழல் ஓசையைக் கேட்போம், அவன் வாயிலிருந்து வரும் ஆம்பல் ஆகிய குழலிலிருந்து வரும் இனிய இசையைக் கேட்போம், அவன் வாயிலிருந்து வரும் முல்லையால் ஆகிய குழலிலிருந்து வரும் இசையைக் கேட்போம் என்பதை,

“ --------------------------- அவன் வாயில்
கொன்றையம் தீம்குழல் கேளாமோ தோழீ
---------------------------------- அவன் வாயில்
ஆம்பலம் தீம்குழல் கேளாமோ தோழீ

------------------------------------ அவன் வாயில்
முல்லைஅம் தீம்குழல் கேளமோ தோழீ”[115]

என்றும் பாடி ஆடினார்கள்.

இங்கு குழலூதும் கண்ணனைக் காட்ட, இணையா வினைக்கையான மான்தலை கையை இரண்டு கைகளிலும் பிடித்து வலது புற வாய்க்கருகில் வைக்க வேண்டும்.

அவிநய விளக்கம்

இவ்வாடலில் கண்ணன் குழல் ஊதி மயக்குதலை வெளிப்படுத்த, கண்ணன் குழல் ஊதியதைச் சுவைப் பொருளாகக் கொண்டும், குழலிலிருந்து வரும் இசையைக் கேட்கும்போது, இனிமை போன்ற சுவையுணர்வாலும், ஊதி மயக்குதல் போன்ற குறிப்பாலும், மெய்ம்மயிர் சிலிர்த்தல், களித்தல் ஆகிய சத்துவங்களைக் கொண்டும், இனியதாகிய கண் மலர்தல், இனிதின் இயன்ற உள்ளம் உடைமை, முனிவு அகன்ற முறுவல் நகை, சேறல், கானம் போன்றவாறு நிகழும் உவந்தோன் அவிநயம் வெளிப்பட்டு நகைச்சுவையாகத் தோன்றும்.

1.5.1.3 கண்ணனைக் காமத்துக்குரியவனாக ஆக்குதல்

இற்று விடுவது போன்ற மென்மையாக இடையையும் சாயலையும் உடையவள், அசைந்து அசைந்து வரும் அழகினைக் கண்டு, அவள் புடவையை ஒளித்து வைத்தான், அவன் அழகு எங்ஙனம் இருக்கும்? புடைவையை ஒளித்ததால் அவள் நாணத்தால் சோர்வடைய, இவனும் அயர்ந்தான். அந்நாணத்தில் நறிய மென்மையான சாயலையுடையவளின் முகத்தின் தோற்றத்தினை எங்ஙனம் விளக்க முடியும் என்பதை ‘‘நறுமென் சாயல் முகம் என்கோ! யாம்’’[116] என்று பாடுகிறார்கள்.

இங்கு நாணத்தைக் காட்ட இரு கைகளையும், பதாகை கைகளாக முகத்தின் முன் வைத்தல் அல்லது முட்டிக்கையைத் தன் இடுப்பில் வைத்து, நாணம் உற்றார்போல் செய்தலால் நாணமுற்றோன் அவிநயத்தை வெளிப்படுத்துகின்றனர்.

தொழுனையாற்றினுள் வஞ்சம் செய்தானுடைய நெஞ்சத்தைக் கவர்ந்தவளின் அழகையும், வளையையும் வஞ்சினையால் கவர்ந்த மாயவனின் வடிவைப் புகழ்ந்தும், அவன் நெஞ்சைக் கவர்ந்த அப்பெண், தன் புடவையையும், வளையல்களையும் இழந்து, தன் கையால் மறைத்ததையும், அவ்வாறு கையால் மறைத்தவளின் முகத்தைக் கண்டு வருந்தி, அவள் மேல் மையல் கொண்ட அவன் அழகையும், ‘‘வஞ்சம் செய்தான் வடிவு என்கோ! யாம்’’[117] என்றும் ‘‘மையல் உழந்தான் வடிவு என்கோ! யாம்’’[118] என்றும் பாடுகின்றனர்.

இங்கு புடவையை இழந்தவள், தன் கையால் மறைக்க, இணைக்கையான உற்சங்கம் கையைப் பயன்படுத்தி அவிநயம் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது.

அவிநய விளக்கம்

கண்ணனைக் காமத்துக்குரியனாகவும், அவனது அழகை வெளிப்படுத்தும்போதும், கண்ணனின் காமம், அவனது அழகு போன்ற சுவைப் பொருள்களாலும், காமம் மற்றும் இன்பம் போன்ற சுவையுணர்வுகளாலும், மெய்ம்மயிர் சிலிர்த்தல், நடுக்கமடைதல், வியர்த்தல், களித்தல் ஆகிய சத்துவங்களாளும், தூவுள்ளுறுத்த வடிவும் தொழிலும், காரிகை கலந்த கடைக்கண், மூரல் முறுவல் (புன் சிரிப்பு), சிறு நிலா அறும்பல், மலர்ந்த முகம் போன்றவைக் கொண்ட காம அவிநயமும், மயங்கி வந்த செலவு நனிவுடைமை எழிலொடு புணர்ந்த நறுமலர் உடைமை, அணிகலன்கள் சேர்ந்த அகன்ற தோளும் மார்பும் உடைமை எனவற்றால் நிகழும் இன்பமோடு புணர்ந்தோன் அவிநயமும் காமச்சுவையாக வெளிப்படும்.

1.5.1.4 கண்ணனின் வீரமும் புகழும்

கண்ணன் தன் அண்ணனாகிய பலதேவனுடனும், அழகிய வளை அணிந்த கைகளையுடைய நப்பின்னையோடும், இடைக்குலச் சிறுமியர்கள், தம் மாலையணிந்திருந்த கூந்தல்கள் வீழ்ந்து அசையுமாறு, ஆய்ந்த வளையல்களின் ஓசையின் தாளத்திற்குத் தக்க அடிபெயர்த்து ஆடினர். யசோதைப் பிராட்டியார் போற்றி புகழ, பூந்தாதுக்கள் மிகுந்த எருமன்றத்தில் ஆடிய குரவைக் கூத்து மிகவும் தகுதியானதாக இருந்தது என்பதை

“தாதுஎரு மன்றத்து ஆடும் குரவையோ தகவுடைத்தே”[119] என்றும் பாடுவதாக அமைந்துள்ளது. இங்கு கண்ணனின் புகழைக் காணமுடிகிறது.

இங்கு பூந்தாதுக்கள் மிகுந்த எருமன்றம், அவர்களுக்கு மேடையாக அமைகிறது. கண்ணனைப் புகழ்ந்து பாடுவது போன்ற குறிப்புகளால் நடுவுநிலை அவிநயம் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது.

செழுமையான வளமுடைய துவாரகபுரியில் பசுக் கூட்டத்தை மேய்த்துக் குருந்த மரத்தை ஒடித்தவன் கண்ணன் என்பதை, “கோகுலம் மேய்த்துக் குருந்து ஒசித்தான் என்பரால்”[120] என்றும், பொன் போன்ற அழகிய சக்கராயுதப் படையைப் பகைவருடன் பொருவதற்காகவே கொண்டுள்ள கண்ணன் என்பதை, “பொன்அம் திகிரிப் பொருபடையான் என்பரால்”[121] என்றும், அவன் கல் போன்ற தோள்களைச் செலுத்தி, பாற்கடலைக் கடைந்த கண்ணன் என்பதை, “கல்நவில் தோள் ஓச்சிக் கடல் கடைந்தான் என்பரால்”[122] என்றும் பாடினார்கள்.

இங்கு குருந்த மரம், பகைவர், பாற்கடல் போன்ற சுவைப் பொருள்களாலும், குருந்த மரத்தை ஒடித்த கண்ணன் சக்கராயுதப் படையைக் கொண்டுள்ள கண்ணன், பாற்கடலைக் கடைந்த கண்ணன் என்னும் குறிப்புகளாலும், வீரச்சுவை அவிநயம் வெளிப்படும்.

இமயமலையை தயிர்மத்துப் போன்று அமைத்து, வாசுகி என்னும் பெரிய பாம்பை தயிர் கடையும் மத்துக் கயிராகக் கொண்டு, கடல்நிற வண்ணனாகிய, நீலமேக வண்ணனாகிய, நீ முன்பு ஒருநாள் பாற்கடல் வயிற்றைக் கலக்கினாய், அவ்வாறு கலக்கிய கையை யசோதைப் பிராட்டியார், தான் தயிர் கடையும் கயிற்றால் கட்டப்பட்டது என்பதை, “கலக்கியகை யசோதையர் கடைகயிற்றால் கட்டுண் கை”[123] என்று பாடினார்கள். தாமரை மலர் போன்ற உந்தி கமலம் உடையவனே, இது மாயமாகவும் இருக்கிறது; வியப்பாகவும் இருக்கிறது என்றும் பாடுகிறார்கள்.

இங்கு கடலை கலக்கிய கை, பேராற்றலைக் குறிக்கிறது. யசோதை கயிற்றால் கட்டப்பட்டது, அன்புக்கு அடக்கம் இறைவன் என்பதைச் சுட்டுகிறது.

இங்கு கயிற்றைக் கொண்டு கடைவது போன்று காட்ட, கபித்தம் கையை இரண்டு கைகளிலும், யசோதை கயிற்றால் கட்டப்பட்டதைக் காட்ட,

கபித்தக்கையை இரண்டு கைகளிலும் பயன்படுத்தி அவிநயம் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது.

இங்கு கடல்நிற நீலநிற வண்ணன் தாமரைப் போன்ற உந்தி கமலம் உடையவன் என்று போற்றிப் புகழ்வது போன்ற குறிப்புகளால், நடுவுநிலை அவிநயமும், மாயம், வியப்பு போன்ற குறிப்புகளால் அற்புதச்சுவை அவிநயமும், பேராற்றல் போன்ற குறிப்பால், கண்ணனின் வீரச்சுவை அவிநயமும், அன்புக்கு அடக்கம் போன்ற குறிப்பால் காமச்சுவை அவிநயமும் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது.

வானோரும் தொழுது புகழும் மாயவன், தனக்குப் பசியே இல்லாமல் இருக்க, உலகம் முழுவதையும் உண்டவாய்! வெண்ணெய் திருடி உண்டவாய், என்பதை, “உண்டவாய் களவினால் உறிவெண்ணெய் உண்டவாய்”[124] என்றும் பாடுகின்றனர். இச்செயல் மாயமாகவும், வியப்பாகவும் இருக்கும், கண்ணன் திருவிளையாடல்களுள் ஒன்று. இங்கு கண்ணன் வெண்ணெய் உண்டதை ஆடலில் காட்ட, இணையா வினைக்கையான பதுமகோசிகம் கையை காட்டி அவிநயத்தை வெளிப்படுத்துகின்றனர். இங்கு மாயம், வியப்பு போன்ற குறிப்புகளால், அற்புதச்சுவை அவிநயமும், அவனது புகழை வியந்து புகழும்போது, நடுவுநிலைச்சுவையும் வெளிப்படுகின்றன.

மேலும் இரணியனைக் கொன்றவன் என்றும், தம்பியான இலக்குவனுடன் காட்டிற்குச் சென்று ‘சோ’ என்ற அரணையும், பழமையான இலங்கை நகரையும் அழித்த, சேவகனின் பெருமைகளையும், சிறப்பினையும் கேளாத செவிகளை பயனற்ற செவிகள் என்பதை “சேவகன் சீர் கேளாத செவி என்ன செவியே?”[125] என்றும் கரிய நிறத்தைக் காணாத கண்கள் என்ன கண்கள்? என்றும், “கரியவனைக் காணா கண் என்ன கண்ணே?”[126] என்றும் கண்ணனைப் புகழ்ந்து பாடுவதாக அமைந்துள்ளது.

இங்கு இரணியனைக் கொன்றது, “சோ” என்ற அரணையும் இலங்கையையும் அழித்தது, கம்சனின் வஞ்சனையைக் கடந்தது போன்ற குறிப்புகளால் வீரச்சுவை அவிநயம் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது.

கம்சனின் வஞ்சனையைத் தன் ஆற்றலால் கடந்தவன், வேதங்கள் முழங்க பஞ்ச பாண்டவர்களுக்காகத் தூது சென்றவனைப் புகழ்ந்து பேசாத

நா என்ன நா? நாராயணா என்று அவன் நாமத்தை கூறாத நாக்கு என்ன நாக்கு என்பதை,

> “நடந்தானை; ஏத்தாத நா என்ன நாவே?
> நாராயணா! என்ன நா என்ன நாவே?”

என்று போற்றிப் புகழ்ந்து பாடுகிறார்கள்.

கரியவனைக் காணுதல், நாராயணா என்று அவன் நாமத்தைக் கூறுதல் போன்ற குறிப்புகளால் நடுவுநிலை அவிநயம் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது.

அவிநய விளக்கம்

இவ்வாறு கண்ணனுடைய வீரத்தை எண்ணி எண்ணி புகழும்போது, கண்ணனின் வீரம் சுவைப் பொருளாகவும், அவன் வீரத்தைக் கண்டபோது ஏற்படும் அற்புதம் போன்ற சுவையுணர்வாலும், மெய்ம்மயிர் சிலிர்த்தல், வியர்த்தல், விழித்தல் போன்ற சத்துவங்களாலும், சொல் சோர்வடைதல், சோர்ந்த கை, வியத்தகவுடைமை, எய்தியது கண்டு இமைத்தல், போன்ற பாவகங்களைக் கொண்ட அற்புதச்சுவையும், அவன் நாமத்தைக் கூறுதல் போன்ற குறிப்புகளால் நடுவுநிலை அவிநயம் தோன்றுகிறது.

1.5.1.5 ஆய்ச்சியர் குரவையில் காணப்படும் அவிநயம்

ஆய்ச்சியர் குரவையில், கண்ணன் குழல் ஊதி மயக்குதலால் உவந்தோன் அவிநயம் வெளிப்பட்டு நகைச்சுவையாகத் தோன்றும்.

கண்ணனின் காமம் மற்றும் அவனது அழகைப் புகழ்ந்தும் பாடும்போது, நாணமுற்றோன் அவிநயம், உவந்தோன் அவிநயம் ஆகியவற்றால் காமச்சுவை வெளிப்படுத்தப்படுகிறது.

கண்ணனின் வீரத்தைப் புகழும் போது, வீரச்சுவை அவிநயம், நடுவுநிலை அவிநயம், அற்புதச்சுவை அவிநயம் ஆகியவை வெளிப்படுகின்றன.

இங்கு பதாகை, மான்தலை கை, முட்டிக் கை, கபித்தக் கை, கடக்கை, பதுமகோசிகம் போன்ற இணையா வினைக்கைகளையும்,

உற்சங்கம் போன்ற இணைக்கைகளையும் பயன்படுத்தி அவிநயம் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது.

1.5.2 குன்றக்குரவை

கண்ணகி தன் கணவன் கோவலனோடு வானுலகம் சென்றதைக் கண்ட குறவர்கள், முருகனை வாழ்த்திப் புகழ்ந்து ஆடுதல் குன்றக்குரவையாகும். இக்குரவை குறிஞ்சி நிலத்தைச் சார்ந்தது. குறிஞ்சி நிலம் என்பது மலை நிலமாகும். குறிஞ்சியின் தெய்வம் முருகன். குன்றக்குரவையை சிலப்பதிகார வஞ்சிக் காண்டத்தில் காண முடிகிறது.

செங்குன்றம் என்னும் மலையுச்சியில் நின்ற கண்ணகியை நோக்கி மலையின் மீது குருவிகளை ஓட்டியும், கிளிகளை விரட்டியும், அருவிகளில் நீராடியும், மலைவாழ் மக்களாகிய குறவர்கள், கண்ணகியை வணங்கி, பெருந்துயரத்தில் இருந்த கண்ணகியை நோக்கி, ‘‘முலை இழந்து வந்து நின்றீர் யாவிரோ’’[127] எனக் கேட்க, கண்ணகி ‘நான் மதுரை நகரையும் அதன் அரசையும் அழித்து கணவனை இழந்த கொடிய தீவினையுடையவளாய் இங்கு வந்துள்ளேன்’ எனக் கூறுகிறாள். அதைக் கேட்டதும் அக்குறவர்கள் அச்சம் கொண்டவர்களாய் நடுங்கிக் கை கூப்பி நின்றார்கள். அப்போழுது தேவர்கள் அவளைத் தன் கணவனோடு சேர்த்து வைக்க வானுலகம் அழைத்துச் செல்வதைக் கண்ட குறவர்கள், இவள் போன்று ஒரு தெய்வம் இக்குலத்தில் இல்லை என்று கூறி அவளை தெய்வமாக் கொண்டு போற்றினார்கள். குன்றக்குரவையிலும் கொளு என்ற சொல் காணப்படுகிறது.

இவ்வாடலில் முருகனை வணங்குதலும், களவுப் புணர்ச்சி என்பவை கூத்தியலாகவும், கண்ணகியை போற்றிப் புகழ்தலும் போன்றவை இடம் பெறும்.

1.5.2.1 வேலனைப் போற்றி புகழ்தல்

சிறப்புடைய திருச்செந்தூரும், திருச்செங்கோடும், சுவாமி மலையும், திருவேரகமும் நீங்காத இறைவனாகிய முருகனின் கை வேல், முன்பு ஒரு நாள் இப்பூமியைச் சூழ்ந்த கரிய பெரிய கடலின் உள்ளே புகுந்து, சூரபதுமனாகிய மாமரத்தினைப் பிளந்து, வீழ்த்திய ஒளி பொருந்திய

இலையுடன் கூடிய வெற்றி வேல் என்பதை, “சூர், மா தடிந்த சுடர் இலைய வெள்வேலே”[128] என்று பாடிப் போற்றுகின்றனர்.

அழகிய திருமுகங்கள் ஆறும், பன்னிரண்டு கைகளும் உடையவனாகிய அவன், ஈடு இணையற்றவன். அவன் ஏந்திய வேல், யானை மேல் இருந்து கொண்டு, அசுரர்களின் பெருமை அழியும் வண்ணம் விளங்குகின்ற, வாகனத்தின் அரசனாகிய இந்திரன் போற்றுமாறு, பகைவர்களை அழித்த வெற்றி வேல் என்பதை, “மணி விசும்பின் கோன் ஏத்த மாறு அட்ட வெள்வேலே”[129] என்றும் பாடிப் போற்றுகின்றனர்.

வளர்ந்து வரும் மலையாக இருந்த அசுரனின் மார்பகத்தைப் பிளந்து, உள்ளே இருந்த குருகு என்ற பெயர் படைத்த கிரவுஞ்ச மலையாகிய அசுரனையும் கொண்ட நீண்ட வேல் உடையவன் என்பதை, “குருகு பெயர்க் குன்றம் கொன்ற நெடுவேலே”[130] என்றும் போற்றுகின்றனர்.

அவிநய விளக்கம்

சூரபதுமன், மற்ற அசுரர்களை சுவைப் பொருள்களாகக் கொண்டும், அவர்களை அழிப்பதால் ஏற்படும் வீரம் போன்ற சுவையுணர்வாலும், மரத்தினைப் பிளத்தல், அசுரர்களின் பெருமை அழித்தல் போன்ற குறிப்புகளாலும், வீரச்சுவை அவிநயமும், ஆறு முகங்கள், பன்னிரண்டு கைகள் போன்ற சுவைப் பொருள்களாலும், அவற்றைக் காண்பதால் ஏற்படும் நடுவுநிலை சுவையுணர்வாலும், ஈடு இணையற்றவன், வேல் ஏந்தியவன், இந்திரனால் போற்றப்படுபவன், பகைவர்களை அழித்தவன் போன்ற குறிப்புகளாலும் நடுவுநிலை அவிநயமும் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன.

இங்கு முருகனைக் காட்ட, உன்னம் என்ற இணையா வினைக்கையைக் காட்டி அவிநயம் செய்யப்படுகிறது.

1.5.2.2 தலைவனுக்காக வேலனை வேண்டுதல்

மலைநாடன் செய்த நோயைத் தீர்ப்பதற்கும், மலைநாடனின் அன்பு நோயைத் தீர்க்கவும், மலைநாட்டுத் தலைவன் மார்புத் தந்த கொடிய நோயைத் தீர்க்கவும், பூசாரியாகிய வேலனார் வந்து, வெறியாடலைச் செய்யும் மயில்மேல் ஏறி வள்ளியோடும், கல் ஆல நிழலில் இருக்கும் சிவன் மகன் முருகன் வந்தால், நமக்கு மயக்கத்தைத் தந்த

மலைநாடனுடன் திருமணத்தை வேண்டுவோம் என்பதை, “மால்வரை வெற்பன் மண அணி வேண்டுதுமே”[131].

மலைநாடன் செய்த நோய், மலைநாடனின் அன்பு நோய், மலைநாட்டுத் தலைவன் தந்த நோய் போன்ற சுவைப் பொருள்களாலும், அதனால் ஏற்படும் காமம் போன்ற சுவையுணர்வாலும், மயக்கத்தைத் தீர்த்தல் போன்ற குறிப்பாலும், காமச்சுவை வெளிப்படும்.

அயலாருடன் நடைபெற இருக்கும் மணத்தை நீக்கு; நான் அன்பு செலுத்தியவருடன் மணம் செய்து கொள்வதற்கு அருள்வாயாக என வேண்டுவோம் என்பதை, “அயன் மணம் ஒழி; அருள் அவர் மணம் எனவே”[132] என்றும், பலரும் அறிகின்ற நிலையில் எங்கள் திருமணத்தை செய்து வைப்பார் என்றும், உன் திருவடிகளை வணங்கினோம், அவரோடு நல் மணத்தைத் தருக, பிழையான தவறான மணத்தை நீக்குக என வேண்டிப் பாடினார்கள்.

இங்கு மணம் என்ற திருமணத்தை, ஆடலில் கடகமுகம் என்ற இணையா வினைக்கையை இரு கைகளிலும் பிடித்து அவிநயத்தை வெளிப்படுத்த வேண்டும்.

அவிநய விளக்கம்

இவ்வாடலில் களவுப் புணர்ச்சியை வெளிப்படுத்துவதாக அமைந்த, மலைநாட்டுத் தலைவன் வருவதற்கு தலைவி வேலனை வேண்டும்போது, மலைநாட்டுத் தலைவன் அவள் வேண்டுவதைக் கேட்டு, விரைந்து மணம் செய்துகொள்ள வருவான் என்றும், அவள் நெஞ்சு அவன் பின்னே சென்று வருந்தி அழுவதாக பாவகங்களை வெளிப்படுத்தும் போது, மலைநாட்டுத் தலைவன் சுவைப் பொருளாகவும், அவன் பிரிவால் ஏற்படும் வருத்தம் (காமம்) போன்ற சுவையுணர்வாலும், தலைவன் வருவதற்கு வேலனை வேண்டுதல், வேண்டுவதைக் கேட்டு தலைவன் வருவான் என்று அழுதல் போன்ற குறிப்புகளால் மெய்ம்மயிர் சிலிர்த்தல், கண்ணீர் பெருகுதல், வியர்த்தல், போன்ற சத்துவங்களால், பொருத்தம் இல்லாப் புன்கண் உடைமை, சோர்ந்த யாக்கை, சோர்ந்த முடி, குறும்பல் உயர்தல், வற்றிய வாய், வணங்கிய உறுப்பு எண்ணுமாறு நிகழும் வருத்தமுற்றோன் அவிநயமும், வளைந்த புருவத்தோடு வாடிய முகம், வெள்ளிடை நோக்கின் விழிதரும் அச்சம் என்னுமாறு நிகழும் கண்ணோவுற்றோன் அவநயமும்,

தலைவனையே எண்ணி எண்ணி தன் நிலைமை மறந்து, நிலைமையின்றித் தலையாட்டுதல், கோடிய இருக்கை (வளைந்தும் சாய்ந்தும் இருத்தல்), தளர்ந்தவரொடு (உணர்வுக்கும் உடலுக்கும் தொடர்பற்றது போன்ற நிலை), பெருவிரல் இடுக்கிய நுதல் (கட்டை விரல் நான்காம் விரலை இணைத்து இடுக்கி அதன் அழுத்தத் துட்பட்ட நெற்றி), வருந்தி ஒடுங்கிய கண் எனவாறு நிகழும் தலைநோவு உற்றோன் அவிநயமும் காமச்சுவையாக தோன்றும்.

இங்கு தனது பெருந் துயரைக் காட்ட முட்டி, கற்கடம் போன்றக் கைகளைக் கொண்டும் அவிநயம் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது.

1.5.2.3 கண்ணகியைப் போற்றிப் புகழ்தல்

இங்கு, முருகனிடம் தமக்குத் திருமணம் ஆகவேண்டும் என்று கேட்டதைப் போன்று, கண்ணகியிடமும் கேட்போம் என்று கூறுவது, அவள் தெய்வநிலை எய்தியதை உணர்த்துகிறது.

மறுபிறவி இல்லாதவளை, பிறவி அறுந்தவளை, நாம் போற்றிப் பாடுவதற்கு, இவ்வூர் ஒரு நோன்பினைச் செய்து இருந்ததால் பெருமையுடையதாகின்றது என்பதை, “மறுதரவு இல்லாளை ஏத்தி, நாம் பாட”[133] என்றும் பாடுகின்றனர்.

அவிநய விளக்கம்

கண்ணகியைத் தெய்வம் எனப் போற்றும்போது, கண்ணகியைச் சுவைப் பொருளாகக் கொண்டும், அவளைக் கண்டபோது நடுவுநிலை என்ற சுவையுணர்வாலும், மெய்ம்மயிர் சிலிர்த்தல், விழித்தல் போன்ற சத்துவங்களாலும், மறுபிறவி இல்லாதவள், பிறவி அருந்தவள் போன்ற குறிப்புகளாலும், கோட்பாடு இல்லாத கொள்கையும் மாட்சியும், அறந்தரு நெஞ்சம், சார்ந்த விழி, பிறழ்ந்த காட்சி நீங்கிய நிலை, அன்பொடு பொருந்துதல், எனவாறு நிகழும் நடுவுநிலை அவிநயம் நடுவுநிலைச் சுவையாகத் தோன்றும்.

1.5.2.4 குன்றக்குரவையில் காணப்படும் அவிநயம்

இவ்வாடலில் முருகனை வணங்கும்போது, வீரச்சுவை அவிநயமும், நடுவுநிலை அவிநயமும், பிறகு களவுப் புணர்ச்சியை வெளிப்படுத்த வருத்தம் உற்றோன் அவிநயமும், கண்ணோவு உற்றோன் அவிநயமும், தலைநோவு உற்றோன் அவிநயமும் வெளிப்படுத்தப்பட்டு காமச்சுவையும் தோன்றும். பிறகு கண்ணகியைப் போற்றும்போது மீண்டும் நடுவுநிலை அவிநயம் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது.

இவ்வாடலில் உன்னம், கடகமுகம், முட்டி போன்ற இணையா வினைக்கைகளைக் கொண்டும், கற்கடம் போன்ற இணைக்கைகளைக் கொண்டும் அவிநயம் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது.

1.6 அவிநய நோக்கில் வேட்டுவவரியும் கானல்வரியும்

சிலப்பதிகாரத்தில் மூன்று காதைகள் வரி என்ற தலைப்பில் அமைந்துள்ளன. அவை கானல்வரி, வேட்டுவவரி மற்றும் ஊர்சூழ்வரி என்பனவாகும். வரி என்ற சொல்லுக்குப் பல பொருள்கள் உள்ளன. வரி என்பதற்கு இங்கு இசை, கூத்து என்ற இரு பொருள்கள் உணர்த்தப் பெறுகின்றன. கானல்வரி இசையால் பெற்ற பெயர். வேட்டுவவரியும், ஊர்சூழிவரியும் கூத்தால் பெற்ற பெயர்கள் ஆகும்.

ஊர்சூழ்வரி, கூத்து என்று பொருள்பட்டாலும் ஆடல் குறித்து எந்த ஒரு செய்தியும் இல்லை. ஊர்சூழ்வரி என்பது கண்ணகி புலம்பியவாறு ஊர் மக்கள் அறியும்படித் தனது துன்பத்தைத் தெரிவித்ததாகும்.

1.6.1 வேட்டுவவரி

பாலை நில மக்களாகிய வேட்டுவர்களின் வாழ்க்கைப் பற்றியது வேட்டுவ வரியாகும். கொற்றவையை வழிபடுகின்ற வேட்டுவர்கள் கொற்றவைக் கோலத்தை அம்மறக் குலத்தில் தோன்றிய குமரிக்கு அணிவித்து, அவளை ஆட்டுவித்துத் தாங்களும் ஆடுகின்றனர்.

கவுந்தியடிகள், கோவலன், கண்ணகி ஆகிய மூவரும் ஐயைக் கோட்டத்தில் ஒரு புறமாகத் தங்கி இருந்தார்கள். அப்போது வேடுவர்கள் ஐயையை வழிபடுவதற்கு வந்து சேர்ந்தார்கள். அங்குள்ள சாலினி என்பவள்,

தெய்வம் ஏறப்பெற்று அருள் வாக்குத் தந்தாள். அப்போது அவள் அப்பகுதியில் பசுக்கள் இறந்தும், வீரர்களின் கூட்டங்கள் நலிந்தும், வாழ்வின் வளம் குன்றியும் இருந்தமைக்குக் காரணம் அவர்கள் கொற்றவைக்கு முறையாக நேர்த்திக் கடன் செய்யாமையேயாகும் என்பதை "கட்டுஉண் மாக்கள் கடந்தரும் என ஆங்கு"[134] என்று கூறினாள்.

அதுமட்டுமின்றி அவள் கண்ணகியின் பெருமைகளைப் பேசுகிறாள். கண்ணகி நாணமடைகிறாள். பின்பு வேட்டுவர், இசைப் பாடல்களைப் பாடிக் கூத்தாடுகின்றனர். இவ்வாடலில் சாலினியின் கூற்று, கண்ணகியைப் போற்றிப் புகழ்தல், கொற்றவையைப் புகழ்தல் போன்றவைகள் இடம் பெறுகின்றன.

1.6.1.1 கண்ணகியின் நிலை

> "கடும் கதிர் திருகலின் நடுங்கு அஞர் எய்தி
> --
> வருந்து நோய் தணிய இருந்தனர் – அப்பால்"[135]

கதிரவன் கடுமையாக எரிக்கத் தொடங்கியதால், மிகுந்த துன்பம் அடைந்து, பயணத்தின் இடைவழியிலேயே வருத்தமுற்றதால், சிறிய அடிகள் சிவக்கவும், நறிய மணம் பொருந்திய கூந்தலை உடையவளாகிய கண்ணகி, பலமுறை குறுமூச்சுவிட்டு, கொற்றவைக் கோயிலில் பிறர் அறியதவாறு இளைப்பாருவதற்காக, கோவலன் மற்றும் கவுந்தியடிகளுடன் இருந்தாள்.

இங்கு கண்ணகி கதிரவனால் மிகுந்த துன்பம் அடைந்தபோது, நெருப்பென வெப்பச் சேர்க்கை போன்ற குறிப்பால், வெப்பின் அவிநயம், பயணத்தின் இடைவழியில் வருத்தமுற்றதால், சோர்ந்த யாக்கை போன்ற வருத்தமுற்றோன் அவிநயம் கொண்டவளாக இளங்கோவடிகள் சித்தரித்துள்ளார்.

1.6.1.2 சாலினியின் முதல் கூற்றில் காணப்படும் அவிநயம்

வேட்டுவவரிப் பகுதியில் இடம்பெறும் எயினர் குலத்தைச் சேர்ந்த ஒரு தேவராட்டியே, சாலினியாக தெய்வ நிலை அடைந்து, தன் உடல் மயிர் குத்திட்டு நிற்க, கைகளை ஓங்கி உயர்த்தியும், கால்களைப் பெயர்த்தும் ஆடுகிறாள்.

இவ்வாறு சாலினியானவள், கைகளை ஓங்கி உயர்த்துதல், கால்களைப் பெயர்த்தல் போன்றவற்றாலும், இங்கு மயிர்க்கால்கள் குத்திட்டு நிற்கின்றன என்பதால், மெய்ம்மயிர் சிலிர்த்தல் என்ற சத்துவத்தாலும் அவிநயம் வெளிப்படும்.

இதனைக் கண்ட அப்பாலை மக்கள், வியப்படைந்ததாகக் கூறுவதால், இங்கு வியத்தகவுடமை போன்ற அற்புதச்சுவை அவிநயம் தோன்றுகிறது.

இங்கு சாலினி, சுற்றிலும் முள்வேலியிட்ட எயினர்கள் அனைவரும் ஒன்றாகக் கூடி உண்ணும், ஊர் நடு மன்றத்தையே அரங்காகக் கொண்டு ஆடுகிறாள்.

பெரிய கைகளால் வில்லேந்தி அம்பெய்யும் மறக்குடிகளே! கொற்றவையிடம் உங்களுக்குள்ள பழைய கடனைச் செலுத்தி விடுங்கள். ஒலி நிறைந்த பெரிய ஊர்களில் ஆநிரைகள் மிகுதியாயின; வலிய வில்லையுடைய உங்களுடைய கன்றுகளோ ஆநிரைகள் இல்லாமல் பாழ்பட்டுக் கிடக்கின்றன. மறக்குடி மக்கள் வழிப்பறி, ஆநிரைக் கொள்ளல் செய்யாததால் வளம் இல்லாமல், அறக்குடி மக்கள் போல் சினம் குறைந்து வீரமிழந்து நிற்கின்றீர்கள் என்று கூறுவதால், எயினர்கள் வழிப்பறி, ஆநிரைக் கொள்ளல் செய்தல், சினம் மற்றும் வீரமிக்கவர்கள் என்ற குறிப்புகளால், கொலைக்கு முற்படுதல் போன்ற உருத்திரச்சுவை மற்றும், பகைவரைப் பற்றி எண்ணாத இகழ்வு மற்றும் பிறவாலும் நிகழும் போன்ற வீரச்சுவை அவிநயம் வெளிப்படுகிறது.

கலை அமர் செல்வியாகிய கொற்றவைக்கு, நேர்ந்த கடனைக் கொடுக்கவில்லையென்றால், வில்லேந்தி செல்லும் போரில் உங்களுக்கு வெற்றியைத் தரமாட்டாள், கள்ளுண்டு களவு செய்யும் உங்கள் வாழ்வில் வெற்றி வேண்டுமானால் கொற்றவைக்கான காணிக்கையை உடனே தாருங்கள் என்று கூறுவதால், இங்கு கள்ளுண்டு களவு செய்தல் என்ற குறிப்பால் எயினர்கள் களித்தோன் அவிநயத்தைக் கொண்டவர்கள் என்பது தெரிகிறது.

இவை அனைத்தும் சாலினியின் முதல் கூற்றாகும். சாலினியின் முதல் கூற்று வேடுவர் குலத்திற்கானது. இவை தம் வேடுவர் குலமக்களை நோக்கி உரைக்கப்பட்டது.

சாலினியின் கூற்றிற்கு எயினர்களின் எதிர்வினை

> ''கலையமர் செல்வி கடனுணின் அல்லது
> சிலையமர் வென்றி கொடுப்போ ளல்லள்''[136]

என்ற கூற்றிற்கான எதிர்வினையாக, எயினர்கள் உடனே கொற்றவைக்குரிய வழிபாட்டினை நிகழ்த்துகின்றார்கள்.

எயினர்கள் வணங்கும் கடவுளாகக் கொற்றவை வேட்டுவ வரியில் சித்தரிக்கப் பெற்றுள்ளாள். எயினர்கள் மறக்குணம் வாய்ந்தவராகவும், அவர்கள் ஆநிரை கவர்ந்துவரக் கொற்றவையை வழிபட்டதாகவும், ஆநிரை கவர்ந்து வந்தபின், தம்மைக் கொற்றவைக்குப் பலியிட்டு, தம் குலத்தில் பிறந்த குமரிப்பெண் ஒருத்தியை கொற்றவையாக வேட்டுவர்கள் ஒப்பனை செய்தனர். அவ்வாறு ஒப்பனை செய்யும்போது, அப்பெண்ணின் கூந்தலைச் சடையாகச் சுற்றிக் கட்ட, சிறிய பாம்பு போன்று செய்த பொன்சரடு, அவளது தலையில் சூட்டிய, தோட்டங்களை அழிக்கும் காட்டுப் பன்றியின் கொம்பினை ஒடித்து செய்த பிறைச் சந்திரன், கழுத்தில் தாலியாகக் கட்ட, வரிசையாகக் கோர்த்த புலிப்பற்கள், கையில் வில் கொடுத்து, மான் மீது அமரச் செய்தல் போன்றவையாகும்.

இவ்வாறாக, ஒப்பனைச் செய்த கொற்றவையைக் கையால் தொழுதும், நாவால் புகழ்ந்தும் போற்றினர் என்பதால் நடுவுநிலை அவிநயம் காணப்படுகிறது.

1.6.1.3 சாலினியின் இரண்டாம் கூற்றில் காணப்படும் அவிநயம்

சாலினியின் இரண்டாம் கூற்றாக, இளைப்பாறியிருந்த கண்ணகியைக் கண்டு, அவள் நிலைக்கு வருந்திப் பின்னர் போற்றிச் சிறப்பிப்பதாக வரும் பகுதியாகும்.

> ''இவளோ, கொங்கச் செல்வி, குடமாலை யாட்டி,
> ---
> திருமா மணியெனத் தெய்வமுற் றுரைப்ப''[137]

கொங்கர் போற்றும் செல்வியாக, குடமலைக்குரிய தெய்வப் பெண்ணாக, தென்தமிழ்ப் பாவையாக, ஒப்பற்ற சிறந்த மணியாக, உலகமே

போற்றும் திருமா மணியாக, ஒளிவீசி விளங்குவாள் என்று சாலினி கண்ணகியைப் போற்றிப் புகழ்ந்துரைக்கிறாள். இங்கு கண்ணகி, தெய்வம் போன்றவர்களோடு ஒப்பிடுவதால் அன்போடு பொருந்துதல், கலக்கமொடு புணர்ந்த நோக்கும், கதிர்ப்பும் விலக்காமை போன்ற குறிப்புகளையுடைய நடுவுநிலை அவிநயம் கொண்ட பெண்ணாகக் காணப்படுகிறாள்.

சாலினியின் கூற்றிற்கு கண்ணகியின் எதிர்வினை

தெய்வமேறிய சாலினியின் வாக்காகப் பதிவு செய்யப்பெற்றுள்ள இக்கூற்றைக் கேட்ட கண்ணகி, தெய்வம் ஏறியதால், இம்மூதறிவை ஆள்பவள், தன் அறியாமையால் ஏதோ கூறுகிறாள் என்று எள்ளல் குறிப்போடு, குறுநகை செய்து எதிர்கொள்வதோடு, தன் கணவன் கோவலனின் பின்புறத்தில் ஒடுங்கித் தன்னை மறைத்துக் கொள்கிறாள். இங்கு கண்ணகியானவள் சாலினியை எள்ளல் என்ற குறிப்பால், பிறிது செய்தல் என்னுமாறு நிகழும் நகைச்சுவை அவிநயம் மற்றும் வெட்கப்பட்டு மறைதல் போன்ற நாணமுற்றோன் அவிநயம் கொண்டவளாகக் காணப்படுகிறாள்.

பிறகு கொற்றவையைப் புகழ்ந்தும், இறுதியில் பாண்டியனைப் பாராட்டியும் இசைப்பாடல்களைப் பாடிக் கூத்தாடுகின்றனர்.

1.6.1.4 கொற்றவையைப் புகழ்தல்

பின்னர் எயினர்கள் கொற்றவையைப் புகழ்ந்து பாடும் வழிப்பாட்டுப் பகுதியில், கொற்றவையின் உருவம் குறித்த வருணனை மீண்டும் விரிவாக எடுத்துரைக்கப்படுகிறது. இவ்வருணனையில் கொற்றவையின் அழகும், வீரச் சுவையும் வெளிப்படுமாறு உள்ளது.

> ‘‘மதியின் வெண்டோடு சூடும் சென்னி
> ---
> வரியுறு செய்கை வாய்ந்ததால் எனவே’’[138]

கொற்றவையானவள், பிறைச் சந்திரனைத் தரித்த திருமுடியும், விழித்திருக்கும் நெற்றிக் கண்ணும், பவளம் போன்ற வாய் இதழ்களும், முத்துப்பல் தெரியப்புரியும் புன்முறுவலும், விடம் உண்டு கறுத்த கண்டமும், வாசுகி என்னும் பாம்பை நாணாகவும், மேரு மலையை வில்லாகவும்

கொண்டுத் திகழும், தோளும், நச்சு பொருந்திய பாம்பைக் கச்சையாக அறையில் கட்டியும், வளையல் அணிந்த கையில் திரிசூலமும், யானைத்தோல் போர்த்தியும், சிங்கத்தின் தோலை இடைமேகலையாகவும், பாதச் சிலம்பும், வீரக்கழலும், கொண்டு வெற்றி மேவும், வீர வாளைக் கையில் ஏந்தி விளங்குபவள். வலிமையான தோள் வலிமையுடைய மகிடாசூரனைக் கொன்று, அவன் தலை மீது தன் பாதத்தை வைத்து நிற்கும், அத்தெய்வம் எல்லோரும் வணங்கத்தக்க வகையில் அமரி, குமரி, சமரி, சூலி, நீலி, திருமாலின் தங்கை, ஐயை, செம்மேனியள், பாயும் மானின் மீது விளங்குபவள், கலைகளின் தலைவி, திருமாலும் பிரமனும் தொழும் தேவி எனப் போற்றும் தன்மையுடையவள், கொற்றவையாகக் கருதப்பட்டு ஒப்பனைச் செய்யப்பட்ட அவள், கண்ணகியின் தன்மையை வியந்து பாராட்டினாள்.

இங்கு கொற்றவைக்குக் கூறப்படும் குறிப்புகள் அனைத்தும் வீரச்சுவையை வெளிப்படுத்துவதாகவே அமைந்துள்ளன.

வேட்டுவவரியில், கொற்றவையை மறக்குடி மக்கள் போற்றிப் புகழும்போது,

> ''அசுரர் வாட, அமரர்க்கு ஆடிய
> குமரிக் கோலத்துக் கூத்துள் படுமே[139]

என்று கூறுகின்றனர். அதாவது போரில் அசுரர்கள் வாடும்படி அமரர்களுக்காக ஆடிய கூத்தை ஆடுவதற்கு குமரிக் கோலத்தில் கூத்தாடினாயே என்று கூறுவதாக அமைகிறது.

> ''மாயம்செய் வாள் அவுணர்வீழ, நங்கை மரக்கால் மேல்
> வாள் அமலை ஆடும் ஆயின்''[140]

மாயம் செய்த வாளையுடைய அசுரர்கள் வீழ்ச்சியடைய, கொற்றவை மரக்கால் அணிந்து, வாள் எடுத்து கூத்தை ஆடுவாள் போலும், அதனால் இங்கு அசுரர்க்கும் அமரர்க்கும் போர் ஏற்பட்டபோது, அசுரர்கள் பாம்பு, தேள் போன்ற ஊர்வன வடிவெடுத்து தேவர்களைத் துன்புறுத்தினர். இதனை அமரர் கொற்றவையிடம் முறையிட, அவள் மரக்கால்களை அணிந்து அக்கொடிய பிராணிகளை வதைத்துக் கொன்று ஆடிய கூத்து, மரக்கால் ஆடலாகும்.

இந்த ஆடலில் அசுரர்களை வீழ்ச்சியடையச் செய்தல் போன்ற குறிப்புகளால், வீரச்சுவையை வெளிப்படுத்துமாறு ஆடப்படும் ஆடலாகும். இதை மாதவி ஆடிய பதினோராடல்களுள் ஒன்றாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார் அடிகள்.

வழக்குரை காதையில் கண்ணகி கொற்றவையாக காண்போருக்குக் காட்சி அளிக்கிறாள் என்று கூறுவது கருதத்தக்கது. வழக்குரைக் காதையில் கையில் சிலம்புடன் நீதி கேட்டுப் பாண்டியன் அரசவைப் புகுந்த கண்ணகியின் கோலத்தைக் கண்டு அஞ்சி நடுங்கிய வாயிற் காவலன் கண்ணகியின் தோற்றத்தைப் பாண்டிய மன்னனிடம் கூறும்போது,

> ‘‘அடர்த்து எழுகுருதி அடங்காப் பசுந்துணிப்
> --
> செற்றனள் போலும்; செயிர்த்தனள் போலும்’’[141]

என்று கூறுவதாக அமைகிறது. வாயிலோன் கண்ணகியைக் காணும்போது அச்சம் தரக்கூடியதாக, வெட்டு வாயினின்றும் எழுகின்ற குருதி அடங்காத பசிய துண்டத்தையுடைய பிடரோடு கூடிய மகிடாசூரன், தலையையுடைய பீடம் ஏறிய பெண்ணாகிய வெற்றி தரும் வேலையுடைய பெரிய கையினையுடைய கொற்றவை அல்லள்; பிடாரி அல்லள்; பத்திரகாளியும் அல்லள்; அச்சம் தரக்கூடிய காளியும் அல்லள்; துர்க்கையும் அல்லள்; உள்ளத்தில் கருவு கொண்டவளாகவும், மிக்க சினத்தை உடையவளாகவும் காணப்படுகிறாள்.

மேலே சொல்லப்பட்ட பெண் தெய்வங்களை அனைவருமே, முன்னர் வேட்டுவ வரியில் கொற்றவையாக வணங்கப்பட்டார்கள் என்பதால் இங்கு கண்ணகி கொற்றவைக்குப் பதிலாகக் கூறப்படுகிறாள். கொற்றவையைப் புகழும்போது வீரச்சுவையே வெளிப்படுமாறு போற்றிப் புகழ்ந்தனர். இங்கு கண்ணகியை அச்சம் தரக்கூடிய காளி, துர்க்கை போன்று சினம் கொண்டவள் போன்ற குறிப்புகளால், வெகுண்டோன் அவிநயம் கொண்டவளாகவும், வாயிற்காவலன் கண்ணகியைக் கண்டு அச்சச்சுவை கொண்டவனாகவும் காணப்படுகின்றான்.

வேட்டுவவரியில் பத்தினி தெய்வ வழிபாட்டை முன்னிறுத்திக் காட்டவே, சாலினியின் கூற்றாக படைப்பாசிரியர் படைத்துள்ளார். ஏனெனில் கொற்றவை வழிபாட்டிற்கு மாற்றாக முன் வைக்கப்படும் பத்தினி தெய்வ வழிபாட்டிற்கு, கொற்றவையே சான்றளிப்பதுதான் நம்பத்தக்கது என்ற

வகையில் கண்ணகியின் தெய்வத் தன்மையை சாலினியின் வாயிலாக அறிவிக்குமாறு படைத்துள்ளார். இங்கு கண்ணகியைக் கொற்றவைக்குரிய பெயர்களால் குறிப்பிடுவதால் வீரச்சுவை அவிநயம், சாலினியின் வாயிலாக தெய்வத்தன்மை கொண்டவள் கண்ணகி என்று கூறப்படுவதால் நடுவுநிலை அவிநயம் கொண்டவளாகக் காணப்படுகிறாள்.

1.6.1.5 வேட்டுவவரியில் காணப்படும் அவிநயம்

வேட்டுவவரியில் சாலினிக்கு ஏற்படும் மெய்ம்மயிர் சிலிர்த்தல் போன்ற சத்துவமும், சாலினியைக் கண்ட மக்களுக்கு அற்புதச்சுவையும் தோன்றியதாக கூறப்படுகிறது. எயினர்கள் உருத்திரம் மற்றும் வீரச்சுவைக் கொண்டவர்களாகவும், களித்தோன் அவிநயம் கொண்டவர்களாகவும் காணப்படுகின்றனர். இங்கு கொற்றவைக்கு ஆபரணங்களால் செய்கின்ற ஒப்பனையையும் காண முடிகிறது.

இவ்வாடலில், கொற்றவை, வீரச்சுவை அவிநயம், நடுவுநிலை அவிநயம் கொண்டவளாகக் காணப்படுகிறாள். கொற்றவை, காண்போர் அனைவரும் வியப்பிற்குள்ளாகும்படியும் அச்சம் தரக்கூடியதாகவும் உள்ளதால் அச்சச்சுவை மற்றும் அற்புதச்சுவை அவிநயம் தோன்றுகின்றன. சாலினியின் கூற்றைக் கேட்டபோது, கண்ணகி, நடுவுநிலை, நகைச்சுவை நாணமுற்றோன் அவிநயம் தோன்றும்படியும் காணப்படுகிறாள்.

1.6.2 கானல்வரி

கானல்வரியில் நெய்தல் நில வருணனை அந்நில மக்களின் வாழ்க்கை, தொழில், இசை, பழக்க வழக்கங்கள் போன்றவற்றை இளங்கோவடிகள் கூறியுள்ளார்.

கடற்கரைச் சோலையில் மாதவி, கோவலன் ஆகியோர் யாழ் மீட்டி இனிய இசைப் பாடல்களைப் பாடிய சிறப்பினை உரைப்பதாகும். கானல்வரி இசையால் பெற்ற பெயராக இருந்தாலும் இதில் வரும் கோவலன், மாதவி, மாதவியின் தோழி வசந்தமாலை ஆகியோரின் மனோபாவங்களை அழகாகச் சித்தரித்துக் காட்டியுள்ளார் இளங்கோவடிகள்.

ஆடலில் வரும் தலைவன், தலைவி, தோழி ஆகியோரின் மனோநிலை எவ்வாறிருக்க வேண்டுமோ அவ்வாறு சித்தரித்துள்ளார்.

வசந்தமாலை என்னும் தோழியிடமிருந்து யாழை வாங்கிய மாதவி, பண்ணல் முதலிய எட்டு வகையாலும் இசை எழுப்பினாள். அதனைக் கேட்டு மகிழ்ந்த கோவலன், ஆற்றுவரியும் கானல்வரியுமாகிய பாடல்களை யாழிசையுடன் இணைந்துப் பாடினான். இப்பாடல்கள் அகத்துறையின் குறிப்பைச் சார்ந்து வேறு ஒரு பெண்ணிடம் நாட்டம் உடையவனாகக் காட்டுதல் போல அமைந்திருந்தன. இவன் மயங்கிய தன்மையைக் கண்டு மாதவி, கோவலன் கையிலிருந்த யாழை வாங்கித் தானும் வேறு ஒரு குறிப்பினை உடையவள் எனத் தோன்றும்படி பாடினாள். இதனால் கோவலன், மனத்தில் துயர் கொண்டவனாய்த் தன்னுடைய ஏவலர்கள் பின் தொடரத் தனது மனையை அடைந்தான். மாதவி தனியே அவள் இருப்பிடம் அடைந்தாள். கானல்வரிப் பாடல்களே, கோவலன் மாதவியைப் பிரிவதற்குக் காரணமாக அமைந்தது.

கானல்வரியில் கோவலன், மாதவி பாடல்களில் பிரிவுத் துயரால் வருந்தும் தலைவியின் நிலையை விளக்குமாறு பாவகங்கள் அமைந்து காணப்படுகின்றன.

1.6.2.1 கானல்வரியில் கோவலன்

இளங்கோவடிகள், தம் காப்பியத்துள் பல புதுமைகளைச் செய்தவர். ஐவகை நில வருணனைகள், மக்கள் வாழ்க்கை, தொழில், அவர்கள் பயன் கொண்ட நாட்டார் பாடல்கள் போன்றவற்றைக் கூறும் குடிமக்கள் காப்பியமாக உருவாக்கியதே அவரின் தனித்தன்மையாகும். அந்நாட்டார் பாடல்களில், கோவலன், கண்ணகி, மாதவி மூவர் பொருள் கூறும் நிலையில், கானல்வரிப் பாடல்கள் அமைந்துள்ளன. கானல்வரிப் பாடல்களாவன, ஆற்றுவரி, சார்த்துவரி, முகமில்வரி, கானல்வரி, நிலைவரி, முரிவரி திணைநிலைவரி, மயங்குதிணைநிலைவரி, சாயல்வரி என்ற ஒன்பது வரிகளாகும். கானல்வரியில் காமச்சுவையே அதிகமாகக் காணப்படுகின்றன. கோவலன் முதலில் இசைப்பாடல்களை யாழில் வாசிக்கிறான். பிறகு வாயால் பாடுகிறான்.

1 ஆற்றுவரி

“திங்கள் மாலை வெண்குடையான் சென்னி செங்கோல் அது ஒச்சி

மங்கை மாதர் பெரும் கற்பு என்று அறிந்தேன் வாழி காவேரி”[142]

என்று, திங்கள் போன்ற புகழ் மாலைகள் பலவற்றை உடைய, வெண் கொற்றக்குடையை உடைய சோழன், செம்மையான தன் செங்கோலைச் செலுத்தி, கங்கையாறு ஓடும் நாட்டுப் பகுதிகளையும் தன் நாட்டோடு இணைத்து, கங்கையையும் கூடினான்; அவ்வாறு அவன் கங்கையைக் கூடினாலும், காவிரியே நீ அவனை வெறுக்கமாட்டாய்; அவ்வாறு வெறுக்காமல் இருப்பதற்குக் காரணம் கயல் மீன்களைக் கண்களாக உடைய காவிரியே; மங்கையர் விரும்பும் அழகு பொருந்திய பெருமை வாய்ந்த கற்புத்தான் என்பதை அறிந்தேன் காவிரியே வாழ்வாயாக! என்று கோவலன் கண்ணகியின் பண்புகளை நினைத்துக் கொண்டு பாடுகிறான்.

காவிரியின் பெருமையைப் பேச வரும் கோவலன், புணர்த்தல், புலத்தல், கற்பு போன்ற பெண்ணோடு தொடர்புடைய கருத்துக்கள் அமையுமாறு பாடுகிறான். அவன் மனத்தில் கண்ணகியின் எண்ணம் மேலோங்கி நிற்பதே இதற்குக் காரணமாகும். கோவலன் சோழனாகவும், கண்ணகி காவிரியாகவும், மாதவி கங்கையாகவும் உருவகிக்கப் பெறுகின்றனர். சோழன், கங்கை ஓடும் நாட்டுப் பகுதியை வென்றது பிழையில்லை. இதனைப் போன்று கோவலன் மாதவியைப் பெற்றதும் பிழையில்லை எனும் கருத்தமைய இளங்கோவடிகள் உள்ளுறைப் பொருளையும் இணைத்து அமைக்கிறார்.

வேறொரு இடத்தில் பாடும்போது, சோழன் தனது நேர்மையான வளையாத செங்கோலைச் செலுத்தி கன்னியாற்றையும், துறையையும் சேர்த்துக் கொள்கின்றான். அவ்வாறு கன்னியைக் கூடினாலும், நீ அவனை வெறுப்பதில்லை என்று பாடுகிறான்.

கன்னி என்பது பாண்டிய நாட்டு ஆறு, துறைமுகத்தைக் குறிக்கும், மாதவியையும் உள்ளுறைப் பொருளில் குறிக்கும். இங்கு காவிரி கண்ணகி, கன்னி மாதவி, சோழன் கோவலன். சோழன் வட நாட்டுப் பகுதியையும், பாண்டிய நாட்டுப் பகுதியையும் தன் ஆற்றலால் வெல்கிறான். அது தவறில்லை, அது போன்று கோவலன் கலை ஆர்வத்தால் மாதவியைப் பெறுகிறான். அதுவும் பிழையில்லை என்பது கருத்து. இவ்வாறு கானல்வரியில் ஒவ்வொரு பாடலும் ஒரு உள்ளுரைப் பொருளைக் கொண்டு அமைந்துள்ளது.

இங்கு கண்ணகி, மாதவி போன்ற சுவைப் பொருள்களாலும், கண்ணகியின் எண்ணம் மேலோங்கி நிற்றல், கலையார்வத்தால் மாதவியைப் பெறுதல் போன்ற குறிப்புகளாலும், காமச்சுவை வெளிப்படுத்தப்படுகிறது.

2 சார்த்துவரி

கோவலன் பாடிய மூன்று பாடல்களும் தலைவியின் கூற்றாய் அமைந்தவை. தலைவி இவனுக்காக ஏங்கிக் கொண்டிருப்பதை வெளிப்படுத்துவதாக அமைந்துள்ளன.

எங்கள் ஊர் இயற்கை ஆம்பல்கள் ஏமாந்து விட்டதைப் போல், நாங்களும் தலைவன் பேச்சை நம்பி ஏமாந்து விட்டோம் என்கிறாள். தோழி, தலைவி சார்பில் கூறுவதாக, ‘‘புரிவளையும் முத்தும் கண்டு ஆம்பல் பொதி அவிழ்க்கும் புகாரே எம்ஊர்’’[143] என்ற வரியில் காண முடிகிறது.

தலைவன் சுவைப் பொருளாகவும், தலைவன் பேச்சைக் கேட்டு ஏமாந்தது போன்ற குறிப்புகளாலும், காமச்சுவை வெளிப்படுகிறது.

கோவலன் மனக்கண்ணில் பிரிவால் துன்புறும் இவனுக்காக ஏங்கி நிற்கும் கண்ணகியை நினைத்து, அவள் நிலையில் நின்று பாடுகிறான்.

பெண்ணின் கண்களுக்கும், நீல மலர்களுக்கும் வேறுபாடு அறியாது, அங்குமிங்கும் அலையும் வண்டைப்போல, அவன் மனம் அசைகின்றது. அவ்வாறு வண்டு ஊசாலாடுகின்ற புகாரே எம் ஊர் என்பதை, ‘‘போதும் அறியாது வண்டு ஊசாலாடும் புகாரே எம்ஊர்’’[144] என்கிறான்.

கோவலன் சுவைப் பொருளாகவும், பெண்களின் நீல மலர்க் கண்கள், அங்குமிங்கும் வண்டைப் போல மனம் அலைதல், வண்டு ஊசலாடுகின்ற புகாரை தம்மூராக கொண்டவர் என்பது போன்ற குறிப்புகளால், காமச் சுவையை அறிய முடிகிறது.

கண்ணகியின் நினைவலைகளால், மாதவியின் பால் கொண்ட எண்ணங்களை அழிக்க, சினத்தால் மாதவியைப் பிரிந்துச் சென்று செயல்பட நினைக்கிறான். இதைக் கண்ட புகார் நகர மக்கள் சிறங்கணித்துப் பார்க்கிறார்கள் என்பதை உள்ளுறைப் பொருளாகக்

கொண்டு “போது சிறங்கணிப்பப் போவார் கண் போகாப் புகாரே எம்ஊர்”[145] என்ற வரி அமைந்துள்ளது.

கண்ணகியின் நினைவலைகள் சுவைப் பொருளாகவும், மாதவியிடம் கொண்ட காதல் அழிதல், சினத்தால் மாதவியைப் பிரிதல் போன்ற குறிப்பாலும் காமச்சுவை வெளிப்படுகிறது.

3 முகமில்வரி

இவை, கோவலன் வேறொரு பெண்ணை விரும்பிப் பாடுவதாக அமைந்துள்ள பாடல்களாகும். அவன் உள்ளத்தில் இருப்பவள் கண்ணகி. அவளை நினைத்து பாடுகிறான். ஆனால் மாதவி தன்னை விட்டு மற்றொரு பெண்ணை நினைத்து இவன் பாடுவதாகக் கருதுகிறாள். கயல் மீன் போன்ற கண்கள் செய்த காமநோயை, மருந்துகளால் தீர்க்க முடியாத நோயை, அப்பெண்ணின் மார்பில் ஊர்ந்து பரந்துள்ள தேமல் போன்ற சுணங்குதான் தீர்க்க முடியும் போலும் என்பதை, “உறைமலி உய்யாநோய் ஊர்சுணங்கு மென்முலையே தீர்க்கும் போலும்”[146] என்கிறான்.

இங்கு தீர்க்கமுடியாத காம நோய் சுவைப் பொருளாகவும், காம நோயை சுணங்கு மட்டுமே தீர்க்கக் கூடியது போன்ற குறிப்பாலும் காமச்சுவை வெளிப்படுகிறது.

4 கானல்வரி

கடற்கரைச் சோலையில் கைகளில் புலிநகக் கொன்றை மலர்களை ஏந்தியும், அணங்கு நிற்பது என்பதை, “அணங்கு உறையும் என்பது அறியேன்”[147] என்றும், அணங்கு கொலை புரியும் கயல், வேல் போன்ற நீண்ட கண்களையும் கொண்டு, இக்கடற்கரைச் சோலையில் வாழ்வதை நான் முன்பு அறியேன் என்பதை, “அலை நீர்த் தண் கானல் அறியேன்”[148] என்றும், அறிந்திருந்தால் அப்பகுதிக்குச் சென்றிருக்க மாட்டேன் என்கிறான் தலைவன்.

இங்கு அணங்கு என்ற சுவைப் பொருளாலும், வேல் போன்ற கண்கள் அணங்கின் கடற்கரைச் சோலையில் வாழ்தல், அவ்விடம் அறிந்திருந்தால் அடையேன் போன்ற குறிப்புகளாலும் காமச்சுவையை அறிய முடிகிறது.

5 நிலைவரி

தனித்து எதிரே வந்த ஒரு பெண்ணைப் பார்த்து தலைவன் கூறியவை,

> ‘‘கயல் எழுதி வில் எழுதிக் கார் எழுதிக் காமன்
> ---
> அம்கண் ஏர் வானத்து அரவு அஞ்சி வாழ்வதுவே’’[149]

முழுமதி போன்ற முகமுடையவள் ஒரு பெண். அப்பெண்ணின் முகத்தில் கண்ணாகக் கயலை எழுதியும், புருவமாக வில்லை எழுதியும், கூந்தலாக மேகத்தை எழுதியும், பிறரை வருத்தும் தொழிலைச் செய்கின்ற காமன் செயலை அம்முகத்தில் எழுதியும், குறைவற்ற அழகுடைய அம்முகம் திங்கள் தானோ! திங்கள் எவ்வாறு விண்ணிலிருந்து வந்தது என்று வியக்கின்றான்.

கயற்கண், புருவவில், மேகக்கூந்தல், திங்கள் முகம் போன்ற சுவைப் பொருள்களாலும், வியக்கின்றான் என்ற குறிப்பால், அற்புதச்சுவையும், காமச்செயல் போன்ற குறிப்பால், காமச்சுவையும் வெளிப்படும்.

6. முரிவரி

தலைவன், தன் தோழனிடம் தனக்குத் துன்பம் தந்த பெண்ணைப் பற்றிக் கூறுவதாகும். முந்தைய பாடல்களில் முகத்தை மட்டும் வர்ணித்தான். இப்பாடல்களில் முகம், மார்பு, இடை இவைகளை வர்ணிக்கின்றான். இதனை, ‘‘பணை இளவன முலையே, முழுமதி புரை முகமே, எழுத அரும் மின் இடையே’’[150] என்று பாடுகிறான்.

துன்பம் தந்த பெண், சுவைப் பொருளாகவும், முகம், மார்பு, இடை போன்றவற்றை வர்ணித்தல் போன்ற குறிப்பாலும், காமச்சுவை வெளிப்படும்.

7. திணைநிலைவரி

இதில் மார்பு பற்றியும், இடையைப் பற்றியும் கூறியதை, ‘‘இடர்புக்கு இடுகும் இடை, வடம் கொள் முலையில்’’[151] என்று பாடியிருப்பதைக் காணமுடிகிறது.

இறுதியில் அவள் கண்கள் பற்றியும், அவளது நடையைப் பற்றியும் யாழால் வாசித்து முடிக்கின்றான் கோவலன்.

இங்கு பெண் சுவைப் பொருளாகவும், மார்பு, இடை, கண்கள், நடை ஆகியவற்றை வர்ணித்து யாழ் வாசித்தல் போன்ற குறிப்புகளாலும், காமச்சுவை தோன்றுகிறது.

அவிநய விளக்கம்

இவ்வாறு, கண்ணகியையும், மாதவியையும் சுவைப் பொருளாகக் கொண்டும், அவர்களால் ஏற்படும் காமம் போன்ற சுவையுணர்வாலும், கண்ணகியின் எண்ணம் மேலோங்கி நிற்றல், கலையார்வத்தால் மாதவியைப் பெறுதல், சினத்தால் மாதவியைப் பிரிதல் போன்ற குறிப்புகளாலும் காமச்சுவையை வெளிப்படுத்துகிறான்.

மாதவி தானும் வேறு ஒரு குறிப்பினை உடையவள் எனத் தோன்றும்படி பாடியதால், அவன் மாற்றுப் பொருள் கொண்டு அவள் மீது வெறுப்புக் கொண்டான். இந்த நாயகனை நாட்டிய சாஸ்திரம், மத்திம நாயகன் என்றே கூறும். மத்திம நாயகன் என்பவன், காமத்திற்குரிய செயல்களில் பெண்களுடன் கலவிப் புரிவதைக் கொண்டு ஆண்களின் ஐந்து நிலைகளில் ஒருவனாவான். இந்த நாயகன் தான் நடுநிலையில் இருந்து மாதர்களின் உள்ளக் கருத்தை நன்கு உணர்ந்துக் கொள்ளக் கூடியவன். சிறிது குற்றம் கண்டாலும் மாற்றுப் பொருள் கொள்பவன். தகுந்த நேரத்தில் பொருள் கொடுப்பவன். வீணான பழியாலும் வெறுப்புக் கொள்பவன் மத்திமன் நாயகன் ஆவான்[152].

1.6.2.2 கானல்வரியில் மாதவி

கோவலன் இசைத்த கடற்கரைச் சோலையில், இசைப்பாடல்களைக் கேட்ட மாதவி, இவன் பாடலில் நிலை பெற்ற ஓர் குறிப்பு காணப்படுகிறது. தன் நிலையினின்றும் மயங்கினான் எனக் கருதி இணைந்திருப்பதில் மகிழ்ந்தவள் போல் புறத்தில் காட்டிக் கொண்டு, அகத்தில் ஊடல் கொண்டு, யாழை அவன் கையிலிருந்து வாங்கி, தானும் ஒரு குறிப்பினளாக அவன் உணரும்படி, கடற்கரைச் சோலையில் இசைப் பாடல்களை யாழிசைத்து பாடத் தொடங்கினாள்.

1 ஆற்றுவரி

இதில் காவிரியாக மாதவி தன்னை நினைக்கின்றாள். மாதவி கோவலனின் மனைவியாகத்தான் வாழ்ந்து வந்தாள். ஆயினும் சமுதாயம் மாதவியின் கணவன் கோவலன் என்று சொல்ல வேண்டும் என்ற ஏக்கம் அவள் உள்ளத்தில் இருந்து கொண்டே இருந்தது. அதன் வெளிப்பாடு 'நின் கணவன்' என்ற சொற்றொடரை, "கரும் கயல் கண் விழித்து ஒல்கி நடந்த எல்லாம் நின் கணவன்"[153] என்ற வரியில் காண முடிகிறது.

கோவலன் சுவைப் பொருளாகவும், அவனைத் தன் கணவன் என்று சொல்ல வேண்டும் என்ற ஏக்கக் குறிப்பாலும் காமச்சுவையை அறிய முடிகிறது.

2 சார்த்துவரி

பிறர் அறியாமல் மறைவாக மணந்தவர்களை, வன்மையான பரதர் வாழ் பக்கத்திலுள்ள, பெண்களின் சிவந்த முன் கைகளின் வளையல்கள், பிரிவால் மெலிய, வீழ்தலால், பிறர் அறிய அவள் செயலைத் தூற்றுகின்றன என்பதை, "மறையின் மணந்தாரை வன்பரதர் பாக்கத்து மடவார் செங்கை"[154] என்றும், மருந்து ஒன்றும் இல்லாத, குறையாத காம நோயை எங்கள் பெண்களிடம் தருகின்றாய் என்பதை, யாம் எங்ஙனம் அறிவோம் ஐயனே என்று பாடுவதை, "உண்டாரை வெல்நறா ஊண் ஒழியாப் பாக்கத்துள் உறை ஒன்று இன்றி"[155] என்ற வரியிலும் காண முடிகிறது.

காம நோய்க்கு மருந்து இல்லை, காமமே மருந்து என்ற குறிப்புகளாலும் காமச்சுவை வெளிப்படுகிறது.

3 திணைநிலைவரி

தலைவியோடு கூடும் விருப்பத்தினை, புணர்ந்த நண்டையும், அதற்குரிய இடமாகிய சோலையையும் பார்த்து குறிப்பால் தலைவன் உணர்த்துகிறான் என்று மாதவி பாடுகிறாள்.

இங்கு தலைவன், புணர்ந்த நண்டு, சோலை போன்ற சுவைப் பொருள்களாலும், தலைவியோடு கூடும் விருப்பம் போன்ற குறிப்பாலும், காமச்சுவை தோன்றும்.

இவர்கள் இருவரின் சேர்க்கைகளையும் அறிந்தவை அரும்புக் கொடிகள், அன்னங்கள் போன்ற அஃறிணைப் பொருள்களே ஆகும் என காதல் மிகுதியால் அவற்றிடம் பேசுகிறாள். இதைக் ‘காமம் மிக்க கழிபடர் கிளவி’ என்பர்.

அரும்புக் கொடி, அன்னங்கள் போன்ற சுவைப் பொருள்களாலும், இருவரின் சேர்க்கை, காதல் மிகுதியால் அவற்றிடம் பேசுதல், காமம் மிக்க கழிபடர் கிளவி என்று கூறுதல் போன்ற குறிப்புகளால், காமச்சுவை வெளிப்படும்.

காதலன் பிரிவால், தலைவிக்குத் தூக்கமில்லை, தூங்கினால்தான் கனவு வரும், கனவில் அவனைக் காண முடியும், தன்னால் கனவிலும் காணமுடியாத தலைவனைத் தன்னோடு வாழ்கின்ற நெய்தல் மலராவது கண்டால் போதும் என நினைத்துத் தன் ஆற்றாமையை, “இன்கள் வாய் நெய்தல்! நீ எய்தும் கனவினுள்”[156] என்று கூறுகிறாள்.

இங்கு தலைவியின் தூக்கம், கனவு போன்ற சுவைப் பொருள்களாலும், தூக்கமின்மை, கனவிலும் காண முடியாத தலைவன், தன் ஆற்றாமை போன்ற குறிப்புகளாலும் துஞ்சாநின்றோன் அவிநயம் கொண்டவளாகக் காணப்படுகிறாள்.

தலைவனோடு கூடிய காலத்தில் உடனிருந்தவை, அலை, பொழில், அன்னம், கடற்றுரை, இவையெல்லாம் அன்று ஒன்றாக இருந்தாலும், இன்று அவன் பிழையைத் தட்டிக் கேட்கவில்லையே என நினைக்கிறாள் என்பதை “ஈர்ந்தண் துறையே! இது தகாது என்னீரே”[157] என்ற வரியில் காண முடிகிறது.

தலைவனோடு கூடிய காலத்தைச் சுவைப் பொருளாகக் கொண்டும், பிரிந்த போது அவன் பிழையைத் தட்டி கேட்கவில்லை போன்ற குறிப்பாலும் காமச்சுவை வெளிப்படும்.

கடல் அலைகள் என்றும் இருக்கும். இவள் நினைவலைகளும் என்றும் இருக்கும். ஆயினும் அலைகள் தலைவன் தேர்ச் சுவடுகளைச் சிதைத்தால், அலையும் சிதையட்டுமே என்றுத் தலைவி நினைப்பது போல், “தீர்ந்தாய் போல் தீர்ந்திலையால் வாழி கடல் ஓதம்”[158] என்ற பாடல் உள்ளது.

கடல் அலைகள், நினைவலைகள் போன்ற சுவைப் பொருள்களாலும், தலைவன் தேர்ச் சுவடுகளைச் சிதைத்தல், அலையும் சிதையட்டுமே என்று நினைத்தல் போன்ற குறிப்புகளாலும் காமச் சுவையை அறிய முடிகிறது.

4 மயங்குதிணைநிலைவரி

புன்னை மரச் சோலையில் மகரமீன் கொடியை யுடையவனாகிய மன்மதனால் ஏற்பட்ட புதிய புண்கள், என்னை அடையாளம் தெரியாதபடி என் அழகைக் குலைத்ததை என் தாய் அறிந்தால், நான் என் செய்வேன்? என்பதை "என்னைக் காணா வகை மறைத்தால் அன்னை காணின் என் செய்கோ?"[159] என்ற வரியைப் பாடுகிறாள்.

தலைவன் சுவைப் பொருளாகவும், மன்மதனால் ஏற்பட்ட புண்கள், அழகு குலைதல் போன்ற குறிப்புகளாலும், காமச்சுவை தோன்றுகிறது.

துன்பங்கள் பலவற்றை அனுபவிப்பதால், இன்ன நோய் என்று துணிய இயலாத, படர்கின்ற காம நோயால், மடப்பமுடையவள், தனியாக வருந்த மெலிதலாலும், இரங்குதலாலும், இவள் நோய் எது வெனப் பிறர் அறியப் படாத நிலையில், தாய் அறிந்தால், நான் என் செய்வேன்? என்பதை, "அலவுற்று இரங்கி அறியா நோய் அன்னை அறியின் என் செய்கோ?"[160] என்றும் பாடுகிறாள்.

தலைவன் சுவைப் பொருளாகவும், காம நோயால் மெலிந்தும், இரங்குதலுமாகிய குறிப்புகளாலும், காமச்சுவை வெளிப்படும்.

"இளையிருள் பரந்ததுவே யேற்செய்வான் மறைந்தனனே

வளைநெகிழ வெரிசிந்தி வந்தவிம் மருண்மாலை!"[161]

கொடிய இருள் பரந்து, சூரியன் மறைந்து கண்ணீர் மல்கத் தலைவனை நினைத்து வருந்தும் தலைவியிடம் மாலைப் பொழுதானது தலைவன் இருக்கும் நாட்டிலும் உண்டு என்றும், இந்த மாலைப்பொழுது அவனையும் வருத்தும் என்றும் தோழி மாதவியிடம் கூறுகிறாள். கதிரவன் மறைந்து கரிய இருள் படர்ந்தபோது, தாமரை மலரை ஒத்த தலைவியின் கண்களில் நீர் வடிந்தது. அதனைக் கண்ணுற்ற தோழி, 'சந்திரனைப் போலும் முகம் உடைய தலைவியே!' என்று கூறியும், இத்தகைய

மயக்கத்தைச் செய்யும் மாலைப் பொழுதில், குளிர்ந்த நிலவு வீசும் தன்மையானது தலைவன் சென்ற இடத்திலும் உள்ளது. பாடித் திரியும் பறவைகள் குரல் அடங்கிக் கூட்டுக்குள் புகுந்தன, ஒளிதரும் சூரியனும் மறைந்தன, முழு நிலா தோன்றிக் காதல் நோயை உண்டாக்கவே தலைவியின் கண்களிலிருந்து நீர் வழிகிறது என்றும் கூறுகிறாள். 'மலர் சூடிய கூந்தலை உடைய தலைவியே!' என்று கூறி, இத்தகைய மாலைப் பொழுது நம்மைப் பிரிந்து சென்ற தலைவன் இருக்கும் நாட்டிலும் உண்டு என்றும் கூறுகிறாள்.

இங்கு மயக்கம் தரும் மாலைப் பொழுது, சுவைப் பொருளாகவும், கண்ணீர்ப் பெருகுதல் போன்ற சத்துவத்தாலும், நிலவினால் உண்டாகும் காதல் நோய், பிரிந்து சென்ற தலைவன் போன்ற குறிப்புகளாலும், வருத்தமுற்றோன், கண்ணோவுற்றோன், தலைநோவுற்றோன் போன்ற அவிநயங்களால் காமச்சுவையாக வெளிப்படும்.

5 சாயல்வரி

நம்முடைய மயக்கம் பொருந்திய மனத்தை விட்டு அகல்வார் அல்லர், மனத்திலேயே இருக்கிறார் என்பதை, "மையல் மனம் விட்டு அகல்வார் அல்லர்"[162] என்றும், நம் மருட்சி பொருந்திய மான் போன்ற பார்வையை மறப்பவர் அல்லர் என்பதை, "மான்நேர் நோக்கம் மறப்பார் அல்லர்"[163] என்றும், நம் பொன் ஒத்த சுணங்களைப் போல நம்மை விட்டுப் போவாரல்லர் என்பதை "பொன்னேர் சுணங்கின் போவார் அல்லர்"[164] என்றும் பாடுகிறாள்.

தலைவன் சுவைப் பொருளாகவும், மயக்கம் பொருந்திய மனம், மான் போன்ற பார்வை, மறக்காதிருத்தல், போவாதிருத்தல் போன்ற குறிப்புகளால், காமச்சுவை அறிய முடிகிறது.

6 முகமில்வரி

முகவரியில், நம்மைப் பிரிந்தவர் பரிந்து சொன்ன நல் வார்த்தைகளை நம்பி, அந்நிழலில் இருந்து ஏங்கி வாழ்கின்றவர்களின் உயிரைக் கொல்வதற்காக வந்துள்ள மாலையே! காதலன் பிரிவைத் தாங்க இயலாது இருக்கின்ற எங்கள் நிலை அறிந்தும் நீயும் சேர்ந்து எங்களை

வதைக்கிறாயே என்பதை "உயிர்ப்புறத்தாய் நீ ஆகில் உள் ஆற்றா வேந்தன்"[165] என்று பாடுகிறாள் மாதவி.

காதல் நோய் துன்பம் மிகுதியாக, பகலில் ஒளி தரும் கதிரவன் மறைய, இவ்வுலகம் முழுவதும் என் போன்றோரைப் பற்றிக் கவலைப்படாமல் தூங்க, மயக்கத்தைக் தருவதற்காகவே வந்தனை நீ மாலைப்பொழுது, நீயே மயக்கமுடையை, எங்களுக்கும் மயக்கத்தைத் தருகின்றாய், மாலை நீ ஆயின், மணந்து பிரிந்தவர் ஆவர் ஆனால், இவ்வுலகம் வறுமை யுற்றது அதனால் எனக்கென்ன? மாலையே நீ வாழ்க என்றும் பாடுகிறாள்.

இங்கு, மாதவியின் பிரிவுத்துயரை அதிகப்படுத்தும் மாலைப் பொழுது, அவளை வதைத்தல், அவள் துன்பத்தால் வருந்துதல், மயக்கமுற்றிருப்பது போன்ற குறிப்புகளாலும், வருத்தமுற்றோன் அவிநயத்தாலும், காமச்சுவை வெளிப்படுத்தப் படுகிறது.

கானல்வரியில் கோவலனும் மாதவியும் காமச்சுவை அவிநயம் கொண்டவர்களாகக் காணப்படுகிறார்கள். மாதவி காம நோயால் வருத்தமுற்றோன் அவிநயம், துஞ்சா நின்றோன் அவிநயம், கண்ணோவு உற்றோன் அவிநயம், தலைநோவு உற்றோன் அவிநயம் ஆகிய அவிநயங்களையும் கொண்டவளாகக் காணப்படுகிறாள்.

இளங்கோவடிகள், ஆடல், இசையின் மூலம் சுவை பாவகங்களை வெளிப்படுத்துவதுடன், உணர்ச்சிமிக்க கதாபாத்திரங்களையும் படைத்து உள்ளதால், அவ்வுணர்ச்சியின் வழியாகவும் சுவைப் பாவகங்களை அறிய முடிகிறது.

ஊர்சூழ்வரியில் கொலையுண்ட கோவலனைக் கண்ணகி கண்டபோது, அவளுள் தோன்றும் உணர்ச்சிகளின் வெளிப்பாடுகளைக் காணமுடிகிறது.

அவன் மேல் விழுந்து அழுது அரற்றிப் புலம்பும்போது, கண்ணோவு உற்றோன் அவிநயமும், தலைநோவு உற்றோன் அவிநயமும், வெளிப்பட்டு அவலச்சுவைத் தோன்றுகிறது. பிணமாகக் கிடந்த கோவலனின் உடலைக் கண்டபோது, செத்தோன் அவிநயமும், கணவனைக் கண்டு புலம்பிய பிறகு, 'தன் கணவன் கொலையுண்ட காரணத்தை, அரசனிடம் சென்று முறையிட்டுக் கேட்பேன்' என்று ஆவேசத்துடன் கூறும்போது, வெகுண்டோன்

அவிநயமும், பின்பு தான் முன்பு கண்ட தீய கனவை எண்ணி, பெருகும் கண்ணீரைத் துடைத்து பெரும் துயரம் உற்றபோது, வருத்தமுற்றோன் அவிநயம் வெளிப்பட்டு, இறுதியாக கண்ணோவு உற்றோன் அவிநயமும், தலைநோவு உற்றோன் அவிநயமும் வெளிப்பட்டு அவலச்சுவைத் தோன்றுகிறது.

இங்கு முதலில் அவலச்சுவை வெளிப்படுத்தி, அதிலிருந்து விலகிச் சென்று, செத்தோன் அவிநயமாகவும், வெகுண்டோன் அவிநயமாகவும், வருத்தம் உற்றோன் அவிநயமாகவும், மாறிமாறி வேறு அவிநயங்களை வெளிப்படுத்தி, மீண்டும் அவலச்சுவையையே வெளிப்படுத்துகிறது. இங்கு நிலையானது அவலச் சுவையேயாகும்.

இளங்கோவடிகள், தொடக்கம் முதல் முடிவு வரை பல இடங்களில் கதாபாத்திரங்கள் மூலம், பல்வேறு உணர்ச்சிகளைப் புகுத்தி, இக்காப்பியம் முழுவதும் சுவை பாகவகங்களைத் தோன்றுமாறு செய்துள்ளார்.

இவ்வாறு இளங்கோவடிகள், உணர்ச்சி மிக்க கதாபாத்திரங்களைப் படைத்துள்ளதால், இக்காப்பியம் நாட்டிய நாடகம் அமைப்பதற்கு சிறந்த களமாக அமைகிறது. சிலப்பதிகாரத்தில் வரும் ஆடல்கள் அனைத்தும் நாடகத்தின் இயல்பை அடிப்படையாகக் கொண்டு அமைக்கப்பட்டுள்ளன. எனவேதான் சிலப்பதிகார நாடகக் காப்பியம் என்றும் அழைக்கப்படுகிறது. நாடகம் என்பது கதைத் தழுவி வருவதால், கதையில் உள்ள கருத்துக்களை வெளிப்படுத்த அவிநயம் முக்கிய பங்கினை வகிக்கிறது.

இளங்கோவடிகள், தம்முடைய நாடகக் காப்பியமாகிய சிலப்பதிகாரத்தில் பாத்திரங்களின் வழி, அவர்களின் உள்ளப்போக்கின் உணர்ச்சி நிலைகளைத் தெளிவாக எடுத்துக் காட்டி, பல்வேறு அவிநயங்களின் மூலம் திறம்பட வெளிப்படுத்தியிருப்பது இக்காப்பியத்தின் தனிப்பெரும் சிறப்பாகக் கருதலாம். எனவே காலம் கடந்தும் நிற்கிற இலக்கியத் தன்மையை இக்காப்பியம் பெற்று விளங்குகிறது.

நாடகத்தில் அவிநயம் எவ்வளவு முக்கிய பங்கினைப் பெற்று இருக்கிறதோ, அதுபோலவே ஆடலிலுள்ள கருத்துக்களை வெளிப்படுத்தவும் அவிநயம் பெரும் பங்கினைப் பெற்றிருக்கிறது. எனவே ஆடல் இல்லையேல் அவிநயம் இல்லை. அவிநயம் இல்லையேல் ஆடல் இல்லை என்பதை அறிய முடிகிறது.

[1] கலைக்களஞ்சியம், ப.எ.697.
[2] சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும், உ.வே. சாமிநாதையர் ப.எண் 4.
[3] கலைக்களஞ்சியம் பகுதி 6, தமிழ் வளர்ச்சிக் கழகம், ப.எண். 335.
[4] சிலப்பதிகாரம், அரங்கேற்று காதை, (158).
[5] சிலப்பதிகாரம், கடலாடு காதை, (21).
[6] தொல்காப்பியம்: புறம், 36.
[7] சிலப்பதிகாரம், அரங்கேற்று காதை, (24).
[8] சிலப்பதிகாரம், அரங்கேற்று காதை (12-14)
[9] சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும், உ.வே.சாமிநாதையர், ப.எண் 80.
[10] சிலப்பதிகாரம் மூலமும் உரையும், உ.வே.சாமிநாதய்யர், ப.எண்.79
[11] ஆதிருபவதி கல்யாணம் தமிழ் இசை நாட்டிய நாடகம், முத்துக்கவிஞர், ப.எண்.79
[12] தமிழர் கூத்துகள், ஜான் ஆசிர்வாதம், ப.எண்.121.
[13]மேலது, ப.எண். 129
[14] மேலது, ப.எண்.130
[15] சிலப்பதிகாரம் மூலமும் உரையும், உ.வே.சாமிநாதய்யர், ப.எண்.81
[16] தமிழர் கூத்துகள், ஜான் ஆசிர்வாதம், ப.எண்.94
[17] மேலது, ப.எண்.118
[18] சிலப்பதிகாரம் மூலமும் உரையும், உ.வே.சாமிநாதய்யர், ப.எண்.81
[19] தமிழர் கூத்துகள், ஜான் ஆசிர்வாதம், ப.எண்.165
[20] மேலது. எண்.178
[21] சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும், உ.வே.சாமிநாதையர், ப.எண்.90.
[22] சிலப்பதிகாரம், அரங்கேற்ற காதை,(15-24)
[23] மேலது, (25).
[24] பரத இசைமரபு, டாக்டர் ஞானகுலேந்திரன், ப.எண் 112.
[25] சிலப்பதிகாரம், அரங்கேற்று காதை, (26–36)
[26] பரத இசைமரபு, டாக்டர் ஞானகுலேந்திரன், ப.எண் 115
[27] சிலப்பதிகாரம், அரங்கேற்று காதை, (37 –44)
[28] மேலது, (45 –55)
[29] பரத இசைமரபு, டாக்டர் ஞானகுலேந்திரன், ப.எண் 121
[30] சிலப்பதிகாரம், அரங்கேற்று காதை, (56 – 69)
[31] மேலது, (70 – 94)
[32] பரத இசைமரபு, டாக்டர் ஞானகுலேந்திரன், ப.எண் 128.
[33] பரத இசைமரபு, டாக்டர் ஞானகுலேந்திரன், ப.எண் 127.
[34] சிலப்பதிகாரம், அரங்கேற்று காதை, (95 – 99).
[35] மேலது, (101 – 105).
[36] மேலது, (106 – 113).
[37] பரத நாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என். ஸ்ரீராமதேசிகன், ப.எண் 10.
[38] சிலப்பதிகாரம், அரங்கேற்று காதை, (114 – 128).
[39] மேலது, (129 – 165).
[40] சிலப்பதிகாரம், அரங்கேற்று காதை, (133-138)
[41] பரத நாட்டியத்தில் தமிழிசைப் பாடல்கள். ஞான குலேந்திரன், ப.எண். 19
[42] சிலப்பதிகாரம், அரங்கேற்று காதை, (147)
[43] சிலப்பதிகாரம், அரங்கேற்று காதை, (148-153)
[44] சிலப்பதிகாரம், அரங்கேற்று காதை, (154-159)
[45] சிலப்பதிகாரம், ச.வே. சுப்பிரமணியன், ப.எண்.35
[46] சிலப்பதிகாரம், அரங்கேற்று காதை, (160-165)
[47] சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும், உ.வே. சாமிநாதையர், ப.எண் 89.
[48] மேலது, ப.எண். 82.
[49] தமிழர் நடன வரலாறு, சே. இரகுராமன், ப.எண் 85.
[50] சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும், உ.வே. சாமிநாதையர், ப.எண். 82.
[51] மேலது, ப.எண். 82.
[52] மேலது, ப.எண். 82.
[53] தமிழர் நடன வரலாறு, சே. இரகுராமன், ப.எண். 87.
[54] தமிழர் வளர்த்த அழகுக் கலைகள், வேங்கடசாமி, ப.எண் 155.

[55] சிலப்பதிகார மூலமும் உரையும், வ.த. இராமசுப்பிரமணியம், ப.எண் 72.
[56] சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும், உ..வே. சாமிநாதையர், ப.எண் 85.
[57] தமிழர் நடன வரலாறு, சே. இரகுராமன், ப.எண் 89.
[58] தமிழிசைக் கலைக் களஞ்சியம்–இரண்டாம் தொகுதி, முனைவர் வீ.ப.கா. சுந்தரம், ப.எண் 196.
[59] தலைக்கோல், இரா. கலைக்கோவன் அரும்பதவுரையும், ப.எண். 31.
[60] சிலப்பதிகார மூலமும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும், ப.எண். 79.
[61] சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும், உ.வே.சாமிநாதையர், ப.எண். 80.
[62] தலைக்கோல், இரா. கலைக்கோவன், ப.எண். 81.
[63] மேலது, ப.எண். 28.
[64] மேலது, ப.எண். 29.
[65] சிலப்பதிகாரம். ஊர்காண் காதை, (152, 153).
[66] தலைக்கோல், இரா. கலைக்கோவன், ப.எண். 30.
[67] தமிழர் வளர்த்த அழகுக்கலைகள், வேங்கடசாமி, ப.எண் 67.
[68] மேலது, ப.எண் 66.
[69] மேலது, வேங்கடசாமி, ப.எண் 70.
[70]தலைக்கோல், இரா. கலைக்கோவன், ப.எண் 47.
[71] மேலது, ப.எண் 29.
[72] சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும், உ..வே. சாமிநாதையர், ப.எண் 92.
[73] மேலது, ப.எண் 92.
[74] மேலது, ப.எண் 92.
[75] சிலப்பதிகாரம், அரங்கேற்று காதை (20–21).
[76] சிலப்பதிகாரம், அரங்கேற்று காதை (22–23).
[77] பரதக் கலைக்கோட்பாடு, டாக்டர் பத்மா சுப்ரமணியம், ப. எண் 15.
[78] தமிழர் வளர்த்த அழகுக் கலைகள், வேங்கடசாமி, ப.எண். 164.
[79]மேலது, ப.எண். 164.
[80] சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும், உ..வே. சாமிநாதையர். ப.எண் 84.
[81] சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும், உ..வே. சாமிநாதையர். ப.எண் 84.
[82] மேலது, ப.எண் 84.
[83]மேலது, ப.எண் 84.
[84] தொல்காப்பிய பொருளதிகாரம் (247).
[85] கூத்தில் ஓர் ஆய்வு, மோகனரங்கன், அக்டோபர் 2013.
[86] தமிழர் வளர்த்த அழகுக் கலைகள், வேங்கடசாமி, ப.எண் 69.
[87] தமிழர் வளர்த்த அழகுக் கலைகள், வேங்கடசாமி, ப.எண் 77.
[88] சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும், உ..வே. சாமிநாதையர். ப.எண்235.
[89] சிலப்பதிகாரம், கானல்வரி (76–77).
[90] மேலது, (82–83).
[91] மேலது, (88–89).
[92] மேலது, (92–93).
[93] மேலது, (100–101).
[94] மேலது, (103–104).
[95]மேலது, (105–106) .
[96] மேலது, (107–108).
[97]சிலப்பதிகாரம், கடலாடு காதை, (35).
[98] மேலது, (39–43).
[99] கலித்தொகை கடவுள் வாழ்த்து (5–7).
[100] சிலப்பதிகார கடலாடு காதை, (44–45).
[101] கலித்தொகை கடவுள் வாழ்த்து (8–10).
[102] சிலப்பதிகார கடலாடு காதை, (46–48).
[103] மேலது, (48–49).
[104] மேலது, (49–51).
[105] மேலது, (52–53).
[106] மேலது, (54–55).
[107] மேலது, (56–57).
[108] மேலது, (58–59).

[109] மேலது, (60–61).
[110] மேலது, (62–63).
[111]சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும், உ.வே. சாமிநாதையர், ப.எண் 89.
[112] சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும், உ.வே.சாமிநாதையர், ப.எண் 438.
[113] மேலது, ப.எண் 439.
[114] மேலது, ப.எண் 439.
[115] மேலது, ப.எண் 441, 442.
[116] மேலது, ப.எண் 442.
[117] மேலது, ப.எண் 442.
[118] மேலது, ப.எண் 442.
[119] மேலது, ப.எண் 443.
[120] மேலது, ப.எண் 443.
[121] மேலது, ப.எண் 443.
[122] மேலது, ப.எண் 443.
[123] மேலது, ப.எண் 444.
[124] மேலது, ப.எண் 444.
[125] மேலது, ப.எண் 445.
[126] மேலது, ப.எண் 445.
[127] மேலது, ப.எண் 509.
[128] சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும், உ.வே.சாமிநாதையர், ப.எண் 512.
[129]மேலது, ப.எண் 512.
[130] மேலது, ப.எண் 512.
[131] மேலது, ப.எண் 514.
[132] மேலது, ப.எண் 514.
[133] மேலது, ப.எண் 516.
[134] சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும், உ.வே.சாமிநாதையர், ப.எண் 19.
[135] மேலது, ப.எண் 1–5
[136] மேலது, ப.எண் 311.
[137] மேலது, ப.எண் 313.
[138] மேலது, ப.எண் 313, 314.
[139] மேலது, ப.எண் 316.
[140] மேலது, ப.எண் 317.
[141] சிலப்பதிகாரம், வழக்குரை காதை (34–41)
[142] சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும், உ.வே.சாமிநாதையர், ப.எண் 204.
[143] மேலது, ப.எண் 205.
[144] மேலது, ப.எண் 205.
[145] மேலது, ப.எண் 205.
[146] மேலது, ப.எண. 206.
[147] மேலது, ப.எண் 206.
[148] மேலது, ப.எண் 206.
[149] மேலது, ப.எண் 207.
[150] மேலது, ப.எண் 207.
[151] மேலது, ப.எண் 208.
[152]பரத நாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என். ஸ்ரீராம தேசிகன், ப.எண் 333.
[153] சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும், உ.வே.சாமிநாதையர், ப.எண் 210.
[154] மேலது, ப.எண் 211.
[155] மேலது, ப.எண் 211.
[156] மேலது, ப.எண் 212.
[157] மேலது, ப.எண் 213.
[158]மேலது, ப.எண் 213.
[159] மேலது, ப.எண் 213.
[160] மேலது, ப.எண் 214.
[161] மேலது, ப.எண் 214.
[162] சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும், உ.வே.சாமிநாதையர், ப.எண் 215.

[163]மேலது, ப.எண் 215.
[164] மேலது, ப.எண் 215.
[165] மேலது, ப.எண் 216.

இயல் - 2

நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் அபிநயம்

நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் அபிநயம்

2.1 நூல் சிறப்பு

பரத முனிவரால் இயற்றப்பெற்ற சமஸ்கிருத நூலான நாட்டிய சாஸ்திரம் நாட்டிய இலக்கண நூல்களிலேயே மிகவும் பழமை வாய்ந்த நூலாகும். இந்நூல் கி.மு. இரண்டாம் நூற்றாண்டிற்கும் கி.பி இரண்டாம் நூற்றாண்டிற்கும் இடைப்பட்ட காலத்தில் எழுதப்படிருக்கலாம் என்பது அறிஞர்களின் கூற்றாகும். நாட்டிய சாஸ்திரத்தை இயற்றப்பெற்றதற்கு முன்பே சிவபெருமான், பிரம்ம தேவர் ஆகியோரின் பெயர்களில் நாட்டியம் குறித்து நூல்கள் இயற்றப்பட்டுள்ளதாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. சதாசிவன் இயற்றிய சதாசிவ பரதத்தில் முப்பதாயிரம் சுலோகங்களும், பிரம்மா இயற்றிய பிரம்ம பரதத்தில் பன்னிரெண்டாயிரம் சுலோகங்களும், பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் ஆறாயிரம் சுலோகங்களும் உள்ளதாகவும் கூறப்படுகிறது. நாட்டிய சாஸ்திரத்திற்கு முன்பே சதாசிவ பரதம், பிரம்ம பரதம் ஆகிய இரு நூல்கள் இயற்றப்பட்டுள்ளதால், நாட்டிய சாஸ்திரம் முதல் நூலல்ல என்பதும் வழிநூலே என்பதும் தெரிய வருகிறது. மேற்குறிப்பிட்டுள்ள மூன்று நூல்களுக்கும் மூலமாக விளங்குவது காந்தர்வவேதம் என்ற நூல் ஆகும்.

பரத முனிவருக்குப் பிறகு கோஹலா், மதங்கா், காஷ்மீரை ஆண்ட மாதுருகுப்தா் ஆகியோரும் நாட்டிய சாஸ்திர நூல்களை இயற்றியுள்ளனா். இவா்களின் மூல நூல்கள் யாவும் இன்றளவும் கிடைக்கப் பெறாத நிலையில் அவற்றின் நூற்பாக்கள் பிற்கால நூல்களில் மேற்கோள்களாக மட்டுமே கையாளப்பட்டுள்ளன. மாதுருகுப்தா் எழுதிய நாட்டிய சாஸ்திர நூலுக்கு ஸ்ரீ ஹா்ஷன், ராஹுளா், உத்படா், லொல்லடா், சங்குகா், பட்டநாயகா் ஆகியோா் எழுதிய உரைகளும் கிடைக்கப்பெறவில்லை. பண்டைய நாட்டிய சாஸ்திர நூலின் நுட்பங்களைத் தெரிந்து கொள்ள தற்பொழுது நமக்குக் கிடைத்துள்ள கி.பி. பதினோராம் நூற்றாண்டைச் சோ்ந்த அபிநவகுப்தாசாரியா் எழுதிய அபிநவபாரதியின் விரிந்த உரை உதவுகிறது.[1]

நாட்டிய சாஸ்திரம் குறித்துப் பிற்கால நூல்கள் பல தமிழில் கிடைத்துள்ளன. அவற்றில் பரதஸித்தாந்தம் அல்லது சுத்தானந்த பிரகாசம் போன்ற நுல்கள் இன்றளவும் நூலாக்கம் பெறாத சுவடியாகவே இருப்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.[2] தெலுங்கு மொழியில் ஜெய சேனாபதியின்

நிருத்தரத்னாவளி, குமாரகிரியின் வஸந்த ராஜீயம், வேமபூபாலனின் ஸங்கீத சிந்தாமணி ஆகிய நூல்கள் நாட்டிய சாஸ்திரம் குறித்துச் சிறப்பாகப் பேசப்படும் நூல்களாகும். கன்னட மொழியில் இயற்றப்பெற்ற பரத ஸங்க்ரஹம், அபிநவபரதஸாரஸங்க்ரஹம் ஆகியன நாட்டிய சாஸ்திரம் குறித்துக் காணப்படும் நூல்களாக உள்ளன. மலையாள மொழியில் இயற்றப்பெற்றுள்ள ஹஸ்தலக்ஷண தீபிகை, பலராமபரதம், நடாங்குசம் என்பன நாட்டிய சாஸ்திரத்தோடு தொடர்புடைய சில நூல்களாகும்.[3]

நாட்டிய சாஸ்திரம் என்பது இந்திய செவ்வியல் ஆடலின் பொது இலக்கண நூலாக எண்ணப்படுகிறது. ஒவ்வொரு மாநில செவ்வியல் ஆடலின் இலக்கண நூல்களும் நாட்டிய சாஸ்திரத்தை அடியொட்டியே உருவாக்கப்பட்டன. அவை அந்தந்த மாநில காலாச்சாரத்திற்கேற்ப பரதமுனிவரின் இலக்கணத்தை மேற்கோள் காட்டிப் பல புதியச் செய்திகளையும் உட்பகுத்தி உருவாக்கப்பட்டன. அவ்வாறே பரத நாட்டியத்திற்கே உருவாக்கப்பட்டதே நந்திக்கேஷ்வரரின் அபிநயதர்ப்பணமாகும். பதினோராம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த இந்நூல் முன்னூற்று இருபத்தி நான்கு வரிகளைக் கொண்டதாகும். இந்த இலக்கண நூல் நடனக் கலையைப் பற்றி மட்டுமே விளக்குகிறது. இந்நூல் நட்டுவனார்களின் கையேடுகளாகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது. நான்கு வித அபிநயங்கள் பற்றியும், அங்க அசைவுகள் பற்றியும், மேலும் பலவகையான ஹஸ்தங்கள் மற்றும் அதன் பயன்பாடுகள், சிரஷ், த்ருஷ்டி, க்ரீவா, பாதபேதங்கள் ஆகியவை அந்நூலில் விளக்கப்பெற்றுள்ளன. இதிலுள்ள நாட்டியம் பற்றிய குறிப்புகள் நாட்டிய சாஸ்திரத்திலிருந்து வேறுபடுகின்றன.

அபிநயதர்ப்பணத்தைச் சார்ந்த மற்றொரு நூல் பரதார்ணவம் ஆகும். இந்நூலை இயற்றியவரும் நந்திகேஷ்வரரே ஆவார். அபிநயதர்ப்பணத்தைக் கொண்டு தமிழ் மொழியில் சேதூர் நாராயண ஐய்யங்கார் அவர்களால் இயற்றப்பெற்றதே அபிநய நவநீதம், அபிநய ஸாரஸம்புட்டம் ஆகிய நூல்களாகும். இதுவரை மேலே குறிப்பிட்டுள்ள நாட்டியக் கலையை பற்றிய சாஸ்திர நூல்களிலிருந்தும், இவைத்தவிர மற்ற சாஸ்திர நூல்களிலிருந்தும் சம்பிரதாயங்களிலிருந்தும் திரட்டப்பட்ட உடகே கோவிந்தாச்சாரியார் என்பவரால் தெலுங்கில் தொகுக்கப்பட்ட நூலே நாட்டிய சாஸ்திர ஸங்க்ரஹம் ஆகும். இதே போன்று பல க்ரந்தங்களை (சாஸ்திர நூல்கள்) ஆதாரமாகக் கொண்டு தமிழில் தொகுக்கப்பட்ட மஹாமஹோபாத்தியாயர் அவர்களின் பரத சேனாபதீயம், மாங்குடி துரைராஜய்யா அவர்களின் ஸ்வபோத பரத நவநீதம் ஆகியன குறிப்பிடத்தக்கனவாகும். இவ்வனைத்து சாஸ்திர நூல்களுக்கும் மூல நூலாக இருப்பது பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திர நூலே எனலாம்.

2.2 நூல் அமைப்பு

நாட்டிய சாஸ்திரம் முப்பத்தாறு அத்தியாயங்களையும், சுலோக வடிவில் ஆறாயிரம் வரிகளையும் கொண்டுள்ளது. இந்நூல் நாடக அமைப்பு, நூற்று எட்டு கரணங்கள், சுவைகள், பாவங்கள், அபிநய வகைகள், நாடகத்தில் கையாளப்படும் உரையாடல்கள், நாடக வகைகள், நாடகக் கதையமைப்பு, காட்சியமைப்பு, பயிற்சி முறை, ஆடை அணிகலன்கள், ஒப்பனை, இசைக் குறிப்புகள், இராகம், தரு, நாடக மேடை அமைப்பு, பார்வையாளர்கள், இடவழக்கங்கள் என இதில் சொல்லப்படாத கலைகளே இல்லை என்ற வகையில் அனைத்துக் கலைகளையும் உள்ளடக்கிய முதல் நூலாகும். இந்நூலில் நாடகக்கலை, நாட்டியக் கலை, இசைக்கலை, ஆகியவற்றை பற்றி மிகவும் நுணுக்கமாக விளக்கப்பட்டுள்ளன. பரதரின் கூற்றின்படி நாடகம், இசை, ஆடல் ஆகியவை ஒன்றோடொன்று சேர்ந்து நிகழ்த்தப்பட்ட கலைகள் என்பதாகும். பல இடங்களில் நாடகம் ஆடப்பட்டது என்றும், நாட்டியம் நடிக்கப்பட்டது என்றும் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இதிலிருந்து அக்காலத்தில் நாட்டியமும் நாடகமும் சேர்ந்தே நிகழ்த்தப்பட்ட கலை என்பதும் பிரித்து பார்க்கவில்லை என்பதும் தெரிய வருகிறது. எனவே பரதர் தனது நூலில் நாட்டியம், நாடகம் என்ற இரு சொல்லாடலையும் பயன்படுத்தியுள்ளார். பாத்திரத்திற்கான ஆடை குறித்துக் கூறுகையில், “தத்ராங்கரசனா பூர்வம் கர்தவ்யா நாட்யயோக்த்ருபி[4]:”[4] எனவும் பாத்திரத்திற்கான தலையமைப்பு குறித்துக் கூறுகையில், “ஏவம் வஸ்த்ரவிதி[4]: கார்ய: ப்ரயோகே[3] நாடகாஸ்ரயே”[5] எனவும் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

2.3. நாட்டிய சாஸ்திரமும் அபிநய மரபுகளும்

நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் முப்பத்தாறு அத்தியாயங்களில் பெரும்பாலான அத்தியாயங்களில் அபிநயம் குறித்த செய்திகளைக் காணமுடிகிறது. அவற்றில் நான்காம் அத்தியாயம், ஆறாம் அத்தியாயத்திலிருந்து பதினோராம் அத்தியாயம் வரை, பதிமூன்றாம் அத்தியாயம், இருபத்தோராம் அத்தியாயத்திலிருந்த இருபத்தி நான்காம் அத்தியாயம் வரை, இருபத்தெட்டு, இருபத்தொன்பதாம் அத்தியாயங்கள், முப்பத்தோராம் அத்தியாயத்திலிருந்த முப்பத்தி நான்காம் அத்தியாயம் வரை ஆகிய பதினெட்டு அத்தியாயங்களில் உள்ள முக்கிய அபிநயச் செய்திகளின் விளக்கங்களையும் காண முடிகிறது.

2.3.1. அபிநயம் விளக்கம்

பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் 'அபிநயம்' என்னும் சொல்லிற்கு பின்வரும் விளக்கங்களைக் காணமுடிகிறது. அபிநயம் என்னும் சொல்லின் பொருளாவது "நாட்டியத்தின் பொருளை (ரஸ பாவங்களை) காண்போருக்கு எட்டச்செய்வது" அதவாது பார்வையாளர்களின் மனதிற்கு எடுத்துச் செல்வது என்பதே அபிநயம் என்னும் சொல்லின் பொருளாகும். உடல் உறுப்புகளின் அசைவுகள், உரையாடல், வேடம், ஸாத்விகபாவம் ஆகியவற்றால் பார்வையாளர்களுக்கு நாட்டியப் பொருளை உணர்த்துவது அபிநயம் என்பதாகும். இதனை பரதர் எட்டாம் அத்தியாயத்தில் பின்வருமாறு குறிப்பிட்டுள்ளார்.

"பா^{4}வாநாம் ச ரஸாநாம் ச ஸமுத்தா^{2}நம் யதா^{2}க்ரமம் |
த்வத்ப்ரஸாதா^{3}ச்ச^{2} ருதம்ஸர்வமிச்சா^{2}மோ வேதி^{3}தும் புன: ||1||
நாட்யே கதிவித^{4}: கார்ய: தக்ஷைரபி^{4}நயக்ரம: |
கதம் வாபி^{4}நயோ ஹ்யேஷ கதிபே^{4}த^{3}ஸ்து கீர்தித: ||2||
ஸர்வமேதத்^{3}யதா^{2}தத்த்வம் கத^{2}யஸ்வ மஹாமுனே |
யோ யதா^{2}பி^{4}நயோ யஸ்மின் யோக்தவ்ய: ஸித்^{3}தி^{4}மிச்ச^{2}தா ||3||
தேஷாம் து வசனம் ஸ்ருத்வா முனீநாம் ப^{4}ரதோ முனி: ||
ப்ரத்யுவாச புனர்வாக்யம் சதுரோபி^{4}நயான் ப்ரதி ||4||[6]

அபிநயம் என்பதற்கு மேலும் சில விளக்கங்கள் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன. அபிநயம் என்ற வார்த்தையில் முதலில் வரும் அபி என்பது முன்னால் என்று பொருள்படும். அபிநயம் என்ற வார்த்தைக்கு வேறாக 'நீ' என்ற வார்த்தை அமைந்துள்ளது. 'நீ' என்றால் எடுத்துச் 'செல்லுதல்' என்பது பொருள்படும். அதாவது பார்வையாளர்களுக்கு அர்த்தத்தை எடுத்துச் செல்வதாகும். இதனை பின்வரும் சுலோகங்கள் விளக்குகின்றனர்.

அஹம் வ: கத^{2}யிஷ்யாமி நிகி^{2}லேன தபோத^{4}னா: |
யஸ்மாத^{3}பி^{4}நயோ ஹ்யேஷ் விதி^{4}வத் ஸமுதா^{3}ஹ்ருத: ||5||
அபி^{4}பூர்வஸ்து ணீஞ் தா^{4}துராபி^{4}முக்^{2}யார்த^{2}நிர்ணயே|
யஸ்மாத்பதா^{3}ர்தா^{2}ன்னயதி தஸ்மாத^{3}பி^{4}நய: ஸ்ம்ருத: ||6||[7]

அபிநயம் குறித்து நாட்டிய சாஸ்திரம் தரும் விளக்கங்களையே அபிநய தர்ப்பணமும் தருவது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

2.3.2. நான்கு வித அபிநயங்கள்

பரதர் அபிநயங்களை நான்குவிதமாக பகுத்து விளக்கியுள்ளார். அவை

1. ஆங்கிகாபிநயம்
2. வாசிகாபிநயம்
3. ஆஹார்யாபிநயம்
4. ஸாத்விகாபிநயம்

என்பனவாகும். இவை பின்வரும் சுலோகத்தில் காணப்படுகின்றன.

ஆங்கி[3]கோ வாசிகஷ்சைவ ஹ்யாஹார்ய: ஸாத்த்விகஸ்ததா[2]|
க்ஞேயஸ்த்வபி[4]நயோ விப்ரா: சதுர்தா[4] பரிகல்பித: ||9||[8]

இந்த நான்கு வித அபிநயங்கள் குறித்து சில விளக்கங்களை அபிநயதர்ப்பணத்தில் காணமுடிகிறது. நந்திகேஷ்வரர் இந்த நான்கு வித அபிநயங்களின் மூலம் சிவனுக்கு மரியாதை செலுத்துகிறார். இந்த நான்குவித அபிநயங்களுக்கும் சிவனே எடுத்துக்காட்டாக இருப்பதால், சிவனை வணங்குவதாக அமைந்த சுலோகமாவது,

ஆங்கி[3]கம் பு[4]வனம் யஸ்ய வாசிகம் ஸர்வவாங்மயம் |
ஆஹார்யம் சந்த்[3]ரதாராதி[3] தம் நும: ஸாத்விகம் ஷிவம் ||1||[9]

என்பதாகும். இதுவே அபிநயதர்ப்பணத்தின் முதல் சுலோகமும் ஆகும். இதன் பொருளாவது யாருடைய உடல் இந்த உலகமோ, யாருடைய பேச்சு உலகிலுள்ள அனைத்து மொழிகளோ, யாருடைய ஆடை ஆபரணங்கள் சந்திரன், நட்சத்திரங்கள் முதலானவையோ அப்படிப்பட்ட புனிதமான சிவனை வணங்குகிறேன் என்பதாகும். சிவனோடு, நான்குவித அபிநயங்களுக்கும் நந்திகேஷவரர் கொடுக்கும் முக்கியத்துவத்தை மேற்கூறிய சுலோகத்திலிருந்து தெரிந்துக்கொள்ளலாம். நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் நான்கு வித அபிநயங்களின் விளக்கங்கள் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.

2.3.2.1. ஆங்கிகாபிநயம்

பரதர் தனது நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் ஆங்கிகாபிநயத்தை வெளிப்படுத்தும் அங்கங்களின் பிரிவுகளையும், அவற்றின் அசைவுகளையும் வகைகளையும்

எட்டாவது அத்தியாயத்திலிருந்து பதினோராம் அத்தியாயம் வரை விளக்கியுள்ளார்.

அங்கங்களால் வெளிப்படுத்தும் அபிநயம் ஆங்கிகாபிநயமாகும் ஆங்கிகாபிநயத்தை மூன்று வகைகளாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளதை பின்வரும் சுலோகம் விளக்குகிறது.

த்ரிவித^{4}ஸ்த்வாங்கி^{3}கோ க்ஞேய: ஷரீரோ முக^{2}ஜஸ்ததா^{2} |
ததா^{2} சேஷ்டாக்ருதஷ்சைவ ஷாகா^{2}ங்கோ^{3}பாங்க^{3}ஸம்யுத: ||11||[10]

இதன் விளக்கமாவது ஆங்கிகாபிநயத்தின் முக்கிய பெரும்பிரிவுகளாவன:

1. ஷரீரா
2. முகஜா
3. சேஷ்டாக்ருத

என்பனவாகும்.

இம்மூன்றின் கிளைகளாக ஷாகா, அங்கம், உபாங்கம் என மேலும் பிரிக்கப்படுகிறது.

2.3.2.1.1 அங்கம்

முக்கிய உடல் உறுப்புகளான தலை, கை, மார்பு, பக்கங்கள், இடுப்பு, கால்கள் ஆகிய ஆறு முக்கிய உறுப்புகளின் மூலம் அபிநயத்தை வெளிப்படுத்துவது. அங்கத்தைச் சேர்ந்த தலையின் செயல்பாடுகளையும், விளக்கங்களையும், பயன்பாடுகளையும் எட்டாம் அத்தியாயத்தில் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

2.3.2.1.1.1 த்ரயோதஷவிதம் ஷிர: ப்ரதம் கர்ம (பதிமூன்று வகையான தலையின் முக்கிய செயல்கள்)

தலையின் செயல்கள் பதிமூன்று வகைப்படும் என்பதை,
ஆகம்பிதம் கம்பிதம் து தூ^{4}தம் விது^{4}தமேவ ச|
பரிவாஹிதமாதூ^{4}தமவதூ^{4}தம் ததா^{2}ஞ்சிதம் ||17||
நிஹஞ்சிதம் பராவ்ருத்தமுத்க்ஷிப்தம் சாப்யதோ^{4}க^{3}தம் |
லோலிதம் சைவ விக்ஞேயம் த்ரயோத^{3}ஷவித^{4}ம் ஷிர: ||18||[11]

என பரதர் குறிப்பிடுகிறார். அவை

1. ஆகம்பிதம்
2. கம்பிதம்
3. தூதம்
4. விதுதம்
5. பரிவாஹிதம்
6. ஆதூதம்
7. அவதூதம்
8. அஞ்சிதம்
9. நிஹுஞ்சிதம்
10. பராவ்ருத்தம்
11. உத்க்ஷிப்தம்
12. அதோகதம்
13. லோலிதம்

என்பனவாகும். இவற்றின் ஒவ்வொன்றின் விளக்கங்களும் பயன்பாடுகளும் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.

1. ஆகம்பிதம்

தலையை மேலும் கீழுமாக மெல்ல அசைத்தல் ஆகம்பிதம் எனப்படும். இதன் பயன்பாடுகள் குறிப்பால் உணர்த்துதல், உபதேசம் செய்தல், கேள்வி கேட்பது, இயற்கையாக உரையாடுதல், ஒன்றைக் குறிப்பிடுதல், வா என அழைத்தல் போன்றவையாகும்.

2. கம்பிதம்

தலையை ஆகம்பிதம் போல பலமுறை விரைவாக அசைத்தல் கம்பிதம் ஆகும். இதன் பயன்பாடுகள் சினம், விவாதம் செய்தல், புரிந்துக்கொள்ளுதல்,

கேள்வி கேட்பது, அச்சுறுத்தல், வியப்புடன் கூடிய உரையாடல், நோய் ஆகியவற்றைக் குறிப்பதாகும்.

3. தூதம்

தலையை பக்கங்களில் மெல்ல அசைத்தல் தூதம் எனப்படும். இதன் பயன்பாடுகள் விருப்பமின்மை, வருத்தம், வியப்பு, நம்பிக்கை, ஒரு பக்கம் பார்த்தல், வேண்டாம் என மறுத்தல் வெறுமையை வளர்த்தல் ஆகியவையாகும்.

4. விதுதம்

முன்பு கூறிய தூதத்தை விரைவாகச் செய்தல் விதுதம் எனப்படும். இதன் பயன்பாடுகள் குளிர், அச்சம், நடுக்கம், காய்ச்சல், மதுவைப் பருகுவதில் துவக்கநிலை போன்றவையாகும்.

5. பரிவாஹிதம்

தலையை இரு பக்கங்களுக்கும் அடுத்தடுத்து திருப்புதல் பரிவாஹிதமாகும். இதன் பயன்பாடுகள் வியப்பு, பெருமகிழ்ச்சி, நினைவுப்படுத்திக் கொள்ளுதல், கோபம், உலாவுதல், விளையாட்டு போன்றவையாகும்.

6. ஆதூதம்

தலையை ஒரு முறை உயரத் தூக்கிக் கொள்ளுதல் ஆதூதம் எனப்படும். இவற்றின் பயன்பாடுகள் செருக்கு, தன்னிச்சையாகப் பார்த்தல், பக்கத்தில் இருப்பதைத் தலை உயர்த்திப் பார்த்தல், தன்னைத் தானே பெருமைப்படுத்திக் கொள்ளுதல் போன்றவையாகும்.

7. அவதூதம்

தலையை ஒரு முறை கீழ்நோக்கிச் சாய்த்தல் அவதூதம் எனப்படும். இதன் பயன்பாடுகள் செய்தி, அழைத்தல், உரையாடுதல், குறிப்பிடுதல் போன்றவையாகும்.

8. அஞ்சிதம்

கழுத்தைச் சிறிது ஒரு பக்கமாக வளைத்தல் அஞ்சிதம் எனப்படும். இதன் பயன்பாடுகள் நோய், நினைவிழத்தல், வெறி, கவலை, கன்னத்தை உள்ளங்கையால் தாங்குதல் போன்றவையாகும்.

9. நிஹுஞ்சிதம்

தலை தோளைத் தொடும்படி கழுத்தை ஒரு பக்கமாக சாய்த்து வளைத்தல் நிஹுஞ்சிதம் எனப்படும். பெண்களால் அபிநயக்கப்படும் (பிப்போகம் எனப்படும்) விருப்பமான ஆடை அணிகலன்களைப் பெற்றுத் தான் என்னும் அபிமானத்தால் தோன்றும் செருக்கால் அவற்றை மதிக்காமல் இருத்தல், (கிலகிஞ்சிதம் எனப்படும்) பெருமகிழ்ச்சியால் அடிக்கடி சிரிப்பு, அழுகை, அச்சம், மகிழ்ச்சி, செருக்கு, துக்கம், சிரமம், விருப்பம் என்பனவற்றைக் கலந்த அபிநயம், (மோட்டாயிதம் எனப்படும்) மற்றவர் காதலனைப் பற்றிக் கூறக்கேட்கும்போதும், காதலனைப் பார்க்கும்போதும் ஸ்ருங்காரம் தோன்றுவதால் காதலியிடம் ஏற்படும் லீலைகள், (குட்டமிதம் எனப்படும்) காதலன் தன் தலைமுடி போன்றவற்றை பற்றியபோது காதலி மிக்க மகிழ்ச்சியும், பரபரப்பும் அடைந்து சுகம் பெறுதல் போன்றவை இதன் பயன்பாடுகளாகும்.

10. பராவ்ருத்தம்

முகத்தை திருப்பிக் கொள்ளுதல் பராவ்ருத்தமாகும். இதன் பயன்பாடுகள் விருப்பமின்மை பின்னோக்கிப் பார்த்தல் என்னும் பொருட்களைக் குறிப்பிடுவதாகும்.

11. உத்க்ஷிப்தம்

தலையை நன்றாகப் பின்னோக்கி வளைத்து, முகத்தை மேல் நோக்கி வைத்துக் கொள்ளுதல் உத்க்ஷிப்தாகும். இதன் பயன்பாடுகள் உயரமானவற்றைப் பார்த்தல், வானத்தில் இருப்பவர்களைப் பார்த்தல் என்னும் பொருள்களைக் குறிப்பிடுதல் போன்றவையாகும்.

12. அதோகதம்

முகத்தைக் கவிழ்த்துக் கொள்ளுதல் அதோகதமாகும். இதன் பயன்பாடுகள் வெட்கம், வணங்குதல், வருத்தம் என்னும் பொருட்களை உணர்த்துவது போன்றவையாகும்.

13. லோலிதம்

தலையை எல்லாப் பக்கங்களும் திருப்புதல், லோலிதம் ஆகும். இதன் பயன்பாடுகள் நினைவிழத்தல், நோய், வெறி, கிரஹங்களால் பற்றிக் கொள்ளப்படுதல், உறக்கம் முதலியவற்றை உணர்த்துவது போன்றவையாகும்.

2.3.2.1.1.2 ஹஸ்த கர்ம: (கைகளின் செயல்கள்)

அங்கத்தைச் சேர்ந்த மற்ற உறுப்புகளான கை, மார்பு, பக்கங்கள், இடுப்பு, முழங்கால், தொடை, பாதம் ஆகியவற்றால் செய்யத்தக்க அபிநயங்களைப் பற்றிய விளக்கங்களையும் பயன்பாடுகளையும் ஒன்பதாம் அத்தியாயத்தில் காண முடிகிறது.

நாட்டியத்தில் கைகளின் செயல்பாடுகள் பெரும் பங்கினை வகிக்கின்றன. ஒரு கருத்தை விளக்க கை விரல்களை நீட்டியும் மடக்கியும் பல வகைகளில் கவினுற அசைத்தும் செய்யப்படும் அபிநயம் ‘ஹஸ்தம்’ எனப்படும். கைகளால் செய்யப்படும் அபிநயங்களை கைமுத்திரைகள் என்றும் அழைப்பர்.[12] நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் ஹஸ்தங்களால் (கை முத்திரைகளால்) செய்யப்படும் அபிநயம் மூன்று வகைப்படும்.

அவை.

1. அஸம்யுத ஹஸ்தங்கள் அல்லது ஒற்றைக்கை முத்திரைகள்
2. ஸம்யுத ஹஸ்தங்கள் அல்லது இரட்டைக்கை முத்திரைகள்
3. ந்ருத்த ஹஸ்தங்கள் என்பனவாகும்.

2.3.2.1.1.2.1 அஸம்யுத ஹஸ்தங்கள் (இணையாத கைகள்) - 24

பதாகஸ்த்ரிபதாகஷ்ச ததா^{2} வை கர்தரீமுக^{2}: |
அர்த^{4}சந்த்^{3}ரோ ஹ்யராலஷ்ச ஷுகதுண்ட^{3}ஸ்ததை^{2}வ ச ||4||
முஷ்^{2}டிஷ்ச ஷிக^{2}ராக்^{2}யஷ்ச கபித்த^{2}: க^{2}டகாமுக:^{2} |
ஸுச்யாஸ்ய: பத்^{3}மகோஷஷ்ச ததா^{2} வை ஸர்பஷீர்ஷ^{2}க: ||5||
ம்ருக^{3}ஷீர்ஷ^{2}: பரோ க்ஞேயோ ஹஸ்தாபி^{4}நயயோக்த்ருபி^{4}: |
காங்கு^{3}லகோலபத்^{3}மஷ்ச சதுரோ ப்^{4}ரமரஸ்ததா^{2} ||6||
ஹம்ஸாஸ்யோ ஹம்ஸபக்ஷஷ்ச ஸந்த^{3}ம்ஷோ முகுலஸ்ததா^{2} |
ஊர்ணநாப4ஸ்தாம்ரசூட3ஷ்சதுர்விஷதிரீரிதா: ”7”13

என பரதர் அஸ்ம்யுத ஹஸ்தங்கள் இருபத்து நான்கினை குறிப்பிட்டுள்ளார். அவை,

1.பதாகம் 2.த்ரிபதாகம் 3.கர்தரீமுகம் 4.அர்தசந்த்ரன் 5.அராளம் 6.ஷுகதுண்டம் 7.முஷ்டி 8.ஷிகரம் 9.கபித்தம் 10.கடகாமுகம் 11.ஸுசீ 12.பத்மகோஷம் 13.ஸர்பஷீர்ஷகம் 14.ம்ருகஷீர்ஷம் 15.காங்குலம்

16.அலபத்மம் 17.சதுரம் 18.ப்ரஹமரம் 19.ஹம்ஸாஸ்யம் 20. ஹம்ஸபக்ஷம் 21.ஸந்தம்ஷம் 22.முகுலம் 23.ஊர்ணநாபம் 24. தாம்ரசூடம் என்பனவாகும்

1. பதாகம்

யதா[2] லஷணமேதேஷா[2]ம் கர்மாணி ச நிபோ[3]த[4]த|

……………………………………………

பதாகாப்[4]யாம் து ஹஸ்தாப்[4]யாமபி[4]நேய: ப்ரயோக்த்ருபி[4]: ||18-26||[14]

என பரதர் பதாக ஹஸ்தத்தின் லஷ்ணங்களையும் பயன்களையும் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

விரல்களைச் சீராகச் சேர்த்து நீட்டி வைத்துக்கொள்வது பதாக ஹஸ்தம் எனப்படும். 'பதாகம்' என்றால் கொடி எனப்படும். கொடியின் தோற்றத்தில் இருப்பதால் இதற்கு இப்பெயராயிற்று. இதைப் பலவகையான நிலைகளில் வைக்கும்பொழுது பல பொருள்களை உணர்த்தப் பயன்படுகிறது. பதாக ஹஸ்தத்தை மேல் நோக்கி உயர்த்தி வைத்துக் கொள்ளுதல், பக்கத்தில் வைத்துக்கொள்ளுதல், கீழ்நோக்கி வைத்துக் கொள்ளுதல், உள்ளங்கையை முகத்திற்கு நேராக வைத்துக்கொள்ளுதல், உள்ளங்கையைத் திருப்பி வைத்துக்கொள்ளுதல், உள்ளங்கை மேல் நோக்கி இருக்கும்படி வைத்துக்கொள்ளுதல், பதாகஹஸ்தத்தைக் குறுக்காக வைத்துக்கொள்ளுதல், அசைத்துக் கொண்டிருத்தல், அசைக்காமல் வைத்துக் கொண்டிருத்தல் போன்றவற்றால் பல பொருள்களை உணர்த்தலாம்.

அடித்தல், குளிர்காய்தல், ஊக்கம் தருதல், மகிழ்ச்சி, அகங்காரத்துடன் கூடிய உரையாடல் என்பனவற்றை உணர்த்துவதற்கு பதாக ஹஸ்தத்தை நெற்றிவரை உயர்த்த வேண்டும். நெருப்பு, மழைதாரை, மலர் மழை ஆகியவற்றை உணர்த்த விரல்களைச் சற்று அகற்றி அசைந்து கொண்டிருக்கும்படி இரு கை பதாக ஹஸ்தங்களை இணைத்து அபிநயம் செய்ய வேண்டும். நீர்நிலை. மலர்களைப் பரிசளித்தல், பச்சைப்புல், தரைமேல்

நிர்மாணம் செய்யப்பட்ட பொருள்களை நிருபணம் செய்தல் என்பனவற்றைக் குறிப்பிட இரு கை பதாக ஹஸ்தங்களை ஸ்வஸ்திகமாக வைத்துக்கொண்டு வேறுபடுத்த வேண்டும்.

காணப்பட்டும், காணப்படாததுமான நுட்பமான பொருளைக் காப்பாற்ற வேண்டியதையும், மறைந்திருப்பதையும், அடர்த்தியானதை, மறைத்து வைக்க வேண்டிய பொருளைக் குறிப்பிடவும் பதாக ஹஸ்தத்தை ஸ்வஸ்திகமாக வைத்து, கீழ் நோக்கிய முகம் கொண்டதாக வைத்தக்கொள்ள வேண்டும். மேலும் கீழும் ஆட்டப்படும் விரல்களைக் கொண்டுள்ள பதாக ஹஸ்தம் காற்று, அலை, வேகம். கரையில் அலைகள் மோதி வீழ்தல், வெள்ளம் ஆகியவற்றைக் குறிப்பிடப் பயன்படுத்த வேண்டும். இந்த ஹஸ்தத்தை உயர்த்தி (ரேசகம் செய்து) , பக்கத்தில் வைத்துக் கொண்டு, மேலும் கீழும் அசைப்பதால் ஊக்கம், வெகுமானம், மக்கள் கூட்டம், உயரமான, புஷ்கரம் என்னும் இசைக்கருவி ஆகியவற்றை உணர்த்த வேண்டும். உள்ளங்கைகளை ஒன்றொடொன்று சேர்த்துத் தேய்த்துக் கொண்டிருக்கும் பதாக ஹஸ்தம் கழுவுதல், தேய்த்தல், துடைத்தல், வரைதல், அரைத்தல், மலையை உயர்த்திப் பிடித்தல், மலைக் கற்களைப் பெயர்த்தல் என்பனவற்றை உணர்த்தும். பத்து, நூறு, ஆயிரம் முதலான எண்களையும் பதாகஹஸ்தத்தினால் உணர்த்த வேண்டும். ஆண், பெண்கள் இருவரும் மேற்கூறியவாறே முன் கூறிய பொருள்களை உணர்த்த பதாக ஹஸ்தத்தைப் பயன்படுத்த வேண்டும்.

2. த்ரிபதாகம்

த[3]ஷாக்[2]யஷ்ச ஷதாக்[2]யஷ்ச ஸஹஸ்ராக்[2]யஸ்ததை[2]வ ச |

……………………………………

பராங்க்[3]முக[2]ஸ்து கர்தவ்யோ யனே ந்ருணாம் ப்ரயோக்த்ருபி[4]: ||27-38||[15]

என பரதர் த்ரிபதாக ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

புதாக ஹஸ்தத்தில் மோதிர விரலை மடக்கி மற்ற விரல்களைச் சேர்த்து நேராக நீட்டி வைப்பது த்ரிபதாகமாகும். த்ரிபதாகம் என்றால் முக்கொடி

எனப்படும். அழைத்தல், இறங்குதல், விடுதல், தடுத்தல், புகுதல், முகவாயைப் பிடித்துக் கொண்டு முகத்தை உயர்த்துதல். வணங்குதல், எடுத்துக்காட்டு கூறுதல், பலவகை உரையாடல்கள், மங்கலப்பொருள்களைக் குறிப்பிடுதல், மங்கலப் பொருள்களைத் தொடுதல், உச்சந்தலை முகர்தல் அல்லது தொடுதல். தலைப்பாகை அல்லது க்ரீடத்தை அணிதல், மூக்கையும் வாயையும் காதுகளையும் மூடிக்கொள்ளுதல் முதலியவற்றை உணர்த்துவதற்கு த்ரிபதாக ஹஸ்தத்தை பயன்படுத்த வேண்டும். மேலும் கீழுமாக அசைத்து கொண்டிருக்கும் த்ரிபதாக ஹஸ்தம் கொண்டு சிறுபறவைகள் பறத்தல். சிறுவெள்ளம், பாம்புகள், வண்டுகள் முதலியவற்றைக் குறிப்பிட வெண்டும். த்ரிபதாக ஹஸ்தத்தில் உள்ள மோதிர விரலால் கண்ணீரைத் துடைத்தல், பொட்டு வைத்துக்கொள்ளுதல், முன்னுச்சி மூடிகளைச் சீர்திருத்திக் கொள்ளுதல் போன்றவற்றை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

குருவுக்குப் பாத வணக்கம் செலுத்தும் போதும் த்ரிபதாக ஹஸ்தத்தை ஸ்வஸ்திகமாக வைத்துக்கொள்ள வேண்டும். விவாகத்தை குறிப்பிடுவதற்கு இவற்றின் முனைகள் சேர வேண்டும். மன்னனைக் காணும்போது, த்ரிபதாக கைகள் விடுபட்டு அசைந்து கொண்டிருக்க வேண்டும். க்ரஹத்தை பார்ப்பதைக் குறிப்பிடும்போது, இந்தக் கைகளைக் குறுக்காக ஸ்வஸ்திகங்களாக வைக்க வேண்டும். இதே கைகள் தவசியைப் பார்க்கும்போது மேல் உயர்ந்தும், திருப்பிய முகங்கள் கொண்டவையும், துவாரதரிசனத்தில் ஒன்றுக்கொன்று எதிர் நோக்கும் முகமாகவும் இருக்க வேண்டும். கடல்நடுவில் உள்ள பெருந்தீ, போர், முதலை ஆகியவற்றை உணர்த்த இந்தக் கைகள் முகத்தின் முனைப் பகுதியில் முதலில் மேல் நோக்கியும் பிறகு கீழ்நோக்கியும் இருக்க வேண்டும். இதே ஹஸ்தங்களால் குரங்கு, அலை, காற்று, பெண்கள் போன்றவற்றை குறிப்பிட பயன்படும். இளம் நிலாவைக் காணும்போது, கையில் கட்டை விரல் எதிர்நோக்கிப் பரவ வேண்டும். மனிதர்களைக் குறிப்பிடுவதில் இந்தக் கைகள் ஒன்றுக்கொன்று மாறான முகம் கொண்டிருக்க வேண்டும்.

3. கர்தரீமுகம்

த்ரிபதாகே யதா[3] ஹஸ்தே ப[4]வேத் ப்ருஷ்டா[2]வலோகிநீ |

....

ருருசமரமஹிஷ²ஸுரக³ஜவ்ருஷ²கோ³புரஷைலஷிகரேஷு² ||39-42||[16]
என பரதர் கர்தரீமுக ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

த்ரிபதாகையில் ஆள்காட்டி விரலை நடுவிரலுக்குப் பின்பக்கமாக வைத்துக் கொண்டால் அது கர்தரீமுகம் எனப்படும். கர்தரீமுகம் என்றால் கர்தரி கோலைக் குறிப்பதாகும். வழிகாட்டுதல், கால்களில் பத்ரபங்கம் எனப்படும் செம்பஞ்சுக் குழம்பினால் கொடிகளைப் போல சித்திரங்கள் வரைதல், கோலம் போடுதல் என்பனவற்றை உணர்த்த கர்த்ரீமுக ஹஸ்தம் கீழ் நோக்கியும், மெல்லுதல். விலங்குகளின் கொம்புகள், கடிதம், படித்தல் முதலியவற்றை உணர்த்த மேல் நோக்கியும் இருக்க வேண்டும். விழுதல், மரணம், குற்றம், பின்னோக்கித் திரும்புதல். யூகம், புதையல் முதலியவற்றை உணர்த்த விரல்களைக் கர்தரீயைப் போல அசைக்க வேண்டும். ருரு (ஒரு வகை மான்), சமரமிருகம், எருமை, தேவலோகத்து யானை (ஐராவதம்), எருது, கோபுரம், மலையுச்சி முதலியவற்றை உணர்த்த இணையாத கர்தரீமுக ஹஸ்தத்தையும், இணைந்த கர்தரீமுக ஹஸ்தத்தையும் ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டும்.

4. அர்தசந்த்ரன்

யஸ்யாங்கு³ல்யஸ்து வினதா: ஸஹாங்கு³ஷ்டே²ன சாபவத் |
…………………………………….
கர்தவ்யோ நாரீணமபிநயயோகோ³ர்த⁴சந்த்³ரேண ||43-45||[17]

என பரதர் அர்தசந்த்ர ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

கட்டை விரல் ஒரு பக்கம் மற்றவிரல்கள் அனைத்தும் சேர்ந்து மற்றொரு பக்கமாக நீட்டி, வில்லைப்போல வளைந்து காணப்பட்டால் அது அர்தசந்த்ர ஹஸ்தம் எனப்படும். இத பாதி மதியைக் குறிப்பதாகும். செடிகள், பிறை சங்கு, கலசம், கங்கணம், வலிமையுடன் வெளியே (கழுத்தைப் பிடித்துத்) தள்ளுதல், வருத்தம், இடுப்பு இளைத்திருத்தல், பருத்திருத்தல் முதலியவற்றை உணர்த்த அர்தசந்த்ர ஹஸ்தம் பயன்படுத்தப்படுகிறது. இடுப்பு பருத்திருத்தலை உணர்த்த இருகைகளையும் பயன்படுத்த வேண்டும். பெண்கள் இந்த ஹஸ்தத்தால் இடுப்பில் அணியும் மேகலை, இடுப்பின்

கீழ்ப்பகுதி, இடுப்பு, தலை, பெண்களின் கன்னம், மார்பகம் போன்ற பகுதிகளில் அணி செய்து கொள்ளும் செம்பஞ்சுக்குழம்பாலான கொடி முதலிய சித்திரங்கள், காதணி முதலியவற்றை உணர்த்த வேண்டும்.

5. அராளம்

ஆத்[3]யா த[4]னுர்னதா கார்யா குஞ்சிதாங்கு[3]ஷ்[2]ட[2]கஸ்ததா[2] |

....

தானி த்வராலயோகா[3]த் ஸ்த்ரீபி[4]: ஸம்யக் ப்ரயோஜ்யானி ||46-52||[18]
என பரதர் அராள ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டள்ளார்.

சுட்டு விரலை வில்போல வளைத்துக் கட்டை விரலை மடக்கி (இவை இரண்டும் ஒன்றொடொன்று சேரக்கூடாது), மற்ற விரல்களை நேராக நீட்டி வைத்தக்கொண்டால் அது அராள ஹஸ்தம் எனப்படும். அராளம் என்பதன் பொருள் வளைந்து அல்லது வளைத்து என்பதாகும். அராள ஹஸ்தம் மேல்நோக்கி இருக்கும் விரல்கள் பின்னோக்கிச் சாய்ந்திருப்பது போல காணப்படும்போது நிலையாக நிற்றல், செருக்கு, ஊக்கம், பொலிவு, தைரியம், தெய்வீகப்பொருள், கம்பீரத் தன்மை, ஆசி வழங்குதல், நன்மை விளைவிக்கும் கருத்துகள், பெண்கள் தலை முடியை முடிந்து கொள்ளல், முடி அவிழ்தல், தன் உறுப்புகளைக் குறிப்பிட்டுக் காட்டுதல் என்னும் செயல்களைக் குறிக்க அபிநயம் செய்யப்படும். விரல் முனைகளை ஸ்வஸ்திகம் போலச் சேர்த்துத் திருப்புவதால் மகிழ்ச்சி (ஆவல்), திருமணம், வலம்வருதல், மக்கள்கூட்டம், தரையின் மீது மலர்கள் முதலியற்றைத் தூவுதல், அழைத்தல், வரவேற்பு, மறுத்தல், வியர்வையைத் துடைத்துக் கொள்ளுதல், நறுமணம் முகர்தல் முதலியவற்றை உணர்த்தவும் இந்த ஹஸ்தத்தைப் பயன்படுத்த வேண்டும். முன்பு த்ரிபதாக ஹஸ்தத்தால் குறிப்பிடும் பொருள்களைப் பெண்கள் அபிநயம் செய்ததை, இந்த அராள ஹஸ்தத்தை கொண்டும் உணர்த்தலாம்.

6.ஷுகதுண்டம்

அராலஸ்ய யதா3 வக்ராநாமிகாத்வங்கு3லிர்ப4வேத் |
ஷுகதுண்ட3ஸ்து ஸ கர: கர்ம சாஸ்ய நிபோ3த4த ||53||
ஏதேன த்வபி4நேயம் நாஹம் ந த்வம் ந க்ருத்யமிதி சார்தே |
ஆவாஹனே விஸர்கே3 தி4கி3தி வசனே ச ஸாவக்ஞும் ||54||[19]

என பரதர் ஷுகதுண்ட ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

அராள ஹஸ்தத்தில் மோதிர விரலையும் வளைத்தல் ஷுகதுண்ட ஹஸ்தம் எனப்படும். ஷுகதுண்டம் என்றால் கிளியின் மூக்கை குறிப்பதாகும். நான் அல்ல, நீ அல்ல இவ்வாறு செய்யக்கூடாது என்னும் பொருள்களை உணர்த்துதல், அழைத்தல், விடுதல் என்பனவற்றைக் குறிப்பிடுவதிலும், புறக்கணித்துச் 'சீ' என்று இகழ்தலிலும் இந்த ஹஸ்தம் அபிநயம் செய்யப்படும்.

7. முஷ்டி

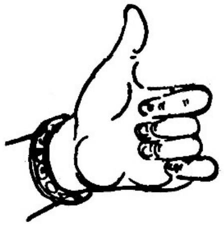
அங்கு3ல்யோ யஸ்ய ஹஸ்தஸ்ய தலமத்4யேக்3ரஸம்ஸ்தி2தா: |
தாஸாமுபரி சாங்கு3ஷ்2ட2: ஸ: முஷ்2ரிதி ஸம்க்ஞித: ||55||
ஏஷ்2 ப்ரஹாரே வ்யாயாமே நிர்க3மே பீட3னே ததா2 |
ஸம்வாஹனேஸியஷ்2டிநாம் குந்தத3ண்ட3க்3ரஹே ததா2 ||56||[20]

என பரதர் முஷ்டி ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

நான்கு விரல்களையும் உள்ளங்கையைச் சேர வளைத்து, அவ்விரல்களின் மேல் கட்டை விரலை வைத்து அழுத்திக் கொள்ளுதல் 'முஷ்டி' எனப்படும்.

முஷ்டி என்றால் முட்டிக்கை எனப் பொருள்படும். அடித்தல், மற்போர் செய்தல், சாறு பிழிதல், பால் கறத்தல் முதலியவற்றையும், கால்களைப் பிடித்து விடுதல், கத்தி, ஈட்டி, கழி முதலியவற்றைப் பிடித்துக் கொள்ளுதல் என்பனவற்றை உணர்த்த முஷ்டி ஹஸ்தத்தைப் பயன்படுத்த வேண்டும்.

8. ஷிகரம்



அஸ்யைவ து யதா³ முஷ்டேரூர்த்⁴வோங்கு³ஷ்ட²: ப்ரயுஜ்யதே |
ஹஸ்த: ஸ ஷிக²ரோ நாம ததா³ க்ஞேய: ப்ரயோக்த்ருபி: ||57||
ரஷ்மிகுஷாங்குஷத⁴னுஷ²ாம் தோமரஷக்திப்ரமோஷணே சைவ |
அத⁴ரோஷ்²ட²பாத³ரஞ்ஜனமலகஸ்யோத்க்ஷேபணம் சைவ ||58||[21]

என பரதர் ஷிகர ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

முஷ்டி ஹஸ்தத்தில் உள்ள கட்டை விரலை மேல் நோக்கி நீட்டினால் அது ஷிகர ஹஸ்தம் எனப்படும். ஷிகரம் என்றால் உச்சி எனப் பொருள்படும். ஒளிக்கதிர், குதிரையின் கடிவாளம், தர்ப்பை, சவுக்கு (குதிரை முதலியவற்றை ஓட்டும் கருவி), அங்குசம், வில் முதலியவற்றைப் பிடித்துக் கொள்ளுதல், தோமரம், சக்தி என்னும் போர்க்கருவிகளை எய்தல், கீழ் உதட்டிற்குச் சாயம் பூசிக்கொள்ளுதல், கால்களில் செம்பஞ்சுக் குழம்பு, நலங்கு முதலியவற்றைப் பூசிக்கொள்ளுதல், முன்னுச்சி முடிகளைச் சீராக்கிக் கொள்ளுதல் என்பனவற்றை உணர்த்த ஷிகர ஹஸ்தம் பயன்படுத்தப்படும்.

9. கபித்தம்

அஸ்யைவ ஷிக²ராக்²யஸ்ய ஹ்யங்கு³ஷ்²ட²கனிபீடி³தா |
யதா³ ப்ரதே³ஷினீ வக்ரா ஸ கபித்த²ஸ்ததா³ ஸ்ம்ருத: ||59||
அஸிசாபசக்ரதோமரகுந்தக³தா³ஷக்திவஜ்ரப³ாணானி |

ஷஸ்த்ராண்யபி[4]நேயானி து கார்யம் ஸத்யம் ச பத்[2]யம் ச ||60||[22]

என பரதர் கபித்த ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

ஷிகர ஹஸ்தத்தில் சுட்டு விரல் முன்னோக்கி வளைந்து கட்டை விரலால் அழுத்தப்படுமானால் அது கபித்த ஹஸ்தம் எனப்படும். கபித்தம் என்றால் விளாம்பழம் எனப்படும். வாள், சக்கரம், வில், தோமரம் (ஒருவகைப் போர்க்கருவி) ஈட்டி, கதை, சக்தி, வஜ்ரம் எனும் போர்க்கருவிகளையும், பத்தியம், உண்மையான செயல்களையும் குறிப்பிட இந்த ஹஸ்தம் பயன்படும்.

10. கடகாமுகம்

உத்க்ஷிப்தவக்ரா து யதா[3]நாமிகா ஸகநீயஸீ |

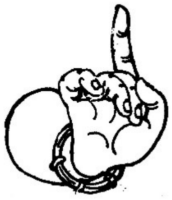
……………………………………

அங்குஷரஜ்வாகர்ஷ[2]ணஸ்த்ரீத[3]ர்ஷனமேவ கார்ய ச ||61-64||[23]

என பரதர் கடகாமுக ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

கபித்த ஹஸ்தத்தில் உள்ள மோதிர விரலும், சுண்டு விரலும் உள்ளங்கையைத் தொடாமல் வளைக்கப்பட்டால் அது கடகாமுகம் எனப்படும். கடகாமுகம் என்றால் வளையலின் வாய் எனப் பொருள்படும். ஓமம், வேள்வி (யாகம்) செய்யப் பயன்படும் 'ஸ்ருக்' என்னும் மரக்கரண்டி போன்ற கருவி, ஓமத்திற்குரிய பொருள்கள், கடிவாளத்தைக் கையால் இழுத்தல், விசிறி, கண்ணாடி முதலியவற்றைப் பிடித்துக்கொள்ளுதல், துண்டுகளாக்குதல், பிளத்தல், நீண்ட கழியைப் பிடித்துக்கொள்ளுதல், முத்துமாலை கோர்த்தல், மாலை, ஆரம் முதலியவற்றைப் பிடித்துக் கொள்ளுதல், முந்தானை முதலியவற்றை உயர்த்திப் பிடித்துக் கொள்ளுதல், மத்தைத் திருப்புதல் (கடைதல்), வில்லில் அம்பு கோர்த்து இழுத்தல், மலர்களைப் பறித்தல், தேர் ஓட்டும் கொடராவைப் பிடித்துக்கொள்ளுதல், அங்குசம் அல்லது கயிற்றை இழுத்தல், பெண்ணைக் காணல் முதலியவற்றை உணர்த்த கடகாமுக ஹஸ்தம் பயன்படும்.

11. ஸூசீ



க[2]டகாக்[2]யே யதா[3] ஹஸ்தே தர்ஜனீ ஸம்ப்ரஸாரிதா |

………………………..

ஹரநயனே ச லலாடே ஷக்ரஸ்யப்யுகு[3]த்தானா ||65-79||[24]

என பரதர் ஸீசி ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

கடகாமுகத்தில் உள்ள சுட்டு விரலை நீட்டி வைத்துக் கொண்டால் ஸூசீ ஹஸ்தம் எனப்படும். ஸூசி என்றால் ஊசிமுனை எனப் பொருள்படும். மேல் நோக்கி நீட்டுதல், கீழ் நோக்கி வளைத்தல், இப்படியும் அப்படியும் ஆடிக் கொண்டிருத்தல், ஓரிடத்திலிருந்தே நடுங்கிக்கொண்டிருத்தல், முடிந்துநீட்டப்படுதல், மேல் நோக்கிச் செல்லுதல், அபிநயத்தில் கையோடு நடுங்குதல் என்னும் பொருள்களை உணர்த்த ஸூசீ ஹஸ்தம் பயன்படும். மேல்நோக்கி இப்படியும் அப்படியும் அசைக்கப்படும் சுட்டு விரலால் சக்கரம், மின்னல், கொடி, மலர்க்கொத்து, காதில் அணியும் மலர், வளைந்து செல்லும் மீன் முதலியன, நல்லது என்னும் உரை, பாம்புக்குட்டி, புகை, விளக்கு, தளிர் இலை, கொடிகள் (சுரைக்கொடி முதலியன), திராட்சைக்கொடி முதலியவை, முன்னுச்சி முடி வளைந்திருத்தல், வட்டமாக இருத்தல் என்பன ஸூசி ஹஸ்தம் கொண்டு உணர்த்தப்படும். மேலும் அதிக அளவில் உயர்ந்திருக்கும் சுட்டு விரலால் விண்மீன்கள், மூக்கு, ஒன்று என்னும் எண், பிறரை அச்சுறுத்தும் தண்டம், கைத்தடி முதலியன இந்த ஹஸ்தத்தால் குறிப்பிடப்படும். வளைந்த சுட்டு விரலால் வாயின் ஓரத்தில் (உதடுகளின் இணைப்பின் முனை கடைவாய்) வைத்துக் கொள்வதால் கோரைப் பற்கள் உள்ள அரக்கர்கள், மேல் நோக்கி நீண்ட சுட்டு விரலை வட்டமாகத் திருப்புவதால் எல்லா உலகங்களும் என்னும் பொருளும், வளைந்து நீண்டு காட்டப்படும் சுட்டு விரலால் முக்கியம் என்னும் பொருளையும், நீண்ட பகல் நேரத்தையும், முகத்தின் அருகில் வளைந்து நீண்டு காணும் சுட்டு விரலால் உரையாடலையும் உணர்த்த வேண்டும். நன்கு நீட்டிய சுட்டு விரலால் வேண்டாம்’ என்ற பொருள், வளைத்து நீட்டிய சுட்டு விரலால் சொல’ என்ற பொருள், நடுங்கிக் கொண்டிருக்கும் சுட்டு விரலால் சீற்றம், வியர்வை, தலைமுடி, அங்கதம் என்னும் (தோளில் அணியும் நகை) நகை, காதணி (குண்டலம்), செம்பஞ்சு குழம்பு என்ற சாயப்பொருளால் கொடிகளைப் போன்ற சித்திரங்களை வரைந்து கொள்ளுதல் என்பனவற்றை அபிநயம்

செய்யவேண்டும். சுட்டு விரலை நெற்றிப்பகுதியில் வைத்துக்கொள்வதால் ‘நான்’ எனும் செருக்கும், பகைவனைக் குறிப்பிடுதல், காதைச் சொரிந்து கொள்ளுதல், சினம், ‘யார் இவன்’ என்ற கேள்வி, முதலியவற்றை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். இணைந்த இருகை சுட்டு விரல்களால் இணைப்பு, வேறுபட்ட சுட்டு விரல்களால் பிரிவு, ஸ்வஸ்திகமாக வைத்துக் கொள்ளப்பட்ட சுட்டு விரல்களால் சண்டை, சுட்டு விரல்கள் ஒன்றையொன்று கசக்குவதால் பந்தம் (கட்டுப்படுதல்), சிறைப்படுதல் என்பனவற்றை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். ஒன்றையொன்று எதிர் நோக்கிய சுட்டு விரல்களை (ஒரு ஜாண் இடைவெளி இருக்கும்படி வைத்துக்கொண்டு) இடது பக்கத்தில் வைத்துக் கொள்வதால் பகல் நேரம் முழுவதையும், ஒன்றுக்கொன்று மாறுபட்ட முகம் கொண்டபடி தனித்தனியாக வலது பக்கத்தில் வைத்துக்கொள்வதால் இரவு நேரம் முடிவதையும் உணர்த்த வேண்டும்.

இரு ஸூசீ ஹஸ்தங்களால் முழு நிலவை உணர்த்த வேண்டும். நெற்றிப் பகுதியில் மேல் நோக்கி இருக்கும் சுட்டு விரலால் இந்திர த்வஜத்தைக் குறிப்பிட வேண்டும். சுட்டு விரலை வட்டமாகத் திருப்புவதால் சந்திர பரிவேஷத்தை (வானத்தில் சில நேரங்களில் சந்திரனைச் சுற்றிலும் வேறாக காணப்படும் ஒளி வட்டத்தைக்) குறிப்பிட வேண்டும். சுட்டு விரலை நெற்றிப்பகுதியில் வட்டமாகத் திருப்புவதால் சிவபிரானின் நெற்றிக்கண்ணைக் குறிப்பிட வேண்டும். சுட்டு விரலைக் குறுக்காக வைத்துக் கொண்டு பிறகு மேல் நோக்கி உயர்த்துவதால் இந்திரனின் கண்களைக் குறிப்பிட வேண்டும். சுட்டுவிரல் முனையைச் சுற்றுவதால் உருவத்தையும், சிலையையும், சுழியையும், இயந்திரத்தையும், மலையையும் குறிப்பிட வேண்டும். சுட்டுவிரல் முனையைக் கீழ்நோக்கி வைத்துக் கொள்வதால் சிவபிரானையும், குறுக்காக்கி மீண்டும் உயர்த்துவதால் இந்திரனையும் குறிப்பிட வேண்டும்.

12. பத்மகோஷம்

யஸ்யாங்கு^{3}ல்யஸ்து விததா: ஸஹாங்கு^{3}ஷ்^{2}டே^{2}ன குஞ்சிதா: |

………………………………………….

கார்யோ விவர்த்திதாப்^{4}யாம் விகஸிதகமலோத்பலாவினய: ||80-83||[25]

என பரதர் பத்மகோஷ ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

எல்லா விரல்களையும் ஒன்றோடொன்று சேராமல், இடைவெளி விட்டு நீட்டி, அப்படியே வளைத்து, உள்ளங்கையைப் பள்ளமாக வைத்துக் கொண்டால் அது ‘பத்ம கோஷம்’ எனப்படும். பத்மகோஷம் என்றால் தாமரைமொட்டு அல்லது முகிழ்ந்த தாமரை எனப் பொருள்படும். மங்கையர் கொங்கை, வில்வம், விளாம் முதலியவற்றின் பழங்கள் ஆகியவற்றைப் பத்மகோஷ ஹஸ்தத்தால் குறிப்பிட வேண்டும். இந்தப் பழங்களையோ, மாமிசத்தையோ கைப்பற்றும்போது விரல்களின் முனைகளை வளைக்க வேண்டும். பலிஹரணம் (மறைநெறிப்படி நாள்தோறும் பலியாகச் சோற்றுப்பிண்டத்தை வைத்தல்), பரணி (சிமிழ்), பிண்டதானம் (பெற்றோர்களுக்கு இடும் பிண்டம்), மலர்களின் கொத்து முதலியவற்றை உணர்த்த பத்மகோஷ ஹஸ்தம் பயன்படுத்தப்படும். இருகை பத்மகோஷங்களை மணிக்கட்டுப் பகுதியில் இணைத்து விரல்களை அசைத்துக் கொண்டு திருப்புவதால் மலர்ந்த தாமரையையும், ஆம்பல்களையும் குறிப்பிட வேண்டும்.

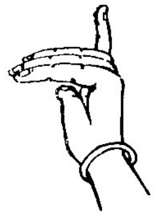
13. ஸர்பஷீர்ஷகம்

அங்கு^{3}ல்ய: ஸம்ஹதா: ஸர்வா: ஸஹாங்கு^{3}ஷ்டே^{2}ன யஸ்ய ச |
ததா^{2} நிம்னதலஷ்சைவ ஸ து ஸர்ஷிரா: கர: ||84||
ஏஷ^{2}: ஸலிலப்ரதா^{3}னே பு^{4}ஜக^{3}தெள தோயஸேசனே சைவ ||
ஆஸ்போ^{2}டனே ச யோஜ்ய: கரிகும்பா^{4}ஸ்பா^{2}லநாத்^{3}யேஷு ||85||[26]

என பரதர் ஸர்பஷிர ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

விரல்களை இணைத்து உள்ளங்கையைப் பள்ளமாக்கினால் அது ஸர்பஷிர ஹஸ்தம் எனப்படும். ஸர்பஷிரம் என்றால் பாம்பின் தலை எனப் பொருள்படும். (பதாக ஹஸ்தத்தை உள்ளங்கை பள்ளமாகும்படி வைத்துக்கொண்டால் ஸர்பஷீரமாகும்). தேவதைகளுக்குத் தர்ப்பணம் (நீர்) விடுதல், பாம்பு நடை, செடிகளுக்கு நீர் ஊற்றுதல், மற்போரில் தோள் தட்டுதல், யானையின் கும்பத் தலத்தில் கையால் தட்டுதல் முதலியவற்றைக் குறிப்பிட ஸர்பஷிர ஹஸ்தம் பயன்படும்.

14. ம்ருகஷீர்ஷம்



அதோ4முகீ2நாம் ஸர்வாஸாமங்கு3லீநாம் ஸமாக3ம: |
கனிஷ்2டா2ங்கு3ஷ்2ட2காவூர்த்4வோ ஸ ப4வேத் ம்ருக3ஷீர்ஷக: ||86||
இஹ ஸம்ப்ரதமஸ்த்யத்3ய ஷக்தேஷ்சோல்லாஸனேக்ஷுபாதே ச ||
ஸ்வேதா3பமார்ஜனேஷு ச குட்டமிதே ப்ரசலிதஸ்து ப4வேத் ||87||[27]

என பரதர் ம்ருகஷீர்ஷ ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

ஸர்பஷிர ஹஸ்தத்தில் சுண்டு விரலையும், கட்டை விரலையும், மேல் நோக்கி நீட்டி, மற்ற விரல்களை கீழ்நோக்கி வளைத்தால் ம்ருகஷீர்ஷக ஹஸ்தமாகும். ம்ருகஷுர்ஷகம் என்றால் மான்தலை எனப் பொருள்படும். இங்கு, இப்பொழுது, இருக்கிறது, இன்று என்னும் பொருள்களையும், சக்தியின் உல்லாசத்தையும், ஆட்டத்தில் (தாயக் கட்டத்தில்) காய்களை வீசிப்பொடுதல், வியர்வையைத் துடைத்துக்கொள்ளுதல், குட்டமிதம் முதலியவற்றையும் குறிப்பிடுவதற்கு ம்ருகஷீர்ஷக ஹஸ்தம் பயன்படும்.

15. காங்குலம்

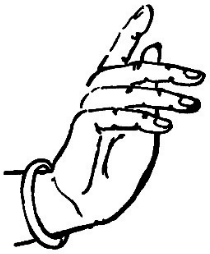
த்ரேதாக்3னிஸம்ஸ்தி2தா மத்4யா தர்ஜன்யாங்கு3ஷ்2ட2கா யதா3 |
……………………………………
க்3ராஹ்யம் மராளபத3மிதி தஜ்க்ஞைரேவம் ப்ரயோகே3ஷு ||88-90||[28]

என பரதர் காங்குல ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

பத்மகோஷ ஹஸ்தத்தில் உள்ள சுட்டு விரல், நடுவிரல். கட்டை விரல் அகிய மூன்றும், அக்னிகளைப் போல விளங்க, மோதிர விரல் வளைந்து, சுட்டு விரல் மேல் நோக்கி இருக்கும்படி வைத்துக்கொள்வது காங்குலம் எனப்படும்.

காங்குலம் என்றால் வால் எனப் பொருள்படும். இந்த ஹஸ்தத்தால் பலவகையான காய்களையும், அளவோடுள்ள சில பொருள்களையும், குறிப்பிட வேண்டும். பெண்களில் சீற்றம் கொண்ட உரையாடலைக் குறிப்பிடும் போது இந்த ஹஸ்தத்தில் விரல்களை உதற வேண்டும். மரகதம், வைடூரியம் முதலானவையும், மலர்கள், பூனை அடி முதலியவற்றையும் அபிநயம் செய்யும்போது காங்குலம் ப்ரயோகம் செய்யப்படும்.

16. அலபத்மம்

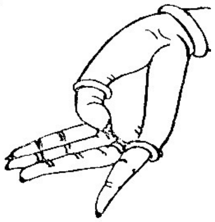


ஆவர்திதா: கரதலே யஸ்யாங்கு[3]ல்யோ பா[4]வந்தி ஹி |
பார்ஷ்வாக[3]தவிகீர்ணாஷ்ச ஸ ப[4]வேத[3]லபல்லவ: ||91||
ப்ரதிஷே[2]த[4]க்ருதே யோஜ்ய:கஸ்ய த்வன்நாஸ்தி ஷுன்யவசநேஷு[2] |
புனராத்மோபன்யாஸ: ஸ்த்ரீணாமேதேன கர்தவ்ய: ||92||[29]

என பரதர் அல்பத்மம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

எல்லா விரல்களும் தனித்தனியாக (சேராமல்) உள்ளங்கை நோக்கி வளைந்திருக்கும்படி வைத்துக்கொண்டால், அலபத்ம ஹஸ்தமாகும். அலபத்மம் என்றால் மலர்ந்த தாமரை எனப் பொருள்படும். தடுத்தல், ‘நீ யார்?’ என வினாவுதல், அதட்டுதல், வெற்றுப் பேச்சுகள் (நெறியற்ற முறையற்ற பொய்யான பேச்சுகள்), அடிக்கடி மங்கை தன்னைக் குறித்து உரையாடுதல் முதலியவற்றை அபிநயம் செய்யும்போது அலபத்மம் பயன்படுத்தப்படும். சக்தி, உல்லாசம், பகடை வீசுதல் என்பனவற்றில் மேல் நோக்கியும், வியர்வையைத் துடைத்துக்கொள்ளுதல், குட்டமிதம் முதலியவற்றில் முகத்தை நோக்கியும், மற்ற பொருள்களில் கீழ் நோக்கியும் அலபத்ம ஹஸ்தம் இருக்க வேண்டும்.

17. சதுரம்



திஸ்ர: ப்ரஸாரிதா யத்ர ததா[2] சோர்த்[4]வா கநீயஸீ |

....

பரிமுதி[3]தேன து நீலம் வர்ணாஷ்சதுரரேண ஹஸ்தேன ||93-100||[30]

என பரதர் சதுர ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

சுண்டு விரல் மேல் நோக்கியும், மற்ற மூன்று விரல்களும் நீட்டியபடி இருக்கக் கட்டை விரல் முனை. நடுவிரலின் அடியைத் தொடும்படி வைத்துக் கொள்ளுதல் சதுர ஹஸ்தம் எனப்படும். சதுர என்றால் சதுரம் எனப் பொருள்படும். அடக்கம், கட்டுப்பாடு, சாமர்த்தியம், சிறுவர், துன்புற்றவர், ஸத்துவம், ஏமாற்றுதல், தக்கபடி வரைதல், இதழ், பத்தியம், உண்மை, அமைதி என்னும் பொருள்களைக் குறிப்பிட சதுர ஹஸ்தத்தை பயன்படுத்த வேண்டும். வட்டவடிவமாக உள்ள இரண்டு சதுர ஹஸ்தங்களால் அல்லது ஒரே சதுர ஹஸ்தத்தால் திறக்கப்பட்டது, விசாரனை, சுற்றுதல், தர்க்கம் செய்துகொள்ளுதல், வெட்கம், என்னும் பொருள்களைக் குறிப்பிட வேண்டும். இரு கைகளும் இணைந்த சதுர ஹஸ்தத்தால் கண்கள், அவற்றிற்கு உவமையான தாமரை இதழ், மானின் காதுகள், ஆகியவற்றைக் குறிப்பிடலாம். லீலை, சுவை, நினைவுபடுத்திக் கொள்ளுதல், அறிவு, யூகம் செய்தல். பொறுமை, செழிப்பு, குறியீடு, காதல், விசாரனை, நட்பு, தூய்மை, இனிமையான தன்மை, தாட்சிண்யம், மென்மை, சுகம். சீலம் (கற்பு), வினா, யுக்தியுடன் கூடிய உரையாடல், வேடம், சிறிதளவு என்னும் பொருள், செல்வம், செல்வமின்மை, கலவி, குணம், கணமின்மை, இளமைப்பருவம், வீடு, மனைவி, பலவகை நிறங்கள் ஆகியவற்றைக் குறிப்பிடுவதில் சதுர ஹஸ்தத்தைப் பயன்படுத்த வேண்டும். சதுர ஹஸ்த கையை மேல் நோக்கியவாறு வைப்பதால் வெள்ளை நிறத்தையும், வட்டமாகத் திருப்புவதால் சிவப்பு, மஞ்சள் நிறங்களையும், ஒன்றோடோன்று உராய்வதால் நீலநிறத்தையும் குறிப்பிட வேண்டும்.

18. ப்ரஹுமரம்

மத்^{4}யமாங்கு^{3}ஷ்^{2}ட^{2} ஸந்த^{3}ம்ஷோ வக்ரா சைவ ப்ரதே^{3}ஷினீ |

……………………………………..…

பா^{3}லாலாபே ச ஷீக்^{4}ரே ச தாலே விஷ்வாஸனே ததா^{2} ||101-103||[31]

என பரதர் ப்ரஹுமர ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

நடுவிரலும் கட்டை விரலும் இணைந்திருக்க, சுட்டுவிரல் வளைந்தும், மற்ற இரண்டு விரல்களையும் தனித்தனியாக (ஒன்றோடொன்று சேராமல்) நீண்டிருக்கும்படி வைத்துக் கொண்டால், அது ப்ரஹுமர ஹஸ்தம் எனப்படும். ப்ரஹுமரம் என்றால் வண்டு எனப் பொருள்படும். தாமரை, ஆம்பல், காதணியாகத் தாங்கும் மலர், நீண்ட காம்புகளைக் கொண்ட மற்ற மலர்கள் ஆகியவற்றைக் குறிப்பிடுவதில் ப்ரமர ஹஸ்தம் பயன்படுத்தப்படும், நடுவிரலையும் கட்டை விரலையும் இணைத்து ஒலியுண்டாக்குவதால் (நொடிப்பதால்) அச்சுறுத்தல், சிறுவர்களின் உரையாடல், விரைவுப்படுத்தல், தாளம், மூச்சு என்பனவற்றைக் குறிப்பிட வேண்டும்.

19. ஹம்ஸாஸ்யம்

தர்ஜனீமத^{4}யமாங்கு^{3}ஷ்^{2}டா^{2}ஸ்த்ரேதாக்^{3}நிஸ்தா^{2} நிரந்தரா: |

பா^{4}வேயுர்ஹம்ஸவக்த்ரஸ்ய ஷேஷே^{2} த்^{3}வே ஸம்ப்ரஸாரிதே ||104||

ஷ்லக்ஷ்ணால்பஸிதி^{2}லலாக^{4} வனிஸ்ஸாரார்தே^{2} ம்ருது^{3}த்வயோகே^{3}ஷு^{2}|

கார்யோபி^{4}நயவிஷேஷ^{2}: கிஞ்சித்ப்ரஸ்யந்தி^{3}தாக்^{3}ரேண ||105||[32]

என பரதர் ஹம்ஸாஸ்யம் ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

த்ரேதாக்னியைப் போல (மூன்று நெருப்புகளைப் போல) இருக்கும் சுட்டுவிரல், நடுவிரல், கட்டை விரல் இம்மூன்றையும் சேர்த்துப் பிடிக்க மற்ற இரண்டு விரல்களும் நீட்டப்பட்டிருந்தால் அது ஹம்ஸாஸ்யம் எனப்படும். ஹம்ஸாஸ்யம் என்றால் அன்னத்தின் முகம் எனப் பொருள்படும். சிறிது அசைந்து கொண்டிருக்கும் விரல் முனைகளைக் கொண்ட ஹம்ஸாஸ்யம் என்னும் கையால் மனத்திற்கு இனிமையானது, சிறிதே ஆனது, இலேசானது, சாரமற்றது, மென்மை என்னும் பொருள்களை உணர்த்த வேண்டும்.

20. ஹம்ஸபக்ஷம்

ஸமா: ப்ரஸாரிதாஸ்திஸ்ரஸ்ததா[2] சோர்த்[4]வா கநீயஸீ|

………………………………..…

கார்யா யதா[2]ரஸம் ஸ்யுர்து:[3]கே[2] ஹனுதா[4]ரணே சைவ ||106-109||[33]

என பரதர் ஹம்ஸபக்ஷம் ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

சுண்டு விரல் மேல் நோக்கி இருக்க, கட்டை விரலை வளைத்து, மற்ற விரல்கள் சமமாக நீட்டப்பட்டால் அது ஹம்ஸபக்ஷம் எனப்படும். ஸர்ப்பஷீர்ஷகத்தில் உள்ள சுண்டு விரல் நீட்டப்பட்டால் அது ஹம்ஸபக்ஷ ஹஸ்தமாகும். ஹம்ஸபக்ஷம் என்றால் அன்னத்தின் சிறகுகள் எனப் பொருள்படும். தர்ப்பணம் (பித்ருக்களுக்கும், தெய்வங்களுக்கும் நீர் விடுதல்), மங்கையர் வண்ணக் குழம்பு நீரால் கால், கை முதலிய உறுப்புகளில் கொடிகளையும், சித்திரங்களையும் வரையும் பத்திரபங்கம், தாளங்களை ஏற்றுக் கொள்ளுதல், ஆசனம் செய்தல், உணவு, தழுவுதல், கம்பம்போல் அசையாமல் நிற்றல், புல்லரிப்பு, தொடுகை, சந்தனம் போன்ற மெய்ப்பூச்சுகள், கால் கைகளைப் பிடித்து விடுதல் என்பனவற்றைக் குறிப்பிட ஹம்ஸபக்ஷ ஹஸ்தத்தைப் பயன்படுத்த வேண்டும். ஹம்ஸபக்ஷ கைகளை மார்பகங்களின் நடுவில் வைத்துக் கொள்வதால் பெண்களின் விலாச சேஷ்டைகளைச் சுவைக்கு இணங்க குறிப்பிட வேண்டும். வருத்தத்தில் கன்னத்தைக் கை மேல் வைத்துக் கொள்ளும் போதும் இந்த ஹஸ்தத்தை ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டும்.

21. ஸந்தம்ஷம்

தர்ஜன்யங்கு3ஷ்2ட2ஸந்த3ம்ஷஸ்த்வ ஹ்யராலஸ்ய யதா2 ப4வேத் ||

....

நிஷ்பீட3நம் ததா2லக்தகஸ்ய கார்ய ச நாரீபி4: ||110-116||[34]

என பரதர் ஸந்தம்ஷ ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

அராள ஹஸ்தத்தில் உள்ள சுட்டு விரலும் கட்டைவிரலும் ஒன்றை ஒன்று தொட்டுக் கொண்டிருக்க உள்ளங்கையைப் பள்ளமாக வைத்துக்கொள்வது ஸந்தம்ஷம் எனப்படும். ஸந்தம்ஷம் என்றால் இடுக்கி எனப் பொருள்படும். ரஸ பாவங்களுக்கு இணங்க இது மூன்று வகையாகப் ப்ரயோகம் செய்யப்படும். அவை முன்னிலையில் இருப்பது, பக்கத்தில் இருப்பது, முகத்திற்கு அருகில் இருப்பது என்பனவாகும். மலர்களைக் கொய்தல், மலர்களைக் கோர்த்தல், புல், இலை, தலைமுடி, நூல் முதலியவற்றைப் பற்றிக் கொள்ளுதல், முள்ளை நீக்குதல், மடித்துக் கொள்ளுதல் என்பனவற்றை உணர்த்தும்போது முன்னோக்கி வைத்து ஸம்தம்ஷ ஹஸ்தத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். காம்பிலிருந்து மலரைப் பறித்தல், கண்களில் தீட்டும் மையைக் குச்சியால் சீராக்கிக் கொள்ளுதல், சினத்தில் சீ என இகழ்தல் என்பனவற்றை உணர்த்தும் போது முகத்திற்கு அருகில் ஸம்தம்ஷ ஹஸ்தத்தை வைத்து அபிநயம் செய்ய வேண்டும். பூணூல் அணிதல், முத்து முதலியவற்றிற்குத் துளை போடுதல், வில், நாண், நுட்பமான பொருள், அம்பு, குறி, யோகம், தியானம், மிகச்சிறிது என்பனவற்றைக் குறிப்பிட ஸ்ந்தம்ஷ ஹஸ்தங்கள் இரண்டையும் இணைத்து அபிநயம் செய்ய வேண்டும். சார்ந்தில்லாதது, தூற்றுதல், பொறாமை, கெட்ட பேச்சு என்பனவற்றை உணர்த்துவதற்குச் சிறிது திருப்பப்பட்ட இடது கையின் முனைக் கொண்ட ஸம்தம்ஷ ஹஸ்தத்தைப் பக்கத்தில் வைத்துக்கொண்டு அபிநயம் செய்ய வேண்டும். சித்திரம் வரைதல். கண்களுக்கு மை இடுதல், தர்க்கம் செய்தல், மலர்க்காம்பு, பவழம், பெண்கள் அலங்காரப் பொருளான செம்பஞ்சுக்குழம்பைப் பிழிதல் என்னும் பொருள்களை உணர்த்த ஸம்தம்ஷ ஹஸ்தத்தைப் பயன்படுத்த வேண்டும்.

22. முகுலம்

ஸமா க^{3}தாக்^{3}ரா: ஸஹிதா யஸ்யாங்கு^{3}ல்யோ ப^{4}வந்தி ஹி |

....

முகுலிதகுஸுமேஷு^{2} ச ததா^{2} தஜ்க்ஞைரேஷ்^{2} ப்ரயோக்தவ்ய: ||117-119||[35]

என பரதர் முகுல ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

ஹம்ஸபக்ஷத்தில் உள்ள விரல்கள் அனைத்தும் முனையில் இணைந்து, மேல் நோக்கிச் சேர்ந்திருந்தால் அது முகுல ஹஸ்தம் எனப்படும். முகுலம் என்றால் மொட்டு என்று பொருள்படும். தெய்வத்தைப் பூஜித்தல், பலி கொடுத்தல், தாமரை மொட்டு, விடபுருஷனின் முத்தம், கெட்ட எண்ணம் கொண்டது, தெளித்தல், உணவு, அணிகள், ஐந்து என்னும் எண், முகத்தைச் சுருக்கிக் கொள்ளுதல், கொடுத்தல், விரைவு, முகிழ்ந்த மலர்கள் என்னும் பொருள்களை உணர்த்த முகுல ஹஸ்தத்தை பயன்படுத்த வேண்டும்.

23. ஊர்ணநாபம்

பத்^{3}மகோஷஸ்ய ஹஸ்தஸ்ய ஹ்யங்^{3}குல்ய: குஞ்சிதா யதா^{3} |

ஊர்ணநாப^{4}: ஸ விக்ஞேய: கேஷசௌர்யக்^{3}ரஹாதி^{3}ஷு^{2} ||120||

ஷிரா: கண்டு^{3}யனே சைவ குஷ்^{2}ட^{2}வ்யாதி^{4}நிரூபணே |

ஸிம்ஹவ்யாக்^{4}ரேஷ்^{2}வபி^{4}நய: ப்ரஸ்தரக்^{3}ரஹணே ததா^{2} ||121||[36]

என பரதர் ஊர்ணநாப ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

பத்மகோஷ ஹஸ்தத்தில் உள்ள விரல்கள் அனைத்தையும் உள்ளங்கை நோக்கி வளைத்தால் அது ஊர்ணநாப ஹஸ்தம் எனப்படும். ஊர்ணநாபம் என்றால் சிலந்திப்பூச்சி எனப் பொருள்படும். தலை முடியைப் பற்றிக் கொள்ளுதல், திருட்டைப் பிடித்தல், தலையை சொரிந்துக் கொள்ளுதல், குஷ்ட நோய், சிங்கம், புலி முதலிய விலங்குகள், கல்லைப் பிடித்துக் கொள்ளுதல், என்பனவற்றை உணர்த்த ஊர்ணநாப ஹஸ்தத்தை பயன்படுத்த வேண்டும்.

24. தாம்ரசூடம்

மத்^{4}யமாங்கு^{3}ஷ்^{2}டஸந்த^{3}ம்ஷோ வக்ரா சைவ ப்ரதே^{3}ஷிநீ |

……………………………………

ப்ரஸாரிதா கனீஷ்டா^{2}ச தாம்ரசூட:^{3} கர: ஸ்ம்ருத: ||122-125||[37]

என பரதர் தாம்ரசூடம் ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

நடுவிரலையும், கட்டை விரலையும் இணைத்து சுட்டு விரல் முன்னோக்கிச் சிறிது வளைந்திருக்க மற்ற இரண்டு விரல்களும் உள்ளங்கையைத் தொட்டுக்கொண்டிருந்தால் அது தாம்ரசூடம் என்னும் ஹஸ்தமாகும். தாம்ரசூடம் என்றால் கொண்டைச்சேவல் எனப் பொருள்படும். அச்சுறுத்தல். தாளம், நம்பச் செய்தல், விரைவு, குறிப்பிடுதல் என்பனவற்றை உணர்த்துவதில் இந்த ஹஸ்தத்தை கொண்டு அவற்றின் விரல்களால் நொடித்தும் அபிநயம் செய்ய வேண்டும். கலை, நொடி, கணம் போன்ற காலத்தின் அளவுகளைக் குறிப்பிடுவதிலும் சிறுவர்களை அழைத்தல், அவர்களுடைய பேச்சுகளைக் குறிப்பிடுதல் என்பனவற்றில் தாம்ரசூட ஹஸ்தம் பயன்படும்.

விரல்கள் இணைந்து, வளைந்து அவற்றின் மேல் கட்டை விரல் அழுந்தியிருக்க, சுண்டு விரல் நீட்டப்பட்டிருக்குமானால் அதுவும் தாம்ரசூட ஹஸ்தம் எனப்படும். அதாவது முஷ்டி ஹஸ்தத்தில் சுண்டு விரல் மட்டும் நீண்டிருக்குமானால் அது தாம்ரசூடம் ஆகும். நூறு ஆயிரம், இலட்சம் என்னும்

எண்களையும் தங்கத்தையும் இந்த ஹஸ்தத்தால் உணர்த்த வேண்டும். விரல்கள் விரைவாக விரிக்கப்படுமானால் நெருப்புப் பொறி, நீர்த்துளிகள் ஆகியவற்றைக் குறிப்பிட பயன்படுத்தப்படும்.

நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் அஸம்யுத ஹஸ்தங்களின் (ஒற்றைக்கை முத்திரைகளின்) ப்ரயோகங்களை விளக்கும்போது, ஸம்யுத ஹஸ்தங்களைப் போல் (இரட்டைக்கை முத்திரைகள் போல்) இரு ஹஸ்தங்களையும் பயன்படுத்துவது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

ஒரு கருத்தை உணர்த்துவதற்கு அதற்குரிய அபிநயத்தை வெளிப்படுத்தாமல் அதற்கு மாறாக வேறு பொருளை உணர்த்துவது சித்ராபிநயம் எனப்படும். அதாவது கொடியைக் காட்ட பதாக ஹஸ்யத்தை பயன்படுத்தாமல் அதற்கு மாறாக கழியைப் பிடிப்பது போல் இரு கைகளிலும் முஷ்டி ஹஸ்தத்தைப் பிடிப்பது சித்ராபிநயமாகும். இதன் விரிவான விளக்கங்களை இருபத்தைந்தாம் அத்தியாயத்தில் காணமுடிகிறது.

2.3.2.1.1.2.2 ஸம்யுத ஹஸ்தங்கள் (இணைந்த கைகள்) - 13

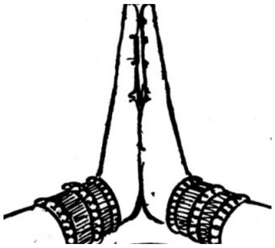
அவற்றின் இலக்கணங்களும் பயனும் பின்வருமாறு:

அஞ்ஜலிஷ்ச கபோதஷ்ச கர்கட:ஸ்வஸ்திகஸ்ததா^{2} ||8||
கடகாவர்த^{4}மானஷ்ச ஹ்யுத்ஸங்கோ^{3} நிஷ^{2}த^{4}ஸ்ததா^{2} |
தோ^{2}ல: புஷ்பபுடஷ்சைவ ததா^{2} மகர ஏவ ச ||9||
க^{2}ஜத^{3}ந்தோவஹித்த^{2}ஷ்ச வர்த^{4}மானஸ்ததை^{2}வ ச|
ஏதே து ஸம்யுதா ஹஸ்தா மயா ப்ரோக்தாஸ்த்ரயோத^{3}ஷ ||10||[38]

என பரதர் ஸம்யுத ஹஸ்தங்கள் பதிமூன்றினைக் குறிப்பிட்டுள்ளார். அவை,

1.அஞ்சலி 2. கபோதம் 3.கர்கடம் 4.ஸ்வஸ்திகம் 5.கடகாவர்தமானம் 6. உத்ஸங்கம் 7.நிஷதம் 8.தோலம் 9. புஷ்பபுடம் 10. மகரம் 11.கஜதந்தம் 12.அவஹித்தம் 13. வர்தமானம் என்பனவாகும்.

1. அஞ்சலி



தே3வதானாம் கு3ரூனாம் ச மித்ராணாம் சாபி4வாத3னே ||128||
ஸ்தா2நான்யஸ்ய புனஸ்த்ரீணி வக்ஷோ வக்த்ரம் ஷிரஸ்ததா2 |
தே3வதானாம் ஷிர:ஸ்த2ஸ்து கு3ருணாமாஸ்யஸம்ஸ்தி2த: |
வக்ஷ:ஸ்த2ஷ்சைவ மித்ராணாம் ஸ்த்ரீணாம் த்வனியதோ ப4வேத் ||129||[39]

என பரதர் அஞ்சலி ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

எதிர் முகமாக உள்ள இரு பதாக ஹஸ்தங்களைச் சேர்த்து, சீராக முன்னிலையில் வைத்துக்கொள்ளுதல், அஞ்சலி ஹஸ்தம் ஆகும். அஞ்சலி என்றால் வணங்குதல் எனப் பொருள்படும். தெய்வம், ஆசிரியர், பெரியோர், நண்பர் முதலியோர்களுக்கு வணக்கம் செலுத்துவதில் அஞ்சலி ஹஸ்தம் பயன்படுத்தப்படும். அஞ்சலி ஹஸ்தத்தை தெய்வத்தை வணங்கும்போது தலைக்கு மேலும், ஆசிரியரை வணங்கும்போது முகத்திற்கு நேராகவும், நண்பர்களுக்கு வணக்கம் செய்யும் போது மார்பின் மீதும் வைத்துக்கொள்ள வேண்டும். மற்றவர்களுக்கு வணங்கும்போது கட்டுப்பாடு இல்லை என்பதாகும்.

2. கபோதம்

உபா4ப்4யாமபி ஹஸ்தாப்4யாமன்யோன்யம் பார்ஷ்வஸங்க்3ரஹாத் |

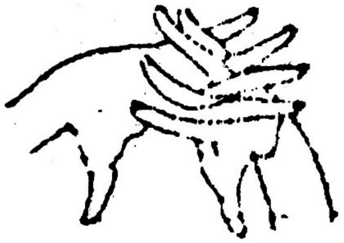
……………………………………………..

ஏதாவதி[3]தி ச கர்யோ நேதா[3]னீம் க்ருத்யமிதி சார்தே[2] ||130-132||[40]

என பரதர் கபோத ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

அஞ்சலி ஹஸ்தத்தில் உள்ள இரு கைகளும் பக்கத்தில் அதாவது சுண்டு விரல் பகுதியில் இணைவதால் கபோத ஹஸ்தம் ஏற்படும். கபோதம் என்றால் புறா எனப் பொருள்படும். அடக்கத்துடன் நெருங்குதல், வணங்குதல், ஆசிரியருடன் உரையாடல் என்பனவற்றைக் குறிப்பிடக் கபோத ஹஸ்தத்தை அபிநயம் செய்யப்படும். பெண்கள் குளிரையும், அச்சத்தையும் உணாத்த இந்த ஹஸ்தத்தை மார்பின்மேல் வைத்து நடுங்கச் செய்ய வேண்டும். இந்த ஹஸ்தத்தில் உள்ள விரல்களை ஒன்றொடொன்று உராயச் செய்து, பிறகு வேறுபடுத்துவதால் வருத்தத்துடன் கூடிய உரையாடல், இவ்வளவுதான் வேலை இதற்கு மேல் செய்யக்கூடாது என்பதையும் உணர்த்த வேண்டும்.

3. கர்கடம்



அங்கு[3]ல்யோ யஸ்ய ஹஸ்தஸ்ய ஹ்யன்யோன்யாந்தரநிஸ்ஸ்ருத:|

ஸ கர்கட இதி க்ஞேய: கர: கர்ம ச வக்ஷ்யதே ||133||

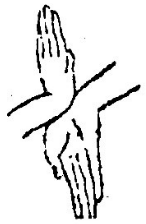
ஏஷ மத[3]னாங்கமர்தே[3] ஸீப்தோத்தி[2]தவிஜ்ரும்ப[4]ணே ப்[3]ருஹத்[3]தே[3]ஹே |

ஹனுதா[4]ரணே ச யோஜ்ய: ஷங்க[2]க்[3]ரஹணேர்த[2]தத்த்வக்ஞை: ||134||[41]

என பரதர் கர்கட ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

ஒரு கை விரல்களுக்கு இடையில் மற்றொரு கைவிரல்களை நுழைத்துப் பிடித்துக்கொள்வது கர்கட ஹஸ்தம் ஆகும். கர்கடம் என்றால் நண்டு எனப் பொருள்படும். காம இச்சை, உறுப்புகளை பிசைதல், உறங்கி எழுந்ததும் உடலை முறித்துக் கொள்ளுதல் அல்லது கொட்டாவி விடுதல், பெருத்த உடல், கையில் முகவாயைத் தாங்குதல், சங்கைப் பிடித்துக் கொள்ளுதல் முதலியவற்றைக் குறிப்பிடுவதற்கு கர்கட ஹஸ்தம் பயன்படும்.

4. ஸ்வஸ்திகம்

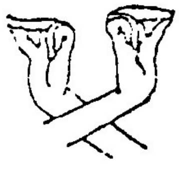


மணிப³ந்த⁴னவிந்யஸ்தாவராலௌ ஸ்த்ரீப்ரயோஜிதௌ |
உத்தானௌ வாமபார்ஷ்வஸ்தௌ² ஸ்வஸ்திக: பரிகீர்தித: ||135||
ஸ்வஸ்திகவிச்யுதிகரணாத்³தி³ஷோக⁴நா:க²ம் வனம் ஸமுத்³ராஷ்ச |
ருதவோ மஹீ ததௌ²க⁴ம் விஸ்தீர்ணம் சாபி⁴நேயம் ஸ்யாத் ||136||[42]

என பரதர் ஸ்வஸ்திக ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

இரு அராள ஹஸ்தங்களை மணிக்கட்டுப் பகுதியில் சேர்த்து உயர்த்தி, இடது பக்கத்தில் உள்ளங்கைகள் காண்போரை நோக்கி இருக்கும்படி வைத்துக்கொள்ளுதல் ஸ்வஸ்திக ஹஸ்தம் எனப்படும். இதைப் பெண்கள் அபிநயம் செய்ய வேண்டும். ஸ்வஸ்திகஸ்தானத்தில் இருந்து ஸ்வஸ்திகமாக வைத்து ஹஸ்தங்களை வேறுபடுத்துவதால் முகில்கள், வானம், தோட்டம், கடல், பருவங்கள், நிலம், மிக்க பரந்த அளவில் உள்ள வெள்ளம் ஆகியவற்றைக் குறிப்பிட பயன்படுத்தப்படும்.

5. கடகாவர்தமானகம் (கடகாவர்தனம்)

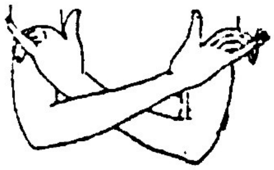


க²டக: க²டகே ந்யஸ்த: க²டகாவர்த⁴மானக: |
வ்ருங்கா³ரார்தே²ஷு² யோக்தவ்ய: ப்ரணாமகரணே ததா² ||137||
அந்யே – குமுதீதாலவ்ருந்தேஷு² கர்த்தவ்யஷ்ச²த்ரத⁴ரணே இதி ||138||[43]

என பரதர் கடகாவர்தனம் ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

ஒரு கடகாமுக ஹஸ்தத்தின் மீது மற்றொரு கடகாமுக ஹஸ்தத்தை வைப்பதால் கடகாவர்தமானக ஹஸ்தம் எனப்படும். ஆம்பல், அல்லி, குடைபிடித்தல் முதலியவற்றைக் கடகாமுக ஹஸ்தத்தைப் பயன்படுத்தி குறிப்பிட வேண்டும்.

6. உத்ஸங்கம்



அராலௌ து விபர்யஸ்தாவுத்தாநௌ வர்த^{4}மானகௌ |
உத்ஸங்க^{3} இதி விக்ஞேய: ஸ்பர்ஷஸ்ய க்^{3}ரஹணே கர: ||139||
ஸ்னிஷ்^{2}பேஷ^{2}க்ருதே சைவ ரோஷா^{2}மர்ஷ^{2}க்ருதேபி ச |
நிஷ்^{2}பீடி^{3}த: புனஷ்சைவ ஸ்தரீணாமீர்ஷ்^{2}யாக்ருதே ப^{4}வேத் ||140||[44]

என பரதர் உத்ஸங் ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

ஸ்வஸ்திகமாக உள்ள இரண்டு அராள ஹஸ்தங்கள் தோள் பகுதிவரை உயர்த்தி வைத்துக்கொள்வதால் உத்ஸங்கம் என்னும் ஹஸ்தம் ஏற்படும். உத்ஸங்கம் என்றால் அணைத்தல் எனப் பொருள்படும். தொடுகையை உணர்தல், வலிமையுடன் அரைத்தல், சினத்தாலும் சீற்றத்தாலும் செய்யும் வேலைகள், பெண்கள் பொறாமையால் செய்யும் வேலைகள் என்பனவற்றை உணர்த்த உத்ஸங்க ஹஸ்தம் பயன்படும்.

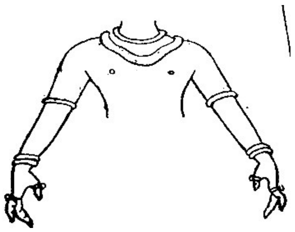
7. நிஷதம்

முகுலம் து யதா^{3} ஹஸ்தம் கபித்த:^{2} பரிசேஷ்^{2}டயேத் |
……………………………………………
அபி^{4}மானாவஷ்^{2}டம்ப^{4}: ஸ்தம்ப^{4}ஸ்தை^{2}ர்யாத^{3}ய: கார்யா: ||141-146||[45]

என பரதர் நிஷாத ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

கபித்த ஹஸ்தம், முகுல ஹஸ்தத்தைச் சுற்றி இருக்கும்படி வைத்துக் கொண்டால் அது நிஷதம் என்னும் ஹஸ்தமாகும். இவை ஒன்றையொன்று அழுத்துவதால், கைப்பற்றுதல், பெற்றுக்கொள்ளுதல், அணிதல், தாங்குதல், வேளை, சத்துவ (நல்ல) வசனம், சுருக்கம் என்னும் பொருள்களை உணர்த்த நிஷதம் பயன்படும். (ஷிகர ஹஸ்தம் ம்ருகஷீர்ஷ ஹஸ்தம் தோன்றும். இதைக்கொண்டு அச்சம் முதலியவற்றை உணர்த்த வேண்டும்.) இடது கையால் வலது தோளை முழங்கைக்கு அருகில் பிடித்துக் கொண்டு வலது கையை இடது முழங்கை மீது வைத்துக் கொள்வதாலும் நிஷத ஹஸ்தம் ஏற்படும். இங்கு தைரியம், வெறி, செருக்கு, செழிப்பு, மிக்க உற்சாகம், பராக்ரமம், அபிமானம், புறக்கணிப்பு, கம்பம் போல் இருத்தல், நிலையாக இருத்தல் முதலியவற்றை இதனால் குறிப்பிட வேண்டும்.

8. தோல



அம்ஸௌ ப்ரஷிதிலௌ முக்தௌ பதாகௌ து ப்ரலம்பி[3]தௌ |
யதா[3] ப[4]வேதாம் கரணே ஸ தோ[3]ல இதி ஸம்க்ஞித: ||148||
ஸம்ப[4]ரமவிஷா[2]த[3]மூர்ச்சி[2]தமதா[3]பி[4]கா[4]தே ததை[2]வ சாவேகே[3] |
வ்யாதி[4]ப்லுதே ச ஷஸ்த்ரக்ஷதே ச கார்யோபி[4]நயோக[3]: ||149||[46]

என பரதர் தோல ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

தோள்களை தளர்ந்து வைத்து, ஹஸ்தங்களை இரு விலாப்பகுதிகளிலும் நேராகத் தொங்கவிடுதல் தோல ஹஸ்தம் எனப்படும். தோலம் என்றால் ஊஞ்சல் எனப் பொருள்படும். பரபரப்பு, வருத்தம், நினைவிழத்தல், வெறி, தாக்கப்படுதல், அடிபடுதல், உணர்ச்சி பொங்குதல், நோய், போர்க் கருவிகளால் காயம் படுதல் ஆகியவற்றைத் தோல ஹஸ்தத்தால் உணர்த்த வேண்டும்.

9. புஷ்பபுடம்

யஸ்து ஸர்பஷிரா: ப்ரோக்தஸ்தஸ்யாங்கு^{3}லிநிரந்தர: |
த்^{3}விதீய: பார்ஷ்வஸம்ஷ்லிஷ்^{2}ட: ஸ து புஷ்^{2}பபுட: ஸ்ம்ருத: ||150||
தா^{4}ன்யப^{2}லபுஷ்^{2}பஸத்^{3}ருஷான்யநேன நானாவிதா^{4}னி யுக்தானி |
க்^{3}ராஹ்யாண்யுபநேயானி ச தோயாநயநாபநயனே ச ||151||[47]

என பரதர் புஷ்பபுட ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

இரு ஸர்ப்பஷிர ஹஸ்தங்களை இணைத்து, கீழ் நோக்கி இருக்கும்படி வைத்துக்கொள்ளுதல் புஷபபுட ஹஸ்தமாகும். புஷபபுடம் என்றால் மலர்கள் ஏந்திய கைகள் எனப் பொருள்படும். தானியம், பழங்கள், மலர்கள் முதலான பொருள்கள், நீரைக்கொண்டு வருதல், தின்று விடுதல் என்னும் பொருள்களைக் குறிப்பிட புஷபபுட ஹஸ்தம் பயன்படும்.

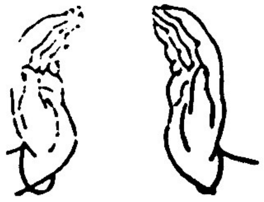
10. முகரம்

பதாகௌ து யதா^{3} ஹஸ்தாவூர்தா^{4}ங்கு^{3}ஷ்^{2}டா^{2}வதோ^{4} முகௌ^{2} |
உபர்யுபரி விந்யஸ்தௌ ததா^{2} ஸ மகர: கர: ||152||
ஸிம்ஹவ்யாலத்^{3}விபிப்ரத^{3}ர்ஷனம் நக்ரமகரமத்ஸ்யாநாம் |
யே சான்யே க்ரவ்யாதா^{3} ஹ்யபி^{4}நேயாஸ்தேர்த^{2}யோகே^{3}ன ||153||[48]

என பரதர் மகர ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

கட்டை விரல்கள் மேல் நோக்கி இருக்கும்படி ஹஸ்தங்களை ஒன்றன் மேல் மற்றொன்றை வைத்து, விரல் முனைகள் கீழ் நோக்கி இருக்கும்படியும் (கட்டை விரல்கள் பக்கங்களை நோக்கிக் கொண்டிருக்க) வைத்துக் கொண்டால் அது மகரம் என்னும் ஹஸ்தமாகும். மகரம் என்றால் முதலை எனப் பொருள்படும். சிங்கம், புலி, முதலை, மீன், பெருநாகம் போன்ற கொடிய விலங்குகளை உணர்த்த இந்த ஹஸ்தத்தைப் பயன்படுத்த வேண்டும்.

11. கஜதந்தம்

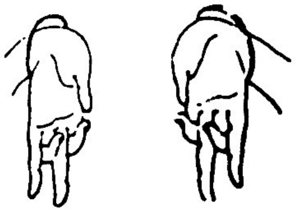


கூர்பராம்ஸோசிதௌ ஹஸ்தௌ யதா[3]ஸ்தாம் ஸர்பஷீர்ஷ[2]கௌ |
க[3]ஜத[3]ந்த: ஸ விக்ஞேய: கர்ம சாஸ்ய நிபோ[3]த[4]த ||154||
ஏவ ச வது[4]வரானமுத்[3]வாஹே சாதிபா[4]ரயேகே[3] ச |
ஸ்தம்ப[4]க்[3]ரஹணே ச ததா[2] ஷைலஷிலோத் பாட னே சைவ ||155||[49]

என பரதர் கஜதந்த ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

இரண்டு ஸர்ப்பஷீர்ஷக ஹஸ்தங்கள் எதிர்எதிர் புஜங்களில் தொட்டுக்கொண்டும், தோளின் நடுப்பகுதியில் இருக்கும்படி வைத்துக் கொள்வது கஜதந்தம் எனப்படும். கஜதந்தம் என்றால் யானைத்தந்தம் எனப் பொருள்படும். திருமணம், மிகுந்த பளுவைச் சுமத்தல், கம்பத்தைப் பிடித்துக்கொள்ளுதல், மலைகற்களைப் பெயர்த்தல் முதலியவற்றை உணர்த்த இது பயன்படும்.

12. அவஹித்தம்



ஷுகதுண்டௌ[3] கரௌ க்ருத்வா வக்ஷஸ்யபி[4]முகா[2]ஞ்சிதௌ |
ஷனைரதோ[4]முகா[2]வித்[3]தௌ[4] ஸோவஹித்த[2] இதி ஸ்ம்ருத: ||156||
தௌ[3]ர்ப[3]ல்யே நி:ஷ்வஸிதே கா[3]த்ராணாம் த[3]ர்ஷனே தனுத்வே ச |
உத்கண்டி[2]தே ச தஜ்க்ஞைரபி[4]நயயோக[3]ஸ்து கர்தவ்ய: ||157||[50]

என பரதர் அவஹித்த ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

இரு ஷுகதுண்ட ஹஸ்தங்களை மார்பிற்கு நேராக இணைத்து திருப்பப்படுவதாலும், கீழ்நோக்கி இருப்பதாலும் அவஹித்தம் என்னும் ஹஸ்தம் ஏற்படும். வலுவின்மை, பெருமூச்சு, உடலைக்காணல், இளைத்தல், மிகுந்த ஆவல் என்பனவற்றை உணர்த்த (இந்த ஹஸ்தம்) பயன்படுகிறது.

13. வர்தமானம்

முகுலஸ்து யதா[3] ஹஸ்த: கபித்த[2]பரிவேஷ்டித: |
………………………………….
ஜாலவாதாயநாதீ[3]நாம் ப்ரயோக்தவ்யோ விகா[4]டனே ||158-160||[51]

என பரதர் வர்தமான ஹஸ்தம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

இரு ஹம்ஸபக்ஷ ஹஸ்தங்கள் ஒன்றுக்கொன்று எதிர் முகமாக இருக்கும்படி வைத்துக்கொண்டால், அது வர்தமான ஹஸ்தம் எனப்படும். ஜன்னல், கவாக்ஷம், சாளரம் போன்றவற்றைத் திறப்பதைக் குறிப்பிட வர்தமானம் பயன்படும்.

ஹஸ்தாபிநய: (கைகளால் அபிநயம் செய்தல்)

(i) அஸம்யுத, ஸம்யுத ஹஸ்தங்களை பயன்படுத்தவதில் பொதுவான இலக்கணங்கள்

உக்தா ஹ்யேதே த்[3]விவிதா[4] ஹ்யஸம்யுதா: ஸம்யுதாஷ்ச ஸங்க்ஷேபாத் |
…………………………………………..
ஸர்வேஷா[2]மேவ: ஹஸ்தாநாம் யானி கர்மாணி ஜந்தி ஹி ||161-166||[52]

என பரதர் ஹஸ்தங்களின் பொதுவான இலக்கணங்களைக் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

அஸம்யுத, ஸம்யுத ஹஸ்தங்களினால் குறிப்பிடத் தக்க ஒரு சில பொருள்கள் மட்டும் விளக்கப்பட்டன. இவை அல்லாது வேறு பொருள்களைக் குறிப்பிடுவதற்கும் இவ்விரு ஹஸ்தங்களும் பயன்படுத்தலாம். தோற்றம், செயல்,

குறிப்பீடு, மரபு முதலியவற்றை அறிந்து நன்கு சிந்தனை செய்து, ஹஸ்தங்களைப் பயன்படுத்த வேண்டும். ரஸம், பாவம் ஆகியவற்றை நன்கு ஆராய்ந்தும் ஹஸ்தங்களைப் பயன்படுத்த வேண்டும்.

(ii) ஹஸ்தங்களின் வேறுபட்ட அசைவுகள்

> உத்கர்ஷணம் விகர்ஸஷணம் ததா சைவாபகர்ஷணம் |
> ....
> தாட³னம் சேதி விக்ஞேயம் தஜ்க்ஞை: கர்ம கரான் ப்ரதி ||167-169||[53]

என பரதர் ஹஸ்தங்களின் வேறுபட்ட அசைவுகள் குறித்துக் குறிப்பிட்டள்ளார்.

மேல் நோக்கி இழுத்தல்(உத்கர்ஷணம்), இழுத்தல் (விகர்ஷணம்), வெளியே இழுத்தல் (அபகர்ஷணம்), கைக்கொள்ளுதல் (பரிக்ரஹம்), மறுத்தல் (நிக்ரஹம்), அழைத்தல் (ஆஹ்வானம்), தூண்டுதல் (நோதனம்), இணைதல் (ஸம்ஷ்லேஷணம்), பிரிதல் (வியோகம்), காத்தல் (ரக்ஷணம்), விடுதல் (மோகக்ஷணம்), தெளிதல் (விக்ஷேபம்), தள்ளி விடுதல் (தூனநம்), துறத்தல் (விஸர்கம்), அச்சுறுத்தல் (தர்ஜனம்), பிளத்தல் (சேதனம்), உடைத்தல் (பேதனம்), விரிதல் (ஸ்போடனம்), முகிழ்தல் (மோடனம்) அடித்தல் (தாடனம்) போன்ற செயல்கள் அனைத்தும் இவ்விரு ஹஸ்தங்களால் அபிநயம் செய்யப்படும்.

(iii) நாட்டிய தத்துவத்தைச் சார்ந்த ஹஸ்த ப்ரசாரங்கள் (கை அசைவுகள்)

> உத்தான: பார்ஷ்வக³ஷ்சைவ ததா²தோ⁴முக² ஏவ ச |
> ....
> லோகக்ரியாஸ்வபா⁴வேன நீசைரப்யர்த²ஸம்ஸ்ரயா: ||170-175||[54]

என பரதர் நாட்டிய தத்துவத்தைச் சார்ந்த ஹஸ்தங்கள் குறித்துக் குறிப்பிட்டள்ளார்.

மேல் நோக்கி அல்லது மேல் பக்கம் இழுத்தல் (உத்தானம்), பக்கத்தில் இழுத்தல் (பார்ஷ்வகம்), கீழ் நோக்கி இழுத்தல் (அதோமுகம்) என கைகளை நீட்டி அபிநயம் செய்தல் மூன்று வகைப்படும். கண், புருவம், முகம் போன்றவைகளின் அசைவுகள், இந்தக் கையின் அபிநயத்திற்கு இணங்க

வேறுபட்டப் பொருள்களை விளக்குவதற்கு பயன்படுத்த வேண்டும். கருவி (கரணம்), செயல் (கர்மா) இடம் (ஸ்தானம்), ப்ரசார யுக்திம் கையை நீட்டும் யுத்தி செயல் (க்ரியாம்) முதலியவற்றை நன்கு உணர்ந்து உலக இயற்கையை ஆராய்ந்து அதற்கு ஏற்ப ஹஸ்தங்களின் அபிநயங்களை செய்ய வேண்டும். உயர்ந்தவர்களின் (உத்தமர்களின்) ஹஸ்தங்கள் நெற்றிக்கு எதிராகச் வைக்க வேண்டும். நடுத்தரமானவர்களின் ஹஸ்தங்கள் மார்புக்கு நேராக இருக்க வேண்டும். தாழ்ந்தவர்களின் கைகள் கீழ்நோக்கி இருக்க வேண்டும்.

(iv) ஹஸ்தாபிநயங்களால் செய்யக்கூடாதவை

அத2வான்யாத்3ருஷம் ப்ராப்ய ப்ரயோக3ம் காலமேவ ச |

………………………………………

வாசிகாபி4நயம் குர்யாத்3விராமைரர்த2த்3ர்ஷகை: ||176-181||[55]

என பரதர் ஹஸ்தாபிநயங்களில் செய்யக் கூடாததைக் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.[44]

மிக்க வருத்தம், நினைவிழத்தல், வெட்கம், அருவருப்பு, துக்கம், சோர்வு, கனவு, எதையும் செய்ய இயலாமை, செயலற்றுப் போதல், தூங்கி வழிதல். அசைவற்றுப் போதல், நோய், காய்ச்சல். அச்சம், குளிர், வெறி, விபத்து. பைத்தியம், கவலை, தவம், பனியால் துன்புறுதல், சிறைப்படல், நீரில் மூழ்குதல், பிதற்றல், பரபரப்பு, நகத்தைக் கிள்ளுதல் போன்றவற்றைக் குறிப்பிடும் போது ஹஸ்தாபிநயம் செய்யக்கூடாது. அவற்றை ஸாத்விகாபிநயம் கொண்டே குறிப்பிட வேண்டும். வாசிகாபிநயத்தைச் சேர்ந்த குரல் மாறுபாட்டினாலும் உணர்த்த வேண்டும்.

2.3.2.1.1.2.3 ந்ருத்த ஹஸ்தங்கள்

ந்ருத்தஹஸ்தானதஷ்சோர்த்4வ க3த்3தோ மே நிபோ3த4த |
சதுரஸ்ரௌ ததோ2த்3வ்ருத்தௌ ததா2 தலமுகௌ2 ஸ்ம்ருதௌ ||11||
ஸ்வஸ்திகௌ விப்ரகீர்ணௌ சாப்யராளக2டகாமுகௌ2 |
ஆவித்3த4வக்ரௌ ஸுச்யாஸ்யௌ ரேசிதாவர்த4ரேசிதௌ ||12||
உத்தானவஞ்சிதௌ வாபி பல்லவௌ ச ததா2 கரௌ |
நிதம்பௌ3 சாபி விக்ஞேயௌ கேஷப3ந்தௌ4 ததை2வ ச ||13||
ஸம்ப்ரோக்தௌ கரிஹஸ்தௌ ச லதாக்2யௌ ச ததை2வ ச |
பக்ஷவஞ்சிதகௌ சைவ பக்ஷப்ரத்3யோதகௌ ததா2 ||14||
க்ஞேயோ க3ருட3பக்ஷௌ ச ஹம்ஸபக்ஷௌ ததை2வ ச |

ஊர்த்^{4}வமண்ட^{3}லிநௌ சைவ பார்ஷ்வமண்ட^{3}லிநௌ ததா^{2} ||15||
உரோமண்ட^{3}லிநௌ சைவ உர:பர்ஷ்வர்த^{4}மண்ட^{3}லௌ|
முஷ்^{2}டிகஸ்வஸ்திகௌ சாபி நளினீபத்^{3}மகோஷகௌ ||16||
அலபத்^{3}மாவுல்ப^{3}ணௌ ச லலிதௌ வலிதௌ ததா^{2} |
ஸப்தஷ^{2}ஷ்^{2}டிகரா ஹ்யேதே நாமதோபி^{4}ஹிதா மயா ||17||[56]

என பரதர் முப்பது ந்ருத்த ஹஸ்தங்களைக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

அவை 1.சதுரஸ்ரங்கள் 2.உத்வ்ருத்தங்கள் 3.தலமுகங்கள் 4.ஸ்வஸ்திகங்கள் 5.விப்ரகீர்னங்கள் 6.அராளகடகாமுகங்கள் 7.ஆவித்தவக்ரங்கள் 8.ஸீசிமுகங்கள் 9.ரேசிதங்கள் 10.அர்தரேசிதங்கள் 11.உத்தானவஞ்சிதங்கள் 12.பல்லவங்கள் 13.நிதம்பங்கள் 14.கேஷபந்தங்கள் 15.லதைகள் 16.கரிஹஸ்தங்கள் 17.பளுவஞ்சிதங்கள் 18.பளுப்பரத்யோதகங்கள் 19.கருடபளுங்கள் 20.ஹம்ஸபளுங்கள் 21.ஊர்த்வமண்டலிகள் 22.பார்ஷ்வமண்டலிகள் 23. உரோமண்டலிகள் 24.உரபார்ஷ்வார்த மண்டலங்கள் 25. முஷ்டிகஸ்திஸ்கங்கள் 26. நளினீபத்மகோஷங்கள் 27.அலபல்லவங்கள் 28.உல்பணங்கள் 29.லலிதங்கள் 30.வலிதங்கள் என்பனவாகும். அவற்றின் இலக்கணங்கள் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.

1. **சதுரஸ்ரங்கள்**

   முழங்கையும் தோளும் சமமாக இருக்கும்படி செய்து, மார்பிற்கு நேராக எட்டு அங்குல தூரத்தில் காண்போருக்கு எதிர் நோக்கி இருக்கும்படி இரண்டு கடகாமுக ஹஸ்தங்களை வைத்துக் கொண்டால், அது சதுரஸ்ர ஹஸ்தம் எனப்படும்.

2. **உத்வ்ருத்தங்கள்**

   இரண்டு ஹம்ஸபக்ஷ ஹஸ்தங்களை மார்பிற்கு நேராக பனை விசிறி போல கீழும் மேலுமாக அசைத்தால் அது உத்வ்ருத்த ஹஸ்தம் எனப்படும்.

3. **தலமுகங்கள்**

   சதுரஸ்ர ஹஸ்தங்களின் உள்ளங்கைகள் ஒன்றுக்கொன்று எதிர்நோக்கி இருக்கும்படி வைத்துக்கொண்டால் அது தல முகங்கள் எனப்படும்.

4. **ஸ்வஸ்திகங்கள்**

   தலமுக ஹஸ்தங்கள் மணிக்கட்டுப்பகுதியில் ஸ்வஸ்திகத் தோற்றத்தில் வைத்துக்கொண்டால், அது ஸ்வஸ்திக ஹஸ்தம் எனப்படும்.

5. விப்ரகீர்ணங்கள்

முன்கூறிய ஸ்வஸ்திக ஹஸ்தங்களை வேறுபடச் செய்தால் அது விப்ரகீர்ண ஹஸ்தம் எனப்படும்.

6. அராளகடகாமுகங்கள்

மேல் நோக்கிய உள்ளங்கைகள் கொண்ட இரு அலபல்லவ ஹஸ்தங்களை, பத்ம கோஷ ஹஸ்தங்களாக மாற்றிப் பிறகு ஒரு ஹஸ்தத்தை அராளமாகவும். மற்றொரு ஹஸ்தத்தை கடகாமுகமாகவும் வைத்துக்கொண்டால், அது அராள கடகாமுக ஹஸ்தங்களாகும். அவ்வாறே மணிக்கட்டு முனையில் விடுபட்ட இரண்டு ஹஸ்தங்கள் அராள கடகாமுக ஹஸ்தங்கள் ஆகும் என்றும் சிலர் கூறுவர்.

7. ஆவித்தவக்ரங்கள்

தோள், முழங்கை, புஜங்களின் முனைகளால் ஸ்ருங்கார பாவம் தோன்ற திருப்பிய இரு பதாக ஹஸ்தங்களின் உள்ளங்கைகள் மாறு முகங்களாக வைத்தால் ஆவித்தவக்ர ஹஸ்தங்கள் எனப்படும்.

8. ஸுசீமுகங்கள்

கட்டை விரலால் தொடப்படும் இரண்டு ஸர்ப்பஷிரோ ஹஸ்தங்களில் குறுக்காகத் திருப்பப்பட்ட உள்ளங்கைகளைக் கொண்டிருத்தல், ஸுசீமுக ஹஸ்தங்கள் எனப்படும். இந்த ஸர்ப்பஷிரோ ஹஸ்தங்கள் ஸ்வஸ்திகங்களானால், அவையும் ஸுசிமுக ஹஸ்தங்களாகும்.

9.ரேசிதங்கள்

வேகமாக அசையும் இரண்டு ஹம்ஸபக்ஷங்கள் கொண்ட உள்ளங்கைகள் மேல் நோக்கி உள்ள நிலையில் இருந்தால், அவை ரேசித ஹஸ்தங்கள் எனப்படும்.

10.அர்த ரேசிதங்கள்

இடது கை சதுரஸ்ரமும், வலது கை ரேசிதமுமாக இருந்தால் அவை அர்தரேசிதம் எனப்படும்.

11.உத்தானவஞ்சிதங்கள்

முழங்கைகளும் தோள்களும் சிறிது அசைத்து கொண்டிருக்க த்ரிபதாக ஹஸ்தங்கள் சிறிது குறுக்காகத் திரும்பியிருந்தால் அவை உத்தானவஞ்சித ஹஸ்தம் எனப்படும்.

12.பல்லவங்கள்

இரண்டு பதாக ஹஸ்தங்கள் மணிக்கட்டுப் பகுதியில் ஸ்வஸ்திகத் தோற்றத்தில் இருந்தால், அவை பல்லவ ஹஸ்தம் எனப்படும்.

13.நிதம்பங்கள்

தோள்களில் மேல் உள்ள இரு பதாக ஹஸ்தங்களை இடுப்புப் பகுதியில் வைத்துக்கொண்டால் நிதம்ப ஹஸ்தங்கள் எனப்படும்.

14.கேஷபந்தங்கள்

தலைமுடிமீது உள்ள பதாக ஹஸ்தங்கள் பக்கங்களை நோக்கி எழுப்பப்பட்டு, தலை மேல் வைத்தால் கேஷபந்தங்கள் எனப்படும்.

15.லதைகள்

இரு பதாக ஹஸ்தங்களை, பக்கங்களில் குறுக்காக நீட்டி வைத்துக் கொள்வது லதா ஹஸ்தங்கள் எனப்படும்.

16.கரிஹஸ்தங்கள்

நன்கு உயர்த்தப்பட்ட லதாஹஸ்தம், பக்கங்களிலிருந்து மற்றொரு பக்கத்திற்கு அசைய த்ரிபதாக ஹஸ்த்தைக் காதின் மீது வைத்தால், அவை கரிஹஸ்தங்கள் எனப்படும்.

17.பக்ஷவஞ்சிதங்கள்

த்ரிபதாக ஹஸ்தத்தை இடுப்பின் மீதும், மற்றொரு த்ரிபதாக ஹஸ்த்தை தலை மீதும் வைத்துக்கொண்டால் அவை பக்ஷவஞ்சிதங்கள் எனப்படும்.

18.பக்ஷப்ரத்யோதகங்கள்

பக்ஷவஞ்சித ஹஸ்தங்கள் மாறுப்பட்டால் அதாவது இடுப்பின் மீது உள்ள ஹஸ்தத்தை தலைமீதும், தலை மீது உள்ள ஹஸ்தத்தை இடுப்பின் மீது வைத்துக்கொண்டால் அது பக்ஷப்ரத்யோதக ஹஸ்தங்கள் எனப்படும்.

19.கருடபக்ஷ்ங்கள்

பக்ஷவஞ்சித ஹஸ்தங்கள் பின் தட்டுகளின் மீது விழுந்து உடனே மேல் நோக்கி எழும்பினால் அவை கருடபக்ஷ ஹஸ்தங்களாகும்.

20.ஹம்ஸபக்ஷங்கள்

இரு ஹம்ஸபக்ஷ ஹஸ்தங்களை மேலும் கீழும் ஆட்டிக் கொண்டே, புஜங்களை நீட்டினால் ஹம்ஸபக்ஷங்களாகும்.

21.ஊர்த்வமண்டலிகள்

முன்கூறிய ஹஸ்தங்கள், உடலின் மேல் பகுதிக்கு நேராகத் திருப்பப்பட்டால் ஊர்த்வ மண்டலி ஹஸ்தம் எனப்படும்.

22.பார்ஷ்வமண்டலிகள்

முன்கூறிய ஹஸ்தங்களைப் பக்கங்களில் திருப்பினால் பார்ஷ்வமண்டலிகள் எனப்படும்.

23.உரோமண்டலிகள்

இரு ஹஸ்தங்களும் மார்புக்கு நேராகத் திருப்பப்பட்டு, பிறகு ஒன்று மேல் நோக்கி உயர்த்தப்பட்டு மற்றொன்று தொங்கிக் கொண்டிருப்பதாக வைத்தால் உரோமண்டலிகள் எனப்படும்.

24.உரபார்ஷ்வார்த மண்டலங்கள்

அலபல்லவ ஹஸ்தம் மார்பிலிருந்து பக்கத்திற்கும், அதே சமயத்தில் அராளஹஸ்தம் பக்கத்திலிருந்து மார்பின் மீதும் வைத்தால், அது உரபார்ஷ்வார்த மண்டலங்கள் எனப்படும்.

25.முஷ்டிகஸ்வஸ்திகங்கள்

மணிக்கட்டுப்பகுதிகளில் அராளமாக வளைந்தும், அலபல்லவமாக உயர்த்தப்பட்டு, கடகாமுக ஹஸ்தங்களாக மாறி, ஸ்வஸ்திகத் தோற்றம் கொண்டால் அது முஷ்டிகஸ்வஸ்திக ஹஸ்தங்கள் எனப்படும்.

26.நளினீபத்மகோஷங்கள்

இரு பத்மகோஷ ஹஸ்தங்கள் கீழும் மேலுமாக அசைக்கப்பட்டால், அவை நளினீபத்மகோஷங்கள் எனப்படும்.

27.அலபல்லவங்கள்

ஹஸ்தங்கள் அசைந்து கொண்டிருக்கும் விரல்கள் கொண்டவை,

28.உல்பணங்கள்

கைகளை உயர்த்தி, புஜங்களின் மீது விரல்களை ஆட்டினால் அவை உல்பண ஹஸ்தங்கள் எனப்படும்.

29. லலிதங்கள்

முன்கூறிய அலபல்லவ ஹஸ்தங்களைத் தலை மேல் வைத்துக்கொண்டால், அவை லலித ஹஸ்தங்கள் எனப்படும்.

30.வலிதங்கள்

லதா ஹஸ்தங்களை, முழங்கைப் பகுதிகளில் ஸ்வஸ்திமாக வைத்துக்கொண்டால் அவை வலிதங்கள் எனப்படும்.

மேற்கூரிய ந்ருத்த ஹஸ்தங்கள் ந்ருத்த கரணங்களுக்கு தலையாயவை ஆகும். ஸம்யுத, அஸம்யுத ஹஸ்தங்கள் ஏதேனும் ஒரு பொருளைக் குறிப்பிட பயன்படுத்த வேண்டும். ஆனால் இவ்விரண்டும் சில நேரங்களில் சேர்ந்தும் பயன்படுத்தப்படுகிறது. ந்ருத்த ஹஸ்தங்களிலும் இணையாத, இணைந்த ஹஸ்தங்கள் என்ற வேற்றுமைகள் உண்டு.

(i) கரணங்களைச் சார்ந்த ஹஸ்தங்கள்

ஸர்வேஷாமேவ ஹஸ்தாநாம் நாட்யஹஸ்தநிதே^{3}ஷிபி^{4}: |
விதா^{4}தவ்யா ப்ரயத்நேன கரணம் து சதுர்வித^{4}ம் ||214||
அபவேஷ்டிதமேகம் ஸ்யாத் உத்^{3}வேஷ்டிதமதா^{2}பரம் |
வ்யாவர்திதம் த்ருதீயம் து சதுர்^{2}தம் பரிவர்திதம் ||215||[57]

என பரதர் கரணங்களைச் சார்ந்த ஹஸ்தங்கள் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

முன்கூறிய கரண ஹஸ்தங்கள் அனைத்தையும் நான்கு வகைகளாக பிரிக்கப்படுகிறது. அவை ஆவேஷ்டிதம், உத்வேஷ்டிதம், வ்யாவர்திதம், பரிவர்திதம் என்பனவாம்.

1. ஆவேஷ்டிதம்

கைகளைத் திருப்பும்போது சுட்டு விரல் முதலாக நான்கு விரல்களும் முறையே அப்யந்தராவேஷ்டித்மாக இருத்தல். அதாவது மார்பை நோக்கித் திரும்பி இருந்தல்.

2. உத்வேஷ்டிதம்

கைகளைத் திருப்புவதில் சுட்டுவிரல் முதலான நான்கு விரல்களும் முறையாக மார்புப் பகுதியிலிருந்து வெளிப்பக்கமாகத் திரும்பி இருத்தல்.

3. வ்யாவர்திதம்

சுண்டு விரல் முதலான நான்கு விரல்கள் முன்கூறியபடி மார்ப்புப் பகுதியை நோக்கி இருத்தல்.

4. பரிவர்திதம்

சுண்டுவிரல் முதலான நான்கு விரல்களும் வெளிப்பக்கம் நோக்கித் திருப்பப்படுதல்

ந்ருத்தத்திலும் அபிநயத்திலும், முகம், புருவம், கண் ஆகியவற்றுடன் கூடிய அபிநயம் ந்ருத்த கரண ஹஸ்தங்களால் நன்கு ப்ரயோகம் செய்யப்படவேண்டும்.

(ii) கரண ஹஸ்தங்களில் புஜங்களின் அசைவுகள்

> திர்யக்ததோ^{2}ர்த்^{4}வஸம்ஸ்தோ^{2} ஹ்யதோ^{4}முக^{2}ஷ்சாஞ்சிதோபவித்^{3}த^{4}ஸ்து |
> மண்ட^{3}லக^{3}திஸ்ததா^{2} ஸ்வஸ்திகஷ்ச ப்ருஷ்ட^{2}ானுஸாரி ச ||221||
> உத்^{3}வேஷ்^{2}டித: ப்ரஸாரித இத்யேதே வை ஸ்ம்ருதா: ப்ரகாராஸ்து |
> ப^{3}ாஹ்வோரிதி கரணக^{3}தா விக்ஞேயா நித்யம் ந்ருத்தப்ரயேக்தருபி^{4}: ||222||[58]

என பரதர் கரண ஹஸ்தங்களின் புஜங்களின் அசைவுகள் குறித்துக் குறிப்பிடுகிறார்.

கரணங்களைச் சார்ந்துள்ள புஜங்களில் அசைவுகள் பத்து வகைப்படும். அவையாவன பக்கங்களில் அசைத்தல் (திர்யகம், தலைக்கு மேல் அசைதல் (ஊர்த்வம்), கீழ் நோக்கி அசைதல் (அதோமுகம்), மார்பிலிருந்து தலை மேல்பகுதிக்கு வருதல் (அஞ்சிதம்), விசிறிப்போடப்படுதல் (அபவித்தம்), எல்லா இடங்களிலும் சுற்றுதல் (மண்டல), ஒன்றன் மேல் மற்றொன்று குறுக்காக இருத்தல் (ஸ்வஸ்திகம்) தன்பின் பக்கத்தில் வைத்துக்கொள்ளுதல் (ப்ருஷ்டா), மணிக்கட்டுப் பகுதியில் திருப்புதல் (உத்வேஷ்டிதம்), நீட்டுதல் (ப்ரஸாரிதம்) என்பனவாகும்.

அபிநயதர்ப்பணத்தில் ஹஸ்தங்கள் குறித்து கூறும்போது, ஒரு நர்த்தகி வாயால் பாடலை பாடிக் கொண்டு நடனம் செய்யும்போது, அந்தப் பாடலின் பொருள், கை முத்திரைகளைக் கொண்டே வெளிப்படுத்தப்படுகிறது என்றும்,

அவ்வாறு கைகளின் வழியே பொருளை வெளிப்படுத்தும்போது கை சென்ற இடத்தில் பார்வையும், பார்வை நின்ற இடத்தில் மனப்போக்கும், மனம் சென்ற இடத்திலேயே பாவந்தோன்றலும், பாவந்தோன்றிய இடத்திலேயே ரஸங்கள் அமைவதும் சிறந்த நடிப்பு முறையாகும் என்பதை,

யதோ ஹஸ்தஸ்ததோ த்^{3}ருஷ்^{2}டிர்யதோ த்^{3}ருஷ்^{2}டிஸ்ததோ மன: |
யதோ மனஸ்ததோ பா^{4}வோ யதோ பா^{4}வஸ்ததோரஸ: ||223||[59]

அபிநயதர்பணத்தில் நந்திகேஷ்வரர் குறிப்பிடுள்ளார்.

இதுவரை ஹஸ்தங்களின் லக்ஷணங்கள், அவற்றின் ப்ரயோகங்கள், ஹஸ்தங்களின் கரணவிதிகள் விளக்கப்பட்டன. இப்பொழுது அங்கத்தில் மார்பு, பக்கங்கள், இடுப்பு, கால் ஆகியவற்றின் செயல்களையும் பயன்பாடுகளையும் ஒன்பதாம் அத்தியாயத்தில் காண முடிகிறது.

2.3.2.1.1.3. உர: கர்ம (மார்பின் செயல்கள்)

ஆபுக்னம், நிர்புக்னம், ப்ரகம்பிதம், உத்வாஹிதம், ஸமம் என்னும் வேற்றுமைகளால் வயிற்றின் அசைவுகள் பிரிக்கப்படும். இவை மார்பின் அசைவுகள் என்றும் கூறப்படும். இதனை

ஆபு^{4}க்னமத^{2} நிர்பு^{4}க்^{3}னம் ததா^{2} சைவ ப்ரகம்பிதம் |
உத்^{3}வாஹிதம் ஸமம் சைவ உர: பஞ்சவித^{4}ம் ஸ்ம்ருதம் ||224||[60]
என பரதர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

1. **ஆபுக்னம் (சிறிது வளைந்தது)**
   முதுகு உயர்ந்தும், தோள்கள் முன்னோக்கிச் சிறிது சரிந்தும் அல்லது தளர்ந்தும், மார்புப்பகுதி பள்ளமாகவும் இருத்தல் ஆபுக்னம் எனப்படும். பரபரப்பு, வருத்தம், நினைவிழத்தல், துக்கம், நோய், இதயத்தில் துன்பம், குளிர், மழை, வெட்கம் என்னும் பொருள்களைக் குறிப்பிட ஆபுக்ன ஹ்ருதயம் பயன்படும்.

2. **நிர்புக்னம் (வளையாதது)**
   முதுகு நிமிர்ந்து தோள்கள் வளையாமலும், மார்பு அசையாமலும், நன்கு உயர்ந்தும் இருந்தால், அது நிர்புக்னம் எனப்படும். கம்பம் போல்

அசைவற்றிருத்தல், மிக்க தன்மானம் கொள்ளுதல், வியப்புடன் கூடிய பார்வை, உண்மை உரைத்தல், செருக்கு, நான் என்று அகங்காரத்துடன் கூறுதல் முதலியவற்றைக் குறிப்பிட இதை பயன்படுத்த வேண்டும். நீண்ட பெருமூச்சு, கொட்டாவி விடுதல், தயக்கம், பெண்களின் பிப்போகம் ஆகியவற்றை உணர்த்தவும் பயன்படுத்தப்படும்.

3. **ப்ரகம்பிதம்**

இடைவிடாமல் இதயத்தை தூக்கிப் போடுதல் ப்ரகம்பிதம் (மிக்க அசைத்தல்) எனப்படும். சிரித்தல், அழுதல், சோர்வு, அச்சம், மூச்சு வாங்குதல், இருமல், விக்கல், அழுகை என்பனவற்றைக் குறிப்பிடப் ப்ரகம்பிதத்தை பயன்படுத்தவேண்டும்.

4. **உத்வாஹிதம்**

மார்பு மேல் நோக்கி இழுக்கப்பட்டால் உத்வாஹிதம் எனப்படும். நீண்ட பெருமூச்சு, உயரத்தில் இருப்பதைக் பார்த்தல், கொட்டாவி ஆகியவற்றை குறிப்பிட பயன்படுத்தப்படும்.

5. **ஸமம்**

நேராகச் சதுரமாக இருக்கும் உறுப்புகளுடன், மார்பு செழிப்புடன், இயற்கை நிலையில் இருக்கும்படி வைத்துக்கொள்ளுதல் ஸமம் எனப்படும்.

2.3.2.1.1.4. பார்ஷ்வயோரி: லக்ஷணம் (பக்கங்களின் விதிமுறைகள்)

அங்கத்தின் ஒரு பகுதியான பங்கங்களின் செயல்களும் ப்ரயோகங்களும் விளக்கப்படுகின்றன.

2.3.2.1.1.4.1 ப்ர்ஷ்வயோ: கர்ம (விலாப்பக்கங்களின் செயல்)

பக்கங்களில் விலாப்பக்கங்களில் செயல்களின் விளக்கங்களும் ப்ரயோகங்களும் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன. நதம், உன்னதம், ப்ரஸாரிதம், விவர்திதம், அபஸ்ருதம் என்னும் வேற்றுமைகளால் பக்கங்களில் விலாப்பகுதியின் செயல்கள் ஐந்து வகைப்படும் என்பதை,

நதம் ஸமுன்னதம் சைவ ப்ரஸாரிதவிவர்திதோ |
ததா[2] பஸ்ருதமேவம் து பார்ஷ்வயோ: கர்ம பஞ்சதா[4] ||236||[61]

என பரதர் குறிப்பிடுகிறார். அவற்றின் விளக்கங்களும் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.

1. நதம்

   இடுப்பு முன்னோக்கி, ஒரு பக்கம் சிறிது வளைந்து, தோள்கள் சற்று பின்னோக்கி தள்ளப்பட்டிருப்பது நதம் எனப்படும். இது நெருங்குவதில் பயன்படுத்தப்படும்.

2. ஸமுன்னதம்

   அடுத்த விலாப்பகுதி நதத்திற்கு மாறாக ஆனால் அதாவது இடுப்பு, விலா, தோள், புஜங்கள் நன்கு உயர்த்தப்பட்டால் ஸமுன்னதம் எனப்படும். இது விட்டுவிலகிப் போவதில் பயன்படுத்தப்படும்.

3. ப்ரஸாரிதம்

   இரு பக்கங்களும் நீட்சி பெற்றால் ப்ரஸாரிதம் எனப்படும். இது மகிழ்ச்சியைக் குறிப்பிடுவதில் பயன்படுத்தப்படும்.

4. விவர்திதம்

   முதுகுத்தண்டின் கீழ்ப்பகுதி திருப்பப்பட்டால் அது விவர்திதம் எனப்படும். சுற்றி நிறுத்தும் பொழுது ஒரு பக்கத்திலிருந்து மற்றொரு பக்கத்திற்கு திரும்புவதில் இது பயன்படுத்தப்படும்.

5. அபஸ்ருதம்

   விவர்தியிலிருந்து அதன் பழைய நிலைக்கு விலாப்பகுதியை வைத்தல் அபஸ்ருதம் எனப்படும். இது திரும்பி வருவதற்கு பயன்படுகிறது. இவ்வாறு பக்கங்களில் விலாப்பகுதியின் செயல்களும் ப்ரயோகளுக்கு விளக்கப்பட்டுள்ளன. பக்கங்களைச் சேர்ந்த வயிறு, இடுப்பு ஆகியவற்றின் கட்யா, கர்ம செயல்பாடுகள் ப்ரயோகங்கள் ஆகியவற்றின் விளக்கங்களைக் காண்போம்.

2.3.2.1.1.4.2 கட்யா: கர்ம (வயிற்றுப் பக்கங்களின் செயல்)

க்ஷாமம், கல்வம், பூர்ணம் என வயிற்றின் செயல்கள் மூன்று வகைப்படும். இதனை

க்ஷாமம் க[2]ல்வம் ச பூர்ணம் ச சம்ப்ரோக்தமுத[3]ரம் த்ரிதா[4] ||243||[62]

என பரதர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

1. **க்ஷாமம்**

   வயிறு மெலிந்திருத்தல் க்ஷாமம் எனப்படும் நகைப்பு, அழுகை, பெருமூச்சு வெளியேற்றுதல், கொட்டாவி விடுதல் என்பனவற்றில் பயன்படுத்தப்படும்.

2. **கல்வம்**

   வயிறு உள்நோக்கி பள்ளமாக, முதுகுடன் ஒட்டிக் கொண்டிருத்தல் கல்வம் ஆகும். இது சோர்வு, தவம், பசி ஆகியவற்றை உணர்த்துவதில் பயன்படுத்தப்படும்.

3. **பூர்ணம்**

   வயிறு மேலெழும்பிக் காணப்படுதல் பூர்ணம் எனப்படும்.

2.3.2.1.1.5. கடீ கர்ம: (இடுப்பின் செயல்பாடுகள்)

சின்னம், நிவ்ருத்தம், ரேசிதம், கம்பிதம், உத்வாஹிதம் என இடுப்பின் செயல்கள் ஐந்து வகைப்படும் என்பதை,

சி[2]ன்னா சைவ நிவ்ருத்தா ச ரேசிதா கம்பிதா ததா[2] |
உத்[3]வாஹிதா சைவ கடீ நாட்யே ந்ருத்தே ச பஞ்சதா[4] ||246||[63]

என பரதர் குறிப்பிடுகிறார். அவை,

1. **சின்னம்**

   இடுப்பின் மையப்பகுதி திருப்பப்பட்டால் அது ‘சின்னகடீ’ எனப்படும். உடற்பயிற்சி, பரபரப்பு, பின்னோக்கிப் பார்த்தல் என்பனவற்றைக் குறிப்பிட சின்னகடீ பயன்படுத்தப்படும்

2. **நிவ்ருத்தம்**

   பின்னோக்கிய முகத்தை எதிர்நோக்கி திருப்புவது நிவ்ருத்த கடீயாகும். ஒரு பக்கத்திலிருந்து மற்றொரு பக்கத்திற்குத் திரும்பும்போது பயன்படுத்தப்படும்.

3. **ரேசிதம்**

இடுப்பு எல்லாப்பகுதிகளுக்கும் திருப்பப்பட்டால் அது ‘ரேசிதகம்’ எனப்படும். வட்டமாகத் திருப்புவதில் பயன்படுத்தப்படும்.

4. **கம்பிதம்**

வேகமாகக் குறுக்காக இப்படியும் அப்படியும் அசைக்கப்பட்டால் அது கம்பிதகடீ எனப்படும். குள்ளமானவர், தாழ்ந்தவர் ஆகியவர்களைக் குறிப்பிடப் பயன்படுத்தப்படும்.

5. **உத்வாஹிதம்**

புட்டத்தையும், விலாப்பகுதியையும், இடுப்புடன் மெல்ல மேல் நோக்கி இழுத்துக்கொண்டால் (உயர்த்தினால்) அது ‘உத்வாஹிதகடீ’ எனப்படும். மிக்க பருமன் உள்ளவர்களின் நடையையும், மாதர்களின் லீலையான நடையையும் உணர்த்துவதில் உத்வாஹிதகடீ பயன்படுத்தப்படும்.

2.3.2.1.1.6. பாத கர்ம: (கால்களின் செயல்பாடுகள்)

கால்களின் செயல்களும் ப்ரயோகங்களும் விளக்கப்பட்டுள்ளன. கால்கள் என்றால் தொடைப்பகுதி, முழங்காலின் ஆடுசதைப்பகுதி, அடிபாதங்கள் ஆகியவற்றைச் சேர்ந்ததாகும்.

2.3.2.1.1.6.1. ஊரு கர்ம: (தொடைகளின் செயல்கள்)

கம்பனம், வலனம், ஸ்தம்பனம், உத்வர்தனம், விவர்தனம், என்னும் வேற்றுமைகளால் தொடைகளின் செயல்கள் ஐந்து வகைப்படும் என்பதை,

கம்பனம் வலனம் சைவ ஸ்தம்ப^{4}நோத்^{3}வர்தனே ததா^{2} |
நிவர்தனம் ச பஞ்சைதான்யூருகர்மாணி காரயேத் ||252||[64]

என பரதர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

அவற்றின் விளக்கங்களும் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.

1. கம்பனம்

குதிகால் பகுதியை அடிக்கடி உயர்த்திக் தாழ்த்துவதால் தொடைகளை அசையச் செய்வது கம்பித ஊரு (நடுங்கும் தொடைகள்) எனப்படும். தாழ்ந்த மக்களின் அச்சத்தை உணர்த்துவதில் இது பயன்படுத்தப்படும்.

2. வலனம்

நடக்கும்போது முழங்கால்களை தொடையின் நடுப்பகுதிக்கு வரும்படி செய்வது வலனம் எனப்படும். பெண்கள் மனம் போல் உலாவுவதில் பயன்படுத்தப்படும்.

3. ஸ்தம்பனம்

தொடைகளை அசையாமல் வைத்துக்கொள்வது ஸ்தம்பனம் எனப்படும். விரைவு, வருத்தம் ஆகியவற்றை உணர்த்தும்.

4. உத்வர்தனம்

தொடைகளின் நடுப்பகுதியைத் தொடும்படி முழங்கால்களை வளைத்துக் திருப்புவது உத்வர்தனம் எனப்படும். இது கரணங்களிலும், உடற்பயிற்சியிலும், தாண்டவத்திலும் பயன்படுத்தப்படும்.

5. விவர்தனம்

நடக்கும்போது குதிகால் பகுதி, தொடைகளைத் தொடுமானால் விவர்தனம் எனப்படும். பரபரப்பு முதலியவற்றில், சுற்றுவதில் பயன்படும்.

2.3.2.1.1.6.2 ஜங்கா கர்ம: (ஆடுசதைப்பகுதியின் செயல்கள்)

ஆவர்திதம், நதம், க்ஷிப்தம், உத்வாஹிதம், பரிவ்ருத்தம் என்னும் வேற்றுமைகளால் ஜங்கா எனப்படும் முழங்காலைச் சேர்ந்த ஆடுசதைப்பகுதியின் செயல்கள் ஐந்து வகைப்படும் என்பதை,

ஆவர்திதம் நதம் க்ஷிப்தமுத்[3]வாஹிதமதா[2]பி ச |
பரிவ்ருதிதம் ததா[2] சைவ ஜங்கா[4]கர்மாணி பஞ்சதா[4] ||259||[65]

என் பரதர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.
அவை,

1. ஆவர்திதம்

வலது பக்கத்திலிருந்து இடது பக்கத்திற்கும், இடது பக்கத்திலிருந்து வலது பக்கத்திற்கும் அடிபோட்டு நடப்பது ஆவர்திதஜங்கா எனப்படும். விதூஷகனின் நடையில் பயன்படுத்தப்படும். ஆடு சதைப்பகுதியை ஸ்வஸ்திகம் போல வைப்பதும் ஆவர்திதஜங்கா எனப்படும்.

2. நதம்

முழங்கால்களை வளைத்தால் அது நதஜங்கா எனப்படும். தரையின் மீது அல்லது இருக்கையின் மீது உட்காரும் போது பயன்படுத்தப்படும்.

3. க்ஷிப்தம்

ஆடுசதைப்பகுதியை வீசி நடப்பது 'க்ஷிப்தஜங்கா' எனப்படும் உடற்பயிற்சியிலும், தாண்டவத்திலும் பயன்படுத்தப்படும்.

4. உத்வாஹிதம்

முழங்கால் பகுதியை உயர்த்தினால் அது 'உத்வாஹிதஜங்கா' எனப்படும்.

5. பரிவ்ருத்தம்

ஆடுசதைப்பகுதியைப் பின்னோக்கித் திருப்புதல் பரிவ்ருத்தஜங்கா எனப்படும். இது தாண்டவத்தில் பயன்படுத்தப்படும்.

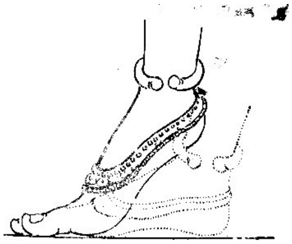
2.3.2.1.1.6.3. பாத கர்ம: (பாத அடிகளின் செயல்கள்)

உத்கட்டிதம், ஸமம், அக்ரதலஸஞ்சரம், அஞ்சிதம், குஞ்சிதம், என பாத அடிகளின் செயல்கள் ஐந்து வகைப்படும் என்பதை,

உத்^{3}க^{4}ட்டித: ஸமஷ்சைவ ததா^{2}க்^{3}ரதலஸஞ்சர: |
அஞ்சித: குஞ்சிதஷ்சைவ பாத^{3}: பஞ்சவித^{4}: ஸ்ம்ருத: ||266||[66]

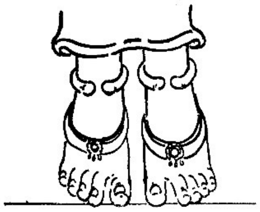
என பரதர் குறிப்பிட்டுள்ளார். அவற்றின் விளக்கங்களும் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

1. உத்கட்டிதம்



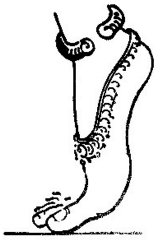
விரல்களின் மேல் நின்று குதிகாலால் தரையை மிதித்தல் (அடித்தல்) ‘உத்கட்டிதம்’ எனப்படும். இது விரைவு, நடுத்தரம் என்னும் வேற்றுமைகளில் உத்வேஷ்டித கரணத்தில் ஒருமுறை அல்லது பலமுறை பயன்படுத்தப்படும்.

2. ஸமம்



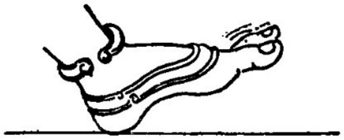
பாத அடிகளைத் தரைமீது இயற்கையாக வைத்தல் ஸமபாதம் எனப்படும். இயற்கையான தன்மையை அபிநயம் செய்வதில் பயன்படுத்தப்படும். வேறு வேறு கரணங்கள் ஒட்டி இயற்கையை அபிநயம் செய்யும்போது நிலையாகவும், பாத ரேசிதத்தில் அசைவதுடன் கூடியதுமாக இருக்க வேண்டும்.

3. அக்ரதலஸஞ்சரம்



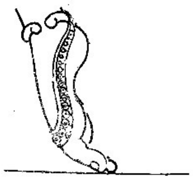
குதிகாலை உயர்த்தி, விரல்களையும் உயர்த்தி, கட்டை விரலால் முன்னோக்கி நடத்தல் அக்ரதலஸ்ஞ்சர பாதம் எனப்படும். தூண்டுதல் குத்துதல், நிற்றல், துன்புறுத்தல், தரையின் மீது அடித்தல், திரும்புதல், விக்ஷேபம், பல ரேசங்கள், அடிபடுதலால் குதிகாலை உயர்த்தி நடத்தல் என்பனவற்றைக் குறிப்பிட பயன்படுத்தப்படும்.

4. அஞ்சிதம்



குதிகாலைத் தரைமீது வைத்து, உள்ளங்காலை உயர்த்தி எல்லா விரல்களையும் நீட்டி நடத்தல் 'அஞ்சிதபாதம்' எனப்படும். பாதங்களின் முன்பகுதியில் அடிபடுதல் வட்டமாகத் திரும்புதல், ஒரு பக்கத்திலிருந்து மற்றொரு பக்கத்திற்கு திரும்புதல் என்பனவற்றைப் பல பிரமரங்களைக் கொண்டு குறிப்பிடுவது அஞ்சிதபாதம் அபிநயம் எனப்படும்.

5. குஞ்சிதம்



குதிகாலை உயர்த்தி விரல்களை நன்றாகவும் நடுப்பகுதியைச் சிறிதளவும் வளைத்தல் 'குஞ்சித பாதம்' எனப்படும். உயர்ந்த தன்மை கொண்டவரின் நடை, கீழும் மேலுமாகச் செய்தல், அதிக்ராந்த சாரி என்பனவற்றில் குஞ்சிதபாதம் பயன்படுத்தப்படும். அதிக்ராந்த சாரி என்பது வலது குதிகால் உயர்ந்தும் விரல்களின் நுணி நன்குத் தூக்கியவாரும், இடது கால் இயற்கையான நிலையிலுமே இருப்பதாகும். கரணங்களிலும் சலங்கையின் ஓசை எழுப்பவும் பயன்படும்.[67]

சாரி (நடை)

பத்தாம் அத்தியாயத்தில் சாரிகள் விளக்கப் பெற்றுள்ளன பாதங்கள், முழங்கால் பகுதி, இடுப்பு ஆகியவை ஒரே நேரத்தில் அசையும்போது சாரிகள் எனப்படும். கைகளின் அசைவுகளை ஹஸ்தங்கள் என்பதுபோல், பாதங்களின் அசைவுகள் சாரிகள் எனப்படும். சாரிகள் நாட்டியத்தின் இடையில் நடக்கும் முறைகளாகும்.

விதிமுறைகளால் வகுத்துரைக்கப்பட்ட சாரிகள் வ்யாயாமம் (முறை) எனப்படும். ஒரே ஒரு பாத அசைவினைக் கொண்டது சாரி, இரண்டு பாதங்கள்

ஒரே நேரத்தில் அசைவது கரணம், மூன்று கரணங்கள் சேர்ந்தது கண்டம், மூன்று அல்லது நான்கு கண்டங்கள் சேர்ந்தது மண்டலம் எனப்படும்.

சாரிகள் மொத்தம் முப்பத்திரண்டு வகைகளாகும். அவை பௌமீ சாரிகள் பதினாறு, ஆகாஷிகி சாரிகள் பதினாறு எனப்படும்.

(i) பௌமீ சாரிகள் (நிலத்தில் நடப்பது)

ஸமபாதா^{3} ஸ்தி^{2}தாவர்தா ஷகடாஸ்யா ததை^{2}வ ச |
அத்^{4}யர்தி^{4}கா சாஷ^{2}க^{3}திர்விச்யவா ச ததா^{2}பரா ||8||
ஏட^{3}காக்ரீடி^{3}தா ப^{3}த்^{3}தா^{4} ஊருத்^{3}வ்ருத்தா ததா^{2}ட்^{3}டி^{3}தா |
உத்ஸ்பந்தி^{3}தா ச ஜனிதா ஸ்யந்தி^{3}தா சாபஸ்யந்தி^{3}தா
ஸமோத்ஸரிதமநத்தல்லீ மத்தல்ல சேதி ஷோ^{2}ட^{3}ஷ |
ஏதா பௌ^{4}ம்ய: ஸம்ருதாஷ்சார்ய: ஷ்ருணுதாகாஷிகீ: புன: ||10||[68]

என பரதர் பௌமீ சாரிகள் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

ஸமபாதம், ஸ்திதாவர்தம், ஷகடாஸ்யம், அத்யர்திகம், சாஷகதி, விச்யவம், ஏடகாத்ரீடிதம், பத்தம், ஊருத்வருத்தம், அட்டிதம் உத்ஸ்பத்திதம் ஜனிதம், ஸ்யந்திதம், அபஸ்யந்திதம், ஸமோத்ஸரிதமத்தல்லீ, மத்தல்லீ என்னும் பதினாறும் பௌமீ சாரிகளாகும்.

1. **ஸமபாதம்**

   கால் விரல்களின் நகங்கள் சமமாகச் சீராக இருக்கும்படி, இரு கால்களையும் வைத்துக்கொள்ளுதல் ஸமபாதம் எனப்படும்.

2. **ஸ்திதாவர்தம்**

   அக்ரதலஸஞ்சர பாதத்தால் முழங்கால்பகுதியில் ஸ்வஸ்திகமாக வைத்து வேறுபடுத்தி, இரண்டாவது பாதத்துடன் மீண்டும் அவ்வாறே செய்தல் ஸ்திதாவர்தம் எனப்படும்.

3. **ஷகடாஸ்யம்**

   சமநிலையில் உள்ள உறுப்புகளுடன் அக்ரதலஸஞ்சர பாதத்தை நீட்டி மார்பை உயர்த்துவது ஷகடாஸ்யம் எனப்படும்.

4. அத்யர்திகம்

வலது காலில் குதிகால் (பக்கத்தில்) மீது இடது காலை வைத்து பிறகு அதை விலக்குவது அத்யர்திகம் எனப்படும்.

5. சாஷகதி

சாஷகதி என்பது அடியை முதலில் ஒரு ஜான் இடைவெளியிருக்கும்படி முன்பக்கம் நீட்டிப் பிறகு இரு ஜாண்கள் தொலைவு இருக்கும்படி பின்னோக்கி நீட்ட வேண்டும். அவ்வாறே இடது பாதத்தாலும் செய்ய வேண்டும்.

6. விச்யவம்

ஸமபாத நிலையில் உள்ள பாதங்கள் பிரிந்து பாத்தின் முனையால் தரையில் குத்துவது போல் வைத்துக்கொள்ளுதல் விச்யவம் எனப்படும்.

7. ஏடகாக்ரீடிதம் (எலகாக்ரீடிதம்)

அக்ரதலஸஞ்சர பாதத்துடன் உயரக் குதித்து, மீண்டும் கீழே வீழ்த்த வேண்டும். இது (அதாவது ஒரு அடியால் ஒரு முறை மற்றொரு பாதத்தால் மற்றொரு முறை அடுத்தடுத்து விழச் செய்தல்) ஏடகாக்ரீடிதமாகும்.

8. பத்தம்

முழங்கால் கீழ்ப்பகுதியை ஸ்வஸ்திகமாக வைத்து, வேறுபடுத்தி முழங்கால் தொடை நடுப்பகுதியைத் தொங்கும்படி பக்கங்களை நோக்கி நடக்க வேண்டும்.

9. ஊரூத்வ்ருத்தம்

அக்ரதலஸஞ்சர பாதத்தின் குதிகாலை மற்ற பாதத்தின் பின்பக்கத்தில் வைத்து, முழங்காலுடன் ஆடுசதைப்பகுதியை வளைத்துத் தொடையை மேல் நோக்கித் திருப்ப வேண்டும். இது ஊரூத்வருத்தம் எனப்படும்.

10. அட்டிதம்

அட்டிதம் என்பது அக்ரதலஸஞ்சர பாதத்தால் ஸமபாதத்தின் முனை அல்லது பின் பக்கத்தைத் தேய்க்க வேண்டும்.

11. உத்ஸ்பந்திதம்

ரேசகம் போல இரண்டு பாதங்களையும் பக்கங்களில் அசைக்க வேண்டும்.

12. ஜனிதம்

முஷ்டி ஹஸ்தமாக ஒரு கையை மார்பில் வைத்து, மற்றொரு கையை அசைந்து கொண்டிருக்க அக்ரதலஸஞ்சர பாதத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். இது மற்ற நடைகளுக்கு முதன் முதலானது ஆகையால் 'ஜனிதம்' என்னும் பெயர் பெற்றது.

13. ஸ்யந்திதம்

இடது பாதத்திலிருந்து வலது பாதத்தை ஐந்து ஜாண் தொலைவில் வைக்கவேண்டும்.

14. அபஸ்யந்திதம்

இடது பாதத்தை முன் கூறியபடியே ஐந்து ஜாண் இடைவெளி இருக்கும்படி நீட்ட வேண்டும். (ஸ்யந்திதசாரிக்கு மாறாக வைக்க வேண்டும் என்பதாகும்).

15. ஸமோத்ஸரிதமத்தல்லீ

அகரதலஸஞ்சர பாதத்துடன் வட்டமாகத் திரும்பிக்கொண்டே பின்னோக்கி செல்ல வேண்டும்.

16. மத்தல்லீ

கைகளை உயர்த்தி (உத்வேஷ்டிதமாகச் செய்து) நீக்கி இரு பாதங்களாலும் சுற்றிக்கொண்டே முன்னோக்கிச் செல்லவேண்டும்.

இந்தப் பௌமீசாரிகள் அனைத்தும் போரிலும், கரணங்களிலும் பயன்படுத்தப்படும்.

(ii) ஆகாஷிகி சாரிகள் (வானத்தில் நடப்பது)

அதிக்ராந்தம், அபக்ராந்தம், பார்ஷவக்ராந்தம், ஊர்த்வஜானு, ஸூசீ, நூபுரபாதிகை, டோலாபாதம், ஆக்ஷிப்தம, வ்யாவித்தம், உத்வ்ருத்தம்,

வித்யுத்ப்ராந்தம், அலாதம், புஜங்கத்ராஸிதம், ம்ருகப்லுதம், தண்டம், ப்ரமரீ என்னும் வேற்றுமைகளால் ஆகாஷிகி சாரிகள் பதினாறு வகைப்படும். இதனை,

அதிக்ராந்தா ஹ்யபக்ராந்தா பார்ஷ்வக்ராந்தா ததை[2]வ ச |
ஊர்த்[4]வஜானுஷ்ச ஸுசி ச ததா[2] நூபுரபாதி[3]கா ||11|
டோ[3]பா[2]தா[3] ததா[2]க்ஷிப்தா வித்[3]தோ[4]த்[3]வருத்தஸம்க்ஞிதே |
வித்[3]யுத்[3]ப்[4]ராந்தா ஹ்யலாதா ச பு[4]ஜங்க[3]த்ராஸிதா ததா[2] ||12||
ம்ருக[3]ப்லுதா ச த[3]ண்டா[3] ச ப்[4]ரமரீ சேதி ஷோ[2]ட[3]ஷ |
ஆகாஷிக்ய: ஸ்ம்ருதா ஹ்யேதா லக்ஷணம் ச நிபோ[3]த[4]த ||13||[69]

என பரதர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.அவற்றின் இலக்கணங்கள் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.

1. **அதிக்ராந்தம்**

   குஞ்சிதபாதத்தை உயர்த்தி, முன்னோக்கி நீட்டி மீண்டும் உயர்த்தி, பிறகு கீழே வீழ்த்த வேண்டும்.

2. **அபக்ராந்தம்**

   தொடைகளை வலிதமாகச் செய்து, குஞ்சித பாதத்தை உயரத் துாக்கி ஒரு பக்கமாக வைக்க வேண்டும்.

3. **பார்ஷ்வக்ராந்தம்**

   குஞ்சிதபாத்தை உயர்த்தி, முழங்காலை மார்புக்குச் சமமாக வைத்து, அடுத்த பாதத்தை முன்போலச் செய்து, முதல் பாதத்தை அசையாமல் வைக்கவேண்டும்.

4. **ஊர்த்வஜானு**

   முழங்காலை மார்பகத்திற்குச் சமமாக வைத்து குஞ்சித பாதத்தை உயர்த்தி, இரண்டாவது பாதத்தை அசையாமல் வைக்க வேண்டும். பிறகு இரண்டாவது பாதத்தால் முன்போலச் செய்ய வேண்டும்.

5. **ஸுசீ**

   குஞசிதபாதத்தை முழங்காலுக்கு மேலாக உயர்த்திப் பிறகு பாதமுனை தரையைத் தொடும்படி கீழ்நோக்கிப் போடவேண்டும். (ஊசி போன்ற தோற்றம் கொண்டதால் இப்பெயர் ஆயிற்று)

6. நூபுரபாதிகை

அஞ்சிதபாதத்தை, இரண்டாவது பாதத்தின் பின்பக்கமாக நகர்த்தி, பாதத்தின் முனை தரையைத் தொடும்படி வேகமாக் கீழே வீழ்த்துதல் வேண்டும்.

7. டோலாபாதம்

குஞ்சிதபாதத்தை உயர்த்தி, ஒரு பக்கத்திலிருந்து மற்றொரு பக்கத்திற்கு அசைத்து அஞ்சிதபாதமாக் கீழே நோக்கி வீழ்த்த வேண்டும்.

8. ஆக்ஷிப்தம்

குஞ்சிதபாதத்தை உயர்த்தி, ஒரு பக்கத்திற்குக் கொண்டு வந்து முழங்காலின் கீழ்பகுதி ஸ்வஸ்திகமாகத் தோன்றுபடி வைத்து, அஞ்சிதபாதத்தைத் தரைமேல் வைக்கவேண்டும்.

9. வ்யாவித்தம்

ஸ்வஸ்திகமாக உள்ள பாதத்தை வேறுபடுத்திக் (பிரித்து) குஞ்சிதபாதத்தை முன்னோக்கி, நீட்டி, அஞ்சிதபாதமாக அடுத்த பாதத்தின் குதிகால்மேல் வைத்துக் கொள்ள வேண்டும்.

10. உத்வ்ருத்தம்

ஆவித்தசாரியில் உள்ள குஞ்சித பாதத்தை, இரண்டாவது பாதத்தைச் சுற்றிலும் சுழற்றி, உயர்த்திப் ப்ராமரமாகச் செய்து தரைமீது வீழ்த்த வேண்டும்.

11. வித்யுத்ப்ராந்தம்

ஒரு பாதத்தைப் பக்கத்திலிருநது பின்னோக்கி வலிதமாகச் செய்து தலையைத் தொடும்படி நீட்டி எல்லாபக்கங்களுக்கு வட்டமாகத் திருப்ப வேண்டும்.

12. அலாதம்

பின்னோக்கி நீட்டிய பாதத்தை, வலனத்துடன் முன்னோக்கி நீட்டி, குதிகால் தரையைத் தொடும்படி கீழ் நோக்கி இருக்க வேண்டும்.

13. புஜங்கத்ராஸிதம்

குங்சித பாதத்தை, இரண்டாவது காலின் தொடை அடிப்பக்கம் வரை உயர்த்தி, முழங்கால்களையும் த்ரியஸ்ரமாக தொடையையும் விவர்த்திதமாகச் செய்ய வேண்டும். பாத அடிகளைச் சார்ந்து வந்த பாம்பைக் கண்டு அஞ்சுவது போல அபிநயம் செய்வதால் புஜங்கத்ராஸிதம் (நாகத்தால் அச்சுறுத்தப்படுதல்) எனப்பட்டது.

14. ம்ருகப்லுதம்

அதிக்ராந்தசாரியில் உள்ள குஞ்சிதபாதத்தை உயர்த்தி, மேல் எழுப்பி, கீழே விழும்படிச் செய்து, இரண்டாவது பாதத்தின் அஞ்சிதமாக உள்ள முழங்காலின் கீழ் உள்ள ஆடுசதைப்பகுதியை, அதன் பின்பக்கத்தில் வைக்கவேண்டும். (இது விதூஷகன் முதலியவர்களின் நடையில் காணப்படும்.)

15. தண்டம்

நூபுரபாதிகையில் உள்ள அஞ்சிதபாதத்தை இரண்டாவது பாதத்தின் குதிகால் மீது வைத்து, முன்னோக்கி நகர்ந்து வேகமாக ஆவித்தமாக செய்ய வேண்டும்.

16. ப்ரமரீ

அதிக்ராந்தசாரியில் உள்ள குஞ்சிதபாதத்தை உயர்த்தி, திரிகமாகச் சுழற்றி, இரண்டாவது பாதத்தின் அடிப்பகுதியை அசைக்கவேண்டும். உடல் முழுவதும் அசைந்து சக்கரம் போன்ற சுழற்சி ஏற்படுவதால் ப்ரமரீ என்னும் பெயர் பெற்றது.

ஆகாஷிகி சாரிகளின் பயன்

ஆகாஷிகிசாரிகள் அனைத்தும் நளினமான உறுப்புகளின் அசைவுகள், போரில் வில், வஜ்ராயுதம், போன்றவற்றைப் ப்ரயோகம் செய்தல், வாள் வீசுதல் போன்றவற்றில் பயன்படும். அந்தந்த நிகழ்ச்சிகளுக்கேற்ப கைகளின் அசைவுகள் பாத அடிகளின் செயல்களுக்கு ஏற்ப முன் பக்கமாகவோ, சமமாகவோ, பின் பக்கமாகவோ இருக்கும். பாதத்தின் அடி எப்படி நீண்டிருக்குமோ, கைகளும் அப்படியே நீளும். கை எந்தப் பக்கம் நீட்டப்படுமோ, முதுகுத் தண்டின் கீழ்ப்புகுதி அந்தப் பக்கத்தை நோக்கி நீளும். அவ்வாறே பாத கதியை ஒட்டி உறுப்புகளும் செயல்படும். சாரிகள் முடிந்த பிறகு தரை ஓய்வுக்கொள்ளும்

இடமானது போல, கைகளுக்கு அபிநயம் முடிந்தபிறகு இடுப்பு அவற்றிற்கு ஒய்வு கொள்ளும் இடமாகும்.

ஸ்தானகங்கள் (நிற்கும் நிலைகள்)

ஸ்தானகங்கள் எல்லா வகைப் போர்க்கருவிகளையும் பயன்படுத்தும்போது பயன்படுத்தப்படும்.
இதனை பரதர்,

> வைஷ்ணவம் ஸமபாத^{3}ம் ச வைஷாக^{2}ம் மண்ட^{3}லம் ததா^{2} |
> ப்ரத்யாலீட^{4}ம் ததா^{2}லீட^{4}ம் ஸ்தா^{2}னான்யேதானி ஷ^{2}ண் ந்ருணாம் ||51||[70]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

ஸ்தானகங்கள் ஆறு வகைப்படும். அவையாவன வைஷ்ணவம், ஸமபாதம், வைஷாகம், மண்டலம், ஆலிடம், ப்ரத்யாலீடம் என்பனவாம்.

1. **வைஷ்ணவம்**

   இரு அடிகளின் இடைவெளி இரண்டரை ஜாண் இருக்கும்படி வைத்து, ஒரு பாதத்தை உயர்த்தி, இரண்டாம் பாதத்தை (த்ரியஸ்ரமாக) சாய்ந்தவாறு வைத்துக்கொள்ள வேண்டும். இதில் முழுங்காலின் கீழ்ப்பகுதி அஞ்சிதமாகவும், உறுப்புகள் நன்கு செழிப்புடன் (ஸௌஷ்டவ நிலையில்) விளங்கும்படியும் இருக்க வேண்டும். இந்த ஸ்தானத்திற்கு விஷ்ணு அதிதேவதை. பல காரியங்களில் முழுகிய உத்தம, மத்திம குணத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் இந்த ஸ்தானத்தில் நின்று இயற்கையான உரையாடல்களை செய்ய வேண்டும். மேலும் சக்கரத்தை ஏவுதல், வில்லைத் தாங்குதல், சினம், தைரியம் முதலியவற்றைக் குறிப்பிடுவதிலும் இந்த ஸ்தானம் பயன்படுத்தப்படும், ஊடலை அபிநயம் செய்வதிலும் இது பயன்படுத்தப்படும். ஸ்ருங்காரம், அத்புதம், பீபத்ஸம், வீரம் என்னும் சுவைகளுடன் தூற்றுதல் ஊடல், உணர்ச்சிவயப்படுதல், ஐயம், பொறாமை, கவலை, மதி, நினைவுகூர்தல், தீனத்தன்மை, சபலம், செருக்கு, வலிமை விருப்பம் முதலியவற்றை உணர்த்துவதிலும் வைஷ்ணவ ஸ்தானம் அபிநயம் செய்யப்படும்.

2. **ஸமபாதம்**

   இரு அடிகளையும் சமமாக வைத்து ஒரு ஜாண் இருக்கும்படி நிற்க வேண்டும். இயற்கையான உடல் செழிப்பு புலப்படும்படி இடைவெளி

இருக்கும். இந்நிலை ஸமபாத ஸ்தானம் எனப்படும். இதற்கு அதிதேவதை 'ப்ரம்மா'. பெரியோர்களிடம் ஆசி பெறுதல், பறவைகளைக் குறிப்பிடுதல், வரம், உற்சாகம், ஆவல் கொண்டிருத்தல், சுகமாக அமர்ந்திருத்தல், பல்லக்கு அல்லது விமானத்தில் இருப்பவர், விரதம் இருப்பவர், சைவம் சார்ந்தவர் முதலிய பொருள்களைக் குறிப்பிடுவதில் பயன்படுத்தப்படும்.

3. **வைஷாகம்**

இரு அடிகளுக்கும் இடையில் உள்ள இடைவெளி மூன்றரை ஜாண்கள் இருக்கவேண்டும். தொடைகள் சமமாக, அடிகள் த்ரியஸ்ரங்களாக, கால் விரல்கள் பக்கங்களை நோக்கிய முகமாக இருக்கவேண்டும். இது வைஷாக ஸ்தானம் எனப்படும். இதற்குக் கந்த ப்ரான் அதிதேவதை குதிரை வாகனம், உடற்பயிற்சி, வெளியே செல்லக் கிளம்புதல், பருத்த உடல் கொண்ட பறவைகளைக் குறிப்பிடுதல், வில்லில் நாண் பூட்டுதல் என்பவனற்றை உணர்த்துவதிலும், ரேசகங்களிலும் இந்த ஸ்தானம் பயன்படும். (தொடைகள் சமமாகவும், பாதங்கள் த்ரியஸ்ரமாகவும் இருப்பது மண்டல, ஆலீட ஸ்தானங்களிலும் காணப்படும்.

4. **மண்டலம்**

இரு அடிகளுக்கும் இடையில் உள்ள இடைவெளி நான்கு ஜாண்களாக இருக்க வேண்டும். பாத அடிகள், த்ரியஸ்ரங்களாக விரல்கள் பக்கங்களை எதிர்நோக்கி இருக்க, இடுப்பு, முழங்கால் பகுதி சமமாகக இருக்கவேண்டும். இது மண்டல ஸ்தானம் எனப்படும். இதற்கு இந்திரன் அதி தேவதை. வில், வஜ்ராயுதம், போர்க்கருவிகள் ஆகியவற்றை ஏவும் போதும், யானை வாஹனம், மிக்க பருத்த உடல் கொண்ட பறவைகள் முதலியவற்றை குறிப்பிடவும் பயன்படுத்தப்படும்.

5. **ஆலீடம்**

மண்டல ஸ்தானத்தில் உள்ள வலது அடி, இடது அடியை விட ஐந்து ஜாண் தொலைவாக நீட்டப்பட்டால் அது ஆலீட ஸ்தானம் எனப்படும். இதற்கு உருத்திரன் அதி தேவதை. வீரம், ரௌத்ரம் ஆகிய ரஸங்களில் தோன்றும் செயல்கள், சீற்றம், சினம் கொண்டும் செய்யப்படும் செயல்கள், மற்பேருக்குத் தட்டி அழைத்தல் பகைவர்களையும், அவர்களின் மேல் படை எடுத்தலையும், போர்க்கருவிகளை ஏவுதலையும் குறிப்பிட இந்த ஸ்தானம் பயன்படும்.

6. ப்ரத்யாலீடம்

ஆலீட பாதத்தில் உள்ள நிலை மாறுபட்டால் அதாவது வலது பாதத்தைத் குஞ்சிதமாக்கி, இடது பாதம் ஐந்து ஜாண் தொலைவில் நீட்டி வைக்கப்பட்டால் அது ப்ரத்யாலீடபாதம் எனப்படும். ஆலிட ஸ்தானத்தில் நின்று இணைந்த அல்லது பூட்டிய (போர்க்கருவிகளை) அம்புகளை இந்தப் ப்ரத்யாலீட ஸ்தானத்தில் நன்று ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டும்.

ந்யாயைகள் (போர்க்கருவிகளை ஏவும் நிலை)

இனி போர்க்கருவிகளை ஏவும் நிலை நான்கு வகைப்படும் அவை பாரத ந்யாயம், ஸாத்வத ந்யாயம், வார்ஷாங்கண்யந்யாயம் கைஷிகந்யாயம் என்பதை பரதர்,

நானாஷஸ்த்ரவிமோக்ஷா ஹி கார்யோநேன ப்ரயோக்த்ருபி^{4}: |
ந்யாயாச்சைவ ஹி விக்ஞேயாஷ்சத்வார: ஷஸ்த்ரமோக்ஷணே ||72||
பா^{4}ரத: ஸாத்வதஷ்சைவ வார்ஷ^{2}க^{3}ண்யோத^2 கைஷிக: |
பா^{4}ரதே து கடீச்சே^{2}த்^{3}யம் பாத^{3}ச்சே^{2}த்^{3}யம் து ஸாத்வதே ||73||[71]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

பகைவரின் இடுப்பை வெட்டும்போது பாரத ந்யாயமும், பாதத்தை வெட்டும் போது ஸாத்வதந்யாயமும், மார்பைப் பிளக்கும் போது வார்ஷாங்கண்ய ந்யாயமும், தலையை வெட்டும்போது கைஷிகந்யாயமும் பயன்படுத்தப்படும். பலவகையான கருவிகளை ஏவும்போது பலவகை சாரிகளால் தோன்றும் ந்யாயைகள் (பலவகையான விசித்திர நடைகளை) அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

1. பாரதந்யாயம்

இடது கையில் கேடயம், வலது கையில் வாள் பூண்டு நடையை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். இருகைகளையும் நன்றாக முன்னோக்கி நீட்டி மீண்டும் பின்னோக்கி மடக்கி, கேடயத்தை ஒரு பக்கத்திலிருந்து மற்றொரு பக்கத்திற்குத் திருப்பி, வாளைக் கொண்டு தலையைச் சுற்றி சுழற்றி, கன்னத்தில் நடுப்பகுதியில் இடிக்கவேண்டும். பிறகு உயர்த்திய வாளுடன் கூடிய கையையும் கேடயம் உள்ள கையையும் கொண்டு தலையைச் சுழற்ற வேண்டும்.

2. **ஸாத்வதந்யாயம்**

பாரத ந்யாயத்தில் உள்ளது போலவே வாள், கேடயம் முதலியவற்றைப் பயன்படுத்துவது ஸாத்வாந்யாயம் எனப்படும். ஆனால் கருவியை தன் பின்பக்கத்தில் சுழற்ற வேண்டும்.

3. **வார்ஷாங்கண்யந்யாயம்**

இதில் உள்ள நடை ஸாத்வந்யாயத்தில் உள்ளது போலவே வாளையும், கேடயத்தையும் வட்டமாகத் திருப்ப வேண்டும். ஸாத்வத ந்யாயத்தில் உள்ளது போலவே வாளால் தலையைச் சுழற்ற வேண்டும்.

4. **கைஷிகந்யாயம்**

வாளை மார்பிலோ, தோளிலோ மேல் நோக்கி வீச வேண்டும். பாரத ந்யாயத்தில் உள்ள நடையே இதில் அனுசரிக்கப்படும் வாளைத் தலைமேல் மட்டும் சுழற்றி ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டும்.

இந்த நடைகள் உறுப்புகளின் அசைவுகளால் ப்ரயோகம் செய்யப்படும்.

ஸௌஷ்டவம் (உடலின் சீரான நிலை)

உறுப்புகளின் செழிப்புடன், அங்கஹாரங்களால் கூடிய ந்ருத்தத்தை (வ்யாயாமத்தை) லயம், தாளம், ஆகியவற்றுடன் இணைந்து செய்ய வேண்டும். நாட்டியங்களின் பொலிவு ஸௌஷ்டவத்தை ஒட்டியே விளங்கும். நடுக்கத்துடன் கூடியவை, குட்டையானவை, நன்கு உயர்ந்து தோன்றாதவை அல்லது இயற்கையான வனப்புடன் கூடிய உறுப்புகளால் ஸௌஷ்டவம் காணப்படும். இடுப்பும், காதும் ஒரே கோட்டிலும், முழங்கைகளும், தோளும் ஒரே கோட்டிலும் இருக்க மார்பகம் தகுந்த அளவு உயர்ந்து காணப்படுதல் 'ஸௌஷ்டவம்' எனப்படும்.

தனுஷ்கரணம் (வில்லைச் சார்ந்த கரணங்கள்)

வில்லைச் சார்ந்த கரணங்கள் நான்கு வகைப்படும் அவை பரிமார்ஜனம், ஆதானம், ஸந்தானம், மோக்ஷணம் என்பனவாகும். இதனை பரதர்,

வைஷ்[2]ணவம் ஸ்தா[2]னமித்யங்க[3]ம் சதுரஸ்ரமுதா[3]ஹ்ருதம் |
பரிமார்ஜனமாதா[3]னம் ஸந்தா[4]னம் மோக்ஷணம் ததா[2] ||95||[72]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

1. **பரிமார்ஜனம்**

   வில்லைச் சீராக்கிக் கொள்ளுதல், சரிபார்த்துக் கொள்ளுதல் பரிமார்ஜனமாகும்.

2. **ஆதானம்**

   அம்புப்பொதியிலிருந்து அம்பை எடுத்தல் ஆதானமாகும்.

3. **ஸந்தானம்**

   நாண்பூட்டிய வில்லில் அம்பு தொடுத்தல் ஸந்தானம் எனப்படும்.

4. **மோக்ஷணம்**

தொடுத்த அம்பை இலக்கை நோக்கி எய்தல் மோக்ஷணமாகும்.

நடுக்கமில்லாத மென்மையான உறுப்புகளுடன் சதுரஸ்ரமான (நான்கு பக்கங்களும் சமசதுரமான வடிவமுள்ள) மார்பு கொண்டு, உறுப்புகள் திறம் பெறப் பயிற்சி செய்ய வேண்டும். இவ்வாறு பயிற்சி பெற்ற பிறகே சாரிகளைக் கற்க வேண்டும்.

நாட்டியம் கற்றுக்கொள்ள திடமான உடல் வேண்டும். அதற்காக உடற் பயிற்சி செய்ய வேண்டும். எள் எண்ணெயை உடலில் தேய்த்துக்கொண்டு, யவதானியத் தூளைத் தேய்த்துக்கொண்டால் உடல் திடப்படும். அவ்வாறு பூசிய பிறகு சுவரைச் சார்ந்தோ, சாராமலோ பயிற்சி செய்ய வேண்டும். பயிற்சிக்குச் சுவரே தாய் போன்றது. சுவரில் மீது உறுப்புகளை நீட்டி (கால்களை நீட்டி) வைத்துப் பயிற்சி செய்ய வேண்டும். வலிமைக்காக நசிய மருந்த (மூக்கிலிடும் மருந்து) பயன்படுத்த வேண்டும். பிறகு இடம், பருவம் (உடல்), இயற்கை ஆகியவற்றிற்கேற்ப எண்ணெய், நெய் மருந்துகளால் உடலைத் தூய்மைப்படுத்திக்கொள்ள வேண்டும். எண்ணெய்ப் பசை மிகுந்த உணவு, புலால், சாறு முதலியனவற்றை உட்கொள்ள வேண்டும். உயிர் உணவைச் சார்ந்திருக்கும். உயிர்ச் சக்தியை உடற்பயிற்சி சார்ந்துள்ளது. எனவே உணவில் மிக்க கவனம் செலுத்த வேண்டும். வஸ்தி முறையால் உடலைத் தூய்மைப்படுத்திக்கொள்ளாதவன், வழிநடப்பதால் சோர்வு அடைந்தவன், மிக்க பசி தாகங்களுடன் கூடியவன், மதுவை அதிக அளவில் பருகியவன், அளவுக்கு மீறி உணவு உட்கொள்பவன் ஆகியவர்கள் உடற்பயிற்சி செய்யக் கூடாது.

சாரிகள், ஸ்தானங்கள், ந்ருத்த ஹஸ்தங்கள் என்பன கரணங்களுக்குத் தாய் போன்றவை. எனவே இவற்றின் அடிகளாகவே கரணங்கள் தோன்றின.

சாரிகளைப் போலவே மண்டலங்களும் போரில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. மண்டலங்களின் விளக்கங்களை பதினோராம் அத்தியாயத்தில் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

மண்டலங்கள்

ஆகாஷிகி மண்டலங்கள் பத்து பௌமி மண்டலங்கள் பத்து என மொத்தம் இருபது மண்டலங்கள் உள்ளன.

(i) ஆகாஷிகி (ஆகாயத்தைச் சார்ந்த) மண்டலங்கள்

அதிக்ராந்தம் விசித்ரம் ச ததா^{2} லலிதஸஞ்சரம் |
ஸுசீவித்^{3}த^{4}ம் த^{3}ண்ட^{3}பாத^{3}ம் விஹ்ருதாலாதகே ததா^{2} ||2||
வாமப^{3}ந்த^{4}ம் ஸலலிதம் க்ராந்தஞ்சாகாஷகாமி ச ||3||[73]
என பரதர் ஆகாஷிகி மண்டலங்கள் பத்தினைக் குறிப்பிடுகிறார். அவை,

அதிக்ராந்தம், விசித்திரம், லலிதஸ்ஞ்சரம், ஸுசீவித்தம், தண்டபாதம், விஹ்ருதம், அலாதகம், வாமபந்தம், லலிதம், க்ராந்தம் எனப் பத்து வகைப்படும்.

1. **அதிக்ராந்தம்**

வலது அடியால் முறையே ஜனித, சகடாஸ்ய பிறகு இடது அடியால் ஸுசீ, ப்ரமரீ, சாரிகளையும், மீண்டும் வலது அடியால் உத்வ்ருத்த சாரியையும், இடது அடியால் அலாத சாரியை, ப்ரமரீ சாரியாக மாற்றி வைத்து, இடது வலது அடிகளால் அதிக்ராந்த, தண்டபாத சாரிகளைப் பின்பற்ற வேண்டும். இந்த வ்யாயாமம் 'அதிக்ராந்த மண்டலம்' எனப்படும்.

2. **விசித்ரம்**

வலது அடியால் ஜனித, பார்ஷ்வக்ராந்த சாரிகளைச் செய்ய வேண்டும். பிறகு இடது அடியால் ஸ்யந்தித சாரியையும், வலது அடியால் பார்ஷ்வக்ராந்த சாரியையும் மீண்டும் இடது அடியால் ஸீசீசாரியையும், வலது அடியால் அபக்ராந்த சாரியையும் செய்ய வேண்டும். பிறகு முறையே இடது அடியால் புஜங்கத்ராஸித சாரியையும், வலது அடியால் அதிக்ராந்த சாரியையும், வலது பாதத்தால் உத்வ்ருத்த சாரியையும், இடது பாதத்தால் ஆகாஷ சாரியையும்,

வலது பாதத்தால் பார்ஷ்வக்ராந்த சாரியையும், இடது அடியால் அலாத சாரியையும், வலது அடியால் பார்ஷ்வக்ராந்த சாரியையும், இடது அடியால் ஸுசீசாரியையும், வலது அடியால் ஆக்ஷிப்த சாரியையும், இடது பாதத்தால் அபக்ராந்த சாரியையும் செய்ய வேண்டும். இந்த வ்யாயாமம் 'விசித்திர மண்டலம்' எனப்படும்.

3. லலிதஸஞ்சரம்

வலது அடியை ஊர்த்வஜானு சரணமாகச் செய்து, ஸுசீசாரியைப் ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டும். இடது அடியால் அபக்ராந்த சாரியையும், வலது பாதத்தால் பார்ஷ்வக்ராந்த சாரியையும் செய்து, மீண்டும் வலது அடியால் பார்ஷ்வக்ராந்த சாரியையும், இடது அடியால் அதிக்ராந்த சாரியையும், வலது அடியால் ஸுசீசாரியையும் இடது அடியால் அபக்ராந்த சாரியையும் செய்து, பிறகு வலது அடியால் பார்ஷ்வக்ராந்த சாரியையும், இடது அடியால் அதிக்ராந்த சாரியையும் செய்ய வேண்டும். இதற்கிடையில் அதிக்ராந்த சாரியை ப்ரமரீ சாரியாக மாற்றிக் கொள்ள வேண்டும். இத்தகைய சாரி ப்ரயோகம் 'லலிதஸஞ்சாரம்' எனப்படும்.

4. ஸுசீவித்தம்

இடது அடியால் முறையாக ஸுசீ, ப்ரமரீ சாரிகளையும், வலது அடியால் பார்ஷ்வக்ராந்த சாரியையும், இடது பாதத்தால் அதிக்ராந்த சாரியையும் செய்ய வேண்டும். மீண்டும் முறையே வலது பாதத்தால் ஸீசீசாரியையும், இடது அடியால் அபக்ராந்த சாரியையும், வலது அடியால் பார்ஷ்வக்ராந்த சாரியையும், ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டும். இது 'ஸுசீவித்த மண்டலம்' எனப்படும்.

5. தண்டபாதம்

வலது அடியால் முறையே ஜனித, தண்டபாத சாரிகளையும், இடது அடியால் ஸுசீ, ப்ரமரீ சாரிகளையும் பயன்படுத்தி, மீண்டும் வலது அடியால் உத்வ்ருத்த சாரியையும், இடது அடியால் ஆலாதக சாரியையும், பிறகு வலது அடியால் பார்ஷ்க்ராந்த, புஜங்கத்ராஸித சாரிகளையும், இடது அடியால் அதிக்ராந்த சாரியையும், பிறகு வலது அடியால் தண்டபாத சாரியையும், இடது அடியால் ஸுசீ சாரியையும் பயன்படுத்தி த்ரிகப் (முதுகுத் தண்டின் அடிப்) பகுதியை சுழற்ற வேண்டும் (பரமரீசாரி இங்கு குறிப்பிடப்பட்டள்ளது). இது தண்டபாத மண்டலம் எனப்படும்.

6. விஹ்ருதம்

வலது அடியால் ஜனித சாரியைச் செய்து, நிகுட்டமாகச் (அக்ரதலச்ஞசர பாதம் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது) செய்து, இடது அடியால் ஆஸ்கந்தித சாரியைச் செய்ய

வேண்டும். மீண்டும் வலது அடியால் உத்வ்ருத்த சாரியையும், இடது பாதத்தால் ஆஸ்கந்தித சாரியையும், ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டும். மீண்டும் வலது அடியால் உத்வ்ருத்த சாரியையும், இடது அடியால் அலாதக சாரியையும், வலது அடியால் ஸுசீ சாரியையும் இடது அடியால் சாரியையும், ப்ரமரீ, தண்டபாத சாரிகளையும் முறையே செய்ய வேண்டும். இடது அடியால் ஸுசீ சாரியைச் செய்து, முதுகுத் தண்டின் கீழ்ப்பகுதியைச் சுழற்ற வேண்டும். பிறகு வலது அடியால் புஜங்கக்ராஸித சாரியையும், இடது அடியால் அதிக்ராந்த சாரியையும் ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டும். இத்தகைய சாரீ ப்ரயோகம் ‘விஹ்ருத மண்டலம்’ எனப்படும்.

7. அலாதகம்

வலது அடியால் ஸுசீசாரியையும், இடது அடியால் அபக்ராந்த சாரியையும் செய்து, மீண்டும் வலது அடியால் பார்ஷ்வக்ராந்த சாரியையும், இடது அடியால் அலாதக சாரியையும், ப்ரயோகம் செய்து, மீண்டும் இந்தச் சாரிகளையே அடுத்தடுத்து ஆறு முறை அல்லது ஏழுமுறை வலிதபாத விந்யாசத்துடன் செய்து, முடிவில் வலது, அடியால் அபக்ராந்த சாரியையும், இடது அடியால் அதிக்கராந்த, ப்ரமரீ சாரிகளையும் செய்ய வேண்டும். இது ‘அலாதக மண்டலம் எனப்படும்.

8. வாமபந்தம்

வலது அடியால் ஸுசீ சாரியையும், இடது அடியால் அபக்ராந்த சாரியையும் பயன்படுத்த வேண்டும். மீண்டும் வலது அடியால் தண்டபாத சாரியையும், இடது அடியால் ஸுசீ சாரியையும், வலது அடியால் ப்ரமரீ, பார்ஷ்வக்ராந்த சாரிகளையும், இடது அடியால் ஆஷிப்த சாரியையும் முறையே பயன்படுத்த வேண்டும். பிறகு வலது அடியால் தண்டபாத, ஊருத்வ்ருத்த சாரிகளையும், இடது அடியால் ஸுசீ, ப்ரமரீ சாரிகளையும், மீண்டும் இடது அடியால் அலாத சாரியையும் வலது அடியால் பார்ஷ்வக்ராந்த சாரியையும் இடது அடியால் அதிக்ராந்த சாரியையும் செய்ய வேண்டும். இது ‘வாமபந்த மண்டலம்’ எனப்படும்.

9. லலிதம்

வலது அடியால் ஸுசீ சாரியையும், இடது அடியால் அபக்ராந்த சாரியையும் செய்து மீண்டும் வலது அடியால் பார்ஷ்வக்ராந்த, புஜங்கத்ராஸித சாரிகளையும், இடது அடியால் அதிக்ராந்த சாரியையும், மீண்டும் வலது அடியால் ஆஷிப்தசாரியையும், இடது அடியால் அதிக்ராந்த, ஊருத்வ்ருத்த, அலாதக சாரிகளையும், மீண்டும் வலது அடியால் பார்ஷ்வக்ராந்த சாரியையும், இடது அடியால் ஸுசீ சாரியையும், வலது அடியால் அபீக்ராந்த சாரியையும், இடது

அடியால் லலிதஸஞ்சர பாதத்தால் அதிக்ராந்த சாரியையும் முறையே செய்ய வேண்டும். இத்தகைய அடியின் செயல் கொண்டது ‘லலிதமண்டலம்’ எனப்படும்.

10. க்ராந்தம்

வலது அடியால் ஸுசீசாரியையும், இடது அடியால் அபக்ராந்த சாரியையும் செய்து, வலது, இடது அடிகள் இரண்டினாலும் பார்ஷ்வக்ராந்த சாரியைச் செய்து, இவற்றையே மீண்டும் செய்து, இடது அடியால் ஸுசீ சாரியையும் வலது அடியால் அபக்ராந்த சாரியையும் செய்ய வேண்டும். இயற்கையான நடையில் இந்தக் க்ராந்த மண்டலம் பயன்படுத்தப்படும்.

(ii) பௌமீ (பூமியைச் சார்ந்த) மண்டலங்கள்

ப்ரமரம், ஆஸ்கந்திதம், ஆவர்தம், ஸமோத்ஸரிதம், ஏடகாக்ரீடிதம், அட்டிதம், ஷகடாஸ்யம் அத்யர்தகம், பிஷ்டகுட்டம், சாஷகதம் என பௌமி மண்டலங்கள் பத்து வகைப்படும்

இதனை பரதர்

மண்ட^{3}லானி த்^{3}விஜஸ்ரேஷ்^{2}டா^{2}: | பூ^{4}மிகா^{3}ணி நிபோ^{3}த^{4}த||3||
ப்^{4}ரமராஸ்கந்தி^{3}தே ஸ்யாதாமாவர்தம் ச தத: பரம் |
ஸமாக்ரந்தி^{3}தமப்யாஹுரேட^{3}காக்ரீடி^{3}தம் ததா^{2} ||4||
அட்^{3}டித^{3}ம் ஷகடாஸ்யம் ச ததா^{2}த்^{4}யர்த^{4}கமேவ ச |
பிஷ்^{2}டகுட்டம் ச விக்நேயம் ததா^{2} சாஷ^{2}க^{3}தம் புன: ||5||[74]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

1. ப்ரமரம்

முறையாக வலது பாதத்தால் ஜனித சாரியையும், இடது பதத்தால் ஆஸ்பந்தித சாரியையும், வலது அடியால் சகடாஸ்ய சாரியையும் செய்து, இடது பாதத்தால் நீட்ட வேண்டும். பிறகு வலது பாத அடியால் ப்ரமரீ சாரியையும், இடது பாதத்தால் ஆஸ்பந்தித சாரியையும் செய்ய வேண்டும். மீண்டும் வலது அடியால் ஷகடாஸ்ய சாரியைச் செய்து, இடது அடியை பின்னோக்கி நீட்டி பிரமரீ, ஆஸ்பந்த, ஆஸ்கந்தித, ஸ்பந்தித, ஸ்யந்தித சாரிகளைச் செய்ய வேண்டும். இது ‘ப்ரமர மண்டலம்’ எனப்படும்.

2. ஆஸ்கந்திதம்

வலது அடியால் பிரமரீ சாரியையும், இடது அடியால் அட்டித சாரியையும் செய்து, வலது அடியால் பிரமரீ, ஷகடாஸ்ய, அபஸர்ப்பித, ஊரூத்விருத்த சாரிகளையும், இடது அடியால் ப்ரமர சாரிகளையும் செய்யவேண்டும். பிறகு வலது அடியால் ஆஸ்கந்தித சாரியையும், இடது அடியால் ஷகடாஸ்ய சாரியையும் செய்து, இடது அடியாலேயே ஆஸ்போடன சாரியை செய்ய வேண்டும். (ஆஸ்போடனம் என்றால் உள்ளங்காலால் தரையைத் தட்டுதல்) இது 'ஆஸ்கந்தித மண்டலம்' எனப்படும். இது போர் துவங்க பயன்படுத்தப்படும் மண்டலமாகும்.

3. ஆவர்தம்

வலது அடியால் ஜனித சாரியைச் செய்து, இடது பாத அடியால் நிகுட்டிதம் செய்ய வேண்டும். மீண்டும் வலது அடியால் ஷகடாஸ்ய ஊரூத்வ்ருத்த சாரிகளையும், இடது அடியைப் பின்னோக்கி நீட்டிச் சாஷகதி சாரியைச் செய்ய வேண்டும். பிறகு இடது அடியால் ஆஸகந்தித சாரியையும், இடது அடியால் ஷகடாஸ்ய சாரியையும் பயன்படுத்தி, வலது அடியால் ப்ரமரீக சாரியைச் செய்து, முதுகுத் தண்டின் அடிப்பகுதியைச் சுழற்றி, இடது பாத அடியை பின்னோக்கி நீட்ட வேண்டும். இது 'ஆவர்த்த மண்டலம்' எனப்படும்.

4. ஸமோத்ஸரிதம்

முதலில் ஸமபாத ஸ்தானத்தில் நின்று, கைகளை நீட்டி, நெருங்கி, இடுப்பையும், மேல் நோக்கிய உள்ளங்கை கொண்டவையுமான, அந்தக் கைகளால், ஆவேஷ்டனம், உத்வேஷ்டனங்களைச் செய்து (ஆவேஷ்டனம் - சுட்டு விரல் முதலாக விரல்களை மார்பின் மேல் வளைத்தல், உத்வேஷ்டனம்-சுட்டு விரல் முதலாக விரல்களை மார்பின் மீதிலிருந்து புறம்பாக நீட்டுதல்), பிறகு அந்தக் கைகளை இடுப்பின் மீது வைத்துக்கொள்ள வேண்டும். முதலில் வலது கையையும், பிறகு இடது கையையும் ஆவர்த்தனம் (பின்னோக்கித் திருப்புதல்) செய்ய வேண்டும். மீண்டும் வலது கையை இடுப்பில் வைத்து, இடது கையைப் பரிவர்த்தனம் (உள்ளங்கையை எதிர் நோக்கி இருக்கும் விரல்களை வெளியே நீட்டுதல்) செய்ய வேண்டும். பிறகு அடுத்தடுத்து இந்தச் சாரியுடனேயே பிரமணம் (சுற்றிவருதல்) செய்ய வேண்டும். இது 'ஸமோத்ஸரித மண்டலம்' எனப்படும்.

5. ஏடகா க்ரீடிதம்

தரையின் மீதுள்ள அடியால் வாத ஸுசீவித்த, ஏடகாக்ரீடித சாரிகளைச் செய்து, முதுகுத் தண்டின் கீழ்ப்பகுதியைச் சுழற்றிப் பிரமரீ சாரியைச் செய்து, பாத அடிகளை அடுத்தடுத்துத் திருப்பி ஸுசீவித்த, அபவித்த சாரிகளைப் பயன்படுத்த

வேண்டும். இது ‘ஏடகாக்ரீடித மண்டலம்’ எனப்படும். இதைக் ‘கண்டமண்டலம்’ என்றும் கூறுவர்.

6. அட்டிதம்

வலது அடியால் உத்கட்டித சாரியைச் செய்து, ஆவர்த்தனம் செய்து, ஆஸ்பந்தித சாரியைச் செய்து, இடது அடியால் ஷகடாஸ்ய சாரியைச் செய்து, வலது அடியைப் பின்னோக்கி நீட்டி, அதனால் சாஷகதியையும், இடது அடியால் அட்டித சாரியையும் பயன்படுத்த வேண்டும். மீண்டும் வலது அடியால் அபக்ராந்த சாரியையும், இடது அடியால் பிரமரீ சாரியையும், மீண்டும் வலது அடியால் ஆஸ்கந்தித சாரியையும், செய்து ஆஸ்போடனம் செய்ய வேண்டும். இது ‘அட்டித மண்டலம்’ எனப்படும்.

7. ஷகடாஸ்யம்

வலது அடியால் ஜனித, பார்ஷ்வக்ராந்த, ஷகடாஸ்ய சாரிகளையும், இடது அடியால் ஆஸ்கந்தித சாரியையும் பயன்படுத்த வேண்டும். பிறகு இரு அடிகளாலும் அடுத்தடுத்து (ஒன்றன் பின் ஒன்றாய்) ஷகடாஸ்ய சாரியைப் பயன்படுத்த வேண்டும். இது ‘ஷ்கடாஸ்ய மண்டலம்’ எனப்படும்.

8. அத்யர்தகம்

வலது அடியால் ஜனித, ஆஸ்கந்தித சாரிகளைச் செய்து, இடது அடியால் அபஸர்ப்பணம் (திரும்பிப் போதல்) செய்து, வலது அடியால் ஷகடாஸ்ய சாரியைப் பயன்படுத்தி, மீண்டும் அதையே அடுத்தடுத்துச் செய்ய வேண்டும். இது ‘அத்யர்தக மண்டலம்’ எனப்படும். இது போரில் பயன்படுத்தப்படும்.

9. பிஷ்ட குட்டம்

இடது அடியால் ஸுசீசாரியையும், இடது அடியால் அபக்ராந்த சாரியையும் பயன்படுத்த வேண்டும். மீண்டும் முறையே வலது அடியால் புஜங்கத்ராஸித சாரியைச் செய்ய வேண்டும். இவ்வாறு புஜங்கத்ராஸித சாரியுடன் மண்டலபிரமணம் (வட்டமாகச் சுற்றி வருதல்) ‘பிஷ்ட கட்ட மண்டலம்’ எனப்படும்.

10. சாஷகதி

சாஷகதி சாரி பாதங்களின் மண்டல பரிக்ரமம் (சுற்றி வருதல்) ‘சாஷகத மண்டலம்’ எனப்படும். இது போரில் பயன்படுத்தப்படும்.

இதுவரை பல சாரிகள் இணைவதால் ஏற்படும் மண்டலங்கள் சுருக்கமாகக் கூறப்பட்டன. இனி 'ஸம சாரிகள்' என்பதை காணலாம். ஸம சாரிகள் என்றால் ஒன்றோடொன்று இணைவதற்கு மற்ற சாரிகள் என்பது பொருள். பௌமீ சாரிகள் ஒன்றோடொன்றும், ஆகாஷிகி சாரிகள் தமக்குள் ஒன்றோடொன்றும் இணைவதால் பல சாரி வகைகள் ஏற்படும். இந்தச் ஸம சாரிகளை அறிவாற்றலுக்கு ஏற்ப உணர்ந்து கொண்டு பயன்படுத்த வேண்டும். ஒன்றோடொன்று சேரத் தகுந்த ஆகாஷிகி. பௌமீ சாரிகளையும் இணைத்துப் ப்ரயோகம் செய்வது மரபாக உள்ளது.

இதுவரை கூறப்பட்ட சாரி, மண்டலம் சிறப்பு நடைகள் நாட்டியத்தின் ந்ருத்த, ந்ருத்யங்களுக்கு ஏற்றவை. இவைத்தவிர 'கதிப்ரசாரம்' எனப்படும் சிறப்பான நடைகள் நாடகத்திற்கு ஏற்றவையாகும். அவை பன்னிரெண்டாம் அத்தியாயத்தில் வரிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளன. அவற்றில் உயர்தர, நடுத்தர பாத்திரங்களுக்கேற்ற நடைவகைகள், லயம், தாள (பாதங்களின் இடைவெளி), கால (நேரம்) முறைகளுடன் கூடிய நடையை கதி என்பர். இயற்கையான கதி, அரசனுக்கான கதி, குழப்பம் பரபரப்பு போன்றவை தோன்றிய நிலையில் கதி, அந்தந்த ரஸங்களுக்கு ஏற்றார்போல் கதி, இருள் சூழ்ந்த பகுதியில் நடை, தேரின் மேல் இருப்பவன் நடை, ஏறுதல் இறங்குதல் போன்ற அபிநயத்தில் நடை, படகுப் பயணத்தைக் குறிக்கும் நடை, குதிரை மீது ஏறிச் செல்வது போல் நடை, ஸர்ப்பங்களின் நடை, நோய்வாய்ப்பட்டவர் முதலியவர்களின் நடை, தொலைதூரம் நடந்தவனின் நடை, உடல் பருத்தவன் நடை, மது வெறிகொண்டவனின் நடை, பித்தனின் நடை, உடல் ஊனமுற்றோர்களின் நடை, விதூஷகன் போன்ற தாழ்ந்த நிலையில் உள்ள பாத்திரங்களுக்கான நடை, விலங்குகள், பறவைகள் முதலியவற்றிற்கான நடை, ஆண்கள், பெண்களுக்கான ஸ்தானகங்கள், அவற்றைப் பன்படுத்தும் முறை, தோழிகள், தூது செல்லும் பெண்கள், தொண்டுகள் புரியும் ஆண்கள் ஆகியோரின் நடை, வேடுவ இனப் பெண்களின் நடை, சிறுவர் நடை, அலிகளின் நடை, இயற்கைக்கு மாறான வேடத்தில் நடை, பெண்களுக்குரிய இருக்கை, உட்பகுதி இருக்கை, புறப்பகுதி இருக்கை, படுக்கை ஆகிய நிலைகள் போன்றவை அடங்கும். இவ்வாறு நடைக்குரிய விதிமுறைகள் விளக்கப்பட்டுள்ளன. இங்கு கூறப்படாத நிலைகளை அபிநயம் செய்யும்போது அந்தந்த நிலைக்கேற்ப, உலக வழக்கு எவ்வாறு உள்ளதோ, அவ்வாறு கவனத்துடன் இயற்கையாக நிகழ்வது போல அபிநயத்தில் தோன்றச் செய்ய வேண்டும்.

2.3.2.1.2 .உபாங்கம்

உபாங்கம் என்பது உடலின் சிறிய உறுப்புகளான கண், புருவம், மூக்கு, கீழ் உதடு, தாடை ஆகிய ஆறு உறுப்புகளின் மூலம் அபிநயத்தை வெளிப்படுத்துவதாகும். அவற்றிற்கான விளக்கங்களையும், பயன்பாடுகளையும் எட்டாம் அத்தியாயத்தில் விரிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளன.

2.3.2.1.2.1 த்ரயோதஷவிதம் ஹ்யேதச்சிர: கர்ம: (முப்பத்தாறு கண் அசைவு)

பரதர் முப்பத்தாறு த்ருஷ்டிகளின் லஷ்ணங்களையும், அவற்றின் விளக்கங்களையும், பயன்பாடுகளையும் கூறியுள்ளார். இதனை பரதர்,

த்ரயோத³ஷவித⁴ம் ஹ்யேதச்சி²ர:கர்ம மயோதி³தம் |
அத: பரம் ப்ரவக்ஷ்யாமி த்³ருஷ்டீநாமிஹ லக்ஷ்ணம் ||39||[75]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

முப்பத்தாறு த்ருஷ்டிகளாவன ரஸங்களைச் சார்ந்த த்ருஷ்டிகள் எட்டு. ஸ்தாயீபாவங்களைச் சார்ந்த த்ருஷ்டிகள் எட்டு, ஸஞ்சாரிபாவங்களைச் சார்ந்த த்ருஷ்டிகள் இருபது என்பனவாகும்.

2.3.2.1.2.1.1 ரஸத்ருஷ்டய: (சுவைகளைச் சார்ந்த த்ருஷ்டிகள்)

காந்தா எனப்படும் ஸ்ருங்கார ரஸத்திற்கு பயன்படுத்தப்படும் த்ருஷ்டியைத் தவிர மற்ற ஒவ்வொரு ரஸத்திற்கும் பயன்படுத்தப்படும் த்ருஷ்டிகளின் பெயர்கள் அந்தந்த ரஸங்களின் பெயரிலேயே கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.

1. காந்தா ரஸத்ருஷ்டி

காந்தா ரஸத்ருஷ்டி என்பது மகிழ்ச்சி, அருள் செயல் போன்றவற்றால் தோன்றும் த்ருஷ்டியாகும். இதில் புருவங்களை உயர்த்துதல், கடைக்கண்களால் நோக்குதல் ஆகியவை காணப்படும். இது ஸ்ருங்கார ரஸத்தில் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

2. பயானகம் ரஸத்ருஷ்டி

பயானக ரஸ த்ருஷ்டி என்பது கண்ணிமைகள் விரிந்து அசையாமல் இருக்கும். இதில் கண் விழிகள் பளபளத்து மேல் நோக்கிச் சுழலும். இது

மிகுந்த அச்சத்தை உணர்த்தும். இந்த த்ருஷ்டி பயானக ரஸத்தில் பயன்படுத்தப்படும்.

3. ஹாஸ்ய ரஸத்ருஷ்டி

ஹாஸ்ய ரஸத்ருஷ்டி என்பது கண்ணிமைகளை அடுத்தடுத்து மூடுவதும் திறப்பதுமாக இருக்கும். திறந்தபோதும் விழிகள் சிறிதளவே காணப்படும். இது சபலத்தை தெரிவிக்கும் த்ருஷ்டியாகும்.

4. கருண ரஸத்ருஷ்டி

கருண ரஸத்ருஷ்டி என்பது கண்களின் மேல் இமைகள் தளர்ந்து, கண்விழிகள் அசையாமல் மனதில் உள்ள வருத்தத்தைக் தெரிவிக்கும். மூக்கு முனையில் பார்வை நிலைத்திருக்கும். கண்களில் கண்ணீர் ததும்பும். இந்த த்ருஷ்டி கருணை ரஸத்தை உணர்த்துவதாகும்.

5. அத்புத ரஸத்ருஷ்டி

சிறிது முகிழ்ந்த இமைகள், வியப்பால் மேல் நோக்கிய பார்வை கொண்ட விழிகள், விரிவடைந்த கண்கள் அத்புத ரஸத்தை உணர்த்தும் அத்புத ரஸ த்ருஷ்டியாகும்.

6. ரௌத்ர ரஸத்ருஷ்டி

அசையாத இமைகளும், விழிகளும், முடிந்த புருவங்களும், கொடூரத்தை உணர்த்தும் சிவந்த பார்வை போன்றவை ரௌத்ர ரஸத்திற்கு பயன்படுத்தப்படும் ரௌத்ர ரஸத்ருஷ்டியாகும்.

7. வீர ரஸத்ருஷ்டி

மிக்க ஒளியுடன் நன்கு விரிந்து, குழப்பமடைந்தும், கம்பீரமாக விரிந்த நடுப்பகுதி கொண்டதும், கண்களின் நடுப்பகுதியில் குத்திட்ட பார்வையுடன் இருக்கும் விழிகளும் கொண்டது வீர ரஸத்ருஷ்டி எனப்படும். இது வீர ரஸத்திற்கு பயன்படுத்தப்படுகிறது.

8. பீபத்ஸ ரஸத்ருஷ்டி

பீபத்ஸ ரஸத்ருஷ்டி என்பது கண்ணிமைகளும் கடைக்கண்களும் மூடியிருக்கும். கண் விழிகள் சுழன்று கொண்டிருக்கும். இமைகள் நெருங்கி அசையாமல் நிலையாக இருக்கும். இந்த த்ருஷ்டி அருவருப்பை உணர்த்தும்.

2.3.2.1.2.1.2 ஸ்தாயிபாவேஷு த்ருஷ்டய: (ஸ்தாயி பாவங்களின் த்ருஷ்டிகள்) - 8

ஸ்தாயிபாவ த்ருஷ்டிகளின் விளக்கங்கள் ஏறக்குறைய ரஸ த்ருஷ்டிகளின் விளக்கங்களையே கொண்டதாகும். எட்டு ஸ்தாயிபாவ த்ருஷ்டிகளும் அவற்றின் பயன்பாடுகளும் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.

1. ஸ்நிக்தா

இது காதலை குறிக்கும் ரதி என்னும் ஸ்தாயி பாவத்தை உணர்த்தும்.

2. ஹ்ருஷ்டமா

நகையைக் குறிக்கும் ஹாஸம் என்னும் ஸ்தாயி பாவத்தை உணர்த்தும் த்ருஷ்டி ஹ்ருஷ்டமா த்ருஷ்டி எனப்படும்.

3. தீனா

இது சோகத்தை குறிக்கும் ஷோகம் என்னும் ஸ்தாயி பாவத்தை உணர்த்தப் பயன்படும் த்ருஷ்டியாகும்.

4. க்ருத்தா

இது வஞ்சினத்தைக் குறிக்கும் க்ரோதம் என்னும் ஸ்தாயி பாவத்தை உணர்த்தப் பயன்படும் த்ருஷ்டியாகும்.

5. த்ருப்தா

இது உற்சாகத்தை குறிக்கும் உத்சாஹம் என்னும் ஸ்தாயிபாவத்தை உணர்த்தப் பயன்படுகிறது.

6. பயான்விதா

இது பயத்தை குறிக்கும் பயா என்ற ஸ்தாயி பாவத்தை உணர்த்தும் த்ருஷ்டியாகும்.

7. ஜுகுப்ஸிதா

அறுவறுப்பைக் குறிக்கும் ஜுகுப்ஸா எனப்படும் ஸ்தாயி பாவத்தை உணர்த்தும் த்ருஷ்டியாகும்.

8. விஸ்மிதா

இது ஆச்சிரியத்தைக் குறிக்கும் விஸ்மயம் என்னும் ஸ்தாயி பாவத்தை உணர்த்தும் த்ருஷ்டியாகும்.

2.3.2.1.2.1.3 ஸஞ்சாரிபாவேஷு த்ருஷ்டய: (ஸஞ்சாரி பாவங்களின் த்ருஷ்டிகள்)-20

இருபது ஸ்ஞ்சாரிபாவ த்ருஷ்களும், அவற்றின் விளக்கங்களும், பயன்பாடுகளும் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.

1. சூன்யா

விழிகளும், இமைகளும் சமமாக இருக்கவேண்டும். பார்வை அசையாமல் குத்திட்டு எத்தகைய உணர்ச்சியையும் காட்டாமல் இளைத்து புறத் தோற்றங்களை கண்டுகொள்ள இயலாததாக இருப்பதாகும். இது வெறித்தப் (வெற்று) பார்வையாகும்.

2. மலினா

இமைகள் அசைந்து கொண்டிருக்கும், முகிழாத இமைகள் சுழன்று கொண்டிருக்கும், விழிகள் அழுக்கடைந்த கடைப்பகுதிகளை கொண்டது மலினா த்ருஷ்டியாகும். இது நிர்வேதம் (ஆசையற்ற நிலை) என்ற ஸஞ்சாரி பாவத்தில் பயன்படுத்தப்படும்.

3. ஷ்ராந்தா

சிரமத்தால் சோர்வான கண்ணிமைகளும், கீழ்நோக்கி நழுவிய விழிகளும், குழி விழுந்த கண்களும் கொண்ட த்ருஷ்டி ஷ்ராந்தா என்பதாகும். இது ஷ்ரமம் (சிரமம்) என்ற ஸஞ்சாரி பாவத்தில் பயன்படுத்தப்படும்.

4. லஜ்ஜான்விதா

இமைகளின் முனைகள் சிறிது வளைந்தும், வெட்கத்தால் நழுவிய மேல் இமைகளும், கீழ்நோக்கிய விழிகள் கொண்ட திருஷ்டியும் லஜ்ஜான்விதா ஆகும். ஆவேகம் (உணர்வின் கிளர்ச்சி) என்ற ஸஞ்சாரி பாவத்தில் பயன்படுத்தப்படும்.

5. க்லானா

சோர்வுற்ற புருவம், இமைகள், விழிகள், இமைக்குள் சொருகிக்கொண்டு போன விழிகளும் சிதைந்து மந்தமாகப் பரவும் த்ருஷ்டி க்லானா எனப்படும். இது க்லானி (சோர்வு) அபஸ்மாரம் (தன்னிலை மறந்திருத்தல்), வ்யாதி (நோய்) எனப்படும் ஸஞ்சாரி பாவங்களில் பயன்படுத்தப்படும்.

6. ஷங்கிதா

விழிகள் விரைவாக அசைந்து கொண்டிருக்கும், பார்வை சிறிது அசைந்து கொண்டிருக்கும், பிறகு நிலையாகவும், சிறிது மேல் நோக்கியதுமாகவும், பிறகு குறுக்காக பரவியதுமாகவும், அறியாமையை உணர்த்துவதாகவும் இருக்கும் த்ருஷ்டி ஷங்கிதா ஆகும். இது ஷங்கா (ஐயப்பாடு) என்ற ஸஞ்சாரி பாவத்தில் பயன்படுத்தப்படும்.

7. விஷாதினீ

வருத்தத்தால் பெரியவையான கண்ணிமைகள், அதிக அசைவில்லாத விழிகளைக் கொண்டு, இமைக்காமல் இருக்கும் த்ருஷ்டி விஷாதினீ என்பதாகும். விஷாதம் (வருத்தம்) என்ற ஸஞ்சாரி பாவத்தில் பயன்படுத்தப்படும்.

8. முகுளா

சிறிதளவு ஒன்றோடொன்று சேர்ந்து அதிர்ந்து கொண்டிருக்கும் இமைகளும், மகிழ்ச்சியால் சிறிதளவே காணப்படும் விழிகளும் கொண்ட த்ருஷ்டி முகுளா எனப்படும். நித்ரா (உறக்கம்), ஸுப்தம் (கனவு காண்பது) ஆகிய ஸஞ்சாரி பாவங்களில் பயன்படுத்தப்படும்.

9. குஞ்சிதா

இமைகளை சிறிது மடக்கிக் கொண்டதால், நன்கு வளைந்த இமைகளின் கடைகளும், பின்னோக்கி இழுத்துக்கொள்ளப்பட்ட விழிகளும் கொண்ட த்ருஷ்டி குஞ்சிதா எனப்படும். இது அசூயா (பொறாமை) என்னும் ஸஞ்சாரி பாவத்தில் பயன்படுத்தப்படும்.

10. அபிதப்தா

இமைகள் நன்றாக அசைந்து கொண்டிருந்தாலும், விழிகள் மெல்ல அசைந்து கொண்டிருப்பதும், துன்புறுவதை உணர்த்துவதுமான த்ருஷ்டி அபிதப்தா என்பதாகும். நிர்வேதம் (ஆசையற்ற நிலை), சிந்தா (கவலை), தைன்யம் (மனச்சோர்வு) என்ற ஸஞ்சாரி பாவங்களில் பயன்படுத்தப்படும்.

11. ஜிஹ்மா

சிறிது வளைந்து தொங்கிக் கொண்டிருக்கும் இமைகளும், மூடப்பட்ட விழிகளும், சிறிது குறுக்காகவும், அகலமாகவும் பரவும் த்ருஷ்டி ஜிஹ்மா எனப்படும். அசூயா (பொறாமை), ஜடதா (செயலற்றுப் போதல்) என்ற ஸஞ்சாரி பாவங்களில் பயன்படுத்தப்படும்.

12. லலிதா

கடைக்கண்கள் மூடி, புருவங்களை உயர்த்தி இனிமையும், மன்மத விசாரத்துடன் கூடிய த்ருஷ்டி லலிதா எனப்படும். ஆவேகம் (உணர்வின் கிளர்ச்சி) என்ற ஸஞ்சாரி பாவத்தில் பயன்படுத்தப்படும்.

13. விதர்கிதா

மேல்நோக்கி இழுக்கப்பட்ட இமைகளும், மலர்ந்த விழிகளும், கீழ் நோக்கிய த்ருஷ்டியும் விதர்கிதா எனப்படும். ஸ்ம்ருதி (நினைவு) என்ற ஸஞ்சாரி பாவத்தில் பயன்படுத்தப்படும்.

14. அர்த முகுளா

மகிழ்ச்சியால் இமைகளைப் பாதி மூடுவதால் சிறிதளவு அசைந்து கொண்டிருக்கும் விழிகளைக் கொண்ட த்ருஷ்டி அர்த்த முகுளா எனப்படும். ஹர்ஷா (மகிழ்ச்சி) என்னும் ஸஞ்சாரி பாவத்தில் பயன்படுத்தப்படும்.

15. விப்ராந்தா

அசைந்து கொண்டிருக்கும் இமைகளும், விழிகளும், மலர்ந்து பெரியதான கண்களும், சிறிது கலக்கத்துடன் கூடிய த்ருஷ்டி விப்ராந்தா எனப்படும். ஆவேகம் (உணர்வின் கிளர்ச்சி) என்னும் ஸஞ்சாரி பாவத்தில் பயன்படுத்தப்படும்.

16. விப்லுதா

நன்றாக அசைந்து கொண்டிருக்கும் விழிகள், பிறகு அசைவின்றிக் கீழ்நோக்கி நழுவிக் கொண்டிருக்கும் இமைகளும், மேல் நோக்கி இழுக்கப்பட்டு மீண்டும் அசைந்து கொண்டிருக்கும் விழிகளும் கொண்ட த்ருஷ்டி விப்லுதா எனப்படும். சபலதா (நிலையற்றத் தன்மை), உன்மத (பித்து பிடித்தல்), விஷாத (வருத்தம்), சிந்தா (கவலை) என்ற ஸஞ்சாரி பாவகங்களில் பயன்படுத்தப்படும்.

17. ஆகேகரா

சிறிது முகிழ்த்த இமைகளும், கடைக்கண்களும், பாதி அளவு மூடிய நிலையில் அடிக்கடி ஓரங்களை நோக்கி அசையும் விழிகளும் கொண்ட த்ருஷ்டி ஆகேகரா எனப்படும். கர்வம் (செருக்கு) என்ற ஸஞ்சாரி பாவத்தில் பயன்படுத்தப்படும்.

18. விகோஷா

மலர்ந்த இரு இமைகளும், அசைந்து கொண்டிருக்கும் விழிகளும், நன்கு மலர்ந்து இமைக்காமல் இருக்கும் த்ருஷ்டி விகோஷா எனப்படும். உக்ரதா (கொடுந்தன்மை) என்ற ஸஞ்சாரி பாவத்தில் பயன்படுத்தப்படும்.

19. த்ரஸ்தா

அச்சத்தால் உயர்த்திய இமைகளும், அதிகமாக நடுங்கிக்கொண்டிருக்கும் விழிகளும், பயத்தால் விரிவடைந்த கண் நடுப்பகுதிகளும் கொண்ட த்ருஷ்டி த்ரஸ்தா எனப்படும். த்ராஸம் (கொடிய விளைவு தரும் அச்சம்) என்ற ஸஞ்சாரி பாவத்தில் பயன்படுத்தப்படும்.

20. மதிரா

சுழன்று கொண்டிருக்கும் நடுப்பகுதியும், சோர்ந்த கண்முனை ஓரங்களும், மலர்ந்த கடைக்கண்களும் கொண்ட த்ருஷ்டி மதிரா என்பதாகும். மதம் (வெறி) என்ற ஸஞ்சாரி பாவத்தில் பயன்படுத்தப்படும்.

இவற்றில் ரஸத்ருஷ்டிகளை அந்தந்த ரஸத்தை உணர்த்தவும், ஸ்தாயி பாவ த்ருஷ்டிகளை அந்தந்த ஸ்தாயி பாவத்திலும், ஸஞ்சாரி த்ருஷ்டிகளை அந்தந்த ஸஞ்சாரி பாவங்களிலும் பயன்படுத்த வேண்டும்.

2.3.2.1.2.1.4 தாராபுடப்ருவாம் கர்ம: (கண்விழிகளின் அசைவுகள்) - 9

கண்விழிகளின் அசைவுகள் ப்ரமணம், வலனம், பாதம், சலனம், ஸம்ப்ரவேஷனம், விவர்தனம், ஸமுத்வருத்தம், நிஷ்க்ராம:, பராக்ருதம் என ஒன்பது வகைப்படும். இதனை பரதர்.

தாராபுடப்புருவாம் கர்ம க^{3}த^{3}தோ மே நிபோ^{3}த^{4}த|
ப்^{4}ரமணம் வலனம் பாதஷ்சலனம் ஸம்ப்ரவேஷனம் ||98||
விவர்தனம் ஸமுத்^{3}வருத்தம் நிஷ்^{2}க்ராம: ப்ராக்ருதம் ததா^{2} |
புடாந்தர்மண்ட^{3}லாவ்ருத்திஸ்தாரயோர்ப்^{4}ரமணம் ஸம்ருதம் ||99||[76]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். கண்விழி அசைவுகளின் விளக்கங்களும், அவற்றின் பயன்பாடுகளும்

1. ப்ரமணம்

ப்ரமணம் என்பது விழிகள் இமைகளுக்குள் வட்டமாகச் சுழலுதல் வீர, ரௌத்ர ரஸங்களில் பயன்படுத்தப்படும்.

2. வலனம்

விழிகளை முக்கோணமாக திருப்புதல் வலனமயாகும். வீர, ரௌத்ர ரஸங்களில் பயன்படுத்தப்படும்.

3. பாதம்

விழிகள் கீழ் நோக்கி நழுவியது போல இருத்தல் பாதம் எனப்படும். கருண ரஸத்தில் பயன்படுத்தப்படும்.

4. சலனம்

விழிகள் நடுங்குதல் சலனம் எனப்படும். பயானக ரஸத்தில் பயன்படுத்தப்படும்.

5. ஸம்பரவேஷனம்

கண்விழிகள் இமைகளுக்குள் சொறுகிக்கொண்டு போதல் ஸம்ப்ரவேஷனம் எனப்படும். ஹாஸ்ய, பீபத்ஸ ரஸங்களில் பயன்படுத்தப்படும்.

6. விவர்தனம்

விழிகள் கண் முனைகளை அடைதல் (கடைக்கண்களினால் பார்த்தல்) விவர்தனம் எனப்படும். ஸ்ருங்கார ரஸத்தில் பயன்படுத்தப்படும்.

7. ஸமுத்வ்ருத்தம்

விழிகளை மேல் நோக்கி உயர்த்துதல் ஸமுத்வருத்தமாகும். வீர, ரௌத்ர ரஸங்களில் பயன்படுத்தப்படும்.

8. நிஷ்க்ராம:

விழிகள் காணப்படாமை நிஷ்க்ராம: எனப்படும். வீர, ரௌத்ர, அத்புத பயானக ரஸங்களில் பயன்படுத்தப்படும்.

9. ப்ராக்ருதம்

விழிகள் இயற்கையாக இருத்தல் ப்ராக்ருதம் எனப்படும். முன்கூறிய ரஸங்கள் அல்லாத மற்ற பாவங்களில் பயன்படுத்தப்படும்.

2.3.2.1.2.1.5 தர்ஷ கர்ம: (விழிகளைச் சார்ந்த பார்வைகள்) - 8

அதா²த்ரைவ ப்ரவக்ஷ்யாமி ப்ரகாராந்த³ர்ஷநஸ்ய து|
ஸமம் ஸாச்யனுவ்ருத்தே ச ஹ்யாலோகிதவிலோகிதே ||106||
ப்ரலோகிதோல்லோகிதே சாப்யவலோகிதமேவ ச|
ஸமதாரம் ச ஸௌமயம் ச யத்³த்ருஷ்²டம் தத் ஸமம் ஸ்ம்ருதம் ||107||[77]
என பரதர் எட்டுவித விழிகளைச் சார்ந்த பார்வைகளைக் குறிப்பிட்டுள்ளார். அவை,

1. ஸமம்

விழிகளைச் சமமாக வைத்து அமைதியாகப் பார்த்தல் ஸமம் எனப்படும்.

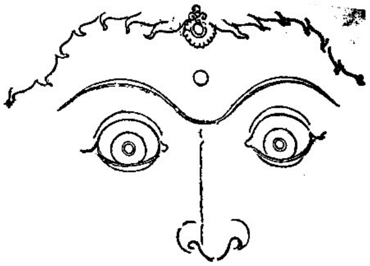
2.ஸாசி

விழிகள் இமைகளுக்குள் இருக்கக் குறுக்காகப் பார்த்தல் ஸமம் எனப்படும்.

3. அனுவ்ருத்தம்

உருவங்களை ஆராய்ந்து நோக்குதல் அனுவ்ருத்தம் எனப்படும்.

4. ஆலோகிதம்



திடீரென நோக்குதல் ஆலோகிதம் எனப்படும்.

5. விலோகிதம்

பின்பக்கம் பார்த்தல் விலோகிதம் எனப்படும்.

6. ப்ராலோகிதம்

பக்கங்களில் பார்வையை செலுத்துதல் ப்ராலோகிதம் எனப்படும்.

7. உல்லோகிதம்

உல்லோகிதம் என்பது மேல் பக்கம் நோக்குதல் என்பனவாகும்.

8. அவலோகிதம்

கீழ்ப்பக்கம் நோக்குதல் அவலோகிதம் எனப்படும்.
இந்தப் பார்வைகள் அனைத்து ரஸங்களுக்கும் பொதுவானவையாகும்.

2.3.2.1.2.1.6 புடகர்ம: (இமைகளின் அசைவுகள்) - 9

தாராக்ருதோஸ்யானுக³தம் புடகர்ம நிபோ³த⁴த|
உன்மேஷ²ஷ்ச நிமேஷ²ஷ்ச ப்ரஸ்ருதம் குஞ்சிதம் ஸமம் ||111||
விவர்திதம் ஸ ஸ்பு²ரிதம் பிஹிதம் ஸவிதாடி³தம்|
விஷ்லேஷ²: புடயோர்யஸ்து ஸ துன்மேஷ²: ப்ரகீர்தித: ||112||[78]

என பரதர் ஒன்பது இமைகளின் அசைவுகளைக் குறிப்பிட்டுள்ளார். அவை,

1. உன்மேஷம்

இமைகள் விலகி இருத்தல். சினத்தை உணர்த்துவதாகும்.

2. நிமேஷம்

இமைகள் இணைந்திருத்தல். சினத்தை உணர்த்துவதாகும்.

3. ப்ரஸ்ருதம்

இமைகள் நன்கு விரிந்திருத்தல். வியப்பு, மகிழ்ச்சி வீரம் ஆகியவற்றில் பயன்படுத்தப்படும்.

4. குஞ்சிதம்

இமைகள் சிறிதளவு மகிழ்ந்திருத்தல். விருப்பமற்றவைகளைப் பார்த்தல், மனதிற்கு பிடிக்காத மனம், தொடுகை, சுவை ஆகியவற்றை உணர்த்துவதாகும்.

5.ஸமம்

இமைகள் இயற்கை நிலையில் இருத்தல். ஸ்ருங்காரத்தல் பயன்படுத்தப்படும்.

6.விவர்திதம்

இமைகள் நன்றாக மேல் நோக்கி இழுக்கப்படுதல். சினத்தில் பயன்படுத்தப்படும்.

7.ஸ்புரிதம்

இமைகள் அதிர்தல். பொறாமையை உணர்த்துவதாகும்.

8.பிஹிதம்

இமைகளை நெருக்கமாக அழுத்திக்கொள்ளுதல். காற்று, வெப்பம், புகை, மழை, கண்மை, கண்ணோய் ஆகியவற்றால் ஏற்படும் உறக்கம், நினைவிழத்தல் ஆகியவற்றை உணர்த்துவதாகும்.

9.ஸவிதாடிதம்

இமைகளைப் பட படக்கச் செய்தல். அடிப்படுதலை உணர்த்துவதாகும்.

இவ்வாறு விழி, இமை ஆகிய அசைவுகளை அந்தந்த ரஸங்களுக்கு பொருந்தப் பயன்படுத்தவேண்டும்.

2.3.2.1.2.2. ப்ரூ: கா்ம: (புருவத்தின் செயல்கள்) - 7

கார்யாநுக^{3}தமஸ்யைவ ப்^{4}ருவோ: கா்ம நிபோ^{3}த^{4}த|

உத்க்ஷேப: பாதனஷ்சைவ ப்^{4}ருகுடீ சதுரம் ப்ருவோ: ||119||

குஞ்சிதம் ரேசிதம் சைவ ஸஹஜம் சேதி ஸப்ததா^{4}|

ப்^{4}ருவோருன்னதிருத்க்ஷேப: ஸமமேகைகஷோபி வா ||120||[79]

என பரதா் கண்விழி இமைகளின் அசைவுகளுக்கு ஏற்ப புருவங்களின் ஏழு அசைவுகளைக் குறிப்பிட்டுள்ளாா். அவை,

1. உத்க்ஷேபம்

இரு புருவங்களையும் ஒரே சமயத்தில் அல்லது அடுத்தடுத்து உயா்த்துதல், உத்க்ஷேபம் எனப்படும். சினம், விவாதம், விளையாட்டு இயற்கையான லீலைகள், தரிசனம் ஆகியவற்றை உணா்த்த புருவத்தை ஒன்றை அடுத்து மற்றொன்றை உயா்த்தவேண்டும். வியப்பு, மகிழ்ச்சி, சினம், சீற்றம் ஆகியவற்றை உணா்த்த ஒரே சமயத்தில் இரு புருவங்களையும் உயா்த்த வேண்டும்.

2. பாதனம்

இரு புருவங்களையும் ஒரே சமயத்திலோ அடுத்தடுத்தோ கீழ் நோக்கிக் சாய்த்தல் பாதனம் எனப்படும். பொறாமை, வெறுப்பு, நகை, மணத்தை நுகர்தல் ஆகியவற்றில் பயன்படுத்தப்படும்.

3. ப்ருகுடீ

புருவங்கள் இணையுமாறு இமைகளின் அடிப்பகுதியை உயர்த்துதல் ப்ருகுடீ எனப்படும். சினம், பெரும் ஒளியைக் காணல் ஆகியவற்றில் பயன்படுத்தப்படும்.

4. சதுரம்

அழகாகப் புருவங்களை மெல்ல மெல்ல அசைத்து, விரியச் செய்தல் சதுரமாகும். ஸ்ருங்காரம், லலிதம், அமைதி, சுகமான தொடுகை உணர்ச்சி, விழிப்பு முதலிய பொருள்களை உணர்த்தப் பயன்படுத்தப்படும்.

5. குஞ்சிதம்

இமைகள் ஒரே சமயத்தில் அல்லது அடுத்தடுத்து மென்மையாக வளைதல் குஞ்சிதமாகும். கிலகுஞ்சிதம், மோட்டாயிதம், குட்டமிதம் ஆகியவற்றால் பல நிலைகளில் நாயகனும் நாயகியும் மகிழ்ச்சி கொண்டு உரையாடுதல் போன்றவற்றில் பயன்படுத்தப்படும்.

6. ரேசிதம்

இரு புருவங்களையும் மெல்ல உயர்த்துதல் ரேசிதமாகும். நிருத்தத்தில் பயன்படுத்தப்படும்.

7. ஸஹஜம்

இரு புருவங்களையும் இயற்கை நிலையில் வைத்துக்கொள்ளுதல் ஸஹஜம் எனப்படும். குழப்பமற்ற நிலையில் பாவங்களை உணர்த்துவதாகும்.

2.3.2.1.2.3 ஷட்விதா நாஸிகா கர்ம: (ஆறுவித மூக்கின் செயல்கள்)

ஸ்வபா4விகா சேதி பு3தை4: ஷ2ட்3விதா4 நாஸிகா ஸ்ம்ருதா|
நதா முஹு: ஷ்லிஷ்டபுடா மந்தா3 து நிப்4ருதா ஸ்ம்ருதா ||131||
விக்ருஷ்டோத்பு2ல்லிதபுடா ஸோச்ச்2வாஸா க்ருஷ்டமாருதா|
விகூர்ணிதா ஸங்குசிதா ஸமா ஸ்வாபா4விகா ஸ்ம்ருதா ||132||[80]

என பரதர் ஆறுவிதமான மூக்கின் அசைவுகளைக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

1. நதா

மூக்கின் முனையில் குவிந்த தொன்னை போன்ற பகுதிகள் விரிதல் நதா எனப்படும். கள்வெறியின் மிகுதியில் மூச்சு வெளிவிடும்போதும், மெல்ல நிறுத்தி நிறுத்தி அழும்போதும் பயன்படுத்தப்படும்.

2. மந்தா

மூக்கின் துளையைச் சார்ந்த பகுதிகள் அசைவின்றி இருத்தல் மந்தமாகும். சக்தியின்மை, கவலை, வருத்தம் ஆகியவற்றில் பயன்படுத்தப்படும்.

3. விக்ருஷ்டா

மூக்கின் துளைப்பகுதிகள் விரிதல் விக்ருஷ்டா எனப்படும். கடும் மணத்தை நுகர்தல், சினம், வீரம் ஆகியவற்றில் பயன்படுத்தப்படும்.

4. ஸோச்சவாஸா

மூச்சை நன்றாக உள்ளுக்கு இழுத்தல் ஸோச்சவாஸா எனப்படும். விருப்பமான மணம் நுகர்தல், மூச்சை உள்ளுக்கு ஆழமாக இழுத்தல் ஆகியவற்றில் பயன்படுத்துப்படும்.

5. விகூர்ணிதா

மூக்கைச் சுருக்கிக் கொள்ளுதல் விகூர்ணிதா எனப்படும். வெறுப்பு, பொறாமை ஆகியவற்றில் பயன்படுத்தப்படும்.

6. ஸ்வாபாவிகா

இயற்கை நிலையில் மூக்கு இருத்தல் ஸ்வாபாவிகா ஆகும். இது மேற்கூறியவை அல்லாத மற்ற பாவங்களில் பயன்படுத்தப்படும்.

2.3.2.1.2.4 அதர கர்ம: (கீழ் உதட்டின் செயல்கள்) – 6

ஸந்த3ஷ்டகம் சமுத்3க3ம் ச ஷ2ட் கர்மாண்யத4ரஸ்ய து|
விகூர்ணிதம் விவர்தஸ்து வேபனம் கம்பனம் ஸ்ம்ருதம் ||143||
விநிஷ்2க்ராமோ விஸர்க3ஸ்து ப்ரவேஷோ விநிகூ3ஹனம்|
ஸந்3தஷ்2டகம் த்3விஜைர்த3ஷ்2டம் ஸமு3த்க3: ஸஹஜோன்னதி ||144||[81]

என பரதர் ஆறுவித கீழ் உதட்டின் அசைவுகளைக் குறிப்பிட்டுள்ளார். அவை,

1. விவர்தனம்

உதடுகளை ஒரு பக்கமாக முடக்குதல் விவர்த்தனம் எனப்படும். பொறாமை, வேதனை, அவமானம், நகைப்பு போன்றவற்றைக் குறிப்பிடுவதாகும்.

2. கம்பனம்

உதடு துடித்தல் கம்பனமாகும். வேதனை, குளிர், அச்சம், சீற்றம், வேகம் போன்றவற்றை உணர்த்துவதாகும்.

3. விஸர்கம்

கீழ் உதட்டை முன்னோக்கிப் பிதுக்குதல் விஸர்க்கம் எனப்படும். பெண்களின் விலாசம், பிப்யோகம், உதட்டுக்குச் சாயம் பூசிக்கொள்ளுதல் ஆகியவற்றில் பயன்படுத்தப்படும்.

4. விநிகூஹனம்

கீழ் உதட்டை உள்நோக்கி இழுத்து கொள்ளுதல் விநிகூஹனம் எனப்படும். சோர்வில் பயன்படுத்தப்படும்.

5. ஸந்தஷ்டகம்

கீழ் உதட்டை பற்களால் கடித்தல் ஸந்தஷ்டகமாகும். சினத்தை உணர்த்துவதாகும்.

6. ஸமுத்கம்

உதடுகளை இயற்கையாகச் சற்று முன்னோக்கி இருக்க வைத்துக்கொள்ளுதல் ஸமுத்கம் எனப்படும். இறக்கம், பாராட்டு, முத்தமிடல் ஆகியவற்றில் பயன்படுத்தப்படும்.

2.3.2.1.2.5 சிபுக கர்ம: (தாடையின் செயல்கள்) - 7

த^{3}ஷ்டம் ச த^{3}ந்தக்ரியயா சிபு^{4}கம் த்விஹ லக்ஷ்யதே |
குட்டனம் த^{3}ந்தஸங்க^{4}ர்ஷ^2: ஸம்ஸ்போ^{2}ட: க^{2}ண்ட^{3}னம் முஹு: ||149||
சி^{2}ன்னம் து க^3ாட^{4}ஸம்ஷ்லேஷ^{2}ஷ்சுக்கிதம் தூ^{3}ரவிச்யுதி: |
லேஹனம் ஜிஹ்வயா லேஹ: கிஞ்சித் ஷ்லேஷ^2: ஸமம் ப^{4}வேத் ||150||
த^{3}ந்தைர்த^{3}ஷ்டேத^{4}ரே த^{3}ஷ்டமித்யேஷாம் விநியோஜனம்|

ப^{4}யஷீதஜ்வரக்ரோத^{4}க்^{3}ரஸ்தானாம் குட்டனம் ப^{4}வேத்||151||[82]
என பரதர் ஏழுவகையான முகவாயினைக் குறிப்பிட்டுள்ளார். அவை,

1. குட்டனம்

பற்களைக் கடித்தல் குட்டனம். சினம், அச்சம், குளிர் காய்ச்சல், முதுமை, நோய் ஆகியவற்றில் பயன்படுத்தப்படும்.

2. கண்டனம்

அடிக்கடி உதடுகளை இணைத்துப் பிரித்தல் கண்டனம் எனப்படும். ஜபம் செய்தல், படித்தல், உரையாடல், உண்ணல் போன்றவற்றை உணர்த்தும்.

3. சின்னம்

உதடுகளை ஒன்றோடொன்று இறுக்கமாகப் பிடித்துக்கொள்ளுதல் சின்னம் எனப்படும். நோய், அச்சம், குளிர், அழுகை, மரணம் ஆகியவற்றில் பயன்படுத்தப்படும்.

4. சுக்கிதம்

உதடுகளை அகற்றி வைத்துக்கொள்ளுதல் சுக்கிதம் எனப்படும். கொட்டாவி விடுதலில் பயன்படுத்தப்படும்.

5. லேஹனம்

உதடுகளை நாவினால் அடிக்கடி நக்கிக்கொள்ளுதல் லேஹனம் எனப்படும். ஏதேனும் ஒன்றில் ஆழ்ந்து ஈடுபட்டிருத்தலை உணர்த்தும்.

6. ஸமம்

உதடுகளை இயற்கையாக வைத்துக்கொள்ளுதல் ஸமம் எனப்படும். இயற்கையான பாவங்களை உணர்த்தப் பயன்படுத்தப்படும்.

7. தஷ்டம்

மேல் வரிசைப் பற்களால் உதட்டைக் கடித்துக்கொண்டிருத்தல் தஷ்டம் எனப்படும். இது சினத்தை உணர்த்துவதாகும்.

தாடையின் செயல்களைச் செய்யும்போது, வாயின் செயல்களையும் ஒட்டி இருப்பதும் வாயின் செயல்களை ஒட்டி, கன்னங்களின் செயல்கள் இருப்பதும் இயல்பானதே ஆகும்.

(i) முகம் கா்ம: (வாயின் செயல்கள்) – 6

இதி த[3]ந்தோஷ்[2]ட[2]ஜிஹ்வாநாம் கரணாச்சிபு[3]கக்ரியா|
விது[4]தம் விநிவ்ருத்தம் ச நிா்பு[4]க்[3]னம் பு[4]க்[3]னமேவச ||154||
விவ்ருதம் ச ததோ[2]த்[3]வாஹி கா்மாண்யத்ராஸ்யஜானி து|
வ்யாவ்ருத்தம் விநிவ்ருத்தம் ஸ்யாத்[3]விது[4]தம் து திா்யகா[3]யதம் ||155||[83]

என பரதா் ஆறு வகையான வாயின் செயல்களைக் குறிப்பிட்டுள்ளாா். அவை,

1. **விதுதம்**

வாயைக் குறுக்காக நீட்டுதல் விதுதம் எனப்படும். அவ்வாறல்ல என்று தடுப்பதாகும்.

2. **விநிவ்ருத்தம்**

வாயை ஒரு பக்கத்திற்கு திருப்புதல், விநிவ்ருத்தம் எனப்படும். பெண்களின் பொறாமை, சினம், அவமானம் ஆகியவற்றைக் குறிப்பிடுவதாகும்.

3. **நிா்புக்னம்**

வாயை கீழ் நோக்கியவாறு செய்தல் நிா்புக்னம் எனப்படும். கம்பீரமாகக் பாா்க்க பயன்படுத்தப்படும்.

4. **புக்னம்**

வாயை சிறிது பெரிதாகச் செய்தல் புக்னம் எனப்படும். முனிவா்களின் சுபாவம், வெட்கம், சக்தியின்மை, பொறுமையின்மை, கவலை போன்றவற்றில் பயன்படுத்தப்படும்.

5. **விவ்ருதம்**

வாயைத் திறத்தல் விவ்ருதம் எனப்படும். நகை, துக்கம், அச்சம் போன்றவற்றில் பயன்படுத்தப்படும்.

6. **உத்வாஹி**

வாயை மேல் நோக்கித் தூக்கியவாறு செய்தல் உத்வாஹி எனப்படும். பெண்களின் லீலை, செருக்கு, சட்டை செய்யாமல் செல்லுதல், சினத்துடன் உரையாடுதல் போன்றவற்றில் பயன்படுத்தப்படும்.

சமா, ஸாசி போன்ற பாா்வைகளின் செயல்களைச் சாா்ந்தே வாயின் செயல்கள் பயன்படுத்தப்படும்.

(ii) கபோல கா்ம: (கன்னத்தின் அசைவுகள்) – 6.

ஷ2ட்3வித4ம் க3ண்ட3முத்3தி3ஷ்டம் தஸ்ய லக்ஷணமுச்யதே|
க்ஷாமம் சாவனதம் க்ஞேயம் பு2ல்லம் விகஸிதம் ப4வேத் ||138||
விததம் கூ4ர்ணமத்ரோக்தம் கம்பிதம் ஸ்2பு2ரிதம் ப4வேத்|
ஸ்யாத் குஞ்சிதம் ஸங்குஞ்சிதம் ஸமம் ப்ராக்ருதமுச்யதே ||139||[84]

என பரதர் ஆறு வித கன்னத்தின் அசைவுகளைக் குறிப்பிட்டுள்ளார். அவை,

1. க்ஷாமம்

கன்னங்கள் கீழ் நோக்கிக் சரிந்திருத்தல் க்ஷாமம் எனப்படும். மிக்க வருத்தத்தை உணர்த்துவதாகும்.

2. புல்லம்

கன்னங்கள் அகன்றிருத்தல் புல்லம் எனப்படும். மிக்க மகிழ்ச்சியை உணர்த்துவதாகும்.

3. கூர்ணம்

கன்னங்கள் பெரியவையாகுதல் கூர்ணம் எனப்படும். உற்சாகம், செருக்கல் ஆகியவற்றில் பயன்படுத்தப்படும்.

4. கம்பிதம்

கன்னங்கள் அதிர்தல் கம்பிதாகும். சீற்றம், பெருமகிழ்ச்சி ஆகியவற்றை உணர்த்தும்.

5. குஞ்சிதம்

கன்னங்கள் சுருங்குதல் குஞ்சிதமாகும். மயிர்க்கூச்சத்தை உண்டாக்குவதிலும், குளிர், அச்சம், காய்ச்சல் ஆகியவற்றில் பயன்படுத்தப்படும்.

6. ஸமம்

கன்னங்கள் இயற்கை நிலையில் இருத்தல் ஸமம் எனப்படும். மேற்கூறியவை அல்லாத மற்ற பாவங்களின் பயன்படுத்தப்படும்.

கண், புருவம், வாய் ஆகிய செயல்களுக்கும், ரஸபாவங்களுக்கும் இணங்க முகத்தின் நிறங்கள காணப்பட வேண்டும். முகத்தின் நிறங்கள் என்பது அதிகமாக ரஸபாவங்களையே அடிப்படையாகக் கொண்டதாகும்.

(iii) க்ரீவா கா்ம: (கழுத்தின் செயல்கள்) - 9

அத:பரம் ப்ரவக்ஷ்யாமி க்^{3}ரீவாகா்மாணி வை த்^{3}விஜா: |
ஸமா நதொன்னதா த்ரயஸ்ரா ரேசிதா குஞ்சிதாஞ்சிதா ||171||
வலிதா ச நிவ்ருத்தா ச க்^{3}ரீவா நவவிதா^{4}ா்த^{2}த : |
ஸமா ஸ்வாபா^{4}விகீ த்^{4}யானஸ்வபா^{4}வஜபகா்மஸு ||172||[85]

என பரதா் ஒன்பது வகை கழுத்தின் செயல்களைக் குறிப்பிட்டுள்ளாா். அவை,

1. ஸமா

இயற்கையாக இருக்கும் கழுத்து ஸமா எனப்படும். தியானம், இயற்கை, ஜபம் ஆகியவற்றில் பயன்படுத்தப்படும்.

2. நதா

முகத்தைக் கீழ் நோக்கி வளைத்தபோது கழுத்தும் கீழ் நோக்கிக் சாய்ந்திருப்பது நதம் எனப்படும். அணிகலன்கள் அணிந்துக்கொள்ளுதல், தழுவிக்கொள்ளுதல் ஆகியவற்றில் பயன்படுத்தப்படும்.

3. உன்னதா

முகத்தை மேல் நோக்கி உயா்த்தும்போது, கழுத்தும் உயா்ந்திருப்பது உன்னதம் எனப்படும். மேல் நோக்கிப் பாா்க்கும்போது பயன்படுத்துவதாகும்.

4. த்ரயஸ்ரா

முகத்துடன் ஒரு பக்கமாகத் திருப்பப்பட்ட கருத்து த்ரயஸ்ரா எனப்படும். வருத்தத்திலும், தோள்களின் மேல் கனம் இருக்கும்போதும் பயன்படுத்தப்படுவதாகும்.

5. ரேசிதா

திரும்பியதும், நகா்ந்ததுமான கழுத்து ரேசிதா எனப்படும். நினைத்தல், கடையும்போது மத்தை திருப்புதல் ந்ருத்தம் போன்றவற்றின் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

6. குஞ்சிதா

சிறிது கீழ் நோக்கி வளைந்த கழுத்து குஞ்சிதம் எனப்படும். தலைமேல் சுமை இருக்கும்போது, கழுத்தைக் காப்பாற்றிக் கொள்ள முற்படும் போதும் பயன்படுத்தப்படும்.

7. அஞ்சிதா

தலையுடன் பின்னோக்கி வளைக்கப்பட்ட கழுத்து அஞ்சிதா எனப்படும். தலை முடிந்துக்கொள்ளுதல் மேல்நோக்கிப் பார்த்தல் ஆகியவற்றில் பயன்படுத்தப்படும்.

8. வலிதா

பக்கத்திற்குத் திருப்பப்பட்ட கழுத்து வலிதா எனப்படும். முகத்தைத் திருப்பிப் பார்ப்பதில் பயன்படுத்தப்படும்.

9. நிவ்ருத்தா

நேராக நோக்கி இருக்கும் கழுத்து நிவ்ருத்தா எனப்படும். தன்னிடத்தில் இருந்து எதிரில் உள்ளவர்களைப் பார்க்க பயன்படுத்தப்படும்.

(iv) முகத்தில் நிறம் மாறுதல் - 4

ஸ்வாபா^{4}விக: ப்ரஸன்னஷ்ச ரக்த: ஷ்யாமோர்த^{2}ஸம்ஸ்ரய: |
ஸ்வாபா^{4}விகஸ்து கர்தவ்ய: ஸ்வபா^{4}வாபி^{4}நயாஸ்ரய: ||163||[86]

என பரதர் நிகழ்ச்சிக்கு ஏற்ப முகத்தில் நிறம் மாறுதலை ஸ்வாபாவிகா, ப்ரஸன்னம், ரக்தம், ஷ்யாமம் என நான்கு வகையாகப் பிரித்து விளக்கியுள்ளார்.

1. ஸ்வாபாவிகா

இயற்கையான சுபாவத்தை நடுநிலையில் உள்ள பாவங்களைக் கொண்டு வெளிப்படுத்துதல்

2. ப்ரஸன்னம்

ஸ்ருங்காரம் ஆகியவற்றின் போது முகம் தெளிவாக இருத்தல்.

3. ரக்தம்

வீரம், ரௌத்ரம், மதம், கருணம் ஆகியவற்றில் முகம் சிவக்கும்.

4. **ஷ்யாமம்**

பயானகம், பீபத்ஸம் ஆகியவற்றில் முகம் கருநிறம் கொள்ளும்.

இவ்வாறு முகத்தில் உள்ள நிறங்களை ரஸபாவங்களின் அடிப்படையில் வெளிப்படுத்துவதற்கு இணங்க, முகத்தில் உள்ள உறுப்புகளும் செயல்பட வேண்டும்.

தலையின் செயலைச் சார்ந்தே கழுத்தின் அசைவுகளும் கழுத்தின் செயலைச் சார்ந்தே தலையின் அசைவுகளும் காணப்படும். அதே போன்று தாடையின் அசைவுகள் நாக்கு, பல், உதடு, வாய், கன்னம் ஆகிய உறுப்புகளின் செயல்களை ஒட்டியே இருக்கும். புருவத்தின் அசைவுகள் கண்விழி, இமைகள் ஆகியவற்றின் அசைவுகளைச் சார்ந்தே இருக்கும் இவற்றுள் ஏதேனும் ஒரு செயலைக் காண்போருக்கு உணர்த்தும் போது உடல் உறுப்புக்கள் அனைத்திலும் அசைவுகள் தோன்றுவது இயற்கையே ஆகும்.

நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ள மேற்சொன்ன அனைத்து உறுப்புகளின் செயல்பாடுகளையும் சாஸ்திரீய ஆடல்களில் பயன்படுத்துகிறார்களா என்பது ஆராய்ச்சிக்குரியது. ஏனெனில் பரதநாட்டியத்தில் தற்காலத்தில் மேற்சொன்னவற்றில் தலை, கண், கழுத்து ஆகியவற்றின் செயல்முறைகளை மட்டுமே, அதுவும் அபிநயதர்ப்பணம் நூலைக் கொண்டே பயன்படுத்துகின்றனர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

2.3.2.1.3 ஷாகா

ஷாகா என்பது அங்குரா எனப்படும் கரணத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டதாகும். பல கரணங்களைக் கொண்டது அங்கஹாரம் எனப்படும். இதனை ந்ருத்தம் என்றே கூறுவர்.

கைகளின் அசைவுகளுக்கு இணங்க மற்ற உறுப்புகளும் அசைவது ஷாகா எனப்படும். கண்களைச் சார்ந்து முகத்தில் உள்ள மற்ற உறுப்புகளின் அசைவுகள் இருக்கும். இந்த அசைவுகள் யாவும் பார்வையைச் சார்ந்த செயல்களாகும். நாட்டியத்தில் பொருளை உணர்ந்து கொள்ள கண்பார்வைகள் அங்குரம் போல் இருப்பதால் அங்குரம் எனப்பட்டது. அங்குரம் என்பது கரணத்தையும் அங்கஹாரத்தையும் அடிப்படையாகக் கொண்டதாகும்.[87]

ந்ருத்தத்தில் கைகால்களில் அசைவுகள் பொருத்தமாக அமைந்திருப்பது கரணங்களாகும். அதாவது தாளத்திற்கு ஏற்ப அடிகளை வைத்துக்கொண்டே

அவற்றிற்கு இணையாகக் கைகளையும் அசைத்து அபிநயம் செய்தல் கரணங்களாகும். கரணங்கள் நிருத்தத்திற்குத் தாய் போன்றவை. அதாவது கரணங்களால் நிருத்தம் தோன்றியது எனப் பொருளாகும்

நூற்றெட்டு கரணங்களும் அவற்றின் விளக்கங்களும் நான்காம் அத்தியாயத்தில் இடம்பெற்றுள்ளன.

2.3.2.1.3.1 கரணங்கள்

ததா[2] ச ஸன்னதம் பார்ஷ்வம் தலபுஷ்பபுடம் ப[4]வேத் |

....

யானி ஸ்தா[2]நானி யாஷ்சார்யோ வ்யாயாமே கதி[2]தானி து ||169||

என பரதர் நூற்றெட்டு கரணங்களைக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.[88]

1. **தலபுஷ்பபுடம்**

   கைகளைப் புஷ்பபுடஹஸ்தமாக இடது பக்கத்தில் வைத்துக்கொண்டு வளைத்து வைத்துக்கொள்ள வேண்டும். இது நாட்டியத் துவக்கத்தில் அரங்கத்தில் மலர்களைத் தூவ அபிநயம் செய்யப்படும்.

2. **வர்த்திதம்**

   முதலில் பதாக ஹஸ்தத்தை மணிக்கட்டுப் பகுதியில் வளைத்து, பிறகு பின்பக்கமாகத் திருப்புதல் (வ்யாவர்த்தனம்), சுழற்றுதல் (பரிவர்த்தனம்) ஆகியவற்றைச் செய்த பின் தொடைகளின் மேல் நழுவவிட வேண்டும். இந்தக் கரண ஹஸ்தத்தில் மேல் நோக்கி இருக்கும் பதாகஹஸ்தங்கள் பொறாமையைக் குறிக்கும். கீழ்நோக்கி இருக்கம் பதாக ஹஸ்தங்கள் சினத்துடன் கூடிய உரையாடல்களைக் குறிக்கும்.

3. **வலிதோரும்**

   க்ஷ்ஈகதுண்ட ஹஸ்தங்களைப் பின்னொக்கித் திருப்பிச் சுழலச் செய்து கொண்டே தொடையை அசைக்க வேண்டும். இது பேதையின் நிலையை அபிநயம் செய்வதில் பயன்படுத்தப்படும்.

4. அபவித்தம்

வலது கையால் க்ஷுகதுண்ட ஹஸ்தத்தை அபிநயம் செய்து, அதைத் தொடையின் பக்கமாக நழுவவிட வேண்டும். இடது கையை கடகாமுக ஹஸ்தமாக மார்பின் மீது வைத்துக் கொள்ள வேண்டும். இது பொறாமை, சினத்துடன் கூடிய உரையாடல் ஆகியவற்றைக் குறிப்பிடுவதாகும்.

5. ஸமநகம்

ஏற்றத்தாழ்வின்றி கைவிரல் நகங்களைச் சமமாக வைத்துக் கொண்டு, இரண்டு பாதங்களையும் சேர்த்து, இயற்கை நிலையில் நிற்க வேண்டும். இரு கைகளையும் தொங்க விட்டுக் கொண்டிருக்க வேண்டும். நடிகை அல்லது நடிகன் அரங்கத்தில் புகும்போது இந்தக் கரணம் பயன்படும்.

6. லீநம்

அஞ்சலி ஹஸ்தம் (குவித்த கை) மார்பின்மீது வைத்து, கழுத்தை மேல் நோக்கிச் சற்று நீட்டி தோள்களைச் சற்று வளைக்க வேண்டும். அன்புடன் வேண்டுகோள் விடுப்பதில் பயன்படுத்துவதாகும்.

7. ஸ்வஸ்திகரேசிதம்

முதலில் கைகளை ரேசிதம், அவித்த வக்ரங்களாகச் செய்து, பிறகு இயற்கை நிலைக்குக் கொண்டு வந்து, ஸ்வஸ்திக ஹஸ்தத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். பிறகு ஸ்வஸ்திகத்தை வேறுபடுத்தி விப்ரகீர்ண ஹஸ்தங்களை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். பிறகு இடுப்புப் பகுதியில் பக்ஷப்ரத்யோத, பக்ஷவஞ்சிதக ஹஸ்தங்களை அபிநயம் செய்தல் ஸ்வஸ்திகரேசிதம் எனப்படும்.

8. மண்டலஸ்வஸ்திகம்

முதலில் மண்டல ஸ்தானத்தில் நின்று உள்ளங்கைகளைக் காண்போருக்கு நேராக காட்டி, பிறகு மேல் நோக்கி இருக்கச் செய்து, பிறகு இணைந்த (ஸம்யுத) ஸ்வஸ்திக ஹஸ்தங்களை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். இது மறுத்துரைப்பதைக் குறிப்பிடும்போது அபிநயம் செய்யப்படும்.

9. நிகுட்டகம்

தன் தோள்களின் மேல் கைகளை அடுத்தடுத்து (நிகுட்டிதமாக) உயரத் தூக்கியும், தாழ்த்தியும் அசைத்துப் பாதங்களையும் அவ்வாறு செய்ய வேண்டும். எந்தக் கையை உயர்த்தி அசைக்கின்றோமோ அந்தப் பக்கத்துப் பாதத்தை உயர்த்தி அசைப்பதும், அவ்வாறே தாழ்த்தி அசைக்கும் கையையுடைய பக்கத்துப் பாதத்தைத் தாழ்த்தி அசைப்பதும் நிகுட்டகம் எனப்படும். தற்பெருமையை உணர்த்தும் உரையாடலில் இது அபிநயம் செய்யப்படும்.

10. அர்தநிகுட்டம்

அலபல்லவ ஹஸ்தத்தை விரல் முனைகள் தோளை நோக்கி இருக்கும்படி வைத்து அந்த பக்கத்துப்பாதத்தைச் சற்று உயர்த்தி அசைப்பது (நிகுட்டமாகச் செய்வது) அர்தநிகுட்டகம் ஆகும். இது தன்னைப் பெருமைப்படுத்திக் காட்டிக்கொள்ளும் உரையாடலில் அபிநயம் செய்யப்படும்.

11. கடிச்சின்னம்

இடுப்பை அசைத்தலாகிய சின்னகடி என்பதை அபிநயம் செய்து, பல்லவ ஹஸ்தங்களை அடுத்தடுத்து கைகளால் அபிநயம் செய்ய வேண்டும். வியப்பை உணர்த்தும் உரையாடலில் இது அபிநயம் செய்யப்படும்.

12. அர்த்தரேசிதம்

ஸுசீமுக ஹஸ்தத்தை அபிநயம் செய்து, கையை நீட்டி, மீண்டும் அருகில் இழுத்துக்கொண்டு, பாதத்தை உயர்த்தித் தாழ்த்தி நிகுட்டிதமாகச் செய்து, ஒரு பக்கமாக வளைந்து அபிநயம் செய்ய வேண்டும். இது பொருந்தாத செய்கையைக் குறிப்பிடும் உரையாடலில் அபிநயம் செய்யப்படும்.

13. வக்ஷஸ்ஸ்வஸ்திகம்

பாதங்களை ஒன்றின் மேல் மற்றொன்றாக வைத்து, ஸ்வஸ்திகம் போல தோன்றச் செய்து, வளையாத அபூக்ன இதயத்தின் மீது ரேசித ஹஸ்தங்களையும் ஸ்வஸ்திகத் தோற்றத்தில் வைத்துக்கொள்ள வேண்டும். வெட்கம், அனுதாபம் ஆகியவற்றைக் குறிக்கும் உரையாடலில் அபிநயம் செய்யப்படும்.

14. உன்மத்தம்

அஞ்சித பாதத்தையும் ரேசிதஹஸ்தத்தையும் அபிநயம் செய்ய வேண்டும். அவித்தசாரியெனும் நடையை அபிநயம் செய்து கொண்டே இதைச் செய்ய வேண்டும். இது அழகு, செல்வம் முதலியவற்றின் சிறப்பைக் கொண்டுள்ள செருக்கை உணர்த்துவதில் அபிநயம் செய்யப்படும்.

15. ஸ்வஸ்திகம்

கைகளையும், பாதங்களையும் ஸ்வஸ்திகம் எனும் குறியின் தோற்றம் கொள்ள வைத்துக்கொள்ள வெண்டும். இது வெறுப்பு, மறுத்தல், இரகசிய உரையாடல் முதலியவற்றைக் குறிக்கும். உரையாடலில் அபிநயம் செய்யத் தகும். இதயம் அபுக்னமாதல் வக்ஷஸ்வஸ்திகத்தின் சிறப்பு.

16. பிருஷ்டஸ்வஸ்திகம்

கைகளை விக்ஷேப ஆக்ஷேபங்களாகச் செய்து, பாதங்களால் அபகிந்த, அர்தசூசி எனும் சாரிகளை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். விக்ஷேபம் செய்யும் போதே அபக்ராந்தசாரியையும், ஆக்ஷேபம் செய்யும்போதே இரண்டாவது பாதத்தை அர்தசூசீசாரியாகச் செய்து, பிறகு கைகளையும் பாதங்களையும் ஸ்வஸ்திகத் தோற்றத்தில் வைத்தக்கொள்ள வேண்டும்.

17. திக்ஸ்வஸ்திகம்

வரிசையாக நான்கு திசைகளிலும், கைகளையும் கால்களையும் ஸ்வஸ்திகமாக அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

18. அலாதம்

அலாதம் எனும் சாரி (நடை) யை அபிநயம் செய்து, வலது கையை தோளிலிருந்து அகற்றி, ஊாத்வஜானு சாரி என்பதை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். வலது காலால் அலாத சாரியை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். வலது கையை தொலைவிற்கு நீட்டும்பொது நிதம்பம் எனும் ந்ருத்த ஹஸ்தத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். இது மென்மையான நிருத்தத்தில் பயன்படும்.

19. கடீஸமம்

ஸ்வஸ்திககரணத்தில் உள்ள பாதங்களையும், கைகளையும் வேறுபடுத்தி, வலது கை கடகாமுக ஹஸ்தமாக தொப்புள் பகுதி மேலும், இடது கை அர்தசந்திர ஹஸ்தமாக இடுப்பின் மேலும் வைத்து, விலாப்பகுதிகளை மேல் நோக்கி உயர்த்த வேண்டும். அப்போது மார்பை மேல் நோக்கி உயர்த்தி, இடது பக்கமாக வளையவேண்டும்.

20. ஆக்ஷிப்த ரேசிதம்

இடது கையை மார்பின் மேல் வைத்து, வலது கையை மேல் நோக்கியும், பக்கவாட்டிலும் நீட்டி, வேகமாக அசைத்து, உடலுடன் சேர்த்தும் அபிநயம் செய்ய வேண்டும். ப்ரயோகத்திற்கு ஏற்றபடி அஞ்சிதம், ஸுசீ என்னும் பாதங்களை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். தியாகம், எடுத்துக்கொள்ளுதல் போன்ற கருத்துக்களைக் குறிப்பிடுவதில் பயன்படுத்தப்படும்.

21. விக்ஷிப்தாக்ஷிப்தகம்

கைகளையும் பாதங்களையும் நீட்டியபிறகு மடக்குதல் விக்ஷிப்தாக்ஷிப்தமாகும். ஒரு கையை நீட்டும்போது ஒரு காலை நீட்ட வேண்டும். அப்பொழுது அடுத்த கை சதுரஸ்ரமாக இருக்க வேண்டும்.
பிறகு சுற்றிக்கொண்டு வந்த, கைகால்களை அருகில் கொண்டு வரவேண்டும். அந்நிலையில், அடுத்தது நீட்டப்பட வேண்டும். செல்லுதல், வருதல் என்பன முக்கியப் பொருளான உரையாடலில் இது அபிநயம் செய்யப்படும்.

22. அர்த ஸ்வஸ்திகம்

இரு பாதங்களையும் ஸ்வஸ்திகமாக வைத்து, வலது கையால் கரி ஹஸ்தத்தை அபிநயம் செய்து, இடது கையை மார்பின் மேல் வைத்துக் கொள்ள வேண்டும். இடது கை கடகாமுக ஹஸ்தமாக இருக்க வேண்டும்.
.

23. அஞ்சிதம்

அர்தஸ்வஸ்திகத்தில் உள்ள கரிஹஸ்தத்தை நீட்டி, சுழற்றி பிறகு மூக்கின் மேல் வைத்தக்கொள்ள வேண்டும். மூக்கின்மேல் அலபல்லவ ஹஸ்தமாக வைக்க வேண்டும். மகிழ்ச்சி, ஆவல், தன்னைப் பற்றிய செய்தி, எதிரில் கண்டகாட்சி முதலியவற்றைப் பற்றிய பொருள் கொண்ட உரையாடலைக் குறிப்பதாகும்.

24. புஜங்கத்ராஸிதம்

குஞ்சித (உள்நோக்கி மடக்கிய) காலை உயர்த்தி, தொடையைச் சுழலச் செய்ய வேண்டும். முழங்காலையும் இடுப்பையும் சுழலச் செய்ய வேண்டும். இது கயிற்றைக் கண்டு பாம்பு என அஞ்சுவதைக் குறிப்பதாகும். இதில் ஒரு கையைக் கடகாமுகமாகவும் மற்றொரு கையை டோலா ஹஸ்தமாகவும் வைத்துக்கொள்ள வேண்டும். புஜங்க த்ராஸிதசாரி (பாம்பைக் கண்டு அஞ்சும் படை) என்பதும் இதைப் போன்ற அபிநயம் கொண்டதாகும். கரணத்திற்கு உரிய பேர்களைக் கொண்ட நடை (சாரி)கள் அனைத்திலும் இவ்வாறே அபிநயம் செய்ய வேண்டும். இதில் இரண்டிலும் சமம் எனக் கொள்ள வேண்டும்.

25. ஊர்த்வஜானு

குஞ்சித (பின்நோக்கி வளைத்து மடக்கிய) காலை உயர்த்தி, முழங்காலை மார்பகம் வரை கொண்டு செல்ல வேண்டும். ப்ரயோகத்திற்கு ஏற்றபடி கைகளின் அபிநயம் இருக்க வேண்டும். அதாவது உயர்த்திய முழங்கால் உள்ள பக்கத்துக் கை அலபல்லவமாகவோ, அராளமாகவோ இருக்க வேண்டும். அடுத்த கை கடகாமுக ஹஸ்தமாகி இதயத்திற்கு அருகில் இருக்க வேண்டும்.

26. நிகுஞ்சிதம்

விருச்சிக கரணத்தில் டோல பாதத்தை வைத்துக்கொண்டு, இடது கையை அந்தப்பக்கத்திலேயே வளைத்து வைத்துக்கொண்டு, வலது கையை மூக்கின் முனை மேல் வைத்துக்கொள்ள வேண்டும். இங்கு இருகைகளும் அராள ஹஸ்தமாகவே இருக்க வேண்டும். இடது கை தலைக்கு பக்கத்தில் இருக்க வேண்டும். ஆகாயத்தை நோக்கிச் செய்ய முற்படுதல், வேண்டுகோள், தர்க்கம் செய்தல் போன்ற பொருளில் அபிநயம் செய்யப்படுவதாகும்.

27. மத்தல்லி

இரு பாதங்களும் கூர்ணிதங்களாகி (திரும்பிய நிலையிலிருந்த), உபஸர்ப்பிதங்களாக ஒன்றுக்கொன்று நெருக்கமாக இருக்க, கைகளை ஒன்றை மாற்றி, மற்றொன்றை உயர்த்தி, ஒன்றோடொன்று சுற்றிக்கொண்டு பிறகு வேறுபடும்படிச் செய்ய வேண்டும்.. மீண்டும் மீண்டும் இவ்வாறு அபிநயம் செய்ய வேண்டும். மதவெறி கொண்டவன் நிலையைக் குறிப்பதால் மத்தல்லி எனும் பெயர் ஆயிற்று.

28. அர்த மத்தல்லி

ஸ்கலிதம் என்னும் கரணத்தில் உள்ள பாதங்களை விலக்கி, இடது கையால் ரேசித (உயரத் தூக்கி நீட்டிய) ஹஸ்தத்தை அபிநயம் செய்து, வலது கையை இடுப்பின் மேல் வைத்துக்கொள்ள வேண்டும். இளமையைக் குறிக்கும். மதத்தில் இது அபிநயம் செய்யப்படும்.

29. ரேசிதநிகுட்டிதம்

வலது கையை ரேசிதமாகவும் (உயர்த்தி நீட்டி), வலது பாதத்தை நிகுட்டிதமாகவும் (காலைத் தூக்கி வேகமாகக் கீழ் நோக்கி உதைத்தல்) செய்ய வேண்டும். அந்நிலையில் இடது கை டோலாஹஸ்தமாக இருக்க வேண்டும். ஊஞ்சலாடுவதைப் போல இப்படியும் அப்படியும் செல்வதைக் குறிக்கும்.

30. பாதாப வித்தகம்

கடகாமுக ஹஸ்தங்களாக அபிநயம் செய்துகொண்டே உள்ளங்கைகளை மேல் நோக்கி, தொப்புள் பகுதியில் வைத்துக் கொள்ள வேண்டும். பாதங்களால் முறையே ஆவித்தம், அபக்ராந்தம் என்னும் சாரிகளை (நடைகளை) செய்ய வேண்டும்.

31. வலிதம்

கைகளைத் தட்டி, ஸூசீபாதத்தை அபிநயம் செய்து, இடுப்பைச் சுழற்ற வேண்டும். இடுப்பை வட்டமாக அசைப்பதால் இது வலிதம் எனப்பட்டது.

32. கூர்ணிதம்

வலது கையால் வலிதம் எனப்படும் ஹஸ்த அபிநயம் செய்து, வட்டமாகத் திருப்பி, இடது கையால் டோலா ஹஸ்தத்தை அபிநயம் செய்து, பாதங்களை ஸ்வஸ்திகத்திலிருந்து விலகச் செய்ய வேண்டும்.

33. லலிதம்

இடது கையால் கரிஹஸ்த அபிநயம் செய்து, வலது கையை விவர்த்தமாகச் (சுழற்றுதல்) செய்ய வேண்டும். இது விலாஸத்துடன் கூடிய நிருத்தத்தில் அபிநயம் செய்யப்படும். விலாசம் என்பது ஒய்யாரமாகும்.

34. தண்டபக்ஷம்

ஊர்த்துவஜானு சாரியைச் செய்து, லதா ஹஸ்தத்தை அதன் மீது வைக்க வேண்டும். பிறகு அடுத்த பக்கத்தைக் கொண்டு இவ்வாறு அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

35. புஜங்கத்ரர்ஸ்த ரேசிதம்

புஜங்கத்ராஸ்த சாரியைச் செய்து, இருகைகளையும் உயர்த்தி நீட்டி, ரேசிதங்களாகச் செய்து, இரு கைகளையும் இடது பக்கமாக வைத்து அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

36. நூபுரம்

ப்ரமரீசாரியால் வண்டு சுழல்வது போல இடுப்பை வளைத்து, கைகளால் அடுத்தடுத்து லதா ரேசித ஹஸ்தங்களை அபிநயம் செய்து, பாதத்தால் நூபுரசாரி எனும் நடையை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். நூபுர பாதசாரியை அபிநயம் செய்யும் பாதத்தைக் கொண்ட பக்கத்துக் கையே ரேசிதமாக வேண்டும்.

37. வைஷாகரேசிதம்

ஹஸ்தங்களும், பாதங்களும், இடுப்பும், கழுத்தும் ரேசிதங்களாக (உயரத் தூக்கப்பட்டவையாக) உடலை வைஷாகஸ்தானத்தில் வைக்க வேண்டும்.

38. ப்ரமரகம்

ஸ்வஸ்திகத்தில் உள்ள பாதத்தால் ஆக்ஷிப்த சாரியைச் செய்து, கைகளை உத்வேஷ்டிதமாகச் (மார்புப் பகுதியில் இருந்து விரல்களை எடுத்துக் கைகளை வீசி நீட்டுதல்) செய்து, இடுப்பைச் சுழலச் செய்ய வேண்டும். மிக்க செருக்குடன் கூடியவனின் நடையில் அபிநயம் செய்யப்படும்.

39. சதுரம்

இடது கையை அலபல்லவ ஹஸ்தமாக்கி, வளைத்து, வலது கையை சதுரமாக்கி, வலது பாதத்தைக் குட்டிதமாகச் (தரையை நோக்கி உதைத்தல்) செய்ய வேண்டும். வலது பாதத்தால் மேல்நோக்கி உயர்த்தி வேகமாகத் தரையை நோக்கிப் பாதத்தால் தட்டுதலாகிய உத்கட்டிதத்தை செய்ய வேண்டும். விதூஷகன் வியப்பைத் தெரிவித்தல் முதலியவற்றில் பயன்படுத்தப்படுவதாகும்.

40. புஜங்காஞ்சிதகம்

பாதங்களால் புஜங்கத்ராஸித சாரியைச் செய்து, வலது கையால் ரேசித ஹஸ்தமும், இடது கையால் லதை எனும் ஹஸ்தமும் அபிநயிக்கப்படுகிறது.

41. தண்டகரேசிதம்

கை கால்களைக் கொம்பு போல் நேராக நீட்டி, பிறகு ரேசிதம் செய்ய வேண்டும். கைகள் தண்டபக்ஷ ஹஸ்தங்களாக இருக்கையில் கால்கள் தண்டபாத சாரியில் இருக்கும். இது மகிழ்ச்சியைத் தெரிவிக்கும் ந்ருத்தத்தில் பயன்படுத்தப்படும். செருக்கு மிகுந்தவனின் நடையைக் குறிப்பிடுவதிலும் பயன்படுத்தப்படும்.

42. வ்ருஷ்சிககுட்டிதம்

பாதத்தை விருச்சிக கரணம் போலச் செய்து, கைகளை அலபல்லவ ஹஸ்தங்களாகத் தோள்களின் மேல் அடுத்தடுத்துப் பதிய வைத்தல் வ்ருஷ்சிககுட்டிதமாகும். வியப்பு, வானத்தில் செல்ல விருப்பம் முதலியவற்றைக் குறிப்பிடுவதில் அபிநயம் செய்யப்படுவதாகும்.

43. கடிப்ராந்தம்

ஸுசீ சாரியைச் செய்து, வலது காலை ஒரு பக்கமாக வைத்து, இடுப்பை மேல் நோக்கி உயர்த்தி ரேசிதம் செய்ய வேண்டும். சுற்றி வரும் நடையில் அபிநயம் செய்யப்படும்.

44. லதாவ்ருஷ்சிகம்

வலது காலைப் பின்னோக்கி வளைக்க வேண்டும். உள்ளங்கையும் வளைந்த விரல்களும் மேல் நோக்கி இருக்க, இடது கையை லதா ஹஸ்தமாக அபிநயம் செய்ய வேண்டும். வானத்திலிருந்து பூமியை நோக்கி விழுவதை உணர்த்துவதற்குப் பயன்படுத்தப்படும்.

45. சின்னம்

வைஷாகஸ்தானத்தில் நின்று அல பல்லவ ஹஸ்தத்தை இடுப்பின் மேல் வைத்து, அடுத்தடுத்து இடுப்பை வளைத்து அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

46. வ்ருஷ்சிகரேசிதம்

விருசிக கரணத்தில் வ்ருஷ்சிக ரேசிதம் போல பாதங்களை வைத்தக் கைகளால் முறையே ஸ்வஸ்திக, ரேசித, விப்ரகீர்ண

ஹஸ்தங்களை அபிநயம் செய்ய வேண்டும் (ஸ்வஸ்திகம் போல கைகளை வைத்து பிரித்தல் விப்ரகீர்ணம் எனப்படும்). வானத்தில் செல்வதைக் குறிப்பிட அபிநயம் செய்யப்படுவதாகும்.

47. வ்ருஷ்சிகம்

கைகளைத் தோள்களின் மேல் வைத்துக்கொண்டு பாதத்தைப் பின்பக்கமாக வளைத்து உயர்த்த வேண்டும். பாதம், தேளின் கொடுக்குப்போல காணப்படுவதால் இப்பெயர் ஆயிற்று. ஆகாயத்தில் செல்லுதல், ஐராவதம் எனும் தேவலோகத்து யானையைக் குறிப்பிடுதல் முதலியவற்றில் பயன்படுத்தப்படும்.

48. வ்யம்ஸிதம்

ஆலிடம் என்னும் ஸ்தானத்தில் நின்று, மார்பின் மேல் ரேசித ஹஸ்தத்தை அபிநயம் செய்து, விப்ரகீர்ண ஹஸ்தத்தைச் செய்து மேலும் கீழுமாக அசைக்க வேண்டும். தன் வீரத்தை வெளிப்படுத்துவதைக் குறிப்பிடுவதாகும்.

49. பார்ஷ்வநிகுட்டகம்

ஒரு பக்கமாக ஸ்வஸ்திக ஹஸ்தங்களைச் செய்து, அந்தப் பக்கத்துப் பாதத்தை உயர்த்தி, கீழ் நோக்கி உதைக்கும் நிகுட்டிதம் என்பதை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். அவ்வாறே அடுத்த பக்கத்திலும் அபிநயம் செய்ய வேண்டும். வெளிப்படுத்துதல், மணம் முடித்தல், பயிற்சி செய்தல் போன்றவற்றைக் குறிப்பிட அபிநயம் செய்யப்படுவதாகும்.

50. லலாட திலகம்

விருச்சிக பாதத்தின் கட்டை விரலால் நெற்றியைத் தொட்டுப் பொட்டு வைத்துக் கொள்வது போல அபிநயம் செய்ய வேண்டும். இங்கு வலது கால் கட்டை விரலுடன், இடது கை கட்டை விரலையும் நெற்றியைத் தொடும்படி வைத்துக்கொள்ள வேண்டும். வித்யாதரர்கள் எனும் தேவசாதியினர் வானத்தில் நடமாடுவதைக் குறிக்கப் பயன்படுத்தப்படும்.

51. க்ராந்தகம்

கால்களைப் பின்னோக்கி வளைத்து பிறகு அதிக்ராந்தசாரி என்னும் நடையை அபிநயம் செய்து, கைகளை வேகமாக ஆட்ட வேண்டும். செருக்குடன் நடப்பதைக் குறிப்பிடப் பயன்படும்.

52. குஞ்சிதம்

வலது காலை வளைக்க வேண்டும். வலதுகையையும் உள்ளங்கை மேல் நோக்கி இருக்கும்படியே வளைத்து அலபல்லவ ஹஸ்தத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

53. சக்ரமண்டலம்

கைகள் நீளத்தொங்கிக் கொண்டிருக்க, உடலை வளைத்து அட்டிதசாரி என்பதை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். அக்ரதல ஸஞ்சரம் எனப்படும் பாத அடியின் முன் பக்கத்தில் நடத்தல் என்பதைச் செய்து, ஸமபாதத்தின் முன் பக்கத்தையோ, பின்பக்கத்தையோ நீட்டுதல் அட்டிதசாரி எனப்படும்.

செருக்கு நடை, அலங்காரம் செய்து கொள்ளுதல் போன்ற கருத்துகளில் பயன்படுத்தப்படும்.

54. உரோமண்டலம்

ஸ்வஸ்திகத்திலிருந்து விடுபட்ட பாதங்களால் அபவித்த சாரியைச் செய்து, உரோமண்டலி என்னும் ஹஸ்தத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். காலின் ஆடுசதை பகுதியை ஸ்வஸ்திகமாக வைத்து, வேறுபடுத்தி, முழங்கால் தொடையின் நடுப்பகுதியைத் தொடும்படி பக்க வாட்டில் நகர்ந்த செல்வது பத்தசாரி எனப்படும்.

55. ஆக்ஷிப்தம்

கைகளையும், கால்களையும் வேகமாகப் பின்பக்கமாகவோ, பக்கங்களை நோக்கியோ அசைத்தல் ஆக்ஷிப்தம் எனப்படும். விதூஷகனின் நடையை அபிநயம் செய்யப்பயன்படுத்தப்படும்.

56. தலவிலஸிதம்

உள்ளங்கால் மேல் நோக்கி இருக்கும்படி வைத்துக் காலைப் பக்க வாட்டில் உயர்த்த வேண்டும். கையை உயர்த்தி உள்ளங்கையை, உள்ளங்காலைத் தொடும்படி வைக்க வேண்டும். அடுத்தபக்கத்திலும் இவ்வாறே அபிநயம் செய்ய வேண்டும். ஸுத்திர தாரனைக் குறிக்கும் பொருளில் இது பயன்படுத்தப்படும்.

57. அர்க்களம்

பாதங்கள் இரண்டரை ஜாண் அகலமுள்ளபடி வைத்துப் பின்னோக்கி உடலை வளைத்து, உள்ளங்கைகளால் தரையைத் தொட வேண்டும். இரு கைகளுக்கும் இடையில் இரண்டரை ஜாண் இடைவெளி

இருக்க வேண்டும். அங்கதன் முதலானவர்களைக் குறிப்பிடுவதில் பயன்படுத்தப்படும்.

58. விக்ஷிப்தம்

கைகளையும் கால்களையும் பின்நோக்கியும், பக்கவாட்டிலும் ஒரே வகையாக வீசி நீட்ட வேண்டும். செருக்குள்ளவன் நடையைக் குறிப்பிடுவதில் பயன்படுத்தப்படும்.

59. ஆவ்ருத்தம்

குஞ்சித (பின்னோக்கி வளைத்த) பாதத்தை நீட்டி, மீண்டும் வேகமாக பின்னோக்கி இழுத்துக்கொள்ள வேண்டும். இதற்கு ஏற்பக் கைகளை வைத்துக்கொள்ள வேண்டும். கைகளைச் சிறிது அசைக்க வேண்டும். இதில் சாஷகதிசாரி எனும் நடையை அபிநயம் செய்ய வேண்டும் (சாஷகதி என்பது பாதத்தை ஒரு ஜாண் முன்னுக்கு நீட்டிப் பிறகு இரண்டு ஜாண் அளவு தூரம் இருக்கும்படி பின்னோக்கி நீட்டுதல் சாஷகதியாகும்). இவ்வாறே இடது காலாலும் செய்ய வேண்டும். கைகள் டோலா ஹஸ்தங்களாகவோ, விரல்களை மார்பின் மேல் வைத்து வெளியே நீட்டவோ, கீழ் நோக்கி கைகளை வீசி நீட்டவோ வேண்டும். தலைவனை நெருங்கும்போது இது அபிநயம் செய்யப்படும்.

60. டோலபாதகம்

குஞ்சிதபாத்தை உயர்த்தி ஒரு பக்கத்திலிருந்து மற்றொரு பக்கத்திற்கு அசைக்க வேண்டும். கைகளை தோல ஹஸ்தங்களாக வைத்துக் கொள்ள வேண்டும்.

61. விவ்ருத்தம்

நிவிருத்தம் எனவும் பெயர் உண்டு. கைகளையும், பாதங்களையும் வேகமாக அசைத்து, இடுப்பை வண்டுபோலச் சுழலச் செய்து, பிறகு ரேசிதஹஸ்தத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். செருக்குள்ளவனின் நடையைக் குறிப்பிடுவதாகும்.

62. வினிவ்ருத்தம்

ஸூசீவித்தம் என்பதைச் செய்து, இடுப்பை வண்டு சுழல்வது போல வட்டமாக அசைத்து, மீண்டும் முன்னிலைக்குக் கொண்டு வந்து ரேசித ஹஸ்தங்களை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். ஸூசிவித்தம் என்றால் ஒரு பாதத்தின் குதிகாலை உயர்த்தி, விரல்களின் முனையால் தரையில் ஊன்றி வைத்து, அடுத்த பாதத்தை முதல் காலின் குதிகால் பகுதியில்

ஸ்வஸ்திகம் போல வைத்தல் ஆகும். இதன் பயன் முன் விவ்ருத்தத்திற்கு கூறியதைப் போலவேயாகும்.

63. பார்ஷ்வக்ராந்தம்

பார்ஷ்வக்ராந்த சாரியைச் செய்து, ஸுசீ பாதத்தை வேறுபடுத்தி, இடுப்பை வண்டின் சுழற்சியைப் போல அசைக்க வேண்டும்.

64. நிஸ்தம்பிதம்

(நிஸ்தம்பிதம்) பாதத்தைப் பின்னோக்கி வளைத்து, மார்பை நன்கு உயர்த்தி, நெற்றிப்பொட்டுப்பகுதியில் கையை வைக்க வேண்டும். கையால் கடகாமுக ஹஸ்தத்தை அபிநயம் செய்து நடுவிரலால் பொட்டு வைத்துக் கொள்வது போல அபிநயம் செய்ய வேண்டும். இது பரமசிவனைக் குறிக்கும் அபிநயத்திற்கு உரிய கரணமாகும். பாதத்தைப் பின்னோக்கி வளைப்பதற்கு மாறாக விருச்சிக பாதத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

65. வித்யுத்ப்ராந்தம்

ஒரு பாதத்தைப் பக்கவாட்டிலிருந்து பின்பக்கமாக அசைத்து, தலையைத் தொடும்படி உயர நீட்டி எல்லாப் பக்கங்களுக்கும் வட்டமாகத் திருப்ப வேண்டும். வித்யுத்ப்ராந்தசாரி என்பதும் இதைப் போன்றே செருக்கு மிக்கவனின் நடையை உணர்த்தும் கரணம் இது.

66. அதிக்ரர்ந்தம்

அதிக்ரர்ந்த சாரியைச் செய்து, பாதத்தை முன்னோக்கி நீட்ட வேண்டும்., கைகள் ப்ரயோகத்திற்கு ஏற்றபடி இருக்க வேண்டும்.

67. விவர்திதகம்

ஒரு கையையும், ஒரு பாதத்தையும் பின்னோக்கி (வளைத்து) மடக்கி, இடுப்பை வட்டமாகச் சுழற்றி, அடுத்த கையால் ரேசித ஹஸ்தத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

68. கஜக்ரீடிதகம்

இடது கையை வளைத்துக் காதின் அருகில் வைத்துக் கொண்டு, வலது கையால் லதா ஹஸ்தத்தை அபிநயம் செய்து தோலாபாத சாரியை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

69. தலஸம்ஸ்போடிதம்

பாதத்தை வேகமாக உயரத்தூக்கி, முன்னோக்கி வீசிப்போட வேண்டும். உள்ளங்கைகளால் கை தட்ட வேண்டும்.

70. கருடப்லுதகம்

பாதத்தைப் பின்னோக்கி நீட்டி, கைகளால் லதா ரேசித ஹஸ்தங்களை அபிநயம் செய்து, தலையை நன்கு உயரத்தூக்கி வைத்துக்கொள்ள வேண்டும். பாதம் விருச்சிக பாதம் போல இருக்கும், கருடன் பறந்து வருவதைக் குறிப்பிடும் கரணமாகும்.

71. கண்டஸூசீ

ஸூசீ பாதத்தையும், நதபாதத்தையும் செய்து, ஒரு கையை மார்பின் மீது வைத்துக்கொண்டு, அடுத்த கையை அலபல்லவ ஹஸ்தமாகக் கன்னத்தில் சேர்த்து வைத்துக்கொள்ள வேண்டும்.

72. பரிவ்ருத்தம்

கைகளை உயரத்தூக்கிக் கீழ் நோக்கிக் கொண்டு வந்து, ஸூசீ பாதத்தைச் செய்து, திருப்பிமுன் போலக் கொண்டு வந்து, இடுப்பை வண்டு சுழல்வது போல வட்டமாக அசைக்க வேண்டும்.

73. பார்ஷ்வஜானு

ஒரு பாதத்தைச் ஸமபாதமாக வைக்க வேண்டும். அடுத்த பாதத்தைத் தொடையைச் சார்ந்திருக்கும்படி மடக்கி உயர்த்த வேண்டும். விரல்களை மூடி முட்டி ஹஸ்தத்தை மார்பின் மேல் வைத்துக்கொள்ள வேண்டும். மற்றொரு கையை அர்தசந்த்ர வடிவத்தில் இடுப்பில் வைத்துக்கொள்ள வேண்டும். போர், போரைப் பற்றிய செய்திகளைக் குறிப்பிடுவதில் பயன்படுத்தப்படுவதாகும்.

74. க்ருத்ராவலீனகம்

ஒரு பாதத்தைப் பின்னோக்கி வளைத்து முழங்காலைச் சிறிது தாழ்த்திக் கைகளை இருபக்கங்களுக்கும் நீட்டி வைத்துக்கொள்ள வேண்டும். கழுகைக் குறிப்பிடுவது முதலியவற்றில் இது பயன்படுத்தப்படும்.

75. ஸன்னதம்

முன்னோக்கிக் குதித்து, பாதங்களை ஸ்வஸ்திகமாக வைத்துக் கொண்டு கைகளைத் தோலாஹஸ்தங்களாக வைத்துக்கொள்ள வேண்டும்.

கீழ்த்தர மனிதனைப் பற்றிய உரையாடல், நெருங்கி வருதல் முதலியவற்றில் பயன்படுத்தப்படும்.

76. ஸூசீ

குஞ்சிதபாத்தை உயர்த்தி முன்பக்கம் தரையைத் தொடும்படி வைக்க வேண்டும். கைகள் ப்ரயோகத்திற்குத் தகுந்தபடி இருக்க வேண்டும்.

77. அர்தஸூசீ

அலபல்லவஹஸ்தத்தைத் தலைமேல் வைத்துக்கொண்டு வலது காலால் ஸூசீ சாரியைச் செய்ய வேண்டும்.

78. ஸூசீவித்தம்

ஸூசீ சாரியோடு ஒரு பாதத்தை மற்றொரு பாதத்தின் குதிகால் பகுதியில் வைக்க வேண்டும். ஒரு கையை இடுப்பிலும் மற்றொரு கையை மார்பின் மீதும் வைத்தக்கொள்ள வேண்டும். இடுப்பில் அர்தசந்த்ர ஹஸ்தமாகவும், மார்பில் கடகாமுக ஹஸ்தமாகவும் வைத்துக் கொள்ள வேண்டும். கவலையைக் குறிப்பிடுவதில் இது பயன்படுத்தப்படும்.

79. அபக்ராந்தம்

தொடையை நடுங்கச் செய்து பாதத்தால் அபக்ராந்த சாரியை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். தொடையை நடுங்குவது போல அசைத்து குஞ்சிதபாதத்தை உயரத்தூக்கி ஒரு பக்கமாக வைத்துக்கொள்வது அபக்ராந்தசாரி எனப்படும்.

80. மயூரலலிதம்

விருச்சிக கரணத்தைப் போலப் பாதங்களை வைத்து, ரேசித ஹஸ்தத்தை அபிநயம் செய்து, இடுப்பை வண்டு சுழல்வது போலச் சுழற்றி அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

81. ஸர்ப்பிதம்

அஞ்சிதபாதங்களை தூர விலக்கித் தலையைப் பலமுறை அசைத்து பரிவாஹித சிரமாகச்செய்து ரேசித ஹஸ்தங்களை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். எந்தப் பாகத்தை தொலைவாக வைக்கின்றோமோ அந்தப் பக்கத்திலேயே பரிவாஹிதசிரத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். அந்தப் பக்கத்துக்கையே ரேசிதமாக வேண்டும். இதை

அடுத்தப்பக்கத்திலும் அபிநயம் செய்ய வேண்டும். இது மதம் கொண்டு விலகி நடப்பதைக் குறிப்பிடும் கரணமாகும்.

82. தண்டபாதம்

நூபுரபாதிகை சாரியைச் செய்து, தண்டபாத சாரியை அபிநயம் செய்து, பாதத்தை நீட்டி வைக்க வேண்டும். கையை வேகமாக வளைக்க வேண்டும்.

83. ஹரிணப்லுதம்

அதிக்ராந்த சாரியைச் செய்து, முன்னோக்கிக் குதித்து, பிறகு பாதத்தைத் தரையை நோக்கி வீழ்த்த வேண்டும். ஆடுசதைப் பகுதியை வளைத்து, மேல் நோக்கி வீச வேண்டும்.

84. ப்ரேங்கோலிதகம்

டோலாபாத சாரியைச் செய்து, ஒரு குதி குதித்து, பிறகு பாதத்தை தரையை நோக்கி வீசிப் போட வேண்டும். வண்டு சுழல்வது போல இடுப்பைச் சுழற்ற வேண்டும்.

85. நிதம்பம்

தோள்களை உயர்த்தி நீட்டி, பிறகு கைவிரல்கள் கீழ்நோக்கி இருக்கும்படி வைத்தக்கொண்டு, பத்த சாரியை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

86. ஸ்கலிதம்

டோலா பாத சாரியைச் செய்து அதற்கேற்பக் கைகளை ரேசிதமாகச் செய்து அல்லது திருப்பி இருக்கச் செய்துக்கொள்ள வேண்டும்.

87. கரிஹஸ்தகம்

இடது கையை மார்பின் மேல் வைத்து, வலது கையை இடையே இடை வெளியிலிருக்கும்படியும், உள்ளங்கை வெளிப்பக்கமாக இருக்கும்படியும், கையைக் காது அருகில் வைத்துக்கொள்ள வேண்டும். அஞ்சிதபாதமாக இருக்க வேண்டும். இது கரிஹஸ்தம் எனப்படும் நிருத்த ஹஸ்தம் போன்றது.

88. ப்ரஸர்பிதகம்

ஒரு கையை ரேசிதமாகவும், அடுத்த கையை லதா ஹஸ்தமாகவும், ப்ரஸர்பித தலௌ பாதங்களாகவும் செய்ய வேண்டம். உள்ளங்காலை மெல்ல நகர்த்துவது ப்ரஸர்பித தலௌ என்பதாகும். கையை ரேசிதமாகச் செய்யும் பக்கத்துக் காலை மெல்ல நகர்த்த வேண்டும். ஆகாயத்தில் உலாவுவதைக் குறிப்பிடுவதில் இது பயன்படுத்தப்படும்.

89. ஸிம்ஹவிக்ரீடிதம்

ஒரு பாதத்தால் அலாதசாரியை முன்பக்கமாகச் செய்து, அடுத்த பாதத்தை வேகமாக அசைக்க வேண்டும். பாதங்களுக்கு ஏற்பக் கைகளால் அபிநயம் செய்ய வேண்டும். சிங்கத்தின் கையால் அடிப்பது போன்ற தோற்றமுள்ளது ஆகையால் ஸிம்ஹவிக்ரீடிதம் சிங்கத்தின் வீரச்செயல் அல்லது வீரவிளையாட்டு என்னும் பெயர் ஆயிற்று.

90. ஸிம்ஹாகர்ஷிதம்

ஒரு பாதத்தை விருச்சிக பாதம் போலப் பின் நோக்கி வளைத்து, கையை மடக்கிக் கொள்ள வேண்டும். இவ்வாறு மற்றொரு முறை செய்ய வேண்டும். வலது கையை பத்மகோஷம் போலவும், இடது கையை ஊர்ணநாபம் போலவும் வைத்துக்கொள்ள வேண்டும். இது சிங்கம் முதலியவற்றைக் குறிப்பிடுவதில் அபிநயம் செய்யப்படுவதாகும்.

91. உத்வ்ருத்தம்

கைகள், பாதங்கள், உடல் ஆகியவற்றை வேகமாக அசைத்து உத்வ்ருத்த சாரியைச் செய்ய வேண்டும்.

92. உபஸ்ருதகம்

ஒரு பாதத்தால் ஆக்ஷிப்த சாரியைச் செய்து, கைகளும் அந்தப் பாதத்தின் அபிநயத்திற்கேற்ப அமைய உடலை வளைக்க வேண்டும்.

93. தலஸங்கட்டிதம்

தோலாபாத சரியைச் செய்து உள்ளங்கைகளை ஒன்றோடொன்று சேர்த்தபடி இடது கையால் ரேசித ஹஸ்தத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். அதாவது வைஷ்ணவஸ்தானத்தில் நின்று வலது கையை இடுப்பில் வைத்து, இடது கையால் ரேசித ஹஸ்தத்தைச் செய்ய வேண்டும். இரக்கத்தைக் காட்டுவதில் பயன்படுத்தப்படும்.

94. ஜனிதம்

விரல்களை மடக்கிய முஷ்டிக்கையை மார்பில் வைத்துக் கொண்டு, அடுத்த கையை லதா ஹஸ்தமாகச் செய்ய வேண்டும். பாதங்களால் ஜனிதா சாரியைச் செய்ய வேண்டும்.

95. அவஹித்தகம்

ஜனித கரணத்தைச் செய்து, விரல்கள் ஒன்றையொன்று எதிர் நோக்கி இருக்கும்படி செய்து, மெல்ல கீழ் நோக்கி நழுவவிட வேண்டும். ஒரு கையை அராளஹஸ்தமாகச் செய்து நெற்றியிலும், அடுத்த கையை அலபல்லவ ஹஸ்மாகச் செய்து மார்பிலும் வைத்தக்கொண்டால், இருகை விரல்களும் ஒன்றை மற்றொன்று எதிர் நோக்கி இருக்கும். எதையேனும் மறைத்து வைக்க வேண்டும் என்பதை உணர்த்துவதில் இது பயன்படுத்தப்படும்.

96. நிவேஷம்

கைகளை மார்பின் மேல் வைத்து, சிறிதேனும் வளையாத (நிமிர்ந்த) மார்புடன் மண்டல ஸ்தானத்தில் நிற்க வேண்டும். உடலுக்கு ஓய்வு தரும் வகையில் அமைந்த கரணமாகையால் இப்பெயர் ஆயிற்று. நிவேஷம் என்றால் வீடு என்று பொருளாகும்.

97. ஏலகாக்ரீடிதம்

அக்ரதலஸஞ்சர பாதத்துடன் சிறிது எழும்பி, தாண்டி, குதித்து தரையில் விழுவது போல் அபிநயம் செய்து, உடலை வளைத்துத் திருப்ப வேண்டும். கீழ்த்தரமக்களைக் குறிப்பிடுவதில் இது பயன்படுத்தப்படும்.

98. ஊரூத்வ்ருத்தம்

கையைப் பின்நோக்கித் திருப்பி, தொடையின் பின்பக்கத்தில் வைத்துக்கொள்ள வேண்டும். முழங்கால் ஆடுசதைப் பகுதியை வளைத்து மேலே தூக்க வேண்டும். ஊரூத்வ்ருத்தசாரியுடன் விரல்களை உள்ளங்கை நோக்கி வளைத்து, பிறகு அராளஹஸ்தத்தைத் தொடை மீது வைத்துக்கொள்ள வேண்டம். கடகாமுகஹஸ்தத்தைத் பின்பக்கத்திலும் வைத்தக்கொள்ள வேண்டும். காதலில் சினம் (ஊடல்), பொறாமை, வேண்டுகோள் முதலிய கருத்துக்களை உணர்த்துவதில் பயன்படுத்தப்படும்.

99. மதஸ்கலிதகம்

கைகளைத் தொங்கவிட்டு லதாஹஸ்தமாகச் செய்து, தலையை அதிக அளவில் ஆட்டிக்கொண்டு ஆவித்தசாரியை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். கள்வெறியை உணர்த்துவதில் பயன்படுத்தப்படும்.

100. விஷ்ணுக்ராந்தம்

ஒரு காலை முன்னொக்கி நீட்டி, நடக்க முற்படுவது போல வளைத்து, ரேசித ஹஸ்தத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். விஷ்ணு பகவான் நடையைக் குறிப்பிடுவதில் பயன்படுத்தப்படும்.

101. ஸம்ப்ராந்தம்

கையைப் பின்னோக்கித் திருப்பி, தொடையின் பின்பக்கத்தில் வைக்க வேண்டும். ஆவித்த சாரியைச் செய்ய வேண்டும். இது பரபரப்பபுடன் கூடிய நடையைக் குறிக்கும்.

102. விஷ்கம்பம்

ஸூசீ ஹஸ்தத்தில் உள்ள இடது கையை வலது கையால் அபவித்தமாகச் (சேர்த்துப் பிறகு விலக்கி) செய்து, இடது பாதத்தை நிகுட்டிதமாக (மேல் உயர்த்தி விரைவாகக் கீழ் நோக்கி வீழ்த்துதல்) செய்து, இடது கையை மார்பின் மேல் வைத்துக் கொள்ள வேண்டும்.

103. உத்கட்டிதம்

காலைத் தூக்கி வேகமாக தரையைக் காலால் அடிப்பது போல வைத்து, உத்கட்டிதம் செய்து இரு உள்ளங்கைகளையும் சேர்த்துத் தட்டி இடுப்பைச் சற்று வளைக்க வேண்டும். மிக்க மகிழ்ச்சியை உணர்த்துவதில் பயன்படுத்தப்படும்.

104. வ்ருஷபக்ரீடிதம்

முதலில் அலாத சாரியைச் செய்து, பிறகு ரேசித ஹஸ்தத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். பிறகு இந்தக் கைகளை வளைத்துக் கோணலாகவும் (அஞ்சிதமாக), மடக்கி நெருக்கமாகவும் வைத்தக்கொள்ள வேண்டும்.

105. லோலிதம்

ரேசித ஹஸ்தங்களை வளைத்துத் தலையை எல்லாப் பக்கங்களுக்கும் திரும்பிய பிறகு இயற்கையாக வைத்துக் கொள்ள வேண்டும்.

106. நாகாபஸர்ப்பிதம்

பாம்பு ஊர்வது போன்ற தோற்றம் காணப்படுவதால் இப்பெயர் ஆயிற்று. பாதங்களை ஸ்வஸ்திகத்திலிருந்த விலக்கித் தலையை அடுத்தடுத்து திருப்பி ரேசித ஹஸ்தத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். இளமைச் செருக்கை உணாத்துவதில் பயன்படுத்தப்படும்.

107. ஷகடாஸ்யம்

சமமான நிலையில் (நேராக) உடலை வைத்துக் கொண்டு, அக்ரதல ஸஞ்சர பாதத்தை மேல் நோக்கி நீட்டி, மார்பை நன்கு உயர்த்தி நீட்டி வைத்துக் கொள்ள வேண்டும். ஒரு பாதம் முழங்காலுக்குச் சமமாக இருக்க வேண்டும். அந்தப் பக்கத்துக்கை கடகாமுக ஹஸ்தமாக மார்பின்மீது இருக்க வேண்டும். அடுத்தக் கை அடுத்த பாதத்தைச் சார்ந்து இருக்க வேண்டும். இதில் ஷகடாஸ்யசாரியைச் செய்ய வேண்டும். சிறுவர்களின் விளையாட்டு முதலியவற்றை உணர்த்துவதல் பயன்படுத்தப்படும்.

108. கங்காவதரணம்

உள்ளங்கால் மேல் நோக்கி இருக்க த்ரிபதாக ஹஸ்தத்தைக் கீழே வைத்து தலையை நன்கு உயர்த்தி வைத்துக் கொள்ள வேண்டும். இது கங்கை வானத்திலிருந்து நிலத்திற்கு இறங்கி வருவதைக் குறிப்பிடுவதாகும்.

மூன்று கரணங்கள் இடைவிடாமல் தொடர்ந்து அபிநயம் செய்வது 'கலாபகம்' எனப்படும். நான்கு கரணங்களின் தொகுப்பு மண்டகம் ஆகும். ஐந்து கரணங்கள் ஸங்காதகம் எனப்படும். ஆறு, ஏழு, எட்டு, ஒன்பது எனக் கரணங்கள் இணைந்திருப்பது அங்கஹாரம் எனப்படும்.

சில கரணங்கள் இடைவிடாமல் தொடர்ச்சியாக அந்தந்த பாவங்களுக்கேற்ப அபிநயம் செய்வதால் அங்கஹாரங்கள் உண்டாயின. இவை பரத நாட்டியத்திற்கு அடிப்படையாகும்.

முப்பத்திரண்டு அங்கஹாரங்களும் சில கரணங்களின் தொகுப்பாக அபிநயம் செய்யப்படும்.

அவற்றின் விளக்கங்களை நானகாம் அத்தியாயத்தில் காண முடுகிறது

2.3.2.1.3.2 அங்கஹாரம்

முப்பத்திரண்டு அங்கஹாரங்களும் அவற்றின் விளக்கங்கள் குறித்து பரதர்,

தேஷாம் ஸமாஸதோ யோக^{3}: கரணேஷு விபா^{4}வ்யதே |

....

க்ருத்வா நூபுரபாத^{3}ம் ச த்^{3}ருதமாக்ஷிப்ய ச க்ரமம் ||171-245||[89]

1. **ஸ்திரஹஸ்தம்**

   இரு கைகளையும் நீட்டி, உயர்த்தி, ஸமபாதத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். வ்யம்ஸித கரணத்தில் உள்ள வலது கையை மேல் நோக்கி உயர்த்த வேண்டும். பிறகு ப்ரத்யாலீட ஸ்தானத்தில் நின்று நிகுட்டக கரணத்தைப் ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டும். பிறகு முறையாக ஊரூத்வ்ருத்த, ஆக்ஷிப்த, ஸ்வஸ்திக, நிதம்ப, கரிஹஸ்த, கடிச்சின்ன கரணங்களை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். வேறு வேறான கரணங்களை இடைவிடாமல் தொடர்ந்து அபிநயம் செய்வதால் ஒரு நூலில் கோர்த்த முத்துகளைப் போல ஒன்றே எனத் தோன்றும். ஆகவே உடலுறுப்புகளால் ஆன மாலை அங்கஹாரம் எனப்பட்டது. இவ்வாறு கரணங்களைச் செய்வது யோக நிலைக்கு ஒப்பானது.

2. **பர்யஸ்தகம்**

   முதலில் தலபுஷ்பபுடம், அபவித்தம் என்னும் கரணங்களையும், பிறகு நிகுட்டக கரணத்துடன் கூடிய வர்த்தித கரணங்களையும் ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டும். பிறகு முறையே ஊரூத்வ்ருத்தம், ஆக்ஷிப்தம், உரோமண்டலம், நிதம்பம், கரிஹஸ்தம், கடிச்சின்னம் என்னும் கரணங்களை இணைத்து செய்ய வேண்டும். இதில் மொத்தமாகப் பத்து கரணங்கள் இணைந்துள்ளன.

3. **ஸூசீவித்தம்**

   அலபல்லவ ஸூசியை அபிநயம் செய்து, பிறகு விக்ஷிப்த, ஆவர்த்தித, நிகுட்டக, ஊரூத்வ்ருத்த, ஆக்ஷிப்த, உரோமண்டல, கரிஹஸ்த, கடிச்சின்ன கரணங்களை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். அலபல்லவ ஸூசீ என்பது அலவல்லவ ஹஸ்தத்துடன் செய்யப்படும் அர்தஸூசீ கரணமாகும்.

4. **அபவித்தம்**

அபவித்த, ஸுசீவித்த கரணங்களைப் ப்ரயோகம் செய்து, கைவிரல்களை மார்பு பகுதியிலிருந்து விலக்கி கையை வெளிப் புறமாக வீசி, இடுப்பை வண்டு சுழல்வது போல அசைத்து, உரோமண்டல ஹஸ்தத்தையும், கடிச்சின்ன கரணத்தையும் ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டும்.

5. **ஆக்ஷிப்தகம்**

நூபுர, விக்ஷிப்த, அலாதக, ஆக்ஷிப்தக, உரோமண்டல, நிதம்ப, கரிஹஸ்த, கடிச்சின்ன கரணங்களை முறையாக இணைத்து அபிநயம் செய்ய வேண்டும். இங்கு மூலத்தில் புநராக்ஷிப்தகம் என்றுள்ளது. அதாவது ஆக்ஷிப்தகத்தை மீண்டும் ஒருமுறை அபிநயம் செய்ய வேண்டும் என்பதாகும்.

6. **உத்கட்டிதம்**

வலது பக்கத்து கையை உத்வேஷ்டிதகமாகவும், அபவித்தமாகவும் (விரல்களை மார்பிலிருந்து விலக்கி வெளிப்புறத்தை நோக்கி நீட்டுதல் உத்வேஷ்டிதமாகும். அபவித்தம் என்பது சேர்ந்த கையை விலக்குவது) பாதத்தை மேல் நோக்கி உயாத்தி, கீழ் நோக்கிச் செலுத்த நிகுட்டமாக செய்ய வேண்டும். அவ்வாறே இடது பக்கத்திலும் செய்ய வேண்டும். பிறகு உரோகமண்டல, நிதம்ப, கரிஹஸ்த, கடிச்சின்ன கரணங்களை முறையே இணைத்து அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

7. **விஷ்கம்பம்**

கைகளை ஒன்றன்பின் மற்றொன்றாக உத்வேஷ்டிதமாகச் செய்து பாதங்களை நிகுட்டிதங்களாகச் செய்ய வேண்டும். பிறகு கைகளும் கால்களும் குஞ்சிதமாகவும் அஞ்சிதமாகவும் (பின்னோக்கி மடக்கிக் கோணலாகச் செய்து) ஊரூத்வ்ருத்த கரணத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். பிறகு சதுரஸ்ர ஹஸ்தத்தை பயன்படுத்தி பாதத்தை நிகுட்டிதமாகச் (உயர்த்தி விரைவாகத் தரையை நோக்கிச் செலுத்துதல்) செய்ய வேண்டும். பிறகு புஜங்கத்ராஸித கரணத்தைப் ப்ரயோகம் செய்து, கைகளை மீண்டும் உத்வேஷ்டிதங்களாகச் செய்ய வேண்டும். அப்பொழுது இடுப்பை வண்டு சுழல்வது போலச் சுழற்றி பிறகு கரிஹஸ்த, கடிச்சின்ன கரணங்களைப் ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டும்.

8. அபராஜிதம்

கைகளை வீசியும், அசைத்தும் தண்டபாத கரணத்தைப் ப்ரயோகம் செய்து, பிறகு வ்யம்ஸித கரணத்தைச் செய்து இடது கையையும் காலையும் நீட்ட வேண்டும். பிறகு நிகுட்டகம், அர்த்தநிகுட்டகம், ஆக்ஷிப்த, உரோ மண்டல, கரிஹஸ்த, கடிச்சின்ன கரணங்களை இணைத்து முறையே அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

9. விஷ்கம்பாபஸ்ருதம்

நிகுட்டகம், அர்த்த நிகுட்டகம் என்னும் கரணங்களையும், புஜங்கத்ராஸிதம் என்னும் ரேசிதத்தையும் செய்து ஹஸ்த ரேசிதங்களுடன் பதாகஹஸ்தத்தை அபிநயம் செய்து வரிசையாக ஆக்ஷிப்த, உரோமண்டல கரணங்களை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். பிறகு கடிச்சின்ன கரணத்துடன் லதா ஹஸ்தத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். புஜங்கத்ராஸித ரேசிதத்தை இரு பக்கங்களிலும் அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

10. மத்தாகிரீடை

இடுப்பை நன்றாகச் சுழற்றி அசைத்து நூபுர கரணத்தைச் செய்ய வேண்டும். பிறகு ஆக்ஷிப்த, சின்ன, பிரமரக (இடது பக்கத்தில்) வ்யம்ஸித, உரோமண்டலக, நிதம்ப, கரிஹஸ்த, கடிச்சின்ன கரணங்களை முறையே ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டும். இதில் மொத்தம் பன்னிரண்டு கரணங்களைஹ உள்ளன.

11. ஸ்வஸ்திக ரேசிதம்

கால் கைகளை ரேசிதங்களாக, வ்ருஷ்சிக கரணத்தைச் செய்து, மீண்டும் இதே போல மற்றொருமுறை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். பிறகு கையை வலமாகவும், இடமாகவும் சுழற்றி, நிகுட்ட கரணத்தைச் செய்து கடிச்சின்ன கரணத்துடன் லதா ஹஸ்தங்களைச் செய்ய வேண்டும். இதில் ஆறு கரணங்களை உள்ளன. கைகால்கள் ரேசிதம் ஆவது வைஷா ரேசிதம் என்பதாகும்.

12. பார்ஷ்வஸ்வஸ்திகம்

முதலில் ஒருபக்கத்தில் ஸ்வஸ்திக, அர்தநிகுட்டக கரணங்களைச் செய்து, அடுத்த பக்கத்திலும் மீண்டும் இவ்வாறே அபிநயம் செய்ய வேண்டும். பிறகு கைகளைப் பின்பக்கமாகச் சுழற்றி தொடைப்பக்கம் வைக்க வேண்டும். பிறகு ஊருத்வ்ருத்தம், ஆக்ஷிப்தம், நிதம்பம்,

கரிஹஸ்தம், கடிச்சின்னம் என்னும் கரணங்களைப் ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டும்.

13. வ்ருச்சிகம்

வ்ருஷ்சிக கரணத்தையும், லதாஹஸ்தத்தையும் ப்ரயோகம் செய்து, அந்தக் கையை மூக்கு முனையில் நன்கு வைக்க வேண்டும். பிறகு அந்தக் கையை வெளியே எடுத்த நீட்டித் திருப்ப வேண்டும் (அதாவது உள்ளங்கையை நோக்கியுள்ள விரல்களை வெளியே நீட்ட வேண்டும்). முறையே நிதம்ப, கரிஹஸ்த, கடிச்சின்ன கரணங்களைப் ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டும். இதில் முதலில் வ்ருச்சிக கரணமும், பிறகு நிகுஞ்சித கரணமும் கூறப்பட்டன. அதை அடுத்து மத்தல்லி கரணம் குறிப்பிடப்பட்டது.

14. ப்ரமரம்

நூபுரபாதம் கரணத்தைச் செய்து, பிறகு முறையே ஆக்ஷிப்த, சின்ன, ஸுசீவித்த, நிதம்ப, கரிஹஸ்த, உரோமண்டல, கடிச்சின்ன கரணங்களைப் ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டும்.

15. மத்தஸ்கலிதகம்

மத்தல்லி கரணத்தைப் ப்ரயோகம் செய்து, வலது கையைப் பின்னோக்கி வட்டமாகச் சுழற்றி, கன்னத்தில் பதிய வைத்துக் கொள்ள வேண்டும். பிறகு முறையே அபவித்த, தலஸம்ஸ்போடித, கரிஹஸ்த, கடிச்சின்ன கரணங்களையும் செய்ய தலஸம்ஸ்போடிதமாக வேண்டும்.

16. மதவிலஸிதம்

நன்றாக அசைந்துகொண்டிருக்கும் தோலாஹஸ்தங்களையும், ஸ்வஸ்திகத்திலிருந்து விடுபட்ட பாதங்களையும் வளைத்து, அசைத்த கைகளையும் ப்ரயோகம் செய்து, பிறகு முறையே தலஸங்கட்டித, நிகுட்டக, ஊரூத்வ்ருத்த, கரிஹஸ்த, கடிச்சின்ன கரணங்களைப் ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டும்.

தோலாஹஸ்தத்தால் மதஸ்கலித கரணமும், பாதங்களால் மத்தல்லி கரணமும் குறிப்பிடப்பட்டன. சிலர் முதல் மூன்றையும் மூன்று முறை அபிநயம் செய்ய வேண்டும் என்பர். அப்பொழுது பதிமூன்று கரணங்களாகும். மற்றும் சிலர் ஏழு கரணங்களையும் மும்முறை வீதம் ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டும் என்பர். அந்நிலையில் இருபத்தோரு கரணங்களாகும்.

17. கதிமண்டலம்

மண்டல ஸ்தானகத்தில் நின்று, கைகளை ரேசிதங்களாக்கி, பாதங்களை உத்கட்டிதமாக உயர்த்தித் தரையை நோக்கி அடிப்பது போல வீழ்த்தி, பிறகு முறையே மத்தல்லி, ஆக்ஷிப்த, உரோமண்டல, கடிச்சின்ன கரணங்களைச் செய்ய வேண்டும். மண்டல ஸ்தானத்தினால் மண்டலஸ்வஸ்திக, நிவேஷ கரணங்களும், கைகளை ரேசிதம் செய்வதால் உன்மத்த கரணமும், பாதத்தைக் கீழ் நோக்கி வீழ்த்துவதால் உத்கட்டித கரணமும் குறிப்பிடப்பட்டன. இதில் மொத்தம் எட்டு கரணங்கள் உள்ளன.

18. பரிச்சின்னம்

முதலில் ஸமபாதமும் பிறகு சின்ன கரணமும் அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.பிறகு ஆவித்தமாக, நன்கு கீழ்நோக்கி அடித்த பாதத்தைப் ப்ரயோகம் செய்து, இடது பக்கத்தில் பிரமர கரணமும், அதிக்ராந்த, புஜங்கத்ராஸித, கரிஹஸ்த, கடிச்சின்ன கரணங்களை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். ஸமபாதம் என்பது ஸமநக கரணம் (இரு பாதங்களின் விரல் நகங்கள் சீராக இருக்க வைத்துக்கொள்வது ஆவித்த பாதம் என்பது ஆவித்த சாரியுடன் ஸம்ப்ராந்த கரணத்தைக் குறிக்கும் இடது ஸூசீ என்பது. இடது காலால் பத்தஸூசியை அபிநயம் செய்வதைக் குறிக்கும். இந்த அங்கஹாரத்தில் மொத்தம் ஒன்பது கரணங்கள் உள்ளன.

19. பரிவ்ருத்தக ரேசிதம்

ஸ்வஸ்திகத்தில் இருந்து விடுபட்ட கைகளைத் தலைமேல் வைத்தக் கொண்டு, உடலை வளைத்து, வலது கையை ரேசிதமாகச் செய்ய வேண்டும். பிறகு உடலை நிமிர்த்தி, அந்தக் கையை ரேசிதமாகச் செய்து, லதாஹஸ்தங்களோடு வ்ருஷ்சிக கரணத்தைப் ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டும். பிறகு முறையே ரேசித, கரிஹஸ்த, புஜங்கத்ராஸித, ஆக்ஷிப்த கரணங்களைச் செய்ய வேண்டும். பிறகு பாதங்களை ஸ்வஸ்திகமாக வைத்துக்கொண்டு அங்கஹாரங்கள் அனைத்திலும் கடையில் உள்ள இரண்டு கரணங்களை விட்டுவிட்டு மற்றவைகளை நான்கு திசைகளிலும் அபிநயம் செய்து, முடிவில் கடை இரண்டு கரணங்களை மட்டும் சபையை நோக்கிச் செய்து, பிறகு கரிஹஸ்த, கடிச்சின்ன கரணங்களையும் பயன்படுத்த வேண்டும். தலைமேல் வைத்து என்பதால் நிதம்ப கரணமும் பிறகு ஸ்வஸ்திக ரேசிதமும் குறிப்பிடப்பட்டன.

உடலை வளைத்து என்பதனால் விக்ஷிப்த, ஆக்ஷிதிப்த கரணமும், உடலை நிமிர்த்தி என்பதால் லதா, வ்ருஷ்சிக கரணமும் குறிப்பிடப்பட்டன. ரேசிதம் என்பதால் உன்மத்த கரணம் குறிப்பிடப்பட்டது. ஸ்வஸ்திக பாதம் என்பதால் பாதஸ்வஸ்திகம் வரை பத்தசாரி குறிப்பிடப்பட்டது. நிதம்ப கரணமும் கூறப்பட்டது.

20. வைஷாகரேசிதம்

இணைத்து விலக்கப்பட்ட கைகளுடன், உடலை உயர்த்தி ரேசிதம் செய்ய வேண்டும். பிறகு நூபுர பாதத்தைச் செய்து புஜங்கத்ராஸித ரேசித மண்டலம் ஸ்வஸ்திக கரணங்களைச் செய்து, புஜங்களையும் தலையையும் நிகுஞ்சிதமகச் செய்து முறையே ஊருத்வ்ருத்த, ஆக்ஷிப்த, உரோமண்டல, கரிஹஸ்த, கடிச்சின்ன கரணங்களை ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டும். நூபுரபாதம் என்பதால் நூபுர கரணமும், ரேசிதமும் என்பதால் உன்மத்த கரணமும் கூறப்பட்டன. புஜத்தாலும், தலையாலும் என்பதால் நிகுட்டக கரணமும் குறிப்பிடப்பட்டது.

21. பராவ்ருத்தம்

வலது பக்கத்தால் ஜனித கரணத்தை ப்ரயோகம் செய்து, ஒரு பாதத்தை நீட்ட வேண்டும். அவ்வாறே அலாதக கரணத்தைப் பயன்படுத்தி இடுப்பைச் சுழற்ற வேண்டும். பிறகு இடது கையை வளைத்து அஞ்சிதமாக்கிக் கன்னத்தில் பதிய வைத்துக்கொள்ள வேண்டும். ஒரு பாதத்தை நீட்ட வேண்டும் என்பதால் ஷகடாஸ் கரணமும், இடுப்பைச் சுழற்றி என்பதால், ப்ரமரீகரணமும் குறிப்பிடப்பட்டன. இடது கையை அஞ்சிதமாக்கி என்பதால் கரிஹஸ்தகரணமும் குறிப்பிடப்பட்டது. கன்னத்தில் பதிய வைத்தல் என்பதால் கடிச்சின்ன கரணத்தைக் குறிப்படுவதாகும்.

22. அலாதகம்

ஸ்வஸ்திகம், வ்யம்ஸித (இதை இரண்டு முறை ரேசிதஹஸ்தத்துடன் செய்ய வேண்டும்) அலாதக, ஊர்த்வஜானு, நிகுஞ்சித, அர்தஸூசி, விக்ஷிப்த, உத்வ்ருத்த, ஆக்ஷிப்த, கரிஹஸ்த, கடிச்சின்ன கரணங்களை முறையாக ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டும்.

23. பார்ஷ்வச்சேதம்

கைகளை மார்பில் பதிய வைத்து ஊர்த்வஜானு கரணத்தைப் பயன்படுத்த வேண்டும். பிறகு ஆக்ஷிப்த, ஸ்வஸ்திக கரணங்களைச் செய்து, இடுப்பை சுழற்ற வேண்டும். பிறகு உரோமண்டல நிதம்ப,

கரிஹஸ்த, கடிச்சின்ன கரணங்களை முறையாகப் ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டம். மார்பில் பதிய வைத்தல் என்பதால் வ்ருஷ்சிககுட்டித கரணம் குறிப்பிடப்பட்டது.

24. வித்யுத்ப்ராந்தம்

முதலில் இடது பாதத்தைப் பயன்படுத்தி, அர்தஸூசீ கரணமும் முதலில் வலது காலைப் பயன்படுத்தி வித்யுத்ப்ராந்த கரணமும் ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டும். பிறகு சின்ன, அதிக்ராந்த (இதை இடது பக்கத்தில் செய்ய வேண்டும்). வ்ருஷ்சிக, கடிச்சின்ன கரணங்களை முறையே ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டும்.

25. உத்வ்ருத்தம்

நூபுரபாதத்தைச் செய்து, இருகைகளும் விலாப்பக்கங்களில் தொங்கிக் கொண்டிருக்க, அவற்றால் விக்ஷிப்த கரணத்தைச் செய்ய வேண்டும். அவற்றால் ஸூசீயையும் ப்ரயோகம் செய்து இடுப்பைச் சுழற்றி லதா, வ்ருஷ்சிக, கடிச்சின்ன கரணங்களைப் ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டும். நூபுர பாதம் என்பதால் நூபுர கரணம் குறிப்பிடப்பட்டது. கைகள் தொங்கிக் கொண்டிருக்க என்பதால் புஜங்கத்ராஸித, க்ருத்ராவலீனக கரணங்கள் குறிப்பிடப்பட்டன. பிறகு விக்ஷிப்த கரணத்தைச் செய்ய வேண்டும். அதன் பிறகு உத்வ்ருத்த கரணம் கூறப்பட்டது. பிறகு இடுப்பைச் சுழற்றும்போது பத்தசாரியுடன் நிதம்பகரணத்தை ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டும்.

26. ஆலீடம்

வ்யம்ஸித கரணத்தைப் ப்ரயோகம் செய்து, கைகளையும், தோள்களையும், தலையையும் மேலுயர்த்தியும், தாழ்த்தியும், அபிநயம் செய்து, இடது பாதத்தால் நூபுர கரணமும் வலது பாதத்தால் அலாதக, ஆக்ஷிப்த கரணங்களைச் செய்து, கரிஹஸ்த, கடிச்சின்ன கரணங்களை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். கைகள், தோள்கள், தலை என்பனவற்றால் நிகுட்டக கரணம் குறிப்பிடப்பட்டது. உரோமண்டல ஹஸ்தம் என்பதால் உரோமண்டல கரணம் குறிப்பிடப்பட்டது.

27. ரேசிதம்

கைகளை ரேசிதம் செய்து, பக்கத்தில் வளைத்து, மீண்டும் ரேசிதங்களாகச் செய்து, பிறகு உடலை வளைத்து, முன்போலவே ரேசிதமாகச் செய்ய வேண்டும். பிறகு ரேசித கரணத்தைப் பயன்படுத்த

வேண்டும். அதன் பிறகு முறையே ரேசித, உரோமண்டலக, கடிச்சின்ன கரணங்களைப் ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டும்.

28. ஆச்சுரிதம்

நூபுர கரணத்தை அபிநயம் செய்து, இடுப்பைச் சுழற்ற வேண்டும். வ்யம்ஸித கரணத்தைச் செய்து, மீண்டும் இடுப்பை மட்டும் சுழற்ற வேண்டும். பிறகு இடது பக்கத்தில் அலாதக, ஸுசீ கரணங்களைச் செய்து, பிறகு கரிஹஸ்த, கடிச்சின்ன கரணங்களைப் ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டும். இடுப்பைச் சுழற்றி என்பதால் ப்ரமரகரணம் கூறப்பட்டது. இடுப்பை மட்டும் என்பதால் நிதம்ப கரணம் கூறப்பட்டது.

29. ஆக்ஷிப்தரேசிதம்

கைகால்களால் முறையே ரேசித, ஸ்வஸ்திகங்களைச் செய்து, மீண்டும் வேறுபடுத்த வேண்டும். பிறகு ரேசிதங்களால் கைகால்களை உயர்த்த வேண்டும். பிறகு ஊரூத்வ்ருத்த, ஆக்ஷிப்த, கடிச்சின்ன கரணங்களைச் செய்ய வேண்டும்.

30. ஸமப்ராந்தம்

முதலில் விக்ஷிப்த கரணத்தைச் செய்து, கைகளும் அடிகளும் முகத்திற்கேற்ப வைத்துக்கொள்ள வேண்டும். வாமஸுசீயால் இடது கையை விக்ஷிப்தமாகச் செய்ய வேண்டும். வலது கையை மார்பில் வைத்துக்கொண்டு இடுப்பை அசைக்க வேண்டும். பிறகு நூபுர, ஆக்ஷிப்த, அர்தஸ்வஸ்திக, நிதம்ப, கரிஹஸ்தக, அர்தஸ்வஸ்திக, உரோமண்டல, கடிச்சின்ன கரணங்களைப் ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டும். கைகளும், அடிகளும் முகத்திற்கேற்ப என்பதால் அஞ்சித, கண்டஸுசீ, கங்காவதரண கரணங்கள் கூறப்பட்டன. வாமஸுசீ முதலியவற்றால் அர்தஸுசீ, தண்டபாத கரணங்கள் குறிப்பிடப்பட்டன

.

31. அபஸர்பிதம்

அபக்ராந்த கரணத்தையும் (வ்யம்ஸித) தோளிலிருந்து நீக்கப்பட்ட கையையும், அபிநயம் செய்து, வெளிப்புறமாக நீட்டி (உத்வேஷ்டிதம் செய்து), பிறகு அர்தஸுசீ, விக்ஷிப்த, கடிச்சின்ன, ஊரூத்வ்ருத்த, ஆக்ஷிப்த, கரிஹஸ்த, கடிச்சின்ன கரணங்களைப் ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டும்.

32. அர்தநிகுட்டகம்

நூபுரபாதத்தைச் செய்து, வேகமாக வீசி அசைத்த கைகளும், பாதத்தைச் சார்ந்து அபிநயம் செய்ய, இடுப்பைச் சுழற்றி, கைகால்களை நிகுட்டிதமாக (மேலும் கீழும் அசைத்து) உரோமண்டல, கரிஹஸ்த, கடிச்சின்ன, கரணங்களை முறையே ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டும்.[90]

கரணங்கள் என்று கூறும்போது தஞ்சாவூர் பெரிய கோயில், கும்பகோணம் சாரங்கபாணி கோயில், சிதம்பரம் நடராஜர் கோயில் ஆகியவை தென்னிந்திய கோயில்களில் காணப்படும் கரணச்சிற்பங்களாகும்.

ஆங்கிகாபிநயத்தின் பெரும் பிரிவுகளான அங்கம், ப்ரத்யாங்கம் ஆகியவற்றின் விளக்கங்களையும், ப்ரயோகங்களையும் பரதர் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் எட்டாம் அத்தியாயம் முதல் பன்னிரெண்டாம் அத்தியாயம் வரை விரிவாக விளக்கியுள்ளார். மேலே விளக்கப்பட்டுள்ள ஆங்கிகாபிநயத்தைச் சேர்ந்த அங்க அசைவுகள் அனைத்தும் நடைமுறையில் நாட்டியத்தில் செயல்முறைகளாகப் பயன்படுத்தினாலும், அவற்றில் ஒரு சில முக்கியமானவற்றிற்கு மட்டுமே தனிப்பயிற்சிகள் கொடுக்கப்படுகின்றன. அவை அங்கத்தைச் சேர்ந்த தலை, கை, கால் ஆகியவற்றின செயல்களான முறையே ஷிரோ கர்ம:, ஹஸ்த கர்ம:, பாத கர்ம:, என்பனவும் உபாங்கத்தைச் சேர்ந்த கண், கழுத்து, ஆகிய செயல்களான முறையே த்ருஷ்டி கர்ம: க்ரீவா பேதங்கள், என்பனவுமாகும். குறிப்பாக பரத நாட்டியத்திற்கு மேற்சொன்ன பேதங்கள் அனைத்திற்கும் நந்திகேஷ்வரரின் அபிநயதர்ப்பணத்தையே பயன்படுத்துகிறோம் என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

2.3.2.2 வாசிகாபிநயம்

வாசிகாபிநயம் என்பது உரையாடல்கள், பாடல் ஆகியவற்றால் கருத்துக்களை வெளிப்படுத்துவதாகும்.[91] நாட்டிய நாடகத்தை விடவும், நாடகத்தில் உரையாடல்களின் பங்கு மிக முக்கியமாகும். உரையாடல்களைப் பற்றிய விளக்கங்களை நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் பதினான்காவது அத்யாயத்திலிருந்து பதினேழாவது அத்தியாயம் வரை காண முடிகிறது. இதில் நாடக பாத்திரங்களுக்குரிய உரையாடல்களில், அந்தந்த மொழிக்கேற்ற ஒலி, பொருளுக்கேற்ற உச்சரிப்பு முதலியவற்றைச் சரியாக பின்பற்ற வேண்டும் என்றும், மொழியின் இலக்கணங்களையும் அறிந்திருக்க வேண்டும் என்றும்

மேலும் உரையாடல்களில் உள்ள தொனி, நயம் ஆகியவற்றை உணர்ந்து, பொருத்தமாகச் செயல்பட வேண்டும் என்றும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. பரத முனிவர் தம் நூலை வடமொழியில் இயற்றியுள்ளதால் வடமொழி இலக்கணத்தை விரிவாக விளக்கியுள்ளார்.[92]

சாஸ்திரீய நடனங்களில் குறிப்பாக பரதநாட்டியத்தில் ஏகாஹார்ய ந்ருத்யமாக ஆடும்போது (ஒருவரே பரதநாட்டிய உடையில் பல பாத்திரங்களை ஏற்று அபிநயம் செய்வது) பல பாத்திரங்களை வெளிப்படுத்த பாடலின் வரிகள் மிக முக்கிய பங்கினை வகிக்கிறது. பாடல் வரிகள் ஒரு கதையையும், ஒரு சூழ்நிலையையும், நிகழ்வுகளையும் புரிந்துக்கொள்ள உதவுகின்றன. அதுமட்டுமின்றி அபிநயத்தால் வெளிப்படுத்த இயலாத சில கருத்துக்களை வெளிப்படுத்தவும் பாடல் வரிகள் மிகவும் உதவுகின்றன.

பாடலின் பொருட்சுவைக்காக சில பாடல் வரிகள் திரும்ப திரும்பப் பாடப்பெறுகின்றன. இவையெல்லாம் நாட்டியத்தில் முழுமைப்பெற்று விளங்கப் பாடல் அமைந்துள்ள மொழி அறிவு பாடுபவருக்கும், அபிநயிப்பவருக்கும் இன்றியமையாது இருக்க வேண்டும். முக்கியமான அல்லது சிறப்பான கருத்துப் பொதிந்துள்ள பாடல் வரி திரும்ப திரும்பப் பாடி விரிவான பாவமான ஸஞ்சாரி பாவம் செய்யப்படுகிறது. ஆடலில் ஸஞ்சாரி பாவம் விளக்கி விரித்து அபிநயிக்கும்போது அந்த ஆடல்முறை சிறப்பிடம் பெறுகிறது.

நாரதர் போன்ற முனிவர்களால் உருவாக்கப்பட்ட கீதவகைகள் துருவா எனப்படும். உரையாடலைச் சேர்ந்த வாக்கியங்கள், வர்ணங்கள், அலங்காரங்கள், யதிகள், பாணிகள், லயைகள் என்பன ஒன்றோடொன்று தொடர்புக் கொண்டு நிலை பெற்றிருப்பதால் துருவா எனப்பெயராயிற்று.[93]

பொருள் செறிந்த கீதத்தைப் பாடத் துவங்குமுன் ஸ்வரதாள நியமித்திற்காக பயன்படுத்தப்படும் பொருளற்ற எழுத்துக்களின் கானம் அதாவது திருப்புகழ் போன்றவற்றில் முதலில் தனன தனன பாடப்படுகிறது.[94] உரையாடலால் அறிவிக்க இயலாததை துருவா கானத்தில் உணர்த்த வேண்டும். கீதத்தால் மட்டும் சுவைத் தோன்றாது. ஆகவே எல்லா இடங்களிலும் கீதங்களைப் பயன்படுத்தக்கூடாது.[95]

கானம் செய்யும் முறைக்கு வர்ணம் எனப்பெயராகும். பாடும்போது எந்த ஸ்வரத்தில் துவங்குகிறதோ அதே ஸ்வரத்தில் கானத்தை முடித்தல், சில சமயங்களில் இவற்றின் நடுவில் வெவ்வேறு ஸ்வரங்களை மாறி மாறி வரச்செய்வது, ஏறும் வரிசையில், இறங்கும் வரிசையில் கானம் செய்வது போன்ற முறைகளைக் கொண்டது வர்ணமாகும்.[96] ஆரோஹி, அவரோஹி, ஸ்தாயி, ஸஞ்சாரி எனும் வகைகளில் வர்ணங்கள் நான்கு வகைப்படும்.

ஆரோஹி - ஸ்வரங்களை ஏறும் வரிசையில் பாடுதல்

அவரோஹி -ஸ்வரங்களை இறங்கும் வரிசையில் பாடுதல்

ஸ்தாயி - ஸ்வரங்களை நிலையாக நிற்கச் செய்தல்

ஸஞ்சாரி - ஸ்வரங்களை சஞ்சாரம் செய்தல்[97]

என்பதை,

மத்⁴யமபஞ்சம பா³ஹுல்யாத் கார்யா: ஸ்ருங்கா³ர ஹஸ்யயோ: |

....

ஸஞ்சரந்தி ஸ்வரா யத்ர ஸ ஸஞ்சாரீதி கீர்தித: ||6-16||[98]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

வர்ணங்களை சார்ந்த அலங்காரங்களும் ஸப்த ஸ்வரங்களில் பயன்படுத்தப்படும் அலங்காரங்கள் துருவாக்களில் அதிகாகப் பயன்படுத்துவதில்லை.[99]

இவற்றின் விளக்கங்களை முப்பத்திரண்டாம் அத்தியாயத்தில் காண முடிகிறது. இடத்திற்கேற்ற காப்பியச் சுவைகொண்ட துருவாக்கள், துருவாக்களுக்குரிய யாப்பு முறைகள், துருவாக்களில் உள்ள கண-மாத்திரை விளக்கம், துருவாக்களின் பயன், துருவாவை இயற்றுதல், அவற்றில் உவமைகளை இணைத்தல், துருவாக்களுக்கேற்பப் பயன்படுத்தத் தக்க நேரங்கள் ஆகியவை விளக்கப்பட்டுள்ளன. அங்கம், பாதம் ஆகியவற்றிற்கேற்ப இயற்றப்பட்ட விருத்தமே துருவமாகும். இதனை கானம் என்றும் அழைக்கப்படுகிறது.[100]

2.3.2.2.1 கானத்திற்கான ஸ்வரங்கள்

கானத்திற்கான ஸ்வரங்கள் இருபத்தெட்டாம் அத்தியாயத்தில் விளக்கப்பட்டுள்ளன. பலவகை இசைக்கருவிகளுடன் கூடியதான கானம் ‘காந்தர்வம்’ எனப்படும். கானம் தேவதைகளுக்கும், சிறப்பாக கந்தர்வர்களுக்கும் விருப்பமானது என்பதால் ‘காந்தர்வம்’ எனப்பட்டது. இது ஸ்வரத்தைச் சார்ந்தது, தாளத்தைச் சார்ந்தது, சொல்லைச் சார்ந்தது என மூவகைப்படும்.

காந்தர்வத்திற்குக் காத்திரம் எனப்படும் குரல், வீணை, வேணு (புல்லாங்குழல்) என்பன மூன்றும் பிறப்பிடங்களாகும். முதலில் ஸ்வரங்கள் விளக்கப்படுகிறது. ஸ்வரங்கள் வீணையில் தோன்றியது. குரலில் தோன்றியது என இருவகைப்படும்.

ஸ்வரங்கள் ஏழு எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். அவை ஷட்ஜம், ரிஷபம், காந்தாரம், மத்யமம், பஞ்சமம், தைவதம், நிஷாதம் என்பனவாகும். இவை ஏழும் ஸப்தஸ்வரங்கள் எனப்படும்.

தத்ர ஸ்வரா:-

ஷட்^{3}ஜஷ்ச ருஷபஷ்சைவ கா^{3}ந்தா^{4}ரோ மத்^{4}யமஸ்ததா^{2}|

பஞ்சமோ தை^{3}வதஷ்சைவ ஸப்தமோத^{2} நிஷாத^{3}வான் ||24||[101]

ஸ்வரத்தாலான காந்தர்வத்தின் உறுப்புகளும் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

2.3.2.2.1.1 சுவைக்கேற்ற ஸ்வரங்கள்

சுவைக்கேற்ப பயன்படுத்தப்படும் ஸ்வரங்கள் இருபத்தொன்பதாம் அத்தியாயத்தில் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

எந்தச்சுவையில் எந்த ஸ்வரங்கள் வலிமை கொண்டிருக்க வேண்டுமோ அந்தச்சுவையில் அந்த ஸ்வரங்களைக் கானம் செய்ய வேண்டும்.

ஹாஸ்மய ஸ்ருங்காரம் ஆகிய ஸ்வரங்களையும் மத்யமம், பஞ்சமும் ஆகிய ஸ்வரங்களை மிக்க அளவில் கொண்ட கானம் செய்யத் தகும்.

வீரம், அத்புதம் ஆகிய ரஸங்களில் ஷட்ஜம், ரிஷபம் ஆகிய ஸ்வரங்களை மிக்க அளவில் கொண்ட கானம் செய்யத் தகும்.

கருணரசத்தில் காந்தாரம், நிஷாதம் ஆகிய ஸ்வரங்களை மிக்க அளவில் கொண்ட கானம் செய்யத்தகும்.

பீபத்ஸம், பயானகம் ஆகிய ரஸங்களில் தைவதத்தை மிக்க அளவில் கொண்ட கானம் செய்யத் தகும். இவ்வாறு அந்தந்த சுவைகளுக்கேற்ற ஸ்வரங்களைப் பயன்படுத்த வேண்டும்.

இசைக்கருவிகளில் சுவைகளுக்கேற்பப் பயன்படுத்தத் தக்க ஸ்வரங்கள் விளக்கப்படுகின்றன. ஹாஸ்யத்திலும், ஸ்ருங்காரத்திலும் மத்திமம், பஞ்சமங்களையும், வீரம், அத்புதம், ரௌத்ரம் ஆகிய ரஸங்களில் ஷட்ஜம் ரிஷபங்களையும், பீபத்ஸம், பயானகம், கருணம் ஆகிய ரஸங்களில் காந்தாரம், நிஷாதம், தைவதங்களையும் பயன்படுத்த வேண்டும்.

2.3.2.2.2 கானத்திற்கான தாளங்கள்

கானத்திற்கான தாளங்கள் முப்பத்தொன்றாம் அத்தியாயத்தில் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

கலை, பாதம், லயை ஆகியவற்றுடன் கூடிய தாளம் 'கனம்' எனப்படும். கலை என்பது காலத்தாலானது. தாளத்தை அறிபவர்கள் காலத்தின் அளவை நன்கு அறிந்திருக்க வேண்டும்.

தாளங்களில் அதிகமாகப் பயன்படுத்தக் கூடிய தாளங்கள் சதுரஸ்ர தாளம், திஸ்ர தாளம் என்பனவாகும். சதுரஸ்ர தாளம் மூவகைப்படும் அவை 1. சதுஷ்கலம் (நான்கு கலைகள் கொண்டது) 2. அஷ்டகலம் (எட்டு கலைகள் கொண்டது) 3. ஷோடசகலம் (பதினாறு கலைகள் கொண்டது) ஆகும். திஸ்ரம் என்பது ஆறு வகைகளாகும். 1. த்ரிகலம் (மூன்று கலைகள் கொண்டது) 2. ஷட்கலம் (ஆறு கலைகள் கொண்டது) 3. த்வாதஸ கலம் (பன்னிரண்டு கலைகள் கொண்டது) 4. சதுர்விம்ஸதிகலம் (இருபத்து நான்கு கலைகள் கொண்டது) 5.அஷ்டாஸத்வாரிம்ஸத்கலம் (நாற்பத்தெட்டு கலைகள் கொண்டது) 6. ஷண்ணாவதிகலம் (தொண்ணூற்றாறு கலைகள் கொண்டது)

இவ்வாறு சதுரஸ்ர, திஸ்ர தாளங்கள் ஒன்பது வகையாகும்.

இந்தத் தாளங்கள் போடும் வகைகள் பொதுவாக நிஸப்த க்ரியைகள் (ஒலி தோன்றாமல் தாளம் போடுதல். வெறும் கையசைப்பால் தாளம் போடுதல்), ஸஸப்த க்ரியைகள் (ஒலி தோன்றத் தாளம் போடுதல்) எனப்படும்.

2.3.2.2.2.1 நிஸப்த க்ரியைகள்

நிஸப்த க்ரியைகளாவன ஆலாபம், நிஷ்க்ராமம், விக்ஷேபம், ப்ரவேஷகம் என நான்கு வகைப்படும்.

i. ஆலாபம் என்பது விரல்களைச் சேர்த்து, உயர்த்தி, சுட்டு விரல் முதலான நான்கு விரல்களை உள்நோக்கி மடக்குதல் ஆலாபம் எனப்படும்.

ii) நிஷ்க்ராமம் என்பது முன்கூறியபடி ஆலாபத்தில் மடக்கிய விரல்களை முறையே நீட்டுதல் நிஷ்க்ராமம் ஆகும்.

iii) விக்ஷேபம் என்பது விரல்களை வலது பக்கமாக வீசுதல் விக்ஷேபம் எனப்படும்.

iv) ப்ரவேஷகம் என்பது வீசிய கையை மீண்டும் கீழ்நோக்கி முன்பிருந்த நிலைக்குக் கொண்டு வருதலாகும்.

சதுஷ்கலம் கொண்ட தாளத்தில் நிஷ்க்ராமம், ப்ரவேஷகங்கள் ஆகிய இரண்டு மட்டுமே பயன்படுத்தப்படும்.

2.3.2.2.2.2 ஸஸப்த க்ரியைகள்

ஸஸப்த க்ரியைகள் (தட்டி ஒலி எழுப்பும் தாள வகைகள்) நான்கும் பாதம் எனப்படும். பாதம் என்பது கை தட்டி ஒலி எழுப்புதலாகும்.
ஸஸப்த கிரியைகளாவன சம்யா, தாளம், துருவம், ஸந்நிபாதம் என நான்கு வைகப்படும்.

i) சம்யா என்பது இடது கையால் வலது கை மீது தட்டி ஒலி எழுப்புதல்.
ii) தாளம் என்பது வலது கையால் இடது கை மீது அடித்துத் தாளம் போடுதல்.
iii) ஸ்ந்நிபாதம் என்பது முன்னிலையில் ஒன்று சேரத் தட்டி ஒலி செய்தல் ஸந்நிபாதம் எனப்படும்.
iv) துருவம் என்பது விரல்களை நொடித்து (சிட்டிகை போட்டு) ஒலி செய்தல் துருவம் எனப்படும். (நடுவிரலையும், கட்டை விரலையும் சேர்த்து பிடித்தல் சிட்டிகை போடுவது எனப்படும்).[102]

தாள வகைகளை நன்கு அறியாதவன் பாடகனாகவோ, இசைக் கருவியை ஒலிக்கச் செய்யும் வாத்யகனாகவோ சிறப்பு பெற இயலாது. தாளத்திற்கு யதி, பாணி, லயை என்பன உறுப்புகளாகும்.

2.3.2.2.2.3 லயை

துருதம், மத்யமம், விலம்பிதம் என லயை மூன்று வகைப்படும். இவை கீதம், வாத்யம் எனும் இரண்டினையும் சார்ந்திருக்கும். இந்த லயை சித்ரம், வார்திகம், தக்ஷிணம் எனும் மூன்று வழிகளில் வெளிப்படும். கலை, கனம் என்பனவற்றைக் கொண்டு செய்யப்படும் கான, வாத்யங்களின் ஸமநிலை லயை எனப்படும்

2.3.2.2.2.4 யதிகள்

லயையைச் சார்ந்துள்ள யதிகள் ஸமம், ஸ்ரோதோவஹம், கோபுச்சம் என மூன்று வகைப்படும். முதல், நடு, முடிவு என்பனவற்றில் ஒரே நிலையில் இருந்து, இசைக்கருவியை முக்கியமாகக் கொண்டது ஸமயதியாகும். இது சித்ர மார்கத்தில் பயன்படுத்தப்படும். சில இடங்களில் மிக நுட்பமாகவும் நிலையாகவும் இருந்து சில இடங்களில் விரைவாகவும் இருப்பது ஸ்ரோதோவஹயதி எனப்படும். இது வார்திக மார்கத்தில் பயன்படுத்தப்படும். குரு, லகு எனும் எழுத்துக்களாலாகிய பசுவின் வால் (கோபுச்சம்) போல இருப்பதும், விலம்பித லயையுடன் கூடியது கோபுச்சமாகும்.

2.3.2.2.2.5 பாணிகள்

ஸமபாணி, அவபாணி, உபரிபாணி என பாணிகள் மூன்று வகைப்படும். இந்த யதி, பாணி, லயை ஆகியவற்றை கீதயைச் சார்ந்து கலைகளின் அளவுக்கு ஏற்பப் பயன்படுத்தப்பட வேண்டும். இவ்வாறு கானத்தில் துருவா தாளமுறையைப் பின்பற்ற வேண்டும்.[103]

2.3.2.2.3 பாடுபவர்களின் இலக்கணங்கள்

பரதர் பாடல் பாடுபவரின் குணங்களையும் குற்றங்களையும் குறித்து முப்பத்தி மூன்றாம் அத்தியாயத்தில் கூறுகையில்,

கு^{3}ணாத் ப்ரவர்ததே கா^{3}னம் தோ^{3}ஷம் சைவ நிரஸ்யதே |

....

ஆதோத்^{3}யார்பிதகரணா விக்ஞேயா கா^{3}யிகா: ஷ்யாமா: ||1-4||[104]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

பாடும் ஆண்களை காயகன் என்றும் பாடும் பெண்களை காயிகா என்றும் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

2.3.2.2.3.1 காயகன் (பாடல் பாடுபவன்) இலக்கணங்கள்

நல்ல பருவத்தில் உள்ளவனும், இனிய குரல் கொண்டவனும், லயை, தாளம், கலை, பாதம், அளவு ஆகியவற்றை நன்கு அறிந்தவனுமாகவும் இருக்க வேண்டும்.

2.3.2.2.3.2 காயிகா (பாடும் மங்கையின்) இலக்கணங்கள்

பாடும் மங்கையர் அழகும், குணமும், பொலிவும் இனிமையான தன்மையும் கொண்டு நற்குணங்கள் பொருந்தி மென்மையும், இனிமையும் கொண்ட நல்ல குரலுடன், லயை, யதி முதலியவற்றை நன்கு அறிந்து, லகுவான கைகளும், குரலுக்கேற்ற குணங்களை கொண்டு, இசையில் ஒன்றிய மனம் கொண்டவர்களாகியும், வாத்தியங்களுக்கேற்ப பாடுபவர்களாகவும், நல்ல பருவத்தில் உள்ளவர்களாகவும் இருக்க வேண்டும்.

ஆண்களுக்கு உரையாடலும், பெண்களுக்கு கானமும் இயற்கையாகவே ஏற்பட்டவை. இவை மாறுபட்டு இருப்பதும் உண்டு, அவ்வாறு இருத்தல் இயற்கையாகாது. ஆண்கள் பாடினாலும், அப்பாட்டுகள், இசை இலக்கணங்களுக்கு ஒப்ப இருந்தாலும், (குரல்) இனிமை குறைந்தே காணப்படுவதால் அதிக அளவில் இன்பம் விளைவிக்காது.

2.3.2.2.4 ஆதோத்யம் (இசைக்கருவிகள்) இசைக்கருவிகள் நான்கு வகைப்படும் என்பதை,

ஆதோத்3யவிதி4மிதா3நீம் வக்ஷ்யாம: |

ததம் சைவாவநத3த4ம் ச க4னம் ஸுஷிரமேவ ச |

சதுர்வித4ம் து விக்ஞேயமாதோத்3யம் லக்ஷணாந்விதம் ||1||[105]

என பரதர் நாட்டிய சாஸ்திர இருபத்தி எட்டாவது அத்தியாயத்தில் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

அவை 1. கம்பிகளைக் கொண்ட வீணை முதலியன 'ததம்' எனப்படும் 2. தோலால் மூடப்பட்ட மத்தளம் முதலியன 'அவநத்தம்' எனப்படும். 3. வெண்கலத்தாலான 'தாளம்' முதலியன 'கனம்' எனப்படும் 4. துளைகளைக் கொண்ட புல்லாங்குழல் முதலியன 'ஸுஷிரம்' எனப்படும்.[106]

2.3.2.2.4.1 வாதக இசைக்கருவிகளை இயக்குபவர்களின் தன்மைகள்

2.3.2.2.4.1.1 வீணையை இயக்குபவரின் இலக்கணங்கள்

வீணையை வாசிப்பவர் இசையை நன்கு பயின்று இனிய குரலும், இனிமையாக முழங்கும் கருவியும் (வீணையும்) கொண்டு, சித்திர நடையில் வீணையை மீட்டி வாசிக்கும் திறமையுள்ளவர்களாக இருக்க வேண்டும்.

இடையறாத ஒலியைத் தந்து வர்ண அலங்காரங்குற்றங்களைத் தெளிவுபடுத்துவதும், அசையாததும், பொலிவில்லாததுமான வீணை சிறந்த கருவியாகும்.

வீணை வாசிப்பவர், உடல் வலிமை கொண்டு மிக்க கவனத்துடன் செயல்படுபவராகி கீதம், லயை ஆகியவற்றை அறிந்து கேட்போருக்கு இனிய ஒலியைத் தோற்றுவிப்பவராகி, மூச்சை நன்கு இழுத்துப் பிடிக்கக் கூடியவராகவும் இருக்க வேண்டும்.

இதனை பரதர்

> ப்ராயேண து ஸ்வபா^{4}வாத் ஸ்த்ரீணாம் கா^{3}னம் ந்ருணாம் ச பாட்^{2}யவதி^{4}: |
>
> ஸ்த்ரீணாம் ஸ்வபா^{4}வமது^{4}ர: கண்டோ^{2} ந்ருணாம் ப^{3}லித்வம் ச ||5||
>
> யத்ர ஸ்த்ரீணாம் பாட்^{2}யாத் (ட்^{2}யம்) கு^{3}ணைர்நராணாம் ச க^3ாநமது^{4}ரத்வம் |
>
> க்ஞேயோலங்காரோஸௌ ந ஹி ஸ்வபா^{4}வோ ஹ்யயம் தேஷாம் ||6||[107]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

2.3.2.2.4.1.2 மிருதங்கம் இயக்குபவரின் இலக்கணம்

மிருதங்கம் இயக்குபவர்களின் இலக்கணம் குறித்து முப்பத்தி நான்காம் அத்தியாயத்தில் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

மிருதங்கத்தை வாசிப்பவர், கீதம், வாத்யம், கலை, தாளத்தின் கூறுகள் ஆகியவற்றை நன்கு கற்று, எளிதில் செயல்படக் கூடியவராவார். துருவாக்களை அறிந்தவனும், கலைகளில் ஆர்வமுள்ளவனும், இனிய (நாதம் எழுப்பப்படும்) கைகள் கொண்டவனும் உடல் வலிமைக் கொண்டவனும், நன்கு அமர்ந்து கொண்டவனும் நல்ல உடற்கட்டும், அறிவாற்றலும் கொண்டவனாகவும் இருக்க வேண்டும். மேலும் மிருதங்கத்திற்குப் பசை பூசுவதற்கான அளவு அறிந்தவனும், நன்கு மார்கங்களில் பயிற்சி பெற்றவனும், சித்திகளை ஏற்றுக் கொள்பவனும்,

உறுப்புகளில் குற்றமற்றவனும், சங்கீத ப்ரயோகங்கள் அறிந்தவனுமாக இருக்க வேண்டும்.

வாத்யமும், கீதமும் நன்கு அமைந்தால் நாட்டியப் ப்ரயோகம் நன்கு வெற்றி தருமே அல்லாது தோல்வியுறாது.

2.3.2.2.4.2 .வாத்யகாரர்களுக்கான உடல் செழிப்பு

ஆடவர்களுக்கு உடற்பயிற்சி செய்வதால் நல்ல கட்டான (செழிப்புள்ள) உடல் ஏற்படும். பெண்களுக்கு அழகும் மென்மையும் கொண்ட உடலுறுப்புகள் இயற்கையாகவே அமையும். எனவே, ஆண்கள் பெண்களுக்கான வாசிக்கும் முறையையும், வாத்தியத்தையும் உரையாடலையும் ஏற்றவையாக உபதேசம் செய்ய வேண்டும். பெண்களுக்கு கான வாத்யங்கள் ஒன்றியிருப்பதில் மாறுபாடு ஏற்படாது. அவர்களது குரலில் வாத்ய ஒலியின் மென்மை இயற்கையாகவே அமைந்திருக்கும். ஆண்களின் குரல் அவ்வாறு இனிமை கொண்டதாக இருக்காது.

நினைவாற்றல், அறிவு, யூகம் செய்யும் திறமை, தகுந்த மாணவர்களைத் தேர்ந்து தக்கபடி பயிற்சி அளித்தல், வரும் பொருளை யூகித்தறிதல், தவறைக் கண்டு கொள்ளும் திறமை இவை ஆசிரியரின் குணங்களாகும். அறிவு, நினைவாற்றல், குணத்தைப் பாராட்டுதல், விருப்பம், போட்டி மனப்பான்மை, ஊக்கம் என்பன மாணவர்களுக்கான இலக்கணங்களாகும்.

இவ்வாறு பரதர் வாத்யகாரர்களுக்கான உடல் செழிப்பு குறித்து முப்பத்திரெண்டாவது அத்தியாயத்தில் கூறுகையில்,

ஸீனிவிஷ்டபணிலயயதியோக³க்ஞெளஸீமது⁴ரலகு⁴ஹஸ்தௌ |

....

ஸ்நிக்⁴த⁴ம் தோ³ஷவிஹீநம் வேணோரேவம் ஸ்ம்ருதம் வாத்³யம் ||7-10||[108]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

2.3.2.2.5 குரலின் குணங்கள்

பாடல் கேட்பதற்கு இனிமையாதல், கனமாதல், மென்மையாதல், எச்சரிக்கையாக (குற்றம் நேராதபடி) இயங்குதல்.

1. மிகத்தொலைவு வரை கேட்கப்படும் குரல் ‘சிராவ்யம்’ எனப்படும்.

2. குரலில் நல்ல ஸ்வரமும், பிசிறில்லாமல் கணீரென்று இருத்தலும் ‘கன’மாகும்.

3. உயர்ந்த நிலையிலும், தாழ்ந்த நிலையிலும் பாடும்போது ஒரே சீராகக் கேட்போருக்கு இனிமை தருவதாக இருத்தல், அவதானமாகும். இந்த மூன்று நிலைகளிலும் பாடக்கூடிய நிலையில் இருத்தல் என்பன குரலின் சிறப்பு இயல்புகளாகும்.

4.கரகரப்பு இல்லாமல் இனிமையாக இருத்தல் ‘ஸ்நிக்தம்’ எனப்படும்.

5.மனத்திற்கு மகிழ்ச்சியைத் தருவது ‘மதுரம்’ (இனிமை) ஆகும்.

6.மார்பு, தொண்டை, சிரம் எனும் மூன்று நிலைகளிலும் மாறாத இனிமை கொண்டிருத்தல் ‘த்ரிஸ்தானஷோபி’ எனப்படும்.

இந்த ஆறும் நல்ல குரலுக்கு இலக்கணங்களாகும்.[109]

இவ்வாறு பரதர் குரலின் குணங்கள் குறித்துக் கூறுகையில்

க்ஞானவிக்ஞானகரணவச நப்ரயோக^{3}ஸித்^{3}தி^{4}நிஷபாத^{3}நானி ஷடா^{3}சார்யகு^{3}ணா இதி |

………………….

த்ரிஸ்தா^{2}னஷோபீ^{4}த்யேவம் து ஷட் கண்ட^{2}ஸ்ய கு^{3}ணா மதா: ||11-12||[110]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

2.3.2.2.6 குரலைச் சார்ந்த குற்றங்கள்

குரலைச் சார்ந்த குற்றங்களை,

கபிலோ ஹ்யவஸ்த^{3}தஸ்சைவ ததா^{2} ஸந்த^{3}ஷ்ட ஏவ ச |

காகீ ச தும்ப^{3}கீ சைவ பஞ்ச தோ^{3}ஷா ப^{4}வந்தி ஹி ||16||[111]

என பரதர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

கபிலத்வம், அவ்யவஸ்திதம், ஸந்தஷ்டம், காகித்வம், தும்பகித்வம் எனும் ஐந்தும் குரலைச் சார்ந்த குற்றங்களாக பரதர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

1. குர் குர் என்று கபத்துடன் கூடிய ஸ்வரங்களைச் சீராக வெளிப்படுத்தாத குரல் கபிலத்வம்’ எனப்படும்.
2. குரலில் ஏற்றத்தாழ்வாகச் ஸ்வரங்கள் ஒலித்தல் ‘அவ்யவஸ்திதம்’ எனப்படும்.
3. பற்களைக் கடித்துக்கொண்டு பாடுதல் ஸந்தஷ்டம் எனப்படும்.

4. ஸ்வரங்கள் தகுந்த இடத்தில் தோன்றாமல் வறண்ட குரலாகி இருப்பது ‘காசித்வம்’ எனப்படும்.
5. பாடும்போது மூக்கால் ஒலி வெளிப்படுதல் ‘தும்பகித்வம்’ எனப்படும்.

நாரதர் கூறிய கான முறை விளக்கப்பட்டது. இவ்வாறு பாடும் திறமை மிக்கவன் சிறந்தவனாகப் பாராட்டப்படுவான். [112]

முதலில் கானம், பிறகு வாத்யம், பிறகு ந்ருத்தம் எனப் ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டும். அவையே கீதம் - வாத்ய - அங்கஸம்யோக ப்ரயோகம் எனப்படும். அதாவது கீதம் - வாத்யம் - நாட்டியம் என்னும் மூன்றும் நன்கு வெற்றி பெறும் என்பதாகும்.[113]

மனதில் உள்ள கருத்துக்களை உறுப்புகளால் அபிநயம் செய்யும்போது மூன்று வகைப்படும். அவை முதலில் கை, கால்களைப் பொருளுக்கேற்ப அசைத்துச் செய்யும் அபிநயம் வாசிகாபிநயம், வரப்போகும் சொற்றொடருக்கேற்ப செய்யப்படும் அபிநயம் அங்குராபிநயம். வரப்போகும் செயலுக்கேற்ப கை, கால்களை அசைப்பது சூச்யாபிநயம் என்பனவாகும். இவ்வாறு வாசிகாபிநயம் குறித்து மேலும் சில விளக்கங்களையும் காணமுடிகிறது.[114] பரதநாட்டியத்தில் மட்டுமின்றி எல்லா சாஸ்திரீய நடனங்களுக்கும் பாடல் வரிகளே வாசிகாபிநயமாக வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. வாசிகாபிநயம் பார்வையாளர்களுக்குப் புரிந்த மொழியிலிருந்தால் மட்டுமே புரிந்துக்கொள்ள முடியும். குச்சுபுடியில் பாமாகலாபம் என்ற உருப்படியில் வசனம் (உரையாடல்) அதிகமாக கையாளப்படுகிறது. இதிலுள்ள வசனம் தெலுங்கு மொழியில் உள்ளது. இந்த உருப்படியில் நாட்டியம் ஆடுபவரே வசனம் பேசிக்கொண்டு ஆடுவார். நட்டுவனார் கேள்வி கேட்பதும், ஆடுபவர் அவருடன் பேசுவதாகவும் அமையும்.[115] வாசிகாபிநயத்தைச் சேர்ந்த உரையாடல் நாட்டிய நாடகத்தைவிட நாடகத்தில் மிக முக்கிய பங்கினை வகிக்கும் பாடல் வரிகள் நாடகத்தையும், நாட்டிய நாடகத்தையும் விட நாட்டியத்திற்கு முக்கிய பங்கினை வகித்தாலும் அவை இசையைச் சேர்ந்ததாகும். அக்காலம் முதல் இக்காலம் வரை இசை இல்லையேல் நாட்டியம் இல்லை. அக்காலத்தில் நாட்டியம் இல்லையேல் நாடகம் இல்லை என்பதாலோ, இம்மூன்று கலைகளும் தனித்து செயல்படாமல் சேர்ந்தே நிகழ்த்தப்பட்ட கலைகளாகும். இருந்திருக்கக் கூடும். ஆனால் இக்காலத்தில் இவையாவும் தனித்தனியே நிகழ்த்தப்பட்டு வரும் கலை என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். ஆயினும் அக்காலத்தில் நாடகத்தையும், நாட்டியத்தையும் பிரித்துக் கூறாத நிலையில் இக்காலம் வரை இவையாவும் பல பொதுவிலக்கணங்களையே கொண்டுள்ளன என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். ஏனெனில் இவையாவும் அவற்றின் செயல்முறைகளில் ஒத்தப் பண்புகளைக்

கொண்டுள்ளன. ஆனால் இசை என்பது நாட்டியத்தில் பெரும்பங்கினை வகித்தாலும் அவற்றின் செயல்முறைப் பண்புகளில் வேறுபட்டு நிற்பது என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

2.3.2.3 ஆஹார்யாபிநயம்

ஆங்கிகாபிநயம், வாசிகாபிநயம், ஸாத்விகாபிநயம் முதலான நாடக ப்ரயோகம் அனைத்தும் ஆஹார்யாபிநயம் என்னும் வேடம் பூணுதலைச் சார்ந்தே உள்ளது.

இதனை பரதர்

ஆஹார்யாபி[4]நயம் விப்ரா வ்யாக்[2]யாஸ்யாம்யனுபூர்வஷ: |

யஸ்மாத் ப்ரயோக[3]: ஸர்வோயமாஹார்யாபி[4]நயே ஸ்தி[2]த: ||1||[116]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

நாடக கதாபாத்திரங்களுக்குரிய வேடம் பூணுதல், ஆடை ஆபரணங்கள் அணிதல், நாடகத்திற்கு வேண்டிய பொம்மைகளைச் செய்தல் ஆகியவை ஆஹார்யாபிநயத்தைச் சேர்ந்ததாகும். இவற்றின் விளக்கங்கள் இருபத்தோராம் அத்தியாயத்தில் விளக்கபட்டுள்ளன.

நாடகப் பாத்திரங்கள் பலவகை நிலைகளைச் சார்ந்தவராவர். அரங்கில் தோன்றிய உடனேயே அவர்கள் பூண்டிருக்கும் வேடத்தாலேயே மன்னரா, அமைச்சரா, பண்டிதரா, விதூஷகனா, சேவகனா என்பன போன்ற பாத்திரங்களின் இயற்கைத் தன்மை, அவரவர்கள் எந்த நாட்டைச் சேர்ந்தவர், எந்தக் காலத்தைச் சேர்ந்தவர், எந்த நிலையில் இருப்பவர் போன்றவற்றைக் காண்போர் உணர்ந்துக் கொள்வர். ஆகவே அபிநயத்தில் தலையாயது வேடம் பூணுதல், அதற்குப் பிறகு உரையாடல், தக்க அபிநயம் முதலியவை தொடரும். ஆஹார்யாபிநயம் என்பது திரைக்குப் பின் நிகழ்வதுமாகும். அதனை நேபத்யம் என்பா

2.3.2.3.1 நேபத்யம்

நாட்டியத்தில் உள்ள நேபத்யம் நான்கு வகைப்படும். அவை புஸ்தம், அலங்காரம், அங்கரசனா, ஸஞ்சீவம் எனப்படும் என்பதை,

சதுர்வித[4]ம் து நேபத்[2]யம் புஸ்தோலங்கார ஏவ ச |
ததா[2]ங்கரசனா சைவ க்ஞேயம் ஸஞ்ஜீவமேவ ச ||5||[117]

என பரதர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

2.3.2.3.1.1 புஸ்தம்

மரம், ஆடை முதலியவற்றால் செய்யப்படும மலை, தேர், வண்டி முதலான வாகனங்கள், கொடிகள், மரங்கள் முதலியவற்றை அரங்கத்தின் தேவைக்கேற்ப காட்ட, அவற்றின் உருவங்களில் பொம்மைகள் முதலியவற்றைச் செய்வது ‘புஸ்தம்’ எனப்படும். ஸந்திமம், வ்யாஜிமம், வேஷ்டிமம் என்ற இதன் மூன்று பிரிவுகளை பரதர்,

புஸ்தஸ்து தரிவிதோ[4] க்ஞேயோ நானாரூபப்ரமாணத: |
ஸந்தி[4]மோ வ்யாஜிமஷ்சைவ வேஷ்டிமஷ்ச ப்ரகீர்தித: ||6||[118]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

1. ஸந்திமம்

பூர்ஜம் என்னும் மரப்பட்டை, தோல், மூங்கில் பட்டை, ஆடை முதலியவற்றால் பொருள்களின் உருவங்களைச் செய்தல் சந்திமம் எனப்படும்.

2. வ்யாஜிமம்

இயந்திரத் தோற்றத்தில் கை, கால், தலை முதலிய உறுப்புகளைத் தேவைக்கேற்ப (பொம்மலாட்டத்தில் உள்ளது போல), அவற்றில் இணைப்புகளை அமைத்துச் செய்தல் வ்யாஜிமம் எனப்படும்.

3. வேஷ்டிமம்

துணியைச் சுற்றி அதன் மேல் மெழுகு, அரக்கு முதலியவற்றைப் பூசிச் செய்த உருவம் வேஷ்டிமம் எனப்படும்.

2.3.2.3.1.2 அலங்காரம்

மலர் மாலை, அணிகலன்கள், ஆடைகள் முதலியவற்றால் அந்தந்த உறுப்புகளுக்கு ஏற்றபடி அணிசெய்து கொள்ளுதலும் அலங்காரமாகும்.

2.3.2.3.1.2.1 மலர்மாலைகளால் செய்யும் அலங்காரம்

மலர் மாலையைக் கொண்டு செய்யும் அலங்காரம் ஐந்தினை பரதர்,

வேஷ்டிமம் விததம் சைவ ஸங்கா4த்யம் க்3ரந்தி2மம் ததா2 |
ப்ராலம்பி3தம் ததா2 சைவ மால்யம் பஞ்சவித4ம் ஸ்ம்ருதம் ||11||[119]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

1. **வேஷ்டிமம்**: புல், தளிரினால் மலர்கள் ஆகியவற்றால் கொத்தாகச் செய்தல் வேஷ்டிமம் ஆகும்.

2. **விததம்**: மாலைகளாகக் கட்டுதல் விததம் ஆகும்.

3. **ஸங்காத்யம்**: மாலையை வளையம் போலச் செய்து, மலர்க்காம்புகள் புலப்படாமல் கட்டுதல் ஸங்காத்யம் ஆகும்.

4. **க்ரந்திமம்**: பூங்கொத்துகளை இணைத்து மாலையாகக் கட்டுதல் க்ரந்திமம் ஆகும்.

5. **ப்ராலம்பிதம்**: அடிவரை தொங்கும் தோரனமாலையாக நீண்ட மாலைகள், சரமாக தொங்கும்படி கட்டப்படுபவை ப்ராலம்பிதம் ஆகும்.

2.3.2.3.1.2.2 அணிகலன்களால் செய்யும் அலங்காரம்

அணிகலன்களைக் கொண்டு செய்யும் பொதுவான அலங்காரம் நான்கினை குறித்தும் பரதர்,

சதுர்வித4ம் து விக்ஞேயம் நாட்யே ஹ்யாப4ரணம் பு4தை4: |
ஆவேத்4யம் ப3ந்த4ணீயம் ச ப்ரக்ஷேப்யமாரோப்யமேவ ச ||12||[120]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

2.3.2.3.1.2.2.1 ஆடவர்கள் அணியும் அணிகலன்கள்

சூடா3மணி: ஸமகுட: ஷிரஸோ பூ4ஷணம் ஸ்ம்ருதம் |
....
தலகம் ஸீத்ரகம் சைவ ப4வேத்கடிவிபூ4ஷணம் ||16-20||[121]

என பரதர் ஆடவர்கள் அணியும் அணிகலன்கள் குறித்து குறிப்பிட்டுள்ளார்.

ஆடவர்கள் இந்த அணிகலன்களை உடலுறுப்புகளில் எங்கு அணிய வேண்டும் என்பது விளக்கப்பட்டுள்ளது.

(i) தலையில் அணிபவை

சூடாமணி என்பது தலை உச்சிப் பகுதியில் அணியப்படுவது.

மகுடம் என்ற க்ரீடம் நெற்றி மேற்பகுதியில் அணிவதாகும்.

(ii) காதில் அணியக்கூடியவைகள்:

குண்டலம் என்பது காதின் கீழ்ப்பகுதியில் அணிவது. மோசகம் என்ற கடுக்கண் துளையை ஒட்டியிருக்கும்படி அணிவது. கீலம் என்பது மேற்பகுதி துளையின் ஆணிபோலக் காணப்படும் காதணி.

(iii) கழுத்தில் அணிபவை:

முக்தாவலீ, ஹர்ஷகா என்பன பாம்பு போன்ற தோற்றத்திலிருக்கும் மாலையும் ஆகியவை கழுத்தில் அணியும் முத்துமாலைகள்.

ஸீத்ரகம் எனப்படும் தங்கத்திலான மாலையும்.

(iv) விரல்களில் அணிபவை

வேதிகை என்ற மெல்லிய வளையம் போன்றதும், அங்குலி, முத்ரா ஆகியவை தாமரை, பறவை போன்றவற்றின் உருவங்களைக் கொண்டதுமான மோதிரங்களும் விரல்களில் அணியக்கூடியவை.

(v) கைகளில் அணிபவை

ஹஸ்தலீ, வலயம் என்பன காப்பு போன்ற ஆணிகலன்கள். மணிபந்தம் என்பது கை மணிக்கட்டில் அணியப்படுவதாகும். ருசிகம் என்பது கைகடிகாரம் போன்ற தோற்றம் கொண்ட காப்பு. சூலிகம் என்பன மேல் மணிக்கட்டின் மேற்பகுதியில் அணியப்படுவனவாகும்.

(vi) முழங்கைக்குமேல் அணியப்படுவது:

கேயூரம் என்பது புஜத்தில் (தோளில்) அணியப்படுபவையாகும். அங்கதம் என்பது கேயூரத்திற்கும் மேற்பகுதியில் அணிவதாகும்.

(vii) மார்பில் அணியப்படுவது:

மார்பில் அணியக்கூடிய த்ரிஸரம் என்பது மூன்று சரங்கள் கொண்ட முத்துமாலை, மலர்மாலைகள் ஆகியவையாகும். அங்கபூஷணங்கள் என்பது மிக நீளமாகத் தொங்கும் முத்துமாலை, மலர்மாலைகளாகும்.

(viii) இடுப்பில் அணியப்படுவது:

தலகம் என்பது இடுப்புக்கு கீழே அணியப்படுவதாகும். சூத்ரகம் என்பது தலகத்திற்குக் கீழே அணியப்படுவதாகும்.

ஆடவர்களுக்குரிய இந்த அணிகள் தேவர்கள், மன்னர்கள் ஆகியோர்களுக்கும் உரிய அலங்காரங்களாகும்.

2.3.2.3.1.2.2.3 மாதர்கள் அணியும் அணிகலன்கள்

ஷிகா²பாஷம் ஷிகா²வ்யால: பிண்டீ³பத்ர ததை²வ ச |

……………………………………………

ஆச்சா²த³னம் ப³ஹீவித⁴ம் நானாபத்தநஸம்ப⁴வம் ||22-51||[122]

என பரதர் மாதர் அணியும் அணிகலன்கள் குறித்தும் விளக்கியுள்ளார்.

(i) தலையில் அணிபவை

ஷிகாபாஷம், ஷிகாவ்யாலம் ஆகியவை தலை முடியைச்சுற்றியும் தாமரைப் போல் இருக்கும் பிண்டி பத்ரம், சூடாமணி ஆகியவை தலை உச்சியிலும் அணியப்படுவது மகரிகை முக்தாஜாலம் ஆகியவை நெற்றியில் தொங்கும்படியும் அணியப்படும் முத்துசரங்களாகும் கவாக்ஷிகம் என்பதை தோரணம் போலத் தலையைச் சுற்றியும், ஷீர்ஷஜோலகம் என்ற விசித்திர நிறங்களைக்கொண்ட மணிகள் பதித்த, மயிற்றோகையைப் போன்றதை நெற்றிக்கு மேல் முன் தலையிலும் அணியப்படுபவையாகும்.

(ii) பின்னலில் அணியப்படுபவை:

கண்டகம், ஷிகிபத்ரம் ஆகியவை சடைமணிகளைப் போல பின்னலில் அணியப்படுபவையாகும்.

(iii) நெற்றியில் அணிபவை

பலவகை சிற்ப வேலைப்பாடுகளைக் கொண்ட திலகம் என்ற அணிகலன் கண் இமைகளுக்கு நடுவில், சிறிது உயரத்தில், மலர்க்கொத்து போன்ற தோற்றத்தில் இருக்கும்.

(iv) காது அணிகள்

கர்ணிகா என்ற தோடும், கர்ணவலயம் என்ற வளையமும், பத்ரகர்ணிகா, குண்டலம். கர்ண முத்திரை, கர்ணோத்கீலகம் ஆகிய குச்சிபோன்று அணியப்படும் அணிகலன்களும், கர்ண பூரமும் காதுகளில் அணியக்கூடியவையாகும்.

(v) கன்னத்தில் அணியப்படுபவை:

கன்னத்தில் அணியப்படுபவை என்பன திலகங்கள், பத்ரலேகர் என்ற இலை, கொடி, மலர்களைப் போல செந்நிறப்பூச்சால் சித்திரம் போல வரைந்து கொள்ளப்படுவதாகும்.

(vi) கண்களில் அணியப்படுவது:

கண்களில் மை பூசிக்கொள்ளப்படுகிறது.

(vii) உதட்டுச் சிவப்புச் சாயம்:

வெற்றிலை போடுவது முதலியவற்றால் தோன்றும், தளிர் இலையைப் போல பச்சை நிறப் பூச்சு பூசிக்கொள்ளுதல் என்பது இன்று போலவே முற்காலத்தில் வழக்கத்தில் இருந்துள்ளது. முன்பற்கள் நான்கிற்கு நிறம் பூசிக்கொள்ளலாம் அல்லது வெண்மையாகவே இருக்கும்படி விட்டுவிடலாம். பற்களுக்கு வேறு நிறம் பூசிக்கொள்வது அழகை மிகைப்படுத்தும் என பரதர் கூறுகிறார்.

முத்து போன்றவையாகவோ, தாமரைத் தளிர்களைப் போலவோ பொலிவுடன் விளங்கும் பற்கள் பேதையருக்கு மிக்க பொலிவு தரும் என்பது அவரது உரையாகும். ஆனால் பேதையருக்கு கடைக்கண்பார்வையும், புன்னகையும் கொண்டிருக்கும்போது மேலும் பன்மடங்கு அழகுடன் காணப்படுவார்கள்.

(viii) **கழுத்தில் அணியப்படுபவை**

கழுத்து அணிகளாவன முத்துமாலை, ஸர்ப்பம் போன்ற சரம், மஞ்சரி, இரத்தின மாலை, இரத்தினாவளி ஆகியவை பல சரங்களைக் கொண்ட இரத்தினங்கள் பதித்த ஹாரங்கள் சூத்ரகம் என்ற இழைகள் பல சேர்ந்தது போல இருக்கும் மாலை ஆகியவையும் ஆகும்.

மாலைகள் இரண்டு அல்லது மூன்று, நான்கு சரங்கள் கொண்டு, கொலுசு போல இணைப்புள்ளது (ஸ்ருங்கலிகை) எனப்படும்.

(ix) **தோள் அணிகள்:**

அங்கதம், வளையம் ஆகியவை முன்பு ஆடவர்களுக்கு கூறியது போலவே அணியப்படுகிறது.

(x) **மார்பில்:**

மூன்று சரங்களைக் கொண்ட த்ரிவேணி எனப்படும் பலவகை சிற்ப வேலைப்பாடுகள் கொண்ட ஹாரங்கள் மார்பில் அணியப்படுவதாகும்.

(xi) **கொங்கைகளில் அணிபவை:**

கர்ஜூரகம், உச்சிதிகம் ஆகியவை கொங்கைகளில் அணிவதாகும்.

(xii) **விரல்களில் அணிபவை:**

கலாபி. கடகம், ஷங்கம், ஹஸ்தபத்ரம், பூரகம், முத்ராங்குலீயகம் ஆகியவை விரல்களில் அணிபவையாகும்.

(xiii) **இடுப்பு பகுதியில் அணிபவை:**

காஞ்சி (ஒட்டியாணம்), மேகலா, ரஷனா, கலாபம், முத்துசரங்களைக் கொண்ட ஒட்டியாணம் போன்ற அணிகலன்கள் அணியப்படுகின்றது. காஞ்சி என்ற ஏகயஷ்டிகை எனப்படும் ஒரு சரம் கொண்டதும், மேகலை என்பது அஷ்டயஷ்டிகை எட்டு சரம் கொண்டதும், ரவெனா என்பது பதினாறு சரங்கள் கொண்டதும், கலாபம் என்பது இருபத்தைந்து சரங்கள் கொண்டதும்,

தேவதைகளுக்கும், மன்னர்களைச் சேர்ந்த அரசி முதலியவர்களுக்கு முப்பத்திரண்டு, அறுபத்தி நான்கு, நூற்றெட்டு சரங்களைக் கொண்டதுமான ஒட்டியாணங்களும் இடுப்பில் அணிபவையாகும்.

(xiv) கால் மணிக்கட்டுப்பகுதியில் அணிபவை:

நூபுரம் என்ற சிலம்பு, சிறு சதங்கைகள் கொண்ட கிங்கிணீகம் என்பதும், பெரிய சதங்கைகள் கொண்ட கண்டிகை என்பதும், கடகம் என்ற இரத்தின ஜாலம், சரங்கள் தொங்கும் கால் கொலுசும் ஆகியவை கால் மணிக்கட்டுப் பகுதியில் அணியப்படுவதாகும்.

(xv) பாதங்களில் அணிபவை:

ஆடுசதைப் பகுதியில் பாதபத்ரங்கள், கால் விரல்களில் மெட்டிகள், கால் கட்டைவிரலில் திலகம் என்னும் அணிகலனும், மேலும் சிவப்பு நிறமுள்ள (செம்பஞ்சுக் குழம்பு) திரவப் பொருளால் பலவகை கொடிகள், மலர்கள், மீன் வடிவமுள்ள சித்திரங்கள் பாதங்களில் தீட்டிக்கொள்வதும், இலைகளை அரைத்துப் பூசிக் கொள்வதும் பலவகை சித்திரங்களை பாதத்திலும் கைகளிலும் சித்தரித்துக் கொள்வதும் ஆகிய இவை அனைத்தும் பாதங்களில் அணியக்கூடியவையாகும். இன்றும் வடநாட்டில் பெண்களிடையே சிவப்பு நிறமுள்ள திரவப் பொருளால் கைகளிலும் கால்களிலும் சித்திரங்களை சித்தரித்துக் கொள்வது மிகுதியாகக் காணப்படுகிறது.

தலைமுடி முதல் அடிவரை அணியத் தக்க அணிகலன்கள் விளக்கப்பட்டன. இவற்றைத் தகுந்தபடி அணியச் செய்வது அலங்காரமாகும்.

இந்த அணிகலன் முறைகள் விஷ்வகர்மாவின் கொள்கைப்படியோ அல்லது உலக வாழக்கைச் சார்ந்தோ இருக்க வேண்டும். மேலும் அணிகலன்கள் மூலம் பொருள், உறுப்புகள், உடலின் நிறம் ஆகியவற்றிற்கேற்ப அணிகலன்கள் பொருந்தி இருப்பது மிகவும் முக்கியமாகும். தனக்குச் செல்வவளம் இருக்கிறது என்று தங்கத்தாலோ, முத்துக்களாலோ, நவரத்தினங்களாலோ செய்த நகைகைள உடலில் பெரும் சுமையாக அணிவது கூடாது. தகுந்த அளவில் மட்டும் அணிகலன்களை அணிய வேண்டும். இயற்கையான அழகை மெருகூட்டும் வகையில் அணிகலன்கள் அமைய வேண்டுமே தவிர இயற்கை அழகை மறைக்கக் கூடிய வகையில் இருக்கக்கூடாது. அதிக அளவு அணிகலன்கள் அணிவதால் தேவையற்ற அசைவுகள் மிகுந்து, ஆடும்பொழுது சோர்வைத் தோற்றுவிக்கும். சுமை

மிகுவதால் ஆடும்போது, நினைவிழத்தலும் நேரலாம். மெல்லிய தங்கத் தகடுகளால் பளுவின்றி செய்யப்பட்ட அணிகலன்களும், அரக்கில் பதிய வைத்த இரத்தின நகைகளும், நாட்டியத்தில் சுமையைத் தோற்றுவிக்காமல் நன்கு அபிநயம் செய்யலாகும்.

தேவதைகளின் அணிகலன்கள் அவர்களது விருப்பத்தினாலேயே அமையக் கூடியவை. ஆனால் மனிதர்கள் அவற்றைப் பெருமுயற்சி செய்து பெற வேண்டியவையாகும்.[123]

2.3.2.3.1.2.2.4 மாதர்கள் அணியும் ஆடை

தஜ்க்ஞேயம் த்ரிப்ரகாரம் து ஸுத்[3]த[4]ம் ரக்தம் விசித்ரிதம் |

……………………………………………

தத்ராங்கரசனா பூர்வம் கர்தவ்யா நாட்யோக்த்ருபி:[4] ||52-77||[124]

என பரதர் ஆடை குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

ஆடைகள் அணிவது அந்தந்த நாடுகளில் உள்ள சூழ்நிலைகளுக்கேற்ப இருக்கும். நிறங்களைக் கொண்டு ஆடைகளை மூன்று வகையாகப் பிரிக்கலாம். அவை 1.வெண்ணிறம் 2.சிவப்பு போன்ற நிறம் 3.பலவகை நிறங்கள் கலந்த விசித்திரமான நிறம் என்பனவாகும்.

தேவதைகளுக்கு இம்மூன்று வகை நிறங்களும் பொருந்தும். ஆனால், மனிதர்களுக்கு அவரவர் வாழும் நாடு, அவர்களது சூழ்நிலை முதலியவற்றைச் சார்ந்து அணிகலன்களும், ஆடைகளும் தனித்துக் காணப்படும்.

தேவமாதர்களுக்கு அவரவர்கள் வசிக்கும் இடம், சூழ்நிலை ஆகியவற்றிற்கு ஏற்ற அணிகலன்களையும், ஆடைகளையும் வழங்க வேண்டும், அதாவது வித்யாதரர், இயக்கர், அப்சரஸ்கள், நாக இன மாதர்கள், ரிஷி கன்னிகைகள் அல்லது மாதர்கள், தேவகன்னிகைகள், சித்தர், கந்தர்வர், அரக்கர், அசுரர், வானரர் மனிதர் என அந்தந்த இனத்தைச் சேர்ந்தவர்களுக்குரிய அணிகலன்கள், ஆடை முதலியன தனிப்பட்டவை ஆகும். அவர்கள் அணிந்துள்ள ஆடை, அணிகலன்களைக் கொண்டே, அவர்கள் இந்த இனத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் எனத் தெரிந்து கொள்ளத்தக்க வகையில் அமைய வேண்டும்.

வித்யாதர மாதர்கள் முத்துக்களாலான சிகை(தலைமுடி) அணிகலன்களைக் கொண்டு, தூய வெண்ணிற ஆடை அணிவர்.

இயக்கர்களைச் சேர்ந்த மாதர்கள், அப்சரஸ்கள் இரத்தினங்கள் பதித்த அணிகலன்களைக் கொண்டிருப்பர். இவ்விரு இனத்தவரின் வேடங்கள் சமமாக

இருக்கும். ஆனால் இயக்க இன மகளிர் சிகையில் அதாவது அணிகலன்கள் ஏதும் அணிவதில்லை.

நாக இன மாதர்களின் வேடம், தேவமாதர்களைப் போன்றதே ஆகும். ஆனால் அவர்கள் அணியும் முத்துமணி, கொடியைப் போலவும், பாம்பின் படம் போன்ற தோற்றம் கொண்டும் இருக்க வேண்டும்.

முனிவர்களைச் சார்ந்த கன்னிகைகளின் தலைமுடி 'ஏகவேணி' பின்னல் இன்றி, அப்படியே வாரி முடித்தலாக இருக்க வேண்டும். அதாவது அணிகலன்கள் அணியாமல் காட்டில் வாழும் மக்களுக்கு ஏற்றபடி வேடம் அமைய வேண்டும்.

சித்த மாதர்கள் முத்து, மரகதங்கள் நிறைந்த அணிகலன்கள், மஞ்சள் நிற ஆடைகள், போர்வைகள் போன்ற மேலாடைகள் ஆகியவற்றைக் கொண்டிருப்பர்.

கந்தர்வ இன மாதர்கள், பதுமராக என்ற மணிகளாலான அணிகலன்களும் கையில் வீணையைத் தாங்கி, கௌதம்ப என்ற கனகாம்பர மலர் நிற ஆடையும் அணிந்திருப்பர்.

அரக்க இன மாதர்கள் இந்திர என்ற நீலமணிகளாலான அணிகலன்களுடன், வெண்ணிற கோரைப்பற்கள், கருநிற மேலாடைகள் ஆகியவற்றைக் கொண்டிருப்பர்.

தேவமாதர்கள் வைடூரிய மணி, முத்துகள் நிறைந்த அணிகலன்களைக் கொண்டு, கிளிப்பச்சை நிற ஆடைகளை அணிவர். தேவமாதர்கள் ஸ்ருங்காரச் சுவையை வெளிப்படுத்தும் நிலையில் வேடம் அணிந்திருப்பர். மற்ற சுவைகளைச் சார்ந்த நிகழ்ச்சிகளில் அவர்கள் வெண்ணிற ஆடையில் காட்சியளிக்க வேண்டும்.

திவ்விய வானரமாதர்கள், புஷ்பராக மணிகளாலான அணிகலன்களும், சில நேரங்களில் வைடூரிய மணியாலான அணிகலன்களும் நீலநிற ஆடையும் கொண்டிருப்பர்.

மனித இன மாதர்களின் வேடங்கள் மிக விளக்கமாகக் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.

மனித இன மாதர்களின் அணிகளும், ஆடைகளும் அவரவர் வாழும் நாட்டிற்கு ஏற்றபடி இருக்க வேண்டும்.

அவந்தி என்னும் நாட்டைச் சார்ந்த மங்கை, முன்னுச்சி முடி தவழும் நெற்றி அல்லது வளைவுகள் மிகுந்த (Curling Hair) கூந்தல் கொண்டிருப்பர்.

கௌடீ இன மாதர்கள் முன்னுச்சி முடிகளுடன், கூந்தலைக் கொண்டையாக முடிந்திருப்பர்.

ஆபீர இனப்பொண்கள் இரட்டைப் பின்னல்களும், நீலநிற ஆடையும் அணிந்திருப்பர்.

வடகிழக்குத் திசைகளில் வாழும் மாதர்கள் தம் கூந்தலைத் தலைக்கு மேல் முடிந்து, உடல் முழுவதையும் மறைத்தபடி போர்வை அணிந்திருப்பர்.

தென்னாட்டு மாதர்கள் கும்பீபந்தகம் என்ற ஜார் போன்றதும் ஆவர்த்த என்ற வட்டமானதுமான நெற்றிப் பொட்டுடன் கூடியிருப்பர்.

கணிகை (வேசி)களின் அணிகளும் ஆடைகளும் அவர்களது விருப்பம் போல அமையும்.

இவ்வாறு அவரவர் வாழும் நாட்டின் மக்கள் வழக்கப்படி அணிகலன்களும், ஆடைகளும் அமைந்திருக்க வேண்டும். சூழ்நிலைக்கு ஏற்றபடியும் ஆடை அணிகலன்கள் அணியத்தகும்.

கணவன் ஊரில் இல்லாத நிலையில் அல்லது கவலை தோய்ந்த மனம் கொண்டுள்ள நிலைமையில் அழுக்கடைந்த ஆடை அணிந்து, கூந்தலை வாரி முடிந்து கொண்டிருக்க வேண்டும். கணவனின் பிரிவில் வெண்ணிற ஆடையும், மிகக்குறைந்த அளவு அணிகலன்களும் கொண்டிருக்க வேண்டும். கட்டாயமாக அணிந்திருக்க வேண்டிய காதணி, தாலி, வளையல் போன்றவை மட்டும் அணிந்திருக்க வேண்டும் என்பதாம். கூந்தலை வாரிக் கொள்வதோ. மலர்சூடுதல் போன்றவையோ செய்யக்கூடாது. இவ்வாறு அந்தந்த நிகழ்ச்சிகளுக்கு, சூழ்நிலைகளுக்கு ஏற்றவாறு ஆடையும், அணிகலன்களும் கொண்டிருக்க வேண்டும் என்பதாகும்.[125]

2.3.2.3.1.2.3 அங்கரசனா (உடலில் பூசிக்கொள்ளும் நிறங்கள்)

அங்கரசனா என்பது பாத்திரங்களுக்கேற்ற உடலில் பூசிக் கொள்ளும் நிறங்கள், உறுப்புகளின் அமைப்பு ஆகியவையாகும். உடலில் பூசிக்கொள்ளும் நிறங்கள் மூன்று வகைப்படும். அவை 1.இயற்கையானவை 2.கலப்பினால் தோன்றுபவை 3.துணை நிறங்கள் (உபவர்ணங்கள்) என்பனவாகும்.

அங்கரசனா என்பது பாத்திரங்களுக்குத் தகுந்த நிறம், உறுப்புகளின் அமைப்பு முதலியனவாகும்.

2.3.2.3.1.2.3.1 இயற்கை நிறங்கள்

ஸிதோ நீலஷ்ச பீதஷ்ச சதுர்தோ[2] ரக்த ஏவ ச ||78||[126]

என பரதர் இயற்கையான நிறங்கள் நான்கினை குறிப்பிடுகிறார்.

வெள்ளை, நீலம், மஞ்சள், சிவப்பு என்னும் இந்நான்கும் இயற்கையானவை. இவற்றைத் தக்கபடி உடலில் பூசிக்கொள்ள வேண்டும். இவற்றிலிருந்து இரண்டு நிறங்களை முதலாவதாக கலப்பதால் வேறு நிறங்கள் தோன்றும். அவையே கலப்பு நிறங்கள் ஆகும்.

2.3.2.3.1.2.3.2 கலப்பு நிறங்கள்

தானஹும் ஸம்ப்ரவக்ஷுயாமி யதா[2]க்ராயம் ப்ரயோக்த்ருபி[4]:

....

ரக்தபீதஸமாயோகா[3]த் கௌ[3]ரவர்ண இதி ஸ்ம்ருத: ||80-83||[127]

என பரதர் கலப்பு நிறங்கள் பலவற்றைப் பற்றியும் விளக்கியுள்ளார். கலப்பு நிறங்கள் என்பன புறாநிறம், பாண்டர நிறம், தாமரை நிறம், காவி நிறம், பச்சை நிறம், இளஞ்சிவப்பு நிறம் ஆகியவையாகும்.

புறாநிறம் என்பது மஞ்சளும், நீலமும் கலந்தால் இந்நிறம் தோன்றும்.

பாண்டர நிறம் என்பது வெள்ளையும், மஞ்சளும் கலப்பதால் தோன்றுவதாகும்.

தாமரை நிறம் என்பது வெண்மை, சிவப்பு ஆகிய நிறங்களைக் கலப்பதால் தோன்றும்.

காவி நிறம் என்பது நீலமும் சிவப்புமாகிய நிறங்களின் கலப்பதால் தோன்றும்.

பச்சை நிறம் என்பது மஞ்சளும், நீலமும் கலப்பதால் தோன்றுவதாகும்.

இளஞ்சிவப்பு(கௌரர) நிறம் என்பது சிவப்பும், மஞ்சளும் கலந்த நிறக் கலப்பாகும்.

2.3.2.3.1.2.3.3 துணை நிறங்கள்

த்ரிசதுர்வர்ணஸம்யுக்தா ப[3]ஹவ: ஸம்ப்ரகீர்திதா: |

....

ஏவம் வர்ணவிதி[4]ம் க்ஞாத்வா நானாஸம்யோக[3]ஸம்ஸ்ரயம் ||84-86||[128]

என பரதர் துணைநிறங்களாகத் தோன்றும் பல நிறங்களையும் விளக்கியுள்ளார்.

மூன்று அல்லது நான்கு நிறங்களை ஒன்றாகக் கலப்பதால் பல நிறங்கள் தோன்றுகின்றன.

துணை நிறங்களாத் தோன்றும் பல நிறங்கள் நீலநிறத்தைத் தவிர, ஏனைய அடர்ந்த நிறங்களில் ஒரு பங்கும், இளம் நிறங்களில் இரண்டு பங்காகவும் இருக்க வேண்டும். நீலநிறத்தைப் பொறுத்த மட்டும் இளம் நிறங்கள் நான்கு பங்காக இருக்க வேண்டும். இதற்குக் காரணம் நீல நிறம் மற்ற நிறங்களைவிட வலிமை கொண்டதாக இருப்பதுதான்.

2.3.2.3.1.2.3.4 நிறங்களை உடலில் பூசிக்கொள்ளும் முறை

தத: குர்யாத்^{3}யதா^{2}யோக^{3}மங்கா^{3}நாம் வர்தனம் பு^{3}த^{4}: |
வர்தநாச்சா^{2}தி^{3}தம் ரூபம் ஸ்வவேஷபரிவர்ஜிதம் ||87||
நாட்யத^{4}ர்மப்ரவ்ருத்தம் து க்ஞேயம் தத்ப்ரக்ருதிஸ்தித^{2}ம் |
ஸ்வவர்ணமாத்மனஷ்சா^{2}த்^{3}யம் வர்ணகைர்வெஷஸம்ஸ்ரயை: ||88||[129]

என பரதர் குறிப்பிட்டுள்ளார்[17].

மேற்சொன்னவாறு பல நிறங்களைத் தோற்றுவிக்கும் முறை அறிந்து தக்கபடி உடலில் பூசிக்கொள்ள வேண்டும். நடிகன் தன் இயற்கையான நிறத்தை மறைத்துக்கொள்ள நிறங்களை பூசிக்கொள்ள வேண்டும்.

ஆடவர்கள் பெண்களின் வேடம் பூணும்போது நிறங்களைத் தோற்றுவிக்கும் முறை அறிந்து பூசிக்கொள்ளுதல் அவசியமாகும். பெண்களே, பெண் வேடம் பூணும்போது இவ்வாறு நிறத்தைப் பூசிக்கொள்ளத் தேவை இல்லை.

2.3.2.3.1.2.3.5 நிறமும் சிறந்த நடிகனும்

ஆக்ருதிஸ்தஸ்ய கர்தவ்யா யஸ்ய ப்ரக்ருதிராஸ்தி^{2}தா |
………………………………………
பரபா^{4}வம் ப்ரகுருதே யஸ்ய வேஷம் ஸமாஸ்ரித ||89-91||[130]

என பரதர் சிறந்த நடிகன் குறித்து கூறியுள்ளார்.

நடிகன் தன் இயற்கையான நிறத்தை மறைத்துக்கொண்டு தான் ஏற்கும் பாத்திரத்திற்கு ஏற்றபடி தோற்றத்தை ஏற்படுத்திக் கொள்ள வேண்டும்.

உயிரின ஜுவன் ஓர் உடலை விட்டு, வேறு பிறவியில் அதற்குத் தக்க நிறம் பெறுவது போல, நடிகனும் தான் தாங்கும் பாத்திரத்திற்கு ஏற்றபடி தன் தோற்றத்தை மாற்றிக் கொள்ள வேண்டும்.

2.3.2.3.1.2.3.6 உயிருள்ளவை, உயிரற்றவை ஆகியவற்றிற்கான நிறங்கள்

தே^{3}வதா^{3}நவக^{3}ந்த^{3}ர்வயக்ஷராக்ஷஸபன்னகா^{3}: |

....

குர்யாத^{3}ங்க^{3}ஸ்ய ரசநாம் தே^{3}ஷஜாதிவய: ஸ்ரிதாம் ||91-96||[131]

என பரதர் குறிப்பிடுகிறார்.

உயிருள்ளவை என்பது தேவர், அரக்கர் (தைத்தியர், தானவர்கள்), கந்தர்வர், இயக்கர் (குஷ்யர்கள்), நாகர், உயிர் கொண்டவர்கள், பிராணிகள் எனப்படுபவர். மலை, மாளிகை, இயந்திரம், தோல், கவசம், கொடி, போர்க்கருவிகள் முதலியன உயிரற்றவையாகும். சில நேரங்களில் உயிரற்றவையும் ஏதேனும் காரணத்தால் உயிரினத்தைப் போல உடலைத் தாங்க நேரிடுவதுமுண்டு. அதற்கு நாட்டிய மரபின்படி வேடம், உரையாடல் முதலியவற்றை பயன்படுத்த வேண்டும். இவையன்றி நிறங்களின் தோற்றம் அறிந்து நாடு, இனம், இயற்கை, பருவம் முதலியவற்றை நினைவில் கொண்டு, தகுந்தபடி நிறம் பூசிக்கொள்ள வேண்டும்.

2.3.2.3.1.2.3.7 உயிரினங்களின் இயற்கை நிறங்கள்

தே^{3}வா கௌ^{3}ராஸ்து விக்ஞேயா யக்ஷாஷ்சாப்ஸரஸஸ்ததா^{2} |

....

வித்^{3}யாத^{4}ராஸ்ததா^{2} சைவ பிதரஸ்து ஸமா நரா: ||96-104||[132]

என பரதர் உயிரினங்களின் இயற்கை நிறம் குறித்து விளக்கியுள்ளார்.

- தேவர், இயக்கர், அப்சரஸ்கள் ஆகியோர் கௌர நிறம் கொண்டவர்கள், உருத்திரர், அரக்கர், துரகிணன், கந்தன் ஆகியவர்கள் தங்க நிறம் கொண்டிருப்பர். சந்திரன், பிரகஸ்பதி, சுக்கிரன், பலராமன், நட்சத்திரங்கள், இமயமலை, கங்கை ஆகியோர் வெண்ணிறம் கொண்டவகளாவர்.
- செவ்வாய் இரத்த நிறம் கொண்டவன்.
- புதனும், அக்னியும் மஞ்சள் நிறம் கொண்டவர்களாவர்.
- நர-நாராயணர்கள், வாசுகி ஆகியோர் மாநிறம் (ஷ்யாம) நிறம் கொண்டவர். அரக்கர், இயக்கர், மலை, பிசாசுகள், நீர் (இமயன்), வானம்

போன்ற அனைத்தும் கருநிறம் கொண்டிருக்க வேண்டும். இயக்கர், கந்தர்வர், பூதங்கள், நாகர்கள், வித்யாதரர், பித்ரு தேவதைகள், வானரர்கள் ஆகியோர் பலவகை நிறங்களைக் கொண்டிருப்பர்.

- ஆறு, தீவுகளிலும், வசிக்கும் ஆடவர்கள் தங்கநிறம் கொண்டவர்களாக நாட்டியத்தில் தோன்றச் செய்ய வேண்டும்.
- நாவலந்தீவில் உத்தரகுரு என்னும் இடத்தைத் தவிர மற்றப்பகுதிகளில் உள்ள ஆடவர்கள் பலவகை நிறங்களைக் கொண்டிருப்பர். உத்தர குரு நாட்டில் உள்ளவர்கள் தங்கநிறம் கொண்டவர்களாவர்.
    - பத்ராஷவம் என்னும் பகுதியில் உள்ளவர்கள் வெண்ணிறம் கொண்டிருப்பர். கேது மலை என்னும் பகுதியில் உள்ளவர்கள் நீல நிறம் கொண்டவர்களாவர்.

மற்றவர்கள் கௌர நிறம் கொண்டிருப்பர். பூதங்கள், குள்ளர்கள், பலவகை நிறங் கொண்டவர்கள். இவர்கள் விகாரமான முகம் அல்லது பன்றி, ஆடு, எருமை, மான் போன்ற விலங்குகளின் முகத் தோற்றம் கொண்டிருப்பர்.

2.3.2.3.1.2.3.8 பாரதநாட்டு மக்களின் நிறங்கள்

புனஷ்ச பா[4]ரதே வர்ஷே தாம்ஸ்தான்வர்ணான்நிபோ[3]த[4]த |

……………………………………………..

வைஷ்யா: ஷீத்[3]ராஸ்ததா[2] சைவ ஷ்யாமா கார்யாஸ்து வர்ணத: ||104-113||[133]

என பரதர் பாரத நாட்டு மக்களின் நிறங்கள் குறித்து குறிப்பிட்டுள்ளார்.

மன்னர்கள் தாமிர நிறம் அல்லது கௌர நிறம் கொண்டவர்களாகவோ, மாநிறம் கொண்டவர்களாகவோ இருப்பர். சுகவாசிகளான மக்கள் கௌர வர்ணம் கொண்டிருப்பர், கெட்ட செயல் புரிபவர்கள், க்ரகங்களால் பற்றுக்கொள்ளப்பட்டவர்கள் போன்ற இனத்தவர்கள் கருநிறம் கொண்டிருப்பர்.

முனிவர்கள் இலந்தைப்பழ நிறம் கொண்டிருப்பர். ஆனால் தவ நிலையில் உள்ள முனிவர்கள் எப்பொழுதும் கருநிறம் கொண்டவர்களாகவே காணப்படுவர். கடும் உழைப்பில் ஈடுபட்டுள்ளவர்கள் கருநிறம் கொண்டிருப்பர். நாடக ஆசிரியர் நன்கு சிந்தனை செய்து நாடு, இனம், செயல், தொழில் முதலியவற்றை அறிந்து அவரவர்களுக்குத் தக்க நிறத்தைக் கொண்டிருக்க வேண்டும்.

வேடர், பர்பரர், ஆந்திரர், திராவிடர், காசிகோசலவாசிகள், புலிந்தா இனத்தவர், தென்னாட்டவர்கள் பொதுவாகக் கருநிறம் கொண்டிருப்பர்.

வடநாட்டைச் சார்ந்த ஷகாரி, யவனர், பஹ்லவர், பாஹ்லிகர் ஆகியவர்கள் பொதுவாகக் கௌர வர்ணம் கொண்டிருப்பர்.

பாஞ்சாலம், ஷௌரசேனம், மஹிஷம், ஓட்ரம், மகதம், அங்கம், வங்கம், கலிங்கம் ஆகிய நாட்டு மக்கள் மாநிறம் (ஷ்யாமா) கொண்டிருப்பர்.

அந்தணர்களும் ஷத்திரியர்களும் கௌர நிறம் கொண்டிருப்பர்.

வைஷியர்களும், நான்காம் வருணத்தினரும் (ஷூதரர்கள்) மாநிறம் கொண்டிருப்பர்.

2.3.2.3.1.2.3.9 முடி விளக்கம்

பரதர் முடி விளக்கம் குறித்து

ஷூத்[3]த[4]ம் விசித்ரம் ஷ்யாமம் ச ததா[2] ரோமஷமேவ ச |
ப[4]வேச்சதுர்வித[4]ம் ஷ்மஸ்ரு நானாவஸ்தா[2]ந்தராத்மகம் ||115||[134]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

அந்தந்த நாடு. பருவம், செயல் முதலியவற்றிற்கேற்ப உடலில் முடி அமைந்திருந்கும். தாடி, மீசை ஆகியவன நான்கு வகைப்படும்.

1. **ஸீத்தம்**: நாள்தோறும் முகச் சவரம் செய்து கொள்வதால் தூய்மையாக வைத்துக் கொள்ளுதல்.

2. **விசித்ரம்**: பலவகையாக அழகுற தாடி, மீசையைக் கத்தரித்துக் கொள்ளுதல்

3. **ஷ்யாமம்**: மாசுள்ள தாடி

4. **ரோமஷம்**: சீக்கியர்களைப் போல முடி (தாடி மீசை முதலியவற்றை நீக்காமை) வைத்துக்கொள்ளுதல்

ப்ரம்மசாரி, வானபிரஸ்தன், அமைச்சர், புரோகிதர், நடுத்தர நிலை பாத்திரங்கள் ஸீத்தம் சுத்தமாக இருக்க வேண்டும்.

சித்தர், வித்யாதரர் போன்ற தெய்வ இனத்தவருக்கும், அரச குமாரர்களுக்கும் அரசரைச் சார்ந்து வாழ்பவர்களுக்கும், ஸ்ருங்கார புருஷர்களுக்கும், பருவத்தில் செருக்கு கொண்டவர்களுக்கும் விசித்திரம் என்னும் முடியைக் கொண்டிருக்க வேண்டும்.

தம் உறுதி மொழியை நிறைவேற்றிக் கொள்ளாதவர்கள், வருத்தம் கொண்டவர், தவநிலையில் உள்ளவர், ஏதேனும் கவலையால் வருந்துபவர்கள் ஷ்யாமம் என்னும் முடி வகையைக் கொண்டிருக்க வேண்டும்.

ரிஷி, தவசி, நீண்டகால விரதம் மேற்கொண்டவர் ஆகியோருக்கு ரோமஷம் என்னும் முடி இருக்க வேண்டும்.

2.3.2.3.1.2.3.10 வேடம்

வேடமும் ஸீத்தம், விசித்ரம் மலினம் என மூன்று வகைப்படும்.

இதனை பரதர்

ஸீத்[3]தோ[3] விசித்ரோ மலினஸ்த்ரிவிதோ[4] வேஷ உச்யதே ||122||[135]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

1. ஸுத்தம்

தெய்வத்தை நோக்கிச் செல்லுதல், மங்கலநிகழ்ச்சி, திருமணம், அறத்தைச் சார்ந்த சடங்குகள் ஆகியவற்றில் ஆடவர் மற்றும் பெண்களுடைய வேடம் சுத்தமாக (தூய்மையாக) இருக்க வேண்டும். அதாவது வெண்ணிற ஆடை அணிய வேண்டும். அடக்கம் கொண்டுள்ளவர்களின் வேடமும் தூயதே ஆகும். முதியவர், அந்தணர், செட்டியார் (வணிகர்), அமைச்சர், புரோகிதர், கஞ்சுகி (அரசருடைய அந்தப்புறத்தில் இருக்கும் முக்கிய வேலையாட்கள் நீண்ட வெண்சட்டையை அணிந்திருப்பர் – ஆகையால் கஞ்சுகி எனப் பெயர் ஆயிற்று). தவசி, க்ஷத்ரியர் போன்ற மக்கள் அனைவரின் ஆடையும் வெள்ளையாக இருக்க வேண்டும்.

2. விசித்ரம்

தேவர், தானவர், இயக்கர், கந்தர்வர், நாக இனத்தவர், விடபுருஷ் போன்றவர்களின் வேடம் விசித்தரமாக இருக்க வேண்டும்.

3. மலினம்

மலினம் என்பது அழுக்கடைந்த ஆடை முதலியவற்றைக் கொண்ட வேடமாகும். பித்தர், கள், குடி வெறி கொண்டவர், வழி நடப்போர், கவலை கொண்டவர் ஆகியவர்களது வேடம் மலினமாக இருக்க வேண்டும் ஸீத்த, விசித்ர வேடங்களில் முறையே மேலாடைகள் தூய்மையாகவோ,

விசித்திரமாகவோ இருக்க வேண்டும். அவ்வாறே மலின வேடத்திலும், மேலாடை மலினமாக இருக்க வேண்டும்.

முனி, ஜைனர், பௌத்தர், துறவி, பாசுபதர், திரிதண்டி என்னும் வைணவத்துறவி, வேதம் கற்ற அந்தணர் ஆகியவாகளின் ஆடைகள் (வேடங்கள்) அவரவர்களுக்கு உரிய உலக வழக்கின்படி அமைந்திருக்க வேண்டும். தவசிகளுக்கு தடித்தலை, மரவுரி, மான்தோல் முதலியன தகும். பாசுபதர்களுக்குப் பலவகை விசித்ர நிறம் கொண்ட ஆடை தகும். தாழ்ந்த குலத்தில் பிறந்தவர்களுக்கு அவரவர்களது வழக்கப்படி ஆடை அமைய வேண்டும். அந்தப்புரக் காவலர்கள் முறைப்படி துவராடையாலான சொக்காய்களை அணிய வேண்டும்.

சூழ்நிலைக்கேற்பவும் ஆடவர் மற்றும் பெண்களின் வேடம் அமைய வேண்டும். போர் வீரர்களது வேடம் பலவகை போர்க் கருவிகள் கொண்டு, கவசம் அணிந்த அம்பராத்தாணியும் வில்லும் அணிந்தவர்களாக இருக்க வேண்டும். மன்னர்களின் வேடம் விசித்திரமாக இருக்கும்.

நட்சத்திரத்தால் (கோள்களால்) விளையக்கூடிய தீமைகளைத் தணித்துக்கொள்ளச் செய்யப்படும் மங்கலம் விளைவிக்கும் சடங்குகள், நீத்தவர் கடன் நீக்கிக்கொள்ளும் சடங்குகள், இறைவனுக்கு பூசை செய்தல் போன்ற நிகழ்ச்சிகளின் போது ஆடை வெண்ணிறமாக இருக்க வேண்டும்.

2.3.2.3.1.2.3.11 ப்ரதிஷிரம் - கேஷரசனம் (தலையின் அமைப்பு)

ஏவம் வஸ்த்ரவிதி[4]: கார்ய: ப்ரயோகே[3] நாடகாஸ்ரயே |

……………………………………

தேஷாம் சானிமிஷத்வாதி[3] நைவ கார்யம் ப்ரயோக்த்ருபி[4]: ||138-159||[136]

என பரதர் தலைமுடியைக் கொண்டு தலையின் அமைப்பை விளக்கியுள்ளார்.

முன்கூறியவற்றைப் போலவே நாடு, இனம், வயது ஆகியவற்றிற்கேற்ப தேவர்களுக்கும், மனிதர்களுக்கும் நாடகத்திற்கு ஏற்றவாறு தலையின் அமைப்பு இருக்க வேண்டும்.

இவற்றில் தேவர்களுக்கும், மன்னர்களுக்கும் தகுந்த மகுடம் மூன்று வகைப்படும். தேவதைகள், கந்தர்வர், இயக்கர், நாகர், அரக்கர் ஆகியவர்களின் மகுடம் பார்ஷ்வமௌளி எனப்படும். இம்மகுடம் ஒரு பக்கமாக சாய்ந்துள்ளதாக இருக்க வேண்டும்

தேவர்களில் சிறந்தவர்களுக்கு க்ரீடி என்னும் மகுடத்தைப் பயன்படுத்த வேண்டும்.

இந்த மகுடங்கள் தோற்றுவித்ததின் காரணம் வேதத்தில் முறையாக முடிதிருத்தம் செய்து கொள்ள வேண்டும் என்பதாம்.

யக்ஞத்தில் தலை முடிதிருத்தம் செய்து கொண்டவனுடைய தலையை மூடிக்கொள்ள பயன்படுவது தலைப்பாகை ஆகும். முடிகள் நீளமாக இல்லாத போது அதை சரி செய்ய விக்குகள் (மகுடங்கள்) ஏற்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

நடுத்தரப் பாத்திரங்களுக்கு பார்ஷ்வமௌளி என்ற மகுடத்தைப் பயன்படுத்த வேண்டும். இளையவர்களுக்குத் தலைமுடி அழகாக இருக்கும்.

மன்னர்களுக்கு 'மஸ்தகி' எனப்படும் மகுடத்தைப் பயன்படுத்த வேண்டும்.

வித்யாதரர், சித்தர், சாரணர் ஆகியவர்களுக்கு முடிந்தபடியுள்ள 'விக்குகள்' அமைக்க வேண்டும்.

அரக்கர், தானவர், தைத்தியர் ஆகியவர்களின் மகுடம் பூனைக்கண் நிறம் கொண்டு இருக்க வேண்டும்.

படைத்தலைவன், 'இளைய அரசன், மகாமாத்திரன் ஆகியவர்களுக்கு அர்த மகுடத்தைப் பயன்படுத்த வேண்டும்.

அமைச்சர், கஞ்சுகி, செட்டியார், புரோகிதர் அவர்களது தலைப்பா(தொப்பி) அணிந்தபடி இருக்க வேண்டும்.

பிசாசு, பித்தர், பூதம், தவசி, சூளுரையை நிறைவேற்றியவர் ஆகியவர்களின் தலைமுடி தொங்கிக் கொண்டிருக்க வேண்டும்.

சாக்கையர், ஸ்ரோத்தியர், பரிவ்ராட் (துறவியில் ஒருவகை) தீக்ஷிதர், யக்ஞதீக்ஷை பூண்டவர் ஆகியவர்கள் வழித்த தலை கொண்டிருக்க வேண்டும்.

விடபுருஷர், ஸ்ருங்கார புருடர்கள் குஞ்சித கேஷம் போல வெட்டிவிடப்பட்ட முடி கொண்டிருப்பர்.

சிறுவர்களின் முடி மூன்று பிரிவுகளைக் கொண்டிருக்க வேண்டும்.

முனிவர்களின் முடி சடைமுடியாக இருக்க வேண்டும்.

விதூஷகனின் தலை வழுக்கை அல்லது பாதியளவு வெட்டப்பட்டது போல் இருக்க வேண்டும். அல்லது அந்தந்த நாடு, இனம் ஆகியவற்றைச் சார்ந்து உலக வழக்கப்படி இருக்க வேண்டும்.

2.3.2.3.1.2.3.12 பாத்திரங்களுக்கேற்ற பார்வை

இஹ பா[4]வரஸாஷ்சைவ த்[3]ருஷ்டிபி[4]: ஸ்ம்ப்ரதிஷ்டி[2]தா: |
த்[3]ருஷ்ட்சைவ ஸ்தாபிதோ ஹ்யர்த:[2] பஷ்சாத[3]ங்கை[3]ர் விபா[4]வ்யதே ||160||
ஏவம் ஜ்ஞியாங்க[3]ரஸனா நானாப்ரக்ருதிஸம்ப[4]வா ||161||[137]

என பரதர் பார்வை குறித்துக் கூறியுள்ளார்.

பாத்திரங்களுக்கேற்ற அணிகலன்கள், ஆடை, மலர்மாலை முதலியவற்றுடன் பாத்திரத்திற்குத் தக்க வேடம் அணியச்செய்ய வேண்டும். தேவர்களுடைய தன்மைகள் மனிதர்களுக்கு உள்ளவற்றைப் போலவே இருக்க வேண்டும். இமையாத கண் உடையவர்களானாலும், நாடகத்தில் மனிதர்களைப் போலவே இமைக்கும் கண்கள் உடையவர்களாகக் காட்ட வேண்டும்.

நாடகத்தில் கண்களால் செய்யப்படும் அபிநயமே சிறப்பானது.[138]

2.3.2.3.1.2.4 ஸஞ்சீவம்

ஸஞ்ஜீவம் என்பது விலங்குகள், பறவைகள் முதலான உயிரினங்கள் நிகழ்ச்சிக்கேற்ப அரங்கத்திற்கு வருதலாகும்.

ஸஞ்ஜீவ இதி ய: ப்ரோக்தஸ்தஸ்ய வக்ஷ்யாமி லஷ்ணம் ||161||
ய: ப்ராணினாம் ப்ரவேஷோ வை ஸஞ்ஜீவ இதி ஸம்க்ஞித: |
சதுஷ்பதோ[3]த[2]த்[3]விபத[3]ஸ்ததா[2] சைவாபத:[3] ஸ்ம்ருத: ||162||[139]

என பரதர் ப்ராணிகள் அரங்கத்திற்கு வருவது குறித்துக் கூறியுள்ளார்.

உயிரினங்களான பிராணிகள் அரங்கத்திற்கு வருவது 'ஸஞ்ஜீவம்' எனப்படும். இது நாற்கால் உள்ளவை, இருகால் கொண்டவை, கால்கள் அற்றவை என மூன்று வகைப்படும்.

கிராமங்களிலும், காடுகளிலும் வாழும் விலங்குகள் நான்கு கால்கள் உள்ளவை. பறவைகள், மனிதர்கள், இருகால்களும் கொண்ட உயிரினங்களாகும், பாம்பு போன்றவை கால்கள் அற்றவையாகும்.

2.3.2.3.1.2.4.1 அரங்கில் பயன்படுத்தப்படும் போர்க்கருவிகள்

ஆயுதா[4]நி ச கார்யாணி புருஷாணாம் ப்ரமாணத: |
………………………………

த்ரிம்ஷத³ங்கு³லமாநேன கர்தவ்யம் கே²டகம் பு³தை:⁴ ||165-170||[140]
என பரதர் அரங்கில் பயன்படுத்தப்படும் போர்க்கருவிகள் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

போர் தடுப்புக் காவல் காப்பவர் போன்றவர்கள் தகுந்த கருவிகளைக் கொண்டிருக்க வேண்டும். இந்தக் கருவிகள் அவரவர்களுடைய உடல் நிலைக்கு (உயரம்) ஏற்றவாறு இருக்க வேண்டும்.

பிண்டி என்ற போர்க்கருவி பன்னிரண்டு ஜாண் நீளமாக இருக்க வேண்டும். குந்தம் (ஈட்டி) எனபது பத்து ஜாண் நீளமும் கொண்டிருக்க வேண்டும். பீரங்கி, சூலம், தோமரம், சக்தி (வேல்) ஆகியவை எட்டு ஜாண் நீளம் கொண்டிருக்க வேண்டும்.

வில் எட்டு ஜாண் நீளம், இரண்டு கை அளவு அகலம் கொண்டிருக்க வேண்டும். அம்பு, கதை, வஜ்ரம் என்னும் கருவிகள் நான்கு ஜாண் நீளம் கொண்டிருக்க வேண்டும்.

வாள் போன்றக் கருவி நாற்பது அங்குலம் நீளம் கொண்டிருக்க வேண்டும்.

சக்கரம் பனிரெண்டு அங்குலம் குறுக்களவு கொண்டிருக்க வேண்டும்.

பிராசம், பட்டிசம் என்னும் கருவிகள் ஆறு அங்குலம் நீளம் கொண்டிருக்க வேண்டும். தண்டம் (கழி), கணையம் ஆகியவை இருபது அங்குல நீளம் கொண்டிருக்க வேண்டும். சபலம் என்பது பதினாறு அங்குலம் பரப்பு கொண்டு, சிறு மணிகள் இணைக்கப்பட்டதாக இருக்க வேண்டும்.

கேடயம் மூன்று அங்குலம் அளவு கொண்டதாகும். ஜர்ஜரம், தண்டகாஷ்டம், ப்ரதிசீர்ஷகம், சாமரம், கொடிக்கம்பம், கிண்டி (நீர்ப்பாத்திரம்) போன்றவை அல்லாது பலவகைப் பொருள்களும் நிகழ்ச்சிகளுக்கு ஏற்பப் பயன்படுத்தப்படும்.

உலக வழக்கில் பலவகை அளவுகளைக் கொண்டிருந்தாலும் நாடகத்திற்கேற்ற அளவில் இருக்க வேண்டும்.

ஜர்ஜரம் என்பதன் விளக்கம்

மரத்தின் வேரைக் கொண்டோ, மரத்தின் இலையாலோ ஜர்ஜரம் செய்யப்படும். ஆனால் ஜர்ஜரத்திற்குச் சிறந்தது மூங்கில்தான். ஜர்ஜரம் நூற்றெட்டு அங்குல நீளமும் ஒவ்வொரு ஜாண் தொலைவில் உள்ள நான்கு கணுக்கள் கொண்டதாக இருக்க வேண்டும். கணுக்கள் பெரியவையாக (நன்றாக புலப்படுபவையாக) இருக்கக் கூடாது. கிளைகளோ, தொளையோ கொண்டிருக்கக்கூடாது. கணுக்களில் பூச்சிகளால் அரிக்கப்பட்டதாகவோ,

ஒன்றோடொன்று உராய்ந்து கொள்வதால், பிளவுண்டதாகவோ இருக்கக்கூடாது. தேன், நெய், கடுகு, மலர்மாலைகளால் பூசை செய்து தூபம் இட்டு, முறைப்படி அதைப் போற்றி, அதன் பிறகே ஜர்ஜரம் செய்ய வேண்டும்.

தண்டகாஷ்டம்

விளாம், வில்வம், மூங்கில் ஆகியவற்றினால் தண்டகாஷ்டம் செய்ய வேண்டும். இது மூன்று இடங்களில் சற்று வளைவு கொண்டதாக இருக்க வேண்டும். பூச்சிகளால் அரிக்கப்பட்டதாகவோ, உளுத்தப்போனதாகவோ இருக்கக் கூடாது. இத்தகைய லஷிசணங்களுடன் கூடிய ஜர்ஜரம் தண்டகாஷ்டம் ஆகியவற்றை நாடகத்தில் ப்ரயோகம் செய்தால் வெற்றியும், புகழும் பெறுவர்.

2.3.2.3.1.2.4.2 அரங்கில் பயன்படுத்தப்படும் ப்ரதி ஷீர்ஷகம் (பொய்த்தலை)

ப்ரதிஷீர்ஷகம் எனப்படும் பொய்த்தலை அந்தந்த பாத்திரங்களின் வேடத்திற்கேற்றபடி பயன்படுத்த வேண்டும். இது முப்பத்திரண்டு அங்குல அளவு கொண்டதாக இருக்க வேண்டும். சில பாத்திரங்களுக்கு இரண்டு, மூன்று முதலாகத் தலைகள் கொண்டு வேடம் தாங்க வேண்டியிருக்கும். ஏற்கனவே இருக்கும் தலை மேல் மூடி, பாத்திரத்திற்குத் தக்க பூதம், பிசாசு போன்ற தோற்றம் காண அணியப்படுகிறது. நான்கு அல்லது ஆறு கைகள், பலகால்கள் போன்ற அமைப்புள்ள வேடங்களுக்கும் இத்தகைய முறையைப் பயன்படுத்த வேண்டும்.

விளாம்பழக் கதுப்பு, மரப்பட்டை முதலியவற்றால் ‘பொய்த்தலை’ செய்து கொள்ள வேண்டும். வில்வக் கதுப்பைக் கொதிக்க வைத்து உமியையோ, சாம்பலையோ கலந்து மாறுதலை அல்லது பொய்த்தலையைச் செய்யலாம். வில்வக் கதுப்பு பூசிய துணியால் அந்தப் பொய்த்தலையை மூடி, தலையைப் போலவே செய்து, உலர்த்தி, அதற்குரிய தக்க கருவிகளால் கண்கள் போன்ற உறுப்புகளைத், தக்க துளையுடன் செய்ய வேண்டும். இந்தச் செயற்கைத் தலை மிகவும் தடித்ததாகவோ, மெலிந்ததாகவோ, மிக்க பெரியதாகவோ, சிறியதாகவோ ஒரு பக்கமாக வளைந்ததாகவோ இல்லாமல் சீராக இருக்கும்படி செய்ய வேண்டும்.

2.3.2.3.1.2.4.3 அரங்கில் பயன்படுத்தப்படும் மற்ற கருவிகள்

நாடக நிகழ்ச்சிகளுக்கேற்பப் பல கருவிகள் தேவைப்படும். உலகில் உள்ள எல்லாவகையான சிற்ப வேலைப்பாடுகளும் அக்கருவிகளில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. கட்டைகளாலும், இயந்திரங்களைப் போன்ற அமைப்புகளைக் கொண்டும் விஷ்வகர்மாவால் செய்யப்பட்ட கருவிகள் மிக்க வலுவுள்ளவை. எனவே அவ்வேடம் ஏற்பவர்களுக்கு, மிக்க துன்பம் விளைவிக்கும். எனவே முன் கூறியபடி கனமற்ற கருவிகளைக் கொண்டு பாத்திரங்களுக்குத் துன்பம் விளைவிக்காதபடி செய்வது முக்கியமாகும்.

இவ்வாறு பரதர் ஆஹர்யாபிநயம் குறித்து விளக்கமாகக் கூறியுள்ளார். இன்றைய சாஸ்தீரிய நடனங்கள் ஏகாஹார்ய ந்ருத்யம் என்பதால் ஆஹார்யபிநயம் என்றால் ஆடை ஆபரணங்கள் தவிர கதாபாத்திரங்களுக்குரிய வேடம் பூணுதல், அரங்கில் நிகழ்ச்சிக்கு ஏற்றார்போல் பயன்படுத்தக்கூடிய பொருட்களை பயன்படுத்தாத நிலையில், அவற்றின் பயன்கள் முழுவதும் பயன்படுவதில்லை. ஆனால் ஆஹார்யாபிநயம் நாடகத்திலும், நாட்டிய நாடகத்திலும் பெரும் பங்கினை வகிக்கிறது.[141]

2.3.2.4 ஸாத்விகாபிநயம்

ஸத்வ என்றால் மனம் எனப் பொருள்படும். மனதில் எழும் உணர்ச்சிகளுக்கு காரணம் உணர்வே ஆகும்.[142] இந்த உணர்வையே ஸத்வம் என்கின்றனர். ஸத்வம் என்பது மனம் ஒன்றிய நிலையில் இயற்கையாகத் தோன்றும் பாவங்கள் ஆகும்.[143] இவையே ஸாத்விக பாவங்கள் எனப்படும். ஸாத்விக பாவங்களை ஆங்கிகா, வாசிகா அபிநயங்களாலும் ரஸபாவங்களாலும் வெளிப்படுத்துவதே ஸாத்விகாபிநயமாகும். ஸாத்விகாபிநயம் பற்றி ஆறாம், ஏழாம், இருபத்தி நான்காம் அத்தியாயங்களில் விளக்கியுள்ளார்

2.3.2.4.1 ஸாத்விக பாவங்கள்

நாட்டியத்திற்கேற்ற பாத்திரம் தான் இல்லையெனினும், தான் ஏற்றுக்கொண்ட பாத்திரத்தின் மனநிலையுடன், தன் மனநிலை ஒன்றியிருக்கும்படி தன் திறமையால் உள்ளத்தைச் செம்மைப்படுத்திக் கொண்டபோது, எற்படும் பாவங்கள் இயற்கையாகத் தோன்றும். அந்நிலையில் கண்ணீர் பெருகுதல் மயிர்க்கூச்சம் போன்ற ஸாத்விக பாவங்கள் இயற்கையாகவே தோன்றி, நடிப்பும் இயற்கையாக சிறப்புற்றிருக்கும்.[144]

ஸ்தம்ப4: ஸ்வேதோ3த2 ரோமாஞ்ச: ஸ்வரபே3தோ3த2 வேபது:2 |

வைவர்ண்யமஸ்ரு ப்ரளய இத்யஷ்டௌ ஸாத்த்விகா மதா: ||94||[145]

என எட்டு வித ஸாத்விக பாவங்களை பரதர் குறிப்பிடுகிறார். அவை,

1.ஸதம்பம்

2.ஸ்வேதம்

3.ரோமாஞ்சம்

4.ஸ்வரபேதம்

5.வேபது

6.வைவர்ண்யம்

7.அஸ்ரு

8.ப்ரளயம்

என்பனவாகும். அவற்றின் விளக்கங்களும் முக்கியத்துவங்களும் விளக்கப்பட்டுள்ளன. ஒவ்வொரு ஸாத்விக பாவங்களின் விளக்கங்களையும்,

க்ரோத4ப4யஹர்ஷலஜ்ஜாது3:க2ஸ்ரமரோக3தாபகா3தேப்4ய: |
வ்யாயாமக்லமத4ர்மை: ஸ்வேத:3 ஸம்பீட3நாக்சைவ ||95||
ஹர்ஷப4யஷோகவிஸ்மய விஷாத3ரோஷாதி3ஸ2ம்ப4வ: ஸ்தம்ப4:|
ஷிதாப4யஹர்ஷரோஷஸ்பர்ஷஜராரோக3ஜ: கம்ப: ||96||
ஆனந்தா3மர்ஷாப்4யாம் தூ4மாஞ்ஜனஜ்ரும்ப4ணாத்3ப4யாச்சோ2கா2த் |
அனிமேஷப்ரேக்ஷணத: ஷீதாத்3ரோகா3த்3ப4ாவேத3ஸ்ரு ||97||
ஷீதக்ரோத4ப4யஸ்ரமரோக3க்லமதாபஜம் ச வைவர்ண்யம் |
ஸ்பர்ஷப4யஷீதஹர்ஷாத் க்ரோதா4த்3ரோக3ாச்ச ரோமாஞ்ச: ||98||
ஸ்வரபே4தோ3 ப4யஹர்ஷக்ரோத4ஜராரௌஷ்யரோக3மத3 ஜனித: |
ஸ்ரமமூர்சா3மத3நித்3ராபி4கா4தமோஹாதி3பி4: ப்ரளய: ||99||[146]

என பரதர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

1. ஸ்தம்பம் (ஸ்தம்பித்தல்)

பெருமகிழ்ச்சி, அச்சம், நோய், மிக்க வருத்தம், வியப்பு, வருத்தம் முதலியவற்றால் ஸ்தம்பம் தோன்றும். நினைவில்லாமை, அசையாமை,

அறிவற்றவனைப் போல இருத்தல், வெற்றுப்பார்வை, உடலுறுப்புகளில் தளர்ச்சி என்பனவற்றால் ஸ்தம்பத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

2. ஸ்வேதம் (வியர்த்தல்)

சினம், அச்சம், பெருமகிழ்ச்சி, வெட்கம், வருத்தம், சிரமம், நோய், அழற்சி, அடிபடுதல், உடற்பியற்சி, உயிர் நீங்குவது போன்ற துன்பங்கள், வேனிற்பருவம், போன்றவற்றால் வியர்வை தோன்றும். விசிறியால் வீசிக்கொள்ளளுதல், துடைத்துக்கொள்ளுதல், காற்றை விரும்புதல் போன்றவற்றால் வியர்த்தலை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

3. ரோமாஞ்சம் (மயிர்க்கூச்சம்)

தொடுகை, அச்சம், குளுமை, மகிழ்ச்சி, சினம், நோய் என்பனவற்றால் மயிர்க்கூச்சம் தோன்றும். அடிக்கடி உடல் சிலிர்த்தல், உடலைத் தொட்டுக் கொண்டிருத்தல் போன்றவற்றால் இதை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

4. ஸ்வரபேதம் (குரல் மாறுதல்)

தழுதழுத்தல், கரகரத்தல், அச்சம், மகிழ்ச்சி, சினம், முதுமை, விரைவு, உணர்ச்சிவசப்படுதல், நோய், வெறி என்பனவற்றால் குரல் மாறுபாடு தோன்றும். குரலில் நடுக்கம், மாறுபடப் பேசுதல், போன்றவற்றால் குரல் மாறுபடுதலை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

5. வேபது (நடுக்கம்)

குளுமை. அச்சம், மிக்க மகிழ்ச்சி, தொடுகை உணர்ச்சி, முதுமை, நோய் முதலியவற்றால் நடுக்கம் தோன்றும். உறுப்புகளில் துடிப்பு முதலியவற்றால் இதை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

6. வைவர்ண்யம் (நிறம் மாறுதல்)

குளிர். சினம், அச்சம், சிரமம், நோய், எரிச்சல் முதலியவற்றால் உடலின் இயற்கையான நிறம் மாறுபடும். இதற்கு மிகவும் சிரமப்பட்டு அபிநயம் செய்ய

வேண்டியதாக இருக்கும். நரம்புகளை இழுத்துப் பிடித்து பெருமுயற்சியுடன் முக நிறத்தில் மாறுபாட்டைத் தோற்றுவிக்க செய்ய வேண்டும்.

7. அஸ்ரு (கண்ணீர் பெருகுதல்)

மிக்க மகிழ்ச்சி, புகை, மை தீட்டிக்கொள்ளுதல், கொட்டாவி விடுதல், அச்சம், வருத்தம், இமைக்காமல் பார்த்தல். குளிர், நோய் முதலியவற்றால் கண்ணீர் பெருகும். நீர் நிறைந்த கண்கள். கண்களைத் துடைத்துக்கொள்ளுதல், கண்ணீர்த்துளிகள் சிந்துதல் என்பனவற்றால் கண்ணீர் பெருகுதலை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

8. ப்ரளயம் (மயங்கி விழுதல்)

மிக்க சோர்வு, நினைவிழத்தல், வெறி, தூக்கம், தாக்கப்படுதல், மயக்கம் முதலியவற்றால் ப்ரளயம் தோன்றும். இதனை செயலற்றிருத்தல், அசைவற்றிருத்தல், மூச்சடைத்தல், நிலத்தின் மீது விழுதல் என்பனவற்றால் அபிநயம் செய்ய வேண்டும். இந்த எட்டுவகை ஸாத்விக பாவங்களைத் தொல்காப்பியர் மெய்ப்பாட்டியலில் விளக்கியுள்ளார் என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

ஸாத்விக பாவங்களை வெளிப்படுத்தும் ஸாத்விகாபிநயத்திற்கு ரஸபாவங்களை நன்கு புரிந்து செயல்படுவது இன்றியமையாததாகும். எனவே ரஸபாவங்கள் ஸாத்விகாபிநயத்தில் முக்கிய பங்கினை வகிக்கிறது. ஒரு கருத்தை பார்வையாளர்களின் மனதிற்கு எடுத்துச் செல்வதே அபிநயம் எனப்படுகிறது. அந்தக் கருத்தானது பல ரஸபாவங்களைக் கொண்டதாகும். ஸாத்விகாபிநயத்தை வெளிப்படுத்த மற்ற அபிநயங்களான ஆங்கிகம், வாசிகம், ஆஹார்யம் ஆகிய அபிநயங்கள் உறுதுணையாகவே நிற்கின்றன. மற்ற அபிநயங்களை அதிகமாகவும், ஸாத்விகாபிநயத்தை மிகக் குறைவாகவும் பயன்படுத்தினால், அந்த நிகழ்ச்சி முழுமை பெறாது. ஒரு நிகழ்ச்சியில் எந்த அளவிற்கு ஸாத்விகாபிநயத்தை வெளிப்படுத்துகிறதோ, அது எந்த அளவிற்கு பார்வையாளர்களைச் சென்றடைகிறதோ, அந்த அளவிற்கு அதன் வெற்றியைக் குறிப்பதாகும். ஸாத்பிகாபிநயத்தை நினைத்த மாத்திரத்தில் வெளிப்படுத்த முடியாது. மிகக் கடினமான முயற்சியினாலும் பயிற்சியினாலும் மட்டுமே வெளிப்படுத்த முடியும். ஸாத்விகாபிநயம் இல்லாத ஒரு நிகழ்ச்சி உயிரில்லாத உடல் போன்றதாகும். எனவே அபிநயங்களில் நாட்டியத்திற்கு உயிர் போன்றது ஸாத்விகாபிநயமேயாகும். ஸாத்விகாபிநயங்களில் பாவங்கள் ரஸங்களைக் கொண்டு தோன்றுகின்றன.

2.3.2.4.2 ரஸம் (சுவை)

காண்பவர் மனத்தில் ரஸத்தை தோற்றுவிப்பதே நாட்டியத்தின் முக்கிய நோக்கமாகும். எனவே ரஸம் உண்டாவதற்கு நல்ல கலைஞர்கள் மட்டுமன்றி, நல்ல ரசிகர்களும் தேவை. சுவைக்கப்படுவதால் அல்லது அனுபவிக்கப்படுவதால் 'ரஸம்' என்னும் பெயர் பெற்றது. பல வகைப் பொருள்களின் சேர்க்கையால், உணவு சுவையைத் தருவது போலவே பலவகை அபிநயங்களான ஆங்கிகம், வாசிகம், ஆஹார்யம், ஸாத்விகம் ஆகியவற்றின் சேர்க்கையால் காண்போரின் மனத்தில் ரஸத்தின் அனுபவம் ஏற்படுகின்றது. பலவகை அபிநயங்களால் பாவங்களை வெளிப்படுத்தும் போது ரஸம் பிறக்கின்றன. அதுபோன்று பலவகை அபிநயங்களால் ரஸத்தைத் தோற்றவிப்பவை பாவங்களாகும். ரஸங்களும் பாவங்களும் ஒன்றையொன்று சார்ந்தே இருக்கும். ரஸமின்றி பாவம் இல்லை, பாவமின்றி ரஸம் இல்லை. ரஸம் பற்றிய விளக்கங்களை நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் ஆறாம் அத்தியாயத்தில் காணமுடிகிறது.

விபாவம், அனுபாவம். ஸஞ்சாரிபாவம் (மாறக்கூடியவை) ஆகியவற்றின் சேர்க்கையால் ரஸம் பிறக்கிறது.

இதனை பரதர்

தத்ர விபா^{4}னுபா^{4}வவ்யபி^{4}சாரி ஸம்யோகா^{3}த்^{3}ரஸநிஷ்பத்தி: ||31||[147]

என குறிப்பிட்டுள்ளார்.

2.3.2.4.2.1 எட்டு வித ரஸங்கள்

ஸ்ருங்கா^{3}ராத்^{3}தி^{4} ப^{4}வேத்^{3}தா^{4}ஸ்யோ ரௌத்^{3}ராச்ச கருணோ ரஸ: |
வீராச்சைவாத்^{3}பு^{4}தோத்பத்திர்பீ^{3}ப^{4}த்ஸாச்ச ப^{4}யானக: ||39||[148]

என பரதர் எட்டு வித ரஸங்களைக் குறிப்பிடுகிறார்.

அவை 1.ஸ்ருங்காரம் 2.ஹாஸ்யம் 3.ரௌத்ரம் 4.கருணம் 5.வீரம் 6.அத்புதம் 7.பீபத்ஸம் 8.பயானகம் என்பனவாகும்.

இந்த எட்டு ரஸங்களில் ஒவ்வொரு ரஸமும் ஒரு ஸ்தாயி (நிலையான) பாவத்தை கொண்டுள்ளது. ஒவ்வொரு ரஸத்தின் நிலையான பாவங்களும் அவற்றின் விளக்கங்களும் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

1. ஸ்ருங்கார ரஸம்

தத்ர ஸ்ருங்கா^{3}ரோ நாம ரதிஸ்தா^{2}யிபா^{4}வப்ரப^{4}வ: |

....

மது[4]ரைஷ்சாங்க[3]விஹ்ரானரஸ்தஸ்யாபி[4]நய: ப்ரயோக்தவ்ய: ||46-48||[149]

என பரதர் ஸ்ருங்கார ரஸத்தின் விளக்கம் குறித்து குறிப்பிட்டுள்ளார்.

ஸ்ருங்காரத்திற்கு ‘ரதி’ என்பது ஸ்தாயி பாவம் (நிலையான பாவம்) ஆகும். ஒளி மிக்க வேடம் கொண்டதும், உலகில் தூய்மை, புனிதம், மிக்க ஒளி கொண்டு, கண்களுக்கு விருந்தளிப்பது எதுவோ, அது ஸ்ருங்காரத்துடன் உவமையாகக் கூறப்படும். சிறந்த வேடம் கொண்டவன் ஸ்ருங்கார புருஷனாகிறான். குலம் கோத்திரத்திற்கு ஏற்ற பழக்க வழக்கங்கள் கொண்டு, ஆன்றோர் சொற்படி நடப்பவனுக்கு உலகில் பெருமையும் பேரும் ஏற்படுவது போல சிறந்த வேடமும், மனத்திற்கு மகிழ்ச்சி தரும் தன்மையும் ஒளிவீசும் வேடமும் கொண்டதால் ‘ஸ்ருங்கார ரஸம்’ என்னும் பெயர் உண்டாயிற்று. பருவத்தில் உள்ள அழகிய ஆடவருக்கும் மங்கையருக்கும் தொடர்புடையதே ஸ்ருங்கார ரஸமாகும்.

சுகம் தரும் அன்பர்களுடன் கூடி இளவேனில் முதலான பருவங்கள் தரும் சுகத்தை அனுபவிப்பவனும், ஆடை அணிகலன்களைச் சிறப்பாகக் கொண்டவனும் காதலியுடன் கூடியவனுமான இளைஞன் ஸ்ருங்கார ரஸத்திற்கு ‘விபாவம்’ ஆனான். அவனுக்கு ஏற்ற காதலியும் விபாவம் ஆவாள்.

ஸ்ருங்கார ரஸமானது ரஸங்களிலே ஒரு முக்கியமான ரஸம் மட்டுமின்றி மற்ற எட்டு ரஸங்களுக்கும் இந்த ரஸம் அதிபதியாகவும் உள்ளது. ஆகையினால் இந்த ரஸத்தை ரஸ ராஜ் என்று அழைக்கப்படுகிறது. ஸ்ருங்கார ரஸத்தில் ஸஞ்சாரி பாவங்களாகிய முப்பத்தி மூன்று பாவங்களும் வரக்கூடும். ஆனால் மற்ற ரஸங்களில் சில ஸஞ்சாரி பாவங்களே வர வாய்ப்பபுண்டு. இதனாலேயே இந்த ரஸம் ரஸ ராஜ் என்று அழைக்கப்படுகிறது.[150]

இத்தகைய ஸ்ருங்காரம் ஸம்போகம் (கலவி), விப்ரலம்பம் (பிரிவு) என இரு வகைப்படும்.

(i) ஸம்போக ஸ்ருங்காரம்

நாயகன் நாயகி சேர்ந்திருக்கும்போது உண்டாகும் ஸ்ருங்காரம் ஸம்போக ஸ்ருங்காரமாகும்.[151] இளவேனில் முதலான பருவங்கள், மலர்மாலைகள், காமத்தைத் தூண்டும் மிகவும் மணம் மிக்க பொருள்கள், ஆடைஅணிகலன்கள், விதூஷகன் முதலான அன்பர்களின் சேர்க்கை, இசை, நடனம் முதலிய கலைகள், சிறந்த உப்பரிகைகளில் வாசம் செய்தல், பூங்காவில் உலாவுதல்,

மனத்தில் கிளர்ச்சியைத் தூண்டும் சித்திரங்கள், நீரில் மூழ்கி விளையாடுதல் போன்ற விபாவங்களால் ஸம்போக ஸ்ருங்காரம் தோன்றும். கண் பார்வையை அழகுற செலுத்துதல், கவினுறப்புருவங்களை அசைத்தல், கடைக்கண் நோக்கைச் செலுத்துதல், மென்மையும் நளினமும் கொண்ட அங்கஹாரங்களைப் ப்ரயோகம் செய்தல், இனிய சொற்களுடன் கூடிய உரையாடல் முதலிய அனுபாவங்களால் ஸ்ருங்காரத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். க்லானி (சோர்வு) என்பன தவிர மற்ற ஸஞ்சாரி பாவங்கள் அனைத்தும் இதற்குப் பொருந்தும்.

(ii) விப்ரலம்ப ஸ்ருங்காரம்

நாயகன், நாயகி பிரிவினால் ஏற்படும் ஸ்ருங்காரம் விப்ரலம்ப ஸ்ருங்காரம் ஆகும்.[152] பிரிவு, வெறுப்பு, சோர்வு, ஐயம், பொறாமை, சிரமம், கவலை, உற்சாகம், உறக்கம், கனவு, விழிப்பு, நோய், பைத்தியம், அபஸ்மாரம், உணர்ச்சியற்றிருத்தல். மோகம், மரணம் முதலான அனுபாவங்களால் அபிநயம் செய்யப்படுவதாகும்.

விப்ரலம்ப ஸ்ருங்காரத்தில் கருணத்திற்கு இடமான வெறுப்பு முதலியனவும் பொருந்தும். பிரிவில் விருப்பம் முதலான பத்து நிலைகள் உண்டு. அவை இருபத்திரண்டாம் அத்தியாயத்தில் விளக்கப்பட்டுள்ளன. சாபத்தால் வருத்தம், விரும்பியவர்களின் அழிவு, வதம், கட்டுப்படுதல் என்பனவற்றால், விருப்பமின்றி வெறுப்பு தோன்றியிருப்பது கருணம். பிரிவில் உற்சாகம், கவலை என்பனவற்றால் தோன்றி, காதலனை அல்லது காதலியை என்றேனும் சேர்வோம் என்ற ஆசையுடன் கூடியிருக்கும் போது, மரணம் முதலியவற்றால் நேர்ந்த பிரிவில் காதலனை அல்லது காதலியை இனி அடைய அவகாசம் இல்லை என்ற வெறுப்பினால் விருப்பமின்மை, ஆசையின்மை தோன்றும். இது கருணயில் தோன்றும் விப்ரலம்பம் ஆகும். ஆனால் கட்டுப்படுதல் போன்ற வேறு காரணங்களாலான பிரிவில் என்றேனும் மீண்டும் சேரலாம் என்ற உற்சாகம் தோன்றும். விப்ரலம்பம், கருணயில் தோன்றும் விப்ரலம்பத்திலிருந்து வேறுபடுகின்றன.

ஸ்ருங்கார ரஸத்திற்கு முக்கிய காரணம் மன்மதனின் பஞ்ச பானங்களாகும். இவை ஐந்தும் ஐந்து விதமான மலர்களிலே தோய்த்து எடுக்கப்பட்டவை என்று பரத ஸாரசங்க்ரஹம் என்ற நூலில் கூறப்பட்டுள்ளது.[153]

2. ஹாஸ்ய ரஸம் (நகை)

ஹாஸ்ய ரஸம் ரஸங்களில் ஒரு முக்கிய ரஸமாகும். இது நம் அன்றாட வாழ்க்கையில் பின்னிப் பிணைந்து கிடக்கின்ற ஒரு ரஸமாகும்.

அத[2] ஹாஸ்யோ நாம ஹாஸஸ்தா[2] யிபா[4] வாத்மக: |

....

த்[3]வௌ த்[3]வௌ பே[4]தௌ[3] ஸ்யாதாமுத்தமமத்[4]யாத[4] மப்ரக்ருதௌ ||49-52||[154]

என பரதர் ஹாஸ்ய ரஸத்தின் விளக்கம் குறித்து குறிப்பிட்டுள்ளார்.

ஹாஸ (நகை) என்னும் நிலையான பாவத்தால் ஏற்படுவது ‘ஹாஸ்ய’ ரஸமாகும். பொருத்தமற்ற வேடம். அணிகலன், வெட்கமின்மை, நிலையற்ற மனம், பொருத்தமற்ற உரையாடல். உறுப்புகளில் வேறுபாடு கொண்டவர்களைக் காண்பது, காரணமற்ற அச்சத்தையும், தகாத பொருந்தாத செயல்களையும் வர்ணனை செய்து கூறுதல் போன்ற விபாவங்களால் நகைச்சுவை தோன்றும். பொருந்தாத அணிகலன்கள், பொருந்தாத சேட்டைகள், பொருத்தமற்ற வேடம், உறுப்புகளைக் கோணல் மாணலாக அசைத்தல் போன்றவற்றால் ஹாஸ்யம் தோன்றும். பெண்களிடமும், தாழ்ந்தவகைப் பாத்திரங்களிடமும் இச்சுவை மிகுதியாகக் காணப்படும். உதடுகள், கன்னங்கள், மூக்கு என்னும் உறுப்புகளை அசைத்தல், கண்களைச் சிறிதளவு மூடிக்கொள்ளுதல் அல்லது விரித்தல், வியர்த்தல், முகம் சிவத்தல் இரு கைகளாலும் விலாப் பகுதிகளைப் பிடித்துக் கொள்ளுதல் என்னும் அனுபாவங்களால் ஹாஸ்ய ரஸத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். ஹாஸ்ய ரஸத்தில் மதம் (வெறி), ஹர்ஷா (மகிழ்ச்சி) போன்ற ஸஞ்சாரி பாவங்கள் தோன்றும்.

தன்னிடம் தோன்றுதல், பிறரிடம் தோன்றுதல் என ஹாஸ்ய ரஸம் இரு வகைப்படும். தானே சிரித்தல் பிறரைச் சிரிக்க வைத்தல்.

ஹாஸ்யம் ஆறு வகைப்படும். அவற்றின் விளக்கம் வருமாறு:-

ஸ்மிதஹஸிதே ஜ்யஷ்டா[2]நாம் மத்[4]யாநாம் விஹஸிதோபஹஸிதே ச |

அத[4]மாநாமபஹஸிதம் ஹ்யதிஹஸிதம் சாபிவிக்ஞேயம் ||53||[155]

என பரதர் ஹாஸ்ய ரஸத்தின் ஆறு வகைகளைக் குறிப்பிட்டுள்ளார். அவை ஸ்மிதம், ஹஸிதம், விஹஸிதம், உபஹஸிதம், அபஹஸிதம், அதிஹஸிதம் என்பனவாகும்.

(i) ஸ்மிதம்

கன்னங்கள் சிறிது விரியும். கடைக்கண் பார்வை செம்மையாகும். பல்வரிசை வெளிப்படாமல் பெருந்தன்மையுடன் நகைத்தல் ஸ்மிதம் எனப்படும்.

இந்தவகை நகையில் கண்களிலே ஒருவித மலர்ச்சியுடன் மந்தமான சிரிப்பு ஏற்படும். இதை மந்தஹாஸம் என்று சொல்லப்படும். இத்தகையோர்க்கு முகம் மலர்ந்து காணப்படும்.[156]

(ii) ஹஸிதம்

கன்னங்கள் நன்கு விரியும். கண்களும், வாயும் நன்றாகத் திறந்திருக்கும். பல்வரிசை சிறிது காணப்படும். இது ஹஸிதம் ஆகும்.

இதில் தொனியோ, சத்தமோ வருவதில்லை. இது ஒருவகையான மோகன நகையாகும்.[157]

ஸ்மிதம். ஹஸிதம் ஆகிய இவ்விரண்டு நகைகளும் பெருந்தன்மையுள்ளவர்களுக்குப் பொருத்தமானதாகும்.

(iii) விஹஸிதம்

கண்களும், கன்னங்களும் சிறிது சுருங்கும். முகம் சிறிது சிவக்கும். இனிய குரலுடன் ஹாஸ்யம் வெளிப்பட வேண்டும். தோள்களும் தலையும் குறுகும் (மடங்கும்). இத்தகைய ஹாஸ்யம் விஹஸிதம் எனப்படும்.

இது வசீகரிக்கக்கூடிய நகையாகும்.[158]

(iv) உபஹஸிதம்

மூக்கு விரியும், கண்பார்வை கோணலாகும், தோள்களும், தலையும் குறுகும். இத்தகைய ஹாஸ்யம் உபஹஸிதம் எனப்படும்.

விஹஸிதம் உபஹஸிதம் இவை இரண்டும் நடுத்தர அந்தஸ்தில் உள்ளவர்களின் நகைப்புகளாகும்.

(v) அபஹஸிதம்

தகாத நிலையில் (வருந்த வேண்டிய சமயத்திலும் சிலருக்கு) ஹாஸ்யம் வரும். இத்தகைய ஹாஸ்யம் அபஹஸிதம் ஆகும்.

(vi) அதிஹஸிதம்

கண்களின் பார்வை தடுமாற்றத்துடன், கண்ணீர் ததும்பிக் காணப்படும். காதுகளுக்கு கடுமையாகி உரத்த குரலாக இருக்கும் ஹாஸ்யத்தால் தாங்க முடியாமல் இரு கைகளாலும் விலாப்பகுதிகளைப் பிடித்துக் கொள்ளவேண்டும். இத்தகைய ஹாஸ்யம் அதிஹஸிதமாகும்

இவ்விரண்டு வகை ஹாஸ்யங்களும் தாழ்ந்த நிலையில் உள்ள மக்களிடையே தோன்றுவனவாகும்.

இந்த ஹாஸ்ய வகைகளை நாடகங்களின் நிகழ்ச்சியில் உயர்ந்த, நடுத்தர, தாழ்ந்த ஆகிய பாத்திரங்களில், தான் ஏற்ற பாத்திரத்தை அறிந்து, தக்கபடி அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

3. ரௌத்ர ரஸம்

அத2 ரௌத்3ரோ நாம க்ரோத4ஸ்தா2யிபா4வாத்மகோ
ரக்ஷோதா3னவோத்3த3தமனுஷ்யப்ரக்ருதி: ஸங்க்ராமஹேதுக: |
……………………………………………………
ஷஸ்த்ரப்ரஹாரபூ4யிஷ்ச2 உக்3ரகர்மக்ரியாத்மக: ||64-66||[159]

என பரதர் ரௌத்ர ரஸம் பற்றி விளக்கியுள்ளார்.

ரௌத்ர ரஸம் க்ரோதம் (கோபம்) என்பதை ஸ்தாயி பாவமாகக் கொண்டதாகும். ரௌத்ரம் என்பது அரக்கர், செருக்குள்ளவர்களின் இயற்கை குணமாகும். சண்டையால் தோன்றும் வஞ்சினம், பிறன் மனைவியைக் கெடுத்தல், மாற்றானிடம் குற்றம் கூறித் தூற்றல், அவமானம், பொய்பேசுதல், வேலைக்காரர்களைத் துன்புறுத்தல், கடுஞ்சொல் கூறுதல், கொலைக்கு முற்படுதல், பொறாமை, போர் அரங்கில் தடுமாற்றம் போன்ற விபாவங்களால் ரௌத்திர ரஸம் தோன்றும். அடித்தல், ஒடித்தல், உதைத்தல், வெட்டுதல், பிளத்தல், போர்க்கருவிகளைத் தாங்குதல், ஆயுதங்களை எய்தல், இரத்தம் பெருகச் செய்தல், சிவந்த கண்கள், முடிந்த புருவங்கள், பற்களை நரநரக் கடித்தல், உதடு கடித்தல், கன்னங்கள் துடித்தல், உள்ளங்கைகளை ஒன்றோடொன்று தேய்த்துக் கொள்ளுதல் போன்ற அனுபாவங்களால் ரௌத்ர

ரஸத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். மோஹம் (மயக்கம்), ஆவேகம் (உற்சாகம்), அமர்ஷ (அதிக கோபம் கொள்ளுதல்), உக்ரதா (கொடுந்தன்மை), கர்வம் (செருக்கு) முதலானவை ரௌத்ர ரஸத்தின் ஸஞ்சாரி பாவங்களாகும்.

அரக்கர் முதலானோர் இயற்கையாகவே ரௌத்ர சொரூபம் கொண்டவர்கள். அரக்கர் முதலானோர் பல கைகள், முகங்கள், பரட்டைத் தலை, செம்பட்டைத் தலைமுடி, சிவந்து முன்னோக்கி நின்ற கண்கள், அச்சுறுத்தும் கருநிற உடல் கொண்டிருப்பர். எனவே அவர்களது தோற்றம், உரையாடல், செயல் போன்றவை இயற்கையாகவே ரௌத்ரமாக இருக்கும். அவர்கள் ஸ்ருங்காரத்தில் கூடக் கொடுமையான தோற்றமும், செயலும் கொண்டிருப்பர். அரக்கர்களைப்போல வேடம் பூண்டு, அந்தப் பாத்திரங்களை ஏற்றுக் கொண்டவர்களிடம் ரௌத்ர ரஸம் தோன்றும்.

பலவகைப் போர்க்கருவிகளைச் செய்தல், தலையையும், உடலையும், தூக்கிப் போடுதல், மாற்றான் தலையையும் வெட்டுதல் முதலியவற்றை அபிநயம் செய்ய கடினமான உரையாடல், அச்சுறுத்தும் உறுப்புகளின் அசைவு ஆகிய சேஷ்டைகளைக் கொண்டு, போர்க்கருவிகளுடன் கூடிய கொடுஞ்செயல்கள் நிறைந்த ரௌத்ர ரஸம் தோன்றும்.

4. கருண ரஸம் (இரக்கம்)

கருணமும் ஒரு முக்கிய ரஸமாகும். இந்த ரஸம் முழுவதும் வேதனையும், ஷோகமும் குடிகொண்டு இருக்கும்.

அத² கருணோ நாம க்ஷோகஸ்தா²யிபா⁴வ ப்ரபவ: |

…………………………………………

அபி⁴நேய: கருணரஸோ தே³ஹாயாஸாபி⁴கா⁴தைஷ் ச ||62-63||[160]

என கருண ரஸம் பற்றி பரதர் விளக்கியுள்ளார்.

கருண ரஸம் ‘ஷோக’ என்பதை ஸ்தாயி பாவமாகக் கொண்டதாகும். சாபத்தால் துக்கம், துன்பம், விருப்பமானவர்களின் பிரிவு, செல்வம் அழிதல், வதை, கட்டுப்படுதல் (சிறைப்படுதல்), நாடுகடத்தப்படுதல், நெருப்பு முதலியவற்றால் நேரும் தீங்கு, விபத்து தனக்கு விருப்பமானவர்கள் கொலை செய்யப்படுதல், விருப்பமற்ற உரையாடலைக் கேட்டல் போன்ற விபாவங்களால் கருணரசம் தோன்றும். கண்ணீர் வார்த்தல் தன்னையோ, தெய்வத்தையோ, மற்றவரையோ குறை கூறித் தூற்றுதல், உரக்க அழுதல், நினைவிழத்தல், புலம்புதல், சோர்வடைதல், மார்பில் அடித்துக் கொள்ளுதல், வாய் உலர்ந்து போதல், நிறம் மாறுபாடுதல், குரல் மாறுபடுதல், உடல் நடுக்கம், உறுப்புகள்

தளர்ந்து போதல், பெருமூச்சு விடுதல், நினைவு தவறுதல் போன்ற அனுபாவங்களால் கருண ரஸத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். க்லானி (சோர்வு), த்ருதி (தீனத் தன்மை), வ்யாதி (நோய்), உன்மத (பித்துப்பிடித்தல்), அபஸ்மாரம் (தன்னிலை மறத்தல்), த்ராஸம் (அச்சம்), மரண (இறத்தல்), ஜடதா (ஸ்தம்பித்தல்), நிர்வேதம் (அசையற்ற நிலை), ஸ்ரம (சிரமம்), தைன்யம் (மனச்சோர்வு), சிந்தா (கவலை), ஸ்ம்ருதி (நினைவு), விஷாத (வருத்தம்) போன்றவை இதற்குரிய ஸஞ்சாரிபாவங்கள் ஆகும்.

5. **வீர ரஸம்**

அத[2] வீரோ நாமோத்தமப்ரக்ருதிருத்ஸாஹாத்மக: |

……………………………………………..

வாக்யைஷ்சாக்ஷேபக்ருதைர்வீரரஸ: ஸம்யக[3]பி[4]நேய: ||6768||[161]

என பரதர் அத்புத ரஸம் குறித்து குறிப்பிட்டுள்ளார்.

வீர ரஸம் உத்ஸாஹத்தை (உற்சாகம்) ஸதாயி பாவமாகக் கொண்டது. இது உயர்ந்தோர்களிடம் தோன்றுவதாகும். கலங்காமை, எடுத்ததை முடிக்கும் பிடிவாதம், சமயத்திற்கு ஏற்றபடி சக்தியை அல்லது பகையைப் பின்பற்றும் திறமை, நால்வகைச் சேனைகளைக் கொண்டிருத்தல், பகைவரைச் சூழ்ந்து கொள்ளும் போர்த்திறமை, போரில் எதிரியிடம் வலிமையைக் காட்டுதல், பகைவர்களைக் கலங்கச் செய்யும் திறமை, ஆன்றோர், நல்ல மந்திரிகள் போன்ற பெரியோர்களுக்குச் சார்பாக இருத்தல், உற்சாகம், எடுத்த பணியில் ஊக்கமுடன் நிற்றல், கலங்காமை, வியப்பின்மை, மயங்காமை முதலான விபாவங்களால் வீர ரஸம் தோன்றும். நிலையாக இருத்தல், தைரியம், சூரத் தன்மை, வள்ளல்தன்மை, சாமதான பேத தண்டங்கள் என்னும் நான்கு உபாயங்களைத் தக்க நேரத்தில் பயன்படுத்தும் திறமை, நிலையாக நிற்றல், அஞ்சாமை, வெற்றிபெறும் திறன், செருக்கு, உற்சாகம், பகைவனைக் கலக்கமுறச் செய்யும் வலிமை, பெருமை, பகைவனை ஆட்சேபம் செய்து உரையாடல், மயிர்க்கூச்சம், கடமையை உணர்த்துதல் முதலான அனுபாவங்களால் வீர ரஸத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். மதி (அறிவாற்றல்), கர்வம் (செருக்கு), உக்ரதா (உக்கிரத் தன்மை), த்ருதி (நினைவாற்றல்) போன்றவை வீர ரஸத்தின் ஸஞ்சாரி பாவங்கள் ஆகும்.

வீரம், ரௌத்ரம் ஆகிய ரஸங்கள் இரண்டும் ஒரே மாதிரியாக தென்பட்டாலும், ஒன்றுக்கொன்று சம்பந்தம் இருந்தாலும் இவைகள் தோன்ற அடிப்படை காரணங்களாக மாறுபடுகின்றன. ரௌத்ர ரஸத்திலும் தங்களது விரோதிகளை, பழிவாங்கும் எண்ணமே மேலோங்கி நிற்கும். ஆனால் வீர

ரஸத்தில் தன்னுடைய பராக்கிரமத்தை, சக்தியினை வெளிப்படுத்திக் காட்டும் ஆற்றல் தோன்றும். பிரபந்த காவியங்களிலே வீர ரஸமானது யுத்தக் காலத்தோடு நின்றுவிடாமல், ஸ்ருங்கார ரஸம் தென்படும் போதும், அதன் பின்னணியில் வீர ரஸம்தான் நிற்கும். ஏனெனில் வீர ரஸத்திற்கு பொருத்தமானவன் காவியத்தில் காணப்படும் நாயகன் ஆவான். நாயகன் என்றாலே ஸ்ருங்கார ரஸத்திற்கும் பொருத்தமானவன் ஆவான்.[162]

6. அத்புத ரஸம் (அற்புதம்)

அதா^{2}த்^{3}பு^{4}தோ நாம விஸ்மயஸ்தா^{2}யிபா^{4}வாத்மக: |

……………………………………..

வேபது^{2}க^{3}த்^{3}க^{3}த^{3}வசனை: ஸ்வேதா^{3}த்^{3}யைரபி^{4}நயஸ்தஸ்ய ||75-76||[163]

என பரதர் அத்புத ரஸம் குறித்து குறிப்பிட்டுள்ளார்.

அத்புத ரஸம் விஸ்மய (அதிசயம்) என்பதை ஸ்தாயி பாவமாகக் கொண்டது அத்புத ரஸம். சுவர்கலோகவாசிகளைக் காணல், விரும்பியது கைகூடல், பூங்காவில் உள்ள கோயில் போன்ற இடங்களில் இருத்தல், விமானம், சாலவித்தைகள் (கண்கட்டு வித்தைகள்) முதலியவற்றைக் காணல், வியப்புக்குரிய உரையாடல், மிக உயர்ந்த சிற்பம், சித்திரம் முதலியவற்றைக் காணல், மிகச் சிறந்த உருவங்கள் போன்ற விபாவங்களால் அத்புத ரஸம் தோன்றும். மலர்ந்த கண்கள், இமைக்காத பார்வை, மயிர்க்கூச்சம், கண்ணீர் சுரத்தல், உடல் வியர்த்தல், விரல்களையும், மேலாடையையும் அசைத்தல், புஜங்களையும் முகத்தையும் சற்று உயர்த்தி அசைத்தல், ‘ஆஹா’ எனல், அதிக அளவு தானம் செய்தல் (வாரிக்கொடுத்தல்), தொடுகை, எதையேனும் பிடித்துக் கொள்ளுதல் (கைப்பற்றல்), மகிழ்ச்சியுடன் உடலை மேல் நோக்கி முறித்து அசைத்தல், ‘ஆஹா’ எனல் “நல்லது நல்லது” எனப் போற்றுதல், உடல் நடுக்கம், குரல் தழுதழுத்தல், வியர்த்தல போன்ற அனுபாவங்களால் அத்புத ரஸத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். ஹர்ஷா (மகிழ்ச்சி), சபலதா (நிலையற்ற மனம்), உன்மத (பித்து பிடித்தது போலாகுதல்), ஜடதா (அசைவற்றிருத்தல்), போன்றவை இதன் ஸஞ்சாரி பாவங்களாகும்.

7. பீபத்ஸ ரஸம் (அருவருப்பு)

அத^{2}பீ^{3}ப^{4}த்ஸோ நாம ஜீ^{3}குப்ஸாஸ்தா^{2}யி பா^{4}வாத்மக: |

……………………………………………

அவ்யக்தபாத^{3}பதனைர்பீ^{3}ப^{4}த்ஸ: ஸம்யக^{3}பி^{4}நேய: ||73-74||[164]

என பரதர் பீபத்ஸ ரஸம் குறித்து விளக்கியுள்ளார்.

பீபத்ஸ ரஸம் ஜீகுப்ஸா (வெறுப்பு) என்னும் ஸ்தாயி பாவத்தை கொண்டுள்ளது. மனதிற்குப் பிடிக்காதது, சிறப்பற்றது, இயற்கையாகத் தூய்மையான பொருளானாலும் மலத்துடன் கூடியிருப்பது, விருப்பமற்றதுமான பொருளைக் குறிப்பிடுதல், விருப்பமற்றதைக் காண்பது, கெட்ட நாற்றம், அருவருக்கத்தக்க சுவை, தொடுகை, கடுஞ்சொல் போன்ற விபாவங்களால் பீபத்ஸம் என்னும் ரஸம் தோன்றும், உடல் சுருங்குதல், முகம் சுருங்குதல், குமட்டல், எச்சில் துப்புதல், உடலைத் தூக்கிப் போடுதல், முகத்தையும், கண்களையும் சுருக்கிக் கொள்ளுதல், மூக்கை மூடிக்கொள்ளுதல், முகம் கவிழ்தல், காலை உயர்த்தித் தரையைத் தொட்டும் தொடாமலும் வைத்தல். முதலான அனுபாவங்களால் பீபத்ஸ ரஸத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். பீபத்ஸ ரஸம் அபஸ்மாரம் (தன்னிலை மறத்தல்), ஆவேகம் (உணர்வின் கிளர்ச்சி), மோஹம் (மயக்கம்), வ்யாதி (நோய்), மரணம் (இறத்தல்) முதலிய ஸஞ்சாரி பாவங்களைக் கொண்டதாகும்.

8. **பயானக ரஸம் (அச்சம்)**

அத2 ப4யானகோ நாம ப4யஸ்தா2யிபா4வாத்மக: |

....

ஷுஷ்கோஷ்ட2தாளு கண்டை2ர்ப4யானகோ நித்யமபி4நேய: ||69-72||[165]

என பரதர் பயானக ரஸம் குறித்து விளக்கியுள்ளார்.

பயனாக ரஸம் பய (பயம்) என்ற ஸாதாயி பாவத்தை கொண்டது. விகாரச் சுவையைக் கேட்டல், பிசாசு முதலான கொடுந்தன்மைகொண்ட உருவங்களைக் காணல், நரி, கோட்டான் போன்றவற்றின் கடுங்குரலைக் கேட்டல், பிறர் அஞ்சிநடுங்குவதைக் காணல், யாரும் வசிக்காத வீடு, காடு போன்ற இடங்களில் இருத்தல், தன்னைச் சார்ந்தவர்கள் கட்டுப்பட்டிருத்தலைக் காணல், அவர்கள் சிறை புகுந்ததைக் கேட்டல், கொலையைப் பற்றிய கதைகளைக் கேட்டல், கொடிய ஒலி, போர், காடு, யாரும் வசிக்காத பாழடைந்த வீடு, பெரியவர்களிடமும், மன்னர் போன்ற உயர் அதிகாரிகளிடமும் செய்த குற்றம் முதலிய விபாவங்களால் பயானக ரஸம் தோன்றும்.

கால் கைகள் நடுங்குதல், சஞ்சலமான கண்கள், மயிர்க்கூச்சம், முகநிறம் மாறுபடுதல், குரல் தழுதழுத்தல் போன்ற அனுபாவங்களால் பயானக ரஸத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். மரம் போல் நிற்றல், உடல் வியர்த்தல், தொண்டை அடைத்தல், மயிர்க்கூச்சம், நடுக்கம், குரல் மாறுபாடு, நிறமாறுபாடு,

ஐயம், மயக்கம், தைன்யம் (மனச்சோர்வு), மனசஞ்சலம், அஞ்சி நடுங்குதல், அபஸ்மாரம் (தன்னிலை மறந்திருத்தல்), மரணம் முதலியவை இந்த ரஸத்திற்கு ஸஞ்சாரி பாவங்களாகும். பீபத்ஸம், பயனாக ஆகிய இரு ரஸங்களும் தனித்து வராமல் மற்ற ரஸங்களுக்குள் அடங்கி வரக்கூடிய காரணத்தினால், மிக முக்கிய ரஸமாக கருதப்படாமல், இவை மற்ற ரஸங்களுக்கு இடையிடையே தோன்றி ஸஞ்சாரி பாவத்தைத் போல் மறைந்து விடும்.[166] இது இயற்கையாகவும், செயற்கையாகவும் தோன்றுவதாகும்.

இயற்கையாகத் தோன்றும் அச்சம்:

உடல், முகம், பார்வை அகியவற்றில் காணப்படும் மாறுபாடு, தொடைகள் அசைவற்றுப் போதல், பார்வையில் வெற்றுத் தன்மை, உறுப்புகளில் தளர்ச்சி, வாய் உலர்ந்து போதல், இதயம் துடித்தல், மயிர்க்கூச்சம் போன்ற அனுபாவங்களால் இயற்கையாகத் தோன்றும் அச்சத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

செயற்கையாகத் தோன்றும் அச்சம்:

கால் கைகள் நடுங்குதல், மரத்துப் போதல், உடல் நடுக்கம், இதயம் படபடத்தல், உதடு உலர்ந்து போதல், தொண்டை உலர்ந்து போதல் பொன்றவற்றால் செயற்கையான அச்சத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

சத்துவ குணம் கொண்டவர்கள் இயற்கையிலேயே தைரியமுள்ளவர்கள். ஆனால் அவர்கள் ஆன்றோர், ஆசிரியர் போன்றவர்களை காணும்போது கொள்ளும் தயக்கம் செயற்கையான அச்சமாகும்.

ஒவ்வொரு ரஸமும் ஒவ்வொரு ஸ்தாயி பாவத்தை கொண்டுள்ளதை போல், ஒவ்வொரு ரஸத்திற்கென்று ஒரு நிறத்தையும், ஒரு கடவுளையும் அதிபதியாக கொண்டுள்ளது.

ரஸங்களும் அவற்றின் நிறங்களும்

ஷ்யாமோ ப⁴வதி ஸ்ருங்கா ³ர: ஸிதோ ஹாஸ்ய: ப்ரகீர்தித: |
கபோத: கருணஷ்சைவ ரக்தோ ரௌத்³ர: ப்ரகீர்த்தித: ||42||
கௌ³ரோ வீரஸ்து விக்ஞேய: க்ருஷ்ணஷ்சைவ ப⁴யானக: |
நீலவர்ணஸ்து பீ³ப⁴த்ஸ: பீதஷ்சைவாத்³பு⁴த: ஸ்ம்ருத: ||43||[167]

என ரஸங்களின் நிறங்கள் குறித்தும் பரதர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

ஸ்ருங்காரம் மாநிறமும், ஹாஸ்யம் வெண்ணிறமும், கருணம் புறா நிறமும், ரௌத்ரம் சிவப்பு நிறமும், வீரம் கௌரம் என்னும் தாமிர (தங்க) நிறமும், பயானகம் கருநிறமும், பீபத்ஸம் நீலநிறமும், அத்புதம் மஞ்சள் நிறமும் என ஒவ்வொரு ரஸமும் ஒரு நிறத்தை அதிபதியாகக் கொண்டுள்ளது.

ரஸங்களும் அவற்றிற்கான கடவுளர்களும்

ஸ்ருங்கா^{3}ரோ விஷ்ணுதே^{3}வத்யோ ஹாஸ்ய: ப்ரமத^{2}தை^{3}வத: |
ரௌத்^{3}ரோ ருத்^{3}ராதி^{4}தை^{3}வத்ய: கருணோ யமதை^{3}வத: ||44||
பீ^{3}ப^{4}த்ஸஸ்ய மஹாகால: காலதே^{3}வோ ப^{4}யானக: |
வீரோமஹேந்த்^{3}ரதே^{3}வ: ஸ்யாத^{3}த்^{3}பு^{4}தோ ப்ரஹ்மதை^{3}வத: ||45||[168]

என ரஸங்களின் அதியதியாக உள்ள கடவுளர்கள் குறித்து பரதர் குறிப்பிட்டள்ளார்.

ஸ்ருங்காரத்திற்கு விஷ்ணுவும், ஹாஸ்யத்திற்குப் பிரமத்தையும் (சிவகணம்), ரௌத்ரத்திற்குச் சிவனும், கருணத்திற்கு இயமனும், பீபத்ஸத்திற்கு மகாகாலனும் பயானகத்திற்குக் காலனும், வீரத்திற்கு இந்திரனும், அத்புதத்திற்கு பிரம்மாவும் உரிய தேவதைகள் என ஒவ்வொரு ரஸமும் ஒரு கடவுளை அதிபதியாகக் கொண்டுள்ளது.

எட்டு ரஸங்களில் நான்கு ரஸங்களை கருவூலங்களாகக் கொண்டு, மற்ற நான்கு ரஸங்களும் தோன்றியதை பரதர்,

ஸ்ரங்கா^{3}ரானுக்ருதிர்யா து ஸ ஹாஸ்யஸ்து ப்ரகீர்தித: |
ரௌத்^{3}ரஸ்யைவ ஸயத்கர்ம ஸ க்ஞேய்: கருணோ ரஸ: ||40||
வீரஸ்யாபி ச யத்கர்ம ஸோத்^{3}பு^{4}த: பரிகீர்தித: |
பீ^{3}ப^{4}த்ஸத^{3}ர்ஷனம் யச்ச க்ஞேய ஸ து ப^{4}யானக: ||41||[169]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

ரஸங்கள் தோன்றக் கருவூலங்களானவை ஸ்ருங்காரம், ரௌத்ரம், வீரம், பீபத்ஸம் என்னும் நான்கேயாகும். ஸ்ருங்காரத்திலிருந்து ஹாஸ்யமும், ரௌத்ரத்திலிருந்து கருணமும், வீரத்திலிருந்து அத்புதமும், பீபத்ஸத்திலிருந்து பயானகம் என்பதும் தோன்றின.

ரஸங்களில் உள்ள வேற்றுமைகள்

ரஸங்கள் வெளிப்படுத்தும் பாவங்களைக் கொண்டு ஒவ்வொரு ரஸமும் பலவகையாகப் பிரிக்கப்படுகிறது. இதனை பரதர்

ஸ்ருங்கா^{3}ரம் த்ரிவித^{4}ம் வித்^{3}யாத்^{3}வாங்னைநபத்^{2}யக்ரியாத்மகம் |

....

தி^{3}வ்யதா^{3}ஷனஜோ தி^{3}வ்யோ ஹர்ஷாதா^{3}னந்த^{3}ஜ: ஸ்ம்ருத: ||77-82||[170]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

ஸ்ருங்காரம்

உரையாடல், திரை மறைவு, செய்கை என ஸ்ருங்காரம் மூவகைப்படும்.

நகையும் ரௌத்ரமும்

உறுப்பு, வேடம், பேச்சு என நகையும், ரௌத்ரமும் மூவகைப்படும்.

கருணம்

அறம் அழிதல், பொருள் அழிவு, சோகம் (பிரிவு) என்பனவற்றால் தோன்றும் கருணம் மூவகைப்படும்.

வீரம்

கொடை வீரம், அறவீரம், போர்வீரம் என வீரம் மூவகைப்படும்.

பயானகம்

செயற்கை, தவறு (குற்றம்) செய்வதால் தோன்றுதல், இயற்கைத் தன்மை (இலை அசைவைக் கண்டும் அஞ்சுதல்) எனப் பயானகம் மூவகைப்படும்.

பீபத்ஸம்

மலம், புழு போன்றவை கண்களில் படுவதால் தோன்றுவது, இரத்தம், குடல் முதலியவற்றைப் பார்ப்பதால் தோன்றுவது என பீபத்ஸம் இரு வகைப்படும்.

அத்புதம்

தெய்வீகம், மகிழ்ச்சியால் தோன்றியது என அத்புதம் இரு வகைப்படும்.

அத^{2} ஷாந்தோ நாம ஷமஸ்தா^{2}யிபா^{4}வாத்மகோ மோக்ஷப்ரவர்தக: |

………………………………

ஏவம் நவரஸா த்^{3}ருஷ்டா நாட்யக்ஞைர்லக்ஷணான்விதா: ||83||[171]

என ஷாந்த ரஸம் குறித்துக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

‘ஷாந்தம்’ எனும் ஒன்பதாவது ரஸம் சில லக்ஷ்ண க்ரந்தங்களில் காணப்படுவதோடு, அதன் விளக்கங்களும் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.

ஸமம் (அமைதி) என்பதை நிலையான பாவமாகக் கொண்டது ஷாந்த ரஸம். இது வீடு பெறுவதில் விருப்பத்தைத் தோற்றுவிக்கும். ஞானம், உலக சுகங்களில் பற்றின்மை, தூய எண்ணம் முதலிய விபாவங்களால் ஷாந்த ரஸம் தோன்றும்.

புலன் அடக்கம், நெறிமுறைகளைச் சீராகப் பின்பற்றுதல், ஆன்மஞானம், தியானம், உறுதியான கொள்கை, உபாஸனை, எல்லா உயிரினங்களிடையேயும் அன்பு பாவித்தல், பற்றின்மையைக் குறிப்பிடும் வேடம் (காவி முதலியவற்றை) அணிதல் போன்ற அனுபாவங்களால் ஷாந்த ரஸத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். இதற்கு பற்றின்மை, நினைவாற்றல், திடமான மனநிலை, தூய்மை, மரத்துப் போதல் (அசைவற்றிருத்தல்), மயிர்க்கூச்சம் போன்றவை ஸஞ்சாரிபாவங்கள் ஆகும்.

சுகதுக்கங்கள் அற்றது, விருப்பு வெறுப்புகள் இல்லாதது, எல்லா உயிரினங்களும் ஸமம் என்னும் கொள்கை என்பனவற்றைக் கொண்டது ஷாந்த ரஸம். ரதி முதலான பாவங்கள் தோன்றுமிடம் ஷாந்தம, அதிலிருந்து தோன்றிய விகாரங்கள் அனைத்தும் ஏதேனும் காரணத்தால் தோன்றி, அந்தக் காரணம் மறைந்ததும், அந்த அந்த விகாரங்களும் தாம் தோன்றிய இடத்தில் (ஷாந்தத்தில்) மறைந்துவிடும், அடங்கிவிடும்.[172]

ஷாந்த ரஸம் விருப்பு வெறுப்பற்ற நிலை என்பதால் இதில் மற்ற ரஸங்களைப் போல பல உணர்ச்சிகள் எழ வாய்ப்பில்லாததால் இதை ஒரு ரஸமாக பரதர் சேர்த்துக்கொள்ளவில்லை. இவ்வாறு பரதர் ரஸங்களின் லஷ்ணங்கள் குறித்து மிக விரிவாக விளக்கியுள்ளார்.

ரஸம் பற்றிய விளக்கங்கள் விளக்கப்பட்டன. இனி பாவம் பற்றிய விளக்கங்களைக் காண்போம்.

2.3.2.4.3 பாவம்

பாவம் பற்றி நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் ஏழாம் அத்தியாயத்தில் விளக்கப்பட்டள்ளது.

பரதர் பாவம் என்பதை பாவயந்தி என்று கூறுகிறார். இதற்கு மனோநிலை அல்லது மன உணர்ச்சி என்பது பொருளாகும். நடிகர்கள் தான் உள்ளத்தில் நினைப்பதை (ஒரு கருத்தை) பார்வையாளர்களுக்குக் கொண்டு செல்வது பாவமாகும். ஆங்கிகம், வாசிகம், ஸாத்விகம் ஆகிய அபிநயங்களின் மூலம் வெளிப்படுத்தப்படும் மன உணர்ச்சிக்கு பாவம் என்று பெயர்.[173] பாவம் என்பது விபாவம், அனுபாவம் எனப்படும். விபாவம் அனுபாவம் ஆகியவற்றைக் கொண்டே ரஸம் பிறக்கும். இதனை பரதர்,

விபா⁴வேநாஹ்ருதோ யோர்தோ² ஹ்யனுபா⁴வைஸ்து க³ம்யதே |
………………………………………
யஸ்மாததஸ்மாத³மீ பா⁴வா விக்ஞேயா நாட்யயோக்த்ருபி⁴: ||1-3||[174]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

விபாவம்

ஒவ்வொரு உணர்ச்சியின் எழுச்சிக்கும் ஏதோ ஒரு காரணமிருக்கும். இந்தக் காரணத்தை விபாவம் என்று குறிப்பிடுவர்.[175] விபாவம் என்பது ஒரு பொருள் தரும் பல சொற்களாகும்.[176]

ஆங்கிகம், வாசிகம், ஸாத்விகம் ஆகிய அபிநயங்களைச் சார்ந்த பல பொருள்களை நன்கு உணரப்படுவது விபாவம் எனப்படும். இதனை பரதர்,

ப³ஹவோர்தா² விபா⁴வ்யந்தே வாக³ங்கா³பி³நயாஷ்ரயா: |
அநேன யஸ்மாத்தேநாயம் விபா⁴வ இதி ஸம்க்ஞித: ||4||[177]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

அனுபாவம்

ஆங்கிகம், வாசிகம், ஸாத்விகம் ஆகிய அபிநயங்களை உணர்ந்து, கொள்ளத் தக்கபடிச் செய்வது அனுபாவம் ஆகும். இந்த அனுபாவம் கை, கால், கண், புருவம், உதடுகள் போன்றவற்றுடன் வெளிப்படுத்திக் காட்டுவதாகும் என்பதை,

வாக³ங்கா³பி⁴நயேநேஹ யதஸ்த்வர்தோ²நுபா⁴வ்யதே |

ஷாகா²ங்கோ³ பாங்க³ஸம்யுக்தஸ்த்வனுபா⁴வஸ்தத: ஸ்ம்ருத: ||5||[178]

என பரதர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

விபாவ, அனுபாவங்கள் உலக இயற்கையைச் சார்ந்து, அவற்றைப் பின்பற்றும் வகையில் இருக்கும். எனவே விபாவ, அனுபாவங்கள் உலக வாழ்க்கையை ஒட்டி தொன்றுபவையாகும். இதனை பரதர்,

லோகஸ்வபா⁴வஸம்ஸித்³தா⁴ லோகயாத்ரானுகா³மின: |
அனுபா⁴வா விபா⁴வாஷ்ச க்ஞேயாஸ்த்வபி⁴நயே பு³தை:⁴ ||6||[179]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

2.3.2.4.3.1 பாவங்களின் வகைகள்

தத்ராஷ்டௌ பா⁴வா: ஸ்தா²யி³ந: |
த்ரயஸ்த்ரிம்ஷத்³வ்யபி⁴சாரிண: |
அஷ்டௌ ஸாத்விகா இதி பே⁴தா³: ||7||[180]

என நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் பாவங்களை மூன்று வகையாகப் பிரிக்கப்படுகிறது.

விபாவம், அனுபாவம் தவிர பாவங்கள் மூன்று வகைப்படும். அவற்றில் ஸ்தாயி பாவங்கள் எட்டு வகையானவை என்றும், ஸஞ்சாரி அல்லது வ்யபிசாரி பாவங்கள் முப்பத்து மூன்று வகையானவை என்றும், ஸாத்விக பாவங்கள் எட்டு வகையானவை என நாற்பத்தொன்பது வகையான பாவங்கள் காப்பியச்சுவையை உணரக் காரணமாகின்றன. இந்த நாற்பத்தொன்பது பாவங்களையும் உணர்ந்து அனுபவிப்பதால் மட்டுமே (அவையோர் மனத்தில்) ரஸானந்தம் ஏற்படுகிறது என்பதாகும். எனவே ரஸம் என்பது விபாவம், அனுபாவம் என்ற பாவங்களை முக்கியமாகக் கொண்டு அவற்றின் தேவைக்கேற்ப ஸ்தாயி பாவம், ஸஞ்சாரி பாவம், ஸாத்விக பாவம் ஆகிய பாவங்களும் இடம்பெறும்.

2.3.2.4.3.1.1 ஸ்தாயி பாவம்

நிலையாக உறுதி பெற்று மனதில் நிற்பதே ஸ்தாயி பாவமாகும்.

மக்களிடையே மன்னன், சீடர்களிடையே ஆசிரியன் போல பாவங்களிடையே ‘ஸ்தாயி பாவம்’ மிக்க சிறப்புடையது.

இந்த ஸ்தாயி பாவமே விபாவ, அனுபாவங்களால் செழிப்புற்றுச் சுவையாக மாறுகிறது.

எட்டு ஸ்தாயி பாவங்களும் எட்டு ரஸங்களுக்குரியது என்பதை ஏற்கனவே ரஸங்களில் விளக்கங்களின் கொடுக்கப்பட்டபோது குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

எட்டு ஸ்தாயி பாவங்களாவன.

1.ரதி 2.ஹாஸம் 3.ஷோகம் 4.க்ரோதம் 5.உத்ஸாஹம் 6.விஸ்மயம் 7.ஜீகுப்ஸா 8.பயம் என்பனவாகும்.

1. ரதி (காதல்)

ரதி குறித்து,

இஷ்டார்த2விஷயப்ராப்த்யா ரதிரித்யுபஜாயதே |
ஸௌம்யத்வாத3பி4நேயா ஸா வாங்மாது4ர்யாங்க3சேஷ்டிதை: ||9||[181]
என பரதர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

ரதி என்பது காதல் என்பதாகும். இது இளவேனில் போன்ற பருவங்கள், மலர் மாலைகள், மெய்ப்பூச்சுகள், அணிகலன்கள், அன்புள்ளம் கொண்ட மக்கள், நல்ல மாளிகை, எதிரில்லாத நிலை ோன்ற விபாவங்களால் தோன்றும். புன்சிரிப்புடன் தவழும் முகம், இனிய சொற்களுடன் கூடிய உரையாடல், புருவங்களின் கவினுறும் அசைவுகள், கடைக்கண் நோக்கு முதலான அனுபாவங்களால் ரதி என்னும் ஸ்தாயி பாவத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

2. ஹாஸம் (சிரிப்பு)

ஹாஸம் என்பதன் விளக்கம் குறித்து பரதர்,

பரசேஷ்டானுகரணாத்3தா4ஸ: ஸமுபஜாயதே |
ஸ்மிதஹாஸா திஹஸிதைரபி4நேய: ஸ பண்டி3தை: ||10||[182]
எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

மற்றவருடைய சேட்டைகளைப் பின்பற்றி, அதைப்போலவே செய்தல், சிறு குழந்தைகளை கிச்சுகிச்சு மூட்டுதல், ஏமாற்றுதல், பொருத்தமற்ற பேச்சு, குற்றங்களைக் கணக்கிடுதல். முரட்டுத் தன்மை போன்ற விபாவங்களால் ஹாஸம் என்பது தோன்றும். ஆறாம் அத்தியாயத்தில் கூறிய ஹாஸ்ய ரஸத்தைச் சேர்ந்த புன்சிரிப்பு (ஸ்மிதம்) போன்றவையே இதன் அனுபாவங்கள்.

3. ஷோகம் (சோகம்)

ஷோகம் என்பதன் விளக்கம் குறித்து பரதர்,

ஹர்ஷோத்பு²ல்லகபோலம் ஸானுஸ்மரணாத³பாங்க³விஸ்ரு தாஸ்ரம் |

…………………………..……

தை⁴ர்யேணோத்தமமத்⁴யாநாம் நீசாநாம் ருதி³ தேந ச ||11-14||[183]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்

அன்பும் நேசமும் கொண்டவர்களின் பிரிவு, செல்வமும் பெருமையும் அழிதல், கொலை, சிறைப்படுதல். தூக்கத்தை அனுபவித்தல், முதலான விபாவங்களால் ஷோகம் தோன்றும். கண்ணீர் சுரத்தல், புலம்புதல், உடல் வெளிறிப் போதல், குரல் மாறுபாடு, உறுப்புகள் தளர்ந்து போதல். தரை மீது விழுதல், ஆர்ப்பரித்தல், பெருமூச்சு விடுதல், அசைவற்றுப் போதல், மயக்கம், பைத்தியம், மரணம் என்பன இதற்கு அனுபாவங்களாகும்.

ஷோகத்தில் வரும் அழுகை மூன்று வகைப்படும். அடக்க முடியாத பெரு மகிழ்ச்சி, துன்பத்தால் விளைவது, பொறாமையால் தோன்றுவது என்பனவாம்.

பெருமகிழ்ச்சியால் கன்னங்கள் விரிவடைதல், கடந்தவற்றைப் பற்றிய நிறைவுடன் உரையாடல், கடைக்கண்பார்வை பரவுதல், மயிர்க்கூச்சம் தோன்றுதல், கண்ணீர் வெளிப்படுதல், அழுகை, பெருமகிழ்ச்சியால் தோன்றுவதாகும்.

கண்ணீர் மிகுதியாகப் பெருகுதல், குரலெடுத்து புலம்புதல், உடல் நடுங்குதல், செயல்களில் தடுமாற்றம், நிலத்தில் விழுந்து புரண்டு அழுதல் முதலிய துன்பத்தால் அழுகை தோன்றும்.

உதடுகளும், கன்னமும் துடித்தல், தலை வெகுவாக அசைதல், பெருமூச்சு விடுதல், கடைக்கண் பார்வையும், புருவம் சுருங்குதலும் போன்றவற்றுடன் கூடியது பொறாமையால் தோன்றும் அழுகையாகும்.

பெண்கள் தாழ்ந்த நிலையில் உள்ளவர்கள் ஏதேனும் கேடு, துன்பம் நேர்ந்தால் மிகவும் சோகம் கொள்வர். உயர்ந்த பண்புள்ளவர்கள் எந்தக் கவலையையும் மனக் கலக்கம் இல்லாமல் தாங்கிக் கொள்வர்.

4. க்ரோதம் (கோபம்)

ரிபுஜோ கு³ருஜஷ்சைவ ப்ரணயிப்ரப⁴ வஸ்ததா² |

……………………….

வீரரஸாந்தரசாரீ கார்ய: க்ருதகோ ப^{4}வதி கோப: ||15-20||[184]

என பரதர் க்ரோதம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

அதட்டுதல், அடக்குமுறை, ஆர்ப்பரித்தல், சண்டை. வாதம் புரிதல் (சொற்போர்), மாறான செயல் அல்லது கொள்கை முதலிய விபாவங்களால் தோன்றுவது க்ரோதம், மூக்குத் துளைகள் விரிடைதல், கண்களை உயர்த்தி உற்று நோக்குதல், உதடுகளை இறுக்கிக் கொள்ளுதல், கன்னங்கள் துடித்தல் என்பன இதன் அனுபாவங்களாகும்.

க்ரோதம் ஐந்து வகைப்படும். அவை பகைவரால் தோன்றுவது, ஆசிரியர் பான்ற பெரியோர்களால் தோன்றுவது, அன்புகொண்டவர்களால் தோன்றுவது, சேவகர்களால் தோன்றுவது, செயற்கையாக தோன்றுவது என்பனவாகும்.

1. பகைவரால் தோன்றும் க்ரோதம்

புருவங்கள் முடிதல், கன்னத்தை உயரத் தூக்குதல், உதடுகளை இறுக்குதல், உள்ளங்கைகளைத் தேய்த்து கொள்ளுதல், தோளையும், மார்பையும் தட்டிக் கொள்ளுதல் என்பனவற்றால் பகைவர் மீதுள்ள சினத்தை வெளிப்படுத்த வேண்டும்.

2. பெரியோர்களால் தோன்றும் க்ரோதம்

சிறிது கீழ் நோக்கிப் பார்த்தல், கண்ணீர், வியர்வை ஆகியவற்றைத் துடைத்துக் கொள்ளுதல், சினத்தால் தோன்றும் சேட்டைகளை வெளிப்படாமல் செய்தல் என்பனவற்றால் அடக்கத்துடன் கூடியே ஆசிரியர் போன்ற பெரியவர்கள் மீதுள்ள சினத்தை வெளிப்படுத்த வேண்டும்.

3. அன்பு கொண்டவர்களால் தோன்றும் க்ரோதம்

சிறிது அசைதல், கடைக்கண்பார்வையால் கண்ணீர் சிந்துதல், புருவங்களை முடித்தல், உதடுகள் நடுங்குதல் என்பனவற்றால் காதல் கொண்டவர் மீது தோன்றும் சினத்தைக் காட்ட வேண்டும்.

4. சேவர்களால் தோன்றும் க்ரோதம்

கை விரலால் அச்சுறுத்தி அதட்டுதல், சொற்களால் அச்சுறுத்தி வைத்தல், கண்களைப் பெரியவையாக்குதல், துரும்பாக மதித்தலைப் பார்வையால் உணர்த்துதல் என்பனவற்றைக் கொடுமைத் தன்மையின்றி, வேலைக்காரர்கள் மீது கொண்ட சினத்தை வெளிப்படுத்த வேண்டும்.

5. செயற்கையாகத் தோன்றும் க்ரோதம்

ஏதேனும் ஒரு காரணத்தால் செயற்கையாக ஏறிட்டுக் கொண்ட சினத்தை, வெளிப்படுத்த, சினம் தோன்றிய அடையாளங்களையும், சினத்தின் அடியாகத் தோன்றும் தளர்ச்சியையும் வெளிப்படுத்த வேண்டும். இதனை வீரரஸத்திலும் அபிநயம் செய்யப்படும்.

5. உத்ஸாஹம் (உற்சாகம்)

அஸம்மோஹாதி^{3}பி^{4}ர்வ்யக்தோ வ்யவஸாயனயாத்மக: |
உத்ஸாஹஜத்வபி^{4} நேய: ஸ்யாத^{3}ப்ரமாதோ^{3}த்தி^{2}தாதி^{3}பி^{4}: ||21||[185]
என பரதர் உத்ஸாஹம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

உயர்ந்த தன்மை கொண்டவர், பண்பட்டவர்களிடம் உற்சாகம் காணப்படும். கவலையின்மை, வலிமை, எதற்கும் கலங்காமை, வசதி முதலான விபாவங்களால் உற்சாகம் தோன்றும். தைரியம் (கலங்காமை), தியாகம்(கொடை), திறமை முதலான அனுபாவங்களால் இதனை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

6. விஸ்மயம் (வியப்பு)

கர்மாதி ஷயநிர்வ்ருத்தோ விஸ்மயோ ஹர்ஷஸம்ப^{4}வ: |
ஸித்^{3}தி^{4}ஸ்தா^{2}நே த்வஸௌ ஸாத்^{4}ய: ப்ரஹர்ஷபுலகாதி^{3}பி^{4}: ||27||[186]
என பரதர் விஸ்மயம் குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

மாயை, இந்திர ஜால வித்தை (கண்கட்டு வித்தை), மனிதரால் இயலாத செயல்கள், அதிசயத்தோடு கூடிய சித்திரம், புத்தகம், முதலியவற்றைக் காண்பது, கல்வி கேள்விகளில் மிக்கத்திறமை போன்ற விபாவங்களால் வியப்பு தோன்றும்.

கண்கள் விரிவடைதல், இமைக்காமல் பார்த்தல், புருவங்களை உயர்த்துதல், மயிர்க்கூச்சம், தலை ஆட்டுதல். நன்கு நன்கு என மெச்சுதல் போன்ற அனுபாவங்களால் வியப்பை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

உலகில் காணாத செயல் முதலியவற்றால் தோன்றும் பெருமகிழ்ச்சியை வெளிப்படுத்தி மெய்சிலிர்த்தல் போன்றவற்றால் வியப்பை வெளிப்படுத்த வேண்டும்.

7. ஜுகுப்ஸா (அருவருப்பு)

நாஸாப்ரச்சா^{2}த^{3}நேனேஹ கா^{3}த்ரஸங்கோசநேன ச |

....

உத^{3}வேஜனை: ஸஹ்ருல்லேகை^{2}ர்ஜுகு^{3}ப்ஸாமபி^{4}நிர்தி^{3}ஷேத் ||26||[187]

என ஜுகுப்ஸா குறித்து பரதர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

இது பெண்களிடமும், தாழ்ந்த நிலைப் பாத்திரங்களிடமும் காணப்படும். இனிமையற்ற பொருளைக் காண்பது, அத்தகையவற்றைப் பற்றிக் கேட்பது முதலிய விபாவங்களால் அருவருப்பு உண்டாகும். உடலைச் சுருக்கிக் கொள்ளுதல், எச்சில் துப்புதல், முகத்தைக் கோணலாக வைத்துக்கொள்ளுதல், மூக்கை மூடிக் கொள்ளுதல், ஒருவிதமாக நிலை தடுமாறுதலைக் காட்டுதல், அல்லது கலக்கமடைதல், குமட்டல் தோன்றியதைப் போல மார்பைத் தேய்த்துக் கொள்ளுதல் முதலிய அனுபாவங்களால் ஜுகுப்ஸத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

8. பயம் (அச்சம்)

பயம் குறித்து பரதர்,

கு^{3}ருராஜாபராாதே^{4}ன ரௌத்^{3}ராணாம் சாபி த^{3}ர்ஷநாத் |

……………………………...

ஸ்ரஸ்தாங்கா^{3}க்ஷிமேஷைஸ்தத^{3}பி^{4}நேயம் து நர்தகை: ||22-24||[188]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

பயம் என்பது பெண்களிடமும், தாழ்ந்த நிலையில் உள்ள பாத்திரங்களிடமும் காணப்படும். ஆசிரியர், பெரியோர், மன்னர் முதலானவர்களிடம் செய்த குற்றம், பாழ்பட்ட வீட்டில் இருத்தல், அடாந்த காடு, மலை போன்ற பகுதியில் சுற்றுதல், யானை, பாம்பு முதலியவற்றைக் காணல், பிறரால் அதட்டப்படுதல் அச்சுறுத்தப்படுதல். பெருமழை, காரிருள், கோட்டான்,

நரி மதலியவற்றின் குரலைக் கேட்டல் போன்ற விபாவங்களால் அச்சம் விளையும். கை கால்கள் நடுங்குதல், நெஞ்சு படபடத்தல், செயலற்றுப் போதல், வாய் உலர்தல். நாவினால் உதட்டைத் தடவிக்கொண்டிருத்தல், வியர்த்தல், நடுக்கம், பாதுகாப்பு தேடி ஓடுதல், உறக்கக் கூவி புலம்புதல் போன்ற அனுபாவங்களால் அச்சத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

மிகக் கொடுமையான நிகழ்ச்சிகளால் ஆண்களிடையே தோன்றிய அச்சத்தை உறுப்புகளின் தளர்ச்சியால், கண்ணிமைகளை மூடுவது போன்ற அனுபாவங்களால் அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

2.3.2.4.3.1.2 ஸஞ்சாரி (அ) வ்யபிசாரி பாவங்கள்

நிலையாக இல்லாமல் மாறிக் கோண்டே இருப்பதால் ஸஞ்சாரி பாவம் என பெயராயிற்று. மேலும் பாவங்கள் மனதிலே சில கணங்கள் மட்டுமே ஸஞ்சரித்து விட்டு தானாகவே மறைந்து விடும் இவைகளையே ஸஞ்சாரி பாவங்கள் என்று சொல்லப்படுகின்றன.[189] இதற்கு வ்யபிசாரி பாவங்கள் எனவும் பெயர் உண்டு. 'வி, அபி, சர' என்பவை சேர்ந்து வ்யபிசாரி என்னும் சொல் ஆயிற்று. இவற்றில் 'சர' என்ற சொல்லுக்கு கதி, நடை, நடத்தல் என்பன பொருளாகும். ரஸங்களைப் பற்றிய பொருளில் அவை நன்கு வெளிப்படுவதற்காக, அவற்றின் பயன்கள் பலவகை, ஆகையால் இப்பெயர் பெற்றது. இவை ஸ்தாயி பாவங்களுக்கு வலு கொடுப்பதற்காக இடையில் வந்து மறைந்து விடும். இந்த பாவங்கள் எந்த ரஸத்தோடும் ஒட்டி இணைந்து இருக்காது. அதனால் இதனை ஸஞ்சாரி பாவம் என்றும் அழைப்பர்.[190] இவை ஆங்கிகம், வாசிகம், ஸாத்விகம் ஆகிய அபிநயங்களைச் சார்ந்து வெளிப்படும். இவை நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் முப்பத்து மூன்று வகை எனக் கூறப்பட்டுள்ளன. அவை,

1.நிர்வேதம் 2.க்லானி 3. ஷங்கா 4.அசூயா 5.மதம் 6.ஸ்ரம 7.ஆலஸ்யம் 8.தைன்யம் 9.சிந்தா 10.மோஹம் 11.ஸ்ம்ருதி 12.த்ருதி 13.வ்ரீடா 14. சபலதா 15.ஹர்ஷா 16.ஆவேகம் 17.ஜடதா 18.கர்வம் 19.விஷாதம் 20. ஔத்ஸீக்யம் 21.நித்ரா 22.அபஸ்மாரம் 23.ஸீப்தம் 24.விபோதம் 25.அமர்ஷ 26.அவஹித்தம் 27.உக்ரதா 28.மதி 29.வ்யாதி 30.உன்மதம் 31.மரணம் 32.த்ராஸம் 33.விதர்கம் என்பனவாகும்.

1. நிர்வேதம் (ஆசையற்ற நிலை)

நிர்வேதம் குறித்து பரதர்

தா3ரித்3ர்யேஷ்டவியோகா3த்3யை: நிர்வேதோ3 நாம ஜாயதே|

....

யோகீ3வ த்யானபரோ ப4வதி ஹி நிர்வேத3வான்புருஷ: ||28-30||[191]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

ஏழ்மை, நோய், அவமானம், ஒதுக்கித் தள்ளப்படுதல், ஆர்ப்பரித்தல், சினங்கொண்டு அடித்தல், அன்பு கொண்டுள்ளோரின் பிரிவு, மெய்ஞானம் போன்ற விபாவங்களால் நிர்வேதம் தோன்றும். அழுகை, பெருமூச்சு, தனிமைப்படுத்தல் முதலான அனுபாவங்களால் பெண்கள், தாழ்ந்த நிலையில் உள்ளவர்கள் நிர்வேதத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

நோய், துக்கம் முதலியவற்றால் அல்லாது பிறர் பெருமையைக் கண்ட போதும் நிர்வேதம் தோன்றும். நிர்வேதம் கொண்ட ஆடவன், ஈரம் தோய்ந்த கண்களால், பெருமூச்சு விடுதலால், முகத்தைத் தீனமாக வைத்துக் கொள்வதால் வெளிப்படும். யோக நிலையில் இருப்பவனைப் போலக் கண்களை மூடி தியானம் செய்வது போலவும் அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

2. க்லானி (சோர்வு)

க்லானி குறித்து பரதர்,

வாந்தவிரிக்தவ்யாதி4ஷு தபஸா ஜரஸா ச ஜாயதே க்3லானி: |
கார்ஷ்யேன ஸாபி4நேயா மந்த3ப்4ரமனேன கம்பேன ||31||
க3தி3தை: க்ஷாமக்ஷாமைர்நேத்ரவிகாரைஷ்ச தீ3ன3ஸஞ்சாரை: |
ஷ்லத2பா4 வேனாங்கா3நாம் முஹுர்முஹுர்நிர்தி3ஷேத்க்3லானிம் ||32||[192]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

வாந்தி, பேதி, நோய், தவநெறி, பட்டினிக்கிடத்தல், மனத்தில் தாபம் கொள்ளுதல், அளவுக்கு மீறிக் கலவியில் ஈடுபடுதல், அளவுக்கு மீறிய குடி, அளவுக்கு மீறிய உடலுழைப்பு, அல்லது உடற்பயிற்சி, மிக்கதொலைவு நடை, பசி, நாவறட்சி, உறக்கமின்மை போன்றவற்றால் தோன்றும் உடல் தளாச்சி, சோர்வு ஆகியவை க்லானி தோன்றுவதற்கான விபாவங்கள் ஆகும். மெல்லிய வலுவற்ற குரலால் உரையாடுதல், கண்கள் பொங்கியிருத்தல், கன்னங்கள் வீங்கியிருத்தல், நடையில் தளர்ச்சி, நடுக்கம், உறக்கமின்மை, குரல் கம்முதல் போன்ற அனுபாவங்களால் சோர்வை அபிநயம் செய்ய வேண்டம்.

3. ஷங்கா (ஐயப்பாடு)

ஷங்கா குறித்து பரதர்,

சௌர்யாதி^{3}ஜனிதா ஷங்கா ப்ராய: கார்யா ப^{4}யானகே |

………………………………………

கு^{3}ருஸஜ்ஜமானஜிஹ்வ: ஷ்யாமாஸ்ய: ஷங்கித:புருஷ: ||33-35||[193]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

ஷங்கா பெண்கள், தாழ்ந்த நிலை மக்கள் ஆகியவர்களிடம் காணப்படும். இது திருட்டுத்தனம் வெளிப்படுதல், மன்னரிடம் குற்றம் செய்திருத்தல், பாவச்செயல் புரிந்திருத்தல் முதலிய விபாவங்களால் தோன்றுவதாகும். அடிக்கடி இங்குமங்கும் பார்த்தல், தப்பித்துக்கொள்ளும் முயற்சி, தன்னை மறைத்துக்கொள்ளுதல், வாய் உலர்ந்து போதல். நாவினால் உதடுகளைத் தடவிக் கொண்டிருத்தல், முகம் வெளிறியிருத்தல், குரலில் நடுக்கம், பேச்சு தடைப்படுதல் போன்ற அனுபாவங்களால் இதை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

திருடுதல் போன்றவற்றாலான ஐயப்பாடு அச்சத்திலும், காதலன் செய்த ஏமாற்றுதலால் தோன்றிய ஐயப்பாடு ஸ்ருங்கார ரஸத்திலும் பயன் படுத்தப்படும்.

ஐயப்பாடு இருவகைப்படும். 1. தன்னிடம் உள்ள குற்றத்தால் விளைவது, மற்றவர்களால் (பிறர் தன்னை ஏமாற்றுதல் முதலியவற்றால்) தோன்றியது. தன்குற்றத்தால் தோன்றியதைப் பார்வையாலும் சேட்டைகளாலும் வெளிப்படுத்த வேண்டும். குனிந்த தலை, பக்கங்களில் பார்வையைச் செலுத்துதல், கடித்த நாக்கை நீட்டுதல், உறுப்புகள் அசைதல் என்பனவற்றால் வெளிப்படுத்த வேண்டும். அப்போழுது முகம் கறுத்துப் போகும்.

4. அசூயா (பொறாமை)

அசூயா குறித்து பரதர்,

பரஸௌபா^{4}க்^{3}யேஷ்வரதாமேதா^{4}லீலாஸமுச்ச^{2}ரயாந்த்^{3}ரு^{3}ஷ்ட்வா |
உத்பத்^{3}யதே ஹ்யசூயா க்ருதாபராதோ^{4} ப^{4}வேத்^{3}யஷ்ச ||36||
ப்^{4}ருகுடிகுடிலோத்கடமுகை^{2}: ஸேர்ஷ்யாக்ரோத^{4}பரிவ்ரு'த்த்நேத்ரைஷ்ச |
கு^{3}ணநாஷநவித்^{3}வேஷைஸ்தத்ராபி^{4}நய: ப்ரயோக்தவ்ய: ||37||[194]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

பலவகைக்குற்றங்களாலும், வெறுப்பாலும் பிறருடைய செல்வம், அறிவாற்றல், திறமை, கல்வி, மேன்மை, செழிப்பு, சுகானுபவம் போன்ற பெருமைகளைக் காண்பதாலும் பொறாமை தோன்றும். குற்றங்களையே

கணக்கிட்டுக் கூறுதல், குணங்களை மறுத்தல், பொறாமையை உணர்த்தும் பார்வை, குனிந்த தலை, வெறுப்பைக் காட்டும் புருவவளைப்பு, தூற்றுதல் முதலான அனுபாவங்களால் பொறாமையை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

பிறரால் தீங்கு விளைந்த போதும் பொறாமை தோன்றும். புருவங்களை முடித்தலால் மேலெழுப்பிய கன்னங்கள், பொறாமையும் சினமும் கொண்டு ஒரு பக்கமாக முகத்தைத் திருப்பிக் கொள்ளுதல், வெறுப்பைக் காட்டிக் குணங்களை மறைத்துப் பேசுதல் போன்றவற்றால் பொறாமையை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

5. மதம் (வெறி)

மதம் என்பதைக் குறித்து பரதர்,

க்ஞேயஸ்து மத^{3}ஸ்த்ரிவித^{4}ஸ்தருணோ மத்^{4}யஸ்ததா^{2}வக்ரு’ஷ்டஷ்ச் |

....

அப்^{4}யுத^{3}யஸூகை^{2}ர் வாக்யைர்யதை^{2}வ ஷோக: க்ஷயம் யாதி ||38-46||[195]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

மதுவைப் பருகுவதால் வெறி தோன்றும். வெறி மூன்று வகைப்படும். அவை பருவத்தால் (வாலிபப் பருவத்தால்) தோன்றும் வெறி, கள் குடித்ததனால் தோன்றும் வெறி, தாழ்ந்த மக்களிடையே தோன்றும் வெறி என்பனவாகும்

வெறியில் வெளிப்படுத்தப்படும் ஐந்து வகையான அபிநயங்களாவன ஒருவன் பாடுவான், ஒருவன் அழுவான், ஒருவன் ஏதோ புலம்பிக் கொண்டிருப்பான், ஒருவன் காரணமில்லாமல் சிரித்துக் கொண்டிருப்பான், ஒருவன் உறங்கிக் கொண்டிருப்பான்.

உயர்ந்த நிலையில் உள்ள மக்கள் உறங்கிக் கொண்டிருப்பர். இவர்களுக்கு பருவத்தால் தோன்றும் வெறியாகும். இவர்கள் சிரித்துக் கொண்டிருப்பர். இனிய ராகத்துடன் பாடுவர். மகிழ்ச்சி கொண்டிருப்பர். சிறிது தடைப்படும் பேச்சு, தடைப்படும் மென்மையான நடை கொண்டிருப்பர்.

நடுத்தர நிலையில் உள்ள மக்கள் சிரித்துக் கொண்டிருப்பது, பாடுவது மதுவால் தோன்றும் வெறியாகும். சுழலும் கண்கள், தளர்ந்த தோள்கள், தன்னிலையில்லா கை அசைவுகள், நிலையற்ற கோணல் நடை கொண்டிருப்பர். தாழ்ந்த நிலையில் உள்ள மக்கள் கடுஞ்சொல் கூறுவர், அழுவர். இவர்களது தாழ்ந்த நிலை கொண்ட வெறி, நினைவாற்றலின்மை, தடைப்பட்ட நடை, வாந்தி, விக்கல், இருமல், கடித்த நாக்கை நீட்டுதல், எச்சில் உமிழ்தல் என்னும் செயல்களைக் கொண்டிருக்கும்.

நாடக அரங்கத்தில் மதுவைப் பருகுவதை அபிநயம் செய்யும் போது, மதுவில் தோன்றிய வெறியை நன்கு வெளிப்படுத்த வேண்டும். அச்சம், வருத்தம், மிக்க மகிழ்ச்சி முதலானவற்றால் வெறி மிகுந்திருந்தாலும், முயற்சியுடன் அது குறைந்துவருவதை உணர்த்தி அபிநயம் செய்ய வேண்டும். முன்னேற்றத்தைப் பற்றியும் சுகத்தைப் பற்றியும் செய்தி கேட்ட போது துக்கம் குறைவது போலவே வெறியும் தணிந்து போகும்.

6. ஸ்ரமம் (சிரமம்)

ஸ்ரமம் குறித்து பரதர்,

> ந்ருத்தாத்^{4}வவ்யாயாமன்னரஸ்ய ஸஞ்ஜாயதே ஸ்ரமோ நாம |
> நி:ஷ்வாஸகே^{2}த^{3}கமனைஸ்தஸ்யாபி^{4}நய: ப்ரயோக்தவ்ய: ||47||[196]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

வெகு தொலைவு நடத்தல். அளவுக்கு மீறிய பயிற்சி (உழைப்பு) முதலிய விபாவங்களால் சிரமம் தோன்றும். உடலை அழுத்திப் பிடித்துக் கொள்ளுதல், பிசைந்து கொள்ளுதல், நெடுமூச்சு, கொட்டாவி, நடக்க முடியாமல் சிரமப்பட்டு அடிவைத்து நடத்தல், கண்களையும் முகத்தையும் மூடிக்கொள்ளுதல், ‘உஸ்’ என்று அலுத்துக் கொள்ளுதல் போன்ற அனுபாவங்களால் சிரமத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டம்.

நிருத்தம், பயணம், பயிற்சி என்பனவற்றால் சிரமம் தோன்றும். பெருமூச்சு, வருத்தத்துடன் கூடிய நடை ஆகியவற்றால் அதை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

7. ஆலஸ்யம் (சோம்பல், தாமதம்)

ஆலஸ்யம் குறித்து பரதர்

> ஆலஸ்யம் த்வபி^{4}நேயம் கே^{2}தோ^{3}பக^{3}தம் ஸ்வபா^{4}வஜம் சாபி |
> ....
> ஆஹாரவர்ஜிதாநாமாரம்பா^{4}ணாமனாரம்பா^{4}த் ||48||[197]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

வருத்தம், நோய், கருவுற்றிருத்தல், இயற்கை, சிரமம், அன்பருடன் கூடியிருத்தல் போன்ற விபாவங்களினால் சோம்பல் அல்லது தாமதம் தோன்றும். இது பெண்களிடமும், தாழ்ந்த நிலையில் உள்ளவர்களிடமும் காணப்படும். எந்த

வேலையிலும் சுறுசுறுப்பின்மை, உறக்கம், உட்கார்ந்திருத்தல், படுத்துக்கொண்டிருத்தல், சோம்பல் முறித்தல் போன்ற அனுபாவங்களால் தாமதித்தலை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

8. தைன்யம் (மனச்சோர்வு)

தைன்யம் குறித்து பரதர்,

சிந்தௌத்ஸுக்யஸமுத்தா2 து:3கா2த்3யா ப4வதி தீ3னதா பும்ஸாம் |
ஸர்வம்ருஜாபரிஹாரைர்விவிதோ4பி4நயோ ப4வேத்தஸ்ய ||49||[198]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

அவலநிலை, மனதில் மிக்க வருத்தம், மனவேற்றுமை முதலிய விபாவங்களால் தைன்யம் தோன்றும். தைரியமின்மை, தாமதம், தலைவலி, மனம் வேறொன்றில் ஈடுபடுதல், தூய்மையின்மை முதலிய அனுபாவங்களால் தைன்யம் என்பதை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். கவலை, உறக்கம் மிகுதல். துக்கம் முதலியவற்றால் ஆடவர்களிடம் தைன்யம் தோன்றும்.

9. சிந்தா (கவலை)

சிந்தா குறித்து பரதர்,

ஐஷ்வர்யப்4ரம்ஷேஷ்டத்3 ரவ்யஷயஜா ப3ஹுப்ரகாரா து |
ஹ்ருத3யவிதர்கோபக3தா ந்ருணாம் சிந்தா ஸமுத்3ப4வதி ||50||
ஸோச்ச்2வா ஸைர்நி:ஷ்வஸிதை: ஸந்தாபைஷ்சைவ ஹ்ரு'த3யஷூன்ய தயா |
அபி4நேதவ்யா சிந்தா ம்ரு'ஜாவிஹுனைரத்4ருத்யா ச ||51||[199]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

செல்வம் அழிதல், தனக்கு விருப்பமான பொருள் களவாடப்படுதல், ஏழ்மை போன்ற விபாவங்களால் வருத்தம் தோன்றும். நெடுமூச்சு, மேல் மூச்சு வாங்குதல். அழற்சி, தியானம், முகம் கவிழ்த்து யோசனை செய்தல். உடல் இளைத்தல் முதலியன அனுபாவங்களால் கவலை அல்லது வருத்தத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

10. மோஹம் (மயக்கம்)

மோஹம் குறித்து பரதர்,

அஸ்தா2னே தஸ்கராந்த்3ரு'ஷ்ட்வா த்ராஸநைர்விவிதை4ரபி |

தத்ப்ரதீகாரஷூன்யஸ்ய மோஹ: ஸமுபஜாயதே ||52||

வ்யஸநாபி[4]கா[4]தப[4]ய பூர்வவைரஸம்ஸ்மரணரோக[3]ஜோ மோஹ: |

ஸர்வேந்த்[3]ரியஸம்மோஹாத்தஸ்யாபி[4]நய: ப்ரயோக்தவ்ய: ||53||[200]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்

தைரியமில்லாததாலோ, கவலையாலோ, அடிபடுதல், நோய், அச்சம், வேகம், பழைய பகையை நினைத்தக் கொள்ளுதல் முதலிய விபாவங்களால் மயக்கம் தோன்றும். உணர்ச்சியின்மை, சுற்றுதல், தரையின் மீது விழுதல், பார்க்க முடியாமல் போதல், முதலிய அனுபாவங்களால் மயக்கத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

திடீரெனத் திருடனைச் சந்தித்தல், பலவகை அச்சுறுத்தல் நேர்ந்தபோது, மாறு செய்ய முடியாத போது (தீங்கிழைத்தவருக்குமாறு செய்ய இயலாத நிலையில்) ஆடவனுக்கு மயக்கம் தோன்றும். கவலையால் ஏற்பட்ட அடி, அச்சம், பழைய பகையை நினைத்தல், நோய் போன்றவற்றால் தோன்றும் மயக்கத்தைப் புலன்களைச் செயலற்றுப் போனது போல் அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

11. ஸ்ம்ருதி (நினைவு)

ஸ்மிருதி குறித்து பரதர்,

ஸுக[2]து:[3]க[2]மதிக்ராந்தம் ததா[2] மதிவிபா[4]விதம் யதா[2]வ்ருத்தம் |

சிரவிஸ்ம்ரு'தம் ஸ்மரதி ய: ஸ்ம்ருதிமாநிதி வேதி[3]தவ்யோஸௌ ||54||

ஸ்வாஸ்த்[2]யாப்[4]யாஸஸமுத்தா[2] ஸ்ருதித[3]ர்ஷனஸம்ப[4]வா ஸ்ம்ருதிர்நிபுணை: |

ஷிர உத்[3]வாஹநகம்பைர்பூ[4]க்ஷேபைஷ்சாபி[4]நேதவ்யா ||55||[201]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

முன்பு தான் அனுபவித்த சுகதுக்கங்களை மீண்டும் நினைவு படுத்திக்கொள்ளுதல் ஸ்ம்ருதி எனப்படும். உடல் நலம் பெற்றிருத்தல், விடியற்காலையில் விழித்துக் கொள்ளுதல். (முன்கண்டதற்குச்) சமமான பொருளைக் காணல், சமமான பொருள் கூறக்கேட்டல், கவலை முதலிய விபாவங்களால் நினைவு என்பது தோன்றும். தலை அசைத்தல், உற்று நோக்குதல், புருவங்களை உயர்த்துதல் முதலிய அனுபாவங்களால் நினைவு என்னும் மெய்ப்பாட்டை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். முன்பு கடந்தவற்றை நினைவு கூறும்போது தலையை மேலே தூக்குதல், தலையை ஆட்டுதல், புருவங்களை அசைத்தல் முதலியவற்றால் அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

12. த்ருதி (எந்நிலையிலும் கலங்காமை)

த்ருதி குறித்து பரதர்,

விக்ஞானஷௌசவிப4வஸ்ருதிஷக்திஸமுத்3ப4வா த்4ருஷதி: ஸத்3பி:4 |
ப4யஷோகவிஷதா3த3யை ரஹிதா து ஸதா3 ப்ரயோக்தவ்யா ||56||
ப்ராப்தாநாமுபபோ4க:3 ஷப்3த3ரஸஸ்பர்ஷரூபக3ந்தா4நாம் |
அப்ராப்தைஷ்ச ந ஷோகோ யஸ்யாம் ஹி ப4வேத்3த்4ருதி: ஸாது ||57||[202]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

விஞ்ஞானம், கல்வியில் மேன்மை, தூய்மை, ஒழுக்கம், குருபக்தி, விரும்பியது வெகுவாகக் கிடைத்தல், விளையாட்டு முதலிய விபாவங்களால் ‘த்ருதி’ என்பது தோன்றும். கிடைத்த சுகங்களை அனுபவித்தல், கிடைக்காத எட்டாத, கெட்டுப்போன, அழிந்துபோன பொருள்களைப் பற்றிக் கவலை கொள்ளாமை முதலான அனுபாவங்களால் த்ருதியை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

இதற்கு அச்சம், கவலை, வருத்தம் ஆகியவை இல்லாதபடி உயர்ந்தோர் தன்மையைப் ப்ரயோகம் செய்ய வெண்டும். கிடைத்த ஒலி, தொடுகை, உணாச்சி சொரூபம், சுவை, மணம் ஆகியவற்றை அனுபவித்தல், கிடைக்காத பொருளுக்காகக் கவலை கொள்ளாமை ஆகியவை ‘த்ருதி’ எனப்படும்.

13. வ்ரீடா (வெட்கம்)

வ்ரீடா குறித்து பரதர்,

கிஞ்சத3கார்யம் குர்வன்நேவம் யோத்3ருஷ்யதே ஷீசிபி4ரந்யை: |
பஷ்சாத்தாபேந யுதோ வ்ரீடி3த இதி வேதி3தவ்யோஸௌ ||58||
லஜ்ஜாநிகூ3ட4வத3நோ பூ4மிம் விலிக2ன்நகா2ம்ஷ்ச விநிக்ருந்தன் |
வஸ்த்ராங்கு3லீயகாநாம் ஸம்ஸ்பர்ஷம் வ்ரீடி3த: குர்யாத் ||59||[203]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

வ்ரீடா என்பது செய்யக் கூடாத செயலைப் பற்றியது. அதாவது பெரியோர்களை எதிர்த்துப் பேசுதல், பெரியோர்களைப் பழித்தல், தன்சொல்லைக் காப்பாற்றிக் கொள்ள இயலாமை, செய்தபிறகு மனம் வருந்துதல் முதலிய விபாவங்களால் வெட்கம் என்பது தோன்றும். முகத்தைக் காட்ட முடியாமல் போதல், தலை குனிந்து சிந்தனை செய்தல், மெலாடையையோ

மோதிரத்தையோ தொட்டுக் கொண்டிருத்தல், நகத்தைக் கிள்ளிக் கொண்டிருத்தல் முதலான அனுபாவங்களால் அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

14. சபலதா (நிலையற்ற மனம்)

சபலதா குறித்து பரதர்,
அவிம்ருஷ்ய து ய: கார்யம் புருஷோ வத^{4}தாட^{3}நம் ஸமாரப^{4}தே |
அவிநிஷ்சிதகாரித்வாத்ஸ து க^{2}லு சபலோ பு^{3}தை^{4}ர்க்ஞேய: ||60||[204]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

விருப்பம், வெறுப்பு, பொறாமை, ஆற்றாமை, சினம், மாறாத் தன்மை என்பனவற்றால் சபலத்தன்மை தோன்றும். கடுமையான பேச்சு, அச்சுறுத்தல், கொலை, சிறைப்பிடித்தல், அடித்தல், உதைத்தல் முதலான அனுபாவங்களால் சபலத் தன்மையை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

நன்கு ஆராயாமல் கொலை, சிறைப்பிடித்தல் போன்ற தகாத செயல்களைப் புரியத் துவங்குபவன், ஆராயாமல் செயல் படுபவனாகையால் சபல குணமுள்ளவன் எனப்படுவான்.

15. ஹர்ஷா (மகிழ்ச்சி)

ஹர்ஷா குறித்து பரதர்,
அப்ராப்யே ப்ராப்யேவா லப்^{3}தே^{4}ர்தே^{2} ப்ரியஸமாக^{3}மே வாபி|
ஹ்ருத^{3}யமனோரத^{2}லாபே^{4} ஹர்ஷ: ஸஞ்ஜாயதே பும்ஸாம் ||61||
நயவத^{3}நப்ரியபா^{4}ஷலிங்க^{3}நைஷ்ச் ரோமாஞ்சை: |
லலிதைஷ்சாங்க^{3}விஹாரை: ஸ்வேதா^{3}த்^{3}யைரபி^{4} நயஷ்தஸ்ய ||62||[205]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

விரும்பிய பொருள் கிடைத்தல், அன்பு கொண்டவரோடு இணைந்திருத்தல், மனதிற்குப் பெருமகிழ்ச்சி, தெய்வத்தின் அருள் கிடைத்தல், ஆசிரியர் பெரியோர் ஆகியவர்களின் அருள் கிட்டுதல், மன்னர். ஆட்சியாளர் அருளுக்கு இலக்காகுதல், கணவனின் அன்புக்கு இலக்காகுதல், நல்விருந்து கிடைத்தல், புத்தாடை அணிகலன்கள் கிடைத்தல், சுகானுபவம் முதலிய விபாவங்களால் பெருமகிழ்ச்சி உண்டாகும்.

கண்களும், முகமும் மலர்ந்திருத்தல், இனிய உரையாடல், இறுகத் தழுவிக் கொள்ளுதல், மெய்சிலிர்த்தல், கண்ணீர் சுரத்தல், உடல் வியர்த்தல் என்னும் அனுபாவங்களால் பெருமகிழ்ச்சியை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

16. ஆவேகம் (மனத்தில் தோன்றும் வேகம், உணர்வின் கிளர்ச்சி. திகில் போன்ற உணர்வு)

ஆவேகம் குறித்து பரதர்,

ஏவமஷ்டவிகல்போயமாவேக[3]: ஸம்ப்[4]ரமாத்மக: |

…………………………………………

ஸஹஸாரித[3]ர்ஷநாச்சேத்பஹரணபரிக[4]ட்டநை: கார்ய: ||63-65||[206]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

கெடுதல் நேரக்கூடியதை அறிவிக்கும் சகுனங்கள், சுழல் காற்று, பெருமழை, தீவிபத்து, யானை மதங்கொண்டு கட்டின்றி திரிதல். காதலியைப் பற்றிய செய்தி கேட்டல், மனத்திற்கு விருப்பமற்ற செய்தி கேட்டல், கவலையால் அடிபடுதல், விபத்து நேருதல் போன்ற விபாவங்களால் ஆவேகம் தோன்றும்.

பெருங்கேட்டை உணர்த்தும் அறிகுறிகள், இடி, திடீரென வானத்தில் மின்னல் தோன்றல், விழுதல், சந்திர சூரிய கிரகணங்கள், வால் நட்சத்திரம் காணப்படுதல் போன்றவற்றால் உற்பாதம் என்னும் சகுனத்தால் ஆவேகம் தோன்றும். உடலுறுப்புகள் அனைத்தும் தளர்ந்து போதல், மனக்கவலை, முகம் சுருங்குதல், தாழ்தல், வியப்பு, மிக்க வருத்தம் முதலியவற்றால் இதை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

ஆவேகம். புயல்காற்று. பெருமழை, தீ விபத்து, யானை முதலியவை, விருப்பமற்ற செய்தி கேட்பது, கவலையால் தாக்கம் ஆகியவற்றால் தோன்றுவது குறித்த விளக்கங்கள்.

1.புயல் காற்றால் தோன்றும் ஆவேகம்

துணி முதலியவற்றால் உடலை மூடிக் கொள்ளுதல், கண்களைக் கசக்கிக் கொள்ளுதல், காற்றில் அடித்துச் செல்லும் மேலாடையை ஓடிப் பிடித்துக் கொள்ளுதல், விரைவான நடை முதலியவற்றால் இதை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

2.பெருமழையால் தோன்றிய ஆவேகம்

உறுப்புகளைத் துடைத்துக்கொள்ளுதல், ஓடுதல், தலைக் காத்துக் கொள்ளும் இடம் தேடுதல் போன்ற செயல்களால், அட மழையால் தோன்றிய ஆவேகத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

3.தீ விபத்தால் தோன்றும் ஆவேகம்

உறுப்புகளை முடக்கிக் கொள்ளுதல் அல்லது அசைத்தல், பெரிய அடிகளாக போட்டு நடத்தல், விலகிப் போதல் முதலான அபிநயங்களால் இதை உணர்த்த வேண்டும்.

4.யானை முதலியவற்றால் தோன்றிய ஆவேகம்

விரைவாக இடம் விட்டு அகலுதல். அச்சம், நடுக்கம், தடுமாறும் நடை, வியப்பு, பின்னோக்கிப் பார்த்துக்கொண்டே செல்லுதல் முதலிய அபிநயங்களால் இதை உணர்த்த வேண்டும்.

அன்பு கொண்டவரை பற்றிய செய்தி கேட்டதால் தோன்றிய ஆவேகத்தை, செய்தி கூறியவனை நோக்கிச் செல்லுதல், அவனைத் தழுவிக்கொள்ளதல். ஆடை அணிகலன் முதலியவற்றைச் செய்தி சொன்னவனுக்குப் பரிசளித்தல், கண்ணீர், மயிர்க்கூச்சம் முதலியவற்றால் இதை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

5.விருப்பமற்ற செய்தி கெட்பதால் தோன்றும் ஆவேகம்

தரை மீது விழுதல், திரும்பிக் கொள்ளுதல், ஓடுதல். புலம்புதல், ஆரவாரம் செய்தல் முதலியவற்றால் இதை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

6.கவலையின் தாக்கத்தால் தோன்றும் ஆவேகம்

திடீரென விலகிப் போதல், போர்க்கருவியைக் கையில் தாங்குதல், கவசம் அணிதல், யானை, குதிரை, தேர் போன்ற ஊர்திகளின் மேல் ஏறுதல், அடித்தல் முதலான அபிநயங்களால் இதை உணர்த்த வேண்டும்.

உயர்ந்த தன்மை கொண்டவர், நடுத்தரமானவர்கள் ஆகியோரால் இதைக் கலங்காத மனத்துடனும் தாழ்ந்த நிலையில் உள்ள மக்களினால் திரும்பிச் சென்று விடுதலாலும் இதை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

விருப்பமில்லாத செய்தி கேட்டல், திடீரெனப் பகைவரின் இழிச்சொல்லைக் கேட்டல். போர்க்கருவி தாங்குதல், அச்சுறுத்தல் முதலிய விபாவங்களால் ஆவேகம் தோன்றும். விருப்பமற்ற செய்தியை கேட்பதால் தோன்றும் அனுபாவங்கள் வருத்தத்தினால் தோன்றியவை. திடீரெனப் பகைவன் கண்ணில் பட்டால் அடித்தல், விரைவாகக் காலால் தரையை உதைத்தல் முதலியன இதன் அனுபாவங்களாகும்.

17. ஜடதா (செயலற்றுப் போதல்)

ஜடதா குறித்து பரதர்,

இஷடம் வானிஷ்டம் வா ஸீக^{2}து^{3}:கே^{2} வா ந வேத்தி யோ மோஹாத் |
தூஷ்ணீக: பரவஷகோ^{3} ப^{4}வதி ஸ ஜட^{3}ஸம்க்ஞித: புருஷ: ||66||[207]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்

எந்தச் செயலையும் செய்ய இயலாமை ஜடதா எனப்படும். மிக்க விருப்பமானதைக் காண்பதாலும், மனத்திற்குப் பிடிக்காததைக் காண்பதாலும் அத்தகைய செய்திகளைக் கேட்பதாலும், நோய் முதலியவற்றாலும் செயலற்றுப் போதல் என்பது தோன்றும்.

பதில் பேசாமை, தடைபட்ட உரையாடல், வாளாவிருத்தல், இமைக்காமல் நோக்குதல், தன்வயமின்றியிருத்தல், ஒன்றும் தோன்றாதது போல் இருத்தல் முதலிய அனுபாவங்களால் செயலற்றுப் போதலை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

18. கர்வம் (செருக்கு)

கர்வம் குறித்து பரதர்,

வித்^{3}யாவாப்தே ரூபாதை^{3}ஷ்வர்யாத^{2}த^{2} த^{4}நாக^{3}மாத்^{3}வாபி |
க^{3}ர்வ: க^{2}லு நீசாநாம் த்^{3}ருஷ்ட்யங்க^{3}விசாரணை: கார்ய: ||67||[208]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

பெருஞ்செல்வம், உயர் குலத்தோற்றம், நல்ல உருவம், அழகு, இளம்பருவம், சிறந்த கல்வி, உடல் வலிமை, செல்வ வளர்ச்சி முதலானவற்றால் செருக்குத் தோன்றும். பொறாமை கொள்ளுதல். பிறரை அவமதித்தல், அலட்சியப்படுத்துதல், மறுத்தல், மார்பை உயர்த்தி விரித்துக் கொண்டு நடத்தல். எள்ளி நகைத்தல், கடுஞ்சொல் உரைத்தல், பெரியவர்களைப் புறக்கணித்தல், ஆட்சேபம் செய்தல், பதில் பேசாமல் இருத்தல். தன் தோள்களைப் பார்த்துக்

கொண்டிருத்தல், இடையிலேயே பேச்சை முறித்தல் முதலிய அனுபாவங்களால் செருக்கை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

19. விஷாதம் (வருத்தம்)

கார்யருஸ்தரணாத்^{3}வா சௌர்யாபி^{4}க்^{3}ரஹணராஜ தோ^{3}ஷாத்^{3}வா |
தை^{3}வாத^{3}ர்த^{2}விபத்தேர்ப^{4}வதி விஷாத^3: ஸதா^{3} பும்ஸாம் ||68||
வைசித்ர்யோபாயசிந்தாப்யாம் கார்ய உத்தமமத்^{4}யயோ: |
நித்^{3}ராநி:ஷ்வஸிதத்^{4}யாநைரத^{4}மாநாம் து யோஜயேத் ||69||[209]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

துவங்கிய பணியை முடியச் செய்ய இயலாமை. தைவிகமாக நேர்ந்த கேடு முதலியவற்றால் வருத்தம் தோன்றும். மனத்தில் வெறுப்பு கொண்டிருத்தல், துணையைத் தேடுதல், தக்க உபாயம், யோசித்தல், ஊக்கம் கெடுதல், மனவேறுபாடு, நெடுமூச்சு முதலியவற்றால் உயர்ந்த, நடுத்தரத் தன்மை கொண்டவர்கள் விஷாதத்தை அபிநயம் செய்வர். ஓடிப்போதல், திசைகளை நோக்குதல், வாய் உலர்ந்து போதல், நாவால் உதடுகளைத் தடவிக் கொள்ளுதல், தூக்கம், பெருமூச்சு, சிந்தனையில் மூழ்குதல் எனும் அனுபாவங்களால் தாழ்ந்த நிலைப் பாத்திரங்கள் விஷாதத்தை அபிநயம் செய்வர்.

20. ஔத்ஸுக்யம் (ஊக்கம், ஆவல்)

ஔத்ஸுக்யம் குறித்து பரதர்,

இஷ்டஜனஸ்ய வியோகா^{3}தெள^{3}த்ஸீக்யம் ஜாயதே ஹ்யனுஸ்ம்ருத்யா |
சிந்தாநிந்த்^{3}ராதந்த்^{3}ரீகா^{3}த்ரகு^{3}ருத்வைரபி^{4}நபி யோஸ்ய ||70||[210]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

அன்புள்ளோரின் பிரிவை நினைத்தல். பூங்காவில் உலாவுதல் போன்ற விபாவங்களால் ஆவல் மிகுதியை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். நெடுமூச்சு, தலைகுனிந்து யோசனையில் ஆழ்தல், உறக்கம், சோம்பல், படுக்க வேண்டுமென்ற ஆவல் முதலிய அனுபாவங்களால் உறக்கம் மிகுதலை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

21. நித்ரா (உறக்கம்)

நித்ரா குறித்து பரதர்,

ஆலஸ்யாத்3தௌ3ர்ப3ல்யாத்க்லமாச்ச2மாச்சிந்தநாத்ஸ்வபா4வாச்ச |
ராத்ரௌ ஜாக3ரணாத3பி நித்3ரா புருஷஸ்ய ஸம்ப4வதி ||71||
தாம் முக2கௌ3ரவகா3த்ரப்ரதிலோலனநயநமீலனஜட3த்வை: |
ஜ்ரும்ப4ணகா3த்ரவிமர்தை3ரனுபா4வைரபி4நயேத்ப்ராக்ஞ: ||72||[211]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

உடல் வலிமையின்மை, சிரமம், துன்பம், வெறி, தாமதம், கவலை, அளவுக்கு மீறி உண்ணுதல், இயற்கைத் தன்மை போன்ற விபாவங்களால் உறக்கம் வரும். தலை பளுவாதல், உடல் சுற்றுதல். தூங்கிவழிதல், கண்கள் தாமாக மூடிக்கொள்ளுதல், உடல் தளர்ச்சி போன்ற அனுபாவங்களால் உறக்கத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

கண்கள் சொருகிக் கொண்டு போதல், கொட்டாவி விடுதல், செயலற்ற நிலை, உடலைப் பிடித்து விடுதல் போன்ற அனுபாவங்களால் உறக்கத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

22. அபஸ்மாரம் (தன்னிலை மறந்திருத்தல்)

அபஸ்மாரம் குறித்து பரதர்,

பூ4தபிஷாசக்3ரஹணானுஸ்மரணோச்சி2ஷ்டஷூந்யக்3ரு ஹக3மநாத் |
காலாந்தராதிபாதாத3ஷுசெஷ்ச ப4வத்யபஸ்மார: ||73||
ஸஹஸா பூ4மௌ பதநம் ப்ரவேபநம் வத3நபே2நமோக்ஷ்ஷ்ச|
நி:ஸம்க்ஞஸ்யோத்தா2நம் ரூபாண்யேதான்ய பஸ்மாரே ||74||[212]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்

தேவ, யஷ, நாக, பிரும்ம, ராக்ஷ, பூத, பிஷாசு ஆகியோர் தன்மேல் ஆவேசமான நின்ற போது அபஸ்மாரம் தோன்றும். அத்தகைய பிஷாசு முதலியவற்றை நினைத்தல். எச்சிலை உண்ணுதல், பாழடைந்த வீட்டில் இருத்தல், தூய்மையின்மை, உறக்கம், உணவு முதலியவற்றில் தக்க நேரம் பார்க்காமல் மனம் போல் செய்தல், உடலில் வாத, பித்த, கபங்கள் சீராக இல்லாமை, நோய் போன்ற விபாவங்களால் அபஸ்மாரம் தோன்றும். அதிர்ச்சி, பெருமூச்சு, நடுக்கம், ஓடுதல், திடீரென்று விழுதல், வியர்த்தல், வாயில் நுரை தள்ளுதல், கம்பம் போல் அசைவின்றி நிற்றல், உதடுகளை நாவினால் நக்கிக் கொண்டிருத்தல் போன்ற அனுாவங்களால் அபஸ்மாரத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

23. ஸுப்தம் (கனவு)

ஸுப்தம் குறித்து பரதர்,

நித்^{3}ராபி^{4}ப^{4}வேந்த்^{3}ரியோபரமணமோஹானைர்ஹவெத்ஸுப்தம் |
அக்ஷிநிமீலநோச்ச்^{2}வஸனை: ஸ்வப்நாயிதஜல்பிதை: கார்ய: ||75||
ஸோச்ச்^{2} வாஸைர்நி:ஷ்வாஸைர்மந்தா^{3}க்ஷிநிமீலநேன நிஷ்சேக்ஷ்ட: |
ஸாவெந்த்^{3}ரியஸம்மோஹாத்ஸுப்தம் ஸ்வப்னைஷ்ச யுஞ்ஜீத ||76||[213]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

புலனின்பங்களைச் சுவைத்தல், மயக்கம், தரையின் மேல்படுத்தல், இழுக்கப்படுதல் முதலிய விபாவங்களால் கனவு தோன்றும். சீராக மூச்சு விடுதல், உறுப்புகளில் தளர்ச்சி, கண்களை மூடிக்கொண்டிருத்தல், புலன்கள் அனைத்தும் தம் செயலின்றி இருத்தல், உறக்கத்தில் பிதற்றுதல், என்னும் அனுபவாங்களால் கனவு காணுதலை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். செயலற்றிருத்தல், கனவு காணல் முதலியவற்றாலும் அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

24. விபோதம் (விழிப்பு)

விபோதம் குறித்து பரதர்,

ஆஹாரவிபரிணாமாச்ச^{2}ப்^{3}த^{3}ஸ்பர்ஷாதி^{3}பி^{4}ஷ்ச ஸம்பூ^{4}த: |
ப்ரதிபோ^{3}த^{4}ஸ்த்வபி^{4}நேயோ ஜ்ரும்ப^{4}ணவத^{3}நாக்ஷிபரிமர்தை^{3}: ||77||[214]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

உண்ட உணவு செரிமானமாகுதல், உறக்கம் கெடுதல், கனவு முடிதல், கொட்டாவி, உரத்த ஒலியைக் கேட்டல், வலிமையான தொடுகை உணர்ச்சி, முதலிய விபாவங்களால் விழிப்பு ஏற்படும். கொட்டாவி, கண்களைக் கசக்கிக் கொள்ளுதல், படுக்கையிலிருந்து எழுந்திருத்தல் முதலான அனுபாவங்களால் விழிப்பை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

25. அமர்ஷ (அதிக கோபம் கொள்ளுதல்)

அமர்ஷ குறித்து பரதர்,

ஆஷிப்தானாம் ஸபா^{4}மத்^{4}யே வித^{3}யாஷௌர்யப^{3}லாதி^{4}கை: |
ந்ருணாமுத்ஸாஹஸம்யோகா^{3}த^{3}மர்ஷோ நாம ஜாயதே ||78||
உத்ஸாஹாத்^{4}யவஸாயாப்^{4}யாமதோ^{4}முக^{2}விசிந்தனை: |

ஷிர:ப்ரகம்பஸ்வேதா3த்3யைஸ்தம் ப்ரயுஞ்ஜீத பண்டி3த: ||79||[215]
எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

மிக்க கல்வி, வலிமை, செல்வம் முதலியன உள்ளவர்களால் அவையில் ஆட்சேபனை செய்யப்படுவதால் அல்லது அனுமானிக்கப்படுவதால் அமர்ஷ என்னும் சினம் தோன்றும். தலையை ஆட்டுதல், மிக்கவியர்த்தல், தலை குனிந்து யோசனையில் ஆழ்தல், தியானம், உறுதிப்பாடு, உபாயம் தேடுதல், துணையை நாடுதல் போன்ற அனுபாவங்களால் அமர்ஷம் என்பதை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

26. அவஹித்தம் (தன்னை மறைத்துக் கொள்ளுதல்)

அவஹித்தம் குறித்து பரதர்,

தா4ர்ஷ்ட்யஜைஹ்ம்யாதி3ஸம்பூ4தமவஹித்த2ம் ப4யாத்மகம் |
தச்சாக3ணநயா கார்யம் நாதீவோத்தரபா4ஷணாத் ||80||[216]
எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

மறைத்துக் கொள்ளுதல், ஒளிதல், வெட்கம், அச்சம், தோல்வி, கௌரவம், குடிலத்தன்மை என்னும் விபாவங்களால் ‘அவஹித்தம்’ தோன்றும். தான் சொன்ன சொல்லுக்கு வேறுபொருள் கற்பித்தல், கீழ் நோக்கு, பாதி சொல்லியப்பின் நிறுத்துதல், பொய்யாக (இல்லாத) தைரியம் காட்டல் முதலான அனுபாவங்களால் அவஹித்தம் என்பதை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். துஷ்டத்தனம், குடிலத்தன்மை என்பனவற்றால் தோன்றும் அச்சத்தின் தோற்றத்தில் உள்ள அவஹித்தத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

27. உக்ரதா (கொடுந்தன்மை)

உக்ரதா குறித்து பரதர்,

சௌர்யாபி4க்3ரஹணவஷாந்ந்ருபாபராதா4த3்தோ2க்3ரதா ப4வதி |
வத4ப3ந்த4தாட3நாதி3பி4ரனுபா4வைரபி4நயஸ்தஸ்யா: ||81||[217]
எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்

திருட்டுத்தனம் வெளிப்படுதல், மன்னனிடம் குற்றம் புரிதல், பொய் பேசுதல் முதலிய விபாவங்களால் கொடுந்தன்மை தோன்றும். கொலை, சிறைப்பிடித்தல், அடித்தல் போன்ற அனுபாவங்களால் கொடுமைத் தன்மையை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

28. மதி (அறிவாற்றல்)

மதி குறித்து பரதர்,

நானாஷாத்ரார்த2போ3தே4ன மதி: ஸம்ஜாயதே ந்ருணாம் |

ஷிஷ்யோபதே3 ஷார்த2க்ருதஸ்தஸ்யாஸ்த்வபி4நயொ ப4வேத் ||82||[218]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

பல சாஸ்திரப் பொருள்களை ஆராய்தல், யூகம் செய்தல், அனுமானத்தால் ஒரு பொருளை முடிவு செய்தல் போன்ற அனுபாவங்களால் மதியை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

சீடர்களுக்கு உபதேசம் செய்தல், சாஸ்திரப் பொருளை விளக்கிக் கூறுதல், ஐயத்தை விலக்குதல் முதலான அனுபாவங்களால் மதியை அபிநயம் செய்ய வேண்டம்.

29. வ்யாதி (நோய்)

வ்யாதி குறித்து பரதர்,

ஸமாஸதஸ்து வ்யதீ4நாம் கர்தவ்யோபி4நயோ பு3தை4: |

ஸ்ரஸ்தாங்க3கா3த்ரவிக்ஷேபைஸ்ததா2 முக2விகூணனை: ||83||[219]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

வாத பித்த கபங்களின் சீற்றத்தால் அல்லது மூன்றும் சேர்ந்து சீற்றமுறுதல் போன்றவற்றால் நோய் தோன்றும். 1. குளிர்காய்ச்சல் 2. அழற்சியால் தோன்றும் காய்ச்சல் என காய்ச்சல் இருவகையாகும்.

நடுக்கம், முடங்கிக்கொள்ளுதல், நெருப்பில் சூடுபடுத்திக் கொள்ளும் விருப்பம், மெய்சிலிர்த்தல், தாடைகளை அசைத்தல், மூக்கை உறிஞ்சுதல், வாய் உலர்தல், முணுகுதல் போன்ற அனுபாவங்களால் பைத்தியம் ஏற்படும்.

30. உன்மதம் (பித்து பிடித்தல்)

உன்மதம் குறித்து பரதர்,

இஷ்பஜனவிப4 வனாஷாத3பி4கா4தாத்3வாதபித்தகப2கோபாத் |

விவிதா4ச்சித்தவிகாராது3ன்மாதோ3 நாம ஸம்ப4வதி ||84||

அநிமித்தருதி3த ஹஸிதோபவிஷ்டகீ3தப்ரதா4விதோத்க்ருஷ்டை: |

அந்யைஷ்ச விகாரக்ருதைருந்மா3தம் ஸம்ப்ரயுசூஜீத ||85||[220]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

அன்புள்ளவர்களின் பிரிவு, செல்வம் அழிதல், வலுவாக அடிபடுதல். வாத பித்த கபங்களின் சீற்றம் போன்ற விபாவங்களால் பைத்தியம் ஏற்படும்.

உரக்கச் சிரித்தல், அழுதல், பொருத்தமின்றி உளறுதல், படுத்தல், உட்காருதல், எழுதல், ஓடுதல், நிருத்தம் செய்தல், பாடுதல், படித்தல் என்பனவற்றைக் காரணமின்றிச் செய்தல், சாம்பலையும் தூசியையும் அள்ளிப் பூசிக்கொள்ளுதல், புல், பூண்டுகள், கழிவான மலர் மாலைகள், அழுக்கடைந்த கந்தல்கள், ஓட்டாஞ்சல்லிகள், மண்டை ஓடுகள், உடைந்த மடக்குகள் போன்றவற்றை மாலையாக அணிதல், பலவகைச் சேட்டைகளைச் செய்தல், பிறரைக் கண்டு பல்லிளித்து நகைத்தல் போன்ற அனுபாவங்களால் உன்மதத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

31. மரணம்

மரணம் குறித்து பரதர்,

வ்யாதீ[4] நாமேகபா[4]வொ ஹி மரணாபி[4]நய: ஸ்ம்ருத: |

……………………………………………….

ஜட[3]தாம் ஸப்தமே குர்யாத[3]ஷ்டமே மரணம் ப[4]வேத் ||86-88||[221]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

மரணம் இருவகைப்படும் 1.நோயின் விளைவால் தோன்றியது 2.அடிபடுவதால் (காயம்) ஏற்பட்டது.

1.நோயின் விளைவால் தோன்றியது

கல்லீரல், மண்ணீரல் ஆகியவற்றின் கோளாறு வாத பித்த கபங்கள் உடலில் ஏற்றத் தாழ்வு பெறுதல், ரணம், கட்டி. புண், காய்ச்சல். வாந்திபேதி போன்ற நோய்களால் தோன்றுவது ஒரு வகை.

2.அடிபடுவதால் (காயம்) ஏற்பட்டது

போர்க்கருவிகளால் அடிபடுதல், பாம்புக்கடி போன்ற கொடிய விலங்குகளால் தாக்கப்படுதலும் யானை, குதிரை போன்றவற்றால் ஏற்படும் காயங்களும் மற்றொரு வகையாகும்.

உறுப்புகளின் இயக்கமின்மை, உடல் சிதைவுறுதல். கண்களை மூடிக்கொண்டிருத்தல், விக்கல், பளுவாக மூச்சுவிடுதல். சுற்றுமுள்ளவர்களைப் பார்க்காமை, முனுகுதல், பேச்சு சரியாக வெளிப்படாமை போன்ற அனுபாவங்களால், நோயால் விளைந்த மரணத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

32. த்ராஸம் (கொடிய விளைவு தரும் அச்சம்)

த்ராஸம் குறித்து பரதர்,

ஷ்வாபத3க3ஜதுர3க3ரதோ2த்3ப4வம் து பஷீயானபதநஜம்வாபி |

ஷாஸ்த்ரக்ஷதவத்குர்யாத3நவேஷிதகா3த்ரஸஞ்சாரம் ||89||

இத்யேவ மரணம் க்ஞேயம் நானாவஸ்தா2ந்தராத்மகம் |

ப்ரயோக்தவ்யம் பு3தை4 ஸம்யக்3யதா2 பா4வாங்க3சேஷ்டிதை: ||90||[222]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

மின்னலால் தாக்கப்படுதல், இடி விழுதல், நிலநடுக்கம், பெரிய கொடிய விலங்குகளால் தாக்கப்படுதல், கொடிய விலங்குகளின் கர்ஜனை போன்றவற்றால் கடுமையான த்ராஸம் என்னும் மிக்க அச்சம் தோன்றும். உறுப்புகளை முடங்கிக் கொள்ளுதல், நடுக்கம், மரம்போல் நிற்றல், மயிர்க்கூச்சம், தொண்டை தழுதழுத்தல், புலம்பல், உடலுறுப்புகளின் சிதைவு, கண் பார்வை சொருகிக் கொண்டு போதல் போன்றவற்றால் த்ராஸத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

33. விதர்கம் (மனத்துக்குள் சர்ச்சை செய்து கொள்ளுதல்)

விதர்கம் குறித்து பரதர்,

விசாரணாதி3ஸம்பூ4த: ஸந்தே3ஹாதிஷயாத்மக: |

விதர்க: ஸோபி4நேயஸ்த ஷிரோப்4ரூக்ஷேபகம்பனை: ||92||[223]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

ஐயம், ஆராய்ச்சி, விமர்சனம், ஒன்றை வேறொன்றாக நினைத்தல் முதலிய விபாவங்களால் மனத்துக்குள் சர்ச்சை (வாதம்)ஏற்படும், பலவகையான கேள்விகளை எழுப்பி முடிவு செய்தல், ரகசியத்தை மறைத்தல் போன்றவற்றால் விதர்கத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும். தலையசைத்தல், புருவங்களை உயர்த்துதல் முதலியவற்றால் மனத்தில் எழும் விதர்கத்தை அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

இவ்வாறு முப்பத்துமூன்று வ்யாபிசாரி பாவங்கள் விளக்கப்பட்டுள்ளன. தன்னில் தோன்றிய, பிறரிடம் தோன்றிய நடுத்தரமான இந்த பாவங்களை உயர்ந்தவர், நடுத்தரமானவர், தாழ்ந்த நிலையில் உள்ளவர் என்னும் பாத்திரங்களுக்கு ஏற்ப இடம், காலம், நிலை முதலியவற்றிற்குத் தகுந்தபடி பயன்படுத்த வேண்டும்.

2.3.2.4.3.2 சுவைகளில் பயன்படுத்தத் தக்க பாவங்கள்

மூன்று நிலைகளில் உள்ள அதாவது ஸ்தாயி, வ்யபிசாரி, ஸாத்விகங்களான நாற்பத்தொன்பது பாவங்கள் விளக்கப்பட்டன. இனி எந்தெந்த சுவைகளில் எந்தெந்த பாவங்கள் அபிநயம் செய்யத் தக்கவை என்பது பற்றி விளக்கப்படுகிறது.

1. ஸ்ருங்காரம்

ஆலஸ்யம், உக்ரதா ஆகிய ஸஞ்சாரி பாவங்களையும், ஜுகுப்ஸா என்ற ஸ்தாயி பாவத்தையும் தவிர மற்ற நாற்பத்தாறு பாவங்களும் ஸ்ருங்கார ரஸத்தில் பயன்படுத்தத் தக்கவையாகும்.

2. ஹாஸ்யம்

க்லானி, ஷங்கா, அசூயா, ஸ்ரமம். சபலதா, ஔத்ஸுக்யம், நித்ரா, அவஹித்தம் ஆகிய ஸஞ்சாரி பாவங்கள் ஹாஸ்ய ரஸத்தில் பயன்படுத்தத் தக்கவையாகும்.

3. கருணம்

நிர்வேதம், சிந்தா, த்ருதி, க்லானி, வ்யாதி, மரணம் ஆகிய ஸஞ்சாரி பாவங்களும் அஸ்ரு, ஸ்தம்ப ஆகிய ஸாத்விக பாவங்களும் கருண ரஸத்தில் பயன்படுத்தத் தக்கவையாகும்.

4. ரௌத்ரம்

கர்வம், அசூயா, மதம், ஔத்ஸுக்யம், ஆவேகம். அமர்ஷ, த்ராஸம், சபலதா, உக்ரதா ஆகிய ஸஞ்சாரி பாவங்கள் ரௌத்ர ரஸத்தில் பயன்படுத்தத்தக்கவையாகும்.

5. வீரம்

த்ருதி, ஔத்ஸுக்யம், ஆவேகம், ஹர்ஷ, மதி, உக்ரதா, த்ராஸம், மதம், அமர்ஷ, அசூயா, த்ருதி, கர்வம், விதர்கம் ஆகிய ஸஞ்சாரி பாவங்களும், ரோமாஞ்சம், ஸ்வரபேதம் ஆகிய ஸாத்விக பாவங்களும் வீர ரஸத்தில் பொருந்தத்தக்கவையாகும்.

6. அத்புதம்

ஆவேகம், அபஸ்மாரம், ஹர்ஷ, மதம் ஆகிய ஸஞ்சாரி பாவங்களும், ஸ்தம்ப, ஸ்வேதம், ரோமாஞ்சம் ஆகிய ஸாத்விக பாவங்களும். பொருந்தத்தக்கவையாகும்.

7. பீபத்ஸம்

அபஸ்மார, உன்மதம், சிந்தா. மதம், வ்யாதி, மரணம், த்ராஸம் ஆகிய ஸஞ்சாரி பாவங்கள் பொருந்தத்தக்கவையாகும்.

8. பயானகம்

மரண என்ற ஸஞ்சாரி பாவமும், ஸ்வேதம், வேபது, ரோமாஞ்சா, ஸ்வரபேதம், வைவர்ணயம் ஆகிய ஸாத்விக பாவங்களும் பயானக ரஸத்தில் பயன்படுத்தத் தக்கவையாகும்.

காப்பியம் (இசை நாடகம்) முழுவதும் ஒரு ரஸத்தைச் சார்ந்ததாக இருக்காது. கருப்பொருளின் ஊடே ஒரு ரஸம் சிறப்பாகத் தோன்றினாலும், அக்கதையை சார்ந்த பல்வேறு நிகழ்ச்சிகளுக்கு ஏற்ப, வேறு வேறு ரஸங்களும், அதில் (நாடகத்தில்) இடம் பெற்றிருக்கும். எனவே ஒரு ரஸம் சிறப்பாகவும், அந்ததந்த பகுதிகளுக்கு ஏற்ப மற்ற ரஸங்கள் அச்சிறப்பான ரஸத்தை மேன்மேலும் பெருமைப்படுத்துவதாகவும் அமைந்திருக்கம். அந்தந்த ரஸத்திற்கு ஏற்ப அபிநயம் செய்து நாட்டியத்தைச் சிறப்பாகப் ப்ரயோகம் செய்வது நடிகர்களின் கடமையாகும்.[224]

ஸ்தாயி பாவங்கள் என ஆறாம் அத்தியாயத்தில் கூறப்பட்டள்ளவையே ரஸங்களாக மாறுகின்றன. ஆனால் இவற்றில் ஒரு சுவைக்கு ஸ்தாயி பாவங்களாகக் கூறப்பட்டவை. வேறு சுவைகளில் சஞ்சாரி பாவங்களாக மாறலாம். எவ்வாறெனில், ஹாஸம் என்பது நகைச் சுவைக்கு ஸ்தாயி

பாவமாகும். அந்த ஹாஸமே ஸ்ருங்காரத்திற்கு சஞ்சாரி பாவமாகும். ஷோகம் என்பது கருணை ரஸத்திற்கு ஸ்தாயி பாவமாகும். அது விப்ரலம்ப ஸ்ருங்காரத்திற்கு ஸஞ்சாரி பாவமாகிறது.

ஸ்தாயி பாவம், விபாவம், அனுபாவம், ஸஞ்சாரி பாவம் ஆகிய பாவங்களில் தோன்றிய கருண ரஸம் குறித்த விளக்கங்கள்

ஸ்தாயி பாவம்	:	ஷோகம்
விபாவம்	:	மரணமடைந்த பிரியமானவர்கள், இரக்கப்படத்தக்க மனிதர்கள், இறந்தவர் சம்பந்தப்பட்ட வஸ்த்துக்கள், ஞாபகங்கள் முதலியன.
அனுபாவம்	:	நீண்ட பெருமூச்சு, ஸ்தம்பித்தல், தெய்வத்தை, விதியை நிந்தித்தல் முதலியன.
ஸஞ்சாரி பாவம்	:	க்லானி (சோர்வு), தைன்யம் (மனச்சோர்வு), சிந்தா (கவலை), மோஹம் (மயக்கம்), ஜடதா (செயலற்றுப் போதல்), விஷாத (வருத்தம்), வ்யாதி (நோய்), உன்மதம் (பித்துப்பிடித்தல்).

ஸாத்விகா அபிநயங்கள் குறித்த மேலும் சில விளக்கங்களை இருபத்தி நான்காவது அத்தியாயத்தில் காண முடிகிறது. நாடகத்தில் பின்பற்றத் தக்க சொல், உறுப்புகளின் அசைவு, ஸாத்விகாபிநயங்கள் என்ற மூன்றும் இணைந்த அபிநயமுறைகளின் விளக்கங்கள் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன. நாட்டியம் அல்லது நாட்டியத்தின் வெற்றி என்பது, ஸாத்விகாபிநயத்தை வெளிப்படுத்துவதில் மட்டுமே உள்ளது. ஸாத்விகாபிநயத்தை மற்ற அபிநயங்களான ஆங்கிகம், வாசிகம் ஆகிய அபிநயங்களுக்குச் சரிசமமாக இருப்பது நடுத்தரமானது. வாசிகாபிநயம் மிகுந்து ஸாத்விகாபிநயம் குறைவான நிலையில் உள்ள அபிநயம் மிகத் தாழ்ந்த நிலையில் உள்ள அபிநயமாகும்.

ஸாத்விகாபிநயம் உள்ளக்கிளர்ச்சியையும். உணர்ச்சி வேகத்தையும் சார்ந்திருப்பதாகும். நடிகனின் ஸாத்திவகாபிநயம், காண்போர் உள்த்தைக் கவர்ந்து, அந்த நடிகனின் அபிநயத்திற்கு ஏற்ற உணர்ச்சி வேகம் பெறுவதால் ரஸயின்பம் மிகுதியாகும் என்பதும், நாடகம் அல்லது காப்பியத்தின் சிறப்பு, அது உணர்த்தம் ரஸயின்பத்தைச் சார்ந்திருக்கும் என்பதும் நினைவிற் கொள்ளத்தக்கதாகும்.[225]

அபிநயம் குறித்த சில கருத்துக்கள்

உரையாடல் (வாசிகாபிநயம்), உறுப்புகளின் அசைவுகளால் குறிப்பிடுதல் (ஆங்கிகாபிநயம்), ஸாத்விகாபிநயம் ஆகியவை தனித்தனியாகவோ, மூன்றுள் இணைந்தோ காணப்பட்டால், அது சாமான்ய (பொது) அபிநயம் எனப்படும். உடலுறுப்புகளின் அசைவுகள் சிறப்பிடம் பெற்றிருந்தால், அது நிருத்தம் எனப்படும். நிருத்தத்தில் தாளம், லயம், அங்கஹாரம் என சிறப்பானவையாகும். ஏதேனும் ஒரு பாட்டின் கருத்துக்கு ஏற்ப அபிநயம் செய்வது நிருத்யம் எனப்படும். இவ்வாறு பாட்டின் பொருளைச் சார்ந்திருக்கம் நிருத்யத்தை ‘சாகை’ என்றும் கூறுவர். ஒரு கருத்தைத் தனியாக ஒரு உறுப்பினால் புலப்படுத்துவது ‘அங்குரம்’ எனப்படும்.

சொல்லும், உறுப்புகளின் அசைவுகளும் இணைந்திருக்கும்போது, இவற்றில் ஒன்று முன்பும், மற்றொன்று பின்பும் நிகழலாம். அல்லது இரண்டும் சேர்ந்தும் நிகழலாம். அதற்கு வாக்யாபிநயம் என்று பெயர். உறுப்புகளின் அசைவால் முதலில் உணர்த்தி பிறகு உரையாடலால் உணர்த்துவது ‘சூசாபிநயம்’ எனப்படும். உரையாடல் முன்பும் அதற்கு ஏற்ற உறுப்புகளாலான அபிநயம் பின்பும் நிகழ்ந்தால், அது அங்குரம் (முறை) எனப்படும். இரு கைகள், கால்கள், தலை என்னும் ஐந்துறுப்புகள் ஒருங்கிணைந்து செய்யப்படும் அபிநயம் பஞ்சாங்காபிநயம் எனப்படும். இதையே பேரணி என்னும் நாட்டிய முறையாகச் சிலர் கூறுவர். இவ்வாறு உடலைச் சார்ந்த அபிநயங்களும் இருபத்திரண்டாம் அத்யாயத்தில் விளக்கப்பட்டுள்ளன. இவைத் தவிர உரையாடலைச் சார்ந்த அபிநயங்களும், ஆடவர்களிடையே காணப்படும் ஸாத்விகாபிநயங்களும், புலன்கள் சார்ந்த அபிநயங்களும் விளக்கப்பட்டுள்ளன.[226]

மேற்சொன்ன அபிநயங்கள் யாவும் உரையாடல் எனப்படும் வாசிகாபிநயத்தைக் கொண்டுள்ளதால், இவை யாவும் நாடகத்திற்கே பயன்படுத்தப்படும் அபிநயங்களாகும்.

மூவுலகிலும் வாழ்கின்ற பல்வேறுபட்ட பாத்திரங்களை சித்திரிப்பதே நாட்டியம் என பரதர் கூறியுள்ளார். அப்பாத்திரங்களின் வழியே ரஸ பாவங்களை நன்கு வெளிப்படுத்தவும் முடியும்.. அவற்றுள் நாயகி நாயகன் பாகுபாடே முதல் இடம் பெறுகின்றன.

2.3.2.4.4 பெண்களின் நிலைகள்

இருபத்திரண்டாம் அத்தியாயத்தில் ரஸ இன்பத்திற்கு கருவூலமான பெண்களின் தன்மைகளையும், அஷ்டவித நாயகிகள் பற்றியும் காணமுடிகிறது.

2.3.2.4.4.1 பெண்களின் தன்மைகள்.

தே^{2}வதா^{3}னவக^{3}ந்த^{4}ர்வரக்ஷோநாக^{3}பதத்ரிணாம் |

பிஷாசயக்ஷவ்யாலாநாம் நரவானரஹஸ்திநாம் ||100||

ம்ருக^{3}மீனோஷ்ட்ரமகரக^{2}ரஸீகரவாஜிநாம் |

மஹிஷாஜக^{3}வாதீ^{3}நாம் துல்யஷீலா: ஸ்த்ரிய: ஸ்ம்ருதா: ||101||[227]

என பரதர் பெண்களின் தன்மைகளைக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

அவர்கள்: 1.தேவ 2.தானவ 3.கந்தர்வ 4.ராக்ஷஸ 5.நாக 6.பக்ஷி 7.பிஷாச 8.யக்ஷ 9.வ்யால 10.நர 11.வானர 12.ஹஸ்தி 13.ம்ருக 14.மீன 15.ஒஷ்ட்ர 16.மகர 17.கர 18.ஸீகர 19.வாஜி 20.மஹிஷா 21.அஜ 22.ஸ்வ 23.கவ என்பவர்களாவர். பெண்களின் தன்மைகளை பற்றிய விளக்கங்கள்.

1. தேவ (தெய்வத்) தன்மைக் கொண்டவள்

மினுமினுப்புடன் கூடிய உடல் உறுப்புகள், நிலையான மனம், மென்மையாக கண்களை இமைத்தல், உடல் நலம், அமைதி, கொடை, சத்துவம், நேர்மை என்பனவற்றை கொண்டிருத்தல், குறைந்த அளவு வியர்வை தோன்றுதல், சமமான கலவியில் விருப்பம், குறைந்த அளவு உணவு உட்கொள்ளுதல், நறுமண மலர், சந்தனப்பூச்சு முதலியவற்றில் விருப்பம் ஆகியவற்றைக் கொண்டு மனத்திற்கு இனிமையாகத் தோன்றக் கூடிய பெண் தெய்வ இனத்தைச் சேர்ந்தவள் ஆவாள்.

2. தானவ (அசுரத்) தன்மைக் கொண்ட பெண்

அறநெறி தவறுவதிலும், பிடிவாதத்திலும் விருப்பம், நிலை பெற்ற சினம், மிக்கக் கடுமையான உரையாடல், மது மாமிசங்களில் விருப்பம், உலோப குணம், சண்டை போடுவதில் ஆவல், பொறாமைக் கொள்ளுதல், நிலையற்ற (சஞ்சலமான) நட்பு என்பனவற்றைக் கொண்டு எப்பொழுதும் சினமும்,

தன்மானமும் கொண்டும் சபல குணமுள்ள பெண் தானவத் தன்மை கொண்டவளாவாள்.

3. கந்தர்வத் (கலையில் ஈடுபாடு) தன்மைக் கொண்டவள்

கேளிக்கைகளில் விருப்பம், அழகிய கண், நகம், பல் கொண்டிருத்தல், செழிப்புள்ள உடலுறுப்புகள் கொண்டிருத்தல், நிலையான பேச்சு, குறைந்த எண்ணிக்கையில் மக்களைப் பெறுதல், கலவியில் விருப்பம், இசை, இசைக்கருவிகள், நருத்யம் ஆகியவற்றில் மிக்க விருப்பம், எப்பொழுதும் மகிழ்ச்சி கொண்டிருத்தல், தூய்மை, மென்மையான மினுமினுப்புடன் கூடிய மெய்த்தோல், தலைமுடி, கண்கள் கொண்டவளான பெண் கந்தர்வத் தன்மையுள்ளவளாவாள்.

4. ராக்ஷஸ (அரக்கர்) தன்மைக் கொண்டவள்

பெருத்து அகன்ற உடலுறுப்புகள், அகன்று சிவந்து காணப்படும் கண்கள், தடித்த உரோமங்கள், பகல் உறக்கத்தில் மிக்க விருப்பம், உயர்ந்த குரலில் பேசுதல், சினம், பொறாமை, கலக குணம் கொண்டிருத்தல், இரவு நேரத்தில் உலாவுவதில் விருப்பம் கொண்டு கலவியல் நகக்குறி-பற்குறி இடுவதில் விருப்பம் கொண்டிருக்கும் பெண் ராக்ஷஸ தன்மையுள்ளவளாவாள்.

5. நாக (சர்ப்பத்) தன்மைக் கொண்டவள்

கூர்மையான மூக்கு, கூர்மையான பற்கள், அழகிய உடல், சிவந்த கண்கள், நீலாம்பலைப் போன்ற நிறம், மிக்க சினம், குறுக்காக அசைந்து நடத்தல், எதையும் துவங்கும்போது சஞ்சலம் கொண்டிருத்தல், அடிக்கடி பெருமூச்சு விடுதல், மிக்க அபிமானம் கொண்டிருத்தல், சந்தனம், மலர், மதுவகை, உறக்கத்தில் விருப்பம் ஆகியவற்றைக் கொண்டவள் நாகத் தன்மை கொண்டவளாவாள்.

6. பக்ஷி (பறவை) இனப் பெண்

ஒரு பக்கமாகத் திருப்பி முகத்தை வைத்துக் கொள்ளுதல், தீக்ஷணமானத் தன்மை, எதிலும் வீறு கொண்டிருத்தல், ஆறுகளில் விருப்பம், மதுவகைகளிலும், பாலிலும் மிக்க விருப்பம், அதிக எண்ணிக்கையில் மக்களைப் பெறுதல், பழங்களில் விருப்பம், அதிக அளவு மூச்சு விடுதல்,

தோட்டங்களில் உலாவுவதில் விருப்பம், சபல (நிலையற்ற) மனம், அதிக அளவில் உரையாடும் தன்மை, விரைவு (எதிலும் விரைவு காட்டுதல்) என்பன பக்ஷி தன்மைக் கொண்ட பெண்களின் இலக்கணங்களாகும்.

7. பிஷாச (பிசாசுத்) தன்மைக் கொண்ட பெண்

ஏற்றத் தாழ்வான விரல்களுள்ள கைகள், வீட்டுத் தோட்டத்தில் உலாவுவதில் விருப்பம், குழந்தைகளைத் துன்புறுத்தும் தன்மை, நீசத் தன்மை, சீராகப் பொருள் விளங்காத பேச்சு, கலவியில் அறுவருக்கத்தக்க செயல்களில் ஈடுபாடு, உரோமங்கள் அடர்ந்த உறுப்புகள், பெருங்குரல், மது, மாமிசம், பலியிடுதல் ஆகியவற்றில் விருப்பம் கொண்டுள்ள பெண் பிஷாச தன்மையுள்ளவளாவாள்.

8. யக்ஷ (இயக்கத்) தன்மைக் கொண்ட பெண்

கனவில் உடல் வியர்த்தல், நிலையான படுக்கை, இருக்கையில் விருப்பம், அறிவாற்றல் மிகக்கொண்டிருத்தல், மதுமாமிசங்களிலும், நறுமணப் பொருள்களிலும் விருப்பம், வெகுகாலம் சென்ற பின், மீண்டும் காண்பவர்களிடம் பெரு மகிழ்ச்சி காட்டுதல், நன்றியுரைத்தல், குறைந்த நேரம் உறங்குதல் என்பன கொண்ட பெண் இயக்கத் தன்மையுள்ளவளாவாள்.

9. வ்யால (கொடிய விலங்குகளின்) தன்மைக் கொண்டவள்

மான அவமானங்களைச் சமமாகக் கருதுதல், தடித்த, சுரசுரப்புள்ள மெய்த்தோல், கட்டைத் தொண்டை, முரட்டுத் தனம் (பிடிவாதம் பிடித்தல்) பொய்யுரைத்தல், செருக்கும் கடுமைத் தன்மையும் கொண்ட உரையாடல், பூனைக்கண் ஆகியவற்றைக் கொண்டவள் வ்யால தன்மையுள்ளவளாவாள்.

10. நர (மனிதத்) தன்மைக் கொண்டவள்

நேர்மையில் எப்பொழுதும் விருப்பம் கொண்டிருத்தல், திறமை, பொறுமை, சீராக (இருபக்கங்களும் சமமாக) உள்ள உறுப்புகள், நன்றியுடைய ஆசிரியர், பெரியோர், தேவதைகள், அந்தணர்கள் ஆகியவர்களிடம் அன்பு பாராட்டுதல், அறம்-பொருள்-இன்பங்களில் விருப்பம், தான் என்ற மமதையின்மை, நண்பர்களிடம் மிக்க விருப்பம் காட்டுதல், நன்னடத்தை என்பனவற்றைக் கொண்டிருப்பது மனிதத் தன்மையுள்ள பெண் இலக்கணங்களாகும்.

11. வானர (குரங்குத்) தன்மைக் கொண்டவள்

குறுகிய சிறு உடல், மகிழ்ச்சி, பூனைக்கண்ணின் உரோமங்கள், ஏமாற்றுவதில் விருப்பம், தற்புகழ்ச்சி, சபல குணம், எதிலும் விரைவு காட்டுதல், மரம், தோட்டம், காடு ஆகியவற்றில் விருப்பம், சிறு உதவிகளையும் பெரிதாகப் பாராட்டுதல், வலிமைப் புணர்ச்சியில் ஈடுபாடு கொண்ட பெண் வானரத் தன்மைக் கொண்டவள் ஆவாள்.

12. ஹஸ்தி (யானைத்) தன்மைக் கொண்டவள்

பெரிய தாடைகள், பெரிய நெற்றி, பருத்த உடல், பூனைக்கண் ரோமங்கள் அடர்ந்த உடல், மலர், சந்தனம் முதலியவற்றில் விருப்பம், சினம், நிலையான மனம், நீரிலும் தோட்டத்திலும் விருப்பம், இனிப்பானவற்றில் விருப்பம், கலவியில் ஈடுபாடு கொண்டவள் ஹஸ்தி தன்மைக்கொண்டவளாவாள்.

13. ம்ருக (மான்) தன்மைக் கொண்டவள்

சிறிய, மெலிந்த வயிறு, தட்டை மூக்கு, மெலிந்த ஆடுசதைப் பகுதி, காடுகளில் விருப்பம், அகன்று சஞ்சலமாக உள்ள கண்கள், சபல குணம், விரைவான நடை, பகல் நேரங்களில் அச்சம் மிகுதியாகக் கொள்ளுதல், இசை, இசைக்கருவிகள், கலவி ஆகியவற்றில் ஈடுபாடு, நிலையாக ஓரிடத்தில் வசித்தல் என்பனவற்றில் விருப்பம் கொண்டவள் ம்ருக தன்மைக் கொண்டவளாவாள்.

14. மீன (மீன்) தன்மைக் கொண்டவள்

நீண்டு பருத்து உயர்ந்துள்ள மார்பகம், சபலத் தன்மை, கண்ணிமைகளை அதிக அளவில் இமைத்தல், பல வேலையாட்களையும், மகன்கள் பலரையும் கொண்டிருத்தல், நீரில் மிக்க விருப்பமடைதல் என்பன மீன் தன்மைக் கொண்ட பெண்களின் இலக்கணங்களாகும்.

15. ஓஷ்ட்ர (ஒட்டகத்) தன்மைக் கொண்டவள்

தொங்கும் உதடு, உடல் அதிக அளவில் வியர்த்தல், கோணல் நடை, இளைத்த வயிறு, மலர்களிலும் பழங்களிலும் உவர்ப்பு, புளிப்பு, துவர்ப்புச் சுவைகளில் விருப்பம், தளர்ந்த இடுப்புப் பக்கங்கள், கடினமாகவும், பிறரைக்

குற்றம் சாட்டியும் உரையாடல், நீண்ட கழுத்து, காடுகளில் விருப்பம் என்னும் தன்மைகளைக் கொண்டவள் ஓஷ்ட்ர தன்மைக் கொண்ட மங்கையாவாள்.

16. மகர (முதலைத்) தன்மைக் கொண்டவள்

பருத்த தலை, வளைந்த கழுத்து, திறந்த வாய், பெருங்குரல், கொடுமைத் தன்மைகளுடன் மீனுக்குக் கூறிய இலக்கணங்களையும் கொண்டவள் முதலைத் தன்மைக் கொண்டவள் ஆவாள்.

17. கர (கழுதைத்) தன்மைக் கொண்ட பெண்ணின் இலக்கணம்

தடித்த நாக்கும், உதடுகளும், பற்களும், கடினமான தோல், கடினமான குரல், கலவிப்போரில் விருப்பம், திடமான உடல், கலவியில் நகக்குறி, பற்குறி முதலியவற்றில் விருப்பம், சக கிழத்தியிடம் மிக்க வெறுப்பு, திறமை, சபலகுணம், விரைவான நடை, நோய், அதிக எண்ணிக்கையில் மக்களைக் கொண்டிருத்தல் என்பன கரத் தன்மையுள்ளவளாவாள்.

18. ஸுகர (பன்றித்) தன்மைக் கொண்டவள்

நீண்ட பின்தட்டு, வயிறு, முகம், உரோமங்கள் அடர்ந்த உடல், குறுகிய நெற்றி, கிழங்குகள், வேர்கள், பழங்கள் ஆகியவற்றில் விருப்பம். கருநிறம், விகாரமான பற்களால் விகாரத் தோற்றமுள்ள முகம், குட்டைத் தலை முடி, தாழ்ந்த ஆசாரம், மிகுந்த எண்ணிக்கையில் மக்கள் என்பன பன்றித் தன்மையுள்ளவளாவாள்.

19. வாஜி (குதிரைத்) தன்மைக் கொண்டவள்

திடத்தன்மை (எதற்கும் கலங்காமல் நிலையாக இருத்தல்), அழகு, கொடை, குணம், நீண்ட கூந்தல், மெலிந்த உடல், சஞ்சலத் தன்மை, நேசத்துடன் உரையாடும் தன்மை, விரைவாக நடத்தல், காமம், சினம், சமமாக உள்ள விலா, இடுப்பு, தொடை, பின்தட்டு, கழுத்துப் பகுதிகள் என்பனவற்றைக் கொண்டவள் குதிரைத் தன்மையுள்ளவளாவள்.

20. மஹிஷா (எருமைத்) தன்மைக் கொண்டவள்

திடத்தன்மை, தடித்த. கட்டையான உரோமங்கள், அகன்ற பெரிய நெற்றி, அழகிய பின்தட்டுகள், சினம், உலகோரிடத்தில் வெறுப்பு, கலவியில் மிக்க ஈடுபாடு, உயர்ந்த முகம், நீரிலும், தோட்டத்திலும் விளையாடுவதில் விருப்பம், பருத்த பின்தட்டு, கண். பல், மெலிந்த விலாப்பகுதிகள், வயிறு கொண்ட பெண் எருமைத் தன்மைக் கொண்டவளாவள்.

21. அஜ (ஆடு) தன்மைக் கொண்டவள்

மெலிந்த உடல், மெலிந்த தோளும், மார்பும், அசையாமல் நிலை பெற்ற கண் (பார்வை), குட்டைக்கால்கள், நுட்பமான உரோமங்கள், அச்சம், நீரைக் கண்டு அஞ்சுதல், அதிக எண்ணிக்கையில் மக்கள், காட்டில் அலைவதில் விருப்பம், சஞ்சலமனம், விரைவான நடை என்பனவற்றைக் கொண்டவள் அஜத்தன்மை கொண்டவளாவாள்.

22. ஸ்வ (நாய்) தன்மைக் கொண்டவள்

இலேசான உடல், கண்பார்வை மிகுதல், அடிக்கடி உடலை நீட்டி முறித்தல். நீண்ட சிறு முகம், குட்டைக்கால்கள், உயர்ந்த குரல் என்பனவற்றைக் கொண்டவள் நாயின் தன்மையுள்ளவளாவாள்.

23. கவ (பசுத்) தன்மைக் கொண்டவள்

பருத்துத் தடித்து உயர்ந்து காணப்படும் பின் தட்டுகள், மெலிந்த முழங்கால் கீழ்ப்பகுதி, நண்பர்களிடம் மிக்க பாசம், தூய்மையிலும் நேர்மையிலும் விருப்பம், பெரியோர்களிடம் கௌரவம் காட்டுதல், உழைப்பாலான உடல். நிலையான கொள்கை, எதற்கும் கலங்காமை, வருத்தத்தைப் பொறுத்தல் என்பனவற்றைக் கொண்டவள் கவ தன்மையுள்ளவளாவாள்.[228]

2.3.2.4.4.2 அஷ்டவித நாயிகா: (அஷ்ட நாயகிகள்)

ஸ்ருங்கார ரஸத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டும், நாயகனிடம் கொண்ட தொடர்பின் அடிப்படையிலும் நாயகிகள் ‘அஷ்டவித நாயகிகள்’ எனப்படுவர்.

தத்ர வஸகஸஜ்ஜா ச விரஹோத்கண்டி[2]தாபி வா |

ஸ்வாதீ4னப4ர்த்ருகா சாபி கலஹான்தரிதாபி வா ||211||

க2ண்டி3தா விப்ரலப்2தா4 வா ததா2 ப்ரோஷிதப4ர்த்ருகா |

ததா2பி2ஸாரிகா சைவ க்ஞேயாஸ்த்வஷ்டௌ து நாயிகா: ||212||[229]

என பரதர் அஷ்டவித நாயகிகளான எட்டுவித நாயகிகளைக் குறிப்பிட்டுள்ளார். அஷ்டவித நாயகிகளாவன,

1. வஸகஸஜ்ஜா
2. விரஹோத்கண்டிதா
3. ஸ்வாதீனபர்த்ருகா
4. கலஹான்தரிதா
5. கண்டிதா
6. விப்ரலப்தா
7. ப்ரோஷிதபர்த்ருகா
8. அபிஸாரிகா ஆகும்.

1. **வஸகஸஜ்ஜிகா**

உசிதே வாஸகே யா து ரதிஸம்போ4க3லாலஸா |

மண்ட3னம் குருதே ஹ்ருஷ்டா ஸா வை வாஸகஸஜ்ஜிகா ||213||[230]

என பரதர் வாஸகஸஜ்ஜிகா நாயகி குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

நாயகன் தன்னுடன் கூடி மகிழ, மகிழ்ச்சியுடன் தன்னை அணி செய்துக்கொண்டு, அவன் வருகைக்காக காத்திருப்பவள் வாஸகஸஜ்ஜிகா ஆவாள்.

2. **விரஹோத்கண்டிதா**

அநேககார்யவ்யாஸங்கா3த்3யஸ்யா நாக3ச்ச2தி ப்ரிய: |

தத3நாக3தது3:கா2ர்தா விரஹோத்கண்டி2தா து ஸா ||214||[231]

என பரதர் விரஹோத் கண்டிதா நாயகி குறித்து குறிப்பிட்டள்ளார்.

வேறொரு பெண்ணின்மீது கொண்ட விருப்பத்தால் தன்னைப் பிரிந்த நாயகனை எண்ணி மிகவும் வருந்தும் நாயகி விரஹோத் கண்டிதா ஆவாள். இந்த நாயகி குளிர்ந்த நிலவொளி, அலங்காரம், உணவு, சந்தனம் போன்றவற்றில் வெறுப்புக் கொண்டவள். மகிழ்வு தரும் விஷயங்களில் நாட்டம் இல்லாதவள். இவள் தனிமையை அதிகமாக விரும்புபவள்.

3. ஸ்வாதீனபர்த்ருகா

ஸீரதாதிரஸைர்ப3த்3தோ4 யஸ்யா: பார்ஷ்வே து நாயக: |
ஸாந்த்3ராமோத3கு3ணப்ராப்தா ப4வேத் ஸ்வாதீ4னப4ர்த்ருகா ||215||[232]
என பரதர் ஸ்வாதீனபர்த்ருகா நாயகி குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

கலவியில் விருப்பம் மிகுந்து, தலைவன் தன் பக்கத்தில் இருக்க, மிக்க மகிழ்ச்சியும், அபிமானமும், பொலிவும் கொண்டிருப்பவள் ஸ்வாதீனபர்த்ருகா என்பவளாவாள். இந்த நாயகி தன் நாயகனுக்காக தன்னை அர்ப்பணித்துக் கொண்டவள். தன் நாயகன்மீது அசைக்க முடியாத நம்பிக்கைக் கொண்டவள். தன் அதிஷ்டத்தை எண்ணி மிகவும் கர்வம் கொண்டவள்.

4. கலஹான்தரிதா

ஈர்ஷ்யாகலஹனிஷ்க்ராந்தோ யஸ்யா நாக3ச்ச2தி ப்ரிய: |
ஸாமர்ஷவஷஸம்ப்ராப்தா கலஹான்தரிதா ப4வேத் ||216||[233]
என பரதர் கலஹான்தரிதா நாயகி குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

நாயகி கோபத்தால் தன்னுடைய நாயகனிடம் சண்டையிட்டு பிரிந்து இருக்கும் வேளையில், கோபம், வெறுப்பின் காரணமாக தான் நாயகனிடம் கடுமையாக நடந்த கொண்டதை எண்ணி வருந்துபவள் கலாஹான்தரிதா ஆவாள்.

5. கண்டிதா

வ்யாஸங்கா3து3சிதே யஸ்யா வாஸகே நாக3த: ப்ரிய: |
தத3நாக3மது3:கா2ர்தா க2ண்டி3தா ஸா ப்ரகீர்திதா ||217||[234]
என பரதர் கண்டிதா நாயகி குறித்து குறிப்பிட்டுள்ளார்.

தன்னுடன் இணைந்திருக்க வேண்டிய நாயகன் வேறொரு நாயகியுடன் கூடியிருந்து தன்னிடம் வராதபோது, தன்னை ஏமாற்றியதால் அவன்மீது கோபம் கொண்டு மிகக் கடுமையான வார்த்தைகளால் அவனைக் கண்டிப்பவள் கண்டிதா ஆவாள்.

6. விப்ரலப்தா

யஸ்யா தூ3தீம் ப்ரிய: ப்ரேஷ்ய த3த்த்வா ஸங்கேதமேவ வா |
நாக3த: காரணேநேஹ விப்ரலப்3தா4 து ஸா ப4வேத் ||218||[235]

என பரதர் விப்ரலப்தா நாயகி குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

சகியை அனுப்பிக் குறிப்பிட்ட இடத்திற்கு நாயகியை வரச்சொன்ன நாயகன், வேறு ஏதேனும் காரணத்தினால் வரத்தவறிய போது, அவனால் ஏமாற்றம் செய்யப்பட்ட நாயகி விப்ரலப்தா எனப்படுவாள்.

7. ப்ரோஷிதபர்த்ருகா

நானாகார்யாணி ஸந்தா4ய யஸ்யா வை ப்ரோஷிதா: ப்ரிய: |
ஸாரூடா4லககேஷாந்தா ப4வேத் ப்ரோஷிதப4ர்த்ருகா ||219||[236]

என பரதர் ப்ரோஷிதபர்த்ருகா நாயகி குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

வேறு முக்கிய காரணத்தினால் நாயகன் தன்னைப் பிரிந்து வேறு நாட்டில் இருக்கும்போது தன்னை அழகுபடுத்திக் கொள்ளாமல் இருப்பவள் ப்ரோஷிதபர்த்ருகா ஆவாள். ஒரு நாளில் நாயகன் நிச்சயமாக திரும்பி வருவான் என்று தெரிந்தும் அவன் பிரிவால் வாடுபவள். விரதம் போன்றவற்றை நாயகனின் நலனுக்காக நோற்பவள்.

8. அபிஸாரிகா

ஹித்வா லஜ்ஜாம் து யா ஷ்லிஷ்டா மதே3ன மத3நேன ச |
அபி4ஸாரயதே காந்தம் ஸா ப4வேத3பி4ஸாரிகா ||220||[237]

என பரதர் அபிஸாரிகா நாயகி குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

நாயகனிடம் அன்புகொண்டு, தானாகவே அவனுடன் இணையும் வேட்கையையும் கொண்டு, வெட்கமின்றி, அவனை நாடிச் செல்பவள் அபிஸாரிகா எனப்படுவாள். அஷ்டவித நாயகிகள் நாட்டியத்தில் மிக முக்கிய பங்கினை வகிக்கின்றனர்.[238]

2.3.2.4.4.3 பெண்களின் பருவ நிலைகள்

இருபத்திமூன்றாம் அத்தியாயத்தில் பெண்களின் பருவ நிலைகளைப் பற்றிய விளக்கங்களைக் காணமுடிகிறது.

ஸர்வாஸம் நாரிணாம் யௌவன[4]பேதா[3]: ஸ்ம்ருதாஸ்து சத்வார: |

....

புனரேவ து புருஷாணாம் ச காமதந்த்ரே ப்ரவக்ஷ்யாமி ||42-52||[239]

என பரதர் பெண்களின் நான்கு வகை பருவநிலை குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

பெண்ணின் பருவத்தை நான்கு நிலைகளாக பிரித்துள்ளார். ஸ்ருங்காரத்தைச் சார்ந்த வேடம், அழகு, செயல், தன்மை ஆகியவற்றால் இவ்வேற்றுமைகள் காணப்படுகின்றன.

1. முதல் பருவம்

தொடை, கன்னம், அக்குள், உதடு, நன்கு செழிப்புற்று, மிக்க கடினமும் கலவியின்போது மிக்க மகிழ்ச்சியூட்டும் கொங்கைகளைக் கொண்டு, ஸ்ருங்காரத்தில் ஊக்கம் கொண்டுள்ள பெண்ணின் பருவம் முதன் நிலையாகும். இந்நிலை பெண்ணின் பற்குறி, நகக்குறி முதலான துன்பம் விளைவிக்கும் செயல்களைப் பொறுக்காதவளும், சுகமான செயல்களை விரும்புபவளும் ஆவாள்.

2. இரண்டாம் பருவம்

உறுப்புகள் முழுமையாக வளர்ச்சி பெற்றிருத்தல், நன்கு பருத்த கொங்கைகள், வளைந்த இடுப்புக் கொண்டு காமத்தைச் சார்ந்த வயது கொண்ட, பெண்ணின் நிலை இரண்டாம் பருவமாகும். இந்நிலையில் சிறிதளவு சினம் கொள்பவள், அபிமானம் உள்ளவள், அழுக்காறு கொள்பவள், சினந்தபோது பேசாமல் இருத்தலைப் பொறுக்காதவள் ஆவாள்.

3. மூன்றாம் பருவம்

எல்லா உறுப்புகளும் முழுமையான வளர்ச்சிப்பெற்றுப் பொலிவுடன் கூடி இருத்தல், கலவிச்செயல்களில் மிக்க ஊக்கம், (கலவி புரியத் தூண்டும் திறமை), கலவியில் சிறப்பாகச் செயல்படும் திறமை கொண்டிருத்தல் என்பன மூன்றாம் நிலைப் பருவ பெண்ணின் இலக்கணங்களாகும்.

மூன்றாம் நிலைப்பருவப் பெண் கலவிச் செயல்களில் மிக நுட்பமாகத் திறமை கொண்டிருப்பாள். பிறர் தன்னிடம் பொறாமை கொண்டிருப்பதை ஏற்றுக் கொள்ளும் மனம் கொண்டவள். காமச் செயல்களைப் புரிந்து

மேலும் மேலும் தலைவனுக்குப் புணர்ச்சியில் ஊக்கம் விளைவிக்கும் திறமைக் கொண்டிருப்பாள்.

4. நான்காம் பருவம்

மூன்று நிலைகளைக் கடந்து, உடல் தளர்ந்து, உறுப்புகளின் பொலிவுக் குறைந்து கலவியில் ஊக்கம் குறைந்துள்ள பெண்ணின் நிலையாகும்.

இந்நிலையில் கன்னம், அக்குள்பகுதி, உதடு, கொங்கைகள் முதலியன சதைப்பற்றின்றித் தளர்ந்து, காண்போரின் காதல் உணர்ச்சியை மங்கச் செய்யும்.[240]

2.3.2.4.4.4 பெண்களின் இயற்கைத் தன்மைகள்

பெண்களின் இயற்கைத் தன்மையைக் கொண்டு 1.உத்தமா 2.மத்யமா 3.அதமா என மூன்று வகையாகப் பிரிக்கப்படுகிறது. அவற்றின் விளக்கங்களாக,

ஏவம் து ஷீலதோ ந்ருணாம் ப்ரக்ருதிஸ்த்ரிவிதா[3] ஸ்ம்ருதா |
……………………………..
ஸம்கீர்ணாஸ்தேவி விக்ஞேயா ஹ்யத[4]மா நாடகே பு[3]தை[4]: ||8-14||[241]

என பரதர் இருபத்தி நான்காம் அத்தியாயத்தில் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

1. உத்தமா (உயர்நிலை மாது)

மென்மையான தன்மை, சபலகுணமின்மை, புன்சிரிப்படன் உரையாடுதல், திறமையுடன் பேசக்கூடியவளாயினும் பெரியோர் முன் வெட்கம் கொண்டிருத்தல், செய்திகளைச் சீராக உணர்தல், உருவத்திலும், பிறப்பிலும் பெருமைக் கொண்டு இனிய சுபாவத்தை இயற்கையாகக் கொண்டிருத்தல், கம்பீரத்தோற்றம், தைரியம், என்னும் பண்புகளைக் கொண்டவள் உத்தமா எனப்படுவாள்.

2. மத்யமா (நடுநிலையில் உள்ள மாது)

மேற்கூறிய பண்புகளை பாதியளவுக் கொண்டு. சிறிதளவு குற்றமுள்ள மாது மத்யமா எனப்படுவாள்.

3. அதமா (தாழ்ந்த நிலை மாது)

ஆண்களில் மிக தாழ்ந்த நிலையில் உள்ள இலக்கணங்களைக் கொண்டுள்ள மங்கை மிகத் தாழ்ந்த நிலையிலுள்ள மாது ஆவாள்.

அலிகள் மேற்கூறிய தன்மைகள் கொண்டவர்களாகவோ தாழ்ந்த நிலையில் உள்ளவர்களாகவோ இருப்பார்கள்.

தூது அனுப்பத்தக்கவர்கள், தலைவன் அல்லது தலைவியைச் சார்ந்த உதவியாளர்கள் ஆகியவர்களும் மேற்கூறிய தன்மைகள் கொண்டவர்களாகவே காணப்படுவர். சகாரன், விடன், விதூஷகன் போன்றவர்கள் இந்தத் தன்மையை உடையவர்கள்.

(அதாவது நாடகங்களில் வரும் இத்தகைய பாத்திரங்கள் தாழ்ந்த நிலையைச் சார்ந்தவர்களே என்பதாகும்)

2.3.2.4.4.5 நால்வகை காப்பியத் தலைவிகள்

காப்பியத்தில் காணப்படும் தலைவிகளின் லஷ்ணங்களைக் கொண்டு நான்கு வகையாகப் பிரித்து, அதனை

ஏதாஸ்து நாயிகா க்ஞேயா நானாப்பருக்குதிலகஷணா: |
………………………………..
லலிதே சாப்⁴யுதா³த்தே ச க³ணிகாஷில்பகாரிகே ||24-26||[242]

என பரதர் இருபத்தி நான்காம் அத்தியாயத்தில் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

நால்வகை காப்பியத் தலைவிகளாவன

1. தீர (தெய்வீகத் தன்மை கொண்டவள்)
2. லலித (அரசி)
3. உதாத்தா (குலமாது)
4. கணிகா (வேசி) என்பவர்களாவார்.[243]

2.3.2.4.4.6 வேசியின் இயற்கைத் தன்மைகள்

வேசியின் இயற்கைத் தன்மைகளை இருபத்தி மூன்றாம் அத்தியாயத்தில் காணமுடிகிறது.

உத்தமா மத்[3]யமா நீசா வேஷ்யாநாம் து ஸ்வபா[4]வஜா: ||35||[244]

என பரதர் வேசிகளின் மூன்று பிரிவுகளைக் குறிப்பிட்டுள்ளார். அவை 1.உத்தமா 2.மத்யமா3. நீசா எனப்படும். அவற்றின் விளக்கங்களும் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.

1. உத்தமா (உயர்ந்த தன்மையுள்ளவள்)

தனக்கு பிடிக்காததைச் செய்யும் தலைவனிடம் விருப்பமற்றதை தான் கூறாதவள், நிலையான சினம் கொள்ளாதவள், கலைகளில் விவேகம் கொண்டவள், நன்னடத்தை, பொலிவு, உயர்குலம் முதலியவற்றால் சிறப்புற்றவர்களாலும் விரும்பப்படுபவள், காமலீலைகளில் மிக்க திறமையுள்ளவள், பகுத்தறிவுள்ளவள், எழில் மிக்கவள், தகுந்த காரணம் இருந்தபோது சினம் கொள்பவள், அழுக்காடையின்றி உரையாடுபவள், செயல், தக்க காலம் முதலியவற்றை நன்கு அறிந்தவள். மிக்க அழகுள்ளவள் ஆன வேசி உயர்ந்த நிலையைச் சேர்ந்தவள்.

2. மத்யமா (நடுநிலை வேசி)

ஆண்களை விரும்பி, அவர்கள் தன்பால் அன்பு கொள்ளச் செய்யும் திறமை கொண்டவள், கலவியில் செயல் திறனுள்ளவள், எதிரிகளிடம் பொறாமை கொள்பவள், அழுக்காறு உள்ளவள், நிலையான கொள்கையற்றவள், நொடியில் சினம் கொள்பவள், செருக்கு மிக்கவளாவாள்.

3. நீச (கீழ்நிலை வேசி)

கூடாத, தேவையற்ற இடத்தில் சினம் கொள்பவள், கெட்ட நடத்தையுள்ளவள், தன்னைப் பற்றி மிக்க உயர்வாக நினைப்பவள், சபலகுணம் உள்ளவள், கடினத் தன்மை உள்ளவள், ஆறாத சினம் கொள்பவள் தாழ்ந்த நிலையைச் சேர்ந்த வேசியாவாள்.[245]

2.3.2.4.5 **ஆண்களின் நிலைகள்**

2.3.2.4.5.1 **வைஷிகன்**

விஷேஷயேத்கலா: ஸர்வா யஸ்மாத்தஸ்மாத்து வைஷிக: |

....

க[3]ம்யாஸீ சாப்யவிஸ்ரம்பீ[4] மானீ சேதி ஹி வைஷிக: ||1-7||[246]

என பரதர் வைஷிகன் குறித்து இருபத்தி மூன்றாவது அத்தியாயத்தில் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

2.3.2.4.5.2 **காமத்திற்குரிய செயல்களில் ஆண்களின் நிலை**

சதுரோத்தமௌ து மத்[4]யஸ்ததா[2] ச நீச: ப்ரவ்ருத்தகஷ்சைவ |

ஸ்த்ரீஸ்ம்ப்ரயோக[3]விஷயே க்ஞேயா: புருஷாஸ்த்வமீ பஞ்ச ||53||[247]

என பரதர் இருபத்தி மூன்றாம் அத்தியாயத்தில் பெண்களுடன் கலவி புரிவதில் ஆண்களின் ஐந்து நிலை குறித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார். அவை,

1.சதுரன் 2.உத்தமன் 3.மத்திமன் 4.நீச 5.ப்ரவ்ருத்தகன் என்பனவாகும். இவற்றின் விளக்கங்களும் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

1. **சதுரன்**

இன்பதுன்பங்களைச் சமமாகக் கொள்ளுதல், துன்பத்தைப் பொறுத்தவரை ஊடலைத் தணிக்க வல்லமையுள்ளவன், தலைவியின் விருப்பம்போல நடந்து கொள்பவன், செல்வமுள்ளவன், செயல்திறமையுள்ளவனான புருஷன் ‘சதுரன்’ எனப்படுவான்.

2. **உத்தமன்**

மாதருக்குச் சிறிதும் வெறுப்பு தோன்றாத படி நடந்து கொள்பவன், இனிமையாகப் பேசுபவன், தன்மானமுள்ளவன், தன் கருத்து வெளிப்படாமல் மறைத்தக் கொள்பவன், நினைவாற்றல், அறிவாற்றல் மிக்கவன், கொடைத்தன்மை கொண்டவன், அன்பு மிக்க உள்ளம் கொண்டவன், ஆசைமிகுதியாக இருந்தும் வேட்கை கொள்ளாதவன், மாதரால் அவமானம் பெற்றபோது வெறுப்பு கொள்பவன் உத்தமன் எனப்படுவான்.

3. மத்திமன்

தான் நடுநிலையிலிருந்து மாதர்களின் உள்ளக் கருத்தை நன்கு உணர்ந்து கொள்ளக் கூடியவன், சிறிது குற்றம் கண்டாலும் வெறுப்பு கொள்பவன், தக்க நேரத்தில் பொருள் கொடுப்பவன், அவமானப்படுத்தப்பட்டும் சினம் கொள்ளாதவன், வீணான பழியாலும் வெறுப்பு கொள்ளாதவன் மத்திமன் எனப்படுவான்

4. நீச (தாழ்ந்தவன்)

மாதரால் அவமானப்படுத்தப்பட்டும் வெட்கமின்றி, துளியும் முகவாட்டம் இன்றி மாதரைப் புணர முயல்பவன், காதலி வேறு ஆடவரை விரும்புகிறவளாயினும் அவளது தொடர்பைத் தான் கைவிடாதவன், நண்பர்கள் மறுத்தாலும், அவள் வேறு புருஷனுடன் இணைவது தனக்குத் தெளிவாகத் தெரிந்த பிறகும் முன்னைவிட மேலும் அவள்பால் காதல் கொள்பவன் நீச எனப்படுவான்.

5. ப்ரவ்ருத்தகன்

அச்சம், சினம் போன்றவற்றை சட்டை செய்யாதவன், முரட்டுத் தன்மை கொண்டவன், காமச் செயல்களில் எத்தகைய வெட்கமும் காட்டாதவன், கலவியில் தோன்றும் போரில் முரட்டுத் தன்மைக் காட்டாதவன், பெண்களின் கைப்பாவையாக இருப்பவன் ப்ரவ்ருத்தகன் எனப்படுவான்.

2.3.2.4.5.3 **ஆண்களின் உபாயங்கள்**

மாதர்களின் பலவகை நடத்தை, தமக்குள் மறைத்து வைக்கப்பட்ட பலவகை கருத்துக்கள், விருப்பங்கள் ஆகியவற்றைக் கொண்டிருப்பர். அவற்றை மிக்க திறமையுடன் ஆடவர் அறிந்துக் கொண்டு அவற்றை நிறைவேற்ற வேண்டும். அவர்களது உள்ளத்தை நன்கு உணர்ந்து தக்க உபாயங்களால் அவர்களது மனத்தைக் கவர்ந்து உபசாரம் செய்ய வேண்டும். உபாயங்கள் சாம, தான, பேத, தண்ட, உபேட்சை என ஐந்து வகைப்படும்.

இதனை பரதர்,

சாம சோபப்ரதா³னம் ச பே⁴தோ³ த³ண்ட³ஸ்ததை²வ ச |
உபேக்ஷா சைவ கர்தவ்யா நாரிணாம் விஷயம் ப்ரதி ||65||[248]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

1. **சாமம்**

'நான் உன்னுடையவன், நீ என்னுடையவள். நான் உன் அடிமை. நீதான் எனக்கு மிக்க அன்புக்குரியவள்' என்பன போன்ற உரையாடல்களால் தன் உள்ளக்கருத்தைப் புலப்படுத்துதல் சாமம் எனப்படும்.

2. **தானம்**

தனக்கு உள்ள செல்வத்திற்கு ஏற்ப தக்க (மிக்க மகிழ்ச்சி தரும் அல்லது வருந்தக்கூடிய நிகழ்ச்சிகள் முதலியன நேர்ந்தபோது) அல்லது வேறு ஏதேனும் சாக்கிட்டு பெருத்த அளவில் செல்வம் கொடுப்பது தானமாகும்.

3. **பேதம்**

உபாயத்துடன் அவளுடைய வேறு காதலனிடம் உள்ள குறைபாடுகளை, குற்றங்களைப் புலப்படுத்துவது பேதம் எனப்படும்.

4. **தண்டம்**

கட்டிப்போடுதல், ஓரிடத்தில் அடைத்து வைத்தல், அடித்தல் போன்றவை தண்டம் ஆகும்.

நடுநிலையில் இருப்பவனை சாமத்தாலும், உலோப குணம் உள்ளவனை தானத்தாலும் அடைய வேண்டும். பிற ஆடவருடன் காதல் கொண்டவளை பேத உபாயத்தால் அடையவேண்டும். வேறு ஆடவரின் இல்லத்தில் புகுதல், வேறு ஊருக்கு குடிபோதல் முதலியனவற்றை செய்பவளை மென்மையான தண்டத்தால் கைக்கொள்ள வேண்டும். இந்நிலையில் கயிற்றாலோ, மூங்கிற்கழியாலோ அடிக்க வேண்டும்.

5. **உபேட்சை**

சாமம் முதலியவற்றை முறையாகப் பயன்படுத்தியும் ஐயப்படாதவளை, அலட்சியப்படுத்தியும் ஒதுங்கிக் கொள்பவன் உபேட்சை ஆவான்.[249]

2.3.2.4.5.4 ஆண்களின் இயற்கைத் தன்மைகள்

நாயகியைப் போல நாயகனும், அவர்களின் இயற்கைத் தன்மைகளைக் கொண்டு மூன்று விதமாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளனர். அவை, 1.உத்தமா 2.அதமா 3.மத்யமா என்பனவாகும். இதனை பரதர்

புருஷாணாமத[2] ஸ்த்ரீணாமுத்தமாத[4]ம மத்[4]யமா |1|[250]

என இருபத்தி நான்காம் அத்தியாயத்தில் பரதர் குறிப்பிட்டுள்ளார். அவற்றின் விளக்கங்களும் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.

1. உத்தமா (உயர்ந்தவர்)

ஆடவர்களில் உயர்ந்தவர் புலனடக்கமும், மிக்க அறிவாற்றலும், பலவகை சிற்பக்கலைகளில் திறமையும், உயாந்த குறிக்கோள் கொண்டவரும், அச்சம் கொண்ட எளியவர்களுக்கு ஆதரவு கூறிக் காப்பவரும், பலவகைச் சாஸ்திரங்களைக் கற்றறிந்தவரும், வெருந்தன்மையும் பரந்த மனப்பான்மையும் கொண்டிருப்பர். நிலையானக் கொள்கை, தைரியம், வல்லமை கொண்டிருப்பர். இத்தகையவர்கள் உத்தமா எனப்படுவர்.

2. அதமா (தாழ்ந்தவர்)

கடினச்சொல் உரைத்தல், கெட்ட நடத்தை, குறைந்த அறிவாற்றல், மிக்க சினம், கொலைக்கும் அஞ்சாமை, நட்பைக் கெடுத்தல், பிறரிடம் குற்றம் தேடும் மனப்பான்மை, வீட்டில் குழப்பங்களை ஏற்படுத்தல். மிக்க செருக்குடன் பேசுதல், உலோபகுணம், செய்நன்றி மறத்தல். சோம்பித்திரிதல், மான அவமானங்களைக் கண்டுக் கொள்ளாமை, மாதர்களின் வயப்பட்டிருத்தல், சண்டைமூட்டி விடுவதில் விருப்பம், கோள் மூட்டுதல். பாவச்செயலுக்கு அஞ்சாமை, பிறர்பொருளைக் கவர்தல் போன்ற தன்மைகளைக் கொண்டவன் மிகத்தாழ்ந்த நிலையிலுள்ள அதமா ஆவான்.

3. மத்யமா (நடுநிலையினர்)

உலக விவகாரங்களில் திறமை மிக்கவர். சிற்பக் கலைகளிலும். சாஸ்திரங்களிலும் திறமை மிக்கவர். இனியதன்மை கொண்டவரான ஆடவர்கள் மத்யமா எனப்படுவர்.

2.3.2.4.5.5 நால்வகை காப்பியத் தலைவர்கள்

காப்பியத்தில் காணப்படும் தலைவிகளின் லஷ்ணங்கள் போல் தலைவர்களையும் நான்கு வகையாகப் பிரித்து, அவர்களை

தீ^{4}ரோத்^{3}த^{4}தா தீ^{4}ரலலிதா தீ^{4}ரோதா^{3}த்தாஸ்ததை^{2}வ^{4}ச |
தீ^{4}ரப்ஷாந்தகாஷ்சைவ நாயகா: பரிகீர்திதா: ||17||[251]

என பரதர் இருபத்தி நான்காம் அத்தியாயத்தில் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

நால்வகை காப்பியத் தலைவர்களாவன

தீரோத்தன் - தெய்வீகத்தன்மை கொண்டவர்

தீரலலிதன் -மன்னர்கள்

தீரோதாத்தான் - படைத்தலைவன், அமைச்சர் முதலியவர்கள்

தீரஷாந்தன் - அந்தணர், வணிகர் முதலியவர்கள்

இந்த இலக்கணங்கள் மற்ற நாடக இலக்கண ஆசிரியர்கள் வகுத்தவைகளுக்கு மாறுபட்டுள்ளது ஆராய்ச்சிக்குரியது.

2.3.2.4.5.6 நால்வகைத் தலைவர்களுக்குத் துணையாக இருக்கக் கூடியவர்கள்

முன்பு கூறப்பட்ட நான்குவகைத் தலைவர்களுக்கும் துணையாக இருக்கக் கூடிய விதூஷகர்கள் நான்கு வகைப்படுவர். விதூஷகா எனும் சொல்லுக்கு நூல்களில் இருவகையாக விளக்கம் தரப்பட்டுள்ளது. 1. ஊடலைத் தன் திறமையால் இணைப்பு ஏற்படுத்துவதால் போக்குவபன் விக்ரஹம் தூஷயதி விதூஷகன் என்பதும் ஒன்றும், 2. பிரிவாற்றாமையால் வாடும் போது தன் வேடிக்கைச் செயல்களால் வருத்தத்தைத் தணித்து மகிழ்ச்சி செய்பவன் என்பதால் விதூஷகன் என்பது மற்றொன்றும் ஆகும். இவர்கள் தலைவனுக்குக் காதல் பொருளில் துணையாவர். 1. லிங்கீ (இருடி) 2.த்விஜோ (அந்தணன் வீரன்) 3. ராஜஜீவி (மன்னனை அண்டிப்பிழைப்பவன்) 4.ஷிஷ்யன் (சீடன்) என்பவர்கள் மேற்கூறிய நால்வகைத் தலைவர்களுக்கு உதவி புரிபவர்களாவர்.

இதனை பரதர்

லிங்கீ^{3} த்^{3}விஜோ ராஜஜீவீ ஷிஷ்யஷ்சேதி யதா^{2}க்ரமம் |
தே^{3}வக்ஷிதிஸ்^{4}ருதாமாத்யப்^{3}ராஹ்மணாநாம் ப்ரயோஜயேத் ||20||[252]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

சிறந்த கதைகளைக் கூறித் தலைவனின் மனத்தை மகிழச் செய்யும் திறமை கொண்டவர்கள் விதூஷகர்களாவார். அவ்வாறு தலைவியைப் பிரிந்துள்ள நிலையில் தலைவன் வருத்தத்தைத் தனித்து விடுவர் என்பதாகும்.

கவலைக் கொண்டோ, மிக்க வருந்தியோ, பிறகு சிறப்பு பெறுபவர் முக்கியத் தலைவர் என்பதாகும். ஒரு கதையில் பலர் முதலில் வருந்தி பிறகு மேன்மை பெறுவாராயின் அவர்களில் அதிக அளவு வருத்தமும் மேன்மையும் பெறுபவரே முதல் தலைவர் எனக் கொள்ள வேண்டும். எடுத்துக்காட்டுக்கு இராமாயணத்தில் இராமன், சுக்ரீவன், விபீடணன் ஆகிய மூவரிலும் இராமனே மிக்க அளவில் சிறப்பு பெற்றது அறிந்ததாகும்.

நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் ரஸபாவங்களை வெளிப்படுத்தும் ஆண் பெண் நிலைகள் பற்றிய பிரிவுகளை மிக விரிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளது. இவைத் தவிர நாயகி நாயகனுக்கிடையில் தூது செல்லும் பெண்கள் பற்றியும் விளக்கப்பட்டுள்ளது.

2.3.2.4.6 தூது செல்லும் பெண்கள்

விக்ஞனாகு^{3}ணஸம்பன்னா கதி^{2}னீ லிங்கி^{3}னீ ததா^{2} |
ப்ரதிவேஷ்யா ஸகீ^{2} தா^{3}ஸீ குமாரீ காருஷில்பினீ ||9||
தா^{4}த்ரீ பாஷண்டி^{3}னீ சைவ ததா^{2} ரஙகோ^{3}பஜீவினீ |
ப்ரோத்ஸாஹனேத^{2}குஷலா மது^{4}ரகதா^{2} த^{3}க்ஷிணாத^{2}காலக்ஞா ||10||[253]

என பரதர் தூது செல்லும் பெண்களைக் குறித்து இருபத்தி மூன்றாம் அத்தியாயத்தில் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

காதலனின் செய்தியைக் காதலிக்குக் கூறச்செல்லும் தூதிகளான தூது செல்லும் பெண், நல்லறிவு படைத்தவளும். கதினீ எனப்படும் கதைகளைச் சொல்லி நினைத்ததை முடிக்கும் திறமை மிக்கவளும், லிங்கினீ எனப்படும் சித்திரம் வரைதலில் திறமை கொண்டவளும், ப்ரதிவேஷ்யா எனப்படும் காதலியின் அண்டை வீட்டில் உள்ளவளும், ஸகீ எனப்படும் தோழயும், தாஸீ எனப்படும் பணிப்பெண்ணும், குமாரீ எனப்படும் சிறுவயதினளும், காருஷில்பினீ எனப்படும் தொழிலில் (பானை செய்தல், பாத்திரம் செய்தல் போன்றவற்றில்) திறமை மிக்கவளும், தாத்ரீ எனப்படும் செவிலித்தாயும், பாஷண்டினீ எனப்படும் அறநெறிகளில் ஊக்கமுள்ளவளும். ரங்கோபஜீவினீ எனப்படும் சலவைத் தொழில் புரிபவளுமாகியோர் தூது அனுப்புவதற்குத் தக்க மாதர்களாவர். இவர்கள் பிறரது

ஐயப்பாட்டிற்கு இலக்காகாமல் தலைவியைத் தனிமையில் அணுகிக் காதற் செய்திகளைக் கூறக்கூடியவர்களாவர்.

தூது செல்லும் பெண்கள் பற்றிய மேலும் சில விளக்கங்கள்.

தூதனுப்பத் தக்கவர்கள் காமுகனின் வேட்கையை மிகச் சிறப்பாக செய்யக்கூடியவர், இனிய உரையாடல்களில் (மயங்கச் செய்யும் உரையாடல்களில்) திறமை கொண்டவர், எல்லோரையும் சமமாக நடத்தும் திறமையுள்ளவர், தக்ககாலத்தை உணாந்தவர், மிக்க திறமையுள்ளவர், எதையும் மறைத்த வைக்கும் திறமை கொண்டவருமான மாதரைத் தூதாக அனுப்ப வேண்டும்.

சபலத்தன்மை, நல்ல தோற்றமுள்ளவள், செல்வம் மிக்கவள், வேட்கை மிக்கவளுமானவரைத் தூதாக அனுப்பக் கூடாது.

சபலத்தன்மை கொண்டிருத்தால் சமயத்திற்குத் தக்கபடி காதலன் அல்லது காதலியுடன் உரையாடித் தன் செயலைத் திறமையாக நடத்த இயலாதவராவர், அழகும் செல்வமும் இருந்தால் தூது சென்ற காதலன் அல்லது காதலியைத் தம்பால் ஈர்த்து தாம் பயன் பெறுவர், வேட்கை கொண்டிருந்தால் கண்களில் பட்டதும் வெறுப்புத் தோற்றுவிப்பவராவர் என்பதாகும்.

மேலும் அந்தபுரத்தைச் சேர்ந்த பெண்கள், ஆண்கள் பற்றியும் அலிகள் முதலிலானவர்கள் பற்றியும் இருபத்தி நான்காம் அத்தியாயத்தில் விளக்கப்பட்டுள்ளன.[254]

2.3.2.4.7 அந்த:புரோ ஜன: (அந்தபுரத்தைச் சேர்ந்த பெண்கள்)

மஹாதே3வீ ததா2 தே3வ்ய: ஸ்வாமின்ய: ஸ்தா2பிதா அபி |
போ4கி3ன்ய: ஷில்பகாரிண்யோ நாடகீயா: ஸனர்தகா: ||30||
அனுசாரிகாஷ்ச விக்ஞேயாஸ்ததா2 ச பரிசாரிகா: |
ததா2 ஸஞ்சாரிகாஷ்சைவ ததா2 ப்ரேஷணகாரிகா: ||31||
மஹத்தர்ய: ப்ரதீஹார்ய: குமார்ய: ஸ்த2விரா அபி |
ஆயுக்திகாஷ்ச ந்ருபதேரயமந்த:புரோ ஜன: ||32||[255]

என பரதர் அந்தபுரத்தைச் சேர்ந்த பதினேழு வகை பெண்களை இருபத்தி நான்காம் அத்யாயத்தில் குறிப்பிட்டுள்ளார். அவர்கள்

1.மஹாதேவீ 2.தேவ்ய: 3.ஸ்வாமின்ய: 4.ஸ்தாபிதா 5.போகின்ய: 6.ஷில்பகரிண்யோ 7.நாடகீயா: 8.ஸனர்தகா: 9.அனுசாரிகா: 10.பரிசாரிகா:

11.ஸஞ்சாரிகா: 12.ப்ரேஷணகாரிகா: 13.மஹத்தர்ய: 14.ப்ரதீஹார்ய: 15.குமார்ய: 16.ஸ்தவிரா 17.ஆயுக்திகா: ஆவர். அவர்களுக்கான லஷ்ணங்களும் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

1. மஹாதேவீ (அ) மகாதேவி

மகாதேவி என்பவள் பட்டத்தரசியாவாள். நற்குணமும், நற் பண்புகளும் கொண்டு நற்றன்மைகள் மிகுந்துள்ளவள். நடுவயதினள், சினமற்றவள், அழுக்காறு இல்லாதவள், மன்னனின் தன்மைகளை நன்கு அறிந்தவள். இன்ப துன்பங்களில் கணவனுக்குத் துணையாகிறவள். அந்தப்புர மாதர்கள் அனைவரிடமும் சம நோக்கு கொண்டிருப்பவள். அமைதிக் கொண்ட மனமுள்ளவள். மங்கலச் செயல்கள் புரிந்து என்றும் கணவனின் நன்மையை விரும்புகிறவள். பதிவிரதை, நிலையான தன்மைக் கொண்டவள் ‘மகாதேவி’ எனப்படுவாள்.

2. தேவ்ய: (அ) தேவிகள்

மகாதேவியைத் தவிர ஏனைய மனைவிகள் தேவிகளாவர். முன்கூறிய மகாதேவிக்கு உரிய பண்புகள் கொண்டிருந்தும் தக்க பண்பாடு அற்றவர்களும், செருக்கு மிக்கவரும், மிகுந்த அழகும் பொலிவும் கொண்டவர்களும், கணவனுடன் கலவி புரிவதிலேயே ஈடுபாடு கொண்டவர்களும், தாய்மையுள்ளவர்களும், மிக்க பொலிவுடன் இயற்கையாகவே அழகு மிக்கவர்களாகவும், தமக்கு மாறான (ஏனைய தேவிகளிடம்) பொறாமை கொண்டவர்களும், நல்ல பருவமும், குணமும் மிக்கவர்களும் தேவிகளாவர்.

3. ஸ்வாமின்ய: (அ) சுவாமினிகள்

படைத்தலைவர், அமைச்சர் அல்லது ஏனைய பணிப்பெண்கள் ஆகியவர்களின் குமாரிகள் சுவாமினிகள் எனப்படுவர். நல்ல நடத்தை, தோற்றம், எழில் தன்மைகள் கொண்டு மன்னரின் நன்மை விரும்புகிறவர்களாகித் தம் பெருமைகளுக்கு ஏற்ப மன்னரிடம் பரிசு பெற்று விளங்குபவர்களாவர்.

4. ஸ்தாபிதா: (அ) ஸ்தாபினிகள்

அழகு, பருவம், எழிலும் பொலிவும் மிகுந்திருப்பதால், செருக்கால் இறுகிய மனம் கொண்டவர், கலவியில் திறமை மிக்கவர், மாற்றாரிடம் (தலைவனைச் சார்ந்த), பிற மாதர்களிடம் அழுக்காறு கொண்டவர், கணவனின் மனப்பாங்கை நன்கு உணர்ந்தவர், எப்பொழுதும் நறுமணப்பூச்சுகளாலும், மலர்மாலைகளை அணிவதாலும் பொலிவுடன் விளங்குபவர். மன்னனின் மனமறிந்து அதற்கேற்ப நடந்து கொள்ளும் திறமை மிக்கவர், தன்மானம் மிக்கவர், சோம்பல் அற்றவர் எப்பொழுதும் தம் செயல்களில் விழிப்புடன் இருப்பவர். கௌரவ, அகௌரவங்களை நன்கு பாகுபடுத்தி அறியும் திறமை மிக்கவர்களான மங்கையர் ஸ்தாபினிகள் எனப்படுவர்.

5. போகின்யா: (அ) போகினிகள்

எழிலும், தன்மையும் மிக்கவராதலால், தலைவனால் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டவர், மென்மையானவர், மிக்க செருக்கும், வீறும் அற்றவர், தலைவனின் ஏனைய மங்கைகளின்பால் நடுநிலை கொள்பவர், பொறுமையைக் கடைபிடிப்பவரான மங்கையர் போகினிகள் ஆவர்.

6. ஷில்பகாரிண்யோ (அ) ஷில்பகாரிகைகள்

கலைகள் பலவற்றைக் கற்றவர், பலவகைச் சிற்பங்களின் பெருமைகளை உணர்பவர், மலர்களிலிருந்து நறுமணத்திரவம் (அத்தர் போன்றவை) எடுக்கும் திறமை கொண்டவர். சித்திரம் வரையக் கூடியவர், நல்ல படுக்கை, இருக்கை ஆகியவற்றை அமைக்கும் கலை உணாந்தவர், இனிய தன்மையுள்ளவர். தெளிவான சிந்தையுள்ளவரான மங்கையர் ஷில்பகாரிகைகள் எனப்படுவர்.

7. நாடகீயா: (அ) நாடகியர்கள்

கிரகம், மோட்சம் எனும் தாள நுட்பங்களை அறிந்தவர். காப்பியச்சுவை, கருத்து முதலியவற்றில் திறமையுள்ளவர்(இசை) ஆசிரியர்களிடம் நன்கு பயிற்சி பெற்றவர், நாட்டியக் கலையில் தேர்ந்தவர், யூகம்செய்து நல்ல கருத்துகளை வெளிப்படுத்தக் கூடியவர். அழகும் பருவமும் கொண்டவருமான மங்கையர் நாடகத்திற்கு (நடிப்பதற்கு) ஏற்றவராவர்.

8. ஸனர்தகா: (அ) நர்த்தகிகள்

ஹேலை, பாவம் எனும் நுட்பமான அபிநயங்கள் தெரிந்தவர், மனத்தில் எழும் உணர்ச்சிகளை அபிநயத்தால் வெளிப்படுத்தும் திறமை கொண்டவர், இனிய தன்மை மிக்கவர், ஒலிக்கருவிகளை இசைப்பதில் வல்லமை மிக்கவர், அறுபத்தி நான்கு கலைகளை அறிந்தவர், பெண்களிடம் காணப்படக்கூடிய குற்றங்கள் இல்லாதவர், எப்பொழுதும் தம் செயல்களில் தனித்திறமை மிக்கவர், சோம்பலற்றவர், நன்கு பயிற்சி பெற்றவர், கடுமையாக உழைக்கக்கூடியவர், பலவகை சிற்பக் கலைகளைப் புனைவதில் திறமையுள்ளவர், ந்ருத்தம் - கீதம் நன்கு கற்றவர், அழகு, குணம், பெருந்தன்மை, எழில், பொலிவு முதலியவற்றில் இணையற்றவருமான பெண்கள் நர்த்தகி ஆகக் கூடியவர்.

9. அனுசாரிகா: (அ) அனுசாரிகைகள்

திறமை, சமநோக்கு கொண்டு எல்லா நிலைகளிலும் தக்க பணிவிடை புரிவதில் திறமை மிக்கவள் அனுசாரிகை எனப்படுவாள்.

10. பரிசாரிகா: (அ) பரிசாரிகைகள்

(பணிப்பெண்கள்) படுக்கையை அணியுறச் செய்யும் திறமை கொண்டவள், கொடை பிடிப்பவள், சாமரம் வீசுபவள், விசிறியால் வீசிப் பணிவிடை செய்பவள், கால் பிடித்து விடுபவள், சந்தனம் அரைத்து நறுமணப் பொருள் கூட்டும் திறமையுள்ளவள், மலர்மாலை தொடுப்பவள் போன்றவர்கள் பரிசாரிகைகள் ஆவர்.

11. ஸஞ்சாரிகா: (அ) ஸஞ்சாரிகைகள்

அந்தப்புரப்பகுதிகள் அனைத்திலும், மாளிகையைச் சார்ந்துள்ள தோட்டத்திலும் வேலை செய்பவர்கள், கோயில் விளையாட்டுக்குரிய மாளிகைகள் முதலியவற்றில் பணிபுரிபவர்கள், ஒவ்வொரு நாழிகைப் பொழுது முடிந்ததும் மணி அடித்துத் தெரிவிக்கக் கூடியவரான பணிப்பெண்கள் ஸஞ்சாரிகைகள் எனப்படுவர்.

12. ப்ரேஷணகாரிகா: (அ) ப்ரேஷணகாரிகைகள்

மறைத்து வைக்க வேண்டிய செய்திகளை மறைத்து வைக்கும் திறமையுடன் செய்திக் கொண்டு செல்லத்தக்க (தூது அனுப்பத் தக்க) மாதர்கள் ப்ரேஷண காரிகைகள் எனப்படுவர்.

13. மஹத்தர்ய: (அ) மகத்தரைகள்

புகழ்தல், நன்மைதரும் சொல் முதலியவற்றைக் கூறி அந்தப்புரத்தைக் காவல் காத்து வளர்ச்சியைக் கண்டு மகிழும் மங்கையர்கள் மகத்தரைகள் எனப்படுவர்.

14. ப்ரதீஹார்ய: (அ) ப்ரதீஹாரிகைகள்

உடன்படிக்கை, விரோதம் எனும் உபாயங்களை அறிந்தவர், ஒற்றர்களால் தெரிவிக்கக் கூடிய செய்திகளைத் தக்க முறையில் (மன்னன் அல்லது அரசிக்குத்) தெரிவிக்கும் திறமை மிக்கவரான மங்கையர் ப்ரதிஹாரிகைகள் எனப்படுவர்.

15. குமார்ய: (அ) குமாரிகைகள்

கலவியில் ஈடுபடாதவர், பரபரப்பு இல்லாதவர், செருக்கு இல்லாதவர், வெட்கம் மிக்கவருமான பெண்கள் குமாரிகைகள் எனப்படுவர்.

16. ஸ்தவிரா (முதியவள்)

மன்னர்களின் மரபுகளை நன்கு உணர்ந்தவள், முன்பு மன்னரால் மிகவும் பாராட்டப்பட்டவள், முன்பு மன்னர்களைச் சார்ந்து மகிழ்வித்தவள் ஸ்தவிரா ஆவாள்.

17. ஆயுக்திகா: (அ) ஆயுக்திகைகள்

பண்டகச் சாலைகளிலும், போர்க்கருவிகள் பாதுகாக்கப்படும் இல்லங்களிலும் பணிபுரிபவர்கள், பழம், வேர், முதலியவற்றைப் பாதுகாப்பவர்கள், உணவுச்சாலைகளில் பணி செய்பவர்கள், சந்தனம், மலர்மாலை, ஆடைகள்

முதலியவற்றைக் காத்து வருபவர்களுமான மங்கையர் ஆயுக்திகைகள் எனப்படுவர்.

ஆயுக்திகைகளின் தன்மைகளாவன பலவகைப் பணிகளில் ஈடுபடுத்தக் கூடியவர்கள், தம் செயலில் விருப்பம் உள்ளவர்கள், மன்னனிடம் பக்தி கொண்டவர்கள், பல பக்கங்களிலும் இருப்பவர்கள், செருக்கு இல்லாதவர்கள், பேராசை கொள்ளாதவர்கள், கடிமனாக பேசாதவர்கள், பொறுமையுள்ளவர்கள், மலர்ந்த முகத்துடன் பணிபுரிபவாகள், சினத்தை வென்றவர்கள், பிறரிடம் காம உணர்ச்சியைத் தூண்டும் தன்மையற்றவர்கள், உலோப குணம் இல்லாதவர்கள், பெண்களிடம் காணப்படக்கூடிய குற்றங்கள் இல்லாதவர்கள், அயுக்திகைகளாகப் பணிபுரியத் தக்கவர்கள் ஆவர். இவ்வாறு அந்தப்புரப் பணிகளில் ஈடுபடுத்தத்தக்க பதினெண்வகைப் பட்டவர்களின் இலக்கணங்கள் விளக்கப்பட்டன. இவர்கள் தவிர அந்தபுரத்தில் பல பணிகளைச் செய்ய அலித்தன்மை கொண்டவர்களும் நியமிக்கத்தக்கவர்களாவர்.

2.3.2.4.7.1 அந்தப்புரத்தில் அலித்தன்மை கொண்டவர்கள்

அந்தப்புரத்தில் காருகர், கஞ்சுகீயர், வர்ஷவரர், ஔபஸ்தாயிக, நிர்முண்டர் எனப்பெயர் கொண்ட அலித்தன்மையுடையவர்களை பரதர்,

ஸா த்வந்த:புரஸஞ்சாரே யோஜ்யா பார்தி^{2}வவேஷ்மனி |
காருகா: கஞ்சுகீயாஷ்ச ததா^{2} வர்ஷவரா: புன: ||68||
ஔபஸ்தா^{2}யிகநிர்முண்டா^{3} ஸ்த்ரீணாம் ப்ரேஷணகர் மணி |
ரக்ஷணம் ச குமாரீணாம் பா^{3}லிகாநாம் ப்ரயோஜயேத் ||69||[256]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

ஆண் தன்மையற்றவர்களும், கலவிக்குத் தகாதவர்களுமான நபர்களை நாடகத்தில் அந்தப்புரப் பணியாளர்களாகக் கூறப்படுபவர்களாவர். முன்னோர் வகுத்த நெறிமுறைகளை பின்பற்றுபவர் காருகர் எனப்படுவர். பொருளைச் சார்ந்த பணிகளுக்கு அனுப்பத்தக்கவர்கள் கஞ்சுகீயர்கள் (கஞ்சுகம் என்பது நீண்ட சொக்காய். அதை அணிவதை மரபாக் கொண்டவர் கங்சுகீயர் எனப்படுவர்). காதலைச் சார்ந்த பணிகளில் நியமிக்கத்தக்கவர் வர்ஷதரர். அடக்கமும், மிகக்குறைவான உடல்வலிமையும், அலித் தன்மையும், பெண்களுக்குரிய தன்மைகளும், பிறவியிலேயே ஊமையானவர்களுமான நபர்கள் வர்ஷதரர் எனப்படுவர். ஔபஸ்தாயிக, நிர்முண்டர் எனப்படுபவர்கள் பெண்களால் தூது அனுப்பப்படவும் குமாரிகளை, சிறுமிகளைக் காக்கும் பணியிலும் ஈடுபடுத்தத் தக்கவர் ஆவர். அலித்தன்மை கொண்டு, பெண்தன்மையற்று, காமத்தைப் பற்றிய எத்தகைய அறிவும் இல்லாதவர்களான கல்வியில் தேர்ச்சியுற்றவரும், காமத்தைச்

சார்ந்த குற்றம் இல்லாதவரும், ஞான விஞ்ஞானங்களில் சிறந்தவரும் அந்தணரும், முதியவருமானவரை எப்பொழுதும் அரசியைச் சாாந்த பணிகளில் ஈடுபடுத்த வேண்டும்.[257] ஆண்கள் (தோற்றத்தால் மட்டும் ஆண்களைப் போன்றவர்) நிர்முண்டர் எனப்படுவர்.

மேற்கூறிய ஒவ்வொரு பாத்திரத்திற்கும் ஒரு தனித்தன்மைகள் உண்டு. ஆயினும் கதையின் நாயகி, நாயகன் ஆகியோரின் பிரிவுகளே முதல் இடம் பெறுகின்றன. இந்த நாயகி, நாயகன் பிரிவுகள் இன்றைய நாடகத்திற்கு மட்டுமின்றி நாட்டியமாகிய ந்ருத்யத்திற்கும் மிக முக்கிய பங்கினை வகிக்கிறது. ந்ருத்யம் என்பது ந்ருத்தம், நாட்டியம் ஆகியவற்றின் முக்கிய அம்சங்களின் பிணைப்பாக விளங்குவதால் பாத்திரங்களுக்கு ஏற்ப அபிநயத்தை பிழையின்றி செய்ய வேண்டும். இன்றைய நாட்டியத்தில் பதமோ, ஜாவளியோ எந்த ஒரு உருப்படியாக இருந்தாலும், அதில் எவ்விதமான நாயகி, நாயகனை சித்தரிக்கிறது என்பதையும், எந்த சூழ்நிலையில் அமைந்துள்ளது என்பதையும் நன்கு அறிந்து அபிநயம் செய்ய வேண்டும்.

2.3.2.4.7.2 அந்த:புரம் புருஷ: (அந்தபுரத்தைச் சேர்ந்த ஆண்கள்)

ராஜா ஸேனாபதிஷ்சைவ புரோதா[4] மந்த்ரிணஸ்ததா[2] |
ஸசிவா: ப்ராட்[3]விவாகாஷ்ச குமாராதி[4]க்ருதாஸ்ததா[2] ||74||[258]

என பரதர் அந்தபுரத்தைச் சேர்ந்த ஆண்கள் குறித்து குறிப்பிட்டுள்ளார்.

அவர்கள் ராஜா, ஸேனாபதிகள், புரோதா, மந்த்ரி, ஸசிவார்கள், ப்ராட்விவாகாக்கள் என்பவர்களாவார். அவர்களின் விளக்கங்களும் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

1. ராஜா

வலிமை கொண்டவன், அறிவாற்றல் மிக்கவன், உண்மை உரைப்பவன், புலனடக்கம் உள்ளவன், திறமையுள்ளவன், தைரியமும், சூரத்தனமும் கொண்டவன், நன்கு சிந்தித்துச் செயல்படுபவன், தூய்மையுள்ளவன், வரும்பொருள் உணரக் கூடியவன், ஊக்கம் மிகுந்தவன், நன்றியுணர்வுள்ளவன், இனிமையாக உரையாடுபவன், மென்மையான தன்மையுள்ளவன், உலகத்தைக் காக்கும் விரதம் பூண்டவன், செயல்முறை நன்கு உணர்ந்தவன், எப்பொழுதும் விழிப்புடன் இருப்பவன், முதியவர்களை வணங்குபவன், பொருளாதாரத்தைப் பற்றிய சாஸ்திரம் அறிந்தவன், பிறரது உளக்கருத்தை யூகித்து அறிந்துக் கொள்ளக் கூடியவன், தக்க பாதுகாப்புடன் இருப்பவன், எதையும் நன்கு யூகம்

செய்து அறிந்து கொள்பவன், பல சிற்பங்களை உணர்ந்தவன், அறவழி உணர்ந்தவன், மங்கை, மது போன்றவற்றில் கவலையில்லாதவன், நீதிநெறியில் திறமை மிக்கவன் ‘மன்னன்’ எனத் தக்கவனாவான்.

2. ஸேனாபதிகள்

அறிவாற்றல் மிக்கவன், நீதிநெறி தவறாதவன், சோம்பல் அற்றவன், இனிமையாக உரையாடுபவன், பிறரது குற்றங்களைப் பலவீனங்களை நன்கு அறிந்துக் கொள்ளக் கூடியவன், படையெடுத்த செல்லத்தக்க கலத்தைக் கணக்கிடக் கூடியவன், பொருளாதார அரசாட்சிக்கு உரிய சாஸ்திரங்களை அறிந்தவன், மன்னனிடம் அன்புக் கொண்டவன், நற்குலத்தில் தோன்றியவன், நாடு, நேரம் முதலியவற்றை நன்கு உணர்ந்தவன் என்னும் இத்தகையவன் படைத் தலைவனான ஸேனாபதியாக இருக்கத் தக்கவனாவான்.

3. புரோதா,
4. மந்த்ரி

சிறந்த குலத்தில் தோன்றியவன், அறிவாற்றல் மிக்கவன், பற்பல சாஸ்திரங்களை அறிந்தவன், நட்பின் இலக்கணங்கள் கொண்டவன், பகைவர்களால் வெல்ல இயலாதவன், எப்பொழுதும் விழிப்புடன் இருப்பவன், பலநாடுகளைப் பற்றிய செய்திகள் அறிந்தவன், உலோப குணம் இல்லாதவன், அடக்கமும் உள்ளவன், தூய்மை உள்ளவன், அறவழி அறிந்தவன் என இத்தகையவர்கள் மந்த்ரிகளாகவும், புரோதாக்களுமாகவும் இருக்கத் தக்கவர்கள்

5. ஸசிவாக்கள் (அமைச்சர்)

மன்னனுடன் எப்பொழுதும் கூடவே இருப்பவர், மந்த்ரியில் ஒருவகை. அறிவு, நீதிநெறி, வலிமை கொண்டவர்கள், இனியையாக உரையாடுபவர், அரசாட்சிக்கு உரிய சாஸ்திரங்களை அறிந்தவர், மக்களிடையே அன்பு கொண்டவர், அறவிழியில் நிற்பவர்கள் என இத்தன்மைகளைக் கொண்டவர்கள் அமைச்சர்களாகத் தக்கவர்கள் ஆவர்.

6. ப்ராட்விவாகாக்கள் (நீதிபதிகள்)

விவகாரங்களின் தன்மைகளை ஆராய்ந்து உரைக்கத் தக்கவர், அறிவாற்றல் மிக்கவர், எப்பொழுதும் விழிப்புடன் இருப்பவர், சோம்பல் அற்றவர், நன்கு பயிற்சி பெற்றவர், நட்பின் இலக்கணத்திற்கு உரியவர், பொறுமையுள்ளவர், அடக்கமுள்ளவர், நடுநிலையில் இருப்பவர். நீதி அறிந்தவர், எதையும் யூகம் செய்து உணர்ந்து கொள்ளக் கூடியவர், சாஸ்திரங்களை அறிந்தவர்கள் ஆகியவர்கள் மன்னரின் மைந்தர்களுக்கு அரணாக அமைக்கத் தக்கவர்களான நீதிபதிகளாவர்.[259]

2.3.2.5 தர்மி

பதிமூன்றாம் அத்தியாயத்தில் தர்மி எனப்படும் அபிநயமுறை குறித்து, லோகதர்மி, நாட்டிய தர்மி என இரு வகையாகப் பிரிக்கப்படுகிறது. அவை முறையே உலக வழக்கு நாடக வழக்கு எனப்படும்.

1. லோகதர்மி

இயற்கையாகத் தோன்றும் ஸ்தாயி, ஸஞ்சாரி எனும் பாவங்களுடன் கூடி, கவி தன் அறிவாற்றாலால் கற்பனை செய்த, வியப்பு தரும் நிகழ்ச்சிகள் இல்லாமல், உலகத்தில் பெரும்பாலும் உள்ள வழக்குடன் சேர்ந்து எளிமையாக, மிக இயற்கையான அபிநயங்களைக் கொண்டதும், பலவகை ஆண் பெண் பாத்திரங்களைக் கொண்டதும் நாட்டியம் (நாடகம்) லோக தர்மி (உலக நடையைச் சார்ந்தது) எனப்படும். இதனை பரதர்,

ஸ்வபா⁴வபாவோபக³தம் ஷுத்தம் த்வவிக்ருதம் ததா² |

....

யதீ³த்³ருஷம் பா⁴வேன்நாட்யம் லோகத⁴ர்மீ து ஸா ஸ்ம்ருதா ||71|| [260]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

2. நாட்டிய தர்மி

கவி தன் அறிவாற்றலால் கற்பனை செய்யும் வியப்புதகும் நிகழ்ச்சிகளைக் கொண்டதும், இயற்கையான மனித மனநிலைக்கும், நடைமுறைக்கும், அப்பாற்பட்ட கருத்தக்களுடனும். நடைகளுடனும் (சேர்ந்ததுமாகிய)

மனிதர்களுக்கு மகிழ்ச்சியூட்டும் அபிநயங்களைக் கொண்டதும், நாட்டிய இலக்கணங்களுடன் சேர்ந்ததும், அக அலங்காரங்களுடன் கூடியதும், பெண் வேடம் பூண்ட ஆண்களைக் கொண்டதுமான நாடகம் நாட்டிய தர்மி எனப்படும்.

இதனை பரதர்,

அதிவாக்யக்ரியோபேதமதிஸத்த்வாதிபா⁴வகம் |

....

புனஷ்ச வாக்யா⁴பிநயம் யதா²வத்³வக்ஷ்யே ஸ்வரவ்யஞ்ஜனவர்ணயுக்தம் ||72-86||[261]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

அபிநயத்தால் மட்டும் உணர்த்தக் கூடியவற்றிற்கு உருவம் தோற்றுவித்துக் காட்சிப் பொருளாக்குதல், விருப்பத்தைத் தூண்டுவது நாட்டிய தர்மியாகும். நிகழ்ச்சிகளில் அரங்கில் உள்ள பாத்திரங்களுக்கும் காதில் விழக்கூடாத, தமக்குள்ளேயே பேசிக் கொள்ளும் உரையாடல்களை வேறு பாத்திரங்கள், நாடகம் காண்போர் காதுகளில் விழும்படி உரக்கவே உரைப்பர். ஆனால் அவ்வுரையாடல் தம் காதில் படாதது போல் அபிநயம் செய்ய வேண்டும். இது நாட்டிய தர்மி அல்லது நாடக மரபு எனப்படும். தெருக்கூத்தில் தலைவி தனக்கே உரிய கருத்தக்களைக் கொண்ட பாட்டை பாடும்போது அதைத் தலைவன் இணைந்து பாடுவதும், தலைவனுக்குரிய பாட்டைத் தலைவியும் இணைந்து பாடுவதும் காண்கிறோம். உலக வழக்குக்கு மாறான இத்தகையவை நாட்டியத்திற்கே உரிய மரபுகளாகும். அவ்வாறே, வேறு பாத்திரம் கூறாததைத் தான் நிகழ்ச்சிக்கு ஏற்பக் கேட்டது போல அபிநயம் செய்வதும் நாடக மரபாகும். வானத்திலிருந்து தெய்வக்குரல் (அகாயவாணி) கேட்பதையும் இவ்வாறே அபிநயம் செய்வது நாட்டிய மரபாகும்.[262]

2.3.2.6 ப்ரவ்ருத்தி

ப்ரவ்ருத்தி எனும் பெயர் தோன்றக் காரணமாவது, உலகில் பலநாடுகளில் உள்ள மக்களின் நடை, உடை, கருத்து, பழக்க வழக்ககங்கள் ஆகியவை விளக்கமாகத் தெரியப்படுத்துவது என்பதாகும். அதாவது நன்கு தெளிவுறச் செய்யப்படுவது ப்ரவ்ருத்தியாகும் என்பதாம். ப்ருவ்ருத்தி பதிமூன்றாம் அத்தியாயத்தில் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

உலகில் எத்தனையோ நாடுகள் உள்ளன. அப்படியிருக்க நான்கு என வரையறுக்கப்பட்டுள்ளது. பல வகைகளாக இருந்தாலும், அவற்றைத் தனித்தனியாக விளக்குவது இயலாததாகும். ஆகையால் அவற்றின் ஒற்றுமை

பற்றி நான்காகத் தொகுத்து விளக்கப்பட்டுள்ளது. இவ்வாறே பாரதி, ஆரபடி, சாத்வதி, கைசிகி எனும் நான்கு விருத்திகள் இருபதாம் அத்தியாயத்தில் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

ப்ரவ்ருத்தி என்பது நான்கு வகைப்படும் என நாட்டியத்தை ப்ரயோகம் செய்பவர்கள் கூறுகின்றனர்.

அவை,

1. ஆவந்தீ
2. தாக்ஷிணாத்யா
3. பஞ்சாலீ
4. ஓட்ரமாகதீ

என்பதனை பரதர்,

சதுர்விதா4 ப்ரவ்ருதிஷ்ச ப்ரோக்தா நாட்யப்ரயோக3த: |

ஆவந்தீ தா3க்ஷிணாத்யா ச பஞ்சாலீ சோட்4ரமாக3தீ4 ||34||[263]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

1. ஆவந்தீ

ஆவந்திகம், விதிசை, மகாராட்டிரம், மாளவம், சிந்து, சௌவீரம், ஆவர்தாம், அர்புதம், தாசார்ணாம், திரிபுரம், மிருத்திகாவதி எனும் நாடுகளில் வாழும் மக்கள் அவந்தி எனும் நடைமுறையைப் பின்பற்றுபவர்களாவர். இந்த தேசத்து மக்கள் சாத்வதி, கைசிகி எனும் விருத்திகளைப் பின்பற்றுபவர்கள். ஆகவே இவர்களுக்கான அபிநயத்தில் இரு விருத்திகளையும் பின்பற்ற வேண்டும்.

2. தாக்ஷிணாத்யா

தென்னாட்டவர்கள் நிருத்திய, கீத வாத்தியங்களில் விருப்பம் கொண்டவர்கள், மென்மையான கைசிகி எனும் விருத்தியையே சிறப்பாகக் கொண்டவர்கள், நுட்பமான கலைத்திறனும், அறிவும், மென்மையும், கொண்ட மனத்திற்கு மிக்க மகிழ்ச்சியூட்டும் அபிநயங்களைக் கொண்டவர்கள். மகேந்திரம், மலயம், சஹியம், மேகலம், பாலமஞ்சரம் எனும் மலைகளைச் சார்ந்துள்ள நிலப்பகுதி தென்னாடு எனப்படும். எனவே விஞ்சை மலைக்கும் தெற்குக் கடலுக்கும் இடையில் வாழும் கொஸலம், தோஸலம், கலிங்கம்,

யவனம், கஸம், திரமிடம், ஆந்திரம், மகாராஷ்டிரம், வைண்ண (கிருஷ்ணை, பெண்ணை எனும் இரு ஆறுகளுக்கும் இடையில் உள்ள நாடு) வனவாசம் எனும் நாடுகளில் வாழ்பவர்கள் இந்த முறையை எப்பொழுதும் பின்பற்றுபவர்களாவார்கள்.

3. பாஞ்சால மத்யமா

கங்கைக்கு வடக்கில் இமயமலையைச் சார்ந்துள்ள பாஞ்சாலம், சூர்சேனம், காஷீமீரம், ஹஸ்தினாபுரம், பாஹ்லீகம், சகலம், மத்ரகம், உசீநரம் எனும் நாடுகிளல் வாழும் மக்கள் பஞ்சால மத்யமா எனும் ப்ரவ்ருத்தியைப் பின்பற்றுவார்கள். இது சாத்வதி, ஆரபடி எனும் விருத்திகளைச் சார்ந்தது. எனவே இதில் இசை குறைந்த அளவில் இருக்கும். கதிப்ரஸாரங்கள் அதாவது இவர்களது நடையில் காலால் தரையை உதைத்து ஓசை எழுப்பி நடத்தல் என்பது அதிக அளவில் காணப்படும்.

4. ஓட்ரமாகதீ

கீழ்திசையில் உள்ள அங்கம், வங்கம், கலிங்கம், வத்ஸம், ஓட்ரம், மகரம், புண்ட்ரம், நேபாளம், அந்தர்கிரம், பஹிர்கிரம், பிலவங்கமம், மலதம், மல்லவர்த்தகம், பிரம்மோத்தரம், பார்கவம், மார்கவம், பிராஜ்ஜோதிஷம், புளிந்தம், விதேகம், தாம்ரலிப்தம் எனும் நாடுகளில் வாழும் மக்கள் ஓட்ரமாகதீ எனும் ப்ரவ்ருத்தியைப் பின்பற்றுபவர்கள் ஆவர். புராணங்களில் கீழ்திசை நாடுகளாகக் கணக்கிடப்படும் வேறு நாடுகளில் உள்ளவர்களும் இந்தப் ப்ரவ்ருத்தியைப் பின்பற்றுவார்கள்.

2.3.4.7 விருத்தி

இருபதாம் அத்தியாயத்தில் விருத்திகள் பற்றி விளக்கப்பட்டுள்ளன.

விருத்தி எனும் சொல்லுக்குச் செயல், தொழில் என்பது பொருளாகும். சொல், மனம், செயல் எனும் மூன்றும் இணைந்த செயற்பாடு விருத்தி எனப்படும். இவை பொதுவாக உலகத்தில் உணர்ச்சி வேகம் கொண்டு காணப்படும். ஆனால், காப்பியத்தில் ஆசிரியருக்கும், நாடகத்தைக் காண்போருக்கும் உண்டாகும் உணர்ச்சி உலக வழக்ககத்திற்கு மாறுபட்டது, சிறப்பானது, மனத்தைப் பண்படுத்தக் கூடியது, காப்பியச் சுவைக்கும் காரணமானது, கருத்தளவில் நின்று விடுவதுமாகும்.

பொருளைச் சார்ந்து விருத்தி தோன்றும். விருத்தியின் மாறுபாட்டால் காப்பிய வகையும் மாறுபடும்

விருத்திகள் நான்கு வகைப்படும் அவை.

1. பாரதி
2. ஸாத்வதி
3. கைசிகி
4. ஆரபடி

1. பாரதி

ஊழிக்காலத்தில் திருமால் உலகங்களைத் தனக்குள் மறைத்துக் கொண்டு பாம்பணை மேல் படுத்திருந்தார், அப்போது அரக்கர்கள் அவரை தாக்கிப் போர் தொடுத்தனர். அப்போது திருமாலுக்கும், அரக்கர்களுக்கும் இடையே சினம், வீரம் பொங்கும் உரையாடல்கள் தோன்றின. அவ்வவுரையாடல் பாரதி எனும் விருத்தி தோன்றக் காரணமானது. அப்பொழுது திருமால் தூய, விசாரமற்ற அங்கஹாரங்களுடன் போர் செய்தார். அந்நிலையில் திருமால் தரையை நோக்கி வேகமாக அடி வைத்து நடந்ததால், நிலமகளுக்கு பாரம் (பளு) அதிகமானது. அதனால் அவ்வுரையாடல் பாரதி விருத்தி எனப்பட்டது. இதனை பரதர்,

தயோர்நாநாப்ரகாராணி வசாமஸி வத^{3}மதாஸ்ததா^{3} |

....

அதிபா^{4}ரோப^{4}வத்^{3} பூ^{4}மேர்பா^{4}ரதீ தத்ர நிர்மிதா ||6-11||[264]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

2. ஸாத்வதி

அந்த இரு அரக்கர்களுடன், திருமாலுக்கு நேர்ந்த போராட்டத்தில் தடமாட்டம் இல்லாத, தீவிரமில்லாத சத்துவத்தை (மனதின் நிலையை) முக்கியமாகக் கொண்ட ஸாத்வதி எனும் விருத்தி ஷார்ங்கம் எனும் திருமாலின் வில்லின் நாண் அசைவின் ஒலியால் தோன்றியது என்பதனை பரதர்,

வல்கி^{3}தை: ஷார்ங்க^{3}த^{3}த^4 னுஷஸ்தீவ்ரைந்தீப்ததததை^{2}ரத^2 |

ஸத்வாதி^{4}கைரஸம்ப்^{4}ராந்தை: ஸாத்த்வதீ தத்ர நிர்மிதா ||12||[265]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

3. கைசிகி

பிறகு விசித்திரமான அங்கஹாரங்களைக் காட்டிக் கொண்டு, திருமால் அவிழ்ந்த தலை முடியைக் கவினுறும் சேட்டைகளுடன் முடிந்துக் கொண்டார். அந்த அழகு மிக்க அசைவுகளிலிருந்து கைசிகி எனும் விருத்தி தோன்றியது என்பதை பரதர்,

விசித்ரைரங்க³ஹாரைஸ்து தே³வோ லீலாஸமந்விதை |

ப³ப³ந்த⁴ யச்சி³கா²பாஷம் கைஸிகீ தத்ர நிர்மதா ||13|| [266]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

4. ஆரபடி

அரக்கர்களுடன் நடந்த விரைவும், உணர்வும் மிகுந்த பலவகை நடை(சாரி) ப்ரயோகங்களுடன் கூடிய விசித்திர கரணங்களைக் கொண்ட மற்போரினால் ஆரபடி எனும் விருத்தி தோன்றியது என்பதை பரதர்,

ஸம்ரம்பா⁴வேக³ப³ஹுலைர்நாநாசாரீ ஸமுத்தி²தை: |

நியுத்³த⁴கரணைஷ்சித்ரைருத்பந்நாரப⁴டீ தத: ||14|| [267]

எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

இவ்வாறு திருமாலின் செயல்களால் அந்தந்தப் பொருளுக்கு ஏற்றபடி விருத்திகளின் இலக்கணத்தை ப்ரம்மா தோற்றுவித்தார். அதாவது, திருமாலின் உரையாடல் முறையைச் சார்ந்து பாரதியும், மனத்தின் உணர்ச்சிகளைச் சார்ந்து ஸாத்வதியும், செய்கையைச் சார்ந்து கைசிகியும் போர் செய்த முறையைச் சார்ந்து ஆரபடியும் தோன்றின என்பதாம்.

மலைகள், வாகனங்கள், விமானங்கள், கவசம், போர்க்கருவி, கேடயம், கொடி முதலியவற்றை உருவம் கொண்டு காட்டுவது நாடக மரபாகும். தன் திறமையாலும். வேறு நடிகர் வராமையாலும் ஒரு வேடம் பூண்டவர் நிகழ்ச்சிக்கு ஏற்ப வேறு வேடம் தாங்கி நடிப்பதும் நாடக மரபு எனப்படும்.

அடையக் கூடாத பெண் வேடம் தாங்கிய பெண் தனக்குரிய அபிநயத்தை முடித்துக்கொண்டு வேறு காட்சியில் அடையக்கூடிய பாத்திரமாக நடிப்பதும், அதாவது ஒரு காட்சியில் தாயாகவும், மற்றொரு காட்சியில் மனைவியாகவும் ஒரே பெண் வேடம் பூணுதல், நாட்டிய மரபாகும். சாதாரணமாக நடக்க

வேண்டிய நிகழ்ச்சிகளில் பாத்திரங்கள் இனிய அசைவுகளின் தாள லயங்களுக்கு ஏற்ப நருத்யம் செய்வது போல பாத்திரங்கள் நடந்து செல்வதும் நாட்டிய மரபாகும்.

சுகதுக்கங்களுடன் கூடிய உலக மக்களின் உறுப்புகளின் அசைவுகளுடன் பாத்திரங்கள் அபிநயம் செய்வது நாட்டிய மரபாகும்.

சரியான நாட்டிய மரபுடன் ப்ரயோகம் செய்யப்படுவது நாடகம்.

பொருளுக்கு ஏற்றபடி அபிநயம் இருக்க வேண்டும். நாடகத்தில் இயற்கையாக உலகில் நடைபெறும் நிகழ்ச்சிகளையே இசையுடனும், சிறப்பான அபிநயத்துடனும் தேவையான நாடக மரபுடனும், ப்ரயோகம் செய்து, காண்போருக்கு நிறைவான மகிழ்ச்சியைத் தோற்றுவிக்க வேண்டும் என்பதாகும்.

நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் பரதர் ஒவ்வொரு அத்திளயாயத்திலும் நான்குவித அபிநயங்களை பகுத்து கூறி மிகத் தெளிவாகவும். விளக்கமாகவும் விளக்கியுள்ளார். அவற்றில் இன்றைய நாட்டியத்தில் பெரும்பங்கினை வகிப்பவை ஆங்கிகாபிநயமும், ஸாத்விகாபிநயமும் ஆகும். எனவே அவற்றின் விளக்கங்கள் யாவும் மிக விரிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளன.

இதுவரை அபிநயம் குறித்து விளக்கங்களும், நான்குவித அபிநயங்களில் ஆங்கிகாபிநயம், ஸாத்விகாபிநயம் பற்றிய மிக விரிவான விளக்கங்களும் ஆஹார்யாபிநயம். வாசிகாபிநயம் குறித்து விளக்கங்களும் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

---

[1] பரத நாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என். ஸ்ரீராமதேசிகன், ப.எண்.v-xix.
[2] நாட்டியக்கலை, வே.ராகவன், ப.எண்:19.
[3]பரத நாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என். ஸ்ரீராமதேசிகன், ப.எண். vii.
[4] NS. XXI (77).
[5] NS. XXI (138).
[6] NS. VIII (1-4).
[7] NS. VIII (5-6).
[8] NS. VIII (9).
[9] AD. 1.
[10] NS. VIII (11).
[11] NS. VIII (17-18).
[12] பரத நாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என். ஸ்ரீராமதேசிகன், ப.எண் xxxvii.
[13] NS.IX (4-7).
[14] NS.IX (18-26).
[15] NS.IX (27-38).
[16] NS.IX (39-42).
[17] NS.IX (43-45).
[18] NS.IX (46-52).
[19] NS.IX (53-54).
[20] NS.IX (55-56).
[21] NS.IX (57-58).
[22] NS.IX (59-60).

[23] NS.IX (61-64).
[24] NS.IX (65-79).
[25] NS.IX (80-83).
[26] NS.IX (84-85).
[27] NS.IX (86-87).
[28] NS.IX (88-90).
[29] NS.IX (91-92).
[30] NS.IX (93-100).
[31] NS.IX (101-103).
[32] NS.IX (104-105).
[33] NS.IX (106-109).
[34] NS.IX (110-116).
[35] NS.IX (117-119).
[36] NS.IX (120-121).
[37] NS.IX (122-125).
[38] NS.IX (8-10).
[39] NS.IX (128-129).
[40] NS.IX (130-132).
[41] NS.IX (133-134).
[42] NS.IX (135-136).
[43] NS.IX (137-138).
[44] NS.IX (139-140).
[45] NS.IX (141-146).
[46] NS.IX (148-149).
[47] NS.IX (150-151).
[48] NS.IX (152-153).
[49] NS.IX (154-155).
[50] NS.IX (156-157).
[51] NS.IX (158-160).
[52] NS.IX (161-166).
[53] NS.IX (167-169).
[54] NS.IX (170-175).
[55] NS.IX (176-181).
[56] NS.IX (11-17).
[57] NS.IX (214-215).
[58] NS.IX (221-222).
[59] AD 37.
[60] NS.IX (224).
[61] NS.IX (236).
[62] NS.IX (243).
[63] NS.IX (246).
[64] NS.IX (252).
[65] NS.IX (259).
[66] NS.IX (266).
[67] The Naatyasaastra, Dr. Manomohan Ghosh, p.no.157.
[68] NS.X (8-10).
[69] NS.X (11-13).
[70] NS.X (51).
[71] NS.X (72-73).
[72] NS.X (95).
[73] NS.X I(2-3).
[74] NS.X I(3-5).
[75] NS.VIII (39).
[76] NS.VIII (98-99).
[77] NS.VIII (106-107).
[78] NS.VIII (111-112).

[79] NS.VIII (119-120).
[80] NS.VIII (131-132).
[81] NS.VIII (143-144).
[82] NS.VIII (149-151).
[83] NS.VIII (154-155).
[84] NS.VIII (138-139).
[85] NS.VIII (171-172).
[86] NS.VIII (163).
[87] பரதநாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என்.ஸ்ரீராமதேசிகன், ப.எண்.132.
[88] NS.IV(61-169).
[89] NS IV(171-245).
[90] பரதநாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என். ஸ்ரீராமதேசிகன், ப.எண்.54.
[91] Bharata Natyam, Sunil Kothari, (P.No.82).
[92] பரத நாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என். ஸ்ரீராமதேசிகன், ப.எண்.215.
[93] மேலது, ப.எண்.427.
[94] மேலது, ப.எண்.420.
[95] மேலது, ப.எண்.440.
[96] மேலது, ப.எண்.399.
[97] பரதநாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என். ஸ்ரீராமதேசிகன்,ப.எண்.399.
[98] NS. XXIX (6-16).
[99] பரத நாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என். ஸ்ரீராமதேசிகன், ப.எண்.400.
[100] மேலது, ப.எண்.442.
[101] NS.XXVIII(21).
[102] பரத நாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என். ஸ்ரீராமதேசிகன், ப.எண்.414.
[103] மேலது, 426.
[104] NS.XXXIII(1-4).
[105] NS.XXVIII(1)
[106] பரதநாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என். ஸ்ரீராமதேசிகன், ப.எண்.383.
[107] NS.XXXIII(5-6).
[108] NS. XXXIII (7-10).
[109] பரதநாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என். ஸ்ரீராமதேசிகன், ப.எண்.446.
[110] NS.XXXIII(11-12).
[111] NS.XXXIII(16).
[112] பரதநாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என். ஸ்ரீராமதேசிகன், ப.எண்.447.
[113] மேலது, ப.எண்.443.
[114] மேலது, ப.எண்.442.
[115]Bharata Natyam - Sunil Kothari (P.No.82).
[116] NS.XXI(1).
[117] NS.XXI(5).
[118] NS.XXI(6).
[119] NS.XXI,(11).
[120] NS.XXI,(12).
[121] NS.XXI(16-20).
[122] NS.XXI(22-51).
[123] பரத நாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என்.ஸ்ரீராமதேசிகன், ப.எண்.276.
[124] NS.XX I(52-77).
[125] பரத நாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என்.ஸ்ரீராமதேசிகன், ப.எண்.279.
[126] NS.XX (78).
[127] NS.XXI(80-83).
[128] NS.XXI(84-86).
[129] NS.XXI(87-88).
[130] NS.XXI(89-91).
[131] NS.XXI(91-96).
[132] NS.XXI(96-104).
[133] NS.XXI(104-113).
[134] NS.XXI(115).

[135] NS.XXI(122).
[136] NS.XXI(138-159).
[137] NS.XXI(160-161).
[138] பரத நாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என்.ஸ்ரீராமதேசிகன், ப.எண்.285.
[139] NS.XXI(161-162).
[140] NS.XXI(165-170).
[141] பரத நாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என். ஸ்ரீராமதேசிகன், ப.எண்.288.
[142] பரதக் கலைக் கோட்பாடு, டாக்டர் பத்மா.சுப்ரமணியம், ப.எண். 140.
[143] பரத நாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என். ஸ்ரீராமதேசிகன், ப.எண். 91.
[144] மேலது, ப.எண். 109.
[145] NS.VII(94).
[146] Natyasastra, VII (95-99).
[147] மேலது, VI (31).
[148] மேலது, VI (39).
[149] மேலது, VI (46-48).
[150] நவரச மாலை, பாலா, ப.எண்.41.
[151] The Natyasastra, Manomohan Ghosh, P.No.84.
[152] மேலது, ப.எண்.84.
[153] நவரச மாலை, பாலா, ப.எண்.46.
[154] மேலது, ப.எண்.49-52.
[155] மேலது, VI (53).
[156] நவரச மாலை, பாலா, ப.எண்.52.
[157] நவரச மாலை, பாலா, ப.எண்.52.
[158] நவரச மாலை, பாலா, ப.எண்.52.
[159] NS.VI (64-66) .
[160] NS.VI (62-63).
[161] NS.VI (67-68).
[162] நவரச மாலை, பாலா ப.எண்.59.
[163] NS.VI(75-76).
[164] NS.VI(73-74).
[165] NS.VI(69-72).
[166] நவரச மாலை, பாலா, ப.எண்.62,63.
[167] NS.VI(42-43).
[168] NS.VI(44-45).
[169] NS.VI(40-41).
[170] NS.VI(77-82).
[171] NS.VI (83).
[172] பரத நாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என். ஸ்ரீராமதேசிகன், ப.எண்.87.
[173] பரத நாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என். ஸ்ரீராமதேசிகன், ப.எண்.90.
[174]NS.VII(1-3).
[175] பரதகலைக்கோட்பாடு, 144.
[176] பரத நாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என். ஸ்ரீராமதேசிகன், ப.எண்.91.
[177] NS.VII(4).
[178] NS.VII(5).
[179] NS.VII(6).
[180] NS.II(7).
[181]NS.VII(9).
[182] NS.VII(10).
[183] NS.VII(11-14).
[184] NS.VII(15-20).
[185]NS.VII(21).
[186] NS.VII (27).
[187]NS.VII (26).
[188] NS.VII (22-24).
[189] நவரச மாலை, பாலா, ப.எண்.33.
[190] மேலது, ப.எண்.33.

191 NS.VII(28-30).
192 NS.VII(31-32).
193 NS.VII(33-35).
194 NS.VII (36-37).
195 NS.VII(38-46).
196 NS.VII (47).
197 NS.VII(48).
198 NS .VII (49).
199 NS.VII(50-51).
200 NS.VII(52-53).
201 NS.VII(54-55).
202 NS.VII(56-57).
203 NS.VII(58-59).
204 NS.VII (60).
205 NS .VII(61-62).
206 NS.VII(63-65).
207 NS.VII,(66).
208 NS.VII(67).
209 NS.VII(68-69).
210 NS.VII(70).
211 NS.VII (71-72).
212 NS.VII(73-74).
213 NS.VII (75-76).
214 NS.VII(77).
215 NS.VII(78-79).
216 NS.VII(80).
217 NS.VII(81).
218 NS.VII(82).
219 NS.VII(83).
220 NS.VII(84-85).
221 NS.VII (86-88).
222 NS.VII(89-90).
223 NS.VII(92).
[224] பரத நாட்டிய சாஸ்திரம். ஸ்ரீராமதேசிகன், ப.எண்.112.
[225] பரத நாட்டிய சாஸ்திரம். ப.எண.291.
[226] மேலது, ப.எண்.325.
[227] NS.XXII(100-101).
[228] பரத நாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என். ஸ்ரீராமதேசிகன், ப.எண்.308.
[229] NS.XXII(211-212).
230 NS.XXII(213).
231 NS.XXII (214).
232 NS.XXII(215).
233 NS.XXII (216).
234 NS.XXII(217).
235 NS. XXII(218).
236 NS.XXII(219).
237 NS.XXII(220).
[238] பரத நாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என். ஸ்ரீராமதேசிகன், 315.
[239] NS.XXIII(42-52).
[240] பரத நாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என். ஸ்ரீராமதேசிகன், 333.
241 NS.XXIV(8-14).
242 NS.XXIV(24-26).
[243] பரத நாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என். ஸ்ரீராமதேசிகன், 343.
244 NS.XXIII(35).
[245] பரத நாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என். ஸ்ரீராமதேசிகன், 332.
[246] NS.XXIII(1-7).
[247] NS.XXIII(53).

[248] NS.XXIII(65).
[249] பரத நாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என். ஸ்ரீராமதேசிகன், 335
[250] NS.XXIV(1).
[251] NS.XXIV(17).
[252] NS.XXIV(20).
[253] NS.XXIII(9-10).
[254] பரத நாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என். ஸ்ரீராமதேசிகன், ப.எண்.328.
255 NS.XXIV(30-32).
256 NS.XXIV(68-69).
[257] பரத நாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என். ஸ்ரீராமதேசிகன், ப.எண்.348.
258 NS.XXIV(74).
[259] பரத நாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என். ஸ்ரீராமதேசிகன், ப.எண்.349.
260 NS.XIII(70-71).
261 NS.XIII(72-80).
[262] பரத நாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என். ஸ்ரீராமதேசிகன், ப.எண்.212.
263 NS.XIII(37).
264 NS.XX(6-11).
265 NS.XX(12).
266 NS.XX(13).
267 NS.XX(14).

இயல் - 3

சிலப்பதிகாரம், நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் அபிநயம் குறித்த ஒற்றுமை வேற்றுமைகள்

இயல் 3

3.1 சிலப்பதிகாரம், நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் அபிநயம் குறித்த ஒற்றுமை வேற்றுமைகள்

சிலப்பதிகாரக் காதைகளில் காணப்படும் அவிநயம் குறித்தச் செய்திகளும் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் காணப்படும் அபிநயம் குறித்தச் செய்திகளும் பெரும்பாலும் ஒத்து காணப்படுகின்றன.

3.1.1 சிலப்பதிகார, நாட்டிய சாஸ்திர அபிநயம் விளக்கம் குறித்த ஒற்றுமை வேற்றுமைகள்

சிலப்பதிகாரத்தில் அவிநயம் என்ற சொல்லையும் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் அபிநயம் என்ற சொல்லையும் பயன்படுத்துகின்றனர். ஆயினும் வழக்கில் 'அபிநயம்' என்ற சொல்லையே பொதுவாக உபயோகப்படுத்துகின்றனர்.

ஆடற்கலைஞர் ஆடலுக்கான பாடல் அல்லது கதையின் பொருளைப் பார்ப்போருக்கு விளங்க வைக்கத் தம் உடலின் உறுப்புகளால் மேற்கொள்ளும் முயற்சிகளின் தொகுப்பே **'அவிநயம்'** என சிலப்பதிகாரத்தில் கூறப்படும் அவிநய விளக்கமும், நாட்டியத்தின் பொருளை காண்போருக்கு எட்டச் செய்வது அதாவது உடல் உறுப்புகளின் அசைவுகள், உரையாடல், வேடம், ஸாத்விகம் ஆகியவற்றால் பார்வையாளர்களுக்கு நாட்டியப் பொருளை உணர்த்துவது **'அபிநயம்'** என நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கூறப்படும் அபிநய விளக்கமும் ஒப்பு நோக்கத்தக்கதாகும்.

சிலப்பதிகார அவிநய விளக்கம்	நாட்டிய சாஸ்திர அபிநய விளக்கம்
1. பாடல் அல்லது கதையின் பொருளை விளங்கச் செய்வது.	1. இங்கு நாட்டியத்தின் பொருளை என்பது நாட்டியத்தில் பயன்படுத்தப்படும் பாடல் அல்லது கதையின் பொருளை உணர்த்தவது.
2. அதாவது பார்ப்போருக்கு விளங்கச் செய்வது	2. அதாவது பார்வையாளர்களுக்கு உணர்த்துவது.
3. உடல் உறுப்புகளால் மேற்கொள்ளும் முயற்சிகளின் தொகுப்பு அவிநயம்.	3. இங்கு உடல் உறுப்புகளின் அசைவுகள் மட்டுமின்றி, உரையாடல், வேடம், ஸாத்விகம் ஆகியவற்றாலும் எட்டச் செய்வது அபிநயம்.

இவற்றின் விளக்கங்கள் யாவற்றிலும் சிற்சில சொற்கள் மட்டுமே வேறுபட்டிருக்கும் நிலையில், அவற்றின் பொருள் யாவும் மிக நெருங்கிய ஒற்றுமைகளைக் கொண்டுள்ளது என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

சிலப்பதிகாரத்தில் அவிநயம் குறித்துக் கூறுகையில் உரையாசிரியர்கள் நிற்றல், இருத்தல், கிடத்தல், இயங்கல் என்னும் நான்கு நிலைகளை, அவிநயக் களங்கள் என்று பொது நிலையில் கூறியுள்ளார்கள். ஆனால் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் பரதர் நான்கு வித அபிநயங்களைப் பகுத்துக் கூறி அவற்றின் முக்கியப் பங்கினையும் விளக்கியுள்ளார்.

நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் உடல் உறுப்புகளின் அசைவுகள் என்பது ஆங்கிகத்தையும், உரையாடல் என்பது வாசிகத்தையும், வேடம் என்பது ஆஹார்யத்தையும், மனம் என்பது ஸாத்விகத்தையும் குறிப்பதாகும். இவை முறையே **ஆங்கிகாபிநயம், வாசிகாபிநயம், ஆஹார்யாபிநயம், ஸாத்விகாபிநயம்** என்ற நான்குவித அபிநயங்களாகும்.

இருத்தல் நிலையில் இறைவன் அவிநயத்தின் சில கூறுகளைக் காட்டி சொக்கம் ஆடியதைப் பல்லவ சிற்பங்கள் நமக்குச் சான்று அளிக்கின்றன. மற்ற நிலைகளில் இறையாடல் காட்டும் சிற்பம் எதுவும் இதுவரை கிடைக்கவில்லை. இறைவன் ஆடியதை குறிப்பிடுவது என்பது நருத்தத்தைச் சேர்ந்த ஆங்கிகாபிநயத்தையே குறிப்பதாகும். ஆயினும் சிலப்பதிகார அவிநயம் குறித்துக் கூறும் இந்த நான்கு நிலைகளும் நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் நான்கு வித அபிநயங்களிலிருந்து மாறுபட்டு நிற்கின்றன.

சிலப்பதிகாரத்தில் உரையாசிரியர்கள் அவிநயம் குறித்துக் கூறுகையில் அவிநயக்கூத்து, அவிநயநாடகம் என்றே பிரித்துக் கூறுகின்றனர். அக்காலத்தில் ஒரே பொருளில் கூத்து, நாடகம் என்ற இரு சொல்லாடலையும் பயன்படுத்தினாலும், அபிநயக் கூத்து என்பது கதைத் தழுவாது, பாட்டின் பொருளுக்கேற்றார்போல் கைகாட்டி அவிநயம் செய்வது என்றும், கதையை தழுவும்போது அவிநய நாடகம் என்றும் பிரித்துக் கூறப்படும் வெவ்வேறு விளக்கங்களைக் காணமுடிகிறது. ஆனால் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் நாட்டியத்தையும் நாடகத்தையும் பிரித்துக் கூறாத நிலையில் அபிநயம் குறித்துக் கூறுகையில் அவற்றிற்கு பொதுவான அபிநய விளக்கத்தையே கூறுவது என்பது ஒப்பு நோக்கத் தக்கதாகும்.

நாட்டிய சாஸ்திரத்திலுள்ள நான்குவித அபிநயங்களுடன் சிலப்பதிகாரத்திலுள்ள அவிநயக் கருத்துக்களை ஒப்புமைப்படுத்தப்படுகிறது.

3.1.2 ஆங்கிகாபிநயத்தைக் குறித்துக் காணப்படும் ஒற்றுமை வேற்றுமைகள்

நாட்டிய சாஸ்திர ஆங்கிகாபிநயத்தைச் சேர்ந்த அங்கத்தின் பெரும்பிரிவான கைகள் நாட்டியத்தில் பெரும்பங்கினை வகிக்கின்றன.

கைகளைப் பொதுவாக நாட்டியத்தில் ஒற்றைக்கை, இரட்டைக்கை என்றும், இணைந்தக்கை, இணையாதக்கை என்றும் குறிப்பிடுகின்றனர். இவற்றை சாஸ்திர நூல்கள் முத்திரைகள் என்றும், ஹஸ்தங்கள் என்றும் குறிப்பிடுவது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். 'ஒரு கருத்தை வெளிப்படுத்த கை விரல்களை மடக்கியும் பல வகைகளில் அழகுற அசைத்தும் அவிநயம் செய்யப்படும்' என்ற விளக்கத்தைக் கொண்ட சிலப்பதிகாரத்தில் ஒற்றைக்கைகளை பிண்டி என்றும் இணையாவினைக்கை என்றும் இரட்டைக்கைகளை பிணையல் என்றும் இணைக்கை என்றும், அதுபோன்று நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் ஒற்றைக்கைகளை அஸம்யுத ஹஸ்தங்கள் என்றும் இரட்டைக்கைகளை ஸம்யுத ஹஸ்தங்கள் என்றும் குறிப்பிடப்படுகின்றன. சிலப்பதிகாரத்தில் கைகள் குறித்துக் கூறுகையில் ஒற்றைக்கை, இரட்டைக்கை ஆகிய இரண்டு கைகளுடன் ஆண்கை, பெண்கை, அலிக்கை, பொதுக்கை ஆகிய நான்கினைச் சேர்த்து ஆறுவகை என்றும் கூறுவர் என்ற குறிப்புகளும் காணப்படுகின்றன.

சிலப்பதிகாரத்தில் அரும்பதவுரையாசிரியர் முப்பத்தி மூன்று இணையா வினைக்கைகளையும் பதினைந்து இணைக்கைகளையும் கூறி, மொத்தம் நாற்பத்தி எட்டு கைகளையும் அவற்றை பயன்படுத்தும் விதிமுறைகளையும் கூறுகிறார். பரதர் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் இருபத்து நான்கு அஸம்யுத ஹஸ்தங்களையும், பதிமூன்று ஸம்யுத ஹஸ்தங்களையும், முப்பது ந்ருத்த ஹஸ்தங்களையும் கூறி அறுபத்து ஏழு ஹஸ்தங்களைக் கூறுகிறார்.

3.1.2.1 சிலப்பதிகார நாட்டிய சாஸ்திர ஒற்றைக்கை முத்திரைகளின் ஒற்றுமை வேற்றுமைகள்

பிண்டி எனப்படும் சிலப்பதிகார இணையாவினைக்கைகள், நாட்டிய சாஸ்திர அஸம்யுத ஹஸ்தங்கள் எனப்படுகின்ற இவ்விரு ஒற்றைக்கை முத்திரைகளின் ஒற்றுமை வேற்றுமைகளை ஒப்பு நோக்கத்தக்கதாகும்.

பிண்டி (அ) இணையாவினைக்கை (32)		அஸம்யுத ஹஸ்தங்கள் (24)
1. பதாகை	-	பதாகம்
2. திரிபதாகை	-	த்ரிபதாகம்
3. கத்தரிகை	-	கர்தரீமுகம்

4. தூபம்	-	-
5. அராளம்	-	அராளம்
6. இளம்பிறை	-	அர்தசந்த்ரன்
7. சுகதுண்டம்	-	ஷுகதுண்டம்
8. முட்டி	-	முஷ்டி
9. கடகமுகம்	-	கடகாமுகம்
10. சூசி	-	ஸுசிமுகம்
11. பதுமகோசிகம்	-	பத்மகோஷம்
12. காங்கூலம்	-	காங்குலம்
13. கபித்தம்	-	கபித்தம்
14. விற்பிடி	-	ஷிகரம்
15. குடங்கை	-	-
16. அலாபத்திரம்	-	அலபத்மம்
17. பிரமரம்	-	ப்ரஹமரம்
18. தாம்பிரசூடம்	-	தாம்ரசூடம்
19. பசாசம்	-	-
20. முகுளம்	-	முகுளம்
21. பிண்டி	-	-
22. தெரிநிலை	-	ஊர்ணநாபம்
23. மெய்ந்நிலை	-	-
24. உன்னம்	-	-
25. மண்டலம்	-	-
26. சதுரம்	-	சதுரம்
27. மான்தலை	-	ம்ருகஷீர்ஷம்
28. சங்கம்	-	
29. வண்டு	-	-
30. இலதை	-	-
31. கபோதம்	-	-
32. மகரமுகம்	-	-
33. வலம்புரி	-	-
	-	ஸர்பஷீர்ஷம்
	-	ஹம்ஸபக்ஷம்
	-	ஹம்ஸாஸ்யம்
		ஸந்தம்ஷம்

சிலப்பதிகார இணையா வினைக்கைளில் தூபம், குடங்கை, பசாசம், பிண்டி, மெய்ந்நிலை, உன்னம், மண்டலம், சங்கம், வண்டு, இலதை, கபோதம், மகர

முகம், வலம்புரி ஆகிய பதிமூன்றும் அதுபோன்று நாட்டிய சாஸ்திர அஸம்யுத ஹஸ்தங்களான ஸர்பஷீர்ஷம், ஹம்ஸாஸ்யம், ஹம்ஸபக்ஷம், ஸந்தம்ஷம் ஆகிய நான்கும் எந்தவொரு முத்திரையுடனும் பெயரிலோ, செயல் முறைகளிலோ ஒத்துப் போகாமல் தனித்து நிற்கின்றன என்பது ஒப்பு நோக்கத் தக்கது. இவைத்தவிர மற்ற சிலப்பதிகார, நாட்டிய சாஸ்திர ஒற்றைக்கை முத்திரைகள், அதன் பெயர்களிலும் செய்முறைகளிலும் ஏறத்தாழ ஒத்தே காணப்படுகின்றன. ஆனால் அவற்றின் வரிசை முறைகளில் வேறுபட்டு நிற்கின்றன.

சிலப்பதிகார நாட்டிய சாஸ்திர ஒற்றைக்கை வரிசை முறையில் முறையே முதலாவது வரிசையில் பதாகை அதற்கு இணையான பதாகம் அதே வரிசையிலும், இரண்டாவது வரிசையில் திரிபதாகம் அதற்கு இணையான த்ரிபதாகம் அதே வரிசையிலும், மூன்றாவது வரிசையில் கத்தரிகை அதற்கு இணையான கர்தரீமுகம் மூன்றாவது வரிசையிலும், ஐந்தாவது வரிசையில் அராளம் அதற்கு இணையான அராளம் அதே வரிசையிலும், ஆறாவது வரிசையில் இளம்பிறை அதற்கு இணையான அர்தசந்த்ரன் நான்காவது வரிசையிலும், ஏழாவது வரிசையில் சுகதுண்டம் அதற்கு இணையான ஷுகதுண்டம் ஆறாவது வரிசையிலும், எட்டாவது வரிசையில் முட்டியும் அதற்கு இணையான முஷ்டி ஏழாவது வரிசையிலும், ஒன்பதாவது வரிசையில் கடகமுகம் அதற்கு இணையான கடகாமுகமும் பத்தாம் வரிசையிலும், பத்தாம் வரிசையில் சூசி அதற்கு இணையான ஸுசிமுகம் பதினொன்றாம் வரிசையிலும், பதினொன்றாம் வரிசையில் பதுமகோசிகம் அதற்கு இணையான பத்மகோஷம் பனிரெண்டாம் வரிசையிலும், பன்னிரெண்டாம் வரிசையில் காங்கூலம் அதற்கு இணையான காங்குலம் பதினைந்தாம் வரிசையிலும், பதிமூன்றாம் வரிசையில் கபித்தம் அதற்கு இணையான கபித்தம் ஒன்பதாவது வரிசையிலும், பதினான்காம் வரிசையில் விற்பிடி அதற்கு இணையான ஷிகரம் எட்டாம் இடத்திலும்,

பதினாறாம் வரிசையில் அலாபத்திரம் அதற்கு இணையான அலபத்மம் பதினாறாம் வரிசையிலும், பதினேழாம் வரிசையில் பிரமரம் அதற்கு இணையான ப்ரஹமரம் பதினெட்டாம் வரிசையிலும், பதினெட்டாம் வரிசையில் தாம்பிரசூடம் அதற்கு இணையான தாம்ரசூடம் இருபத்தி நான்காம் வரிசையிலும், இருபதாம் வரிசையில் முகுளம் அதற்கு இணையான முகுளம் இருபத்தி இரண்டாம் வரிசையிலும், இருபத்தி இரண்டாம் வரிசையில் தெரிநிலை அதற்கு இணையான ஊர்ணநாபம் இருபத்தி மூன்றாம் வரிசையிலும், இருபத்தி ஆறாம் வரிசையில் சதுரம் அதற்கு இணையான சதுரம் பதினேழாம் வரிசையிலும், இருபத்தி ஏழாம் வரிசையில் மான்தலை அதற்கு இணையான ம்ருகஷீர்ஷம் பதினான்காம் வரிசையிலும் வேறுபட்டு காணப்படுகின்றன. இவ்விரு ஒற்றைக்கை முத்திரைகளில் முதல் மூன்றும், ஐந்தாவதும், பதினாறாம் முத்திரையும் ஒரே வரிசையைக் கொண்டுள்ளன. மற்றவை ஒரே பெயரைக் கொண்டிருந்தாலும் வெவ்வேறு வரிசை

முறையைக் கொண்டுள்ளன. அதே போன்று சில முத்திரைகள் பெயர்களில் ஒத்துக் காணப்பட்டாலும், அவற்றின் செயல்முறைகளில் வேற்றுமைகளைக் கொண்டுள்ளன.

சிலப்பதிகார பதுமகோசிகமும், நாட்டிய சாஸ்திர பத்மகோஷமும் மிகத் துல்லியமான வேற்றுமைகளைக் கொண்டுள்ளன. சிலப்பதிகார பதுமகோஷிகம் என்பதும் ஒப்பக்கை வளைத்து ஐந்து விரலும் உட்புறம் சிறிதளவே அகன்றும், நாட்டிய சாஸ்திர பத்மகோஷம் என்பது சிலப்பதிகார பதுமகோசிகம் போல் காணப்பட்டாலும், அவற்றின் ஐந்து விரல்களும் ஒன்றோடொன்று நன்கு அகன்று காணப்படுவதும் ஒப்பு நோக்கத்தக்கதாகும்.

சிலப்பதிகார பிரமரமும் நாட்டிய சாஸ்திர ப்ரஹமரமும் செயல்முறையில் சிறு வேற்றுமைகளைக் கொண்டு காணப்படுகின்றன.

சிலப்பதிகார பிரமர கையில் வலமாகச் சாய்ந்திருக்கும் அணிவிரலுடன் கூடிய நடுவிரலின் உள்ளே பெருவிரல் சேர்ந்திருப்பதும், நாட்டிய சாஸ்திர ப்ரஹமர ஹஸ்தத்தில் சுட்டுவிரல் வளைந்து, நடுவிரலும், பெருவிரலும் சேர்ந்திருப்பதும், சிலப்பதிகார பிரமர கையில் சுட்டுவிரலும், சிறுவிரலும் பின்புறம் வளைந்தும், நாட்டிய சாஸ்திர ப்ரஹமர கையில் அணிவிரலும், சுட்டுவிரலும் நீண்டும் இருப்பது என்பது சிறது வேறுபட்ட விளக்கங்களைத் தருவது ஒப்பு நோக்கத்தக்கதாகும். இவ்வாறு ஒரே பெயரைக் கொண்டாலும் அவற்றின் செயல்முறைகளில் சிறு வேறுபாடுகளைக் கொண்டுள்ளன.

இதே போன்று ஒரே பெயரைக் கொண்டு அவற்றின் செயல் முறையில் முற்றிலும் வேறுபட்டுக் காணப்படும் சிலப்பதிகார கடகமுகமும், நாட்டிய சாஸ்திர கடகாமுகமும் ஒப்பு நோக்கத்தக்கதாகும். சிலப்பதிகாரத்தில் கடகமுகம் என்பது பெருவிரல் நகத்தின் நுனியும், சுட்டுவிரல் நகத்தின் நுனியும் கவ்வி ஏனைய மூன்று விரல்கள் நிமிர்ந்தும் என்ற விளக்கமும் நாட்டிய சாஸ்திர கடகாமுகம் என்பது கபித்த ஹஸ்தத்தில் மோதிர விரலும், சுண்டு விரலும் உள்ளங்கையைத் தொடாமல் வளைக்கப்படுதல் என்ற விளக்கமும் முற்றிலும் வேறுபட்டுக் காணப்படுகின்றன.

சிலப்பதிகார தாம்பிரசூடமும் நாட்டிய சாஸ்திர தாம்ரசூடமும் பெயர்களில் ஒத்துக் காணப்பட்டாலும் அவற்றின் செயல் முறைகளில் முற்றிலும் வேறுபட்டுக் காணப்படுகின்றன. ஆனால் சிலப்பதிகார தாம்பிரசூடமும் நாட்டிய சாஸ்திர ஹம்ஸாஸ்யமும் பெயர்களில் வேறுபட்டாலும் அவற்றின் செயல்முறைகளில் ஒத்துக் காணப்படுகின்றன.

மேலும் சிலப்பதிகார விற்பிடியும் நாட்டிய சாஸ்திர ஷிகரமும் பெயர்களில் வேறுபட்டிருந்தாலும் அவற்றின் செயல்முறைகளில் பெரிதும் ஒத்துக் காணப்படுவதும், ஒப்பு நோக்கத்தக்கதாகும்.

நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் ஒற்றைக் கை முத்திரையாகிய பதாகம் என்றால், அதனை பயன்படுத்தும் முறை குறித்துக் கூறுகையில் மேலும் கீழும் ஆட்டப்படும் விரல்களைக் கொண்டுள்ள பதாகஹஸ்தத்தின் பயன்பாடுகள் பலவாகும். காற்று, அலை, வேகம், கரையில் அலைகள் மோதி வீழ்தல், வெள்ளம் முதலியவற்றைக் குறிப்பிடப் பயன்படுத்த வேண்டும் என்பதாகும். சிலப்பதிகாரத்தில் பிண்டி என்பது பொருட்கை என்றும் பிணையல் என்பது தொழிற்கை என்றும், இவ்விரண்டு கைகளும் புறக்கூத்திற்குரியவையாகும் என்றும் புறக்கூத்தில் ஆடல் நிகழும்போது அவிநயம் நிகழாமலும், அவிநயம் நிகழ்த்தும்போது ஆடல் நிகழாமலும் இருத்தல் வேண்டும் என்றும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இவற்றிலிருந்து நாட்டிய சாஸ்திர கைகளின் பயன்பாடுகளைக் குறிப்பிடுகிறது. சிலப்பதிகாரத்தில் அதற்கு மாறாக அவற்றை பயன்படுத்தும் விதிமுறைகளையே குறிப்பிடுகிறது என்பதும் ஒப்புநோக்கத்தக்கதாகும்.

3.1.2.2 சிலப்பதிகார நாட்டிய சாஸ்திர இரட்டைக்கை முத்திரைகளின் ஒற்றுமை வேற்றுமைகள்

சிலப்பதிகார பிணையல் எனப்படும் இணைக்கைகள், நாட்டிய சாஸ்திர ஸம்யுத ஹஸ்தங்கள் எனப்படுகின்ற இரட்டைக்கை முத்திரைகளின் ஒற்றுமை வேற்றுமைகள் குறித்த விளக்கங்கள்,

பிணையல் (அ) இணைக்கைகள் (15) ஸம்யுத ஹஸ்தங்கள் (13)

1. அஞ்சலி	-	அஞ்சலி
2. புட்பாஞ்சலி		- -
3. பதுமாஞ்சலி	-	-
4. கபோதம்	-	கபோதம்
5. கற்கடம்	-	கர்கடம்
6. சுவத்திகம்	-	ஸ்வஸ்திகம்
7. கடகாவருத்தம்	-	கடகாவர்தமானகம்
8. நிடதம்	-	நிஷதம்
9. தோரம்	-	தோலம்
10. உற்சங்கம்	-	உத்ஸங்கம்
11. புட்பபுடம்	-	புஷ்பபுடம்
12. மகரம்	-	மகரம்

13. சயந்தம்	-	-
14. அபயவத்தம்	-	அவஹித்தம்
15. வருத்தமானம்	-	வர்தமானம்
	-	கஜதந்தம்

நாட்டிய சாஸ்திர இரட்டைக்கை முத்திரைகளில் கஜதந்தம் தவிர மற்ற முத்திரைகள் அனைத்தும் சிலப்பதிகார இரட்டைக்கை முத்திரைகளுடன், அவற்றின் பெயரிலும் செயல் முறைகளிலும் பெரும்பாலும் ஒத்தே காணப்படுகின்றன. சிலப்பதிகார புட்பாஞ்சலி, பதுமாஞ்சலி ஆகியவையும் சயந்தம் என்ற கையிற்கு குறிப்புகள் கிடைக்காத நிலையிலும் இவையாவும் எந்தவொரு நாட்டிய சாஸ்திர இரட்டைக்கை முத்திரைகளுடனும் ஒத்துப்போகவில்லை.

சிலப்பதிகார, நாட்டிய சாஸ்திர இரட்டைக்கை முத்திரைகள் அவற்றின் பெயர்களிலே நெருங்கிய ஒற்றுமையைக் கொண்டிருந்தாலும் அவற்றின் வரிசை முறையில் பெரும்பாலும் வேறுபட்டு காணப்படுகின்றன. அவற்றின் செயல்முறைகளில் சில முத்திரைகள் சிறிது வேறுபட்டும் சில முத்திரைகள் செயல்முறை விளக்கங்களின் நடையில் வேறுபட்டும் காணப்படுகின்றன.

சிலப்பதிகார, நாட்டிய சாஸ்திர இரட்டைக்கை முத்திரைகள் அவற்றின் வரிசை முறையில் முறையே முதல் வரிசையில் அஞ்சலியும் அதற்கு இணையான அஞ்சலி முதல் வரிசையிலும் இருந்து ஒத்துக் காணப்படுகிறது. இந்தக் கைகளைத் தவிர மற்ற கைகளான கபோதம் நான்காவது வரிசையிலும், அதற்கு இணையான கபோதம் இரண்டாவது வரிசையிலும், கற்கடம் ஐந்தாவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான கர்கடம் மூன்றாவது வரிசையிலும், சுவத்திகம் ஆறாவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான ஸ்வஸ்திகம் நான்காவது வரிசையிலும், கடகாவருத்தம் ஏழாவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான கடகாவர்தமானகம் ஐந்தாவது வரிசையிலும், நிடதம் எட்டாவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான நிஷதம் ஏழாவது வரிசையிலும், தோரம் ஒன்பதாவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான தோலம் எட்டாவது வரிசையிலும், உற்சங்கம் பத்தாவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான உத்ஸங்கம் ஆறாவது வரிசையிலும், புட்பபுடம் பதினோராம் வரிசையிலும் அதற்கு இணையான புஷ்பபுடம் ஒன்பதாவது வரிசையிலும், மகரம் பன்னிரெண்டாம் வரிசையிலும் அதற்கு இணையான மகரம் பத்தாம் வரிசையிலும், அபயவத்தம் பதினான்காம் வரிசையிலும் அதற்கு இணையான அவஹித்தம் பன்னிரெண்டாம் வரிசையிலும், வருத்தமானம் பதினைந்தாம் வரிசையிலும் அதற்கு இணையான வர்தமானம் பதிமூன்றாம் வரிசையிலும் வேறுபட்டு நிற்கின்றன.

சிலப்பதிகார, நாட்டிய சாஸ்திர இரட்டைக்கை முத்திரைகள் முறையே சுவத்திகம் என்ற ஸ்வஸ்திகமும், கடகாவருத்தம் என்ற கடகாவர்தமானகமும், உற்சங்கம் என்ற உத்ஸங்கமும், வருத்தமானம் என்ற வர்தமானமும் பெயர்களிலே நெருங்கிய ஒற்றமைகளைக் கொண்டிருப்பினும் அவற்றின் செயல் முறைகளில் ஒன்றியிருந்தாலும் அவற்றில் இடம்பெறும் ஒற்றைக்கை முத்திரைகள் முற்றிலும் வேறுபட்டுக் காணப்படுகின்றன.

சுவத்திகம் என்றால் பதாகை இரண்டையும் மணிக்கட்டில் ஏற்றி வைப்பது. ஸ்வஸ்திகம் என்றால் இரு அராள ஹஸ்தங்களை மணிக்கட்டுப் பகுதியில் சேர்த்து உயர்த்தி, இடது பக்கத்தில் உள்ளங்கைகள் காண்போரை நோக்கி இருக்கும்படி வைத்துக்கொள்வதாகும்.

அதேபோன்று கடகாவருத்தம் என்றால் சிலப்பதிகார கடகமுகத்தை இரண்டு கைகளில் கொண்டு மணிக்கட்டிற்கு ஏற இயைந்து நிற்பது என்பதாகும். அதுபோல கடகாவர்தமானகம் என்றால் நாட்டிய சாஸ்திர ஒரு கடகாமுக ஹஸ்தத்தின் மீது மற்றொரு கடகாமுக ஹஸ்தத்தை வைப்பதாகும்.

உற்சங்கம் என்றால் ஒரு கையை பிறைக்கையாகக் கொண்டு, மற்றொரு கையை அராளமாகக் கொண்டு. இவ்விரு கைகளையும் மணிக்கட்டில் ஏற்றி வைப்பதாகும். உத்ஸங்கம் என்பது ஸ்வஸ்திகமாக உள்ள இரண்டு அராள ஹஸ்தங்களை தோல் பகுதிவரை உயர்த்தி வைத்துக்கொள்வதாகும்.

வருத்தமானம் என்றால் முகுளக்கையில் கபோதக் கையை எதிரிட்டுச் சேர்ப்பதாகும். இரு ஹம்ஸபக்ஷ ஹஸ்தங்கள் ஒன்றுக்கொன்று எதிர்முகமாக இருக்கும்படி வைத்துக்கொண்டால், அது வர்தமான ஹஸ்தம் எனப்படும். இவ்வாறு மேற்கூறிய ஹஸ்தங்களின் விளக்கங்கள் யாவும் அவற்றின் பெயரிலும் செயல்முறைகளிலும் ஒத்துக்காணப்பட்டாலும், அவற்றில் இடம்பெறும் ஒற்றைக்கை முத்திரைகள் முற்றிலும் வேறுபட்டு காணப்படுகின்றன.

சிலப்பதிகார கற்கடமும், நாட்டிய சாஸ்திர கர்கடமும் ஆகிய இரு இரட்டைக் கைகளில் சிற்சில வேறுபாடுகளைக் கொண்டு காணப்படுகின்றன. சிலப்பதிகார நிடதமும், நாட்டிய சாஸ்திர நிஷதமும் அவற்றின் செயல்முறைகளில் முற்றிலும் மாறுபட்டுக் காணப்படுகின்றன. நிடதம் என்பது முட்டியாக இரண்டு கையும் சமம் செய்வது என்பதும் நிஷதம் என்பது கபித்த ஹஸ்தம், முகுல ஹஸ்தத்தைச் சுற்றி இருக்கும்படி வைத்துக் கொள்வது என்பதும் வேறுபட்டு காணப்படுவது ஒப்பு நோக்கத்தக்கதாகும்.

சிலப்பதிகார அபயவத்தம் நாட்டிய சாஸ்திர அவஹித்தம் என்பன பெயர்களிலே முற்றிலும் வேறுபட்டு காணப்பட்டாலும் அவற்றின் செயல்முறைகளில் நெருங்கிய ஒற்றுமையைக் கொண்டுள்ளன.

சிலப்பதிகாரம், நாட்டிய சாஸ்திரம் ஆகியவற்றில் அஞ்சலி, மகரம் ஆகிய ஹஸ்தங்கள் அவற்றின் செயல்முறைகளில் ஒத்துக் காணப்பட்டாலும் அவற்றின் செயல்முறை விளக்கங்களின் நடையில் வேறுபட்டு காணப்படுகின்றன.

சிலப்பதிகாரத்தில் அஞ்சலி என்பதற்கு இரு கைகளும் பதாகையாய் அகம் ஒன்றுவது என்ற விளக்கமும், நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் அஞ்சலி என்பதற்கு இரு பதாக ஹஸ்தங்களைச் சேர்த்து சீராக முன்னிலையில் வைத்துக் கொள்ளுதல் என்ற விளக்கமும் துல்லியமான ஒரே பொருளையே தருகின்றன. அதேபோன்று சிலப்பதிகார மகரம் என்றால் இரண்டு கபோதக் கைகளை அகம் புறம் என சேர்த்து வைப்பது என்ற விளக்கமும், நாட்டிய சாஸ்திர மகரம் என்றால் கட்டை விரல்கள் மேல் நோக்கி இருக்கும்படி இரு ஹஸ்தங்களில் ஒன்றன் மேல் மற்றொன்றை வைத்து, விரல் முனைகள் கீழ்நோக்கி இருக்கும்படியும் வைப்பது என்ற விளக்கமும் ஒரே பொருளையே தருகின்றன. இவ்வாறு அவற்றின் விளக்கங்கள் ஒரே பொருளைத் தந்தாலும், நடையில் வேறுபட்டு காணப்படுகின்றன.

ஒற்றைக்கை, இரட்டைக்கைகள் தவிர நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் இடம்பெறும் ந்ருத்த ஹஸ்தங்கள், சிலப்பதிகாரத்தில் தனியொரு பிரிவுகளாகக் காணப்படவில்லை என்பது ஒப்பு நோக்கத்தக்கதாகும்.

நாட்டிய சாஸ்திர ஒற்றைக்கை, இரட்டைக்கை முத்திரைகள் யாவும் அதன் உபயோகத்தைப் பொறுத்து, அதற்கென்ற ஒரு இடத்தில் வைக்கும்போது ஹஸ்தாபிநயம் எனப்படும் அவற்றின் பயன்பாடுகள் பலவாகும். நாட்டிய சாஸ்திர ஒற்றைக்கை முத்திரைகளின் பயன்பாட்டில் இரட்டை கைகளும் இடம்பெறுகின்றன என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். சிலப்பதிகார ஒற்றைக்கை, இரட்டைக் கைகளில் அவற்றின் பயன்பாடுகள் குறித்துக் காணப்பட்டாலும், அவை நாட்டிய சாஸ்திரக் கைகளை உபயோகப்படுத்தும் முறைகளைப்போல் இல்லாமல், அதற்கு மாறாக இக்கைகளை எந்த இடத்தில், எந்த கூத்திற்கு பயன்படுத்தப்படுகிறது என்பது பற்றி விதிமுறைகள் கூறப்பட்டுள்ளன.

நாட்டிய சாஸ்திர அங்கத்தைச் சேர்ந்த மற்ற பிரிவுகளான பதிமூன்று வகையான தலையின் முக்கிய செயல்கள் (த்ரயோதஷவிதம் ஷிர: கர்ம), ஐந்துவித மார்பின் செயல்கள் (பஞ்சவித உர:), பக்கங்களைச் சேர்ந்தவைகளான ஐந்து வித விலாப்பக்கங்கின் செயல்கள் (பார்ஷ்வயோ: கர்ம), மூன்றுவித வயிற்றின் செயல் (கட்ய: கர்ம), ஐந்துவித இடுப்பின் செயல் (கடி கர்ம:), ஆகியவையும், கால்களைச் சேர்ந்த ஐந்துவித தொடைகளின் செயல்கள் (ஊரு கர்ம:), ஐந்துவித ஆடுசதைப் பகுதியின் செயல்கள் (ஜங்கா கர்ம:), ஐந்துவித பாதங்களின் செயல்கள் (பாத கர்ம:) ஆகியவையும், உபாங்கம் எனப்படும் தலையைச் சேர்ந்த சிறிய உறுப்புகளான முப்பத்தாறு த்ருஷ்களான

(த்ரயோதஷவிதம் ஹ்யோதச்சிர: கர்ம), எட்டுவித சுவையைச் சாந்த த்ருஷ்டிகள் (ரஸ த்ருஷ்டய:), எட்டுவித ஸ்தாயி பாவங்களின் த்ருஷ்டிகள் (ஸ்தாயி பாவேஷு த்ருஷ்டய:), இருபது ஸஞ்சாரி பாவங்களின் த்ருஷ்டிகள் (ஸஞ்சாரி பாவேஷு த்ருஷ்டய:). ஒன்பதுவித கண்விழிகளின் அசைவுகள் (தாராபுடப்ருவாம் கர்ம:), எட்டுவித விழிகளைச் சார்ந்த பார்வைகள் (தர்ஷ நஸ்ய கர்ம:), இமைகளின் அசைவுகள் (புட கர்ம:), புருவத்தின் செயல்கள் (ப்ரு: கர்ம:), ஆறுவித மூக்கின் அசைவுகள் (ஷட்விதா நாஸிகா), ஆறுவித கன்னத்தின் அசைவுகள் (கபோல கர்ம:), ஆறுவித கீழ் உதட்டின் செயல்கள் (அதர கர்ம:), ஏழுவித தாடையின் செயல்கள் (சிபுக கர்ம:), ஆறுவித வாயின் செயல்கள் (முகம் கர்ம:), முகத்தில் நிறம் மாறுதல் நான்கு விதமும், ஒன்பது கழுத்தின் செயல்கள் (க்ரீவா கர்ம:) ஆகியவற்றையும், அவற்றின் விளக்கங்களையும் பயன்பாடுகளையும் காணமுடிகிறது.

ஆங்கிகாபிநயத்தின் மற்றொரு பெரும்பிரிவான ஷாகாவைச் சேர்ந்த நூற்றெட்டு கரணங்களும், அங்கஹாரங்களும் மிக விரிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளன. சிலப்பதிகாரத்தில் இருவகைக் கூத்துக்களை விளக்குமிடத்தில் சாந்திக்கூத்தின் ஒரு பிரிவான சொக்கம் எனப்படும் நிருத்தத்தைச் சார்ந்தவை நூற்றெட்டு கரணங்கள் என்ற குறிப்புகளை மட்டும் காண முடிகிறது.

இவையாவும் சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்படவில்லை என்பது ஒப்பு நோக்கத்தக்கதாகும். ஆனால் சிலப்பதிகாரத்தில் கூத்துக்களின் இலக்கணங்களைக் கூறுமிடத்தில் அடியார்க்கு நல்லாரின் உரையில் ஆறுவகை நிலைகளையும், ஐவகைப் பாதங்களையும், பதினாறு வகை அங்கக்கிரியைகளையும், நான்கு வருத்தனைகளையும், முப்பது நிருத்தக்கைகளையும், ஒன்பது உடலவர்த்தனைகளையும் சுத்தானந்தப் பிரகாசம் என்ற நூலிருந்து அடிக்குறிப்புக்களாக மட்டுமே காண முடிகிறது. ஆயினும் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் விளக்கப்பட்டுள்ள அனைத்து அங்க அசைவுகளின் பயன்பாடுகள், சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்படும் ஆடல்களில் தென்படுகின்றன. குறிப்பாக மாதவி ஆடிய பதினோராடல்களை எடுத்துக்கொண்டால் அபிநயம் குறித்து பல செய்திகள் காணக்கிடக்கின்றன. பதினோராடல்களில் ஆங்கிகாபிநயம் குறித்த செய்திகளைக் காணும்போது கொடுகொட்டி என்ற ஆடலில் மானுடப் பெண்ணாகிய மாதவி, இறைவனையும் உமையவளையும் தம் உடம்பில் பாவித்து ஒரு பாதி ஆண்போலும், மறுபாதி பெண்போலும் அமைத்து, அதற்கேற்றார்போல் அங்க அசைவுகளையும் முத்திரைகளையும் பயன்படுத்தி இருப்பதைக் காண முடிகிறது.

இறைவனைக் குறிக்க வலது கையில் பதாகம், இடது கையில் தோரம் ஆகிய முத்திரைகளையும், பொதுவாக ஆண்களைக் காட்ட பயன்படுத்தப்படும்

விற்பிடி போன்ற முத்திரைகளையும், உமையவளைக் காட்ட இருகைகளிலும் பதாகை முத்திரைகளையும். பொதுவாக பெண்களைக் காட்ட வலது கையில் கடகமுகமும், இடது கையில் தோரம் ஆகிய முத்திரைகளையும், திரிபுரத்தை எரித்ததை காட்ட கத்தரிகை, அலாபத்திரம் போன்ற முத்திரைகளையும் வெற்றிக் களிப்பைக் காட்ட இரு கைகளிலும் முகுலத்திலிருந்து அலாபத்திரம் முத்திரைகளையும் பயன்படுத்தி இருக்க வேண்டும்.

அல்லியம் எனப்படும் மற்றொரு ஆடலில் விலங்கைக் கொள்வதற்கு எம்முறையில் ஆடி அதைக் கொல்ல வேண்டுமோ அம்முறைக்கேற்ற தாளத்தைக் கொண்டும், பாத அடைவுகள், இணையா வினைக்கையின் கரணங்கள், இணைக்கையான நிடதம், பல உடல் நிலைகள், கண் அசைவுகள், கால் நிலைகள், பல வகை நடைகள், தாவுதலாகிய தாண்டுதல்களாகிய அசைவுகளைக் கொண்ட ஆங்கிகாபிநயத்தை மாதவி இவ்வாடலில் வெளிப்படுத்தி இருக்க வேண்டும்.

இது போன்று இவ்விரு ஆடல்களைத் தவிர மற்ற ஆடல்களிலும் ஆங்கிகாபிநயத்தைச் சேர்ந்த பல அங்க அசைவுகளைக் காண முடிகிறது. சிலப்பதிகாரத்தில் கைகளைத் தவிர மற்ற அங்க அசைவுகளுக்கென்று தனிப்பிரிவுகளைக் குறிப்பிடவில்லை என்றாலும், அதில் காணப்படும் ஆடல்களின் வழியே அப்பிரிவுகளைக் காணமுடிகிறது. இவ்வாறு, சிலப்பதிகார ஆடல்களில் காணப்படும் அங்க அசைவுகளுடன் நாட்டிய சாஸ்திர அங்கிகாபிநயத்தைச் சேர்ந்த அங்க அசைவுகளை ஒப்பிட்டுக் காணமுடிகிறது.

நாட்டிய சாஸ்திர ஸ்தானகங்களையே சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்படும் பல உடல் நிலைகள் என்றும், நாட்டிய சாஸ்திர த்ருஷ்டி அசைவுகளையே சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்படும். கண் அசைவுகள் என்றும் நாட்டிய சாஸ்திர மண்டலங்களை சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்படும் கால் நிலைகள் என்றும். நாட்டிய சாஸ்திர கதிகளை சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்படும் பலவகை நடைகள் என்றும் நாட்டிய சாஸ்திர சாரிகளையே சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்படும் தாவுதலாகிய தாண்டுதல்கள் என்றும் ஒப்புமைப்படுத்த முடிகிறது.

பிற நாட்டு சாஸ்திரீய நடனக் கலைக்கும் நம் நாட்டு சாஸ்திரீய நடனக் கலைக்கும் உள்ள வேறுபாடு என்றால் முக்கியமாக கை முத்திரைகளில் வெளிப்படுத்தப்படும் அபிநயமே ஆகும். கதக், பரதநாட்டியத்தின் தனிச்சிறப்பு யாதெனில் ஏகாஹார்ய நிருத்யம் எனப்படும். ஏகாஹார்ய நிருத்யம் என்பது ஒருவரே அபிநயத்தின் மூலம் மற்ற பாத்திரங்களை வெளிப்படுத்த வேண்டும் என்பதாகும். பாட்டின் சொற்களையும், பாத்திரங்களின் ஆஹார்யத்தையும் மட்டுமின்றி ஸாத்விக பாவத்தைக்கூடக் கை முத்திரைகளினாலேயே வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. கற்பனைக்கும் புத்தியின் சக்திக்கும் இடம் கொடுக்குமாறு

கை முத்திரைகளில் முழு ஆற்றலையும் காண்பிக்கும் தனிச்சிறப்பே பரதநாட்டியத்திற்கு உள்ள பெருமையாகும்.[1]

3.1.3 வாசிகாபிநயத்தைக் குறித்துக் காணப்படும் ஒற்றுமை வேற்றுமைகள்

3.1.3.1 சிலப்பதிகார இசையாசிரியன் பாடலாசிரியன், நாட்டிய சாஸ்திர பாடலாசிரியன்

சிலப்பதிகாரத்தில் நாட்டிய சாஸ்திரத்தைப் போல் வாசிகாபிநயத்தை ஒரு தனிப்பிரிவாக குறிப்பிடவில்லை. எனினும் வாசிகாபிநயத்தைச் சேர்ந்த இசையைக் குறித்த குறிப்புகள் சிலப்பதிகார அரங்கேற்று காதையில் இசையாசிரியன், பாடல் ஆசிரியன் இலக்கணங்களை குறித்துக் கூறுகையில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

நாட்டிய சாஸ்திரத்தில், நாடகத்தில் இடம்பெறும் வாசிகாபிநயத்தைச் சேர்ந்த உரையாடல் குறித்த விளக்கங்களைப் போல சிலப்பதிகாரத்தில் பிரித்து கூறவில்லை எனினும் சிலப்பதிகார கதாபாத்திரங்களின் வழியே உணர்ச்சிகளையும் பல்வேறு அபிநயங்களையும் வெளிப்படுத்துகிறது என்ற வகையில், சிலப்பதிகாரத்தில் இடம்பெறும் பாத்திரங்களின் அனைத்து உரையாடல்களும் வாசிகாபிநயமாகக் கொள்ளவேண்டும்.

(i) சிலப்பதிகாரத்தில் இசையாசிரியன், பாடல் ஆசிரியன் குறித்தும், நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் பாடலாசிரியன் குறித்தும் குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் பாடும் ஆண்கள் காயகன் எனவும், பெண்கள் காயிகா எனவும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன.

(ii) சிலப்பதிகாரத்தில் இசையாசிரியன் குறித்துக் கூறுகையில் இசையாசிரியன் என்பவன் குரல் வளம் பெற்றவனாக இருக்க வேண்டும் என குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் பாடும் மங்கை குறித்துக் கூறுகையில் இனிமையான குரலுடன் நற்குணங்களையும் பெற்றிருக்க வேண்டும் என குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் ஆண்கள் பாடினால் குரலின் இனிமை குறைந்தே காணப்படும் என்பதால், அவர்களுக்கு உரையாடலே ஏற்றது. எனவும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. மேலும் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் பாடலை, கானம், துருவா, கீதம், வர்ணம், அலங்காரம் எனப் பல பெயர்களில் கொண்டும் அவற்றிற்கான ஸ்வரங்கள், தாளங்கள் மிக விரிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளன. பாடுவதற்கேற்ற ஆண், பெண் உடலுறுப்புகள் குறித்தும், குரலின் குணங்கள், குரலைச் சார்ந்த குற்றங்கள் குறித்தும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன.

(iii) சிலப்பதிகாரத்தில் இசையாசிரியன் மத்தள இசையுடன், ஆடலுக்கும் பாடலுக்கும் ஏற்ப ஒருங்கிணைந்து வாசிக்கும் திறனுடையவனாக இருக்க வேண்டும் என்றும், அதுபோல் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் இசைக்கருவிகளை இயக்குபவர்கள் நன்கு பயிற்சி பெற்ற இனிய குரலுடன், இனிமையான இசையை எழுப்பும் கருவியான வீணையைக் கொண்டு சித்திர நடையில் வீணையை மீட்டி வாசிக்கும் திறமையுள்ளவர்களாக இருக்க வேண்டும் என்ற குறிப்புகளிலிருந்து இவ்விரு நூல்களிலும் காணப்படும் இசையாசிரியர்கள் குறித்த ஒற்றுமைகளைக் காண முடிகிறது. சிலப்பதிகாரத்தில் மத்தள இசையை வாசிப்பதை மட்டுமே குறிப்பிட்டுள்ளார். ஆனால் இங்கு இசைக்கருவிகளை இயக்குபவர்கள் அக்கருவிகளுடன் பாடவும் திறம் படைத்திருக்க வேண்டும் என்ற குறிப்புகளும் காணப்படுகின்றன.

(iv) சிலப்பதிகார இசையாசிரியன் இருவகைக் கூத்தின் பாடல்களைப் பாடுவதற்கு ஆற்றல் பெற்றவனாகவும், பதினோராடல்களுக்குரிய பாடல்களை நன்கு அறிந்தவனாகவும் இருக்க வேண்டும் என்றும் பாடல் ஆசிரியன் வேத்தியல், பொதுவியல் என்னும் இருவகைக் கூத்தில் நன்கு தேர்ந்தவனாகவும் நாட்டியக் கலை கூறும் நுணுக்கங்களை நன்கு அறிந்து பின்பற்றுபவனாகவும் இருக்க வேண்டும் என்றும், நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் இடத்திற்கேற்ற காப்பியச் சுவைக் கொண்ட துருவாக்கள் எனப்படும் கானத்தை பாடலாசிரியன் பாட வேண்டும் என்றும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

(v) மேலும் சிலப்பதிகார இசையாசிரியன் தேசிகச் சொற்கள் தன்மையினையும், அவற்றின் பொருளையும் நன்கு அறிந்திருக்க வேண்டும் என்றும், பாடலாசிரியன் முத்தமிழினை நன்கு அறிந்தவனாகவும், பாடல் எழுதும் திறனை உடையவனாய், குற்றமற்ற சொற்களால் பாடலை உருவாக்கத் தெரிந்தவனாய், சிறந்த நூலறிவு உடையவனாகத் திகழ்பவனாகவும் இருக்க வேண்டும் என்றும், நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் துருவாக்களுக்குரிய யாப்பு முறைகள், துருவாக்களில் உள்ள கணமாத்திரை விளக்கம், துருவாக்களின் பயன், துருவாவை இயற்றுதல், அவற்றில் உவமைகளை இணைத்தல், துருவாக்களுக்கேற்ப பயன்படுத்த தக்க நேரங்கள் என்றும் இவ்விரு நூல்களிலும் பாடலுக்குரிய இலக்கணங்கள் குறித்து குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. இவ்விரு நூல்களும் இவற்றின் இலக்கணங்களில் சிற்சில வேறுபாடுகளைக் கொண்டிருப்பினும் பாடலுக்கான இலக்கணங்களில் பல ஒற்றுமைகளைக் கொண்டுள்ளன என்பது ஒப்பு நோக்கத்தக்கதாகும்.

சிலப்பதிகாரத்தில் அந்தந்த ஆடலுக்கேற்ப பாடலை பாட வேண்டும் என்பதும் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் இடத்திற்கேற்ற காப்பியச் சுவை கொண்ட துருவாக்களை பயன்படுத்த வேண்டும் என்பதும் ஏறத்தாழ ஒத்தே காணப்படுகின்றன.

3.1.3.2 சிலப்பதிகார தண்ணுமையாசிரியன், நாட்டிய சாஸ்திர மிருதங்கம் இயக்குபவரின் இலக்கணங்கள்

சிலப்பதிகாரத்தில் குறிப்பிடப்படும் தண்ணுமையாசிரியன் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் குறிப்பிடும் மிருதங்கம் இயக்குபவரின் இலக்கணங்களைக் கூறும்போது சிற்சில ஒற்றுமைகள் காணப்படுகின்றன. சிலப்பதிகார நாட்டிய சாஸ்திர தண்ணுமை எனப்படும் மிருதங்கம் வாசிப்பவர் பாடல், மற்ற வாத்தியக் கருவிகள், தாளத்தின் கூறுகள், பலவகை கூத்துகள் ஆகியவற்றையும் அறிந்தவனாக இருக்க வேண்டும் என்ற ஒரே மாதிரியான விளக்கங்களை தருகின்றன. சிலப்பதிகாரம் தண்ணுமையாசிரியன் இசைக்கேற்ப தன் விரல் நுனியில் மத்தளத்தை வாசிக்கக்கூடியவன் என்பதும் நாட்டிய சாஸ்திர மிருதங்கத்தை வாசிப்பவர் இனிய நாதம் எழுப்பும் கைகளை கொண்டவனாக இருத்தல் வேண்டும் என்பதும் ஒத்தேக் காணப்படுகின்றன.

3.1.3.3 சிலப்பதிகார ஏழு சுவரங்களும் நாட்டிய சாஸ்திர ஏழு ஸ்வரங்களும்

இன்று பாடலில் முக்கிய பங்கினை வகிக்கும், நாட்டிய சாஸ்திர ஸப்த ஸ்வரங்களலான 1.ஷட்ஜம் 2.ரிஷபம் 3.காந்தாரம் 4.மத்யமம் 5.பஞ்சமம் 6.தைவதம் 7.நிஷாதம் ஆகியவை சிலப்பதிகார ஆய்ச்சியர் குரவையில் காணப்படும் ஏழு சுரங்களான முறையே 1.குரல் 2.துத்தம் 3.கைக்கிளை 4.உழை 5.இளி 6.விளரி 7.தாரம் என்ற சுரங்களே ஆகும். இவ்விரு நூல்களிலும் தாளங்களைப் பற்றிய விரிவான விளக்கங்களைக் கொண்டிருந்தாலும் முற்றிலும் வேறுபட்டு காணப்படுகின்றன. நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் காணப்படும் தாளங்களைச் சிலப்பதிகாரம் தூக்குகள் என்றே குறிப்பிடுகின்றன.

இவ்விரு நூல்களும் வாசிகாபிநயத்தைச் சேர்ந்த உரையாடல்கள், பாடல்கள் ஆகியவற்றின் முக்கிய பங்கினை பெற்றும் ஒத்தும் காணப்படுகின்றன.

அரங்கில் வாசிகாபிநயமே முதலில் இடம்பெறும் என்பதை நாட்டிய சாஸ்திரம் முப்பத்திரண்டாம் அத்தியாயத்தில், வாசிகாபிநயம் கீதம், வாத்யம், ஸம்யோக ப்ரயோகம் எனக் குறிப்பிடுகிறது. அதாவது இம்மூன்றும் நன்கு வெற்றி பெற வேண்டுமென்றால் முதலில் கீதம், பிறகு வாத்யம், பிறகு ந்ருத்தம் எனப்

ப்ரயோகம் செய்ய வேண்டும் என்பதாகும். இதனையே சிலப்பதிகாரம் அரங்கேற்றுக் காதையில் பாடலும் இசைக்கருவிகளும் இசைத்திட மாதவி நாட்டியத்தை இலக்கண விதிமுறைகள் மாறாமல் சோழ மன்னன் முன் ஆடி நாட்டியத்தில் சிறந்தவர்களுக்கு அளிக்கப்படும் தலைக்கோல் பட்டத்தையும் பெற்றாள் என்பதனை குறிப்பிட பாட்டும், கொட்டும், கூத்தும் நிகழ்த்தி எனவும் குறிப்பிடுகிறது. அரங்கில் நிகழ்த்த வேண்டிய இசை, இசைக்கருவிகள், ஆடல் ஆகியவற்றை, அவற்றிற்கான வரிசையிலேயே நிகழ்த்த வேண்டும் என்பதில் சிலப்பதிகாரமும், நாட்டிய சாஸ்திரமும் ஒத்துக் காணப்படுகிறது.

சிலப்பதிகாரம் நாடகக் காப்பியமாக இருந்தாலும் அவற்றில் வாசிகாபிநயத்தைச் சேர்ந்த இசையின் பங்கு மிக அதிகமாகும். காதைகள் என்பவற்றில் கதைப் பகுதிகளில் குரவைகள் வரிகள் என்பனவற்றில் இசைப் பாடல்களும் கூத்துக்களும் இடம்பெற்றுள்ளன. எனவே இதிலுள்ள கதைப் பகுதிகளும் பாடப்பெறுகின்றன. கதையிலுள்ள பாத்திரங்களின் உரையாடல்களும் கதை பாடுவோனால் விவரிக்கப்படுகின்றன.[2]

மேலும் வாசிகாபிநயத்தைச் சேர்ந்த உரையாடல்களையும், பாடல்களையும் கொண்டுள்ளன. வேட்டுவ வரியில் கொற்றவையை வழிபடுகின்ற வேட்டுவர்கள் இசைப்பாடல்களைப் பாடி கூத்தாடுவதோடு மட்டுமின்றி தெய்வநிலை அடைந்த சாலினியின் கூற்றுகளும் காணப்படுகின்றன. வாசிகாபிநயத்தைச் சேர்ந்த சாலினியின் உரையாடல்கள் வேட்டுவரிகளின் இசைப்பாடல்களாக இடம்பெற்றுள்ளன. நாட்டிய நாடகம் எனப்படும் ந்ருத்ய நாடகத்தைச் சேர்ந்த பதினோராடல்களின் பாடல்கள் அனைத்தும் வாசிகாபிநயத்தையே சேர்ந்ததாகும்.

குன்றக் குரவையில் கண்ணகி கோவலனோடு வானுலகம் சென்றதைக் கண்டு குறவர்கள் முருகனை வாழ்த்தி ஆடுதல், கண்ணகியைப் போற்றிப் புகழ்தல் போன்றவை இடம்பெறுகின்றன. முருகனை வாழ்த்தி ஆடும்போது இடம்பெறும் பாடல்களும், கண்ணகியைப் போற்றிப் புகழும்போது இடம்பெறும் பாடல்களும் வாசிகாபிநயத்தைச் சேர்ந்ததாகும்.

ஆய்ச்சியர் குரவையில் நாடகத்திற்கான விதி மாறாமல் இசையும் கூத்தும் பொருந்தக் காணப்படுவதுடன், இசை நரம்புகளின் வழி இள நங்கையரை குரவைக்காக நிறுத்தப்பட்டதும் அதாவது குரவையில் இடம்பெறும் ஏழு பெண்களையும் எழு சுவரங்களின் பெயர்களில் நிறுத்தியதும் என்பது சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்படும் ஆடல்கள் இசையோடு கொண்டுள்ள மிக நெருங்கியத் தொடர்பினைக் காட்டுகிறது.

கானல்வரியும், வரிக்கூத்தும் முழுக்க முழுக்க இசையைச் சேர்ந்ததே ஆகும். கானல்வரி என்பது கடற்கரை சோலையில் மாதவி, கோவலன் ஆகியோர் யாழ் மீட்டி இனிய இசைப் பாடல்களைப் பாடிய சிறப்பினை உரைப்பதே ஆகும்.

அதுபோன்று வரிக்கூத்தில் வரி என்பதற்கு அவரவர் பிறந்த நிலத்தன்மையும் தொழிற்றன்மையும் கொண்டதாகும். மாதவி கணிகை குலத்தில் பிறந்தவள் என்பதால், அவளை ஆடி நடிக்கின்ற ஆடல் மங்கை என எண்ணி அவளை நாட்டியக்காரி என வெறுப்பதே எண்வகை வரிக்கூத்தில் ஒவ்வொரு வரியின் பொருளாகும். கானல்வரி, வரிக்கூத்து ஆகியவற்றில் ஆடல் இடம்பெறாமல் முழுக்க முழுக்க இசையைக்கொண்டு மாதவி, கோவலன் ஆகியோரின் உணர்ச்சிகளையும், மனோபாவங்களையும் வெளிப்படுத்துகின்றன. இவ்விரண்டும் இசையை மட்டுமே கொண்டுள்ளதால் வாசிகாபிநயத்திற்கு மிகவும் பொருத்தமானதாகும்.

சிலப்பதிகாரத்தில் கதையோடு பின்னிப்பிணைந்து காணப்படும் கானல்வரியும், வரிக்கூத்தும் முழுக்க முழுக்க இசையைக் கொண்டுள்ளதால், இவை இசை நாட்டிய நாடக வடிவைச் சேர்ந்ததாகும்.

இசையைச் சேர்ந்த வாசிகாபிநயம் இக்காலத்தில் நிகழ்த்தப்படும் நாட்டியத்திலும், நாட்டிய நாட்டிய நாடகத்திலும், இசை நாடகத்திலும் முக்கிய பங்கினை வகிக்கின்றது. பதினோராடலுக்கேற்ப பாடலும் அமைய மாதவி ஆடினாள் என்ற குறிப்பினால் ஆடல் வகைக்கேற்ற பாடல் வகைகள் பழந்தமிழகத்தில் வரையறுக்கப்பட்டிருந்த செய்தியும் பெறப்படுகிறது.

பழந்தமிழ்க் குறிப்புகளிலிருந்து ஆடுபவரே பாடலைப் பாடிக்கொண்டு அபிநயம் செய்யும் வழக்கம் பழந்தமிழகத்தில் இருந்த செய்தி பெறப்படுகிறது. மிக அண்மைக்காலம் வரை நாட்டியப் பேரரசி தஞ்சாவூர் பாலசரசுவதி, கும்பகோணம் பானுமதி, மயிலாப்பூர் கௌரியம்மாள். இந்திரா ராஜன் போன்றோர் தாமே பாடல்களை இனிமையாகப் பாடி அபிநயம் செய்து வந்திருக்கிறார்கள் என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

இவ்விரு நூல்களிலும் வாசிகாபிநயத்தைச் சேர்ந்த இசைக் குறித்த பல இலக்கணங்கள் கூறப்பட்டாலும் சிற்சில வேறுபாடுகளுடன. அவை ஒத்தே காணப்படுகின்றன. நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் வாசிகாபிநயத்தைச் சேர்ந்த உரையாடல்களைப் பற்றிய குறிப்புகளை பதினான்காம் அத்தியாயத்திலிருந்து பதினேழாம் அத்தியாயத்தியாயம், வரை இசையைப் பற்றிய குறிப்புகளை இருபத்தெட்டாம் அத்தியாயத்திலிருந்து முப்பத்தி நான்காம் அத்தியாயம் வரையும் காண முடிகிறது. ஏறக்குறைய பத்து அத்தியாயங்களில் வாசிகாபிநயம் குறித்துக் கூறப்பட்டுள்ளன என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. சிலப்பதிகாரத்தில் வாசிகாபிநயத்தைச் சேர்ந்த உரையாடல்கள் குறித்து கூறப்படவில்லை எனினும், இக்காப்பியத்தின் தொடக்கம் முதல் முடிவு வரையுள்ள அனைத்துப் பாத்திரங்களின் உரையாடல்களும், ஆடல்களில் பயன்படுத்தப்படும் இசையும் வாசிகாபிநயத்தையே சேர்ந்ததாகும்.

3.1.4 ஆஹார்யாபிநயத்தைக் குறித்த ஒற்றுமை வேற்றுமைகள்

வேடம் பூணுதல் ஆடை, ஆபரணங்கள் மேடையில் தேவைக்கேற்ப பயன்படுத்தப்படும் பொருட்கள் ஆகியவற்றால் வெளிப்படுத்தப்படும் ஆஹார்யாபிநயம் புஸ்தம், அலங்காரம், அங்கரசனா, ஸஞ்ஜீவம் ஆகிய பிரிவுகளையும் அவற்றின் உட்பிரிவுகளையும் இலக்கணங்களையும் கொண்டுள்ளது. நாட்டிய சாஸ்திரத்தைப் போல் சிலப்பதிகாரத்தில் ஆஹார்யாபிநயம் என்பதை பகுத்துக் கூறவில்லை. எனினும் சிலப்பதிகார காப்பியத்தின் கதையில் தொடக்கம் முதல் முடிவு வரைக் காணப்படும் கதாபாத்திரங்கள் வழியும், ஆடல்களின் வழியும் காணப்படும் ஆஹார்யாபிநயம் குறித்த செய்திகளை நாட்டிய சாஸ்திரத்தோடு ஒப்புமை படுத்தக்கூடியதாகும். நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் ஆஹார்யாபிநயம் குறித்துக் காணப்படும் பிரிவுகளையும் இலக்கணங்களையும் சிலப்பதிகார கதாபாத்திரங்களின் சூழ்நிலையோடும் மனநிலையோடும் ஒட்டி, பொருந்திக் காண்பதற்கான இடங்கள் மிகுதியாக உள்ளன.

3.1.4.1 சிலப்பதிகார கண்ணகியும் நாட்டிய சாஸ்திர ஆஹார்யாபிநயமும்

கதையின் தலைவியான கண்ணகி எல்லாப் பெண்களும் தொழுது பாராட்டக்கூடிய உயர்ந்த பண்புகளைக் கொண்ட திருமகள் போன்ற புகழுடைய வடிவினையடையுவளாவாள் என்பதை,

“போதிலார் திருவினாள் புகழுடை வடிவொன்றும்
....
மாதரார் தொழுதேத்த வயங்கிய பெருங்குணத்து”[3]

எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

எனவே அவள் அணியும் ஆடை, ஆபரணங்களும் அவளின் உயாந்த தோற்றத்தைச் சித்தரித்துக் காட்டுவதாக இருக்க வேண்டும்.

உயர்ந்த பாத்திரமாகக் கருதப்படும் கண்ணகியானவள் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் குறிப்பிடப்படும் தலை முடியைச் சுற்றி அணியப்படுகின்ற ஷிகாபாஷம், ஷிகாவ்யாலம் என்ற அணிகலனையும், தாமரையைப் போல் இருக்கும் பிண்டி பத்ரம் என்ற தலையணியும், தலை உச்சியில் அணியக்கூடிய சூடாமணி என்ற அணிகலனும், நெற்றியில் தொங்கும்படி அணியப்படும் முத்துசரங்களான மகரிகை, முக்தாஜாலம் என்ற அணிகலன்களையும், பின்னலில் சடைமணிகளைப்போல் அணியப்படும் கண்டகம், ஷிகிபத்ரம் என்ற அணிகலன்களும், கண் இமைகளுக்கு நடுவில் பலவகை சிற்ப வேலைப்பாடுகளைக் கொண்ட சிறிது உயரத்தில் மலர்க்கொத்து போன்ற

தோற்றத்தில் இருக்கும் திலகம் என்ற அணிகலனும், காதில் கர்ணிகா எனப்படும் தோடு, கர்ணவலயம் எனப்படும் வளையம், கர்ணோத்கீலகம் எனப்படும் குச்சிப்போல் அணியக்கூடிய காதணி போன்ற அணிகலன்களும், கழுத்தில் அணியக்கூடிய முத்துமாலை, இரத்தின மாலை போன்ற அணிகலன்களும், தோல்களில் அணியக்கூடிய அங்கதம், வளையம் போன்ற அணிகலன்கள், கை விரல்களில் அணியக்கூடிய கலாபி, கடகம், ஷங்கம், ஹஸ்தபத்ரம், பூரகம், முத்ராங்குலீயகம் போன்ற அணிகலன்களும், இடுப்பில் அணியக்சுடிய காஞ்சி என்ற ஏகயஷ்டிகை எனப்படும் ஒரு சரம் கொண்ட ஒட்டியானம் போன்ற அணிகலனும், கால் மணிக்கட்டில் அணியக்கூடிய நூபுரம் எனப்படும் சிலம்பு, கிங்கிணீகம் எனப்படும் சிறு சதங்கை, கடகம் எனப்படும் இரத்தின ஜாலமும், சரங்களும் தொங்கும் கால் கொலுசு போன்ற அணிகலன்களும், கால்விரல்களில் மெட்டிகள், கால் கட்டைவிரலில் திலகம் போன்ற அணிகலன்களும் ஆடு சதைப் பகுதியில் பாதபத்ரங்கள் போன்ற அணிகலன்களும் அணியக்கூடியவளும் கண்களில் மை பூசிக் கொள்ளுதல், கால்களில் செம்பஞ்சுக் குழம்பு எனப்படும் திரவங்களினால் பலவகை சித்திரங்களை தீட்டிக் கொள்வது, கைகளிலும் பாதங்களிலும் இலையை அரைத்துப் பூசி பல வகை சித்திரங்களை சித்தரித்துக் கொள்வது என்பது போன்ற அலங்காரங்களையும் செய்துக் கொள்பவளுமாவாள்.

கோவலன் கண்ணகியை மறந்து மாதவியுடன் சென்ற வேளையில், கண்ணகி கவலை தோய்ந்த மனம் கொண்டுள்ள நிலைமையில் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளதைப் போல் அழுக்கடைந்த ஆடை அணிந்திருக்க வேண்டும். கணவனின் பிரிவில் வெண்ணிற ஆடையும் மிகக்குறைந்த அளவு அணிகலன்களும் கொண்டிருக்க வேண்டும். கெட்டியாக அணிந்திருக்க வேண்டிய காதணி, தாலி, வளையல் போன்றவை மட்டும் அணிந்திருக்க வேண்டும். கூந்தலை வாரிக்கொள்வதோ மலர்சூடுதல் போன்றவையோ கூடாததுமாகும். இவ்வாறு அந்தந்த சூழ்நிலைக்கேற்றவாறு ஆடையும் அணிகலன்களும் கொண்டிருக்க வேண்டும் என்பதாகும்.

3.1.4.2 கோவலனும் ஆஹார்யாபிநயமும்

கதையின் தலைவனான கோவலன் சோழ அரசனோடு ஒப்ப வைத்து எண்ணக்கூடிய ஓங்கிய செல்வத்தையுடையனும், மன்மதன், முருகன் என்ற இரு பொருளிலும் கொள்ளத்தக்கவனும் ஆவான். என்பதை

> “பெருநில முழுதாளும் பெருமகன் றலைவைத்த
>
> ....
>
> கண்டேத்துஞ் செவ்வேளென் றிசைபோக்கிக் காதலாற்”[4]

எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

எனவே கோவலன் செல்வம் மிகுந்தவன் என்பதால் மிக உயர்ந்த ஆடை, ஆபரணங்களை அணியக்கூடியவனாக சித்தரிக்கப்படத் தக்கவன்.

கோவலன் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் குறிப்பிடப்படும் தலை உச்சிப் பகுதியில் அணியப்படும் சூடாமணி என்ற அணிகலனும், நெற்றி மேற்பகுதியில் மகுடம் என்ற க்ரீடம் எனப்படும் அணிகலனும், காதில் அணியக்கூடிய அணிகலன்களில் காதின் கீழ்ப்பகுதியில் அணியக்கூடிய குண்டலம், மேற்பகுதி துளையில் ஆணிபோல அணியப்படும் கீலம், காதின் துளையை ஒட்டியிருக்கும்படி அணியக்கூடிய கடுக்கண் போன்ற அணிகலன்களும், கழுத்தில் அணியக்கூடிய முக்தாவலீ, ஹர்ஷகா எனப்படும் பாம்பு போன்ற தோற்றத்தில் இருக்கும் முத்துமாலைகள், ஸீத்ரகம் எனப்படும் தங்கத்தினாலான மாலை, கைவிரல்களில் அணியும் வேதிகை எனப்படும் மெல்லிய வளையம் போன்ற அணிகலன், அங்குலி, முத்ரா ஆகியவை தாமரை, பறவை போன்றவற்றின் உருவங்களைக் கொண்டதுமான மோதிரங்களும், கைகளில் அணியக்கூடிய ஹஸ்தலீ, வலயம் எனப்படும் காப்பு போன்ற அணிகலன்களும், கை மணிக்கட்டில் அணியக்கூடிய மணிபந்தம் எனப்படும் அணிகலனும், ருசிகம் எனப்படும் கைகடிகாரம் போன்ற தோற்றம் கொண்ட காப்பு, மணிக்கட்டின் மேற்பகுதியில் அணியப்படும் சூலிகம் என்ற அணிகலனும், மார்பில் அணியக்கூடிய த்ரிஸரம் எனப்படும் மூன்று சரங்கள் கொண்ட முத்துமாலை, அங்கபூஷணம் எனப்படும் நீளமான முத்துமாலை, முழங்கைக்கு மேல் தோளில் அணியக்கூடிய கேயூரம் என்ற அணிகலனும், கேயூரத்திற்கு மேற்பகுதியில் அணியப்படும் அங்கதம் என்ற அணிகலனும், இடுப்பிற்கு கீழே அணியப்படும் தலகம் என்ற அணிகலனும், தலகம் கீழே அணியப்படும் சூத்ரகம் என்ற அணிகலனும், அணியக்கூடியவனாவான்.

கோவலன் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் குறிப்பிடப்படும் ஸீத்தம் எனப்படும் முகச் சவரம் செய்து தூய்மையாக வைத்துக்கொள்ளும் தோற்றத்துடன் காணப்படக் கூடியவனாவான். கோவலன் தன் செல்வங்களை இழந்த போது வருத்த நிலையில் ஷ்யாமம் எனப்படும் மாசுள்ள தாடியைக் கொண்டு சித்தரித்துக் காட்டக்கூடியவனும் ஆவான். அப்பொழுது அவன் ஆடையும் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் வேடம் குறித்து குறிப்பிடும்போது மலினம் எனப்படும் மிக அழுக்கடைந்த ஆடையை அணியக்கூடியவனும் ஆவான்.

3.1.4.3 மாதவியும் ஆஹார்யாபிநயமும்

முக்கிய கதாபாததிரங்களில் மாதவியானவள் தேவலோக மகளிரின் சிறப்பில் சிறிதும் குறைவில்லாமலும் கணிகையர் குலத்திலும் பிறந்தவளாவாள். எனவே மாதவி தேவலோக அழகிய ஆடல் மகளிரைப்போல் (அப்சரஸ்) காட்சியளிக்கக்கூடியவள் ஆவாள். இவ்வாறு மாதவி குறித்துக் கூறுகையில்,

“மங்கை மாதவி வழிமுதற் றோன்றிய

....

அங்கர வல்கு ஆடலுங்காண்குதும்”[5]

எனக் குறிப்பிடப்படுகிறது. மாதவி தலையில் அணியக்கூடிய அணிகலன்களையான ஷிகாபாஷம், ஷிகாவ்யாலம், பிண்டி பத்ரம், சூடாமணி, மகரிகை, முக்தாஜாலம் ஆகிய அணிகலன்களும், பின்னலில் அணியப்படும் கண்டகம், ஷிகிபத்ரம் போன்ற அணிகலன்களும், கண் இமைகளுக்கு நடுவில் திலகம் என்ற அணிகலனும், காதில் கர்ணிகா போன்ற அணிகலனும், கழுத்தில் இரத்னாவளி என்ற இரத்தினங்கள் பதித்த ஹாரங்கள், சூத்ரகம் எனப்படும் இழைகள் பல சேர்ந்தது போல இருக்கும் மாலை போன்ற அணிகலன்களும், தோள்களில் அங்கதம், வளையம் என்ற அணிகலன்களும், கொங்கைகளில் அணியும் கர்ஜூரகம், உச்சிதிகம் போன்ற அணிகலன்களும். கைவிரல்களில் அணியக்கூடிய கலாபி, கடகம், ஷங்கம், ஹஸ்தபத்ரம், பூரகம், முத்ராங்குலீயகம் போன்ற அணிகலன்களும் இடுப்பில் அணியக்கூடிய மேகலை எனப்படும் எட்டு சரம் கொண்டதும், ரவெனா எனப்படும் பதினாறு சரங்கள் கொண்டதும் கலாபம் எனப்படும் இருபத்தைந்து சரங்கள் கொண்டதுமான முத்து சரங்களாலானதுமான ஒட்டியாணம் போன்ற அணிகலனும், கால் மணிக்கட்டுப் பகுதியில் கண்டிகை எனப்படும் பெரிய சதங்கைகள் கொண்டதுமான அணிகலனும் அணியக்கூடியவள்.

எனினும் மாதவி ஆடல் மங்கை என்பதால் ஆடும்போது நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் குறிப்பிடுவது போல் தங்கத்தாலோ, முத்துக்களாலோ, நவரத்தினங்களாலோ செய்த அணிகலன்களைக் கொண்டு உடலில் பெரும் சுமையாக அணிதல் கூடாது. தகுந்த அளவில் மட்டும் அணிகலன்களை அணிய வேண்டும். இயற்கையான அழகை மேலும் மெருகூட்டும் வகையில் அணிகலன் அமைய வேண்டும். அணிகலன்கள் இயற்கை அழகை மறைக்கக் கூடிய வகையில் இருக்கக் கூடாது. அதிக அளவு அணிகலன்கள் அணிவதால் தேவையற்ற அசைவுகள் மிகுந்து, ஆடுபவருக்கு சோர்வைத் தோற்றுவிக்கும். சுமை மிகுவதால் ஆடும்போது நினைவிழத்தல் நேரலாம். எனவே மெல்லிய தங்கத் தகடுகளால், பளுவின்றி செய்யப்பட்ட அணிகலன்களை அணிய வேண்டும். அரக்கில் பதிய வைத்த இரத்தின நகைகளும் நாட்டியத்தில் சுமையைத் தோற்றுவிக்காமல் அணிவதால் அபிநயத்தை நன்கு வெளிப்படுத்த முடியும்.

நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் குறிப்பிடப்படும் தென்னாட்டு மாதர்கள் ஆவர்த்தை எனப்படும் வட்டமான நெற்றிப்பொட்டும் அணியக்கூடியவள் ஆவாள். இவைத்தவிர கும்பீபந்தம் எனப்படும் ஜார் போன்ற பொட்டையும், வட்டமான நெற்றிப் பொட்டையும் அணியக்கூடியவராவர். கண்களில் மை பூசிக்கொள்ளுதல்,

கன்னத்தில் திலகங்கள், பத்ரலேகர் எனப்படும் இலை, கொடி, மலர்களைப்போல் செந்நிறப் பூச்சால் சித்திரம் போல வரைந்து கொள்வது. மேலும் இவர்களுக்கு அழகு சேர்க்க உதட்டுச் சாயமான வெற்றில போடுவது முதலியவற்றால் தோன்றும் தளிர் இலை போல பச்சை நிறப் பூச்சு பூசிக்கொள்ளுதல், முன்பற்கள் நான்கிற்கு நிறம் பூசிக்கொள்வது அல்லது வெண்மையாகவே இருக்கும்படி விட்டுவிடுவது, ஆடுசதைப் பகுதியில் பாதபத்ரங்கள், மேலும் சிவப்பு நிறமுள்ள செம்பஞ்சுக் குழம்பு என்ற திரவப் பொருளால் பலவகை கொடிகள், மலர்கள், மீன் வடிவமுள்ள சித்திரங்கள் பாதங்களில் தீட்டிக்கொள்வதும், இலையை அரைத்துப் பூசி பலவகை சித்திரங்களைப் பாதத்திலும் கைகளிலும் சித்தரித்துக் கொள்வது போன்ற அலங்காரங்களைச் செய்யக் கூடியவளும், வித்யாதர மாதர்களானவர்கள் முத்துக்களாலான தலைமுடி அணிகலன்களைக் கொண்டு, தூய வெண்ணிற ஆடை அணிவருர் ஆவர். ஆயினும் கணிகைகளின் அணிகளும் ஆடைகளும் அவர்களது விருப்பம் போல அமையும்.

சூழ்நிலைக்கு ஏற்றபடியும் ஆடை அணிகலன்கள் அணியத்தகும் என்பதால், மாதவியை விட்டு கோவலன் பிரிந்து, பெருந்துயரில் தள்ளப்பட்ட போது அவள் அழுக்கடைந்த ஆடை, மிகக் குறைந்த அளவு அணிகலன்களையும் அணிந்திருக்க வேண்டும். மாதவியானவள் தேவலோக மாதர்களுக்கு இணையாக எண்ணப்படுவதால் அணியும் ஆடை அணிகலன்கள் யாவும் சிறப்பாக இருக்க வேண்டும். உயர்ந்த செல்வந்தர் குடியைச் சேர்ந்தவளாக கண்ணகி காணப்பட்டாலும், கண்ணகியை விட மாதவி கணிகையர் குலத்தைச் சேர்ந்த ஆடல் நங்கை என்பதால் ஆடை ஆபரணங்களுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்க வேண்டும்.

3.1.4.4 பாண்டிய மன்னனும் ஆஹார்யாபிநயமும்

கோலவனுக்கு கூறப்பட்டுள்ள அணிகலன்கள் அனைத்தும் தேவர்கள், மன்னர்கள் ஆகியோர்களுக்கும் உரிய அலங்காரங்களாக நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன.

எனவே கோவலன் அணியும் அணிகலன்கள் அனைத்தும் பாண்டிய மன்னனுக்கும் பொருந்தக் கூடியதாகும். நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் முடி விளக்கம் குறித்துக் கூறுகையில் அரசகுமாரர்களுக்கு விசித்திர முடி (தாடி, மீசை போன்றவை) இருக்க வேண்டும் என குறிப்பிடப்பட்டுள்ளதை போல் பாண்டிய மன்னனுக்கும் இருக்கக் கூடியதும் ஆகும். நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் குறிப்பிடப்படும். மஸ்தகி எனப்படும் மகுடத்தையும் பயன்படுத்த கூடியவனாவனும் ஆவான். பாண்டிய மன்னன் போரின்போது பலவகை போர்க் கருவிகளைக் கொண்டும், நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் குறிப்பிடப்படும் அம்பாரத்துணியும் எனப்படும் கவசம்

அணிந்தும், வில்லும் அணிந்தவனாக விசித்திரமாக காட்சி அளிக்கக் கூடியவனும் ஆவான்.

3.1.4.5 பாண்டிமா தேவியும் ஆஹாா்யாபிநயமும்

பாண்டிமா தேவி அரசி என்பதால் மிக விலைமதிக்கத்தக்க ஆடை ஆபரணங்களை அணியக் கூடியவளாவாள். மாதவியின் அணிகலன்கள் அனைத்தும் பாண்டிமா தேவிக்கு பொருத்தமானதாகும். அவற்றுடன் சிருங்கலிகை எனப்படும் கொலுசு போல இணைப்புள்ள இரண்டு அல்லது மூன்று, நான்கு சரங்கள் கொண்ட மாலைகள், அரசி முதலியவர்கள் அணியக்கூடிய முப்பத்திரண்டு, அறுபத்தி நான்கு, நூற்று எட்டு போன்ற சரங்களைக் கொண்ட ஒட்டியாணம் போன்றவற்றையும் அணியக்கூடியவள் அரசியாகிய பாண்டிமா தேவி ஆவாள். இதுபோன்று சிலப்பதிகாரத்தில் வரும் மற்ற பாத்திரங்களுக்கும் அவர்களுக்கேற்றாா்போல் அவர்களின் ஆஹாா்யாபிநயமான ஆடை, ஆபரணங்கள் சூழ்நிலைகளைப் பொருத்தும் அமையும்.

நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் மேற்கூறிய அணிகலன்கள் தவிர அங்கரசனா எனப்படும் உடலில் பூசிக்கொள்ளும் நிறங்கள் குறித்தும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. பாண்டிய மன்னர்கள் நிறம் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் குறிப்பிடப்படும் தாமிர நிறம் அல்லது கௌர நிறம் கொண்டவர்களாகவோ, மாநிறம் கொண்டவர்களாகவோ இருக்க வேண்டும். உயர்ந்த குடிகளில் பிறந்த சுகவாசிகளான கண்ணகி, மாதவி, பாண்டிமா தேவி ஆகியோர் கௌரவ வர்ணம் கொண்டிருக்க வேண்டும். சிலப்பதிகார கதாபாத்திரங்களில் மட்டுமின்றி ஆடல்களிலும் ஆஹாா்யாபிநயம் குறித்த செய்திகளை காணமுடிகிறது.

வேட்டுவவரியில் எயினர்கள் வணங்கும் கடவுளாக கொற்றவையை சித்தரிக்கும்போது, அவள் அணிந்திருக்கும் ஆடை ஆபரணங்கள் குறித்துக் கூறப்படுகிறது.

கொற்றவையின் கூந்தலை சடையாகக் காட்ட சிறிய பாம்பு போன்று செய்த பொன்சரடு, அவளின் தலையின் அணிகலனாக காட்டுப் பன்றியின் கொம்பு, பிறைச்சந்திரன், கழுத்தில் தாலியாகக் கட்ட வரிசையாகக் கோர்த்த புலிப்பற்கள், வளையல் அணிந்த கைகளில், வாள், திரிசூலம், சிங்கத்தின் தோலை இடைமேகலையாகவும், நச்சுப் பொருந்திய பாம்பை கச்சையாக அரையில் கட்டியும், யானைத்தோல் கொண்டு போர்த்தியும், பாதத்தில் சிலம்பும், வீரக்கழலும் கொண்டும், வாசுகி என்னும் பாம்பை நாணாகவும், மேருமலையை வில்லாகவும் கொண்டு மான் மீது அமரச் செய்தனர் என்ற குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன.

இவற்றில் ஒப்பனையாகப் பயன்படுத்தப்பட்ட பொன்சரடு, பன்றியின் சொம்பு, பிறைச் சந்திரன், புலிப்பற்கள், வாள், திரிசூலம், யானையின் தோல், சிங்கத்தின் தோல், நச்சுப் பாம்பு, சிலம்பு, வீரக்கழல், நாணாகக்கொண்ட வாசுகி என்னும் பாம்பு, வில்லாகக்கொண்ட மேருமலை, மான் ஆகியவை நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் ஆஹார்யாபிநயமாகும்.

கொற்றவையின் தலை அணிகலான பன்றியின் கொம்புகளையும், பிறைச் சந்திரனையும் போல நாட்டிய சாஸ்திரம் தலையில் அணிபவற்றை ஷிகாபாஷம், ஷிகாவ்யாலம் எனவும், கூந்தலை சடையாகக் காட்டும் சிறிய பாம்பு போன்று செய்த பொன்சரடினை, நாட்டிய சாஸ்திர சடைமணிகளைப் போல் பின்னலில் அணியப்படும் கண்டகம், ஷிகிபத்ரம் என்பதும், சிங்கத்தோலினை இடைமேகலை எனப்படும் ஒட்டியானத்தை, நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் மேகலா எனவும், காலில் அணியக்கூடிய சிலம்பினை நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் நூபுரா எனவும், கொற்றவையின் கைகளில் காணப்படும் வாள், திரிசூலம், வாசுகி எனப்படும் பாம்பினைக் கொண்ட அம்பு, மேருமலை எனப்படும் கைகளில் காணப்படும் வில் ஆகியவற்றைப் போலவே நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் அரங்கில் பயன்படுத்தக்கூடிய போர்க்கருவிகளான வாள், அம்பு, வில் ஆகியவற்றறையும் குறிப்பிடுவதால் அவற்றின் பெயர்களில் வேறுபட்டு காணப்பட்டாலும், உடலில் அணியக்கூடிய பயன்பாட்டில் ஒத்தேக் காணப்படுகின்றன என்பது ஒப்பு நோக்கத்தக்கதாகும். இது போன்று மற்ற சிலப்பதிகார ஆடல்களிலும் நாட்டிய சாஸ்திர ஆஹார்யாபிநயத்தை ஒப்புமைப்படுத்திக் காணமுடிகிறது.

நாட்டிய சாஸ்திர ஆஹார்யாபிநயத்தை சிலப்பதிகார பாத்திரங்களின், ஆடை ஆபரண ஒப்பனையில் பொருத்தியும், நாட்டிய சாஸ்திர ஆஹார்யாபிநயத்தோடு சிலப்பதிகார ஆடல்களில் உள்ள ஆடை ஆபரண ஒப்பனையை ஒப்புமைப்படுத்தியும் பார்க்க முடிகிறது. இவ்விரு நூல்களும் ஆஹார்யாபிநயத்தை வெளிப்படுத்தும் முறையிலும் பெயரிலும் வேறுபட்டிருந்தாலும், அவற்றின் பயன்பாட்டில் ஒத்தேக் காணப்படுகிறது என்பது சிறப்புக்குரியதாகும்.

நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் ஆஹார்யாபிநயத்தின் பெரும்பிரிவுகளான அலங்காரம் எனப்படும் ஆடை, ஆபரணங்கள், புஸ்தம் எனப்படும் மரம், ஆடை முதலியவற்றால் செய்யப்படுவதற்கு தேவையான பொம்மைகள், அங்கரசனா எனப்படும் பாத்திரங்களுக்கேற்ற நிறம், உறுப்புகளின் அமைப்பு, ஸஞ்சீவம் எனப்படும் விலங்குகள், பறவைகள் போன்ற உயிரினங்கள் அரங்கத்திற்கு வருதல் போன்றவற்றைக் குறிப்பிட்டுள்ளதைப் போல் சிலப்பதிகாரத்தில் குறிப்பிடவில்லை. எனினும் சிலப்பதிகாரத்தில் ஆஹார்யாபிநயத்தைப் பகுத்துக் கூறாத நிலையில்

ஆஹார்யாபிநயம் குறித்த செய்திகளை, அதில் காணப்படும் கதாபாத்திரங்களின் வழியும், ஆடல்களின் வழியும் அறிய முடிகிறது.

இவற்றில் அலங்காரம் எனப்படும் ஆடை, ஆபரணங்கள் மட்டுமே இன்றைய நாட்டியத்தின் ஆஹார்யாபிநயமாகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது. புஸ்தம், அங்கரசனா, சஞ்சீவம் ஆகியவை நாட்டிய நாடகத்திலும், அதிகமாக நாடகத்திலும் பயன்படுத்துவது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

3.1.5 ஸாத்விகாபிநயத்தைக் குறித்துக் காணப்படும் ஒற்றுமை வேற்றுமைகள்

நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் நான்குவித அபிநயங்களை பகுத்துக் கூறியும், அவற்றில் ஸாத்வகாபிநயத்திற்குரிய விளக்கங்களையும் காணமுடிகிறது. நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் ஸாத்விகாபிநயம் என்பது ஸாத்விக பாவங்களினாலும், ஆங்கிகா, வாசிகா அபிநயங்களினாலும், ரஸ பாவங்களாலும் வெளிப்படுத்துவதாகும் என்ற விளக்கத்தைக் காண முடிகிறது. சிலப்பதிகாரத்தில் ஸாத்விகாபிநயத்தைப் பகுத்துக் கூறாத நிலையில் சத்துவத்தை தோற்றுவிக்கும் காணமுடிகிறது. நாட்டிய சாஸ்திரம் ஸாத்விக பாவம் என்றும் சிலப்பதிகாரம் சத்துவம் என்றும் குறிப்பிடுகிறது.

நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் ஸத்வ என்றால் மனம் ஒன்றிய நிலையில் இயற்கையாகத் தோன்றும் பாவங்கள் என்ற விளக்கமும் சிலப்பதிகாரத்தில் சத்துவம் என்றால் மனதில் பாவிக்கும் ஒன்பது சுவைகளையும் மெய்யின் வழியே வரும் குறிப்பு வரையறையே என்ற விளக்கமும் ஒப்பு நோக்கத்தக்கதாகும். இவற்றின் விளக்கங்களில் சிற்சில வேறுபாடுகள் காணப்பட்டாலும், ஒரே பொருளைத் தருகின்றன.

நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் மனம் ஒன்றிய நிலையில் தோன்றும் ஸத்வ என்பதை சிலப்பதிகாரத்தில் மெய்யின் வழியே வரும் குறிப்பு வரையறை சத்துவம் எனப்படுகிறது. மெய்யின் வழியே வருவதாக ஆயினும், அதனை மனதில் பாவித்தால் மட்டுமே வரும் என்பதே பொருளாகும். நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் ஸத்வ என்றால் இயற்கையாகத் தோன்றும் பாவம் என்பதும் சத்துவம் என்றால் மெய்யின் வழியே தோன்றும் பாவம் என்பதும் விளக்கப்பட்டுள்ளது. மெய்யின் வழியே தோன்றும் என்பதும் இயற்கையானதே என்பதால், சிலப்பதிகார சத்துவ நாட்டிய சாஸ்திர ஸத்வ குறித்த விளக்கங்கள் சிறு வேறுபாடுடன் ஒரே பொருளைத் தருவது ஒப்பு நோக்கத்தக்கதாகும். சிலப்பதிகார சத்துவத்தை நாட்டிய சாஸ்திரம் ஸாத்விக பாவம் என்றே குறிப்பிடுகிறது. சிலப்பதிகாரத்தில் பத்துவகை சத்துவங்களையும் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் எட்டு வித ஸாத்விக பாவங்களையும் காண முடிகிறது.

3.1.5.1 சிலப்பதிகார சத்துவங்களும் நாட்டிய சாஸ்திர ஸாத்விக பாவங்களும் ஒற்றுமை வேற்றுமைகள்.

சத்துவங்கள்	ஸாத்விக பாவங்கள்
1. மெய்ம்மயிா சிலிர்த்தல்	- ரோமாஞ்சம்
2. கண்ணீர் வார்த்தால்	- அஸ்ரு
3. நடுக்கம் எடுத்தல்	- வேபது
4. வியர்த்தல்	- ஸ்வேதம்
5. தேற்றம்	- -
6. களித்தல்	- -
7. விழித்தல்	- ஸ்தம்பம்
8. வெதும்பல்	- -
9. சாக்காடு	- ப்ரளயம்
10. குரல்சிதைவு	- ஸ்வரபேதம்
	- வைவர்ண்யம்

சிலப்பதிகார சத்துவங்களின் பெயர்கள் தமிழிலும், நாட்டிய சாஸ்திர ஸாத்விக பாவங்கள் அதற்கு இணையான சமஸ்கிருதம் பெயரில் இருந்தாலும் அவற்றின் பொருள்களில் ஒத்தே காணப்படுகின்றன. சிலப்பதிகார சத்துவங்கள் தேற்றம், களித்தல், வெதும்பல் ஆகியவையும் நாட்டிய சாஸ்திர வைவர்ணயம் என்பதும் எந்த ஒரு பாவத்துடனும் ஒத்துப்போகாமல் தனித்து நிற்கின்றன.

சிலப்பதிகார சத்துவங்களும் அதற்கு இணையான ஸாத்விக பாவங்களும் முறையே மெய்ம்மயிர் சிலிர்த்தல் என்பதற்கு ரோமாஞ்சம் என்பதும், கண்ணீர் வார்த்தல் என்பதற்கு அஸ்ரு என்பதும், நடுக்கம் எடுத்தல் என்பதற்கு கம்பம் என்பதும், வியர்த்தல் என்பதற்கு ஸ்வேதம் என்பதும், விழித்தல் என்பதற்கு ஸ்தம்பம் என்பதும், சாக்காடு என்பதற்கு ப்ரளயம் என்பதும், குரல் சிதைவு என்பதற்கு ஸ்வரபேதம் என்பதும் பொருத்தமான பாவங்கள் ஆகும். சிலப்பதிகார வியர்த்தலும் அதற்கு இணையான நாட்டிய சாஸ்திர ஸ்வேதம் என்ற பாவமும், அதேபோன்று சாக்காடு என்பதற்கு இணையான ப்ரளயம் என்ற பாவமும் ஏறக்குறைய ஒரே பொருளைத் தருகின்றன என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

சத்துவங்களுடன் ஸாத்விக பாவங்கள் அவற்றின் வரிசை முறையில் வேறுபட்டுக் காணப்படுகின்றன.

சிலப்பதிகார சத்துவங்களும் நாட்டிய சாஸ்திர ஸாத்விக பாவங்களும் முறையியே மெய்ம்மயிர் சிலிர்த்தல் என்பது முதல் வரிசையிலும் அதற்கு இணையான ரோமாஞ்சம் என்பது மூன்றாம் வரிசையிலும், கண்ணீர் வார்த்தல்

என்பது இரண்டாவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான அஸ்ரு ஏழாவது வரிசையிலும், நடுக்கம் எடுத்தல் மூன்றாவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான வேபது ஐந்தாவது வரிசையிலும், வியர்த்தல் நான்காவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான ஸ்வேதம் இரண்டாவது வரிசையிலும், விழித்தல் ஏழாவது வரிசையிலும், அதற்கு இணையான ஸ்தம்பம் முதல் வரிசையிலும், சாக்காடு ஒன்பதாவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான ப்ரளயம் எட்டாவது வரிசையிலும், குரல் சிதைவு பத்தாவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான ஸ்வரபேதம் நான்காவது வரிசையிலும் வேறுபட்டு நிற்கின்றன.

சிலப்பதிகார சத்துவங்கள் குறித்து விளக்கங்கள் ஏதும் காணப்படவில்லை. ஆனால் ஸாத்விக பாவங்கள் ஒவ்வொன்றிற்கும், அவற்றின் விளக்கங்களை நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் காணமுடிகிறது.

3.1.5.2 சிலப்பதிகார சுவையும் நாட்டிய சாஸ்திர ரஸமும்

நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் காணப்படும் ரஸத்தை சிலப்பதிகாரம் சுவை என்றே குறிப்பிடுகிறது. நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் ரஸம் உண்டாக நல்ல கலைஞர்கள் மட்டுமின்றி நல்ல ரசிகர்களும் தேவை எனக் குறிப்பிட்டுள்ளதை, சிலப்பதிகாரம் 'சுவை' என்பது இருவர் மாட்டும் நிகழும் என்பதனை 'இருவகை நிலத்திலும் இயல்வது சுவையே' என நமக்குக் கிடைக்காமல் போன செயிற்றியனார் நூலின் சூத்திரத்தை எடுத்துக் காட்டுகிறது. இவ்விரு நூல்களும் சுவையாகிய ரஸம் தோன்றுவது குறித்து எடுத்துரைக்கின்றன. நாட்டிய சாஸ்திரம் பல அபிநயங்களால் பாவங்களை வெளிப்படுத்தும்போது ரஸம் பிறக்கின்றது என விளக்கமளித்துள்ளது. சிலப்பதிகாரம் சுவை என்ற சொல்லின் விளக்கத்தை உதாரணங்களுடனேயே நமக்கு விளக்கபட்டுள்ளது. சுவையையும் பாவத்தையும் பிரிக்க முடியாத நிலையில் ஒன்பது சுவையிலும் பாவிக்கும் அத்துணையும் மெய்யின் வழியே வருவது சத்துவம் என்று விளக்கமளிக்கப்பட்டுள்ளது. மேலும் கருணை என்றால் பாவித்துக் காட்டுவது மட்டுமின்றி மெய்யின் வழியே கண்ணீர் வந்து அழுவது என்ற விளக்கமும், வேம்பு என்றால் கசப்புச் சுவையைக் காட்டாமல் உடல் உறுப்புகளால் வெளிப்படும் பாவமே சத்துவம் என்றும் விளக்கங்கள் காணப்படுகின்றன.

இவ்விரு நூல்களிலும் சுவை, ரஸம் என்பனவற்றின் விளக்கங்கங்கள் சிறு வேற்றுமைகளைக் கொண்டிருந்தாலும் அவை இறுதியாக ஒரே பொருளையே தருகின்றன. நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் ஆங்கிகாபிநயம் போன்ற பல அபிநயங்களால் பாவங்களை வெளிப்படுத்துவது ரஸம் எனப்படுகிறது.

சுவை என்பது சுவைப்பொருள், பொறியுணர்வு, குறிப்பு, சத்துவம் ஆகியவற்றால் தோன்றுவதாகும். ரஸம் என்பது விபாவம், அனுபாவம், ஸஞ்சாரிபாவம் ஆகியவற்றின் சேர்க்கையால் பிறப்பதாகும்.

சுவையைத் தோற்றுவிப்பவை ரஸத்தை தோற்றுவிப்பவை

1. சுவைப்பொருள் - விபாவம்
2. பொறியுணர்வு - அனுபாவம்
3. குறிப்பு - ஸஞ்சாரி பாவம்
4. சத்துவம் -

சுவைப்பொருள் என்பது சுவைத் தோன்றக் காரணமாக இருப்பது. அதுபோல விபாவம் என்பது ரஸம் தோன்றக் காரணமாக இருப்பது. சுவையைத் தோற்றுவிக்கும் பொறியுணர்வு என்பது மனதில் தோன்றும் ஏதாவது ஒரு சுவையைக் குறிப்பதாகும். அதுபோன்று ரஸத்தை தோற்றுவிக்கும் ஒன்றை நம் மனதில் பாவிப்பது என்பதால் பரதர் அதனை குறிப்பிடவில்லை. அது ரஸமாகவும் இருக்கலாம் மற்றப் பொருளாகவும் (கதையின் பொருள், பாடல் வரிகள்) இருக்கலாம். மனதில் பாவிக்கும் அனைத்தையும் கை, கால் போன்ற உடலுறுப்புகளால் அதாவது ஆங்கிகாபிநயத்தின் மூலம் பிறர் உணரச் செய்வது அனுபாவம். இதனை பொறியுணர்வு என்பதற்கு இணையாக கொள்ள வேண்டும். குறிப்பு என்பது மாறி மாறி நிகழும் என்பதால் அது ஸஞ்சாரி பாவத்தையே குறிப்பதாகும். நான்காவதாக கூறப்படும் சத்துவம் என்பது சுவையைத் தோற்றுவிக்கும் பத்து சத்துவங்களை மட்டுமே குறிப்பிடப்படுகிறது. அதற்கு இணையான ஸாத்விக பாவங்கள் அவரவர் திறமையைப் பொருத்து தோற்றுவிக்கப்படும் என்பதால் அவற்றை ரஸம் தோன்றுவதற்கான விளக்கங்களில் கொடுக்கப்படாமல் இருந்திருக்கலாம். சிலப்பதிகார சுவைக்கும் நாட்டிய சாஸ்திர ரஸத்திற்கும் விளக்கங்கள் யாவும் சிற்சில மாறுபாடுகளைக் கொண்டிருந்தாலும் அவற்றின் விளக்கங்கள் யாவும் ஒத்தேக் காணப்படுகின்றன.

சிலப்பதிகாரத்தில் ஒன்பது சுவைகள் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் எட்டு சுவைகள் மட்டுமே குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன.

சிலப்பதிகார சுவையும் நாட்டிய சாஸ்திர ரஸமும் வெவ்வேறு மொழிகள் என்பதால், ஒரே பொருளைக் கொண்டிருந்தாலும் அவற்றின் பெயரிலே அந்தந்த மொழிக்கேற்ற வெவ்வேறு பெயர்களைக் கொண்டு வேறுபட்டு நிற்கின்றன.

சுவை		ரஸம்
1. வீரம்	-	வீரம்
2. அச்சம்	-	பயானகம்
3. இழிவு	-	பீபத்ஸம்
4. அற்புதம்	-	அத்புதம்
5. காமம்	-	ஸ்ருங்காரம்
6. அவலம்	-	கருணம்
7. நகை	-	ஹாஸ்யம்
8. நடுவுநிலை	-	-
9. உருத்திரம்	-	ரௌத்ரம்

சிலப்பதிகாரம் கூறும் ஒன்பது சுவைகளில் நடுவுநிலை சுவை தவிர மற்ற எட்டு சுவைகளும் நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் எட்டு ரஸங்களுடனும் பொருந்தியே காணப்படுகின்றன. நடுவுநிலை சுவை எந்த ஒரு பாவங்களையும் வெளிப்படுத்தாததால் எந்த ஒரு ரஸத்துடனும் பொருந்தாமல் தனித்து நிற்கின்றது.

சிலப்பதிகார சுவையும் நாட்டிய சாஸ்திர ரஸமும் பெயரில் மட்டுமின்றி வரிசை முறையிலும் வேறுபட்டு நிற்கின்றன. சிலப்பதிகார சுவையும் நாட்டிய சாஸ்திர ரஸமும் அவற்றின் வரிசை முறைகளில் முறையே வீரம் முதல் வரிசையிலும் அதற்கு இணையான வீரம் ஐந்தாவது வரிசையிலும், அச்சம் இரண்டாவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான பயானகம் எட்டாவது வரிசையிலும், இழிவு மூன்றாவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான பீபத்ஸம் ஏழாவது வரிசையிலும், அற்புதம் நான்காவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான அத்புதம் ஆறாவது வரிசையிலும், காமம் ஐந்தாவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான ஸ்ருங்காரம் முதல் வரிசையிலும், அவலம் ஆறாவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான கருணம் நான்காவது வரிசையிலும், நகை ஏழாவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான ஹாஸ்யம் இரண்டாவது வரிசையிலும், உருத்திரம் ஒன்பதாவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான ரௌத்ரம் மூன்றாவது வரிசையிலும், காணப்படுவது ஒப்பு நோக்கத்தக்கதாகும்.

சுவைக்குத் தனியே விளக்கங்கள் கொடுக்கப்படாத நிலையில் அவை வேறு ஒரு இடத்தில் தோன்றி, இருபத்தி நான்கு பாவகங்களுடன் சேர்ந்து முப்பத்தி மூன்று பாவகங்களாகத் தோன்றியுள்ளன என்ற விளக்கங்களைக் காண முடிகிறது. எனவே சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்படும் ஒன்பது வகை சுவைகள் முப்பத்தி மூன்று பாவகங்களில் முதல் ஒன்பது வகை பாவகங்களாகத் தோன்றினாலும் அவற்றின்

விளக்கங்கள் யாவும் ஒன்பது வகை சுவைகளின் விளக்கங்களே ஆகும். அவை எங்குத் தோன்றினாலும் அவற்றின் விளக்கங்களில் யாவும் ஒன்றேயாகும். ஏனெனில் சுவையும் பாவகமும் ஒன்றுக்கொன்று தொடர்புடையனவே ஆகும். ஆகையால் சுவையிருக்கும் இடத்தில் பாவகம் இருக்கும். பாவகம் இருக்கும் இடத்தில் சுவையிருக்கும் என்பதால், இவை எங்குத் தோன்றினாலும் அவற்றின் விளக்கங்கள் ஒரே பொருளைக் கொண்டே முடியும். நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் எட்டு வகை ரஸங்களுக்கான தனி விளக்கங்களையும் காணமுடிகிறது.

சுவைகளின் விளக்கங்களும், ரஸங்களின் விளக்கங்களும் சிற்சில வேறுபாட்டுடன் காணப்பட்டாலும். அவற்றின் விளக்கங்களின் பொருள்கள் யாவும் ஒன்றுக்கொன்று மிக நெருங்கிய தொடர்பினைக் கொண்டே காணப்படுகின்றன. சிலப்பதிகார உருத்திரச் சுவை அவிநயத்தையும் நாட்டிய சாஸ்திர ரௌத்ர ரஸத்தையும் ஒப்பு நோக்கும்போது சிலப்பதிகார உருத்திரச்சுவையில் காணப்படும் பாவகங்களாவன கைபிசைதல், வாய் மடிதல், கண் சிவத்தல், பெருமூச்சு விடுதல், மெய்குலைதல் என்பதற்கு இணையான நாட்டிய சாஸ்திர ரௌத்ர ரஸத்தில் காணப்படும் பாவங்களான அடித்தல், ஒடித்தல், உதைத்தல், வெட்டுதல், போர்க்கருவிகளைத் தாங்குதல், ஆயுதங்களை எய்தல், இரத்தம் பெருகச் செய்தல், சிவந்த கண்கள், முடிந்த புருவங்கள், உள்ளங்கைகளை ஒன்றோடொன்று தேய்த்துக் கொள்ளுதல் என்பனவாகும்.

உருத்திரச்சுவையில் காணப்படும் பாவகங்களான கைபிசைதல், கண் சிவத்தல் என்பன ரௌத்ர ரஸத்தில் காணப்படும் பாவங்களான உள்ளங்கையை ஒன்றோடொன்று தேய்த்துக் கொள்ளுதல், சிவந்த கண்கள் ஆகியவற்றுடன் மிகவும் ஒத்துக் காணப்படுவது ஒப்பு நோக்கத்தக்கதாகும். இதுபோன்று ஒவ்வொரு சுவையும், ஒவ்வொரு ரஸமும் சிற்சில ஒற்றுமையைக் கொண்டு வேறுபட்டு நிற்கின்றன.

இவ்விரு நூல்களில் சுவை, எனப்படும் ரஸங்களில் காணப்படும் ஒரு சில பாவங்கள் மட்டுமே ஒத்துக் காணப்படுவதுடன், மற்ற பாவங்கள் ஒன்றையொன்று ஒத்துக் காணப்படாவிட்டாலும் அவை ஒன்றையொன்று மிக நெருங்கிய தொடர்பினைக் கொண்டுள்ளது என்பது ஒப்பு நோக்கத்தக்கதாகும்.

நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் எட்டு ரஸங்கள் ஒவ்வொன்றும் ஒரு ஸ்தாயி பாவத்தைக் கொண்டுள்ளது. அவற்றின் விளக்கங்களும் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன. ஆனால் சிலப்பதிகாரத்தில் ஸ்தாயி பாவத்திற்கு இணையான பாவங்களைக் குறிப்பிடவில்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

3.1.5.3 சிலப்பதிகார பாவகங்களும் நாட்டிய சாஸ்திர பாவங்களும்

சிலப்பதிகாரத்தில் முப்பத்திமூன்று பாவகங்களைக் கூறும்போது ஒன்பது சுவைகளையும் ஒன்பது பாவகங்களாகக் கொண்டும், மற்ற இருபத்து நான்கு பாவகங்களைச் சேர்த்தும் முப்பத்தி மூன்றாகக் கூறப்படுகிறது. ஆனால் நாட்டிய சாஸ்திர முப்பத்தி மூன்று ஸஞ்சாரி பாவங்கள் யாவும் எந்த ஒரு ரஸத்தின் பெயரிலும் குறிப்பிடவில்லை. நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் ரஸத்திற்கென்று தனியான பிரிவுகளும், பாவத்திற்கென்று தனி பிரிவுகளும் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.

சிலப்பதிகாரத்தில் முப்பத்தி மூன்று பாவகங்கள் மட்டுமே குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. இவைத்தவிர அவற்றில் வேறு ஏதேனும் பிரிவுகள் காணப்படவில்லை. நாட்டிய சாஸ்திரம் பாவம் என்றால் நாற்பத்தி ஒன்பது பாவங்களைக் குறிப்பிடுகிறது. அவை எட்டு ஸ்தாயீ பாவங்கள், முப்பத்தி மூன்று ஸஞ்சாரி பாவங்கள், எட்டு ஸாத்விக பாவங்கள் என நாற்பத்தொன்பதாக காணமுடிகிறது. சிலப்பதிகாரம் குறிப்பிடும் முப்பத்தி மூன்று பாவகங்களும் நாட்டிய சாஸ்திரம் குறிப்பிடும் முப்பத்தி மூன்று ஸஞ்சாரி பாவங்களும் ஒப்பு நோக்கத் தக்கதாகும்.

சிலப்பதிகார முப்பத்தி மூன்று பாவகங்கள் நாட்டிய சாஸ்திர முப்பத்தி மூன்று ஸஞ்சாரி பாவங்கள் ஆகியவற்றின் ஒற்றுமை வேற்றுமைகளைக் காணமுடிகிறது..

முப்பத்தி மூன்று பாவகங்கள்		முப்பத்தி மூன்று ஸஞ்சாரி பாவங்கள்
1. வீரச்சுவை அவிநயம்	-	கர்வம்
2. அச்ச அவிநயம்	-	த்ராஸம்
3. இழிப்பின் அவிநயம்	-	அவஹித்தம்
4. அற்புத அவிநயம்	-	ஜடதா
5. காம அவிநயம்	-	மோஹம்
6. அவலத்து அவிநயம்	-	அவஹித்தம்
7. நகையின் அவிநயம்	-	ஹர்ஷா
8. நடுவுநிலை அவிநயம்	-	த்ருதி
9. உருத்திரச் சுவை அவிநயம்	-	அமர்ஷ
10. வெகுண்டோன் அவிநயம்	-	உக்ரதா
11. ஐயமுற்றோன் அவிநயம்	-	ஷங்க
12. மடியின் அவிநயம்	-	ஆலஸ்யம்
13. களித்தோன் அவிநயம்	-	மதம்
14. உவந்தோன் அவிநயம்	-	ஹர்ஷா

15. அழுக்காறு உடையோன் அவிநயம் - அசூயா
16. இன்பமொடு புணர்ந்தோன் அவிநயம் - மோஹம்
17. தெய்வம் உற்றொன் அவிநயம் - அமர்ஷ
18. ஞஞ்ஞை யுற்றோன் அவிநயம் - வ்யாதி
19. சிந்தையுடன் பட்டோன் அவிநயம் - க்லானி
20. துஞ்சா நின்றோன் அவிநயம் - த்ராஸம்
21. இன்துயில் உணர்ந்தோன் அவிநயம் - விபோதம்
22. செத்தோன் அவிநயம் - மரணம்
23. மழைபெய்யப்பட்டோன் அவிநயம் - ஆவேகம்
24. பனித்தலைப் பட்டோன் அவிநயம் - க்லானி
25. உச்சிப்பொழுதின் வந்தோன் அவிநயம் - ஷ்ரமாஹ
26. நாணம் உற்றோன் அவிநயம் - வ்ரீடா
27. வருத்தம் உற்றோன் அவிநயம் - விஷாதம்
28. கண்ணோவு உற்றோன் அவிநயம் - தைன்யம்
29. தலைநோவு உற்றோன் அவிநயம் - அபஸ்மாரம்
30. அழல்திறம் பட்டோன் அவிநயம் - ஆவேகம்
31. சீதம் உற்றோன் அவிநயம் - ஆவேகம்
32. வெப்பின் அவிநயம் - ஷ்ரமாஹ
33. நஞ்சுண்டோன் அவிநயம் - ஆவேகம்

சிலப்பதிகார இழிப்பின் அவிநயம், அவலத்து அவிநயம், மழைப்பெய்யப்பட்டோன் அவிநயம், பனிதலைப்பட்டோன் அவிநயம், வெப்பின் அவிநயம், நஞ்சுண்டோன் அவிநயம். ஆகிய ஆறு பாவகங்களும் 1. நிர்வேதம் (ஆசையற்ற நிலை), 2.சிந்தா (கவலை), 3.ஸ்ம்ருதி (நினைவு), 4.த்ருதி (எந்நிலையிலும் கலங்காமை), 5.ஔத்ஸுக்யம் (ஊக்கம்), 6.நித்ரா (உறக்கம்), 7.ஸுப்தம் (கனவு காணுதல்), 8.அவஹித்தம் (தன்னை வதைத்துக்கொள்ளுதல்) 9.மதி (நினைவாற்றல்), 10.உன்மத (பித்து பிடித்தல்), 11.விதர்க்கம் (மனதுக்குள் சர்ச்சை செய்துக்கொள்ளுதல்) ஆகிய பதினொரு ஸஞ்சாரி பாவங்களும் எந்தவொரு பாவகத்துடனும் பொருந்தாமல் நிற்கின்றன.

சிலப்பதிகாரத்தில் முப்பத்தி மூன்று பாவகங்களையும் அவிநயம் என்ற பெயரிலே பயன்படுத்துவது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

சிலப்பதிகார முப்பத்தி மூன்று பாவகங்களும் நாட்டிய சாஸ்திர முப்பத்தி மூன்று ஸஞ்சாரி பாவங்களும் அவற்றின் பெயர்களிலும், வரிசை முறையிலும் வேறுபட்டு அவற்றின் விளக்கங்களின் ஒரு சில பாவம் மட்டுமே ஒத்துப் போனாலும்,

பெரும்பாலானவை வெவ்வேறு பொருளில் காணப்பட்டாலும், அவையாவும் ஒன்று மற்றொன்றோடு தொடர்பு கொண்ட பொருளில் காணமுடிகிறது.

இவற்றில் மிக நெருங்கிய ஒற்றுமைகளைக் கொண்டுள்ள சிலப்பதிகார பாவகங்களும், நாட்டிய சாஸ்திர ஸஞ்சாரி பாவங்களான இழிப்பின் அவிநயமும் அதற்கு இணையான அவஹித்தமும். அற்புத அவிநயமும் அதற்கு இணையான ஜடதாவும். நடுவநிலை அவியமம் அதற்கு இணையான த்ருதியும், வெகுண்டோன் அவிநயமும் அதற்கு இணையான உக்ரதா என்பதும். ஐயமுற்றோன் அவிநயம் அதற்கு இணையான ஷங்கா என்பதும், மடியின் அவிநயம் அதற்கு இணையான ஆலஸ்யம் என்பதும். உவந்தோன் அவிநயமும் அதற்கு இணையான ஹர்ஷா என்பதும், அழுக்காறு உடையோன் அவிநயமும் அதற்கு இணையன அசூயா என்பதும், இன்பமொடு புணர்ந்தோன் அவிநயம் அதற்கு இணையான மோஹம் என்பதும், தெய்வம் உற்றோன் அவிநயம் அதற்கு இணையான அமர்ஷ என்பதும் ஞஞ்ஞையுற்றோன் அவிநயம் அதற்கு இணையான வ்யாதி என்பதும், சிந்தையுடன் பட்டோன் அவிநயம் அதற்கு இணையான க்லானி என்பதும், துஞ்சா நின்றோன் அவிநயம் அதற்கு இணையான த்ராஸம் என்பதும், இன்துயில் உணர்ந்தோன் அவிநயம் அதற்கு இணையான விபோதம் என்பதும், தெத்தோன் அவிநயம் அதற்கு இணையான வ்ரீடா என்பனவாகும்.

இவைத் தவிர மற்ற பாவகங்களும், ஸஞ்ாரி பாவங்களும் ஒன்றுக்கொன்று தொடர்புடைய பொருள்களில் மட்டுமே காணப்படுகின்றன தவிர விளக்கங்களில் சிறு ஒற்றுமைகளையே கொண்டுள்ளன.

உச்சிப்பொழுதின் வந்தோன் அவிநயம் என்பது வெய்யிலின் தாக்குதலால் ஏற்படும் பாவகங்களான, வெளிப்படுத்த இயலாத பெருந்துயர், மற்றவருக்குக் காட்டிக்கொள்ள முடியாத உடல் எரிச்சல், சிவந்த கண்கள், அயர்ந்த பார்வை போன்றவற்றால் ஏற்படுவதாகும். ஆனால் இதற்கு இணையாக ஒப்புமைப்படுத்தப்பட்டுள்ள நாட்டிய சாஸ்திர ஷ்ரமாஹ என்பது சிரமத்தைக் குறிக்கிறது. சிரமம் என்பது வெய்யிலினால் மட்டுமின்றி நம்மால் செய்ய இயலாத வேறு செயல்களின் காரணங்களாலும் ஏற்படுவதாகும். இது பொதுவாக இயலாமையால் ஏற்படுவதாகும். இங்கு வெய்யிலின் இயலாமையால் சிரமம் மட்டுமின்றி உடல் எரிச்சல், வெளிப்படுத்த இயலாத பெருந்துயர் போன்ற மற்ற பாவகங்களும் வெளிப்படும். இது போன்று பாவகங்களுக்கு சிலப்பதிகார நாட்டிய சாஸ்திர பாவங்கள் நெருங்கிய ஒற்றுமைகளைக் கொண்டிருக்கவில்லை என்றாலும், அதற்குத் தொடர்புடையவைகளாக இருக்கின்றன. அதுபோன்று சிலப்பதிகார பாவகங்களும் நாட்டிய சாஸ்திர ஸஞ்சாரி பாவங்களும் என்பன வீரச்சுவை அவிநயம் அதற்கு இணையான கர்வம் என்பதும், அச்ச அவிநயம் அதற்கு

இணையான த்ராஸம் என்பதும், காம அவிநயம் என்பதற்கு இணையான மோஹம் என்பதும், அவலத்து அவிநயம் அதற்கு இணையான அவஹித்தம் என்பதும்,

வெகுளிச் சுவை அவிநயம் அதற்கு இணையாக அமர்ஷ என்பதும், நகையின் அவிநயம் அதற்கு இணையான ஹர்ஷா என்பதும், களித்தோன் அவிநயம் என்பதற்கு இணையான மதம் என்பதும், மழைபெய்யப்பட்டோன் அவிநயம் என்பதற்கு இணையான ஆவேகம் என்பதும், பனித்தலைப்பட்டோன் அவிநயம் என்பதற்கு இணையான க்லானி என்பதும், உச்சிப்பொழுதின் வந்தோன் அவிநயம் என்பதற்கு இணையான ஷ்ரமாஹ என்பதும், வருத்தம் உற்றோன் அவிநயம் என்பதற்கு இணையான விஷாதம் என்பதும், கண்ணோவு உற்றோன் அவிநயம் என்பதற்கு இணையான தைன்யம் என்பதும், தலைநோவு உற்றோன அவிநயம் என்பதற்கு இணையான அபஸ்மாரம் என்பதும், அழல்திறம் பட்டோன் அவிநயம் என்பதற்கு ஆவேகம் என்பதும், சீதம் உற்றோன் அவிநயம் என்பதற்கு இணையான ஆவேகம் என்பதும், வெப்பின் அவிநயம் என்பதற்கு இணையான ஷரமாஹ என்பதும், நஞ்சுண்டோன் அவிநயம் என்பதற்கு இணையான ஆவேகம் என்பதுமாக ஒப்புமைப்படுத்தும் போது, அவற்றின் விளக்கங்களின் ஒரே பொருளைத் தறாமல் வேறு பொருட்களைத் தந்தாலும் அவை ஒன்றையொன்று தொடர்புடைய பொருள்களிலே காணப்படுகின்றன என்பது ஒப்பு நோக்கத் தக்கதாகும்.

வரிசை முறையில் சிலப்பதிகார பாவகங்களும் நாட்டிய சாஸ்திர ஸஞ்சாரி பாவங்களும் முறையே வீரச்சுவை அவிநயம் முதல் வரிசையிலும் அதற்கு இணையான கர்வம் பதினெட்டாவது வரிசையிலும், அச்ச அவிநயம் இரண்டாவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான த்ராஸம் முப்பத்திரெண்டாவது வரிசையிலும், இழிப்பின் அவிநயம் இரண்டாவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான அவஹித்தம் இருபத்தி ஆறாவது வரிசையிலும், அற்புத அவிநயம் நான்காவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான ஜடதா பதினேழாவது வரிசையிலும், அவலத்து அவிநயம் ஆறாவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான அவஹித்தம் இருபத்தி ஆறாவது வரிசையிலும், நகையின் அவிநயம் ஏழாவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான ஹர்ஷா பதினைந்தாவது வரிசையிலும், நடுவுநிலை அவிநயம் எட்டாவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான த்ருதி பன்னிரெண்டாவது வரிசையிலும், உருத்திரச்சுவை அவிநயம் ஒன்பதாவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான அமர்ஷ இருபத்தி ஐந்தாவது வரிசையிலும், வெகுண்டோன் அவிநயம் பத்தாவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான உக்ரதா இருபத்தி ஏழாவது வரிசையிலும், ஐயமுற்றோன் அவிநயம் பதினோறாம் வரிசையிலும் அதற்பு இணையான ஷங்க மூன்றாம் வரிசையிலும்,

மடியின் அவிநயம் பனிரெண்டாம் வரிசையிலும் அதற்கு இணையான ஆலஸ்யம் ஏழாவது வரிசையிலும், களித்தோன் அவிநயம் பதிமூன்றாவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான மதம் ஐந்தாவது வரிசையிலும், உவந்தோன் அவிநயம் பதினான்காவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான ஹர்ஷா பதினைந்தாவது வரிசையிலும், அழுக்காறு உடையோன அவிநயம் பதினைந்தாவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான ஆசூயா நான்காவது வரிசையிலும், இன்பமொடு புணர்ந்தோன் அவிநயம் பதினாறாவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான மோஹம் பத்தாவது வரிசையிலும், தெய்வம் உற்றோன் அவிநயம் பதினேழாவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான அமர்ஷ இருபத்தி ஐந்தாம் வரிசையிலும், ஞஞ்ஞையுற்றோன் அவிநயம் பதினெட்டாவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான வ்யாதி இருபத்தொன்பதாவது வரிசையிலும், சிந்தையுடன் பட்டோன் அவிநயம் பத்தொன்பதாவது வரிசையிலும், அதற்கு இணையான க்லானி இரண்டாவது வரிசையிலும், துஞ்சா நின்றோன் அவிநயம் இருபதாவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான த்ராஸம் முப்பத்திரெண்டாவது வரிசையிலும், இன்துயில் உணர்ந்தோன் அவிநயம் இருபத்தோறாம் வரிசையிலும், அதற்கு இணையான விபோதம் இருபத்தி நான்காவது வரிசையிலும், செத்தோன் அவிநயம் இருபத்தி இரண்டாம் வரிசையிலும் அதற்கு இணையான மரணம், முப்பத்தொன்றாம் வரிசையிலும்,

பனித்தலைப் பட்டோன் அவிநயம் இருபத்தி நான்காவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான க்லானி இரண்டாவது வரிசையிலும், உச்சிப்பொழுதின் வந்தோன் அவிநயம் இருபத்தைந்தாம் வரிசையிலும் அதற்கு இணையான ஷ்ரமாஹ ஆறாவது வரிசையிலும், நாணம் உற்றோன் அவிநயம் இருபத்தாறாம் வரிசையிலும் அதற்கு இணையான வ்ரீடா பதிமூன்றாம் வரிசையிலும், வருத்தம் உற்றோன் அவிநயம் இருபத்தி ஏழாவது வரிசையிலும்அதற்கு இணையான விஷாத பத்தொன்பதாவது வரிசையிலும், கண்ணோவு உற்றோன் அவிநயம் இருபத்தி எட்டாவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான தைன்யம் எட்டாவது வரிசையிலும், தலைநோவு உற்றோன் அவிநயம் இருபத்தொன்பதாவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான அபஸ்மரம் இருபத்தேழாவது வரிசையிலும், அழல்திறம் பட்டோன் அவிநயம் முப்பதாவது வரிசையிலும் அதற்கு இணையான ஆவேசம் பதினாறாவது வரிசையிலும், சீதம் உற்றோன் அவிநயம் முப்பத்தொன்றாம் வரிசையிலும் அதற்கு இணையான ஆவேகம் பதினாறாவது வரிசையிலும், வெப்பின் அவிநயம் முப்பத்திரெண்டாம் வரிசையிலும் அதற்கு இணையான ஷ்ரமாஹ ஆறாவது வரிசையிலும், நஞ்சுண்டான் அவிநயம் முப்பத்தி மூன்றாம் வரிசையிலும் அதற்கு இணையான ஆவேகம் பதினாறாம் வரிசையிலும் வேறுபட்டு நிற்கின்றன.

இவற்றில் சில பாவகங்களுக்கு ஒரே ஸஞ்சாரி பாவம் பொருத்தமாக அமைகிறது அச்ச அவிநயம், துஞ்சா நின்றோன் அவிநயம் ஆகிய இரண்டிற்கும் த்ராஸமும், நகையின் அவிநயம், உவந்தோன் அவிநயம் ஆகிய இரண்டிற்கும் ஹர்ஷா என்பதும், மழைபெய்யபட்டோன் அவிநயம், அழல்திறம் பட்டோன் அவிநயம், சீதம் உற்றோன் அவிநயம், நஞ்சுண்டோன் அவிநயம் ஆகிய நான்கிற்கும் ஆவேகம் என்பதும், உச்சிப்பொழுதின் வந்தோன் அவிநயம், வெப்பின் அவிநயம் ஆகிய இரண்டிற்கும் ஷ்ரமாஹ என்பதும், வெகுளிச் சுவை அவிநயம், தெய்வம் உற்றோன் அவிநயம் ஆகியவற்றிற்கு அமர்ஷ என்பதும், மேலும் நிர்வேதம், சிந்தா ஸ்ம்ருதி, ஔத்சுக்யம், நித்ரா, ஸுப்தம், மதி, உன்மதம், விதர்க்கம் ஆகிய ஒன்பது ஸஞ்சாரி பாவங்களும் எந்த ஒரு பாவகங்களுடனும் பொருந்தி நிற்கவில்லை என்பது ஒப்பு நோக்கத்தக்கதாகும்.

3.1.5.4 சிலப்பதிகார நாட்டிய சாஸ்திர விருத்திகள்

அபிநயத்தில் முக்கிய பங்கினை வகிக்கும் விருத்திகள் சிலப்பதிகாரத்திலும், நாட்டிய சாஸ்திரத்திலும் காணப்படுகின்றன. சிலப்பதிகாரத்தில் விலக்குறுப்புகளைக் கூறுமிடத்திலும், நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் இருபதாம் அத்தியாயத்தில் காப்பிய சுகைக்கு காரணமாக கூறுமிடத்திலும் விருத்திகள் இடம் பெற்றுள்ளன.

சிலப்பதிகாரத்திலும் நாட்டிய சாஸ்திரத்திலும் காணப்படும் விருத்திகள் ஒன்றுக்கொன்று மிக நெருங்கிய தொடர்பினைக் கொண்டுள்ளதை ஒப்பு நோக்கத்தக்கது. அவை பெயர்களிலும் விளக்கங்களிலும் பெரிதும் ஒத்துக் காணப்படுகின்றன.

சிலப்பதிகார விருத்திகள்

1. **சாத்துவதி**
அறமே பொருளாக நின்று தெய்வமானிடர் தலைவராக வருதல்.

2. **ஆரபடி**
பொருள் பொருளாக நின்று வீர மாந்தர் தலைவராக வருதல்.

3. **கைசிகி**
காமம் என்பது பொருளாக நின்று காமுகராகிய மாந்தர் தலைவராக வருதல்.

4. **பாரதி**
கூத்தன் என்பவன் பொருளாகவும் தலைவனாகவும் வருதல்

நாட்டிய சாஸ்திர விருத்திகள்

1. **ஸாத்வதி**
இரு அரக்கர்களுடன் திருமாலுக்கு நேர்ந்த போராட்டத்தில் தடமாட்டம் இல்லாத மனத்தின், ஒருமித்த நிலையை முக்கியமாகக் கொண்டதாகும்.

2. **ஆரபடி**
திருமால் அரக்கர்களுடன் விரைவும் உணர்வும் மிகுந்த பலவகை நடை, விசித்திர கரணங்கள் ஆகிய வீர மாந்தர்களுக்குரிய செயல்களைக் கொண்ட மற்போரினால் தோன்றியது.

3. **கைசிகி**
திருமால் காமத்திற்குரிய செயல்களான விசித்திரமான அங்கஹாரங்களைக் காட்டியும், அவிழ்ந்த தலைமுடியைக் கவினுறும் சேட்டைகளுடன் முடிந்து கொண்டபோதும், அவரின் அழகு மிக்க அசைவுகளிலிருந்து தோன்றியது.

4. பாரதி
திருமாலுக்கும் அரக்கர்களுக்கும் இடையே சினம், வீரம் பொங்கும் உரையாடல்களால் தோன்றியது.

சிலப்பதிகாரத்தில் நாடகத்தின் தன்மையைக் குறித்து விருத்திகளைக் கூறும்போது, அத்தன்மைகளுக்கேற்ற வெவ்வேறு பொருளையும் அவற்றிற்கேற்ற வெவ்வேறு தலைவர்களையும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. நாட்டிய சாஸ்திர விருத்திகளில் காணப்படும் திருமால் என்ற ஒரே தலைவரைக் கொண்டு, அவரின் சொல், மனம், செயல் ஆகிய வெவ்வேறு பொருளுக்கு ஏற்றபடி விருத்திகளின் இலக்கணத்தை ப்ரம்மா தோற்றுவித்ததாகக் கூறப்படுகிறது. நாட்டிய சாஸ்திர விருத்திகளில் காணப்படும் திருமாலை சிலப்பதிகார விருத்திகளில் காணப்படும் தெய்வமானிடராகவும், வீரமாந்தராகவும், காமுகராகிய மாந்தராகவும், கூத்தனாகவும் ஆகிய வெவ்வேறான தலைவர்களை ஒப்புமைப்படுத்தப்படுகிறது.

அதேபோன்று சிலப்பதிகார சாத்துவதி விருத்தியில் காணப்படும் அறமே நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் காணப்படும் திருமாலின் ஒருமித்த மனமாகவும், சிலப்பதிகார ஆரபடி, கைசிகி விருத்திகளில் காணப்படும், வீரமாந்தர் காமுகர் ஆகியோரின் செயல்கள் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் காணப்படும் திருமாலின் செயல்களாகவும், சிலப்பதிகார பாரதி விருத்தியில் காணப்படும் கூத்தன் எனப்படும் தலைவனே நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் காணப்படும் உரையாடலுடன் (சொல்) கூடிய திருமாலாகவும் ஒத்துக் காணப்படுவது ஒப்பு நோக்கத் தக்கதாகும்.

பல நாடுகளில் உள்ள மக்களின் நடை, உடை, கருத்து, பழக்க வழக்கங்கள் ஆகியவற்றை விளக்கமாகத் தெரியப்படுத்தும் ப்ரவ்ருத்திகளிலும் விருத்திகள் இடம்பெறுகின்றன. நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் காணப்படும் ப்ருவ்ருத்தி குறித்த விளக்கங்கள் சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்படவில்லை. விருத்தியைச் சேர்ந்த ப்ரவிருத்திகள் மட்டுமின்றி தர்மிகளும் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் காணப்படுகின்றன. இவை யாவும் நாடகத்தில் பெரும்பங்கினை வகிக்கின்றன.

3.1.5.5 சிலப்பதிகார வேத்தியல் பொதுவியல் கூத்துக்களும், நாட்டிய சாஸ்திர தர்மிகளும்

வேத்தியல், பொதுவியல் என்பன முறையே அரசவை, பொதுமக்கள் முன்னிலையில் ஆடக்கூடிய இடங்களைப் பொருத்து பாகுபடுத்தப்பட்டுள்ளன. லோகதர்மி, நாட்டியதர்மி என்பன இயற்கைக்கும், இயற்கைக்கு அப்பாற்பட்டதுமான அபிநயமுறைக் குறித்து பாகுபடுத்தப்பட்டுள்ளன.

சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்படும் வேத்தியல், பொதுவியல் கூத்துக்களே நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் காணப்படும் லோகதர்மி நாட்டிய தர்மியாகும். சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்படும் வேத்தியல் என்பது வேந்தன் அவையில் ஆடக்கூடிய பல இலக்கணங்களையும் கொண்டு, நெறிமுறைபடுத்தப்பட்டு, முறையாகக் கற்று ஆடுவதாகும்.

நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் இதற்கு இணையாகக் காணப்படும் நாட்டியதர்மி என்பது கவி தன் அறிவாற்றலால் கற்பனை செய்யும், வியப்பு தரும் நிகழ்ச்சிகளைக் கொண்டதும், இயற்கையான மனித மனநிலைக்கும் நடைமுறைக்கும் அப்பாற்பட்ட கருத்துக்களுடனும், நடைகளுடனும், அபிநயங்களுடனும், நாட்டிய இலக்கணங்களுடன் சேர்ந்தும், அக அலங்காரங்களுடன் கூடியதும், பெண் வேடம் பூண்ட ஆண்களைக் கொண்டதுமான நாடகம் நாட்டியதர்மி என்பதாகும். இவற்றிலிருந்து வேத்தியல் கூத்தும், நாட்டியதர்மியும் பல இலக்கணங்களைக் கொண்ட நெறிமுறைப்படுத்தப்பட்ட ஆடல் என்பது தெளிவாகிறது.

சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்படும் பொதுவியல் என்பது பொதுமக்கள் முன் ஆட வேண்டிய நெறிமுறைப்படுத்தப்படாத ஆடலாகும். நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் இதற்கு இணையாகக் காணப்படும் லோகதர்மி என்பது இயற்கையாகத் தோன்றும் பாவங்களுடன் கூடி, கவி தன் அறிவாற்றலால் கற்பனை செய்த, வியப்பு தரும் நிகழ்ச்சிகள் இல்லாமல், உலகத்தில் பெரும்பாலும் உள்ள வழக்குடன் சேர்ந்து மிக எளிமையான, இயற்கையான அபிநயங்களைக் கொண்டதும், பல வகை ஆண் பெண் பாத்திரங்களைக் கொண்டதும் ஆகும்.

3.1.5.6 சிலப்பதிகார பாத்திரங்களும் நாட்டிய சாஸ்திர ஆண் பெண் நிலைகளும்

சுவை பாவகங்கள் எனப்படும் ரஸபாவங்களை வெளிப்படுத்தக்கூடிய சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்படும் முக்கிய பாத்திரங்களான கோவலன், கண்ணகி, மாதவி ஆகியோருடன் நாட்டிய சாஸ்திர ஆண், பெண் நிலைகளை ஒப்புமைப்படுத்தப்படுகிறது.

3.1.5.6.1 கோவலனும் நாட்டிய சாஸ்திர ஆண்களின் நிலைகளும்

சிலப்பதிகார காப்பியத் தலைவனான கோவலன் குறித்து மங்கல வாழ்த்துப்பாடல் என்னும் முதல் காதையில் பெரிய நிலமாகிய சோழநாட்டை முழுவதும் ஆட்சி செலுத்துகின்ற அரசனோடு ஒப்ப வைத்து எண்ணக்கூடிய ஒப்பற்ற குடியில் உயர்ந்த செல்வத்தை உடையவன் கோவலன் எனக் குறிப்பிடுவதால் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் காணப்படும் நால்வகை காப்பியத் தலைவர்களில் ஒருவரான தீரலலிதன் (மன்னன்) என்பவரோடு ஒப்புநோக்கத் தக்கவனாவான். தான் ஈட்டி வருகின்ற நிதியைப் பிறர்க்குச் கொடுக்கும் மாசாத்துவான் மகன் கோவலன் என்பதால் பல வகை சாஸ்திரங்களைக் கற்றறிந்தவனும், உயர்ந்த குறிக்கோள் கொண்டவனும், அச்சம் கொண்ட எளியவாகளுக்கு ஆதரவு கூறிக் காப்பவனும், பெருந்தன்மையும் பரந்த மனப்பான்மையும் நிலையானக் கொள்கை, வல்லமை

கொண்டிருக்கும் ஆண்களின் இயற்கைத் தன்மைகளைக் கொண்டு, பிரிக்கப்பட்ட நாட்டிய சாஸ்திர மூன்றுவித நாயகன்களில் உத்தமா (உயர்ந்தவர்) வகையைச் சேர்ந்தவனாவான்.

இரண்டாம் காதையான மனை அறம்படுத்த காதையில், கோவலன் கண்ணகியைப் புறநிலை அகநிலை ஆகிய இரண்டு நிலைகளிலும் புகழ்ந்து பேசியதையும், சில ஆண்டுகள் இணைந்து வாழ்ந்ததையும் குறிப்பிடுவதால், கோவலன் இணையாக நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் காமத்திற்குரிய செயல்களில் ஆண்களின் நிலைகளில் ஒரு பிரிவான உத்தம நாயகனுடன் ஒப்பு நோக்கத்தக்கவனாவான். உத்தம நாயகன் எனப்படுபவன் மாதருக்குச் சிறிதும் வெறுப்பு தோன்றாதபடி நடந்துக் கொள்பவன், இனிமையாகப் பேசுபவன், தன்மானமுள்ளவன், தன் கருத்தை வெளிப்படுத்தாமல் மறைத்துக் கொள்பவன், நினைவாற்றல், அறிவாற்றல் மிக்கவன், கொடைத்தன்மை கொண்டவன், அன்பு மிக்க உள்ளம் கொண்டவன், ஆசை மிகுதியாக இருந்தாலும் வேட்கைகொள்ளாதவன் ஆவான்.

நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் காணப்படும் காமத்திற்குரிய செயல்களில் ஆண்களின் நிலைகளில் மற்றொரு பிரிவான மத்திமன் நாயகனாகவும் கோவலன் கானல்வரியில் காணப்படுகிறான். கோவலன் வரிப்பாடல்களை யாழில் இசைத்து அகப்பொருள் அமைந்த பாடல்களைப் பாட, அவற்றைத் தவறாக புரிந்துக் கொண்ட மாதவி, யாழைத் தான் வாங்கி தானும் ஒரு குறிப்புத் தோன்றுமாறு கானல்வரி பாடல்களைப் பாடினாள். யாழிசை மேல் ஊழ் வந்து தாக்க கோவலன் மனம் திரிந்து மாதவி விட்டு நீங்கினான். மாதவி தன் தோழி வசந்தமாலையிடம் கோவலனைக் காண வேண்டும் என விரும்பி ஓலை கொடுத்தனுப்ப, அதை வாங்க மறுத்து பழித்துப் பேசுகிறான் கோவலன்.

இந்த நாயகனை நாட்டிய சாஸ்திர மத்திமன் நாயகன் என்றே குறிப்பிடப்படுகிறது. மத்திமன் நாயகன் என்பவன், காமத்திற்குரிய செயல்களில் பெண்களுடன் கலவிப் புரிவதைக் கொண்டு ஆண்களின் ஐந்து நிலைகளில் ஒருவனாவான். இந்த நாயகன் தான் நடுநிலையில் இருந்து மாதர்களின் உள்ளக் கருத்தை நன்கு உணர்ந்துக் கொள்ளக் கூடியவன். சிறிது குற்றம் கண்டாலும் மாற்றுப் பொருள் கொள்பவன். தகுந்த நேரத்தில் பொருள் கொடுப்பவன். வீணான பழியாலும் வெறுப்புக் கொள்பவன் மத்திமன் நாயகன் ஆவான்.

3.1.5.6.2 கண்ணகியும் நாட்டிய சாஸ்திர பெண்களின் நிலைகளும்

சிலப்பதிகார காப்பியத் தலைவியான கண்ணகி நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் குறிப்பிடப்படும் நால்வகை காப்பியத் தலைவிகளில் தீரத் (தெய்வீகத்) தன்மைக்

கொண்டவள். கண்ணகி மங்கல வாழ்த்து பாடல் என்ற முதல் காதையில் திங்களைப் பொது நிலையில், பெண்களின் முகத்திற்கு உவமையாகக் கூறுவதாலும், சிறப்பு நிலையில் கண்ணகியைத் திங்களோடு தொடர்புபடுத்தி காப்பியம் முழுவதும் பேசுவதாலும் பொன் கொடி போன்றவளும், திருமகள் போன்ற வடிவினை உடையவள் என்பதாலும், எல்லாப் பெண்டிரும் தொழுது பாராட்டும் நிலையில் அமைந்த உயர் பண்புகளை விரும்பிப் போற்றுகின்றவளுமாவாள்.

கண்ணகியை நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் குறிப்பிடப்படும் பெண்களின் நிலைகள் இருபத்தி மூன்றில் முதல் நிலையான தேவத் (தெய்வத்) தன்மைக் கொண்டவளாக ஒப்பு நோக்கத்தக்கவளாவாள். தேவத் தன்மைக் கொண்டவள் மினுமினுப்புடன் கூடிய உடல் உறுப்புகள், நிலையான மனம், மென்மையாக கண்களை இமைத்தல், உடல் நலம், அமைதி, கொடை, சத்துவம், நேர்மை என்பனவற்றை கொண்டிருத்தல், குறைந்த அளவு வியர்வை தோன்றுதல் ஆகியவற்றைக் கொண்டு, மனதிற்கு இனிமையாகத் தோன்றக் கூடிய பெண் ஆவாள்.

இவை அனைத்தையும் பெற்றிருக்கும் கண்ணகியானவள் தேவத் தன்மைக் கொண்ட பெண்ணோடு ஒப்பிடுவது மட்டுமல்லாமல் நாட்டிய சாஸ்திர பெண்களின் இயற்கைத் தன்மைகள் கொண்டு பிரிக்கப்பட்ட பெண்களில் உத்தமா (உயர்நிலை) மாதுடனும் ஒப்பு நோக்கத் தக்கவளாவாள். உத்தமா நாயகி என்பவள் மென்மையான தன்மை, சபலகுணமின்மை, புன்சிரிப்புடன் உரையாடுதல், திறமையுடன் பேசக்கூடியவள். செய்திகளை சீராக உணர்தல், உருவத்திலும், பிறப்பிலும் பெருமைக்கொண்டு இனிய சுபாவத்தை இயற்கையாகக் கொண்டிருத்தல், கம்பீரத்தோற்றம், தைரியம் என்னும் பண்புகளையும் கொண்டவளுமானவள் ஆவாள்.

3.15.6.3 மாதவியும் நாட்டிய சாஸ்திர பெண்களின் நிலையும்

கணிகையர் குலத்தில் பிறந்த ஆடல் நங்கையான மாதவி நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் காணப்படும் பெண்களின் இயற்கைத் தன்மையைச் சேர்ந்த மத்யமா (நடுநிலைமாது) நாயகியுடன் ஒப்பு நோக்கத்தக்கவளாவாள். மத்யமா நாயகி மேற்கூறிய உத்தமா நாயகியின் பண்புகளை பாதியளவு கொண்டு, சிறிதளவு குற்றமுள்ள மாது ஆவாள். மாதவி, கோவலன் இன்னொருத்தி கணவன் என்றும் தெரிந்தும் அவனோடு இணைந்திருந்ததால் உத்தமா நாயகியின் உயர் பண்புகளைக் கொண்டிருந்தாலும் சிறிதளவு குற்றம் புரிந்தவளாதலால் மத்யமா நாயகியுடனே ஒப்பு நோக்கத்தக்கவளாவாள்.

அறங்கேற்றுக்காதையில் ஆடல், பாடல், அழகு நிறைந்தவள் கண்ணகி என்றுக் குறிப்பிடுவதாலும், கணிகையர் குலத்தவள் என்பதாலும், மாதவி நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ள பெண்களின் தன்மைகளைக் கொண்டு பிரிக்கப்பட்டுள்ள இருபத்து மூன்று பெண்களில் கந்தர்வ (கலையில் ஈடுபாடு) தன்மைக் கொண்டவள். கந்தர்வத் தன்மைக் கொண்டவள் கேளிக்கைகளில் விருப்பம் அழகிய கண், நகம், பல் கொண்டிருத்தல், செழிப்புள்ள உடலுறுப்புகள் கொண்டிருத்தல், நிலையான பேச்சு, குறைந்த எண்ணிக்கையில் மக்களைப் பெறுதல், கலவியில் விருப்பம், எப்பொழுதும் மகிழ்ச்சி கொண்டிருத்தல், தூய்மை, மென்மையான மினுமினுப்புடன் கூடிய மெய்த்தோல், தலைமுடி, கண்கள் கொண்டவளான பெண் ஆவாள்.

இவையனைத்தும் மாதவிக்கு பொருந்தக்கூடியதாகும். சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்படும் முக்கிய பாத்திரங்களான கோவலன், கண்ணகி, மாதவி ஆகியோர் நாட்டிய சாஸ்திர ஆண், பெண்களின் நிலைகளோடு மிகவும் ஒத்துக் காணப்படுகின்றனர் என்பது ஒப்பு நோக்கத்தக்கது.

சிலப்பதிகாரத்தில் வேனிற்காதையில் தலைவனிடம் தொடர்பு கொண்ட தலைவியின் உணர்வுகள் எவ்வகைத் தன்மைகளைக் கொண்டவள் என்பதை வரிக்கூத்தின் மூலம் அறிய முடிகிறது. அதுபோல நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் இருபத்தி நான்காம் அத்தியாயத்தில் ஸ்ருங்கார ரஸத்தின் அடிப்படையில் தோன்றும் அஷ்டவித நாயகிகள் காணப்படுகின்றனர்.

3.1.5.7 சிலப்பதிகார எண்வகை வரிக்கூத்தும் நாட்டிய சாஸ்திர அஷ்ட நாயகிகளும்

சிலப்பதிகார வேனிற்காதை வரிக்கூத்தில் காணப்படும் எண்வகைத் தலைவிகளின் உணர்வுகள் (ஸாத்விகம்), அவர்களுக்கு இணையான நாட்டிய சாஸ்திர அஷ்ட நாயகிகளுக்கும் உள்ள ஒற்றுமை வேற்றுமை விளக்கப்படுகிறது.

சிலப்பதிகாரம் காட்டும் எண்வகை வரிக்கூத்தில் உள்ள தலைவிகளின் நிலைகள்	நாட்டிய சாஸ்திரம் குறிப்பிடும் அஷ்டநாயகிகள்
1.கண்கூடுவரி	1.ஸ்வாதீனபர்த்ருகா
காமக் குறிப்புகள் கூடிய மதர்த்த நோக்கத்தோடு காதலுடையவள் போல் தோன்றி, தானே வந்து நிற்கும் நிலை (காட்சி பிரியதரிசனம்).	கலவியில் விருப்பம் மிகுந்து, தலைவன் தன் பக்கத்தில் இருக்க, மிக்க மகிழ்ச்சியும், அபிமானமும், பொலிவும் கொண்டிருப்பவள்.
2.காண்வரி	2.வாஸகஸஜ்ஜிகா
தலைவன் வருக என்றால் வருதலும், போக என்றால் போதலும் செய்து மனமகிழ்வுத் தந்து நீங்கும் தலைவியின் நிலை.	நாயகன் தன்னுடன் கூடி மகிழ, மகிழ்ச்சியுடன் தன்னை அணி செய்து கொண்டு நாயகன் வருகைக்காக காத்திருப்பவள்.
3.உள்வரி	3.விப்ரலப்தா
வேற்றுருக் கொண்டு நிற்கும் நிலை. அதாவது தோழியர் (சிலதியர்) கோலத்தைக் கொண்டு, தான் தனியே வந்த நின்று நடித்த நிலை.	சகியை அனுப்பிக் குறிப்பிட்ட இடத்திற்கு நாயகியை வரச்சொன்ன நாயகன் வேறு ஏதேனும் காரணத்தினால் வரத்தவறிய போது அவனால் ஏமாற்றம் செய்யப்பட்ட நாயகி.
4.புறவரி	4.விரஹோத் கண்டிதா
களவுப் புணர்ச்சியில் தலைவன் கையில் படாது, தலைவனுடன் அணையாது புறத்து நின்று விளையாடி விடைபெறும் நிலை.	வேறு ஒரு பெண்ணின்மீது கொண்ட விருப்பத்தால், தன்னைப் பிரிந்த நாயகனை எண்ணி மிகவும் வருந்தும் நாயகி. இந்த நாயகி குளிர்ந்த நிலவொளி, அலங்காரம், உணவு, சந்தனம் போன்றவற்றில் வெறுப்பு

கொண்டவள். மகிழ்வு தரும் விஷயங்களில் நாட்டம் இல்லாதவள்.

இவள் தனிமையை அதிகமாக விரும்புபவள்.

5.கிளர்வரி

தன்னை விரும்பும் தலைவனை மொழிய (பேச) வைத்து ஊடாடும் தலைவியின் புலவி நிலை.

5.கண்டிதா

தன்னுடன் இணைந்திருக்க வேண்டிய நாயகன் வேறொரு நாயகியுடன் கூடியிருந்து தன்னிடம் வராதபோது, தன்னை ஏமாற்றியதால் அவன்மீது கோபம் கொண்டு மிகக் கடுமையான வார்த்தைகளால் அவனை கண்டிப்பவள்.

6.தேர்ச்சிவரி

பரத்தை வயப்பட்ட தன் தலைவனின் இடர்பாடுகளையும், தான் அத்தலைவன் மீது வைத்திருக்கும் உயிரினும் மேலான பாசப் பிடிப்பு உணர்வுகளையும் பிறரிடத்து உரைத்துத் தேற்றிக் கொள்ளும் நிலை.

6.ப்ரோஷிதிபர்த்ருகா

வேறு முக்கிய காரணத்தினால் நாயகன் தன்னைப் பிரிந்து வேறு நாட்டில் இருக்கும்போது தன்னை அழகுப்படுத்தி கொள்ளாமல் இருப்பவள்.

7. காட்சிவரி:

தலைவி தன் வருத்தத்தைப் பலரும் காணும்படி நடிக்கும் நிலை.

7.கலஹான்தரிதா:

நாயகி கோபத்தால் தன்னுடைய நாயகனிடம் சண்டையிட்டு பிரிந்து இருக்கும் வேளையில், கோபம் மற்றும் வெறுப்பின் காரணமாக தான் நாயகனிடம் கடுமையாக நடந்து கொண்டதை எண்ணி வருந்தபவள்.

8.எடுத்துக்கோள்வரி

கையறு நிலையில் தலைவி துயரத்தில் மயங்கி வீழ்ந்தவளாகப் பிறர் தன்னை அணைத்தெடுத்துத் துயர் தீர்க்க நடிக்கும் நிலை.

8.கலஹான்தரிதா

இத்தலைவியும் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் உள்ள கலஹான்தரிதா நாயகியின் வெளிப்பாடாவாள்.

சிலப்பதிகாரம் காட்டும் எண்வகை வரிக்கூத்தில் உள்ள தலைவிகளின் நிலைகள் பெரும்பாலும் நாட்டிய சாஸ்திரம் குறிப்பிடும் அஷ்டநாயகிகளின் உணர்வுகளோடு ஒத்திருப்பதைக் காணமுடிகிறது. அஷ்டநாயகிகளில் வரும் அபிஸாரிகா நாயகியைத் தவிர ஏனைய ஏழு நாயகிகளின் உணர்வுகளும் சிலப்பதிகார வரிக்கூத்தில் காணப்பெறும் தலைவியின் உணர்வுகளோடு ஒத்துக் காணப்படுகின்றனர். வரிக்கூத்தில் உள்ள காட்சிவரி, எடுத்துக்கோள்வரி எனப்படும் இரு தலைவிகளின் நிலையும் அஷ்டநாயகிகளில் வரும் கலஹான்தரிதா நாயகியின் வெளிப்பாட்டையே ஒத்துக் காணப்படுகிறது. மேலும் அஷ்டவித நாயகிகளில் நாயகன் இருக்கும் இடத்திற்கு நாயகனைத் தானே தேடிச் செல்லும் அபிஸாரிகா எனப்படும் நாயகி வரிக்கூத்தில் உள்ள எண்வகைத் தலைவிகளில் எந்த ஒரு தலைவியின் நிலையையும் ஒத்துக் காணப்படாததால் இங்கு குறிப்பிடப்படவில்லை. எனவே அஷ்டநாயகிகளில் உள்ள மற்ற ஏழு நாயகிகளை மட்டுமே வரிக்கூத்தில் உள்ள எண்வகைத் தலைவிகளின் நிலையோடு ஒப்புமைப்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

அஷ்ட நாயகிகளில் அபிஸாரிகா நாயகி என்பவள் நாயகன் இருக்கும் இடத்திற்கு தானே தேடிச் செல்பவள். இந்த நாயகியானவள் வரிக்கூத்தில் தலைவியாக சித்தரிக்கப்பட்ட மாதவியானவள் உயர்ந்தப்பண்புகளைக் கொண்டவள் என்பதால் பொருந்தவில்லை.

எண்வகை வரிக்கூத்தாடிய ஆடல் நங்கை மாதவி என கோவலன் என்ற பாத்திரத்தின் வழி கூறப்படும் சிலப்பதிகாரம், கதை நிகழ்வுகளோடு தலைவிகளின் உணர்வுகளை சித்தரித்திருப்பது படைப்பு நிலையில் சிறப்புடையதாகக் கருதத்தக்கது. ஆனால் நாட்டிய சாஸ்திரமோ அஷ்ட நாயகிகளைக் குறிப்பிடும்போது ஆடலில் வரும் பொதுவான நாயகியின் நிலைகளாகக் குறிப்பிடுகிறது. இவற்றைக் கருத்தில் கொண்டு நோக்கும்போது ஆடற்கலை தமிழருக்கே உரிய வாழ்வியல் கலையாக இருந்துள்ளதை அறிய முடிகிறது.

காமச் சுவையான ஸ்ருங்கார ரஸத்தையே அடிப்படையாகக் கொண்ட எண்வகைத் தலைவிகளும் அஷ்ட நாயகிகளும் இன்று நடைமுறையில் ஆடப்பட்டு வரும் பரதநாட்டிய உருப்படிகளான பதம், ஜாவளி போன்ற உருப்படிகளில் பெரிதும் இடம்பெற்றுள்ளனர்.

ஸ்ருங்கார ரஸம் என்ற காதல் சுவையே பதங்களில் மேலோங்கிய சுவையாயினும், காதல் உறவில், ஹாஸ்யம் எனப்படும் நகை, ரௌத்ரம் எனப்படும் வெகுளி, கருணம் எனப்படும் அவலம், வீரம், அத்புதம் எனப்படும் வியப்பு, பீபத்ஸம்

எனப்படும் இழிவு, பயானகம் எனப்படும் பயம், ஷாந்தம் முதலான சுவைகளாகிய ரஸங்களும் வெளிப்படும்.

நாட்டியத்தில் பற்பல அபிநயத்தை விரிவுபடுத்திக் காட்டும் சிலப்பதிகார குறிப்புகள் எனப்படுகின்ற நாட்டிய சாஸ்திர ஸஞ்சாரி பாவத்தை வெளிப்படுத்த பதங்களின் ஒரு சில வரிகள் பல முறை பாடப்படுகின்றன.[6] ஸ்ருங்கார ரஸம் எனப்படும் காமச்சுவையை வெளிப்படுத்தும் தேவாரப் பாடல்கள் பரதநாட்டியத்தில் அபிநயிக்கப்பெறும் பதம் என்னும் நாட்டிய உருப்படியின் பாடுபொருளுக்கு ஒப்பானவையாகும்.

இன்றைய அரங்குகளில் நிகழ்த்தப்பட்டு வரும் பதங்களில் ஒன்றான ராகமாலிகையிலும், திஸ்ர திரிபுடை தாளத்திலும் அமைந்த "இந்நேரம் வருவாரென்று சொன்னவள்" என்ற பதத்தில் சிலப்பதிகார உள்வரி தலைவியின் வெளிப்பாடான நாட்டிய சாஸ்திர விப்ரலப்தா நாயகியே ஆவாள்.

நாயகி சகியிடம் "இந்த நேரத்தில் வருவாரென்று சொன்னவள் நீதானே! ஆனால் திருமாலின் மருமகன் முருகனான அவர் என்னை மறந்தாரே! இன்னும் வரவில்லையே! எந்தன் சகியே! அழகான மின்னல் கொடி போன்று நான் இருக்கும்போது, அவர் மான் போன்ற விழியாளுடன் எந்நேரமும் மகிழ்வதில் நியாயம் உண்டோ! என்னை விட அவளிடத்தில் என்ன அதிசயம் கண்டாரோ! நான் என்ன செய்வேன்! சொல்ல வேண்டிய நேரம் இது முன்பின் என்னைத் தெரியாத பெண் என்ற எண்ணத்தினாலோ முன்னொருநாள் என்னிடத்தில் முத்துமுத்தாய் பேசினவர்! என்னுயிர் அழகானவன்! என்றும் பிரியேனென்று சொன்னவரும் சின்னக்குமரனுமல்லவா! கன்னிப் பருவத்திலே கைப்பிடித்து மணந்தவர்! அன்னமே! கனிமொழியே! கண்ணே! கண்மணியே என்று என்னென்னமோ பெயர் சொல்லி என்னை மயக்கி விட்டார்! அந்தப் பன்னிருகை முருகனையே எண்ணி பாடுகிறேன்" என்று கூறுவதாக அமைந்துள்ளது.

இந்தப் பதத்தில் நாயகன் முருகன் ஆவான். அவன் வேறொரு நாயகியுடன் தொடர்பு கொண்டுள்ளதால், அவனால் ஏமாற்றப்பட்ட தலைவி உள்வரி தலைவியின் வெளிப்பாடான விப்ரலப்தா நாயகியாவாள். இந்த நாயகிகள் காமச் சுவையான ஸ்ருங்கார ரஸத்தின் அடிப்படையில் பிரிக்கப்படுவதால், இதில் முழுக்க முழுக்க காமச்சுவையான ஸ்ருங்கார ரஸம் காணப்படுகிறது.

இந்தப் பதத்தில் காமச்சுவையான ஸ்ருங்கார ரஸம் தோன்றியதற்கான விளக்கம்.

காமச்சுவை தோன்ற சிலப்பதிகார அவிநய விளக்கம்	ஸ்ருங்கார ரஸம் தோன்ற நாட்டிய சாஸ்திர அபிநய விளக்கம்
1. -	1.ஸ்ருங்கார ரஸத்தின் ஸ்தாயி பாவம் ரதியாகும்.
2.இதன் சுவைபொருள் முருகன் ஆகும்.	2.இதன் விபாவம் முருகன் ஆகும்.
3.இதன் பொறியுணர்வானது முருகனை நினைக்கும்பொது உண்டாகும் காமம்.	3.இதன் அனுபாவமானது முருகனை நினைக்கும்போது தன் உடலில் அனுவித்து செய்யக்கூடிய கண் பார்வையை அழகுற செலுத்துதல், கவினுறப் புருவங்களை அசைத்தல், கடைக்கண் நோக்கச் செலுத்துதல், மென்மையும் நளினமும் கொண்ட அங்கஹாரங்களைப் பயன்படுத்துதல், இனிய சொற்களுடன் கூடிய உரையாடல் என்பனவாகும்.
4.குறிப்பாவது முருகன் வேறொரு தலைவியுடன் தொடர்புக் கொண்டு வராமல் ஏமாற்றப்படுதல், தலைவி அவனை நினைத்து புலம்புதல், வாடுதல் என்பனவாகும்.	4.இதன் ஸஞ்சாரி பாவங்கள் ஆலஸ்யம் (சோம்பல்) தவிர மற்ற ஸஞ்சாரிபாவங்கள் அனைத்தம் இதற்குப் பொருந்தும்.
5.முருகனை நினைக்கும்போது தனது உடலில் ஏற்படும் சத்துவமாவன மெய்ம்மயிர் சிலிர்த்தல், வியர்த்தல், கண்ணீர் வார்த்தல், நடுக்கம் எடுத்தல் என்பனவாகும்.	5.முருகனை நினைக்கும்போது ரோமாஞ்ச, ஸ்வேதம், அஸ்ரு, கம்பம் ஆகிய ஸாத்விக பாவங்கள் தோன்றும்.

இந்தப் பதத்தில் சிலப்பதிகார காமச்சுவைக்கு இணையான நாட்டிய சாஸ்திர ஸ்ருங்கார ரஸம் தோன்றியதற்கான அபிநய விளக்கங்களில் சிற்சில வேறுபாடுகள் கொண்டிருந்தாலும், ஏறத்தாழ ஒத்தேக் காணப்படுவது ஒப்பு நோக்கத்தக்கதாகும்.

இன்றைய பரத நாட்டிய நிகழ்ச்சியில் நிகழ்த்தப்படும் பதம் ந்ருத்ய வகையைச் சேர்ந்த நாட்டிய உருப்படியாகும். இதனை சிலப்பதிகாரம் சாந்திக்கூத்தின் ஒரு பிரிவான அபிநயக்கூத்தினையே குறிக்கிறது. நாட்டியத்தில் ந்ருத்யத்தைச் சேர்ந்த ஷப்தமே முதலில் அபிநயத்தை தோற்றுவிக்கும் உருப்படியாகும். அதனைத் தொடர்ந்து பதவர்ணம் என்ற உருப்படியில் தலைவனை முன்னிலைப் படுத்தியும், ரஸபாவங்கள் எனப்படுகின்ற சுவை பாவகங்களும் ஸஞ்சரிபாவங்கள் எனப்படுகின்ற முப்பத்தி மூன்று பாவகங்களும் இடம்பெறுகின்றன. பதவர்ணத்தைத் தொடர்ந்து பதமும், பதத்தைத் தொடர்ந்து ஆடப்படும் உருப்படிகள் கீர்த்தனையும் ஜாவளியுமாகும். ஜாவளியும் பதத்தைப் போன்று அபிநயத்திற்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்படும் ஒரு உருப்படியாகும்.

நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளில் ந்ருத்யத்தியத்திற்கு முன் ந்ருத்த உருப்படிகளான அளரிப்பு, ஜதிஸ்வரமே முதலில் ஆடப்படும் உருப்படிகளாகும். ந்ருத்தத்தைச் சேர்ந்த தில்லானா நிகழ்ச்சியின் இறுதியில் ஆடப்படும் ஓர் உருப்படியாகும்.

நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளில் இடம்பெறும் உருப்படிகளை ந்ருத்தம், ந்ருத்யம் என்று நாட்டிய சாஸ்திர இலக்கணபடி நிகழ்த்தப்பட்டாலும், அவ்வுருப்படிகளின் வடிவம் குறித்தோ, அவற்றிற்கான இசை வடிவங்கள் பற்றியோ குறிப்புகள் எந்த ஒரு அத்தியாயத்திலும் காணப்படவில்லை. அதுவும் ந்ருத்தத்திற்கு அடிப்படை அலகாக விளங்கும் கரணங்கள் பற்றிய விளக்கங்கள் மிக விரிவாக கொடுக்கப்பட்டுள்ளது என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

நாட்டிய சாஸ்திர காலத்திலேயே ந்ருத்யம் வழக்கிலிருந்தமைக்கு நாட்டிய சாஸ்திரமே சான்று பகர்ந்தாலும், அதில் ந்ருத்யத்திற்கான வடிவங்கள் என்பது எந்த ஓர் இடத்திலும் கூறப்படவில்லை. இதனின்றும் நாட்டிய சாஸ்திர காலத்தில் ந்ருத்யமானது அதன் வளர்ச்சியில் பின் தங்கியே இருந்தது தெரிகிறது.

சிலப்பதிகாரத்தில் ந்ருத்தம் எனப்படும் சொக்கம் குறித்து எந்த ஒரு காதையிலும் குறிப்பிடவில்லை என்றாலும், அரங்கேற்றுக் காதையில் குறிப்பிடப்படும் தோரியமடந்தையரால் திருமாலை புகழ்ந்து பாடப்படும் மாயோன் பாணியை சிலப்பதிகார சொக்கத்தை சேர்ந்ததாக இருக்க வேண்டும்.

தோரியமடந்தையர் பாடிய மாயோன் பாணிக்கு இணையாக அக்காலத்தில் பரதநாட்டியத்தில் தெய்வங்களின் துணை வேண்டி, அவர்களை போற்றி, நிகழ்ச்சியின் தொடக்கத்தில் ஆடப்படும் தோடயமங்கலம் சொக்கம் எனப்படும் ந்ருத்தத்தைச் சேர்ந்ததாகும்.

ந்ருத்யம் எனப்படும் அவிநயக்கூத்து சிலப்பதிகார காதைகளில் நாட்டிய நாடக வடிவங்களான பதினோராடல்கள், இசை நாட்டிய நாடக வடிவங்களான குரவை வரி ஆகியவை காணப்படுகின்றன.

எனவே சிலப்பதிகாரத்தில் சொக்கம், அவிநயக்கூத்து என்ற பிரிவுகளைக் குறிப்பிடுவதுடன், அவற்றின் வடிவங்களையும் காணமுடிகிறது. சிலப்பதிகாரத்தின் நாட்டிய நாடகத் தொடர்ச்சியை இன்றைய அரங்குகளில் காண முடிகிறது.

சிலப்பதிகாரக் கூத்துக்கலை தமிழ் நாட்டில் இன்றும் எல்லா வகை ஆடல் வடிவங்களாக காணப்படுவது எண்ணத்தக்கது.

(i) கொடுகொட்டியும் சாக்கையர் கூத்தும்

கொடுகொட்டியின் சமுதாய வடிவமே சாக்கையர்க் கூத்தாகும். மிகவும் நுட்பத் திறனுடன் நடத்தப்படும் சாக்கையர் கூத்து சேர நாட்டில் சிறப்புற்று இருந்ததாகவும் சிலப்பதிகாரத்தின் வாயிலாக அறிய முடிகிறது. இன்று அது பல்வேறு மாற்றங்களுடன் வளர்ந்து படர்ந்து கூடியாட்டம், கதகளி போன்ற திருந்திய கலைகளாகக் கேரள நாட்டில் நடத்தப்படுகிறது.[7]

(ii) கரணக்கூத்தும் மல்லாடுதலும்

விநோதக்கூத்துள் ஒன்றான கரணக்கூத்திற்கு இணையான மல்லாடுதல் போட்டி விளையாட்டு மட்டுமின்றி தற்காப்பு கலையாகவும் விளங்கியுள்ளது. இது பதினோராடல்களிலும் வைத்து எண்ணப்படுகிறது.[8]

(iii) குடக்கூத்தும் கரகாட்டமும்

பிற்காலத்தில் கரகாட்டம் என்று விளங்கிய கும்பக்கூத்து நல்லார் கூறிய விநோதக் கூத்துக்களுள் ஒன்றான குடக்கூத்தாதல் வேண்டும். விநோதக் கூத்துக்கள் இயல்பாலும் தன்மையாலும் தெய்வ விருத்திகளிலிருந்து வேறானது. ஆனால் பதினோராடல்களுள் அமைந்த குடக்கூத்து தெய்வ விருத்தியைச் சேர்ந்த சாந்திக் கூத்தாகும்.[9]

இது ஆந்திர மாநிலத்தில் ஆடப்படுகின்றன சாஸ்திரீய நடனமான குச்சுபுடியில் ஆடப்படும் தரங்கம் என்ற உருப்படியை நினைவுக் கூறுகிறது. இதில் ஆடுபவாகள் விளக்குடன் கூடிய குடங்களை தலையிலும், இருகைகளில் விளக்குகளை ஏந்தியும், தாம்பாள தட்டின் மேல் ஏறியும் ஆடப்படுகிறது. இது

சாந்திக்கூத்துள் ஒன்றான குடக்கூத்தாகும். வடஇந்திய மாநிலத்தில் கிராமிய நடனங்களிலும் குடக்கூத்துக் காணப்படுகிறது. அவற்றுள் குஜராத் மாநிலத்தில் ஆடப்படும் கர்பா என்னும் நடனத்தை நினைவுப்படுத்துகிறது.இவையாவும் விநோதக் கூத்துக்களுள் ஒன்றான குடக்கூத்தின் வடிவமாகும்.

(iv) குரவைக் கூத்தும் வேட்டை நடனங்களும்

தமிழ்நாட்டில் பல வேட்டை நடனங்கள் இடம்பெற்றுள்ளன. கலைகளில் மிருக வேட்டைக் காட்சிகள் முக்கியமாக இடம்பெற்றுள்ளன. குறவஞ்சி நாடகங்களில் மிருக வேட்டை ஒரு காட்சியாக விளக்கப்பட்டுள்ளன. குளுவ நாடகமான குரவை வேட்டுவவரியை அடிப்படையாகக் கொண்டு அமைக்கப்பட்ட கலையாகும்.

(v) மரக்காலாடலும் பொய்க்கால் குதிரையும்

விலங்கினங்களின் உருவைத் தாங்கி ஆடும் பலவிதமான ஆடல்கள் தமிழ் நாட்டில் உள்ளன. அவற்றில் பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டத்தை மிகச் சிறப்பாகக் கூறலாம். அதைப் புரவியாட்டம் என்றும் சில இடங்களில் அழைக்கின்றார்கள். கால்களில் மரத்தாலான கட்டைகளைக் கட்டி ஆடுவதால் பதினோராடல்களில் மரக்காலாடலையும் நினைவுப்படுத்துகின்றன.[10]

(vi) சிலப்பதிகார குன்றக் குரவையும், இன்றைய குன்றக் குரவையும்

குன்றுகளின் உச்சியில் பெரும்பாலும் முருகனுக்குக் கோயில்கள் அமைக்கப் பெற்றிருக்கும் இந்தக் கடவுளைக் குன்றுதோறும் ஆடும் முருகன் என்று புகழ்ந்து கூறுவர். குன்றக் குரவையும் முருகனை வழிபடும் கலையாகவே உள்ளது. இது சிலப்பதிகார குன்றக் குரவையினை நினைவுப்படுத்துகிறது.[11]

(vii) வேட்டுவ வரியும் தெய்வமேறிய ஆடலும்

கடவுளரைப் போன்று வேடமிட்டு அவரைத் தெய்வமாகக் கருதி வழிபடும் வழக்கமும் தமிழ் நாட்டில் இருந்துள்ளது. தமிழர் வணங்கிய முக்கிய கடவுள்களில் ஒருவராகக் கண்ணனைக் குறிப்பிடலாம். அவர் போன்று வேடமணிந்து ஆடுவதை நாட்டுப்புறங்களில் காணலாம். இது கண்ணன் புல்லாங்குழல் ஊதுவது போன்று ஆடப்படும். இது பற்றிய குறிப்பைச் சிலப்பதிகார வேட்டுவ வரியில் மிகத் தெளிவாக் காணலாம். ஒரு பெண்ணுக்குக் கொற்றவைக் கோலமிட்டு வணங்குவதாக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. அவள் குறி சொல்லும் திறமுடையவள் என்ற குறிப்பும் காணப்படுகிறது. மனிதரின் மேல் தெய்வமேறுவதை நம்பும் மக்கள் இவ்வாறு கோலமிட்டு வழிபாடு செய்வார்கள்.

(viii) ஆய்ச்சியர் குரவையும் கிருஷ்ணன் ஆடலும்

கண்ணன் ஆடும்போது சில கோபிகை மாதரும், அவருடன் இணைந்து ஆடுவதாகவும், விழாக் காலத்தில் அம்மன் ஊர்வலம் வரும்போது நடைபெறும் ஆலியாட்டம், மயிலாட்டம் போன்றவற்றுடன் கிருஷ்ணன் ஆட்டம் இணைந்து நடைபெறுகிறது. சிலப்பதிகாரத்தில் குறிப்பிடப்படும் ஆய்ச்சியர் குரவையின் தொடர்ச்சியாகக் கிருஷ்ணன் ஆடல் வழிவழியாக நடத்தப்பெற்று இந்த நிலைக்கு வந்திருக்கலாம் என்று கூறப்படுகிறது. இன்று இந்த ஆடல் சிறப்பிழந்து விட்டதாகத் தோன்றுகிறது.[12]

சிலப்பதிகார கூத்துக்கள் இன்றைய நாட்டுப்புறக் கலைகளோடு உள்ள நெருங்கிய தொடர்பினை காணமுடிகிறது. பல செவ்வியல் கலைகளுக்கு நாட்டுப்புறக் கலைகளே அடிப்படையாக இருந்துள்ளது தெரிகிறது. செவ்வியல் கலைகள் யாவும் நாட்டுப்புறக் கலைகளின் முறைபடுத்தப்பட்ட வடிவங்களாகக் கொள்ளலாம்.[13]

சங்க கால கூத்துகளும் விளையாடல்களும் இரண்டறக் கலந்த தன்மையைக் கொண்டதாக விளங்கியமையால் கூத்துக்களைப் பற்றி முழுவதுமாக அறிதற்குச் சங்க கால விளையாடல்கள் பற்றிய நுட்பமான அறிவு வேண்டப்படுகிறது. இக்காலத்தில் ஆடிவரும் விளையாட்டாகிய பந்து விளையாடல் சங்க காலத்தில் மகளிர்க்கே உரிய விளையாட்டாகத் திகழ்ந்தது. வளர்ச்சி நிலையில் பந்து விளையாட்டிற்குப் பின்னணியில் பாடல் சேர்க்கப்பட்டு அதுவே கந்துகவரி என்ற பெயரில் நிகழ்த்தப்படுகிறது. இக்கூத்தினை இன்று செவ்வியல நடனங்களில் ஆடப்பட்டு வருவது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.[14]

ஆடலிலிருந்து கூத்து அடைந்த வேறுபாடு சிலப்பதிகார கூத்திலக்கணப் பகுதியில் மிக நுட்பமுடன் காணப்படுகிறது. அசைவாகிய ஆடலும், கூத்தென்ற ஆடலும் வேறுபட்டவையே. கூத்தும் ஆடலும் வேறுபடுத்திக் காட்டப்பட்டமை புலனாகிறது.[15]விளையாடல், அதனின்று பிறந்தது கூத்து, கூத்தினின்று பிறந்தது நாடகம் என வரிசைப்படுத்த முடிகிறது. பண்டைத் தமிழரின் வாழ்வியலோடிணைந்த கூத்துக்கலை வழிபாட்டிலும், தொழில் முறையிலும் மட்டுமின்றி, பொழுதுபோக்கிலும் விளையாட்டுகளிலும் காணப்பட்டன. இக்கலையின் ஆதிகால நிலையினைப் பிற்கால கலைகளோடு ஒப்பிட்டுக் காணும்போது, அவற்றைப் பற்றி மிகத் தெளிவாக அறிந்து கொள்ளலாம். பழந்தமிழரின் வரலாறு உருவாகுவதற்கு முன்பே வாழ்ந்தவர் தமிழர். ஆகவே வரலாற்றுக் காலத்தையும் கடந்து வாழ்ந்த பழந்தமிழரின் வாழ்க்கை நிலையை அறிந்து கொள்வதற்கு தமிழிலக்கியங்களைவிடச் சிறந்த சாதனம் வேறில்லை எனலாம்.

இசைக்கலையைவிட கூத்துக்கலையே மக்களால் பெரிதும் விரும்பப்பட்டது என்று கூறலாம் கூத்துக்கலை யாவராலும் கையாளப்படத்தக்க பாமரர் கலையாகத்

திகழ்ந்துள்ளது. சிலப்பதிகாரக் கூத்து பற்றிய செய்திகளை நுட்பமுடன் விளக்கி, நாடகக்காப்பியம் ஒன்றினை உலகுக்குத் தந்த இளங்கோவடிகளும், சேரர் குலத்தவர். அக்காலத்தில் அரசர்களும் இன்னும் பலதரப்பட்டோரும் கூத்துக்கலையில் ஆர்வம் காட்டினர். தமிழரோடு ஒன்றியமைந்த கூத்துக்கலையினைப் பற்றிய குறிப்புகள் ஏராளமாகும். நாட்டிய சாஸ்திரத்திற்கு இணையான அல்லது ஒப்பிடத்தக்க சாஸ்திர நடனம் பண்டைக் காலம் தொட்டே வழக்கில் இருந்து வருவதை இலக்கியங்கள் மூலமும் அறிந்த கொள்ள முடிகிறது. சிலப்திகாரத்திற்கும் முந்தைய மிகத் தொன்மை நூலாகிய தொல்காப்பியத்தில் கூத்துக் கலைஞர்கள் பற்றிய செய்திகள் காணப்படுகின்றன. இதன் வாயிலாகத் தொல்காப்பியர் காலத்திற்கு முன்பிருந்தே ஆடற்கலை சிறப்புற்றிருந்தமையை அறிய முடியகிறது.[16]

தொல்காப்பிய உரையிலிருந்து தொல்காப்பியரின் மெய்ப்பாட்டியலையும் பரதரின் இரசக் கொள்கையையும் ஆய்வு நோக்குடன் காணும்போது, தொல்காப்பியர் விட்ட இடத்திலிருந்தே பரதர் தொடங்குவதை மிகத் தெளிவாக கூறுகின்றார். இதுநாடகத் துறையுள் இலக்கண ஆராய்ச்சியில் தொல்காப்பியர் முன்னோடியாகத் திகழ்வதற்குச் சான்றாக அமைகிறது.[17]பழந்தமிழ் நாகரிகத்தை தொகுத்துக் கூறுவதே தொல்காப்பியமாகும். அவரது காலத்தில் பரந்து கிடந்த தமிழ் நூல்களை ஆராய்ந்து தொகுத்தவர் தொல்காப்பியர் என்பது அறிஞர்களால் அறியப்பட்ட உண்மையாகும். இப்பொழுது நமக்கு கிடைத்துள்ள இலக்கிய இலக்கணப் படைப்புக்களில் முத்தமிழும் கிடைக்கவில்லை எனலாம். இசை, நாடகம். நாட்டியம் ஆகியவை பற்றி உரையாசிரியர்களின் கருத்துக்களே நமக்குக் கிடைத்துள்ளன. சிலப்பதிகாரத்தை நாம் முத்தமிழ்க் காப்பியம் என்று கொண்டு ஆறுதல் பெறுகின்றோம். சிலப்பதிகார அடியார்க்கு நல்லாரும், அரும்பத உரையாசிரியரும் தந்துள்ள விரிவான உரைக்குறிப்புக்களில் இசை, நாடகம். நாட்டியம் பற்றி ஓரளவு பழமை மரபு பற்றி அறிய முடிகின்றது. தொல்காப்பியர் கி.மு.வில் பல நூற்றாண்டுகளுக்கு முற்பட்டவர்.

பலர் நாடகம், கூத்து இரண்டையும் கூறி நாடகம் வடமொழி சொல் என்பர். நாடகம் என்பது நடை, நடக்கை என்பதன் அடியாகப் பிறந்த தமிழ் சொல்லாகும்.[18] நாட்டிய சாஸ்திரத்தை வடமொழியில் எழுதிய பரதர் தமிழ் மரபைக் கூறியவர் என்பதையும் தமிழ் நாட்டவர் என்பதையும் உணர வேண்டும். தமிழ் மரபு அறிந்த பரதர், அவர் எழுதிய நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் தமிழ் மரபையே விரித்துக் கூறி பிறநாட்டு மரபுகளையும் கூறியுள்ளார் என்பதால், பரதர் தமிழ் நாட்டவர் எனக் கருத முடிகிறது.[19]பரதமுனி தமிழ் மொழியைப் பற்றியும் மொழிக்கலைகள் வளம் பற்றியும் கூறும்போது ‘த்ரமிள திராவிட’ எனக் குறிப்பிடுகிறார். அமிர்தமதனம், திரிபுரதாஹா என்ற ஆதி நாடகங்களையும் பரதர் குறிப்பிடுகிறார்.

நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் ஓலைச் சுவடிகள் நாற்பது பிரதிகளைச் சேகரித்து ஆராய்ந்து பரோடா பல்கலைக்கழகத்தின் மூலம் வடமொழியில் அச்சேறச் செய்த மாபெரும் வடமொழி-தெலுங்கு மொழிப் புலவர் மானவல்லி ராமகிருஷ்ணகவி என்பவர் தாம் சேகரித்தவற்றில் பெரும்பாலனவை தென்னாட்டைச் சேர்ந்தவை எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். அதனால் நாட்டிய சாஸ்திரம் தென்னாட்டில் அதிக அளவில் பிரசாரம் பெற்றிருந்தது என்பது புலனாகிறது.[20]

பரதநாட்டியத்திற்கு விளக்கத்தை கூறும்போது பரதம் என்ற சொல் பாவ, ராக, தாளத்தில் சுருக்கம் என்பதாலும், நாட்டியத்திற்கான இலக்கணங்களைப் பின்பற்றக்கூடிய நாட்டிய சாஸ்திர நூலை எழுதியவர் பரதர் என்பதாலும் இப்பெயர் வந்ததாகக் கூறப்படுகிறது. இவ்விரு கூற்றுகளுமே மெய்யாகாது. ஏனெனில் பாவம், ராகம், தாளம் என்பது அனைத்த இந்திய செவ்வியல் நடனங்களுக்குரியது. அதுபோல் புராதன இந்தியாவில் நாட்டியத்தையே தொழிலாகக் கொண்ட ஒரு குல மரபுக் குழுவிற்கு பரதர் என்ற பெயர் இருந்திருப்பதாகவும் கூறுகின்றனர்.

பரதநாட்டியம் என்ற பெயரில் இன்று இந்திய துணைக் கண்டத்தைத் தாண்டி அகில உலகளாவிய நிலையில் பரவி, புகழ் பெற்றிருக்கிறது. தமிழ் நாடகம், நடனம் போன்ற கலைகளின் தொன்மையையும், வளர்ச்சியையும் ஆராய்வதற்கு இன்று வழக்கில் உள்ள முதல் நூலாக அமைவது நாட்டிய சாஸ்திரமே ஆகும். இந்நூல் வடமொழியில் எழுதப்பட்டிருந்தாலும் நாடகம் புராதன தமிழர்களின் கலை என்பதை நாம் உறுதி செய்ய வேண்டும். நருத்தத்தில் காணப்படும் தாண்டவங்கள் அனைத்தையும் சிவன் மட்டுமே முதன்முதலில் செய்து காட்டி இருக்கிறார் என்பது புராணமாகும். அதன் பிறகே பரத முனிவர் நூலாக்கி இருக்க வேண்டும்.

சிவன் என்னும் சொல், திராவிட மொழிகளின் உரு என்னும் வேர்ச்சொல்லிருந்து பெறப்பட்டது என்றும் கூறப்படுகின்றது. ‘சிவ’ (மங்கலந்தருபவன்) என்பது திராவிட மூலச் சொல்லுக்கேற்ற ஒலி வடிவம் கொண்டுள்ளது என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. அமிர்தமதனம் என்ற சிவபெருமான் நஞ்சுண்ட கதையும் ‘திரிபுரதாஹம்’ என்ற சிவபெருமான் திரிபுரத்தை எரித்த கதையும் ஆதி நாடகங்களாகப் பரதர் கூறுகிறார். இவையே தமிழ் மரபில் சிலப்பதிகாரத்தில் பதினோராடல்களில் கொடுகொட்டி, பாண்டரங்கம் என்று அழைக்கப்படுகிறது.[21]

நாட்டியச் சான்றுகளும், நாட்டியக் கலையின் படிப்படியான வளர்ச்சிக்கு ஏற்றதொரு சமுதாய அமைப்பும், நாட்டியக்கலையின் திராவிட மரபினை இனம் காண உதவுகிறது. இவையன்றி நமது தென்னிந்திய கோயில் கரணச்சிற்பங்களும் இதற்குச் சான்றாக அமைகின்றன. நாட்டிய சாஸ்திரம் வடமொழியில் எழுதப்பட்டுள்ளதால் இக்கலை வடிவம் ஆரியருக்குரியது என்று எண்ணுவது புறம்பானதாகும். வடமொழியானது அறிஞர் மொழியாகவும் அரசியல்

மொழியாகவும் இருந்த காலக்கட்டத்தில் எழுதப்பட்டதனால் நாட்டிய சாஸ்திரம் வடமொழியாக காணப்படுகின்றது. இந்திய தேசம் முழுவதற்குமான இக்கலையானது, முதலில் ஆரியர்கள் அல்லாத மக்கள் கூட்டத்தினர் மத்தியில் வளர்ந்து. பரிணமிக்கத் தொடங்கியது. நாட்டியம் உட்பட இந்தியத் துணைக் கண்டத்தின் கலாச்சார வளர்ச்சிக்கு பூர்விகம் திராவிடப் பண்பாடாகும்.

சிகண்டி இயற்றிய இசை நுணுக்கம், பாரச முனிவர் இயற்றிய இந்திர காளியம், அறிவனார் இயற்றிய பஞ்சமரபு, ஆதிவாயிலார் இயற்றிய சேனாபதியம், மதிவாணனன் இயற்றிய நாடகத் தமிழ் ஆகிய இவ்வைந்து நூல்கள் இருந்ததை அடியர்க்கு நல்லாரின் உரையின் மூலம் அறிய முடிகிறது. இவையெல்லாம் கால வெள்ளத்தில் மறைந்து போக வடமொழியில் எழுதப்பட்ட நாட்டிய சாஸ்திரமே நாட்டியக் கலைக்கு அடிப்படை நூலாகக் கொள்ளப்படுகிறது. இந்நூல் வடமொழியில் எழுதப்பட்டதே தவிர, நூலிலுள்ள நாட்டியக் கருத்துக்கள், தமிழர் வாழ்வியலோடும், பண்பாட்டோடும் இணைந்தவை எனலாம்.

---

[1] ஆதிரூபவதி கல்யாணம் தமிழிசை நாட்டிய நாடகம், முத்துக்கவிஞர், எண்.37.
[2] சிலப்பதிகாரம் காவியமா? நாடகமா?, தமிழ் ஒளி, ப.எண்.31.
[3] சிலப்பதிகாரம், மங்கலவாழ்த்து, பா.26-27.
[4] சிலப்பதிகாரம், மங்கலவாழ்த்து, பா.31-38.
[5] சிலப்பதிகாரம், கடலாடுகாதை, பா.24-25.
[6] பழந்தமிழிசைப் பாடல்கள், ஞானகுலேந்திரன், ப.எண்.98
[7] தமிழர் கூத்துக்கள், ஜாண். ஆசீர்வாதம், ப.எண்.14.
[8] தமிழர் கூத்துக்கள், ஜாண். ஆசீர்வாதம், ப.எண்.125.
[9] தமிழர் கூத்துக்கள், ஜாண். ஆசீர்வாதம், ப.எண்.122.
[10] தமிழக நாட்டுப்புறக் கலைகள், ஜாண். ஆசீர்வாதம், ப.எண்.95.
[11] மேலது, ப.எண்.73.
[12] தமிழக நாட்டுப்புறக் கலைகள், ஜாண். ஆசீர்வாதம், ப.எண்.88.
[13] மேலது, ப.எண்.171.
[14] மேலது, ப.எண்.198.
[15] மேலது, ப.எண்.219.
[16] பரத நாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என்.ஸ்ரீராமதேசிகன், VIII.
[17] இந்திய நாட்டிய மரபில் ஆரியர் வருகை, கார்த்திகா கணேசர், ப.எண்.198.
[18] அதிரூபவதி கல்யாணம் தமிழிசை நாட்டிய நாடகம், முத்துக்கவிஞர், ப.எண்.2-3.
[19] அதிரூபவதி கல்யாணம் தமிழிசை நாட்டிய நாடகம், முத்துக்கவிஞர், ப.எண்.39.
[20] பரத நாட்டிய சாஸ்திரம், எஸ்.என். ஸ்ரீராமதேசிகன், XVIII.
[21] ஆதிரூபவதி கல்யாணம் தமிழிசை நாட்டிய நாடகம், முத்துக்கவிஞர், ப.எண்.38.

முடிவுரை...

முடிவுரை

இன்றைய உலகில் மொழி, கலை, இலக்கியம், பண்பாடு குறித்த ஆய்வுகளில் பெரிதும் விருப்பம் கொண்டு, ஒவ்வொரு மொழியினர்க்குரிய தனி அடையாளங்களைக் கண்டெடுக்கும் முகமாக பல்வேறு ஆய்வுகள் நடத்தப்பெற்று வருகின்றன. அந்த வகையில் தமிழ் இலக்கியத்தில் குறிப்பிடத்தக்க சிறப்பு வாய்ந்த நாடக இலக்கியமாகக் கருதப்படும் சிலப்பதிகாரம் மற்றும் நாட்டியக்கலையின் இலக்கணங்களை எடுத்துக்கூறும் வடமொழி இலக்கியமான நாட்டிய சாஸ்திரம் ஆகிய இருநூல்களில் காணப்படும் அபிநயக் கூறுகளை ஆதாரமாகக் கொண்டு '**ஒப்பீட்டு நோக்கில் அபிநயம் - சிலப்பதிகாரமும் நாட்டிய சாஸ்திரமும்**' என்னும் தலைப்பு ஏற்கப் பெற்று ஆராயப் பெற்றது. இவ்வாய்வின் வழி பெற்ற முடிவுகள் தொகுத்துத் தரப்பெறுகின்றன.

இயல் 1

'**சிலப்பதிகாரத்தில் அபிநயம்**' என்ற முதலாம் இயலில் ஆராய்ந்து கூறப்பெற்ற கருத்துக்கள்,

இரண்டாயிரம் ஆண்டுகால வரலாற்றுச் செழுமை வாய்ந்த தமிழ் இலக்கியப் பரப்பில் நாட்டியக் கூறுகளைப் பெரிதும் கொண்ட முதல் நூலாக விளங்கும் சிலப்பதிகாரத்தின் தனிப்பெருஞ் சிறப்பு எடுத்துக் காட்டப்பெற்றது.

அரசியலில் அறத்தின் ஆற்றல், கற்புடைய மகளிரின் பெருமை, ஊழ்வினையின் வலிமை ஆகிய இம்மூன்று கருத்துக்களையும் சிறப்புற எடுத்துக்காட்ட, பின்னப்பட்ட சிலப்பதிகாரக் கதையமைப்பு தொகுத்துக் கூறப்பெற்றுள்ளது.

சிலப்பதிகாரப் புகார்க் காண்டத்தின் அரங்கேற்று காதையில் காணப்பெறும் நாட்டியக் கலையும் அதில் காணப்படும் அவிநயம் குறித்த கருத்துக்கள், அரும்பதவுரை, அடியார்க்கு நல்லாருரை இவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு எடுத்துக்காட்டப் பெற்றன. நாடகம், நாட்டியம், கூத்து, ஆடல், நடனம் ஆகிய சொற்கள் சிறுசிறு மாறுதல்களுடன் ஒரு பொருள் குறித்த பல சொற்களாக விளங்கும் தன்மை எடுத்துக்காட்டப்பெற்றது.

நடனத்தை முறையாகக் கற்று அரங்கேற்றுவதற்கு, ஒரு நடனப் பெண் பெற்றிருக்க வேண்டிய அனைத்து இலக்கணங்கள், ஆட்டுவிக்கவல்ல ஆடலாசிரியன் தகுதிகளையும், நடனத்திற்கு உறுதுணையாய் அமையும்

இசையாசிரியன், பாடலாசிரியன், தண்ணுமை ஆசிரியன், குழலிசைப்போன், யாழாசிரியன் ஆகியோரின் இலக்கணங்கள் எடுத்துரைக்கப்பட்டன.

ஆடல் ஆசிரியனுக்கான இலக்கணங்களைக் கூறுமிடத்தில், பதினான்கு விலக்குறுப்புகள் குறித்து சிலப்பதிகாரம் கூறுவதை எடுத்துக்காட்டி, அதற்குரிய அடியார்க்கு நல்லாருரையால் விளக்கமுற எடுத்துக் காட்டப்பட்டுள்ளன.

கதையின் பொருளைப் பார்ப்போர்க்கு விளங்க வைக்கத் தம் உடல் உறுப்புகளால் ஆடற் கலைஞன் வெளிப்படுத்தும் அவிநயம், அவிநயத்தில் பெரும் பங்கினை வகிக்கும் இணையா வினைக்கை, இணைக்கை ஆகியவற்றின் முக்கியத்துவம், அக்கைகளை ஆடலில் பயன்படுத்தும் விதிமுறைகள் ஆகியனக் கூறப்பட்டுள்ளன.

சுவைப் பொருள், சுவையுணர்வு, குறிப்பு, சத்துவம் ஆகியவை கொண்டு வெளிப்படும் சுவை, சுவையைத் தோற்றுவிக்கும் முப்பத்து மூன்று அவிநயங்கள், அவற்றின் விளக்கங்கள் தொகுத்துக் கூறப்பட்டுள்ளன.

எண்வகை வரிக்கூத்தில் காணப்படும் தலைவிகள் காமச்சுவையை மட்டுமே அடிப்படையாகக் கொண்டவர்களாகக் காணப்படுகிறார்கள். பதினோராடல்களில் காணப்படும் அவிநயமும், அவ்வாடல்களில் வீரச்சுவை, நகைச்சுவை, வெகுளிச்சுவை, காமச்சுவை ஆகிய சுவைகள் வெளிப்படும் திறமும் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

ஆயர்குலப் பெண்கள் எழுவர், நரம்பு நிற்கும் வரிசையில் நின்று, கண்ணன் குழல் ஊதி மயக்குதல், கண்ணனைக் காமத்திற்குரியவனாக மாற்றுதல், கண்ணனின் வீரத்தைப் போற்றுதல் எனும் நிலைகளில் குரவை ஆடிய தன்மை எடுத்துக்காட்டப்பெற்றது. கண்ணன் குழல் ஊதி மயக்குதலில் உவந்தோன் அவிநயம் வெளிப்பட்டு நகைச்சுவையும், கண்ணனின் காமம் மற்றும் அவனது அழகைப் புகழ்ந்து பாடும்போது, நாணமுற்றோன் அவிநயம், உவந்தோன் அவிநயத்தின் மூலம் காமச்சுவையும், கண்ணனின் வீரத்தைப் புகழும் போது வீரச்சுவை அவிநயம், நடுவுநிலை அவிநயம், அற்புதச்சுவை அவிநயம் ஆகியவையும் வெளிப்படுகின்றன.

ஆய்ச்சியர் குரவை ஆடும்போது பதாகை, மான்தலை, முட்டி, கபித்தம், கடகமுகம், பதுமகோசிகம் போன்ற இணையா வினைக்கைகளையும், உற்சங்கம் போன்ற இணைக்கைகளையும் பயன்படுத்தி அவிநயத்தை வெளிப்படுத்துகின்றனர்.

குன்றக்குரவையில் முருகனை வணங்கும்போது, வீரச்சுவை அவிநயமும், நடுவுநிலை அவிநயமும், களவுப் புணர்ச்சியை வெளிப்படுத்த வருத்தமுற்றோன் அவிநயமும், கண்ணோவுற்றோன் அவிநயமும், தலைநோவு உற்றோன் அவிநயமும் வெளிப்படுத்தப்பட்டு, காமச்சுவையாகத் தோன்றுகிறது. கண்ணகியைப் போற்றும்போது மீண்டும் நடுவுநிலை அவிநயம் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. இவ்வாடலில் உன்னம், கடகமுகம், முட்டி போன்ற இணையா வினைக்கைகளைக் கொண்டும் கற்கடம் போன்ற இணைக்கைகளைக் கொண்டும் அவிநயம் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது.

வேட்டுவவரியில் கொற்றவை, வீரச்சுவை அவிநயம், நடுவுநிலை அவிநயம் கொண்டவளாகக் காணப்படுவதுடன், காண்போர் அனைவரும் வியப்பிற்கு உள்ளாகும்படியும் அச்சம் தரக்கூடியவளாகவும் உள்ளதால் அச்சச்சுவை மற்றும் அற்புதச்சுவை அவிநயம் தோன்றுகின்றன. சாலினியின் கூற்றைக் கேட்டபோது, கண்ணகி, நகைச்சுவை மற்றும் நாணமுற்றோன் அவிநயம் தோன்றும்படியும் காணப்படுகிறாள்.

வேட்டுவவரியில் சாலினிக்கு ஏற்படும் மெய்ம்மயிர் சிலிர்த்தல் போன்ற சத்துவமும், சாலினியைக் கண்ட மக்களுக்கு அற்புதச்சுவையும் தோன்றியதாகக் கூறப்படுகிறது. எயினர்கள் வெகுளி மற்றும் வீரச்சுவை கொண்டவர்களாகவும், களித்தோன் அவிநயம் கொண்டவர்களாகவும் காணப்படுகின்றனர். வேட்டுவவரியில் கொற்றவைக்காகச் செய்யும் ஒப்பனைகளும் காட்டப்பட்டுள்ளன.

கானல்வரியில், கோவலனும் மாதவியும் காமச்சுவை அவிநயம் கொண்டவர்களாகக் காணப்படுகிறார்கள். மாதவி காமச்சுவை அவிநயத்தோடு, வருத்தமுற்றோன் அவிநயம், துஞ்சாநின்றோன் அவிநயம், கண்ணோவுற்றோன் அவிநயம், தலைநோவுற்றோன் அவிநயம் ஆகிய அவிநயங்களையும் கொண்டவளாகக் காணப்படுகிறாள்.

இளங்கோவடிகள், உணர்ச்சி மிக்க கதாபாத்திரங்களைப் படைத்துள்ளதால், இக்காப்பியம் நாட்டிய நாடகம் அமைப்பதற்கு சிறந்த களமாக அமைகிறது என்பதையும், அந்நாடகத்தில் அவிநயம் எவ்வளவு முக்கிய பங்கினைப் பெற்றிருக்கிறது என்பதையும் கானல்வரிப் பாடல்கள் வெளிப்படுத்துகின்றன.

இயல் 2

‘நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் அபிநயம்’ என்னும் இரண்டாம் இயலில் பெறப்பட்ட கருத்துக்கள்

நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் பரதரின் நான்காம் அத்தியாயம், எட்டாம் அத்தியாயம் முதல் பதினோராம் அத்தியாயம் வரை காணப்படும் ஆங்கிகாபிநயத்தின் பெரும் பிரிவுகளான அங்கம், உபாங்கம், ஷாகா ஆகியவற்றின் விளக்கங்களும், அங்கத்தைச் சேர்ந்த தலை, கை, மார்பு, பக்கங்கள், இடுப்பு, கால்கள், உபாங்கத்தைச் சேர்ந்த கண், புருவம், மூக்கு, கீழ் உதடு, தாடை, ஷாகாவைச் சேர்ந்த கரணங்கள், அங்கஹாரங்கள் ஆகியவற்றின் செயல்களும், பயன்களும் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

இருபத்தெட்டு, இருபத்தொன்பதாம் அத்தியாயங்கள், முப்பத்தோராம் அத்தியாயத்திலிருந்து முப்பத்தி நான்காவது அத்தியாயம் வரை பாடல்களுக்கான ஸ்வரங்கள், ஸ்வரங்களுகேற்ற ரஸங்கள், தாளங்கள், பாடலாசிரியர்கள், இசைக்கலைஞர்கள், பாடுவோரின் குரல் ஆகியவற்றிற்கான இலக்கணங்களும் எடுத்துரைக்கப்பட்டன.

இருபத்தோராம் அத்தியாயத்தில் காணப்படும் ஆஹார்யாபிநயங்களான புஸ்தம் எனப்படும் மரம், ஆடை ஆகியவற்றால் செய்யப்படும் அரங்கிற்குத் தேவையானப் பொருட்கள், அலங்காரம் எனப்படும் மலர்மாலைகள், ஆண், பெண் அணியும் ஆடை, அணிகலன்கள், ஆகியவற்றால் செய்யப்படும் அலங்கார முறைச் சிறப்புகள், அங்கரசனா எனப்படும் உடலில் பூசிக்கொள்ளும் நிறங்கள், முடிவிளக்கம், தலையின் அமைப்பு, பாத்திரங்களுக்கான பார்வைகள், ஸஞ்சீவம் எனப்படும் விலங்குகள், பறவைகள், அரங்கில் பயன்படுத்தப்படும் போர்க்கருவிகள், பொய்த்தலை ஆகியவை விளக்கப்பட்டுள்ளன.

ஆறாம், ஏழாம் அத்தியாயங்கள் ஸாத்விகாபிநயமான ஸாத்விக பாவங்கள் அவற்றைத் தோற்றுவிக்கும் ரஸங்கள், பாவங்கள் ஆகியவற்றின் விளக்கங்களும் பதிமூன்றாம் அத்தியாயத்தில் தர்மி எனப்படும் அபிநயமுறை குறித்தும், அந்தந்த நாட்டு மக்களின் நடை, உடை, கருத்து, பழக்க வழக்கங்கள் ஆகியவற்றைத் தெளிவுறச் செய்யும் ப்ரவ்ருத்திகள் குறித்தும் விளக்கங்களையும் காண முடிகிறது. இருபதாம் அத்தியாயத்தில் விருத்தியைக் குறித்து விளக்கங்கள் காணப்படுகின்றன. இருபத்திரண்டாம் அத்தியாயத்திலிருந்து இருபத்தி நான்காம் அத்தியாயம் வரை ரஸ இன்பத்திற்கு கருவூலமான பெண்களின் நிலைகள், அஷ்டவித நாயகிகள், நால்வகை காப்பியத் தலைவிகள், வேசியின் இயற்கைத் தன்மைகள், ஆண்களின் நிலைகள், ஆண்களின் இயற்கைத் தன்மைகள், நால்வகை காப்பியத் தலைவர்கள், அவர்களுக்குத் துணையாக இருக்கக் கூடியவர்கள், தூது செல்லும் பெண்கள், அவர்களின் இலக்கணங்கள், அந்தபுரத்தைச் சேர்ந்த மங்கையர்கள், அலித்தன்மை கொண்டவர்கள் பற்றியும் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

இயல் 3

சிலப்பதிகார அவிநயம் குறித்தும் நாட்டிய சாஸ்திர அபிநயம் குறித்தும் ஒற்றுமை வேற்றுமைகள் என்னும் மூன்றாம் இயலில் பெறப்பட்ட கருத்துக்கள்

சிலப்பதிகாரம் காட்டும் கை முத்திரைகளுடன் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் ஆங்கிகாபிநயத்தைச் சேர்ந்த அங்கம் எனப்படும் பெரும்பிரிவில் காணப்படும் கைகளின் விளக்கங்கள் ஒப்புமைப்படுத்தப்பட்டது.

சிலப்பதிகார, நாட்டிய சாஸ்திர ஒற்றைக்கை முத்திரைகள் அவற்றின் பெயர்களிலும் வரிசைமுறைகளிலும் விளக்கங்களிலும் ஒத்துக் காணப்பட்டாலும் சிற்சில வேறுபாடுகள் மட்டும் காணப்படுகின்றன. அவற்றுள் சில முத்திரைகள் பெயர்களில் ஒத்துக் காணப்பட்டாலும், செயல் முறைகளில் முற்றிலும் வேறுபட்டும், சில முத்திரைகள் செயல்முறைகளில் ஒத்துக் காணப்பட்டாலும், பெயர்களில் வேறுபட்டும் காணப்படுகின்றன. ஒரு சில முத்திரைகள் பெயர்களிலும், செயல்களிலும் பெரிதும் ஒத்தும், ஒரு சில முத்திரைகள் மிகத் துல்லிய வேற்றுமைகளைக் கொண்டும் காணப்படுகின்றன. சில முத்திரைகளின் விளக்கங்கள் ஒரே பொருளைத் தந்தாலும் அவற்றின் விளக்கங்களின் நடையில் வேறுபட்டு காணப்படுகின்றன. நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் காணப்படும் அங்கத்தைச் சேர்ந்த மற்ற பிரிவுகள் சிலப்பதிகாரத்தில் தனியே குறிப்பிடப்படாவிட்டாலும் சிலப்பதிகார பதினோராடல்களிலும் மற்ற ஆடல்களிலும் அவற்றின் பயன்பாடுகள் தென்படுகின்றன.

சிலப்பதிகாரத்தில் இசையாசிரியன், பாடலாசிரியன் எனத் தனித்தனியே குறிப்பிடப்படுகின்றனர். நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் பாடலாசிரியன் மட்டுமே குறிப்பிடப்பட்டு அதன் உட்பிரிவாக இசையாசிரியன் குறிப்பிடப்படுகிறான். சிலப்பதிகார தண்ணுமையாசிரியனின் இலக்கணமும் நாட்டிய சாஸ்திர மிருதங்கம் இயக்குபவரின் இலக்கணமும் ஒத்துக் காணப்படுகின்றன. இசை குறித்த இலக்கணங்கள் இரு நூல்களிலும் பெரும்பாலும் ஒத்துக் காணப்படுகின்றன.

சிலப்பதிகாரக் காப்பியத்தில் பாத்திரங்களின் மூலம் உரையாடல்களும் குரவை, வரி ஆகியவற்றின் மூலம் இசைப்பாடல்களும் இடம்பெற்றுள்ளன. இவ்வியல்பு நாட்டிய சாஸ்திரம் குறிப்பிடும் நால்வகை அபிநயங்களில் ஒன்றான வாசிகாபிநயத்தைச் சார்ந்த உரையாடல்களோடும், பாடல்களோடும் ஒப்பு நோக்கத்தக்கது.

குறிப்பாக ஆய்ச்சியர் குரவையில் இசையும் கூத்தும் இணைந்திருப்பதோடு மட்டுமல்லாமல், இதில் இடம்பெறும் ஏழு பெண்களையும் ஏழு சுவரங்களின்

பெயர்களில் நிறுத்தியது என்பது வாசிகாபிநயமான இசையோடு கொண்டுள்ள மிக நெருங்கிய தொடர்பினைக் காட்டுகிறது.

இவ்விரு நூல்களிலும் வாசிகாபிநயத்தைச் சேர்ந்த இசைக் குறித்த பல இலக்கணங்களை கூறப்பட்டாலும் சிற்சில வேறுபாடுகளுடன் அவை ஒத்தே காணப்படுகின்றன. நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் வாசிகாபிநயத்தைச் சேர்ந்த உரையாடல்களைப் பற்றிய குறிப்புகளை பதினான்காம் அத்தியாயத்திலிருந்து பதினேழாம் அத்தியாயத்திலும், இசையைப் பற்றிய குறிப்புகளை இருபத்தெட்டாம் அத்தியாயத்திலிருந்து முப்பத்தி நான்காம் அத்தியாயம் வரையும் காண முடிகிறது. ஏறக்குறைய பத்து அத்தியாயங்களில் வாசிகாபிநயம் குறித்துக் கூறப்பட்டுள்ளன என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. சிலப்பதிகாரத்தில் வாசிகாபிநயத்தைச் சேர்ந்த உரையாடல்கள், இசை குறித்து கூறப்படவில்லை எனினும், இக்காப்பியத்தின் தொடக்கம் முதல் முடிவு வரையுள்ள அனைத்துப் பாத்திரங்களின் உரையாடல்களும், ஆடல்களில் பயன்படுத்தப்படும் இசையும் வாசிகாபிநயத்தையே சேர்ந்ததாகும்.

சிலப்பதிகாரத்தில் தோற்றம் முதல் இறுதி வரை காணப்படும் கதாப்பாத்திரங்களை சூழ்நிலையோடும், மனநிலையோடும் வெளிப்படுத்தும்போது அவற்றின் தோற்றத்தில் நாட்டிய சாஸ்திரம் குறிப்பிடும் ஆஹார்யாபிநயம் காட்டும் ஆடை, அணிகலன் குறித்த செய்திகளை ஒப்புநோக்கிக் காணமுடிகிறது. கோவலன், கண்ணகி, மாதவி, பாண்டிய மன்னன், பாண்டிமா தேவி ஆகிய பாத்திரங்களும், வேட்டுவ வரியில் காணப்படும் கொற்றவையின் ஆடை ஆபரணங்களும் நாட்டிய சாஸ்திர ஆஹார்யாபிநயத்தோடு பெரிதும் ஒத்துள்ளது.

இவ்விரு நூல்களும் ஆஹார்யாபிநயத்தை வெளிப்படுத்தும் முறையில் பெயரிலும் வேறுபட்டிருந்தாலும், அவற்றின் பயன்பாட்டில் ஒத்தேக் காணப்படுகிறது என்பது சிறப்புக்குரியதாகும். நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் ஆஹார்யாபிநயத்தின் பெரும்பிரிவுகளான புஸ்தம் எனப்படும் மரம், ஆடை முதலியவற்றால் செய்யப்படும் அரங்கிற்குத் தேவையான பொருட்கள், அலங்காரம் எனப்படும் ஆடை, ஆபரணங்கள், அங்கரசனா எனப்படும் பாத்திரங்களுக்கேற்ற நிறம், உறுப்புகளின் அமைப்பு, ஸஞ்சீவம் எனப்படும் விலங்குகள், பறவைகள், அரங்கிற்கத் தேவையான போர்க்கருவிகள், பொய்த்தலைகள் போன்றவற்றைக் குறிப்பிட்டுள்ளதைப் போல் சிலப்பதிகாரத்தில் ஆஹார்யாபிநயத்தைப் பகுத்துக் கூறாத நிலையில் ஆஹார்யாபிநயம் குறித்த செய்திகளை, அதில் காணப்படும் கதாபாத்திரங்களின் வழியும், ஆடல்களின் வழியும் அறிய முடிகிறது. இவற்றில் அலங்காரம் எனப்படும் ஆடை, ஆபரணங்கள் மட்டுமே இன்றைய நாட்டியத்தின் ஆஹார்யாபிநயமாகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது. ஆஹார்யாபிநயத்தைச் சேர்ந்த புஸ்தம், அங்கரசனா,

சஞ்சீவம் ஆகியவை நாட்டிய நாடகத்திலும், அதிகமாக நாடகத்திலும் பயன்படுத்துவது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

சிலப்பதிகார சத்துவங்களும் நாட்டிய சாஸ்திர ஸாத்விக பாவங்களும், சிலப்பதிகார சுவையும் நாட்டிய சாஸ்திர ரஸமும், சிலப்பதிகார முப்பத்தி மூன்று பாவகங்களும் நாட்டிய சாஸ்திர முப்பத்தி மூன்று ஸஞ்சாரி பாவங்களும் அவற்றின் விளக்கங்களில் ஒத்துக் காணப்பட்டாலும் அவற்றின் பெயர்களிலும் வரிசை முறையிலும் வேறுபட்டே நிற்கின்றன. சுவைக் குறித்து சிலப்பதிகாரம் இருவர் மாட்டும் நிகழும் என்பதற்கு இணையாக நாட்டிய சாஸ்திர ரஸம் உண்டாக நல்ல கலைஞர்கள் மட்டுமின்றி நல்ல ரசிகர்களும் தேவை எனக் குறிப்பிடுவதால் சுவையாகிய ரஸம் குறித்து இவ்விரு நூல்களும் எடுத்துரைக்கின்றன.

சுவைகளில் காணப்படும் பாவகங்களும் அதற்கு இணையான ரஸங்களில் காணப்படும் பாவங்களும் அவற்றின் பெயரிலும், வரிசை முறையிலும் சிற்சில ஒற்றுமைகளை மட்டும் கொண்டு பல வேற்றுமைகளைக் கொண்டிருந்தாலும் அவற்றின் விளக்கங்களின் பொருள்கள் ஒன்றுக்கொன்று மிக நெருங்கிய தொடர்பினைக் கொண்டுள்ளன என்பது ஒப்புநோக்கத்தக்கதாகும். அதேபோன்று முப்பத்தி மூன்று பாவகங்களும் முப்பத்தி மூன்று ஸஞ்சாரி பாவங்களும் அவற்றில் ஒரு சில பாவங்கள் மிக நெருங்கிய ஒற்றுமையையும், ஒரு சில பாவங்கள் வெவ்வேறு பொருளில் இருந்தாலும் ஒன்று மற்றொன்றோடு மிக நெருங்கிய தொடர்பினைக் கொண்டுள்ளன. பல பாவகங்களுக்கு ஒரே ஸஞ்சாரி பாவம் ஒத்துக் காணப்படுகிறது. சில ஸஞ்சாரி பாவங்கள் எந்த ஒரு பாவகங்களுடனும் பொருந்தாமல் தனித்து நிற்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். சிலப்பதிகார வேத்தியல் பொதுவியல் கூத்துக்களை ஆடக்கூடிய இடங்களைக் கொண்டும் இயற்கைக்கும், இயற்கைக்கு அப்பாற்பட்டதுமான அபிநயமுறைக் குறித்தும் பிரிக்கப்பட்டுள்ள நாட்டியதர்மி லோகதர்மி எனப்படும் தர்மிகளுடன் ஒப்புமைப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. நாட்டிய சாஸ்திர விருத்திகளில் காணப்படும் திருமாலை சிலப்பதிகார விருத்திகளில் காணப்படும் வெவ்வேறான தலைவர்களுடன் ஒப்பு நோக்கும்போது சிலப்பதிகார சாத்துவதி விருத்தியில் காணப்படும் அறமே நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் காணப்படும் திருமாலின் மனமாகவும். சிலப்பதிகார ஆரபடி கைசிகி விருத்திகளில் காணப்படும் வீரமாந்தர், காமுகர் ஆகியோரின் செயல்கள் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் காணப்படும் திருமாலின் செயல்களாகவும், சிலப்பதிகார பாரதி விருத்தியில் கூத்தன் எனப்படும் தலைவனே நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் காணப்படும் உரையாடலுடன் கூடிய திருமாலை ஒப்புமைப்படுத்த முடிகிறது.

சுவை பாவகங்கள் எனப்படும் ரஸ பாவங்களை வெளிப்படுத்தக்கூடிய சிலப்பதிகார முக்கிய கதாபாத்திரங்களான கோவலன், கண்ணகி, மாதவி ஆகியோருடன் நாட்டிய சாஸ்திர ஆண், பெண் நிலைகளை

ஒப்புமைப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. சிலப்பதிகார வரிக்கூத்தில் காணப்படும் தலைவிகளின் நிலை, நாட்டிய சாஸ்திர அஷ்ட நாயகிகளுடன் ஒப்புமைப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இக்கால நாட்டியங்களில் காணப்படும் நிருத்தம், நிருத்யம் ஆகியவற்றிற்கான விளக்கங்கள் மட்டுமே காணப்படுகின்றன தவிர அதற்கான ஆடல் வடிவம் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் குறிப்பிடப்படவில்லை. ஆனால் சிலப்பதிகாரத்தில் அதற்கு இணையான சொக்கம், அவிநயக்கூத்து எனப் பிரித்துக் கூறுவது மட்டுமின்றி அவற்றின் ஆடல் வடிவங்களையும் காண முடிகிறது.

சிலப்பதிகார அவிநயங்களை நாட்டிய சாஸ்திரம் குறிப்பிடும் நான்கு வகை அபிநயங்களோடு ஒப்பு நோக்கும்போது பெரும்பாலும் ஒத்தும் சிறுபான்மை வேறுபட்டும் காணப்படுகிறது. ஸாத்விகாபிநயம் இவ்விரு நூல்களில் பெரிதும் ஒத்தும், ஏனைய மூன்று அபிநயங்களும் சிறிதளவே ஒத்தும் காணப்படுவது ஒப்பு நோக்கத்தக்கதாகும்.

இந்திய செவ்வியல் நடனங்களுக்கான இலக்கணங்கள் பெரும்பாலும் வடமொழி நூல்களிலிருந்தே பின்பற்றப்படுகிறது எனவும், பரதநாட்டியமும் பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தை ஆதாரமாகக் கொண்டே அமைந்தது எனும் போக்கும் பரவலாகக் காணப்படுகிறது. இதற்கு மாறாக அந்தந்த மொழியிலுள்ள இலக்கண நூல்களைப் பின்பற்றினால் மட்டுமே அவற்றின் முழு நுணுக்கங்களையும் அறிய முடியும். அந்த வகையில் தமிழகத்தின் செவ்வியல் நடனமான பரதநாட்டியத்திற்கு இலக்கண நூலாக நாட்டிய சாஸ்திரத்தைப் பின்பற்றுவதை விட, தமிழ் மொழிக்குரிய தமிழ் இலக்கிய நூலான சிலப்பதிகாரத்தையே ஆதாரமாகக் கொள்ள இடமுள்ளது.

தமிழர்தம் வாழ்வியலோடும் உணர்வோடும் பின்னிப் பிணைந்த நாட்டியக் கலைத் தமிழர்தம் மரபுக் கலையாகும். நாட்டியக் கூறுகளின் நுட்பங்களைக் திறம்பட எடுத்துக்கூறும் சிலப்பதிகாரத்தை அடியொற்றியே பரதக்கலை பெரும்பாலும் காணப்படுவதால் இன்றைய பரதநாட்டியத்திற்கு தமிழ் நூலான சிலப்பதிகாரத்தையே ஆதாரமாகக் கொள்வது சிறப்புடையது.

சிலப்பதிகாரத்திற்கு முன்பே பல நாடகங்கள் இயற்றப்பட்டு, கால வெள்ளத்தில் அவை மறைந்துப் போக, அக்கூறுகள் சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்படுகின்றன. இந்த ஆய்வின் வழி நாடகக் கலையைச் சார்ந்த கருத்துக்களை மீட்டெடுப்பதால் தமிழ் நாடக வளர்ச்சியின் ஆக்கத்திற்குப் பெரிதும் துணை நிற்கும் எனக் கருதலாம்.

துணை நூற்பட்டியல்

துணை நூற்பட்டியல்

அறந்தை மணியன்	பரத நாட்டியம், published by Anuragam, Chennai, 1989..
ஆதிநாராயணன். கி.,	கலைச் சொல் கோட்பாடுகள், கவிக்குயில்பிரிண்டர்ஸ், சென்னை, 1990.
இரகுராமன், சே.	தமிழர் நடன வரலாறு, நந்தினி பதிப்பகம், சென்னை,2006.
இராம சுப்பிரமணியம், வ.த.	சிலப்பதிகாரம் மூலமும் உரையும், திருமகள் நிலையம், சென்னை, 2007
இராமநாதன், எஸ்	சிலப்பதிகாரத்து இசைத் தமிழ், தமிழ் எழுத்தாளர் கூட்டுறவுச் சங்கம், சென்னை, 1981
இராமநாதன் எஸ்.,	சிலப்பதிகாரத்து இசைத்தமிழ், தி டிரினிடி மியூசிக் புக் பப்ளிஷர்ஸ், சென்னை, 2006.
கபிலா வாத்ஸ்யாயன்	இந்திய செவ்வியல் நடனம், பப்ளிகேஷன்ஸ் டிவிஷன், இந்திய அரசு, 2002.
கலாராணி ரா.	தஞ்சை வளர்த்த பரதகலை, பிரகாஷ் பிராசஸ், மதுரை -1, 2004.
கலியாண சுந்தரையர். ஸ்ரீ.எஸ்.(பதி.)	பரத சேனாபதீயம் மூலமும் உரையும் (குறிப்புரையுடன்), சென்னை, 1992.
கார்த்திகா கணேசர்	இந்திய நாட்டியத்தின் திராவிட மரபு, வெற்றி அச்சகம், சென்னை, 1984
கவிஞர் தமிழ் ஒளி	சிலப்பதிகாரம் காவியமா? நாடகமா?, அய்யனார் ஆப்ஃசெட், சென்னை, 2006.
கலைக்கோவன், இரா.	தலைக்கோல், சேகர் பதிப்பகம், சென்னை, 2004.
கலைவாணி, இராச	சிலப்பதிகாரத்தில் பதினோராடல்: ஆய்வுக் கட்டுரை, 2012.

சரளா, சுப.	தமிழ் இலக்கியத்தில் நாட்டிய வரலாறு,
சாமிநாதையர், உ.வே.	சிலப்பதிகார மூலமும் அரும்பதவுரையும் அடியார்க்கு நல்லாருரையும், டாக்டர் உ.வே. சாமிநாதையர் நூல் நிலையம், சென்னை, 1978.
சுந்தரம், வீ.ப.கா	தமிழிசைக் கலைக் களஞ்சியம்: இரண்டாம் தொகுதி, பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழக வெளியீடு, திருச்சி, 1994
சுப்பிரமணியன், ச.வே.	இளங்கோவின் இலக்கிய உத்திகள், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1984.
சுப்ரமணியன் P.V.	பரதநாட்டியம், Samkalan Prakashna, New Delhi, 1991
செல்லத்துரை பி.டி.	தென்னக இசையில், வைகறைப் பதிப்பகம், சென்னை.
சேதுப்பிள்ளை ரா.பி.,	சிலம்பின் கதை அமைப்பு, மணிவாசகர் நூலகம், சிதம்பரம், 1979.
ஞானகுலேந்திரன்	பரத இசை மரபு, கிருஷ்ணி பதிப்பகம், தஞ்சாவூர், 1994.
ஞானகுலேந்திரன்	பரதநாட்டியத்தில் தமிழிசைப்பாடல்கள், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம் அச்சகம். 1994
ஞானச்சேரி	பிரும்மேந்திரரின் கணபதி சகாயம் நாட்டியநற்பெரு உரைநூல், ஞானச்சேரி வெளியீட்டகம், சென்னை, 1999
தமிழ் வளர்ச்சிக் கழகம்	கலைக்களஞ்சியம் – பகுதி 6, 1959.
தெய்வசிகாமணி வே.ரா. (பதி.)	அறிவனார் இயற்றிய பஞ்ச மரபு, சக்தி அறநிலையம் கோவை, 1975..
நந்திகேஷ்வரர்,	பரதார்ணவம், பதிப்பாசிரியர், திரு. கே. வாசுதேவ சாஸ்திரி.
நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ்	தொல்காப்பியம், 1981

பத்மா சுப்ரமணியம்,	பரதக் கலை கோட்பாடு, வானதி பதிப்பகம், சென்னை, 2009.
பாலச்ந்த்ர ராஜு ஸ்ரீ.எஸ்.,	நடன முத்திரைகள், சிவரஞ்ஜனி பப்ளிகேஷன்ஸ், சென்னை, 2004
பாலா	நவரஸ மாலை, தேவா பப்ளிகேஷன்ஸ், சென்னை, 1996.
புரட்சிதாசன்	சிலப்பதிகாரக் கூத்து, பசும்பொன் பதிப்பகம், சென்னை, 1996.
பெருமாள், ஏ.என்.	தமிழக நாட்டுப்புறக் கலைகள், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், 2005.
மகாலிங்கம் நா.	சேறை அறிவனார் இயற்றிய பஞ்சமரபு, அப்பர் அச்சகம், சென்னை, 1993.
மாங்குடி துரைராஜய்யா,	ஸ்வபோத பரத நவநீதம், Moorthi Publications.
முத்துக்கவிஞர்	அதிரூபவதி கல்யாணம் தமிழிசை நாட்டிய நாடகம், சரசுவதி மகால் நூல நிலையம், தஞ்சாவூர், 1985.
யோகியார் ச.து.சு.,	சாத்தனார் அருளிச்செய்த கூத்த நூல், சாந்தி பிரஸ், 1968.
ராகவன், வே.	நாட்டியக் கலை, கலைமகள் காரியாலயம், சென்னை, 1999.
லீலா எஸ்.	பரத நாட்டியத்தில் அபிநய வகைகள், குட்புக்ஸ் பப்ளிகேஷன்ஸ், சென்னை,2001.
வாசுதேவ சாஸ்திரி, K.	நாட்டிய சாஸ்திர ஸங்க்ரஹம், 1997.
விசுவநாதன், அ	கலித்தொகை, நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ், சென்னை, 2004.
விமலானந்தம், மது. ச.	சிலப்பதிகாரத் திறனாய்வு, 1977.
வீணை சேஷய்யர்	ந்ருத்ய கீதாஞ்சலி முதல் பாகம், 1990.

வீரராகவையன் (த.மொ.பெ.) நந்திகேசுவரர் இயற்றிய அபிநயதர்ப்பணம், உ.வே. சாமிநாதையர் நூல் நிலைய வெளியீடு, சென்னை, 1990.

ஜாண் ஆசீர்வாதம் தமிழர் கூத்துகள், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1985.

ஸ்ரீராமதேசிகன், எஸ். என் பரத நாட்டிய சாஸ்திரம், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 2001

ஆங்கில நூல்கள்:

Abhinavaguptacharya, Natyasastra of Bhartamuni, Vol. I, Parimal Publications, Delhi,1988.

Abhinavaguptacharya Natyasastra of Bhartamuni, Vol. II Parimal Publications, Delhi,1984.

Abhinavaguptacharya, Natyasastra of Bhartamuni, Vol. III,Parimal Publications, Delhi,1987.

Ashish Mohan Khokar Bharatanatyam,

Bhagyalekshmy, S Approach to Bharathanatyam, CBH Publications, Nagarcoil,1998

Chandrasekaran. T Natya Sastra Sangrata I Part, 1990.

Divyasena . S Essence and Essentials of Dance

Krishna Rao, U.S. Chandra Bhagadevi, U.K A Panorama of Indian Dances, Indian Book Centre, Delhi, 1993

Manomohan ghosh Nandikeswars's Abhinayadarpanam, Firma K.L. Mukhopadhyay, Calcutta, 1957.

Manomohan Ghosh, **Nandikesvara Abinayadarpanam**,Natyamala Publication, Hyderabad, 1975.

Sunil Kothari, Bharatha Natyam, Marg Publications, 1997.

பின்னிணைப்பு

பின்னிணைப்பு

நாட்டிய சாஸ்திர அத்தியாயங்களும் அவற்றின் சுருக்கமான விளக்கங்களும்.

- முதல் அத்தியாயத்தில் புராண இதிகாசத்தின்படி நாட்டியம் தோன்றிய வரலாறு விளக்கப்பட்டுள்ளது.

- இரண்டாம் அத்தியாயத்தில் நாட்டிய மண்டபங்களின் அமைப்புப் பற்றி விளக்கப்பட்டுள்ளது.

- மூன்றாவது அத்தியாயத்தில் அரங்க பூஜை (அரங்க தேவதைகளின் வழிபாடு) விதிமுறைகள் விளக்கப்பட்டுள்ளது.

- நான்காவது அத்தியாயம் நூற்று எட்டு கரணங்கள், அங்கஹாரங்கள் (ஆறு, ஏழு, எட்டு அல்லது ஒன்பது கரணங்கள் கொண்டது).

- ஐந்தாவது அத்தியாயம் பூர்வரங்கம் பற்றிதாகும். பூர்வ என்பதும் ரங்கா என்பது சேர்ந்து பூர்வரங்கா எனப்பட்டது. 'பூர்வ' என்றால் நிகழ்ச்சியின் தொடக்கத்தின் முதலில் நிகழ்த்துவது என்ற பொருளிலும் 'ரங்கா' என்றால் மேடையில் என்ற பொருளிலும் அமையப்பெற்று, பூர்வரங்கா என்றால் நிகழ்ச்சி தொடங்குவதற்கு முன் செய்யப்படும் விதிமுறைகள் என்பதாகும்.

- ஆறாவது அத்தியாயம் ரஸம் பற்றியதாகும்.

- ஏழாவது அத்தியாயம் பாவம் பற்றியதாகும்

- எட்டாவது அத்தியாயம் பதிமூன்று வகையான தலை அசைவுகள், அவற்றின் பயன்பாடுகள், முப்பத்தாறு த்ருஷ்டிகள் (கண் அசைவு), ஒன்பது வகையான கண்விழி அசைவுகள், அவற்றின் பயன்பாடுகள், மேலும் எட்டு வகை விழிகளைச் சார்ந்த த்ருஷ்டிகள், ஒன்பது வகையான கண் இமை அவற்றின் பயன்பாடுகள், ஏழு வகை புருவங்கள் அவற்றின் பயன்பாடுகள், ஆறு வகை மூக்கின் நிலைகள, அவற்றின் பயன்பாடுகள், ஆறு வகை கன்னங்கள் அவற்றின் பயன்பாடுகள், ஆறு வகை கீழ் உதடுகள் அவற்றின் பயன்பாடுகள், ஏழு வகை தாடைகள் அவற்றின் பயன்பாடுகள், ஆறு வகை வாய் அவற்றின் பயன்பாடுகள், நான்கு வித முகத்தின் நிறங்கள் அவற்றின் பயன்பாடுகள், ஒன்பது வகை கழுத்தின் விளக்கங்கள் அவற்றின் பயன்பாடுகள் ஆகியவை விளக்கப்பட்டுள்ளன.

- ஒன்பதாவது அத்தியாயம் அறுபத்தேழு கை முத்திரைகளைப் பற்றியதாகும். அவை அஸம்யுத ஹஸ்தங்கள் இருபத்து நான்கு (ஒற்றைக்கை முத்திரைகள்), ஸம்யுத ஹஸ்தங்கள் பதிமூன்று (இரட்டைகை முத்திரைகள்), ந்ருத்த ஹஸ்தங்கள், முப்பது இவைத்தவிர நான்கு வகை ஹஸ்த கரணங்கள் (முத்திரைகளை அதற்கென்ற இடத்தில் வைப்பது) பற்றியும் விளக்கப்பட்டுள்ளது. ஐந்து வகை மார்பு அசைவுகள், பக்கங்களின் அசைவு, அவற்றின் பயன்பாடுகள், ஐந்து வகை இடுப்பு அசைவுகள், அவற்றின் பயன்பாடுகள், ஐந்து வகை தொடை அசைவுகள், அவற்றின் பயன்பாடுகள், ஐந்து வகை ஆடுசதைப் பகுதியின் அசைவுகள், ஐந்து வகை பாதங்களின் அசைவுகள், அவற்றின் பயன்பாடுகள் ஆகியவை பற்றி விளக்கப்பட்டுள்ளன.

- பத்தாம் அத்தியாயம் பதினாறு பௌமீசாரி, பதினாறு ஆகாஷிகிசாரி என முப்பத்திரண்டு சாரிகளையும், ஆண்களுக்கான மூன்று விதமான ஸ்தானகங்கள், நான்கு வித ந்யாயைகள் (ஆயுதங்களை பயன்படுத்தும் முறை) ஸௌஷ்டவம், தனுஷ்கரணம் (வில்லைச் சார்ந்த கரணங்கள்) பற்றியும் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

- பதினோறாம் அத்தியாயம் மண்டலங்கள் பற்றியதாகும். மண்டலங்கள் என்பன பௌமீ மண்டலங்கள் இருபதும், ஆகாஷிகி மண்டலங்கள் இருபதுமாகும்.

- பன்னிரெண்டாம் அத்தியாயம் கதி (நடத்தல்) பற்றியதாகும். குதிரை, படகு போன்றவற்றில் செல்லும்போது எவ்வாறு நடப்பது, பெண்கள் எவ்வாறு நடக்கவேண்டும் என்பது பற்றியும் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

- பதிமூன்றாம் அத்தியாயம் ப்ரவ்ருத்தி (இடத்திற்கு ஏற்றார்போல் அணியும் ஆடை ஆபரணங்கள்), தர்மி பற்றியதாகும்.

- பதினான்காம் அத்தியாயத்திலிருந்து பதினேழாம் அத்தியாயம் வரை நடிகர்கள் பேசும் நிலை பற்றியதாகும்.

- பதினெட்டாம் அத்தியாயம் பத்து வகை நாடகங்களின் இலக்கணங்களைப் பற்றியதாகும்.

- பத்தொன்பதாம் அத்தியாயம் நாடகங்களின் கதையமைப்பு பற்றியதாகும்.

- இருபதாவது அத்தியாயம் விருத்திகள் பற்றியதாகும்.

- இருபத்தி ஒன்றாம் அத்தியாயம் ஆடை ஆபரணங்கள், வேடம் பூணுதல், நாடகத்திற்குரிய பொம்மைகள் செய்தல் போன்றவற்றைப் பற்றியதாகும்.
- இருபத்தி இரண்டாம் அத்தியாயம் சாமான்ய அபிநயம் (உரையாடல்கள், உடல் அசைவுகள், ஸாத்விக பாவங்கள், ஆகியவற்றால் வெளிப்படுத்தப்படும் அபிநயம்), அஷ்ட நாயகிகள், பெண்களின் பல நிலைகள் போன்றவற்றைப் பற்றியதாகும்.

- இருபத்தி மூன்றாம் அத்தியாயம் வைஷிக நாயகனின் தன்மைகள், தூதி (பெண் தூதுவர்), நாயகியின் குணநலன்களின் அடிப்படையில் மூன்று வகை, காமத்திற்குரிய செயல்களைக் கொண்டு ஐந்து வகை நாயகன் ஆகியோரைப் பற்றியதாகும்.

- இருபத்தி நான்காம் அத்தியாயம் ஆண், பெண்களின் பலவகைத் தன்மைகள், நான்குவகை நாயகிகள், நான்குவகை நாயகன்கள், அந்தபுரத்தைச் சேர்ந்த பெண்கள், அலிகள், ஆண்கள் ஆகியோரைப் பற்றியதாகும்.

- இருபத்தைந்தாம் அத்தியாயம் சித்ராபிநயம் (பல வகையான காலங்களை குறிப்பிடும் முத்திரைகள்) பற்றியதாகும்.

- இருபத்தி ஆறாம் அத்தியாயம் ப்ரக்ருதி, பாத்திர விவேகம் நாடகத்திற்குரிய பாத்திரங்களுக்கும், அந்தப் பாத்திரங்களாக வேடம் அணிபவருக்கும் உள்ள தொடர்பினைப் பற்றியதாகும்

- இருபத்தேழாம் அத்தியாயம் சித்தி (நாடகத்தின் வெற்றி) பற்றி குறிப்பிடுகிறது.

- இருபத்தெட்டிலிருந்து முப்பத்தைந்தாம் அத்தியாயம் வரை இசையைப் பற்றியதாகும்.

- முப்பத்தாறாம் அத்தியாயம் நாட்டியத்தின் மேல் ஏற்பட்ட சாபத்தைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகிறது. நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் அபிநயம் பற்றி குறிப்புகளும் இடம்பெற்றுள்ளன.

பதம்

ராகம்: ராகமாலிகா தாளம்: திஸ்ர திரிபுடை

பல்லவி

ராகம்: சுருட்டி

இந்நேரம் வருவாரென்று சொன்னவள் நீதானே சகியே

அனுபல்லவி

ராகம்: சுருட்டி

மன்னவன் மால் மருகன் என்னை மறந்தாரோ - அவர்
இன்னும் வரக்காணேனே - எந்தன் சகியே இந்நேரம்)

சரணம் 1

ராகம்: சுருட்டி

மின்னல் கொடி நானிருக்க மானீன்ற மங்கையுடன்
எந்நேரமும் மகிழுவதில் சிறிதேனும் நியாயமுண்டோ
என்னைவிட அவளிடத்தில் என்ன அதிசயம் கண்டாரோ
என்னடி செய்குவேன் சொல்லடி இது சமயம் (இந்நேரம்)

சரணம் 2

ராகம்: பந்துவராளி

முன்னும் பின்னும் தெரியா பெண்ணென்ற எண்ணமோ
முன்னொரு நாள் என்னிடத்தில் முத்துமுத்தாய் பேசினவர்

என்னுயிர் அழகனவன் என்றும் பிரியேனென்று

சொன்னவரல்லவோ சின்னக்குமரனல்லவோ (இந்நேரம்)

சரணம் 3

ராகம்: நாதநாமக்ரியா

கன்னிப்பருவத்திலே கைபிடித்து மணந்தவர்

அன்னமே கனிமொழியே கண்ணே கண்மணியே என்று

என்னென்னமோ பெயர் சொல்லி என்னை மயக்கி விட்டார் அந்த

பன்னிருகை முருகனையே எண்ணி எண்ணி வாடுகிறேன். (இந்நேரம்)

அரங்கேற்று காதை – மாதவியின் ஆடல்

கானல்வரி – கோவலன் மாதவி யாழிசைத்தல்

பதிணோராடல்கள்

1. கொடுகொட்டி

2. பாண்டரங்கம்

3. அல்லியம்

4. மல்

5. துடி

6. குடை

7. குடம்

8. பேடி

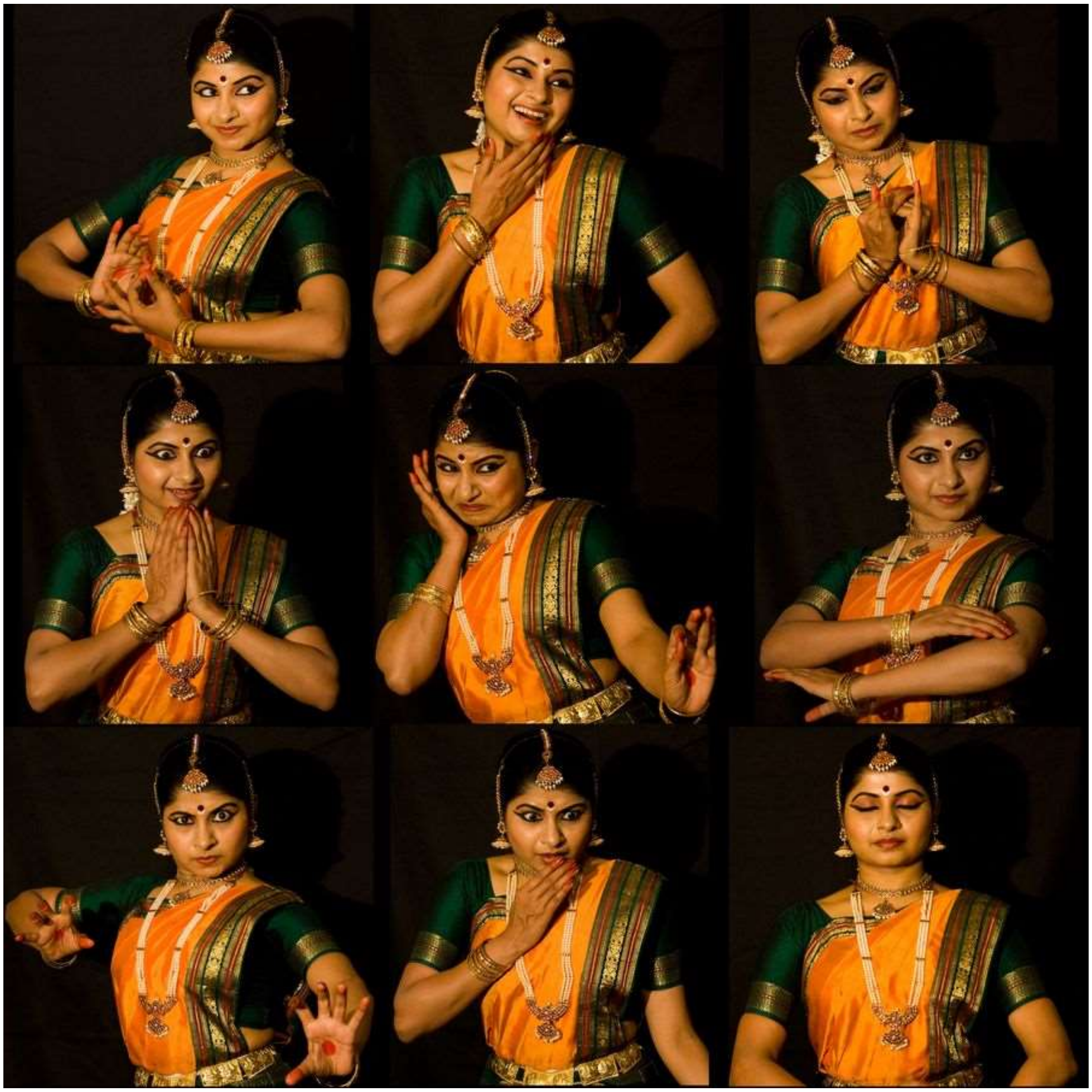
9. மரக்கால்

10. பாவை

11. கடையம்

அபிநயக்கரசி பாலசரஸ்வதி

பத்மபூஷன் கலாநிதி நாராயணன்



நவரஸங்கள்