

நுண்கலை நடனக்கலை



791
முத்தும்
SL | PR

சுபாஷினி பத்மநாதன்

ଅନ୍ତର୍ବାଦ

விடுமிய, கலாச்சி அலுவலகம்
கோட்டை, திருவாச்சூரம்

תְּרֵי
וְעַמְּדָה
וְחִנְמָה
וְיִרְגָּנָה
וְתְּמָרָה

நுண்கலை நடனக்கலை



சுபாவினி பத்மநாதன்

முதற்பதிப்பு 1999 August

First Edition 1999 August

© Subashini Pathmanathan
All rights reserved

கலை உரிமைகளும் ஆசிரியருக்கே

Cover Page & Inner Cover Pages Designed
By
Mrs. Vimalothayam Pathmanathan

Published By
Subashini Pathmanathan

Vimalothaya Classical Bhartha Natya Kendra
No. 19 Gregory Place,
Dehiwela,
Tel: 727830.

Printed By
Print Graphics,
4, Nelson Place, Colombo - 6
Tel : 596312

Price: 360

ஆசிரியர் உரை.

"நுண்கலை நடனக்கலை" என்னும் இந்நால், நாட்டியக் கலையில் இதுவரை என்னால் எழுதப்படாத சில அரிய அம்சங்களை இந் நாலில் தீர்ட்டி வெளியிட்டுள்ளேன். நாட்டியக் கலையில் இடம்பெறும் பல்வேறு அம்சங்களைப் பொதுப்படையில் பலருக்கும் பயனுள்ள வகையில் அமைதல் வேண்டும் என்பதைனக் கருத்தில் கொண்டு இலகு தமிழில், எளிய நடையில், யாவற்கும் விளங்கும் வகையில் இந்நால் என்னால் எழுதி வெளியிடப்படுகின்றது.

இங்நாலின் முதல் அத்தியாயத்தில் நாட்டியக் கலையில் இடம்பெறும் சில அடிப்படை நுட்பவியல் நுணுக்கங்கள் பொதுப்படையில் ஆராயப்பட்டுள்ளது. அடுத்து, இடம் பெறும் அத்தியாயத்தில் நாட்டியக்கலையில், பொதுப்படையில் இடம்பெறும் பலதரப்பட்ட அடவு வகைகள், அடவுப்பிரிவுகள், ஆகியன இயலுமான அளவு விளக்கமாக, விளக்கப்படங்களுடன் துல்லியமான வகையில், கச்சிதமான முறையில் எடுத்தியம்பப்பட்டுள்ளது. மூன்றாவது அத்தியாயத்தில், நாட்டிய நெறியாக்கம் பற்றியதான பயனுள்ள பல துணுக்குகளை, பலருக்கும் உதவும் வகையில், குறிப்பாக நாட்டிய நெறியாக்கையாளர்களுக்கு, சில அடிப்படை சாஸ்திரிக் நிலைப்பாடுகளை நாட்டியத்தில் புகுத்திக் கையாளும் வகைப்பாட்டினை உணர்ந்து தெளியும் வண்ணம் எடுத்தியம்பப்பட்டுள்ளது. அவ்வாறே நான்காவது அத்தியாயத்தில், நடைமுறை நாட்டியத்தில் கைக்கொள்ளப்படும் ஆடை, ஆகாரியக்குறிப்புகள், பற்றியதான ஒரு தொகுப்பாய்வும், அவற்றின் வரலாற்றுப் பின்னணி பற்றிய ஒரு நோக்கும், பரந்த வகையில் சீரியமுறையில் எடுத்து நோக்கப்பட்டுள்ளது.

அடுத்து இடம் பெறும் அத்தியாயத்தில் இலங்கையின் தென் மாகாணங்களாகிய றுகுணு, சப்ரகமுவ, ஆடல் வடிவங்கள் பற்றியதான், ஒரு மேலோட்டமான கண்ணோட்டம் இடம் பெறுகின்றது. கருத்தாழும் குன்றிய, கற்பனை வளத்திற்கு அப்பாற்பட்ட, கிரியை நிலைப்பாட்டுடன்

பின்னிப் பிணைந்த, இவ்வாடல் வடிவங்கள், வார்த்தைகளினால் வள்ளித்து, வரையறுத்து விவரித்தலுக்கு அப்பாற்பட்டவை. இதனால் இயலுமான அளவு, தேவையான அடிப்படைக் குறிப்புக்களை மட்டும் ஒன்று திரட்டித் தேர்ந்தெடுத்து, இவ்வத்தியாயத்தில் எடுத்து ஞாக்கப்பட்டுள்ளது.

அவ்வாறே தென்திலங்கையில் பிரபல்யம் பெற்று விளங்கும் நாடோடி நடனமான கோலம் பற்றியதான் ஒரு பொதுப்படை கண்ணோட்டத்தில், ஆராவது அத்தியாயம் எழுதப்பட்டுள்ளது. இந்த வகையில் கோல நடனத்தின், வரலாற்றுப் பின்னணி, அவற்றின் பாங்கும், பாணியும், பற்றிய சில முக்கிய அம்சங்கள் இவ்வத்தியாயத்தில் எடுத்து இயம்பப்பட்டுள்ளது.

கடடசி அத்தியாயமாகிய தென் கிழக்காசிய நடனங்களில் இந்தியக் கலாச்சார நடனங்களின் செல்வாக்கு என்னும் பொருள் பற்றி இயலுமான அளவு விரிவாக ஆராயப்பட்டுள்ளது. இந்த வகையில் பல நூற்றாண்டுகளுக்கு முன், இந்தியக் குடியேற்ற வாதத்திற்கு உட்பட்ட இத் தென்கிழக்கு ஆசிய நாடுகள், காலங்காலமாக இந்தியாவுடன் வர்த்தக வாணிபத் தொடர்புகளையும், கலைக் கலாச்சார பிணைப்புக்களையும், இன்றும் கொண்டு விளங்கும் இந் நாடுகளில், காலங் காலமாக மொழியியல் ஊடுருவல்களுக்கும், பண்பாட்டு விழுமியங்களுக்கும், பரஸ்பர கலாச்சார பரிவர்த்தனைக்கும், பரிமாற்றங்களுக்கும், வழி வகுத்தன எனலாம். இவை தவிர ஆன்மீக நடனக் கலையான இத் தெய்வீக ஆடற் கலையினைப் பயிலும் மாணவர்கள் தாண்டவ மூர்த்தியாகிய நடராஜப் பெருமானின், நூற்று எட்டுத் தாண்டவங்களையும், சாஸ்திரீக ரீதியில், தத்துவார்த்த ரீதியில், எதிர்காலச் சந்ததியினர் கண்டு சுவைக்க, இவ் ஆடற்கலை நூலில் ஒரு சந்தர்ப்பம் அளிக்கப்படல் வேண்டுமென்பதனைக் கருத்திற் கொண்டு, மிகுந்த பிரயாசைசப்பட்டு இந்நாலில் 108 தாண்டவ மூர்த்திகளையும் வெளியிடுவதில் நான் மிகுந்த பெருமிதமும் ஆனந்தமும் அடைகின்றேன்.

சுபாஷ்னி பத்மநாதன்.

நன்றியுரை

நன்கலை நடனக் கலை என்னும் எனது இந்நால் நடனக் கலையில் இதுவரையில் என்னால் எழுதப்படாத நாட்டியக்கலை சம்பந்தமான சில அம்சங்களைத் தேர்ந்தெடுத்து வெளியிடுகின்றேன். இந்நாலினை நான் எழுதி வெளியிட எனக்கு உறுதுணை அளித்த எனது பெற்றோருக்கு முதற்கண் நன்றியினைத் தெரிவித்துக் கொள்கின்றேன்.

எனது நடன ஆய்வுத் துறையானது என்றும் எப்பொழுதும் ஆழமான வகையில், ஆணித்தரமான முறையில் அர்த்தபூர்வமாக, ஆதாரப்பூர்வமாக, மிளிர்தல் வேண்டும் என்பதில் மிகுந்த கட்டுப்பாடும் கண்டிப்பும் மிக்கவரான எனது தந்தையார், எனது தனிப்பட்ட ரீதியிலான ஆய்வுத் தேவைகளுக்குத் தேவையான சகல ஆவணங்களையும், உலகெங்கிலுமிருந்து எவ்விடைக்கும் சிறிதும் தயக்கம் காட்டாது எனக்கு என்றும் வரவழைத்து தந்துள்ளார். எந்த ஒரு சிறு துணுக்கும், தகுந்த முறையில் சிறந்தவகையில் சரியான முறையில் சீரிய ஞாக்குடன் ஆய்வு செய்யப்படல் வேண்டும் என்பதில் சிரத்தை மிக்கவராக விளங்கும், அவரது வழி நடத்தவிலும் உறுதுணையிலுமே, எனது ஆய்வாக நூலகம் இன்று சிறந்து விளங்குகின்றது.

நாட்டியக்கலை உலகில் நான் என்றும் ஒரு சிறந்த நாட்தகியாக மிளிர்தல் வேண்டும் என விரும்பிய எனது தாயார், எனது மூன்றாவது வயது தொடக்கம் இன்று வரை எனக்கு எனது கலைத்துறைக்கு ஊக்குவித்து உறுதுணை அளித்து உற்சாகப்படுத்தி வருகின்றார். மேடையில் எனது நடன நிகழ்வுகளில் தோனோடு தோள் நின்று, ஒரு பக்க வாத்தியக் கலைஞராக, ஒரு புல்லாங்குழல் இசைக் கலைஞராக, நின்று உறுதுணை அளித்து வருகின்றார். எனது நூலாலின் நகல் பிரதிகளை எழுத்துப் பிழை, இலக்கணப் பிழை, அச்சப்பிழை ஆகியவற்றைச் சரிவர மிகத் துல்லியமான முறையில் அலசி ஆராய்ந்து எனக்கு உதவியும், இந்நாலுக்குத் தேவையான

அட்டைப்படத்தையும் உள் அட்டைப்படத்தையும் தனது கற்பனை வளத்திற்கு அமைய, மிகுந்த சிரத்தை எடுத்து மிக அழகுற அமைக்க உதவியும், அவ்வாறே அடவுக்களைப் பாத வேலைப் பாடுகளுடன், விவரித் து விளக்க, தேவையான பாத நிலைப்பாடுகளைத் தானே வரைத்து உதவியும், சகல வழிகளிலும், நிலைகளிலும், எனக்கு உறுதுணை அளிக்கும் ஒரு ஊன்று கோலாக, வழிகாட்டியாக, கடமையுணர்வு, பாசம்மிக்க, ஒரு தாயராக இருந்து வழி நடத்தும் எனது தாயராகுக்கும், பொதுப்படையில் எனது பெற்றோருக்கும் நன்றியினை நான் தெரிவிப்பதில் மிகுந்த கடமைப்பட்டுள்ளேன்.

அவ்வப்பொது இந்நாலினை எழுதிவெளியிட எனக்குதவிய எனது சகோதரன் ப. கேசவனுக்கும் எனது நன்றியினைத் தெரிவித்துக் கொள்கின்றேன்.

எனது இந் நூல் ஆய்வுக்குப் பல வகையிலும் பல அறிவுறுத்தல் களைக் கருத்துக்களை எனக்கு ஆணித்தரமாக எடுத்தியம்பி பல வகைகளில், பல நிலைகளில், எனது முயற்சிகளை அவ்வப் போது ஊக்குவித்து இலங்கைத் தமிழ் கலை வளத்தினை, இலங்கைக் கலை உலகில் உயர்ந்த நன் மதிப்பைப் பெற்ற இலங்கையின் முன்னாள் இந்துக் கலாச்சார அமைச்சரும், தற்போதைய இலங்கைப் பாராளுமன்ற உறுப்பினருமான திரு P.P தேவராஜ் அவர்களுக்கு எனது நன்றியினைத் தெரிவித்துக் கொள்வதில் நான் பெரிதும் மகிழ்ச்சி அடைகின்றேன்.

எனது இந் நாலினை வெளியிட ஏராளமான பணம் தேவைப்படது. ஆயினும் எனது நிலைப்பாட்டினைத் தெரிந்தவுடன் எவ்வித நிபஃ்தனையுமின்றி தாராள சிற்றனையுடன் எனது ஓட்டு மொத்தச் செலவில் ஒரு குறிப்பிட்ட அளவினைத் தந்துதவிய **President Maddam Trust** மாடம் நம்பிக்கை நிலைத்தின் தலைவரான டாக்டர். பொன். விக்னராஜா அவர்களுக்கு, எனது உள்ளங்களிந்த நன்றியினைத் தெரிவித்துக் கொள்ளுகிறேன்.

இந் நூலுக்குத் தேவையான விளாயகர் திருவுருவப் படத்தினை எனக்குத் தந்தருளிய பம்பலப்பிட்டி ஸ்ரீ கதிர்வேலாயுத ஸ்வாமி விளாயகர் கோயில் பிரதம குருக்களான திரு. விஸ்வாதக் குருக்கள், திரு V. சண்முகரத்தினக் குருக்கள் ஆகியோருக்கு எனது பணிவான நன்றியினைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன். இந் நூலுக்குத் தேவையான நிழல்படங்களை எடுத்துதவிய திருமாக் அன்தோனிக்கும் எனது நன்றியினை எடுத்துரைக்கக் கடமைப்பட்டுள்ளேன்.

எனது அன்புக்கும் நன் மதிப்புக்கும் பாத்திராமன் குரு பக்தி செறிந்த தலை சிறந்த மாணவிகளான செல்வி. தர்வி சுந்தரமூர்த்தி, செல்வி. அபிரா விவேகானந்தராஜா ஆகியோர் அடவு சம்பந்தமான அடவுத் துணுக்குகளைத் தேவையான விளக்கப் படங்களுடன் விபரித்து விளக்க நிழல்பட உருவங்கள் மூலம் எனது முயற்சிக்கு உறுதுணை வழங்கியமையை நான் பெரிதும் பாராட்டுகின்றேன். அவ்வாறே எனது முயற்சிக்கு முழு ஆதரவு நல்கிய அவர்களது தாய் தந்தையரான திரு. திருமதி. சுந்தரமூர்த்தி அவர்களையும், திருமதி. விவேகானந்த ராஜா அவர்களையும், நான் இவ்விடத்தில் நன்றியுடன் நினைவுசூறுதல் பொருத்தமானதாகும்.

எனது இந் நூலுக்குத் தேவையான சகல வண்ணப் படங்களையும் மிகுந்த சிரத்தையுடன், மிகுந்த பிரயாசச எடுத்து, அட்டைப்படம், உட்பட சகல வகைப்பட்ட வண்ணப் படங்களையும், தானேபொறுப் பேற்று தகுந்த வகையில் அச்சிட உதவிய, **Wattala Otley Press (Pte) Ltd** வத்தனை ஒட்டவி அச்சுக்கூட உருமையாளரான திரு. குமரன் நாயுடு அவர்கள் எனது ஆக்கழுரவமான பணியினை நன்குணர்ந்து, மிகுந்த அர்ப்பணிப்புடன் உதவியமைக்கு நான் எனது நன்றியினைத் தெரிவித்துக் கொள்கின்றேன்.

எனது நூலினைத் திறம்பட எழுதி வெளியிடச்கல வகைகளிலும் ஒத்துழைப்பு வழங்கி எனது தேவைகளைப் பெரிதும் ஒரு சேவையாகவே கருதி எனது தேவைகளை நிறைவேற்ற உதவிய **Print Graphics** ஸ்வாமி இயக்குநர்கள் திரு. S.பாலச்சந்திரன்,

திரு.S. அம்பிகைபாகன் ஆகியோருக்கு எனது மனப்பூர்வமான நன்றியைத் தெரிவிக்கிறேன்.

நான் ஒவ்வொரு முறையும் எனதுஅத்தியாயங்களில் பல மாற்றங்களை, பல மாறுதல்களை எனது தேவைக்கும், எனது நிலைப்பாட்டிற்கும் அமைய, அவ்வப்போது பல தடவைகள் திரும்பத் திரும்ப மேற்கொண்டேன். ஒவ்வொரு முறையும் எனது தேவைக்கும், எனது விருப்புக்கும் அமைய, எனது மனத்திருப்தி ஒன்றே தனது குறிக்கோளாகக் கொண்டு ஒரு சிறந்த சகோதரியாகப் பல வகைகளிலும், பல வழிகளிலும், பல நுட்ப நுணுக்கங்களை எடுத்தியம்பி, நகல் பிரதிகளைத் திரும்பத் திரும்பக் கணனித் தட்டெழுத்திலிட்டு ஆக்கழுப்புவர்வாகப் பணியாற்றிய செல்வி இ. நிஷாந்தினி அவர்களின் அர்த்த பூர்வமான பணிகளைப் பாராட்டி எனது நன்றியினைத் தெரிவித்துக் கொள்கின்றேன். மேலும் **Print Graphics** நிறுவனத்தில் பணியாற்றும் செல்வி P. யசோதரா மற்றும், செல்வி, H. சியாணா ஆகியோரின் அன்பான பண்பான ஒத்துழைப்புக்கு எனது நன்றியினைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

சபாநிலை பத்மநாதன்.

பொருளாடக்கம்

பக்கம்

அத்தியாயம் 1

நாட்டியக்கலையில் இடம் பெறும் சில அடிப்படை நுட்பவியல் நுணுக்கங்கள்..... 01

அத்தியாயம் 2

நடைமுறை நாட்டியத்தில் இடம் பெறும் அடிப்படை அடவுகள்..... 09

அத்தியாயம் 3

நாட்டிய நெறியாக்கம்..... 24

அத்தியாயம் 4

நடைமுறை நாட்டியத்தில் கையாளப்படும் ஆடை ஆகாரியங்கள்..... 30

அத்தியாயம் 5

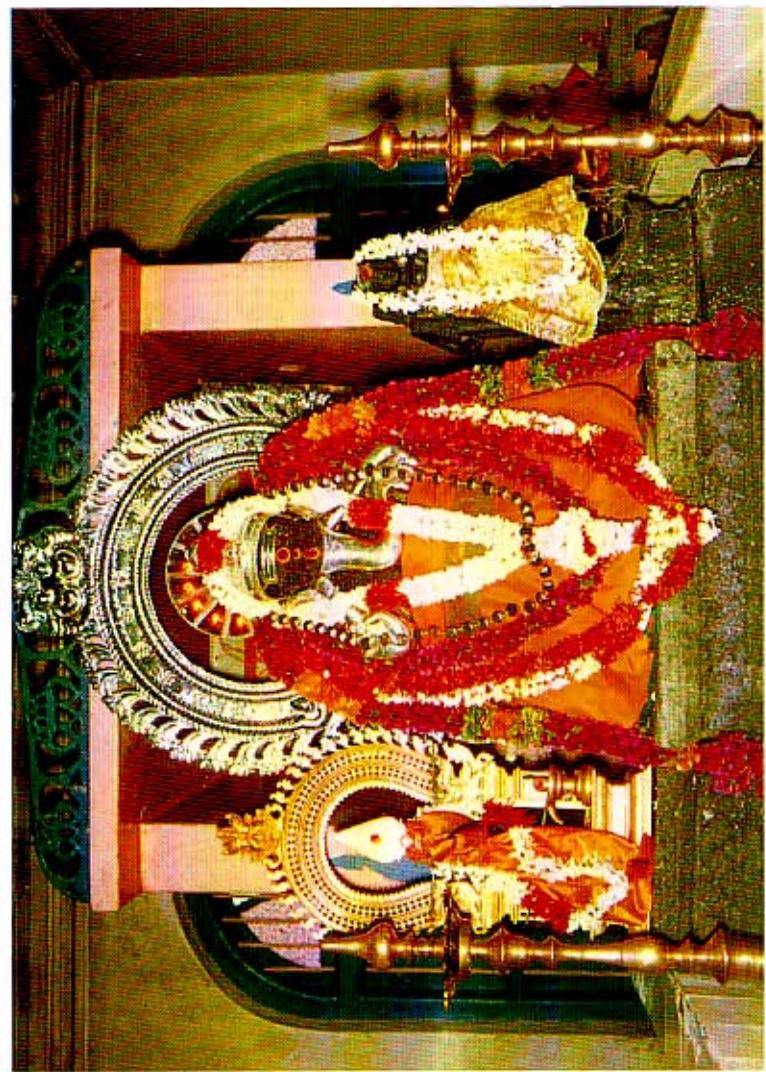
இலங்கையின் சாஸ்திரீக நாட்டிய வடிவங்களான றகுணு நடனமும் சப்பிரகமுவ நடனமும்..... 40

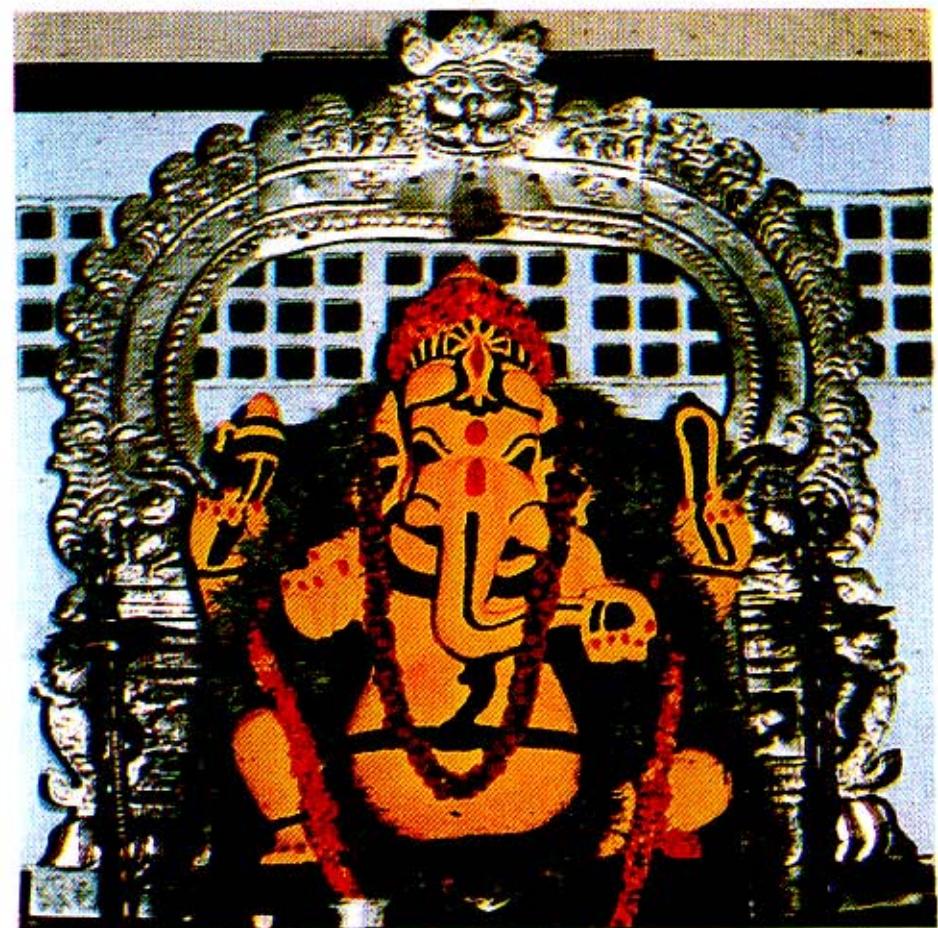
அத்தியாயம் 6

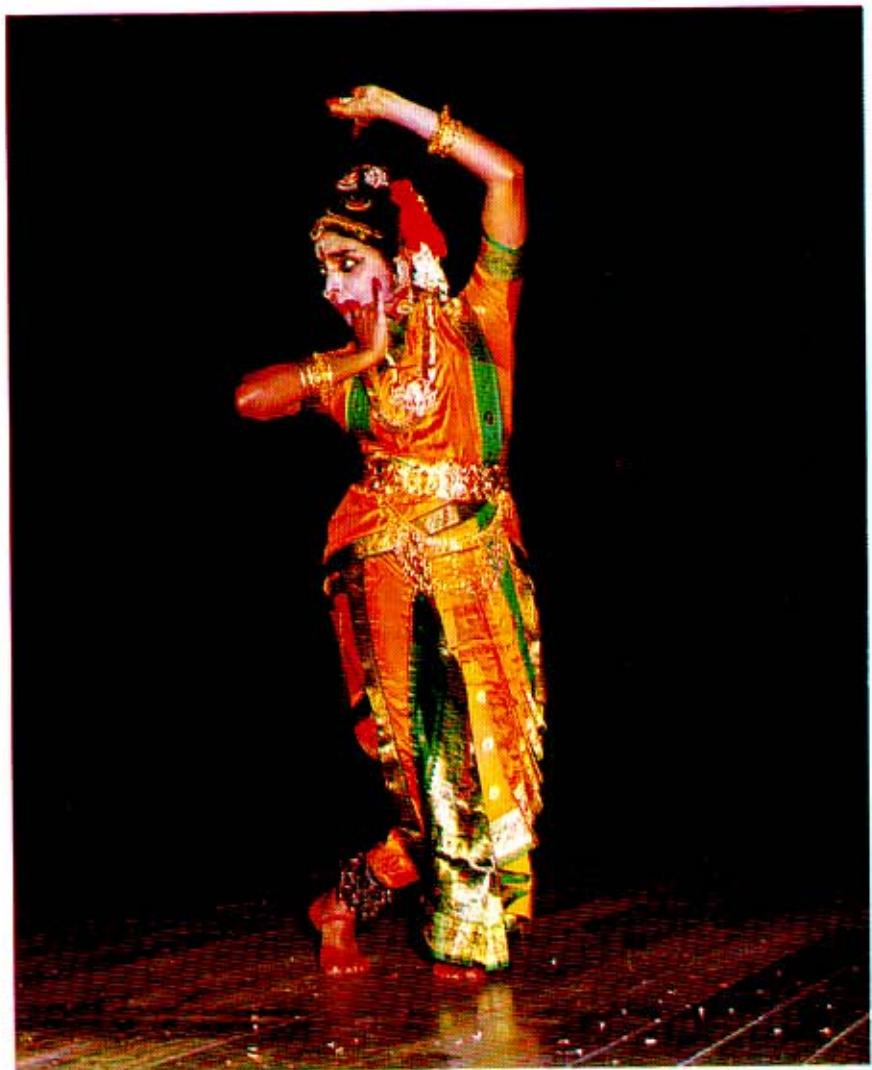
தெண்ணிலங்கை நாடோடி நடனம் கோலம் 49

அத்தியாயம் 7

தெண் கிழக்காசிய நடனங்களில் இந்தியக் கலாச்சார நடனங்களின் செல்வாக்கு..... 54







அத்தியாயம் ஒன்று

நாட்டியக்கலையில் இடம் பெறும் சில அடிப்படை நுட்பவியல் நுணுக்கங்கள்

இந்திய மாநில சாஸ்தரீக் நடனங்கள் இலங்கையின் சாஸ்தரீக் கலாச்சார நாட்டிய வடிவங்கள், தென் கிழக்கு ஆசிய சாஸ்தரீக் நாட்டிய வடிவங்கள் ஆகிய அத்தனையுமே நேரடியாகவோ அன்றி மறை முகமாகவோ, நாட்டிய சாஸ்திரத்தை அடித்தளமாக ஆதாரப்பூர்வமாகத் தழுவியும், சார்ந்தும், இணைந்தும், பினைந்தும், வளர்ந்துள்ளன. இந்த வகையில் அகில இந்திய சாஸ்தரீக் க்கலாச்சார மாநில வடிவங்களான பரதநாட்டியம், கதக், கதகளி, ஓடசி, மணிப்புரி, குச்சுப்புடி, மோகினி ஆட்டம், ஆகிய சாஸ்தரீக் நாட்டிய வடிவங்களும், இலங்கையின் கலாச்சார நடனங்களான கண்டிய நடனம், மற்றும் றுகுனு நடனம், சப்பிரகமுவ நடனம், ஆகிய கலாச்சார வடிவங்களும், நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் பலதரப்பட்ட, பல வகைப்பட்ட, நுட்பவியல், நுணுக்கவியல், அம்சங்களின் ஒட்டுமொத்த வெளிப்பாட்டின் பிரதிபலிப்பே என்னாம்.

கலாச்சார நாட்டியம் என்னும் பதமானது, சாதாரண வார்த்தைகளில், சாஸ்தரீகம், தனித்துவம், தத்துவம் என்னும் அடிப்படை அம்சங்களை உட்கொண்டும், ஆட்கொண்டும், பண்பாட்டுக் கருவுலங்களுடன் ஒன்றி, ஒட்டி, வளர்ந்த ஆடல் வடிவம் எனப் பொருள்படும். இந்த வகையில் சாஸ்தரீக நிலைப்பாடுகளுடன் கட்டுண்டு, கண்டிப்பான கட்டகையெப்பிலான, கட்டுக் கோப்பான, கலை வடிவங்களாக விளங்கும் இவ் ஆடல் வடிவங்கள், ஆங்காங்கே அம்மாலிலங்களின் புவியியல், குழல்,

சுற்றாடல், சமய, சமூக, மொழியியல், கலாச்சார சாஸ்திரீக அம்சங்களைச் சார்ந்தும் தழுவியும் வளர்ந்துள்ளன என்பதனை நாம் இயல்பாகவே காண முடிகின்றது. அவை தனித்துவப் பண்பாட்டுக் கருவுலங்களுடன் சார்ந்தும், தழுவியும், வளர்ந்த இடத்துங்கூட, புவியியல் காரண காரணிகளுக்கும், மொழியியல் வேறுபாடுகளுக்கும் அப்பால், உலகளாவிய ரீதியில், உலகியல் அங்கீகாரம், உலகியல் அந்தஸ்துப் பெற்ற நாட்டிய வடிவங்களே, நாட்டியத்தில் மார்க்கி மரபு எனலாம். மேலும் மனித நாகரீகத்தினால் மெருகூட்டப்பட்ட தனித்துவ ஆடல் வடிவமாய், தனித்துவ உத்தியியல் உபாயங்களுடன் கூடிய உயிய கலாச்சாரச்சின்னமாய், அவ்வாய் சமூகங்களின் காலச்சார வடிவங்களின் சிகராமாய், விளங்கும் மரபே நாட்டியத்தில் மார்க்கி மரபு எனலாம்.

நாட்டியத்தில் அடுத்துப் பொதுப்படையில் விளங்கும் மரபு தேசி மரபானது அடிப்படையில், பொதுப்படையில் பிரதேச ரீதியாகக் கிராமிய மட்டத்தில் எழுந்த ஆடல் வடிவம் எனலாம். இந்த வகையில் நாட்டிய சாஸ்திரத்திற்குப் பின் எழுந்த நடன இசையியல் நூல்களான சங்கீத நட்ணா ஹாரம், நார்த்தன நிர்ணய, சங்கீத தாமோதரா, ஆகிய நூல்களின் பிரகாரம் தேசி மரபானது உலகளாவிய ரீதியில் அங்கீகாரம் பெறாததாயினும், பிரதேச மட்டத்தில் எழுந்த ஆடல் வடிவங்கள் என்பதனை வலியுறுத்துகின்றன. இந்த வகையில் தேசி மரபானது கிராமிய மரபுப் பாண்பாட்டு விழுமியங்களுடன் பின்னிப் பின்னாந்து, கண்டிப்பான, கட்டுக்கோப்பான, வரையறைக்கு அப்பாறப்பட்ட, ஆடல் வடிவங்களே தேசி மரபினைச் சார்ந்த நாட்டியங்கள் எனலாம். இந் நாட்டிய வடிவங்களான, உலகியல் உவகைக்காக எழுந்த ஆடல் வடிவங்கள் எனக் கருதப்படுகின்றன. ஆயினும் அடிப்படையில் அங்க, உபஅங்க, பிரதி அங்கப் பயன்பாடுகளையும் மற்றும் சாரி, ஸ்தான, கரண நிலைப்பாடுகளையும், இந் நாட்டியங்கள் ஆங்காங்கே கொண்டு விளங்குகின்றன. இந்த வகையில் தேசி மரபானது பிராந்தியப் பிரதேச, சமய, சமூகச் சாம்பிரதாய மரபுகளுடன், ஊன்றி, ஒன்றி, ஓட்டி, நடை, முறை வாழ்க்கையுடன் பின்னிப் பின்னாந்து, மட்டுப் படுத்தப்பட்ட,

நாட்டியக்கலையில் இடம் பெறும் சில அடிப்படை நுட்பவியல் நுணுக்கங்கள்

சமூக அங்கீகாரம் பெற்ற, ஆடல் வடிவங்கள் தேசி மரபு நடனங்கள் எனலாம். அஃதாவது முற்காலத்தில் ஜவகை நிலங்களுக்கும் எவ்வாறு தனித்துவம் பெற்ற ஜவகைப் பண்களும், அவற்றின் பண்பாங்கிற்கு அமைய, எவ்வாறு கருவி இசை வடிவங்களும் எழுந்தனவோ, அவ்வாறே அதனை ஒத்த வகையில், அவ்வப் பிரதேசங்களுக்கென சமூக மட்டத்தில் எழுந்து, மலர்ந்த, ஆடல் வடிவங்களே, தேசி நடன மரபுகள் எனக் கொள்ளலாம். இதனாலேயே கலாயோகி டாக்டர் ஆண்டக்குமாரசாமி அவர்கள் மார்க்க மரபினை உயர் மார்க்கமென்றும், தேசி மரபினைக் கிளை மார்க்கம் என்றும், வேறுபடுத்திப் பாகுபடுத்தி எடுத்து உரைத்துள்ளார்

நாட்டியத்தில் லோகதர்மியும் நாட்டிய தர்மியும்

நாட்டியக்கலையானது மேம்பாடுமிக்க மேடைக்கலை அம்சமாகும். இக் கலை வடிவமானது மேடையில் எவ்வாறு பர்ணமிக்கின்றது, எவ்வகை உத்திகள் கைக்கொள்ளப்படுகின்றன, அவற்றின் தனித்துவப் பாங்கும், பாணியும், முறைமைக்களையும், நிலைப்பாடுகளையும் அர்த்தபூர்வமாக ஆணித்தரமாக, நிர்ணயிக்கும் முறைமை சாதாரண வார்த்தைகளில் பொதுப்படையில் 'தர்மி' என விளங்கிக் கொள்ளுதல் இன்றியமையாததாகும். அலங்கார சாஸ்திரத்தின் பிரகாரம், தர்மினிலைப் பாடனது இரண்டு வகைப்படுகின்றது. அவை ஒட்டுமொத்தத்தில் ஒன்று லோகதர்மி என்றும், மற்றையது, நாட்டிய தர்மியென்றும் பிரித்தும் வகுத்தும் வழிமொழியப்பட்டுள்ளது.

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

லோகதர்மி நிலைப்பாட்டினை நாம் பொதுப்படையில் எடுத்து நோக்கும் போது, ஆங்கீக, ஆகாரிய, சாதவீக, வாசிக, அபிநியப் பயன்பாடுகள் கையாளப்பட்ட இடத்துங்கூட, சாதவீக அபிஷீப்பயன்பாடே, இங்கு மேலோங்கிக் காணப்படுகின்றது. அஃதாவது அக்குறிப்பிட்ட பாத்திரமானது, எச்சந்தர்ப்பத்தில், அச்சந்தர்ப்ப குழநிலையில், ஒட்டி, ஓன்றி, தன்றிலை இறுத்து, அதே மனோ நிலையில், அதே மனோ தர்மத்தில் ஊரித் தினளத்து, தன்னைப்பின்னிப் பினைத்துக் கையாளும் நிலைப்பாட்டாகும். அஃதாவது, உலகியல் வழிக்கை நிலைப்பாட்டுடன் இணைந்து, தம்மைப் பினைத்துக் கைக்கொள்ளுதல் ஆகும். இந்த வகையில் நாட்டியத் தில் நாளின, எளின, நிலைப் பாடுகள் மெருகூட்டப்பட்டநாட்டிய உத்திகள், உபாயங்கள், உயரிய கலை உணர்வுகள், விழுமியங்கள் ஆகிய அத்தனை கலைசாரி அம்சங்களும் லோகதர்மி நிலைப்பாட்டில் மங்கியும், மந்தகதியிலும் காணப்படும். அஃதாவது நாட்டியத் தில் இதனைப் பயன்படுத்துமிடந்து, அக்குறிப்பிட்ட கலையுடன் ஒன்றாத, ஒவ்வாத வகையில், கலைநிலைப்பாட்டினை, அதிமிகைப்படுத்தியும், கலைத்துவம் மங்கியும் நாட்டியத் தில் லோகதர்மியைக் கையாளுமிடத்து நாம் அவதானிக்க முடிகின்றது. அடுத்து நாட்டியதர்மியானது கலை உணர்வு செறிந்த, மனித நாகரீகத்தால் மெருகூட்டப்பட்ட கலையின் அதி உயர் நிலைப்பாடுகளுடன் ஒன்று கூடிய, நாளின, எளின, லாவண்யம் மிக்க, நிலைப்பாடுகளுடன் ஒன்றிய பாவ வெளிப்பாட்டின் முறையியல் உத்தியே நாட்டியதர்மியைப் பொதுப்படையில் எடுத்தியம்பப்படுகின்றது. இந்த வகையில் பாவ வெளிப்பாடானது முகபாவங்களினாலும், கை முத்திரைகளினாலும், அங்க, உபஅங்க, பிரதி அங்கப்பயன்பாடுகளினாலும் அர்த்தபூர்வமாக, ஆஸித்தரமாக அபிஷீயித்து அழுத்த திருத்தமாக எடுத்தியம்பப்படுகின்றது.

இந்த வகையில் நாட்டியத்தில், நாட்டிய தர்மி, லோக தர்மி, ஆகியவற்றின் பாகுபாட்டினை, அவற்றிற்கிடையிலான தனித்துவ

நாட்டியக்கலையில் இடம் பெறும் சில அடிப்படை நூப்பளியல் நுணுக்கங்கள்

நிலைப்பாட்டினை, அடிப்படை வேறுபாட்டினை, ஆற்றல் மிக்க, ஆளுமை நிறைந்த, அனுபவம் செறிந்த, பக்குவம் மிகுந்த, பகுத்தாய்வுத்திறன் மிக்க, ஒரு கலைஞரால் மட்டுமேஅவற்றின் தனித்துவ நிலைப்பாட்டினைத் துல்லியமாகத் தெளிவாக ஆய்வோய்ந்து, கலை விழுமியங்களுடன் வெளிப்படுத்த முடியும். எனவே மாணவ நிலையிலோ, அன்றிச் சாதாரண சராசரிக் கலை ஞரால் இக் கலைப் பாகுபாட்டை வெளிப்படுத்த முற்படும்போது அது அடிப்படை கலைச் சீர்பிவுக்கு வழிவகுக்கும் எனலாம்.

எனவே சாஸ்திரிக நாட்டிய நிலைப்பாட்டில், நாட்டிய தர்மி மார்க்கமே சிறந்ததும், உகந்ததும், உயர்ந்ததும் பொருத்தமானது மாகும். மனித மனோ தர்மத்தை, உள்ளக்கிடக்கினை, உணர்ச்சி உட்குழுறல்களை, ஒட்டுமொத்தத்தில் அபிநியம் இன்றி அவ்வாறே கையாளுவது லோக தர்மியாகும். உதாரணமாக் கண்ணரி சொரித்தலைக் கற்பகனை வளத்துடன் கை முத்திரைகளினாலும், முக பாவங்களினாலும் எடுத்துக் காட்டாது அதனை அவ்வாறே கண்ணரி சொரிந்து காட்டுவது லோக தர்மியாகும். எனவே இத்தகைய நிலைப்பாட்டினை சினிமா, மேடை நிடாகங்கள், ஆகியவற்றிலும் ரெவி நாடகம் போன்ற நாவ்ஸக்கலை ஊடகங்களிலுமே மேலோங்கிக் காணமுடிகின்றது எனலாம்.

நாட்டியத்தில் விருத்தி நிலைப்பாகு

நாட்டியக்கலையில் இடம்பெறும் விருத்தி நிலைப்பாடு என்னும் அம்சமானது, சில அடிப்படைநூட்ப நுணுக்க நிலைப்பாடுகளின் வெளிப்பாடு எனப் பொதுப்படையில் கருதப்படுகின்றது. சாதாரண வார்த்தைகளில் நாட்டியத்தில் விருத்தியானது பலவகையில் எவ்வாறு எவ் உத்தியியல் மூலம் நாட்டியத்தில் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றது, என்பதையைப் புலப்படுத்தும் அம்சமாகும். இதனைச் சற்றுத் தெளிவாகக் குறிப்பிட வேண்டுமோயால், நாட்டியத்தை மேடையில் வெளிப்படுத்தக் கைக்கொள்ளும் பாங்கும், பாணியும், "விருத்தி" நிலைப்பாடு எனலாம்.

நான்முகனால் வகுக்கப்பட்ட நாட்டிய சாஸ்திரமானது, இந்து மதத்தில் ஐந்தாவது வேதமாகக் கருதப்படுகின்றது. அஃதாவது நான்முகனாகிய பிரமா றிக்வேதமாகிய இருக்கு வேதத்திலிருந்து வசனமும், யகுர் வேதத்திலிருந்து அபிநியமும், சாம வேதத்திலிருந்து கீதமும், அதர்வன வேதத்திலிருந்து ரசத்தையும், ஒன்று திரட்டி, ஐந்தாவது வேதமாகிய நாட்டிய சாஸ்திரத்தை வகுத்தார், என்பது நாட்டிய வரலாறு. இதேவகையில் விருத்தி நிலைப்பாடுகளும், கூட நால் வகை வேதங்களிலிருந்து, நால் வகை விருத்திகள், வரைந்தெடுக்கப்பட்டதாக நாட்டிய சாஸ்திரம் பறை சாற்றுகின்றது. அஃதாவது றிக் வேதத்திலிருந்து பாரதி விருத்தியாகிய வார்த்தைகள் மூலம் வெளிப்படுத்தும் நிலைப்பாடும், சாமவேதத்திலிருந்து கைஷாக்கி விருத்தி நிலைப்பாடான நளின, எளின, நிலைப்பாடுகளை வெளிப்படுத்தும் விருத்தி முறைப்பாடும், அதர்வன வேதத்திலிருந்து அரம்பதி விருத்தி நிலைப்பாடான, திடமான, ஸ்திரமான, கடினமான, கம்பீரமான, அழுத்த திருத்தமான நிலைப்பாடுகளை வெளிப்படுத்தும் விருத்தியியல் அம்சமும், யகர்வேதத்தில் இருந்து, மனித மனோதர்ம உணர்வுகளுடன் பின்னிப்பிணைந்த சாத்வீக அபிநியத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுந்த விருத்தி, நிலைப்பாடும் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன. இவ்வகையில் இவை யாவும் நால் வகை வேதங்களிலிருந்து, வகுக்கப்பட்ட விருத்தி முறைகளாகும்.

இந் நான்கு விருத்தி வரன்முறை நிலைப்பாடுகளும், முறையே தனித்துவம் பெற்ற நான்கு இந்தியச் சாஸ்திரீக் நாட்டிய வடிவங்களுடன் இனிதே, அரிதே, தொடர்புபடுத்தப்பட்டுள்ள மையை நாம் சில நாட்டிய ஆய்வு நூல்களில் காணமுடிகின்றது. குறிப்பாக விருத்தி நிலைப்பாட்டில் இடம்பெறும் பாரதி விருத்தியினை அஃதாவது வார்த்தைகள் மூலம் அர்த்தம் வெளிப்படுத்தும் நிலைப்பாட்டினை வட இந்திய நடன மாகிய கதக்கிலும், சட்வதி விருத்தி நிலைப்பாட்டினை, அஃதாவது சாத்வீக மனோதர்ம ஆளுமை மேலோங்கிக் காணப்படும் பாங்கினைத் தென் இந்திய நடனமாகிய பரதத்திலும், அவ்வாறே அரம்பதி விருத்தி நிலையினை கடினமான, கம்பீரமான, எடுப்பான, மிடுக்கான, துள்ளல்கள் திருப்பங்கள் விழுவிழுப்பு நிறைந்த கடினமான கதகளியிலும், நளினமான, எளிமையான-

நாட்டியக்கலையில் இடம் பெறும் சில அடிப்படை நுட்பவியல் நுனுக்கங்கள்

கைஷாக்கி விருத்தியினைக் கிழக்கிண்஠ிய நடனமாகிய மணிப்புரியிலும், முறையே இந் நான்கு விருத்திகளும் மேலோங்கி உள்ளதையும் அவற்றின் தனித்துவப் பாங்கும் பாணியும் தொடர்புபடுத்தப்பட்டுள்ள தையும் காணமுடிகின்றது.

இப் பொதுப்படைக் கண்ணோட்டமானது, இந்தியக் கலாச்சார சாஸ்திரீக் நாட்டிய வகைகள் நான்கிலும், தனித்துவம் பெற்று மேலோங்கிக் காணப்பட்ட இடத்துங் கூட, பொதுப்படையில் பரதக்கலையில் இந் நான்கு விருத்தி நிலைப்பாடுகளும், ஒன்றுடன் ஒன்று பின்னிப் பிணைந்து, நாட்டியத்தில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

பரதத்தில் ஒரு விருத்திப் பயன்பாட்டினைப் பயன்படுத்துமிடத்து அஃதாவது ஒரு விருத்திப் பயன்பாடு மேலோங்கிக் காணப்படுமிடத்து ஏனைய விருத்தி நிலைப்பாடுகள் சற்றுக் குறைவான விகிதத்தில், பயன்பட்டுவருவதைக் காணமுடிகின்றது ஆயினும் அவை நான்கும் ஒன்றுடன் ஒன்று பின்னிப் பிணைந்து நாட்டியத்தில் கையாளப்படு வதையும், குறிப்பாக வாசிக அபிநியத்தைச் சார்ந்த அஃதாவது வார்த்தைகள் மூலம் பாடல் வரி வடிவங்களில் இடம்பெறும் அர்த்தங்களை அர்த்த பூர்வமாக, ஆணித்தரமாக வெளிப்படுத்துவது பாரதி விருத்தி நிலைப்பாட்டினைச் சார்ந்த விருத்திப்பயன்பாட்டு நிலைப்பாடு எனலாம். அவ்வாறே நடனச் சிலைநிலைத் தோற்றங்கள், கடினமான, கரண, அங்க கரண, தேசி கரண, நிலைப்பாடுகளின் வெளிப்பாடுகளை வெளிப்படுத்தும் நிலைமை அரம்பதி விருத்தி நிலைப்பாடு எனலாம். சட்வதி நிலைப்பாடானது நாட்டியத்தில்சாத்வீக அபிநியத்தின் மூலம் உணர்வியல் ரீதியில் மனித மனோதர்ம அம்சங்களுடன் ஒன்றிணைந்து வெளிப்படுத்தும் நிலைப்பாடாகும். அத்துடன் வெளிநிலைக் களநிலைத் தாக்கங்களான மேடை அலங்காரம், ஆடை ஆகாரியம், ஒப்பனை, ஒளி, ஒலி அம்சங்கள் ஆகிய அத்தனை அம்சங்களும் சட்வதி விருத்தி நிலைப்பாட்டின்

நிலைப்பாட்டினை வெளிப்படுத்த உறுதுகண அளிக்கின்றன எனலாம். அவ்வாறே நாட்டியத்தில் இடம்பெறும் நளின, எளின, நிலைப்பாடுகள் அத்தனையும் கைவாக்கி விருத்தி என்னும் அம்சத்தில் அடங்கி ஆராயப்படுகின்றது.

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



அத்தியாயம் இரண்டு

நடைமுறை நாட்டியத்தில் இடம்பெறும் அடிப்படை அடவுகள்

நாட்டியத்தில் இடம்பெறும் அடவுகள் அல்லது அடைவுகள் எனக் குறிப்பிட்டு வரையறுக்கப்படும் ஆடல் துணுக்குகள் பற்றிய பலதரப்பட்ட வரவிலக்கணங்கள், விளக்கங்கள், குறிப்புகள் காலங்காலமாகக் குறிப்பிடப்பட்ட இடத்தும், அடிப்படையில் அடவுகள் பற்றிய பலதரப்பட்ட மூலங்கள் வாயிலாக, ஒப்பிட்டு ஆய்வின் மூலம், அவற்றைப் பகுத்தும், பிரித்தும், வகுத்தும், தொகுத்தும், நாம் அறிய முடிகின்றது.

இன்று நடைமுறை நாட்டியத்தில், பலதரப்பட்ட மரபுகள் தனித்துவம் பெற்று விளங்குவதற்கு அடிப்படை மூலாதாரமாக விளங்குவது, இவ் அடவு உத்தியியல் மாற்றங்கள் எனலாம். இந்த வகையில் அடவுகளாவன ஒட்டுமொத்தத்தில் கரண, அங்ககரண, தேசிகரண, அங்க, பிரதியங்க, உபஅங்க, தொழிற்பாடுகளுடனும், ஹஸ் த விந்யோகங்களுடனும், ஒன்றினைக் கப் பட்ட ஒருங்கமைக்கப்பட்ட, நாட்டிய நிலைப்பாடுகளை நாட்டியத்தில், பொதுப்படையில், அடிப்படையில், 'அடைவு' அல்லது அடவு எனக் கருதிக் கையாண்டு டாம் வருகின்றோம்.

நிருத்தத்தின் உயிரோட்டமாக, ஆதாரபூர்வமாக விளங்கும் அடவுகளாவன, இன்றைய நாட்டிய உலகில் காணப்படும் அடிப்படை மரபியல் அல்லது பாணி வேறுபாடுகளுக்கு முக்கிய காரணம் எனலாம். அடவுப் பயிற்சியே நாட்டியக் கலையின் அடிநாதமும், ஆதாரப்பூர்வமும், அத்திவாரமும், உயிரோட்டமும், ஆகும். நாட்டியத்தில் கடனாவானதும் கால தாமதத்தினை ஏற்படுத்தும்

காலக்கிரமப் பயிற்சியும் இவ் அடவு நிலைப்பாட்டுப் பயிற்சிக் காலகட்டமே எனலாம்.

நிருத்தகலை அம்சத்தின் அங்கமாகவும், ஆடலுக்கு அழகினையும், அழுத்த திருத்தத்தினையும், விறு விறுப்பினையும், உள் வேகத்தினையும், தாள லய சுத்தத்தினையும், அங்க, பிரதி அங்க, உப அங்க, செயல்பாடுகளின் வெளிப்பாடுகளையும், கம்பீர நிலைப்பாடுகளையும், ஒருங்கிணைக்கும், அம்சமாகத் திகழ்வதே ஒட்டுமொத்தத்தில் அடவு ஆகும். இவ் அரிய அம்சமானது, நாட்டியத்தில் சுத்த நிருத்தத்தில் மட்டுமன்றி, அபிஞ்யத்தில், பாவரசம் ஆகிய சுத்த நிருத்திய அம் சங்களுடனும், ஒன்றுசூடிப் பின்னிப்பினைண்டு கையாளப்படுகின்றது.

அடிப்படை அடவுகளாவன ஆதார நிலைப்பாட்டில், வகைப்பாட்டில், மாற்றங்களுக்கு அப்பாற்பட்டவை என்பதை விளங்கிக்கொள்ளுதல் இன்றியமையாததாகும். இந்தவகையில் அடவுகளில் உபயிரிகள், அஃதாவது உட்பிரிவுகளே, பெரிதும் உத்தியியல் மாற்றங்களுக்கு உட்பட்டவை எனலாம். இவ் உத்தியியல் உட்பிரிவு மாற்றங்களே, காலக்கிரமத்தில், மரபு மாற்றங்களுக்கு எதுவாகின எனலாம். அஃதாவது உத்தியியல் உட்பிரிவு மாற்றங்களே, காலக்கிரமத்தில், மரபு மாற்றங்களுக்கு வழிவகுத்தன எனலாம். அவ்வாறே நாட்டியத்தில் அடவுப்பயிற்சிக் சொற்கள், சொற்றொடர்கள், என்பனவும் ஆங்காங்கே வெவ்வேறு மரபுகளில் சற்று வேறுபட்ட வகையில் உச்சரித்துக் கையாளப்படுகின்றன, என்பதை நாம் நடைமுறையில் உவதானிக்கின்றோம்.

அடவுகளில் பயன்படும் முத்திரைகள், முத்திரைப் பிரயோகங்கள் என்பன பெரும்பாலும் அடிப்படை அடவு நிலைப்பாட்டில் பெரிதும் ஒன்றாகவே காணப்படுகின்றன. அடவுகளில் கையாளப்படும் முத்திரைகளில் தனித்துவம் பெற்ற ஒற்றக்கை முத்திரைகளாயினும், ஒருங்கிணைக்கப்பட்ட இரட்டைக்கை முத்திரைகளாயினும், பெரிதும் எழிலுக்காகவே அவை கையாளப்படுவதனால், அஃதாவது எவ்வித அம்சத்தையும்! அர்த்தபூர்வாமாக வெளிப்படுத்தாது, வெறும்

எழிலுக்காகப் பயன்படுத்துவதினால் அவை எழிற்கைகள் என அழைக்கப்படுகின்றன. இந்த வகையில் பதாகம் திருப்பதாகம், அர்த்தபதாகம், அலபதுமம், சிகரம், முஷ்டி, சூசி, சதுரம், கபித்தம், தாமரகுடம், கடகாழுகம் ஆகியன இன்றைய நடைமுறை நாட்டியத்தில் பெரிதும் கைக்கொள்ளப்படும் அடவு முத்திரைகள் ஆகும்.

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

நடைமுறையில் அடவு நிலைப்பாட்டினைப் பற்றியதான் ஆய்வினை மேற்கொள்ளுமிடத்து உடல் நிலை பற்றியதான் பாகுபாட்டினைப் பற்றிக்குறிப்பிடுதல் இன்றியமையாததாகும். முதலில் இடம்பெறுவது சமசாதன நிலைப்பாடு.இந்நிலைப்பாட்டில் கால் பாதங்கள் இரண்டும் ஒருங்கிணைக்கப்பட்டு உடல் நேரே நிமிஸ்து நிற்கப்படும் நிலைப்பாடாகும் (படம் - 1). அடுத்து இடம் பெறுவது அரைமண்டி சாதன நிலைப்பாடாகும். பாதங்கள் இரண்டும் எதிரும் புதிருமாக விரிந்த நிலையில் அஃதாவது வலது முழங்கால் வலது புறமும், இடது முழங்கால் இடது புறமாகவும், கால்பாதங்கள் இரண்டும் முறையே வலது, இடது புறமாக, விரிந்த நிலையில் முழங்கால்கள் இரண்டும் மடிந்த நிலையில், உடலின் உயரத்தில் அரைப்பகுதியாகக் குறைக்கப்பட்டு, உடல் நிலையானது எப்பகுதிக்கும் சாராது சமச்சீராக இரு பகுதிகளும் சமமாகத் தாங்கப்பட்டு, உடல் நிலையானது நேராக நிமிஸ்து நிற்கும் நிலைப்பாடாகும்(படம் - 2). அடுத்து இடம்பெறும் நிலைப்பாடானது, முழுமண்டி நிலைப்பாடாகும். இந் நிலைப்பாடில் குதிக்கால்களில், முழுஉடற் பாரமும் தாங்கப்பட்டு, முழங்கால்கள் இரண்டும் முறையே, வலது இடது புறமாக நான்கு

விரிக்கப்பட்டு, உடல் நிலையானது எப்பகுதிக்கும் சாராது, சமச்சீராக தாங்கப்பட்ட நிலைப்பாடாகும் (படம் - 3, 4).

- 1 அடவுகள் வரிசையில் முதலிடம் பெறுவது தட்டடைவு ஆகும். இதுவே நாட்டியப் பயிற்சியின் ஆரம்ப அடவு நிலைப்பாடகும். ஏறத்தாள எட்டு வகையான தட்டடைவுகள் நாட்டியத்தில் இடம் பெறுகின்றன. முதலில்கைகளை இடுப்பில் ஊன்றி, அரை மண்டியிலிருந்து, இவ் அடவுப் பயிற்சி ஆரம்பிக்கப்படுகின்றது, பின் அதே அடவுகளைக் கைகளை நீட்டி, அரை மண்டியில் இருந்து உடலைச்சமச்சீராகக் கெட்டியாகப் பிடித்து அதே அடவுப் பயிற்சி தொடரப்படுகின்றது (படம் - 5). "தெய்" என்னும் பத்த தொடரில் ஆரம்பமாகி, பின் தேவைக்கு அமையவும் ஒட்டு மொத்தத் தட்டடைவு எண்ணிக்கைக்கு அமைய அத் தெய் என்னும் தொடர், மாற்றமுறுகின்றது. உதாரணமாகத் தெய்யா தெய், தெய் தெய் தாம், என எண்ணிக்கையின் மொத்த எண்ணிக்கைக்கு அமைய அத் தெய் என்னும் தொடர் விரிவாக்கிக் குறிப்பிடப்பட்டு அழைக்கப்படுகின்றது.
- 2 அடுத்து, அடவு நிலைப்பாட்டில் இடம் பெறும் நடன அடவானது, நாட்டடைவாகும். நாட்டடைவானது அரைமண்டி நிலைப்பாட்டில் இருந்து கால்கள் வெளியே நீட்டப்பட்டு, குதிக்கால்கள் நிலத்தில் தாங்கியும், பாதவிரல்கள் மேலே உயர்த்தியும், கைக்கொள்ளப்படும் நிலைப்பாடகும். ஆரம்பநிலை (படம் - 6). இந்த வகையில்போதுப்படையில் நாட்டடைவுகளில் அஞ்சிதம் என்னும் பாதப் பிரயோக நிலைப்பாடு நாட்டியத்தில் கையாளப்படுகின்றது. இது மூன்று நிலைப்பாட்டில் மேற்கொள்ளப்படுகின்றது. ஒன்று மூலக்கு (படம் - 7.) மற்றையது முன் பக்கத்திற்கு (படம் - 8) அடுத்து பக்கத்திற்கு (படம்-9) மேற்கொள்ளப்படுகின்றது. இந்த அடிப்படையில் அடிப்படை நாட்டடைவிலிருந்து பலதரப்பட்ட பிரிவுநிலை நாட்டடைவுகள் ஏற்படுத்தப்படுகின்றன. ஏறத்தாள எட்டுத்தொடக்கம், பத்து வகையான நாட்டடைவுகள் கையாளப்படுகின்றன. ஆரம்ப நாட்டடைவுப் பயிற்சி

சொற்கட்டானது, தெய்யும் தத்த தெய்யும் தகா என்னும் சொற்கட்டுத்தொடரில் ஆரம்பமாகின்றது. இவற்றில் கையாளப்படும் முத்திரைகளாவன, திருப்பதாகம், கடகாமுகம், அலபத்மம், சூசி, முஷ்டி, சிகரம், சதுரம் என்பனவாகும்.

3. நாட்டியப் பயிற்சியின்போது, நாட்டடைவுக்கு அடுத்ததாகப் பெரிதும் கையாளப்படும் அடவுகுத்து மெட்டு அடவாகும். இக் குத்துமெட்டு அடவானது, அரை மண்டி நிலைப்பாட்டிலிருந்து குதிக்கால்கள் உயர்த்தி, விரல்கள் நிலத்தில் குத்தப்பட்ட நிலைப்பாடாகும். இந் நிலைப்பாடானது பாத பேத நிலைப்பாட்டில் அக்ரதல சஞ்சாரம் என்னும் பாத பேதமாகும்(படம்-10, 11). இதன் பயிற்சிச் சொற் கட்டானது, தெய்யும் தத்த தெய்யும் தாழை என்றோ, அன்றி தெய்யா தெய்யி என்றோ, அன்றித் தெய்கத் தெய்யி என்றோ, குறிப் பிடப்பட்டுப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. இதற்குப் பயன்படுத்தப்படும், எழிற்கை முத்திரைகளாவன, கடகாமுகம், அலபத்மம், மற்றும் திருப்பதாகம் என்பனவாகும். குத்துமெட்டானது ஒயிலாகக் குதித்துப் பின் ஒருங்கே அழுத்தி நிலத்தில் மெட்டி விடுதலாகும்.

இம் மூன்று நடன அடவு வகைகளில் சிறப்பிடம் பெறும் அம்சம் யாதெனில், இந் நடன அடவு வகைகள் மூன்றுமே ஒரே இடத்தில் இடம் பெறுவதாகும். பெரும்பாலான முக்கிய அடவுகள் சில, இம் மூன்று வகையான அடவுகளின் கூட்டுச் சேர்க்கையில் மலர்ந்தன எனலாம்.

4. தட்டு மெட்டு அடவு:- இது தட்டுடன் ஆரம்பமாகிப் பின் குதிக்காலை மேலுயர்த்தி மெல்ல மெட்டுதலாகும் (படம் - 12, 13). அடவாது சத்தமின்றி நிலத்தில் பதித்தல் எனப் பொருள்படும் இவ்வடவுக்குப் பயன்படுத்தப்படும் பாதபேதம் உத்கட்டிதம் ஆகும். இவ் அடவானது அபிந்யமின்றி சுத்த நிருத்தத்திலும், அபிந்யமான நிருத்தியத்திலும் பின்னிப் பின்னத்துக் கையாளப்படுகின்றது. மேலும் இது ஒரே இடத்தில் நின்றோ அன்றி, ஆங்குமிங்குமாக விலகியோ, தேவைக்கும், சந்தர்ப்ப சூழ் நிலைக்கும், அமைய

கைக்கொள்ளப்படுகின்றது. ஏதாவது ஒரு பொருளை வெளிப்படுத்த தொழிற்கைப்பயன்பாட்டுடனும், அடவுகளில் அஃதாவது வெறும் எழிலுக்காகவும் ஒருங்கே இவ் அடவு பயன்படுத்தப்படுகின்றது. இந்த வகையில் இவ் அடவுப் பயன்பாடானது ஜந்து வகையாகப் பிரித்தும் வகுத்தும் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. அவையாவன திஸ்ர, சதுஷ்ர, கண்ட, மிஸ்ர, சங்கீர்ண, என்ற வகையில் வகுக்கப்பட்டுள்ளன. அஃதாவது ஒரு தட்டின் மாத்திரை எண்ணிக்கைக்கு அமைய இவை பிரித்தும் வகுத்தும் ஆராயப்படுகின்றது.

1. மூன்று எண்ணிக்கையிலான திஸ்ரத்தில் இடம் பெறும் போது - த.கி.ட என்றும்,
2. நான்கு எண்ணிக்கையிலான சதுஷ்ரத்தில் இவ் அடவு இடம் பெறும் போது த, க.தி, மி என்றும்,
3. ஐந்து எண்ணிக்கையிலான கண்டத்தில் இடம் பெறும் போது த.க.த.கி.ட என்றும்,
4. ஏழு எண்ணிக்கையிலான மிஸ்ரத்தில் இடம் பெறும் போது த.கி.டத்க, தி.மி என்றும்,
5. ஒன்பது எண்ணிக்கையிலான சங்கீர்ணத்தில் இடம் பெறும் போது - த.க.தி.மித.க.த.கி.ட என்ற வகையிலும் அமையும். இந்த வகையில் இவ்அடவானது, ஆங்காங்கே ஜதி அடவு என்றும், இது அழைக்கப்படுகின்றது.
5. அடுத்து இடம் பெறும் அடவு சரிகை அடவு ஆகும். சரிகை அடவானது, பக்கவாட்டிலோ அன்றி முன்பக்க வாட்டிலோ, ஒரு பாதம் நகரும் போது, அதனைத் தொடர்ந்து, மற்றைய பாதமும், அதே திசைக்கு நகர்ந்து, இரண்டு பாதங்களும், ஒருங்கே உடல் நிலையினைச் சமதான நிலைப்பாட்டில், குதிக்காலால் உடலின் பாரம் தாங்கப்பட்டு முற்பாதம் முன் உயர்த்தப்பட்டுப் பின், இரு பாதங்களும், ஒருங்கே கீழே விடுதலாகும் (படம் - 14, 15). இவ்வடவு பக்கவாட்டிலோ, அன்றி முன்பக்க வாட்டிலோ, அன்றிப் பின் பக்கவாட்டிலோ, அன்றி வலது மூலைக்கோ, அன்றி இடது மூலைக்கோ,

நகர்ந்து மேற்கொள்ளப்படுகின்றது (படம் - 16, 17). இதற்கு மேற்கொள்ளப்படும் பாதபேதம் "தாடிதம்" ஆகும். இதற்குப் பதாகம், கடகாழுகம், அலபத்மம், சூசி, மிருகசீருஷம், சதுரம், டோலம், ஆகிய முத்திரைகள், பெரிதும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இதன்பயிற்சிச் சொற்கட்டானது, தெய்யா தெய்யீ, என்பதாகும். ஆயினும், அவ்வப்போது இவ் அடவானது சற்று வேறுபட்ட வகையிலும் செய்யப்படுகின்றது. அஃதாவது ஒரு கையைத்தோளில் மிருகசீருஷ முத்திரையையும், மற்றைய கையை டோலமாகத் தொங்கவிட்டோ, அன்றி இடுப்பில் வைத்தோ, இவ் அடவு மேற்கொள்ளப்படுகின்றது.

6. பக்க அடவு - அடுத்து இடம் பெறுவது பக்கஅடவு எனப் பொருள்படும்.நாட்டியத்தில் நாம் பல வகையான அடவுகளைப் பல வகை நிலைப்பாட்டில் மேற்கொள்ளுகின்றோம். நாம் சில தடவைகளில் பக்கவாட்டில், சில அடவுகளை மேற்கொள்ளுகின்றோம். குறிப்பாகத் தத்தெய் தாகா, தித்தெய் தாகா, என்றும் அடவு, பக்க வாட்டில் பெரிதும் மேற்கொள்ளப்படும் ஓர் அடவு வகையாகும் (படம் - 18, 19, 20, 21). இதனால் இது பக்க அடவு எனப் பெயர் பெற எதுவாயிற்று. அவ்வறே இவ்வடவானது தட்டிப்பின் குத்திச் செய்யப்படுவதால் இது குத்து அடவு என்றோ, அன்றி எகரு அடவு என்றோ குறிப்பிடப்படுகின்றது. ஆயினும் சில தடவைகள், ஆங்காங்கே, தேவைக்கு அமைய, இரண்டு மூலைகளுக்கும் இவ் அடவினை நாம் பெரிதும் மேற்கொள்கின்றோம். இவ் அடவில் பெரிதும் திருப்பதாக முத்திரையே பயன்படுத்தப்படுகின்றது.
7. பாய்ச்சல் அடவு - பாய்ச்சல் அடவானது கால்களைக் கிளப்பி மேல் எழுந்து பாய்தல் நிலைப்பாட்டினை, வெளிப்படுத்தல் ஆகும் (படம் - 22). அஃதாவது, பாய்வது, மேலே கிளம்புவது போன்ற நிலைப்பாடுகளைப் பெரிதும் இவ் அடவு பிரதிபலிக்கின்றது. இவ் அடவுப் பாங்கினை பெரிதும் தென் இருதியச் சாஸ்திரீக நடனங்களில் ஒன்றான கதகளியில் நாம் காண முடிகின்றது. இப் பாய்ச்சல் அடவானது பெரும்பாலும்

- முன் நோக்கிப் பக்கவாட்டிலே, பெரிதும் கையாளப்படுகின்றது. இதனை நாம் பயிற்சியின் போது தெய்யி, என்றும், மேடை நட்டுவாங்கத்தில் தளங்கு தொம், என்றும் கையாளுகின்றோம். இந் நிலைப்பாடனது நாட்டியத்தில் தனித்தனியே இடம்பெறுவது கிடையாது. இவ் அடவானது சில சிறப்பு அடவுகளுடன் ஒன்று கூட்டிக் கலந்து கையாளப்படுகின்றது. இவ் அடவுக்குப் பெரிதும் கையாளப்படும் முத்திரையானது பதாக முத்திரை, மற்றும் கடகாழுகமும், அலபத்மமும், ஒருங்கே கையாளப்படுதல் வழமையாகும்.
8. சுற்றவு - சுற்றவு ஆனது ஆடல்நங்கையானவள் தன்னைத்தானே நின்ற நிலைப்பாட்டிலோ, (அஃதாவது சமசாதான நிலைப்பாட்டிலோ) அன்றி, இருந்து முழுமண்டி நிலைப்பாட்டிலோ, மேற்கொள்ளும் அடவு நிலைப்பாடாகும் (படம் - 23, 24). இவ் அடவில் கடகாழுகம், அலபத்மம், ஆகிய முத்திரைகள் ஒருங்கே, ஒன்றிணைந்து, பெரிதும் இவ் அடவில் கைக்கொள்ளப்படுகின்றன.
9. கோர்வை அடவு - அடவு வரிசைகளில் பெரிதும் கையாளப்படும் அடவுகளின் ஒன்றிணைந்து, ஒருங்கிணைக்கப்பட்ட நாட்டிய அடவு நிலைப்பாடாகும். நாட்டியத்தில் பெரிதும் பின்னிப் பினைத்துக் கைக்கொள்ளப்படும் பலதரப்பட்ட, பலவகைப்பட்ட, தனி அடவுகளின் ஒன்று சேர்க்கையில் மலர்ந்த உத்தியியல் முறைமைகளுக்கு முதலிடம் அளிக்கும் நாட்டிய அடவு வகை இக் கோர்வை அடவுகள் எனலாம். அரைமண்டி சாதனத்திலும், சம சாதன நிலைப்பாட்டிலும், முழுமண்டி நிலைப்பாட்டினையும் உள்ளடக்கிய அடவுகளை இவ் அடவு நிலைப்பாட்டில் ஒருங்கே நாம் பெரிதும் காண முடிகின்றது. பல பாத பேதங்களை மாறி மாறி ஒருங்கிணைத்து இவ் அடவுகளில் கையாளப்படுவது, இவ் அடவில் காணப்படும் சிறப்பம் சம் எனலாம் (படம் - 25, 26, 27A, 27B, 28). இதற்குப் பெரிதும், பதாகம், திருப்பதாகம், கடகாழுகம், அலபத்மம், சிகரம், ஆகிய முத்திரைகள் கையாளப்படுகின்றன.

10. மங்தித அடவு - ஸ்டிய நிகழ்வுகளில் பெரிதும் கையாளப்படும் ஒரு அடவு மங்தித அடவு ஆகும். வலது பாதத்தைத் தேய்த்து நிலத்தில் தட்டி வைத்து, இடது காலை வலது காலுக்குப் பின் குத்தி, மீண்டும் வலது காலைத் தட்டிவைப்பது மங்தித அடவு ஆகும். முதலில் தேய்த்துத் தட்டி வைக்கும் பாத நிலைப்பாடனது இரண்டு தடவைகள் மீண்டும் மீண்டும் இடம் பெறுவது வழமையாகும் (படம் - 29, 30). இது பக்கங்களுக்கு மிரு மாறித் திரும்பித் திரும்பிச் சுற்றிச் சுற்றி செய்வது வழமையாகும் (படம் - 31, 32). இது பயிற்சியின் போது தா தெய் தெய் தா, தித் தெய் தெய் தா எனக் குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுவது வழமையாகும். இவ் அடவிற்கு கடகாழுகம், அலபத்மம், முஷ்டியும் குசியும், ஒருங்கே கலந்த முத்திரைகளைத் தலைக்குமேல் பிடித்து, பெரிதும் கையாளப்படுகின்றது (படம் - 33). இதனை அவ்வப்போது உசி அடவென்றும், குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுகின்றது. தற்போது இது பலவகைப் பல நிலைப்பாடுகளுடன் கையாளப்படுவதைத் தற்கால மேடைகளில் நாம் காணமுடிகின்றது.
11. மண்டி அடவு - மண்டி அடவானது உடல் முழுவதும் முழு மண்டி நிலைப்பாட்டில் இருந்து, குதிக் கால்களில் உடல் நிலைப்பாடானது தாங்கப்பட்ட நிலைப்பாடாகும் (படம் - 34). இந் நிலைப்பாட்டில் முழங்கால்கள் இரண்டும் முழுமையாகப் பிரிக்கப்பட்டு, வலது முழங்கால் வலது புறமும், இடது முழங்கால் இடது புறமாகவும், பிரிக்கப்பட்ட நிலைப்பாடகும். மண்டி அடவுகளாவன சிறு, துள்ளலுடன் ஆரம்பமாகி, மாறி மாறி முழங்கால்கள் நிலத்துடன் தொட்டோ, அன்றிச் சிறுதுள்ளலுடன் கால்கள் வெளியே முழுமையாக நீட்டப்பட்ட நிலைப்பாடாகும். அஃதாவது வலதுபாதம் வெளியே நீட்டப்பட்ட நிலையில் உடல் ஆனது, இடது புறம் நோக்கியும் (படம் - 35). இடது பாதம் வெளியே நீட்டப்பட்ட நிலையில் உடலானது வலது புறம் நோக்கியும், உடல் நிலை காணப்படும். மேலும் ஆங்காங்கே உடல் நேரே முழுமண்டியில் இருக்க, கால்கள் நேரே பிழ்பக்கவாட்டில் ஓவ்வொருகாலும் தனித்தனியே

பின்னோக்கி நிட்டப்படுதல் ஆகும் (படம் - 36). இவை தவிர, முழு மன்றாயுடன் ஆரம்பமாகும் மற்றுமொரு நடன அடவானது சிறு துள்ளலுடன் ஆரம்பமாகி நின்றநிலையில் ஒரு கால் மற்றைய காலுக்குக் குறுக்கே மடிக்கப்பட்ட நிலைப்பாடாகும். (படம் - 37,38). இது ஏகபாதம் எனக் குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுகின்றது. அபிநாயதர்ப்பணத்தின்படி முழு மண்டி அடவானது மூன்று வகைப்படுகின்றது. "மோதிதா" என்னும் நிலைப்பாடானது முழங்கால்கள் இரண்டும், மாறி மாறி நிலத்தில் தொடும் நிலைப்பாடாகும். சமகுசி நிலைப்பாடானது முழங்கால்கள் இரண்டும் ஒருங்கே நிலத்தைத் தொடும் நிலைப்பாடாகும். பிரசவகுசி நிலைப்பாடானது, இரண்டு முழங்கால்களில் ஏதாவது ஒன்று தனியே பக்கவாட்டில் நிலத்தைத் தொடும் நிலைப்பாடாகும்.

12. மகுட அடவு - மகுட அடவானது, பொதுப்படையில் தீர்மான அடவு எனக் குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுகின்றது. அடவுக் கோர்க்கவயின் இறுதியில் மகுடம் வைத்தாற்போல் அமைவது இத்தீர்மான அடவாகும். அஃதாவது கோபுரத் திற்குச் சிகரம் வைத்தாற்போன்றோ, அன்றி ஸ்தூபி வைத்தாற் போன்றோ, அன்றிப் யூமாலைக்குக் குஞ்சம் தொங்க விடுவது போன்று அடவுக்கோர்க்கவகளுக்கு நிறைவு கொடுப்பதாக அமைவது இத் தீர்மான அடவாகும். சாதாரணமாக இவ் அடவில் ஒரு குறிப்பிட்ட அடவு, மூன்று முறை, திரும்பத் திரும்பச் செய்யும் ஆடல் துணுக்கு, மகுட அடவு எனப்படும். ஆடல் நங்கையின் ஆடல் ஆளுமையின் தாள வயத்தின் அழுத்த திருத்தத்தினைத், தெளிவுபட வெளிப்படுத்தும், நிலைப்பாட்டின் பிரதிபலிப்பாக இவ் அடவு விளங்குகின்றது. இவ் அடவினை அரைமண்டி நிலைப்பாட்டில் இருந்தோ, அன்றிச் சந்தர்ப்ப தேவைக்கு அமையப் பாய் ச் சல் அடவுடன் ஒன்று சூடியோ, மேற்கொள் ளப்படுகின்றது. இத்தீர்மான அடவானது அரைமண்டியிலிருந்து செய்யப்படும்போது அது இரண்டு வகைப்படுகின்றது. ஒன்று முன் நீட்டப்பட்ட தீர்மானம், (படம் - 39, 40). அஃதாவது கைகள் முன்னே உடலுக்கு ஞராக வெளியே நீட்டிச் செய்யப்படும் தீர்மானமாகும். இவ் அடவு

வகையானது, நேர்த்தீர்மான அடவு வகையாகும். இதற்குப் பயன்படும் பயிற்சிச் சொற்கட்டானது, தெய் தித்தித் தெய், தெய் தெய் தித்தித் தெய், தெய் தெய் தித்தித் தெய், என்றும், (நட்டுவாங்கச் செற்பிரயோகத்தில் ததிங்கிண்ணத்தொம், தக்க ததிங்கிண்ணத் தொம், தக்க திக்கு ததிங்கிண்ணத் தொம் என்றும் கையாளப்படுகின்றது.)

இத்தீர்மான அடவில் மேற்கொள்ளப்படும் மற்றுமொரு வகைத் தீர்மானமானது, சுற்றுத் தீர்மானம், நாட்டியத்தில் கைகள் பின்பக் கவாட்டில் சமூற்றி மேற்கொள் ளப்படும் அடவு நிலைப்பாடாகும் (படம் - 41,42). இதன் பயிற்சிச் சொற்கட்டானது கிடதக்க தரிகிட தொம் என்றோ, அன்றி ஏற்கனவே கையாளப்பட்ட வகையில் தெய் தித்தித்தெய், தெய் தெய் தித்தித் தெய், தெய் தெய் தெய் தித்தித்தெய், என்றோ பாதங்களானவன மாறி மாறி அடித்து அழுத்தித் தித்தித் தெய்யுடன் கையாளப்படுகின்றது. இது தவிர 'தாகத ஜம்தரி தா' என்னும் ஒரு அடவானது சிறுதுள்ளலுடன் ஆரம்பமாகிப் பின்பு ஒரு காலானது வெளியே நீட்டப்பட்டு, அஃதாவது வெளியே வீசப்பட்ட அப்பாதமானது அதே இடத்தில் நிலத்தில் குதிக்காலால், அஃதாவது, அஞ்சிதமாக அழுத்தப்பட்டு, தெய் தெய் தித்தித்தெய் தாம் என்று பயிற்சியின் போது, பயிற்சிச் சொற்கட்டானது பயன்படுத்தப்படுகின்றது (படம் - 43,44, 45,46). அவ்வாறே நட்டுவாங்கச் சொற்கட்டின் போது தகத ஜோ ம் தரி தா என்றோ அன்றித் தத் தித் தக்க ஜேனு தாம், என்றோ கையாளப்படுகின்றது. இவ் மகுட அடவான தீர்மான அடவுகளில், பதாகம், அலபத்மம், கடகாமுகம் அகிய முத்திரைகள், பெரிதும் பொதுப்படையில் கையாளப்படுகின்றது.

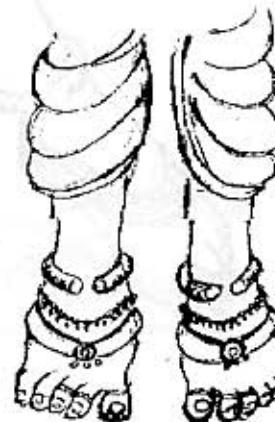
13. நடட அடவு - நாட்டியத்தில் நடட அடவு என்னும் நிலைப்பாடனது ஆங்காங்கே பெரிதும் நிருத்த நிருத்திய நிலைப்பாடுகளுடன் பின்னிப் பினைத்துக் கையாளப்படுகின்றது. இவை பெரிதும் சமசாதன, அரைமண்டிசாதன நிலைப்பாட்டில் கைக்

கொள்ளப்படும் அடவுகளாகும். இவை பெரிதும் நிருத்தியத்தில் பாடல் பந்திகளுக்கு முடிவிலும், ஆடல் நிலைப்பாடுகளில் அபிநயப் பாவப் பயன்பாட்டின் தேவைக்கு அமையவும், நிருத்தத்தில் கோர்வை அடவுகளுடன் பின்னிப் பின்னைத்து ஸாட்டியத் தேவைக்கும், தாள லயத்திற்கும், அமைய கைக்கொள்ளப்படுகின்றது.

- தாண்டவ அடவுகள் - தாண்டவ அடவுகள் என்னும் அடவுகளாவன மரபு வழி ஆசாண்களால் கைக்கொள்ளப்படும், அதி உயர்ந்த பயிற்சி உத்திகள் பொருந்திய ஆடல் அடவுத் துணுக்குகள் ஆகும். மரபுவழி ஆசாண்கள் தமது சொந்தக் கற்பணை வளத்திற்கு அமைய சாஸ்திரிக் ரீதியில், தத்துவ அடிப்படையில், சிலைநிலை அம்சங்களைப் பிரதிபலிக்கும் வகையில், தமது மாணவர்களுக்கு அடிப்படைப் பயிற்சி வழங்கப்படுவது வழமையாகும்.

இவை அனைத்தும் தவிர மெய் அடவு என்னும் அடவுத் தொகுதியானது, ஆங்காங்கே ஸாட்டியத்தில் மேற்கொள்ளப்படுகின்றது. அதாவது மெய்அடவானது உடல் முழுவதாலும் செய்யப்படும் அடவு வகைகளாகும். இதனால் இப்பிரிவானது சகல அடவுத் துணுக்குகளையும், ஒருங்கே உள்ளடக்கிய ஒன்று கூடிய அம்சங்கள் இவ் அடவு வகையில் இடம் பெறுவதனால் இது பொதுப்படையில் மெய் அடவு எனக் குறிப்பிட்டு அழைக்க ஏதுவாயிற்று. இத்தகையதான் அடவு வகைகள் குறிப்பாக ஐதீஸ்வரம், தில்லானா, ஆகிய நடன உருப்படிகளில் பெரிதும் கையாளப்படுகின்றது.

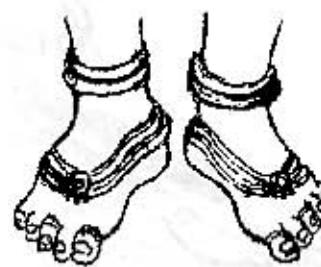
எனவே மேலே குறிப்பிட்ட அடவுகளாவன பல வகைப்பட்ட, பல நிலைப்பட்ட, பாதபேதங்களை, சாதனங்களைப்பாடுகளைக் கொண்டு விளங்குகின்றன. ஆயினும், இன்று ஸாட்டிய மேடைகளில், இவ் அடவுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு, ஸாட்டிய ஆசிரியர்கள் தமது திறமைக்கும், கற்பணைவளத்திற்கும் அமைய, பல உத்தியியல் உபாயங்களுடன் நடன அடவுகளை ஆங்காங்கே சிலபல மாற்றங்களுடன் கையாணுகின்றனர்.



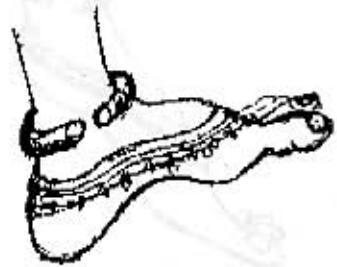
(1) சமம்
(பாதங்கள் இரண்டும் நோக்கிருப்பது)



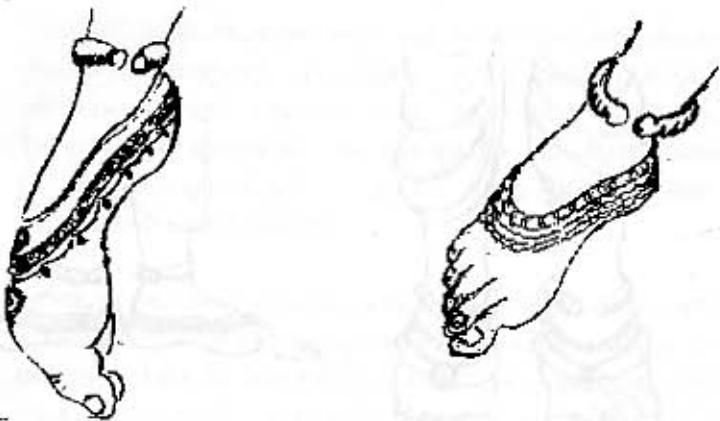
(2) யார்ச்வகம்
(பாதங்கள் நேர் கோடாக நிரும்பி வகை இடது புறமாக நிற்பது)



(3) நிரயச்ரம்
(பாதங்கள் இரண்டும் முறையே வகை இடது புறமாக நோக்கி இருத்தல்)

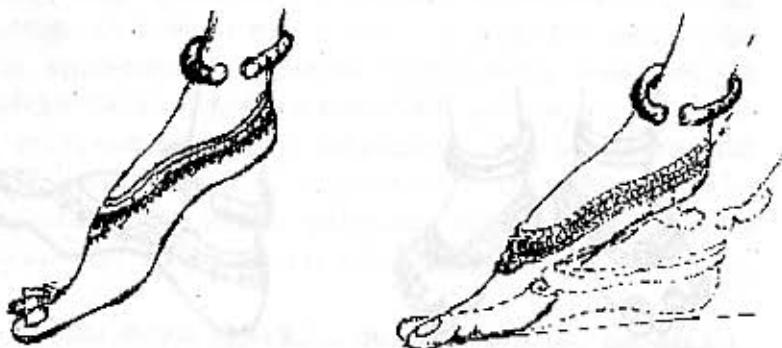


(4) அஞ்சிநம்
(குதிக்கால் மட்டும் நிலத் தில் அழுத்தி ஊன்றிய நிலைப்பாடு)



(5) குஞ்சிநம்

(குதிக்கால் மேலே உயர்த்தப்பட்டு உள்ளங்கால் உள் வளைக்கப்பட்ட நிலைப்பாடு)

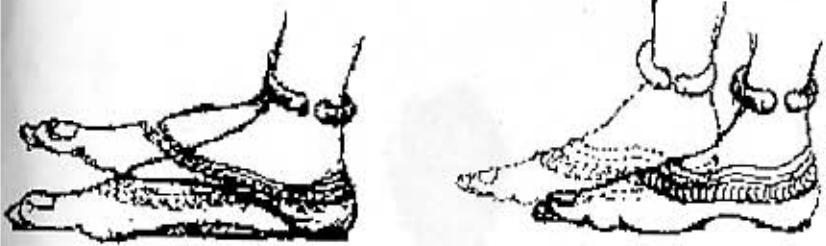


(7) அக்ரநலசஞ்சாரம்

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

(6) குசி

(பெருவிரலால் மட்டும் நிலத்தைத் தொடும் நிலைப்பாடு)



(9) நாடிதம்

(குதிக்கால் நிலத்தில் அழுத்தப்பட்டு பின் பாத முற்பகுதி முதலில் உயர்த்தப்பட்டு பின் பாதம் முழுவதும் நிலைத்தைத் தொடும் நிலைப்பாடு)

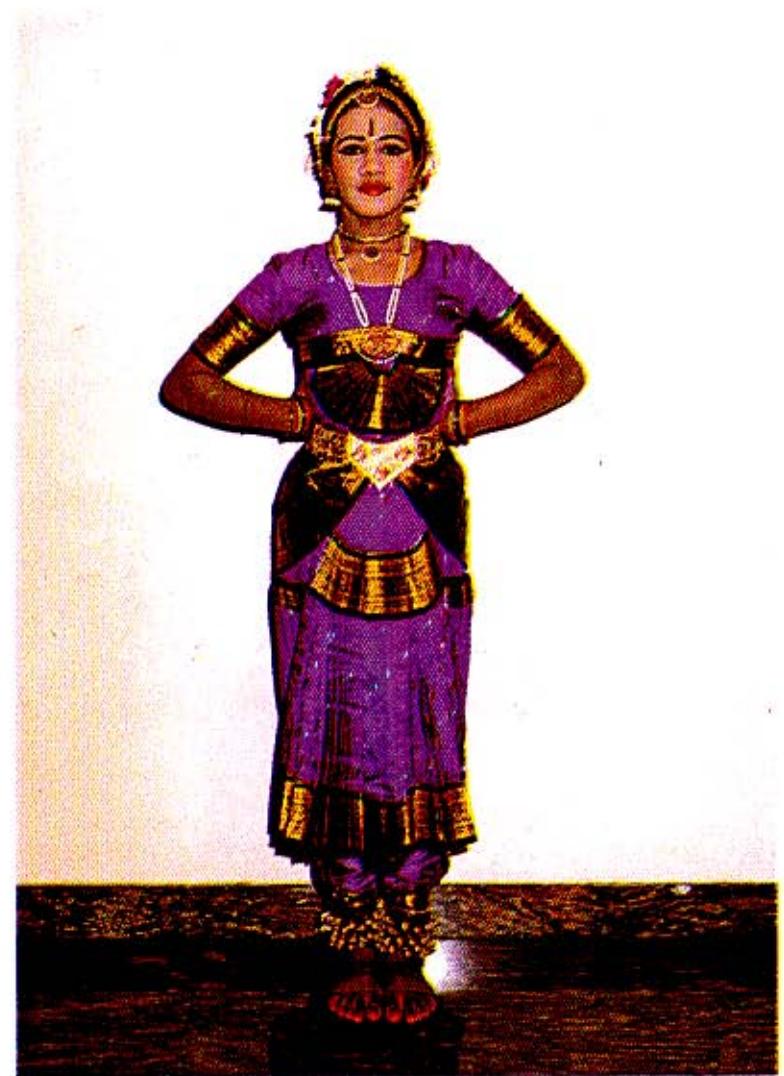


(10) மர்திநம்

(பாதம் ஒரே பக்கவாட்டில் தேய்த்து முற்பகுதி நிலத்திலிருந்து சுற்று உயர்த்துவது)

(8) உத்கட்டிதம்

(குதிக்கால் உயர்த்தப்பட்ட நிலையில் பாதவிரல்களும் பாத முற்பகுதியும் தரையில் அழுத்தப்பட்டு பின் குதிக்கால் நிலத்தைத் தொடும் நிலைப்பாடு.)



உடும் 1

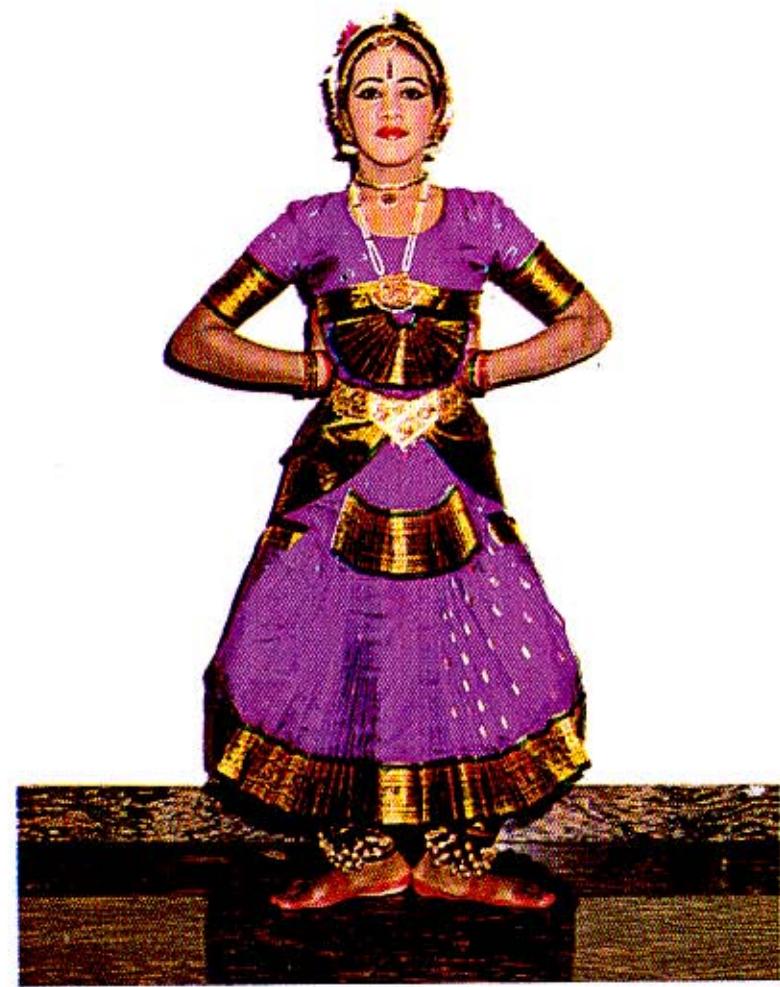


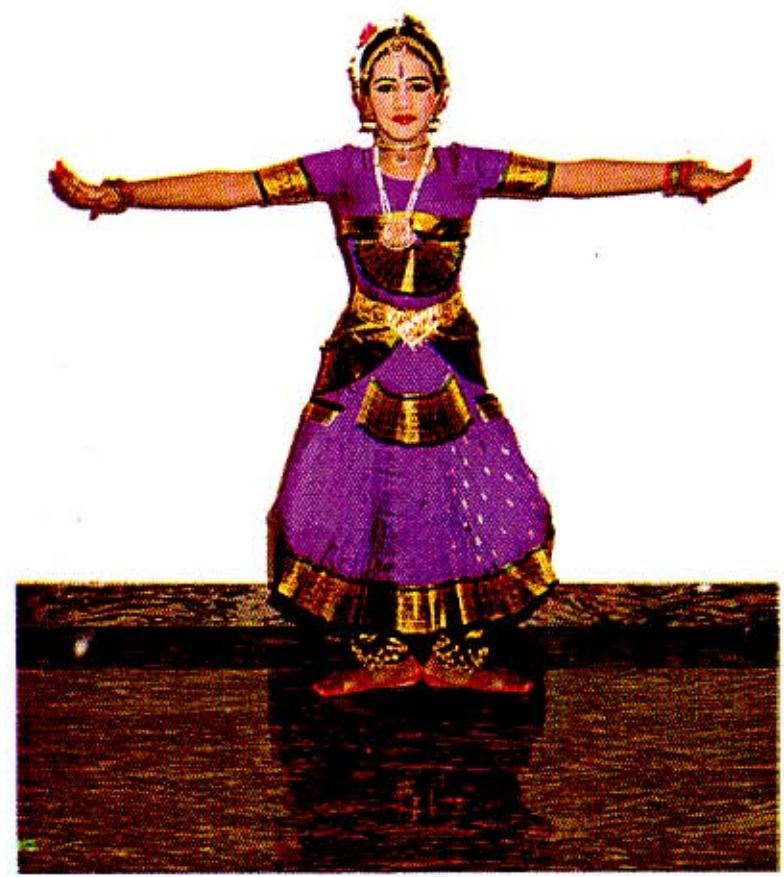
FIGURE 2



உடம் 3



ULID 4



SLIDE 5



உடம் 6



முடிம் 7



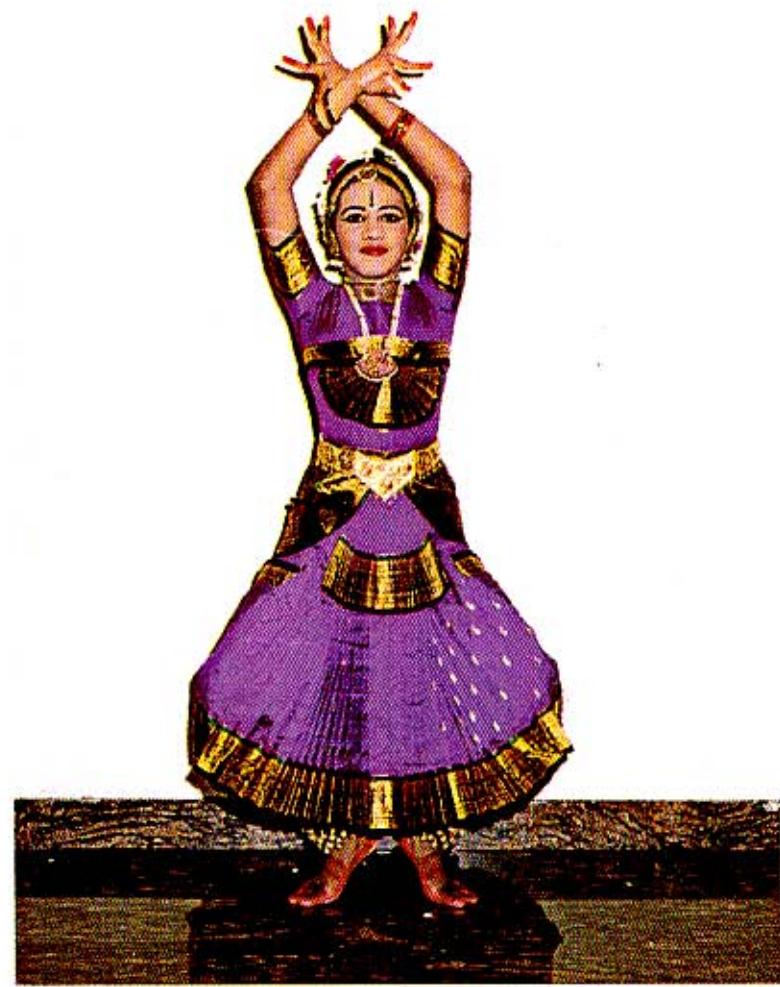
UL 8



मुल्य ९



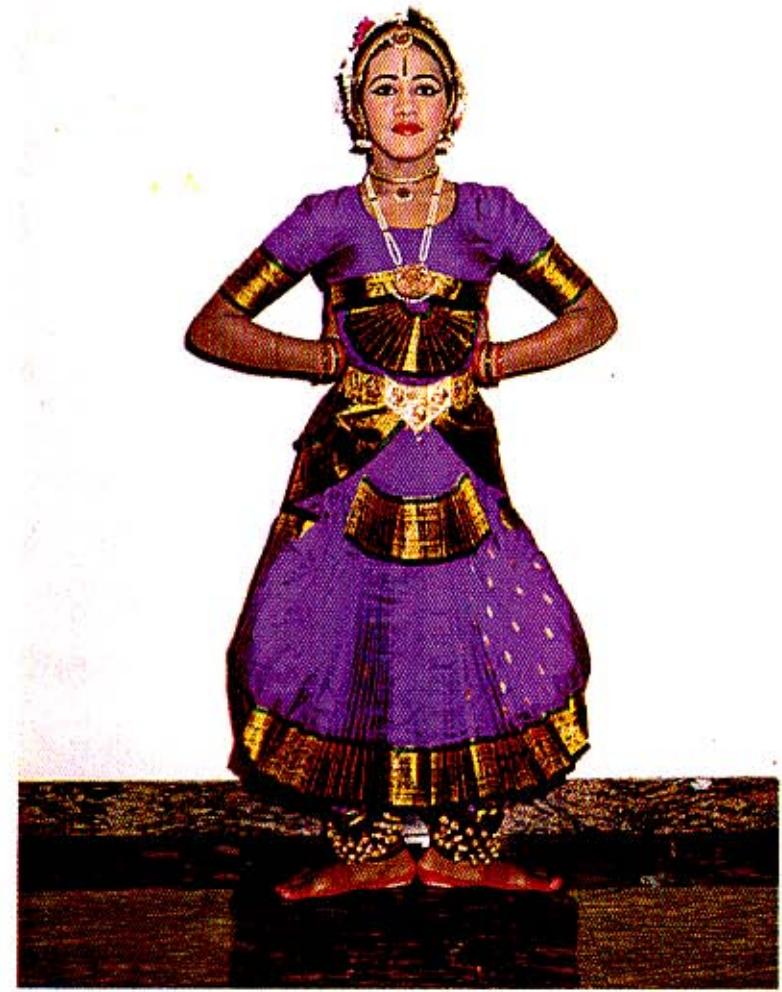
प्रृष्ठा 10



SLIDE 11



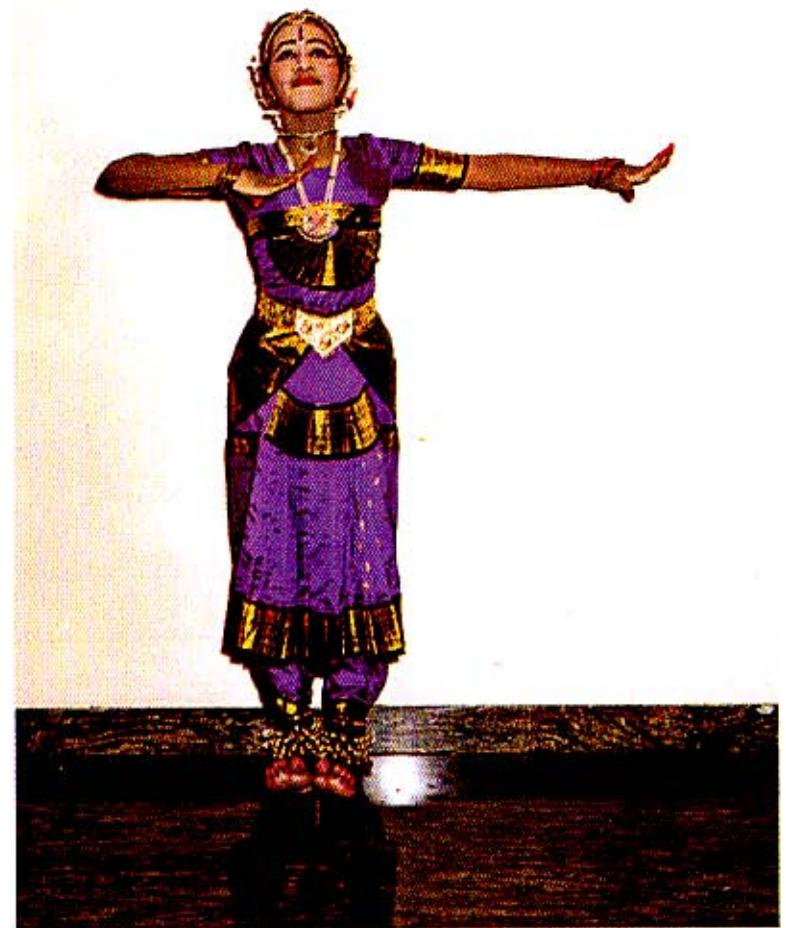
SLIDE 12



13



ULID 14



मुलां 15



गुरु 16



ULID 17



ULIP 18



ULID 19



पृष्ठ 20



UL^W 21



ULIP 22



உடம் 23



ULIO 24



SLIDE 25



ILLUSTRATION 26



UL 27A



प्र० 28



UL 29



BLW 30



ULIS 31



ULID 32



प्रलिं 33



ULID 34



॥८३॥ 35



UL 36



பட்ட 37



ULID 38



FIGURE 39



ULID 40



41



ULID 42



ULID 43



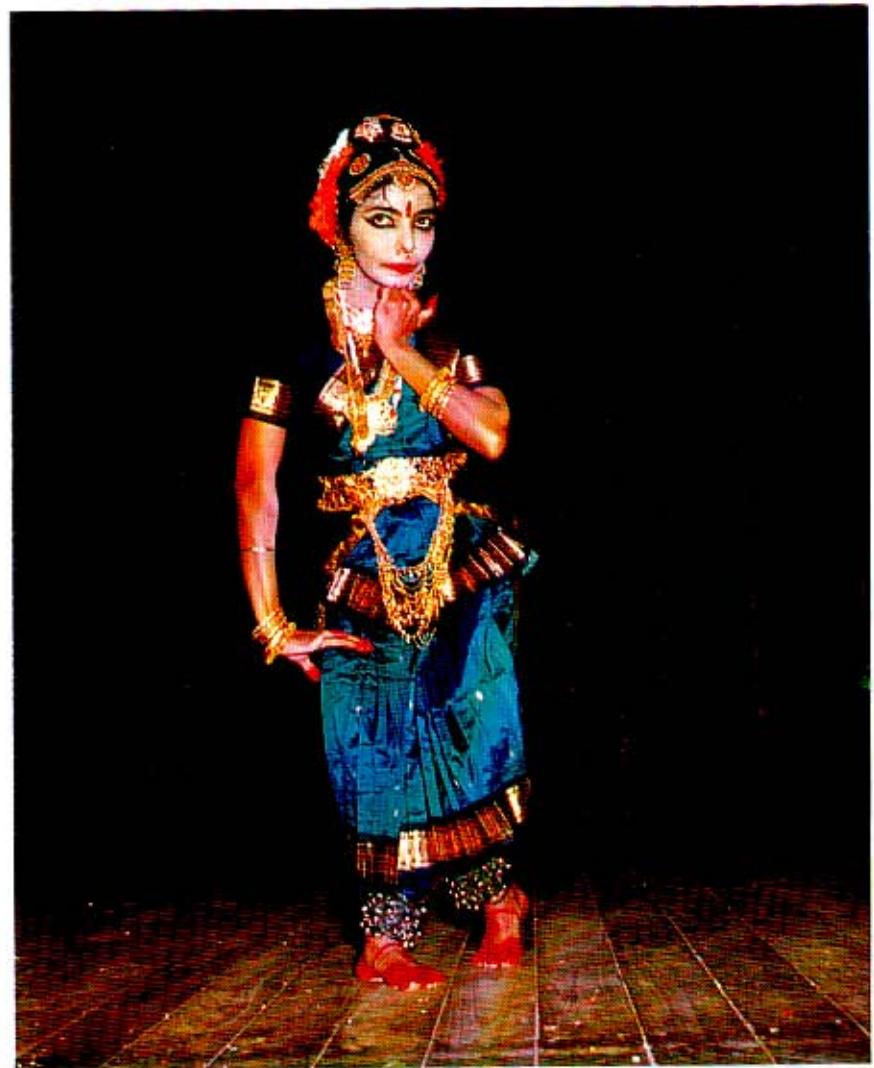
ULID 44



ULID 45



ULID 46



அத்தியாயம் முன்று

நாட்டிய நெறியாக்கம்

நாட்டிய நெறியாக்கம் என்பது நாட்டியக் கலையுலகில் இடம்பெறும் ஒரு தனித்துவ ஆக்கத்திறனாகும். சிறந்த ஆடற் கலைஞர்கள் யாவரும் சிறந்த நாட்டிய நெறியாக்கக்கூடியாளர்களாகவோ, அன்றிச் சிறந்த நெறியாக்கக்கூடியாளர்கள் யாவரும், சிறந்த நடனக்கலைஞர்களாகவோ, மிளிர்வார்கள் என எதிர்பார்க்க முடியாது. ஆயினும் ஆடற்கலை நெறியாக்கக்கூடியாளர்களாக விளங்குபவர்கள் சில அடிப்படை நிலைப்பாடுகளுடன் தம்மை இணைத்துக் கொள்பவர்கள் ஆகவும், பினைத்துக் கொள்பவர்கள் ஆகவும் விளங்குவர். அஃதாவது நாட்டிய நெறியாக்கக்கூடியாளர்கள் அக்கலையுடன் நீண்டகாலத் தொடர்பு, விடா முயற்சி, அயராத அர்பணம், தளராத தன்னம்பிக்கை, ஆடற்கலையில் தகுந்த அனுபவம், ஆடற்கலையில் ஆழந்த ஈடுபாடு, ஆகிய அத்தனை அம்சங்களை ஒருங்கே பெற்றிருத்தல் இன்றியமையாததாகும். மேலும் நாட்டிய நெறியாக்கக்கூடியாளர்கள், தாளப்பிரமாணம், காலப்பிரமாணம், லயம், ஆகியவற்றை நன்கு தெளிந்தவர்களாகவும், அபிநியத்தினை ஆடல் அடவுகளை, அடவுத்துனுக்குகளை, அடவு உத்திகளைச் சரளமாகப் பின்னிப் பினைந்து நாட்டியத்தில் கையாளக் கூடியவர்களாக விளங்குதல் வேண்டும். மேலும் சிலை நிலைத் தோற்றங்களை, தாள லயக் காலப் பிரமாணங்களுடன் ஒன்றுகூட்டி, ஏனைய பக்கவாத்தியங்களுடன் ஒருங்கிணைத்து, அனுசரித்து வழிநடத்தக்கூடிய, தேர்ச்சியும், அனுபவமும் சாஸ்திரிகளுானமும், பிக்கவர்களாக நாட்டிய நெறியாக்கக்கூடியாளர்கள் விளங்குதல் வேண்டும்:

நிருத்திய பிரிவில் இடம்பெறும் பாவம், அல்லது சுவை என்பனவற்றை ஒன்று கூட்டிக் கற்பனைவளம் நிறைந்த, கருத்தாழம்

செறிந்த பாடல் வடிவங்களுக்கு, அர்த்தபூர்வமாக, உணர்வியல் பூர்வமாக, அழுத்த திருத்தமாக, வெளிப்படுத்தக் கூடிய ஆக்கத்திற்கு படைத்தவர்களாக நாட்டிய நெறியாக்கையாளர்கள் மினிரதல் வேண்டும்.

சாஸ்திரீகச் சம்பிரதாயப் பூர்வமான நாட்டியக் கலையில், சில வரன் முறைக் கட்டுக்கோப்பான், கட்டமைப்பினைக் கையாளப்படல் வேண்டுமென்பது இன்றியமையாததாகும். ஆயினும் இன்று சில ஆடல் நெறியாக்கையாளர்கள், சிலதான் தோன்றித் தனமான உத்தியியல் உபாயங்களைக் கைக்கொள்ள முயல்வதுவும், முனைவதுவும், எதிர்கால நாட்டிய வளத்தில், வளர்ச்சியில், பாரதூரமான பாதிப்பினை இவை ஏற்படுத்த ஏதுவாகும், எதிர் கால நாட்டியவளத்தில் அவை சிலபல தாக்கங்களையும், மாற்றங்களையும், பாரதூரமான பாதிப்பினையும் ஏற்படுத்தும் என்பது தவிர்க்க முடியாததாகும். நாட்டிய நெறியாக்கையாளர்கள் தாம் தேர்ந்தெடுக்கும் உத்தியியல் உபாயமானது, எவ்வடிப்படையில், எந் நிலைப்பாட்டில் மேற்கொள்ளுகின்றனர் என்பதனை, நான்கு புரிந்தவர்களாகவும், எவ்வடிப்படையில், எவ் நிலைப்பாட்டில், தாம் அவ்வுத்தியியல் நிலைப்பாட்டினைக் கைக்கொள்ளுகின்றனர் என்பதனைத் தாம் முதலில் விளங்கியும், பிறருக்குச் சந்தர்ப்பம் ஏற்படும் இடத்து விளாக்கக் கூடியவராகவும், சாஸ்திரீகஞானம் பெற்றவராகவும் விளங்குதல் வேண்டும்.

இந்த வகையில், சாஸ்திரீக சங்கீத ஞானம் ஒரு நாட்டிய நெறியாக்கையாளருக்கு இன்றியமையாததாகின்றது. சாஸ்திரீகக் கர்நாடக இசையே, நாட்டியத்தின் உயிர்த்துடிப்பாகும். இந்த வகையில் சங்கீதத்தின் உயிரோட்டமாக அமையும், தாளம்பற்றியதான் அடிப்படை அறிவு நாட்டியத்திற்கு, இன்றியமையாததாகும். அடிப்படையில் தாளங்கள் எழு ஆகும். பொதுப்படையில் இவை சப்த தாளங்கள் எனப் போற்றப்படுகின்றன. அவையாவன துருவதாளம், மட்டியதாளம், ஞபக தாளம், ஜம்பை தாளம், திருபுடைதாளம், அட தாளம், மற்றும் ஏக தாளம் என எழுவகைப்படுகின்றன. இவ் எழு தாளங்களும் மொத்தம் ஜந்து ஜாதிகளாக விரிவடைகின்னன. இந்த வகையில் தாளங்கள் மொத்தம் 35 வகைப்படுகின்றன. ஜந்து ஜாதி பேதங்களாவன திஸ்ரம், சதுஸ்ரம், கண்டம், மிஸ்ரம், சங்கீஸ்னம் என்பனவாகும். இவ்

35 வகைத் தாளங்களும், பஞ்ச கதியில், பஞ்ச கதிப் பேதங்களால் மேலும் 175 ஆக விரிவடைகின்றன. பஞ்சகதிகளாவன திஸ்ரகதி, சதுஸ்ரகதி, கண்டகதி, மிஸ்ரகதி, சங்கீஸ்னகதி என்பனவாகும்.

ஏற்கனவே நாம் கண்ட 175 தாளங்கள் தவிர வேறு வகைப்பட்ட 108 தாள வகைகளும், உண்டு என நாட்டிய வரலாறு சாட்சி மொழிகின்றது. விநாயக தாளம், சிம்ம நந்தனத் தாளம், ஆகிய தாள வகைகள், இத்தாள வகைகளுக்குள்ளேயே அடங்கும். முற் காலத்தில் 128 அட்சரங்களைக் கொண்ட சிம்ம நந்தனத் தாளம், நாட்டிய வழக்கிலிருந்ததாகவும், இத் தாளத்திற்கு நாட்டியம் ஆடிய பின், சிங்கத்தின் உருவம் நிலத்தில் சீத்தரிக்கப்பட்டுக் காணப்படுவதாகவும், பண்டைய நூல்கள் மூலமும், வாய் மொழி மூலமாகவும், நாம் இன்றும் அறிய முடிகின்றது.

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

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

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

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

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

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

சாதாரணமாகப் பாட்டுடன் ஜதிச் சொற்கட்டுக்கள், அஃதாவது நட்டுவாங்கச் சொற் கட்டுக்கள் நாட்டியத்தில் சாகித்திய அடிகளுக்கிடையே பின்னிப் பினைப்பது இயல்பாகும். இந்த வகையில் சாகித்தியங்களாவன எத் தாளக்கட்டு அமைப்பில் அமைந்துள்ளவோ, அதே தாளக்கட்டமைபிற்கு இயைவான, இனைவான, அத்தாளத்தை அனுசரித்தே நட்டுவாங்கச் சொற்கட்டுக்களும் புகுத்திக்கையாளுதல் முறைமையும் வழமையுமாகும். நட்டுவாங்கச் சொற்கட்டுக்களுக்குப் பின் சாகித்தியம் தொடங்கும் இடம் சமத்திலேயே அமைதல் சம்பிரதாயப் பூர்வமான வழமையாகும்.

நாட்டிய நெறியாக்கையில் காலப் பிரமாணம் பற்றியதான் அடிப்படை ஆதாரப்பூர்வமான அறிவு இன்றியமையத்தாகும். தாளம் பற்றியதான் அறிவு நாட்டியத்திற்கு எவ்வாறு இன்றியமையாததோ, அவ்வாறே, லயம் பற்றியதான் அடிப்படை அறிவும் நாட்டியத்திற்கு இன்றியமையாததாகும். விளம்ப காலமாகிய முதலாங்காலத்தின் இரட்டிப்பே மத்திம் காலமான இரண்டாங்காலமாகும், மத்திம் காலத்தின் இரட்டிப்பே துரித காலமாகும். மேலும் உயம் என்னும்

அம்சமானது தாளத்தின் ஸ்தீரமான, திடமான, கண்டிப்பான, நிலைப்பாடாகும். கால பேதங்களே தாளத்தில் இடம் பெறும் "களை" என்னும் அம்சத்தினை நிர்ணயிக்கும் அடிப்படை அங்கமாகும். எனவே தாளம் என்னும் அம்சமானது காலம், களை, லயம், ஜாதி ஆகிய நிலைப்பாடுகளுடன் கட்டுண்டு நாட்டியத்தில் கையாளுதல் நடை முறை வழமையாகும்.

நாட்டியத்தில் ஆங்காங்கே லய விழநியாசம் என்னும் அம்சத்தினை, நாட்டியத்திற்கு லாவண்யம் ண்டும் வகையில், நட்டுவாங்கச் சொற் பிரயோகத்திலும் சரி, ஸ்வர அடவுகளிலும் சரி, சாகித்தியங்களிலும் சரி, அன்றித் தீர்மானக் கோர்வைகளிலும் சரி, கையாளப்படுவது மற்றொரு சிறப்பம்சமாகும். இந்த வகையில் ஒட்டு மொத்த அட்சரங்களின் மாத்திரை விகிதங்களைக் கணக்கில் கருத்திற் கொண்டு, மொத்த அட்சர மாத்திரை விகிதம் மாற்றும் பெறுத வகையில், நடை பேதங்களை ஆத்தாவது உதாரணமாகத் திஸ்ரம், சதுஷ்ரம், ஆகிய நடை பேதங்களைக் கலந்து, பொருத்தமாயின், தோவையாயின், அல்லது விருப்பமாயின் காலப் பிரமாணங்களைக் குறில் ஏந்தில் ஆகிய கால பேதங்களுடன் கலந்து கையாளப்படும் முறைமையே லய விழநியாசம் என நாட்டியத்தில் நாம் சாதாரணமாகக் கொள்ளலாம். இந்த வகையில் கதி பேதமும், நடை பேதமும், ஒட்டு மொத்த அட்சர மாத்திரை விகிதத்தில் எவ்வித மாற்றமும் ஏற்படாத வகையில், ஆயினும் மாத்திரைகளைத் தேவைக்கு அமையப் பிரித்தும், வகுத்தும், கையாளப்படும் முறைமை, நடைமுறை, நாட்டியத்தில், கையாளப்படும் லய வித்தியாச முறைமை, எனலாம். ஆயினும் கால மாற்றத்தினால் அட்சரங்களுக்கு இடையே, நடுவே கைக்கொள்ளப்படும் காலதிகட்டவெளி மாற்றம் அடையாது என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

தாளமும் லயமும், பாலும் சுவையும் போன்றும், உயிரும் உடலும் போன்றும், ஒன்றுடன் ஒன்று பின்னிப் பினைக்கப்பட்டுள்ளது. தாளமும் லயமும் கட்டுக் கோப்பான வகையில், கண்டிப்பான முறையில், கைக்கொள்ளுதல் இன்றியமையாததாகும். ஜதிச்

சேர்க்கையானது ஆடல் அடவுகள், அடவுக் கோர்வைகள், தீர்மானங்கள், ஆகியவற்றை அட்சரச் சொற்கட்டுகளாக்கி நாட்டியத்தின் சுத்த நிருத்தத்துடன் பின்னிப்பிளைஞத்துக் கைக் கொள்ளுதல் எனலாம். இவ் ஜதிச் சேர்க்கையினால் அவ்வப்போது நாட்டிய நடைபேதம் மாற்றமுற்றபோதும், தாளமும், லயமும், மாற்றம் பெற மாட்டாது. ஜதிகளாவன சந்தப் பெருக்கு நிறைந்த, ஒசை ஒவிவளம் மிகுந்த, சொற்கட்டுக்களாகும். ஜதிச் சொற் கட்டுக்களாவன இறைவனின் பஞ்ச கிருத்திய தொழிலின் போது பஞ்ச முகங்களிலிருந்து வெளிப்பட்ட அட்சரச் சொற்கட்டுக்களே ஜதிகள் எனப்புராண வரலாறு சாட்சி மொழிகின்றது. அகவையாவன தத், தீ, தொம், நம், ஐம் என்பவாகும். இவ் வகையில் நட்டுவாங்கச் சொற்கட்டுக்கள் தகர வரிசையைப் பெரிதும் அனுசரித்து அடித்தளமாகக் கொண்டுள்ளன, எனலாம் ஆயினும் ஆங்காங்கே நகரவரிசையும் நாட்டியத்தில் அவ்வப்போது பயன்படுத்தப்படுகின்றது. தக்கிட தக திமி, தக்கிடதக ஜனு, தக த ஜேம் தரி தா, த திங்கிணதொம், போன்றன இவற்றிற்கு ஒரு சில எடுத்துக்காட்டுகளாகும்.

நட்டுவாங்கம் என ஶாம் நாட்டியத்தில் குறிப்பிடப்படுவது வெறும் ஜதிச் சொற் பிரயோகங்கள் மட்டுமன்றப் பலதரப்பட்ட பக்கவாத்தியங்களை ஒன்றிணைத்து, கஞ்சக்கருவி என்னும் கைத்தாளக் கருவியுடன் ஒன்றித்து, வழிநடத்தப்படும், ஒரு தனித்துவக் கலைத்திறனாகும். பாடலின் மெட்டுக்குப் பொருந்தக்கூடிய சந்த வகையிலும், பாடலையும் ஆடலையும் ஒருங்கிணைக்கும் பாலமாகவும், தாளம் லயம் காலக் கதிபேதம், நடைபேதம், ஆகியவற்றை தாள, லயக்கருவியான மிருதங்கத்துடன் ஒன்றிணைக்கும் தளமாகவும், அடவுகள், ஆடல் நிலைத் தோற்றங்கள், சிலை நிலைத் தோற்றங்கள், அபிஞ்யப் பிரயோகங்கள் ஆகியவற்றைப் பாவம், ரசம் ஆகியவற்றுடன் கலந்து, சந்தப்ப குழ் நிலைகளுக்கமைய, லாவன்யமான முறையில், கச்சிதமான வகையில், கண்டிப்பான முறையில், கட்டுப்பாட்டுடன் கைக்கொள்ளப்படும் உண்ணத் நிலைப்பாடு, நாட்டிய பூற்றியாக்கம், அல்லது நட்டுவாங்கம், அல்லது நடன அமைப்பு எனச் சாதாரணவார்த்தகளில் அழறுக்கப்படுகின்றது.



அத்தியாயம் நான்கு
நடைமுறை நாட்டியத்தில்
கையாளப்படும்
ஆடை ஆகாரியங்கள்

நடைமுறை நாட்டியத்தில் கையாளப்படும் ஆடை ஆகாரியங்கள் மற்றும் வெளிக்களாலோல அம்சங்கள் ஆகிய ஒவி, ஒளி, அம்சங்கள், மற்றும் மேடை அலங்காரங்கள் ஆகியன, அடிப்படையில், நாட்டிய நிலைப்பாட்டில், பலதரப்பட்ட நிலைப்பாடுகளை, அதாவது ஒரு வகையில் கலை வளத்தினை மெருசூட்டி மேம்படுத்தவும், மற்றுமொரு வகையில் அளவுக்கதிகமான பாவனைப் பிரயோகங்கள் ஒட்டு மொத்தத்தில் பலத்த பாதிப்பினை நாட்டியக்கலை வளத்திற்கு ஏற்படுத்துகின்றன. ஆயினும், எது எவ்வாறாயினும், அடிப்படையில், ஆடை ஆகாரியங்கள், ஓப்பனை, ஒவி, ஒளி, ஆகிய அம்சங்களும், ஒரு நாட்டிய நிகழ்விற்கு அதன் ரம்மியத்தை மெருசூட்ட, இன்றியமையாத அடிப்படை அம்சங்கள், எனலாம்.

நாட்டிய நிகழ்வுகளில் கைக்கொள்ளப்படும் ஆடை ஆகாரியத் தெரிவானது, சாதாரணமாகப் பலதரப்பட்ட காரண காரணி களால் நிர்ணயிக்கப்படுகின்றன. குறிப்பாக நாத்தகியின் தனிப்பட்ட வயது, உருவும், உயரம், உடல் வாக்கு, ஒட்டு மொத்த இலட்சணம், அவரது நிறம், எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக அவரது தனிப்பட்ட விருப்பு வெறுப்புக்கள், ஆகிய அத்தனை அம்சங்களும் முக்கிய இடம் வகிக்கின்றன. அவ்வாறே நாட்டிய நாடகங்களாயின், பாத்திரங்களின் தன்மைக்கும் தேவைக்கும், குணாதிசயங்களுக்கும், மற்றும் சந்தர்ப்ப குழுவிலைக்கும் அமைய, ஆடை ஆகாரிய ஓப்பனைத் தெரிவ

பொரிதும் கைக்கொள்ளப்படுகின்றது. இவையாவற்றிற்கும் மேலாகத் தனிப்பட்ட பொருளாதார நிலைப்பாடு, நாட்டிய நாட்தகைகளின் ஆடை ஆகாரியத் தெரிவில், தரத்தில், கணிசமான பங்கு வகிக்கின்றது. ஆயினும் ஒரு நாட்டியத் தாரகை, தனது ஆடை ஆகாரியத் தெரிவில், அக் கலையின் பாரம்பரியக் கோலங்கள், பண்பாட்டு விழுமியங்கள், ஆன்மீகக் கலைக்கூறுகள், உணர்வுகள், ஆகிய அத்தனை அம்சங்களும் வழுவாத வகையில், கலைத்துவத்தின் முழுமையினை, மகிமையினை, அருமையினைப் பெருமையினைத் தனித்துவத்தினைப் பேணிக்காப்பதாக முயல்தல் வேண்டும், என்பது இன்றியமையாததாகும்.

மேலும் நடைமுறை நாட்டிய நிகழ்வுகளில் கைக்கொள்ளப்படும் ஆடை ஆகாரிய ஆயாணத் தெரிவில் வயது என்னும் அம்சம் அதிமுக்கிய பங்கு வகிக்கின்றது. குறிப்பாக இள வயதினர் தமது ஆடை ஆகாரியத் தெரிவில் பளிச்சென்ற பிரகாசமான கண்கவர் நிறங்களை அதிகமாகவும், அவ்வாறே, ஆபரண அணிமணிகலன் தெரிவுகளில்கூடச் சற்று அதிகமாகப்பயன்படுத்துவதையும், நாம் நடைமுறை நாட்டிய நிகழ்வுகளில் அவதானிக்கமுடிகின்றது. ஆயினும் ஆற்றல் மிகுந்த, அனுபவம் மிக்க, ஆடற் கலைஞர்களின் அனுகு முறையானது ஆடை ஆகாரியத் தெரிவிலும் சரி, மற்றும் அணிமணிகலன்கள் தெரிவுகளிலும் சரி, சற்று மாறுபட்ட வகையில், மட்டுப்படுத்தப்பட்ட வகையில், கட்டுப்பாட்டுடன் அவர்களது ஆடை ஆகாரியத் தெரிவு இடம் பெறுவதை நாம் அவ்வப்போது, அவதானிக்க முடிகின்றது. இத்தகைய கலைஞர் அந்தஸ்துப் பெற்று, ஆடல் ஆளுமை மிகுந்த, அர்ப்பணப்புச் செறிந்த, இவர்களது தனித்துவப் பாங்கும், பாணியும், கலைத்துவத்துக்கு முன்னுரிமை அளித்து, கலைவளம் பேணும், அவர்களது உன்னத நிலைப்பாட்டை, நாம் சாதாரணமாக வயதில் குறைந்த, நடன நாட்தகைகளின் நிலைப்பாட்டில் இருந்து, வயது முதிர்ந்த கலைப் பக்குவும் எய்திய நடனக் கலைஞர்களுடன் ஒப்பிட்டு ஆராயுமிடத்து நாம் இயல்பாக உணர முடிகின்றது.

நாட்டியக் கலை உலகில், கூடுதல் சதவீதமானோர்

பெண்களாகவே காணப்பட்ட இடத்துங்கூட, அண்மைக் காலத்தில் கணிசமான அளவு ஆண்களும் இக்கலையில் ஆர்வம் காட்டி வருவதை நாம் உணர முடிகின்றது. இந்த வகையில் சில ஆடை ஆகாரியத் தெரிவானது ஆண்களுக்கு வேறாகவும், பெண்களுக்குச் சற்று வேறுபட்டதாகவும், அவ்வப்போது நாம் அமைவதை ஆங்காங்கே பொதுப்படையில் அவதானிக்க முடிகின்றது.

பெண் நடனக் கலைஞர்கள் மேல் அங்கி அணிவது, சேலலயைச் சற்று உயர்த்திக் கட்டித் தலைப்பை வயிற்றைச் சுற்றி இடதுபுறம் செரிகிக் கையாளும் ஆடை ஆகாரியத்தினைப் பெரிதும் ஆண் கலைஞர்கள் கையாளுவது கிடையாது. இத்தகைய ஆடை ஆகாரியம், பெண் நடனக் கலைஞருக்கு மட்டுமே பொருத்தமானதும், உகந்ததும் சிறந்ததுமாகும். ஆயினும் அண்மைக் காலத்தில், இத்தகைய ஆடை ஆகாரியங்களை வெறுமனே சேலை கட்டுவது போன்று உடுத்துக் கையாளாது, வெட்டித் தெத்து அதே அமைப்பில் பெரிதும் கையாளப்படுவது நடைமுறை வழுமையாகி வருகின்றது. அவ்வாறே, பெண் நடனக் கலைஞர்களால், பாவாடை அமைப்பில், சுருக்கற்ற பாவாடைக்கு நடுவே, இரு கால்களுக்குமிடையே, விசிறி மடிப்பு இணைக்கப்பட்ட ஆடை ஆகாரியமும், பெண் நடனக் கலைஞர்களால் மட்டுமே, கையாளப்பட்டு வருகின்றது. இத்தகைய ஆடை ஆகாரியத்திற்கு, ஏனைய சாதாரண, பிஜாமா ஆடை ஆகாரியத்துடன் கையாளும், இடையைச்சுற்றிய, வட்டச் சுற்றுடன் கூடிய, சிறிய விசிறி மடிப்புடன் இணைக்கப்பட்ட, அலங்கார இடை ஆடை ஆகாரியத்துடன் ஒன்றுகூடிக் கையாளப்படுவது வழுமை.

இவை தவிர, ஆண் களுக்கும் பெண் களுக்கும் பொதுப்படையில் கையாளப்படும் ஒரு ஆடை ஆகாரியம், பிஜாமா விசிறி மடிப்பு கீழ் அங்கி ஆடை ஆகாரியமாகும். ஒன்று நேர்சீர் சமமான விசிறி மடிப்பு ஆகாரியமும், மற்றையது, இடது மூலையில் உயரம் குறைந்து வலது மூலைக்குப் படிப்படியாக உயரம் அதிகரித்துக் காணப்படும் ஆகாரியமும் ஆகும். ஆயினும் ஆண்களின் ஆடை ஆகாரியத்தில் ஒட்டு மொத்த விசிறிமடிப்பு எண்ணிக்கை பெண்களின் ஆடை ஆகாரியத்திலும் ஹார்க்கச்

சற்றுக் குறைவாகக் காணப்படும். நேர்விசிறி மடிப்பாயின், சில சமயம் ஒன்றின் மேல், ஒன்றாக, இரண்டு அல்லது மூன்று பட்டு விசிறிகள் ஒருங்கே இணைக்கப்பட்டுக் கையாளப்படுவது வழமை. இத்தகைய ஆடை ஆகாரியத்தின் பின் புறத்தில், அவ்வப் போது தளிப்பட்ட விருப்புக்கு அமைய, ஆங்காங்கே தாறு கட்டியது போன்ற அமைப்பை ஒத்த வகையில், அவ்வப் போது ஆடைஆகாரியம் வடிவமைக்கப்பட்டு, பிஜாமாவின் பின்புறம் காட்சி அளிக்கும் வகையிலும், கையாளப்படுகின்றது.

இவை தவிர ஆண்டாள், மீணாட்சி தாலாட்டு, மீணாட்சி கல்யாணம் குறுத்தி நடனம் போன்ற சிறப்புப் பெண் பாத்திர ஆடல் அம்சங்களுக்குத் தனித்துவப் பாத்திர நிலைப்பாடுகளின் தன்மைக்கு அமையச் சிறப்பு ஆடை ஆகாரியங்கள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இவை தவிர நாக நார்த்தனம், மயில் நார்த்தனம், ஆகிய சிறப்பு ஆடல் அம்சங்களுக் குறிப்பிடப்பட்ட நிற வர்ண ஆடை ஆகாரியங்கள் பெரிதும் தேர்ந்து எடுத்துப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. மயில் நார்த்தனத்திற்குப் பச்சை கலந்த நீல நிறக் கூட்டுச் சேர்க்கையில் கலந்த வர்ண ஆடை ஆகாரியங்கள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. சிலர்மயில் உரு, பாம்பு உரு, ஆகிய உருவங்களைத் தலையில் தாங்கியும், மயில் நார்த்தனத்திற்கு மயில் தோகையைப் பயன்படுத்திவருவது ஆங்காங்கே நடைமுறைச் சாஸ்தீர்க் நடனத்தில் இடம் வெற்று வருவது, ஓட்டு மொத்தத்தில், பெரிதும் விரும்பத்தக்கதோ அன்று. அவ்வாறே ராம அவதாரத்திற்கு பெரிதும் பச்சை வர்ணமும், கிருஷ்ண அவதாரத்திற்கு நீல வர்ணமும், நரசிம்ம அவதாரத்திற்கு சிவப்பு நிறமும் பெரிதும், கையாளப்படுகின்றது. இது பாத்திரங்களின் குணாதிசய இயல்புகள், தன்மைகள் ஆகியவற்றைப் பெரிதும் பிரதிபலிப்பதாக அமைகின்றன.

சிறுமியர்க்கான ஆடை ஆகாரியத் தெரிவு சற்று வளர்ந்த பெண் நடனக் கலைஞர்களிலும் பார்க்கச் சற்று வேறுபட்டதாக அமைகின்றது. மேலங்கியான தாவணியற்ற, ஆயினும் மேலங்கியில் மார்புக் கச்சை 'வடிவமைப்பில் உருவகித்த மேலங்கிகள், பிஜாமாவுக்குள் புகுத்தி, அணியப்பட்டுக் கையாளப்பட்டுவருகின்றன. அவ்வாறே சிறுவும் அடைந்த பெண்களுக்கும், உடல் வாக்கில் சற்று

தோற்றமுள்ள பெண்களுக்கும், மேலங்கிக்கு மேல் தாவணியினை நிலையாகச் சுருக்காகச் சுருக்கித் தைத்து, அணிவது வழமையாகும். இந்த வகையில் ஆடை ஆகாரியத் தெரிவில், நடனக் கலைஞரின் உயரம், உருவம், உடல் வாக்கு, வயது ஆகிய அத்தனை அம்சங்களும் முக்கிய இடம் பெறுகின்றன எனலாம். ஆயினும் ஆண் ஆடற் கலைஞர்கள், மேலங்கிகள் அணிவது, ஒரு சாதாரண நடன நிகழ்வில் கிடையாது. ஆயினும் ஆங்காங்கே சில ஆண் கலைஞர்கள், சருககத் துணியினால் ஆன சால்வை அமைப்பில் மார்பினை மூடி, ஒட்டியாணத்திற்கிடையே செருகிக் கையாளுகின்றனர். அவ்வாறே நாட்டிய நாடகங்களாயின், பாத்திரத்தின் தன்மைக்கும், தேவைக்கும், சந்தர்ப்ப சூழ்நிலைக்கும் அமைய, மேலங்கில் பாவனையை ஆங்காங்கே ஆண்கள் கையாளுகின்றனர்.

இன்றைய நாட்டியக் கலை ஆடை ஆகாரியங்கள், பெரிதும் சோழர் காலச் சிறப் ளவியக் கலையம்சங்களுடன் ஒப்பிட்டு ஆராயப்படுகின்றது. இந்த வகையில் அக்கால ஆடை ஆகாரிய ஒப்பனை அம்சங்களைப் பெரிதும் பிரதிபலிக்கும் வகையிலும், அவற்றின் தொடர் வழி நிலையினைப் பின் பற்றியே, இன்றும், நாம் எமது பாரும்பரியப் பரத நாட்டியத்தில் ஆடை ஆகாரியங்களைக் கைக் கொள்ளுகின்றோம்.

சோழர் காலத்திற்கு அடுத்து இடம் பெற்ற நாயக்கர் காலத்திலேயே நாட்டியத்தில் மேலங்கில் பாவனைப் பிரயோகம் பெரிதும் இடம் பெற்றதாக நாட்டிய வரலாற்று ஆய்வுப் பெறுபேறுகள் சான்று மொழிகின்றன. தற்காலத்தில் பயன்படுத்தப்படும், முன் சுருக்கு ஆடைகளை ஒத்த வகையிலான ஆடைப்பயன்பாடும், தலை அணி மணிகளுக்கள் பாவனைப் பயன்பாடும், குறிப்பாகப் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் மறாட்டி மன்னன் ஆகிய சவோஜி மன்னன் காலத்திலேயே இடம்பெற ஆரம்பித்ததாக நாம் பெரிதும் அறிய முடிகின்றது.

இருபதாம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்தில், மேலும், தேவதாசிகள் பட்டுப் பீதாம்பரச் சேலை வகைகளை நாட்டியத்தில் பெரிதும்

விரும்பிப் பயன்படுத்தினர். மேலும் அதிக அணிமணிகளன்களையும், அளவுக்கு அதிகமாகப் பயன்படுத்தியதாகவும், பெரும்பாலான தமது அணிமணிகளன் தேவைகளைச் சமூகத்தில், பொருளாதார மட்டத்தில், உயரிடம் வகுத்த செட்டிக் குலப் பெண்களிடம் இரவலாகப் பெற்றுக் கொண்டதாகச் சில நடன ஆய்வாளர்கள் சாட்சி மொழிகின்றனர்.

தற்காலத்தில் நாம் பரதத்தில் பயன்படுத்தும் ஆடை ஆகாரியத்தை மெருகூட்டி வடிவமைத்த பெருமை காலஞ்சென்ற திரு. E. கிருஷ்ணஜயர், திருமதி ருக்மணி அருண்டேல் ஆகியோரைப் பெரிதுஞ் சாரும். திருமதி ருக்மணி அருண்டேல் அவர்களே, முதல் முதலில் சேலையினை வெட்டி அளவெடுத்து, உடல் வாக்கிற்கு அமைய, ஆடையினைத்தைத்துப் பயன்படுத்தினார் எனச் சில ஆதாரங்கள் எடுத்தியம்புகின்றன. அவ்வாறே இன்று சிறந்த நடனத் தாரக்கயாகவும், நடன ஆய்வாளராகவும், நாட்டியக் கலை வளத்திற்கு, அதன் வளர்ச்சிக்கு பல ஆக்கழூர்வமான சேவைகளை ஆற்றியவருமான டாக்டர் செல்வி பத்மா சுப்ரமணியம் அவர்கள், கோயிற் சிறபங்கள், கரணங்கள், ஆகியவற்றில் காணப்படும் ஆடை ஆகாரியங்களின் பாரம்பரியங்களைப் பிரதிபலிக்கும் வண்ணம், அவற்றை ஒத்த வகையில், தனது ஆடை ஆகாரியங்களைக் கைக்கொண்டு வருவதை நாம் அவதானிக்க முடிகின்றது. மேலும் சினிமாக் கலை உலகம் கூட, சாஸ்திரிக் நாட்டிய ஆடை ஆகாரியங்களை மெருகூட்டி நாட்டியத்தில் கைக்கொள்ளப் பெறும் பங்காற்றியது எனக் குறிப்பிட்டால் அது மிகையாகாது.

ஆடை ஆகாரியங்கள் தவிர, அணிமணி ஆபரணத்தெரிவுகளும் இந் நாட்டியத்தில் அதிமுக்கியம் பெறுகின்றன. பண்டைய தமிழ் மக்கள் இறக்குமதி செய்யப்பட்ட, பெறுமதி மிக்க, ஆடம்பர ஆபரணங்களைப் பெரிதும் தெரிவு செய்து பயன்படுத்தினர், எனவரலாறுகள் சாட்சி மொழிகின்றன. கூந்தலுக்கு நடுவே, மூக்குக்கு நேராக, நடு உச்சி பிரித்து, தலை முடிப்பது தமிழ் மக்களின் பாரம்பரிய மரபாகும். இந்த வகையில் இவ் உச்சிக்குப் பயன்படும் அணிகளன் உச்சிப்பட்டமென்றும், உச்சிப்பட்டத்தின் மூன் பக்கத்தில் சிறிய முத்துக்களோ அன்றி, மணிகளோ அன்றிக் கற்களோ தொங்கவிடப்பட்ட பதக்கமும், சமச்சீராக பிரிக்கப்பட்ட நடு

உச்சிப்பட்டத்திற்கு இரு மருங்கிலும் அழகிய மணிகள், அன்றி அழகிய கற்கள், அன்றி முத்துகள் தொங்க விடப்பட்ட நெற்றிப்பட்டமும் ஒருங்கே கையாளப்படுவது வழமையாகும். ஆயினும், தற்காலத்தில் ஆங்காங்கே நெற்றிப்பட்டத்திற்குப் பதில் ஒன்றின் பின், ஒன்றாகத் தொங்கவிடப்பட்ட, மூன்று பதக்கங்களை உள்ளடக்கிய, உச்சிப்பட்டமும் கையாளப்பட்டுகின்றது. இவை தவிர வலது புறத்தில் குரியனும், இடதுபுறத்தில் சந்திரப் பிறையும் ஒருங்கே பயன்படுத்தப்படுகின்றது. குரியன் ஓளி, ஆதிக்கம், மற்றும் பிரகாசமாகிய அம்சங்களையும், சந்திரப்பிறையானது, அமைதி, தண்ணுமை, ஆகிய அம்சங்களையும் வெளிப்படுத்துவதாக அமைகின்றன. அவ்வாறே நாக்கொடியானது, வட்ட வடிவிலான அணிகளாகும். இது உச்சிப்பட்டத்திற்கும், ஜடநாகத்துக்கும் இடையே இடம் பெறும், வட்ட வடிவிலான, ஆபரணமாகும். மயில் தன் தோகையை விரித்தது போன்று, சித்தரித்து வடிவமைக்கப்பட்ட இவ் ஆபரணத்தின் நடுவில், மயில் தலையினைக் கொண்டு விளங்குவது சம்பிரதாயப்பூர்வமான மரபாகும். ஒற்றைப் பின்னலை ஒட்டினாற் போல் கையாளப்படும் மற்றுமொரு அணிகளன் ஜடநாகமாகும். ஆதிஷேசன் என்னும் பாம்பினைப் பிரதிபலிக்கும் வகையில், சிறிய பாம்புத்தலையை ஜடநாகத்தின் ஆரம்பத்திலும், அழகிய மூன்று குஞ்சங்களை இறுதியிலும் தொங்க விடப்பட்டு, இவ் ஜடநாகம் பூக்களால் புனையப்பட்டுக் கையாளப்படுகின்றது. சாஸ்திரிக் நிலைப்பாடுகளுக்கு மேலாக, அழகியல் உணர்வுகளுக்கு முன்னுரிமை அளித்து இன்று ஜடநாகம் புனையப்படுகின்றது. தற்காலத்தில் பொதுப்படையில், பலவகைப்பட்ட மலர்களால் பூக்கட்டும் கலைஞர்களால் செவ்வனே சீரிய முறையில், மிக அழகிய வகையில், ஜடநாகங்கள் பெரிதும் வடிவமைக்கப்பட்டு வருகின்றன.

பண்டைக் காலத்தில் நடன நர்த்தத்திகளான தேவதாசிகள் தம்மை இறைவனின் நாயகிகளாகக் கருதியதினாலேயே அவர்கள் தம்மை மணப் பெண்கள் அணியும் ஆடை ஆகாரியங்களை பெரிதும் அணிந்து தம்மை அலங்கரித்து நாட்டியத்தில் தம்மை போடுபடுத்தியதனாலேயே, இன்றும் கூட மாம் அதே பாரம்பரியத்தைப்

பண்பாட்டுக் கோலங்களைப் பின்பற்றி பரதநாட்டியத்திலும் பயன் படுத்துகின்றோம்.

கழுத்தைச் சுற்றி அணியும் அணிகலன்கள் பெரிதும் மாங்காய் வடிவிலான சிறிய உயர்கக் கற்களால் ஆண்தினால், முற்காலத்தில், இதனை மாங்காய் மாலை எனப் பொதுப்படையில் அழைத்தனர். இதனையே நாம் இன்று அட்டியல் எனப் பெரிதும் அழைக்கின்றோம். அவ்வாறே முற்காலத்தில் உயர்கப் பவுண் சவரின்களை ஒன்றுடன் ஒன்று, சீரிய வகையில் புனைந்து, மாலை உருவாக்கிப் பின்னிப்பிழையாக்குவதற்கான தொடர்பு கைக்கொண்டனர். இதனால் தான் இதனைக் காச மாலை என அக்காலத்தில் அழைத்தனர். இதனைப் பின் பற்றியே, இன்று பித்தனையினால் சவரின் அமைப்பில் வடிவமைக்கப்பட்ட மாலையையோ, அன்றிப் பித்தனை மூலாம் பூசப்பட்ட மாலையையோ, காசமாலை என்ற பெயரில் நாம் பெரிதும் கைக்கொள்ளுகின்றோம். இன்று நாட்டியத் தாரகைகள், முத்து மலைகளையும் பெரிதும் பயன்படுத்துகின்றனர். இம் முத்து மலைகளின் பதக்கங்களில் மயில், அன்னம், கிளி ஆகிய பறவைகளின் உருவங்களும், மகாலவழி மயில் உருவங்கள் புனையப்பட்ட பதக்கங்களையும், ஆங்காங்கே நாட்டியத்தில் பயன்படுத்துகின்றனர். இவை தவிர்த் தமிழரின் பாரம்பரிய அணிகலன்களாக மினிரும், முழங்கைகளுக்கு மேல் அணியும் கைப்பட்டி ஆபரணமான வங்கி, இடையைச் சுற்றி அணியும் இடுப்புப்பட்டி ஆபரணமான ஒட்டியாணமும் மூக்கு அணிகலங்களான மூக்குத்தி, பிலாக்கு, நத்து, மற்றும் காதுத்தோடு, காதுத்தோடுடன் இணைக்கப்பட்ட ஜிமிக்கி, தோடுடனும் ஜிமிக்கியிடுதலும் பிணைக்கப்பட்ட தலை முடியுடன் தொடுக்கப்பட்ட கன்ஸரமும், ஒட்டியாணமாகிய இடுப்புப்பட்டியின் கீழ், கற்களோ அன்றி மணிகளோ, அன்றி முத்துக்களோ, அற்ற பொன்றை இடைச்சுற்றுச் சங்கிலி என்பனவும், இன்று நடைமுறைநாட்டியங்களில் பெரிதும் கைக்கொள்ளப்பட்டு வரும் அணி மணி கலன்களாகும். இவை தவிர, கைகளுக்குப் பொலிவான அளவில் வளையல்களும், கைவிரல்களுக்கு மோதிரங்களும் பெரிதும் நாட்டியத்தில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. எது எவ்வாறாயினும் அளவுக்கு அதிகமான, மோதிரப் பயன்பாடுகள், நாட்டியத்தில் முத்திரைப் பிரயோகத்திற்கு இயல்பாகவே இடையூறாகவோ, அன்றித் தடங்கலாகவோ அழையும். மேலும்

வொள்ளி மூலாமோ அன்றிப் பித்தனை மூலாமோ, இடப்பட்ட சதங்கையின் கீழ், ஆங்காங்கே வசதிக்கு அமைய வெள்ளியினாலோ அன்றி வெள்ளி மூலாம் பூசப்பட்ட கால்சங்கிலிகள் அல்லது பாதசரங்கள் பயன்படுத்தப்படுவது வழமையாகும். ஆயினும் ஒரு நடன நார்த்தகையின் ஆடை ஆகாரியத் தெரிவு, அணி மணி கலன்கள் தெரிவு, ஆகியன, தனிப்பட்ட ரீதியில், ஒருவரின் பொருளாதார நிலைப்பாட்டிலேயே பெரிதும் தங்கியுள்ளது. அவ்வாறே மேடை அலங்காரம், ஒளி, மற்றும் தேவைக்கு அதிகமாகக் கைக் கொள்ளப்படும் மெருகூட்டு அம்சங்கள் என்பன பொதுப் படையில் ஒட்டு மொத்தத்தில் கைக்கொள்ளப்படும் ஆடம்பரச் செலவீணங்களும் சம்பந்தப்பட்டவர்களின் பொருளாதார நிலைப்பாட்டிலேயே, பெரிதும் தங்கியுள்ளது எனலாம்.

இந்து மதத்தின் ஐந்தாவது வேதமாக விளங்கும் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் நாட்டியத்தில் பொன்னிற ஆடை ஆகாரியத்தைப் பயன்படுத்துவதைத் தவிர்ப்பதுவும், அணிகலன்கள் மட்டுமே, பொன்னிறத்தில் அமைதல் வேண்டுமெனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. ஆயினும் இன்று, நாம் நடை முறையில் பளிச்சென்ற வெள்ளிமூலாம் சரிகைகளையோ, அன்றிப்பொன்னிறச் சருகைகளையோ அதிகம் கொண்ட ஆடை ஆகாரியங்களைப் பெரிதும் தேர்ந்தெடுத்து நாட்டியத்தில் பயன்படுத்துகின்றோம், காரணம், மேடையில் பளிச்சென்ற தோற்றுத்தினை அள்ளி வழங்கவும், லாவண்யமான வகையில் கண்கவர் நிலையில், நாட்டியமாது மினிரல்வேண்டும் என்பதில் நாம் இன்று பெரிதும் நாட்டம் கொண்டுள்ளோம்

ஆன்மீக உணர்வு செறிந்த இக் கலையில், சிற்பச்சிலையின் சாயலை, ஒவிய மாதின் சாயலை, கோயில் விக்கிரகத்தின் உயிய பாங்குடன் ஆங்காங்கே நடன மாது திகழ்தல்வேண்டும் என்ற அடிப்படைக் காரணத்தால், மேடை நடனத் தாரகைகள் தம்மை அவ்வகையில் அலங்கரித்து, மேடையில் தோற்றுமளிக்க முயல்வது எமது சமகால, சிந்தனை உணர்வில் மூக்கிய இடம் வகிக்கின்றது எனலாம்.

அவ்வாறே முக ஒப்பனையில் சூட நடன மாதின் தனித்துவ நிறம், முகத்தின் சாழுத்திரியா இலட்சணத்துக்கு அமைய, முக ஒப்பனை இடுதில் இன்றியமையாததாகும். அவ்வாறே கண்களுக்கு மைதிட்டுதல், உதட்டுக்குச் சாயமிடுதல் முகத்தின் தன்மைக்கு அமைய புருவம் வரைதல், மற்றும் வட்டப் பொட்டு ஆபினும், நட்டுப் பொட்டு ஆபினும், முகத்தின் தன்மைக்கமைய பொட்டினைத் தேர்ந்தெடுத்து இடுதல் இன்றியமையாததாகும். அவ்வாறே கால் விரல்கள், ககவிரல்கள், ஆகியவற்றிற்குச் சிவப்புச் சாயமிட்டு, மிக அழுத்த திருத்தமாகச் சாயமிட்டு நாட்டியத்தில் கையாளுதல் நடைமுறை வழமையாகும்.



அத்தியாயம் ஒந்து

இலங்கையின் சாஸ்தீர்க் நாட்டிய வடிவங்களான ரூகுணு நடனமும் சப்பிரகமுவ நடனமும்

இலங்கையில் சிங்களமக்களிடையே சாஸ்தீர்க் நாட்டிய வடிவமாகிய கண்டிய நடனம் தவிர்ந்த, மற்றும் இரு சாஸ்தீர்க் நாட்டிய வடிவங்கள் எனப் பெரிதும், பிரபல்யம் பெற்று விளங்கும் சம்பிரதாய்நாட்டிய வடிவங்கள், ரூகுணு நாட்டியம், மற்றும் சப்பிரகமுவ நாட்டியம் என்பன, பொதுப்படையில், இலங்கையில் போற்றிப் பராமரிக்கப்படுகின்றன. இலங்கையில் சிங்கள மக்களிடையே, பெரிதும் போற்றிப் பெருமையுடன் பாதுகாக்கப்பட்டு வரும் கண்டிய நடனத்திற்கு அடுத்த படியாகச் சிங்கள மக்களிடையே பெரிதும், போற்றிச் சாஸ்தீரிகச் சம்பிரதாயப் பூர்வமாகப் பாதுகாக்கப்பட்டுவரும் ஆடல் வடிவம், ரூகுணு நடனமாகும். அடிப்படையில் ஆதாரப்பூர்வமாகப் பலதரப்பட்ட சரித்திரப் பூர்வமானக் கட்டுக் கதைப் பின்னணிகளுடன் பின்னிப் பினைந்து விளங்கும் இந் நடனம் இலங்கையின் கீழ் மாகாணமாகிய ரூகுணு என்னும் அரசியல் நிர்வாகப் பிரிவில் உதித்து, வளர்ந்த, நாட்டியமாகையினால் இது முகுணு நடனமெனப் பெயர் பெற ஏதுவாயிற்று.

பண்ணடைய சிங்கள மன்னர் ஆட்சிக் காலத்தில், நாட்டின் நிர்வாகத்தின் பொருட்டு, நாடு மூன்று முக்கிய பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்பட்டிருந்தது. அவையாவன பிகிட்டி, மாயா மற்றும் ரூகுணு என்னும் நிர்வாகப் பிரிவுகளாகும். இந்த வகையில் ரூகுணு நிர்வாகப் பிரிவில் செழிப்புற்று, சிறப்புற்று, எழுச்சியற்று, மிளிச்சி பெற்று,

மலர்ந்து, வளர்ந்த சமய சாஸ் தீர்கச் சம் பிரதாயக் கலாச்சாரக்கிரியைநடனம் முகுனு நடனம் எனப் பெயர் பெற ஏதுவாயிற்று. முகுனு நிர்வாகப் பிரிவில் இச் சாஸ்தீர்க் நாட்டியம் தவிர்ந்த, வேறு பல ஆடல் வடிவங்களும் ஆங்காங்கே, வெறும் பொழுது போக்கிற்காகவும், வெறும் கேளிக்கை ஆடல் வடிவங்களாக மட்டுமே மதிப்பிட்டு, இன்றும் கையாளப்பட்டு வருகின்றன. இலங்கையின் தென்மேற்குக் கடற்கரையோரப் பகுதியே, அஃதாவது கொழும்பு தொடக்கம், தங்காலை வரையுள்ள பகுதியை உள்ளடக்கிய பகுதியே, முகுனு நிர்வாகப் பகுதியாகும். இந்தவகையில் நாட்டின் கீழ் மாகாண, மாவட்டப் பிரிவுகளை உள்ளடக்கிய முகுனுப் பிரதேசங்டனம், கீழ் நாட்டு நடனம் எனப் பெயர் பெற ஏதுவாயிற்று, இதனையே ஆங்கிலத்தில் " லோ கண்றி டான்ஸ் " என விபரிக்கப்படுகின்றது.

தென் இலங்கையின் கலாச்சார சாஸ்தீர்க் வடிவமாகிய முகுனு நாட்டியமும், இலங்கையின் மலையகத்தைப் பிறப்புப் யூமியாகக் கொண்டு விளங்கும் கண்டிய நடனமும், பலதரப்பட்ட வகையில் ஒன்றிலிருந்து மற்றொன்று வேறுபட்டும், மாறுபட்டும், விளங்குகின்றன. ஆயினும் ஆங்காங்கே, சில ஆடல் நிலைத் தோற்றங்கள், சொற் பாவனைப் பிரயோகங்கள், ஆகியன, இரண்டு சாஸ்தீர்க் ஆடல் வடிவங்களுக்கும் இடையே காணப்படும், ஒரு நிலைப்பாட்டை, ஒருமைப்பாட்டை.. ஒருங்கே வெளிப்படுத்துகின்றன. குறிப்பாக இந் நடனக்கால்கள் வெளியே , பரந்து விரிக்கப்பட்ட நிலைப்பாடுகள், கைகள், முழங்கைகள் தோல்பட்டைக்குச் சமாந்தரமாகச் சமமாக உயர்த்தி, சமமாக விரிக்கப்பட்ட பாங்கும், பாணியும், தாளைய, வாத்தியமாகிய, தோல் வாத்தியத்தின் அஃதாவது மேளத்தின் கட்டுப்பாட்டுடன், கட்டுக்கோப்பான வகையில், கச்சிதமான முறையில், ஆடும் வகைப் பாடானது, இரண்டு சாஸ்தீர்க் ஆடல்வடிவங்களுக்கும், பொதுவான ஆடல் அம்சங்கள் எனலாம்.

தாளைய வாத்தியங்களே இரு ஆடல் வடிவங்களுக்கும் உயிர்ஸாதமாக, அடித்தளமாக, ஆதாரப்பூர்வகாக்கொண்டு விளங்கிய

நுண்கலை நடனக்கலை

போதும், அவற்றிற்கு இடையே சில, தனித்துவ நிலைப்பாடுகள் மேலோங்கிக் காணப்படுவதை நாம் இன்றும் அவதானிக்க முடிகின்றது. அவையாவன, கண்டிய நடனத்தில் "கதபெர" என்னும் மேளமும், முகுனு நடனத்தில் "யக்பெர" என்னும் தாளைய வாத்தியமும் முதலிடம் பெற்று, முக்கியத்துவம் பெற்று விளங்குகின்றன. இம் மேள வாத்தியங்கள் இரண்டும் அடிப்படையில், அவற்றின் தனித்துவ அமைப்புக்கள், ஒவி� நாத வகைப்பாடுகள், ஒவி� அதிர்வு வெளிப்பாடுகள், என்பவற்றால் ஒட்டுமொத்தத்தில் ஒன்றிலிருந்து மற்றொன்று வேறுபடுகின்றன. இவை தவிர முகுனு நாட்டியத்திற்கே உரித்தான பரந்து, விரிந்த, ஒரு வகைப்பாட்டில் சரிவு நிறைந்த பாத வேலைப்பாடுகள், நீந்த விடப்பட்ட நளிமான, எளிமான, கை நிலைப்பாடுகள், தாள லயமான மேளத்தின் கதி பேதத்திற்கு அமையக் கைக்கொள்ளப்படும் தனித்துவமான ஆடல் நிலை அம்சங்கள், இந் நாட்டியத்தில் இடம்பெறும் தனித்துவ மரபியல் ரீதியில் முகுனு நாட்டியத்திற்கேயுரிய தனித்துவப் பாங்கும், பாணியும், எனலாம். இவை தவிர, கண்டிய நடனத்திலிருந்து இங்நாட்டிய மரபானது, ஒட்டுமொத்தத்தில் வரிக்கிரக ஒழுங்கமைப்பிலும், மாற்றும் பெறுகின்றது. முகுனு நாட்டியத்தில் முக்கியச் சாஸ்தீர்க்கக் கூறுகளாக விளங்குவன கிரிகை நடனங்களான, "டெவால்மடுவ" "சானி" மற்றும் "றட்ட யக்குமா" என்பனவாகும். இவை தவிர, ஏனைய பெரும்பாலான முகுனு நடனங்களாவன பெரும்பாலும் பொழுது போக்கிற்காகவும், கேளிக்கைக்காகவும், பெரிதும் கையாளப்படுகின்றன. ஆயினும் அவை யாவும் ஒட்டு மொத்தத்தில் கிரிகை நிலைப்பாட்டில், அஃதாவது சடங்கு நிலைப்பாட்டில் இருந்து முற்று முழுதாக விலக்கப்படவில்லை என்பதனை நாம் ஆங்காங்கே அவதானிக்க முடிகின்றது. குறிப்பாக முகம் மூடி ஆடற்கலையில் பிரசித்தம் பெற்று விளங்கும் முக்கியமான நாடோடி நடனங்களில் ஒன்றான "கோலம்", இதற்கு அதி சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகும். முகுனு நடனத்தில் தனிச் சிறப்பிடம் பெறுவது முகம் மூடி ஆடற்கலைக்கு முன்னுரிமை அளிக்கும் நிலைப்பாடாகும். உதாரணமாகப் பார்வையாளர்களைக் கட்டி ஈர்க்கும் வகையில் கையாளப்படும் முக்கியமான முகம் மூடிகளில் ஒன்று, நாகரக்ஷி முகம் மூடியாகும். அஃதாவது கற்பனை நிலைப்பாட்டில் ராஜாநாகத்தை இது குறிப்பதாகும். அவ்வாறே குருஞரக்ஷவானது ராஜபறவையைக்

குறிப்பிடும் முகம் மூடி ஆகும். இந்த வகையில் இந் நடனக்காரர்கள் ஆவோர், அளவியல் ரீதியில் தம்மிலும் பெரிய, கண்கவர் வர்ணங்களாலான், நடைமுறைக்குப் புற்பான தோற்றுத்தை இம் முகம்முடிகள் பெரிதும் வெளிப்படுத்துவதாக அமைகின்றன. மேலும் இந் நாட்டிய நிலைப்பாட்டில் பெரிதும் காணப்படும் பொதுப்படை இயல்புகளாவன முகம் மூடிகளை, ஆடலுக்கு ஏற்ற வகையில், திருப்பித் திருப்பி ஆடும் வகைப்பாடும், உடல் நிலையினை வட்ட வடிவமாகச் சுற்றிச் சூழன்று நிலத்தைத் தொடும் வகையில் ஆடும் முறைமையும், பார்வையாளர்களைப் பரவசத்தில் ஆழ்த்தி, நாட்டியக்காரர்களின் ஒட்டு மொத்தத் திறமையின் வெளிப்பாட்டை வெளிப்படுத்தும் ஆடற் கலை அம்சமாக முகனு நடனம் விளங்குகின்றது.

முகனு நாட்டியத்தில் இடம் பெறும் மற்றும் ஒரு சாஸ்தீர்க்க கிரியைநடனமாகிய சானி நடனமானது, ஒட்டு மொத்தத்தில் பதினெட்டு வகைப்படுகின்றது. அதாவது பதினெட்டு வகையான தீர்க்க முடியாத வியாதிகளுக்கு நிவாரணம் வேண்டி ஆடப்படும் நடனமாக இது, கணிப்பிடப்படுகின்றது. ஒவ்வொரு சானி ஆடல் வகைக்கும் தனிப்பட்ட தனித்துவம் வாய்ந்த பிரத்தியோகமான, முகம் மூடிகள் கையாளப்படுகின்றன. இம் முகம் மூடிகளாவன மிகவும் திறமையானவகையில், துல்லியமான முறையில், மரத்தினால் வடிவமைக்கப்பட்டுக் காணப்படுவதனாலும் அவற்றின் உரிய, உயிய, சீரிய, பாங்கும், பாணியும், முகம் மூடி வடிக்கும் சிற்பக் கலைஞரின் தனித்துவக் கை வண்ணத்தை, கை வனப்பினைச் செழுமையினை செவ்வனே வெளிப்படுத்துவதாக அமைகின்றது. குறிப்பாகக் கானா சானிய முகம் மூடியானது, பார்வையற்ற, சலனமற்ற, கண்களைப் பிரதிபலிப்பதாகச் சித்தரித்து வடிவமைக்கப்பட்ட முகம் மூடியாகும். இந்த வகையில் கானா சானிய முகம் மூடியானது சலனமற்ற கண்களைக் கொண்டு விளங்கும் வெறுமை மிகுந்த முக பாவமற்ற நிலைப்பாட்டைப் புலப்படுத்தி வெளிப்படுத்தும் முகம் மூடியாக விளங்குகின்றது.

பொதுப்படையான நம்பிக்கையின் பிரகாரம் கொடுமையிக்க சானியிக்ஷா அல்லது சானிப் பேய் பிசாகுக்களின் தாக்கத்தினால், ஏற்படுகின்ற கொடிய நோய்களின் தாக்கத்தின் தனித்துவத் தன்மைக்குப் பிராயச்சித்தம் தேடும் வகையில் அவற்றின் கொடுரத் தாக்கத்திற்கமைய, காணிக்கைகள் வழங்கப்படுகின்றன. சானி நடனக்காரர்கள் கறுப்பு நிறக்கருமையான மையினால் தமது உடலை வண்ணம் தீட்டி, அதற்கு உகந்த முகமூடிகளை அணிந்து, நோயாளியின் நோயினைத் தீர்க்கும் வண்ணம் அந் நோயாளியின் நோயின் தாக்கத்தை தணிக்கும் வண்ணம், நோயினை மனோதர்மீதியில், அந் நோயினைக் குணப்படுத்தப் பயன்படுத்தும் ஆடல் வடிவம் சானியாகும்.

முகனு நடனக் கலைஞர்கள் கண்டிய நடனக் கலைஞர்கள் போன்று ஆரம்பத்தில் அடிப்படை ஆடல் நிலைப்பாடுகளுக்கு ஏற்ற கடுமையான, கடிமான ஆடற் பயிற்சிகளை மேற் கொள்ளுகின்றனர், தனித்தைக்கையில் கைகளைப் பிடித்தும், பலதரப்பட்ட உடற்பயிற்சிகளை மேற்கொள்ளுகின்றனர். ஆயினும், இவ்வடிப்படை உடற் பயிற்சிகளாவன கண்டிய நடனத்திற்கும், முகனு நடனத்திற்கும், ஒரே வகைப்பாடாக அமையாது, ஒவ்வொன்றிற்கும், அவற்றின் தனித்துவத் தன்மைக்கும், பாங்கிற்கும், பாணிக்கும், அமைய தனித்துவம் பெற்று மேற் கொள்ளப்படுகின்றன.

முகனு நடனம், பெரிதும் முகம் மூடிக்கலைப் பாவனையினை உட்கொண்டும், ஆட்கொண்டும், வளர்ந்த ஒரு ஆடல் கலை வடிவமாகும். இந்த வகையில் சானி நாட்டியவகைகளாயினும் சாரி, கோலம் நாட்டிய வகைகளாயினும் சரி, முகம் மூடிக் கலையினை அடித் தளமாகக் கொண்டெழுந்த முகனு மாநிலத்திற்கே உரித்தான தனித்துவம் பெற்ற ஆடற் கலை வடிவங்கள் எனலாம்.

இலங்கையின் சாஸ்தீர்க்கச் சம்பிரதாய நடனமாகிய சப்ரகமுவ நடனம்

இலங்கையின் சாஸ்தீர்க்கச் சம்பிரதாயப் பூர்வமான சப்ரகமுவ நடனம் தென்னிலங்கையின் சாஸ்தீர்க்கப் பூர்வமான கலாச்சார நாட்டிய வடிவமாக என்றும் வளர்க்கப்பட்டு வருகின்றது. தென் இலங்கையின் கலாச்சார சாஸ்தீர்க் வடிவங்களில் காணப்படும் அதி சிறப்பு அம்சம் யாதெனில், அவை எம் மாநிலத்தை மையமாகக் கொண்டு வளர்ச்சி அடைகின்றனவோ அம் மாநிலங்களின் பெயர்களை அந் நடனங்கள் என்றும் கொண்டு விளங்குவதாகும். இத்தகைய நிலைப்பாட்டினை, இந்தியக் கலாச்சார சாஸ்தீர்க் நடனங்களாகிய, ஒடிசி, மணிப்புரி, ஆகிய நாட்டியங்களிலும் நாம் காண்கின்றோம். அஃதாவது ஒறிசா மாநிலமாகிய ஒறிசாவில் இருந்து ஒடிசியும், மணிப்புரி மாநிலத்திலிருந்து மணிப்புரி நடனமும், சாஸ்தீர்க்கப் பூர்வமாக வளர்ந்து வந்த மாநிலப் பெயர்களைக் கொண்டு விளங்கும் நாட்டிய வகைகள் என்பது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

சப்ரகமுவ மாகாணம் பிராந்திய ரீதியில் இரண்டு முக்கிய மாவட்டங்களை உள்ளடக்கிய மாகாணமாகும். ஒன்று செல்வம் கொழிக்கும் இரத்தினக் கற்கள் செழிக்கும் இரத்தனபுரி மாவட்டம், மற்றையது கேகாலை மாவட்டம் ஆகும். கேகாலை மாவட்டமானது பெரிதும் கண்டிய நடனத்தின் செல்வாக்கிற்கும், ஆதிக்கத்திற்கும், உட்பட்ட மாவட்டமாகும். இந்த வகையில் சப்ரகமுவ நடனமானது ஒட்டு மொத்தத்தில் இரத்தினபுரி மாவட்டத்தை மையமாகக் கொண்டு வளர்ந்து வந்த சாஸ்தீர்க் நடனமாகும்.

சப்ரகமுவ மாகாணமானது புவியியல் ரீதியில், சில தனித்துவச் சிறப்பு அம்சங்களைக் கொண்டு விளங்குகின்றது. குறிப்பாக வடக்கே எழில் கொஞ்சம் குறிஞ்சி மாநிலமாகிய மத்திய மாகணத்தையும், தெற்கே நெய்தல் மாநிலமாகிய முகுனு மாநிலத்தையும் எல்லையாகக் கொண்டு விளங்குகின்றது. எனவே இரு ஒட்டுவாட்த புவியியல் ரீதியில் வேறுபட்ட, கலாச்சார ரீதியில் இரு மாறுபட்ட

கலாச்சாரப் பின்னணிக்களைக் கொண்டு விளங்கும் இரு மாநிலங்களுக்கு இடையே அமைந்த இரத்தினபுரி மாவட்டத்தை மையமாகக் கொண்டு விளங்கும் சப்ரகமுவ நடனம், இயல்பாகக் கண்டிய மற்றும் முகுனு நடனங்களின் ஒன்றினைப்பாக, இருநடனங்களின் ஒருங்கிணைப்பின் பிரதிபலிப்பினை வெளிப்படுத்தும் ஒரு நடனமாக விளங்குகின்றது.

சப்ரகமுக நடனமானது ஒட்டு மொத்தத்தில் பெரிதும் கண்டிய நடனத்தின் சாயலைப் பிரதிபலிப்பதாக விளங்குவதினால் கண்டிய நடனத்தினைச் சார்ந்தும், தழுவியும், வளம்பெற்று வளர்ந்த நடனம் எனலாம். சப்ரகமுவ மாகாணமானதுபெரிதும் பிராந்திய, பிரதேச ரீதியில், மலையகத்தைச் சார்ந்த பிரதேசம் ஆகையினால் பிரித்தானிய ஆதிக்கத்தின் காலம்வரை அது கண்டிய சாம்ராஜ்யத்தின் கீழ், கண்டிய சாம்ராஜ்யத்தின் ஆதிக்கத்திற்கு உட்பட்ட, நிர்வாகப் பிரிவாக விளங்கியது.

கண்டிய நடனத்தில் கைக் கொள்ளப்படும் "கட்டபெரய்" என்றும் தாள லய வாத்தியமானது மிக அருமையாகவே இந் நடனத்தில் கைக் கொள்ளப்படுகின்றது. இந்த வகையில் 'கட்டபெரய்' என்றும் தாள வாத்தியத்திற்கு ஈடாக, "டவுளா" என்றும் தாளலய வாத்தியம் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. இத் தாள லய வாத்தியமானது ஒரு பக்கம் தடியினாலும், மற்றைய பக்கம் கைகளினாலும், வாசிக்கப்படுகின்றது. அஃதாவது தமிழ் மக்களிடையே பிரசித்தி பெற்ற தவில் என்றும் தாள லய வாத்தியமானது ஒரு பக்கம் தடியினை இத்தாள லய வாத்தியமும் ஒத்ததாக அமைகின்றது எனலாம். இத்தாள லய வாத்தியத்தின் ஒலி நாதமே இந்நாட்டியத்தின் சங்கீத ஊடகமாகவும், தாள லய ஊடகமாகவும், கைக் கொள்ளப்படுகின்றது.

கண்டிய நடனத்திற் காணப்படும் சில நடன வடிவங்கள், கண்டிய நடனத்தைச் சார்ந்தும், தழுவியும், வளர்ந்த, சப்ரகமுவ நடனத்திலும் நாம் பெரிதும் காண முடிகின்றது. குறிப்பாக வண்ணம், செள்ளடம், ஆகிய நடனங்களை, நாம் சப்ரகமுவ நடனங்களில் காண முடிந்த போதிலும், அவற்றுள் சில கண்டிய நடனத்தைப் போன்று விளங்கிய போதும், சில நடன அமைப்புக்கள் சப்ரகமுவ நடனத்தின்

தனித்துவத் தன்மைக்கு அமைய அவற்றின் பாங்கும் பாணியும் விளங்குகின்றன.

சில நாட்டிய ஆய்வாளர்களின் ஆய்வின்படி அயல் மாநிலமாகிய றுகனு மாநிலத்தின் சாஸ்திரீக் நாட்டிய வடிவமாகிய றுகனு நாட்டியத்திலிருந்து, சில நடன நிலைப்பாடுகளாகிய கால் வேலைப்பாடுகள், கை முத்திரைகள், மற்றும் துள்ளல் ஆகியவற்றையும் மேலும் றுகனு நடனத்தின் வரிக்கிரக ஒழுங்கு அமைப்புகள், என்பவற்றில் கூட பலதரப்பட்ட ஒருமைப்பாடுகளை நாம் பெரிதும் சப்ரகமுவ நடனத்திலும் காண முடிகின்றது. இது மட்டுமன்றி சப்ரகமுவ நடனத்தில் கையாளப்படும் ஆடை ஆகாரியங்கள் ஆகியனவும், ஒட்டு மொத்ததில் றுகனு, மற்றும் கண்டிய நடனங்களின் கூட்டுச் சேர்க்கையின் பிரதிபலிப்பே எனலாம்.

சப்ரகமுவ நடனம், ஏனைய சாஸ்திரீக்கச் சம்பிரதாய நடனங்கள் போன்று சமய வழிபாட்டுக் கிரிகை நிலைப்பாடுகளுடன் ஒன்றித்து வளர்ந்த நடனம் எனலாம். குறிப்பாக "கம்மடுவ" என்னும் நடனமானது பத்தினித் தெய்வத்தின் கடாச்சம் வேண்டி ஆடப்படும் நடனமாகும். மேலும் சில நடன வகைகள் குழு நடனங்களாக இடம்பெறுவதினால், அவை பார்ப்போரைக் கட்டி ஈர்க்கும் குழு நடனங்களாக இவை பெரிதும் விளங்குகின்றன.

சப்ரகமுவ நடனத்தில் இடம்பெறும் "டிக்ஜி நட்டுமே" என்னும் நடனமானது இரத்தினம் கொழிக்கும் இரத்தினபுரி மாவட்டத்திலுள்ள பிரசித்தி பெற்ற சமன் தேவாலத்தில் வீற்றிருக்கும் சமன் கடவுளுக்குப் பண்டைக்காலத்தில் நடனத் தாரகைகளால் அர்ப்பணிப்புடன், பக்திசிரத்தையுடன், இந்நடனத்தை நடனக் காணிக்கையாக ஆடி வருதல் வழமையாகும். சம்பிரதாய மரபுப்படி "டிக்ஜி நட்டுமே" என்னும் நடனம், மலர் மாலைகள் அணிந்த மாதர்களால் ஆடப்படும் நடனமாகும். பரதத்தில் புஷ்பாஞ்சலி நடனத்தினை எவ்வாறு இறைவனுக்குப் புஷ்பத்தினால் அஞ்சலி செலுத்தும் பாவனையில் ஆடப்படு கின்றதோ அவ்வாறே "டிக்ஜி நட்டுமே" நடனமும் சப்ரகமுவ

நடனத்தில் பக்திசிரத்தையுடன் அதோங்கில், அர்ப்பணிப்புடன் இடம் பெற்று ஆடப்பட்டுவந்தது. எனவே இது புஷ்பாஞ்சலி நடனத்தினை ஒத்தவகையில் ஆடப்படும் நடனம் எனலாம். ஆயினும் இந்நடனம் ஏறத்தாள அண்மைக் காலத்தில் "டிக்ஜி நட்டுமே" நடனம் ஒட்டுமொத்தமாகச் சமன் தேவாலத்தில் கைக் கொள்ளப்படுவது இல்லை.

இந்த வகையில் சமய வழிபாட்டுக் கலை, கலாச்சார், சம்பிரதாய, சமூக, சூழல், சுற்றுாடல், பொதுப்படை நம்பிக்கை ஆகிய பல்வேறு அம்சங்கள் ஒரு கலாச்சார சாஸ்திரீக் கந்தனவடிவத்தை வடிவமைக்க, உயிரோட்டமாக, ஆணிவேராக, ஆதாரமுலங்களாக விளங்குகின்றன எனலாம். தென் இலங்கை சாஸ்திரீக் கந்தனங்களாவன இயல்பாகவே அடிப்படையில் மூன்று அதிமுக்கிய பிரிவுகளாக, அதாவது கண்டிய நடனம், றுகனு நடனம், சப்பிரகமுவ நடனம், எனப் பிரிக்கப்படுகின்றன.

இந்த வகையில் இந்நடனங்கள் மூன்றுமே, சிங்கள மக்களிடையே அதிமுக்கிய சாஸ்திரீக் ஆடல்வடிவங்களாக இடம் பிடித்துள்ளன, என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.



அத்தியாயம் ஆறு
தென்னிலங்கை நாடோடி
நடனம் கோலம்

தமிழில் நாம் கோலம் எனக் குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுவது வாசல் முன்றலில் இலட்சமி கடாச்சத்திற்காகவோ அன்றி அலங்காரத்திற் காகவோ, தமிழ் மக்கள் தொன்று தொட்டு இன்று வரை அரிசி மாவினாலோ, அன்றி மஞ்சள் மாவினாலோ, அன்றி மாவாக்கப்பட்ட செங்கட்டியினாலோ, அன்றித் தேங்காய்த் துருவலினாலோ, அன்றிக் கோலமா என்னும் சிறப்புக் கூட்டுக் கலவையினாலோ, வரையப்படும் எழில் கொஞ்சம் வண்ணமுட்டி மூர்த்திகரமாக வரையப்படும் வடிவங்கள் கோலம் எனக் குறிப்பிடப்படும். பண்டைய தமிழ்க் கலாச்சாரம் தொட்டு இன்று வரை கைக் கொள்ளப்பட்டுவரும், சமயசார், கிரியைசார் சமூகக் கலை வடிவம் கோலமாகும். சாஸ்திரீக ரீதியிலும், கைவண்ணத்திலும், கலைவனப்பிலும், கற்பனை வளத்திற்கு முதல் இடம் கொடுத்து, சித்தரித்து, நிலத்தில் வரையப்படும் உயிய சித்திரக் கலை வடிவங்கள் கோலம் எனச் சாதாரணமாகக் குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுகின்றது. இந்துக்கலாச்சாரத்தில் முக்கியமாகத் தனித்துவம் பெற்றுக் குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படும் கோலம் என்னும் இப் பண்பாட்டுக் கருவுலமானது தழிழ் மக்களின் நாளாந்த வாழ்க்கை முறையுடன் ஒன்றித்து, ஒட்டிப் பின்னிப் பினைந்து வளர்ந்து வந்துள்ள அழகியற் கலையாகும்.

ஆயினும் தென்னிலங்கை நாடோடி நடன வடிவங்களில் ஒன்றான கோலம் என்னும் நாட்டியம், சிங்கள மக்களின் பாரம்பரிய கலை விழுமியங்களுடன், பண்பாட்டுக் கோலங்களுடன், கலைக் கலாச்சார வரலாற்றுப் பின்னணிகளுடன் ஒன்று கூடிப் பிரபல்யம் பெற்று விளங்கும் நாடோடி நடனம் கோலமாகும்.

இலங்கையின் தென்மேற்குக் கடலோரப் பகுதியில்குறிப்பாகப் பிரபல்யம் பெற்று விளங்கும் நாடோடி நடனமான கோலமானது, இலங்கையின் மலையக மாநிலமாகிய கண்டிய மாகாணத்திற்குப் புறம்பே, வெளிப்புற மாகாணங்களாகிய, றுகுணு, சப்ரகமுவ ஆகிய பிரதேசங்களின் சாஸ்தீர்க்கச் சம்பிரதாய நாட்டியங்களுக்குப் புறம்பாகத் தனித்துவம் பெற்றுச் சிறப்பிடம் பெற்று, பிரபல்யம் பெற்று விளங்கும் நாடோடி நாட்டிய வடிவம் கோலம் ஆகும்.

இந் நாட்டியக் கலையானது இலங்கையின் தென் பகுதியைச் சேர்ந்த அம்பலாங்கொடை மாவட்டத்தைத் தன் பிறப்புப் பூமியாகக் கொண்டு வளர்ந்து வந்த நாட்டியமான இக்கோலம், ஆங்காங்கே தென் இந்திய மாநிலமாகிய, கேரள மாநிலத்தின் சாஸ்தீர்க்கச் சம்பிரதாய ஆடல்வடிவங்களுடன், இயல்பான சில பிணைப்புக்களையும், ஆங்காங்கே சில இணைப்புகளையும், அவ்வாறே இலங்கையின் மத்திய, மற்றும் தென் மாகாண நடன வகைகளின் பாங்கினையும், பாணிபினையும், இக் கோல நடனம் ஒருங்கே கொண்டு விளங்குகின்றது.

கேரள மாநிலத்தின் நாடோடி நடங்களில் ஒன்றாக விளங்கும் கோலம் துள்ளல், என்னும் நாடோடி நடனவகையானது, இயல்பாகத் தென்னிலங்கை நாடோடி நடனமான கோல நடன வடிவத்துடன் அதன் ஆடல் வடிவ நிலைப்பாடுகளுடன், பலதரப்பட்ட ஒற்றுமைகளை, ஒருமைப்பாடுகளை ஒருங்கே கொண்டு விளங்குகின்றது.

தென்னிந்திய நடோடி நடனமாகிய கோலம் துள்ளல் குறிப்பாகச் சடங்குகளில் கையாளப்பட்டு வருகின்றது. மனித மனோ பயங்களிலிருந்து மனிதனைப் பாதுகாத்து, விடுவிக்க இந்நாட்டியம் பயன்பட்டு வருகின்றது. அவ்வாறே தென்னிலங்கை நடனமாகிய

கோலநடனமும், பல்வேறு சமய, சமூக, மற்றும் பேய் பிசாககளுடன் கூடிய நம்பிக்கைகளுடன் தொடர்புடைய நாட்டிய வடிவமாக விளங்குகின்றது. முகம் மூடிகள் அணிந்த இந்நாட்டியப் பாத்திரங்கள் இந் நாட்டிய மரபின்படி, முன்றவில் அமைந்த, இலைகுழைகளினால் அலங்கரிக்கப்பட்ட மேடை அலங்காரங்களுக்கு மத்தியில், திறந்த வெளி அரங்குகளில், இடம்பெற்றுவரும் சம்பிரதாயப் பூர்வமான நாடோடி நடனமாகும்.

கோல நாட்டியத்தின் ஆரம்பகால வரலாற்றினைப் பற்றிப் பல்வேறு முரண்பாடுகள் காணப்பட்ட போதிலுங்கூட கோல நாட்டியமானது, பண்டையகாலத்தில் அரச அவை நடனமாகவே வளர்ச்சியடைந் திருந்தது. பண்டைக் காலத்தில் இந் நாட்டியமானது அரசியைச் சந்தோஷப்படுத்துவதற்காகவே யன் படுத்தப்பட்டு வந்தது. இன்று இந்நடனம் சமய உண்மைகளை வெளிப்படுத்தும் கலை அம்சமாகக் கலைக்கூறாகத் திகழ்கின்றது.

பல்வேறு பாத்திரங்களைக் கொண்டு விளங்கும் இந் நாட்டிய வடிவம் தனித்துவக் கலை அம்சங்களுடன் கூடிய முகம் மூடி வடிப்பவனின் சிறபக்கலைத் திறனைச் சித்தரித்து, அவனது ஓட்டு மொத்தத் திறமையினை வெளிப்படத்தும் கலைக் கூறாக, ஒருங்கே இந் நாட்டிய வடிவம் திகழ்கின்றது.

இந் நாட்டியத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டு வரும் பலதரப்பட்ட முகம் மூடிகளில் றுகுணு நடனத்தில் இடம்பொறும் முகம் மூடிகளான குருஞு ரக்சாச, மற்றும் நாக ரக்சாச, என்னும் முகம் மூடிப் பாத்திரங்கள் பொதுப்படையில் பிரபல்யம் பெற்ற முகம் மூடி வடிவங்கள் எனலாம்.

நாக ரக்சாச என்னும் முகம் மூடிப் பாத்திரத்தில் இடம்பெறும் நாட்டியமானது, கடின நடன அடவுகளுடன் கூடிய நாட்டியமாகவும், அதே வேளை, முழு மேடையிலும் ஓடி ஓடி ஆடும் நாட்டியமாக இந் நாட்டியம் பெரிதும் விளங்குகின்றது. முகம் மூடிப் பாவனை இக் கலை அம்சத்தில் சிறப்பிடம் பெற்று விளங்குவதனால், உணர்ச்சியின் எழுச்சி வெளிப்பாடுகளை, பாத்தரங்களின் தன்மைக்கு ஏற்பவும்,

சந்தர்ப்ப சூழ் நிலைக்கும், தேவைக்கும், அமையத் தத்ரூபமாக, முகம்முடி செய்பவனின் ஓட்டு மொத்தக் கலைச் செழுமையினை வெளிப்படுத்தும் ஜாடகமாக இந்நாட்டியம் விளங்குகின்றது. அதாவது பாத்திரத்தின் பயன்பாட்டிற்கும், தேவைக்கும், தன்மைக்கும் அமைய, வடிவமைக்கப்பட்டு முகம்முடிகள் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன. கோலம் நாட்டியத்தில் முக்கிய இடம் பெறுவன், அன்னபேர, நோச்சிஅக்கா, விதானை, முதலி, போன்ற கேலிப் பாத்திரங்கள் கூட, அப்பாத்திரங்களின் கேவி நிலைப்பாட்டிற்கு அமைய, அவற்றின் இயல்புகளைச் செவ்வனே சித்தரிக்கப்பட்டு வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளன.

பண்டைய கோல நாட்டிய வடிவமானது, ஆடல், அபியம், மற்றும் நடிப்பு நிறைந்த கலை வடிவமாகக் கணிப்பிடப்பட்டிருந்தது. ஆடலில் இடம்பெறும் ஒவ்வொரு காட்சியும், பாடலினாலும், மேள வாத்தியத்தினாலும் சொற்செறிவினாலும், சொல்லமுத்தம் கொடுத்து, எடுத்தியம்பப்பட்டு வந்தது. ஆயினும், இன்று கோல நாட்டிய வடிவமானது, கால வெள்ளோட்டத்தில் பல்வேறு மாறுதல்களை, மாற்றங்களை, உட்கொண்டு உள்ளது என்பதனை நாம் அவதானிக்க முடிகின்றது. குறிப்பாக எந்த ஒரு சமூகக் கலையும் கால வெள்ளோட்டத்தில், காலச்சக்கர பின்னணிகளுக்கும், மாற்றங்களுக்கும், அமைய, பல்வேறு மாற்றங்களைப் பாங்கியல் ரீதியில் எதிர்கொண்டும், உட்கொண்டும், வருவது வழமையாகும். இந்த வகையில் கோல நாட்டிய வகையும் ஆங்காங்கே சிலபல மாறுதல்களை, மாற்றங்களை தன்னகத்தே உட்கொண்டு வளர்ந்துள்ளது.

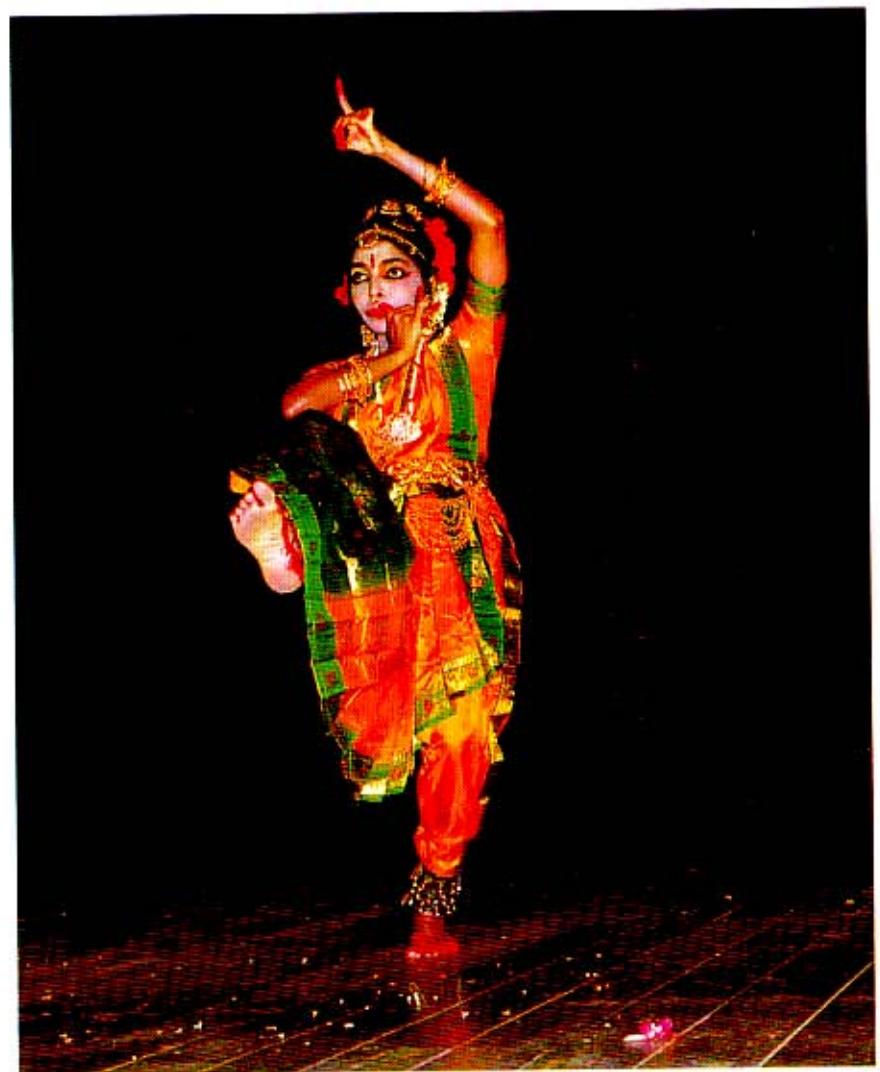
இன்றைய கோல நாட்டிய வடிவமானது, பொதுவாகப் பெளத்தவ சமய உண்மைகளை, பெளத்தவ மதக் கொள்கைகளை, மற்றும் பெளத்தவமதக் கோட்பாடுகளை வெளிப்படுத்தும் கலைக்கூறுநாகவும், அதே சமயம், பெளத்தவ ஜாதகக் கதைகளைத் தழுவிய ஆடல் அங்க வடிவத்துடன், இன்றைய கோல நாட்டிய வடிவம் பெரிதும் முற்றுப் பெறுவதை நாம் அவதானிக்க முடிகின்றது. எனவே இந்நாடோடிக் கலைவடிவமானது, சிங்கள மொழிக் கலாச்சாரத்தினையும், பெளத்தவ மத உயர்வினையும், வெளிப்படுத்தும், ஜாடகமாகத் தற்போது

இக்கோலநாட்டியம் மாறி வருகின்றது, எனக் கொள்ளலாம்

எந்த ஒருக்கலையும் கலாச்சாரமும் அதனுடன் தொடர்புடைய மொழி, சமூக சமய ஜாடகங்களுடன் மிக நெருங்கிய தொடர்புகளைக் கொண்டு உள்ளது என்பதினை, எவரும் மறுக்கவோ, அன்றி மறக்கவோ முடியாது.

தூரகிழிக்கு நாடுகளில் ஒன்றான, ஜப்பான்நாட்டின், நாட்டிய வகைகளில் ஒன்றான முகம் மூடி ஆடல் வடிவமானது, கோலநாட்டியவடிவத்தின் அம்சங்களின் தன்மைகளைப் பிரதிபலிப்பதாகஅமைகின்றது. குறிப்பாகக் கோலத்தில் இடம் பெறும் கேலிப்பாத்திரத்தின் தன்மைகளை இவ்வாடல் வடிவமும் பிரதிபலிப்பதாகக் கருதப்படுகின்றது. கோலநாட்டியவடிவமானது, பல்வேறு நூற்றாண்டுகளைப் பல்வேறு கட்டங்களைத்தாண்டி வளர்ச்சி அடைந்துள்ள ஆடல் வடிவம் எனலாம்.

இக் கோலநாட்டியமானது, இயல்பாகவே, கண்டிய நடனத்துடனும் இலங்கை, இந்திய சாஸ்திரீக்கக்கலாச்சார நாட்டிய வடிவங்களுடனும், இயல்பாகச்சில தொடர்புகளைக் கொண்டு விளங்குகின்றது, என்பதனை கைமுத்திரைகளின் பயன்பாட்டிலும், கழுத்தசைவு, சிராபேதங்கள், திருஷ்டி பேதங்கள், கைகளின் அசைவுகளைக் கண் கழுத்து ஆகிய அவயவங்கள் பின்பற்றும் முறைமை, ஆகியன இயல்பாகவே, இலங்கை, இந்திய, சாஸ்திரீக வடிவங்களைக் கணிசமான அளவு தழுவியும், சார்ந்தும், இந்நடன வடிவம் வளர்ந்துள்ளது என்பதற்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகும்.



அத்தியாயம் ஏறு
தென் கிழக்காசிய நடனங்களில்
இந்தியக் கலாச்சார நடனங்களின்
செல்வாக்கு.

தென் கிழக்காசியா என்ற வகைப்பாட்டில் பொதுப்படையில் முக்கிய இடம் பெறுவது, தாய்லாந்து, யாவா, சமாத்ரா, இந்தோனேஷியா, பர்மா, மற்றும் பாலி ஆகிய நாடுகளைப் பெரிதும் சாரும். இந்தியக் கலாச்சார சாஸ்தீர்க் நடனங்கள், சமூகவியல் சார், கிராமியக் கிரியை சார் மற்றும் நாடோடி நடனங்கள், ஆகியவற்றிற்கும், தென்கிழக்கு ஆசியநாடுகளின் சாஸ்தீர்க்கக் கிராமிய, நாடோடி நடனங்களுக்கும் இடையிலான, இயல்பான பிணைப்புக்களையும், இயல்பான, தொடர்புகளையும், அறிதல் இன்றியமையாததாகும். எவ்வ எவ்வாறாயினும், அடிப்படை ஆதார நிலைப்பாட்டில், அவை யாவும், நாட்டிய சாஸ்தீரத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுந்த நடனங்கள் எனலாம்.

பண்டைக் காலத்தில் தென் கிழக்காசிய நாடுகளுக்கும், இந்தியாவிற்கும், இடையிலான வியாபார வர்த்தகத் தொடர்புகள், மற்றும் இந்தியக் குடியேற்ற வாதத்தினால் இயல்பாவே இந்தியக் காலாச்சாரம், இந்நாடுகளில் பரவி வளர ஏதுவாயிற்று. இன்றும் இந்நாடுகளில் இந்திய மொழியியல், மதவியல் சார் செல்வாக்குகள் பெரிதும் ஓங்கி வளர்ந்துள்ளன. குறிப்பாக, இந்து பெளத்தவ மதங்களின் செல்வாக்குகளும், இந்திய மொழிகளின் ஊடுருவல்களும்,

இந்நாடுகளில் பெரிதும் இன்றுவரை வளர்ந்துள்ளதை நாம் காண முடிகின்றது.

தாய்லாந்தில் "லாக்கோன்", என அழைக்கப்படும், ஒரு சாஸ்தீர்க் நடனவகை, அந்நாட்டு மக்களிடையே பெரிதும் செல்வாக்குப் பெற்றுள்ளது. இந்நடமானது குறிப்பாக, இந்தியாவில் எவ்வாறு, இந்தியாவின் தென் மாநிலங்களில், கோயிலையும், கோயிலைச் சார்ந்த சுற்றியுள்ள பகுதிகளிலும் எவ்வாறு சாஸ்தீர்க்கக் கலாச்சார நடனங்கள் செழிப்புற்று, சிறப்புற்று வளர்ந்தனவோ, அவ்வாறே, தாய்லாந்திலும், குறிப்பாக அந்நாட்டு நடனமான "லாக்கோன்" என்னும் நடனம், அந்நாட்டுப் பெளத்தவ கோயில்களிலும், அவற்றை அண்டிய பகுதிகளிலும் செழிப்புற்றுச் சிறப்புற்று, மினிர்ச்சியற்று, உயர்ச்சி பெற்று, விளங்கியது எனலாம். குறிப்பாக இந்நடமானது பெளத்தவ மதக் கோயில்களின் முன்றிலில் அரங்கமைந்து, ஆடம்பரமற்ற வகையில், இடம் பெறுவது வழகமையாகும். தாய்லாந்தில் இக் கலைவடிவமானது, நாட்டிய நாடக அம்சத்தின் பிரதிபலிப்பாகவே இவ்வாடல் வடிவம் பெரிதும் கணிப்பிடப்படுகின்றது. இந்நாட்டிய நாடகத்தின் கருப்பொருளானது, இந்தியப் புராண இதிகாசக் கதைகளில் அதி உன்னத இடம் பெறும்ள்ள ராமாயணம், மகாபாரதம், பற்றியதாகவே பெரிதும் அமைந்திருக்கும். மேலும் இந்நடனம், ஆங்காங்கே கிரியைசார் நடன அம்சங்களாகவும், இந் நடனங்கள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இந்த வகையில் பேய் பிசாக்களின் பீடிப்புகளிலிருந்து மனிதரைக் காப்பாற்றவும், மற்றும் வெற்றிவாகை குடி ஆடப்படும் ஆடல் வடிவங்களாகவும், இவை அவ்வப்போது சமூகவியல்சார் கலைக் கூறுகளாக விளங்குவதையும் நாம் அவதாளிக்க முடிகின்றது. இந்த வகையில் இவை தென்னிலங்கை நடனங்களாகிய குறிப்பாக ஹுக்னு நடன வகைகளான சாளி, கோலம் ஆகிய நடனங்களை ஒத்த வகையிலான நடனம் "லாக்கோன்" நடனம் எனலாம்.

இந் நாட்டியத்தில் இடம் பெறும் அதிகிறப்பு அம்சம் யாதெனில், பெண்களே நாட்டியத்தின் முக்கிய முன்னணிப் பாத்திரங்களாகப்

நுண்கலை நடனக்கலை

பங்கேற்று ஆடும் நாட்டிய நாடகமாகும். கோமாளி என்னும் ஒரு பாத்திரம் தவிர, மற்றைய பாத்திரங்கள் அனைத்துமே பெண்களால் தேவர்கள் அசுரர்கள் ஆகியபாத்திரங்களின் முகம் மூடிகளை அணிந்து ஆடப்படும் நடன வகையாகும். பெண்களால் ஆடப்படும் இந்நாட்டிய வகையானது இயல்பாவே நெளிவு, வளைவு, குழைவு மற்றும் கணிவு நிறைந்த ஆடல் வகையாகும். முகம் மூடி அணிந்து ஆடப்படும் ஆடல் வடிவங்களில் முகபாவ வெளிப்பாட்டிற்கு இங்கு முதலிடம் கொடுக்கப்படுவதில்லை. ஆயினும் அங்க அசைவுகள், பாடவின் கருப்பொருளை எடுத்தியம்புவதாக அமைகின்றன. அவ்வாறே ஆண்களால் ஆடப்படும், ராமாயணக் கதை வடிவம் "கோன்" எனப்படும். ஆண்களால் மட்டும் நடிக்கும் மற்றுமொரு நாடகவகை "லாக்கோன் நோறா" எனப் பெயர் பெற்றது. இவை எவ்வாறாயினும் இவை யாவும் நாட்டிய நாடக வடிவமைப்பிலேயே இந் நடனங்கள் பெரிதும் பிரதிபலிக்கின்றன.

அடுத்து இந்தியக் கலாச்சார நாட்டியங்களின் செல்வாக்கிற்கு உட்பட்ட மற்றுமொரு தென்கிழக்காசிய நாடு இந்தோனேசியா, ஆகும். நடியான் நடனங்களாவன பொதுப்படையில் பொது மக்களுக்கு பொருத்தமான ஆடல் வடிவங்களாகக் கருதப்பட்டது. அவ்வாறே அரச குடும்பத்தைச் சேர்ந்த இளவரசிகள் "சிரிம்பி" என்னுமொரு நடனத்தை அரசவையில் ஆடியதாக அந்நாட்டு வரலாறுகள் சாட்சி மொழிகின்றன. இந்நடன வடிவமானது கோயிலினப் பெண்கள் கிருஷ்ண பரமாத்மாவைச் சுற்றி நின்று ஆடுவதைப் போன்ற சித்தரிப்பு நிறைந்த ஆடல் வடிவமாகும். ஆயினும் இளவரசிகள் இந் நடனத்தை ஆடும் போது கிருஷ்ண பரமாத்மாவையும், அரசனையும் மட்டும் பிரார்த்தித்துக் கொண்டு ஆடப்படல் வேண்டுமென்து சம்பிரதாயப் பூர்வமான மரபாகும்.

தென்கிழக்காசியாவில் இந்தியக் குடியேற்றவாதத்திற்கு உட்பட்ட மற்றுமொரு நாடு பர்மாவாகும். இதுவே தற்போது மயன்மா என அழைக்கப்படுகின்றது. பர்மிய நடனங்கள் பெரிதும் பெரும்பாலான ஏனைய தென்கிழக்கு நடனங்கள் போன்று நாடகவியலைச் சார்ந்த நாட்டிய நாடகங்களாகும், அவை "ஜாத்" எனப்படும். ஏறத்தாள

ஒன்பது காட்சிக் கட்டங்களை உள்ளடக்கியதாக இந் நாட்டிய நாடகவியல் விளங்குகின்றது. இந்நடனத்தில் பங்கேற்கும் முக்கிய பாத்திரங்களான தலைவனும், தலைவியும், பலதரப்பட்ட பாடல்களைப் பாடி ஆடுவர். மேலும் இளவரசன், இளவரசி, ஆகிய பாத்திரங்கள் குறிப்பிடத்தக்க முக்கிய பாத்திரங்கள் எனலாம். காதலை உயிர் நாடியாக மையமாகக் கொண்டு விளங்கும் இப்பாத்திரங்களில், இளவரசியின், சந்தேகங்கள், ஊகங்கள், ஆகிய மனோரிதியிலான ஜயங்களை, இந்நாட்டியத்தில் நாம் பெரிதும் காணமுடிகின்றது. இந்நாட்டியத்தில் இளவரசனது கோமாளியும், இளவரசியினது கோமாளியும், இருவருக்குமிடையே சண்டையை மூட்டி வேடிக்கை பார்ப்பதாக அமையும் கட்டம் சுவாரசியம் மிக்க நாட்டிய நாடகக் கட்டம் எனலாம். இவை தவிர தென் கிழக்காசியாவில் தெருக்கூத்து வகையிலான சில ஆடல் வடிவங்களும் பர்மாவில் வழக்கத்தில், பழக்கத்தில், உள்ள ஆடல் வடிவங்கள் எனலாம்.

ஜாவா நாட்டு நடனத்திற்கும், இந்திய நாட்டுநடனங்களுக்கும் இடையேயுள்ள பொதுநிலைப்பாடானது, இருவகை நடனங்களும் தாள வரையறைக்குட்பட்ட நடனங்களாகும். இந்த வகையில் ஜாவா நடனங்கள் இந்திய நடனங்கள் போன்று தாள லய வரையறைக்கும், கால கதி கட்டுப்பாட்டிற்கும், வரம்பிற்கும் உட்பட்டவை எனலாம். ஜாவா நாட்டியங்கள் அனைத்தும் 15ம் நூற்றாண்டில் அங்கு ஏற்பட்ட அரசியல் காரணங்களினால் பாலித் தீவிலேயே அந்நடனங்கள் யாவும் செழிப்புற்று, சிறப்புற்று வளரவாயின. அங்குள்ள நாட்டியநாடகம் "வேயாங்" எனப்படும். இது பெரும்பாலும் இந்தியப் புராண இதிகாசங்களான, ராமாயணம், மகாபாரதம், ஆகியவற்றைத் தழுவியும், பாலி மண்ணிற்கே உரித்தான "பஞ்சி" என்னும் அந்நாட்டுப் புராணகளிலிருந்து வகுத்தெடுக்கப்பட்ட கதைக்கரு அம்சங்களை உள்ளடக்கிய வடிவங்களாகும். இந்தியப் புராண இதிகாசங்கள் யாவும் பாலியில் "கக்காவின்கள்" என அழைக்கப்படுகின்றன.

பெரும்பாலும் ராமாயணம் மகாபாரதத்தின் அடிப்படை சாராம்சத்தின் தத்துவத்தை மட்டும் கருத்திற் கொண்டு,

பாண்டவர்களைச் சிறந்தவர்களாவும், பாண்டவர்கள் ஐவரும் தனித்துவத் தன்மைவாய்ந்த ஆடல் வடிவங்களைச் சிறப்புற ஆடுபவர்களாகவும் மினிரவர். கெளரவர்கள், அனைவரும், கொடியவர்களாகவும், கொடுமை மிக்கவர்களாகவும் சித்தரிக்கப்பட்டு விளங்குவர். இந்த அடிப்படையில் அவர்கள் யாவரும் கடினமான நடன அம்சங்களை ஆடுபவர்களாக மினிரவர்.

இவை தவிர கம்போடியா நாட்டில் பண்டைய காலத்தில் இன்றைய பரத நாட்டியத்தை ஒத்த ஒரு ஆடல் வடிவம் அரண்மனைகளில் ஆடப்பட்டதாக சில வரலாற்றுப் பெறுபேற்று ஆய்வுகள் சாட்சி மொழிகின்றன. அவ்வாறே தென்கிழக்கு ஆசியாவில் மலேஷியா, சிங்கபூர் ஆகிய நாடுகளில் இந்தியக் கலையும், கலாச்சாரமும், மதமும், மொழியும், பாரிய வகையில், சீரிய நோக்கில், பாதுகாக்கப்பட்டு வருகின்றன. இந்தியாவுடன் பலத்த இணைப்புக்களையும், உயர்ந்த பின்னைப்புக்களையும், கொண்டு விளங்கும். இந்நாடுகளில், இந்தியக் கலாச்சார நடனங்கள் அனைத்தும், அதே பாரம்பரியப் பண்பாட்டுக் கோலங்களுடன், பண்பாட்டு விழுமியங்களுடன், இந்நாடுகளில் செழிப்புற்றுச் சிறப்புற்றுப் பாதுகாக்கப்பட்டு வருகின்றன.

இந்தியக் கலாச்சார நாட்டியங்கள் இந்த வகையில் தென் கிழக்கு ஆசிய நாடுகளில், பாரிய வகையில், சீரிய முறையில், இன்றும் பாதுகாக்கப்பட்டு வருகின்றன. பல நூற்றாண்டுகளுக்கு முன் இந்தியக் குடியேற்ற வாதத்திற்கு உட்பட்ட இந் நாடுகளில், காலக் கிரமத்தில், சில மாறுதல்களையும், மாற்றங்களையும், எதிர்கொண்ட போதும், அடிப்படையில் இச் சாஸ்திரீக ஆடல் வடிவங்கள், இன்றும், அடிப்படையில் நாட்டிய சாஸ்திரத்தை அடித்தளமாகக் கொண்டு வளர்ந்து வந்துள்ளன. ஆயினும் காலக்கிரமத்தில், அவ்வால் நாடுகளின் சமய சமூகப் பண்பாட்டுக் கலைக்கூறுகளுடன் ஒன்றுபட்டு, ஒட்டி இரண்டறக் கலங்கு மினிர்ந்த போதும், இன்றும் அவை இந்திய நாட்டிய வடிவங்களின் சாயலைக்கொண்டு விளங்குகின்றன.



5. சமங்கம்



6. ஸ்னம்



7. ஸ்வஸ்திகரேசிதம்

8. மண்டலஸ்வஸ்திகம்



1. தலவுற்படம்



2. வர்த்திதம்



3. வலிநோருகம்



4. அபவிந்தம்



9. நிதுட்டகம்



10. அந்தநிதுட்டகம்



11. கடுச் சின்னம்



12. அந்தரேஷ்தகம்



13. வரைஸ்வஸ்திகம்



14. உந்மத்தகம்



15. ஸ்வஸ்திகம்



16. பிருவட்ஸ்வஸ்திகம்



17. திர்ச்சாஸ்திகம்



18. அனாதகம்



21. விசரிப்தாரவிப்தகம்



22. அர்த்தஸ்வல்லிகம்



19. மாஸமம்



20. ஆரவிப்தரேசிதம்



23. அஞ்சிதம்



24. புஜங்கந்ராவிதம்



25. ஊர்த்துவஜாபு



26. பிருஞ்சிநம்



29. ரேபிதுகிட்டிதம்



30. பாதாவித்தகம்



27. மத்தல்வி



28. அர்த்தமத்தல்வி



31. வலிநம்



32. கூர்ணிநம்



33. லலிதம்



34. தண்டபத்சம்



37. வைசாக்ரேசிதம்



38. பிரமரகம்



35. பஜங்கந்தரஸ்தரேசிதம்



36. நூபரம்



39. சதுரம்



40. புஜங்காஞ்சிதகம்



41. தண்டகரேசிதம்



42. விருச்சிகருடிதம்



45. வினாம்



46. விருச்சிகரேசிதம்



43. கடம்பிராந்தம்



44. வதாவிருச்சிம்



47. விருச்சிகம்



48. வ்யங்கிதம்



49. பார்சுவநிருட்டகம்



50. லவா_நிலகம்



53. சக்ரமண்டலம்



54. உ_ப்ரோமண்டலம்



51. கிராந்தகம்



52. குஞ்சிநம்



55. ஆசரிப்தம்



56. நலவிலைதம்



57. அங்கலம்



58. விட்சிப்தம்



61. விவிர்த்தம்



62. விழவிர்த்தம்



59. ஆவர்த்தம்



60. தோலாயாதம்



63. பார்சுவக்ராந்தம்



64. நிள்கம்பிதம்



65. வித்யாயுத்மிராந்தம்



66. அதிக்ராந்தம்



69. தலஸபம்ஸ்போட்டநம்



70. கருடம்பலுதுகம்



67. விலவர்ந்துகம்



68. குழகிருதுகம்



71. கங்கருி



72. பரிவிர்ந்தம்



77. அந்தகுரி



78. குரீவிந்தம்



74. கிருத்ராவலேகும்



73. பார்கவயௌனு



75. சன்முதம்



76. குரி



79. அப்ராந்தம்



80. மயூரம்பிதம்



81. சர்ப்பிதம்



82. நண்டபாதம்



83. ஹிணப்புதம்



84. பிரேங்கோவிதம்



85. நிதம்பம்



86. ஸ்கலிதம்



87. கரிஷ்ணதகம்



88. மிரஸ்ப்பிதகம்



89. சின்மலிக்கீட்டதம்



90. விஷ்ணுகரவிதுகம்



93. தலஸங்கட்டுதம்



94. ஜுதிம்



91. உத்ரந்தம்



92. உபரிந்தம்



95. அவதிர்தம்



96. நிவேசம்



97. ஏலாக்ரிதம்



98. ஹரத்விருத்தம்



101. ஸம்பந்தம்



102. விவ்கம்பம்



99. மாதலக்ஷ்மி



100. விவ்னூக்ரியந்தம்



103. உத்கட்டிதம்



104. விவவி஭க்திதம்



105. ஜோவிதம்



106. நாகாயலஸ்ப்ரிதம்



107. சக்டாஸ்யம்



108. கங்காவத்ரஸம்

ஆதாரநால்கள்

1. அபிந்யதர்ப்பணம்
2. பரத நாட்டியம் த. பாலசரஸ்வதி
Dr. வே. ராகவன்
3. பரதக் கலை கோட்பாடு: **Dr.** பத்மா கப்பிரமணியம்
4. ஒன்றே உலகம்:- தனியாயக அடிகள்
5. The Natyasastra and Bharatha Natya by Hema Govindarajan
6. Rhythm in Joy Clasical Indian dance Traditions by Leela Samson
7. Ceylon : A Pictorial Survey of the peoples and arts by M.D. Raghavan
8. The Ambalangoda Mask Museum edited by Wolfgang mey, Martin Proslor, Anna Wischkowski
9. Music Academy Journals
10. Sangeet Natak Academi Journals
11. The Marg magazines Bombay
12. The Natya Sastra :- English translation by Board of Scholars
13. Siva in Dance Myth and Iconography by : Anne Marie Gaston
14. The Mirror of Gesture - Ananda K. Coomaraswamy
15. The Dance of Siva - Ananda K. Coomaraswamy
16. Sinhales Dance and Music -Archaeological department Colombo - 7 , Ceylon.





**Vimalothaya Classical
Bharatha Natya Kendra**
No. 19, Gregory Place,
Dehiwala.
Tel. : 727830