

கோயில் அரங்க மரபு

(பல்லவ சோழர்கால நாடக அரங்கு)



792
நிலை
L/PR

க. திலகநாதன்

கோயில் அரங்க மரபு

**(பல்லவ - சோழர் கால
நாடக அரங்கு)**

க. திலகநாதன்

விரிவுரையாளர் - நாடகத்துறை
யாழ்ப்பாணம் தேசிய கல்வியியற் கல்லூரி
கோப்பாய்.

என் ஓசாங்களான
அன்மையில் அமரத்துவமடைந்த

கலாநிதி காரை. செ. சுந்தரம்பிள்ளை
நா. சுந்தரலிங்கம்

ஆக்யோருக்கு செ சீறுநால்
கானிகை

உள்ளடக்கம்

நூல்	: கோயில் அரங்க மரபு (பல்லவ - சோழர் கால நாடக அரங்கு)
முதலாம் பதிப்பு	: 2005-12-12
ஆசிரியர்	: க. திலகநாதன் விரிவுரையாளர் - நாடகத்துறை, யாழ்ப்பாணம் தேசிய கல்வியியற் கல்லூரி, கோப்பாய்.
பிரதிகள்	: 1000
வெளியீடு	: ஜனனி வெளியீட்டகம், பொலிகண்டி, வல்வெட்டித்துறை.
பதிப்புரிமை	: © 2005 ஆசிரியருக்கு
அட்டைப்படம்	: தஞ்சைப் பெரிய கோயில் (முகப்பும் நந்திமண்டபமும்)
அச்சுப்பதிப்பு	: ஸ்ரீவாணி அச்சகம், பிரதான வீதி, வல்வெட்டி, வல்வெட்டித்துறை.

என்னுரை	iv
முன்னுரை	vi
அறிமுகம்	1
கி.பி. 600ற்கு முற்பட்ட நாடக வளர்ச்சி	8
கி.பி. 600 - 1300 வரையில் நாடகம் பற்றிக் கிடைக்கக் கூடிய தகவல்களும் தகவல்களில் சில விபரிப்புக்களும்	19
கோயில் பண்பாட்டில் அரங்கு	45
நடராஜ தாண்டவம்	57
600 - 1300 வரை தெரிகிற ஆட்டம் அரங்கு என்பன	67
முடிவுரை	73
உசாத்துணை நூல்கள்	76
பின்னிணைப்பு	79

என்னுரை

அரங்கியல் சார்ந்த நூல்கள் பிறகுரை நூல்களுடன் ஒப்பிட்டு நோக்கும் பொழுது தமிழில் குறைவாகவே உள்ளன. அதிலும் நாடகம் குறித்த நூல்கள் மிக அரிதாகவே காணப்படுகின்றன.

தமிழை இயல், இசை, நாடகம் என முப்பிரிவாக கண்டு போற்றி வளர்த்த மரபு நம் தமிழ்மரபு. எனினும் தமிழில் நாடகம் பற்றிய நூல்களோ அதுகுறித்த பதிவுகளோ போதுமான அளவு இல்லாதிருப்பது பெரும் குறையாகவே உள்ளது.

இந்நிலையில் நாடகக்கலை பற்றி அறிய விரும்பும் தமிழ் மாணவன் ஒருவன் ஆங்கில மொழியை நாடவேண்டியுள்ளமையும், அதன் வாயிலாக நாடகம் பற்றி அறியவேண்டியுள்ளமையையும் கருத்திற் கொள்ளவேண்டி உள்ளது.

இதனை கருத்திற்கொண்டு தமிழ்நாடக வரலாற்றில் ஒரு காலகட்டம் (பல்லவ-சோழர் காலம்) பற்றி யாழ்.பல்கலைக்கழகத்தின் இறுதியாண்டு முடிவில் ஆய்வுக்குட்படுத்திய விடயத்தை மீள்நோக்கு செய்து ஒரு சிறுநூலாக உருவாக்க முனைந்துள்ளேன்.

இந்நூலில் உள்ள விடயங்கள் பாடசாலையில் நாடகமும் அரங்கியலையும் கற்கும் கல்விப் பொதுத் தராதர (சா/த), (உ/த) மாணவர்கட்கும், மற்றும் பல்கலைக் கழகத்தில் கற்கும் மாணவர்கட்கும், நாடகத்தை கற்கை நெறியாக பயிலும் மாணவர்கட்கும், மேலும் நாடகத்தை அறியவிரும்பும் அனைவருக்கும் பயன்படுமென நம்புகிறேன்.

இச்சிறு நூலில் சங்ககால, சிலப்பதிகார கால நாடக மரபுகளுடன் பல்லவ - சோழர் கால அரங்க மரபுகள் மிக விளக்கமாக எடுத்துக்காட்டப்பட்டுள்ளன.

மேலும் நாடக அரங்கியல் மாணவர்களுக்கு பயன்படும் வகையில் இக்காலங்களுக்கு உரிய அரங்க அமைப்புக்களும் சில அரங்க ஆடுகளங்களும் இணைக்கப்பட்டுள்ளன.

இச்சிறிய நூலுக்கு முன்னுரை வழங்கியுள்ள பேராசிரியர் கார்த்திகேச சிவத்தம்பி அவர்கள் முன்னுரையை சிறு விளக்கக் கட்டுரையாக அமைத்துள்ளமை இந்நூலுக்கு பெறுமதியை சேர்த்துள்ளது. பேராசிரியரின் தொடர்பு 1990ம் ஆண்டு யாழ். பல்கலைக்கழகத்துள் சென்றவேளையில் இருந்து இன்றுவரை மிகவும் இறுக்கமாகவே உள்ளது. கல்விகற்ற காலத்திலும், தொடர்ந்தும் இன்றுவரை அவரிடம் கற்றவை பல. அவருடைய தூண்டுதலால் சில கட்டுரைகளை கூட எழுதமுடிந்தது. பேராசிரியர் இச்சிறு நூலுக்கு முன்னுரை அளித்தமையையிட்டு பெருமகிழ்வடைகின்ற அதேவேளை நன்றியுடையவனாகவும் உள்ளேன்.

இந்நூலினை அச்சிற் கொண்டு வரும் பணியினை மேற்கொண்ட வல்வை ஸ்ரீவாணி அச்சக உரிமையாளர் திரு. சி. சிவகுமாரன் அவர்கட்கும் எனது நன்றிகள்.

புதுவளவு,
பொலிகண்டி,
வல்வெட்டித்துறை.
01-12-2005

- க. திலகநாதன்

முன்னுரை

நாடகமும் அரங்கியலும் எனும் பயில்துறை பாடசாலை, பல்கலைக்கழக மட்டங்களிலே பயிற்றுவிக்கப்பட்டு வருகின்ற தெனினும் இத்துறை பற்றி பாடப்புத்தகத் தேவைகளுக்கப்பாலே மாணவர்களின் நாடகம் பற்றிய பொது அறிவுக்கான வாசிப்புத் தேவையை பூர்த்திசெய்யும் வண்ணம் எழுதப்பட்ட நூல்கள் மிகக் குறைவே. ஒருபுறம் ஆராய்ச்சிகளும், இன்னொரு புறம் நாடக ஆக்கங்களும் எனப் பல நூல்கள் வருவது உண்மை. ஆயினும் மாணவர்களின் ஆர்வ விரிவுக்கும், அறிவுத் தேவைக்குமான நாடகம் பற்றிய எழுத்துக்கள் மிகக் குறைவாகவே உள்ளன. பல்கலைக்கழக புகுநிலை முதல் பல்கலைக்கழக வகுப்புக்கள்வரை நாடக அரங்க வரலாற்றில் நாடகம் பற்றிய கற்றலில் அரங்கக் கட்டட முறைகள் பற்றிய விடயம் முக்கிய இடத்தைப் பெறுவதாகும்.

யாழ். பல்கலைக்கழகத்தின் நாடகத்துறை சிறப்புக் கற்கை நெறியில் தேர்ச்சியடைந்து இன்று யாழ்ப்பாணம் தேசிய கல்வியியற் கல் லூரியில் ஆசிரிய மாணவர்கட்கு நாடகத்தை பயிற்றுவிக்கும் போதனாசிரியராகக் கடமையாற்றும் திரு. க. திலகநாதன் தான் தனது முதல் பட்டமாணவனாக இருந்த காலத்தில் மேற்கொண்ட ஓர் ஆய்வினை புதியமுறையில் மீள்நோக்குச் செய்து இந்நூலினை வெளிக்கொணர்கிறார்.

தமிழ்நாட்டுக் கோயில்களில் குறிப்பாக 7ம் நூற்றாண்டு முதல் 12ம் நூற்றாண்டு வரை நிலவிய கோயில் அரங்கு அம்சங்களை இச்சிறு ஆய்வில் திரு. க. திலகநாதன் வெளிக்கொணர்கிறார்.

உண்மையில் கோயில் அரங்கு என்ற விடயப் பொருளுக்கு வரமுன்னர் அரங்கியல் நிலைநின்று பார்க்கும் பொழுது இத்துறை அரங்கிற்கான கட்டடக் கலை எனும் துறையைச் சார்ந்ததென்பது தெரியவரும். உலகின் ஒவ்வொரு பண்பாட்டிலும் நாடகம் சடங்குநிலை மட்டத்திலிருந்து கலை வடிவமாக பரிணமிக்கத் தொடங்குகிற பொழுது நாடகம் ஆடப் பெறுகின்ற இடம் - ஆடுகளம் - முக்கியமானதொன்றாகி விடுகின்றது. நாடகத்துக்கு அவ்வப் பண்பாடுகளில் அவ்வக் காலங்களில் இருந்து வந்த நாடகம் பற்றிய சமூகக் கணிப்பை அறிந்து கொள்வதற்கு, அரங்கு அதாவது நாடகம் ஆடப்பெறுவது முக்கியமானதாகும். நாடகம் ஒரு கலைநிகழ்வு. நாடகம் என்பது சடங்குகள் வழிவந்து அதற்கு அப்பால் போய் ஒரு கலை வடிவமாக மனங்கொள்ளப் படுகின்ற பொழுது அக்கலை வடிவத்தை பார்க்கும் இடமும் முக்கியமாகின்றது. (கிரேக்கத்தில் Theatron என்பது பார்க்கும் இடத்தைக் குறிக்கும்) பார்க்கும் இடம் என்னும் பொழுது மூன்று விடயங்கள் முக்கியமாகின்றன. பார்க்கப்படுவதற்கான நடவடிக்கை அதற்கான ஆற்றுகை, அதனைச் செய்வோர், அந்த ஆற்றுகை எத்தகைய இடத்தில் எவ்வாறு செய்து காட்டப் படுகிறது என்பனவே அந்த மூன்று விடயங்களுமாகும். இந்த மூன்றும் பற்றிய தெளிவு ஏற்படும்பொழுதுதான் நாடகத்தின் அச்சாணியான பார்ப்போர் (பார்வையாளர்) முக்கியப்படுவர்.

ஒவ்வொரு கலை வடிவத்திற்கும் அது தொடர்பான சமூக ஒழுங்கமைப்பு உண்டு. உண்மையில் சமூக நிலையில் கலைவடிவம் ஒழுங்கமைக்கப்படுகிற பொழுதே அது முக்கியம் பெறுகிறது. இதனை இன்னொரு வகையாகவும் கூறலாம்.

கலை என்பது எவ்வாறு நிறுவக மயப்படுத்தப்படுகிறது என்பது முக்கியமானதொரு விடயம். கிரேக்க திரஜெடிகள் எதென்சில் மலையடிவாரங்களில், அந்த மலையடிவாரங்களைப் பயன்படுத்திய ஆசன இருக்கைகளையும்; அவற்றிலிருந்து பார்க்கப்படத்தக்கதான ஒரு ஆடுகளத்தையும், அவை திறந்த வெளிநிலையில் உள்ளன என்றாலும் அரச அங்கீகாரம் கொண்ட ஒரு நடைமுறையாகவும் அமைந்தன என்பது கிரேக்க நாடக வரலாறு தெரிந்தவர்களுக்குத் தெரியும்.

இந்த அரசமட்ட நிறுவக மயப்பாடு உடனடியாக வந்து விடுவதில்லை. மக்களின் பொதுச்சடங்காக இருந்து அதனூடாக கலைமுறை என்ற வளர்ச்சியைப் பெறும். நாடகம் அதன் முதற்பயில்வு நிலையில் மக்கள் தொடர்பைப் பேணுவதென்பது தேவையாகின்றது. அரங்கக் கட்டட முறைமையென்பது அந்த இடத்திலேதான் துளிர்விடத் தொடங்குகிறது. அதன்பிறகு அச்சமூகத்தின் நாடகம் பெறும் இடத்திற்கேற்ப மாத்திரமல்லாமல் அச்சமூகத்தின் அடிப்படை ஒழுங்கமைப்பு நியமத்தில் இந்த அரங்கக் கட்டட முறைமை பிரதிபலிக்கத் தொடங்கும். இந்த விடயம் பற்றி Richard Southern - Seven Ages of Theatre எனும் நூலில் மிக நன்கு விளக்கியுள்ளார்.

தமிழ்ப் பண்பாட்டில் நாடகக் கட்டடங்கள் பெறுகின்ற, பெற்றுவந்துள்ள இடமானது இந்தப் பண்பாட்டின் சூழலினாலும், சமூக ஒழுங்கமைப்பாலும் ஒழுங்கமைக்கப்படுகின்ற தன்மையைக் காணலாம். அடிநிலை மக்களுடனான உறவு மிகவும் நெருக்கமாகவும் இறுக்கமாகவும் இருக்கும் சூழலில் - அந்த நிலையில் - நாடகம் யாருக்காக ஆற்றுகை செய்யப்படுகின்றதோ அவர்கள் நடுவில் இருப்பதென்பது அத்தியாவசியமாகும். இதன் கட்டபுல கட்டட நிலையின் வெளிப்பாடுதான் வட்டக்களரி. திறந்த வெளியில் மக்கள்

எல்லாப் பக்கங்களிலும் சூழ்ந்திருக்க அவர்களுக்கு நடுவே வட்டக்களரி அமையும். வட்டக்களரிக்கு எந்தவொரு திசையும் பிரதான திசையல்ல. அதனை எங்கிருந்தும் பார்க்கலாம் ஆற்றுகை செய்பவர்களும் சுற்றிவர இருப்பவர்களும் எல்லோருக்கும் தம் ஆற்றுகையை செய்துகாட்டுவர். அந்த நிலையில் முதுகு காட்டுதல் என்ற பிரச்சனைக்கு இடமில்லை. அதுமாத்திரமல்ல கூத்தில் நடிகர்கள் சுற்றிச்சுற்றி ஆடுவதும் நடுமேடையில் நிற்கும் அண்ணாவிடாரும் ஒரு திசையை மாத்திரம் பார்க்காமல் சுழன்று சுழன்று மத்தளம் வாசிப்பதும் கூத்தின் கலை இயல்பு மாத்திரம் அல்ல, ஒரு சமூகத் தேவையும் கூட என்பது புலனாகும்.

இந்த நிலையிலேதான் வட்டக்களரியில் கட்டட அமைப்பு முக்கியமானது. இருந்து பார்க்கப்பவர்கள் நன்கு பார்க்கத்தக்க அளவில் ஆற்றுகை செய்யப்படுவதற்கு ஆடுகளம் உயரமாக இருத்தல் வேண்டும். எல்லாத் திசைகளில் இருந்தும் பார்க்கின்ற எல்லோருக்கும் அது பொதுவானதாக இருத்தல் வேண்டும். இப்படியான நிலையில் நடிகர் வருகையென்பது ஒரு இரகசிய விடயமல்ல. எல்லா முன்னிலையிலும் நடப்பதாகும். இதற்கான கட்டட அமைப்பை சங்க இலக்கியங்களில் பேசப்படும் கோடியரின் ஆடுகளங்கள் நமக்குக் காட்டுகின்றன.

இந்த பின்புலத்தில் திருவள்ளூரவரின்

“கூத்தாட்டு அவைக் குழாத்தற்றே பெருஞ் செல்வம்
போக்கும் அது விழுத்தற்று.....”

கூத்தாட்டு அவைக்குழாம் என்பது நிச்சயமாக வட்டக்களரி ஒழுங்கமைப்பில் சற்று மேலெழும்பிய வடிவமாகும். இந்த நிலையில் கலைஞருக்கும் சமூகத்துக்குமிடையில் அதிக வேறுபாடு இல்லை. ஆனால் சமூக வளர்ச்சியின் பொழுது இந்நிலைமை

மாறிவிடுகிறது. உற்பத்தியில் ஏற்படும் உபரி காரணமாக ஒரு ஓய்வுடை வர்க்கம் (Leisure Class) உருவாகுவது தவிர்க்கப்பட முடியாததாகும். இந்த உபரிச்செல்வம் அதனைக் கொண்டிருக்கின்றவர்களின் இருப்பு நிலைமையையும் மனோபாவங்களையும் மாற்றிவிடுகின்றது. அவர்கள் தாம் ரசிப்பனவற்றை நுனித்துப் பார்க்க விரும்புவது தவிர்க்க முடியாது. இக்கட்டத்தில் கலை நுகர்வில் ரசிப்பு முக்கியமாகிறது. கலைஞர்களைப் பொறுத்த வரையில் இந்த நிலையில் வெறும் ஆட்டமும் பாட்டும் போதாது. அது ஆழப்படுத்தப்பட வேண்டியது அவசியமாகும்.

அந்த ஆழப்படுத்துகை பயிற்சியால் வருவது. பயிற்சி என்பது வரத்தொடங்கியதும் அதற்குள் தொழின்மை (Professional) ஒழிந்து கிடப்பதை காணலாம். “பாண் தொழில்” என்னும் சங்கமிப்பில் விறலி பயிற்சி உடையவள் ஆகிறாள். இவை இரண்டும் நடக்கவே தமிழ்நாட்டில் தொழில் முறைக் கலைஞர்கள் தோன்றிவிடுகிறார்கள்

சிலப்பதிகாரக் கதை உபரிச் செல்வத்தை உரிமையாக பெற்ற குடும்பங்கள் சம்பந்தப்பட்டது. அத்தகைய சமூகத்தில் கலைப்பயில்வு ஒரு தொழிலாகி விடுகிறது. சிலப்பதிகாரம் அரங்கேற்று காதை இதனைக் காட்டுகிறது. சிறப்புத் தேர்ச்சியுடன் வருகிறவர்கள், நன்கிருந்து ரசிக்க விரும்பும் ஒரு நுகர்வோர் கூட்டத்துக்கு தமது கலை வல்லமையை காட்டுவதென்பது வட்டக்களரியில் நடக்கக்கூடிய விடயமல்ல. இதற்கு ஒரு சிறப்பு அரங்கு தேவை. அந்த அரங்கக் கட்டம்தான் சிலப்பதிகார அரங்கேற்று காதையில் விபரிக்கப்படும் ஆடுகளம் பற்றிய விபரங்கள். இதிலொரு சுவாரஸ்யமான விடயம் சாதியை அதிகார நிலைப்படியாகக்கொண்ட சமூகத்தில் ஒவ்வொரு கலைத்துறைகளும் ஒவ்வொரு

சாதியாகிவிடுகின்றன. இளங்கோ மாதவி பற்றிக் கூறும்பொழுது “மாதவி மரபில் மாதவி” என்றார். அதாவது அந்த மரபிற்கு ஒரு குலக்கட்டுமானம் வந்துவிடுகிறது.

இதற்கான அரங்கு மிக நுண்ணிதாக இருக்கும். அதன் உயரம், அகலம், அதில் இடம்பெறும் எழினிகள், அரங்கில் காணப்படும் தூண்கள், அத்தூண்களின் நிழல் அகற்றப்படும் உத்திகள் எல்லாமே சிறப்பு நிலைப்பட்டனவாக உள்ளன.

மாதவியின் அரங்கேற்றம் புகார் நகரிலுள்ள ஒவ்வொரு வரும் பார்க்கக்கூடியதொன்றல்ல. அது தெரிந்தெடுக்கப்பட்ட மனிதருக்கானது. சிலப்பதிகார அரங்கின் அழகியலை விளங்கிக் கொள்வதற்கு இந்த சமூகநிலை உண்மைகளை அறிவது அவசியம்.

இதிலிருந்து அடுத்தகட்டம் நடனம் நாடகம் கோயில் கலையாகவும் வரலாம். திலகன் அந்த விபரங்களை உங்களோடு பகிர்ந்து கொள்கிறார்.

இக்கட்டத்தில் கோயில் பற்றிய நாடகவியல் மாணவரது தேவைகளை அக்கோவிலை ஓர் இந்துநிறுவனமாக பார்க்கும் மாணவர்களின் தேவைகளிலிருந்தும் பெரிதும் வித்தியாசப்பட்டது என்ற புலமை யதார்த்தத்தை நாம் புரிந்துகொள்ளல் வேண்டும்.

ஆனால் கல்லால் கட்டப்பட்ட கோயில் என்று வந்ததன் பின்னர் அந்தக் கோயிலுக்குள் வருபவர் யார்? வரமுடியாதவர் யார்? என்ற பிரச்சனையும் தொடங்குகிறது. ஒரு சுவாரஸ்யமான சோகம், தேவார இசையைப் பாடிக் காண்பித்த பெண்ணுக்கு கோவிலுக்குள் போகமுடியாத நிலை நிலவிற்று என்பதை அந்த வரலாறு சூசகமாக காட்டும். தமிழ்ப்பண்பாட்டில் கோயில் மிகமுக்கியமானது. ஆனால் அதற்குள் ஒரு சமூக ஒதுக்குநிலையும்

தொழிற்படுகிறது. கோயிலில் ஆடியவர்கள் கோயிற் பெண்டுகளாயினர். இங்கு கலையும் அந்தக் கலை ஆடிய இடமும் சிறப்பு நிலைப்பட்ட ஒழுங்கமைப்புக்களைக் கொண்டுள்ளது.

மேல் நாட்டு அரங்க வளர்ச்சியில் அரங்குகளில் நிறுவக மயப்பாடு அதிகரிக்க அதிகரிக்க நாம் ஒரு முடிய அரங்கிற்கு (Closed Theatre) செல்கிறோம். முடிய அரங்கின் ஒரு முக்கிய எடுகோள் நாடகம் பார்ப்பவர்கள் நான்காவது சுவர் ஆகிறார்கள். அதாவது வீட்டினில் நடக்கின்ற ஒன்று அந்த வீட்டின் சுவருக்குத் தெரியுமாப்போல, இந்த அரங்கிற்கு ஒரு திசைப்பட்ட "பார்வை" தானுண்டு. இதற்குக் காட்சிப் பின்புலங்கள் அவசியமாகின்றன. இசை அவசியமாகின்றது. ஒளி அவசியமாகின்றது. நாடகக் கலையின் இந்தத் தொடர்முறைமை உலக நிகழ்ச்சிகளை மேடையில் நடக்கின்ற நாடகமாகப் பார்க்கும் நிலைக்கு நம்மைத் தள்ளி விடுகின்றன. உலகம் ஒரு (நாடக) மேடை என்றார் சேக்ஸ்பியர். மேடை முக்கியத்துவம் அரங்கின் நிறுவக மயப்பாட்டுக்கு மேலும் உதவுகிறது. அரங்க செயற்பாடுகளை இத்தகைய ஒரு அகண்ட பின்புலத்தில் பார்க்கத் தொடங்குகின்ற பொழுதுதான் தமிழரங்கின் ஒரு காலகட்டம்பற்றி திலகன் தரும் தகவல்கள், விவாதிப்புக்கள் முக்கியமாகின்றன.

திலகனின் இந்த முயற்சி அவரிடமிருந்தும், அவரையொத்த நண்பர்களிடமிருந்தும், மேலும் பல ஆராய்ச்சிகள் வருவதற்கான தூண்டுகோலாகும். எனது மாணவன் திலகனுக்கு எனது அன்பு கனிந்த நல்வாழ்த்துக்கள்.

அன்புடன்

கார்த்திகேசு - சீவத்தம்பி

தகைசார் ஓய்வுநிலைப் போராசிரியர்,
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகம்

30-11-2005

xii

அறிமுகம்

கோயில் அரங்க மரபு பற்றி நோக்குவதற்கு முதல் தமிழில் நாடக வரலாறு எவ்வாறுள்ளது என்பதுடன் அதன் தன்மையை நோக்குதல் பொருத்தமானதாகிறது. தமிழ் நாடக வரலாறு பற்றி நோக்குமிடத்து பள்ளு, குறவஞ்சி என்ற ஒழுங்கான நாடக நூல் ஒன்று பெறுவது வரை, இலக்கியமாக நாடக எழுத்துரு ஒன்றும் தமிழில் கிடைக்க வில்லை. உண்மையில் எமது தமிழ் நாடக வரலாற்றில் அதாவது இலக்கிய வரலாற்றுப் பிரிவில் வகுத்துப் பார்க்கும்போது, சங்ககாலத்து நாடக வரலாறு எனப் பார்க்கிறோமெனில் கிடைக்கின்ற தகவல்கள் அனைத்தும் முற்று முழுதான நாடகத் தகவல்களைத் தரவில்லை. அல்லது அதுபற்றி எழுதப்படவில்லை. நாம் சில ஊகங்களின் அடிப்படையில் நாடக வரலாற்றை நமக்குரியதாக்கி நிற்கிறோம். ஐரோப்பிய நாடக வரலாற்றின் ஊற்றுக்கண்ணாகத் திகழும் கிரேக்க தேசத்தைப் போல் அங்கு கிடைக்கும் தகவல்கள் (பூச்சாடியில் தீட்டப்பட்ட காட்சிகள், 44 எழுத்துருக்கள், தொல் பொருளியல் ஆதாரம்). போன்று எமக்குக் கிடைக்க வில்லை. ஆகவே நாம் இக்கால நாடக வரலாறு எனப் பார்க்கும் போது அங்கு கிடைத்த எட்டுத்தொகை, பத்துப்பாட்டு, தொல்காப்பியம், பரிபாடல், கலித் தொகை போன்ற நூல்களிலிருந்து தகவல்களைப் பெற்றுக்கொள்கிறோம். அங்கு சில சடங்குசார்

நிகழ்வுகள், சில விழாக்கள் என்பனவும் ஆடல் பாடல்களில் ஈடுபட்ட கலைஞர்களுமேயாவர்.

அடுத்த காலப் பகுதியாக நாடக வரலாற்றில் நோக்கப்படுவது சிலம்புக்காலம். இக்காலப்பகுதியில் சிலப்பதிகாரம் நாடகம் பற்றி பல தகவல்கள் தந்து நிற்கிறது. வேத்தியல் மரபு, பொதுவியல் மரபு என இரு பிரிவுகளாக நோக்கப்படுவது கவனிக்கத்தக்கது. வேத்துமரபில் மாதவி அரங்கேற்றமும் அதனோடு தொடர்புடைய விடயங்களும், பொதுவியல் மரபினில் அடிநிலை மக்களால் ஆடப்பட்டவையான (வேடர், இடையர், குறவர்) ஆய்ச்சியர் குரவை, வேட்டுவவரி, குன்றக் குரவை ஆகியன காணப்படுகின்றன.

ஆகவே கோயில் நாடக மரபிற்கு முதற்கட்டங்கள் இவை இரண்டும் முதலாவது விடயமாக சேர்க்கப்பட்டுள்ளன.

அடுத்து நாம் நோக்குவது, இந்தக் கோயில் நாடக மரபு. ஆனாலும் இடைப்பட்ட சில காலப்பகுதியானது நாடகத்தைப் பொறுத்த வரையில் மிகவும் தாழ்ந்த நிலையிலேயே காணப்பட்டதையும் காணுதல் வேண்டும். இந்தக் காலப்பகுதியில் நாடகக் கலை நலிந்தது என்று கூறலாம். தமிழக வரலாற்றில் களப்பிரர் படையெடுப்புக்கள் காரணமாக நாட்டில் நிலையான ஆட்சியின்மையாலும் நாடகம் வளராது தறுக்கணித்து விட்டது. இதற்கு சமயங்கள் (புறச்) முக்கிய காரணங்களாக விளங்கின.

பௌத்தம், சமணம் ஆகிய இரண்டு சமயங்களும் நாட்டின் அரசியல் சமுதாய நடவடிக்கையில் தலையிட்டு கலை, பண்பாட்டு வளர்ச்சிகளில் தங்கள் செல்வாக்கை நிலைநாட்டிக் கொண்டிருந்தன. நாடகக்கலை சிற்றின்ப வேட்கையை எழுப்புவது என்ற கருத்தினை

இச்சமயங்கள் வலியுறுத்திக் கொண்டிருந்தன. மேலும் இக்காலத்தில் அறிஞர்கள் வடமொழி நூல்களைப் பெரிதாகப் போற்றியும், பாளி, பிராகிருதம், சமஸ்கிருதம் போன்ற மொழிகளில் தங்கள் கருத்துக்களையும் வெளியிட்டு வந்தனர். இத்தகைய சூழ்நிலையில் தமிழ்நாடகக்கலை தழைக்காமல் இருந்ததில் வியப்பில்லை. இக்காலத்து தோன்றிய பதினெண் கீழ்க் கணக்கு நூல்கள் அற இலக்கியங்கள் என்பது கருதத்தக்கன. நாடகம் என்பது மக்களுக்குத் தீராத துன்பத்தைத் தருவன என்ற கருத்து நிலவிவந்தது. பதினெண் கீழ்க் கணக்கு நூல்களுள் ஒன்றான ஏலாதியில்.....

“பாடகம் சாராமை பார்த்திலர் தாம் விளையும்

நாடகம் சாராமை நாடுங்கால் - நாடகம்

சேர்ந்தாற் பகை பழி தீச்சொல் சாக்காடே

தீர்ந்தாற் போல தீரா வரும்”

நாடகத்தை ஒருவன் சார்ந்தால் அவனுக்கு பகை, பழி, தீச்சொல், பாவம், சாக்காடு என்ற தீமைகள் அனைத்தும் வரும் எனக் குறிப்பிடுகிறது. இது ஒன்றே சமணத்தின் செல்வாக்கால் நாடகக்கலை எவ்வாறு ஒதுக்கப்பட்டது என்பதனை விளக்கப் போதுமானதாகும். புத்தசமயத்தவரின் நோக்கும் இதற்கு மாறுபட்டதன்று என்ற உண்மையை மணிமேகலை கொண்டு நாம் உணரலாம்.

மணிமேகலையில் காணப்படும் மருதி என்ற பெண்ணின் வரலாறு இவ்வுண்மையை புலப்படுத்துகிறது. மருதி என்ற அந்தணர் குலத்துப் பெண் காவிரியில் நீராடித் திரும்பிக் கொண்டிருந்தாள். அவளை வழியில் கண்ட அந்நாட்டு இளவரசன் ககந்தன் என்பவன் அவளை அடைய விரும்பித் தகாத சொற்களை மொழிந்தான். மருதி அவனிடம் இருந்து தப்பி ஓடிச் சதுக்கப்பூதத்தினிடம் சென்று முறையிட்டு நீதிவேண்டினாள். சதுக்கப்பூதம் அவளைக் குற்றமற்றவள் எனக்கூறி

அவளுக்கு தண்டனை வழங்காது, அதேநேரத்து அவனுக்கு இந்த கசப்பான அனுபவம் ஏற்படக் காரணம் அவனுடைய பழவினையே என்றும் கூறியது. பழவினையாவது அவன் விழாக்காலங்களில் ஆடலும் பாடலும் கண்டு களித்தமையேயாகும் என்று விளக்கம் கொடுத்தது. மேலும் புத்தர் தமது சீடர்களுக்கு உரைத்ததாகக் கூறப்படும் பத்து விதிகளுள் ஒன்று, மக்கள் நுண்கலைகளில் நாட்டம் கொள்ளக் கூடாது என்பதாகும். நுண்கலைகள் உணர்ச்சிகளைத் தூண்டி ஆசைகளை வளர்க்கின்றன என்பது அவர் கருத்து.

எனினும் இக்காலத்து நாடகக்கலை ஒரேயடியாக அழிந்து விடவில்லை. பொது மன்றங்களிலும் நாடக அரங்குகளிலும் நாடகங்கள் நடைபெற்று வந்தன. திருக்குறள் செல்வத்தின் இயல்பினைக் கூறும் போது,

“கூத்தாட்டு அவைக் குழாத்தற்றே பெரும் செல்வம்
போக்கும் அது வீளித்தற்று (332)

என்று கூத்தாட்டு அவையினை உவமையாகக் கூறுகின்றது

புறச்சமயங்களின் கலைவெறுப்பு நாடகக்கலை வளர்ச்சிக்கு தடையாக இருந்தது ஒருபுறமாக இருக்க, நாடகக் கலைஞர்களின் கதியற்ற வாழ்க்கையும் இக்கலையை மக்கள் வெறுக்க மற்றொரு காரணமாக இருந்தது எனலாம். சங்க மருவிய கால நூலாகிய சிலப்பதிகாரத்திலேயே புகாரிலும் மதுரையிலும் எண்ணென் கலையோர் இரு பெரும் வீதி இருந்ததாகவே அறிகிறோம். நாடகக் கணிகையர், தலைக்கோல் அரிவையர், தோரியமடந்தையர், தலைப்பாட்டுக்கூத்தியர், இடைப்பாட்டுக் கூத்தியர் அனைவரும் இவ்வீதிகளில் வாழ்ந்து வந்தனர். அரசகுலத்தினரும், அரசர் பின்னோராகிய வணிகரும் இவர்கள் இல்லங்களில் பிறரறியாதவாறு தங்கியிருந்தனர். நாடகக் கணிகையர் மன்னர்களிடமிருந்து கூடாரவண்டியும், பல்லக்கும், மணிகள் இழைத்த கால்களையுடைய சேக்கையும், சாமரைக்கவரியும், பொன்னால் செய்யப்பட்ட வெற்றிலைப் பெட்டியும் பரிசாகப் பெறும் சிறப்புப் பெற்றிருந்தனர். நாள்தோறும் புதுமணம் புணர்ந்தவர்களாக விளங்கிய

இவர்கள் வாழ்க்கை, தமிழ்நாடு நிலையான ஆட்சியின்றித் தவித்த போது மன்னர்களின் ஆதரவை இழக்கநேரிட்டு சீர்குலைந்து, இவர்களை ஒழுக்கமற்றவர்கள் என்று இழிவாக ஒதுக்கும்போக்கு உருவாகியது. நாடகக் கலையை இவ்வாறு ஒதுக்கும்போக்கு தமிழ் நாட்டில் பிற்காலத்திலேயே தோன்றியது. வடஇந்தியாவில் கி.மு. நான்காம் நூற்றாண்டிலேயே நாடகக் கலைஞர்கள் இழித்து ஒதுக்கப்பட்டனர். கௌடிலியர் தம் அர்த்த சாஸ்திரத்தில் நாடகமாடிகளின் இழிநிலையை சுட்டிக்காட்டியுள்ளார். நகராட்சி அதிகாரிகள் நகர் அமைக்கும் போது கொலையாளிகள், கொள்ளைக்காரர்கள், நாடகமாடிகள் ஆகியோருக்கு ஊருக்கு நடுவில் வீடுகள் அமைக்க இசைவு அளிக்கக் கூடாது என்று கூறியுள்ளனர். மனுதர்ம சாஸ்திரத்தில் மனிதன் செய்கின்ற குற்றங்களுக்கு எவ்வகையான தண்டனை வழங்கப் பெறலாம் என்று குறிப்பிடுகையில் ஒருவன் நாடக நடிகை ஒருத்தியுடன் தவறான ஒழுக்கம் மேற்கொள்ளுவோனாயின் அது கடுமையாக கண்டிக்கத்தக்கதன்று என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. ஒருவன் மற்றவன் மனைவியுடன் பேசுவது தவறு/அதற்கு தண்டனையாக குறித்த தொகை ஒருவன் அரசுக்கு அபராதமாகச் செலுத்த வேண்டும். ஆனால் நாடக நடிகையுடன் எவரும் பேசலாம் தவறு அன்று எனக் கூறுகிறது. மெய்யெழுத்துக்கள் எல்லா உயிரெழுத்துக்களுடனும் ஒன்றுதல் இயல்பு. அதுபோல நடிகையர் எல்லோருடனும் உறவுகொள்வது இயல்பு என்கிறது. இவ்வாறு வடஇந்தியப் பகுதியில் நிலவியது போல இங்கு 4ம், 5ம் நூற்றாண்டுகளில் நிலவத் தொடங்கியது. இது இந்தியாவிற்கு மட்டுமுரியதல்ல. 16ம் நூற்றாண்டளவில் உலக நாடக மேதை என வர்ணிக்கப்படும் சேக்ஸ்பியர் பிறந்த நாட்டில் கூட நாடக நடிகர்கள், நாடோடி போல, கொள்ளைக் கூட்டத்தினர் போல ஒதுக்கப்பட்டனர்.

இது இடைப்பட்ட நாடக வரலாறு. இத்தகைய ஒரு காலகட்டத்திற்கு அடுத்த ஒரு காலமாக அமைவதே இந்த கி.பி. 600

- 1300 காலப் பகுதியாகும். இக்காலப்பகுதியில் நாடக வரலாற்றை நோக்கின் கோயிலை மையமாக வைத்து புத்துயிர் பெறுவதையும், இப்பகுதியின் பிற்பட்ட காலத்தில் கோயிலுக்குள் எழுச்சி பெறுவதையும் காணலாம்.

இக்காலகட்டத்தின் முற்பகுதி (பல்லவர் காலம்) அரசியல் அமைப்பில் ஒரு மாற்றத்தைக் கொண்டதாக அமைகிறது. ஆட்சி முற்றுமுழுதாக சமஸ்கிருத நெறிப்படுகிறது. சமஸ்கிருத நூல்களின் அங்கீகாரம் உள்ள பாட அணுகுமுறையுள்ள ஆட்சி முறையும் நிர்வாக முறைமையும் வருகிறது.

இதன் பிறகு ஆட்சிமுறை முற்றும்முழுதாக (பாண்டியர்) மாறி விடுகிறது. இக் காலப்பகுதிக்கு அடுத்தகாலப்பகுதி ஒரு ஸ்திரமான அரசு (சோழர்) தோன்றுகிறது. ஓரளவு அபிவிருத்தி அடைந்த பிரதேசத்திலேயே வருகின்றது. இங்கு அரசன் முக்கியமாகின்றான். அரசின் வளர்ச்சி காரணமாக நிர்வாக முறைமை வருகிறது. பல இடங்களுக்கு உத்தியோகத்தர்கள் நியமிக்கப்பட்டனர். அதிகாரம் பரவலாக்கப்பட்டது. இந்த நிலையில் இவை எல்லாவற்றையும் நிர்வகிக்கும் முக்கிய ஸ்தானங்களாக இரண்டு மையங்கள் அமைகின்றன.

- 1) அரசு - கோ + இல் - அரசனது இல்லம்
- 2) கோயில் - கோ + இல் - கடவுளது இல்லம்

இந்த அரண்மனை அல்லது வாசஸ்தலம் ஒரு ஆட்சி மையமாக அமைய கோயில் இன்னொரு மையமாகத் தொழிற்படுகிறது. இது பிரதேச நிர்வாகத்திற்கு உரிய மையமாகவும் அதே வேளை சமூக பொருளாதார பண்பாட்டு நடவடிக்கைகளின் மையமாகவும் விளங்கியது.

இந்த இரண்டுமே வலுவானதாக இருக்கிறது. நாங்கள் தெய்வத்தை மனப்பதிவு செய்துகொண்ட நிலையில் ஆண்டவனைப் பார்க்கும் போது ஆள்கின்ற அரசனையும் அவ்வாறே பார்க்கும் தன்மை

காணப்பட்டது. இதனாலேயே எங்கள் அமைப்பில் ஆண்டவனுடைய இல்லத்திற்கும் கோயில் என்ற பெயர் வந்தது. இதனால் மன்னனை தெய்வமாகப் பாடும் தன்மை காணப்பட்டது.

“திருவுடை மன்னனைக் காணல்
திருமாலைக் காணல்.....”

என்று அரசன் உயர்ந்த மனிதனாகவே கொள்ளப்பட்டான். இத்தகைய தன்மைகளினாலேயே இது ஒரு கோயில் பண்பாட்டுக் காலம் என அழைக்கப்படுகிறது. இதனாலேயே இங்கு நாம் கோயில் அரங்கமரபு என அழைக்கிறோம். இக்கோயில் அரங்க மரபு பற்றி அறிவதற்கு எமக்கு ஆதாரமாக அமைவது இக்கால இலக்கியங்களும், கல்வெட்டுக்களும் பிற குறிப்புக்களுமேயாகும்.

ஆகவே இரண்டாவதாக கி.பி. 600 - 1300 வரையில் கிடைக்கக்கூடிய தரவுகள், தகவல்கள் சான்றாதாரங்கள் குறிக்கப்பட்டுள்ளன.

இதனடிப்படையில் அடுத்து குறிக்கப் பெறுவது கோயிலில் அரங்க மரபு எவ்வாறு இருந்தது, அதன் முக்கியத்துவம் யாது / யாவை என்பதுமாகும். தொடர்ந்து அரசவைப் பண்பாடு பற்றியும் குறிக்கப்படுகின்றது.

அடுத்து வரும் விடயம் இந்தக் காலத்தில் நடராஜ தாண்டவம் வளர்ந்த முறைமை பற்றி சிறிது பார்க்கப்பட்டுள்ளது.

தொடர்ந்து முடிவாக இக்காலகட்டத்தில் இடம்பெற்ற ஆட்டம், ஆட்டவகை, ஆடும் இடம் அவற்றின் தன்மைகள் பற்றியும் அதன் வரலாற்றில் ஓர் வளர்ச்சி தெரிகிறதா என்ற விடயங்களும் பார்க்கப்பட்டு நாடக அரங்குகளும் குறிக்கப்பட்டுள்ளன.

கி.பி. 600ற்கு முற்பட்ட நாடக வளர்ச்சி

இக்காலகட்டத்தை, நாடக வரலாற்றினைப் பொறுத்த வரையில் இரு பிரிவுகளாக பிரிப்பர். ஒன்று சிலப்பதிகாரத்துக்கு முந்திய கால நாடகங்கள். மற்றது வணிக உடைமைச் சமுதாயத்தில் நாடகங்கள் அதாவது சிலப்பதிகாரத்துக் கால நாடகம் என்பதாகும். இந்த இரு காலகட்டங்களிலும் நாடகம் என்னும் கலைவடிவம் எவ்வாறு இருந்துள்ளது என்பதனைக் காண முயலும் நிலைப்பாட்டையே இந்த அங்கம் விளக்க முற்படுகிறது.

முதற்கட்ட கால நாடக வரலாற்றினை எடுத்துப் பார்ப்போமெனின் இங்கு முக்கியமாக கரணநிலைப்பட்ட ஆட்டங்களும் அதனோடு அண்டிய விழாக்களும் அவற்றில் கலந்து கொண்ட கலைஞர்களுமே முக்கிய இடம்பெறுகின்றனர். அதனடிப்படையில் இந்தக் காலத்து நாடகத்தினை கரண நிலையில் வைத்து நோக்குவது சிறந்ததாகிறது.

சிலப்பதிகாரத்துக்கு முன்னுள்ள காலப் பகுதியில் தமிழ் நாட்டின் வரலாற்றை வீரயுகம், பிரபுத்துவ யுகம் என இரண்டாகப் பிரிக்கலாம். (கி.பி. 1 - 250வரை, கி.பி. 250 - 400 வரை) இக் காலப் பகுதியில் தமிழ்நாட்டின் நாடகத்தைப் பற்றி ஆராயும் போது எட்டுத்தொகை, பத்துப்பாட்டு, திருக்குறள், தொல்காப்பியம், கலித்தொகை, பரிபாடல் ஆகியவற்றிலிருந்து பெறப்பட்ட தகவல்களிலிருந்தே நாம் நாடகம் பற்றிய செய்திகளைப் பெற்றுக் கொள்கின்றோம். இங்கு நடைபெற்ற கரண நிகழ்வுகளில் நாடகங்களும், நாடகம் சார்ந்த சடங்குகளும் நடத்தப் பெற்றன. இவை ஆண்டுதோறும் நடத்தப்பட்டிருக்கலாம் அல்லது அம்மக்கள் தமக்குத் தேவையென நினைத்த நேரத்தில் நடத்தியிருக்கலாம்.

சங்கப் பாடல்களில் மிக முக்கியமான நாடகம்சார் சடங்குகள் நிகழ்ந்தமை பற்றி அறியக் கூடியதாகவுள்ளது. புறம் சார்ந்த சடங்காக களவேள்வி அமைகிறது. இது போர்க்களத்தில் நிகழ்த்தப்பட்ட ஒன்று. முடித்தலையை அடுப்பாகக் கொண்டு பற்களை அரிசியாகவும், குருதியை உலை நீராகவும், அறுந்த கைகளை அகப்பையாகக் கொண்டும் இக்களவேள்வி நிகழ்த்தப்பட்டது. இவ் வேள்வியைச் செய்யும் அரசன் மிகப் புகழ் பெற்றவன் ஆவான். பாண்டியன் நெடுஞ்செழியன் இதனைச் செய்தான். இவ்வேள்வியின் போது பேய்மகளிர் இறந்த மிருகங்களினூடே தமக்குரிய அவ்வுணவை அளித்த வெற்றி வீரனை புகழ்ந்து சந்தோச மிகுதியால் ஆடுவர். இவ்வாட்டம் துணங்கை எனப்பட்டது. அப்போது அரசனும் தன்னுடைய போர் வீரர்களுடன் ஆடுவான். இதன் போது குரவை ஆடப்பட்டது. (முன்தேற்குரவை, பின்தேற் குரவை) கொற்றவையைத் திருப்தி செய்வதற்காக இவை ஆடப்பட்டன.

இங்கு நாம் பார்க்கும் போது இவை முதன் முதலில் நிகழ்த்தப்பட்ட ஒன்றல்ல. இவை மீள நிகழ்த்தப்பட்டவை. ஆகவே இங்கு ஓர் re-enactment நிகழ்கிறது. ஒரு ஆரம்பம், இடை, முடிவு என்பது இங்கு இருப்பதைக் காணலாம். அதனால் சிறந்த நாடகத்திற்குரிய அம்சத்தினை அவதானிக்கிறோம்.

சங்கப் பாடல்களில் இன்னுமொரு முக்கிய சடங்காக வெறியாட்டினை அவதானிக்கலாம். இது முற்றுமுழுதான நாடகமாகவே நிகழ்த்தப்பட்டிருக்கலாம். அகத்தினை மரபில் பேணப்பட்டது.

ஒரு பெண் மெலிந்து போவதையும் வெளிற்றிப் போவதையும் கண்ட தாய் அதன் உண்மையான காரணத்தை அறியாது (?) தன்னுடைய பெண்ணை அணங்கு (பேய்) பிடித்ததாக எண்ணி

வேலனைக் கூப்பிட்டு அதற்காக ஆடும் ஆட்டத்தைக் குறிக்கும். வேலன் என்று சொல்லப்படுபவன் சடங்கு செய்யும் பூசாரி. அவன் கையில் வேல் வைத்திருப்பான். வெறியாட்டத்தின் போது முருகன் அவனில் பேசப்படுவதாகச் சொல்லப்படும். சில இடங்களில் முது மகளீராலும் (எந்த ஒரு சடங்கிலும் அனுபவம் மிக்கவர் கலந்துகொள்ளும் பண்புளது.) இச்சடங்கு செய்யப்பட்டது. இதனை நாடக நோக்கில் பார்த்தால்,

- 1) களம் ஆயத்தப்படுத்தப்படும்- ஆற்றின் அருகில் மணல் அல்லது வீட்டுவளவு (Theatre space)
- 2) ஆரம்பம் வேலன் மேல் பாத்திரம் (முருகன்) ஏறுதல் (characterization)
- 3) வேலன் ஒப்பனை, வேட உடையுடன் தோன்றல் (makeup, costume)
- 4) பெண்கள் பாடுதல் (chorus)
- 5) வேலன் கையில் வேல் வைத்திருத்தல் (props/hand props)
- 6) இசை வாத்தியங்களுடன் அவன் ஆடுதல் (music and dance)
இறுதியில் அனைவரும் முருகனை வேண்டிப் பாடுவர் (Audience participation)

தொடர்ந்து வருவது தை நீராடல் எனப்படும். அகம்சார் சடங்கு கன்னிப் பெண்களால் நிகழ்த்தப்படுவது. தை மாதத்தில் கன்னிப்பெண்கள் விரதம் இருப்பர். அதிகாலையில் எழுந்து குழுக்களாக குளத்திற்கோ அல்லது ஆற்றுக்கோ சென்று நீராடுவர். மாதத்தின் இறுதி நாளில் தமது இடுப்பில் பொன் நாணயங்களைக் கட்டியும் மண்ணாலான பாவையும் செய்து அதனை குழல்களுடனும் கூத்துக்களுடனும் கொண்டு சென்று ஆற்றில் போடுவர். தாம் விரும்பிய கணவரை அடைவதற்காக இச்சடங்கு நிகழ்த்தப்பட்டது. இப்பெண்கள் மதுரையும் அதன் சுற்றுப் பிரதேசத்தையும் சேர்ந்தவர்கள். இவ்வழக்கம் 7ம்

நூற்றாண்டளவில் மார்கழி நீராடலாக மாறியதைக் காணலாம். ஆனால் பரிபாடலில் தைநீராடலும் மார்கழி நீராடலும் ஒருங்கே குறிக்கப்பட்டுள்ளன. 9ம் நூற்றாண்டில் மாணிக்கவாசகர் திருவெம்பாவைப் பாடலில் மார்கழி நீராடலைக் குறிப்பிட்டிருக்கிறார். மலையாளத்தில் இன்றுவரை திருவாதிரைக்களி என்ற பெயரில் நிகழ்த்தப்படுகிறது.

இச்சடங்கு நாடகத்தில் வரும் பிரதான மூலகங்கள்

- (1) சந்தர்ப்பம் (Occasion)
- (2) வேட உடை (Costume)
- (3) சொற்கள் (Words)
- (4) நடப்பு (Action)
- (5) நடனம் (Dance)
- (6) பொருட்கள் (Props)
- (7) ஊர்வலம் (Procession)
- (8) வரவு (Music)

ஊர்வல அரங்குக்குரிய பண்பு இதனில் காணலாம். இது ஒரு நடன நாடக மரபு (Dance Drama) முறையில் அமைந்திருக்கலாம்.

வாடாவள்ளி எனப்படும் இன்னுமொரு சடங்கு உளது. இது ஓர் கருவளச் சடங்காகும். "வளம் பல தரும் நாடு பல கழிந்த பிறறை" எனப் பெரும்பாணாற்றுப்படையில் கூறப்படுகிறது. முருகன் வள்ளி திருமணத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டது. பல இடங்களிலும் நிகழ்த்தப்பட்டது. பாலியற் பண்புகளை அதிகம் கொண்டது. அதனால் அடியார்க்கு நல்லார் இதனை "இழிந்தோர் காணும் கூத்து" என்கிறார்.

இக்கால விழாக்களைப் பொறுத்த வரை விழாக்கள் மக்களின் செயற்பாடுகளை விருத்தி அடைவிப்பதற்காக செய்யப்பட்டன. இவ்விழாக்களின் போது நடனங்கள், உடல்வன்மைப் போட்டிகள் என்பன நிகழ்த்தப்பட்டன. இந்திர விழா, பங்குனி விழா, ஓண விழா, உள்ளி விழா, சுடர்விழா, பூந் தொடை விழா, வையை விழா என்பன குறிப்பிடத்தக்கன. இவ் விழாக்களின் போது குரவை, துணங்கை போன்ற ஆட்ட முறைகள் நிகழ்த்தப்பட்டன. முதுபெண்டிர் இவ்வாட்டத்தில் கலந்துகொண்டனர். துணங்கை முழவு ஒலியுடன் ஆடப்பட்டது. பெண்களின் துணங்கை ஆட்டம் விழாக்களில் முக்கியமான ஒன்றாக குழு நடனம் இடம்பெற்றது.

இக்காலத்து கூத்தர் குழாங்களாக, பாணர், கோடியர், வயிரியர், விறலியர், பொருணர், அகவுணர், கண்ணுளர், புலவர் ஆகியோர் இருந்தனர். அவர்கள் ஆடுவோராகவும் பாடுவோராகவும் இருந்தனர். இவர்கள் கோடு (கொம்பு) முழவு, அருணி, பதவை, வயிர் எனப்படும் வாத்தியங்களை வைத்திருந்தனர். விறலி சிறந்த முறையில் மெய்ப்பாடுகளை காட்ட வல்லவன். பின்னர் இவன் "சதுரி" எனப்பட்டான். விறலியை சிலப்பதிகாரத்தில் மாதவியுடன் தொடர்புபடுத்தலாம்.

தொல்காப்பியம். கலித்தொகை கூட நாடகம் பற்றி சில செய்திகளைக் கூறியுள்ளது. தொல்காப்பியத்தில் வரும் "நாடகவழக்கு" என்பதற்கு "சுவைபட வந்தனவெல்லாம் ஓரிடத்து வந்தனவாகத் தொகுத்துக் கூறுதல்" என்கிறார் இளம்பூரணர். (ஆங்கிலத்தில் கூட சிறந்த வரைவிலக்கணம் கூறமுடியாது நாடகத்திற்கு) பண்ணை என்கிற இடத்தில் 32 மெய்ப்பாடுகள் வெளியிடப்படும் என்றும், இப்பண்ணை என்பது பரத்தையர் குடியிருப்பு என்றும் தலைவன் தன் இன்பத்தின் பொருட்டு பெரிய தொரு வீட்டில் துணங்கையாடியகாகவும் கூறப்படுகிறது.

கலிப்பாவின் ஓசை துள்ளல் ஓசையாகும். இது கூத்தில் பயன்படுத்தப்படுகிறது. கலியின் உறுப்புக்களாக தரவு, தாழிசை, தனிச்சொல் சரிதகம் ஆகிய நான்கும் முக்கியமாகக் குறிப்பிடப்படுகின்றன

- தரவு - முகவுரையாக அமையும்
 தாழிசை - தாழ்ந்த இசையுடன் குரல் மேலோங்கிக் காணப்படும். (இடைநிலைப் பாட்டு எனவும் அழைக்கப்படும்.)
 தனிச்சொல் - தாழிசையையும் சரிதகத்தையும் இணைக்கும் உரையாடல்.
 சரிதகம் - வளைந்து ஆடுதல் அல்லது சுற்றி ஆடுதல். எனவும் குறிக்கின்றது.

அடுத்த காலத்து அதாவது வணிகஉடமைச் சமுதாயத்து நாடக மரபினை பார்க்கும் போது இளங்கோவின் பங்கு முக்கியமானது. உயர்மரபில் அவளது அரங்கும் ஆடல் துறைகளும், பயிற்சி ஆசான்களும் அதனுடன் தொடர்புபட்ட அம்சங்களும் இடம்பெறும். பொதுமக்கள் மரபினில் அடிநிலை மக்களிடையே காணப்பட்ட ஆய்ச்சியர் குரவை, குன்றக் குரவை, வேட்டுவ வரி என்பன குறிப்பிடலாம்.

உயர் மரபினில் ஆடிய மாதவி ஒருவளே இந்தப் பதினொரு ஆடல்களையும் ஆடினாள். அதுவும் அவரவர்க்குரிய (சிவன், முருகன், கிருஷ்ணர்.....) முறையில் நின்றும், இருந்தும், வீழ்ந்தும் ஆடினாள். சங்ககாலத்து போர் மரபு இங்கு மறைய வில்லை. என்பதற்குச் சான்றாக சிவன், கிருஷ்ணன், முருகன் போன்றோர் அசுரர்களுடன் புரிந்த யுத்தத்தின் போது ஆடிய ஆட்டங்களையே இவள் ஆடினாள்.

கொடு கொட்டி, பாண்டரங்கம், மல்லாட்டம், துடியாட்டம், குடையாட்டம், குடக்கூத்து, பேடிஆட்டம், மரக்காலாட்டம், பாவைக்

கூத்து, கடையம் என்பன அவள் ஆடிய ஆட்ட முறைமைகள் ஆகும். இவள் இவற்றினை ஆடிய போது இவளுக்கு 'தலைக்கோல்' எனும் விருது வழங்கப்பட்டது. இவளது பயிற்சி ஐந்து வயதில் ஆரம்பமாகி பன்னிரண்டு வயது வரை அதாவது ஏழு ஆண்டுகால பயிற்சி பெற்றாள். அவள் ஆடிய அரங்கும் எண்கோல் நீள ஏழுகோல் அகலத்து ஒரு கோல் உயரம். மேடையிலிருந்து விதானம் நாலுகோல் உயரத்தில் அமைந்துள்ளது. அழகான சித்திர வேலைப்பாடுடைய ஒரு முக எழினி, இரு முக எழினி, கரந்துவரல் எழினி என மூன்று வகையான திரைகள் பயன்படுத்தப்பட்டன.

ஆடல் ஆசான், இசை ஆசிரியன், புலவன், குழலாசிரியன், யாழாசிரியன், தண்ணுமை (Drum) ஆசிரியன் என்பவர்கள் இவளுக்குத் துணையாக நின்ற ஆசான்கள். அத்துடன் தோரிய மடந்தையர் பக்கப்பாட்டுப் பாடுபவர்களாக இருந்திருக்கலாம். இந்த முறைகளைக் கொண்டு இவ்வாடல் முறைமை வேத்தியல் மரபினைச் சார்ந்தது எனக் கூற முற்படுகிறது.

மக்கள் மரபினைப் பொறுத்த வரையில் மூன்று சடங்குசார் நாடகங்களும் பொது மன்றுகளில் நிகழ்த்தப்பட்டன. இவற்றினைத் தனித்தனியே செய்யலாம்

வேட்டுவ வரி, இது வேட்டுவ மக்களால் நிகழ்த்தப்பட்டது. கோவலனும், கண்ணகியும், கவுந்தி அடிகளும் காட்டு வழியே வந்து கொண்டிருக்கும் போது வழியில் கொற்றவையின் வாழ்த்தைப் பெற வேண்டி இச்சடங்கைச் செய்தனர்.

1. ஒரு கன்னிப்பெண்ணுக்கு (சாலினி) கொற்றவையைப் போல அலங்கரிக்கப்படும்.

குறுகிய சுருண்ட கூந்தலை சிறு வெள்ளைப் பாம்புக்குட்டி போலச் செய்து பொன் கயிற்றினால் நீண்ட சடாமுடியாகச் சுற்றிக்கட்டி பன்றியின் வளைந்த கொம்பினால் பிறைச்சந்திரன் போல சடாமுடியில் சுற்றி புலியின் வெள்ளைப் பற்களை ஒழுங்கான மாலையாகக் கோர்த்து புலிப்பல் தாலிகட்டி, வரிக் கோடுகளும் புள்ளிகளும் கலந்த புலித்தோல் ஆடையை மேகலையாக உடுத்தினர். வயிரவில்லை அவளது கையில் கொடுத்து ஆசனம் மீது அமரச் செய்தனர். (வேடுவர் கொன்ற மிருகங்கள் - புலி, பன்றி முதலியன)

2. பாத்திரம் உட்புகுதல் - சாலினி - கொற்றவை.

3. வாத்தியங்கள் முழங்கப் பெறல் (Music)

4. வேட்டை ஆடுதல் போல (Miming) நடனம் ஆடுதல்.
(Dance)

5. பொருட்கள் படைத்தல் (Props)

6. காட்சிப் பின்னணி (1) நிழல் மரம் (2) பலிப்பீடம்

7. ஊர்வலம் (Procession)

8. ஆட்டம் இறுதியில் இடம்பெறும்.

அடுத்தது இடையர் நிகழ்த்திய சடங்கு ஆய்ச்சியர் குரவையாகும். நகரத்தில் கோவலன் கொலையுண்டபின் ஆயர் சேரியில் பல தூர்நிமித்தங்கள் தோன்றின. பால் உறையவில்லை, எருதுகள் கண்ணீர் வடித்தன, பசுக்கள் நடுங்குகின்றன..... மாதரி இச்சகுனங்கள் எல்லாம் ஏதோ துன்பத்தை முன்னறிவிப்பன என்று நினைத்து அதற்குப் பரிகாரமாக தன்னுடைய (ஐயை) மகளைக் கூவி முன்னொரு காலத்தில் மாயவன் நப்பின்னையுடன் ஆடிய குரவையை ஆடும்படி பணிக்கிறாள். அடுத்த நிலை "கொலு" என்பது இதில் யார் நிகழ்ச்சியில் பங்கெடுக்கிறார்கள் என்பதும் என்ன நிகழும்போகிறது என்று கூறப்படுகிறது. மாதரி தங்கள்

சமூகவழக்கப்படி எதிரியை கணவரால் வீழ்த்தப்படுவதற்காக வளர்ந்த எருதுகள் உடைய ஏழு பெண்களைக் கொண்டு வருகிறாள். முதலில் அப்பெண்கள் அவ்வெருதுகளின் பெயரால் அழைக்கப்படுவர். பின்னர் ஒவ்வொருவரையும் அவ்வவ் நிலையில் நிறுத்து கின்றாள். இப்பகுதி எடுத்துக்காட்டு என்ற பெயரால் அழைக்கப்படும். அதன் பின்னர் அவர்களுக்கு ஏழு பெயர்கள் கொடுக்கப்படும்.

1. குரல் (மாயவர்)
2. துத்தம் (பின்னை)
3. தாரம்
4. விளரி
5. இளி
6. உழை
7. கைக்கிளை

இவ்வாறு ஒழுங்குபடுத்தியதன் பின்னர் மாதவி பின்னையிடம் மாயவனுக்கு மாலையிடும்படி கூறுவதோடு குரவையாட்டம் ஆடப்படும். சென்னிய மண்டிலத்தால் கற்கடகக் கைகோர்த்து முல்லைப் பண்பாடி ஆடுகின்றனர். அவ்வாறு ஆடும் போது பின்னை கொடுத்த மரத்தை ஒடித்த மாயவனைப் புகழ்ந்து பாடுகிறார்கள். குரல் கீழ்ஸ்தாயியிலும், இளி மத்தியஸ்தாயியிலும், துத்தம் மேல்ஸ்தாயியிலும் பாடுகின்றனர். பின்னைக்கும் அவளது தாழிகளுக்கும் இடையில் உரையாடலாக இப்பாடல் அமையும். கண்ணனிடம் தமது துன்பத்தை நீக்குமாறு வேண்டிப் பாடுகின்றனர். இறுதிப் பாடலடிகள் பாண்டியன், சோழன், சேரன் என்ற மூன்று அரசர்களையும் புகழ்ந்து பாடுவதாக அமைகின்றது.

ஆச்சியர் குரவையில் காணப்படும் நாடகப் பண்புகளாக

பின்வருவனவற்றைக் கூறலாம்.

1. திரும்ப நிகழ்த்துதல் (re-enactment)
2. ஐதீகம் (myth)
3. பாத்திரத் தெரிவு (character selection)

4. பாத்திரங்களுக்கு பெயரிடுதல் (Casting)
5. பாத்திரங்களை அவ்வவ் இடங்களில் நிறுத்துதல்
6. மாதிரி இயக்குனர் நிலையில் நின்று நாடகத்தை நிகழ்த்துதல்
7. ஆடப்படும் இடம். (Theatre Space)

குன்றக் குரவை

சேரநாட்டில் கணவனை இழந்த கண்ணகி சென்று தங்கி னாள் என்பது ஐதீகம். மதுரையை எரித்த கோலத்துடன் சென்று தங்கிய போது அவளுடைய கோபாவேசத்தினை தீர்க்கும் பொருட்டு இக்குரவை ஆடினர். முதலில் திருவெம்பாவை போன்று பெண்கள் எல்லோரும் ஆற்றுக்குச் சென்று குளிப்பதாக கூறப்படுகிறது. குளிக்கும் போது கூடி ஆடுவர். பின்னர் முருகனை வாழ்த்திப் பாடி ஆட்டம் தொடங்கப்படும். பெண்களை வெறியாட்டு நிகழ்த்த வரும் வேலனை கேலி செய்து பாடுவதாக பாடல்கள் அமைகின்றன. அதாவது இன்ன நோய் என்று அறியாத வேலன் தன்னுடைய நோயை தீர்க்கவருவது நகையை விளைவிக்கின்றது என்று கூறப்படுகின்றது. இக் குரவை நாடகம் இப்பொழுது தமிழ் நாட்டில் கொடைக்கானல் என்ற இடத்தில் வழக்கத்தில் இருந்து வருகிறது. இரண்டிலும் வேலனை முக்கியமான தெய்வம். இங்கு பல்வேறு இசைக்கருவிகள் இசைத்து நடனம் ஆடுவர். இதன் அடிப்படை நோக்கம் பெண்கள் தாம் விரும்பிய கணவனை அடைவதேயாகும்.

குன்றக் குரவையில் காணப்படும் நாடகப் பண்புகள்

1. ஐதீகம் (Myth)
2. உரையாடல் (Dialogue)
3. நடிப்பு நகைச்சுவை (- வேலன் - பாத்திரமேற்றல்)

4. காட்சிப் பாத்திரம்

5. பார்வையாளர், ஒப்பனை, இசை என்பன உண்டு.

(Audience, Make-up, Music)

இவ்விரு மரபுகளிலும் அடிநிலை மக்கள் மரபு கவனிப்பாரற்று செல்வதைப் பிரபுத்துவ அதாவது வேத்தியல் மரபு சாஸ்திரியக் கலையாகவும் கோயிலினுட் புகுகின்றது. அதனடிப்படையிலேயே கோயிலினுள் நாடகம் வளருவதனை அடுத்த கட்டங்களில் காணக்கூடியதாக இருக்கின்றது.



**கி. பி. 600 – 1300 வரையில்
நாடகம் பற்றிக் கிடைக்கக் கூடிய தகவல்களும்
தகவல்களில் சில வியரிப்புகளும்**

**நாடகம் பற்றிக் குறிக்கப்பெறும் கல்வெட்டுச்
சான்றுகள்**

(வாசிப்புக்கு எட்டியவை-இன்னும் கிடைக்கலாம்)

1. முதலாம் இராசராசன் (கி.பி..985 - 1033) பத்தாம் ஆண்டுக் காலத்திய திருப்பணை நல்லூர் பசுபதீஸ்வரர் கோயில் கல்வெட்டு அங்கு இராசராச நாடகம் நடக்கப் பெற்றதைக் குறிக்கிறது.

“உறாசியின் விக்கிரமதித்யன் அரசனான இராச இராசநாடகப் பிரியன் என்பது அவனது சிறப்புப் பெயராகும்.”

2. இராஜராஜேஸ்வர நாடகத்தை தஞ்சைப் பெரிய கோயிலில் நடத்திய ஒருவன் பெயர் சாந்திக் கூத்தன்.

திருவாளன், திருமுதுகுன்றன் ஆன விசயராசேந்திர ஆசாரியன் என்று கல்வெட்டில் தரப்படுகிறது. அவனுக்கு 120 கலம் நெல் ஆடல்வல்லான் மரக்கால் அளவு கொண்டு வழங்கப்பட்டது. இந்த நாடகத்தை ஆக்கியவன் பெயர் தெரியவில்லை.

3. முதலாம் இராசராசன் ஆட்சியின் ஒன்பதாம் ஆண்டில் பொறிக்கப் பெற்ற கல்வெட்டு ஒன்று கோயிலின் கர்ப்பகிரகத்தின் மேற் குப்புறச் சுவரின் கண் உள்ளது. இதில் காணப்படும் செய்தி புரட்டாதி மாதம் வரும் பூரட்டாதித் திருவிழாவில் திருமுலநாயனார் நாடகமும் ஏழு அங்கங்களான ஆரியசூத்தும் நடைபெற்றன என்பதாகும்.

இவற்றினை அக்காலத்தில் நடித்தவர் பெருமாங்குடி பாண்டி குலாசினி என்பவர் ஆவார். அவர்களுக்கு பின் சாக்கையர் குமரன் சீகண்டன் நடித்தான். சாத்தனார் அவையினர் ஊர் அறச்சாலை அம்பலத்தில் கூட்டம் குறைவறக் கூடியிருந்து தென்கரை சாக்கை வேலியான நில அளவுப்படி அரையே இரண்டு மாவும் திருவாவடுதுறை ஆழ்வார் தேவஸ்தானம் நெற்குப்பை பதிந்து வேலியிலும் கீழ்க்கடைய மரம் பற்றி வாய்க்காலுக்கு வடக்கு நிலம் விடக்கு நிலம் முக்காலும் ஆக நிலம் ஒன்றே ஏழு மாவை நிர்த்த போகம் அளித்திருந்தனர்.

4. திருவாவடுதுறை கோயிலில் நடனம், நாடகம் நடத்துவதற்காக ஒரு மண்டபம் இருந்தது. அது நானாவித நடனசாலை என குலோத்தூங்க சோழனின் கல்வெட்டில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

திருவிழா பற்றிக் குறிப்பிடப்படுகிறது. இதனைப் பத்துப் பாட்டில் ஒன்றான மதுரைக்காஞ்சி குறிப்பிடுகிறது. “கழுநீர் கொண்ட அந்தி” இதனால் ஆடு துவன்று விழா ஏழு நாட்கள் நடந்தது என்பதும் அறியப்படும். ஏழு நாட்கள் நடைபெறும் இத்தகைய திருவிழாவினை பவுளம் என்று அழைப்பர்.

05. திருவிடை மருதூரில் சிவன் கோயிலிலும் ஒரு நாடகசாலை இருந்தது. கல்வெட்டு “திரைமூர் நாடு உடையாரும் திருவிடை மருதில் நகரத்தாரும் தேவகன் மீகனும் நாடகசாலையில் இருந்தது” என்று கூறுகிறது. இந்த நாடகசாலையில் தைப்பூசத் திருநாளில் தீர்த்தம் ஆடிய பிறறைநாள் தொடங்கி மூன்று நாளும் வைகாசித் திருவாதிரையின் பிறறை நாள் தொடங்கி மூன்று நாளுமாக ஏழு அங்கங்களுடன் கூடிய ஆரியக்கூத்து நடிக்கப்பெற்று வந்தது. இக்கல்வெட்டு 3ம் குலோத்தூங்கன் ஆட்சியில் வெட்டப்பட்டது.

இக்கோயிலில் இறைவனை நடராஜப் பெருமாள் என்றும் “மாணிக்கக்கூத்தர்” என்றும் அழைத்துள்ளனர். “ஆடல்விடங்கத் தேவன்” என்ற திருமேனியை இந்நாட்டுப் பல்லவராயன் எழுந்தருளிவித்தான்.

06. மதுரை கொண்ட கோப்பரகேசரி வன்மராகிய முதலாம் பராந்தக சோழன் (கி.பி.901-948) காலத்தில் திருவிடை மருதூர்க் கோயிலில் ஒரு நிவந்தம் விடப்பட்டது. “தைப்பூசத் திருநாளில் தீர்த்தமடிய பிறறைநாட் தொடங்கி மூன்றுநாள் கூத்து ஆடுவதற்கும் ஏழுஅங்கங்களைக் கொண்ட பழைய ஆரியக்கூத்தில் வல்லவனாகிய கீர்த்தி மறைக்காடனான-திருவெள்ளைச் சாக்கனுக்கு வழங்கும் நிலத்தில் பறைச்சேரி பத்து உட்பட வேலி நிலத்தை திரைமூர் - தாருடையானும் திருவிடை மருதூரில் நகரத்தானும், கோயில் ஸீகாவியம் ஆராய்கின்றவரும் கொடுத்துள்ளனர்.

07. முதலாம் குலோத்தூங்க திருப்பாதிரிப் புலியூர்க் கல்வெட்டுப் பாடல் கன்னிவள புராணமும் நாடகமும் பாடிய புலவருக்கு நிவந்தமளித்தான் என்கிறது.

08. திருப்பாதிநிப் புலியூர் பாடலிபுரீஸ்வரர் கோயிற் சாசனத்திலும் புலியூர் நாடகம் ஒன்று தரப்பட்டுள்ளது. இதன் ஆசிரியர் கமலாயப்பட்டர். காலம் கி.பி.1119.
09. பீரைத் தலைவன் பரசமய கோளரி மாழமை என்பவர் இந் நாடகத்தை தந்ததாக மற்றுமொரு கல்வெட்டு(அதே கோயில்) தருகிறது. முதலாம் குலோத்தாங்க சோழன் காலத்தில் 41ம் ஆண்டு வெளியிடப்பெற்ற கல்வெட்டுக்கள் இதனைத் தருகின்றன. இந்நாடகாசிரியர் நிலம் பெற்றவர்.
10. திருநெல்வேலி மாவட்டத்திருச்செந்தூர் தாலுகா ஆத்தூர் சோம நாதஸ்வரர் கோவில் விழாவில் நடக்கப்பட்ட "திருநாடகம்" பற்றிய கல்வெட்டு ஒன்றும் காணப்படுகிறது. ஆவணி மாதத்தில் ஒருநாள் இதனை ஆடியதற்காக "திருமேனிப் பிரியாதாள்" என்ற கூத்திற்கு இரண்டு மாநிலம் வழங்கப்பட்டதாக பாண்டியர் திரிபுவன சக்கரவர்த்தி கோளேரினமை கொண்டாளின் கல்வெட்டு கூறுகிறது.
11. திருநெல்வேலி பட்டமடைக் கிராமத்தில் ஸ்ரீவில்லீஸ்வரம் என்னும் கோயில் கல்வெட்டில் அக்கோயில் அதிகாரிகள் "உய்ய திருமேனி வந்தாள் அழகிய யசோதை" எனும் தாசிக்கு உற்சவ காலங்களில் நடனமாடுவதற்காக கொஞ்சம் பூமி மானியமாகக் கொடுத்ததாக வரையப்பட்டிருக்கிறது. அவள் நடத்த நாடகத்தின் பெயர் தெரியவில்லை.
12. முதலாம் இராஜராஜசோழன் நாட்டியமறிந்த 400 தனிச்சேரிப் பெண்களை - தனிக்கூத்திகள் எனப்பெறும் நாடக மகளிரை அழைத்து எல்லா வசதிகளும் செய்தான்.

13. தாமரசவல்லி என்ற ஊரில் இராஜேந்திர சோழன் காலத்தில் சாக்கைமராயன் விக்கிரமசோழன் என்பவன் கோயில்திருவோலக்க மண்டபத்தில்வைகாசித் திருவாதிரை தோறும் சாக்கைக் கூத்து ஆட அவ்வூர்ச் சபையார் நிலம் வழங்கினர்.
14. சாக்கைக்கூத்து ஆடுவதற்காக 'தளபதி சமுத்திரம்' என்ற ஊரில் 3 நாடகப் பெண்களுக்கு 3 நிலம் கொடுத்துச் சித்திரை புரட்டாதியில் ஆட ஊர்மக்கள் ஏற்பாடு செய்தனர்.
15. சாந்திக்கூத்து - திருவெங்கை வாயில் கோயிலில் விக்கிரம சோழன்காலத்தில் கி.பி.1116ம் ஆண்டில் சாந்திக் கூத்து ஒன்பது அங்கங்களும் ஆட ஏழுநாட்டு நங்கை என்பவளுக்கு நிலம் தரப்பட்டது. இது திருவிழாக் காலங்களில் ஆடப்பட்டன. அதே கோயிலில் "சதிரவிடநாயகர்" சிலையின் முன் சாந்திக் கூத்து 6 அங்கங்களும் நடக்க உமையாள்வியார் சதிரவிட நங்கை என்பவருக்கு நிலம் வழங்கப்பட்டது.
16. தஞ்சை திருப்பூந் துருத்தியில் முதலாம் இராசேந்திர சோழன் கல்வெட்டில் 'ஸ்ரீராஜராஜ விஜயம்' என்னும் நூல் வாசிக்க நிவந்தமளிக்கப்பட்டது.
17. வீரசோழ அணுக்கன் என்னும் சிற்றரசன் ஒருவனைப் புகழ்ந்து 'வீர அணுக்க விசயம்' என்ற நூல் ஒன்றைப் பூங்குயில் நம்பி எழுதி இறையில் நிலம் பெற்றான். இது திருவாரூர்க் கோயில் நடனத்தைக் கண்ட போது அவன் எழுதியதாகக் கல்வெட்டு கூறுகிறது. "விஜயம்" என்ற பெயர் பெற்ற இந்நூல் "பாமா விஜயம்" "கிருஷ்ண விஜயம்" என்று கூறுவது போல நாடக நூலாக இருக்கலாம்.

18. 3ம் குலோத்துங்க சோழன்காலத்தில் நாடக வல்லவனாயிருக்கும் இசைப்பாணருக்கும், கருவியாருக்கும் கொடை வழங்கப்பட்டது. "பெரும்புலவரும் அருங்கவிகளும் நயப்புறு நல்லிசைப் பாணரும் கோடியரும் குயிலுவரும் நாடு நாடு சென்று இரவலராய் இடும்பை நீங்கி புரவலராய்ப் புகழ் படைப்பே" என்கிறது குலோத்துங்கன் கல்வெட்டு.

19. உத்தம சோழன் கல்வெட்டு ஒன்றிலே இரண்டாம் ஆதித்ய சோழன் காலத்தில் திருவிளை மருதூர்க் கோயிலில் ஆரியக் கூத்தும், சாக்கைக்கூத்தும் ஆடப்பட்டது.

இது ஒரு சிவன் கோயிலைச் சார்ந்த கல்வெட்டு. ஒரு பகுதி உள்ளது தேவரடியாள் ஒருத்தி சிறுகாலைச் சந்தியின் போது நாயனார் கோவிலில் ஆடியதற்கு கொடுத்த கொடை.

20. ஸ்ரீ கொமர பன்மரானதிரிபுவனச் சக்கரவர்த்திகள் ஸ்ரீ விக்ரம பாண்டிய தேவர்க்கு யாண்டு உடையார் திருவிரட்டானமுடைய நாயனார் கோயிற் பதியிலாரும் தேவரடியாரும் நூற்றுக்கால் மண்டபத்து முதலியார்நடனற்கரிய கூத்தரும் ஏறிச் சுருளினால் முற்பாடு திருத்திரை எடுத்துபதியிலார் ஆடவும் பிற்பாடு திருத்திரை எடுத்தாங்கு தேவரடியார் ஆடவும் கடவதாகத் திருவாய் மொழிந்தருளினார்.

21. தஞ்சை விடங்கற் நம்பிராட்டியார் தளிச்சேரிப் பெண்களுக்கு 440 எண்கழஞ்சும் 4 மணியும் கொடுத்தது.

22. கல்வெட்டுப்படி திருநெல்வேலி உடையார் கோயில் பதியிலார் நக்கன் உரிமை அழகிய பெருமகளான உரிமை அகழிப்பெருமாள் தலைக்கோலியுடன் அரிசிக் குறுணியும் அதி அமுதும் பெற்றாள்.

23. வீரராசேந்திரன் தளிக்கூத்தி ஒருவனுக்கு நடனமாடுதல் காரணமாக நிலம் கொஞ்சம் கொடுத்தான்.

24. இராசாதி இராசன் என்ற சோழ மன்னன் (கி.பி. 1048) திருவிடைமடு நூலிலுள்ள மகாலிங்கசாமி கோயிலில் நாடகங்கள் நடத்துவதற்காக அரையன் திருவிடை மருதூரானுக்கும், அவனுடைய நாடகக் குழுவினருக்கும் அறக்கட்டளை ஒன்று நிறுவினான்.

(II) தேவார திருவாசகங்கள் என்பவற்றில் காணப்படும் நாடகம் சார்ந்த காட்சிகள்

(1) "வலம் வந்து மடவார்கள் நடமாட மழையென்றஞ்சீ சீமைந்தி அலைந்து முகில் பார்க்கும் திருவையாறே"

- சம்பந்தர்

(2) "குனித்த புருவமும் கொவ்வைச் செவ்வாயிற் குயிண்சிரிப்பும் பனித்த சடையும் பவளம் போல் மேனியில் பால்வண்ணீரும் இனித்தமுடைய எடுத்த பொற்பாதம் காணப்பெற்றால் மனித்தப்பிறவியும் வேண்டுவது இந்த மாநிலத்தே"

- அப்பர்

(3) "போர்த்தாய், அங்கு ஓர் ஆணையின் ஈடர் - தோல் புறங்காடு அரங்கா நடம் ஆடவல்லாய்....."

- அப்பர்

(04) "ஆடல் புரிந்த நிலையும், அரையல் அசைந்த அரவும் - பாடல் பயின்ற பல்புகழ் பல்லாயிரம் கொள்கருவி நாடற்கு அரியது ஓர் கூத்தும்....."

- அப்பர்

- (05) "நரீயைக் குதிரை செய்வானும் நரகரைத் தேவு செய்வானும்
விரதம் கொண்டு ஆடவல்லானும் வீச்சு இன்றி
நாறு செய்வானும் முரசம் அதிர்ந்து....."
- அப்பர்
- (06) "பண் ஆர்த்த வீணை பயின்ற வீரலவனே என்கின்றானால்
பண் ஆர் முழவு அதிர பாடலொடு ஆடலனே....."
- அப்பர்
- (07) "கரவு ஆடும் வள்ளெள்வர்க்கு அரியானை, கரவார் பால்
விரலாடும் பெருமானை விடை ஏறும் வீத்தகனை
கிரவு ஆடும் பெருமானை....."
- அப்பர்
- (08) "வாயே வாழ்த்துக் கண்டாய் - மதயானை உரி போர்த்து
பேய் வாழ் அகத்து ஆடும் பிரான் தன்னை....."
- அப்பர்
- (09) "கடவல்லார்; குறிப்பில் உமையாளொடும்
பாடவல்லார்; பயின்று அந்தியும் சந்தியும்
ஆடவல்லார்....."
- அப்பர்
- (10) "பத்தனாய்ப் பாட மாட்டேன், பரமனே, பரமயோகி
எத்தினால் பக்தி செய்யேன், என்ன நீ இகழ வேண்டா
முத்தனே முதல்வா, தில்லை அம்பலத்து ஆடுகின்ற
அத்தா உன் ஆடல் காண்பேன் அடியனேன்....."
- அப்பர்

- (11)
திருத்தம் ஆம் தில்லை தன்னாற் - திகழ்ந்த சீற்றம்பலத்தே
நிருத்தம் நான் காண வேண்டி.....
- அப்பர்
- (12) ".....ஓவாத் தில்லைச் சீற்றம்பலத்தே
அந்தியும் பகலும் ஆட ஆடி இறைகலகம்
கொல்லோ....."
- அப்பர்
- (13) "குழலோடு, கொக்கரை கைத்தாளம் மொந்தை
குறள் புகழ் முன்பாடத்தாள் ஆடுமே
கழல் ஆடு திருவிரலால் கரணம் செய்து
கனவீன்கண் திருஉருவம் தான் காட்டுமே
எழில் தரும் தோள்வீசி நடம் ஆடுமே
ஈழப்பறங்காட்டில் ஏமத்தோறும்
கழல் ஆடுமே அட்டமுர்த்தி ஆமே"
- அப்பர்
- (14) "ஒன்றி யிருந்து நினைமீன்கள்
நுன் தெமக்கு உனமில்லை
கன்றிய காலனை காலால் உதைத்தான் அடியவர்க்காய்
சென்று தொழுமின்கள் தில்லையுள் சீற்றம்பலத்து நடட்டம்
என்று வந்தாயோ எனும் பெருமான் திருக்குறிப்பே" - அப்பர்
- (15) "கச்சு ஓர் பாம்பு ஒன்று காட்டி நின்று
கிடுகாட்டு எல்லியில் ஆடலைக் கவர்வன்....."
- சுந்தரர்

(16) "தண்டு உடுக்கை தாளம் தக்கை சார
நடம் பயில்பவர் உறையும் புகார்"

- சம்பந்தர்

(17) "முழுவம் மொந்தை குழல் யாழ் ஒலி
சீராலே பாடல் ஆடல் சிதைவில்லதோர்
ஏரார் பூங்கஞ்சி"

- சம்பந்தர்

(18) "மின்னெடும் புருவத்து கிளமயில் அனையர் விலங்கல் செய்
நாடகசாலை
கிந்நடம் பயிலும் கிஞ்சி சூழ் தஞ்சை ராஜராஜேச்சரத்
தவர்க்கே"

- கருவூர்த்தேவர்

(19) "கற்பகப் பூந்தளிர்டி போங்காமரு சாரிகை செய்ய
உற்சவ மென் முகிழ் விரல் வட்டனையோடும் கையெயர
பொற்புறம் அக்கையின் வழிப்பொரு கயற்காணர் புடைபெயர
அற்புகப் பொற்கொடி நூடங்கி ஆடுவது போல் ஆடுவார்"

- சேக்கிழார்

(III) சிற்ப ஓவியங்களில் காணப்படும் நாடகம்பற்றிய
சான்றுகள்

1. ராஜராஜசோழன் கட்டிய தஞ்சைப் பெருங் கோயிலில் பரதமுனிவர் குறிப்பிட்ட 108 கரணங்களில் 81 கரணங்கள் அவர் கூறிய வரிசைக் கிரமத்தின்படி சிற்ப வடிவில் அமைக்கப்பட்டுள்ளன.
2. கும்பகோணத்தில் உள்ள சாரங்கபாணி கிழக்குக் கோபுரத்தில் 12ம் நூற்றாண்டு கரண சிற்பங்கள் உள்ளன.
3. 13ம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த சிதம்பர நடராஜ கோயிலில் ஒவ்வொரு கோபுரத்திலும் 108 கரணங்களும் முழுமையாகச் செதுக்கப்பட்டுள்ளன.
4. சித்தன்ன வாசல் குகை ஓவியங்களில் பெண்கள் இருவர் நடன மாடும் நிலையில் தீட்டப்பட்டுள்ளனர். நடனமாதரின் அலங்காரம் இதில் காணப்படுகிறது. மண்டபத்தூண்களின் வலது தூண்களில் காணப்படும் நடிகையின் தலை வேலைப்பாடு மீது கவின் பெற அழகாக முடியப்பெற்றது. காதணிகள் கல்பதித்த சில வேலைப்பாடுடையனவாக இருந்தன. கடகங்களும் வளையல்களும் கையை அலங்கரித்தன. மேலாடைகள் இரண்டில் ஒன்று மேலாக இடையில் காட்டப்பட்டுள்ளன. மற்றது மிக அழகான தோற்றத்துடன் தோளைச் சுற்றி பின்னே விடப்பட்டுள்ளது. இத்தூண் மீதுள்ள நங்கையின் உருவம் முன்னதை விட அழகானது. அந்நடன மாதருக்கு முக்கணி இல்லை.

(IV) சிலப்பதிகார உரையாசிரியர் கூற்றுக்கள்

அடியார்க்கு நல்லாரும் அரும்பதவுரையாசிரியரும் வாழ்ந்த காலம் இந்தக் காலகட்டமாக விளங்குவதை நாம் நோக்க வேண்டும். இவர்கள் சிலப்பதிகாரத்திற்கு வழங்கியுள்ள உரைகளைக் கொண்டு பார்த்தகையில் இவ்வுரைகள் இளங்கோவழிகளின் காலத்திற்கு பொருந்துவதிலும் பார்க்க பல்லவ சோழர் காலத்திற்கே பொருந்துவதாய் உள்ளதைப் பார்க்கலாம்.

இருவகைக் கூத்து என்பதற்கு அடியார்க்கு நல்லார் கூறுகின்ற உரை நிச்சயமாக இளங்கோ காலத்திற்குப் பொருந்தாது. அவர்கள் வாழ்ந்த காலத்திற்கே பொருந்துவதைப் பார்க்கலாம்.

சிலப்பதிகாரம் - அடியார்க்கு நல்லார் உரை பக்கம் - 57

அரங்கேற்றுக்காதை - 11ம் அடி

“இருவகைக் கூத்தின் இலக்கணமறிந்து
பலவகைக் கூத்தும் விலக்கின்ற புணர்த்தும்”

ஆடலாசிரியர் அமைதி என்பதில்,

இருவகைக் கூத்தின் - ஆடற்கமைந்த ஆசான் தன்னொடு மென்றது சொல்லப்படாநின்ற இரண்டு வகைப்பட்ட அகக்கூத்தினது இலக்கணங்களையறிந்து பலவகைப்பட்ட புறநடங்களையும் விலக்க குறுப்புகளைச் சேரப் புணர்க்கவும் வல்லவனாகி அல்லியம் முதலாகக் கொடுகொட்டி ஈறாகக் கிடந்த பதினொரு கூத்துகளும் அக்கூத்துக்குரிய

பாட்டுக்களும் அவற்றுக்கு அடைந்த வாத்தியங்களும் நூல்களின் வழியே தெரியவறிந்து அக்கூத்துப்பாட்டும் தாளங்களும் தாளங்களின் வழியே வந்த தூக்குகளும் தம்மிற கூடி நிகழுமிடத்துப் பிண்டி, பிணையல், எழிற்கை, தொழிற்கை என்னும் அந்நான்கிணையும் நூல்களினகத்துக் கொண்ட கூறுபாட்டையறிந்து அகக்கூத்தினிடத்துக் கூடைக் கதியாகச் செய்த கை வாரக் கதியிற் புகுதாமலும் வாரக்கதியாகச் செய்த கை கூடைக்கதியிற் புகுதாமலும் புறக்கூத்தில் ஆடல் நிகழுமிடத்து அபிநயம் நிகழாமலும் அபிநயம் நிகழுமிடத்து ஆடல் நிகழாமலும் குரவைக் கூத்தும் வரிக் கூத்தும் தம்மில் விரவாதபடியும் செலுத்தவல்ல ஆடலாசிரியன் என்று கூறப்படும்.

இருவகைக் கூத்தாவன - தேசி, மார்க்கம் என் வினவ மார்க்கமென்பதும் வருகின் பெயரே” என்று சிலப்பதிகார உரையில் கூறிச் செல்கிறார். குறிப்பாக இவர் குறிப்பிடும் சாந்திக் கூத்து நேர்த்திக் கடனுக்காகச் செய்யப்படும் ஆட்டமாகும். இது சடங்கா சாரம்மிக்கது. கோயிலில் வருகின்ற சடங்காசார முறைமையை நாம் சாந்திக் கூத்தினுள் கொண்டு வரலாம்.

இருவகைக் கூத்து என்னவென்பதில் சிக்கலுண்டு. அரும்பதவுரையாசிரியர் 11ம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தவர்.

1. தேசி (தேசியம்)
2. மார்க்கம் (பாதை, செல்நெறி)

என இரண்டாகப் பிரிக்கிறார். இது நாட்டிய சாஸ்திரத்தைப் பிரிக்கும் முறைமை.

அடியார்க்கு நல்லார் இருவகைக் கூத்தை,

1. வசைக்கூத்து, பொதுக்கூத்து
2. வரிக் கூத்து, வரிசாந்திக்கூத்து
3. சாந்திக்கூத்து, வினோதக்கூத்து
4. ஆரிக் கூத்து, தமிழ்க்கூத்து
5. இயல்புக்கூத்து, தேசியக்கூத்து

என்று பலவகையாகப் பிரிப்பார். இங்கு இருவகையாகக் குறிப்பிடுபவை. சாந்திக்கூத்து, வினோதக்கூத்து என்கின்ற இரண்டையுமே.

“சாந்திக் கூத்தே தலைவனின்பம் ஏந்தி நின்றாடிய வீடு நடமிவை சொக்க மெய்யே, அபிநயம், நாடகம் பாற்படும் என்மனார் புலவர்”

என்பதனால் நாயகன் சாந்தமாக ஆடிய கூத்து, சாந்திக் கூத்து என்பது சடங்கிலிருந்து ஆடிக்காட்டுவது.

1. சொக்கம் - இது நிருத்தம் எனப்படும் 108 கரணம் உடையது
2. மெய்க்கூத்து - இது 3 வகை.
 1. தேசி - தேயக்கூத்து
 2. வடுகு - வடக்கேயுள்ளது
 3. சிங்களம் - கண்டிய நடனமாக இருக்கலாம்.
3. அபிநயக்கூத்து - இது கதை தழுவி வருவது.
4. நாடகம் - கதை தழுவி வருவது - இங்கு கூத்து ஆட்ட முறைமையாக இருக்கலாம்.

நாடகத்தை ஆடிக்காட்டும் முறைமைதான் கூத்து என வரையறுப்பார். அடுத்தது வினோதக் கூத்து. இது மகிழ்வுட்டலுடன் சம்பந்தப்பட்டது. அடியார்க்கு நல்லார் உரையில் பின்வருமாறு:-

வினோதக்கூத்தாவது - குரவை, கவிநடம், குடக்கூத்து, கரணம், நோக்கு, தோற்பாவை என்பர்.

குரவை - காமமும் வென்றியும் பொருளான குரவைச் செய்யுள் பாட்டாக எழுவரேனும் எண்மரேனும் ஒன்பதின்மரேனும் கைபிணைந்தாடுவது குரவை வரிக் கூத்தின் ஓர் உறுப்பு.

கவிநடம் என்பது கழாய்க் கூத்து.

குடக்கூத்து என்பது 11 ஆடலில் ஒன்று.

கரணமாவது படிந்தாடல்.

நோக்கமாவது -பாரமும் நுண்மையும் மாயமும் முதலான வற்றை உடையது.

தோற்பாவை -தோலிற் பாவை செய்து ஆட்டுவிப்பது. (பொம்மலாட்டம்)

இவ்வாறாக இந்தப் பிரிவுகள் சோழர் காலத்திற்குப் பொருந்துவன. இவற்றுடன் விகடக் கூத்து அதாவது வசைக்கூத்து என்பதுவும் சேரும். வசையானது வேத்தியல், பொதுவியல் என இரண்டு வகைப்படும்.

இந்த வகையான நாடகங்கள் இருந்தமைக்கான சான்றுகள் சோழர் காலத்தில் இருக்கின்றதே தவிர முன்பு இல்லை. இதில்

முக்கியமான விடயம் இவை அரசு சார்ந்தவையாகவே உள்ளது. இது சோழர் காலத்தின் பொதுவான இயல்பு. இங்கு சாதாரண மக்களைப் பற்றி இலக்கியம் முதலானவை இல்லை. அவ்வாறே நாடகமும் அரசு சார்ந்ததாகவேயுள்ளது.

மக்கள் நிலையில் ஆட்பட்ட மற்றைய கலைகள் பற்றிய தரவுகள் எம்மிடம் இல்லை. ஆனால் வரிக் கூத்துப் பற்றிச் சொல்லும் அடியார்க்கு நல்லார் குறிப்பிடுகிறார்.

எனவே அரும்பதவுரையாசிரியரும் அடியார்க்கு நல்லாரும் தத்தம் காலத்துக் கலைகளை உரையிற் காட்டியுள்ளனர் என்பது தெரிகின்றது.

(v) மகேந்திர பல்லவனின் மத்தவிலாசப் பிரகசனம்

பல்லவர்கால அரசர்களில் ஒருவரான மகேந்திர பல்லவ மன்னன் தானே “மத்தவிலாசப் பிரகசனம்” என்னும் நாடகத்தை இயற்றி அக்கதைக்கு விளக்கமளித்தான். பல்லாவரம், திருச்சிராப்பள்ளி ஆகிய இடங்களிலுள்ள கல்வெட்டுகளிலிருந்து இவ்வுண்மை தெளிவாகிறது. பிரகசனம் என்ற சொல்லுக்கு நகைச்சுவை என்பது கருத்தாகும்.

“நகைச்சுவைதன்னை மிகுத்துக்காட்டி

ஒன்றேயாதல் கிரண்டேயாதல்

அங்கங் கொண்ட தரும் பிரகசனம்”

என்கிறது நாடகவியல் நூற்பா.

சத்திய சோமன் என்ற கபாலிகள் தன் மனைவி தேவ சோமையோடு காஞ்சி நகரத்திலுள்ள ஒரு கடைக்குச் சென்று இருவரும் கள்ளருந்துகின்றனர். கபாலிகள் வெண்ணிற முறையில்

பிச்சைப் பாத்திரத்தை அக்கள்ளர்க்குக் கடையில் மறந்து வைத்துவிட்டு தன் மனைவியோடு வெளியே வருகிறான். அவன் அந்நகரின் வழியே செல்லும் போது தன் பிச்சைப் பாத்திரத்தின் நினைவு வருகிறது. அவன் உடனே கள்ளர்க்கடைக்குத் திரும்பிச் செல்கிறான். அங்கு அவனுடைய பிச்சைப்பாத்திரம் இல்லை. அவன் தன் மனைவியோடு பிச்சைப்பாத்திரத்தைத் தேடியவண்ணம் நகரின் வழியே வருகிறான். வழியில் நாகசேனன் என்ற புத்ததுறவி தான் அணிந்திருக்கும் காவி உடைக்குள் மறைத்து வைத்துக் கொண்டு வருவதாக கபாலிகள் ஐயுறுகிறான். அவன் தன் மனைவியுடன் சென்று புத்த துறவியிடம் பிச்சைப் பாத்திரத்தைத் திருப்பித் தருமாறு கேட்கிறான். கபாலிகள் மனைவியின் அழகு புத்த துறவியின் மனதைக் கவருகிறது. துறவி அவள் மேனியழகைக் கண்டு தனக்குள் சுவைக்கிறான். புத்ததுறவி தன்னிடம் மறைத்து வைத்திருக்கும் பிச்சைப் பாத்திரத்தைக் காட்டுமாறு கபாலிகள் கேட்கிறான். புத்ததுறவி மறுக்கிறான். அவனிடமிருந்து அப்பாத்திரத்தைக் கைப்பற்றக் கபாலிகள் முயற்சி செய்கிறான். புத்ததுறவி அவளைத் தன் காலால் உதைத்துக் கீழே தள்ளி விழுத்துகிறான். கபாலிகள் மனைவி சீற்றமுற்று புத்ததுறவி மீது பாய்ந்து அவன் தலையைப் பிடிக்க முயல்கிறான். தலை முழுமையும் மொட்டையாக இருப்பதால் அவளால் அதைப் பற்ற முடியவில்லை. வழுக்கி கீழே விழுகிறான். புத்ததுறவி அவளைத் தூக்க அவள் கையைப் பற்றுக்கிறான். தன் மனைவியைக் கெடுக்க துறவி முயல்கிறான் என்று கபாலிகள் கத்துகிறான். துறவியைத் தாக்குகிறான். துறவி “துன்பம் நிலையற்றது” என்று கூறுகிறான். கபாலிகள் தன் பிச்சைப் பாத்திரத்தைத் திருடிக் கொண்டதாகக் கத்துகிறான். கபாலிகள் கத்துவதைக் கேட்டு பாசுபதன் வருகிறான். கபாலிகள் மனைவியின் அழகில் தன் உள்ளத்தைப் பறிகொடுத்து பாசுபதன் அவளை அடைய விரும்புகிறான். புத்ததுறவி தன் பாத்திரத்தைத் திருடிக் கொண்டதாக

பாசுபதனிடம் சொல்கிறான் கபாலிகள். ஆனால் புத்ததுறவி மறுக்கிறான். அவன் மறைத்து வைத்திருக்கும் பிச்சைப் பாத்திரத்தைக் காட்டுமாறு பாசுபதன் கேட்கிறான். துறவி தன் பிச்சைப் பாத்திரத்தை வெளியே எடுத்துக் காட்டுகிறான். அப்பாத்திரம் கறுப்பு நிறமாகக் கிடப்பதை கபாலிகள் காண்கிறான். எனினும் தன் வெள்ளைநிறப் பாத்திரத்திற்கு துறவி கறுப்பு நிறம் பூசி விட்டான் என்று கபாலிகள் குற்றம் சாட்டுகிறான். அதைக் கேட்டதும் புத்ததுறவி நியாயமன்றத்திற்கு வருமாறு அழைக்கிறான். அனைவரும் நியாயமன்றம் நோக்கிச் செல்கின்றனர். வழியில் ஒரு பெட்டைநாய் தன் பிச்சைப் பாத்திரத்தைக் கொண்டு வருவதைக் கபாலிகள் காண்கிறான். மிகவும் தந்திரமாக நாயிடமிருந்து வாங்குகிறான். மூவரும் மகிழ்ச்சியடைகின்றனர்.

இங்கு ஒரு சமயத்தை உயர்த்துவதற்காக நாடகம் உதவியுள்ளதைக் காண்கிறோம். இங்கு நாடகம் ஒரு மதமாற்று வேலைக்குப் பயன்பட்டிருப்பதை அவதானிக்க வேண்டும். இது அக்காலத்தில் அரசவையில் நாடகம் இருந்தமைக்குச் சான்றாகிறது.

(vi) இக்கால இலக்கியங்களிலிருந்து கிடைக்கப்

பெறும் நாடகம் பற்றிய சான்றுகள்

(அ) பத்தாம் நூற்றாண்டு என நாம் கொள்ளத்தக்க சமணக் காப்பியமாகிய சீவகசிந்தாமணி கலைகளைப் பற்றிய செய்திகளை தன்னகத்தே கொண்டு விளங்குவதாகும். பொதுவாகச் சமணர்கள் கலைகளை வெறுப்பவர்கள் என்றும் அவர்களினால்தான் தமிழர்கள் தம் கலைகளாகிய இசை, நாடகம் முதலானவை தேய்ந்தொழிந்தன என்றும் கொண்டிருக்கும் கருத்துக்கு மாறாக சீவகசிந்தாமணி கதைத் தலை

வனை ஓர் வீரனாக மட்டுமன்றி கலைஞனாகவும் படைத்துக் காட்டுகிறது. ஏறத்தாழ ஐம்பது இடங்களில் நாடகத்தைப் பற்றிய குறிப்புகள் சிந்தாமணியில் காணமுடிகிறது.

1. சீவகனுக்கு ஓய்வு கிடைக்கும் நேரத்திலெல்லாம் நடனங்களையும் நாடகங்களையும் காண்பதுவே பொழுது போக்காக இருந்துள்ளது.

“பண்கனியப் பருகிப் பயன் நாடகம்
கண்கனியக் கவர்ந்துண்டு.....”

நாடகங்களில் இனிய பண் கலந்து சுவை தந்ததை இவ்வரிகளில் காணலாம். அவன் கண்ட நாடகம் கண்களுக்கு இனிமையைத் தந்ததால் கண் கனியக் கவர்ந்துண்டு என்கிறார் ஆசிரியர்.

2. நாடகங்களைக் காண மக்கள் பெருங் கூட்டமாக வந்தனர்.

“கடியரங் கனிந்த முகூர்த் கடற்கிளைத்தளைய
நடையறி புலவர் ஈண்டி நாடகம் நயந்து நாடவும்”

இனிய நாடகங்களைப் பார்ப்பதற்கு மக்கள் திரண்டு வந்ததை கடற் கிளர்ந்தளைய என்ற தொடர் சுட்டுகிறது.

3. நாடகம் காணச் சீவகன் வந்தபோது நாடக நல்லுணர்ந்த புலவர்கள் இசை நாடக நுண்ணுயர்வு மிக்க நடையறி புலவர்கள் குழுமி வந்தனர் என்பதால் இத்துறையில் வல்ல மக்கள் பலர் இருந்தனர் என்பதையும் நன்கு அறிய முடிகிறது.

4. மற்றோர் இடத்தில் சீவகனை பற்றிக் குறிப்பிடுகையில் “இன்னிசைக் கூத்து இருந்தனன் திலக மன்னன்” என்றும் வேறோர் இடத்தில்,

“இந்திர குமரன் போல இருந்து காண
சுந்தர மகளிர் அன்னார் நாடகம் இயற்றுகின்றார்”

என்றும் ஆசிரியர் குறிப்பிடுகிறார். கூத்து இன்னிசையோடு
கூடிச் சிறந்து விளங்கியது என்பதையும், ஆடியவர்கள் மிகவும்
பாராட்டத்தக்க அழகு நங்கையர் “சுந்தர மகளிர் அன்னார்”
என்பதையும் இப்பகுதிகளில் உணர்த்துகின்றார்.

5. நாடக இசையில் யாழுக்கு சிறந்த இடம் இருந்ததை “கிணை
நரம்பு இணையும் கூத்தும்” என்ற தொடர் குறிக்கின்றது.

6. விழாக் காலங்களில், மகிழ்ச்சி நாட்களில் கூத்து நடந்ததை
இறுதி இலம்பகமாகிய முத்தி இலம்பகத்திலேயே காண்கின்
றோம்.

“விழா வயர்ந்து, வடிநீர் நெடுங்கண்ணர் கூத்தும் பாட்டும்
வகுத்தாரே” என்பதனால் விழா நடத்தி அழகிய நீண்ட கண்
னுடைய மகளிர் இனிய பாட்டும் கூத்தும் நடத்தினர் என்பதை
அறியலாம்.

7. நாடகத்தில் கூட்டிசை முழங்கப்பெற்றது.

“யாரும் குழலும் மணிமுழவும்
அரங்கமெல்லாம் பரந்திசைப்பத்
தோழன் விண்ணோன் அவன் தோன்றி
வயங்கக் கூத்து.....”

பின் நாடக அரங்கில் யாழ், குழல், முழவு என்பவற்றின்
கூட்டிசை மிகுதியாக விளங்கியது பற்றிய செய்தியையும்,
“அரிய” காணக் கிடைக்காத விண்ணவனான சுதஞ்சனன் என்
னும் சீவகனுடைய தோழன் நடத்திய செய்தியினையும்
இவ்வரிகள் காட்டுகின்றன.

8. எப்போதும் தொடர்ந்தும் ஆடலும் பாடலும் நிகழும் அரங்குகள்
பல அக்காலத்தில் இருந்துள்ளன. அதனைக் “கூத்தறாத
பள்ளி” என்பர்.

“காமர் வல்லி மாதரார் கூத்தறாத பள்ளி”

என்றும் இந்நூல் குறிப்பிடுகின்றது.

9. ஆடவனுக்கும் நாடகத்துக்கும் மிக இன்றியமையாத ஒன்று
ஒப்பனைக்கலை. சீவகன் இக்கலையில் வல்லவனாய் இருந்த
தோடு மட்டுமன்றி அனங்க மாலை என்னும் பெண்ணுக்கு
சீரிய முறையில் ஒப்பனை செய்து அரங்கிற்கு அனுப்பினான்
என்ற செய்தியை விரிவாக சிந்தாமணி கூறுகிறது. நெற்றியில்
பட்டம் கட்டி, கூந்தலில் மாலை சூட்டி மார்பினில் சந்தனம்
பூசி, மேனியில் நகைகள் பூட்டிச் சிவந்த பட்டாடை அணி
வித்து அவளை மேடைக்கு அனுப்பினான் சீவகன்.

10. சீவகனால் ஒப்பனை புனையப் பெற்ற அவள் பலரும் மயங்கு
மாறு ஆடினாள்.

“ஆடவர் மனங்கள் என்றும் அரங்கின் மேல்
அனங்க மாலை ஆடினாள்”

நாடக அரங்கில் ஆட வந்தவள், கண்டோர் நெஞ்சு அரங்கி
ளில் ஆடினாள் என நயம்படக் கூறியுள்ளார் திருத்தக்க
தேவர்.

11. இதே போல கேமசாரியார் சிலம்பகத்தில் தேசிகப் பாவையிற்
கூத்தினைப் பலவகையிலும் சிறப்பித்துள்ளமையைக் காண்கி
றோம். கலைத்தொழில் மிக்க நாடகத்தைக் கண்டு மகிழாத
வர் வாழ்க்கை கொலைத் தொழில் மிக்க வேடுவர் வாழ்க்

கைக்கு ஒப்பாகும் எனலாம். தேவர் வேறு நிலையில் பெண்கள் தரும் மயக்கம் பற்றிக்குறிப்பிடும் போது கூறியுள்ள சொற்கள் "நாடகம் கண்டு வாழாதவர் வாழ்க்கையெல்லாம் நுவரர் வாழ்க்கையே" என்பது உண்மையிற் சிறந்த நாடகங்களைக் காணாதவர் வாழ் பொருந்துவதே ஆகும்.

12. வாழ்க்கை வரலாற்று நாடகங்கள் சிலவற்றை இன்று நாம் காண்கிறோம். அவ்வாறே சுதஞ்சனன் என்னும் தன் தோழன் வரலாற்றை சீவகன் அழகாக மேடையேற்றிய செய்தி சிந்தாமணியில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

"பாரிடம் பரவ நாட்டி அவனது

சரிதை எல்லாம்

தாருடை மார்பின் கூத்துத்தான்

செய்து நடாயினனே"

என்பதால் "சுதஞ்சனன் வரலாறு" நாடகமாக்கப்பட்டது தெரிகின்றது.

13. நாடக அரங்கின் திரைகள் குறித்தும் சிந்தாமணி பேசுகிறது. அவை அழகாய் இருந்தன. மென்மையாய் இருந்தன. பட்டால் செய்யப்பட்டு இயந்திரத்தால் தொங்கவிடப்படும் சுருக்கப்படும் இயங்கின. அவை "தானை", "படம்" என்றும் வழங்கப்பட்டன. "சிலை கொண்ட புணீனிரென்று எழினி சேர்ந்தாள்", "இலங்குமோர் கிண்கிணியாள் எழினி சேர்ந்தாள்", "பனிக் கொளி மணிச்சுவர் எழினி பையவே", "கிளிச் சொல்லின் இனியவர் நீக்க", "மேற்பட வெருவி நோக்கித் தானையை விட்டுத் தொங்கி", "ஏதமொன்று இன்றிப் பூம்பட்டு எந்திர எழினி வீழ்ந்தார்", "ஐந்து முன்றெடுத்த செல்வன் தமனி முன்றியற்றில்

பூம்பட்டு எந்திர எழினி வாங்கி", "கோவை குயிற்றிப் படம் களைந்து ஆடு கூத்தரிறை எனத் தோன்றினாள்" எனப் பல வாறாக எழினிகள் குறிப்பிடப்படுகின்றன.

14. திரைகள் எலி மயிராலும் செய்யப் பெற்றன.

"எலமயிர்ப் போர்வையைத் தெழினி வாங்கினாள்"

15. நாடகம் என்ற சொல்லை வேறு சில இடங்களில் வேறு பொருள்களிலும் தேவர் பயன்படுத்தியுள்ளார். பரத்தையர் சேரியில் உள்ள பொது மக்களின் வீட்டுச் சுவர்களின் மேலுள்ள ஓவியத்தை,

"எங்கும் நற்கவர்கள் தோறும் நாடகம் எழுதி"

என்று குறிப்பிட்டுள்ளார்.

ஒரு வேளை சுவர்களில் நாடகக்காட்சிகள் தீட்டப்பட்டிருக்கலாம். அதனால் அவ்வோவியத்தை குறிக்க "நாடகம்" என்ற சொல் பயன்படுத்தியிருக்கக் கூடும்.

16. கடலில் வீழ்ந்து தப்பிய தன் கதையை ஒருவன் சிலருக்கு விளக்கிச் சொன்னான். கேட்டவர்கள்,

"பாடிடும் பெளவத்து முந்நீர்ப்

பகர்தலோடும்

நாடகம் நாங்களுற்ற தென்றதாக

வெறிந்து நக்கார்"

என்கிறார் தேவர்.

நாடகம் போல இனிதாக எடுத்துச் சொல்லியதால் போலும் நிகழ்ச்சியைக் கேட்டவர்கள் "நாடகம் நாங்களுற்றது" என்று கூறினார்.

17. இளவேனிலின் இயற்கை ஆடல் கூத்தை இவ்வாறு கூறுகிறது. சிந்தாமணி.

“கிளிவாய்ப் பிரசம் யாழாக

கிருங்கண் தும்பி குழலாகக்

கனிவாய்க் குயில்கள் முழுவாகக்

கறிவம் பொழில்கள் அரங்காகத்

தளிர் போல் மடவார் தணர்ந்தார் தம்

தடந்தோள் வளையும் மாலையும்

விளியாக் கொண்டிங் கிளவேனில்

வீருந்தா ஆடத் தொடங்கினாள்”

18. பெண்ணின் முகத்தினைஓர் அரங்காக வர்ணிக்கிறது சிந்தாமணி

“முறுவல் திங்கள் முக அரங்கின் மேல்

முரிந்து நீண்ட புருவக் கைகள்

நெறியின் வட்டித்து நீண்ட உண்கண்

சென்றும் வந்தும் பிறள்ந்தும் ஆடப்

பொறிகொள் சிலம்பு மேகலைக்கும்

புணர்ந்த கிண்ணியங்கள் ஆர்ப்ப வேந்தன்

அறியும் நாடகம் கண்டாள் பைந்தார்

அலர்ந்து மாதர் நலம் குழைந்தே”

ஆ. இனிக் கம்பராமாயணம் முதலான இடைக்கால நூல்களில் காணப்பெறும் நாடகம் பற்றிய செய்திகளையும் சிறப்பான கூறுகளையும் காணலாம். சீவகசிந்தாமணி நாதங்களைப் பற்றிய செய்திகள் பலவற்றை தருகிறதென்றால் கம்பராமாயணம் நாடகக் கூறுகள் மிகுதியாக பெற்ற நூலாகத் திகழ்கிறது.

இராமாயணத்தில் பல பகுதிகள் - ஏன் ஒவ்வொரு பகுதியுமே - நாடக நயமுடையதாக விளங்குகிறது. கம்பராமாயணம் “கம்பநாடகம்” என அழைக்கப்படுவதே இதனை நன்கு விளக்குவதாகும்.

1. கதையமைப்பு, கதையின் திருப்பங்கள், கதை உரையாடல்கள் கதை நிகழ்ச்சிகள், கதைப்பாத்திரங்கள் ஆகிய அனைத்தும் இராமாயணத்தில் நாடகநோக்குடனேயே அமைக்கப்பட்டுள்ளன.
 2. “தண்டலை மயில்கள் ஆட” என்ற பாடல் இயற்கை வருணனையாக அமையினும் நாடக அரங்கின் தன்மையை எழில்படச் சுட்டுவதாகவும் உள்ளது.
 3. நாடகம், நடனம் ஆடும் கலைஞர்கள் கம்பன் காலத்தில் “மதங்கியர்” என்றும் “கண்ணுளர்” என்றும் அழைக்கப்பட்டனர்.
 4. நாட்டியம், நாடகம் ஆகியவற்றிற்கென மேடைகள் இருந்ததை “அன்னமென் நடையவர் ஆடுமண்டபம்” என்ற கம்பன் கூற்றால் அறியலாம்.
- இ. பெரியபுராணம், கந்தபுராணம், நளவெண்பா, கலிங்கத்துப்பராணி மூவருலா, வில்லிபாரதம், திருவிளையாடற்புராணம், தஞ்சை வாணன் கோவை முதலிய இந்த இடைக்காலத்தைச் சேர்ந்த நூல்களிலும் பல நாடகப் பாங்கான பகுதிகள் உள்ளன. எனினும் நாம் கருதுமளவிற்கு போற்றத் தகுந்தவை எவையும் இல்லை என்றே கூறலாம். ஆங்காங்கே நாடகமாடுதல் பற்றியும் சிற்சில இந்நூல்களில் கூறப்பட்டுள்ளன.

1. “தங்கள் புலவீத் தலையில் தனித்திருந்த
மங்கை வதன மணியாங்கில் - அவ்கண்
வடிவாள் மேல் கால் வளைந்து வார் புருவமென்றும்
கொடியாடக் கண்டனோர் கூத்து”
2. கலிங்கத்துப் பரணியில் சிவபெருமானை கவிஞர் செயம்
கொண்டார். “நடமாடி” என்றே அழைக்கிறார்.
3. துணங்கைக்கூத்து (சிங்கிக்கூத்து) என்பதனைப் பேய்கள்
ஆடியதாகக் கூறுகின்றார்.
4. பேய்களிலே கூடக் “கூத்திப்பேய்” என்ற ஒன்று இருந்தது கரு
துவதற்குரியது.
5. நடனம், நாடகம் ஆகியவற்றை இயக்குபவர்களை கலிங்கத்துப்
பரணி “நிந்தகாரர்” என்கிறது.
“கவர்ந்த மாடமுன் புதங்களில் போடபடு பேயினம்
நீவந்த வாடலாட்டுவிக்கும் நிந்தகாரர் ஏக்குமே”
‘ஆட்டுவிக்கும் நிந்தகாரர்’ என்பதால் அவர்களே இக்கலை
களை நடத்துபவர்கள் எனக் கொள்ளலாம்.
6. மூவருலாவில் “தில்லைத் திருநடனம் குறித்தும் பாடிக் குழலூர்
திப் பாம்பின் படக்கூத்தும் ஆடிக் குடக்கூத்தும் ஆடினார்” என்ற
வகையில் காளிங்க நர்த்தனத்தையும் குடக்கூத்தையும் பற்
றிப் பேசுகிறது.



கோயில் பண்பாட்டில் அரங்கு

முன்னர் கூறப்பட்ட ஆதாரங்களில் இருந்து நாம் நோக்கு
கையில் நாடகம் வளர்ந்த முறைமை அல்லது கோயிலில் நாடகம்
நிகழ்ந்த முறைமையே அதிகமாகக் காணப்படுகிறது. முன்னர்
நோக்கியது போன்று இங்கு ஆட்சி மையம் கோயிலைச் சுற்றி
இருந்ததன் காரணமாக கலைகள் யாவும் கோயிலுக்குள் வந்தன.
அந்த வகையில் நாடகம், நடனம் முக்கியமாக வளர்ந்திருக்கிறது
என்பது குறிப்பிடத்தக்க அம்சமாக உள்ளது. இக்காலகட்டத்தில்
நடன, நாடக மகளிர்தான் கூடுதலான பங்கை வகித்திருக்கிறார்கள்
என்பதும் எடுத்துக்கூற வேண்டியுள்ளது. அதற்கான காரணம் யாது?
அல்லது யாவை? என நாம் நோக்குதல் வேண்டும். அழகுணர்ச்சி,
கவர்ச்சி என்பன காரணமாக அமைந்தனவா? இருப்பினும் சில
நிகழ்வுகளில் ஆண்களும் இடம் பெற்றிருக்கின்றனர். இனி இக்
கோயில் பண்பாட்டில் நடன, நாடக நடைமுறை எவ்வாறு இருந்தன
என்பதைக் கூற முற்படலாம்.

பொதுவாக சோழர் காலத்தில் கட்டப்பட்ட ஆலயங்கள்
பலவற்றில் எழில் மிக்க நாட்டிய சிற்பங்கள் இருக்கின்றன. தமிழ்
கத்தில் இருந்த ஆலயங்களில் எல்லாம் நாட்டியம் ஆடப்பட்டது.
நாட்டியம் இல்லையெனில் பூசையே முற்றுப் பெறுவதில்லை என்ற
நிலையும் ஒரு காலகட்டத்தில் நிலவியது. சோழர் ஆட்சி தமிழகத்
தில் நிலைபெற முன்னர் பல்லவர் காலத்தில் கூட நாட்டியம் ஆல
யங்களைச் சார்ந்து வளர்ந்தமைக்கு வரலாற்றுச் சான்று உண்டு.

நாட்டியம் என்பது ஒரு புனிதமான கலை. அதனைத்தான் இறைவனுக்கு அர்ப்பணித்து கோயில் வழிபாட்டில் ஓர் அம்சமாக வைத்தனர். தம்மை முற்றுமுழுதாக இறைவனுக்கு அவனது திருப்பணிக்கு என அர்ப்பணித்துக்கொண்ட பெண்கள் பலர் இருந்தனர். தமிழகத்தில் இவ்வாறாகக் கோயில்களில் வாழும் பெண்கள் உயர் நிலையில் வைத்தே சமூகத்தில் மதிக்கப் பெற்றனர். காலப்போக்கில் தேவரடியார், தேவதாசிகள் எனும் இழிநிலைக்குத் தள்ளப் பட்டனர் போலும்.

பல்லவ, சோழர் காலத்து கோயில்களில் பணிபுரிந்த நடன மாதருடன் பிற்பட்ட காலத்தில் வாழ்ந்த தேவதாசிகளை ஒப்பிட்டுப் பார்த்தல் தவறு என இவ்விடத்து கூறிக் கொள்ளுதல் வேண்டும். சிலப்பதிகாரத்தில் இளங்கோவடிகள் கோயிலில் பணிபுரிவோரையும் இழிநிலைப் பெண்களையும் வேறுபடுத்திக் காட்டி உள்ளார்.

அப்பாடல்

“நலம் பெறு கண்ணுளர்

காவற் கணிகை யாடற் கூத்தியர்

பூவிலை மடந்தையர் ரேவற் சீலதியர்.....”

இங்கு கண்ணுளர் என்றால் சாந்திக்கூத்தர் எனவும், காவற் கணிகையர் என்றால் இராக்கடைப் பெண்கள் என்றும், ஆடற் கூத்தியர் என்றால் அகக் கூத்தாடும் பதியிலார் எனவும், பூவிலை மடந்தையர் எனின் பரிசம் கொள்பவள் எனவும், சீவற்சீலதியர் என்றால் மடப்பள்ளியாரடி எனவும் குறிப்பதாக வர்ணிக்கப்படுகிறது. ஆதலின் பரத்தையர் வேறு, நடனமாடுபவர் வேறு என்பதையும் தெளிவாகக் கூற முற்பட்டுள்ளார்.

தமிழகத்துக் கோயில்களில் பெண்கள் தேவரடியார் எனும் பெயருடன் இறைவனுக்குத் தொண்டு புரிந்தனர். வழிபாட்டில்

பாடல்களைப் பாடினர். தமிழ்நாட்டில் அனைத்துக் கோயில்களிலும் முன்று வேளை இசை ஒலித்த வண்ணமிருந்தது. இத்தெய்வீக இசையுடன் ஆடற்கலையும் வழிபாட்டின் இன்றியமையா அம்சமாகியது. ஆலயங்களில் பெண்களே ஆடற்கலையில் ஈடுபட்டனர். எனினும் ஆண்களும் ஓரளவிற்கு அக்கலையில் ஈடுபட்டவராகவும் விளங்கினர். ஆடலும் பாடலும் மக்கள் மனதை இறைவழி ஈர்த்தன. சமய இயக்கத்தின் தேவையும் அதே.

பல்லவர் காலத்து வளர்ச்சியடைந்த பக்திப்பிரவாகம் சோழர் ஆட்சியின் காலத்தில் மேலும் வளர்ச்சியடைந்தது. ஆலயங்களில் ஆடும் கலைக்கு உணர்வில், பாவத்தில், சுவையில் பெருமளவு வேறுபாடுண்டு. ஆலயங்களில் ஆடுகையில் இறைவன் பெருமையை உலகிற்கு எடுத்துக்காட்டவே ஆடுகின்றோம் எனும் பக்தி உணர்வுடன் மெய்மறந்து ஆடினர். இவ்வாறு போற்றுதற்கரிய பணியில் ஈடுபட்ட பெண்கள் வேலை, ஆடற் கலையின் தெய்வீகத்தை புலப்படுத்தியது. காலவெள்ளத்தால் ஆலயங்களில் நடனமாடும் பெண்களைச் சமூகம் இழிநிலையினராகக் கருதவே ஆலயங்களில் நடனமாடுதல் அருகிவிட்டது.

ஆடற்கலை உலகில் எவ்வாறு தோன்றியது? அதற்கும் ஆலயங்களுக்குமிடையிலான தொடர்பு என்ன? என்பதனை நோக்க வேண்டும். நடனக்கலை மனித உத்வேகத்திலிருந்து தோன்றியது. அது நிலையானதாகவும் சுறுசுறுப்பாகவும் காணப்படுகிறது. நடனம் வேகமான அசைவுகளையும் தாள லயங்களையும் கொண்டது. அதில் மனித உணர்ச்சியின் வெளிப்பாடாக சங்கீதம் காணப்படுகிறது. நடனக் கலையின் முக்கியமான ஒரு பகுதி நாடகமாகும். தமிழ்நாட்டில் 2000 ஆண்டுகளுக்கு மேலாக கோயில்களை ஒட்டி நடனம் வளர்ந்துள்ளது.

பல்லவர் ஆட்சிக்காலத்தில் பக்தி இயக்கம் வளர்ச்சியடைந்தது. பக்தி இயக்கம் காரணமாக பாடலும் ஆடலும் ஆலயங்களில் பிரதான இடத்தைப் பெறத்தொடங்கின. பல்லவ ஆட்சிக் காலத்தில் தேவதாசிப் பெண்களே கோயில்களில் வழிபாட்டு நேரங்களில் ஆடுவதற்கும் பாடுதற்கும் நியமிக்கப்பட்டனர். கோயில்களில் நிருத்த மண்டபம், நாடக மண்டபம் முதலியன இருந்தன. பல்லவ மன்னரும் இசை, நடனக்கலைகள் வளர்ச்சியை தம்மாலான பணிகளைச் செய்தனர். பல்லவ மன்னன் மகேந்திர பல்லவன் அவனே இசை, நடனம் ஆகியவற்றில் நல்ல பாண்டித்தியம் பெற்றிருந்தான் என்பதை "மத்த விலாச பிரகசனத்தில்" அறியலாம். கோயில்களில் பெண்கள் கல்லும் கனியும் வண்ணம் பாடி, நடனம் ஆடியமை பற்றிக் குறிப்புக்கள் உண்டு.

"கழலினோசை சீலம்பினோசை
கலிக்கப் பயில் காணில்
குழலினோசை குறப்பாரிடம் போற்றக்
குளிந்தா கிடமென்பின்
வீழலீ னோசை யடியார் மீடைவுற்று
விரும்பிப் பொலிந்ததெங்கும்
முழலினோசை முன் நீரயர் வெய்த
முழங்கும் புகலாராரே"

- சம்பந்தர்

இங்கு சிலம்பு அணிந்த பெண்கள் இனிய இசை பாடி ஆடினர்.

பல்லவர் ஆட்சிக் காலத்தில் ஆடலும் பாடலும் இணைந்தே வழிபாடு நடந்தமையை மேல்வரும் அடிகளும் உறுதி செய்கின்றன.

"தேனார் மொழியார் திளைத்தங்காடி
திகழும் குடமுழுக்கில்....."

- சம்பந்தர்

"மன்னார் முழவும் குழலும்
கியம்படவார் நடமாடும்....."

- சுந்தரர்

என இரு சமயகுரவர்களும் பாடியுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. இவ்வாறு ஆலயங்களில் ஆடலும் பாடலும் பெருமளவு சிறப்பு அடைய தேவரடியார் காரணகர்த்தாக்கள் ஆயினர்.

பல்லவர்களின் பின் சோழர்களே முறைப்படி கோயில்களில் தேவரடியார்களின் பணியினைப் புகுத்தினார்கள். சோழ மன்னர்கள் கட்டிய எண்ணற்ற கோயில்களில் வழிபாட்டின் போது அவ்வக் காலத்திற்கேற்ப இராகங்களும் வாத்தியங்களும் வாசிக்கப்பட வேண்டும் என நியதி இருந்ததாக இரா. நாகசாமி அவர்கள் குறிப்பிடுகிறார். காலத்திற்கும் இடத்திற்கும் ஏற்ப இசையும் ஆடலும் கோயில் வழிபாடுகளில் முக்கியத்துவம் பெறலாயின. இத் தகைய வழிபாடு மக்களிடையே ஆன்மீக உணர்வைத் தூண்டியது. பெருங்கோயில்கள் வழிபாட்டின் போது எவ்விசை, எவ்விராகம், எந்நடனம் இடம்பெறல் வேண்டுமென வரன்முறைப் படுத்தினார்கள்.

கண்டாராதித்த சோழமன்னன் தான் பாடிய திருவிசைப்பாடலில் லையில் வளையணந்த மகளிர் பாடியபடி இறைவழிபட்டனர் என்பதனை அவனது பாடல்,

"அங்கோல் வளையார் பாடியாடுமணி
தில்லையம்பலத்து....."

இவ்வாறு மன்னனே குறிப்பிட்டு பாடுமளவிற்கு வழிபாட்டன் ஆடல் பாடல் நிகழ்ந்துள்ளது.

கோயில்களில் ஆடும் பெண்கள் பயிற்சி பெற்றிருக்க வேண்டும். ஐந்து வயதில் பயிற்சியை ஆரம்பித்தனர். தொடர்ந்து மூன்று ஆண்டு பயிற்சியின் பின் அரங்கேற்றம் செய்வர். பயிற்சிக் காலங்களில் ஆடவும், பாடவும் தம்மை அலங்கரித்துக் கொள்ளவும் கற்றுக் கொண்டனர். அரங்கேற்றத்தின் போது கலை நுணுக்கங்கள் யாவற்றையும் நேர்த்தியாக வெளிப்படுத்துபவனை "தலைக்கோலி" என்னும் சிறப்புப் பட்டம் கொடுத்து கௌரவித்தனர். ஆடற்கலையின் தலைவனான சயந்தனை நினைவுகூரும் முகமாக மூங்கிலாலான "தலைக்கோல்" வழங்கப்படும். (சிலப் பதிகாரத்தில் மாதவிக்கும் முன்னர் விறலி மகனுக்கும் வழங்கப் பட்டது) இந்த நிலைமை சோழராட்சியில் தொடர்ந்து நிலவியது.

சோழ மன்னர்கள் நிறையவே கொடுத்தனர். கி.பி. 10ம் நூற்றாண்டளவில் வார்க்கப்பட்டதாகக் கருதப்படும் திருநல்லூரிலுள்ள ஆடல்வல்லாளர் படிமத்தின் வலக்கையொன்றில் தலைக்கோல் காணப்படுவது, சோழராட்சியில் "தலைக்கோல்" பட்டம் வழங்கியதை உறுதி செய்கிறது. அத்துடன் பராந்தக சோழன் கி.பி. 11ம் நூற்றாண்டுக் கல்வெட்டில் "ஆரூர் தேவன் மகள் நக்கன் பரம தேவியாக முடிச்சோரத் தலைக்கோலி" என்பவற்றிற் குறிக்கப் பட்டுள்ளது. முதலாம் இராசஇராசனின் 19ம் நூற்றாண்டுக் கல்வெட்டில் திருவெற்றியூரில் உருவாக்கின. தலைக்கோலி என்பவள் அகமார்க்கம் என்னும் கூத்தினை ஆட மன்னன் கண்டு மகிழ்ந்தான் என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

புள்ள மங்கையிலுள்ள திருவாலந்துறைத் திருக்கோயிலில் ஆடற்கலையின் சிறப்பை உலகிற்கு உணர்த்தும் சிற்பங்கள் காணப்படுகின்றன. இவை பற்றிய தகவல்களை டாக்டர் இராச

மாணிக்கரின் அறிவியல் ஆராய்ச்சிப் பேரவையைச் சேர்ந்த இரா. கலைக்கோவன் வெளிப்படுத்தியுள்ளார். ஆடற்கலையில் குறிப்பிடப்படும் காண வகைகளைப் பற்றிய முழு விபரங்களையும் புள்ள மங்கையிலுள்ள ஓவியங்கள் மூலம் அறிய முடிகிறது. இரா. கலைக்கோவன் திருச்செந்துறைப்பூதி ஆதிச்சபிடாரியால் எடுக்கப் பட்ட கற்றளியிலும் ஆடற் கோலங்கள் அழகியலைப் பற்றி விளக்கங்கள் உள்ளமையை எடுத்துக் காட்டியுள்ளார்.

சோழராட்சிக் காலத்தில் ஆலயங்களில் பணிபுரிந்த பெண்களில் தளியிலார் எனப்படுவோரில் நடனமாடுபவள், திருக்கோயில்த் தொண்டு புரியும் தேவரடியாரென இரு பிரிவினர் இருந்தனர். பதியிலார் என்போர், எவரையும் திருமணம் செய்யாமலே இறைவனுக்குத் தொண்டு புரிவதையே தமது இலட்சியமாகக் கொண்டு வாழ்ந்தனர். ஆலயங்களில் பணிபுரியும் பெண்கள் அவ்வாலயத்தைச் சூழவுள்ள இடங்களில் வாழ்ந்து வந்தனர்.

தேவரடியார் தேவாரம் பாடுபவர்கள். ஆலயங்களில் தளியிலார், தேவரடியார் என்னும் இரு பிரிவினரும் ஒன்றாகத் தொண்டு புரிகையில் ஆற்ற வேண்டிய கருமங்கள் பற்றியும் தெளிவாகக் குறிக்கப்பட்டுள்ளன. இவ்வகைச் செய்திகளை உறுதி செய்வதாக திருவதனை நூற்றுக்கால் மண்டபத்தில் "சுவாமி" ஏறி அருளிகை முதலில், திருத்திரை எடுத்தலின்போது முதலில் பதியிலார் ஆடவும் பின்னர் திருத்திரை எடுத்தலின்போது தேவரடியார் ஆடவும் ஏற்பாடு செய்யப்பட்டிருந்தன. சில ஆலயங்களில் தேவரடியார் மார்கழி மாதத்தில் திருவெம்பாவை பாட இருந்தனர்.

முதலாம் இராசஇராசன் தஞ்சைப் பெரிய கோயிலில் பணிபுரிய சோழ மண்டபத்திலிருந்த பல தளிச்சோரிகளிலிருந்து

400 பெண்களைக் கொண்டு வந்து குடியேற்றியதாகக் கல்வெட்டுச் செய்தியுண்டு. இப்பெண்கள் தளியிலார் எனப்பட்டனர். இவ்வாறு தளியிலார் என அழைக்கப்பட்ட பெண்களில் ஆடலில் வல்ல பெண்களைப் பதியிலார் எனவும் பெயர் கொண்டு அழைத்தனர். முதலாம் இராசஇராசன் தஞ்சைப் பெரிய கோயிலில் கொண்டு வந்து குடியேற்றிய 400 பெண்களையும் தஞ்சைப் பெரிய கோயிலின் நாற்புறமும் தளிச்சேரிகளை (பதியிலார் சேர்ந்து வாழுமிடம்) அமைத்துக் குடியேற்றினான். தஞ்சைத் தளிச்சேரி நிவந்தக் கல்வெட்டில் அவர்கள் தமக்குரிய ஊதியமாக ஒரு பங்கு நிலம் வேலியினால் இராசகேசரியோடொக்கும் ஆடல் வல்லாள் என்ற மரக்கால் அளவு கொண்டு ஆண்டொன்றுக்கு 100 கலம் நெல் பெற்றனரென செய்தியுண்டு. தஞ்சை தளிச்சேரி நிவந்தக் கல்வெட்டில் இன்ன தளிச்சேரியில் இன்ன சிறகு (பக்கம்) இன்ன இல்லத்தில் உள்ளவள் இவள் என்பதனை ஊர் கூறிப் பெயர் குறிக்கப்பட்டுள்ளது.

“தெற்கத் தளிச்சேரி தென் சிறகு தலைவீடு
திருவையாற்று ஏலோக மகாதேவி ஈச்சரத்து
நக்கன் சேர மங்கைக்குப் பங்கு ஒன்றும்
இரண்டாம்வரு தக்கணி இரணமுகாபிற்கு பங்குஒன்றும்”
என்பது அவற்றில் குறிக்கப்பட்ட ஒரு உதாரணமாகும்.

இவர்களில் சிவன் கோயிலில் ரிஷபத் தளியிலார் எனவும் வைஷ்ணவக் கோயிலில் பணி செய்தவர் ஸ்ரீ வைஷ்ணவ மாணிக்கம் எனவும் பெயர் பெற்றதாகத் தெரிகிறது. தஞ்சைப் பெரிய கோயிலில் குடியேற்றப்பட்ட தளிச்சேரிப் பெண்டிருள் 26 பேர் பழையாறையில் காணப்பட்ட சிவாலயங்களுக்கு உரியதாக இருந்த தளிச்சேரிகளுக்கு வந்ததாகக் குறிக்கப்பட்டுள்ளது.

இவர்கள் விபரம்:

பழையாறை தென் தளிக்குரியர் 4
பழையாறை வட தளிக்குரியர் 13
பழையாறை அரை பெருமாள் தளிக்குரியர் 4
பழையாறை சங்கிஸ்வரம் தளிக்குரியர் 1
பழையாறை ஊரவர் தளிக்குரியர் 4

ஆதலின் சிவன் கோயிலில் பணிபுரிந்தவர் ரிஷபத் தளியிலார் என்பது ஏற்றுக்கொள்ளக் கூடியதாகும். வைஷ்ணவக் கோயிலில் பணி செய்தவர் மாணிக்கமென அழைக்கப்பட்டமைக்கும், சான்றாக முதலாம் குலோத்துங்கனது காலக் கல்வெட்டில் “தேவரடியார் சுந்தரி உதயஞ் செய்தாரை பூவெய்திய சோழ மாணிக்கம்” என்பவள் மனுகுல ஈஸ்வரத்தைச் சேர்ந்தவள் என்றும் குறிக்கப்பட்டுள்ளது. இவ்விடத்தே மாணிக்கம் எனும் சொல் நடனமாதிகளைக் குறிப்பதாக உள்ளது.

திருக்கோயில்களில் ஆடல் பாடல்களை நிகழ்த்தும் பதியிலார்க்கும் அவர்களை ஆட்டுவிக்கும் ஆடலாசிரியனான நட்டு வனுக்கும், ஆரியக் கூத்தாடும் கூத்தைச் சாக்கனுக்கும், தமிழ்க் கூத்து ஆடுவோனுக்கும், வீணை வாசிப்போனுக்கும், மத்தளம் கொட்டுவோனுக்கும், கணக்கெழுதும் கணக்கனுக்கும், திருப்பதிகம் விண்ணப்பம் செய்யும் ஓதுவார்க்கும் கொடுக்கப்பட்ட நிலங்கள் பற்றிய செய்திகள் உள. கோயில்களில் ஆடல், பாடல் சிறப்புப் பலரது கூட்டு முயற்சிகளும் இணைந்திருந்தன என்பதனை கொடுக்கப்பட்ட நிவந்தங்கள் மூலமாக அறியலாம்.

தளிச்சேரிப் பெண்டுகளாகிய பதியிலார்க்கும் தேவரடியார்க்கும் இசைப் பயிற்சிகள் தொடர்ந்தும் அளிக்கப்பட்டு வந்திருக்கின்றன.

இக்கோயில்களில் உள்ள மண்டபங்கள் பலவற்றில் கல்வியும், கலைகளும் பயிற்றுவிக்கப்பட்டன. கோயில்களில் நிருத்த மண்டபம், இசை மண்டபம், புராணபடல மண்டபம், வியாகரண மண்டபம், தருக்க மண்டபம் முதலியன இருந்தன. அம் மண்டபங்களில் அவ்வக் கல்வியும் பயிற்றுவிக்கப்பட்டன. தஞ்சைக் கோவிலிலிருந்த நடனசாலையையும், நாடகசாலையையும் பற்றி மேல்வருமாறு கருவூர்த்தேவர் பாடியுள்ளார்.

“மீன்வினடும் புருவத்து கிளமயில்

அனையர் விலங்கல் செய் நாடகசாலை

கிந்நடம் பயிலுமீஞ்சீ சூழ் தஞ்சை

கிராச இராசேத்திரவர்க்கே.....”

தஞ்சையில் இருந்தமை போன்று எண்ணாயிரம் கோயிலில் உள்ள கல்வெட்டொன்றில், அக்கோயிலில் நடனசாலை இருந்ததாகவும் அதனை பராமரிப்பவருக்கு நிவந்தங்கள் விடப்பட்டமை பற்றிய தகவல்களையும் காணலாம்.

கோயிலில் நடைபெற்ற முக்கியமான விழாக்களின் போது பக்தி அடியார்கள் வரலாறுகளும் நடிக் கப் பெற்றன. சில கூத்து வகைகளை ஆண்களும், பெண்களும் சேர்ந்தே நடத்தினர். முதலாம் இராஜஇராஜ சோழன் பூரட்டாதி விழாவின் போது திருமுல நாயனார் கூத்து வகைகள் ஆடப்பட்டது. சித்திரைத் திருவிழவின் போது நடிக் கப்பட்ட சாந்திக் கூத்தில் ஒன்பது நிகழ்ச்சிகள் நடத்துவதற்கு ஒரு நடனமாதிற்கு தாளம் வழங்கப் பட்டமையை திருவேங்கைவாசல் என்ற இடத்திலுள்ள விக் கிரம சோழனின் பதின்நான்காம் ஆண்டுச் சாசனம் தெரிவிக்கிறது. தஞ்சைப் பெரிய கோயிலிலுள்ள கல்வெட்டொன்றில் வைகாசித் திரு

விழாவில் இராஜஇராஜேஸ்வர நாடகம் ஆடப்பட்டு வந்தது எனவும், அதற்காக மன்னன், சாந்திக் கூத்தன் விஜயராஜேந்திர ஆசாரியன் என்பவனுக்கு மானியம் வழங்கினான் எனும் செய்தியையும் வெளிப்படுத்துகின்றது.

புள்ள மங்கையில் காணப்படும் திருஆலந்துரைக் கோயில் முதலாம் பராந்தகனால் கட்டப்பட்டதாகும். இக்கோயிலில் மேற்குப் புறத்தில் விங்கோத்பவருக்கு மேலே உள்ள ஆடலாசிரியர் வலக்கை கடக முத்திரையில் உள்ளது. இடக்கை தொங்கும் கையாக இருக்க தலையில் சடாமகுடம், அர்த்த மண்டலக் கோலத்தில் காட்சியளிக்கும். இப்பெண்ணின் பாதங்கள் திரகரயத்தில் உள்ளன. இவறது ஆடலுக்கு அருகிலுள்ள மத்தளமேந்திய இன்னோர் இளம் பேரழகி தன் பூ விரல்களால் மத்தளத்தில் முழக்கி மயக்கும் இசையை இனிமையாகக் காட்டுகிறாள். வெகு லாவகமாக ஒரு கையால் மத்தளத்தைப் பிடித்தபடி மற்றொரு கையால் எத்தனை எளிமையாக இயக்குகிறாள் என்பதைப் போய்ப் பார்த்தால் புரியும் என்கிறார் கலைக்கோவன். மேலும் இங்குள்ள பிறிதொரு தூணில் பிறிதொரு பெண் தோளிலிருந்து தொங்கும் மத்தளத்தை முழக்கியபடி ஆடலுக்கு ஏற்ப அடவுகளைக் காட்டுகிறாள் எனவும் இரா. கலைக்கோவன் கூறியுள்ளார்.

இவ்வாறு இக்காலப் பகுதியில் அரங்க நடைமுறைகள் கோயிலுக்குள்ளும் கோயிலைச் சுற்றியும் நிகழ்ந்ததைக் காண முடிகிறது. ஆனாலும் அரசவையில் கூட நாடக முறை நிகழ்ந்துள்ளதாக சில தகவல்கள் குறிப்பிடுகின்றன.

அரசர்கள் கோயில்களில் ஆடுவதற்கு நிவந்தம் அளித்திருந்தனர். ஆகையால் அவர்கள் தமது சபையிலும் பெண்களை

ஆட வைத்திருக்கலாம். அதே நேரத்தில் “கோயிலில் நடனமாடும் நங்கையர் வருக” எனக் குறிப்பு உள்ளதால் வேறு இடத்திலும் நடனமாதர் நடனமாடியிருக்கலாம்.

அரசர்கள் இசை, நடனத்தில் பாண்டித்தியம் பெற்று விளங்கினர். ஆகையால் அவர்களே நாடகம், நடனம் நடத்தியிருக்கலாம். இவ்வகையில் மகேந்திர பல்லவனின் “மத்த விலாச பிரகசனம்” அரசவையில் இடம்பெற்றதாகக் குறிப்பிடப்படுகிறது.



நடராஜ தாண்டவம்

இக்கால கட்டத்தில் நடராஜ தாண்டவம் என்பதைப் பற்றி பல சான்றுகள் உள்ளன. முக்கியமாக சிற்ப வளர்ச்சியைக் கொண்டு இதனை நாம் அறிந்து கொள்ளலாம்.

தென்னிந்தியாவில் சிறப்புமிக்க வெண்கலச் சிலை படைப்புக் கலையின் ஒப்புயர்வுற்ற படைப்பாக ஸ்ரீ நடராஜப் பெருமானின் திருமேனியை உலகம் போற்றுகிறது. இறைவனைக் காணவேண்டும் என்ற பேராவல் முழுமையாக நிறைவேறிற்று என்று சொல்லக் கூடியவர் உலகில் இல்லை என்று கூறினால் அது தவறாகாது. இல்லையென்றால் காரைக்காலம்மையார்,

“எவ்வுருவோ நும்பிரான் என்பார் கட்டு என்றுரைத்தேன்
எவ்வுருவோ நின்னருவம் எது?”

(அற்புதத் - 61)

என்று இறைவனிடம் கேட்பாரா? இதனையே ‘ஒரு நாமம்’, ஓர் உருவம்’ இல்லாதவன் இறைவன் என்றனர். “அவனை இப்படியன்; இந்நிறத்தான்; இவ்வண்ணத்தான்; இவன் இறைவன் என்று எழுதிக்காட்ட எண்ணாது” என்று அப்பர் பெருமான் அழுத்தம் திருத்தமாக அறிவுறுத்தினார்.

ஆனால் உருவம் இல்லாத இறைவனுக்கும் உருவத்தை தம் கற்பனையில் வடித்துத் தந்தவர்கள் பலர் உலகில் தோன்

றியுள்ளனர். தமிழகத்தில் தோன்றிய அருட்செல்வர்களின் திருவுள்ளத்தில் 'வான் நின்று இழிந்து வரம்பு இகழ்ந்து மாயுதத்தின் வைப்பு எங்கும் ஊனும் உயிரும் உணர்வும் போல் உள்ளும் புறத்தும் இயங்குகின்ற இறைவன் ஆடும் பெருமானாகக் காட்சி அளித்துள்ளார். விண்ணிறைந்தும் மண்ணிறைந்தும் விளங்கும் ஒளியாய் நிற்கும் அந்த முதல்வனை, ஒவ்வோர் அணுவிலும் இயங்கும் வியப்பிற்குரிய பேராற்றலாக தமிழ் சான்றோர் கண்டனர். அவனன்றி ஓர் அணுவும் அசையாது' என்பதை அவர்கள் நன்கு உணர்ந்திருந்தனர். அணுவுக்குள் அணுவாய் நின்று அதனை மட்டும் அல்லாமல் அண்டங்களையே ஆட்டுவிக்கிறான் என்பதை அறிவிக்கும் வகையில் ஆடல்வல்லானின் திருவுருவத்தை அவர்கள் படைத்தனர். அனைத்தையும் ஆட்டுவிக்கின்றவன், தானும் ஆடிக் கொண்டே ஆட்டுவிக்க இயலும் என்பது அச்சான்றோர் துணிபு. இவ்வாறு ஆடும் பெருமான் தமிழ்நாட்டுக் கலைஞனின் கற்பனையில் தோன்றியிருக்க வேண்டும். தமிழ் மக்கள் கண்ட இறைவனின் திருவுருவங்களுள் தலை சிறந்தது. நடராஜப் பெருமானின் திருக்கோலமே.

இக்காலத்திய கலைவல்லார் ஒருவர் அம்பலவாணரின் தெய்வத் திருமேனியை முதன்முதலில் உலகிற்கு படைத்துத் தந்தவர் தமிழர் அல்லர்; நடனமாடும் சிவனுடைய சிற்பங்கள் சோழர் காலத்திற்கு முன்னரே பாதாமியிலும், ஐயவேலியிலும், எல்லோராவிலும் காணப்படுகின்றன என்று ஒரு கருத்துத் தெரிவிக்கிறார். பல்லவப் பெருவேந்தர் காலத்திலேயே நடராஜப் பெருமானின் திருவுருவம் தமிழ்நாட்டில் வழிபடும் மூர்த்தியாக விளங்கியது. சைவ சமய குரவரான அப்பர் தில்லைச் சிற்றம்பலத்தில் ஆனந்தத் தாண்டவமாடும் நடராஜப் பெருமானைக் கண்டு வணங்கினார். அப்போது,

“குனித்த புருவமும் கொவ்வைச்
செவ்வாயிற் குமீண் சிரிப்பும்
பனித்த சடையும் பவளம் போல் மேனியில்
பால் வெண்ணீறும்
கிளித்தமுடைய எடுத்த
பொற்பாதமும் காணப் பெற்றால்
மனிதப் பிறவியும் வேண்டுவதே
கிந்த மாநிலத்தே”

(தேவாரம் 4941)

என்று பாடிய தேவாரப்பாடல் நடராஜப் பெருமானின் திருக்கோலத்தை சொல்லோவியமாக தீட்டிக் காட்டுவதை யாவரும் நன்கறிவர். அப்பர் பெருமான் மகேந்திரவர்மன் காலத்தில் வாழ்ந்தவர் என்பதில் அறிஞரிடையே கருத்து வேற்றுமை இல்லை.

மற்றும் சிதம்பரத்தில் உள்ள நடராஜர் கோயிலுக்கு முதன்முதல் பொன் வேய்ந்தவன் சிம்மவர்மன் என்ற பல்லவ மன்னன். அப்பர் காலத்து பொன்னம்பலம் இருந்தது.

இதனைக் கருத்திற்கொண்டு அக்கலைவல்லார் குறிப்பிட்ட இடங்களில் காணப்படும் சிவபெருமானின் ஆடல் கோலத்தை ஆய்ந்து பார்க்கின்றபோது அவையாவும் காலத்தால் பிற்பட்டவை என்பது எளிதில் புலனாகிறது. இதே முடிவிற்கு வேறொரு வகையில் 60 ஆண்டுகளிற்கு (1913) முன்னர் கலாநிதி ஆனந்தக்குமார் சாமி வந்துள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது.

சிவபெருமானின் நடனக்கோலம் ஐயவேலியில் உள்ள தூர்க்கை கோயிலில் காணப்படுவது உண்மை. அது குப்தர் காலத்தைச் சேர்ந்தது. சிறிது பிற்பட்ட காலத்து எலிபென்டா

குகையில் இத்தகைய சிற்பம் ஒன்று காணப்படுகிறது. இக்கல் சிற்பம் ஒன்று காணப்படுகிறது. இக்கல் சிற்பங்களில் நடராஜப் பெருமானின் வடிவத்தோடு பொருந்தக் கூடிய மூல வடிவத்தையோ சமமான சிற்ப வடிவத்தையோ நாம் காண முடிவதில்லை. எனவே அவ்வடிவத்தை வெண்கலச் சிலையாகச் செய்யும் கலையைத் திராவிடச் சிற்பக் கலையியல் குழுவினரே முதன்முதல் படைத்தனர் என்பது புலனாகிறது” - (குமாரசுவாமி - ஆனந்த - கலைக் கான அறிமுகம் - பக்.62)

சாளுக்கியரின் தலைநகராக இருந்த வாதாவி (பாதாமி)யில் ஒரு குகைக் கோயில் உள்ளது. அதனுடைய சுவரில் 16 கைகளையுடைய ஒரு சிவ தாண்டவச் சிற்பம் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. அந்தக் குகை குடையப்பட்ட காலம் கி.பி. 578ம் ஆண்டெனக் கருதப்படுகின்றது. முதலாவது அங்கு காணப்படும் சிற்பம் சிவபெருமானின் ஊழிக்கூத்தைக் குறிப்பதாகும். அதற்கு முன்பே கி.பி. 5ம் நூற்றாண்டிலேயே ஆனந்தத் தாண்டவமாதும் நடராஜப் பெருமானின் திருவுருவம் திருக்கோயிலில் வைத்து வணங்கப்பட்டதை நாம் முன்னரே கண்டோம்.

எனவே தமிழகத்தின் கோயில்களில் வழிபடு தெய்வமாக வைத்துப் போற்றப்படும் (ஆனந்த தாண்டவமாதும்) நடராஜப் பெருமானின் திருவுருவம் வடநாட்டில் அல்லது தக்கணத்தில் காணப்படும் திரிபுராந்தக தாண்டவம் போன்ற சிற்ப வடிவங்களிலிருந்து முற்றிலும் வேறுபட்டது என்று நாம் கூறலாம். பல்லவர் காலத்திற்கு முன்பே அச்சிற்ப வடிவம் தமிழகத்தில் படைக்கப்பட்டது என்பதும் நாயன் மார்கள் காலத்தில் சிவபெருமானின் வழிபடு முர்த்தங்களுள் பெருஞ் சிறப்புடையதாக அது கருதப்பட்டது என்பதும் இங்கு நினைவு கூர்வதற்குரியதாகும்.

சோழப் பேரரசன் காலத்தில் நடராஜப் பெருமானின் திருவுருவத்தை படைக்கும் கலை உச்ச நிலையை அடைந்தது. அதனால் நேர்த்தியும், நுட்பமான வேலைப்பாடும், வலிவும், பொலிவும் வாய்ந்த நடராஜர் சிலைகள் வெண்கலத்தினால் செய்யப்பட்டன. வெண்கலச் சிலைகளை இத்துணைச் சிறப்புடையதாகத் தந்தவர்கள் சோழர் ஆட்சிக் காலத்தில் இருந்த தமிழகக் கலைஞர்களேயாவர். இவர்களுக்கு இணையாக வேறு யாரையும் இந்திய வரலாற்றில் நாம் காண முடிவதில்லை. இக்கலை உணர்த்தும் மொழி குறிப்பிட்ட ஒரு காலத்திற்கோ, குறிப்பட்ட ஓரிடத்திற்கோ, உரிதன்று. - எக்காலத்து மக்களும், எங்குள்ள மக்களும் எளிதில் புரிந்து கொள்ளத்தக்கது. அம்மொழி; என்றும் ஆன்மீக உணர்வு படைத்த மக்களின் இதயங்களில் கொஞ்சம் மொழியாக அது விளங்குகிறது. (ரோலன்ட் பெஞ்சமின் - இந்தியாவில் கலையும் கட்டடக் கலையும் - பக்.198).

இராசஇராசன் காலத்தில் தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயிலில் நடராஜர் திருமேனி எழுந்தருளிக்கப்பட்டது. அத்திருமேனிக்கு ஆடல்வல்லார் என்பது பெயர். அதனுடன் சிவகாம சுந்தரியின் சிலையும் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. ஆடல்வல்லார் சிலையை சோழவேந்தன் இராசஇராசனும் ஆடல்வல்லார் நம்பிராட்டியார் உமா பரமேசுவரியின் சிலையை பேரரசனுடைய திருத்தமக்கையார் குந்தவைப் பிராட்டியும் எழுந்தருளச் செய்துள்ளனர். இன்றும் தஞ்சைப் பெரிய கோயிலில் அத்தெய்வத் திருமேனிகள் வழிபடும் முர்த்தகளாக இருந்து வருகின்றன.

இந்த ஆடல்வல்லாருடைய வடிவம் முன்று கண்களும், நான்கு தோள்களும், அமைதிப் பண்பும், செந்நிறமும், புன்முறுவல்

பூக்கும் திருமுகமும் உடையது. மண்டையோட்டையும், கொக்கின் இறகையும், ஊமத்தைப் பூவையும், எருக்கம் பூவையும், கங்கையையும், பிறைச் சந்திரனையும் திருமுடியில் அணியப் பெற்றிருக்கும், வலது திருவடி நினைவற்ற முயலகன் மேல் ஊன்றி நிற்கும் நிலையிலும், இடது அடி தூக்கிய திருவடியாகச் சிறிது வளைந்தும் காணப்படும். வலது கைகள் இரண்டினுள் முன்கை அடைக்கலம் நல்குவதையும், பின்கை உடுக்கை ஏந்துவதாகவும் இயங்கும். இடது கைகள் இரண்டினுள் முன்கை வீசித் தொங்க விடப்பட்டதாகவும், பின்கை அனல் ஏந்தியதாகவும் அமைக்கப்படும். இடச் செவியில் திருத்தோடும், வலச் செவியில் மகர குண்டலமும் அணிசெய்யும். அடைக்கலம் வழங்கும் அருட்கரத்தில் பாம்பணி பளிச்சிடும் இடையிலே புலித்தோல் ஆடைஇறுக்கக் கட்டப்படும். உத்தரியம் ஆட்டத்தினால் உண்டாகும் காற்றினால் அள்ளுண்டு நிற்கும். இத்திருமேனியைச் சுற்றி நீண்ட வட்டவடிவில் திருவாசி சூழ்ந்து இருக்கிறது. இறைவனின் விரிந்த சடை இரு பக்கங்களிலும் திருவாசியைத் தொட்ட வண்ணம் அலைவதைப் போன்று தோன்றும். திருவாசியில் இடையிடையே அனல் பிழம்பின் நாக்குகள் போல வடிவங்கள் அமைக்கப்பட்டுள்ளன.

ஆடல்வில்லானின் திருக்கூத்தின் உள்ளுறைப் பொருளையாரும் உணரமுடியாது. அவரது உள்ளப் பண்பாட்டிற்கும் ஆன்மீக உணர்வுக்கும் அதனை ஏற்று உணர்ந்து போற்றி வருகின்றனர். நடராஜரின் திருவுருவம் சிவனருட் பேறாக முத்தியின் முடிவைக் குறிக்கிறது. சிவபெருமானே படைத்தல், காத்தல், அழித்தல், மறைத்தல், அருளல் என்னும் ஐவகைத் தொழில்களைச் செய்து வருகிறான் என்னும் உண்மையை உணர்த்தும் வகையில் குறியீட்டமைவுகளால் நடராஜரின் திருவுருவம் படைக்கப்பட்டிருந்தது.

“தோற்றன் துடியதீனில் தோயும் திதி அமைப்பில் சாற்றிடும் அவ்வியலே சங்காரம் - ஊற்றமாம் உன்று மலர்ப்பதத்தல் உற்ற தீரோதம் - முத்தி நான்ற மலர்ப்பதத்தே நாடு” - (உண்மை விளக்கம் 36)

இறைவனாலேயே ஆணவ மலத்தை அடக்கியொடுக்க முடியும். இவ்வுண்மையை உணர்த்துவதே முயலகனை நடராஜப் பெருமான், தம் அடியில் கிடத்தி அமுத்திக் கொண்டிருப்பதாகும்.

இத் திருமேனியில் மெய்க்ஞானப் பொருளும் கலைநயச் சிறப்பும் ஒருங்கே அமைந்துள்ளன. கலைக்கண் கொண்டு காணப்படும் அம்பலவாணரின் திருக்கூத்தின் இன்ப வெள்ளத்தில் மூழ்கித் திளைக்கின்றனர்.

சிவபெருமானது திருநடனத்தில் தலைமையான சிறப்பியல் புகள் மூவகையாகும். இப் பேரண்டத்தினுள் நடைபெறும் எவ்வகையான இயக்கங்களுக்கும், இனிய சந்தம் பொருந்திய செயல்முறைகள் அனைத்திற்கும் இவ்வடிவம் தலையூற்றாய் அமைகிறது. இதனைத் திருவாசி புலப்படுத்துகிறது. இரண்டாவதாக மாயை என்னும் சேற்றிலிருந்து மனிதரின் எண்ணற்ற ஆன்மாக்களை விடுதலை பெறச் செய்வதே அவனுடைய திருக்கூத்தின் நோக்கமாகும். மூன்றாவதாக அவன் நடமிடும் சிற்றம்பலம் என்பது பேரண்டத்தின் கடுமையாகும். அது மனிதனுடைய இதயத்தின் உள்ளே இருக்கிறது என்பதை உணர்த்துவதே அவன் நடம் புரியும் இடமாகும்.

மாண்புமிகு கலைப்பிழம்பாக விளங்கும் இத் தெய்வத் திருமேனியே அறிவியல், சமயம், கலை ஆகிய மூன்றும் ஒன்றாய் இணைந்த ஏற்றமிகு கலைப் படைப்பாகும்.

ஓரினத்தார்க்கோ, ஒரு நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த சிந்தனையாளர்க்கோ மட்டும் ஊற்படையதாகாமல், எல்லா நாடுகளிலும் எல்லாக் காலங்களிலும் தோன்றக் கூடிய தத்துவ ஞானிகளையும், பக்தர்களையும், கலைஞர்களையும் கவரக்கூடிய மறைக் குறிப்போடு கூடிய எழில்மிகு வடிவம் உடையதாகவும் மனித வாழ்க்கையில் ஒன்றோடொன்று ஒவ்வாத உணர்வுகளின் சிக்கலை அவிழ்க்கும் இயல்பினதும் இயற்கையின் கோட்பாடாய் விளங்குபவனும் இத் தெய்வத் திருமேனி ஆகும். இதை முதற்கண் தமது தியானத்தால் தோற்றுவித்தவர், கலைஞரான இருஷிகளாவர். அவர்களுடைய ஆழ்ந்த சிந்தனைத்திறனும், அருள் உணர்வும் வியப்பூட்டும் வகையில் பெருக்கெடுத்து ஓடுகிறது. தமது ஞானயோக்கக் காட்சியை உருவமாகச் செய்ய முயலுவோர்க்கு எல்லாம் இந்த நடன வடிவமானது தன் கண் உறையும் அழிக்கும் ஆற்றல், அருளுமாற்றல் ஆகியவற்றின் விளக்கத்தால் மிக்க மேலாண்மையும் உடையதாகத் தோன்றுகின்றது.

இந்த நடராஜ வடிவம் உண்மையை உணர்த்துவது மட்டுமன்று, அன்பைப் புலப்படுத்துவதும் ஆகும். அருள் நோக்கத்தாலேயே அவன் ஆடுகின்றான். அவ்வாட்டத்தின் மூலம் எண்ணற்ற ஆன்மாக்களுக்கு பிறவித் தளையிலிருந்து விடுதலை நல்குகின்றான். (குமாரசாமி, ஆனந்த - சிவநடனம் - பக். 158) என்று ஆனந்தகுமாரசுவாமி மொழிந்துள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது.

பல்வேறு இனங்களைச் சேர்ந்த தத்துவ ஞானிகளின் கற்பனைக்கு (சமயம், கலை, அறிவியல்) ஒன்றிய பண்பு ஒளியூட்டியிருக்கலாம். ஆனால் இந்திய நடராஜனின் வடிவமே அவையாவற்றையும் விட மிகவும் தெளிவானது. அளவையியல் முறைக்கும் பொருந்திவரக் கூடியது, மனவெழுச்சிகளைத் தூண்டுவது.

இவற்றின் மூலம் வாழ்க்கை என்பது அழியாப் பேராக்க நிலை என்னும் கருத்தினை உணர்த்துகிறது. (குமாரசுவாமி - ஆனந்த - சிவநடனம் - பக். 159) என்று அவர் மொழிந்தார். தமிழ்ப் பண்பாட்டில் முழுகித் திளைத்த அக்கலை வல்லாரின் இதயவொலி, இதில் இணைந்தும் இழைந்தும் உள்ளதை நாம் கேட்க முடிகிறது.

இனி மேல்நாட்டு அறிஞர் பெருமக்கள், இத்தெய்வத் திருமேனியைப் பற்றித் தெரிவித்துள்ள ஓரிரு கருத்துக்களைக் காணலாம்.

“சிவனுடைய நடனம் - நாதாந்த நடனம் - அண்டத்தில் எல்லா வகையான ஆற்றல்களும் விசைகளும் செயல்படும் நிலையை அறிவிக்கிறது. பேரண்டத்தினுள் சக்தி எவ்வாறு இயங்குகிறது என்பதையும் உருவகப்படுத்தி உணர்த்துகிறது. இவையிரண்டையும் திராவிடருடைய கற்பனை ஆற்றல் இணைத்து ஓர் அழகிய கலைச் செல்வத்தை உலகிற்கு அளித்திருக்கிறது.” (ரோலண்ட் பெஞ்சமின் - இந்தியாவில் கலையும் கட்டிடக் கலையும் - பக். 198)

உலகப் புகழ்பெற்ற பிரென்சு நாட்டுக் கலைக் கோமகராகிய ஓகஸ்ட் ரொடின் - இந்நடராஜர் சிலையை கண்டு மெய்மறந்த நிலையில் ஒன்றிப்போய் விட்டவராவர். தாம்பெற்ற இன்பத்தை, அவர் சொற்களிலே வடித்துத் தந்துள்ளார். நாமும் அதனைக் காணலாம்.

இது (நடராஜர் சிலை) தொலை கிழக்கு நாட்டின் கலை, வாழ்க்கையில் மலர்ந்துள்ள வண்ணமலர், வாழ்க்கை ஓர் ஆறு, அதில் காற்றும், கதிரவனும், மேம்பட்ட உணர்ச்சியும் பொங்கி வருகின்றன.

அந்தக் காலத்தில் மனித உடலின் தெய்வீகத் தன்மையை நாம் அடைந்தோம். காரணம் தோற்றத்தோடு நாம் மிகவும் அருகில் இருந்ததால் அன்று நம்முடைய வடிவம், அன்றும் இன்றும் ஒரே வகையாகத்தான் இருந்து வருகின்றது. ஆனால் நம்முடைய மனம் இப்பொழுது அடிமைப்பட்டுக் கிடக்கிறது. எல்லாவற்றில் இருந்தும் நம்மை விடுவிக்கப் போவதாக நம்புகின்றோமே அதில் தான் மனம் அடிமையாகிவிடுகிறது. நம்முடைய வழிதவறி நாம் வந்துவிட்டோம். நம்முடைய சுவையுணர்வும் பாழாகி விட்டது.

குறிப்பிட்ட ஒரு கோணத்தில் நெருங்கிப் பார்க்கின்ற பொழுது, நேர்த்திமிக்க பிறைச் சந்திரன் போன்று சிவபெருமான் தோன்றுகிறார். இந்த வடிவத்தின் பெருமித நோக்கில் அத்தகைய அறிவொளி பளிச்சிடுகிறது.

இன்று இந்த வெண்கலச் சிலையில் உள்ள அந்த அழகு தவழுகிறது.

அவ்வொளியினை இடம்பெறச் செய்வோமானால் அசையாத தசைநார்களை ஒருவன் காணமுடியும். அவை எல்லாம் புடைத்து எழ ஆயத்தமாக நிற்கின்றன.

தலைசிறந்த இததகைய படைப்பில் நிழல் ஓரிடத்திலிருந்து மற்றோர் இடத்திற்கு நகர்ந்து கொண்டு இருக்கிறது. இதனால் நம்மை மயக்கி மகிழ்விக்கும் ஒருவகைப்பண்பை அது பெறுகிறது. நெடுங்காலமாக அமைதி கொண்டிருந்த அறியப்படாத சூழலிலிருந்து ஆழ்ந்த மென்மை வெளிப்படுகிறது.

இவ்வாறு அவர் கூறுகின்றதனை நாம் அவதானிக்கலாம்.

எனவே 600-1300 வரை நடராஜ தாண்டவ நிலை இருந்த வரலாறை எமக்கு எட்டியவரை புலப்படுத்த முற்பட்டுள்ளேன்.

600 - 1300 வரை தெரிகிற ஆட்டம், அரங்கு என்பன

இந்தக் கால வரலாற்றுப் போக்கில் வளமான ஓர் நாடக முறைமை விளக்கங்கள் இல்லை என்பது குறைபாடே. அந்த வகையில் இருப்பவற்றைக் கொண்டு பார்க்கும்போது சில பகுதிகளை ஓரளவிற்கேனும் அறியக் கூடியதாக உள்ளது.

1. ஆட்ட முறைகள்

இங்கு ஆட்ட முறைகள் தெளிவாகத் தெரியவில்லை. எனினும் முக்கியமாக மூன்று வகையான ஆட்ட மரபுகள் நிலவியிருக்கலாம் போலத் தெரிகிறது.

1. தனித்தனியே ஆடிய ஆட்ட முறைகள்.
2. பலர் சேர்ந்து கூட்டமாக ஆடிய ஆட்ட முறைகள்.
3. கோயிலுக்குரியதாக அன்றி புலம் பெயர்ந்து ஆற்றப்பட்ட ஆட்ட முறைகள்.

இவற்றில் சாந்திக்கூத்து, ஆரியக்கூத்து, சாக்கைக்கூத்து முதலானவை தனித்தனியே ஆடிய ஆட்ட முறைகளாக இருக்கலாம். அவ்வாறுதான் கல்வெட்டுக்களிலும் கூறப்படுகிறது. ராஜராஜேஸ்வரன் நாடகம் போன்றன ஆட்டமாக இருக்கலாம். முக்கியமாக நடனம் தான் தெரிகிறது என்பதும் குறிப்பிட வேண்டி

யுள்ளது. அவற்றினை சிற்ப ஓவியங்களில் காணலாம். அடியார்க்கு நல்லார் கூட சாந்திக்கூத்து, வினோதக்கூத்து ஆடியதாகக் கூறுகிறார்.

2. நாடகம் ஆடப்பட்ட சந்தர்ப்பங்கள் (Occasions)

கிரேக்கத்தில் நாடகங்கள் விழாக்களிலேயே இடம்பெற்றன. நகர தயோனிசியா விழா (City Dionysia) ஊர்ப்புற தயோனிசியா (Rural Dionysia) விழா, லெனேவிழா (Lenea) என்பன அவை. அதே போன்று ரோமிலும் அவ்வாறே (Ludy Romani, Ludy) இவை இங்கு சமய சமூக விழாவாக இடம்பெற்றன. இதேபோன்று இக்கால கட்டதிலும் கூடுதலாகப் பார்க்கும் போது விழாக்களிலேயே நாடகங்கள் நடிக்கப்பட்டன. இவையும் சமய சமூக விழாக்களாக இருந்தன. அவை பெரும் பாலும் சமய விழாக்களாக இருந்தன. மக்களின் பொழுது போக்கிடமாக கோயில் இருந்தமை குறிப்பிட வேண்டும். அவை தை, வைகாசி, ஆவணி, புரட்டாதி ஆகிய மாதங்களில் நடிக்கப்பட்டுள்ளன.

உதாரணம்:- திருமுலநாயனார் நாடகம்- புரட்டாதித் திங்கள்
(புரட்டாதி)

ஆரியக்கூத்து	- வைகாசி விசாகம்
பழைய ஆரியக்கூத்து	- தைப்பூசத் திருநாள்
திரு நாடகம்	- திருச்செந்தூர் சோமநாதேஸ்வரர்விழா (ஆவணி)
சாக்கைக்கூத்து	- வைகாசித் திருவாதிரை

3. நாடகங்கள் (Plays / Dramas)

நாடகங்களைப் பொறுத்த வரை புராணக் கதைகள், வரலாறுகள் நாடகமாக நடிக்கப்பட்டதாக செய்திகள் கூறுகின்றன. உதாரணம்: கன்னிவளபுராணம், திருமுலநாயனார் புராணம், ராஜராஜேஸ்வர நாடகம் முதலியன. இவை அங்கங்கள் எனப் பிரித்து நடிக்கப்பட்டிருந்தன. ஆரியக்கூத்து, சாந்திக்கூத்து, சாக்கைக்கூத்து என்பன ஆரியக்கூத்து 7 அங்கம், சாந்திக்கூத்து 9 அங்கம். நாடகச் செய்திகளும் நாடகத்திற்கென அளிக்கப்பட்ட கொடைகளும் கல்வெட்டில் பொறிக்கத்தக்க வகையில் சிறப்புடையதாக அமைந்தமை குறிப்பிடத்தக்கது.

4. நடிகர்கள் (Actors)

நடிகர்களில் பெரும்பாலானோர் பெண்கள். அவர்கள் நடன காரர்களாகவே இருந்தனர். உதாரணம்: திருமேனி பிரியா நாள் உய்ய வந்தாள் அழகிய யசோதை, ஏழுநாட்டு நங்கை, தளியிலார், ஆடற் கூத்தியர், தளிக்கூத்திகள், தேவரடியார் எனப் பலவாறாக அழைக்கப்பட்டனர். நாடகமாடுவோன் திருவாளன் என்ற பெயரில் மிகவும் மரியாதையாக அழைக்கப்பட்டுள்ளான். உதாரணம்: திருவாளன் திருமுதுகுன்றன் ஆன விஜயராசேந்திர ஆசாரியன். நாடகம், நடனம் ஆடிய பெண்களுக்கு தலைக்கோலி எனும் விருது வழங்கப்பட்டது. நடனம், நாடகம் ஆடிய ஆண்களுக்கு நாடகமய்யன், நிருத்தப் பேரரயன் எனும் பட்டங்கள் வழங்கப்பட்டிருந்தன. நடிகர் நல்ல நிலையில் வைத்து பார்க்கப்பட்டுள்ளார் என்பதற்கு சான்றுகள் பலவுள. அவற்றில் அரசன், பொன், பொருள், நிலம் கொடுத்ததும், ஊரவையினர் நிலம்,

விருதுகள் கொடுத்ததும், கோயிலில் ஸ்ரீகாரியம் ஆராய்வோர் பொன், பொருள் கொடுத்ததும் குறிக்கப்பட்டுள்ளன. பின்னர் இழி நிலைக்கு வந்ததன் காரணம் யாதோ?

5. அரங்க வெளி (Theatre Space)

(நடனசாலை, நாடகசாலை)

நாடகம், நடனம் ஆடுதலுக்கென கோயில்களில் நடன சாலை, நாடகசாலை இருந்ததற்கு சான்றுகள் பல உள்ளன. நாடக சாலை ஒன்று தஞ்சையில் இருந்ததை சேக்கிழார் பாடுகிறார்.

மின்னெடும் புருத்து கிளமயில் அணையர்

விலங்கல் செய் நாடகசாலை

கிந்நடம் பயிலும் கிஞ்சிசூழ்

தஞ்சை கிராசகிராசேத்திரவர்க்கே.

கல்வெட்டு ஒன்றில்,

“திருவாவடுதுறை கோயிலில் நடனம், நாடகம் நடத்துவ தற்காக ஒரு மணிமண்டபம் இருந்தது” “நானாவித நடனசாலை” என குலோத்துங்கன் கல்வெட்டுக் கூறுகிறது.

ஆகவே நடனசாலை, நாடகசாலை என்பன இருந்துள்ளன. ஆனால் அவற்றின் அமைப்பு, வடிவம் பற்றிய விளக்கங்கள் எமக்கு கிடைக்கவில்லை. இந்தியா சென்று அவதானித்தவர்க்குப் புரியும். பல ஊகங்களின் மத்தியில் அது ஒரு மூன்று பக்க திறந்த அமைப்புக் கொண்ட அரங்காக இருக்கலாம்.

6. வேட உடை, ஒப்பனை (Costume, Make-up)

பெண்கள் மிகவும் எடுப்பாக உடை அணிந்திருக்கிறார்கள் என்பதனை நாம் ஓவிய சிற்பங்களிலிருந்து தெரிந்து கொள்ளலாம்.

ஆடைகள் கவர்ச்சியாக அணியப்பட்டுள்ளன (பரதத்திலும் ஒட்டிய உடைகள்) அணிகலங்கள் மிகவும் நேர்த்தியாகவும் அழகாகவும் ஒப்பனை செய்யப்பட்டுள்ளன.

தலை - திருமகுடம் (அதிக அலங்காரம்) பொற்பு என்பன அணியப்பட்டன.

கழுத்து - பதக்கம், தாலிமணி (வைரம்) கந்ததுடர் (மூன்று சங்கிலி ஒன்றுடன் ஒன்று இணைக்கப் பட்டது. தொண்டையைச் சுற்றி அணிவது) வைரசாயம் (பொன்னால் செய்யப்பட்டு வைரக்கல் பதிக்கப்பட்டது) என்பன அணியப்பட்டன.

காது - உழுந்து (இரண்டு சேர்ந்தது) திருத்தோடு, திருக்கம்பி என்பன அணியப்பட்டன.

கை - கடகம், திருகாப்பு

இடுப்பு - ஒட்டியாணம் (இரும்பு)

பாதம் - திருவடிக்கரை (புலிநகம் பதிக்கப்பட்டது)

கால்விரல் - திருக்கால் மோதிரம்

உடலில் கொய்யக ஆடையும், பார்புக் கச்சையும் அணியப்பட்டன. கண்களுக்கு மை தீட்டப்பட்டு, நெற்றியில் மஞ்சட் பொட்டு அல்லது கறுப்புப் பொட்டு அணிந்தனர். விரல்கள், பாதங்களுக்கு செம்பஞ்சக் குழம்பு பூசினர். நடனமாடும் போது மலர்கள், மாலைகள் அணிந்தனர்.

7. இசை (Music)

இசை வாத்தியங்களாக - உடுக்கை, கத்தரிகை குழல், குழுமுரசு, கைநரம்பு, கொட்டு, கொடுகொட்டி, சங்கு, சிறுகுழல், சல்லரி, சிலம்பு, தக்கை, தண்ணுமை, தமருகம், தண்டு தாளம், துடி துந்துபி, படகம், பறை, யாழ், முழவு, முரசு, மத்தளம், வீணை ஆகியன பயன்படுத்தப்பட்டன.

இவை தாளத்திற்கு ஏற்ப வாசிக்கப்பட்டுள்ளன என்பது புலனாகிறது.

8. பார்வையாளர் (Audience)

கோயிலுக்கு சென்ற மக்களே பார்வையாளர் ஆகினர். நடனம், நாடகங்களைப் பார்ப்பதற்கென மக்கள் கூட்டமாக வந்திருந்தனர். அரசர்களும் நாடகங்களைப் பார்த்திருக்கலாம். உயர்குடும்பங்களைச் சேர்ந்தவர்களே பார்வையாளராக விளங்கி இருக்கலாம்.

முடிவுரை

தென்னிந்திய நாடக வரலாற்றின் ஒரு பகுதியை இவ் ஆய்வு சுட்டிக் காட்டுவதனை இங்கு அவதானித்தோம். ஆயினும் அந்தக் காலத்து நாடக வரலாற்று முழுமையும் கூறப்பட்டுவிட்டது எனச் சொல்ல முடியாது. பல விடயங்கள் விடுபட்டிருக்கலாம். ஆயினும் எம்மால் முடிந்தளவு முயற்சி எடுக்கப்பட்டுள்ளது என இவ்விடத்தில் கூற வேண்டியுள்ளது.

இந்த நாடக மரபு பற்றி நோக்கும் போது பல சிக்கல்களை எதிர்நோக்க வேண்டியும் இருந்தது. தமிழ் நாடக வரலாற்றில் கோயில் நாடக மரபு எனும் போது தமிழ்நாட்டுத் தகவல்களை மட்டும் பார்ப்பதா அல்லது அதனோடு இயைந்த அதே காலத்து இருந்த வேறும் சில விடயங்களை நோக்குவதா என்பதே அந்தப் பிரச்சினை. ஏனெனில் தமிழ்நாட்டுத் தகவல், சான்றுகளைத் தரவல்லவை அக்காலத்து கல்வெட்டுக்களும் தேவார திருவாசகங்கள், சிற்ப ஓவியங்களே. ஆகவே அதேகாலத்து நிலவிய வேறுசில அம்சங்களையும் (சமஸ்கிருத மயப்பட்ட விடயங்கள் மகேந்திரபல்லவன் - மத்தவிலாச பிரகசனம், சமணக் காப்பியங்களில் (சீவகசந்தாமணி முதலியன) நாடகம் சம்பந்தமான விடயங்களையும் நோக்க வேண்டியதாயிற்று.

இவ்வாறு பார்க்கும் போது வளமானதொரு நாடகப் பண்பாடு நிலவியிருக்கிறது என்பதை யாரும் மறுக்க முடியாததொன்

றாகி விட்டது. ஆனால் அந்த வளமான நாடகப் பண்பாடு / பதிக் கப்படவில்லை என்றே கூறலாம். மன்னர் தமது புகழுக்காக வெட்டிய கல் வெட்டுகளிலும் சைவ, வைஷ்ணவர்கள் தமது சமய பிரச்சாரத்துக்காக பாடிய பாடல்களிலுமிருந்து தான் நாடகம் பற்றிய தகவல்களை அறிய வேண்டி வருகின்றதே ஒழிய யாரும் கரிசனைப்பட்டு பாதுகாத்தனர் என்று சொல்ல முடியாதுள்ளது. அதற்கான காரணம் யாது? யாவை?

இப்பிரச்சினைகள் இவ்வாறிருக்க ஆராயப்பட்ட விடயங் களிலிருந்து நோக்கும் போது இந்தக் கோயில் நாடக மரபில் இருவகையான மரபுகளே மிகவும் வன்மையான முறையில் தொழிற்பட்டிருக்கிறது என்று கூறலாம்.

1. கோயில் மரபு

2. அரசவை மரபு

கோயில் பண்பாட்டு அரங்கில் சமய, பக்தி பூர்வமாக அரங்கு நிலவியிருக்கிறது. அவற்றில் தனித்தனியே ஆடிய முறைகளும், குழுக்களாக ஆடிய முறைகளும் இருந்திருக்கின்றன. அரங்கப் பண்பாட்டில் மிகவும் மதிக்கக் கூடிய நிலையில் இருந் திருக்கின்றன என்றும் அறியப்படுகிறது.

இந்த சாஸ்திரிய மயப்பட்ட ஆடல் முறைமை பின்னர் எவ் வாறு பள்ளு, குறவஞ்சி தோன்ற வழி வகுத்தன? கோயிலுக்குள் இருந்த மரபு எவ்வாறு சிதைவுண்டு போனது? (அல்லது சிதை வுண்டு போனது) அல்லது சிதைவுற வில்லையா? பள்ளு, குறவஞ்சி என்பன அடிநிலை மக்கள் நாடக வடிவங்களா? அல்லது

உயர்ந்தோர் நாடக வடிவமா? அடிநிலை மக்கள் வடிவம் எனின் உயர்ந்த பாத்திரங்கள் பேசப்படுகின்றதே அதற்குரிய காரணம் யாது? உயர்ந்தோர் நாடக வடிவம் எனின் பின்னர் வரும் குளுவ நாடகம் எதற்காக வைக்கப்பட்டுள்ளது?

இவ்வாறு பல பிரச்சினைகளை இனங்கண்டு தேவைகள் பூர்த்தியாக்கப்படல் வேண்டும்.

ஆகவே இந்த ஆய்விலிருந்து நாம் ஓரளவிற்கேனும் இக்கால நாடக நடைமுறையை அறிந்தோம் எனின் அது நமக்கு வெற்றியே.

உசாத்துணை நூல்கள்

1. இராமன், கே. வி. - பாண்டியன் வரலாறு, தமிழ் நாட்டு பாடநூல் நிறுவனம் 1973
2. இராசகேசரதங்கமணி, ம. - முதலாம் இராசேந்திரசோழன், தமிழ்நாட்டு பாடநூல் நிறுவனம்.
3. இராமசந்திரதீட்சதர், வி.ரா. - மூன்றாம் குலோத்துங்கன், சென்னைப் பல்கலைக்கழகம், 1946.
4. இராச மாணிக்கனார் - பல்லவர் வரலாறு
5. இராச மாணிக்கனார் - சோழர் வரலாறு
6. கலைக்கோவன், இரா. - "காவிரிக் கரையில் ஒரு கற்றகழி"
7. பெருமாள், சக்தி - தமிழ்நாடக வரலாறு, வாஞ்சிக்கோ பதிப்பகம், மதுரை 1979
8. சிவத்தம்பி, கா. - பண்டைத்தமிழரிடையே நாடகம் குமரன் பதிப்பகம், கொழும்பு.
9. சிவத்தம்பி, கா, மௌனகுரு, சி. திலகநாதன், க. - அரங்கு ஒரு அறிமுகம் மனிதவள மேம்பாட்டு நிலையம், திருகோணமலை.

10. மகாதேவன் - வரலாற்றுப் போக்கில் பழையாறை மாநகர், திருப்பணந்தாள் ஆண்ணை பதிப்பகம், 1980.
11. பாலசுப்பிரமணியம், எஸ்.ஆர் - முற்காலச் சோழர் கலையும் சிற்பமும், சென்னை தமிழ் வெளியீட்டுக் கழகம், தமிழ்நாடு அரசு, 1966.
12. பிள்ளை, கே. கே. - தென்னிந்திய வரலாறு, பழனி யப்பர் பிறதர்ஸ், யூலை 1960.
13. நவரத்தினம், க. - தென்னிந்திய சிற்ப வடிவங்கள், திருமகள் அழுத்தகம், சுன்னாகம், 1941
14. திருநாவுக்கரசு, க.த. - முதலாம் இராசஇராசசோழன், தமிழ்நாட்டு பாடநூல் நிறுவனம் 1975.
15. - தென்னிந்திய கோயிற் சாசனங்கள்.
16. சஞ்சீவி, ந. - பெருங்காப்பியச் சிற்றிலக்கியப் பெருந்தமிழ், சென்னைப் பல்கலைக்கழகம், 1975

No. 555.

(A.R. No. 256 of 1894).

ON A STONE STANDING TO THE NORTH OF THE UTTARA-KAILASA SHRINE IN THE SAME TEMPLE.

- | | |
|----------------------------|------------------------------|
| 1 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] | 23 அன்புத்தாய நெய்தலுரை. |
| 2 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] | 24 தயிலுமா ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] |
| 3 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] | 25 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] |
| 4 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] | 26 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] |
| 5 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] | 27 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] |
| 6 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] | 28 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] |
| 7 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] | 29 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] |
| 8 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] | 30 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] |
| 9 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] | 31 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] |
| 10 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] | 32 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] |
| 11 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] | 33 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] |
| 12 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] | 34 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] |
| 13 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] | 35 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] |
| 14 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] | 36 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] |
| 15 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] | 37 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] |
| 16 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] | 38 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] |
| 17 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] | 39 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] |
| 18 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] | 40 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] |
| 19 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] | 41 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] |
| 20 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] | 42 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] |
| 21 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] | 43 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] |
| 22 உறுதி ஸ்ரீ[?] ஸ்ரீ[?]] | |

No. 556.

(A.R. No. 1 of 1895).

ON A STONE NEAR THE SOMASTARA TEMPLE AT SUTTURU, NANJANGUD TALUK, MYSORE PROVINCE.

Published in *Epigraphia Carnatica*, Vol. III, Part I, page 208, No. 161.

No. 557.

(A.R. No. 2 of 1895).

ON A BROKEN STONE IN FRONT OF THE MALLEDEVA TEMPLE AT NANDIGUNDA, SANK TALUK.

Ibid. page 204, No. 141.

No. 558.

(A.R. No. 3 of 1895).

ON A STONE NEAR THE SANKARESTARA TEMPLE AT SINDHUVALI, SANK TALUK.

Ibid. page 191, No. 51.

No. 559.

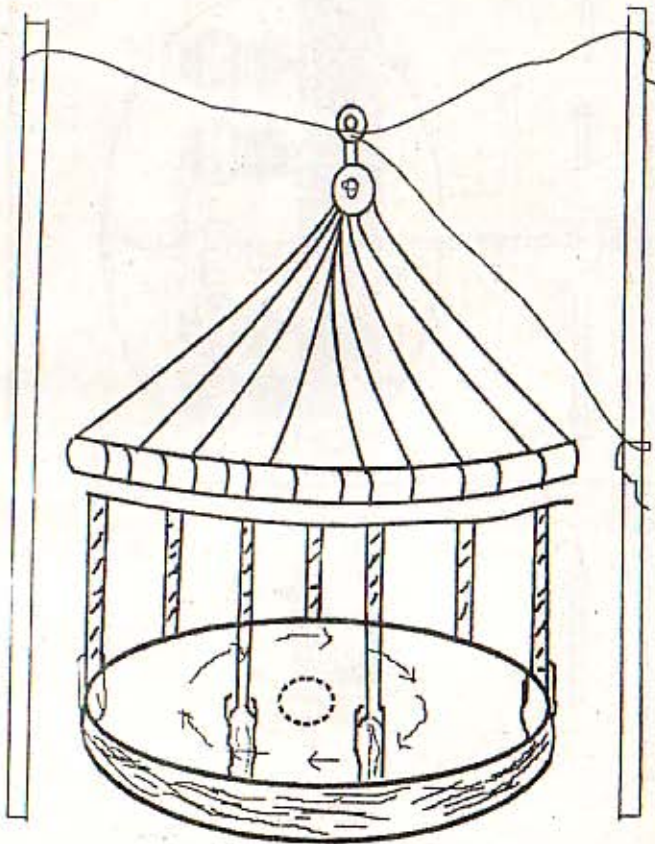
(A.R. No. 4 of 1895).

ON A STONE IN A RUINED TEMPLE CALLED SOMASTARA AT ECHIGANJHALLI NEAR NANJANGUD.

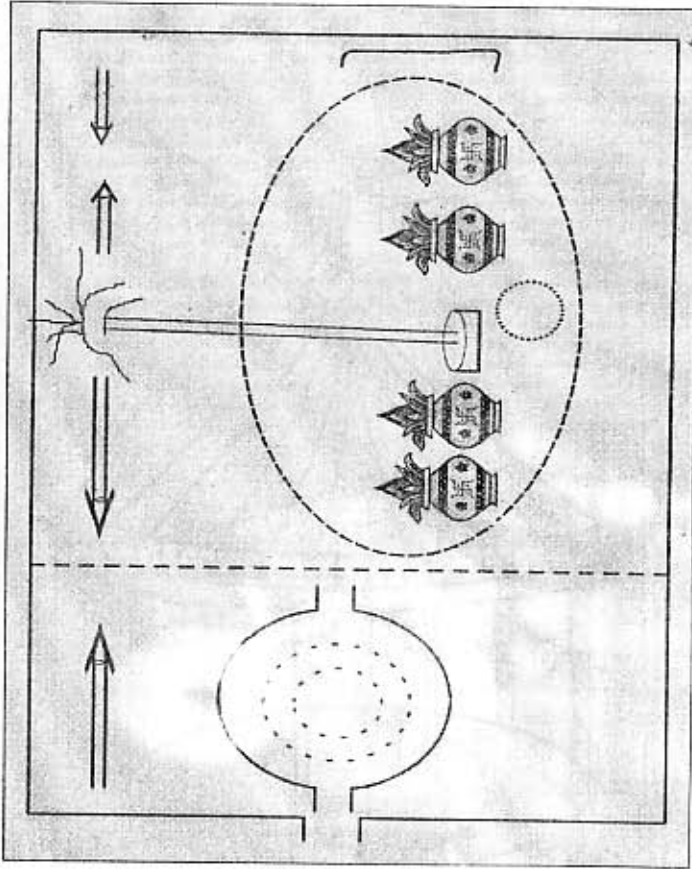
Ibid. page 190, No. 51.

* The inscription is built in at the bottom.

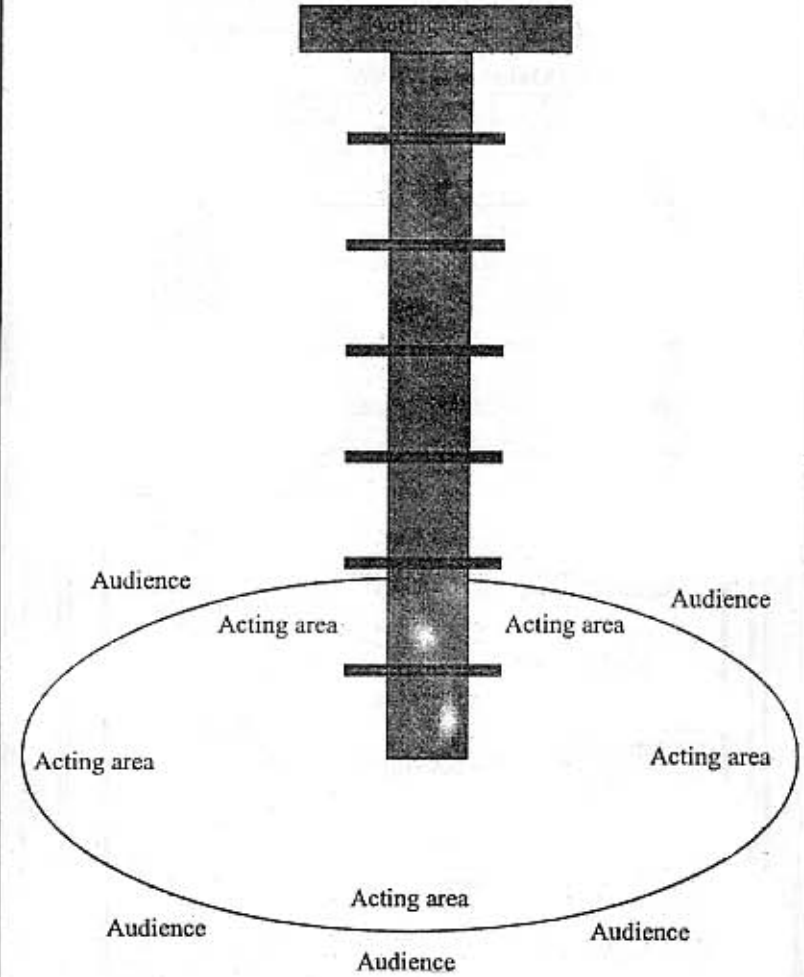
வட்டக்களரி



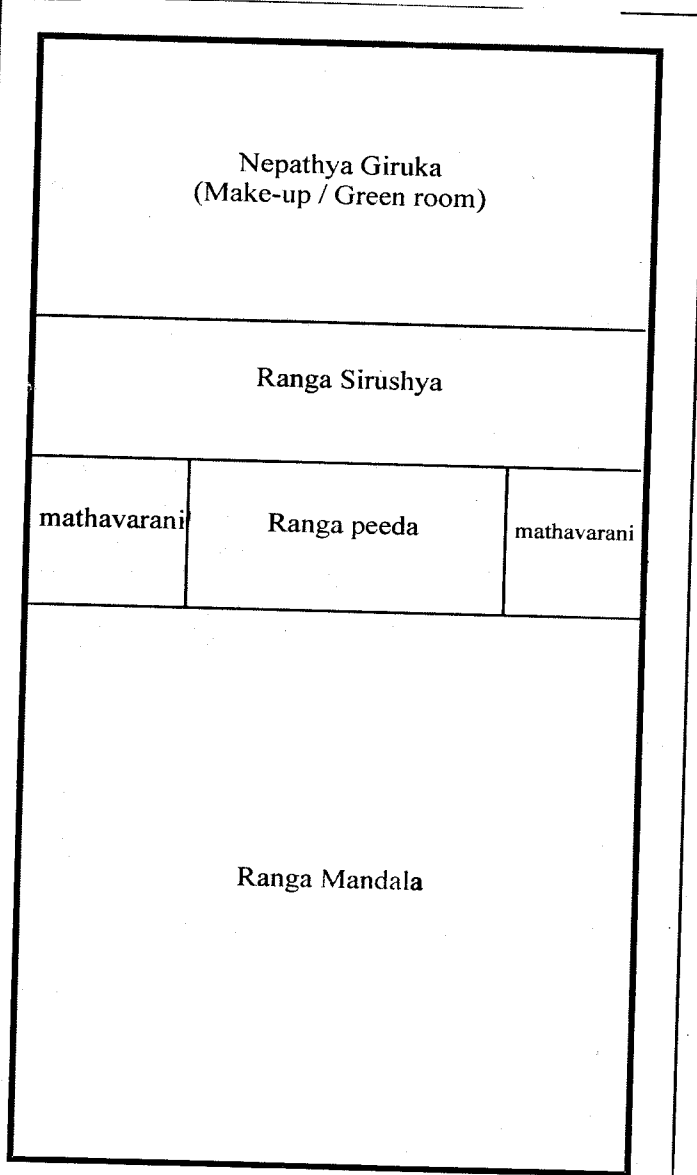
மகிழ்க் கூத்தரங்கு



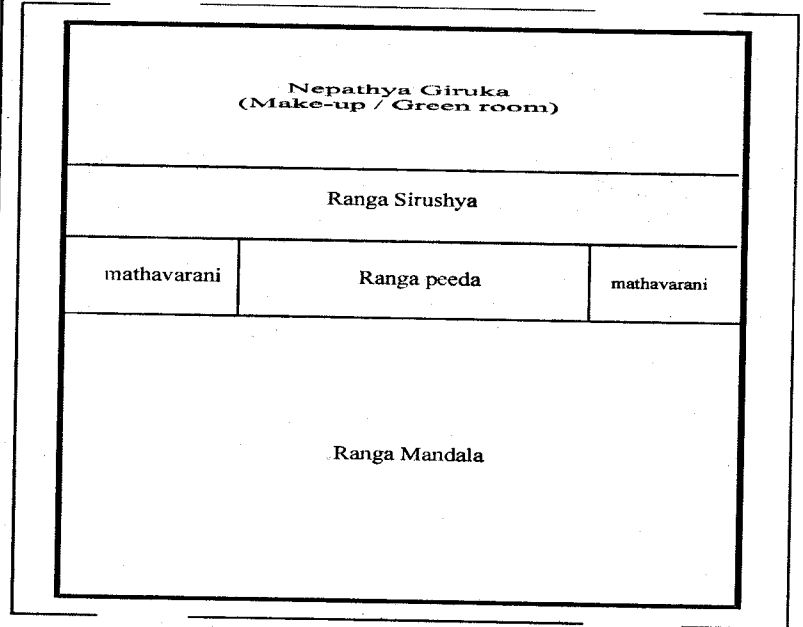
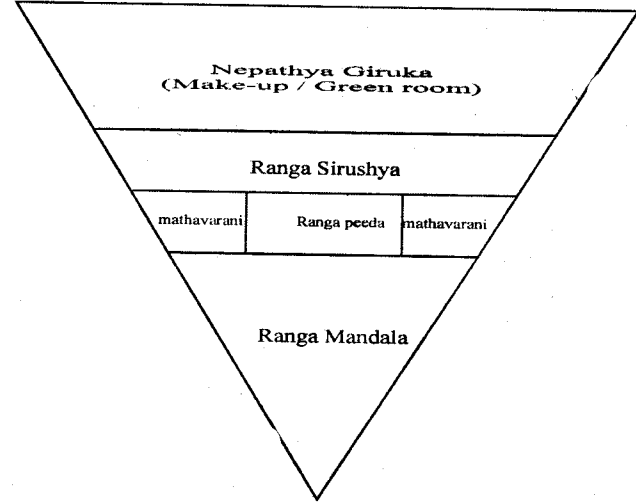
அருச்சுனன் தயக அங்களம்



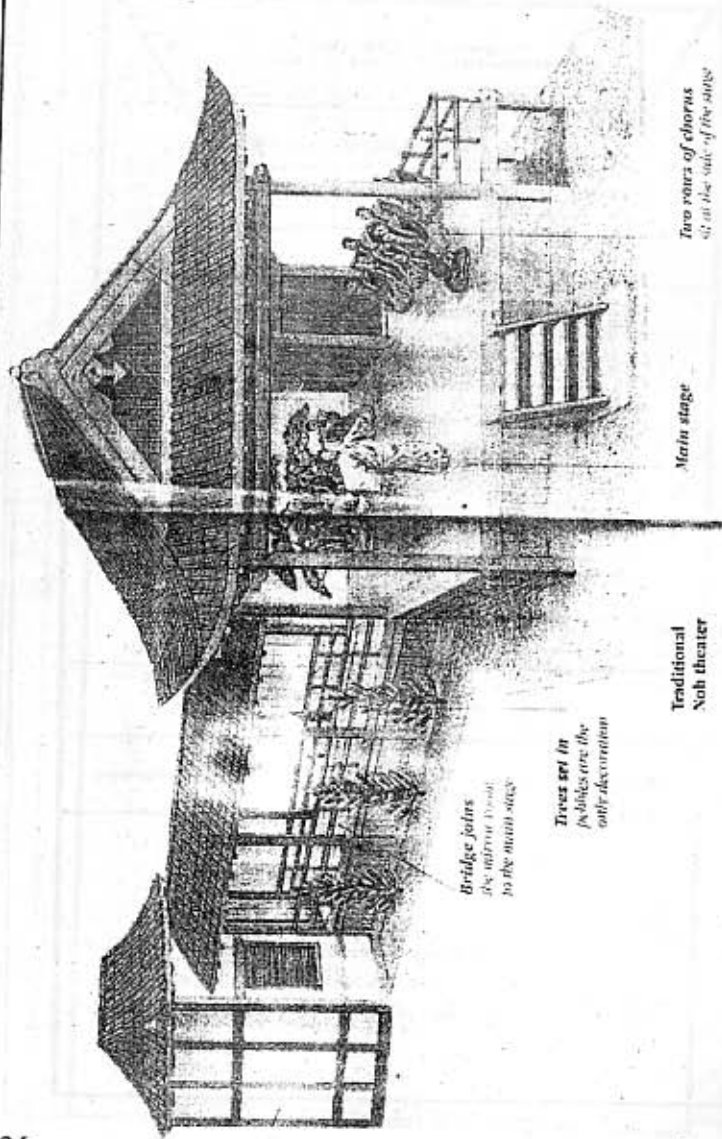
இந்திய சமஸ்கிருத செவ்வக அரங்கு



முக்கோண அரங்கு
இந்திய சமஸ்கிருத அரங்கு



யப்பாணிய நேர அரங்கு



Bridge joins the main stage to the main stage
Trees set in the background are the only decoration

Traditional Noh theater

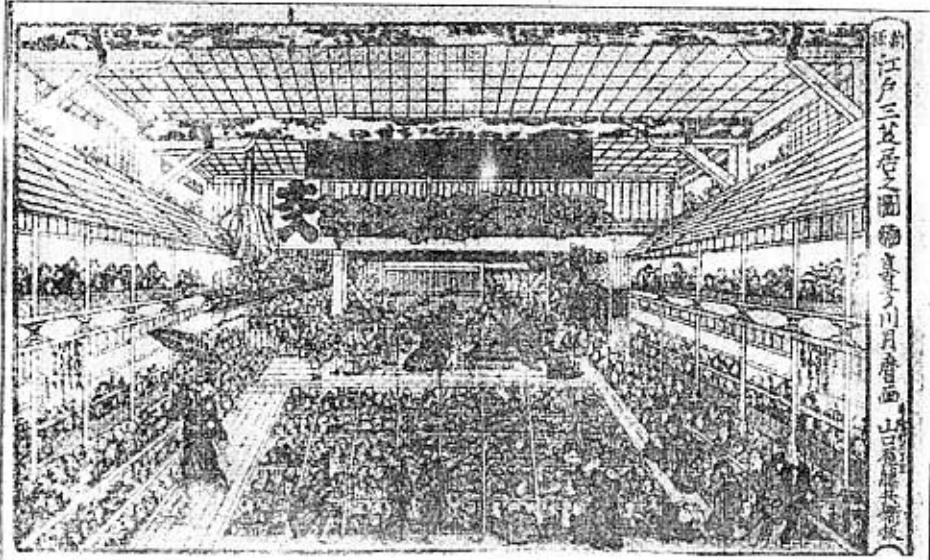
Main stage

Two rows of chorus at the side of the stage



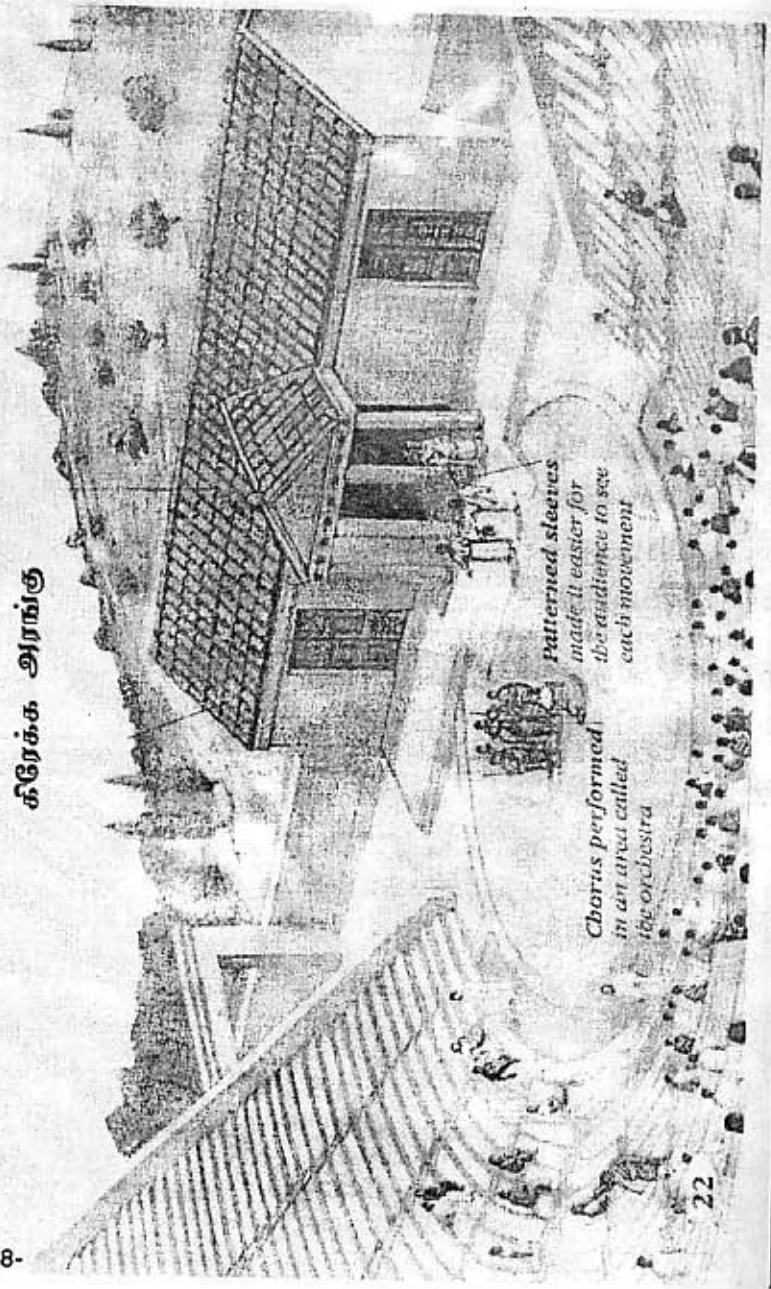
江戸三枝屋之團 繪 兼重 三枝屋 兼重 繪

யப்பாணிய கழக்கி அரங்கு



江戸三枝屋之團 繪 兼重 三枝屋 兼重 繪

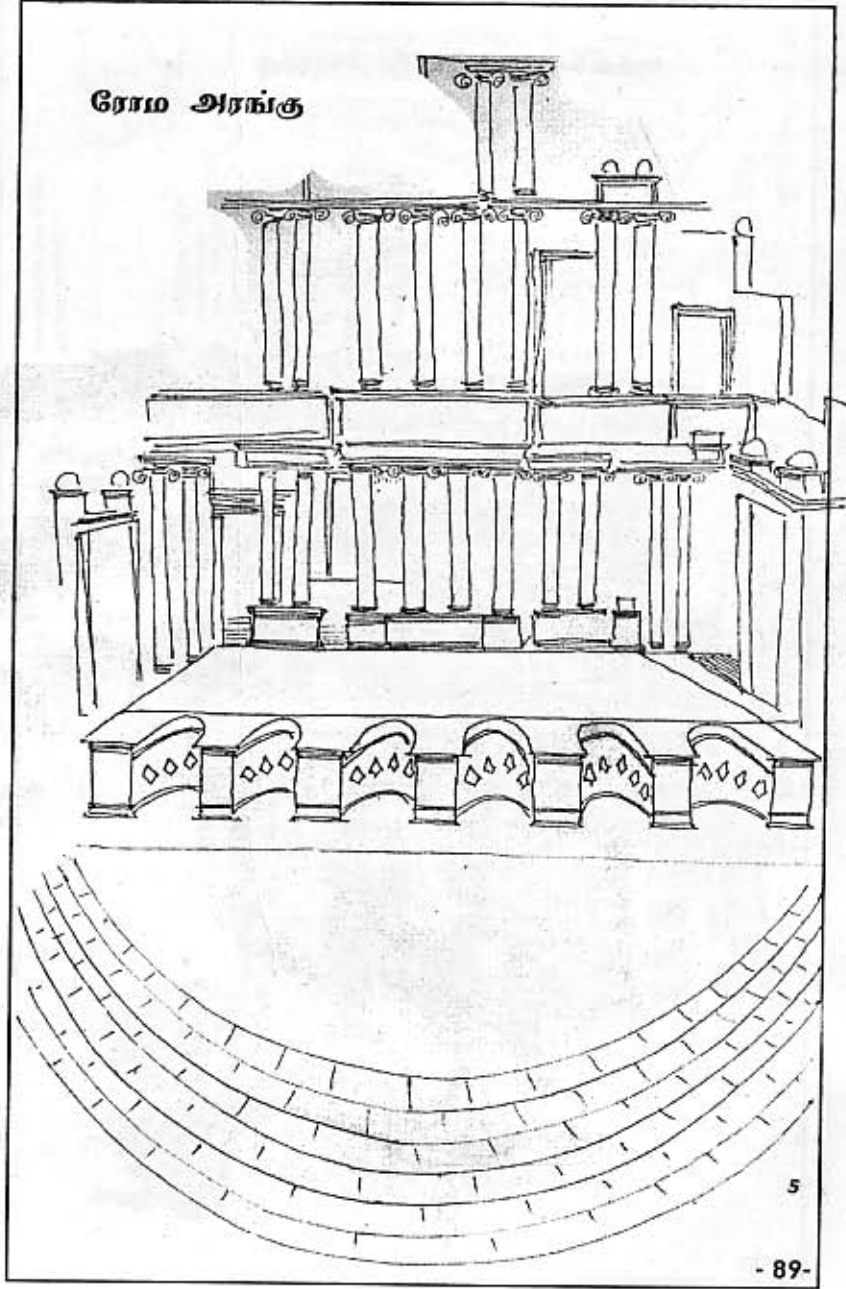
கிரேக்க அரங்கு



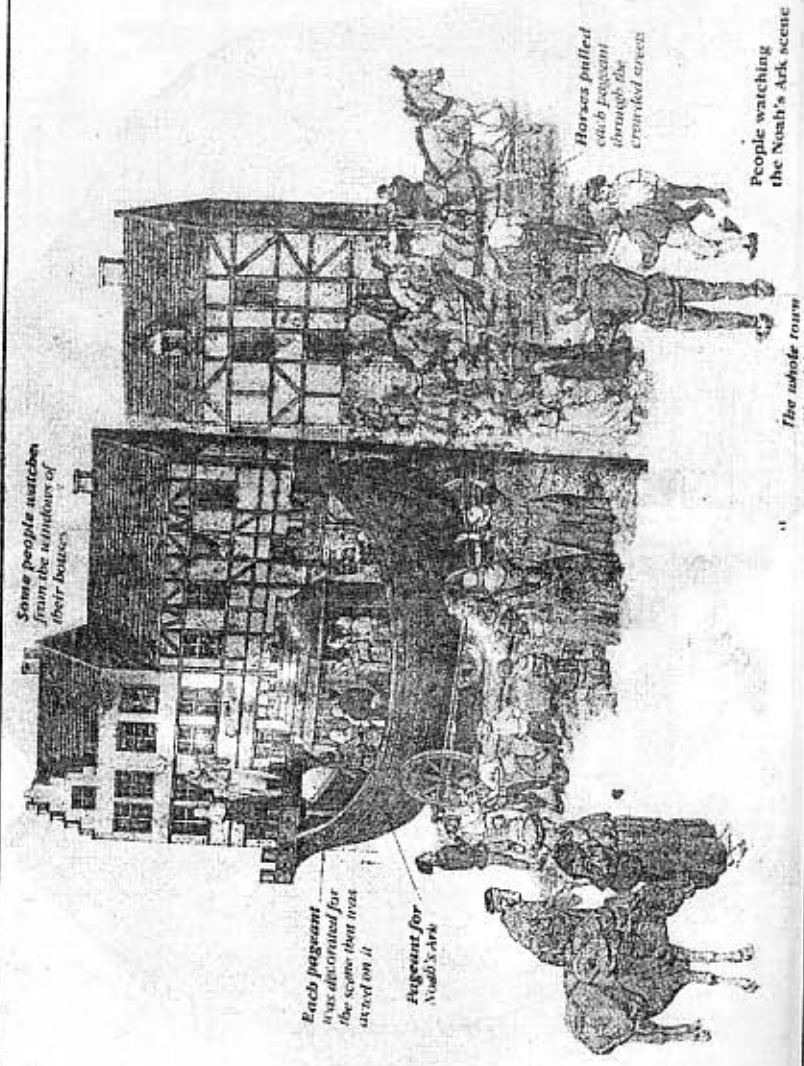
*Patterned sleeves
made it easier for
the audience to see
each movement*

*Chorus performed
in an area called
the orchestra*

ரோம அரங்கு



மத்தியகால ஊர்தி அரங்கு



Some people watch from the windows of their houses.

Each peasant is allocated for the scene their own street on it.

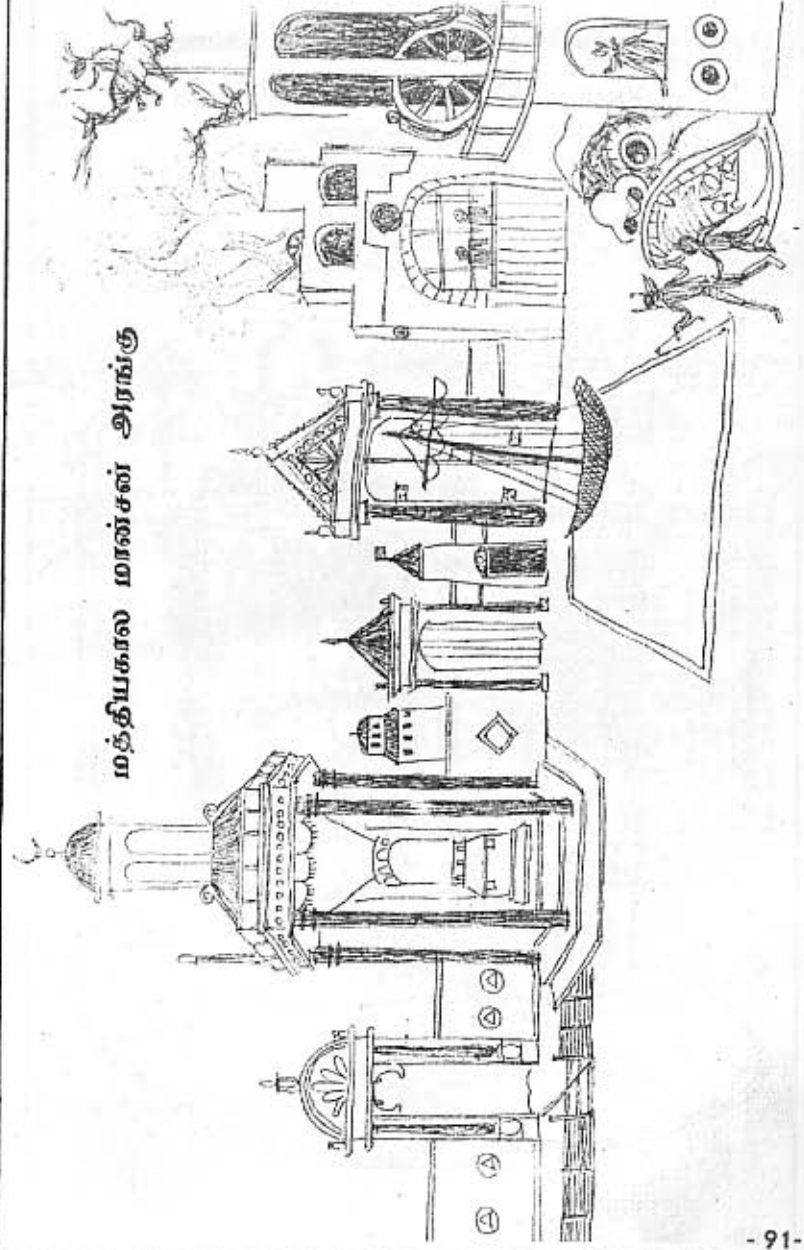
Payment for Noah's Ark.

Horses pulled each peasant through the crowded streets.

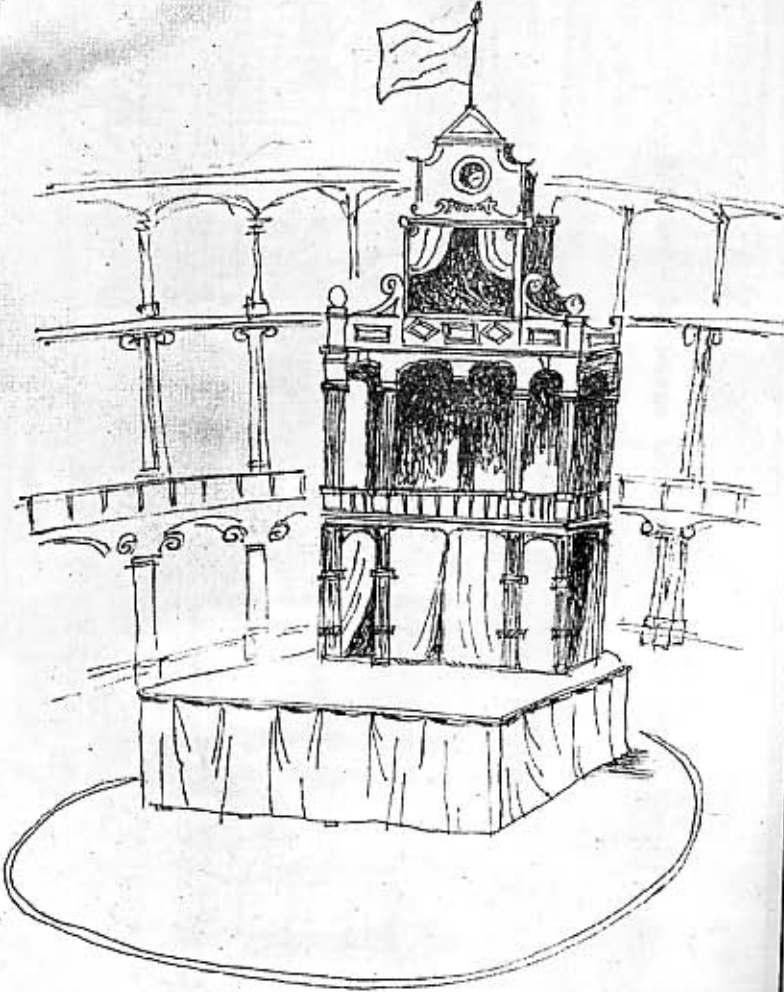
People watching the Noah's Ark scene.

The whole town.

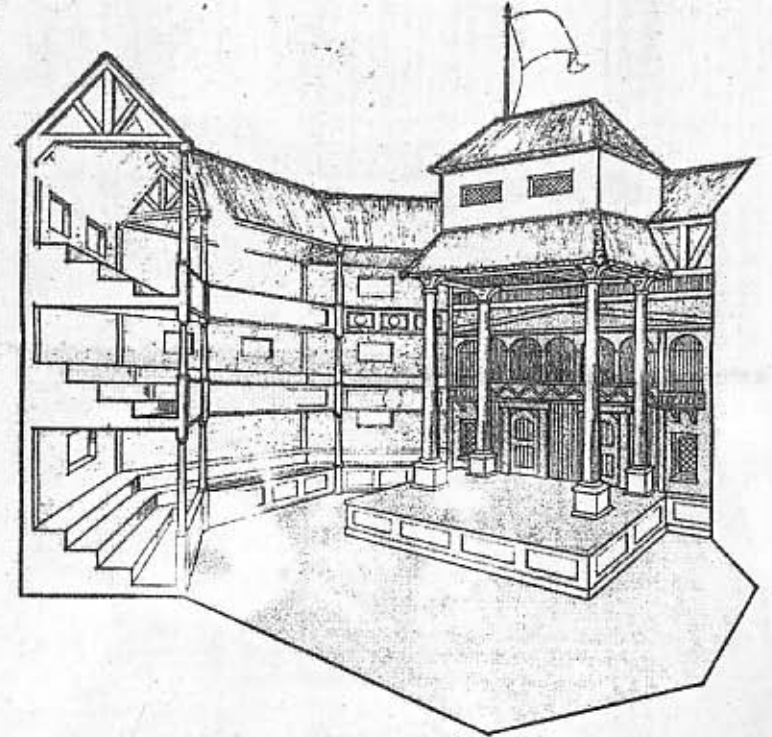
மத்தியகால மான்சன் அரங்கு



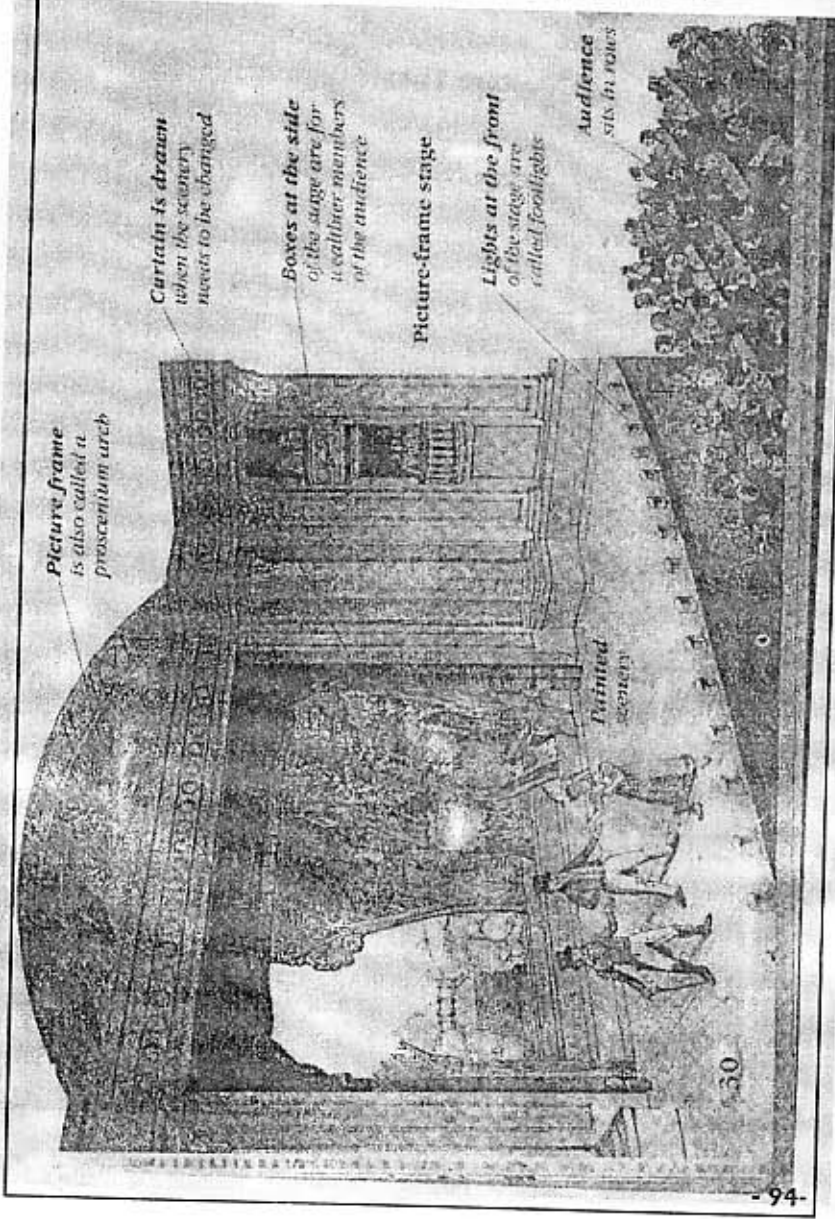
எலிசபெத்கால போச்சூன் அரங்கு
(Foetune Theatre)



எலிசபெத் கால குளோப் அரங்கு
(Giobe Theatre)



புறொசீனிய அரங்கு





நூலாசிரியர் பற்றி...

யாழ். பல்கலைக் கழகத்தின் நாடகத்திறை சிறப்புக் கற்கை நெறியில் தேர்ச்சியடைந்து இன்று யாழ்ப்பாணம் தேசிய கல்வியியற் கல்லூரியில் ஆசிரிய மாணவர்கட்கு நாடகத்தை பயிற்றுவிக்கும் பொதுநாடகப்பள்ளிக்கு கட்டையாற்றும் திரு. க. திவகநாதன் தான் தனது முதல் பட்டமாணவனாக இருந்த காலத்தில் மேற்கொண்ட ஓர் ஆய்வின் புகழ் முறையில் மீள்நோக்குச் செய்து இந்நூலின் வெளிக்கொணர்கிறார்.

தமிழ்நாட்டுக் கோயில்களில் குறிப்பாக 7ம் நூற்றாண்டு முதல் 12ம் நூற்றாண்டு வரை நிலவிய கோயில் அரங்கு அம்சங்களை இச்சிறு ஆய்வில் திரு. க. திவகநாதன் வெளிக்கொணர்கிறார்.

.....உலகம் ஒரு நாடக மேடை என்றார் சீக்ஸ்பியர். மேடை முக்கியத்துவம் அரங்கின் நிறுவன மயப்பாட்டுக்கு மேலும் உதவுகிறது. அரங்க செயற்பாடுகளை இத்தகைய ஒரு அகண்ட பின்புலத்தில் பார்க்கத் தொடங்குகின்ற பொழுதுதான் தமிழரங்கின் ஒரு காலகட்டம்பற்றி திவகன் தரும் தகவல்கள், விவாதிப்புக்கள் முக்கியமாகின்றன.

திவகனின் இந்த முயற்சி அவரிடமிருந்தும், அவரையொத்த நண்பர்களிடமிருந்தும், மேலும் பல ஆராய்ச்சிகள் வருவதற்கான தூண்டுதலாகவும், எனது மாணவன் திவகனுக்கு எனது அன்பு கனிந்த நல்வாழ்த்துக்கள்.

அன்புடன்

கார்த்திகேசு - சீவத்தம்பி

தகைசார் ஓய்வுநிலைப் பேராசிரியர்
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகம்

30-11-2005