അധ്യായം നാല്
താളവും കവിതയും

4. 1. കവിതയിലെ താളം: ചില അടിസ്ഥാനസങ്കല്പങ്ങൾ

താളത്തെ സംഗീതം, നൃത്ത-നൃത്യ-നാട്യങ്ങൾ തുടങ്ങിയ കലകളിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന സങ്കേതം എന്ന നിലയിലാണ് കലാപഠനഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ വിവരിക്കാറുള്ളത്. ഇതിനു സമാന മായോ സമാന്തരമായോ ഭാഷാപഠനത്തിൽ പരമ്പരാഗതമായി ഉപയോഗിക്കുന്ന സങ്കേതമാണ് വൃത്തം.

*വൃത്തമഞ്ജരി*യനുസരിച്ച് "ഗദ്യമെന്നും പദ്യമെന്നും വാക്യത്തിന്റെ ഗതി രണ്ടു വിധ" മുള്ളതിൽ "പദ്യം വാർക്കുന്ന തോതി"നെയാണ് വൃത്തം എന്നു പറയുന്നത്.[1] "കാവ്യമെല്ലാം പദ്യമായിരിക്കണമെന്നോ വൃത്തശാസ്ത്രനിബന്ധനയ്ക്കുചേർന്ന് എഴുതുന്ന വാക്യമെല്ലാം കാവ്യമാകുമെന്നോ പറഞ്ഞുകൂടാത്തതാകുന്നു" എന്നും വൃത്തമഞ്ജരീകാരൻ നിരീക്ഷിക്കു ന്നു.[2] പദ്യരൂപത്തിലെഴുതിയ പ്രാചീനശാസ്ത്രഗ്രന്ഥങ്ങളും ഗദ്യമയങ്ങളായ ആഖ്യായിക കളുമാണ് അദ്ദേഹം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്ന ഉദാഹരണങ്ങളെങ്കിലും വൃത്തമുക്തകവിതപോലെ കാവ്യരൂപത്തെ സംബന്ധിച്ചു വിപുലമായ വ്യതിയാനങ്ങൾ സംഭവിച്ച സമീപകാലചരിത്രസ ന്ദർഭത്തിൽ ഈ നിരീക്ഷണത്തിനു കൂടുതൽ പ്രസക്തിയുണ്ട്.

"പദ്യം വാർക്കുന്നതി"നുള്ള അടിസ്ഥാനസങ്കേതങ്ങൾ നിർണയിക്കുന്നിക്കുന്നിടത്താണ് വൃത്തശാസ്ത്രവും സംഗീതശാസ്ത്രവും പരസ്പരം ബന്ധപ്പെടുന്നത്. വൃത്തശാസ്ത്രത്തി ലുപയോഗിക്കുന്ന മാത്ര, ലഘു, ഗുരു, യതി തുടങ്ങിയ അടിസ്ഥാനഘടകങ്ങൾ ചിലപ്പോൾ സാങ്കേതികമായ അർത്ഥവ്യത്യാസമുണ്ടെങ്കിലും സംഗീതശാസ്ത്രത്തിലും പ്രയോഗിക്കുന്ന സങ്കേതങ്ങളാണ്. ഈ സങ്കേതങ്ങളിൽ മാത്രമല്ല, മറ്റു പല സംഗതികളിലും ഗാഢബന്ധമുള്ള

തുകൊണ്ടുകൂടിയാണ് കാവ്യശാസ്ത്രഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ സംഗീതത്തെക്കുറിച്ചുള്ള ആലോചനകൾ അനിവാര്യമാകുന്നത്. എൻ. വി. കൃഷ്ണവാരിയർ പറയുന്നു:

"കവിത സംഗീതമല്ല. കവി സംഗീതജ്ഞനാവേണ്ടതുമില്ല. എങ്കിലും വൃത്തവും സംഗീതവും ഗാഢമായും ജൈവികമായും ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു."[3]

ഈ ബന്ധത്തിനു സാമാന്യമായി പറയാറുള്ള ഒരു കാരണം "സംഗീതപരവും കാവ്യപരവുമായ രചനകളുടെ അടിസ്ഥാനം വൈകാരികതയും താളവുമാണ്" [4] എന്നതാണ്.

സമീപകാലത്ത് ഈ ബന്ധനിർണയം ശബ്ദം, സംസാരം, സംഗീതം, കവിത എന്നിവ പരസ്പരം ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന പഠനങ്ങളിലേക്കു വികസിച്ചിട്ടുണ്ട്. കാരണം കവിതയ്ക്കു മാത്രമല്ല, സംസാരത്തിനും അതിലുപരി മനുഷ്യഭാഷയ്ക്കുതന്നെയും സംഗീതവുമായി ബന്ധമുണ്ട്. സംഗീതത്തെ ഭാഷാശാസ്ത്രപരമായ കാഴ്ചപ്പാടിൽ സമീപിക്കുന്ന സംഗീത-ഭാഷാശാസ്ത്രം പോലുള്ള പഠനശാഖകൾ ആവശ്യമാകുന്നതെന്തുകൊണ്ടെന്ന് അനൂപ് ഛന്ദോല വിശദീകരിക്കുന്നു:

"മനുഷ്യരുടെ സംഗീതത്തിനും സംസാരത്തിനും വാചികമായ പ്രവർത്തനോപാധി എന്ന പൊതുവായ ഒരു ഉറവിടമുണ്ട്. സംഗീതത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനഘടകങ്ങൾ സ്വരാത്മകതയും താളവുമാണ്. അതോടൊപ്പം ഓരോ ഭാഷയ്ക്കും അതാതിന്റേതായ സ്വര-താളവ്യവസ്ഥകളുണ്ട്. അതില്ലാത്ത ഒരു ഭാഷ സങ്കല്പിക്കാൻ പോലുമാകില്ല." [5]

താളത്തിന് ഇക്കാര്യത്തിലുള്ള പരമപ്രാധാന്യം റിച്ചാർഡ് ഡി. ക്യുറെടോൺ സൂചിപ്പിക്കുന്നതു നോക്കുക:

"മനസ്സിന്റെ ഏറ്റവും അടിസ്ഥാനപരമായ കഴിവുകളിലൊന്നാണ് താളബോധം. മനുഷ്യവർഗത്തിന്റെ പരിണാമചരിത്രത്തിൽ അത് ഭാഷ ഉപയോഗിക്കാനുള്ള കഴിവിനു മുമ്പുതന്നെ തീർച്ചയായും ഉണ്ടായിരിക്കണം" [6]

ഇത്തരത്തിലുള്ള ഗാഢബന്ധം മൂലം ശബ്ദം, സംസാരം, സംഗീതം എന്നിവ പൊതുവായ ചില ഇടങ്ങൾ പങ്കുവയ്ക്കുന്നു. ഇവയെക്കുറിച്ചു പഠിക്കുന്നതിന് ഭാഷാശാസ്ത്രം, സംഗീതശാസ്ത്രം തുടങ്ങിയ പഠനമേഖലകളുണ്ടെങ്കിലും അവയുടെ ചിഹ്നശാസ്ത്രപരമായ വിശുദ്ധിവാദം എപ്പോഴും നിലനില്ക്കണമെന്നില്ല.[7] അതുകൊണ്ടാണ് ഈ വിഷയങ്ങൾ പഠിക്കുന്നതിന് വിവിധപഠനശാഖകളുടെ കലർപ്പുകൾ ആവശ്യമായി വരുന്നത്. കവിതയുടെ കാര്യത്തിലും ഇതു ബാധകമാണ്.

"മറ്റെല്ലാ സാഹിത്യസംവർഗങ്ങളെക്കാളും കവിതയ്ക്ക് വാചികവും ശ്രാവ്യവുമായ

മനുഷ്യശബ്ദം, സംഗീതം, ഗാനത്തിലുള്ള അവയുടെ സംയോജനം എന്നിവയുമായി ഗാഢ ബന്ധമുണ്ട്. ഒപ്പം മനസ്സിന്റെ കണ്ണിലൂടെയെന്നതിനെക്കാൾ മനസ്സിന്റെ ചെവിയിലൂടെ അനുഭ വിക്കുകയും ക്രമപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്ന മനുഷ്യജീവിതലോകത്തിന്റെ വിവിധവശങ്ങളോടും അതു ബന്ധപ്പെടുന്നു."[8]

കവിതയിലുപയോഗിക്കുന്ന വൃത്തം പോലുള്ള രൂപപരമായ ഘടകങ്ങളും ആശയം, വൈകാരികത തുടങ്ങിയ ഉള്ളടക്കവും പരസ്പരം ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഒപ്പം കേൾവി എന്ന പ്രക്രിയയിലൂടെ ശബ്ദത്തെ ബോധത്തിലേക്കു സ്വീകരിക്കുന്നതിന്റെ പ്രതിഭാസവിജ്ഞാനീ യപരമായ മാനങ്ങളും ബോധത്തെയും കാലത്തെയും ബന്ധിപ്പിക്കുന്ന ദാർശനികമായ ഉൾക്കാ ഴ്ചകളുമൊക്കെച്ചേരുമ്പോൾ കവിതയെയും വിശേഷിച്ചു കാവ്യരൂപത്തെയും കുറിച്ചുള്ള പഠനം കൂടുതൽ മേഖലകളിലേക്കു വികസിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. പീറ്റർ വെർഡോങ്ക് ഉദ്ധരിക്കുന്ന ലിൻഡ് ആറിന്റെ വാക്കുകൾ നോക്കുക:

"നൃത്തം ചെയ്യുന്ന ഒരു നക്ഷത്രത്തിന്റെ കീഴിലാണ് കവിത പിറവിയെടുത്തത്. വസ്തു ക്കളുടെ പ്രകൃതിയിൽ നൃത്തത്തിന്റെ ഒരു നിയമമുണ്ട്. മഹത്തായ ആഹ്ലാദത്തിന്റെയോ ആന ന്ദത്തിന്റെയോ ഒരു പ്രതിസന്ധിയിൽ, അത് താളാത്മകമായി കാലത്തിലേക്കു കുതികൊള്ളുന്ന ചിന്തകളെയും വികാരങ്ങളെയും വ്യവസ്ഥപ്പെടുത്തുന്നു."[9]

സമീപകാലകവിതയുടെ ചരിത്രസന്ദർഭത്തിൽനിന്നുകൊണ്ട് താളം, ബോധം, കാലം എന്നിവയെ ആസ്പദമാക്കി റിച്ചാർഡ് ഡി. ക്യുറെടോൺ ഉന്നയിക്കുന്ന വാദഗതികൾക്ക് വളരെ പ്രസക്തിയുണ്ട്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ആശയം ഇങ്ങനെ സംഗ്രഹിക്കാം:

എഴുതപ്പെട്ട വാക്കിന് അധീശത്വമുള്ള സമകാലികസംസ്ക്കാരത്തിൽ കവിതയുടെ താളപരമായ ഏകകങ്ങൾ അച്ചടിച്ച വരികളായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. അങ്ങനെ കാവ്യപരമായ താളചലനത്തെക്കുറിച്ചുള്ള നമ്മുടെ ചിന്ത കേൾക്കുന്ന വരികൾ എന്നതിനെക്കാൾ കാണുന്ന വരികൾ എന്ന തരത്തിലാണ് വികസിക്കുന്നത്. എങ്കിലും വാക്കുകളിൽ കാണുന്നതെന്തെന്നു വിവരിക്കുമ്പോൾത്തന്നെ രൂപകാത്മകമായ ഭാഷയിൽ നാം കേൾവിയിലൂടെയുള്ള സംവേദ നവും ആർജ്ജിക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. ഏതായാലും നമ്മുടെ ശ്രാവ്യാനുഭവങ്ങൾ അവയുടെ ചലനാത്മകവും ക്ഷണികവുമായ സ്വഭാവത്തിലൂടെ ദൃശ്യാനുഭവങ്ങളുടെ പൊതുസ്വഭാവമായ മനസ്സിന്റെ ഭൗതികമായ പ്രവർത്തനങ്ങളിൽനിന്നു രക്ഷപ്പെടുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അവ ഭാഷയുടെ പ്രതീകാത്മകമായ ശക്തിക്കു വിഷയീഭവിക്കാൻ വിസമ്മതിക്കുന്നു.

ഇക്കാരണങ്ങളാൽ ദൃശ്യജീവിതലോകവുമായുള്ള നമ്മുടെ ബന്ധം ശ്രാവ്യജീവിത

ലോകവുമായുള്ള ബന്ധത്തിൽനിന്നു വളരെ വ്യത്യസ്തമാണ്. ദൃശ്യലോകം ആപേക്ഷിക മായി സ്ഥിരവും അതുകൊണ്ടുതന്നെ വിശദീകരിക്കുകയും അടയാളപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യാ വുന്നതുമാണ്. അതിന്റെ ഫലമായി അതു നമുക്കു പുറത്തായി നിലനില്ക്കുന്നു. ശ്രാവ്യലോ കമാകട്ടെ അസ്ഥിരവും അവ്യവസ്ഥിതവുമായതുകൊണ്ട് അതിനെ നമ്മുടെ ആന്തരികജീവി തത്തിലേക്ക് ഉൾച്ചേർക്കുന്നതിനുള്ള പ്രേരണയുണ്ടാകുന്നു. ശബ്ദത്തെ സംബന്ധിച്ച അനുഭ വങ്ങളുടെ അസ്ഥിരവും പ്രവാഹാത്മകവുമായ അവസ്ഥമൂലം നാം അവ നമ്മുടെ കാലബോ ധത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നു. ഈ കാലബോധമാകട്ടെ നമ്മുടെ വൈകാരികജീവിതവുമായ ഗാഢ ബന്ധമുള്ളതാണ്. ഘടനാപരമായ ഊർജ്ജത്തിന്റെ പ്രത്യേകപാറ്റേണുകൾ എന്ന നിലയി ലാണ് ബോധത്തെയും വികാരങ്ങളെയും നാം അനുഭവിക്കുന്നത് എന്ന യാഥാർത്ഥ്യമാണ് കാലവും വികാരങ്ങളും തമ്മിലുള്ള ഈ ഗാഢബന്ധത്തിനു പിന്നിൽ. നമ്മുടെ കാലബോ ധത്തെ മനസ്സിലാകുന്ന തരത്തിൽ ക്രമീകരിക്കുകയും സ്ഥിരപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്ന ഘട കമാണ് താളം.[10]

ഈ സിദ്ധാന്തം പ്രതിഭാസവിജ്ഞാനീയം, മന:ശാസ്ത്രം, ദാർശനികസിദ്ധാന്തങ്ങൾ എന്നിവയിൽ അതിവ്യാപിച്ചു നില്ക്കുന്നതിലൂടെ ഒട്ടൊക്കെ സങ്കീർണമാണെങ്കിലും ബോധം, വികാരം, കാലം എന്നിവയുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നതിലൂടെ താളത്തെ വെറുമൊരു സങ്കേത മെന്ന നിലയിൽനിന്ന് ഉയർത്തി പ്രതിഷ്ഠിക്കുന്നതിനു പര്യാപ്തമാണ്. ഡെറക് ആറ്റ്റിഡ്ജ് താളത്തെ നിർവചിക്കുമ്പോഴും സമാനമായ ചില സങ്കല്പനങ്ങൾ കാണാം:

“ഒരേ സമയം ഉല്പാദനവും സ്വീകരണവും നടക്കുന്ന ഊർജ്ജത്തിന്റെ ഒരു കലാസം വിധാനമാണു താളം. ക്രമബദ്ധതയെ കാംക്ഷിക്കുന്നതെങ്കിലും സ്ഥിരവ്യതിയാനങ്ങളിലൂടെയും ഉള്ളിൽത്തന്നെയൊതുങ്ങുന്ന വക്രീകരണങ്ങളിലൂടെയും സങ്കീർണമായ ചലനത്തിന്റെയും പ്രതിചലനത്തിന്റെയും നിർമ്മിക്കപ്പെടുകയും വിമോചിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്ന സമാന്തരത കളുടെ ഒരു തുടർച്ചയാണത്.” [11]

താളത്തെ നിർവചിക്കാനുള്ള ശ്രമങ്ങൾ അമൂർത്തവും സങ്കീർണവുമാകുന്നതിന്റെ കാരണം ഹാർവേ ഗ്രോസ്സിന്റെ ഈ വാക്കുകളിൽക്കാണാം:

“താളത്തെ അതിനോടുള്ള പ്രതികരണത്തിലൂടെയേ അറിയാനാവുകയുള്ളു. അറി വിന്റെ വളരെ സവിശേഷമായ ഒരു രൂപമാണ് താളബോധം എന്നതു വ്യക്തമാണ്. അതു ഭാഷയിലേക്കു വിവർത്തനം ചെയ്യാനാവില്ല. നമ്മുടെ ശരീരവും വികാരങ്ങളും കാലഗതിയോടു പ്രതികരിക്കുന്നതിന്റെ രീതിയാണു താളം.”[12]

സംഗീതം, നൃത്തം, ഭാഷ, അതിൽത്തന്നെ കവിത എന്നിവയെ സംബന്ധിച്ച താളത്തിന്റെ പൊതുസിദ്ധാന്തമാണ് ഇവിടെ സൂചിപ്പിച്ചത്. താളത്തിന്റെ ഉല്പാദനവും സ്വീകരണവും, ബോധം, വികാരങ്ങൾ, കാലം എന്നിവയുമായിഅതിനുള്ള ബന്ധം എന്നിവയൊക്കെ ചർച്ച ചെയ്യുന്ന തരത്തിൽ താളസിദ്ധാന്തം സമകാലികമായി വികസിക്കുന്നത് ഈ നിരീക്ഷണങ്ങളിൽക്കാണാം. സമകാലികകാവ്യരൂപങ്ങളെക്കുറിച്ചു പഠിക്കുന്നതിന് ഈ സിദ്ധാന്തങ്ങൾക്കൊപ്പം താളസങ്കേതങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള പരമ്പരാഗതധാരണകളും ഉപയോഗിക്കാവുന്നതാണ്. പക്ഷേ കാവ്യരൂപങ്ങളിൽ ഏറെ പരീക്ഷണങ്ങൾ നടന്നു കഴിഞ്ഞ സമീപകാലത്ത് വൃത്തത്തെയും താളത്തെയും കുറിച്ചുള്ള കണിശമായ മുൻവിധികൾക്കു പകരം അവയെ സ്വതന്ത്രമായി ഉപയോഗിക്കുന്നതിനുള്ള ഒരു രീതിശാസ്ത്രം വികസിക്കേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകതയിലേക്ക് ഈ സിദ്ധാന്തങ്ങൾ വിരൽ ചൂണ്ടുന്നു. അപ്പോഴും താളാപഗ്രഥനത്തിന് സംഗീതശാസ്ത്ര-വൃത്തശാസ്ത്രകൃതികളിലെ ലഭ്യമായ സങ്കേതങ്ങളുടെ പ്രയോഗം അനിവാര്യമാകുന്നു. ഇത്തരത്തിലുപയോഗിക്കാവുന്ന ചില താളഘടകങ്ങൾ സംഗീതശാസ്ത്രവും വൃത്തശാസ്ത്രവും പൊതുവായി പങ്കു വയ്ക്കുന്നുണ്ട്. കവിതയിലെ താളാപഗ്രഥനത്തിനു ലഭ്യമായ സങ്കേതങ്ങൾ അപര്യാപ്തമാകുമ്പോൾ സംഗീതശാസ്ത്രത്തിൽനിന്നു സ്വീകരിക്കാറുള്ളതിനും ഉദാഹരണങ്ങളുണ്ട്.

4. 2. താളശാസ്ത്രവും വൃത്തശാസ്ത്രവും

വൃത്തശാസ്ത്രത്തിലുപയോഗിക്കുന്നതും സംഗീതശാസ്ത്രവുമായി സാങ്കേതികമായ ബന്ധമുള്ളതുമായ താളഘടകങ്ങളാണ് ഇനി പരിശോധിക്കാനുള്ളത്.

4. 2. 1. മാത്ര

വൃത്തശാസ്ത്രത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനമായ മാത്ര എന്ന സങ്കേതത്തിന്റെ നിർവചനം *വൃത്തമഞ്ജരി*യിൽ കാണുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്:

''മാത്രയെന്നാൽ ശ്വാസധാരയളക്കുമളവാണിഹ''[13]

''ഒരു ലഘുവിനെ ഉച്ചരിക്കാനുള്ള കാലം ഒരു മാത്ര; ഒരു ഗുരുവിനെ ഉച്ചരിക്കാനുള്ള കാലം രണ്ടു മാത്ര; എന്നു കാലംകൊണ്ടുള്ള ശ്വാസമാനമാണ് മാത്ര എന്നു പറയുന്നത്''[14] എന്ന് ആ കൃതിയിൽ വിശദീകരിക്കുന്നു.

''ശ്വാസധാര അളക്കുന്ന അളവ്'' എന്ന ഭാഗം ''കാലംകൊണ്ടുള്ള ശ്വാസമാനം'' എന്നു വിശദീകരിക്കുന്നിടത്തുതന്നെ കാലപരിമാണം നിർവഹിക്കുന്ന താളശാസ്ത്രത്തിലെ മാത്രയുമായി സാധർമ്യം കാണാം. ''താള: കാലക്രിയാമാനം'' എന്നാണല്ലോ *സംഗീതരത്നാകര*

ത്തിലെയും തുടർന്നു *സംഗീതചന്ദ്രിക*യിലെയും താളനിർവചനംതന്നെ.[15]

"ഹ്രസ്വാക്ഷരം ലഘുവതാം ഗുരുവാം ദീർഘമായത് "[16] എന്ന ഭാഗംകൂടി ഇതിനോടു ചേർത്തു വയ്ക്കുമ്പോൾ ഒരു മാത്ര- ഒരു ഹ്രസ്വാക്ഷരം ഉച്ചരിക്കാനുള്ള സമയം- ഒരു ലഘു എന്നും, രണ്ടു മാത്ര- ഒരു ദീർഘാക്ഷരം ഉച്ചരിക്കാനുള്ള സമയം- ഒരു ഗുരു എന്നും മനസ്സി ലാക്കാം.

മലയാളഭാഷയിലെ അക്ഷരങ്ങളിൽ ഹ്രസ്വ-ദീർഘഭേദത്തിനു വളരെ പ്രാധാന്യമുണ്ട്. വർണങ്ങളുടെ ഹ്രസ്വ-ദീർഘഭേദംകൊണ്ട് അർത്ഥഭേദം സംഭവിക്കുന്നതിനാൽ അവയ്ക്ക് സ്വതന്ത്രമായ അസ്തിത്വമുണ്ട്. എകാരത്തിനും ഒകാരത്തിനും സംസ്കൃതത്തിലില്ലാത്ത ഹ്രസ്വ -ദീർഘഭേദംകൂടി മലയാളത്തിൽ കാണാം എന്ന വിശേഷവുമുണ്ട്.

മലയാളത്തിൽ വൃത്തശാസ്ത്രം പ്രധാനമായും അക്ഷരങ്ങളുടെ ഹ്രസ്വ-ദീർഘഭേദത്തെ ആശ്രയിക്കുന്നു. അതായത് ഭാഷയുടെ താളവ്യവസ്ഥയെ പ്രധാനമായും നിർണയിക്കുന്നത് അക്ഷരങ്ങളുടെ മാത്രാഭദമാണ്. ഇംഗ്ലീഷ് പോലെയുള്ള ഭാഷകളിൽ മാത്രാഭേദത്തെക്കാൾ ഗുണഭേദമാണ് പ്രധാനം.[17] ഇംഗ്ലീഷ് ഭാഷയിൽ ആധ്മാന(stress)ത്തിനു പ്രാധാന്യമുള്ളതി നാൽ ആ ഭാഷയിലെ വൃത്തശാസ്ത്രവും പ്രധാനമായും അവലംബിക്കുന്നത് ആധ്മാനവ്യവ സ്ഥയെയാണ്. മറ്റു ചില ഭാഷകളിൽ ഈണ(intonation)ത്തിനാണ് ഈ സ്ഥാനം. അങ്ങനെ നോക്കുമ്പോൾ മലയാളവൃത്തശാസ്ത്രം കാലപരിമാണരൂപമായ താളത്തെ അടിസ്ഥാനമാ ക്കുന്നു എന്നു കാണാം.

കേരളകൗമുദി തമിഴ് വൃത്തശാസ്ത്രത്തിൽനിന്നു സ്വീകരിച്ച അശ എന്ന സങ്കേത ത്തെ മാത്രയുമായി ബന്ധിപ്പിക്കുന്നു. തമിഴിൽ വൃത്തശാസ്ത്രഘടകങ്ങൾ പ്രധാനമായും ആറെ ണ്ണമുണ്ട്. അവ എഴുത്ത്, അശ, ചീർ, തള, അടി, തൊട എന്നിവയാണ്.[18] ഇവയിൽ എഴുത്ത് വർണവും അശ മാത്രയും ചീർ ഗണവും തള യതിയും അടി പാദവും തൊട ഈരടി മുതൽ മേലോട്ടുള്ളവയുമാണെന്ന് *കേരളകൗമുദി*യിൽ വിശദീകരിക്കുന്നു.[19] എന്നാൽ കെ. കെ. വാദ്ധ്യാ രുടെ *വൃത്തവിചാര*ത്തിൽ "അശയെന്നതു മാത്രയല്ല- നേരശനിരയശകൾ ഗുരുലഘുക്കളു മല്ല"[20] എന്നു *കേരളകൗമുദി*യെ വിമർശിക്കുന്നു. എൻ. വി. കൃഷ്ണവാരിയർ നേരശ, നിര യശ എന്നിവ നിർവചിക്കുന്നതു കാണുക:

"അന്ത്യത്തിൽ ചില്ലക്ഷരത്തോടുകൂടിയോ കൂടാതെയോ ഉള്ള ഹ്രസ്വമോ ദീർഘമോ ആയ ഒരു അക്ഷരമാണു നേരശ. അന്ത്യത്തിൽ ചില്ലക്ഷരത്തോടു കൂടിയോ കൂടാതെയോ

ഉള്ള രണ്ടും ഹ്രസ്വമോ ആദ്യം ഹ്രസ്വവും രണ്ടാമതു ദീർഘവുമോ ആയ രണ്ട് അക്ഷരങ്ങളുടെ ചേരുവയാണ് നിരയശ." [21]

*കേരളകൗമുദി*യാകട്ടെ,

അശതാന്നേരും നിരയു-

മേശാം ഗുരുലഘുക്കളിൽ[22]

എന്ന കാരികാഭാഗത്തെ വിശദീകരിക്കുമ്പോൾ "അശ രണ്ടു തരം- നേരശ: ലഘു- നിരയശ: ഗുരു" എന്നിങ്ങനെ അശകളെ ലഘുഗുരുക്കളുമായി സമീകരിക്കുന്നു.

ഗണമെട്ടയ്യശച്ചീരോ

പിണയുന്നടി രണ്ടിലേ

കാണെഴുത്തറുനാങ്കെന്നാ-

ലിണങ്ങും ശീലു കാകളി[23]

എന്ന കാകളീലക്ഷണത്തിൽ ആ വൃത്തത്തിന്റെ ഐമാത്രഗണങ്ങളെ അയ്യശച്ചീരുകളായി കണക്കാക്കുന്നിടത്ത് ഈ സമീകരണം കൂടുതൽ വ്യക്തമാകുന്നു.

കെ. കെ. വാദ്ധ്യാർ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നതുപോലെ നിരയശയുടെ നിർവചനത്തിൽ "തെല്ലു സൂക്ഷ്മക്കുറവുണ്ടെങ്കിലും,"[24] *വൃത്തമഞ്ജരി* അശയെ മലയാളവൃത്തപദ്ധതിയിൽനിന്നു ഭിന്നമായ സങ്കേതമായാണ് ഗണിക്കുന്നത്.

തമിൾകവി ഇലക്കണത്തിൽ 'അശ' എന്നൊന്നു കാണുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ ഇതിന്റെ സ്വഭാവം വേറേ ആണ്"[25] എന്നും "ഭാഷാവത്തങ്ങൾ മുഖ്യമായി തമിഴുരീതിയെ അനുസരിക്കുന്നത്, രണ്ടും പാട്ടുകളായിട്ടു പാടാനുള്ള വരികളാണെന്നുള്ള അംശത്തിലാകുന്നു."[26] എന്നും പറഞ്ഞിരിക്കുന്നതിൽനിന്ന് ഇതു വ്യക്തമാണ്.

താളശാസ്ത്രത്തിലെയും വൃത്തശാസ്ത്രത്തിലെയും മാത്രാസങ്കല്പത്തെ താരതമ്യം ചെയ്യുമ്പോൾ ചില കാര്യങ്ങൾകൂടി ശ്രദ്ധയിൽപ്പെടുന്നു.

"തത്ര മാർഗ്ഗേ പഞ്ചവിലഘവോ മാത്രാലഘുശ്ച"[27] എന്ന *സംഗീതചന്ദ്രികാ*സൂത്രമനുസരിച്ച് അഞ്ച് വിലഘുക്കൾ ചേരുന്നതാണ് ഒരു മാത്ര. "ഹ്രസ്വാക്ഷരങ്ങളായ അ, ക, പ എന്നീ വകയിൽ ഒരക്ഷരം ഉച്ചരിക്കാൻ വേണ്ടിവരുന്നതും വ്യവസ്ഥാപിതകാലപരിണാമസ്വരൂപമായ താളത്തിന്റെ വേർതിരിച്ചു കാണിക്കാവുന്ന അംശങ്ങളിൽ ഏറ്റവും ചെറിയതുമായ കാലത്തിനു വിലഘുവെന്നു പേർ എന്നർത്ഥം."[28]

അതായത് ഒരു വിലഘുവെന്നത് ഒരു അക്ഷരകാലമാണ്. അപ്പോൾ അഞ്ച് അക്ഷര

കാലം (അഞ്ചു ഹ്രസ്വാക്ഷരം ഉച്ചരിക്കുന്നതിനു വേണ്ടിവരുന്ന സമയം) ഒരു മാത്രയെന്നു വരുന്നു. പ്രായോഗികസംഗീതത്തിൽ നാലക്ഷരകാലമാണ് ഒരു മാത്രയെന്ന് *സംഗീതശാസ്ത്ര പ്രവേശിക*യിൽക്കാണാം.[29] അപ്പോൾ സംഗീതശാസ്ത്രത്തിൽത്തന്നെ ഒരു മാത്രയെന്നത് അഞ്ച് അക്ഷരകാലം, നാല് അക്ഷരകാലം എന്നിങ്ങനെ പ്രയോഗഭേദമുണ്ട്. വൃത്തശാസ്ത്രത്തിലാകട്ടെ ഒരു മാത്രയെന്നത് ഒരു അക്ഷരകാലമാണ്. അപ്പോൾ അടിസ്ഥാനസങ്കല്പനത്തിലല്ല, അക്ഷരകാലസംഖ്യയിൽ മാത്രമാണ് ഇരുശാസ്ത്രങ്ങളും തമ്മിൽ വ്യത്യാസമെന്നു വരുന്നു. അതിനാകട്ടെ മാർഗ-ദേശിഭേദമനുസരിച്ച് സംഗീതശാസ്ത്രത്തിൽത്തന്നെ ഭിന്നമതങ്ങളുമുണ്ട്. *സംഗീതചന്ദ്രിക*യിലെ പ്രബന്ധപ്രകാശത്തിൽ ഇങ്ങനെ കാണുന്നു:

"ഛന്ദശ്ശാസ്ത്രപ്രകാരം ലഘുവിന്ന് ഒരു മാത്രയും ഗുരുവിന്ന് രണ്ടു മാത്രയുമാണ്. അ, ക മുതലായ ഹ്രസ്വാക്ഷരങ്ങൾ ലഘുവും ആ, കാ മുതലായ ദീർഘാക്ഷരങ്ങൾ ഗുരുവുമാണ്. അതുപ്രകാരമുള്ള ഗുരുലഘുക്കളെയാണ് പ്രകൃതത്തിൽ വിവക്ഷിച്ചിട്ടുള്ളത്. അല്ലാതെ താളമാനത്തിനവലംബമായ വിദ്രുതം, ദ്രുതം, ലഘു, ഗുരു, പ്ലുതം എന്നിവയിലെ ലഘുഗുരുവ്യവസ്ഥയനുസരിച്ചിട്ടുള്ളവയെയല്ല."[30]

അതായത് സംഗീതശാസ്ത്രപരവും വൃത്തശാസ്ത്രപരവുമായ കാര്യങ്ങൾ ചർച്ച ചെയ്യുമ്പോൾ വ്യത്യസ്തമാനദണ്ഡങ്ങളാണ് *സംഗീതചന്ദ്രിക*യിൽ സ്വീകരിക്കുന്നത്.

സംഗീതശാസ്ത്രത്തിലും വൃത്തശാസ്ത്രത്തിലും മാത്രാസങ്കല്പത്തിലുള്ള വ്യത്യാസത്തെക്കുറിച്ച് ടി. വി. മാത്യു പറയുന്നു:

"സംഗീതശാസ്ത്രത്തിലെ ലഘുവിന് നാല് അക്ഷരകാലം എന്നു പരിഗണിക്കുമ്പോൾ വൃത്തശാസ്ത്രത്തിൽ ഒരു അക്ഷരകാലമാണ്....ഗുരു, പ്ലുതം, കാകപാദം എന്നീ കണക്കുകളിൽ എല്ലാം 4:1 എന്ന ക്രമത്തിൽ വ്യത്യാസം കാണുന്നുണ്ട്."[31]

ഈ പ്രസ്താവം എല്ലായ്പോഴും ശരിയാവണമെന്നില്ല. ഉദാഹരണത്തിന് കുഞ്ചൻ നമ്പിയാർ *ഹരിണീസ്വയംവരം തുള്ളലിൽ* ചില താളങ്ങൾക്കു ലക്ഷണം കല്പിക്കുമ്പോൾ ഒരു ലഘു=ഒരു മാത്ര എന്ന കണക്കാണു സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. കാരികതാളത്തിന്റെ ലക്ഷണം നോക്കുക:

.ലഘു ലഘു ലഘു ഗുരുയുതകാരികതാളം

ലഘുതരമിതു മാത്രാപഞ്ചകയുക്തം[32]

ഇവിടെ മൂന്നു ലഘുവും ഒരു ഗുരുവും ചേരുമ്പോൾ അഞ്ചു മാത്രയുള്ള കാരികതാളമാകും എന്നു പറഞ്ഞിരിക്കുന്നതിനാൽ ലഘുവിന് ഒരു മാത്രയും ഗുരുവിന് രണ്ടു

മാത്രയുമാണ് അദ്ദേഹം കല്പിച്ചിരിക്കുന്നത് എന്നു വ്യക്തമാണ്. ഈ താളനിർവചനങ്ങൾ ശ്രദ്ധിച്ചിരുന്നുവെങ്കിൽ *സംഗീതചന്ദ്രിക* മുതല്ക്കുള്ള ഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ലഘുവിന് ഒരു മാത്ര എന്ന ഒരു പക്ഷവുംകൂടി ഉണ്ടാകുമായിരുന്നു. അതായത് സംഗീതശാസ്ത്രത്തിനും വൃത്ത ശാസ്ത്രത്തിനും മാത്രാസംഖ്യയിലുള്ള ഈ സാങ്കേതികവ്യത്യാസം സാരമാക്കേണ്ടതില്ല എന്നു വരുന്നു.

താളത്തിന്റെ ഏകകമാണ് മാത്ര. അത് വ്യത്യസ്തതാളങ്ങളിൽ സംഖ്യയിൽ വ്യത്യാസപ്പെടുന്നു എന്ന് ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്ന *മ്യൂസിക്ക് ഓഫ് ഇൻഡ്യ* എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽത്തന്നെ ഹിന്ദുസ്ഥാനി സംഗീതത്തിലുപയോഗിക്കുന്ന അഡാചൗ, ഝൂമ്ര, ദീപ്ഛന്ദി മുതലായ താള ങ്ങൾക്ക് 14 മാത്രയെന്നു വ്യക്തമാക്കിയിരിക്കുന്നു.[33] സമകാലികകർണാടകസംഗീതത്തിൽ പ്രധാനമായും ഉപയോഗിക്കുന്ന സൂളാദിതാളപദ്ധതിയിലും തുല്യമാത്രാസംഖ്യയുള്ള താള ങ്ങൾ സുലഭമാണ്. ഉദാഹരണത്തിന് ചതുരശ്രജാതി ധ്രുവം, ഖണ്ഡജാതി അട എന്നീ താള ങ്ങൾക്കു പതിന്നാലു മാത്രയാണ്. അതേ പോലെ ഖണ്ഡജാതി രൂപകം, ചതുരശ്രജാതി ഝമ്പ, ത്ര്യശ്രജാതി ത്രിപുട, മിശ്രജാതി ഏകം എന്നീ താളങ്ങൾക്ക് ഏഴു മാത്രകളാണുള്ളത്.[34] മാത്രാ സംഖ്യ മാത്രം അനുസരിച്ചല്ല, ഇതരതാളഘടകങ്ങളിലുംകൂടിയുള്ള വ്യത്യാസം കണക്കിലെ ടുത്താണ് താളങ്ങളെ വേർതിരിക്കേണ്ടതെന്ന് ഈ ഉദാഹണങ്ങളിൽനിന്നു വ്യക്തമാകുന്നു.

വൃത്തശാസ്ത്രത്തിലും തുല്യമാത്രാസംഖ്യയുള്ള വ്യത്യസ്തവൃത്തങ്ങൾ ധാരാളമു ണ്ട്. ഉദാഹരണത്തിന് പതിനാറു മാത്ര വീതമുള്ള വിദ്യുന്മാലാ,[35] ചമ്പകമാലാ[36] എന്നിവ വ്യത്യ സ്തവൃത്തങ്ങളാണെന്നു മാത്രമല്ല, അവ വ്യത്യസ്തഛന്ദസ്സുകളിലാണ് ഉൾപ്പെടുന്നത് എന്നതും ശ്രദ്ധേയമാണ്.

താളവ്യത്യാസത്തിനെന്നപോലെ വൃത്തവ്യത്യാസത്തിനും കാരണം മാത്രാസംഖ്യ മാത്രമല്ല കാരണം എന്നു വ്യക്തമാണ്.

4. 2. 2. ലഘുവും ഗുരുവും

സംഗീതശാസ്ത്രത്തിലെ താളദശപ്രാണങ്ങളിലൊന്നായ അംഗത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്ന താണ് ലഘു എന്ന സങ്കേതം. ചതുരശ്രം, ത്ര്യശ്രം തുടങ്ങിയ ജാതികൾക്കനുസരിച്ച് ലഘു വിന്റെ അളവിൽ വ്യത്യാസം വരുന്നു. ഇതിൽ ചതുരശ്രജാതിയെ സംബന്ധിച്ച് ലഘുവിന് നാല് അക്ഷരകാലവും ഒരു മാത്രയുമാണ്.[37] വൃത്തശാസ്ത്രത്തിലും ലഘുവിന് ഒരു മാത്രത ന്നെ.[38] താളശാസ്ത്രത്തിൽ ഗുരുവിന് എട്ട് അക്ഷരകാലവും രണ്ടു മാത്രയുമാണ്.[39] വൃത്തശാ സ്ത്രത്തിലും ഗുരുവിന്റെ മാത്ര രണ്ടുതന്നെ.[40] *സംഗീതചന്ദ്രിക*യിൽ പ്രബന്ധങ്ങളെ സംബ

ന്ധിച്ച ലഘുഗുരുവ്യവസ്ഥ വൃത്തശാസ്ത്രാനുസാരിയായി നിർവചിക്കുന്നു:

“ദീർഘാക്ഷരങ്ങളും വിസർഗ്ഗത്തോടുകൂടിയ കഃ, പഃ മുതലായ അക്ഷരങ്ങളും അനുസ്വാരത്തോടുകൂടിയ കം, പം മുതലായ അക്ഷരങ്ങളും കൂട്ടക്ഷരങ്ങൾക്കു മുമ്പിലുള്ള അക്ഷരങ്ങളും ഗുരുക്കളാണ്. ആ വിധത്തിലൊന്നുമല്ലാതെ ഒരു മാത്ര മാത്രമുള്ള അക്ഷരങ്ങളെല്ലാം ലഘുക്കളാണ്. ഉച്ചാരണത്തിന്ന് അവശ്യം വേണ്ടിവരുന്ന കാലമാനത്തിന്റെ ഏറ്റക്കുറവനുസരിച്ചാണ് ഗുരുവും ലഘുവുമാകുന്നതെന്നു ചുരുക്കം.[41]..

*വൃത്തകല്പദ്രുമ*ത്തിൽ സംഗീതശാസ്ത്രത്തെയും വൃത്തശാസ്ത്രത്തെയും താരതമ്യം ചെയ്യുന്നിടത്ത് ഇരുശാസ്ത്രങ്ങളിലും ഉപയോഗിക്കുന്ന ചിഹ്നങ്ങൾ വ്യത്യസ്തമാണെന്നു പറയുന്നു[42] സംഗീതശാസ്ത്രപ്രകാരം ലഘുവിന് I എന്ന ചിഹ്നവും ഗുരുവിന് 8 എന്ന ചിഹ്നവുമാണെന്നും വൃത്തശാസ്ത്രത്തിൽ ലഘുഗുരുക്കൾക്ക് യഥാക്രമം U, - എന്നീ ചിഹ്നങ്ങളുമാണെന്നും ആ കൃതിയിൽ സൂചിപ്പിക്കുന്നു.[43]

എന്നാൽ വ്യവഹാരസൗകര്യം മാത്രം പരിഗണിച്ചുള്ള ഈ ചിഹ്നവ്യത്യാസത്തെ ഇരുശാസ്ത്രങ്ങളിലെയും സങ്കേതങ്ങളുടെ അടിസ്ഥാനവ്യത്യാസമായി കരുതേണ്ടതില്ല. കാരണം വിവിധഗ്രന്ഥങ്ങൾ തമ്മിൽ ഇക്കാര്യത്തിൽ വ്യത്യാസമുണ്ട്. ഉദാഹരണത്തിന് *വൃത്തരത്നാകര*ത്തിൽ ലഘുവിനെ സൂചിപ്പിക്കാൻ I എന്ന ചിഹ്നവും ഗുരുവിന് U എന്ന ചിഹ്നവുമാണ് ഉപയോഗിക്കുന്നത്.[44] “താളശാസ്ത്രത്തിൽ ലഘുവിന് കുത്തനെയുള്ള ഒരു നേർവരയും (I) ഗുരുവിന് S ഇങ്ങനെയുമാണ് ചിഹ്നം” എന്നു കേരളീയമേളകലയിൽ കാണാം.[45] *സംഗീതകല്പദ്രുമ*ത്തിൽ ഗുരുവിന് 8 എന്ന ചിഹ്നമാണ് നല്കിയിരിക്കുന്നത്.[46] മലയാളത്തിലെ വൃത്തശാസ്ത്രകൃതികളിൽ പൊതുവേ *വൃത്തമഞ്ജരി*യിൽ നല്കിയിരിക്കുന്ന U, - എന്നീ ചിഹ്നങ്ങളാണ് യഥാക്രമം ലഘുഗുരുക്കൾക്ക് ഉപയോഗിക്കുന്നത്.

4. 2. 3. അനുദ്രുതം, ദ്രുതം, പ്ലുതം, കാകപാദം

വൃത്തനിർണയത്തിന് താളത്തെ അടിസ്ഥാനമാനദണ്ഡമായി ഉപയോഗിക്കുന്ന രാമവർമ്മ അപ്പൻ തമ്പുരാൻ, ലഘു, ഗുരു എന്നീ സങ്കേതങ്ങൾക്കുപുറമേ അനുദ്രുതം, ദ്രുതം, പ്ലുതം, കാകപാദം എന്നീ താളാംഗങ്ങളെക്കൂടി വൃത്തശാസ്ത്രത്തിൽ സന്നിവേശിപ്പിക്കുന്നു. ഇവയെക്കുറിച്ച് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഗ്രന്ഥത്തിലെ സങ്കേതസൂചിയിൽ നല്കുന്ന വിവരങ്ങൾ:

U = കാൽമാത്ര - അനുദ്രുതം

O = അരമാത്ര - ദ്രുതം

*** = മൂന്നു മാത്ര - പ്ലുതം

I/I = നാലു മാത്ര - കാകപാദം[47]

ഇവയ്ക്ക് മാത്രാസംഖ്യയിൽ പ്രായോഗികസംഗീതശാസ്ത്രവുമായി വ്യത്യാസമില്ല. ഈ സാങ്കേതികനാമങ്ങളുടെ സ്വീകരണത്തിൽ സംഗീതശാസ്ത്രത്തിന്റെ സ്വാധീനം സ്പഷ്ടവുമാണ്. "അപ്പൻ തമ്പുരാന്റെ ദ്രാവിഡവൃത്തപ്രേമത്തിനു കാരണം...ആ വൃത്തങ്ങൾക്ക് സംഗീതത്തോടുള്ള ബന്ധം മാത്രമായിരുന്നു"[48] എന്നാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ ജീവചരിത്രകാരൻ പ്രസ്താവിക്കുന്നത്.

"വൃത്തപരിച്ഛേദം ചെയ്യുന്നത് താളാനുസൃതമായിരിക്കേണ്ടതാണ്"[49] എന്നു വ്യക്തമാക്കുന്ന കുട്ടികൃഷ്ണമാരാർ യതികളെക്കുറിച്ചു വിവരിക്കുമ്പോൾ പ്ലുതം, കാകപാദം എന്നീ സംജ്ഞകൾ സ്വീകരിക്കുന്നുണ്ട്.[50] ഭാഷാവൃത്തങ്ങളിലും സംസ്കൃതവൃത്തങ്ങളിലും ഇവയ്ക്കുള്ള സാംഗത്യം അദ്ദേഹം വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്.

"ഗുരുവാക്കാമിച്ഛപോലെ പാടിനീട്ടി ലഘുക്കളെ എന്നു വൃത്തമഞ്ജരി പറയുന്ന പാടിനീട്ടലിൽ ഈ മാത്രാതിരേകവും ഉൾപ്പെടണം. പക്ഷേ ഇതും ഇച്ഛപോലെയല്ല, താളംപോലെയാണ്."[51]

ഊനവൃത്തങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള ചർച്ചയിൽ *വൃത്തവിചാര*കാരൻ പറയുന്നതു നോക്കാം:

"ഗണത്തിന് എവിടെ ഊനതയുണ്ടോ അവിടെ നീട്ടിച്ചൊല്ലൽകൊണ്ടു മാത്ര തികയ്ക്കുന്നുണ്ട്: ഊനത വർണ്ണങ്ങൾക്കാണ് - മാത്രയ്ക്കല്ല, ഗണങ്ങൾക്കെല്ലാം മാത്രാസംഖ്യ തുല്യമാണ്. എന്നാലല്ലേ താളത്തിനൊക്കൂ"[52]

ഒപ്പം, "ഇക്കാര്യം വ്യക്തമാക്കിയ മേന്മയും വൃത്തശില്പത്തിനാണ്"[53] എന്നദ്ദേഹം സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ട്. എന്നാൽ താളത്തിന്റെ എല്ലാ അടികൾക്കും മാത്രാതുല്യതയുള്ള കാകളി, തരംഗിണി തുടങ്ങിയ വൃത്തങ്ങൾക്കും അവയുടെ ഊനവൃത്തങ്ങൾക്കുമാണ് പ്രധാനമായും ഈ വ്യവസ്ഥ ബാധകമാകുന്നത്.

സംസ്കൃതവൃത്തങ്ങളുടെ രൂപവത്ക്കരണത്തിൽത്തന്നെ ഈ സങ്കേതങ്ങൾക്കുള്ള പ്രസക്തി മാരാർ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു:

"നാടൻപാട്ടുകളിലെ ഈ പാടിനീട്ടലുകൾക്ക് ചുരുങ്ങിയ അളവിലെങ്കിലും സംസ്കൃതവൃത്തങ്ങളിൽ പ്രവേശമുണ്ടായിക്കൂടായ്കയില്ല. അവയും ചില നാടൻപാട്ടുകളിൽനിന്നു രൂപം പൂണ്ടു വന്നവയാവണമല്ലോ. അല്ലാതെ, ചില പണ്ഡിതന്മാരിരുന്നു സങ്കല്പിച്ചുണ്ടാക്കി, ഗുരുലഘുവ്യവസ്ഥ ചെയ്തു, യതി കല്പിച്ചു, പേരിട്ടുവെച്ചവയല്ലതന്നെ."[54]

അതായത് വൃത്തത്തെ താളാനുസാരിയായി വിശകലനം ചെയ്യുമ്പോൾ താളശാസ്ത്ര

ത്തിൽനിന്ന് ഇത്തരം ചില സങ്കേതങ്ങൾകൂടി സ്വീകരിക്കേണ്ടത് അനിവാര്യമാകുന്നു. അക്ഷരങ്ങൾ പാടിനീട്ടേണ്ടിവരുമ്പോൾ അതിനുള്ള വ്യവസ്ഥകളും നിർണയിക്കേണ്ടതുണ്ട്. അതിന് വൃത്തശാസ്ത്രത്തിൽത്തന്നെയുള്ള ലഘുഗുരുക്കൾക്കുപുറമേ താളശാസ്ത്രത്തിൽനിന്നു പ്ലുതം, കാകപാദം എന്നീ സങ്കേതങ്ങൾകൂടി ഇവിടെ സ്വീകരിക്കുകയാണു ചെയ്തത്.

4. 2. 4. ഗണം

സംസ്കൃതവൃത്തശാസ്ത്രത്തെ അവലംബിച്ചാണ് *വൃത്തമഞ്ജരി* ഗണം എന്ന സങ്കേതത്തെ നിർവചിക്കുന്നത്.

"മൂന്നക്ഷരം ഒരു ഗണം. അക്ഷരം ഗുരുവെന്നും ലഘുവെന്നും രണ്ടു വക; അപ്പോൾ രണ്ടു വക എണ്ണങ്ങളെ മുമ്മൂന്നായി അടുക്കിയാൽ എട്ടു മുക്കൂട്ടുകൾ ഉണ്ടാക്കാം. എങ്ങനെയെന്നാൽ,

1.	- - -	സർവ്വഗുരു	മഗണം
2.	U - -	ആദിലഘു	യഗണം
3.	- U -	മധ്യലഘു	രഗണം
4.	U U -	അന്ത്യഗുരു	സഗണം
5.	- - U	അന്ത്യലഘു	തഗണം
6.	U - U	മധ്യഗുരു	ജഗണം
7.	U U -	ആദിഗുരു	ഭഗണം
8.	U U U	സർവ്വലഘു	നഗണം"[55]

വൃത്തശാസ്ത്രത്തിൽ വർണവൃത്തങ്ങളുടെ സ്വരൂപനിർണയം നടത്തുന്നത് ഗണവ്യവസ്ഥ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ്.

സംഗീതശാസ്ത്രത്തിലും താളനിർവചനം നല്കുമ്പോൾ ഇതേ ഗണനാമങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചിരുന്നു. ശാർങ്ഗദേവന്റെ *സംഗീതരത്നാകര*ത്തിലെ ചില താളനിർവചനങ്ങൾ നോക്കുക:

ശ്രീരങ്ഗ: സഗണോ ലപൗ [56]

സഗണം, ലഘു, പ്ലുതം എന്നിവ ചേർന്നാൽ ശ്രീരംഗതാളം. അതായത് ലഘു, ലഘു, ഗുരു, ലഘു, പ്ലുതം എന്നിവ ചേരുന്നതാണ് ശ്രീരങ്ഗതാളം.

പ്രത്യങ്ഗോ മഗണോ ലൗ ദ്വൗ[57]

മഗണവും രണ്ടു ലഘുവും ചേർന്നാൽ പ്രത്യങ്ഗതാളം. അതായത് ഗുരു, ഗുരു, ഗുരു,

ലഘു, ലഘു എന്നിവ ചേരുന്നത് പ്രത്യങ്ഗതാളം.

എന്നാൽ വ്യവഹാരസൗകര്യത്തിനപ്പുറം ഗണമെന്ന സങ്കല്പത്തിന് താളശാസ്ത്രത്തിൽ വലിയ പ്രാധാന്യമില്ല. കാരണം വ്യത്യസ്തമായ അംഗങ്ങളിൽ ഓരോന്നിനെയും പ്രത്യേകമായി പരിഗണിക്കുകയും അവയുടെ സമാഹാരമെന്ന നിലയിൽ താളത്തെ നിർവചിക്കുകയുമാണ് ആ ശാസ്ത്രത്തിലെ സാമാന്യരീതി. താളദശപ്രാണങ്ങളിലോരോന്നിനും താളത്തിന്റെ സ്വരൂപനിർണയത്തിൽ അതാതിന്റെ പങ്കു നിർവഹിക്കാനുണ്ട്. എന്നാൽ വൃത്തശാസ്ത്രത്തിൽ ഗണമെന്ന സങ്കേതത്തിന് കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം നല്കിക്കാണാറുണ്ട്. അതിൽ വർണവൃത്തങ്ങളുടെ ഗണവിഭജനം മാത്രാധിഷ്ഠിതമല്ല, വർണാധിഷ്ഠിതമാണ്. അതുകൊണ്ട് ഒരു പാദത്തിൽത്തന്നെ ഓരോ ഗണത്തിലും വരുന്ന മാത്രാസംഖ്യ വ്യത്യസ്തമായിരിക്കും. ഉദാഹരണമായി ദ്രുതവിളംബിതം എന്ന വൃത്തത്തിനു ലക്ഷ്യമായി *വൃത്തമഞ്ജരി*യിൽ നല്കിയിരിക്കുന്ന ശ്ലോകത്തിലെ ഒരു പാദം:

ശമലമാർന്നിടുമീവിഷയങ്ങളിൽ[58]

ആദ്യഗണത്തിൽ മൂന്നും, രണ്ടും മൂന്നും ഗണങ്ങളിൽ നാലും, നാലാം ഗണത്തിൽ അഞ്ചും മാത്രയാണ് ഈ വൃത്തപാദത്തിന്.

''താള: കാലക്രിയാമാനം'' എന്ന സൂത്രം വിശദീകരിക്കുമ്പോൾ *സംഗീതചന്ദ്രിക* പറയുന്നു:

''തുല്യവേഗത്തിലുള്ള ക്രിയകളുടെ സംഖ്യകളെ അവലംബിച്ചു വ്യവസ്ഥയുള്ളതും ഓരോ വട്ടം തിരിയുന്നതിനു വേണ്ടിവരുന്നതും ഒന്നിനോടൊന്നു തുല്യവുമായ കാലപരിമാണമാണ് താളമെന്നത് എന്നു സാരം.''[59]

ഇതിൽ ''ഓരോ വട്ടം തിരിയുന്നതിനുവേണ്ടിവരുന്നതും ഒന്നിനോടൊന്നു തുല്യവുമായ കാലപരിമാണം'' എന്നു വ്യക്തമായി പറഞ്ഞിരിക്കുന്നതിനാൽ പല അംഗങ്ങളും ക്രിയകളും ചേർന്ന ഒരു താളവട്ടമാണ് അതിന്റെ ഏകകം എന്നു കാണാം. വൃത്തശാസ്തത്തിലെ ഒരു ഗണമല്ല, സമവൃത്തങ്ങളുടെ ഒരു പാദമാണ് അതിനു സമാനമായ ഏകകം. അതായത് ദ്രുതവിളംബിതം എന്ന വൃത്തത്തിന്റെ നാലു പാദങ്ങളിൽ ഓരോന്നുമാണ് ''ഒന്നിനോടൊന്നു തുല്യമായ'' താളവട്ടത്തിനു സമാനമാകുന്നത്. അത്തരത്തിൽ ഗണമല്ല, പാദമാണ് വർണവൃത്തവിഭാഗത്തിലെ സമവൃത്തങ്ങളെ സംബന്ധിച്ച് താളശാസ്ത്രാനുസാരിയായ ഏകകം എന്നു കരുതേണ്ടിവരും. മറ്റു ഘടകങ്ങളെക്കാൾ ഗണത്തിനു പ്രാധാന്യം നല്കുന്ന വൃത്തശാസ്ത്രരീതിയെ, താളത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി വൃത്തത്തെ സമീപിച്ച പണ്ഡിതന്മാർ വിമർശിച്ചിട്ടുണ്ട്.

*വൃത്തശില്പ*കാരൻ പറയുന്നു:

"വൃത്തങ്ങളിലെ ചില്ലറ ഗുരുലഘുവിപര്യയങ്ങളെ മാത്രം നോക്കി വെവ്വേറേ പേരിട്ടു വിടുന്ന തിരക്കിൽ ശാസ്ത്രകാരന്മാർ ഒരേ വൃത്തത്തിനു രണ്ടും നാലും പേരുകളും ഭിന്നവൃ ത്തങ്ങൾക്ക് ഒരേ പേരും ചാർത്തിവിട്ടിരിക്കുന്നു....ഈ എല്ലാ വൈഷമ്യങ്ങൾക്കുമുള്ള ഏക കാരണം, വൃത്തപരിച്ഛേദത്തിൽ ത്ര്യക്ഷരഗണങ്ങളേ കൈക്കൊള്ളൂ എന്നു നിർബ്ബന്ധം വെച്ച താണ്."[60]

വൃത്തശാസ്ത്രത്തിലും വ്യവഹാരസൗകര്യമുദ്ദേശിച്ചു നടപ്പാക്കിയ ഗണകല്പനയ്ക്ക് അമിതപ്രാധാന്യം ലഭിച്ചത് വിമർശനവിധേയമാക്കേണ്ടതുണ്ട്. എങ്കിലും ഓരോ വൃത്തത്തിലും തുല്യമായി ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്ന ഏകകത്തെ (ഉദാ: സമവൃത്തങ്ങളിലെ ഒരു പാദം) അപഗ്ര ഥനവിധേയമാക്കുന്നതിലൂടെ ഈ പരിമിതി ഒട്ടൊക്കെ മറികടക്കാവുന്നതാണ്.

സംസ്കൃതത്തിലെ മാത്രാവൃത്തങ്ങൾ നിർണയിക്കുന്നതിന് വർണഗണങ്ങൾകൂടാതെ മാത്രാഗണം എന്ന സങ്കേതവും ഉപയോഗിക്കുന്നു.

മാത്രാവൃത്തങ്ങളിൽ നാലു മാത്ര ഒരു ഗണം എന്നാണു നിയമമെന്നും സർവ്വഗുരു, ആദിഗുരു, മദ്ധ്യഗുരു, അന്ത്യഗുരു, സർവ്വലഘു എന്ന് അത് അഞ്ചുവിധമാണെന്നും *വൃത്തമ ഞ്ജരി* വ്യക്തമാക്കുന്നു.

1.	- -	സർവ്വഗുരു	കാലം	എന്നപോലെ
2.	- U U	ആദിഗുരു	കാലടി	,,
3.	U - U	മദ്ധ്യഗുരു	മഹർഷി	,,
4.	U U -	അന്ത്യഗുരു	കമലം	,,
5.	U U U U	സർവ്വലഘു	കമലിനി	,, [61]

മാത്രാഗണങ്ങളിൽ രണ്ട്, മൂന്ന്, നാല് എന്നിങ്ങനെ വർണങ്ങളുടെ സംഖ്യയ്ക്ക് വ്യത്യാസം വരുമെങ്കിലും മാത്രാസംഖ്യ തുല്യമാകുന്നു. എന്നാൽ നാലു മാത്രയുള്ള ഗണ ങ്ങളെ മാത്രമേ ഇവിടെ പരിഗണിച്ചിട്ടുള്ളു. സംസ്കൃതവൃത്തശാസ്ത്രമനുസരിച്ചുള്ള മാത്രാ വൃത്തങ്ങളും "ഏതാനും ഭാഗത്തിൽ മാത്രകൾക്കും മറ്റു ഭാഗത്തിൽ ഗുരുലഘുക്കൾക്കും നിയമം ചെയ്തിട്ടുള്ള"[62] മിശ്രവൃത്തങ്ങളും നിർണയിക്കുന്നതിനാണ് ഈ ഗണവ്യവസ്ഥ ഉപയോഗി ക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഭാഷാവൃത്തങ്ങളുടെ നിർണയത്തിന് ഈ നാലുമാത്രാഗണങ്ങൾ അപ ര്യാപ്തമാണ്. കാരണം മാത്രാപ്രധാനമായ പല ഭാഷാവൃത്തങ്ങളിലും മറ്റു മാത്രാസംഖ്യകളുള്ള ഗണങ്ങളും വരും. ഇത്തരത്തിലുള്ള വൃത്തങ്ങളിലെ മാത്രാഗണങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള സൂചനകൾ

*വൃത്തമഞ്ജരി*യിൽത്തന്നെയുണ്ട്. ഉദാഹരണങ്ങൾ:

1. കാകളി

മാത്രയഞ്ചക്ഷരം മൂന്നിൽ വരുന്നോരു ഗണങ്ങളെ

എട്ടു ചേർത്തുള്ളീരടിക്കു ചൊല്ലാം കാകളിയെന്നു പേർ[63]

ഈ ലക്ഷണപ്രകാരം കാകളിയുടെ ഓരോ ഗണത്തിലും അഞ്ചു മാത്ര വീതം വരുന്നു.

2. തരംഗിണി

ദ്വിമാത്രം ഗണമെട്ടെണ്ണം യതിമദ്ധ്യം തരംഗിണി[64]

തരംഗിണിയുടെ ഓരോ ഗണത്തിലും രണ്ടു മാത്ര വീതം വരുന്നതായി പറഞ്ഞിരിക്കുന്നു.

3. ശിതാഗ്ര

ജഗണാദ്യം ചതുർമ്മാത്രഗണം നാലു ശിതാഗ്രയാം[65]

ചതുർമ്മാത്രഗണം നാലുകൂടിയത് ശിതാഗ്ര എന്നാണ് ഇതിന്റെ വിശദീകരണം. ആദ്യം വരുന്ന ജഗണത്തിനും നാലു മാത്രയാണല്ലൊ.

4. ഹംസപ്ലുതം

ത്രിമാത്രം ദ്വ്യക്ഷരഗണമാറെണ്ണം ഗുരുവൊറ്റയും

ആദ്യം ഗണം ഗുരുമുഖമിതു ഹംസപ്ലുതാഭിധം[66]

ഹംസപ്ലുതത്തിന്റെ ആദ്യത്തെ ആറു ഗണങ്ങൾക്ക് മൂന്നു മാത്ര വീതം വരുന്നതായി പറയുന്നു.

5. മദമന്ഥര

ആറുമെട്ടും പതിന്നാലു മാത്രയാൽ മദമന്ഥരാ[67]

രണ്ടു യതിസ്ഥാനങ്ങളുള്ള മദമന്ഥരയുടെ ആദ്യഖണ്ഡത്തിൽ ആറും രണ്ടാം ഖണ്ഡത്തിൽ എട്ടും മാത്രകൾ വരുന്നതായി പറയുന്നു.

ഇതിൽ ചില വൃത്തങ്ങളുടെ മാത്രാവ്യവസ്ഥയെക്കുറിച്ചു വിമർശകർക്ക് അഭിപ്രായഭേദമുണ്ട്. അവ തല്ക്കാലം മാറ്റിവെച്ചാൽക്കൂടി രണ്ട്, മൂന്ന്, നാല്, അഞ്ച്, ആറ്, എട്ട് എന്നിങ്ങനെ മാത്രാസംഖ്യകളുള്ള ഗണങ്ങളെക്കുറിച്ച് സൂചിപ്പിച്ചിട്ടും അവകൂടിയുൾപ്പെടുന്ന ഒരു ഗണവ്യവസ്ഥ *വൃത്തമഞ്ജരി* വികസിപ്പിക്കുന്നില്ല എന്നത് അത്ഭുതകരമാണ്.

ഇത്തരത്തിലുള്ള മാത്രാഗണങ്ങൾ നിർമ്മിക്കാൻ സഹായകമാണ് സംഗീതശാസ്ത്ര

ത്തിലെ ഗതി എന്ന സങ്കേതം. രാമവർമ്മ അപ്പൻ തമ്പുരാന് ഈ സങ്കേതത്തെക്കുറിച്ച് ധാരണ യുണ്ടായിരുന്നെങ്കിലും ഗതി, ജാതി എന്നീ വ്യത്യസ്തതാളഘടകങ്ങളെക്കുറിച്ച് സന്ദിഗ്ധമായ രീതിയിലാണ് അദ്ദേഹം വിവരിക്കുന്നത്.

"ഛന്ദോവൃത്തങ്ങളുടെ അസ്തിവാരം ഗണങ്ങളും ഗണങ്ങളുടെ അവയവങ്ങൾ ഗുരു ലഘുക്കളും ഗുരുലഘുക്കളുടെ നിയാമകം മാത്രയും ആകുന്നതുപോലെ താളവട്ടങ്ങളുടെ അസ്തിവാരം താളഗതിയും– അതായതു ദശപ്രാണങ്ങളിൽ അടങ്ങിയിട്ടുള്ള ജാതിയും– ജാതി യുടെ നിയാമകം മാത്രയും ആകുന്നു."[68]

താളശാസ്ത്രപ്രകാരം ജാതിയും ഗതിയും ഭിന്നസങ്കല്പങ്ങളാണല്ലൊ. ഇവയ്ക്കു രണ്ടിനും ത്ര്യശ്രം, ചതുരശ്രം, ഖണ്ഡം, മിശ്രം, സങ്കീർണം എന്നിങ്ങനെ സമാനപദങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചുള്ള വിഭജനരീതിയാവാം അപ്പൻ തമ്പുരാനെ തെറ്റിദ്ധരിപ്പിച്ചത്. ഇവ തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം *സംഗീതശാസ്ത്രപ്രവേശിക*യിൽ വ്യക്തമാക്കുന്നു:

"ഗതിയും ജാതിയെപ്പോലെ ഗതിയും ജാതിയെപ്പോലെ ത്ര്യശ്രം, ചതുരശ്രം, ഖണ്ഡം, മിശ്രം, സങ്കീർണം എന്ന് അഞ്ചു വിധമുണ്ട്. എന്നാൽ ജാതി ലഘുവിനെ മാത്രം സംബന്ധി ച്ചതും ഗതി താളത്തിന്റെ എല്ലാ അംഗങ്ങളെയും സംബന്ധിച്ചതുമാണ്."[69]

ഒരു ഉദാഹരണംകൊണ്ട് ഇതു വ്യക്തമാക്കാം. സൂളാദിതാളങ്ങളിലൊന്നായ ത്രിപുട യുടെ അംഗക്രമം ലഘു, ദ്രുതം, ദ്രുതം എന്നാണ്. ഈ താളത്തിന്റെ ചതുരശ്രജാതിയിലുള്ള വകഭേദമാണ് ആദിതാളം എന്നു പ്രസിദ്ധമായ താളം. ചതുരശ്രജാതിയായതിനാൽ ലഘു വിനു നാലു മാത്രകൾ വരുന്നു. അടിച്ചു മൂന്നു വിരൽ മടക്കുക എന്നതാണ് ചതുരശ്രജാതി ലഘുവിന്റെ ഹസ്തക്രിയ. ഓരോ ദ്രുതത്തിനും രണ്ടു മാത്ര വീതമുള്ളത് ഏതു ജാതിയിലും ഒരുപോലെയാണ്. ഒരു അടി, ഒരു വീച്ച് (വീശ്) എന്നതാണ് ഓരോ ദ്രുതത്തിന്റെയും ഹസ്ത ക്രിയ. അപ്പോൾ നാലു മാത്രയുള്ള ഒരു ലഘു, രണ്ടു മാത്ര വീതമുള്ള രണ്ടു ദ്രുതങ്ങൾ എന്നിവ ചേരുന്ന എട്ടു മാത്രയുള്ള താളമാണ് ചതുരശ്രജാതി ത്രിപുട എന്ന ആദിതാളം. ഈ താളത്തിന്റെ എട്ടു മാത്രയിൽ ഓരോന്നിനും 'തകധിമി' എന്നു നാലു കലകൾ വീതം വരുന്ന താണ് ഇതിന്റെ ചതുരശ്രഗതി. ഗതിക്കു തുല്യമായി സാമാന്യവ്യവഹാരത്തിൽ ഉപയോഗി ക്കുന്ന പദമാണ് നട. അപ്പൻ തമ്പുരാനും ഈ പദം സമാനാർത്ഥത്തിൽത്തന്നെ ഉപയോഗി ക്കുന്നു.[70] ഏതായാലും വൃത്തപഠനത്തിൽ ഗതി എന്ന സങ്കേതത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം അദ്ദേഹം തിരിച്ചറിയുന്നു. മാത്രമല്ല, അഞ്ചു ഗതി(നട)കളിലും ഉൾപ്പെടുന്ന വരികൾ അദ്ദേഹം ഉദാഹര ണമായി നല്കുന്നുമുണ്ട്.[71]

*വൃത്തശില്പ*ത്തിൽ കുട്ടികൃഷ്ണമാരാർ ഗതിസങ്കല്പം വ്യാപകമായിത്തന്നെ ഉപയോഗിക്കുന്നുണ്ട്. ത്ര്യശ്രം, ചതുരശ്രം, ഖണ്ഡം, മിശ്രം എന്നീ നാലു ഗതികളെ അദ്ദേഹം ഭാഷാവൃത്തങ്ങൾ മാത്രമല്ല, സംസ്കൃതവൃത്തങ്ങളും വിശകലനം ചെയ്യാൻ ഉപയോഗിക്കുന്നു.[72]

വൃത്തനിർണയത്തിനു വ്യാപകമായി ഉപയോഗിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള ഗതികളുടെ താളഘടന വ്യക്തമാക്കാം. ഈ സങ്കേതം വൃത്തപഠനത്തിലുപയോഗിക്കുമ്പോൾ സ്വീകരിക്കേണ്ട രീതിയെപ്പറ്റി അപ്പൻ തമ്പുരാൻ പറയുന്നു:

"കേവലഭാഷാഗാനങ്ങളുടെ താളപ്രസ്താരവിചാരത്തിൽ സമ്പൂർണ്ണതാളങ്ങളെപ്പറ്റി നമുക്കു ഗണിക്കേണ്ട ആവശ്യം വരുന്നതല്ല. ഈരടികളിലൊന്നും തികഞ്ഞ താളവട്ടം കാണുന്നതല്ല. ഓരോരോ ജാതിയുടെയും മാത്രാഗതി അറിഞ്ഞാൽ മതി."[73]

ഇവിടെയും ജാതി എന്ന വാക്ക് ഗതിക്കു പകരമായാണ് ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നതെങ്കിലും അദ്ദേഹത്തിന്റെ രീതിശാസ്ത്രം ചർച്ച ചെയ്യേണ്ടതുണ്ട്. ഭാഷാഗാനങ്ങളുടെ ഗതി നിർണയിക്കുമ്പോൾ സാങ്കേതികാർത്ഥത്തിൽ സംഗീതശാസ്ത്രത്തിലെ സമ്പൂർണതാളങ്ങളെല്ലാം പരിഗണിക്കേണ്ടതില്ല. എങ്കിലും കുഞ്ചൻ നമ്പിയാരുടെ തുള്ളൽകൃതികളിൽ ഇന്നു വൃത്തങ്ങളായി ഗണിക്കുന്ന പലതും ദേശിതാളങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കി രൂപംകൊണ്ടവയാണ്. *വൃത്തമഞ്ജരി*യിൽ അർദ്ധകേകയ്ക്കുദാഹരണമായി നല്കിയിരിക്കുന്ന

കളിച്ചു പടജ്ജനം
വിളിച്ചു പുറപ്പെട്ടു[74]

എന്ന ഈരടി, തിതിത്തെയ് തിതിത്തിത്തെയ് എന്ന വായ്ത്താരിയുള്ള കുണ്ടനാച്ചി താളമാണ്. *വൃത്തമഞ്ജരി*യിൽ അജഗരഗമനം എന്നു പേരിട്ടിരിക്കുന്ന വൃത്തം മർമ്മതാളത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി രൂപംകൊണ്ടതാണ്. *ഹരിണീസ്വയംവരം തുള്ളലി*ൽ കുണ്ടനാച്ചിതാളത്തിനു വിശദമായി ലക്ഷണം നല്കുകയും മർമ്മതാളബദ്ധമായ വരികളിൽ ആ താളത്തെക്കുറിച്ചു പരാമർശിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതുകൊണ്ട് ഈ ബന്ധം യാദൃച്ഛികമല്ലെന്നു വ്യക്തം. കൂടാതെ താളദശപ്രാണങ്ങളിലുൾപ്പെടുന്ന പല ഘടകങ്ങളും വൃത്തപഠനത്തിനും സഹായകമാണ്. അപ്പൻ തമ്പുരാൻതന്നെ ഗതികൾകൂടാതെ അനുദ്രുതം, ദ്രുതം, പ്ലുതം, കാകപാദം എന്നീ അംഗങ്ങളും[75] സമം, അനാഗതം തുടങ്ങിയ ഗ്രഹങ്ങളും[76] വൃത്തപഠനത്തിനുപയോഗിക്കുന്നുണ്ടല്ലോ. താളശാസ്ത്രത്തിലെ താളവട്ടത്തിനു സമാനമാണ് സമവൃത്തങ്ങളിലെ ഒരു പാദം. എങ്കിലും വൃത്തപഠനത്തിനു വ്യാപകമായി ഉപയോഗിക്കാവുന്നതും ഏറ്റവും പ്രചാരമുള്ളതുമായ താളസങ്കേതം ഗതിയാണ്.

താളശാസ്ത്രപ്രകാരം ഗതികൾ അഞ്ചു വിധം. കവിതയിലെ താളാപഗ്രഥനത്തിന് ഓരോ ഗണത്തിലും ആറു മാത്രയും എട്ടു മാത്രയും വീതം വരുന്ന ഗതിഭേദങ്ങൾ കൂടി പരിഗണിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഒരു പാദത്തിലെ എല്ലാ ഗണത്തിലും മാത്രാസംഖ്യ തുല്യമാണെങ്കിൽ ഓരോ ഗണവും ഇവിടെ പരാമർശിക്കുന്ന ഓരോ താളക്രിയയ്ക്കു സമാനമാണ്. ഓരോ ഗണത്തിലും സാധ്യമായ പാറ്റേണുകൾ നിർണയിക്കുന്നതിന് പ്രസ്താരരീതി ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നു.

4. 2. 4. 1. ത്ര്യശ്രഗതി

ഓരോ താളക്രിയയിലും മൂന്നു മാത്ര വീതം വരുന്നത് ത്ര്യശ്രഗതി. ഇതു മൂന്നു തരത്തിൽ വരാം.

(1)	- U	ധീംത	പോക
(2)	U -	തധീം	തരാം
(3)	U U U	തകിട	കമല

പഞ്ചചാമരം വൃത്തത്തിലുള്ള വരികൾ ഇതിൽ ആദ്യത്തെ വിഭാഗത്തിനുദാഹരണമാണ്.

ജഗ/ത്ത്രയേ/ ജന/ങ്ങളെ/പ്പിട/ിച്ചു ത/ച്ചുകൊ/ന്നുടൻ/

ഞര/മ്പറെ/ക്കടി/ച്ചു പ/ച്ചമാം/സഭ/ക്ഷിര/ക്ഷസാം/[77]

പര്യസ്തചാമരം രണ്ടാം വിഭാഗത്തിൽപ്പെടുന്നു:

ചണ്ഡ/ഭാനു/വംശ/ജാത/പുണ്ഡ/രീക/ലോച/നൻ

ദണ്ഡ/കാവ/നം ഗ/മിച്ചു/ ഖണ്ഡ/മിട്ടു/ രാക്ഷ/സൻ[78]

മൂന്നാം വിഭാഗത്തിലുള്ള ഗണങ്ങൾ സാധാരണയായി മുമ്മാത്രഗണഘടിതമായ മറ്റു ശീലുകൾക്കിടയിലാണു കാണുന്നത്.

പരമ/ പുരുഷ/ നളിന/ നയന/

ലളിത/ സുഭഗ/ ദുരിത/ ഹരണ/[79]

4. 2. 4. 2. ചതുരശ്രഗതി

ഓരോ ക്രിയയിലും നാലു മാത്ര വീതം വരുന്നത് ചതുരശ്രഗതി. ഇത് അഞ്ചു തരത്തിൽ വരാം.

(1)	- -	ധീംധീം	കാണാം
(2)	- U U	ധീംതക	തെല്ലിട

(3)	U - U	തധീംത	നിനക്കു
(4)	U U -	തകധീം	പറയാം
(5)	U U U U	തരികിട	തരുനിര

ദ്വ്യക്ഷരഗണഘടിതമാണെന്നും എല്ലാ അക്ഷരങ്ങളും ഗുരുവാണെന്നും ലക്ഷണത്തിൽ പറഞ്ഞിട്ടുള്ളതിനാൽ നതോന്നതാവൃത്തത്തെ ആദ്യവിഭാഗത്തിൽപ്പെടുത്താം:

കെല്പോ/ ടെല്ലാ/ ജന/ ങ്ങൾക്കും/ കേടു/ തീര/ ത്തക്ക/ വണ്ണം/

എപ്പോ/ ഴുമ/ ന്നദാ/ നവും/ ചെയ്തു/ ചെഞ്ചെ/ മ്മേ[80]

സംസ്കൃതവൃത്തങ്ങളിലെ അശ്വഗതി രണ്ടാം വിഭാഗത്തിലുൾപ്പെടുന്നു:

പദ്മജ/ വല്ലഭ/ തന്നുടെ/ തൃപ്പദ/ യുഗ്മമ/ താ-

മുന്മിഷ/ ദംബുരു/ ഹത്തില/ മർന്നര/ ജോവിസ/രം[81] (വൃ. മ. പു. 41)

സംസ്കൃതവൃത്തങ്ങളിലെ മൗക്തികദാമ മൂന്നാം വിഭാഗത്തിലുൾപ്പെടുന്നു:

ചതുർജ്ജ/ ഗണംകി/ ലമൗക്തി/ കദാമ/[82]

തോടകം വൃത്തം നാലാം വിഭാഗത്തിലുൾപ്പെടുന്നു:

വെളിവായ്/ ഹൃദയം/ തവക/ ഞ്ചുകമേ/

കളഭാ/ ഷിണിത/ ന്നധരം/ നുകരാൻ/[83]

അഞ്ചാം വിഭാഗത്തിലുൾപ്പെടുന്ന സർവലഘുഗണങ്ങൾ തരംഗിണി വൃത്തത്തിൽ സുലഭമാണ്.

അണിമതി/ കലയും/ സുരവാ/ ഹിനിയും/

ഫണിപതി/ ഗണഫണ/ മണികളു/ മണിയും/[84]

ഇതിൽ ഒന്നാം പാദത്തിലെ ഒന്നാം ഗണവും രണ്ടാം പാദത്തിലെ ആദ്യമൂന്നു ഗണങ്ങളും ലഘുമയമാണ്.

4. 2. 4. 3. ഖണ്ഡഗതി

താളത്തിന്റെ ഓരോ ക്രിയയിലും അഞ്ചു മാത്ര വീതം വരുന്നത് ഖണ്ഡഗതി. ഇത് എട്ടു തരത്തിൽ വരാം.

(1)	- - U	ധീംധീംത	കാണാതെ
(2)	- U -	ധീംതധീം	കാരണം
(3)	U - -	തധീംധീം	നിനക്കും
(4)	- U U U	ധീംതകിട	ഞാനവിടെ

(5)	U - U U	തധീംതക	വരാത്തവ
(6)	U U - U	തകധീംത	പറയാതെ
(7)	U U U -	തകിടധീം	വരികയാൽ
(8)	U U U U U	തകതകിട	പതിവുവഴി

ഐമാത്രഗണഘടിതമായ കാകളിയിൽ അപൂർവമായി ഒന്നാം വിഭാഗത്തിലുൾപ്പെട്ട തഗണം മാത്രമായും വരാം.

സമ്മോഹ/ മുണ്ടാക്കി/ രാമന്റെ/ പത്നിക്കു-/

മമ്മായ/ കൊണ്ടാശു/ വേറാക്കി /വേഗേന[85]

സംസ്കൃതവൃത്തങ്ങളിലെ സ്രഗ്വിണി രണ്ടാം വിഭാഗത്തിൽപ്പെടുന്നു:

പ്രാപ്തരാ/ ജ്യേഹരൗ/ ശാസ്തരീ/ ന്ദ്രദ്വിഷാം/

പാർത്തലം/ കാത്തുര/ ക്ഷിച്ചിരി/ ക്കുംവിധൗ/[86]

സംസ്കൃതത്തിലെ ഭുജംഗപ്രയാതം മൂന്നാം വിഭാഗത്തിലുൾപ്പെടുന്ന വൃത്തമാണ്:

നൃപാലൻ/ മയങ്ങീ/ ടുമാറു/ ള്ളകള്ള-/

ത്രപാലം/ ബലീലാ/ വിലാസ/ ങ്ങളാലേ/[87]

ഇന്ദുവദനവൃത്തത്തെ നാലാം വിഭാഗത്തിലുൾപ്പെടുത്താം:

വെണ്മതിക/ ലാഭരണ/ നംബികഗ/ ണേശൻ

നിർമ്മലഗു/ ണാഭരണ/ വിഷ്ണുഭഗ/ വാനും[88]

അഞ്ചാം വിഭാഗത്തിൽ വൃത്തങ്ങൾ അപൂർവമാണ്. സംസ്കൃതത്തിലെ ശംഭുനടനം ഇതിൽപ്പെടുന്നു.

ജകാരസ/ നഭത്തൊടു/ ജകാരസ/ നഭംലഘു/ ഗുരുക്കളി/ ഹശംഭുന/ ടനം

ആറാം വിഭാഗത്തിലുൾപ്പെട്ട ഗണങ്ങൾ ദണ്ഡകങ്ങളിൽ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്:

അമരേന്ദ്ര/ ദൂതനിവ/ നപരാധ/ മോർത്തുമന-/

മുപരോധ/ നേനവശ/ മാക്കീ [89]

ഇതിൽ ആദ്യപാദത്തിലെ ഒന്നും മൂന്നും ഗണങ്ങളും രണ്ടാം പാദത്തിലെ ആദ്യഗണവും ഇത്തരത്തിലുള്ളവയാണ്.

ഏഴും എട്ടും വിഭാഗങ്ങളിലുള്ള ഗണങ്ങൾ കളകാഞ്ചി, മിശ്രകാകളി തുടങ്ങിയ വൃത്തങ്ങളിൽക്കാണാം.

വിനയഭയ/ കുതുകഭ/ ക്തിപ്രമോ/ ദാന്വിതം/

വീരൻന/ മസ്കരി/ ച്ചീടിനാ/ നന്തികേ/[90]

ഇതിൽ ആദ്യപാദത്തിലെ രണ്ടാം ഗണം ഏഴാം വിഭാഗത്തിനും ഒന്നാം ഗണം എട്ടാം വിഭാഗത്തിനും ഉദാഹരണം.

4. 2. 4. 4. മിശ്രഗതി

ഓരോ അടിയിലും ഏഴു മാത്ര വീതം വരുന്നത് മിശ്രഗതി. ഇത് ഇരുപത്തിയൊന്നു തരത്തിൽ വരാം.

(1)	- - - U	ധീംധീംധീംത	കാണാനായി
(2)	- U - -	ധീംതധീംധീം	ഞാനിരിക്കും
(3)	- - U -	ധീംധീംതധീം	കേൾക്കേണമേ
(4)	U - - -	തധീംധീംധീം	വരാനാകും
(5)	U U U - -	തകിടധീംധീം	അരികിലെത്തും
(6)	- - U U U	ധീംധീംതകിട	ഞാനാണവിടെ
(7)	U - - U U	തധീംധീംതക	വരാനാവുക
(8)	U - U U -	തധീംതകധീം	വരാൻപറയൂ
(9)	U U - - U	തകധീംധീംത	അരികിൽത്തന്നെ
(10)	U - U - U	തധീംതധീംത	നിനക്കുതന്നെ
(11)	U U - U -	തകധീംതധീം	കഴിവുള്ളവർ
(12)	- U - U U	ധീംതധീംതക	ഞാനെടുത്തവ
(13)	- U U - U	ധീംതകധീംത	പാചകവേല
(14)	- U U U -	ധീംതകിടധീം	നല്ലസമയം
(15)	U - U U U U	തധീംതരികിട	നിനക്കവമതി
(16)	U U - U U U	തകധീംതകിട	അവരിന്നെവിടെ
(17)	U U U - U U	തകിടധീംതക	അവിടെയാരുടെ
(18)	U U U U - U	തരികിടധീംത	ഒരുചെറുമുല്ല
(19)	U U U U U -	തകതകിടധീം	വരികിലറിയാം
(20)	- U U U U U	ധീംതകതകിട	കാണണമതിനു
(21)	U U U U U U U	തകിടതരികിട	ഇടയിലൊരുവഴി

ഈ മാതൃകകളിൽ പലതിനും പ്രസിദ്ധവൃത്തങ്ങളിൽ പ്രചാരം കുറവാണ്. മിശ്രഗതി

യിലെ ഏറ്റവും പ്രചാരമുള്ള വൃത്തമായ മല്ലിക ഇതിൽ പന്ത്രണ്ടാമതു വിഭാഗത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു.

എന്തിനിത്രപ/ റഞ്ഞുദാനവ/ നെന്തുസംഗതി/ യെന്നുനീ

ചിന്തിയാത്തവ/ നല്ലനിങ്ങടെ/ ബന്ധുഞാനസു/ രൻമയൻ[91]

തുള്ളലിൽ പ്രയോഗിക്കുന്ന മാത്രാപ്രധാനമായ മല്ലികയിൽ ഈ വിഭാഗങ്ങളിൽ പലതും ഇടകലർന്നു വരുന്നു.

ഫലിതമൊരുവക/ പറകയുംചില/ രുറകയുംചിലർ/ മറികയും

പലരുമിഹഭുവി/ നിറകയുംചിലർ/ വിറകയുംരസ/ മറികയും[92]

ഈ വരികളിൽ ഇരുപാദങ്ങളിലെയും ആദ്യഗണം ഇരുപത്തിയൊന്നാം വിഭാഗത്തിലും രണ്ടും മൂന്നും ഗണങ്ങൾ പതിനേഴാം വിഭാഗത്തിലും ഉൾപ്പെടുന്നു.

ഇരുപതാം വിഭാഗത്തിലുള്ള ഗണങ്ങളും മാത്രാപ്രധാനമായ മല്ലികയിൽ വരും.

ശത്രുഭടജന/ മത്രവരുമവ/ രെച്ചതിപ്പതി/ നിന്നുഞാൻ

ചിത്രതരമൊരു/ ഭവനമുടനുള/ വാക്കുവാനിഹ/ വന്നതും[93]

ഇതിൽ ആദ്യപാദത്തിലെ ഒന്നും രണ്ടും ഗണങ്ങളും രണ്ടാം പാദത്തിലെ ആദ്യഗണവും ഇരുപതാം വിഭാഗത്തിലും, രണ്ടാം പാദത്തിലെ രണ്ടാം ഗണം ഇരുപത്തിയൊന്നാം വിഭാഗത്തിലും, ഇരുപാദങ്ങളിലെയും മൂന്നാം ഗണം പന്ത്രണ്ടാം വിഭാഗത്തിലും ഉൾപ്പെടുന്നു.

രണ്ടും നാലും വിഭാഗത്തിലുള്ള ഗണങ്ങൾ തുള്ളലിലെ വക്രത്തിൽ സാധാരണമാണ്.

ചങ്കരച്ചാ/ രുടെവീട്ടിൽ/ കിങ്കരന്മാർ/ വന്നുകേറി/

മങ്കമാരെ/ പ്പിടിച്ചങ്ങു /കൊണ്ടുപോകാൻ/ തുനിഞ്ഞപ്പോൾ/[94]

ഇതിൽ ഇരുപാദങ്ങളിലെയും ഒന്നും മൂന്നും നാലും ഗണങ്ങൾ രണ്ടാം വിഭാഗത്തിലും രണ്ടാം ഗണം നാലാം വിഭാഗത്തിലും ഉൾപ്പെടുന്നു.

*നാട്യശാസ്ത്ര*ത്തിൽനിന്നു കുട്ടികൃഷ്ണമാരാർ ഉദാഹരിക്കുന്ന ഭ്രമരമാലാവൃത്തത്തിൽ ആറാം വിഭാഗത്തിലെ ഗണം കാണാം.

തസ്ഗംഭ്രമര/ മാലാ[95]

ഏഴും പതിനഞ്ചും വിഭാഗങ്ങളിലുള്ള ഗണങ്ങൾക്കുദാഹരണം:

രാമരാഘവ/ ഹരേകേശവ/ പെരിയകുലപതി/ ഹരേജനപതി/[96]

ഇതിൽ രണ്ടാം ഗണം ഏഴും നാലാം ഗണം പതിനഞ്ചും വിഭാഗങ്ങളിൽ ഉൾപ്പെട്ടതാണ്.

*നാട്യശാസ്ത്ര*ത്തിൽനിന്ന് *വൃത്തശില്പ*ത്തിലുദ്ധരിക്കുന്ന ദീപ്തിവൃത്തത്തിൽ ഒമ്പതാം ഗണമുണ്ട്.

സരഗം ദീപ്തി/ വൃത്തം[97]

പത്താം വിഭാഗത്തിലുൾപ്പെടുന്ന വരിയ്ക്കുദാഹരണം:

ഹരേമുകുന്ദ/ ഹരേസുനന്ദ/ ഹരേഅനന്ത/ ഹരേമുകുന്ദ/[98]

ഗീതികാവൃത്തം പതിനൊന്നാം വിഭാഗത്തിലുൾപ്പെടുന്നു.

സജ്ജംഭരം/ സലഗംനിര/ ന്നുളവായിടു/ ന്നിഹഗീതികാ/[99]

4. 2. 4. 5. സങ്കീർണഗതി

ഓരോ അടിയിലും ഒമ്പതു മാത്ര വീതം വരുന്നത് സങ്കീർണഗതി. ഇത് അമ്പത്തിയഞ്ചു വിധത്തിൽ വരാം. എങ്കിലും ഈ ഗതിയിലുള്ള പദ്യങ്ങൾ വളരെ അപൂർവമാകയാൽ വൃത്തപഠനത്തിൽ ഇതിനു പ്രസക്തി കുറവാണ്. വിപുലമായ പ്രസ്താരങ്ങൾക്കും പ്രയോഗ സാധ്യത കുറവായതിനാൽ ചില ഉദാഹരണങ്ങൾ നല്കുന്നു.

1.	- - U U U -	ധീംധീംതകിടധീം	ഗീതംപരിചിതം
2.	U U U - U U -	തകിടധീംതകധീം	ഇവിടെയാരധികം
3.	U U U U U - -	തകതകിടധീംധീം	പരഗതിയവൾക്കും
4.	U - U - U -	തധീംതധീംതധീം	ഗൃഹാധിനായകൻ
5.	U U U U U U U U U	തകതകിടതരികിട	ഇടയിലൊരുചെറുവഴി

ഇതിൽ ഒന്നാം വിഭാഗത്തിലെ ഒരു ഗണമാണ് വസുമതീവൃത്തത്തിന്റെ ഒരു പാദം.

തംസംവസുമതീ[100]

രണ്ടാം വിഭാഗത്തിലെ ഒരു ഗണം മധുമതീവൃത്തത്തിന്റെ ഒരു പാദമാകുന്നു.

മധുമതിനഭഗം[101]

മൂന്നാം വിഭാഗത്തിലെ രണ്ടു ഗണങ്ങൾ ചേർന്നാൽ പ്രസിദ്ധമായ സമ്പുടിതംവൃത്തത്തിന്റെ ഒരു പാദമാകും.

സമുചിതസപര്യാം/ ശബരിയൊടുവാങ്ങി-/
പ്പരഗതിയവൾക്കും/ പരിചിനൊടുനല്കി/[102]

ഇവകൂടാതെ ആറു മാത്രയും എട്ടു മാത്രയും വീതം വരുന്ന ഗതികളുമുണ്ട്. ഇതിൽ ആറു മാത്രയുള്ളത് ത്ര്യശ്രഗതിയിലും എട്ടു മാത്ര വരുന്നത് ചതുരശ്രഗതിയിലും ഉൾപ്പെടു

ത്തുകയാണ് സംഗീതശാസ്ത്രത്തിലെ രീതി. ഇതിനടിസ്ഥാനമാകുന്നത് കല(കള)യുടെ കാല വ്യത്യാസമാണ്. *സംഗീതകല്പദ്രുമ*ത്തിൽ പറയുന്നതു നോക്കുക:

"പാടുന്ന പാട്ടിന്റെ കാലപ്രമാണത്തിൽനിന്ന് അതിന്റെ കള നിശ്ചയിച്ചുകൊള്ളണം.... പാടുമ്പോൾ മൂന്നാം കാലത്തിൽ (ദ്രുതകാലത്തിൽ) ഒരക്ഷരകാലത്തിനു 4 സ്വരം വരുന്നുവെങ്കിൽ അത് ഒരു കളയെന്നും 8 സ്വരം വരുന്നുവെങ്കിൽ രണ്ടു കളയെന്നും 16 സ്വരം വരുന്നുവെങ്കിൽ നാലു കളയെന്നും പറയുന്നു."[103]

അതായത് മാത്രകൾ ഇരട്ടിക്കുമ്പോൾ ഗതി മാറുന്നില്ല; കാലം മാറുമെന്നു മാത്രം. കാലഭേദമുണ്ടെങ്കിലും മൂന്ന്, ആറ്, പന്ത്രണ്ട് എന്നിങ്ങനെ മാത്രകൾ വരുന്നവ ത്ര്യശ്രഗതിയിലും നാല്, എട്ട്, പതിനാറ് തുടങ്ങിയ മാത്രകൾ വരുന്നവ ചതുരശ്രഗതിയിലുംതന്നെ ഉൾപ്പെടുന്നു. ഇത് എല്ലാ ഗതികൾക്കും ബാധകമാണ്.

4. 2. 4. 6. ഷണ്മാത്രാഗതി

മൂന്നു മാത്ര പൂർത്തിയാകുന്നിടത്തു ഗണം തിരിക്കാനാവാതെ വരികയും ആറു മാത്രകളുടെ ഗണക്രമം പിന്തുടരുകയും ചെയ്യുന്ന വൃത്തങ്ങളെയാണ് ഇവിടെ പരിഗണിക്കുന്നത്. മലയാളത്തിലുപയോഗിക്കുന്ന ചില പ്രധാനവൃത്തങ്ങൾ ഈ ഗതിക്രമം പിന്തുടരുന്നവയാണ്. അതിനാൽ വൃത്തശാസ്ത്രത്തെ സംബന്ധിച്ച് ഈ വിഭാഗത്തിന് സവിശേഷപ്രാധാന്യമുണ്ട്. ഇതിൽ പ്രധാനമായ ചില ഗണമാതൃകകൾ:

1.	- - -	ധീംധീംധീം	ചെഞ്ചെമ്മേ
2.	- - U U	ധീംധീംതക	നാരായണ
3.	U U - U U	തകധീംതക	തരുണീമണി

മഞ്ജരിവൃത്തത്തിൽ ആറു മാത്രയുള്ള മഗണവും വരാമെന്ന് *വൃത്തമഞ്ജരി*കാരൻ പറയുന്നു.[104] ഇതേ വൃത്തത്തെ മാകന്ദമഞ്ജരിയെന്നു വിളിക്കുന്ന *കേരളകൗമുദീ*കാരൻ,

"ഇതിന്റെ ഗാനരീതിക്കു എല്ലാ അക്ഷരങ്ങളും ഗുരുവായിതന്നെ ഉച്ചരിക്കേണമെന്നുമറിക"[105]

എന്നും വ്യക്തമാക്കുന്നു. അതുകൊണ്ട് മഞ്ജരിയെ ആദ്യവിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട വൃത്തമായി കണക്കാക്കാം. ഉദാഹരണം:

മേനക/ മുൻപായ/ മാനിനി/ മാരുടെ/

മേനിയെ/ നിർമ്മിപ്പാൻ/ മാതൃക/ യായ്[106]

ഇരുപത്തിനാലുവൃത്തത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്ന മദനാർത്ത രണ്ടാം വിഭാഗത്തിൽ ഉൾപ്പെ

ടുന്നു.

സീതാവിര/ഹവ്യാകുല/ചിത്തേ രഘു/നാഥേ

സാകേതപു/രദ്വാരി സ/മാഗമ്യ/ മഹാത്മാ/[107]

മൂന്നാം വിഭാഗത്തിലുൾപ്പെട്ട വൃത്തമാണ് ശങ്കരചരിതം.

ഹരിരാക്ഷസ/വരസോദര/ഹനുമാനൊടു/ സഹിതം

തരുണീമണി/ നിജസീതയൊ/ടൊരുമിച്ചതി/മധുരം[108]

4. 2. 4. 7. അഷ്ടമാത്രാഗതി

താളശാസ്ത്രപരമായി ചതുരശ്രഗതിതന്നെയാണെങ്കിലും നാലു മാത്ര തികയുന്നിടത്ത് ഗണം തിരിക്കാനാവാത്തതും എട്ടു മാത്രയുടെ ഗതിക്രമം പിന്തുടരുകയും ചെയ്യുന്ന വൃത്തങ്ങളാണ് ഇവിടെ പരിഗണിക്കുന്നത്. ചില മാതൃകകൾ:

1. - U - U - ധീംതധീംതധീം
2. - U - U U U ധീംതധീംതകിട

മലയാളത്തിലും വളരെ പ്രചാരമുള്ള രഥോദ്ധത, കുസുമമഞ്ജരി എന്നീ വൃത്തങ്ങൾ ഈ ഗതിക്രമത്തിലുള്ളതാണ്. ഒന്നും രണ്ടും വിഭാഗത്തിലുള്ള മാതൃകകളുടെ മിശ്രണമാണ് രഥോദ്ധത.

യാദവർക്കുകുരു/ പാണ്ഡവാദിയിൽ/

ഭേദമെന്തുനിരു/ പിച്ചുനോക്കുകിൽ/[109]

ഇതിൽ ഓരോ പാദത്തിലെയും ഒന്നാം ഗണം രണ്ടാം വിഭാഗത്തിലും രണ്ടാം ഗണം ഒന്നാം വിഭാഗത്തിലും ഉൾപ്പെടുന്നു.

രണ്ടാം വിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട ഗണങ്ങളാണ് കുസുമമഞ്ജരിയിലുള്ളത്.

കണ്ഠനാളമഴ/ കിൽത്തിരിച്ചനുപ/ ദംരഥംപിറകിൽ/നോക്കിയും

കുണ്ഠനായ്ശരഭ/ യേനപൃഷ്ഠമതു/ പൂർവ്വകായഗത/ മാക്കിയും[110]

വൃത്തങ്ങളെല്ലാം ഇത്തരത്തിൽ ഒരേ മാതൃകയിലുള്ള ഗണങ്ങളുടെ ആവർത്തനങ്ങളല്ല. ഒരേ ഗതിക്രമം പിന്തുടരുമ്പോഴും ഗണക്രമം വ്യത്യസ്തമാകുന്ന വൃത്തങ്ങളുണ്ട്. അഞ്ചു മാത്ര എന്ന കണക്കിനൊപ്പിച്ച് കാകളിയിൽത്തന്നെ രഗണവും തഗണവും യഗണവും വരുന്നതായി *വൃത്തമഞ്ജരി* പറയുന്നുണ്ടല്ലൊ.[111] ചതുരശ്രഗതിയിലുള്ള തരംഗിണിയും മിശ്രഗതിയിലുള്ള മാത്രാപ്രധാനമായ മല്ലികയും ഇത്തരത്തിൽ ഗതിക്രമത്തിനു വ്യത്യാസം വരാതെ തന്നെ പല വർണഘടനയിലുള്ള ഗണങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്ന വൃത്തങ്ങളാണ്.

ചില വൃത്തങ്ങൾ പല ഗതികളുടെ സംയോജനമായും വരാം. സംസകൃതവൃത്തങ്ങളിൽ പ്രധാനമായ സ്രഗ്ദ്ധരയുടെ ഘടന നോക്കുക:

ലക്ഷണം: ഏഴേഴായ് മൂന്നു ഖണ്ഡം മരഭനയയയം സ്രഗ്ദ്ധരാവൃത്തമാകും[112]

വർണഘടന: ധീംധീംധീം ധീംതധീംധീം/ തരികിടതകധീം/ ധീംതധീം ധീംത ധീംധീം

യതിക്രമമനുസരിച്ച് മൂന്നു ഭാഗങ്ങളുള്ള ഇതിലെ ആദ്യഭാഗം ത്ര്യശ്രവും ഖണ്ഡവും ചേർന്നതാണ്. രണ്ടാം ഭാഗം ചതുരശ്രഗതിയിലെ രണ്ടു വിഭാഗങ്ങൾ ചേർന്നതും മൂന്നാം ഭാഗം ഖണ്ഡവും മിശ്രവും കലർന്നതുമാണ്.

"ആറുമെട്ടും പതിന്നാലു മാത്രയാൽ മദമന്ഥരാ"[113] എന്ന ലക്ഷണമുള്ള മദമന്ഥരയെ ഏഴിന്റെ പെരുക്കങ്ങൾകൂടിയുൾപ്പെടുന്ന മിശ്രഗതിയിൽത്തന്നെ ഉൾപ്പെടുത്താം. എങ്കിലും ത ധീംധീം തധീംധീംധീം എന്ന ക്രമമുള്ള,

കളിച്ചൂ പടജ്ജനം

വിളിച്ചൂ പുറപ്പെട്ടു[114]

എന്ന അക്ഷരഘടനയെ ഖണ്ഡവും മിശ്രവും ഗതികൾചേർന്ന ഗതിസംയുക്തമായി കാണേണ്ടിവരും. വായ്ത്താരിവൃത്തങ്ങളിലും സംസ്കൃതവൃത്തങ്ങളിലും ഇത്തരം മിശ്രണങ്ങൾ സുലഭമാണ്.

ഗണമെന്ന സങ്കേതത്തെ സംബന്ധിച്ച് മറ്റൊരു പ്രധാനസംഭാവന എൻ. വി. കൃഷ്ണവാരിയരുടേതാണ്. വൃത്തം, സംഗീതം, അപഭ്രംശവൃത്തങ്ങൾ, പ്രാകൃതഭാഷാവൃത്തങ്ങൾ എന്നിവയെക്കുറിച്ചു ശ്രദ്ധേയമായ പഠനങ്ങൾ നടത്തിയ എച്ച്. ഡി. വേളാങ്കറുടെ നിരീക്ഷണങ്ങളിൽനിന്നു കടംകൊണ്ട[115] താളഗണം എന്ന സങ്കേതം അദ്ദേഹം മലയാളവൃത്തങ്ങളുടെ വിശകലനത്തിനുപയോഗിക്കുന്നു. ഈ സങ്കേതത്തെ അദ്ദേഹം വിവരിക്കുന്നത് ഇങ്ങനെയാണ്:

"താളഗണങ്ങൾ മാത്രാസംഖ്യയെ അവലംബമാക്കുകയും അവയുടെ സന്ധികളിൽനിന്നു ദീർഘാക്ഷരത്തെ ഒഴിവാക്കുന്നതിലൂടെ വേർതിരിഞ്ഞു നില്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒരു താളഗണത്തിലെ അക്ഷരങ്ങൾ സംസ്കൃതവൈയാകരണന്മാർ നിർദ്ദേശിക്കുന്ന രീതിയിലല്ല, കവി-ഗാനരചയിതാവ് ആഗ്രഹിക്കുന്ന രീതിയിലാണ് മാത്രകൾ പൂരിപ്പിക്കുന്നത്. അപ്പോൾ വൈയാകരണന്മാർ ഒരു മാത്രയെന്നു നിർദ്ദേശിക്കുന്ന ഒരു ഹ്രസ്വാക്ഷരം ചിലപ്പോൾ രണ്ടു മാത്രയുടെ സ്ഥാനത്തും രണ്ടു മാത്രയുള്ള ഒരു ദീർഘാക്ഷരത്തിന് ഒരു മാത്ര മാത്രമായും വരാം...ചിലപ്പോൾ നിശ്ശബ്ദമായ ഇടവേളകൾകൊണ്ടുപോലും മാത്രകൾ പൂരിപ്പിക്കപ്പെടു

ന്നു."[116]

ഈ പദ്ധതി പിന്തുടരുന്നതിനാൽ അദ്ദേഹം ഭാഷാവൃത്തങ്ങൾക്കു ഗണവിഭജനം നടത്തുന്നുവെങ്കിലും കൃത്യമായ ഗുരുലഘുവ്യവസ്ഥയ്ക്കു പ്രാധാന്യം നല്കുന്നില്ല. വൃത്തശാസ്ത്രകാരന്മാരെ വലച്ച ഒരു പ്രധാനപ്രശ്നത്തിനു പരിഹാരമെന്ന നിലയിലാണ് ഈ പദ്ധതി അദ്ദേഹം അവതരിപ്പിക്കുന്നത്. *വൃത്തശില്പ*ത്തിൽ പറയുന്നതു നോക്കുക:

"ഭാഷാവൃത്തങ്ങൾക്കുള്ള മറ്റൊരു വിശേഷം പാദമധ്യേ ഈണമുള്ള വൃത്തങ്ങളെ, ഈണത്തെ അങ്ങുമിങ്ങും മാറ്റി പല താളത്തിൽ ചൊല്ലാൻ പറ്റുമെന്നതാണ്. ചൊല്ലാനതൊരു സുഖംതന്നെ. പക്ഷേ, ശാസ്ത്രത്തിന് അതൊരു കീറാമുട്ടിയാണ്. ചൊല്ലുന്ന രീതി മാറ്റിയാൽ വൃത്തവും മാറുമെന്നു പറയാനാണ് ന്യായം മുഴുവൻ."[117]

ഒരേ അക്ഷരപംക്തിതന്നെ പല വൃത്തമാകുമെന്ന അവ്യവസ്ഥിതിക്കു പരിഹാരമാകുമെങ്കിലും "കവി ആഗ്രഹിച്ച" ചൊൽവടിവേതെന്ന പ്രശ്നം ഇവിടെയും ബാക്കിയാകുന്നു. ഒരേ വൃത്തത്തിന്റെ പല ചൊൽവടിവുകളെ അപ്പോഴും അംഗീകരിക്കേണ്ടിവരുന്നു.

4. 2. 5. യതി

വിച്ഛേദോ യതിസംജ്ഞകഃ[118]

എന്നാണ് *വൃത്തരത്നാകര*ത്തിലെ യതിനിർവചനം.

"പാദങ്ങളുടെ ഇടയ്ക്കിടയ്ക്കു വരുന്ന ഒടിവിനു യതി എന്നു പേരാകുന്നു. ഈ നിയമത്തെ ഭാഷാകവികൾ ചിലപ്പോൾ ലംഘിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്."[119]

എന്നു വ്യാഖ്യാതാവായ പുതുപ്പള്ളിൽ പി. കെ. പണിക്കർ വിശദീകരിക്കുന്നു. *വൃത്തമഞ്ജരി*യും *വൃത്തരത്നാകര*ത്തെ അനുസരിച്ച്,

പാദത്തിൽ മുറിയുന്നേടം യതി[120]

എന്നു ലക്ഷണം നല്കുന്നു.

*വൃത്തശില്പ*ത്തിൽ കുട്ടികൃഷ്ണമാരാർ യതിക്കു വലിയ പ്രാധാന്യം നല്കുന്നുണ്ട്. അദ്ദേഹം തന്റെ ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഉദ്ധരിക്കുന്ന ഛന്ദോമഞ്ജരീഭാഗത്തിൽ യതി ചിലർക്കെങ്കിലും ആവശ്യമില്ലെന്നു പറയുന്നുണ്ട്.[121]

"നാട്യശാസ്ത്രത്തിൽ വൃത്തങ്ങളിലെ ഗുരുലഘുക്രമത്തെയല്ലാതെ യതികളെ വിധിച്ചിട്ടില്ല"[122]

എന്നു കുട്ടികൃഷ്ണമാരാർ ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നു. ഛന്ദസ്സിലും ഗണക്രമത്തിലും ഭിന്നമായ പതിനാറു വൃത്തങ്ങൾ ഉദ്ധരിച്ച്, "താളാനുസൃതമായി ചൊല്ലിയാൽ അവയെല്ലാംകൂടി

ഒരൊറ്റ അഖണ്ഡഗാനമായി മേളിച്ചൊഴുന്നതു കാണാം''[123] എന്നദ്ദേഹം പ്രസ്താവിക്കുന്നത് കൗതുകകരമാണ്. അതിനു കാരണം ഈ വൃത്തങ്ങളിലെ ഗതികൾ മാത്രാക്കണക്കിന് ഒരേ സ്ഥാനത്താണ് എന്ന് അദ്ദേഹം നിരീക്ഷിക്കുന്നു.[124] അക്ഷരക്കണക്കിലല്ല, മാത്രക്കണക്കിലാണ് യതി നിർദ്ദേശിക്കേണ്ടത് എന്ന അദ്ദേഹത്തിന്റെ വാദം താളാനുസൃതമായി വേണം വൃത്തങ്ങളെ സമീപിക്കേണ്ടത് എന്ന വാദത്തെ ദൃഢീകരിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ അദ്ദേഹം കേവലയതികൾക്കുപുറമേ പ്ലുതയതി, കാകപാദയതി എന്നിങ്ങനെ രണ്ടുതരം യതികൾകൂടി സ്വീകരിക്കുന്നു. സാധാരണയതിയെക്കാൾ ഒരു മാത്രകൂടി നീട്ടിച്ചൊല്ലി ഗണമൊപ്പിക്കേണ്ടവ പ്ലുതയതിയും[125] ഈരണ്ടു മാത്ര ഏറെ നീട്ടേണ്ടവ കാകപാദയതിയു[126]മാണ്.

ലയത്തിനു കാരണമായ നിയമത്തെയാണ് താളശാസ്ത്രത്തിൽ യതി എന്നു വിളിക്കുന്നത്.[127] വൃത്തങ്ങൾക്കു യതി നിർദ്ദേശിക്കുന്നതും ലയാനുസാരിയായിട്ടാണെന്നു പറയാം. എന്നാൽ കുട്ടികൃഷ്ണമാരാരെ പി. നാരായണക്കുറുപ്പ് ചോദ്യംചെയ്യുന്നു.

''എല്ലാം താളത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമാണ് എന്ന നിലപാട് ശരിയല്ല. താളം പറയാനാവില്ലെങ്കിലും ലയവും പൊരുത്തവുമാണ് സംസ്കൃതവൃത്തങ്ങളിൽ പലതിനും ഉള്ളത്.''[128]

'താളാധിഷ്ഠിതമല്ല, ലയാധിഷ്ഠിതമാണ്' എന്ന വാദം താളത്തെ വിശാലമായ അർത്ഥത്തിൽ കാണുകയും ലയമെന്നത് താളദശപ്രാണങ്ങളിലൊന്നാണെന്ന് ഓർമ്മിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ അസംഗതമാണെന്നു വരുന്നു.

4. 2. 6. ഗ്രഹം

താളദശപ്രാണങ്ങളിലൊന്നാണ് ഗ്രഹം. ഗാനവും താളവും തമ്മിലുള്ള ആരംഭബന്ധം കുറിക്കുന്ന ഈ സങ്കേതം വൃത്തത്തെ താളാധിഷ്ഠിതമായി വ്യാഖ്യാനിക്കാൻ ശ്രമിച്ച ചില വൃത്തശാസ്ത്രകാരന്മാർ സ്വീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. *ദ്രാവിഡവൃത്തങ്ങളും അവയുടെ ദശാപരിണാമങ്ങളും* എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ സമം, അനാഗതം, അതീതം, വിഷമം എന്നിങ്ങനെ നാലു ഗ്രഹങ്ങൾക്കും ലക്ഷണം നല്കി സമം, അനാഗതം എന്നിവയ്ക്ക് ഉദാഹരണവും നല്കുന്നു.[129] അനാഗതമെന്ന സങ്കല്പം *വൃത്തശില്പ*ത്തിൽ ഉപയോഗിക്കുന്നതിൽ അപ്പൻ തമ്പുരാനോടുള്ള കടപ്പാട് കുട്ടികൃഷ്ണമാരാർ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്.[130] അതീതഗ്രഹത്തിന് കെ. കെ. വാദ്ധ്യാർ *വൃത്തവിചാര*ത്തിൽ ഉദാഹരണം നല്കുന്നു.[131] പ്രകടമായും സംഗീതശാസ്ത്രത്തിൽനിന്നു സ്വീകരിച്ച ഈ സംജ്ഞകൾക്ക് വൃത്ത-സംഗീതശാസ്ത്രങ്ങളിൽ അർത്ഥഭേദമില്ല. *സംഗീതകല്പദ്രുമ*ത്തിൽ ഇവയുടെ ലക്ഷണം നല്കുന്നു:

''(1) സമം- ഗാനവും താളവും ഒരുമിച്ചു തുടങ്ങുന്നത്.

(2) അതീതം- ഗാനം തുടങ്ങിയതിനു ശേഷം താളം തുടങ്ങുന്നത്.

(3) അനാഗതം- താളം തുടങ്ങിയതിനുശേഷം ഗാനം തുടങ്ങുന്നത്.

അതീതം, അനാഗതം എന്നീ രണ്ടിനെയും വിഷമം എന്നു പറയുന്നു.''[132]

വിഷമഗ്രഹത്തിന് കെ. കെ. വാധ്യാർ നല്കുന്ന നിർവചനത്തിൽ വ്യത്യാസമുണ്ട്: ...അതീതവും അനാഗതവും ഒരേ ഗാനത്തിൽ - ഭിന്നസ്ഥാനങ്ങളിൽ - വന്നാൽ വിഷമഗ്രഹം....[133]

പ്രായോഗികമായ ചിട്ടയുള്ള സംഗീതശാസ്ത്രത്തിലേതുപോലെ വൃത്തങ്ങൾക്ക് പ്രായോഗികമായി ഒരു ചൊൽവടിവു മാത്രമല്ല ഉള്ളത്. അതുകൊണ്ട് ഒരേ വൃത്തത്തിനുതന്നെ പല ചൊൽവടിവിൽ പല ഗ്രഹങ്ങൾ ഉണ്ടാകുന്നു.

4. 2. 7. സമ്പൂർണതാളങ്ങൾ

ജാതിഭേദവും ഗതിഭേദവും സംഭവിച്ച് പ്രയോഗക്ഷമമായ ഒരു താളവട്ടത്തെ വൃത്തവുമായി താരതമ്യപ്പെടുത്താം. സമവൃത്തങ്ങളിൽ ഒരു പാദം ഒരു താളവട്ടവുമായി സമാനത പുലർത്തുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ താളത്തിലെ ജാതിഭേദത്തെയും ഗതിഭേദത്തെയും ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്ന ചില വൃത്തങ്ങളുടെ ഘടന നോക്കുക.

ഏകതാളത്തിന്റെ ലക്ഷണം ഒരു ലഘു എന്നാണ്. അതു ത്ര്യശ്രജാതിയിലാകുമ്പോൾ അടിച്ചു രണ്ടു വിരൽ മടക്കുക എന്ന് ലഘുവിന് ആകെ മൂന്നു ക്രിയകൾ വരുന്നു.[134] താളം ത്ര്യശ്രഗതിയിലാകുമ്പോൾ,

IxxIxxIxx

എന്നിങ്ങനെ മൂന്നു മാത്ര വീതമുള്ള മൂന്നു ഖണ്ഡങ്ങളാകുന്നു. (I ചിഹ്നം ലഘുവിന്റെ ക്രിയയെയും x എന്ന ചിഹ്നം ഗതിയിലെ കലകളെയും സൂചിപ്പിക്കുന്നു.)

ഭാഷാവൃത്തങ്ങളിൽ പ്രസിദ്ധമായ അന്നനടയുടെ ഘടന പരിശോധിക്കുക:

ഹരാ/ ഹരാ/ ഹരാ/ ശിവാ/ ശിവാ/ ശിവാ/[135]

ഇവിടെ മാത്രാസംഖ്യയും ഗണക്രമവും പരിശോധിക്കുമ്പോൾ അന്നനടയുടെ ഓരോ പകുതിയും ത്ര്യശ്രജാതി ഏകതാളത്തിന്റെ ഘടനയ്ക്കു തുല്യമാണെന്നു കാണാം. ''മധ്യയതിയാലർദ്ധിതം''[136] എന്നു *വൃത്തമഞ്ജരി*യിൽ സൂചിപ്പിക്കുന്ന യതിവ്യവസ്ഥകൂടി ശ്രദ്ധിക്കുമ്പോൾ ത്ര്യശ്രഗതിയിലുള്ള ത്ര്യശ്രജാതി ഏകതാളത്തിന്റെ ഒരു താളവട്ടവും അന്നനടയുടെ അർദ്ധപാദവും തമ്മിലുള്ള സമാനത കൂടുതൽ വ്യക്തമാകും.

ഏകതാളത്തിന്റെ ചതുരശ്രജാതിക്ക് അടിച്ചു മൂന്നു വിരൽ മടക്കുന്നതിലൂടെ ആകെ

നാലു ക്രിയകൾ വരുന്നു.[137] ഇതു ത്ര്യശ്രഗതിയിലാകുമ്പോൾ,

IxxIxxIxxIxx

എന്നിങ്ങനെ മൂന്നു മാത്ര വീതമുള്ള നാലു ഖണ്ഡങ്ങളാകുന്നു. ലഘു, ഗുരു എന്നു മൂന്നു മാത്ര വീതമുള്ള എട്ടു ഗണം എന്നാണല്ലോ പഞ്ചചാമരത്തിന്റെ ലക്ഷണം. ഈ വൃത്തത്തിന്റെ ഓരോ അർദ്ധപാദവും മേല്പറഞ്ഞ താളഘടനയ്ക്കു തുല്യമാണ്. ഉദാഹരണം:

ജഗ/ ത്ത്രയേ/ ജന/ങ്ങളെ/ പിടി/ച്ചു ത/ച്ചു കൊ/ന്നുടൻ[138]

പഞ്ചചാമരത്തിന്റെ ഗണങ്ങളിലെ മാത്രാക്രമം ഗുരു, ലഘു എന്ന രീതിയിൽ തിരിച്ചിട്ടാലും ഗതി മാറുന്നില്ല.

ഇതേപോലെ ചതുരശ്രജാതി ഏകതാളത്തിന്റെ ചതുരശ്രഗതിക്ക് നാന്മാത്രാഗണഘടിതമായ തരംഗിണിവൃത്തവുമായും ഇതേ താളത്തിന്റെ ഖണ്ഡഗതിക്ക് ഐമാത്രഗണരൂപമായ കാകളിവൃത്തവുമായും മിശ്രഗതിക്ക് മല്ലികാവൃത്തവുമായും സമാനത കാണാം.

താളത്തെയും വൃത്തത്തെയും ചേർത്തുവയ്ക്കുമ്പോൾ കൗതുകകരമായ മറ്റൊരു സംഗതി നാടോടിസംഗീതത്തിന്റെ ഉല്പന്നമായ വായ്ത്താരിത്താളത്തിന്റെ ഒരു താളവട്ടവും വർണനിയതമായ വൃത്തപാദവും തമ്മിൽ ഘടനാപരമായ സാമ്യമുണ്ട് എന്നതാണ്.

വായ്ത്താരിത്താളത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കി പുന:സൃഷ്ടിക്കുന്ന പദ്യഖണ്ഡങ്ങൾ അർത്ഥത്തെ മാറ്റി നിർത്തിയാൽ വായ്ത്താരിസ്വഭാവംതന്നെ വഹിക്കുന്നു. ഉദാഹരണങ്ങൾ:

(1) കുണ്ടനാച്ചിതാളത്തിന്റെ വായ്ത്താരി:-

തിതിത്തെയ്/ തിതിത്തിത്തെയ്

ഈ താളത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള പദ്യം:-

പടയ്ക്കു/ പുറപ്പെട്ടു/

(2) ലക്ഷ്മിതാളത്തിന്റെ വായ്ത്താരി:-

തിത്തിത്തെയ്/ തികിതത്തെയ്/ തിത്തെയ്/ തികിതെയ്/ തിതെയ്ത/ തികിതത്തെയ്

ഈ താളത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള നാടോടിപദ്യശകലം:-

മുക്കുറ്റീ/ തിരുതാളീ/ കാടേ/ പടലേ/ പറിച്ചു/ കെട്ടിത്താ

ഇതിൽ ഒരേയൊരു വ്യത്യാസം വായ്ത്താരിയുടെ അന്ത്യഖണ്ഡത്തിലെ ആദ്യരണ്ടു ലഘുക്കളുടെ സ്ഥാനത്ത് പദ്യശകലത്തിൽ ഒരു ഗുരുവാണ് എന്നതു മാത്രമാണ്. അതൊഴികെ വൃത്തശാസ്ത്രപ്രകാരമുള്ള യതി, മാത്ര എന്നിവയൊക്കെ തുല്യമാണ്. വർണസമവൃത്തങ്ങളിലെ ഒരു പാദം ഇത്തരത്തിലുള്ള വായ്ത്താരികൾക്കു സദൃശമാണ്. ഉദാഹരണം:

ചൊല്ലാം വസന്തതിലകം തഭജം ജഗംഗം[139]

*പ്രാകൃതപൈംഗള*ത്തിൽനിന്ന് കുട്ടികൃഷ്ണമാരാർ ഉദ്ധരിക്കുന്ന വസന്തതിലകലക്ഷണത്തിന്റെ ആദ്യവരി:

"കണ്ണോ പഞ്ഞ പഢമേ ജഗണോ അ ബീ ഏ"[140]

ഈ ഘടനയ്ക്കു സമാന്തരമായി ഒരു സാങ്കല്പികവായ്ത്താരി നിർമ്മിച്ചാൽ,

തിത്തെയ് തിതെയ്ത തികിതെയ് തികിതെയ് തിതെയ്തെയ്

അതായത് അക്ഷരങ്ങളുടെ ഗുരു-ലഘുവിന്യാസത്തിനു പ്രാധാന്യമുള്ള സംസ്കൃതവൃത്തങ്ങൾക്കും അതേ താളഘടനയെ നിർണയിക്കുന്നതിൽ അക്ഷരക്രമത്തിനു പ്രാധാന്യമുള്ള വായ്ത്താരിത്താളങ്ങളും തമ്മിൽ ഘടനാപരമായ സാദൃശ്യമുണ്ട്.

നിയമംകൊണ്ടു ദൃഢമായ സംസ്കൃതസമവൃത്തങ്ങളിൽ സാധാരണയായി ഗുരുലഘുക്രമത്തിനു ഭേദം വരുന്നില്ല. എങ്കിലും അനുഷ്ടുപ്പ് വൃത്തത്തിന്റെ വകഭേദങ്ങൾ, ദണ്ഡകങ്ങൾ, മാത്രാവൃത്തങ്ങൾ, വിഷമവൃത്തവിഭാഗത്തിൽപ്പെട്ട ഗാഥകൾ എന്നിവയിൽ പല സ്ഥലങ്ങളിലും ഗുരു-ലഘുക്രമത്തിനു മാറ്റം അനുവദനീയമാണ്.

അതായത് വായ്ത്താരിക്കു സദൃശമായ നിർമ്മിക്കപ്പെടുന്ന പദ്യഖണ്ഡങ്ങളിൽ പൊതുവേ മാത്രാപരവും വർണപരവുമായ നിയതത്വമുണ്ട്. സംസ്കൃതത്തിലെ വർണസമവൃത്തങ്ങൾ പൊതുവേ സമാനമായ ഘടന പുലർത്തുന്നുവെങ്കിലും ഓരോ ഛന്ദസ്സിലും അക്ഷരസംഖ്യയ്ക്കു കൂടുതൽ പ്രാധാന്യം നല്കുന്നതിനാൽ അവയ്ക്ക് ഘടനാപരമായ സ്ഥിരതയുണ്ട്. എങ്കിലും അക്ഷരസംഖ്യയിൽ മാറ്റം വരുത്തിയുള്ള പരീക്ഷണങ്ങൾ അവയിലും കാണാം. മത്തേഭവിക്രീഡിതം എന്ന വൃത്തം ഉദാഹരണം:

ശാർദ്ദൂലാദൗ ഗുരുവൊന്നു ചേർത്തിടുകിലോ മത്തേഭവിക്രീഡിതം[141]

ശാർദ്ദൂലവിക്രീഡിതം വൃത്തത്തിന്റെ ആദിയിൽ ഒരു ഗുരുകൂടി ചേർത്താൽ മത്തേഭവിക്രീഡിതമാകും. എന്നാൽ സംസ്കൃതവൃത്തശാസ്ത്രമനുസരിച്ച് ഈ ഒരു വർണത്തിന്റെ ആധിക്യംകൊണ്ടുതന്നെ ഛന്ദസ്സിലും ഗണവ്യവസ്ഥയിലും വ്യത്യാസം വരുന്നു. ശാർദ്ദൂലവിക്രീഡിതം അതിധൃതിഛന്ദസ്സിലും[142] മത്തേഭവിക്രീഡിതം കൃതിഛന്ദസ്സിലു[143]മാണ് ഉൾപ്പെടുന്നത്. 'മസജസതതഗ' എന്നാണു ശാർദ്ദൂലവിക്രീഡിതത്തിന്റെ ഗണവ്യവസ്ഥയെങ്കിൽ 'മഭരനമയഗഗ' എന്നാണു മത്തേഭവിക്രീഡിതത്തിന്റെ ഗണക്രമം. അങ്ങനെ ഇവയുടെ താളപരമായ ഗോത്രബന്ധം വിഭജനരീതിയിലൂടെ നഷ്ടപ്പെട്ടു പോകുന്നു.

എന്നാൽ മാത്രാസംഖ്യയ്ക്കും യതിയ്ക്കും മാറ്റം വരുത്താതെ അക്ഷരസംഖ്യയിൽ

വ്യത്യാസം വരുത്തിയുള്ള വ്യത്യസ്തഘടനകൾ കുഞ്ചൻ നമ്പിയാരെപ്പോലുള്ള കവികൾ പരീക്ഷിച്ചിട്ടുണ്ട്. ലക്ഷ്മിതാളത്തിൽത്തന്നെ കിരാതം തുള്ളലിൽ,

ശ്രീകണ്ഠാ ശിതകണ്ഠാ ശംഭോ ശരണം ഭണീന്ദ്രമണികണ്ഠാ ജയജയ[144]

എന്ന വരി ഉദാഹരണം.

ലക്ഷ്മിതാളത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിത്തന്നെ ചൊല്ലുമ്പോൾ ഈ വരിയിൽ കൂടുതലായുള്ള 'ജയജയ' എന്ന ഭാഗം താളവ്യത്യാസത്തിനിടയാക്കുന്നില്ല. ഈ ഭാഗം ലക്ഷ്മിതാളത്തിന്റെ അന്ത്യത്തിലെ നാലു മാത്രയുള്ള നിശ്ശബ്ദക്രിയയുടെ സ്ഥാനത്തായതിനാൽ നാലു ലഘുവർണങ്ങളുടെ ആധിക്യം മാത്രാസംഖ്യയ്ക്കു വ്യത്യാസം വരുത്താത്തതാണു കാരണം. അങ്ങനെ ഗുരുവിന്റെ സ്ഥാനത്തു രണ്ടു ലഘു വരുത്തുക, രണ്ടു ലഘുക്കളുടെ സ്ഥാനത്ത് ഒരു ഗുരു നല്കുക, താളഘടനയിലെ നിശ്ശബ്ദഭാഗങ്ങൾ അക്ഷരങ്ങൾകൊണ്ടു പൂരിപ്പിക്കുക എന്നിങ്ങനെയുള്ള സാധ്യതകൾ ഉപയോഗിക്കാൻ സാധിക്കുന്നതിലൂടെ അവ സംസ്കൃതവൃത്തങ്ങളെ അപേക്ഷിച്ചു കൂടുതൽ സ്വതന്ത്രമാകുന്നു.

4. 2. 8. വായ്ത്താരിവൃത്തങ്ങൾ

വിവിധകലാരൂപങ്ങളിൽ ഹസ്തക്രിയയോ വാദ്യത്തിലുള്ള നാദവിന്യാസമോ ആണ് താളം പിടിക്കുന്നതിനായി ഉപയോഗിക്കാറുള്ളത്. നാടോടിക്കലകളിൽ ഇവയ്ക്കുപുറമേ പല തരം വായ്ത്താരികളും താളങ്ങളായിത്തന്നെ കണക്കാക്കപ്പെടുന്നു. കുഞ്ചൻ നമ്പിയാർ തന്റെ *ഹരിണീസ്വയംവരം തുള്ളലിൽ* ഇത്തരം ചില താളങ്ങൾക്കു ലക്ഷണം നല്കുന്നു. ഈ താളങ്ങളിലുൾപ്പെട്ട വരികളും അദ്ദേഹത്തിന്റെ കൃതികളിൽ സുലഭമാണ്. ഇവയിൽപ്പലതും അവയുടെ താളങ്ങളുടെ പേരിൽത്തന്നെ അറിയപ്പെടുമ്പോൾ ചിലവ പിന്നീട് വൃത്തങ്ങളായിത്തന്നെ പരിഗണിക്കപ്പെടുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്.

വായ്ത്താരിവൃത്തങ്ങളെക്കുറിച്ച് അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ എഴുതിയ ലേഖനം ഈ വിഷയത്തിൽ സവിശേഷമായ പരിഗണനയർഹിക്കുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ സമീപനം ഇങ്ങനെ സംഗ്രഹിക്കാം:

ഭാഷാവൃത്തങ്ങൾക്ക് ആഢ്യസംസ്കൃതം, ആഢ്യദ്രാവിഡം, നാടോടി എന്നു മൂന്നു വിഭാഗങ്ങൾ കല്പിക്കാം. സ്രഗ്ദ്ധര മുതലായവ ആഢ്യസംസ്കൃതവൃത്തങ്ങളും കേക തുടങ്ങിയവ ആഢ്യദ്രാവിഡവൃത്തങ്ങളും പിന്നെയും അവശേഷിക്കുന്ന വിവിധവൃത്തങ്ങൾ നാടോടിയുമാണ്. ഇതേ വൃത്തവിഭാങ്ങളെത്തന്നെ സംഖ്യാമേളം, അക്ഷരമേളം, മാത്രാമേളം, ലയമേളം, സ്വരമേളം എന്നീ പഞ്ചമേളങ്ങളിലും ഉൾക്കൊള്ളിക്കാം.

1. സംഖ്യാമേളം

വരിയുടെ ദൈർഘ്യവും അക്ഷരസംഖ്യയും ഗണക്രമവും ഗുരുലഘുബന്ധവും ദൃഢമായ വൃത്തങ്ങൾ. സ്രഗ്ദ്ധര തുടങ്ങിയ സംസ്കൃതവൃത്തങ്ങൾ ഉദാഹരണം.

2. അക്ഷരമേളം

ഗുരുലഘുക്രമം ശിഥിലമെങ്കിലും അക്ഷരസംഖ്യ ക്ലിപ്തമായ വൃത്തങ്ങൾ. കേക മുതലായവ ഉദാഹരണം.

3. മാത്രാമേളം

അക്ഷരക്രമത്തെക്കാൾ മാത്രാക്രമത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കുന്നവ. കളകാഞ്ചി, മണികാഞ്ചി എന്നിവ ഉദാഹരണം.

4. ലയമേളം

താളം ആലംബമാക്കി വരികളുടെ ദൈർഘ്യവും ആവർത്തനവും ബന്ധിപ്പിക്കാവുന്ന വൃത്തങ്ങൾ. ലക്ഷ്മിതാളം, കുംഭതാളം തുടങ്ങിയ താളങ്ങളെയോ തിത്തിന്നം, മാലലേലം തുടങ്ങിയ ചൊല്ലുകളെയോ അടിസ്ഥാനമാക്കിയുള്ള വരികൾ ഉദാഹരണം.

5. സ്വരമേളം

താളക്രമംപോലും ദീക്ഷിക്കാതെ ഈണം മാത്രം അവലംബമാക്കുന്നവ. ചാറ്റു പോലെയുള്ള വൃത്തഗന്ധിഗദ്യം ഇതിനുദാഹരണം.

നാടോടിവൃത്തങ്ങൾ പൊതുവേ ഇതിൽ അവസാനത്തെ രണ്ടു മേളങ്ങളിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു. വായ്ത്താരിവൃത്തങ്ങൾ ലയമേളത്തിൽപ്പെടുന്നു.[145] വായ്ത്താരിവൃത്തത്തിന്റെ നിർവചനം:

“ഏതെങ്കിലും ഒരു താളത്തിന്റെ ചൊൽക്കെട്ടു വായ്ത്താരിരൂപത്തിൽ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന വൃത്തം. മുമ്പുള്ള വൃത്തത്തിനു വായ്ത്താരിരൂപമുണ്ടാക്കുകയല്ല, മുമ്പുള്ള വായ്ത്താരിക്കനുസരിച്ചു പദങ്ങളെ ഇണക്കി സാഹിത്യരൂപമുണ്ടാക്കുന്നതാണ് വായ്ത്താരിവൃത്തം.”[146]

ഇത്തരത്തിലുള്ള വായ്ത്താരിവൃത്തങ്ങൾ കുഞ്ചൻ നമ്പിയാരുടെ കൃതികളിൽ സുലഭമാണ്. ഈ വൃത്തങ്ങൾക്കടിസ്ഥാനമായ താളങ്ങളിൽ പലതിനും അദ്ദേഹം ലക്ഷണം കല്പിക്കുകയും അതതു താളങ്ങൾ സ്വകൃതികളിൽ ഉപയോഗിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

4. 2. 8. 1. കാരികതാളം

കാരികതാളത്തിന്റെ ഒരു വായ്ത്താരി തിതിതിതെയ് (നാല് അടി ഒരു ഇട എന്നു വാദ്യപ്രയോഗരൂപം) എന്നാണ്. കാരികതാളത്തിന്റെ ലക്ഷണം നല്കിയ കുഞ്ചൻ നമ്പിയാർ

അതേ താളത്തിലുള്ള വരികളും രചിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഉദാഹരണം:

1 2 3 4 1 2 3 4

നാ രിക ളെ ല്ലാ മിഹ/ നാ ടക മാ ടും

ശാ രിക പോ ലെ കള/ വാ ണിക ളോ ടും [147]

കാരികതാളത്തിനു കല്പിച്ച അതേ ലഘുഗുരുക്രമത്തിലുള്ള പദ്യമെന്ന നിലയിലല്ല, ഈ താളത്തിൽ ചൊല്ലാവുന്ന വരികളെന്ന നിലയിലാണ് ഉദാഹൃതഭാഗം. അവിടെ താളം മാറാതെതന്നെ മാത്രാസംഖ്യ നേരേ ഇരട്ടിയാകുന്നു.ഓരോ അർദ്ധപാദവും കാരികതാളത്തിന്റെ ഒരു താളവട്ടത്തിനു തുല്യമാണ്. ഓരോ പാദത്തിന്റെയും പൂർവാർദ്ധത്തിൽ താളത്തിലെ ഇട (നിശ്ശബ്ദക്രിയ)യുടെ ഭാഗം രണ്ടു ലഘുക്കൾകൊണ്ടു പൂരിപ്പിക്കുകയും ഉത്തരാർദ്ധത്തിൽ നിശ്ശബ്ദക്രിയയുടെ ഭാഗം നിശ്ശബ്ദമായിത്തന്നെ നിലനിർത്തുകയും ചെയ്യുന്നു. ലക്ഷണ ത്തിലും താളഘടനയിലും മാത്രാസംഖ്യ അഞ്ചാണ്. ഉദാഹരണത്തിൽ ഒരു താളവട്ടത്തിനു തുല്യമായ ഓരോ അർദ്ധഭാഗത്തിനും പത്തു മാത്ര വീതം വരുന്നു.

ഈ താളഘടനയുള്ള വരികളുടെ വൃത്തത്തെക്കുറിച്ച് *വൃത്തമഞ്ജരി*യിൽ പരാമർശ മൊന്നും കാണുന്നില്ല. *ഭാഷാവൃത്തദീപിക*യിൽ പൂർണതരംഗിണി എന്നൊരു വൃത്തത്തെക്കു റിച്ചു പ്രസ്താവമുണ്ട്. അതിന്റെ ലക്ഷണം:

നാലു മാത്രകൾ വീതം കേൾ

ഗണം നാലൊടു ചേർത്തിടും

ഗുരുവൊന്നാൽ വരും വൃത്തം

പേരോ പൂർണതരംഗിണി[148]

ഇതിനു നല്കിയിരിക്കുന്ന ഉദാഹരണങ്ങളിലൊന്ന് സുന്ദോപസുന്ദോപാഖ്യാനം ശീത ങ്കൻ തുള്ളലിലേതാണ്.

പരിമളമിളകീടിന പുരികുഴലഴകും

പരിചലദളകാവലികുരവകമലരും[149]

വൃത്തലക്ഷണമനുസരിച്ചു ഗണവിഭജനം നടത്തുമ്പോൾ ''പരിമള/ മിളകീ/ ടിനപുരി/ കുഴലഴ/ കും'' എന്ന തരത്തിൽ യതിഭംഗമുള്ള രൂപമാണ് ലഭിക്കുന്നത്. കാരികതാളലക്ഷണ മനുസരിച്ച് ഒരു താളവട്ടം പൂർത്തിയാകുന്ന പാദമധ്യത്തിൽ യതി സ്വാഭാവികമാണ്. വരിക ളിലും അതുണ്ട്. എന്നാൽ താളഘടനയ്ക്കിണങ്ങാത്ത വൃത്തലക്ഷണത്തിൽ ഘടനാപരമായ അത്തരം സവിശേഷതകൾ പരിഗണിക്കാതെ പോകുന്നു.

4. 2. 8. 2. കുണ്ടനാച്ചിതാളം

കുണ്ടനാച്ചിതാളത്തിന്റെ വായ്ത്താരി തധീം ധീം തധീം ധീം ധീം തധീംധീം തധീം ധ ത്താ എന്നാണ്. *ഹരിണീസ്വയംവര*ത്തിൽ ഈ താളത്തിലുള്ള വരികൾക്കുദാഹരണം:

ത ധീം   ധീം   ത ധീം   ധീം ധീം

കുണ്ടനാച്ചിതാളമ/കുണ്ഠമായമേളവുമിങ്ങനെ

തധീം   ധീം   തധീം ധ ത്താ

രണ്ടുകൂട്ടവുമൊത്തു/വരേ ണം[150]

ഇവിടെ താളത്തിന്റെ അംഗങ്ങൾക്കിടയിൽ വർണങ്ങൾ ഉൾക്കൊള്ളിച്ചിട്ടുള്ളതിനാൽ കുണ്ടനാച്ചിതാളം പിടിച്ചുകൊണ്ടു ചൊല്ലാവുന്ന വരികളെന്ന നിലയിലാണ് ഉദാഹരണത്തിലെ അക്ഷരഘടന.

*കിരാതം തുള്ളലി*ൽ ഇതേ താളത്തിലുള്ള മറ്റൊരു ഘടന കാണാം.

തധീംധീം തധീംധീംധീം/ തധീംധീംതധീംധത്താ

പടയ്ക്കും മിടുക്കുണ്ടായ്/ വരു ത്തീടുവാ നസ്ത്രം[151]

ഇവിടെ വായ്ത്താരിയുടെ അതേ ക്രമത്തിൽത്തന്നെയാണ് വരികളിലെയും ഗുരുലഘുഘടന. ഉദാഹരിച്ച രണ്ടു മാതൃകകളിൽ ആദ്യത്തേത് പതിഞ്ഞ കാലത്തിൽ താളം പിടിച്ചുള്ള ചൊല്ലലിനെയും രണ്ടാമത്തേത് മുറുകിയ കാലത്തിലുള്ള ചൊല്ലലിനെയും ഓർമ്മിപ്പിക്കുന്നു. ഒരേ താളത്തിന് അക്ഷരവിന്യാസത്തിലൂടെ കാലവ്യത്യാസം സൃഷ്ടിക്കുന്ന ഈ രീതി കവിതയിൽ താളവിന്യാസത്തിനുള്ള സാധ്യത വിദഗ്ധമായി ഉപയോഗിക്കുന്നു.

*വൃത്തമഞ്ജരി*യിൽ അർദ്ധകേക എന്ന വൃത്തത്തിനുള്ള ഉദാഹരണങ്ങളിലൊന്നായി *നളചരിതം തുള്ളലി*ൽനിന്ന് കുണ്ടനാച്ചിതാളത്തിന്റെ ഘടനയുള്ള വരികൾ ഉദ്ധരിച്ചിരിക്കുന്നതു കാണാം:

കളിച്ചൂ പടജ്ജനം

വിളിച്ചു പുറപ്പെട്ടു[152]

അർദ്ധകേകയുടെ ലക്ഷണം ഈ വരികളിൽ ആരോപിക്കാം. എന്നാൽ അർദ്ധകേകയ്ക്കു നല്കിയിട്ടുള്ള മറ്റുദാഹരണങ്ങളായ,

ഏണനയനേ ദേവീ

വാണീടു ഗുണാലയേ...[153]

തുടങ്ങിയവയൊന്നും ഈ താളഘടനയുമായി വേണ്ടത്ര പൊരുത്തപ്പെടുന്നില്ല. കാരണം ഏഴ് അക്ഷരം എന്ന പൊതുസ്വഭാവത്തിനപ്പുറം ഇതരതാളഘടകങ്ങളിൽ ഇവയ്ക്കു വ്യത്യാസമുണ്ട്.

4. 2. 8. 3. കുംഭതാളം

തക്കുതിക്കുതകതകത്ധോം

തകതകധോം

അടിഡീങ്കണഡീങ്കണ തെയ് തിത്താ[154]

എന്നാണ് അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ കുംഭതാളത്തിനു നല്കുന്ന വായ്ത്താരി. കുഞ്ചൻ നമ്പിയാരുടെ തുള്ളൽകൃതികളിൽ ഈ താളഘടനയിലുൾപ്പെടുന്ന വരികൾ ധാരാളമുണ്ട്. ഉദാഹരണം:

രംഭയുമവളുടെ സഖികളും

മതിമുഖികളും

ഗതസംഭ്രമമിന്നുടനേ[155]

ഈ മാതൃകയിലുള്ള വരികൾക്ക് *വൃത്തമഞ്ജരി*യിൽ പ്രത്യേകലക്ഷണമില്ല. ഈ താളമാതൃകയിലുള്ള വരികളെ കെ. കെ. വാദ്ധ്യാർ തരംഗിണീവകുപ്പിൽ ഉൾപ്പെടുത്തുന്നത്[156] ചതുരശ്രഗതിയിലുള്ള സഞ്ചാരത്തെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയാണ്.

4. 2. 8. 4. ലക്ഷ്മിതാളം

ലക്ഷ്മിതാളത്തിനു തുള്ളൽക്കാർ നല്കുന്ന വായ്ത്താരി:

തിത്തിത്തൈ ധികിതത്തൈ

ധിത്തെയ് ധികിതെയ്

ധിതൈതധികിതത്തെയ്

കുഞ്ചൻ നമ്പിയാരുടെ പല കൃതികളിലും ഈ താളത്തിലധിഷ്ഠിതമായ വായ്ത്താരി വൃത്തമുണ്ട്. രുഗ്മിണീസ്വയംവരം തുള്ളലിൽനിന്ന് ഒരുദാഹരണം:

ചിന്തിച്ചു ചിരകാലം

ചിന്തയിലിയലു-

ന്ന ഭാവമരുൾചെയ്തു[157]

ഈ താളത്തിന്റെ അടിസ്ഥാനഘടന നിലനിർത്തിക്കൊണ്ടുതന്നെ അക്ഷരങ്ങൾ ഏറ്റിയും ചുരുക്കിയുമുള്ള പല പാറ്റേണുകൾ തുള്ളൽകൃതികളിൽ കാണാം. ഹരിണീസ്വയം

വരത്തിൽനിന്ന് ഉദാഹരണം:

സുരനാരീ ജന നടനമിദം അതി

സരസം സുരസം ഘസഭയിലഭിജ്ഞാതം[158]

ഒരുലഘ്വക്ഷരത്തിന്റെ ആധിക്യം മൂലം ഇതിന്റെ അന്ത്യഭാഗം താളഘടനയോട് ഇണക്കിച്ചേർക്കുന്നതിന് അല്പം ക്ലേശിക്കേണ്ടിവരും. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ലഭ്യമായ താളമാതൃകയെ അതേപടി പുനരാവിഷ്ക്കരിക്കുന്നതിലല്ല, അതിൽ സാധ്യമായ സ്വാതന്ത്ര്യം ഉപയോഗിക്കുന്നതിലാണ് കവിയുടെ ശ്രദ്ധ എന്നും കാണാൻകഴിയും.

ഈ താളമാതൃകയിലുള്ള വൃത്തഘടനയെപ്പറ്റിയും *വൃത്തമഞ്ജരി*യിൽ പരാമർശമില്ല. എന്നാൽ 'ചിന്തിച്ചു ചിരകാലം' എന്നു തുടങ്ങുന്ന വരികൾ ഉദാഹരിച്ചുകൊണ്ട് കെ. കെ. വാദ്ധ്യാർ,

"ഇതു സംസ്കൃതത്തിലെ ആര്യാവർഗ്ഗത്തിൽപ്പെട്ട ഗീതിയാണെന്നു തോന്നും"[159]

എന്നഭിപ്രായപ്പെടുന്നു. സംസ്കൃതവൃത്തങ്ങളും വായ്ത്താരിവൃത്തങ്ങളും തമ്മിലുള്ള സാദൃശ്യങ്ങളാവാം അദ്ദേഹത്തെ ഈ നിരീക്ഷണത്തിനു പ്രേരിപ്പിച്ചത്.

4. 2. 8. 5. മർമ്മതാളം

ഒരു അടി, ഒരു ഇട, രണ്ട് അടി, ഒരു ഇട, മൂന്ന് അടി, ഒരു ഇട, നാല് അടി, ഒരു ഇട (1 X 1 2 X 1 2 3 X 1 2 3 4 X) എന്നാണ് മർമ്മതാളത്തിന്റെ ഘടന. ഈ താളത്തിനു കുഞ്ചൻ നമ്പിയാർ പ്രത്യേകമായി ലക്ഷണം കല്പിക്കുന്നില്ല. എങ്കിലും ഹരിണീസ്വയംവരം തുള്ളലിൽ മർമ്മതാളത്തെക്കുറിച്ച് അദ്ദേഹം പരാമർശിക്കുന്നുണ്ട്:

മർമ്മതാളമിങ്ങനെ വിരവൊടു നിന്നു പ്രയോഗിച്ചാലും[160]

കുഞ്ചൻ നമ്പിയാർ മർമ്മതാളത്തെ പരാമർശിക്കുന്ന വരികളും ഈ താളത്തിന്റെ ഘടനയിലാണ് എന്നു കാണാം.

*വൃത്തമഞ്ജരി*പ്രകാരം അജഗരഗമനം എന്ന വൃത്തമാണിത്. *വൃത്തമഞ്ജരി*യിലെ അജഗരഗമനലക്ഷണം:

ലഘുപ്രായം ചതുർമ്മാത്രഗണമാറൊരു ദീർഘവും

ചേർന്നുവന്നാലജഗരഗമനാഭിധവൃത്തമാം..[161]

ഉദാഹരണം:

തെളിവൊടു പല വാളുകൾ കർക്കടതോക്കുകൾ നല്ലൊരു ശൂലം[162]

ലഘുപ്രായഗണങ്ങൾ എന്നതുകൊണ്ടു ലഘുമയഗണങ്ങൾകൂടി വിവക്ഷിക്കുന്നു

ണ്ടെന്ന് ഉദാഹരണത്തിൽ വ്യക്തമാണ്. ചതുർമ്മാത്രഗണഘടിതമെന്നു ലക്ഷണംചെയ്യുമ്പോൾ ചതുരശ്രഗതിയിലുള്ള ചൊല്ലലിലാണ് *വൃത്തമഞ്ജരീ*കാരന്റെ ഊന്നൽ. *വൃത്തമഞ്ജരീ*ലക്ഷണത്തിലെ "ലഘുപ്രായഗണം" എന്ന ഘടകത്തെ വിമർശിച്ച് ഗുരുമയഗണംപോലും കാണുന്നുണ്ടെന്ന് *വൃത്തവിചാര*കാരൻ പറയുന്നു.[163]

"ഇക്കണ്ട ദോഷംതീർത്ത്, ലഘുപ്രായമോ ലഘുമയമോ ഗുരുമയമോ ആയ- ഏതു വിധത്തിലുള്ള ആറു ചതുർമ്മാത്രഗണവും ഒടുവിൽ ഒരു ഗുരുവും വരുന്ന വൃത്തമാണ് അജഗരഗമനം എന്നു ലക്ഷണംചെയ്തേ ശരിയാവൂ."[164]

എന്നു തിരുത്തുന്ന കെ. കെ. വാദ്ധ്യാർ "വാസ്തവത്തിൽ ഈ വൃത്തം ഊനതരംഗിണിയാണെ"ന്നും അഭിപ്രായപ്പെടുന്നുണ്ട്.[165] ആദിഗണപ്രാരംഭത്തിൽ രണ്ടു മാത്രയ്ക്കുള്ള ഊനതയുണ്ടെന്നു കല്പിച്ച്,

xവർ ദ്ധിതതര/ ധവളഹി/ മാചല/ സന്നിഭ/ തുംഗശ/ രീരൻ

ഇപ്രകാരമുള്ള ഗണക്രമമാണ് നന്നെന്നും അദ്ദേഹത്തിനഭിപ്രായമുണ്ട്.[166] വൃത്തത്തിന്റെ ഗോത്രവിചാരവും ഈ വൃത്തം അനാഗതമാണെന്ന സങ്കല്പവും *വൃത്തവിചാര*കാരൻ *വൃത്തശില്പ*ത്തിൽനിന്നു കടംകൊണ്ടതാണ്.

"ഈരണ്ടു മാത്രവിടൽ വിഷമപാദാദിയിൽ മാത്രമായും, സമപാദാന്ത്യഗണത്തെ ഊനതരംഗിണിമട്ടിൽ ഈണമാക്കിയുമുള്ളതാണ് അജഗരഗമനം."[167]

എന്നു *വൃത്തശില്പ*ത്തിൽ പറയുന്നു. *വൃത്തവിചാര*കർത്താവിനെപ്പോലെ *ഭാഷാവൃത്തദീപികാ*കാരനും ഗണം ലഘുപ്രായമായിരിക്കണമെന്ന നിർബന്ധം ഉപേക്ഷിക്കുന്നു. അദ്ദേഹം വരുത്തുന്ന ഒരു പ്രധാനപരിഷ്ക്കരണം "ഇരുപത്തിയാറു മാത്രയുള്ള പാദത്തെ പതിനാറും പത്തുമാക്കി മുറിച്ചു" എന്നതാണ്. അപ്പോൾ നേരിടുന്ന ദ്വിതീയാക്ഷരപ്രാസമെന്ന പ്രതിബന്ധം താൻ സാരമാക്കുന്നില്ലെന്നും അദ്ദേഹം പ്രസ്താവിക്കുന്നു.[168] ഋജുതരംഗിണി എന്നാണ് അദ്ദേഹം ഈ വൃത്തത്തിനു നല്കുന്ന പേര്.

തരംഗിണിക്കന്ത്യമാകും
ഗണം രണ്ടും കുറച്ചഥ
ഗുരുവൊന്നവിടെച്ചേർത്താൽ
വരും ഋജുതരംഗിണി[169]

ഋജുതരംഗിണിക്കു നല്കുന്ന ഒരുദാഹരണം:

ഒരൊറ്റ മതമുണ്ടുലകിന്നുയരാം

പ്രേമമതൊന്നല്ലോ

പരക്കെ നമ്മെപ്പാലമൃതൂട്ടും

പാർവ്വണശശിബിംബം

എന്ന ഉള്ളൂരിന്റെ പ്രേമസംഗീതത്തിലെ വരികളും മറ്റൊന്ന് വൃത്തമഞ്ജരി അജഗരഗമനത്തിനു ലക്ഷ്യമാക്കിയ,

തെളിവൊടു പല വാളുകൾ കർക്കടതോക്കുകൾ വില്ലുകൾ ശൂലം

വെളുവെളെ വളയുന്ന കടുത്തില ശക്തികൾ പത്തി കൃപാണം

എന്ന *നളചരിതം തുള്ളലി*ലെ വരികളുമാണ്.[170]

മലയാള വൃത്തപഠനം എന്ന ഗ്രന്ഥത്തിൽ അജഗരഗമനത്തെ ഊനതരംഗിണി യെന്നുതന്നെ കണക്കാക്കുന്നു.

വർധിതതരധവളഹിമാചലസന്നിഭതുംഗശരീരൻ നെടു

താകിന കൊടിമരമെന്ന കണക്കു തടിച്ചൊരു വാലും

"ഒന്നാം വരിയിൽ അവസാനം കിടക്കുന്ന 'നെടു' എന്ന രണ്ടു മാത്രകൾ വരിയുടെ തുടക്കത്തിൽനിന്നു സ്ഥാനം തെറ്റി വന്നതാണ്. ആദ്യം രണ്ടു മാത്രാകാലം തള്ളിയിട്ട് വരി തുടങ്ങുകയും ആ മാത്രകൾ, സാഹിത്യത്തിന്റെ ഭാഗമായിത്തന്നെ ഒടുവിൽ നിർദ്ദേശിക്കു കയും ചെയ്തിരിക്കുന്നു' എന്നു ഘടനാനിർണയം നടത്തുന്ന ഗ്രന്ഥകാരൻ നാടകീയമായി അദ്ഭുതം പകരാൻ ഉണ്ടാക്കിയ ഒരു സങ്കേതമാണിതെന്നും അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു.[171] *മലയാള വൃത്തപഠന*ത്തിലെ ലക്ഷണം:

തരംഗിണി തുടക്കത്തിൽ

പാദാന്ത്യത്തിലുമൂനമായ്

മാത്രയീരണ്ടു പോകുമ്പോൾ

താളംതള്ളിയെടുക്കണം

ഈരടിക്കൊടുവായ് രണ്ടു

ഗണങ്ങൾവരെയൂനമായ്

പ്ലുതാന്ത്യവുമജഗര-

ഗമനത്തിനു വന്നിടും [172]

ഈ ലക്ഷണങ്ങളൊന്നും എ. ആർ. രാജരാജവർമ്മ നിർദ്ദേശിച്ച ചതുർമ്മാത്രഗതി യെന്ന സങ്കല്പത്തിൽനിന്നു വ്യതിചലിച്ചിട്ടില്ല. ഗ്രഹവ്യത്യാസത്തിനാണ് *വൃത്തമഞ്ജരി*ക്കു

ശേഷമുള്ള പഠനങ്ങൾ നല്കുന്ന പ്രധാനഊന്നൽ. എന്നാൽ തുള്ളൽകൃതികളിൽത്തന്നെ ഈ ലക്ഷണങ്ങളൊന്നുമിണങ്ങാത്ത ശീലുകളുമുണ്ട്. ഉദാഹരണം:

കൊത്തുവ/ ളതരിവ/ ളപിരിവ/ ളകാഞ്ച/ നകാഞ്ചി/ കലാപം[173]

എല്ലാ ഗണങ്ങളിലുമുള്ള യതിഭംഗവും ആറാം ഗണത്തിൽ മാത്രയിലുള്ള ഊനത്വവും ശ്രദ്ധേയം.

തത്തദനഘലകനകമണിമയമണ്ഡലകുണ്ഡലമിത്ഥം[174]

എന്ന വരിയും ഇതുപോലെതന്നെ. സംസ്കൃത-പ്രാകൃതവൃത്തങ്ങളിലെ യതികളെ പരിചയപ്പെടുത്തുമ്പോൾ യതി എന്ന സങ്കേതത്തിന്റെ പ്രാധാന്യം കുട്ടികൃഷ്ണമാരാർ വ്യക്തമാക്കുന്നുണ്ട്:

"അക്ഷരസംഖ്യയും ഗുരുലഘുക്രമവും ഒന്നായിരിക്കുമ്പോൾക്കൂടി യതിഭേദംകൊണ്ടു വൃത്തം മാറിപ്പോകും. പതിന്നാലു ലഘുവും ഒടുവിലൊരു ഗുരുവുമുള്ള ഒരേ അക്ഷരപംക്തി, യതി ആറാമക്ഷരത്തിലായാൽ മാലയും, ഏഴാമക്ഷരത്തിലായാൽ ചന്ദ്രാവർത്തയും, എട്ടാമക്ഷരത്തിലായാൽ മണിഗുണനികരവുമാകുമെന്നു പിംഗളച്ഛന്ദസ്സിൽ വിധിച്ചിരിക്കുന്നു."[175]

ഈ യതിവ്യത്യാസമാണ് *ഭാഷാവൃത്തദീപിക* ഋജുതരംഗിണിയെന്നു പേരിട്ടു സമീകരിക്കുന്ന

ഒരൊറ്റ മതമുണ്ടുലകിന്നുയരാം പ്രേമമതൊന്നല്ലോ,

തെളിവൊടു പല വാളുകൾ കർക്കടതോക്കുകൾ വില്ലുകൾ ശൂലം

എന്നീ വരികളെ വേർതിരിക്കുന്നത്. അക്ഷരാർത്ഥത്തിൽത്തന്നെ അജഗരഗമനമായ ഈ വൃത്തത്തെ സമമാത്രാഖണ്ഡങ്ങളായി പിരിക്കുന്നത് യുക്തമല്ല. അതുകൊണ്ടുതന്നെ വൃത്തത്തിന് ആധാരമായ മർമ്മതാളത്തെയാണ് ഈ വരികളുടെ ഘടനാനിർണയത്തിനു സ്വീകരിക്കാവുന്നത്. മർമ്മതാളത്തിന്റെ യതിസ്ഥാനങ്ങളനുസരിച്ചു ചൊല്ലുമ്പോൾ വർണാവർത്തനത്തിൽ ഉൾപ്പെടെ സവിശേഷത കാണാവുന്ന ഈ വരിതന്നെ ഉദാഹരണം:

തുംഗകനക രംഗമനോജ്ഞത രംഗിതകാന്തിവിശേഷം[176]

ഇതിൽ 'തുംഗ', 'രംഗ', 'രംഗി' എന്നീ വർണങ്ങൾ മർമ്മതാളത്തിന്റെ ആദ്യമൂന്നു ഖണ്ഡങ്ങളിലോരോന്നും അവസാനിക്കുന്ന അടി, തുടർന്നുള്ള ഇട എന്നീ സ്ഥാനങ്ങളിലാണ് വന്നിരിക്കുന്നത്. ഈ അക്ഷരഘടനയിലെ മർമ്മതാളസ്വാധീനം വ്യക്തമാണല്ലൊ

4. 2. 8. 6. പഞ്ചാരിതാളം

അഞ്ച് അടി, ഒരു ഇട എന്നാണു പഞ്ചകാരികയെന്നു നാമാന്തരമുള്ള പഞ്ചാരിതാള

ത്തിന്റെ ലക്ഷണം. തുള്ളലുകളിൽ പലപ്പോഴും കാരികതാളത്തിലുള്ള പദ്യഖണ്ഡത്തിനു തുടർച്ചയായി പഞ്ചാരിതാളത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്ന വരികൾ കാണാം. *ഹരിണീസ്വയംവരം തുള്ള ലിൽ*,

മദ്ദളതാളമിടയ്ക്കകളൊത്തുടനെത്തുകിൽ ഞാൻ[177]

*സുന്ദോപസുന്ദോപാഖ്യാനം തുള്ളലി*ൽ,

പടുതരഗിരിശിഖരത്തൊടു പലകുറി പടപൊരുതും[178]

എന്നീ ഭാഗങ്ങൾ ഉദാഹരണം. മർമ്മതാളത്തിനെന്നപോലെ ഈ താളത്തിനും നമ്പിയാർ ലക്ഷണം നല്കിയിട്ടില്ല. തുള്ളൽകൃതികളിൽനിന്ന് മേലുദ്ധരിച്ച വരികളിൽ താളവായ്ത്താരിക്കു തുല്യമായി മറ്റൊരു വായ്ത്താരിപോലെ നിലകൊള്ളുന്ന വായ്ത്താരിവൃത്തങ്ങളുടെ രീതിയല്ല കാണുന്നത്. നിശ്ചിതമായ വർണമാത്രകളെ തുല്യമായി വിഭജിച്ച് താളാംഗഘടനയിൽ ഉൾപ്പെടുത്താവുന്ന തരത്തിലാണ് ഈ വരികളിലെ താളവിന്യാസം. കുണ്ടനാച്ചിതാളത്തിലെന്നപോലെ താളാംഗഘടനയ്ക്കു സമാന്തരമായി അക്ഷരങ്ങൾ വിന്യസിക്കുന്ന രീതിയിലും ഈ താളം നമ്പിയാർ പ്രയോഗിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഉദാഹരണം:

വിജയകരം വിപുലതരം

വിശിഖവരം വിമതഹരം[179]

ഈ വൃത്തത്തെക്കുറിച്ച് *വൃത്തമഞ്ജരി*യിൽ പരാമർശമില്ല. പിന്നീടുള്ള വൃത്തശാസ്ത്രഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ത്ര്യശ്രഗതിയിലുള്ള സമാനഘടനകൾക്ക് കുറത്തിയെന്ന പൊതുപ്പേരു കാണാം.[180]

4. 2. 8. 7. ചമ്പതാളം

നാല് അടി, ഒരു ഇട, രണ്ട് അടി, ഒരു ഇട, ഒരു അടി, ഒരു ഇട എന്നതാണ് ചമ്പതാളത്തിന്റെ ലക്ഷണം. ഈ താളത്തിന്റെ പ്രസിദ്ധമായ വായ്ത്താരി തത്തിന്തത്താ തിത്തീ തെയ് എന്നാണ്. കുഞ്ചൻ നമ്പിയാരുടെ തുള്ളൽകൃതികളിൽ ഈ താളഘടനയിലുള്ള ശീലുകൾ കാണാം. ഉദാഹരണം:

1 2 3 4 X 1 2 1 X

ക ര ബ ലം X ത ടി ക്കും X

കുരുബലം മുടി ക്കും

സുരകുലം പുകഴ് ത്തും

വരഫലം കരു ത്തും[181]

4. 2. 8. 8. അടന്തതാളം

നാല് അടി, ഒരു ഇട, നാല് അടി, ഒരു ഇട, ഒരു അടി, ഒരു ഇട, ഒരു അടി, ഒരു ഇട എന്നതാണ് അടന്തതാളത്തിന്റെ ഘടന. തതതധീം തതതധീം ധീം ധീം എന്നതാണ് ഇതിന്റെ വായ്ത്താരിരൂപം. ഇതേ ഘടനയിൽത്തന്നെ തുള്ളൽപ്പാട്ടിലും ശീലുകളുണ്ട്:

1 2 3 4 X 1 2 3 4 X 1 X 1 X

ത വ വ ര X വ ര ബ ലം X കൊ X ണ്ടും X

ഗുരുതരം ശരബലം കൊ ണ്ടും

പുനരവൻ കരബലം കൊ ണ്ടും

ഘനതരം ഹരിബലം കൊ ണ്ടും...[182]

4. 2. 9. താളച്ചൊല്ലുകൾ

"പ്രത്യേകതാളനാമങ്ങളിൽ അറിയപ്പെടാത്തതും വായ്ത്താരിയെന്ന നിലയ്ക്കു നില നില്ക്കുന്നതുമായ ചില വായ്ത്താരിവൃത്തസ്വരൂപങ്ങ"[183]ളുണ്ട്. നാടൻപാട്ടുകളിൽ താളത്തിന്റെ ചൊൽക്കെട്ടുകളെ ആശ്രയിച്ചു പൊലിമപ്പെട്ട വൃത്തവിശേഷങ്ങളാണ് ഇവ.[184] വായ്ത്താരിവൃത്തങ്ങളെ രണ്ടായി തിരിക്കുന്ന അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ, കൃത്യമായ താളനാമങ്ങളുള്ള ലക്ഷ്മി, കുംഭം തുടങ്ങിയവയെ ചവിട്ടുതാളക്കെട്ടുകൾ എന്ന വിഭാഗത്തിലും തിത്തിന്നം, മാലലേലം തുടങ്ങിയവയെ താളച്ചൊല്ലുകൾ എന്ന വിഭാഗത്തിലും ഉൾപ്പെടുത്തുന്നു.[185] നിശ്ചിതതാളങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കുന്ന ആദ്യവിഭാഗത്തിലുള്ള വായ്ത്താരിവൃത്തങ്ങളെക്കാൾ പലപ്പോഴും ശിഥിലമാണ് താളച്ചൊല്ലുകളെ അടിസ്ഥാനമാക്കുന്ന രണ്ടാം വിഭാഗത്തിലുൾപ്പെടുന്നവ. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ആദ്യവിഭാഗത്തിലുൾപ്പെട്ടവയെക്കാൾ ഇവ കൂടുതൽ സ്വതന്ത്രമാണ് എന്നും പറയാം. ചില ഉദാഹരണങ്ങൾ:

1. തൈതൈതാ-തെന്തിന്നം-തൈതാ

   തൈതൈതാ-തെന്തിന്നം-തൈതാ

   ആരാരുടെ മുടിതല്ലുണ്ട്

   മൊയ്ലഞ്ചും പാറക്കല്-തൈ

   കോച്ചിക്കട്ടിലെ മുടിതല്ലുണ്ട്

   മൊയ്ലഞ്ചും പാറക്കല് [186]

2. ഏലയെലോ-ഏലയെലോ-ഏലയെലോ-

   ഏലയെലോ-ഐയ്ത്തത്തിന്താം

ചന്ദനച്ചാ-മരം ചൊരുക്കി-മരം ചൊരുക്കീ-

ഐെയ്ത്തത്തിന്താം [187]

3. തെന്തിന്നാനിതന്നൈതിനനാതന്നാ

തിന്നത്തിനൈതാനൈ തിനനാതന്നാ

കരുനാടുമോ നല്ല കുരുനാട്

കുരുനാട്ടിലുംവാഴും പാണ്ണവരഞ്ച് [188]

4. പാട്ടും തോട്ടുമിരിക്കാതമ്മേ

കളിയും തോട്ടുമിരിക്കാതമ്മേ

താനിത്തനേ തനി തന്നിന്നാനേ

താനിത്തനേ തനി തന്നിന്നാനേ [189]

ചിലയിടങ്ങളിൽ താളച്ചൊല്ലിന്റെ സ്ഥാനത്ത് അർത്ഥമുള്ള വരികളും കാണാം. ഉദാഹരണങ്ങളിൽ ഇറ്റാലിക്സിലുള്ള ഭാഗം താളഘടനയെന്ന നിലയിലുള്ള ആവർത്തനത്തെ കുറിക്കുന്നു.

1. *അര അര ശിവ ശിവ ശിവശങ്കര*

ശിവ നാരായണ ശിവശങ്കരരേ

അരേ നമശ്ശിവായമേ ശിവശങ്കരരേ

തെക്കുംകൊല്ലം മനയകത്തു

തെക്കും കൊല്ലത്തെ മാതാവു

വടക്കും കൊല്ലത്തൊന്നു കേറൂട്ടേ[190]

2. *നാരായണാ നാരായണാ*

വാസുദേവാ കൈതൊഴുന്നേൻ

മത്തഗജാമൊത്ത മുഖൻ

ചിത്തത്തിലുള്ളത്തൽ തീർപ്പാൻ

പങ്കേരുഹവാണി ദേവി

പങ്കം തിർപ്പാനെങ്കൽ നിത്യം [191]

താളച്ചൊല്ലുകളും അർത്ഥമുള്ള പദങ്ങളും ഇടകലർന്നു വരുന്നതും സുലഭമാണ്. ഉദാഹരണങ്ങൾ:

1. താലേലം താലേലം താലേലം പൂവേ

താലേലം ലേലേലം പാടുന്ന പാട്ട്

ഏലാർ പുനലൂടെ തൻപുനലൂടെ

ഏലൊക്കെ പോരേണം പാണി മുട്ടേണം[192]

2. അയ്യയ്യയ്യയ്യാ ഹരി അയ്യയ്യയ്യയ്യാ

എന്റെലി ചുണ്ടെലി, പുരയെലി അറയെലി

വേലിക്കൽ ചാക്കോ, ഇങ്ങനെ

പന്ത്രണ്ടെലികൾ കൂടി

അതിലൊരു കഴുവേറി, മിടുക്കുള്ള കഴുവേറി

പത്തായം കരണ്ടെന്നും പഴവിത്ത് തൊലിച്ചെന്നും

പറവേലിപ്പടിക്കലെ ചുമടുതാങ്ങി കരണ്ടെന്നും[193]

3. പാറക്ക്ട്ടടി ബറക്കട്ട്ട്ടടി-ഏലേലങ്കായേലേലം,

തൊപ്പനാള്ക-ളൊപ്പരംകൂടി-

കപ്പാറക്ക്ടി-ഏലേലം[194]

4. 2. 10. വൃത്തഗന്ധിഗദ്യങ്ങൾ

നിശ്ചിതമായ വൃത്തം പറയാനാവുകയില്ലെങ്കിലും ലയാത്മകമായ ചൊല്ലലിലൂടെ പദ്യ സ്വഭാവം തോന്നിക്കുന്ന വർണസമുച്ചയത്തെ ഈ വിഭാഗത്തിൽപ്പെടുത്താം. പഴഞ്ചൊല്ലുകളിലും കടങ്കഥകളിലും കുട്ടികളുടെ കളിച്ചൊല്ലുകളിലും വിനോദകലാരൂപങ്ങളിലും അനുഷ്ഠാനപരമായ ചാറ്റുകളിലുമൊക്കെ വൃത്തഘടനയെയോ താളത്തെയോ ഈണത്തിന്റെ ലയാത്മകതയെയോ അനുസ്മരിപ്പിക്കുന്ന അക്ഷരഘടന കാണാം.

പഴഞ്ചൊല്ലുകൾ, കടങ്കഥകൾ, കുട്ടികൾ കളിക്കാനുപയോഗിക്കുന്ന വായ്ത്താരികൾ എന്നിവയെ പി. കുഞ്ഞികൃഷ്ണമേനോനെപ്പോലുള്ള വൃത്തപഠിതാക്കൾ ഭാഷാവൃത്തങ്ങളുടെ തന്നെ അടിസ്ഥാനങ്ങളായി പരിഗണിക്കുന്നു.[195] ചില വൃത്തപാദങ്ങളുടെതന്നെ ഘടനയിലുള്ള പഴഞ്ചൊല്ലുകൾ അദ്ദേഹം ഉദാഹരിക്കുന്നുമുണ്ട്.[196] ഇവ മാറ്റിവെച്ചാലും കൃത്യമായി വൃത്തമോ താളമോ പറയാനാകാത്തതും ചില വൃത്ത-താളഘടകങ്ങൾക്ക് സാന്നിധ്യമുള്ളതുമായ ചൊല്ലുകളെ വൃത്തഗന്ധിഗദ്യത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്താം.

കടമ്മനിട്ട വാസുദേവൻപിള്ള പറയുന്ന ചാറ്റുവൃത്തങ്ങളും[197] ഈ ഗണത്തിൽപ്പെടുന്നു. ഇത്തരം ചൊല്ലുകളെ സ്വരമേളത്തിൽ ഉൾപ്പെടുന്ന വൃത്തങ്ങളായി ഗണിക്കുന്ന അയ്യപ്പപ്പണിക്കർ തമ്പുരാൻപാട്ടിലെയും ഭഗവതിപ്പാട്ടിലെയും മണ്ണാർപാട്ടിലെയും ചാറ്റുകൾ, പള്ളി

വേട്ടവിളി തുടങ്ങിയവ ഉദാഹരണങ്ങളായി പറയുന്നു.[198]

പലതരം വൃത്തഗന്ധിഗദ്യങ്ങൾക്ക് ഉദാഹരണങ്ങൾ:

1. അറിവില്ലാവൂരും, അരചനില്ലാപ്പോരും, ജ്ഞാനമില്ലാവിദ്യയും, മാനമില്ലാദ്രവ്യവും, ദാനമില്ലാക്കൈയും, സ്ഥാനമില്ലാമെയ്യും, ആചാര്യനില്ലാമുമുക്ഷുവും, ആചാരമില്ലാബ്ഭിക്ഷുവും ഒരുപോലെ [199]

2. ആദിയിൽ ശ്രീ പരമേശ്വര നല്ലച്ഛന്റെ

കിഴക്കേ ഗോപുരത്തു നില്ക്കുന്ന

കൂവളനെല്ലിത്തിരുമരം

ആദിയായുള്ളോരു ശ്രീവിശ്വകർമ്മാവിനെ

തേടിക്കൂട്ടിക്കൊണ്ടു വന്ന്...ആ... [200]

3. കൊണ്ടുകൂട്ടിയ അകമ്പടിക്കും കന്നുകാലി പൈതങ്ങൾക്കും തറവാട്ടിന്നും കൂട്ടത്തിനും സ്ഥാനത്തിനും ഏറിയോരു ഗുണം വരണം എന്ന് ചൊല്ലെന്റെ മകളേ [201]

ഇത്തരം വർണഘടനകളെക്കൂടി പരിഗണിക്കുമ്പോൾ വൃത്ത-താളപദ്ധതികളുടെ വിഷയപരിധി കൂടുതൽ വിപുലമാകുന്നു.

4. 3. ആധുനികതയും കവിതയിലെ താളവും

ആധുനികകവിതയിലെ താളഘടനകൾ അപഗ്രഥിക്കുന്നതിന് ആ സാംസ്കാരികപരിസരത്തിൽ രൂപപ്പെട്ട ചില സങ്കല്പനങ്ങളും കണക്കിലെടുക്കേണ്ടതുണ്ട്. കവിതയിലെ താളത്തെക്കുറിച്ചു കഴിഞ്ഞ നൂറ്റാണ്ടിലുണ്ടായ ചില പഠനങ്ങൾ സാമ്പ്രദായികമായ പഠനരീതികളിൽനിന്നു വ്യത്യസ്തത പുലർത്തുന്നു. ഇരുപതാം നൂറ്റാണ്ടിലെ നവനിരൂപകരിൽ പ്രധാനിയായ ഐ. എ. റിച്ചാർഡ്സ് താളത്തെ നിർവചിക്കുന്നതു നോക്കുക:

“താളവും അതിന്റെ സവിശേഷരൂപമായ വൃത്തവും ആവർത്തനത്തെയും പ്രതീക്ഷയെയും അടിസ്ഥാനമാക്കുന്നു.”[202]

ഇതിന് വിപുലമായ അർത്ഥവിവക്ഷകളാണ് അദ്ദേഹം നല്കുന്നത്:

“അക്ഷരങ്ങളുടെ അടുക്കിലൂടെ ലഭിക്കുന്ന പ്രതീക്ഷകളുടെയും തൃപ്തികളുടെയും നിരാശകളുടെയും വിസ്മയങ്ങളുടെയും ഇഴച്ചേർച്ചയാണ് താളം.”[203]

കവിതയിൽ ഒരു താളമാതൃക ആവർത്തിക്കപ്പെടുമ്പോൾ തുടർച്ചയെക്കുറിച്ചുള്ള ഒരു ബോധമുണ്ടാകുന്നു. കൃത്യമായ താളത്തിൽ അധിഷ്ഠിതമായ അക്ഷരവിന്യാസം ആ ബോധത്തെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്നു. ചിലപ്പോൾ താളഭംഗങ്ങളിലൂടെ സൃഷ്ടിക്കപ്പെടുന്ന നിരാ

ശയും കവിതയിൽ അനിവാര്യമാകുന്നു. താളത്തിന്റെ തുടർച്ചയെ അപ്രതീക്ഷിതമായ തലങ്ങളിലേക്കുയർത്തുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്ന വിസ്മയത്തെയും പരിഗണിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഇത്തരത്തിൽ താളത്തിന്റെ മാത്രമല്ല, താളഭംഗത്തിന്റെയും സാധ്യതകൾ ഐ. എ. റിച്ചാർഡ്സ് കണക്കിലെടുക്കുന്നു.

1912-ൽ ഇമേജിസ്റ്റ് പ്രസ്ഥാനത്തിന്റെ പ്രചാരകരായ ഹിൽഡ ഡൂലിറ്റിൽ, റിച്ചാർഡ് അൽഡിങ്ടൺ, എസ്രാ പൗണ്ട് എന്നിവർ ചേർന്നാവിഷ്ക്കരിച്ച കവിതാരചനയ്ക്കുള്ള മൂന്നു തത്വങ്ങൾ നോക്കുക:

1. വസ്തു ആത്മനിഷ്ഠമായാലും വസ്തുനിഷ്ഠമായാലും അത് ഋജുവായി പരിചരിക്കുക.

2. അവതരണത്തിനു സഹായിക്കാത്ത കേവലമായ ഒരു വാക്കുപോലും ഉപയോഗിക്കാതിരിക്കുക.

3. താളത്തെ സംബന്ധിച്ച്: താളഗണിതരൂപങ്ങളെ അനുസരിക്കാതെ സംഗീതശൈലിയിലുള്ള ഖണ്ഡങ്ങൾ രചിക്കുക.[204]

ഇതിൽ മൂന്നാം തത്വത്തെ കവിയും സംഗീതനിരൂപകനുംകൂടിയായ എസ്രാ പൗണ്ട് കവികളോടു കൂടുതൽ വിശദീകരിക്കുന്നു:

“താളത്തിന്റെ ഗതിക്രമങ്ങളുപയോഗിച്ച് തന്റെ സിദ്ധിയെ മുറിച്ചു കളയരുത്. ഓരോ വരിയുടെയും അവസാനം വാക്യത്തെ മുറിപ്പെടുത്തിക്കൊണ്ട് അടുത്ത വരി ആരംഭിക്കാതിരിക്കുക. ചുരുക്കത്തിൽ ഒരു നല്ല സംഗീതജ്ഞനെപ്പോലെ പെരുമാറുക”[205]

താൻ കേവലമായ താളത്തിൽ വിശ്വസിക്കുന്നുവെന്നും ആ താളം കവിതയിൽ ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്ന വികാരത്തിനോ വികാരച്ഛായയ്ക്കോ യോജിച്ചതായിരിക്കണമെന്നും വ്യക്തമാക്കുന്ന[206] എസ്രാ പൗണ്ട് താളത്തിന്റെ ആത്മനിഷ്ഠതയ്ക്കാണ് പ്രാധാന്യം നല്കുന്നത്.

ഡബ്ലിയു. ബി. യേറ്റ്സിന്റെ കാഴ്ചപ്പാടും എസ്രാ പൗണ്ടിന്റെ നിരീക്ഷണത്തിനു സദൃശമാണ്:

“ശബ്ദവും നിറവും രൂപവും സംഗീതാത്മകമായ ഒരു ബന്ധത്തിൽ- അന്യോന്യമുള്ള സുന്ദരമായ ഒരു ബന്ധത്തിൽ- ആവുമ്പോൾ അവ ഒരു ശബ്ദവും ഒരു നിറവും ഒരു രൂപവും എന്നപോലെയാവുകയും ഒരു വികാരത്തെ ആവാഹിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. അത് ഒരേ വികാരമായിരിക്കെത്തന്നെ അവയുടെ വ്യത്യസ്തമായ ആവാഹനങ്ങളിൽനിന്നു രൂപപ്പെടുന്നതുമാണ്.”[207]

കവിതയിലെ സംഗീതത്തെക്കുറിച്ച് വിശദമായി ചർച്ച ചെയ്യുന്ന ടി. എസ്. എലിയറ്റിന്റെ നിരീക്ഷണങ്ങൾക്കും മേല്പ്പറഞ്ഞ കാഴ്ചപ്പാടുകളോടു സമാനതയുണ്ട്:

"ശബ്ദങ്ങളുടെ സംഗീതാത്മകമായ വിന്യാസവും അതിന്റെ രചനയ്ക്കുപിന്നിൽ ഉപയോഗിച്ച വാക്കുകൾക്കുള്ള ദ്വിതീയാർത്ഥങ്ങളുടെ സംഗീതാത്മകമായ വിന്യാസവും നിത്യമായി ഒന്നുചേർന്നിരിക്കുന്ന കവിതയാണ് സംഗീതാത്മകമായ കവിത."[208]

കവിതയിൽ ശബ്ദത്തിനുള്ള പ്രാധാന്യം അംഗീകരിക്കുമ്പോഴും വൃത്തത്തിനുവേണ്ടിയുള്ള വിട്ടുവീഴ്ചകളെ റോബർട് ഫ്രോസ്റ്റ് വിമർശിക്കുന്നതു നോക്കുക:

"പ്രാചീനരിൽ പലരും എല്ലാത്തരം ഈണങ്ങൾക്കുംവേണ്ടി വൃത്തത്തെ ആശ്രയിക്കുമ്പോൾ ദരിദ്രരായിത്തീരുന്നു. നമ്മുടെ കടുത്ത താളവാദികൾ ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ ഏകതാനതയിൽനിന്നുള്ള മോചനത്തിനായി ഒരു ഹ്രസ്വത്തെ ഒഴിവാക്കാനുംമറ്റും കഷ്ടപ്പെടുന്നതു കാണുമ്പോൾ വേദന തോന്നും."[209]

പാശ്ചാത്യമായ ആധുനികകവിതയെ സവിശേഷമായി നിർണയിച്ച പ്രസ്ഥാനനായകർ എന്ന നിലയിൽ ഈ കവികളുടെ നിരീക്ഷണങ്ങൾക്ക് കേവലം വൈയക്തികമായ അഭിപ്രായങ്ങൾക്കുപരിയായ പ്രസക്തിയുണ്ട്. കൃത്യമായ കണക്കുകളിൽ രൂപപ്പെടുന്ന വസ്തുനിഷ്ഠമായ താളബോധത്തെക്കാൾ ആത്മനിഷ്ഠമായ താളത്തിനു പ്രാധാന്യം നല്കുന്നുവെന്നതാണ് ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു കാര്യം. മറ്റൊന്ന് കവിതയിലെ ആന്തരാർത്ഥവുമായും ആവിഷ്ക്കരിക്കപ്പെടുന്ന വികാരവുമായും താളത്തെ ചേർത്തുനിർത്തുകയും ഇവയുടെ സമന്വയത്തിനുവേണ്ടി വാദിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുവെന്നതാണ്. അതായത് ഇവർ അക്ഷരങ്ങളുടെ സംഗീതമെന്നതിലുപരി അർത്ഥം, വികാരം എന്നിവയുടെ തലങ്ങളിലേക്കും താളമെന്ന സങ്കേതത്തെ വികസിപ്പിക്കുകയും ഇവ ഒന്നുചേർന്നുണ്ടാകുന്ന ലയാത്മകസംഗീതമാണ് പ്രധാനമെന്നു കരുതുകയുംചെയ്യുന്നു.

വൈയക്തികമായ താളബോധം എന്ന ആശയം ഗദ്യം, ശ്ലഥവൃത്തം എന്നിങ്ങനെയുള്ള കാവ്യരൂപങ്ങൾക്ക് വലിയ പ്രചാരം നല്കി. പാശ്ചാത്യമായ ആധുനികത മുന്നോട്ടുവെച്ച പ്രധാനമായ കാവ്യരൂപങ്ങളെന്ന നിലയിൽ ഇവയ്ക്ക് സവിശേഷമായ പ്രസക്തിയുണ്ട്. എന്നാൽ അതോടൊപ്പം സംഭവിച്ച ചില വിമർശനങ്ങളെയും കാണാതിരുന്നുകൂടാ.

വൃത്തമുക്തമായ കവിതയെ വിചാരണചെയ്യുന്ന ശ്രീ അരബിന്ദോയുടെ നിരീക്ഷണങ്ങൾ ഭാരതീയകവിതയെ സംബന്ധിച്ച് പ്രാധാന്യമർഹിക്കുന്നു. മന്ത്രത്തെ ഉദാത്തമായ കാവ്യമാതൃകയായിക്കാണുന്ന അരബിന്ദോ പറയുന്നു:

“ഉന്നതമായ മൂന്നു തീവ്രതകൾ സന്ധിക്കുകയും നിത്യമായി ഒന്നുചേരുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ മാത്രമാണ് ഏറ്റവും അഗാധമായ ആത്മീയയാഥാർത്ഥ്യത്തിന്റെ കാവ്യാത്മകമായ ആവിഷ്കാരമായ മന്ത്രം സാധ്യമാകുന്നത്. താളാത്മകമായ ചലനത്തിന്റെ ഉന്നതമായ തീവ്രത, വാചികരൂപത്തിന്റെയും ചിന്താപരമായ ആന്തരാർത്ഥത്തിന്റെയും ശൈലിയുടെയും പരസ്പരം ഇടകലരുന്ന ഉന്നതമായ തീവ്രത, ആത്മസത്യദർശനത്തിന്റെ ഉന്നതമായ തീവ്രത. എല്ലാ മഹത്തായ കവിതയുമുണ്ടാകുന്നത് ഈ മൂന്നു ഘടകങ്ങളുടെ ഐക്യത്തിലൂടെയാണ്.”[210]

ഈ കാവ്യവീക്ഷണത്തിന് പാശ്ചാത്യാധുനികർ മുന്നോട്ടുവെച്ച കാവ്യഘടകങ്ങളുടെ ഐക്യം എന്ന സിദ്ധാന്തവുമായി സമാനതയുണ്ടെങ്കിലും മുക്തഛന്ദസ്സ് എന്ന കാവ്യരൂപത്തോട് അരബിന്ദോ വിയോജിക്കുന്നതു നോക്കുക:

“ശബ്ദത്തിന്റെ അളവുകളുടെ കൃത്യവും സമതുലിതവുമായ വ്യവസ്ഥയെന്ന നിലയിലാണ് വൃത്തത്തെ നാം കാണുന്നത്. എങ്കിലും മന്ത്രം പരമ്പരാഗതമാകുന്നതിനൊപ്പംതന്നെ കാവ്യാത്മകമായ ചലനത്തിന്റെ ശരിയായ ഭൗതികാടിത്തറയുമാകുന്നുവെന്നു തീർച്ചയാണ്. വിറ്റ്മാൻ, കാർപെന്റർ, ഫ്രാൻസിലെയും ഇറ്റലിയിലെയും മുക്തഛന്ദസ്സിന്റെ പരീക്ഷണകർത്താക്കൾ എന്നിവരിലൂടെ ഈ പാരമ്പര്യത്തെ നിഷേധിക്കുന്നതാണ് സമീപകാല ആധുനികതയിൽക്കാണുന്ന ഒരു പ്രവണത. യഥാർത്ഥവും സ്വതന്ത്രവും സ്വാഭാവികവുമായ കാവ്യതാളത്തെ നിസ്സാരമായ തരത്തിൽ പരിമിതപ്പെടുത്തുകയും വളച്ചൊടിക്കുകയുംചെയ്യുന്ന ബന്ധനമായി കണക്കാക്കി അവർ വൃത്തത്തെ മാറ്റിവെയ്ക്കുന്നു. കാലക്രമത്തിൽ വിജയിക്കുകയില്ലാത്ത, വിജയിക്കാൻ അർഹതയില്ലാത്ത ഒരു കാഴ്ചപ്പാടാണിതെന്ന് ഞാൻ കരുതുന്നു.”[211]..

പ്രാചീനഭാരതീയർ ദർശനവും ശാസ്ത്രവുംപോലും ഛന്ദോബദ്ധമാക്കിയതിനു കാരണം ഓർമ്മിക്കാനുള്ള സൗകര്യം മാത്രമല്ലെന്ന് അദ്ദേഹം അഭിപ്രായപ്പെടുന്നു:

“ഛന്ദോബദ്ധമായ സംസാരത്തിന് കാലങ്ങളോളം അനായാസമായി ഈടുനില്ക്കുന്നതിനുള്ള കഴിവു മാത്രമല്ല, ഛന്ദോമുക്തമായതിനെക്കാൾ മഹത്തരമായ സ്വാഭാവികബലവുമുണ്ടെന്ന് അവർ മനസ്സിലാക്കിയിരുന്നു...രൂപപ്പെടുന്ന വാക്കിന്റെ കൃത്യമായി നിർണയിക്കപ്പെട്ട താളമാണ് ഛന്ദസ്സ്. അതിലൂടെ സൃഷ്ടിയുടെ ആത്മാവ് ലോകത്തിന്റെ എല്ലാ ചലനങ്ങൾക്കും അതിർവരമ്പിടുന്നുവെന്ന സത്യവും വൈദികമായ ആശയത്തിലുണ്ടായിരിക്കാം. കാരണം അടിസ്ഥാനപരമായ എല്ലാ ലോകചലനങ്ങളെയും സ്ഥിരമായി നിലനിർത്തുന്ന പ്രാപഞ്ചികഛന്ദസ്സുകളിൽ അവർ വിശ്വസിച്ചിരുന്നു.”[212]

പരമ്പരാഗതമായ കാവ്യസങ്കല്പങ്ങളെ നവീനമായി വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നതിലാണ് ശ്രീ

അരബിന്ദോ ശ്രദ്ധിക്കുന്നതെന്നു കാണാം. പാശ്ചാത്യമായ ആധുനികതയിലെ ചില ധാരകളോട് ഒരേ സമയം യോജിക്കുകയും കലഹിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിലൂടെ ദേശീയമായ ഒരു ആധുനികതാവാദം മുന്നോട്ടുവെയ്ക്കുന്നതിനാണ് അദ്ദേഹം ശ്രമിക്കുന്നത്.

വൃത്തനിഷേധം പാശ്ചാത്യാധുനികതയുടെ പൊതുസ്വഭാവമായി കരുതാനാവില്ല. താളത്തിൽ നിരവധി പരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്തിയിട്ടുള്ള കവി ഡബ്ലിയു. എച്ച്. ഔഡൻ പറയുന്നതു നോക്കുക:

"ഒരു കവിത സ്വാഭാവികമായും ജൈവികമാണ്. അതൊരു ജഡവസ്തുവല്ല. ഉദാഹരണത്തിന് അതു താളാത്മകമാണ്. വൃത്തശാസ്ത്രപരമായ അടയാളപ്പെടുത്തലിൽ സൂചിപ്പിക്കുന്നതുപോലെ താളത്തിന്റെ കാലപരമായ ആവർത്തനങ്ങൾ ഒരിക്കലും സദൃശമല്ല. സ്ഥലത്തിന് ആകൃതിപ്പൊരുത്തംപോലെയാണ് കാലത്തിനു താളം....പല ആധുനികകവികൾക്കും അവരുടെ വായനക്കാർക്കും രൂപപ്രധാനമായ പദ്യത്തോടുള്ള വിയോജിപ്പ് അവയുടെ പതിവു രീതിയിലുള്ള ആവർത്തനങ്ങളുമായുള്ള ബന്ധവും ആധുനികജീവിതത്തിൽ ഏറ്റവും വിരസമായ രൂപപരമായ നിബന്ധനകളുംകൊണ്ടായിരിക്കാം."[213]

"മിക്ക മുക്തഛന്ദസ്സുകളും ജൈവികമായ കവിതയെന്ന നിലയിൽ പരാജയമാണ്"[214]

എന്നു വിശ്വസിക്കുന്ന ഡെനിസ് ലെവെർടോവ് എന്ന കവി വൃത്തത്തിന്റെ ജൈവികതയ്ക്കാണ് ഊന്നൽ നല്കുന്നത്:

"ജൈവികമായ കവിതയിൽ വൃത്തപരമായ ചലനം ഇന്ദ്രിയജ്ഞാനപരമായ ചലനത്തിന്റെ നേരിട്ടുള്ള ആവിഷ്കാരമാണ്. അതിനൊപ്പമുള്ള പരിമാണബദ്ധമായ ശബ്ദങ്ങൾ- അവ അനുകരിക്കുന്നത് ഒരു അനുഭവത്തിന്റെ ശബ്ദങ്ങളല്ല., അനുഭവത്തിന്റെ വൈകാരികമായ ഈണവും...അതിന്റെ ഇഴയടുപ്പവുമാണ്. അതിന്റെ സംവാദാത്മകമായ അളവുകളിലൂടെ ഒരനുഭവത്തിനുള്ളിലുള്ള ഇന്ദ്രിയജ്ഞാനത്തിന്റെ വ്യത്യസ്തവേഗങ്ങളും വ്യത്യസ്തമായ ഇഴകളുടെ സഞ്ചാരവും ലഭ്യമാകുന്നു."[215]

സുപ്രസിദ്ധ ഇംഗ്ലീഷ് കവിയായ ടെഡ് ഹ്യൂസ് കവിതയുടെ ആന്തരികസംഗീതത്തിന് പരമപ്രാധാന്യം നല്കുന്നു:

"മിക്ക ഇംഗ്ലീഷ് കവിതകളിലും സംഗീതസംബന്ധമായ ഘടകം- ഊന്നലുകളുടെ ആന്തരികരൂപം- മറ്റു ഘടകങ്ങളോളം പ്രധാനമല്ല. എനിക്ക്- അതിഭൗതികമായ ഏതു ദൃഢവിശ്വാസമോ നിർവചനീയമായ ഏതു ദർശനമോ ആണ് ഒരു കവിത സംഭാവന ചെയ്യുന്നത് എന്നതു പ്രശ്നമല്ല- അതിൽ അസാധാരണവും അമൂല്യവുമാകുന്നത് അതിന്റെ ഹൃദയമാണ്; ഊന്ന

ലുകളുടെ ആ ആന്തരികലോകം."[216]

ശ്രദ്ധേയയായ കവിയും നോവലിസ്റ്റും ചെറുകഥാകൃത്തുമായ മാർഗരറ്റ് അറ്റ്‌വുഡ് താളത്തിന്റെ ഏകകമായ അക്ഷരത്തെയാണ് കവിതയുടെതന്നെ ഏകകമായി കണക്കാക്കുന്നതെന്നത് അദ്ഭുതകരമായി തോന്നാം.

"ഗദ്യകവിതയുടെയും ഏകകം അക്ഷരംതന്നെയാണ്...എന്നെ സംബന്ധിച്ച് ഒരു ഗദ്യകവിതയും ചെറുകഥയും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം, ഗദ്യകവിത അപ്പോഴും താളാത്മകമായ അക്ഷരഘടനയുമായി ബന്ധപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു എന്നതാണ്. ഒരു കവിതയിലായിരിക്കുമ്പോൾ നിങ്ങൾ അക്ഷരങ്ങളുടെ വിശദാംശങ്ങളിൽ ശ്രദ്ധിക്കുന്നു. അക്ഷരം ശരിയായില്ലെങ്കിൽ എല്ലാം തെറ്റും."[217]

കാഴ്ചപ്പാടിന്റെ വിശദാംശങ്ങളിൽ വ്യത്യാസമുണ്ടെങ്കിലും കവിതയിൽ സംഗീതത്തിനുള്ള പ്രാധാന്യം ഈ കവികളാരുംതന്നെ കുറച്ചുകാണുന്നില്ല എന്നതു പ്രധാനമാണ്. ആ സംഗീതത്തെ നിർണയിക്കുന്ന ഘടകങ്ങളെക്കുറിച്ച് പ്രസിദ്ധകവിയായ ഷീമസ് ഹീനിയും ശ്രദ്ധേയമായ ചില നിരീക്ഷണങ്ങൾ നടത്തുന്നുണ്ട്.

കാവ്യസംഗീതത്തിനു സംഭാവനകൾ നല്കുന്ന പ്രധാനമായ രണ്ടു ഘടകങ്ങളുണ്ടെന്ന് ഷീമസ് ഹീനി പറയുന്നു:

"വൃത്ത-താളങ്ങളുടെ വിന്യാസവും പദഘടനയും ധ്വന്യാത്മകതയുമൊക്കെ അതിന്റെ സാഹിത്യപരമായ പാരമ്പര്യത്തിന്റെ ഭാഗമാണ്. എന്നാൽ കവിയുടെ സംഗീതത്തിലെ രണ്ടാം ഘടകം അയാളുടെ മനസ്സിന്റെ സാക്ഷരമായ ഭാഗങ്ങളിൽനിന്നല്ല, മറിച്ച് അതിന്റെ നിരക്ഷരമായ ഭാഗങ്ങളിൽനിന്നുണ്ടാകുന്നതാണ്. അത് ബൗദ്ധികമായ ഭാരത്തെയല്ല, ചോദനാപരമായ അടിഭാരത്തെയാണ് ആശ്രയിക്കുന്നത്." [218]

കവിയിൽ പ്രവർത്തിക്കുന്ന ചോദനാപരമായ സംഗീതമെന്നത് അദ്ദേഹം വിശദീകരിക്കുന്നു:

"ഏതു തരം ശബ്ദങ്ങളാണ് അയാളെ തൃപ്തിപ്പെടുത്തുന്നത്, ഏതു തരം സംഗീതമാണ് അയാളെ ആനന്ദിപ്പിക്കുകയോ മടുപ്പിക്കുകയോ ചെയ്യുന്നത്, ഏതു സന്ദേശങ്ങളാണ് തന്റെ ഇന്ദ്രിയങ്ങളുടെ സ്വീകാരകേന്ദ്രങ്ങളെ സന്തോഷിപ്പിക്കാൻ തനിക്കു ചുറ്റുമുള്ള ലോകത്തുനിന്ന് അയാൾ സംഭരിക്കാൻ ഇഷ്ടപ്പെടുന്നത്, ഏതിനെയൊക്കെയാണ് അയാൾ തിരസ്കരിക്കുന്നത്- വാചികപൂർവതലത്തിൽനിന്നുള്ള ഈ എല്ലാ അബോധപരമായ പ്രവർത്തനങ്ങളും ഒരു കവിയുടെ സംഗീതത്തിൽനിന്നു ലഭ്യമായ സ്വരാത്മകതയെയും ശാന്തതയെയും

സംബന്ധിച്ച് പൂർണമായും പ്രസക്തമാണ്.''[219]

താളനിർമ്മാണത്തിന്റെയും സ്വീകാരത്തിന്റെയും അബോധതലങ്ങൾകൂടി പരിഗണിക്കുമ്പോൾ കാവ്യരൂപത്തെക്കുറിച്ചുള്ള പഠനം കൂടുതൽ സങ്കീർണമാകുന്നു.

പരമ്പരാഗതമായി വൃത്ത-താളശാസ്ത്രങ്ങൾ കൈകാര്യം ചെയ്തിരുന്ന വിഷയങ്ങളിൽ വന്നിട്ടുള്ള ഇത്തരം വ്യാപ്തികൾ ചില പുതിയ സമീപനങ്ങൾ ആവശ്യപ്പെടുന്നു. കവിത ഒരു പ്രത്യേകവൃത്തത്തിലോ താളത്തിലോ ആണെന്നു കണ്ടെത്തുന്നതിൽ മാത്രം അത് ഒതുങ്ങുന്നില്ല. കവിതയെ ഒരു പ്രത്യേതസാഹിത്യസംവർഗമായി പരിഗണിക്കാൻ പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന രൂപപരമായ ഘടകങ്ങളെല്ലാം അതിൽ ഉൾപ്പെടുന്നു. കവിതയിലുപയോഗിക്കുന്ന താളദ്യോതകമായ ശബ്ദങ്ങൾ, സംസാരഭേദങ്ങൾ, വരികളായി വിഭജിക്കുന്നതിനു പ്രേരിപ്പിക്കുന്ന രൂപപരമോ പ്രമേയപരമോ ആയ ഘടകങ്ങൾ, ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്ന രൂപമാതൃകകൾ, അവയുടെ സവിശേഷമായ ലംഘനങ്ങൾ എന്നിവ ഉദാഹരണം.

മലയാളകവിതയുടെ ചരിത്രം പരിശോധിക്കുമ്പോൾക്കാണുന്ന രൂപരമായ വൈവിധ്യം വൃത്ത-താളപഠനങ്ങൾ പരമ്പരാഗതരീതിയിൽനിന്നു വികസിക്കേണ്ടതിന്റെ ആവശ്യകത വ്യക്തമാക്കുന്നു. അതിൽ വൃത്തശാസ്ത്രഗ്രന്ഥങ്ങളിൽ ലക്ഷ്യ-ലക്ഷണങ്ങൾ നല്കിയിട്ടുള്ള വൃത്തങ്ങളെ അടിസ്ഥാനമാക്കിയ കവിതകളുണ്ട്. കൃത്യമായി വൃത്തം വ്യവച്ഛേദിച്ചു പറയാനാവാത്തപ്പോൾത്തന്നെ സവിശേഷമായ താളക്രമം പിന്തുടരുന്ന കാവ്യമാതൃകകളുമുണ്ട്. പല തരം വൃത്തങ്ങളും താളങ്ങളും കലർത്തി പ്രയോഗിക്കുന്ന കവിതകളും സുലഭമാണ്. കൃത്യമായി രൂപനിർണയം സാധ്യമായതും അല്ലാത്തതുമായ നാടോടിഗാനങ്ങളുടെ വിപുലമായ മേഖലയുണ്ട്. ഒപ്പം നാടോടി ഈണങ്ങളെയോ നാടോടിത്താളങ്ങളെയോ അടിസ്ഥാനമാക്കുന്നതോ ചില നാടോടിഗാനങ്ങളിലേതുപോലെ ശ്ലഥമായ താളക്രമം പിന്തുടരുന്നതോ ആയ കവിതകളുമുണ്ട്. പല കവിതകളിലും ബോധപരമോ അബോധപരമോ ആയ താളലംഘനങ്ങളും കാണാം. വൃത്തമുക്തകവിതകളിലും താളഘടകങ്ങളുടെ സാന്നിധ്യവും അവയുടെ നിഷേധവും പലപ്പോഴും കാണാം. ഇത്തരത്തിൽ കാവ്യരൂപപരമായി വളരെയേറെ പരീക്ഷണങ്ങൾ നടന്ന ആധുനികകവിതകൾകൂടി പരിഗണിക്കുമ്പോൾ പരമ്പരാഗതമായ വൃത്തനിർണയം പലപ്പോഴും അസാധ്യമാകുന്നു. അതുകൊണ്ട് താളത്തെ സംബന്ധിച്ച് ഓരോ കവിതയും ഓരോ രൂപമാതൃകയായി പരിഗണിക്കുന്ന പഠനങ്ങൾക്കേ സമകാലികമായ പ്രസക്തിയുള്ളു എന്നു വരുന്നു. ഇത്തരത്തിൽ ഓരോ കവിതയിലെയും താളത്തെയും സവിശേഷമായി പഠിക്കുന്നതിന് വൃത്ത-താളശാസ്ത്രങ്ങളിലെ സങ്കേതങ്ങൾതന്നെ മുൻവിധികളില്ലാതെ ഉപയോഗിക്കാ

വുന്നതാണ്. അപ്പോഴും അക്ഷരങ്ങളുടെ കാലദൈർഘ്യം, ഗണങ്ങളുടെ ക്രമം, യതി, പാദബന്ധങ്ങൾ എന്നിവയെല്ലാം അതതു കവിതയുടെ സവിശേഷസന്ദർഭത്തിലാണ് വിലയിരുത്തേണ്ടത്. അതായത് വൃത്ത-താളപദ്ധതികളിൽ ലഭ്യമായ സങ്കേതങ്ങൾ മുൻവിധികളില്ലാതെ ഉപയോഗിക്കുന്നതിനൊപ്പംതന്നെ ഓരോ കവിതയെയും സവിശേഷമായ രൂപമാതൃകയായി പരിഗണിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന തരത്തിലുള്ള കാവ്യരൂപപഠനത്തിനു മാത്രമേ സമകാലികപ്രസക്തിയുള്ളു.

അധ്യായം നാല്

കുറിപ്പുകൾ

1. എ. ആർ. രാജരാജവർമ്മ. *വൃത്തമഞ്ജരി*, എട്ടാം പ. സംശോ. സി. വി. വാസുദേവഭട്ടതിരി (കോട്ടയം: കറന്റ് ബുക്സ്, 2008), പു. 14.
2. ടി, പു. 13.
3. *A History of Malayalam Metre*, p. 1.
4. Sourindro Mohun Tagore, *Universal History of Music* (Delhi: Low price Publications, 1990), p. 111.
5. Anoop Chandola, *Music as Speech: An Ethnomusicolinguistic Study of India* (New Delhi: Navrang, 1988), p. 1.
6. Richard D. Cureton, 'The Auditory Imagination and the Music of Poetry', *Twentieth Century Poetry: From Text to Context*. edi. Peter Verdonk (London: Routledge, 1993), p. 69.
7. Theo Van Leeuwen, *Speech, Music, Sound* (Hampshire: Macmillan, 1999), p. 1.
8. Richard D. Cureton, 'The Auditory Imagination and the Music of Poetry', *Twentieth Century Poetry: From Text to Context*. p. 69.
9. Peter Verdonk. 'Editor's Preface', *Twentieth Century Poetry: From Text to Context*. p. 68.
10. Richard D. Cureton, 'The Auditory Imagination and the Music of Poetry', *Twentieth Century Poetry: From Text to Context*. p. 69-70.
11. Derek Attridge. *Poetic rhythm: An introduction* (Cambridge: Cambridge University, 1995), p. 3.
12. Harvey Gross. *The Structure of Verse* (New York: Fawcett. 1966), p. 9.
13. എ. ആർ. രാജരാജവർമ്മ. *വൃത്തമഞ്ജരി*, പു. 18.
14. ടി.
15. *സംഗീതചന്ദ്രിക*, പു. 271.
16. *വൃത്തമഞ്ജരി*, പു. 15.
17. എസ്. വേലായുധൻ, 'മലയാളത്തിലെ സ്വരമാത്ര', *മലയാളഭാഷാപഠനങ്ങൾ*. സമ്പാ. കെ. എം. പ്രഭാകരവാരിയർ, പി. എൻ. രവീന്ദ്രൻ (തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 1990), പു. 68.
18. കോവുണ്ണി, നെടുങ്ങാടി. *കേരളകൗമുദി*, നാലാം പ. (കോഴിക്കോട്: പൂർണ, 1990) പു. 147.
19. ടി, പു. 148.
20. കെ. കെ. വാദ്ധ്യാർ, *വൃത്തവിചാരം*. കോട്ടയം: എസ്. പി. സി. എസ്. 1967. പു. 19, 20.
21. *A History of Malayalam Metre*, p.8.

22. *കേരളകൗമുദി*, പു. 148.

23. ടി, പു. 150.

24. *വൃത്തവിചാരം*, പു. 20.

25. *വൃത്തമഞ്ജരി*, പു. 63-64

26. ടി, പു. 64

27. *സംഗീതചന്ദ്രിക*, പു. 273.

28. ടി, പു. 272.

29. *സംഗീതശാസ്ത്രപ്രവേശിക*, പു.100.

30. സംഗീതചന്ദ്രിക, പു. 391.

31. ടി. വി. മാത്യു, *വൃത്തകല്പദ്രുമം* (കോട്ടയം: നാഷനൽ ബുക്ക് സ്റ്റാൾ, 1983), പു. 23.

32. *കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാരുടെ അറുപതു തുള്ളൽക്കഥകൾ*, പു. 77.

33. *Music of India*, p. 43.

34. *കേരളീയ മേളകല*, പു. 29.

35. *വൃത്തമഞ്ജരി*, പു. 22.

36. ടി, പു. 29.

37. *സംഗീതകല്പദ്രുമം*, പു. 536.

38. *വൃത്തമഞ്ജരി*, പു. 18.

39. *സംഗീതകല്പദ്രുമം*, പു. 536.

40. *വൃത്തമഞ്ജരി*, പു. 18

41. .*സംഗീതചന്ദ്രിക*, പു. 391-392.

42. *വൃത്തകല്പദ്രുമം*, പു. 23.

43. ടി, പു. 22.

44. കേദാരൻ, *വൃത്തരത്നാകരം*, വ്യാഖ്യാ. പുതുപ്പള്ളിൽ പി. കെ. പണിക്കർ (കായംകുളം: ബ്രഹ്മ വിദ്യാ മന്ദിരം, 1978), പു. 11.

45. *കേരളീയ മേളകല*, പു. 25.

46. സംഗീതകല്പദ്രുമം പു. 536.

47. രാമവർമ്മ അപ്പൻ തമ്പുരാൻ, *ദ്രാവിഡവൃത്തങ്ങളും അവയുടെ ദശാപരിണാമങ്ങളും* (കോഴിക്കോട്: മാതൃഭൂമി, 1987), പു. 84.

48. കെ. ടി. രാമവർമ്മ, *കൈരളീവിധേയൻ രാമവർമ്മ അപ്പൻ തമ്പുരാൻ* (ശുകപുരം: ദക്ഷിണ ബുക്സ്, 1983), പു. 432.

49. കുട്ടികൃഷ്ണമാരാർ, *വൃത്തശില്പം* (കോഴിക്കോട്: മാതൃഭൂമി, 1989.), പു. 5.

50. ടി, പു. 35, 39.

51. ടി, പു. 36.

52. *വൃത്തവിചാരം*, പു. 33-34.

53. ടി, പു. 34.

54. *വൃത്തശില്പം*, പു. 36.

55. *വൃത്തമഞ്ജരി*, പു. 18.

56. *സംഗീതരത്നാകരം വാല്യം മൂന്ന്*, പു. 243.

57. ടി.

58. *വൃത്തമഞ്ജരി*, പു. 33.

59. *സംഗീതചന്ദ്രിക*, പു. 271–272.

60. വൃത്തശില്പം പു. 15.

61. *വൃത്തമഞ്ജരി*, പു. 19.

62. ടി, പു. 60.

63. ടി, പു. 65.

64. ടി, പു. 71.

65. ടി, പു. 73.

66. ടി.

67. ടി, പു. 74.

68. *ദ്രാവിഡവൃത്തങ്ങളും അവയുടെ ദശാപരിണാമങ്ങളും*, പു. 80–81.

69. *സംഗീതശാസ്ത്രപ്രവേശിക*, പു. 105–106.

70. *ദ്രാവിഡവൃത്തങ്ങളും അവയുടെ ദശാപരിണാമങ്ങളും*, പു. 82.

71. ടി, പു.82–83.

72. *വൃത്തശില്പം*, പു. 54.

73. *ദ്രാവിഡവൃത്തങ്ങളും അവയുടെ ദശാപരിണാമങ്ങളും*, പു. 82.

74. *വൃത്തമഞ്ജരി*, പു. 72.

75. *ദ്രാവിഡവൃത്തങ്ങളും അവയുടെ ദശാപരിണാമങ്ങളും*, പു. 84.

76. ടി, പു. 82–83.

77. *വൃത്തമഞ്ജരി*, പു. 80.

78. പി. നാരായണക്കുറുപ്പ്, *മലയാള വൃത്തപഠനം* (തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 1992), പു. 178.

79. കടമ്മനിട്ട വാസുദേവൻ പിള്ള, 'വൃത്തശാസ്ത്രം', *ഭാരതീയ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തങ്ങൾ*, എഡി. നെല്ലിക്കൽ മുരളീധരൻ (കോട്ടയം: ഡി. സി. ബുക്സ്, 2005), പു. 372.

80. *വൃത്തമഞ്ജരി*, പു. 81.

81. ടി, പു. 38.

82. ടി, പു. 33

83. ടി.

84. ടി, പു. 71.

85. *വൃത്തവിചാരം*, പു. 43.

86. *വൃത്തമഞ്ജരി*, പു. 80.

87. ടി, പു. 33.

88. ടി, പു. 36.

89. ഉണ്ണായി വാരിയർ, 'നളചരിതം ഒന്നാം ദിവസം', *കളിവിളക്ക്: തെരഞ്ഞെടുത്ത മുപ്പത് ആട്ടക്കഥകൾ*. സമ്പാ. വി. വിജയൻ. (കോഴിക്കോട്: മാതൃഭൂമി, 1988), പു. 257.

90. *വൃത്തവിചാരം*, പു. 44.

91. *വൃത്തമഞ്ജരി*, പു. 75.

92. ടി.

93. 'സഭാപ്രവേശം', *കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാരുടെ അറുപതു തുള്ളൽക്കഥകൾ*, പു. 540.

94. 'വൃത്തശാസ്ത്രം', *ഭാരതീയ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തങ്ങൾ*, പു. 399.

95. *വൃത്തശില്പം*, പു. 59.

96. 'വൃത്തശാസ്ത്രം', *ഭാരതീയ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തങ്ങൾ*, പു. 387.

97. *വൃത്തശില്പം*, പു. 59.

98. 'വൃത്തശാസ്ത്രം', *ഭാരതീയ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തങ്ങൾ*, പു. 387.

99. *വൃത്തശില്പം*, പു. 60.

100. *വൃത്തമഞ്ജരി*, പു. 22.

101. ടി.

102. ടി, പു. 79.

103. *സംഗീതകല്പദ്രുമം*, പു. 540.

104. *വൃത്തമഞ്ജരി*, പു. 76.

105. *കേരളകൗമുദി*, പു. 152.

106. *വൃത്തമഞ്ജരി*, പു. 76.

107. ടി, പു. 80.

108. ടി, പു. 79.

109. ടി, പു. 31.

110. ടി, പു. 42.

111. ടി, പു. 66.

112. ടി, പു. 42.

113. ടി, പു. 74.

114. ടി, പു. 72.

115. *A History of Malayalam Metre*, p. ix.

116. Ibid. p. viii.

117. *വൃത്തശില്പം*, പു. 79.

118. *വൃത്തരത്നാകരം*, പു. 13

119. ടി.

120. *വൃത്തമഞ്ജരി*, പു. 17.

121. *വൃത്തശില്പം*, പു. 11.

122. ടി.

123. ടി, പു. 16.

124. ടി, പു. 13.

125. ടി, പു. 45.

126. ടി, പു. 46.

127. *സംഗീതകല്പദ്രുമം*, പു. 540.

128. *മലയാള വൃത്തപഠനം*, പു. 61.

129. *ദ്രാവിഡവൃത്തങ്ങളും അവയുടെ ദശാപരിണാമങ്ങളും*, പു. 83.

130. *വൃത്തശില്പം*, പു. ix.

131. *വൃത്തവിചാരം*, പു. 197.

132. *സംഗീതകല്പദ്രുമം*, പു. 538.

133. *വൃത്തവിചാരം*, പു. 197.

134. *സംഗീതശാസ്ത്രപ്രവേശിക*, പു. 112 കാണുക.

135. *വൃത്തമഞ്ജരി*, പു. 70

136. ടി.

137. *സംഗീതശാസ്ത്രപ്രവേശിക*, പു. 112 കാണുക.

138. *വൃത്തമഞ്ജരി*, പു. 80.

139. ടി. പു. 36.

140. *വൃത്തശില്പം*, പു. 4.

141. *വൃത്തമഞ്ജരി*, പു. 42.

142. ടി, പു. 41

143. ടി.

144. *കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാരുടെ അറുപതു തുള്ളൽക്കഥകൾ*, പു. 232

145. 'വായ്ത്താരിവൃത്തങ്ങൾ', *അയ്യപ്പപ്പണിക്കരുടെ ലേഖനങ്ങൾ 1950–80*, പു. 101–115.

146. ടി, പു. 115.

147. *കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാരുടെ അറുപതു തുള്ളൽക്കഥകൾ*, പു. 77.

148. പി. കുഞ്ഞികൃഷ്ണമേനോൻ, *ഭാഷാവൃത്തദീപിക* (കോഴിക്കോട്: മാതൃഭൂമി, 1988), പു. 31.

149. ടി.

150. *കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാരുടെ അറുപതു തുള്ളൽക്കഥകൾ*, പു. 78.

151. ടി. പു. 232

152. *വൃത്തമഞ്ജരി*, പു. 72.

153. ടി.

154. 'വായ്ത്താരിവൃത്തങ്ങൾ', *അയ്യപ്പപ്പണിക്കരുടെ ലേഖനങ്ങൾ 1950–80*, പു. 107.

155. *കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാരുടെ അറുപതു തുള്ളൽക്കഥകൾ*, പു. 78.

156. *വൃത്തവിചാരം*, പു. 204.

157. *കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാരുടെ അറുപതു തുള്ളൽക്കഥകൾ*, പു. 294.

158. ടി, പു. 78.

159. *വൃത്തവിചാരം*, പു. 204.

160. *കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാരുടെ അറുപതു തുള്ളൽക്കഥകൾ*, പു. 77.

161. *വൃത്തമഞ്ജരി*, പു. 73.

162. ടി, പു. 74.

163. *വൃത്തവിചാരം*, പു. 127.

164. ടി.

165. ടി.

166. ടി, പു. 129.

167. *വൃത്തശില്പം*, പു. 93.

168. *ഭാഷാവൃത്തദീപിക*, പു. 27.

169. ടി, പു. 25.

170. ടി, പു. 25–26.

171. *മലയാളവൃത്തപഠനം*, പു. 151.

172. ടി. പു. 152

173. *കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാരുടെ അറുപതു തുള്ളൽക്കഥകൾ,* പു. 76.

174. ടി.

175. *വൃത്തശില്പം*, പു. 10.

176. *കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാരുടെ അറുപതു തുള്ളൽക്കഥകൾ*, പു. 76.

177. *കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാരുടെ അറുപതു തുള്ളൽക്കഥകൾ*, പു. 77.

178. ടി, പു. 28.

179. ടി, 232.

180. *വൃത്തശില്പം,* പു. 98.

181. *കുഞ്ചൻ നമ്പ്യാരുടെ അറുപതു തുള്ളൽക്കഥകൾ*, പു. 232.

182. ടി.

183. 'വൃത്തശാസ്ത്രം', *ഭാരതീയ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തങ്ങൾ*, പു. 420.

184. 'വായ്ത്താരിവൃത്തങ്ങൾ', *അയ്യപ്പപ്പണിക്കരുടെ ലേഖനങ്ങൾ 1950–80*, പു. 109.

185. ടി, പു. 115.

186. ടി, പു. 109.

187. 'വൃത്തശാസ്ത്രം', *ഭാരതീയ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തങ്ങൾ*, പു. 420.

188. സി. പി. ഗോവിന്ദപ്പിള്ള, *മലയാളത്തിലെ പഴയ പാട്ടുകൾ* (തിരുവനന്തപുരം: സാംസ്കാരിക പ്രസിദ്ധീകരണ വകുപ്പ്, 2004), പു. 149.

189. വി. ആനന്ദക്കുട്ടൻനായർ, സമ്പാ. *കേരളഭാഷാഗാനങ്ങൾ, വാല്യം രണ്ട്* (തൃശൂർ: കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, 1980), പു. 332.

190. *മലയാളത്തിലെ പഴയ പാട്ടുകൾ*, പു. 70.

191. കെ. കെ. കരുണാകരൻ, *പൂരക്കളി* (തിരുവനന്തപുരം: സാംസ്കാരിക പ്രസിദ്ധികരണ വകുപ്പ്, 1999), പു. 122.

192. എം. വി. വിഷ്ണുനമ്പൂതിരി, സമ്പാ. *ഉത്തരകേരളത്തിലെ തോറ്റംപാട്ടുകൾ* (തൃശൂർ: കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, 1981), പു. 107.

193. ജി. ഭാർഗവൻപിള്ള, *കാക്കാരിശ്ശി നാടകം* (തിരുവനന്തപുരം: കേരള ഭാഷാ ഇൻസ്റ്റിറ്റ്യൂട്ട്, 1999), പു. 61.

194. ചിറയ്ക്കൽ ടി. ബാലകൃഷ്ണൻ നായർ, സമ്പാ. *കേരളഭാഷാഗാനങ്ങൾ വാല്യം ഒന്ന്* (തൃശൂർ: കേരള സാഹിത്യ അക്കാദമി, 1993), പു. 71.

195. *ഭാഷാവൃത്തദീപിക*, പു. 17.

196. ടി.

197. 'വൃത്തശാസ്ത്രം', *ഭാരതീയ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തങ്ങൾ*, പു. 324.

198. 'വായ്ത്താരിവൃത്തങ്ങൾ', *അയ്യപ്പപ്പണിക്കരുടെ ലേഖനങ്ങൾ 1950–80*, പു. 115.

199. വേലായുധൻ പണിക്കശ്ശേരി, *പതിനായിരം പഴഞ്ചൊല്ലുകൾ*, (കോട്ടയം: കറന്റ് ബുക്സ്, 2005), പു. 43.

200. 'വൃത്തശാസ്ത്രം', *ഭാരതീയ സാഹിത്യസിദ്ധാന്തങ്ങൾ*, പു. 323, 324.

201. സി. എം. എസ്. ചന്തേര, *തെയ്യത്തിന്റെ ആദിരൂപം* (കോട്ടയം: ഡി. സി. ബുക്സ്, 2004), പു. 215.

202. I. A. Richards, 'Rhythm and Metre' *Principles of Literary Criticism*, (New Delhi: Universal Book Stall. 1995.), p. 103.

203. Ibid. p. 105, 106.

204. Ezra Pound, 'A Retrospect', *Twentieth Century Literary Criticism: A Reader,* edi. David Lodge (London: Longman, 1992), p.58.

205. Ibid. p. 61.

206. Ibid. p. 63.

207. W. B. Yeats, 'The symbolism of Poetry', *Twentieth Century Literary Criticism: A Reader*, p.30.

208. T. S. Eliot, 'The Music of Poetry', *On Poetry and Poets* (London: Faber and Faber, 1986), p. 33.

209. Robert Frost, 'The Figure a Poem Makes', *Twentieth Century Poetry and Poetics*, edi. Gary Geddes (Mumbai: Oxford University Press, 1999), p. 824.

210. Sri Aurobindo, 'Rhythm and Movement'., *The Future Poetry* (Sri Aurobindo Ashram, Pondicherry, 1991), p. 17.

211. Ibid, p. 17-18.

212. Ibid, p. 18.

213. W. H. Auden, 'From the Virgin and The Dinamo', *Twentieth Century Poetry and Poetics*, p. 791.

214. Denise Levertov, 'Some notes on Organic Form', *Twentieth Century Poetry and Poetics*, p. 844

215. Ibid.

216. Ted Hughes, 'On Poetry', *Twentieth Century Poetry and Poetics*, p. 837.

217. Margaret Atwood, 'Conversations', *Twentieth Century Poetry and Poetics*, p. 784.

218. 'The Making of a Music: Reflections on Wordsworth and Yeats', *Preoccupations: Selected Prose 1968-1978*, p.62.

219. Ibid.