

அரங்கவியலும் ஆடற்கலையும்



சுபாஷிணி பத்மநாதன்



L 13597

26

பொது நூலகம்
கொக்குவிள

ரங்கவியலும் ஆடற்கலையும்

L
793
சுபாஷி

பொது நூலகம்
கொக்குவிள

சுபாஷிணி பத்மநாதன்

நீலாஹம் அடிப்படை

39

நீலாஹம் அடிப்படை (1980)

↓
EPT
பி.பி.பி.

நீலாஹம் அடிப்படை

28



இந்நூல் கொழும்பு - பம்பலப்பிட்டி பழைய கதிரேசன்
கோயிலுக்கும் காலஞ்சென்ற எனது தந்தைக்கும்
அன்புச் சமர்ப்பணம்

முக்கிய அறிவித்தல்
பொது நூலகம்,
நல்லூர் பிரதேச சபை

.....

நீங்கள் எடுத்துச் செல்லும் புத்தகத்தில் கீறுதல், வெட்டுதல், அழித்தல், அழுக்குப்படியவிடல் மற்றும் ஊறுபாடுதல்களைச் செய்ய வேண்டாமெனக் கேட்டுக்கொள்கின்றோம். புத்தகங்களை நீங்கள் எடுக்கும்பொழுது இப்படியான குறைபாடுகளைக் கண்டால் நூலகப் பொறுப்பாளருக்கு உடன் தெரிவிக்கவும். அல்லாவிடில் நீங்கள் எடுத்துச் சென்ற புத்தகம் நல்ல நிலையில் இருந்ததெனக் காணப்படுவதுடன், ஊறுபாடுகளுக்கு நூலகப் பொறுப்பாளரினால் விதிக்கப்படும் தண்டத்தை நீங்கள் ஏற்கவேண்டிய நிர்ப்பந்தமும் ஏற்படும்.

ஆசிரியர் உரையும் நன்றி உரையும்

அரங்கவியலும் ஆடற்கலையும்
என்னும் இந்நூலானது எனது நீண்டகால ஆய்வியல்
ஒப்புநோக்கை அடிப்படையாகக்கொண்டு பலகாலமாக நான்
மேற்கொண்ட ஓர் ஒப்பீட்டு ஆய்வாகும். ஏற்கனவே என்னால்
பத்திரிகைகளில் எழுதப்பட்ட சில கட்டுரைகளை பல
திருத்தங்களுடன் அவற்றை தொகுத்து மீண்டும்
வெளியிடுகின்றேன்.

அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் செறிந்தும் நிறைந்தும்
மலிந்தும் மறைந்துமுள்ள பலஅம்சங்களையும் அதே சமயம்
இலங்கையின் சாஸ்திக ஆடல் கலையாகிய கண்டிய நடனம்,
சாஸ்திரிக நடனமான சப்பரகமுல நாட்டியம், ருகுணு நாட்டியம்
பற்றியதான ஓர் கண்ணோட்டமும் இந்நூலில்
இணைக்கப்பட்டுள்ளன. இன்றைய நடைமுறை நாட்டியத்தில்
இடம்பெறும் அரங்கவியல் சார் அம்சங்களை செவ்வனே
இந்நூலில் அலசிஆராயப்பட்டுள்ளது.

அரங்கவியல் ஆடற் கலையில் ஆடவரதும் ஆடல்
நங்கையரின் பங்களிப்பும் பாங்கும், அரங்கவியல்
ஆடற்கலையில் மேடை அலங்காரம், அரங்கவியல்
ஆடற்கலையில் தொழில்நுட்பவியலின் பங்களிப்பு,
அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் அங்க லட்சணப் பங்களிப்பு,
அரங்கவியல் ஆடற்கலையை அலங்கரிக்கும் அரும்பும்
மோட்டுக்கள், அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் முகஒப்பனை,
அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் ஆபரணப்பயன்பாடு,
அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் ஆடை ஆகாரியம், அரங்கவியல்
ஆடற்கலையில் அருகியும் மருகியும் வரும் பாவரசப்
பாவனைப் பிரயோகம், அரங்கவியல் ஆடற்கலையில்
மலர்களின் பங்களிப்பு, அரங்கவியல் ஆடற்கலையினை
அலங்கரிக்கும் பல வகை உத்தியியல் உபாயங்கள்.

அரங்கவியல்ஆடற்கலையில் இடம்பெறும் சில அடிப்படை நூட்பவியல் நுணுக்கங்கள், அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் இலங்கையின் கண்டிய நடனம், அரங்கவியல் ஆடல்கலையில் இலங்கையின் சாஸ்திரீகச் சம்பிரதாய நடனமாகிய சப்ரகமுவ நடனம், அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் இலங்கையின் றுகுணு நடனம் ஆகிய அம்சங்கள் கருத்தில் கொள்ளப்பட்டுள்ளன.

இந் நூல் பெரிதும் இன்றைய மாணவ சமூகத்தினருக்கும் ஆசிரிய சமூகத்தினருக்கும் நாட்டியத் துறையில் பெரிதும் பயன்படுத்த உதவும் ஓர் நூலாக விளங்கும் என்பதில் எவ்வித ஐயமும் இல்லை.

இந்நூலை சிறப்பிட குறிகிய காலத்திற்குள் அச்சிட்டு சகல ஒத்துழைப்பும் நல்கிய தெகிவளை AJ Prints நிறுவனத்திற்கு எனது மனமார்ந்த நன்றியினைத் தெரிவித்துக் கொள்கின்றேன்.

சுபாஷிணி பத்மநாதன்

வொருளடக்கம்

அத்தியாயம் - 1	
அரங்கவியல் ஆடற் கலையில் ஆடவரதும் ஆடல் நங்கையரின் பங்களிப்பும் பாங்கும்	1 - 5
அத்தியாயம் - 2	
அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் மேடை அலங்காரம்	6 - 9
அத்தியாயம் - 3	
அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் தொழில்நுட்பவியலின் பங்களிப்பு	10 - 14
அத்தியாயம் - 4	
அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் அங்க லட்சணப் பங்களிப்பு	15 - 18
ஆத்தியாயம் - 5	
அரங்கவியல் ஆடற்கலையை அலங்கரிக்கும் அரும்பும் மேட்டுக்கள்	19 - 22
அத்தியாயம் - 6	
அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் முகஒப்பனை	23 - 26
அத்தியாயம் - 7	
அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் ஆபரணப்பயன்பாடு	27 - 30
அத்தியாயம் - 8	
அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் ஆடை ஆகாரியம்	31 - 34
அத்தியாயம் - 9	
அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் அருகியும் மருகியும் வரும் பாவரசப் பாவனைப் பிரயோகம்	35 - 39
அத்தியாயம் - 10	
அரங்கவியல் ஆடல்கலையில் மலர்களின் பங்களிப்பு	40 - 43

அத்தியாயம் - 11

அரங்கவியல் ஆடற்கலையினை அலங்கரிக்கும் பல வகை உத்தியியல்
உபாயங்கள் 44 - 47

அத்தியாயம் - 12

அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் இடம்பெறும் சில அடிப்படை
நுட்பவியல் நுணுக்கங்கள் 48 - 52

அத்தியாயம் - 13

அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் இலங்கையின் கண்டிய நடனம்
53 - 64

அத்தியாயம் - 14

அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் இலங்கையின் சாஸ்திரீகச் சம்பிரதாய
நடனமாகிய சப்ரகமுவ நடனம்

65 - 69

அத்தியாயம் - 15

அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் இலங்கையின் றுகுணு நடனம் 70 - 74



அத்தியாயம்-1

அரங்கவியல் ஆடற் கலையில் ஆடவரதும் ஆடல் நங்கையரின் பங்களிப்பும் பாங்கும்

ஆயிரம் ஆண்டுகளாக அகிலத்தில் வளர்ந்து வரும் கலை ஆடற்கலை, ஆண்டாண்டுதோறும் வளர்க்கப்பட்டு இன்றும் வாழ்ந்து வரும் அரிய கலை ஆடற்கலையாகும். ஆலயங்களில் இக் கலையானது தேவர் அடியார்கள் எனப் போற்றப்படும் தேவ தாசிகளாலும், ராஜதானிகளில் ராஜதாசிகள், எனக் குறிப்பிடப்படும், ஆடல் நங்கையர்களால் காலங்காலமாக வளர்க்கப்பட்டு வந்த தெய்வீகக் கலையே இவ் ஆடற்கலையாகும். வைஷ்ணவ ஆலயங்களில் ஆடல் பணி புரியும் ஆடல் நங்கையர், ஸ்ரீ வைஷ்ணவ மாணிக்கம் என்றும், வைஷ்ணவ ஆலயங்களில் ஆடல் பணி புரியும் ஆடவர் அரையர் என்றும், அவ்வாறே சைவ ஆலயங்களில் ஆடல் பணி புரியும் ஆடல் நங்கையர், ரிஷபத்தளியியல்லாளார் என்றும் சைவ ஆலயங்களில் ஆடல் பணிபுரியும் ஆடவர் “சாக்கையர்” “கூத்தர்” போன்ற பொதுப் பெயர்கூட்டியும் அழைக்கப்பட்டனர்.

எது எவ்வாறாயினும் காலந்தோறும் ஆலயங்களில் காணப்படும் சிற்பங்கள், ஓவியங்கள், மற்றும் நாட்டிய மண்டப மேடைகளில் காணப்படும் அலங்கரிப்புச் சிற்பங்கள், ஓவியங்கள், ஆலய சிற்ப ஓவியங்கள் என்பன பெரும்பாலும் பெண்களின் நாட்டிய உருவச் சித்திரிப்பு நிறைந்தவையாகவே காணப்படுகின்றன. இவை தவிர காலந்தோறும் சாசனவியல் கூறுகளான கல்வெட்டுக்கள், செப்பேடுகள் உலோக தகடுகள் என்பவற்றின் ஏராளம் நாட்டிய மாதுக்கள், ஆலய ஆடவர்கள், அவர்களின் பெயர்கள் பொறிக்கப்பட்ட குறிப்புக்கள், அவர்கள் பற்றிய விபரத் திட்டுக்கள் அவர்களுக்கு வழங்கப்பட்ட வெகுமதிகள், பெறுமதிகள் மற்றும் பட்டங்கள் ஆகியன செவ்வனே இக் குறிப்பேடுகளில் வரையறுத்து விபரிக்கப்பட்டு நிர்ணயிக்கப்பட்டு வந்துள்ளன.

சதிர் மரபில் காலக்கிரமத்தில் மலர்ந்து வளர்ந்த பரத நாட்டியத்தில் காலம் தோறும் என்றும் தனித்துவம் பெற்று சிறப்பிடம் பெற்று உயர் இடம் பெற்ற ஆடற் கலைஞர்கள், பெண்களாகவே அன்றும் இன்றும் என்றும் திகழ்ந்தும் மிளிர்ந்தும் வருகின்றனர். இவை தவிர சிறந்த நடன ஆசிரியர்களாகவும் உயர்ந்த நடன ஆய்வாளர்களாகவும் ஆராய்ச்சியாளர்களாகவும் பெண்களே மிளிர்கின்றனர். ஆயினும் மரபு வழி நாட்டிய ஆசான்கள் அவர்களின் பங்களிப்பு, அவர்களின் பாரம்பரிய நாட்டியக் கலை வளர்ச்சிக்கான பங்களிப்பு, மற்றும் மரபு வழியற்ற ஆண் ஆடற் கலைஞர்களின் பங்களிப்பு, ஆண் ஆடல் ஆசான்களின் நடைமுறை ஆடல்பங்களிப்பு, என்பனவும் கலைத் துறை வளர்ச்சிக்கு அதன் வளத்திற்கு பெரிதும் பங்களித்துள்ளனர் என்பதனை எவரும் நிராகரிக்கமுடியாது.

எது எவ்வாறாயினும் நாட்டியத் துறையில் பெண்களின் ஆடல் கலைத்துவத்தில் காணப்படும் ஈர்ப்பு என்றும் மேலோங்கிக் காணப்படும் என்பதனை எவரும் மறுக்குவோ அன்றி மறுக்கவோ முடியாது. பரத நாட்டியத்துறைக்கு அதன் மறு மலர்ச்சிக்கு பெரிதும் பங்களிப்பு நல்கிய திரு இ. கிருஷ்ண ஐயர் கூட பரத நாட்டியத் துறைக்கு விழிப்புணர்ச்சி ஏற்படுத்தும் வகையில் பெண் வேடம் தரித்தே ஆடல் கலைக்கு தன்னை அர்ப்பணித்து ஆடி ஆன்மீக ஆடற்கலையின் மகத்துவத்தை வெளிப்படுத்தினார்.

நாட்டியத் துறையில் பெண்களினால் கம்பீரமான தாண்டவ நிலைப்பாடுகள், அழுத்ததிருத்தமான நிருத்த அடவுகள், சாரி, கரண நிலைப்பாடுகள் கையாளப்பட்டும், அதேசமயம் நுண்ணிய நளின, எளின மென்மையான, உணர்ச்சி பூர்வமான லாவண்ணியமான முகபாவ ரச பேதங்கள், துல்லியமாகத் தெளிவாக பெண்களால் நளினமாக செவ்வனே ஆண்களிலும் பார்க்கக் கச்சிதமாக வெளிப்படுத்த முடிகின்றது.

இது தவிர பெண்களால் பயன்படுத்தப்படும் ஆடை ஆகாரியங்கள் ஆவன கூட பலவகைப்பட்டும் பலதரப்பட்டும் அமைகின்றன. அவர்களது ஆடை ஆகாரியங்கள் பெரிதும்

கோயில் சிற்பங்களை ஆதாரமாகக்கொண்டே வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளன. பிஜாமா ஆடை ஆகாரியத்தில் நேர் சுருக்கு, மற்றும் நிரந்தரமாக வெட்டிச் சுருக்கப்பட்ட தாவணி, சேலைக்கு அணியும் மேலங்கி, சரிவாக இடமிருந்து வலமாக சுருக்கப்பட்ட விசிறி மடிப்பு, ஒன்றின் மேல், ஒன்றாக அடுக்கப்பட்ட மூன்றுபடி முறைகளைக் கொண்ட விசிறி மடிப்புச் சுருக்கு, பெண்களால் பெரிதும் கண்ணைக் கவரும் வகையில் ரசிகப் பெரு மக்களைக் கட்டி ஈர்க்கும் வர்ணங்களில் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டு அணிந்து உபயோகிக்கப்பட்டு வருகின்றது. மேலும் சில பெண் ஆடற் கலைஞர்கள் நிரந்தரமாகத் தைக்கப்பட்ட கட்டையான சேலைகளையும், மேலும் சிலர் பாவாடை வடிவிலான நிரந்தரமாக நடுவில் இரு கால்களுக்கும் இடையே பொருத்தப்பட விசிறி மடிப்பு உள்ளடங்கிய ஆடை ஆகாரியத்தையும் பயன்படுத்தி வருகின்றனர்.

ஆண் பரத நாட்டியக் கலைஞர்கள், தூறுடன் கூடிய வேட்டியையோ அன்றிப் பெண்கள் அணியும் பிஜாமா விசிறி மடிப்பு ஆகாரியத்தை கீழ் அங்கியாகவும், மேல் அங்கியற்ற அல்லது பிரகாசமான சால்வைகளை நெஞ்சை மறைத்து நெஞ்சாபாணங்களுடன் பயன்படுத்துகின்றனர். முக ஒப்பனை, மற்றும் சிகை அலங்காரம், ஆகியவற்றில் பெண்களின் பாங்கு எவ்வாறாயினும் மேலோங்கிக் காணப்படுவதை எவராலும் மறுக்க முடியாது. பெண் பரத நாட்டியக் கலைஞர்கள் உச்சிப் பட்டம், நெற்றிப் பட்டம், உச்சிப்பட்டத்துடன் இணைக்கப்பட்ட பதக்கம், மேலும் சந்திரப் பிறை, சூரியப் பிறை, ஆகியனவும் குறிப்பாகச் சூரியப் பிறை உச்சிப் பட்டத்தின் வலது புறத்திலும், சந்திரப் பிறை உச்சிப் பட்டத்தின் இடது புறத்திலும், அணிவது வழமையாகும். உச்சிப் பட்டத்தின் முடிவில் நூக்கொடி எனப்படும் மயில் ஒன்று தோகை விரித்து ஆடுவது போன்ற அழகிய அணிகலன் ஒன்று சிகைஅலங்காரத்திற்கு பயன்படுத்தப்பட்டுவருகின்றது. மேலும் அழகிய இயற்கை மலர்களும் சில சமயங்களில் அவ்வப்போது செயற்கை மலர்களும் பயன்படுத்தப்பட்டு

படுகின்றன. மேலும் பெண் கலைஞர்கள், ஐட நாகம் எனக் குறிப்பிடும் பின்னலை ஒட்டியதான, புஷ்பத்தால் புனையப்பட்டு இறுதியில் மலர்களால் மூன்று குஞ்சங்கள் தொங்க விடப்பட்ட அழகிய ஐட நாகத்தைப் பயன்படுத்துகின்றனர். அவ்வாறே மூக்கிற்கு மூன்று தரப்பட்ட ஆபாணங்கள் பெண் பாத நாட்டியக் கலைஞர்களால் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன. அவையாவன, மூக்குத்தி, பலாக்கு, நத்து ஆகிய மூன்று ஆபரணங்கள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. அவ்வாறே காது அணிகலன்களான தோடுமாத் திரம் ஆண், பெண் இருபாலாராலும் பரத நாட்டியத்தில் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. ஆயினும் பெண் பரத நாட்டியக்கலைஞர்களினால் தோடு, சிமிக்கி, கன்னசரம், ஆகிய ஆபரணங்கள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

ஆயினும் ஆண்களுக்கு மற்றும் பெண்களுக்குமாக பல பொது ஆபரணங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன. அவையாவன, கழுத்து ஆபரணங்களான மாங்காய் மாலை, காசு மாலை, மூன்று பட்டு முத்துமணிமாலை ஆகியன இருபாலாராலும் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன. மேலும் மூன்று பட்டு முத்து மாலையில் தொங்கவிடப்படும் பதக்கமானது மயிலையோ, அன்றிக் கிளியையோ, அல்லது அன்னத்தையோ, அன்றி மாறாக லஷ்மியையோ, கொண்டதாக அமையும். இதை தவிர வங்கி என்னும் ஆபரணமானது முழங்கைக்கு மேல் இரு பாலாராலும் உபயோகிக்கப்படும் ஆபரணமாகும். அவ்வாறே ஒட்டியாணம், ஒட்டியாணத்திற்குக் கீழ் பயன் படுத்தப்படும் இருப்புச் சங்கிலி ஆகியனவும் இரு பாலாருக்கும் பொதுவான ஆபரணமாகும். மேலும் பரத நாட்டியத் துறையில் இடம்பெறும் மீனாட்சி தாலாட்டு, மீனாட்சி கல்யாணம், சீதா கல்யாணம், ஆண்டாள், குறத்தி, ஆகிய ஆடல் அம்சங்கள் இதற்கென வடிவமைக்கப்பட்ட தனித்துவமான ஆடை ஆகாரிய சிகை அலங்காரங்களுடன் பெண் ஆடற் கலைஞர்கள் மட்டுமே அரங்கங்களில் இக் கூறுகளின் கலைஞர்களாக மிளிர்வர். அவ்வாறே நாட்டிய நாடகங்களில் சந்தர்ப்ப சூழ்நிலைகளுக்கு ஏற்ப கதாபாத்திரங்களின் தன்மைக்கமைய ஆண்களும் பெண்களும் ஒருங்கே சேர்ந்து நாட்டிய அரங்கில் மிளர்கின்றனர்.

இருபாலராலும் பொதுப் படையில் சதங்கை என்னும் இன்றியமையா ஆடல் ஆபரணம் அணியப்பட்டு இருபாலராலும் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றது. ஆயினும் பெண் ஆடற் கலைஞரால் சதங்கைக்குக் கீழ் பாதசரம் அணிவது பெரும்பாலும் வழமையாகும். நாட்டியத்தில் இடம்பெறும் பக்க வாத்தியக் கலைஞரான நட்டு வாங்கம், பாட்டு, குழலிசைக் கலை கவிஞரான புல்லாங்குழல் கலைஞர், நாரிசைக் கலைஞரான வயலின் இசைக் கலைஞர் ஆகியோர் ஆண் பாலராகவோ அன்றிப் பெண் பாலராகவோ இடம்பெறுவர். ஆயினும் மிருதங்கம் மோர் சிங் ஆகிய பக்கவாத்தியக் கலைஞர்கள் நிச்சயமாக ஆண்களாகவே விளங்குவர். அவ்வாறே சிகை அலங்காரக் கலைஞர்களாக பெண்களே பெரிதும் பங் பளிப்பினை வழங்குகின்றனர். அவ்வாறே ஆண்களாவே முக ஒப்பனைக்கலைஞர்கள் மிளிர்வர் என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

அத்தியாயம்-2

அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் மேடை அலங்காரம்

நாட்டியக் கலையினைப் பொறுத்தமட்டில் மேடை அலங்காரம் என்னும் வெளிக்கள நிலை அம்சமானது இக்கலைக்கு இன்றியமையாத அம்சமாகும். தமிழில் பண்டைய ஐம்பெருங்காப்பியங்களின் மணிமுடியாகச் சிகரமாக, சின்னமாக விளங்குவது சிலப்பதிகாரமாகும். இச் சிலப்பதிகார இலக்கியத்தில் அரங்கேற்றுக் காதையில் இடம்பெறும் பலதரப்பட்ட அம்சங்களில் முக்கிய இடம்பெறுவது அரங்கக் கட்டிடவியல் ஆகும். இக்கட்டிடவியல் கலையில் ஓர் அங்கமாக, அவயமாக விளங்குவது அக்கால சாஸ்திரீக அரங்கவியல் அலங்காரமாகும். சாஸ்திரீக ரீதியில், விஞ்ஞானப் பூர்வமாக இவ்வாடல் அலங்காரங்கள் அக்காலத்தில் அமைக்கப்பெற்று இருந்தன.

ஆடல் அரங்கங்களை நிர்மாணிக்கும் பணியானது முதலில் நிலத்தெரிவுடன் அரம்பமாகியது. அரங்க நிலமானது சாபம் அற்ற நிலமாகவும், விஞ்ஞானப் பூர்வமானதாகவும் இருத்தல் என்பது அக்கால சம்பிரதாய மரபாகும். நிரந்தரமற்ற ஆனால் தேவைக்கமையவே பெரும்பாலான மேடைகள் அக்காலத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டன. பலமான மூங்கில்களே பெரும்பாலும் மேடைக்கட்டமைப்புக்குப் பயன்படுத்தப்பட்டன. ஒவ்வொரு மூங்கிலின் நீளம், அகலம், விட்டம், தடிப்பு என்பனவும் செவ்வனே சிலப்பதிகார அரங்கேற்றுக் காதையில் சீரிய வகையில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. கூரையினைச் செவ்வனே தாங்கி நிலைத்து நிற்க அமைக்கப்படும் தூண்களைத் தாங்க அமைக்கப்பட்ட தூண்களில் அக்கால வழக்கில் இருந்த நான்கு முக்கிய ஜாதி வகைகள்

வரையப்பட்டிருந்தன. அவையாவன, பிராமணர், சத்திரியர், வைதீகர் மற்றும் சூத்திரர் ஆகிய ஜாதிகள் ஒருங்கே வரையப்பட்டு இருந்தன.

சிலப்பதிகாரத்தில் எழுந்த பலவகைப்பட்ட கூத்து வடிவங்களின் வழிமுறை ஆடல் வடிவமே பரதநாட்டியத்தின் முன்னோடியான அடித்தளமான ஆடல் வடிவமான கோயில்கலை அம்சமாக விளங்கிய சதிராகும். ஆன்மீகம் தோய்ந்த ஆடல் வடிவமான பரத நாட்டியமானது ஆன்மீகத்தின் மகத்துவத்தை கோயில் கலையின் வழித்தோன்றலாக மலர்ந்த உன்னதத்தை வெளிப்படுத்துவதே இன்று வரை பரதநாட்டிய நிகழ்வுகளில் ஆனந்த தாண்டவச் சிற்பங்கள் இடதுபுற ஆடல் அரங்கத்தில் வைத்து அலங்கரிக்கப்படுகின்றன.

ஆரம்ப காலத்தில் குறிப்பாகப் பரத நாட்டியமானது சதிர் என்னும் கோயில் கலை அம்சத்தில் இருந்து மாற்றம் பெற்று மேடைகளில் பரிணமித்த போது ஆனந்ததாண்டவத்தினை ஆடல் அரங்கில் ஆன்மீகம் தோய்ந்த அலங்காரச் சின்னமாகப் பயன்படுத்துவது கிடையாது. ஆயினும் காலக் கிரமத்தில் காலஞ்சென்ற திருமதி. ருக்மணி தேவி அருண்டேலலேயே ஆனந்ததாண்டவச் சின்னத்தை நாட்டிய மேடைகளில் இடது புற மூலையில் அலங்கரித்து பயன்படுத்தும் முறைமையை பெரிதும் அறிமுகப்படுத்தினார். காரணம், கோயில் கலை அம்சமாக மிளிர்ந்த நாட்டியம் இன்று அரங்கக்கலை அம்சமாக உரு வெடுத்து உள்ளது என்பதினை எடுத்தியம்பவே இம் மரபு பயன்படுத்தப்பட்டு இன்றும் வருகின்றது.

காலக்கிரமத்தில் இம் மரபு வழக்கு, பெரும்பாலான சகல ஆடல் ஆசிரியர்களாலும் ஆடல்கலைஞர்களாலும் கையாளப்பட்டு வருகின்றது. இந்த வகையில் ஆடல்

அரங்கத்துக்குள் உட்புகுந்த தாண்டவ மூர்த்தியின் உருவச்சிலை அற்ற ஆடல் அரங்கமே இன்றைய நடைமுறையில் இல்லை எனலாம். இன்றைய நடைமுறையில் பக்கவாத்தியக் கலைஞர் மேடையின் வலது புறத்தில் இருந்து வாத்தியம், நட்டுவாங்கம் மற்றும் வாய்ப்பாட்டு இசைப்பது வழமையாகும். இது மேடைக்குப் பொலிவினையும் அழகினையும் ஒருங்கே அள்ளி வழங்குகின்றது. இவ் அணிசேர் கலைஞர்களின் வலதுபக்க அமர்வு இயல்பாகவே நாட்டியத்திற்கு உயிர்ப்பையும் இலட்சணத்தையும் அள்ளி வழங்குவதாக அமைகின்றது.

இன்றைய ஆடல் அரங்கங்கள் பெரிதும் பக்கத்திரை, பின்பக்கத்திரை ஆகிய திரைச்சீலைகளை உள்ளடக்கியதாக அமைகின்றது. இவை தவிர நவீன யுகத்தில் காட்போட், பிளைவுட் என்னும் மென் பலகைகளினால் வெட்டி ஓவியம் தீட்டப்பட்ட கட் அவுட்கள் மேடை அலங்காரத்திற்குப் பெரிதும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இப் பின்னணி கட் அவுட்டு அலங்காரங்கள் பெரும்பாலும் தனித்துவம் பெற்ற சிறப்பிடம் பெற்ற, ஓவியக்கலைஞர்களால் பெரிதும் வடிவமைக்கப்பட்டு கையாளப்படுகின்றன. பெரும்பாலும் நடனக் கலைஞர்களின் விருப்பு, தனித்துவநிலைப்பாடு, என்பவற்றுக்கமையவே ஆடல் அரங்க அலங்கரிப்பு பெரிதும் இடம்பெறுகின்றன.

எது எவ்வாறாயினும், ஆடல் அரங்கமானது பெரிதும் தேவைக்கு அதிகமாக மிகைப்படுத்தி அலங்கரிப்பதைத் தவிர்த்துக் கொள்ளல் என்பது இன்றியமையாததாகும். ஓவியம் தீட்டப்பட்ட கட் அவுட்கள், பித்தளை விளக்குகள் மற்றும் சேர்க்கை மலர் தொங்கல்கள், மலர் கொத்துகள், என்பனவும் பொதுப்படையில் காணப்படும் அலங்கார அம்சங்களாகும். இது தவிர மேடை

ஓரங்களை அதிகளவு மலர்களால், மலர்ச்செண்டுகளால் அலங்கரிக்கும்போது ஆடல் நங்கையரின் பாதவேலைகள் மறைக்கப்படுகின்றன. அளவுக்கு அதிகமான ஆடல் அலங்கார ஒப்பனையானது ஆடல் கலைஞரின் ஆழ்ந்த ஆடல் நிலைப்பாட்டிற்குப் பங்கம் விளைவிப்பதாக அமைகின்றது. அதே சமயம் ஒட்டுமொத்தத்தில் ஆடல் அரங்கம் சீரிய முறையில் அலங்கரிக்கப்படல் வேண்டும் என்பது இன்றியமையாத போதுங் கூட அரங்க நிலைப்பாடு அதன் நீளம், அகலம், உயரம், அதன் வடிவம் ஒட்டு மொத்த விட்டம் போன்ற பல்வேறு அம்சங்களைக் கருத்தில் கொண்டு ஆடல் அரங்க அலங்கரிப்புக் கலைஞர்களால் அலங்கரிப்பு கவனத்தில் கொள்ளப்படல் வேண்டும் என்பது இன்றியமையாததாகும். ஆடல் தரத்தை மெருகூட்ட அதிகளவில் பாரிய பொருட் செலவில் அலங்கரிப்பது அறியாமையாகும். முற்காலத்தில் ஆடல் அரங்கங்கள் என்பன கட்டுப்பாடான கட்டுக்கோப்பான சாஸ்திரீக கோட்பாடுகளுக்கு அமைய நிர்மாணிக்கப்பட்டு கையாளப்பட்டன. ஆயினும் இன்று உலகளாவிய ரீதியில் பொதுவாக பொது நிகழ்வுகளுக்காக அமைக்கப்பட்ட மேடைகளே பெரிதும் நாட்டியத்திற்கும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இந்த வகையில் சாஸ்திரீக நிலைப்பாட்டிற்கு அமையாத நீண்ட அகண்ட விரிந்த பாரிய மண்டபங்களே ஆடல் அரங்குகளாக மிளிர்கின்றன.

அத்தியாயம்- 3

அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் தொழில்நுட்பவியலின் பங்களிப்பு

கோயிற் கலை அம்சமான சதிரினது வழித்தோன்றலாகிய இன்றைய பரத நாட்டியக் கலையானது காலக் கிரமத்தில் பலதரப்பட்ட பண்பாட்டுப் பரிமாணங்களால் மெருகூட்டப்பட்டு, எழில் ஊட்டப்பட்டு, எழுச்சியுற்று, மிளிர்ச்சி பெற்று, வளர்ச்சி பெற்று வந்துள்ள நன்மதிப்பு பெற்ற நாகரீகக் கலை வடிவமாகும்.

முற்காலத்தில் கோயிற் கலை அம்சமாக விளங்கிய சதிரானது கோயில் கலை அம்சங்களில் ஒன்றாகப் பிரபல்யம் பெற்று விளங்கிய விடத்தும் காலக் கிரமத்தில் ஏற்பட்ட சமூகச் சீரழிவுகளால் தேக்க நிலைக்குத் தள்ளப்பட்டு சமூக மட்டத்தில் புறந்தள்ளப்பட்ட போதிலும் கால வெள்ளோட்டத்தில் சமூக மட்டத்தில் சமூக சீர்திருத்தவாதிகளால் பல மாற்றங்களுக்கு உட்படுத்தப்பட்டு பரதநாட்டியம் எனப்பெயர் மாற்றம் பெற்று புதுப் பொலிவுடன் அரங்கவியல் ஆடற்கலை அம்சமாக உருமாற்றம் பெற்று உள்ளது.

இந்த வகையில் இவ் ஆன்மீக ஆடற்கலையானது கம்பீரம் மிக்க, ஆன்மீகம் தோய்ந்த அர்த்தபூர்வமான ஓர் அரங்கக் கலையாக அரங்கை இன்று மெருகூட்டி உலகளாவிய ரீதியில் பவனி வருகின்றது. முற்காலத்தில் நாட்டியத் தாரகைகள் தாமே பாடி மேடையில் ஆடியதற்கான சான்றுகளை இன்றும் காண முடிகின்றது. ஆயினும் காலக்கிரமத்தில் ஆங்காங்கே எழுந்த சிக்கல்களால் பாடல் ஆளுமைமிக்க தனித்துவத் திறமை மிக்க, பாடற்கலைஞர்களும் அவ்வாறே ஆற்றல் ஆளுமை, செறிந்த பக்கவாத்தியக் கலைஞர் குழு மேடையின் வலப் பக்கத்தில் அமர்த்தப்பட்டு ஈடுபடுத்தப்பட்டு

ஆடற்கலைக்கு தமது பங்களிப்பினை நல்கி வந்தனர். ஆரம்ப கால கட்டத்தில் ஆடற்கலைக்கு ஆடற்கலைஞருக்கென பாடலுக்கு என அமர்த்தப்பட்ட பாடற் கலைஞர்கள், நட்டுவாங்கத்திற்க்கென அமர்த்தப்பட்ட நட்டுவாங்கக் கலைஞர்களின் பங்களிப்புடன் தமது ஆடற்கலையினை மேடையில் மேற்கொண்டனர். ஏனைய பக்கவாத்தியங்களுடன் ஈடுகொடுத்து மிகச் சிரமத்தின் மத்தியில் முழுச் சபைக்கும் கேட்கும் வண்ணம் மிகுந்த பிரயாசைப்பட்டு இசைக்கலைஞர்கள் பாடவேண்டிய ஓர் இக்கட்டான நிலைமைக்கு பாடற் கலைஞர்கள் தள்ளப்பட்டிருந்தனர்.

ஆயினும் காலக்கிரமத்தில் "மைக்" என்னும் நவீன ஒலிபெருக்கி அறிமுகமானதை அடுத்து உயர்ந்த தரத்தில் துல்லியமான வகையில் சுருதி நயம், குரல் வளம், வாத்திய நயம், இனிமை ததும்பும் வகையில், பாவ உணர்ச்சிப் பேதங்கள் வழுவாத வகையில் மைக்கின் உதவியுடன் பாடப்பட்டு வருவது வழமையாகும். இன்று தொழில் நுட்பவியலின் மற்றுமொரு மைல்கல்லாக அமைவது சிறிய அளவிலான மைக் வகையாகும். இத்தகைய மைக் ஆனது வயலின் என்னும் வாத்தியத்துக்கு மேடைகளில் பெரிதும் பொருத்தப்படும் ஒரு ஒலி பெருக்கி அம்சமாகும். அவ்வாறே தொழில் நுட்ப ரீதியில் அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் ஏற்பட்ட மற்றுமொரு பரிமாண வளர்ச்சி ஒளியியல் ரீதியில் ஏற்பட்ட மாற்றங்கள் ஆகும். பண்டைய காலத்தில் நாட்டிய நிகழ்வுக்கு ஒளியூட்ட குத்து விளக்கு வெளிச்சங்களும், காலக் கிரமத்தில் அரங்கத்தை வெளிச்சம் ஊட்ட ஒளி விளக்கைக் கையில் தாங்கியபடி ஆடற்கலைஞரின் நடமாட்டத்திற்கு அமைய அவர்களைப் பின்தொடர்ந்து நட்பர்கள் விளக்குகளைக்காவிச் சென்று அரங்க ஆடற்கலைக்கு ஒளிவிளக்கு மூலம் ஒளியூட்டி வந்தனர்.

காலக்கிரமத்தில் மின்னியல் பாவனைமூலம் பல்வகைப்பட்ட ஒளியியல் ஒளி வகைகள் அரங்கவியல் ஆடலுக்கு மெருகூட்டி வருகின்றன. குறிப்பாகவும், சிறப்பாகவும் நடனக் கலைஞரின்

நடன நிலைத் தோற்றங்களுக்கு முன்னுரிமை வழங்கும் வகையில் “ஸ்போட் லைட்” (spot Light) என்னும் ஒளியூட்டமும் அவ்வாறே நடனக் கலைஞரின் செயற்பாடுகளை வெளிப்படுத்தும் வகையில் நடனக் கலைஞரை பின் தொடரும் ‘போலோ அப் லைட்’ (Follow-up Light) என்னும் ஒளி அமைப்புகளும் அரங்கவியல் நாட்டியத்தில் பெரும் பங்களிப்பினை நல்கி வருகின்றன.

சில காலங்களுக்கு முன் பாத மட்டத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்த மற்றுமொரு ஒளியியல் அம்சம் ‘வுட் லைட்’ என்னும் ஒளி அம்சமாகும். மேடை விளிம்புகளில் பாத வேலைப்பாட்டினை வெளிப்படுத்தும் வகையில் கையாளப்படும் ஒரு ஒளி அமைப்பாக இவ் ஒளி அமைப்பு மிளிர்ந்தது. ‘Foot Light’ எனக்குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படும் இவ் ஒளி அமைப்பானது தற்காலத்தில் பெரிதும் பயன்படுத்துவது கிடையாது. காரணம் இக்குறிப்பிட்ட ஒளி அம்சமானது ஆடற்கலைஞரின் விம்பம் பின்புறத்திரையில் விழ வாய்ப்பளிப்பதால் அரங்கதின் அடிப்படை ஆடற் செறிவினை இவ்விம்பம் திரையிடுவதாகவும், ஆடல் அழகை மறைப்பதாயும் யதார்த்தபூர்வமாகத் திகழ்கின்றது. இதனால் இதன் பாவனைப் பயன்பாடு பெரிதும் நடைமுறைக்குச் சாத்திய மற்ற ஓர் ஒளியமைப்பாக விளங்குகின்றது.

மேலும் பல வர்ண மின்சார விளக்குகளை தாங்கிய சுழல் சக்கரத்தில் பொருத்தப்பட்ட நகரக்கூடிய மற்றும் மேடையை நோக்கி மேடைக்கு மேல் பொருத்தப்பட்ட வர்ண ஒளி விளக்குகளும் நாட்டியத்தில் பயன்படுத்தப் படுகின்றன. மேடைக்கு மேல் பொருத்தப்பட்ட விளக்குகள் நிரந்தரமாகப் பொருத்தப்பட்டவையாகவே பெரும்பாலும் அமையும். இவை தவிர வர்ண விளக்குகள் மேடையின் உட்பக்கத்தில் நாட்டியுத் தாரகைகள் உட்சென்று வெளியேறும் போது அவர்களைப் பின் தொடர்ந்து கலையை மெருகூட்டும் வண்ணம் மாறி மாறி கலைஞரைப் பின்தொடர்ந்து பயன்படுத்தப்படுகின்றது. இத்தகைய வர்ண ஒளியூட்டத்தைப்

பெறும் பொருட்டு சில சமயங்களில் வர்ணத் தாள்களால் அவ் விளக்குகள் வர்ணமயமாக்கப்படுகின்றன.

இவை தவிர மேடைக்கு மேலும் ஒளிச் செறிவினை அள்ளி வழங்கும் வகையில் மேடையின் இரு மருங்கிலும் உயர் பிரகாசம் மிக்க மின் செறிவு, செறிந்த விளக்குகள் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன. அவ்வாறே நாட்டியத்தின் முன்னும் நாட்டியத்தின் பின்னும் ஆடற்கலைஞரின் உட்பிரவேசத்தையும் வெளியேற்றத்தையும் மறைக்கும் வகையில் டிம்மர் என்னும் (Dimmer) விளக்கை மங்கலாக்கும் உத்தியியல் உபாயம் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. அவ்வாறே கர்நாடக சங்கீதத்தை மட்டுப்படுத்தி கட்டுக்கோப்பான வரன்முறைக்கு கட்டுப்படுத்தும் உயர் நாடித் துடிப்பாகக் காலங்காலமாக விளங்கிய சுருதி நிலைப்பாட்டை கையாளும் கருவியாக விளங்கியது கையால் இயக்கும் சுருதிப்பெட்டி, ஹார்மோனியம், தம்புரா ஆகிய இசைக் கட்டுப்பாட்டுக் கருவிகள் ஆகும். ஆயினும் இன்று மின்னியல் சார் சுருதிப் பெட்டி, தம்புரா ஆகிய சுருதி வரம்புப்பேணும் கருவிகள் பெரிதும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. மேலும் தாளப்பிரமாண வேகத்தைக் கணிப்பிடும் உயர் தொழில்நுட்ப தாளப் பிரமாண வேகக் கணிப்பீட்டுக் கருவிகளும் ஆங்காங்கே பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

திரைச்சீலைப் பயன்பாட்டில் கூட இன்று மின்னியல் ரீதியில் பயன்படும் திரைச்சீலைகள் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன. அவையாவன வலமிருந்து இடம் நகரும் திரைச்சீலைகள், இடமிருந்து வலம் நகரும் திரைச்சீலைகள், இரு பக்கங்களும் ஒருங்கே சேர்ந்தும் விரியும் திரைச்சீலைகள், மேல் இருந்து கீழ் நோக்கியும் கீழ் இருந்து மேல் நோக்கி நகரும் திரைச்சீலைகளும் மின்சார ரீதியில் கையாளப்பட்டு வருகின்றன. இத்தகைய திரைச் சீலைகள் முற்காலத்தில் பெரிதும் கைகளாலேயே இயக்கப்பட்டு வந்தன.

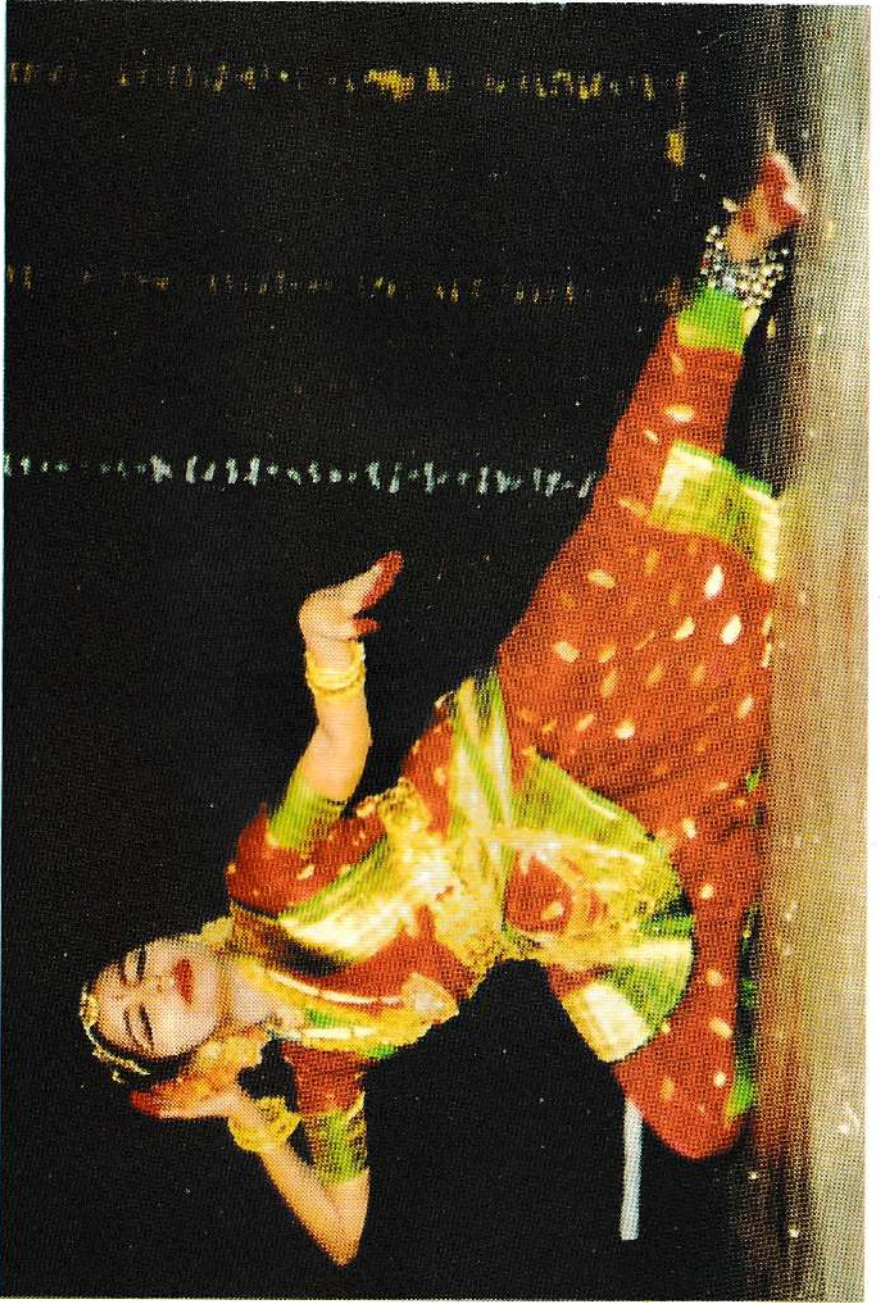
மேலும் முற்காலத்தில் அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் நேரடிப் பக்க வாத்தியப் பிரயோகமே பெரிதும் இடம்பெற்றன. ஆயினும் இன்று ஏற்கனவே உயர் தொழில்நுட்பவியல் கணனி ரீதியில்

57221
கருணாநாதர்
பரிசேசுவரர்

கூட்டுப்படுத்தப்பட்டு ஒலிப்பதிவு செய்யப்பட்ட ஒலி நாடாக்கள். உயர் சி.டி. ஒலித்தட்டுக்கள் என்பன பெரிதும் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன.

அவ்வாறே நாட்டிய நிகழ்வுகள் தொலைக்காட்சி கூடங்களிலும் மேடை நிகழ்வுகளிலும் பெரிதும் வீடியோ ஒளிப்பதிவுகள் செய்யப்பட்டு மறு ஒளிபரப்பு செய்யப்படுவதுவும் பெரும்பாலான நடனமணிகள் தமது நடன நிகழ்வுகளை வீடியோ ஒளிப்பதிவு செய்து வாழ்க்கையின் நினைவுச் சின்னமாகப் பேணி வருவதுவும் இன்றைய தொழில்நுட்பவியல் வளர்ச்சியின் மைல்கல் ஆகும். இவை தவிர பெருந்திரளான மக்கட் கூட்டம் செறிந்த நாட்டிய மண்டபங்களில் பின் வரிசை ரசிகப் பெருமக்கள் கண்டுகளிக்கும் வண்ணம் பாரிய திரைகள் நவீன தொழில்நுட்பவியல் உதவியுடன் பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

இது தவிர பாரிய நாட்டிய ஆய்வுக்கு நாட்டியத் துறைசார் ஆய்வாளர்கள் இன்டநெட் என்னும் தொழில்நுட்பவியல் துறையினூடாக இணைய தளங்களில் பல தரப்பட்ட பலவகைப்பட்ட ஆராய்ச்சிப் பெறுபேறுகளைத் தகவல்களைப் பெற்று தம் அறிவியல் ஆடற்கலை ஆய்வினை ஆழுமையை வளப்படுத்தி வருகின்றனர். இன்று பரதநாட்டியத்தின் ஒரு கிளையாக வளர்ந்து வரும் நாட்டிய நாடகத் துறையானது சாஸ்திரீக ஆடல் கலையிலும் பார்க்க அதிக அளவில் தொழில்நுட்பவியல் சார்ந்தும் தழுவியும் வளர்ந்துள்ளது. குறிப்பாகச் சாஸ்திரீக இசையியல் வாத்தியங்கள் தவிர பல ஒலி நாடகங்களையும் சந்தர்ப்ப சூழ்நிலைக்கு அமைய எழுப்பும் வகையில் உயர் தொழில் நுட்பத்துடன் கூடிய மேற்கத்திய மின்னியல் வாத்தியமாகிய "கீ போர்ட்" பயன்படுத்தப்படுகின்றது. மேலும் தேவைக்கு அமைய புகை உற்பத்திக் கருவி, வர்ணப் புகை உற்பத்திக்கருவி என்பனவும் பெரிதும் நாட்டிய நாடகத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன. இந்த வகையில் அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் தொழில் நுட்பப் பயன்பாடு இன்று ஆடற்கலையுடன் பின்னிப் பிணைந்து இரண்டறக் கலந்து பிரிக்க முடியாத இணைப்புக்களையும் பிணைப்புக்களையும் கொண்டு விளங்குகின்றது.



அத்தியாயம்--4

அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் அங்க லட்சணப் பங்களிப்பு

தமிழரின் பாரம்பரிய ஆடற் கலை அம்சமாக அன்றும் இன்றும் என்றும் அரங்கை அலங்கரித்து வரும் ஆன்மீகம் தோய்ந்த, ஆன்மீக ஈடேற்றச் கலை வடிவம் பார்புகழும் பரதக் கலையாகும். இந்நிலைப்பாடு உலகளாவிய ரீதியில் தமிழரின் பண்பாட்டு பொக்கிஷமாக, பண்பாட்டைப் பிரதிபலிக்கும் நாகரீகச் சிகரமாக விளங்குகின்றது.

இன்று தமிழரின் நாட்டு புறக் கலை வடிவம் ஒரு புறமும், பிரதேச ரீதியிலான கலை வடிவம் ஒரு புறமாகவும், நாளிசை வாத்தியங்கள், தோல் இசை வாத்தியங்கள், தாளைய வாத்தியங்கள், சாஸ்திரீக இசை வடிவமான கர்நாடக இசை வடிவம், பண்டைய தமிழிசை வடிவங்களான பண் இசை, பண் இசை கர்நாடக இசை வடிவங்களின் வழித் தோன்றலான மெல்லிசை வடிவங்கள் அத்தனையும் அன்றும் இன்றும் என்றும் தமிழரின் பாரம்பரிய வடிவங்களாக உருப்பெற்ற பின்னும் நாட்டியக் கலையின் பால் இயல்பாகவே தமிழ் மக்களிடமும் குறிப்பாக இளம் சிறார்கள் மத்தியில் சிறப்பாகப் பெண் பிள்ளைகளிடம் ஓர் ஈப்புத்தன்மை மேலோங்கிக் காணப்படுவதை பொதுப்படையில் நாம் அவதானிக்க முடிகின்றது. ஆயினும் நாட்டியம் எனக் கணிப்பிடும் இடத்து, பெரும்பாலும் உடலே நாட்டியத்திற்கு ஆயுதமாக அமைவதை நாம் அவதானிக்க முடிகின்றது. இதனால் உடலை ஆயுதமாகப் பயன்படுத்தியே நாட்டியம் மேடையில் ஆடப்படுகின்றது. எனினும் நாட்டியம் உடலை மட்டுமே உயிரோட்டமான, அங்கவியல்சார் கலையாக கையாளும்

இளம் மேடைக் கலைஞரிடையே ஓர் சராசரி அங்க லட்சணத்தை, சபையோர் எதிர்ப்பார்ப்பது என்பது நியாயமானதே. இத் தெய்வீக, ஆன்மீக, சாஸ்திரீக ஆடல் கலையில் ஏராளமான இளம் தலைமுறையினருக்கு நாட்டம், திறமை, ஈடுபாடு, அர்ப்பணிப்பு, ஆர்வம், பிரயாசை, முயற்சி ஆகிய அம்சங்கள் மேலோங்கிக் காணப்பட்ட விடத்தும் நாட்டியத்திற்கு உகந்த அங்க லட்சணம் என்பது உடலை ஆயுதமாகக் கொண்டு விளங்கும் இக்கலைக்கு இன்றியமையாததாகும்.

குறிப்பாகச் சொல்லும் இடத்து நாரிசை வாத்தியங்களான வயலின், வீணை போன்ற வாத்தியங்களுக்கு வாத்தியமே முக்கிய இடம் பெறுகின்றது. மேலும் அத்துறை பால் அதனை பயன்படுத்தும் கலைஞரின் தனித்துவ திறமை, ஆற்றல், அனுபவம், அர்ப்பணிப்பு மற்றும் அத்துறைபால் அக்கலைஞரிடம் காணப்படும் ஆளுமை என்பன முக்கிய இடம்பெறுகின்றது. மேலும் அவ்வாறே குழலிசைக்கலைஞருக்கு தோல் இசை ஆகிய தாள லய வாத்தியக் கலைஞருக்கும் அத்துறையில் அவ் அவ் துறைசார் கலைஞர்களின் ஆற்றல் ஆளுமை, அர்ப்பணிப்பே பொதுப்படையில் அரங்கங்கங்களில் முக்கிய இடம் வகிக்கின்றது எனலாம்.

அவ்வாறே கர்நாடக இசைக் கலைஞராயினும் பண் இசைக் கலைஞராயினும் இவற்றின் வழி முறைத் தோன்றலாகிய மெல்லிசையாயினும் அங்க லட்சணமோ, அன்றி உருவ லட்சணமோ கருத்தில் பெரிதும் கொள்ளப்படுவதில்லை. பொதுப்படையில் குரல்வளம், சொல் உச்சரிப்பு, பாடும் பாங்கும் பாணியும், சாஸ்திரீகச் சங்கீத ஞானம், சுருதிக் கட்டுப்பாடு, நிரவல் செய்யும் முறைமை, கையாளும் தாள லய கட்டுக்கோப்பு ஆகிய அத்தனை அம்சங்களுமே கருத்தில் கவனத்தில்

எடுக்கப்படுகின்றன. ஆயினும் இன்று நாட்டியம் என்பது இளம் தலைமுறையினரிடையே பெரிதும் பிரபல்யம் பெற்று ஈர்க்கப்பட்டு மேற்கொள்ளப்படும் ஒரு கலை வடிவமாக விளங்குவது வரவேற்கப்படும் ஒரு விடயமாகக் கணிப்பிடப்பட்டு விளங்கிய போதும் நாட்டிய அரங்கத்தில் ஒவ்வொரு தனித்துவக் கலைஞரின் ஆற்றல், ஆளுமை, அனுபவம் என்பனவற்றுக்கு மேலாக அங்க லட்சணம், உடல் வாக்கு, ஓரளவிற்கு கலைஞரின் நிறம் ஆகிய அம்சங்களும் முக்கிய இடம் பெறுகின்றன. இந்த வகையில் அரங்கவியல் ஆடல் கலையில் ஆள்பாதி ஆடல்பாதி என்ற அம்சத்தை இம் மேடைக் கலை அம்சம் வெளிப்படுத்துகின்றது. இன்று பொதுப் படையில் ஏராளமான இளம் தலைமுறையினர் ஆடி வந்த போதும், அவர்களது தனிப்பட்ட திறமை, ஆற்றல், ஆளுமை என்பவற்றுக்கு மேலாக உடல்வாக்கு, அங்க லட்சணம், நிறம் போன்ற அம்சங்களும் கணிசமான அளவு, குறிப்பிட்ட அளவு அரங்கவியல் ஆடலில் நேரடியாகவோ அன்றி மறைமுகமாகவோ பங்களிப்பை வழங்குகின்றன. நாட்டியத்தைப் பொறுத்தமட்டில் ஒப்பனை என்னும் அம்சம் மூலம் கலைஞரின் முக லட்சணம் மெருகூட்டப்பட்ட போதும் இயல்பாக அமையப் பெற்ற உடல்வாக்கை, உடல் தோற்றத்தை, இயற்கையாக அமையப் பெற்ற சில சாமுத்திரிகா லட்சணத்தை வெறும் ஒப்பனை மூலம் மாற்றி அமைப்பது என்பது சாதாரணமாக நடைமுறைக்குச் சாத்தியமாக அமையாது.

நாட்டிய மாது பற்றிய நாட்டிய நூல்களில் பாத்திரக் குறிப்புக்கள் குறிப்பிட்டு வகுக்கப்பட்டுள்ளன. மிகவும் பருமனாகவோ அன்றி மிகவும் ஒல்லியாகவோ இல்லாதவளாகவும், மிகவும் உயரமாவோ அன்றி மிகவும் குள்ளமானவளாகவோ இல்லாதவர்களாகவே நாட்டிய மாது விளங்க வேண்டும். மேலும் மாலைகண், குழிக்கண், நீர் முட்டிய கண்கள் அற்றவளாகவும் முகப் பொலிவு,

விசாலமான பரந்த விழிகளைக் கொண்டவளாகவும் குருவின் சொல் மீறாதவளாகவும், தன்னம்பிக்கை உள்ளவளாயும், இயல்பாக சாஸ்திரீக சங்கீத ஞானம், தாள லய காலப் பிரமாணங்களை எளிதில் இனங்கண்டு மேடை நுட்பங்களை செவ்வன அறியும் ஞானமும் கனிவான மொழிபேசுபவள் ஆகவும் பொறுமை, பதுமை, தன்னடக்கம் மிகுந்தவளாகவும் ஆசிரியர், துறவிகளை மதிப்பவளாகவும் இறையியல் பக்தியில் மேலோங்கி காணப்படுவளாகவும் கற்ற கல்விப் பயனை நடைமுறை நாட்டியத்தில் கையாளும் மனப் பக்குவம் உடையவளாகவும், ஒருநாட்டிய மாது மிளிர்ந்தல் வேண்டும் என சாஸ்திரீக தகல்கள் எடுத்தியம்புகின்றன.

எது எவ்வாறாயினும் நடைமுறையில் மேற்குறிப்பிட்ட சகல அம்சங்களையும் பெரிதும் சகல நடன மணிகளாலும் பின்பற்ற முடியாதவிடத்துங்கூட, வளர்ந்த மேடைப் பொலிவு பெற்ற சகல கலைஞரும் நாட்டியக் கலைஞராக மேடையில் பரிணமிக்க முயலும் இடத்து சில அடிப்படை தமது தனித்து அம்சங்களைக் கருத்தில் கொண்டு இத்துறையில் ஈடுபடுவது வரவேற்கத்தக்கது ஆகும். ஆயினும் அடிப்படையில் இளவயது சிறுமிகள் நாட்டியத் தாரகைகளாக மேடையில் பரிணமிக்குமிடத்து அவர்களது தனித்துவ அங்கலட்சணங்கள் பெரிதும் கணிப்பிடப்படுவது என்பது கிடையாது.

அத்தியாயம்-5

அரங்கவியல் ஆடற்கலையை அலங்கரிக்கும்
அரும்பும் மோட்டுக்கள்

இற்றைக்கு இருபத்தைந்து அல்லது முப்பத்தைந்து ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் எறத்தாழ நாட்டியத் துறையினைப் பொறுத்த மட்டில் மிகவும் குறைந்தளவு ஆசிரியர்களும், நிறைந்தளவு மாணவர்களுமே இத்துறையில் ஈடுபட்டு வந்தனர் என்றால் அது மிகையாகாது. அயினும் அண்மைக்காலத்தில் ஏராளமான ஆசிரியர்கள், ஏராளமான மாணவர்கள் இத்துறையில் அர்த்தபூர்வமாகச் சிலரும், ஆதாயத்திற்காக இன்னும் சிலரும், அர்ப்பணிப்பிற்காக வேறு சிலரும், வெறும் கல்வித் தகைமைகளுக்காகச் சான்றிதழ் தராதரத்திற்காகப் பெறுபெற்றறிக்காகவும், பொதுப்படையில் தகைமைகளுக்காகவும் மேலும் சிலரும், இத்துறையில் ஈடுபட்டு வருகின்றனர். எது எவ்வாறாயினும் கடந்தகால இலங்கையின் நாட்டியத்திற்க்கான வரலாற்றுச் சிறப்பினை அலசி ஆராயும் இடத்து அல்லது எடுத்து நோக்கும் போது சில அடிப்படையான சாதாரண முடிவுகளுக்கு நாம் வரலாம்.

ஏராளமான மாணவர்கள் ஆசிரியர்கள் இன்று இத்துறையில் ஈடுபட்டு வருவது எதுஎவ்வாறாயினும் வரவேற்கக்கத்தக்கதாகும். நடைமுறையில் குறிப்பாக இற்றைக்கு எறத்தாள இருபத்தைந்து தொடக்கம் முப்பத்தைந்து ஆண்டளவுக்கு முன் அல்லது இடைப்பட்ட காலப் பகுதியினை எடுத்து நோக்கும் போது நாம் சில சாதாரண முடிவுகளுக்கு வரமுடிகின்றது. அ. தாவது, ஒட்டுமொத்தத்தில் குறிப்பிடத்தக்க அளவு இன்றுடன்

ஒப்பீட்டு அடிப்படையில் ஒப்பு நோக்கும்போது உயர்ந்த தரம், மற்றும் சீரிய நோக்கு, ஆசிரியரின் கண்டிப்பான கட்டுப்பாடு மிக்க நோக்கும், போக்கும், போன்ற பல காரண காரணிகள் ஒட்டுமொத்தமாக நாட்டியக் கலையின் கலை நிலைப்பாட்டை அக்காலகட்டத்தில் நிர்ணயித்தன எனலாம்.

அக்காலத்தில் பெரும்பாலும் குறிப்பிட்ட ஒரு வயது எல்லையைத் தாண்டிய மேடைப் பொலிவிற்க்கும், குறிப்பிட்ட ஒரு தராதரத்தைப் பேணவும், பாதுகாக்கவும், சற்று அற்றல் மிக்க, அனுபவம் வாய்ந்த, தகுதியும் திறமையும் வாய்ந்த, அதே சமயம் எற்கனவே மேடை அனுபவத்தினைப்பெற்ற, மாணவக் கலைஞர்கள் தேர்ந்து எடுக்கப்பட்டு ஆடலுக்குப் பயன்படுத்தப்பட்டனர். மேலும் அக்கால கட்ட ஆசிரியர்களதும் மற்றும் மாணவர்களதும் அர்பணிப்பு ஆளுமை, ஆற்றல், அணுகு முறை, என்பன ஒட்டு மொத்தக் கண்ணோட்டத்தில், கருத்தோட்டத்தில், இன்றைய ஆசிரியர்களினதும் மாணவர்களினதும் நிலைப்பாட்டில் இருந்து சற்று வேறுபட்டதாயும் மாறுபட்டதாயும், விளங்கின என்பதினை நாம் இவ் இடத்தில் நினைவுகூருதல் இன்றியமையாததாகும். அ.கிதாவது நாட்டியத்தின் தரம் மற்றும் தகுதி, ஆகிய அம்சங்கள் சீரிய வகையில் உயரிய பாரிய கலைநுட்ப நுணுக்கங்களுடன் பேணப்பட வேண்டும் என்பதுவும், பொதுப்படையில் அக்காலகட்டத்தில் செவ்வனே அக்கால ஆசிரியர் சமூகத்தினரால் கருத்தில் கொள்ளப்பட்டு வந்த அடிப்படை அம்சங்களாகும்.

ஆயினும், இன்று நாட்டியக்கலையுலகினை நாம் பொதுப்படையில் எடுத்து நோக்குமிடத்து இன்றைய மாணவர் சமூகம் மற்றும் ஆசிரியர் சமூகத்தினர் இடத்தே அவர்களது தரம் கலைநிலைப்பாட்டைக் கையாளும் முறைமையும் பாங்கும், பாணியும்,

பயன்பாடும் அணுகு முறைமையும், அர்பணிப்பும், ஒட்டு மொத்தத்தில் மாற்றம் பெற்று உள்ளன எனலாம். அன்று மிகவும் குறைந்தளவு, ஆயினும் நிறைந்த அர்பணிப்பு மிகுந்த ஆசிரியர் சமூகம் காணப்பெற்றது என்பதினை எவரும் மறுக்கமுடியாது. அன்று ஓர் ஆசிரியரிடம் ஏராளமான பலதரப்பட்ட மாணவர்கள் ஒருங்கே பயிற்சியினைப் பெற்றனர் என்பதுவும் குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

இன்று ஏராளமான ஆசிரியர்கள் மாணவர்கள் இத் துறையில் ஈடுபட்டு வருகின்றனர். இதனால் ஒவ்வோருவரின் ஒட்டு மொத்தத் தனித்துவத் திறமை, ஆளுமை, ஆற்றல், அணுகுமுறை, மற்றும் நெறியாள்கை, என்பன இன்றைய நடைமுறை நாட்டிய உலகை ஆண்டு வரும் அடிப்படை ஆணித்தரமான அதி இன்றியமையா அம்சங்களாகும் எனக் குறிப்பிட்டால் அதுமிகையாகாது எனலாம். பொதுப்படையில் கடந்த கால நாட்டிய வரலாற்றினை ஒப்பீட்டு எடுத்து நோக்கும் போது இன்றைய நாட்டிய வரலாற்றுக்குப் பின்னணி பல சாதகமான மற்றும் பாதகமான விளைவுகளை நாம் நடைமுறையில் காணக்கூடியதாக உள்ளது.

முன்னைய நாட்டிய அரங்குகளில் இள வயசு சிறுமிகள் அ. தாவது மலரும் அரும்பும் மொட்டுகளான சிறுமிகளுக்கு இடமிளிப்பது மிகவும் அரிதாகவே காணப்பட்டது. ஆயினும், இன்றைய தலைமுறை ஆசிரியர் சமூகம் இயன்ற அளவு அரும்பும் மொட்டுகளான சிறுவர்சிறுமியரின் அவர்களின் அரும்பும், ஆடல்துறையின் ஈடுபாட்டை மெருகூடும் வண்ணமும், அவர்களுக்கு மேடை அனுபவத்தினைப் பெற்றுத் தரும் வகையிலும், அவர்களின் ஆடல் ஆளுமை, ஆற்றல், அகியவற்றை வளப்படுத்தி, வழங்குவது இன்றைய

நடைமுறை நாட்டியஉலகின் இன்றியமையா சாதாரண வழமையாகும்.

இங்கு எதிர்கால கலைஞராக மலரவுள்ள இவ்வரும்பும் மொட்டுக்களின் தரம் பெரிதும் கவனத்தில் எடுத்து கணிப்பிடப்படுவது மிகவும் அரிதே. ஆயினும் அவர்களின் ஆடல் ஆளுமையினை வளப்படுத்தி மேடை அனுபவத்தைப் பெற்றுத்தர இத்தகைய அசிரியர்களின் முயற்சி பெரிதும் வரவேற்கத்தக்கதுவும் பாராட்டத்தக்கதுவும் ஆகும்.

மேலும், இன்றைய நிலைப்பாட்டில் ஏராளமான ஆசிரியர்கள் இத் துறையில் ஈடுபட்டு உள்ளதாலும், ஒவ்வொருவரும் தமது நிலைபட்டைத் ஸ்திரப்படுத்தி தம்மை இக்கலைத் துறையில் தக்கவைக்கவும் திட்டப்படுத்தி பெற்றோரினது ஆதரவினையும் அனுசரனையும் அதே சமயம் எதிர்காலக் கலையுலகக் கலைஞரைான இன்றைய இளைய தலைமுறையின் ஆர்வத்தை வளப்படுத்த இளம் அரும்பும் மொட்டுகளாக வளர்ந்து வளரும் கலைஞரை மேடையில் அறிமுகப்படுத்தி ஊக்குவிக்கும் ஓர் உந்து சக்தி முயற்சியாக இம் முயற்சி கருதப்பட்டு வருகின்றது என்றால், அது மிகையாகாது. வளர்ந்து வரும் மாணவ சமூகத்தினருக்கு முன்னுருமை கொடுப்பதுவும் பேணுவதுவும், அவர்களை ஊக்குவிப்பதுவும், இன்றைய அரங்கவியல் அடற்கலையில் செழிப்புறச் செய்யும் பாராட்டத்தக்க அதி உன்னத முயற்சியாகும் எனலாம்.

அத்தியாயம்--6

அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் முகஒப்பனை

முக ஒப்பனைக் கலையானது ஆண்டாண்டு தோறும்மேடை அரங்கங்களில் தனித்துவம் பெற்று சிறப்பிடம் பெற்று உயரிய இடம் பெற்ற ஓர் ஒப்பனைக் கலையாக அன்றும் இன்றும் என்றும் தனியிடம் பெற்றுப்பிரகாசிக்கின்றது.

சினிமாவாயினும் தொலைக்காட்சி நாடகமாயினும் மேடை நாடகமாயினும் நாட்டிய நாடகமாயினும் பலதரப்பட்ட நாட்டிய வடிவங்களான கலாச்சார நாட்டிய வடிவங்கள், கிரியை நடனங்கள், கிராமிய நாட்டியங்கள், கூட்டுநாட்டிய வகைகள், கலப்பு நாட்டிய வகைகள், கற்பனை நாட்டிய வகைகள் ஆகிய அத்தனை நாட்டிய வடிவங்களிலும் முக ஒப்பனைக்கலை அம்சம், தனித்துவம் பெற்று மேடையில் ஆதிக்கம் செலுத்தி வருகின்றது. எந்தக் கலை வடிவத்தையும் மெருகூட்டி வளப்படுத்தும் கலைக்கூறாக முக ஒப்பனைக் கலை விளங்குகின்றது.

எந்த மேடைக் கலை அம்சமாயினும் முக ஒப்பனைக் கலை முக ஒப்பனைக் கலைஞரின் தனித்துவத்தையும் கைவனப்பையும் கலைஞரின் தனித்துவ திறமையையும் வெளிப்படுத்துவதும் ஒரு கலை எனலாம். நாட்டிய மேடைகளில் முக ஒப்பனைக் கலையானது ஆற்றல்மிக்க ஆளுமை செறிந்த கற்பனை வளம் மிக்க ஒப்பனைக் கலைஞரின் உதவியுடன் பெரிதும் கையாளப்படுகின்றது.

குறிப்பாக இந்தியக் கலாசார நடன வடிவங்களில் சிறப்பாகப் பரத நாட்டியம், குச்சுப்பிடி, மோகினி ஆட்டம், மற்றும் ஓடிசி ஆகிய நடனங்களில் முக ஒப்பனையானது ஏறத்தாழ ஒரே மாதிரியாக விளங்குவதுவும் அவ்வாறே வட இந்திய நடனமான கதக் மற்றும் கிழக்கு இந்திய நடனமான மணிப்பூரில் முக ஒப்பனையானது தென் இந்திய கலாச்சார வடிவங்களில் இருந்து ஒருங்கே வேறுபட்டும் மாறுபட்டும் அமைகின்றது. கதக் மற்றும் மணிப்பூரி நடனங்களில் சாதாரணமாக

மென்மையான ஒப்பனை பயன்படுத்தப்படுகின்றது. அதே சமயம் தென்னிந்திய நடனங்களில் ஒன்றான கதக்களியில் முக ஒப்பனையானது மிக மிகையானதும் தனித்துவமானதாகவும் ஏனைய இந்திய சாஸ்திரீக ஆடல் வடிவங்களில் இருந்து வேறுபட்டும் மாறுபட்டும் அமைகின்றது.

இந்திய நாட்டியம் அனைத்தும் கீழைத்தேய நாட்டியங்கள் என்ற வடிவமைப்புக்குள் அடக்கி ஆராயப்படுகின்றன. எனவே இயல்பாகவே தோல் நிறமானது ஒவ்வொரு தனி நபருக்கும் மாற்றம் பெற்று விளங்குகின்றது. சிலரின் தோல் நிறமானது வெளுப்பாகவும், இன்னும் சிலரின் தோல் நிறமானது மஞ்சள் நிறம் செறிந்ததாகவும், மேலும் சிலரின் தோல் நிறமானது கறுப்பானதாகவும், மற்றும் சிலரின் தோல் நிறமானது நடுத்தர மங்கலானதாகவும் விளங்குகின்றது.

எனவே தோலின் நிறத் தன்மைக்கு அமைய அடிப்படை ஒப்பனை நிறத் தெரிவு தேர்ந்தெடுக்கப்படுகின்றது. இக் குறிப்பிட்ட தோல் ஒப்பனை பயன்படுத்தப்பட்ட பின் நிறத்தை மிளிர்வுபடுத்த கூட்டு நிறக் கலவைகள் ஒருங்கே கலக்கப்பட்டு முக ஒப்பனைக்கு பயன்படுத்தப்படுகின்றது. அடிப்படைநிறப் பூச்சு, "பெளண்டேசன்" என அழைக்கப்படுகின்றது. அவ்வாறே முகத்தின் வடிவமைப்பும் நபருக்கு நபர் மாற்றம் பெறுகின்றது. சிலரின் முகவமைப்பானது வட்ட வடிவமாகவும் சிலரின் முகவடிவமைப்பானது நீளமானதாகவும் சிலரின் முக வடிவமைப்பானது ஓரளான ஒடுக்கமானதாகவும், மற்றும் சிலரின் முகவடிவமைப்பானது நீள் வட்ட வடிவமானதாகவும் அமைவதை அவதானிக்க முடிகின்றது. அவ்வாறே வாயின் வடிவமைப்பு கண்களில் அமைப்பு, புருவ அமைப்பு, மூக்கின் அமைப்பு ஆகிய முக அம்சங்களும் தனி நபருக்கு தனி நபர் மாற்றம் பெறுகின்றன. கண் ஒப்பனைக்கு கண் மைதீட்டல், கண் சாயப்பென்சிலால் அழகு ஒப்பனை மேற்கொள்ளல் ஒரு தனித்துவ கலைத்துவ வடிவமாகும். சிறியகண் அமைப்புக்களைக் கொண்ட நடனக் கலைஞரின் கண்களை இயன்ற அளவு பெரிதாக்கி அழகு படுத்துவது என்பது இன்றியமையாததாகும். கண்களே உணர்ச்சி பேத வெளிப்பாட்டிற்கும் முக பாவ வெளிப்பாட்டிற்கும் உறுதுணை

அளிக்கும் ஊடகமாகும். எனவே கண்களின் பாங்கும், கண்களின் ஒப்பனைப் பாங்கும் சாஸ்திரீக கலாச்சார நாட்டியங்களுக்கு பெரிதும் இன்றியமையா அவயமாகும். சிலர் கலாச்சார நாட்டியங்களுக்கு ஒட்டும் இமைகள் பல வர்ண கண் நிழல் சாயங்களைப் பெரிதும் பயன்படுத்துகின்றனர். இவற்றை இயன்ற அளவு தவிர்ப்பது இன்றியமையாததாகும்.

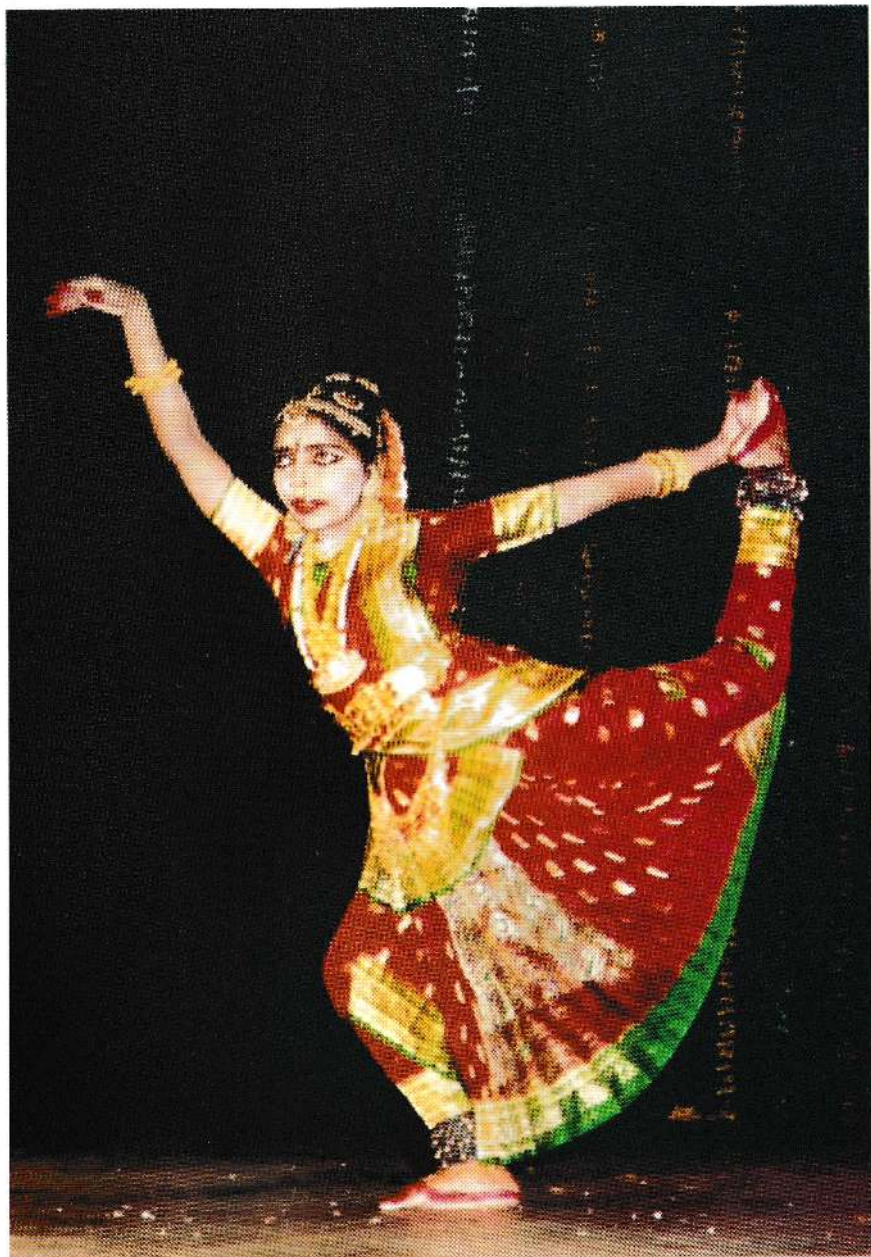
உதடுகளுக்கு உதட்டுச் சாயம் தேர்ந்தெடுப்பது ஒரு தனிக் கலையாகும். தோல் நிறத்திற்கு ஏற்ப உதட்டுச் சாயம் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட போதும் பொதுப்படையில் பிரகாசமான சிவப்பு நிறமே நாட்டியத்திற்கு பெரிதும் பொருத்தமானதுவும் விரும்பத்தக்கதுவும் ஆகும். நாட்டியத்தில் சிலர் உதட்டைச் சுற்றி உதட்டுக் கோட்டுப் பென்சிலைப் பயன்படுத்துகின்றனர். அவைசில சமயம் நாட்டியத்தில் முக அழகைப் பாதிப்பதாக அமைகின்றது.

புருவ அமைப்புக் கூட ஒவ்வொரு தனி நபருக்கும் மாற்றம் பெற்று விளங்குகின்றது. இன்று பெரும்பாலானோர் புருவ அமைப்பை தாம் விரும்பிய வண்ணம் மாற்றி அமைக்கின்றனர். எது எவ்வாறாயினும் நாட்டியத்தில் புருவம் தீட்டுதல் என்பது ஒரு தனிக்கலை. முக அமைப்பு, கண்களின் அமைப்புக்கு ஏற்ற வண்ணமை, புருவம் தீட்டுதல், இன்றியமையாததாகும்.

மூக்கின் வடிவமைப்பு கூட முகத்திற்கு முகம் மாற்றம் பெறுகின்றது. சிலருக்கு கூரிய மூக்கும் சிலருக்கு மழுங்ல் மூக்கும், சிலருக்கு நீண்ட மூக்கும், அமைவது வழமையாகும். ஆயினும் மூக்கு ஆபரணங்களை தாம் பெரிதும் அணிவதன் மூலம் மூக்கின் இயற்கைத் தன்மை பெரிதும் மறைக்கப்படுகின்றது. மூக்கு ஆபரணங்களாவன, மூக்குத்தி, பிலாக்கு மற்றும் நத்து என்பனவாகும். சிலர் வட்ட வடிவமான பொட்டையும், சிலர் நீண்ட வடிவமான பொட்டையும், தேர்ந்து எடுக்கின்றனர். முகத்தின் தன்மைக்கும் நடனக் கலைஞரின் விருப்பு வெறுப்புக்கும் அமைய முகத்தில் அணியும் பொட்டு தேர்ந்தெடுக்கப்படுகின்றது. முன்பு கன்னங்களுக்கு மெல்லிய சிவப்பு நிற ரோச் அல்லது பிளஸ் என்னும் சாயம் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்த போதிலும் தற்போதைய முக

ஓப்பனைக் கலைஞர்கள் இதன் பயன்பாட்டை இயன்ற அளவு குறைத்து வருகின்றனர். காரணம் சிலருக்கு இவற்றின் பயன்பாடு முகத்தை வீங்கியும் உப்பியும் காட்டுவதேயாகும்.

முக ஓப்பனைக் கலைஞரின் பங்களிப்பு சாஸ்திரீக நாட்டியத்தில் பெரிதும் பயன்படுத்தப்பட்டு உபயோகப்படுத்தப்பட்ட போதிலும் அவர்களது அடிப்படைச் சேவை, அவர்களது அர்ப்பணிப்பு, அவர்களது அந்தஸ்து, என்பன பொதுப்படையில் பெரிதும் மதித்து தகுந்த உயர்ந்த ஊதியம் வழங்கப்படுவது மிகவும் அரிதே.



அத்தியாயம்-7

அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் ஆபரணப்பயன்பாடு

எந்தவொரு அரங்கவியல் சாஸ்திரீக நாட்டியமாயினும் ஆபரணப் பயன்பாடானது, அவ் அவ் நாட்டியத்தின் பாங்கிற்கும் தேவைக்கும் தன்மைக்கும் ஏற்றவகையில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. அந்த வகையில் தமிழரின் பாரம்பரிய சாஸ்திரீக வகையான பரத நாட்டியத்தில் ஆபரணப் பாவனைப் பயன்பாடானது முக்கிய இடம் பெறுகின்றது.

தமிழ் கலாச்சாரப் பண்பாட்டில் தலை முடியானது மூக்கிற்கு நேராக, தலைமயிரானது இரு பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்பட்டு நடு உச்சியாக தலை முடி பிரிக்கப்பட்டு சீவப்படுகின்றது. இந்நடு உச்சிக்கென்றே தனி ஆபரணமான உச்சிப்பட்டம் அணியப்பட்டு தலை அலங்கரிக்கப்படுகின்றது. உச்சிப்பட்டத்தின் முன் தொங்கலில் மூக்கின் நேர் கோட்டில் சிறிய பதக்கம் தொங்க விடப்படுகின்றது. இவ் உச்சிப்பட்டமானது மணிகள், பளபளக்கும்கற்கள், வெறும் பித்தளை முலாம் இடப்பட்ட ஆபரணமாகத் திகழ்வது வழமையாகும். உச்சிப்பட்டமானது இன்று வெறும் நீண்ட சீரிய ஆபரணமாக மட்டும் அமையாது, மூன்று பதக்கங்கள் அல்லது நான்கு பதக்கங்கள் ஒன்றின் பின் ஒன்றாக தொங்கவிடப்பட்டு உள்ளவையும் கூடப்பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இன்று நடைமுறையில் நெற்றிப்பட்டம் மற்ற வெறும் உச்சிப்பட்டம் மட்டும் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. அவ்வாறே உச்சிப்பட்டத்துடன் செவ்வனே இணைக்கப்பட்டதாக நெற்றியினை அலங்கரிக்கும் ஆபரணமாக அமைவது நெற்றிப் பட்டமாகும். இந்நெற்றிப் பட்டத்தில் அரிய முத்துக்களோ

அன்றி மணிகளோ அன்றிக் கற்களோ தொங்கவிடப்படுவது வழமையாகும்.

உச்சிப்பட்டத்தின் வலது புறத்தில் சூரியப்பிறை என்னும் அணிகலனும் அவ்வாறே உச்சிப்பட்டத்தின் இடது புறத்தில் சந்திரப் பிறை என்னும் அணிகலனும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. சூரியப் பிறையானது ஒளி, பிரகாசம், ஆதிக்கம் ஆகிய அம்சங்களை வெளிப்படுத்துவதாயும், அவ்வாறே இடதுபுறத்தில் உச்சிப்பட்டத்திற்கருகே அணியப்படும் ஆபரணமான சந்திரப் பிறையானது தண்ணுமை குளிர்மை, அமைதி ஆகியவற்றினை வெளிப்படுத்துவதாக அமைகின்றது. உச்சிப்பட்டத்தின் இறுதித் தொங்கலில் றாக்கொடி என்னும் ஆபரணம் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. றாக்கொடியானது ஒரு மயில்தன் தோகையை விரித்து ஆடுவது போன்ற வடிவமைப்பில் மேற்கொள்ளப்படுதல் சம்பிரதாயபூர்வமாகும். பித்தளை முலாம் இடப்பட்ட ஆபரணமானது அரக்கு அல்லது கோயில் ஆபரணம் எனக் குறிப்பிடப்பட்டு அழைக்கப்படுகின்றது. அவ்வாறே வெறும் வெண்ணிறக் கற்களால் ஆனதும் வெள்ளை மற்றும் சிகப்புக் கற்கள் கலக்கப்பட்ட கல் ஆபரணங்களும் நாட்டியத்தில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

பொதுப்படையில் பின்னலை ஒட்டினால் போல் அமையும் மலர்களால் புணையப்பட்ட ஆபரணம் ஐட நாகம் ஆகும். ஆயினும் தற்கால சந்தையில் மெல்லிய தகட்டினால் கற்கள், மணிகளால் புணையப்பட்ட ஐட நாகம் ஆங்காங்கே பயன்பட்டு வருவதையும் அவ்வாறே உலோகத் தகட்டாலான பின்னல் உடன் கூடிய ஐட நாகத்திற்குப் பதில் பலதரப்பட்ட பலவகைப்பட்ட பதக்கங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டு பின்னலில் சம இடைவெளி விட்டு, பெரிய பதக்கங்களில் இருந்து சிறிது

சிறிதாக சிறிய பதக்கங்கள் கட்டப்பட்டு பின்னலை இன்று அலங்கரிக்கின்றன.

அவ்வாறே கழுத்திற்கு மாங்காய் மாலை என்று குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படும் மாலை பெரிதும் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றது. மாங்காய் வடிவிலான கல்லால் ஆன கழுத்தை அலங்கரிக்கும் அட்டியல் பயன்படுத்தப்பட்டு வருவது சம்பிரதாய பூர்வமான வழக்கமாகும். மேலும் பவுண் சவரின்களால் புனையப்பட்ட காசு மாலை பயன்பட்டுவந்தது. ஆயினும் இன்றும் பித்தளையால் ஆன சவரின்களால் வடிவமைக்கப்பட்ட காசுமாலை பயன்படுத்தப்படுகின்றது. இது தவிர மூன்று பட்டுமுத்து மாலைகளால் ஆன கிளியையோ அன்றி மயிலையோ அன்றி மகாலக்ஷ்மியையோ, பதக்கமாக உருவகித்த பதக்கங்கள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இடுப்பைச் சுற்றி அணியப்படும் பட்டியானது ஒட்டியாணம் எனக் குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுகின்றது. இது கற்களால் ஆனதாகவோ அன்றி பித்தளை முலாம் இடப்பட்டதாகவோ அமையலாம். நடனக் கலைஞரின் வயது, உடல் வாக்கு, விருப்பு வெறுப்புக்கு ஏற்ற வண்ணம், ஒட்டியாணத்தின் வடிவமைப்பானது மெல்லியதானதாகவோ அன்றி அகலமானதாகவோ அமையும். ஒட்டியாணத்திற்குக் கீழ் இடுப்புச் சங்கிலியும் ஆங்காங்கே கையாளப்பட்டு வருகின்றது. ஆயினும் இதன் பாவனைப் பயன்பாடு ஒட்டியாணம் போன்று கண்டிப்பாகப் பயன்படுத்துவது கிடையாது. மேலும் கைகளுக்கு முழங்கைக்கு மேல், மேல் அக்கி கைகளின் மேல் வங்கி அணியப்பட்டு வருவது சம்பிரதாய வழக்காக கையாளப்பட்டு வந்தபோதும் இன்று வங்கி என்னும் கை அணிகலன்களின் பாவனைப் பயன்பாடு பெரிதும் அருகியும் மருகியும் வருகின்றது. இது தவிர ஆடை அணிகலங்களுக்கு ஒத்த வகையில் வளையல்கள்

இன்று தெரிவு செய்யப்பட்டு அணிவதுவும் மணிக்கட்டைச்சுற்றி கல்லாலான மணிக்கட்டு “பிரேஸ்லட்” என்னும் மணி வளையல் சார் மற்றும் மொரு ஆபரணம் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றது.

பெரும்பாலான நடனக்கலைஞர்கள் இன்று கைவிரல்களுக்கு மோதிரம் பயன்படுத்தி வந்த போதும் நடைமுறையில் இவை நாட்டியக் கலையில் முத்திரைப்பயன்பாடு, பாவனைப் பிரயோகத்திற்கு ஓரளவு தடங்கலாகவும் சில சமயங்களில் ஆடை ஆபரணங்களுடன் ஆடும் போது ஆடையுடன் கொளுவி இடையூறு விளைவிக்க கைவிரல் மோதிரங்கள் இடமளிக்கின்றன.

முகலட்சணத்தை மெருகூட்டும் வண்ணம் மூக்கிற்கு பலாக்கு, நத்து, மற்றும் மூக்குத்தி ஆகிய ஆபரணங்களும் காதிற்ரு தோடு, தோட்டுடன் இணைந்தாற்போல் ஜிமிக்கி, தோட்டையும் ஜிமிக்கியையும் இணைக்கும் வகையில் கன்னசரம் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இவை யாவும் கல்லாலோ, அன்றிப் பளபளக்கும் தனி வெள்ளைக் கற்களினாலோ அன்றி சிவப்பு வெள்ளை கற்களால் கலக்கப்பட்ட கற்களாலோ வடிவமைக்கப்படுகின்றன. நாட்டியத்திற்கு பாதங்களுக்கு சலங்கை அணியப்படுவது என்பது இன்றியமையாததாக அமைகின்றது. இச்சலங்கையானது ஆங்காங்கே பித்தளை மற்றும் வெள்ளி முலாம் பூசப்பட்டதாகவும் விளங்குகின்றது. சலங்கைக்கு கீழே பாதசரம் அணியப்படுவது வழமையாகும்.

அத்தியாயம்-8

அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் ஆடை ஆகாரியம்

ஆடை ஆகாரியமானது எந்த ஒரு நாட்டியக் கலைக்கும் இன்றியமையாத அம்சமாகும். உலகின் எந்த ஒரு நாட்டிய வகை ஆயினும் அ.தாவது சாஸ்திரீக நாட்டியமாயினும் அன்றி கிராமிய நாட்டியமாயினும் அன்றி கலப்பு நாட்டிய வகையாயினும் அன்றி வெறும் கற்பனை வழக்கில் உருவாகிய வெறும் அழகியல் கலைசார் அம்சமான மேலோட்டமான ஆடல் வகையாயினும் ஆடை ஆகாரிய வடிவமைப்புக் கலையானது கலை வனப்புமிக்க கண்கவர் உயிரோட்டம் செறிந்த, தனித்துவம் மிக்க, கலை வனப்பு மிகுந்த ஆடலுக்கு அணி சேர் அம்சமாக இன்று மேடைகளில் ஆடை ஆகாரிய வடிவமைப்புக் கலை தனித்துவம் பெற்றுச் சிறப்பிடம் பெற்று மிளிர்கின்றது.

எது எவ்வாறாயினும் எந்த ஒரு சாஸ்திரீக ஆடல் வகையாயினும் கிராமிய நாட்டிய வகையாயினும் அடிப்படையில் வடிவமைக்கப்பட்ட வரையறுக்கப்பட்ட ஆடை ஆகாரியங்கள் கையாளப்படுகின்றன. ஆயினும் இன்று வரையறுக்கப்பட்ட ஆடை ஆகாரியங்களாவன காலத்தின் நிலைப்பாட்டிற்கு அமைய கால வெள்ளோட்டத்தில் சில பல மாற்றங்களையும் மாறுதல்களையும் எதிர்கொள்கின்றன என்பதனை நாம் மறுக்கவோ அன்றி மறுக்கவோ முடியாது.

இன்று பொதுப் படையில் எவ்வகை நாட்டியமாயினும் நாட்டிய நாடகமாயினும் ஆடை ஆகாரியத் தெரிவு அடிப்படை ஆடை ஆகாரியத்தின் மீது வடிவமைக்கப்பட்ட சில பல திருத்தங்கள், மாற்றங்கள் என்பன, ஒரு தனி நபரின் வீர்ப்பு வெறுப்புக்கு அமைய கையாளப்படுகின்றன. இது தவிர தையல் கலைஞர்களின் கற்பனை வளத்திற்கு அமைய நாட்டிய ஆடல் வடிவமைப்பு இடம்பெறுகின்றது. தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட அடிப்படை ஆகாரியத்தின் மீது மீண்டும் மீண்டும் ஆங்காங்கே மாற்றம் மேற்கொள்ளப்பட்டும் சில பல திருத்தங்களுக்கு அமைய கலைத்துவம் மிகுந்த கலை வனப்புச் செறிந்த

அரங்க ஆடை ஆகாரிய வடிவமைப்புக்கள் மேற்கொள்ளப்பட்டு வருகின்றன.

ஆரம்பத்தில் பரத நாட்டியக் கலைத் துறையானது ஓர் இரு நாட்டிய வடிவமைப்பு ஆடை ஆகாரியங்கவகைகளைப் பெரிதும் கையாண்டு வந்தன. ஆயினும் இன்று ஏராளமான நாட்டிய ஆடைவடிவமைப்புக்களைக் கொண்ட பலதரப்பட்ட நாட்டிய ஆடை வகைகள், பரதநாட்டியத்தில் கையாளப்பட்டு வருகின்றன. நாட்டியத்தில் இன்று ஆடை ஆகாரியத்திற்கான வர்ணத் தெரிவு வடிவமைப்புக் கலை அம்சங்கள் ஆகியன, தனி ஆடல் கலைஞரினதும், ஆசிரியரின் விருப்பு வெறுப்புக்கு அமைய மேற்கொள்ளப்படுகின்றன.

அடிப்படையில் பரத நாட்டியக் கலையின் நாட்டிய ஆடை ஆகாரிய வடிவமைப்புக்களாவன. கோயில் ஆடற்கலை சிற்பங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டே விளங்கின. பரத நாட்டிய ஆடை ஆகாரிய வடிவமைப்பானது திருமதி ருக்மணி அருண்டேல் மற்றும் திரு கிருஷ்ண ஐயர் ஆகியோரின் வழி நடத்தலில் ஆரம்பத்தில் அடித்தளமிடப்பட்டது. காலக்கிரமத்தில் கோயில் சிற்பங்களை ஆணித்தரமாகக் கொண்டு ஆராய்ச்சிப் பெறுபேறுகளுக்கு அமைய இன்று டாக்டர் பத்மா சுப்ரமணியம் அவர்களால் ஆடை ஆகாரியங்கள் மேலும் மெருகூட்டப்பட்டு வடிவமைக்கப்பட்டு கலை உலகிற்கு வழங்கப்பட்டுள்ளன. ஆயினும், சிற்பங்களின் ஒட்டுமொத்த நிலைப்பாட்டிற்கு அமைய ஆடை ஆகாரியங்களின் வடிவமைப்பு நடைமுறை அரங்கவியல் நாட்டியத்திற்கு சாத்தியமற்றது ஆகும்.

முற் காலத்தில் ஆடை ஆகாரியத் தெரிவிற்கு பல வர்ணங்கள் கலந்த ரசிகப் பெருமக்களைக் கட்டி ஈர்க்கும் வகையில் ஆடை ஆகாரியத் தெரிவு இடம்பெற்றது. மேலும் மேலே உபயோகிக்கப்படும் தாவணியானது மெல்லிய பட்டாடையால் நெய்யப்பட்டதாக அமைந்திருந்தது. ஆயினும் இன்று வெறும் தனி ஒரே சேலையில் அமைந்த ஆடை ஆகாரியங்களே பரத நாட்டியத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டுவருகின்றன. மேலும் குறிப்பிடப்பட்ட வயது எல்லைக்குள் உட்பட்ட சிறுமியருக்கு

சிறப்பாக வடிவமைக்கப்பட்ட தாவணி அற்ற மேலங்கிகளே பெரிதும் கையாளப்பட்டு வருகின்றன. அவ்வாறே பிஜாமாக்களுடன் கூடிய கீழங்கி ஆடை ஆகாரியமே பொதுப்படையில் சகல நாட்டிய நாத்தகிகளாலும் கையாளப்பட்டு வருகின்றமையும் சன் பிஜாமா ஆடை ஆகாரியமே இன்றைய தலைமுறையினரிடம் மிகவும் பிரபல்யம் பெற்று விளங்குகின்றது. அவ்வாறே நேர் மடிப்புச் சுருக்கு இடமிருந்து வலமாக சுருக்கும், வலமிருந்து இடமான சுருக்கும், இவை இரண்டையும் ஒழுங்கே கொண்ட சுருக்குகள் பாவாடைக்கு இடையே இச் சுருக்குகளைக் கொண்ட வடிவமைப்பு ஆடை ஆகாரியங்கள் மற்றும் கட்டையாக அணியப்பட்ட சேலை ஆடைகள் ஆகியன இன்று பெரிதும் மேடைகளில் பெண் ஆடற் கலைஞர்களால் கையாளப்பட்டு வரும் நடைமுறை ஆடை ஆகாரியங்களாகும்.

அதே வேளை ஆண் ஆடற் கலைஞர்களால் நெஞ்சை மறைக்கும் சால்வையோ அன்றி ஆபரணங்களோ பயன்படுத்தப்படுகின்றன. பெரும்பாலும் ஆண் ஆடற் கலைஞர்களால் பிஜாமா பலதரப்பட்ட விசிற்றி மடிப்பு அன்றி தாறு போன்ற நிரந்தரமாகத் தைக்கப்பட்ட அங்கிகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. மேலும் மீனாட்சி தாலாட்டு, மீனாட்சி கல்யாணம், ஆண்டாள் மற்றும் குறத்தி போன்ற தனித்துவம் பெற்ற ஆடல் வடிவங்களுக்கு சிறப்பு ஆடை ஆகாரியங்கள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. அதே போல ராமர் அவதாரம், கிருஷ்ணர் அவதாரம் மற்றும் நரசிம்ம அவதாரம் ஆகியவற்றிற்கு அவற்றிற்கென்றே தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட வர்ண நிற ஆடை ஆகாரியங்கள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

அவ்வாறே நாட்டிய நாடகங்களுக்குப் பாத்திரங்களின் தன்மைக்கேற்ற தேவைக்கு அமைய சந்தர்ப்ப சூழ்நிலைக்கமைய ஆடை ஆகாரியங்கள் வடிவமைக்கப்பட்டு பயன்படுத்தப்படுகின்றன. அவ்வாறே கலப்பு நடனம் கற்பனை வழக்கில் மெட்டமைப்புக்கு அமைந்த நாட்டிய வகைகள், தற்கால நாட்டியங்கள் சில கிராமிய நடன வகைகள் ஆகியவற்றிற்கு குறிப்பாகவும் சிறப்பாகவும் வடிவமைக்கப்பட்ட தனித்துவம் செறிந்த ஆடை ஆகாரியங்கள்

பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இவ் ஆடை ஆகாரிய வடிவமைப்புக் கலையானது மேடை கலைத்துவத்தை பொலிவுறச் செய்யும் ஓர் அம்சமாகத் திகழ்கின்றது.

அத்தியாயம்--9

அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் அருகியும் மருகியும் வரும் பாவரசுப் பாவனைப் பிரயோகம்

இன்று நடைமுறை அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் தமிழரின் தனித்துவச் சொத்தாகத் தன்னிகரில்லாக் கலாச்சார வடிவமாகப் பரிணமித்து வளர்ந்து வந்துள்ள ஆடற்கலை பரதநாட்டியமாகும். ஆயினும் இன்றைய நடைமுறைப் பாங்கும் பாணியும் இன்று இது பயணிக்கும் போக்கும் நோக்கும், அது பயணிக்கும் பாதையும் எதிர்காலத்தில் இக்கலை வளர்ச்சிப் பாதையில் தன் தனித்துவத்தை, புனிதத்துவத்தை, மகத்துவத்தை, மதிப்பினை, இழக்குமோ என்ற அச்சம் ஆழ்ந்த கலைஞர்கள், கலைப்பிரியர்கள் மற்றும் அர்ப்பணிப்பு மிக்க இக்கலைத்துறைசார் விற்பன்னர்களிடையே ஏற்படுத்தியுள்ளது.

ஆடற்கலைஞர்கள் ஆடல் ஆசிரியர்கள், ஆடல் நெறியாள்கையாளர் என்போர் இன்று அவர்கள் கையாளும் பாங்கும் பாணியும் அணுகு முறையும் ஒட்டு மொத்தத்தில் சமூக நீர் ஒட்டத்தில் மாற்றம் பெற்று உள்ளது. காரணம் யாது என எடுத்து நோக்குமிடத்து கோயில் கலை அம்சமாகப் பரிணமித்த இக்கலை வடிவம் இன்று மேடைக் கலை வடிவமாகப் பிரகாசித்து, மிளிர்ந்து வந்தபோதும் இன்று எடுப்பார் கைப்பிள்ளையாக எவர் எவர் தம்மை ஆசிரியர்களாக இனம் காட்டுகின்றனரோ அன்றி இனம்காட்ட முயல்கின்றனரோ அவர்கள் தமது தனித்துவமான அணுகுமுறைக்கும் ஆற்றலுக்கும் சந்தர்ப்ப சூழ்நிலைக்கும் ஏற்ற வகையில் கலைப்பயணத்தின் நோக்கிற்கும் போக்கிற்கும் அமைய இவ்வரிய கலை வடிவத்தை தான்தோன்றித்தனமாகக் கைக்கொள்ளுதலும், கையாளுதலும் இன்றைய சமூகத்தில் மட்டத்தில் மலிந்து, நாட்டியக் கலை எந்தவித வரையறையும் அற்ற, வகையில் மேடைகளிலும் சமூக விழாக்களிலும் ஏன் உல்லாச பிரயாண விடுதிகளிலும் கூட இவ் அரிய கலை வடிவம் கையாளப்பட்டு வருவது எதிர்காலத்தில் இதன்

வளர்ச்சிப் பாதையில் பாரிய பாதிப்பினை ஏற்படுத்தும் என்பதில் எவ்வித ஐயமும் இல்லை.

முன்பு இக்கலைவடிவம் ஒரு குறிப்பிட்ட சமூகத்தைச் சேர்ந்த வம்சாவளி ஆசான்களால் மட்டும் கட்டுப்பாட்டுடன் கண்டிப்பான வகையில் சாஸ்திரீக சம்பிரதாய மரபுகள் மற்றும் அதன் ஆன்மீகம் மகத்துவம் மாற்றம் அடையாத வகையில் நாட்டியத்தின் ஒவ்வொரு பரிமாணமும், சாஸ்திரீக சம்பிரதாயப் பண்பாட்டு விழுமியங்களுக்கு அமையக் கைக்கொள்ளப்பட்டு வந்தது. ஆயினும் காலக் கிரமத்தில் கலைக்கூடங்கள், கலைக் கழகங்கள், பல்கலைக்கழகங்கள், அரச அங்கீகாரம் பெற்ற மற்றும் அரச அங்கீகாரம் பெறாத ஏராளமான கலை நிறுவனங்களில் வெவ்வேறுபட்ட நோக்கும் போக்கும் கொண்ட ஆசிரியராலும் ஆசிரியப் பரம்பரையின் வழித் தோன்றல்களாலும் வழிநடத்தப்பட்டு வருவதாலும், முன் எடுத்து வருவதாலும், இக்கலைத்துறை வளர்ச்சிப் பாதையில் பாரிய முன்னெடுப்புக்களால் அதன் அடித்தளப் பரிமாணங்கள், மழுங்கடிக்கப்பட்டு, மாற்றியமைக்கப்பட்டு மேடைகளில் அதன் ஆன்மீகம் அதன் ஆதாரப்பூர்வத்தை இழந்து வருவதை அவதானிக்கமுடிகின்றது..

இன்று பலதரப்பட்ட ஆசிரியர்களாலேயே இக்கலையானது முன் எடுத்து வழிநடத்தும், வழி காட்டிகளாக, முன்னோடிகளாக விளங்குகின்றனர். இவர்களில் பலர் பல்கலைக் கழகங்களில், கலைக்கூடங்களில், கலைக்கழகங்களில் தனிப்பட்ட ஆசிரியர்களிடம் குறுகியகாலப் பயிற்சி மற்றும் நீண்ட காலப் பயிற்சியினைப் பெற்று வெளியேறியவர்கள் ஆவர். பல்கலைக்கழகங்களிலும் கலைக் கல்விகூடமையங்களிலும் தொழில் சான்றிதழ் பெறுபேறுகளை அடிப்படையாகவும் ஏற்கனவே வகிக்கும் பதவிகளில் பதவி உயர்வுகளை அடித்தளமாகக் கொண்டும் வகிக்கும் பதவிகளைத் தக்க வைக்கும் நோக்குடன் முயற்சியுடன் பெரும்பாலான இன்றைய தலைமுறை ஆசிரியர்கள் கலைத்துறையினை மேற்கொள்வதினாலும் பொதுப்படையில் இக்கலைத்துறையின் வளம் சீரிய, பாரிய, நிலைப்பாடுகள் அதன் ஒட்டு மொத்த வளர்ச்சிப் பயன்பாடு, அதன்

அர்த்தபூர்வமான அணுகுமுறையில் ஆங்காங்கே பெரும் பாதிப்பினை ஏற்படுத்த வழி வகுக்கின்றது.

இன்றைய சமூகக் கண்ணோட்டத்தில் கணிப்பீட்டில், நாட்டியக் கலை அர்த்தமற்ற ஒரு பொழுது போக்கு கலை அம்சமாகவும், பொதுப்படையில் மேடைப் பொலிவை நிறைக்கும் ஒரு அம்சமாகவும் மிளிர்ந்து வருகின்றது. ஏராளமான நடன ஆசிரியர்கள், நடைமுறை நிலைப்பாட்டிற்கு அமைய தம்மை ஈடுகொடுக்கும் நாட்டிய தாரைகளாகவும் பொழுது போக்கிற்கு, உடற் பயிற்சிக்கு, சான்றிதழ் பெறுபெறுக்குப் மட்டும் பயிலும் மாணவர் மத்தியில் பல சமூகச் சவால்லை எதிர்கொண்டு எதிர்நீச்சல் போட்டு பயணிக்கும் தமிழரின் பாரம்பரிய பண்பாட்டுக் கோலமான இப் பரதக் கலை வடிவம் விளங்குகின்றது. ஏறத்தாழ இருபது முதல் இருபத்தைந்து ஆண்டுகளுக்கு இடைப்பட்ட காலக்கட்டத்தில் இக் கலைத்துறை வடிவம் பெற்றிருந்த உயரிய மகத்துவத்தை நளின, எளின அம்சங்களை லாவணியத்தை பெரிதும் இன்று இழந்து விட்டது என்றால் அது மிகையாகாது.

இன்றைய நடைமுறையில் பரதநாட்டியமானது மனோலயம் குன்றிய பாவ ரசப் பாவனைப் பயன்பாடு பெரிதும் அருகிய அதே வேளை நிருத்த கலையம்சம் மேலோங்கிய நிருத்திய கலை வடிவம் குன்றிய ஆடை ஆகாரியம் மேடைக்கலை உத்திகளால் மெருகூட்டப்பட்ட ஒரு நிலைப்பாடு செறிந்த கலை வடிவமாக மட்டுமே இக்கலை வடிவம் பரிணமித்து எடை போடப்படுகின்றது. நிருத்த கலை அம்சமான ஆடல் அடவு, அடவு சுத்தம் மண்டல நிலைப்பாடு போன்ற அம்சங்களுக்கு மட்டுமே பெரும்பாலான இன்றைய ஆசிரியர்களால் பயிற்றுவிப்பின் பொது கவனிக்கப்படுகின்றது. காலக்கிரமத்தில் இயந்திரவியல் நிலைப்பாட்டை ஒத்த உடற்பயிற்சியே பெரும்பாலான ஆசிரியர்களால் மேற்கொள்ளப்பட்டு வரும் முறைமையும் வழமையும் ஆகும்.

நாட்டியக்கலையின் மற்றுமொரு நுணுக்கமான பாவரச இழையோட்டம் செறிந்த நிருத்தியத்தை புகட்ட ஒரு ஆசிரியருக்கு நீண்ட நேரம் செலவிட வேண்டிய தேவையும்

அதே வேளை இளம் உள்ளங்களிடம் வெவ்வேறு உள் உணர்ச்சி பேதங்களை தூண்டி வளர்க்க வேண்டிய ஒரு கண்டிப்பான கடமைப்பாடும் நிறைந்த, புகட்டு முறையும் காணப்படுவதினாலும் படிப்படியாக நவரசப் பாவனைப் பிரயோகம் இன்றைய நாட்டிய மேடைகளில் அருகியும் மருகியும் மறைந்தும் ஒளிந்தும் வருகின்றது. நவரசப்பாவனைப் பிரயோகம் இன்று நாட்டிய சார் நூல்களில் ஏட்டுச் சுரக்காயாக அல்லது வெறும் படப்பிடிப்புக் கலையினால் வர்ணிக்கப்படும் ஒரு ரம்மியமற்ற நாட்டிய பரிமாணமாக மட்டுமே பாவரசம் மேற்கொள்ளப்பட்டு வருகின்றது.

பாவரசப் பயன்பாடு மருகி வரும் கை அபிநயம் நிறைந்த கலை வடிவமாக இன்றைய மேடைகளில் உலா வரும் நாட்டியம் கால நீரோட்டத்தில் பாவம் குன்றிய ஒரு கலைவடிவமாகவே எதிர்காலத் தலைமுறையினருக்கு கையளிக்கும் ஓர் ஊடகமாகத் திகழ வாய்ப்பளிக்கும் என நாம் ஊகிக்க முடிகின்றது. நடைமுறை பரத நாட்டியத்தில் நீண்ட காலமாக இவ் இடைவெளி இடம்பெற்று வருவதால் பாவரசத்தை புகுத்திக் கையாண்டு வரும் கலைஞர்களில் ஆடல் நிறைப்பாட்டை சினிமாப் பாணியிலான ஆடல்கலை வடிவமாக அறியாமையின் பொருட்டு விபரிப்பதுவும் எடுத்துரைப்பதுவும் விமர்சிப்பதுவும் ஆழமற்ற விளம்பர நோக்கம் கொண்ட தான்தோன்றித்தனமான நோக்கும் போக்குமே ஆகும்.

பரதநாட்டியத்திற்கு இன்றியமையாத அவயமாக, அணியாக, அர்த்தபூர்வமாக விளங்குவது முகபாவமும், முகபாவத்தின் வெளிப்பாடான ரச உணர்வு பேதங்களும் ஆகும். பாடல் அடிகளில் சாத்வீக உணர்வினை சாஞ்சாரி பாவத்தை நடைமுறை நாட்டியத்தில் கையாள்வது என்பது இன்றியமையாததாகும். பாவரசம் அற்ற பரதநாட்டியம் சோபை இழந்த கலை வடிவமாகவே காணப்படும். எனவே ரச உற்பத்திக்கு அடித்தளமான பாவத்தைபின்னிப் பிணைத்து மேற்கொள்வதன் மூலம் காலக் கிரமத்தில் பாவத்தை தம்மிடையே கிரகித்து உணர்வியல் பூர்வமாக ஒருங்கிணைப்பதன் மூலம் மாணவ சமூகம் இயல்பாக ரச

பேதங்களை தம்மிடையே வளர்க்க வாய்ப்பளிக்கும் என்பதில் ஐயமில்லை.

அடிப்படையில் எட்டு வகை பாவபேதங்களான காதல், சிரிப்பு, துன்பம், கோபம், உற்சாகம், பயம், வெறுப்பு, அதிசயம் ஆகியன முறையே சிருங்காரம், ஹாஸ்யம், கருணை, ரௌத்திரம், வீரம், பயானகம், பீபாச்சம், அற்புதம் ஆகிய ரச உணர்வு பேதங்களை தூண்டும் மூலாதாரமாக விளங்கின. ஆயினும் காலக் கிரமத்தில் அமைதி என்னும் பாவபேதம் மேற்குறிப்பிட்ட எட்டுவகை பாவபேதங்களுடனும் ஒன்றுகூடி சாந்தம் என்னும் உணர்வுக்கு வித்திட்டு வழிவகுத்தது. இந்த வகையில் ரசங்கள் ஒட்டுமொத்தத்தில் ஒன்பதாகின. இவையே நவரசங்கள் ஆகின. எனவே, பல்வேறு காரண காரணிகளால் அருகியும் மருகியும் வரும் பாவரசப் பாவனைப் பிரயோகமானது மீண்டும் அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் புத்துயிர் பெற்று புதுப்பொலிவுடன் உலா வரவேண்டியது இன்றியமையாததும் எதிர்காலத்தினதும் ஒட்டுமொத்த தேவையும் கடமைப்பாடும் ஆகும்.

அத்தியாயம்--10

அரங்கவியல் ஆடல்கலையில் மலர்களின் பங்களிப்பு

அரங்கவியல் நாட்டியத்தில் குறிப்பாகவும் சிறப்பாகவும் இந்திய நாட்டிய வடிவங்களில் மலர்களின் பங்களிப்பானது நாடோடி வடிவங்களாயினும், கலாச்சார நாட்டிய வடிவமாயினும் தனியிடம் பெறுகின்றன. இந்திய ஆடல் வடிவங்கள் அனைத்தும் இயல்பாகவே ஆலயவழிபாட்டு முறைகளுடன் ஒன்றி ஒட்டிவளர்ந்தும் தழுவிடும் வந்துள்ளன. இந்து சமயவழிபாட்டு முறைமைகளில் வழிபாட்டு வழமைகளில் மலர்கள், மலர் மாலைகளின் பங்களிப்பு உன்னத இடம்பெற்று விளங்குகின்றன.

குறிப்பாக பூஜை, அபிஷேகம், கோயில் உற்சவங்கள், கோயில் கிரியைகளில் மலர்களின் பங்களிப்பு அளவிட முடியாத அளவு பங்களிப்பினை நல்குகின்றன. ஆயினும் ஆலயப் பயன்பாட்டில் சில குறிப்பிடப்பட்ட தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட மலர்கள் சம்பிரதாய ரீதியில் பயன்படுத்தப்படுவது கிடையாது. ஆயினும் இவ்வரையறையானது ஆடல் அரங்கத் தேவையில் கைக் கொள்ளப்படுவது கிடையாது.

ஆலிலோ அன்றி ஆடல் அரங்க அலங்கரிப்புக்கோ ஒப்பனை ரீதியில் இம்மலர்ப் பாவனைப் பயன்பாட்டிற்கு எவ்வித கட்டுப்பாடும் பின்பற்றப்படுவது கிடையாது. மலர் தெரிவானது தேவைக்கும் சந்தர்ப்ப சூழ்நிலைக்கும் தனிப்பட்ட ஆடல் கலைஞரின் நிலைப்பாட்டிற்கும் அமைய மேற்கொள்ளப்படுகின்றது. ஆலயங்களில் வழிபாட்டு விக்ரிகரங்கள், உற்சவ மூர்த்திகளை மலர்களால் அலங்கரிப்பது என்பது ஒரு தனித்துவம் மிக்க ஆற்றல் மிகுந்த கலை அம்சம் ஆகும். எதுஎவ்வாறாயினும் சில குறிப்பிடப்பட்ட மலர் தெரிவும் பயன்பாடும் ஆலயப் பயன்பாட்டில் தவிர்க்கப்படுகின்றன.

மேலும் சில குறிப்பிடப்பட்ட இலைகள், புற்கள் கூட சில குறிப்பிடப்பட்ட பூஜை மற்றும் மாலைப்பயன்பாட்டில் கைகொள்ளப்படுகின்றன. குறிப்பாக விநாயகப் பெருமானது வழிபாட்டிற்கு அறுகம்புல் மாலையும் பூஜை வழிபாட்டிற்கு வில்வம் இலையும், பெரிதும் பயன்படுத்தப் பெறுகின்றன. அவ்வாறே விஷ்ணு பெருமானின் வழிபாட்டிற்கு துளசி இலையும், அனுமான் வழிபாட்டிற்கு வெற்றிலை இலை மாலையும், சாத்தி வழிபடுவது இந்து சமய சம்பிரதாய வழமையாகும். இவை தவிர பல தரப்பட்ட மலர்கள் மலர் இதழ்கள், பச்சை இலைகள் ஆகியன மலர் மாலை புனைதலுக்குப் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன.

சிறப்பாக மல்லிகை மலர்கள், முதிர்ந்த மொட்டுக்கள், பல வகை மற்றும் வர்ணத் தாமரை இதழ்கள் குறிப்பாக சிவப்பு, வெள்ளை, மஞ்சள், நீல நிறத் தாமரை இதழ்கள் பல வர்ண சூரியகாந்தி மலர்கள் ஆகியன பூஜைகளிலும் அர்ச்சனைகளிலும் ஆலயங்களில் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன. இவை தவிர கனகாம்பரம், கொன்றை மற்றும் பிச்சை மலர்கள் மலர்மாலைப் புனைதலுக்கு ஆலயங்களில் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன. எது எவ்வாறாயினும் மலர் மாலை கட்டுதல் என்பது ஒரு தனிக் கலை. இக் கலை இந்து, தமிழ், கலாசார பண்பாட்டியலில் முக்கிய இடம்பெற்ற போதும் இத் தனித்துவம் பெற்ற கலைஞரின் பங்களிப்பு சமூக மட்டத்தில் பெரிதும் பாராட்டி பெருமைப்படுத்துவது குறைவே. தமிழ், இந்து கலாசார பண்பாட்டியலில் ஆலயப் பயன்பாடு தவிர்ந்த சமூக விழாக்களில், வரவேற்பு வைபவங்களில், மலர் மாலைகள் அணியப்பட்டு பிரதம அதிதிகள், பிரதம பிரமுகர்கள், பிரதம விருந்தினர்கள், ஆகியோர் வரவேற்கப்படுவது வழமையாகும். இத்தகைய கழுத்து மாலைகளுக்கு வெள்ளி மற்றும் பவுண் இழையோட்டம் புனையப்பட்ட தடித்த குஞ்சம் தொங்கவிடப்படும் மலர்மாலைகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

கலாச்சா அங்கீகாரம் பெற்ற ஏழு முக்கிய இந்திய நாட்டிய வடிவங்களில் பரதநாட்டியம், குச்சப்பிடி மற்றும் மோகினி ஆட்டம் ஆகிய ஆடல்வகைகளே அதிக மலர்ப்பாவனைகளைப்

பயன்படுத்துகின்றன. ஆலய மலர்மாலை கட்டும் பணியில் ஈடுபட்டுள்ள மலர் கட்டும் கலைஞர்களே நாட்டிய நிகழ்வுக்கும் பெரிதும் மலர்மாலை புனைகின்றனர். முற்காலத்தில் ஆலய தேவதாசிகள் தம்மை இறைவனின் மணப் பெண்களாகக் கருதி ஆலய ஆடல் பணியில் ஈடுபட்டு வந்தனர். இவ்வாலய ஆடல் வடிவமானது “சதிர்” என்னும் சிறப்புப் பெயர் கொண்டு குறிப்பிட்டு அழைக்கப்பட்டு வந்தது.

இன்று எம் மத்தியில் பிரபல்யம் பெற்று விளங்கும் பரதநாட்டியமானது சதிரின் வழித்தோன்றலேயாகும். இதனால்தான் இன்றுவரை பரதநாட்டியக் கலைஞர்கள் தம்மை மணப்பெண்கள் போன்று அலங்கரித்து மேடைகளில் நடனமாடுகின்றனர். எது எவ்வாறாயினும் இந்து மணப் பெண்களின் சிகை அலங்காரமும், ஆடல் கலைஞரின் சிகை அலங்காரமும் ஒட்டு மொத்தமாகப் பார்வைக்கு ஒன்றாகவே காட்சி அளிக்கப்பட்ட போதும் இந்து மணப்பெண்களின் சிகை மலர் அலங்காரம் சற்றுப் பாரம் கூடியதாகவே காணப்படும் என்பதில் ஐயமில்லை. ஆயினும் ஆடல் கலைஞரின் சிகை அலங்காரம் எவ்வாறாயினும் ஒட்டுமொத்தப் பாரம் குறைந்ததாகவே காணப்பட வேண்டியது இன்றியமையாததாகும்.

குறிப்பாக உச்சிப் பட்டத்தின் இறுதியில் அணியும் றாக்கொடியானது இந்து மணப்பெண்களாலும் ஆடற்கலைஞராலும் ஒரே வகையாக அணியப்பட்டு றாக்கொடியைச் சுற்றி வட்டவடிவமாக மலர் மாலைகள் அணியப்பட்டு வருவது வழமை. அவ்வாறே பின்னலை ஒட்டியதாக ஐடநாகம் என்னும் பல்வகைகளில் பல வர்ண மலர்களால் பின்னப்பட்டு புணையப்பட்ட ஐடநாகம் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றது. இவ் ஐடநாகமானது இன்று ஐடக்குஞ்சம் என்னும் மலர்களால் புணையப்பட்ட அழகிய குஞ்ச அமைப்பிலான மலர்குஞ்சத்துடன் முடிவுறுகின்றது.

றாக்கொடிக்கும் ஐட நாகத்திற்கும் இடையிலான இடைவெளியானது மலர்களால் நிரப்பப்படுகின்றது. பொதுவாக வெள்ளை மற்றும் கனகாம்பர மலர்களால் புணையப்பட்ட மலர்

மாலைகளால் முற்காலத்தில் இவ் இடைவெளி நிரப்பப்பட்டிருந்தது. ஆயினும் இன்றைய இளைய தலைமுறையினர் தமது ஆடை ஆகாரியத்துக்கு ஏற்ற வர்ணங்களுக்கு ஏற்ற வகையில் மலர்கள் நடனக் கலைஞர்களால் தெரிவு செய்யப்படுகின்றன. இன்றைய இளைய தலைமுறையினர் இயற்கை மலர்களுக்குப் பதில் செயற்கை மலர்களை பெரிதும் பயன்படுத்துகின்றனர்.

இச்செயற்கை மலர்களாவன புடவை, வர்ணப்பிளாஸ்டிக், நெஜிபோம் போன்ற செயற்கை ஊடகங்களால் செய்யப்பட்டு பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இத்தகைய செயற்கை மலர்கள் மீண்டும் மீண்டும் பல தடவைகள் பயன்படுத்தப்பட்ட போதிலும் ஆழமான அர்ப்பணிப்பு மிக்க ஆடற்கலைஞர்களால், இயற்கை மலர்களே பெரிதும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. ஆயினும் இயற்கை மலர்கள் கிடைக்காத இடத்து இச்செயற்கை மலர் பயன்பாடு என்பது தவிர்க்க முடியாது உள்ளது. மேலும் மேடை அலங்காரத்துக்கு இச் செயற்கை மலர் மாலைகளே இன்று மேடையை அலங்கரித்த போதிலும் ஆடல் அரங்க பூஜை, சாஸ்திரீக ஆடல் நிகழ்வுக்கு இயற்கை மலர்களே பெரிதும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.



அத்தியாயம்-11

அரங்கவியல் ஆடற்கலையினை அலங்கரிக்கும் பல வகை உத்தியியல் உபாயங்கள்.

அரங்கவியல் ஆடற்கலையினை அலங்கரிக்கும் பல தரப்பட்ட உத்தியியல் உபாயங்களாவன இன்றைய நாட்டிய மேடைகளில் பார்வையாளர்களைப் பரவசப்படுத்தி கட்டியீர்க்கும் வண்ணம் பலதரப்பட்ட உத்தியியல் உபாயங்கள் தற்கால நடனமேடைகளில் கையாளப்பட்டு வரும் அதிஉன்னத உத்திகளாகும். குறிப்பாக இன்று எந்த ஒரு சாஸ்திரீக ஆடல் வடிவமும் இன்று பல தரப்பட்ட பல வகைப்பட்ட ஆசிரியர்களின் கையாள்கைக்கும் சந்தர்ப்பவாதப் போக்கிற்க்கும் அமைய தான்தொன்றித்தனமான உத்தியியல் உபாயங்கள் கையாளப்படுவதை இன்றைய நடைமுறை நட்டியங்களில் நாம் காணமுடிகின்றது.

இத்தகைய மேலோட்டமான உத்தியியல் உபாயங்கள் நாட்டியக்கலையுலகில் புகக்காரணம் என்ன என்பதினை ஆராயுமிடத்து நாம் சில மேலோட்டமான அடிப்படை முடிவுகளுக்கு வர முடிகின்றது. பெரும்பாலான பெருமளவில்லான ஆசிரியர்கள் நாட்டியத்துறையில் ஈடுபட்டு வருவதினாலும் பொதுப்படையில் ஏராளமான ஆசிரியர்களிடையே காணப்படும் பொதுப்படையான கடும்தொழில் போட்டி மற்றும் சவால்களைச்சமாளிக்கும் பொருட்டும் சாதாரண பார்வையாளர்களைக் கட்டியீர்க்கும் வண்ணம் இத்தகைய உத்தியியல் உபாயங்கள் கைக்கொள்ளப்பட்டு கையாளப்பட்டு வருகின்றன. குறிப்பாக இருபதாம் நூற்றாண்டின் இறுதிப்பகுதியில் இத்தகைய தான்தொன்றித்தனமான சாஸ்திரீக சாரம்சம் அற்ற அடித்தளம் அற்ற உத்தியியல் உபாயங்களைக்

கையாள்வது என்பது நாட்டிய மேடைகளில் சகஜமாயிற்று.

இன்று பொதுப்படையில் எடுத்து நோக்குகையில் உத்தியியல் உபாயங்கள் பயன்பாட்டை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஆசிரியர்களின் தரம், அர்பணிப்பு, ஆளுமை, ஆற்றல், ஆழ்ந்த ஈடுபாடு என்பனவற்றை இலகுவில் எடைபோடமுடிகின்றது. ஆழ்ந்த ஈடுபாடுமிக்க அர்த்தபூர்வமான அர்பணிப்புமிக்க ஆளுமைசெறிந்த ஆற்றல்மிக்க ஓர் நடனஆசிரியர் சாஸ்திரீகப் பூர்வமான தன் நிலைப்பாட்டில்லிருந்து விலகுவது என்பது அடிப்படையில் மனோதர்மீதியில் சற்றும் எற்றுக்கொள்ள முடியாதவர்களாக இருப்பதை நாம் பொதுப்படையில் அவதானிக்க முடிகின்றது. இத்தகைய ஆசியர்கள் நடனக்கலை உலகில் உயர்ந்த தரம் பேணுபவராக மிளிர்வர் என்பதில் எவ்வித ஐயமுமில்லை.

ஆயினும் இன்றைய நடைமுறையில் ஒரு குறிப்பிட்ட சாஸ்திரீக நாட்டிய ஆசிரியர்கள் எனத் தம்மை இனம் காட்டும் பல ஆசிரியர்கள் இளம் சிறார்களை மற்றும் வளர்ந்து வரும் எதிர் காலக் கலையுலகச் சமூகத்தினரை கட்டுக்கோப்பற்ற சாஸ்திரீகம் அற்ற தான்தோன்றித்தனமான சிலபல மேலோட்டமான உத்தியல் பாவனைப் பிரயோகங்களை நாட்டியத்தில் புகட்டி கையாள்வதன் மூலம் ஒட்டுமொட்டுதமாக எதிர்கால நாட்டியக் கலை நிலைப்பாட்டினை ஸ்திரமற்ற நேர்த்தியற்ற நிலைப்பாட்டிற்கு இத்தெய்வீக்கலையினை இட்டுச்செல்ல வழி வகுத்துக் கொடுக்கின்றனர் என்றால் அது மிகையாகாது. எந்தவொரு சமூகத்தின் எத்தகைய கலையாயினும் சீரிய முறையில் கட்டுப்பாடான வகையில் கண்டிப்பான முறையில் பாதுகாத்து அடுத்த தலைமுறைக்கு கையளிக்கப்பட வேண்டியதன் தேவை இன்றைய ஆசியர்களின் கைகளிலேயே தங்கியுள்ளது

என்பதினை இன்றைய நடைமுறையில் உள்ள பெரும்பாலான சாஸ்திரீக நடனக் கலைத்துறைசார் ஆசிரியர்கள் மறந்து விட்டமை வேதனைக்கு உரியதாகும்.

கலையை சரியானவகையில் சரியான வடிவமைப்பில் பாதுகாக்கப்பட்டு வழிநடத்தப்படவேண்டியது என்பது ஆசிரியரின் இன்றியமையா கண்டிப்பான கடமைப்பாடாகும். இன்றைய பெரும்பாலான நடன ஆசிரியர்களிடம் சந்தர்பவாதம் பிரபல்யம் ஆழமற்ற மேலோட்டமான விளம்பர நோக்கும், போக்கும் மேலோங்கிக் காணப்படுவதே இத்தகைய நிலைபாட்டிற்கு அடித்தளமாயிற்று. இதன் விளைவாக ஆங்காங்கே ஆசிரியர்கள் மெட்டமைப்பிலாலான பாடல் வடிவங்களை பெரிதும் நாட்டியத்தில் கையாளுகின்றனர். மேலும் நாட்டிய நெறியாள்கையாளர்கள் பல வகைபட்ட வரிவடிவமைப்பு அவ்வரிவடிவமைப்புக்களில் பலவகைப்பட்ட வரி அமைப்பு மாற்றங்கள் என்பன மேற்கொள்ளப்படுகின்றன. இத்தகைய ஆடல் உத்திகள் பண்டைய சினிமா பணியிக் கையாள்கையை ஒத்ததாக அமைகின்றது எனலாம்.

முன்வரிசைக் கலைஞர்கள் பின் செல்லுதலும் பின்வரிசைக் கலைஞர்கள் முன் செல்லுதலும் பக்கவாட்டில் வரிவடிவு மேற்கொள்ளுதலும் வரிகள் ஒன்று கூடுதலும் பின் பிரிதலும் பொதுப்படையான உத்தியியல் உபாயங்கள் ஆக இன்றைய எந்தவொரு நடைமுறை நாட்டிய மேடைகளிலும் பரிணமிக்கும் உத்தியியல் உபாயங்களாகும்.

ஒரு குறிப்பிடப்பட்ட சாஸ்திரீக நாட்டியத்துடன் சம்மந்தபாத மேடையைச்சுற்றி ஒடுதல் துள்ளல் குதித்தல் அகிய அம்சங்களுடன் பல வகைபட்ட

வடிவமைப்புக்களை மாறி மாறி மேற்கொள்ளல் என்பது சாதாரண பொதுப்படையான உத்தியியல் உபாயங்களாக இன்றைய மேடைகளை அலங்கரிக்கின்றன.

ஆடைஆகாரிய வடிவமைப்புக்கூட ஒவ்வோருவரும் தமது சொந்த நிலைப்பாட்டுக்கமைய வடிவமைத்து தன்னிச்சையாகப் பயன்படுத்துவது என்பது தற்கால நாட்டியக் கலை நிலைப்பாடு இடம் அளிக்கின்றது. பொழுதுபோக்கிற்கு பார்வைக்கு ரம்மியமாக மேடைகளிலும் தொலைக்காட்சிகளிலும் காணப்பட்டாலும் சாரம்சம் அற்ற வகையில் நாட்டியக்கலையை எடுப்பார் கைபிள்ளையாக மக்கள் மத்தியில் திகழ இடம் அளிப்பது எதிர்காலத்தில் அதன் ஒட்டு மொத்த கலை வளத்தைப்பாதிக்கும் என்பது திண்ணம். சாஸ்த்தீரிக அடல்வகையாயினும்சரி கிராமிய ஆடல் வகையாயினும்சரி மற்றும் கிரியை ஆடல் வடிவம் ஆயினும் சரி அவற்றுக்குரிய தனித்துவக் கோட்பாடுகள் பாதுகாக்கப்படல் வேண்டும் என்பது இன்றியமையாததுவும் கண்டிப்பான தேவையும் ஆகும்.

ஆயினும் பொழுது போக்கிற்கு பார்வையாளர்களைப் பரவசப்படுத்தும் ஓர் கலைக் கூறாக இத்தகைய ஆடல் வடிவங்களை கணிப்பிடலாமே அன்றி சாஸ்த்தீரிக அடல் வடிவங்களின் ஓர் அம்சமாக கருதிக் கணிப்பிடமுடியாது.

அத்தியாயம்-12

அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் இடம்பெறும் சில அடிப்படை நுட்பவியல் நுணுக்கங்கள்

கலாச்சார நாட்டியம் என்னும் பதமானது, சாதாரண வார்த்தைகளில், சாஸ்திரீகம், தனித்துவம், தத்துவம் என்னும் அடிப்படை அம்சங்களை உட்கொண்டும், ஆட்கொண்டும், பண்பாட்டுக் கருவூலங்களுடன் ஒன்றி, ஒட்டி, வளர்ந்த ஆடல் வடிவம் எனப் பொருள்படும். இந்த வகையில் சாஸ்திரீக நிலைப்பாடுகளுடன் கட்டுண்டு, கண்டிப்பான கட்டமைப்பிலான, கட்டுக்கோப்பான, கலை வடிவங்களாக விளங்கும் இவ் ஆடல் வடிவங்கள், ஆங்காங்கே அம்மாநிலங்களின் புவியியல், சூழல், சுற்றாடல், சமய, சமூக, மொழியியல், கலாச்சார சாஸ்திரீக அம்சங்களைச் சார்ந்தும் தழுவியும் வளர்ந்துள்ளன என்பதனை நாம் இயல்பாகவே காண முடிகின்றது. அவை தனித்துவப் பண்பாட்டுக் கருவூலங்களுடன் சார்ந்தும், தழுவியும், வளர்ந்த இடத்துங்கூட, புவியியல் காரண காரணிகளுக்கும், மொழியியல் வேறுபாடுகளுக்கும் அப்பால், உலகளாவிய ரீதியில், உலகியல் அங்கீகாரம், உலகியல் அந்தஸ்துப் பெற்ற நாட்டிய வடிவங்களே, நாட்டியத்தில் மார்க்கி மரபு எனலாம். மேலும் மனித நாகரீகத்தினால் மெருகூட்டப்பட்ட தனித்துவ ஆடல் வடிவமாய், தனித்துவ உத்தியியல் உபாயங்களுடன் கூடிய உயரிய கலாச்சாரச்சின்னமாய், அவ்வவ் சமூகங்களின் கலாச்சார வடிவங்களின் சிகரமாய், விளங்கும் மரபே நாட்டியத்தில் மார்க்கி மரபு எனலாம்.

நாட்டியத்தில் அடுத்துப் பொதுப்படையில் விளங்கும் மரபு தேசி மரபாகும். தேசி மரபானது அடிப்படையில், பொதுப்படையில் பிரதேச ரீதியாகக் கிராமிய மட்டத்தில் எழுந்த ஆடல் வடிவம் எனலாம். இந்தவகையில் நாட்டிய சாஸ்திரத்திற்குப் பின் எழுந்த நடன

இசையியல் நூல்களான சங்கீத றட்ணா ஹாரம், நர்த்தன நிர்ணய, சங்கீத தாமோதரா, ஆகிய நூல்களின் பிரகாரம் தேசி மரபானது உலகளாவிய ரீதியில் அங்கீகாரம் பெறாததாயினும், பிரதேச மட்டத்தில் எழுந்த ஆடல் வடிவங்கள் என்பதனை வலியுறுத்துகின்றன. இந்தவகையில் தேசி மரபானது கிராமிய மரபுப் பண்பாட்டு விழுமியங்களுடன் பின்னிப் பிணைந்து, கண்டிப்பான, கட்டுக்கோப்பான வரையறைக்கு அப்பாற்பட்ட ஆடல் வடிவங்களே தேசிமரபினைச் சார்ந்த நாட்டியங்கள் எனலாம். இந்நாட்டிய வடிவங்களான உலகியல் உவகைக்காக எழுந்த ஆடல் வடிவங்கள் எனக்கருதப்படுகின்றன. ஆயினும் அடிப்படையில் அங்க, உபஅங்க, பிரதி அங்கப் பயன்பாடுகளையும் மற்றும் சாரி, ஸ்தான, கரண நிலைப்பாடுகளையும் இந்நாட்டியங்கள் ஆங்காங்கே கொண்டு விளங்குகின்றன. இந்தவகையில் தேசி மரபானது பிராந்தியப் பிரதேச, சமய, சமூகச் சம்பிரதாய மரபுகளுடன், ஊன்றி, ஒன்றி, ஒட்டி, நடைமுறை வாழ்க்கையுடன் பின்னிப் பிணைந்து மட்டுப்படுத்தப்பட்ட சமூக அங்கீகாரம் பெற்ற ஆடல் வடிவங்கள் தேசிய மரபு நடனங்கள் எனலாம். அ. தாவது முற்காலத்தில் 5 வகை நிலங்களுக்கும் எவ்வாறு தனித்துவம் பெற்ற 5வகைப் பண்களும் அவற்றின் பண்பாங்கிற்கு அமைய, எவ்வாறு கருவி இசை, வடிவங்களும் எழுந்தனவோ, அவ்வாறே அதனை ஒத்தவகையில், அவ்வப்பிரதேசங்களுக்கென சமூகமட்டத்தில் எழுந்து, மலர்ந்த, ஆடல் வடிவங்களே, தேசிய நடனமரபுகள் எனக்கொள்ளலாம். இதனாலேயே கலாயோகி டாக்டர் ஆனந்தகுமாரசாமி அவர்கள் மார்க்க மரபினை உயர்மார்க்கம் என்றும், தேசியமரபினை கிளை மார்க்கம் என்றும், வேறுபடுத்தி பாகுபடுத்தி எடுத்துரைத்துள்ளார்.

நாட்டியக்கலையானது மேம்பாடு மிக்க மேடைக்கலை அம்சமாகும். இக்கலை வடிவமானது மேடையில் எவ்வாறு பர்ணமிக்கின்றது எவ்வகை உத்திகள் கைக்கொள்ளப்படுகின்றன, அவற்றின் தனித்துவப்பாங்கும், பாணியும், முறைமைகளையும், நிலைப்பாடுகளையும் அர்த்தபூர்வமாக, ஆணித்தரமாக, நிர்ணயிக்கும் முறைமை சாதாரண வார்த்தைகளில் பொதுப்படையில் “தர்மி” எனவிளங்கிக் கொள்ளுதல் இன்றியமையாதது ஆகும். அலங்கார சாஸ்த்திரத்தின் பிரகாரம், தர்மி நிலைப்பாடானது இரண்டு வகைப்படுகின்றது. அவை ஒட்டுமொத்தத்தில் ஒன்று லோகதர்மி என்றும், மற்றையது நாட்டியத் தர்மி எனப் பிரித்தும் வகுத்தும் வழிமொழியப்பட்டுள்ளது. நாட்டியக்கலையில் இப்பாகுபாட்டிற்கு இடையிலான தொடர்புகள், தனித்துவ நிலைப்பாடுகள், பற்றிப் பலதரப்பட்ட கருத்துகள், கருத்து மோதல்கள் என்பன காலங் காலமாக இடம்பெற்ற இடத்துங் கூட அடிப்படையில் இன்னுமொரு தெளிவற்ற நிலைப்பாடே மேலோங்கிக் காணப்படுகின்றது.

லோகதர்மி நிலைப்பாட்டினை நாம் பொதுப்படையில் எடுத்து நோக்கும் போது, ஆங்கீக ஆகாரிக, சாத்வீக, வாசிக, அபிநயப் பயன்பாடுகள் கையாளப்பட்ட இடத்தும் கூட சாத்வீக அபிநயப் பயன்பாடே, இங்கு மேலோங்கிக் காணப்படுகின்றது. அ. தவது அக்குறிப்பிட்ட பாத்திரமானது, எச்சந்தர்ப்பத்தில், அச்சந்தர்ப்பச் சூழ்நிலையில் ஒட்டி, ஒன்றி, தன்னிலை இழந்து, அதே மனோநிலையில், அதே மனோதர்மத்தில் ஊறித்திளைத்து தன்னைப் பின்னிப் பிணைத்துக் கையாளும் நிலைப்பாடாகும். அ. தாவது, உலகியல் வாழ்க்கை நிலைப்பாட்டுடன் இணைந்து, தம்மை பிணைத்துக் கைக்கொள்ளுதல் ஆகும். இந்தவகையில் நாட்டியத்தில் நளின, எளின, நிலைப்பாடுகள் மெருகூட்டப்பட்ட நாட்டிய உத்திகள், உபாயங்கள், உயரிய கலையுணர்வுகள், விழுமியங்கள் ஆகிய

அத்தனை கலைசார் அம்சங்களும் லோகதர்மி நிலைப்பாட்டில் மங்கியும், மந்தகதியிலும் காணப்படும். அ.தவது நாட்டியத்தில் இதனை பயன்படுத்தும் இடத்து, அக்குறிப்பிட்ட கலையுடன் ஒன்றாத ஒவ்வாத வகையில், கலை நிலைப்பாட்டினை, அதிமிகைப்படுத்தியும், கலைத்துவம் மங்கியும் நாட்டியத்தில் லோதர்மியை கையாளுமிடத்து நாம் அவதானிக்க முடிகின்றது. அடுத்து நாட்டிய தர்மியானது கலையுணர்வு செறிந்த மனித நாகரீகத்தால் மெருகூட்டப்பட்ட கலையின் அதியுயர் நிலைப்பாடுகளுடன் ஒன்றுகூடிய, நளின, எளின, லாவண்யமிக்க, நிலைப்பாடுகளுடன் ஒன்றியபாவ வெளிப்பாடானது முகபாவங்களினாலும், கைமுத்திரைகளினாலும், அங்க, உபஅங்க, பிரதிய அங்கப் பயன்பாடுகளினாலும் அர்த்த பூர்வமாக, ஆணித்தரமாக அபிநயத்து அழுத்த திருத்தமாக எடுத்தியம்பப்படுகின்றது.

இந்தவகையில் நாட்டியத்தில், நாட்டிய தர்மி, லோகதர்மி, ஆகியவற்றின் பாகுபாட்டினை, அதற்கு இடையிலான தனித்துவ நிலைப்பாட்டினை, அடிப்படை வேறுபாட்டினை, ஆற்றல் மிக்க, ஆளுமை நிறைந்த, அனுபவம் செறிந்த, பக்குவம் மிகுந்த, பகுத்தாய்வுத்திறன் மிக்க, ஒரு கலைஞரால் மட்டுமே அவற்றின் தனித்துவ நிலைப்பாட்டினைத் துல்லியமாகத் தெளிவாக, ஆய்ந்தோய்ந்து, கலைவிழுமியங்களுடன் வெளிப்படுத்த முடியும். எனவே மான நிலையிலோ, அன்றிச்சாதாரண சராசரிக் கலைஞரால் இக்கலைப் பாகுபாட்டை வெளிப்படுத்த முற்படும்போது அது அடிப்படை கலைச் சீரழிவுக்கு வழிவகுக்கும் எனலாம்.

எனவே சாஸ்தீரிக நாட்டிய நிலைப்பாட்டில், நாட்டிய தர்மி மார்க்கமே சிறந்ததும், உகந்ததும், உயர்ந்ததும் பொருத்தமானதுமாகும். மனித மனோ தர்மத்தை, உள்ளக்கிடக்கினை, உணர்ச்சி உட்குமுறல்களை, ஒட்டுமொத்தத்தில் அபிநயமின்றி அவ்வாறே கையாளுவது லோகதர்மியாகும். உதாரணமாக

கண்ணீர் சொறிதலை கற்பனை வளத்துடன்
கைமுத்திரைகளினாலும், முகபாவங்களினாலும்,
எடுத்துக் காட்டாது அதனை அவ்வாறே கண்ணீர்
சொறிந்து காட்டுவது லோக தர்மியாகும். எனவே
இத்தகைய நிலைப்பாட்டினை சினிமா, மேடை
நாடகங்கள், ஆகியவற்றிலும் ரெலி நாடகம் போன்ற
நவீனக்கலை ஊடகங்களிலுமே மேலோங்கிக்
காணமுடிகின்றது எனலாம்.

அத்தியாயம்-13

அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் இலங்கையின் கண்டிய நடனம்

இந்தியாவும் இலங்கையும் சரித்திர வாயிலாகவும், புலியியல் ரீதியாகவும் கலாச்சார சமய சம்பிரதாய பூர்வமாகவும், ஒருங்கிணைக்கப்பட்டு. காலங் காலமாக. நீண்ட காலத் தொடர்பைக் கொண்டு விளங்கும். இரு வேறுபட்ட நாடுகளாகத் திகழ்கின்றன. தமிழ் இலக்கியத்தில் மணி முடியாகச் சிகரமாக தமிழ் கலாச்சாரத்தின் சின்னமாக விளங்கும் சிலப்பதிகாரத்தில் செவ்வனே எடுத்தியம்பப்படும். முக்கிய ஆடல் அம்சங்கள், சுத்த நிருத்தம், அபிநயம், மற்றும் நாடகம், என்பனவாகும். சிலப்பதிகாரத்தில் சொக்கம் எனக் குறிப்பிடப்படுவது நாட்டியத்தில் நிருத்தமாகும். அவ்வறே சிலப்பதிகாரத்தில் மெய்க்கூத்தானது மூன்று வகைப்படும். அவையாவன: தேசி, வடுகு மற்றும் சிங்களம் என மூன்று வகைப்படுகின்றது. அதில் தேசி எனக் குறிப்பிடப்படுவது தமிழ் மண்ணிற்கே உரித்தான, தமிழ் மண்ணில் விளைந்த நடனமாகும். அவ்வாறே தெலுங்கு தேசமான, தமிழ் நாட்டிற்கு வடக்காக, அமைந்த தெலுங்கு தேச நடனம் வடுகு ஆகும். சிங்களம் எனக் குறிப்பிடப்பட்ட பதம், இலங்கையின் சாஸ்திரீக நாட்டியமான கண்டிய நடனத்தையே குறிப்பிடுகின்றது.

கண்டிய நடனமானது, பொதுப்படையில் வெஸ், உடக்கி, பந்தேரு, நையாண்டி, மற்றும் வன்னம் ஆகிய நடன அம்சங்களை உள்ளடக்கியதாகும். ஆயினும் 'வெஸ்' நடனத்தையே பொதுப் படையில் கண்டிய நடனமெனக் கருதிக் கணிப்பிடப்பட்டு வருகின்றது. கண்டிய நடனமானது, நாட்டியத்தில் தாளைய அடிப்படையிலும், தாண்டவ கரண நிலைப்பாடுகளையும் ஒருங்கே கொண்டு விளங்கும் எழில் கொஞ்சம் நாட்டிய சாஸ்திரத்தை அடித்தளமாகக்

கொண்ட நிருத்த கலை வடிவமே இவ் வெஸ் நடனமாகும். இன்றும், பௌத்த கோயில் உற்சவங்களில் ஆன்மீகக் கலை அம்சமாகவும், அரங்கத்தை அலங்கரிக்கும் அற்புத கலை வடிவமாகவும், ஊர் வலங்களில் வரவேற்பு நடனமாகவும், இவ் 'வெஸ்' நடனம் விளங்குகின்றது.

அடிப்படையில் இவ் வெஸ் நடனமானது கிரியை நடனமான 'கொகம்ப கன்காரிய' என்னும் கிரியை நடனத்தினை அடித்தளமாகக் கொண்டு வளர்ந்து, காலக் கிரமத்தில் 'வெஸ்' நடனமாக மிளிர்கின்றது. அடிப்படையில் ஆரம்பத்தில் 64 வகையான ஆபரணங்கள் இந் நாட்டியத்திற்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட போதிலும் தற்போது ஏறத்தாழ 30 தொடக்கம் 34 வகையான ஆபரணங்கள் மட்டுமே வழக்கத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன. இந்நாட்டியமானது சம்பிரதாயப்பூர்வமாக கேரள கலாச்சார நாட்டிய வடிவமான கதகளியின் செயற்பாடுகளை வெளிப்படுத்துவதாக ஆங்காங்கே மிளிர்கின்றது.

கதகளியின் ஆடல் நிலைப்பாட்டிற்கு அமைய ஆடவரால் மட்டுமே, ஆரம்பத்தில் வெஸ், கதகளி, ஆகிய இவ்விரு கலை அம்சங்களும் ஆடப்பட்ட போதும், காலக் கிரமத்தில் இன்று வெஸ் நடனமானது பெண் ஆடற் கலைஞர்களாலும் ஆடப்பட்டு வருகின்றது. கதகளியின் நிலைப்பாட்டிற்கு அமைய உயர் தாண்டவ நிலைப்பாடுகள், துள்ளல், குதித்தல், தாவுதல், அழகிய துரித திருப்பங்கள், ஆகிய அம்சங்களையும் பரத நாட்டியத்தின் நிலைப்பாட்டிற்கு அமைய தோள்பட்டிக்கு சமாந்தரமாக கைகள் நீட்டப் படும், அரை மண்டி நிலைப்பாட்டைக் கைக்கொண்டும், கை அசைவுகளை கண், கழுத்து ஆகிய அவயவங்கள் பின் தொடர்ந்தும், செயல்படுவது இவற்றுக்கிடையான ஒற்றுமை ஆகும். தமிழில் பரத நாட்டியத்தில் பயன்படும், அடவுத் துணுக்கு என்னும் சொற் பிரயோகமே கண்டிய வெஸ் நடனத்திலும் மேற்கொள்ளப்படும் அடவுச் சொற் பிரயோகமாகும்.

கதகளி, பரத நாட்டியம் ஆகியன ஓட்டு மொத்தத்தில் கதையினைக் கருவாகக் கொண்டு முக பாவம், அபிநயம், வாய்ப்பாட்டு மற்றும் தாள லய வாத்தியப் பிரயோகம், ஆகியவற்றைத் தம்மகத்தே உள்ளடக்கிய ஆடல் வடிவங்களாகும். ஆயினும் 'வெஸ்' நடனத்தில் 'கெட்ட பெரா' என்னும் தாள லய வாத்தியமே இந்நாட்டியத்தின் உயிர் நாடியாகவும், நாதமாகவும், அமைகின்றது. 'கெட்ட பெரா' என்னும் தாள லய வாத்தியமே ஆங்காங்கே 'மகிழ்பெர' எனவும் குறிப்பிடப்படுகின்றது. காரணம் மங்களகரமான நிகழ்வுகளில் பயன்படுத்தப்படுவதினால் கெட்ட பெராவினை 'மகிழ் பெர' எனவும் போற்றிக் குறிப்பிடப்படுகின்றது. இந்தவகையில் கெட்ட பெராவும் மகிழ்பெராவும் ஒன்றே.

கதகளி, பரத நாட்டியம் ஆகியவற்றின் ஒற்றைக்கை முத்திரை, இரட்டைக் கை முத்திரை, ஆகியன முறையே பாடல் வரிகளின் ஆழத்தை கச்சிதமாக வெளிப்படுத்தவும், ஆடல் அடவர்களின் நிலைப்பாடுகளை மெருகூட்டவும் முத்திரைகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. ஆயினும் 'வெஸ்' நடனமானது 12 வகையான நாட்டிய முத்திரைகளைப் பயன்படுத்துவதாக பொதுப்படையில் கூறப்பட்ட போதும், அவை விரல்களினால் அபிநயத்தை உருவகித்துக் காட்டும் நிலைப்பாட்டை ஆங்காங்கே குறிப்பிடப்பட்டு விபரிக்கப்பட்ட இடத்தும், நடைமுறையில் இன்று, இவை ஓட்டுமொத்தமாக பெரும்பாலும் பாவனையில் பயன்படுத்துவது என்பது நடைமுறையில் வழக்கொழிந்து போய் உள்ளது. எது எவ்வாறாயினும், இவை வெஸ் நாட்டியத்தில் 'ஹஸ்தா' என்பது முத்திரைகளாகக் கணிப்பிடப்படுகின்றன. ஓட்டுமொத்தமாக 12 வகையான முத்திரைப் பயன்பாடு இந் நாட்டியத்தில் கைக் கொள்ளப்பட்டு வந்தது. அவையாவன:-

சந்திர ஹஸ்தா', முனித ஹஸ்தா', 'ஹஸ்தி ஹஸ்தா', 'சோர ஹஸ்தா', 'வந்தி ஹஸ்தா', 'தேவ

ஹஸ்தா', 'வனித ஹஸ்தா', 'வஸ்தி ஹஸ்தா', 'சௌரி ஹஸ்தா', 'அபய ஹஸ்தா', 'ரோம ஹஸ்தா' மற்றும் 'சாப ஹஸ்தா' என்பனவாகும்.

வெஸ் நாட்டியமானது பௌத்த மதக் கோயில் கலை அம்சமாக ஆங்காங்கே திகழ்வதாலும் வெஸ் நடனத்தில் தலைபாகை அணியும் வைபவம் பௌத்த கோயில்களிலேயே கிரிகை முறைகளுக்கு அமைய, சமய சம்பிரதாயக் கோட்பாடுகளுக்கு அமைய, புனிதத்துவத்துடன் சூடப்படுகின்றது. அவ்வாறே பரதநாட்டியத்தில் இடம்பெறும் அரங்கேற்றங்களுக்கு ஒப்பான நடன நிகழ்வுகளை ஒத்த ஆடல் நிகழ்வு பௌத்தவ கோயில்களிலேயே இன்றும் இடம்பெற்று வருகின்றது. 'வெஸ்' நாட்டிய ஆடல் ஆண் கலைஞர்கள், நிரந்தரமாக அமைக்கப்பட்ட மகுடத்தை அணிந்து கொள்வதாக விளங்குகின்றது. அவ்வாறே காதில் அணியப்படும் தோடானது, 'தோடு பட்டி' என்றும், ஏறத்தாழ கதகளியின், தோடணியை ஒத்ததாகவும், இவ்வாபரணம் விளங்குகின்றது. மேலும் நெஞ்சை மூடிய கவச அணி ஆபரணமானது 'அவுல்கெர்' என்றும், எட்டுப் பட்டியிலான மணிகளால் பின்னப்பட்ட நாலு வரிகளில் அமைந்த, மேலிருந்து கீழ்ப்புறமாக இடுப்புக் கீழ் சுற்றி வளைத்துக் கட்டப்பட்ட நெஞ்சை மூடிய அணிகலன்கள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. மேலும் கழுத்தைச் சுற்றி அணியும் கழுத்துப்பட்டி ஆபரணமானது, பெரும்பாலும் யானைத் தந்தத்தினாலோ அன்றி எருமைக் கொம்பினாலோ பிணையப்பட்ட ஆபரணங்களேயாகும். தலைக்கு அணியும் மகுடத்தைச் சுற்றி பூ இதழ் வடிவிலான, அன்றி பெரிதும் அரச இலைவடிவிலான வெள்ளியிலான அமைப்புகளால் அலங்கரிக்கப்படுகின்றது. இடுப்பைச் சுற்றி, கால் வரை வெள்ளை நிறவேட்டி போன்ற அங்கி அணியப்படுகின்றது. இவ் வெள்ளை நிற அங்கியானது 'உளு தய' என அழைக்கப்படுகின்றது. இடையையச் சுற்றி மேலும் மெல்லிய வெண்ணிற பல மடிப்புகளை உள்ளடங்கிய ஆடை அணியானது 'யுக் பொட்ட' என அழைக்கப்படுகின்றது. அவ்வாறே பெண்

வெஸ் நடனக் கலைஞர்களால் அதற்கென வடிவமைக்கப்பட்ட ஆடை அணிகலன்கள், தனித்துவமான சிகை அலங்காரங்கள் இந்நாட்டியத்திற்கு பெரிதும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

வட இந்தியக் கலாச்சார நடனமாகிய கதக்கிற்கும், கண்டிய வெஸ் 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 என்னும் தாள வாத்தியம் பயிற்சியின் போதே பயன்படுத்தப்படுகின்றது. அவ்வாறே கண்டிய நடனத்திலும் 'கெட்ட பெரா' என்ற மிருதங்கத்தை ஒத்த தாள லய வாத்தியம் நடனப் பயிற்சியின் போதே பயன்படுத்தப் படுகின்றது. கதகளியை ஒத்தவகையில், தாள லய வாத்தியக்காரர்கள் நின்றநிலையிலேயே ஆட்டத்திற்கான தாள லய வாத்தியத்தை வாசிப்பதை இன்றுங் காணக்கூடியதாக உள்ளது.

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 இயல்பாகக் கொண்டிருந்தபோதிலும், சில தனித்துவ இயல்புகளால் வேறுபட்டும், மாறுபட்டும், காணப்படுகின்றது.

கண்டிய நடனத்தின் பிற்சேர்க்கையாக விளங்கும்
வன்னம் நடனம்

இலங்கையில் நீண்ட காலமாகத் தமிழ் சிங்கள மக்கள் ஒருங்கே வாழ்ந்தன் காரணத்தால் இயல்பாகவே சிங்கள மக்களின் முக்கிய முதன்மையான கலாச்சார கண்டிய நடனத்தில் இந்து மதம் மற்றும் தமிழ்மொழிக் கலாச்சார விழுமியங்களின் தாக்கம், ஆதிக்கம், என்பன இயல்பாகவே மேலோங்கிக் காணப்படுகின்றன. பெரும்பாலான பௌத்த மக்கள் இந்துக் கோயில்களில் பக்தி சிரத்தையுடன் வழிபாடு செய்வதுவும், பௌத்த கோயில்களில் இந்துத் தெய்வங்களின் சிலைகளை வைத்து வழிபாடு செய்வதுவும் இவ் இரு இன மக்களுக்கு இடையிலான கலாச்சார பரஸ்பரிவர்த்தனை, புரிந்துணர்வு, ஆகியவற்றை வளர்க்க ஏதுவான அம்சங்களாயிற்று.

கண்டிய நடனம் பொதுப்படையில் தாளைய கட்டுக்கோப்புடன் பின்னப்பட்ட ஒரு நிருத்தவகை நடனமாகும். ஆயினும் கண்டிய நடனத்தின் பிற் சேர்க்கையாக விளங்கும் வன்னம் என்னும் நாட்டியமானது பாடல் அம்சத்தினை பின்னணியாகக் கொண்டு பின்னிப் பிணைந்து விளங்குவதினால் அபிநயம், ஓரளவு பாவ ரசத்திற்கு இடம் அளிக்கும் ஒரு நிருத்திய உருப்படியாக இது விளங்குகின்றது.

ஒட்டுமொத்தமாக பதினெட்டு வகையான வன்னங்கள் வன்னம் என்னும் நடனப் பகுதியில் ஒன்று திரட்டப்பட்டு உள்ளடக்கப்பட்டு கண்டிய நடனத்தில் இடம்பெறுகின்றன. ஒவ்வொரு தனிப்பட்ட நடன வகையும், ஒரு குறிப்பிட்ட கதையினைக் கருப்பொருளாக அடிப்படையாகக் கொண்டு விளங்குகின்றன. அவற்றில் சில கட்டுக் கதைகளாகவும், இன்னும் சில இந்து மத தமிழ் மொழியுடன் தொடர்புடையவையாகவும், மேலும் சில மிருகங்கள், பறவைகள், ஊர்வன, சமயம், வரலாறு, என்பவற்றுடன் தொடர்புபட்டவையாகவும், உலகியல் வாழ்வில் ஒன்றியனவாகவும், காணப்படுகின்றன. கண்டிய நடனத்தில் லாவண்யம் மிக்க, நிருத்திய உருப்படிகளை

இந்நடனம் அறிமுகப் படுத்துவதினால் கண்டிய நடனத்தை ஒரு வகையில் இது மெருகுபடுத்த வாய்ப்பளிக்கின்றது. சரித்திர வாயிலாக நரேந்திர சிங்க என்னும் அரசனால் இக்கலைவடிவம் பெரிதும் உள்வேகம் கொடுத்து வளர்க்கப்பட்டதாகவும், அவ்வாறே ஆமீன்கக் கவியான கனித்த லங்கார என்னும் கவிஞ்ஞராலும், பௌத்த மத துறவி ஒருவராலும், இக்கலை வடித்திற்கான கவிகள் மற்றும் இசையமைப்பு என்பன இயற்றப்பட்டதாகவும் அறிகின்றோம்.

இவ்வன்னச் சேர்க்கையில் முதலில் இடம் பெறுவது கஜகா வன்னமாகும். முக்கியமாக யானையின் செயற்பாடுகளை எடுத்தியம்புவதாக இவ்வன்னம் இடம் பெறுகின்றது. அ. தாவது, 'ஐராவன' என்னும் யானையானது செந்தாமரைத் தொட்டிலில் குளித்து விளையாடுவதாகவும், அவ் யானையின் கம்பீரமான தோற்றம், அசைவுகள், திருப்பங்கள், என்பன இயல்பாகவே இந்நடனத்தில் செவ்வன வெளிப்படுத்தப்படுகின்றன.

தமிழில் யானை முகக்கடவுளான கணபதியை கஜன், கஜமுகன், கஜமோகன், கஜேந்திரன், கஜவதன், கஜநாதன் எனப் போற்றி அழைக்கின்றோம்.

நையாடி வன்னமா - இது குறிஜாதக் கதைகளிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட நாட்டியமாகும். இதன்படி போதிபூவர் 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. பாம்புப் பற்றிலிருந்து வெளிப்படும் நாகமானது தன்தலையினை வெவ்வேறு திசையில் திரும்பியும், நெளிந்து வளைந்து, உருண்டு புரண்டு ஆடுவதாகவும் இவ்வன்னமா விளங்குகின்றது. பாம்பு முத்திரையாகிய சர்ப்பசிரச முத்திரை பரதநாட்டியத்திலும், கதகளியிலும் போன்று இங்கும் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றது.

இதற்கு அடுத்த படியாக இடம்பெறும் வன்னமா கிரள வன்னமாகும். இதில் கிரளப்பறவை போடும் சத்தங்களை வெளிப்படுத்துவதாக இவ்வன்னமா அமைகின்றது. பறவையின் செயல்பாட்டை துல்லியமாக இது எடுத்து இயம்புவதாக அமைகின்றது. இவ்வன்னமாவைத் தொடர்ந்து இடம்பெறும் ஆடல் அம்சமானது 'பந்துள்ளா' என்ற வீரரின் வீர தீரச் செயல்களை இது எடுத்துக் காட்டுகின்றது. வாள், நெஞ்சக் கவசம், ஈட்டி, குண்டான் தடி ஆகிய அம்சங்களுடன் போராடும் ஓர் போராட்டக் கலையை மையமாக வைத்த ஆடல் கலை அம்சமாக இது இடம்பெறுகின்றது.

உடறவன்னமா என்னும் வன்னமா அரச குலத்தினைப் பிரதிப்பலிப்பதாக அமைகின்றது. 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 வம்சாவழி வந்த அரசனான நரேந்திரசிங்காவைக்குறிப்பிட்டிருக்கலாமெனப் பரவலாக நம்பப்படுகின்றது.

மற்றைய வன்னமா சிங்கராஜா வன்னமாவாகும். இதில் நாடோடிக் கதை ஒன்றின் மூலம் உலக வாழ்க்கையின் உண்மையொன்று எடுத்து இயம்பப்படுகின்றது ஒரு ஆமை ஒரு சிங்கத்தை ஏமாற்றிக் கொண்டு போய் ஒரு கிணற்றுக்குள்

பாய்ச்சியது. இதில் இருந்து மனிதன் முன் எச்சரிக்கையாக வாழ்க்கையில் நடக்க வேண்டும் என்பதனை இவ்வன்னமா நடனம் எடுத்துக்காட்டுகின்றது.

அனுமா வன்னமா இது ஒரு குரங்கின் செயற்பாடுகளை எடுத்துக் காட்டுகின்றது. இந் நாட்டியத்தை ஒத்த ஆட்ட நிலையொன்று தென்கேரளத்தில் இடம் பெற்று வந்தது. ஆயினும் தற்காலத்தில் இக்கேரள நடனம் அற்றுப் போய்விட்டது. யாழ்ப்பாணத்தில் இதனை ஒத்த ஒரு நாட்டிய அமைப்பு 'அனுமான் ஆட்டம்' என்ற பெயரில் இடம் பெற்று வந்ததாக வரலாற்றில் அறிகின்றோம். இந்து மக்களிடையே இன்று பிரபல்யம் பெற்று விளங்கும் வழிபாடு அனுமான் வழிபாடாகும். அ. தாவது மனோபலம், மனோதிடம், தைரியம், ஜெயம், பாதுகாப்பு போன்ற பலதரப்பட்ட வேண்டுகோள்களுக்கு அனுமான் வழிபாடு இன்றியமையாததாகக் கருதப்பட்டு போற்றி வழிபடப்படுகின்றது. அனுமான் வன்னமாவில் ஒரு குரங்கின் பல்வேறு செயற்பாடுகள் மிக ஆழமாக, ஐதார்த்த பூர்வமாக, ஆடிக் காட்டப்படுகின்றது. இங்கும் இந்து மதத்திலிருந்து கணிசமான மொழிப் பரிவர்த்தனம் இடம்பெற்றுள்ளது.

இதனை அடுத்து இடம் பெறும் வன்னமா கண வன்னமாகும். இது கணேசரைப் புகழ்ந்து அவரது அருளைப் பெறுவதற்கு ஆடப்படும் நடனமாகும். பௌத்த மக்களால் போற்றி வழிபடும் மற்றும் ஒரு இந்துத் தெய்வம் கணதெய்யோ என அழைக்கப்படும் யானை முகக் கடவுளான கணபதி ஆகும். இது யானை முகக்கடவுளான கணபதியைப் போற்றி ஆடப்படும் வன்னமா கணபதி வன்னமாகும். இங்கும் தமிழ்மொழி ஆதிக்கம் மேலோங்கிக் காணப்படுபடுகின்றது. கணபதி தெய்வத்தின் அருளை நாடி ஆடப்படும் நடன வடிவமாக இவ்வன்னமா விளங்குகின்றது.

மற்றுமொரு வன்னமாவானது 'சௌலா'வன்னம் ஆகும். இது கதிர்கம தெய்யோ என அழைக்கப்படும்

முருகப் பெருமான் மீது கந்தபுராணத்தை ஓரளவு அடிப்படையாகக் கொண்டு கருவூலமாக இயற்றப்பட்டது. இவ் வன்னமாவில் கூறும் பொருளானது அசுரருக்கும் தேவருக்கும் நடந்த போரின் போது போர்க்களத்தில் இறங்கிய கந்தப் பெருமான் வாள் உடனும், வேல் உடனும், போர்க் களத்தில் குதித்து, அசுரன் ஒருவனை அழித்து அவ்வசுரனை இரண்டாகப் பிளந்து ஒரு பாதி சேவலாக வரம் பெறவாய்ப்பளித்ததாக விபரிக்கின்றது. இதனையே இந்து மதத்தில் முருகப் பெருமான் சூரனைவதம் செய்ததாயும். சூரன் சேவலும் மயிலுமாக, முருகப் பெருமானிடம் வரம் பெற்றதாகக் கந்தப்புராணத்தில் சாட்சிமொழியப்படுகின்றது. கந்தப்புராணத்தை மையமாகக் கொண்டு எழுந்தாக இவ்வன்னமா அமைகின்றது.

மற்றுமொரு வன்னமா மயூரவன்னமா ஆகும். இவ் வன்னமாவில் முருகப் பெருமானின் வாகனமான மயில் வாகனத்தை வர்ணித்து ஆடப்படும் வன்னமாகும். தமிழில் மயிலினை 'மயூரம்' என்றும், மயூரத்தை வாகனமாகக் கொண்ட முருகப் பெருமானை ஆங்காங்கே மயூரன் என்றும் குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படுவது வழமையாகும். இங்கும் தமிழ் மொழி, இந்து மத ஆதிக்கம், மேலோங்கிக் காணப்படுகின்றது. பரத நாட்டியம் மற்றும் கதகளி ஆகிய நடனங்களில் மயிலை விளக்க மயூர முத்திரையை நாம் பயன்படுத்துகின்றோம்.

வைரோடி வன்னமா இது ஈஸ்வரனின் அரண்மனையை வர்ணித்து ஆடப்படுகின்றது. (இப்பதம் தமிழில் மதிப்பு மிக்க, உயர்ந்த வகை ஷவைரம் என நாம் தமிழில் குறிப்பிட்டு அழைக்கப்படும் பெறுமதி மிக்க 'வைரத்தை' பிரதிபலிப்பது போன்று அமைகின்றது), இவ் வன்னமாவை தொடர்ந்து இடம்பெறும் நடனம், சக்கரத் தெய்வத்தின் புகழை பிரமன், விஸ்வகர்மர், ஈஸ்வரர் ஆகியோர் குழல் மற்றும் லட் ஆகிய வாத்தியங்களை ஊதி, உலகராஜாவின் முன் நிகழ்த்திய நாட்டியமாகக் கருதப்படுகின்றது.

உறங்க வன்னமா ஆனது ஊர்வன ஒன்றினைப் பற்றிய வன்னமா ஆகும்.

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

அடுத்து இடம்பெறும் வன்னமா சுரபதி வன்னமா ஆகும். ஈஸ்வரர் உமையைக்கண்டதும் ஆடிய நடனமாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. நெற்றிக்கண் தெய்வமென வர்ணிக்கப்படும் சிவ பெருமானை ஈஸ்வரர் என்றும், அவரது மனைவியை உமை என்றும், வர்ணிக்கப்பட்டுள்ளது. இவ்வன்னமாவின் படி ஈஸ்வரர், மாறு வேடம் பூண்டு, உமையைத்தேடிக் கண்டுபிடித்த போது, உவகை மேலீடினால் உயிர் துடிப்புள்ள தாண்டவம் தோய்ந்த கம்பீரம் மிக்க வன்னமாவாக இவ்வன்னமா இடம்பெறுகின்றது. இவ்வன்னமாவிலும் இந்த மத ஆதிக்கம் மேலோங்கிக் காணப்படுகின்றது.

இதனையடுத்து இடம் பெறும் வன்னமா முசலாடி வன்னமாகும். இது முயலின் செயற்பாடுகளை எடுத்தியம்புகின்றது. இது முயல் என்னும் தமிழ்ப் பதத்திலிருந்து எழுந்ததாகும். இங்கு முயல் ஒன்றின் அசைவுகள் தத்ருபமாக துல்லியமாக வெளிப்படுத்தப்படுகின்றது. குறிப்பாக துள்ளல், குதித்தல், ஒளிதல், மறைதல் போன்ற அசைவுகளும் இறுதியில் அவ் முயல் முழு நிலா ஒளியில் ஓய்வு எடுப்பதாகவும் வர்ணிக்கப்படுகின்றது.

மற்றுமொரு வன்னமா காகக்க வன்னமா ஆகும். இது சங்கின் மகத்துவத்தை, அதன் மகிமையை எடுத்து இயம்புவதாக அமைகின்றது.

ஈரோடி வன்னமா ஆனது வில்வித்தைக்குப் பயன்படுத்தும் அம்பினையும், அவ்வாறே போர்க்களத்தின் குழலினையும், யானைப்படை, குதிரைப்படை சம்பந்தமான அம்சங்களை வர்ணிப்பதாக அமைகின்றது.

அடுத்து இடம்பெறும் வன்னமா ஊகுசா வன்னமா ஆகும். இவ் வன்னமா ஆனது கமுகுப் பறவையின் செயற்பாடுகளை எடுத்தியம்புகின்றது. வேகமாகச் சுதந்திரமாக பறக்கும் இரு கமுகுப் பறவைகள் உற்சாகமாக, உல்லாசமாக, காற்றின் ஈர்ப்புக்கு மத்தியில் நளிமமாக காற்றின் உள்வேகத்துக்கு அமைய உயர உயரப் பறப்பதாயும், சிறிய மீன்களை கவ்விப் பறப்பதாயும் உவமிக்கப்பட்டு ஆடப்படும் நடனமாகும்.

கடைசியாக நடைமுறையில் இடம்பெறும் வன்னமா அசதிஸ்ஸ வன்னமா ஆகும். இது புத்தபிரானுக்கு அஞ்சலி செலுத்துவதாக அமைகின்றது.

இப் பதினெட்டு வன்னங்கள் தவிர சில குறிப்பிட்ட வன்னங்கள் இன்றைய வழக்கில் பயன்படுத்துவது கிடையாது. அவையாவன:- சமனலாவன்னமா, அ. தாவது வண்ணத்திப்பூச்சியைப் பற்றியதான வன்னமாவும், மற்றையது புனித அனுராதபுர நகரில் அமைந்துள்ள புனித அரசமரத்தைப் பற்றியதான வன்னமாவும், மற்றும் மொரு வன்னமா கஸ்ஸாவன்னமா ஆகும். இது அன்னப்பறையைப் பற்றிய வன்னமாவாகும். இவ் மூன்று வன்னங்களும் இன்றைய நடைமுறையில் வழக்கொழிந்து போயின.

எது எவ்வாறாயினும், இன்றைய வழக்கில் உள்ள பெரும்பாலான வன்னங்கள், அனைத்தும் தமிழ் மொழி, இந்து மத ஆதிக்கத்தைச் சார்ந்தும் தழுவியும் எழுந்தவை எனலாம்.

அத்தியாயம் -14

அரங்கவியல் ஆடற்கலையில் இலங்கையின்
சாஸ்திரீகச் சம்பிரதாய நடனமாகிய
சப்ரகமுவ நடனம்

இலங்கையின் சாஸ்திரீகச் சம்பிரதாயப் பூர்வமான சப்ரகமுவ நடனம் தென்னிலங்கையின் சாஸ்திரீகப் பூர்வமான கலாச்சார நாட்டிய வடிவமாக என்றும் வளர்க்கப்பட்டு வருகின்றது. தென் இலங்கையின் கலாச்சார சாஸ்திரீக வடிவங்களில் காணப்படும் அதி சிறப்பு அம்சம் யாதெனில், அவை எம் மாநிலத்தை மையமாகக் கொண்டு வளர்ச்சி அடைகின்றனவோ அம் மாநிலங்களின் பெயர்களை அந்நடனங்கள் என்றும் கொண்டு விளங்குவதாகும். இத்தகைய நிலைப்பாட்டினை, இந்தியக் காலாச்சார சாஸ்திரீக நடனங்களாகிய, ஒடிசி, மணிப்பூரி, ஆகிய நாட்டியங்களிலும் நாம் காண்கின்றோம். அ.தாவது ஒறிசா மாநிலமாகிய ஒறிசாவில் இருந்து ஒடிசியும், மணிப்பூர் மாநிலத்திலிருந்து மணிப்பூரி நடனமும், சாஸ்திரீகப் பூர்வமாக வளர்ந்து வந்த மாநிலப் பெயர்களைக் கொண்டு விளங்கும் நாட்டியவகைகள் என்பது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

சப்ரகமுவ மாகாணம் பிராந்திய ரீதியில் இரண்டு முக்கிய மாவட்டங்களை உள்ளடங்கிய மாகாணமாகும். ஒன்று செல்வம் கொழிக்கும் இரத்தினக் கற்கள் செழிக்கும் இரத்தனபுரி மாவட்டம், மற்றையது கேகாலை மாவட்டம் ஆகும். இந்த வகையில் சப்ரகமுவ நடனமானது ஒட்டு மொத்தத்தில் இரத்தினபுரி மாவட்டத்தை மையமாகக்கொண்டு வளர்ந்து வந்து சாஸ்திரீக நடனமாகும்.

சப்ரகமுவ மாகாணமானது புவியியல் ரீதியில், சில தனித்துவச் சிறப்பு அம்சங்களைக் கொண்டு விளங்குகின்றது. குறிப்பாக வடக்கே எழில் கொஞ்சம் குறிஞ்சி மாநிலமாகிய மத்திய மாகணத்தையும், தெற்கே

நெய்தல் மாநிலமாகிய றுகுணு மாநிலத்தையும் எல்லையாகக்கொண்டு விளங்குகின்றது. எனவே இரு ஒட்டுமொத்த புவியியல் ரீதியில் வேறுபட்ட, கலாச்சார ரீதியில் இரு மாறுபட்ட கலாச்சாரப் பின்னணிகளைக் கொண்டு விளங்கும் இரு மாநிலங்களுக்கு இடையே அமைந்த இரத்தினபுரி மாவட்டத்தை மையமாகக் கொண்டு விளங்கும் சப்ரகமுவ நடனம், இயல்பாகக் கண்டிய மற்றும் றுகுணு நடனங்களின் ஒன்றிணைப்பாக, இருநடனங்களின் ஒருங்கிணைப்பின் பிரதிபலிப்பினை வெளிப்படுத்தும் ஒரு நடனமாக விளங்குகின்றது.

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

கண்டிய நடனத்தில் கைக் கொள்ளப்படும் 'கெட்ட பெரா' என்னும் தாள லய வாத்தியமானது மிக அருமையாகவே இந்நடனத்தில் கைக் கொள்ளப்படுகின்றது. இந்த வகையில் 'கெட்ட பெரா' என்னும் தாள வாத்தியத்திற்கு ஈடாக, 'டவுளா' என்னும் தாளலய வாத்தியம் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. இத் தாள லய வாத்தியமானது ஒரு பக்கம் தடியினாலும், மற்றைய பக்கம் கைகளினாலும், வாசிக்கப்படுகின்றது. அ. தாவது தமிழ் மக்களிடையே பிரசித்தி பெற்ற தவில் என்னும் தாள லய வாத்தியத்தினை வாசிக்கும் முறையினை இத்தாள லய வாத்தியமும் ஒத்தாக அமைகின்றது எனலாம். இத்தாள லய வாத்தியத்தின் ஒலி நாதமே இந்நாட்டியத்தின் சங்கீத ஊடகமாகவும், தாள லய ஊடகமாகவும், கைக்கொள்ளப் படுகின்றது.

கண்டிய நடனத்திற் காணப்படும் சில நடன வடிவங்கள், கண்டிய நடனத்தைச் சார்ந்தும், தழுவிடும், வளர்ந்த, சப்ரகமுவ நடனத்திலும் நாம் பெரிதும் காண முடிகின்றது. குறிப்பாக வன்னம், சொடம், ஆகிய நடனங்களை, நாம் சப்ரகமுவ நடனங்களில் காணமுடிந்த போதிலும், அவற்றுள் சில கண்டிய நடனத்தைப் போன்று விளங்கிய போதும், சில நடன அமைப்புகள் சப்ரகமுவ நடனத்தின் தனித்துவத் தன்மைக்கு அமைய அவற்றின் பாங்கும் பாணியும் விளங்குகின்றன. சில நாட்டிய ஆய்வாளர்களின் ஆய்வின்படி அயல் மாநிலமாகிய றுகுணு மாநிலத்தின் சாஸ்திரீக நாட்டிய வடிவமாகிய றுகுணு நாட்டியத்திலிருந்து, சில நடன நிலைப்பாடுகளாகிய கால் வேலைப்பாடுகள், கை முத்திரைகள், மற்றும் துள்ளல் ஆகியவற்றையும் மேலும் றுகுணு நடனத்தின் வரிக்கிரக ஒழுங்கு அமைப்புகள், என்பவற்றில் கூட பலதரப்பட்ட ஒருமைப்பாடுகளை நாம் பெரிதும் சப்ரகமுவ நடனத்தில் காணமுடிகின்றது. கையாளப்படும் ஆடை ஆகாரியங்கள் ஆகியனவும், ஒட்டு மொத்தத்தில் றுகுணு, மற்றும் கண்டிய நடனங்களின் கூட்டுச் சேர்க்கையின் பிரதிபலிப்பே எனலாம். கூடுதலான இடுப்புச்சுருக்குகளால் ஆன வெண்ணிற ஆடை, கூடுதலானச் சிவப்புநிறம் காலக்கப்பட்ட மேல் அங்கி ஆடை ஆகாரியம், மணிவேலைப்பாடுகள் அலங்கரிக்கப்பட்ட தலைப்பாகை அலங்காரம், என்பனவும் இவ் ஆடை ஆகாரியத்தில் காணப்படும், சிறப்பு அலங்காரம் எனலாம்.

கண்டிநடனத்தில் கைகள் அகல தோள்முட்டுபட்டிக்குச் சமாந்திரமாகவே பெரிதும் நீட்டப்பட்டுக் காணப்பட்டு இருந்தபோதும், சப்பிரகமுவ நடனத்தில் பெரும்பாலும் ஒருகை நெஞ்சுக்கு அருகில் மடிக்கப்பட்டும் மற்றைய கையானது தோள்பட்டைக்கு வெளியே விரிக்கப்பட்டும் காணப்படுகின்றது. சப்ரகமுவ நடனம், ஏனைய சாஸ்திரீகச் சம்பிரதாய நடனங்கள்போன்று சமய வழிபாட்டுக் கிரியை நிலைப்பாடுகளுடன் ஒன்றித்து வளர்ந்த நடனம் எனலாம். குறிப்பாக 'கம்மடுவ' என்னும் நடனமானது பத்தினித்

தெய்வத்தின் கடாச்சம் வேண்டி ஆடப்படும் நடனமாகும். மேலும் சில, நடன வகைகள் குழு நடனங்களாக இடம்பெறுவதினால், அவை பார்ப்போரைக் கட்டி ஈர்க்கும் குழு நடனங்களாக இவை பெரிதும் விளங்குகின்றன. அதே வேளை இவற்றுள் சில தனி நடனவங்களாகவும் இவை விளங்குகின்றன.

சப்ரகமுவ நடனத்தில் இடம்பெறும் 'டிக்கி நட்டும்' என்னும் நடனமானது இரத்தினம் கொழிக்கும் இரத்தினபுரி மாவட்டத்திலுள்ள பிரசித்தி பெற்ற சமன் தேவாலத்தில் வீற்றிருக்கும் சமன் கடவுளுக்குப் பண்டைக்காலத்தில் நடனத் தாரகைகளால் அர்ப்பணிப்புடன், பக்திசிரத்தையுடன், இந்நடனத்தை நடனமணிகள் நடனக் காணிக்கையாக ஆடி வருதல் வழமையாகும். சம்பிரதாய மரபுப்படி 'டிக்கி நட்டும்' என்னும் நடனம், மலர் மாலைகள் அணிந்த மாதர்களால் ஆடப்படும் நடனமாகும். பரதத்தில் புஷ்பாஞ்சலி நடனத்தினை எவ்வாறு இறைவனுக்குப் பக்தியினால் புஷ்பதால் அஞ்சலி செய்யும் பாவனையில் ஆடப்படுகின்றதோ, அவ்வாறே 'டிக்கி நட்டும்' நடனமும், சப்ரகமுவ நடனத்தில் பக்திசிரத்தையுடன் அதே பாங்கில், பாணியில் அர்ப்பணிப்புடன் இடம் பெற்று ஆடப்பட்டு வந்தது. எனவே இது புஷ்பாஞ்சலி நடனத்தினை ஒத்தவகையில் ஆடப்படும் நடனம் எனலாம். ஆயினும் இந்நடனம் ஏறத்தாழ அண்மைக் காலத்தில் 'டிக்கி நட்டும்' நடனம் ஒட்டுமொத்தமாகச் சமன் தேவாலத்தில் கைக் கொள்ளப்படுவது இல்லை.

இந்த வகையில் சமய வழிபாட்டுக் கலை, கலாச்சார, சம்பிரதாய, சமூக, குழல், சுற்றாடல், பொதுப்படை நம்பிக்கை ஆகிய பல்வேறு அம்சங்கள் ஒரு கலாச்சார சாஸ்திரீக நடனவடிவத்தை வடிவமைக்க, உயிரோட்டமாக, ஆணிவேராக, ஆதாரமூலகங்களாக விளங்குகின்றன எனலாம். தென் இலங்கை சாஸ்திரீக நடனங்களாவன இயல்பாகவே அடிப்படையில் மூன்று அதிமுக்கிய பிரிவுகளாக, அ. தாவது கண்டிய நடனம்,

றுகுணு நடனம், சப்பிரகமுவம நடனம், எனப் பிரிக்கப்படுகின்றன.

இந்த வகையில் இந்நடனங்கள் மூன்றுமே, சிங்கள மக்களிடையே அதிமுக்கிய சாஸ்திரீக ஆடல்வடிவங்களாக இடம் பிடித்துள்ளன, என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். எது எவ்வாறு ஆயினும் துர் அதிஷ்டவசமாக, இன்றுவரை சப்பிரகமுவ நடனம், பார்வைக்கு கண்டிய நடனம் போன்று காணப்பட்ட போதும், கண்டி நாட்டியத்தின் உலகளாவிய பிரபல்யத்தை பெறத் தவறிவிட்டது. சப்பிரகமுவ நாட்டியத்தில் ஆராய்ச்சிகள், ஆய்வுகள், மேடைக்கலை அம்சங்கள் என்பன ஒட்டுமொத்தத்தில் கண்டிய, றுகுணு நடனங்களுடன் ஒப்பிடுகையில் ஒப்பீட்டு அடிப்படையில் குறைவானதாகவே காணப்படுகின்றது.

அத்தியாயம்-15 அரங்கவியல் ஆடல்கலையில் இலங்கையின் றுகுணு நடனம்

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

பண்டைய சிங்கள மன்னர் ஆட்சிக் காலத்தில், நாட்டின் நிர்வாகத்தின் பொருட்டு, நாடு மூன்று முக்கிய பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்பட்டிருந்தது. அவையாவன பிகிட்டி, மாயா மற்றும் றுகுணு என்னும் நிர்வாகப் பிரிவுகளாகும். இந்த வகையில் றுகுணு நிர்வாகப் பிரிவில் செழிப்புற்று, சிறப்புற்று, எழுச்சியுற்று, மிளிர்ச்சி பெற்று, மலர்ந்து, வளர்ந்த சமய சாஸ்திரீகச் சம்பிரதாயக் கலாச்சாரக்கிரியை நடனம் றுகுணு நடனம் எனப் பெயர் பெற ஏதுவாயிற்று. றுகுணு நிர்வாகப் பிரிவில் இச் சாஸ்திரீக நாட்டியம் தவிர்ந்த, வேறு பல ஆடல் வடிவங்களும் ஆங்காங்கே, வெறும் பொழுது போக்கிற்காகவும், வெறும் கேளிக்கை ஆடல்

வடிவங்களாக மட்டுமே மதிப்பிட்டு, இன்றும் கேளிக்கை ஆடல் வடிவங்களாக மட்டுமே மதிப்பிட்டு, இன்றும் கையாளப்பட்டு வருகின்றன. இலங்கையின் தென்மேற்குக் கடற்கரையோரப் பகுதியே, அ.தாவது கொழும்பு தொடக்கம், தங்காலை வரையுள்ள பகுதியை உள்ளடக்கிய பகுதியே, றுகணு நிர்வாகப் பகுதியாகும். இந்தவகையில் நாட்டின் கீழ் மாகாண, மாவட்டப் பிரிவுகளை உள்ளடக்கிய றுகணுப் பிரதேசநடனம், கீழ் நாட்டு நடனம் எனப் பெயர் பெற ஏதுவாயிற்று, இதனையே ஆங்கிலத்தில் 'லோ கண்டு டான்ஸ்' என விபரிக்கப்படுகின்றது.

தென் இலங்கையின் கலாச்சார சாஸ்திரீக வடிவமாகிய றுகணு நாட்டியமும், இலங்கையின் மலையகத்தைப் பிறப்புப் பூமியாகக் கொண்டு விளங்கும் கண்டிய நடனமும், பலதரப்பட்ட வகையில் ஒன்றிலிருந்து மற்றொன்று வேறுபட்டும், மாறுபட்டும், விளங்குகின்றன. ஆயினும் ஆங்காங்கே, சில ஆடல் நிலைத் தோற்றங்கள், சொற்பாவனைப் பிரயோகங்கள், ஆகியன, இரண்டு சாஸ்திரீக ஆடல் வடிவங்களுக்கும் இடையே காணப்படும், ஒரு நிலைப்பாட்டை, ஒருமைப்பாட்டை, ஒருங்கே வெளிப்படுத்துகின்றன. குறிப்பாக இந் நடனக்கால்கள் வெளியே, பரந்து விரிக்கப்பட்ட நிலைப்பாடுகள், கைகள், முழங்கைகள் தோல்பட்டைக்குச் சமாந்தரமாகச் சமமாக உயர்த்தி, சமமாக விரிக்கப்பட்ட பாங்கும், பாணியும், தாளலாய, வாத்தியமாகிய, தோல் வாத்தியத்தின் அ.தாவது மேளத்தின் கட்டுப்பாட்டுடன், கட்டுக்கோப்பான வகையில், கச்சிதமான முறையில், ஆடும் ஆடல் வகைப்பாடானது, இரண்டு சாஸ்திரீக ஆடல்வடிவங்களுக்கும், பொதுவான ஆடல் அம்சங்கள் எனலாம்.

தாளலய வாத்தியங்களே இரு ஆடல் வடிவங்களுக்கும் உயிர்நாதமாக, அடித்தளமாக, ஆதாரப்பூர்வமாகக்கொண்டு விளங்கிய போதும், அவற்றிற்கு இடையே சில, தனித்துவ நிலைப்பாடுகள் மேலோங்கிக் காணப்படுவதை நாம் இன்றும் அவதானிக்க

முடிகின்றது. அவையாவன, கண்டிய நடனத்தில் 'கெட்டபெரா' என்னும் மேளமும், றுகுணு நடனத்தில் 'யக்பெரா' என்னும் தாளலய வாத்தியமும், முதலிடம் பெற்று, முக்கியத்துவம் பெற்று விளங்குகின்றன. இம் மேள வாத்தியங்கள் இரண்டும் அடிப்படையில், அவற்றின் தனித்துவ அமைப்புக்கள், ஒலி நாத வகைப்பாடுகள், ஒலி அதிர்வு வெளிப்பாடுகள், என்பவற்றால் ஒட்டுமொத்தத்தில் ஒன்றிலிருந்து மற்றொன்று வேறுபடுகின்றன. இவை தவிர றுகுணு நாட்டியத்திற்கே உரித்தான பரந்து, விரிந்த, ஒரு வகைப்பாட்டில் சரிவு நிறைந்த பாத வேலைப்பாடுகள், தாள லயமான மேளத்தின் கதி பேதத்திற்கு அமையக் கைக்கொள்ளப்படும் தனித்துவமான ஆடல் நிலை அம்சங்கள், இந் நாட்டியத்தில் இடம்பெறும் தனித்துவ மரபியல் ரீதியில் றுகுணுநாட்டியத்திற்கேயுரிய தனித்துவப் பாங்கும், பாணியும், எனலாம். இவை தவிர கண்டிய நடனத்திலிருந்து இந்நாட்டிய மரபானது, ஒட்டுமொத்தத்தில் வரிக்கிரக ஒழுங்கமைப்பிலும், மாற்றம் பெறுகின்றது. றுகுணு நாட்டியத்தில் முக்கியச் சாஸ்திரீகக் கூறுகளாக விளங்குவன கிரியை நடனங்களாவன, அவையாவன 'டெவொல்மடுவ' 'சானி' மற்றும் 'றட்ட யக்குமா' என்பனவாகும். இவை தவிர, ஏனைய பெரும்பாலான றுகுணு நடனங்களாவன பெரும்பாலும் பொழுது போக்கிற்காகவும், கேளிக்கைக்காகவும் பெரிதும் கையாளப்படுகின்றன. ஆயினும் அவையாவும் ஒட்டு மொத்தத்தில் கிரியை நிலைப்பாட்டில், அ.தாவது சடங்கு நிலைப்பாட்டில் இருந்து முற்று முழுதாக விலக்கப்படவில்லை என்பதனை நாம் ஆங்காங்கே அவதானிக்க முடிகின்றது. குறிப்பாக முகம் முடி ஆடற்கலையில் பிரசித்தம் பெற்று விளங்கும் முக்கியமான நடனங்களில் ஒன்றான 'கோலம்', இதற்கு அதி சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகும். றுகுணு நடனத்தில் தனிச் சிறப்பிடம் பெறுவது முகம் முடி ஆடற் கலைக்கு முன்னுரிமை அளிக்கும் நிலைப்பாடாகும். உதாரணமாகப் பார்வையாளர்களைக் கட்டி ஈர்க்கும் வகையில் கையாளப்படும் முக்கியமான முகம் முடிகளில் ஒன்று,

‘நாகரகஷ’ முகம் மூடியாகும். அ.தாவது கற்பனை நிலைப்பாட்டில் ராஜாநாகத்தை இது குறிப்பதாகும். அவ்வாறே ‘குருளுரக்ஷ’ வானது ராஜபறவையைக் குறிப்பிடும் முகம் மூடி ஆகும். இந்த வகையில் இந்நடனக்காரர்கள் ஆவோர், அளவியல் ரீதியில் தம்மிலும் பெரிய, கண்கவர் வர்ணங்களாலான, நடைமுறைக்குப் புறம்பான தோற்றத்தை இம் முகம்மூடிகள் பெரிதும் வெளிப்படுத்துவதாக அமைகின்றன. மேலும் இந் நாட்டிய நிலைப்பாட்டில் பெரிதும் காணப்படும் பொதுப்படை இயல்புகளாவன முகம் மூடிகளை, ஆடலுக்கு ஏற்ற வகையில், திருப்பித் திருப்பி ஆடும் வகைப்பாடும், உடல் நிலையினை வட்ட வடிவமாகச் சுற்றிச் சுழன்று நிலத்தைத் தொடும் வகையில் ஆடும் முறைமையும், பார்வையாளர்களைப் பரவசத்தில் ஆழ்த்தி, நாட்டியக்காரர்களின் ஓட்டு மொத்தத் திறமையின் வெளிப்பாட்டை வெளிப்படுத்தும் ஆடற் கலை அம்சமாக நுகுணு நடனம் விளங்குகின்றது.

நுகுணு நாட்டியத்தில் இடம் பெறும் மற்றும் ஒரு சாஸ்திரிகக் கிரியை நடனமாகிய சானி நடனமானது. ஓட்டு மொத்தத்தில் பதினெட்டு வகைப்படுகின்றது. அ.தாவது பதினெட்டு வகையான தீர்க்க முடியாத வியாதிகளுக்கு நிவாரணம் வேண்டி ஆடப்படும் நடனமாக இது, கணிப்பிடப்படுகின்றது. ஒவ்வொரு சானி ஆடல் வகைக்கும் தனிப்பட்ட தனித்துவம் வாய்ந்த பிரத்தியோகமான, முகம் மூடிகள் கையாளப்படுகின்றன. இம் முகம் மூடிகளாவன மிகவும் திறமையானவகையில், துல்லியமான முறையில், மரத்தினால் வடிவமைக்கப்பட்டுக் காணப்படுவதனாலும் அவற்றின் உரிய, உயரிய, சீரிய, பாங்கும், பாணியும், முகம் மூடி வடிக்கும் சிற்பக் கலைஞனின் தனித்துவக் கை வண்ணத்தை, கை வனப்பினைச் செழுமையினை செவ்வனே வெளிப்படுத்துவதாக அமைகின்றது. குறிப்பாகக் கானா சானிய முகம் மூடியானது, பார்வையற்ற, சலனமற்ற, கண்களைப் பிரதிபலிப்பதாகச் சித்தரித்து வடிவமைக்கப்பட்ட முகம் மூடியாகும். இந்த வகையில் கானா சானிய முகம் மூடியானது சலனமற்ற

கண்களைக் கொண்டு விளங்கும் வெறுமை மிகுந்த முக பாவமற்ற நிலைப்பாட்டைப் புலப்படுத்தி வெளிப்படுத்தும் முகம் மூடியாக விளங்குகின்றது.

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

றுகுணு நடனக் கலைஞர்கள் கண்டிய நடனக் கலைஞர்கள் போன்று ஆரம்பத்தில் அடிப்படை ஆடல் நிலைப்பாடுகளுக்கு ஏற்ற கடுமையான, கடினமான ஆடற் பயிற்சிகளை மேற்கொள்ளுகின்றனர், தண்டிகையில் கைகளைப் பிடித்தும், பலதரப்பட்ட உடற்பயிற்சிகளை மேற்கொள்ளுகின்றனர். ஆயினும் இவ்வடிப்படை உடற் பயிற்சிகளாவன கண்டிய நடனத்திற்கும், றுகுணு நடனத்திற்கும், ஒரே வகைப்பாடாக அமையாது, ஒவ்வொன்றிற்கும், அவற்றின் தனித்துவத் தன்மைக்கும், பாங்கிற்கும், பாணிக்கும், அமைய தனித்துவம் பெற்று மேற் கொள்ளப்படுகின்றன. றுகுணு நடனம், பெரிதும் முகம் மூடிக்கலைப் பாவனையினை உட்கொண்டும், ஆட்கொண்டும், வளர்ந்த ஒரு ஆடல் கலை வடிவமாகும். இந்த வகையில் சானி நாட்டியவகைகளாயினும் சரி, கோலம் நாட்டிய வகைகளாயினும் சரி, முகம் மூடிக் கலையினை அடித் தளமாகக் கொண்டெழுந்த றுகுணு மாநிலத்திற்கே உரித்தான தனித்துவம் பெற்ற ஆடற் கலை வடிவங்கள் எனலாம்.



ஆதார நூல்கள்

L 13597
வொது நூலகம்
கொக்குவில்

1. அபிநயதர்பணம்
2. பரதநாட்டியம் த.பாலசரஸ்வதி-வே.ராகவன்
3. பரதக்கலைகோட்பாடு Dr.பத்மா சுப்பிரமணியம்
4. தமிழரின்ஆடலும் பாடலும்-பேராசிரியர்
ஞானகுலேந்திரன்.
5. Sangeetha Natak Academi Journals.
6. The Natya Sastra- English translation by Board
of Scholars
7. The other mind-Zoete,Beryl de
8. The Natyasastra and Bharatha Natya –Hema
Govindarajan
9. Siva in Dance Myth and Iconography-Anne
Marie Gaston.
10. Aspects of Abhinaya-Kalanithi Narayanan
11. Bharatha Natyam from temple to theatre Anne
Marie Gaston
12. The Dance of Shiva-Ananda Coomaraswami
13. The mirror of gesture–Ananda Coomaraswami
14. Approach of Bharatha Natyam –
Dr.S.Bhagyalekshimy
15. Bharatha Natyam the Tamil heritage –Lakshmi
Vishwanathan

13247

അവനാമ ഹൃദയം
കിരകിരം



About the Author



Subashini Pathmanathan studied at the Government College for Women Chandigarh. She graduated and received her Master's degree from Punjab University. She studied Bharatha Natyam under the great Bharatha Natyam Maestro Padmashree Vazhuvoor Ramiahpillai and completed a Diploma from Vazhuvoor Classical Bharatha Natya Centre, Mylapore, Chennai. The great Maestro Padmashree Vazhuvoor Ramiahpillai conferred upon her the title 'Natya Kala Shikamani'. In 1984 she participated in the All India Cultural Festival and won the best performer award for Bharatha Natyam in India. She also completed another Diploma in Bharatha Natyam and Master of Fine arts in Bharatha Natyam from Bharathidasan University, Thiruchirapalli. Presently, she is pursuing a research for her doctoral degree on Sri Lankan temple sculptures and archaeological sculptures in relation to Indian classical dance forms. Being a performing artiste she has performed dance in numerous countries around the globe.

She is a well-known writer on dance and related topics. She has been writing to the foreign and local publications since 1983. So far she has written more than ten books and hundreds of articles. In 1991 she won the Esmond Wickermasinghe award for Journalism.

ISBN : 978-955-52652-1-8