

# ஈழக் கழிழர் கிராமிய நடனங்கள்

கலாநிதி சபா.ஜெயராசா



398  
ஜெயராசா  
SL/PR

நூற்பெயர்: ஈழத்தமிழர் கிராமிய நடனங்கள்  
நூலாசிரியர்: கலாநிதி சபா, ஜெயராசா  
M. A. (Ed) Ph. D.  
முகவரி: கல்வியியல்துறை,  
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்:  
பதிப்பு: முதலாவது, 2000;  
பதிப்புரிமை: நூலாசிரியர்  
அச்சுப்பதிவு,  
வெளியீடு: போஸ்கோ பதிப்பகம், நல்லூர்  
முன் அட்டை: ரமணி  
விலை: ரூபா 100/-



யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத் துணைவேந்தர்  
பேராசிரியர் பொ. பாலசுந்தரம்பிள்ளை  
அவர்கள் வழங்கிய

## அணிந்துரை

இந்நாட்டின் கலைச்செல்வங்களிலே சிறப்புப் பெற்று விளங்கும் கிராமிய நடனங்களை முதியோர் வாய்க் கேட்டும், கள ஆய்வுகள் செய்தும் இந்நூலாக்கம் மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது. எமது கிராமிய நடனங்களையும் அவற்றோடு தொடர்புடைய பண்பாட்டுப் பரிமாணங்களையும், அறிவுக் கையளிப்பினையும் நூலாசிரியர் தெளிவாகத் தொகுத்துத்தந்துள்ளார். மிகப் பெரும் கலைச்செல்வங்களின் வாரிசுகளாக நாங்கள் இருக்கின்றோம் என்ற பெருமீதம் இந்நூலை வாசிக்கும் பொழுது ஏற்படுகின்றது.

எமது பல்கலைக்கழகத்திலே நடனம் ஒரு பட்டப் படிப்புப் பயிற்செறியாக வளர்ந்துள்ள இவ்வேளையில் இத்தகைய நூல்கள் வெளிவருதல் ஆய்வாளர்களுக்கு நல்விருந்தாக அமையும். நூலாசிரியருக்கு எனது பாராட்டுக்கள்.

பேராசிரியர் பொ: பாலசுந்தரம்பிள்ளை.

துணைவேந்தர் அலுவலகம்,  
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்,  
2000-09-27.

**Title: ELATHAMILAR KIRAMIYA NADANANGAL**

**Author: DR. SABA, JAYARASAH**  
M.A. (Ed.) Ph.D.

**Address: DEPT. OF EDUCATION**  
UNIVERSITY OF JAFFNA.

**Edition: FIRST. 2000**

**Copy Right: AUTHOR**

**Cover Design: RAMANI**

**Printer and Publisher: BOASCO PATHIPPAGAM,**  
NALLUR, JAFFNA.

**Price: RS. 100/-**

## நூலாசிரியர் உரை

ஈழத்தமிழர் கிராமிய நடனங்களைத் தொகுத்துக் கூறும் முயற்சி இந்நூலில் மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளது. பலவழிகளிலே பெற்றுக்கொள்ளப்பட்ட தகவல்களும், கள ஆய்வுகளும் இந்நூலாக்கத்துக்குப் பெரிதும் உதவியுள்ளன. விபரிப்பு ஆய்வு முறைமையே (Discriptive Research) இந்நூலாக்கத்தில் இடம்பெற்றுள்ளது. பல்வேறு வழிகளில் இந்நூலாக்கத்துக்கு உற்சாகம் தந்த துணைவேந்தர் பேராசிரியர் பொ. பாலசுந்தரம்பிள்ளை அவர்களுக்கும், பேராசிரியர்களுக்கும், நண்பர்களுக்கும் எனது நிறைந்த நன்றி உரித்தாகுக.

இந்நூலுக்குரிய அழகிய முகப்புப் படத்தைத் தந்த ஓவியர் ரமணி அவர்களுக்கும், சிறந்த முறையில் பதிப்பித்து வெளியிட்ட போஸ்கோ பதிப்பகத்தினருக்கும் அன்புகலந்த நன்றி.

நூலாசிரியர்

பெர்னாண்டோ

## நூலகம்

பக்கம்

1. உலகப் பாரம்பரியத்தில் தொன்மையான நடனங்களும் நடனக் கல்வியும் ...	01
2. தமிழர் பாரம்பரிய நடனக் கோட்பாடுகள் ...	11
3. கரக நடனம் ... ..	17
4. காவடி நடனம் ... ..	29
5. கும்மி நடனம் ... ..	37
6. குதிரையாட்டம் ... ..	42
7. கோலாட்டமும் கழியாட்டமும் ... ..	48
8. ஏந்தல் நடனங்கள் ... ..	54
9. ஆலாபரண நடனம் ... ..	61
10. உருவேறிய நடனம் ... ..	68
11. முகமூடி நடனங்கள் ... ..	76
12. தொழில்சார் நடனங்கள் ... ..	84
13. கிராமியக் கூத்துக்கள் ... ..	90
14. பாவைக்கூத்துக்கள் ... ..	99
15. நாட்டார் கலைக்கோட்பாடுகள் ... ..	106

## உலகப் பாரம்பரியத்தில் தொன்மையான நடனங்களும் நடனக் கல்வியும்

தொன்மையான நடனங்கள் சமூக இயல்புகளோடு நேரடியாக இணைந்திருந்தன. வாழ்க்கையின் அனுபவங்களோடும், தொழிற்பாடுகளோடும் நடனக் கல்வி துல்லியமான தொடர்புபட்டிருந்தது. வரன்முறையான நடனக்கல்வி என்ற அமைப்பும் ஆரம்பத்திற் காணப்படவில்லை. நடனக் கல்வி என்பது பொதுவாக சடங்குகளோடும், மாய வித்தைகளோடும் கருவளப் பெருக்க முயற்சிகளோடும், சமூகத்தில் நிகழ்ந்த தொடர்பாடல்களோடும் இணைந்திருந்தது. சடங்கு நிகழ்த்துபவரால் அறிவுக் கையளிப்பும், அனுபவக் கையளிப்பும் மேற்கொள்ளப்பட்டன.

நடனமும், விளையாட்டுக்களும் ஒன்றை ஒன்று வளம்படுத்தி வந்துள்ளன. கிரேக்கர்களது நடனங்களுக்கும் விளையாட்டுக்களுக்கும் நேரடியான தொடர்பு

கள் காணப்படுதலை ஆய்வாளர்கள் குறிப்பிட்டுள்ளனர். கிரேக்கர்களிடத்து தொன்மையான விளையாட்டுக்கள் நான்கு காணப்பட்டன. அவையாவன:

1. ஒலிம்பிக் (OLYMPIC)
2. பைத்தியன் (PYTHIAN)
3. இஸ்தமின் (ISTHMIN)
4. நிமீன் (NEMEAN).

மேற்குறித்த பொது விளையாட்டுக்களோடு இணைந்த நடனங்களும், பாடல்களும் இணைந்து வளர்ச்சியுற்றன. (Lewis Spence, Myth and Ritual in Dance, Game and Rhyme, Watts, London, P.11).

தொன்மையான நடனக்கல்வியின் பிறிதொரு பண்பாகக் காணப்படுவது ஆடலுக்கும் - தேடலுக்குமுள்ள தொடர்பாகும். இயற்கையின் உட்பொதிந்த புதிர்களைத் தேடுதல், இறைவன் பற்றிய புதிர்களைத் தேடுதல் முதலியவை ஆடல்களில் இடம்பெற்றன. தொன்மங்களும் தேடலின் இன்னொரு வடிவங்களாக அமைந்தன.

ஆடலினால் விலங்குகளையும் பறவைகளையும் வசப்படுத்தலாம் என்றும் அவற்றின் இனப்பெருக்க வலுவை அதிகரிக்கலாம் என்றும் தொல்குடிமக்கள் நம்பினர். பகல், இரவு என்பவற்றின் சுழற்சி, பருவகாலங்களின் சுழற்சி என்பவற்றின் அசைவுகளும், நீர், காற்று, முகில் என்பவற்றின் அசைவுகளும் தொல் குடியினரது சிந்தனைகளில் ஆடலுக்குரிய மீளவலியுறுத்தல்களைக் கொடுத்தன. இதன் தொடர்ச்சியாக ஆடலால் பயிர்வளப்பெருக்கு நிகழும் என்ற நம்பிக்கை மேலோங்கியது.

தொல் குடிமக்களது கருவிகளுக்கும், ஆடல்களுக்கும் நேரடியான இணைப்புகள் காணப்படுகின்றன. கருவிகளைக் கையாளும்பொழுது மேற்கொண்ட அசைவு

கள், கருவிகளைப் பாவனை செய்தபொழுது மேற்கொண்ட அசைவுகள் முதலியவை நடனங்களாக வளர்ச்சியுற்றன.

வில்லென வளைதல்  
அம்பெனப் பாய்தல்  
திருகைபோற் சுழல்தல்  
ஆப்புப்போற் பிளத்தல்.

நடனங்களின் தோற்றங்களோடு இணைந்த, வாழ்க்கையோடு தொடர்புடைய, வேறு பண்புகளும் சுட்டிக்காட்டப்படுகின்றன. அவற்றுள் பூர்விக அசைவுகள் (Primitive Movements) முதற்கண் குறிப்பிடத்தக்கவை. உண்ணும் அசைவுகள், நீர் அருந்தும் அசைவுகள், அணைக்கும் அசைவுகள், துயிலும் அசைவுகள் முதலியன பூர்விக அசைவுகளிற்குச் சில எடுத்துக்காட்டுக்களாகும். பூர்விக அசைவுகளின் செம்மைப்பட்ட வடிவங்கள் பிற்காலத்தைய வரன்முறைக் கல்விசார் நடனங்களில் பெரிதும் இடம் பெறலாயின. ஆனால் பெரும்பாலான கிராமிய நடனங்களில் பூர்விக அசைவுகள் பெரும்பாலும் நேரடியாகவே எடுத்தாளப்படுகின்றன.

தொன்மையான நடனக்கல்வியும் விளையாட்டுக் கல்வியும் நீர், நிலம், தீ, காற்று, ஆகாயம் என்ற ஐந்து பூதங்களின் இயல்புகளையும் வழிபாடுகளையும் தழுவிவதாக அமைந்ததும் குறிப்பிடக்கூடியதாகும். (Lady a Gomme, Traditional Games, II) நீர் வழிபாடு என்ற செயற்பாடு, ஆடலாக, பாடலாக, விளையாட்டாக மலர்ச்சிபெறுதலைப் பின்வரும் பாடல் தெளிவுபடுத்துகின்றது:

Draw A Pail Of Water  
For A Ladys Daughter  
Her Father's A King, Her Mother's Queen.  
Her Two Little Sisters Are Dressed In Green.

தமிழ் இலக்கியங்களிலே குறிப்பிடப்படும் நீராடலும், மண்பாலை புனைந்து வழிபடலும், நீர் வழிபாட்டோடும், நில வழிபாட்டோடும் தொடர்புடையன.

“முன்னிக் கடலைச் சுருக்கி எழுந்து உடையாள் என்னத் திகழ்ந்து எம்மை ஆளுடையாள் இட்டிடையின் மின்னிப் பொலிந்து எம்பிராட்டி திருவடிமேல் பொன்அம் சிலம்பில் சிலம்பித் திருப்பருவம் என்னச் சிலைகுலவி நம்தம்மை ஆள்உடையாள் தன்னில் பிரிவுஇலா எம்கோமான் அன்பர்க்கு முன்னி அவள்நமக்கு முன்சுரக்கும் இன்அருளே என்னைப் பொழியாய் மழைஏல்ஓர் எம்பாவாய்.”

(திருவெம்பாலை - 16)

தமிழர்களுடைய வரன்முறையான நடனக் கல்வியில் ஐந்து பூதங்களையும் உள்ளடக்கிய ஆடலாக சிவதாண்டவம் அமைந்தது. சிவதாண்டவத்தின் பிரபஞ்ச உள்ளடக்கம் கலாயோகி ஆனந்தக்குமாரசுவாமியினால் மேலை உலகுக்கு விளக்கப்பட்டது.

சமூகத்தில் ஏற்பட்ட தொழிற்பிரிவுகளின் வளர்ச்சியும், ஆண் பெண் நடிபங்குகளின் வளர்ச்சியும் நடன ஆக்கங்களிலே செல்வாக்குச் செலுத்தின. தொழில்சார் நடிபங்குகளிலும் ஆண் பெண் நடிபங்குகளிலும் ஏற்பட்ட திடீர் வியப்பும் (Excitement) உசாவல் விருப்பும் (Curiosity) அவற்றுடன் தொடர்புடைய ஆடல்களை ஏற்படுத்தின.

சமூக அசைவியக்கம், சமூக இடைவினைகள், சமூக நம்பிக்கைகள், சமூக நிரற்கட்டுமானம் முதலியவை நடனங்களில் நேரடியான செல்வாக்குகளை ஏற்படுத்துதல் அறிகை மாணிடவியல் ஆய்வுகளிலே தெளிவாகக் காட்டப்படுகின்றன. நடனக்கல்விக்கும் பூர்விக சமயக் கல்விக்குமிடையே நெருங்கிய உறவுகள் காணப்பட்டன. மனிதரைப் பீடித்த பயமுறுத்தும் தேவதைகளை விரட்டியடிக்க நடனம் ஆடிய கோலங்களை சைபீரியா,

மங்கோலியா முதலிய பிரதேசங்களின் பழங்குடி மக்களின் பண்பாட்டிலே காணமுடியும். (E.Tylor, Primitive Culture II pp. 133, 420).

தமிழ் மரபில் இவ்வகை நடனங்கள் “பேயோட்டிக் கூத்துக்கள்” எனப்பட்டன. கடினமானதும் வேகமானதுமான வீறல் அசைவுகளை (Vigorous Movements) அவ்வகை நடனங்கள் கொண்டிருக்கும்.

தீமைகளை இனங்காணுதல், விரட்டுதல், சாந்தியடைதல் என்ற மூன்று தளங்களில் இவ்வகை நடனங்கள் இடம்பெறும். முகர்தல் அசைவுகள், பார்த்தல் அசைவுகள், கேட்டல் அசைவுகள் முதலியவற்றால் தீமைகள் இனங்காணப்படும். தீமையை விரட்டல் மிகுந்த வீரியமான அசைவுகளைக் கொண்டிருக்கும். சாந்தியடைதல் என்பது மெதுவான மெல்லசைவுகளைக் கொண்டு அமைக்கப்படும்.

நல்ல தேவதைகளுக்கு மகிழ்ச்சியூட்டும் நடனங்களும் தொல்குடிமக்களால் ஆடப்பெற்றன. வலப்பக்கமாகச் சுழன்றாடுதல், கைகோர்த்து ஆடுதல், நல்வரவு முத்திரைகள் முதலியவை இவ்வகை ஆடல்களிலே கூடுதலாகக் காணப்படும்.

தொல்குடியினரது வளப்பெருக்கு நடனங்கள் (Fertility Dances) மூன்று பிரிவாக இடம்பெற்றன. அவையாவன:

1. பட்டி பெருகவேண்டும், பால் பெருகவேண்டும் என்று ஆடும் நடனங்கள் முதல் வகையாக அமைகின்றன. மந்தைகள் விரைந்து கருத்தரிக்க வேண்டும், பால்வளம் பெருகவேண்டும் என்று பட்டி அடைக்கும் இடத்திற்கு அண்மையில் நின்று பழங்குடியினர் நடனம் ஆடினர். திருமணமான ஆண்களும் பெண்களும் இவ்வகை நடனங்களில் பங்கு பற்றுவதற்கு அருகதை உடையோராயிருந்தனர். வரணி, கரவெட்டி முதலிய ஊர்களுக்கு நடுவில்

உள்ள தில்லை அம்பலப் பிள்ளையார் கோவிலில் இவ்வகை நடனம் இடம்பெற்றதாக செவிவழிச் செய்தி உண்டு.

2 பயிர்வளம் பெருகவேண்டும், தானியம் பெருக வேண்டும் என்று வயல்களின் நடுவில் நின்று நடனம் ஆடுதல் இரண்டாவது வகையாகும். பயிர் நடுவதற்குமுன் ஆடும் நடனம், பயிர் அறுவடையின் போது ஆடும் நடனம் என்ற இருவகை நடனங்கள் இப்பிரிவில் இடம்பெற்றன. பயிர் நடுவதற்கு முந்திய நடனங்கள் தாழ்நடனங்களாகவும் (அரை மண்டி) அறுவடையின்போது ஆடும் நடனம் எழு நடனங்களாகவும் (பாய்ந்தும், குதித்தும்) பொது வாக அமைந்தன. ஆபிரிக்காவின் அறுவடை நடனங்கள் மதுவுண்டு ஆடும் நடனங்களாகவும், திருமண நிச்சயிப்பு நடனங்களாகவும் அமைந்தன. (Lewis Spence, Op cit, P. 114) தமிழ் மரபில் குனிந்தாடும் கும்மி நடனம் விதைப்புக்கு முந்திய நடனமாகவும், சுளகு நடனம் அறுவடையுடன் தொடர்புடையதாகவும் காணப்படுகின்றது. உகண்டாவின் தொன்மையான அறுவடை நடனத்தில் மழைத் தெய்வத்துக்கு நன்றி செலுத்தும் முறைமையும் காணப்பட்டது. எமது மரபிலும் இதற்கு ஒப்புமை காணப்படுகின்றது. அறுவடை நடனங்களில் முத்து மாரி, கருமாரி, பூமாரி முதலாம் தெய்வங்களை வேண்டி ஆடும் மரபு காணப்பட்டது.

3. வளப்பெருக்க நடனங்களில் அல்லது வளமிய நடனங்களில் மூன்றாவது வகையாக இடம்பெறுவது குடும்பம் பல்கிப் பெருகிப் பெருங்குடியாய் வளரவேண்டும் என்று வேண்டி ஆடும் நடனமாகும். இவ்வகை நடனங்கள் வீட்டு முற்றங்களில் நிலாக்காலங்களில் ஆடப்பெற்றன. கசியா மலைகளில் (Khassia Hills) வாழும் தொல்குடியினர்

இவ்வகை நடனம் ஆடிக்கொண்டிருக்கும்பொழுது விதம்விதமான காப்புகளை அணிந்து ஆடுவதாக ஸ்பென்ஸ் குறிப்பிட்டுள்ளார். தமிழர்களின் மரபு வழி நடனங்களிலும் இதற்கு ஒப்புமைகளைக் காணமுடியும். தமிழர் மரபிலுள்ள “வளைகாப்பு” நடனங்களில் கருத்தரித்த பெண்களுக்கு ஆடுவோர் காப்பணிவித்து ஆடுதலாகக் காணப்பட்டது.

தொல் நடனக்கல்வியின் பிறிதொரு பரிமாணம் இறந்தோரின் ஆவிகளுக்கும், முதிர்ந்து மூத்தோருக்கும் கௌரவமளித்து ஆடும் நடனமாகும். ஜப்பானியப் பாரம்பரியத்தில் இவ்வகை நடனம் பொன் ஓடோறி (Bon Odori) எனப்படும். தமிழ் மரபில் இறந்தோரின் ஆவிகளைக் கௌரவிக்கும் நடனங்களில் நடனம் ஆடிச் சென்று மரக்கிளைகளை முறித்தல் என்ற கட்டம் இடம்பெற்றதாகக் குறிப்பிடப்படுகின்றது. மனித வாழ்வு ஒரு கட்டத்தில் முடிவடையும் பொருண்மை (Decaying Significance) இதனால் உணர்த்தப்படுவதாக ஆய்வாளர் குறிப்பிடுவர். இந்தியாவின் சோற்றா நாக்பூர் பகுதியில் உள்ள கொல்ஸ் (Kols) மக்களிடத்துக் காணப்பட்ட இவ்வகை நடனம் “கறற்றறாமா” (Karatarama) எனப்படும்.

மனிதரின் வளர்ச்சிப்படி நிலைகளைத் தழுவிய வகையில் தொன்மையான நடனங்கள் வளர்ந்தன. முக்கியமாக பூப்புச் சடங்குகளில் நிகழும் நடனம், திருமணச் சடங்கில் இடம்பெறும் நடனம், மனித யாத்திரை முடிவுறும்போது இடம்பெறும் நடனம் என்ற வகையில் தொல் குடியினரது நடனங்கள் வளர்ச்சியுற்றிருந்தன. பூப்பு நடனங்களில் வளர்ந்தோருக்குரிய ஆடை அணிகலன்கள் பூப்படைந்தவர் களுக்குக் கொடுக்கப்படும். அவற்றை அணிந்துகொண்டு நடனமாடும்போது அவர்கள் வளர்ந்தோராக அங்கீகரிக்கப்படுவர்.

தமிழ் மரபில் திருமணச் சடங்கு நடனங்களில் ஊஞ்சல் வழி நடனங்கள் சிறப்புப்பெற்றிருந்தன. அதாவது மணமகனும், மணமகளும் ஊஞ்சலில் ஆட, ஏனையோர் ஊஞ்சலைச் சுற்றி வலம்வந்து ஆடுதல் திருமணச் சடங்கில் இடம்பெற்றது.

தொன்மையான நடனக் கல்வியின் வேறொரு பரிமாணமாக அமைவது விலங்குகள் பற்றிய அறிவையும், நம்பிக்கைகளையும் நடனங்கள் வாயிலாக அறிவுறுத்துதலாகும். எடுத்துக்காட்டாக மண்டன் இந்தியர்கள் (Mandan Indians) மத்தியில் வழங்கி வந்த எருமை நடனத்தைக் குறிப்பிடலாம். தம்மைப் பாதுகாக்கும் ஆவிகளை (Protective Spirits) வசப்படுத்துவதற்கு அவர்கள் எருமை நடனம் ஆடினர். தமிழர் கருடைய பண்பாட்டில் பாம்பு நடனம் இவ்வகையில் ஒப்பிட்டுக் கூறத்தக்கது. “நாதர் முடி மேலிருக்கும் நல்ல பாம்பே, நச்சுப் பையை வைத்திருக்கும் நல்ல பாம்பே” என்ற தொடர் நன்மை செய்யும் ஒரு காவல் பொருளாக நாகத்தைக் குறிப்பிடுகின்றது. தமிழர்களது நடனங்களின் தொன்மையை அறிவதற்குப் பாம்பு நடனம் ஒரு சிறந்த எடுத்துக் காட்டாக அமைகின்றது. எருது நடனம், குதிரை நடனம், மயில் நடனம் முதலியனவும் தமிழர்களது பாரம்பரியத்திலே காணப்படுகின்றன. இந்நடனங்கள் மேலும் மெருகு பெற்று பொய்க்கால் குதிரை நடனம், பொய்க்கால் நந்தி நடனம், தோகை மயில் நடனம் என வளரலாயிற்று.

கோபம், பயம், ஆத்திரம் முதலாம் பூர்விக உணர்வுகளை (Primitive Feelings) விளங்கிக் கொள்ளுதலும், அவற்றுக்குப் பயிற்சி தந்து இசைவு மிக்க ஆளுமையை உருவாக்குதலும் தொன்மையான நடனக் கல்வியில் இடம்பெற்றன. பேய் நடனம், முகமுடி நடனம் முதலியவை இவ்வகைச் செயற்பாடுகளுக்கு உதாரணங்களாகக் கூறலாம். வேட்டையாடலுடன் பேய் நடனம்

கள் தொடர்புடையதாக இருக்கலாம் என்பதை மானிட வியற் கண்ணோட்டத்தில் விளக்க முடியும். பெரும் பாலான பழங்குடிமக்கள் பேய் நடனம் ஆடிய பின்னர் இறைச்சி பரிமாறிக் கொள்வதில் ஈடுபட்டனர் என்ற தகவலும் உண்டு. விலங்குகளை வீழ்த்துவதற்குரிய பலம் பேய் நடனத்தின் வாயிலாகத் திரட்டிக்கொள்ள முடியும் என்ற நம்பிக்கையும் தொல் குடியினரிடத்து நிலவி வந்தது: பயிர்ச் செய்கைப் பண்பாட்டில் பேய் நடனம் வேறொரு வடிவம் பெறலாயிற்று. பயிர்ப் பாதுகாப்பு, பயிர் அழிவுசெய்யும் விலங்குகளை விரட்டல், மண்பாதுகாப்பு முதலியவற்றை ஈட்டுவதற்குப் பேய் நடனம் ஆடப்பட்டது. பேய் நடனத்தின் பிறி தொரு வளர்ச்சி மனிதவுடலில் எலும்புச் சட்டத்தை (Skeleton) வரைந்து ஆடுதலாகும். மூதாதையோரின் வணக்கத்தோடு இணைந்திருந்தது. (C M. Deedes, The Labykinth, pp. 24-5) சமூகம் பன்முகமாக வளர்ச்சியடைய சடங்குகளும் நடனங்களும் பன்முகமாக வளர்ச்சியடைந்தன.

சடங்குகளுக்காக நடனம், சடங்குகளில் நடனம், நடனத்துக்கான சடங்குகள் என்ற பன்முகப்பாடுகள் வளர்ச்சியடைந்தன. மனித வளர்ச்சியோடிணைந்த சடங்கு நடனங்கள், பருவ காலங்களோடு இணைந்த சடங்கு நடனங்கள், வளப்பெருக்கத்தோடு இணைந்த சடங்கு நடனங்கள் என்றவாறு பன்முகப் பாங்குகள் ஏற்பட்டன. ஒவ்வோர் இனக் குழுவினரும் தத்தமது குலக் குறிகளைச் சடங்கு நடனங்களிலே இணைத்து ஆடியமையும் பன்முகப்பாங்குகளை நடனங்களிலே ஏற்படுத்தின. தானியக் கதிர்களை, பொம்மைகளை, மரக் கிளைகளை, உழைப்புக் கருவிகளை ஏந்தி ஆடும் மரபும் சடங்கு நடனங்களிலே இடம்பெறலாயிற்று.

நடனக்கம்பு, கொடிக்கம்பு முதலியவற்றை நாட்டி அதனைச் சுற்றி நடனமாடும் மரபும் வளநலையிற்று ஆங்கில மரபில் அது மேய்போல் (Maypole) என

அழைக்கப்பட்டது. (Vilot Alford, The Maypole, Journal of English Folk Dance and Song Society, No. 4. p. 146).

பூர்வீக வேட்டுவ வாழ்க்கை, மந்தை மேய்ப்பு வாழ்க்கை, நிலவழி ஆட்சி முறைமை என்பவற்றோடு கலைகளும், கலைக்கையளிப்பும் எவ்வாறு நிகழ்ந்து வந்துள்ளன என்பதை அறிவதற்கு தொன்மை நடனங்கள் பற்றிய ஆய்வு பயனுள்ளதாக அமைகின்றது.

## தமிழர் பாரம்பரிய நடனக் கோட்பாடுகள்

தமிழர் நடனக் கோட்பாடுகள், இந்து சமய நடனக் கோட்பாடுகள், இந்நாட்டின் நடனப் பாரம்பரியம் ஆகியவற்றுக்கிடையே இணக்க முள்ள பல தொடர்புகள் காணப்படுகின்றன. வாழ்க்கை முறைமைக்கும், மனித அசைவுகளுக்கும், அசைவுகளின் அடிப்படையாகத் தோன்றும் நடனங்களுக்கும், நடனங்களை நெறிப்படுத்தும் 'கருத்தியலுக்குமிடையே தொடர்ச்சியான இணைப்புக்கள் காணப்படும்.

உயர்ந்த சிந்தனைகளின் இறுக்கமான மொழி வடிவங்களாக 'மந்திரங்கள்' அமைகின்றன. மனித அசைவுகளின் சிக்கனப்படுத்திய உடல் வடிவங்களாக நடனக் குறியீடுகள் அமைகின்றன. சிந்தனைகளின் தெளிந்த வடிவங்களாகிய மந்திரங்களும், அசைவுகளின் சிக்கனப்படுத்திய வடிவங்களாகிய முத்திரைகளும் இந்து சமய நடனக் கோட்பாட்டிலும் தமிழர் நடனக் கோட்பாட்டிலும் ஆழ்ந்து நோக்கப்படுகின்றன.

சூழலையும், பிரபஞ்சத்தையும் விளங்கிக்கொள்வ திலும், தேடலை முன்னெடுப்பதிலும் நடனம் சிறப் பார்ந்த இடத்தை வகித்துவந்துள்ளமை அறிகை மானிடவியல் ஆய்வுகளிலே புலப்படுத்தப்படுகின்றன. பிரபஞ்ச விளக்கம் ஆரம்பத்தில் முப்பொருள்களாகப் பாகுபடுத்திக் கூறப்பட்டது. படைத்தல், காத்தல், அழித்தல் என்ற முப்பொருளும் திரிகூலக் குறியீட்டி னாற் புலப்படுத்தப்பட்டது. முக்குறி, முச்சூலம், முக்கண்; முக்கடவுளர் என்ற பல தொடர்கள் இவற் றோடு தொடர்புபட்டிருந்தன. ஆடலில் அசைவின் மூன்று நிலைகளும் இவற்றோடு இணைக்கப்பட்டன.

1. அசைவை உருவாக்குதல் - படைத்தல்
2. உருவாக்கிய அசைவை நிலைநிறுத்துதல் - காத்தல்
3. உருவாக்கிய அசைவைக் குலைத்துவிடல் - அழித்தல்.

தமிழர் ஆடல் மரபில் எடுப்பு, படைப்பு, முடிப்பு என்று இது விளக்கப்படும். இந்த மூன்று செயற்பாடு களையும் சூழலுடன் தொடர்புபடுத்தி, படைத்தல் நிலத்துடனும், காத்தல் நீருடனும், அழித்தல் தீயுடனும் இணைக்கப்பட்டன.

ஆழ்ந்து நோக்கும்பொழுது, தமிழர்களுடைய பண்பாட்டில் ஆடல்கள் சூழலை ஆய்ந்து அறியும் தேடல்களாக அமைந்தமை தெளிவாகின்றது.

ஆடல் மூன்று பரிமாணங்களைக் கொண்டதாக விளக்கப்பட்டது. அவையாவன:

1. உடலசைவுகள்
2. உடலசைவுகளோடு இணைந்த அறிவும், மன வெழுச்சிகளும்
3. உள்ளொளிரும் அறிவு.

உளவியலாளர் விளக்கும் உள்ளொளிரும் அறிவு (Intuition) ஆடலின் உன்னத நிலையாக அமைந்தது. தன்னை அறிதல், தன்னை உணர்தல், தான் ஆடுதல்

முதலாம் தொடர்களினால் உள்ளொளிரும் அறிவு புலப்படுத்தப்பட்டது. ‘கூட்டுக்குள் உள்ள குங்கிலியம்’ என்று உள்ளொளிரும் அறிவைச் சித்தர்கள் குறிப்பிட் டனர்.

ஆடலுக்கும் மாறுதலுக்கும் உள்ள தொடர்புகளும் விரிவாக நோக்கப்பட்டன. இந்துசமய மாயாதத்துவம் மாறுதலைக் குறித்து நிற்கின்றது. பிரபஞ்சம் ஓயாது தனது வடிவத்தை மாற்றிக்கொண்டிருக்கின்றது. மனித வளர்ச்சியும் மாற்றங்களும் மாயையின் தோற்றங்க ளாகின்றன. ஆடலின் அசைவுகள் மாற்றங்களை வெளிப்படுத்துகின்றன. மாயையை எடுத்துக்காட்டும் பொருத்தமான வடிவமாக ஆடல் விளக்கப்படுகின்றது. மாறும் மாயைத் தோற்றத்தினை மணிவாசகர், ‘மாற்றமாம் வையகத்தின் வெவ்வேறே வந்தறிவாம்’ என்று குறிப்பிட்டார்.

தமிழர் அறிகை மரபின் தொடக்ககாலப் பகுப் பாய்வில் நிலம், நீர், தீ என்று விளக்கப்பட்ட முப்பெரும் அமைப்புக்கள் பின்னர் மேலும் விரித்து நோக்கப்பட் டன. மணிவாசகரது போற்றித்திருவகவலில் விரிவின் ஓடுக்கத்தை, தெளிவைக் காணலாம்.

‘‘பார் இடை ஐந்தாய்ப் பரந்தாய் போற்றி  
நீர் இடை நான்காய்த் திகழ்ந்தாய் போற்றி  
தீயிடை மூன்றாய்த் திகழ்ந்தாய் போற்றி  
வளியிடை யிரண்டாய் மகிழ்ந்தாய் போற்றி  
வெளியிடை யொன்றாய் விளைந்தாய் போற்றி’’.

இறைவனை ஐம்பூதங்களாய்க் கண்டுகொள்ளும் மரபு சிவலிங்க வழிபாட்டால் உணர்த்தப்பட்டது. சிதம்பரத்தில் ஆகாசலிங்கமாகவும், திருக்காளத்தியில் வாயுலிங்கமாகவும், திருவண்ணாமலையில் அக்கினி லிங்கமாகவும், திருவானைக்காவில் அப்புலிங்கமாகவும், காஞ்சிபுரத்தில் பிருதிவிலிங்கமாகவும் வழிபடும் மரபு வளர்ச்சியடைந்தது.

பக்தி தோய்ந்த ஆடலானது ‘‘நிலைமாற்றத்தை’’ (Transformation) ஏற்படுத்துகின்றது. அவ்வாறான நிலைமாற்றமானது அபர ஞானத்திலிருந்து பரஞானத்தை நோக்கிச் செல்லுகின்றது. மணிவாசகரின் திருச்சதகம் ஆனந்தாதீதத்தில் இதன் விளக்கத்தைக் காணலாம்.

‘‘வான நாடரும் அறி ஒணாத நீ  
மறையில் ஈறும் முன்தொடர் ஒணாத நீ  
ஏனை நாடரும் தெரி ஒணாத நீ  
என்னை இன்னிதாய் ஆண்டு கொண்டவா  
ஊனை நாடகம் ஆடுவித்தவா  
உருகிநான் உனைப் பருக வைத்தவா  
ஞான நாடகம் ஆடுவித்தவா  
நைய வைகத்து உடைய விச்சையே.’’

என்றவாறு பரஞானத்தை நோக்கிய நிலைமாற்றம் குறிப்பிடப்படுகின்றது.

ஆடலின் நோக்கம் ஆனந்தத்தைத் தேடுதலாகும். சகுணபிரமம் அல்லது ஈசுவரன் மாயா சகிதனாயிருக்கும் பொழுது எழும் ஆடலை ஆனந்தத் தாண்டவமாகக் கருதுகின்றனர்.

சமூகம் என்பது அடுக்கமைப்பைக் கொண்டது. அதாவது பொருளாதார நிலைகளில், அந்தஸ்து நிலைகளில் தாழ்ந்தோர், உயர்ந்தோர் என்ற நிரலமைப்பை சமூகம் கொண்டிருக்கும். இவ்வாறே அறிவு சார்ந்த நிரலமைப்பும் சமூகத்திலே காணப்படும். அதாவது, சாதாரண அறிவுடையோரும் சமூகத்தில் இருப்பார்கள். மேம்பட்ட அறிவுடையோரும் இருப்பார்கள். உலகப் பாரம்பரியத்தில் சமூக நிரலமைப்பை ஊடறுத்துச் செல்லும் ஒரு செயற்பாடாக நடனம் கருதப்பட்டது. இதன் கருத்து யாதெனில், சமூகத்தின் தாழ்ந்த நிலையில் இருப்போர் என்று கருதப்பட்டோரிடத்து

நடனம் ஒரு சிறப்பார்ந்த கலை வடிவமாக அமைந்திருந்தது. அவ்வாறே சமூக அந்தஸ்தில் உயர்ந்திருந்தோரிடத்தும் நடனம் ஓர் உன்னத தொடர்பாடல் வடிவமாக அமைந்திருந்தது.

மேற்கூறிய இருதளங்களையும் தெய்விக ஆடல் தொடர்புபடுத்திக் காட்டியது. சாதாரண மக்களது எண்ணக் கருவில் இறைவன் ஆண்டியாகவும் கூத்தனாகவும் அமைந்தான். சமூக அந்தஸ்தில் உயர்ந்தோர் என்று கருதப்பட்டோரின் எண்ணக் கருவில் கடவுள் நடராஜராக எழுந்தருளினார்.

சூழலைப் புரிந்து கொள்ள ஆடுதல், பிரபஞ்சத்தை விளங்கிக்கொள்ள ஆடுதல், உணர்ச்சிகளைப் பகிர்ந்து கொள்ள ஆடுதல், முதலியவற்றோடு மட்டுமல்ல, வளமியம் (Fertility) பெருகுவதற்கும் நடனம் துணை செய்யும் என்ற நம்பிக்கை உலகப் பண்பாடுகளிலே காணப்பட்டமை போன்று தமிழர்களிடையே பண்பாட்டிலும் காணப்பட்டது.

‘‘பால் பெருக ஆடுதல்  
பாணை பொங்க ஆடுதல்  
தேன் பெருக ஆடுதல்’’  
என்றவாறு வளப்பெருக்கத்துக்கும் நடனத்துக்குமுள்ள தொடர்புகள் வலியுறுத்தப்பட்டன.

ஆடலை ஒரு நோன்பாகக் கருதுதலும் தமிழர் களுடைய பண்பாட்டிலே காணப்பட்டது. வேண்டுகிற நிறைவேற, எதிர்பார்ப்புக்கள் நிறைவேற, ஆடல் ஓர் உன்னத உபாயமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டது.

மேற்கூறியவற்றிலிருந்து ஒரு பிரதான கருத்து முகிழ்த்தெழுவதைக் காணலாம். சாதாரண மக்கள் ஆடலின் நடைமுறைப் பண்புகளோடு (Practice) வாழ்ந்தார்கள். வளப்பெருக்கம், சடங்குகள், நோன்பு முதலியவற்றோடு அவர்களது ஆடல்கள் தொடர்பு

பட்டிருந்தன. ஆனால் மேட்டுக்குடியினர் ஆடலின் நடைமுறைப் பண்புகளிலும் பார்க்க அதன் அறிகை சார்ந்த (Cognitive) பண்புகளோடு வாழ்ந்தார்கள். இதை வேறுவிதமாகக் கூறுவதானால் ஏழைகளுக்கு ஆடல் தொழிலாயிற்று. செல்வந்தர்களுக்கு ஆடல் பொழுதுபோக்கு ஆயிற்று.

## கரக நடனம்

இன்றும் வாழ்ந்துகொண்டிருக்கும் கிராமிய நடன வடிவங்களுள் கரகம் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கது. கரகம், கரகாட்டம், கரக நடனம், குடக்கூத்து, குட நடனம் போன்ற பல பெயர்கள் வழக்கில் உள்ளன.

எமது நடன மரபுகள் இரண்டு வகையாகப் பாகு படுத்தப்படும். அவையாவன:

1. சம்ஸ்கிருதமயப்படுத்தப்பட்ட நடன மரபு
2. நாட்டார் நடன மரபு.

பரதநாட்டியம் சம்ஸ்கிருதமயப்படுத்தப்பட்ட நடன மரபுக்கு எடுத்துக்காட்டாக விளங்குகின்றது. கரகம், காவடி போன்றவை நாட்டார் நடன மரபை வெளிப்படுத்துகின்றன.

நாட்டார் மரபுவழி ஆடல்கள் பின்வருமாறு பகுப்பாய்வு செய்யப்படுகின்றன:

1. பூர்விக வேட்டையாடல் நடனங்கள் மற்றும் விலங்குகளைப் பாவனை செய்யும் நடனங்கள்
2. கருவளப் பெருக்கு, சடங்கு, குறளி, மந்திரம் மற்றும் ஆவிகளைப் பிரியப்படுத்தும் நடனங்கள்
3. விவசாயத் தொழில்முறைசார்ந்த நடனங்கள்
4. விழாக்களோடு இணைந்த நடனங்கள்
5. காவியங்களையும் தொன்மங்களையும் சித்திரிக்கும் நடனங்கள்
6. பக்திப் புலப்பாட்டு நடனங்கள்
7. தெருக்கூத்துக்கள்.

கரக நடனம் காவடி நடனத்துடன் ஒன்றிணைக்கப்பட்டு “கரகக்காவடி” என்று சொல்லும் மரபு யாழ்ப்பாணத்திலே காணப்படுகின்றது. (த. சண்முகசுந்தரம், 1973, ப. 36.) நுணுகி ஆராய்ந்து பார்க்கும்பொழுது, கரகம், காவடி ஆகிய இரண்டுக்குமிடையே குறிப்பிடத்தக்க வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன. அதாவது மாயவித்தையாடல் (Magical Dance) மரபுகளுடன் கரக ஆட்டம் கூடுதலான தொடர்புகளைக் கொண்டுள்ளது.

அளவெட்டியூர்க் கரக ஆட்டக் கலைஞர் தமது ஆடல் ஆக்கம் பற்றிக் குறிப்பிடும்பொழுது, இந்திரசால வித்தையிலும், மாந்திரிகத்திலும் கைவந்த தந்தையார் வழங்கிய பயிற்சிகள் தமது ஆடலை வளம்படுத்தியதாகக் குறிப்பிடுதல், கரக ஆட்டத்துக்கும் மாயவித்தை நடனத்துக்குமுள்ள தொடர்புகளை விளக்குகின்றது. கரகத்தைத் தாங்கியவாறு வாள்மேல் ஆடுதல், சுத்திகளையும் தேங்காய்களையும் எறிந்து ஆடுதல் முதலியவை இதற்குச் சில உதாரணங்களாகும்.

கரக ஆட்டம் கட்டற்ற வெளிப்பாடுகளைக் கொண்ட (Free Expressions) நடனமாகும். பூர்விகமான உடல் மொழிகளைக் கரக ஆட்டத்திலே காண

முடியும். நெல்லண்டைப் பத்திரகாளி அம்மன் வெளிமடைக் கரக ஆட்டத்தில் இன்றும் இப்பண்புகள் துல்லியமாக வெளிப்படுவதைக் காணலாம். தருணத்துக் கேற்ற ஆடலில் இப்பண்பு நன்கு வெளிப்படும்.

கட்டற்ற வெளிப்பாடானது பலவகைப்பட்ட உடல் மொழிகளையும் சிந்தனை முறைமைகளையும் உள்ளடக்கியிருக்கும். சமூகம் பலவிதமான கட்டுப்பாடுகளை ஒருவர்மீது திணிக்குமிடத்து அவ்வகைக் கட்டுப்பாடுகளை உடைப்பதற்கான கலைச் சுதந்திரமும் ஆடற் சுதந்திரமும் கரக ஆடலிலே கிடைக்கப்பெறுகின்றது. கட்டற்ற வெளிப்பாடுகளுக்கு இடமளிப்பதால் அதிக மகிழ்ச்சியைக் கொடுக்கும் ஆடலாகவும் அது அமைகின்றது.

மனத்திலே கிளரும் உணர்வானது ஆடலாக, புத்தாக்கமாக (Invention) வளரும் காட்சிகளைக் கரகத்திலே காணமுடியும். கரக ஆடற் செயற்பாடுகள் கூரிடர் (Constraint) அற்ற உடல், உள வெளிப்பாடுகளை முன்னெடுக்கின்றன. இந்நிலையில் உடல்சார்ந்த வலுவானது மகிழ்ச்சி ததும்பிய ஆடலாக நிலைமாற்றம் பெறுகின்றது.

இந்நிலையில் வரன்முறையாகப் பயின்று ஆடும் ஆடல்களுக்கும் கரக ஆட்டத்துக்குமிடையே சில வேறுபாடுகளைக் காணலாம். எதிர்பாராது துள்ளி எழுந்து ஆடும் விநோத மொழிகளைக் கொண்ட ஆடலாகவும் கரகம் அமைந்தது. வரன்முறையான பயில்வுக்கு உட்பட்ட ஆடல்கள் சில சமயங்களிலே பொறிமுறை சார்ந்த நுட்பங்களுக்கு (Mechanical Techniques) இடமளித்துவிடுவதை இங்கு சுட்டிக்காட்ட வேண்டியுள்ளது. ஆனால் கரக ஆட்டத்தில் பொறிமுறையான வாய்பாடுகளுக்குக் கட்டுப்பாட்டு நிற்க வேண்டிய அவசியமில்லை.

கரக ஆட்டத்தில் இரண்டு பிரதான பரிமாணங்கள் காணப்படுகின்றன. அவையாவன:

1. உள்ளத்து உணர்வுகளை ஆட்களாக நிலைமாற்றம் செய்தல்
2. சூழவுள்ள இயற்கைக் கோலங்களை ஆட்களாக நிலைமாற்றம் செய்தல்.

உள்ளத்து உணர்வுகளை நிலைமாற்றம் செய்து எங்கே ஒப்படைப்பது என்ற கேள்வி எழலாம். அதற்கு விடையாக அமைவது கரக ஆட்டம் தெய்வ முன்றலில் நிறைவடைதலாகும். சூழவுள்ள இயற்கைக் கோலங்களை ஆட்களாக நிலைமாற்றம் செய்வதன் குறியீடாக வேப்பிலை ஏந்திய ஆடல் அமைகின்றது. கரக ஆட்டக்காரர், கரகத்தில் அல்லது தமது கைகளில் வேப்பிலைக்கொத்தை வைத்திருந்து அவற்றைக் குலுக்கி ஆடுதல் குறிப்பிடத்தக்கது.

மனக்கோலங்களைக் கட்டற்ற முறையில் கரக ஆடலாக வெளிப்படுத்தும்பொழுது, பின்வரும் அசைவுக் கோலங்களைக் காணலாம்:

1. சிக்கல்வடிவிலே கதம்பமாகிய (Zig Zag) அசைவுகள்.
2. அலைபோன்ற உடல் அசைவுகள்
3. வீரியம்மிக்க நேர்க்கோட்டு அசைவுகள்
4. செறிவுமிக்க சுற்றுகை அசைவுகள்.

ஒரே ஆடலை மீண்டும் மீண்டும் மிக்க செறிவுடன செய்யும் ஒத்திசைவுக் கோலத்தையும் (Rhythmical Pattern) கரக ஆட்டத்திலே காணலாம். ஆழ்மனக் கருத்துக்களையும் அழுங்கிய உணர்வுகளையும் மீண்டும் மீண்டும் உதைப்புடன் வெளியிடுவதற்கு இவ்வகை ஆடல் துணை செய்கின்றது.

கரக ஆட்டத்தின் இன்னொரு பிரதான பரிமாணம் தலையின் மேலுள்ள கரகத்தின் சமநிலையைப் பாதுகாத்து ஆடுதலாகும். சமநிலையைப் பாதுகாத்தலும், கட்டற்ற அசைவுகளை வெளிப்படுத்துதலும், முரணுரையாகவும் தோன்றலாம். ஆனால் கரகம் ஆடுபவர்களைப் பொறுத்தவரை கரகச் சமநிலை தமது கட்டற்ற அசைவுகளுக்கு அனுகூலமாக இருப்பதாகவே குறிப்பிடுகின்றார்கள்.

கரக ஆடலுக்கு மிகவும் பொருத்தமான இசைக் கருவி உடுக்கு ஆகும். அதிர்வுடன் கூடிய உடுக்கின் ஒலி ஆழ்மனத்தின் உணர்வுகளைக் கிளர்ந்தெழுச் செய்து விடுகின்றது. ஆழ்மனத்தின் கிளர்ச்சி, மற்றும் கட்டற்ற அசைவுகள் ஆகிய இரண்டு பண்புகளுடனும் இணைந்த கற்பனைகள் கரக ஆட்டத்திலே வளர்ச்சியடைகின்றன. உடலியக்கம் சார்ந்த கற்பனை, புலன் உணர்வுகள் சார்ந்த கற்பனை ஆகியவை ஒன்றிணைந்து தெய்விகக் கற்பனையாக முகிழ்க்கின்றதென்று கரகம் ஆடுவோர் குறிப்பிடுவர். கற்பனையின் வளர்ச்சியானது, 'தான்' என்ற ஒடுங்கிய உணர்வைச் சிதைத்து விடுகின்றது. கரகத்தைத் தலையில் வைக்கும் பொழுதே தற்பெருமை, அகங்காரம், பொறாமை முதலியவை ஒடுங்கிவிடுவதாகவும் ஆடுவோர் கூறுகின்றனர்.

கரக ஆட்டத்தில் ஆடற் பரிமாணம், இசைப் பரிமாணம், கருத்துப் பரிமாணம் முதலியவை ஒன்றிணைகின்றன. உதாரணத்துக்குப் பின்வரும் கரகப் பாடலை எடுத்துக் கொள்ளலாம்:

“கரகம் கரகம் அம்மா முத்துமாரி - நான்  
காததாரம் ஆடிவாறன் முத்துமாரி!  
கரகம் கரகம் அம்மா முத்துமாரி - நான்  
கல்லும் முள்ளும் துள்ளி வாறன் முத்துமாரி!  
கரகம் கரகம் அம்மா முத்துமாரி - நீ  
கண்திறந்து படியளப்பாய் முத்துமாரி!”

மேற்குறித்த கரகப்பாடலில் வரும் “கரகம் கரகம் அம்மா முத்துமாரி” என்ற ஒவ்வொரு அடிக்கும் ஆடு பவர் கட்டற்ற ஆடல் அசைவுகளை மேற்கொள்வார். அதே அடியை மீண்டும் மீண்டும் ஒலிக்கும்பொழுது இசைப் பரிமாணமும் (சங்கதியும்) வேறுபடும். இசைப் பரிமாண வேறுபாடுகள் ஆடற் பரிமாணத்தில் வேறு பாடுகளையும், ஆடற் பரிமாணத்தில் வேறுபாடுகள் இசைப் பரிமாணத்தில் வேறுபாடுகளையும் கவலையாக ஆக்கும். இந்நிலையில் தருணத்துக்கேற்ற எடுப்பு (Improvisation) ஆடலிலும் பாடலிலும் நிகழ்த்துதல் யாழ்ப்பாணத்துக் கரக ஆடலின் தனித்துவமாக அமைகின்றது.

இந்நிலையில் பூர்விக (Primitive) நடனக் கோலங்களை அறிந்துகொள்வதற்கு இது மிக்க பயனுடையதாக விளங்குகின்றது. ஆடுபவர் தான் எப்பொழுதும் “ஒரு பெரும் அலகின் பங்கு” என்று உணர்ந்து ஆடுதல் பூர்விக நடனத்தின் ஓர் இயல்பாகும். அதாவது, தனி மனித உணர்வுகளிலும் குழு உணர்வுகளே அங்கு மேலோங்கியிருக்கும். தான் வாழும் குழுவின் பல நிலைவிச்சுக்களைக் கொண்ட உணர்வுகள் ஆடலில் அலை அலையாக வீசும். குழுவின் அங்கலாய்ப்பு மற்றும் வேட்கைகள் அங்கு நிலவும். சமூக அடுக்குமுறையின் உதைப்புக்கள், உற்பத்திநிலை சார்ந்த உணர்வுகள், சமய நம்பிக்கைகள் முதலியவை ஆடலையும் பாடலையும் வெளிவரும். இந்நிலையில் அவர்கள் ஆடலை ஒரு கலையாக எண்ணாது வாழ்க்கைமுறையாகவே எண்ணினர்.

கரக ஆடலில் மிகையான உடலாற்றற் பண்புகளும் கலந்திருக்கும். ஆடலால் தமது ஆற்றல் அதிகரித்தலும், தெய்விக பலத்துடன் ஒன்றிணைதலும், கேட்டவை கிடைத்தலுமாகிய மாயவித்தை வியப்பு (Magical Excitement) இந்த ஆடலில் விரவியுள்ளது. ஓர் அனுபவத்தில் ஆழ்தலும் அதனைவிட்டு இன்னொர் அனுபவத்தில் நுழைதலும் இந்தக் கலைவித்தையிலே காணப்படும். மாறும் அனுபவங்களுக்கு ஓர் எடுத்துக்காட்டு வருமாறு:

“ அரகரா குழந்தை வடிவேலா - உன்னை அனுதினமும் கைதொழுவேன் ஆறுமுக வேலா” என்பது ஓர் அனுபவம். அதனைத் தொடர்ந்து,

“ நாதர் முடிமேலிருக்கும் நல்ல பாம்பே நச்சும் பையை வைத்திருக்கும் நல்ல பாம்பே”

என்று பாடுதல் வேறொர் அனுபவம். அதனைத் தொடர்ந்து,

“ ஏலேலோ, ஏலேலோ, தத்தெய்யா ஏலவல்லி ஏலேலோ”

என்று பாடுவது பிறிதொர் அனுபவம். காவடி மற்றும் கரகப் பாடல்களில் இவ்வாறான கதம்பத் தொடர்ச்சியும் இணைப்பும் காணப்படுதல் கள ஆய்வாளர்களினால் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. ( த. சண்முகசுந்தரம், 1973).

ஆடல்வாயிலாக நெடுங்கதைகள் சொல்லும் மரபு நடனப் படிமலர்ச்சியின்போது ஏற்பட்ட பிற்காலத்தைய வளர்ச்சியாகும். ஆடல்வாயிலாக நெடுங்கதைகள் சொல்வதற்கு முற்பட்ட தனி ஆடல்கள் எவ்வாறு இருந்தன என்பதைக் கண்டுகொள்வதற்கு கரக ஆட்டம் ஒரு பொருத்தமான கலைவடிவமாக இருக்கின்றது. உதாரணமாக, மேலே குறிப்பிட்ட மூன்று காட்சிகளையும் தொடர்புபடுத்தி ஆடுவதற்கு நீண்ட கதைப் பண்பு துணைசெய்தது.

பூர்விக மக்கள் முன்னெடுத்த, வளமாக வாழ வேண்டும் என்ற விருப்பம் நடனத்தாற் கையளிக்கப்பட்டது. உடல்சார்ந்த வாழ்க்கை, மனம்சார்ந்த வாழ்க்கை, மனவெழுச்சிசார்ந்த வாழ்க்கை என்ற பரிமாணங்களை ஒன்றிணைத்து வாழ்க்கையை வளம்படுத்த நடனம் துணைசெய்தது. கரகம், காவடி முதலாம் நடனங்கள் வாழ்க்கை வளமாக்கலின் நம்பிக்கையை உற்சாகப்படுத்தின.

கரக ஆட்ட நுட்பவியலில் சமநிலை, ஒத்திசைவு, விகிதசமம் (Proportion) ஆகிய பண்புகளைத் தெளிவாகக் காணலாம். சமநிலையானது உடல்சார்ந்த இயக்கத்தைச் சீர்படுத்த உதவியது. ஒத்திசைவு (Harmony) உளம்சார்ந்த இயக்கத்தைச் சீர்ப்படுத்த உதவியது. விகிதசமம் என்பது மெய்ப்பாடுகள்சார்ந்த இயக்கத்தைச் சீர்ப்படுத்தத் துணைசெய்தது. இவை ஒருவரது அறவாழ்க்கையில் இன்றியமையாதனவாகவும் கருதப்பட்டன.

ஐரோப்பியர் வருகைக்கு முற்பட்ட யாழ்ப்பாணச் சமூகக் கட்டமைப்பு தன்னிறைவுகொண்ட கிராமியப் பொருளாதாரப் பண்புகளை அடியொற்றியதாகவும், சாதிய முறைமையை அடிப்படையாகக் கொண்ட தொழிற்காலங்களைக் கொண்டதாகவும் காணப்பட்டது. அந்நிலையில் இரண்டுவிதமான கலைப் பாரம்பரியங்கள் நிலைபேறு கொண்டிருந்தன. அவையாவன:

1. நிலமுடைய செல்வந்தர்களது அரவணைப்பிலே வளர்ச்சியுற்றன கலைகள். உதாரணமாக, தவில், நாயனம், மிடற்றிசை முதலாம் கலைகள் செல்வந்தர்களது அரவணைப்பிலே ஆலயங்களிலும் அவர்தம் இல்ல விழாக்களிலும் ஆற்றுகை செய்யப்பட்டன. காசும், தானியமும், உடைகளும் கலைஞர்களுக்கு செல்வந்தர்களால் வழங்கப்பெற்றன. இக்கலைஞர்கள் சார்ந்திருப்போராய் (Dependent) வாழ்ந்தனர்.
2. இரண்டாவதாகக் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள் சுயாதீனமான (Independent) கலைஞர்கள். இவர்கள் தமது சொந்தத் தொழில்முறைகளாலும், வளத்தினாலும் கலைகளைப் பராமரித்து வளர்த்துவந்தவர்கள். கரக ஆட்டம், காவடியாட்டம் முதலிய கலைகள் இப்பிரிவில் அடங்கின. ஒவ்வொருவரும் தத்தமது நேர்த்தியின்பொருட்டும், விருப்பத்தின்பொருட்டும் இவற்றை ஆடினர். முதலாவது பிரிவிலே காணப்

படாத ஒருவித கூட்டுமுயற்சி இப்பிரிவிலுள்ள கலைஞர்களிடத்துக் காணப்பட்டது. கரகம் ஆடுபவர்களின் உறவினர்களும், தோழர்களும் உடுக்கு, செண்டை, கைப்பிடி (தாளம்) முதலாம் கருவிகளை இசைத்தனர். அவர்கள் அனைவரும் சேர்ந்து உணவு அருந்துதலோடு கரக நேர்த்தி நிறைவடையும்.

கரகம், காவடி முதலியவற்றின் பிறிதொரு பண்பு, அவை குடும்பம் என்ற தளத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு வளர்ந்த ஆற்றுகையாகும். அதாவது கணவனோ அல்லது பிள்ளைகளோ கரகம் அல்லது காவடி ஆடிவரும்பொழுது குடும்பத்திலுள்ள தாயும், உறவினர்களும் அவர்களுடன் சேர்ந்து வருதல் அந்நடனங்களின் குடும்பத் தளத்தைப் புலப்படுத்துகின்றது. தாயர் தமது தலையிலே பாற்செம்பைச் சுமந்துவருதலும் குடும்பத் தளத்துக்குக் குறியீடாகக் குறிப்பிடத்தக்கது.

கரகம் என்பது தமிழகத்தில் மாரியம்மன் வழி பாட்டிலிருந்து முகிழ்த்ததாகக் குறிப்பிடப்படுகின்றது. உடல் நலம், மழைவளம், கருவளம் வேண்டுகலும், தொற்றுநோய்களிலிருந்து காத்தல் வேண்டுகலும் இந்நடனத்துடன் தொடர்புடையனவாகக் காணப்பட்டன. (Kapila Vatsyayan, 1976). இலங்கையைப் பொறுத்த வரை கரகம் கிராமிய வழிபாட்டோடு மட்டுமன்றி வேதாகம முறைப்படி பூசை நடத்தப்படும் கோயில்களுக்கும் எடுக்கப்படுகின்றது. இந்நடனத்திலும், வழிபாட்டு முறையிலும் ஏற்பட்டுவந்த படிமுறை வளர்ச்சியை இந்நிகழ்ச்சி எடுத்துக்காட்டுகின்றது.

கரகத்தின் தோற்றம் பற்றி நோக்கும்பொழுது, சிலப்பதிகாரத்தில் குறிப்பிடப்படும் “குடக்கூத்து” கரகத்தைச் சுட்டிக்காட்டுகின்ற கருத்தும் உண்டு. இதனை விளங்கிக்கொள்வதற்கு தலைச்சுமையாக நீர்

கொண்டுசெல்லல், தானியங்களைச் சுமந்துசெல்லல் என்ற பூர்விக அசைவு நடவடிக்கைகளிலிருந்து நடனம் எவ்வாறு தோன்றியதென்பதைத் தொடர்புபடுத்தி நோக்குதல் வேண்டும். பொதிகள் சுமப்பதற்கு விலங்குகளும், வண்டிகளும் பயன்படுத்தப்பட, மனிதர் தமது தலைகளினாற் பொதிகுமக்கும் செயற்பாடு படிப்படியாகக் கைவிடப்பட்டது. ஆந்நிலையில் காலங்கடந்த சுமைதூக்கும் செயற்பாடுகள் கலைவடிவிலே பாது காக்கப்பட்டன.

இச்செயற்பாடு கலைத்திறனாய்வில் 'வரலாற்று நினைவுக் கலையாக்கம்' எனப்படும். 'நினைவுக் கலை' என்றும் இது குறிப்பிடப்படும்.

கரக நடனத்தோடு தொடர்புடைய ஆடல் எண்ணக் கருக்கள் பல எமது கிராமியக்கலை மரபிலே காணப்படுகின்றன. அவற்றுள் சிலவற்றை அடுத்ததாக நோக்கலாம். கரகம் அசைந்து செல்லும்பொழுது ஆடுபவரது காலசைவு, 'கரக நடை' அல்லது 'குடநடை' எனப்படும். வலக்காலை முன்னே வைத்து இடக்காலின் விரல்களைச் செங்கோணத்திலே பதித்து ஊன்றுதலும், பின்னர் இடக்காலை முன்னே வைத்து, வலக்கால் விரல்களை செங்கோணத்திலே ஊன்றி நடத்தலும் 'வன்ன நடை' என்று கூறப்படும். குதிகளை உயர்த்தி கால்விரல்களை அழுத்தி நடத்தல் 'குதிர்நடை' எனப்படும். இரு கால் விரல்களையும் உயர்த்திக் குதிக்கால் களால் நடத்தல் 'பலாசு நடை' எனப்படும். இவ்வாறு தனித்தனி நடை வகைகளும் அந்த நடைகளை ஆதாரமாகக்கொண்ட ஆடல்களும் வளர்ச்சியடைந்தன.

அரைமண்டி நிலைகளில் அசைந்து செல்லும் நடனங்களும் காணப்பட்டன. மண்டி என்ற சொல்லுக்குப் பதிலாக 'தண்டு', 'மானம்' என்ற சொற்களும் பயன்படுத்தப்பட்டன. பரத நாட்டியத்திலே பயன்படுத்தப்படும் 'கரணம்' என்பதற்குப் பதிலாக 'சுழி' என்ற சொல் யாழ்ப்பாணத்தில் வழக்கிலிருந்

தது. ஒருகாற்சுழி, இருகாற்சுழி, பக்கச்சுழி, எடுப்புச்சுழி, கிடப்புச்சுழி, வட்டச்சுழி, மடற்சுழி, கைச்சுழி, கடகச்சுழி முதலாம் சுழி வகைகள் வழக்கிலிருந்தன. அண்ணாவிமாரிடத்து வாய்மொழி வழியாக நிலவி வந்த இச் சுழிவகைகள் ஒழுங்குறத் தொகுக்கப்படாமையால் சரியான சுழியமைப்புக்கள் இவைதான் என்று திட்டவட்டமாக அறிந்துகொள்ள முடியாமலிருக்கின்றது. மணிவாசகர் பாடல் ஒன்றிலே வரும் 'சுழி சென்று' என்ற தொடர் ஆடற் கரணத்தைக் குறிக்கின்றதென்ற கருத்தும் உண்டு. எமது கிராமிய நடனங்களை விரிவான ஆய்வுக்கு உட்படுத்தும் பொழுது ஆடல் தொடர்பான தமிழ்க் கலைச்சொற்கள் பலவற்றை அறிந்து கொள்ள முடியும்.

யாழ்ப்பாணத்தின் சில கிராமங்களில் கரக நடனம் பழமடையுடன் தொடர்புடையதாகக் காணப்படுகின்றது. பழமடை என்றால் அம்மனுக்குப் பழங்களைக் குவித்து ஆடி வழிபடலாகும். பழங்களோடு தொடர்புடைய பாடல்களும், ஆடல்களும் வளர்ச்சியடைந்துள்ளன.

“வருக்கைப் பழஞ்சொரிஞ்சால் முத்துமாரி நான் வன்னநடை ஆடிவாறன் முத்துமாரி! கூழன் பழஞ்சொரிஞ்சால் முத்துமாரி நான் கூடுகட்டி ஆடிவாறன் முத்துமாரி! நாவற் பழஞ்சொரிஞ்சால் முத்துமாரி - நான். நாலு காதம் ஆடிவாறன் முத்துமாரி! தோடம்பழஞ் சொரிஞ்சால் முத்துமாரி - நான் துள்ளாட்டம் ஆடிவாறன் முத்துமாரி.”

இப்பாடலை ஆழ்ந்து நோக்கும்பொழுது, ஒவ்வொரு பழத்துக்கும் ஒவ்வொரு வகையான ஆடல் இருந்திருக்க வேண்டும்போலத் தெரிகின்றது.

வடமொழியில் மனவெழுச்சியை 'ரஸம்' என்ற சொல்லாற் குறிப்பர். தமிழில் அதற்கு இணையாக 'சுவை' என்ற வழக்கு உண்டு. ஆனால் யாழ்ப்பாணத்

துக் கரக ஆடலில் ரஸம் என்பதை 'கட்டு' என்ற சொல்லாற் குறிக்கும் மரபு காணப்பட்டது. 'என்ன கட்டில் நிற்கின்றார்?' என்பதன் பொருள், என்ன ரஸத்தை வெளிப்படுத்தி நிற்கின்றார் என்பதாகும்.

கரக ஆடலின் வளர்ச்சியில் ஏற்பட்ட ஒருவகைப் படிமலர்ச்சியாக 'எடுப்பாட்டம்' அமைந்தது. அதாவது, தலைக்கு மேல் மரத்தினால் செதுக்கப்பெற்ற ஒரு குத்துக்காலை வைத்து, அதன்மேல் கரகத்தை வைத்து, சமநிலையை உன்னிப்பாகப் பேணியவண்ணம் ஆடுதல் 'எடுப்பாட்டம்' எனப்பட்டது. அளவெட்டிக் கிராமத்தில் மிக அண்மைக்காலம் வரை இவ்வாறான கரகாட்டம் இருந்ததாகச் சொல்லப்படுகின்றது. மரக் குத்துக்கால் பொதுவாக ஓர் அடிக்குக் குறையாத உயரத்தைக் கொண்டிருக்கும். கரகத்தின் சமநிலையைப் பேணும் பொருட்டு எடுப்பு ஆட்டம் எப்பொழுதும் வட்டம் சுற்றும் ஆடலாகவே அமைந்திருக்கும்.

சமநிலை பேணுதல். இசைக்குரிய அசைவுகளைக் காட்டுதல், கருத்துக்களுக்குரிய உடல் மொழிகளை உருவாக்குதல் முதலியவற்றின் ஒன்றுடன் ஒன்று இடைவினை கொள்ளும் அசைவுகளின் (Multiple Interactions of Movements) ஒத்திசைவைக் கரக ஆடலிலே காணலாம்.

## காவடி நடனம்

கிராமிய நடனங்கள் சமூக நிரலமைப்போடும் தொழில் முறைமைகளோடும் இணைந்த தோற்றப்பாடுகளாக அமைந்தன: நிலவுடமைச் சமூகக் கட்டமைப்பின் தொடர்பாடல் முறைமை, உணர்ச்சி வெளிப்பாட்டு முறைமை, பொழுதுபோக்கு முறைமை, கல்விக் கையளிப்பு முறைமை முதலியவற்றைக் கிராமிய நடனங்கள் துல்லியமாக வெளிப்படுத்துகின்றன.

தமிழர்களது கிராமிய நடனங்களுள் இன்றும் பெருவழக்காக நிலவிவருவது காவடி நடனமாகும். காவடி நடனத்தின் தோற்றம் பூர்விகமான சுமை தூக்கும் செயற்பாட்டோடு இணைந்தது. தமது குழுவின் தேவைகளுக்காக சுமைதூக்குதல், எஜமானர்களது தேவைகளுக்காக சுமைதூக்குதல், நேர்த்திக்குச் சுமை தூக்குதல் என்றவாறு சுமைதூக்குதல் படிமுறை வளர்ச்சியைக் கொண்டது.

நிலவுடமைச் சமூகத்தில் பண்ணையாரது தேவைகளுக்காக தானியம், கிழங்கு, பழம், விதை முதலாம்

சுமைகளைத் தூக்கியோர் உள்ளத்தில் தோன்றிய ஒருவித மறுதலிப்புக் கலைவடிவமாகவே காவடியாட்டம் முகிழ்த்தெழுந்தது.

“ கந்தனுக்குச் சுமைதூக்கிச்  
சுகங் கண்டோம் - கதிரை  
வேலனுக்குச் சுமைதூக்கிச்  
சுகங் கண்டோம் - வல்ல  
முருகனுக்குச் சுமைதூக்கிச்  
சுகங்கண்டோம். ”

மேற்கூறிய (காவடிப் பாடல், அளவெட்டி) வரிகளில் இருந்து சுமைதூக்கலுக்கும், காவடி நடனத்துக்கு முள்ள தொடர்புகளை அறிந்துகொள்ளலாம். பண்ணையாருக்குச் சுமைதூக்கிக் காணாத சுகத்தை இறைவனுக்குச் சுமைதூக்கும்பொழுது காணுவதாகக் குறிப்பிடுதல் சமூக அழுத்தங்களுக்குரிய ஒருவித மறுதலிப்பு வடிவமாகவும் காவடி நடனம் வளர்ச்சுற்றமையைப் புலப்படுத்துகின்றது. காவடி வகைகளை ஆராயும் பொழுது, சுமைதூக்கலுக்கும் காவடி நடனத்துக்கு முள்ள தொடர்புகளை மேலும் விளங்கிக்கொள்ளலாம். பாற்காவடி, பழக்காவடி, தானியக்காவடி பன்னீர்க் காவடி, பூக்காவடி முதலாம் காவடி வகைகள் முன்னர் மக்களால் தூக்கப்பட்ட விதம்விதமான பொருள்களை ஒருவகையிலே நினைவூட்டுகின்றன.

முருகவழிபாட்டோடு காவடியாட்டம் இணைந்து வளர்வதற்குரிய வளமான சமூகப் பின்புலம் காணப்பட்டது. சமூகத் தளத்தில் நலிந்த மக்களிடத்து ஆண்டியாக முருகன் காட்சிதருதல் காவடி நடனத்துக்கு விசையூட்டும் சமயக் கருத்தியலாக அமைகின்றது. முருகப்பெருமான் வள்ளி மணாளனாகக் காட்சிதருதல் இக்கருத்தியலுக்கு மேலும் விசையூட்டுகின்றது.

காவடி நடனம் எந்த வயது நிரலைச் சேர்ந்தவர் களும் ஆடப்படக்கூடியதாக இருப்பதற்குரிய தொன்மம்

( Myth ) இக்கலைக்கு மேலும் வலுவூட்டுகின்றது. முருகனை குழந்தையாக, குமரனாக, விருத்தனாக பல்வேறு வயது வீச்சுக்களிலே காணும் தொன்மம் காணப்படுகின்றது. ஒவ்வொருவரும் தத்தமது விருப்பத்துக்கேற்ற கோலங்களில் முருகனைத் தரிசித்து ஆடமுடியும்.

பரதநாட்டியத்தின் அடிப்படை அசைவுகள் ‘அடவுகள்’ என்ற பெயரால் அழைக்கப்படும். காவடி நடனத்தின் அடிப்படை அசைவுகள் அடி, அடிகள், அடியளவு என்ற எண்ணக்கருக்களால் அழைக்கப்படும். நேரடி, பக்க அடி, நிலை அடி, சாய்வு அடி, கிறுங்கல் அடி, தட்டடி, குதித்த அடி, சறுக்கல் அடி, பிறை அடி, ஈரடி, நான்கடி, எட்டடி, மண்டி அடி என்றவாறான அசைவுப் பகுப்பாய்வுகள் காவடி நடனத்திலே காணப்படுகின்றன. காவடியாட்டத்துக்குரிய நடைவகைகளும் அண்ணாவிமாரால் உருவாக்கப்பட்டிருந்தன. இசை அளவு முகிழ்ப்புக்களை (Beats) மூச்சுக்கள் என்று அழைக்கும் மரபும் காவடி நடனத்திலே காணப்பட்டது. சில உதாரணங்கள் வருமாறு:

மூன்று மூச்சு - தகிட  
நான்கு மூச்சு - தகதிமி  
ஐந்து மூச்சு - தகதகிட  
ஏழு மூச்சு - தகதிமிதகிட  
ஒன்பது மூச்சு - தகதிமிதகதகிட.

காவடியாட்டத்திலே பல்வேறு சொற்கட்டுக்கள், சொற்கோவைகள் பயன்படுத்தப்பட்டன. தெய்யா தெய், தா தெய் தெய் தா, தத், தெய், தா தா, தத் தெய் தாம், கிடதக்க தரிகிட தோம், தெய்த் தெய்யும் தத்தா, தித் தெய் தாம் முதலியவை சில உதாரணங்களாகும்.

இச்சந்தர்ப்பத்தில் ஒரு பிரதான விடயத்தை மனங்கொள்ளவேண்டியுள்ளது. பாரம்பரியமான அசைவுகள் செம்மைப்படுத்தப்பட்டு செம்மைசார்ந்த பரத

நாட்டியம் போன்ற நடனங்களில் உள்வாங்கப்பட்டன. பிற்காலத்தில் செம்மைசார்ந்த தொல்சீர் நடனத்தின் பண்புகளை காவடிபோன்ற கிராமிய நடனங்கள் உள்வாங்கிய இருவகையூட்டம் காணப்படுதலையும் குறிப்பிடவேண்டியுள்ளது. இத்தகைய ஒரு கலை நிகழ்வு “இருமருவல்” எனப்படும்.

தமிழர்களது காவடி நடனத்தை ஆராயும்பொழுது உள்ளமைந்த பல நுண்ணிய வேறுபாடுகளையும் காணக் கூடியதாகவுள்ளது. சடங்குமுறைசார்ந்த வேறுபாடுகள், சாதியம்சார்ந்த வேறுபாடுகள், பிரதேசம்சார்ந்த வேறுபாடுகள், அர்ப்பணம் அல்லது நேர்த்திசார்ந்த வேறுபாடுகள் என்றவாறு நுண்வேறுபாடுகள் பல காணப்படுகின்றன. இசைக்கருவிசார்ந்த வேறுபாடுகளும் நிலவுகின்றன. தவில், உடுக்கை, முழவு, செண்டை, பறை, மத்தளம், சுத்த மத்தளம் என்றவாறு காவடி ஆட்டத்துக்குப் பயன்படுத்தப்படும் சொற்கட்டுக் கருவிகளிலும் துணைப் பண்பாட்டு நிலைமைகளுக்கேற்ற வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன. யாழ்ப்பாணத்து வடமராட்சிப் பிரதேசக் காவடி நடனங்களில் பறை, முழவு முதலியவை பெருமளவிலே பயன்படுத்தப்படுகின்றன. வலிகாமம் பிரதேசத்தில் தவில், நாகசுரம் பெருமளவில் பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

வலிகாமத்துக் கிராமங்களில் மரச்சித்திர வேலைப்பாடுகள் கொண்ட சித்திரக் காவடிகளும் வழக்கிலுள்ளன. சுமார் இருநூறு ஆண்டுகளுக்குமேற் பழைமைவாய்ந்த மரச்சித்திரக் காவடி ஒன்று இணுவிலிலுள்ள எழுத்தாளர் கே. எஸ். ஆனந்தனுடைய இல்லத்தில் உண்டு. மேலும், இலகுகாவடியில் இருந்து கடினமான துலாக்காவடி வரை காவடியின் வீச்சு வேறுபடுகின்றது.

அனைத்துக் காவடி வகைகளிலும் காணப்படும் அடிப்படையான ஒரு பொதுப்பண்பு சமநிலைக் காப்பாகும். தோள், தலை, பின் கழுத்து, கை என்றவாறு

எங்கு நிலைநிறுத்தி காவடியினை ஆடும்பொழுதும் சமநிலை பிறழாதிருத்தல் வேண்டும். யாழ்ப்பாணத்துப் பேச்சுவழக்கில் சமநிலை என்ற எண்ணக்கருவைப் புலப்படுத்தும் சொல்லாக “இணைக்குறி” என்பது பயன்படுத்தப்பட்டது. கைகளால் பற்றிப்பிடிக்காது தோள்களில் வைத்தவாறே தசைநார் அசைவுகளாலும், உடலசைவுகளினாலும் காவடியை இயக்கி ஆடவைத்தல் “புல்லிய ஆடல்” எனப்பட்டது.

“ நேரிடம் நடியிடம்  
கோவிடம் குடியிடம்  
ஆவிடம் அடியிடம்  
பூவிடம் புனைவிடம்  
ஈரிடம் ஓரிடம் ”

போன்ற சொற்கட்டுக்கள் புல்லிய ஆடலிலே பயன்படுத்தப்பட்டன.

சிறார், நடுத்தர வயதினர், முதியோர் என்ற முத்திறத்தாரும் காவடி எடுக்கும் மரபு யாழ்ப்பாணத்திலே காணப்பட்டது. சிறுவர்க்கான ஆடலில் கெந்தி ஆடும் ஆட்டங்கள் மிகையாகக் காணப்பட்டன. நடுத்தர வயதினருக்குரிய ஆடலில் சுற்றிச்சுழன்றாடும் நடனங்கள் கூடுதலாக இடம்பெற்றன. முதியோர்க்கான ஆடலில் மெல்லசைவுகளும் அபிநயங்களும் மிகையாக இடம்பெற்றன.

“ கந்தன் அருள் சுரக்கக் கெந்தியாடு  
காந்தன் அருள் சுரக்கக் கெந்தியாடு  
விந்தன் அருள் சுரக்கக் கெந்தியாடு  
வேலன் அருள் சுரக்கக் கெந்தியாடு ”

என்ற உடுக்கடிப் பாடல் சிறாரின் கெந்தியாடலைப் புலப்படுத்தும்.

“ வீரக் கழலணிந்த வெற்றிவேல்!  
வெற்றிவேல்!  
சூரன் பகையறுக்கச் சுற்றிவா!  
சுற்றிவா! ”

என்ற உடுக்கடிப் பாடல் இளைஞர் சுழன்றாடும் ஆடலுடன் தொடர்புடையது. முதலாம் அடியானது எழுநடனத்துடன் தொடர்புடையதாகவும், இரண்டாம் அடி சுற்றிச் சுழன்றாடுவதுடன் தொடர்புடையதாகவும் காணப்பட்டது. “வீரக் கழலணிந்த வெற்றிவேல்” என்று பாடும்பொழுது காவடியுடன் ஓம் என்ற ஒலி எழுப்பிக்கொண்டு தொங்கி மேலெழுவர். மேலெழுந்த பாதம் நிலத்திலே பதிந்தவுடன் “சூரன் பகையறுக்கச் சுற்றிவா” என்றதும் வலம்சுற்றி ஆடுவர். இது மிகுந்த கடின ஆட்டமாக அமைவதால் இளைஞர்களுக்கே பொருத்தமானதாக அமைந்தது.

முதியோர்களது ஆடல்கள் பெரும்பாலும் புராணக் கதைகளோடு தொடர்புடைய அபிநயம் மிகுந்த ஆடல்களாக இருந்தன.

“ தங்க விளக் கெரியும்  
சண்முகனார் கோயிலிலே  
வெள்ளி விளக் கெரியும்  
வேலவனார் கோயிலிலே  
சங்கு முழங்கி வரும்  
சரவணனார் வீதியிலே...”

என்று பாடும் பொழுது முதியவரின் தோளில் இருக்கும் காவடியை பின்னால் நிற்கும் இருவர் தாங்கிக் கொள்ள, முதியவர், தங்க விளக்கெரிதல், வெள்ளி விளக்கெரிதல், சங்கு முழங்குதல் முதலியவற்றை கைகளால் அபிநயித்து ஆடுவார்கள். விளக்கெரிதல், சங்கு ஊதுதல், தியானித்தல் முதலியவற்றில் பரதநாட்டிய அபிநயம், முத்திரைகள் முதலியவற்றுக்கும், காவடி நடன அபிநயம் முத்திரைகளுக்குமிடையே நேரடியான தொடர்புகள் காணப்படுகின்றன. கிராமிய நடனங்களில் இருந்து தான் பரத நாட்டியம் ஊட்டம் பெற்று வளர்ந்த தென்பதற்கு இவற்றை எடுத்துக் காட்டுகளாகக் கூறலாம்.

காவடி நடனம் ஓரிடத்தில் நிலைத்து நின்றாடும் நடனம் அன்று. நடந்து சென்று ஆடும் நடனமாக விளங்குவதால் காவடி நடனத்தில் இருந்து வளர்ச்சியும், படிமலர்ச்சியும் கொண்ட ஒரு வடிவமாகத் தெருக்கூத்து அமைந்தது. அசையும் பண்பானது காவடி நடனத்துக்கும் தெருக்கூத்துக்கும் ஒருவிதமான கலை வலிமையைக் கொடுக்கின்றது. யாழ்ப்பாணத்து நடன வகைகளில் அசையும் பண்புகள் கொண்ட நடனங்களாக காவடி, கரகம், குதிரையாட்டம், நந்தியாட்டம் முதலியவை விளங்குகின்றன. இவை நான்கினுக்கு மிடையே ஆடற் சொற்கட்டுகள், அபிநயம், முத்திரை, அசைவுக் கட்டுமானம் முதலியவற்றுக்கிடையே பல ஒப்புமைகள் காணப்படுகின்றன.

காவடி நடன நேர்த்தி உணவில் நிறைவடையும். காவடி நேர்த்தி முடிவடையும் போது ‘காவடியிறக்கல்’ என்ற சடங்கு இடம்பெறும். ‘தாளம் தீர்த்தல்’ என்ற ஒலிக் கோவையுடன் காவடியிறக்கல் நிகழும். காவடியிறக்கும்பொழுது மீண்டும் காவடி எடுப்பதற்கான கட்டளையும் தொடர்ச்சியும் மேற்கொள்ளப்படும். நடனம் என்பது வாழ்க்கை முழுவதும் தொடர்ந்து செல்லும் பாங்கினை இந்தச் சடங்கு உணர்த்தும். அதனைத் தொடர்ந்து உணவுபரிமாறல் நிகழும். இதுவும் பூர்விகமான பண்பாட்டுக் கோலங்களின் மீதியைப் புலப்படுத்தி நிற்கின்றது.

யாழ்ப்பாணத்து மரபில் ஒவ்வொரு பண்பாட்டு நிகழ்ச்சிக்குமுரிய உணவு ஒவ்வொரு பெயரால் அழைக்கப்படும். பூசை, அலியல், குளிர்ந்தி, படையல், பந்தி, குழையல், அவிசு, பொங்கல், வழுந்து, பாழையம், மடை, சுளகுமடை, வெளிமடை, போன்ற பல எண்ணக்கருக்கள் வழக்கிலிருந்தன. இன்று அவற்றின்

தனித்துவங்களைத் தெளிவாக அறிந்துகொள்ள முடியா திருப்பினும், மேற்கூறிய ஒவ்வொரு வகையான சடங்கு நிலை உணவுகளுடனும் காவடி நடனம் தொடர்பு கொண்டிருந்தமை குறிப்பிடத்தக்கது.

யாழ்ப்பாணத்தின் பரந்துபட்ட வாழ்க்கை முறைமை யோடும் பன்முகப்பட்ட பண்பாட்டுக் கோலங்களோ டும் காவடி நடனம் இணைந்திருந்தமை புலனா கின்றது.

## கும்மி நடனம்

பயிர்ச்செய்கைப் பண்பாட்டினதும், நிலவுடமை உற்பத்திக் கோலங்களினதும் இயல்புகளைப் புலப்படுத்தும் ஆடல்வடிவமாகக் கும்மி நடனம் காணப் படுகின்றது. விதைத்தல், நடுதல், களையெடுத்தல், பயிர்காத்தல், புள்விரட்டுதல், பயிர் வெட்டுதல், தூற்றுதல், புடைத்தல், அளத்தல், பொங்குதல் என்ற செயற்பாடுகளுடன் கும்மி நடனம் இணைந்தது. நில முடையவர்களுக்கும் உழைப்போருக்குமிடையே நிலவும் தொடர்புகளும் முரண்பாடுகளும் கும்மி நடனத்தால் நன்கு வெளிப்படுத்தப்படும்.

“கும்மி” என்பது ஒரு குழு ஆட்டம். பலர் சேர்ந்து கைகளை ஒன்றிணைத்துக் குவித்துச் செயற்படும் பூர்விக ஒத்திசைவை (Primitive Rhythm) இந்நடனம் புலப் படுத்தும். ஒன்றிணைந்து ஒத்திசைவுடன் தொழிற்படும் பொழுது குழுவின் வலுவும், மனித வலுவும் பெருக்க மடைவதை (Amplification) புலப்படுத்தும் ஆடலாகக் கும்மி நடனம் விளங்குகின்றது.

அடித்து ஒலித்தல் “கும்முதல்” என்ற சொல்லால் குறிப்பிடப்பட்டது. கும்முதல் என்பதிலிருந்து கும்மி

பிறந்ததாகக் கூறுவர்! கும்முதல் என்ற சொல் யாழ்ப்பாணத்தில் இன்றும் வழக்கில் உண்டு. வளப்பெருக்குக்கும் கும்மி நடனத்துக்கும் தொடர்புகள் காணப்படுகின்றன. கும்மி நடனம் வயல்களின் நடுவே ஆடப்பெற்றமைக்குச் செவிவழிச் சான்றுகள் உள்ளன. அராலி, துணைவி, பறாளை, யாக்கரை, இமையாணன், கோயில் வயல், அரியாலை, சரசாலை முதலாம் இடங்களில் சூடுமிதிப்புக்குப் பின்னர் கும்மி இடம்பெற்றதாகச் சொல்லப்படுகின்றது.

“ கொத்து நிறைய முத்திருக்கு  
கோயில் வயலும் வெளிச்சிருக்கு  
சித்திரைக் கஞ்சிக்குப் படியளக்க  
சிங்காரப் பெண்ணே கும்மியடி!”

“ பெத்துப் பெருகிடக் கும்மியடி - ஒரு  
பொல்லாப்பு மில்லைக் கும்மியடி!  
குத்திப் புடைக்கக் கும்மியடி!  
குங்குமப் பெண்ணே கும்மியடி!”

மேற்குறித்த பாடல்களை நோக்கும்பொழுது பயிர் வளப்பெருக்கு, இனப்பெருக்கு முதலியவற்றுக்கும் கும்மி நடனத்துக்குமுள்ள தொடர்புகள் புலப்படுகின்றன.

தானியங்கள், மங்கலப் பொருட்கள், மனிதவளம் ஒவ்வொன்றையும் தனித்தனியே முதன்மைப்படுத்துகின்ற கும்மி வகைகளும் காணப்பட்டதாகச் செவிவழிச் செய்திகள் உண்டு. இஞ்சிக்கும்மி, மஞ்சள்கும்மி, திணைக் கும்மி, கொத்துக்கும்மி, வெற்றிலைக்கும்மி, பிள்ளைக் கும்மி, குமரிக்கும்மி முதலாம் கும்மி வகைகள் இருந்ததாகச் சொல்லப்படுகின்றது.

கும்மியிற் பல வகைகள் காணப்படுகின்றன. ஒருவர் தமது கைகளை மார்புக்கு நேராக முன்புறமாகக் கொட்டியாடுதல் ‘முன்கொட்டி’ எனப்படும். தமது தலைக்கு மேலாகக் கொட்டுதல் ‘தலைக்கொட்டி’

எனப்படும். கைகளைப் பின்னோக்கித் திருப்பிப் பின் கொட்டுதல் ‘பின்கொட்டி’ எனப்படும். இதனால் கும்மியாடுதல் ‘கொட்டியாடுதல்’ என்றும் குறிப்பிடப்படுகின்றது.

கும்மியாடுதலின் இரண்டாவது வகை தம்முடன் சேர்ந்து ஆடுபவர்களின் கைகளுடன் கொட்டியாடுதலாகும். முன்னுள்ளவர்களின் கைகளைக் கொட்டுதல் ‘இணைக்கொட்டி’ எனப்படும். பக்கவாட்டில் உள்ளவர்களின் கைகளைக் கொட்டுதல் ‘துணைக்கொட்டி’ எனப்படும். பிணைந்து கைகொட்டுதல் ‘பிணைக்கொட்டி’ எனப்படும்.

“ முன்கொட்டி  
தலைக் கொட்டி  
பின் கொட்டியாடு  
இணைக் கொட்டி  
துணைக் கொட்டி  
பிணைக் கொட்டியாடு ”

என்று மூன்று காலங்களிலும் ஆடும் மரபு காணப்பட்டது. கைகளிலே கோல்களை ஏந்திக் கொட்டியாடும் மரபும் வளர்ச்சியடைந்தது. இந்நிலையில் கும்மியிலிருந்தே கோலாட்டம் படிமலர்ச்சி கொண்டிருத்தல் வேண்டுமென்று தெரிகின்றது. மேலும் பிற்காலத்திலே கைகளில் தாளங்களை ஏந்தி ஆடும் மரபும் வளரலாயிற்று.

‘விளாம்பழக்கும்மி’ என்ற ஒரு வகையாடல் யாழ்ப்பாணத்தில் நிலவிவதாகக் குறிப்பிடுகின்றனர். அதாவது விளாம்பழங்கள் பழுத்து விழும் காலங்களில் அவற்றைக் கையிலேந்தி அடித்து ஆடும் வழக்கமும் காணப்பட்டது. விளாம்பழக்கும்மி பொதுவாகப் பெண்களால் ஆடப்பட்டதென்றும் பிற்காலத்தில் ஆண்கள் அந்நடனத்தைப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தி பெண்கள் ஆடியதைப் போன்று தேங்காய்க்கும்மி ஆடினார்கள் என்றும் சொல்

லப்படுகின்றது. இன்றும் யாழ்ப்பாணத்துக் கோவில்கள் சிலவற்றின் தேர்த்திருவிழாவில் தேங்காய்க் கும்மியின் சில வடிவங்கள் காணப்படுகின்றன. தேரின் முன்பு உள்ள தேங்காய்க் குவியலை உடைக்கும்பொழுது இது நிகழும்.

தமிழர்களது கும்மிப் பாடல்கள் பல வழக் கொழிந்து விட்டன. வரன்முறையாக அவற்றைத் தொகுத்து வைக்காமையினால் ஒழுங்கு முறைப்படி பெறுதல் கடினமாகவுள்ளது. ஆனாலும் கிடைக்கப் பெற்ற சில மாதிரிவடிவங்களை நோக்கலாம்.

1. “ தானியத்தை அளந்து கொட்டிக்  
கும்மியாடு  
தக்கதிமி தக்கதிமி  
சொல்லியாடு ”
2. “ வேப்பிலைக்காரி அம்மா  
வேப்பிலைக்காரி!  
வெத்திலையை மடிச்சுக்  
கும்மிபோடு!”
3. “ பத்தும் பலதும் பெறவேணும் - அம்மா  
பாக்கியச் செல்வி முத்துமாரி!  
கொத்தும் குவியலும் பெறவேணும் - அம்மா  
கூத்துங் கும்மியும் தரவேணும்!”
4. “ கும்மியடி பெண்ணே கும்மியடி  
கூட்டஞ் சேர்த்துக் கும்மியடி  
சங்குமுழக்கித் தாவார நாச்சியைச்  
சேர்த்து மனைச்சுக் கும்மியடி!”
5. “ சித்திரைக் கஞ்சியும்  
வந்ததெடி -  
சிங்கார நாச்சியைக்  
கண்டனடி -  
பத்தரை மாத்துத்  
தங்கமடி

பாகரை முத்து  
மாரியடி -  
எத்திக் கையளை  
ஆட்டுங்கடி -  
எக்காளக் கும்மி  
ஆடுங்கடி.”

இப்பாடல்களின் முழுமையான வடிவங்களைக் கண்டறியும்பொழுதுதான் கும்மி நடனங்கள் பற்றிய தெளிவான விளக்கங்களைப் பெறமுடியும்.

## குதிரையாட்டம்

குதிரையாட்டம் என்பது பொய்க் கால் குதிரையாட்டம், புரவியாட்டம், வெண்புரவியாட்டம், பரியாட்டம் என்றவாறு பலவாறாக அழைக்கப்பட்டது. இணுவில், அளவெட்டி, சித்தன்கேணி முதலாம் இடங்களில் இவ்வாட்டம் வளர்ச்சி பெற்றிருந்தது.

இணுவிலைச் சேர்ந்த கந்தவனம் என்பவரும், சிற்றம்பலம் என்பவரும் யாழ்ப்பாணத்துக் கிராமிய நடனங்களின் காவலர்களாக ஆங்கிலேயராட்சிக் காலத்தில் இருந்தனர் என்று கூறப்படுகின்றது. காவடி, கரகம், பொய்க்கால் குதிரையாட்டம் முதலியவற்றில் இவர்கள் சிறந்து விளங்கினார்கள் என்றும், சேர் பொன். இராமநாதன் அவர்கள் இவர்களின் ஆடல் களைக் கண்டு சுவைத்து இராமநாதன் கல்லூரியில் அவர்களை அழைத்து பிரதோஷ தினங்களிலே ஆடு வித்தார் என்றும் கூறப்படுகின்றது.

கிராமத்து மக்களிடம் குதிரைகளுக்குரிய தனித் தனியான பெயர்களும் வழக்கிலிருந்தன. தென்பொதி

கைக் குதிரை, சீமைக்குதிரை, சிங்காரக்குதிரை, வட முனைக்குதிரை, வங்காலக்குதிரை, தாண்டகக்குதிரை, வாதலூர்க்குதிரை முதலாம் பெயர்கள் வழக்கிலிருந்தன.

மனித அசைவுகளும், குதிரையின் அசைவுகளும் கலந்த இருநிலை அசைவுகள் குதிரையாட்டத்திலே காணப்படுகின்றன. குதிரை பாய்வது போன்று அதன் தலைப் பகுதியை மேலும் கீழும் அசைத்தலும், வலமும் இடமும் அசைத்தலும் குதிரை அசைவுகளைப் புலப்படுத்தும். குதிரையை அணிந்திருப்பவர் காற் சதங்கையுடன் மேற்கொள்ளும் கால் வேலைப்பாடுகள் மனித அசைவுகளைப் புலப்படுத்தும். ஏக காலத்தில் குதிரை அசைவுகளும், மனித அசைவுகளும் ஒன்றிணைக்கப்படும்பொழுது, அது தனித்துவமான ஆடல் வடிவமாகப் பரிணமிக்கின்றது.

தனிக் குதிரையாட்டம், ஆண் பெண் சோடிக் குதிரையாட்டம், இரண்டு ஆணும் ஒரு பெண்ணும் கொண்ட மூன்று குதிரையாட்டம், ஆண், பெண் இரு சோடிகளைக் கொண்ட நான்கு குதிரையாட்டம் என்றவாறான ஆட்டங்கள் இடம்பெற்றன. இதில் ஒவ்வொரு வகைக்கும் தனித்துவமான ஆடல் உள்ளடக்கங்கள் காணப்பட்டன. தனிக் குதிரையாட்டத்தில் குதிரை தனது பிறப்பு, வளர்ப்பு, மற்றும் பெருமைகளைச் சொல்லி ஆடுதலும், 'தம்மீது ஏறி வெற்றி பெற்ற வீரர்களின் கதையைச் சொல்லி ஆடுதலும், பின்னர் தாம் இறைவனுக்கு அர்ப்பணிக்கப்பட்டு இறைவன் பணிசெய்து ஆடுதலும் குறிப்பிடப்படும்.

சோடிக் குதிரையாட்டத்தில் ஆண்குதிரை தனது பெருமையையும், பெண்குதிரை தனது பெருமையையும் சொல்லி போட்டிப் பாடலும், ஆடலும் செய்தல் முதலில் இடம்பெறும். அதனைத் தொடர்ந்த வாக்கு வாதத்திலிருந்து காதல் பிறத்தலும், ஆடிக் காட்டப்படும். பின்னர் இருவரும் ஒன்றிணைந்து நாட்டுவளம்,

நகரவளம் காணச்செல்லுதலும் சித்திரிக்கப்படும். இவ்வாறு ஆடும்பொழுது நகரமாந்தரை இனங்காணும் செயற்பாடுகள் இடம்பெறும். நல்லவர்களை இனங்கண்டு போற்றுதல், துட்டர்களை இனங்காட்டுதல், திருடர்களைத் துரத்திப் பிடித்தல், மலையேறுதல், வெள்ளங்கடத்தல் முதலாம் ஆட்டங்கள் இடம்பெறும். ஈற்றில் கதிரமலைக்குப் போய் முருகன் பணிசெய்த லோடு ஆட்டம் நிறைவுக்குவரும்.

மூன்று குதிரையாட்டத்தில் ஒவ்வொரு குதிரையும், தத்தமது குலப்பெருமைகளையும் சிறப்புக்களையும் கூறிக்கொண்டு ஆடும். இரு ஆண் குதிரைகளும் ஒரு பெண் குதிரைமீது ஆசைகொள்ளும். பெண்குதிரையானது இரு ஆண் குதிரைகளுக்கும் போட்டிகள் வைத்து அவற்றில் வெல்பவரையே மாலை சூடுவதாகச் சொல்லும். எட்டடி பாய்தல், பத்தடி பாய்தல் என்று எளிமையான போட்டிகளிலே தொடங்கி, படிப்படியாக கடின போட்டிகள் ஆடல் வழியாக நிகழ்த்தப்படும். இறுதியிலே நாகரத்தினம் என்ற மணிமுடியைக் கொண்டுவரும்படி பெண்குதிரை சொல்லும். ஆண் குதிரையில் ஒன்றுக்கு செங்கண் குதிரை என்றும்; மற்றையதிற்கு கருங்கண் குதிரையென்றும் பெயரிடப்பட்டிருக்கும். செங்கண் குதிரை துஷ்டவேலைகளைச் செய்து ஆடத்தொடங்கும். பொறிக்கிடங்கு ஒன்று செய்து அதிலே கருங்கண் குதிரையை விழுத்திக் கால் களை முடக்கிவிட முயற்சி செய்யும். போட்டியின் இறுதியிற் கருங்கண் குதிரையே வெற்றிபெறும். கருங்கண் குதிரை வெற்றிபெற்றதும் அதற்கு பார்வையாளர் மாலைசூடி ஆரவாரித்த நிகழ்ச்சி இணுவில் கந்தசுவாமி கோவில் எட்டாம் திருவிழாவில் நிகழ்ந்ததாக இக்கிராமத்திலுள்ள முதியவர்கள் குறிப்பிட்டுள்ளனர்.

நான்கு குதிரையாட்டத்தில் இரண்டு பெண் குதிரைகளும் இரண்டு ஆண் குதிரைகளும் இடம்

பெறும். ஒவ்வொரு குதிரையும் தத்தமது குலப்பெருமை கூறிவருதல் முதலிலே இடம்பெறும். இரு பெண்குதிரைகளும் நந்தவனத்தில் உலாவருதல், குளத்தங்கரைக்குச் செல்லுதல், நீராடுதல், வழிபடுதல் முதலியவை இடம்பெறும். இரு ஆண் குதிரைகளும் காடுமலை தாண்டிக்களைத்துவரும் வேளை அல்லிக்குளத்தின் அருகே இப்பெண் குதிரைகளைச் சந்தித்தலும், காதல் அரும்புதலும் ஆடல்களிலே காண்பிக்கப்படும். காதல் கைகூட நால்வரும் ஒன்றுகூடி தில்லை நடராஜரது திருத்தலத்துக்கு ஆடிச்செல்வதோடு ஆற்றுகை நிறைவடையும். சில கோயில்களில் நரியைப் பரியாக்கிய புராணக் கதையும் ஆடிக் காண்பிக்கப்பட்டதாக முதியோர்கள் கூறுகின்றனர்.

கரகம், காவடி முதலிய கிராமிய நடனங்களோடு ஒப்பிடும்பொழுது குதிரையாட்டம் காலத்தால் பிந்தியதாகவே கருதவேண்டியுள்ளது. ஆடல்கள் கதைசார்ந்த ஆடல்களாக வளர்ச்சிபெறுதல் காலத்தாற் பிந்திய நிகழ்ச்சியென நடனவியலாளர் குறிப்பிடுவர்.

ஐரோப்பியர் ஆட்சிக் காலத்தில் யாழ்ப்பாணத்துப் போக்குவரத்தில் குதிரைவண்டிகளும் மாட்டுவண்டிகளும் சிறப்பிடம் பெற்றிருந்தன. உயர்ந்த அரசாங்க உத்தியோகத்தர்களிடம் குதிரைவண்டிகள் இருந்தன. குதிரை அந்தஸ்தின் குறியீடாக (Status Symbol) இருந்தது. இதன் விரிவாக்கமாகக் குதிரையாட்டம் திருவிழாக்களிலே நிகழ்த்தப்பெறுதல் உயர்ந்த அந்தஸ்துக் கணிப்பைக் கொடுத்தது.

ஆடுவதற்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட குதிரைகள் மென்மையான மரங்களைக் குடைந்து தயாரிக்கப்பட்டன. குதிரையின் நடுப்பகுதியில் ஆடுபவர் நுழைந்து தூக்கக்கூடிய பெரும் துவாரம் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். ஆடுபவரது தோள்களினால் குதிரைகளைச் சுமக்கக் கூடியவாறு வலிய தோலினால் செய்யப்பட்ட 'வார்கள்'

கட்டப்பட்டிருக்கும். பெண்குதிரைகளுக்கு பொதுவாக சிவப்பு வண்ணத்தினால் ஆன பாவாடை கட்டப்பட்டிருக்கும். ஆண்குதிரைகளுக்கு வெள்ளை அல்லது மஞ்சள் வண்ணத்தினாலான பாவாடை கட்டப்பட்டிருக்கும். ஆண்குதிரையின் நெற்றியில் மஞ்சள் வண்ணப் பொட்டும், பெண்குதிரையின் நெற்றியில் சிவப்பு வண்ணப் பொட்டும் இடப்பட்டிருக்கும். மரக்குதிரைகள் போன்று சவுக்குக்குதிரைகளும் ஆட்டத்துக்குப் பயன்படுத்தப்பட்டன. சவுக்குச் சட்டத்தினால் குதிரைகள் ஆக்கப்பட்டு, அதன்மீது கடதாசிகளை ஒட்டி செப்பமாகவும் நேர்த்தியாகவும் செய்யும் ஒட்டுக்கலை வளர்ச்சிபெற்றிருந்தது. இக்குதிரைகள் கனதி குறைவாக இருந்தமையால் அணிந்து ஆடுவதற்கு மிகுந்த எளிதாக இருந்தன. மிக அண்மைக்காலம்வரை இவ்வாறு குதிரை கட்டும் கலை வட்டுக்கோட்டை மற்றும் சித்தன்கேணிப் பகுதியில் இருந்தமை கள ஆய்வுகளில் இருந்து தெரிய வருகின்றன.

பெண்குதிரையை ஆண்களே ஆடினர். அவ்வாறு ஆடும்பொழுது ஆண்கள் பெண் வேடம் தரித்தனர். பெண்குதிரைக்கும் ஆண்குதிரைக்கும் வேகநடை, தாவல்நடை, பாய்ச்சல்நடை, தொங்குநடை, கெந்தல்நடை, சறுகல்நடை முதலியவை பொதுவாக அமைந்தன.

குதிரையாட்டமும், அதற்கெனப் பயன்படுத்தப்பட்ட பாடல்களும் பொதுவாக தூரிகதையைக் கொண்டனவாக விளங்கின. வகைமாதிரிக்குச் சில பாடல்களைப் பார்க்கலாம்:

“ தென்பொதிகை இருந்துவந்த  
சிங்கார்க்குதிரை! சிங்கார்க்குதிரை!  
தேவர்கள் சிறைமீட்ட  
தெம்மாங்குக்குதிரை! தெம்மாங்குக்குதிரை!”

என்று பாடுவதுடன் இடையிடையே சொற்கட்டுக்களைச் சேர்த்து ஆடலை வளமாக்குதலும் உண்டு. சொற்கட்டுக்களைத் தனித்து தவிலில் வாசித்து ஆடுதலும் உண்டு.

குதிரை பாய்ந்து செல்லும்போது யாழ்ப்பாணத்துக் கிராமங்களின் பெயர்களை அடுக்குமொழியிலே சொல்லிச் செல்வதாகவும் முதியோர் குறிப்பிட்டுள்ளனர். ஓர் உதாரணம் வருமாறு: ஏழாலை-இளவாலை, துன்னாலை - பன்னாலை, மீசாலை - சரசாலை, சில்லாலை - பொன்னாலை என்று பாடிச்செல்லல் வழக்கம்.

ஓடிச் செல்லும்போது வினாக்களை எழுப்பும் வழக்கமும் காணப்பட்டது.

சுப்பர் மடம் எத்தினை காதம்?  
சோக்கர் மடம் எத்தினை காதம்?  
வத்துக்கேணி எத்தினை காதம்?  
வராத்துப்பளை எத்தினை காதம்?

பிற்காலத்தில் சினிமாவின் செல்வாக்கு குதிரை யாட்டத்திலே புகுந்ததன் விளைவாக சினிமாப் பாடல்களும் ஆட்டத்திலே இடம்பெற்றதாகக் குறிப்பிடுகின்றார்கள்.

## கோலாட்டமும் கழியாட்டமும்

பெண்கள் சிறிய கோல்களை வைத்து ஆடுதல் கோலாட்டம் எனப்படும்; ஆண்கள் நீண்ட கம்புகளை வைத்து ஆடுதல் கழியாட்டம் எனப்படும். கழியாட்டம் என்பது தடியாட்டம், சிலம்படி, கொட்டன் ஆட்டம், கொக்கட்டியாட்டம், பிரம்படி போன்ற பல பெயர்களால் அழைக்கப்படும். இவை பூர்விக தொழில் முறைகளோடு இணைந்த ஆட்டங்களாகும்.

வேட்டையாடுதல், மந்தை மேய்த்தல், காடுகளிலே கணிகளும் விதைகளும் சேகரித்தல் முதலியவற்றில் நீண்ட கம்பு பல வழிகளிலும் துணை செய்தது. அது ஒரு மர ஆயுதமாக (இயற்கை ஆயுதமாக) அமைந்தது. விலங்குகளை வீழ்த்தவும், விரட்டவும், மந்தைகளை வளைக்கவும், நீண்ட தடிகளைப் பல கோணங்களிலே வீசியும், விரி என்று சுழற்றியும் பயன்படுத்தவேண்டியிருந்தது. அவற்றின் தொடர்ச்சியும் வளர்ச்சியுமாக எழுந்த கலை வடிவமே கழியாட்டமாயிற்று.

ஆண்களுக்குரியதும் பெண்களுக்குரியதுமான தனித் துவமான தொழிற்பிரிவுகள் வளர்ச்சியடைய அவர்கள் பயன்படுத்திய கோல்களுக்குமிடையே அளவு வேறுபாடுகள் தோன்றின. பாயில் பரவிய தானியக்கதிர்களில் இருந்து தானியங்களைப் பிரித்து எடுக்கவும், புளியம் பழத்தின் கோதுகளை உடைக்கவும், பனம் பழங்களிலே பாணி கறக்கவும் பெண்கள் சிறிய கோல்களைப் பயன்படுத்தவேண்டியிருந்தது. இவ்வாறாக தொழில்முறை சார்ந்து பயன்படுத்தப்பட்ட கருவியாகிய கோல் பின்னர் ஆடலுக்குரிய கருவியாயிற்று.

ஆண்கள் ஆடிய கழியாட்டம் வீரம் செறிந்த ஆடலாக அமைந்தது. கழியை நிலைக்குத்தாகப் பிடித்து வலம் இடமாக வீசி எறிந்து ஆடுதல் 'நேராணம்' எனப்பட்டது. கழியைக் கிடையாகப் பிடித்து மேலும் கீழும் அசைத்து ஆடுதல் 'கிடையாணம்' எனப்பட்டது. கழியைத் தலைக்கு மேலாகப் பிடித்துச் சுழற்றி ஆடுதல் 'சக்கரவாணம்' எனப்பட்டது. கழியை இருவர் ஆடும் போது ஒருவர் அதனைக் கிடையாகப் பிடிக்க மற்றவர் நிலைக்குத்தாகப் பிடித்து ஆடி மோதிச் சத்தமுண்டாக்குதல் 'முறிதட்டு' எனப்பட்டது. ஒருவரது கழியின் நுனியை இன்னொருவரின் கழியின் நுனியால் மோதிச் சத்தமுண்டாக்குதல் 'நுனித்தட்டு' எனப்பட்டது. வலப்புறமாகக் கழியை வேகமாகச் சுழற்றி ஆடுதல் 'வலச்சக்கரம்' என்றும் அவ்வாறே இடப்புறமாகச் சுற்றி ஆடுதல் 'இடச்சக்கரம்' என்றும் சொல்லப்பட்டது. வீரஞ் செறிந்த இவ்வகையாடல், சூரன்போர் தினத்திலும், பத்திரகாளி அம்மன் மடையின்போதும் பெரும் பாலும் ஆடப்பட்டது.

பெண்கள் ஆடிய கோலாட்டம் மென்மையான அசைவுகளைக் கொண்டதாக அமைந்தது. ஆண்கள் தமது கழியாட்டத்துக்கு ஒரு கழியையே பெரும்பாலும் பயன்படுத்தினர். ஆனால் பெண்கள் இரு சிறிய வண்ணத்தடிகளைப் பயன்படுத்தி ஆடினர். பெண்

தமது கோல்களைத் தாமே மோதிச் சத்தமுண்டாக்கி ஆடுதல் 'சரவை' எனப்பட்டது. தமது கோலை மற்றைய பெண்களின் கோல்களுடன் மோதச்செய்து ஆடுதல் 'எதிர்ச்சரவை' எனப்பட்டது. பக்கவாட்டில் மோதுதல் 'பக்கச்சரவை' என்றும், கைகளை உயர்த்தி மோதுதல் 'மேற்சரவை' என்றும் கூறப்பட்டது. பெரும் பாலும் மாரியம்மன் பொங்கல், நவராத்திரி, திருக் கலியாணத் திருவிழா முதலியவற்றில் பெண்களின் கோலாட்டம் இடம்பெற்றது.

பெரும்பாலான கோலாட்டப் பாடல்கள் மாரியம்மன்மீது பாடப்பட்டவையாகவே காணப்படுகின்றன.

“ வாழைக் கதலிப்பழம் - மாரியம்மை பொலிவுக்கு  
வைச்ச வருக்கைப்பழம் - மாரியம்மை பொலிவுக்கு  
சீவல் பழம்பாக்கு - மாரியம்மை பொலிவுக்கு  
சொக்கு மஞ்சள்பொடி - மாரியம்மை பொலிவுக்கு.”

கிடைக்கப்பெற்ற கோலாட்டப்பாடலைப் பார்க்கும்பொழுது இந்த ஆடல் கருவளப்பெருக்கோடு இணைந்த ஓர் ஆடலாக முகிழ்த்திருப்பதைக் காண முடிகின்றது.

பெண்களின் கோலாட்டத்தின் பிறிதொரு வளர்ச்சி, பின்னல் கோலாட்டமாகும். மரக்கிளையில் கயிறுகளைக் கட்டி, கயிற்று நுனியில் கோல்களைக்கட்டி அவற்றைப் பிடித்து சுழற்றி ஆடும்பொழுது கயிறு நீண்ட பின்னல் வடிவில் வளரும்.

“ வன்னவன்ன கையில்  
கோல்கள் குலுங்கிட  
சின்னச்சின்ன இழை  
சுற்றிச்சுற்றி வர  
பின்னல் வளைப்பெடி  
பின்னல் வளைப்பெடி  
சின்னச்சின்னப் பெண்ணே  
பின்னல் வளைப்பெடி.”

சுற்றிவந்த பின்னல் வளைப்பைக் குலைத்து ஆடுதல் 'பின்னல் குலைப்பு' என்பர்.

“ வன்னவன்ன கையில்  
கோல்கள் குலுங்கிட  
சின்னச்சின்ன இழை  
சுற்றிச்சுற்றி வர  
பின்னல் குலைப்பெடி  
பின்னல் குலைப்பெடி  
சின்னச்சின்னப் பெண்ணே  
பின்னல் குலைப்பெடி.”

பலவண்ணங்களைக் கொண்ட கயிற்றினால் பின்னல் இழைப்பதும், குலைப்பதும் ஆடலுக்கு மேலும் மெருகூட்டுவதாக அமையும்.

ஆண்களுடைய கழியாட்டத்திலும் பின்னலை ஏற்படுத்துதலும் குலைத்தலுமுண்டு. இரண்டு கழிகளை ஏந்தியவண்ணம் இரண்டுபேர் அல்லது நான்கு பேர் கழியாட்டம் ஆடி கழிகளை நிலைக்குத்தாகவும் கிடையாகவும் சொருகிக் கழிப்பின்னலை ஏற்படுத்துதலும், குலைத்தலுமுண்டு. நாகரிக வளர்ச்சியில் ஏற்பட்ட கைவினையாக்கங்கள் ஆடலை எவ்வாறு வளம் படுத்தின என்பதை எடுத்துக்காட்டுகளினால் அறிந்து கொள்வதற்கு பின்னல் கோலாட்டமும் பின்னல் கழியாட்டமும் துணைசெய்கின்றன. 'வலை பின்னுதல், பாய் இழைத்தல், கூடைமுடைதல் முதலியவற்றில் ஏற்பட்ட பின்னல் அனுபவங்கள் கலையாக்கச் செயல் முறையில் ஊடுருவ, பின்னல் கோலாட்டம் வளர்ச்சியுறலாயிற்று.

ஓர் ஆடல் வடிவம் இன்னோர் ஆடல் வடிவத்தின் மீது செல்வாக்குச் செலுத்துதலை அறிந்துகொள்வதற்கும் இந்நடனம் பற்றிய ஆய்வு துணைசெய்கின்றது. 'கோலாட்டக் கும்மி' என்ற வகையினை ஏ.என். பெருமாள் தமது கும்மிப்பாடல் என்ற நூலிலே குறிப்பிட

டுள்ளார். (கும்மிப்பாடல், 1983, ப. 17) கும்மியும் கோலாட்டமும் ஒன்றன்மீது மற்றையது செல்வாக்குச் செலுத்தியமையால் தோன்றிய வடிமே கோலாட்டக் கும்மியாகும்.

பெண்களின் கோலாட்டத்தில் கும்மிப்பாடல் செல்வாக்குச் செலுத்தியமைபோன்று ஆண்களின் கழியாட்டத்திலே கப்பல் பாட்டு செல்வாக்குச் செலுத்திய ஊடாட்டங்களைக் காணலாம். கப்பற்பாட்டு கழியாட்டத்தில் நீண்ட கோலை கப்பலை வலிப்பதற்கும், திருப்புவதற்கும், நிறுத்துவதற்கும் பயன்படுத்துவது போல் ஆட்டம் நிகழும்.

“ கழிவைச்சுக் கப்பலேறி - ஏலேலம்பா ஏலம்  
கட்டிவைச்ச வலைவிரிச்சு - ஏலேலம்பா ஏலம்  
சுழிபறிச்சுக் காத்தடிக்க - ஏலேலம்பா ஏலம்  
சுறாப்பிடிக்க வலைவிரிச்சு - ஏலேலம்பா ஏலம்”  
என்ற கப்பல் பாட்டில் கழிபற்றிய ஊடாட்டம் காணப்படுகின்றது.

கழியாட்டத்தின் பிறிதொரு வளர்ச்சியும் அவதானிக்கப்பட்டுள்ளது. கழியின் நுனியிலே வேலைச் சொருகி முருகையன் கோயிலிலே ஆடும் ஆட்டம் ‘வேலாட்டம்’ எனப்பட்டது. வேலாட்டத்திலே கழியாட்டத்திலுள்ள சில பண்புகள் வேலின் தூய்மை கருதிக் கைவிடப்பட்டன. வேலை ஒன்றுடன் ஒன்று மோதுவதில்லை; வேலை நிலத்திற் போட்டு கடந்து ஆடுவதுமில்லை. வேலாட்டம் விரதமிருந்து ஆடும் சடங்கு ஆடலாகவும் வளர்ச்சிபெற்றது. இது பக்திவீரம் நிரம்பிய ஆடலாகவே இருந்தது. விரைந்த வேகமான அசைவுகளை இது கொண்டிருந்தது. இந்த ஆடலிலே,

“ வேல் உண்டு வினையில்லை  
மயில் உண்டு பயமில்லை”

என்ற அடிகள் மீளமீள வந்து வீரமும், பக்தியுணர்வும் ஊட்டும்.

கழியாட்டத்திலும் வேல் ஆட்டத்திலும் தத்தல், தாண்டல், துள்ளல், எகிறல், உதறல் முதலாம் வலிமையான அசைவுகள் பயன்படுத்தப்படும். தவளை போல் பாய்தல் ‘தத்தல்’ எனப்படும். ஒரு காலை ஊன்றியும் மறுகாலை உயர்த்தி விரைந்து ஊன்றிய காலுடன் சேர்த்தல் ‘தாண்டல்’ எனப்படும். இரு கால்களையும் மேலும் கீழும் உயர்த்தி ஆடல் ‘துள்ளல்’ எனப்படும். இரு குதிக்கால்களையும் உயர்த்திக் குதித்தல் ‘எகிறல்’ என்று அழைக்கப்படும். ஒரு பாதத்தை ஊன்றி மறுகால்களை உயர்த்தி பின்னோக்கித் தள்ளல் ‘உதறல்’ எனப்படும்.

கோலாட்டக் காலசைவுகள் விரிதல், குவித்தல், சறுக்கல், சுற்றல் முதலானவற்றைக் கொண்டிருக்கும். பாதங்களை விரற்பகுதியை அகலவைத்து அசைதல் ‘விரித்தல்’ என்றும், விரற்பகுதிகளை ஒன்றுசேர்க்கும் விதத்தில் அசைதல் ‘குவித்தல்’ என்றும், ஒரு காலை முன்னோக்கி வைத்து மறுகாலைப் பின்னோக்கி வைத்து நடத்தல் ‘சறுக்கல்’ என்றும், ஒரு காலைப் பூமியில் ஊன்றி மறுகாலை உயர்த்திச் சுழன்று வருதல் “சுற்றல்” என்றும் கூறப்படும்.

ஆண்களின் கழியாட்ட அசைவுகள் ‘கம்பீர அசைவுகள்’ என்றும் ‘மிடுக்கசைவுகள்’ என்றும் அழைக்கப்படுதல் உண்டு. பெண்களின் கோலாட்ட அசைவுகள் ‘காந்த அசைவுகள்’ என்றும் ‘பிஞ்சுசைவுகள்’ என்றும் சொல்லப்படுதல் உண்டு.

நவாலி மற்றும் ஆனைக்கோட்டைப் பகுதிகளில் கோலாட்டத்துடன் தொடர்புடைய பிறிதோர் ஆட்டமும் வளர்ச்சியடைந்திருந்தது. அது ‘கொம்பாட்டம்’ அல்லது ‘மழு ஆட்டம்’ என்று அழைக்கப்பட்டது. கடாய் ஆட்டின் கொம்புகளைக் கையில் ஏந்தி மிகுந்த சாகசத்துடன் இந்நடனத்தை ஆடினர். இந்நடனத்துடன் வாள் நடனமும் இணைந்திருந்தது. ஒருவர் வாள் வீச, இன்னொருவர் மழுவினால் அதனைத் தடுத்து ஆடும் வீரம் செறிந்த ஆடலாக அது அமைந்தது.

## ஏந்தல் நடனங்கள்

வீட்டுப் பாவனைப் பொருள்களை ஏந்தி ஆடுதல் 'ஏந்தல் நடனங்கள்' எனப்பட்டன. பாணை, சுளகு, குடம், கொத்து, விளக்கு, பட்டுத் துணி, மாலை, மலர்ப்பந்து, கூடை, கடகம், சங்கு, தாம்பாளம் முதலாம் பொருள்களை ஏந்தியும், எறிந்தும், கைமாறிக் கொடுத்தும், தொடுத்தும் ஆடுதல் ஏந்தல் நடனம் எனப்படும். பெரும்பாலும் வீட்டுப்பாவனையிலுள்ள பாத்திரங்களோடு தொடர்புடைய ஆடலாக இருந்தமையால் யாழ்ப்பாணத்துச் சில கிராமங்களில் இது 'யத்துக்கூத்து' என்றும் அழைக்கப்பட்டதாகச் சொல்லப்படுகின்றது. யத்து என்பது பாத்திரத்தைக் குறித்தது.

இவ்வகை நடனங்கள் தொல்குடிமக்களிடத்துப் பரவலாகக் காணப்படுகின்றன. கருவிகையாட்சி, கைவினை (Craft) வளர்ச்சி முதலாம் சமூகச் செயல் முறைகளோடு இந்நடனங்கள் நேரடியாகத் தொடர்பு கொண்டிருந்தன. ஆடலால் மனித ஆற்றல்கள் மேம்

படுவதைக்கண்டு வியந்த தொல்குடியினர், கருவிகளைக் கையாடும் பொழுதும் மனித ஆற்றல்கள் பெருக்க மடைவதைக் கண்டனர். இவ்வாறாக ஒன்றுக்கொன்று அனுசரணையான பண்புகளை ஒன்றிணைத்து ஏந்தல் நடனம் வளர்ச்சியுறலாயிற்று.

கருவிகையாட்சியில் நெம்புகோலின் கண்டுபிடிப்பானது ஒரு பிரதான திருப்புமுனையாக அமைந்தது. இயக்கங்களை எளிதாக்குவதற்கு நெம்புகோல் பெருமளவில் உதவியது. தூக்குதல், நகர்த்துதல், நீர் அள்ளுதல், வெட்டுதல், பிளத்தல் முதலாம் வேலைகளை எளிதாக்குவதற்கு நெம்புகோல் அமைப்புக்களும், சக்கரமும் பெருமளவிலே பயன்பட்டன. பூர்விக மனிதரின் நடன அறிவிலிருந்தே நெம்புகோல் பற்றிய அறிவு முகிழ்த்ததென்று அறிகை மானிடவியலில் (Cognitive Anthropology) ஆய்வுகள் செய்வோர் குறிப்பிடுவர்.

பயிர்ச்செய்கைப் பண்பாட்டின் வளர்ச்சியானது தானியம் அள்ளுதல், அளத்தல், நிரப்பி வைத்தல், முதலானவற்றுக்குரிய கூடை, சுளகு, கொத்து, கடகம், பாணை ஆகிய பொருள்களின் முக்கியத்துவத்தை அதிகரிக்கச் செய்தது. பயன்படும் பொருள்கள், அவற்றைப் பயன்படுத்துவோருக்குத் திருப்தியையும், அழகையும் வழங்கும் என்ற ஒரு கருத்தும் உண்டு. இதனை 'அழகும் பயனுடைமையும்' (Beauty and Utility) என்ற தொடரால் விளக்குவர். தமக்குப் பயன்பட்ட பொருள்களையும், தமக்கு அழகெனப்பட்டவற்றையும், கிராமிய மக்கள் தமது ஆடல்களிலே இணைத்துக் கொண்டனர்.

ஏந்தல் நடனங்களின் சிறப்புப் பண்புகளுள் ஒன்றாகக் கருதத்தக்கது எண்ணிக்கையுடன் தொடர்புடைய ஆடலாக அது இருத்தலாகும். அதற்குச் சில உதாரணங்களைப் பார்க்கலாம்:

“ ஓராங் கட்டை  
ஒருபடி சுளகு  
ஈராங் கட்டை  
இருபடி சுளகு  
மூவாங் கட்டை  
மூப்படி சுளகு  
நாலாங் கட்டை  
நாற்படி சுளகு”

என்று சொல்லியவாறு தானியத்தை அள்ளுதலும், கொழித்தலும் நெற்றிக்கு நேராகச் சுளகை உயர்த்தி ஆடுதலும் இங்கு இடம்பெறும்.

“ ஓராம் படியளக்க  
ஒக்கலையில் வைச்சு  
ஈராம் படியளக்க  
இருகம்மல் பூட்டி  
மூவாம் படியளக்க  
மூவாள் சிலம்பெடுக்க  
வாறாளாம் சீதேவி  
வாகைமாலை கையிலெடு.”

பூமாலை மற்றும் பூப்பந்து ஆட்டங்களில் இவ்வாறான எண்ணிக்கைகள் இடம்பெறுதல் உண்டு. (தகவல்: எஸ். இராசதுரை, ஆசிரியர்.)

பயிர்ச்செய்கைப் பண்பாட்டில் எண்ணல்சார்ந்த எண்ணக்கருக்கள் வளர்ச்சியடைந்தமையும் இந்நடனங்களுடன் அவை தொடர்புபட்டிருந்தமையும் தெளிவாகப் புலப்படுகின்றன. எண்சார்ந்த எண்ணக்கருக்கள் ஆடலிற் பலவிதமாகப் புலப்படுத்தப்பட்டன. காலசைவு, கையசைவு, முத்திரைகள் ஏந்தற்பொருட்களை எறிந்தும் ஏந்தியும் ஆடுதல் முதலியவற்றால் எண்வேறுபாடுகள் வலியுறுத்தப்பட்டன.

ஏந்தல் நடனங்களின் பிறிதொரு சிறப்புப் பண்பாக அமைவது, ஆடுவோர் ஒருவரோடொருவர் இசை பொருந்த உரையாடி ஆடுதலாகும். கிராமிய நடனங்களிலும், பாடல்களிலும் பொதுவாக இவ்வாறான உரையாடற் பாங்கு காணப்படுகின்றது. பெரும் இலக்கிய வழக்கிலும் இவ்வாறான கிராமியப் பண்புகளின் செல்வாக்கைக் காணலாம். ஓர் எடுத்துக்காட்டு வருமாறு:

“ கேட்டாயோ தோழி கிறிசெய்த வாரொருவன்  
தீட்டுஆர் மதில்புடைசூழ் தென்னன் பெருந்துறையான்  
காட்டாதன எல்லாம் காட்டி சிவம்காட்டி  
தாள்தா மரைகாட்டி தன்கருணைத் தேன்காட்டி  
நாட்டார் நகைசெய்ய நாம்மேலை வீடுஎய்த  
ஆள்தான் கொண்டாண்டவா பாடுதும்கான்  
அம்மானாய்”  
(மணிவாசகர், திருவம்மாணை, 6)

ஒரு பெண் வினா எழுப்புதலும், மற்றைய பெண் விடை சொல்லலும், ஒரு பெண் ஒன்றைச் சொல்லுதலும், மற்றைய பெண் அதை மறுத்து உரைத்தலும் என்றவாறு பாடலாலும், ஆடலாலும் உரையாடல் வளர்ந்து செல்லும். இவற்றுக்கு ஓர் உதாரணம் வருமாறு:

தோழி ஒருத்தி பாடி ஆடுகின்றாள்-

“ செண்பகமாலை ஏந்துங்கடி - எங்கள்  
சண்முகன் பாதம் சூடுங்கடி.”

இதற்குப் பதில் கூறி மற்றைய தோழி ஆடுகின்றாள்-

“ செண்பகமாலை ஏந்திவந்தேன் - எங்கள்  
சண்முகன் பாதம் சூட்டிவந்தேன்.”

மேற்கூறியவை வினாவிடை முறைக்கு ஓர் எடுத்துக் காட்டு. மறுத்துரைப்பதற்கு ஓர் உதாரணம் வருமாறு:

“மேற்குக் குடக்குச் சுற்றிவாடி - நல்ல  
மல்லிகைப் பூவைக்  
கொய்து வாடி...”

என்று ஒரு பெண் ஆட, அதற்கு மற்றப் பெண்  
மறுத்துரைக்கின்றாள்:

“மேற்குக் குடக்கும் எனக்கு வேண்டாம் - நல்ல  
மல்லிகைப் பூவும் எனக்கு வேண்டாம்  
சாக்குப் போக்குச் சொல்லாதேடி - நான்  
சொக்கிற நாயகன் வாறானடி.”

ஏந்தல் நடனங்களின் பிறிதொரு சிறப்புப் பண்பாக  
அமைவது குடும்பத் தொழிற்பாடுகளுக்கும் நடனத்துக்கு  
மிடையேயுள்ள தொடர்பாகும். அதாவது பெண்  
ணொருத்தி செய்யவேண்டிய வேலைகளைச் சொல்லி  
ஆடும் மரபு இந்நடனத்திலே காணப்படுகின்றது.  
வகைமாதிரியாகப் பின்வரும் பாடலைக் குறிப்பிடலாம்:

“தாம்பாளத்திலை வெத்திலை வைச்சு  
தண்ணிக் குடத்திலை தண்ணியை மெண்டு  
வாழைக் குருத்திலை கும்பத்தை வைச்சு  
ஆய்ச்சிப் பெண்ணை அடுக்குப் பண்ணடி.”

வாழ்க்கைத் தொழிற்பாடுகளுக்கும் நடனத்துக்கு  
மிடையே காணப்பெற்ற பூர்விகத் தொழிற்பாடுகளை  
விளங்கிக்கொள்வதற்கு ஏந்தல் நடனங்கள் ஒருவகை  
யிலே துணைசெய்கின்றன.

ஏந்தல் நடனத்தின் தோற்றுவாய் பற்றி மானிட  
வியற் கண்ணோட்டத்தில் நோக்கும்பொழுது, பெண்  
களின் பூப்பு, திருமணம், குழந்தை பிறப்பு முதலிய  
வற்றுடன் இணைந்ததாக இந்நடனம் வளர்ச்சியுற்  
றிருக்கலாம் என்பதற்கான சான்றுகள் கூடுதலாகக்  
காணப்படுகின்றன. இன்றும் பூப்புச் சடங்கில் தானியம்,  
கொத்து, மூடல், அரிசித் தாம்பாளம், பழத்தாம்பாளம்,

விளக்கு, படையல் தட்டம் முதலியவற்றால் மூன்று  
முறை ஆரத்தி எடுக்கும் வழக்கம் காணப்படுகின்றது.  
இந்த ஆரத்திக்கும் ஏந்தல் நடனங்களுக்குமிடையே பல்  
பொதுக்குறியீடுகள் காணப்படுகின்றன. கையசைக்கும்  
முறைமை, ஏந்தற் பொருள்களைத் தோள்களுக்கு  
மேலாக உயர்த்தி வளைத்தல், குனிந்து வளைந்து  
ஏந்தற் பொருள்களைக் கீழிறக்கி அசைத்தல்  
முதலானவை பூப்பு ஆரத்திக்கும் ஏந்தல் நடனத்துக்கு  
முள்ள சில பொதுப் பண்புகளாகும். பூப்புச் சடங்கில்  
பாடல்கள் பாடும் முறைமை முன்பு காணப்பட்ட  
தாகவும், தற்போது அது வழக்கொழிந்து விட்டதாக  
வும் சொல்லப்படுகின்றது.

திருமணச்சடங்குத் தொடர்ச்சியில் ‘வேள்வு’ என்ற  
செயற்பாடு யாழ்ப்பாணத்தில் நிலவிவந்தது. தாம்  
பாளத்தில் கொழுக்கட்டையை அடுக்கி ஆண்வீட்டார்  
பெண்வீட்டுக்கும், பெண்வீட்டார் ஆண்வீட்டுக்கும்  
எடுத்துச் செல்லல் ‘வேள்வு’ எனப்பட்டது. வேள்வு  
என்ற சடங்குக்கும், ஏந்தல் நடனத்துக்கும் தொடர்பு  
கள் காணப்படுகின்றன. கிழக்கு நோக்கியவாறு தாம்  
பாளத்தைத் தூக்கும்பொழுது முழங்காலை மடிக்காது  
‘நாட்டடவு’ முறையில் தூக்குதலும், கிளிக்கை  
முத்திரை பிடித்துத் தாம்பாளத்தைத் தோளில் வைத்  
தலும், மறுகையை இடுப்பிலே பதித்து நடத்தலும்  
வேள்வுக்கும் ஏந்தல் நடனத்துக்குமுள்ள தொடர்பு  
களைக் காட்டுகின்றன.

நெல்லண்டைப் பத்திரகாளி அம்மன் வெளிமடை  
யின்போது ‘மடைப்பண்டம் எடுத்தல்’ என்ற ஒரு  
சடங்கு இன்றும் காணப்படுகின்றது. மடைப்பண்டங்  
களைத் தாம்பாளங்களில் ஏந்திச் செல்லும்பொழுது  
இசையுடன் ஆடிச்செல்லும் மரபு முன்னர் காணப்பட்ட  
தாக முதியோர்கள் குறிப்பிடுகின்றனர்.

“சித்திபிறக்கும் ஆச்சியவள் - எங்கள்  
சுந்தரக்காளி நித்தியமாம்!  
இத்திமரத்து ஆச்சியவள் - எங்கள்  
பத்திரகாளி நித்தியமாம்”

என்றவாறு பத்திரகாளி அம்மனின் சிறப்பை ஏந்தல் நடனங்களிலே பாடுதல் உண்டு.

ஏந்தல் நடனங்கள் இன்று பரதநாட்டிய வடிவத்தினுள் கொண்டுவரப்பட்டு, பரதநாட்டிய அடவிகள், தாளங்கள், இராகங்கள் முதலிய கட்டுமானங்களுக்குள் அடக்கப்படுகின்றன. இதனால் அந்நடனங்களின் கிராமியத்தன்மையை முழுமையாக அறிந்துகொள்ள முடியாமலிருக்கின்றது.

கொழும்பு தமிழ்ச் சங்கம்

## நூலகம்

ஆலாபரண நடனம்

எமது நாட்டில் வழக்கொழிந்து போன கிராமிய நடனங்களுள் ஒன்றாக இது விளங்குகின்றது. இலை குழைகளை அணிந்து ஆடும் ஆடலாக ஆலாபரண நடனம் அமைந்தது. ஆல் இலை, வேப்பம் இலை, அரசிலை முதலியவற்றைக் கோர்த்து ஆடையாக அணிந்து இந்நடனம் ஆடப்பெற்றது. இவற்றுடன் கழுத்துமாலை, கைமாலை முதலியவற்றைப் பூக்களால் தொடுத்துக் கட்டி அலங்காரம் செய்து ஆடினர். மூலிகைகளை அரைத்து உடல் முழுதும் பூசிக்கொண்டும் ஆடினர். அத்தகைய பூச்சு ஆலாபரணப்பூச்சு எனப்பட்டது. ஆலாபரணம் என்ற பெயர் எவ்வாறு வந்ததென்பதற்குப் பல விளக்கங்கள் உள்ளன. ஆலம் இலையை ஆடையாகவும், ஆலம்பழத்தை ஆபரணமாகவும் அணிந்து ஆடியமையால் இந்தப் பெயர் வந்ததென்பர். ஆலம்விழுது பற்றிப்படர்வதுபோன்று இந்நடனமும் உறுதிகொண்டதென்பதால் இப் பெயர் சூட்டப்பெற்றதென்பர். ஆல் இலையில் இறைவன்

நடனமாடிய தொன்மக்கதையை ஆதாரமாகக்கொண்டு இப்பெயர் வந்ததென்ற வேறோர் கருத்தும் உண்டு. பொதுவாக நேர்த்தியின்பொருட்டே இந்நடனம் ஆடப்பட்டது (என். சிவசண்முகமூர்த்தி, சுழிபுரம்).

இந்நடனம் இயற்கை வழிபாட்டுடன்கூடிய ஓர் ஆடலாகக் கருதப்படுகின்றது. சிறப்பாக மரம், செடி, கொடி, பயிர், நிலம், நீர்நிலை, மழை முதலியவற்றை வழிபாடுசெய்து ஆனந்திக்கும் ஆடலாக இது அமைந்தது. வேப்பிலை கையிலேந்தி ஆடும் கிராமிய நடனங்களுக்கு ஆலாபரண நடனமே மூலமாக அமைந்த தென்பர்.

ஓல்லாந்தர் ஆட்சிக்காலத்தில் இந்நடனம் யாழ்ப்பாணத்துக் கிராமங்களிலே தடைசெய்யப்பட்டதென்று அறியக்கிடக்கின்றது. ஆனால் மிக அண்மைக்காலம் வரை வன்னிப் பெருநிலப்பரப்பின் சில கிராமங்களில் இந்நடனம் நேர்த்தியின்பொருட்டுச் செய்யப்பட்டதாக அங்கு வாழும் முதியோர் கூறுவர். நெல் விளைச்சல் பெருக, மகப்பேறு கிடைக்க, காட்டு விலங்குகள் பயிர்களை அழிக்காதிருக்க, கால்நடை பெருக, இந்நடனம் நேர்த்திக்கென ஆடப்பட்டது.

பெரும் மரங்களுக்குக் கீழமர்ந்து காட்சிக்கு எளிய ராயிருக்கும் கடவுளரை வேண்டி இந்த ஆலாபரண நடனம் ஆடப்பட்டது.

“ ஆலமரத்து அரசே சரணம்  
வேப்பமரத்து வேந்தே சரணம்  
அராமரத்து ஆய்ச்சி சரணம்  
வேலமரத்து வேலே சரணம் ”

என்றவாறு தாம் வழிபடும் தெய்வங்களை விருட்சங்களோடு தொடர்புபடுத்தி ஆடி வழிபடுவது மரபு.

சிலசமயம் விருட்சங்களின் கீழே நெடிது வளர்ந்த புற்றுக்கள் இருக்கும். அவ்விடங்களில் நாகதம்பிரான் வழிபாட்டோடு இந்நடனம் தொடர்புடையதாக அமைந்தது.

“ புதூர்வாழ் புண்ணியரே சரணம்  
பொன்னரசு மரத்தாய் சரணம்  
திரிகூட மணியரே சரணம்  
செம்பவளக் கண்ணியரே சரணம் ”

என்றவாறு பாடப்படும் நாகதம்பிரான் வழிபாட்டிலும் தலவிருட்சமாகிய பொன்னரசு தொடர்புபடுத்தப்படுகின்றது.

விருட்சங்களின் பன்முகப் பயன்பாடு அவற்றின் மீதான பக்தியை அதிகரிக்கச் செய்தது. காய் கனி விதை தருதல், பறவைகளுக்கும் பூச்சி புழுக்களுக்கும் இருப்பிடமளித்தல், நிழல்தருதல் முதலியவற்றை மரங்கள் கைம்மாறு கருதாது செய்தலும், நீண்டகாலம் சிரஞ்சீவியாய் இருத்தலும் விருட்சங்களை இறைவடிவங்களாக மக்கள் காணும் பண்பை வலியுறுத்தின. விருட்சங்களின் கீழே தெய்வங்களும், ஞானிகளும் அமர்ந்திருத்தலினால் அவற்றுக்குரிய தெய்விகத்தன்மை மேலும் மீள வலியுறுத்தப்பட்டது.

மரங்களின் புகழைப் பாடி ஆடும்பொழுது அவற்றின் பயன்களைச் சொல்லும் மரபும் காணப்பட்டது.

“ பழம் பழம்  
வில்வம் பழம்  
வெந்த நோ  
ஆற்றும் பழம்.  
காய் காய்  
நெல்லிக் காய்  
கடுங் கொதி  
ஆற்றுங் காய். ”

மேலும், பயன்தரும் மரங்களைத் தறித்தல் ஒரு குழுமத்தடை (Taboo)யாகவும் கருதப்பட்டது.

ஆலாபரண நடனம் நாட்டு மருத்துவ முறையோடு தொடர்புடையதாகவும் காணப்பட்டது. மூலிகைகளை

அரைத்து களியாக்கி அவற்றை உடம்பு முழுவதும் பூசிக்கொண்டு அதன்மேல் மருத்துவ இலைகளைச் சார்த்திக்கட்டி நடனமாடுவதால் சிலவகையான நோய்கள் தீரும் என்று நாட்டு மருத்துவ முறையிலே கருதப்பட்டது. இச்சந்தர்ப்பத்தில் ஆலாபரண நடனம் 'பச்சிலை நடனம்' என்றும் கூறப்பட்டது. பச்சிலை மருத்துவத்துக்கும், பச்சிலை நடனத்துக்கும் தொடர்பு காணப்பட்டது.

வில்வம்பழம், மாம்பழம், வாழைப்பழம், கொய்யாப்பழம், தேங்காய் முதலியவற்றைப் படையற் கடகத்தி விருந்து எடுத்து எறிந்தும், ஏந்தியும் ஆடுவர். தாம் எடுத்து ஏந்தி ஆடிய பழங்களை அருகிருப்போருக்குப் பிரசாதமாகவும் வழங்குவர். அவ்வாறு கிடைக்கப் பெறும் பிரசாதத்தை உண்ணல் ஒரு பெரும்பேறு என்றும் கருதினார்கள்.

“ மண்ணைப் பிளந்து  
மரமாய் வளர்ந்தவளே  
மரத்து சுழையாகி  
மஞ்சள் குழைத்தவளே  
குளத்தில் வேரோடிக்  
குங்குமம் குழைத்தவளே  
பாலாறு! தேனாறு!  
பசிப்பிணி அறுத்தவளே...”

வளர்ந்து பூத்துக் காய்த்த பெரும் மரங்களை அம்மனாக உருவகித்து பாடியும் ஆடியும் வாழ்த்தினர்.

த, தி, தொம், நம், ஜெம் என்ற ஐந்து சொற்கட்டுக்கள் இந்நடனத்திலே பயன்படுத்தப்பட்டன. இவற்றை 'ஐவியம்' என்றும் அழைத்தனர். ஜெம் என்பதற்குப் பதிலாக 'கெம்' என்ற ஒலியும் பயன்படுத்தப்பட்டது. இந்த ஒலி எழுப்பப்படும்பொழுது ஆடுபவர்கள் அந்தரத்தில் எழுந்து சாகசம் புரிந்து பின்னர் சமநிலை வழுவாது நிலத்திலே கால்பதிப்பர்.

'அமர் - நிமிர்' அசைவு ஆலாபரண நடனத்தின் இன்னொரு சிறப்புப் பரிமாணமாகும். இது நீர்க்கடவுளைப் பாவனைசெய்து ஆடுவதாகக் குறிப்பிடப்படுகின்றது. பரதநாட்டியத்தில் அலைஅசைவுகள் இருகைகளாலும் அலைபோன்ற ஏற்ற இறக்கங்களினால் காண்பிக்கப்படும். ஆலாபரண நடனத்தில் நீர்ப்பாய்ச்சல் முழு உடலாலும் ஆடிக்காட்டப்படுகின்றது.

ஆலாபரண நடனத்தின் சிறப்புப்பண்புகளில் ஒன்று வேட்டையாடலைச் சிறப்பித்து ஆடுதலாகும். கைகளில் வேலைஏந்தி விலங்குகளை எறிதல் போலவும், அம்பு ஏந்தி விலங்குகளைத் துரத்தி வீழ்த்தல் போலவும் பாவனை செய்து ஆடுவர்.

“ வேலமரத்தடியில் - மாரிஆச்சி  
வெற்றிக்கணை தொடுப்பாள்!  
வில்வமரத்தடியில் - மாரிஆச்சி  
வெற்றிக்கணை தொடுப்பாய்!  
அரசமரத்தடியில் - அம்மாள் ஆச்சி  
அட்டம் விட்டுவைப்பாள்  
ஆலமரத்தடியில் அம்மாள் ஆச்சி  
அட்டம் விட்டுவைப்பாள்”

என்று பாடி ஆடும்பொழுது, வேட்டையின் வெற்றி தமக்குரியதன்று எனவும் இறைவிக்குரியதென்றும் குறித்துரைப்பதாக ஆடல் உள்ளடக்கம் அமையும்.

ஆலாபரண நடனத்தின் பிறிதொரு சிறப்புப் பண்பாக அமைவது பறவைகளுடன் பேசுதல் போலவும் அவற்றைப் பாவனை செய்தல்போலவும் பாடி ஆடுதலாகும்.

“ கொச்சிமலை மேலிருந்த  
பச்சைமயில் வா!  
கோடைமழை கொட்டக்கொட்டக்  
கொய்யகத்ததைத் தா”

இது மயிலைப் பாவனைசெய்து ஆடும் பாடலாகும்.  
(பாடல்கள் தொகுப்பு: சிதம்பரேஸ்வரன்)

“ செண்பகமே செண்பகமே!  
செங்கண்ஆச்சி செண்பகமே!  
உனக்கெண்டால் பறந்துகாட்டு  
எனக்கெண்டால் நடந்துகாட்டு ”

இது சண்பகம் பற்றிய ஓர் ஆடற்பாடலாகும்.

“ கொய்யாப்பழம் கறுவிவந்த  
மைனாக்குருவி வா!  
சிலலாலம்படிச் சிறுக்கியோடை  
செண்டுக்கட்டி வா.”

ஆலாபரண ஆடலில் மைனா என்ற பறவை  
சிறப்பார்ந்த இடத்தைப் பெறுவதாக இந்நடனம்  
பற்றிக் கூறுவோர் வலியுறுத்தியுள்ளனர்.

மிகவும் கூடுதலான அசைவு அலங்காரங்கள்  
கொண்ட நடனமாக ஆலாபரண நடனம் விளங்கு  
கின்றது. புருவங்களை அசைத்தல், கண்களை அசைத்  
தல், உதடுகளை வளைத்தல் முதலிய பல அசைவுகளை  
இந்நடனம் கொண்டுள்ளது.

மிகவும் வளமான இந்தக் கிராமிய நடனம் வழக்குக்  
குன்றியமைக்குப் பல காரணங்கள் இருக்கின்றன.  
இலைகுழைகளை அணிந்து ஆடுதல் நவீன பண்பாட்  
டுக்குப் பொருந்தாது என்று கருதியமை இந்நடனம்  
கைவிடப்பட்டதற்கு ஒரு காரணம். ஆங்கிலேயராட்சிக்  
காலத்திலே புகுந்த நவீன மருத்துவ முறைகள் பச்  
சிலைகளை அரைத்து உடல்மேற் பூசி, சிலவகையான  
நோய்களைத் தீர்க்கலாம் என்பதை ஏற்றுக்கொள்ள  
வில்லை. மேலும் ஆங்கிலேயர் காலத்துக் கல்விமுறைமை  
தலவிருட்ச வணக்கத்தை காலத்துக்கு ஒவ்வாததாகக்  
காட்டியது. நடனத்துக்கும் கருவளப்பெருக்கத்துக்கு  
முள்ள தொடர்புகளை புதிய கல்விமுறைமை ஐயத்துக்

குரியதாக்கியது. மேலைத்தேய கல்விமுறைமை எமது  
பாரம்பரியங்களைக் கேள்விக்குரியதாக்கியதேயன்றி  
அவற்றின் ஆழத்தையும், வலிமையையும் எடுத்துக்  
கூறவில்லை.

மேலைத்தேய கல்விமுறைமையின் செல்வாக்கை  
உட்கொண்டு எழுந்த சைவ மறுமலர்ச்சி இயக்கத்தை  
முன்னெடுத்தவர்கள் கோயில்களில் ஆடலும், பாடலும்,  
கூத்தும் இடம்பெறுவதை எதிர்த்தும் நிராகரித்தும்  
வந்தனர். இந்த அலைகளினால் அதிக அளவு பாதிக்  
கப்பட்ட நடனங்களுள் ஒன்றாக ஆலாபரண நடனம்  
அமைந்தது.

## உருவேறிய நடனம்

தெய்வமேறிய நடனம், உருவாடல், அனுபூதியாட்டம், உட்புகுந்த நடனம் போன்ற பல பெயர்களால் இந்நடனம் அழைக்கப்படுகின்றது. பொங்கல், மடை, வேள்வி, குளிர்த்தி, திருவிழா முதலிய நிகழ்ச்சிகளில் ஒருவர் உருக்கொண்டு ஆடுகல் இன்றும் காணக்கூடிய நிகழ்ச்சியாகும். தெய்விகப் பாங்கும் கலைப்பாங்கும் கலந்த நடனங்களாக இவை அமையும். இந்நடனத்தின் முழுமையான பரிமாணங்களை மட்டக்களப்புப் பிரதேசத்தில் இன்றும் காணலாம்.

தாமே பாடி ஆடுதல், தாமே இசைக்கருவிகளை மீட்டியவண்ணம் ஆடுதல், பிறர்பாட தாம் ஆடுதல், பிறர் இசைக்கருவிகளை மீட்க, தாம் ஆடுதல் முதலிய பல நிலைகளில் உருவேறிய நடனம் அமையும். ஒருவரது உளக்கவிநிலை (Temperament), உளமூட்டம் (Mood) முதலியவற்றுடன் தொடர்புடையதாக உருவேறிய நடனம் அமைந்திருக்கும்.

ஆடும் ஆற்றல் (Capacity for Dance) ஆழ்ந்த தெய்வ ஈடுபாடு. பக்தியை ஆடலால் வெளிப்படுத்தும் உந்தல் முதலியவை உருவேறிய நடனம் ஆடுவதற்குரிய விசைகளாகின்றன. கிராமிய நடனத்தின் உன்னத வடிவங்களுள் ஒன்றாக இதனைக் கருதலாம். ஆழ் மனத்தின் 'தான்' என்ற சுயநல உணர்வு அழிந்து, யார் உற்றார், யார் அயலார், யார் பார்வையாளர் என்ற பிரித்தறியும் வேறுபாட்டு உணர்வுகள் மறைந்து, இறை சங்கமத்தோடு கூடிய ஆடலாக இது அமைகின்றது. ஒருவர் தமக்கெனப் பொதுவாக வரித்துக் கொண்ட கட்டுப்பாடுகள் உடைபடுதலும், கட்டற்ற முறையிலே உணர்ச்சிகளை ஆடல் வாயிலாக வெளிப்படுத்துதலும் உருவேறிய நடனங்களிலே காணப்படுகின்றன. இந்த ஆடலினால் விரிந்த தெய்விக உணர்வுகள் ஒருங்கிணைவு பெறுகின்றன.

ஆடல்வெளி மிகவும் விசாலமடைந்து பிரபஞ்சமே அரங்காகும் நிலை அங்கு காணப்படும். இறைவன் பற்றிய கற்பனைகள் ஆடலாகவும், அபிநயமாகவும் வெளிப்படும். அவற்றிடையே ஒத்திசைவும், முறிவற்ற நெகிழ்ச்சியும் காணப்படும். ஒழுங்கற்ற அசைவுகளுக்கு அங்கு இடமில்லை. எச்சநிலை அசைவுகளுக்கும் அங்கு இடமில்லை. இந்த நடனத்தைக் கனவுச் செயற்பாட்டுடன் இணைந்த நடனமாகவும், கிராமியமக்கள் கருதுகின்றனர்.

“ஆடு ஆடு ஆடு என்று  
அலைக்கும் துள்ளல் இடிக்குதம்மே”

என்ற கிராமியப் பாடலை ஆழ்ந்து நோக்கும்பொழுது இந்த நடனம் ஓர் உட்கிளர்ச்சியாக, உந்தல் அருவியாக, கிளர்ந்தெழும் தன்மை கொண்டது என்பதை அறியமுடிகின்றது. ஆடல் உந்தலும் ஆக்கவுந்தலும் அங்கே ஒன்றிணைகின்றன. உருவேறிய ஆடலை மேற்கொள்பவருக்கு உள்ளும் புறமும் இசைவரிந்து (Adjustment) ஏற்படுகின்றது. கருமப்படுத்தும்,

அகநெருக்குவாரங்களும் (Internal Stress) ஆடலால் தளர்த்தப்படுகின்றன. அகநெருக்குவாரத்துக்கும், புறச் சூழலுக்குமிடையே நல்லுறவை (Rapport) இந்நடனம் ஏற்படுத்துதல் இதற்குரிய தனிச்சிறப்பியல்பு ஆகும்.

நீர்த்தேக்கம் போன்று மனத்திலே நிறைந்துள்ள ஆடல் அனுபவத்தேக்கம் திடரென நிகழும் தெய்விக தரிசனத்தால் உடைப்பெடுத்துப் பாய்கின்றது. ஆடல் ஆற்றல் என்பது ஒவ்வொருவரிடத்தும் காணப்படுகின்றது. மொழியாற்றல் ஒவ்வொருவரிடத்தும் காணப்படுதல்போன்று ஆடல் ஆற்றலும் தனியாள் வேறுபாடுகளுக்கேற்ப ஒவ்வொருவரிடத்தும் காணப்படும். ஆடல் வெளிப்பாட்டுக்குரிய அங்கீகரிக்கப்பட்ட சந்தர்ப்பம் ஆலயங்களிலே கிடைக்கப்பெறுகின்றது. ஆடல் உந்தல் ஏற்படும்பொழுது ஆடாமல் இருப்பதும் தவறு என்பதை மணிவாசகர் பின்வருமாறு குறிப்பிட்டுள்ளார்:

“ ஆடுகின்றிலை கூத்துடையான்  
கழற்கு அன்பிலை.”

இவ்வாறு கூறும்பொழுது ஆடாமல் இருத்தல் இறைவன்மீது அன்பு செலுத்தாதிருத்தல் என்ற ஆதங்கத்தைக் கொண்டிருப்பதைக் காணலாம். பக்திநெறியின் ஒரு பிரதான பரிமாணம், ஆடலால் இறை ஈடுபாடு கொள்ளலாகும்.

உருவேறிய நடனத்தில் வாழ்க்கையை உணர்தல் என்பது ஆடலை உணர்தலாகின்றது. ஆடலை உணர்தல் தெய்விகத்தை உணர்தலாகின்றது. இதனால் உருவேறிய நடனத்தில் தெய்விகவலு உட்புகுந்து ஆடுவிகின்றது என்ற நம்பிக்கை நிலவுகின்றது. வாழ்க்கையை உணராதவர்கள் உருவேறிய நடனம் ஆடமுடியாது என்பது முதியோர் கருத்தாகும்.

உருவேறிய நடனத்தில் ஆடலால் 'திறன்' மேம்பாடு கொள்கின்றது. இந்நிலையில் உருவேறிய நடனத்துக்

கும், ஆடலை ஒரு கலையாகப் பயின்று நடனம் ஆடுவதற்குமிடையே வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன. கலையாகப் பயில்வோர் திறன்களைப் பயின்று நடனமாடுகின்றனர். ஆனால் உருவாடுவோர் ஆடலால் திறன்களை வெளிப்படுத்துகின்றனர். (The Skill is developed by Dancing, not the Dancing by Skill). இதனை மேலும் விளக்கலாம். திறன்களால் நடனத்தை உருவாக்குபவர் ஆடலைக் கட்டுமானம் (Construction) செய்கின்றார் என்று குறிப்பிடலாம். ஆனால் உரு ஆடுபவர் நடனம் ஆடி ஆடி ஆடலிற் புதிய வடிவங்களை உருவாக்குகின்றார் (Creation) என்று கூறலாம். உருவேறி ஆடுபவர்கள் புதிய புதிய ஆடல் மொழிகளை உருவாக்கியவண்ணமிருப்பர். கட்டற்ற சித்திரத்துக்கும் (Free Drawing) உருவேறிய ஆடலுக்குமிடையே பல ஒப்புமைகள் காணப்படும். கட்டற்ற ஓவியத்திலே புதிய புதிய ஓவிய மொழிகள் தோன்றுதல் போன்று உருவேறிய ஆடலில் புதிய புதிய நடன மொழிகள் தோன்றும்.

உருவேறி ஒருவர் நடனமாடத் தொடங்கும் பொழுது 'மடைதிறந்தாச்சு' என்று சொல்லும் மரபு வடமராட்சியில் உண்டு. தங்குதடையில்லாத வெளிப்பாட்டின் ஆரம்பத்தை அது குறிக்கும். உருவேறிய நடனம் முன்கூட்டியே திட்டமிட்டு ஆடப்படுவதன்று.

மனவெழுச்சியின் உந்தலானது உள்ளார்ந்த ஆடல் ஆற்றலை அவிழ்த்துவிடுகின்றது. ஆழ்மனமும், இறை அனுபவங்களும் நடனங்களிலே எறிவு (Project) செய்யப்படும். புதிய தரிசனத்தை அவர்கள் அனுபவிக்க முடிகின்றது.

(அ) “கண்டு விட்டேன்  
கண்டு விட்டேன்”

(ஆ) “பாத்தாய்ச்சு பாத்தாய்ச்சு”

(இ) “தெரிஞ்சு முகமாய்த் தெரியுது தெரியுது”

- (ஈ) “வாடியம்மா வாடி  
வைத்த சுகந் தாடி.”
- (உ) “ஆத்தா மாரி  
அணைச்சுகக் கொண்டாள்”
- (ஊ) “வேலுக்குள்ளை  
வேலன் வாறான்”
- (எ) “படலை துறக்கப்  
பத்தினி வாறான்”
- (ஏ) “ஆலம் இலை  
அம்மன் தனிசு”.

உருவாடுவோர் வாயிலிருந்து கிளரும் மேற்கூறிய உதிர்வுகள் புதிய தரிசனத்தை அவர்கள் அனுபவிக்கின்றனர் என்பதைப் புலப்படுத்துகின்றன.

- “ தெருவில் வாறாண்டி - வேலன்  
தெருவில் வாறாண்டி”
- “ உருவில் வாறாண்டி - வேலன்  
உருவில் வாறாண்டி”
- “ கலையில் வாறாண்டி - வேலன்  
கலையில் வாறாண்டி”.

மேற்கூறியவாறு புதிய தரிசனங்களைக் காட்டும் அடிகள் அவர்களால் உதிர்க்கப்படுகின்றன. பேச்சு வழக்கில் ‘உரு’ என்ற சொல்லுக்கு இணையாக ‘கலை’ என்ற சொல்லும் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. ஆக்க மலர்ச்சியும், புதிய தரிசனமும் கொண்ட ஆடலாக அது இருப்பதால் ‘கலை’ என்ற சொல் பொருந்தியிருக்கலாம்.

கிராம மக்களின் கண்ணோட்டத்தில் உரு வந்து ஆடல் ஓர் உயர்ந்த மானிடச் செயற்பாடாகவும், உன்னதமான பேறாகவும் கருதப்படுகின்றது. ஆட முடியாதவர்கள் தமக்கு அந்தத் தவம் கிடைக்கவில்லை என்று அங்கலாய்ப்பதும் உண்டு. ஆனால் ஆங்கிலேய ராட்சிக் காலத்தில் கிராமிய வழிபாட்டு முறைமைக்கு

எதிராக எழுந்த கருத்துக்களால் அவ்வழிபாட்டின் ஆழத்தை இனங்காண முடியாமல் இருந்தது.

அறியாதனவற்றை அறியும் செயற்பாடாக உரு ஆடல் அமைந்தது. “கண்டறியாதன கண்டேன்”, “வானத்தின்மீது மயிலாடக் கண்டேன்”, “காதல் மடப்பிடியோடும் களிந்து வருதல்” முதலிய அனுபூதி அனுபவங்களும், காணாத காட்சிகளும் ஆடுவோரால் அனுபவிக்கப்படுவதாகக் கூறுவர்.

உரு ஆடலைத் தீவிர அன்பின் வெளிப்பாடாகக் கொள்ளுவர். அதாவது, தீவிரமான இறையன்பின் ஆடல் வெளிப்பாடாக அது அமைகின்றது. “அன்பெனும் பிடியில் அகப்படும் ஆத்தா! நெல்லண்டை அரசி! வடபுலம் பார்த்தாய்! வரமெல்லாம் தருவாய்! அன்பினுக்கினியாய்” என்றவாறு நெல்லண்டை அம்மாளின் அன்பைப் பேசி ஆடுதல் உண்டு. பரதநாட்டியத்திலே குறிப்பிடப்படும் சஞ்சாரி பாவங்கள் உருவேறிய ஆடலிலும் காணப்படும். தாமே தாயாக, தாமே குழந்தையாக, தாமே அன்பு தருவதாக, தாமே அன்பு பெறுவதாக, தாமே அரவணைப்பதாக, தாமே அரவணைக்கப்படுவதாக ஆடற் கற்பனைகள் அருவித் தொடர்ச்சியாக வரும். இந்நிலையில் அவர்களது கைகளிலே பூமாலை, சிலம்பு முதலியவற்றைக் கொடுக்கும் மரபு நெல்லண்டையிலே, காணப்படுகின்றது. பூமாலை, சிலம்பு முதலியவை அன்பின் சின்னங்களாகக் கருதப்படுகின்றன.

இறையன்பு மேலீட்டினால் ஆடப்பெறும் இந்த உரு ஆடலை கருணைச் சிலம்பாட்டம் அல்லது ‘கருணைச் சிலம்பு’ என்று கூறுவர். ‘கருணை வல்லியாட்டம்’, ‘கருணைக் கொடியாட்டம்’ என்றும் இந்த ஆடல் அழைக்கப்படும். கருணையோடிணைந்த முகிழ் கற்பனை (Fantasy) தழுவி இவ்வாடலில் தனியாள் வேறுபாடு களுக்கேற்றவாறு இரண்டு கோலங்களை அவதானிக்க முடியும்: அவையாவன:

1. அன்பை வெளிப்படுத்தும் மெல்லசைவுகளும், மகிழ்ச்சி முகபாவங்களும், இறை ஆசீர்வாதத்தை ஏற்கும் முத்திரைகளும்.
2. அன்பை வெளிப்படுத்தும் விசைகொண்ட அசைவுகளும், அன்பொடு கலந்த வீரமுகபாவங்களும், பிறருக்கு ஆசீர்வாதத்தை வழங்கும் முத்திரைகளும்.

சில சந்தர்ப்பங்களில் ஆடுவோரிடம் மேற்கூறிய பண்புகள் கலந்துவரும் பன்முகக் கோலங்களையும் காணலாம். முகிழ் கற்பனைகள் துண்டு துண்டுகளாகச் சிதறிச் செல்லாது அல்லது உதிரிகளாகப் பிரிந்து நிற்காது ஒருங்கிணைந்து செல்லும் (Integration of Fantasy) ஆற்றலுடையதாக இந்நடனம் வளர்ந்து செல்லும். இசைக் கச்சேரியில் சுருதி எவ்வாறு பாடல், குரல், பக்கவாத்தியம் முதலியவற்றை ஒன்றிணைக்கின்றதோ அவ்வாறே உருவேறிய ஆடலில் இறை சார்ந்த முகிழ் கற்பனை அனைத்துச் செயற்பாடுகளையும் ஒன்றிணைத்துவிடுகின்றது. இறைசார்ந்த முகிழ் கற்பனை என்ற உளவியற் செயற்பாட்டை விளங்கிக் கொள்வதன் வாயிலாகவே உருவேறிய ஆடலின் அர்த்தங்களைப் புரிந்துகொள்ள முடியும்.

ஆடுவோர் தாம் அனுபவிக்கும் இறைசார்ந்த புதிர்களை ஆடலால் பிரதிநிதித்துவம் செய்வார்கள். ஆனால் வியாக்கியானம் செய்யமுடியாதிருப்பார்கள். வியாக்கியானம் செய்தலோ, பகுத்தாராய்தலோ அவர்களது நிலையில் தேவையற்றதாகின்றது. அந்த அனுபவத்தைப் பகுத்து விளக்க முற்பட்டால், குறித்த அனுபவமும் நின்றுவிடும்; ஆடலும் நின்றுவிடும்.

உரு ஆடலில் ஈடுபடுவோர் கடவுளை ஆடற்கடவுளாகக் கருதுகின்றனர். “ஆட்டக்காரி - நல்லஆட்டக்காரி” என்று பெண் தெய்வங்களை அழைப்பதுண்டு; “வேல்! வேல்! ஆடும்வேல்” என்று நடன முருகனைக்

கூவுதல் உண்டு; “கூத்துச் சிவன் கூத்துக் கூத்து” என்று சிவபெருமான் ஆடலை விளிப்பதுண்டு. ஆடலின் இடையிடையே ஆடுவோர் ‘குரவை’ ஒலி எழுப்புவர். குரவை ஒலிக்குப் பலவித விளக்கங்கள் சொல்லப்படுகின்றன. இறைவனைக் கூவி அழைத்தல், இறைவனது தரிசனத்தைக்கண்டு ஆனந்தித்து ஒலி எழுப்புதல், தமது ஆடலைக் காணுமாறு இறைவனுக்கு அழைப்பு விடுத்தல், தம்முடன் கூட இறைவனும் ஆடுவதை எண்ணிக் குதூகலித்தல் முதலாம் பல விளக்கங்கள் குரவைக்குக் கொடுக்கப்படுகின்றன.

உருவேறிய ஆடல் நிறைவுபெற்றதும் அதனை ஆடியோர் தமது மனத்திலிருந்த பாரமும், அழுத்தமும் நீங்கி புதிய சுகம் கிடைப்பதாகக் கூறுகின்றனர். தமது உடல் நோய்களும் மாறியுள்ளதாக நிறைவாக நம்புகின்றனர். “ஆடியோர்க்கு அம்பலம்” என்ற தொடர் இன்றும் வழக்கில் உண்டு.

## முகமுடி நடனங்கள்

யாழ்ப்பாணத்துக் கோவில்களின் மாணம்பூத் திருவிழா, சூரன்போர் முதலியவற்றில் முகமுடி நடனங்களை இன்றும் காணக்கூடியதாகவுள்ளது. முகமுடி நடனங்கள் பொதுவாக, பல்வேறு உளவியற் பரிமாணங்களை உள்ளடக்கியவையாகக் காணப்படுகின்றன. சமூகப்பரிமாணங்கள், உளவியற் பரிமாணங்கள், சடங்குப் பரிமாணங்கள், மற்றும் தெய்விகப் பரிமாணங்கள் என்றவாறு இந்நடனங்களின் உள்ளடக்கத்தைப் பகுப்பாய்வு செய்யலாம்.

- பின்வரும் முகமுடிகள் பெருவழக்கில் உள்ளன-
1. பறவை முகமுடி:- இப்பிரிவில் கருடன், கிளி, மயில் முதலியவை கூடுதலாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.
  2. விலங்கு முகமுடி:- இப்பிரிவில் அனுமார், நந்தி, குதிரை முகமுடிகள் பரவலாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

3. மனித முகமுடிகள்:- இதில் கிழவர், கிழவி முகங்கள், கோணங்கி முகம், பிச்சைமுகம், பரதேசி முகம் முதலியவை பெருவழக்கில் உள்ளன.
4. இராட்சத முகமுடிகள்
5. பாம்பு முகமுடிகள்:- இவை நாகமுடி என்றும் சொல்லப்படும்.

இணுவில் சிவகாமியம்மை வேட்டத் திருவிழாவில் இவ்வகை முகமுடிகளையும், அவை ஒவ்வொன்றுக்கு முரிய தனித்துவமான ஆட்டங்களையும், பாடல்களையும் மிக அண்மைக்காலம்வரை கண்டுகொள்ளக்கூடியதாக இருந்தது.

ஆழ்ந்து அமுங்கிய ஆழ்மன உணர்வுகளை வெளியிடல், விலங்கின உணர்ச்சிகளை வெளியிடல், கூச்சமின்றி அசைவுகளையும் ஆடல்களையும் இணக்குதல், மனவெழுச்சிகளைக் கட்டுப்படுத்திப் புடமிடாது அப்பட்டமாக வெளிப்படுத்துதல், உணர்ச்சிகளின் உச்சநிலைக்கு அல்லது எல்லைகளுக்குப் போதல் முதலானவை முகமுடி நடனங்களிலே முன்னெடுக்கப்படுகின்றன.

முகமுடி நடனங்களிலே காணப்படும் சமூகவியற் பரிமாணம், உளவியற் பரிமாணம் முதலியவற்றை நோக்கும்பொழுது, ஆடுபவரை 'இனங்காணமுடியாப் பண்பு (Impersonation) இந்நடனத்திலே காணப்படும் தனித்துவமாகவுள்ளது. அதாவது யார் ஆடுகின்றார் என்று சூழவுள்ளோரால் அறியப்படாத நிலையில் எழும் 'கட்டவிழ்ப்பு' நடனங்களாக இவை அமைகின்றன.

ஆழ்ந்து நோக்கும்பொழுது, நாட்டார் வழிபாட்டு முறை, நாட்டார் சமயம் முதலியவற்றிலிருந்து இம் முகமுடி நடனங்கள் முகிழ்த்தெழுவதை அறியக்கூடியதாகவுள்ளது நாட்டார் வழிபாடுகள், சடங்குகள், மாயவித்தைகள், தெய்வங்களைப் பிரீதிப்படுத்தும்

செயற்பாடுகள் முதலியவற்றுடன் தொடர்புடையன வாக இது காணப்படும். தாமாகத் தெய்வத்தை வசப்படுத்தல், பூசகர்வழியாகத் தெய்வத்தை வயப்படுத்தல், உருவாடித் தெய்வத்தோடு ஈடுபடுதல் முதலியவை நாட்டார் வழிபாட்டிலே காணப்படுகின்றன. யாழ்ப்பாணத்து நாட்டார் வழிபாட்டிலே ஒரு சிறப்புப் பண்பு காணப்படுகின்றது. அதாவது, நாட்டார் வழிபாடும், வேதாகம வழிதிற்கும் வழிபாடும் ஒன்றுடன் ஒன்று முரண்படாது ஐக்கியப்பட்டு இயங்கும் கோலமாகும்.

நாட்டார் வழிபாட்டிலும், நடனங்களிலும் காணப்படும் பிறிதொரு சிறப்புப் பண்பு, யாழ்ப்பாணச் சாதியக் கட்டமைப்பின் அடிநிலை மாந்தர்கள் அகம் ஈடுபாடு கொண்டு முழுமையாக வழிபடவும், ஆடவும் அவை நிறைவான வழியமைத்துக் கொடுக்கின்றன. 'எங்கடை மாரியம்மன்', 'எங்கடை நாச்சியார்', 'எங்கடை அண்ணமார்', 'எங்கடை வைரவர்', 'எங்கடை பூதராயர்', 'எங்கடை ஐயனார்', 'எங்கடை நாகதம்பிரான்' என்றவாறு தெய்வங்களைத் தம்முள் ஒருவராகக் கொள்ளும் உளவியல் மரபும் காணப்படுகின்றது.

முகமூடி நடனம், முழுக் கிராம மக்களும் பங்கு பற்றும் நடனமாகவுள்ளது. கிராமத்து ஒழுங்குகள் வழியாக சுவாமி எழுந்தருளி வருவதும், மக்கள் தத்தமது வீடுகளின் முன்புற ஒழுங்குகளையும், வீதிகளையும் சுத்தம்செய்து அலங்கரித்தலும் அவர்களின் பங்குபற்றலை ஒருவகையிலே எடுத்துக்காட்டுகின்றது. மறுபுறம் முகமூடிக் கலையாக்கத்தில் கிராமத்துக் கைவினைஞர்கள் ஒன்றுபட்டுச் செயற்பட்ட பண்பையும் காணலாம். மரத்தாலான முகமூடிகளை மரவேலை செய்தோர் மேற்கொண்டனர். ஒவ்வொரு முகமூடிக்கும் பொருத்தமான ஆடை வகைகளை நூற்றல், நெய்தல் தொழிலில் ஈடுபட்டோர் வழங்கினர். கிராமத்து அண்ணாவிமார் ஒவ்வொரு முகமூடிக்குமுரிய ஆட்டங்

களை வடிவமைத்தனர். அவற்றுக்குப் பொருத்தமான பாடல்களைக் கிராமத்துப் புலவர்கள் வழங்கினர். இவ்வாறாக பெருமளவில் ஒரு கூட்டமைப்புக் கலையாக முகமூடி நடனம் தொழிற்பட்டது.

கிராம மக்களுக்கு ஏற்படும் நாலுறு, பயிர்களுக்கு ஏற்படும் நாலுறு, தொழில்களுக்கு ஏற்படும் நாலுறு முதலியவற்றுக்கு முகமூடி நடனமே பரிகாரம் என்ற நம்பிக்கையும் நிலவியது. நாலுற்றைக் கழிப்பதற்கு வயல்களினதும் தோட்டங்களினதும் மத்தியில் 'வெருளி' என்ற முகமூடியை வைக்கும் மரபு கிராமங்களிலே காணப்பட்டது. கண்களால் ஏற்படும் நாலுறு 'கட்டியம்' என்று அழைக்கப்பட்டது; வாய்ச்சொல்லால் ஏற்படும் நாலுறு 'வாய்ச்சிக்கட்டை' எனப்பட்டது; மனத்தால் ஏற்படும் நாலுறு 'மனப்போக்கடி' எனப்பட்டது. இவை முறையே கண்திட்டி, நாத்திட்டி, மனத்திட்டி என்றும் அழைக்கப்பட்டன. முகமூடியாட்டத்தால் கண்திட்டித் தீமைகளை விரட்டலாம் என்ற நம்பிக்கை பொதுவாக நிலவிவந்தது.

இந்நடனத்தின் இன்னொரு பரிமாணம் உடற்பிணி, மனப்பிணி முதலியவற்றை நீக்குவதற்கு அதற்கெனக் குறித்த முகமூடியாட்டம் துணைசெய்யும் என்ற நம்பிக்கையாகும். இவ்வகை நடனத்தில் இரண்டு கட்டளைகள் காணப்படும். முதலாம் கட்டளை விருத்தப்பாவினால் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். தமது நோயை தெய்வத்துக்குப் பரிந்துரைக்கும் வகையில் விருத்தம் அமையும். இரண்டாம் கட்டளை, அந்த நோய் அவரை உலுப்புதலும் பின்னர் போய்விட்டதாகப் பாடி ஆடுதலுமாகும். இது பெரும்பாலும் சிந்து யாப்பு வடிவில் அமைந்திருக்கும்.

“ ஆறுவாய் தாண்டி ஐயனைத் தேடிவந்தேன்!  
ஊறுநோய் கண்டு உரைப்பன் உனதடிக்கே ”

என்பது விருத்தமாகப் பாடப்படும். பக்கப் பாட்டுக் காரர் இந்த அடிகளை மீளப்பாடுதலும் உண்டு. அதனைத்

தொடர்ந்து விறுவிறுப்பான சிந்துநடையும் அதற்கு...  
வேக நடனமும் இடம்பெறும்.

“ போனதே போனதே போனதே - அந்தப்  
பொல்லா நோயும் போனதே  
ஆனதே ஆனதே ஆனதே - இந்த  
ஐயன் கூடலில் ஆனதே ”

என்றவாறு துரிதகதியில் பாடுதலும், அதற்கேற்றவாறு  
ஆடுதலும் தொடர்ச்சியாக நிகழும்.

முகமுடி நடனத்தைப் பார்ப்பதற்கு சுவாமியோடு  
தேவர்களும் வருவார்கள் என்ற நம்பிக்கை நிலவியது.  
இவற்றின் காரணமாக அசைந்துசெல்லும் நேராட்டங்  
களும், சுவாமியை வலம்வந்து ஆடும் சுற்றாட்டங்களும்  
இடம்பெற்றன. சுவாமியை வலம்வந்து சுற்றியாடும்  
பொழுது தெய்வ ஆசீர்வாதமும், தேவர்களின் நற்  
கருணையும் கிடைக்கப்பெறுவதாக ஆடுவோர் நம்பினர்.  
ஆலய வாயிலில் இவ்வாறு சுவாமியைச்சுற்றி வலம்  
வந்து ஆடுதல் ‘தட்டிச் சுற்றல்’ எனப்பட்டது. தட்டி  
என்ற சொல்லுக்கு இரண்டுவிதமான விளக்கங்கள்  
கொடுக்கப்படுகின்றன. அவையாவன:

1. சுற்றி ஆடும்போது கைகளைத் தட்டி ஆடுவதனால்  
தட்டிச் சுற்றல் என்ற பெயர் வந்ததாகச் சிலர்  
கருதுகின்றனர்.
2. ‘தட்டல்’ என்பது ஆடலைக் குறிப்பிடுவதாக  
வேறுசிலர் கருதுகின்றனர்.

சிலவகை முகமுடியாடல் நான்கு நிலைகளைக்  
கொண்டதாக அமைந்தது.

1. முதலாவதாக, எதுவித பாட்டும் குரலுமின்றி  
மௌன அசைவுகளாக இடம்பெறும் ஆடல். இது  
ஆடலியலிலே குறிப்பிடப்படும் உடற்குறி (Mimesis)  
வகையைச் சார்ந்ததாக இருக்கும்.

2. இரண்டாவது வகையாக அமைவது, பேச்சும்  
பாட்டுமின்றி இசைக்கருவிகளின் துணையுடன்  
ஆடுதலாகும்.
3. மூன்றாவதாகக் குறிப்பிடத்தக்கது பாடலும்,  
உரையும் கலந்த வடிவில் ஆடுதலாகும்.
4. நான்காவதாகக் குறிப்பிடப்படுவது, மேற்கூறிய  
அனைத்தும் கலந்த வகையில் இடம்பெறும்  
ஆடலாகும்.

குரலின்றி மௌனித்து ஆடுதல் ஊமையாட்டம்,  
ஊமலாட்டம் என்றும் அழைக்கப்பட்டன. மௌனத்  
திரைப்படம் யாழ்ப்பாணத்துக்கு வந்தபொழுது  
‘ஊமைப் படம்’ என்று அதனை அழைத்ததாக முதி  
யோர்கள் குறிப்பிடுகின்றனர். பேச்சும் பாட்டுமின்றிக்  
கருவி இசைக்கு மட்டும் ஆடுதல் ‘இளக்கார ஆடல்’  
எனப்பட்டது. இவ்வகையாடலானது சில கிராமங்களில்  
‘மத்தள ஆடல்’ எனவும் குறித்துரைக்கப்பட்டது.

முகமுடியாடல் பத்தினித்தெய்வ வழிபாட்டிலும்  
இடம்பெற்றது. யாழ்ப்பாணத்துக் கிராமங்களில் பத்தினி  
அம்மன் வழிபாடு இன்றும் காணப்படுகின்றது.

கிராமங்களில் நிகழ்ந்த சம்ஸ்கிருதமயப்படுத்தற்  
செயற்பாடுகளினால் பத்தினி அம்மனுடைய பெயர்கள்  
மாற்றப்பட்டுமுள்ளன. சிங்கள மக்கள் மத்தியில்  
பத்தினித்தெய்வ வழிபாட்டுக்கும், கிராமிய நடனங்  
களுக்கும் தொடர்புகள் காணப்படுகின்றன. (ER Sarach-  
chandra, The Folk Drama of Ceylon, 1966, p. 30).  
பத்தினி வழிபாடு சிலப்பதிகாரத்துடன் தொடர்புடை  
யது என்ற கருத்து நெடுங்காலமாக நிலவிவருகின்றது.  
தாவரங்களுடனும் இயற்கைத் தோற்றங்களுடனும்  
பத்தினி வழிபாடு இணைந்ததென்ற வேறொரு கருத்தும்  
உண்டு. பத்தினித் தெய்வம் ஏழுமுறை பிறந்தவள்  
என்றும், ஒவ்வொரு பிறப்பும் ஒவ்வொரு வகையான  
இயற்கைப் பொருள்களில் இருந்து ஏற்பட்டன என்றும்  
நம்பப்படுகின்றது.

நீரிலிருந்தும், யானைத் தந்தத்திலிருந்தும், மலரில் இருந்தும், பர்வதத்திலிருந்தும், பர்வத உச்சியிலிருந்தும், ஆடையிலிருந்தும், மாங்கனியில் இருந்தும் பத்தினி அம்மன் பிறப்புக்கொண்டதாக நம்பப்படுகின்றது. இணுவில் கிராமத்திலுள்ள வட்டுவினி என்ற குறிச்சியிலுள்ள பத்தினி அம்மன் வழிபாட்டில் மாம்பழப் படையல் சிறப்புப்பெற்றிருந்ததாகச் சொல்லப்படுகின்றது.

மனித நடத்தைகளை ஒழுங்கமைத்தல், மனித ஒழுக்கங்களைக் கட்டியெழுப்பதல் முதலாம் செயற்பாடுகளில் முகமூடி நடனங்கள் சிறப்பிடம் பெற்றிருந்ததாகக் கூறப்படுகின்றது. பத்தினி வழிபாடு ஒழுக்க மேம்பாட்டுக்குரிய வழிபாடாக அமைந்தது.

முகமூடி ஆடல்களில் தீய ஒழுக்கங்களைக் கைவிடுதலும், நல்ல ஒழுக்கங்களைக் கடைப்பிடித்தலும் ஆடலாலும் பாடலாலும் சித்திரிக்கப்படுகின்றன. விலங்கு முகமூடி தரித்து தாம் திருந்திவிட்டதாகக் கூறும் பொழுது அது மனிதருக்குப் புத்திமதியூட்டும் பாடமாகவும் அமைகின்றது.

முகமூடி ஆட்டத்தில் நாகமுடியாட்டம் தனித்துவமானது. கிரகக் குற்றங்களை அல்லது தோஷங்களை நீக்கும்பொருட்டு நாகமுடியாட்டங்கள் ஆடப்பெற்றன. இதற்குப் பெரும்பாலும் பாம்பாட்டிச் சித்தர்களின் பாடல்களே பாடப்பெற்றன; பாடுபவர்கள் அவற்றோடு தமது சுற்பனைகளையும் கலந்து பாடுதலுண்டு. நிலத்தில் ஊர்ந்து நெளிந்து புரண்டு ஆடும் ஆடல்கள் பாம்பு நடனங்களுக்குரிய சிறப்பியல்பு ஆகும். சில ஆலயங்களில் பாம்பு ஆட்டம் திருவிழாக் காலங்களில் நிகழும் பொழுது அம்பாள் சர்ப்ப வாகனத்தில் எழுந்தருளி வருதல் உண்டு.

பாம்பு முகமூடி அமைப்பு ஏனைய முகமூடி அமைப்புக்களிலும் சற்று வேறுபாடானதாக அமைந்திருக்கும். அதாவது நாகபடம் தலைக்குமேலாக அமைந்திருக்கும்

யன்றி முகத்தைமூடி அமைக்கப்படமாட்டாது. இக்காரணத்தால் நாக முகமூடியை 'நாகமூடி' என்றும் அழைத்தனர். நாகமுடியாட்டம் 'மகுடியாட்டம்' என்றும் யாழ்ப்பாணப் பேச்சுவழக்கிற் குறிப்பிடப்பட்டது.

மயில் முகமூடியாட்டத்தை மேலும் மெருகூட்டும் பொருட்டு மயிலிறகு விரிப்பைப் பின் அரையிலே கட்டி விரித்தாடுதலும் உண்டு. பெரும்பாலும் முருகன் ஆலய வேட்டைத் திருவிழாக்களில் மயில் நடனம் இடம் பெற்றது. கந்தபுராணக் கதைகளை அடியொற்றிய காட்சிகள் மயில் நடனத்திலே இடம்பெறுதல் உண்டு. முருகப்பெருமானை முதுகில் ஏற்றி சுற்றிச் சுழன்று பறந்து வருதல் போன்ற அசைவுகளும் ஆட்டங்களும் மயில் நடனத்திலே இடம்பெறும்.

யாழ்ப்பாணத்து முகமூடியாட்டங்களின் வரலாற்றையும் படிமலர்ச்சியையும் ஆராயும்பொழுது ஒரு பிரதான இடைவெளியைச் சுட்டிக்காட்டவேண்டியுள்ளது. அதாவது, யாழ்ப்பாணத்தில் வளர்ச்சிபெற்ற மேடைக் கூத்துக்களில் முகமூடி நடனத்தின் பயன்பாடு முழுவீச்சில் இடம்பெறவில்லை. இதற்கான காரணங்கள் தனித்து ஆராயப்படவேண்டியுள்ளன. பொதுவாக யாழ்ப்பாணத்து மேடைக்கூத்துக்களில் முடிகள் முக்கியத்துவம்பெற்ற அளவுக்கு முகமூடிகள் முக்கியத்துவம்பெறவில்லை. வைதிக சமயங்களின் வளர்ச்சி, முகமூடி அணிவதைத் தவறு என்று ஒருபுறம் குறிப்பிட்டமை யால் அதன் பயன்பாடு குறைந்திருக்கலாம்.

## தொழில்சார் நடனங்கள்

தொழில்சார் நடனங்கள் விரிவான முறையில் நாட்டார் நடனங்களின் தனித்துவத்தை எடுத்துக்காட்டுவனவாகவுள்ளன. உழவுத் தொழில் சார்ந்த நடனங்கள், மந்தைவளர்ப்புடன் தொடர் புடைய நடனங்கள், மீனவத்தொழிலோடு தொடர் புடைய நடனங்கள் முதலியவை இந்நாட்டில் வளர்ச்சி பெற்றிருந்தன.

ஆடலால் கருவளப்பெருக்கை ஏற்படுத்தலாம் என்ற நம்பிக்கை, ஆடலால் உடலின் ஆற்றலைப் பெருக்கி உற்பத்தியை மேம்படுத்தலாம் என்ற நம்பிக்கை, தொழில்சார்ந்த நினைவுகளை (Labour Memory) ஆடலால் வளமுட்டலாம் என்ற நம்பிக்கை முதலியவை இந்நடனங்களின் வளர்ச்சிக்கு உரமுட்டின.

தொழில்சார் நடனங்களில் இரண்டு பிரிவுகள் இருந்தன. அவையாவன:

1. உற்பத்தி நிகழும்போதே ஆடலிலும் பாடலிலும் ஈடுபடல். உதாரணமாக, நாற்று நடுதல், அரிவி வெட்டுதல், தானியம் இடித்தல், புடைத்தல், மீன் வலைவீசுதல், படகுவலித்தல் முதலிய செயற்பாடுகள் நிகழும்பொழுதே ஆடியும் பாடியும் உற்சாக மடைந்து, குதூகலித்து செயலை வினைத்திறன் படுத்துதல்.
2. உற்பத்திச் செயல்முறை நிறைவடைந்ததும் ஆடிப் பாடி மகிழல். உதாரணமாக, நெல் அறுவடை முடிந்து பொங்கல்வைக்கும்பொழுது, அதுவரை தாம்செய்த செயல்களைப் பாவனைசெய்து ஆடுதல். அதாவது நிலம் உழுதல், பண்படுத்துதல், நாற்று நடுதல், நீர்பாய்ச்சுதல், களைபிடுங்குதல், பறவை விரட்டல், அரிவி வெட்டுதல், தூற்றுதல், புடைத்தல், குற்றுதல் என்றவாறு தொடர்ந்து நடைபெற்ற செயல்களை நினைந்து ஆடுதலாகும். இவை 'உழைப்பு நினைவு நடனங்கள்' என்றும் குறிப்பிடப்படும்.

நிலமானிய சமூக அமைப்பில், ஒருவர் தாம்பெற்ற அறிவையும் அனுபவங்களையும் பிறருக்கு வழங்குவதற்கு தொழில் நடனங்கள் பொருத்தமான கல்விச் சாதனங்களாகவும், கலைச்சாதனங்களாகவும் அமைந்தன.

வயலில் நாற்று நடும்பொழுது வயதாலும், அறிவாலும், அனுபவத்தாலும் மூத்தபெண் நாற்று நடும் செயல்முறையை ஆடலால் விளக்கிக் காண்பிப்பதுண்டு. இந்நிலையில் ஆடலும் தொழிலும் ஒன்றெனக் கலந்து நிற்கும். அதாவது, ஆடலே தொழிலாகவும், தொழிலே ஆடலாகவும் நிறைந்து நிற்கும்.

“ வெள்ளக் காலில் தண்ணி விட்டு வேலக் கையை அள்ளிக் கொட்டி நாத்து நடப் போற பெண்ணே நடவு மட்டம் தெரிஞ்சு போடி”

என்றவாறு தொழில் அனுபவம் பாடலாயும் ஆடலாயும் வெளிவரும்.

ஒழுங்குமுறையாக நடாத நாற்று சுருண்டுவிழுந்த காட்சியை இணுவைச் சின்னத்தம்பிப் புலவர் பின் வருமாறு விளக்கியுள்ளார்:

“கருடி குருடி நட் நாற்று  
கமல குண்டலம் போடுதே.”

சேற்றில் நின்று நாற்று நடும்பொழுதும், ஆடும் பொழுதும் கால்களின் சமநிலையைச் சீராகப் பாதுகாத்தல் வேண்டும். “கரகத்துக்குத் தலை, கண்ணிக்குக் கால்” என்ற பேச்சுத் தொடர் உண்டு. அதாவது கரகம் ஆடுவோர் தலையின் சமநிலைக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து ஆடவேண்டும் என்றும், நாற்று நடனம் ஆடுவோர் காற் சமநிலைக்கு அதிக முக்கியத்துவம் கொடுத்தல் வேண்டும் என்பது அதன் விளக்கமாகும். காற் சமநிலை பேணுவதற்கு இரு பெருவிரல்களையும் அழுத்தி ஊன்றுதல் முக்கியமானதாகும். நாற்று நடல் நடனங்களிற் பெருவிரல் ஊன்றி ஆடுதல் சிறப்பார்ந்த பண்பாகக் கருதப்படுகின்றது.

களைபிடுங்குதல் நடனங்களில் குனிதல், வளைதல், அசைதல், நிமிரல் முதலிய அசைவுகள் முக்கியம் பெறுகின்றன.

“நெல்லும் புல்லும் கரகரக்க  
நிமிந்த பெண்ணே குனிஞ்சுஆடு”

போன்ற அடிகள் களையெடுத்தல் நடனங்களிலே இடம் பெறுதலுண்டு. பறவை விரட்டல் நடனங்கள் பொதுவாக துள்ளல் நடனங்களாகவே அமையும். கைகளை வீசுதல், எறிந்து விரட்டுதல் முதலாம் ஆடல்கள் இதில் இடம்பெறும்.

“குருவி அம்மா குருவி அம்மா  
கூட்டங் கூடாதே -  
கொத்து மணிக் கதிரை அள்ளிக்  
குதறித் தள்ளாதே”

என்றவாறு பலவாறான புள்விரட்டல் பாடல்கள் காணப்படுகின்றன. குருவியைப் பாவனைசெய்வதால் அதனைத் தம்வசப்படுத்திவிடலாம் என்பது கிராமிய மக்களின் நம்பிக்கையாகும்.

தானியத்தை அள்ளுதல், குற்றுதல், புடைத்தல் முதலாம் ஆடல்கள் மூன்று காலங்களையும் உள்ளடக்கிய ஆடல்களாக இருக்கும். அதாவது முதலாம்கால ஆடலில் தொடங்கி இரண்டாம், மூன்றாம் காலங்களை நோக்கிய விரைந்த ஆடல்களாக அவை வளர்ச்சியடையும்.

பொங்கல் நடனம் உழவர் தொழிற்பாட்டின் நிறைவைக் காட்டும் ஆடலாகும். பொங்கல்பானையைச் சுற்றிக் கைகோர்த்து ஆடுதலும், வலம்வந்து ஆடுதலும் மரபாக இருந்தது. பொங்கலின் படிப்படியான செயற்பாடுகள் ஆடலால் விளக்கப்படும். மெழுகுதல், தோரணம் கட்டுதல், மாலைதொடுத்தல், பொங்கற் பானையை அடுப்பில் ஏற்றுதல், இஞ்சி மற்றும் மஞ்சள் இலைகளால் பொங்கற்பானைக்கு வரைகட்டுதல், பால் நிரப்புதல், அரிசியிடல், துளாவுதல், பொங்கல், படைத்தல் என்றவாறு தொடர்ச்சியான செயற்பாடுகள் ஆடலாலும், அபிநயங்களாலும் காண்பிக்கப்படும். அபிநயம் என்ற வடமொழிச் சொல்லுக்குப் பதிலாக ‘அடுக்கெடுத்தல்’ என்ற சொல்லும் வழக்கில் இருந்தது. பேச்சுவழக்கில் அடுக்கெடுத்து ஆடல் என்பது பரவலாகப் பயன்படுத்தப்பட்டது.

உழவுநடனங்களைப்போன்று மீனவ நடனங்களும் வளர்ச்சிபெற்றிருந்தன. உழவு நடனங்களுக்கும் மீனவ நடனங்களுக்குமிடையே சில அடிப்படையான பொதுப் பண்புகள் காணப்படுகின்றன. தொழில் அனுபவங்களைத் தொடர்ச்சியாகச் சொல்லி ஆடுதலில் இருவகை நடனங்களுக்குமிடையே ஒற்றுமைகள் காணப்படுகின்றன.

உழவர் நடனங்களில் நிலத்தைத் தாயாகக் கருதி ஆடுதல்போன்று மீனவர் நடனத்தில் கடலைத் தாயாகக் கருதி ஆடுவர். உழவர் நடனத்திலே உழவுச் செயல் முறையைச் சொல்லி ஆடுதல்போன்று, மீனவ நடனத்தில் வலைபின்னுதல், கட்டுமரம் கட்டுதல், தண்டு வலித்தல், வெள்ளி பார்த்தல், வலைவீசுதல், வலித்து இழுத்தல், மீன்வகைகளைச் சொல்லுதல் கூவிவிற்பல் முதலாம் செயற்கூறுகளைக் கூறி ஆடுதலுண்டு.

“ மீனுவாங்கலையோ - ஐயா  
மீனுவாங்கலையோ - அம்மா  
மீனுவாங்கலையோ!  
ஓட்டி, சுறா நல்ல நண்டு - நல்ல  
ஓரா மீனுமிங்கே உண்டு  
சத்தியமாகச் சாப்பிட்டாற் தெரியும்  
புத்தியும் வருமே புனிதமான  
மீனுவாங்கலையோ ஐயா  
மீனுவாங்கலையோ.”

மேற்குறித்த பாடல் மீன்களின் வகைகளைச் சொல்லி விலைபேசும் பாடலாக அமைகின்றது.

ஆண்-பெண் உரையாடல்களும் மீனவ நடனத்திலே இடம்பெறுதலுண்டு.

“கட்டுமரம் கட்டிக்கொண்டு  
கடல்மேலே போறமச்சான்  
காத்துவந்து உலுப்பிக்கொண்டால்  
கருமாரி காப்பாள் மச்சான்”

என்று பெண் பாடும்பொழுது மரம் சீவுதல், கட்டுமரம் இணைக்குதல், கடலிலே பொறித்தல், காற்றுவந்து உலுப்புதல், கருமாரி காத்தல் முதலியவற்றை அசைவுகளாலும், அபிநயங்களாலும் ஆடிக்காட்டுதலுண்டு.

“புண்ணைமர வடலிக்குள்ளே  
பொட்டுவைச்சு நிக்கும் பெண்ணே  
பின்னிறைச்ச வேலிக்குள்ளே  
பொறுத்திரடி நான் வருவன்”

என்று ஆண் பாடும்பொழுது அதற்குரிய அசைவுகளையும் அபிநயங்களையும் காட்டுவர்.

மீனவர் நடனங்களுக்கிடையே காணப்படும் ஒரு சிறப்புப் பண்பு அவற்றிடையே ஊடுருவியுள்ள நம்பிக்கையுறுதி (Optimism)யாகும். ஒப்பியல் நோக்கிற் பார்க்கும்பொழுது மேலை நாடுகளின் மீனவநடனங்களில் துன்பச்சுவையும், நம்பிக்கை வீழ்ச்சியும் (Pessimism) காணப்படுகின்றவேளை எமது மீனவ நடனங்களிலே தளராவுறுதி காணப்படுதல் குறிப்பிடத்தக்கது.

தொழில்முறை நடனங்களை ஆராயும்பொழுது ஆயர்நடனங்களுமவழக்கிலிருந்தமை குறிப்பிடத்தக்கது. பசுவை வணங்குதல், பால்கறத்தல், பால் காய்ச்சுதல், உறையிடல், தயிர்கடைதல், வெண்ணெயெடுத்தல், பசுக்கன்றோடு விளையாடுதல் முதலாம் தொழிற் பாடுகள் ஆட்டங்களிலே காண்பிக்கப்படுதலுண்டு.

“பாலம்மா பசுவம்மா  
பாத்துக்கறவடி வேலம்மா!  
பாலம்மா தயிரம்மா  
பாத்துக்கடையடி தயிரம்மா!  
பாலம்மா மோரம்மா  
பாத்துக்குடியடி மோரம்மா!”

போன்ற பாடல்களுக்குக் கற்பனை கலந்த அபிநயங்களை உள்ளீடாக்கி ஆடுதலுண்டு.

சமூக ஒழுங்கை (Social Order)க் காட்டுதல், சமூக மயமாக்கல் (Socialization) செயல்முறையை விளக்குதல், சமூக அசைவியக்கங்களை விபரித்தல் முதலாம் செயற்பாடுகளில் அறிவு பூர்வமாகவும், உணர்ச்சி பூர்வமாகவும் தொழில்சார் நடனங்கள் பங்கேற்றன. சமூக அறிவுக்கையளிப்பில் தொழில்சார் நடனங்களின் பங்கு அறிகை மானிடவியலிலும் (Social Anthropology) விதந்து பேசப்படுகின்றது.

## கிராமியக் கூத்துக்கள்

ஆடலின் படிமுறை வளர்ச்சியானது 'கதைசார்ந்த ஆடலாக' முகிழ்த்தெழத் தொடங்கியது. இந்த வளர்ச்சிக்குப் பல காரணிகள் பின்புலமாக அமைந்தன. பாரம்பரிய யாழ்ப்பாணத்துப் பொருளாதாரக் கோலங்களில் நிகழ்ந்த 'பன்முக முயற்சிப் பெருக்கம்' மேலதிக உற்பத்தியையும், (Surplus) 'ஓய்வு நேரத்தையும் அதிகரிக்கச் செய்தது. பயிர்ச்செய்கை, பனைவளம், மந்தைவளர்ப்பு ஆகிய மூன்றிலும் கூட்டுக்குடும்பங்கள் ஈடுபட்ட பன்முக நிலையில் மேலதிக உணவு உற்பத்தி ஏற்படலாயிற்று. (ஆனால் கடற்கரையோரக் கிராமங்களில் நிலம் வளங்குன்றியிருந்தமையால் பன்முக முயற்சிப் பெருக்கம் ஏற்பட வாய்ப்புக் கிடைக்கவில்லை). மேலும் பாரம்பரிய உற்பத்தி முறையில் இரவுநேரம், பொருள் உற்பத்தியைப் பொறுத்தவரை பொருத்தமற்றதாகக் காணப்பட்டமையும் இராக்கூத்தின் வளர்ச்சியைத் தூண்டியது.

மேற்கூறிய பொருளாதாரக் காரணியைவிட சமூகக் காரணிகள் பலவும் கிராமியக் கூத்துக்களை வளர்ப்பதற்குத் தூண்டுதலளித்தன. கிராமத்து மக்களை ஓரிடத்தில் ஒன்றுதிரட்டிக் கூட்டும் வல்லமை செல்வந்தர்களுக்குரிய ஓர் அந்தஸ்து சின்னமாகவும் (Status symbol) கிராமங்களிலே கருதப்பட்டது. கிராமத்துச் செல்வந்தர்கள் கூத்துக்களை ஒழுங்கமைத்து அந்தஸ்து நிலைநாட்டலை மேற்கொண்டனர். சிலசமயங்களில் கூத்துக்களை ஒழுங்கமைத்தலில் மோதல்களும் ஏற்பட்டன.

கதைசார்ந்த ஆடலின் வளர்ச்சியானது, கல்வி சார்ந்த ஒரு முக்கியத்துவத்தையும் கொண்டிருந்தது. புராணக்கதைகள், இலக்கியக்கதைகள் முதலியவற்றை நெடுங்கூத்தாக ஆடுவதற்கு வரன்முறையான பயிற்சி அவசியமாகக் கருதப்பட்டது. இந்தப் பயிற்சியை வழங்கிய ஆசிரியர் 'அண்ணாவியார்' என அழைக்கப்பட்டனர். 'எண்ணாவியாரே' அண்ணாவியாராக மருவிவந்ததென்ற கருத்தும் உண்டு. கூத்தில் தாள எண், அசைவு எண், சொற்கட்டுக்களின் எண் முதலியவை முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்தமையால் 'எண்ணாவியார்' என்ற சொல் இருந்ததாகக் குறிப்பிடுகின்றனர்.

அடிபிசகுதல், துடிபிசகுதல், தாளம்பிசகுதல், தட்டுப்பிசகுதல் முதலியவை கூத்தின் அசுத்தங்களாகக் கருதப்பட்டன. கூத்தில் எண்ணிக்கைக் கணக்கு முக்கியத்துவம்பெறுவதை இவை எடுத்துக்காட்டுகின்றன. கூத்துக்களில் அபிநயத்திலும் பார்க்க தாளக்கட்டுக்களுக்கே ஒப்பீட்டளவிற்கு கூடுதலான முக்கியத்துவம் தரப்பட்டது. இதனால் அண்ணாவியாரைக் 'கணக்கர்' என்று சொல்லும் மரபும் உண்டு.

கூத்துக்கள் தொடர்பான கர்ணபரம்பரைக் கதையும் உண்டு. இணுவில் கிராமத்தில் தினை, கிழங்கு முதலாம் பயிர்கள் செழித்து வளர்வதற்கு இங்கு நிகழ்த்தப்பட்ட கூத்துக்கள் 'வளப்பொலிவை' உண்

டாக்கியதாக மக்கள் கூறுவர். 'வளத்தேட்டம்', 'வளப் பொலிவு' முதலாம் தொடர்கள் இன்றும் இக்கிராமத்தில் வழக்கில் உள்ளன. அண்ணாவிமாரின் நீண்ட பட்டியலை உள்ளடக்கிய கிராமமாக இணுவில் விளங்குகின்றது. அண்ணாவியார் முருகர், அண்ணாவி சுப்பையா, அண்ணாவி நாகலிங்கம், அண்ணாவி முருகேசு, அண்ணாவி சின்னமேனை, அண்ணாவி கந்தையா, அண்ணாவி ஏரம்பர், அண்ணாவி கதிரேசு, அண்ணாவி கந்தவனம், அண்ணாவி செல்லையா என்றவாறு பல அண்ணாவிமார் இணுவில் கிராமத்தில் வாழ்ந்தனர்.

நீண்ட கூத்துக்களை வடிவமைப்பதற்கு இலக்கிய அறிவு, புராணங்களிலே புலமை முதலியவை வேண்டப்படுகின்றன. இணுவிலில் வாழ்ந்த சின்னத்தம்பிப்புலவர் 1844 ஆம் ஆண்டுக்கும், 1884 ஆம் ஆண்டுக்கு மிடையே பல கூத்துக்களை ஆக்கிக்கொடுத்தார் என்றும் அவற்றை ஆற்றுகை வடிவத்துக்குக் கொண்டு வந்த அண்ணாவிமார், அங்குள்ள ஆலயங்களுக்கு அருகாக இரவுஇரவாக ஆடினர் என்றும் கூறப்படுகின்றது.

வள்ளி திருமணம், கிட்டினன்தூது, இராமியாணக் கூத்து, பத்தினிக்கூத்து, அரிச்சந்திரன் கூத்து, குசேலர் கூத்து, மயில்ராவணன் கூத்து முதலிய கூத்துக்களை இணுவில் சின்னத்தம்பிப்புலவர் ஏட்டில் எழுதிக்கொடுக்க அண்ணாவிமார் அவற்றை மனப்பாடம் செய்து பழக்கினர் என்று சொல்லப்படுகின்றது. இணுவைச் சின்னத்தம்பிப்புலவர் 'பஞ்சவன்னத்தூது' உட்பட பல பிரபந்தங்களை ஆக்கினார். இவர் ஆக்கிய பிரபந்தங்களில் நாட்டார் இசையினதும், பாடல்களதும் செல்வாக்கு இழையோடியிருத்தல் குறிப்பிடத்தக்கது.

அண்ணாவிமார் நெட்டுருச்செய்து கூத்துக்களைப் பழக்கியமையால், பிரதிவடிவில் அவற்றைப் பெற்றுக்

கொள்ள முடியாதிருக்கின்றது. மேலும்; பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் இலங்கைக்கு அறிமுகமாகிய இசைநாடக வடிவமும், கவர்ச்சிகரமான மேடையமைப்பும், திரைச்சீலைகளும், காஸ்விளக்குகளும் மறைந்து நின்று மேடையிலே தோன்றக்கூடியவாறு மூன்று புறமும் அடைக்கப்பட்ட மேடையும் கொண்ட இசைநாடக ஆற்றுகைமீது கூடுதலான கவர்ச்சி ஏற்பட்டது. இவ்வாறாக ஏற்பட்ட இசைநாடகங்களின் வளர்ச்சியானது பாரம்பரியமான கூத்துக்கள் மீதிருந்த கவர்ச்சியைக் குறைக்கலாயிற்று. இந்நிலையில் பாரம்பரியமான கூத்துக்களை ஆடியோர் இசை நாடகங்களிலே பங்குபற்றி நடிக்கத்தொடங்கினர்.

பாரம்பரிய கூத்துக்கள் கோயில்களின் வீதிவெளியில் ஆடப்பட்டன. முதலில் 'நாள்வைத்தல்' என்பதுடன் கூத்து நிகழும் திகதி நிர்ணயிக்கப்படும். பெரும்பாலும் நிறைநிலா நாட்களே கூத்து நிகழ்த்துவதற்குத் தெரிவு செய்யப்படும். இந்நாள் 'நிறைகலை' என்றும் அழைக்கப்பட்டது.

கூத்து நடைபெறுமிடத்தில் கம்பம் ஒன்றை நட்டு அதில் சிவப்பு வண்ணத்திலான கொடியைக் கட்டி விடுவர். கூத்து நடைபெறுவதற்குப் பல நாட்களுக்கு முன்னரே கொடி நாட்டப்பட்டுவிடும். பூரணை நாளில் கூத்து நடைபெறும் என்பதன் அறிவிப்பாக கொடி விளங்கியது. அக்காலத்து மக்களின் தொடர்பாடற் குறியீடாக (Communication Symbol) அந்தக் கொடி அமைந்தது.

கூத்து நடைபெறும் இடத்தில் உயர்ந்த மேடை அமைக்கப்படுவதில்லை. பார்வையாளரும், ஆடுவோரும் சமதளத்தில் இருந்தனர். ஆடுவோருக்குரிய ஒப்பனை பெரும்பாலும் அண்ணாவியார் வீட்டில் நிகழும். அங்கிருந்து ஊர்ப்பெரியவரின் வீட்டுக்கு ஆடுவோரும் வாத்தியகாரரும் நடந்து செல்வர். அவர்கள் நடந்து செல்லும்போதே ஊரில் குதூகலம் ஆரம்பித்துவிடும்.

ஊர்ப்பெரியவரின் வீட்டில் அவர்களுக்குப் 'பந்தி' இருக்கப்படும். பெரும்பாலும் மாலைவேளையில் இது நிகழும். உணவு முடிந்ததும் அவர்கள் நேராக கூத்து நிகழும் கோயிலுக்குச் செல்வார்கள். கோயிலிலே சிறப்புப் பூசையும், மடையும் நிகழும். முன்னிரவில் ஆரம்பமாகும் கூத்து விடியவிடிய நிகழும். ஆடுவோர் மக்களோடு வந்து இருந்து கதைப்பதும், இளநீர் குடிப்பதும், ஓய்வெடுத்துக் கொள்ளுதலும், மீண்டும் போய் ஆடுவதும் என்றவகையில் கூடிய நெகிழ்ச்சிப் பாங்கானதாக கிராமியக்கூத்து இடம்பெறும்.

கூத்தின் ஆரம்பத்தில் கிராமத்தில் உள்ள தெய்வங்களுக்கு பாடலாலும், ஆடலாலும் வணக்கம் செய்யப்படும். இது 'முதல் வணக்கம்' எனப்படும். அதைத் தொடர்ந்து கிராமத்துப் பெரியோருக்கும் மக்களுக்கும் வணக்கம் செலுத்தப்படும். இது 'இரண்டாம் வணக்கம்' எனப்படும். 'மூன்றாம் வணக்கம்' அண்ணாவி யாருக்கும், பக்கவாத்தியங்கள் வாசிப்போருக்கும் செலுத்தப்படும்.

கூத்தில் வடமோடி, தென்மோடி என்ற பாங்குகள் இருந்தமை பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன் அவர்களால் விரிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளது. வடமோடியில் வடநாட்டுக்குரிய கதைகளும், தென்மோடியில் தமிழ் நாட்டுக்குரிய தனித்துவமான கதைகளும் இடம்பெற்றன. ஆடல் நுட்பங்களிலும், பாத்திரங்களை அறிமுகப்படுத்துதலிலும் வடமோடிக்கும் தென்மோடிக்குமிடையே வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன.

வடமோடியில் பாத்திரங்கள் தம்மைத்தாமே அறிமுகம் செய்யும் மரபு நிலவியது. உதாரணமாக "வந்தேனே கிருஷ்ணமகாராஜன் வந்தேனே" என்று கிருஷ்ணர் தம்மை அறிமுகம் செய்வார். "வந்தேனே நாராயணநேசன் நாரதரும் வந்தேனே" என்று நாரதர் தம்மை அறிமுகம் செய்வார். தென்மோடியில் பாத்தி

ரங்கள் கட்டியங்காரராலும், பிறபாத்திரங்களாலும் அறிமுகம் செய்து வைக்கப்படுவர். "வாறார் இப்போ கோவலன், வந்தவழியெல்லாம் சந்தனம் கமகமக்க-சலங்கை குலுகுலுக்க - உறுமால் பளபளக்க - வாறார் இப்ப கோவலன்" என்று தென்மோடியில் கோவலன் என்ற பாத்திரம் கட்டியங்காரனால் அல்லது பாட்டுக் காரரால் அறிமுகம் செய்து வைக்கப்படுவார். கிராமியக் கூத்தில் பாத்திரங்கள் திரைமறைவில் இருந்து வருவ தில்லை. மக்களிடையே இருந்து எழுந்து வருவார்கள். அல்லது மக்களிடையே இருந்து எழுந்து கோயிலைச் சுற்றிவந்து ஆடத்தொடங்குவார்கள். பார்வையாளர் தாம் வடுகளில் இருந்து கொண்டுவந்த பாய்களை விரித்துப் பலகோணங்களில் இருந்து ஆடலைக் கண்டுகளிப்பார்கள். பார்வையாளர் தமக்குப் பிடித்தமான கட்டங்களிலே தாமும் எழுந்து ஆடுதலுண்டு. உச்சக் கட்டங்களில் பார்வையாளர் எழுந்துசென்று ஆடுபவரைத்தூக்கி சால்வைகட்டி கோயிலை வலம்வருதல் உண்டு. இந்நிகழ்ச்சி 'தலைப்பாக்கட்டல்' எனப்படும். ஆடுபவர்களுக்கு ஏற்பட்ட இந்தமதிப்பு 'ஆட்டச் செல் வாக்கு' எனப்பட்டது.

கிராமியக் கூத்துக்களிலே பல நிலைகள் காணப் பெற்றன. கூத்தாடுதலை ஒரு நோன்பாகக் கொண்டு, விரதமிருந்து கூத்தாடியவர்களும் இருந்திருக்கின்றார்கள். விரதமிருந்து கூத்தைப் பார்த்தவர்களும் இருந்திருக்கின்றார்கள். இந்நிலையில் கூத்து முற்றிலும் ஒரு சடங்காகவே அமைந்தது. சடங்குக் கூத்துக்களில் பிழையும் பிசகுமின்றி ஆடவேண்டும் என்ற பண்பு ஒப்பீட்டளவில் மேலோங்கி நிற்கும்.

கிராமியக் கூத்தின் ஆடல்நிலைகளிற் காணப்படும் சிறப்புப்பண்புகளில் ஒன்று கதையைத் தொடர்புபடுத்துவதற்கும், ஆட்டங்களைத் தொடர்புபடுத்துவதற்கும் கையாளப்படும் தருணத்துக்கேற்ற இசைவாக்கல் (Improvisation) ஆகும். இந்த இசைவாக்கல் சங்கம்

போகாமல் இருத்தற்கு 'நிறுத்தளத்தல்' முறையைக் கையாளுவார்கள். மிக நிதானமாக கற்பனை அழகும் ஆடல் அழகும் குன்றாமல் ஆடலையும், பாடலையும், தாளத்தையும் தொடர்புபடுத்திச் செல்லல் நிறுத்தளத்தல் எனப்படும்.

நாட்டுக்கூத்துப் பாடல்களின் இசை ஒழுங்கமைப்புக்கட்டுமானம் 'தரு' எனப்படும். 'இசை வாய்பாட்டைத் தருதல்' என்ற கருத்தின் சுருக்க வடிவமே 'தரு'வாகும். வகை மாதிரிக்கு ஒரு தரு கீழே தரப்படுகின்றது:

“தான தானின தான தானின  
தானா தானின தானினானா  
தானினந்தன தானினந்தன  
தானினந்தன தானினா.”

இத்தருவைத் தொடர்ந்த இந்த இசைக்கட்டுமானத்துக்கு அமைந்த கூத்துப்பாடல் வரும். இசைக்கட்டுமானத்துக்கும் ஆடற்கட்டுமானத்துக்குமிடையே நேர்த்தொடர்புகள் காணப்படும். இசைக் கட்டுமானத்துக்கும் ஆடற் கட்டுமானத்துக்குமிடையேயுள்ள தொடர்பு 'வரிச்சு' என்று அழைக்கப்பட்டது. இசைக் கட்டுமானமும் ஆடற்கட்டுமானமும் 'தட்டுப்பிடி' யினாற் கட்டுப்படுத்தப்படும். அண்ணாவியார் மேற்கொள்ளும் தாளநடை 'தட்டுப்பிடி' என்று கூறப்படும். அண்ணாவியாரின் பார்வை ஆடுபவர்களின் கால்களிலே கூடுதலாகப் பதிந்திருக்கும். கால் அசைவுகளே கூத்தின் உயிர்நாடியாகக் கருதப்படும்.

அண்ணாவியார் கூத்து ஆரம்பிக்கும் பொழுது தருவுக்குரிய சொற்கட்டை மிருதங்கத்தில் அல்லது சுத்தமத்தளத்தில் வாசிப்பார். அதைத்தொடர்ந்து 'கொன்னக்கோல்' முறையில் அல்லது வாய்முறையில் தருவைப் பாடுவார். உதாரணமாக (இ. பாலசுந்தரம், 1991, ப.94)

“தெந்தின தினனத் தினதின தினனத்  
தினதின தினனத் தினனானா”

என்று பாடுவார். இதனைத் தொடர்ந்து தருக்கட்டமைப்புக்குரிய பாடல் இடம்பெறும்:

“செந்தர முகமென வந்தாய் சரணம்  
சீரெழு ஒற்றை மருப்பாய் சரணம்.”

மேற்கூறிய மூன்று நிலைகளிலும் அசைவுத்திசைகள் வேறுபடும். முதலில் முன்னோக்கிக் காலடிகளை எடுத்து ஆடுவர். இரண்டாவது நிலையில் வலம் திருப்பிச் சுழன்றாடுவர். மூன்றாவது நிலையில் ஆரம்பநிலைக்குத் திரும்பிச் செல்லும்வண்ணம் ஆடுவர். கிராமியக்கூத்துக்களில் பின்னோக்கிக் கால்களை வைத்து 'ஆடுதல்' 'குறுடக்கு' எனப்படும்.

யாழ்ப்பாணத்துக் கூத்துப் பாரம்பரியம் சாதியக் கட்டமைப்புத் தளத்துடன் தொடர்புடையதாக அமைந்திருந்த பண்பையும் சுட்டிக்காட்டவேண்டியுள்ளது. கட்டமைப்பின் மேட்டுக்குடி மாந்தரிடத்து 'வள்ளி திருமணம்', 'இராமியாணம்', 'கிட்டினன் தூது' முதலாம் கூத்துக்கள் சிறப்பிடம் பெற்றிருந்தன. கட்டமைப்பில் நலிந்த மக்களிடத்து அரிச்சந்திரன் கூத்து, குசேலர் கூத்து, பத்தினி அம்மன் கூத்து முதலியவை சிறப்பாகப் பயிலப்பட்டன.

யாழ்ப்பாணத்து நாட்டுக்கூத்து, இசை நாடகம் முதலியவற்றை ஆராயும்பொழுது இணுவிலில் வாழ்ந்த விகவலிங்கம் மாசிலாமணி என்ற பெரும் கலைஞரின் பங்களிப்பு தனித்துவமானதாக அமைந்தமை குறிப்பிடத்தக்கது. இக்கலைஞர் தவில்மேதை வி. தட்செணா மூர்த்தியின் தமயன் ஆவார். பன்முக ஆற்றல் கொண்ட வராக அவர் விளங்கினார். பத்துக்கு மேற்பட்ட வாத்தியக் கருவிகளை இசைக்கும் ஆற்றல் அவரிடத்துக் காணப்பெற்றது. தவில், நாயனம், மத்தளம்,

சுத்த மத்தளம், புல்லாங்குழல், வீணை, வயலின், முகர்சிங், ஆர்மோனியம், சாரங்கி முதலாம் இசைக் கருவிகளை ஒரே மேடையில் அவர் இணுவில் மஞ்சத் தடி முருகன் ஆலயத்தில் இசைத்துக் காட்டியதாகச் சொல்வர். கர்நாடக இசையை வரன்முறையாக அவர் கற்றிருந்தார். அதேவேளை அண்ணாவி ஏரம்பு அவர் களிமம் நாட்டுக்கூத்தையும் ஒழுங்காகக் கற்றிருந்தார்.

கூத்துக்கலையில் மிகுந்த ஆற்றல் கொண்டோர் ஈடு பட்டமைக்கு இவ்வாறு பல சான்றுகளைக் காணலாம்.

## பாவைக்கூத்து

இந்நாட்டின் கிராமியக் கலைகளுள் பாவைக்கூத்து தனித்துவமான ஓர் ஆற்றுகை வடிவமாக வளர்ந்துவந்துள்ளது. சூழலிலே கிடைக்கப்பெற்ற மூலப்பொருள்களைக்கொண்டு பாவைகள் ஆக்குதலும், அவற்றை ஆடவைத்தலும் மனித உணர்ச்சிகளையும் வேட்கைகளையும் பாவைகளில் ஏற்றிக் கலையமைப்பதும் கூறுதலும் இதன் சிறப்புப் பண்புகளாகும். இது கைவினை (Craft) தொழிற்பாடுகளுடன் இணைந்த கலையாகும். பாவைகளை ஆக்குதலிலும் ஆடவைத்தலிலும் கைவினைப் பண்புகள் கலந்துள்ளன.

குறுந்தடிகள், நார், கயிறு, விதைகள், கிளிஞ்சல்கள், மரப்பட்டை, கடதாசி, துணிகள், மணிகள், வச்சிரம், புளியம்பசை, சாந்து, வைக்கோல் முதலியவற்றைப் பயன்படுத்தி பாவைகள் செய்யும் கலை வயாவிளான், ஒட்டகப்புலம், அரியாலை, சீனன்கலட்டி, தம்பாலை, துணைவி, பூநகரி, ஒட்டுசுட்டான், கண்டாவளை, முகமாலை, பேசாலை முதலாம் இடங்களில் வளர்ச்சி பெற்றிருந்ததாகச் சொல்லப்படுகின்றது.

பொம்மைகளை ஆடவைக்கும் 'பாவைக்கூத்து' என்ற ஆற்றுகை வடிவம் வளர்ச்சியடைந்திருந்தமை போன்று, வெளிச்சத்தையும் வெண்திரையையும் பயன்படுத்தி நிகழ்த்தும் நிழற்கூத்து ஆற்றுகைவடிவமும் வளர்ந்துவந்துள்ளது. இது 'தோற்பார்வை நிழற்கூத்து' எனப்படும்.

பாவைக்கூத்து தென் இலங்கையிலும் வளர்ச்சி பெற்றுவந்துள்ளது. சிங்கள அரசர்களின் அவையில் மனித உருப் பொம்மைகளையும், விலங்கு உருப் பொம்மைகளையும் கைகளால் இயக்கி ஆற்றுகைசெய்யப்பட்ட சம்பவங்கள் உண்டு. (J. Tilakasari, 1961, p 2.) பாவைகள் சிங்களமொழியில் ருகட (Rukada) என்று அழைக்கப்படுகின்றன. 'ரூப' என்ற சம்ஸ்கிருதச் சொல்லில் இருந்து 'ருகட' என்ற சொல் தோன்றியதாகச் சொல்வர். இலங்கையின் தென் கரையோரப் பிரதேசம், சிறப்பாக அம்பலாங்கொட பிரதேசம் சிங்களமக்களின் பாவைக்கூத்து வளர்ச்சியடைந்த பகுதியாகவுள்ளது. திருவாளர்கள் லோனேரிஸ், நிமல் கன்வாரி, டி.எஸ். தர்மசிறி முதலியோர் தென் இலங்கையில் இக்கலையை வளர்ப்பதற்குப் பெரும் பங்களிப்புச் செய்தனர். சிங்களமக்கள் மத்தியில் ஜாதகக் கதைகளை அடிப்படையாகக்கொண்ட பாவைக்கூத்துக்கள் சிறப்புப் பெற்றிருந்தன. பின்னர் பல்வேறு உள்ளடக்கங்களைக் கொண்ட பாவைக்கூத்துக்கள் மேடையேற்றப்பட்டன. இலங்கையின் சுதந்திரத்துக்குப் பின்னர் அரசு மேற்கொண்ட பல்வேறு ஊக்குவிப்பு முயற்சிகளால் இக்கலை அங்கே பெருவளர்ச்சியை எய்தியது.

இலங்கைத் தமிழர் பண்பாட்டில் பாவைக்கூத்துக்கள் விழாக்காலங்களில் நிகழ்த்தப்பட்டன. தைப்பொங்கல், மாசிமகம், சித்திரைப் பூரணை, வைகாசிப் பூரணை, ஆடிப்பிறப்பு, ஆவணிமூலம், நவராத்திரி, தீபாவளி முதலாம் தினங்களில் இக்கூத்து பகலிலும் இரவிலும் மேடையேற்றப்பட்டது. பகலில் பாவைக்

கூத்தும், இரவில் தோற்பாவை நிழற்கூத்தும் சிறப்பாக மேடையேற்றப்பட்டன.

வசாவிளான், ஒட்டகப்புலம் முதலாம் பகுதிகளில் இருந்த கலைஞர்கள் பன்முக நுட்பங்களைத் தமது பாவைக்கூத்தில் பயன்படுத்தினார்கள். மேலிருந்து நூலால் பாவைகளை இயக்குதல் 'மேற்குசிறு' எனப்பட்டது. பாவைகளைப் பக்கவாட்டில் நகர்த்துதல், உயர்த்துதல், ஏற்றுதல், இறக்குதல், கை, கால் முதலிய வற்றை இயக்குதல், ஆடவைத்தல் முதலிய தொழிற் பாடுகளுக்கு மேற்குசிறு உதவியது. கீழிருந்து சிறு குச்சிகளினாலும், சிறிய கம்பிகளினாலும் பாவைகளை இயக்குதல் கீழ்குசிறு எனப்படும். வசாவிளான் மற்றும் ஒட்டகப்புலத்துக் கைவினைஞர்கள் இந்த நுட்பங்களில் வல்லவர்களாக விளங்கினர். அரை ஆள் அளவு உயரப் பாவைகளே அவர்களால் பெருமளவில் பயன்படுத்தப்பட்டன.

அரசர், அரசி, மந்திரி, தளபதி, சேவகர், சேடிப் பெண்கள், கோமாளி, மந்திரவாதி, சூதகன், வீரன், முனிவர் முதலாம் உருக்களைப் பயன்படுத்தி இராசா ராணிக் கதைகள் சொல்லல் பொம்மலாட்டத்தில் சிறப்பிடம் பெற்றிருந்தது. குதிரை ஏற்றம், தேர் ஏற்றம், யானை ஏற்றம், யுத்தம், சுயம்வரம், திருமணம், நகர்வலம் முதலாம் காட்சிகள் வெகு இலாவகமாக இயக்கிக் காண்பிக்கப்பட்டன ஐதிகக்கதைகள், நீதிக் கதைகள், மகாபாரதக்கதைகள், இராமாயணக்கதைகள் முதலியவை பாவைக்கூத்தில் இடம்பெற்றன.

பாவைக்கூத்து பெரும்பாலும் இசைதழுவிய கூத்தாகவே அமைந்தது. கூத்து ஆரம்பிப்பதற்குமுன்னரே இசை நிகழ்ச்சியும், கூத்துப்பற்றிய விளக்கவுரையும் தொடங்கிவிடும். இது 'அருக்கூட்டல்' எனப்பட்டது. பாடகரும், பக்கவாத்தியம் வாசிப்பவரும் திரைமறைவில் இருந்து தமது பணிகளை மேற்கொள்வதில்லை.

மேடைக்கு முன்பக்கத்திலிருந்து அசைவுகளைப் பார்த்த வாறே பாடலையும்,' பக்கவாத்தியங்களையும் இசைத் தனர். இடையிடையே பேச்சும் இடம்பெறும். பேச்சை நிகழ்த்துபவர் 'வாய்காட்டி' எனப்பட்டனர். மேடைக் கூத்துக்களில் வரும் கட்டியங்காரர்களின் பணியினை பாவைக்கூத்தில் வாய்காட்டிகள் மேற்கொண்டனர். இணுவிலில் வாழ்ந்த சித்தர் பொன்னு என்பவர் நகைச்சுவைமிக்க 'வாய்காட்டி'யாக விளங்கினார்.

பேசாலையில் வாழ்ந்த பாவைக்கூத்துக் கலைஞர்கள் கைப்பொம்மைகள், விரலில் பொம்மைகள் முதலிய வற்றைப் பயன்படுத்திச் சிறந்த பாவைக்கூத்துக்களை மேடையேற்றினர். அவிவேக குருவும் சீடர்களும் கதையினை மன்னாரில் வாழ்ந்த பாவைக்கூத்துக் கலைஞர்கள் மிகச்சிறந்த தயாரிப்பாக மேடையேற்றியதாக அறியக்கிடக்கின்றது. நகைச்சுவைக் கதைகள் சோகக் கதையிலும் பார்க்க பாவைக்கூத்தில் சிறப்பாக அமைக்கப்பட முடியும் என்பது கலைஞர்களின் கருத்தாகும்.

பாவைகளைத் தயாரித்தலில் இரண்டுவிதமான 'திட்டுக்கள்' காணப்பட்டன. பாவை தயாரிக்கும் முறைமை 'திட்டு' என்ற சொல்லினால் அழைக்கப்பட்டது. பாவை செய்பவர் தமது மனம்போனபடி பாவையை வடிவமைத்தல் 'மனத்திட்டு' எனப்பட்டது. மனத்திட்டில் ஆக்குபவரின் உளக்கோலங்களையும், உளவியற் பண்புகளையும் பாவை உருவங்கள் பிரதிபலித்து நிற்கும். மனத்திட்டுக்கு மாறுபாடானது 'புறத்திட்டு' எனப்படும். பிறரது தேவைகளுக்கும், விருப்பங்களுக்கும், புற அளவீடுகளுக்குமேற்றவாறு பாவை உருவங்களை வடிவமைத்தல் புறத்திட்டு எனப்படும்.

வைக்கோலைப் பயன்படுத்தி கவர்ச்சியான பாவைகள் செய்யும் கலைஞர்கள் துணைவி மற்றும் வட்டுக் கோட்டைப் பகுதிகளில் வாழ்ந்தார்கள். வைக்கோல்

பொம்மைகளின் அசைவுகள் இரண்டாக வகுக்கப்பட்டன; குறியசைவு, குடலசைவு என்றவாறு அவை அமைந்தன. சிறிய அசைவுகள் குறியசைவுகள் என்றும், பெரிய அசைவுகள் குடலசைவுகள் என்றும் விளக்கப்பட்டன. மாட்டுவண்டியில் ஏறி ஓடும் காட்சிகளையும் அவர்கள் இலாவகமாக இயக்கிக்காட்டியதாகவும் கூறப்படுகின்றது.

பாத்திரங்களின் வினோதமான முகவடிவங்கள், காட்சிகளுக்குரிய பொருத்தமான அசைவுகள், புறக்கணிப்புக்களைக் காட்டும் திடீர் அசைவுகள், அவற்றி னூடே இசைகலந்த வடிவில் சொல்லப்படும் கதை முதலியவை பாவைக்கூத்துக்களின் அழகியற்பண்புகளை அதிகரிக்கச்செய்கின்றன. பாவைக்கூத்து, மனித மன வெழுச்சிகளைப் புதிய பரிமாணங்களிலே காட்டுவ தற்குத் துணைசெய்கின்றது. அன்பு, கோபம், பரிவு, ஆத்திரம், பயம், வீரம் முதலாம் மனவெழுச்சிகளைப் பாவைகளில் ஏற்றிப்பார்த்தல் ஒருபுறம் கலையழகை வருவிப்பதாகவும், மறுபுறம் மனிதர்கள் தமது மன வெழுச்சிகளைப் புறவயமாக மதிப்பிடுவதற்கும் தூண்டு தல் தருகின்றன.

பாவைகளும், பாவைக்கூத்தும் மக்கள் வாழ்க்கையிலே பல தளங்களில் செல்வாக்குச் செலுத்தின. பாவைகள் பொதியப்பெற்ற பல பர்வனைப்பொருள்கள் வழக்கிலிருந்தன. பாவை விளக்கு, பாவைக் கட்டில் (கட்டிற் கால்களைப் பாவைவடிவிற செய்தல்), பாவைத் தொட்டில் (மரப்பாவை வரிச்சினைக்கொண்ட குழந்தைகளின் தொட்டில்), பாவைநிலை (வீட்டு நிலையின் இருபுறத்திலும் பாவை செதுக்கப்பட்ட நிலை), பாவை மணவறை, பாவைக் கோபுரம், பாவை மஞ்சம் என்ற வாறு பாவைகளின் பாவணையும் அழகுக் குறிப்புகளும் பல தளங்களிலே காணப்படுகின்றன. கொடிப்பாவை, மரப்பாவை, பாவை இஞ்சி முதலாம் தொடர்களும் வழக்கிலிருந்தன. தாவும் கொடி இயற்கையில் 'பாவை

போல வளர்ந்திருந்தால் அதனைக் கொடிப்பாவை என அழைத்தனர். மரக்கொம்பர் பாவைபோல வளர்ந்திருந்தால் அதனை மரப்பாவை எனக் கூறினர். இஞ்சியானது பாவையின் தோற்றல் வளர்ந்திருந்தால் அது 'பாவை இஞ்சி' எனப்பட்டது.

நவராத்திரிக் காலத்தில் நிகழ்ந்த ஒரு பாவைக் கூத்தினை நேரிலேகண்டு அனுபவித்து அதன்வழியாகக் கையளிக்கப்பட்ட அறிவையும், அனுபவங்களையும் உற்றுநோக்கி நயப்புற்ற முத்தமிழ்ப்புலவர் மு. நல்லதம்பி அவர்கள் 'சின்னச் சின்னப் பாவை' என்ற பாடலை சிறுவர்களுக்காகப் பாடினார் என்ற செய்தியும் உண்டு.

யாழ்ப்பாணத்திலே பணிபுரிந்த கத்தோலிக்கத் துறவிமார்களிற் சிலர் பாவைக்கூத்தில் வல்லவர்களாயிருந்தார்கள் என்றும், பாவைக்கூத்தைப் பயன்படுத்தி விவிலியக் கதைகளைப் பொதுமக்களுக்கு அவர்கள் கூறியதான தகவல்களும் உண்டு.

மேடைக்கூத்துக்கு அளிக்கப்பட்ட முக்கியத்துவம், பாவைக்கூத்துக்கும் அளிக்கப்பட்டதென்பதற்கு நாட்டார் பாடல்கள் சான்றாகவுள்ளன.

“கோப்பாய் முனையிலை  
மேடைக் கூத்து  
கோணா வளையிலை  
பாவைக் கூத்து”

என்ற ஒரு நாட்டார் பாடல் உண்டு.

மேடைக்கூத்துக் கலைஞர்களுக்கும்; பாவைக் கூத்துக் கலைஞர்களுக்கும் ஏற்பட்ட வறுமை அக் கலைகளின் வளர்ச்சிக்குத் தடையாக அமைந்தது. கூத்துத் தொழிலை முழுநேரத் தொழிலாகக்கொண்டு யாழ்ப்பாணத்திலே வாழ்ந்த கலைஞர்கள் அவற்றை விட்டு வேறு தொழில்களுக்கு மாறத்தொடங்கினார்கள்.

ஆங்கிலேயர் ஆட்சிக்காலத்தில் கட்டியெழுப்பப்பட்ட கல்விமுறைமையும், கலைத்திட்டமும் பாரம்பரியமான கூத்துக்கலைகளுக்கு ஊக்கம் கொடுப்பதாக அமையவில்லை.

“கூத்தாடுவதும் குரவை வைப்பதும்  
ஆத்தாதவன் தொழில்”

என்று அத்தொழில் இரண்டாம்பட்சமான தொழிலாகக் கருதப்பட்டது. ஆங்கிலக்கல்வி முறைமையினால் உருவாகிய எழுதுவினைஞர் என்ற புதிய வகுப்பினர்கள் பாரம்பரியங்களின் பெறுமானங்களை அறியமுடியாத போலிப் பண்பாட்டினுள் நுழைந்துகொண்டிருந்தார்கள். மத்தியதர வகுப்பினர்களின் மனோபாவங்கள் கலையாக்கச் செயல்முறையில் தாக்கங்களை ஏற்படுத்தத் தொடங்கின.

## நாட்டார் கலைக்கோட்பாடுகள்

நாட்டாரியலில் நடனங்கள் பற்றிய ஆய்வுகள் தனிச் சிறப்புப்பெற்று விளங்குகின்றன. கதைகள், நம்பிக்கைகள், சடங்குகள், மரபுகள், மாய வித்தைகள், விளையாட்டுக்கள், இசைவகைகள், நடனங்கள் என்றவாறு நாட்டாரியல் ஆய்வுகள் பல்வேறு துறைகளிலே கிளைகள் பரப்பி வளர்கின்றன. இவற்றை அடிப்படையாகக்கொண்ட கோட்பாடுகளும் உருவாக்கப்பட்டுள்ளன.

மொழி எத்துணை பழமையானதோ அத்துணை பழமையானதாக நாட்டார் நடனங்கள் அமைகின்றன. நாட்டார் நடனங்கள் என்ற பெரும் தளத்திலிருந்துதான் கற்கைநெறி முறைப்பட்ட நடனங்கள் அல்லது சாஸ்திரிய நடனங்கள் முகிழ்த்தெழுந்தன.

இடைக்காலத்தில் வளர்ச்சியுற்ற வரன்முறையான கல்விச் செயற்பாடுகள் நாட்டார் மரபுகளையும் கலைகளையும் தமது வீச்சினுள் கொண்டுவரத் தவறிவிட்டன. வரன்முறையான கல்வியானது பிரபுக்களையும்

மேட்டுக்குடியினரையும் நடுநாயகமாகக்கொண்டு செயற்படத் தொடங்கியமையால் நாட்டார் கலைச்செல்வங்கள் புறக்கணிப்புக்கு உள்ளாகின. நாட்டுப்புறக் கலைச் செல்வங்களைத் தொகுத்தல்வேண்டும் என்ற உந்தல் ஜேர்மனியில் வாழ்ந்த கேர்டர் (J.G. Herder - 1744-1803) என்பவரால் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் முன்னெடுக்கப்பட்டது. இவரது தொகுப்பு முயற்சிகள் ஜேர்மனியின் தேசிய மனோரதிய (Romantic Nationalism)க் கலைக்கோட்பாட்டின் எழுச்சிக்குப் பின்புலமாகவும் அமைந்தன.

இவ்வாறு முகிழ்த்த கலை இயக்கம் ஐரோப்பாவின் வேறு நாடுகளிலும் எதிரொலிக்கத் தொடங்கியது. நாட்டார் மரபுகளை ஆராய்தல், பல்வேறு பண்பாட்டுப் பின்புலங்களைக்கொண்ட மக்களின் நாட்டார் கலைகளை ஆராய்வதன்வாயிலாக உலகின் அனைத்து மக்களிடமும் காணப்படும் மானிடப் பொதுமைகளைக் கண்டறிதல் முதலாம் முயற்சிகள் வளர்ச்சியடையத் தொடங்கின.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் ஐரோப்பிய நாடுகளில் வாழ்ந்த ஆய்வறிவாளர்கள் பலர் தத்தமது பிரதேசங்களில் நிலவிய நாட்டார் பாடல்கள், கதைகள், கலைகள் முதலியவற்றை வரன்முறையாகத் தொகுக்கும் முயற்சிகளில் ஈடுபடலாயினர். நாட்டார் கலைகளுக்கிரிய தனியான சுவடிக்கூடங்கள் நிறுவப்படலாயின. டென்மார்க்கிலும், இங்கிலாந்திலும் நாட்டார் இலக்கியங்கள் தொகுதிகளாக வெளியிடப்பட்டன.

உலகெங்கும் காணப்பட்ட வாழ்நிலைசார்ந்த பொதுவான நெருக்குவாரங்கள் நாட்டார் இலக்கியங்களிலும், கலைகளிலும் மொழி வேறுபாடுகளைக் கடந்த பல பொதுத்தன்மைகளைக் காட்டிநிற்கின்றன. ஒரே கருப்பொருள் பல்வேறு நாடுகளில் பல்வேறு வடிவங்களில் எடுத்தாளப்பட்டுள்ளன.

இந்த வளர்ச்சியின் பின்புலத்தில் நாட்டாரியல் ஆய்வுப்பரப்பில் இரு பெரும் சிந்தனைமரபுகள் (School of Thought) ஐரோப்பாவில் எழுச்சியடையத் தொடங்கின. அவையாவன:

1. ஒக்ஸ்போர்ட் பல்கலைக்கழகத்துப் பேராசிரியர் மக்ஸ் முல்லர் முன்னெடுத்த தத்துவநிலைப்பட்ட சிந்தனை மரபு. அதாவது சம்ஸ்கிருதத் தொன்மங்களின் செல்வாக்கு ஐரோப்பாவிலே பரவியமையால் ஐரோப்பிய நாட்டார் இலக்கியங்களில் ஒருவித உள்வாங்கல் (Diffusion) காணப்படுதலை இனங் காணும் மரபு.
- 2: அன்று லாங் மற்றும் ரெயிலர் முதலியோரால் முன்னெடுக்கப்பட்ட மானிடவியல் சிந்தனை மரபு. உலகின் அனைத்து மக்களும் சில பொதுவான அனுபவங்களை அனுபவித்துவருவதால் நாட்டார் இலக்கியங்களிடையே பொதுப்பண்புகள் காணப்படுவதாக மானிடவியற் சிந்தனை மரபினர் குறிப்பிட்டுள்ளனர்.

சேர் ஜேம்ஸ் பிறேசரின் மானிடவியல் ஆய்வுகள் நாட்டார் இலக்கிய ஆய்வுக்கு மேலும் பல பரிமாணங்களை வழங்கின. உலகெங்கணும் பரவலாக வழங்கி வந்த தொன்மக் கதைகளை ஆராய்ந்து, பூர்விக மக்களின் சிந்தனைகளிலே செல்வாக்குச்செலுத்திய அதி மானிடவியல் நம்பிக்கைகளை அவர் வெளிப்படுத்தினார். பிறேசர் வெளிப்படுத்திய ஆழ்ந்த கருத்துக்கள் பல டி. எஸ். எலியட் எழுதிய 'பாழ் நிலம்' (The Waste Land) கவிதைகளிலே செல்வாக்கை ஏற்படுத்தின.

- நாட்டார் கலைகள் தொடர்பான மறுமலர்ச்சி பெற்ற கல்விக் கருத்துக்கள் தமிழ் மரபில் சுப்பிரமணிய பாரதியாரிடத்தும் ஊடுருவி நின்றமை அவரது கவிதைகளிலே துல்லியமாகத் தெரிகின்றன.

நாட்டார் கலைகளை விளக்குவதற்கு யுங் (Jung) என்பாரது உளவியற்கோட்பாடும் ஒரு பலம்வாய்ந்த கருத்தியல் விசையாக அமைந்தது. அவர் குறிப்பிட்ட 'கூட்டு நனவிலி' (Collective Unconscious) என்ற கருத்து சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். பல்வேறு பண்பாடுகளிலும் நிலைபெறுகொண்ட நாட்டார் கலைகளிலே சில அடிப்படையான பொதுப்பண்புகள் காணப்படுகின்றன. அவைமட்டுமல்லாமல் சில பொது நடத்தைகள் மீளவும் இடம்பெற்றுக்கொண்டிருக்கின்றன. அவற்றை விளக்க 'கூட்டு நனவிலி' என்ற எண்ணக்கருதுணைசெய்கின்றது.

நாட்டார் கலைகள் தொடர்பான ஆய்வில் இந்நூற்றாண்டில் மிகப்பெரும் செல்வாக்குச்செலுத்திய கோட்பாடாகக் கட்டமைப்புவாதம் அல்லது அமைப்பியற் கோட்பாடு (Structuralism) அமைந்தது. நாட்டார் கலைகள் ஒவ்வொன்றிலும் உள்ளமைந்துள்ள உட்கோல அமைப்புக்கள் (Inner Patterns) பற்றிய ஆய்வும், பெரும்பண்பாட்டு அமைப்புக்களுடன் அவற்றுக்குள்ள தொடர்புகளும் அமைப்பியற் கோட்பாட்டாளர்களால் ஆழ்ந்து நோக்கப்படுகின்றன. லெவி ஸ்ராரஸ் (Levi Stratus) மேற்கொண்ட ஆய்வுகள் இக் கோட்பாட்டில் பெரும் செல்வாக்குச்செலுத்தியுள்ளன.

நாட்டார் கலைகள் தொடர்பான ஆய்வில் எமது புனைகோளாக முன்வைக்கப்படுவது 'பலநிலை உந்தற் கோட்பாடாகும் (Multi Urge Theory). சமூகத்தில் பல நிலைகளிலும் முரண்பாடுகள் காணப்படுகின்றன. அதிகார முரண்பாடு, பொருளாதார முரண்பாடு, வயது முரண்பாடு, மனோபாவ முரண்பாடு, புவியியல் முரண்பாடு, பண்பாட்டு முரண்பாடு போன்ற பலவகை முரண்பாடுகள் மனித வாழ்க்கையிலே எதிர்கொள்ளப்படுகின்றன. சிறு முரண்பாடுகளிலிருந்து பெரும் முரண்பாடுகள்வரை மனித அறிவிலும் உணர்விலும் நேர்த்தாக்கங்களையும் எதிர்த்தாக்கங்களையும் ஏற்படுத்திய

வண்ணமுள்ளன. பலவகையான முரண்பாடுகளினதும் அழுத்தங்கள் சமூகத்தின் அடிநிலை மாந்தர்களை ஒப்பீட்டளவிலே கூடுதலாகத் தாக்கும். அந்நிலையில் அவர்களிடத்தே முகிழ்த்தெழும் பல நிலை உந்தல்கள் கலைவடிவங்களை எடுக்கும்பொழுது நாட்டார் கலைகள் மலர்ச்சியடைகின்றன.

வாய்மொழிசார்ந்த நிலையில் அந்த உந்தல்கள் கதைகளாக, பாடல்களாக, பழமொழிகளாக, துணுக்குகளாக, நொடிகளாக வெளிவரும். வாய்மொழிசாராத நிலையில் நடனங்களாக, கூத்துக்களாக, ஓவியங்களாக, சிற்பங்களாக, கைவினைகளாக வெளிவரும். வாய்மொழி சார்ந்தும், சாராமலும் நடனங்களும் கூத்துக்களும் வளர்ச்சியுற்றுவரும். சிறிய காதல் முரண்பாட்டிலிருந்து பெரிய சமூக முரண்பாடுகள்வரை நாட்டார் கலைகளின் வீச்சு அமைந்திருத்தல் பலநிலை உந்தலைத் (Multi Urge) தெளிவாகப் புலப்படுத்தும். நாட்டார் கலைகளிலே காணப்படும் வேறுவேறு வகையான மன வெழுச்சி (Emotion) வெளிப்பாடுகள் பலநிலை உந்தல்களை இன்னொரு வகையிலே புலப்படுத்திநிற்கின்றன.

சிறிய நொடிகள் அல்லது பழமொழிகளில் இருந்து நெடுங்கதைகள் அல்லது நெடுங்கதைப் பாடல்கள்வரை நாட்டார் கலைகளின் அமைப்பு விரிவடைந்திருத்தலும் பலநிலை உந்தல்களை வேறொருவகையிலே சுட்டிக் காட்டுகின்றன. நாட்டார் நடனங்களைத் தனித்து ஆராய்ந்து பார்க்கும்பொழுதும் பலநிலை உந்தற் கோட்பாட்டின் பொருத்தப்பாடு நன்கு புலனாகும். உதாரணமாக, கரக ஆட்டத்தில் பலநிலை மன வெழுச்சிக் கோலங்களை வெளிப்படுத்தும் அசைவுகளும், சொற்கட்டுக்களும் கதம்பமாக வெளிவந்து கொண்டிருப்பதை அவதானிக்கலாம். முகமுடி ஆடல்களிலும் இந்தப் பண்பினைத் தெளிவாகக் காணலாம்.

பலநிலை உந்தல்களுக்கும், படைப்பாற்றல் மலர்ச்சிக்கும் (Creativity) நேரடியான தொடர்புகள் காணப்படும். பழைய வடிவங்களை மெருகூட்டுதல், புதிய வற்றை உருவாக்குதல், ஒரு வடிவத்துடன் இன்னொரு வடிவத்தைக் கலந்து ஒளிபெறச்செய்தல் முதலிய கலைச் செயற்பாடுகள் பலநிலை உந்தல்களுடனும், படைப்பாற்றல் மலர்ச்சியுடனும் நேரடியாகத் தொடர்புடையதாக இருக்கும். சமூக அடுக்கமைப்பில் நலிந்த மக்களிடத்துப் பொதுவான 'பலநிலை உந்தல்கள்' காணப்படுவதால், வேறுவேறுபட்ட பண்பாடுகளைக்கொண்ட மக்களிடத்துப் பொதுவான உள்ளடக்கங்களைக் கொண்ட நாட்டார் கலைகள் காணப்படுகின்றன.



