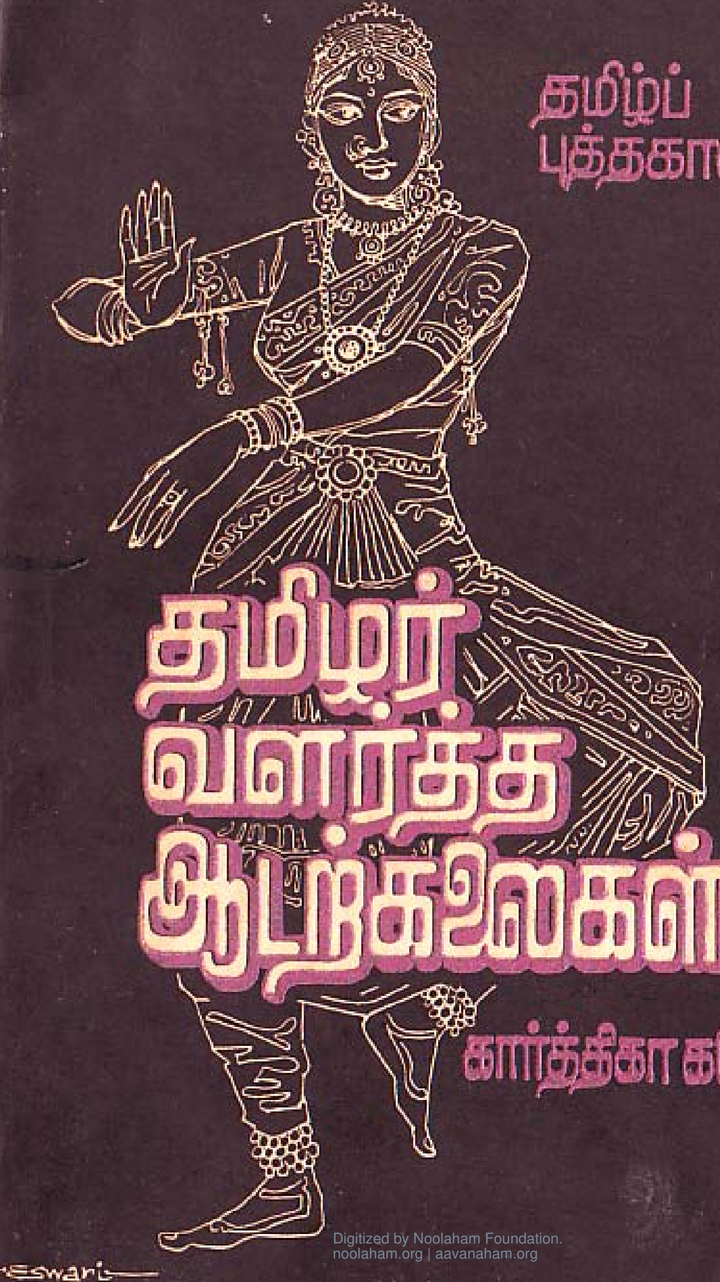
தமிழ்ப் புத்தகாலயம்



தமிழர் வளர்த்த ஆடற்கலைகள்

கார்த்திகா கணேசர்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

தமிழர் வளர்த்த ஆடல் கலைகள்

கார்த்திகா கணேசர்

தமிழ்ப் புத்தகாலயம்
576, பைகிராப்ட்ஸ் ரோடு, சென்னை-5.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

முதற்பதிப்பு: செப்டம்பர் 1969.
உரிமை பதிவு.
(C) Karthika Kanesar c/o Tamil Puthakalayam,
576, Pycrofts Road, Madras-5.

விலை ரூ. 2.00

TAMIL PUTHAKALAYAM
576, Pycrofts Road,
TRIPLICANE, : MADRAS-5.

அச்சிட்டது:
ஸ்ரீ கலை அச்சகம், சென்னை-5.

முன்னுரை

தமிழ்நாட்டில் பரதக்கலைப் பயிற்சியின் பின்னர் தாயகம் திரும்பியகாலை, அறிஞர்கள், கலாவிமர்சகர்கள் சிலருடன் தமிழ்க்கலை சார்பான பல பிரச்சனைகள் பற்றி அளவளாவும் சந்தர்ப்பங்கிட்டியது. று வயதுமுதல் பரதக்கலையைப் பயிலும்போதே, இக்கலைக்கும் எனக்கும் எதிர்காலத்தில் எவ்வித உறவிருக்கும் எனச் சிந்திப்பதுண்டு. எமது நாட்டில் உள்ள பயிற்சிமுறை, தமிழகத்தில் குருகுல முறையில் பயிலுதல் அதற்கான வாய்ப்புகள், பயிற்சியின் பின்னர் பரதக்கலையைக் கையாழ்வதில் உள்ள பிரச்சினைகள், யாவற்றையும் ஏதோ தனியொருத்தியின் பிரச்சினையாகக் கொள்ளாமல், இன்றையச் சமுதாய நிலையுடன் பொருத்திப்பார்க்க விளையும்போது, ஆடற்கலையின் தோற்றம் வளர்ச்சி என்பவற்றைக்கொண்ட சமூக வரலாற்றுப் பாதையில் இறங்கி ஆராயவேண்டி நேரிட்டது. இதற்கு வழிகாட்டியாக அமைந்த சில முக்கிய நூல்களின் பட்டியல் இந்நூலின் இறுதியில் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது.

கலைபற்றிய சமூகவரலாற்றுக் கண்ணோட்டம் எழுப்பிய தோற்றப்பாடுகள், பிரச்சினைகள் என்பவற்றிலிருந்து தெளியக்கூடிய முடிவுகளை, கட்டுரைகளாக வடித்தால் கலையுலகில் திறமைமிக்க ஏனையோருக்கு தொடர்ந்து ஆராய்வதற்கு ஏற்றதோர் உதவியாக விளங்குமென நண்பர்கள் கருதினர்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

சிந்தனைகள் கட்டுரைகளாக மலருவதற்கு, இலங்கைப் பல்கலைக் கழக விரிவுரையாளரும் அறிஞருமான கலாநிதி க. கைலாசபதி அவர்கள் முதற் கண் ஊக்கிவிப்போராயினர். அற்பத்திறமையெனினும், அதை எவரிடம் கண்டாலும், மேலும் தூண்டுவித்து, அவரின் கருத்துக்களை எழுத்தில் வடிக்கச் செய்யும் அரியகுணம்படைத்த கைலாசபதி அவர்களின் பெருந்தன்மையும் பண்பும் பாராட்டுதற்குரியது.

கட்டுரை உருவானால் மட்டும்போதுமா! அதன் தரமறிந்து மனமுவந்து பிரசுரித்து, தமிழ்க்கலை உலகிற்கு ஆதரவு நல்கிய 'தினகரன்' ஆசிரியர் சிவகுருநாதன் அவர்கட்கும் பெரிதும் கடமைப் பாடுடையேன்.

தமிழ்நாட்டில், எனது ஆசிரியரான வழுவூர் ஸ்ரீ இராமையாபிள்ளை அவர்களிடம் பயிற்சிபெறும் காலை, எனது தந்தையாகவும், நல்லாசிரியனாகவும் விளங்கிய பெரியார் கண. முத்தையா அவர்களுக்கு யான் சம்பிரதாயமாக நன்றி கூறுவது பொருத்தமாகாது. எனது பரதக்கலைப் பயிற்சிக்கு பாடுபட்ட என் குடும்பத்தினருடன் ஒருவராகிவிட்டவர் அவர். கட்டுரைகளை அழகான நூல் வடிவம் பெறுவதற்கு காரணமான தமிழ்ப்புத்தகாலயத்தினருக்கும் ஸ்ரீ கலை அச்சகத்திற்கும் எனது நன்றி.

கொழும்பு–3
1—9—1969

கார்த்திகா கணேசர்

தமிழர் வளர்த்த ஆடல் கலைகள்

I

எமது நாட்டில் இன்று கலைகள் பற்றிய விழிப்புணர்ச்சி ஏற்பட்டிருப்பதைக் காண்கிறோம். ஆடல், இசை, நாடகங்கள் போன்ற கலைவடிவங்கள் வளரவேண்டும் என மக்கள் விரும்புகின்றனர். பண்பாட்டின் அளவுகோலாக உள்ளவை இக் கலைகள் மொகஞ்சோதாராப் பண்பாட்டினை எடுத்து விளக்கும்போதும், அக்காலகட்டத்தில் விளங்கிய கலை வடிவங்களைப் பற்றியும் பேசப்படுகின்றதல்லவா.

கலைகள் என்பன சமுதாய வாழ்வில் ஏதோ தனிப்பட்ட, தொடர்பற்ற அம்சம் அல்ல; மனித இனத்தின் பொருளாதார அரசியல் சமூக இயல்களுடன் பின்னிப் பிணைந்துள்ளன கலைகள். கலையின் விருத்திக்கு இவை அடித்தளமாக அமைகின்றன. மனித சமுதாய வரலாறு காட்டும் உண்மை இது. எனவே, காலத்துக்கேற்ற புதிய கலைவடிவங்களைத் தோற்றுவிக்க விரும்புவோர், கலைகள் தோன்றிய வரலாற்றைச் சரிவரப் புரிந்துகொள்வது அவசியம். இதன் மூலம் சமுதாயத்துக்கும் கலைக்கும் உள்ள உறவை நாம் தெளிவாக அறிந்து கொள்ள முடியும்.

இசை, நடனம் போன்ற கலைகளின் தோற்றத்தை சமூக வரலாற்று அடிப்படையில் ஆராய்வதெனில், மனிதனின் தோற்றம் வரைக்கும் பின் நோக்கிச் செல்லவேண்டும்; எமது சமுதாயத்தின் செல்வ நிலைக்கு எவ்வாறு உழைப்பு முக்கிய காரணமாகின்றதோ அவ்வாறே மனிதனின் தோற்றத்திற்கும் உழைப்பே காரணமென்பர் விஞ்ஞானிகள்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

மரங்களில் ஏறுவதும் தாவுவதும் முக்கிய பழக்கமாகக் கொண்ட குரங்குகளுக்கு, முன்னங்கால்களிரண்டும் பின்னங் கால்களைவிட வேறுவிதமாகப் பயன்பட்டன. இதன் காரணமாகக் காலப்போக்கில், முன்னிரு கால்களும் கைகளாயின; மனிதக் குரங்குகள் ஓரளவு நிமிர்ந்த நிலையில் நிற்கவும் நடக்கவும் தொடங்கின; இரு கால்களில் நிற்பதும், நிமிர்ந்து நடப்பதும் முதலிற் பழக்கமாகத் தோன்றி, பின்னர் இன்றியமையாத தேவையாகிவிட்டது.

கைகளின் உதவியால் மரங்களிலிருந்து உணவுகளைப் பறிக்கவும், எதிரிகளைத் தாக்கும் போது, கொட்டன்களை ஏந்தவும், கற்களை வீசவும் முடிந்தது. இதனால் கைத் திறமை விருத்தியடைந்து, ஈற்றில் ஓர் ஆயுதத்தையே (கற்கத்தி) செய்யும் நிலையில் மனிதன், மனிதக் குரங்கினின்றும் வேறு பட்டான். கையில் ஏற்பட்டமாற்றம், தொல் மனிதனின் பிற உறுப்புக்களையும் பாதித்தது. மேலும், மந்தைப் பழக்கத்தைக் கொண்ட விலங்கிலிருந்து தோன்றியதால் மனித இனத்திலும் சமூகப் பண்புகள் காணப்பட்டன. உழைப்பு வளர்ச்சி பெற ஒருவனின் உதவி இன்னொருவனுக்கு வேண்டியிருந்தது. இவ்வாறு தேவையின் நிமித்தம் ஒருவரோடு ஒருவர் தொடர்புகொள்ள வேண்டி ஏற்பட்டது. ஆகவே ஒருவரோடு ஒருவர் பேச வேண்டிய நிலை தோன்றிற்று. இதற்கென, குரல்வளையும் சிறிது சிறிதாகச் சீர்பெற்றது. மெல்ல மெல்ல அர்த்தம் பொதிந்த தெளிவான ஒலிகள் கிளம்பின. வேலை செய்யும் உடலசைவுகளுக்கேற்பத் தாளமும், ஒத்திசையும் பிறந்தன. ஆனால் மனிதனின் உழைப்புத்திறன் வளர வளர, தாளமும் ஒத்திசையும் வேண்டும் என்ற நியதி அற்றுவிட்டது. இதே காலத்தில், இவ்வேலைகளைப் பாவனை செய்ய முயன்றதன் விளைவாகக் கூத்துப் பிறந்ததெனக் கொள்வர். அதாவது ஓர் ஒத்திகைபோல் நடாத்தப்பட்ட கிரியைகளில் தாம் செய்யவேண்டிய உண்மையான வேலை தொடங்குமுன், ஓர் ஆட்டமாக அல்லது கூத்தாக ஒலி, இசையுடன் அபிநயித்து

ஆடினார்கள். இத்தகைய விகட ஆட்டத்தை இன்றும் சில காட்டுமிராண்டிகளிடையே காணலாம் என்கின்றனர் அறிஞர்கள்.

இக்கால கட்டத்தில் இயற்கை பற்றித் தெளிவாக அறிய முடியாததால், தன்னைச் சுற்றியுள்ள உலகத்தை தான் நினைத்தவாறே மாற்றிக்கொள்ளலாம என்னும் கருத்து நிலவியது. இதுவே மாயவித்தையின் அடிப்படை; அதாவது உண்மையில் நடாத்த முடியாத செயல்களை வெறும் போலித் தோற்றத்தால் நடாத்தித் திருப்தியடைவது. உதாரணமாக, மழைவேண்டும் என விரும்பும் மக்கள், முகில்கள் சேர்வதை, இடி மின்னலை மற்றும் மழைபொழிவதை அபிநயம் பண்ணிக் கூத்தாடுவார்கள். இக் கூத்துகளில் பேசப்பட்ட மொழியே பண்டையப் பாடல்களின் அடிப்படையாகும். எந்த மொழியின் தோற்றத்தை எடுத்தாலும், அதில் இரண்டு வகையான பேச்சு வழக்கைக் காணலாம். ஒன்று, மக்கள் ஒருவரோடு ஒருவர் சாதாரணமாகப் பேசும் முறை; மற்றது கூத்துக்கு, ஆடலுக்கு தேவையான இசை கலந்த கவிதை நடை; பண்டையக் கவிதை நடைகள் மிக விறுவிறுப்பாகவும், கூட்டாகச் செய்யப்பட்ட தொழில்களின் பிரதிபலிப்பாகவும், கற்பனை வளம் நிறைந்ததாகவும் காணப்படும். இது சாதாரணப் பேச்சு நடைக்கும் முற்பட்டது என மனித வரலாற்று ஆசிரியர்கள் கூறுவர். எனவே முக்கலைகளான கூத்து, இசை, கவிதை யாவும் சமகாலத்திலேயே தோன்றின என்பதும் இவை தோன்றுவதற்கான அடிப்படை, கூட்டு உழைப்பில் ஈடுபட்டோரின் தாளலயத்திற்கேற்ற அசைவுகளே என்பதும் மனிதவியல் அறிஞர்களின் கூற்று; இந்த அசைவுகளுக்கு இரண்டு அம்சங்கள் உண்டு; ஒன்று தலை, கை, கால் என்ற உடல் உறுப்புக்கள் சார்ந்தது; மற்றது வாய்மொழியானது; முதலாவது கூத்தின் உற்பத்தியாகவும், இரண்டாவது மொழியின் உற்பத்தியாகவும் இருந்தது. இன்று சங்கீத நாட்டியக் கலைகளிற் பரிச்சியமில்லாதவர்களும் இவற்றை அனுபவித்து பரவசமடையும்போது, இந்த

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

ஒத்திசை அசைவுகளைச் செய்வதைக் காணலாம். ஒத்திசை அசைவுகளுக்கும், மனிதனின் உணர்ச்சிகளுக்கும் உள்ள தொடர்பை இங்கு நாம் காணக் கூடியதாகின்றது.

ஆதிமனிதரின் சமூக ஒத்திசை அசைவுகளினின்றும் அன்றைய ஆடல், பாடல்கள் பிறந்தன. இதுபற்றி க. கைலாசபதி அவர்கள் ஓரிடத்தில் பின்வருமாறு கூறுகின்றார். ''கூட்டாக மனிதன் வாழ்ந்த பூர்வீக நிலையில் வேட்டையாடுதல், மிருகங்களைக் கொல்லுதல் போன்றவை வாழ்க்கைக்கு அத்தியாவசியமாயிருந்தன. அதே செயல்களை சில வேளைகளில் செய்து பார்த்தபோது கூத்து அல்லது ஆட்டம் பிறந்தது—உண்மை நிகழ்ச்சி பொய்மையாக மன எழுச்சியுடன் மனிதனால் செய்யப்படும் பொழுது கலையும் பிறந்து விடுகின்றது. இன்றுகூட தாழ்ந்த சாதியார் எனக் கூறப்படுபவர்களிற் பலரும், ஆதித் திராவிடரும் வெறியாடுவதைக் காணும்போது பண்டைய வெறியாட்டு வழிபாட்டைப்பற்றி ஒரு சிறிது அறிந்து கொள்ளலாம்.''

கவின் கலைகளின் தோற்றம்

வேட்டுவ வாழ்க்கை, சமுதாயத்தின் மிக முற்பட்ட நிலைகளில் ஒன்று. இதனின்றும் முன்னேறிச் சென்ற மனித சமுதாயப்படிகளை நோக்குமிடத்து, மனிதன் உழுது பயிரிடத் தொடங்கி அதனடியாகக் கிராமங்கள் தோன்றி வளரும்போது, ஆடல் பாடல் என்பன ஓரளவு சீர்பெற்று கிராமியக் கலைகளாகப் பரிணமித்ததைக் காண்கிறோம். மக்கள், தமக்கு வேண்டியதை உற்பத்தி செய்யும் முறைகளை விருத்தி செய்ததால், சமுதாயத்தின் ஒரு பகுதியினருக்கு வேண்டிய ஓய்வு கிடைத்தது. ஓய்வு கிடைக்கப் பெற்ற மக்கள் இயற்கையைப் புறநிலையாக நோக்கி ஆராய்ந்தனர்; விளைவு விஞ்ஞானத்தின் தோற்றம். அக நிலையில் ஆராயும்போது மெருகிடப்பட்ட (சாஸ்திரீய) கவின் கலைகள் தோன்றின. இதையே மாக்சிம் கோர்க்கி அவர்கள்

''விஞ்ஞானம் இரண்டாவது இயற்கையைப் புறத்தே நின்றும், கலைகள் இரண்டாவது இயற்கையை எம்முள்ளேயும் தோற்றுவிக்கின்றன'' என்றார்.

மனித சமுதாயத்துடன் வளர்ந்த கிராமியக் கலைகளினின்றே கவின் கலைகள் அல்லது சாஸ்திரீயக் கலைகள் அறிஞர்களால் விருத்தி செய்யப்பட்டன. எமது, தற்கால, சிறந்த நடன வகைகளுக்கும் இக்கூற்றுப் பொருந்தும். விவசாயிகளின் குடிசைகளிலும் வயற் காடுகளிலும் நிகழ்ந்த சாதாரண மக்களின் கிராமிய நடனங்களிலிருந்து பிறந்தவையே இவை. மனித வரலாற்றுக் காலந்தொட்டு ஆடல் பாடல்கள் இவ்வாறே தோன்றி விருத்தியடைந்தன. தமிழ் மக்களின் கலைகளின் வரலாறும் இதற்கு விலக்கல்ல.

மூவேந்தர் காலம்

சமூக வரலாற்றடிப்படையில் நோக்குமிடத்து, நூற்றுக் கணக்கான குலமரபுக் குழுக்களாகச் சிதறிக் கிடந்த புராதனக் கூட்டுச் சமூகங்கள், அதாவது தமிழகம் என்ற உணர்வு ஏற்படாத காலத்திய மக்கட் கூட்டம், கி. மு. 5–ம் அல்லது 6–ம் நூற்றுண்டில் பொருளாதாரப் புரட்சிக்குட்படுகின்றது; இதனால் குலங்கள் போராட்டத்தில் ஈடுபடுகின்றன. சில அழியவும் சில சேர்ந்து வளரவும், இவற்றின் போர்த் தலைவர்கள் நிரந்தரத் தலைமையைப்பெற்று அரசர்கள் ஆகின்றனர். இவற்றினின்றும் காலப்போக்கில் மூன்று அரசுகள் தோன்றின. இவ்வாறு நாகரிகம் பெறும் வாழ்க்கை நிலையையே வீரயுகம் காட்டுகின்றது. நாகரிகத்தின் தொடக்க காலத்தில் பாடல், ஆடற் கலைகளுக்கு முக்கிய சமுதாயப் பணி காத்திருந்தது. ''பழைய மரபில் வந்த சில கிளைச் சமுதாயத்தினர், புதிய வேந்தருக்குப் பெண் கொடுக்கவும் மறுக்கும் சமுதாயமாற்ற நிலையில், புதிய வேந்தருக்குப் பக்கபலமாகப் பிரசாரம் செய்தனர் புலவர். கொள்ளையிலும் வணிக லாபத்திலும் கிடைத்த பொருட்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

செல்வத்தில் புலவருக்கும் உரிய பங்கு கிடைத்தது. புலவர், பாணர், கூத்தர், அகவுனர், என்போர் பல்வேறு வகைகளில் மன்னர் பெருமையைப் புகழ்ந்து மக்கள் மத்தியில் அரசுக்கு ஆக்கம் தேடினர்'' என கலாநிதி க. கைலாசபதி கூறுவது இங்கு கவனிக்கத்தக்கது.

மன்னர்களின் போர்த் திறனைப் போற்றி, 'மக்கள் மன்னனுக்காகவே' என்னும் கோட்பாட்டைப் பலப்படுத்தும் வகையில், ஆடல்களும் பயன்பட்டன. போர்க் களத்தில் துணங்கை, குரவை போன்ற ஆடல்கள் ஆடப்பெற்றன. மக்களின் சமூக வாழ்வும், நெறி முறையும் மாறுவதற்கேற்ப, கூத்தர், பாணர் வளர்த்த கலைகளும் மாற்ற மடைந்தன. மக்கள் நிலையில் வைத்துப் பேணப்பட்ட கலைகள் சமயச் சடங்குகளினடியாக வளரத் தொடங்கின. தமிழ்ச் சமுதாயம் குலமரபுக் குழுக்களாக (வீரயுகத்தின் முற்பகுதியில்) வாழ்ந்த காலை, மக்களின் தெய்வங்கள் இயற்கைக்கு ஏற்ப அமைந்த முருகன், கொற்றவை போன்றனவும், மற்றும் நடுகல் வழிபாட்டினின்றும் பிறந்த குலதெய்வங்களாவும் இருந்தன. இக்காலத்தில் 'மதகுருமார்', 'பூசாரிகள்' எவருமின்றி மக்கள் கூட்டாகவே தமது சமுதாயக் கடவுளரை வழிபட்டனர். தனியதிகாரத்தின் அடிப்படையில் அரசுகள் தோன்றும்போது தனிப்பட்ட இஷ்ட தெய்வங்களும் தோன்ற வேண்டிய நியதி ஏற்பட்டது. இந்நிலையில் சிவன், விஷ்ணு போன்ற தெய்வங்கள் சிறப்புப் பெற்றன. அத்துடன் யாகம், வேள்வி போன்ற ஆரிய வழிபாட்டு முறைகளும், படிப்படியாகப் பரவத் தொடங்கின. இதனால் புராதன வழிபாட்டு முறைகள் குறைவாகவும், அவற்றைக் கைக்கொண்டவர்கள் நாகரிகத்தில் பின்னடைந்தவர்களாகவும் கணிக்கப்பட்டனர். மேலும், ஆரிய வைதீக முறைகள் தென்னாட்டில் பரவியது போலவே, இந்த வைதீக மதங்களுக்கு எதிரான பௌத்தமும், சமணமும் இங்கு பரவத் தொடங்கின. சமுதாயத்தில் ஒன்றுக்கொன்று முரண்பாடான நிகழ்வுகள் காணப்படும்; அவற்றின்

விளைவாகப் புதிய சமுதாய நிலைகள் தோன்றும் என்ற நியதியை இங்கு துலாம்பரமாகக் காண முடிகிறது.

ஓயாத போர், மது, மாமிசம், மாது புலனுணர்ச்சிகளுக்கு அடிமை எனும் போகப் பொருள்களுக்கு ஏற்றதான பழந் தமிழர் வழிபாட்டு முறைகளுக்கு முரணானதும் சாந்தம், பெண், புலால், மது வெறுப்பு போன்ற பண்புகளைக் கொண்டதுமான பௌத்த, சமண தத்துவங்கள் அக்கால மக்களைக் கவர்ந்ததில் வியப்பில்லை.

தனியுடைமைக்குப் பாதுகாவலாக விளங்கிய சைவம், வைணவத்துக்கு மாறாக, உடைமைகளுக்கு எதிரான சமண, பௌத்த நெறிகள் புலனுணர்வுக்கு விருந்தாகும் ஆடல், பாடல், கலைகளைத் தாக்கியதால் இக்கலைகள் சாதாரண நன்மக்களினின்றும் விடைபெற்று, வேறொரு சாராரிடம் தஞ்சம் புகுந்தன. இவர்களே பொது மகளிர் என்போர். புராதன குலங்குடி அமைப்பினின்றும் தனியுடைமை அமைப்பின் வழியே நாகரிகம் வளரும்போது, அரசர்கள் நிலக்கிழார்கள் போன்றோருக்குப் பொது மகளிராக விளங்கும் விலைமாதர்களுக்கு இக்கலைகள் நன்கு உதவின. இவர்கள் க ணி கை ய ர் எனப்பட்டனர். கணிகையர் என்போர் பொது மகளிருள் கீதம், வாத்தியம், நிருத்தம் முதலான அறுபத்து நான்கு கலைகளிலும் வல்லவராயும், ரூப, குண, சீலங்களிற் சிறந்தவராயும் கருதப்பட்டனர். ஒருபுறம் கணிகையர் கைகளில் இக்கலைகள் தஞ்சம் புகுந்து, சமுதாய உயர்வர்க்கத்தினரின் போகக் கருவியாக மாறின. பிறகு, சமணத்தை எதிர்த்துத் தோன்றிய பக்தி மார்க்கத்திற்கு இக் கலைகள் ஒரு பிரசாரக் கருவியாகவும் பயன்பட்டன. இதனால் கலைகள் மதச் சார்புடையனவாயின.

கலைகள் இவ்வாறு மதத்துடன் இறுகப் பிணைத்தமைக்கு அன்றைய சமூக நிலையே காரணம்; மக்கள் சமுதாயம் ஆண்டான்—அடிமை நிலையினின்றும் முன்னேறி நிலமானிய

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

முறையை அடைந்தது. தமிழ் நாட்டில் இந்தநில மானிய முறை சோழப் பேரரசின்கீழ் பூரணத்துவம் பெற்றதாக வரலாறு கூறும். இக்கால கட்டத்தில் நிலவுடைமையாளர்கள் தமது ஆதிக்கத்தை மிக நாசூக்காக உறுதிப்படுத்தினர். இதற்குக் கருவியாக அமைந்தன கோயில்கள். இதுபற்றிப் பேராசிரியர் நீலகண்ட சாஸ்திரி பின்வருமாறு கூறுகின்றார். ‘‘நில உரிமைக்காரனாகவும் முதலாளியாகவும் விளங்கிய கோயில்கள் பள்ளிக்கூடங்களாகவும் வைத்தியசாலைகளாகவும் நாடக மன்றங்களாகவும் விளங்கின. அக்காலத்து நாகரிக வாழ்க்கையிலும், கலைகளிலும் சிறந்தனவெல்லாம் தன்னையே சுற்றி இயங்கப் பெற்றது மட்டுமின்றி, அவற்றையெல்லாம் தர்ம உணர்விலிருந்து உதித்த மனிதாபிமானத்தால் செம்மைப்படுத்தியதில், மத்தியகால இந்துக் கோயிலுக்கு நிகரான நிறுவனங்கள் உலக வரலாற்றிலேயே அருமையாகத்தான் உள்ளன எனலாம்.’’

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டுவரை இவ்வாறு தொடர்ந்து நிலவிய நிலமானிய முறை கலைவடிவங்களைத் தனது தேவைக்கேற்ப அமைத்துக் கொண்டதில் வியப்பில்லை. காப்பியங்கள், நாடகங்கள், பாடல்கள், ஆடல்கள் யாவும், தேவர்களையும், அவதார புருடர்களையும் அரசர்களையும் தமது கருப் பொருளாகக் கொண்டன. இதனடியாகக் கலைகள் யாவும் மக்களின் சிந்தனைப் போக்கைப் பாதித்து சமுதாய வளர்ச்சிக்குக் குந்தகமாக அமையும் வண்ணம் செயற்பட்டன. இதையே பேராசிரியர் வையாபுரிப்பிள்ளை அவர்கள் ‘‘கலை நிகழ்ச்சிகளின் நிலைக்களம் செய்கை உலகினின்று கருத்துலகிற்கு மாறிவிடுகிறது’’ எனக் குறிப்பிடுகின்றார்.

இன்றைய நூற்றாண்டை எடுத்துக் கொண்டால், மக்களிடையே ஏற்பட்ட விழிப்புணர்ச்சி கலைகளிலும் பாதிப்பை ஏற்படுத்தியதைக் காணலாம். ஆயினும் ஆதிக்கத்திலிருக்கும் சமுதாயவர்க்கத்துக்கு—முதலாளித்துவ நிலப்பிரபுத்துவ வர்க்கத்துக்கு—சார்பாகவும், அவற்றிற்குக்

குந்தகம் விளைவிக்காமலும் கலைகள் கண்காணிக்கப்பட்டன. கலைகள் ரசனைக்காக, வெறும் பொழுது போக்கிற்காக என்பன போன்ற வாதங்கள், புராதனக் கலைகளின் தூய்மை கெடாமல்பேணுதல் எனும்கோஷங்கள் ஆகிய போர்வையின் கீழ் இன்று ஆதிக்கத்திலுள்ள வர்க்கத்தினருக்கு கலைகள் சேவை புரிகின்றன. அதே சமயம் சமுதாயத்தின் முரண்பாடுகள் வெடித்துக் கிளம்புவதையும் நாம் அவதானிக்க வேண்டும்.

புதிய சமுதாயத்தை படைக்கும் தறுவாயில், அதற்கெனப் போராடிக் கொண்டிருக்கும் காலகட்டத்தில் வாழும் கலைஞர்களுக்கு கலைகளின் பணிபற்றிய சிந்தனைகள் தெளிவாக இருத்தல்வேண்டும். கலை கலைக்காகவே எனும் கோஷத்தை இன்றைய மக்கள் செவிமடுக்கத் தயாராயில்லை; இதை உணர்ந்த பிற்போக்காளர்களும் கலை மக்களுக்காகவே எனக் கூற முன் வருகின்றனர் இன்று! அதாவது மக்களின் கீழ்தர இச்சைகளையும் ஆசாபாசங்களையும் கிளறிவிடும் படைப்புக்களை ‘மக்கள் கலை’ எனும் மகுடத்தில் பரப்புகின்றனர். கலையுலகில் பெரும் வர்த்தக ரீதியில் வளர்ந்துள்ள சினிமாக் கலை, மற்றும் பெரும்பாலான இசை, நடன, நாடகத் தயாரிப்பாளர்களின் கலைகள், இந்த ரீதியில் ‘‘மக்கள் கலை’’களென வேஷமிடுகின்றன.

ஆயினும் இத்தகைய சூழ்நிலையிலும் மக்கள் கலை—மக்களின் சமுதாய வளர்ச்சிக் கேற்றவாறமையும் கலைகள்—உருவாகிக் கொண்டே வருகின்றன. கலைச் செறிவு நிறைந்த எமது புராதன இசை, ஆடற் கலையமைப்புக்கள் யாவும், புதிய கருப் பொருளைக் கொண்ட மக்கள் கலை வடிவங்களிற் பிரயோகிக்கப்படும் போது, இச் சிறந்த கலை நுணுக்கங்கள் மக்கள் மத்தியில் பரவி புத்துயிர் பெறுகின்றன. இதனால் கலையும் விருத்தி பெற்று அழிவின்றி வாழமுடிகின்றது.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

எனவே எமது புராதன சாஸ்திரீயக் கலைகளின் விருத்தியில் ஆர்வமுள்ளோர் கலைக்கும் முன்னேறிக் கொண்டிருக்கும் சமுதாயத்துக்கும் உள்ள உறவை உணர்ந்து கொள்ளல் வேண்டும். மாருக, சமுதாய உயர்வர்க்கத்தினருக்கு மட்டும் பொழுது போக்கிற்காகவும் நிதி திரட்டுவதற்காகவும், நடாத்திக் காட்டுவதால் கலை வடிவங்கள் விருத்தி பெறமாட்டா. காலப் போக்கில் வெறும் தொல் பொருட் காட்சிப் பொருள் போல் ஒதுங்கி நிற்கவேண்டி ஏற்படும்.

அதே சமயம் மக்களின் உணர்ச்சிகளை, போராட்டத் துடிப்புக்களைப் பிரதிபலிக்கும் மக்கள் கலைகள், என்றும் வழக்கிலிருந்த கிராமியக் கலைகள், காலத்துக்கேற்ப பரிணமித்துக் கொண்டேயிருக்கும். உதாரணமாக எமது வடமோடி தென்மோடிக் கூத்துக்களை எடுத்துக் கொள்வோம். சமுதாயத்தில், ஆதிக்கத்திலிருக்கும் வர்க்கத்துக்குச் சாதகமான கவின் கலைகளின் பாதிப்பாலும், மக்கள் விழிப்படையாத நிலையிலும், இக்கலைகள் புறக்கணிக்கப்பட்டு வந்தன. பண்டையக் கலைப் பொக்கிஷத்தைக் காட்டுவதற்காக, புராண இதிகாசங்களைக் கருவாகக் கொண்ட இக்கூத்துகள் அவ்வப்போது ஆடப்பட்டு வந்தன. மீண்டும் மீண்டும் இவற்றையே மேடையேற்றுவதெனில் மக்களுக்கு அலுப்புத் தட்டவே செய்யும். மரபுக்கு அச்சாணியான பழமையுடன் விருத்திக்கு வேரான புதுமை இணையாத வரைக்கும் மரபு வழி வந்த கலைகள் தேக்கமடைவது இயற்கையே.

அதிர்ஷ்டவசமாக நிலைமை இவ்வாறு தேக்கம் அடைந்து விடவில்லை. இன்றையச் சமுதாயத்தினரின் பிரச்சினைகளை முன்வைத்து நாட்டுக் கூத்துக்கள் தோன்றத் தொடங்கிவிட்டன. அண்மையில் நடைபெற்ற வடமோடி நாட்டுக் கூத்து மக்கள் கலைகளின் வரலாற்றில் புதிய திருப்பத்தை ஏற்படுத்திய தெனில் மிகையாகாது. இன்றைய யாழ்ப்பாணத் தமிழ் சமூகத்தினரின் முக்கிய பிரச்சினையொன்றைக்கும் அதனுல் பரவிக் கொண்டிருக்கும் போராட்டத்துக்கும் உணர்ச்சியூட்டும் வகையில் தயாரிக்கப்பட்ட 'சங்காரம்' எனும் வடமோடிக் கூத்து எமது கலை வடிவங்களை வெற்றியுடன் கையாண்டு மக்கள் மத்தியில் கொண்டு செல்வதற்கு வழிகாட்டியாய் அமைகின்றது.

ஆடற்கலையைப் பொறுத்தளவில் அது மக்கள் மத்தியில் வாழவேண்டுமெனில் பொது மக்களின் சமகால வாழ்க்கையையும், இன்ப துன்பங்களையும் கருவாகக் கொண்டு அமையவேண்டும். எமது கலைஞர்கள் இசை வல்லுனர்கள் ஆடற் கலைஞர்கள் ஒன்றுபட்டால் கிராமியக் கூத்துக் காட்டும் பாதையில் நாம் செல்ல முடியும்.

II

எமது நாட்டில் தமிழ் மக்களின் பிரத்தியேக கலைச் சொத்தாகப் பரதநாட்டியம் பேணப்பட்டு வருகிறது. அண்டை நாடான இந்தியாவிலே பரதமானது சிறப்பாகத் தென் இந்தியக் கலையாகவும், உலக அரங்கிலே இந்தியக் கலையாகவும் கருதப்படுவதைக் காணலாம். இந்திய நாகரிகத்தின் தொன்மையையும், சிறப்பையும் அந்நியர்களுக்கு எடுத்துக்காட்டப் பரதமும் உதவுகின்றது.

தமிழரது பண்டைக் கலாசாரத்தையும் கலை நிறைவையும் ஏனையோர்களுக்கு உணர்த்துவதற்கென, இதே பரத நாட்டியத்தை இலங்கையில் தமிழர்கள் பயன்படுத்துகின்றனர். ''பரதம் ஆடத் தெரிந்த பெண்களே தமிழ்க் கலையையும், கலாசாரத்தையும் பேணி வளர்க்கின்றனர்'' எனப் பலர் எண்ணுகின்றனர். இதனுல் சராசரி வசதிகள் கிடைக்கப்பெற்ற பேற்ருேர்கள் தமது பெண்கள் இக்கலையில் ஓரளவேனும் தேர்ச்சிபெறல் வேண்டும் என விரும்பு

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கின்றனர். இக்கலை பயில்வதற்கு வேண்டிய இயற்கை ஆர்வமும் தீட்சணியமும் இல்லாத பல சிறுமிகளைப் பெற்றோர்கள் இன்று நிர்ப்பந்தப்படுத்துவது இதன் விளைவே! இந்நிலையில் பரதக் கலைப்பற்றி ஓரளவு அறியத் தருவதே இக்கட்டுரையின் நோக்கம்.

ஆடற்கலை மிகப் புராதனமானது; முக்கலைகளான கூத்து, இசை, கவிதை யாவும் மனித சமுதாயத்தின் தோற்றத்துடன் மிக நெருங்கிப் பிணைந்துள்ளன. பழந் தமிழ் இலக்கியங்களை நோக்குமிடத்து, முல்லை, குறிஞ்சி, மருதம், நெய்தல் ஆகிய நால்வகை நிலங்களில் வாழ்ந்த மக்களும் தமக்கெனப் பாடல்களும், பறைகளும், கூத்து வகைகளும் பெற்றிருந்தனர். நாகரிக அறிவு வளர்ச்சிக் கேற்ப, கூத்து வகைகளிலும் கூட்டாக ஆடுவோர் எண்ணிக்கை குறைந்து ஓரிருவரே நின்றாடும் நிலை படிப்படியாக வளரத் தொடங்கியது.

பூர்வீக ஆடற்கலை புதுமெருகு பெற்று நுண் கலையாக மாறிய காலத்து, அக்கலை பற்றி எழுதப்பட்ட இலக்கியங்கள், அதாவது நாடகத் தமிழ் இலக்கிய நூல்கள் முழு வடிவமாகத் தமிழ் நாட்டில் கிடைக்கவில்லை. இசைத் தமிழுக்குக் கிடைத்த கருவி நூல்கள் கூட நாடகத் தமிழுக்குக் கிடைக்கவில்லை. ஆயினும் கி. பி. 5-ம் நூற்றாண்டிற்கு முன்னர் உள்ள தமிழ் நாட்டின் ஆடற்கலை நிலையைப் பற்றி அறிவதற்குச் சிலப்பதிகாரமே எமக்குத் திறவுகோலாக உள்ளது. சிலப்பதிகாரம் முத்தமிழ் நூல்; இயல், இசை, நாடகம் என்னும் மூன்றையும் அதிற் காணலாம். இதற்குத் தெளிவான விரிவுரை எழுதியவர் அடியார்க்கு நல்லார். ''நாடகத் தமிழ் நூலாகிய பரதம், அகத்திய முதலிய தொன்னூல்களும் இறந்தன. பின்னும் முறுவல், சயந்தம், குண நூல், செயிற்றியமென்பவற்றுள்ளும் ஒரு சாரார் சூத்திரங்கள் நடக்கின்ற அத்துணையல்லது முதல், நடு, இறுதி காணாமையின் அவையும் இறந்தன போலும்'' என அடியார்க்கு

நல்லார் எழுதியதைக் கொண்டு இறந்துபட்ட நாடகத் தமிழ் நூல்களின் பெயர்களையேனும் அறியக் கூடியதாகின்றது. மேலும், அடியார்க்கு நல்லார் காலத்தில் (கி. பி. 14-ம் நூற்றாண்டு) வழங்கிய நூல்களாம் இசை நுணுக்கம், இந்திர காவியம், பஞ்சமரபு, பரத சேனாதிபதீயம், மதிவாணர் நாடகத் தமிழ் நூல் இவற்றில் ஒன்றேனும் தற்காலம்வரை பேணப்படவில்லை.

வடமொழி முதல் நூல்

வடமொழியில் எழுதப்பட்ட நாட்டிய நூல்களில் மிகத் தொன்மையானது நாட்டிய சாஸ்திரம் என்பது. இது ஏறத்தாழ கி. பி. 300-ம் ஆண்டில் எழுதப்பட்டதென்பது ஆராய்ச்சியாளர்களின் முடிபு. எமது கலைகளின் தோற்றம் தெய்வீகமானது; முதலில் மக்களுக்கு இவற்றை அறிவித்தவர்கள் தேவர்களும், முனிவர்களுமே என்ற சம்பிரதாயப்படி, பரத முனிவர் என்பார் இந்நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் கர்த்தா எனக் கூறுவது வழக்கு.

நாட்டிய சாஸ்திரம் அதன் பெயருக்கேற்ப வெறும் நாட்டியத்தை மட்டுமே கூறுவதல்ல. அது நாடகத்தின் சகல அம்சங்களையும் எடுத்து விளக்கும் ஓர் இலக்கணம் எனில் மிகையாகாது. நாடகம் எனும் சொல் இன்று நாம் கருதும் ஆங்கில Drama வைக் குறிப்பதல்ல. இந்திய மரபில் நாடகம் என்பது வெறும் நடிப்புக்கு முக்கியத்துவம் கொடுப்பதொன்றல்ல; இங்கு இசைக்கும் பாடல்களுக்கும், ஒத்திசை அசைவுகள் அல்லது ஆட்டத்துக்குமே மிக முக்கிய இடம் கொடுக்கப்படுகின்றது. இந்திய 'நாடகங்களை' ஆங்கிலத்தில் கூறுவதெனில் "Lyrico dramatic Spectacles" எனலாம் என்று மனோ மோகன் கோஷ் அவர்கள் இயம்புகின்றனர். எமது பண்டை நாடகங்கள் யாவும் 'ஆடப்பட்டவையே' அன்றி 'நடிக்கப்பட்டவை' அல்ல எனும் கூற்றும் இதற்குச் சான்றாகின்றது. எனவே

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

நாடகத்தின் பல்வேறு துறைகளையும் எடுத்தாளும் நாட்டிய சாஸ்திரம், இசையையும், ஆட்ட முறைகளையும், அபிநயங்களையும் விரிவாகக் கூறப் போந்ததில் வியப்பில்லை.

நாடகத்தின் ஆரம்ப கட்டத்தில் நிருத்தம், நிருத்தியம் என்பன எவ்வாறு ஆடப்படல் வேண்டும் என்ற விவரங்களை நாட்டிய சாஸ்திரம் குறிப்பிடுகின்றது. நூற்றெட்டுக் கரணங்கள் அல்லது ஆடல் நிலைகள் என்பனவும் அதில் விவரிக்கப்படுகின்றன; கை, கால்களின் வெவ்வேறு அசைவுகளின் சேர்க்கைகளே கரணங்கள் ஆகும். உடலாற் செய்யப்படும் அபிநயமான—ஆங்கீக அபிநயத்தில் ஒருவகை, அங்ககாரம் எனப்படும். இது கரணங்களின் கூட்டுச் சேர்க்கையால் உருவாவது. முப்பத்து இரண்டு வகையான அங்ககாரங்கள் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கூறப்படுகின்றன. பாவங்களையும், உணர்ச்சிகளையும், கருத்துக்களையும் கண்ணால் காணக்கூடிய வகையில் பிடிக்கப்படும் பாவாபிநயங்களையும் நாட்டிய சாஸ்திரம் விவரிக்கின்றது. இன்னோர் அத்தியாயம், குறிப்பிட்ட பொருள்களுக்கும், நிலைமைகளுக்குமான விசேட முத்திரைகள் பொதிந்த அபிநயங்களான ஸ்தவராதி அபிநயத்தை விளக்குகின்றது. அழகும் நுட்பமும் வாய்ந்த இம்முத்திரைகளின் மூலம் பல வகைப்பட்ட மெய்ப்பாடுகளை வெளிக் காட்டுவதோடு, கடவுளர், மக்கள், விலங்குகள், இயற்கைக் காட்சிகள், செயல்கள் ஆகிய இவற்றையும் காட்டலாம். திருஷ்டி லக்ஷணங்கள் எனப்படும், வெவ்வேறு பாவங்களைக் காட்டும் பார்வைகளையும், விழிகளின் அபிநயங்களையும், திருஷ்டி பேதங்களில் இவ்விழிகள் அமையும் முறைகளையும், மற்றும் அவயவ பேதங்களையும் வேறு அத்தியாயங்களிற் காணலாம். ஆட்டத்தின்போது கால்கள் கொள்ளும் நிலைகளான பாத பேதப் பிரகரணத்தை, சாரிகள் என்னும் தலைப்பில் நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுகின்றது. இப்படியாக உடலின் ஒவ்வொரு சிறு அசைவிற்கும் விளக்கம் கூறப்பட்டு அவற்றை எல்லாம் தக்க ஆசிரியரிடம் கேட்டு முறையாகப் பயில வேண்டுமென நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுகின்றது.

பரதர் யார்?

மனோமோகன் கோஷ் என்பாரால் ஆங்கிலத்தில் மொழி பெயர்த்துப் பதிப்பிக்கப்பட்ட நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் முன்னுரையில், ''பரத எனும் சொல் ஆரம்பத்தில் நடிகனையே குறித்தது பின்னர் நாட்டியத்துக்கு இலக்கணம் வகுத்தவனையே குறிப்பதாயிற்று'' என்கிறார். ''நதிமூலமும் ரிஷி மூலமும் ஆராய்ச்சிக்கு அப்பாற்பட்டன'' எனும் தத்துவத்தை அழுங்குப் பிடியாகப் பிடிக்கும் இன்றைய ''அறிஞர்கள்'' சிலரும் நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் மூலத்தை ஆராய்வதை விரும்புவதில்லை. எடுத்துக்காட்டாக ''இந்திய சாஸ்திரீய நடனங்கள் பற்றிய நூல்களும், மூலங்களும்'' என்ற ஆங்கிலக் கட்டுரையை எழுதிய ஸ்ரீ வாசுதேவ சாஸ்திரி அவர்கள் ''தற்கால வரலாற்றாசிரியர்கள் எமது கலைகளை புராதன நாகரிகமற்ற நிலையிலிருந்து நாகரிக வாழ்க்கை வரைக்கும் காணப்பட்ட இயற்கையான பரிணாம வளர்ச்சியாகவே காண விழைகின்றனரேயன்றி, இவற்றில் முனிவர்களுக்கும், தீர்க்கதரிசிகளுக்கும் உள்ள பங்கை நம்ப மறுக்கின்றனர்; மேனாட்டு முறைப்படி கலைகளையும் விஞ்ஞானத்தையும் ஆராய்வதன் விளைவே இது; வரலாற்று ரீதியான இம்முறையினின்றும் நாம் முற்றாக விலகவேண்டும்'' என்கிறார். இத்தகையோரின் ''அறிவுறைகளுக்கு'' என்றும் முன்னேறிக் கொண்டிருக்கும் சமுதாயமும் ஆராய்ச்சி முறைகளும் செவிசாய்ப்பதில்லை. எமது பண்டைக் கலைகளையும் இலக்கியங்களையும் செப்பமாகப் பணிப்பதைக் கொண்டுதான் புதியவற்றைப் படைக்கமுடியும் என்ற இயற்கை விதிக்கமைய அறிஞர்கள் ஆராய்ந்து கொண்டேயிருக்கின்றனர். இவர்களின் பணியால் புதிய உண்மைகளை நாம் பெறுகிறோம். எடுத்துக்காட்டாக ஜகீர்கார் எனும் அறிஞர் வடமொழி இலக்கியத்தில் நாடகம் எனும் தமது ஆராய்ச்சி நூலில் 'பரதர் யார்?' எனும் கேள்விக்குச் சான்றுகளுடன் விளக்கங் காண முயன்றுள்ளனர். அவரின் முடிவு

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

வருமாறு. ''வேதங்களிற் கூறப்படும் சூத்திரங்கள், பாடல்கள் தனியொரு மனிதனால் ஆக்கப்பட்டவையல்ல. இவை வெவ்வேறு குலமரபுக் குழுக்கள் கணங்கள் என்பவற்றின் படைப்பு. இவ்வுண்மை யாவராலும் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டதொன்று. வேதகாலத்தில் நாடகத்தையே தம் தொழிலாகக் கொண்டு ஒரு குலமரபுக் குழு வாழ்ந்திருக்கும். இதை நாட்டிய சாஸ்திரத்திலிருந்தே ஊகித்தறியலாம். பிரமன் என்னை (பரதமுனியை) நோக்கி ''குற்றமற்றவனே! உன் நூறு மக்களுடன் இதை (நாட்டிய வேதத்தை)ப் பிரயோகிக்க'' என்றருளினார்; ''யான் பிரமனிடமிருந்து அந் நாட்டிய வேதத்தைக் கற்று, அதைப் பிரயோகிக்கும் வகையைச் சாமர்த்தியமுள்ள என் மக்களுக்கு உபதேசித்தேன்'' என நாட்டிய சாஸ்திர சுலோகம் ஒன்று கூறுகின்றது. மேலும், 'பரத' என்ற சொல் பரந்த பொருள்படவும் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கையாளப்படுகின்றது. காட்சி அமைப்போன் விதூஷகன், இசை அமைப்போன், நடிகன் ஆட்டக்காரன், அரங்கப் பொறுப்பாளன், நாடகத் தயாரிப்பாளன் போன்ற பலரும் பரதரே. அதாவது நாடகத்துக்குத் தேவையான பல அம்சங்களுக்குப் பொருப்பானவரும் பரதர் எனவே நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுகின்றது. இதுபோன்ற பல சான்றுகளினின்றும், பரதம் என்பது குலமரபுக் குழுவொன்றினைக் குறிப்பதெனவும், இக்குழுவும், அதன் வழித்தோன்றல்களும் வடக்கிலிருந்து தெற்குவரை பரவினவெனவும் ஜகீர்தார் கூறுகின்றார். இக்குல மரபினரே முதன் முதலில் நாடகக் கலைகளை நடாத்தினர். காலப் போக்கில் குழுக்கள் மறையத் தொடங்கின. இதன் பின்னர் நாடகக் கலைஞர் எவராயினும் அவர்கள் ஒவ்வொருவரும் பரதராகிவிட்டனர்!

வடமொழி நாடகம்—அதன் தோற்றமும் தேய்வும் என்ற நூலின் ஆசிரியரான பேராசியர் ஐ. சேகர் (I. Shekhar) என்பார் இக்கூற்றை முற்றாக ஏற்றுக்கொள்ளவில்லை. பரதர் எனும் தனி நபர் அல்லது குழு ஆரியரல்லாத இனத்துக்குரியது என நிரூபிக்க இவர் முயல்கின்றார். ''காட்சி அமைப்போன், விதூஷகன், பாடகன், ஆட்டக்காரன், மேடை முகாமையாளர் யாவரும் பரதர் என அழைக்கப்படுகின்றனர். ஆரிய சம்பிரதாயப்படி இவர்கள் யாவரும் குறைந்த வர்க்கத்தினரென்பதால், இவர்களுக்கு உயர்ந்த அந்தஸ்து கொடுப்பது வழக்கமல்ல'' என்பது சேகர் காட்டும் காரணங்களில் ஒன்று.

கி.பி. முதலாம் நூற்றுண்டுகாலத்திய நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் தோற்றம் பற்றிச் சமுதாய, விஞ்ஞானரீதியில் ஆராயும்போது, அது ஆரிய, திராவிடக் கலப்பு ஓரளவு ஏற்பட்ட காலத்தில் தோன்றியதெனக் காண்கிறோம். இதனால் தென்னகத்திலிருந்த நாடக, இசைக்கலை மரபுகள் இதிற் காணப்படின், அது இயற்கையானதொன்றாகவே இருக்கும். நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் காணப்பட்ட நாட்டிய இசை முறைகள் தமிழ்நாட்டில் இதற்குமுன் வழக்கிலிருந்த நாட்டிய இசை மரபுகளையும் கொண்டதேயன்றி முற்றிலும் தனித்துவமானதொன்றல்ல. இதுபற்றி ராவ்சாகேப் கு. கோதண்டபாணிப்பிள்ளை அவர்கள் கூற்று இங்கே பொருத்தமுடையது. ''இங்கு (நாட்டிய சாஸ்திரத்தில்) குறிப்பிடப்பட்ட நாட்டியமும், இசையும் தென்னகத்திலிருந்து மேற்கொண்டதே என அறிஞர்கள் சான்றுகள் காட்டுவார்கள். மேலும், 'சங்கீத இரத்தினாகரம்' எழுதிய சாரங்கதேவர் கருத்தின்படி, பரதமுனியும், ஏனைய வடமொழி இசை நூல் ஆசிரியர்களும் மார்க்க சங்கீத இசையை அடிப்படையாகக் கொண்டே எழுதினர். பிரமாவும் ஏனையோரும் தேடிப் பெற்றதால், இது மார்க்க இசை (மார்க்க—தேடியது) எனப் பெயர் பெற்றதென, கல்லிநாதர் எனும் புகழ்மிக்க இசை நிபுணர் கூறுகின்றார். தமிழ் இலக்கியங்களும் இசை நூல்களும் இம் மார்க்க இசை யாது எனக் காட்டுகின்றன. (மார்க்க—செவ்வழி) 'செவ்வழி இசை என்பது தமிழ் நாட்டில் மலிந்து கிடந்த இசை முறை. இதுவே வடநாட்டில் பரவி வேதத்திற்குப் பிரமாவால் தேடிக் கொண்டு வரப்பட்ட இசை

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

ஆயிற்று'' மேலும், பரத நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கூறப்பட்ட நாட்டியமும், தென்னகத்திலிருந்தே மேற்கொண்டதென நாட்டிய சாஸ்திரத்திலிருந்தே சான்றுகள் காட்டுகின்றனர், 'பழந்தமிழிசை' எனும் நூலின் ஆசிரியரான கோதண்ட பாணிப் பிள்ளை அவர்கள். மேலும் ஆக்ராவில் உள்ள மத்திய இந்திக் கழகத்தில் பணிபுரியும், கலாநிதி என். வி. இராஜகோபாலன் அவர்களின் அண்மைக்கால ஆராய்ச்சி, பரதநாட்டிய சாஸ்திரம் தொல்காப்பியத்திற்குப் பிந்தியதென்றும், தொல்காப்பியம் கூறும் அகப்பொருள் இலக்கணத்தினின்றும் பல அம்சங்களைப் பரதநாட்டிய சாஸ்திரம் கையாண்டுள்ளதென்றும் சான்றுகள் காட்டுகின்றது.

அபிநய தர்ப்பணம்

நாட்டிய சாஸ்திரத்திற்கு அடுத்தபடியாக, முக்கியத்துவம் பெறும் பண்டை வடமொழி நூல் நந்திகேஸ்வரர் என்பார் எழுதிய அபிநய தர்ப்பணம் என்பதாம். இந் நூலின் ஆங்கிலமொழி பெயர்ப்பை Mirror of Gesture என்ற பெயரில் கலாநிதி ஆனந்த குமாரசாமியும், துக்கிரால கோபாலகிருஷ்ணயா அவர்களும் சேர்ந்து 1936-ல் பதிப்பித்தனர். 1957-ல் கலாநிதி மனோமோகன் கோஷ் அவர்கள் (நாட்டிய சாஸ்திர மொழி பெயர்ப்பாளர்) திருத்தமான ஆங்கில மொழி பெயர்ப்பொன்றினை அபிநய தர்ப்பணம் என்ற பெயரிலேயே வெளியிட்டார்கள். அபிநய தர்ப்பணத்தின் ஆசிரியர் பற்றியும் அவர் காலம் பற்றியும் செய்த ஆராய்ச்சிகளின் விளைவாக மனோமோகன் கோஷ் பின்வரும் முடிவுகளுக்கு வருகின்றனர்—அபிநய தர்ப்பணத்தின் ஆசிரியர் நந்திகேஸ்வரர் எனும் புராண புருஷர் அல்ல; இப் பெயரைக் கொண்ட சாதாரண மானிடனே. இவர் தென்னகத்துக்கு அண்மையில் வாழ்ந்திருக்க வேண்டும். இந்நூலின் காலத்தைப் பொறுத்தவரையில், அபிநய தர்ப்பணம் கி. பி. 13-ம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் அறியப்பட்டதற்குத் திட்டவட்டமான சான்றுகள் உண்டு. ஆனால் கி. பி. 5-ம்

நூற்றாண்டுக்கு முற்பட்டதெனக் கூறுவதற்குப் போதிய ஆதாரங்கள் இல்லாவிடினும், அபிநய தர்ப்பணத்தின் அடிப்படைக் கரு இதற்கும் முற்பட்ட காலந்தொட்டு அறியப்பட்டிருக்கலாம் என்கிறார் கோஷ்.

நந்திகேஸ்வரரின் அபிநய தர்ப்பணம், பெயருக்கேற்ப அபிநயத்துக்கே முக்கியத்துவமளிக்கின்றது. அபிநயம் என்பது, இரசங்கள், பாவங்கள், உணர்ச்சிகள் என்பவற்றைக் காட்டுவதற்கான அசைவுகள் எனப் பொதுப்படையாகக் கூறலாம். ஒரு நாடகத்தை வாசிப்பதனால் மட்டும் கிடைக்கமுடியாத பற்பல இரசானுபவங்களையும் இரசிகர்களுக்கு உணர்த்துவதற்கான சாதனமே அபிநயம் எனவும் கொள்ளலாம். வெறும் நிருத்தத்துடன் அபிநயமும் சேரும் போது, அது நிருத்தியமாகின்றதெனினும், நிருத்தம் இன்றியே அபிநயம் தனித்து நிற்க முடியும். அதாவது அபிநயம் பண்டு தொட்டே தனியாக வளர்ந்ததொன்றாகும். இன்று அபிநயத்தை நிருத்தியம் அல்லது நாட்டியத்தின் மூலமாகவே கண்டு பழக்கப்பட்டிருப்பினும், பாடல்களை அபிநயத்துடன் பாடும்போது, மேலதிக இரசானுபவத்தைப் பெற முடிகின்றதல்லவா? இரசிகர்கள் முன்னிலையில் பாடும் போது, இந்த அபிநய பாவ அம்சத்தை ஓரளவு உணரமுடிகின்றது. மாறாக, வானொலிக் கச்சேரிகளில் இதை அனுபவிக்க முடியாது. நிருத்தியம் சம்பந்தப்பட்ட ஆய்வின் போதே, முதன் முதலில் அபிநயத்தை முறையாகக் கற்று வகைப்படுத்தப்பட்டது. எனவே, அபிநயத்தையே முக்கியமாகக் கொண்ட ஒரு முதல் நூலாக நந்திகேஸ்வரரின் அபிநய தர்ப்பணம் விளங்குவதில் வியப்பில்லை. இந்நூலில், ஆங்கீக அபிநயத்தின் அம்சங்களான அவயவ பேதங்களை விரிவாகக் காணலாம். அவயவ பேதங்கள் என்பன நாட்டியத்துக்கு வேண்டிய அவயவங்களின் இலக்கணங்களும், அவற்றின் பிரயோகங்களுமாம். சிரசு, நயனங்கள், புருவம், கண்டம், கைகளின் நகர்ச்சிகள், ஒற்றைக்கை முத்திரைகள், இரட்டைக்கை முத்திரைகள் மற்றும் பாதபேத வகைகள் இவற்றுள் அடங்கும்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

சிலப்பதிகாரம்

கி. பி. 5-ம் நூற்றாண்டிற்கு முன்னையது எனக் கொள்ள முடியாத சிலப்பதிகாரத்தில் ஆடல்பற்றி விவரிக்கப்படும் முறைகளிற் பெரும்பகுதி நாட்டிய சாஸ்திரத்தைத் தழுவியதே என்பது அறிஞர்கள் முடிபு. ஆரியர் வருகைக்கு முன்பு இருந்த தொன்மையான ஆடல் முறைகளும், வடமொழி பரத சாஸ்திரம் கூறும் நாட்டிய இலக்கணங்களும் சேர்ந்து உருவானதன் பேறே சிலப்பதிகாரத்தில் கூறப்படும் ஆடல் முறைகள் எனில் பொருத்தமுடையதாகும். ''நெஞ்சை அள்ளும் சிலப்பதிகாரம்'' எனப் பாரதியாரால் போற்றப்படும் காப்பியத்தை இன்று அறியாதவர்கள் இல்லை பாவலர் முதல் பாமரர் வரையான தமிழ்பேசும் மக்கள் யாவரும் சிலப்பதிகாரம் என்னும் செல்வக் குவியலிலிருந்து தமது அறிவுச் சக்திக்கேற்ப அள்ளி அனுபவித்துள்ளனர். ஏறத்தாழ 19-ம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலேயே சிலப்பதிகாரத்தை அறிஞர்கள் ஆராய முன்வந்தனர். இக்காலத்தில் உ. வே. சாமிநாதையர் அவர்கள் சிலப்பதிகார ஏட்டுச் சுவடிகள் தேடி ஒரு பண்டித பரம்பரையினரின் வீட்டிற்குப் போய் விசாரித்தபோது, அப்பண்டிதர், ''சிலப்பதிகாரமா? அதற்குப் பொருளே இல்லையே. சிறப்பதிகாரம் என்று இருத்தல் வேண்டும்'' என்றாராம். இந்த அளவிற்குப் பண்டிதர்கள் பலர் சிலப்பதிகாரத்தை அறியாதிருந்தனர். சுமார் 1942-ம் ஆண்டுக்குப் பின்னரே இக்காவியத்திற்குப் புதுவாழ்வு உண்டாயிற்று. இதற்கான காரணத்தைப் பேராசிரியர் வையாபுரிப்பிள்ளை அவர்கள் பின்வருமாறு கூறுகின்றார்கள்—''இசைபற்றியும், நாட்டியம் பற்றியும் பல விஷயங்கள் சிலப்பதிகாரத்தில் உள்ளமை பலரும் அறிந்ததே. இக்காவியத்தாலும், இதன் உரையினாலும் முற்காலத்தில் வழங்கிய இசையையும் நாட்டியத்தையும் மீண்டும் புத்துயிர் பெறச் செய்வதற்குத் தமிழிசை இயக்கம் 1942-ம் ஆண்டில் தொடங்கப் பெற்றது. இவ்வியத்துக்குப் பல ஆண்டுகளுக்கு முன்பாகவே நாட்டியம் நம்மவர்

களுடைய கவனத்தைக் கவர்ந்தது உண்மை. ஆனால் 'தமிழ் நாட்டிய இயக்கம்' என ஒன்று ஏற்படவில்லை. அதனால் சிலப்பதிகாரத்தைத் தமிழ் மக்கள் மிகுதியாகக் கற்கவேண்டும் என்று எண்ணியதும் இல்லை.'' சிலப்பதிகாரத்திற்கு முதன் முதலில் எழுதப்பட்ட அரும்பத உரையைவிடச் சிறந்த உரை, 14-ம் நூற்றாண்டின் இறுதிக் கட்டத்தில் வாழ்ந்த அடியார்க்கு நல்லாரால் எழுதப்பட்டது. சிலப்பதிகாரத்தின் இசை நாடகப் பகுதிக்கு உரை எழுதுவதற்கு, சில தமிழ் நூல்களை மேற்கோளாகக் கொண்டார் அடியார்க்கு நல்லார்; இவையாவன இசை நுணுக்கம், இந்திர காளியம், பஞ்சமரபு, பரதசேனாபதீயம் என்பன. இந்நூல்களும் பேணப்படாமல் அழிந்துவிட்டன. இதனால் பழந்தமிழரின் இசை, ஆடல் கலைகளுக்கான சில இலக்கணங்களை அடியார்க்கு நல்லார் உரையை கொண்டே இன்று அறிய முடிகிறது.

சிலப்பதிகாரம் கூறும் நாட்டிய இலக்கணங்கள்

சிலப்பதிகாரத்தில் அரங்கேற்றுகாதையில் ஆடல் ஆசான் என்ற தலைப்பின்கீழ் உள்ள வரிகளுக்கு அடியார்க்கு நல்லார் எழுதிய உரை, ஆடற்கலை பற்றிய சில இலக்கணக் குறிப்புகளைத் தருகின்றது. ''சாந்திக் கூத்தே தலைவன் இன்பம் ஏந்தி நின்றாடிய ஈரிரு நடம்; சொக்கம், மெய்யே, அவிநயம், நாடகம் என்றிப் பாற்படுஉம் என்மனார் புலவர்'' என்கிறார் உரையாசிரியர். நாயகன் சாந்தமாக ஆடிய கூத்து சாந்திக் கூத்து. இவற்றுள் சொக்கம் என்றது சுத்த நிருத்தம். அது நூற்றெட்டுக் கரணங்கள் எனப்படும் ஆடல் நிலைகளைக் கொண்டது. அக்கால வழக்குப்படி கூத்து இருவகைப்படும். ஒன்று அகக்கூத்து, மற்றது புறக்கூத்து. இதையே வேத்தியற் கூத்து, பொதுவியற் கூத்து எனவும் அல்லது சாந்திக்கூத்து விநோதக் கூத்து எனவும் கூறுவர். இவற்றுள் முன்னையது அரசர் முன்பு நல்ல நடிகர்களால் ஆடப்படுவது. பின்னையது ஏனையோருக்காகப் பொது மக்களால்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

ஆடப்படுவது. சுத்த நிருத்தத்தை அதாவது தாளலயத்தை மட்டும் ஆதாரமாகக் கொண்ட சொக்கம் என்பது கதை தழுவாது பாட்டின் பொருளுக்காகக் கைகாட்ட வல்லபம் செய்யப்படும் அபிநயக் கூத்தும், சாந்திக் கூத்தின் வகைகளே. கூத்தின் இலக்கணங்களைக் கூறுமிடத்து, நாட்டியத்தின்போது வெவ்வேறு காரணங்களில் உடல் இயற்கையாய் நிற்பதற்கு வேண்டிய ஐந்து பாத நிலைகளையும் (நாட்டிய சாஸ்திரமும் ஐந்து பாத நிலைகளையே கூறுகின்றது) சுத்த நிருத்தத்தில் பிடிக்கப்படும் கைகளாகிய எழிற்கை வகைகளையும் (நா. சா. நிர்த்தஹஸ்தம் எனக் கூறும்) அபிநயத்தில் பிடிக்கப்படும் கைகளாகிய தொழிற்கை வகைகளையும் அடியார்க்கு நல்லார் உரையிற் காணலாம். தொழிற்கை இரண்டு வகைப்படும் ஒரு கையால் பிடிக்கப்படும் முத்திரைகளை ஒற்றைக்கை, அல்லது இணையா வினைக்கை எனவும், இரண்டு கைகளாலும் காட்டப்படும் முத்திரைகளை இரட்டைக்கை அல்லது இணைக்கை எனவும் சிலப்பதிகாரம் கூறும். நாட்டிய சாஸ்திரம் இவற்றை முறையே அசம்யுத ஹஸ்தம் சம்யுத ஹஸ்தம் எனக் கூறும். இது 24 வகை ஒற்றைக் கைகளையும், 13 வகை இரட்டைக் கைகளையும் கூறுகின்றது. அபிநய தர்ப்பணத்தில் 28 ஒற்றைக் கைகளையும், 24 இரட்டைக் கைகளையும் காணலாம். கலை வளர்ச்சிக்கேற்ப முத்திரை வகைகளும் அதிகரிப்பது இங்கு கவனிக்கத்தக்கது.

சுவைகளுக்குரிய அபிநயம் 24 வகைப்படும் எனச் சிலப்பதிகாரம் கூறுகின்றது. இவற்றின் உரைகளை அடியார்க்கு நல்லார் தமது உரையில் நன்கு விளக்கியுள்ளார். உதாரணமாக, வெகுண்டோனுவியம் என்பதனை விளக்கும் சூத்திரம் வருமாறு:—

"வெகுண்டோனுவியம் விளம்புங்காலை
மடித்த வாயு மலர்ந்த மார்புந்
துடித்த புருவமும் சுட்டிய விரலும்

கன்றினவுள்ள மொடு கைபுடைத்திடலும்
அன்ன நோக்கமோ டாய்ந்தணர் கொளவே"

மாதவி பதினெரு வகை ஆடல்களில் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தாள் எனச் சிலப்பதிகாரம் கூறுகின்றது. அரசர், அறிஞர் முன் ஆடப்படும் கலை, மெருகேறிய வேத்தியல் ஆட்டங்கள் யாவும் தெய்வங்களின் ஆட்டங்களாகவே கொள்ளப்பட்டன. பரமசிவன் திரிபுரத்தை எரித்தபின் சுடுகாட்டில் பார்வதி அருகில் நிற்க, கைகொட்டிக் கொண்டு ஆடிய ஆனந்த நடனம் கொடுகொட்டி எனப்படும். பிரமாவின் முன் வெண்ணீறணிந்து பரமசிவன் ஆடிய இன்னெருவகை ஆடல் பாண்டுரங்கம் ஆகும். கம்சனைக் கொல்லும் பொருட்டு கம்சன் அனுப்பிய யானையின் தந்தங்களை ஒடிப்பதற்காக அதன் எதிரில் நின்று கண்ணன் ஆடியது அல்லிக்கூத்து; வாணசுரனுடன் மல்யுத்தம் செய்து அவனை வென்ற களிப்பில் கண்ணன் ஆடியது மல்லாடல் எனப்பட்டது. கடல் மத்தியில் நின்ற சூரனுடன் பொருதுமுன் கடலையே ஆடலரங்காகக் கொண்டு முருகனல் ஆடப்பட்டது துடிக்கூத்து; போரில் தோல்வியுற்ற அசுரர்களின் முன்பு, குடையைத் திரையாகக் கொண்டு முருகன் குடைக் கூத்து ஆடினன். குடக்கூத்து என்பது இன்னெரு வகை. வாணசுரன் அநிருத்தனைச் சிறைகொண்டபோது, திருமால் வீதிகளிலே குடத்தை வைத்துக்கொண்டு ஆடியது இது. பேடிக்கூத்து என்பது மன்மதன் பெண்ணுருவில் நின்றுடியது; அசுரர்களின் கொடுமைகளைக் கண்டு சகியாத துர்க்கை சினங்கொண்டு மரக்கால்மீது நின்றுடியது மரக்கால் கூத்து ஆகும்; இந்திராணி ஆடிய ஒருவகைக் கூத்து கடையம் எனப் பெயர் பெறும். இந்திர விழாவில் மாதவி ஆடிய இப்பதினேர் ஆடல்களையும் விஞ்சயர் வீரன் ஒருவன் தனது காதலிக்குக் காட்டி விளக்குவதுபோல் கடல் ஆடு காதையில் இளங்கோவடிகள் விளக்குகின்றுர். (க. ஆ. காதை வரிகள் 39—64) ஈற்றில் இந்த ஆடல்களை,

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

"அவரவர் அணியுடன், அவரவர் கொள்கையின்,
நிலையும் படிதமும், நீக்க மரபின்,
பதினோர் ஆடலும், பாட்டின் பகுதியும்,
விதிமான் கொள்கையின் விளங்கக் காணாய்"

எனத் தனது காதலிக்குக் கூறி முடிக்கிறான் விஞ்சயர் வீரன். மாதவிக்குக் கலைகள் கற்பித்த 'நன்னூற் புலவன்' மற்றும் ஆடலாசிரியன் (நட்டுவனார்) நடனத்துக்கு வேண்டிய துணைக் கலைஞர்களான 'இசையோன்' 'தண்ணுமை முதல்வோன்' (இன்றைய மிருதங்க வித்துவான்) 'குழலோன்' யாழ்ப் புலமையோன் என்போரின் இலக்கணங்களையும் அவர்கள் பெற்றிருந்த திறமையையும், அரங்கேற்று காதையில் (வரிகள் 16—94 வரை) நயம்பட விவரித்துள்ளதைக் காணலாம்.

ஆடல்கள் நாடகங்கள் நடைபெறவேண்டிய அரங்கமும் எவ்வாறு அமைதல் வேண்டுமெனச் சிலப்பதிகாரம் காட்டுகின்றது. ஊரின் நடுவே தேரோடும் வீதியில் அரங்குகள் அமைக்கப்படும். சாதாரண அரங்கம் 35 அடி அகலமும், 40 அடி நீளமும் கொண்டது. சித்திர வேலைப்பாடுகள் கொண்ட மூடுதிரைச்சீலையால் அரங்கு மூடப்பட்டிருக்கும். இதை கரந்து வால் எழினி என்பர். அரங்கின் பக்கத்திரைகள் ஒருமுக எழினிகள் எனப்படும். 'அருந்தொழில் அரங்கம்' எனும் பகுதியில் மாதவி ஆடிய அரங்கின் அமைப்புப் பற்றிய விவரங்களைக் காணமுடிகிறது.

III

கி. மு. ஐந்தாம் நூற்றாண்டிற்கு முன்புள்ள தமிழ்நாட்டின் ஆடற்கலைகளைச் சிலப்பதிகாரம் போன்ற காப்பியங்களாலும் பாடல்களாலும் அறிய முடிகிறது. கி. பி. ஆறாம் நூற்றாண்

டில் முதலாம் மகேந்திரவர்மனுக்குப் பின்பே கோயில்கள் கல்லால் கட்டப்படும் வழக்கம் தொடங்கியது. இதையடுத்து ஆடற்கலை பற்றிய குறிப்புக்கள் கல்வெட்டுகளிலும் காணக் கூடியதாகின்றன.

சாந்திக் கூத்தினுள் ஒரு வகையான இமயக் கூத்தைச் சிறப்புற ஆடிய உறவாக்கி எனும் ஆடல் நங்கையின் பெயரிலேயே ஒரு கிராமத்துக்கு உறவாக்கி நல்லூர் என்னும் பெயர் சூட்டினான் மூன்றாம் இராசராச சோழன் என ஒரு கல்வெட்டுக் கூறுகிறது. வீர இராசேந்திர சோழனது கல்வெட்டின் கூற்றுப்படி, திருப்பள்ளி எழுச்சிக்காகவும், திருவாதிரைத் திருநாளில் திருவெம்பாவை விண்ணப்பம் செய்வதற்காகவும் நடித்தும் பாடியும் தொண்டு செய்துவந்த 22 தளியிலார்க்கும், ஓர் ஆடலாசானுக்கும் அகமார்க்கத்தில் திருப்பதியம் விண்ணப்பம் செய்யும் 16 தேவரடியார்களுக்கும் அளித்தற் பொருட்டு இந்நில வருமானம் ஒதுக்கப் பெற்றது என அறியக் கிடக்கின்றது. தேவாரங்கள் பாடும் போது சுவை குன்றாமல் பொருள் விளங்க, அபிநயத்தோடு பாடப்பெற்றன என அறியலாம். ஆடல் கூத்துகள் பற்றி இதுபோன்ற பல செய்திகளைக் கொண்ட கல்வெட்டுகள் பலவுள.

சோழர் காலத்தில் இசை, நாடகம், ஆடற் கலைகளின் நிலையும், இவற்றிற் சிறந்து விளங்கிய பெண்களுக்குத் தலைக்கோல் பட்டமும், ஆண்களுக்கு நிருத்தப் பேரரையன், மாராயன் போன்ற பட்டங்களும் வழங்கப்பட்டன. இவர்களுக்கு வேதியமும் கொடுக்கப்பட்டது. நட்டுவநிலை அல்லது நட்டுவக்காணி கொடுக்கப்பட்டு, இந்த நட்டுவனார்கள் இவற்றைப் பரம்பரையாக அனுபவித்து வந்தனர்.

சிற்பச் சான்றுகள்

பரதக் கலையின் தொன்மையையும் சிறப்பையும் காட்டும் சிறந்த இலக்கியங்களான நாட்டிய சாஸ்திரம், அபிநய

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

தர்ப்பணம், சிலப்பதிகாரம் ஆகிய பண்டை நூல்களையும் கல்வெட்டுச் சான்றுகளையும் ஓரளவு அறிந்தோம்; பண்டை ஆடற் கலையின் சிறப்பம்சங்களை மேலும் அறிவதற்கு உதவுகின்ற சிற்பச் சான்றுகளை இங்கு நோக்குவோம்.

சிறந்த பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சியைப் பார்த்து அனுபவித்த சாதாரண இரசிகர்களுக்கு, மனதில் நீங்காத நினைவாக நிற்பது அவ்வப்போது தோன்றிய நர்த்தகியின் சிலைபோன்ற நிலைகளே. நர்த்தகியானவள் ஆடும்போது வார்த்தெடுத்த சிலைபோன்ற வடிவங்களில் கணப் பொழுதுக்கேனும் நிற்பதைக் காணலாம். சிற்பியானவன் தான் குறிக்க விரும்பும் பாவத்தைக் காட்டுவதற்கு எவ்வாறு கல்லையோ அல்லது வெண்கலத்தையோ ஓர் ஊடகமாக, ஒரு கருவியாகப் பயன்படுத்துகின்றானோ அவ்வாறே நர்த்தகியும் அதே உணர்வுகளையும், பாவங்களையும் காட்டுவதற்குத் தனது உடலைப் பயன்படுத்துகின்றாள். சிறந்த நர்த்தகியின் ஆட்டத்தைக் காணும்போது, பல்லவ சோழர் காலத்திய சில சிற்பங்களே உயிர்பெற்று வந்தனவோ என நாம் உணர்வதும், நடனத்துக்கும் சிற்பத்துக்கும் உள்ள உறவைக் காட்டுகின்றது. இலக்கியம் போன்ற கலைகள் ஏடுகளில் எழுதப்பட்ட எழுத்தையே ஊடகமாகக் கொண்டவையானதால் இவற்றை அழியாமற் பேண முடிகிறது. ஆனால் நாட்டியக்கலை, இசைக்கலை போன்றவை மக்களின் உடலையே ஊடகமாக, கருவியாகக் கொள்வதால், பண்டைக்காலத்தில் இவற்றைப் பேண முடியவில்லை. நவீன விஞ்ஞான வளர்ச்சியால் இன்று இக்கலைகளைப் பேணுவதற்கு ஒலி, ஒளிப்பதிவுக் கருவிகள் உள்ளன. அன்றைய நிலையில் சிற்பக்கலை, நாட்டியத்தின் வரலாற்றை அறிந்துகொள்வதற்குப் பெருமளவில் உதவியது. உடலசைவுகளில் கலைமெருகு நிறைந்த அங்கக் குழைவையும், துவட்சியையும் எழிலையும் காட்டுவதற்கும், இரசானுபவம் தோன்றுவதற்கும் இன்றியமையாத அபிநயங்கள் சிற்பத்துக்கும் இன்றியமையாததாகின்றன. இதனாலேயே சிற்ப வடிவங்களுக்கும்,

நாட்டிய நிலைகளுக்கும் ஒருமைப்பாட்டைக் காண முடிகின்றது.

இந்தியச் சிற்பங்கள்

இந்தியச் சிற்பங்களை ஆராயும்போது, மிகப் பண்டைக் காலந்தொட்டே நடன உருவங்கள் இவற்றில் இடம் பெற்றன. மொகஞ்சதாரோ அகழ்வுகளில் கண்டெடுக்கப்பட்ட நடன மங்கையின் உருவம் பிரபல்யமானதொன்றல்லவா! தென்னகத்தைப் பொறுத்தவரையில் கி. மு. முதலாம் நூற்றாண்டிலும், கி. பி. முதலாம், இரண்டாம் நூற்றாண்டுகளிலும் ஆந்திர, பௌத்த அரசாட்சியின் கீழ் சிறப்படைந்த அமராவதிச் சிற்ப வேலைத் திறன்களுக்குப் பின்னர், சைவ, வைணவ உருவங்களே சிறப்புற்று விளங்கின. ஆந்திர அரசருக்குப் பின்னர் கி. பி. நான்காம் நூற்றாண்டில் ஆதிக்கம் பெற்ற குப்த அரசர்களின் காலத்தில் சிவாலயங்களும், சிவ உருவங்களும் பரவத் தொடங்கின. இக்காலத்திலேயே சிற்ப முறைகள் பரதக்கலை நூல்களின் கருத்துக்களுக்கு வசப்பட்டிருத்தல் வேண்டும். மேலும், சமய வழிபாட்டிற்கு இன்றியமையாச் சாதனங்களாக, தெய்வ உருவங்கள் பயன்பட்டன. அக்கால நடனக் கலைகளும், தெய்வங்களுடன் தொடர்புற்றிருந்தமையால், அவற்றைச் செதுக்கும் சிற்ப வல்லுநர்கள் நாட்டிய சாஸ்திரத்திலும் நன்கு பயிற்சியுள்ளவர்களாக இருந்ததில் வியப்பில்லை. எனவே சிற்பங்கள் அழகுறக் கலை மெருகுடன் அமைக்கப்பட்டன. இதனை, வாதாபி, எல்லோரா கோயிற் சுவர்களில், சிவனாரின் புராணக் கதைகள், அழகிய உருவங்களாகச் செதுக்கப்பட்டமை காட்டுகின்றது. கி. பி. 578-ம் ஆண்டளவிற் செதுக்கப்பட்ட வாதாபிபுரத்தின் குகைக் கோயிலில் பதினாறு கரங்களையுடைய சிவதாண்டவ மூர்த்தம் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. இத்தகைய சிற்பங்களை எல்லோரா, எலிபெண்டா, புவனேஸ்வரம் முதலிய இடங்களிலும் காணலாம். சுடுகாட்டில் பேய்க்கணங்கள் புடைசூழ இறைவன் ஆடும் இத்தாண்டவ நடனங்கள், ஆரியர்க்கு முற்பட்ட நடக் கலை-

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

யைச் சேர்ந்தன என்றும், பாதி இறையும், பாதி பேய்க்கணை அமைப்புக் கொண்டதுமான இக்கூத்துக்கள், பிற்காலத்தில் சிவபெருமானுக்கும், உமைக்கும் உரியனவாயிற்று என்றும் கலாஜோதி ஆனந்தக்குமாரசுவாமி அவர்கள் கூறுவார்கள். கி. பி. ஐந்தாம் நூற்றாண்டுக் காலத்தியது எனக் கருதப் படும் சிற்பம் ஒன்றைத் தக்ஷசீலத்தில் (வடநாடு) தொல் பொருளாராய்ச்சியாளர் கங்கோலி கண்டெடுத்தார். இதில் ஒரு காலை ஊன்றியும், ஒரு காலை உயர்த்தித் தூக்கி நிற்பதை யும் காணலாம். இந்த ஊர்த்துவத் தாண்டவ நிலைபற்றிச் சுவையான புராணக் கதை உண்டு. சிவனும் உமையும் போட்டியாக ஆடினார்கள். வெற்றி தோல்வி யாருக்கு என நிச்சயிக்க முடியவில்லை. இந்த நிலையில் ஆடற் பெருமானின் காதிலிருந்து தோடு ஒன்று கீழே விழுந்துவிடுகின்றது. ஆட் டத்தை நிறுத்த விரும்பாத ஆண்டவன் வெகு இலாகவமாக, வலக்காலில் காதணியை எடுத்து, அநாயாசமாகக் காலை உயர்த்திக் காதில் அணியைப் பொருத்தி விடுகிறான். இதே போல் ஆடமுடியாத காளி தனது தோல்வியை ஏற்றுக் கொண்டு தில்லையைவிட்டே ஓடிவிடுகின்றாளாம். ஆட்டத் தின்போது ஏதும் அசம்பாவிதம் ஏற்பட்டால் அமைதியாகச் சமாளித்துத் தொடர்ந்து ஆடவேண்டும் என்பதையும் இது போதிக்கின்றதல்லவா! பரத சாஸ்திரத்தில் காணப்படும் 64-ம் கரணமாகிய லதா திலகம் என்பது ஒருகாலை உயர்த்தி, விரலால் நெற்றியில் திலகம் இடுவதைக் குறிக்கின்றது. சிலையிற் காணப்படும் ஊர்த்துவத் தாண்டவ நிலைக்கும், இக்கரணத்துக்கும் உள்ள மிக நெருங்கிய ஒற்றுமையை நாம் காணக் கூடியதாகின்றது.

தமிழ் நாட்டில் சிற்பங்களின் நிலை

தமிழ் நாட்டைப் பொறுத்தவரையில், பல்லவ அரசர்கள் காலத்திலேயே (கி. பி. 300—900) கருங்கல்லினால் உருவங் கள் அமைக்கும் வழக்கம் தோன்றியது. குறிப்பிட்டுச் சொல்வதெனில், மகேந்திரவர்மன் காலத்திலே இது தொடங் கப்பெற்றதெனலாம். ஆடல் நிலைகளைக் குறிக்கும் சிற்பங்

களில் நடராஜ விக்கிரகமே முதன்மை பெறுகின்றது. சிவனை இலிங்க உருவத்தில் வழிபடும் முறை இந்தியா முழுமைக்கும் பொதுவானதெனினும், நடராஜ மூர்த்தியாக வழிபடும் முறை தமிழ்நாட்டிற்கே முக்கியமானதொன்றாகும்.

சிவனின் மூன்றுவகை நடனங்களை ஆனந்தக்குமார சுவாமி அவர்கள் விவரிக்கின்றார்கள். ஒன்று, அந்திவேளை யில் தேவகணங்கள் சூழ இமயத்தில் ஆடியது. இந்த நடனத்தைச் சிவ பிரதோச ஸ்தோத்திரம் விவரிக்கின்றது. இதிலே சிவனாருக்கு இரண்டு கைகளே உள்ளன. காலின் கீழ் முயலகனும் இல்லை. சைவ இலக்கியத்திலே இந்த நடனத்துக்கு விசேட தத்துவார்த்த விளக்கம் ஒன்றும் கொடுக்கப்படவில்லை. இரண்டாவது, நாம் முன்பு கூறிய ஊர்த்துவத் தாண்டவ நடனம். இந்நடனத்தின் சில நிலைகளை முன்பு கூறிய சிற்பங்கள் போன்றவற்றில் காண லாம். மூன்றாவதே மிகச் சிறப்பிக்கப் பட்டதும், புகழ் பெற்றதுமான நாதாந்த நடனம். இந்நடனம் பற்றிய பௌராணிகக் கதையின்படி, ஒரு காலத்தில் தாருகா வனத்து இருடிகளின் கருவத்தை அடக்கப் பிக்ஷாடனர் உருவில் வந்த சிவனாரைக் கொல்வதன் பொருட்டு, வேள் விக் குண்டத்தினின்றும் எழுந்த புலியை இருடிகள் இவர் மீது ஏவினர். பாய்ந்த புலியின் தோலைச் சிவனார் உரித்துத் தமது இடையில் கட்டினார். இருடிகள் ஏவிய பாம்பைத் தம் கழுத்தில் மாலையாக அணிந்தார். அவர்மீது ஏவிய முயலகன் எனும் அரக்கனைச் சிவனார் காலின்கீழ் மிதித்து நாதாந்த நடனம் ஆடினார். இந்த நடனத்தையே சிதம் பரம் எனப்படும் தில்லைக் கோயிலில், பதஞ்சலி முனிவர்க் கும், வியாகிரபாதருக்கும் சிவனார் ஆடித் தரிசனம் கொடுத் தார் எனக் கந்தபுராணம், தக்க காண்டம், கோயிற் புராணம் போன்றவை கூறுகின்றன. இவற்றிற் கூறப்படும் பதஞ்சலி என்பவரே யோக சூத்திரம் இயற்றியவரும், பாணினி வியாகரணத்துக்கு விளக்கம் எழுதியவருமான சித்தர் எனவும், இவரின் காலம் கி. மு. 150 ஆண்டு எனவும்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

அறிஞர்கள் கூறுவர். எனவே நடன உருவிற் சிவனை வழிபடும் முறையும், கி. மு. 150-க்குப் பிற்பட்டதல்ல எனக் கருத இடமுண்டு. பல்லவர் காலத்துக்குச் சிறிது முன்னதாக வாழ்ந்த காரைக்காலம்மையார் சிவனின் ஊர்த்துவ தாண்டவத்தை வியந்து பாடிய பின்வரும் பாடலும் சிவ நடனத்தின் காலத்தை அறிய ஓரளவு உதவுகின்றது.

அடிபேரில் பாதாளம் பேரும் அடிகள்
முடிபேரில் மாமுகடு பேரும்—கடகம்
மறித்தாடும் கைபேரில் வான்திசைகள் பேரும்
அறிந்தாடும் ஆறுஎன் அரங்கு?

சிவ நடன தத்துவம்

சிவ நடனத்தின் தத்துவத்தைப் பற்றிக் கூறப்புகுந்த கலாஜோதி ஆனந்தக் குமாரசுவாமி அவர்கள் தமது முன்னுரையில் "சிவன் எனப் பரிணமித்த ஆரியருக்கு முற்பட்ட மலைக் கடவுளின் புகழ்பாடி வெற்றிக் களிப்புடன் முதன் முதலில் இக்கூத்தை ஆடியவர்களின் சிந்தையில் சிவதாண்டவம்பற்றிய மிக ஆழ்ந்த தத்துவக்கருத்து நிறைந்திருந்தது என நான் கருதவில்லை" எனக் கூறுகின்றார். அதாவது மனித சமுதாய வளர்ச்சிக்கேற்பப் படிப்படியாக உருப்பெற்ற தத்துவங்கள் பல துறைகளையும் பாதிப்பது போலவே, மதச்சார்பு பெற்ற ஆடற்கலைகளும் இத்தத்துவங்களையே காலப் போக்கில் சுமக்க வேண்டியேற்பட்டது. இதன்படி படைத்தல், காத்தல், அழித்தல், அருளல், மறைத்தல் ஆகிய இறைவனின் ஐந்தொழில்களையும் சிவ நடனம் குறிக்கிறதென்பர். நடராஜ உருவத்தில் வலப்புற மேற்கரத்தில் உள்ள உடுக்கை படைத்தலையும், மற்றைய வலப்புறக் கையின் அபயக்கை முத்திரை காத்தலையும், இடப்புற மேற்கையில் உள்ள தீப்பிழம்பு அழித்தலையும், தூக்கிய இடது பாதத்தை இடது கையாற் காட்டி நிற்கும் அமைப்பு அருளலையும், முயலகனை அழுத்துவது மறைத்தலையும்

குறிக்கும். இந்நிலையில் ஆடும் திருக்கூத்து ஐந்தொழில்களையும் ஒருங்கே நிகழ்த்த வல்லவன் இறைவன் என்பதைக் காட்டும். இதுவே நாதாந்த நடனத்தின் தத்துவார்த்த விளக்கம்.

IV

பண்டை ஆடற் கலைகளின் மாண்பைச் சிற்ப வடிவங்களினூடாகக் காட்ட விழையும்போது, நடராஜர் சிலைகளுக்கு அடுத்ததாகக் கற்கோயில் சுவர்களிலும் கோபுரங்களிலும் செதுக்கப்பட்டுள்ள ஆடல் நிலையிலுள்ள சில உருவங்களைக் குறிப்பிடுவர். இவற்றில் முதன்மை பெறுவன, சிதம்பரத் தலத்தின் கோபுரச் சிற்பங்களாம். இக்கோயிலின் கிழக்கு, மேற்கு கோபுர வாயில்களில் ஒவ்வோர் ஆடல் நிலையிலும் ஒவ்வோர் உருவம் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கூறப்பட்ட நூற்றெட்டு வகை நிலைகளையும் (கரணங்கள்) இங்கு நேரில் கண்டுகொள்ளலாம். ஒவ்வொரு கல்லுருவத்தின் மேலும் அது காட்டும் நிலைக்குரிய நாட்டிய சாஸ்திர சுலோகமும் பொறிக்கப்பட்டுள்ளது. இன்றைய நாட்டிய நூல்களில் காணப்படும் கரணங்கள் பற்றிய வரைபடங்கள் வரைவதற்கு இச் சிலைகளே சிறந்த ஆதாரமாக விளங்கின. பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டில் சோழர் காலத்தில் கட்டப்பட்டவை இக்கோபுரங்கள். அக்காலத்தில் ஆடற் கலைக்கு அளிக்கப்பட்ட சிறப்பை இக்கோபுரச் சிற்பங்கள் படம் பிடித்துக் காட்டுகின்றன. இவற்றைத் தவிர, தென்னகத்தில் விரவிக் கிடக்கும் பல கோவில்களிலும், அன்றைய ஆடற் கலைகளின் மேம்பாட்டைக் காட்டும் சிற்பங்கள் பலவுண்டு. தஞ்சைப் பெருங் கோயில் எனப்படும் பிரகதீஸ்வரர் ஆலயத்தின் விமானத்தின்கீழ் 81 கரண நிலைகளைக் கொண்ட உருவங்கள் காணப்படுகின்றன.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கும்பகோணத்திலுள்ள சாரங்கபாணிகோவில்எனப்படும் ஓர் ஆலயத்தில் காணப்படும் சிற்பங்களும் கரண நிலைகளைக் குறிப்பதாக அண்மையில் நடந்த ஆராய்ச்சிகள் காட்டுகின்றன. பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டுக் காலத்திய இச் சிற்பங்கள் ஆணுருவில் இரண்டு கைகளுடனும் செதுக்கப் பட்டவை. பொதுவாகப் பார்க்குமிடத்து இம் மூன்று ஆலயங்களிலும் உள்ள கரண நிலைச் சிற்பங்கள் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கூறப்பட்ட இலக்கணங்களுக்கமையவே காணப்படுகின்றன. ஆயினும் சுலோகங்களை தவறுகப் புரிந்துகொண்டதால் சில சிற்பங்கள் குறிக்கும் கரணங்கள் சரியாக அமையவில்லை.

பிரகதீஸ்வரர் ஆலயத்தின் பிரகாரச் சுவரில் சிவனின் திரிபுர தாண்டவத்தைக் குறிக்கும் ஓவியம் வரையப் பட்டுள்ளது. வைஷ்ணவ மதத்தின் சார்பில் ஸ்ரீ கிருஷ்ணனின் நடன லீலைகளைக் காட்டும் ஓவியங்களும், சிற்பங்களும் உண்டு. சிலப்பதிகாரத்தில் கூறப்படும் கிருஷ்ணனின் குடக் கூத்தாட்டத்தைக் குறிக்கும் சிற்பங்களைச் சுசீந்திரத்தில் காணலாம்.

சோழர் காலமும் ஆடற் கலையும்

உலோகங்களால், முக்கியமாக வெண்கலத்தினுல் உருவங்கள் வார்க்கும் கலை பன்னெடுங் காலமாகத் தென்னகத்தில் வழங்கியதெனினும், சோழர் காலத்திலேயே (கி. பி. 9—15) மிகச் சிறப்புற்று விளங்கியது. பல்லவர் காலத்தில் மிக அரிதாகக் காணப்பட்ட நடராஜர் உருவம், சோழர் கால வெண்கலச் சிலைகளின் மூலமே மக்களிடையே பரவத் தொடங்கியது. அதாவது ஆனந்தத் தாண்டவ நடனமானது, இக்காலத்திலேயே பெரும் புகழ் பெற்றிருத்தல் வேண்டும். அதன் விளைவாக வெண்கலச் சிலை வடிக்கும் கலையில் ஒரு ஸ்தானத்தை அந்நடனம் பிடித்துக் கொள்ளக் கூடியதாயிற்று.

சிலப்பதிகார காலத்தில் பெருமையுற்று விளங்கிய ஆடல், நாடகக் கலைகள், 'சிற்றின்பக் கலைகள்' என்பதால் சமண, பௌத்த காலத்தில், ஆதரவு குன்றி, நலிவுற்றிருந்தன. பல்லவ காலம் முதல் இக்கலைகள் மறுபடியும் புனருத்தாரணம் அடைந்ததை அக்கால சிற்ப, கட்டட, ஓவிய, உலோக உருவ வார்ப்புக் கலைகள் மூலமும், கல்வெட்டுகள் மூலமும் நாம் அறியக் கிடக்கின்றது.

இனிச் சோழர் காலத்திற்குப் பின் ஆடற் கலைகள் பற்றி நோக்குமிடத்து, இதற்கு நேரடிச் சான்றாகக் காட்டக்கூடிய இலக்கியங்கள் மிகக் குறைவே. ஆயினும், சோழ அரசர்களும் ஆலய தர்ம கர்த்தாக்களும் ஆடற் கலையை வளர்த்தமைக்குக் கல்வெட்டுச் சான்றுகள் உண்டு. தஞ்சைக் கோவிலுக்கென நானூறு தேவதாசிகள் அமர்த்தப்பட்டு, அவர்களுக்கென மான்யமும் வழங்கப்பட்டதெனக் கல்வெட்டுகள் சான்று பகர்கின்றன. இராஜராஜ சோழன் காலத்திலேயே, இராஜராஜ நாடகம் எனும் நாடககாவியம் இயற்றப்பட்டது. சோழனின் பிறப்பு வளர்ப்புக்களையும், அவன் அருஞ் செயல்களையும், தஞ்சைப் பெருங்கோயில் கட்டிய வரலாற்றையும் காட்டும் இந்நாடகம் விசேட காலங்களிலே தஞ்சைக் கோவிலில் நடித்துக் காட்டப்பட்டது. இதற்கடுத்ததாகச் சிலப்பதிகாரத்திற்கு அடியார்க்கு நல்லாரால் உரை எழுதப்பட்ட, உரையியல் காலத்தைக் குறிப்பிடலாம். (1200—1650) இயல், இசை, நாடக நூல்களை நன்ருக உணர்ந்து, சிலப்பதிகாரத்துக்குச் சிறந்த உரையை எழுதினுர் அடியார்க்கு நல்லார். ஐந்தாம் நூற்றுண்டுக்குப் பிற்படாத சிலப்பதிகார காலத்து இசை நாடகவியலை அறிவதற்கு அடியார்க்கு நல்லார் உரை பயன்பட்டது. இவ்வுரையை எழுதுவதற்குப் பதினுலாம் நூற்றுண்டளவில் காணப்பட்ட நாடக நூல்களும், அன்று அடியார்க்கு நல்லார் பார்த்து அனுபவித்த ஆடற் கலையுமே உதவின. இதனுல், ஆடற் கலைகள் அன்று சமுதாயத்தில் குறிப்பிடத்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

தக்க அளவு முதிர்ச்சி பெற்றிருத்தல் வேண்டும் என அறியக் கிடக்கின்றது.

கி. பி. 1500 முதல் 1800 வரை தமிழ் இலக்கியங்கள் ஒடுங்கு திசையை அடைந்து விட்டன. எனவே, இவற்றி னின்றும் ஆடல், நாடகக் கலைகளின் நிலையை அறிய முடிய வில்லை. பிற்காலத்திலே பொதுமக்கள் பாடி ஆடுவதற் கெனச் சில பிரபந்த இலக்கியங்கள் தோன்றின. இவை பள்ளு, குறவஞ்சி, நொண்டி நாடகம் என்பன. பதினேழாம் நூற்றுண்டு முதற்கொண்டு இப்பிரபந்தங்கள் மிகுந்தபிரசித்தி பெற்று எங்கும் பரவலாயின. இவற்றில் முக்கூடற் பள்ளும், குற்ருலக் குறவஞ்சியும், திருக்கச்சூர் நொண்டி நாடகமும் பிரபல்யமடைந்தன.

இங்ஙனமாக ஆடற் கலையானது முதலில் இலௌகிகத் துறையில் ஆரம்பித்து, வைதிகத் துறையில் வளர்ந்து, மீண்டும் இலௌகிக, வைதிகத் துறைகளில் ஓரளவு அமை தியைக் கண்டதெனலாம்.

ஈழத்தில் பரதத்தின் தனி அம்சங்கள்

நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் அடிப்படையில் இந்தியாவில் வளர்ந்த கவின்பெறு ஆடற் கலைகள், அண்மை நாடாகிய ஈழத்தையும் பாதிப்பது இயல்பானதே. ஆயினும், இந்தியக் கலைமுறைகளின் அடிப்படையில் தோன்றினும், அவற்றி னின்றும் தனக்கென ஒரு பாணியை, தனித்துவத்தை ஈழம் பண்டுதொட்டே நிறுவியுள்ளதென்பதை ஆடற்கலையிலும் காணலாம். எடுத்துக்காட்டாக, சிலப்பதிகாரத்தின் அரங் கேற்று காதையில் வரும் 16-ம் வரியான ''ஆடலும், பாட லும், பாணியும், தூக்கும்'' என்பதற்கு உரை எழுதிய நச்சினர்க்கினியர் 'ஆடல்' என்பது தேசி, வடுகு, சிங்களம் எனும் மூவகைப்படும் என்கிருர். தேசி தமிழ்நாட்டு ஆடல் களையும், வடுகு ஆந்திர தேச (வடக்கு) ஆடல் மரபுகளையும், சிங்களம் ஈழத்தின் ஆடல் முறைகளையும் குறிக்கும் என்பர்.

'சிங்களம்' எனும் ஆடல் முறைபற்றிச் சிலப்பதிகாரம் குறிக் கும் இந்த வரியைவிட மேலும் விளக்கமான ஆதாரங்கள் கிடைக்கவில்லை. ஆயினும் பெருந்தமிழ்க்காப்பிய நூலொன் றில் 'சிங்களம்' பற்றிக் குறிப்பிடுவது, சிறந்த ஆடல் முறை யென்று விசேடமாகக் குறிப்பிடத்தக்க ஆடல்முறை எமது நாட்டிலும் இருந்ததைக் காட்டுகின்றது. சிங்களப் புலவர் களின் கவிதைகளினின்றும் பண்டை ஆடற்கலை பற்றியும் ஓரளவு அறிந்துகொள்ளலாம் என்கிருர் கலாநிதி சரத் சந்திரா. அவர் கூறுவதாவது—''இவர்களின் கவிதைகளில் கடைக்கண் பார்வை கொடுக்கும் பாவைகள் என ஆடற் பெண்கள் வருணிக்கப்படுகின்றனர். மேலும், களனியில் உள்ள விஷ்ணு கோவிலில் ஆடும் பெண்கள் 'கைவழி கண் செல்ல' ஆடிஞர்கள் என்றும், இவர்களின் சிரசு, புருவம், கண்டம், கைகள் விரல்கள் யாவும் எவ்வாறு ஆட்டத்தில் ஈடுபடுகின்றன எனவும் கூறும்போது பரதநாட்டிய சாஸ் திரக் கலைச்சொல்லான கரணம் என்பதையும் பிரயோகிக் கின்றனர் புலவர்கள். இத்தகைய சான்றுகள் மிக அற்ப மாகப்படினும், யாவற்றையும முழுமையாகப் பார்க்கு மிடத்து, பரதரின் நாட்டியம் எனப்பட்ட ஒருவகை சமயச் சார்பான ஆடல் இங்கும் ஆடப்பட்டதென்பது புலப்படும். இது எதிர்பார்த்ததொன்றே. முற்காலப் பகுதியில் சிங்கள அரசர்களின் சபையில் நிகழ்ந்த கலை, பண்பாடு யாவும் இந்தியப் பாணியிலே காணப்பட்டன. சிங்கள அரசர்கள் புத்த சமயிகளாக மாறி, அந்த மதத்திற்கு ஆதரவு காட்டி னும், அரசனின் மதச் சார்பற்ற வாழ்க்கையைப் பொறுத் தளவில், அரசன் இந்துப் பண்பாட்டைக் கடைப்பிடித்த தும், கிராம மக்கள் பௌத்தமல்லாத கிராமியப் பண்பாடு களைக் கடைப்பிடித்ததும் சகஜமே. இலங்கை மன்னர்கள் ஆடற் கலைகளைப் பேணியதற்கான சான்றுகளை மகாவம் சத்தில் ஆங்காங்கே காணலாம். மேலும், இங்குள்ள கற்சிற் பங்கள், அண்மையில் கண்டெடுக்கப்பட்ட வெண்கல உருவங்கள், சந்தேச கவிகள் போன்ற இலக்கியங்கள் மூலமும் ஈழநாட்டின் பரதமரபை அறிந்து கொள்ளலாம்.''

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

அகழாராய்ச்சி தரும் சான்றுகள்

ஈழத்தில் கண்டெடுக்கப்பட்ட ஆடல் நிலைச் சிற்பங்களில் குறிப்பிடத்தக்கவை பொலநறுவை விஷ்ணு கோவிலில் எடுக்கப்பட்ட போதிகைச் சிற்பங்கள். மற்றும் கதளதெனியா கோவிலில் காணப்பட்ட போதிகைச் சிற்பங்கள், முதலாம் புவனேகபாகுவின் காலத்திய, யப்பஹுவர கோவில் படிகளுக்கருகே உள்ள கைப்பிடிச் சுவர்களில் காணப்படும் சிற்பங்கள், முதலியன பரதநாட்டிய நிலைகளை நினைவுறுத்தும் ஆடல் நிலைகளில் உருவாக்கப்பட்டுள்ளன. மேலும், டெடிகமையில் நடாத்திய அகழாராய்ச்சியின்போது கிடைக்கப்பெற்ற இரு வெண்கலச் சிலைகளும் நாட்டிய நிலைகளில் காணப்படுகின்றன.

சிங்கள இலக்கியங்களில் சான்றுகளைத் தேடும்போது பதினாலாம், பதினைந்தாம் நூற்றாண்டுகளில் பாடப்பட்ட சந்தேச கவிகள் நினைவிற்கு வருகின்றன. இக்காலத்தில் பரத நாட்டிய சம்பிரதாயப்படி ஈழத்தில் நடனங்கள் ஆடப்பட்டதை இக் கவிகள் ஆங்காங்கே குறிப்பிடுகின்றன. இடைக் காலத்தில் தோன்றியதும், இன்று வடக்கு, கிழக்குப் பகுதிகள் தவிர்ந்த ஏனைய பகுதிகள் முழுவதும் பரந்து, வியாபித்து, சிங்கள மக்களின் தனிக் கலைச் சொத்தாக விளங்கும் உலகப் புகழ்பெற்ற கண்டி நடனமும், நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கூறப்படும் தாண்டவ வகைகளுடன் நெருங்கிய தொடர்புடையதே. இதுபற்றிக் கலாநிதி சரத் சந்திரா கூறுவது குறிப்பிடத்தக்கது. "பரத நாட்டியம் பற்றிய சாரங்கதேவரின் வியாக்கியானத்தில் பன்னிரண்டு வகையான வியாக்கியானங்களைக் காணலாம். ஆனந்த, சத்திய, திரிபுர, சிருங்கார, ஊர்த்துவ, முனி, சங்கார, உக்கிர, பூத, பிரளைய, பஜங், சத்த தாண்டவங்கள் இவை; சிலப்பதிகாரம் கூறும் சிங்கள நாட்டியத்தை இவற்றுடன் ஒப்பு நோக்குமிடத்து, சிங்கள நாட்டியமானது விசேடமாகச் சங்கார தாண்டவத்தைச் சார்ந்ததெனலாம்."

V

பரதம் வளர்த்த பாவையர்

தமிழ் நாட்டில் வழங்கிவரும் சிருங்கார ரசம் நிறைந்த சதிராட்டம் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் வர்ணிக்கப்பட்ட லாஸ்யப் பகுதியிலிருந்து பரிணமித்ததே.

முத்தமிழ்க்காப்பியமாகிய சிலப்பதிகாரத்தில் சதிராட்டத்தின் சாயலைக் கொண்ட ஆட்டங்களை வேனிற் காதையில் காணலாம். இந்திர விழாவில் மாதவி சிருங்கார ரசம் நிறைந்த கூத்தினை ஆடவில்லை. இங்கு அவள் தெய்வக் கதைகளையே ஆடுகின்றாள். "சிவனையும், கண்ணனையும், முருகனையும், காமனையும், காளியாயும், திருமகளாயும் தன்னை மறந்து ஆடுகிறாள்." என நயம்படக் கூறுகிறார் ஆசிரியர் இராமகிருஷ்ணன். வேனிற் காதையில் மாதவியின் சிருங்கார ஆட்டம் பற்றிப் பேசப்படுகின்றது. கோவலன் மாதவியைத் துறந்த பின்னர் பிரிவால் வருந்திய மங்கை எழுதியனுப்பிய ஓலையை ஏற்க மறுத்த கோவலன், முன்பு மாதவி தன்முன் ஆடிய எண்வகை வரிக் கூத்துக்களையும் எடுத்துக்கூறி இவை எல்லாம் வெறும் நடிப்பேயன்றி உண்மைக் காதலால் அல்ல எனப் பொருமுகிறான். வேனிற் காதையில் வரிகள் 75 முதல் 110 வரைக்கும் உள்ள பாடல்களில் விவரிக்கப்படும் வரிக் கூத்துக்களின் இலக்கணங்கள் இன்றைய பரதத்தில் அநேகமாகக் காணப்படும் உணர்ச்சிப் பொலிவுகளை நினைவு படுத்துவனவாயுள்ளன.

பரத்தமை மிகப் புராதன தொழில்களுள் ஒன்று என்பர். இசை நடனக் கலைகள் இத் தொழிலுக்கு என்றும் உதவின. செல்வம் படைத்த ஆண்கள் பரத்தையருடன் கூடிக் குலாவுவது, அக்காலத்தில் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டதொன்று. சங்க இலக்கியங்கள் இதை அவ்வளவாகக் கண்டிப்பதில்லை. காலப்போக்கில் பரத்தமைத் தொழிலுக்குப் படிப்படியாக

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

வெறுப்புக் கிளம்பியது. ஆனால் பரத்தமை இதைக் கண்டு அஞ்சவில்லை! நிலைமையைச்சமாளிக்க இசை, நடனக் கலைகளை சிறந்தமுறையில் வளர்த்து அவற்றையே தமது ஆயுதமாகப் பாவித்தனர் பரத்தையர். இந்த நிலைமையை சிலப்பதிகாரம் நன்கு காட்டுகின்றது. ஆடற்கலை வல்ல மாதவி எனும் பரத்தையின் கலையில் மனதைப் பறிகொடுத்தான் பெருவணிகனான கோவலன்; ''ஆயிரத்தெட்டுக் களஞ்சு பொன் பெறுமதியுள்ள மாலையை வாங்குவோர் மாதவிக்குக் காதலர் ஆகமுடியும்'' எனக் கடைவீதியில் நின்று மாதவியின் தோழி கூறினாள். பணத்தை விட்டெறிந்து மாதவியின் கைபற்றினான் கோவலன். பணம் பறிப்பதே பரத்தமையின் நோக்கு. இதற்கு கவின் கலைகள் விசேடமாக உதவின. எனவே பரத்தையரின் கைகளில் கவின் கலைகள் பொலிவுற்று மலர்ந்ததில் வியப்பில்லை.

மாதவி ஆடியதாகக் கூறப்படும் கண்கூடுவரி, காண்வரி, உள்வரி, புன்புறவரி, கிளர்கோள்வரி எனும் எண்வகைக் கூத்தின் சாயல்களையும் இன்றைய சதிராட்டத்தில் காண்பதில் வியப்பில்லை. பரத்தமைத் தொழில் அக்காலம் முதல் தொடர்ந்து நிலவியதால், தேவையை முன்னிட்டு இந்த ஆடல் வகைகளும், தொடர்ந்து பரிணமித்துக் கொண்டே வந்துள்ளன. எனவே சதிராட்டம் தாசிகளின் குலத் தொழிலாக இருந்ததைக் கண்டு அருவருப்படையவோ வெட்கப்படவோ வேண்டியதில்லை.

தமிழ் நாட்டில் கோவில்கள் கட்டத் தொடங்கியதை அடுத்து, மக்களின் கல்வி கலாசாரத் துறைகளில் ஒரு புதிய திருப்பம் ஏற்பட்டது. வெறும் சமய வாழ்க்கையை வளர்க்கும் நிறுவகமாக மட்டும் கோவில்கள் அமையவில்லை. அவ்வூர் மக்களின் அரசியல், சமுதாய, கலைத் துறைகளின் பல்வேறு இயக்கங்களிலும் பங்கு கொண்ட நிறுவகமாக கோவில் விளங்கியிது. அரசாங்க வரிகளை கோவில்கள்

வசூலித்தன. கோயில் பண்டாரமானது வங்கிபோல் அமைந்தது. வைப்புப் பணங்களைப் பெற்றும் கடனுதவி கொடுத்தும் மக்களுக்கு உதவியது. கிராமப்புறக் கைத்தொழில்களிலும் அக்கறை காட்டியது.

பெரும் நிலபுலன்களையும் செல்வத்தையும் கொண்டிருந்ததால், பலருக்கு வேலை வசதியும் இவை அளித்தன. தமது பெண்களுக்குச் சீதணமாக கொடுப்பதற்கும் சிலர் கோயில்களிலிருந்து வட்டிக்குக் கடன் பெற்றனர்.

கலைத்துறைக்கும் கோயில்களே மையமாக அமைந்தன. இசை, நடனம், நாடகங்கள் யாவும் கோவில் மண்டபங்களிலேயே ஆடப்பட்டன. இக் கலைஞர்களையும் கோவில் தர்மகர்த்தாக்களே ஆதரித்து வந்தனர். இக்கால கட்டத்திலேயே தேவதாசிகள் எனும் சிறப்புப்பெயருடன், கோவில்களில் பணிபுரிந்த பரத்தையர்களை நாம் சந்திக்கின்றோம். அன்று முதல் சுதந்திரப் போராட்ட காலகட்டம்வரை எமது ஆடற்கலையின் முக்கிய வடிவமான பரதத்தை வளர்த்து வந்தவர்கள் தேவதாசி மரபில் வந்தவர்களே. சுதந்திரத்திற்குப்பின் ஏற்பட்ட விழிப்புணர்ச்சியின் விளைவாக இன்று சாதாரணப் பெண்கள் பரதம் ஆடவந்ததை எவரும் அறிவர்.

தேவதாசிகளின் கடமைகள் சுவாமிக்கு சாமரை வீசுவது, கும்பாராத்தி எடுப்பது, திருவுலாவின்போது சுவாமிக்குமுன் பாடி ஆடுவது என்பனவாகும். இராசராசன் ஆட்சிக் காலத்தில் தஞ்சைப் பெருங்கோவிலில் மட்டும் 400 தேவதாசிகள் பணிபுரிந்தனர். இவர்களை தலைச்சேரிப் பெண்டுகள் என கல்வெட்டுகள் குறிப்பிடுகின்றன. கோவிலைச் சுற்றியுள்ள நான்கு வீதிகளிலும் இப் பெண்களுக்கென இல்லங்கள் அமைத்துக் கொடுக்கப்பட்டன. இவர்களுக்கு வரிவிலக்கப்பட்ட நிலங்களும் வளங்கப்பட்டன.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

தேவதாசிக் குலப் பெண்களின் திருமணம் சம்பிரதாய மாக கோவிலில் நடைபெறும். அக் கோவிலுக்குரிய தெய்வமே இவர்களின் நாயகனாகக் கொள்ளப்படுவதால், திருமணமானது தாசி குலப் பெண்ணுக்கும் தெய்வத்திற்கு மானதொரு பிணைப்பைக் குறிப்பதாகும். சடங்கின்போது வாள் அல்லது விக்கிரகம் மணமகனாகக் கொள்ளப்படும். தாசி குலத்துப் பெரியவர் ஒருவர் பெண்ணின் கழுத்தில் தெய்வத்தின் பொருட்டுத்தாலி கட்டுவார்.

தேவதாசி குலத்தில் சொத்துரிமையானது ஆணுக்கும் பெண்ணுக்கும் சமமாக உண்டு. இக் குலத்துக்குரிய ஆண் கள், இசை, ஆடல் முறைகளில் பயிற்சிபெற்று, பெண்களின் ஆட்டத்திற்கான நட்டுவனார்களாக விளங்குவர். ஆடலுக்கு உயிர்போன்ற அடவு ஜதிகளை அமைப்பது, பாடல்களை ஆடல்களுக்கு அமைத்துக் கொடுப்பது, போன்ற கலைத் துறைகளில் விசேடமாக ஈடுபடுவார்கள்.

தாசிகுலப் பெண்களுக்கு, இசை, நடனங்கள், வாத்திய இசைகள் யாவும் முறையாகப் பயிற்றுவிக்கப்படும். அத் துடன் இவர்களின் முக்கியத் தொழிலான பரத்தமைக்கு வேண்டிய விசேட குணவியல்புகளிலும் பயிற்சியளிக்கப் படும். அக்காலத்தில் மனைவி என்பவள் இல்லாளாகவே கணிக்கப்பட்டாள். கணவன், மாமன், மாமியர், மற்றும் வீட்டிலுள்ள முதியவர்கள், நோயாளர், குழந்தைகள் யாவரையும் பொறுப்புடன் கவனித்து வருவதே மனைவியின் முக்கிய பணியாகக் கொள்ளப்பட்டது.

இந்நிலையில் குலப் பெண்ணானவள், கல்வி கற்றவளாக, கலைத்துறையில் ஈடுபாடு கொண்டவளாக, கணவனின் அறிவுத்துறை, கலைத்துறையில், பங்குபற்றி அவனுக்குத் துணையாக விளங்க முடியாதவளாகிறாள். மனைவியால் பூர்த்தி செய்ய முடியாத இத்துறைகளில் எல்லாம் தாசிகுலப் பெண் வல்லவளாக இருப்பதால் செல்வம் படைத்த ஆண்

கள் இவர்களின் நட்பைநாடி தமது தேவையைப் பூர்த்தி செய்து கொண்டார்கள்.

இவ்வகையில் பரத்தையர்களுக்கும் சமூகத்தில் ஓர் அந்தஸ்து இருந்தது. பரதக் கலை மட்டுமின்றி தத்துவங் கள் உட்படப் பல அறிவுத் துறைகளிலும் பயிற்சிபெற்ற பரத்தையர்கள் இருந்தார்கள். இதனாலேயே குடும்பப் பெண்கள் கல்விகற்பது அன்று இழிவாகக் கருதப்பட்டது. மேற்கு நாடுகளில் காணப்படும் பரத்தையர்போல் தென் னகத் தாசிகள் அங்கங்கள் தெரியக் கவர்ச்சி உடையணிந்து தெருவோரங்களில் நின்று தமது "இரைகளை"ப் பிடிப்ப தில்லை என வியந்து எழுதினார் அபே டுபோயி (Abbe Dubois) எனும் மேற்கத்திய அறிஞர்.

தாசி என்பவள் என்றுமே விதவையாவதில்லை. இவளின் தாலி மிகவும் புனிதமானது. அதிர்ஷ்டமுடையதெனவும் கொள்வார்கள். இதனால் ஏனைய குலப் பெண்களின் திரு மணத்துக்கு வேண்டிய தாலிச்சரட்டை தாசி ஒருத்தியிடம் கொடுப்பார்கள். அவளே வேண்டிய தாலிக் கயிற்றைத் தயாரித்து தனது கழுத்து மணியிலிருந்து ஒன்றை இதில் சேர்த்து தாலி கோர்த்துக் கொடுப்பாள். இவ்வாறு பெற்ற தாலி மிகவும் அதிர்ஷ்டம் உடையதாகக் கொள்ளப்படும். திருமண ஊர்வலத்தின்போது தாசியே முன்னுக்குச் செல்ல அனுமதிக்கப்படுவாள்.

தாசிப் பெண் இறந்தவுடன், கோவில் விக்கிரகத்தினின் றும் அகற்றிய தூய சீலையினால் அவளின் உடல் போர்க்கப் படும். அவள் பணிபுரியும் கோவிலில் இருந்து மலர்கள் வரவழைக்கப்பட்டு உடலுக்குச் சாத்தப்படும். பிரேதம் அகற்றும்வரை அன்று கோவிலில் பூசை நடைபெறாது. கோவில் தெய்வமே அவளின் நாயகனாக கொள்ளப்படுவ தால் அன்று கோவிலுக்கும் தெய்வத்திற்கும் துக்கமாகக்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கொள்ளப்படும். மேலும் கோவிலில் இருந்தே கொள்ளி கொண்டுவரப்பட்டு அவளுக்குத் தீ மூட்டப்படும்.

கோவிலை மையமாகக் கொண்ட கிராமிய அமைப்பு அன்னியராட்சியின் விளைவாகத் தகர்க்கப்பட்டதால் தேவ தாசிகள் போன்ற குலத்தினரும், வாழ்க்கையின்றிப் படிப்படியாக மறையத் தொடங்கினர். எமது 'நாட்டிலும் 'சின்ன மேளம்' என்ற பெயரால் இந்தியாவிலிருந்து வரவழைக்கப் பட்ட கூட்டத்தினர் கோவில் விழாக்களில் ஆடினர்.

மேனாட்டு நாகரிகமும் கலாசாரமும் எம்மிடையே பரவியபோது நவீனப்பரத்தமை தொழிலுக்கு தாசியாட்டமும் அதற்கான ஒப்பனையும் உகந்ததாகப் படவில்லை. புதுப்புதுப் பாணியில் எம்மை வந்தடையும் மேனாட்டு நடனங்களும், இனக்கவர்ச்சி உடைகளும் பால் உணர்வைக் கிளறும் விருந்தாக அமைந்தன. நவீன கோவலர்க்கு சதிராட்டம் கவர்ச்சியாகத் தோன்றவில்லை. இந்நிலையில் சதிராட்டமானது தனது பணியை இழக்க நேரிட்டது. ஆயினும் இந்த ஆடலில் பொதிந்துள்ள கலைப் பொலிவை அறிந்து கலாரசிகர் சதிராட்டத்திற்கு புத்துயிர் அளிக்க முயன்றனர். இதன் விளைவாக உயர் நடுத்தர வர்க்கப் பெண்கள் நடனக் கலையை விரும்பிப் பயின்றனர். இந்நிலையில் சதிராட்டமானது பரதநாட்டியம் எனும் பெயர் பெற்று மாண்புடன் உலவ முற்பட்டது.

சதிர் என்ற பெயரில் ஆடியோர் சமூகத்தில் தாழ்ந்த நிலையில் உள்ள பரத்தையர். பரதநாட்டியம் என்ற பெயரில் இன்று ஆடுபவரோ சமூகத்தில் உயர் மத்தியதர வகுப்பினரே. முன்பெல்லாம் பரத்தையர்க்குதவிய ஆட்டம் இன்று அரங்கேற்ற மேடைகளில் உயர்வர்க்க பெண்களின் அந்தஸ்தை எடுத்துக்காட்டும் ஒரு கருவியாகவும் மிளிர்கிறது! இதன் மத்தியிலும் உண்மையான நடனக் கலையார்

வத்தால் பரதம் பயின்று கலைவளர்க்கும் ஆடல் நங்கைகளும் இல்லாமல் இல்லை.

VI

சதிராட்டமானது பரதநாட்டியம் எனப் புதிய பெயர் பெற்று ஐம்பது ஆண்டுகள்கூட ஆகவில்லை. ஆனால் அப் பெயருக்குக் காரணம் காணவிளையும்போது, பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திர இலக்கணத்துக்கமைய ஆடும் புராதன ஆட்டம், அல்லது பாவ, ராக, தாளத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஆட்டம் என்றெல்லாம் மயக்க முறுகின்றனர். சற்றுச் சிந்தித்தால் இன்று ஆடப்படும் பலவகையான இந்திய நடனங்களுக்கும், பாவம், ராகம், தாளம் அடிப்படை அம்சமாக இருப்பதைக் காணலாம். மேலும் நாட்டிய சாஸ்திர நூலானது, இந்திய சாஸ்திரீய ஆடல் கலைகளுக்கும், நாடகக் கலைக்குமான முதல் நூலாக விளங்குகின்றது.

எனவே, பரத நாட்டியத்தைப் போதிக்கும் பயிற்சி முறை நூல் அல்ல 'பரதரின்' நாட்டிய சாஸ்திரம் என்பதை நன்குக மனங்கொள்ள வேண்டும். நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் **தாண்டவம், லாஸ்யம்** எனும் இரண்டு நாட்டிய வகைகள் கூறப்படுகின்றன. பெண்கள் ஆடுவதற்கு ஏற்றதும், சிறப்பாகச் சிருங்கார ரசத்தைக் கொண்ட பாடல்களைக் கொண்டு அமைக்கப் பெற்றதும், அவற்றை ஓரே நர்த்தகி ஒன்றன்பின் ஒன்றாக ஆடும் நாட்டிய முறை, **லாஸ்யம்** என்ற பெயரில் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் வருணிக்கப் படுகின்றது. இவ்வழியில் பரிணமித்து வந்த சிருங்கார பாவம் நிறைந்த ஆட்டமே இன்று தமிழ் நாட்டில் ஆடப் படும் பரத நாட்டியம்.

நாட்டியக் கலையுலகில் நிலவும் இன்னொரு மிகத்தவறான கருத்தொன்றையும் குறிப்பிடல் வேண்டும். எமது பரத நாட்டியமானது மிகப் புராதனமானது. அதன் தூய்மை

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கெடாமல் இரண்டாயிரம் வருடங்களுக்குமுன் ஆடப்பட்டது போல் இன்றும் கலையுலகில் வாழ்ந்து வருகின்றது என்றெல்லாம் பொறுப்பற்ற ரீதியில் பலர் கூறித்திரிவர். இக்கூற்று அவர்களின் ஞானசூனியத்தைக் காட்டுவது ஒருபுறமிருக்க, ஆடற் கலையானது கவின்பெறு சாஸ்திரீயக் கலையாக வளர்ச்சிபெற்றதையும் இக்கூற்று இழிவு படுத்துகின்றது.

இன்று நாட்டியக் கச்சேரியில் ஒரு பெண் தனித்து ஆடும் முறை சுமார் 160 வருடங்களுக்கு முன்பு தஞ்சாவூரில் உருவானது. நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் குறிப்பிட்ட முறைகளை அச்சொட்டாக அடியொற்றிய ஆட்ட முறைத் திட்டம் என இதைக் கொள்ளமுடியாது. ஆயினும் சிறந்த நடன விற்பன்னர்களாலும், விமர்சகர்களாலும் ஏற்றுக்கொள்ளப் பட்ட தனியாட்டமுறை இது எனப் புகழ்பெறுகின்றது. தஞ்சாவூர் ஆடற் கலைஞர் பரம்பரையில் உதித்த பந்தணை நல்லூர் சகோதர நட்டுவனர்களான பொன்னையா, சின்னையா, வடிவேலு, சிவானந்தம் எனும் கலைஞர்கள் 18-ம் நூற்றுண்டில் இன்றைய ஆட்டமுறைக்கு வழிவகுத்தவர்கள் எனலாம். இவ்வுலகில் யாவுமே மாறிக் கொண்டிருக்கின்றன. மாற்றமே விருத்திக்கு அடிப்படை. இப்பரிணும தத்துவம் கலைத் துறைக்கு விலக்கல்ல. பந்தணை நல்லூர் சகோதரர்கள் சிறந்த சிருஷ்டிக் கலைஞர்கள். தமக்கு முன்பு காணப்பட்டதும் சிலப்பதிகார வரிக் கூத்துக்களின் அடிப்படையில் பரிணமித்து வந்ததுமான ஆட்ட முறைகளினின்றும் தமது பாணியை உருவாக்கினர்களேயன்றி தாமே சுயம்பிரகாசமாக ஒன்றையும் ஆக்கவில்லை. இவர்கள் காலத்துக்கு முற்பட்ட தெய்வேந்திரன் எனும் ஆசிரியர் எழுதிய 'சங்கீதமுக்தாவளி' என்ற நூலில் விவரிக்கப் பட்டிருக்கும் லாஸ்ய முறையினின்றே தஞ்சாவூர் பாணி தோன்ற வழி பிறந்திருக்கின்றதென அறிஞர்கள் கருதுவர். இது பற்றி கலாநிதி வே. ராகவன் கூறுவது பொறுத்தமுடையது. ''ஸங்கீத முக்தாவளி தரும் லாஸ்ய முறை வருமாறு. முதலில் புஷ்பாஞ்சலீ, பின்பு முகசாலி, பிறகு சுத்தஜதி

நிருத்தம், பின் சப்தசாலி, அதற்கப்புறம் ஸுடாதி ஸப்த நிருத்தம், பின் சப்தம், பின் ஸுடாகீத அபிநயம், பின் பலவித கீதங்களின் நிருத்தம், பின் பிரபந்த நர்த்தனம், அப்புறம் சிந்து, தரு, த்ருவ பதம் முதலியன. இம்முறையில் பலவிடங்களில் தற்போதுள்ள உறுப்புக்களின் பெயர் ஒற்றுமையும், பொருள் ஒற்றுமையும் உணரலாம்'' சுமார் 250 ஆண்டுகட்குமுன் தஞ்சையில் துளஜா மகாராஜா எழுதிய 'ஸங்கீத ஸாராம்ருதம்' என்ற நூலிலும் ஆட்டத்தைச் சொல்லிக் கொடுக்கும் முறையான சிக்ஷா பத்ததியில் சில மாற்றங்களைச் செய்துள்ளார் என ராகவன் அவர்கள் மேலும் கூறுகின்றுர்.

பரதத்தின் அமைப்பு

பரதத்தில் ஆட்டமானது எவ்வாறு உருவாகின்றதெனப் பார்ப்போம்; ஆட்டம் ஒன்றினைப் பௌதிக ரீதியில் பிரித்துப் பிரித்துப் பார்க்கும்போது,

தனியொரு நிலையிலிருந்து இன்னொரு நிலைக்கு நர்த்தகி மாறுவதையே காண்கிறோம். இத்தனியான ஒற்றை நிலையைக் கரணம் என்பர். ஒவ்வொரு கரண நிலையிலும், உடலானது ஒரு குறிப்பிட்ட நிலையைப் பெறுகின்றது. இங்கு கைகள், கால்கள், பாதங்கள் ஒன்றுக்கொன்று சார்பான குறிப்பிட்ட ஸ்தானங்களை வகிக்கும் 108 கரணங்கள் உண்டு என நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுகின்றது. ஒவ்வொரு கரணத்தையும் வரையறுப்பதற்கு, அதன் மூன்று உறுப்புக்கள் தத்தமக்குரிய இலக்கணங்களுடன் அமையவேண்டும். அவையாவன — ஸ்தானம் — உடல் குறிப்பிட்டதொரு நிலையைப் பெறுவது; சாரி—கால்களின்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

அசைவுகள்; நிருத்தஹஸ்தம்—கைகள் பிடிக்க வேண்டிய முத்திரைகள். ஓர் ஆட்டத்தில் பல கரணங்கள் சேரும் போது, அச்சேர்க்கை அங்கஹாரம் எனப்படும்.

அலபதுமம் (மலர்ந்த தாமரை)

அடவுகள்

ஆட்டமானது தாள லயத்துக்குக் கட்டுப்பட்டுக் கலை மெருகுடன் அமைவதற்கு அடிப்படையாகப் பழகிக்கொள்ள வேண்டியன, அடவுகள் எனும் அம்சமாகும். பரதத்தில் பரிச்சியமுள்ளவர்கள் அடவுகள் பற்றி ஓரளவேனும் அறிந்திருப்பர். ஆட்டத்தை அக்கு வேறு ஆணி வேருகப் பிரித்துப் பார்க்கின் உடலும், உடல் சார்ந்த உறுப்புக்களும் ஒரு நிலையிலிருந்து இன்னொரு நிலைக்குத் துரிதமாக அல்லது மெதுவாக மாறுவதைக் காண்கிறோம். இந்த நிலை மாற்றத்தை -அசைவை - த் தன்னிச்சையாகச் செய்யாமல் குறிப்பிட்ட காலப் பிரமாணத்துக் கமையச் செய்யும்போது அசைவில் 'கலைப்பொலிவு' நிரம்பிய ஆட்டத்தைக் காணமுடியும். இதை வெற்றிகரமாகச் சாதிப்பதற்கு அடவுகள் உதவுகின்றன. அடவுகளைச் செய்து காட்டும்போது சுலபமாக விளங்கிக்கொள்ளலாம். நடத்தல் என்ருல் என்ன என்று கேட்பதைப் போலவே இருக்கும் அடவு என்ருல் என்ன என்ற கேள்வி!

உடல் ஓரிடத்திலிருந்து இன்னேர் இடத்திற்கு நகருவதற்கு நடை உதவுகின்றது. ஒவ்வொருவரின் நடையும் தனி இயல்பாக—ஏதோ ஒரு வகையான காலப் பிரமாணத்தைக் கொண்டதாகவும், கைகளை வீசி வீசி அசைத்தும்—காணப்படும். இந்த நடையைப் பிரயோகித்துச் செயல் புரியும்போது அச் செயலையே நாம் பிரதானமாகக் கவனிப்போமேயன்றி, நடையை அல்ல. பெண்கள் வலைப்பந்து விளையாடுவதை நோக்குவோம். இங்கு அவள் தேவைக் கேற்றவாறு ஓடவேண்டும். கைகள் தேவைக் கேற்றவாறு அசைந்து பந்தைப் பிடித்து எறிதல் வேண்டும். பந்து வலைக்கூடைக்குள் விழுவதே விளையாட்டின் இலட்சியமாயிருக்கும்போது பார்ப்பவர்கள் ஆட்டக்காரியின் கை, கால் அசைவுகளையே பார்த்து இரசித்துக் கொண்டிருக்க மாட்டார்கள். ஆயினும், இந்த அசைவுகளை ஏற்றவாறு பிரயோகிக்கப் பழகிக் கொள்ளாவிடில் வலைப்பந்து விளையாட முடியாதல்லவா? ஆடற்கலையில் அடவுகள் வகிக்கும் பாத்திரமும் இது போன்றதேயாகும்.

மிருதங்கம் போன்ற முழவு வாத்தியங்களின் ஒலிக்கு ஒத்திசையுடன் அமைவதே ஆட்டம். ஆட்டத்திற்கு அடிப்படையான அடவானது, மிருதங்கம் பேசும் சொற்களை உணர்ச்சிப் பொலிவுடன் படம் பிடித்துக் காட்டுவதெனக் கூறுதல் பொருத்தமுடையது. கால்களைத் தட்டும் பொழுது ஏற்படும் பாதங்களின் அமைப்பு என்பன அடவுகளின் பிரதான பிரிவுகளை வரையறுக்கின்றன. இத்தகைய அடவுகளைக் காலப் பிரமாணத்துடன் ஆடவும் ஞாபகத்தில் வைத்துக் கொள்ளவும், தெய்யா தெய்யி, தெய்கத் தெய்கி

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

போன்றவற்றை மனதில் சொல்லிக் கொண்டே ஆடுவர். இத்தகைய பயிற்சி முதலில் வேகக்குறைவாகவும், (சவுக்க காலம்) பின் சிறிது வேகமாகவும் (மத்தியகாலம்) அதன்பின் அதிவேகமாகவும் (துரிதகாலம்) நடைபெறும். பரதத்தில் இத்தகைய அடவுகள் நூற்றுக்கும் அதிகமாக உண்டு. இவற்றை வெறும் எழுத்துமூலம் அறிமுறை ரீதியில் விளக்க முடியாது. ஆசிரியரிடத்தில் நேரில் பாடங்கேட்கும்போது நடைமுறை அனுபவ மூலமாகவே தேர்ச்சிபெற முடியும். இவ்வாறு அடவுகளை நன்ருகப் பழகியவுடன் உடலின் வெவ்வேறு தொழிற்பாடுகளான உட்காருதல், எழுந்திருத்தல், சுற்றுதல், குனிதல், வளைதல் போன்றவற்றையும் மிக்க எழிலுடனும், இலாகவத்துடனும் செய்ய முடியும்.

அபிநயம்

நிருத்தம், நிருத்தியம் என்பவை பரதத்தின் இரு பெரும் உட்பிரிவுகளாகும். தூய ஆடலான நிருத்தத்துடன் அபிநயம் சேரும்போது நிருத்தியம் பிறக்கின்றது. அபிநயம் என்பது நடிப்பைக் குறிப்பது. ஆட்டத்துடன் ஒருகருத்தை—ஒரு பொருளை-வெளிப்படுத்த விரும்பினுல், அல்லது ஒரு பாத்திரத்தை நடித்துக்காட்ட விரும்பினுல், அபிநயம் செய்வதில் தேர்ச்சிபெறல் வேண்டும். ''நாடகத்தின் பிரயோகத்தை அதன் தாற்பரியம் விளங்குவதற்காகத் தூக்கிச் செல்வது எதுவோ அது அபிநயமாகும்'' என நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுகின்றது; ஸாகித்திய தர்ப்பணம் எனும் நூல்

''அபிநயம் என்பது பாத்திரங்களின் (உடல், மனம்) நிலைமைகளைத் தோற்றுவித்தல்'' என்கின்றது. அபிநயங்களை நான்கு வகைகளில் வெளிக்காட்டலாம். வாசீக அபிநயம் என்பது, சொல்லால் கருத்துக்களை வெளிப்படுத்துவதைக் குறிக்கும்; இதை நாடகத்திற் காணலாம். இரண்டாவது பாத்திரங்களுக்கேற்ற ஆடையணிகளை அணிந்து நடித்தல்—இது ஆஹார்ய அபிநயம் எனப்படும். நாட்டிய நாடகங்களில் இது முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. நடிகை பாத்திரத்துடன் முற்ருக ஒன்றி உணர்ச்சிபாவங்களை வெளிப்படுத்துவதற்குக் கையாளும் சில உடலங்க மாறுபாடுகள் சாத்வீக அபிநயம் எனப்படும். இவற்றில், கண்ணீர் விடுவது, உடல் குன்றி நிற்பது போன்றவற்றை நாடகத்திலேயே காண முடியும். ஆயினும் கண்களைக் கொண்டு அபிநயித்தலையும் (சாட்சுஷியம்) தலை, முகம் இவற்றைக் கொண்டு அபிநயித்தலையும் (வியஞ்சகம்) நிருத்தியத்தில் பிரயோகிக்கலாம் என அபிநய தர்ப்பணம் கூறுகின்றது. சாத்வீக அபிநயம், மன உணர்ச்சிகளைக் காட்டுவதற்கும், அவ்வுணர்ச்சிகள் பார்ப்போரின் உள்ளத்தையும் தாக்கி, அவர்களும் அதே உணர்ச்சிப் பரிவடையச் செய்வதற்கும் கையாளப்படுவது. இது பரதத்தில் இடம் பெறுவதெனில் முகமும், கண்களும் முக்கியமாக நின்று பாவத்தைப் பொழிய வேண்டும். நான்காவது, ஆங்கீக அபிநயம் எனப்படும்; உடல் உறுப்புக்களால் செய்யப்படும் அபிநயம் என்பது இதன் பொருள். தாவரங்கள், விலங்குகள், மற்றும் பொருள்களைக் கைகளாலும், கால்களாலும், அபிநயித்துக் காட்டுதல், தலையாலும், கண்ணுலும் உணர்ச்சி பாவத்தைக் காட்டல் போன்ற நடிப்புக்கள் ஆங்கீக அபிநயத்துள் அடங்கும். இந்த நான்கு வகை அபிநயங்களையும் குறிப்பிடும் அபிநய தர்ப்பணப் பாடலொன்று வருமாறு—

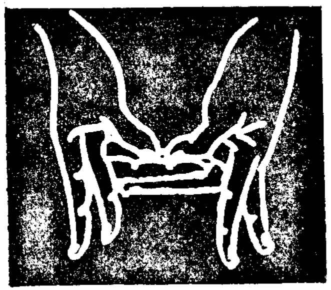
ஆமபி நயங்கள் நான்காம்;
அதன் வகை ஏதென் ருேதில்,
சேமம், ஆங்கீக மென்றும்,

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

செப்புவா சீக மென்றும்,
பூமதுஆ காரிய மென்றும்,
பொருந்து, சாத் வீக மென்றும்,
நாமங்களென்று வேருய்
நவின்றது நூலின் பாங்கே.

முத்திரைகள்

ஆங்கீக அபிநயம் எனும்போது, கைகளால் செய்யப்படும் முத்திரைகளை எவரும் விசேடமாகக் கருதுவர். அடவுகளை ஆடும்போதும் முத்திரைகள் கைகளால் பிடிக்கப்படும். ஆனுல் இங்கு இவை எவ்விதப் பொருளையும் விளக்காது. வெறும் எழிலுக்காகவே செய்யப்படும். இதை நிருத்த ஹஸ்தமென நாட்டியசாஸ்திரமும், எழிற்கை எனச் சிலப்பதிகாரமும் கூறுகின்றது. மாருக, முத்திரைகள் அபிநயத்தில் இடம் பெறும் போது, அவை ''தொழிற் கைகள்'' ஆகின்றன. இவற்றிற்குக் குறிப்பிட்ட கருத்துக்கள் உண்டு. உதாரணமாக அலபத்மம் என்னும் முத்திரையில் சுண்டு விரல்களை வளைத்து ஒன்ருென்று பிரித்துவைக்கப்படுகின்றன. இம்முத்திரையைத் தூக்கி உயரப் பிடித்தால் முழுநிலவாகவும், முகத்துக்கு நேரே பிடித்து அழகுபார்ப்பது போல அல்லது பொட்டிடுவது போல முகபாவத்தினுல் அபிநயித்தால் கண்ணுடியாகவும், நேரே நீட்டிப் பிடித்தால் ''தெரியாது'' என்பதைக் கருதக் கூடியவாறு முகபாவத்துடன் காட்டவும், முன்னே பிடித்தால் மலர்ந்த தாமரையாகவும் காட்ட முடியும். ஆனுல் முகத்தில் உணர்ச்சிப் பொலிவின்றிக் காணப்படின் இம்முத்



கட்வா (கட்டில்)

திரையின் அர்த்தம் புரியாது. மேலும், முத்திரைகளைக் கைகளால் மட்டும் வெறுமனே செய்து காட்டுவதால் பொருள் முற்றிலும் புரிந்துவிடுவதில்லை. தனித்து அல்லது மற்றக் கையுடன் சேர்த்து வெவ்வேறு நிலைகளில் முகபாவத்துடன் நிறுத்தப்படும்போது, கருத்துக்களைச் சரியாகப் புரிந்துகொள்ள முடிகிறது.

ஒருகையில் மட்டும் செய்யும் முத்திரைகளை ஒற்றைக்கை எனச் சிலப்பதிகாரம் கூறும்; நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் இதற்கு அசம்யுதஹஸ்தம் எனப் பெயர். இரு கைகளாலும் செய்யப்படுவன இரட்டைக் கை அல்லது சம்யுதஹஸ்தம் எனப்படும். கைமுத்திரைகளின் இலக்கணங்கள், அவற்றின் பிரயோகங்கள் யாவும் பரத நூல்களில் பாடல்களாகக் காணலாம். பரதத்தில் நேரடியாக ஈடுபாடற்றவர்களும், இப்பாடல்களின் இலக்கியச் சுவை கருதி இரசிக்க விரும்புவர். எடுத்துக்காட்டாக இதோ ஒரு பாடல்—

சதுரக்கை இரண்டுகையில் தருமிரு நுனியுங் கூட்டி
அதனில் தர்ச் சனிகள் இரண்டும் அங்குட்டம் இரண்டும் (நீட்டில்
இது கட்டுவக்கை யென்றே இயம்பினர்; வினியோ (கங்கேள்,
மெதுவுறு கட்டிலுக்கே விளம்பினர் பரதத்தோரே.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

இரண்டு சதுரக் கைகளின் நுனிகளைக் கூட்டி, அவற்றில் சுட்டு விரல்களையும், கட்டை விரல்களையும் நீட்டல் இம்முத்திரை எனவும், இது கட்டில் அல்லது விசிப்பலகையைக் குறிக்கும் எனவும் இப்பாடல் கூறுகின்றது.

VII

பரத நாட்டியத்தின் கூறுகளான அடவுக் கோவைகள், அபிநயங்கள், முத்திரைகள், கரணங்கள் சேர்ந்து பரத நாட்டியமாகின்றன. பரதக் கச்சேரியில் அலாரிப்பு, ஜதிஸ்வரம், சப்தம், வர்ணம், பதம், தில்லானா போன்ற 'தலைப்புக்கள்' கொண்ட ஆட்டங்கள் சம்பிரதாய வழக்கில் நடைபெறும். நாட்டியத்தின் அடிப்படை அம்சங்களான ஆட்டமும் அபிநயமும் படிப்படியாக விருத்தியடைந்து கடைசியில் முழுமலர்ச்சியடைந்து பரதத்தின் பூரணப் பொலிவையும் காட்டத்தக்க வகையில் கச்சேரியில் ஆட்ட நிகழ்ச்சிகள் (அல்லது உருப்படிகள்) அமைக்கப்பட்டிருக்கின்றன. இந்த முழுமலர்ச்சிக் கட்டத்தை வர்ணம் எனும் நிகழ்ச்சியில் காணலாம். இனி ஒவ்வோர் உருப்படியின் தனிச்சிறப்பையும், ஆட்ட முறையையும் நோக்குவோம்.

அலாரிப்பு

பரதக் கச்சேரி, அலாரிப்பு எனும் உருப்படியுடன் தொடங்குகின்றது. வரப்போகும் நிகழ்ச்சிகள் எப்படி அமையப் போகின்றன என்பதை முன்னறிவிப்பதுபோல் இருக்கும் இந்த ஆட்டம்; நர்த்தகி மேடையில்வந்து கம்பீரத்துடன், ஆனால் வெகு இயற்கையாக நிற்பதும், அதைத் தொடர்ந்து முதல் நிகழ்ச்சியாகச் செய்யும் அலாரிப்பும்,

அவளிடம் எதிர்பார்க்கக்கூடிய கலைத் திறமையின் அளவுகோல்களாக அமையும் எனில் மிகையாகாது.

அலாரிப்பு, சபைக்கு நாட்டிய முறையில் வந்தனம் செலுத்தும் நிகழ்ச்சியெனலாம். இச்சொல்லின் வரலாறும், விளக்கமும் ஆராய்ச்சிக்குரியன. பண்டை வடமொழி நூல்களில் புஷ்பாஞ்சலி எனும் ஆட்ட முறையொன்று கூறப்படுகின்றது; நடிகை அரங்கிற்கும், சபைக்கும் மலர்களைச் சொரிந்து வணக்கம் செலுத்துவது புஷ்பாஞ்சலி ஆகும். இதன் அடிப்படையில் பரிணமித்து வந்ததே இன்றைய அலாரிப்பு; அலாரிப்பில் வெறும் ஆட்டத்தை மட்டும் காணலாம். இங்கு அபிநயத்துக்கு இடமில்லை; இராகமும், பாடலும் இதிற் சேராமல், வெறும் தாளத்திற்கே இது ஆடப்படும். வரப்போகும் நிகழ்ச்சிகளில் படிப்படியாக வளர்ந்து பெருகிப் பொலிவுறும் தூய நிருத்தத்திற்கு வித்தாக அமைவது அலாரிப்பு.

அலாரிப்பு, ஜதிஸ்வரம், சப்தம் போன்ற நிகழ்ச்சிகளைப் பார்த்துப் பழகிய இரசிகர்கள், இவை ஒவ்வொன்றும் குறிப்பிட்ட ஆடல்முறை வரம்புக்குள் அமைவதையும், அவற்றின் தனிச் சிறப்பியல்புகளையும் உணர்வார்கள். நட்டுவனார், நர்த்தகி ஆகியோரின் கலைச் சிருஷ்டி ஞானமும், மேதைத்தன்மையும் இந்த வரம்புக்குட்பட்டே மிளிர்வதைக் காணலாம். கடவுளுக்கும், குருவுக்கும், சபையோருக்கும் வணக்கம் செலுத்துவதும், இதற்கு அனுசரணையாகக் கண், கழுத்து என்பவற்றின் அசைவுகளுடன் ஆரம்பித்து, ஈற்றில் தூய நிருத்தத்துக்கான சில குறிப்பிட்ட அடவுக் கோவைகள் கொண்ட தீர்மானத்துடன் ஆட்டம் முடிவுறுவதே அலாரிப்பு எனும் உருப்படியின் சிறப்பம்சமாகும்.

ஜதிஸ்வரம்

அலாரிப்புக்கு அடுத்த நிகழ்ச்சியாக அமைவது ஜதிஸ்வரம்; தூய நிருத்தத்தின் ஆரம்பக் கட்டத்தை அலாரிப்பில்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கண்டோம். அடுத்த நிகழ்ச்சியில் இது விரிவடைவது இயல்பே. அலாரிப்பு வெறும் தாள லயத்தை ஆதாரமாகக் கொண்டு ஆடப்படுவது; இதில் நட்டுவனர் கூறும் சொற்கட்டுகள் (2-ம் தாம்—தித்தா—தை—தத்தை) குறிப்பிட்டதொரு தாளத்துக்கமைவதேயன்றி, இங்கு இராகம் இடம் பெறுவதில்லை.

ஸ்வரங்களின் பிரயோக அடிப்படையில் உருவாகும் இராகத்துடன் கூடிய ஜதியாட்டமே ஜதிஸ்வரமாகும். முன்பெல்லாம் இராகம் சேராமல் வெறும் சுத்த ஜதியாகவே ஆட்டங்கள் அமைந்தன. இதையடுத்து, ''ராக-நுக-யதி-நிருத்தம்'' தோன்றியது. இதன் வழியாகவே இன்றைய ஜதிஸ்வரம் பரிணமித்தது. ஜதி ஆட்டத்தில் இராகமும் இடம்பெறும்போது, பரதக் கலைப் பொலிவின் இரண்டாவது கட்டத்தைக் காண்கிறோம். இதில் ஆட்டம் மேலும் இரம்மியமாக, பார்ப்பதற்கு விறுவிறுப்பாகவும், கேட்பதற்கு இனிமையாகவும் இருக்கும். ஜதிஸ்வரத்தில், இராகத்துக்குக் கட்டுப்பட்ட இசை முதன் முதலில் சேர்க்கப்படுவதால், பக்க வாத்திய இசைகளும் தமது பங்கைச் செலுத்துவதற்குச் சந்தர்ப்பம் ஏற்படுகின்றது. நர்த்தகியும் பற்பல அடவுக் கோவைகளையும் ஆடி, பரதத்தின் கலை நுணுக்கங்களை வெளிப்படுத்துவாள்.

சப்தம்

நாட்டியத்தின் இரண்டாவது முக்கிய அம்சமான அபிநயம் முதன் முதலில் சப்தம் எனும் நிகழ்ச்சியில் இடம்பெறுகின்றது. முதலில் தனி ஆட்டத்தின் ஆரம்பக் கட்டம்; பின்பு இராகத்தில் அமைந்த சுரவரிசை இடம் பெறுதல், மூன்றாவதாக இராகத்தில் அமைந்த பாடலும் (சாகித்தியம்) அதற்கான அபிநயமும் சேருதல் எனப் பரதம் மலர்ச்சி அடைகின்றது; அதாவது, இதுவரை வெறும் ஆட்டமாகத் தோன்றியது, கருத்தை வெளிப்படுத்தும் பாவத்தையும் கொண்ட ஆட்டமாக உருப் பெறுவதைக் காணலாம்.

''தேவர்களுக்குப் பிரதீகரமான நர்த்தனமும், ஸ்தோத்திரமும் அடங்கிய உருப்படிகள் பண்டை நூல்களில் காணப்படுகின்றன; இவற்றில் சந்தர்ப்பத்துக்கேற்றபடி கதாபாத்திரங்களான தேவர்களைக் குறித்துக் கதையைத் துவக்குவதுபோன்ற சில சொற்கள் அமைக்கப்பட்டு ஜதி வரிசைகள் சேர்க்கப்பட்டிருக்கின்றன. சூத்திரதாரரும், நடிகரும் ஒருசிறிய சம்பாஷணையை ஆரம்பித்து, கதைக்குச் சம்பந்தப்பட்ட ஒரு சிறிய சந்தர்ப்பத்தைக் குறிப்படுவதே இதன் முறை'' என சரபோஜி மன்னரின் நாட்டியத்திற்கான சாஹித்திய வகைகள் எனும் நூல் கூறுகின்றது. இந்த உருப்படிகளின் சாயலை இன்றைய சப்தங்களிலும் காணலாம்.

சப்தம் எனச் சிறப்புப் பெயர் கொண்ட இச்சாகித்தியங்களில், கடவுள், அரசர் அல்லது தலைவனின் புகழ்பாடி அவர்களுக்குக் கட்டியம் கூறுவதாக அல்லது வணக்கம் செலுத்துவதாக முடிவுறும். ''சலாமுரே'' ''நமஸ்துதே'' ''சரணமே'' ''பணிகிறோம்'' என்றும் சப்தத்தின் பாடல்கள் முடிவதைக் காணலாம். மேலும் இவற்றில் ஆட்டத்துக்கான ஜதிகளும், சாகித்திய அடிகளும் கலந்து வரும். சாகித்திய வரிகளை நிரவல் செய்து பாடும்போது, நர்த்தகியானவள் அதற்கான பாவங்களைப் பற்பல விதங்களில் அபிநயம் பிடித்து, தெளிவாக ஆடிக் காட்டுவாள். இதில் நர்த்தகியின் மனோதர்மத்தையும் கலைச் சிறப்பையும் பார்த்தே அனுபவிக்க முடியுமேயன்றி, வார்த்தைகளால் விளக்குதல் சுலபமல்ல.

வர்ணம்

பரதக் கலையின் சிகரமாக அமைவது வர்ணம்; இதற்கு முன் ஆடிய உருப்படிகளின் மூலம் வளர்ந்த இலயச் செழிப்பு நிறைந்த ஆட்டம், பாவச்செறிவு கொண்ட அபிநயம் ஆகிய இரண்டு அம்சங்களும் வர்ணத்தில் ஏறத்தாழச் சமமாக அமைந்து பரதம் பூரணப் பொலிவு பெறுவதை இங்கு காணலாம். முன்பெல்லாம் வர்ணத்தை ஒரு மணி

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

நேரதிற்கும் ஆடுவார்கள். சங்கீதக் கச்சேரியில் பாடகரின் முழுத் திறமையும் வெளிப்பட எவ்வாறு இராகம்—தானம்—பல்லவி அமைகின்றதோ, அவ்வாறே நாட்டியத்திற்கு வர்ணம் எனில் மிகையாகாது.

சங்கீத பரிபாஷையின்படி, சவுக்ககாலம், மத்தியகாலம், துரிதகாலம் எனும் மூன்று காலங்களிலும் ஆடப்படும் அடவுக் கோவைகளாலான தீர்மானத்துடன், வர்ணம் ஆரம்பிக்கும். இதற்கு வேண்டிய ஜதிகள் குறிப்பிட்ட தாளத்தில் நட்டுவனாரால் சொல்லப்படும். இதையடுத்து வர்ணப் பாடலுக்குரிய பல்லவியின் முதலடியைப் பாட அதற்கு நர்த்தகி அபிநயம் பிடிப்பாள். மீண்டும் ஆட்டக் கோவைகளாலான தீர்மானம். பின் பல்லவியின் இரண்டாம் பகுதிக்கு அபிநயம். இவ்வாறு அனுபல்லவிவரை ஆட்டமும் அபிநயமும் மாறி மாறி வரும். வர்ணத்தின் இரண்டாம் பகுதியில் சுரங்களுக்கான ஆட்டமும் (சங்கீத பரிபாஷையின் சிட்டஸ்வரம்) பாடலுக்கான அபிநயமும் செய்யப்படும். மூன்றும் பகுதி பல்லவியை, அல்லது சரணத்தின் தொடக்கத்தை ஒரு சிறு பல்லவிபோல் வைத்துக் கொண்டு, அதற்கு விரிவாக ஆடும் பகுதி. நர்த்தகியின் அபிநயத்திறன் முழுவதும் வெளிப்படும்வண்ணம் விஸ்தாரமாக அபிநயம் செய்வதற்கு இதில் இடமுண்டு. இதில் ஓர் அடி பாடலாகவும், மறு அடி சுரங்களாகவும் மாறி மாறி வரும். இதை ''ஒத்துக்கடை ஸ்வர ஸாகித்தியம்'' என்பர்.

அடவுகளில் மெட்டடவு என ஒன்று உண்டு. வர்ணத்தில் வரும் சாகித்திய அடிகளுக்குத் தட்டி மெட்டடவு வகைகளுடன் அபிநயிக்கும் காட்சி மிக இரம்மியமாக இருக்கும். பாதங்கள் துரித காலத்தில் தட்டி மெட்டடவைச் செய்ய, முகபாவத்துடன் கைகள் அபிநயம் புரியும்போது, சபையோர் உணரும் கவின் கலைச் சுவையை எழுத்தில் வடிக்க முடியாது! காதுக்கினிய இசையின் வடிவமே ஆட்டமெனும் கூற்றின் உண்மையை முற்றாகக் காட்டுமிடங்களில் இதுவும் ஒன்று.

பதம்

ஆடற்கலையின் கண்களில் ஒன்றான அபிநயத்துக்குப் பெரும் முக்கியத்துவம் கொடுப்பதற்காக உருவாக்கப்பட்டது பதம் எனும் நிகழ்ச்சி. இசையின் வடிவமே ஆட்டம் எனக் கூறுவதுபோல், ''பொய்யாமொழி'' எனச் சிறப்பித்துக் கூறப்படும் அபிநயமானது, பதம் நிகழ்ச்சிகளில் முழுமையாகப் பிரகாசமடைகின்றது. பாடல்களின் (சாகித்தியங்களின்) உட்கருத்துக்களைத் தக்க அபிநயத்துடன் விளக்கிக் காட்டுவதை இங்கு காணலாம். பல்வேறு அபிநயச் சுவைகளையும் நர்த்தகி புலப்படுத்தும்பொருட்டு இதற்கென எழுதப்பட்ட நடனப் பாடல்களைப் பதங்கள் என்பார்கள். கம்பரும், ஓரிடத்தில் நடன மாதரை விவரிக்கும் கட்டத்தில், பதங்கள், மிருதங்கம், தாளலயம் என்பவற்றிற்கு ஒத்தியலாகப் பற்பல ஜதிகளுக்கு ஏற்ப ஆடிய மங்கையர் என்கிறார்.

> ''பதங்களில், தண்ணுமை, பாணி பண்உற
> விதங்களின், முறை சதி மிதிப்பவர்......''

எனும் வரிகளில் பதங்கள் பற்றிக் கூறப்படுவது கவனிக்கத் தக்கது.

பத நிகழ்ச்சியில் அபிநயிக்கும் பாடல்கள் மிகுந்த உணர்ச்சிப் பொலிவுள்ளவையாக இருக்கும். இவை பெரும்பாலும் இறைவன் அல்லது தலைவன் மீது காதல்கொண்ட பெண்ணொருத்தியின் உள்ளக்கிடக்கைகளை வெளிக்காட்டும். இத்தகைய பாடல்களுக்கு நர்த்தகியானவள் பாடலின் பொருளையும், வரும் பாத்திரங்களின் மனோநிலைகளையும் நன்கு உணர்ந்து உணர்ச்சியைக் கொட்டி அபிநயிக்கும்போது சபையோர் மெய்மறந்து விடுவார்கள்.

தலைவன் தலைவி கூடி இன்புறுவதை உணர்த்துவதும் (அதாவது அகத்தில் நிகழும்) இன்பத்தைக் குறிப்பதுமான அகத்திணைப் பாடல்கள் பழந்தமிழ் இலக்கியங்களில் சிறப்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

பிடம் பெறுகின்றன. இந்த மரபைத் தொடர்ந்து காப்பாற்றுவது போன்றே இன்றைய பதங்களும் காணப்படுகின்றன.

"காமப் பகுதி கடவுளும் வரையார்
ஏனோர் பாங்கினும் என்மனார் புலவர்"
—(தொல்காப்பியம்)

காமப் பகுதியிலிருந்து கடவுளையும் நீக்கிவிட மாட்டார்கள், மக்கள் சார்பிலும் காமப் பகுதியை நீக்க மாட்டார்கள் என்று பண்டைப் புலவர்கள் கூறுவதை, இன்னும் நீட்டி, ஆடற் கலையில் இந்த இரண்டு அம்சங்களையும் பதங்களில் நிரந்தரமாகப் பாதுகாத்துள்ளார்கள் எனக் கூறுவது மிகையாகாது.

சிருங்காரச் சுவை நிறைந்த அபிநயமே யாவராலும் சுவைக்கக் கூடியது; கற்பனையுடன் அழகுற வளர்த்தும், விரிவாகவும் பல வகைகளிலும் அபிநயிக்கக் கூடியதென்பதாலும் பதங்களில் காதல்சுவை நிரம்பிய அகத்திணைப் பொருள் கொண்ட பாடல்கள் இடம்பெறுவது அவசியமென்பர் பழம்பெரும் பரதக் கலை விற்பன்னர்கள். "எல்லாம் காதலாயிருக்கின்றனவே, சில பக்திக் கீர்த்தனங்களுக்கும் கை பிடிப்போம் என்று பலர் ஆரம்பித்திருக்கின்றனர். இவற்றைச் செய்வதில் நடிகைக்குக் கலைத்திறனையும் அழகையும் காட்ட அதிகமாய் இடம் அகப்படாது. பதங்களிலும் காணப்படும் காதல் முழுவதும் ஜீவாத்மா—பரமாத்மா—ப்ரேமையையே அடிப்படையாக வைத்து எழுந்திருப்பதால் இவற்றையே கையாளுவதில் மாசுஒன்றும் இல்லை" என்கிறார் திருமதி பாலசரஸ்வதி அம்மையார். நாட்டியத்துறையில் உழைத்த தலைசிறந்த குடும்பமொன்றில் தோன்றியவரும், அபிநயக் கலையில் ஒப்பற்ற புகழ் பெற்றவருமான ஒரு கலைஞரின் கூற்று இது; ஆயினும் இன்று பொதுமக்கள் விரும்பிச் சுவைக்கும் வெவ்வேறு வகைப் பாடல்கள் பதங்களில் இடம் பெறுவதற்குக் காரணம், வாழ்க்கை முறைக்கும் பரதக் கலைக்கும் இன்று உள்ள முரண்பாடேயாகும். (இதுபற்றிப் பின்னர் விரிவாக ஆராய்வோம்).

பதங்களுக்கு அபிநயிக்கும்போது, நர்த்தகியின் முகபாவங்கள், கை முத்திரைகள் மற்றும் ஆங்கீக அபிநயங்கள் யாவும் சேர்ந்து பாடலின் பொருளைச் சபையோர்க்கு உணர்த்துகின்றன. பாட்டில் வரும் அடிகளுக்கு, நர்த்தகியானவள் ஒவ்வொரு தடவையும், அதே பொருள் தொனிக்கும்படியாக, ஆனால் வெவ்வேறு வகையில் அபிநயிப்பாள்; இதை விந்யாசப்படுத்தல் என்பர்; இந்த இடத்திலே நர்த்தகியின் கற்பனை வளம்விட்டுப் பிரகாசித்தல் வேண்டும். இல்லையேல் திரும்பத் திரும்ப இயந்திரம்போல் ஆடுவதைப் பார்க்கும் சபையோருக்குச் சலிப்புத் தட்டும். பாடலின் பொருள், அதில் வரும் நிகழ்ச்சி, நடைபெறும் சந்தர்ப்பம், காலம், சூழல் யாவற்றையும் மாணவிகள் விளங்கி அவர்கள் அதில் இலயிப்பது மட்டுமன்றி, அவர்களின் கற்பனை சுயமாகப் பிரகாசிப்பதையும் காணும்போது இவர்களது நாட்டிய ஆசிரியரின் திறமையையும் சபையோர் அறியக் கூடியதாகின்றது.

பதங்களில் சில, ஜதிகளையும், சுரங்களையும் கொண்டிருக்கும். இவற்றில் ஆடும்போது, அடவுக் கோவைகளும் அபிநயமும் இடம் பெறுவதைக் காணலாம். முத்துத் தாண்டவர், மாரிமுத்தா பிள்ளை போன்ற இசைக் கவிஞர்கள் கூத்தர் பிரானாகிய சிவன்மீது பாடிய சில பாடல்கள் பொருட் சுவைமிகுந்த சொற்கட்டுகளையும் கொண்டவை. இவற்றிற்குப் பதம் பிடிக்கும்போது அபிநயத்துடன் சிறந்த நிருத்த அம்சங்களையும் சிற்பங்களில் காணும் சிவனாரின் சிறந்த தாண்டவ நிலைகளையும் காட்டுவதற்குச் சந்தர்ப்பம் கிடைக்கின்றது. பாடல்களின் பொருளுக்குப் பொருத்தமாகவே இதில் வரும் நிருத்தமும் கரண நிலைகளும் வருவதால், ஆடல் முழுவதுமே யதார்த்தபூர்வமான அபிநயக் கொத்தாகத் திகழ்கின்றது.

பாதச் சிலம்பு கலீர் கலீர் கலீரெனப்
பைம்பொற் குழைகள் பளீர் பளீர் பளீரென்ன

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

....

....

மால்கை மத்தளந் தணு தணு தணுவென்ன

மலரயன் தாளங் கணீர் கணீர் கணீரென்னச்

....

....

திடுக்குச் செந்தணக்குத் திந்திடுக்குச்

செந்தணக்கென்ற குடுக்கைக் கைம்புயர்

செங்கையடுக்கத் தொனியெடுக்க,

ஆனந்ததாண்டவமாடினார் தில்லையம்பலவாணர்

போன்ற பல வரிகள் கொண்ட சிறந்த பல பதங்கள் இதற்கென விசேடமாக அமைக்கப்பட்டுள்ளன.

தில்லானா

ஒரு கலையின் பல்வேறு சுவைகளையும் ஏற்ற வகையில் கலந்து அளிக்கும்போதே, கலை நுகர்ச்சியின்பம் முழுமை பெறுகின்றது. ஆடற்கலையில் இதை வெற்றிகரமாகச் சாதிப்பதற்கான கலை நுணுக்கங்கள் கைவரப்பெற்ற நட்டுவனார் பரம்பரையினர், பரதக் கச்சேரியை மேலே குறிப்பிட்டவாறு வகுத்துள்ளனர். இதன்படி, தூய நிருத்தத்தின் தொடக்கம் (அலாரிப்பு), இராகத்துடன் கூடிய ஜதி ஆட்டம் (ஜதிஸ்வரம்), அதையடுத்து அபிநயம் மெல்ல அரும்புதல் (சப்தம்), பின்னர் ஆட்டமும் அபிநயமும் சம வலுப்பெற்று, பரதம் தனது உச்சக்கட்டத்தை அடைதல் (வர்ணம்), இதையடுத்து ஆடலின் முக்கியத்துவம் மங்கி அபிநயமே முழுமையாக ஆட்சி புரிவதான பதங்கள் என்பன ஆடப்படுவதாகும். வேறோர் அம்சத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட விறுவிறுப்பான நடனத்தை 'தில்லானா' எனும் நிகழ்ச்சியில் காண முடிகின்றது.

ஜதிஸ்வரத்தில் ஸ்வரக் கோவைகளுக்கு அமையத் திட்டமாக ஆடவேண்டி நேரிடுகின்றது. தில்லானாவில் தாளலயமே அடிப்படை அம்சமாகும். தில்லானாவில் வரும் ''பாடல்'' குறிப்பிட்டதோர் இராகத்திலும் தாளத்திலும், அமைந்தாலும், இதில் பொருள் பொதிந்த சாகித்திய வரிகள், மற்றும் ஸ்வரக் கோவைகள் இடம்பெறுவதில்லை. மாருக வாத்தியங்களின் ஒலியின் அடிப்படையில் பிறந்த சொற்கட்டுகளையே (தீம், தண, நாத்ரு தீம், தில்லானா, டீங்கு, தளங்கு போன்றவை) நட்டுவனாரும் பாடகரும் இராகத்தில் அமைத்துப் பாடுவர். இங்கு ஸ்வரம் அல்லது பாடலின் வரிகள் வகிக்கும் கட்டுப்பாடு தளர்வதால், நர்த்தகி தாளலயத்தை மட்டுமே அடிப்படையாக வைத்துக் கொண்டு, விஸ்தாரமாகக் கற்பனை வளம்பொலிய ஆட முடிகின்றது. காலப் போக்கில் தில்லானாவிலும் சிறிது மாற்றத்தை ஏற்படுத்தினர். வெறும் வாத்தியச் சொற்கட்டுகளைக்கொண்டே தில்லானாவின் பல்லவியையும் சரணத்தையும் நிரப்புவதைவிட, சரணத்தில் பொருள் பொதிந்த ஒரு சில சாகித்திய வரிகளையும், பின்னர் சிறிது ஸ்வரக் கோவையையும் கலந்தனர். இதனால் தில்லானாவின் தனிச் சிறப்பு பாதிக்கப்படவில்லை. தில்லானா முழுவதுமே ஆட்டமாக இருப்பதால், இதில் நர்த்தகியின் இலயசுத்தம், ஆட்டத்திற்கு அழகைக் கொடுக்கும். சிறந்த அடவுக் கோவைகளின் சேர்க்கை, மற்றும் சிலையொத்த நிலைகள் என்பவற்றைக் கண்டுகொள்ளலாம்.

தில்லானாவுடன் பரதக் கச்சேரியின் இறுதிக் கட்டத்திற்கு வருகிறோம். கச்சேரியை முடிப்பதற்குச் சுலோகம் ஒன்றைப்பாடி அபிநயித்து முடிப்பது சம்பிரதாயம். இன்று ஆண்டாள் நடனம், குறத்தி நடனம், அல்லது கிருஷ்ணன்–ராதை நடனம் போன்றவற்றைப் புகுத்தி ''பரதத்தை ஜனரஞ்சகப்படுத்தி'' முடிக்கின்றனர்.

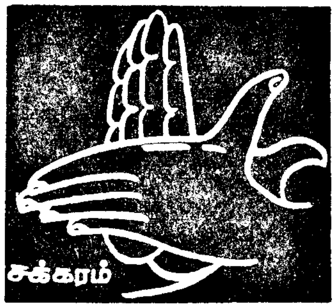
இரு பெரும் பாணிகள்

பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் பந்தணைநல்லூர் சகோதரர்களால் உருவாக்கப்பட்ட பரத நாட்டிய முறை காலப் போக்கில் இரு பெரும் பாணிகளாகப் பொலிவுற்றது. இவை

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

பந்தணை நல்லூர் பாணி, வழுவூர் பாணி என்பனவாகும். இன்றைய பரத நாட்டியத்துக்கு வித்திட்ட பழம்பெரும் நட்டுவனார்களான பொன்னையா, சின்னையா, வடிவேலு, சிவானந்தன் பந்தணை நல்லூரைச் சார்ந்தவர்களே. இவர்களின் வழித் தோன்றல் அண்மையிற் காலமான நாட்டிய கலாநிதி மீனாட்சிசுந்தரம்பிள்ளை அவர்கள். பழம்பெரும் பரதக் கலைஞர்களில் பெரும்பாலோர் இவரிடம் பயின்றவர்களே; பந்தணை நல்லூர் ஜெயலக்ஷ்மி, இராம்கோபால், சாந்தாராவ், மிருணளினி சாராபாய் போன்றவர்கள் பந்தணை நல்லூர் பாணியில் உருவானவர்களே.

வழுவூரார் பாணியின் தோற்றத்தைக் கலா விமர்சகர் திரு. கா. சிவத்தம்பி பின்வருமாறு விவரிக்கின்றார்—''சரபோஜி மன்னர் காலத்தே புகழ்பெற்ற வீரப்ப நட்டுவனாரின் வழியில் உருவானது வழுவூரார் பாணி. அரச ஆதரவு வேண்டாம் என விருப்புடன் கூறி, மக்கள் போற்றக் கலை வளர்த்த வீரப்ப நட்டுவனாரின் பேரன் சாமு நட்டுவனார், பரதக் கலையின் தலைசிறந்த ஆசிரியர்களுள் ஒருவரானார். பந்தணை நல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளை காலத்தே வாழ்ந்த அவர், அக்காலத்து நாட்டியப் பேரொளிகளான அலமேலு, நாகம்மா, ருக்மணி, ஜெகதாம்பாள் போன்றோரின் ஆசிரியராக இருந்தவர். சாமு நாட்டுவனாரின் பேரனும் பாக்கியம்மாளின் மகனுமான வழுவூர் இராமையாபிள்ளை அவர்கள் இன்றையத் தலைசிறந்த ஆசானாக விளங்குகின்றார். அன்னார் தமது மாமனாரான மாணிக்க நட்டுவனாரைக் குருவாகக் கொண்டவர். புகழ்பெற்ற இந்த வழுவூர் பாணியை அவரின் மூத்த மகனான சாமராஜனும், அவரின்



சிறந்த சிஷ்யைகள் பலரும் பேணி வருகின்றனர்.'' இந்த இரு பெரும் பாணிகளின் விசேட இயல்புகள் பற்றி, சங்கீத, நாடக அக்கடமி நடாத்திய கருத்தரங்கில் ஸ்ரீ. யூ. எஸ். கிருஷ்ணராவ் கூறியதை இங்குக் குறிப்பிடுவது பொருத்தமாகும்—''பந்தணை நல்லூர் பாணி விறுவிறுப்பான துரித அடவுகளுக்கும், ஜதிகளுக்கும் பேர் பெற்றது. நுணுக்கமான இலய வேலைப்பாடுகளையும், மேடை முழுவதும் வியாபித்துக் காணக்கூடிய பரந்த ஆட்ட முறைகளையும் இதில் காணலாம். இப்பாணியில் நிருத்தமே முக்கியத்துவம் பெறுவதெனச் சில விமர்சகர்கள் கருதுகின்றனர். பந்தணை நல்லூர் முறையைக் கையாளுவோரின் அபிநயத்தில், முகபாவத்துடன் சிலைபோன்ற நிலைகளும், நுட்பமான அடவுகளும் கலக்கின்றன. இதனால் அபிநயத்தின் முக்கிய அம்சமான பாவ உணர்ச்சிகள் சபையோரைக் கவர முடியாதவாறு மற்றைய அம்சங்கள் ஈர்க்கின்றன.

''வழுவூர் பாணியை இன்று பேணிக் காக்கும் இராமையாபிள்ளை அவர்களின் சிஷ்யைகள் ஆடும்போது, சிருங்கார ரசம் நிறைந்திருக்கும். மிகத் துரித காலத்தில் தாள லயத்துடன் ஆடும்போது, அவ்வப்போது பளிச்செனத் தோன்றி மறையும் சிலையை வெல்லும் நடன நிலைகள் இடம் பெறும். மரபுக்கு அச்சாணியான பழமையையும், விருத்திக்கு வேரான புதுமையையும் கலைப் பொலிவுடன் கையாளும் இந்த ஆசிரியர் சிறந்தவொரு பாணியை உருவாக்குவதற்கென, ஆழமான ஆராய்ச்சிகள் செய்துள்ளார். வழுவூராரின் பாணியில் பெருந்தொகையான அடவு ஜதிகள் இல்லாமலிருக்கலாம். ஆனால் இவற்றில் காணப்படும் தீர்மானங்களும், ஜதிகளும் பிரமாதமாகவும், உன்னதக் கலை விருந்தாகவும் இருக்கும். அபிநயத்தின்போது, கோபம், பயம் போன்ற முரண்பட்ட உணர்ச்சிகளைத் திடீர் திடீரென முகபாவங்களினால் காட்டுவது பார்ப்போரை மெய்சிலிர்க்கச் செய்யும். சுருங்கக் கூறின் வழுவூரார் பாணியிலான நடனங்கள் உடல் இழைக்கும் உன்னதக் கவிதைகளாகத் தோன்றும்.''

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

நட்டுவனாரின் பங்கு

பரதநாட்டியக் கச்சேரியின் சிறப்பில், நட்டுவனாருக்கும் சமமான பங்கு உண்டு. சிறந்த நர்த்தகியெனினும், நட்டுவனாரின் ஒத்துழைப்புக் கிடைக்காவிடில் நடனம் சோபிக்க மாட்டாது. மென்மைத்தன்மை நிரம்பிய சிருங்கார பரதத்திற்கு ஆண்மைக் குரலுடன் கம்பீரமாக ஜதி சொல்லி, நட்டுவாங்கம் செய்வதே இயற்கையாகவும், முழுமையான கலைப் பொலிவைக் காட்டுவதாகவும் அமையும். எனவே நட்டுவனாரின் பங்கைக் குறைத்து மதிப்பிட முடியாது. இந்த வகையில் இன்று பரத நாட்டிய உலகில் ஒப்பாரும் மிக்காருமின்றித் தலைசிறந்த நட்டுவனாராகத் திகழ்பவர் இசைப் பேரறிஞர் வழுவூர் இராமையாபிள்ளை அவர்களே. அன்னார் பற்றி இந்நூலாசிரியர் கூறுவதைவிட, தென்னாட்டின் தலைசிறந்த கலை விமர்சகர்களுள் ஒருவரான பேராசிரியர் சாம்பமூர்த்தி கூறுவதைக் கவனிப்போம்—"ஸ்ரீ வழுவூர் இராமையாபிள்ளை ஜதிகள் ஆக்குவதில் நிகரற்றவர்; ஜதிகளின் ஜீவன் குன்றாமற் சொல்வதில் தனக்கே உரித்தான ஒரு பாணியை அமைத்துக் கொண்டவரென யாவராலும் புகழப்பட்டவர். இவரின் மாணவிகள் நடன உலகில் புகழ் பெற்றவர்கள்; கமலா, ஆனந்தி, ராதா, வைஜயந்திமாலா யாவரும் இவரின் மாணவிகளே; இன்று இந்தியா முழுவதும் பரத நாட்டியம் பிரபல்யமானதற்கு வழுவூராரும் அவரின் பிரதம மாணவிகளுமே காரணரெனில் மிகையாகாது. ஸ்ரீ இராமையாபிள்ளை மிக்க மனோதிடம் கொண்டவர். 1945-ல் தேசியப் பாடல்கள் பாடுவதைத் தடைசெய்யும் வெள்ளையனின் சட்டத்தை மீறி, புரட்சிக்கவி பாரதியின் பாடல்களான "ஆடுவோமே பள்ளுப் பாடுவோமே" "வெற்றி எட்டுத் திக்குமெட்டக் கொட்டு முரசே" என்பவற்றை பரதத்தில் புகுத்தி, நாட்டு விடுதலைப் பற்றைப் பரதக்கலை மூலம் மக்களுக்குக் காட்டுவதில் முன்னோடியாக நின்றவர்."

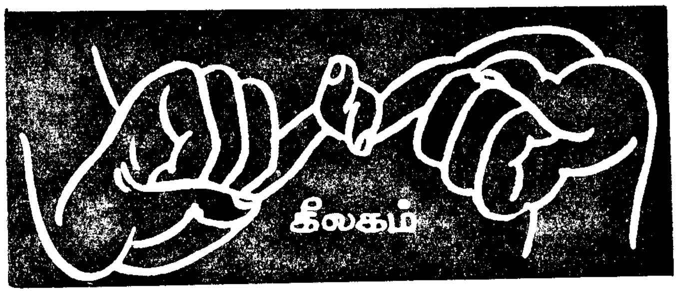
'மதராஸ் பாணி'

குருகுல முறையில் விருத்தியடைந்த பரதக் கலையின் இரு பாணிகளும், அவற்றைக் கற்றுத் தேறிய நட்டுவனார்கள், மாணவிகள் மூலம் வளர்ந்து வருகின்றன. மறுபுறத்தில், நாட்டின் கலை கலாசார விழிப்புணர்ச்சியின் பயனாக, நவீன முறைகளில் கலைகளை வளர்க்க விரும்பியவர்களால், நடனப் பள்ளிகள் நிறுவப்பட்டன. கூட்டாகப் பல மாணவர் மாணவிகளை வைத்துப் போதிக்கவேண்டிய புதிய நிலைமைக்கேற்றவாறு நடனப் பாடத்திட்டங்களை அமைத்தனர். இவற்றைச் செயற்படுத்தும்போது, ஆட்ட முறைகளில் தேவையை முன்னிட்டு, சிற்சில மாற்றங்கள் ஏற்படத்தான் செய்தன. குருகுல முறையில், குருவின் பூரண திருப்திக்குட்படாத பெண்கள் இடம்பெறுதல் அரிது; மேலும், ஒரு நட்டுவனாரிடம் ஒரே சமயத்தில் பயிலக்கூடிய பெண்களின் எண்ணிக்கையும் மிகக் குறைவாகவே இருக்கும். நடுத்தர உயர் வகுப்புப் பெண்கள் நடனத்தைத் தமது முழுநேரப் பயிற்சியாக்க விரும்பாமல், வழக்கமான கல்வியறிவையும் பெற விரும்புவர். இவர்கள் யாவரையும் திருப்திப்படுத்தும் வகையில் நடனக்கல்லூரிகள் நடாத்துவதெனில் பரதத்தின் சில அம்சங்களில் ஓரளவு 'விட்டுக்கொடுத்தே' ஆக வேண்டும். இந்த ரீதியில் உருவான பரத நாட்டியத்தை "மதராஸ் (சென்னை) பாணி" என ஸ்ரீ. யூ எஸ். கிருஷ்ண ராவ் தமது கருத்தரங்குப் பேச்சில் குறிப்பிட்டார். இதற்குத் தலைமை தாங்குவது திருமதி ருக்மணி தேவியின் கலாக்ஷேத்திரம் எனும் நாட்டியக் கல்லூரி. "மதராஸ் பாணியில், அழகிலும், அசைவுகளின் மென்மையிலும் கவனம் செலுத்துவர். ஏனைய பாணிகளைப்போல் இதில் நிருத்தப்பகுதி மிக விருத்தியடையவில்லை. ஆனால் அபிநயத்தில் உணர்ச்சிக்கும் முகபாவ மாற்றங்களுக்கும் முக்கியத்துவம் கொடுக்கின்றனர். சம்பிரதாயப் பாணிகள் விறுவிறுப்பாகவும் ஆற்றல் மிக்கனவாகவும் காணப்படும். அதே வேளையில் 'மதராஸ் பாணி' பிரதானமாக மென்மையானதாகக் காணப்படுகின்றது" என்கிறார் கிருஷ்ணராவ்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

VIII

முந்திய அத்தியாயத்தில், சம்பிரதாய முறையைத் தழுவி இன்று பெரும்பாலும் ஆடப்படும் தனிக் கச்சேரியின் உறுப்புக்களை விவரித்தோம். அலாரிப்பு முதல் தில்லானா வரையிலான இக்கச்சேரி அமைப்பு சென்ற நூற்றாண்டில் உருவாக்கப்பட்டதெனவும் கூறினோம். கச்சேரியின் அடிப்படை அமைப்பில் மாற்றம் ஏற்படாவிடினும், காலத்துக்கேற்ப அங்கொன்று இங்கொன்றாகச் சில மாற்றங்களை நாம் காணக்கூடியதாகவே இருந்தது. அது இயல்பே. சமுதாயத்தில் மாற்றங்கள் சில, முக்கிய விசேட காரணங்கள் சந்தர்ப்பங்களால் உந்தப்பெற்று, பளிச்செனத் தெரியக் கூடியனவாயும் சமுதாயத்தையே உலுப்புவனவாகவும் இருக்கின்றன. சில மாற்றங்கள் மெல்ல மெல்லப் பரிண



மிக்கின்றன. பகல் இரவாதல் போன்ற படிப்படியான மாற்றம் ஒரு கால கட்டத்தை அடைந்தவுடன் முற்றிலும் வேறாகத் தெரியும். இது பரிணாமத்தின் இயல்பு. இம்மாற்றத்தினால் தாக்கப்பட்டவர்கள் அதை உணராமல் பழமை பேசிக்கொண்டே இருப்பினும், அவர்களையும் அறியாமல் மாற்றம் நடைபெறத்தான் செய்கின்றது. பரதக் கலையில் பழமை பேசுவோரும் இத்தகையோரே. விஞ்ஞானத் தொழில் நுட்பங்களினால் பாதிக்கப்பட்ட இன்றைய சமுதாயத்தில், ஒலிபெருக்கி, ஒளியமைப்பு, பல மக்கள் கூடும்

பெரு மண்டபங்கள், நவீன பட்டாடைகள், ஒப்பனைக் கலைகள், இதர நவீன வசதிகள் யாவும் பரதக் கலையைப் பாதிக்கவில்லை என யாரும் கூறமுடியுமா?

பண்டை நாட்டிய நூல்களில், நாட்டியத் திறன் இலக்கணங்களுடன், நடனமாதின் இலட்சணம், உடைகள், மற்றும் சபையோரின் தகுதி (இலட்சணம்), அரசன் அல்லது சபை முதல்வனுக்கு உரிய குணங்கள் யாவும் விவரிக்கப்பட்டுள்ளன. இவை எல்லாம் இன்றைய காலகட்டத்துக்கு ஒவ்வாதனவாகத் தோன்றும். எடுத்துக்காட்டாக, நடனமாதின் உடைபற்றிக் குறிக்கும் அபிநய தர்ப்பணப் பாடலை நோக்குவோம்.

“உத்தமமாம் வெண்புடவை யோதுமத்திமஞ் சிவப்பு,
முற்றுமத மொழியுமே—சாத்திரத்திற்
பஞ்சவர்ணமாகுமிந்தப் பாவ மறிந்தே யுடுத்தி
மிஞ்ச நடப்பா ரெனவே வின்.”

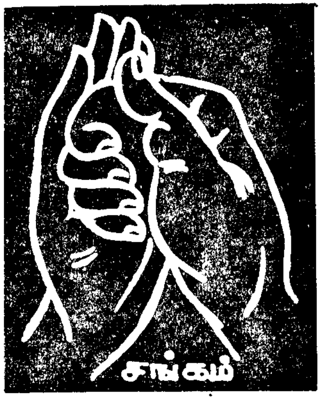
தற்கால நடன மாதரின் உடை அலங்காரங்களையும், ஒப்பனைகளையும் பார்க்கும்போது நாம் எவ்வளவு தூரம் மாறிவிட்டோம் என்பதைக் காணலாம் அன்றோ!

மறுமலர்ச்சிக் காலம்

கலைகள் மறுமலர்ச்சியடைய வேண்டிய காலகட்டம் இது. சமுதாயத்தின் நிலைமை, இரசிகர்களின் நுகர்வுணர்ச்சி என்பவற்றிற்கு ஈடுகொடுக்கும் வண்ணம் கலைகள் புதுமையடைய வேண்டிய இன்றைய நிலையில், பரத நாட்டியத்தில் ஏற்படவேண்டிய புதிய மலர்ச்சி பற்றிச் சிந்திப்பது அவசியம். முன்பெல்லாம், குறிப்பாகப் பக்தி நூற்காலத்தில் மானியம்பெற்ற தேவதாசிகள், தேவாரத் திருப்பதிகங்களுக்கு அபிநயம் பிடித்து ஆடுவதன் மூலம், பரதத்திற்கு ஒரு சமயப் பணி காத்திருந்தது. சமுதாயத்தில் அன்று நிகழ்ந்த சமயப் போர்களில் சைவசமயப் பிரசாரக் கருவியாகவும் இதைக்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கொள்ளலாம்; தவிரவும் அன்றைய அரசர்கள், நிலக்கிழார்களின் இன்பக் கேளிக்கைகளுக்கு உதவும் கலையாகவும் பரதம் விளங்கியது. இந்த இரண்டு பணிகளுக்கு ஏற்ப, ஒருபுறம் பக்திப் பிரபந்தங்களுக்கு ஆடுவதும், கடவுளை ஆத்மீகக் காதலனாகப் பாவித்து ஆடுவதும், மறுபுறம் சிற்றின்ப ரசம் கலந்த பாடல்களுக்குப் பதம் பிடிப்பதும் யதார்த்தமாக இருந்தன. "கலை, இலக்கியம் முதலியன வெறும் பொருட்களோ, உடைமைகளோ அல்ல; அவை மனிதரிடையே காணப்படும் உள்ளத்து உறவை அடிநிலையாகக் கொண்டவை. கலைப்படைப்புக்கள், படைப்பவனையும், அவற்றைப் பயன்படுத்துபவனையும் இணைத்துப் பிணைக்கும் சமுதாயச் சாதனங்கள்" என்று கலாநிதி கைலாசபதி அவர்கள் நயம்படக் கூறியதுபோல, பரதக் கலையில் அன்று கையாளப்பட்ட பதங்கள், ஆடல்கள் யாவும் நடனமாதையும் இரசிகர்களையும் இணைத்தது. இன்றைய சமுதாய நிலையோ வேறு. கலைஞனுக்கும் (அதாவது நர்த்தகிக்கும்) இரசிகர்களுக்கும் இன்றைய உறவு வேறு. நிலக்கிழார் அவையில் அவர்களின் ஏகபோக இன்பத்துக்காக ஆடப்படுவதல்ல இன்றையப் பரதம். எனவே 'மானே நீ அங்கே சென்றாயெடி' 'மொகுடச்சி' போன்ற ஆபாசப் பாடல்களுக்கு அபிநயம் பிடிப்பதற்கு இன்றைய நர்த்தகிகள் கூசுவர். மறுபுறத்தில் பரத்தையர் கலை புத்துயிர் பெற்றுவிட்டதாக எண்ணிப் பரத நாட்டியத்தை ஏதோ சமயச் சடங்காகவும் வைதிகக் கலையாகவும் காண விழைபவரும் இன்று ஏமாற்றத்தையே பெறுகின்றனர். காரணம் இன்றையச் சமுதாய நிலையில் கோயில் மண்டபங்களுக்குப்



பதில் பெரும் கலை மன்றங்களையும், பக்தர்கள், நிலக் கிழார்களுக்குப் பதில், பொதுமக்களையும் நாம் காண்கின்றோம். சினிமாபோன்ற வியாபாரக் கலைகள் நிரம்பிய நவீன உலகில் பொழுது போக்குவதற்கெனக் கலை மன்றத்துக்குச் செல்லும் மக்கள் வாழும் சூழலில் 'பரதம் பக்தி மார்க்கத்துக்கே' என்ற தத்துவம் யதார்த்தத்துக்கு முரணாக இருப்பதைக் காண முடிந்தது.

பதங்களில் புதுமை

புதிய சூழலை உணர்ந்து அதற்கேற்பப் பரத நாட்டியம் சில மாற்றங்களுக்குள்ளானது. ஆட்ட முறையைவிட, முக்கியமாகப் பதங்களில் கையாளப்படும் பாடல்கள் மாறின. குறிப்பாக இந்தியாவில் ஏற்பட்ட அரசியல் விழிப்பினால் உந்தப்பட்ட கலைஞர்கள், தமது கலைகளில் இந்த உணர்வை வெளிக்காட்டியதுபோல பரதத்திலும் தேசிய கீதங்கள், பாரதி பாடல்கள் இடம்பெற்றன. இவற்றை முதன்முதலாகத் தமிழ் நாட்டில் புகுத்தியவர் நாட்டிய கலா கேசரி வழுவூர் இராமையா பிள்ளை ஆவர். பழமைவாதிகள் அன்று இதை எதிர்த்தார்களாயினும், சமுதாயம் விரும்பியேற்றதால் புதிய வகைப் பதங்கள் நிலைபெற்றுவிட்டன. மேலும் பரதக் கலைக்குள் பழந்தமிழ் இலக்கியப் பாடல்களைப் புகுத்துவதற்கும் பரிசோதனைகள் நடைபெறுகின்றன. அண்மையில் தமிழாராய்ச்சி மகாநாட்டில் நடைபெற்ற ஒரு பரதக் கச்சேரியில் கம்பராமாயணப் பாடல் ஒன்றும், பரிபாடலில் வரும் பாடலொன்றும் இடம் பெற்றன.

பரதக் கச்சேரியில் வரும் சப்தம், வர்ணம் போன்ற உருப்படிகள் யாவும் கலை நுணுக்கம் நிரம்பியவை. இவற்றைக் கண்டு களிப்பவர்களுக்கு ஓரளவு பரதஞானம் வேண்டும். அக்காலத்தில் தாசிகளுடன் இணைந்து வாழ்ந்த நிலப்பிரபுக்களுக்கு இக்கலையார்வமும் சூழலின் பாதிப்பால் ஏற்பட்டதொன்று; எனவே அவர்கள் இவற்றை உணர்ந்து இரசிக்க முடிந்தது. இன்று பலதரப்பட்ட பொதுமக்களும்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

பரதக் கச்சேரிக்கு வரவேண்டியிருப்பதால், அவர்கள் யாவரும் இரசிக்கக்கூடிய ஜனரஞ்சகமான பகுதிகளும் சேர வேண்டிய நிர்ப்பந்தம் ஏற்பட்டது. இதனால், குறத்தி நடனம், கண்ணன் லீலைகளைச் சித்திரிக்கும் சம்பவங்களை நடித்துக் காட்டுவதான நாட்டியங்கள், பாம்பாட்டிச் சித்தரின் பாடலுக்கான நாட்டியம் (நாகநிருத்தியம்), ஆண்டாள் கதை போன்றவை கச்சேரியில் இடம்பெற்றன.

ஒருபுறம் பொதுமக்களின் இரசனைக்கான பாடல்கள் இடம்பெற, மறுபுறம் கர்நாடக இசைப் பிரியர்களுக்காக, தியாகராஜர் கிருதிகளும் சேர்க்கப்பட்டன. பஞ்சரத்தினக் கீர்த்தனைகள் எனப் புகழ்பெற்றவற்றில் மூன்று வர்ணங்களாக்கப்பட்டன. இவற்றில் 'சாதிஞ்சனே' என்ற கீர்த்தனையை ஆரபி ராக, ஆதிதாள வர்ணமாக அமைத்து, வழுவூராரின் அபிமான சிஷ்யை திருமதி கமலா முதன் முதலில் ஆடியதை, பரத நாட்டியத்தின் புதுமைகளில் ஒன்றென விமர்சகர்கள் புகழ்ந்தார்கள். இது குறிப்பிடத்தக்க ஒரு சாதனையாகவே பரத வரலாற்றில் இடம் பெற்று விட்டது. பந்தணைநல்லூர் கிட்டப்பா பிள்ளை அவர்களின் பந்துவராளி ராக வர்ணமான "நவசாந்தி" காஞ்சிபுரம் எல்லாப்பிள்ளை அவர்களின் பைரவி ராக வர்ணம் என்பனவும் இவ்வகையில் குறிப்பிடத்தக்கவையே.

தமிழ்ப் பதங்களில் நடராசப் பெருமான்மீது பாடிய சில பாடல்கள் ஆடலுக்கு மிகவும் உகந்தனவாகக் காணப்பட்டன. 'ஆனந்த நடமிடும் பாதன்' 'நடனமாடினார்' போன்ற பாடல்களில் பொருள் பொதிந்த சொற்கட்டுகள் அமைவதால் இயற்கையாகவே ஆடலுக்கு ஏற்றனவாகின்றன. அத்துடன், சிலையொத்த கரண நிலைகளையும் நர்த்தகி காட்டக்கூடியதாகின்றதால், ஆட்டம் முழுவதும் மிக இரம்மியமாகத் தென்படும். இத்தகைய பாடல்கள் பக்தி ரசம் நிரம்பியவை. சிருங்கார ரசம் அற்றவை, பரத நாட்டியத்திற்கு ஏற்றவையல்ல என்பது சிலரின் வாதம். "பாட்டுக் கச்சேரியில் அழகாயிருப்பது, மகான்கள் பக்தி மேலீட்டால் பாடியது, மற்றும் நடராஜர்—போஸ் அடிக்கடி கொடுக்க வசதியாய் இருப்பது என்ற காரணங்களைக் கொண்டு உருப்படிகளை அபிநயத்திற்கு எடுத்துக் கொள்ளக் கூடாது" என்று பாலசரஸ்வதி அம்மையார் அறுதியிட்டுக் கூறினாலும், மாற்றங்கள் ஏற்பட வேண்டியது நியதியாகின்றது. பரதக் கலையில் ஏற்பட்ட மாற்றங்களுக்கான சமுதாய, அரசியல் நிலைமைகளைச் சரியாகக் கணித்துக்கொள்ளும் போதுதான், இனி ஏற்படவேண்டிய மாற்றங்களையும் சரிவர நிர்ணயிக்க முடியும்.

மாற்றங்களுக்கான காரணிகள்

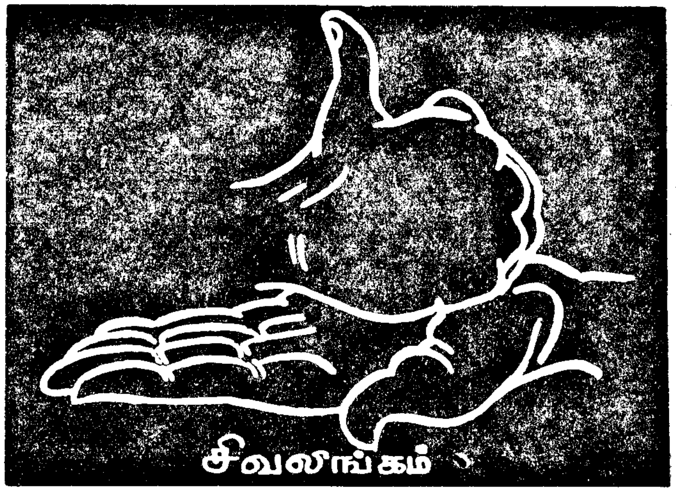
இந்திய விடுதலையை இலட்சியமாகக் கொண்டு தோன்றிய விழிப்புணர்ச்சியின் தாக்கம், பண்டைக் கலைகள் புத்துயிர் பெறுவதற்குக் காரணமாக அமைந்தது. இக்கால கட்டத்தில் நடனக் கலையின் மறுமலர்ச்சிக்கு வித்திட்டவர் பலர். இவர்களில் முன்னோடியாக உதயசங்கர், மகாகவி தாகூர் ஆகியோர் வடக்கிலும், தென்னாட்டில் கலா விமர்சகர் கிருஷ்ணையர், ருக்மணிதேவி ஆகியோர் பரத நாட்டியத்துக்கும், மகாகவி வள்ளத்தோல், ராகினிதேவி முதலியோர் கதளிக்கும் கலைத் தொண்டாற்றினர்.

அதுகாலவரை நாட்டின் ஒவ்வொரு பகுதியிலும் அடைபட்டுக் கிடந்த ஆட்ட முறைகள், அகில இந்திய ஒருமைப்பாட்டைக் காண விழைந்தன. நாட்டின் சுதந்திர தாகம் என்ற அடிநாதம் இந்த ஒருமைப்பாட்டுக்குக் குரல் கொடுத்தது. தென்னிந்திய நட்டுவனார்கள், நர்த்தகிகள் வடநாட்டிற்குப் 'படையெடுக்கவும்' வடநாட்டு ஆடல் முறைகள் தென்னாட்டில் பரவவும் வழி ஏற்பட்டது. ஆடற்கலையைப் பரம்பரைத் தொழிலாகக்கொள்ளாத நடுத்தர, மேல் வர்க்கத்தினரின் பெண்கள் நடனக் கலையில் பயிற்சி பெறத் தொடங்கினர். இதையடுத்துப் பரம்பரைக்குப் புறம்பான புதிய நாட்டிய ஆசிரியர்களும் தோன்றவேண்டி ஏற்பட்டது.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

அதாவது குருகுல வழியில்தோன்ருத நர்த்தகிகளும், நாட்டிய ஆசிரியர்களும் உருவாக்கப்பட்டனர்.

எமது கலையைப் பிறநாட்டவரும் காணவேண்டும் என்ற துடிப்புடன் பணியாற்றியவர்கள், நடனக் கல்லூரிகளை நிறுவத் தொடங்கினர். திருமதி ருக்மணிதேவியின் கலா க்ஷேத்திரம், இக்காலகட்ட உணர்ச்சித் துடிப்பின் விளைவே!



சிவலிங்கம்

ஆங்கில ஆட்சியின் விளைவால் உயர்வான, நடுத்தர வர்க்கப் பெண்கள் தென்னுட்டில் (குறிப்பாகப் பார்ப்பன குலத்தினர்) பரதம் பயிலும்போது, நவீன கல்வி முறையோடு வளர்ந்த மேனுட்டுக்கலை உத்திகளுக்கும், பரதத்தின் பழைய அம்சங்களுக்கும் முரண்பாடுகள் தோன்றின.

இந்த முரண்பாடுகள், பரதக் கச்சேரியில் காணப்பட்ட மேற்கூறிய புதிய அம்சங்களை உருவாக்கின. காலப்போக்கில் புதுப் புதுப் பிரச்சினைகள் தோன்றலாயின. குருகுல முறைப் பயிற்சி அருகி, நடனப் பயிற்சி நிலையங்களில்

அநேக மாணவிகள் பயின்று கலை உலகில் பிரவேசிக்கும் போது தனிக் (Solo Dance) கச்சேரிகள் நடாத்துவதற்கான வாய்ப்புக்களுக்குப் போட்டி தோன்றியது. எமது கலைகளை வளர்க்கவேண்டுமென்ற பொதுவான ஆர்வம்—சுதந்திரப் போராட்ட காலகட்டத்திலிருந்த ஆர்வம்—படிப்படியாகக் குறைந்து ஒருமந்த நிலைமை மறுபடியும் ஏற்பட்டது. நாட்டின் வளத்துக்குத் தீட்டப்பட்ட திட்டங்கள் பல எதிர்பார்த்த பூரணபலனைத் தராதது போலவே, கலை கலாசார வளர்ச்சிக்கும் எடுக்கப்பட்ட நடவடிக்கைகள் நடைமுறையில் பலனைக் கொடுக்கவில்லை. கிராமிய, பிரதேசக் கலைகள், மற்றும் சாஸ்திரியக் கலைகள் என்பவற்றின் வளர்ச்சி, கலை

கூர்மம்

வளர்ச்சிக்கும் சமுதாயத்துக்கும் உள்ள உறவுகள் என்பவை பற்றித் தெளிவான கோட்பாடுகள் மக்கள் முன் வைக்கப்படாமையால், கலைத்துறை முழுவதுமே வளர்ச்சியின்றிச் சோர்வடைந்தது. பேரளவில் கலை வளர்க்கும் சபாக்கள் மன்றங்கள் இருப்பினும், இவற்றின் ஆதரவு பணபலமுடையோருக்கும்; சமூக அந்தஸ்து உரியவர்களுக்குமே இருந்ததால், நடனப் பயிற்சி நிலையங்களில் பயின்ற சாதாரணப் பெண்கள், கலை உலகில் தகுந்த வாய்ப்புகள் கிடையாமல் விரக்தியுற்றனர்.

இந்த நிலையில் பரதத்தில் சிறப்பாகத் தேர்ச்சி பெற்றவர்களைத் தவிர ஏனையோர், முக்கியமாக நடனக் கல்லூரிகளில் பயின்ருேர், நடன நிகழ்ச்சிகளில் பங்குபெறுவதன் பொருட்டுப் பரத நிகழ்ச்சிகளில் மாற்றங்கள் ஏற்பட்டன. ஒருவருக்குப் பதிலாக இருவர் அல்லது மூவர் கூடச்சேர்ந்து

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

அலாரிப்பு, ஜதிஸ்வரம் போன்ற நிருத்தப் பகுதிகளை ஆட முற்பட்டனர்.

சினிமாக் கலையின் ஆதிக்கம்

தென்னகச் சமுதாய வாழ்வின் சகல துறைகளையும் நேரடியாகவோ அல்லது மறைமுகமாகவோ பாதிக்கும் இன்றைய சினிமாத் தொழில் கலை, பரதத்திலும் குறிப்பிடத் தக்க தாக்கத்தை விளைவித்தது. பரத நாட்டியத்தில் ஓரளவு தேர்ச்சிபெற்று, சில கச்சேரிகளைச் செய்தல், சினிமா உலகில் பிரவேசிப்பதற்கான திறவுகோலாகின்றது. இதை நோக்காகக் கொண்டு பெண்கள் பரதத்தில் இனக்கவர்ச்சித் தன்மை பொலிந்த ஆட்டங்களையும் ஆடைகளையும் விரும்புவர். இவர்களின் அபிலாஷைகளைப் பூர்த்தி செய்யும் வண்ணம் "ஓறியண்டல் டான்ஸ்" பயிற்றும் "நட்டுவனார்களும்" ஆசிரியர்களும், பயிற்சி நிலையங்களும் தோன்றி விட்டன. சினிமா மூலம் பிரபலமான ஆட்ட முறைகளும், நர்த்தனங்களும், ஆடற்கலை இரசிகர்களின் இரசிகத் தன்மையையும் உள்ளுணர்வுகளையும் பாதிக்கின்றன. "தூய பரதத்தை" மணிக்கணக்காக இருந்து பார்க்கும் பொறுமையோ, நீண்ட வர்ணத்தை இரசிக்கும் மனோபாவமோ இன்றைய இரசிகர்களுக்கு இருப்பதில்லை. இவை யாவும் சேர்ந்து பரதக் கச்சேரியை, ஏதோ பண்டைக் கலை விசேடங்களை உணர்ந்த கற்றோருக்கே உரியது எனவும், சாதாரண கிராமிய நடனப் பாணிகளைப் பார்ப்பது 'நமது அந்தஸ்துக்குக் குறைவு' எனவும் எண்ணும் பெரியோர்களுக்கும், இந்தியக் கலாசாரத்தை அறியத் துடிக்கும் வெளிநாட்டவருக்கும், குளிரூட்டப்பட்ட மன்றங்களில் ஆடும்படி தள்ளி விடுகின்றன.

இவ்வாறு பொதுமக்களுக்கும் 'தூய' பரதத்துக்கும் உள்ள உறவுகள் படிப்படியாகக் குறைய, பரதக்கலை மந்தமடைவது இயல்பே. ஆனால் ஆடற்கலை மனிதனுடன் தோன்றியது—அழியப்போவதொன்றல்ல. சமுதாய நிலைக்

கேற்ப வளைந்து கொடுத்து, பரிணமித்துக்கொண்டு செல்வதை எவரும் தடுத்து நிறுத்த முடிவதில்லை.

நாட்டிய நாடகங்கள்

குருகுல முறையில் கல்வி கற்ற பெண்கள்—பரதத்தைக் குலத் தொழிலாகக் கொண்ட பெண்கள், தனித்து நின்று பரதக் கச்சேரி செய்யும் நிலைமை குறையத் தொடங்கி, நடனப் பள்ளிகளில் பரதம் பயிலும் பலதரப்பட்ட பெண்கள் ஆடலரங்கிற்கு வரும்போது, அதையடுத்துப் புதிய மாற்றங்கள் அரும்பத் தொடங்கின. இவற்றின் விளைவாக, தனியாட்டத்திற்குப் பதில் பலர் சேர்ந்து ஆடும் வாய்ப்பை அளிக்கும் இன்றைய நாட்டிய நாடகம் விருத்தி பெறத் தொடங்கியது. பள்ளி முறையில் பயிலும் பல மாணவிகள் பங்குபற்றுவதற்கும் நாட்டிய நாடகங்கள் உகந்தவை. பரதக் கச்சேரியில் உள்ள கலைநுணுக்கம் பொதிந்த ஜதிஸ்வரம், வர்ணம் போன்ற உருப்படிகளை இரசிப்பதைவிடக் கதையம்சம் நிரம்பிய நாட்டிய நாடகம் இயல்பாகவே மக்களைக் கவரக் கூடியதொன்று.

நாட்டிய நாடகம் என்பது ஏதோ முற்றிலும் புதிய கலைப் படைப்பு அல்ல. எமது கிராமியக் கூத்துக்கள் யாவும் ஒரு வகையான நாட்டிய நாடகங்களே! கிராமிய நடனங்களே சாஸ்திரிய நடனத்தின் மூல—ஜீவ ஊற்று எனக் கூறுவது போலவே, கிராமியக் கூத்துக்கள் நாட்டிய நாடகங்களுக்கு மூலாதாரமாக விளங்கின. கிராம மக்களே கலைஞர்களாக மாறிக் கூத்தாடினார்கள் அன்று; அன்றாட வாழ்க்கைச் சம்பவங்களினின்றே தமக்குரிய பிரதான கருத்தைப்பெற்று, மக்களின் வாழ்க்கையோடு பிணைந்த கூத்துக்களை ஆடினர். கவின் பெறு நுண்கலையாகப் பரிணமித்த நடன முறைகளை மேற்கொண்டு கதை பொதிந்த நாட்டியத்தை இன்று ஆடுபவர்கள், கலைகளை முறையாகப் பயின்ற நடனக் கலைஞர்கள்—புதிய சந்ததியினர்; கிராமியக் கூத்துக்கும், இன்றைய

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

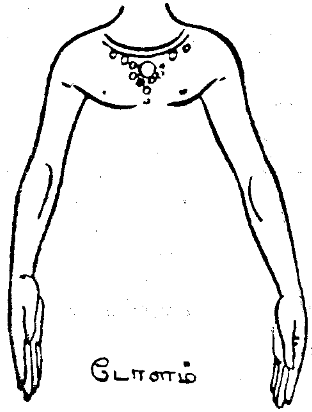
நாட்டிய நாடகத்துக்கும் உள்ள அடிப்படை வேறுபாடுகளில் இதுவும் ஒன்று.

தென்னுட்டில் நாட்டிய நாடகங்கள் ஆடும் வழக்கம் இருந்ததாக வரலாறு காட்டுகின்றது. சுமார் 175 ஆண்டுகளுக்கு முன்பு தஞ்சை மாவட்டத்தில், சூலமங்கலம் வெங்கட்ராம சுவாமிகள் சில நாட்டிய நாடகங்களை உருவாக்கினர். உஷா கல்யாணம், பிரகலாதன், ருக்மணி கல்யாணம், மார்க்கண்டேயன் என்ற நாட்டிய நாடகங்கள் அன்றைய இசை மொழியான தெலுங்கில் இயற்றப்பட்டன. தஞ்சாவூர் மாவட்டத்து, பகவத மேள நாட்டியம், கன்னட தேசத்து யக்ஷகானம் ஆந்திர தேசத்துக் குச்சுப்பிடி நாட்டியம் என்பன நாட்டிய நாடகப் பாணியைக் கொண்டனவே. இவற்றில் ஆண்களும் பெண்களும் பங்கு பெருவர். இக்கலை வடிவங்களைப் பரம்பரைத் தொழிலாகக் கொண்டவரே கையாண்டனர். காலப்போக்கில், பொருளாதார நெருக்கடிக்குட்பட்ட இக்குலங்கள், தமது கலையை நம்பி வாழ முடியாததால், இவர்களின் சந்ததியினர், பொருள் வருவாய் தரும் வேறு தொழில்களில் ஈடுபட்டனர். இதனுல் பகவத மேளம் போன்ற கலை வடிவங்களும், ஏறத்தாழ முற்றுக அழிந்துவிட்டன.

வடநாடு காட்டிய பாதை

இத்தகைய பின்னணியைக் கொண்ட தென்னுட்டில், மறுபடியும் நாட்டிய நாடகங்கள் புதிய உருவில் தோன்றியமை வியப்பல்ல. நாட்டின் புதிய சூழலுக்கு, ஏற்றதெனக் கணித்து நாட்டிய நாடகங்களைத் தயாரிப்பதில் அகில இந்தியாவுக்குமே முன்னேடியாகத் திகழ்ந்தவர் ஸ்ரீ உதய சங்கர் அவர்களே. மேதைத் திறனுடனும், துணிவுடனும் பலவகை ஆடல் முறைகளையும் கலந்து புதிய நாட்டிய நாடகப் பாணியை உருவாக்கிய உதயசங்கருக்கு இந்தியா கடமைப்பட்டுள்ளது. பரத நாட்டியம், கதகளி, மணிப்புரி, கதக் ஆகிய வெவ்வேறு ஆடல் வகைகளிலும் காணப்படும்

உகந்த அம்சங்களைக் கொண்டு நாடகத்தை விளக்கும் நாட்டிய சாதனமொன்றை உருவாக்கினர் உதயசங்கர். அத்துடன் வெறும் புராணக் கதைகளுடன் அவர் நிற்கவில்லை. 'கார்த்திகேய' என்ற நாடகத்தில் முருகனின் பெருமை கூறும் புராணக் கதையைக் கடைப்பிடித்து வெற்றி கண்ட உதயசங்கர், மாறும்சமுதாயத்தைப்படம் பிடித்துக்காட்டும்வண்ணம் 'உழைப்பும் இயந்திரமும்' என்ற நாட்டிய நாடகத்தைத் தயாரித்தளித்தார். தொழில் நுட்ப வளர்ச்சிக்கும் மனித சமுதாய நிலைக்கும் உள்ள முரண்பாட்டினைக் காட்டும் வண்ணம் இந்நாடகம் தயாரிக்கப் பட்டது. உதயசங்கரைத் தொடர்ந்து ஸ்ரீ ராம்கோபாலும் நாட்டிய நாடகங்களில் ஈடுபட்டார். ஆனுல் இவர் தமது திறன் முழுவதையும் புராணக் கதைகளிலேயே செலவிட்டதால், கலை உலகில் குறிப்பிடத்தக்க புதுமை ஒன்றையும் சிருஷ்டித்ததாகக் கொள்ள முடியாது. இராம்கோபால் சாதிக்கத் தவறியதைப் பிரபல மணிப்புரி ஆட்ட மேதையாக விளங்கிய சாந்திபர்தன் அவர்கள் கலை உலகிற்கு அளித்தார்கள். உதயசங்கரின் கலாநிலையத்தில் சேர்ந்து பணியாற்றி, பரதம், கதகளி பயின்ற சாந்திபர்தன் புதுமை காணத் துடித்தார். அப்பொழுது வங்காளம் பயங்கரமான பஞ்சத்தால் பீடிக்கப்பட்ட காலம். ''மக்களின் பஞ்சத்தையும்


டோளம்

அர்த்த சந்திரன்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

தரித்திரத்தையும் போக்கவும், சமுதாயத்துக்கு வழிகாட்டவும் தம்போன்ற சிருஷ்டிக் கலைஞர்களின் பங்கு என்ன'' எனக் கேட்டுக் குமுறிய சாந்திபர்தன் கலையின் முக்கிய பங்கை உணர்ந்துகொண்டார். இதன் விளைவே வங்கப் பஞ்சத்தின் அன்றைய சமுதாயத்தின் கொடுமையையும், பயங்கரத்தையும் சித்திரிக்கும் ஃபூக்ஹாஹாய் பெங்கால் (வங்கத்தின் குரல்) எனும் சிறந்த நாட்டிய நாடகம். இதைத் தொடர்ந்து, சமூக, பொருளாதாரச் சிக்கல்களையும், பண்டை வரலாற்றையும் கற்றுணர்ந்து ''இந்தியாவைக் கண்டுபிடித்தல்'' Discovery of India எனும் தலைசிறந்த நாட்டிய நாடகத்தைத் தயாரித்தளித்தார்.

பழமையில் தூங்கும் தென்னாடு

நாட்டிய நாடகத்தில் வட நாட்டின் சாதனைகள், தென்னாட்டையும் பாதித்தன. நடனப் பள்ளி மாணவர் மாணவிகளைச் சேர்த்து ஆட்டுவிப்பதற்கு இதை ஏற்றதொரு யுக்தியாகக் கருதிய கலாக்ஷேத்திர நிலையத்தினர் தமிழ்நாட்டில் நாட்டிய நாடகங்களைத் தயாரிப்பதில் முன்னோடிகளாயினர். சிருங்கார ரசம் பொலியும் பரதத்துடன் கதகளி ஆட்ட முறைகளையும் கலந்தமையே இவை சோபிக்கக் காரணமாயிற்று. குறவஞ்சி நாடகங்கள், குமாரசம்பவம், சீதா சுயம்வரம், ஆண்டாள், மீனாட்சி கல்யாணம் போன்ற புராணக் கதைகளே இவர்களின் நாட்டிய நாடங்களுக்குக் கருவாயின. கலாக்ஷேத்திரத்தின் பாதையில் ஏனைய நடனப் பள்ளிகளும் சென்றன. ஆச்சியர் குரவை, விறலிமலைக் குறவஞ்சி, போன்ற நாடகங்களும் இடம் பெற்றன. இந்த நிலைமை வெகு அண்மைக் காலம்வரை தொடர்ந்து நிலவியது. இவ்வாண்டு உலகத் தமிழாராய்ச்சி மகாநாட்டுக் கலை நிகழ்ச்சிகளில் சில புதிய நாட்டிய நாடகங்கள் ஆடிக் காட்டப்பட்டன. அகில இந்திய ரீதியிலும், வெளிநாடு ரீதியிலும், வெளிநாடுகளிலும் இருந்துவரும் இரசிகர்களுக்குச் சற்றுப் புதுமையானதைக் காட்டவேண்டும் என்ற ஆவல் இதற்குக் காரணமாக இருக்கலாம். திருமதி கமலா

தயாரித்த 'சிலப்பதிகாரம்' கடிகை, நவசிவாயப் புலவரின் 'வள்ளி பரதம்' சந்திரகாந்தாவின் ''பொன்னியின் செல்வி'' பத்மினியின் 'கண்ணகி' நடராசன்—சகுந்தலைக் குழுவினரின் ''உலகின் உயர் யேசு பிரான்'' என்பவற்றில் புதிய கருத்துக்களைக் காண முடிந்தது. மறுபுறத்தில், நிறுவன முறையில் சகல வாய்ப்புக்களையும் பெற்ற கலாக்ஷேத்திரக் குழுவினர் மீண்டும் 'ஆண்டாள்' சித்திரத்தையே ஆடினர்! குமாரி வித்தியா மூர்த்தி குழுவினர் சிதம்பராலயக் குறவஞ்சியையும், ராஜசுலோசனாவின் குழுவினர் ''ஸ்ரீ பத்மாவதி—ஸ்ரீ நிவாச கல்யாண''த்தையும் காட்டினர். நாட்டிய நாடகத்தில் வடக்கில் என்றோ நடந்தேறியவை, தென்னாட்டில் இன்னும் தொடங்காததை நாம் காண முடிகின்றது.

IX

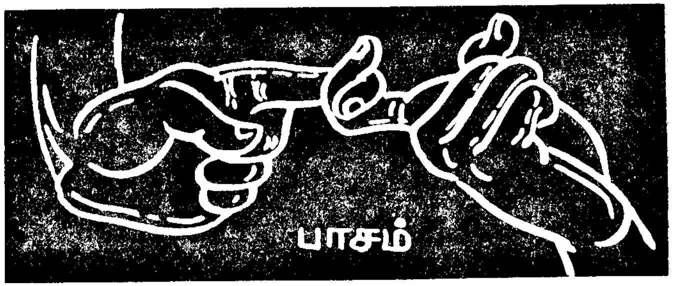
தமிழர்களின் ஆடற்கலைகளுள் நடுநாயகமாக விளங்கும் பரதக் கலையை, வரலாற்று அடிப்படையில் ஆராயும்போது, தென்னிந்திய சமுதாயமே எம்முன் நிறுத்தப்படுகின்றது; ஆயினும் ஈழத் தமிழர் என்ற வகையில், எம் நாட்டில் பரதக் கலையின் நிலை என்ன, அதன் எதிர்காலம் எதை நோக்கியுள்ளது என்பன போன்ற கேள்விகளுக்கு விடை காண முயலுதல் எமது பணியாகின்றது. எமது நாட்டிலும் பரதம் ஆடப்பட்டதற்கான சான்றுகளை முன்பு கண்டோம்.

ஆடற்கலையில் தென்னகத்தாக்கம்

ஈழத்துக்கும் இந்தியாவுக்கும் பண்டுதொட்டே இருந்த பல்வேறு வகையான தொடர்புகளால், இந்தியக் கலை, கலாசாரம், எமது நாட்டிலும் பரவி வியாபித்திருத்தல் வேண்டும். பல்லவர் காலத்துக் கலைகள், முதலாம் நரசிம்ம

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

வர்மன் காலத்தில் இலங்கையில் புகுந்தன. இவ்வரசனின் உதவியுடன் இலங்கையைக் கைப்பற்றிய இரண்டாம் காசியப்பனின் மகனை மானவர்மனுடன் பல்லவர் காலத்துக் கலைகள் இலங்கையிலும் வேரூன்றின. பல்லவர் காலத்துக்குப் பின்பு இலங்கை அடிக்கடி தென்னிந்திய அரசியல் தாக்கத்துக்குட்பட்டது. முதலாவது இராசராசன் வட இலங்கையைக் கைப்பற்றி, பொலநறுவையைத் தலைநகராகக் கொண்டான். ஏறத்தாழ எண்பது ஆண்டுகள் தொடர்ச்சியாக நீடித்த சோழ ஆதிக்கம் ஈற்றில் இலங்கையினின்றும் ஒழிக்கப்பட்டாலும், தென்னிந்தியக் கலை வடிவங்கள் இங்கு தங்கிவிட்டன! அந்நிய அரசியல் ஆதிக்கம்,



ஒரு நாட்டு மக்களின் சொந்தக் கலை, கலாசாரங்களைப் பாதிக்கின்றதெனும் உண்மையை வரலாறு என்றும் நினைவுறுத்துகின்றது. எமது சமயச் சடங்குகள், கலை வடிவங்கள், கலாசார முறைகள் யாவும் இவ்வாறு தென்னிந்திய மரபின் அடிக்கல்லில் எழுப்பப்பட்டனவாயினும், ஈழத்துக்கே உரிய தனித்துவமான உருவ அமைப்பைப் பெறத்தான் செய்கின்றன. தனி நாடு என்ற வகையில் அதற்கென இருக்க வேண்டிய சிறப்பான அம்சங்களுக்கு அமையவே கலை வடிவங்கள் உருவாகின்றன. சமுதாய விஞ்ஞானவியலும் இதையே வேண்டி நிற்கின்றது. எமது நாட்டுக் கலைவளர்ச்சியில் உண்மையான ஈடுபாடு கொண்டவர்கள் இதைப் புரிந்து கொள்வர். கிராமியக் கலை, நாட்டுக் கூத்துகள்

எனும் சொற்களே, அந்தந்த நாடுகள், கிராமங்கள் என்பவற்றின் தனிச் சிறப்பியல்புகளையும் அங்கு வதியும் மக்களின் வாழ்வு முறைகள் அபிலாஷைகளையும் படம் பிடித்துக் காட்டவல்ல கலை வடிவங்கள் இவை என உணர்த்துகினறன. இவற்றினடியாகப் பிறந்த பரதம் போன்ற கவின் கலைகளும், அவற்றைக் கையாளும் நாட்டு மக்களுக்குரிய தனிப் பண்புகளை வெளிக்காட்டுவதெனில் அது தவருகாது. ஈழத் தமிழ்ச் சமுதாயம் இந்த நியதிக்கு விலக்கல்ல. தமிழ்க் கலை வடிவங்களில், தென்னகத் தமிழர்களுக்கும், ஈழத் தமிழர்களுக்கும் ஏதோ ஒரு வேறுபாட்டை வலிந்து இழுத்துப் பேணுவதற்கு முனைவதாக, ஒரு சிலர் எண்ணுவர். அது தவறு. இதுமட்டுமல்ல, என்றுமே தனிப்பட்ட சிறப்பம்சங்கள் ஒவ்வொரு நாட்டின் கலை வடிவங்களுக்குள்ளும் இழையோடிக் கொண்டிருக்கின்றன; தொடர்ந்தும் அவ்வாறே இருக்கும்; இதனை நாம் சரியாகப் புரிந்துகொள்ள வேண்டும். ஈழத்திலே கூத்துக்கள் எப்போது தோன்றின என வரையறுத்துக் கூறமுடியாத அளவுக்குப் பழமைவாய்ந்தவை. அதாவது, மக்கள் வாழும் இடங்களிலெல்லாம் கூத்துக்களும் இருக்கத்தான்செய்தன என்ற சமுதாய உண்மைக்குப் புறம்பானதல்ல ஈழக் கூத்துக்களின் தோற்றம்.

ஈழத்துக் கூத்துக்கள் இருவகைப்படும்

வடமோடி தென்மோடி என இரு பெரும் பிரிவுள் அடங்கும் எமது நாட்டுக் கூத்து முறைகள் தொன்மையானவை. கூத்தர், பொருநர், கோடியர், பாணர் என்ற சங்ககாலக் கலைஞர்கள் மரபில் வந்த குழுக்கள் வளர்த்த கலைகளே இவை! இக்கூத்துக்களில் வரும் ஆட்டங்களுக்கு அச்சாணியாக அமைவது தாளக்கட்டுகளே. (இன்றைய சாஸ்திரீய ஆட்டங்களின் உயிர் நாடியும் தாளக் கட்டுகளே என்பதை இங்கு நினைவு கொள்ளவும்.) இன்றைய நட்டுவனர் போலவே கூத்துக்களில் அண்ணாவியார் முக்கிய பங்கு வகிக்கின்றார். நமது பண்டைக் கூத்துக்களில் உள்ள

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

ஆட்ட முறைகள் இலக்கணங்கள் என்பவற்றை நோக்கும் போது இக்கூத்துக்களே இன்றைய சாஸ்திரீய ஆடற்கலை இலக்கணங்களுக்கு வித்தாக அமைகின்றனவெனும் உண்மை தெற்றெனப் புலப்படும். உதாரணமாகப் பரத நாட்டியத்தின் தீர்மானங்களைப் போல கூத்து ஆட்டங்களிலும் "தீர்மானங்கள்" உண்டு. நாட்டுக்கூத்தை இன்று "அருவருப்புடன் பார்ப்பவர்களுக்கு" இவை பண்படாத ஆட்டமாகத் தோன்றக்கூடும். ஆனால் இந்த ஆட்டங்களை முறையாகப் பழகி, தாளக் கட்டுடன் ஆடுவது சுலபமான தொன்றல்ல. கூத்தில் வரும் "தீர்மானம்" போன்றவற்றைத் தாளம் தீர்த்தல் என்பர். 'தகததிங்கிண தோம்' என்ற கடைசிச் சொற்கட்டு, இரண்டு மூன்று தடவை மத்தளத்தில் இறுக்கி அடிக்க, இவர்கள் ஆடி முடிப்பார்கள். மேலும் பாம்புபோல் வளைந்து ஆடுதல் (வீசாணம்), எட்டுப்போல் வளைந்து ஆடுதல் (எட்டுப் போடுதல்), வீரந்தொனிக்கும் குதிநடையிற் கால்களைத் தனியாக முன்னும் பின்னும் நீட்டித் துரித காலத்தில் நான்கு விதமாக மிதித்து ஆடுதல் (நாலடி போடுதல்) பெண்களுக்குக் குந்துதல் எனும் நடன நிலை போன்ற பல ஆட்ட இலக்கணங்களை இவற்றில் காணலாம். இக்கூத்துக்களுக்கான சங்கீதமும் தொன்மையானவையே.

சிறந்த கலைப்பண்புகளைக் கொண்ட கிராமியக் கூத்துக்களினடியாக இங்கு நுண்கலை உருவமொன்று விருத்தியடைய வேண்டிய நிலை ஏற்படவில்லை. காரணம், தென்னாட்டில் ஏற்கனவே வளர்ச்சியுற்ற ஆடற்கலை முறைகளே இங்கும் நிலைபெற்றன. முன்பு கூறியவாறு பல்லவர் கலைத்

கர்த்தரீஸ்வஸ்திகம்

தாக்கத்துடன் ஆரம்பித்து, சோழப் பேரரசுடன் நிலைபெற்ற கவின்கலைகள், எமது அரச அவைகளிலும், நிலக்கிழார்கள் சபைகளிலும் இடம்பெற்றன. பாண்டிய காலத்துக் கட்டடக் கலைப் பாணியில் உருவான யப்ப ஹுவா கோயிலிற் காணப்படும் நடனச் சிற்பங்கள் விஜயநகர மன்னர் காலத்திய பாணியில் கட்டப்பட்ட கடலதெனியக் கோவில் சிற்பங்கள், மற்றும் சந்தேச கவிகளில் வரும் விவரங்கள் இதற்குச்சான்று பகர்கின்றன.

சோழப் பேரரசும் ஈழத்தில் பரதமும்

பல்லவ காலத்தில், சமணருக்கெதிராக நடந்த சமூகப் போர்கள் சைவம், தத்துவம், கலைகள் போன்ற முனைகளில் வெளிப்பட்டன. இதன் விளைவாகக் கலைத் துறைகளில், ஆடற்கலைகள் போன்ற லளித கவின்கலைகள் வளர்ச்சியுற்றன. இதுபற்றிக் கலாநிதி கைலாசபதி அவர்களின் கூற்று மனங்கொள்ளத்தக்கது. "நாயன்மார் காட்டிய பக்தி இயக்கத்தின் விளைவாகப் பள்ளிக்கூடக் கல்வி மட்டும் புதிய வடிவம் பெறவில்லை. புலன்களைக் கட்டுப்படுத்த வேண்டும் என்னும் நாலடியார் போன்ற நூல்களின் போதனை காரணமாக, பெண்களும்,புலனுணர்ச்சியைத் தொடும் (லளித) கலைகளும் அடங்கி உறங்கிக் கிடந்தன. பக்தி மார்க்கத்தின் பயனாகப் புலனுணர்வுகள் மீண்டும் புத்துயிர் பெற்றன. "கருகுகுழன் மடவார் பாடும் கடிகுறிஞ்சியும் கலையினொலி மங்கையர்கள் பாடலொலி ஆடல் கவினும்" தேசமுழுதும் செறிந்தன; அறுபத்துமூன்று நாயன்மாருட் பலர் இசை வல்லுநராகக் காணப்படுகின்றனர். நம்பியாரூரரின் காதலி சங்கிலியார் நடனக்கலை வல்லார். தருமசேனர் எனும் பெயரில் முன்னர் வாழ்வைத் துறந்திருந்த நாவுக்கரசர் கலை வடிவில் திகழ்ந்த அம்பலக்கூத்தன் அழகுகாண "மனிதப் பிறவியும் வேண்டுவதே இந்த மாநிலத்தே" என்று பாடினர்."

இவ்வாறு வளர்ந்த ஆடற்கலை, சோழப் பேரரசு காலத்தில் முதிர்ச்சியடைந்து பொலிவுற்றது. இலங்கையின் தலை

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

நகரான அனுராதபுரத்தை அழித்து பொலநறுவையை ஈழத்தின் தலைநகராக்கிய இராசராசனின் ஆட்சியில் இவ்வகையிலும் ஆடற்கலை பெருமளவில் பரவியிருத்தல் வேண்டும்; ஆயினும் தென்னாட்டில் பௌத்தம் தனது செல்வாக்கை இழந்ததற்கு மாருக, இங்கு பௌத்த மதம் நிலைபெற்று விட்டது; இதன் தாக்கத்தால், பௌத்த மதக் கோட்பாடுகளுக்கு முரணுக இருந்த பெண்களின் லளித கலைகள் இங்கு மெல்ல மெல்ல அருகத் தொடங்கின. மேலும் வட இலங்கையைச் சுதந்திரமாக ஆண்ட பரராச சேகரன் போன்ற மன்னர்களின் ஆட்சி, தென்னகத் தமிழ் மன்னர்களின் ஆட்சி போன்று வலிமை மிக்கதல்ல. தஞ்சைப் பெருங் கோவில் போன்ற கோவில்களும், அவற்றின் ஆதிக்கத்தின் கீழ், கல்விச் சாலைகள், கலைகள் வளரும் நிலையும் இங்கு காணப்படவில்லை. எனவே பரதக்கலை குலத் தொழிலாக இங்கு சுயமாக வளரவில்லை. ஈழத் தமிழ்க்கலை வளர்ச்சியை நோக்கும்போது, இப்பின்னணியை நாம் மனதில் கொள்ள வேண்டும்.

20-ம் நூற்ருண்டில் ஆடற்கலையின் நிலை

பதினும் நூற்ருண்டின் பிற்பகுதியில் போர்த்துக் கேயரின் வருகையுடன் இலங்கையில் ஐரோப்பிய ஆதிக்கம் ஆரம்பித்தது. 19-ம் நூற்ருண்டில் கண்டியைக் கைப் பற்றியதுடன் இவ்வாதிக்கம் ஆங்கிலேய ஏகாதிபத்தியமாக முற்றுப் பெற்றது. ஆங்கிலேய ஆட்சியில், எமது பொருளாதார, அரசியல் சுதந்திரம் முற்ருகப் பறிபோனதால் கலைகளும், கலாசாரமும் சீரழிந்தன. நாட்டின் கல்விமுறை ஆங்கிலேயரின் ஆட்சிக்கேற்றதாகவே அமைந்தது. ஆங்கிலக் கல்வி கற்ற பெரும்பாலான நடுத்தர வர்க்கத்தினரின் பண்பாடு பற்றிக் கலாநிதி சரத்சந்திரா அவர்கள் பின்வருமாறு கூறுகின்ருர். ''காலனி ஆட்சியின் விளைவுகளில் ஒன்று புதியதோர் உயர்வர்க்கம் தோன்றியமை. இவர்கள் ஆங்கிலத்தையே வீட்டு மொழியாகவும் கொண்டு, ஆங்கிலேயப் பண்பாட்டை அச்சொட்டாகப் பின்பற்றியதால்,

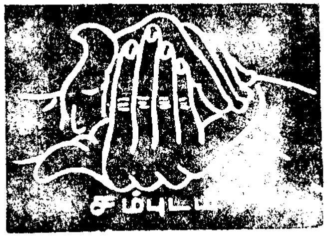
இந்நாட்டு மக்களுடன் தம்மை ஒன்றுபடுத்திக் கொள்ள இவர்களால் முடியவில்லை. இவர்களுக்கும் பொது மக்களுக்கும் உள்ள இடைவெளி இலங்கையில் மிகப் பெரிதாக இருந்தது.'' ஆயினும் அதே உயர்வர்க்கத்தில் உதித்த அறிஞரான கலாஜோதி ஆனந்தக் குமாரசுவாமி அவர்கள் இந்நூற்ருண்டின் முற்பகுதியில் எமது கலைகளையும், கலாசாரத்தையும் மறுபடியும் புனருத்தாரணம் செய்யும் பணியில் இறங்கினர். தமிழ்க் கவின் கலைகள் மற்றும் சிங்கள மக்களின் புராதனக் கலைத்திறன் மிக்க பணிகள் யாவற்றையும் அந்நியர் முன் காட்டுவதற்கு முன்னேடியாக விளங்கியவர் இவர்.

இத்தகைய அறிஞர்களது அயலா உழைப்பின் பயனுகக் கலாநிதி சரத்சந்திரா விவரித்த உயர் வர்க்கத்தினரும் எமது கலைகளை ஓரளவு மதிக்க முற்பட்டனர். இப்பின்னணியில் உயர் மட்டத்திலுள்ளவர்களின் பெண்களும் ஆடற் கலையில் ஈடுபாடு கொண்டதை நாம் உணரமுடிகின்றது. முன்பெல்லாம் கோவில்களில் ஆடப்படும் ''சின்னமேளம்'' மட்டுமே பரதமாக இங்கு கருதப்பட்டது. திருவிழாக் காலங்களில் தென்னுட்டிலிருந்து சின்ன மேளங்களையும், நாதசுரக் கலைஞர்களையும் தருவிப்பதைத் தொழிலாகக் கொண்டு எம்மவர் சிலர் பிழைப்பு நடாத்தினர். கீழ்த்தர உணர்ச்சிகளைக் கிளறிவிடும் சின்னமேளக் கச்சேரிகளால் எமது திருவிழாக்களின் தூய்மை கெடுவதாகக் கருதியவர்களால் சதிர்க் கச்சேரிகளுக்கு ஆங்காங்கே எதிர்ப்புகள் கிளம்பின. இதே காலகட்டத்தில் தென்னகத்தில் மதிப்புப்பெற்ற பரதக் கலையை அங்குசென்று பழகுவதற்கு உயர்வர்க்கப் பெண்கள் முன்வந்தனர். இலங்கைப் பெண்கள் பரதமாடுவதன் வரலாறு இவ்வாறு தொடங்கியது.

முன்பு கூறியதுபோல் தென்னிந்தியாவில் பரதத்தைக் குலத் தொழிலாகக் கொண்ட ஒரு குலம்—தாசி குலம் இருந்தது இக்கலையைப் பரம்பரைச் சொத்தாகக் கொண்ட நட்டுவனர்கள் இருந்தனர். அந்நிய ஆதிக்கத்தின்போது இவர்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

களுக்கு அரச ஆதரவு கிடைக்கவில்லை. சுதந்திரத்துக்குப் பின் இக்கலைஞர்களை ஊக்குவித்தல் வேண்டுமென்ற குரல் ஒலிக்கத் தொடங்கி, அதனடியாகப் பரதம் மேடைக்கு வரத் தொடங்கியது. இங்கு நிலைமை வேறு. பரதத்தை முறையாகக் கற்பிக்கும் நட்டுவனார்கள் இங்கு இல்லை. ஓரளவு பயிற்சி உடையவர்கள் அவ்வப்போது இங்கு வந்து போய்க்கொண்டிருந்தனர். எனினும் இக்கலையை முறையாகப் படிப்பதற்குச் சாதாரணக் குடும்பப் பெண்களுக்கு ஒருவித வாய்ப்பும் இருக்கவில்லை. இந்நிலையில் தமிழர்களின் உன்னதக் கலைப் பொக்கிஷமாக, சிங்களவர்கள் மத்தியிலும், அந்நியருக்கு முன்பும் காட்டுவதற்கு வாய்ப்பும் வசதியும் உள்ள பணக்கார வர்க்கத்தினரே பரதத்தை பயில முன்வந்ததில் வியப்பில்லை.



இக்காலகட்டத்தில் பொதுமக்களுக்கும், உயர் வர்க்கப் பெண்கள் ஆடும் பரதத்துக்கும் ஒருவித உறவும் இருக்கவில்லை. பெரும்பாலும் கொழும்பிலும், மிக அரிதாக யாழ்ப்பாணத்திலும் நடந்த இக்கச்சேரிகளுக்கு உயர் வர்க்கத்தினரே சமூகமளிப்பர். இதே சமயத்தில் சாதாரணத் தமிழ்ப் பெண்கள் படிக்கும் கல்லூரிகளில் கும்மி, கோலாட்டம், கோஷ்டி நடனங்கள் போன்றவையே பொதுமக்களின் ஆடற்கலைப் பொக்கிஷமாகப் பயிற்றப்பட்டு வந்தன. முன்பு விவரித்த நாட்டுக் கூத்துகளும், அவற்றின் ஆட்ட முறைகளும் தேடுவாரற்று நலிவுற்றன.

கடந்த பதினைந்து ஆண்டுகளில் வளர்ச்சி

ஈழத்தின் பரதநாட்டிய வளர்ச்சியைக் கணிப்பதற்கு, கடந்த பதினைந்து ஆண்டுகளை ஒரு காலகட்டமாகக் கொள்ளலாம். தென்னிந்தியாவில் இக்கலைக்கு ஏற்பட்ட மதிப்பு,

பந்தணைநல்லூர் ஜெயலட்சுமி, குமாரி கமலா போன்றவர்களின் பரதநாட்டியக் கச்சேரிகள் யாவும், நடுத்தர வர்க்கத்தினரிடையே பரதக்கலையில் ஆர்வத்தைத் தூண்டிவிட்டன. இதனால், கொழும்பு, மற்றும் யாழ்பாணத்திலுள்ள பணவசதி படைத்தோரின் பெண்கள் பழகுவதற்கு நடனப் பாடசாலைகள் ஆரம்பிக்க வேண்டிய காலம் வந்தது. இதற்கான ஆசிரியர்களும் முதலில் இந்தியாவிலிருந்து வரவழைக்கப்பட்டனர். நடனப் பள்ளிகளில் ஆரம்பப் பயிற்சி பெற்றவர்களில் மேலும் படிக்க வாய்ப்புடையவர்கள் தென்னிந்தியா சென்றனர். அங்கு பயிற்சிபெற்று வந்த பெண்கள் தனிப்பட்ட முறையிலும், பள்ளிக்கூடங்களிலும் நடனம் கற்பிக்க முற்பட்டதை அடுத்து, நகரத்தில் வாழும் நடுத்தர வகுப்புப் பெண் பிள்ளைகள் பரதக் கலையை ஓரளவேனும் பயில்வதற்கான வாய்ப்புகள் இன்று அதிகரித்துள்ளன. பொருளாதார ரீதியில் உயர் வகுப்பில் காணப்படும் தமிழர்கள் வாழும் கொழும்பு, யாழ்ப்பாணம் ஆகிய நகரங்களில் அடிக்கடி புது மாணவிகளின் அரங்கேற்றங்களும், தனிக் கச்சேரிகளும் இன்று நடைபெறுகின்றன. நாட்டிய நாடகங்கள் சிலவும் அவ்வப்போது தயாரிக்கப்படுகின்றன. வாரந்தோறும் பத்திரிகைகளில் நர்த்தகிகளின் படங்களையும், பரதச் கச்சேரிப் புதினங்களையும் விமர்சனங்களையும் காணும் போது, பரதக்கலை ஈழத்தில் மிகவும் முன்னேறிவிட்டது மல்லாமல், இங்கு சுயமாகவே விருத்தியடையவும் இடம் உண்டு எனக் கருத முடிகின்றது. எனினும், இக்கலையின் எதிர்காலம் பற்றிச் சிந்திப்பவர்களும் கலைவளர்ச்சியில் நேரடியான ஈடுபாடுள்ளவர்களும், மேலோட்டமான பார்வையுடன் திருப்தியடைய மாட்டார்கள்.

பரதக்கலையும் இன்றைய நிலையும்

எமது கலைகள் வளர்வதற்குவேண்டிய சூழல், மக்களின் வாழ்க்கைத்தரம், கலைகளுக்கும் மக்களுக்குமிடையே இருக்க வேண்டிய உறவு, கலைகளின் சமுதாயப்பணி போன்ற பல

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

அம்சங்களின் கூட்டுத்தாக்கமே நாட்டின் கலைவளர்ச்சியைப் பாதிக்கின்றன. கலைகளின் எதிர்காலத்தையும் நிர்ணயிக்கின்றன. இந்த உண்மையை மனதிற்கொண்டு, ஈழத்தில் பரதக்கலை இன்றுவரை சாதித்ததை முதலில் கணித்துக் கொள்ள வேண்டும். இதனடியாகவே பரதக்கலையின் எதிர்காலம், அது ஆற்றவல்ல கலைப்பணி என்பவற்றை ஆராய முடியும்.

இங்கு நடைபெறும் பரத நாட்டியக் கச்சேரிகள் யாவும் தென்னாட்டில் வழக்கிலுள்ள பாணிகளிலேயே அமைகின்றன. முன்பு விவரித்தது போலத் தனியாட்ட முறைகளில் அங்கு காலத்துக்குக் காலம் ஏற்பட்ட மாறுதல்கள் யாவும், ஈழத்தில் உடன் புகுத்தப்பட்டன. இத்துறையில் ஈழத்துக்கெனத் தனியானதொரு பாணி தோன்றவில்லை; அது நடைபெற முடியாததுமாகும். காரணம், இங்கு பரதம் பரம்பரைக் குலத்தொழிலாக அமையாததால், தனியாட்ட முறைகளில் குறிப்பிடத்தக்க கலைநுணுக்கம் கொண்ட புதிய பாணிக்கான பாரம்பரியம் இங்கு இல்லை.

இன்றெல்லாம், இலங்கையில், தனிக் கச்சேரிகளுக்கு, தென்னிந்தியாவில் இன்று காணப்படாத ஒரு பெரும் வரவேற்புக் காத்திருப்பது புலனாகும். மேலும் தெய்வீகப் பண்பாடு கலந்த பரதநாட்டியக் கச்சேரிகளை இலங்கை மேடைகளிலேயே இன்று காணலாம் எனவும் சில இரசிகர்கள் கூறுவர். இத்தகையதொரு நிலை சுமார் பத்துப் பதினைந்து வருடங்களுக்கு முன்பு தென்னகத்தில் காணப்பட்டது. முன்பு கூறியவாறு இந்திய சினிமாத் தொழிலின் பாதிப்பு, தனிப் பரதக் கச்சேரிகளையும், அவற்றின் பக்தி அம்சம் நிறைந்த ஆட்டங்களையும் பின்னடையச் செய்துவிட்டது. இலங்கையில் அத்தகைய நிலைமை இன்னும் உருவாகவில்லை. இதனால் இலங்கையில் பரதம் இன்னும் 'தூய்மை'யாக விளங்குகின்றது. இதற்கு இன்னொரு காரணமும் உண்டு. இங்கு பரதம் ஆடுபவர்கள் ஆடற்கலையைத் தொழிலாகக் கொள்ளத் தொடங்கவில்லை.

தென்னாடு சென்று கலை பயிலுவதற்கு வாய்ப்பும் வசதியும் உள்ள நடுத்தர உயர்வர்க்கப் பெண்களே இக்கலையைப் பயின்றனர். இங்கு வந்ததும் மாணவிகளுக்கு நடனம் பயிற்றுவதுடன் இவர்களின் உழைக்கும் நோக்கு முற்றுப் பெறுகின்றது. அவ்வப்போது, தாம் பெற்ற பயிற்சி விட்டுப் போகாமலிருக்கும் பொருட்டு, நிதி உதவிகளுக்காக, பரதக் கச்சேரி செய்கின்றனர். எனவே தாம் கற்ற நடனக் கலையைத் 'தூய்மை'யாகப் பேணுவதில் இவர்களுக்குச் சிரமம் இருப்பதில்லை! மேலும் பரதக்கலைக்கு வேறு சமுதாயப் பணியை அளிப்போர், அல்லது தாம் பெற்ற கலை வடிவத்தைச் சினிமா, நாடகம் போன்றவற்றிற்குப் பயன்படுத்த முனைவோரே கலையின் 'தூய்மை'க்குப் பங்கம் விளைப்போர், எனப் பழைமையில் அமைதிகாண்போர் கூறுவதைப் பேணி நடப்பதற்கேற்றவாறு இன்றையச் சமுதாய நிலை காணப்படுகின்றது!

இலங்கையில் பரத நாட்டியக் கச்சேரிகளுக்குப் பெரும் வரவேற்பு இருப்பதாகப் பத்திரிகைகள் காட்டுகின்றன. தெய்வீகக் களையுடன், தூய்மைகுன்றாமல் ஆடப்படும் பரதம் மக்களிடையே பரவிவிட்டதெனும் பிரமையையே பொதுவாக உணர முடிகின்றது. ஆயினும் உண்மை நிலை என்ன? எமது நாட்டில் பரதக்கலை வளர்ச்சியைப் பாதிக்கும் பல பிரச்சினைகளையும் நாம் ஆராய்தல் வேண்டும். நடுநிலை பிறழாமலும், கலைஞர்களின் திறமைகளைக் குறைத்து மதிப்பிடாமலும் ஆராயும்போது, பரதம் இன்னும் ஆரம்பகட்டத்திலேயே தேங்கி நிற்பது புலனாகும்.

நட்டுவாங்கத்தின் இன்றைய நிலை

பரதத்துக்கு அச்சாணியாக விளங்கும் நட்டுவாங்கம் எனும் கலை இங்கு எவ்வளவு தூரம் வளர்ந்துள்ளது? இதற்கான விடையும் பரதக் கலையின் வளர்ச்சியைக் குறித்துக் காட்டவல்லது. பரதக் கலையில் இரு கலைஞர்கள் சமபங்கு பெறுகின்றனர். ஒருவர் இன்றி மற்றவர் தனித்தியங்க

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

முடியாது. சிருங்காரரசம் நிறைந்த பரத நாட்டியத்துக்கு ஆண்மைக் குரலுடன் எடுப்பாக நட்டுவாங்கம் செய்தல் வேண்டும். கலையில் ஜீவனைக் காண வேண்டுமெனில், உயிர்த் துடிப்பு நிலவ வேண்டுமெனில், கலையின் இரசானுபவம் உச்ச நிலையை எய்துவதெனில், ஆண்மகனின் கம்பீர நட்டுவாங்கம் இன்றியமையாதது. இதில் என்றுமே மாறுதலுக்கு இடம் இல்லை. பரதம் ஆடும் பெண்கள் பலர் தோன்றிய அதே வேளையில் நட்டுவாங்கக் கலை பயில ஆண்கள் முன்வராததேன்? எமது நாட்டில் சங்கீதத் துறையில் பெண்களைவிட ஆண்களே பிரபலமாயுள்ளனர்; ஆனால் நட்டுவாங்கத்தில் பின்தங்கியதேன்? இதற்கான காரணங்களை ஆராய்தல் நன்மை பயக்கும்.

ஏற்கனவே கூறியபடி பரதம் தென்னாட்டில் குலத் தொழிலாக வந்ததொன்று. தாசிகுலப் பரம்பரையில் வந்த பெண்கள் ஆடலிலும், ஆண்கள் நட்டுவாங்கத்திலும் ஈடுபட்டனர். ஜதிகள், சொற்கட்டுகளின் ஆராய்ச்சி, மற்றும், பெண்களுக்குப் பரதக் கலையைப் பயிற்றுதல் நட்டுவனார்களின் தொழிலாக—பிழைப்பாக இருந்தது. காலப்போக்கில் நடுத்தரவர்க்க, உயர்குலப் பெண்கள் பரதம் பயின்றாலும், நட்டுவாங்கம் குலத் தொழிலாகவே—இழிவாகக் கருதப்படும் ஒரு நிலையில் இருந்தது. தென்னாட்டில் நிலைமை ஓரளவு மாறுதலடைந்தாலும், சமூக அந்தஸ்துப் பெற்ற ஆண்கள் இத்தொழிலில் ஈடுபடவில்லை. அதாவது, அண்மைக் காலம் வரை தமிழ்நாட்டில் பரதக்கலை வல்லுநராகத் திகழ்ந்த பல பெண்கள் பார்ப்பன குலத்தினராயினும், நட்டுவாங்கக் கலையில் பார்ப்பனகுல ஆண்கள் ஈடுபடவில்லை. தென்னிந்திய நிலை எமது நாட்டையும் பாதித்ததில் வியப்பில்லை. மேலும் ஈழத்தில் இன்னொரு விசேட காரணமும் இருந்தது. பரதக் கலை தொழில்முறை ரீதியில் இங்கு வளரவில்லை. இதைத் தொழிலாகக் கொண்டு—நாட்டியம் ஆடுவதையே தமது முக்கிய பிழைப்பாகக் கொண்ட பெண்கள்—இங்கு இல்லை. இதனால், நர்த்தகிகளை ஆட்டிவைப்போராகிய நட்டுவனாரின்

கலையும் தொழில் முறையில் வளர இடம் இல்லை. இன்றையச் சமுதாய அமைப்பில் கலையைக் கொண்டே வாழ முடியாததை எவரும் அறிவர். இசைக் கலைஞர்கள் வேறு வழியின்றியே சங்கீதத்தைத் தமது தொழிலாகக் கொண்டு வாழ்க்கையுடன் போராடுகின்றனர். இந்நிலையில் நிரந்தரப் பிழைப்பிற்கு வாய்ப்பில்லாத நட்டுவாங்கத்தை எவர் விரும்பிக் கற்பார்? கலை ஆர்வம் இருப்பினும், பொருளாதார நிலை கலைவளர்ச்சியைப் பாதிப்பதை இங்கு காண முடிகின்றது. நிரந்தர வருவாய் பெறச் சந்தர்ப்பம் இருப்பின், எமது நாட்டிலும் ஆண்கள் நட்டுவாங்கம் கற்பதில் சிரத்தை காட்டுவர். இங்கு நட்டுவாங்கத்தை பயன்படுத்தும் கலைஞர் ஈழத்து நல்லூர் சத்தியலிங்கம் அவர்களே. கனமான சாரீரமும், அடிப்படைத் திறமையும் கொண்டவரென்பதால், நட்டுவாங்கத் துறையில் இவருக்குச் சிறந்த எதிர்காலம் உண்டு.

நட்டுவாங்கத்தைப் பற்றிக் கூறும்போது, எமது நாட்டில் இன்றுவரை பரதக்கலை வளருவதற்குத் தாய்போல அமைந்த திருமதி கமலா ஜோன் பிள்ளையையும் குறிப்பிடல்வேண்டும். எமது நாட்டுப் பெண்கள் பலருக்கும் திருமதி கமலாவே ஆரம்பப் பயிற்சி அளித்தும், இன்றுவரை நட்டுவாங்கம் செய்தும் வருகின்றார். நட்டுவாங்கம் ஆண்களின் தனிக் கலைதான்; எனினும் பொருளாதார நிலை காரணமாக ஆண்கள் இதற்குள் பிரவேசிக்கத் தயங்கியபோது, திருமதி ஜோன்பிள்ளையின் மூலம் பரதக் குழந்தை தவழ்ந்தது. இனியும் தவழ்ந்து கொண்டிருக்க வேண்டியதில்லை. பரதம் சிறப்பாக வேரூன்ற வேண்டுமெனில், தாளம் ஆண்களின் கைக்கு மாறவேண்டும்.

அந்தஸ்தின் சின்னம் ஆகியுள்ள பரதம்

பரதக்கலையை இன்று உயர்வர்க்கத்துப் பெண்களே பெரும்பாலும் பயிலுகின்றனர். இவர்கள் அரங்கேற்றத்தை மட்டுமே தமது இறுதி நோக்காகக் கொண்டவர்கள். இங்கு

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

பரதம் அந்தஸ்தின் சின்னமாகவே கருதப்படுகின்றது. பிரயோகிக்கப்படும் நோக்கு, இலட்சியம் என்பவற்றிற்கேற்றவாறு கலையும் விருத்தியடைவது கண்கூடு. அரங்கேற்றத்துக்குப் பெண்களைத் தயாரிப்பதற்கெனவே தோன்றிய சில நடனப் பள்ளிகளில், பரதம் கற்பிக்கும் ஆசிரியைகளும் தம்மை அறிந்தோ அறியாமலோ ஒரு வரம்புக்குள் கட்டுப்படுகின்றனர். அரங்கேற்றமே முதலும் இறுதியுமான இலட்சியமாக அமையும்போது, கற்பிக்கும் முறைகளும் அதற்கேற்ப வளைந்து கொடுக்கின்றன. மாணவிகளின் கற்பனைத் திறன் இயற்கையாக வளம் பெறுதலுக்கான வகையில் வழிகாட்டப்படுவதில்லை. மாணவிகள் கலைத் துறையில் சுய ஆதார உணர்வுடன் கலை வளர்ப்பதற்குச் சந்தர்ப்பம் அளிக்கப்படுவதில்லை. இதன் மத்தியில் அங்கொருவர் இங்கொருவராகச் சிறந்த மாணவிகள் சிலர் சுடர்விட்டுப் பிரகாசிக்கின்றனர். சுருங்கக் கூறின், பரத ஆட்டத்தைத் தொழிலாகக் கொள்ளாவிடினும் குறிப்பிட்ட வர்க்கப் பெண்களின் அரங்கேற்றத்திற்கு வழிகாட்டும் தொழில் முறையில் பரதக்கலை வல்லுநரான பெண்கள் இயங்குகின்றனர்.

பரதக்கலையில் உண்மையான ஆர்வம்கொண்ட பெற்றோர்களும் மாணவிகளும், மேற்கூறிய சூழலில் அமைந்த பள்ளிகளில் சிக்குண்டு விரக்தி அடைகின்றனர். பணம், அந்தஸ்து இல்லாத மாணவிகள் எவ்வளவு திறமைசாலிகளெனினும் அரங்கேற்றம் நடைபெறுவது பின்தள்ளப்படும். இதனால் விரக்தியடைந்து கலையைக் கைவிட்ட பெண்கள் பலர். இவ்வாறு கூறும்போது, கலைக்கே தம்மை அர்ப்பணித்த ஆசிரியர்கள் இங்கில்லை என்பதல்ல. இவர்கள், கலைத்திறனை மாணவிகளிடம் கண்டவுடன் மேலும் பரதம் பயிலும்படி தூண்டுவார்கள். பணத்தைக் கொண்டு பரதத்தைக் கணிப்பவர்கள் அல்லர் இத்தகையோர்.

இன்றைய பரத அரங்கேற்றங்களில் பெரும்பாலானவை கலைக்கும் சபையோருக்கும் உள்ள உறவைக் காட்டுவதற்கு

மாறாக, அரங்கேறும் பெண், பெற்றோர்கள் என்போருக்கும் சபையோருக்கும் உள்ள பொருளாதார சமூக அந்தஸ்து உறவையே முதன்மையாகக் காட்டுகின்றன. ஒருசில அரங்கேற்றங்களில் கலை முக்கியத்துவம் பெறுவதையும் காணலாம்! இவ்வாறு தர வேறுபாடு கொண்ட கச்சேரிகள் பற்றிக் கலாவிமர்சகர் ஒருவர், நகைச்சுவையுடன் கூறியது நினைவுக்கு வருகின்றது. எமது பரத அரங்கேற்றங்களை மூன்று வகையாகப் பிரிக்கலாம் என்பது அவரின் துணிபு. ஐரோப்பிய (ஆங்கில, அமெரிக்க, கனேடிய) நாட்டுத் தூதுவரின் தலைமையில் நடைபெறுவன ஒருவகை. இந்தியத் தூதுவர், அல்லது இலங்கையின் அரசியல் பிரமுகர் முன்னிலையில் நடைபெறுவது இன்னொன்று; நாட்டின் சிறந்த கலைஞர்கள், விமர்சகர்கள், அறிஞர்கள் தலைமையில் நடைபெறுவது மூன்றாவது வகை. கலை, கலைஞர், இரசிகர்கள் இவர்களுக்குள்ளான உறவு முறை எவ்வாறு படிப்படியாகப் பிணைப்புறுகின்றதென்பதை இந்த ஓர் அம்சமே அளந்து காட்டுகின்றது.

எமது பரதக் கச்சேரிகளில் இன்னோர் அம்சம் முதன்மை பெறுகின்றது; பரதத்தின்மூலம் தெய்வீகத் தன்மையையும் பக்தியையும் மேடையில் காட்டுவதாகவும், வளர்ப்பதாகவும் கூறிக்கொள்வார்கள். ஆனால் நடைமுறையில் இக்கூற்று எவ்வளவு தூரத்துக்குச் செயல்படுகின்றது, எதிர்பார்க்கும் விளைவைக் கொடுக்கின்றது? இதுபற்றி இரசிகர்கள் சிந்திக்கும்போது, பக்தி வளர்க்கும் பணி இன்றைய அரங்குகளில் யதார்த்தமற்றது எனக் காண்பர். பக்திநூற் காலத்தில் பரதத்துக்கான பணியை—பக்தி வளர்த்தலை—இன்றும் உண்மையாகப் பேண விரும்புவோரெனின், பரதக் கச்சேரிகளை ஆண்டவன் சந்நிதிகளில், வைதிக மடங்களில் நடாத்துவதே யதார்த்தமாகும். முன்பு கோவில்களில் எமது கலைகள் நடைபெற்றன. தக்க சூழலில் ஏற்றதொரு விளைநிலத்தில் விதைக்கப்பட்ட விதைகள்போல் பக்திரசக் கலைகளும் செழிப்புற்று விளங்கின. இன்று விளைநிலம் வேறு—

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கோவில் மண்டபங்களுக்குப் பதில் குளிரூட்டப்பட்ட அரங்கு!—பக்திப்பயிர் அங்கு வளர்வது எவ்வாறு?

பரதக்கலையின் எதிர்காலம்

பரதக் கலையின் இன்றைய நிலைமையை இவ்வாறு காணும்போது, இக்கலை பொதுமக்களிடையே செறிந்துவிட்டதெனக் கூற முடியாது. பரத நாட்டியத்தின் எதிர்காலம் பற்றிச் சிந்திப்பவர்கள், நாட்டியத்திற்கும் சமுதாயத்துக்கும் இன்று உள்ள உறவை உன்னிப்பாகக் கவனித்தல் வேண்டும். இதே உறவு தொடர்ந்து நீடிப்பதெனில், ஆட்ட நுட்பங்களும், கலைப் பொலிவும் மலிந்த பரதம் தனிக் கோபுரத்துள் அடைபட்ட சிலைபோல், சமுதாயத்தின் மேல் மட்டத்தினரிடம் சிக்கி மழுங்கிவிடும்.

பரத நாட்டியத் தனிக் கச்சேரியின் நிலைமை இவ்வாறிருக்க, ஆடற் கலையானது ஈழத் தமிழ் மக்களிடத்தே வேறு சாதனங்களின்மூலம் இன்று பரவுகின்றது. எமது பாடசாலைகள், கல்லூரிகள், ஆசிரியர் பயிற்சிக் கல்லூரிகள் போன்றவற்றில் நடனங்கள் ஒழுங்காகப் பயிற்றப்படுகின்றன. இங்கு பல பிள்ளைகளுக்குப் பியிற்சியளிக்கப்படுகின்றது. தக்க ஆசிரியர்கள் இல்லாமை, அதற்கான ஊதியம் பெருமை போன்ற காரணங்களால், எதிர்பார்த்த அளவுக்குக் கலை விருத்தியடையாமலிருக்கலாம். ஆனால் நாட்டு மக்களிடையே கலை செறிவதற்குரிய சரியான வழிகளில் ஒன்று இத்தகைய கல்லூரிகளே. இங்கெல்லாம் தனியொரு பெண்ணின் தனியாட்டம் அதன் அரங்கேற்றம் என்பவை முக்கியத்தும் பெறு! பல பெண்கள் சேர்ந்து ஆடுவதற்கான குழு நடனங்கள், நாட்டிய நாடகங்கள் என்பவற்றைக் கொண்டு, ஆடும் பெண்கள் தமது திறமையை வளர்க்கவும், மேடையில் காட்டவும் வழி பிறக்கின்றது. ஏனைய பாடங்கள் போல் ஆடற்கலையும் பயிற்றப்படுவதால் திறமையான மாணவிகள் தமது கலையார்வத்தை வெளிக்காட்டவும், கலை வடிவங்களைச் சிருஷ்டிக்கவும் இது களமாக அமைகின்றது. பணம், பதவி,

அந்தஸ்து போன்ற சமூக அம்சங்கள் இங்கு கலையைக் கட்டுப்படுத்தாதவாறு சூழ்நிலை அமைகின்றது. பரதக் கலையின் இலக்கணங்களாகத் திகழும், அடவுகள், ஆடல் நிலைகள், கரணங்கள், அபிநயங்கள் யாவும் இங்கு மாணவிகளுக்குச் சரியாகப் பயிற்றப்பட்டால், தமிழர் வளர்த்த ஆடற் கலை தமிழ் மக்களிடையே செழித்து விருத்தியடையும்.

கலைவளர்ச்சிக்கு விமரிசன உதவி

நாட்டின் கலைவளர்ச்சிக்கு விமர்சனம் இன்றியமையாதது. ஈழத் தமிழ்க் கலைகளைப் பொறுத்தளவில் விமர்சனக் கலையும் விருத்தியடையவில்லை. இதற்கும் முக்கிய காரணம் நாம் ஏற்கெனவே கூறியபடி, கலைக்கும் இரசிகர்களுக்கும் உள்ள உறவின் தன்மையே. பரத நாட்டியம் சமூகத்தின் மேல்தட்டு மக்களிடம்—விரல்விட்டு எண்ணக்கூடிய ஒரு சிறு மக்கள் கூட்டத்தினரிடம் அடைப்பட்டுக்கிடக்கின்றது. சிறந்த கலாரசிகர்கள், அறிஞர்கள், எழுத்தாளர்கள், யாவரும் இந்த வட்டத்திற்கு அப்பாற்பட்டவர்கள். இன்றையப் பரத நாட்டியத்துக்கும் பெரும்பாலான மக்களுக்கும் ஒரு பிணைப்பும் இல்லை என்பதை அவர்கள் நன்கு அறிவார்கள். சிங்கள மக்கள் மத்தியில் கலையின் விழிப்புணர்ச்சி ஓரளவு பரவிவிட்டதால், சிங்களத் தினசரிகளில் அவ்வப்போது காரசாரமான விவாதங்கள், கருத்தரங்கங்கள் இடம் பெறுகின்றன. விமர்சனக் கலை இவ்வாறே விருத்தியடைகின்றது.

எமது பரத நாட்டிய அரங்கேற்றங்களும், கச்சேரிகளும், பரதச் ‘சடங்கு’ போல் நடைபெறுகின்றன. ஆங்கிலத் தினசரி ஒன்றில் பெண்ணின் ஆட்டத்தைப் பற்றிய விமர்சனத்துடன் இச் ‘சடங்கு’ முடிவடைகின்றது. அத்திபூத்தாற்போல் தமிழ்த் தினசரிகளிலும் விமர்சனம் பிரசுரிக்கப்படும். இந்த வகையில் விமர்சனக் கலை மக்களின் ஆர்வத்தைத் தூண்டவும், கலைஞர்களின் கலைத் திறமையை விருத்தி செய்யவும் உதவுகின்றது எனக்கூற முடியாது.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

கலையின் சிறப்பு, அதன் பணி, போன்ற அம்சங்களை மக்கள்முன் எடுத்துச் சென்று, கலையை ஜனரஞ்சகப்படுத்துவது விமர்சகனின் பணிகளில் ஒன்று. பல இரசிகர்கள் நாட்டியத்தைப் பார்ப்பதற்குக் கூடுகின்றனர். விமர்சகன் பார்ப்பதையே அவர்களும் பார்க்கின்றனர். தமது சொந்த அபிப்பிராயங்களை அவர்களும் மனதிற் கொள்கின்றனர். இந்நிலையில் விமர்சகன் பத்திரிகையில் விமர்சனம் செய்யும் நோக்கம் யாது? நிகழ்ச்சியின் சிறப்புக்களையும் குறைகளையும், சாதாரண இரசிகர்களுக்குப் புரியும் வண்ணம், கலைப்பரிபாஷையை இயன்றளவு தவிர்த்து விளக்குவதால், தாம் பார்த்து அனுபவித்த கலையை மக்கள் மேலும், புரிந்துகொள்ள உதவுகின்றான் விமர்சகன். அதாவது காலப்போக்கில் ஒவ்வோர் இரசிகனும் கலையைப் புரிந்த விமர்சகனை மாறு தைத் தனது உன்னத நோக்காக விமர்சகக் கலைஞன் மனதிற் கொள்ளவேண்டும். இரசிகர்கள் பலரும் இந்த விமர்சனக் கண்ணோட்டத்தைப் பெறும்போது நாட்டில் கலை வளர அது உடந்தையாகின்றது.

நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளின் விமர்சனங்களைப் பொறுத்தளவில், நடுவு நிலை பிறழாமல் நாட்டியத்தின் குறை, நிறைகளை எடுத்துக்காட்டும் நேர்மையுள்ளம் படைத்த ஓரிரு விமர்சகர்கள் ஆங்கிலத் தினசரிகளில் அவ்வப்போது எழுதுகின்றனர். இது பாராட்டுதற்குரியதே; ஆனால் அத்துடன் நின்றுவிடாது கலையை மக்கள் புரிந்துகொள்ளவும், விருத்திக்கு உரமாக விளங்கும் பொருட்டும் நாட்டில் பரதநாட்டியம், ஆடற்கலை வகிக்கும் பங்கை—இன்றைய நிலையை விமர்சிக்க முன்வரல் வேண்டும்; “நர்த்தகி ஆங்கிக அபிநயத்தில் சிறந்து விளங்கினார்; ஆனால் விவசாயி ஆகாரிய அபிநயம் எடுப்பாக இல்லை; சித்த விருத்தியும், பாவிய விருத்தியும் இன்னும் சிறப்பாக அமையவேண்டும்” என்றெல்லாம் வர்ணித்தால் அது கலை வளர்க்கும் பணியாகாது. சாதாரணப் பத்திரிகை வாசகர்களுக்குத் தலைகால் புரியாது. மக்களுக்கும் விமர்சனக்கலைக்கும் உள்ள உறவை—இடைவெளியை இது காட்டுகின்றது.

ஆங்கிலத் தினசரிகளில் இடம்பெறும் விமர்சனங்களைவிட, வானொலியில் தமிழில் இடம்பெறுவன, பொதுவாக மக்களிடம் பரவும் வாய்ப்பைப் பெறுகின்றன. நாட்டின் கலைத்துறை வளர்ச்சிக்குச் சுய மொழித் தினசரிகளும் சஞ்சிகைகளும் இலங்கை வானொலியும் விமர்சனங்களையும் கருத்தரங்குகளையும் நடாத்தி நற்பணி புரிதல்வேண்டும். ஆடற்கலையும் மக்கள் மத்தியில் பரவத்தக்க வடிவங்களில், சமுதாயப் பணியை நோக்காகக் கொண்டு செல்லும்போது, விமர்சனங்களும் மக்களிடையே தோன்றும். இதனால் ஆடற்கலை மேலும் மேலும் பரணமித்துச் சிறப்புற்று விளங்கும்.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

முக்கிய துணை நூல்கள்

(தமிழ்)

1 அபிநயதர்ப்பணம்—உ. வே. சாமிநாதையர்
நூல் நிலைய வெளியீடு

2 பரதசேனாபதீயம்— ,,

3 மகாபரத சூடாமணி— ,,

4 நாட்டியத்திற்கான சாஹித்திய வகைகள் (முன்னுரை)-
தஞ்சை சரஸ்வதிமகால் வெளியீடு

5 பழந்தமிழிசை—கோதண்டபாணிப்பிள்ளை

6 சங்கத்தமிழும் பிற்காலத்தமிழும்—
மஹாமஹோபாத்தியாய - உ. வே. சாமிநாதையர்

7 தென்னிந்திய வரலாறு—நீலகண்ட சாஸ்திரி

8 பண்டைத்தமிழர் வாழ்வும் வழிபாடும்— க. கைலாசபதி

9 சிலப்பதிகாரம்— சாமிநாதையர் பதிப்பு

10 தென்னிந்தியச் சிற்பவடிவங்கள்— க. நவரத்தினம்

(ஆங்கிலம்)

1 Natya Shastra of Bharata—Translated & Edited by Manomohan Ghosh.

2 Abinayadharpanam of Nandikeswara—Translated & Edited by Manomohan Ghosh.

3 The Mirror of Gesture—A. K. Coomaraswamy & G H. Duggiral

4 The Dance of Siva—A K. Coomaraswamy.

5 Devadasi : Temple Dancer : Santosh Chattarjee.

6 Marxism and Poetry—George Thompson.

7 Influences of Tholkadpiyam and Akaporul evidenced in Bharata Natya Sastra & Poetics—in Sanskrit—Dr. N. V. Rajagopalan (Paper read at the International Conference in Tamil Studies—1968).

8 Sanskrit Drama its origin & decline—I. Shekhar.

9 The Art & Work of Shanti Bardhan (Indian Ballet)—Smt. Gul Bardhan.

10 The Ceylon Traditional & Classical Dance—Noeyal Peiris.

11 Sculpture & Dancing by Smt. Kapila Vatsyayana.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

12 Leterature & other Sources in Indian Classical Dances —Shri K. Vasudeva Shastri.

13 Drama in Sanskrit Leterature—R. V. Jagerdhar.

14 Sinhala Folkplay & The Mondern Theatre—Sarathchandra.

15 Hindu Manners, Customs & Ceremonies—Abbe' Dubois.

16 The development of Art in Ceylon—K. Navaratnam.

17 The other Mind—Beryl-De-Zote

18 The Dance in India—Enakshi Bhavani.

19 The Tanjore Art Gallery—Guide Book.

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

தமிழ்ப்
புத்தகாலயம்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org