

நாட்டியக் கலை



791
பத்ம
SL/PR

சுபாஷிணி பத்மநாதன்

நாட்டியக் கலை

சுபாஷிணி பத்மநாதன்

முதற் பதிப்பு 1993

First Edition 1993

© Subashini Pathmanathan 1993

சகல உரிமைகளும் ஆசிரியருக்கே

எனது ஆராய்ச்சித்துறைக்கும் கலைத்துறைக்கும்
பல்வேறு வகைகளில் அருள்பாலித்து உதவிய புனித
அந்தோனியாருக்கு எனது தாழ்மையான நன்றிகள்
உரித்தாகட்டும்



Vimalothaya Classical
Bharatha Natya Centre,
46, Peters Lane,
Dehiwala.
T. Phone : 727830

விலை 440 ரூபா

U.S. Dollars 20 U.S. Dollars

Postage 5 U.S. Dollars



இந்நூல் பகவான் ஸ்ரீ சத்தியசாயிபாபாவிற்கு
அன்புச் சமர்ப்பணம்



P. P. Devaraj M.P.

Minister of State for Hindu Religious and Cultural Affairs

அணிந்துரை

இந்தியத்துணைக்கண்டத்தை மையமாகக் கொண்ட பரந்துபட்ட நிலப்பரப்பு தொன்மையும், சிறப்பும் மிக்கவொரு நாகரீகத்தின் இருப்பிடமாகும்.

திராவிடர், ஆரியர் மற்றும் சில இனப்பிரிவுகளின் பண்பாட்டு விழுமியங்கள் இந்தியத் துணைக்கண்டப் பிரதேசத்திலே சங்கமித்துள்ளன. பண்டையதிராவிட நாகரீகத்தின் வாழ்வியல் மரபுகளும், ஆரிய இன மக்களால் கொண்டு வரப்பட்ட கலாச்சாரப் பண்புகளும், அத்துடன் இந்தியாவின் வடகிழக்குப் பகுதிகளில் ஊடுருவிய மக்களின் கருத்தோட்டங்களும் இந்திய நாகரீகத்திற்கு செழுமை சேர்த்தன.

வேதங்கள், இதிகாசங்கள், காவியங்கள், கட்டிட சிற்பக்கலை, ஓவியம் இசை வடிவங்கள், நடனங்கள் எல்லாம் பரதகண்டத்தின் வளமார்ந்த நாகரீகத்திற்கு எடுத்துக்காட்டாக விளங்குவனவாகும்.

இந்தியாவில் உள்ள பல்வேறு மக்கள் இடையேயும் வெவ்வேறுவிதமான நடனவகைகள் உள்ளன. மணிப்புரி, குச்சுப்பிடி, கதகளி, பரதம் போன்ற பல நடனங்கள் இந்திய நாகரீகத்தின் சிறப்பை உணர்த்தும் நடன வகைகளாகும்.

பலராலும் போற்றப்படும் பரதக்கலை தமிழ்நாட்டில் நிலைபெற்றுள்ள சிறப்புமிக்க ஒரு கலைவடிவம். நளினத்தோடும், பாவங்களோடும் உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தும் அபூர்வக் கலையாக பரதம் மிளிகின்றது. பரதக்கலையை பயில்வது ஒருபெண்ணுக்கு இன்றியமையாதது என்ற எண்ணம் மேலோங்கி வருகின்றது. எண்ணமெல்லாம் விண்ணில் உலவ மண்ணில் கால் பதித்து ஆடும் தெய்வீகக் கலையாக பரதம் திகழ்கிறது. இன்று உலக அரங்குகளில் பரதம் மேடையேற்றப்படுவதோடு மக்களின் பெரும் பாராட்டையும் பெற்று வருகின்றது.

இலங்கையிலும் பரதக்கலையில் பெருமளவு ஈடுபாடு ஏற்பட்டுள்ளது. பலர் தமிழகத்திற்குச் சென்று புகழ்பெற்ற நடனப் பள்ளிகளில் பயின்று வருகின்றனர். தலைநகரிலும், யாழ்ப்பாணம், மட்டக்களப்பு, மலையகம் ஆகிய இடங்களில் நடனப்பள்ளிகள் இயங்கி வருகின்றன.

தமிழகத்திலிருந்து பல பரதக்கலை தொடர்பான நூல்கள் தமிழில் வெளியாகியுள்ளன. அவற்றில் பரதக்கலையின் தோற்றுவாய், அபிநயம், அடவு, தாளம், நடன உருப்படிகள், என்பன நன்கு விளக்கப்பட்டுள்ளன. அத்துடன் இந்தியாவில் உள்ள பல்வேறு நடன வகைகள் அறிமுகம் செய்து வைக்கப்பட்டுள்ளதோடு, ஒப்பாய்வும் மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது.

இலங்கையிலிருந்து பரதக்கலை தொடர்பான ஒரு ஆய்வநூல் எழுதப்பட்டு வெளிவருவது இதுவே முதற் தடவையாகும். இந்நூல் பரதக்கலையின் பல்வேறு பரிமாணங்களையும் ஆய்வு செய்கின்றது. பரதம் தொடர்பான புராண விளக்கங்கள், சிற்பக்கலையுடன் ஒப்பீடு, அபிநய முத்திரைகள் பற்றிய தெளிவு, பரதத்திற்கும் தமிழிசைப் பாரம்பரியத்திற்கும் இடையேயான தொடர்புகள் என்பன சான்றுகளுடனும் விளக்கப்படங்களுடனும் தெளிவுபடுத்தப்பட்டுள்ளன. அத்துடன் சாசனம் ஓவியம் ஆகியகலைகளுக்கும் பரதக்கலைக்கும் இடையேயான கலாச்சாரப் பின்னணிகளும் ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ளன. இலங்கையின் தேசிய நடனமான கண்டிய நடனமும், வேறு நடன வகைகளும் இந்தியக் கலாச்சார ஆய்வு நோக்கிலே விளங்கப்பட்டுள்ளமை இந்நூலின் சிறப்பம்சமாகும். இறுதி அத்தியாயம் சிலப்பதிகாரம் காட்டும் ஆடற்கலை மரபை தெளிவுபடுத்துகின்றது.

உண்மையில் இந்நூலிற் காணப்படும் நுட்பமான விளக்கங்கள் செல்வி. சுபாஷிணி பத்மநாதன் மேற்கொண்ட மிகக் கடினமானதும், சிரமமானதுமான பணியினை நன்கு தெளிவுபடுத்துகின்றன. இலங்கையில் பரதக்கலை தொடர்பாக வெளிவரும் முதல் நூல் என்ற முறையிலும், ஆய்வநூல் என்ற முறையிலும், தொடர்ந்து வெளிவரவுள்ள நூல்களுக்கும் நடனக்கலை ஆய்வுக்கும் இந்நூல் அடித்தளம் அமைக்கின்றது.

செல்வி சுபாஷிணி பிரபல பரதக்கலை வல்லுநர் வழுவூர் இராமையாபிள்ளையிடம் முறைப்படி பரதம் பயின்று மூன்றாண்டு டிப்ளோமா நெறியை முடித்தவர். பஞ்சாப் பல்கலைக்கழகத்தில் பட்டப் படிப்பையும் பட்டப் பின்படிப்பு நெறியையும் மேற்கொண்டு பட்டம் பெற்றவர். இலங்கையில் கடந்த பத்தாண்டுகளாக ஆடற்கலை தொடர்பான பல்வேறு கட்டுரைகளை இலங்கைத் தினசரிகளில் எழுதியுள்ள செல்வி சுபாஷிணி தமது எழுத்தாற்றலுக்காக எஸ்மன்ட் விக்கிரமசிங்கா விருதையும் பெற்றுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

தற்போது செல்வி சுபாஷிணி அமைத்துள்ள விமலோதயா கலாச்சார பரதநாட்டிய நிலையத்தின் மூலம் மாணவியர்க்கு நடனப் பயிற்சி அளித்து வருவதோடு நடன நிகழ்ச்சிகளையும் தயாரித்து அளிக்கிறார்.

பரதக்கலைபற்றி சிறப்பான ஓர் நூலை எழுதியுள்ள செல்வி சுபாஷிணி பத்மநாதன் நம் அனைவரினதும் பாராட்டுக்குரியவர். அவருடையநூலுக்கு அணிந்துரை வழங்குவதில் மகிழ்ச்சியடைகின்றேன்.

பி. பி. தேவராஜ்

இந்துசமய, கலாசார இராஜாங்க அமைச்சர்.

ஆசிரியர் உரை

பழந்தமிழ் சாஸ்திரீகக் கலைகளில் ஒன்றான எமது பரதநாட்டியக் கலையானது, எமது கலாச்சாரத்தின் தொன்மைத் தன்மையினை, தெய்வீக மேம்பாட்டினை, மகிமையினை, பெருமையினை, அருமையினை எமக்கு எடுத்துக் காட்டுகின்றது. இத்தகைய இவ் அரிய கலை அம்சத்தினைப் பற்றியதான நூல்கள் மிக அரிதாகவே எம்மிடத்தில் உள்ளன. எனவே நாட்டியக் கலை பற்றியதான ஒரு நூலினை இயலுமான அளவு திருத்தமாக வெளியிட வேண்டும் என்னும் சீரிய நோக்குடன் என்னால் ஏற்கனவே பல்வேறு கஷ்டங்களுக்கு மத்தியில் பத்திரிகைகளில் எழுதி வெளியிடப்பட்ட பல்வேறு நாட்டியக்கலை சம்பந்தமான கட்டுரைகளை அன்புரிமைச் சலுகையினைப் பயன்படுத்தி திருத்தங்களுடன் நூல் வடிவில் தொகுத்து வெளியிடுகிறேன்.

நாட்டியக்கலையுடன் தொடர்புடைய பல்வேறு அம்சங்கள் இந்நூலில் பொதுப்படையாக ஆராயப்படுகின்றது. குறிப்பாக நாட்டியக் கலையின் பண்டைய வரலாறு, தெய்வீகத் தொடர்பு, நுண் கலைகளின் தொடர்பு, நாடோடி நடனங்களுக்கும் தமிழ்க் கலாச்சார சாஸ்திரீய நடனத்திற்குமிடையிலான தொடர்பு, இலங்கையின் தேசிய கலாச்சார நாட்டியவடிவத்தின் தன்மையும், அதற்கும் இந்தியக் கலாச்சார வடிவங்களுக்குமிடையிலான தொடர்பும், சாசனவியலில் நாட்டியக் குறிப்புக்கள் பற்றியதான செய்திகளும், சிலப்பதிகாரத்தில் நாட்டியக் கலையின் உன்னதமும் இந்நூலில் ஆராயப்பட்டுள்ளது.

பல்வேறு நடைமுறைக் கஷ்டங்களுக்கு மத்தியிலும், நூல்களுக்கு நூல்கள் முரண்பாடுகள் காணப்பட்ட இடத்தும், இயலுமான அளவு திருத்தமாக இந்நூல் வெளியிடப்படுகிறது.

நாட்டியக் கலையினை இன்று ஒரு குறிப்பிட்ட பாடத்திட்டத்திற்குள் அடக்கிப் பரீட்சைப் பாடமாகப் பயிலும் மாணவர்க்கும், அதனைப் பயிற்றுவிக்கும் ஆசிரியருக்கும் இலகுநடையில் எழுதப்பட்டுள்ள இந்நூல் கணிசமான அளவு உதவுமென்பதில் ஐயமில்லை.

பரதநாட்டியத்துறை இன்று பார்புகழும் பைங்கலைகளில் ஓர் நுண்கலையாக விளங்குகின்றது. இத்தகைய இவ்வரிய கலையினை உணர்ந்து உய்ந்து அதன் நுட்பங்களுடன், நுணுக்கங்களுடன், தெளிவுபட வெளிப்படுத்தி ஆடுவதற்கு இந்நூல் வழிகாட்டியாக அமையும் என்பதில் ஐயமில்லை.

சுபாஷினி பத்மநாதன் .

நன்றி உரை

எனது நாட்டியக்கலைத்துறை சம்பந்தமான ஆராய்ச்சிக்கும் நாட்டியக் கலைத்துறைக்கும் என்னை முழுமையாக அர்ப்பணிப்பதற்கு ஒத்துழைப்பு வழங்கி ஒத்தாசை அளித்து உற்சாகமுட்டிய எனது தாய் தந்தையர்க்கு முதற்கண் நன்றி தெரிவித்துக் கொள்கின்றேன்.

அடுத்தபல்வேறு வகைகளில் எனது கட்டுரைகளை நூல்வடிவில் எழுதி ஒழுங்கமைத்து வெளியிடவும், இந்நூலுக்கு அணிந்துரை அளித்து பூரண ஒத்துழைப்பு அளித்து ஊக்குவித்த இலங்கையின் இந்துக்கலையுலகத்தின் தந்தையாய் உறுதுணையாய் நின்று சேவையாற்றும் மாண்புமிகு இந்துசமய, கலாச்சார இராஜாங்க அமைச்சர் திரு. P. P. தேவராஜ் அவர்களுக்கு நன்றிகூற நாண் மிகவும் கடமைப்பட்டுள்ளேன்.

இந்நூலினை வெளியிட பல்வேறு வகைகளில் உதவி புரிந்த திரு. T. செந்தில்வேள் J.P. அவர்களுக்கு இவ்விடத்தில் நன்றி கூறுதல் பொருத்தமானதாகும்.

எனது கட்டுரைகளைப் பிரசுரிக்க இடம் அளித்து உதவிய இலங்கையின் தமிழ்ப் பத்திரிகைகளான தினகரன், வீரகேசரிப் பத்திரிகை நிறுவனத்தினருக்கும், தினகரன் பத்திரிகை ஆசிரியர் திரு. R. சிவகுருநாதன் அவர்களுக்கும், வீரகேசரிப் பத்திரிகையின் பிரதம ஆசிரியரான திரு. A. சிவநேசச் செல்வன் அவர்களுக்கும், வீரகேசரி வாரமஞ்சரி ஆசிரியர் திரு P. ராஜகோபால் அவர்களுக்கும் நன்றியினைத் தெரிவித்துக் கொள்கின்றேன்.

என்றென்றும் எனது எழுத்துத்துறைக்கு ஊக்கமும், உற்சாகமுமளித்து உதவிய வீரகேசரிப் பத்திரிகை நிறுவனத்தைச் சேர்ந்த திரு. S. வசந்தராஜன் அவர்களுக்கும், இந்து சமய, கலாச்சார இராஜாங்க அமைச்சின் உதவிப் பணிப்பாளர் திரு. குமார்வடிவேல் அவர்களுக்கும், பிரதிகளை இயலுமான அளவு திருத்தமாக தட்டெழுத்திலிட்டுத்தந்த இந்து சமய, கலாச்சார அமைச்சைச் சேர்ந்த திருமதி. நிர்மலா கருணானந்தராஜா அவர்களுக்கும் எனது நன்றியினைத் தெரிவித்துக்கொள்கின்றேன்.

நாட்டியக் கலையுடன் சேர்த்து ஆங்காங்கே நுட்பங்களையும், நுணுக்கங்களையும் எடுத்தியம்பி நாட்டியப் பயிற்சியுடன் கூடிய ஆய்வுக் கண்ணோட்டத்தை வளர்க்க உதவிய பிரபல நடன மேதையும், எத்தனையோ உலகப் புகழ்பெற்ற நடனமணிகளை தனது சொந்தக் கரங்களினால் உருவாக்கிய வித்தகரும், எனது குருவுமாகிய காலஞ்சென்ற நாட்டியக் கலாகேசரி, இசைப்பேரறிஞர், கலைமாமணி, நாட்டியச் செல்வம், பத்மஸ்ரீ ஸ்ரீ வழுவுர் இராமையாபிள்ளை அவர்களுக்கு எனது பக்தி கலந்த நன்றியினை அர்ப்பணிக்கின்றேன்.

நகல் பிரதிகளை அச்சுப்பிழை, எழுத்துப்பிழை, இலக்கணப்பிழை என்பனவற்றைப் பார்த்துத் திருத்தி அயராது ஒத்துழைத்து ஒத்தாசை அளித்துதவியும், நாட்டிய முத்திரைகள், சிற்ப முத்திரைகள் என்பனவற்றை தனது ஓவியத் திறனினால் வரைந்து உறுதுணை அளித்துதவிய எனது தாயாருக்கும், எனது ஆராய்ச்சித்துறைக்கு அயராது ஒத்துழைப்பு அளித்து தனது அறிவாற்றலை ஆங்காங்கே எனது எழுத்துத்துறைக்கு அளித்து உதவிய எனது தந்தைக்கும், எனது நாட்டியக்கலைத் துறையினை உலகப் புகழ்பெற்ற நாட்டிய மேதையும் எனது குருவுமாகிய காலஞ்சென்ற திரு. வழுவூர் இராமையாபிள்ளையிடம், நாட்டியத்தை முறையாகப் பயில வாய்ப்பளித்து ஒத்தாசை வழங்கிய எனது சகோதரர்களான டாக்டர் P. ராகவன் (மனிதவர்க்க சாஸ்திரீக பீடம் பஞ்சாப் பல்கலைக்கழகம்), டாக்டர் செல்வி காயத்திரி பத்மநாதன் (மனிதவர்க்க சாஸ்திரீக பீடம், பஞ்சாப் பல்கலைக்கழகம்), திரு. P. பார்த்திபன் (கலிபோனியா பல்கலைக்கழகம்), திரு. P. கேசவன் ஆகியோருக்கு எனது நன்றி உரித்தாகட்டும்.

பஞ்சாப் பல்கலைக்கழக நுண்கலைப்பீடத்திற்கும், நுண்கலைப்பீடத் தலைவருக்கும், சண்டிகார் பெண்கள் உயர்நிலைக் கல்லூரி நுண்கலைப்பீடத் தலைவிக்கும், நுண்கலைப்பீடத்தினர்க்கும், இந்தியக் கலாச்சார நடன வடிவங்களைப் பார்ப்பதற்கும், ஒப்பிட்டு ஆராய்வதற்கும், பல்வேறு வழிகளில் ஒத்துழைப்பு அளித்துதவியதற்கு எனது நன்றியினைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

இந்நூலினை அழகுற அச்சிட்டு உதவிய சிலோன் பிரிண்டர்ஸ் நிறுவனத்தினருக்கும், அதன் பிரசுரப்பகுதி முகாமையாளர் திரு. N. செல்வரட்ணராஜா அவர்களுக்கும் எனது நன்றியினைத் தெரிவித்துக் கொள்கின்றேன்.

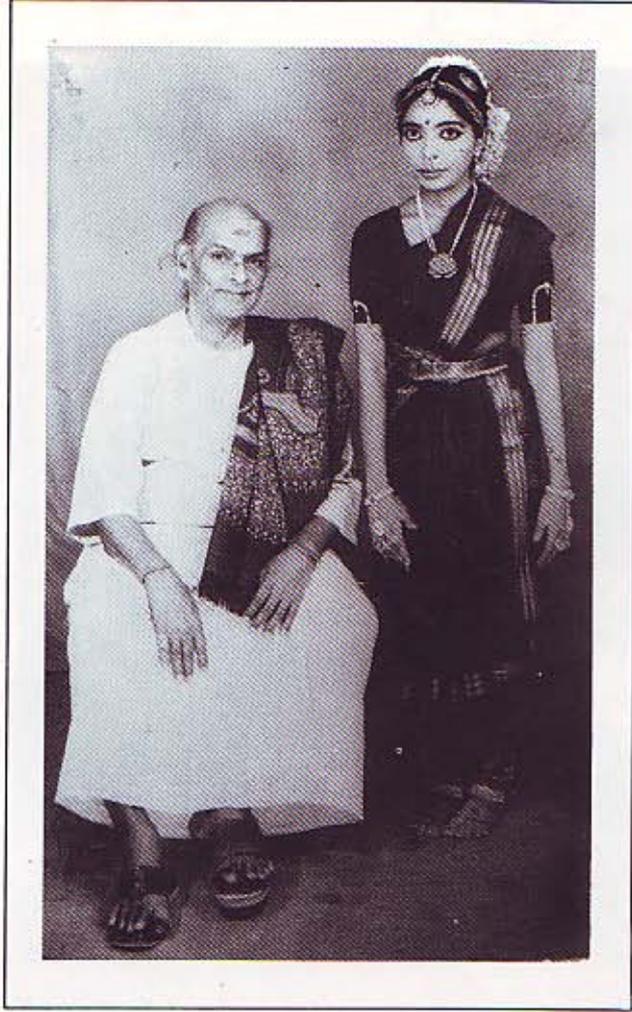
சுபாஷிணி பத்மநாதன்.

ஆதார நூல்கள்

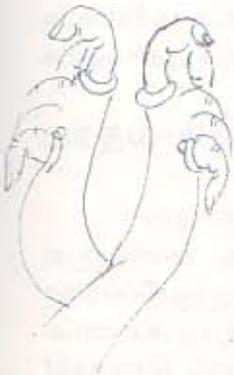
1. சிவபெருமான் திருநடனம் By S. Pandit Natarajah
2. Indian Paintings by C. Sivaramamoorthy
3. அபிநயதர்ப்பணம் தமிழ் மொழி பெயர்ப்பு வீரராசுவையன்
4. கையேடு
5. பரதநாட்டியம் By த. பாலசரஸ்வதி Dr. வே. ராகவன்
6. இளங்கோ அடிகள் அருளிச் செய்த சிலப்பதிகார மூலமும் அடியார்க்கு நல்லாரின் உரையும்
7. பரதக்கலை (கோட்பாடு) பத்மா சுப்பிரமணியம்
8. The mirror of gesture by Ananda K. Coomaraswamy
9. கல்கி தீபாவளி மலர்கள் (சென்னை)
10. The marg (Bombay)
11. The other mind by Zoete Beryl de
12. Siva in Dance, myth and Iconography by Anne Marie Gaston

பொருளடக்கம்

		பக்கம்
அத்தியாயம்	1. பரதக் கலை	1
அத்தியாயம்	2. நாட்டியச் சிற்பத்தில் தாண்டவக் கூறு	9
..	3. நாட்டிக் கலையில் லாஸ்யக் கூறு	25
..	4. நாட்டியமும் தமிழிசைப் பாரம்பரியமும்	55
..	5. ஓவியக்கலையில் நாட்டியக் கலை	63
..	6. நாட்டியமும் நாடகமும்	67
..	7. சாசனம் பேசும் நாட்டியம்	75
..	8. தமிழ்நாட்டு நாடோடி நடனங்கள்	81
..	9. பரதமும் பாரம்பரிய இந்தியக் கலாச்சார நடனங்களும்	87
..	10. இலங்கையின் தேசியக் கலாச்சார நடனமாகிய கண்டிய நடனமும் இந்தியக் கலாச்சார நடனங்களும்	93
..	11. சிலப்பதிகாரத்தில் நாட்டியக் கலை	101



பத்மஸ்ரீ ஸ்ரீ எழுஞ்சர் இராமையா பிள்ளையுடன்
நூலாசிரியர்



பரதக் கலை

பரதநாட்டியக் கலையானது தமிழ் மக்களின் தெய்வீகக் கலாச்சார சிறப்பு நடனமேயாகும் என்பதற்கான ஆணித்தரமான, ஆழமான சாட்சிகள் என்றும் உள்ளன. இந்நாட்டியக்கலையின் திருவுருவமே நடராஜப்பெருமான் தான். நடனக் கலையில் இடம்பெறும் “108” தாண்டவ மூர்த்திகளையும், நடராஜர் என்னும் பொதுப் பெயர் கொண்டு நாட்டிய உலகம் அழைக்கின்றது. மேலும் தமிழ்க் கலையுலகம் அதே நடராஜப் பெருமானை நாட்டியத்துடன் தொடர்புபடுத்தி அம்பலக்கூத்தன், ஆடல்வல்லான், கூத்தபிரான் எனச் சிறப்புப் பெயர்களாலும் அழைக்கின்றது. நாம் இவ்வத்தியாயத்தில் பரதக்கலை சம்பந்தமான மேலோட்டமாக சிலபல அம்சங்களையும், அதன் புராதன புராண வரலாற்றினையும் ஆராய்வதன் மூலம், அதிலுள்ள தெய்வீகக் கலைச் செறிவினை நாம் நன்கு அறிந்து உணர்ந்து உய்ந்து அதன் தெய்வீகம் குன்றாமலும், மரபுமுறை வழுவாமலும், பேணிப் பாதுகாத்து வாழவைத்து வளர்க்க எமக்குத் துணைபுரியும்.

பரதம் என்னும் பதம்

பரதக்கலை பற்றிய ஆராய்ச்சிக்கு முதலில் பரதக்கலையில் செறிந்துள்ள ஆழமான கருத்தினை ஆராய்தல் பொருத்தமானதாகும். இத்தெய்வீகத் திருக்கலையினையே, நாம் பல்வேறு நூல்கள், ஏடுகள், குறிப்புகள் என்பனவற்றில் பரதம் எனக் குறிப்பிட்டுள்ளதைக் காணக்கூடியதாக உள்ளது. எனவே ‘பரதம்’ என்னும் பதம் எவ்வடிப்படை மூலங்களைக் கொண்டு பின்னிப் பிணையப்பட்டுள்ளது என்பதனை அறிதல் பொருத்தமானதாகும். பரதக்கலையின் முக்கண்களாகத் திகழ்வன; பாவம், ராகம், தாளம் என்னும் தெய்வீகக் கலைக்கூறுகள் ஆகும். இம்மூன்று சொற்களிலும் முதல் எழுத்துக்களாகத் திகழ்வன ப,ர,த, மென்னும் எழுத்துக்களாகும். அதே மூன்று சொற்களிலும் இறுதி எழுத்தாகத் திகழ்வது “ம்” என்னும் எழுத்தாகும். இதுவே இறுதியும், பொதுவும் ஆன எழுத்தாகும். எனவே மூன்று சொற்களின் முதல் எழுத்துக்களையும், அதே மூன்று எழுத்துக்களின் பொதுவும் இறுதி எழுத்துமாகிய “ம்” என்னும் எழுத்தும் சேர்த்து ‘பரதம்’ என்னும் பதம் புணையப்பட்டுள்ளது.

பழந்தமிழர் வரலாற்றுக் குறிப்புக்களில் தமிழ் மக்கள், இயல், இசை, நாடகம், ஆகிய கலைகளில் சிறப்பிடம் பெற்று விளங்கினர் என்பதற்கான பல ஆதாரங்களை இன்றும் நாம் காண்கின்றோம். பல்வேறு காலங்களாகப் போற்றிப் பேணி மெருகூட்டி வளர்க்கப்பட்டு வந்த தெய்வீகத் திருக்கலையான நாட்டியக்கலையானது, பிற்காலத்தில் தூர்அதிஷ்டவசமாகச் சமூக சீர் அழிவுகளுக்கு உட்படுத்தப்பட்டு, காலச் சக்கரத்தில் சிக்குண்டு, ஒரு குறிப்பிட்ட சமூகத்தின் தொழிலாக மட்டும் கருதப்பட்டு, இழிவு நிலைக்குத் தள்ளப்பட்டு, உதாசீனம் செய்யப்பட்டது, வருத்தத்துக்குரிய விடயமேயாகும். குறிப்பாகச்

சென்ற நூற்றாண்டிலும்தியிலும், 20 ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலும், இந்நாட்டியக் கலையின் மகத்துவத்தையும், அதன் தெய்வீகக் கலையம்சங்களையும், அறியாத மக்கள் அதனை உதாசீனம் செய்தனர் என்றே நாம் கருத வேண்டும்.

எனினும் இன்று எமது நாட்டியக்கலை சம்பந்தமான ஆராய்ச்சியானது சில பல தவிர்க்க முடியாத வெற்றிடங்கள், அடிப்படைச் சுலோகத்தின் மீது கொண்ட ஊகங்கள், சிலபல முரண்பாடுகள், என்பனவற்றுடன் காணப்படினும் அதன் தெய்வீகப்பலமும், அதன் தெய்வீகச் சக்தியும், இன்றுவரை அதனை நிலைகொள்ளச் செய்துவிட்டது.

இன்றைய நாட்டியக்கலை சம்பந்தமான ஆராய்ச்சிக்கு தமிழில் நமக்குக் கிடைத்துள்ள அரிய பண்டைய நூல்கள் சிலப்பதிகாரமும், அடியார்க்கு நல்லாரின் சிலப்பதிகார உரையும், சிறப்பிடம் பெறுகின்றன எனலாம். இது தவிர, நாட்டியத்தில் சில வடமொழி மொழி பெயர்ப்புக்களும் சிறந்த சேவையாற்றி வருகின்றன. இவை பெரும்பாலும் வடமொழியில் உள்ள சுலோகங்களின் நேரடித்தமிழ் மொழிபெயர்ப்புக்களாகவுள்ளன. டாக்டர் உ. வே. சாமிநாதையர் தமிழ் இலக்கியத்துறைக்கு மட்டும் அன்றித் தமிழ்க்கலையுலகத்திற்கும் சிறந்த தொண்டாற்றியுள்ளார் என்பதனை, நாம்இவ்விடத்தில் நினைவுகூர்தல் பொருத்தமானதாகும். உதாரணமாக வடமொழியில் இயற்றப்பட்ட அபிநயதர்ப்பணம் நந்திகேஸ்வரரால் இயற்றப்பட்டது. இதன் தமிழ் மொழிபெயர்ப்பு வீரராகவையன் என்பவரால் மொழிபெயர்க்கப்பட்டதாக வரலாற்றுக் குறிப்பொன்று சாட்சி பகிக்கின்றது. டாக்டர் சாமிநாதையரின் தொகுப்பில் இந்நூலின் காகிதச் சுவடி ஒன்று அடக்கப்பட்டிருந்தது என அறியப்படுகின்றது.

இன்றைய நாட்டியக்கலை ஆராய்ச்சிக்கு தென்னிந்திய கோயிற் சிற்பங்கள், அவற்றுக்குக் கீழ் எழுதப்பட்ட சிலபல சுலோகங்கள், கோயிற் கோபுரங்கள், கோயில்களில் வரையப்பட்டுள்ள ஓவியங்கள், சிலகோயிற் கல்வெட்டுக்கள், சில குறிப்புக் கல்வெட்டுக்கள் என்பன அதி முக்கிய பங்கினை வகிக்கின்றன. மேலும் அடிப்படை உண்மைகளும், அதன் தெய்வீகக் கோட்பாடுகள் என்பனவும், குருகுலங்கள் மூலமாகவும், வாய்மொழி மூலமாகவும், பாதுகாக்கப்பட்டும், வளர்க்கப்பட்டும் வந்தன.

பரதக் கலையின் மரபுகள்

இனி இன்றைய பரத நாட்டியத்துறையில் பிரபல்யம் பெற்று விளங்கும் சில பக்தி மரபுகள் பற்றியும், அவற்றின் வளர்ச்சி பற்றியும், சற்று விரிவாக ஆராய்வோம். இன்றைய பரதநாட்டியத்துறையில் இடம் பெற்று விளங்கும் பக்தி மரபுகளில் சிறப்பிடம் பெற்றுத் திகழ்வன, தஞ்சாவூர், பந்தநல்லூர், காஞ்சிபுரம், மற்றும் வழுவூர் மரபுகள் என்பனவாகும். இப்பக்தி மரபுகள் ஆவன, பரதரின் அடிப்படை ஆட்ட முறைமைமீது ஆசிரியர்களின் மனோ தர்மத்திற்கும், கற்பனைத் திறனுக்கும், வளத்திற்கும் அமைய, அவ்வவ்வூர்களைச் சேர்ந்த பிரபல நடன ஆசிரியர்களால் வளர்க்கப்பட்டு வந்த உத்தி முறைகளே அவ்வவ் மரபுகளாகின.

பிற்காலத்தில் இதே உத்தி மரபுகளுடன் கூடிய நாட்டியம் இவ்வாசிரியர்களின் சீடர்கள் மூலமாகவும், குருகுலப்பரம்பரையினராலும், பேணிப்போற்றி மரபுமுறை வழுவாது பாதுகாக்கப்பட்டுவந்து, இன்றும் அவ்வாறே வருகின்றது.

புராண வரலாறு

சாதாரணமாக எமது பரதக்கலை ஆராய்ச்சியானது பரதருடனேயே ஆரம்பிக்கப்பட்ட போதிலுங்கூட, பரதருக்கு முற்பட்ட புராண வரலாற்றினை அறிவதன் மூலம் அதனுள் அடங்கியிருக்கும் தெய்வீகக்கலை அம்சங்களுடன் கூடிய தெய்வீகக்கலைச் செறிவினை, அறிய, பரதருக்கு முற்பட்ட இப்புராண வரலாறானது எமக்கு வாய்ப்பளிக்கின்றது.

புராண வரலாற்றுக் கூற்றுப்படி திரதாயுத ஆரம்ப காலத்தில் பூலோக மக்கள் அதிக துன்பத்தில் ஆழ்ந்து கிடந்தனர். பூலோகம் துன்பத்தில் இருந்த சமயம், தேவலோகமும் துன்பத்தில் கிடந்தது. இந்நிலைமாறிச் சுபிட்சம்பெற இந்திரன் பிரமாவை வேண்டி நின்றான். இந்நிலையில் பிரமா நால்வகை வேதங்களில் இருந்து நாட்டியக் கலையினை உருவாக்கினார். ரிக் வேதத்தில் இருந்து வசனமும், யசூர் வேதத்தில் இருந்து அபிநயமும், சாம வேதத்தில் இருந்து கீதமும், அதர்வண வேதத்தில் இருந்து ரஸத்தையும், திரட்டி நாட்டிய சாஸ்திரத்தை வகுத்தார்

இதனை சமஸ்கிருத மொழியில் இடம்பெறும் ஒரு பாடலின் நேரடித் தமிழாக்கத்தை இங்கு காண்போம்.

“விரிஞ்சன் அம்முறையை மறையுள் ஆ ராய்ந்து
விதிகளைப் பயன்படும் போது,
வேதமாம் இருக்கு தன்னுள் பாட்டியமும்,
மேன்மையாம் யசூர் வேதம் தன்னுள்
அரிதென விளங்கும் அபிநய மும், பேர்
ஆகிய சாமவேதத் துள் அகி
லங்கொண் டாடும் கீதமும், மற்றும்
அதர்வண வேதத்துள் ரசமும்,
முறைகொளக் கண்டு, சாத்திரம் திரட்டி,
முப்பத்திரண்டு லட்சமதாய்,
முழங்கிய கிரந்தம், தன்மார்த்த காம
மோக்ஷசம்ஈந் திடுமென பின்னும்,
திரை கொள்ளும் துக்கம், பயம்சோகம், வெறுப்புத்
தீங்குறு, பேதங்கள் தீர்த்துத்
திறம் பெறும் ஆனந் தம்தரும் எனவே
செப்பியே வாழ்த்தினன் மலரோன்.

இவ்வாறு உருவாக்கப்பட்ட ஐந்தாவது வேதமாகக் கணிப்பிடப்படும் நாட்டிய சாஸ்திரத்தைக் கொண்ட நாட்டியக் கலையினை பிரமா இந்திரனிடம் தேவர்களுக்குக் கற்பிக்குமாறு பணித்தார். இந்திரனோ தேவர்கள் கலையினைப் புரிந்துகொள்ளவோ அன்றிப் படிக்கவோ முடியாதவர்கள், எனவே இக்கலையானது தகுதிவாய்ந்த முனிவர்களுக்கே பொருத்தமானது எனக் கூறினார். இதனால், பிரமன் தன் சீடரான பரதருக்கு நாட்டியக் கலையினைக் கற்பித்தார். மேலும் அதனைப் பரதரின் புத்திரரான நூறு பேரிடமும் பரப்பும்படி ஆணையிட்டார்.

பிரமதேவனிடம் கற்றறிந்த அரியகலையினைப் பரதர் கற்றவர்களையும், அப்சரப் பெண்களையும் கொண்டு கையங்கிரியில் சிவன் முன்னிலையில் அரங்கேற்றினார். நாட்டிய அரசரான நடராஜர் தன் முனிவர்களில் மேலான தண்டு முனிவரை அழைத்து தன்னுடைய முறையினைப் பரதருக்கு விளக்கும்படி பணித்தார். பரதமுனி தண்டுமுனிவரிடம் கற்றறிந்த நாட்டியக் கூறே 'தாண்டவம்' எனப் பரதரால் ஏனைய முனிவர்களுக்கும், மானிடருக்கும் பயிற்றப்பட்டுப் பரப்பப்பட்டது.

பின் சிவன் தன் பிராட்டியாரான பார்வதிதேவிக்கு லாஸ்யக்கூறினைக் கற்பித்தார். பின்னர் பார்வதிதேவியார் மூலமே பரதமுனி லாஸ்யக்கூறினைக் கற்றறிந்தார். பார்வதி வாயிலாக அறிமுகப்படுத்தப்பட்ட நாட்டியக்கூறு, பின் பார்வதியின் தோழியாகிய உஷை என்பவள் மூலமாகவும், பரதமுனி மூலமாகவும் உலகிற்குப் பரப்பப்பட்டு வளர்க்கப்பட்டது.

பாணசூரனின் மகளாகிய உஷை, லாஸ்யக்கூறினை துவாரகையில் வசிக்கும் இடைக்குலப் பெண்களுக்குக் கற்பித்தார். இடைக்குலப் பெண்கள் சௌராட்டியப் பெண்களுக்குக் கற்பித்துக் கொடுத்தனர், என்பதற்கான வரலாற்றுக் குறிப்புகளை நாட்டிய வரலாறு மூலம் நாம் அறிகிறோம். பண்டைய நாட்டிய வரலாற்றுக் குறிப்புகளில் படி 'தலைக்கோலி' என்னும் சிறப்புப் பட்டமானது நாட்டியத்தில் சிறந்து விளங்கிய நாட்டிய நர்த்தகிக்கு வழங்கப்பெற்றது என்பதற்கான சான்றினை இலக்கிய வரலாற்றுக் குறிப்புகள் மூலமும், நாட்டிய வரலாற்றுக் குறிப்புகள் மூலமும் நாம் காணலாம். 'தலைக்கோலி' எனக் குறிப்பிட்ட குறிப்பினைக் கொண்ட கல்வெட்டுக்களை நாம் -- இன்றும் காணக்கூடியதாகவுள்ளது. எனவே தலைக்கோலி பற்றியதான குறிப்பினை நாம் சற்று விரிவாக ஆராய்தல் பொருத்தமானதாகும். சாதாரணமாகத் தலைக்கோல் என்பது பகை அரசனது வெண்குடையின் கீழ் உள்ள கோலாகும். முற்காலத்தில் பகை அரசனை வென்று அவனது வெண்குடைக் கோலினை மந்திரங்களால் வழிபட்டு அரண்மனையில் பேணிப் பாதுகாத்து வந்தனர். நாட்டிய நிகழ்ச்சிக்கு முன்னர் ஊர்வலமாக ஊர்தியில் கொண்டு சென்று கவிபாடுபவனின் கையில் கொடுத்து வாங்கி, நடனசாலையில் வைத்து வழிபட்டு நடன நிகழ்ச்சியினை ஆரம்பிப்பது வழக்கமாயிருந்தது. எனவே நாட்டியத்துடன் இத்தலைக்கோலானது மிக நெருங்கிய தொடர்புடையதாக இருந்தது என்பதனை விளங்கிக் கொள்ளுதல் மிகவும் அவசியமானதாகும். மேலும் தலைக்கோல் வேறு, தலைக்கோலி வேறு, என்னும் கருத்தினையும் நாம் அறிதல் இன்றியமையாததாகும்.

இவ்விடத்தில் நாம் பண்டைய வரலாற்றுக் குறிப்பொன்றினை நினைவு கூர்தல் பொருத்தமானதாகும். இப்பண்டைய புராண வரலாற்றுக் குறிப்பின்படி இந்திரனின் மகன் ஜயந்தன் ஆவான். ஊர்வசி என்னும் தேவலோகத்து ஆடல்மகள் ஒருத்தி ஜயந்தனைக் காதலித்துத் தாளமும், சுருதியும் தப்பி ஆடியதால், அகத்திய முனிவனின் சாபத்தால் ஜயந்தனும், ஊர்வசியும், முறையே வித்தியா மலைச்சாரலில் தலைக்கோலாகவும், நாட்டிய மகளாகவும் தோற்றினர். இதன் காரணமாகவே, தலைசிறந்த நடன மாதருக்கு தலைக்கோலினை கொடுத்து 'தலைக்கோலி' என்னும் கௌரவப் பட்டம் சூட்டிக் கௌரவித்தனர். இன்றும் கூட நாம் 'ஐந்தூறுவத் தலைக்கோலி' 'அரங்கத்தலைக்கோலி' ஆகிய செய்திக் குறிப்புச் சான்றுகளைக் கல்வெட்டு வடிவங்களில் காணக்கூடியதாக உள்ளது.

பண்டைய நடன உருப்படிகளும் இன்றைய நடன உருப்படிகளும்

இன்றைய எமது நாட்டியக் கலை பற்றியதான ஆராய்ச்சியில் சிறப்பிடம் பெறும் அம்சம் யாது என நோக்குமிடத்து, பரதரின் பண்டைய நடன உருப்படிகள் இன்றைய வழக்கிலும், இருக்கின்றனவா? அன்றிச் சிலபல வேறுபாடுகளுடன் கூடியதாக உள்ளனவா? என்பதாகும். பரதரின் முதல் நூலை ஆதாரமாகக் கொண்டே பிறநூல்கள் பல பரதநாட்டியத்தில் எழுந்தன. இயல்பாகவே எந்தவொரு சமூகக் கலையும் சமூகத்துடன் மிக நெருங்கிய தொடர்புடையதாகக் காணப்படுகின்றது என்பதனை எவரும் மறுக்கவோ, அன்றி மறக்கவோ முடியாது. அவ்வாறே நாட்டியக்கலையும் ஆங்காங்கே சிலபல மாற்றங்களுடன் கூடியும், மாறுபட்டும், வேறுபட்டும் அமைய ஏதுவாயிற்று. இதற்கமைய நாட்டியத் துறையிலும், சில கூறுகள் சேர்வதும், சில கூறுகள் நழுவ்வதும், இயல்பானதும் தவிர்க்க முடியாததும் ஆகிவிட்டது. எனவே இன்றைய நாட்டியத்துறையில் பரதரின் நாட்டிய அடிப்படை மூலங்களை நாம் முற்றாக எதிர்பார்க்க முடியாது. ஆயினும் அதிமுக்கிய அம்சங்களாகிய சிராபேதங்கள், திருஸ்டி பேதங்கள் என்பன இன்றும் பரதரின் அடிப்படையினையே பின்பற்றுவதாக அமைகின்றது. இன்று இந்தியா முழுவதிலும் காணப்படும் பல்வேறு நாட்டிய முறைகளாவன, பரதரின் அடிப்படை மூல நூலின் மீது வகுக்கப்பட்டு வந்த சில முறைகளேயாகும். இதனால் இந்தியா முழுவதிலும் காணப்படும் பல்வேறு கலாச்சார மொழிப்பின்னணிகளைக் கொண்டு விளங்கும் பல்வேறு மாநிலங்களும், ஆங்காங்கே, தமக்கே உரித்தான தேசிய முறைகளுடன் கூடிய உத்திகளை அடிப்படைக் கோட்பாட்டின் மீது வளரவிட்டதினால், வகுக்கப்பட்டு வந்த முறைகளே, இந்திய மாநில நடனங்களாகின எனலாம். இவையே காலக்கிரமத்தில் இந்திய மாநிலக் கலாச்சார நடனங்களாகின.

எனவே இம்மாநிலங்கள் காலக்கிரமத்தில் தமது மொழிக் கலாச்சார பின்னணிகளுக்கமைய வளர்த்த உத்தி முறைகளுக்கு, ஆங்காங்கே தமக்கே உரித்தான சொற்கட்டுகளையும், இசைவடிவங்களையும், தம்நாட்டியத்தில் புகுத்திப் பின்னிப்பிணைத்துக் கொண்டன.

பண்டைய நாட்டிய ஆராய்ச்சிக்கும், இன்றைய நாட்டிய ஆராய்ச்சிக்கும், இடையிலான தொடர்பை ஆராய்வதற்கு நாம் பரதருக்குப் பின் எழுந்த பல்வேறு நாட்டிய நூல்களை ஆராய்வது அவசியமானதாகும். உதாரணமாக நாம் ஓர் இரு நூல்களை மேலோட்டமாக இவ்வத்தியாயத்தில் ஆராய்வது பொருத்தமானதாகும். இங்கு நாம் தேவேந்திரன் என்னும் அறிஞரால் எழுதி வகுக்கப்பட்ட “சங்கீதமுத்தாவளி” என்னும் நூலினை ஆராய்வோம். இது ஓர் லாஸ்யக் கூறினைச் சார்ந்த நூலாகும். இந்நூலில் இருந்து சில லாஸ்ய உருப்படிகளை நாம் அறிய முடிகிறது. இந்நாட்டிய உருப்படிகள் ஆவன புல்பாகுசலி, முகசாலி, சப்தசாலி, சப்தம், சப்தசடரீதம், பிரபந்த நர்த்தனம், சிந்து, தரு, துருபவதம் என்பன அவற்றுள் ஒரு சிலவாகும். இதில் பல பெயர்கள் இன்றைய நாட்டியக்கலையில் இடம்பெறுவது இல்லை.

தற்போது நாட்டியக் கலையில் இடம்பெறும் நடன உருப்படி அமைப்பு முறைகள் சுமார் 150 ஆண்டுகளுக்கும், 175 ஆண்டுகளுக்கும் இடைப்பட்ட காலகட்டத்தில் எழுந்தன என ஆராய்ச்சிப் பெறுபேறுகள் சாட்சி பகிக்கின்றன. எனினும் அடிப்படை பண்டைய அம்சங்கள் ஒட்டு மொத்தமாக மாற்றம் அடையவில்லை. ஆங்காங்கு காலக்கிரமத்திற்கமைய சிலபல மாறுதல்கள் மாற்றங்கள் இடம்பெறுவது இயல்பும் தவிர்க்க முடியாததும் ஆகும். ஆயினும் ஆழ்ந்த ஆராய்ச்சியாளர் சிலரின் கூற்றுப்படி உபயோகிக்கப்பட்டு வரும் பரிபாஷையும் பாஷையும்தான் அடிப்படை மாறுதல்களுக்கும், மாற்றங்களுக்கும் உட்படுத்தப்பட்டுள்ளன, அடிப்படைப் பொருள் ஒன்றுதான் எனக் குறிப்பிடுகின்றனர். “சங்கீத சாரம்ருதம்” என்னும் நூலில் பாடம் எனக் குறிப்பிடப்படுவது இன்றைய தமிழ் தெலுங்கு ஆகிய வழக்கில் வழங்கப்பட்டுவரும் அடவு உச்சரிப்புச் சொற்களேயாகும்.

இன்று நாம் அடவு எனக் குறிப்பிடப்படுவது யாது என நோக்குமிடத்து ஒரு தாளத்திற்கு அமைய, ஒரு கையசைவையும், ஒரு கால் அசைவையும், ஒரு உடல் நிலையினையும், லயசுத்தத்துடன் செய்யும் போது அடவு என நாம் கருதி அழைக்கின்றோம்.

ஆயினும் தமிழ் அறிஞர் கருத்துப்படி அடவு என்பது ஒரு ஆட்டத்தில் ஓர் இடத்தில் இருந்து இன்னுமொரு இடத்தை அடைவது எனக் கருதுகின்றனர். இதனால் அவர்கள் அடவு என்பதே திருத்தமானது என ஆணித்தரமாகச் சொல்லமுத்தம் கொடுக்கின்றனர்.

இன்னும் ஒரு சாரர் கூற்றுப்படி அடவு என்பது பிழை எனவும், மேலும் இச்சொல்லானது அடி என்பதனை ஆதாரமாகக் கொண்டு அடு, அடுகு, அடுவு ஆகிய தெலுங்குச் சொற்களில் இருந்து வந்துள்ளதிரிபாகக் கருதுகின்றனர்.

மேலும் ஒரு சாரார் அடவு வேறு, அடைவு வேறு என ஆணித்தரமாக வாதாடுகிறார்கள். 12 ஆம் நூற்றாண்டுக் கல்வெட்டில் அடைவு என்பது நிருத்தம் என்னும் அம்சத்தினை வெளிப்படுத்துவதாக அமைகின்றது. இதனால்தான் சிலர் அடவுக்கோர்வைகள் பல சேர்ந்தே அடைவு என்னும் அம்சம் உருவாகின்றது எனவும், இதனால் அடைவு எனப்படுவது வேறு, அடவு எனப்படுவது வேறு, என எண்ண அவர்களுக்கு வாய்ப்பளித்திருக்கலாம் என எமக்கு ஊசிக்க முடிகிறது.

எனவே நாம் எது எவ்வாறாயினும், அடைவு என அழைத்தாலும், அடவு என அழைத்தாலும், சகலதும் ஒரே கருத்தினையே உணர வைக்கின்றது என்பதனை விளங்குதல் இவ்விடத்தில் பொருத்தமானதாகும்.

நாம் இன்று பயன்படுத்தும் அடவு வகைகளில் பெரும்பாலானவை மராட்டிய மன்னன் ஆகிய துளஜா மகாராஜா என்பவரால் விபரிக்கப்பட்ட அடவு வகைகளைச் சார்ந்தவையாகும். குறிப்பாக துளஜா மகாராஜாவினால் எழுதப்பட்ட 'சங்கீத சாராம்ருதம்' என்னும் நூலில் விவரிக்கப்பட்ட அடவு வகைகளைச் சார்ந்தனவாகும். இது கி.பி. 1710 ஆம் ஆண்டில் எழுதப்பட்டதாகும். துளஜா மகாராஜாவினால் விபரிக்கப்பட்ட அடவு வகைகளில் சில இன்றும் அதே நாமம் கொண்டு வழங்கப்பட்டு வருகின்றன. உதாரணமாக தட்டடைவு, நாட்டித்தட்டடைவு மற்றும் தட்டிநெட்டடைவு என்பன அவற்றுள் ஒரு சிலவாகும்.

எனவே இதுவரை நாட்டியக் கலையின் உற்பத்தி, அதன் பண்டைய புராதன வரலாறு, அதன் பண்டைய சிறப்புக்கள், பண்டைய நாட்டிய நிலைகளும், இன்றைய நாட்டிய மரபு முறைமைகளும், அவற்றிற்கிடையிலான தொடர்புகள் என்பன பற்றிச் சில உண்மைகளை மேலோட்டமாக இப்பகுதியில் இதுவரை நாம் ஆராய்ந்தோம்.



நாட்டியச் சிற்பத்தில் தாண்டவக் கூறு

சிற்பங்கள், சாசனங்கள், ஓவியங்கள் என்பன ஒரு நாட்டின் சரித்திரத்தில் இடம்பெறும் பல்வேறு அம்சங்களை எடுத்தியம்பும் அரிய கலைப் பொக்கிஷங்களாகத் திகழ்கின்றன. பொதுவாகக் கல்வெட்டுக்கள், சிற்பங்கள், ஓவியங்கள் என்பன ஒரு நாட்டின் அரசியல், சமூகவியல், பொருளாதாரம், இலக்கியங்களின் வளர்ச்சி, நாட்டிய நாடகக் கலைகளின் எழுச்சி, உயர்ச்சி, வீழ்ச்சி, மறுமலர்ச்சி ஆகியவற்றை எடுத்தியம்பும் கருவூலங்களாகத் திகழ்கின்றன. இங்கு நாம் எடுத்துக்கொண்ட விடயமானது சிற்பக் கலையானது எவ்வளவிற்கு நாட்டியக் கலையினைப் போற்றி மெருகூட்டி வாழ வைத்து உள்ளது என்றும், இன்றும், என்றும், அதன் வளர்ச்சிக்கும் அதன் ஆராய்ச்சிக்கும் வாழ வழிகோலுகின்றது என்பதனையும் பார்த்த மாத்திரையில் நாம் சிற்பக்கலை மூலம் உணரக்கூடியதாக உள்ளது.

பரதக் கலையின் தெய்வீக ஆராய்ச்சியினைப் பொறுத்த வரையில் சிற்பங்களும் பெண்களுமே இக்கலையில் முதல் இடம்பெறுகின்றன என்பதனை நாம் எவரும் மறுக்க முடியாது. ஆயினும் என்றும் பிரசித்தி பெற்ற நடன ஆசிரியர்கள் ஆண்களாகவே இருந்தனர் என்றும், இன்றும் இருக்கின்றனர் என்பதுவும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

அரசர்கள் நாட்டியக் கலையினை வளர்க்கும் பொருட்டு வசதிகள் செய்து கொடுத்து வாழ வழிவகுத்தனர் என்பதற்கான சாட்சிகளை, நாம் இன்றும் பல்வேறு சாசனங்கள், ஓவியங்கள், சிற்பங்கள், மற்றும் குறிப்புக் கல்வெட்டுக்கள், மூலம் அறிகின்றோம். எண்ணற்ற சாட்சிகள் காணப்படும் இங்கு நாம் ஓர் இரு உதாரணங்களை மட்டும் எடுத்து நோக்குவோம். சோழ மன்னர்கள் பலர் நாட்டியம் வளர்க்கும் பரம்பரையினருக்கு நிலமும், தங்குமிட வசதியும் செய்து கொடுத்துவினர் என்பதற்கான சான்றினை நாம் இன்றும் கல்வெட்டுக்களில் காண்கிறோம். இதேபோல நடனமாதரும் தம்மை வாழவைத்த திருக்கோயில்களுக்கு நிலங்களைக் கொடுத்து உதவினர் என்பதற்கான சான்றுகளையும் பல்வேறு சாசனங்கள், மூலம் நாம் இன்றும் அறிகிறோம்.

தென்னிந்திய சிற்பக்கலையானது குறிப்பாகக் கோயிற் கோபுரச் சிற்பங்கள் ஏராளமாக புராண இதிகாசக் கதைகளை எடுத்தியம்பும் கலைக்களஞ்சியங்களாக விளங்குகின்றன. இதைத் தவிர பல்வேறு கோயிற் சிற்பங்களாவன பரதக்கலையின் தொன்மையினையும், அதன் தெய்வீகத்தினையும், பிரதிபலிக்கும் கலைக்கூறுகளாகத் திகழ்கின்றன. சிற்பக் கலையில் பரதக்கலையின் பங்கு என்னும் கண்ணோட்டத்தில் இந்தியா முழுவதிலும் பரவண்டு கிடக்கும் சிற்பங்கள் ஆற்றும் பணி அளப்பரியதும் அளவிட முடியாததும் ஆகும். ஆயினும் இவற்றுள் தஞ்சை, சிதம்பரக் கோயிற் சிற்பங்கள் என்பன சிறப்பிடம் பெற்றுத் திகழ்கின்றன என்ற உண்மையினை எவரும் மறுக்க முடியாது.

பரதக்கலையானது தன்னகத்தே இரு பெரும் நாட்டியக் கூறுகளைக் கொண்டுள்ளது. ஒரு கூறு தாண்டவம், மறு கூறு லாஸ்யமாகும். சிவபிரானின் கணங்களில் மேலான நந்திகேஸ்வரரால் நாட்டிய உலகிற்கு உவந்தளித்த செல்வம் தாண்டவமாகும். நந்திகேஸ்வரரைத் தண்டு என்ற பெயரால் வழங்கப்படுவதால். அவரால் நாட்டிய உலகிற்கு தந்த பரிசு தாண்டவம் என வழங்கப்படுகின்றது, எனச் சில நாட்டிய நூல்கள் சாட்சி மொழிகின்றன. அதேபோல பார்வதிதேவியால் நாட்டிய உலகிற்கு அளிக்கப்பட்ட அருஞ்செல்வம் லாஸ்யமாகும், லாஸ்யமானது சிவபிரானால் பார்வதிதேவிக்குக் கற்பித்த நடனம், பின் பார்வதிதேவி வாயிலாகப் பரதமுனிக்கு கற்பிக்கப்பட்டதாகப் புராண வரலாறு கூறுகிறது. தாண்டவமானது சிறந்த துரித கால் வீச்சுக்கள், திருப்பங்கள், உயிர்ப்பூட்டும் காந்த சொரூப நிலைகள், கம்பீரமான தோற்றங்களையும் செயற்பாடுகளையும் தன்னகத்தே கொண்டுள்ளது. இக்கூறு நாட்டியக் கலையில் நிருத்தபிரிவினைச் சார்ந்ததாகும். இது சுத்தமானதும் நாட்டிய அழகை வெளிப்படுத்துவதற்காகவே நாட்டிய உலகிற்கு அளிக்கப்பட்டது எனப் பரதமுனி கருதியதற்கான சான்றுகளும் உள்ளன. உயிர்ப்பூட்டும் எழில் தவழும் நிலைகளை இது தன்னகத்தே கொண்டுள்ளதாலும், அடியார்க்கு நல்லார் சொக்கம் என்றும், சுத்த நிருத்தம் என்றும், அழைத்தார்.

அடியார்க்கு நல்லாரின் சிலப்பதிகார உரையும், சிலப்பதிகாரமும் இன்று நாட்டியக் கலை பற்றியதான ஆராய்ச்சிக்கு எமக்குக் கிடைத்துள்ள அரிய அதிமுக்கிய நாட்டிய நூல்களாகும். நிருத்தத்திற்கு உதாரணமாக இன்று நாம் சாதாரணமாக நாட்டியக் கச்சேரியில் முதலில் இடம்பெறும் பிரிவான அலாரிப்பினைக் குறிப்பிடலாம். நிருத்தத்தை நோக்குமிடத்து இது தன்னகத்தே கரணம், அங்ககாரம், ரேசகம், தேசிகரணம், அடைவு, சாரி, ஸ்தானம், தீர்மானம், லீனம், ஆகிய அமைப்புக்களைக் கொண்டுள்ளதாக அமைகிறது. மேற்குறிப்பிட்ட சொற்களை இவ்வத்தியாயத்தின் பிற்பகுதியில் சற்று விரிவாகக் கவனிப்போம்.

நிருத்த கூறாகிய தாண்டவக்கூறு, பகுதி பகுதியாகவோ அன்றித் துண்டு துண்டாகவோ ஆடப்படும் நடனம் அன்று. தாண்டவத்துக்கே உரிய பாட்டுடன் லயசுத்தத்துடன், கம்பீரம் வழுவாமல் ஆடும் நாட்டியமாகும். (ஏற்கனவே குறிப்பிட்டது போன்று இதற்கு உதாரணமாக இன்று நாட்டியக் கலையில் இடம்பெறும் அலாரிப்பினைக் குறிப்பிடலாம்.) தாண்டவக் கூறு நாட்டியத்தில் ஆடவருக்கே பொருத்தமானது எனக் கருதப்பட்ட போதிலும் கூட, இதனைப் பெண்களும் ஆடலாம், என்பதனைச் சிதம்பர நடனச் சிற்பங்கள் பெண் சிற்பங்களாக இருப்பதில் இருந்து நாம் அறிந்துகொள்ளக்கூடியதாக இருக்கின்றது. தஞ்சையில் காணப்படும் நடனச் சிற்பங்கள் நடனசிகாமணி ஆகிய சிவனே நின்றாடுவதாக உருவகிக்கப்பட்டுள்ளது.

நாட்டியக் கலையின் இரு கூறுகளாகிய தாண்டவமும், லாஸ்யமும் குறிப்பிட்ட அளவிற்கு சிற்பக் கலையில் வேரூன்றிப் பேணிப்போற்றிப் பாதுகாத்து வளர்க்கப்பட்டபோதிலும் கூட, தாண்டவச் சிற்பங்களைப் பற்றியே நான் இப்பகுதியில் அதிகம் ஆராயக் கூடியதாக உள்ளது, காரணம், தாண்டவச் சிற்பங்களை நாம் இலகுவில் எழுத்தினாலும், வர்ணனைகளாலும் விளக்கக் கூடியதாக உள்ளது. லாஸ்யமானது பரதநாட்டியத்தில் நிருத்திய பிரிவினைச் சார்ந்ததாகும். இப்பிரிவினுள் பாவம், அபிநயம்

ஆகியன முக்கிய அம்சங்களாக விளங்குகின்றன. எனவே இயல்பாகவே முத்திரைகளின் பங்கு இங்கு (லாஸ்யத்தில்) சிறப்பிடம் பெறுகிறது என்பதில் ஐயமில்லை. இவை ஏராளம் ஏராளம், புராண இதிகாசக் கதைகளை எடுத்தியம்பும் கலை அம்சங்களாகவே திகழ்கின்றன. எனவே சிற்பக் கலையில் லாஸ்யக்கூறு என்னும் அம்சத்தை நாம் எடுத்து நோக்குமிடத்து உதாரணத்துக்கு ஓர் இரு புராண இதிகாசக் கதை அம்சங்களை மட்டுமே எடுத்து நோக்கலாமே அன்றிச் சகல கூறுகளையும் திட்ட வட்டமாக ஓர் எல்லைக்குள் அடக்கி வர்ணிப்பது என்பது இயலாத காரியமாகும். மேலும் ஒரு கதையின் ஒரே கட்டமானது வெவ்வேறு முத்திரைகளினாலும் வெவ்வேறு அபிநயங்களினாலும், வெவ்வேறு பாவப் பேதங்களினாலும், வர்ணிக்கப்பட்டுள்ளது என்பதனைப் பல்வேறு நாட்டியச் சிற்பங்களை நாம் ஒத்து, ஒப்புநோக்கும்போது புலனாகின்றது. எனவே லாஸ்யத்தினை சிற்பத்தில் நாம் ஆராய வேண்டுமேயானால் அதனை நேரில் கண்டு அனுபவித்தல் போன்ற சுவையும், பூரிப்பும் வராது என்பது என் கருத்தாகும்.

பரதக் கலையின் மறு கூறாகிய தாண்டவக் கூறினை நாம் குறிப்பிட்ட எல்லைக்குள் அடக்கி ஆராயக் கூடியதாக உள்ளது. நடைமுறையைப் பொறுத்தவரையில் நாம் லாஸ்யக் கூறினை அபிநயத்தில் அதிகம் கையாண்ட போதிலும் கூட தாண்டவக்கூறினையும் நாம் ஆங்காங்கு அபிநயங்களுடன் சேர்த்து நாட்டியத்தில் உபயோகித்து அதனையும் பின்னிப்பிணைக்கின்றோம்.

தாண்டவக் கூறினை நாட்டியக் கலையில் ஆராயுமிடத்து நாம் பின்வரும் பதங்களை மேலோட்டமாக அறிதல் அவசியமானதாகும். அவையாவன ஸ்தானம், சாரீகரணம், அங்ககாரம், தேசிகரணம் என்பனவாகும். ஸ்தானம் என்பது சாதாரண வார்த்தைகளில் நிற்கும் நிலை எனப் பொருள்படும். இது ஆறு உப பிரிவுகளைக் கொண்டுள்ளது. சாரீ என்பது கால் அசைவு எனப் பொருள்படும். கரணம் என்றால் கைகளின் அசைவுகளும் அவற்றின் கூட்டசைவும் அவற்றின் நிலைகளும் எனப் பொருள்படும். கையசைவும், கால் அசைவும் ஒன்று கூடி ஒருங்கே சேர்த்து சகல இடங்களிலும் கவனிக்கப்படுவதால் சாரீயும் கரணமும் ஒன்றுடன் ஒன்று சேர்ந்து கரணம் என்னும் நிலையின் கீழ் கவனிக்கப்படுவதை சகல இடங்களிலும் நாம் அவதானிக்கக்கூடியதாக உள்ளது. எனவே தான் சில இடங்களில் சாரீகரணம் என்றும், சில இடங்களில் கரணம் என்றும் பொதுவாக இடம் பெறுவதைக் காணலாம். இங்கு நாம் கை அசைவுகள் தனித்தோ, அன்றிக் கால் அசைவுகள் தனித்தோ, அதிகம் பயன்படுத்துவது இல்லை என்பதை விளங்கிக்கொள்ளக்கூடியதாக உள்ளது. எனவே கரணம் என்றால் கைகால் ஆட்டநிலைகள் என விளங்கிக் கொள்ளுதல் பொருத்தமானதாகும். மற்றைய அம்சங்களான அங்ககாரம், தேசிகரணம் என்பனவற்றை நாம் குறிப்பாக அடவுகளிலும், தீர்மானங்களிலும் காணக்கூடியதாக இருக்கின்றது. அங்ககாரம் என்பது ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட கரணநிலைகளைக் கொண்ட நடன நிலைகள் எனப் பொருள்படும். அங்ககாரம் மொத்தம் 32 ஆகும். அவை முறையே நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் 18 ஆம் சுலோகம் முதல் 27 ஆம் சுலோகம் வரை இடம்பெறுகின்றது. பரதருக்குப் பின் நடன ஆசிரியர்கள் பயன்படுத்தும் தேசிகரணம் அநேகமாக இன்று நாட்டியத்தில் தீர்மானங்களில் அதிகம் இடம்பெறுகின்றது. தேசிகரணமாவது மேலே பாய்வது கிளம்புவது போன்ற செயல்பாடுகளைத் தன்னகத்தே கொண்டுள்ளது.

108 கரணங்களால் ஆன தாண்டவத்தினை மொத்தம் 64 புனிதத் திருத்தலங்களில் தாண்டவ மூர்த்தியாகிய நடராஜப் பெருமான் செய்தருளினார். இந்நூற்றி எட்டுத் தாண்டவங்களிலும் கடின அமைப்புக்களைக் கொண்ட தாண்டவக் கூறுகளும் உள்ளன, ஓயிலான அமைப்புக்களைக் கொண்ட தாண்டவக் கூறுகளும் உள்ளன, என்பதை நாம் பல்வேறு தாண்டவங்களை ஒப்பிட்டுப் பார்ப்பதில் இருந்து அறிய முடிகிறது. உதாரணமாக விருச்சிகம் சார்ந்த தாண்டவக் கூறுகள் மிகவும் கடின அமைப்புக்களைக் கொண்ட தாண்டவங்கள் என்பதனைப் பார்த்த மாத்திரையில் நாம் உணரக் கூடியதாக உள்ளது. மேலும் நிகுஞ்சிதம், விஷ்ணுக்கிரந்தம், சூசி என்பன ஒரு சிலகடினதாண்டவக் கூறுகளாகும் இதைத் தவிர லலிதமான ஓயிலான தோற்றங்களைக் கொண்ட தாண்டவங்களுக்கு உதாரணமாக லலிதம், மண்டலஸ்வஸ்திகம் என்பனவற்றைக் குறிப்பிடலாம்.

ஆயினும் நாடடிய உலகில் இன்று சிவனின் பஞ்சகிருத்திய தொழிலினைப் பிரதிபலிக்கும் ஏழு தாண்டவங்களையுமே நாம் நாட்டியத்தில் அநேகமாக கையாளுகின்றோம். இவ்வேழு தாண்டவங்களும் சப்ததாண்டவம் என்னும் பகுதியில் இடம்பெறுகின்றன. எனவே நாம் இவ்வேழு தாண்டவங்களையும் சற்று விரிவாகவும், அவற்றின் பொதுவும் சிறப்புமான அம்சங்களையும், இயல்புகளையும், ஆராய்தல் பொருத்தமானதாகும்.

ஏழு தாண்டவ வரிசையில் முதலில் இடம்பெறும் தாண்டவக் கூறு படைத்தல் தாண்டவமாகும். இதனை முனிதாண்டவம், காளிகா தாண்டவம் என்னும் பெயர்களாலும் அழைக்கப்பட்டு வருகின்றது. இங்கு நாம் ஒன்றினை அறிதல் அவசியமாகும், அதாவது காளிகா தாண்டவம் என்பது வேறு, காளி தாண்டவம் என்பது வேறு. மேலும் ஒரே தாண்டவக் கூறானது இந்தியாவின் பல்வேறு இடங்களில் இருந்து கிடைக்கப் பெற்ற சிற்பங்களில் சில பல வேறுபாடுகளுடன் தோற்றம் அளிக்கின்றது. அவையாவன, சிற்பிகளின் கலைத்திறனுக்கும், கலைவனப்பிற்கும், கலை மரபிற்கும் அமைய வேறுபட்டும், மாறுபட்டும், இருக்கலாம் என்பது எனது ஆணித்தரமான கருத்தாகும். ஆயினும் அடிப்படைத் தத்துவங்கள் வேறுபடவில்லை. பஞ்சகிருத்திய தொழிலில் முதலில் இடம்பெறும் தாண்டவமாகிய தாண்டவம், படைத்தல் தாண்டவமாகும். படைத்தல் தாண்டவத்தில் துடி ஏந்திய திருக்கரமானது காதருகில் காணப்படுகின்றது. துடியானது இயல்பாகவே ஒலியினை உண்டாக்குகின்றதென்பது புலனாகின்றது. “தோற்றம் துடிதனில்” என்பது திருமந்திரமாகும். சைவ சித்தாந்தக் கருத்துப்படி அவ்வொலியினால் இறைவன் படைத்தல் தொழிலினைச் செய்கிறான். சடைமுடியானது அவிழாமல் கட்டுண்டு கிடப்பதிலிருந்து நடனம் வேகம் பெறவில்லை என்பதனையும், விறுவிறுப்புப் பெறவில்லை என்பதனையும், நாம் உணரலாம். இத் தாண்டவ மூர்த்தியினைச் சடைகட்டி நடராசர் எனச் சைவ உலகு அழைக்கின்றது என்பதனை இவ்விடத்தில் நினைவுகூர்தல் பொருத்தமானதாகும். மேலும் பாதங்கள் அழுத்தப்பட்டுக் காணப்படவில்லை என்பதனைப் பார்த்த மாத்திரையில் நாம் புரிந்துகொள்ளக்கூடியதாக உள்ளது.

சப்த தாண்டவ வரிசையில் அடுத்தது இடம்பெறும் தாண்டவக்கூறு காத்தல் தாண்டவமாகும். இதனையும் சைவ உலகும், நாட்டிய உலகும் பல்வேறு பெயர்களால் அழைக்கின்றன. மேலும் இக்காத்தல் தாண்டவக் கூறு இன்பக்காத்தல் தாண்டவம், துன்பக் காத்தல் தாண்டவம் என இரண்டு உப பிரிவுகளைக் கொண்டுள்ளது. இக்காத்தல் தாண்டவமானது கௌரி தாண்டவம், சந்தியா தாண்டவம், இலக்குமி தாண்டவம் என்னும் பொதுப் பெயர்களாலும், புஜங்கலளிதம் என இன்பக் காத்தலையும், புஜங்கத்திராசம் எனத் துன்பக் காத்தலையும் சிறப்புப் பெயர்கொண்டு அழைக்கின்றது. சைவ ஆகமத்தில், குறிப்பிடப்படும் ஊர்த்துவஜானு என அழைக்கப்படுவதும் இப்புஜங்க லளிதமேயாகும்.

புஜங்கத்திராசமாகிய துன்பக் காத்தலை முதலும், புஜங்கலளிதமாகிய இன்பக்காத்தலை அதற்குப்பின்னும் கொள்ளும் நூல்களும் உள்ளன. புஜங்கலளிதமாகிய இன்பக் காத்தலும், புஜங்கத்திராசமாகிய துன்பக் காத்தலும் ஒன்றின் பின் ஒன்றாக இடம்பெறுவதைக் காணலாம். இவ்விரு தாண்டவங்களிலும் புஜங்கம் என்னும் பதம் பொதுவாக இடம்பெறுகின்றது. புஜங்கம் என்பது பாம்பாகும். இத்தாண்டவமானது பாம்பை அழகுற அணிந்து ஆடியதால் புஜங்கலளிதம் எனப் பெயர்பெற்றது. மயமதம் என்னும் நூலானது கார்க்கோடகன் என்னும் பாம்பை சிவபிரான் அணிந்து ஆடியதாகச் சாட்சி பகிர்கின்றது. இத்தாண்டவச் சிற்பத்தில் முயலகன் சிற்பங்கள் பொதுவாகக் காணப்படுவதில்லை. பாம்பை அரையில் சுற்றியும், தலையையும், வாலையும் தலைக்கு மேல் பிடித்துக் காணப்படும் சிற்பங்களும் உண்டு. எது எவ்வாறாயினும் அடிப்படைத் தத்துவம் ஒன்றேயாகும்

துன்பக் காத்தல் சிற்பமானது புஜங்கத்திராச சிற்பமாகும். இச்சிற்பத்தில் முயலகன் உள்ள சிற்பமும் உண்டு. முயலகன் இல்லாத சிற்பமும் உண்டு. சில சிற்பங்களில் இடதுபுறத்தில் கௌரி அம்மையாரும், வலதுபுறத்தில் நந்தி தேவரும் உள்ள சிற்பங்களும் உண்டு. துடி ஏந்திய திருக்கரமானது காதருகில் இல்லாமல் விலகியும், தூக்கிய திருவடி உயர்த்தியும் காணப்படுகிறது. இதிலிருந்து இத் தாண்டவம் படைத்தல் தொழிலிலிருந்து விலகியுள்ளது என்பது புலனாகிறது. இத்தாண்டவத்தில் காணப்படும் சிறப்பியல்பானது தீச்சுடரின்றிக் காணப்படுவதாகும். ஆகமக் கூற்றுப்படி இத்தாண்டவத்தினைப் பார்ப்போர் செல்வப் பேறினையும், மக்கட் பேறினையும் பெறுவர் என்பதாகும். பரதரினால் குறிப்பிடும் சதுர தாண்டவம் என்னும் தாண்டவமும் இத்தாண்டவமே எனக் கருதப்படுகின்றது, காரணம் இருகால்களுக்கும் இடையிலான இடைவெளி சாய்சதுர உருவில் காணப்படுவதினால் பரதர் அவ்வாறு அழைத்திருக்கலாம் எனப் பொதுப்படையில் நம்பப்படுகின்றது.

குறிப்பு - புஜங்க லளித சிற்பத்தையே, ஊர்த்துவஜானு எனச் சைவ ஆகமத்தில் குறிப்பிட்டுள்ளது என்பதனை நாம் ஏற்கவே கவனித்தோம். ஆயினும் புஜங்கத்திராச சிற்பத்தையே பரதர் ஊர்த்துவஜானு எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார், என்பதனை நாம் இவ்விடத்தில் குறிப்பிடுதல் இன்றியமையாததாகும். அவ்வாறே பெரும்பாலான நூல்கள், சாண்கள், ஆய்வுகள், என்பனவும் இதனையே புஜங்கத்திராச சிற்பமாகக் கொள்வதைக் காணலாம்.

பஞ்சகிருத்திய தொழிலில் அடுத்தது இடம்பெறும் தாண்டவக்கூறு அழித்தல் தாண்டவமாகும். இது சங்கார தாண்டவம் எனவும் அழைக்கப்பட்டு வருகின்றது. இங்கு அழித்தல் என்பது யாதென அறிதல் அவசியமானதாகும். அழித்தல் என்பது உடம்பினை அழித்தல் எனப் பொருள்படும். சென்னைப் பொருட்காட்சி சாலையினர் இதனையே மாறுகால் தாண்டவம் எனப் பெயரிட்டுள்ளனர். குஞ்சித பாதமாகிய இடதுகாலுக்குப் பதிலாக வலதுகால் குஞ்சிதபாதமாக இருப்பதினால் இதற்கு இப்பெயர் பெற ஏதுவாயிற்று. ஆயினும் கால் மாறி ஆடிய தாண்டவம் வேறு அழித்தல் தாண்டவம் வேறு. கால்மாறி ஆடிய தாண்டவத்தில் தீச்சுடரானது இடதுகையில் காணப்படுகிறது. (சாதாரண தாண்டவத்தில் இடம்பெறுவது போன்று) ஆயினும் அழித்தல் தாண்டவத்தில் தீச்சுடர் வலது திருக்கரத்தில் இடம்பெறுவதிலிருந்து அழித்தல் என்னும் அம்சம் இங்கு முதல் இடம்பெறுகிறதென்பதை இத்தாண்டவம் பிரதிபலிப்பதாக அமைகிறது.

சங்காரம் என்பது அழித்தல் எனப் பொருள்படும். எனவே சங்கார தாண்டவம் என்பது அழித்தல் தாண்டவமாகும்.

சப்த தாண்டவ வரிசையில் அடுத்தது இடம்பெறும் தாண்டவம் மறைத்தல் தாண்டவமாகும். இது திரிபுர தாண்டவம் என்னும் பெயராலும் அழைக்கப்பட்டு வருகின்றது. சில சிற்பங்களில் சூலமும், -சிலவற்றில் சூலம் இன்றியும் காணப்படுகின்றது. எது எவ்வாறாயினும் அடிப்படைத் தத்துவம் ஒன்றேயாகும். மேலும் இறைவன் மும்மலங்களையும் அழித்து, மூர்த்தியினை அளித்து, மோட்சத்தை அளிக்கின்றான் என்பதனை இது உணர்த்துகின்றது. இச் சிற்பத்தில் சிறப்பியல்பு எனக் குறிப்பிட எதுவும் இல்லை, ஆயினும் ஊன்றிய பாதமாகிய இடதுபாதம் அழுத்தியுள்ளதென்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

பஞ்சகிருத்திய செயல்களில் இறுதியாக இடம்பெறும் தாண்டவம் ஊர்த்துவ தாண்டவமாகும். இது ஐந்தொழில்களில் கடைசியாக இடம்பெறும் அம்சமாகிய அருளலைத் தொழிலாகக் கொண்டுள்ளது. மற்றைய பஞ்சகிருத்திய தாண்டவங்கள் போன்று இதுவும் பல்வேறு பெயர்களால் அழைக்கப்படுகிறது. அருளலைத் தொழிலாகக் கொண்டுள்ளதால் இது அனுக்கிரக தாண்டவம் என்றும், அருள் நடம் என்றும், காளியுடன் சேர்ந்தாடி காளியினை வென்றதனால் காளி தாண்டவம் என்றும், சம்மார தாண்டவம் என்றும், ஊர்த்துவ தாண்டவம் என்றும் அழைக்கப்படுகின்றது. இதனையே திருநாவுக்கரசர் “செயற்கரிய திருநடம்” என அழகாக அழைத்தார். ஆயினும் புராண வரலாற்றுக்கும் பரதரின் கூற்றுக்கும் இடையில் அடிப்படை முரண்பாடுகள் காணப்படுகின்றன.

இத்தாண்டவச் சிற்பத்தில் இடம்பெறும் பொதுவானதும், சிறப்பானதுமான அம்சங்களை ஆராய்தல் பொருத்தமானதாகும். ஒருகாலும் அதற்கு எதிர்புறக்கையும் தலைக்கு மேல் உயர்த்தப்பட்டுள்ளது. பொதுவாக வலதுகால் தலைக்கு மேல் உயர்த்தியும், இடதுகால் ஊன்றியும், இடது கை தலைக்கு மேல் உயர்த்தியும் உள்ளது. தூக்கிய திருவடி அனுக்கிரகத் தொழிலையும், ஊன்றிய திருவடி மறைத்தலையும் செய்கிறது. (நடனம் விறுவிறுப்பும், வீரமும் கொண்டுள்ளது என்பதனை சில சிற்பங்களில் சடைமுடி விரிந்தும், பரந்தும் உள்ளதினைக் கொண்டு நாம் ஊகிக்க முடிகிறது.) துடி ஏந்திய வலது கரமும், தீச்சுடர் ஏந்திய இடதுகரமும் மிகவும் விரிந்தும் பரந்தும் உள்ளது.

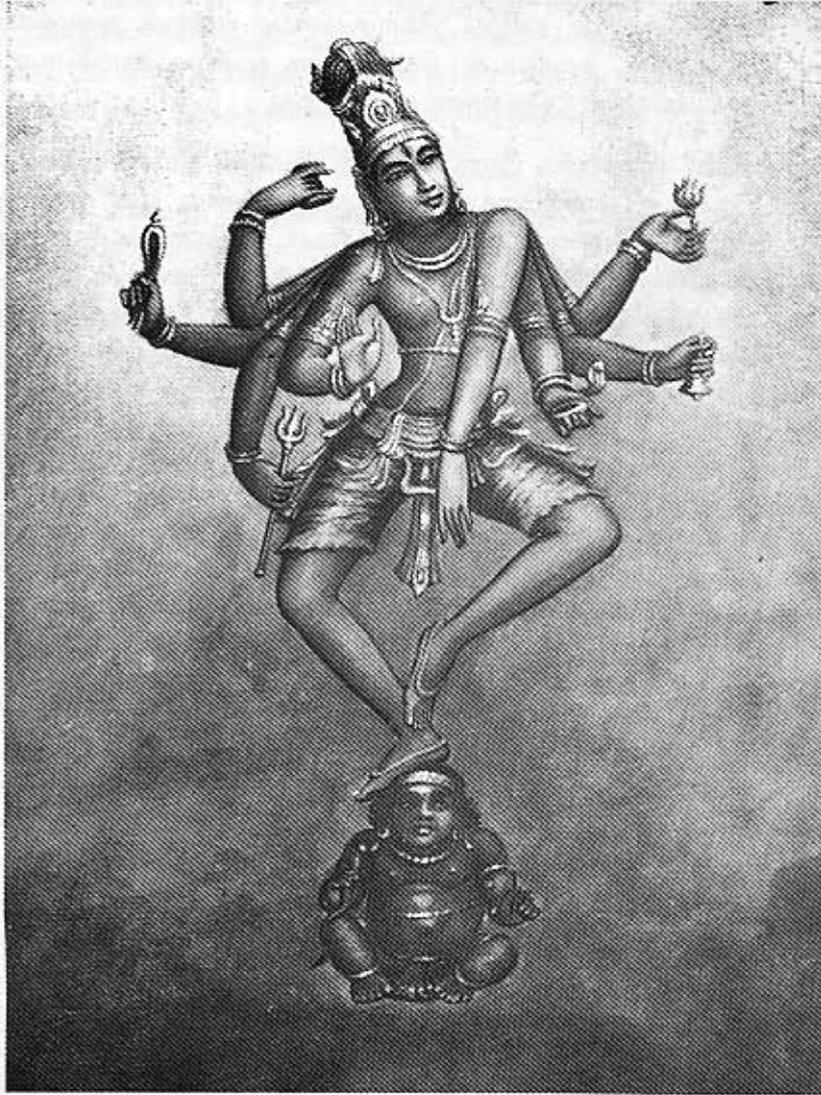
புராணக் கூற்றுப்படி காளியானவள் தான் நாட்டியத்தில் வல்லவள் என இறுமாந்திருந்தாள். சிவன் காளியின் இறுமாப்பை அடக்கும் பொருட்டு காளியுடன் சேர்ந்தாடினார். ஆடலின் நடுவில் சிவனின் காதுத்தோடானது நிலத்தில் விழ, சிவன் அதனைத் தன் காலால் எடுத்துக் காதில் பொருத்தினார் என்கிறது புராண வரலாறு. இக்கடின அமைப்பைப் பெண் ஆன காளியினால் செய்ய முடியாதுபோகவே அவள் அத்தோல்வியை ஒத்துக்கொண்டதாகப் புராண வரலாறு சாட்சி மொழிகின்றது. அதே சமயம் பரதர் இத்தாண்டவத்தினையே லலாட திலகமிடல் என வர்ணிக்கிறார். இதுவே சமஸ்கிருதத்தில் 'டிமம்' என்றும், தமிழில் 'கொடுகொட்டி' என்றும் அழைக்கப்படுகிறது. சிவன் திரிபுரம் எரிந்த பின், காளியுடன் சேர்ந்தாடிய நடனம் கொடுகொட்டி எனக் கொள்ளப்படுவதைச் சிலப்பதிகாரத்தில் காண முடிகின்றது.

சப்த தாண்டவ வரிசையில் இறுதியாக இடம்பெறும் தாண்டவக்கூறு ஆனந்த தாண்டவமாகும். ஆனந்த தாண்டவத்தை நாதாந்த நடனம் என நாட்டிய உலகு அழைக்கின்றது. மேலும் இத்தாண்டவ நடனத்தில் சிவன் ஐந்தொழில்கள் அனைத்தையும் ஒருங்கே செய்தருளி உள்ளார். இதனைத் தில்லையம்பலத்தில் இறைவன் செய்தருளினார் என்கிறது சைவ உலகு. எல்லாத் தாண்டவச் சிற்பங்களிலும் காணப்படும் அடிப்படைச் சிறப்பியல்புகள் இதில் இடம்பெறுகின்றது. இவ் ஆனந்த தாண்டவம் இல்லாத சிவன் ஆலயங்களே இல்லையெனலாம்.

இதுவரை நாம் 108 சிவ தாண்டவங்களில், சிறப்பிடம் பெற்று விளங்கும் சப்ததாண்டவக்கூறு எவ்வாறு ஒன்றுடன் ஒன்று பின்னிப் பிணைந்து இன்றைய நாட்டிய உலகில் மிளிக்கின்றது என்பதினையும், இத்தாண்டவங்களில் இடம்பெறும் சிறப்புச் சிற்பக் குறிப்புகளையும் ஆராய்ந்தோம். சப்த தாண்டவங்களைத் தவிர 108 தாண்டவங்களிலும் அதிக கடினமான அமைப்புக்களையும், இலகுவான ஓயிலான அமைப்புக்களைக் கொண்ட தாண்டவக் கூறுகளும் உள்ளன.

இன்று சிற்பங்கள் ஆவன நாட்டியக் கலை பற்றிய அராய்ச்சிக்கு எமக்கு உதவும் கருவூலங்களாகத் திகழ்கின்றன. பெரும்பாலும் உலோகச் சிற்பங்கள், (செப்பு, வெள்ளி, வெண்கலம், ஐம்பொன் என்பவற்றால் செய்யப்பட்ட சிற்பங்கள் உலோகச் சிற்பத்துள் அடங்கும்). இதுதவிர கருங்கற் சிற்பங்கள் தந்த வேலைப்பாட்டுச் சிற்பங்கள், மற்றும் மரச் சிற்பங்கள், என்பனவும் முக்கிய இடம்பெறுகின்றன. ஆயினும் கருங்கற் சிற்பங்கள், உலோகச் சிற்பங்கள், தந்தச் சிற்பங்கள், என்பன இலகுவில் இயற்கை அழிவுகளுக்கு உட்பட்டவை எனக் கருத முடியாது.

இன்று சீமேந்து என்னும் கூட்டுக்கலவையே பெரும்பாலும் கோபுரச் சிற்பக் கலையின் மூலப் பொருளாக விளங்குகின்றது. இது இயற்கை அழிவுகளுக்கு அப்பாற்பட்டது எனக் கருத முடியாது. இன்று சீமேந்துச் சிற்பங்கள் பெரும்பாலும் லாஸ்யக் கூறினையே அதிகம் கொண்டுள்ளன என்பதனை எவரும் மறுக்க முடியாது. ஆலயங்களின் கோபுரங்களில் செதுக்கப்பட்டும், வடிக்கப்பட்டும், உள்ள புராண இதிகாசக் கதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட லாஸ்யக்கூறினையே இன்று பெரும்பாலும் இந்தியாவிலும், இலங்கையிலும், உள்ள இந்து வைஷ்ணவ ஆலயங்களில் நாம் தினமும் காணக்கூடியதாகவுள்ளது.



படைத்தல் தாண்டவம்



சந்தியா தாண்டவம் (இன்பம்) இன்பக் காத்தல்



துன்பக்காத்தல் (ஊர்த்துவஜானு தாண்டவம்)



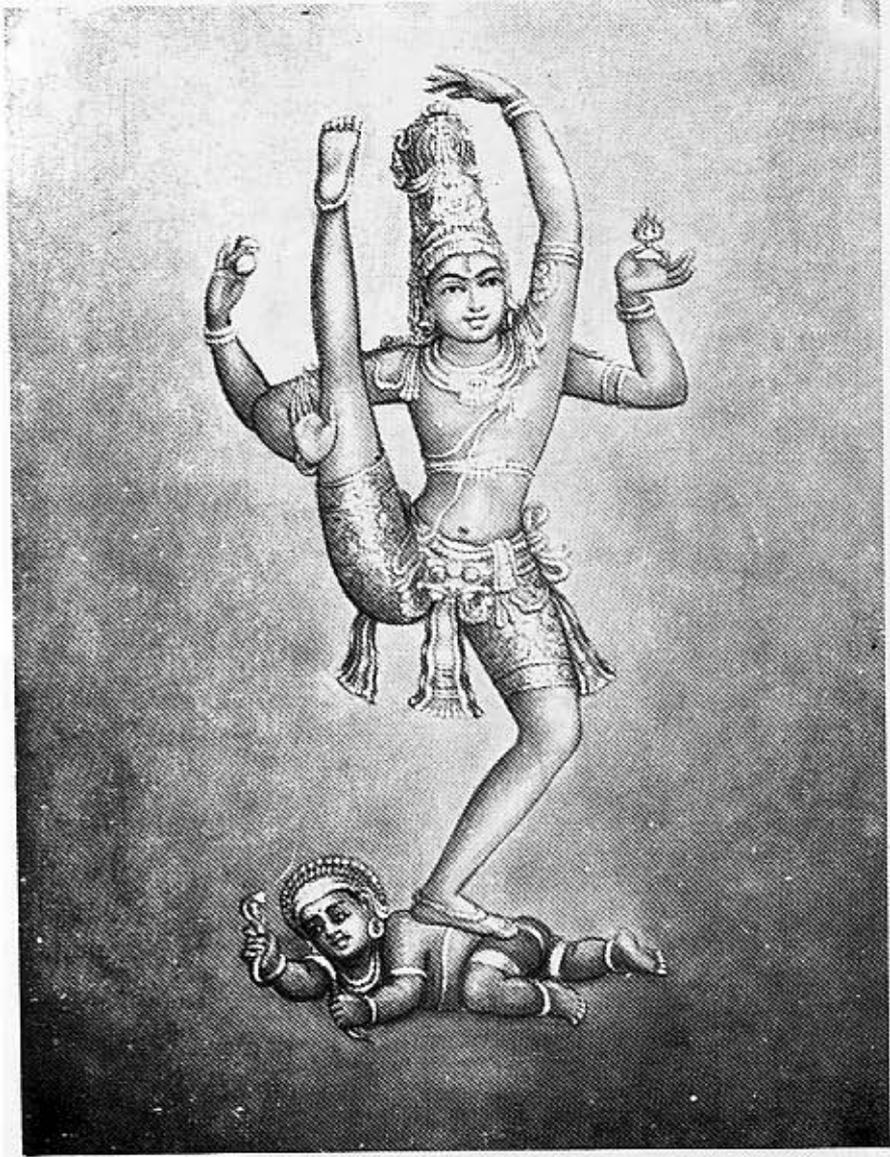
அரித்தல் தாண்டவம்



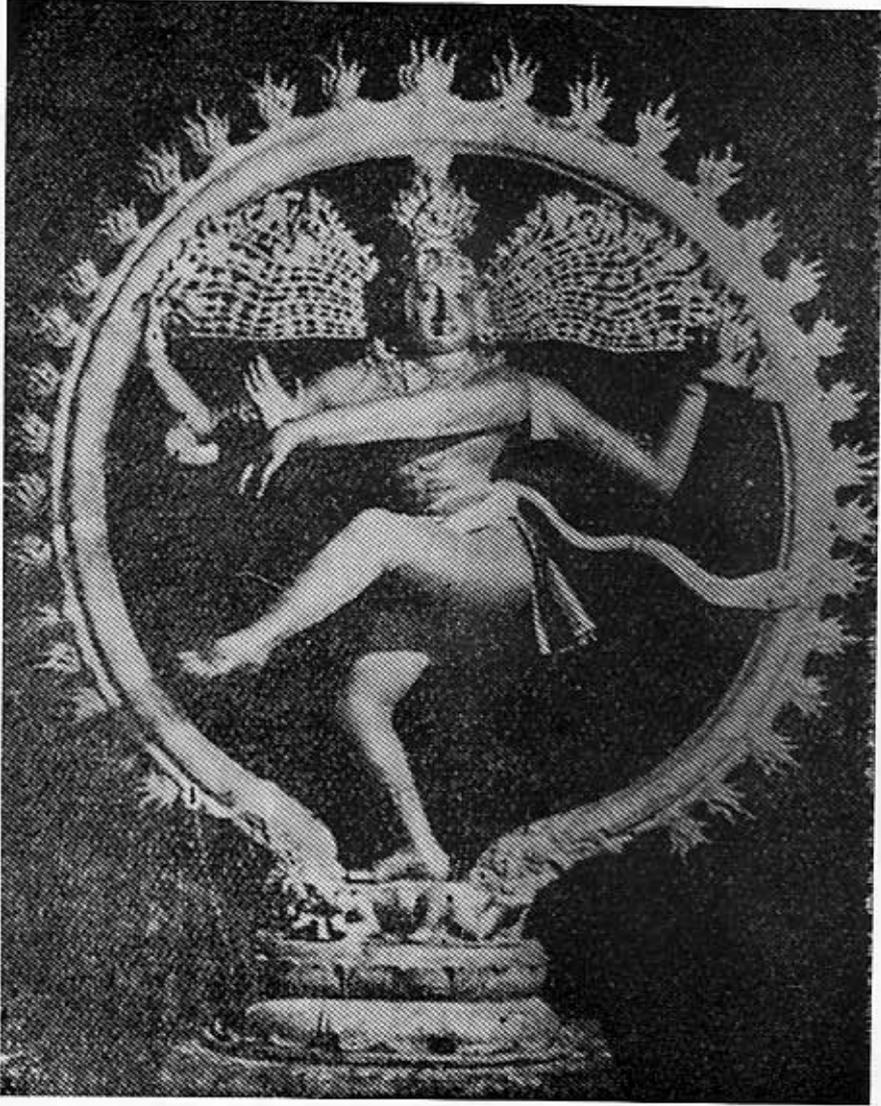
கால்மாறி ஆடிய தாண்டவம்



மறைத்தல் தாண்டவம்



அருளல் நாண்டவம்



ஆனந்த தாண்டவம்

நாட்டியக் கலையில் லாஸ்யக் கூறு

லாஸ்யக் கூறு பற்றியதான அறிவு நாட்டியக் கலைக்கு இன்றியமையாததாகும். நாட்டியத்தில் இடம்பெறும் தாண்டவக் கூறானது, நந்திகேஸ்வரர் மூலம், பரதமுனி ஊடாக நாட்டிய உலகிற்கு வழங்கப்பட்டுப் பரப்பப்பட்டது என்பதனை நாம் ஏற்கனவே கவனித்தோம். நிருத்தம், நிருத்தியம், நாட்டியம் ஆகிய முப்பிரிவுகளில், நிருத்தியம், நாட்டியம், ஆகிய இரு பிரிவுகளும் லாஸ்யக்கூறில் அடங்கும் பிரிவுகளாகும்.

சிவன் அடியார்களில் மேலானவன் பாணசூரன், பாணசூரனின் மகள் உஷை, உஷையானவள் பார்வதிதேவியின் தோழியாவாள். பார்வதிதேவி லாஸ்யக் கூறினை பரதமுனிக்கும், உஷைக்கும் கற்பித்ததாக நாட்டிய வரலாறு பறைசாற்றுகிறது. உஷையானவள் தான் கற்ற லாஸ்யக் கூறினை துவாரகையிலுள்ள இடைக்குலப் பெண்களுக்குக் கற்பித்தாள். பின்பு இக்கோபியினப் பெண்கள், சௌராஷ்டிய பெண்களுக்குக் கற்பித்துக் கொடுக்க, அவர்கள் வாயிலாகப் பிறநாட்டுப் பெண்கள் கற்றறிந்த லாஸ்யக்கூறு நாட்டியக் கலையில் பரந்து விரிந்து உலகெங்கும் பரவலாயிற்று.

லாஸ்யக் கூறில் சிறப்பிடம் பெறுவது அபிநயமாகும். அபிநயத்தின் மூலம் உலக மக்கள் ஒன்றிணைக்கப்படுகின்றனர். இதனாலேயே இது பொதுமொழியாகவும், தொடர் மொழியாகவும் கருதப்படுகின்றது. இதனாலேயே இதனை, “மொழியா மொழி” என வர்ணிக்கின்றார் ஓர் அறிஞர். பரதக் கலையானது அறம், பொருள், இன்பம், வீடு ஆகியவற்றை அளிக்கவல்லதாகும் என, நாட்டிய வரலாற்றுக் கூற்றிலிருந்து நாம் அறிகின்றோம். இருக்கு வேதத்தில் இருந்து வாக்கியமும், யசூர் வேதத்திலிருந்து அபிநயமும், சாம வேதத்திலிருந்து கானமும், அதர்வண வேதத்திலிருந்து ரசமும் திரட்டி நான்முகனால் ஒருங்கமைக்கப்பட்டதாகவும், அதனைக்கொண்டு நான்முகன், அறம், பொருள், இன்பம், வீடு ஆகியவற்றை அளிக்கவல்ல நாட்டிய சாஸ்திரத்தை நிர்ணயித்தார் என்றும், நாட்டிய வரலாறு மூலம் நாம் அறிகின்றோம்.

லாஸ்யக் கூறில் இடம்பெறும் அபிநயமானது நான்கு முக்கிய பிரிவுகளைத் தன்னகத்தே கொண்டுள்ளது. அவையாவன; ஆங்கீகம், வாசிகம், ஆகார்யம், மற்றும் ஸாத்வீகம் ஆகும். இந்நான்கு பிரிவுகளும் அபிநயத்தின் முக்கிய அம்சமாகிய பாவம் என்னும் அம்சத்தில் சிறப்புப் பெற்று மிளிர்வதை அவதானிக்கிறோம். அபிநயமானது பாத்திரங்களின் குணம், குறி, தோற்றமாகியவற்றைப் பளிச்சென பிரதிபலிக்கும் வகையில் பிரதிபலித்துக் காட்டுவது எனப் பொருள்படும். இதனால் தான் அபிநயங்களில் இடம்பெறும் நாட்டியக் கையினை தொழிற் கையென்றும், அபிநயம் தவிர்ந்தவற்றில் இடம்பெறும் கையினை எழிற்கையென்றும் நாட்டிய அறிஞர்கள் வர்ணிக்கின்றனர். குறிப்பாக நாம் அடவகளில் நாட்டிய முத்திரைகளைப் பயன்படுத்தும் போது, அவை வெறும் எழிலுக்காக

பயன்படுத்துகின்றோமேயன்றி ஏதாவது ஒரு தொழிலுக்காகவல்ல. பெரும்பாலும் பதின்மூன்று முத்திரைகளை எழிலுக்காக நாம் அடவுகளில் பயன்படுத்துகிறோம். இதனையே நிருத்தகை அல்லது நிருத்த ஹஸ்தம் என்னும் பிரிவினில் அடக்குகின்றோம். இதே முத்திரைகளை நாம் அபிநயத்தில் பயன்படுத்தும்போது அதனை ஏதாவது ஒரு அம்சத்தை வெளிப்படுத்துவதற்காகவே பயன்படுத்துகின்றோம். எனவேதான் இதனை நாம் தொழிற்கையென அழைக்கின்றோம்.

அபிநயத்தின் எல்லையினை நாம் ஒரு எல்லைக்குள் வரையறுத்து வகுக்க முடியாது. இதனால் தான் லாஸ்ஸியக் கூறானது எவ்வாறு சிற்பக் கலையில் மிளிர்கின்றது என்பதனை திட்டவாட்டமாக ஒரு எல்லைக்குள் அடக்கி விளக்க முடியாதுள்ளது. எனினும் அபிநயத்திற்கு இன்றியமையா அவையவமாக விளங்குவது முத்திரைகளென்னும் அம்சமாகும். பொதுப்படையில் முத்திரைகளாவன முறையே ஒற்றைக்கை முத்திரைகள் என்றும், இரட்டைக்கை முத்திரைகளென்றும் இரு முக்கிய கூறுகளாகப் பிரிக்கப்படுகின்றன.

ஒற்றைக்கை முத்திரைகளை அசம்யுத ஹஸ்தங்கள் என்றும், இரட்டைக்கை முத்திரைகளை ஸம்யுத ஹஸ்தங்கள் என்றும் அழைக்கின்றோம். இன்று நாட்டிய வழக்கில் மொத்தம் 28 வகையான ஒற்றைக்கை முத்திரைகளும், 23 வகையான இரட்டைக்கை முத்திரைகளும் உள்ளன. எனவேதான் மொத்தம் 51 வகையான முத்திரைகள் நாட்டியத்தில் இன்று இடம்பெறுகின்றன என ஒட்டுமொத்தமாக விளங்கக்கூடியதாக உள்ளது. ஆயினும் நூல்களுக்கு நூல்கள் மொத்த முத்திரை எண்ணிக்கை மாறுபட்டும் வேறுபட்டும் அமைகின்றது. எனவே ஆகக் கூடுதலான ஒற்றைக்கை முத்திரைகளை இங்கு 30 ஆக வரைபட விளக்கத்தில் தந்துள்ளோம்.

சிற்பக் கலையில் இடம்பெறும் முத்திரைகளையும், அவற்றின் தன்மைகளையும், சிற்பக் கலையில் இடம்பெறும் முத்திரைகளுக்கும், நாட்டியக் கலையில் இடம்பெறும் முத்திரைகளுக்கும் இடையிலான தொடர்புகளையும், அவற்றின் தனித்துவத்தினையும் அறிதல் இன்றியமையாததாகும். இவற்றிற்கு இடையிலான ஆராய்ச்சியில் இருந்து நாம் சில சாதாரண முடிவுகளுக்கு வரக்கூடியதாக இருக்கின்றது. சிற்பக்கலையில் இடம்பெறும் முத்திரைகளாவன முழுமையாக நாட்டியக் கலையினைத் தழுவப்பட்டு வரவில்லையென்பதனையும், சிற்பக் கலையில் இடம்பெறும் பெரும்பாலான முத்திரைகள் நாட்டியக்கலையில் இடம்பெறவில்லையென்பதனையும் நாம் அறியக் கூடியதாக உள்ளது. அவை ஏறக்குறைய நாட்டிய முத்திரைகளைப் பிரதிபலிப்பது போன்று அமைந்தபோதிலும், அடிப்படை உபயோகத்திலும், தன்மையிலும், மாறுபட்டும், முரண்பட்டும் அமைவதைக் காணலாம். இந்நிலை எழக் காரணமென்ன என ஆராய முற்படும் இடத்து நாம் சில இயல்பான முடிவுகளுக்கு வரலாம்.

சிற்பக் கலையில் சிற்பியானவன் இயற்கைக்குச் சற்று மாறாக தன் சொந்தக் கற்பனா சக்திக்கும், தன் கை வனப்பிற்கும், திறமைக்கும், முதல் இடங்கொடுத்துச் சிற்ப வடிவங்களை வளைத்தும், நெளித்தும், இயற்கை நிலைகளை அதி மிகைப்படுத்தி வடிக்கின்றான். இதுவே நடைமுறை நாட்டியக் கலை முத்திரைகளுக்கும், சிற்பக் கலை முத்திரைகளுக்கும் இடையிலான வித்தியாசமாகும் என என்னால் ஊகிக்க முடிகிறது. சிற்பக் கலையுலகம் நாட்டியக் கலை உலகிலிருந்து சில பல வேறுபாடுகளுடன் காணப்பட்டபோதிலும், சிற்பக்கலையே நாட்டியக் கலைக்கு அடிப்படை மூலங்களை அள்ளி வழங்கும் கருவூலங்களாக இருக்கின்றது. இதனால் சிற்பக் கலையில் இடம்பெறும் முத்திரைகளையும், அவற்றின் உபயோகங்களையும், மேலோட்டமாக அறிதல் அவசியமானதாகும்.

சிற்பக்கை முத்திரைகளைச் சிற்பக் கலையுலகம் சிற்பக்கையென்றும், கையமைதியென்றும், முத்திரைகளென்றும், ஹஸ்த முத்திரைகளென்றும், முப்பத்தியிரண்டு வகைகளாகப் பிரித்து அழைக்கின்றது. நாட்டிய முத்திரைகளிலுள்ள சில அஸம்யுத ஹஸ்தங்களும், சில சம்யுத ஹஸ்தங்களும் இதில் இடம்பெறுகின்றன. எனவே இம்முத்திரைகளைப் பற்றிச் சற்று விரிவாக ஆராய்தல் இன்றியமையாததாகும். எனினும் முப்பத்திரண்டு சிற்ப முத்திரைகளில், சிற்பக்கலையில் மாத்திரம் இடம்பெறும் முத்திரைகளையும், பின்சிற்பக் கலையிலும், நாட்டியக் கலையிலும் பொதுவாகவும், சிறப்பாகவும், இன்றைய நாட்டிய வழக்கில் இடம்பெறும் முத்திரைகளையும் கவனித்தல் பொருத்தமானதாயினும், முதலில் நாட்டியத்தில் இடம்பெறும் இன்றைய வழக்கில் உள்ள ஒற்றைக்கை, இரட்டைக்கை முத்திரைகளையும், பின் சிற்பத்தில் மட்டுமுள்ள முத்திரைகளையும், பின் சிற்பத்தில் இடம்பெறும் நாட்டிய முத்திரைகளையும் நாம் விளக்கப்படத்தின் மூலம் கவனித்தல் பொருத்தமானதும், சிறந்ததும், உகந்ததும், ஆகும்.

குறிப்பு - ஒற்றைக்கை முத்திரைகளும், இரட்டைக்கை முத்திரைகளும் நூல்களுக்கு நூல்கள்இ சிலபல சிறு வேறுபாடுகளுடன் காணப்படுகின்றன என்பதனை இவ்விடத்தில் குறிப்பிடுதல் இன்றியமையாததாகும். பல்வேறு நூல்களில் வெளிவந்துள்ள முத்திரை ஒவியங்களை ஒப்பிட்டு ஆராயுமிடத்து இச்சிறு வேறுபாடுகள் நன்கு புலப்படுவதில் இருந்து, ஒவியரின் மரபு மாற்றங்களால் எழுந்தநிலைகளே இவ்வேறுபாடுகள் எனக் கொள்ளுதல் பொருத்தமாகும்.

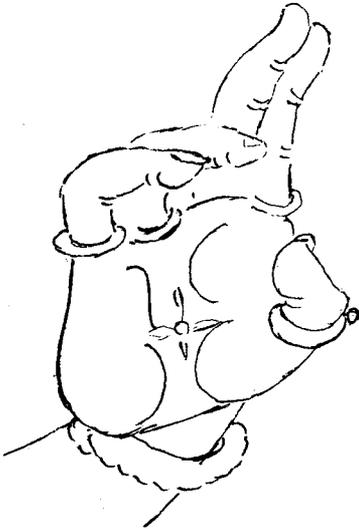
அசம்யுத ஹஸ்தங்கள் (ஒற்றைக்கை முத்திரைகள்)



1. பதாகம்



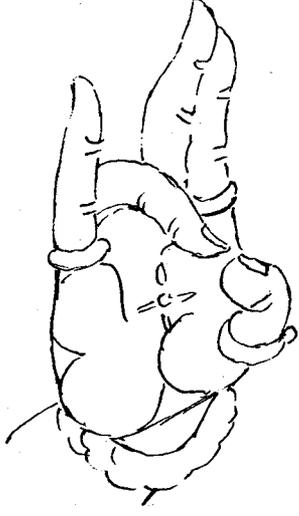
2. திரிபதாகம்



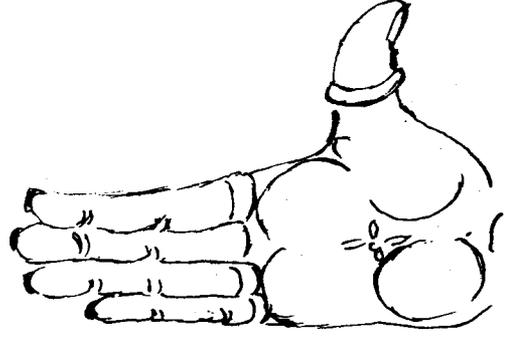
3. அர்த்தபதாகம்



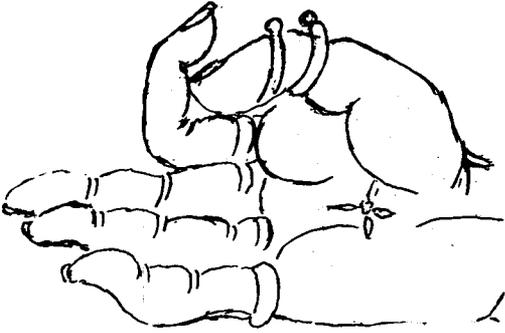
4. கர்த்தரீமுகம்



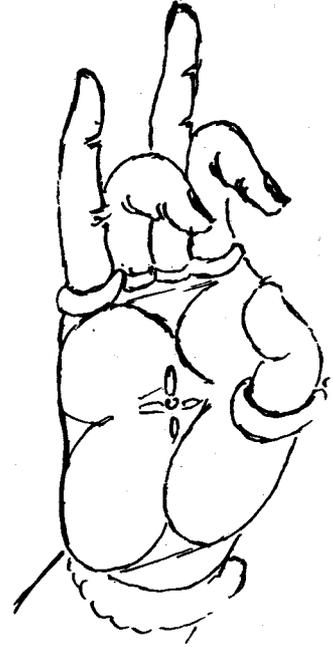
5. மயூரம்



6. அர்த்தசந்திரம்



7. அராளம்



8. ககதுண்டம்



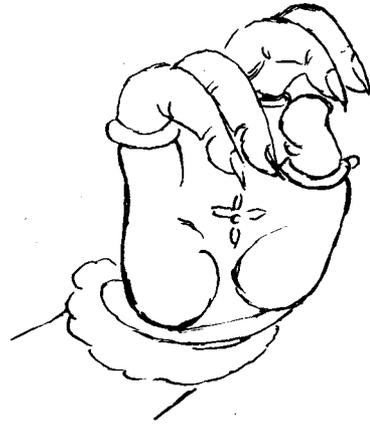
9. முஷ்டி



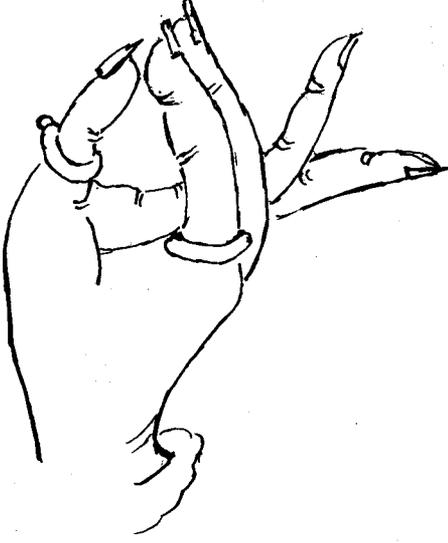
10. சிகரம்



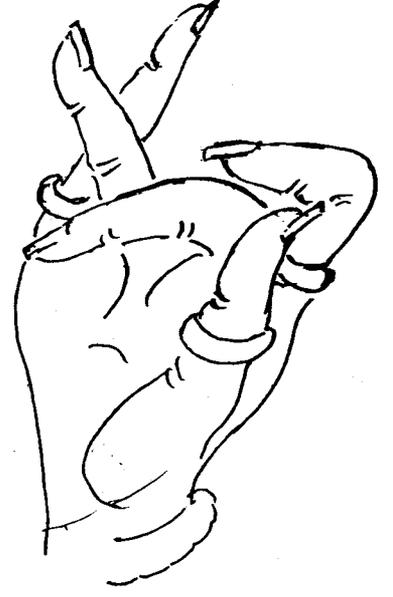
11. கமித்தம்



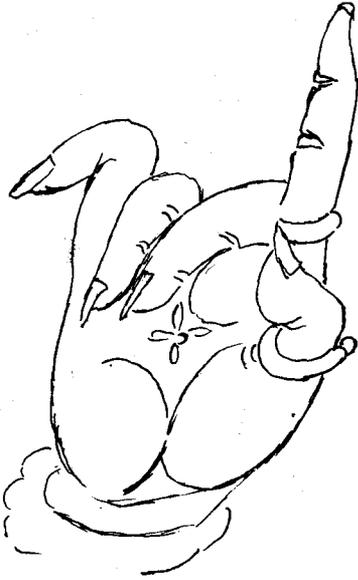
12. கடகாமுகம் (ஒருவகை)



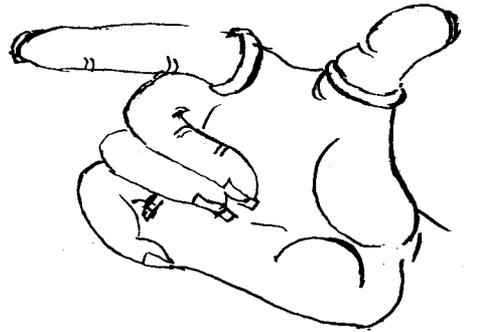
12. கடகாமுகம்
(மற்றொரு வகை)



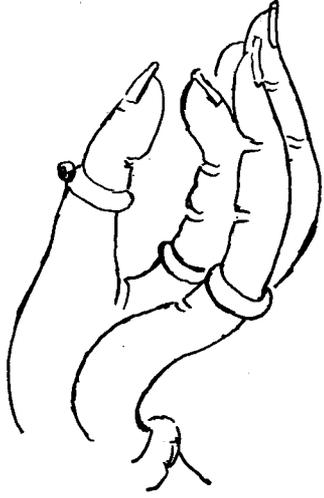
12. கடகாமுகம்
(பிறிதொரு வகை)



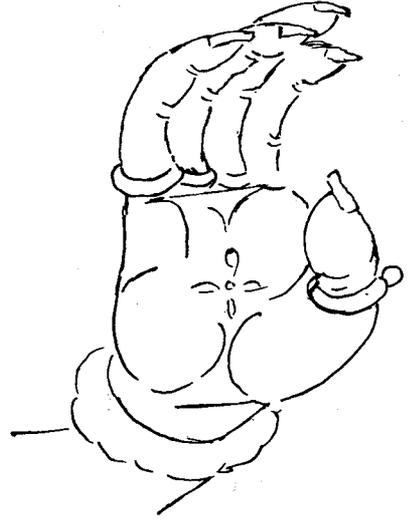
13. சூசி



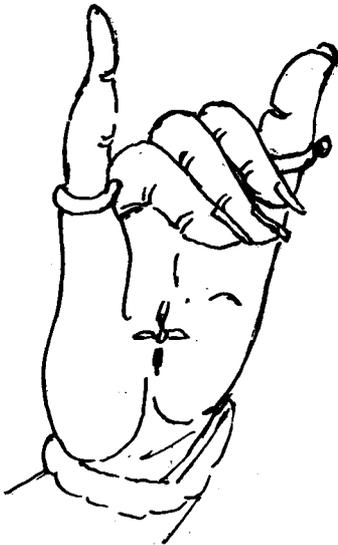
14. சந்திரகலா



15. பதுமகோசம்



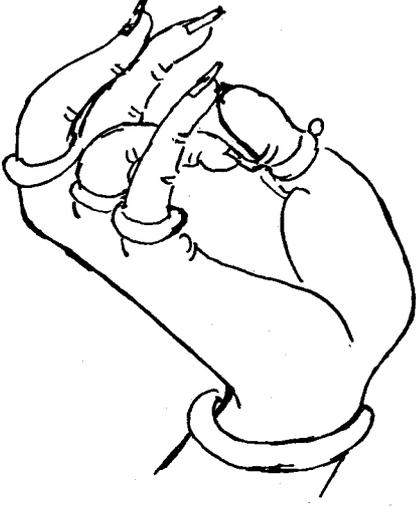
16. சர்ப்ப சீர்ஷம்



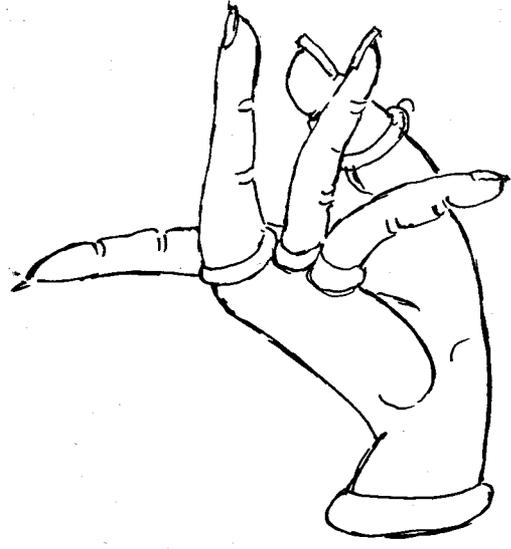
17. மிருக சீர்ஷம்



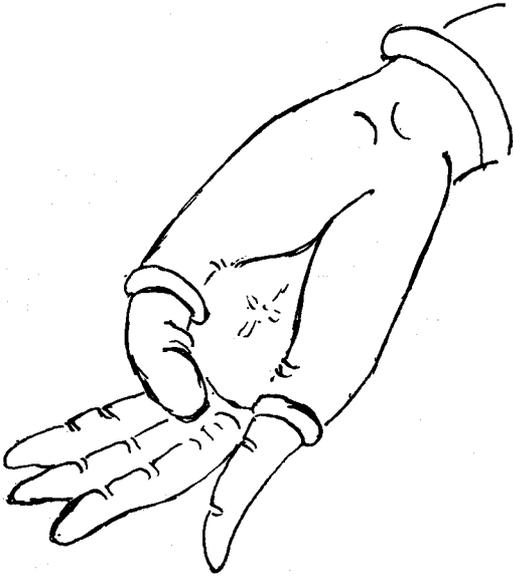
18. சிங்ஹமுகம்



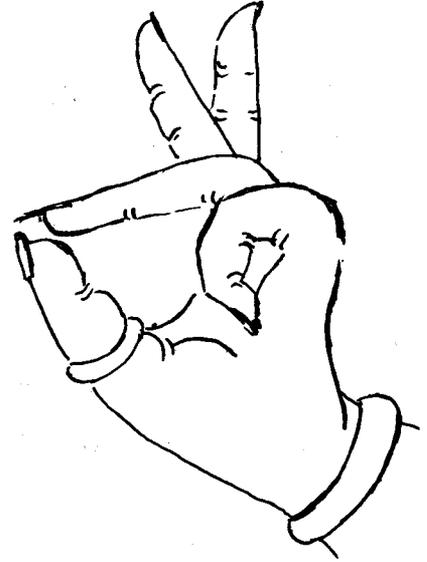
19. காங்கூலம்



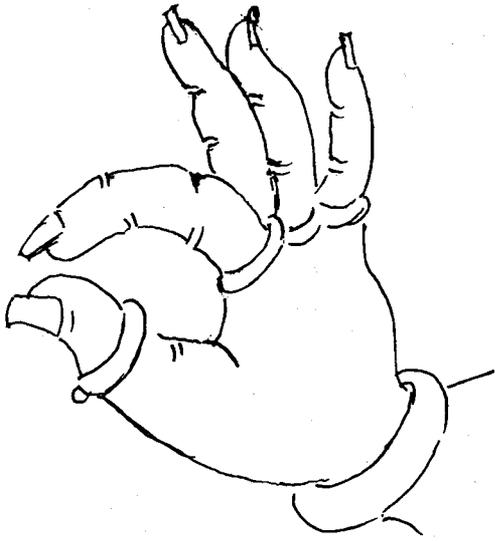
20. அலபதூமம்



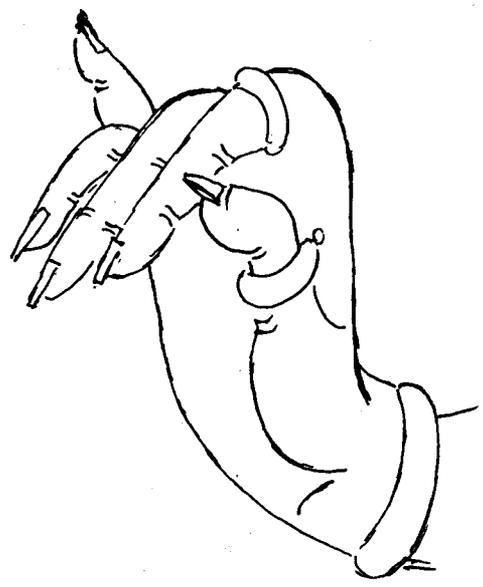
21. சதுரம்



22. விரமரம்



23. ஹம்ஸரஸ்யம்



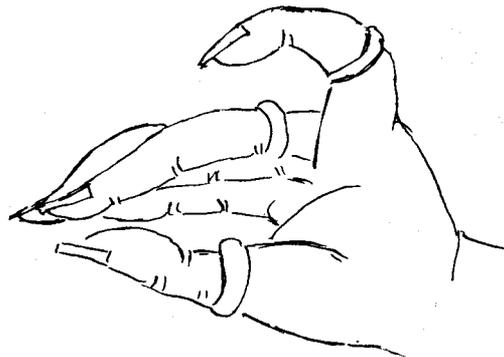
24. ஹம்ஸ பஸம்



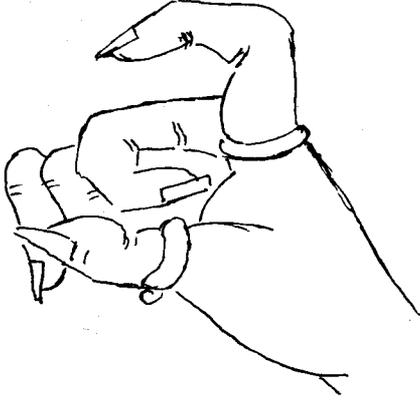
25. ஸந்தம்சம்



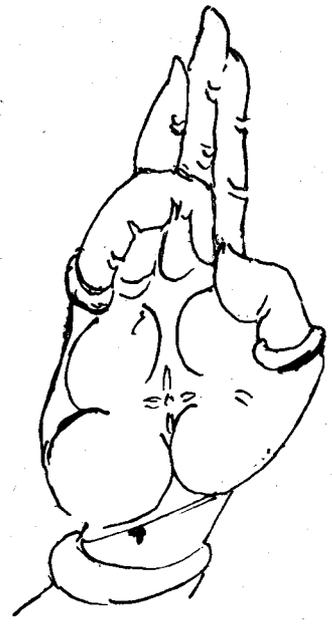
26. முகுளம்



27. தாப்ர சூடம்
(ஒருவகை)



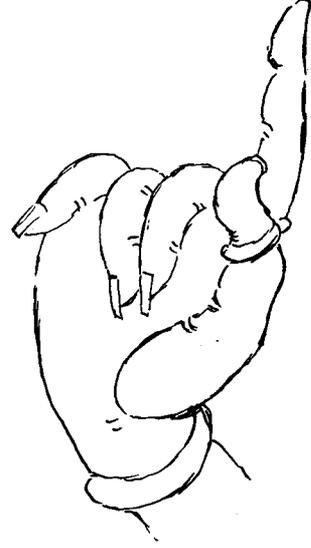
27. தாம்ர சூடம்
(மற்றொரு வகை)



28. திரிகூலம்



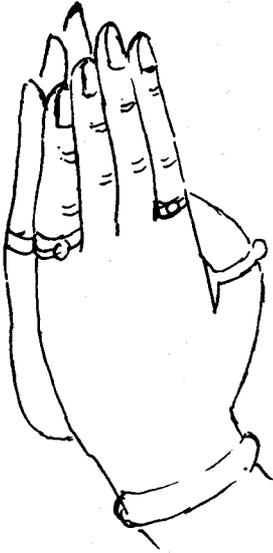
29. வியாக்ரம்



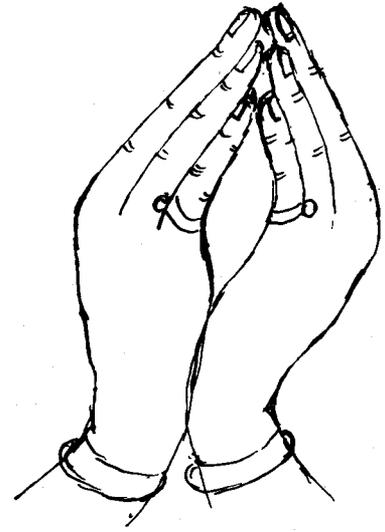
30. அர்த்தசூசி

குறிப்பு - சூசி முத்திரையும் அர்த்த சூசி முத்திரையும் பெரும்பாலும் நூல்களில் ஒன்றுபோலக் காட்சி அளித்த போதிலும் அடிப்படை உபயோகத்தில் சற்று வேறுபட்டுப் பயன்படுவதைக் காணலாம்.

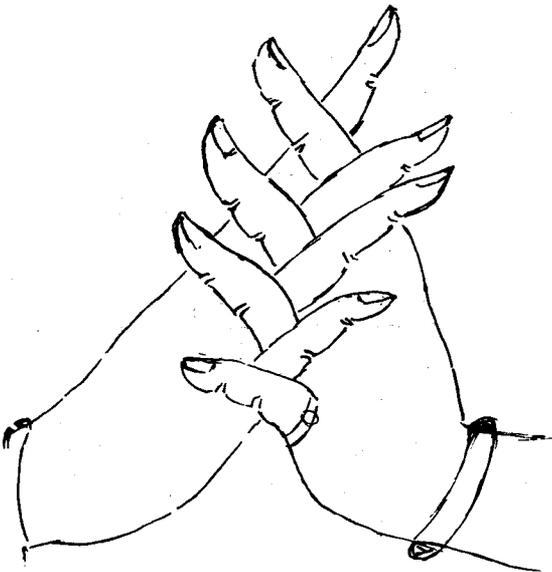
ஸம்யுத ஹஸ்தங்கள் (இரட்டைக்கை முத்திரைகள்)



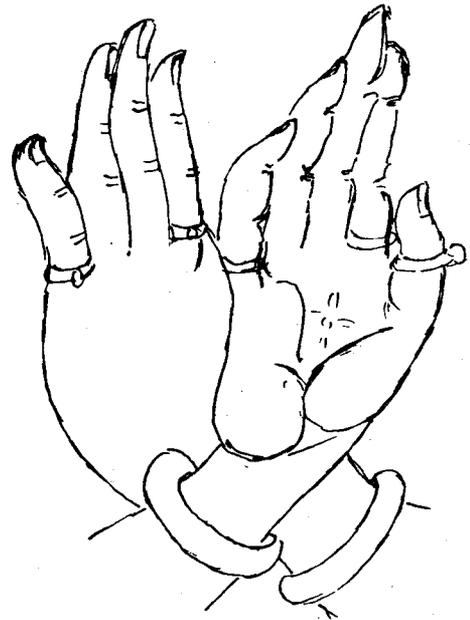
1. அஞ்சலி



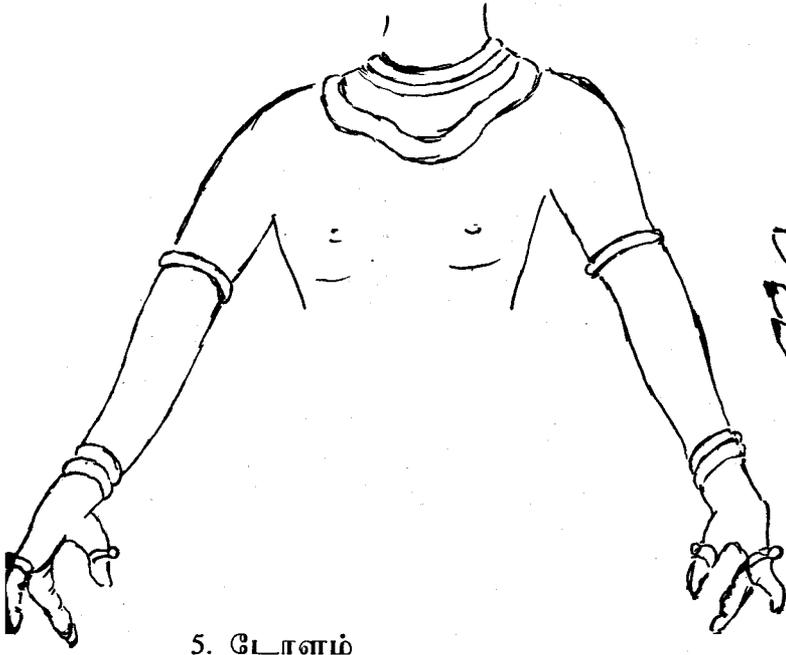
2. கபோதம்



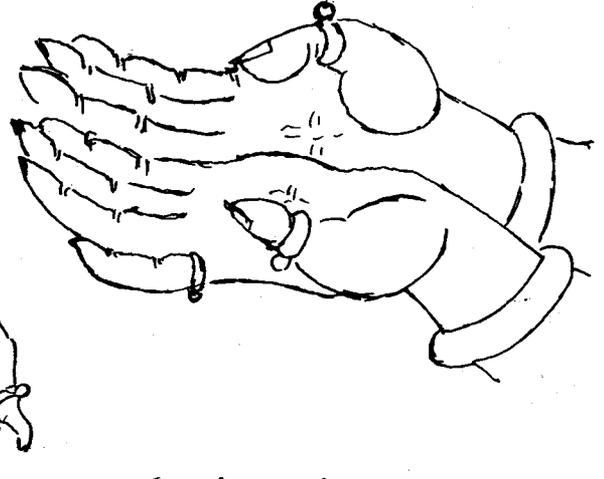
3. கற்கடகம்



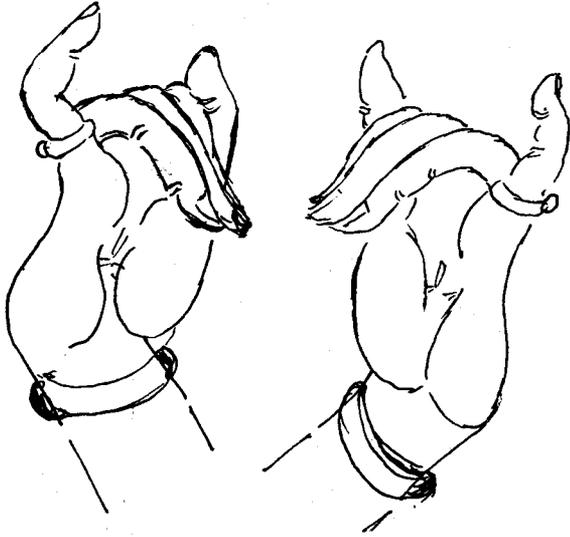
4. ஸ்வஸ்திகம்



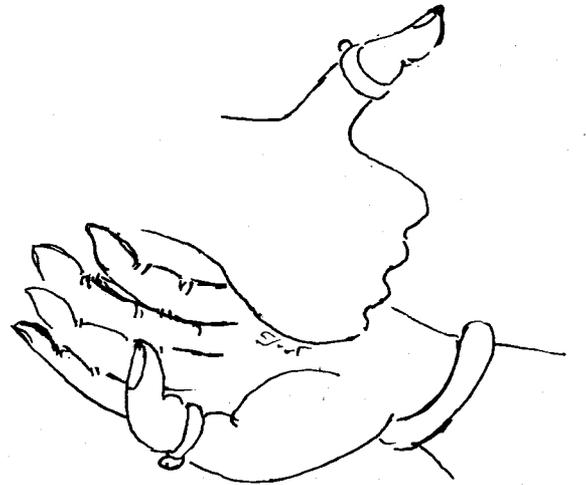
5. டோளம்



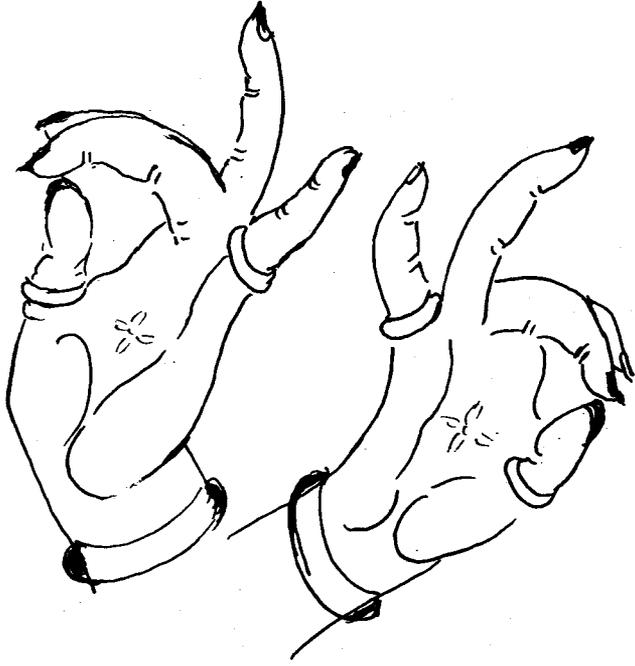
6. முன்புடம்



7. உத்ஸங்கம்



8. சிவலிங்கம்



9. கடகாவர்த்தனம்



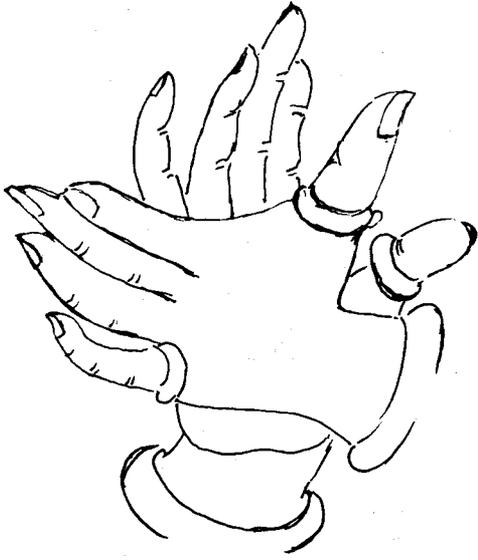
10. கர்த்தரீ ஸ்வஸ்திகம்



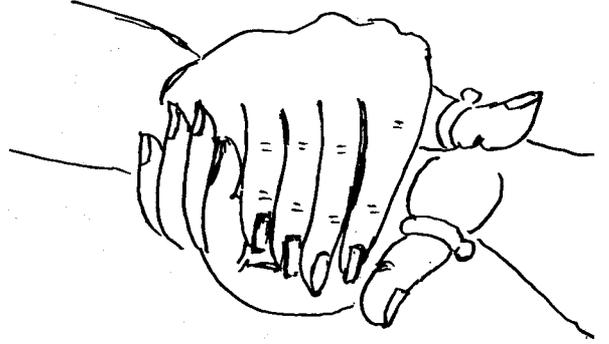
11. சகடம்



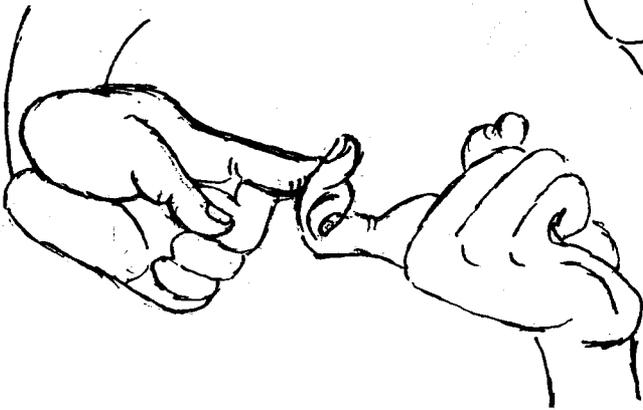
12. சங்கம்



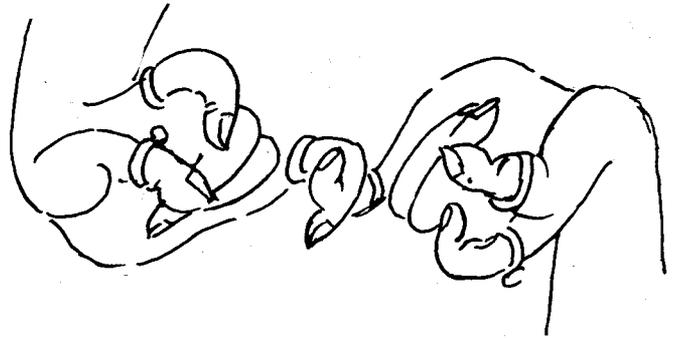
13. சக்தரம்



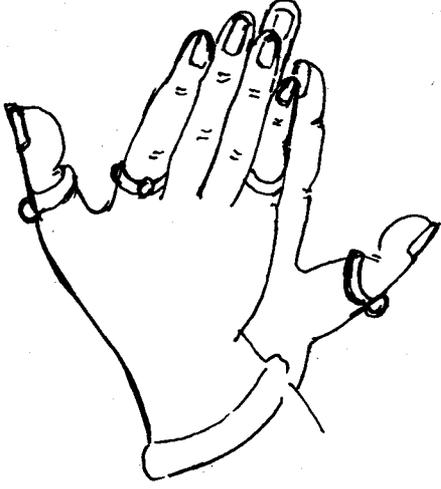
14. சம்புடம்



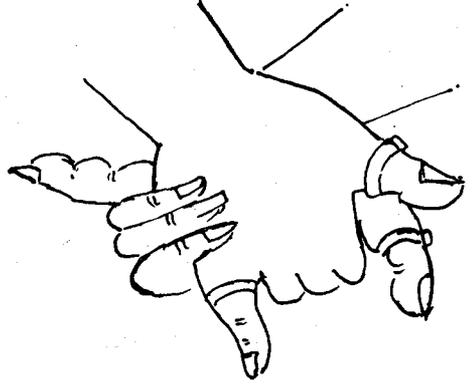
15. பாசம்



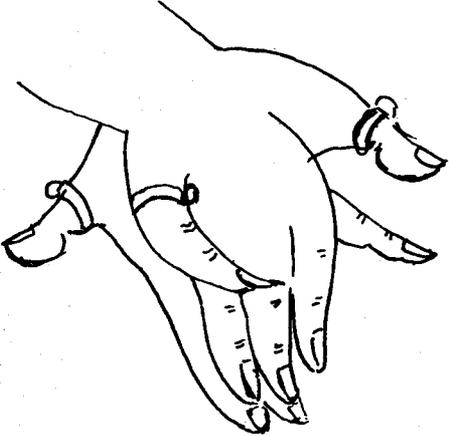
16. சீலசம்



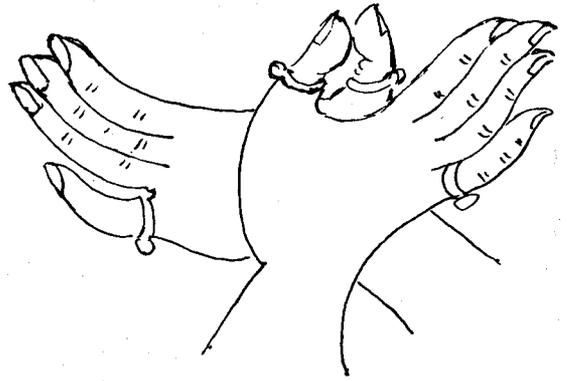
17. மத்ச்யம்



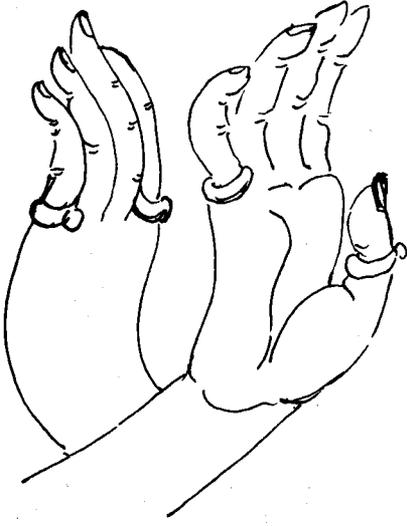
18. கர்மம்



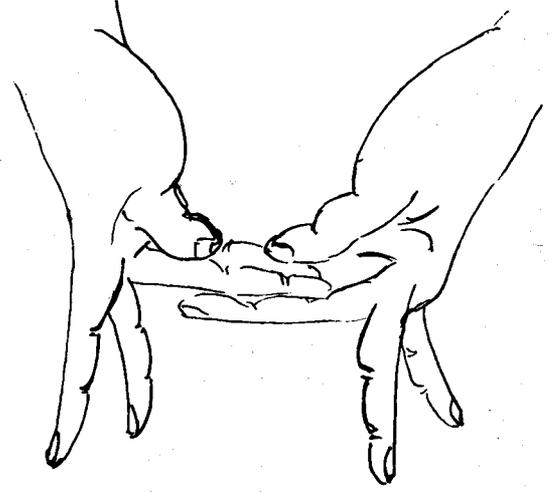
19. வராகம்



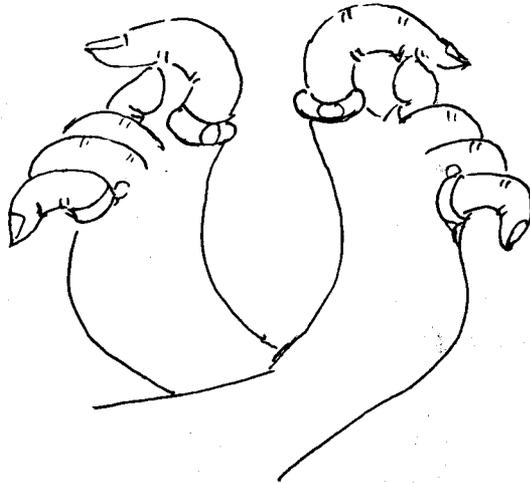
20. கருடன்



21. நாக பந்தம்



22. கட்வா (கட்டில்)



23. பேருண்டம்

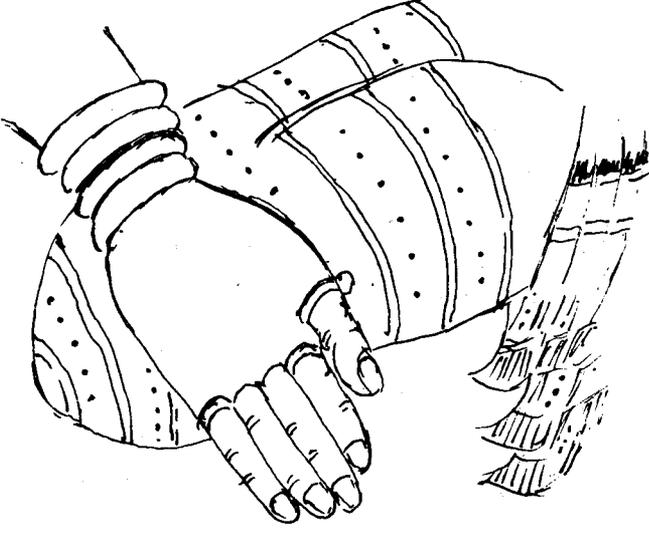
சிற்பக்கலையில் மாத்திரம் இடம்பெறும் முத்திரைகள் ஆவன

- | | |
|------------------------|-----------------------|
| 1. பூஸ்பரிசு முத்திரை | - நிலத்தைத் தொடும் கை |
| 2. கெஜ (ஹ) அஸ்தம் | - தும்பிக்கை |
| 3. டமருக (ஹ) அஸ்தம் | - துடிக்கை |
| 4. ஆலிங்கன (ஹ) அஸ்தம் | - அணைக்கும் கை |
| 5. ஊரு ஹஸ்தம் | - தொடைக்கை |
| 6. தியான முத்திரை | - சிந்தனைக்கை |
| 7. கடி அஸ்தம் | - இடைக்கை |
| 8. தண்ட அஸ்தம் | - நீட்டிய கை |
| 9. நித்ரா அஸ்தம் | - ஊன்றியகை |
| 10. விவர்த்திதகரம் | - சுழற்கை |
| 11. பல்லவ அஸ்தம் | - தளிர்க்கை |
| 12. தாடன அஸ்தம் | - அடிக்கும் கை |
| 13. நாட்டிய கரம் | - எழிற்கை |
| 14. தனுர் அஸ்தம் | - விற்பிடிக்கும் கை |
| 15. தர்மசக்கர முத்திரை | - அறவாழிக்கை |
| 16. விஸ்மய முத்திரை | - வியப்புக்கை |
| 17. ஆகூய வரதம் | அழைத்து வழங்கும் கை |
| 18. அபய முத்திரை | - காக்கும் கை |
| 19. வரத முத்திரை | - வழங்கு கை |
| 20. சிம்ஹகர்ண முத்திரை | - சிங்கக் காதுக்கை |
| 21. தர்ஜனி முத்திரை | - அச்சுறுத்தும் கை |
| 22. வியாக்யான முத்திரை | - கற்பித்தல் கை |
| 23. ஞான முத்திரை | - அறிவுக்கை |

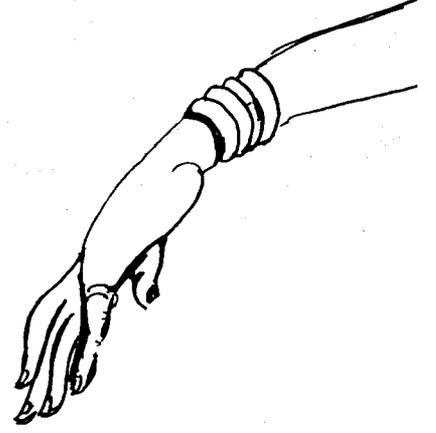
சிற்பத்திலும் மற்றும் நாட்டியத்திலும் இடம்பெறும் பொதுவான முத்திரைகளாவன :-

- | | |
|----------------------------|----------------------------|
| 24. அஞ்சலி முத்திரை | - வணங்கும் கை |
| 25. ஆலபதும முத்திரை | - மகிழ்ச்சிக்கை |
| 26. டோல முத்திரை | - ஊஞ்சல்க்கை |
| 27. கர்த்தரீ முகம் | - கத்திரிக் கோலின் அலகுகள் |
| 28. அர்த்த சந்திர முத்திரை | - அரைமதிக்கை |
| 29. சூசி முத்திரை | - ஊசிக்கை |
| 30. அர்த்த பதாசம் | - கொடிக்கை |
| 31. முஷ்டி | - முட்டிக்கை |
| 32. கடக முத்திரை | - நண்டுக்கை |

சிற்பக் கைகள்



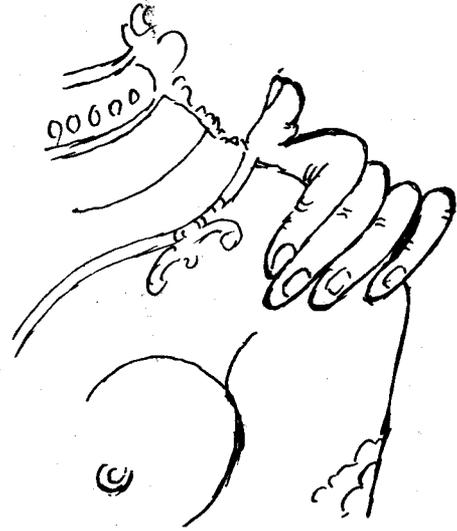
1. நுஸ்பரிச முத்திரை
(நிலத்தைத் தொடும் கை)



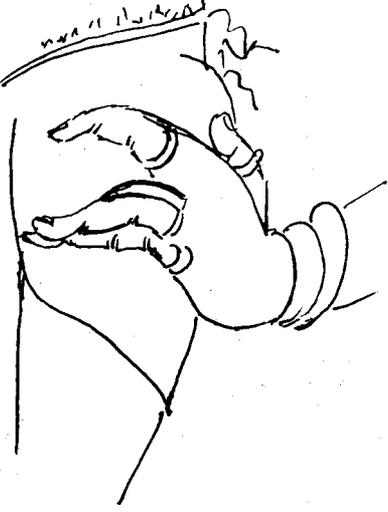
2. கெஜ அஸ்தம்
(தும்பிக் கை)



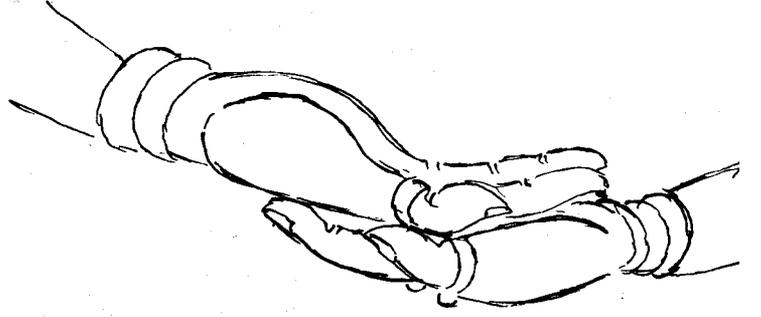
3. டமருக ஹஸ்தம்
(துடிக்கை)



4. ஆலிங்கன அஸ்தம்
(அணைக்கும் கை)



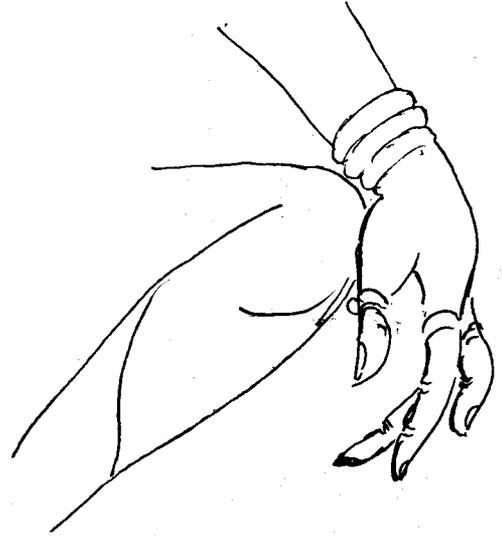
5. ஊருஹஸ்தம்
(தொடைக் கை)



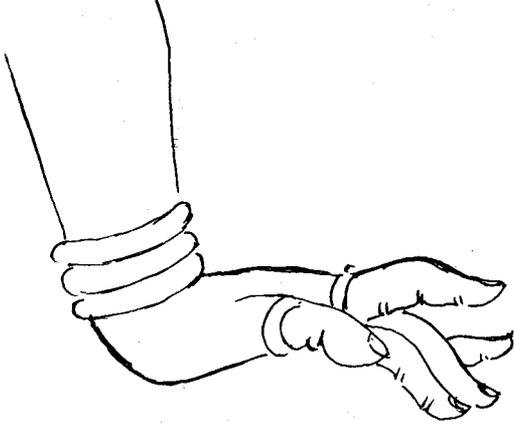
6. தியான முத்திரை
(சிந்தனைக் கை)



7. கடிஅஸ்தம்
(இடைக் கை)



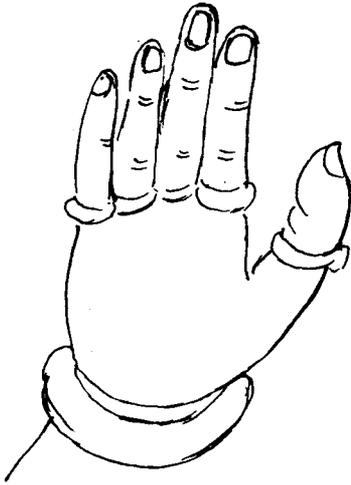
8. தண்ட அஸ்தம்
(நீட்டிய கரம்)



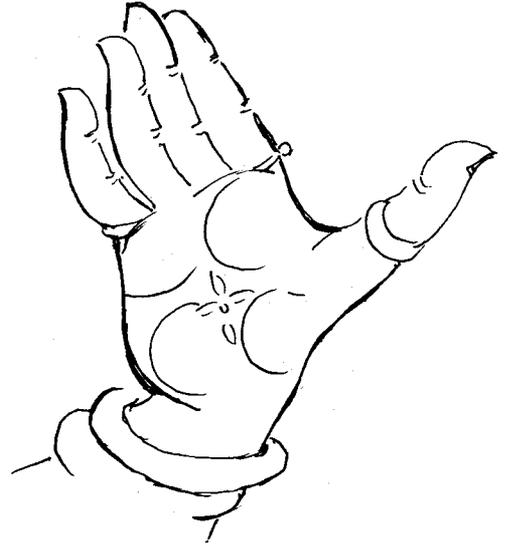
9. நிதரா அஸ்தம்.
(ஊன்றிய கை)



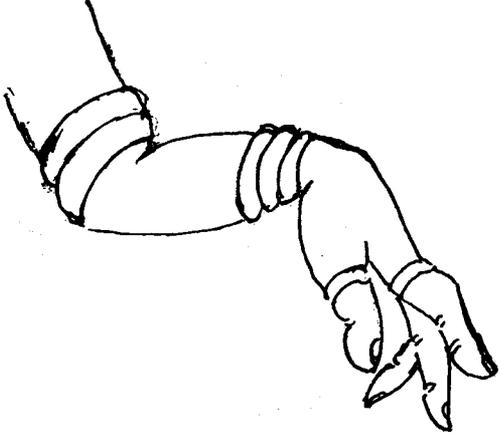
10. விவர்த்தித கரம்
(சுழற் கை)



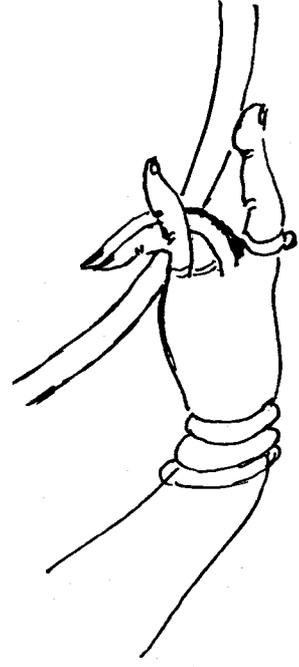
11. பல்லவ அஸ்தம்
(தளிர்க் கை)



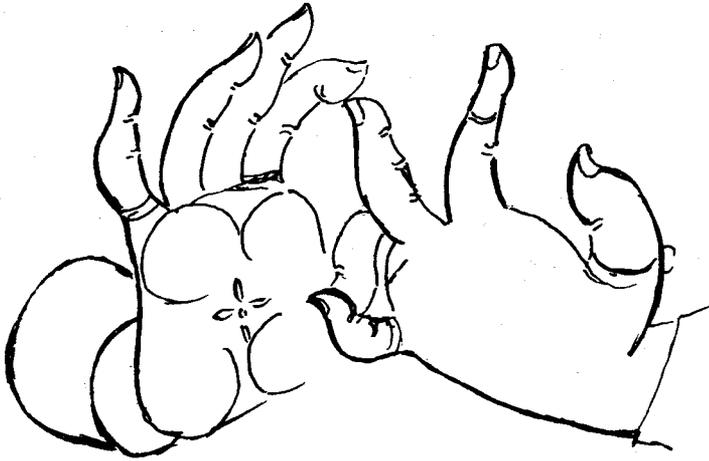
12. தாடன அஸ்தம்
(அடிக்கும் கை)



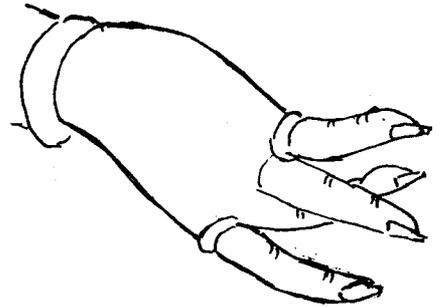
13. நாட்டிய கரம்
(எழிற் கை)



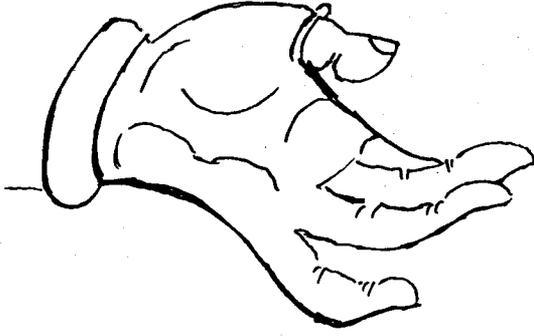
14. தனூர் அஸ்தம்
(விற்பிடிக் கை)



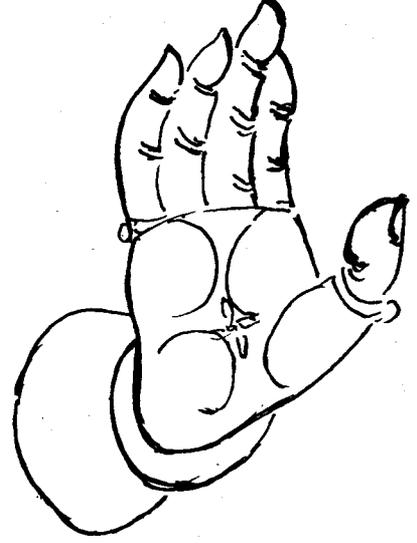
15. தர்ம சக்கர முத்திரை
(அறவாழிக் கை)



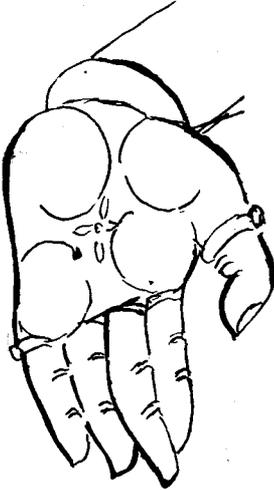
16. விஸ்மய முத்திரை
(வியப்புக் கை)



17. ஆகாய வரதம்
(அழைத்து வழங்கும் கை)



18. அபய முத்திரை
(காக்கும் கை)



19. வரத முத்திரை
(வழங்கும் கை)



20. சிம்ஹ கர்ண முத்திரை
(சிங்கக் காதுகை)



21. தர்ஜனி முத்திரை
(அச்சுறுத்தும் கை)



22. வியாக்யான முத்திரை
(கற்பித்தல்)



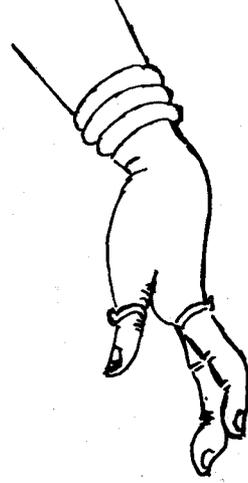
23. ஞான முத்திரை
(அறிவுக் முத்திரை)



24. அஞ்சலி முத்திரை
(வணங்கும் கரம்)



25. அலபதும முத்திரை
(மலர்ந்த முத்திரை)



26. டோல கரம்
(தொங்கு கரம்)



27. கர்த்தரீ முகம்
(கத்திரிக் கோலின் அலகுகள்)



28. அர்த்த சந்திர முத்திரை
(பிறை)



29. சூசி முத்திரை
(சுட்டுக் கை)



30. அர்த்த பதாகம்
(அரைக்கொடி)



31. முஷ்டி
(முட்டிக் கை)



32. கடக முத்திரை
(நண்டுப் பிடி)

இதுவரை நாம் சிற்பக் கலையில் இடம்பெறும் முத்திரைகளையும் சிற்பக் கலையிலும் நாட்டியக் கலையிலும் இன்று பொதுவாக இடம்பெறும் முத்திரைகளையும் ஆராய்ந்தோம்.

இனிப் பாவரசங்களாவன எவ்வாறு நாட்டியத்தில் இடம்பெறுகின்றன என்பதைச் சற்று விரிவாக ஆராய்வோம். பெரும்பாலும் சிற்பக் கலையில் சிற்பங்களாவன பாவரசம் ததும்பும் வகையில் படைக்கப்பட்டுள்ளன என்பதனை எவரும் பார்த்த மாத்திரையில் உணரக்கூடியதாக உள்ளது. இயல்பாக இப்பாத்திரங்களாவன அவற்றின் தன்மைக்கும் சந்தர்ப்ப சூழ்நிலைக்கும் அமைய செவ்வனே படைக்கப்பட்டுள்ளன.

லாஸ்யத்தைப் பற்றியதான எமது ஆராய்ச்சி இயல்பாகவே பாவத்தைச் சார்ந்ததாக அமையுமென்பதில் ஐயமில்லை. உணர்ச்சி பேதங்களை உருவமுள்ள அங்கங்கள் ஊடாக வெளிப்படுத்தும்போது அவை பாவமெனச் சாதாரணமாக அழைக்கப்படுகின்றது. இப்பாவங்கள்கூட அபிநயப் பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்படுகின்றன. அவையாவன விபாவம், அனுபாவம், வியாபிசாரி பாவம், மற்றும் சாத்வீக பாவம் என்பனவாகும்.

விபாவம் :

விபாவமென்றால் யாதெனும் ஒரு உணர்ச்சிக்கு அடிப்படையாக அமைவது எனப் பொருள்படும். விபாவம் என்னும் இப்பாவப் பிரிவு மேலும் இரண்டு உப பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்படுகின்றன. அவையாவன ஆலம்பன விபாவம், உபத்தீபன விபாவமாகும். ஆலம்பன விபாவமானது ஒரு குறிப்பிட்ட உணர்ச்சியைத் தோற்ற அடிப்படையாக அமைவது எனப் பொருள்படும். அடுத்து இடம்பெறுவது உபத்தீபன விபாவமாகும். அதாவது தோற்றப்பட்ட ஒரு குறிப்பிட்ட உணர்ச்சியைப் பல மடங்கு அதிகரித்துக் காட்டுவதற்கு ஏதுவாக உள்ளது எனப் பொருள்படும்.

அனுபாவம் :

விபாவத்திற்கு அடுத்ததாக இடம்பெறுவது அனுபாவ நிலையாகும். அனுபாவ நிலையென்பது யாது என நோக்குதல் இன்றியமையாததாகும். அதாவது விபாவத்தால் தட்டி எழுப்பப்பட்ட உணர்ச்சியினை அநுபவ நிலைக்குக் கொண்டு வந்து அக்குறிப்பிட்ட உணர்ச்சியினை அநுபவிப்பதாகச் சித்தரித்துக் காட்டுவதாகும். சாதாரணமாக அனுபாவத்தை அபிநயத்தின் மூலம் நாம் வெளிக்காட்டுகின்றோம். இதனால் தான் அபிநயத்தில் இடம்பெறும் அதிமுக்கிய உட்பிரிவுகளாகிய ஆங்கீகம், வாசிகம், ஆகாரியம், சாத்வீகம் என்னும் பிரிவுகள் அனுபாவ நிலையில் அடக்கி இடம்பெறுகின்றன. சாத்வீகம், அனுபாவத்தின் உட்பிரிவாகப் பொதுப்படையில் கவனிக்கப்பட்டபோதிலும் கூட, சிலதனித்துவச் சிறப்பியல்புகளால், சாத்வீகபாவம் தனியே கவனிக்கப்படுகின்றது.

வியாபிசாரி பாவம் :

வியாபிசாரி பாவமானது ஒரு குறிப்பிட்ட உணர்ச்சிக்கு எதிரிடையாக அவ்வுணர்ச்சியினைத் தோற்றுவிப்பதற்கு ஏதுவானதாகும். அடிப்படை உணர்ச்சியினைப் பன்மடங்கு பெருக்கிக் காட்டவல்ல பாவம் வியாபிசாரி பாவமாகும். உதாரணமாக கோபம், சினம், கோபத்தினால் உண்டான ஆவேசம் ஆகியவற்றை அவ்வாறே செய்துகாட்டாது, அக்கோபத்தினை இழிவுபடுத்தி எள்ளி நகையாடிக் காட்டுவதன் மூலம், அக்குறிப்பிட்ட சுவையினைப் பன்மடங்கு அதிகரித்துக் காட்டுவதற்கு இது ஏதுவாகி வாய்ப்பளிக்கின்றது.

சாத்வீக பாவம் :

நால்வகைப் பாவப்பிரிவில் இறுதியாக இடம்பெறும் பாவப்பிரிவு சாத்வீக பாவமாகும். இது குறிப்பாகப் பாத்திரத்தின் நிலையினை இயல்பாக வெளிப்படுத்துதல் எனப் பொருள்படும். உதாரணமாக இன்ப உணர்ச்சியினையோ, அன்றித் துன்ப உணர்ச்சியினையோ நடிகையானவள் தானாகவே தன் நிலையிழந்து மெய் மறந்து உருவகித்துக் காட்டுதல் சாத்வீக பாவமாகும். அதாவது இப்பாவப்பிரிவினைப் பெரும்பாலும் சினிமா, நாடகம், ஆகிய துறைகளிலேயே நாம் இன்று காணக்கூடியதாக உள்ளது என்பது எனது கருத்தாகும்.

மேலே குறிப்பிட்ட அம்சங்களிலிருந்து பாவமானது யாது என நாம் எடுத்து நோக்கும் போது சில மேலோட்டமான முடிவுகளுக்கு வரலாம். அதாவது உருவமற்ற உணர்ச்சியினை ஒரு திடமான நிலையில் நிறுத்தி வெளிப்படுத்துவதே நாம் சாதாரணமாக பாவம் என அழைக்கின்றோம். பாவ வெளிப்பாட்டிற்கு உறுதுணையாக இருப்பது கண்களின் உணர்ச்சிச் செயல்பாடுகளாகும். சிறுபிள்ளைத்தனமான கைச்செயல் பாடுகளை மட்டும் பிரதிபலிப்பது கபந்தக் கூத்து எனப்படும். அவ்வாறே முகத்தின் உறுப்புக்கள் மட்டும் பேசப்படுதல் “முகஜம்” என்ற பிரிவினில் அடங்கும்.

பரதமுனிவரின் கூற்றுப்படி மொத்தம் நாற்பத்தொரு வகையான பாவப் பிரிவுகள் உண்டு என்றும், அவை மேலும் நிரந்தர தன்மையுள்ள பாவங்கள் என்றும், நிரந்தர தன்மையற்ற பாவங்கள் என்றும் இரண்டு அடிப்படைப் பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளதை நாம் காணலாம்.

நிரந்தர தன்மையுள்ள பாவப் பிரிவுகளையே பரதர் நாற்பத்தொரு பாவப் பிரிவுகளில் முதல் எட்டுப் பாவங்களாக வகுத்துள்ளார். இவ்எட்டுப் பாவங்களையும் ஸ்தாயி பாவம் என்னும் எல்லைக்குள் அடக்கிப் பரதர் வர்ணிக்கிறார். இவ்எட்டு ஸ்தாயி பாவங்களாவன காதல், சிரிப்பு, துன்பம், கோபம், உற்சாகம், பயம், அதிசயம், வெறுப்பு என்பனவாகும். மேலும் இவ்வெட்டு வகையான பாவங்களும் எட்டு வகையான ரசங்களைத் தோற்றுவிப்பதற்கு ஏதுவாகவுள்ளன.

நாற்பத்தியொரு பாவங்களில், முதல் எட்டுப் பாவங்களையும் தவிர ஏனைய முப்பத்தி மூன்று பாவங்களையும் பரதர் நிரந்தரமற்ற வியாபிசாரி பாவங்களென்று பெயரிட்டு அழைக்கிறார். அடிப்படை பாவ உணர்ச்சிக்கு எதிரிடையாக அமையும் நிரந்திரமற்ற பாவப்பிரிவு ரஸம் உண்டாக்க ஏதுவாக அமைவதுடன் அடிப்படை பாவ உணர்ச்சியினை பலப்படுத்தி உயிர்ப்பூட்டிவிட்டு மறையும் இயல்பினது எனவும் கொள்ளப்படுகிறது. அடிப்படை பாவங்களான விபாவத்தை வலுவூட்டி மறையும் துணை பாவங்கள் இவ்வியாபிசாரி பாவம் எனலாம்.

சுருங்க நோக்குமிடத்து பரதரின் நிரந்தர பாவங்களாகிய ஸ்தாயி பாவங்களை ஏற்படுத்த விபாவம் இன்றியமையாததாகும். விபாவம் ஆனது ஏற்கனவே நாம் கண்டதுபோல் யாதேனும் ஒரு உணர்ச்சியினை ஏற்படுத்த ஏதுவாயும் அடிப்படையாகவும் அமைவது எனப் பொருள்படும். உதாரணமாகத் துன்பம் என்னும் ஸ்தாயி பாவமானது பிரிவுத்துயர், இழப்பு, வறுமை, இயலாமை, கட்டுக்கடங்காமை ஆகிய உணர்ச்சிகள் துன்பம் என்னும் பாவத்தால் தட்டியெழுப்பப்பட்ட பல்வேறு உணர்ச்சி பேதங்களாகும். விபாவத்தால் தட்டி எழுப்பப்பட்ட ஸ்தாயி பாவத்தை நடிகையானவள் தானே அநுபவித்துக் காட்டும்போது அது அனுபாவமென அழைக்கப்படுகின்றது. ஆயினும் அனுபாவம் வேறு சாத்வீக பாவம் வேறு. சாத்வீக பாவமானது பல்வேறு மனக்கிளர்ச்சியினைப் பிரதிபலிப்பதாக அமைவது. சாத்வீக பாவம் எட்டு வகைக்கப்படும். அவையாவன வியர்த்தல், ஸ்தம்பித்தல், நடுங்குதல், அழுதல், நிறம் மாறுதல், புல்லரித்தல், குரல் மாறுதல், மயங்குதல் என்பனவாகும். இதனைச் சாதாரணமாக அனுபவிப்பதாகச் செய்து காட்டாமல் அவ்வாறே செய்து காட்டுவது சாத்வீக பாவமாகும்.

மேலும் சஞ்சாரி பாவம் என்னும் பாவப் பிரிவு பற்றியதான குறிப்பு மிக அரிதாகவே நாட்டிய நூல்களில் இன்று பிரபல்யம் அடைந்துள்ளது. ஆயினும் பாவம் பற்றியதான எமது ஆராய்ச்சி இப்பாவம் பற்றிக் குறிப்பிடாதவிடத்து முழுமை பெறாததாகி விடுகின்றது. சாதாரண வார்த்தைகளில் சஞ்சாரி பாவமென அழைக்கப்படுவது ஒரு குறிப்பிட்ட ஆதாரத்தின் மேல் எழுப்பப்பட்ட பல்வேறுவித உணர்ச்சிபேதங்களைப் பல்வேறு விதமாக எடுத்துக் காட்டுதல் எனப் பொருள்படும்.

நாம் நாட்டியத்தில் ஒரே பாட்டின் வரியானது பல்வேறு தடவைகள் திரும்பத் திரும்ப இடம்பெறுவதைக் காணக்கூடியதாக உள்ளது. உதாரணமாகப் பிரிவு பற்றியதான ஓர் வரியானது திரும்பத் திரும்ப இடம்பெறுகின்றதென வைத்துக்கொள்வோமாயின் ஒவ்வொரு வரியிலும் வெவ்வேறு உணர்ச்சி பேதங்களைப் பிரதிபலிக்கும் வகையில் அபிநயிக்கக்கூடியதாக இருக்கும். உதாரணமாக எடுத்துக்கொள்வோமாயின் பிரிவுத் துயர் ஆனது சந்தேகம், பயம், சஞ்சலம், மயக்கம், கோபம், வெகுளி, விரக்தி என்னும் பல்வேறு உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்துவதாகும். எனவே பல்வேறு உணர்ச்சிகளைப் பல்வேறு தடவைகள் ஒரே ஆதாரத்திற்கு உருவகித்துக் காட்டும்போது அது சஞ்சாரி பாவமென அழைக்கப்படுகிறது.

லாஸ்யக் கூறில் அபிநயத்திற்கு முத்திரைகள் எவ்வளவு அவசியமோ, அவ்வளவிற்கு பாவத்திற்கு ரஸம் அவசியம் என்பது என் கருத்தாகும். பாவமானது சுவையினைத் தட்டி எழுப்புகின்றது. அச்சுவையே ரஸமென அழைக்கிறோம். பாவமும் ரஸமும் ஒன்றுடன் ஒன்று பின்னிப்பிணைத்து வளர்க்கப்பட்டு வந்துள்ளன. இதனால்தான் பாவ ரஸமென ஒருங்கே வர்ணிக்கப்பட்டுள்ளது. ஏற்கனவே நாம் கண்ட ஸ்தாயி பாவமானது நிரந்தரத் தன்மையுள்ள பாவங்களாகும். இவ்வெட்டு நிரந்தரத் தன்மையுள்ள பாவங்களும் எட்டுத் தன்மையுள்ள ரஸங்களைத் தோற்றுவிப்பதற்கு ஏதுவாகின்றன.

எட்டுப் பாவங்கள் :

காதல், சிரிப்பு, துன்பம், கோபம், உற்சாகம், பயம், வெறுப்பு, அதிசயம்.

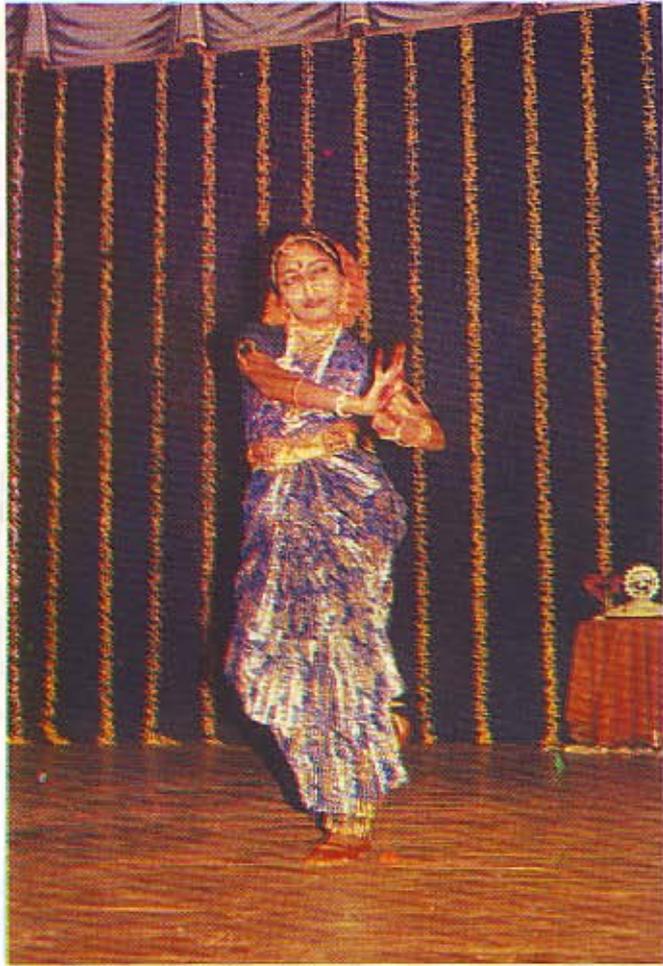
எட்டு ரஸங்கள்

சிருங்காரம், ஹாஸ்யம், கருணை, ரௌத்ரம், வீரம், பயானகம், பீபத்சம், அற்புதம்.

இவ்வெட்டு வகையான ரஸங்களையும் தவிர, சாந்தம் என்னும் ரஸப் பிரிவு பிற்கால வழக்கில் வந்ததாகவும், அத்துடன் சேர்த்து, மொத்தம் 9 வகையான ரஸங்கள் இன்றைய நாட்டிய வழக்கில் இடம்பெறுகின்றன.

இவ் ஒன்பது ரஸங்களுமே நவரஸமென அழைக்கப்படுகின்றன. பாவ உணர்ச்சிகளின் மேம்பாட்டு எழுச்சிகளே ரஸம் அல்லது சுவை என அழைக்கப்படுகின்றது.

ரஸங்கள் எட்டுத்தான் என்றும், ரஸங்கள் ஒன்பதுதான் என்றும், வாதிடுவோருமுண்டு. இது நாட்டிய உலகில் என்றும் தொடரும் சர்ச்சையாக உள்ளது.



நாட்டியமும் தமிழிசைப் பாரம்பரியமும்

உடலும் உயிரும் போன்றும், பாலும் சுவையும் போன்றும் நாட்டியக் கலையும் இசைத்துறையும் தம்மிடையே பிரிக்க முடியாத கலைப்பிணைப்புக்களைக் கொண்டுள்ளன.

பரதநாட்டிய சாஸ்திரமானது கிறிஸ்துவக்கு முன் இரண்டாம் நூற்றாண்டிற்கும் கிறிஸ்துவக்கு பின் 2 ஆம் நூற்றாண்டிற்கும் இடைப்பட்ட காலப்பகுதியில் எழுந்திருக்கலாம் என நம்பப்படுகின்றது. இது செவ்வனே நாட்டியத்திற்கு தேவையான இசை, இசைக்கருவிகள், மற்றும் அவற்றின் பயன்பாடுகள் என்பனவற்றைக் குறிப்பிட்டுள்ளது. வாய்ப்பாட்டை மட்டும் நாம் இசையெனக் கருத முடியாது. இசையை எழுப்பும் பல்வேறு இசைக்கருவிகளையும் நாம் இசைத்துறை என்னும் அம்சத்தில் ஆராய்தல் இன்றியமையாததாகும். நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் இவை முறையே தத, ஸஷர, அவனத்த, கண, எனப் பிரிக்கப்பட்டிருந்தன. அவை முறையே தந்திக்கருவிகள், காற்றுக் கருவிகள், தோற் கருவிகள் மற்றும் கைத்தாளக் கருவிகள் என்ற அடிப்படைக் கருவி அமைப்புக்குள் வடிவமைக்கப்பட்டும் பிரிக்கப்பட்டுமுள்ளன.

நாம் இன்று சாதாரணமாக இந்திய இசை வழக்கினை எடுத்து நோக்குமிடத்து அது இரு பெரும் கூறுகளைத் தன்னகத்தே கொண்டுள்ளது. ஒன்று வட - இந்திய இசைத்துறை, வட-இந்திய இசைத்துறையானது இந்துஸ்தானிய சங்கீதமென்றும் மற்றையது கர்நாடக சங்கீதத்துறை எனவும் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. இப்பிரிவானது கி.பி. 13 ஆம் நூற்றாண்டிற்குப் பிற்பட்ட காலப்பகுதியிலேயே இரண்டாகப் பிரிந்து வளர்ச்சியடையத் தொடங்கியது, என நம்பப்படுகிறது.

தென்னிந்தியக் கலாச்சார நடனமாகிய பரதநாட்டியத் துறையானது இயல்பாகவே தென்னிந்தியக் கர்நாடகச் சங்கீதத் துறையினை தன் உயிர்நாடித் துடிப்பாகக் கொண்டுள்ளது. கர்நாடக சங்கீதத்துறையை நாம் இன்று சாதாரணமாக எடுத்து நோக்கும்போது அது பின்வருமாறு வகுக்கப்படுகின்றது.

1. தெய்வீகப் பாடல்கள் அல்லது பக்திப் பாடல்கள்.
2. நாட்டுப் பாடல்கள், மற்றும் சமூகப்பாடல்கள்.
3. நாட்டியத்திற்கே உரித்தான நாட்டியப் பாடல்கள் என்ற எல்லைக்குள் வரையறுக்கப்பட்டுள்ளன.

கர்நாடக சங்கீதத் துறையானது தமிழ், தெலுங்கு ஆகிய இரண்டு தென்னிந்திய மொழிகளில் அதிகம் காணப்பட்டபோதிலும் கூட, ஆங்காங்கே வடமொழிச் சொற்கள், சொற்றொடர்கள் என்பனவற்றையும் கொண்டுள்ளது.

இசைத்துறையானது நாட்டியக் கலையைப் போன்று சிற்பங்களிலும், ஓவியங்களிலும் செவ்வனே வளர்க்கப்பட்டு வந்தது. அத்துடன் பல்வேறு இசைக்கருவிகளைச் செவ்வனே சித்தரிக்கும் கல்வெட்டுக்கள், கோயில் கல்வெட்டுக்கள், கோபுரங்கள், மணிமண்டபங்கள் மற்றும் தூண்கள் என்பன இன்றும் இசைத்துறை வளர்ச்சிக்குப் பெரிதும் அரிய தொண்டாற்றி வருகின்றன. கோயில் தூண்களில் இசை நாதம் ஏற்படுத்தும் அரியகலை நுணுக்கம் செறிந்த தூண்களை இன்றும் நாம் தஞ்சை, மதுரை, அழகர்கோவில் போன்ற அரிய திருக்கோயில்களில் காணலாம்.

நாட்டியக் கலை எவ்வாறு கோயில்களிலும் கோயில்களை அண்டிய பகுதிகளிலும் பாதுகாக்கப்பட்டு வளர்க்கப்பட்டு வந்ததோ, அவ்வாறே இசைத்துறையும் கோயில்களிலும் கோயில்களை அண்டிய பகுதிகளிலும் செவ்வனே பாதுகாக்கப்பட்டு வந்தது. இரண்டும் தெய்வீகக் கலைகளே. நாட்டியமானது கூத்தபிரானால் எவ்வாறு பாதுகாக்கப்பட்டு வந்ததோ அவ்வாறே இசைத்துறையும் இறைவனாலேயே வளர்க்கப்பட்டு வந்தது. பின்வரும் புராணப் பாடல் வரிகள் அதனைப் பெரிதும் தெளிவுபடுத்துகின்றன.

“நந்தி மத்தளம் கொட்ட,
திருமால் தாளம் போட
நான்முகன் பாட
அம்பலத்தே சிவபெருமான் ஆட”

‘இறை’, ‘இசை’ இவையிரண்டும் சொல்நாத அல்லது ஒலிநாத அமைப்பில் ஒன்றுடனொன்று தனித்துவ இயல்புகளால் ஒற்றுமைகளைக் கொண்டுள்ளன. ‘இ’ என்னும் உயிரெழுத்தையும் - ஐ’ என்னும் ஒரே ஒலி நாதத்தையும் கொண்டு முடிவதால் இரண்டும் இயல்பான பிணைப்புக்களைக் கொண்டுள்ளன.

“முத்தொழில் புரிந்து வருவது இறை
முத்தமிழின் மையமாக இருப்பது இசை”

இறைவனே இசை வடிவினன் என்பதை “ஓசை ஒலியெல்லாம் ஆனாய் நீயே” என்னும் அப்பரின் திருத்தாண்டக அடிகள் செவ்வனே எடுத்தியம்புகின்றது.

தமிழ்க்கலாச்சாரத்தைப் பொறுத்த மட்டில் தமிழிசைத்துறை, தமிழ் நாட்டியத்துறை இவையிரண்டுமே இறைவனிடம் இரண்டறக் கலந்துள்ளன. இவை இறைவனால் எமக்களிக்கப்பட்டு, இறைவனுக்கே அர்ப்பணிக்கப்பட்டன. இதை அப்பர் சுவாமிகள் பின்வரும் பாடல் வரிகளில் விளக்கியுள்ளார். :-

“பாட்டுக்கும் ஆட்டுக்கும்
பாண்பா போற்றி”
“பாடுவோர் பாடல்
உகப்பாய் போற்றி”
“பண்ணின் இசையாகி
நின்றாய் போற்றி”

என்ற பாடல் வரிகளில் நாம் இன்றும் இதனைக் காண்கிறோம்.

திருஞானசம்பந்தரோ ஓரிடத்தில் இதைத் தெளிவாக வெளிப்படையாக எடுத்தியம்புகிறார். “இறைவனே ஆடல் பாடல் வடிவத்தினன்”. இதிலிருந்து இறைவனாலேயே ஆடல், பாடல் ஆகிய இரு கலைத்துறைகளும் உலகிற்கு உவந்தளிக்கப்பட்டன என்பதை எமக்கு மிகவும் துல்லியமாக எடுத்தியம்புகின்றார்.

அபிராம பட்டர் நரம்பிசையைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகையில் “நரம்பை, அடுத்த இசை வடிவாய் நின்றாய் நாயகியே” எனத் தேவியை நரம்பிசையுடன் ஒப்பிட்டு விளித்து நோக்குவதை காண்கின்றோம்.

அப்பர் சுவாமிகள் வெப்பு நோயால் பாதிக்கப்பட்டபோது,

“தமிழோடு இசை பாடல் மறந்தறியேன்” என்று திருவதிகை வீரட்டானத் திருத்தலத்தில் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

இதுவரை நாம் பண்டைக்காலம் தொடக்கம் நாட்டியக் கலைத் துறையும் தமிழிசைக் கலைத்துறையும் எவ்வாறு ஒன்றுடன் ஒன்று பின்னிப் பிணைந்து கோயில் சந்நிதானங்களில் தெய்வீகக்கலை அம்சங்கள் வழுவாமல் பக்தி மரபுடன் பாதுகாக்கப்பட்டு வந்தன என்பதை அவதானித்தோம். இனி சங்க காலம் தொடக்கம் 20 ஆம் நூற்றாண்டு வரை எவ்வாறு இவ்விரு நுண்கலைகளும் வளர்க்கப்பட்டு வந்தன என்பதையும் அவற்றின் வளர்ச்சிப் படிநிலைகளையும் சற்று விரிவாக ஆராய்வோம்.

கிறிஸ்துவவுக்குப் பின் 2 ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த இளங்கோ அடிகள் தலைசிறந்த தமிழ்ப் புலவர். அவரது சிலப்பதிகாரம், இசை நாட்டியத்துறை முழுவதற்கும் சிறந்த ஆராய்ச்சி நூலாகக் கருதப்படுகின்றது. இசைத்துறையைப் பொறுத்த மட்டில் ஆய்ச்சியர் குரவை, குன்றக் குரவை, வேட்டுவ வரி ஆகிய அரிய இசை நுட்பங்களை இது செவ்வனே எடுத்தியம்புகின்றது. அதேபோல நாட்டியத்திற்குத் தேவையான சகல நுட்பங்களையும் சிலப்பதிகாரம் செவ்வனே எமக்கு இயம்புகின்றது. நாட்டிய முத்திரைகள், அபிநயப் பிரயோகங்கள், பக்கவாத்தியங்கள் மேடையில் அமர வேண்டிய முறைமை என்பனவற்றை சிலப்பதிகாரம் விபரித்துள்ளது.

தமிழக வரலாற்றிலே இசைத்துறையில் இருண்ட காலப்பகுதியெனக் கருதப்படுவது களப்பிரர் காலமாகும். அந்நிய ஆட்சியால் நிம்மதி குலைந்து இசை வளர்ச்சி குன்றக் கலைத்துறை மங்கிக் காணப்பட்டது. இக்கால கட்டத்தில்தான் இசைத்துறையில் காரைக்கால் அம்மையார் அவதரித்தார். இருண்ட வானில் எழுந்த சிற்றொளி என்று அவர் வர்ணிக்கப்பட்டார். திருவாலங்காட்டு மூத்த திருப்பதிகம் என்பனவற்றைக் கவி வனப்புடன் இசை நயத்துடன் பாடி எமக்கு அருளித் தந்தார். இதற்குப் பிற்பாடு தமிழக வரலாற்றிலே கி.பி. 7 ஆம் நூற்றாண்டில் பல்லவராட்சி தலைதூக்கியது. நாயன்மார்களும், ஆழ்வார்களும் சமய வானில் உதித்தனர். 9 ஆம் நூற்றாண்டில் சுந்தரர் அவதரித்தார். சுந்தரர் ஞானசம்பந்தரைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகையில்,

“நாளும் இன்னிசையால் - தமிழ்
பரப்பும் ஞானசம்பந்தனுக்கு
உலகத்தவர் முன் தாளம் ஈந்து”

“நாளும் இன்னிசையால் தமிழ் பரப்பும் ஞானசம்பந்தன்” என்னும் அடிகள் தேவாரத்தால் தமிழிசை வளர்க்கப்பட்டது என்பதை எமக்கு எடுத்தியம்புகின்றது.

9 ஆம் நூற்றாண்டின் இசைப் புலவர் மாணிக்கவாசகர் அவர்களால், அருளிச் செய்த அரிய கொடைகள் திருவம்மாளை, திருவெம்பாவை, திருப்பள்ளியெழுச்சி என்பன இன்றும் அதே கனிவுடன் பாடப்படும், நாட்டியத் தாரைகைகளினால் இன்றும் பக்திச் சுவைசொட்ட ஆடப்படும் வருகின்றன.

ஆழ்வார்கள் கி. பி. 7 ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து 9 ஆம் நூற்றாண்டு வரை வாழ்ந்து வைஷ்ணவ மதப் பக்திப் பாடல்களைத் தமிழிசையில் பாடி வைஷ்ணவ மதப் பக்திநெறியைப் பரப்பினர். ஸ்ரீ ஆண்டாள் அருளிச் செய்த திருப்பாவை இன்றும் நாட்டியக் கச்சேரிகளில் சிறப்பாகப் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றது.

10 ஆம் நூற்றாண்டில் திருமாலிகைத் தேவர் உட்பட ஒன்பதின்மர் இயற்றிய இசைப்பாக்கள், பண்ணிசைத் தொகுதிகள், திருவிசைப்பா, திருப்பல்லாண்டு என்னும் தலைப்பின்கீழ் செவ்வனே வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளது.

தமிழகத்தைப் பொறுத்தமட்டில் தமிழிசைத்துறை நாட்டியத்துறை இரண்டுக்குமே, 13 ஆம், 14 ஆம், 15 ஆம் 16 ஆம் மற்றும் 17 ஆம் நூற்றாண்டுகள், ஆவன இருண்ட காலப் பகுதிகளாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. ஆயினும் 15 ஆம் நூற்றாண்டில் அருணகிரிநாதர் உதித்தார். திருப்புகழை எமக்களித்தார். சொல்வளம், சொற்குவை, கனிச்சுவை, இசை வளம்மிக்கது திருப்புகழ்.

17 ஆம் நூற்றாண்டில், தஞ்சை, நாயக்க மன்னராட்சியில் சிக்கியது. 18 ஆம் நூற்றாண்டில் தஞ்சை மீண்டும் மராட்டிய மன்னராட்சியில் அடிபணிந்தது. இக்காலப் பகுதியில்தான் தமிழிசைத்துறை புதிய வடிவமைப்பை ஏற்றுக்கொண்டு கர்நாடக சங்கீதத்துறையாக வளர்ச்சியடையத் தொடங்கியது. சாகித்தியங்கள் என்னும் புதிய

இசைப்பாக்கள், ஸ்வரங்கள், என்பன சேர்க்கப்பட்ட புதிய இசை வடிவங்களுக்கு நாட்டியத் தாரைகைகள் அபிநயத்து நாட்டியமாடத் தொடங்கினர்.

முத்துத் தாண்டவர், அருணாசலக் கவிராயர், கவிக்குஞ்சர பாரதியார் போன்றோர் தமிழ் நாட்டில் தோன்றித் தமிழிசையினை வழிநடத்தினர். அருணாசலக் கவிராயரின் ராம நாடகக் கீர்த்தனங்கள், அதனைத் தழுவி எழுந்த கவிக்குஞ்சர பாரதியாரின் கந்தப்புராணக் கீர்த்தனை குமர குருபரரின் மீனாட்சியம்மைக் குறம், மகாகவி திரிகூட இராசப்ப கவிராயரின் குற்றாலக் குறவஞ்சி என்பன நாட்டியத்துக்கே உரித்தானதாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. இதனால்தான் இவை கூத்துப்பாடல்கள் என அக்காலத்தில் அழைக்கப்பட்டன.

19 ஆம் நூற்றாண்டில் இசைப் புலவர் கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார், மற்றும் மயூரம் தேவநாயகம் பிள்ளை போன்றோர் அவதரித்தனர். கோபால கிருஷ்ண பாரதியாரின் நந்தனார் கீர்த்தனை இன்றும் நாட்டியத்தில் பெருமளவில் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றது.

20 ஆம் நூற்றாண்டில் கர்நாடக சங்கீதத்துறையில் பல்வேறு இசைக் கர்த்தாக்கள் தோன்றினர். பாபநாசசிவம் போன்றோர் பக்தி ரசம் சொரியும் நாட்டியத்திற்கே பொருத்தமான பாடல்களை எமக்களித்தனர். இவை இன்றும் பெருமளவு நாட்டியத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன.

தமிழிசைப் பண்களின் அருமை பெருமைகளை உணர்ந்த வடநாட்டுப் புலவர்கள் கூடத் தம் இசைத்துறையில் அதனைப் பயன்படுத்த முயன்றனர். உதாரணமாகச் சாரங்கதேவர் என்பவர் தமிழ் நாட்டுக்கு வந்து சங்கீத ரத்னகாரம் என்னும் நூலில் தேவாரப் பண்ணிசைகளைப் பெரிதும் பாராட்டி எழுதியுள்ளதுடன் அவற்றை அவர் தனது நூலிலும் புகுத்த முனைந்தார்.

இன்றைக்கும் இத்தேவாரப் பண்கள், அதே இசை மரபில் பாடப்பட்டு வருகின்றன. இதை சி. ஆர். ஸ்ரீனிவாச ஐயங்கார் அவர்கள் 1927 ஆம் ஆண்டு நடைபெற்ற அனைத்து இந்திய இசை மகாநாட்டில் இதனைச் செவ்வனே தெளிவுபடுத்தியுள்ளார். தேவாரத்தில் 24 தமிழ் பண்ணிசைகள் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தன. அவை இன்றும் அவ்வாறே பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன. கர்நாடக சங்கீதத்துறைக்கும் இவற்றிற்கும் மிக நெருங்கிய தொடர்புள்ளது. இருவகை இராகங்களும் ஒன்றே எனக் கொள்ளலாம், என மிக அருமையாக விளக்கியுள்ளார்.

தண்டபாணி தேசிகர் அவர்கள் அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்தின் இசைத்துறைத் தலைவராக இருந்த காலத்தில் 'கீதத்தமிழ்' என்னும் நூலுக்கு அவரளித்த சிறப்புரையில் பண்டைய தமிழிசையே இன்றைய கர்நாடக சங்கீதத்துறையெனப் பேரறிஞர் கருதுகின்றனர் என ஆணித்தரமாக எடுத்தியம்புகின்றார்.

எனவே சங்ககால இசைத்துறையானது பல்வேறு படிநிலைகளில் மாறுதல்களையும், மாற்றங்களையும் அடைந்து 20 ஆம் நூற்றாண்டில் கர்நாடக சங்கீதத்துறை என்ற எல்லைக்குள் விரிவடைந்து வளர்ச்சியடைந்துள்ளது.

நாட்டியத்துறையை எடுத்து நோக்கும்போது பாவப் பயன்பாட்டிலும் நாட்டிய உத்திப் பயன்பாட்டிலும் மாறுதல்களையும், மாற்றங்களையும் அடைந்துள்ளது என்பதனை நாம் பல்வேறு கால இசை வடிவங்களுக்கு ஆடும்போது விளங்கக்கூடியதாக உள்ளது. உதாரணமாக 7 ஆம் நூற்றாண்டை எடுத்து நோக்கும்போது தமிழிசைப் பாடல்களுக்கே நாட்டிய அபிநயம் செய்யக்கூடியதாக இருந்தது. இப்பாடல்களுக்கு நாம் 'விபாவம்' என்னும் பாவப் பிரிவினை பெருமளவு பயன்படுத்துகின்றோம். சாதாரண வார்த்தைகளில் விபாவமானது ஓர் உணர்ச்சியை எழ அடிப்படையாக உள்ளது எனப் பொருள்படும். இது ஆலம்பன விபாவமாகும். இதைத் தொடர்ந்து இடம்பெறுவது உபத்தீபன விபாவமாகும். அதாவது தோற்றப்பட்ட உணர்ச்சியினை அதிகரித்துக் காட்டுவதாகும்.

20 ஆம் நூற்றாண்டில் நாம் விபாவத்துடன் கூடி சஞ்சாரி பாவம், மற்றும் வியாபிசாரி பாவம் என்னும் இரண்டு பாவப் பிரிவுகளையும் பெருமளவு பயன்படுத்துகின்றோம்.

நாட்டியத்தைப் பொறுத்த மட்டில் ஒரே பாடல் வரியானது பல்வேறு தடவைகள் திரும்பத் திரும்ப இடம்பெறுவதைக் காணலாம்.

ஒவ்வொரு முறையும் நாம் வித்தியாசமான பாவ உணர்ச்சிப் பேதங்களை பயன்படுத்துகின்றோம். உதாரணமாகப் பிரிவுத்துயர் பற்றி ஓர் அடியை எடுத்துக் கொள்வோமாயின் பிரிவுத் துயரானது பல்வேறு உணர்ச்சி பேதங்களை உள்ளக் குமுறல்களை எமக்கு எடுத்தியம்புகின்றது. பிரிவுத்துயர் இயல்பாகவே சந்தேகம், சஞ்சலம், பயம், சினம், மயக்கம், கோபம், வெகுளி, விரக்தி என்னும் வெவ்வேறு உணர்ச்சி பேதங்கள் எழ அடிப்படை ஆதாரமாக உள்ளது. எனவே பல்வேறு உணர்ச்சி பேதங்களை ஒரே ஆதாரத்தின் மீது சித்தரித்துக் காட்டுவது சஞ்சாரி பாவமாகும். இதை நாம் இன்றைய நாட்டிய வழக்கில் பெரிதும் காணலாம். இதைத் தவிர 20 ஆம் நூற்றாண்டில் நாட்டியத்தில் வியாபிசாரி பாவம் என்னும் பாவப்பிரிவினையும் பெருமளவு பயன்படுத்துகிறோம். அதாவது, ஒரு குறிப்பிட்ட உணர்ச்சிக்கு எதிரிடையாக அவ்வணர்ச்சி பேதத்தை எடுத்துக் காட்டுவதன் மூலம் அக்குறிப்பிட்ட உணர்ச்சிச் சுவையினைப் பன்மடங்கு எடுத்துக் காட்ட ஏதுவாக அமைகிறது. உதாரணமாகக் கோபம், சினம், கோபத்தினால் உண்டான ஆவேசத்தினை அவ்வாறே செய்து காட்டாது அக்கோபத்தினை இழிவுபடுத்தி எள்ளி நகையாடிக் காட்டுவதன் மூலம், அக்குறிப்பிட்ட சுவையைப் பன்மடங்கு எடுத்துக்காட்டி ஆடுகின்றோம்.

இதைத் தவிர அனுபாவம் என்னும் பாவப் பிரிவினைத் தொடர்ச்சியாகப் பல நூற்றாண்டு காலமாகப் பயன்படுத்தி வருகின்றோம். அனுபாவமாவது உணர்ச்சி பேதங்களை நாமாகவே அனுபவித்துக் காட்டுதலாகும். அனுபாவப் பிரிவில் நாட்டியத்திற்குத் தேவையான ஆங்கீகம், ஆகாரியம், வாசிகம், மற்றும் சாத்வீகம் என்னும் அபிநயப் பிரிவுகள் அடங்குகின்றன.

மேலும் 20 ஆம் நூற்றாண்டில் கர்நாடக இசையினையே நாம் நாட்டியத்திற்குப் பயன்படுத்துகின்றோம். எனவே சாகித்தியங்களுடன் கூடிய ஸ்வரங்களுக்கு நாம் அடவகள் அமைத்து ஆடுகின்றோம்.

எனவே இசைத்துறையானது எவ்வாறு தமிழிசையிலிருந்து கர்நாடக சங்கீதத்துறையாக மாற்றமடைந்து இன்று 20 ஆம் நூற்றாண்டில் பூரண வளர்ச்சியடைந்துள்ளது என்பதை நாம் அவதானித்தோம். அவ்வாறே நாட்டியத்துறையிலும், தமிழிசைத்துறையில் பயன்படுத்தி வந்த முறைகள் சிலபல மாற்றங்களுக்கு உட்படுத்தப்பட்டு, சில பல தனித்துவ இயல்புகளாலும், பாவப் பயன்பாட்டு முறைமைகளினாலும், நாட்டிய உத்திப் பயன்பாட்டு முறைமைகளினாலும், சில பல மாறுதல்களுக்கு உட்படுத்தப்பட்டுள்ளது என்பதை நாம் இதுவரை அவதானித்தோம்.

ஓவியக்கலையில் நாட்டியக் கலை

நாட்டியக் கலையானது பல்வேறு கவின்கலைகளுடன் நெருங்கிய தொடர்புடையது என்பதனை நாம் யாவரும் அறிவோம். இவற்றுள் முக்கியத்துவம் பெறும் கவின்கலைகளாவன இசை, ஓவியம், சிற்பம், மற்றும் நாடகம் என்பனவாகும். இந்நுண்கலைகளாவன நாட்டியக்கலையின் எளிர்ச்சி, வளர்ச்சி, உயர்ச்சி, மற்றும் மறுமலர்ச்சி, என்பன பற்றிய ஆராய்ச்சிக்கு, பல்வேறு வகைகளில் எமக்கு உதவி அளிக்கின்றன. குறிப்பாக எந்தவொரு கலையினையும் நாம் ஒரு குறிப்பிட்ட கால எல்லைக்குள் அடக்கி ஆராய முடியாது.

ஓவியக் கலையானது சாதாரணமாக நாகரீகம், பண்பாடு, கலாச்சாரம் என்னும் சில தனிப்பட்ட இயல்புகளால் நாட்டிற்கு நாடு, காலத்திற்கு காலம், வேறுபடுவதைக் காணலாம். இந்த அடிப்படையில் இன்று இந்திய ஓவியக்கலை, இத்தாலிய ஓவியக்கலை, கிரேக்க ஓவியக்கலை, சீன ஓவியக்கலை, என்பன தமக்கே உரித்தான சில தனித்துவ இயல்புகளால் சிறப்புற்றுத் தனித்துவமாய் விளங்குகின்றன. மேலும் சாதாரணமாக ஓவியக் கலையானது கலாச்சார அடிப்படையில் சில உட்பிரிவுகளைக் கொண்டு விளங்குகின்றது.

இவ்வத்தியாயமானது ஓவியக்கலையில் நாட்டியக்கலை என்னும் அம்சத்தினையே மையமாகவைத்து எழுதப்படுவதனால், இந்திய ஓவியக்கலையிலும், தென் இந்திய ஓவியக்கலையினையே மையமாகக்கொண்டு, எழுதப்பட்டுள்ளது. ஓவியக்கலையானது அரசியல், சமூக, சமயக் காரணிகளால் பெரிதும் காலத்திற்குக் காலம், வேறுபட்டும் மாறுபட்டும் காணப்படுகிறது. கீழைத்தேய ஓவியக்கலைக்குள் அடக்கி ஆராயப்படும் இந்திய ஓவியக் கலையானது, எமது ஆராய்ச்சிக்கு அமைய இங்கு இரண்டு அதிமுக்கிய பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்படுகின்றது. ஒன்று தென் இந்திய ஓவியக்கலை, மற்றையது தமிழ்நாட்டு ஓவியக்கலை, என்னும் சில எல்லைக்குள் அடக்கி ஆராய்தல் இன்றியமையாததாகும். இவற்றுள் அஜந்தா குகைகளில் வரையப்பட்ட ஓவியங்கள், சித்தன்னல் குகையில் வரையப்பட்ட ஓவியங்கள், பௌத்தவ ஆலயங்களில் வரையப்பட்ட ஓவியங்கள், நாட்டிய நாடக அரங்குகளில் வரையப்பட்ட ஓவியங்கள், கோயில் சுவர்களில் வரையப்பட்ட ஓவியங்கள், தவச்சாலைகளில் வரையப்பட்ட ஓவியங்கள், தளபாடங்களில் வரையப்பட்ட ஓவியங்கள் என்னும் பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்படுகின்றன.

பொதுவாக தென் இந்திய ஓவியங்கள் என்ற எல்லைக்குள் கணிப்பிடப்படும் இவை, இரண்டு முக்கிய பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்படுகின்றன. ஒன்று தனியே வெறும் கோடுகளால் ஆன ஓவியங்கள் ஒரு புறமும், வர்ணங்கள் தீட்டப்பட்ட ஓவியங்கள் ஒரு புறமாகவும் பிரிக்கப்படுகின்றன. இவை யாவும் காலத்துக்கு காலம் சமூக, அரசியல்,

சமயப் பண்பாடு, கலாச்சாரம் ஆகிய அம்சங்களை வெளிப்படுத்தும் கலை அம்சங்களாகத் திகழ்கின்றன. பண்டைக் காலத்தில் கூட வர்ணம் தீட்டப்படாத வெறுமனே, வரி வடிவங்களால் மட்டும் வரையப்பட்ட ஓவியங்கள் இருந்தன. என்பதனை, மணிமேகலையில் “புனையா ஓவியம் புறம் போந்தன்ன”, என்னும் அடிகளிலும், “புனையா வோவியங் கடுப்பப் புனைவில்” என நெடுநல்வாடை அடியிலிருந்தும் நாம் அறியலாம்.

பண்டைய தமிழ் மக்கள் சிறந்த ஓவியங்களை வரைந்து களிப்புற்றிருந்தனர் என்பதுடன் மட்டும் நில்லாது, தம் வரலாற்றுச் சிறப்புக்களை, கலை கலாச்சார பண்பாடுகளை, சமயச் சிறப்புக்களை, பெரிதும் ஓவியக்கலை மூலம் போற்றி மெருகூட்டி வளர்த்து வந்தனர். மணிமேகலை என்னும் காப்பிய இலக்கியப்படி நாட்டிய மகளிர் நம் நாட்டியக் கலைக்கு வெறுமனே நாட்டியப் பயிற்சியினை மட்டும் தங்கியிராது, சாஸ்திரீய சம்பிரதாய மரபுமுறை வழுவாமல் இருப்பதற்கு ஓவிய நூல்களைக் கற்றறிந்தனர் என்பதனை பின்வரும் பாடல் அடிகளில் நாம் காண்கின்றோம்.

“நாடக மகளிர்க்கு நன்கனம் வகுத்த
ஓவியச் செந்நூல் உரைநூல் கிடக்கையும்”

சிலப்பதிகாரத்தில் அரங்கேற்றுக் காதை வாயிலாக மாதவி நாட்டியமாடிய அரங்கின் மேல் அந்தணர், அரசர், வாணிகர், வேளாளர் என்று சொல்லப்படும் நான்குவகைப் பூதங்களும் வரையப்பட்டு இருந்தன என அறிகின்றோம்.

மேலும் நாட்டிய அரங்குச் சுவர்களிலும், நாட்டிய அரங்குத் தூண்களிலும், நாட்டிய அரங்குத் திரைகளிலும், பல்வேறு ஓவியங்கள் வரையப்பட்டு இருந்தன என்பதற்கான சான்றுகளை நாம் பல்வேறு பண்டைய வரலாற்று நூல்கள் வாயிலாகவும் வரலாற்றுக் குறிப்புக்கள் வாயிலாகவும், அறிகின்றோம். இன்று எமது ஆராய்ச்சியானது, குறிப்பாக ஓவியக்கலை ஆராய்ச்சியானது, பெரிதும் பல்லவர் காலத்தில் இருந்தே இடம்பெறுவதை நாம் அவதானிக்கக் கூடியதாக உள்ளது.

பல்லவர் கால ஓவியங்களாவன, சங்ககாலம், மற்றும் சங்கமருவிய காலம் என்பனவற்றின் தொடர்ச்சியாகவே காணப்படும் கருதப்படும் வருகின்றன. பல்லவர் கால ஓவியங்களுக்கு முற்பட்ட ஓவியங்களாவன பெருமளவில் அழிவுற்றுப் போயின. எனவே ஓவியக்கலையில் நாட்டியக் கலையின் பங்களிப்பானது பல்லவர் காலத்தில் இருந்தே பெரிதும் கவனிக்கக்கூடியதாக உள்ளது. எனவே பெரும்பாலும் ஓவியங்களாவன கி. பி. 7 ஆம் நூற்றாண்டில் இருந்தே கவனிக்கப்படுகின்றன. பல்லவ மன்னர்களில் ஓவியத்துறைக்குச் சிறந்த தொண்டாற்றியவன் மகேந்திரவர்மனாவான். சிறந்த ஓவியனாகத் திகழ்ந்த காரணத்தால் “சித்திரகாரபுலி” என்னுமொரு தனிப்பெயர் கொண்டு அவன் அழைக்கப்பட்டதினால், அவனது ஓவியக்கலையின் தனிச்சிறப்புத் தன்மையினை இது எடுத்துக்காட்டுகின்றது. இதுமட்டுமல்ல அவனது ஓவியக்கலையின், பூரண அறிவினை அவனால் எழுதிய “தட்சண சித்திரம்” என்னும் ஒரு நூல் வடிவில் காணக்கூடியதாக இருந்தது என்பதனைக் கல்வெட்டுக் குறிப்பு மூலம் அறிகின்றோம்.

மகேந்திரவர்மன் சமணனாக இருந்த காலத்தில் அவனது பணிப்பின் பெயரால் செவ்வனே அமைக்கப் பெற்ற குகை சித்தன்னல் வாசல் குகை, எனப் பெயர் பெற்றது. இக்குகையில் மகேந்திரவர்மன் பல அரிய ஓவியங்களைத் தீட்டும் வண்ணம் பணித்தான். அவன் பணிப்பின் பெயரில் பல அரிய ஓவியங்கள் வரையப் பெற்றன. இவை வெறும் குகைச் சுவர்களில் மட்டுமன்றிக் குகை முகட்டிலும் அதாவது கூரையிலும் கூட வரையப்பட்டு இருந்தன. இவ்ஓவியங்களை ஓவிய ஆராய்ச்சியாளர் மூன்று முக்கிய பிரிவுகளாகப்பிரித்து ஆராய்கின்றனர். பெரும்பாலும் நடனத்துடன் மட்டும் தொடர்புடைய ஓவியங்களை நாம் குகைச் சுவர்களில் பெரிதும் காண்கிறோம்.

மகேந்திரவர்ம, அரசனுக்கும், அரசிக்கும் முன்னால் இடம்பெறும் சில நடன நிகழ்ச்சிகள் சித்தன்னல் வாயிலில் செவ்வனே சித்தரித்து வரையப்பட்டுள்ளன. இவ் ஓவியங்கள் மிகப் பழமை வாய்ந்த அதே சமயம் இவற்றுள் சிறப்பிடம் பெற்று விளங்கும் ஓவியங்களை நாம் சித்தன்னல் வாயில் முகப்பில் காணக்கூடியதாக உள்ளது. வாயில் முகப்பில் காட்சி அளிக்கும் ஓர் ஓவியமானது நடராஜப் பெருமானைப் பிரதிபலிப்பது போன்று காட்சி அளிக்கின்றது. இவ் ஓவியமானது வலது கரத்தில் அபய முத்திரையையும், இடது கரத்தில் தண்ட முத்திரையையும், அத்துடன் தலைநிறைய மலர் சூடியும் ஒருபுறம் சாய்ந்த நிலையிலும் காணப்படுவதில் இருந்து இவ் உருவமானது நடராஜ மூர்த்தியினைப் பிரதிபலிப்பதாகக் கருதப்படுகிறது. முகப்பு வாயிலில் காணப்படும் மற்றைய உருவ ஓவியமானது உணர்ச்சி மேலீட்டுக்களிப்பில் பூரிப்படைந்துள்ளது போன்று கைகளை மேலே உயர்த்திக் காட்சி அளிக்கின்றது. இவ் இரு அரிய ஓவியங்களையும் அப்பர் சுவாமிகள் மிகத் துல்லியமாக எடுத்தியம்புகிறார். “ஆடல் கண்ட பின்னே கண்கொண்டு காண்பதென்ன” என மிக அருமையாக விபரித்துள்ளார். பல்லவகால ஓவியங்களை நாம் மாமண்டூர்க் குகைகளின் வெளிப்புறத்திலும், காஞ்சிக்கைலாச நாதர் கோயிலிலும் இன்றும் காணக்கூடியதாக இருக்கின்றது.

பல்லவர் காலத்துக்கு பிற்பட்ட காலகட்டத்தில் நாட்டியக்கலை ஓவியக்கலையில் சிறப்புற்று விளங்கியது என்றால் அது சோழர் கால ஓவியங்கள் எனக் குறிப்பிட்டால் மிகையாகாது. தஞ்சை பிரகதீஸ்வரர் கோயில் மூலஸ்தானத்தைச் சுற்றிப் பல அரிய ஓவியங்கள் வரையப்பட்டு உள்ளன. இன்றைய கோயில் ஓவியக் கலையானது சோழர் கால ஓவியக்கலையின் தொடர்ச்சியாகவே கருதப்படுகின்றது.

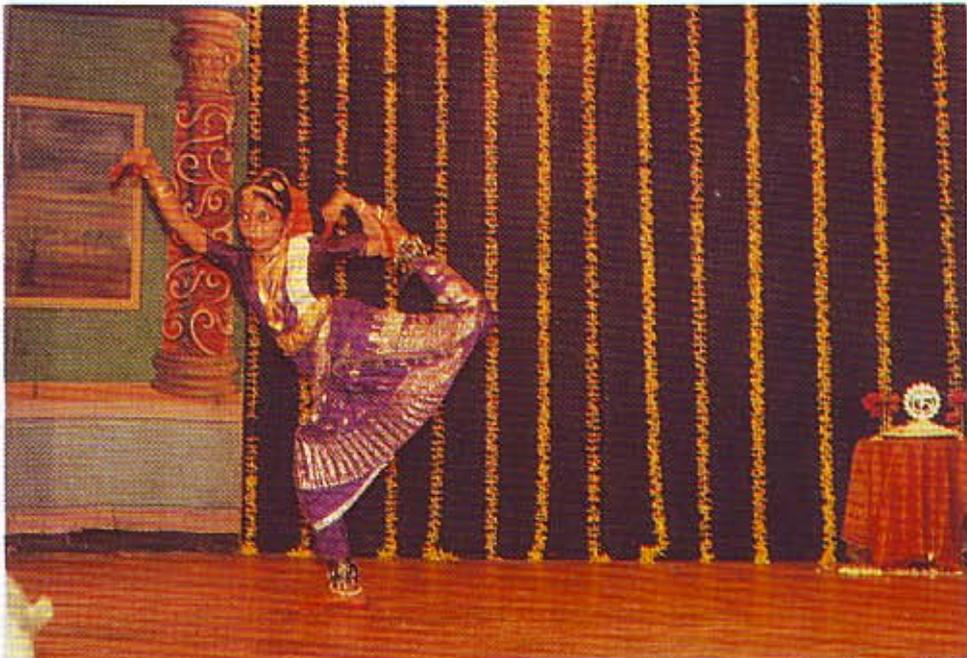
இன்று இவற்றுள் சிறப்பிடம் பெறும் ஓவியங்களாவன தஞ்சை பிரகதீஸ்வரர் கோவில் ஓவியங்களாகும். இவை வெறுமனே சுவர்களில் தீட்டப் பெற்ற ஓவியங்களாக மட்டும் அன்றி உயர்ந்த கூரை முகப்புக்களில் வரையப்பட்ட ஓவியங்களாக காணப்படுகின்றன. சுவரோவியங்களில் தனிச்சிறப்பு பெறும் ஓவியங்களாவன வடசுவரிலும், மேற்குச் சுவரிலும் செவ்வனே வரையப்பட்டுள்ளன. மேற்குச் சுவரில் நடராஜப் பெருமான் புலித்தோலின் மீது யோகதட்சணா மூர்த்தியாக ஒரு குழுவுடன் வீற்று இருந்து தேவலோக ஆடல் நங்கையரின் நடனத்தை அவதானிப்பது போன்று காட்சி அளிக்கின்றது.

இன்னுமொரு நாட்டிய ஓவியத்தில் ஆடல் தெய்வமான நடராஜர் தில்லையம்பலத்தில் நடனமாடிக் கொண்டு இருப்பது போன்றும், ஒரு புறத்தில் அதனை அந்தணர், பக்தர்கள், கண்டு களிப்பதாயும், மறுபுறத்தில் ராஜராஜசோழனும், அவனது மூன்று அரசியரும் பரிவாரங்களுடன் இறைவனின் ஆடலை அன்புடனும், மரியாதையுடனும் பூஜித்து நிற்பதாயும் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளது. இவ் ஓவியங்களில் உள்ள சிறப்பு அம்சம் எது என நோக்குமிடத்து தெளிவாக வரையப்பட்ட ஓவியக் கோடுகள் இயல்பாகவே பாவவெளிப்பாட்டுடன் காணப்படுகின்றன. இவை ஓவியக் கலையில் நாட்டியக் கலையின் உன்னத நிலையினை எடுத்துக் காட்டுகின்றது.

நுண்கலைகளில் ஒன்றான ஓவியக்கலையானது பெரிதும் சிற்பக்கலையினை ஒத்ததாகக் காணப்பட்டுக் கருதப்படுகின்றது. எனவே இயல்பாகச் சிற்பக் கலையினைப் போன்று கற்பனை வளத்திற்கும், கலை வணப்பிற்கும், கைவண்ணத்திற்கும் இதுவும் முதலிடம் கொடுக்கின்றது. ஓவியனாவன் தன் சொந்தக் கற்பனைத் திறனுக்கு அமைய, மிக அரிதாக, இயற்கை நிலைகளில் இருந்து சற்று மாறுபட்டதாக, மிகைப்படுத்தி ஓவியங்களை, நெளித்தும், வளைத்தும், இயற்கை நிலைகளில் இருந்து அதிமிகைப்படுத்தி வரைகிறான், என்பதனை நாம் பார்த்த மாத்திரையில் உணரக்கூடியதாக உள்ளது.

ஓவியக்கலையில் இடம்பெறும் தனிச்சிறப்பு இயல்பு எது என நோக்குமிடத்து நாம் சில சாதாரண முடிவுகளுக்கு வரலாம். ஏனைய நுண் கலைகளான சிற்பம், நாட்டியம் போன்று இதுவும் சாதாரண பாமர மக்களால், அதன் கலை அம்சங்களை, கலைப்பாங்கினைச் சுவைக்கக்கூடியதாக உள்ளது. ஏனைய நுண்கலைகளாகிய சிற்பக்கலை மற்றும் நாட்டியக் கலை என்பனவற்றைக் கூட ஓவியக்கலையில் வரையும் வாய்ப்பு எமக்கு உண்டு. நாட்டியக் கலைக்கு சிற்பக் கலையின் பங்களிப்பு அளவிட முடியாததும், அளப்பரியதும் ஆகும். ஆயினும் ஓவியக்கலையின் பங்களிப்பு குறிப்பாக நாட்டியக் கலைக்கு மிகவும் மட்டுப்படுத்தப்பட்டதாகவே கொள்ளப்படுகின்றது, காரணம் ஓவியக்கலையானது சிற்பக் கலையினைப் போல் அன்றி, நீண்டகாலம் நிலைத்து நிற்கக் கூடியதன்று, காலச் சக்கரத்தில் சிக்குண்டு காலக்கிரமத்தில் இலகுவில் அழியக்கூடியது. இது மட்டுமன்றி ஓவியக்கலையானது அவ்வப்போது மக்களால் கூட கலாச்சார காலச்சக்கர மாற்றங்களுக்கு அமைய, பழைய ஓவியங்கள் அழிக்கப்பட்டும், அவற்றின் மீது புதிய ஓவியங்கள் வரையப்படுவதினால், ஓவியக்கலை இயற்கை அழிவுகளுக்கு மட்டுமன்றிச் செயற்கை அழிவுகளுக்கும் உட்பட்டுள்ளது எனக் கொள்ளலாம். எனவே ஓவியக் கலையின் பங்களிப்பானது இன்று நாட்டியக் கலைக்கு மிகவும் குறைவாக உள்ளதற்குக் காரணம் சில இயற்கைக் காரணிகளாலும், சில செயற்கைக் காரணிகளாலும் ஓவியக்கலை பாதிப்புக்கு உட்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இதனால் நாட்டியக்கலைக்கு ஓவியக்கலையின் பங்களிப்பானது மிகக் குறைவாகவே காணப்படுகின்றது.

நாட்டியத்தின் நான்கு கருவிகள்



The text below the image is extremely faint and illegible. It appears to be a paragraph of text, possibly describing the dance or the performer, but the characters are too light to be read accurately.

நாட்டியமும் நாடகமும்

நாம் நாட்டியமும் நாடகமும் பற்றி அறிய முற்படும் இடத்து, நாட்டியத்தின் பிறப்பினைப் பற்றி அறிதல் இன்றியமையாதது ஆகும். பண்டைய புராண வரலாற்றுக் கூற்றுப்படி, இந்திரன் இறைவனிடம் கண்களுக்குத் தெய்வீக விருந்து வேண்டுமென வேண்டி நின்றான். இதற்காக இந்திரன் தவமும் செய்தான். விஸ்வகர்மர் நடன சாலையை வகுத்தார். சிவபிரான் நடனமாடினார். இதில் இசையும் பிறந்தது, எழிலும் பிறந்தது.

வான அரங்கில் நிகழ்ந்த இத்தெய்வீக நடனத்தை பரதமுனி மூலம் இறைவன் உலகிற்கு அறிமுகம் செய்து வைத்தார். இதனால் தான் நாட்டியத்தில் பிறந்தது தான் நாடகம் என எமக்கு எண்ண வாய்ப்பளிக்கின்றது. சிலர் நாடகத்தில் தான் நாட்டியம் பிறந்தது எனக் கொள்வோருமுண்டு. எது எதில் பிறந்ததாயினும், இன்று நாம் பல புராண இதிகாசக் கதைகளை நாட்டிய வடிவிலும், பல புராண இதிகாசக் கதைகளை நாடக வடிவிலும், இன்னும் பலவற்றை நாட்டியம், மற்றும் நாடகம் என்பனவற்றின் கூட்டுச் சேர்க்கையாக அமைந்த நாட்டிய நாடக வடிவங்களிலும் காண்கின்றோம்.

நாட்டியக் கலையும் நாடகக் கலையும் தம்மிடையே பிரிக்க முடியாத கலைப் பிணைப்புக்களையும், தெய்வீகக் கலை இணைப்புக்களையும் கொண்டு விளங்குகின்றன. அதே சமயம் இவை இரண்டிற்குமிடையில் சில தனித்துவ இயல்புகளால் தமக்கே உரித்தான சில சிறப்பியல்புகளைக் கொண்டு மிளிக்கின்றன.

நாடகக் கலையின் இன்றைய உலகியல் வரலாறானது, தொல்காப்பியர் காலத்திலிருந்தே பெருமளவு கணிப்பிடப்படுகின்றது. அக்காலத்தில் நாடகக் கலையானது இரண்டு முக்கிய கூறுகளாகப் பிரித்துக் கணிப்பிடப்பட்டது. ஒன்று வேத்தியல் நாடகம், மற்றையது பொதுவியல் நாடகம். நாகரீகத்தில் முன்னோடியாக விளங்கியவர்கள் பயன்படுத்திய நாடகம் வேத்தியல் நாடகம் என்றும், சாதாரண பொது மக்கள் மடியில் தவழ்ந்து வளர்ந்த நாடகம் பொதுவியல் நாடகமென்றும் அழைக்கப்பட்டது.

தமிழ் இலக்கணத் துறையில் சிறந்து விளங்கிய நூல் தொல்காப்பியமாகும். இது எமது பண்டைய தமிழ் நூலாகும். ஆயினும் தொல்காப்பியத்திற்கு முன்பே தமிழில் இலக்கியம் சிறப்பு வளர்ச்சி பெற்றிருத்தல் வேண்டும். எந்த ஒரு மொழியினை எடுத்துக் கொண்டாலும், இலக்கியத் துறையானது இலக்கணத் துறைக்கு முன்பே பெரு வளர்ச்சி பெற்றிருக்கும் என நாம் ஊகிக்க முடிகிறது. இலக்கிய வளர்ச்சியின் முதிர்ச்சியே இலக்கண வளர்ச்சிக்கு வழிகோலுகின்றது என்பது கருத்தாகும். தொல்காப்பியத்தில் நாடக வழக்கு, மற்றும் உலகியல் வழக்கு என்னும் இரண்டு பதங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. உலக வழக்கு, அல்லது உலகியல் வழக்கு என்றால் என்ன என எடுத்து நோக்குமிடத்து நாம் சில சாதாரண முடிவுகளுக்கு வரலாம். உலகியல் வழக்கானது

உள்ளதை உள்ளபடியே எடுத்துச் சொல்லுதல் எனப் பொருள்படும். நாடக வழக்கு என்பது சாதாரண உலகியல் வழக்கை அதிமிகைப்படுத்திக் கூறுமிடத்து, அது நாடக வழக்கு எனக் கொள்ளப்படுகின்றது. இதிலிருந்து நாடக வழக்கு என்னும் மரபு தொல்காப்பியர் காலத்தில் இருந்தே இடம்பெறுகின்றது என எண்ண வாய்ப்பளிக்கின்றது.

நாட்டியம் என்னும் தெய்வீகக் கலையானது, நாடகத்தில் பிறந்தது என ஒரு சாராரும், நாடகம் என்னும் சமூகக் கலையானது நாட்டியத்தில் பிறந்தது என வேறொரு சாராரும் கருதுகின்றனர். நாட்டியம் நாடகத்தில் பிறந்ததாயினும், நாடகம் நாட்டியத்தில் பிறந்ததாயினும், இரண்டிற்குமிடையேயான கலைப்பிணைப்புக்கள் பிரிக்க முடியாததாகும்.

நாட்டியக் கலையானது பண்டைக் காலத்தில் 'கூத்து' என அழைக்கப்பட்டது. இதனால் தான் நாட்டிய அரசன் நடராஜன் அம்பலக்கூத்தன் என்றும், கூத்தபிரான் என்றும் நாட்டியக் கலையுடன் தொடர்புபடுத்தி நாட்டியக் கலையுலகம் அழைக்கின்றது. கூத்துக் கலையாகிய நாட்டியக் கலை, நாடகக் கலையின் மூலம் வளர்க்கப்பட்டது. இன்றுங் கூட நாம் நாடகக் கலையின் பல்வேறு வடிவங்களை 'கூத்து' என்று சொல் அழுத்தம் கொடுத்து அழைக்கின்றோம். அவையாவன, வசைக்கூத்து, ஆரியக்கூத்து, தமிழ்க்கூத்து, தேசிக்கூத்து மார்க்கக்கூத்து, கிராமியக்கூத்து மற்றும் தெருக்கூத்து என்பன அவற்றில் ஒரு சிலவாகும். இவ்விரு துறைகளுக்குமிடையிலான கலைப்பிணைப்புக்களை நாம் பின்வரும் பாடல் அடிகளில் காண்கின்றோம்.

'கூத்தில் பிறந்தது நாட்டியக் கோப்பே

நாட்டியம் பிறந்தது நாடக வகையே'

எனப் பண்டைய கூத்தநூல் சாட்சி பகிர்கின்றது.

பண்டைக் காலத்தில் நாட்டியம் என்னும் தனிக்கலை அம்சம் இடம் பெற்றதாக அறியவில்லை. திவாகர நிகண்டினை எடுத்து நோக்கும் போது அக்காலத்தில் நாட்டியமென்னும் தனிக் கலை அம்சம் ஒன்று இடம்பெற்றதாகக் காணப்படவில்லை. நடன நாடகங்களாகவே இடம் பெற்றிருந்தன. அதாவது நாட்டியமும் நாடகமும் சேர்ந்த கூட்டுக்கலை அம்சமாகவே இடம்பெற்றிருந்தன என்பதனைப் பின்வரும் பாடல் அடிகளில் நாம் காண்கின்றோம்.

"நடமே நாடகம் கண்ணுள் நட்டம்

படிதம் ஆடல் தாண்டவம் பரதம்

ஆலுதல் தூங்கல் வாணி குரவை

நிலையம் நிருத்தம் கூத்தெனப் படுமே".

இதிலிருந்து பொதுவாக ஏதேனும் ஒரு கதையினைத் தழுவி வரும் ஆட்டத்தினை கூத்து என்ற ஒரு எல்லைக்குள் அடக்கி வகுத்தனர். பிற்காலத்தில் இக்கூத்துக்

கலையானது நாட்டியம் என்னும் தனிப் பிரிவாகவும், நாடகம் என்னும் தனிப் பிரிவாகவும் பிரிந்து வளர்ச்சியடையத் தொடங்கியது. நாட்டியமானது ஆடல், பாடல் அபிநயம், என்னும் கலை அம்சங்கள் செறிந்த கலை அம்சமாகும். நாடகமானது ஆடல், பாடல், அபிநயம் மற்றும் நடிப்பு என்னும் போலித் தன்மை செறிந்த பகுதியாகும்.

நாடகத்தை எடுத்து நோக்கும் போது, பரதம், அகத்தியம், மா புராணம், பூத புராணம், ஆகிய ஆதி நூல்கள், பண்டைய காலத்தில் நாடக வழக்கத்திலிருந்தன என அறிகிறோம். அதே போல நாட்டியக் கலைக்கு பரத சாஸ்திரம் மூல நூலாகவும், ஆதி நூலாகவும் விளங்குகின்றது. நாட்டிய நாடகக் கலைகள் இரண்டிற்குமே இன்று ஆராய்ச்சி நூலாக விளங்குவது சங்ககால நூலாகிய சிலப்பதிகாரமாகும். சிலப்பதிகாரத்தில் பல்வேறு கூத்து வகைகளின் பெயர்களை நாம் இன்றும் காண்கின்றோம். அவையயாவன, சாந்திக்கூத்து, அகக்கூத்து, புறக்கூத்து வேத்தியல் கூத்து, பொதுவியல் கூத்து என்பன அவற்றில் ஒரு சிலவாகும். சிலப்பதிகாரக் கூற்றுப்படி பண்டைய ஆடல் கலைஞர்கள் கூத்தாடிகள் அல்லது கூத்தர் எனவும், பெண் ஆடல் கலைஞர்கள் விறலியர் எனவும் அழைக்கப்பட்டனர். சிலப்பதிகாரத்தில் நாட்டிய நர்த்தகி மாதவி இந்திர விழாவில் பதினொரு வகையான ஆடல்கள் ஆடியதாகவும், அப்பதினொரு வகையான ஆடல்களும் கதைகளைத் தழுவி ஆடல்களாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. இதனால் தான் இவை நாட்டிய நாடக வடிவமைப்புக்களைக் கொண்ட ஆட்டமுறைகளாக இருந்திருக்கலாம் என எமக்கு எண்ண வாய்ப்பளிக்கின்றது.

சிலப்பதிகாரத்தில் ஆடல் அரங்குகள் மக்கள் கவனத்தை ஈர்ந்து இருந்தன. என்பதனை பின்வரும் பாடல் அடிகளில் காணலாம்.

“ஊரகத்தாசி உளைமான் பூண்ட
தேரகத்தோடும் தெருவமுகம் நோக்கிக்
கோடல் வேண்டும் ஆடரங்கதுவே”.

இது மட்டுமன்றி, இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பே தமிழகத்தில் நாடகங்கள் நடிக்கப்பட்டு வந்தன என்பதனை, திருவள்ளூரின் திருக்குறளில் இடம்பெறும் பல்வேறு குறள் வடிவங்கள் மூலம் நாம் அறிகின்றோம். உதாரணமாக நிலயைமை என்னும் அதிகாரத்தில்,

“கூத்தாட்டு அவைக்குழாத் தற்றே பெருஞ் செல்வம்
போக்கும் அது விளிந்தற்று”

இங்கு “கூத்தாட்டு அவைக்குழாத்தற்றே” என்ற அடி நாடக மன்றங்கள் அக்காலத்தில் விளங்கின என்பதனை எடுத்தியம்புகின்றது.

நாடகத்தையும் நாட்டியத்தையும் பற்றி மாணிக்கவாசக சுவாமிகள் திருவாசகத்தில், ஆட்டம் என்ற பொருள்படவும், நடிப்பு என்ற பொருள்படவும் நாடகம் என்னும் ஒரே

பதத்தையே பயன்படுத்துவதைக் காணலாம். உதாரணமாக திருவாசகத்தில் திருச்சதகத்தில் ஏழாவது பாடலில் :-

“கழுதொடு காட்டிடை நாடக மாடி”

எனவும், பத்தாவது பாடலில் :-

“நகவே தகும் எப்பிரானென்னை நீ செய்த நாடகமே” எனவும்,

மேற்கூறிய இரண்டு வரிகளிலும், மாணிக்கவாசகர் நாடகம் என்னும் பதத்தினை, ஆட்டம் என்னும் பொருள்பட பயன்படுத்தியுள்ளார். அதேவேளை மாணிக்கவாசகர் திருவாசகத்தில் நடிப்பு என்னும் பொருள்படவும் அதே நாடகம் என்னும் ஒரே பதத்தையே பயன்படுத்தியுள்ளார். இதனைப் பின்வரும் பாடல் வரிகளில் நாம் காண்கிறோம்.

“நாடகத்தால் உன்னடியார் போல் நடித்து நான் நடுவே

வீடகத்தே புகுந்திடுவான் மிகப் பெரிதும் விரைகிறேன்”. எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

எனவே நாடகம் என்னும் பதம் நடிப்பு என்னும் போலித் தன்மையைக் கொண்ட நாடக இலக்கணத்திற்கமைய இங்கு மாணிக்கவாசகர் பயன்படுத்தியுள்ளார்.

இதிலிருந்து நாடகம் என்னும் பதமாவது நாட்டியத்திற்கும், நடிப்பிற்கும் பொதுப் படையாகப் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தது என்பதனை நாம் உணரலாம்.

தமிழ்க் கலாச்சாரத் துறையானது, தமிழ் இலக்கிய வரலாற்றுத் துறையுடன் இயல்பான பிணைப்புக்களைக் கொண்டுள்ளது. சங்கமருவிய காலத்திற்கு பிற்பட்ட காலப் பகுதி களப்பிரர் காலமாகும். இது இலக்கிய வரலாற்றிலும் கலாச்சார துறையிலும் இருண்ட காலமாகவும், வறண்ட காலமாகவும் கருதப்படுகின்றது. இதற்குப் பிற்பட்ட காலமானது பல்லவர் காலமாகும், பல்லவ மன்னனாகிய மகேந்திரவர்மன் “மத்த விலாசம்” எனும் நையாண்டி நாடகத்தை எழுதினான் என அறிகிறோம். இதிலிருந்து நாடகத் துறையானது பல்லவர் காலத்தில் உன்னத நிலை பெற்றிருந்தது என்பதனை நாம் ஊகிக்க முடிகிறது. இது மட்டுமன்றி பெருங் கதையில்” கோவில் நாடகக் குழுக்களும் வருக” என்னும் ஒரு தொடர் இடம் பெறுவதைக் காணலாம். இதிலிருந்து நாட்டிய நாடகக் கலைகள் கோயில்களிலும் கோயில்களை அண்டிய பகுதிகளிலும் வளர்ச்சி அடைந்திருந்தன என்பதனை நாம் ஊகிக்க முடிகிறது. இதனை அடுத்து இடம்பெறும் சோழர் காலமானது தமிழ் இலக்கியக் கலை, கலாச்சார வரலாற்றில் உன்னத நிலைபெற்று விளங்கியது. மேலும் ராஜராஜேஸ்வரம் என்னும் நாட்டிய நாடகமானது, அதாவது நாட்டியக் கலையம்சங்களும் நாடகக் கலையம்சங்களும் ஒருங்கே செறிந்த ஒரு கலையம்சம் அக்காலத்தில் இடம் பெற்றதாக வரலாற்றுக் குறிப்புகள் வாயிலாக நாம் அறிகின்றோம். இது மட்டுமன்றி இக்கலைக் கூறில் பங்கு பற்றிய பாத்திரங்களான சாந்திக் கூத்தன், விஜய ராஜேந்திர ஆச்சாரியார் ஆகியோருக்கு மானியம் அளித்துக் கௌரவிக்கப்பட்டதாகக் கல்வெட்டுச் சாட்சிப் பகிர்வின் மூலம் அறிகின்றோம்.

இராஜராஜ சோழன் காலத்தில் குறிப்பாகப் பூரட்டாதி விழாவில் திருமூலநாயனரால் இயற்றப்பட்ட பல்வேறு வகையான கூத்துக்கள் ஆடப்பட்டு வந்தன என்பதனையும், சிவதாண்டவங்களில் சிறந்த பயிற்சியும், உயர்ந்த ஞானமும், தேர்ச்சியும் பெற்று விளங்கிய பல்வேறு சாக்கையர்கள் இதில் பங்கேற்றார்கள் என்றும், இவர்களின் பெயர்களை இன்றும் கூட சாசனங்கள் வாயிலாக நாம் அறிகிறோம். உதாரணமாக திருவொற்றைச் சாக்கையன், சாக்கைமராயன், பொன்னன் முதலிய சாக்கையர்களின் பெயர்களை நாம் இன்றும் காண்கிறோம். சாக்கையர்களின் திறமைக்கும், அவர்களின் கலைத்திறனுக்கும் ஈடாக அவர்களுக்கு மானியமாகக் காணிகள் வழங்கப்பட்டதாகவும், அக்காணிகள் சாக்கைக்காணி, கூத்துக்காணி என்னும் பெயருடன் விளங்கியதாகவும் வரலாற்றுக் குறிப்புக்கள் வாயிலாக அறிகிறோம். இது தவிர கூத்துக்கள் ஊரூராகச் சென்று நடத்துபவர்கள், அவர்கள் நடத்திய கூத்துக்களின் விபரங்களைக் கல்வெட்டுக்களில் பொறிக்கும் அதிகாரங்களைப் பெற்றிருந்தனரென்பதையும் கல்வெட்டுக்கள் மூலமாக நாம் அறிகின்றோம்.

சோழர் காலத்தில் குறிப்பாக நானாவித நடனசாலை ஒன்று அக்காலத்திலிருந்ததாகவும், முதலாம் குலோத்துங்க சோழ மன்னன் காலத்துக் கல்வெட்டிலிருந்து அறிகிறோம். கருவூர்த் தேவர் அவர்கள் தஞ்சைப் பெரிய கோயிலின் நடனசாலையைப் பற்றி பின்வருமாறு விளக்குகிறார்.

“மின்னெடும் புருவத்து இளமையில் அன்னையர்
விலங்கல் செய் நாடகச் சாலை
இன் நடம் பயிலும் இஞ்சி சூழ் தஞ்சை
இராசராசேச்சுரம்”

இதிலிருந்து இக்கால கட்டத்தில் தான் நாட்டிய நாடகங்களை வளர்ப்பதற்கென இந்நடனசாலைகள் அமைக்கப் பெற்றிருக்கலாம் என ஊகிக்க முடிகிறது. இராஜராஜ சோழன் காலத்தில் சாக்கைக்கூத்து, சாந்திக்கூத்து என்னும் நாட்டியங்கள் பிரபல்யம் பெற்று விளங்கின. எனவே சங்ககால நாடக நாட்டியமானது, சிலப்பதிகார காலப்பகுதியாகும். இவைகளாவன கதைகளைத் தழுவிய கூத்து வகைகள் என நாம் கொள்ளலாம். இதனை அடுத்து இடம்பெறும் இடைக்கால நாடக வடிவமானது தொடர்ச்சியாக வளர்ச்சியடைந்து பதினேழாம் நூற்றாண்டில் பள்ளக்குறவஞ்சி ஆகிய நாடக வடிவங்களையும் நாடகத் துறையினுள் கொண்டு வளர்ச்சியடையத் தொடங்கியது. பிற்பட்ட கால கட்டத்தில் பள்ளக் குறவஞ்சி ஆகிய நாடக வடிவங்களுக்கு நாட்டிய அமைப்புச் செய்து நாட்டியமாடும்போது அவை நாட்டிய நாடகங்களாகின. இதற்கு அடுத்தபடியாக இடம்பெறுவது இன்றைய நாடக வடிவங்களாகும்.

குறிப்பு - (சிலர் சிலப்பதிகாரக் காலம் சங்க காலமென்றும், சிலர் சங்கம் மருவிய காலம் என்றும் கொள்கின்றனர்.)

இன்றைய நாடக வடிவமானது வெறுமனே நாட்டிய வடிவமைப்பில் மட்டுமன்றி. உரைநடை நாடக வடிவமாகவும், இசை நாடகமாகவும் மற்றையது இசை நாடக வடிவில் ஆங்காங்கே உரை நடை கலக்கப்பட்ட நாடக வடிவங்களையும் நாம் காண்கின்றோம். பண்டைக் காலத்தில்கூட நிக் வேதத்தில் தேவதைகளிடையே நடைபெறும் உரையாடல் அமைப்பில் தோத்திரப் பாடல்கள் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தன. இதே பாடல்களாவன திருவிழாக்களில் இசையுடன் கலந்து நாடக வடிவமாகக் கையாளப்பட்டபோது இசை நாடகமாகின. எனவே உரையாடல் நாடக வடிவமானது இசையுடன் கலக்கப்பட்டு பாடப்படும்போது அது இசை நாடகமாகக் கருதப்பட்டது. இதே நாடகத்தை ஆடல் அபிநயம் என்னும் அம்சங்கள் சேர்க்கப்பட்டபோது அது நாட்டிய நாடக வடிவத்தைப் பெற்றது. இன்றும் கூட இசை நாட்டிய நாடக வடிவங்களுக்குள் உரை நடை நாடக வடிவங்கள் கலக்கப்பட்ட நாட்டிய வடிவங்களை, நாம் கூச்சுப்படி என்னும் இந்தியக் கலாச்சார நாட்டிய வடிவத்தில் காண்கின்றோம்.

இசைநாட்டியநாடக வடிவில் அமைந்த இடைக்கால நாடக வடிவத்தை, தெருக்கூத்து என்னும் நாட்டிய வடிவத்தில் நாம் பண்டைய தமிழ் இலக்கியத்தில் காண்கின்றோம். இசைநாட்டியநாடக வடிவில் அமைந்துள்ள இந்நாட்டிய வடிவங்களை கூத்து என்னும் பொதுப்படையான பெயர் கொண்டு பண்டைய பாமர மக்கள் அழைத்தனரென நாம் ஏற்கனவே இவ்வத்தியாயத்தில் கண்டோம். இக்கூத்துக்களைப் பல்வேறு வகைகளாகப் பிரித்தும், வகுத்தும் அழைத்தனர். இவை கிராமிய மட்டத்தில் பல்வேறு வகையான கூத்துக்கள் நடத்தப்பட்ட போது இவை பொதுப்படையில் கிராமியக் கூத்துக்கள் என்ற எல்லைக்குள் வகுக்கப்பட்டன. இது தவிர நாடகமென்னும் துறை இன்று பார்க்கும் நாடகம், படிக்கும் நாடகம், மற்றும் கேட்கும் நாடகம் என்னும் பிரிவுகளாக வளர்ச்சியடைந்துள்ளது என்பதனை நாம் அவதானிக்கலாம்.

இடைக்கால நாடக வடிவத்தையடுத்து இடம்பெறும் நாடக வடிவமானது இன்றைய நாடக வடிவமாகும். 19 ஆம் நூற்றாண்டில் இடம்பெற்ற “இரணிய சம்மார நாடகம்”, “மார்க் கண்டேய நாடகம்” என்பன புராண இதிகாசப் பக்தி மரபுகளைத் தழுவி வளர்ந்த நாடகங்களாகும். இவற்றுடன் 17 ஆம் நூற்றாண்டில் எழுந்த குறவஞ்சி நாடக வடிவங்களாவன. 20 ஆம் நூற்றாண்டில் இடம்பெற்றுவரும் நாட்டிய மற்றும் நாடகக் கலையின் கூட்டுச் சேர்க்கையான நாட்டிய நாடக வளர்ச்சிக்கு பெரிதும் அடிகோலுகின்றது எனலாம்.

நாட்டியக் கலை வரலாறானது 17 ஆம் நூற்றாண்டில் நாடகக் கலையினின்று பிரிந்து தனக்கேயுரித்தான தனித்துவக் கலையம்சங்களுடன் வளர்ச்சியடையத் தொடங்கியது. 18 ஆம், 19 ஆம் நூற்றாண்டு காலப் பகுதிகளில் நாட்டியக் கலைத் துறையானது சமூகச் சீரழிவுகளுக்கு உட்படுத்தப்பட்டு பெரிதும் உதாசீனம் செய்யப்பட்டது. ஆயினும் நாடகத் துறையானது இக்கால கட்டத்தில் ஓரளவு பாதிப்படைந்த போதிலும்கூட, அதன் வளர்ச்சிப் பாதையானது சமூகமாக வளர்ந்து வந்தது எனக் கருதலாம். ஆயினும் 1925 ஆம் ஆண்டிற்குப் பிற்பட்ட காலப்பகுதிகளில் சினிமாத் துறை வளர்ச்சியடையத் தொடங்கியது. சினிமாத் துறையில் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்த உயர் தொழில் நுட்பவியலாலும், நாடகத் துறையில் ஏற்பட்ட நடைமுறைக் கஷ்டங்களாலும், நாடக வளர்ச்சியானது, தேக்க மந்தநிலைக்குத் தள்ளப்பட்டு இறுதியில் ஸ்தம்பித நிலையை அடைந்தது.

சிறந்த நாடக மேடைக் கலைஞர்கள், சிறந்த சினிமா நட்சத்திரங்களாக மாறினர். நாடக அரங்குகள் சினிமாக் கொட்டகைகளாயின. நாடகக் கம்பெனிகள் சினிமாத் தயாரிப்பு நிலையங்களாயின. ஆயினும் நாட்டியக் கலைத்துறையானது 20 ஆம் நூற்றாண்டில் புத்துயிர் பெற்று புது மெருகுடன் புதிய முனையில் வளர்ச்சியடையத் தொடங்கியது. 20 ஆம் நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதியிலும் இறுதிக் காலகட்டத்திலும் கலாச்சார நாட்டியங்கள் ஒரு புறமாகவும், நாட்டிய நாடகங்கள் என்னும் அம்சம் ஒரு புறமாகவும் வளர்ச்சியடையத் தொடங்கியது. பகவத மேளங்கள், மற்றும் பள்ளுக் குறவஞ்சியென்பனவற்றின் வழித்தோன்றல்களே, இந்நாட்டிய நாடகங்கள் எனலாம். நாட்டிய நாடகங்களாவன சரியான வரம்பிற்குள் வரையறுக்கப்பட்டு மொழிவிற்பனர்களால் நிருத்திய நாடகங்களென்று அழைக்கப்படுகின்றன.

தெலுங்கில் 18 ஆம் நூற்றாண்டிலேயே மேட்டூர் வெங்கடராம சுவாமி அவர்களால் இயற்றிய நாட்டிய நாடக வடிவங்கள் இன்றும் ஆந்திர மாநிலத்தில் வசந்த உற்சவம், ஜெயந்திவிழா ஆகிய நாடோடி விழாக்களின் போது கையாளப்பட்டு வருவதைக் காணலாம். இன்று தமிழ் நாட்டிலும் கூட நாடோடி மெட்டுக்களுடன் கூடிய கோலாட்டம், பின்னல் கோலாட்டம் ஆகிய ஆடல் வகைகளை ஆங்காங்கே நாட்டிய நாடகங்களில் பின்னிப் பிணைக்கின்றனர்.

நாட்டிய நாடகங்களாவன ஓரங்க நாட்டிய நாடகங்களாகவும், கூட்டு நாட்டிய நாடகங்களாகவும் வளர்ச்சியடைந்துள்ளன. ஒரே பாத்திரமானது பல்வேறு பாத்திரங்களின் குணாதியசங்களை ஏற்றுநடித்து நாட்டியமாரும் போது அது ஓரங்க நாட்டிய நாடகமாகிறது. பல பாத்திரங்கள் ஒரே நாட்டிய நாடகத்தில் வெவ்வேறு பாத்திரங்களை ஏற்று நடித்து ஆடும்போது அது பல அங்க நாட்டிய நாடகம் ஆகின்றது. இப் பல அங்க நாட்டிய நாடகங்களாவன பெண்களால் மட்டும் ஆடும் நாட்டிய நாடகமென்றும், ஆண்களால் மட்டும் ஆடும் நாட்டிய நாடகமென்றும், பெண்களாகும், ஆண்களாலும் ஒன்றுசேர்த்து பங்குபற்றும் நாட்டிய நாடகங்கள் எனவும் பிரிக்கப்படுகின்றன.

இந்தியாவின் பல்வேறு மாநிலங்களிலும் இத்தகைய நாட்டிய நாடகங்கள் இடம்பெறுகின்றன. உதாரணமாக குஜராத்தில் இடம்பெறும் 'ராஜலீலை' மற்றும் 'கற்பா', மணிப்பூர் மாநிலத்தில் நாட்டிய நாடகங்கள் கிருஷ்ண பக்தி மரபில் மேலோங்கி விளங்குகின்றன. கேரள மாநிலத்தில் இடம்பெறும் பல்வேறு கூத்து வகைகளும், அசாமில் இடம் பெறும் ஆடல் வகைகளும், இத்தகைய நாட்டிய நாடகங்களைத் தழுவியவையாகும். வட இந்தியாவில் இன்று தசரா தினங்களை ஒட்டி இடம் பெறும் 'ராமலீலா' நாட்டிய நாடகமானது, டில்லி, பஞ்சாப், ஹிமாச்சல் பிரதேஷ், மற்றும் ஹரியானா ஆகிய மாநிலங்களில் தொடர்ச்சியாக, தசரா பண்டிகையையிட்டு புத்து நாட்கள் இடம்பெறும் விழாக்களில் ராம நாடகக் கதையை, 'ராமலீலா' என்ற தொடர் நாட்டிய நாடகமாகக் கையாண்டு வருவதை, வருடா வருடம் காணக்கூடியதாக இருக்கிறது.

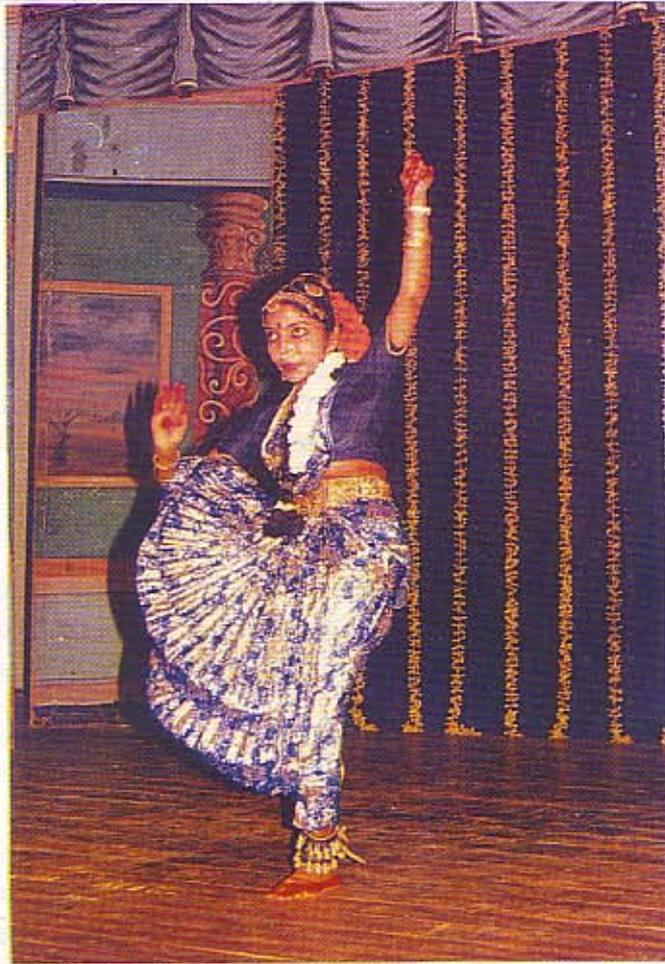
ரஷ்ய நாட்டிய அமைப்பான "பலே" என்னும் நாட்டிய நாடக வடிவமானது எமது நாட்டிய நாடக வடிவத்தைச் சார்ந்தது எனக் கொள்ளலாம். இதனால் தான் எம்மவர்கள் நாட்டிய நாடகத்தை ஆங்கிலத்தில் "பலே" எனச் சுருக்கமாக அழைத்துக் கொள்கின்றனர்.

20 ஆம் நூற்றாண்டில் குறிப்பாக 1940 ஆம் ஆண்டிற்குப் பிற்பட்ட காலப்பகுதியில் நாட்டிய நாடகம் என்னும் ஒரு தனிக் கிளையானது நாட்டியக் கலையில் வளர்ச்சியடையத் தொடங்கியது. பல்வேறு பிரபல நடனப் பள்ளிகள், நடனமேதைகள் தம்மிடம் பயிற்சிபெறும் நடன மணிகளைக் கொண்டு புராண இதிகாசக் கதைகளை நாடக வடிவமாகக் கொண்ட வடிவமைப்புகளுக்கு நாட்டிய அமைப்புச் செய்து அரங்கேற்றினர். இவை யாவற்றிற்கும் வழிகாட்டியாக 119 பாடல்களைக் கொண்ட மகாகவி திரிகூட ராசப்பக் கவிராயர் என்பவரால் இயற்றப்பட்ட 'குற்றாலக் குறவஞ்சி' அமைந்தது. இதனை 1944 ஆம் ஆண்டு சென்னைக் கலாஷேத்திரம், ருக்மணி தேவியின் நடன அமைப்பில் நாட்டிய நாடகமாக அரங்கேற்றியது. இவ்வாறு பல்வேறு குறவஞ்சி நாட்டிய நாடகங்கள் தொடர்ச்சியாக அரங்கேற்றப்பட்டன. உதாரணமாக திருமதி கமலா லக்ஷ்மணினால் கவி குஞ்சர பாரதியாரின் "அழகர் குறவஞ்சி", திரு தண்டாயுதபாணி பிள்ளையினால் "கும்பேசர் குறவஞ்சி"யும், பத்மா சுப்பிரமணியத்தின் கைவண்ணத்தில் "அர்த்த நாரீஸ்வரர் குறவஞ்சி"யும், திரு வழுவூர் இராமையா பிள்ளையின் படைப்பில் "திருமலை ஆண்டவர் குறவஞ்சி"யும், அடையாறு திரு. கே. லக்ஷ்மணினால் "வருணாபுரிக் குறவஞ்சி"யும் அரங்கேற்றப்பட்ட நாட்டிய நாடகங்களில் ஒரு சிலவாகும்.

நாட்டிய நாடகத்துறை வளர்ச்சியானது குறிப்பாக 1962 ஆம் ஆண்டுக்குப் பின் துரித வளர்ச்சியடையத் தொடங்கியது. குறவஞ்சி நாட்டிய நாடகங்களைத் தவிர நாட்டியப் பேரொளி பத்மினி குழுவினர், கண்ணகி, சாகுந்தலம், இராமாயணம் என்னும் காவியங்களையும், மற்றும் ஜெயப்பிரியா குழுவினர், "சுபத்திரா" போன்ற நாட்டிய நாடகங்களையும் புதிய உத்திகளைக் கையாண்டு மேடை ஏற்றினர். இது தவிர நாவல்களாகிய 'சிவகாமியின் சபதம்', 'பொன்னியின் செல்வன்' போன்ற நாட்டிய நாடகங்களும் மேடையேற்றப்பட்டன. இது மட்டுமல்லாமல் ரா. சுப்பிரமணியம் என்பவரின் படைப்பில், "ஞானப்பழம்", "பாஞ்சாலி சபதம்", "பார்வதி திருமணம்" போன்றனவும் மேடையேற்றப்பட்டன.

இவை தவிர 20 ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதிக் கட்டமாகிய இப்பகுதியில் தொலைக்காட்சி நாட்டிய நாடகமென்னும் ஒரு புதிய நாட்டிய நாடகத்துறை தொலைக்காட்சி மூலம் வளர்ந்து வருகின்றது. இத்தொலைக்காட்சி நாட்டிய நாடகத்துறையில் அதிக தொழில் நுட்பவியல் பயன்படுத்தப்பட்டு வருவதினால் இது பெரும்பாலும் சினிமாப்பாணியினை அதிகம் பிரதிபலிப்பதாகக் கருதப்படுகின்றது. ஆயினும் தயாரிப்பாளரின் கற்பனை வளம் சந்தர்ப்ப சூழ்நிலைக்கமைய தொழில் நுட்பவியலைப் பயன்படுத்துதல் போன்ற உத்திகள் ரெலி நாட்டிய நாடகத்துறைக்கு மெருகூட்டி வருவது பாராட்டுதலுக்குரியதாகும். குறிப்பாக நாட்டிய நாடகத்துறையின் வளர்ச்சிப்படியானது கலாச்சார, சாஸ்திரீக, நாட்டியத்துறையின் வளர்ச்சியினைப் பாதிப்பதையச் செய்கின்றது என ஒரு சாரரால் நம்பப்பட்ட போதிலும்கூட, நாட்டியப் பள்ளிகள் இந்நாட்டிய நாடகங்களை நடத்துவதன் மூலம் நாட்டியம் பயிலும் மாணவர்களுக்கு மேடை அனுபவத்தைப் பெற்றுத் தர இது வாய்ப்பளிப்பதுடன், நாடகத்துறை குன்றியுள்ள இக்கால கட்டத்தில், பண்டைய புராண இதிகாசக் கதைகளை, அவற்றின் தத்துவங்களை, எடுத்தியம்பும் ஒரு சாதனமாக இந்நாட்டிய நாடகத்துறை விளங்குகின்றது.

சாசனம் பெரும் நாட்டியம்



சாசனம் பேசும் நாட்டியம்

சாதாரண வார்த்தைகளில் சாசனம் என்பது யாது என அறிதல் இன்றியமையாததாகும். சாசனமாவது வரலாற்றுச் சிறப்புக்களைப் பண்டைய பழக்க வழக்கங்களைச் செப்பேடுகள், மற்றும் கல்வெட்டுக்கள் மூலம் காணும்போது நாம் பொதுப்படையில் சாசனம் எனக் குறிப்பிட்டு அழைக்கின்றோம். இக்கல்வெட்டுக்கள் மற்றும் செப்பேடுகள் என்பன சிறப்பாகவும், குறிப்பாகவும் பண்டைக் கால உண்மைகளை, தொன்மைகளை, பெருமைகளை, உரிமைகளை, அருமைகளை எடுத்தியம்பும் வரலாற்றுக் குறிப்புகளாகும். எதிர்காலத் தலைமுறையினர் அச்சிறப்புக்களை உணர்ந்து உய்ந்து அவற்றை என்றென்றும் வாழ வைக்க வேண்டுமென்னும் பாரிய நோக்குடன், சீரிய சிந்தனையுடன், கற்களிலும், செப்பேடுகளிலும் எழுதப்பட்ட இவ்வெழுத்துக்களே சாசனங்களென நாம் எண்ண வாய்ப்பளிக்கின்றது.

பொதுவாகச் சாசனவியல் என்னும் இக்கலையானது பல்வேறு சமூக அம்சங்களை எடுத்தியம்பும் கலையூடகமாகத் திகழ்கின்றது. அவையாவன கோயில் நிர்வாகம், கலை கலாச்சார நிலைப்பாடுகள், பொருளாதார வளப்பு, அரசியல் நிர்வாக முறைமைகள், வழமைகள், கிராம உள்ளூராட்சி முறைமைகள், உரிமைகள், நாணயப் பாவனையும், அவற்றின் பரிவர்த்தனமும் போன்ற செய்திக் குறிப்புக்களை நாம் இன்றும் சாசனவடிவில் காண்கின்றோம்.

இவ்வத்தியாயமானது சாசனவியலில் நாட்டியம் என்னும் அம்சத்தினை மையமாக வைத்து எழுதப்படுவதினால் கல்வெட்டுக்களில் இடம்பெறும் பல்வேறு நாட்டியக்கலை சம்பந்தமான செய்திக் குறிப்புக்களை இதில் ஆராய்வோம்.

நாட்டியக் கலையானது தெய்வீகக் கலைகளில் ஒன்று, ஆதலினால் இது கோயில் கலை அம்சமாக வளர்க்கப்பட்டது. இக்கோயில் கலையானது கோயில் சந்நிதானங்களிலும், அதனை அண்டிய பகுதிகளிலும், சிறப்பாக வளர்க்கப்பட்டது என்பதனை நாம் பல்வேறு கல்வெட்டுக்கள் வாயிலாக அறிகின்றோம். கோயில் சந்நிதானங்களில் நாட்டியக் கலையினை வளர்க்கும் பெண்கள், பல்வேறு பெயர்களால் அக்காலத்தில் அழைக்கப்பட்டனர். இவர்கள் இறைவனுக்கு நாட்டியக் கலை மூலம் சேவை செய்பவராதலினால் தேவரடியார்கள் என்றும், இறைவன் பதியில் சேவை செய்பவராதலினால், பதியிலார் என்றும், கூத்துக் கலையினைத் தொழிலாகக் கொண்டவர் ஆதலினால் கூத்தியர் என்றும், அதேபோல நாட்டியக் கலையில் சிறப்புற்று விளங்கியவர் விறலியர் என்னும் சிறப்புப் பெயர் கொண்டும் அழைக்கப்பட்டனர் என்பதனை கல்வெட்டுக்கள் வாயிலாக நாம் அறிகின்றோம். விறல் என்றால் திறமை எனப்பொருள்படும். விறலி என்றால் திறமைமிக்கவள் எனக் கொள்ளப்படுகின்றது என்பதனை இவ்விடத்தில்

குறிப்பிடுதல் பொருத்தமானதாகும். இவர்கள் இருந்த மலை 'விறலிமலை' என்று அழைக்கப்பட்டது. நாளடைவில் இப்பதம் மருகி 'விராலிமலை' என்று இன்று அழைக்கப்படுகின்றது. இக்கலையில் அதி உன்னத தேர்ச்சியும் சிறப்பும் பெற்று விளங்கிய நாட்டியத் தாரகைகள் "தளிக்கூத்தியர்" என்னும் சிறப்புப் பெயர் பெற்று விளங்கினர் என்றும், நாட்டியக் கலையில் உயர் தேர்ச்சி பெற்று விளங்கியவருக்கு 'தலைக்கோலி' என்னும் சிறப்பு விருது அளித்து கௌரவிக்கப்பட்டனர் என்பதனையும், இன்றும் 'ஐந்நூறுவத் தலைக்கோலி', 'அரங்கத் தலைக்கோலி' ஆகிய தலைக்கோலி விருதுகள் பற்றிய செய்திகளைத் தாங்கிய கல்வெட்டுச் சான்றுப் பகிர்வுகளை நாம் காண்கின்றோம்.

நாட்டியக் கலையினைக் கோயில் சந்நிதானங்களில் வாழ வைக்க வேண்டும் என்னும் சீரிய நோக்கில் சேரிகள் அமைத்து மன்னர்கள் நாட்டியத் தாரகைகளுக்குக் கொடுத்தனர் என்ற உண்மையினையும் பல்வேறு கல்வெட்டுக்கள் மூலம் நாம் அறிகின்றோம். உதாரணமாகத் தஞ்சை ராஜராஜேஸ்வரக் கோயிலினை அண்டிய பகுதிகளில் காணப்படும் கல்வெட்டுச் சாட்சிப் பகிர்வின்படி சுமார் 400 நாட்டிய மாதர்கள் கோயிலில் நாட்டியமாட அமர்த்தப்பட்டு இருந்தனரென்றும், இதே போல அத்தியூர் அருளப்ப பெருமாள் கோயிலில் குறிப்பாக மூன்றாம் குலோத்துங்க மன்னனின் ஆட்சிக் காலத்தில் சுமார் 200 நாட்டிய மாதர்களுக்கு கோயிலை அண்டிய பகுதிகளில் தங்கியிருந்து நாட்டியம் வளர்க்கும் வண்ணம் ஒரு சேரி அமைத்துக் கொடுக்கப்பட்டதாகவும், அச்சேரியே நாளடைவில் 'திரிபுவன வீரன் பதியிலார்' என அழைக்கப்பட்டது.

பெண்களால் மட்டும் நாட்டியக்கலை வளர்க்கப்படவில்லையென்றும், ஆண்களாலும் இக்கலையானது போற்றி மெருகூட்டி வளர்க்கப்பட்டு வந்துள்ளது என்பதனையும், நாட்டியக் கலையில் ஈடுபட்ட ஆண்கள் சாக்கையர்கள், கூத்தர்கள் என்னும் பொதுப் பெயர் கொண்டு அழைக்கப்பட்டனர். பல்வேறு சாக்கையர்களின் பெயர்களை நாம் இன்றும் காண்கின்றோம். மேலும், நாட்டியம் பயிற்றுவிப்போர் ஆண்களாகவே இருந்தனர் என்ற உண்மையினையும் 'கூத்தராசன்', 'நிருத்த பேரையன்', 'நட்டுவ ஆசான்' போன்ற பெயர்களிலிருந்து நாம் அறிகிறோம். இவர்களின் இத்தெய்வீகக் கலைச் சேவைக்கு ஈடாக வழங்கப்பட்ட நிலக் காணிகள், கூத்துக் காணியென்றும், நட்டுவக்காணியென்றும், நட்டுவப்புரம், என்னும் பெயர்களாலும் அழைக்கப்பட்டன.

நாட்டியமாடும் ஆண்களுக்கும் பெண்களுக்கும் அவர்களின் கலைத்திறனை கௌரவிக்கும் முகமாக மானியமாகத் தானியமும், நிலமும், அவர்களுக்கு அளிக்கப்பட்டது என்பதனை பல்வேறு கல்வெட்டுக்களிலிருந்து நாம் காண்கின்றோம். இவற்றில் சிலவற்றை இங்கு கவனிப்பதன் மூலம் நாட்டியக்கலை பண்டைக் காலத்தில் எவ்வாறு ஊக்கமும் உற்சாகமும் அளித்துப் பேணிப் போற்றிப் பாதுகாக்கப்பட்டு வளர்க்கப்பட்டு, வந்தது என்பதனை நாம் ஊகிக்க முடிகிறது. பூரட்டாதி விழாவில் நாட்டியமாடிய சிகண்டன் என்னும் சாக்கையனுக்கு நிலம் அளிக்கப்பட்டதாகவும், இதேபோல திருவிடைமருதூரில் இரண்டாம் ஆதித்த சோழ மன்னன் ஆட்சிக் காலத்தில் 'திரு வெள்ளறை சாக்கையன்' என்பவனிற்கு ஆரியக் கூத்தாட காணிக்கையாக நிலம் அளிக்கப்பட்டதென்றும், அவ்வாறே முதலாம் ராஜராஜ சோழ மன்னன் ஆட்சிக் காலத்தில் ஆரிய மொழியிலும், தமிழ்

மொழியிலும், ஆடிப் பாடிய, இருவருக்கு நிலத்தானம் அளிக்கப்பட்டதாகவும், சமுத்திரம் என்னும் ஊரில் மூன்று தேவரடியார்களுக்கு மூன்று மாநிலங்கள் கொடுத்து கௌரவிக்கப்பட்டதென்றும், இவர்களுக்கு சித்திரை பூரட்டாதி ஆகிய திருநாட்களில் சாக்கைக் கூத்தாட வாய்ப்பும் வசதியும் அளிக்கப்பட்டு இருந்தது என்பதனையும் கல்மேல் பொறிக்கப்பட்டுள்ள எழுத்துக்கள் வாயிலாக இன்றும் நாம் காண்கின்றோம்.

நாட்டியக் கலையின் பல்வேறு கலை அம்சங்கள் பல்வேறு அங்கங்களாகப் பிரித்து ஆடப்பட்டு வந்தன என்பதற்கான சான்றுகளை, மற்றும் சாட்சிகளை, கல்வெட்டு வடிவங்களில் காண்கின்றோம். விக்கிரம சோழ மன்னன் ஆட்சிக் காலத்தில் 'ஏழு நாட்டு நங்கை' என்பவளுக்கு சாந்திக் கூத்தினை ஒன்பது அங்கங்களாக ஆடியதற்கு நிலக் காணிக்கை அளிக்கப்பட்டதாகவும், அதே சாந்திக் கூத்தினை 'உமையாள்வியார் சதிரவிடங்கநங்கை' என்பவளால் ஆறு அங்கங்களாகப் பிரித்து ஆடப்பட்டதாகவும் நாம் அறிகின்றோம். இதிலிருந்து ஒரே நாட்டியக் கலையின் ஒரே அம்சமானது சில இடங்களில் ஒன்பதாகவும், சில இடங்களில் ஆறாகப் பிரித்தும், வகுத்தும், வசதிக்கு ஏற்றபடி ஆடப்பட்டு வந்தது என்பதனை நாம் ஊசிக்க முடிகிறது. இதே போல நாட்டியக் கலையின் ஒரே அம்சமானது ஒரே நாளிலும், சில வேளைகளில் ஒரே அம்சமானது பல அங்கங்களாகப் பிரித்துப் பல நாட்களிலும் ஆடப்பட்டதாகவும் பண்டைய ஆதார வடிவங்கள் கல்வெட்டு மொழியில் சாட்சி மொழிகின்றன.

சில இடங்களில் நிலங்கள் மட்டுமன்றிச் சிற்றூர்களும் மாநிலங்களும் கூட நாட்டியக்காரர்களுக்கு கௌரவக் காணிக்கையாக அளிக்கப்பட்டிருந்தன. 'கூத்தநல்லூர்' என்னும் பதம் இரண்டு முக்கிய பதங்களைக் கொண்டு புனையப்பட்ட ஒரு பதமாகும். ஒன்று கூத்தர், மற்றையது நல்லூர். இரண்டு பதங்களும் புனைந்தே கூத்தநல்லூர் ஆயிற்று. இது கூத்தருக்குக் காணிக்கையாக வழங்கப்பட்ட சிற்றூராதலினால் இப்பெயர் பெறக் காரணமாயிற்று.

சில இடங்களில் சிற்றூர்கள் கூட நாட்டியத் தாரகைகளின் பெயரால் அழைக்கப்பட்டு வந்தன. என்பதனை திருவொற்றையூர்க் கோயிலில் மூன்றாம் ராஜராஜன் ஆட்சிக்காலத்தில் 'உறவாக்கின தலைக்கோலி' என்பவளின் நாட்டியத்தை கோயில் திருமண்டபத்தில் கண்டுகளித்த மன்னன் அவள் நினைவாக அருகிலுள்ள சிற்றூருக்கு அவளது பெயரைச் சூட்டிக் கௌரவித்தான் என அறிகிறோம்.

மேலும் நாட்டியக் கலையில் இடம்பெறும் நிருத்தம், நிருத்தியம் என்னும் இரு பிரிவுகளுமே உன்னத நிலை பெற்று விளங்கின. வெறும் கதைகளை மட்டும் கொண்டு விளங்கிய நிருத்திய பிரிவு அதாவது அபிநயப் பிரிவு ஒருபுறமும், நிருத்த பிரிவில் உயர் தேர்ச்சியும், சீரிய பயிற்சியும் பெற்று விளங்கிய கூத்தரை, நிருத்தபேரையன் எனப் பிரித்தும், வகுத்தும், அழைக்கப்பட்டதிலிருந்து நிருத்தம், நிருத்தியம் என்னும் இரண்டு பிரிவுகளுமே சம அந்தஸ்துப் பெற்று, சம அளவில் அக்காலத்தில் வளர்ச்சியடைந்திருந்தன என்பதனை கல்வெட்டுக்கள் வெளிப்படுத்துகின்றன.

மேலும் அக்கால மரபுப்படி சிலைகளை நிறுவி, அதாவது ஒரு குறிப்பிட்ட சிலையினை நிறுவி, அச்சிலைக்கு முன் நாட்டியமாடும் வழக்கம் அக்காலத்தில் நிலவியது என்பதற்கான ஆதாரத்தினை கல்வெட்டுச் சான்றுகள், இன்றும்சாட்சி பகிர்கின்றன. உதாரணமாக 'உமையாழ்வியார் சதிரவிடங்க நங்கை' என்பவள் வைகாசி மாதத்தில் திருவாதிரை நந்நாளில் சாந்திக் கூத்தாட சிறப்புச் சிலை ஒன்றினை நாட்டி அதன் முன் நாட்டியமாடினாள் என்று கல்வெட்டொன்று சாட்சி மொழிகின்றது.

நாட்டியம், நாடகம் ஆகிய இரண்டு கலைத்துறைகளுமே கூத்து என்னும் பொதுப்படைக் குடை நிழலின்கீழ் வளர்க்கப்பட்டபோதிலுங்கூட நாடகமும் நாட்டியமும் சில தனித்துவச் சிறப்பு இயல்புகளினால், ஓரளவு வேறுபடுத்தி வளர்க்கப்பட்டு இருந்திருக்கலாம் என்பதனைச் சில கல்வெட்டு உண்மைகள் மூலம் நாம் ஊகிக்க முடிகிறது. இப்பாகுபாடானது பெருமளவு பிரித்தும் வகுத்தும் காணப்படாத இடத்திற்கூட நடிப்பு நிறைந்த கலைஅம்சம் நாடகம் என்னும் எல்லைக்குள்ளும், ஆடல் நிறைந்த கலைஅம்சம் நாட்டியம் என்னும் எல்லைக்குள்ளும், சற்று வேறுபடுத்தி வகுக்கப்பட்டு இருந்திருக்கலாம். தஞ்சையில் ராஜேந்திர மன்னன் காலத்தில் 'ராஜராஜேஸ்வரம்' என்னும் நாடகம் ஆடப்பட்டதாகவும் விஜயராசேந்திர ஆசாரியார், சாந்திக் கூத்தன் மற்றும் அவனைச் சார்ந்த குழுவினரே இந்நாடகத்திலும் பங்கேற்று நடித்தனரென்பதில் இருந்து நாட்டியத் துறையினரே நடிப்புத் துறையிலும், சிறப்புற்று விளங்கினரென்பதனை நாம் ஓரளவு ஊகிக்க முடிகிறது. இதுதவிர ஆத்தூர்க் கல்வெட்டுச் சாட்சிப் பகிர்வின்படி நடிப்பு நிறைந்த கூத்துக் கலைக்கு இடைக்கிடையே ஆடல் நிறைந்த கூத்துக் கலையாகிய நாட்டியமும் இடம்பெற்றதாக அறிகிறோம். ஆயினும் 17 ஆம் நூற்றாண்டிலேயே நாட்டியம் நாடகமாகிய இரண்டு கலைத் துறைகளும் தமக்கே உரித்தான சில தனித்துவ இயல்புகளுடன் கூடி வளர்ச்சியடையத் தொடங்கியுங்கூட நடிப்பு நிறைந்த கூத்துக் கலையினை நாடகம் என்றும், ஆடல் நிறைந்த கூத்துக் கலையினை நாட்டியம் என்றும் பண்டைக் காலத்திலேயே மேலோட்டமாகக் கருதப்பட்டு வந்து இருக்கலாம் என்பதனை நாம் ஊகிக்க முடிகிறது.

நாட்டியக் கலையில் ஈடுபட்ட நாட்டிய மாதர்கள், அதாவது இந்து ஆலயங்களில் சேவை செய்யும் தேவரடியமர்களில், இடப்பொறி பொறிக் கப்பட்டவர்கள், 'ரிஷபத்தனியிலார்' என்றும், வைஷ்ணவ ஆலயங்களில் பணிபுரியும் நாட்டிய மாதர், 'ஸ்ரீ வைஷ்ணவ மாணிக்கம்' என்னும் சிறப்புப் பெயர் பெற்றுப் பிரித்து அழைக்கப்பட்டனர்.

இக்கலைத்துறையில் அதிஉன்னதநிலை பெற்றுச் சிறப்புத் தேர்ச்சி பெற்றோருக்கு உயர்விருதுப் பெயர்கள்கூட்டிக் கௌரவிக்கப்பட்டனர் என்பதனை "திருவள்ளறைச் சாக்கை மும்முடிச் சோழ நிருத்த பேரையன்," "நட்டுவக் குலோத்துங்க சோழ நிருத்த பேரையன்" என்னும் விருதுப் பெயர்களில் இருந்து நாட்டியம் எவ்வாறு ஊக்குவித்து உயிர்ப்பூட்டி, உற்சாகமளித்து வளர்க்கப்பட்டது என்பதனை நாம் ஊகிக்க முடிகிறது. மேலும் நாட்டியத்தினை ஊரூராகச் சென்று நடத்தவும், அதன் விபரத்தினை கல்லெழுத்துக்களில் பொறிக்கும் அதிகாரத்தினையும்கூட சில குறிப்பிட்ட குழுவினர் பெற்றிருந்தனரென்பதையும் நாம் அறிகிறோம்.

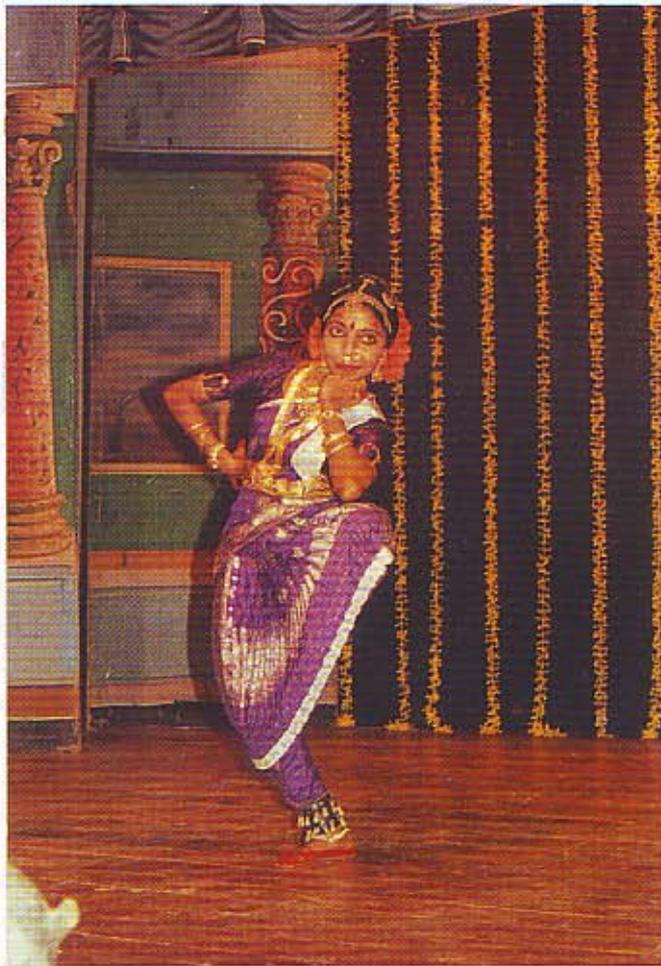
நாட்டியக் கலையானது கோயில் பண்பாட்டுடன் வளர்ந்த கலையானதினால் அதில் தெய்வீகக் கலை அம்சங்கள் செறிந்து காணப்படுகின்றது. இறைவனுக்கே அர்ப்பணிக்கப்பட்ட இக்கலையானது திருவிழாக்காலங்களில் இறைவன் திருவுலா வீதிவலம் வரும்போதுங்கூட, அங்கே நாட்டியமாட நாட்டியமகளிர் அமர்த்தப்பட்டிருந்தனர் என்பதனை கன்னதேவன் என்னும் மன்னனின் பதினெட்டாம் ஆண்டு ஆட்சிக்கால கல்வெட்டொன்று சாட்சி பகர்கின்றது.

நாட்டியம் வளர்க்கும் பொருட்டு மண்டபங்கள் அமைத்துக் கொடுக்கப்பட்டிருந்தன என்பதனையும், அவை சீரிய முறையில் நிர்மாணிக்கப்பட்டு வந்தன என்பதனையும் கல்வெட்டு வடிவங்களில் காண்கின்றோம். திருவாவடுதுறைக் கோயிலில் நாநாவித நடனசாலை ஒன்று நிர்மாணிக்கப்பட்டு இருந்ததாகவும், இதேபோல கட்சி ஏகாம்பரநாதர் கோயிலில் 15 ஆம் நூற்றாண்டில் நிருத்த மண்டபம் என்னுமொரு மண்டபம் கட்டப்பட்டிருந்ததாகவும், அவ்வாறே முதலாம் ராஜராஜ சோழ மன்னன் ஆட்சிக் காலத்தில், குறிப்பாக அவனது ஒன்பதாவது ஆண்டு ஆட்சிக் காலத்தில் 'சதிர்ச்சாலை' என்னும் ஒரு மண்டபம் இருந்ததாகவும் அறிகிறோம்.

இவ்வாறு நாட்டியக் கலையானது மன்னர்களாலும், அரச பரம்பரையினராலும், ஆலய அறங்காப்போராலும், பொது மக்களாலும் பல்வேறு வகைகளில் ஒத்தாசையளித்து ஊக்குவித்து உயிர்ப்பூட்டி வளர்க்கப்பட்டு வந்தது என்பதனை இதுவரை நாம் கல்வெட்டுக்கள் மூலம் ஆராய்ந்தோம். சாசனவியல் என்னும் கலையில் இடம்பெறும் நாட்டியக் குறிப்புக்கள் செப்பேடுகளிலும் பார்க்க கல்வெட்டுக்களிலேயே அதிகம் காணப்படுகின்றன.

இன்றுங்கூட இக் கல்வெட்டுக்களில் எழுத்துக்களைப் பொறிக்கும் வழமையினை அனுசரித்தே அத்திவாரக் கற்களில் செய்திக் குறிப்புக்களை பொறிக்கும் வழமை கையாளப்படுவதைக் காணலாம் இவற்றிற்கு 'மாயிள்' என்னும் தற்கால கூட்டுக் கலவையினால் செய்யப்பட்ட வெண்கல் ஊடகமொன்றும் கருங்கல் நிறத்தினாலான ஊடகம் ஒன்றும் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றது. இவற்றின் நிலைத்து நிற்கும் தன்மையானது பண்டைய கல்வெட்டுக்கள் போன்று, அதிகம் எதிர்பார்க்க முடியாதவிடத்துங்கூட, காலந்தான் இதன் நிலைத்து நிற்கும் தன்மையினை எடுத்து இயம்ப வேண்டும்.

சிறிதோடே தாடோடி நடனங்கள்



தமிழ்நாட்டு நாடோடி நடனங்கள்

எந்த ஒரு நிலத்தினை எடுத்துக் கொண்டாலும், அந்நிலத்திற்கே உரித்தான நாட்டியக் கலையினை நாம் இரண்டு பிரிவுகளாகப் பிரித்தும், வகுத்தும் ஆராய்கின்றோம். ஒன்று அந் நிலத்திற்கே உரித்தான கலாச்சார சாஸ்திரீய நடனங்கள், மற்றையது அந்நிலத்திற்கே உரித்தான நாடோடி நடனங்கள் என வகுத்து ஆராயப்படுகின்றது. சாஸ்திரீய நடனங்கள் எனக்குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுவது பண்டைக் காலம் தொடக்கம் தெய்வீகத் தொடர்புகளுடன் கூடியதாகவும், சாஸ்திரீய சம்பிரதாய மரபுகள், சீரிய கலாச்சாரப் பண்பாடுகள், ஆன்மீக உணர்வுகள் என்பனவற்றுடன் கூடிய நாட்டியக்கலை வடிவமாகும். இத்தகைய சாஸ்திரீய கலாச்சார நடனங்களை, பெரும்பாலான பல்வேறு, வெவ்வேறு, மொழிக் கலாச்சார, சமயப் பின்னணிகளைக் கொண்ட மக்கள் மேலோட்டமாக ரசித்த போதிலும் கூட அத்துறையில் ஆழ்ந்த அறிவுள்ள சிலரால் மட்டுமே அதன் தெய்வீகக்கலை அம்சங்களை, பண்பாட்டு மரபுகளை, நுணுக்கங்களை, நுட்பங்களை ஆராய்ந்து சுவைக்கக் கூடியதாக உள்ளது. சாதாரண பாமர மக்களாலும் பெரும்பான்மையான சமூக வர்க்கத்தினராலும், சுவைத்து ரசிக்கக்கூடிய நடன வகைகளே நாடோடி நடனங்கள் என அழைக்கப்படுகின்றன. இந்நாடோடி நடனங்களை நாம் பெரும்பாலும் பல்வேறு பின்னணிகளைக் கொண்டு வளர்க்கப்பட்டு வந்த நடன முறைகள் எனலாம்.

இயற்கைப் பாங்கினை, கால நிலையினை, சமய சமூகப் பண்பாட்டுப் பழக்க வழக்கங்களை, நிகழ்வுகளை, பின்னி வளர்க்கப்பட்டு வந்த ஆட்ட முறைகளே இந்நாடோடிநடன வகைகள் எனக் குறிப்பிடலாம். இந்நாடோடி நடனங்கள், அல்லது நாடோடி ஆட்டங்கள், பெரும்பாலும் களியாட்ட நடனங்களாக, நாட்டுப்புறப் பின்னணியில் வளர்ந்து வந்த நடனங்களெனலாம். இம் மரபில் தமிழ்நாட்டு நாடோடி நடனங்களைச் சற்று விரிவாக இவ்வத்தயாயத்தில் ஆராய்வோம். கும்மி, கோலாட்டம், ஆகிய இரண்டு ஆடல் வகைகளும் இம்மரபில் வளர்ந்து வந்த ஆடல் வகைகளாகும். ஆயினும் இவை இரண்டையும் சேர்த்து கும்மி கோலாட்டம் என ஒரே பதமாக நாம் பெரிதும் அழைக்கின்றோம்.

எளிய நடையிலான பாடல்களுக்கு தாளம் அமைத்து கிராமிய மெட்டுக்களுடன் கூடிப் பாடி ஆடப்படும் நாட்டியம் கும்மியாகும். இக்கும்மியில் கைகள் தட்டித் தட்டி ஆடப்படுகின்றது. இப்பாடல்களின் கருப்பொருள் வாழ்க்கைச் சித்திரமாகவோ, அன்றி வேதாந்தக் கருத்துக்களை வெளிப்படுத்துவதாகவோ அமைந்திருக்கும். இக்கும்மிப் பாடல்கள் பலரால் சேர்ந்து பாடப்படுவதுமுண்டு. ஒருவர் பாட அதனை மற்றவர்கள் தொடர் பாடல்களாகப் பாடுவதுமுண்டு. அதாவது கோரஸ் வடிவிலான பாடல்களாகும். மிடுக்கான நடையுடன் பாடி ஆடப்பட்டு வரும் இந்நாட்டியம், குறிப்பாகக் கோயில் உற்சவங்கள், சமூக சமயப் பண்டிகைகள், திருமண விழாக்கள், குடும்ப முகூர்த்தங்கள், என்பனவற்றில் இவ்வாடல் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றது.

கும்மி கோலாட்டம் இரண்டும் ஒன்றுடன் ஒன்று பின்னிப் பிணைந்த ஆடல் வடிவங்களாகக் கொள்ளப்பட்ட போதிலும்கூட, கோலாட்டத்தில் கைகளுக்குப் பதிலாக வர்ணம் தீட்டப்பட்ட தடிகள் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றது. பண்டைக் காலம் தொடக்கம் இடம்பெற்று வந்த இவ்வாடல் வகையானது இன்று சாஸ்திரீய நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளிலும், மேடை நிகழ்வுகளிலும், பின்னிப் பிணைத்து வளர்க்கப்பட்டு வருகின்றது. இதுமட்டுமன்றி இன்று நாட்டியத் துறையினுள் வளர்ந்து வரும் நாட்டிய நாடகத் துறையினுள்ளும், கூட்டுக் களியாட்ட நிகழ்வுகளிலும், பயன்படுத்தப்பட்டு வரும் ஆடல் வகையாகும்.

தமிழ்நாட்டு சாஸ்திரீய நடனமாகிய பரத நாட்டியத்தில் இடம்பெறும் அடவ வகைகளான தட்டடைவு, நெட்டடைவு, நாட்டித் தட்டடைவு, தட்டி மெட்டடைவு, குத்தடைவு, மண்டியடைவு, சுற்றடைவு என்பனவும் பொதுவாக கோலாட்டம் கும்மி ஆகிய நாடோடி நடன வகைகளில் இடம்பெறுகின்றன. பரத நாட்டியத்தில் இடம்பெறும் பதாகம், சிகரம், கடகாமுகம், சதுரம் போன்ற ஒன்றைக் கை முத்திரைகளையும், அஞ்சலி, போன்ற இரட்டைக் கை முத்திரைகளையும் கும்மி என்னும் நடன அமைப்பில் இடம்பெறுவதை நாம் காண்கின்றோம்.

இன்னுமொரு கோலாட்ட வகை பின்னல் கோலாட்டமாகும். இது ஒரு பல்லாக்கின் முன் மேல் கொம்பு முனையில் பல்வேறு நிற நாடாக்கள் தொங்க விடப்பட்டிருக்கும். அவற்றின் முனைகளில் தடிகள் கட்டப்பட்டிருக்கும். இத்தடிகளைப் பிடித்துக் கொண்டு மறுகையிலுள்ள தடிகளுடன் சுற்றிச்சுற்றி வட்டமாக ஆடும்போது, பல வர்ண நாடாக்கள் சேர்வதும், அவை ஒரு கட்டத்தில் விலகுவதும், பின்னல் அவிழ்ந்து கலைவது போன்று காட்சியளிக்கின்றது. பார்வையாளரைக் கவர்ந்து, கட்டிநர்க்கும் இக்கோலாட்ட வடிவமே பின்னல் கோலாட்டம் என அழைக்கப்படுகிறது.

ஓயிற் கும்மி சாதாரணமாக பெண்களால் மட்டும் ஆடப்பட்டு வரும் கும்மி வகைகளில் இருந்து இது சற்று மாறுபட்டதாக இக்கும்மி அமைகிறது. காரணம் இக்கும்மியானது ஆண்களால் மட்டுமே இரவு வேளைகளில் தைப்பொங்கல் விழாக்களில் சிறப்பாக ஆடப்பட்டு வருகின்றது. கைக்குட்டையினை ஏந்திய ஆண்கள் இக்கும்மியினை இரு பக்கங்களிலும் சம எண்ணிக்கையாக நின்று ஆடிப்பாடுகின்றனர். ஆண்களால் மட்டும் ஆடப்பட்டு வருவதனால் கம்பீரமான ஓயிலான தாண்டவநிலைத் தோற்றங்களையும் இக்கும்மி அதிகம் பிரதிபலிக்கின்றது. இதனால் தான் இதை ஓயிலாட்டம் என்று பாமர மக்கள் அழைப்பதை இன்றும் நாம் காணக்கூடியதாக இருக்கின்றது.

காவடி ஆட்டம் - இன்று இந்து மக்களிடையே பக்தி மரபில் வளர்ந்து வந்த நாடோடி நடனங்களில் இதுவும் ஒன்றாகும். குறிப்பாகக் கோயில் உற்சவங்களில் தம் நேர்த்திக் கடன்களை ஈடு செய்யும் முகமாக காவடி எடுத்தல் இந்துக்களின் வழிபாட்டு முறையுடன் ஒட்டி வளர்ந்துள்ளது. இக்காவடியானது பல்வேறு வகைகளான காவடிகளாகப் பிரிக்கப்படுகின்றன. அவையாவன பாற்காவடி, பன்னீர்க்காவடி, புஷ்பக்காவடி, பறவைக்காவடி, அன்னக்காவடி, ஊஞ்சற்காவடி என்பன அவற்றில் ஒரு சிலவாகும். காவடி ஆட்டத்திற்கு காவடிச் சிந்து என்னும் தனி இசை வடிவமொன்று பயன்படுத்தப்பட்டு

வருகின்றது. இது முருக வழிபாட்டுடன் தொடர்புடையதாகக் காணப்படுவதனால், முருகனைப் பாட்டுடைத் தலைவனாகக் கொண்ட பாடல்களே இக்காவடியாட்டப் பாடல்களாக அமைகின்றன. இவற்றுள் முக்கிய இடம் பெறுவது 19 ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் அண்ணாமலை ரெட்டியாரால் இயற்றப்பட்ட கமுகுமலையில் கோயில் கொண்டருளியுள்ள முருகனைப் பாட்டுடைத் தலைவனாகக் கொண்ட காவடிச் சிந்தாகும். இதனைத் தழுவின ராமாயணக் காவடிச் சிந்து, பாரதக் காவடிச் சிந்து போன்றன பிற்காலத்தில் எழுந்தன. ஆயினும் இன்று சினிமாக்களில் இடம்பெறும் பக்திப் பாடல்களை காவடி ஆட்ட மெட்டுக்களாகக் கொண்டு காவடி ஆடுகின்றனர். மச்சக்காவடி, சர்ப்பக்காவடி, ஆகிய காவடி வடிவங்கள் இன்று நடைமுறையில் இருந்து மருகிவிட்டன.

பொம்மலாட்டம் - புராணக் கதைகளின் பாத்திரங்களை கருவாக உருவாக்கி, பொம்மைகளை மரத்தினாலோ அன்றித் துணியினாலோ செய்து, இவ்வாட்டத்தில் கதையின் கருவினை வெளிப்படுத்துவர். சுமார் 150 ஆண்டுகளுக்கு முன்னரே தமிழ் நாட்டில் தஞ்சை மாவட்டத்தில், பொம்மைகளைக் கயிற்றினால் இயக்கி பிரபல்யம் பெற்று விளங்கிய ஒரு ஆடல் அம்சமாக இது இடம் பெற்றிருந்தது. தென்னிந்தியாவில் புராண இதிகாசப் பக்தி மரபுகளை விளக்கும் ஆட்டமாக இப்பொம்மலாட்டம் கணிக்கப்பட்டது. குறிப்பாக தென்னிந்திய மாநிலங்களாகிய தமிழ்நாடு, ஆந்திரா, கேரளம், கன்னடம், ஆகிய மாநிலங்களில், அரிச்சந்திர நாடகம், இராமாயணம், மகாபாரதம் ஆகியவற்றின் கருப் பொருளை விளக்குவதற்கு இவ்வாட்டம் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தது. இதே சமயம் வட இந்திய மாநிலங்களில் அரச ஆட்சிமுறை வரலாறுகளை, வெளிப்படுத்தும் கலையம்சமாக இவ்வாட்டம் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தது. ஆயினும் இன்று நடைமுறையில் இவ்வாட்டம் குறைந்து காணப்பட்டு வருவது இவ்விடத்தில் குறிப்பிடப்படுதல் இன்றியமையாததாகும்.

புரவியாட்டம் - இதனையே பொய்க்கால் குதிரையாட்டமென்று நாம் சாதாரணமாக அழைக்கிறோம். தமிழ் நாட்டிற்கே உரித்தான இந்நாட்டியமானது மூங்கிலாலும், காகிதத்தாலும், துணியினாலும் செய்யப்பட்ட குதிரை வடிவத்தினுள் முதுகில் துவாரமிட்டு அதன் ஊடாக மனிதன் தோன்றி, குதிரையின் கால்களுக்குப் பதிலாகத் தனது கால்களுக்கு மரத்தினாலான கட்டைகளை கால்களில் கட்டிப் பயன்படுத்திக் கொள்கிறான். பொய்க்கால் குதிரையாட்டமானது, குதிரையில் மனிதன் சவாரி செய்வது போன்று காட்சியளிக்கின்றது. தஞ்சையிலே ஆரம்பமாகிய இந்நடனமானது நாளடைவில் ஏனைய தென் இந்திய மாநிலங்களுக்குப் பரவி வளர்ச்சியடைந்தது. இவ்வாட்டத்திற்கு நாதஸ்வரம் போன்ற வாத்தியங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்த போதிலும் கூட, அண்மைக் காலத்தில் பாண்டு (Band) என்ற மேற்கத்திய கூட்டுக்கலை அம்சமொன்று பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றது. இவ்வாட்டமானது இலங்கையின் வட பகுதியிலும் கூட ஓரளவு பிரபல்யமடைந்துள்ளது, குறிப்பாகக் கோயில் உற்சவங்களில் இன்றும் இக்கலைவடிவம் ஆங்காங்கே இடம்பெறுவதைக் காணலாம்.

நிழலாட்டம் - இக்கலையானது ஊரூராகச் சென்று மக்களால் தம் வாழ்க்கைச் செலவுக்காகப் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்த கலையம்சமாகும். தோலால் செய்யப்பட்ட

பாவைகளை விளக்கிற்கு அருகாமையில் வைத்து வெண்ணிறச் சீலையில் அப்பாவைகளின் நிழல்களை விழுமாறு செய்து, அதனை அங்குமிங்குமாக அசைத்து ஆட்டுவது நிழல் ஆட்டமாயிற்று. இந்நிழலாட்டமாவது ஆந்திர மாநிலத்தில், அலங்காரக் கலையாகவும் களியாட்டக் கலையாகவும் கணிப்பிடப்பட்டு ஆடப்பட்டு வருகின்றது. வெண்ணிறத் திரைக்குப் பின்தடியினால் பாவைகளை நகர விடுவதினாலும், நகர விடும்போது அவற்றின் செயல்பாடுகளை வண்ண ஒளி விளக்கினால் வெளிப்படுத்துவதும் இவ் ஆட்டக் கலைக்கு மேலும் மெருகூட்டுகின்றது. புராண இதிகாசக் கதைகளைக் கருவாக வைத்து இந்நிழலாட்டம் பின்னிப் பிணைத்து ஆட்டுவிக்கப்படுகின்றது. நாடோடிக் கிராமிய மெட்டுக்களுடன் கூடிய பாடல்களே இதற்குப் பின்னணியில் பயன்படுத்தப்பட்டு வரும் இசைவடிவங்களாகும். கேரள மாநிலத்தில், நிழல் ஆட்டத்தின், அடிப்படைக் கருப்பொருளாக அமைவது இராமாயணக் கதையேயாகும். இக்கலை அம்சமானது தமிழ் நாட்டில் அவ்வளவு பிரபல்யம் அடையாத போதிலும் கூட, அயல் மாநிலங்களாகிய கேரளம் மற்றும் ஆந்திர மாநிலங்களில் சற்றுப் பிரபல்யம் அடைந்துள்ளது. காலப்போக்கில் இந்தியக் குடியேற்றவாத தென்கிழக்கு ஆசிய நாடுகளான யாவா, சுமாத்ரா ஆகிய நாடுகளிலும் இவ்வாட்டம் பரவி வளரலாயிற்று.

தேவராட்டம் - தேவராட்டம் என்னும் இந்நாட்டிய வடிவம் ஆண்களால் மட்டுமே ஆடப்பட்டு வரும் நடனமாகும். தமிழ் நாட்டைச் சேர்ந்த கம்பளநாயக்கர் என்னும் சமூகத்தினரால் இக்கலையம்சம் வளர்க்கப்பட்டு வருகின்றது. கிறீஸ்துவக்குப் பின் 16 ஆம் நூற்றாண்டில் குறிப்பாக விஜயநகர மன்னர் ஆட்சிக்காலத்தில் இச் சமூகத்தினர் தமிழ்நாட்டில் குடியேறினர். இவர்கள் தமிழ்நாட்டின் பல்வேறு பகுதிகளில் குறிப்பாக திண்டுக்கல், மதுரை, திருநெல்வேலி மற்றும் சேலம் ஆகிய இடங்களில் குடியேறியுள்ளனர். தமிழ்நாட்டில் சாதாரண மக்களால் 'கம்பளத்து நாயக்கர்' எனக் குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுகின்றனர். கம்பளிப் போர்வை இவர்களின் சடங்குகளில் முக்கிய இடம்பெறுவதால், இவர்களுக்கு இப்பெயர் பெறுவதற்கு ஏதுவாயிற்று. இவர்களிடையே மொத்தம் ஒன்பது பிரிவினர் காணப்பட்டபோதிலும், சகல பிரிவினர் இடையேயும், 'தேவராட்டம்' 'சேவையாட்டம்' ஆகிய இரண்டு வகை ஆடல்களும் பிரபல்யம் பெற்றுள்ளன.

தேவராட்டம் என்னும் இந்நாட்டிய அமைப்பானது தேவர்களால் கிருஷ்ணரை இன்பமுறச் செய்வதற்காகவோ, அன்றிச் சொர்க்கத்திலுள்ள ராமரை இன்பமுறச் செய்வதற்காகவோ ஆடப்பட்டு வந்த நடனமாக இவர்களால் கருதப்படுகின்றது. தேவ துந்துருக்கி என்னும் ஒரு கருவி இவ்வாடலுக்குப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. இதனை மலவர் நாயக்கர் என்னும் பிரிவுக் குழுவினரே இக்கருவியினை இயக்குகின்றனர். மலவர் நாயக்கர் இக் கருவியினை இயக்கும்போது பல்வேறு குழுவினர் இக்கருவியின் ஒரே மெட்டுக்குப் பல்வேறு விதமாக நாட்டியம் ஆடுகின்றனர். இவ்வொரு குழுவினரும் ஒரே மெட்டுக்கு ஆடியபோதிலும் தமது தனித்துவக் கலை அம்சங்களைத் தன்மைகளைத் தம் ஆடலில் பிரதிபலிக்கின்றனர். இம்மரபில் வந்தோர் தமக்கு 103 வகையான ஆடல் அடவுகள் உள்ளதாகவும், ஒவ்வொரு அடவையும் ஆட்டம் எனக் குறிப்பிட்டு அழைக்கின்றனர். சிலவேளைகளில் இவர்கள் கைக்குட்டைகளை ஏந்தியும், நாட்டியம் ஆடுகின்றனர். இந்நடனமானது சக்தியின் ஒரு வடிவமான சங்கம்மாவிற்கு

அர்ப்பணிக்கப்படுகின்றது. இவர்கள் கைகளில் தோற்கருவியான தப்பு என்னும் ஒரு மேளத்தைஓத்த தோற் கருவியினையும் ஏந்தி ஆடுகின்றனர். இன்று இக்கலையானது பெண்களின் பூப்பெய்து விழாக்களிலும், திருமண விழாக்களிலும், புது மனைபுகு விழாக்களிலும் சிறப்பாக ஆடப்பட்டு வருகின்றது.

தெருக்கூத்து - இன்று இக்கலையானது பாமர கிராமிய மட்டத்தில் பிரபல்யம் பெற்று விளங்கும் ஒரு கலையம்சமாகும். பண்டைக்காலம் தொடக்கம் பொழுது போக்கிற்காக இக்கலையம்சம் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தது. மற்றைய நாடோடி நடனங்கள் போன்று சாஸ்திரீய நாட்டிய அமைப்பிலிருந்து விலகி, எளிய வடிவமைப்பைக் கொண்ட ஆடல் வகையாகவும், மற்றைய நாடோடி நடனங்களைப் போன்று புராண இதிகாச கதைகளை மையமாகவும், சரித்திர அரச ஆட்சி முறைமைகளை மையமாகவும், கொண்டு பின்னிப் பிணைத்து வளர்க்கப்பட்ட கலையாகும்.

இதன் ஒப்பனைக் கலையானது தமிழ்நாட்டின் சாஸ்திரீய பரத நாட்டியக் கலையிலிருந்து முற்றிலும் வேறுபட்டதாக அமைகிறது. குறிப்பாக தெருக்கூத்தில் பெரிய தலைக்கீரிடம், தோல்பட்டைக் கவசங்கள், மார்ப்பணிகள், பரந்து விரிந்த பாவாடைகள், பொதுவாகத் தெருக்கூத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டு வரும் ஆடை ஆகாரிய அம்சங்களாகும். சாதாரணமாகத் தெருக்கூத்தானது பாத்திரங்களால் தாமாகவே பாடி ஆடப்பட்டு வந்தபோதிலும், சில சமயங்களில் கூத்து மேடைகளில் பிற்பாட்டுக்காரர்கள் இடம் பெறுவதைக் காணக்கூடியதாக இருக்கின்றது. மேடையுள்ள அரங்குகளும், மேடை இல்லாத அரங்குகளும், அதே போல கூரை உள்ள அரங்குகளும், கூரையில்லாத அரங்குகளும், இதற்குப் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன. ஆயினும் இன்று காலக்கிரமத்துக்கு அமைய இக்கலைக்கூறு சில மாறுதல்களையும் மாற்றங்களையும் எதிர் நோக்கியுள்ளது.

பொழுதுபோக்குக் கலையம்சமாக வளர்ச்சியடைந்துள்ள இக்கூத்தானது, நவீன தொலைத்தொடர்பு சாதனங்களின் வருகையினால், குறிப்பாக வானொலி தொலைக்காட்சி என்பனவற்றின் வருகை, இக்கலையம்சத்தைப்பாதித்துள்ளது எனலாம். பொருளாதார நெருக்கடிகள், நடைமுறைக் கஷ்டங்கள், சாஸ்திரீய கலாச்சார நாட்டியத்துறையில் ஏற்பட்ட இயல்பான விழிப்புணர்ச்சியும், மறுமலர்ச்சியும், ஈடுபாடும், மேலும் சாஸ்திரீய நாட்டியத்துறையில் பயன்படுத்தப்பட்டு வரும் நவீன தொழில்நுட்பவியல் உத்திகளும், இக்கூத்து வகையினை பாதிப்படையச் செய்துள்ளது எனலாம்.

நாட்டியம் நாடகம் ஆகிய இவ்விரண்டு கலையம்சங்களையும் ஒருங்கே கொண்ட இக்கூத்து வகை, ஆடல், பாடல், அபிநயம் மற்றும் நடப்பு என்னும் அம்சங்களை உள்ளடக்கியதாகும்.

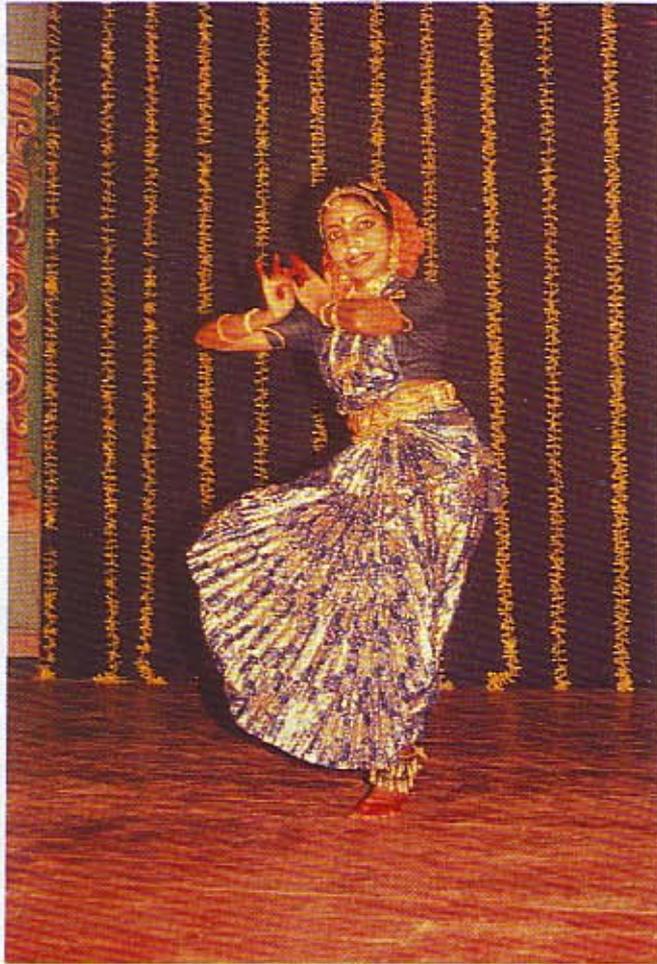
இயல்பாகவே மந்தநிலைக்குத் தள்ளப்பட்டு விட்டபோதிலும் கூட, இன்றும் சில குறிப்பிடப்பட்ட குடும்பப் பரம்பரையினரால் பாதுகாக்கப்பட்டு வளர்க்கப்பட்டு வருகின்றது. இக்கூத்தினை ஓத்த ஆடல் வகையினை இலங்கையின் வடக்குக் கிழக்கு மாகாணங்களில் பொதுவாக நாட்டுக்கூத்து என்ற கலையம்சத்தில் காணக்கூடியதாக உள்ளது.

தெருக்கூத்து, நாட்டுக்கூத்து ஆகிய கலையம்சங்களை நாம் நேரடியாகக் கண்டு களிக்கும் வாய்ப்பு அருகி வரும் இத்தருணத்தில், ஆங்காங்கே தொலைக்காட்சியில் இக்கூத்து வகைகளை நாம் காணக்கூடியதாக இருந்தபோதிலும், நேரில் பார்க்கும் பூரிப்பும், சுவையும், எமக்குக் கிட்டாது. ஆயினும் தொலைக்காட்சியில் இக்கூத்து வகைகளை நாம் காணும்போது, பொதுப்படையாக இக்கூத்து வகைகளின் கலைச்செறிவினை, பாங்கினை, தன்மையினை, ஒப்பனையினை, நாம் ஓரளவு அறிய முடிகிறது.

கரகம் - கரகம் என்னும் சொல்லானது கமண்டலம், எனப் பொருள்படும். கிராமிய பிணைப்புக்கள், இணைப்புக்கள் கொண்ட இவ்வாட்ட முறை கோயில்களில் உள்ள சிலைகளுக்குப் பதிலாக நிறைகுடத்தில் வேப்பிலை செருகி அதனைத் தேவதையாகக் கொண்டு 'கரகம்' என்னும் இவ்வாடல் வகை ஆடப்படுகின்றது. இது குறிப்பிடப்பட்ட சில தெய்வங்களின் அருளை வேண்டி ஆடப்பட்டு வரும் நடனமாகும். எனவே இது பக்தி மரபில் வளர்ந்த நாடோடி நடனமெனலாம். குறிப்பாக அம்மன் வழிபாட்டிலும், ஐயனார் வழிபாட்டிலும், முருக வழிபாட்டிலும் இவ்வாடல் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றது. நிறைகுட நீருக்குப் பதிலாக மஞ்சள்நீர், பால் போன்ற அபிஷேகத் திரவியங்களும், சிலவேளைகளில் அரிசியும் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. தென்னிந்திய மாநிலங்களாகிய தமிழ்நாடு, ஆந்திரா, கேரளா மற்றும் கன்னடம் அகிய மாநிலங்களில் இவ்வாட்டம் பிரபல்யம் பெற்று விளங்குகின்றது. இலங்கையிலும் கூட பக்தி மரபில் வளர்ந்த இவ்வாடல் கோயில்களில் இடம்பெறுவதை நாம் அவதானிக்கிறோம்.

இதுவரை நாம் தமிழ்நாட்டு நாடோடி நடனங்கள் பற்றிய சில அடிப்படை அம்சங்களை இவ்வத்தியாயத்தில் ஆராய்ந்தோம். இதிலிருந்து தமிழ்நாட்டின் சாஸ்திரீய பரத நாட்டியத் துறைக்கும் இவற்றிற்கும் இடையிலான ஒற்றுமைகளையும், வேற்றுமைகளையும், அவற்றின் தனித்துவ இயல்புகளையும், பயன்பாடுகளையும் நாம் ஓரளவு அவதானித்தோம்.

பார்ம்பரிம இத்தியக குராச்சார
நடனங்களும்



பரதமும் பாரம்பரிய இந்தியக் கலாச்சார நடனங்களும்

பரத நாட்டியக் கலையானது இந்தியாவில் மட்டுமன்றி இன்று உலகம் முழுவதும் பார் புகழும் பெருங்கலையாகத் திகழ்கின்றது. இந்தியா முழுவதிலும் சிறப்புற்று விளங்கும் பல்வேறு நாட்டியக் கலைகள் அனைத்துக்கும் மூல நூலாக திகழ்வது பரதரின் பரத சாஸ்திரமாகும். இப்பரத சாஸ்திரத்தை ஆதாரமாகக் கொண்டே ஆங்காங்கே தத்தம் மொழி, சமய, கலாச்சாரப் பின்னணிகளுக்கமைய தத்தம் சொந்தப் பாஷை, பரிபாஷைகளுக்கமையவும், தத்தம் சொந்த சொற் கட்டுக்களைப் பிரயோகித்தும் அதற்கான நாட்டிய உத்திகளைக் கையாண்டும் பல்வேறு மாநில மக்கள் தனித்துவச் சொந்த கலாச்சார நடனங்களை வகுத்தனர். இவ்வாறு நாட்டியக் கலையானது இன்று மாநிலங்களுக்கு மாநிலமும், தத்தம் கலாச்சார கலைப் பின்னணிகளுக்கமைய, தமக்கே உரித்தான தனித்துவக் கலை கலாச்சார அம்சங்களுடன் திகழ்கின்றன. இதற்கமைய இன்றைய இந்தியக் கலாச்சார நடனங்கள் வரிசையில் சிறப்பிடம் பெற்று மிளிர்வன, வட இந்திய நடனமாகிய கதக், தென்னிந்திய நடனங்களாகிய கதகளி, பரதநாட்டியம், கூச்சுப்பிடி, பகவத மேளம், மோகினி அட்டம், மற்றும் கிழக்கிந்திய நடனங்களாகிய மணிப்புரி, ஒரிசிய நடனம் என்பனவாகும்.

வட இந்திய மாநில நடனமாகிய கதக், ஏனைய இந்தியக் கலாச்சார நடனங்களைப் போலவே இந்துப் பண்பாட்டை அடித்தளமாகக் கொண்டு, ஆங்காங்கே முகாலய கலாச்சாரப் பின்னணிகளைக் கொண்டு, பின்னிப்பிணைந்து வளர்ச்சி அடைந்துள்ள நாட்டிய வடிவம் எனலாம். இதன் வரலாறு 16 ஆம், 17 ஆம் நூற்றாண்டுகளில் சிறப்புற்று விளங்கியது. முகாலய ஆட்சிக் காலத்தில் இது அவை நடனமாக வளர்ச்சி பெறத் தொடங்கியது. இதனால் இக்கலையானது முகாலய ஆட்சிக் காலத்தின் போது, டெல்லியையும், அதனை அண்டிய பகுதிகளிலும் வளர்ந்து வந்தது. இக்கலை முகாலய ஆட்சியின் பின்னர், டெல்லியை அண்டிய பிரதேசங்களிலேயே பாதுகாக்கப்பட்டு வந்தது. மேலும் கதக் நடனத்தில் லக்னோ மரபு, ராம்பூர் மரபு, ஜெய்ப்பூர் மரபு, மற்றும் வரணாசி மரபு என்னும் தனித்துவப் பண்பாடுகளுடன் கூடிய மரபுகள் இதில் தனிச் சிறப்புப் பெற்று மிளிர்வதை இன்றும் காணலாம்.

பரதக் கலையில் சிறப்புற்று விளங்கும் மரபு முறைகளாவன தஞ்சாவூர் மரபு, வழுவூர் மரபு, காஞ்சிபுர மரபு, மற்றும் பந்த நல்லூர் மரபு என்பனவாகும். இம்மரபுகளை பரத நாட்டியத்தில் வளர்த்த விற்பன்னர்களைப் போல கதக் நாட்டியத்திலும் சில பிரசித்தி பெற்ற, பிரபல்யம் வாய்ந்த நாட்டிய விற்பன்னர்கள் இம்மரபு உத்திகளைக் கதக்கில் வளர்த்தனர். பரத நாட்டியத்தில் இடம்பெறும் சில மரபுகள் இயல்பாகவே கம்பீரமும்

தமக்கே உரித்தான நளினமும் எளினமும் கொண்டு விளங்குவது போல், கதக்கிலும், நளினமும், எளினமும் தனித்துவமும் பெற்றுச் சிறப்புற்று விளங்கும் சில மரபுகள் உள்ளன. மேலும் மற்றைய இந்திய நடனங்களைப் போன்று கதக்கும் நிருத்தம், நிருத்தியம் ஆகிய பிரிவுகளையும், ஆங்காங்கே தாண்டவ லாஸ்ய அமைப்புக்களைக் கொண்ட அடிப்படை நாட்டியக்கலை மூல ஆதாரங்களுடன் பிரபல்யம் அடைந்துள்ளது. எனினும் கதக்கானது தாள லய அமைப்புக்களை அடிப்படை மூலத்தளமாகக் கொண்டு மிளிர்கின்றது. தபலா என்னும் தாள லயக் கருவியானது அதி மிகையாக இதில் பயன் பெறுவதை அவதானிக்க முடிகிறது.

கதக்கில் லாஸ்யப் பிரிவினைப் பெண்களுக்கே உரித்தான நாட்டியக் கலைப் பிரிவாகக் கொள்ளப்படவில்லை. இதே போலத் தாண்டவமும் பரதத்தைப் போன்று சிவனின் நாட்டியமாகக் கணிப்பிடப்படவில்லை. தபலாவின் சொற் கட்டுக்களைப் பிரதிபலிக்கும் நடனமாகவே இது கருதப்படுகிறது. லய அமைப்பு வகைகளுக்கு இது முதல் இடம் கொடுக்கின்றது. இதுவே தத்தகார் எனப்படுகிறது. இது குறிப்பிடப்பட்ட தாளத்தின் லயத்தைப் பொறுத்தது. பரத நாட்டியத்தில் ஜதியுடன் இணைத்து ஜதீஸ்வரம் தோன்றியது போன்று, கதக் நடனத்தில் 'அமத்' என்பது ஜதீஸ்வரத்தை ஒத்ததாகும். இதே போல தோடா, டுக்டா, பரணா என்னும் சில தாள லய அமைப்புக்களும் கதக்கிலுள்ளன. இவை பரத நாட்டியத்தில் இடம்பெறும் ஜதி, தீர்மானம், என்பனவற்றை ஒத்ததாகும். ஆகவே பரதத்தில் இடம் பெறும் ஜதி அடவுகள், சுர அடவுகள், மற்றும் தீர்மானங்கள், என்பன நிருத்த பிரிவில் இடம்பெறுகின்றன. அவ்வாறே கதக்கில் இடம்பெறும் அமத், டுக்டா, தோடா, பரணா என்பனவும் நிருத்த உருப்படிகளே என்பதை விளங்கிக் கொள்ளல் பொருத்தமானதாகும்.

கதகளி என்னும் பதம் சாதாரணமாக ஏதாவது ஒரு கதையினை அடிப்படையாகக் கொண்டது என்பதனை இயல்பாக குறிப்பிடுகின்றது. இதனால் இதனைச் சாதாரண பாமர மக்கள் ஆட்டக் கதை என விளங்குவர். இந் நாட்டியம் கேரள மாநிலத்தைச் சார்ந்தது. இது ஒரு கதையை அடிப்படை மையமாகக் கொண்டு அதனை அடிப்படைக் கருவாக வைத்து பின்னப்பட்ட நாட்டியமாகும். இந்தியாவில் ஆரியர் வருகைக்கு முற்பட்ட காலத்திலிருந்தே இந் நாட்டியம் வழக்கத்தில் இருந்தது. கதகளி என்பது பல்வேறு அடிப்படை மூலங்களை ஆதாரமாகக் கொண்டு வளர்க்கப்பட்டது. அவையாவன சமயத் தொடர்பு, மந்திரவாதத் தொடர்பு, சண்டைக் காட்சிகள், அரங்கிலே போராட்டம், ஆகியவற்றை எடுத்தியம்புகின்றது. சாக்கையர் என்போர் நாட்டியக் கலையினைத் தொழிலாகக் கொண்டு அதனை வளர்த்தனர். சாக்கையர் பற்றியதான குறிப்புக்களைப் பொதுவாக நாட்டியக் கலை ஆராய்ச்சிக்கு பெரிதும் உதவும் சிலப்பதிகாரத்தில் காணலாம். பரதக்கலையில் இன்று இடம்பெறும் ஆங்கீக, வாசீக, ஆகாரியம் போன்ற அபிநயப் பிரிவுகள் சார்ந்த பிரிவுகளும் கதகளியில் செவ்வனே பிரதிபலிப்பதைக் காணலாம். அவ்வாறே பரத நாட்டியம் பற்றித் திட்டவட்டமாக ஒரு குறிப்பிட்ட கால ஆரம்ப எல்லையினைக் குறிப்பிட முடியாது இருப்பது போன்று, கேரள நாட்டு நாட்டியமான கதகளியினையும் நாம் திட்டவட்டமாக ஒரு குறிப்பிட்ட கால எல்லைக்குள் குறிப்பிட முடியாதுள்ளது.

கிருஷ்ண ஆட்டம் தான் கதகளியின் வளர்ச்சியினை ஆரம்பத்தில் வழி வகுத்ததாக கருதப்பட்டது. அதாவது மானதேவன் என்ற சாமுத்திரி அரசன், கிருஷ்ணன் பற்றிய கதைகளை நாடகமாக்கி 'கிருஷ்ணன் ஆட்டம்' என்று பெயரிட்டு, கிருஷ்ணன் வரலாற்றினை நாடகமாக்கினான். ஆனால் மானதேவன், கொட்டாரக்கரை அரசன் அவையில் தன் கிருஷ்ணாட்டம் என்ற நாட்டியக் கலையினை அரங்கேற்ற மறுத்ததினால் மனமுடைந்த கொட்டாரக்கரை அரசன், தானும் கிருஷ்ண ஆட்டம் போன்று ராம கதையினை மையமாக வைத்து அதே வேளை கேரள நாட்டு மேடைச் சம்பிரதாய மரபுகளுக்கமைய ராம ஆட்டத்தைச் செயல்படுத்தினான் என்றும், நாளடைவில் ராம கதையினை மட்டுமன்றி வேறுநாட்டுக் கதைகளையும் மக்கள் கையாண்ட காரணத்தினால் 'ராமர் ஆட்டம்' என்ற பெயர் மங்கி, கதகளி என அழைக்கப்பட்டது என்று வரலாற்றுக் குறிப்புக்கள் சான்று பகர்கின்றன.

சென்ற நூற்றாண்டிலேயே கேரள நாட்டு மக்கள் தம் கலாச்சார நடனமாகிய கதகளியைப் பெரிதும் மதித்து வளர்க்கத் தொடங்கினர். பரதக் கலை எவ்வாறு கோயில்களிலும், கோயில்களை அண்டிய பகுதிகளிலும் வளர்ந்ததோ, அவ்வாறே கதகளியும், கோயில்களிலும் கோயில்களை அண்டிய பகுதிகளிலும் வளர்ந்தது எனலாம். பரத நாட்டியத்தைப் போன்று இதுவும் புராண இதிகாசக் கதைகளை மையமாகக் கொண்ட நாட்டிய வடிவங்களை தன்னகத்தே கொண்டுள்ளது. பெரும்பாலும் பரத நாட்டியத்தில் இன்றைய வழக்கில், அதாவது இருபதாம் நூற்றாண்டின் இறுதிக்கால கட்டமாகிய இன்றைய நிலையில் பெருமளவு வளர்ந்து வரும் நாட்டிய நாடகங்கள் அல்லது நிருத்திய நாடக மரபை ஒத்துள்ளது இக்கதகளி எனலாம். ஆனால் பரதக் கலையில் இவ்வடிவம் அதாவது நாட்டிய நாடகம் தற்போது தான் பெருமளவு வளர்ச்சி அடையத் தொடங்கியுள்ளது, ஆயினும் கதகளியில் இவ்வடிவம் சென்ற நூற்றாண்டிலேயே வளர்ச்சியடைந்துள்ளது. நாட்டிய நாடகமே கதகளியின் உயிர் நாடியாக அமைவதால், இந்நாட்டியமானது பரதக் கலையினைப் போன்று அபிநயத்திற்கு முக்கிய இடங் கொடுக்கின்றது. கவிநயம் மிக்க பாவச் செறிவு நிறைந்த பாடல்களுக்கு நடிகர்கள் அபிநயிக்க முத்திரைகளைப் பயன்படுத்துகின்றனர்.

பரதத்திற்கும் கதகளிக்கும் இடையில், அவற்றின் கலாச்சாரப் பிணைப்பினை மேலும் வலுவூட்டும் வகையில் அமைந்த கலாச்சார நடனமே, மோகினி ஆட்டம் எனப்படும். இன்னும் விளக்கமாகக் கூறுமிடத்து சதிரினதும், கதகளியினதும், கூட்டுச் சேர்க்கையே மோகினி ஆட்டம் எனக் குறிப்பிடலாம். பரதம் போன்று கால்கள் விரித்து வைக்கப்பட்ட போதிலும், கதகளியின் தன்மைக்கமைய கால்கள் அகட்டி விரிக்கப்பட்டுள்ளன. ஜதீஸ்வரம், சப்தம், வர்ணம், பதம் போன்ற உருப்படிகள் அதே வரிசைக் கிரமத்தில் ஒழுங்கமைக்கப்பட்டுள்ளன. சுத்த நிருத்த உருப்படிகளும், எளிய நளினமான நாட்டிய உருப்படிகளும், இதில் செவ்வனே கையாளப்படுகின்றன. ஏனைய இந்திய நடனங்கள் போன்று இதுவும் புராண வரலாற்றுக் குறிப்புக்களுடன் தனித்துவம் பெற்று விளங்குகின்றது. திருமால் மோகினி அவதாரத்தில் காண்போரை ஈர்க்கும் வண்ணம் ஆடிய நடனமெனப் பரவலாக இது நம்பப்படுகிறது. பரதத்தைப் போன்ற இசை

அமைப்புக்களே இதற்கும் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. உடையலங்காரம் பரதத்தில் இருந்து முற்று முழுதாக வித்தியாசப்படுகின்றது. வெண்ணிற உடைகள் மாத்திரமே இதற்குப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. சிகையலங்காரமும் தனக்கே உரித்தான தனி அம்சங்களுடன் சிறப்புற்று மிளர்கின்றது. சேர நாட்டு அரசினம் பெண்களின் சிகையலங்காரத்தை ஒத்த பக்கவாட்டில் உயர்த்திக் கட்டப்பட்ட கொண்டை இதற்குப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. அத்துடன் கேரளநாட்டு நாடோடி நடனங்களின் தாக்கத்தையும் இந்நாட்டிய வடிவம் குறிப்பிட்ட அளவு தழுவிவளர்ந்துள்ளது.

ஆந்திர மாநில நடனமான கூச்சப்பிடி பரத நாட்டியத்தைப் போன்று தன்னகத்தே சில தனி இயல்புகளையும் அதே வேளை பரதத்துடன் பல பிணைப்புகளையும் கொண்டுள்ளது. இன்று பரதநாட்டியத்தில் நாம் பல்வேறு விதமான நாட்டிய நாடகங்களைப் பயன்படுத்துகின்றோம். அதே அமைப்பையொத்த நாட்டிய நாடகங்களை நாம் கூச்சப் பிடியிலும் கையாளுகின்றோம். பாமாகலாபம், பாரிஜா - தபாஷணம், என்பன சில பிரபல்யமான நாட்டிய நாடகங்களாகும். பரதத்தில் இசையுடன் கூடிய நாட்டிய நாடகங்களே இடம்பெறுகின்றன. ஆயினும் கூச்சப்பிடியில் வசன நடைகள் கலக்கப்பட்ட நாட்டிய நாடகங்கள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. நாட்டிய நாடகப் பாடல்களை இங்கு 'தரு' என்னும் சிறப்புப் பெயர் கொண்டு அழைக்கப்படுவதைக் காணலாம். மேலும் தரு, தரங்கம், சப்தம், என்னும் உருப்படிகள் சில தனித்துவச் செயற்பாடுகளைக் கொண்டுள்ளன. செம்பு நீரைத் தலையில் தாங்கி கால்களைத் தாம்பாளத்தில் ஊன்றி நின்று தாளத்துக்கமைய ஆடுதல் கூச்சப்பிடியில் சிறப்பு அம்சமாகும்.

அதே சமயம் கூச்சப்பிடியில் உள்ள சில அடவுகள், ஜதிக் கோர்வைகள், மற்றும் அபிநயச் செயல்பாடுகள், ஆகாரிய முறைமைகள், என்பன பெருமளவு பரத நாட்டியத்தை ஒத்தவையாகும்.

தமிழகத்தில் இடம்பெறும் மற்றுமொருவகை நாடகப் பாணியைச் சேர்ந்த நாட்டியம் பாகவத மேளமாகும். சூலமங்கலம், ஊத்துக்காடு ஆகிய கிராமங்களில் இது வளர்க்கப்பட்டு வந்தது. தெலுங்குப் பாடல்களும் தமிழில் வசனங்களும் ஒருங்கே பின்னப்பட்டு கூச்சப்பிடியைப் போன்ற அமைப்பை இது ஆங்காங்கே பிரதிபலிக்கின்றது. பாகவதர்களினால் நடத்தப்படுவதினால் பாகவத மேளம் என அழைக்கப்படுகின்றது. தற்போது தமிழ் நாட்டில் மெலுட்டூரில் மட்டுமே இது நடத்தப்பட்டு பேணப்பட்டு வருகின்றது. ஆயினும் மேலும் சில கிராமங்களில் நடத்த, உரிய நடவடிக்கைகள் பல தற்போது மேற்கொள்ளப்பட்டு வருகின்றன. இது ஏனைய இந்தியக் கலாச்சார நடனங்களைப் போன்று பிரபல்யம் அடையாததற்குக் காரணம், அந்தண குலத்தைச் சேர்ந்த அதுவும் ஆண் களால் மட்டுமே இதில் பங்கேற்க முடியும். ஒரே மாநிலத்தைச் சேர்ந்ததினால் பரத நாட்டியமும் பாகவத மேளமும் ஏறத்தாழ ஒரே அடவ வகைகள் ஒரே அபிநயப் பிரிவுகள் என்பனவற்றை தம்மகத்தே கொண்டுள்ளன. அதே போல இதற்கான இசையும் பரதத்தின் பயன்படுத்தப்படும் கர்நாடக சங்கீத இசையே ஆகும். மெய் என்னும் நடன உருப்படி இதில் சிறப்பிடம் பெறுகிறது. இதுவே நாம் பரதத்தில் பயன்படுத்தப்படும் மெய் அடவுகள் ஆகும். இந்நடனத்தை குறிப்பிட்ட கிராமத்திற்கு வெளியில் சென்று நடத்த முடியாது என்பதனால் இதன் வளர்ச்சி மேலும் மட்டுப்படுத்தப்பட்டு உள்ளது.

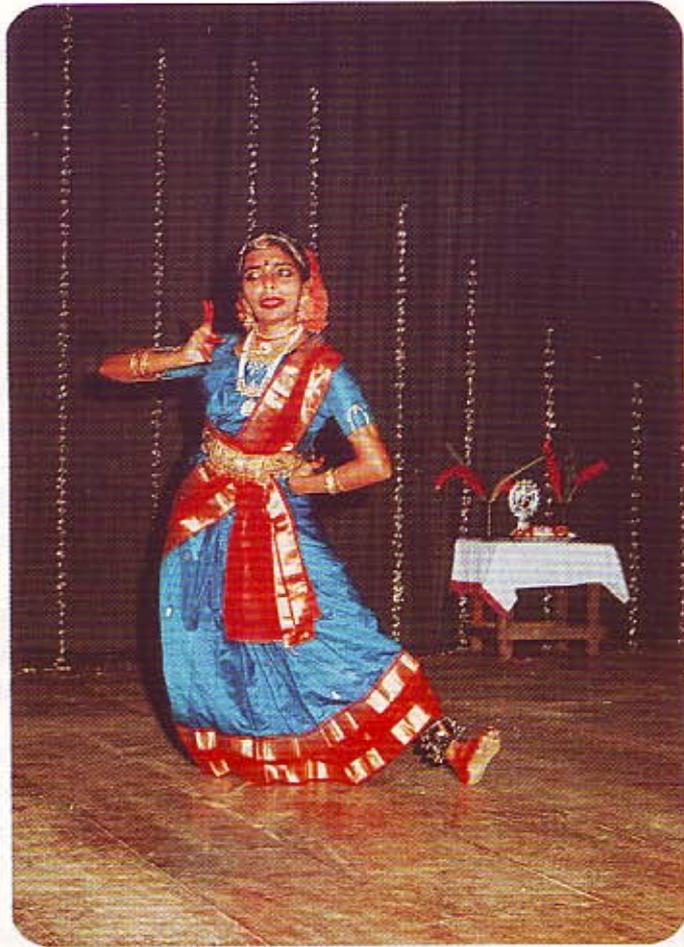
இன்று ஓரிசா என வழங்கும் இந்திய மாநிலத்தில் இருந்து வெளியாகும் கலாச்சார நடனமே ஓரிசிய நடனமாகும். இது கலிங்க தேச மரபில் வளர்ந்து வந்த நடனமாகும். பண்டைக்காலத்திலிருந்து இது ஆண்களாலும் பெண்களாலும் ஆடப்பட்டு வந்தபோதிலும் கூட பெண்களாலேயே இன்று கூடுதலாக ஆடப்பட்டு வரும் நடனமாகக் கணிப்பிடப்பட்டுள்ளது. பெண் வேடம் தரித்த ஆண்கள் இன்று இதில் பங்குபற்றுகின்றனர். பெரும்பாலும் பரதநாட்டியத்தையொத்த உடை, நாட்டிய வடிவங்கள், நகைகள் என்பன இதில் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன. ஆயினும் சில தனித்துவ இயல்புகளால் ஓரிசிய நடனமானது பார்த்த மாத்திரையில் அதன் கலைப் பாங்கினை உணரக்கூடியதாக உள்ளது. பரத நாட்டியத்தைப் போன்று இதுவும் ஆலயங்களிலும் ஆலயங்களை அண்டிய பகுதிகளிலும் வளர்ந்தும் வளர்க்கப்படும் வந்தது. பெண்கள் “மகரி” என்ற பெயராலும், ஆண்கள் “கோத்திபுவர்” என்ற பெயராலும் பொதுவாக அழைக்கப்படுகின்றனர். கலிங்க நாட்டுப் பாணியினைப் பிரதிபலிக்கும் இந்நடனம் கலிங்க சிற்பங்களை இயல்பாகப் பிரதிபலிக்கின்றது. எனவே கலிங்கத்துச் சிற்பங்களில் காணப்படும் திரி பங்க நிலைகளை இங்கும் நாம் காணலாம். திரிபங்கம் என்னும் நிலைப்பாட்டில் உடல் நிலையானது மூன்று முக்கிய பிரிவுகளாகப் பிரித்து வளைக்கப்படுகிறது. பரத நாட்டியத்தில் பயன்படுத்தப்படும் கர்நாடக இசையும் ஹிந்துஸ்தானிய சங்கீத இயல்பும் ஒன்று கூடிய கூட்டமைப்பையொத்த இசை வடிவம் ஒன்று இங்கு பயன்படுத்தப்படுகின்றது. ஓரிசிய நடனத்தில் முகபாவம் நிறைந்துள்ளது. அதேவேளை ஓரிசிய நடன உருப்புகள் தமக்கே உரித்தான சில தனித்துவ இயல்புடன் மிளர்கின்றன. “கீதா கோவிந்த” பாடல்கள் இங்கு முக்கிய இடம் பெறுகின்றன. ஆனால் அணிகலன்கள் பரதத்தைப் போன்று மணி வகைகள், கற்கள் பதித்தவையாக காணப்படுவதில்லை. தனி வெள்ளியிலோ அன்றி வெள்ளிப்பூச்சு பூசப்பட்ட உலோகங்களால் ஆனநகைகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. பரத நாட்டிய ஆராய்ச்சிக்கு நாட்டியச் சிற்பங்கள் பயன்படுத்தப்படுவது போல, ஓரிசிய நடன ஆராய்ச்சிக்கும் நாட்டியச் சிற்பங்கள் கையாளப்படுகின்றன. பெரும்பாலும் பரத நாட்டியத்திற்கு சிதம்பர, தஞ்சை நாட்டியச் சிற்பங்கள் பயன்படுகின்றன. அதே போல ஓரிசிய நடனத்திற்கு “கொனாராக்” என்னும் ஆலயச் சிற்பங்கள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

இந்தியாவின் மணிப்பூர் மாநிலத்தில் இடம்பெறும் கலாச்சார நடனம் மணிப்புரி எனப்படும். ஏனைய கலாச்சார நடனங்களில் இடம்பெறும் நளினம், எளினம், குழைவு என்பன இதிலும் காணப்படுகின்றது. லாஸ்ய தாண்டவ அமைப்புக்களும் இதில் இடம்பெறுகின்றன. ஆங்கீக, வாசீக, ஆகாரிய, சாத்வீக அபிநய அமைப்புக்கள் பரதக் கலையில் சமஅளவிற்கு இடம் பெறுகின்றன. ஆனால் மணிப்புரியில் பெருமளவு ஆங்கீக அபிநயமே முக்கிய இடம் பெறுகின்றது. அதேவேளை ஆகாரிய வாசீக அபிநயங்கள் சாதாரணமாக இடம்பெற்றபோதிலும் சாத்வீக அபிநயத்திற்கு இங்கு எவ்வித இடமுமில்லை எனலாம். பரதம், கதக், ஓரிசிய நடனம், கதகளி, போன்று இது ஆண்களாலும் ஆடப்படுகிறது. ஆண்களால் ஆடப்படும்போது இலங்கையில் இடம்பெறும் கண்டிய நடனங்களை ஒத்த தன்மையினை இங்கும் ஆங்காங்கே காணக்கூடியதாக இருக்கின்றது, காரணம் ஆண்கள் டோல்கி எனப்படும் ஒரு தாள வாத்தியத்தை பெருமளவு தாங்கி (மிருதங்க அமைப்பை ஒத்த தாளவாத்தியத்தை தாங்கி) ஆடுகின்றனர். சாத்வீக அபிநயத்தில் காணப்படும்

உணர்ச்சி பேதங்கள் இங்கு காணப்படாத இடத்தும், முத்திரைகள் என்பன சந்தர்ப்ப சூழ்நிலைக்கு அமைய அவ்வளவாக அபிநயத்தில் காண முடியாத இடத்திலும் கூட, கைகள் விரைப்பின்றி இறுக்கமற்ற நிலையில் தவள விடப்படுகின்றதும் அதே போல உடல் நிலையானது அலைபோல தவள விடப்படுகின்றது. ஏனைய இந்தியக் கலாச்சார நடனங்களிலிருந்து உடை அலங்காரத்தில் முற்றிலும் மாறுபட்டும், வேறுபட்டும் இது காணப்படுகின்றது.

மணிப்புரி கலாச்சார நடனமானது, சற்று மாறுபட்ட இசை வகையினை, அதாவது “ரவீந்திர சங்கீத்” என்னும் ஒரு தனித்துவ இந்திய இசை வடிவத்தினைப் பெருமளவு பயன்படுத்துகின்றது.

கமலிணி
 கமின் தேசியக் கலாச்சார நடனமாகிய
 கமலிணி நடனமும் இந்தியக் கலாச்சார
 நடனங்களும்



கமலிணி நடனம் கர்நாடக மாநிலத்தின் தென் பகுதியில் உள்ள கமலிணி மாவட்டத்தில் உள்ள கமலிணி கிராமத்தில் உள்ள கமலிணி கலாச்சார கழகத்தால் நடைமுறைப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இது ஒரு மிகவும் அழகான மற்றும் கவர்சகமான நடனமாகும். இது ஒரு மிகவும் அழகான மற்றும் கவர்சகமான நடனமாகும். இது ஒரு மிகவும் அழகான மற்றும் கவர்சகமான நடனமாகும்.

இலங்கையின் தேசியக் கலாச்சார நடனமாகிய கண்டிய நடனமும் இந்தியக் கலாச்சார நடனங்களும்

பொதுவாக எந்த ஒரு நாட்டின் நாட்டியக் கலையினை நாம் எடுத்து ஆராயும் இடத்து, அதனை நாம் இரண்டு முக்கிய பிரிவுகளாகப் பிரித்தும் வகுத்தும் ஆராய்கின்றோம். ஒன்று அந்நாட்டிற்கே உரித்தான சாஸ்திரீய கலாச்சார நடனங்கள், மற்றையது அந்நிலத்திற்கே உரித்தான நாடோடி நடனங்கள். இத்தகைய இரண்டு பிரிவுகளையும் நாம் பொதுவாக இலங்கையிலும் காண்கின்றோம்.

இலங்கையின் தேசியக் கலாச்சார நடனமாகக் கணிப்பிடப்படுவது அந்நாட்டிற்கே உரித்தான கண்டிய நடனமாகும். அந்நிய ஆட்சியில் சில நூற்றாண்டு காலம் இலங்கை சிக்குண்டு கிடந்ததினால், குறிப்பாக ஆங்கில ஆட்சிக்குள் இலங்கை கட்டுண்டு கிடந்த காலத்தில், மேற்கத்திய கலாச்சாரத் துறையின் தாக்கம், இலங்கையின் தேசியக் கலாச்சார நீரோட்டத்தில் கலந்துகொண்டது. ஆயினும் இலங்கையின் சுதந்திரத்திற்குப் பிற்பட்ட காலகட்டத்தில், மக்கள் இடையேயும், தேசிய தலைவர்களிடையேயும் ஏற்பட்ட சமூக, சமய, அரசியல் விழிப்புணர்ச்சியானது கலைக் கலாச்சார மறுமலர்ச்சிக்கும் பொருளாதார சமூக சமய மறுமலர்ச்சிக்கும் வித்திட்டது. இதனால் சிங்கள மொழியினைப் பேசும் மக்களின் சுதேச நாட்டியமானது சிங்கள நாட்டியம் எனப்பொதுவாகக் குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுகின்றது. இலங்கையில் இந்நாட்டியக் கலைத்துறையானது பண்டைக் காலந் தொடக்கம் வளர்ச்சி அடைந்திருந்தது என்பதனை இன்றும் வரலாற்றுக் குறிப்புகள், மற்றும் இலக்கியக் குறிப்புகள் வாயிலாக நாம் அறிகிறோம்.

விஜயனின் வருகையுடனேயே நாம் பெரும்பாலும் இலங்கையின் வரலாற்றினை கவனிப்பது வழக்கம். விஜயன் இலங்கையில் காலடி எடுத்து வைத்தபோதே இனிய இசையினையும், நாட்டிய ஒலியினையும், கேட்டதாக வரலாற்றுக் குறிப்புகள் வாயிலாக நாம் அறிகிறோம்.

சாதாரணமாக தமிழ் இலக்கியத்தில் முக்கிய இடம் பெறும் காப்பிய இலக்கியம் சிலப்பதிகாரமாகும். நாட்டியக் கலை சம்பந்தமாகப் பொதுப்படையில் பல அரிய கருத்துக்களை, குறிப்புகளை, மூலங்களை, அள்ளி வழங்கும் கருவூலமாகச் சிலப்பதிகாரம் உள்ளது. சிலப்பதிகாரத்திலுள்ள ஒரு நாட்டிய வகையினை இவ்விடத்தில் ஆராய்வோம். அதாவது சாந்திக் கூத்து, சாந்திக் கூத்தானது மேலும் நான்கு பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்படுகிறது. அவையாவன சொக்கம், மெய்க்கூத்து, அவிநயம், மற்றும் நாடகம் ஆகும். சொக்கக் கூத்தானது, நிருத்த பிரிவினைச் சார்ந்ததும், 108 கரணங்களால்

ஆனதுமாகும். மெய் என்னும் பிரிவானது தேசி, வடுகு மற்றும் சிங்களம் என்னும் மூன்று உப பிரிவுகளைக் கொண்டுள்ளது. தேசி என்பது தமிழ் மாநிலத்திற்கே உரித்தான நாட்டியமாகும். வடுகு என்னும் நாட்டியமானது, தெலுங்கு தேசத்துக்கே உரித்தான நாட்டியமாகவும், இதே போலச் சிங்கள மொழியினைப் பேசும் சிங்களதேசத்துக்கே உரித்தான நாட்டியமாக 'சிங்களம்' என்னும் நாட்டியம் சிலப்பதிகாரத்தில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. சிங்களம் என்னும் பதத்தைத் தவிர சிலப்பதிகாரம் வேறு எதையுமே இந்நாட்டியம் பற்றிக் குறிப்பிடவில்லை.

இலங்கையின் புவியியல் காரணிகள் மற்றும் சமய சமூகக் காரணிகள் என்பன இந்தியாவுடன் பண்டைக் காலந்தொடக்கம் இன்றுவரை பிரிக்க முடியாத தொடர்புகளைக் கொண்டுள்ளது. இது மட்டுமன்றி மொழி, மொழி எழுத்து வடிவங்களிலும், இரு நிலங்களும் பல்வேறு ஒற்றுமைகளைக் கொண்டு விளங்குகின்றன. குறிப்பாகச் சிங்கள எழுத்து வடிவமைப்புக்களும், தென்னிந்திய மொழிகளான கன்னடம், தெலுங்கு எழுத்து வடிவமைப்புக்களும், தம்மிடையே பல்வேறு ஒற்றுமைகளைக் கொண்டு விளங்குகின்றன. இந்தியாவிற்கும் இலங்கைக்குமிடையே சமய சமூகத் தொடர்புகள், கலைக் கலாச்சாரப் பிணைப்புக்கள், இணைப்புக்கள் என்பன இவற்றிற்கு இடையிலான தொடர்புகளை மேலும் வலுப்படுத்தி உள்ளன எனலாம். எனவே இரு நிலங்களுக்கும் இடையில் இடம்பெறும் இயல்புகள், தொடர்புகள், அவற்றின் சில தனித்துவ இயல்புகள் என்பன பற்றி இவ்வத்தியாயத்தில் ஆராய்வோம்.

இலங்கையில் இடம்பெறும் சாஸ்திரீய கலாச்சார நடனமாகிய கண்டிய நடனத்திற்கும், அந்நாட்டிற்கே உரித்தான நாடோடி நடனங்களிற்கும் அநேக வேறுபாடுகள் அதிகம் காணப்படாதவிடத்தும், கண்டிய நடனமானது சுத்த நிருத்த பிரிவினைச் சார்ந்ததும், உயர் தாள லயக் கட்டுக்களையும், தாண்டவ நிலைச் செயற்பாடுகளையும் கொண்டுள்ளதாக விளங்குகின்றது.

இலங்கையின் நாட்டியக் கலை வரலாற்றில் இடைக்கால வரலாற்றினை எடுத்து நோக்கும் போது, இந்நாட்டியமும் பரதக் கலை, கதக் ஆகிய நடனங்கள் போன்று அரசவை நடனமாகவும், புனிதக் கோயில் கலை அம்சமாகவும், வளர்ச்சி அடைந்திருந்தது. குறிப்பாக மதசார்பற்ற நடனமானது இலங்கையில் அரசவை நடனமாகவும், மத சார்பான நடனமானது இலங்கையில் பௌத்தவ கோயில் நடனமாகவும் வளர்ந்து வந்தது. இவற்றிற்கு இடையே பல்வேறு தொடர்புகள் காணப்பட்டன.

இந்திய நாட்டியமாகிய பரதநாட்டியம் எவ்வாறு மன்னர்களாலும், அரச பரம்பரையினராலும் வாழ வைக்கப்பட்டு வந்ததோ, அவ்வாறே இலங்கையின் நாட்டியக் கலைத்துறையும், சமூக சமய விழாக்களிலும், உயர் புனிதக் கோயில் கலை அம்சமாகவும் கவனிக்கப்பட்டும், வாழ வைக்கப்பட்டும், வந்துள்ளது. இந்நாட்டியமானது 'டிக்ட் நட்டுமா' என அழைக்கப்பட்டிருந்தது.

நாட்டியக் கலை சமூகக் கலையாதலினால் சமூக மாற்றங்களுக்கு உட்படுத்தப்பட்டிருந்தது. இந்நிலையானது சிங்கள நாட்டிய கலையுலகிற்கும் ஏற்பட்டது.

இதன் பிரகாரம் 'டிக்கிட்டுமா' என இடைக்கால வரலாற்றில் இலங்கையில் இடம்பெற்ற இந் நாட்டிய வடிவம், முற்றாகக் கைவிடப்பட்டு, அழிவற்றது. பரதக்கலையிலும் கூட இன்று எத்தனையோ நாட்டிய வடிவங்கள் குறிப்பாகப் பண்டைய வரலாற்றில் இடம்பெற்ற நாட்டிய வடிவங்கள் இன்று முற்றாக அழிந்து போயின. இன்று அவற்றின் சில பெயர்களை மாத்திரம் வரலாற்றுக் குறிப்புக்களில் நாம் காண்கின்றோம்.

இந்தியக் கலாச்சார நடனங்கள் அனைத்துக்குமே மூல நூலாக விளங்குவது பரத சாஸ்திரமாகும். இது கிரீஸ்துவக்கு முன் 2 ஆம் நூற்றாண்டிற்கும், கிரீஸ்துவக்குப் பின் 2 ஆம் நூற்றாண்டிற்கும் இடைப்பட்ட கால கட்டத்தில் எழுந்திருக்கலாம் என நம்பப்படுகிறது. இப்பரத சாஸ்திரத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டே இந்தியாவின் பல்வேறு மாநிலங்களும், அவற்றின் மொழி, சமய, கலைக் கலாச்சாரப் பின்னணிகளுக்கு அமைய இசை வடிவங்களையும், உத்தி வடிவங்களையும், நாட்டிய வடிவங்களையும் பயன்படுத்தி இந்திய மாநில நடன வடிவங்களாக வளர்ச்சியடைந்து, இன்று பல்வேறு மாநில நடனங்களாக மலர்ந்துள்ளன. இவ்வாறே சிங்கள நாட்டியமும் பரத சாஸ்திரத்தை அடிப்படை மூலமாகக் கொண்டு வளர்ச்சியடைந்திருக்கலாம் என ஊகிக்க முடிகின்றது. ஏனெனில் பரதம், கதக், கதகளி என்பனவற்றிற்கும் இதற்குமிடையே பல்வேறு தொடர்புகள், கலப்புக்கள், இணைப்புக்கள், பிணைப்புக்கள், என்பன காணப்படுவதிலிருந்து நாம் இதனை ஊகிக்க முடிகிறது.

பரதக்கலையில் நாம் அடவ அல்லது அடைவ என நாம் குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுவது, ஒரு தாளத்திற்கு அமைய, ஒரு கால் அசைவினையும் ஒரு கை அசைவினையும், ஒரு உடல் நிலையினையும், லய சுத்தத்துடன் செய்யும்போது அடவ என நாம் குறிப்பிட்டு அழைக்கின்றோம். இதுவே கண்டிய நடனத்திலும் அடவ அல்லது அடைவ எனக் குறிப்பிடப்படுகின்றது. ஆயினும் காலக் கிரம மாற்றங்களுக்கு அமைய குதித்தல், பாய்தல், சுழருதல், துள்ளல் ஆகிய நிலைப்பாடுகளையும், அடைவ என்னும் அம்சத்தினுள் அடக்கி கண்டிய நடனம் அழைக்கின்றது. சமஸ்கிருத மொழியில் குறிப்பிடும் காரண நிலைகளும் இவ் இந்திய இலங்கை நடனங்களில் இடம்பெறும் அடைவினையே குறிப்பிடுவதாகும். எனவே பரத சாஸ்திரத்தை அடித்தளமாகக் கொண்டே கண்டிய நடனமும் வளர்ச்சியடைந்திருக்கலாம் என்ற எனது ஊகம் மேலும் வலுப்பெறுகின்றது.

சிங்கள நாடோடி நாட்டியங்களில் இடம்பெறும் 'கோலம்' என்னும் நாட்டிய வகை, தென்னிந்தியாவில் காணப்படும் ஒரு குறிப்பிட்ட நாட்டிய வகையினை ஒத்த அமைப்பினைக் கொண்டதாகக் காணப்படுகின்றது. ஆயினும் நளின நிலைகளோ அன்றி, எளின நிலைகளோ அதிகம் காணப்படாத இந்நடனமானது, பரதநாட்டியக் கலையுடன் சில பலதொடர்புகளைக் கொண்டுள்ளது. அதாவது கைகளின் தொழிற்பாடுகளை கண், கழுத்து, ஆகிய அவையவங்கள் பின்பற்றும் முறைமையானது, பரதக் கலையில் இடம்பெறும் பொது இயல்பை இங்கும் நாம் காண முடிகிறது. 'கைவழி நயனம் செல்ல, கண்வழி மனமும் செல்ல' என்ற கம்பராமயணப் பாடலை இவ்விடத்தில் நினைவு கூர்தல் பொருத்தமானதாகும். எனினும் கண்டிய நடனத்தை மையமாக வைத்தே இவ்வத்தியாயம் எழுதப்படுவதனால், கண்டிய நடனத்தின் பல்வேறு அம்சங்களையும், அவற்றின் நிலைப்பாடுகளையும் இவ்வத்தியாயத்தில் ஆராய்தல் இன்றியமையாததாகின்றது.

சிங்கள மொழியினைப் பேசும் மக்களாலும், மற்றும் அரசாங்கத்தினராலும், இன்று வாழ வைக்கப்படும் இந்நாட்டியக் கலையானது, கண்டியைச் சேர்ந்த நடன விற்பன்னர்களால், தமது சொந்த மொழி, கலைக் கலாச்சார, சமூக சமயப் பண்பாடுகளுடன் கூடி இந் நாட்டியக்கலை வடிவம் வளர்க்கப்படுகின்றது. இந்நாட்டியக் கலையானது நாளடைவில் பல்வேறு சிங்கள மொழி பேசும் மாகாணங்களிடையே பரவி வளர்ச்சியடைந்து, இன்று இது சிங்கள மக்களின் கலாச்சார நாட்டிய வடிவமாக மலர்ந்துள்ளது.

கண்டிய நடனம் இந்திய நடனங்கள் போன்று, வெறுமனே மேடை நடனங்களாகவும், தொலைக்காட்சி நடனங்களாகவும், கோயில் கலை அம்சமாக மட்டும் வளர்க்கப்படாமல், நாளாந்த நிகழ்வுகளில் இடம்பெறும் சமூக நாட்டியமாகவும் வளர்ந்துள்ளது. 'பெரஹரா' உற்சவங்களில் இந் நாட்டிய வகையானது சிறப்பிடம் பெற்று விளங்குகின்றது. இதில் சிறப்பிடம் பெற்று விளங்கும் உற்சவங்களில் ஒன்றான கண்டி 'எஸல பெரஹரா' உற்சவத்தினை நாம் இங்கு குறிப்பிடலாம்.

பண்டைக் காலங்களில் கோயில் ஊர்வலங்களில் பரதக்கலை நாட்டிய நிகழ்ச்சிகள் இடம் பெற்றதாகச் சாசனங்கள் வாயிலாக நாம் அறிகிறோம். ஆயினும் இன்று பரதக்கலையினை ஊர்வலங்களில் பயன்படுத்துவதில்லை, எனினும், கண்டிய நடனத்தினை இன்றும் கூட சமூக சமய ஊர்வலங்களில் ஆடப்பட்டு வருவதனை நாம் காண்கிறோம்.

நையாண்டி நடனம்

கண்டிய நடனக் கலையானது, நான்கு முக்கிய வகையான நடனங்களை உள்ளடக்கிய நடனமாகும். அவையாவன 'வெஸ் நடனம்,' 'நையாண்டி நடனம்,' 'பந்தரு நடனம்' மற்றும் 'உடுக்கி நடனம்' என்பனவாகும். முதலில் நையாண்டி நடனத்தை ஆராய்தல் மிகவும் பொருத்தமானதாகும். இது நெருக்கமான நடன நிலைகளையும், விரிசலான நடன நிலைகளையும் கொண்ட நடனமாகும். தமிழ்க் கலாச்சாரத் துறையிலும் 'நையாண்டி மேளம்' என்னும் ஒரு கூட்டுக்கலை அம்சம் பண்டைக் காலம் தொடக்கம் இடம் பெற்று வந்துள்ளது என்பதனை இவ்விடத்தில் நினைவு கூர்தல் பொருத்தமானதாகும். இந் நாட்டியத்திற்கு தனித்துவ ஆடை ஆகாரிய முறையொன்று பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றது. வெண்ணிற ஆடை, வெண்ணிறத் தலைப்பாகை, நெஞ்சை மூடிய மணிவேலைப்பாடுகளான கவசம், காதுத் தோடுகள், பித்தளைத் தோள்மூட்டுக் கவசங்கள், என்பன இதில் பயன்படுத்தப்படும் தனித்துவ ஆடை ஆகாரிய அணிகலன்களாகும்.

உடுக்கி நடனம்

உடுக்கி நடனமானது, இந் நடனத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டு வரும் உடுக்கு மேளத்தை இது குறிப்பிடுகின்றது. உடுக்கு, என நாம் தமிழில் அழைக்கப்பட்டு வரும் மேளமும், ஆடல் தெய்வமாகிய சிவனின் கரத்தில் காணப்படும் உடுக்கும் இதுவேயாகும். இலங்கைத் தமிழ் மக்களிடையேயும், தென்னிந்திய மக்களிடையேயும், சமயக் கிரிகைகளில் இவ் வடுக்கு பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றது. எனவே இந்நாட்டியத்திலும், தமிழ் இந்துக் கலாச்சாரப் பின்னணிகளுக்கமைய கண்டியக் கலாச்சாரம் வளர்ச்சியடைந்துள்ளது என்பதனை நாம் ஊகிக்க முடிகிறது.

பந்தரு நடனம்

பந்தரு, என்னும் வாத்தியம் இதில் பயன்படுத்தப்படுவதனால் இந் நாட்டியம் இப்பெயர் பெறக் காரணமாயிற்று. 'கெற்றப்பெற' என்ற வாத்தியத்துடன் இது ஆடப்படுகிறது. பந்தருவினைக் கையில் ஏந்தி திருப்பிச் சுற்றிக் கைமாறி இந் நாட்டியம் ஆடப்படுகின்றது. இந் நாட்டியத்தின் ஆடை ஆகாரிய முறைகள் பெரிதும் நையாண்டி நடன ஆடை ஆகாரியத்தை ஒத்துக் காணப்பட்டனும், சில தனித்துவ இயல்புகளால் சற்று வேறுபடுகின்றது. அவையாவன வெண்ணிறச் சுருக்குகளாலான ஆடை, தோற்பட்டி, மற்றும் கைப்பட்டி அணிகலங்கள் என்பன இதில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

வெஸ் நடனம்

வெஸ் நடனமானது கண்டிய நடனங்களில் பழமை வாய்ந்தது போன்று காணப்படுகின்றது. கோம்பா கடவுளின் வழிபாட்டிற்கு இந்நாட்டியம் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றது. இது மலையராஜா என்பவரால் பண்டைக் காலத்தில் இலங்கைக்குக் கொண்டு வரப்பட்டுப் பரப்பப்பட்ட நாட்டியமாகும். இது கண்டிய நடனங்களில் எழிலும் சுவர்ச்சியும் மிக்கதாகும். இவ்வாட்டத்திற்கும், கேரள நடனமாகிய கதகளிக்குமிடையே பல நெருங்கிய தொடர்புகள் காணப்படுகின்றன. இந் நாட்டியத்தில் பயன்படுத்தப்படும் ஆபரணமானது 'சூசேத்த ஆபரண' என அழைக்கப்படுகின்றது. அதாவது 64 வகையான ஆபரணங்கள் இதில் அணியப்பட்டும் ஆடப்பட்டும் வந்தது. ஆயினும் தற்காலத்தில் இந்த 64 வகையான ஆபரணங்களும் பயன்படுத்தப்படுவதில்லை. இதன் ஒப்பனைக் கலைக்கும், கேரளத்தின் கதகளியின் ஒப்பனைக் கலைக்குமிடையே பல அரிய தொடர்புகளை நாம் காண்கின்றோம். மேலும் ஆடவர்களின் கம்பீர நடன நிலைகளும், தாண்டவ நிலைத் தோற்றங்களும், நிலைப்பாடுகளும் இரண்டு நாட்டிய வகைகளிலும் காணப்படும் ஒட்டு மொத்த ஒற்றுமையாகும். மேலும் இரண்டு நாட்டிய வகைகளுமே தாள லயம், செறிந்த சுத்த நிருத்தப் பிரிவினைக் கொண்டு விளங்குகின்றன. ஆயினும் கண்டிய நடனம் சுத்த நிருத்த பிரிவினையே பெரிதும் சார்ந்ததாகும். எனினும் கதகளியில் நிருத்திய அம்சங்கள், நிருத்த அம்சங்களுடன் பின்னிப் பிணைந்து பயன்படுத்தப்படுகின்றது, காரணம் கதகளி, நாட்டிய நாடகத்தைத் தழுவினதும், அபிநயங்களைப் பயன்படுத்துவதினாலும், இயல்பாகவே நிருத்திய பிரிவினைக் கணிசமான அளவு கொண்டு காணப்படுகின்றது.

கலைக் கலாச்சார இணைப்புக்களில் மட்டுமன்றி, யுத்தக் கலையிலும், கூட இந்திய மாநிலமாகிய கேரளத்திற்கும், இலங்கையின் மலையக மாநிலமாகிய கண்டிக்குமிடையே பல்வேறு தொடர்புகள் நிலவி வந்துள்ளன. உதாரணமாக 'அங்கம்' என்னும் ஒரு தனியார் போராட்டக் கலையானது இரண்டு மாநிலங்களுக்கும் பொதுவான யுத்தக் கலை அம்சமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தது. வெஸ் நடனமானது மலையராஜாவால் இலங்கைக்குக் கொண்டு வந்து பரப்பப்பட்ட நடனமாகையால் பண்டைய மலபர் சம்பிரதாயங்களை, அதாவது கேரள சம்பிரதாயப் பின்னணிகளைக் கொண்டு இது விளங்குகின்றது. எனவே கேரள மாநிலத்திற்கும், கண்டி மாநிலத்திற்கும் இடையே பல்வேறு கலைக் கலாச்சார இணைப்புக்கள், பிணைப்புக்கள், தாக்கங்கள் என்பனவற்றால் பல ஒற்றுமைகளை இவ்விரு நிலங்களும் கொண்டு விளங்குகின்றன.

பிற்காலச் சேர்க்கையாகக் கண்டிய நடனத்தில் இடம் பெறும் நடனம் 'வன்னம்' எனக் குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படும் நடனமாகும். தனியார் ஒருவரினால் மட்டும் ஆடப்படும் இந்நடனமானது ஒரு குறிப்பிட்ட கருத்தினையோ அன்றி ஓர் கதையினையோ தழுவி வளர்ந்த நடனமாகும். இந்நாட்டியத்தில் இடம்பெறும் கருவூலங்கள் கண்டியினையும், கண்டியினைச் சார்ந்த பகுதிகளிலும் இருந்து எடுக்கப்பட்ட மூலங்களாகும். அவையாவன இயற்கையினைப் பற்றியும், சமயத் தொடர்புகள் பற்றியும், சரித்திரம் பற்றியும், கட்டுக் கதைகள், நாடோடிக் கதைகள், நாடோடிக் கலைகள் பற்றியதான மூலங்களைத் தழுவிவதாகும். கலாச்சார வன்னம் மொத்தம் பதினெட்டு வகைப்படுகின்றது இவற்றினைச் சற்று மேலோட்டமாக இவ்விடத்தில் ஆராய்தல் பொருத்தமானதாகும்.

கஜவன்னம் என்னும் நடனமானது இறைவனா, என்னும் யானையின் செயற்பாடுகளைக் குறிப்பாகத் தாமரைத் தொட்டியில் அவ்யானை குளிப்பதை இது எடுத்துக் காட்டுகின்றது. குளிக்கும் போது, பூங்கா தொட்டியில் அதன் செயற்பாடுகளான அங்குமிங்கும் அலைவதையும் சிறப்பாக இது எடுத்துக் காட்டுகின்றது. பார்ப்பதற்கு யானையின் கம்பீரமான செயற்பாடுகளை இது பிரதிபலிக்கின்றது. கண்கொள்ளாக் காட்சியாக இந்நாட்டியம் இடம்பெறுகின்றது.

நையாண்டி வன்னம் - இது குறிஜாதக் கதைகளிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட நாட்டியமாகும். இதன்படி போதிசர்வர் என்பவர் நாக சமூகத்தில் அரசிளங்குமாரனாகப் பிறந்து தன் பதவியைத் துறந்து, பாம்பு உருவில் யமுனா நதிக்கரையில் ஓர் எறும்புப் புற்றின்மீது விரதமிருந்தபோது ஒரு பாம்பாட்டி அப்பாம்பினைப் பிடித்து தன் குழலிசைக்கு அமைய ஆடப் பழக்கினான். அப்பாம்பினைக் கொண்டு அரண்மனையிலும் ஊரிலும் ஏராளமான பணம் சம்பாதித்துக் கொண்டான், என்பதனை மையமாக வைத்து இந்நடனம் ஆடப்படுகின்றது. ஆயினும் பாம்பாட்டியின் நடன நிலைகளைச் சித்தரிக்கும் நிலைகள் இதில் இடம்பெறுவதில்லை. பாம்பின் நடன நிலைகளே இதில் அதிகம் இடம்பெறுகின்றது. பாம்பு முத்திரையாகிய சர்ப்பசிரச முத்திரை பரதநாட்டியத்திலும், கதகளியிலும் போன்று இங்கும் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றது.

இதற்கு அடுத்த படியாக இடம்பெறும் வன்னம் கிரள வன்னமாகும். இதில் கிரளப் பறவை போடும் சத்தங்களை வெளிப்படுத்துவதாக இவ்வன்னம் அமைகிறது.

அடுத்து இடம்பெறும் வன்னம் 'பந்துள்ளா' என்ற வீரரின் வீரச் செயல்களை இது எடுத்துக் காட்டுகின்றது.

உடற வன்னம் என்னும் வன்னம் அரச குலத்தினைப் பிரதிபலிப்பதாக அமைகிறது. அரசர்கள் 64 வகையான அணிகலன்களை அணிந்து, யானைமீது வீதி உலா வருவதை இது எடுத்துக் காட்டுகின்றது. மக்களது ஆரவாரங்கள், இசைக்கருவிகளின் முழக்கங்கள் என்பன இந்நடனத்தில் இடம்பெறுகின்றன. இந் நடனத்தில் இடம் பெறும் அரசன் கண்டியின் கடைசி சிங்கள வம்சாவழியில் வந்த அரசனான நரேந்திரசிங்காவைக் குறிப்பிட்டிருக்கலாமென்பரவலாக நம்பப்படுகின்றது.

மற்றைய வன்னம் சிங்கராஜா வன்னமாகும். இதில் நாடோடிக் கதை ஒன்றின் மூலம் உலக வாழ்க்கையின் உண்மையொன்று எடுத்துச் சொல்லப்படுகின்றது. ஒரு ஆமை ஒரு சிங்கத்தை ஏமாற்றிக் கொண்டு போய் ஒரு கிணற்றுக்குள் பாய்ச்சியது. இதில் இருந்து மனிதன் முன் எச்சரிக்கையாக வாழ்க்கையில் நடக்க வேண்டும் என்பதனை இவ்வன்ன நடனம் எடுத்துக்காட்டுகின்றது.

அனுமான் வன்னம், இது ஒரு குரங்கின் செயற்பாடுகளை எடுத்துக் காட்டுகிறது. இந் நாட்டியத்தை ஒத்த ஆட்ட நிலையொன்று தென் கேரளத்தில் இடம் பெற்று வந்தது. ஆயினும் தற்காலத்தில் இக்கேரள நடனம் அற்றுப் போய்விட்டது. யாழ்ப்பாணத்தில் இதனை ஒத்த ஒரு நாட்டிய அமைப்பு அனுமான் ஆட்டம் என்ற பெயரில் இடம் பெற்று வந்ததாக அறிகிறோம். இதனை அடுத்து இடம் பெறும் வன்னம் கண வன்னமாகும். இது கணேசரைப் புகழ்ந்து அவரது அருளைப் பெறுவதற்கு ஆடப்படும் நடனமாகும்.

அடுத்து இடம் பெறும் வன்னம் அசுரருக்கும் தேவருக்கும் இடையில் நடைபெற்ற போரில், கந்தன் தோன்றி, அசுரரை வென்றதாக அமைகிறது. இதனையே தமிழில் இந்து சமயத்தவர் சூரன் போர் என்று குறிப்பிட்டு அழைக்கின்றனர்.

அடுத்து இடம் பெறும் வன்னம், சக்கரத் தெய்வமாகிய விஷ்ணுவின் புகழை பிரமன், விஸ்வகர்மர், ஈஸ்வரர் ஆகியோர் குழல் மற்றும் லட் ஆகிய வாத்தியங்களை ஊதி, உலகராஜாவின் முன் நிகழ்த்திய நாட்டியமாகக் கருதப்படுகிறது.

வைரோடி வன்னம் - இது ஈஸ்வரனின் அரண்மனையை வர்ணித்து ஆடப்படுகிறது.

மயூர வன்னம் - கந்தனின் வாகனமான புனித மயிலைக் குறிப்பிட்டு ஆடப்படுகிறது. பரத நாட்டியத்திலும் கூட மயிலை, மயூரம் என்னும் முத்திரையின் மூலம் தனிப்பெயர் கொண்டு உபயோகித்து அபிநயிக்கின்றோம்.

துறக்க வன்னம் - சித்தார்த்தரின் குதிரையாகிய கந்தகா ஆறு கடந்ததைக் குறிப்பிட்டு ஆடும் நாட்டியமாகும்.

அடுத்து இடம்பெறும் வன்னம் ஈஸ்வரர் உமையக்கண்டதும் ஆடிய நடனமாகக் கொள்ளப்படுகின்றது.

இதனையடுத்து இடம் பெறும் வன்னம் முசலாடி வன்னமாகும். இது முயலின் செயற்பாடுகளை எடுத்தியம்புகின்றது.

அடுத்து இடம்பெறும் வன்னம் கழுகுப் பறவையின் செயற்பாடுகளை எடுத்தியம்புகின்றது.

அதனையடுத்து இடம்பெறும் வன்னநடனம் நாகவன்னம் ஆகும். நாக பாம்பின் ஒரு நாள் வாழ்க்கையை எடுத்தியம்புகின்றது.

இதனையடுத்து இடம்பெறும் வன்னம் அசதிஸ்ஸ வன்னம் ஆகும். இது புத்தபிரானுக்கு அஞ்சலி செலுத்துவதாக அமைகின்றது.

எனவே வன்னம் என்னும் நடனமானது இன்று கண்டிய நடனங்களில் ஒன்றாகவும், கண்டிய நடனங்களின் பிற்சேர்க்கையாவும் வளர்ச்சியடைந்துள்ளது எனலாம். கண்டிய நடனங்களில் இது தனி இடத்தைப் பெற்றுள்ளது, காரணம் கண்டிய நடனங்கள் நிருத்த அம்சங்களைக் கொண்ட நடனமானதினால், இவ்வன்னச் சேர்க்கையினால் அதாவது கதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட நாட்டியமானதினால் நிருத்திய அம்சங்களையும் ஓர் அளவிற்கு வளரவிட இக்கூறு வாய்ப்பளிக்கின்றது, எனக் கருதலாம்.

கண்டிய நடனமானது இந்துசமயப் பண்பாட்டினை ஆங்காங்கே கொண்டும், தமிழ்க் கலாச்சாரத்தினை ஆங்காங்கே தழுவியும், பௌத்த மதப் பண்பாடுகளையும், சிங்கள மொழிப் பின்னணிகளையும், கலாச்சாரத்தையும் தழுவி வளர்ச்சி அடைந்துள்ள நடனமெனக் கொள்ளலாம்.

தமிழ்க் கலாச்சார நடனமாகிய பரதநாட்டியத்திற்கும் கண்டிய நடனத்திற்கும் இடையிலான கலைப் பிணைப்புக்களை அறிதல் இன்றியமையாததாகும். இரு நடனங்களிலும் பெண்களின் லாவண்ய நடனநிலைகள், அரை மண்டியில் இருக்கும் நிலைப்பாடுகள், கால்கள் விரிக்கப்பட்ட நிலைகள், கைகள் நீட்டப்பட்ட நிலைகள், ஒரு பாட்டின் ஒரு பந்தி முடியும்போது பக்கவாட்டில் அசைத்து பின் செல்வது கைகளின் செயற்பாடுகளை கண், கழுத்து ஆகிய அவையவங்கள் பின்பற்றுதல் ஆகிய அம்சங்கள் இரு நடனங்களுக்கும் பொதுவான அம்சங்களாகும்.

வட இந்தியக் கலாச்சார நடனமாகிய கதக்கிற்கும், கண்டிய நடனத்திற்கும் இடையிலான சில தொடர்புகளை இவ்விடத்தில் அவதானித்தல் பொருத்தமானதாகும். இரு நடனங்களும் தாள லயத்துடன் கூடிய உயர் நிருத்த பிரிவினைச் சார்ந்தவையாகும். இரண்டு நடனங்களுமே சுற்றிச் சுற்றி ஆடும் நிலைப்பாடுகளைக் கொண்ட நாட்டியங்களாகும். அதேபோல கதக்கிற்கு தபலா என்ற தாள வாத்தியம் பயிற்சியின் போதே பயன்படுத்தப்படுகின்றது. அவ்வாறே கண்டிய நடனத்திலும் மகிழ் பெரா என்ற மிருதங்கத்தை ஒத்த தாள வாத்தியம் நடனப் பயிற்சியிலேயே பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

இந்தியக் கலாச்சார நடனமாகிய மணிப்புரிக்கும், கண்டிய நடனத்திற்கும் இடையிலான ஒரு தொடர்பை இவ்விடத்தில் நினைவு கூர்தல் பொருத்தமானதாகும் அதாவது கண்டிய நடனத்தில் மேளம் தாங்கி ஆடுவதை நாம் அவதானிக்கிறோம். அவ்வாறே டொல்கி என்ற மிருதங்கத்தை ஒத்த தாள வாத்தியத்தைத் தாங்கி ஆடுவதை மணிப்புரி நடனத்தில் காணக்கூடியதாக இருக்கின்றது. எனவே கண்டிய நடனமானது இந்தியக் கலாச்சார நடனங்களுடன் பல இணைப்புக்களையும், பிணைப்புக்களையும் கொண்டிருந்தபோதிலும், சில தனித்தவ இயல்புகளால் வேறுபட்டும் மாறுபட்டும் காணப்படுகின்றது.

சிவப்பதிகாரத்தில் நாட்டியக்கலை

சிவப்பதிகாரத்தில் நாட்டியக்கலை என்பது ஒரு மிகவும் சுவாரசியமான கலை வடிவமாகும். இது ஒரு மிகவும் சுவாரசியமான கலை வடிவமாகும். இது ஒரு மிகவும் சுவாரசியமான கலை வடிவமாகும்.



சிவப்பதிகாரத்தில் நாட்டியக்கலை என்பது ஒரு மிகவும் சுவாரசியமான கலை வடிவமாகும். இது ஒரு மிகவும் சுவாரசியமான கலை வடிவமாகும். இது ஒரு மிகவும் சுவாரசியமான கலை வடிவமாகும்.

சிலப்பதிகாரத்தில் நாட்டியக்கலை

பழந்தமிழ் இலக்கியமாகிய சிலப்பதிகாரம், தமிழின் ஐம்பெருங் காப்பியங்களில் ஒன்றாகவும், ஐம்பெருங் காப்பியங்களின் சிகரமாகவும், தமிழின் முத்தமிழ் ஆகிய இயல், இசை, நாடகத்தின் மணிமுடியாகவும், தொன்றுதொட்டு இன்றுவரை விளங்கி வருகின்றது. தமிழனின் பண்டைய பண்பாட்டினை, நாகரீக உயர்வினை, வரலாற்றுச் சிறப்பினை, தெய்வீகக் கலையின் மேம்பாட்டினை, அரசியல் ஆட்சி வழமையினை, செங்கோல் ஆட்சி முறைமையினை, கற்பின் மகிமையினை, பெருமையினை, ஊழ்வினைப் பயனை, அறநெறிக் கொள்கையினை, சமய சமத்துவச் சிந்தையினை, அரிய கலை நுட்பங்களை இலக்கிய வடிவமாகத் திரட்டி வடிவமைத்துத் தந்த பெருமை, கிரீஸ்துவிற்குப் பின் இரண்டாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த இளங்கோவடிகளைச் சாரும். பொருள் நயம், கற்பனை வளம், பொருட் சுவை, சொற்குவை, கவிதை நயம், நிறைந்த இக்காப்பியத்துக்கு நிகர் இதுவே எனக் குறிப்பிடுதல் பொருத்தமானதாகும்.

மூன்று காண்டங்களை உள்ளடக்கிய இக்காப்பிய இலக்கியத்தில் மூவேந்தர் ஆட்சியில், தமிழகம் ஒன்றுபட்டு ஒரு குடைக் கலாச்சார நிழலின்கீழ் இருந்ததற்கான ஆதாரத்தினையும், முத்தமிழும் தளைத்தோங்கி செழிப்புற்று மிளிர்ந்ததற்கான ஆதார ஊடகமாகவும், இக்காப்பிய இலக்கியம் விளங்குகின்றது. இக்காப்பிய இலக்கியத்தின் கால வரையறை பற்றிய முரண்பாடுகள் தமிழ் இலக்கியத்தில் என்றென்றும் தொடரும் சர்ச்சையாக உள்ளது. சிலப்பதிகாரம் சங்ககால நூலென்போர் சிலர். சங்கமருவிய கால நூலென்போர் இன்னும் சிலர். தேவார காலத்திற்கு பிற்பட்டது என்போர் வேறு சிலர். இது எக்காலத்தைச் சேர்ந்ததாயினும் இதில் பொதிந்தும், செறிந்தும் உள்ள இயல்புகள், மரபுகள், தன்மைகள், உண்மைகள், உவமைகள், பெருமைகள், மகிமைகள், என்பன எக்காலத்திற்கும் பொருந்துவனவேயாகும்.

இத்தகைய இவ்வரிய காப்பியத்தில், நாட்டியக்கலை பற்றி பல அரிய, பாரிய, சீரிய உண்மைகள், குறிப்புக்கள், எடுகோள்கள் என்பன எடுத்தியம்பப்பட்ட போதிலுங்கூட, இதுவரை இக்காப்பியத்தில், நாட்டியக்கலை பற்றிய ஒரு பூரண ஆய்வு மேற்கொள்ளப்படாமை வருத்தத்திற்குரிய விடயமாகும். எனினும் இவ்வத்தியாயத்தில் சிலப்பதிகாரத்தில் பொதிந்தும், செறிந்தும், நிறைந்தும், உள்ள நாட்டியக்கலை பற்றிய குறிப்புக்களைச் சற்று விரிவாகக் கவனிப்போம்.

பண்டைக் காலத்தில் குறிப்பாக 17 ஆம் நூற்றாண்டிற்கு முற்பட்ட காலப் பகுதியில் நாட்டியம் மற்றும், நாடகம் என்னும் இரண்டு கலை அம்சங்களும், கூத்து என்னும் பொதுப்படைக் கலை அம்சமாகக் கருதிக் கவனிக்கப்பட்டது, ஆயினும், சிலப்பதிகாரத்தில் கூத்து எனக் கருதி வர்ணிக்கப்பட்டது, நாட்டியம் என்னும் கலைக்கூறேயாகும். அவ்வாறே

நாடகம் எனக் கருதி வர்ணிக்கப்பட்டது, சிலப்பதிகாரத்தில் ஏதாவது ஒரு கதையினைக் கருவாகக் கொண்ட கலைக்கூறேயாகும். இப்பாகுபாட்டிலிருந்து சிலப்பதிகாரக் காலப்பகுதியில் கலைத்துறையானது அதி உன்னத நிலை பெற்று விளங்கியது, என்பதற்கான ஆதார எடுகோளாக இக்காப்பிய இலக்கியம் விளங்குகின்றது.

சிலப்பதிகாரத்தில் இளங்கோவடிகள் நாட்டியக் கலையின் பல்வேறு அம்சங்களை, பல்வேறு வடிவங்களை, பல்வேறு நுட்பங்களை, நுணுக்கங்களை, இக்காப்பியத்தின் மூன்று காண்டங்களிலுமே குறிப்பிட்டு விபரிப்பதை நாம் காணக்கூடியதாக உள்ளது. இதில் காணப்படும் அதி உன்னத சிறப்பு அம்சம் எது என எடுத்து நோக்கும்போது, நாட்டியக் கலையின் வரலாற்றினை, உலகியல் வரலாற்றிற்கு முற்பட்ட புராண வரலாற்றுடன் தொடர்புபடுத்தி ஆரம்பிப்பது, இளங்கோவடிகள் நாட்டியக் கலையின் தெய்வீகத் தொன்மையினை, அருமையினை, உலகிற்கு எடுத்தியம்புவதாக அமைகிறது.

புகார் காண்டத்தில் அரங்கேற்றுக் காதையில் ஆரம்ப அடிகளில்

“தெய்வமால் வரைத் திருமுனி அருள
எய்திய சாபத்து இந்திரச் சிறுவனோடு
தலைக் கோல் தானத்து சாபம் நீங்கி”

என்னும் அடிகளில் அகத்திய முனிவரின் சாபத்தால் ஊர்வசியும், ஜயந்தனும் முறையே பூலோகத்தில் மாதவியாகவும், தலைக்கோல் ஆகவும், தோன்றிச் சாபவிமோசனம் பெற்ற வரலாற்றினை இவ்வடிகள் எடுத்துக் காட்டுகின்றன. அவ்வாறே ஆடல் மடந்தை மாதவி ஆடல், பாடல், அழகு, என்னும் நாட்டியத்திற்கே உரித்தான நாட்டிய லட்சணங்களுடன் விளங்கினாள் என்றும், அக்காலக்கலை, கலாச்சார, சமூக மரபினை

“ஆடலும் பாடலும் அழகும் என்று
இக்கூறிய மூன்று ஒன்று குறைபடாமல்
ஏழாண்டு இயற்றி”

என்னும் பாடல் அடிகளில் சிலப்பதிகாரத்தில் இளங்கோவடிகள் எடுத்தியம்புவதைக் காணலாம்.

ஆடல் கலையினை ஆடுபவள் மட்டுமன்றி அக்கலையினை பயிற்றுவிக்கும் ஆசிரியனும், ஆடல் கலைக்குப் பக்கபலமாக அமையும் பக்கவாத்தியங்கள், ஆடலுக்குப் பாடல் இயற்றும் பாவலன், அப்பாடலை இசையுடன் புனைந்தளிக்கும் இசையோன், அப்பாடலுக்கு தோற்கருவி இயக்கும் தண்ணுமை முதல்வோன், அதற்குக் காற்றுக் கருவி இயக்கும் குழலோன், நரம்பிசை இயக்கும் யாமோன், அவர்களின் இயல்புகளும் அக்கருவிகளின் பயன்பாட்டு முறைமைகளும், ஒரு நாட்டியக் கச்சேரியில் எவ்வாறு இடம்பெற வேண்டும் என்பதனை துல்லியமாகச் சிலப்பதிகாரத்தில் எடுத்தியம்பப் படுகின்றது.

இதுதவிர மேடை அலங்காரம், மேடை அமைப்பு, ஆகிய அம்சங்களும் அக்கால வழமையிலிருந்த கூத்து வகைகள், அதாவது ஆடல் வடிவங்கள் பற்றியதான செய்திகளைக்கூடச் சிலப்பதிகாரம் எடுத்தியம்புகின்றது. இவ்வத்தியாயத்தில் இடம்பெறும் பல்வேறு கூத்து வடிவங்களை மேலோட்டமாக ஆராய்வதுடன், அவை எவ்வாறு இன்றைய நாட்டிய வடிவங்களில் ஒளிந்தும், மறைந்தும், புணைந்தும், புகுந்தும் உள்ளன என்பதனைச் சற்று விரிவாக ஆராய்வோம்.

முதலில் “இரு வகைக் கூத்தின் இலக்கணம் அறிந்து பல்வகைக் கூத்தும் விலங்கினிற் புணர்ந்துப் பதினோர் ஆடலும் பாடலும் கொட்டும்” என்னும் அடிகளில்,

“இரு வகைக் கூத்தின் இலக்கணம் அறிந்து” என்னும் அடியில் அதாவது நாட்டியத்தைப் பயிற்றுவிக்கும் ஆசான், அக்கால மரபுப்படி அகக்கூத்து, புறக்கூத்து ஆகிய இருவகைக் கூத்துக்களையும் அறிந்தவனாக இருத்தல் வேண்டுமெனச் சிலப்பதிகாரத்தில் இளங்கோவடிகள் எதிர்பார்க்கின்றார். அகக்கூத்தெனக் குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுவது வேத்தியல் கூத்தாகும். அதாவது தனிப்பட்டோர் இன்பமுற ஆடும் கூத்து வகையாகும். மேலும் வேத்தியல் கூத்தானது, கற்றோரால் மாத்திரமே அதன் கலை அம்சங்களை, கலைச் செறிவினை, கலைப் பண்பாட்டினை, கலைப் பாங்கினைச் சுவைக்கக்கூடிய கூத்து வகையாகும். மற்றைய கூத்து பொதுவியல் கூத்தாகும். இதுவே புறக்கூத்தாகும். இது பலரும் காண ஆடும் கூத்து வகையாகும். இது கற்றோராலும், கல்லாதோராலும், சகலராலும், சுவைக்கக்கூடிய ஆடற்கலை வடிவமாகும். ஆயினும் 13 ஆம் நூற்றாண்டில் சிலப்பதிகாரத்திற்கு உரை எழுதிய அடியார்க்கு நல்லார், அதாவது சிலப்பதிகாரம் எழுந்து 11 நூற்றாண்டுகளுக்குப் பின் எழுதப்பட்ட உரையில், அடியார்க்கு நல்லார், இருவகைக் கூத்து எனக் குறிப்பிட்டு அழைப்பது சாந்திக்கூத்தும், விநோதக் கூத்துமேயாகும் என நம்பியதற்கான சான்றினையும், மேலும் அடியார்க்கு நல்லார் இருவகைக் கூத்து எனக் குறிப்பிட்டு அழைப்பது, இரண்டு, இரண்டு நாட்டிய விகர்ப்பங்களாகக் கூட இருந்திருக்கலாம் எனக் கருதியதற்கான சான்றினையும், அடியார்க்கு நல்லாரின் சிலப்பதிகார உரையில் இருந்து நாம் ஊகிக்க முடிகின்றது.

அக்கூத்து வகைகளாவன :-

வசைக்கூத்து, புகழ்க் கூத்து
வேத்தியல் கூத்து, பொதுவியல் கூத்து
வரிக் கூத்து, வரிச்சாந்திக் கூத்து,
சாந்திக் கூத்து, விநோதக் கூத்து
ஆரியக் கூத்து, தமிழ்க் கூத்து
இயல்புக்கூத்து, தேசிக்கூத்து

ஆகிய கூத்து வகைகள், இருவகைக் கூத்து விகர்ப்பங்களாகும். ஆயினும் இன்று இருபதாம் நூற்றாண்டில் இருவகைக்கூத்து என இளங்கோவடிகளால் கருதப்பட்ட கூத்து வடிவங்கள், வேத்தியலும் பொதுவியலும் ஆகும் என நாம் பொதுவாகக் கருதுகின்றோம். ஏற்கனவே நாம் கண்டது போன்று பல்வேறு வகையான ஆடல் வடிவங்கள்,

‘கூத்து’ எனச் சொல்லமுத்தம் கொடுத்து அழைக்கப்படுவதனால் இவ்வாடல் வடிவங்களைச் சற்று விரிவாக ஆராய்வது இன்றியமையாததாகும்.

முதலில் சாந்திக் கூத்தினைச் சற்று விரிவாக ஆராய்வோம். சாந்திக் கூத்தானது நாலு வகையான ஆடல் வடிவங்களைத் தன்னகத்தே உள்ளடக்கிய நாட்டிய வடிவமாகும். அவையாவன சொக்கம், மெய்க்கூத்து, அபிநயம், மற்றும் நாடகமாகும். சொக்கமானது சுத்த நிருத்த பிரிவினைச் சார்ந்ததும், நாட்டிய அழகினை வெளிப்படுத்துவதற்கென்றே நாட்டியத்தில் இடம்பெறுவதும், நூற்றியெட்டுக் கரணங்களாலான நடன நிலைகளைக் கொண்ட நாட்டிய வடிவமாகும். மெய்க்கூத்தானது உடம்பாகிய மெய்யினால் செய்யப்படுகும் கூத்து வகையாகும். இது தேசி, வடுகு மற்றும் சிங்களம் ஆகிய மூன்று கூத்துக்களை உள்ளடக்கிய நாட்டியமாகும். தேசிக் கூத்தானது தமிழ் மாநிலத்திற்கே உரித்தான நாட்டிய வடிவமாகும். வடுகக் கூத்தானது மார்க்கக் கூத்தென்றும் ஆங்காங்கே சிலப்பதிகாரத்தில் அழைக்கப்படுகின்றது. இக்கூத்து வடிவம் தெலுங்கு தேசத்திற்கே உரித்தான நாட்டிய வடிவமாகும். சிங்களமானது சிங்கள தேசத்திற்கே உரித்தான நாட்டிய வடிவமாகும். இதனை அடுத்து இடம்பெறுவது அபிநயம் ஆகும். கதை எதனையும் தழுவாது வெறுமனே பாடலின் கருத்தினை மட்டும் வெளிப்படுத்துவது அபிநயமாகும். அவ்வாறே நாடகமானது கதையினைக் கருவாகக் கொண்டு அக்கதையினைத் தழுவிய ஆடல் வடிவமாகும்.

விநோதக் கூத்தென்னும் கலைக்கூறானது ஏழு வகையான கூத்துக்களை தன்னகத்தே உள்ளடக்கிய ஆடல் வடிவமாகும். அவையாவன குரவைக் கூத்து, கழாய்க் கூத்து, குடக்கூத்து, கரணம், நோக்கு, தோற்பாவைக் கூத்து என்பனவற்றுடன் சேர்த்து நகைச்சுவைக் கூத்தாகிய விதுடாக்கூத்தும் சேர்த்து விநோதக் கூத்து மொத்தம் ஏழு வகைப்படுகின்றது. குரவைக்கூத்தானது காமமும், வீரமும் கருப்பொருளாக அமைந்த பாடல்களுக்கு மொத்தம் ஏழு மகளிரோ, அன்றி எட்டு மகளிரோ, அன்றி ஆகக்கூடியது ஒன்பது மகளிரோ கைகோத்து ஆடும் நடனம் எனச் சிலப்பதிகாரத்தில் குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுகின்றது. கழாய்க் கூத்தானது மூங்கிலைக் காலாகக் கட்டி கயிற்றின் மீது ஏறி ஆடும் ஆடல் வடிவமாகும். அவ்வாறே குடக் கூத்து என்பது சிலப்பதிகாரத்தில் இடம்பெறும் பதினொரு வகையான தெய்வீக ஆடல் வடிவங்களில் ஒன்றாகும். கரணம் என்னும் நடன வகையானது நிலத்தின் மீது படுத்தாடும் நடனமாகும். நோக்கு என்னும் நடனமானது பார்ப்போரை மயங்கச் செய்யும் இயல்பினதான நடனமாகும். தோற்பாவை ஆட்டமானது தோலால் பாவை செய்து ஆட்டுவிப்பதாகும். இது தவிர நகைச்சுவைக் கூத்து அம்சமே விதுடாக்கூத்தாகும்.

அடுத்து இடம்பெறும் அடிகளில் ‘பல்வகைக் கூத்தும் விலங்கினிற் புணர்ந்து, என்னும் அடிகளில் பல்வகைக் கூத்து என்று குறிப்பிட்டுக் கருதப்படுவது மூன்று முக்கிய கூத்து வடிவங்களை உள்ளடக்கிய கூத்து வடிவமாகும். அவையாவன வென்றிக்கூத்து, வசைக்கூத்து மற்றும் விநோதக் கூத்தாகும். வென்றிக் கூத்தானது பகைவனை ஒடுக்க, தத்தம் வேந்தனின் உயர்ச்சியினையும், எழுச்சியினையும் எடுத்தியம்பும் கூத்து வடிவமாகும்.

அவ்வாறே வசைக்கூத்தானது பல்வகை உருவங்களைப் பழித்துக்காட்டும் முகமாக நிகழ்த்தும் ஆடல் வடிவமாகும். இறுதியாக இடம்பெறும் ஆடல் வடிவம் விநோதக் கூத்தாகும். ஏற்கனவே கண்டது போன்று ஏழு உபவடிவங்களை உள்ளடக்கிய நாட்டிய வடிவமாகும். இது பெருநில மன்னரும் குறுநில மன்னரும் தத்தம் பகை அரசரை வென்று வெற்றி வாகை சூடி, கொற்றத்தில் வீற்றிருக்குங் காலை, பொழுது போக்கிற்காகவும், மகிழ்ச்சிக்காகவும், அவர்கள்முன் ஆடப்படும் நடனமாகும்.

அடுத்து இடம்பெறும் அடிகளில் “பதினொரு ஆடலும் பாடலும் கொட்டும்” எனக் குறிப்பிடும் ஆடல் வடிவங்களாவன பதினொரு வகையான நாட்டிய வடிவங்களாகும். இறைவனால் உலகினை பல்வேறு வகையில் உய்விக்கும் பொருட்டு ஆடிய இவ்வாடல் வடிவங்கள் “தெய்வவிருத்தி” எனக் குறிப்பிடப்பட்டு அழைக்கப்படுகின்றது. அவையாவன அல்லியம், கொடுகொட்டி, குடைக்கூத்து, குடக்கூத்து, பாண்டரங்கம், மல்லாடல், துடியாடல், பேடாடல், மரக்கால் ஆடல், பாவை ஆடல் மற்றும் கடையம் என்பனவாகும்.

முதலில் இடம்பெறும் ‘அல்லியம்’, ஆனது கண்ணனின் மாமனாகிய கம்ஸன் அனுப்பிய யானையின் கொம்பினை, ஓடித்த பின் கண்ணன் ஆடிய நடனம் அல்லியம் ஆகும். இதனையே அலிப்பேடு என்றும் கூறுவர்.

‘கொடுகொட்டி’, ஆனது சிவபிரான் தன் புன்முறுவலினால், திருபுர அசுரர்களை எரித்த பின், வெற்றிக் களிப்பில், அன்னை பார்வதியுடன் கைகொட்டி ஆடிய நடனம்.

‘குடைக்கூத்து’ இது முருகன் தன் குடையினை முன்னே சரித்து ஆடிய நடனமாகும்.

‘குடக்கூத்து’ இது வாணசூரன் தன் மகள் உடைவு என்பவள் காரணமாக, காமன் மகன் அநிருத்தனை, சிறைப்படுத்தியதனால், திருமால் வாணனை அழித்தல் வேண்டிமென வேண்டி ஆடிய நடனமாகும்.

‘பேடாடல்’, இது காமன் தன் மகன் அநிருத்தனை சிறையினின்றுமீட்டபின், ஆண்மைத் தன்மையில் பெண்மைக்கோலம் பூண்டு ஆடிய நடனமாகும்.

‘துடியாடல்’, இது ஆடல் நடுவே, வேற்றுருவாய் நின்ற சூரனின் வஞ்சனைச் சிந்தனையை அறிந்த முருகப் பெருமான், அவனைக் கொன்று கடல் அலையைத் தளமாகக் கொண்டு நின்று ஆடிய நடனம்.

‘பாண்டரங்கம்’, இது சிவபிரான் திரிபுரம் எரிக்கச் சென்றபோது திசைமுகனாகிய நான்முகன் காண வெண்ணீறு பூண்டாடிய நடனம்.

‘மல்லாடல்’ இது வாணன் என்னும் அசுரனை வெல்லும் பொருட்டு திருமால் மல்லனாய் வடிவெடுத்தது அவனை அழைத்து நெரித்துத் தொலைத்த நிலையில் நின்றாடிய நடனம்.

‘மரக்காலாட்டம்’ தூர்க்கையை நேரடியாக வெல்ல முடியாத அவணர்கள், அதாவது அசுரர்கள் வஞ்சனை நோக்கில் தூர்க்கை மீது பாம்பு, தேள் ஆகியவற்றை ஏவ, சினம் கொண்ட தூர்க்கை, மரக்கால் பூண்டு அவற்றை உளக்கி களைந்தாடிய நடனம்.

‘பாவையாடல்’, இது போர் புரிய வந்த அவணர்களை மோகித்து விழும்படி திருமுகள், கொல்லிப்பாவை வடிவெடுத்து ஆடிய நடனம்.

‘கடையம்’ இது வாணசூரனின் ‘சோ’ நகரத்தின் வடக்கு வாயிலில் உள்ள வயலில் இந்திரன் மனைவி இந்திராணி ஆடிய நடனமாகும்.

இவையே சிலப்பதிகாரத்தில் இடம்பெறும் ‘தெய்வவிருத்தி’ ஆடல் வடிவங்களாகும். இவை மேலும் இரண்டு பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்படுகின்றன. அவையாவன நின்றாடும் இயல்பினையும், மற்றையது இருந்தாடும் இயல்பினையும், குறிப்பதாகும்.

இதுதவிர வரிக் கூத்து மற்றும் சாக்கைக்கூத்து ஆகிய ஆடல் வடிவங்களை சிலப்பதிகாரத்தில் நாம் காண்கின்றோம். வரிக் கூத்தானது மேலும் சில ஆடல் வடிவங்களை உள்ளடக்கிய வடிவமாகும். அவையாவன கண்கூடுவரி, காண்வரி, உள்வரி, புறவரி, கிளர்வரி, தேர்ச்சிவரி, காட்சிவரி, கோள்வரி என்பனவாகும்.

அடுத்து வஞ்சிக் காண்டத்தில் சேரன் செங்கோட்டுவன் முன் ஆடிக்காட்டப்பட்ட நடனம் சாக்கைக் கூத்தென நாம் அறிகின்றோம். ஆயினும் இன்று தென்னிந்திய மாநிலமாகிய கேரள மாநிலத்தில் இடம்பெறும் சாக்கைக்கூத்திற்கும், சிலப்பதிகாரத்தில் இடம்பெறும் சாக்கைக் கூத்தும் ஒன்று எனக் கருதுவதற்கு எவ்வித ஆதாரங்களும் எமக்கில்லை. ஆயினும் பதங்களுக்கிடையே பத ஒற்றுமை ஒன்று மட்டும் ஒன்றாக இருப்பதை நாம் அவதானிக்கின்றோம். இன்றைய சாக்கைக்கூத்து வடிவமானது பிரபந்தக்கூத்து, நங்கியார்கூத்து, மற்றும் கூடி ஆட்டம் என்னும் மூன்று ஆடல் வடிவங்களைத் தன்னகத்தே கொண்ட நாட்டிய வடிவமாகும்.

சிலப்பதிகாரத்தில் பல்வேறு நாட்டிய நுட்பங்களை, நுணுக்கங்களை நாம் காண்கின்றோம். அவற்றினைப் பின்வரும் பாடல் வரி வடிவங்களில் நாம் காண்கிறோம்.

‘பிண்டியும் பிணையலும் எழிற்கையும் தொழிற்கையும்
கொண்ட வகை யறிந்து”

என்னும் அடிகளில், ஆடல் ஆசிரியன் கைகளின் பாகுபாட்டினையும் அவற்றின் தொழிற்பாட்டினையும் நன்கு அறிந்தவனாக விளங்க வேண்டுமென்பதனை மிக அருமையாகப் பெருமையாக எடுத்தியம்புவதைக் காணலாம்.

‘பிண்டி’ என கி.பி. 2 ஆம் நூற்றாண்டில் இளங்கோவடிகள் பயன்படுத்திய பதம் ஒற்றைக் கை முத்திரைகளேயாகும். இவற்றையே நாம் இன்று ஒற்றைக் கை முத்திரைகள் என்றும், ‘அசமயுத ஹஸ்தங்கள் என்றும், ‘சேராக்கை’ என்றும் அழைக்கின்றோம்.

‘பிணையல்’ எனக் குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுவது இன்றைய வழக்கிலுள்ள இரட்டைக்கை முத்திரைகளாகும். அவையாவன ‘சம்புத ஹஸ்தங்கள்’ ‘இணைக்கை’ எனவும் அழைக்கின்றோம்.

அவ்வாறே எழிற்கை தொழிற்கை ஆகிய முத்திரைப் பயன்பாடுகள் அன்று தொட்டு இன்றுவரை நாட்டியத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றது. அடவுகளில் நாம் பயன்படுத்தும் முத்திரைகள், வெறுமனே அழகிற்காகவும், எழிலிற்காகவும் பயன்படுத்துகின்றோமேயன்றி ஏதாவது தொழிலுக்காகவல்ல. எனவே தான் இவை எழிற்கைகள் எனச் சிலப்பதிகாரக் கால கட்டத்திலிருந்து காரணப் பெயர்கூட்டி நாம் அழைக்கின்றோம். அபிநயத்தில் பயன்படுத்தும் கைகள் ஏதாவது ஒரு தொழிலுக்காகப் பயன்படுத்துகின்றோமேயன்றி வெறுமனே எழிலுக்காக அல்ல. இதனால் தான் இவை தொழிற்கைகள் எனக் குறிப்பிட ஏதுவாகின.

‘பிண்டி செய்த கை ஆடலிற் களைதலும்
ஆடல் செய்தகை பிண்டியிற் களைதலும்’

என்னும் வரிகளிலிருந்து புறக்கூத்து நிகழுமிடத்து அக்கால மரப்புப்படி அபிநயம் நிகழாமல், இருத்தல் வேண்டும் என அக்காலக் கலை மரபினை, கலைப்பாங்கினை, கலைப் பண்பாட்டினை, இளங்கோவடிகள் எடுத்தியம்புவதை நாம் காண்கின்றோம். ஆயினும் இன்று அபிநயத்தினையும் அடவுகளையும், சாஸ்திரீய நாட்டியத்திலும், நாடோடி நடனங்களிலும் பின்னிப்பிணைந்து ஒருங்கே நாட்டியத்தில் பயன்படுத்துகின்றோம்.

‘கூடை செய்த கை வாரத்துக் களைதலும்
வாரஞ் செய்த கை கூடையிற் களைதலும்’

என்னும் அடிகளிலிருந்து அகக்கூத்து நிகழுமிடத்து ஒற்றைக்கை முத்திரைகள் இடம்பெறும் இடத்து இரட்டைக்கை முத்திரைகள் இடம்பெறாமலும், இரட்டைக்கை முத்திரைகள் இடம்பெறும் இடத்து ஒற்றைக்கை முத்திரைகள் இடம்பெறாமலும் இருத்தல் வேண்டுமென்ற பண்டைய கலையின் உன்னதத்தினை துல்லியமாகச் சிலப்பதிகாரத்தில் எடுத்தியம்பப்படுகிறது. அவ்வாறே.

‘‘குரவையும் வரியும் விரவல செலுத்தி
ஆடற்கு அமைந்த ஆசான் தன்னொடு’

இவ்வரிகள் மூலம் குரவைக் கூத்தில் இடம்பெறும் நாட்டியக் கால் நிலைகள் வரிக் கூத்தில் இடம்பெறாமல், இருத்தல் வேண்டும் என்ற அக்கால அரிய சீரிய, பாரிய நுட்பங்களை நுணுக்கங்களை உணர்ந்தவனாக ஓர் ஆடல் ஆசிரியன் இருத்தல் வேண்டுமென உலகிற்கு இளங்கோவடிகள் எடுத்து இயம்புகின்றார்.

ஆயினும் இன்று எமது சாஸ்திரீய கலாச்சார நாட்டிய வடிவமான பரதநாட்டியத்தில், சிலப்பதிகாரத்தில் இடம்பெறும் ஆடல் வடிவங்களைக் காண முடியாத இடத்தும் கூட பல்வேறு நாட்டிய நுட்பங்கள் நுணுக்கங்கள் என்பன இன்றும் சிலப்பதிகார மரபில் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன. ஆயினும் தமிழ் நாட்டு நாடோடி நடனங்களில் இக்கூத்துக்களின் சாயலை அவற்றின் இயல்புகளைத், தன்மைகளைக் காணக்கூடியதாக இருப்பதிலிருந்து காலக் கிரமத்துக்கு அமைய இவ்வாடல் வடிவங்கள் தமிழ்நாட்டு நாடோடி நடனங்களுக்குள் புகுந்தும், புனைந்தும், புதைந்தும், ஒளிந்தும், மறைந்தும், கலந்தும், வளர்ந்துள்ளன எனலாம். குறிப்பாகப் புரவியாட்டம் அதாவது பொய்க்கால் குதிரையாட்டம் என்னும் நாடோடி நடனமானது சிலப்பதிகாரத்தில் இடம்பெற்ற மரக்கால் ஆடலைச் சார்ந்தது எனலாம். அவ்வாறே கலிநடனம் என்று சிலப்பதிகாரத்தில் கூறப்பட்டது கழாய்க் கூத்தாகும் அதாவது மூங்கிலைக் காலாகக் கட்டி ஆடும் நாட்டியமாகும். இத்தகைய ஆடல் வடிவங்களை நாம் இன்றும் தமிழ்நாட்டு நாடோடி நடனங்களில் காணக்கூடியதாக உள்ளது. அவ்வாறே தோற்பாவையாடல், ஆகிய ஆடல் வடிவம் பொம்மலாட்டம் நிழலாட்டம் என்னும் கலையம்சங்களுக்குள் புகுந்தும், மறைந்தும், கலந்தும் வளர்ந்துள்ளது. மேலும் சிலப்பதிகாரத்தில் இடம்பெறும் குடக்கூத்து, இன்று 'செம்பு நடனம்' என்றும், 'கரகம்' என்றும், பிற்காலத்தில் சமூகக் கலைக்கலாச்சார பின்னணிகளுக்கு அமைய மாற்றம் அடைந்திருக்கலாம் என்று ஊகிக்க முடிகிறது.

எனவே சிலப்பதிகாரத்தில் இடம்பெற்ற பல்வேறு நாட்டிய வடிவங்களின் சாயலை, இயல்புகளைத் தன்மைகளை இன்றும் கூட பெருமளவு தமிழ்நாட்டு நாடோடி நடனங்களில் காண்கின்றோம். அவ்வாறே முத்திரைகளின் பயன்பாடு, அபிநயப் பாவனைப் பயன்பாடு, கால்களின் பயன்பாடு, போன்றவற்றைச் சிலப்பதிகாரத்தில் இடம்பெற்ற மரபைத் தழுவினே இன்றும் நாம் பெரும்பாலும் பரதநாட்டியத்தில் பயன்படுத்துகின்றோம். மேலும் சிலப்பதிகாரத்தில் இடம்பெற்ற 'நாடகம்' என்ற வடிவமே இன்று பரதநாட்டியத்தில் இடம்பெற்று வளர்ந்து வரும் நாட்டிய நாடகத்தை ஒத்த ஆடல் வடிவம் என நாம் கருதலாம்.

பொதுப்படையில் பொதுமக்களால் ஆடப்படும் நாடோடி நடனங்கள், அதாவது அதன் கலைப் பாங்கினைத் தன்மையினை சகலராலும், சுவைத்து மகிழ்க்கூடியதாக உள்ளதால், இது பொதுவியல் கூத்து, அதாவது புறக்கூத்தினைச் சார்ந்தது எனக் கொள்ளலாம். அவ்வாறே சாஸ்திரீய பரத நாட்டியமானது, சகலராலும் மேலோட்டமாக சுவைத்து ரசிக்கப்பட்டபோதிலும், அத்துறையில் ஆழ்ந்த அறிவு மற்றும் ஈடுபாடு உள்ள ஒருசிலரால் மட்டுமே அதன் நுட்பங்களை, நுணுக்கங்களை ஆழ்ந்து, உணர்ந்து, உய்ந்து, ரசித்துச் சுவைக்கக்கூடியதாக உள்ளது. எனவே இது வேத்தியல் கூத்தினை, அதாவது அகக்கூத்தினைச் சார்ந்தது எனலாம்.

