தமிழகக் கலைச் செல்வங்கள்

பதிப்பாசிரியர்

டாக்டர் துளசி. இராமசாமி

தமிழகக் கலைச் செல்வங்கள்

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
International Institute of Tamil Studies
டி.டி.டி.ஐ. அஞ்சல், தரமணி, சென்னை-600 113.

BIBLIOGRAPHICAL DATA

Title of the Book	—	Tamiḻaka-k-Kalai-c-Celvaṅkaḷ
Editor	—	Dr. Thulasi. Ramasamy
Publisher	—	International Institute of Tamil Studies, T.T.T.I. Post, Taramani, Madras-600 113.
Publication Number	—	147
Language	—	Tamil
Edition	—	First
Date of Publication	—	February 1990
Paper used	—	16Kg White Printing Paper
Size of the Book	—	14X21 Cms
Printing types used	—	10pt. Tamil
Number of Pages	—	VIII+372=380
Price	—	Rs. 50/- (Rupees Fifty)
Printers	—	Kavin Kalai Achagam. Kandha Sami Nagar, Palavakkam, Madras-600 041.
Binding	—	Card Board
Artist	—	Poovarasu
Subject	—	Collection of Articles on Tamil Arts.

டாக்டர் சிலம்பொலி சு. செல்லப்பன்
இயக்குநர்
உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சென்னை-600 113.

பதிப்புரை

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம் ஆய்வாளர்களுக்கும் மக்களுக்கும் பயன்படும் நிலையில் எல்லாத் துறைகளிலும்ஆராய்ச்சி நூல்களை வெளியிட்டு வருகின்றது. தமிழர்களின் மரபுச செல்வங்களாகிய கலைச் செல்வங்களைப் பாதுகாப்பதற்கு முன்னோடியாக அவற்றைப் பற்றிய பண்பாடுகளைத் தெரிந்து கொள்ளுதல் இன்றியமையாததாம். இவ்வடிப்படையில் இந்நிறுவனம் 'தமிழகக் கலைச் செல்வங்கள்' எனும் பொதுத்தலைப்பில் திங்கள் தோறும் கருத்தரங்குகளை நடத்திவந்தது. இக் கருத்தரங்க வெளிப்பாடே இந்நூல்.

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தின் இந்நூல் கலைகள் பற்றிய களஞ்சியமாக விளங்கித் தமிழ்கூறு நல்லுலகத்திற்குப் பயன்படும் என நிறைவுகொள்கிறோம். நிறுவன வளர்ச்சிக்குப் பல நிலைகளிலும் உறுதுணையாக நின்றுதவும் நிறுவனத் தலைவர் மாண்புமிகு கல்வி அமைச்சர் பேராசிரியர் டாக்டர் க. அன்பழகன் அவர்களை நிறுவனம் நன்றியோடு நினைவில் கொண்டு மகிழ்கிறது.

'தமிழகக் கலைச் செல்வங்கள்' கருத்தரங்க அமைப்பாளராக இருந்த கலை-பண்பாட்டியல் துறை முதுநிலை ஆராய்ச்சியாளர் டாக்டர் துளசி. இராமசாமியே இந்நூலின் பதிப்பாசிரியராக இருந்து சிறந்த பணியாற்றியுள்ளார். கட்டுரை ஆசிரியர்களை நிறுவனம் உள்ளத்தின் ஆழத்தே ஊற்றெடுக்கும் அன்பு வெள்ளப் பெருக்கோடு வாழ்த்திப் போற்றுகிறது.

சு. செல்லப்பன்

சென்னை-113
28-2-1990

பதிப்பாசிரியர் முன்னுரை

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம் திங்கள் தோறும், சென்னை அண்ணாசாலையிலுள்ள பாவணர் நூலகக் கருத்தரங்க அறையில் தொடர் கருத்தரங்கம் நடத்தி வருகின்றது. நகரிலுள்ள ஆய்வாளர்களுக்கும் மக்களுக்கும் பயனாகும் வகையில் இக்கருத் தரங்கம் நடத்தப்பெற்று வருகின்றது. 1987 முதல் 1988 வரை உள்ள காலத்தில் 'தமிழகக் கலைச் செல்வங்கள்' பற்றிய தொடர் கருத்தரங்கமாக இது அமைந்தது. அந்தந்தக் கலைத்துறையில் ஈடுபட்டுத் தோய்ந்த ஆராய்ச்சி அறிஞர்களும், கலைஞர்களும் இக்கருத்தரங்கத்தில் பங்கு பெற்றுக் கட்டுரைகளை அளித்தார்கள். இவ்வகையில் பதினைந்து அறிஞர்கள் பதினைந்து திங்கள் கருத் தரங்கங்களில் பங்கு பெற்றனர். இவ்வறிஞர்களின் ஆய்வுரைகளை வகைப்படுத்தி நூலாக்கியிருக்கிறோம். திருமதி கார்த்திகா கணேசர் காட்சி உரையாற்றினாரேயொழிய கட்டுரை அளிக்க வில்லை; ஆகவே அவருடைய கட்டுரை இந்நூலில் இடம்பெற வில்லை. கலைக்கொள்கை, அழகுக்கலைகள், நாட்டுப்புறக்கலை கள் என்ற மூன்று பிரிவுகளில் ஆய்வுரைகள் வகைப்படுத்தப் பெற்றுள்ளன. கலைக்கொள்கை என்ற தலைப்பில் இரண்டு கட்டுரைகள் உள்ளன. 'கலைமுகிழ்ப்பு' என்ற கட்டுரையின் ஆசிரியர், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தின் இயக்குநர் டாக்டர் சிலம்பொலி சு. செல்லப்பன் அவர்கள். கலைகள் எவ்வாறு தோன்றுகின்றன என்பதற்கு இவருடைய கட்டுரை தோற்றுவாயாக அமைகிறது. இவ்வரிசையில் அடுத்ததாகக் கலைகளுக்குரிய கோட்பாடுகளைக் கூறுவது 'கலைக் கொள்கை' யாகும். இக்கட்டுரை ஆசிரியர் உலகத்தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத் தின் முன்னாள் இயக்குநர் டாக்டர் க. த. திருநாவுக்கரசு ஆவார்.

அழகுக் கலைகள் என்ற இரண்டாம் பிரிவின் முதல் கட்டுரை 'இசைக்கலை'. 'தமிழர் இசை'யை இனங்காட்டும் இக்கட்டுரையின் ஆசிரியர் டாக்டர் சு. சீதா, சென்னைப் பல்கலைக் கழக இசைத் துறைப் பேராசிரியராவார். அடுத்ததாக இடம்பெறும் ஓவியக் கலை, கட்டடக்கலை ஆகிய ஆய்வுரைகளின் ஆசிரியர் டாக்டர் க. த. திருநாவுக்கரசு ஆவார். 'ஓவியக்கலை' கட்டுரை, தமிழில்

ஓவியக்கலையின் தோற்றம், வளர்ச்சி, வகைமை ஆகியவற்றைத் தெளிவாக ஆராய்கிறது. தமிழர்களின் கட்டடக்கலைத் திறனுக்குக் கட்டியம் கூறுகிறது. கட்டடக்கலை எனும் கட்டுரை, 'தமிழர் கூத்துகள்' என்னும் கட்டுரை தமிழர்களின் கூத்துக்கலை அன்றும் இன்றும் விளங்கிவரும் நிலைகளைச் சுட்டிக் காட்டுகிறது. இதன் ஆசிரியர் டாக்டர் ஜான் ஆசீர்வாதம் சென்னை கிறித்துவக் கல்லூரியின் தமிழ்ப் பேராசிரியர். தமிழில் சிற்பக்கலை யின் தோற்றம் பற்றியும் வரலாறு பற்றியும் கூறும் 'சிற்பக்கலை' ஆய்வுரையாளர் திரு. வ.ந. சீனிவாச தேசிகன், அரசு அருங்காட்சி யகத்தின் தொல்லியல் துறையின் காப்பாட்சியர் ஆவார். தமிழில் 'நாட்டிய நாடகங்களின்' வரலாற்றைக் கூறும் கட்டுரையாளர் கலைமாமணி புத்தனேரி ரா. சுப்பிரமணியம் ஆவார். 'தமிழில் மேடை நாடகங்கள்' காலந்தோறும் இருந்து வந்ததைத் துலக்க மாகக் கூறும் கட்டுரையின் ஆசிரியர் டாக்டர் இரா. குமாரவேலு, பச்சையப்பன் கல்லூரியின் தமிழ்ப் பேராசிரியர் ஆவார். தமிழகத் திற்கு உலகப் புகழைத்தேடித் தரும் 'செப்புத் திருமேனிக் கலை' யைப் பற்றிய வகைமை, வரலாறு, சிறப்பு ஆகியவை பற்றிக் கூறும் கட்டுரை ஆசிரியர் திரு. நடன. காசிநாதன், தமிழ்நாடு அரசின் தொல்பொருள் ஆய்வுத்துறையின் இயக்குநராக உள்ளார்.

மூன்றாம் பிரிவாகிய நாட்டுப்புறக் கலைகள் பகுதியில் 'நாட்டுப்புறப் பாடலிசை' ஆய்வுரையாளர் சென்னை வானொலி நிலையத்தின் அறிவிப்பாளர் திரு. த. கனகசபை, நாட்டுப்புறப் பாடலிசையில் 'டாக்டர்' பட்ட ஆராய்ச்சியில் ஈடுபட்டிருப்பவர். நாட்டுப்புறப் பாடலிசை, கர்நாடக இசையிலும் பழமையான தமிழிசைக்கு ஆதாரமாக உள்ள வகையைச் சிறப்புற விளக்கிக் கூறுகிறது இவருடைய கட்டுரை. தெருக்கூத்து, பாவைக்கூத்து ஆகிய கட்டுரைகளின் ஆசிரியர் டாக்டர் துளசி. இராமசாமி உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தின் கலை—பண்பாட்டியல் துறையில் முதுநிலை ஆராய்ச்சியாளராக உள்ளார். தமிழகத்தின் மரபு அரங்கக் கலையான 'தெருக்கூத்து' காலந்தோறும் எவ்வெவ் வாறு மாறுபட்டு வந்திருக்கிறது என்பதை விளக்கிக் கூறுகிறது இவருடைய முதற் கட்டுரை. 'பாவைக் கூத்து' எனும் கட்டுரை, பாவைக் கூத்தின் வகைமை, தோற்றம் கொண்டுள்ள இடங்கள் பற்றி விளக்கமாக ஆராய்கிறது. தமிழ் அரங்கக் கலையின் தோற்றத்திற்கு ஒருதுணையாக இருந்த 'கணியான் கூத்து'

ஆய்வுரையாளர் டாக்டர் எம். பிரமிளா, சென்னைப் பல்கலைக் கழகத்தின் இசைத்துறையில் விரிவுரையாளராக உள்ளார்.

இந்நூலாக்கத்திற்குத் துணையாக இருந்து விரைவில் நூல் வெளிவர உதவிய இயக்குநர் ஐயா அவர்களுக்கு நன்றி சொல்லக் கடமைப் பட்டவன். மெய்ப்பு திருத்துவதிலும் சொல்லடைவு தயாரிப்பதிலும் உதவிய ஆய்வாளர்கள் திரு பா. இராசா, திருமதி. தமிழ்ச்செல்வி ராசா, செல்வி. பி. வெ. கசிலா, திரு சா. சவரிமுத்து ஆகியோர்க்கு நன்றி. செம்மையாக அச்சிட்டுக் கொடுத்த கவின்கலை அச்சகத்தார்க்கும் ஓவியர் பூவரசுக்கும் நன்றி.

துளசி. இராமசாமி

சென்னை-113
28-2-1990

உள்ளுறை

I கலைக்கொள்கை

	பக்கம்
கலை முகிழ்ப்பு	2
தமிழரின் கலைக்கொள்கை	21

II அழகுக் கலைகள்

இசைக் கலை	86
ஓவியக் கலை	100
கட்டடக் கலை	144
தமிழர் கூத்துகள்	177
சிற்பக் கலை	194
தமிழில் நாட்டிய நாடகங்கள்	200
தமிழில் மேடை நாடகங்கள்	229
செப்புத் திருமேனிகள்	271

III நாட்டுப்புறக் கலைகள்

நாட்டுப்புறப் பாடலிசை	290
தெருக் கூத்து	303
கணியான் கூத்து	321
பரவைக் கூத்து	330

I. கலைக் கொள்கை

1. கலை முகிழ்ப்பு

டாக்டர். சிலம்பொலி சு. செல்லப்பன்

கலைச் சிறப்பு

நாளேடுகளிலும், திங்கள், கிழமை இதழ்களிலும் கலைக்கென ஒரு பகுதி ஒதுக்கப்படுவதைக் காண்கிறோம். கலைக் கூடங்கள் எங்கும் காட்சிப் பொருள்களாக விளங்கிச் சிறக்கின்றன. இசை யரங்குகளும் நாடக மேடைகளும் இலக்கியப் பொழிவுகளும் இல்லாத இடங்களே இல்லை. கலை நிகழ்ச்சி இல்லாத விழாக்களே இல்லை. கலை அந்த அளவு வாழ்க்கையோடு ஒன்றியதாகி விட்டது.

கலையாவது யாது?

இயற்கை அல்லாததை—இயற்கையிலிருந்து வேறுபட்டிருப்பதைக் கலை எனப் பொதுவாகக் கூறலாம். மனிதனால் உண்டு பண்ணப்படாமல் தொன்றுதொட்டே ஒரே நியதியாக நிலை பெற்று வருவது இயற்கை. அவ்வியற்கைப் பொருள்களையும் அவற்றின் ஆற்றல்களையும் மனிதன் ஒரு நோக்கத்திற்காக மாற்றி அமைக்கும்போது கலை பிறக்கிறது. மனிதன் தன் கல்வி, அறிவு செயல் ஆகியவற்றைப் பயன்படுத்துவதன் மூலம் அக்கலை தோன்றுகிறது.[1]

கலை என்னும் சொல்லும் கல்வி என்னும் சொல்லும் பொதுவாக ஒரே பொருளை உணர்த்துகின்றன என்று கொள்ள முடியும். இவ்விரு சொற்களும் 'கல்' என்னும் பகுதியிலிருந்து பிறந்திருக்கின்றன. ஆகவே கற்றல் என்பதே இவ்விரு சொற்

களுக்குமுள்ள பொதுப் பொருளாகும். கல்வி என்றால் ஒருவன் கற்க வேண்டியவற்றைக் கற்றல் என்று பொருள்படும். அந்தத் தொழிலை உணர்த்துவதுதான் 'வி' என்பது. அவ்வாறு கற்றலுக்கு அழகு சேர்ப்பதைக் குறிப்பதே 'ஐ' என்பது. ஆகவே கற்றல் என்றால் ஒருவன் கற்றுத் தெரிந்துகொள்ளுதல் என்று பொருள்படும். கலை என்றால் அவ்வாறு கற்றுத் தெரிந்து கொள்வதை ஓர் அழகுணர்ச்சியோடு தெரிந்து கொள்வது என்று பொருள் கொள்ளலாம்.[2]

கலை என்னும் சொல்

பொதுவாகக் கலை என்பதை ஒன்றைச் செய்வதில் அல்லது உருவாக்குவதில் உள்ள திறமை எனக்குறிப்பிடலாம். ஆங்கிலத்தில் இதனை Art என்கிறோம். சங்க இலக்கியங்களில் கலை எனும் சொல் Art என்ற பொருளில் ஆளப்படவில்லை. ஆண் குரங்கு,[3] ஆண்மான்[4] இவற்றை குறிக்கவே பயன்பட்டுள்ளது.

''கலை கை தொட்ட கமழ்சுளைப் பெரும்பழம்''[4]அ

''தெள்ளறல் பருகிய திரிமருப்பு எழிற்கலை''[4]ஆ

என்பன காட்டுகளாம். சங்க நூல்களை அடுத்து வந்த சிலப்பதிகாரத்தில் கலை என்ற சொல் மானைக் குறிக்கப் பயன்படுவதோடு இன்று நாம் குறிக்கும் Art என்ற ஆங்கிலச் சொல்லுக்கான பொருளிலும் ஆளப்பட்டுள்ளது.

''எண்ணென் கலையும் இசைந்துடன் போக''[5]

''எண்ணென் கலையோர் இருபெரு வீதி''[6]

''எண்ணென் கிரட்டி யிருங்கலை பயின்ற
பண்ணியல் மடந்தையர்...''[7]

கலைகள் அறுபத்து நான்கு என்னும் குறிப்பும் சிலம்பில் இடம் பெற்றிடக் காண்கிறோம். சிலம்பை அடுத்து வந்த மணிமேகலையில் கலைகள் எவையெவை என்பதற்கான குறிப்புக் காணப்படுகிறது. கூத்து, பாட்டு, தாள ஒழுங்கு (தூக்கு) தாளக்கட்டு (துணிவு), யாழிசை நயம், அகப்புற நாடகப் பாடல், மத்தளம், வாத்தியம், இன்னிய குழலிசை, பந்தாடல், சமையல் அழகு தரும் நறுமணப்பொடி தேய்த்துத்தூய நீராடல், பாயிலிட்ட பள்ளியறைச் சோடிப்பு, பருவ காலத்திற்கேற்ற ஒழுக்கம், உடலின்பத்துக்குரிய கரணச் செயல், கருத்துணர்ந்து நயமாக

நடித்தல், சொல்லடுக்குத் திறமை, கரந்துறை கணக்கு, எழுத்தாண்மை, மலர்களை ஆய்ந்து தொகுத்தல், காலத்திற்கும் நடிப்புக்குமேற்ற கோலங்கொள்ளல், ஒப்பனை, முத்துக்கோர்த்தல் காலக்கணிதம் (சோதிடம்), ஓவியம் ஆகிய கலைகளைக் கற்றுணர்ந்தவளாக மாதவி பேசப்படுகிறாள்.[8]

அவ்வாறாயின் சங்க காலத்தில் கலைகள் இல்லையா என்ற வினா எழலாம். சங்க காலத்தில் குழல், யாழ், இசை, நாடகம் எனத் தனித்தனிப் பெயரால் கலைகள் பேசப்பட்டுள்ளனவே தவிர, அனைத்தையும் தொகுத்து 'கலைகள்' எனப் பொதுப் பெயரால் அழைக்கப்பட வில்லை என்பது தெரிகிறது. சங்க நூல்களையடுத்து வந்த காப்பியங்களில் கலைகள் பொதுப் பெயரால் அழைக்கப்படுவதோடு அவை அறுபத்துநான்கு வகைப்படும் என்னும் கருத்தும் கூறப்படுகிறது.

கலை வளர்ச்சி

நாகரிகம், பண்பாடு என்பவைகள் கலைகளின் வாயிலாகவே பிறந்தன. மிகத் தொன்மையான காலத்தில் தமிழகத்தில் ஒன்றிரண்டு கலைகள்தாம் அரும்பின. அப்பால் அவை அறுபத்து நான்கு கலைகள் என்றாயின. மக்கள் அறிவு வளர வளரக் கலைகளில் பல உட்பிரிவுகள் அரும்பியதோடு புதிய கலைகளும் மலர்ந்து இன்று நாட்டில் ஆயிரக்கணக்கான கலைகள் மலர்ந்துள்ளன.[9]

இன்றைய மனித வளர்ச்சியில் கலைகள் மரபுக்கடங்காது, விதம்விதமாகத் தோன்றிக்கொண்டிருப்பதைக் காணலாம். புதிது புதிதாகத் தோன்றுகின்றவை அனைத்தும் கலை ஆகிவிடமுடியாது. அவை மனிதனின் அழகு உணர்ச்சியைத் தூண்டி மனத்துக்கு மகிழ்வையும் நிறைவையும் தரத்தக்கதாக அமைய வேண்டும். நாகரிகத்தின் புலப்பாடாகவும் பண்பாட்டின் செல்வமாகவும் அழகின் இருப்பிடமாகவும் உணர்ச்சித் தூண்டுதலாகவும் அருமையானதாகவும், சாதனைக்கு அரியதாகவும், மனத்தைக் கவர்வதாகவும் இருக்கும் மனிதனின் ஆக்கப் படைப்புகளே கலையாகக் கருதப்பெறும் தகுதியைப் பெறுகின்றன. அது பலவகையானதாக இருக்கலாம். அவ்வாறு அமைவன அனைத்தும் கலைகளாக விளங்கி எல்லோராலும் போற்றிப் புகழப்படும்.[10]

'முகிழ்' எனும் சொல் அரும்பு என்னும் பொருளினது. 'முகிழ் நிலா'[11], 'முகிழ் விரி'[12] எனும் தொடர்களில் இப்பொருள்

இருப்பதை உணரலாம். ஆயின் முகிழ்த்தல் என்பது அரும்புதல் ஆகும். முறுவல் அரும்ப நிற்கும் மகளிரைச் சிலம்பு 'முகிழ்த்த முரலர்'[13] எனக் குறிப்பிடும். 'கலை முகிழ்ப்பு' என்பது கலை அரும்புகை அல்லது கலை தோன்றுகை என்னும் பொருளை உணர்த்துவதாகிறது. எனவே இத்தலைப்பில் கலைகள் தோன்றிய வகையைமட்டுமே பேசவேண்டுவதாகிறது.

"கலை என்பது உணர்வின் வெளிப்பாடு. அது உணர்வை வெளியிடுவதுடன் பிறருக்கும் அவ்வுணர்வை ஊட்டும் பெருமையுடையது" என்பார் டால்ஸ்டாய்.

வால்மீகி இராமாயணம், மாமல்லபுரச் சிற்பம், அஜந்தா ஓவியம், தியாகய்யரின் கீர்த்தனை ஆகிய கலைப் படைப்புகளில் இதன் உண்மையை நாம் உணரலாம்.

"ஒரு மரத்தில் ஆணும் பெண்ணுமாக இரு கிரௌஞ்சப் பறவைகள் உட்கார்ந்திருந்தன. ஒரு கொடிய வேடன் தன் கூரிய அம்பினால் ஆண் புறாவை வீழ்த்திவிட்டான். பெண் புறா துடித்துக் கதறுகிறது. கலையுள்ளம் படைத்த வால்மீகியின் செவிகளில் சென்று பாய்கிறது அவ்வோலக் குரல். அவருடைய சோகத்தை அது கிளருகிறது. சோக உணர்வு பீரிட்டுக் கொண்டு பொங்குகிறது. சோகம் சுலோகமாக உருவெடுக்கிறது".[14] மனிதனின் இன்ப துன்ப உணர்வுகளே கலை முகிழ்ப்புக்குக் காரணமாக அமைகிறது எனலாம்.

பழங்கால நாகரிகத்தில் கலை

மனித அறிவு இயற்கையோடு ஒன்றியும் உறழ்ந்தும் நின்றதாலேயே கலை முகிழ்த்தது எனலாம். இயற்கையே கலை வளர்ச்சிக்கு ஊன்றுகோலாக இருந்துள்ளது. எப்பொழுது மனிதன் கலைப் பொருள்களைப் படைக்கத் தொடங்கினான்? அவற்றைப் படைக்க அவனைத் தூண்டியது எது? என்ற வினாக்கட்கு விடை கண்டால் 'கலை முகிழ்ப்பை' நாம் அறிந்தவர்களாவோம். ஏறத்தாழ 35,000 ஆண்டுகட்டு முற்பட்ட பழைய கற்கால இறுதியில்தான் கலைப்பொருள்களைக் காணமுடிகிறது. பல்லாயிரம் ஆண்டுகள் படிப்படியே வளர்ந்த பின்னர்தான் மாந்தன் இந்த நிலையை எய்தியிருக்க முடியும். எனவே முன்னர் எழுப்பியுள்ள வினாக்கட்கு விடை காண்பது எளிய செயலன்று. காட்டுமிராண்டியாக வாழ்ந்த மாந்தன் விலங்குகளின் தாக்குதல்

களிலிருந்து தற்காத்துக் கொள்ளத் தடிகளைக் கொண்டும் கூரிய கற்களைக் கொண்டும் எதிர்த்துப் போரிட்டு வாழ வேண்டியவன் ஆயினான். மனிதன் பயன்படுத்திய முதல் ஆயுதம் கல்லேயாகும். கூர்மையான கல் விலங்குகளின் உடலில் பாய்ந்து தைப்பதை அறிந்த மனிதன் கல்லைக் கூர்மையாக்கி ஆயுதமாக்கினான். இதுதான் மனித குலத்தில் முதற் கலைப் படைப்பு எனலாம். 'கல்லிலே கலை வண்ணம் கண்டான்'' என்பது இவ்வகையிலும் பொருந்தியிருப்பதைக் காணலாம். விலங்குகளை விரட்டக் கற்களை வெவ்வேறு வடிவங்களில் 'வன் தாக்கு கருவிகளாகப் படைத்துக் கொண்டான்.

இரவு நேரங்களில் விலங்குகளிடமிருந்து தற்காத்துக்கொள்ள குகைகள் அல்லது மறைவிடங்களைத் தேடி அடைந்தான். சூரியனும் நிலவும் ஒளி வீசியபோது விலங்குகளைக் காணவும், அதனால் அவற்றிடமிருந்து தப்பவும் முடிந்தது. எனவே அவன் இரு சுடர்களையும் இறையென வழிபட்டான்,

விலங்குகளின் வாழ்க்கை முறை என்றும் ஒரே தன்மை யுடையது. மனிதனிடம் விலங்குக்கில்லாத ஒரு பண்பு இயற்கை யிலேயே அமைந்திருக்கிறது. அது அவனது உள்ளத்து உணர்வு. ஒன்றைக் கண்டால் அதனையொப்ப ஒன்றைச் செய்யும் திறன் அவனுக்கு இயற்கையாக வாய்க்கப்பெற்றுள்ளது. குகைகளிலிருந்த மனிதன் தனக்கு எதிரிகளான விலங்குகளின் உருவங்களை மனத்திற்குக் கொண்டு வந்து அவற்றின் வடிவங்களைக் குகைச் சுவர்களில் தழைச்சாற்றாலும், கற்கோடுகளாலும் வரைந்து வைக்கத் தொடங்கினான். அங்கே ஓவியக்கலை தோற்ற மெடுத்தது.

அடர்ந்த காடுகளில் பெருங்காற்று வீசியபோது மூங்கில் போன்ற மரங்கள் ஒன்றோடொன்று—உராய்ந்து தீப்பற்றி ஒளி உண்டாவதைக் கண்டான். சூரியன், நிலவுக்கு அடுத்ததாக அவனுக்கு ஒளி தந்த பொருளாக நெருப்பு விளங்கியது. எனவே அவன் நெருப்பையும் வணங்கத் தொடங்கினான். விலங்குகளின் மீது வீசிய கற்கள் நிலத்திலிருந்த கற்களின் மீது பட்டபோது தீப்பொறிகள் தோன்றி அங்கிருந்த சருகுகள் முதலியவற்றைத் தீய்ப்பதைக் கண்டான். கல்லோடு கல்லைச் சேர்த்துறைத்துச் சக்கிமுக்கிக் கற்கள்மூலம் நெருப்புண்டாக வழி கண்டான். பறந்து திரிந்த மின்மினிப் பூச்சிகள் மாந்தனுக்கு விளக்கைக் காண வழி வகுத்தது காய்ந்த சருகுகள், கட்டைகளைக் கொண்டு நெருப்பு

உண்டாக்கினான். பின்னர் கொழுப்பு எண்ணெய் முதலியவை நெருப்பு நின்றெரிய இடமளித்ததை அறிந்தான். கற்குழிகளிலும் கிளிஞ்சல்களிலும் எண்ணெயை ஊற்றி நார்ச் செடிகளைத் திரி யாக்கி விளக்கைத் தோற்றுவித்தான். அறிவு வளர வளர மண் விளக்குகள், உலோக விளக்குகள் தோன்றியதோடு அவற்றைப் பல்வேறு வேலைப்பாடுகளுடன் செய்யும் நிலையும் மலர்ந்தது.

நெசவுக் கலை

மனிதன் விலங்குகளைக் கொன்று அவற்றின் ஊனை உணவாகக் கொண்டான். எலும்புகளை ஆயுதங்களாகப் பயன் படுத்தினான். அவற்றின் தோலை மேலே போர்த்துக் கொண் டான். தோலாடை அணிந்த மனிதன் பின்னர் இலை தழைகளைப் புனைந்து ஆடையாகத் தொடுக்கக் கற்றான். இவ்வாறு உடுக்கக் கற்றது நெசவுக் கலையின் முகிழ்ப்பு ஆயிற்று.

தோலையும் இலைதழைகளையும் ஆடையாக உடுத்த மக்கள், பின்னர் பருத்தி நூலாடைகளையும் பட்டாடைகளையும் நெய்யக் கற்றனர். பட்டு நூலாலும், எலி மயிராலும், பருத்தி நூலாலும் நெசவுத் தொழில் செய்யும் நுட்பமான தொழிலை அறிந்த நெசவாளர்கள் புகார் நகரில் வாழ்ந்ததை,

''பட்டினும் மயிரினும் பருத்தி நூலினும்
கட்டும் நுண்வினைக் காருகர் இருக்கை''[15]

என இளங்கோவடிகள் குறிப்பிட்டுள்ளார். ஆடைகள் கண்ணால் காணமுடியாத அவ்வளவு மெல்லிய நூலால் பூவேலைப்பாட்டுடன் நெய்யப்பட்டன. அவ்வாறு நெய்யப்பட்ட ஆடைகள் பாம்பின் தோலைப்போல் மென்மையும், பளபளப்பும் கொண்டனவாக இருந்ததை,

''நோக்கு நுழைகல்லா நுண்மைய பூக்களிந்து
அரவுரி அன்ன அறுவை''[16]

எனப் பொருநராற்றுப்படை சுட்டுகிறது.

''வறன்இல் புலத்தி எல்லித் தோய்த்த
புகாப்புகர் கொண்ட புன்பூங் கலிங்கம்''[17]

என்றும் நற்றிணை அடிகளால் ஆடைகளைத் தோய்த்தெடுத்துக் கஞ்சியிட்டு முடமுடப்பாக்குவதைப் பண்டைய மக்கள் அறிந் திருந்தனர் என்பது தெரிகிறது.

கப்பல் கட்டுங் கலை

பண்டைத் தமிழர்கள் நீர் வாணிகத்திற் சிறந்திருந்தனர். ஈராயிரம் ஆண்டுகட்கு முன்னரே பாண்டிய மன்னனின் அரச தூதுவன் உரோம் நாட்டு அரசன் அகஸ்டசைக் கடல்வழி சென்று கண்டு பாண்டியன் தந்த பரிசுப் பொருள்களை அகஸ்டசுக்குத் தந்து இரு நாட்டுக்கும் வணிகத் தொடர்பு கண்டு வந்த செய்திகளை அறிகிறோம்.

தமிழில் பலவகை மரக்கலங்கட்கும் பெயருள்ளன. அவை புணை, பரிசில், கட்டுமரம், தோணி, திமில், ஓடம், படகு, அம்பி, வங்கம், கப்பல், நாவாய் முதலியன. கலஞ்செய் கம்மியர், கலம்புணர் கம்மியர் என்று மணிமேகலையிலும், 'நீரின் வந்த நிமிர் பரிப் புரவியும்' என்று பட்டினப்பாலையிலும், 'இலங்கு நீர் வரைப்பிற் கலங்கரை விளக்கமும்' என்று சிலப்பதிகாரத்திலும் கூறியிருப்பதால் பண்டைத் தமிழரின் கலஞ் செய்வினையும் நீர் வாணிகமும் நன்றாய் விளங்கும்.[18]

> ''கடல்ஓடா கால்வல் நெடுந்தேர் கடல்ஓடும்
> நாவாயும் ஓடா நிலத்து''

என்னும் திருக்குறள் கடல் ஓடும் நாவாய்களை நம் முன்னோர் கொண்டிருந்ததை நன்கு புலப்படுத்துகிறது. இந்நாவாய்க் கலை முகிழ்க்க அடிப்படையாயிருந்தது எது? நெய்தல் நிலத்தில் வாழ்ந்த மாந்தன் நீர் நிலையில் ஓடித் திரிந்த மீன்களைப் பார்த்தான். வலைவீசி அவற்றைப் பிடிக்கும் வழியையும் கண்டான். மீன்கள் தம் இருபக்கங்களிலுமுள்ள கைகள் போன்ற செதில் இறக்கைகளால் தண்ணீரைத் துழாவி நீந்துவதைக் கண்டான். மீன்களைப் போலவே தன் இரு கைகளாலும் நீரைத் துழாவி நீந்தக் கற்றான். காய்ந்த கட்டைகள் நீர் நிலைகளில் மிதந்து வருதலைப் பார்த்து கட்டைகள்மீது அமர்ந்து நீரில் மூங்கில் நன்றாக மிதப்பது கண்டு பல மூங்கில்களை ஒன்று சேர்த்துக் கட்டித் தெப்பமாக்கினான். சிப்பி, சங்கு போன்ற உட்குழிவுள்ளவைகள் நீரில் மிதந்து நிற்பதைக் கண்ட அவன், கட்டைகளை உட்குழிவுள்ளனவாக ஆக்கி ஓடம் செய்தான். பெரு வெள்ளத்தில் நீரில் மிதந்துவந்த கிளைகள் காற்றின் வீச்சினால் விரைந்தடித்துச் செல்லப்படுவது கண்டு கட்டுமரங்கட்குத் திரைச் சீலைகள் கட்டி விரைந்து செலுத்தினான். இவ்வாறு தோன்றிய கலைதான் ''வளி தொழில் ஆண்ட வானவன் மருங்''' என்று பாடும் அளவுக்கு வளர்ந்து செழித்தது.

இசையும் இசைசார் கலைகளும்

கலையின் தோற்றத்தில் மூன்று கூறுகள் இருந்திடக் காண்கிறோம். கலை பிறப்பதற்கு முதலில் வேண்டுவது தூண்டுதல். இத்தூண்டுதலை ஏற்றுக் கலையை உருவாக்குகிற அறிவுள்ளம் இரண்டாவது கூறு; அவ்வுயர்ந்த அறிவில்மலர்ந்த கருத்துகளையும் அனுபவங்களையும் வெளிப்படுத்துவது மூன்றாவது கூறு. எந்தக் கலையாயினும் அது உருவாக ஒரு தூண்டுதல் அமைய வேண்டும். அத்தூண்டுதல் காரணமாகச் சிந்திக்கும் அறிவு கலையைத் தோற்றுவிக்கிறது.

துளைக் கருவி

மூங்கில்துளையுள் நுழைந்தெழும் காற்று குழலோசையாகவும் வீழ்கின்ற அருவிநீரோசை முழவொலியாகவும், கலைமான்கள் ஒலிக்கும் கடுங்குரல் பெருவங்கியத்தின் ஒலியாகவும், பூஞ்சோலைகளில் வண்டுகள் ஒலிப்பது யாழிசையாகவும் தோன்ற, மயில் விறலிபோல ஆட, அதனை மந்திகள் மகிழ்ந்து காணும் பார்வையாளர்களாக இருக்கக் கானகத்தை ஒரு நாடக மேடையாக்குகிறார் கபிலர்.

> ''ஆடுஅமைக் குயின்ற அவிர்துளை மருங்கின்
> கோடை அவ்வளி குழல்இசை யாகப்
> பாடுஇன் அருவிப் பனிநீர் இன்னிசைத்
> தோடு அமை முழவின் துதைகுரல் ஆகக்
> கணக்கலை இகுக்கும் கடுங்குரல் தூம்பொடு
> மலைப்பூஞ் சாரல் வண்டுயாழ் ஆக
> இன்பல் இமிழிசை கேட்டுக் கலிசிறந்து
> மந்தி நல்அவை மருள்வன நோக்கக்
> கழைவளர் அடுக்கத்து இயலி ஆடு மயில்
> நனவுப் புகு விறலியின் தோன்றும் நாடன்''[19]

என்னும் இக் கபிலரின் செய்யுளோவியம் மூங்கில் துளையில் நுழையும் காற்று, அருவியோசை, மான் குரல், வண்டொலி, மயிலாட்டம் ஆகியவை முறையே குழலி, முழவு, பெருவங்கியம், கூத்து, யாழ் ஆகிய கலைகட்குத் தூண்டுதலாக அமைந்திருப்பதைச் சுட்டுகிறது.

இதேபோல் பரிபாடலில் நல்லழிசியாரும் பாடியிருக்கக் காணலாம். திருப்பரங்குன்றத்தின் ஒரு பக்கத்தே பாணர்கள்

மீட்டும் யாழின் இன்னோசை எழுந்து கொண்டிருக்கும். அதற்கிணையாக மற்றொரு பக்கத்தே வண்டுகளின் இனிய ஓசை எழுந்தபடியிருக்கும். ஒரு பக்கத்தே குழலொலி எழுந்தபடியிருக்கும்; மற்றொரு பக்கம் அதற்கிணையாகத் தும்பிகள் எங்கணும் பரவி இசை ஊதியபடி இருக்கும். ஒரு பக்கத்தே முழவின் தாள ஒலி எழுந்தபடி இருக்கும்; அதற்கிணையாக மறுபக்கத்தே அருவிநீரின் ஒலி எழுந்தபடியிருக்கும். ஒரு பக்கத்தே ஆடல் மகளிர் இடையை அசைத்தசைத்து ஆடியிருப்பர்; அதற்கிணையாக மறுபக்கத்தே வாடைக் காற்றலைக்கப் பூங்கொடியானது அசைந்து ஆடியபடியிருக்கும்; ஒரு பக்கத்தே பாடுகின்ற பாலைப் பண்ணின் இனிய குரலொலி எழுந்தபடியிருக்கும்; அதற்கிணையாக மற்றொரு பக்கத்தே மயில்களின் அரிக்குரலொலி அவ்வாறே எழுந்தபடியிருக்கும்.

> ''ஒருதிறம், பாணர் யாழின் தீங்குரல் எழ
> ஒருதிறம், யாணர் வண்டின் இமிரிசை எழ
> ஒருதிறம், கண்ணார் குழலின் கரைபு எழ
> ஒருதிறம், பண்ணார் தும்பி பரந்திசை ஊத
> ஒருதிறம், மண்ணார் முழவின் இசை எழ
> ஒருதிறம், அண்ணல் நெடுவரை அருவிநீர் ததும்ப
> ஒருதிறம், பாடல்நல் விறலியர் ஒல்குபு நுடங்க
> ஒருதிறம், வாடை உளர்வயின் பூங்கொடி நுடங்க,
> ஒருதிறம், பாடினி முரலும் பாலைஅம் குரலின்
> நீடுகிளர் கிழமை நிறைகுறை தோன்ற
> ஒருதிறம், ஆடுசீர் மஞ்ஞை அரிக்குரல் தோன்ற''[20]

யாழ், குழல், முழவு, வாய்ப்பாட்டு, நாட்டியம் ஆகிய எல்லாம் அமைந்த பெரிய கலையரங்கத்தையே படைத்து விடுகிறது இப்பரிபாடல் பாட்டு. இங்கும் வண்டொலி, தும்பியிசை, அருவியோசை, பூங்கொடி நுடக்கம், மயிலின் அரிகுரல் ஆகியவை முறையே யாழ், குழல், முழவு, நாட்டியம், வாய்ப்பாட்டு ஆகிய கலைகளின் தோற்றத்திற்குத் தூண்டுதலாக அமைந்ததைச் சுட்டியிருப்பதாகக் கொள்ளலாம்.

மூங்கிற் காடுகளில் வண்டுகள் மூங்கிலில் துளைசுளைச் செய்ய அவற்றின் வழியே புகுந்தெழுந்த காற்று ஒருவகை ஒலியை எழுப்பிக் கேட்போரை இன்பத்தில் ஆழ்த்தியது. அதனைக் கண்ட மக்கள், அதே போன்ற இசையைத் தாமும் இசைத்து மகிழ, மூங்கிற் கோலில் துளைகள் அமைத்துக் குழல் என்னும் துளைக்

கருவியைக் கண்டனர். புல்வகையைச் சேர்ந்த மூங்கிலிற் செய்யப் பெறுவதால் இது **புல்லாங்குழல்** என்றும் **வேய்ங்குழல்** என்றும் அழைக்கப்பெறுகிறது. சந்தனம், கருங்காலி, செங்காலி ஆகிய மரங்களாலும், வெண்கலத்தாலும் செய்து பயன்படுத்தி அவற்றை விட மூங்கிலில் எழும் ஒலியே இனிமையாக இருப்பதையறிந்து பின்னர் மூங்கிலிலேயே குழல் செய்யத் தொடங்கினர்.

நரம்புக் கருவி

முற்காலத்தில் வேட்டைத் தொழிலை மேற்கொண்ட மக்கள், அம்புகள் எய்யுங்கால் அவை நெடுந்தூரம் விரைந்து செல்லுதற்கு ஏற்ற வண்ணம் வில்லின் நாணை இறுகக் கட்டினர். வில்நாணின் இறுக்கத்தைத் தெரிந்துகொள்வதற்கு நாணினை விரலால் தெறித்து அதிலிருந்தெழும் ஓசையை அளவு கருவியாகக் கொண்டனர். வில்நாணின் ஓசையைக் கேட்டு அதன் இசை நுட்பத்தை அறிந்த நம் முன்னோர்கள் இசைத் தோற்றத்திற்கு இடனாயுள்ள வில் நாணின் நீளத்தைக் குறைத்தும் கூட்டியும் பல்வேறு இன்னிசைச் சுருதிகளைத் தரும் பல விற்களை ஒன்றாகச் சேர்த்து நெடுங்காலத்திற்கு முன் நம் முன்னோர்களால் அமைத்துக் கொள்ளப் பெற்ற நரம்புக்கருவி 'வில்யாழ்' என்பதாம்.[21]

வேடுவர்கள் வேட்டையாடுகையில் வெவ்வேறு விற்களின் நாண்கள் வெவ்வேறு ஒலிகளை எழுப்பக்கண்டு, ஒரே வில்லில் பல நரம்புகளைக் கட்டி, நாண்களைத் தெறித்தபோது பிறந்தது யாழ் என்று இசைக் கருவி ஆராய்ச்சி (Orgamology) யாளர்கள் கருதுகிறார்கள். பண்டைய யாழ் 'வில்யாழ்' என்றழைக்கப் பெற்றதும் இதனை வலியுறுத்துகின்றது.[22]

குமிழங் கோட்டை வளைத்து மரலின் நாரை நரம்பாகக் கட்டி அந்த வில் யாழைக் கைவிரலால் தெரித்து வாசிப்பது பண்டைக்கால வழக்கம் என்பதை,

> ''..... குமிழின்
> புழற்கோட்டுத் தொடுத்த மரற்புரி நரம்பின்
> வில்யாழ் இசைக்கும் விரலெறி குறிஞ்சி''[23]

என்னும் பெரும்பாணாற்றுப்படை அடிகளால் அறியலாம்.

வில்லில் நாணேற்றி அம்பை எய்யுங்கால் அதிலெழுந்த இன்னோசை கண்டு வில்யாழ் முதன்முதலில் உருவாக்கினர் நம் முன்னோர். இவ்வில்யாழ் குறிஞ்சி நிலத்துக் குறவர்களிடைத்

தோன்றியதால் குறிஞ்சி யாழாயிற்று. முதன் முதலில் தோன்றிய நிலம் குறிஞ்சியேயாதலின் இக் குறிஞ்சி யாழே முதல் யாழாம்.

மிகப் பழங்காலத்தில் தோன்றிய வில்யாழ் ஆகிய இக் கருவியை அடிப்படையாகக் கொண்டே இசை வளர்ச்சிக்கு இன்றியமையாத பேரியாழ், மகரயாழ், சகோடயாழ், செங்கோட்டியாழ் என்னும் நால்வகை யாழ்களும், ஆயிரம் நரம்புகளையுடைய பெருங்கலம் என்னும் ஆதியாழும் பிற நரம்புக் கருவிகளும் நுண்ணுணர்வுடைய பெருமக்களால் உய்த்துணர்ந்து அமைக்கப் பெற்றன.[24]

தோற் கருவி

மனிதன் வேட்டையாடிய விலங்கின் தோலை மரத்தில் கட்டித் தொங்கவிட்டிருந்தபோது, உலர்ந்த தோலின்மீது மரக் குச்சி பட்டபோது ஒருவகை ஒலி பிறந்ததைக் கண்டான். இழுத்துக் கட்டிய தோலைக் குச்சியால் தாக்கும்போது ஒலியெழுகிறது என்பதைக் கொண்டே தோற்கருவிகள் தோன்றலாயின. இசைப் பாட்டின் தாள அறுதியைப் புலப்படுத்தி இசை வளர்ச்சிக்குத் துணை செய்வதுடன் கேட்போரது உள்ளத்தைக் கிளர்ந்தெழச் செய்வன தோற்கருவிகளாம். அவை பேரிகை, படகம், இடக்கை, உடுக்கை, மத்தளம், சல்லிகை, கரடிகை, திமிலை, குடமுழா, தக்கை, கணப்பறை, தமருகம், தண்ணுமை, தடாரி, அந்தரி முழவு, சந்திர வளையம், மொந்தை, முரசு, கண்விடு தூம்பு, நிசாளம், துடுமை, சிறுபறை, அடக்கம், தருணிச்சம், விரலேறு, பாகம், உபாங்கம், நாழிசைப் பறை, துடி, பெரும்பறை என்னும் முப்பதும் என்பர் அடியார்க்கு நல்லார்.[25]

படிமக் கலை

சிற்பம் என்பது மண்ணினாலும், கல்லினாலும், உலோகங்களினாலும் தந்தம் என்பு முதலிய வேறு பொருள்களினாலும் சிற்பி கண்ணினாற் கண்டவற்றையும் கருத்தாற் கொண்டவற்றையும் உருவப்படுத்திக் காண்பிப்பதேயாம். மனிதன் மர நிழலையும் புதர் மறைவையும் விட்டு இயற்கைக் குகைக்குள் புகுந்து வாழத் தொடங்கிய நாட்களிலேயே இக்கலை தோன்றிவிட்டது எனலாம். பழங்குகைகளிலே சிலஇடங்களில் காட்டு விலங்குகளின் உருவங்கள் பொறிக்கப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம். இவ்வாறு தோன்றிய சிற்பக்கலை காலப்போக்கில் மக்களின் உள்ள வளர்ச்சிக்கும் அவர்களுக்குக் கிடைத்த கருவிகளின் நுட்பத்திற்கும் ஏற்ற வண்ணம் வளர்வதாயிற்று.

'நடுகல்' சிற்பக் கலையின் வளர்ச்சிப் படிநிலையுள் ஒன்றாகிறது. போரில் மடிந்த வீரனைக் குறித்து அவனுடைய உற்றார் கல்கெழு சுரத்திற் சென்று கல்கண்டு, அதனைக் கொணர்ந்து, நீராட்டித் தூய்மை செய்து, பின்னர்ப் பேரும் பீடும் எழுதி நாட்டி, பிறகு அக்கல்லை வீரத் தெய்வமாகப் போற்றிச் சிறப்புச் செய்து வாழ்த்திக் கோவிலெடுப்பது வழக்கமாயிருந்தது. இக்கல் ஒரு பலகைக் கல்லாக இருக்கும். இதில் வீரனைப் போன்ற ஓர் உருவம் சிற்பிக்கப்பட்டிருக்கும். நடுகற்களில் உருவம் சிற்பித்தது பின்னர் பெருங்கலையாக தனிச் சிறப்புப் பெற்று வளர்ந்திருக்கிறது.

சிலப்பதிகாரமும், மணிமேகலையும் சிற்பிகளை 'மண்ணீட்டாளர்' எனக் குறிக்கின்றன. காஞ்சி மாநகரத்தில் பல்திறப்பட்ட வீதிகளில் பலவகைக் கலைஞர்கள் வாழ்ந்ததைச் சாத்தனார் குறிப்பிடுகிறார்.

குயவரும், செப்புக் கலஞ் செய்வோரும், வெண்கலக் கண்ணாரும், பொற்பணி செய்வாரும், பொன்னை உருக்குந் தட்டாரும், மரத்தை வெட்டுந் தச்சரும், சுதை முதலியன கொண்டு பாவை முதலியன செய்யும் சிற்ப வினைஞரும், வரந் தருதற்குரிய கடவுளுருவங்களையும் எழுதவல்ல ஓவியரும், தோற் பதனிட்டு உறை முதலியன செய்யும் பாணரும், தையல் வேலை செய்யும் செம்மாரும், மாலை தொடுப்போரும், சோதிட நூலோரும், சிறப்புடைய பண்ணும் திறமும் வாய்க்குமாறு மூவகையிடமும் கருவியும் மிடறும் ஒப்பக் காட்டும் திறனுடைய பாணரும் என்ற இவர்களுடைய பலதிறப்பட்ட வீதியும் காஞ்சியில் இருந்தனவாம்.

".....இருங்கோ வேட்களும்
செம்பு செய்ஞ்ஞரும் கஞ்ச காரரும்
பைம்பொன் செய்ஞ்ஞரும் பொன்செய் கொல்லரும்
மரங்கொல் தச்சரும் மண்ணீட் டாளரும்
வரம்வர வெழுதிய ஓவிய மாக்களும்
தோலின் துன்னரும் துன்ன வினைஞரும்
மாலைக் காரருங் காலக் கணிதரும்
நலந்தரு பண்ணுந் திறனும் வாய்ப்ப
நிலம்கலம் கண்டம் நிகழக் காட்டும்
பாணர் என்றிவர் பல்வகை மறுகும்..."[27]

மண்ணீட்டாளர் என்பதற்குச் சுதையாற் பாவையுள்ளிட்டன பண்ணுவார் என்பார் அடியார்க்கு நல்லார்.[28]

ஓவியக் கலை

ஒவ்வு என்னும் சொல்லிலிருந்து பிறந்ததே ஓவியம். ஒன்றைப் போலவே இருப்பது அல்லது ஒன்றைப் பற்றுவது என்பது இதன் பொருளாம். இதிலிருந்து பிறந்த ஓவம், ஓவியம் என்ற சொற்கள் ஒன்றன் மறு உருவமாக இருக்கின்ற மற்றொன்றைக் குறிக்கப் பயன்படுகின்றன. மனிதன் தன் கண்ணால் கண்ட ஒன்றை மனத்தில் இருத்திப் பின்னர் அதன் உருவத்தைச் சுவரிலோ பிறபொருள்களின் மீதோ தீட்டி, மூலப் பொருளின் தன்மையை அதில் எதிரொலிக்கச் செய்வதே ஓவியமாகும்.

தாம் காணுகின்ற காட்சியை அப்படியே எழுதுவது காட்சி ஓவியம் ஆகும். தம் மனத்தில் ஒரு காட்சியைக் கற்பனை செய்து பின்னர் அதனை எழுதிக் காட்டுவது 'கற்பனை ஓவியம்' ஆகும். இதனை வடநூலார் முறையே திருஷ்டம், அதிருஷ்டம் என்பர்.

ஓவியக்கலை எவ்வாறு முகிழ்த்தது? மனிதன் தன் எண்ணங்களை வெளியிடச் சொற்களை அறியுமுன்பே தான் கண்ட காட்சிகளைப் பிறருக்கு உணர்த்தக் கற்றுக்கொண்டான். அவன் எழுத்தறிவு பெறுவதற்கு முன்பே கலையறிவைப் பெற்றுவிட்டான், அஃதாவது அவன் தான் கண்ட காட்சிகளை ஓவியங்களாகத் தீட்டக் கற்றுக் கொண்டான். இதனை அவன் வாழ்ந்த குகைகளிலே இன்றும் காணலாம். தொன்மாந்தன் விலங்குகளை வேட்டையாடி வாழ்ந்தான். இவனுடைய இத்தகைய வேட்டைக் காட்சிகளே இவன் வாழ்ந்த குகைகளில் ஓவியங்களாகத் தீட்டப்பட்டுள்ளன. பழங்கால மனிதன் பச்சிலைச் சாறு, செம்மண், விலங்குகளின் கொழுப்பு ஆகியவற்றைக் குழைத்துத் தனக்கு மகிழ்ச்சியளித்த வேட்டைக் காட்சிகளையும், பிற விலங்குகளின் உருவங்களையும் தன்னுடன் வாழ்ந்த மனிதர்களின் உருவங்களையும் தான் வாழ்ந்த இயற்கையான மலைக்குகைகளில் தீட்டினான்.''[29]

பலவகைத் தொழில்களையும் ஒப்புக்காட்டி ஓவியம் வரையும் ஓவியர்களை மதுரைக்காஞ்சி குறிப்பிடுகிறது.

> ''எவ்வகைச் செய்தியும் உவமங் காட்டி
> நுண்ணிதின் உணர்ந்த நுழைந்த நோக்கிற்
> கண்ணுள் வினைஞரும்...''[30]

''சித்திரம் எழுதுவார்க்கு வடிவின் தொழில்கள் தோன்ற எழுதுதற்கரிதென்பது பற்றிச் செய்தியும் என்றார். நோக்கினார் கண்ணிடத்தே தம் தொழிலை நிறுத்தலிற் கண்ணுள் வினைஞர் என்றார்'' என்பார் நச்சினார்க்கினியர்.[31] 'கண்ணுள் வினை' என்பதை ஓவியத் தொழில், சிற்பத்தொழில் ஆகிய இரண்டையும் குறிக்க இளங்கோவடிகள் பயன்படுத்துகிறார். நாட்டிய மங்கை ஓவிய நூலைக் கற்றிருக்க வேண்டுமென மணிமேகலை கூறுகிறது. ஓவியநூல் எனப் பெயருள்ள நூல் ஒன்றுண்டென்பது ''ஓவிய நூலுள் நிற்றல், இருத்தல், கிடத்தல், இயங்குதல் என்னும் இவற்றின் விகற்பங்கள் பலவுள (சிலப்பதிகாரம் 8:23—6) என்பதனாலறியலாகும்'' என்பார் நச்சினார்க்கினியர்.[32]

கலையும் அறிவியலும்

மனிதன் விலங்கினத்தைச் சார்ந்தவனேயாயினும் உள்ளத்து அமைப்பில் அதனின்று வேறுபட்டிருக்கிறான். விலங்குகளின் வாழ்க்கை உண்பது, உறங்குவது, உடலின்பத்தைப் பெறுவது என்ற மூன்றொடு முடிவடைகின்றது. பண்டைக்கால மாந்தர் வாழ்க்கையும் பெரும்பாலும் இம்முறையிலேயே அமைந்தது. மனித மனத்தில் விலங்கு நிலை, கலைநிலை, அறிவியல் நிலை என்பன குடிகொண்டுள்ளன. ஆப்பிள் பழம் மரத்திலிருந்து விழுகிறது. அதைக் கண்டவுடனே உண்டு விடுவது விலங்கு நிலை, பழத்தின் நிறம், சுவை பற்றி அறிந்து துய்ப்பது கலை நிலை; இப்பழம் மரத்திலிருந்து ஏன் விழுந்தது எனச் சிந்திப்பது அறிவியல் நிலை. மனித மனத்தில் விலங்கு நிலையை அடுத்துக் கலை நிலையும், அதனையடுத்து அறிவியல் நிலையும் முகிழ்த்தன எனலாம். வேறொரு வகையிலும் கலை அறிவியலிலிருந்து வேறுபட்டிருப்பதை அறியலாம். ஒரு பொருளைப் பற்றிய இயல்புகளை அறிந்து கொள்வது அறிவியல். ஒரு பொருளை உண்டுபண்ணுவது கலை. அறிவியல், மனத்தோடு மட்டும் தொடர்புடையது; கலை, மன உணர்வுகளோடு ஒன்றிக் கலந்தது. காவிய நிகழ்ச்சிகளைப் படிக்கும்போது அந்நிலை ஏற்படுவதில்லை. கலையை உணர்கிறோம்; அறிவியலை அறிகிறோம். கலை முகிழ்ப்பின் பின்னர் தான் அறிவியல் முகிழ்ப்பு நேர்ந்ததெனினும் இன்றைய மலர்ச்சியில் கலையும் அறிவியலும் கைகோர்த்துச் செல்லும் நிலையும் நேரிடுகிறது.

தொகுப்புரை

கலைகளை வெளியிடுவதில் மனிதனிடம் மூன்று நிலைகளை அறிய முடிகிறது. முதல் நிலையில் அவன் ஓவியங்கள், உருவங்கள் ஆகியவற்றை உண்டுபண்ணினான். இரண்டாம் நிலை ஆறு, மலை, அருவி, சோலை முதலிய இயற்கைக் காட்சிகளைக் கண்டு அவற்றின் அழகில் ஈடுபட்டு அவற்றின் நகல்களை உருவாக்கினான். மூன்றாவது நிலையில் மனிதன் தன் உணர்ச்சிகளையும் பட்டறிவுகளையும் பிறரும் அறியுமாறு அவற்றிற்கு வடிவம் கொடுத்து நிலைபேறுடையதாகச் செய்ய முற்பட்டான். இவை காரணமாகவே உலகில் கலை முகிழ்க்கலாயிற்று.

மனித மனம் அழகை விரும்புகிறது; கலையை நாடுகிறது; அவற்றில் இன்பத்தைக் காண வேட்கை கொள்ளுகிறது. இக்கலையுணர்ச்சி எல்லா மனிதர்களிடமும் அமைந்துள்ள ஒரு பொதுப் பண்பேயாம். பொதுவாக மனிதர்கள் எல்லோருமே கலைச் சுவை நுகர்வோர் ஆவர். ஆயினும் ஒருசில மேதைகளிடத்தில் அவ்வுணர்ச்சி மிக அதிகமாகவும் அழுத்தமாகவும் புலப்படுகிறது.[33] அத்தகைய கலைச் சுவைத் துய்ப்பு புதிய கலைகள் முகிழ்க்கக் காரணமாகிறது.

பொதுவாகக் கலைகளிலிருந்து நுண்கலைகளைப் பிரித்தறிந்ததுபோல நாளும் நாளும் கலைகள் முகிழ்ப்பதால் பண்டைய கலைகள், இன்றைய கலைகள் என்று பாகுபடுத்திக் காணவேண்டியும் உள்ளது. மனிதனுக்கு இயற்கையாக அமைந்த கலையுணர்வின் அடிப்படையில் தோன்றிய கலைகள், கால உணர்வுகளினால் பல வகையான மாற்றங்களை அடைந்து பட்டறிவால் பயன்பாட்டில் பெருகி, நுண்ணறிவால் திறம்பெற்று மக்களுக்கு இன்பத்தைக் கொடுக்கும் சாதனைகளாக இன்று பல்கிப் பெருகியுள்ளன.[34]

கலை என்பது நிலைத்திருப்பதன்று; வளர்ந்து கொண்டே இருப்பது (Art is not stationary but progressive). மனித உள்ளத்தில் சிந்தனை வளம் இருக்கும்வரை கலைகள் முகிழ்த்துக் கொண்டேயிருக்கும். கலைகள் தொடர்ந்து வளர்ந்துகொண்டே போவதற்கு அடிப்படைக் காரணம் அக்கலைகளுடன் பழகும் மனிதனது உணர்ச்சியேயாகும். 'மனத்தானாம் மாந்தர்க்குணர்ச்சி என்றபடி மனிதத் தகுதி இருக்கும்வரை கலை, நாளும் நாளும் வளர்ந்துகொண்டேதான் போகும். காடுமேடுகளில் அலைந்த

காட்டுவிலங்காண்டி மனிதன் வெய்யிலிலும் மழையிலும் குளிரிலும் அவதிப்பட்டபோது அவைகளிலிருந்து தப்பிக்க வேண்டுமென்னும் உணர்ச்சிக்காட்பட்டான். பறவைகளும் விலங்குகளும் அவ்வியற்கை ஏதங்களிலிருந்து தப்பிக்க மரப்பொந்துகளையும் குகைகளையும் நாடியதைப் பார்த்துத் தானும் அவ்வாறே செய்து கொண்டான். இயற்கையாக அமைந்த அப் பாதுகாப்பிடங்களுடன் பழகிய மனிதன் அதனைப் போலவே செயற்கையாகவும் ஆக்க முனைந்தான். இங்கு தான் மனிதனது உணர்வு அறிவாக மாறியதெனலாம். இவ்வாறு பாதுகாப்புணர்ச்சி அறிவாக மாற்றம் பெற்றதிலிருந்துதான் கட்டிடக்கலை என்னும் கலையே அரும்பத் தொடங்கியிருக்க வேண்டும்.

மலை மீதிருந்து வீழும் அருவி யெழுப்பும் ஓசையில் காது கொடுத்த மனிதன், தான் அதுபோலவே ஓர் ஓசையை எழுப்பிப் பார்த்தான். காட்டு விலங்குகளும் பறவைகளும் எழுப்பும் ஒலிகளைத் தானும் செய்துகாட்டினான். இவ்வோசைகளையே ஏற்ற யிறக்கங்களுக்குள்ளாக்கி ஒழுங்கு செய்துகொண்டான். இவற்றில் தனது இன்ப துன்ப உணர்வுகளையும் இணைத்து ஒன்றித்துக் கொண்டான். இவையே பின்னாளில் இசைக்கலை பிறப்பதற்கு மூலமாகியிருக்க வேண்டும். நமது பழந்தமிழ்ப் பாக்களெல்லாம் அகவலோசை, செப்பலோசை, துள்ளலோசை, தூங்கலோசை என்றவாறு ஓசை சார்த்தி அழைக்கப்பட்டதை இவ்விடத்து நினையலாம்.

காளத்தியப்பனின் கண்ணில் குருதி வடிவதைக் கண்டு கூட்டத்திலிருந்து பிரிந்த ஒரு காளைமாடு நாற்புறமும் மருண்டோடியதைப்போல கண்ணப்பர் மருந்து தேடி ஓடினார் என்று சேக்கிழார் கூறுவதைப் பார்க்கிறோம். உணர்ச்சிக்காட்பட்ட கண்ணப்பர் 'ஊனுக்கு ஊன்' என்னும் அறிவுசார்ந்த கருத்தினை நினைவுகூர்ந்து பிறகு தன் கண்களைப் பெயர்க்கத் தலைப்படுகிறார். மருத்துவக் கலையின் தொடக்கமும் உணர்ச்சியின் மூலத்திலிருந்தே பிறந்திருக்க வேண்டுமென்பதை இந்நிகழ்ச்சி நமக்குத் தொட்டுக் காட்டுகின்றது.

கலை, உணர்ச்சி சார்ந்ததெனினும் அக்கலையும் அறிவு சாரும் பொழுதே வெற்றிபெறும் தன்மையை எட்டுகிறது. மலை மீதிருந்து கீழே விழும் கருங்கல் மலைநெடுகப் பட்டுப் பட்டு நல் வடிவம் எய்துவதுபோல் மனிதனது உணர்ச்சியில் முகிழ்க்கும்

கலைகளும் ஒவ்வொரு மனிதனது மூளையிலும் பல்வேறு காலச் சமுதாயத்திலும் தேய்க்கப்பட்டுத் தேய்க்கப்பட்டு இன்று நாம் காணும் செப்ப நிலையை எய்துவனவாயின.

செப்பமான வடிவெய்திய கலைகளும்கூட கைதவறி நல்லோர் அல்லோர் கைப்படின் கரடுமுரடான நிலைக்குத் திரும்பிச் செல்லவும் வாய்ப்புண்டு. இந்த நிலை தலையெடுக்குமாயின் கலை, தோன்றிய நோக்கத்திலிருந்து தரம் தாழ்ந்து மனித மனத்தைக் கீழ்மைக்குக் கொண்டுசென்றுவிடும். அறிவுக்கும் அறிவியலுக்கும் மூலமான உணர்ச்சிகளை மனித மனத்தில் முகிழ்க்கவைக்கும் நற் கலைகளை அறிவியலைப் போலவே ஆர்வங்கொண்டு வளர்க்க வேண்டுவது சமுதாய முன்னேற்றங் கருதுவார் ஒவ்வொருவரின் தலையாய பணிகளில் ஒன்றாகும்.

குறிப்புகள்

1. ஆர். வீரபத்திரன், கலையும் கவிதையும், ப. 5.
2. டாக்டர் மா. நன்னன், கலையும் களையும் (கட்டுரை), இயல் இசை நாடக மன்ற வெள்ளிவிழா மலர், சென்னை, 1980' ப. 41.
3. பெரும். 946, மதுரை. 332, மலைபடு. 315, நற். 119:, நற். 334:5, குறுந். 69:1, குறு. 90:4.
4. நற். 37:6, நற். 119:6, நற். 265:2 குறு. 272:5, அகம். 97:1, அகம். 129:5, புறம். 23:18.

4அ. குறுந் 342:1

4ஆ. அகம்: 184:11

5. சிலப். 8-64,
6. சிலப். 14-165.
7. சிலப். 22-138, 39.
8. மணி. 2:18-32.
9. அ. இராகவன், நம் நாட்டுக் கப்பற் கலை, ப. 44.
10. ஏ. என். பெருமாள், தமிழர் இசை, ப. 5.
11. புறம். 67-4.
12. சிறுபா. 183.
13. சிலப். 1-59.
14. பெ. திருஞானசம்பந்தன், இந்திய எழிற்கலை, ப. 5.

15. சிலப். 5:16-17.
16. பொருந. 82-83.
17. நற்றிணை.
18. ஞா. தேவநேயன், ஒப்பியல் மொழிநூல், கருங-ருசு.
19. அகநானூறு, 92 1-10.
20. பரிபாடல், 17: 9-19.
21. பேரா. க. வெள்ளைவாரணனார், இசைத்தமிழ் ப. 124.
22. டாக்டர் எஸ். இராமநாதன், வெள்ளிவிழாமலர், தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றம், சென்னை, 1980, ப. 95.
23. பெரும், 180-82.
24. க. வெள்ளைவாரணனார், இசைத்தமிழ், ப. 125
25. க. வெள்ளைவாரணனார், இசைத்தமிழ், ப. 135.
26. ஜே எம். சோமசுந்தரம், சிற்பமும் கலைவாழ்வும், ப.11.
27. மணிமேகலை, 28:34-43.
28. அடியார்க்கு நல்லார், 5:30, உரை.
29. கோ. தங்கவேலு, இந்தியக் கலை வரலாறு.
30. மதுரை. 516-18.
31. நச்சினார்க்கினியர், மதுரைக்காஞ்சி, 516-518, உரை.
32. நச்சினார்க்கினியர், மணி. 2-31, உரை.
33. ஆர். வீரபத்திரன், மேலது, ப.9.
34. ஏ. என். பெருமாள், மேலது, ப. 3.

துணை நூற்பட்டியல்

இலக்கியம்

1. அகநானூறு
2. சிலப்பதிகாரம்
3. பரிபாடல்
4. பத்துப்பாட்டு
5. புறநானூறு
6. குறுந்தொகை
7. நற்றிணை
8. மணிமேகலை

ஆராய்ச்சி நூல்கள்

1. இராகவன், அ. நம் நாட்டு சப்பற்கலை,
2. இராமநாதன், எஸ்., வெள்ளிவிழா மலர், தமிழ்நாடு இயல் இசை நாடக மன்றம், சென்னை, 1980.
3. சோமசுந்தரம், ஜே.எம்., சிற்பமும் கலைவாழ்வும்.,
4. தங்கவேலு, கோ., இந்தியக் கலை வரலாறு.
5. திருஞானசம்பந்தன், பெ., இந்திய எழிற்கலை.
6. தேவநேயன், ஞா., ஒப்பியல் மொழி நூல்.
7. பெருமாள், ஏ.என்., தமிழர் இசை, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1984
8. நன்னன், மா., 'கலையும் களையும்' (கட்டுரை). வெள்ளி விழாமலர், இயல் இசை நாடக மன்றம், சென்னை, 1980.
9. வெள்ளை வாரணனார், க., இசைத்தமிழ்.

2, தமிழரின் கலைக்கொள்கை

டாக்டர் க.த. திருநாவுக்கரசு

பண்டை உலகப் பழம்பெரும் நாகரிக நாடுகளுள் தமிழகமும் ஒன்று. உலகில், இதுவரை இருபத்து மூன்று நாகரிகங்கள் அரும்பி, மலர்ந்து மணம் பரப்பியுள்ளன. அவற்றுள், இருபத்தொரு நாகரிகங்கள், காலத்தின் கொடுமையால் வாடி, வதங்கி, உலர்ந்து உதிர்ந்துவிட்டன. ஆனால், இரண்டே இரண்டு நாகரிகங்கள் இன்னும் நின்று, நிலவி வருகின்றன. அவை சீன நாகரிகமும், தமிழ் நாகரிகமுமேயாகும் என்பது வரலாற்றுப் பேரறிஞர் டாக்டர் தாயின்பி (J.A. Toynbee)-யின் துணிவாகும்.[1]

எனவே, தமிழர்களாகிய நமக்கு ஒரு தொன்மையான மரபு வழி பாரம்பரியம் இருந்து வருவதை உணர்ந்து, இன்றைய உலகம் போற்றுவதில் வியப்பில்லை!

நாகரிகத்தின் உரைகல்

குறிப்பிட்ட ஒரு நாகரிகத்தின் சிறப்பினை அல்லது சிறப்பின்மையை அறிவதற்கு உரைகல்லாகக் கருதப்படுவது கலையுலகில், குறிப்பிட்ட அந்த நாட்டினம் பெற்றுள்ள மேம்பாடும் சாதித்துள்ள சாதனைகளுமேயாகும்.

தமிழன் என்றொரு இனமுண்டு
தனியே அவர்க்கொரு குணமுண்டு[2]

என்று பாடிய முறையில்,

தமிழன் என்றொரு இனமுண்டு!
தனியே அவர்க்கொரு கலை உண்டு!

என நாம் பாடலாம். ஆனால், இந்நாள்வரை, அந்தக் கலையின் அடிப்படைக் கொள்கைகளை, முறையாக வரையறுத்து, முழுமையாகத் தெளிவுறுத்தும் பணியில் நம்மனோர் ஈடுபடவில்லை. நம் முன்னோர்கள் அவ்வப்போது, செய்துள்ள சிறுசிறு முயற்சிகளே சிறப்புடையனவாகப் போற்றப்பட்டு வருகின்றன. இந்த முயற்சியும், அந்த வளர்ச்சியில் மற்றொரு 'மைல் கல்லாக' இந்த ஆய்வுரை அமையக்கூடும்.

கொள்கையா? கோட்பாடா?

முதலில், நாம் 'கொள்கை வேறு, கோட்பாடு வேறு' என்பதனைப் புரிந்து கொள்ள வேண்டும்.

தாம் பெற்ற அனுபவத்தாலும், நூலறிவாலும், சிந்தனைச் செழிப்பாலும், ஒரு பொருளைப்பற்றித் தாம் கருதுகின்ற கருத்துகள் சிலவற்றை, ஒருவர் தொகுத்துக் கூறுவது—ஓரளவிற்குக் காரண காரிய தொடர்புபடுத்திக் காட்டுவது கொள்கை. இது தனிமனிதனுடையதாகவும் இருக்கலாம்; ஒரு குழுவின் அல்லது ஒரு சமூகத்தின் ஒட்டுமொத்த கருத்துக் கோவையாகவும் இருக்கலாம். இதனை, எல்லாரும் ஏற்றுக்கொள்ள வேண்டும் எனும் நியதி இல்லை. சில நேரங்களில், கொள்கை மாறலாம்; மாற்றப்படலாம்; பொய்த்தும் போகலாம்.

எ-டு தமிழருள் ஒருசாரார் கொண்ட 'திராவிட நாடு' பற்றிய கொள்கை.

'கோட்பாடு' என்பது அளவை நூல் அடிப்படையில், நிலை நாட்டப்பெற்ற உண்மைகள். தனிமனிதர் பலரோ, குழுக்கள் சிலவோ, சமூகங்கள் சிலவோ தனித்தனியாகவும், கூட்டாவும் சேர்ந்து தெளிவுறுத்தும் உண்மைகள், ஒரே இயல்புடையனவாக அமைந்து, அதனை, அவர்கள் எல்லாரும் ஏற்றுப்போற்றும் நிலையை—நிலைநாட்டப்பட்ட உண்மைகள் எனும் தகுதியை—அவை பெறுமானால், அவற்றைக் 'கோட்பாடு' என உலகம் போற்றும்.

எ-டு சைவசித்தாந்தத்தின் முப்பொருள் உண்மை (இறை, உயிர், தளை—பதி, பசு, பாசம்).

இந்தியாவில், சைவ சமயத்தின் பிரிவுகள் பல உள்ளன. நாம் அறிந்த சித்தாந்த சைவம் வீரசைவம் என்பனவற்றோடு லாகுளீச (காஷ்மீர்) சைவம், காளா முகம், காபாலிகம் போன்ற பல, நம் நாட்டில் இன்றும் உள்ளன. இவை எல்லாவற்றிற்கும், மேலே கண்ட முப்பொருள் உண்மைகள் அடிப்படைக் கோட்பாடாகும். இந்த அடிப்படையின்மீதே, சிறுசிறு வேறுபாடுகளைக் கொண்ட 'சிந்தனைக் கோட்டைகளை'ப், பலவகைச் சைவநெறியாளரும் கட்டியுள்ளனர்.

இந்தக் கொள்கையையும், கோட்பாட்டையும், ஆங்கிலத்தில் 'தியரி' (Theory) எனவும், 'டாக்டிரின்' (Doctrine) எனவும் கூட்டுவர்.

கொள்கை, தற்சார்பு (Subjective) உடையது; மனப்பதிவு (Impressionistic) முறையில், வெளிப்படுத்தப்படுவது. 'கோட்பாடு' தற்சார்பு (Objective) அற்றது; பொதுநிலை உண்மையாக நின்று நிலவக்கூடியது.

தமிழரின் கலைக் கொள்கையைத்தான், என்னால் உருவாக்கித் தர இயலுமேயொழிய, கலைக்கோட்பாட்டை நிலைநிறுத்த இயலாது என்பதைப் புலப்படுத்தவே இந்தப் பீடிகையை முதலிலேயே, அமைத்துக்கொள்ள வேண்டியவனாக நான் இருக்கின்றேன்.

காலப்போக்கில், என்னுடைய கொள்கை, வேறுபட்ட நோக்குடையவர்களால் ஏற்றுப் போற்றப்படுமானால், அந்நிலையில், ஒருகால் அவை 'கோட்பாடாக' மாறும் நிலை வரலாம்.

பகுதி ஒன்று

கலை : பொது விளக்கம்

கலை கருத்தின் உறைவிடம்; அழகின் பிறப்பிடம்: இன்பத்தின் ஊற்று; கவர்ச்சியின் நிறைவு; மகிழ்ச்சியின் மாட்சி; பண்பாட்டின் கொடுமுடி; நாகரிகத்தின் ஒளிவிளக்கு. மனிதனுடைய எண்ணத்தில் எழுச்சியையும், இதயத்தில் மலர்ச்சியையும் உண்டாக்குவது கலை.

கலை : சொல்லும் பொருளும்

கலை எனும் சொல்லை, நாம் கூர்ந்துநோக்குவோமானால், அது 'கல்' எனும் வேர்ச்சொல்லோடு, 'ஐ' எனும் தொழிற்பெயர் விகுதியாகிய 'ஐ' சேர்ந்து, தொழிற்பெயராக அமைந்துள்ளமை விளங்கும் இதனால், 'கல்லி (அகழ்ந்து) எடுக்கப்படுவன கலை'—

உள்ளத்தில் ஆழமாகப் பதிந்துள்ள அழகுணர்வுகளை அகழ்ந்து எடுத்து, வெளிப்படுத்துவதே கலை என்பது, இதனால் பெறப் படுகிறது.

'கற்கப்படுவன அனைத்தும் கலையே' எனக் கருதும் மரபும் தமிழில் உண்டு. 'கலை' எனும் சொல்லிற்குக் 'கல்வி' என்பதே பொருளாகச் சேந்தன் திவாகர நிகண்டு கூறுகிறது[3] இந்த அடிப் படையில், 'கலைஞன்' எனும் சொல்லிற்குக் 'கல்வியாளன்' எனும் பொருளைத் திவாகர முனிவர் கொண்டுள்ளதையும் காணுகின்றோம்.[4]

தமிழ்ச்சொல்லா?

சங்கத் தமிழிலே 'கலை' எனும் சொல், இங்கு நாம் குறிப்பிடும் பொருளில் வழங்கப்படவில்லை. 'மான்', 'மானின் கொம்பு' எனும் பொருளிலேயே, இச்சொல் வழங்கப்பட் டுள்ளதைக் காணுகின்றோம்.

சங்கம் மருவிய இலக்கியமான சிலப்பதிகாரத்தில்தான், 'கலை' எனும் சொல், 'அழகிய படைப்பு' எனும் பொருளில் வழங்கப்பட்டுள்ளது.[5]

''எண்ணென் கலையும் இசைந்துடன் போக''

(சிலப். 8 : 64)

''எண்ணென் கலையோர் இருபெரு வீதியும்''

(மேற்படி, 14 : 127)

இத்தகைய வழக்காறு, பிற்காலத்தில் பல்கிப் பெருகியுள்ளது. இதனால், 'சங்கப் புலவர்களுக்குக் கலை பற்றிய அறிவோ, உணர்வோ இருந்ததில்லை' எனும் முடிவிற்கு யாரும் விரைந்து விட வேண்டா. பண்டைத் தமிழர்கள், வியத்தகு கலைகள் பலவற்றைப் போற்றி வளர்த்தமைக்குச் சங்கப் பாடல்களே சான்றாக அமைந்துள்ளன.

'கலை' எனும் சொல், திடுமெனச் சிலப்பதிகார காலத்தில் எங்கிருந்து வந்து புகுந்தது?'' எனும் ஐயம் எழுவது இயற்கை.

''தமிழ் மொழியின், 'படி' என்னும் பொருளில் வரும் 'கல்' எனும் பகுதி, 'படிப்பு' என்னும் பொருளில் 'கல்வி' என்றாகிறது. படிப்பினையுடையது, படிப்பால் விளைவது என்ற பொருளில்,

'கலை' (எனும் சொல்) தோன்றியிருக்கலாம். பின்னர், அச் சொல் மிகவும் விரிந்த பொருளையுடையதாகப் பயன்படுத்தப் பட்டு இருக்கலாம்.''

''வடமொழியில் கலை (Ghala) எனும் வேர்ச்சொல். எண்ணுதல், பரவுதல் என்னும் பொருளில் வழங்கப்படுகிறது... இவற்றை எண்ணிப் பார்க்கும்போது, 'கலை' எனும் சொல்லும் பொருளும் எப்படித் தோன்றின என்று எண்ணவேண்டிய இன்றியமையாமை ஏற்படுகிறது''[6] என மகாவித்துவான் ச. தண்டபாணி தேசிகர் தெரிவித்துள்ளார்.

தம்முடைய கருத்தினை, 'கலை, சமஸ்கிருதச் சொல்லாக இருக்கலாம்' என்பதை லெளிப்படையாகக் கூறாமல், தொக்கி நிற்குமாறு வாக்கியத்தை அவர் படைத்துள்ளார்.

சமஸ்கிருத மொழியில் கலா (Ghala) எனும் சொல்லே பண்டைக்காலத்தில் வழங்கியுள்ளது. அதற்குப் 'பரவுதல்' 'எண்ணுதல்' 'ஒலித்தல்' என்பதே பொருள். தமிழில் நாம், அடிக்கடி பயன்படுத்தும், 'கலகல' எனவும், ''சதங்கை கலீர் கலீர்' என ஒலித்தது'' எனவும் பயன்படுத்தும் அடுக்குத் தொடர்களில், இடம்பெறுவது வடமொழிச் சொல்லான 'கலா' (Ghala) என்பதாகும்.

தமிழில் வழங்கும் 'கலை' எனும் சொல், வடமொழியில் 'கலா' எனத் திரிந்து வழங்கும். இச்சொல்லை முதன்முதல் சமஸ்கிருதத்தில் பயன்படுத்தியவர் காளிதாச (கி.பி. ஐந்தாம் நூ. ஆ.)ராவார். 'கலாவதி', 'கல்பனா' என்று காளிதாசன் பயன் படுத்தியுள்ள சொற்களில், 'கலை' வேர்ச்சொல்லாக அமைந்து இருக்கிறது. இதனை திராவிட மொழிச் சொல்லாகவே, ஆர் எல். டர்னர் (R.L. Turner) போன்ற மொழி நூலறிஞர்கள் கொண்டுள்ளனர்.[7]

'வித்யா' எனும் சொல்லே, காளிதாசன் காலம் வரையில், 'கலை' எனும் பொருளில், வடமொழியில் வழங்கப்பட்டு வந்ததைக் காணுகின்றோம்.

'திராவிட மொழிகளின் சொற்பிறப்பியல் அகராதி', 'கலை' எனும் சொல்லைத் தமிழ்ச் சொல்லாகவே காட்டுவதோடு, பிற திராவிட மொழிகளில் எல்லாம், அச்சொல் பெருவழக்கில் உள்ளதைப் புலப்படுத்துகிறது.[8]

வேதகாலத்தின் பிற்பகுதியில், பல திராவிட மொழிச் சொற்கள், சம்ஸ்கிருத மொழியில் இடம்பெற்றதை விரிவாகத் தெளிவுறுத்திய அறிஞர் டாக்டர் பர்ரோ என்பவராவார். பின்வரும் தமிழ்ச்சொற்கள், வடமொழியில் திரிந்து, வழங்கப் படுவதைப் போன்று, 'கலை'யும், வடமொழியில் இடம்பெற்று இருப்பதாக அவர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

மலை — மலய
மாலை — மாலா
கலை — கலா[9]

மேற்கண்ட சமஸ்கிருத மொழி அறிஞர்களின் கருத்துகள், 'கலை' எனும் சொல், 'தமிழ்ச் சொல்லே' என்பதை வெளிப்படை யாகவே தெரிவிக்கின்றன.

இந்நிலையில், 'சிலப்பதிகாரத்திற்கு முற்பட்ட 'செம்மை இலக்கியங்க'ளில் இச்சொல்லைக் காண இயலவில்லையே?' எனும் ஏக்கமுறு எண்ணம் எழலாம்.

சங்கப் பாடல்களில் 'கற்கப்படுவது கலை' எனும் கருத்து ஆழ வேரூன்றி இருந்ததால், 'கல்வி' எனும் சொல்லாலேயே, அப் பொருளைப் புலப்படுத்தி இருக்கலாம். அக்காலத்தில் பேச்சு வழக்கில் மட்டும் வழங்கிவந்த சொல்லாக இருந்து,[10] சங்க காலத்தை யொட்டி, இச்சொல் இலக்கிய வழக்கில் ஏற்றம் பெற்றும் இருக்கலாம் என ஒருவகை அமைதி காண்பது தவறாகாது.

கலை முகிழ்ப்பு

'கலைப் பொருள்கள் படைக்கப்படுவதற்கு அடிப்படை உந்துதல் சக்தியாக இருப்பன யாவை?' எனும் எண்ணம் அடுத்து எழுகிறது.

தன்னுடைய அறிவு நுட்பத்தையும், அனுபவங்களையும், ஆளுமையையும் வெளிப்படுத்த வேண்டும் எனும் எழுச்சிமிகு எண்ணத்தால், மனிதன் உந்தப்படுகிறபொழுது, கலைப் படைப்புகள் உருவெடுக்கின்றன.

சிறப்புமிகு கலைப் படைப்புகள் தோன்றுவதற்குத் தெய்விக அகத்தெழுச்சி (Divine Inspiration) காரணமா? அல்லது வெறும் பயிற்சி மட்டும் போதுமா? எனும் வினாவிற்கு விடைகாண முயலுவோமாக.

'தெய்விக அகத்தெழுச்சி'யே கலைப்படைப்புகளின் தோற்றத் திற்குக் காரணம் எனும் கருத்தைப் பழந்தமிழ் இலக்கியத்தில், காண இயலவில்லை. பயிற்சியின் மூலமே, கலைப்படைப்பு, சிறப்பாக வெளிப்படுகிறது எனும் குறிப்புப் பொருளை,

கண்ணினும் செவியினும் திண்ணிதின் உணரும்
உணர்வுடை மாந்தர்க்கு அல்லது தெரியின்
நன்னயப் பொருள்கோள் எண்ணருங் குரைத்தே.
(தொல்.பொ.மெய். 27)

எனும் தொல்காப்பிய நூற்பா எடுத்துரைக்கிறது.

கண், செவி முதலிய பொறிகளின் வாயிலாகப் பெறும் அறிவைக்கொண்டு, ஆழ்ந்து சிந்தித்துத் தெளிவைப் பெறுதல் எனும் திறப்பாட்டை உடைய மக்களே, கலைப் படைப்பாளர் களாக விளங்க இயலும் என்பது இந்நூற்பாவின் உட்கிடையாகும். இதனால், பயிற்சியால் வரும் பழக்கமே, கலைஞனுக்கு இன்றி யமையாதத் தேவை என்பது புலப்படுகிறது.

இதே கருத்தினை வெளிப்படையாக இடைக்கால அவ்வையார் (கி.பி. 12-14 நூ.ஆ.)

சித்திரமும் கைப்பழக்கம்; செந்தமிழும் நாப்பழக்கம்;
வைத்ததொரு கல்வி மனப்பழக்கம்—நித்தம்
நடையும் நடைப்பழக்கம்; நட்பும், தயையும்
கொடையும் பிறவிக் குணம் (தனிப். பா. 27)

என்று தெரிவித்துள்ளார்.

இவ்விரு சான்றுகளும், 'பயிற்சியும் பழக்கமுமே சிறந்த கலைப் படைப்பு முகிழ்ப்பதற்குக் காரணம்' எனும் கருத்தைத் தெரிவிக் கின்றன.

பக்தி இயக்க கால முதல், அருளாளர்கள் 'அவன் அருளாலே அவன் தாள் வணங்கி', தமிழோடு இசைப்பாடல் படைத்தனர். அப்பொழுது, அவர்கள்,

ஆட்டுவித்தால் ஆரொருவர் ஆடாதாரே!
பாட்டுவித்தால் ஆரொருவர் பாடாதாரே
(தேவா. அப்பர். தனித்திருத்.3)

எனத் திருவருளின் உந்துதலை உணர்ந்தனர். பரம்பொருளின் அருளினால், தெய்விக அகத்தெழுச்சியைப் பெற்றே, பாவலர்

பாட்டு இசைக்கின்றனர்; ஆடற் கலைஞர் ஆடல்புரிகின்றனர் எனும் எண்ணப்போக்கு, அருளாளர்களால் போற்றி வளர்க்கப் பட்டதைக் காணுகின்றோம்.

கி.பி. பதினைந்தாம் நூ. ஆ. அளவில், வாழ்ந்த அருணகிரி நாதரும்,

ஆடும்பரி வேலணி சேவலெனப்
பாடும் பணியே பணி யாஅருள்வாய்

(கந்தரனுபூதி. 2)

எனும் பாடற்பகுதியில், 'இறைவன் திருவருளாலேயே பாட்டி சைக்க இயலும்' என்னும் கருத்தைத் தெரிவித்துள்ளார்.

இதே எண்ணப்போக்குப் பிற அருளாளர்கள் இடத்தும் இருந்ததைக் காணுகின்றோம்.

நாடும் பொருட்சுவை, சொற்சுவை தோய்தர நாற்கவியும்
பாடும் பணியில் பணித்து அருள்வாய்

(சகலகலா. 12)

என்று குமரகுருபரர், கலைமகளிடம் வேண்டுதலும் இங்குக் கருதத் தக்கது.

இவற்றிலிருந்து கலை முகிழ்ப்பிற்கு உந்துதல் சக்தியாக பயிற்சியும், பழக்கமும் அமைவதாகப் புலவர்கள் கருதினர் என்பதையும், 'தெய்விக அருளே' உந்துதல் சக்தியாக அமைகிறது என்று அருளாளர்களும், சமயச் சார்புடைய புலவர்களும் போற்றினர் என்பது புலனாகின்றன. இவ்விரு கருத்துகளையும் சீர்தூக்கிப் பார்க்கின்ற பொழுது, நம் நாட்டு ஊழ்வினைக் கொள்கையையும் கருத்தில் கொள்ள வேண்டியவர்களாக உள்ளோம். இந்தப் பின்னணியில், கீர்த்திமிக்க மாபெரும் கவிஞர்கள், இறையருளால் அகத்தெழுச்சியும், பயிற்சியால் கவித் திறனைப் பெற்றுமே, கவிபாடியுள்ளனர் எனக் கூறலாம். இக் கருத்து, பிற துறைக் கலைஞர்களுக்கும் பொருந்துவதாகும்.

கலையின் இயல்புகள்

கலையின் இயல்புகளை நான்கு வகையாகப் பாகுபடுத்தலாம் அவை : (1) கலை கருத்தின் உறைவிடம், (2) கலை அழகின் பிறப் பிடம். (3) கலை இன்பம் பயப்பது, (4) கலை வாழ்க்கையின் நோக்கத்தை நிறை வேற்றுவது என்பனவாகும்.

1. கருத்தின் உறைவிடம்

மனித இனத்தின் வழிமுறை அனுபவத்தைக் கலை வெளிப் படுத்துகிறது. பல்வேறு காலத்திய மக்களின் வாழ்க்கை நோக்கம் எவ்வாறு அமைந்திருந்தது என்பதையும் கலை காட்டுகிறது. ஒவ்வொரு கலைப்படைப்பும், யாதாகிலும் ஒரு கருத்தைத் தன்னகத்தே உள்ளார்ந்த இயல்பாகக் கொண்டுள்ளமை இங்குக் குறிப்பிடத் தக்கது.

சங்ககாலப் புலவர்கள், பாணர்கள் போன்ற கலைஞர்கள், வாழ்க்கையின் நேர்த்தியைப் புலப்படுத்துவதாகவே கலையைக் கருதினர்.

பல்வேற் சாத்தன் மாய்ந்தபின்றை
முல்லையும் பூத்தியோ ஒல்லையூர் நாட்டே

(புறநா. 242)

எனும் பாடற்பகுதியாலும்,

அஞ்சொல் நுண்தேர்க்கிப் புலவர் நாவில்
சென்று வீழ்ந்து அன்றவன்
அருநிறத்து இயங்கிய வேலே

(புறநா. 235)

எனும் பாடற் பகுதியாலும் இதனை அறிகிறோம்

அழகின் பிறப்பிடம்

நாம் சித்தண்ணவாசல் சுவரோவியத்தைக் காணுகின்றோம். அந்த ஓவியத்தை வரைந்த கலைஞனின் கைவண்ணம் நம் உள்ளத்தைக் கவருகிறது. அக்காட்சியில் நம் உள்ளம் தோய்கிறது. அந்நிலையில், நம் உள்ளத்தில் ஒருவகை இன்பவுணர்வு எழுகிறது. நம் உள்ளத்தைச் 'சுண்டி' ஈர்க்கக்கூடிய புண்பு, அந்த ஓவியத்தில் அமைந்து இருப்பதை உணருகிறோம். அதே சமயம், மனத்தில் இன்பவுணர்வு ஊற்றெடுத்து மகிழ்ச்சியாக மலருகிறது. இவ்வாறு நமக்கு இன்பத்தைத் தருவதற்கு மூலகாரணமாக அமைவது, அக் கலைப் படைப்பின் நேர்த்திமிகு அழகினால் உண்டாகும் கவர்ச்சி யாகும். இவ்வாறு, இன்பத்தை அளிப்பதோடு, உள்ளத்தைக் கவருவதாக உள்ளது யாதோ, அதைத்தான் உலகம் 'கலை' எனப் போற்றுகிறது. நிறைந்த அழகை நாம் அனுபவிக்கும்போது, உள்ளத்தே ஊற்றெடுக்கும் உணர்வு. மீண்டும் வெளிவர முயலுகிறது. அவ்வாறு வெளிப்படுகின்றபொழுது, அது 'கலை

வடிவம்' கொண்டு வெளிப்படுகிறது. வெளியிடப்படும் தன்மைக்கும், ஆற்றலுக்கும் ஏற்ப, அது கலை வடிவம் பெறுகிறது என்னும் கலையியலார் கருத்து, இதனை நன்கு தெளிவுறுத்துகிறது.[11]

'நிறைந்த அழகினை நாம் அனுபவிக்கின்ற பொழுது' எனும் சொற்றொடரில் சுட்டப்படும் 'அழகு' என்பது யாது? என்பதனை நாம் முதலில் அறிந்தால்தான், 'கலை அழகின் பிறப்பிடம்' என்பதற்குத் தெளிவான பொருள்காண இயலும். தமிழில் 'அழகு' எனும் சொல்லின் பொருளை 'அம், அணி, எழில், ஏர், மஞ்சு, ஒயில், வனப்பு' போன்ற சொற்கள் புலப்படுத்துகின்றன. இச் சொற்கள் அழகின் பல்வேறு இயல்புகளைச் சுட்டுவனவாக உள்ளன. ஆனால், இவற்றுள் 'வனப்பு' எனும் சொல்லே, ஒரு பொருளின் திரண்ட அழகினை, 'கண்டாரால் விரும்பப்படும் தோற்றப் பொலிவினை', முழுமையான அழகினைக் குறிக்கிறது. இச்சொல்லே, அழகிற்கு, நல்ல விளக்கமாக அமைகிறது. இந்தப் பின்னணியில் 'அழகு என்பது யாது?' என்பதைக் காண்போம். எளிதில் விடைகாண இயலாத வினாவாகவே, இதனைக் கருத வேண்டியுள்ளது - ஒருவருக்கு அழகாகத் தோன்றும் ஒரு பொருள், மற்றொருவருக்கு அழகுடையதாகத் தோன்றுவதில்லை.

உலகப் பேரதிசயங்களில் ஒன்றாகத் 'தாஜ்மகால்' போற்றப் படுகிறது. அதனுடைய வனப்பு, 'கல்லார்க்கும் கற்றவர்க்கும் களிப்பருளும் களிப்பாகக் காட்சி தருகிறது.

ஆனால், அதனைக் கண்ட சோவியத் தலைவரான குருஷேவ், "ஆயிரக் கணக்கான அடிமைகளின் இரத்தம், வேர்வையாகச் சிந்தப்பட்டதைத்தான், தாஜ்மகாலில் என்னால்காணமுடிகிறது" என்று தாஜ்மகாலை 1957-இல் கண்ட பொழுது, கூறினார்.

இத்தகைய நோக்குச், சில நேரங்களில் சமுதாயவுணர்வுமிக்க கவிஞர்களிடமும் எழுவது உண்டு.

சித்திரச் சோலைகளே!
உமை நன்குதிருத்த
இப்பாரில் முன்னம் எத்தனைத் தோழர்கள்
இரத்தம் சொரிந்தனரோ
உங்கள் வேரினிலே! (பாரதிதாசன் கவிதைகள்,)
(தொகுதி—1 : 112.)

என்று பாவேந்தர் பாடியுள்ளமையும், இங்கு நினைவுகூரத் தக்கதாகும்.

இதனால், 'அழகு என்பது அவரவருடைய அனுபவத்திற்கும், உணர்விற்கும், உள்ளப் பண்பாட்டிற்கும் ஏற்ப வேறுபட்டு விளங்குகிறது என்பது புலனாகிறது. இதற்குக் காலப்போக்கும் காரணமாக அமையலாம். 'குடுமி' வைத்துக்கொள்ளுவது 1950 வரையில், தமிழ்நாட்டில் பெருவழக்காக இருந்தது. குடுமியில், சோர எண்ணெயைத் தடவி, சீவி முடித்துவிட்டால், அது அழகாகவே காட்சி அளித்தது. இன்று, யாராகிலும் குடுமியைக் கண்டு, 'அது அழகாக இருக்கிறது' எனச் சொல்லுவார்களா? அப்படி யாராகிலும் சொன்னால், அவனைப் 'பட்டிக்காட்டான்' 'பத்தாம் பசலி' என்றே மக்கள் தூற்றுவர். இவற்றால், நாம் அறியக்கூடிய ஓர் உண்மை என்னவெனில், 'அவரவருடைய சுவையுணர்விற்கு ஏற்ப, அழகுணர்ச்சி மாறுபடுகிறது' என்பதாகும். ஒரு பொருளின் 'ஆளுமை' தோற்றத்தாலும், பண்புகளாலும் அமைவதாகும். தோற்றமும் பண்பும், ஒரு பொருளை அறியவுதவும் வாயில்கள் எனலாம். இவ்விரு கருவிகள், ஒரு பொருளின் இயல்பினை உணர்த்துவன. இதனைக் 'கண்டு கேட்டு, உண்டு யிர்த்து, உற்றறி' தல் எனும் ஐம்பொறிகளின் நுகர்ச்சியினால் அமைவது அழகு' எனத் தெளிவுறுத்தலாம்.

இன்பம் பயப்பது

'அழகான பொருள் வற்றாத இன்ப ஊற்று' என்பது உலகறிந்த உண்மை. அழகு என்பதைப் பற்றிப் பலவகை எண்ணப் போக்குகள் உண்டு. 'நன்மையே அழகு' எனவும், 'அழகே அறம்' எனவும் சாக்ரடிஸ் மொழிந்துள்ளார்.[12] 'உண்மையே அழகு; அழகே உண்மை!' என்று கவிஞர் கீட்ஸ் (Keats) அறிவித்துள்ளார்.[13] இதனை, நம் உபநிடதங்கள் 'சத்தியம், சிவம் சௌந்தர்ய'[14] எனக் கூறுகின்றன.

மணிவாசகப் பெருந்தகை,

மொக்கணி யதனின்முழுத்தழல் மேனி
சொக்க தாகக் காட்டிய தொன்மையன்
(திருவா. 2:33)

என இறைவனைப் போற்றுகிறார்.

அழகனே ஆலவாயில் அப்பனே!
(திருஞா. தேவா. 113)

எனவும்,

சொக்கனே 'அஞ்சல்' என்று அருள்செய்
(திருஞா. தேவா. 3631)

எனவும் வரும் பாடற்பகுதிகளில், 'சொக்கன்' எனும் சொல்லிற்கு 'அழகானவன்' எனும் பொருளை வழங்கியுள்ளனர். மற்றும்,

> பலபல நாழம் சொல்லிப் பழித்தசிசு பாலன் தன்னை
> அலவலைமை தவிர்த்த அழகன் அலங்காரன் மலை
> குலமலை நீண்டமலை திருமாலிருஞ் சோலையதே
> (திவ்வியப். 353)

எனப் பெரியாழ்வாரும்,

> தென்னிலங்கைக் கோமானைச் செற்ற
> மனத்துக் கினியானைப் பாடவும்நீ, வாய்திறவாய்!
> (திவ்வியப். 485)

எனக் சூடிக்கொடுத்த சுடர்க்கொடியும் திருமாலை 'அழகனாகவே' கண்டுள்ளனர். இவற்றுள், நாச்சியார், அழகிற்கு ஒருவகை விளக்கமாக—'ரம்மியம்' பொருந்திய இராமனை—'மனத்துக்கு இனியவன்' எனப் போற்றுகிறார். இதனால், மனத்திற்கு இனிமை தருவது யாதோ?, 'அது தான் அழகு' என்பது புலப்படுகிறது.

இந்த அருளாளர் மரபை அடியொற்றியே, தமிழகத்தின் புனைவு நவிற்சி (Romantic) சிந்தனையாளரான திரு.வி.கலியாண சுந்தரனார், ''பழந்தமிழர் இயற்கை அழகையே உயர்ந்த பொருளாக—அதாவது கடவுளாகக் கொண்டு வாழ்ந்தனர்.... இளமையிலூறும் அழியா மணத்தையும், இளமையுடைய ஒன்று எல்லாவற்றையும் கடந்து, மாறுதலின்றி யொளிரும் தன்மையையும் கண்டார்கள். இயற்கையழகு, இளமை, மணம், கடவுட்டன்மை ஆகிய இயல்புகளைக் கொண்ட ஒன்றைப் பண்டைத் தமிழ் மக்கள், 'அழகு' என்னும் சொல்லால் அழைத்துப் போற்றினார்கள். 'முருகு' என்பது பொருள் பொதிந்த ஒரு சொல். அம்முருகுடையவன். முருகன்.[15] என்று தெளிவுறுத்தியுள்ளமையும் இங்குக் கருதத் தக்கது.

இவற்றால், 'முழுநிறைவான அழகாக' விளங்கும் இறைவனையே, பேரின்பம் பயக்கும் அழகாக, நம் முன்னோர்கள் போற்றி மகிழ்ந்தமை புலனாகிறது.

வாழ்க்கையின் நோக்கத்தை நிறைவேற்றுவது

கலையின் இந்தப் பண்பினை 'கருத்தின் உறைவிடம்' என்பதிலேயே அடக்கிக் காட்டலாம். 'நோக்கம்' என்பதும் 'குறிக்கோள்' என்பதும் ஒரு பொருள் உடையன. குறிக்கோள் இல்லாத

வாழ்க்கை, பயனற்ற வாழ்க்கையாகும். அப்பர் பெருமான் குறிக்கோள் இலாது கெட்டேன்' என்று தம்மையே நொந்து கொள்ளுகிறார். 'வாழ்க்கையில் குறிக்கோளுடன் வாழ்வதற்குக் கருவியாக கலை அமைகிறது—ஒரு சாதனமாக உதவுகிறது' என்பது தாகூரின் துணிவாகும்.[16]

மனிதனை அன்பு மயமாக்குவது கலை. அவனுடைய உள்ளத்தில் அழகுணர்ச்சியைத் தோற்றுவிப்பது கலை. உள்ளத்தைத் தெய்வ நெறியில் ஈடுபடுத்துவது — செலுத்துவது கலை. தமிழருடைய சிந்தனையில் 'வாழ்க்கையின் குறிக்கோள், ஆன்மிக விடுதலையை—வீடுபேற்றை அடைவதாகும். கலை, 'அம்ற பொருள் இன்பம் வீடடைதல்' ஆகியவற்றிற்கு உறுதுணையாக—வாயிலாக அமைகிறது என்பதனையும் பொன்னேபோல் போற்றியவர் தமிழர்களாவர்.

கலை : ஒரு வரையறை

இதுவரையில் கலையின் இயல்புகளை விரிவாகக் கண்டோம். இனி, 'கலை'யைப் பற்றிய தெளிவான ஒரு வரையறையை உருவாக்க முயலுவோம்.

மனிதனுடைய உள்ளத்தைத் தன்வயமாக்குவதும், அதை, இன்பவுணர்வால் நிறைந்து ஒளிரச் செய்வதும், அவ்வளவோடு நின்றுவிடாமல் கவர்ச்சி இன்பத்தை வெளிப்படுத்துவதுமான 'மயக்கும் மோகினி'யே கலை. அவள் காலகடந்தத்தின் கன்னி; நிகழ்காலத்தின் மனைவி; எதிர்காலத்தின் தாய். அவள் கண்ட, காணும், காண விரும்பும் இன்பக்கனவுகளே, கலைப்படைப்புகளாக வெளிப்படுகின்றன.

கூடுதல், குறைதல் இன்றி, எப்பொருளும் அளவோடு அமைந்திருப்பின், அந்த அமைப்புக் கண்ணையும், கருத்தையும் கவரும் இயல்புடையதாகத் தோன்றும். அந்தப் படைப்பில், 'கை புனைந்து இயற்றியக் கவின்பெறு வனப்பு' களிநடம் புரியும். எனவே, கலை என்பது அளவும் பொருத்தமுந் தன்னுள் அடக்கி நிற்பது; அதே சமயத்தில் உள்ளத்தைத் தன்பால் ஈர்த்து, அதில் 'இன்களி மகிழ்நகை'யைப் பொங்கி வழியச் செய்வது; 'தன்னை மறந்தலயந்' (ஒன்றுதல்) தனிலே, மனிதனை மெய்ம் மறக்கச் செய்வது. இப்பண்புகளை உடைய படைப்புகள் யாவுமே, கலைப் படைப்புகளாகும்.

இதனை டாக்டர் அ.நா. பெருமாள் அவர்கள், ''விரும்பத் தக்கதாக உள்ளது எதுவோ, அதுவே, கலை. நல்லதாக உள்ளது எதுவோ அதுவே கலை. காண்பார் உள்ளத்தை ஈர்க்கும் ஆற்றலே கலை ஆற்றல். ஒன்றினைக் காண்பார் உள்ளத்தை—ஒன்றினோடு ஈடுபாடு கொள்வார் உள்ளத்தை, ஈர்க்கும் தன்மை எதுவோ, அதுவே கலைத்தன்மை. கலை என்பதற்குப் பொதுப்பட அழகு எனப் பொருள் கூறுவர். அவ்வழகு உருவ வகையில், உரு(வ) வியக்க வகையில், ஒளிவகையில், தொழில்வகையான் அமைவது என விளக்குவார்.[17]

இந்த விளக்கம், கலையின் பண்பையும், பயனையும் தெளிவுறுத்துகிறது.

கலையின் கூறுகள்

கலையினை நல்லமுறையில் சுவைத்து மகிழவேண்டுமானால் அதன் இயல்புகளைத் தெரிந்துகொண்டால் மட்டும் போதாது. அதன் நுட்பமான கூறுகளையும் நாம் புரிந்துகொள்ள வேண்டும்.

ஒரு கலைப்படைப்பின் பல்வேறு பகுதிகளும், தக்க அளவில் ஒன்றிய நிலையுடையதாக இருக்க வேண்டும். இதனை ஒற்றுமை நயம் (Unity) எனலாம். அடுத்து உயிராற்றலும் (Vitality), உயிர்த் துடிப்பும் அதன் ஒருவகைக் கூறாகும். கலையின் மூன்றாவது கூறு 'வரம்பின்மை' (Infinite) என்பர். இதனை வடமொழியில் 'அனந்தம்' எனச் சுட்டுவர். மற்றொரு கூறு 'மயக்கம்' (மோகனம்) அல்லது 'ஓய்வு உறக்கம்' (Repose) எனப்படும். இந்நான்கு கூறுகளும் இணைந்தும், இழைந்தும் இயங்கும்பொழுதே, கலைப் படைப்பு வீறார்ந்த சிறப்பினை அடைகிறது.

கலையின் வகைப்பாடு

'ஆயகலைகள் அறுபத்து நான்கினையும்' ஏழு வகையாகப் பிரிக்கலாம்.

(அ) பயன் கலைகள் (Utilitarian Arts)

அன்றாட வாழ்விற்குப் பயன்படும் கலைகள் யாவுமே, பயன் கலைகளாகும். இவற்றைக் 'கைத்தொழிலும் கைவினைத் (Arts and Crafts) திறமும்' எனக் கூறுவதும் உண்டு.

எ-டு. தையற்கலை, சமையற்கலை.

(ஆ) மதிநுட்பக் கலைகள் (Intellectual Arts)

அறிவு வளர்ச்சிக்கும், கூர்ந்த மதிநுட்பத்தைப் பெறுவதற்கும் உறுதுணையாக அமையும் கலைகள் யாவுமே, 'மதிநுட்பக் கலை' களாகும்.

எ-டு. சாத்திரங்கள், தத்துவம், தருக்கம், அறிவியல் முதலியன.

(இ) உடற்பயிற்சிக் கலை (Physical Arts)

உடலினைப் பேணி வளர்ப்பதற்குப் பயன்படும் கலைகளை, இதனுள் அடக்குவர்.

எ-டு. சிலம்பம், மற்போர், வர்மக்கலை, கராத்தே முதலியன.

(ஈ) விளையாட்டுக் கலை (Games)

ஒரு பயன் கருதி மேற்கொள்ளப்படும் விளையாட்டுகள் யாவும் இதனுள் அடங்கும்.

எ-டு. யானையேற்றம், குதிரையேற்றம், சடுகுடு, பாண்டில், கிரிக்கட் போன்றவை.

(உ) பொழுதுபோக்கிற்குரிய கலைகள் (Pastimes)

ஓய்வு நேரத்தை இன்பமாகக் கழிப்பதற்குப் பயன்படும் கலைகளே, பொழுதுபோக்குக் கலைகளாகும்.

எ-டு. பல்லாங்குழி, சொக்கட்டான், சதுரங்கம், சீட்டுக்கட்டு முதலியவை.

(ஊ) இன்பக் கலைகள் (Arts of Pleasure)

ஐம்புலன்களுக்கும் இன்பம் தரும் கலை, தனித்தனியாக ஒவ்வொரு பொறிக்கும் இன்பம் தருவதாகவோ, ஒரே சமயத்தில் பல பொறிகளுக்கும் மகிழ்ச்சி யூட்டுவதாகவோ அமையக்கூடிய கலைகளை, 'இன்பக்கலைகள்' எனலாம்.

எ-டு. இசை, நடனம், ஆடை அலங்காரம், மைதீட்டுதல், தொய்யில் எழுதுதல், பச்சைக் குத்திக்கொள்ளுதல், செம்பஞ்சுக்குழம்பு (உதட்டிற்குச் சாயம்) பூசுதல் போன்றவை.

(எ) அழகுக் கலைகள் (Fine Arts)

இதனைத் தமிழில் கவின்கலை, நுண்கலை, முருகியல் கலை, எழிற்கலை எனப் பலபெயர்களால் சுட்டுவர்.

மக்களுடைய உள்ளங்களில் சுவையுணர்ச்சியை எழுப்பி, அழகையும் இன்பத்தையும் ஊட்டும் கலைகள் யாவுமே அழகுக் கலைகளாகும். 'கலை' எனப் பொதுப்படையாகச் சொன்னால், உலகெங்கும் அது 'அழகுக்கலையையே' சுட்டுவதாகக் கொள்ளப் படுகிறது. உலகின் பல்வேறு பகுதிகளில் வாழுகின்ற மக்கள் அனைவரும், அழகுக் கலையைப் போற்றி வளர்க்கின்றனர்; அவற்றான், இன்பம் துய்த்து மகிழுகின்றனர்.

பண்டைக்காலத்தில், நம்நாட்டில் அழகுக் கலைகள் நான்காகக் கருதப்பட்டன. அவை சிற்பம், ஓவியம், இசை, காவியம் (இலக்கியம்) என்பன. இவற்றுள் நம்நாட்டவர், சிற்பத் தினுள்ளேயே, கட்டடக்கலையை (Architecture) அடக்கிவிடுவர்; வார்ப்புக் கலையையும் (படிமம்) இதனுள் அடக்குவர்; இதைப் போன்றே, காவியக் கலையினுள் நாடகத்தை அடக்கிவிடுவர்.

ஆனால், இக்காலத்திய மேற்குநாட்டுச் சிந்தனையின் தாக்கத் தால், அழகுக் கலைகளை ஏழாக வகைப்படுத்துகின்றோம்.

அவை இயல், இசை, நாடகம், ஓவியம், சிற்பம், படிமம், கட்டடக்கலை என்பன. இவற்றைக் 'காட்சிக்கலை' (Visual Arts) எனவும், கருத்துக்கலை (Intellectual Arts) எனவும் வகைப் படுத்துவர்.

நாடகம், ஓவியம், சிற்பம், படிமம், கட்டடக்கலை ஆகியவை காட்சிக்கலைகள். மற்றவை இரண்டும் (இசையும் இலக்கியமும்) கருத்துக் கலைகளாகும். பருப்பொருள் சார்பில்லாத இக்கலை களை, 'தலைசிறந்த கலைகள்' என்பர். இதனுள்ளும், சொல்லும் பொருளும் இன்றி, வெறும் இனிய ஒலி நயத்தால் இன்புறுத்தும் இசைக் கலையை, 'கலைகளின் அரசி' எனவும் போற்றுவர்.

வேறுவகைப் பாகுபாடு

இக்கலைகளை, வேறுவகையாகவும் பாகுபடுத்தலாம். 'இயங்கும் கலைகள்' (Dynamic Arts) எனவும், 'இயங்காக் கலைகள்' (Static Arts) எனவும் வகைப்படுத்தலாம்.

இயங்கும் கலைப்பிரிவில் இசை, நாடகம், இலக்கியம் என்பன அடங்கும். இயங்காக் கலைப்பிரிவில் சிற்பம், படிமம், கட்டடம், ஓவியம் ஆகிய கலைகள் அடங்கும்.

கலையும் கற்பனையும்

தான் அறிந்ததை, அறிந்தவாறு ஒருவன் கூறினால், அது கலையாகாது; அவனைக் 'கலைஞன்' என யாரும் கருதமாட்டார் கள். ஆனால், அதையே, தான் உணர்ந்தவாறு, இல்லதையும் இனியதையும் கலந்து அவன் புனைந்து கூறினால், அது கலைப் படைப்பாகப் போற்றப்படுகிறது. கலைக்கு உயிர் அழகு என்றால் அந்த உயிரை உண்டாக்கக் காரணமாக இருப்பதே, கற்பனை தான். 'கற்பனை' என்பது சிந்தனையின் உயர்ந்த ஆற்றல்: ஆன்மாவுடன் தொடர்புகொண்ட பேராற்றல். அதனால், கலைஞனின் சிந்தனையை உயர்த்தவும், கவர்ச்சியுடையதாகவும் மாற்றும் 'ரசவாத' வித்தையைக் கற்பனை செய்து வருகிறது.

அறிவுநிலையில் ஒருபொருளை உள்ளவாறே அறிவதால் (Cognition), படைப்பினைத் தூண்டும் கற்பனையைவிட, உள்ளதைத்தான் உணர்ந்தவாறு (Perception), உணர்த்தும் கற்பனைத் திறன் வயப்பட்டு, படைக்கும் படைப்பே சிறந்த, கலைப்படைப்பாகப் பொலிவுறுகிறது. அழகில் ஈடுபாட்டை உண்டாக்குவது இந்தக் கற்பனையேயாகும்.

படைப்புக் கற்பனை (Creative Imagination), நினைவுகூர் கற்பனை (Recollective Imagination) எனும் இருவகைக் கற்பனைத் திறன்கள் இணைந்து இயங்குகின்ற பொழுதே, சிறந்த கலைப்படைப்புகள் தோன்றுகின்றன.

இந்தக் கற்பனையை இயைபுக்கற்பனை (Associative Imagination), நினைவுக்கற்பனை (Recollective Imagination), கருத்துவிளக்கக் கற்பனை (Interpretative Imagination) எனவும் வகைப்படுத்துவர்.

இறைவனைக் 'கற்பனை கடந்த சோதி' எனச் சேக்கிழார் போற்றுகிறார்.

கலை நயத்திற்காகவும், கவர்ச்சிக்காகவும் பயன்படுத்தப்படும் கற்பனை, காலப்போக்கில், நோக்கிலும் போக்கிலும் வளங்குன்றிப் போயிற்று. இதனால், பொய்யும் வழுவும் அதில் புகுந்தன. மனிதனைச் சிந்திக்கவொட்டாமல் மதிமயங்கவும் செய்தது. இதனைத் தண்டி ஆசிரியர் 'அபூத உவமை'[18] எனும் பெயரால் சுட்டுவர்.

இத்தகைய கற்பனையை இராமலிங்க அடிகளார்,

கலையுரைத்த கற்பனையே
நிலையெனக் கொண்டாடும்
கண்மூடி வழக்கமெலாம்
மண்மூடிப் போக

(திருவருட்பா. 3768)

எனச் சாடுகிறார்.

இதனால், கலைப்படைப்புக்கு இன்றியமையாத கற்பனை, முழுமையும் உலகில் இல்லாதவற்றைப் புனைந்துரைப்பதிலே ஈடுபட்ட அவலநிலை உண்டானமை புலனாகிறது.

கலையும் சுவையும்

'கலையின் உயிர் அழகு' எனக்கூறினால், அந்த அழகினை உணர்ந்தும், அறிந்தும் போற்றுவதற்குத் தூண்டுதலாக அமைவது சுவையுணர்வேயாகும்.

நம்முடைய முன்னோர்கள், சுவையை எட்டாக வகைப் படுத்தினர். அவை ஒவ்வொன்றும், ஒவ்வொரு மெய்ப்பாட்டை அடிப்படையாகக் கொண்டு தோன்றும் என்பது தொல்காப்பிய னாரின் கருத்தாகும்.

நகையே அழுகை இளிவரல் மருட்கை
அச்சம் பெருமிதம் வெகுளி உவகை என்று
அப்பால் எட்டே மெய்ப்பாடு என்ப

(தொல். பொருள் - 251.)

இந்த எண்வகை மெய்ப்பாட்டால், தோன்றும் சுவையுணர்வுகளை அறிவதற்கு முன்னர், மெய்ப்பாட்டினைப் புரிந்துகொள்ள முயலுவோமாக.

உய்த்துணர்வு இன்றித் தலைவரும் பொருளான்
மெய்ப்பட முடிப்பது மெய்ப்பாடாகும்.

(தொல். செய். 202)

என்பதனால், ''உய்த்துணர்வுக்கு இடமில்லாமல், உரிய இடத்தில் வெளிப்படையாக வரும் கண்ணீர் அரும்பல், மெய்ம்மயிர்ச் சிலிர்த்தல் போன்ற உணர்ச்சி வெளிப்பாடுகள் தோன்ற உடலின் கண் நிகழ்வன மெய்ப்பாடுகளாகும்'' என்பதனால் இதனைத் தெளியலாம்.

இந்த எண்வகை மெய்ப்பாட்டினால் தோன்றுவதே, சுவை யுணர்வுகளாகும்.

சுவைக்கப்படும் பொருளும், பொறியும் தனித்தனியே இருக்கும்போது, சுவை பிறக்காது. இரண்டும் கூடிய வழியே, சுவை பிறக்கும். எனவே, தொல்காப்பியர் முதலில் கூறிய அந்தப் பதினாறையும் எட்டாகக் கொள்ளலாம். முன்னர்க் குறிப்பிட்ட எட்டை அறிவுத்திறன் வாய்ந்த மனநிலை (Cognitive aspect of mental state) எனவும், பின் கூறப்பட்ட எட்டையும் பாதிப்புத் திறன் வாய்ந்த மனநிலை (Affective aspect of mental state) எனவும் கொண்டு, அந்நூற்பாக்களுக்குப் பொருள் கொள்ளுவோ மானால், இவை பதினாறாதல் பெறப்படும். இதனை,

பண்ணைத் தோன்றிய எண்ணான்கு பொருளும்
கண்ணிய புறனே நானான்கு என்ப

(தொல். பொருள். 249)

எனும் நூற்பா அறிவிக்கிறது.

அடுத்த நூற்பாவில், அவை எட்டாகவும் பெறும் என்பதை,

நாலிரண்டாகும் பாலுமா ருண்டே

(தொல். பொருள். 250)

என அவர் அறிவிக்கிறார்.

இங்கு உள்ள நிகழ்ச்சியாகிய குறிப்பும், அதன் வெளிப்பாடும் ஒன்றோடொன்று நெருங்கிய தொடர்புடைமையால், இப் பதினாறும் எட்டு மெய்ப்பாடுகளுள் அடங்கும் எனத் தொல் காப்பியர் தெளிவுறுத்தியுள்ளமையும் இங்குக் கருதத் தக்கது.

சுவை தோன்றுவதற்கு நிலைக்களனாக இருப்பவை சுவைப் பொருளும், சுவைத்தோனும் ஆகும் என்பதைச் செயிற்றிய நூற்பாவைக் கொண்டு, பேராசிரியர் விளக்கியுள்ளமை இங்கு நினைவுகூர்தற்குரியதாகும்.[19]

இச்சுவைகளை 'முதற்சுவைகள்' எனவும், 'வழிச்சுவைகள்' எனவும் வகைப்படுத்தி விளக்குவார் பல்கலைச் செல்வர் தெ.பொ. மீனாட்சி சுந்தரனார்.[20]

'முதற்சுவை' என்பதனுள், உவகை, வெகுளி, பெருமிதம், இளிவரல் (இழிவு) எனும் நான்கும் அடிப்படைச் சுவைகளாகும். இவற்றுள் ஒன்றோடொன்று, இணங்கியும் பிணங்கியும் இயங்கு கின்றபொழுது 'வழிச்சுவைகள்' தோன்றுகின்றன. அவை நகை, அழுகை, மருட்கை, அச்சம் என்பனவாகும்.

இன்னும் இந்தச் சுவை எட்டுக்கும் மேற்பட்டு இருக்கின்றன என்று கூறுவாரும் உளர். ஆரோன் ஹீல் (Auron Heil) என்பவர்.

(1) உவகை, (2) அவலம், (3) அச்சம், (4) வெகுளி, (5) இரக்கம், (6) எள்ளல், (7) வெறுப்பு, (8) பொறாமை, (9) வியப்பு. (10) காதல் என்று பத்து வகையாகக் கொண்டு, ஆராய்ச்சி செய்கிறார். தொல்காப்பியனாரும், அகவொழுக்கத்திற்குரிய மெய்ப்பாடுகளைப், 'புகுமுகம் புரிதல்' முதலாக விளக்கியுள்ளார். அவையன்றி, வேறுசில மெய்ப்பாடுகளையும் எடுத்துக் காட்டுகின்றார். இவை முற்கூறிய சுவைகளின் வேறாய், அவற்றைச் சார்ந்து விளங்கி, இன்பம் ஊட்டுகின்றமையால், 'சார்புச்சுவை' எனத் தக்கனவாம்' [21] ('ஆங்கவை ஒருபாலாக' எனத் தொடங்கும் நூற்பாவைக் காண்க)

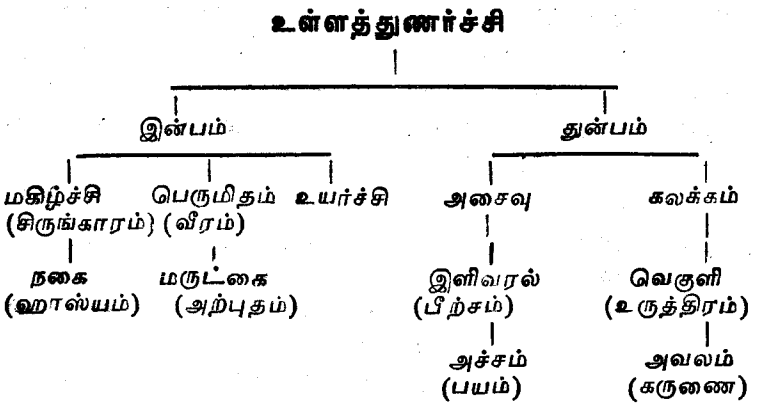
முதலில் கண்ட எண்சுவையோடு, சமநிலை (சாந்தம்) எனும் சுவையைச் சேர்த்து, 'ஒன்பான்சுவை' (நவரசம்) என சம்ஸ்கிருத வாணர் போற்றுவர்.

கி.பி. பத்தாம் நூற்றாண்டையொட்டி, ரூபகோஸ்வாமி எனும் வடமொழிப் பாவியல் கலைஞர், 'பக்தியை' ஒரு சுவையாகக் கொண்டதோடு, அதற்குரிய காரணங்களையும் காட்டியுள்ளார்.[22] ''இறைவனடியே சிந்திக்கப் பெற்று, உள்ளம் நைந்து எண்ணெய் ஒழுகுதல் போல, ஒருவனுடைய உள்ளம் இறைவனிடம் இடையறாது ஈடுபட்டிருக்கும் நிலையிலேயே, பக்திச்சுவை வெளிப்படும் என்பர். 'பக்திச்சுவைதனை நனி, சொட்டச் சொட்டப் பாடிய' கவி வல்லவரான சேக்கிழாரின் திருப்பாடல்கள் மட்டுமே அல்லாமல், நாயன்மாருடைய பதிகங்களும், ஆழ்வார்களுடைய பாசுரங்களும், பிற அருளாளர்களின் 'ஊனினை—உருக்கி' உள்ளொளி பெருக்கும் உவப்பிலா ஆனந்தமாய தேனினைச் சொரியும்' அருட்பாடல்களும், பக்திச்சுவை கனிந்த பாடல்களே யாகும்.

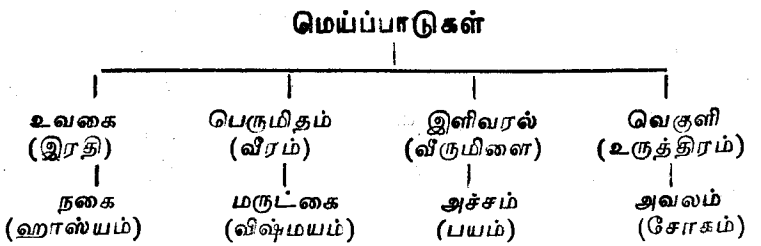
ஆகவே, இந்தியச் சிந்தனையில் தோன்றி வளர்ந்த இந்தப் பத்துச் சுவைகளும், நம்முடைய கலைப் படைப்புகளில் முன்னைப் பழமைக்கும் பழமையதாய்ப் பின்னைப் புதுமைக்கும் புதுமையாய், வலிவும் பொலிவும் பெற்று விளங்குகின்றன.

"சுவைகளில் சிறந்தது இன்பச் சுவையே! எனவே, நான் அச்சுவை (சிருங்காரம்) பற்றியே பேசப்போகிறேன்'' என்று போஜ மகாராசன் கூறியதாகப் பரிமேலழகர் எடுத்துரைத்துள்ளார்.[23] 'சிருங்காரப் பிரகாசம்' எனும் நூலில், போஜன் எனும் அரசன், 'இன்பச் சுவை'யின் பல்வேறு நுட்பமான கூறுகளையும், இயல்பு

களையும் தெளிவுறுத்தியுள்ளான். அவற்றுள் பல, அழகுக் கலை அனுபவத்தால் மனிதன் பெறக்கூடிய அகத்தெழுச்சியையும் மன மலர்ச்சியையும் புலப்படுத்துவனவாக உள்ளமை நம் கருத்தைக் கவருவதாகும்.



குறிப்பு : குரோசின் (Croce) எனும் அறிஞர் 'அழகியல் வெளிப்பாடு' எனும் நூலில் கூறப்படும் கருத்துகளைத் தொல்காப்பியனாரின் மெய்ப்பாட்டியல் கருத்துகளோடு பொருத்தி விளக்கும் வகையில், இவ்விளக்கப் படங்கள் அமைந்துள்ளன.



குறிப்பு : (1) முதற்சுவைகளில் இருந்து வழிச்சுவைகள் தோன்றுவதைக் காண்க.

(2) அடைப்புக் குறிக்குள் உள்ளவை வடமொழிப் பெயர்கள்.

கலை நுகர்ச்சி

கலைப்படைப்புகள் யாவுமே, மனிதனுடைய உள்ளமும் அறிவும் ஒன்றிய நிலையில், அப்பொருளைச் சுவைக்கும்பொழுது, 'கோடையிலே இளைப்பாறிக் கொள்ளும் குளிர் தருவாகவும்,

அதன் நிழலாகவும், நிழலில் கனிந்த கனியாகவும், மேடையிலே வீசுகின்ற மெல்லிய பூங்காற்றாகவும், அப்பூங்காற்றின் விளை சுகமாகவும், அச்சுகத்தினால் உண்டாகும் பயனாகவும் சுவைஞர்கள் நுகர்ந்து இன்புறுகின்றனர்.

இதை இராமலிங்க வள்ளலாரே,

வான்கலந்த மாணிக்க வாசக! நின் வாசகத்தை
நான்கலந்து பாடுங்கால், நற்கருப்பஞ் சாற்றினிலே
தேன்கலந்து, பால்கலந்து, செழுங்கனித்தீஞ்சுவைகலந்து, என்
ஊன்கலந்து, உயிர்கலந்து உவட்டாமல் இனிப்பதுவே!

(திருவருட்பா, 3263)

எனக் காதலாகிக் கசிந்துருகிப் பாடியுள்ளார். இது உண்மை; வெறும் புகழ்ச்சி இல்லை. இந்த மெய்யுணர்வு சார்ந்த அனுபவம், எல்லாவகையான அழகுக் கலைகளையும் சுவைக்கின்ற சுவைஞர்களுக்கும் உண்டாகக் கூடிய மெய்யான அனுபவமேயாகும் இத்தகைய சுவைஞர்களையே, 'கலாயோகிகள்' எனவும், 'சக இருதயர்' எனவும் வடமொழிவாணர் போற்றுவர்; 'கனோய்சியர்' (Connoisseur) என மேற்கு நாட்டு அறிஞர்கள் பாராட்டுவர். இத்தகைய வான்சுவை நிலையை அடைந்தவர்கள் பலர். அவர்கள் பல முறைகளில் பல வகைகளில் அப்பேரின்பத்தைப் பெற்றுள்ளனர்.

தில்லைச் சிற்றம்பலத்துக் கூத்தனைக் கண்— சுந்தரர் நிலையைச் சேக்கிழார் சொல்லோவியமாகத் தீட்டிக் காட்டியுள்ளமை, கலை நுகர்ச்சிக்குரிய நிலையாகவும், ஆன்மிக அனுபவ நிலையாகவும் அது விளங்குவதைக் காணலாம்.

'கண்டதோர் வடிவால் உள்ளம் காதல் செய்துருகி' நின்ற சுந்தரர்,

ஐந்துபேர் அறிவும் கண்களே கொள்ள
அளப்பருங் கரணங்கள் நான்கும்
சிந்தையே ஆகக், குணம்ஒரு மூன்றும்
திருந்துசாத் துவிகமே ஆக,
இந்துவாழ் சடையனான் ஆடும் ஆனந்த
எல்லையில், தனிப்பெருங் கூத்தின்
வந்தபேர் இன்பவெள்ளத்துள் திளைத்து
மாறிலா மகிழ்ச்சியின் மலர்ந்தார்

(பெரிய. தடுத்தாட். 106

என்பது சேக்கிழாரின் சொற்சித்திரமாகும். இப்பாடலில் நம்பியாரூரர், இறைவனைக் கண்டபொழுது, நடராசரின் திருவுருவத் திருக்கோலத்தைக் கண்டபோது அடைந்த மெய் சிலிர்க்கும் மெய்ப்பாடுகளையும், அவர் எவ்வாறு அத்திருக் காட்சியில் மூழ்கித் திளைத்தார் என்பதனையும் எடுத்தியம்பும் முறையில், கலாயோகிகளின் — மெய்ஞ்ஞானிகளின் — 'தன்னை மறந்த ஒன்றுதலை'யும் நன்கு தெளிவுறுத்தியுள்ளார்.

இப்பாடலின் திரண்ட பொருளைக் காண்போம்:

சிவானந்த நடனத்தைச் சுந்தரர் கண்டார்; வணங்கினார்; மெய்ம்மறந்தார்; பேரின்பத்தில் திளைத்தார்; மகிழ்ந்தார். இதனை "ஆடல் வல்லானை வணங்கிய பொழுது, அவருடைய ஐம்பொறியின் அறிவுகளை எல்லாம், கண்களே தமதாக்கிக் கொண்டன; நான்கு கரணங்களின் (மனம், புத்தி, அகங்காரம், சித்தம்) என்பனவற்றின் செயல்கள் அனைத்தும், சிந்தை ஒன்றின் செயலே ஆயின; முக்குணங்கள் எல்லாம் 'சாத்துவிகம்' என்ற ஒன்றேயாகி நின்றன. இவ்வாறு சுந்தரர், தம்மை மறந்து ஒரு நிலையில் நின்று கூத்தப் பெருமானைப் போற்றினார்; அம்பலவாணரின் ஆட்டத்தில் ஈடுபட்டு, பேரின்ப வெள்ளத்தில் மூழ்கினார்.

இதனால், தலைசிறந்த ஆன்மிக அனுபவ நிலை எவ்வாறு இருக்கும் என்பது தெரிய வருகிறது. ஏறக்குறைய இந்த நிலையை அடைய முயலுபவனே, சிறந்த சுவைஞனாகவும் படைப்பாளியாகவும் விளங்கமுடியும் என்பது நம் முன்னோரின் துணிவாகும்.

கலையின் பயன்

கலைப்படைப்பை அனுபவிப்பது, வெறும் இன்பத்திற்காக மட்டும் அன்று. அக்காட்சியின் மூலம், சான்றாண்மை மிக்க சாத்துவிகப் பண்பு (நற்பண்பு), சுவைஞனின் உள்ளத்தைத் திருத்தி மேம்படுத்துவதாகவும் அமைய வேண்டும் எனும் குறிப்பினைச் சேக்கிழார் புலப்படுத்தியுள்ளார்.

இதனோடு, 'அறம் பொருள் இன்பம் வீடடைதல்' எனும் கருத்தையும் இணைத்துப் பார்ப்போமானால், பண்டைத்தமிழர், 'கலை இன்பம் பயப்பதாக இருப்பதோடு, வாழ்க்கையைச் செம்மைப்படுத்திப் 'பேரா இயற்கைப் பெருநிலையை அடைவதற்கு உறுதுணையாக அமையவேண்டும்' எனும் கொள்கையில் ஊற்றமிக்கவர்களாக விளங்கியமை எளிதில் புலனாகும்.

பகுதி இரண்டு

தமிழரின் கலைக் கொள்கை

இதுவரையில், தமிழரின் கலைக் கொள்கையைப் 'பொது நிலையில்' கண்டோம். இப்பகுதியில், அதனைச் சிறப்புநிலையில் அறிய முயலுவோம்.

'தமிழருக்கு என ஒரு கலை' உண்டா?

''தமிழரின் கலைகள்' எனக் கூறுகிறீர்களே, அப்படி ஒரு கலை மரபு இருக்கிறதா? பரந்த பாரதத்து சம்ஸ்கிருதப் பண்பாட்டின் ஒரு பகுதியாகவே, தமிழ்நாட்டுக் கலைகள் காட்சி தருகின்றன அல்லவா?''என வினவுகின்றவரும் உளர்.

நடுவுநிலையில் நின்று நோக்குவோர்க்கு, இத்தகைய கருத்தின் உள்ளே, உறையும் எண்ணப் போக்கு எளிதில் புலப் படும்.

தமிழ் இலக்கியம் பற்றி ஒரு வரலாற்றுப் பேராசிரியர் எண்பது ஆண்டுகளுக்கு முன்னரே, தெரிவித்துள்ள கருத்தினை முதலில் காண்போம்.

''கிறித்துவுக்கு முற்பட்ட நூற்றாண்டுகளில் இருந்த எளிமை மிகு ஊர்ப்புறத்தைச் சார்ந்த வாழ்க்கை, பழுதுறாமல் தொடர்ந்து நீடித்தது. வடமொழிப் பண்பாட்டுடனான தொடர்பைத் தவிர்க்க இயலாத நிலை உண்டான பொழுதும், தமிழ்க் கவிதையுலகம், சுற்றுப்புறத்தில் உள்ள, பகட்டு அற்ற காட்சிகளில் இருந்தே, பாடுதற்குகந்த உந்துதல் சக்தியைப் பெற்று வந்தது. செயற்கை இயல்பு வாய்ந்த சம்ஸ்கிருத கவிதைகள், பண்டைத் தமிழரின் மரபுவழி வந்த கவிதைகளைச் சிதைத்தமையால், இத்தனித்துவச் சிறப்பு, சில நூ. ஆ. களில் மறையத் தொடங்கியது[24] எனும் கருத்துரையால், தமிழருக் கெனத் தனிப்பட்ட மரபுகளைப் பின்பற்றி வளர்ந்த, இலக்கியக் கலை இருந்ததை அறிகிறோம்.

'மானசாரம்' எனும் சிற்ப சாத்திரத்தில், இந்தியக் கோயில் விமானங்கள் நாகரம் (வட இந்தியாவில் காணப்படுபவை) திராவிடம் (தென்னாட்டில் காணப்படுபவை) மேற்கண்ட இரண்டின் கூறுகள் கலந்த 'வேசரம்' (நடு இந்தியாவில் காணப் படுபவை) என்று மூன்று வகையாகப் பிரிக்கப்பட்டு, அவற்றின் நுட்பங்கள் விரித்துரைக்கப்படுகின்றன.[25]

உருவ வழிபாடு, ஆரியர்கள் அறியாத ஒன்று. சிந்துவெளி நாகரிக காலம் முதல் திராவிடர்களால் அது போற்றிப் பின்பற்றப் படுவதாகும். இதனால், அவர்களே படிமக்கலை—வெண்கலச் சிலைகளைச் செய்யும் கலையைப் போற்றி வளர்த்துள்ளனர். இதற்குச் சோழர் காலத்திய நேர்த்திமிகு வெண்கலச் சிலைகளே போதிய சான்றாகும் என்பது மாக்ஸ்மியூலரின்[26] கருத்தாகும்.

முத்தமிழ்க் கோட்பாடு தமிழருக்கேயுரியது. பழந்தமிழ் இசைப் பண்களில் இருந்து, பரிணாம வளர்ச்சி பெற்றதே இக் காலக் 'கருநாடக இசை' என்பது இசையியலறிஞர்களின் கருத் தாகும். வட இந்திய இந்துஸ்தானி இசையிலிருந்து கருநாடக இசை வேறுபட்டது. சாரங்கதேவர் குறிப்பிடும் 108 முதன்மை இராகங்கள், பழந்தமிழ்ப் பண்களின் பரிணாம வளர்ச்சியே என்பதனை நிலைநாட்டும் நிலையை, இன்றைய இசையியல் அறிஞர்கள் எட்டியுள்ளனர்.[27]

உலக நாட்டியக் கலையில் தலைசிறந்து விளங்குவது பரதநாட்டியக் கலை.

'பரதம்' எனும் பெயராலேயே, தேவார காலம் 'முதல் போற்றப்பட்டு வரும் ஆடற்கலைக்குச் 'சதிராட்டம்' எனும் பெயர், மக்களிடையே பரதநாட்டியத்தைக் குறிப்பதற்குப் பெருவழக்காக இருந்தமை இங்குக் கருதத் தக்கது.

நாட்டியக் கலையைத் தமிழ்க் காப்பியங்கள் பல வகையாகப் போற்றிப் பாராட்டியுள்ளன.

ஆடுவார் சிலம்பினை அதிரும் ஓசையும் (சூளாமணி. 42)

எனும் பாடற்பகுதியில், தோலாமொழித் தேவர், 'சதிர்' எனும் பெயருக்குரிய விளக்கத்தை அளித்துள்ளார்.

தேவார ஆசிரியருள் திருஞான சம்பந்தர், நாட்டியக் கலையைப் பற்றிய குறிப்புகள் பல தந்துள்ளார். நடம், நடனம், கூத்து எனும் சொற்களால், அதனைச் சுட்டியதோடு அமையாது, 'சதிர்' எனும் சொல்லாலும், நாட்டியக் கலையை அவர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

வீதிவழி மறையவர் மீழலையு ளிர்நயம்
சதிவழி வருவதோர் சதிரே!
சதிவழி வருவதோர் சதிருடை யிருமை
அதிகுணர் புகழ்வதும் அழகே! (திருஞான. 356: 2)

எனும் திருவீழிமிழலைப் பதிகம், நம் கருத்தைக் கவருவதாகும். இப்பாடலில் 'சதிர்' எனும் சொல்லால் சதிராட்டம் சுட்டப் பெற்றுள்ளது.

கி. பி. ஒன்பதாம், பத்தாம் நூ. ஆ. களில் இயற்றப்பட்ட திவாகர, பிங்கல நிகண்டுகளில்,

சதிரும் சீரும் தாள வோத்து (பிங்கல. 1466)

என்று சொல்லப்படுகிறது. அடுத்து,

அதினின் நடிக்கும் நடம்நா டகமாம் (மேற்படி, 1467)

என்று விளக்கம் தரப்பட்டுள்ளமை இங்குக் கருதத் தக்கது.

'சதிர்' எனும் தாளவோத்துக்கு இயைய நடனம் ஆடுவதே சதிராட்டம்'' என்பது, இதனால் பெறப்படுகிறது.

இப்பெயர், பாமர மக்கள் இடையே பெருவழக்காக இருந்தமையால், 1935 வரை 'சதிராட்டம்' எனும் பெயராலேயே பரத நாட்டியம், தமிழ்நாட்டில் போற்றப்பட்டு வந்தது.

போதிய அளவிற்குத் தமிழ் நூல் அறிவு வாய்க்கப் பெறாத ஓர் அம்மையார், ''தஞ்சையை மராட்டிய மன்னர்கள் ஆண்ட காலத்தில், அவர்களுடைய தலைநகரான 'சதாராவில்' பெரு வழக்காக இருந்த ஆடற்கலையைத், தமிழகத்திற்குக் கொண்டு வந்து புகுத்தினர். இதனால் அந்த நடனம், தமிழ்மக்கள் இடையே, 'சதிராட்டம்' எனும் பெயரைப் பெற்றது'' என்று தம்முடைய டாக்டர் பட்ட ஆய்வேட்டில் குறிப்பிட்டமையோடு அமையாது. அழிவழக்காடியும் வருகின்றார். அன்னாரின் கருத்தினைத் 'தவறானது' எனக் குறிப்பிடுவதற்கு, மேலே காட்டியதைவிட வேறென்ன சான்றுகள் வேண்டும்?

இந்திய நாட்டியக் கலைகளுள் தலைசிறந்ததாகப் போற்றப் படும் பரதநாட்டியம், ஆரியர் அல்லாத இந்தியப் பழங்குடி (திராவிட) மக்களால் போற்றி வளர்க்கப்பட்ட கலை என்று டாக்டர் இந்துஷேகர் எனும் அம்மையார் விரிவாகத் தெளிவு படுத்தியுள்ளார்.[28]

கய்ப்பர் எனும் மொழியியல் அறிஞர், 'நாட்டிய' எனும் சொல்லே, பிராகிருத மொழிவழித் திரிந்த திராவிட மொழிச் சொல்''[29] என்று விளக்கியுள்ளமையும் இங்கு நினைவுகூரத் தக்கதாகும்.

இவை யாவும் 'பரதநாட்டியம்' எனும் ஆடற்கலை, தமிழரால், சிறப்பாகப் போற்றி வளர்க்கப்பட்டு வரும் கலை என்பதைப் புலப்படுத்துகின்றன.

முதலாம் இராசராச சோழனின் (கி. பி. 985—1016) திருமகளார், இளைய குந்தவை, பரதக் கலையில் சிறந்து விளங்கியவர் என்பதைக் கல்வெட்டுகள் தெரிவிக்கின்றன. மற்றும் திருக்கோயில் திருவிழா ஒன்றில், தம் தந்தையின் திருமுன்னர், இளவரசி, தன் அத்தை தாதாபுரத்தில் அமைத்த திருக்கோயிலின் அரங்கில் குந்தவை ஆடியதை, அப்படியே ஒரு சிற்பி, கல்லோவிய மாகக் காட்டியுள்ளான். அதன்கீழ் ஒரு சிறுகுறிப்பும் உள்ளமை நம்மை வியப்பில் ஆழ்த்துகிறது.[30]

படிமக்கலையில், கிரேக்கக் கலைஞரோடு ஒப்பவைத்துத் தமிழ்க் கலைஞர்கள் போற்றப்படுகின்றனர். சோழப் பெரு வேந்தர் காலத்தில் படிமக்கலைப் படைப்புகள் வான்புகழ் கொள்ளத்தக்க அளவிற்குப் புகழின் கொடுமுடியை எட்டிப் பிடித்தன. இக்கலை, தமிழகத்தின் தொன்மையான கலைகளுள் ஒன்று என்பதற்கு ஆதிச்சநல்லூர் அகழ்வாராய்ச்சி சான்று பகருகிறது. அங்குக் கிடைத்துள்ள — கி. மு. ஆறாம் நூ. ஆ. டிற்கு முற்பட்டதாய்த் தெய்வத்தின் வார்ப்புச்சிலை (சென்னை அருங் கலைக் காட்சியகத்தில் உள்ளது), நேர்த்திமிக்கதாக இல்லை யென்றாலும், சீர்த்திமிக்கதாக விளங்குகிறது.

தமிழன் படைத்த படிமங் (Icons) களுள், தலைசிறந்ததாக 'அம்பலக் கூத்தனின்' திருமேனி போற்றப்படுகிறது. கி. பி. ஆறாம் நூற்றாண்டு முதலே (சிம்மவர்மன்) இத்தெய்வத் திருமேனிகள் செய்யப்பட்டு வந்ததாகத் தெரிகிறது. சோழப் பேரரசர் காலத்தில், இக்கலை பொன்றாப் புகழைப் பெற்றது.

இறைவன் உயிர்த்துடிப்பாகவும், ஒழுங்கான இயக்கமாகவும் அழியாத இளமை யெழிலாகவும், கட்புலனுக்குப் பேரொளி யாகவும் விளங்குகின்றான் என்பதையே, இந்நடராசத் திருவுருவம் உணர்த்துகிறது. ஐரோப்பியர்கள் கண்ட மிகவுயர்ந்த கடவுள் நிலைக் கொள்கையினை விளக்கும் வடிவமன்று இது! ஆனால், சமயச் சூழ்நிலையில் இத்திருவுருவத்தின உட்பொருளை ஒரு முறை புரிந்து கொண்டால், நடராசப் படிமத்தின் அழகிய திருவுருவத்தில் ஐரோப்பியர்கள் கூட உண்மையான சமய வுணர்வினைப் பெறமுடியும். தெய்விக உண்மையையும் தெய்விக

அழகையும், தெய்விக இன்பத்தையும், அளிக்கும் கலைப்பிழம்பே எழில்மிகு நடராசரின் படிமம்''[31] என்று இந்தியாவின் மருமகப் பிள்ளையும், உலகம் புகழ் வரலாற்றுப் பேரறிஞருமான ஏ. எல். பாஷாம் தெரிவித்துள்ளார்.

இத்தகைய ஆனந்தக்கூத்தன் திருமேனிகளை, இந்தியாவின் வேறுபகுதிகளில் யாரும் படைக்கவில்லை. நடு இந்தியாவில், சாளுக்கியர் காலத்தில், பதினாறு கைகளோடு இறைவனுடைய ஊழிக் கூத்தைத்தான், கல்லோவியமாக்கியுள்ளனர். மேற்கண்ட இயல், இசை, நாடகம், சிற்பம், படிமக்கலை பற்றிய கருத்துகள் யாவும், தமிழர்க்கென ஒரு தனிப்பட்ட கலை மரபு, தொன்று தொட்டு இருந்து வருவதை அறிவுறுத்துகின்றன.

இந்தியக் கலையியலை ஆராய்ந்த மேற்குநாட்டு அறிஞர் யாவரும், தென்னாட்டு-தமிழ்நாட்டு-கலைமரபைத் 'திராவிடக் கலைமரபு' எனும் பெயராலேயே போற்றியுள்ளனர். நூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்னர், 'இந்திய, கிழக்கத்திய சிற்பக்கலை' எனும் நூலை எழுதிய ஜேம்ஸ் பர்கூசன் (J. Fergusson) என்பவர் 'திராவிடக் கலைமரபு' எனும் பெயராலேயே விரிவாக எழுதியுள்ளார். இந்தியாவின் மதிநலமிக்கப் படைப்புகள் அனைத்தும் ஆரியர்களுடைய சாதனை எனச் சொல்லுவது தவறாகும். வேத, உபநிடதங்கள் போன்று எழுதப்பட்டவை ஆரியர் அளித்தவை என்பதனை உடன்படலாம். ஆனால், இந்தியாவில் கட்டப்பட்டவை யாவும், கலை நயத்தோடு படைக்கப்பட்டவை யாவும், ஆரியரல்லாத அந்நாட்டுப் பழங்குடி, மக்களுடையனவாகும்''[32] என்று தெளிவுறுத்தியுள்ளார்.

கலாயோகி, டாக்டர் ஆனந்த குமாரசுவாமி, 'திராவிடக் கலைமரபு, இந்தியக் கலைமரபில், தனிச்சிறப்பு வாய்ந்த ஒன்று; 'இந்தியக்கலை' என்பதனை உருவாக்குவதில், அது கணிசமான அளவில் பங்குப் பெற்று இருக்கிறது''[33] என்று அவர் தெரிவித்துள்ளார்.

பிரெஞ்சு நாட்டு அறிஞரான ழூவே தூப்ராய் (Jeau Dubreuil) 'திராவிடக் கட்டடக் கலைமரபு' எனும் நூலை எழுதியுள்ளார், இந்தியக் கலைப் பண்பாட்டில் சிறந்து விளங்குவன யாவற்றையும் படைத்து அளித்தவர்கள் தமிழரின் மூதாதையரே என்னும் கொள்கையை அதில் வற்புறுத்தியுள்ளார்[34].

இத்தாலிய நாட்டுக் கலையியல் அறிஞர் மேரியோ புஸ்ஸகலி வெளியிட்டுள்ள 'உலகக் கலைகளின் களஞ்சியத்தில்' 'திராவிடக் கலைகள்[35] எனும் தலைப்பில், ஏறக்குறைய நூறு பக்கங்கள் தமிழகக் கலைகளைப் பற்றிய விளக்கம் தரப்பட்டுள்ளமை இங்குக் கருதத் தக்கதாகும்.

> ''ஆரியரல்லாதார் இந்தியப் பண்பாட்டிற்கு வழங்கியுள்ள பங்களிப்பைப் பயன்மதிப்பு அற்றதென யாரும் கருத வேண்டாம். உண்மையைச் சொல்லுவதெனில், பழைய திராவிடப் பண்பாடு எவ்வகையிலும் மதிப்புக் குறைந்தது அன்று.
>
> திராவிடப் பண்பாட்டோடு ஆரியப் பண்பாடு ஒன்று சேர்ந்ததால் தோன்றியதே இந்திய நாகரிகம். திராவிடப் பண்பாட்டின் தாக்கத்தால், இந்திய நாகரிகம் செழுமையும் சிறப்புமுற்றது; அகலமும் ஆழமும் அடைந்தது.
>
> அகமுகவுணர்வு அல்லது புலன் கடந்த நுண்பொருள் ஆய்வுணர்வு வாய்க்கப் பெறாதவர்களாகத் திராவிடர்கள் இருக்கலாம். ஆனால், அவர்கள் மெய்யுணர்வு (Mystic) டன் கலையுணர்வுமிக்க கலைஞர்கள்; ஆடலிலும் பாடலிலும் அவர்கள் தன்னிகரற்றவர்கள். கவின்மிகு கலை வடிவங்களைத் திட்டமிட்டு வகுப்பதிலும், வியத்தகு கோயில்களைக் கட்டுவதிலும் அவர்கள் கை தேர்ந்த கலைஞர்கள்: உணர்ச்சிச் செறிவும், படைப்புத் திறனும் வாய்ந்த திராவிடரின் கலையுணர்வை, ஆரியரின் அப்பாலைத் தத்துவம் (Transcendentalism) மணம் புரிந்து கொண்டதனால், 'பிறந்த மழலைச் செல்வமே' இந்திய நாகரிகம்''[36]

என்று தாகூர் மொழிந்துள்ளமை, நம் கருத்தை அரண் செய்வதாகும்.

முத்தமிழ்க் கோட்பாடு

பண்டைத் தமிழரின் கலைக் கொள்கை வளமும், வனப்பும் பெற்று, செறிவும், தெளிவும் வாய்ந்த 'முத்தமிழ்க் கோட்பாடாக' மலர்ச்சியுற்றதைத் தமிழ் இலக்கியங்கள் எடுத்தியம்புகின்றன. எங்கும், எதிலும் அழகை நாடி, எழிலைக் கண்டு வியந்தவர்கள்

பண்டைத் தமிழர்கள். அவர்களுடைய அழகுணர்வும், அழகு நுகர்ச்சியும் இணைந்து, கனிந்த நிலையில், உருவாக்கப்பட்டதே முத்தமிழ்க் கோட்பாடு.

தெரிமாண் **தமிழ்மும்மைத்** தென்னம் பொருப்பன்
(பரி.திர. 4)

முத்தியை மோனத்தை **முத்தமிழ்** ஓசையை (திருமந். 2115)

முத்தமிழும் நான்மறையும் ஆனான் கண்டாய்
(தேவா. அப்பர். 6 : 421)

இயற்றமிழ் இசைத்தமிழ் நாடகத் தமிழென
வகைப்படச் சாற்றினர் மதியுணர்ந்தோரே
(திவா. நிக. 417)

வெண்முத் தவிழ்சூழ் வீங்கு புனல்
ஒண்முத் தமிழ் பயந்தான்
(நம்பி. ஆளுடையபிள்ளை மு.கோ. 128)

முத்தமிழ் துறையின் முறைபோகிய
உத்தம கவிகட்கு ஒன்று உணர்த்துவேன்
(கம்ப. பால.தற். 1)

இசைத்தமிழ் நாடகத்தமிழ் எனத்துறை விரும்புடன்
இலக்கண இலக்கிய—கவிநாலும் (திருப்புகழ். 251)
சங்கத்தமிழ் மூன்றும் தா. (நல். 1)

திருக்கச்சூர்க் கல்வெட்டு, 'முத்தமிழாசிரியர் பெருநம்பி' என்பவரைக் குறிப்பிடுகிறது.[37]

இவ்விலக்கிய வழக்குகள், பண்டைத் தமிழர் அழகுக் கலைகளில், முதன்மையானவற்றைத் தம்முடைய மொழியோடு இணைத்து, ஒரு தொகையாக்கி, ஒப்பப் போற்றியதைப் புலப்படுத்துகின்றன.

கலை என்பது மக்களுடைய நல்லுணர்வுகளுக்கு விளக்கமாக அமைந்த அழகுணர்வால், காண்பாரது உள்ளத்தைக் கவரும் ஆற்றல் வாய்ந்தது என நம் முன்னோர்கள் கருதினார்கள். மக்களுடைய மனப்பயிற்சியாகிய கல்வி, பிறரால் கண்ணினும், செவியினும் நுண்ணிதின் உணரும் நன்னயத்தோடு வெளிப்படும் திறங்களே, 'கலைகள்' என நம் முன்னோர்களால் போற்றப் பட்டன.

கலைஞன் தன்னுணர்வாய்க்கொள்ளும் உள்ளுணர்வின் திறத்தாலும், உள்ளக் கிளர்ச்சியாலும் உலகப் பொருள்கள் இடையே காணப்படும் வண்ணம், வடிவு, அளவு, சுவை முதலியவற்றின் அமைப்பினை நுனித்துணரும் மதி நுட்பத்தாலும், மக்கள் உள்ளத்தைக் கவர்ந்து ஈர்க்கும் தன்மையாலும் சிறந்தவை 'முத்தமிழ்க் கலைகள்' என்று நம் முன்னோர் போற்றினர்.

முத்தமிழ் : விளக்கம்

உள்ளத்தால் பொருளியல்பை
உணர்த்தும் மொழி, **யியல்** என்பர்;
வெள்ளத்தால் எவ்வுயிரும் மகிழ்ந்திசைய
ஓசைகளும் விளங்க இன்பம்
கொள்ளச்செய் உரைத்திறத்தாற்
குலவுமொழி, **இசை** யென்பர்; குறித்த செய்கை
விள்ளத்தால் அதுவாகப் படகீற்றுமொழி
நாடகமா விரிப்ப ராலோ[38]

எனும் பாடல், முத்தமிழின் இயல்புகளை இனிது எடுத்துரைக்கிறது. சுருங்கச் சொல்லுவதானால், 'உள்ளக் கருத்தின் அமைதியே இயற்றமிழ்; இயற்கைக் குரல் ஒலியே இசைத்தமிழ்; உடலின் இயக்க விளக்கமே கூத்துத் தமிழ்' எனலாம். இவ்வாறு முத்திறத்தாலும், உயர்திணைக்குரிய உயிர், தன்னியல்பை வெளிப்படுத்தும் நிலையில், ஏரும் எழிலும், வலிவும் பொலிவும் பெற்று விளங்குவது முத்தமிழ்.

இதனைப் பல்வேறு வகையாகத் தமிழ் அறிஞர்கள் விளக்கியுள்ளனர். "மனக்கருத்தை விளக்கும் இயற்றமிழ் அறிவுநிலை (Willing) அல்லது அறிவாற்றலின் (ஞானசக்தி) இயக்கம் எனலாம். இசை, இன்ப ஒலியும் துன்ப ஒலியுமாக எழக் காண்கின்றோமாதலின், உணர்ச்சிநிலை (Feeling) அல்லது விருப்பாற்றலின் (இச்சா சக்தி) இயக்கம் எனலாம். செயல்நிலை (கிரியா சக்தியின்) இயக்கமே கூத்துத் தமிழாம். எனவே, மனத்தின் இயக்கமாக எழுகின்றவை அனைத்தும், இவற்றில் அடங்கவே வேண்டும். இப்பாகுபாடு இவ்வகையில் இயற்கையின் இலக்கணத்திற்குப் பொருத்தமாகும்"[39] என்பது பல்கலைச் செல்வர் தெ.பொ.மீ. அவர்கள் தந்துள்ள விளக்கமாகும்.

பண்டைத் தமிழரின் 'மூவகைப் பேறு பற்றிய' கொள்கையை விளக்கும் வகையில், 'முத்தமிழ்'ப் பாகுபாடு அமைந்துள்ளதைக் காணலாம்.

இன்பமும் பொருளும் அறனும் என்றாங்கு
அன்பொடு புணர்ந்த ஐந்திணை
(தொல். பொருள் . 3 : 1

என்பது தொல்காப்பியம்.

இன்பம் (காமத்துப்பால்), உணர்ச்சி நிலையின் பயனாகும்; பொருள் (பொருட்பால்) செயல்நிலையின் பயனாகும்; வீட்டுத் நெறியெனும் மெய்யுணர்வே, அறத்தின் (அறத்துப்பால்) முடிந்த பயனாதலின், அறிவு நிலையே அறத்தின் பயன் எனலாம். இவ் வகையில், இயற்றமிழ் அறமாகவும், கூத்துத் தமிழ், பொருளாகவும், இசைத்தமிழ் இன்பமாகவும் பொலிவுறுதலைக் காணலாம்.

மேற்கு நாட்டுக் கலையியலாரின் நோக்கிலும் 'முத்தமிழை விளக்கலாம். மனித உள்ளத்தில் உறையும் உணர்ச்சிச் செறிவுமிகு ஆற்றல், உள்ளத்தில் தேங்கிநின்று இலக்கியமாக வெளிப்படுகிற பொழுது, நிலைபெற்ற ஆற்றல் (Static energy) வெளிப்படுகிறது. இசையின் மூலம் இயக்க ஆற்றல் (Kinetic energy) வெளிப்படுகிறது. கூத்துக்கலையின் மூலம் விசையியக்க (Dynamic) ஆற்றல் வெளிப்படுகிறது எனலாம். மனித உள்ளத்தில் ஊற்றெடுக்கும் ஆற்றல் மூவகையாக வெளிப்படுகின்றபொழுது முத்தமிழ் முகிழ்க்கிறது என்பதை, இதனால் கொள்ளலாம்.

மனிதரிடையே மூவகைப் பண்புகள் உள்ளன என்று நம் நாட்டுத் தத்துவ நூல்கள் கூறுகின்றன. அவை சத்துவம், இராசதம், தாமசம் என்பன. இவற்றோடு காத்தல், படைத்தல், அழித்தல் எனும் மூவகைச் செயல்களையும் இணைத்துக் காட்டுவது இந்திய தத்துவ மரபு.

இவற்றில், 'சாத்துவிகம்—இலக்கியம்' எனவும், இராசதம்—கூத்து' எனவும், 'தாமசம்—இசை' எனவும் பொருத்திக் காட்டலாம். முத்தமிழும் படைப்புக் கலைகளே ஆயினும், அவற்றுள் 'இசை—காத்தலையும்' 'நாடகம் அழித்தலையும்' சாரும். அதாவது—உள்ளத்து உணர்வு அடிப்படையில் எழும் ஆன்மீக உணர்வுப் படிமங்கள், புறப்பொருள் சார்புடைய நாடகத்தால், நலிந்தும், மெலிந்தும் போய்விடுகின்றன என்பது தாஸ்குப்தாவின் கருத்தாகும்.[40]

இறைவன் சத்துப் பொருளாகவும், சித்துப் பொருளாகவும், பேரின்பப் பொருளாகவும் இருக்கின்றான் என்பது உபநிடத

காலம்முதல், நம் நாட்டவரால் போற்றப்பட்டு வரும் கருத்தாகும். இதனைச் 'சச்சிதானந்த வடிவம்' எனப் போற்றுவது தமிழ்மரபு.

தாயுமானவர் இறைவனைப் 'பரிபூரணானந்தன்' எனவும், 'சச்சிதானந்தன்' எனவும், 'தேசோமயானந்தன்' எனவும் பலவாறாகப் போற்றுவர். அவற்றுள்,

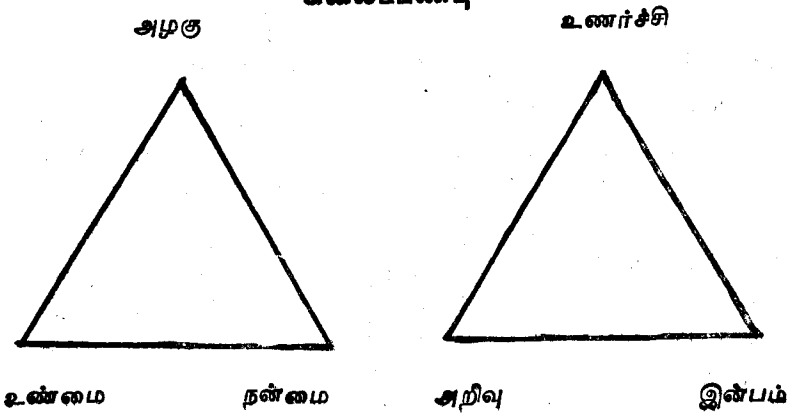
சமயநெறி காணாத காட்சிநீ; சூட்சுமமாத்
தமியனேற்(கு) உளவு புகலாய்!
சர்வபரி பூரண அகண்டதத்துவமான
சச்சிதா னந்த சிவமே (தாயு. பா. 103)

எனும் ஈற்றடி அமைந்த பாடல்கள், இறைவன் (சிவன் எனும் சொல்லால், பரம்பொருளையே சுட்டுகிறார்) சத்து (உண்மை), சித்து (அறிவு), ஆனந்தம் (பேரின்பம்) எனும் மூவகைப் பண்புகளின் முழுநிறைவு வடிவமாக இருக்கிறான் எனும் உண்மையை உணர்த்துகின்றன. இங்கு, முன்னர், நாம் கண்ட சாக்ரடிசின் கலைக் கொள்கையை நினைவு கூரலாம்.

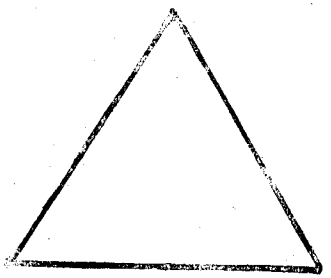
மற்றொரு வகையாகவும் தமிழரின் முத்தமிழ்க் கோட்பாட்டை விளக்கலாம். 'மனம், மொழி, மெய், என்பன வற்றால், மனிதன் செயல்படும் பொழுது, முத்தமிழ் முகிழ்க்கின்றது எனலாம். மனத்தால் எண்ணுவது இயற்றமிழ்; வாயால் இசைப்பது இசைத்தமிழ்; மெய்ய(உடல்)ால் இயக்குவது நாடகத் தமிழ் எனலாம்.

கலைகளால் பெறும் பயனைப் பண்டைக் கிரேக்கர்கள், 'அறிவு, அழகு, நன்மை' என்று போற்றினர்.[41] இதனை மூவகை முக்கோண வடிவிலே அமைத்து விளக்குவர்.

கலைப்பண்பு



உணர்வுத்திறன்



அறிவுத்திறன் நுகர்ச்சித்திறன்

இந்தச் சிந்தனைப் போக்கில் எண்ணிப் பார்ப்போமானால்,

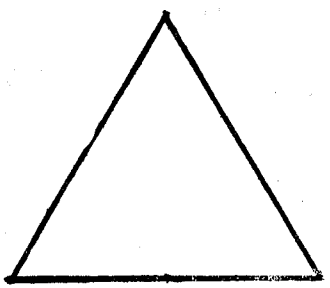
இயற்றமிழ் — அறிவுநிலை

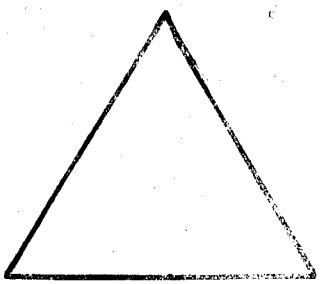
இசைத்தமிழ் — உணர்ச்சிநிலை

கூத்துத்தமிழ் — நுகர்ச்சிநிலை

என வகைப்படுத்திக் காட்டலாம்.

இசை உணர்ச்சிநிலை





இயல் நாடகம் அறிவுநிலை நுகர்ச்சிநிலை

இவ்வாறு, கலை நோக்கில் மட்டும் அல்லாமல் ஆன்மிக நோக்கிலும், தத்துவ நோக்கிலும், மூத்தமிழ்க் கோட்பாட்டை, நம் முன்னோர்கள் நிலைநாட்டியுள்ளனர். இதனால்தான்,

முத்தமிழே கற்று முழங்கு மெய்ஞ்ஞானிக்குச்
சத்தங்கள் ஏதுக்கடி குதம்பாய்?
சத்தங்கள் ஏதுக்கடி? (சித்தர் பா. குதம். 10)

என்று குதம்பைச் சித்தர் முழங்கினாரோ எனும் எண்ணம் எழுகிறது.

இயற்றமிழ்க் கொள்கை

நம் கண்ணிற்கும், கருத்திற்கும் புலனாகும் பொருள்களின் இயல்பினை உணர்ந்தவாறு விளக்குவது இயற்றமிழாகும். இதனுள் செய்யுள், இலக்கணம் ஆகிய இருவகை நூல்களையும் ஒன்றாகவே இணைத்துப் போற்றும் மரபு தொன்மையானது. பிற்காலத்தில் உரை விளக்கத்தையும், இக்காலத்தில் உரைநடைத் தமிழையும் இயற்றமிழாகக் கருதுகிறோம்.

இயற்றமிழ் என்பது தமிழ்மொழியின் இயல்பினை நன்கு வெளிப்படுத்தும் வகையில், இயற்றப்பட்ட இலக்கியங்களையும் இலக்கணங்களையும் குறிப்பதாகும்.

தன்னுடைய உள்ளத்தில் உண்டாகும் மனவெழுச்சியையும், கிளர்ச்சியையும் பிறருடைய உள்ளத்திலும் ஊற்றெடுக்குமாறு சொற்களால் படைத்துத் தரும் கலைப்பொருளே, இலக்கியமாகும்

இலக்கியத்தின் இயல்பினை வரையறை செய்து விளக்குவதோடு, மொழியின் வளத்தினையும், தூய்மையையும் போற்றிக் காப்பது இலக்கணம்.

நம் முன்னோர் கொண்ட கொள்கையைப் பின்வருமாறு பிழிந்து தரலாம்.

இலக்கியம் மனித வாழ்க்கையை சமயமாகக் கொண்டது; படிப்பவரின் சிந்தனைக்கும், உணர்வுக்கும், கற்பனைக்கும் விருந்தாக அமைவது; மனிதனின் மொழியால் ஆக்கப்படுவது; சொற்கோவையாகத் திகழ்வது; தனக்கென ஒரு வடிவினை உடையது; கற்பவருடைய உள்ளத்தில் அகத்தெழுச்சியையும் இதயத்தில் மலர்ச்சியையும் தோற்றுவிக்கும் ஆற்றல் வாய்ந்தது! இன்புறுத்துவதோடு, அறிவுறுத்தும் இயல்பும் உடையது; எல்லாவற்றிற்கும் மேலாக, விழுமிய பொருளைப் பயப்பது எனலாம்.

தொன்மைத் தமிழ் இலக்கியம் சமயச் சார்பற்றது; இயற்கையோடு நெருங்கி வாழ்ந்த மக்களுடைய வாழ்க்கையில், மலர்ந்த இலக்கியமாகும். எளிமை, இனிமை, தெளிவு, உள்ளதை உள்ளவாறு கூறும் தன்மை நவிற்சிப் பாங்கு போன்றவை அதன் இயல்புகளாகும்.

இலக்கியத்தின் பாடுபொருள் இருவகைப்படும். இல்லத்திற்கு வெளியே நிகழக்கூடிய, அனுபவிக்கக்கூடிய அனைத்தையும் 'புறப்பொருள்' என்பர். ஒருவனும் ஒருத்தியும் கூடி இன்புற்று

மகிழ்ந்து வாழும் இல்வாழ்க்கையைப் பற்றியன 'அகப்பொருள்' எனப்படும். வீரமும், போரும், கொடையும், அறமும் புறப்பொருள் பாற்படும். காதலும், திருமணமும், இல்லறக் கடமைகளும் அகப் பொருளிற்கு உரியனவாகும்.

தமிழ் அகப்பொருள் இலக்கியங்கள், உலகின் பல்வேறு பகுதிகளில் இயற்றப்பட்ட காதல் இலக்கியங்களிலிருந்து வேறுபடுவனவாகும். அவை எல்லாம், முரிந்த காதலை, கரிந்த காதலை, நிறைவேறாக் காதலையே, ஏமாற்றம் நிறைந்த காதலையே பாடியுள்ளன. தமிழில் உள்ள அகப்பொருள் நூல்கள், 'காதலின் வெற்றியை'ப் போற்றிப்பாடும் 'அன்பின் ஐந்திணைப் பாடல்களாகும்.

அறத்தைப் போதிப்பதாக இலக்கியம் அமையவேண்டும் எனும் முனைப்பான கொள்கையைத் தமிழரிடையே காணுகின்றோம். மனிதநேயமும், வாழ்க்கை சிறப்பாக வாழ்வதற்கே என்னும் கருத்தும் இவற்றின் இரு கண்களாக இருந்தன. பக்தி இலக்கியம், 'ஒன்று பரம்பொருள்; நாமதன் மக்கள்; உலகு இன்பக்கேணி' எனும் கொள்கையுடையது. ஆன்மிக விடுதலையை அடையத் தூண்டுவதே இலக்கியம் எனும் எண்ணப்போக்கு மேலோங்கி நின்றது. எனினும், மண்ணகத்தில் விண்ணகத்தைக் கொண்டுவர — காண — அருளாளர்கள் முயன்றனர்.

மனிதப் பிறவியும் வேண்டுவதே இந்த மாநிலத்தே
(அப்பர். தேவா. 4 ; 783)

எனவும்,

இந்திர லோக மாளும்
அச்சுவை பெறினும் வேண்டேன்
அரங்க மாநக ருளானே! (திவ்ய. பிர. 873)

எனவும் அருளாளர்கள் பாடியுள்ளமை, மண்ணகத்தை விண்ணகமாக மாற்ற இயலும் எனும் மகிழ்வுநலக் கொள்கையை, இவை புலப்படுத்துகின்றன.

இடைக்காலப் புராணங்களும், சிற்றிலக்கியங்களும், ''உலகம் துன்பமயமானது'', அதில் உழலும் மக்கள் 'தப்பியோடுதற்கு'ரிய கருவியாகவே இலக்கியங்கள் படைக்கப்பட்டன. உயர்வு நவிற்சியின் எல்லையைக் கடந்து, 'சுவர்க்கம்' எனும் 'புதிய உலகை'ப் புனைந்துரைத்து, ஒவ்வொருவரும் அங்குச் சென்று

இன்பவாழ்வைப் பெற, இங்கு அறத்தைச் செய்யுமாறு அறிவுறுத்தும் போக்கில், 'உலக வாழ்க்கைத் துன்பமயமானது; நிலைபேறற்றது' எனும் கொள்கையைப் பரப்பும் பிரசார நூல்களாகவே அவை விளங்கின.

இதனால், இலக்கியத்தின் உயிர்த்துடிப்பு குன்றியது; மலட்டுத் தன்மை பெருகியது.

செஞ்சொற் கவியின்பமும் (கம்ப. பால. 502).
செவிநுகர் கனிகள் (கம்ப. பால. 82)

எனும் கலையின்பம் மறைந்து போயின. வெறும் சொல் அலங்காரமும், வாழ்க்கையைப் பிரதிபலிக்காத கருத்துகளும், கற்பனைகளும், தமிழ் இலக்கியத்தை உயிரற்ற சடப்பொருளாக மாற்றின.

மறுமலர்ச்சியுற்றுவரும் இக்காலத்திய தமிழ் இலக்கியம், மக்கள் வாழ்க்கையை மையமாகக் கொண்டும், அறிவுறுத்துவதைவிட இன்புறுத்துவதை முதன்மையாகக் கொண்டும், இலக்கியப் படைப்பாளியை, அவன் வாழும் 'தங்கக் கோபுரத்திற்குள்ளே' இருந்து வெளியே இழுத்துவந்து, நடப்பியலைக் காணத் தூண்டுகிறது. மனித நேயத்தைப் போற்றி வளர்க்க உதவுவதோடு அமையாமல், 'வாழ்க்கை வளமாகவும், நலமாகவும், சிறப்பாகவும் வாழ்வதற்கே' எனும் எண்ணப்போக்கை ஊட்டி வருகிறது. எளிமை, இனிமை, தேவைக்கேற்ற வடிவம் போன்றவற்றைப் பெற்று, இவ்வுலக வாழ்க்கையை அது மாண்புறச் செய்கிறது.

இசைக் கொள்கை

தம் செவிக்கு இன்பம் தரும் ஒலிப்பரப்பினைக் குரல், துத்தம் கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாளம் எனும் எழுவகைப் பண்களாகப் பாகுபடுத்தி, ஐவகை நிலத்திற்குரிய பண்களை வளர்த்துப் போற்றினர். பண்டைத் தமிழருடைய வாழ்க்கையின் ஒரு கூறாகவே, இசைத் தமிழ் இலங்கியது.

குரலிசையோடு, கருவி இசைகளையும் போற்றி வளர்த்தனர். பொழுதிற்கும் பருவத்திற்கும் ஏற்ற முறையில் பயன்படுத்துவதற்குரிய பண் வேறுபாடுகளை நன்கு நம்முன்னோர் வகைப்படுத்தி இருந்தனர்.

பாடல் ஓர்ந்தும் நாடகம் நயந்தும்
(பத்து. பட்டி. 127-28)

எனும் பாடற்பகுதி 'சுவைநலம் கனிந்ததே இசை' எனும் எண்ணத்தைப் புலப்படுத்துகிறது. நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் 'வரிப் பாடல்கள்' எனும் சிறப்பைப் பெற்று, இலக்கியத்திலும் ஏற்றம் பெற்றன.

பக்தி இயக்க காலத்தில், 'கலையின் பொருளே கடவுள்' எனக் கருதும் போக்கு மேலோங்கியது. இறைவனே,

ஏழிசையாய்,
இசைப்பயனாய்
இன்னமுதாய்
(சுந்த. தேவா. 527)

விளங்குவதாக அருளாளர்கள் போற்றினர்.

சமண சமயத்தவர் 'சங்கீத நாடகம் காமதீபநம்'[42] என்று வெறுத்து ஒதுக்கியதற்கு எதிராக, நாயன்மார்களும், ஆழ்வார்களும் இசையையும், ஆடற்கலையையும் போற்றிப் புரந்தனர்.

பாடவல்லார் நெறி பாட அறிகிலேன்
ஆடவல்லார் நெறி ஆட அறிகிலேன் (திருமந். 96)

சலம்பூவொடு தூபம் மறந்தறியேன்
தமிழோடு இசைப்பாடல் மறந்து அறியேன்
(தேவா. 4 : 1 : 6)

பண்ணும் பதமேழும்
பண்ணிடைத் தமிழ்ஒப்பாய்
(சுந்த. தேவா. 294)

பண்சுமந்த பாடற் பரிசு படைத்தருளும்
(திருவா. 8 : 1 : 2)

தூ யோமாய் வந்துநாம் தூ மலர்த்தூ வித்தொழுது
வாயினால் பாடி மனத்தினால் சிந்திக்க.
(திவ்ய. திருப்பாவை. 16)

எனும் ஆடல், பாடல் பற்றிய குறிப்புகள், வைதிக சமய எழுச்சிக்கு இன்றியமையாத கருவிகளாக இசையும், கூத்தும் கொள்ளப்பட்டன என்பதைத் தெரிவிக்கின்றன.

இசையும் பாடலும் தெய்விகத் தன்மை வாய்ந்தவையாகக் கருதப்பட்டன. சமணர்கள் கருதியதைப் போல, இழிந்த உணர்வுகளுக்கு இடம்தராத வகையில், அவற்றை மடைமாற்றம் செய்தனர். பக்தி யுணர்வின்பாற்படுத்தி, அவற்றைத் தெய்வ மணங்கமழும் கவின்கலைகளாகப் புத்துருவம் பெறச்செய்த

பெருமை, பக்தி இயக்க கால அருளாளர்களையே சாரும். இவற்றால், மனிதனுடைய அன்றாட வாழ்க்கையில், தெய்விக உணர்வு கலந்த கலையாக இசை பயன்படுத்தப்பட்டதை அறிகிறோம்.

இவ்விடைக்காலத்தில் இயற்றப்பட்டதாகத் தோன்றும் அறிவானரின் 'பஞ்சமரபு' எனும் இசைத் தமிழ்நூல், ஆன்மிகப் பசியால் துடிப்போர்க்கு ஆரமுதாய் வாய்ந்தது இசை எனும் கருத்தினையே திரும்பத் திரும்பக் கூறுவது, நம் கருத்தை அரண் செய்வதாக அமைகிறது.

சோழப் பெருவேந்தர் காலத்திலும், 'இசை இறைவனுக்காகவே' எனும் கொள்கை முனைப்பாக இருந்தது. எனினும், பொதுவாழ்விலும் இசைக்கு அவர்கள் சிறப்பிடம் கொடுத்திருந்தனர். இதனை,

வயிரியர் மதுரகீதம்
மங்கையர் அமுதகீதம்
செயிரியர் மகரயாழில்
தேம்பிழி தெய்வகீதம்
(கம்ப. ரா. 705)

எனும் பாடலால், தெளியலாம்.

பக்தி இயக்க காலம் முதல், இந்நூற்றாண்டின் முற்பகுதி வரை இசைத்தமிழ், தெய்விக மணம் கமழ்வதாகவே இருந்து வந்தது. இன்று, 'இசை இன்பம் பயப்பது' எனும் நோக்கில், சமயச் சார்பற்ற நிலையினைப் பையப் பைய அடைந்து வருகிறது,

நாடகத் தமிழ்க் கொள்கை

முத்தமிழில் மூன்றாவது தமிழாகப் போற்றப்படுவது நாடகத் தமிழாகும். பண்டைக் காலத்தில் 'நாடகம்' எனும் சொல், இக் காலப் பொருளில் அல்லாமல், கூத்துக் கலையையே குறித்து வழங்கியது. ஆடற்கலை என்பது பெருவழக்கு. 'பரதம்' என்னும் வழக்குச்'சிலப்பதிகார காலமுதல் இருந்து வருகிறது.

'நடி' எனும் ஏவல்வினை, 'நட' எனும் வேர்ச் சொல்லைக் கொண்டதாகும். நடிப்பினைத் தன்னகத்தே கொண்டது 'நாடகம்'. இது முதல் நிலைத் திரிந்த தொழிற்பெயர்.

குதித்துக் குதித்து ஆடுதல் கூத்து எனப்பட்டது. அடிமேல் அடி எடுத்து வைத்து அசைதல் 'ஆடல்' எனப்பட்டது. இம்மூன்று

சொற்களும் நாடகத் தமிழைச் சுட்டுவதற்கே பண்டைத் தமிழில் வழங்கப்பட்டுள்ளன. ஒரு கருத்தை அல்லது உணர்ச்சியினைப் புலப்படுத்துவதற்குப் பயன்பட்டவை கூத்தும், ஆடலும், நடனமுமாகும். பிற்காலத்தில்தான் 'கதை தழுவிய கூத்து' பாடலோடு கலந்து, புத்துருவம் பெற்றது. இந்நிலை கி.பி. எட்டாம் நூ.ஆ. அளவில் உருவாகி இருக்க வேண்டும். மாணிக்கவாசகர்

நாடகத்தால் உன்னடியார் போல் நடித்து
(திருவா. திருச். 7)

என்று குறிப்பிடுவது, பெரிதும் கதை தழுவிய கூத்தாகவே இருத்தல் வேண்டும்.

தொல்காப்பியனார், உலகப் போக்கிலிருந்து, நாடகப் போக்கு வேறுபட்டது என்பதைத் தெளிவுறுத்தியுள்ளார்.

நாடக வழக்கிலும் உலகியல் வழக்கிலும்
பாடல் சான்ற புலனெறி வழக்கம்.
(தொல். அகத். 53)

எனும் நூற்பாவில், 'புலனெறி வழக்கம்' எனப்படும் இலக்கிய வழக்கு, நாடக வழக்காகிய புனைந்துரை வகையாலும் உண்மையாக நிகழும் உலகியல் வழக்காலும் அமைந்த, புலவராற் போற்றப்படும் சிறப்புடையது என்பது புலனாகிறது. இவற்றுள் 'நாடக வழக்கு என்பது சுவைபட வருவனவெல்லாவற்றையும் ஓரிடத்து வந்ததாகத் தொகுத்துப் புனைந்துரைக்கும் முறையினைச் சுட்டுவதாக அமைகிறது.

இவ்வழக்கு பற்றிய எண்ணப்போக்கு நாடக(கூ)த்திற்கு மட்டும் அல்லாமல், பொதுவாக, எல்லாவகையான கலைகளுக்கும் பொருந்துவதாகும்.[43]

இந்தப் பண்புகளையுடைய பழந்தமிழ் இலக்கியப் போக்கில் 'கூத்தினை'யும் 'ஆடலை'யும் பற்றிப் பல குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. அவற்றால் கூத்துக் கலை, தெய்வ வழிபாட்டோடு தொடர்புடையதாகவே தோன்றுகிறது.

'வேலன் வெறியாட்டம்'[44] சாலினி 'தெய்வமேறி ஆடல்'[45] என்பனவற்றுள் கூத்துக்கலையின், தொடக்க நிலைக் கூறுகள் சிலவற்றைக் காணுகின்றோம். இதற்கு அடுத்த நிலையில் 'புராண மரபின், வழிப்பட்ட சிவபெருமானுடைய பல்வகைக் கூத்துகளைக் கலித்தொகையிலும் காணுகின்றோம்.

கொடுகொட்டி, பாண்டரங்கம், காபாலம் எனும் மூவகை ஆடல்கள் கலித்தொகையில் சிறப்பித்துப் பேசப்படுகின்றன.[46] இங்குச் சுட்டப்படும் 'கொடுகொட்டி' எனும் கூத்து இளங்கோவடிகள் காலத்தில் 'கொட்டிச்சேதம்' எனும் பெயருடன் வழங்கியது.[47]

இந்தப் பின்னனியில் 'கூத்த நூல்' கூறும் கருத்தை நோக்குவோம்.

மோனத்தில் இருந்த முன்னோன் கூத்தில்
உடுக்கையில் பிறந்தது ஓசையின் சூழலே
ஓசையில் பிறந்தது இசையின் உயிர்ப்பே
இசையில் பிறந்தது ஆட்டத்தின் இயல்பே
ஆட்டத்தில் பிறந்தது கூத்தினது அமைப்பே
கூத்தில் பிறந்தது நாட்டியக் கோப்பே!
நாட்டியம் பிறந்தது நாடக வகையே!
(கூத்த. சுவை. 1)

என்பதனால், இறைவனுடைய திருக்கூத்தில் இருந்தே இசையும், ஆடலும், கூத்தும், நாட்டியமும், நாடகமும் தோன்றின எனும் நம்பிக்கை, சங்க காலத்தையொட்டி தோன்றி வளர்ந்து இருக்க வேண்டும் எனத் தோன்றுகிறது.

'பிறந்து மொழி பயின்ற பின்னெல்லாம் காதல் சிறந்து நின் சேவடியே சிந்திக்கின்றேன்' என்று பாடிய காரைக்கால் அம்மையார் (கி. பி. ஐந்தாம் நூ. ஆ.).

புந்தி கலங்கி மதிமயங்கி
இறந்தவரைப்புறங் காட்டில்
சந்தியில் வைத்துக் கடமை இட்டுச் செய்து
தக்கவர் இட்ட செந்தீ விளக்கா
முந்தி அமரர் முழவின் ஓசை
திசைகது விச்சிலம்பு ஆர்க்க ஆர்க்க
அந்தியில் மாநடம் ஆடும் எங்கள்
அப்பன் இடம் திருவாலங்காடே[48]

என்னும் முறையில் பலவாறாகப் போற்றிப் பாடியுள்ளார். இதுவரையில் கண்டவை யாவும் ஊழிக்கூத்தின் பாற்படும்.

இதனை அடுத்து, திருமூலர் காலத்தில், இறைவன் பலவகைத் தாண்டவங்கள் ஆடியுள்ளமை தெரிய வருகிறது.[49]. அவற்றுள் ''ஆனந்த தாண்டவம்'' பெருஞ்சிறப்புடையதாகப் போற்றப்படுகிறது.

ஆனந்தம் ஆடரங்கு;
ஆனந்தம் பாடல்கள்,
ஆனந்தம் பல்லியம்;
ஆனந்தம் வாச்சியம்;
ஆனந்தம் ஆக
அகில சராசரம்
ஆனந்தம் ஆனந்தக்
கூத்துகந்தானுக்கே (திருமந். 2725)

இந்தக் கூத்தினையே, தில்லையில் அப்பர் முதலான அருளாளர்கள் கண்டு மகிழ்ந்தனர்.[50]

இந்தியக் கலையில், சிறப்பாகத் தமிழரின் கலைகளுள் குறியீட்டுப் பொருளும் (Symbolism) குறிப்புப் பொருளுமே (Suggestions) மிகுதியாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளதாக டாக்டர் ஆனந்த குமார சுவாமி கருதுகிறார்.[51] இக்கருத்து, கூத்து முதல் எல்லா வகையான தமிழ்க் கலைகளுக்கும் பொருந்துவதாகும்.

பண்டைச் சான்றோர்கள் இறைவனுடைய படைத்தல், காத்தல், மறைத்தல், அருளல், அழித்தல் எனும் ஐவகைச் செயல்களையும் சுட்டுவதாகக் கருதினர்.[52].

இதனை, ஆனந்தகுமார சுவாமி அவர்கள், ''இதுவரையும் கூறியவற்றைச் சுருக்கமாகக் குறிப்பிடுவதானால், சில நடனத்தின் முக்கியமான பொருள் மூன்று படித்தாகும். முதலாவது பிரபஞ்சத்தின் உள்ளே நடக்கும் செயல்கள் எல்லாவற்றிற்கும் மூலகாரணமாயுள்ள இலய (ஒன்றுதல்) நடனத்தைத் திருவாசி குறிக்கிறது. இரண்டாவது எல்லையில்லா உயிர்க் கூட்டங்களை மாயையில் இருந்து விடுவிப்பதே ஞானநடனத்தின் உட்பொருள் என்பது. மூன்றாவது சிவன் சிதம்பரத்தில் நின்று ஆடுகின்றான். சிதம்பரம் விசுவத்தின் (பேரண்டம்) மத்தி (மையம்). அது உள்ளத்தின் உள்ளே இருக்கிறது என்பது.''[53] என்று தெளிவுறுத்தியுள்ளார்.

மேற்கு நாட்டு அறிஞரான டாக்டர் கமில் வி. சுவெலபில், ''சிவபெரும்ானின் ஆனந்த தாண்டவ நடனம், சிறப்பாகத் தென்னிந்தியாவில் (தமிழ் நாட்டிற்கேயுரிய சிவதாண்டவத்தின் வளர்ச்சியாகும்) நேர்த்திமிகு கலைவடிவமான நடராசரின் திருமேனிப் படைக்கப்படுவதற்குப் பன்னெடுங்காலத்திற்கு முன்பே —வரலாற்றுக் காலத் தொடக்கத்திற்கு முன்பே — இந்திய —

'திராவிடச் சமயப்' பண்பாட்டின் ஒரு கூறாக இக்கலை வடிவம் இருந்திருக்க வேண்டும். 'சிவ நடனம்' எனும் கருத்துநிலை. பக்தி இயக்கம் தொடங்கும் கால கட்டத்தில் நன்கு உருவாக்கப் பட்ட கொள்கையாக நிலவியதைக் காணுகின்றோம்.

ஆனந்தம் பேரின்பத்தையும், தாண்டம் — துடிப்புமிகு ஆற்றலையும் வியப்புமிகு அச்சத்தையும் ஊட்டுவனவாகக் கொள்ளலாம். எனவே, 'ஆனந்த தாண்டவம்' என்பது, பேராற்றல்மிகு செயலில், உண்டாகும் வியப்புள்ள திருக்கூத்து எனக் கூறலாம்''[54] என்னும் கருத்து, இங்கு நினைவுகூரத் தக்கதாகும்.

என்னுடைய தனிப்பட்ட கருத்துயாதெனில், 'சிந்துவெளி நாகரிக' காலத்திலேயே, 'ஆடல்வல்லான் இறைவன்' எனும் கருத்து, அரும்பிவிட்டது என்பதாகும்.[55]

இக்கால, அறிவியல் கண்ணோட்டத்தில், 'ஆனந்தக் கூத்தினை'—ப் பின்வருமாறு விளக்கலாம்.

சடப்பொருளாக இருந்த மூலப்பிரகிருதியை (Primordial energy) இருப்பு (Being) நிலையில் இருந்து, பையப்பைய இயங்குமாறு செய்து, அண்டசராசரங்களைத் தோற்றுவிப்பதை (Becoming) அறிவிப்பதே நடராசப் பெருமானின் திருக்கோலமாகக் கொள்ளலாம்.

இறைவன் ஆடிய எழுவகைத் தாண்டவங்கள் யாவும், இப்பேரண்டத்தின் இருப்பு நிலையையும், இயக்க நிலையையும் குறியீட்டு (Symbolic) முறையில் விளக்குவதாகக் கொள்ளுவதே பொருந்தும் எனத் தோன்றுகிறது.[57]

மற்றும் ஆனந்த தாண்டவம், 'கலை — இன்பமயமானது' எனும் கொள்கையையும், 'கலை தெய்வீக மணங்கமழ்வது' எனும் கொள்கையையும் குறிப்பாகப் புலப்படுத்துகிறது. எனவே, தமிழருடைய கூத்துக்கலை, இவ்விரு இயல்புகளையும் கொண்டதென உறுதியாகக் கூறலாம்.

விசய நகர ஆட்சிக் காலத்தில் (கி. பி. 1336 — 1760), வட இந்திய கிருஷ்ணபக்தி இயக்கம் (பிரேம பக்தி) தமிழ் நாட்டில் பரவியது. இதன் விளைவாக, தமிழருடைய இசைக் கலையிலும், ஆடற்கலையிலும் பாலுணர்வைத் தூண்டும் இன்பச் சுவை சிருங்காரம்) இடம் பெறலாயிற்று.

இதுவரையில் கண்டவற்றால் முத்தமிழ்க்கோட்பாடு தமிழர்க்கே யுரிய தனிச்சிறப்பு வாய்ந்த கலைக் கோட்பாடு என்பது எளிதில் புலனாகும்.

ஆனால், பண்டைத் தமிழர் 'அழகுக் கலை' பற்றிய கோட்பாட்டை 'இலக்கியம், இசை, நாடகத்திற்கு மட்டும் உரியதாகக் கொண்டனர். பிற அழகுக் கலைகள் ஒரு கால், அவர்களுடைய கருத்தைக் கவராமல் போய் இருக்க வேண்டும் எனத் தோன்றுகிறது. இதற்குக் காரணம் யாதாக இருக்கக்கூடும்?

சிற்பம், படிமம், ஓவியம் போன்ற கலைகள் 'பயன் கலைகள்' எனும் நிலையிலேயே அக்காலத்தில் இருந்திருக்க வேண்டும். அக்கால கட்டத்தில், தமிழருடைய 'முத்தமிழ்க் கோட்பாடு' உருவாக்கப்பட்டு இருக்கவேண்டும் எனத் துணியலாம். அது 'எந்தக் காலமாக இருக்கக்கூடும்' எனும் எண்ணம் எழலாம். பெரிதும், சங்க காலத்தின் கடைப்பகுதியாக இருந்திருக்க இயலும் எனும் முடிவிற்கு வருவதே, பலவகையில் பொருத்தம் உடைத்தாகத் தோன்றுகிறது.

ஓவியக் கலைக் கொள்கை

ஓவியக் கலை, எல்லா வகையான கலைகளுக்கும் அடிப்படையாக—தாயாகக் கருதப்படுகிறது. 'ஓ' எனும் வினையடியாகப் பிறந்த சொல் ஓவியம், 'ஓ' எனும் ஓர் எழுத்து ஒரு மொழி 'ஒத்திருத்தல்' எனும் பொருள் தருவதாகும். 'ஓபரவு' ஒப்புரவு எனும் சொல், '(உனக்கு) ஒத்த நிலையில் போற்று' எனப் பொருள்படுவது போன்று, 'ஒத்திருத்தல்' எனும் பொருளைத் தருவதாகக் கொள்ளலாம். அதனோடு 'இயம்' எனும் தொழிற் பெயர் விகுதி புணருகின்ற பொழுது, முதல் நிலை திரிந்த தொழிற் பெயராக 'ஓவியம்' எனும் சொல் அமைகிறது. 'ஒவ்வு' எனும் வேர்ச் சொல்லடியாகப் பிறந்ததே 'ஓவியம்' எனும் சொல் என்பாரும் உளர்.

'எது, ஒன்றன் 'போன்மை' வடிவமாக (பிரதிரூபமாக) இருக்கிறதோ, அதுவே ஓவியம்' என்று விஷ்ணு தர்மோத்திரம் எனும் சிற்ப சாத்திரம் கூறுகிறது.[58] இந்த நோக்கில்தான், ஓவியமும் வரையப்பட்டது எனலாம். இதனால் ஒரு பொருளின் வடிவத்தை ஒத்திருப்பது ஓவியம் எனத் துணியலாம். இயற்கைத் தோற்றத்தில் காணப்படும், உயிருள்ளன, உயிரற்றன ஆகிய பொருள்களின் இயல்புகளையும், கற்பனையில் காணப்படுவன

வற்றையும், கருத்தில் கொண்டு அவ்வவற்றின் வடிவங்கள் போன்று தோன்றும்படி, ஓவியங்களைப் பண்டைத்தமிழர்கள் தீட்டியுள்ளனர்.

எவ்வகைச் செய்தியும் உவமங் காட்டி எனவரும் மதுரைக் காஞ்சி அடிகளும் (320)

மையறு படிவந்து வாணவர்முதலா
எவ்வகை உயிர்களும், உவமங்காட்டி
(மணி. 3. 72)

எனவரும் மணிமேகலை அடிகளும், 'ஓவியம்' எனும் சொல்லின் பொருளைப் புலப்படுத்துகின்றன.

இந்த ஓவியங்களைத் தீட்டியவர்,

'நுண்ணிதின் உணர்ந்த - நுழைந்த நோக்கின் கண்ணுள் வினைஞர்

எனும் மதுரைக்காஞ்சியின் அடிகளால் 'கண்ணுள் வினைஞர் என்று குறிப்பிடப்பட்டமை புலனாகிறது.

பண்டைக் காலத்தில், 'ஓவியச் செந்நூல்' தமிழில் இருந்ததைச் சாத்தனார் நாடக மகளிர்க்கு நன்கனம் வகுத்த **ஓவியச் செந்நூல் உரைநூற் கிடக்கையும்** (மணி. 2: 124 — 5)

எனும் பாடற்பகுதியில் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

இந்த ஓவியக்கலை. நான்கு வகையாகப் பாகுப்படுத்தப் பட்டுள்ளது. அவை சாத்விகம், காவியம், நாகரம், மிசிரம் என்பனவாகும். காண்பார் உள்ளத்தில் தூய்மையுணர்வோடு கூடிய கலையின்பம் தோன்றுமாறு செய்வது சாத்விக ஓவியங்களாகும். கவிதைநயம் (Lyrical) தோன்றுமாறு வரையப்படுவன 'காவிய' அல்லது 'வைணீகா' என்று குறிப்பிடப்பட்டன. நகர்ப்புற மக்களின் (நாகரிகம் அடைந்தவரின்) மனப்போக்கிற்கு ஏற்ப வரையப்பட்டவை (சிருங்காரச் சுவை மலிந்தவை) 'நாகரம்' எனும் பெயர் பெற்றன. இந்த மூன்றில், யாதாகிலும் இரண்டோ, மூன்றோ கலந்த நிலையில் தீட்டப்படுவது 'மிசிரம்' (கலவை) என்று சுட்டப்பட்டது.[59]

சோமேசுவரன் என்னும் சாளுக்கிய மன்னன், 'கற்பனையில் தோன்றும் ஓவியங்களை, 'அவித்தம்' எனவும் கண்ணால் கண்டதைச் சிறிது கற்பனை கலந்து வரையும் ஓவியங்களை 'வித்தம்' என்றும், தம்முடைய 'அபில சித்தாந்த சிந்தாமணி' எனும் நூலில் கூறியுள்ளான். இத்தகைய ஓவிய நூல்கள் தமிழில் இன்று ஒன்றும் கிடைக்கவில்லை.

பண்டைத் தமிழ் நாட்டில், சுவர் ஓவியங்கள் (Mural Paintings) சுதை ஓவியங்கள் (Fresco - Paintings), மெழுகுச் சீலை (Canvas) ஓவியங்கள் என மூவகையாக ஓவியங்கள் எழுதப்பட்டன.

அண்மைக்காலத்தில், தமிழகத்தின் குகைகள் பலவற்றில் (கீழவளை முதலிய) கண்டு பிடிக்கப்பட்ட சுவர் ஓவியங்கள் கி. மு. 3000த்திற்கு முற்பட்ட / (புதிய கற்காலம்) ஓவியங்கள் எல்லாம் சுவர் ஓவியங்களாகும்.[60]

பனமலை, சித்தன்னவாசல், தஞ்சை பெருவுடையார் கோயில் ஆகிய இடங்களில் காணப்படும் ஓவியங்கள் யாவும், சுதை ஓவியங்களாகும்.

நெடுநல்வாடையில், பாண்டிமாதேவி படுத்திருந்த கட்டிலின் மேற்கட்டியில் (விதானத்தில்) சந்திரன், ரோகிணி முதலியோரின் வடிவங்கள் வரையப்பட்டிருந்ததை நக்கீரர் குறிப்பிடுகிறார். அந்த மேற்கட்டி முரட்டுத் துணியில், மெழுகு பூசப்பட்டு, அதன்மேல் ஓவியங்கள் வரையப்பட்டிருந்ததாக நச்சினார்க்கினியர் தெரிவிக்கிறார்.

இவை அல்லாமல், வண்ணம் தீட்டப்படாத ஓவியங்கள், 'புனையா ஓவியம்'[61] எனப் போற்றப்பட்டன. வண்ணம் தீட்டப்பட்டு, செம்மை நிலை அடைந்த ஓவியம், 'வண்ணம் ஓவியம்' எனும் பெயரில் சுட்டப்பட்டது.

இயற்கையில் வண்ண வண்ணப்பூக்களோடு பூத்துக் குலுங்கும் பூஞ்சோலையை

வித்தகரியற்றிய விளங்கிய கைவினைச்
சித்திரச் செய்கைப் படாம் போர்த்தது. (மணி. 2. 48)

என்று குறிப்பிடும் பகுதியால், சிறந்த தேர்ச்சியும், பயிற்சியும் வாய்ந்த ஓவிய வித்தகர்கள் இருந்தமை புலனாகின்றது.

காலப் போக்கில், 'போலச் செய்தல்', தமிழ் ஓவியக் கலையில் மறைந்து போயிற்று. இலட்சிய நிலையில் வடிவங்களைத் தீட்டுவதன் மூலம், 'தன்னைத்தான் அறிதலாகிய' ஆன்மிக விடுதலைக்கு உதவும் அனுபவங்களை ஓவியங்களாக வரைந்தனர்.

'பொதுவாகத் தமிழக ஓவியங்கள் சமயச் சார்புடையன' என்று கூறப்படுகிறது. எனினும், சமயச்சார்பில்லாத அழகைப் போற்றும் நெறியும அருகிய வழக்காக இருந்து வந்ததைச் சிந்தன்னவாசல் ஓவியங்களும், தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயிலிலுள்ள ஓவியங்களும் புலப்படுத்துகின்றன.

மகேந்திரன் அமைத்த குடைவரைக் கோயிலுக்குள் நுழைவதற்கு முன்னால் உள்ள மண்டபத்தில் இரு தூண்களில் பரத நாட்டிய அவிநயத்தோடு இரு ஆடலழகிகள் சுதையோவியங்களாகத் தீட்டப்பட்டுள்ளனர். இவ்வோவியங்கள் பாண்டியன், ஸ்ரீமாற ஸ்ரீவல்லபன் (கி. மு. 9 நூ. ஆ) காலத்தன.[62]. இவை சமயச் சார்பற்ற நிலையில். பரதநாட்டிய அஞ்சலி அவிநயமும், 'லதாரிச்சிகா' (கொடிபோல் வரைந்து தொங்கும்) அவிநயமும் உடையனவாக உள்ளன. சமயங்கடந்த ஆன்மிக இன்ப அனுபவத்தை, அவை வெளிப்படுத்துகின்றன.

தஞ்சைப் பெரிய கோயிலின் கருவறைச் சுவரில் உள்ள பல வகை ஓவியங்களுள், உழவர்குடி மக்களுடைய அன்றாட வாழ்க்கை நிகழ்ச்சி ஒன்றைச் சித்திரிக்கும் ஓவியமும் இடம் பெற்று இருக்கிறது. அது, இன்றும் நம் கிராமங்களில், அறுவடைக் காலத்தையொட்டிக் காணக்கூடிய காட்சியாகவே இருப்பது குறிப்பிடத் தக்கதாகும். இந்த ஓவியமும் சமயச் சார்பற்றதாகும்.

பொதுவாகத் தமிழ் நாட்டு ஓவியங்களில், வடிவ அமைப்பு மரபைவிட, கலையுணர்வு மரபே முக்கியத்துவம் பெற்றுள்ளது. கலையின் வெளியமைப்பு யாதாக இருந்தாலும், உட்கருத்து ஒன்றாகவே இருந்து வருவதைக் காணுகின்றோம். ஓவியத்தின் ஒவ்வொரு கூறும், ஒவவொரு உட்கருத்தைப் புலப்படுத்துகிறது. ஓவியத்தில் இடம்பெறும் ஒவ்வொரு காட்சியும் ஒவ்வொரு கருத்தைத் தாம் தாங்கிச் செல்லும் ஊர்திகளாகத் தோன்றுகின்றன. ஓவியத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள வண்ணங்கள் ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொரு வகையான மனநிலையை (Moods)ப் புலப்படுத்துகின்றன. உடலசைவுகளும், தோற்றங்களும் உள்ளக் கிளர்ச்சியைக் காட்டுகின்றன.[63]

சிற்பக்கலைக் கொள்கை.

சிற்பக்கலையினை, முன்னரே மூன்று வகையாக நாம் பிரித்துக் கொண்டோம். கல்லோவியமாகிய சிற்பக் கலை, படிமக்கலை, கட்டடக் கலை என்பன அவை.

கல்லோவியக் கலைக் கொள்கை

சங்க காலத்திய சிற்பங்கள் நமக்கு ஒன்றுகூட கிடைக்கவில்லை. சிற்பங்கள் பொதுவாகப் பொறிப்புச் (Incised)ச் சிற்பங்கள், புடைப்புச் சிற்பங்கள் (Reliefs) என இருவகைப்படும். தமிழகக் கட்டடக் கலையின் ஒரு கூறாக விளங்குவது, சிற்பக்

கலை. கலையுணர்வை வெளிப்படுத்துவதில் கல்லோவியமே, சிறந்ததாகும். தமிழகக் கல்லோவியங்கள் ஆழ்ந்த கருத்துணர்வை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. வடிவமும், வடிவத்தின் ஊடக மாகிய செய்முதற்பொருளும் ஒன்றோடொன்று இழைந்தன வாகும். இதனால், செதுக்கப்பட்ட சிற்பங்கள் அனைத்திலும் மிகுந்த குழைவுத் தன்மை கொஞ்சி விளையாடுகிறது. இக் குழைவுத்தன்மை கல்தச்சனின் கற்பனையில் தோன்றும் வடிவங் களைத் தெளிவாகவும், அழகாகவும், உயிர்த்துடிப்புடனும் வடிப்ப தற்குப் பேருதவி புரிந்துள்ளது எனலாம்.

தமிழருடைய சிற்பக்கலை, 'இலட்சிய நோக்குடையது'; ஆன்மீக அனுபவத்தையும் குறியீடுகளையும் உணர்த்துவது; அப்பாலைத் தத்துவத்தின் கடந்த நிலைக் காட்சியாக விளங்குவது ஆயினும், வாழ்க்கையைக் கூர்ந்து நோக்குவதிலும், படம்பிடித்துக் காட்டுவதிலும் நிகழ்வியல் பாங்குடையது; தமிழருடைய சிற்பக் கலை, தன்னுடைய இரு அடிகளையும் மண்ணில் ஊன்றிய வண்ணம், விண்ணை நோக்கி எழுகிறது.

பல்லவர் சிற்பக் கலைப்பாணியின் தனிச்சிறப்பியல்புகளான (1) இலட்சிய உடற்கூற்று அமைப்புடைய மனித வடிவங்கள், (2) மூவகைப் பரிமாணங்களும் பொருத்தமான அளவமைப் புடைமை, (3) எளிமையில் எழிலைக் காட்டுதல், (4) விலங்கு களையும், பறவைகளையும், மனித வாழ்க்கைக்குப் பின்னணி யாகச் சித்திரித்தல், (5) நிகழ்வியல் பாங்குடைமை என்பன பல்லவர் காலத்தொடக்கம் முதலே பளிச்சிடுகின்றன.

இந்த இயல்புகளைத் தருமராசர் ரதத்தின் விமானத்தில் இரண்டாவது சுற்றாலையில் உள்ள குமரனின் சிற்பம் (தமிழ் நாட்டில் முருகனுக்கு என அமைக்கப்பட்ட முதல் புடைப்புச் சிற்பம்), அதற்குப்புறத்தே உள்ள மன்னன் மகேந்திரவர்மனும் அவன் துணைவியும் நின்ற கோலத்தில் காட்சிதரும் சிற்பங்கள் ஆகியனயாவும் மிகவும் நேர்த்தி வாய்ந்தவை. இவை மிகவும் பழமையான சிற்பங்கள். அடுத்து குடைவரைக் கோயிலில் கோவர்த்தன மலைக்காட்சியைச் சித்திரிக்கும் பகுதியில் கண்ணனும் அவன் காதலி நப்பின்னையும் கண்ணொடு கண்ணினை நோக்கொத்த, மாறி இதயம் புகும் காட்சியைச் சித்திரிக்கும் சிற்பம், மற்றும் திறந்தவெளிப்பாறையில் உள்ள ஊணும் உறக்க மும் இன்றிப் பன்னெடும் காலமாகத் தவம் செய்யும் பக்தன் ஒட்டிய வயிறும், மெலிந்த, வடிவமும் புடைத்துக் கொண்டுள்ள

மார்பு எலும்புக்கூடும் கொண்ட கோலம், அதற்கு அப்பால், பெண்குரங்கின் தலையில் ஆண்குரங்கு பேன் எடுக்கும் சிற்பம் என்பனவற்றை மேற்கண்ட இயல்புகளுக்குச் சான்றாகக் காட்டலாம்.

சோழர் காலத்திய கோயில்களின் விமானங்களின் சிற்பங்கள் அதிகமாக இல்லை. ஆனால், கருவில்லின் வெளிப்புறச் சுவர் களில் மாடக்குழிகளில், பலவகைச் சிற்பங்கள் உள்ளன.

தஞ்சைப் பெரிய கோயில் விமானத்தில் உள்ள சிற்பங்களில் முழுநிர்வாணப் 'பக்கிரி' யாக உள்ள பிச்சாடனர், சந்திரசேகரர், கங்கை கொண்ட சோழபுரத்துக்கோயிலில் மாடக்குழிகளில் உள்ள கலைமகள், சண்டேசுவரர் போன்ற சிற்பங்கள், நம் கருத்தைக் கவருவன; கலை நயம் பயப்பன; உட்பொருள் ஒன்றை யாகிலும் உணர்த்துவன.

இவற்றில் இழையோடிச் செல்லும் சிறப்பியல்புகள் இங்குச் சிந்திக்கத்தக்கன. பொதுவாக இவை யாவும் புடைப்புச் சிற்பங்கள் (Reliefs) படிமங்களும் இவ்வகையைச் சேர்ந்தவை. இவை நேர்த்தியும் வீறார்ந்த பெருமிதத் தோற்றமும் உடையவை. 'கல்லும் சொல்லாதோ கவி' எனும் வாய்மொழிக்கு இணங்க, ஒவ்வொரு சிற்பமும் தன்னுணர்வு வெளிப்பாட்டு (Lyrical) நிலையை அடைந்துள்ளன. தெய்வத் திருமேனிகளுக்கும், மனித வடிவங்களுக்கும் இடையே, வேறுபாடு எளிதில் புலனாகும் வகையில், நுட்பமான வேலைப்பாடுகள் அவற்றில் காணப் படுகின்றன.

சோழர்—பாண்டியர் சிற்பங்களின் கலை மரபுகளில், காதல் களியாட்டத்தை வெளிப்படுத்தும் மிதுனக் காட்சிச் (புணர்ச்சி நிலை) சிற்பங்களைக் காண இயலாது.[64]

சுருங்கச் சொல்லுவதானால், மனிதரின் இதயங்களுக்கு மிக அருகில் தெய்வங்களைக் கொண்டுவந்து நிறுத்துவதற்குரிய ஒரு கருவியாகவே, சிற்பக்கலையைச் சோழ—பாண்டிய சிற்பிகள் போற்றி வளர்த்துள்ளனர் எனலாம்.

படிமக் (Icons) கலைக் கொள்கை

சங்க காலத்தில் பொற்சிலை (உலோகச் சிலை) செய்யும் வழக்கம் இருந்ததைப் பெண்கொலைபுரிந்த நன்னனைப் பற்றிப் பரணர் பாடிய குறுந்தொகைப் பாடல் தெரிவிக்கிறது.

கண்ணகிக்குச் செங்குட்டுவன் கற்சிலை அமைத்தான் என்பதைச் சிலப்பதிகாரம் தெரிவிக்கிறது. ஆனால், அது புடைப்புச் சிற்ப முழுவடிவக் கற்சிலையா என்பது தெரியவில்லை. பரிபாடலும் மதுரையம்பதியின் பல பகுதிகளில் இருந்த கோயில்களின் தெய்வத் திருமேனிகளைச் சுட்டுகிறது. இதைப் போலவே திருவரங்கத்தில் திருமாலின் கிடந்த கோலத்தையும், திருவேங்கடத்தில் திருமாலின் நின்ற கோலத்தையும், இளங்கோவடிகள், நம் மனக்கண் முன் கொண்டுவந்து நிறுத்துகிறார். ஆனால், இவை எத்தகையவை என்பதை அறிய இயலவில்லை.

கி. பி. 550 அளவில் காஞ்சியை ஆண்ட பல்லவன் இரண்டாம் சிம்ம(சிங்க)வர்மன், தில்லையில் நடராசப் பெருமானைத் தரிசித்தான் என்பதை அறிகிறோம். எனவே, பல்லவர் காலத்தில் உலோகத்தால் படிமங்கள் செய்யும் கலை வளர்ச்சியுற்று இருந்ததை அறிய இயலுகிறது.

பல்லவர் காலத்தின் பிற்பகுதியில், செய்யப்பட்ட படிமங்கள் மிகச் சிலவே கிடைத்துள்ளன. அவை செப்பினால் செய்யப் பட்டவை. உள்ளீடு இல்லாமல் கனமாகச் செய்யப்பட்டவை. அக்காலத்தில் இந்த முறையில் செய்யப்பட்ட காரைக்கால் அம்மையாரின் சிலை ஒன்று, தாய்லாந்தில் பேங்காக் அரும் பொருள் காட்சியகத்தில் இருக்கிறது.

தமிழகத்தின் கலைச்செல்வங்களில், தலைசிறந்த படைப்பாக விளங்குவது வெண்கலச் (Bronzes) சிலைகள் எனப்படும் ஐம் பொன் சிலைகளாகும். இவற்றை உலகம் போற்றிப் பாராட்டி வருகிறது. இவற்றுள்ளும் சோழப் பெருவேந்தர்களான இராச ராசன், இராசேந்திரன் காலத்தில்(கி. பி. 985-1044) படைக்கப் பட்டவையே, தன்னிகரற்றனவாகக் கருதப்படுகின்றன.

உலகக் கலைத்துறையில் தமிழகத்திற்குச் சீர்த்தியும் கீர்த்தியும் இன்று தேடித்தருபவை இந்த வெண்கலச் சிலைகளே என்பதில் இருவேறு கருத்திற்கு இடமே இல்லை.

பெரிதும் கோயில் வழிபாட்டிற்குப் பயன்படுத்தப் படுவன வாகவே இச்சிலைகள் இருந்தன. தஞ்சைப் பெரிய கோயில் கல்வெட்டுகளில் இருந்து நாயன்மார்களுக்கும், அரசர்களுக்கும் வெண்கலச் சிலைகள் அமைக்கப்பட்டதை அறிகிறோம்.

உலகப்புகழ் வாய்ந்த பெண்ணழகியின் சிலை, வாஷிங்டன் நகரத்து பீரியர் கலைக் கூடத்தில் (Preer Art Gallery) இருக்கிறது.

மற்றும் இக்காலத்தைச் சேர்ந்த இலக்குமி, பார்வதி சிலைகள் சென்னை அருங்கலைக் காட்சியகத்தில் உள்ளன. பத்தினித் தெய்வத்தின் சிலை லண்டன் அருங்கலைக் காட்சியகத்தில் இருக்கிறது. காளத்தியில் உள்ள திருக்கோயிலில், சோழமா தேவியின் சிலை ஒன்று இன்றும் இருக்கிறது. கொழும்பு நகரத்து, அருங்கலைக் காட்சியகத்தில் உள்ள பொலனறுவாவில் கிடைத்த நடராசர், தேவாரம் பாடிய மூன்று நாயன்மார், மாணிக்கவாசகர் ஆகியோருடைய சிலைகள் உள்ளன. சென்னை அருங்கலைக் காட்சியகத்தில் திருவாலங்காட்டில் கிடைத்த நடராசர் சிலை இருக்கிறது.

இவை அல்லாமல் தமிழ்நாட்டின் பல கோயில்களில் வழிபடும் தெய்வத்திருமேனிகள் பல உள்ளன. தஞ்சைப் பெரிய கோயிலில் இராசராசன் சிலையும், திருப்பதியில் திருவேங்கடவன் கோயிலில் கிருஷ்ண தேவராயர், அவருடைய இருமனைவிகள் ஆகியோருடைய சிலைகளும் உள்ளன.

இவ்வெண்கலச் சிலைகளில் காணப்படும் பொதுமைப் பண்பு களுள் சிறந்தவற்றை இங்குக் காண்போம், அவை

1. எளிமை, 2. பால்வடியும் முகத்தோற்றம், 3. தோற்றப் பொலிவு 4. நெகிழ்மம், 5. குழைவு, 6. அழகுணர்வு, 7. கனிந்த, பக்தியுணர்வு, 8. உடலமைப்புப்பாங்கு, 9. குறியீட்டுப் பொருள் என்பன அவ்வியல்புகளாகும். இவற்றில், சில இயல்புகளை உடையனவாக நாயக்கர் காலத்திய வெண்கலச் சிலைகள் படைக்கப்பட்டுள்ளன.

இந்த வெண்கலச் சிலைகளின் முடிமணியாக விளங்குவது நடராசர் திருமேனியேயாகும். இதனைக் கண்டுவியந்த உலகப் புகழ்பெற்ற பிரான்சு நாட்டுக் கலைக் கோமானாகிய அகஸ்த ரூடின் (Auguste Rodin) எனும் கலைஞர்,

> இது (நடராசரின் சிலை) தெற்கு ஆசிய நாட்டின் (இந்தியாவின்) கலை வாழ்க்கையில் மலர்ந்துள்ள வண்ண மலர்! வாழ்க்கை ஓர் ஆறு! அதில் காற்றும், கதிரவன் ஒளியும், மேம்பட்ட உணர்ச்சியும் பொங்கி வருகின்றன. இவற்றை ஓரிடத்தில் காண்பது போன்ற அகத்தெழுச்சி உண்டாகிறது.

இந்த வடிவத்தில், பெருமித நோக்கின் அறிவொளி பளிச்சிடுகிறது. வடிவ அமைப்புமுறையில் பொருந்தி

யுள்ள கருத்துத் தூண்டலை என்னென்பது? வடிவத்தில் குழைந்துள்ள அழகையும், படர்ந்துள்ள மெய்யுணர்வையும் எடுத்தியம்ப இயலாது. இவையாவும் தெய்விகத் தம்மையோடு இழைக்கப்பட்டுள்ளன. பொதுவாக ஓய்வுறக்கம் பொருந்திய நிலையில் இருந்தாலும், கைகள் மாறி மாறிச் சுழலுகின்றன. அது உணர்த்தும் உட்பொருள் உலக இயக்கம் அன்றோ? மெலிந்து நீண்ட கால்களில் ஒன்று நிலத்தின் மீது விளையாடுகிறது. மற்றொன்று அண்டத்தைச் சுழலச் செய்கிறது. அதனுடைய அழகில் அருள்நலம் கனிந்து ஒழுகுகிறது. அவ்வருள்நலத்தை வீஞ்சும் வகையில், வடிவ அமைப்பு நம் கருத்தைக் கவர்கிறது. உடலுறுப்புகளின் வேலைப்பாடுகள் அனைத்தும் நேர்த்தியானவை. அவை வீறுமிக்க இளமையையும், கவர்ச்சிமிகு எழிலையும் இதமான இனிமையையும் கொண்டு இலங்குகின்றன. இதற்குமேல், அதன் கலை யழகை எடுத்துரைக்க இயலாமல் சொற்கள் தடுமாறுகின்றன...'' என்று மொழிந்துள்ளமை தமிழரின் படிமக் கலைச்செல்வம் பெற்றுள்ள சிறந்ததொரு மதிப்பீடாகும்.

கட்டடக்கலைக் கொள்கை

தொன்மை வாய்ந்த கலைகளுள் கட்டடக் கலையும் ஒன்று. மனிதன் முல்லை நிலத்தில் வாழக்கற்ற காலத்திலேயே (Chalcolithic Age) தமக்கென வீடுகளைக் கட்டிக்கொள்ளக் கற்றான். தமிழகத்தின் கட்டடக் கலை, பெருங்கற்படை சமாதி (Megalithic Monuments)களில் இருந்து (கி. மு. 1800-1000) பையப் பைய வளர்ந்த ஒன்றாகவே, தொல்லியலார் கருதுகின்றனர்.

சங்க காலத்தில் மாடமாளிகைகளும், கூட கோபுரங்களும், கோட்டைக் கொத்தளங்களும், அரண்மனைகளும் இருந்ததைச் சங்கப் பாடல்களும் சிலம்பும் மணியும் தெரிவிக்கின்றன. ஆனால், இன்றைக்கு அவற்றின் இடிபாடுகள் ஒன்று கூட கிடைக்கவில்லை. ஏன்? பல்லவர், பாண்டியர், சோழர் முதலிய அரச குடும்பங்களில் அரண்மனைகள், கோட்டைக் கொத்தளங்கள் ஒன்று கூட இருந்த இடம் தெரியவில்லை...காரணம் யாது?

பல்லவர் ஆட்சிக்காலம் (கி. பி. 550) முதல், கருங்கல்லினால் அமைக்கப்பட்ட அல்லது எழுப்பப்பட்ட கற்கோயில்களே மிகப்

பலவாக உள்ளன. அவற்றைக் கொண்டுதான் தமிழரின் கட்டடக் கலைக் கொள்கையை உருவாக்கவேண்டியவர்களாக உள்ளோம்.

பல்லவர் அமைத்த குடைவரைக் கோயில்களான குகைக் கோயில்கள், ஒற்றைக்கல் ('monolithic') கட்டுமானக் கோயில்கள், இக்கட்டடக் கலையினுடைய பரிணாம வளர்ச்சியின் மூவகைப்படி நிலைகளைக் காட்டுகின்றன. மகேந்திரவாடி, செதுக்குக் கோயில்கள் தளவானூர், வல்லம், மாமல்லபுரம், திருச்சி போன்ற இடங்களில் மலைகளின் அடிவாரங்களில் அல்லது மையப் பகுதியிலுள்ள மலைப் பாதைகளைக் குடைந்து அறையறையாகக் கோயில் அமைத்தமை முதல் நிலையாகும்.

தனிப்பட்ட நிலையில் உள்ள பெரும்பாறைகளைச் செதுக்கிக் கோயில்களாக அமைத்தமை, ஒற்றைக்கல் கோயில்களாகும். மாமல்லபுரத்தில் உள்ள 'பஞ்சபாண்டவர் ரதங்கள்' எனப்படும் ஐந்து தனிக்கோயில்களும் இவ்வகையைச் சேர்ந்தவை.

இக்கலையின் மூன்றாவது வளர்ச்சி நிலையில் உருவானவையே, கட்டுமானக் கோயில்கள். மாமல்லபுரத்தில் கடற்கரையோரத்தில் உள்ள சலசயனப் பெருமாள் கோயில், சிகரத்தோடு கூடிய விமானத்தை உடையது. இதனை முதலாம் நரசிம்மவர்மன். (கி. பி. 625—650) எழுப்பினான். இந்த வகையின் முதிர்ச்சி நிலையைக் காஞ்சியில் உள்ள கயிலாச நாதன் கோயிலிலும், வைகுந்தப் பெருமாள் கோயிலிலும் காணுகின்றோம்.

இந்த முறைகளைப் பின்பற்றி, பக்தி இயக்க காலத்தில் (கி. பி. 600—900) தமிழகம் எங்கும், பல்லவரும், பாண்டியரும், சோழரும் நூற்றுக்கணக்கான கோயில்களை எழுப்பினர்.

கி. பி. ஏழாம் நூ. ஆண்டின் முதற்பகுதியில் வாழ்ந்த அப்பர், நாடு முழுவதிலும் புதியதாக எழுப்பப்பட்ட கோயில்களை[66]

பெருக்காறு சடைக்கணிந்த பெருமாள் சேரும்
பெருங்கோயில் எழுபதினோடு எட்டு; மற்றும் கரகக் கோயில் கடிபொழில் சூழ் ஞாழற்கோயில் கருப்பறில் பொருப்பளைய கொக்குடிகோயில் இருக்கோதி மறையவர்கள் வழிபட்டேத்தும் இளங்கோயில், மணிக்கோயில், ஆலக்கோயில் திருக்கோயில் சிவனுறையும் கோயில் தாழ்ந்திறைஞ்சத் தீவினைகள் சூழ்ந்து திருமன்றே (திருநா. தேவா. 6:715) என்று பட்டியலிட்டுக் காட்டுகிறார்.

இங்குக் சுட்டப்படும் வெவ்வேறு பெயர்கள், வடிவ அமைப்பையும், விமான அமைப்பையும் கொண்டு பல்வேறு பெயர்களைப் பெற்றுள்ளன.

'கோயில் இல்லாத ஊரில் குடியிருக்க வேண்டா' எனும் பழமொழி, இடைக்காலத் தமிழருடைய மனப்பாங்கினைப் புலப் படுத்துகிறது.

கோயில் கட்டும் முறையை மயமதம், காமிகம் முதலிய ஆகமங்கள் விரித்துரைக்கின்றன. அவை யாவும், சமஸ்கிருத மொழியில், கிரந்த எழுத்து முறையில் எழுதப்பட்டுள்ளன. அவ்வாகமங்கள் தோன்றுவதற்கு முன்பே, கோயிலின் தத்துவ அமைப்பைத் திருமூலரும், திருநாவுக்கரசரும் எடுத்துரைத் துள்ளனர். யோக நெறியைப் போற்றிய பிற்காலச் சித்தர்களும் இவ்விருவர் கூறிய உட்பொருளையே பல வகையாகத் தெரிவித் துள்ளனர்.

மனிதனுடைய உடல் பிண்டப்பொருள் (Microcosm). அதனுள் தசவாயுக்களும், ஆன்மாவும் அந்தக்கரணங்கள் முதலிய முப்பத்தாறு தத்துவங்களும் அடங்கியுள்ளன. இந்தப் பிண்டத்தை அண்டத்தில் (Macrocosm) பிரதிபலிக்கச் செய்யும் வகையில் எழுப்பப்படுவதே திருக்கோயில்கள் என்பது 'திராவிட சிற்ப ரகசியம்' எனும் நூலின், துணிவாகும்.[57]

உடம்பினை முன்னம் இழுக்கென்று இருந்தேன்
உடம்பினுக் குள்ளே உறுபொருள் கண்டேன்
உடம்பு ளே உத்தமன் கோயில் கொண்டான் என்று
உடம்பினை யானிருந்து ஓம்புகின்றேனே (திருமந். 725)

எனும் திருமூலரின் வாக்கு திராவிட சிற்ப ரகசியத்தின் கருத் தினை ஓரளவிற்கு, அரண் செய்கிறது. மற்றும்

உள்ளம் பெருங்கோயில்
ஊன் உடம்பு ஆலயம்
வள்ளல் பிராணார்க்கு
வாய் கோபுர வாசல்
தெள்ளத் தெளிந்தவர்க்குச்
சீவன் சிவலிங்கம்
கள்ளப்புலன் ஐந்தும்
காளன மணிவிளக்கே! (திருமந். 18.23)

எனும் திருமூலரின் கருத்து, ஆழ்ந்து சிந்தித்தற்குரியது. இதே தத்துவத்தைச் சிறிது வேறுபடுத்தி

காயமே கோயிலாகக்
கடினமனம் லிங்கமாக
வாய்மையே தூய்மையாக,
மனமணி லிங்கமாக
நேயமே நெய்யும்பாலா
நிறையவிநீ ரமைய ஆட்டி
பூசனை ஈசனார்க்குப்
போற்றவி காட்டினேனே!
(திருநா. தேவா. 78.4)

என்று திருநாவுக்கரசர் குறிப்பிடுகிறார்.

இவற்றிலிருந்து, இறைவன் திருக்கோயில் தத்துவம் எளிதில் புலனாகும்.

பெரும்பாலான சைவ சமயச் சார்புடைய கோயில்கள், மறைந்துவிட்ட அருளாளர், துறவிகள், சான்றோர் போன்றவர் களுடைய சமாதிகளின் மீது அல்லது அவற்றைச் சார்ந்த நிலையில் எழுப்பப்பட்டுள்ளன.

சிற்பக் கலைகள் யாவுமே, தெய்வீக மணங்கமழும் ஆன்மிகச் சார்புடையன

கலைஞன்

தமிழ் நாட்டின் பல்வேறு கலைத் துறைகளைச் சேர்ந்த கலைஞர்கள், தங்கள் பெயரையோ, பிற வாழ்க்கைக் குறிப்பு களையோ விட்டுச் செல்லவில்லை.

அம்பலவாணரின் திருமேனியை முதன்முதலில் உருவாக்கிய சிற்பி யார் ?எனத் தெரிந்து கொள்ள இயலவில்லை. சித்தன்ன வாசல் ஓவியங்களைத் தீட்டிய ஓவியன் யார்? எனக் கேட்டால். நமக்குத் தெரியாது எனச் சொல்ல வேண்டியவர்களாக இருக்கிறோம்.

நல்ல வேளையாக மாபெரும் கோயில்கள் இரண்டொன்றை நிர்மாணித்த கலைஞர் பெயர்—இல்லை. சிறப்புப் பெயர் மட்டுமே தெரிய வருகிறது.

திராவிட சிற்பக் கலையின் உரைகல்லாகப் போற்றப்படும் தஞ்சை பெருவுடையார் கோயிலைக் கட்டிய சிற்பியை 'இராசராசப் பெருந்தச்சன்' எனக் கல்வெட்டு குறிப்பிடுகிறது ஆனால், அவன் இயற்பெயர் யாதோ? அறியோம்.

'தான் பயன்படுத்திய அளவு கோலின் நீளத்தை (3. 25. மீ.)ச் சிற்பமாகச் செதுக்கி வைக்கத் தோன்றிய அவனுக்குத், தன் பெயரையும் ஊரையும் குறித்து வைக்கும் எண்ணம், எழாமல் போவது ஏன்? ஏன்?' என ஓயாது வினவுவோமானால், நமக்குக் கிடைக்கும் விடை ஒன்றே ''தன்னை வெளிப்படுத்தாமல், தன் கலைத்திறனை வெளிப்படுத்துவதிலேயே அவர்கள் நாட்டம் கொண்டு இருந்தனர்'' என்பதாகும். வேறுவகையாகச் சொல்லுவதானாதல் தங்கள் உரிமைகளையும் சிறப்புகளையும் நிலை நாட்டுவதில் (Self assertion) கருத்தைச் செலுத்தாமல்' தங்களைத்தாங்களே புரிந்து கொள்ள (self-realisation) அவர்கள் முயன்றனர் எனலாம்.

''தமிழ்நாட்டுப் புலவர்களும், சிந்தனையாளர்களும், கலைஞர்களும், தாம் படைத்த கலைப்படைப்பின் நிழலில், தங்கள் தனித்தன்மையை மறைத்துக்கொண்டனர். தனிமனிதன் பெறும் புகழ், தனிமனிதன் ஒருவன் மட்டும் உயிர்வாழ்வதைப் போன்று, பயனற்றது என்று கருதினர். தங்கள் நாட்டு இலக்கியத்திலும் கலைப்படைப்பிலும் ஊடுருவிச் செல்லும், பொதுமை உயிராற்றல் தங்கள் படைப்புகளில் ஒளிர்வதே, தங்களுக்குச் சிறப்பை அளிக்கும் எனக்கருதும் மனநிலையைப் பெற்றவர்களாக அவர்கள் வாழ்ந்தனர்[68] என இராபர்ட் கால்டுவெல் மொழிந்துள்ளமை உண்மை! வெறும் புகழ்ச்சி இல்லை!

தொகுப்புரை

1. கலை என்பது தமிழ்ச் சொல்லே.
2. தமிழருக்கு என்று தனிப்பட்ட கலை மரபு உண்டு.
3. கலைகள் கருத்தின் உறைவிடம்; அழகின் பிறப்பிடம்; இன்பத்தின் ஊற்று.
4. அழகுக் கலைகளைப் பண்டைத் தமிழர் போற்றி வளர்த்தனர்.
5. முத்தமிழ்க் கோட்பாடு, தமிழரின் கலைஞானத்தின் தனிச்சிறப்பு
6. சங்க காலத்திய இலக்கியம் சமயச் சார்பற்றது.
7. சங்க காலத்திய இசையும், கூத்தும் சமயச் சார்புடையன.
8. தமிழரின் அகப்பொருள் பாடல்கள் வெற்றிபெற்ற காதல் ஓவியங்களாகும். உலகில் வேறு எம்மொழியிலும் இத்தகைய காதல் பாடல்கள் காண இயலாதவை.

9. தமிழின் பக்தி இலக்கியம், உலக பக்தி இலக்கியத்தில் முதன்மை இடம் பெறத்தக்கது.
10. தமிழகக் கலைகள் யாவும் சமயச்சார்பைவிட, ஆன்மிக வுணர்வைக் கிளர்ந்து எழச் செய்வன.
11. பரத நாட்டியக் கலை தமிழகத்திற்கே உரியது.
12. நடராசரின் திருமேனி, உலகக் கலைச் செல்வத்திற்குத் தமிழன் வழங்கியுள்ள மாபெரும் கொடை.
13. மனித உடலின் பிரதிபலிப்பே, திருக்கோயில் கட்டமைப்பு.
14. மிதமிஞ்சிய இலட்சிய நோக்குத் தமிழர்களின் கலைகளில் காணப்பெறவில்லை.

தமிழகக் கலைஞர்கள் தங்கள் கலைப்படைப்புகளின் புகழ் ஒளியில் தங்களை மறைத்துக் கொண்டனர்.

இந்தப் பதினான்கு கொள்கைகளும் தமிழருடைய கலைக் கொள்கையின் பிழம்பாகும்.

கலைகளை வளர்ப்போம்!
கலைஞரைப் போற்றுவோம்!

குறிப்புகள்

1. J.A. Toynbee, Civilization on Trial P.8.
2. நாமக்கல் வெ. இராமலிங்கம்பிள்ளை, தமிழன் இதயம் ப. 2.
3. திவாகரநிகண்டு, 11 : 249.
4. மேற்படி, 152.
5. சிலப் : 14 : 127
6. ச. தண்டபாணி தேசிகர், ஆடல்வல்லான், பக். 4-5.
7. R.L. Turner, A Comparative Dictionary of theIndo-Aryan Languages, pp. 148-149.
8. T. Burrow & Emeneau, An Etymological Dictionary of the Dravidian Languages, pp.
9. T. Burrow, Collected Papers on Dravidian Linguistics pp. 127-130
10. கலித்தொகை, பரிபாடல் எனும் இரண்டு எட்டுத் தொகை நூல்களில், பல புதிய தமிழ்ச் சொற்கள் இடம் பெற்றிருக்கின்றன. அவை பட்டி, பாண்டியம் என்பன. இவை பேச்சு வழக்கில் இருந்து இலக்கிய வழக்கிற்கு வந்தவையாகும்.

11. Croce, B., Estetica, Come scienza dell espressione linguistica genre, (Aesthetics; Science of Expression and general Linguistics), P. 18.
12. க.த திருநாவுக்கரசு, சான்றோர் கண்ட திருவள்ளுவர், ப.48.
13 J. Keats, A Complete Poetical Works of John Keats—'Grecianurn
14. பிரகதாரண்ய உபநிஷத், 3:12.
15. திரு. வி. கலியாணசுந்தரனார், முருகன் அல்லது அழகு, பக். 22-26.
16. Rabindranath Tagore, Sadhana, P. 112
17. ஏ. என். பெருமாள், தமிழர் இசை, பக். 2-3.
18. தண்டியலங்காரம், ப. 112.
19. தொல். பொருள். 250, பேரா. உரை.
20. தெ. பொ. மீனாட்சிசுந்தரனார், சேக்கிழாரும் கண்ணப்பரும், பக். 7-24.
21. தெ.பொ.மீ., மு.கு. நூ., ப. 24.
22. P. Thirugnanasambanden, The Concept of Bhakthi p. 4.
23. திருக்குறள், காமத்துப்பால் உரையின் தோற்றுவாய்
24. P. T. Srinivasa Aiyengar, History of the Tamils, P 153.
25. Stella Kramrisch, The Hindu Temple, VOl;1; P. 72.
26. Max Mueller, Chips from a German workshop, P. 43.
27. ஐந்தாவது தமிழிசை மாநாட்டு மலர் பக். 4-5
28. V. Indhu Shekhar, Sanskrit Drama, PP. 25-32.
29. F. B. Kuiper, Indian Linguistics, Vo1. 16, (1955), P. 104.
30. M. E. R. 17 of 1919; B. of 1919.
31. A. L. Bashem, The wonder that was India, P. 373-376.
22. History of Indian and Eastern Architecture, P. 324.
33. Coomaraswamy, Ananda, K., Introduction to Indian Art, PP. III-IV.
34. Dravidian Architecture, PP. 4-7.

35. Mario Bussagli, Ency. of world Arts, Vo1. 4, PP. 443-540
36. Rabindranath Tagore, Viswa Bharathi, V01. I, No. 1, P. 4.
37. M.E.R. 377 of 1906.
38. க. வெள்ளை வாரணனார், யாழ்நூல், சிறப்புப் பாயிரம்-2.
39. தெ.பொ. மீனாட்சிசுந்தரனார், 'முத்தமிழ்' கதிரேசஞ் செட்டியார் மணிமலர்த் திரட்டு, பக். 50-51.
40. L.N. Tasgupts, Fundamentals of Indian Art, pp.81-82
41. E.M. Forster, The Greek View of Life, PP. 18-22.
42. ஏலாதி 124; யசோதா காவியம், 88; சீவக சிந். 312, நச்சி. உரை.
43. T.S. Eliot, The Sacred Wood PP. 64-65
44. அகநா. 232
45. அகநா. 140
46. கலித். கடவுள் வாழ்த்து 5-12
47. உமையவள் ஒரு திறனாக ஓங்கிய
இறையவன் ஆடிய கொட்டிச் சேதம்
(சிலப். 28 : 74-75)
48. காரைக்கால் அம்மையார், 'திருவாலங்காட்டு மூத்த திருப்பதிகம்; பதினேழி
49. திருமந்திரத்திருமுறை, ப. 5 2724 — 2804, ப. 5
50. 'குனித்த புருவமும் ...இம்மாநிலத்தே'
(திருநா. தேவா. 783)
நள்ளிருளில் நட்டம் பயின்றாடு நாதனே
தில்லையுள் கூத்தனே, (திருவா. சிவபுராண, 1045)
51. Introduction to Indian Art, PP. 8 - 9.
52. தோற்றம் துடியதனில் தோயும் திதியமைப்பிற்
சாற்றும் அங்கியிலே சங்காரம் — ஊற்றுமா
ஊன்றுமலர்ப் பதத்தில் உற்றதிவோதம்; முத்தி
நான்ற மலர்ப்பதத்தே நாடு (உண்மை விளக். 86)
53. ஆனந்த குமாரசுவாமி, சிவானந்த நடனம் (தமிழா). சோ. நடராசன் ப. 87
54. Kamil V. Zvelebil, Ananda Tandavam of Siva Sadamutu P. 73

55. க. த. திருநாவுக்கரசு, சிந்துவெளி தரும் ஒளி, பக். 91—92
56. இதனைச் சங்கரர் 'மகா மாயை' என்பர்
57. எழுவகைத் தாண்டவங்களைப் பற்றிய செய்தியினை மயிலை சீனிவேங்கடசாமி அவர்களின், 'இறைவன் ஆடிய எழுவகைத் தாண்டவங்கள்' எனும் நூலில் காணலாம்.
58. பிளேட்டோவின் 'அசலும் நகலும்' எனும் கொள்கையின் சாயலை இதில் காணலாம்.
59. Stella Kramrisch, (Tr.), Vishnu Charmotharam, Introd. P. vii.
60. பவுன்துரை—தமிழ்நாட்டுக் குகை ஓவியங்கள், பக். 40-44
61. பத்து. நெடுநல்- 167
மணி. 7: 182
62. T. N. Ramachandran, 'Cave Temple and Paintings of Sittannavasal', in Lalit Kala, No. 9, April 1961' P. 34.
63. Stella Kramrisch, The Art of India, p. 48.
64. H. Zimmer, The Ant of India, Asia, pp. 128-132.
65. பேராசிரியர் காளிதாஸ் நாகர், பிரஞ்சு மொழியில் இருந்து ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்த்துத்தந்த பகுதியின் சுருக்கமான தமிழாக்கம்' காண்க; Rupam (1921); No. 2, PP. 160-162.
66. மதுரைக்குத் தெற்கே அப்பர் போனது இல்லை என்பது நினைவுகூரத்தக்கது.
67. பி. எஸ். சுப்பிரமணியம், திராவிட சிற்ப ரகசியம், பக். 12—15
68. 'Periodization of Tamil Literature' an Appendix in the 2nd edition of his Comparative Grammar of Dravidian Languages, 1895.

துணை நூற்பட்டியல்

அ. தமிழ்

(1) இலக்கண இலக்கியம்

1. சிலப்பதிகாரம்
2. தண்டியலங்காரம்
3. திருக்குறள்
4. திருவாசகம்
5. திவாகர நிகண்டு
6. பத்துப்பாட்டு

(2) ஆராய்ச்சி நூல்கள்

1. **இராமலிங்கம் பிள்ளை, நாமக்கல் வெ.**
தமிழன் இதயம், தமிழ்ப்பண்ணை சென்னை, 1947.

2. **கதிரேசன் செட்டியார், மு.**
தமிழ் நிலையம், புதுக்கோட்டை மூன்றாம் பதிப்பு' 1969.

3. **கலியாணசுந்தரனார், திரு. வி.**
முருகன் அல்லது அழகு, சாது அச்சுக்கூடம், சென்னை, 1951.

4. **சுப்பிரமணியன், பி.எஸ்.**
திராவிட சிற்பரகசியம், தஞ்சை, 1966.

5. **தண்டபாணி தேசிகர், ச.**
ஆடல் வல்லான், திருவாவடுதுறை,
ஆதீனம் திருவாவடுதுறை, 1967.

6. **பவுன்துரை**
தமிழ்நாட்டுக்குலக ஓவியங்கள், சேகர் பதிப்பகம்,
சென்னை, 1986.

7. **பெருமாள், ஏ.என்.**
தமிழர் இசை, உ.த.ஆ.நி; சென்னை, 1985.

8. **மீனாட்சி சுந்தரனார், தெ.பொ.**
சேக்கிழாரும் கண்ணப்பரும், திருவாவடுதுறை, 1947.

(ஆ) Studies in English

1. **Basham, A.L.,**
The Wonder that was India, Longmans, Bombay, 1963.

2. **Burrow, T. and Emeneau, M.B.,**
A Dravidian Etymological Dictionary, Clarendon Press, Oxford Second Edition, 1984.

3. **Burrow, P.**
Collected Papers on Dravidian Linguistics, Annamalai University, Annamalai Nagar, 1968.

4. **Caldwell, R.**
A Comparative Grammar of Dravidian Languages, 2nd edn; London, 1895.

5. **Goomaraswami Ananda, K.**
The Dance of Siva, The Sunwise Power, Inc., N.Y. 1924.

6. **Goomaraswami Ananda, K.**
Introduction to Indian Art, Munshiram Manoharlal Delhi, 1969.

7. **Goomaraswamy Ananda, K.**
History of Indian and Indonesian Art, Edward Goldston, London, 1927.

8. **Groce, B.**
Aesthetics Science of Expression and General Linguistics, (Tr.) Faber, London, 1938.

9. **Das Gupta, S.N.**
Fundamentals of Indian Art, Bharathiya vidya Bhavan, Bombay, 1957.

10. **Dubreuil, Joneau, G.**
Dravidian Architect are, Routledge, London, 1920.

11. **Fergurson, J.**
History of Indian and Eastern Architecture, 2 Vols; Munshiram, New Delhi, 1972.

12. **Keats, J.**
A Poetical Works of Keats, oup; London, 1948.

13. **Kramrisch, Stella,**
(TM) Vishnudharmotram, Calcutta University, Calcutta. 1937.

14. **Kramrisch, Stella,**
The Art of India, The Phaidon Press, London, 1954.

15. **Kramrisch Stella,**
Indian Sculpture, Heritage of India, Y.M.C.A; Calcutta 1946.

16. **Kramrisch Stella,**
Hindu Temple, 2 Vols; Calcutta University 1943.

17. **Mario Bussagli**
(Ed.) Ency. of World Art, Vol. 4.

18. **Rebindreanalh Pagore**
Sadhana, Macmillan, Calcutta, 1937.

19. **Radhakrishnan, S.**
Ten Principal Upanishads, Reutledge of Kegan Paul, London, 1947.

20. **Shelehar, Indu**
The Sanskrit Drama : Its Origin and Decline. Munshiram Manoharlal Publishers, Delhi. Second Edition, 1977.

21. **Sivaramamnrthi, C.,**
South Indian Paintings National Museum New Delhi, 1968.

22. **Srinivasa Aiyengar, P.T.**
A History of the Tamils Coomaraswamy Naidu & Sons Madras, 1929.

23. **Thirugnanasambandam, P.**
The Concept of Bhakthi, University of Madras, Madras, 1968.

24. Toynbee, J. Arnold
Civilization on Prial,

25. Turner, R.L.
A Comparative Dictionary of Indo—Aryan Languages
Oxford University Press, New York, Second Edition, 1973.

26. Zimmer H.
The Art of Indian Asia, Vol. I; Princeton University N.Y., 1968.

(ஐ) Journals, Epigraphical Reports

Indian Linguistics, Vol. 16 (1955)
Lalita Kala, No.9 (April, 1961)
Rupam, Vol. 2 : (1921)
Viswa Bharathi, Vol. I.
MER 1906,
MER 1919.

II அழகுக் கலைகள்

1 இசைக் கலை

டாக்டர் சு. சீதா

நம் நாட்டில் "மிகப் பழமையானது", "தொன்மைச் சிறப்பு" வாய்ந்தது என்று போற்றப்படுவது தென்னாட்டு கருநாடக இசையாகும். ஆனால், இக்கருநாடக இசையின் வரலாற்றினை நடுநிலையான உள்ளத்தோடும், நெறியுடனும் ஆராய்ந்து நோக்கினால், அது பல ஆயிரமாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பு தமிழ் நாட்டிலே தோன்றி பண்டைய தமிழர்களால் அரும்பாடுபட்டு வளர்த்த ஓர் இசை முறையின் பிற்காலத்துப் பரிணாம வளர்ச்சி யென்று நன்கு விளங்கும். சங்க காலந்தொட்டே தமிழகம் இயல், இசை, நாடகம் என முத்திரமாய் தமிழை வளர்த்து பெருமை சேர்த்துக் கொண்டது யாவரும் அறிந்த ஒன்று. ஓர் மொழியினை இயல், இசை, நாடகம் என்ற மூன்று கூறுகளாகவும், ஒன்றுக் கொன்று சார்புடையவையாகப் பாவித்தும், பாகுபாடு செய்திருக்கும் நேர்த்தியைத் தமிழ் மொழி ஒன்றிலேதான் காண்கிறோம். பூரித்து மகிழ்கிறோம். தொல்காப்பியம் ஓர் இயற்றமிழ் நூலாக எழுந்தது. ஆனால் இயற்றமிழுடன் தொடர் புடைய இசைத் தமிழ் நாடகத் தமிழ் இலக்கணக் கூறுகள் பற்றிய குறிப்புகள் ஆங்காங்கே கிடைக்கின்றன.

"அளபிறந்துயிர்த்தலும் ஒற்றிசை நீடலும்
உளவென மொழிப இசையொடு சிவணிய
நரம்பின் மறைய என்மனார் புலவர்"

என்று இசைத்தமிழ் நூலினை இசையொடு சிவணிய நரம்பின் மறை என்று கூறுவார் தொல்காப்பியர். உயிரெழுத்துக்களையும்,

மெய்யெழுத்துக்களையும், அவ்வெழுத்திற்குரிய மாத்திரை அளவினை விட்டு சிறிது கூடுதலாக நீட்டலாக ஒலித்தல் இசையோடு விளங்கிய யாழ் நூல் மரபினில் காண்க என்றார். இதனையே இசை அளபெடை என்று நச்சினார்கினியார் உரையிலிருந்து யாழ் நூலின்கண் அதாவது யாழிசையின்கண் தேவை கருதி, வைக்கப்பட்டது என்று அறிகிறோம். நால்வகை செய்யுட்களில் குறிப்பிட்ட அளவிலிருந்து மாறுபட்டு நீண்டொலித்தல் பற்றி குறிக்கிறார். செய்யுட்களில் இயல் அமைப்பு (matu) இசையமைப்பு (dhatu) என இரு கூறுகள். அக்காலத்திலே இருந்தமை தெரியவருகிறது. மேலும் அளபெடை இசையின் ஓர் அம்சமாகவே கருதப்பட்டது. இசை நிறை, இன்னிசை, சொல்லிசை ஆகிய மூன்று வகை அளபடைகள் பிற்கால இலக்கண நூல்களில் தெளிவாக விளக்கப்படுவதின் அடிப்படை தொல்காப்பியத்தில் கருக்கொண்டதே ஆகும்.[1] (பக். 26. தமிழர் இசை டாக்டர் ஏ.என். பெருமாள்). இசைக்கு எழுத்துக்களைக் கூறுமிடத்து, திவாகரம், பிங்கல நிண்டுகள்

"ஆ,ஈ,ஊ,ஏ,ஐ,ஓ,ஔ வெனும்
இவ் வேழெழுத்தும் ஏழிசைக்குரிய"

எனக் குறிப்பிடுவது நோக்கற்பாலது, மேலும், ஆளத்தி குற்றெழுத்தைந்தாலும் நெட்டெழுத்தைந்தாலும் செய்யப்படும் என பஞ்ச மரபும், அடியார்க்கு நல்லாருரையும் கூறக் காண்கிறோம். அ,இ,உ,எ,ஒ என குற்றெழுத்து ஐந்துமாம். தற்காலத்திசையிலும் சரிகமபதநி என்ற சரக்கோவையை ஆதிதாளத்தில் முதல் நடை அல்லது பாடும்பொழுது சுரங்களை நீட்டி, தாழ்ந்த சுதியில் பாடப்பெறுவது (உ.ம.—சாரீகாமாபாதாநீசா). ஒவ்வொரு சுரத்திற்கும் நான்கு மாத்திரையளவு நீட்டல் அளித்துத்தான் பாடப்பட்டு வருகிறது. 2-ஆம் காலத்தில் 2 மாத்திரையளவு நீட்டலும், அதற்கு அடுத்த முடுகிய நடையில் ஒரு மாத்திரையளவு கொள்ளப்படுகிறது, சுரங்கள் எட்டு தாம் கார்வையுடன் சேர்த்து 32 மாத்திரைகள் ஆகும்.

I. சா; ரீ; கா; மா;/பா;/தா;/நீ சா/
II. சா ரீ/காமா/பாதா/நீசா/
III. சரிகம/பதநிச/

மேலும் உயிரெழுத்துக்களைக் கொண்டும், 18மெய்யெழுத்துக் களில் மவ்வினமும், தவ்வினமும், நவ்வின்மும் சேர்த்து ஆளத்தி செய்யப்படுகிறது.

ஏழிசைக்கு இவ்வுயிரெழுத்துக்களை முறையே நீட்டலளவுடன் தமிழிசையிலேதான் காண்கிறோம். இது மிக்க வியக்கத்தக்க செய்தியாகும். பண்டையத் தமிழர்களின் நுட்பமான ஆய்வுத்திறன் இது ஒன்றினாலேயே நன்கு வெளிப்படுகிறது. தொல்காப்பியர் சில பாடல் வகைகளைக் குறிப்பிட்டிருக்கிறார். அவை அமைப்பினைக் கொண்டும், கருத்துகளைக் கொண்டும் இசையின் தரத்தினைக் கொண்டு வகுத்திருப்பதாகக் கூறலாம். தொல்காப்பியர் காலத்திற்குச் சில நூற்றாண்டுகள் முன்னரே பல வண்ணப்பாடல்கள், கலிப்பாடல்கள், பரிபாடல், பண்ணத்தி தேவபாணி, தரவு, தாழிசைகள், வெண்பா, ஆசிரியம், முதலிய இசைப் பாடல்கள் சிறப்புற வழக்கத்திலிருந்திருக்கின்றன. இவை யாவும் சங்க காலப் பாடல்களேயாம்.[1] இவற்றுள் பரிபாடல் இசையமைதியில் சிறந்து காணப்படுவது. நான்கு பாவாலும் வந்து, கலப்பு வடிவம் வருமாறு நிற்கும். முதலில் வெண்பா யாப்பில் இருந்து, பின்னர் தரவு, கொச்சகம், அராகம், சுரிதகம், எருத்தம், எனும்கலிப்பாவின் உறுப்புகள் பெற்று வளர்ந்தது. ஈரடியுள் தரவு என்ற முதல் உறுப்பு செய்யுளுக்கு ஓர் முகப்பு, தலைப்புப்போல அமைகிறது. இதுவே பிற்காலத்தில் கீர்த்தனைப் பாடலில் ஈரடி பல்லவி என்ற உறுப்பிற்கும், அதன் அமைதிக்கும் பொருத்தமாக அமைந்தது. தாழிசை பரிபாடலில் ஓர் பகுதி. அவை தாழ்ந்த நடையில் இசைக்கப்படும் பகுதிகளாம். கீர்த்தனையின் சரணங்கள் போன்ற உறுப்புகளுடன் ஒருவாறு ஒப்பிட்டுக் கூறலாம். இதனைத் தவிர கலி, பரிபாடல்களின் அடிகளில் நாற்சீரடி, முச்சீரடி, இருசீரடி என்று அளவு குறைந்து கொண்டே வருவதைக் காணலாம். இதனை அம்போதரங்கம் என்று குறிப்பர். இயற்றமிழ் செய்யுள் வகையினுள் எவ்வாறு இசையின் கூறுகள் அழகாக இடம் பெற்றுச் சிறப்புடன் பாடப் பட்டு வந்திருக்கின்றன என்பதை நினைத்துப் பார்த்து பெருமிதம் அடைய வேண்டியுள்ளோம். மேலும், பரிபாடலில் அமைந்த பண் முறைகள் அவை இசை நயம் மிக்க பாடல்கள் என்பதனை உணர்த்தவல்லன. 11 பாடல்கள் பாலையாழினிலும் அடுத்த 5 பாடல்கள் நோதிறத்திலும், அடுத்த 4 பாடல்கள் பண் காந்தாரத்திலும் பாடப்பட்டன. இப்பாடல்களின் செய்யுட்களை இயற்புலவர்கள் இயற்றினர் எனவும், அவைகட்கு இசைப் புலவர்கள் பண் அமைத்து பாடினார்கள் எனவும், அவர்கள் பெயர் களும் கொடுக்கப்பட்டிருக்கின்றன. கருத்து வளம், இசைச்சிறப்பு, பண்ணின் மேன்மை இவற்றோடு கலந்த நல்ல சங்க காலப்பாடல்

களுக்கு எடுத்துக்காட்டாக அமைந்தவை பரிபாடல். இப்பாடல்கள் பண் இசை அமைக்கத்தக்க இயல் அமைப்புடன் கூடியவை. கண்ணகனார், கண்ணனாகனார் கேசவனார், நன்னாகனார், நல்லச்சுதனார், நாகனார், பித்தாமத்தர், பெட்டனாகனார், மருத்துவன் நல்லச்சுதனார் போன்றவர்கள் இசை வகுத்துள்ளார்கள்.

பரிபாடல்களிலிருந்து நமக்கு ஓர் உண்மை புலனாகிறது. இயற் பாடல் இயற்றியவரின் ஒப்புதலின் பேரிலேயே, அவர்கள் காலத்திலேயே, இசை, வேறு ஒரு இசைப் புலவரால் அளிக்கப் பட்டு, தேர்ந்த இலக்கிய பாடல் படைப்பாக அமைந்திருப்பது ஓர் சாதனையே. இயற்கை அழகினையும், தெய்வச் சிறப்பினையும் ஒருங்கே இப்பாடல்கள் கூறுவது சிறப்பு.

பண்ணத்தி எனும் பாடல்வகை பண்ணையே முதலாகக் கொண்டு அமைந்தது எனக் கூறலாம். இது போன்று வண்ணம் ஒருவகை இசைப் பாடல். இருபது வண்ணங்கள் கூறப்பட்டுள்ளன. வல்லிசை வண்ணம், மெல்லிசை வண்ணம், சித்திர வண்ணம், குறுஞ்சீர் வண்ணம் போன்றவை. பிற்காலத்திலே திருப்புகழ்ப் பாடல்கள் போன்றச் சந்தப்பாடல்களுக்கு இவ்வண்ணங்களை முன்னோடியாகக் கருதலாம். இதோடு தேவபாணிப் பாடல்கள் சங்ககாலப்பாடல்களில் சிறப்பு வாய்ந்தவை. இவை, எண்சீரான் வந்த கொச்சக ஒருபோகு யாப்பின் நெறியிலே அமைவது. இவை பெருந்தேவபாணி, சிறுதேவபாணி என இருவகைப்படும். இப் பாடல்களுக்குப் பண்ணும், தாளமும் குறிக்கப்பட்டிருக்கின்றன. (உ.ம். மலர்மிசை ஏகினான்.—பண்—கௌசிகம்—தாளம் இரண்டு ஒத்துடைத்தடாரம். முத்தமிழுக்குப் பொதுவாக அமைந்த பாடல்.) தேவாரப் பாடல்கள் இதனையொட்டியே எழுந்திருக்கக் கூடும் என்று சிந்தித்து மகிழலாம்.

மேலும் பழந்தமிழ் நாட்டில் இசையறிவு எத்துணை பெருகி செம்மையாய் நிலவியிருந்தது என்பதை பாணர்களுடைய வாழ்க்கை முறையினின்று உணரலாம். சிறுபாணாற்றுப்படை, பெரும்பாணாற்றும்படை, பொருநறாற்றுப்படை, மலைபடு கடாம் என்ற கூத்தராற்றுப்படை ஆகிய நூல்களிலிருந்து நிரம்ப இசைச் செய்திகளைப் பெறலாம். பண்ணை இசைப்பவன் பாணன். இவர்கள் இசைப்பாணர். யாழ்ப்பாணர், மண்டைப் பாணர் என மூவகைப்படுவர். பாணரைச் சென்னியர், வயிரியர்,

மதங்கரர், பண்ணவர், அம்பணவர் என்றும் அழைப்பர். பறையினை முழக்குவோர் **பறையர்**. துடியினை முழக்குவோர் **துடியன்** என்றும் கூறப்பட்டது. பெண் பாணர்கள் **பாணிச்சி, பாடினி, விறலியர்** (திறமை பெற்றவர்கள்) என வழங்கப்படுபவர். திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர், திருப்பாணாழ்வார், பாணபத்திரர் ஆகியோர் தெய்வ அருள் பெற்ற தெய்வப்பாணர்கள்.

மற்றும் சங்க காலத்தின் இசைச் சிறப்பும், இசைவாணர்களின் ஏற்றமும் அவர்கள் ஐந்து நிலங்களுக்குரிய (குறிஞ்சி, பாலை, முல்லை, நெய்தல், மருதம்) பண், யாழ், பறை, உரிப்பொருள், பாடும் காலம் இவற்றினை வரையறுத்துக் கூறியதாலும் மேலும் வெளிப்படுகிறது.

ஐவகை நிலங்களும், அவற்றிற்குரிய உரிப்பொருள், யாழ், பறை, பண்களும் அதன் காலமும்

உரிப்பொருள்—		யாழ்	—பறை	பண்	சிறுபொழுது
1.	புணர்தல்	குறிஞ்சி	—முருகியல் தொண்டகப் பறை	குறிஞ்சி	யாமம்
2.	பிரிதல்	பாலை	நிறைகோட் பறை, சூறை கோட்பறை	பாலை	நண்பகல்
3.	இருத்தல்	முல்லை	ஏறு கோட் பறை	முல்லை	மாலை
4.	இரங்கல்	செவ்வழி	மீன்கோட் பறை	செவ்வழி	ஏற்பாடு
5.	ஊடல்	மருதம்	மணமுடிவு நெல்லரிக் கிணை	மருதம்	வைகறை விடியல்

தமிழிசையின் தொன்மை சிறப்புமிக்கது. மிகப் புனிதமான வரலாறுடையது. இவ்வரலாற்றுச் சிறப்பினைக் கொண்ட தமிழிசையினைப்பற்றியும் அதன் மரபின் தொன்மை, வளர்ச்சி, தொடர்ச்சி பற்றியும் காலவரையின்கண் வகுத்து ஓரளவு அணுகலாம்.[2]

சங்க காலம் (கி.பி. 2-ஆம் நூற்றாண்டு)

சங்க நூல்களில் தொல்காப்பியமும், கடைச்சங்க நூல்களாகிய பத்துப்பாட்டு, எட்டுத்தொகை, பதினெண்கீழ்க்கணக்கு ஆகிய இவற்றுள் தமிழர் இசை பற்றிய இலக்கணக் குறிப்புகளும், பண்கள் வளர்ச்சியும், மாறு முதல் பண்ணுதலால் கிடைக்கும் புதிய பண் அமைப்புகளும், யாழின் வகைகள், உறுப்புகள் போன்ற செய்திகளும் நிரம்பக் கிடைக்கின்றன.

சிலப்பதிகாரக் காலம் (கி.பி. 2-ஆம் நூற்றாண்டு)

முத்தமிழ்க் காப்பியம் என பெருமை பெறும் இளங்கோ அடிகளால் இயற்றப்பட்ட சிலப்பதிகாரம் எனும் இசைக்கருவூலம் பண்டையத் தமிழ் இசையின் பொற்காலம். சிலம்பு கூறும் இசை நெறிகளில் சங்க காலத்திசையைக் காட்டிலும் சிறப்பான வளர்ச்சி தெரிய வருகிறது. முத்தமிழுக்கு இலக்கண நூல் சிலப்பதிகாரம் என்று அறியப்படும்.

நிகண்டுகள் காலம் (கி.பி. எட்டாம் நூற்றாண்டு)

சேந்தன் திவாகரமும், பிங்கல நிகண்டும் பல இசைத்தமிழ் குறிப்புகளைத் தருகின்றன.

தமிழரின் இசையெழுச்சி காலம் என கி.பி. 7, 9-ஆம் நூற்றாண்டினைக் குறிப்பிடலாம். மூவர் வாழ்ந்த தேவார காலம் தேவார, திவ்விய பிரபந்த இசையானது சைவ, வைணவ அடியார்களால் அருளப்பட்டு இறைவழிபாட்டிற்குகந்ததாகவும், அமைந்திருக்கின்றன. இப்பாடல்கள் பண்டைத் தமிழரின் இறையுணர்வையும், ஆன்மீகச் சிந்தனையையும் கணிக்க ஏதுவாகிறது. இப்பாடல்களில் தமிழர் இசையின் ஜீவநாடியாக விளங்கும் 'பண்ணிற்கும், இறையுணர்விற்கும் அளிக்கப்பட்டுள்ள ஏற்றம் நன்கு தெரியவருகின்றது. பண்சுமந்த பாடல்கள் என்று தேவாரம் குறிக்கப்படுகிறது. லயத்தை அடிப்படையாக வைத்தது திருப்புகழ் பாடல்கள் என்றால் மிகையாகாது.

சிலப்பதிகாரத்துக்கு உரையெழுதிய ஆசிரியர்கள் காலம் கி.பி. 11-12ஆம் நூற்றாண்டு. அரும்பதவுரையாசிரியர் (11-ஆம் நூற்றாண்டு) அடியார்க்கு நல்லார் (12-ஆம் நூற்றாண்டு) இவ்விரு நூல்கள் துணைகொண்டு, சிலப்பதிகாரத்தின் இசை எத்துணை விரிவானது, ஆழமானது, உயர்வானது என்பதை நன்கு உணரலாம்.

இசை ஆய்வினுக்கு பயனுறும் நுட்பச் செய்திகளைத் தந்துதவும் சேக்கிழார் பெரியபுராணம் எனும் இசைச்சுரங்கத்தையும் இங்குக் கணக்கிடலாம். திருவிளையாடற்புராணம், அருணகிரியார் இயற்றிய திருப்புகழ்ப் பாடல்களை 15-16ஆம் நூற்றாண்டுகளில் பக்தி இசையிலக்கியங்களில் சிறப்பாகக் கருதலாம்.

சிற்றிலக்கியக் காலமென்று வழங்கப்படும் 15-19ஆம் நூற்றாண்டுகளில் பிள்ளைத்தமிழ், கலம்பகம், சதகம், மாலை, பள்ளு, இலக்கியம், குறவஞ்சி, நொண்டி நாடகம் குளுவம், மகுடி போன்ற பாடல்கள் அக்கால வாழ்க்கைத் திறனையும், கலைகளையும், சமுதாய நிலை போன்ற பல கருத்துகளையும் எடுத்துக் காட்டும் வகையில் எழுந்தன.

18-ஆம் நூற்றாண்டிற்குப் பிறகு, நாடகக் கீர்த்தனை ஓர் இலக்கிய இனமாகவே பரவலாயிற்று. அருணாசலக்கவிராயர் (1771) இயற்றிய இராம நாடகக்கீர்த்தனை, திபதை, கண்ணிகள் விருத்தங்கள், தருக்கள் அடங்கியது. இதுபோலவே பராங்குச நாடகம் மற்றும் பல தோன்றின.

நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் அளிக்கும் எளிமையான இசைப் பாடல்கள், இசைநயம் பொருந்தியவையாகவும், கருத்துச் செறிவும் பல பண்களில் இயற்கையான இசையுடன் கூடி அமைந்திருக்கக் காண்கிறோம், சாஸ்திரீய இசையில் காணப்பெறும் பல ராகங்களின் தோற்றத்தையும், வடிவையும் இப்பாடல்களில் காண்கிறோம். செஞ்சுருட்டி, ஆனந்த பைரவி, மாயாமாளவ கௌளை, யதுகுலகாம்போதி, ஆஹிரி மற்றும் பல. தாலாட்டுப் பாடல்கள், சிந்துகள், மாரியம்மன் பாடல், தேரோட்டப் பாடல், வினாவிடைப்பாடல்கள், ஏற்றப்பாடல், விழாப்பாடல், கோலாட்டப்பாடல், அம்மானைப் பாடல், தெம்மாங்கு, ஒப்பாரிப்பாடல், ஆரத்தி, கும்மி, ஊஞ்சல், தெருக்கூத்து நாடகப் பாடல்கள் இடம் பெறுகின்றன.

இதுபோன்று, தமிழ்நாட்டுச் சமயங்கள் வளர்த்த இசை, பெருமைக்குரியது. சமண சமய இசை, இஸ்லாமியர் வளர்த்த தமிழ் இசை, (மஸ்தான் சாஹிப் பாடல்கள்), கிறிஸ்தவ சமயம் வளர்த்த தமிழர் இசை (ஆபிரஹாம் பண்டிதர், வேத நாயக சாஸ்திரியார், வீரமாமுனிவர் (தேம்பாவணிப்பாடல்) வழிபாட்டுப் பாடல்கள்) போற்றற்குரியன. இவையாவும் தமிழிசையின் வளத்தினைப் பெருக்கியுள்ளன.

20-ஆம் நூற்றாண்டில் தற்காலத்திலே வழங்கும் இசை, கருநாடக இசையெனப்படும். தற்காலத்தில் கருநாடக இசையானது பண்பட்ட இசை, திருந்திய இசை, சாஸ்திரீய இசையென்று கூறலாம். தாளக்கட்டுப்பாடு, பண் அமைப்பு, கருத்துச் சிறப்பு கொண்ட பாடல்களைக் கொண்டது. கருநாடக இசையின் ஆதி மும்மூர்த்திகள் என்று வழங்கப்படும், மாரிமுத்தா பிள்ளை, முத்துத்தாண்டவர், அருணாசலக்கவிராயர் இனிய தமிழில், அருமையான இசையில் கருநாடக இசைக்குப் பொருத்தமான, பக்திச்சுவை மிக்க கீர்த்தனைகளை இயற்றினார்கள். பிற்காலத்தில் தியாகராஜர், தீக்ஷிதர், சியாமா சாஸ்திரிகள் மூவரும் முறையே தெலுங்கு, வடமொழியில் கீர்த்தனைகளை பல நூற்றுக்கணக்கான ராகங்களில் நல்லதொரு இசை இலக்கண அடிப்படையில் இயற்றினார்கள்.

பண்டையத் தமிழர் கையாண்ட இசையினைப் பற்றியும், இசையியல் பற்றியும் நாம் ஓரளவு அறிய ஏதுவாயிருக்கும் சாதனங்கள், இலக்கிய இலக்கண நூல்கள்தாம். அவைகளில் பல இறந்தொழிந்தன. எஞ்சியிருக்கும் இசை, இயல், நாடக வழக்கு பற்றிய முத்தமிழ் நூல்களைக் கொண்டும், பிற இலக்கிய நூல்களில் காணப்படும் இசை பற்றிய குறிப்புகளைக் கொண்டும், பண்டைத் தமிழரின் இசையுணர்வு, இசையார்வம், இசையின் நுணுக்கம், தமிழர் இசையின் மேம்பாடு, இவற்றையும், அவர்கள் கையாண்ட கலைச்சொற்களையும், இசைக்கருவிகளையும், இசைக் கலைஞர்கள் பற்றியும் ஓரளவு இன்று நாம் அறிந்து இன்புறுகிறோம்.[3]

இலக்கண, இலக்கியச் சிறப்புகள் கொண்டும், வரலாற்று பெருமையும் ஒருங்கே பெற்ற பைந்தமிழிசையானது தொல்காப்பியருக்கும் பல நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்னரே உருவெடுத்து, நாளொரு மேனியும், பொழுதொரு வண்ணமாக வளர்ந்து, பிற்காலத்தே பல மொழிகளிலும் பயின்று, அம்மொழிகளையும் தம் இசையிலக்கண கூறுகளால் வளப்படுத்தியும், கருநாடக இசையென காரணப் பெயரைப் பெற்றுக்கொண்டு தென்னாட்டிசையாகிய, பண்டையத் தமிழரின் இசை இலக்கணத்தின் உறுதியான அடிதளத்திலே அசையாமல் திகழ்கிறது என்றால் மிகையாகாது. தமிழர் இசை, தமிழிசை, இசைத்தமிழ், தென்னக இசை, பண்டைய தமிழர் இசை, கருநாடக இசை போன்ற

சொற்கள் பெரிதும் நம்மிடையே இன்று வழக்கில் உள்ளவை. அவை ஒவ்வொன்றும் எதைக் குறிப்பிடுவதாக அமைகிறது என்று அறியலாம். தமிழ்நாட்டில் வழங்கிய இசை, தமிழர் வளர்த்த இசை, தமிழர் பாடிப்பழகிய தொன்மையான இசை என இவை பொருள்கொள்ளற்குரியனவாக விரியும். தமிழ்மொழியில் அமைந்த இசைப்பாடல்களைப் பயிலும் மக்களின் இசை தொன்றுதொட்டு இலக்கணம் வகுக்கப்பட்டு, சிறப்புற்று வளர்ந்து இசைத்தமிழில் இன்று பாடப்பெறும் பாடல்கள் வடநாட்டிசையிலிருந்து வேறு பட்டிருக்கும் தென்னிந்திய இசையாகும். கேரள, ஆந்திர கர்நாடக மாநிலத் திசையும் சேர்த்து வழங்கப்படும் தென்னக இசை, கருநாடக இசையெனும் தொன்மையான பழந்தமிழிசை, கர்ணபரம்பரையாக வழிவந்த இசை, என்று பலவாறான பொருளில் வழங்கப்பெறுவது. அனைத்துக் கலைகளுக்கும் உயிர் நிலையாக விளங்குவன அதனில் தோன்றும் இலக்கியங்கள்தாம். இலக்கியம் தோன்றியதுமே அதனில் உட்கூறுகளை நுணுகி ஆராய்ந்து விளக்கும் இலக்கணங்கள் வரையறுக்கப்பட்டு விடு கின்றன. முதலில் தோன்றுவது இலக்கியங்கள், அவற்றினை யடுத்து, இலக்கியங்களுக்கு இலக்கணம் எழுதப்படுகின்றன என்பது உண்மையாகும். இலக்கியங்கள் அவ்வப்போது தோன்றும் கால, நடை, கருத்துக்கேற்ப மாறுபட்டு நிற்பது இயற்கை. ஒரே சீராகவும் தொடர்ந்து வளர்ந்த இலக்கியவளம் ஒரு நாட்டின் உன்னத கலை மேம்பாட்டினை உணர்த்துகின்றது. அதனிலும், அவ்விலக்கியத்தைப் பரிசீலனை செய்தும், அதன் உருவ அமைப்பு, அடிப்படைத் தத்துவங்கள், கருத்தின் உட்கிடக்கை போன்ற பல ஆழமான உட்கூறுகளைப் பகுத்தறிந்தும், இலக்கியங்களின் கவர்ச்சிக்கு உறுதுணையாயிருக்கும் பல்வேறு அம்சங்களை பல நோக்கிலிருந்து ஆராய்ந்தும், அதற்கு இலக்கணம் ஒன்று இசை யறிஞர்களால் வகுக்கப்படுகிறது. இலக்கியச் செறிவு ஒரு கலாசாரத்திற்கு தனிச்சிறப்பினை ஈட்டுகிறது என்பது போன்று அதனை விளக்கும் வகையில் எழுத்தினில் வடிக்கப்பட்ட இலக்கண நூல்களின் செழுமையும் ஈடில்லா ஓர் உன்னத இடத்தை கலாச்சார வரலாற்றிலே பெற்றுள்ளது. இலக்கியப் படைப்புகள், அதற்குத்தக்க இலக்கண நூல்கள் இவை இரண்டுமே ஒன்றுக் கொன்று தொடர்புடையனவாக, பிரிக்க முடியாதவைகளாகவும், இணங்கி, ஒருங்கே ஆதிகாலந்தொட்டு செயல்பட்டு வந்திருக் கின்றன. இலக்கியங்கள் எழுத்தில் வடிக்கப்படாமல், வாய்முறை

யாகவும், (கர்ணபரம்பரை) செவி வழியாகவும் உருவம் பெற்று இருப்பின் காலப்போக்கில் மறைந்து விடக்கூடும். அப்பொழுது, அதனைப் பற்றிய இலக்கணக் குறிப்புகள்தாம் ஆராய்ச்சிக்கும், அதனைப் பற்றி ஓரளவு பிற்காலத்தில் அறிய முற்படும்பொழுது உதவும். இந்த நோக்கில் இலக்கண நூல்களின் பெருமையை அளவிட முடியாது. தொல்காப்பியம் கூறும் இயற்றமிழ் இலக்கணத்திற்கு இன்று நாம் எத்துணை கடமைப்பட்டிருக் கிறோம் என்று நன்றியுடன் நினைத்துப் பார்க்கவேண்டியிருக் கிறது. கி.பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டில் சிலம்பு கூறும் இசைத் தமிழ் இலக்கணம், இன்று தற்காலஇசையென வழங்கும் கருநாடக சங்கீதத்தின் அடிப்படை இலக்கணத்தை நிர்ணயித்திருக்கிறது என்பது இசையிலக்கணம் அறிந்தோர் உணர்ந்து மகிழ்வர்.

இசைக்கலையானது ஒலியைப் பற்றியது. இதனை ஒலிக்கலை என்றும் கூறலாம். இதிலும் இலக்கியப்படைப்புகளும், இலக்கண நூல்களும் காண்கிறோம். இலக்கியம் பல மொழிகளிலும், அம்மொழிக்கேற்ப பாடல்கள் அமையப் பெற்றிருக்கின்றன. இசையிலக்கியங்கள் என்னும் இசைப்பாடல்களில், இசையின் இலக்கணம் என்றும், இசைப்பாடலின் இலக்கணம் என இரண்டாக அணுக வேண்டியிருக்கிறது. இசையின் இலக்கணம் என்பது அதன் ஒலியின் கூறுகளைக்கொண்டு ஆராயப்படுகிறது. பாடல்களின் எழுத்துக்களின் சீர் அமைப்பினைக் கண்டு கணிப்பது பாடலிலக்கணம். பாட்டியல் எனப்படுவது பாடல்கள் எந்த மொழியில் அமைக்கப் பெற்றனவோ, அதற்கேற்ப சொற்களை சந்தங்களில் யாத்து இயற்றப்பட்டிருக்கின்றன. திருப்புகழ் பாடல்கள், தமிழில் லய அடிப்படைக்கு எடுத்துக்காட்டாக அமைந்த அருமையான பாடல்கள். இதுபோன்ற சொல் அமைதி கொண்ட பாடல்கள் வேற்று மொழியில் இருப்பதாகத் தெரிய வில்லை. இப்பாடல்களில் இசையமைதி, கீர்த்தனை, தேவாரப் பாடல்கள் போல் இருக்க முடியாது. பாடல்களின் வடிவம் வேறு அதற்குரிய இலக்கணம் வேறு. பாடலின் இயங்கும் இசையின், ஒலியமைப்பின் இலக்கணம் வேறாகக் காண்கிறோம். இசையின் இலக்கண அமைதி, மொழியின் இலக்கணத்திற்கு அப்பாற்பட்டது. ஒவ்வொரு மொழிக்கென தனியான அழகும், வனப்பும், நடையும் உயிரெழுத்து, மெய்யெழுத்துக்களின் ஆக்கமும், எழுத்துக்களின் சேர்க்கையும் அசையும், அதனால் தோன்றும் இசையும், அம் மொழியில் அமைந்த பாடல்களில் பிரதிபலிக்கின்றன. பாடல்

களில் பொதிந்திருக்கும் பொருளுக்கும், அதன் பாவத்திற்கேற்ப இசையும் பாடலினூடே தக்கவாறு அமைக்கப்படுகிறது. அருள் பெற்ற இசைப்புலவர்கள் திருஞானசம்பந்தர் போன்ற சமயக் குரவர்களும், கீர்த்தனைகள் பல இயற்றிப்புகழ் பெற்ற முத்துத் தாண்டவர், தியாகய்யர் போன்ற மகான்கள் இசையையும், கவிதையையும் ஒரே சமயத்தில் அருளிச்செய்த பெருமை யாவரும் அறிந்தது. அப்பாடல்களின் இசையமைப்பினை, சாஹித்ய அமைப்பு அல்லது சொல்லமைப்பின்று பிரித்து கூற இயலாத வகையில் அத்துணை ஒற்றுமையுடன் இணைந்த நிலையில் இருக்கக் காண்கிறோம். பாடல்கள் இருபகுதிகள் கொண்டு அமைகின்றன. ஒலியமைப்பு பொருளமைப்பு என. இதனையே இன்று தாது என்றும், மாது என்றும் கீர்த்தனங்களில் முறையே குறிப்பிடுகிறோம். 'தாது' என்றால் இசையின் ஸ்வரங்களின் அமைப்பு. மாது என்றால் ஸாகித்யக் கூறு அதாவது சொல்லின் பகுதி. இவையிரண்டும் சேர்ந்து இணைந்திருக்கக் கீதம் அல்லது பாடல் உருவாகிறது.

கி·பி· இரண்டாம் நூற்றாண்டில் இளங்கோ அடிகள் இயற்றிய முத்தமிழ்க் காப்பியமெனப் பெருமைபெறும் சிலப்பதிகாரத்திற்கு 12-ஆம் நூற்றாண்டில் உரையெழுத உதவியாயிருந்த இசை, நாடக, தாள சம்பந்தப்பட்ட நூல்கள் பலவற்றை அடியார்க்கு நல்லார் கூறுகிறார். அவை இசை நுணுக்கம், இந்திர காளீயம், பஞ்ச மரபு, பரத சேனாபதீயம், மதிவாணனார் எழுதிய நாடகத் தமிழ் நூல், முறுவல், சயந்தம், குணநூல், செயிற்றியம் எனவாம். மேற்கூறிய நூல்கள் சிலவற்றிலிருந்து மேற்கொள்களும் அவர் தம் நூலின்கண் காட்டியுள்ளார். ஆனால் அவை பிற்காலத்தே வழக்கொழிந்து விட்டன. இக்குறிப்புகளிலிருந்து முதல் சங்க காலத்திலேயே முத்தமிழ் விளக்கும் இலக்கணநூல்கள் பலவழக்கில் இருந்தமை நன்கு புலனாகின்றது' அவை பிற்காலத்தில் மறைந்து போயின. அவர்களது பெயர்களும், எடுத்துக்காட்டாகக் கையாளப்பட்ட மேற்கோள்களுமே நமக்கு உரைகளில் கிடைக்கின்றன. குறிப்பாக, தாளவொத்து, பூரணவொத்து என்ற தாள இலக்கண நூல்களிலிருந்து குறிப்புகள் உரைகளின் வாயிலாக அறிகிறோம். தமிழிலே தாளத்திற்கென்று தனியாக நமக்கு ஒரு சில நூல்கள் தாம் கிளைத்துள்ளன. சச்சப்புட வெண்பா, பரத சங்கிரகம், தாளசமுத்திரம் போன்றவை. முதன்முதலில் தாள

இலக்கணம் பற்றிக் கூறுவது மேலே கூறிய இரு தமிழ் இலக்கண நூல்களில் கண்டவைதாம். தாளத்தின் கூறுபாடுகள், பாணி, தூக்கு, முடம், இவற்றின் தொழில், மாத்திரையளவு, முதனடை, வாரம், கூடை, திரள் எனப்படும் மூன்று இயக்கங்கள், தாளத்தின் உயிர் நிலைகள் முதலிய இலக்கண விளக்கங்களை காண்கிறோம். பிற்காலத்தே எழுந்த தாள நூல்களில், தாள அமைப்பு, 108 தாளங்கள் பற்றிய குறிப்புகள் கிடைக்கின்றன. பஞ்ச மரபு நூலும் தாள மரபு மிக்க பயனுறும் செய்திகளைத் தருகிறது. சதுரச்ரம், திரச்ரம், மிச்ரம், கண்டம், சங்கீரணம் என்பவை முறையே நாற்கூறு, மூலக்கூறு, எழு கூறு, ஐந்துகூறு ஒன்பது கூறு என்று பெயர் வழங்கப் பெறுகின்றன. 108 தாளங்கள் பரதருடைய நாட்டிய சாஸ்திர நூலில் காணப்படவில்லை. நந்திகேசுவரர் எழுதிய பரதாரவணம் எனும் நூலில் 108 தாளங்கள் இடம் பெறுகின்றன.

ஒரு மாத்திரையளவு கொண்ட ஒச்சா என்ற ஆதிதாளம், 108 தாளங்களில் ஒன்றாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. இக்காலத்திய ஆதிதாளம் சதுரச்ர திரிபுடையாகும். துதியகம் எனும் தாளம் இரண்டு மாத்திரையுடையது, 100X2 மாத்திரை-8 எண்கள் கொண்டது. இதுவே தற்போது கூறப்படும் ஆதிதாளமாகும்.

இசையெனும் சொல் இசைவிக்கும் தன்மையைச் சுட்டும். இசைவிப்பது இசை என்று பொதுப்படையாகக் கூறுவது.[1] இசை என்பது 'இனிய' என்ற வேர்ச் சொல்லினின்று தோன்றியது. ஓர் ஒற்றுமை, ஒழுங்கு, புணர்தல் போன்ற கருத்தைக் காட்டும் சொல். இயைதல், இசைப்பு, இசை என்று கணிக்கலாம். மனம், மொழி, மெய் இம் மூன்றும் தன் வயப்பட்டு இசைந்து நிற்பது இசையாலே. தாளம், பண், பாடல், சொல், பாடற்பொருள், பாடுவோன் குரல் முதலிய அனைத்தும் ஒன்றோடொன்று இசைந்த நிலையே இசையெனலாம்.

> யாழும் குழலும் சீரும் மிடரும்
> தாழ்குரல் தண்ணுமை ஆடலோடு இவற்றின்
> இசைந்த பாடல் இசையாகும்'' (சில. 3. அர. 26-28)

இசையெனும் சொல், சங்க இலக்கியங்களிலும், சிலப்பதிகாரத்திலும் காணப்படுகிறது. இசையெனும் சொல்லிற்கு, இணையாக சங்கீதம் என வடமொழியில் கூறப்படுகிறது. கீதம், வாத்யம்,

நிருத்யம் என்ற மூன்றின் இணைப்பு "ஸங்கீதம்" எனப் பேசப் படுகிறது. இம்மூன்றும் ஒன்றோடொன்று இன்றியமையாத தொடர்பும், சார்பும் கொண்டவை. வாய்ப்பாட்டு அனைத்திலும் முதலிடம் பெறுகிறது. வாய்ப்பாட்டு மிடறு வழியாக இசைக்கப் படும் பாடல்; 'சாரீரம்' குரலிசையெனப் படுவது. கீதம் என்றும் வழங்கப்பெறும். மிடற்றிசை, கருவி இசை, நடனத்திற்கேற்ற இசை எனக்குறிப்பிடும்போது இசையெனும் சொல் பொதுவாக அமைந்திருக்கிறது. பாவோடு நிறத்தை இசைத்தலால் இசை யென்று பெயர்.

பண்ணப்பட்டமையால் பண் என்று பெயர்பெற்றது.

பாவோடனைதலிசை யென்றார் பண்ணென்ற
தோவாப் பெருந்தாளமெட்டானும்-பாவா
யெடுத்தல் முதலா விருநான்கும் பண்ணிற்
படுத்தமையாற் பண்ணென்று பார் (பஞ்சமரபு-இசை மரபு-
கண்டமரபு பக். 91 வெண்பா-50)

மூலாதாரந்தொடங்கி மகரத்தின் ஒற்றால் எழுத்தின் நாதம் ஆளத்தியாய் ஒலி வடிவாய் வெளிப்படுகிறது. இது, பிறகு இசை யென்றும், பண்ணென்றும் பெயர் பெறுகிறது. இசை, பண் என்பன காரணப் பெயர்கள். பல இயற்பாக்களுடனே நிறத்தை இசைத்ததால் இசை யென்று பெயராயிற்று. தானங்கள் எட்டாலும் (தலை, மிடறு, நெஞ்சு, மூக்கு, இதழ், பல், நா அண்ணம்) கிரியைகள் எட்டானும் (எடுத்தல், படுத்தல், நலிதல், கம்பித்தல், குடிலம், ஒலி, உருட்டு, தாக்கு) பிறப்பித்து ஓசை பண்ணப்படுதலால் பண்ணென்று பெயராயிற்று. பாவாற் பெயர் பெற்றது இசை (பஞ். மரபு)

விபுலானந்த ஸ்வாமிகள் தம் யாழ் நூலில் பரதம் எனும் சொல்லுக்கு விளக்கம் காட்டுகையில் ஞானசம்பந்தரின் தேவாரப் பாடலினை உதாரணம் தருகிறார்.

பண்ணும் பதமேழும் பலவோசைத் தமிழவையும்
உண்ணிற்ற தேர் சுவையுமுறு
தாளத்தொலி பலவும்
மண்ணும்புனலுயிரும் வரு காற்றுஞ் சுடர் மூன்றும்
விண்ணும் முழுதானானிடம் வீழிம்மிழலையே

ஏழு சுரங்களைக்கொண்ட பண், இராகம், தாளம் இம் மூன்றுறுப்பு களின் பிண்டமே பரதம் எனக் கூறுகிறார். தாளத்தோடு, சந்தத் தோடு இயைந்தது பாவினோசை. இப்பாவினோடு இணைந்து

இசையினைப் பாடுதல், நிறத்தினை வெளிப்படுத்த இயலும். "நிறந்தோன்றப் பாடல்களைப் பாடுதல்" நிறம் என்றால், வண்ணம், சுவை எனக் கூறலாம்.

பண் சுமந்த பாடல்களை நிறந்தோன்ற பாடுவது இசை யெனப்படுவது. பண்ணுதல் என்பது வினையடியாகப் பிறந்த சொல். பண்ணிற்கு இலக்கணம் வகுக்கப்பட்டுள்ளது. பண், இசை இரண்டும் ஒத்தது போல் தோன்றினாலும் சிற்சில வேறுபாடு களைக் கண்டோம். நம் இசைக்கு மூன்று முக்கிய அம்சங்கள் பண், தாளம், பொருளடங்கிய பாடல்கள் என்பவை. இதனில் சொற்கள், பதங்கள் இல்லாதனவும், பண், தாளம் மட்டுமே புணர்ந்த இசை ஆளத்தியாக மிளிர்கிறது. சிலப்பதிகாரம் கூறும் இசைத்தமிழ் இலக்கணம் வியக்கத் தக்கதாகும்.

ஏழிசை, ஈராறு இராசிகள், பன்னிரு பாலை, நாற்பெரும் பண்கள், 103 பண்கள் ஏழு பாலைகள், பாலை பண்ணும் முறைகள், குரல் திரிபு, வலமுறைதிரிபு, இடமுறை திரிபு, அகநிலை, புற நிலை, அருகியல், பெருகியல், இசை புணரா குறிநிலை, இணை, கிளை, பகை நட்பு, வட்டபாலையில் நரம்புகள் நிற்கும் முறை இணைக்கிரமம், செம்பாலையின் இலக்கணம், பண்ணுப் பெயர்த்தல், மாறு முதல் பண்ணல், அலகு ஈற்றம் முறை, ஆளத்தி நெறி முறைகள், யாழின் வகைகள், யாழ் வாசிக்கும் முறை, யாழிலிட்ட பண்கள், தாளவியல், ஏழ் வகை தூக்குகள் தண்ணுமை மத்தள முழக்கியங்கள், இசை குழலோன், யாழாசிரியர் இவர்கள் அமைதி பண்ணிலக்கணம், பாடல்கள் அல்லது உருக்களில் இலக்கணம் காணக்கிடக்கின்றன.

ஆக, தமிழிசைப் பாடல்களில் காணும் அடிப்படை இசையின் இலக்கணம் கூறுவது இசைத்தமிழ். தமிழ் மொழியிலே அமைந்த இசைப்பாடல்களைத் தமிழிசையெனக் குறிப்பிடலாம். இசைத் துறையில் மூன்று வகை ஆராய்ச்சி பயன்தரக்கூடியது. ஒன்று தமிழிசைப் பாடல்களைப் பற்றியது, பாடல்களில் காணும் இசைக்கூறுகளின் இலக்கணத்தைப் பற்றியது. இவ்விரண்டின் தொன்மையையும், வளர்ச்சியையும் விளக்குவது வரலாற்று சம்பந்தமான ஆராய்ச்சியாகும்.

குறிப்புகள்

1. வீ. ப. கா. சுந்தரம், பழந்தமிழ் இலக்கியத்தில் இசையியல்.
2. ஏ. என். பெருமாள், தமிழர் இசை
3. வீ. ப. கா. சுந்தரம், பழந்தமிழிலக்கியத்தில் இசையியல், பக். 1-45

துணை நூற்பட்டியல்

1. சுந்தரம், வீ. ப. கா, பழந்தமிழ் இலக்கியத்தில் இசையியல்
2. பெருமாள், ஏ. என், தமிழர் இசை, சென்னை, 1984

2. ஓவியக் கலை

டாக்டர் க. த. திருநாவுக்கரசு

மனித வாழ்க்கையை மாண்புறச் செய்வன கலைகள். அவற்றுள் அழகுக் கலைகள் கருத்தைப் புலப்படுத்துவதோடு, மனத்திற்கு மகிழ்ச்சியை ஊட்டுவன. மனிதனுடைய ஐம்பொறிகளுள், யாதாகிலும் ஒன்றிரண்டிற்கே அவை இன்பம் தருவன. அவற்றைக் காட்சிக்கலை, கருத்துக்கலை என வகைப்படுத்தலாம் ஓவியம், நாடகம், சிற்பம் முதலியன காட்சிக்கலைகள். இசையும், இலக்கியமும் கருத்துக்கலைகள்.

சிந்தனைக்கும் செவிக்கும் இன்பம் பயப்பது இசைக்கலை. ஓவியக்கலையோ, கண்ணிற்கு விருந்தாகி, மனத்திற்கு இன்பம் பயப்பதாகும்.

இசைக்கலை ஒலிமயமானது; வேறு ஊடகம் இல்லாதது. இலக்கியக்கலையோ, சொற்கள் எனும் ஊடகத்தால், ஒலி நயத்தைத் தோற்றுவித்து, மனமகிழ்ச்சியை உண்டாக்குவது.

இலக்கியக் கலைக்கு அடுத்த நிலையில், நீளம், அகலம் எனும் இருவகைப் பரிமாணத்தைக் கொண்டு, வண்ணவண்ணக் கோலங்களால் கருத்தைக் கவருவது ஓவியக்கலை.

ஓவியத்தை வரைவதற்குத் தேவைப்படும் கருவிகள் மூன்று. முதலாவதாக வேண்டப்படுவது தளம் அல்லது கிழி. இரண்டாவதாகத் தேவைப்படுவது வண்ணக் கலவை. வண்ணக் கலவையைப் பயன்படுத்தி, ஓவியம் வரைவத்ற்கு உதவும் எழுது கோலாகிய துகிலிகை மூன்றாவதாகத் தேவைப்படும் பொருள். இம்மூன்றையும் கொண்டு, கலைவல்லான் ஒருவன், தன்னுடைய

உணர்ச்சி, சிந்தனை ஆகிய இரண்டையும் கற்பனையில் கலந்து, உள்ளத்தில் வரைபடம் ஒன்றை அமைத்துக் கொண்டு, கிழியில் தீட்டுவதே ஓவியம். கலைஞனுடைய அக்காட்சியே, புறத்தில் கவின்மிகு ஓவியமாக வெளிப்படுகிறது.

பகுதி ஒன்று

ஓவியம் : சொல்லும் பொருளும்

'ஓவியம்' என்னும் சொல், 'ஓவு' எனும் பகுதியை அடியாக் கொண்டு பிறந்த சொல்லாகும். 'ஓவு' என்பதற்கு 'அழகு பொருந்துமாறு செய்தல் அல்லது எழுதுதல்' என்பது பொருள். 'அம்' தொழிற்பெயர் விகுதி.

ஓவுறழ் நெடுஞ்சுவர்'' (பதிற். 68)

பண்டைத் தமிழ் இலக்கியத்துள், 'ஓவம்' எனும் சொல்லே, ஓவியம் எனும் பொருளில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளதைக் காணுகிறோம்.

''ஓ வந்து அன்ன உறுகெழு நெடுநகர்'' (பதிற். 82: 28)

''ஓவச் செய்தியின்'' (அகநா. 5)

'ஓவர்' எனும் சொல், சீவகசிந்தாமணியில், 'ஓவியரைச்' சுட்டுவதற்குப் பயன் படுத்தப்பட்டுள்ளமை இங்குக் குறிப்பிடத் தக்கதாகும்.

''ஓவரம் பாட'' (சீவக. 1844)

என்னும் ஆட்சியை நோக்குக.

'ஓவி' எனும் சொல்லும், ஓவியத்தைக் குறித்ததாகத் தெரிகிறது.

''ஓவி நல்லார்'' (நா. திவ். பி. 2 : 8 : 7)

இந்த முறையில் ஓவு, ஓவி எனும் வேர்ச் சொற்கள் அடியாக, 'ஓவியம்' எனும் சொல் அமைந்து இருக்க வேண்டும். முதன் முதலாக, நெடுநல்வாடையில், 'ஓவியம்' எனும் சொல் லாட்சியைக் காணுகின்றோம்.

''புனையா ஓவியம் கடுப்ப'' (நெடுநல். 147)

மணிமேகலை காலம் (கி. பி. 5 நூ. ஆ.) முதல், 'ஓவியம்' எனும் சொல், பெருவழக்குப் பெற்றுள்ளது.

''**கண்கவர் ஓவியம் கண்டு**'' (மணி. 3 : 131)

ஓவியம் வரைவோர், 'ஓவியன்' எனப்பட்டனர்.

''**ஓவியன் உள்ளத்து உள்ளியது வியப்போன்**'' (மணி. 5 : 7)

'ஓவியம்' பற்றிய சாத்திர நூலை, நம் முன்னோர், ''ஓவியச் செந்நூல்' என்று குறிப்பிட்டுள்ளனர்.[1]

இவற்றால், பண்டைக் காலத்தில் தமிழரிடையே. 'ஓவியக் கலை' நன்கு வளர்ச்சியுற்று இருந்ததை அறிய இயலுகிறது.

'ஓவியத்தைச் சுட்ட 'எழுதுதல்', 'சித்திரம்' போன்ற சொற்கள் மணிமேகலையின் காலம் முதல் வழக்கில் இருந்து வருகின்றன.

''**இகந்த வட்டுடை எழுதுவரிக் கோலத்து**'' (மணி. 3 : 122

''**சித்திரமும் கைப்பழக்கம்**'' (தனிப். 23)

எனும் அவ்வையின் பாடலாலும், 'சுவரை வைத்தே சித்திரம் எழுத வேண்டும்' எனும் பழமொழியாலும், இதனை நன்குணரலாம்.

''**எழுதுங்கால் கோல்காணாக் கண்ணே போல்**''
(திருக். 1285)

எனும் குறட்பாவால், சித்திரம் தீட்டுதலை 'எழுதுதல்' என்று சுட்டும் வழக்கம் இருந்ததாகத் தெரிகிறது.

'எவ்வகைச் செய்தியும் உவமங்காட்டி' விளக்குவதற்கு ஓவியத்தை, நம் முன்னோர், ஒரு கருவியாகப் பயன்படுத்தினர்.

ஓவியத்தின் மூலம் எந்தப் பொருளையும், விளக்க இயலும் என்பதை,

''**மையறு படிவத்து வானவர் முதலா**
எவ்வகை யுயிர்க்கும் உவமங்காட்டி
வெண்சுதை விளக்கத்து வித்தகர் இயற்றிய
கண்கவர் ஓவியம் (மணி 3 : 128 — 131).

எனும் சாத்தனார் கருத்து உறுதிப்படுத்துகிறது.

ஓவியத்துள் சிறப்புமிக்கனவற்றை உயிர்த்துடிப்பு உடையவை எனக் கூறுவதும் உண்டு. உள்ளக் கிழியில் எழுதப்படும் ஓவியம் முதல்நிலை என்றும், புறத்தே எழுதுவது அடுத்த நிலை எனவும் கூறுவர்.

உள்ளத்தில் வரையப்படும் மனக்காட்சியை,

''**உயிராவணம் இருந்துற்று நோக்கி,**
உள்ளக் கிழியினுள் எழுதி''

எனும் அப்பர் தேவாரத்தால், இதனை அறியலாம்.

''**ஒருவன் திருவுளத்தில் அழகொழுக**
எழுதிப் பார்த்திருக்கும் உயிரோவியமே!''
(மீனாட்சி. பிள்ளை. 61)

எனும் குமரகுருபரர் வாக்கில், உயிரோவியம் ஒளிர்கிறது.

அழகுக் கலைகளுள் ஒன்றான ஓவியம், மனிதன் காட்டுவாழ் மனிதனாக இருந்த நிலையில் இருந்து, பயிலப்பட்டு வரும் கலை, அதைச் சுவர், மண்பாண்டம், கண்ணாடி, தோல், துணி, காகிதம், உலோகத் தகடுகள் போன்றவற்றுள், யாதாகிலும் ஒரு பொருளின் மீது கோடுகளால் அல்லது வண்ணத்தால் வரையும் கலையாக வளர்த்துள்ளனர்.

நம்நாட்டில், சமயம், நாட்டு இயற்கை, உணர்ச்சி, சூழல், காலம், மக்களின் பழக்கவழக்கங்கள், சுவைக்கும் பண்பு ஆகியவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு, ஓவியக்கலை வளர்ந்துள்ளதைக் காணலாம்.

இக்கலையைப் பொதுநிலையில், ஐந்து பிரிவுகளில் அடக்கிக் கூறலாம். அவை,

(1) சமயத் தொடர்புடையவை
(2) ஓவியப் பேரிலக்கணம் கொண்டவை
(3) அலங்காரச் சித்திரங்கள்
(4) கருத்தை வெளிப்படுத்துபவை
(5) அழகை எதிரொலிப்பவை.

என்பனவாகும்.

ஓவியம் சந்த இயக்கத்துடன் பொருந்திய, கற்பனை ஒத்திசைவாகும். இந்த ஒத்திசைவு, ஓவியக் கலையின் ஐந்து கூறுகள் எனக் கூறப்படும் மேற்பரப்பு, வரி, வடிவம், வண்ணம், ஒளிநிழல் ஆகியவற்றின் அமைப்பைப் பொருத்து அமைகின்றது.

அழகுக் கலைகளுக்குப் பொது இலக்கணம் கூறும்பொழுது, விபுலாநந்த அடிகள், ''நேர்கோடு, வட்டம், முக்கோணம் ஆகிய மூன்று மூல வடிவங்களில் இருந்து தோன்றிய உருக்கள்''[2] என்று ஓவியத்திற்கு வரைவு இலக்கணம் கூறியுள்ளார்.

கோடுகளால் அமையும் வடிவத்தை, ஓவியம் எனலாம். 'வடிவம்' என்பதற்கு 'அமைவு' என்பதே பொருள்.

ஓவியம், வரையப்படும் முறையாலும், பயன்படுத்தப்படும் பொருளாலும், சித்திரிக்கப்படும் நிலையாலும் பல வகைப்படும்.

முதலாவதாக நீர்வண்ண ஓவியம் (Water-colour paintings), நெய்வண்ண ஓவியம் (Oil Paintings),[3] சுதை ஓவியம் (Fresco Paintings), ஒட்டுநிலை ஓவியம் (Tempra Paintings) அல்லது சுவர் ஓவியம் (Mural Paintings) என நான்கு வகையாகப் பாகுபடுத்துவர்.

தமிழ்நாட்டின் வெப்ப நிலைக்கு 'எண்ணெய் ஓவியம்' பொருத்தம் அற்றது என்பதை அனுபவத்தால் அறிந்த நம் முன்னோர், மற்ற மூவகை ஓவிய முறைகளையே பெரிதும் பயன்படுத்தியுள்ளனர்.

கீழைநாட்டு ஓவியங்களில் இருவகைப் பரிமாணங்களை அல்லது அலகு எல்லைகளைக் காணுகின்றோம். நீளமும் அகலமும் அவை; மேற்கு நாட்டு ஓவியங்களில், ஆழத்தையும் காணலாம். நம்நாட்டு ஓவியத்தில் இப்பண்பினைக் காண இயலாது.

கீழை, மேலை நாட்டு ஓவிய மரபுகள்

இனி, கருத்தைப் புலப்படுத்தும் முறைகளைக்கொண்டு, ஓவியத்தை,

(1) தன்மை நவிற்சி (Realism)
(2) பதிவு நவிற்சி (Expressionism)
(3) கருத்தியல் நவிற்சி (Idealism)
(4) கனவடிவ நவிற்சி (Cubism)

என நான்கு வகைகளாகவும் பாகுபடுத்தலாம். இவற்றுள், முதலிரண்டு வகையையே, நம்நாட்டு ஓவியக் கலையில் காண இயலுகிறது.

இந்திய ஓவியங்களில், இலட்சியப்படுத்தப்பட்ட பொதுமைப் பண்புகளைக் கொண்ட ஓவியங்களே இடம் பெற்றுள்ளன. இவற்றில் மனித இதயத்தின் முழு நிறைவை நாடும் ஆன்மீக வேட்கையையும், முடிவிலாப் பேரழகைச் சுவைக்கத் துடிக்கும் தவிப்பையும் காணலாம் என்பது அறிஞர் கருத்தாகும்.

கூர்ந்து நோக்குதலாலும், ஆழ்ந்து சிந்தித்தலாலும் ஓவியக் கலைக்கு வடிவம் கொடுக்க நம் முன்னோர்கள் முயன்றனர். அவர்கள் வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளைக் காட்ட முயலவில்லை; வாழ்க்கையின் உண்மைகளையே புலப்படுத்த முயன்றுள்ளனர்.

தமிழ்நாட்டுக் கலைஞர், இயற்கையின் பல்வேறு அமைப்புகளில் இருந்து, புலப்படும் நிலைபேற்றையும், அதில் காணப்படும் மெய்ப்பாடுகளையும் நன்கு அறிந்து, இயற்கைத் தன்மை அமைப்பிலும் சந்த அமைப்பிலும் ஓவியங்களை வரைந்தனர்.

இயற்கைப் பொருள், கண்ணுக்கு எவ்வாறு காணப்படுகின்றதோ, அவ்வாறே உருவகப்படுத்துவது, 'தன்மை நவிற்சி' எனப்படும். இதற்கு மாறாக மனத்தில், கலை இன்பத்தை எழச் செய்து, இயற்கை உருவங்களை, உருவகப்படுத்துவது ''கருத்தியல் நவிற்சிக்கலை' எனப்படும். நம்நாட்டு ஓவியக்கலை, இவ்விரண்டாம் பிரிவைச் சார்ந்ததாகும்.

ஒரே வகையான வடிவ அமைப்பை, திரும்பத் திரும்பக் காட்டுவது இந்தியக் கலையின் மரபாக என்றுமே இருந்தது இல்லை. 'வடிவ அமைப்பின் மரபை' விட, 'சுவையுணர்வின் மரபே' நம் நாட்டுக் கலையில், தலைமை இடம் பெற்றுள்ளமை இங்குக் குறிப்பிடத் தக்கதாகும். வெளித் தோற்றம் எவ்வாறு இருப்பினும், உட்கருத்து ஒன்றாகவே இருந்து வந்தது. தமிழ் நாட்டு ஓவியக்கலை, என்றும் அழியாததும், எல்லையற்றதும், பொதுமைப் பண்புடையதாகவும் உள்ள பொருள் யாதோ, அதனையே அனுபவத்தில் உணர்த்த முயன்றது. 'கற்பனை' எனும் இயற்கைகளைக் கொண்டு, உயரவுயரப் பறந்து சென்று, எட்டாத அப்பொருளின் அழகை, நிலவுலகிற்கு இழுத்துவர முயன்றது. இக்கால இலட்சிய நோக்கம் உடையது; மற்றும் குறியீட்டுத் (Symbolic) தன்மையுடையது.

அடிப்படை வண்ணங்களான சிவப்பு, பச்சை, நீலம் ஆகிய நிறங்களை, வெண்மை வண்ணத்தோடு கலந்து, மென்மையும் ஒளியும் கொண்ட வடிவங்களை, நம் முன்னோர்கள் தீட்டினர். கருத்திற்கும், காட்சி பாவத்திற்கும் ஏற்ப வண்ணங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. அவை, ஓவியனின் மன நிலைகளை வெளிப்படுத்துவனவாக உள்ளன. உடல் அசைவுகளும், தோற்றமும் உள்ளக் கிளர்ச்சியைப் புலப்படுத்துகின்றன.

பகுதி இரண்டு

தமிழகத்து ஓவியக் கலையின் வரலாறு

ஓவியக்கலையின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும்

மனிதன், இவ்வுலகில் தோன்றிய காலத்தில் இருந்தே, ஓவியக் கலையும் பிறந்தது எனலாம். மனிதன் தொல்பழங்காலம் முதலே,

தன் உள்ளத்தில் எழுந்த அழகுணர்ச்சியைப் புறத்தே, வடிவ அமைப்பில் காட்ட முயன்றான்.

குகைகளில் வாழ்ந்து வந்த கற்கருவிக் கால மனிதனும், குகைகளின் சுவர்களிலும், கூரைகளிலும் தான் கண்ட விலங்குகளையும், வேட்டைக் காட்சிகளையும், தன்னுடன் வாழ்ந்த மக்களையும், தனக்குக் கிடைத்த செம்மண்ணையும், கரியையும் குழைத்து ஓவியங்கள் வரைந்து, தன் கலை ஆர்வத்தைக் காட்டினான். அவற்றை, அவ்விதம் வரைவதில் அவனுக்குத் தனி இன்பம் ஏற்பட்டது. இவ்வாறு, மனிதனின் அழகுணர்ச்சியையும், உள்ள நெகிழ்ச்சியையும் ஊற்றாகக் கொண்டு ஓவியக் கலை தோன்றியது.

பழைய கற்கருவிக் கால மக்களுக்குச் சிறிதளவு, ஓவியம் வரையத் தெரிந்து இருந்தது. புதுக் கற்கருவிக்கால மக்கள், பண்டைத் தமிழகத்தில்—இன்றைய வேணாட்டில் 'இடக்கல்' என்னும் இடத்தில் உள்ள குகைகளில், தாங்கள் வேட்டை ஆடுவதையும், நடனமாடுவதையும் வண்ணங்களைக் கொண்டு வரி ஓவியங்களாக வரைந்துள்ளதை இன்றும் காணலாம். மேலும், அவர்கள் மண்பாண்டங்களைச் செய்கின்ற பொழுது, அவற்றிற்கு நிறம் பூசி, அவற்றின் மீது விலங்குகளையும், வேறு சில குறியீடுகளையும் வரைந்து உள்ளனர்.

பின்பு, அறிவு வளர்ச்சியுற்ற பொழுது, தன் மனத்தால் பல வடிவங்களையும் காட்சிகளையும் கற்பனை செய்து, அவற்றைப் படங்களாக அவர்கள் வரைந்தனர். எண்ணிப் பார்க்கும் ஆற்றலில் சிறந்த புலவர்களின் கருத்து ஓவியங்களுக்கு, அவர்கள் வண்ண வண்ண வடிவங்களை அமைத்தனர். இவ்வாறு ஓவியக்கலையில் காணும் பொருளில் இருந்து, உள்ளத்தால் எண்ணும் செய்திகள் வளர வடிவம்தரும் முறை, வளர்ச்சி பெற்றது.

சிந்துவெளிச் சின்னங்களில் ஓவியக்கலை

ஏறக்குறைய ஐயாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முற்பட்டது சிந்துவெளி நாகரிகமாகும். ஓவியங்கள் வரைவதிலே, சிந்துவெளி மக்களுக்குப் பேரார்வம் இருந்ததை அங்குக் கிடைத்துள்ள பல, பழம்பொருள் சின்னங்களால் அறிகிறோம். அன்றாட வாழ்க்கையில் அவர்கள் பயன்படுத்திய மண்பாண்டங்கள் பெரும்பாலும், நிறங்கள் பூசப்பெற்று இருந்தன. அவற்றின்மீது பல ஓவியங்களும் வரையப்பட்டு இருந்தன. ஓவியங்களை

வரைவதற்கு முன்பு, அதற்கேற்றப் பின்னணியை அவர்கள் அமைத்துக் கொண்டனர். அதன்பிறகு, மயில் போன்ற பறவைகள், மான், மாடு, ஆடு, எருமை போன்ற விலங்குகள், நீர்வாழ்வனவான மீன்கள் முதலியவற்றை அழகும் நேர்த்தியும் வாய்ந்த ஓவியங்களாக அவர்கள் தீட்டியுள்ளனர். இவை அல்லாமல், கீற்று ஓவியங்களாகப் பலவகையான வட்டங்கள், முக்கோணங்கள், குறியீடுகள் முதலியவற்றை அவர்கள் வரைந்துள்ளனர். இவை யாவும், 'புனையா ஓவியங்களாகக்' காட்சி அளிக்கின்றன.

தமிழகத்தின் கற்பாறை ஓவியங்கள்

1980 ஆம் ஆண்டிற்குப் பிறகு, தமிழகத்தில், பல கற்பாறை ஓவியங்கள் கிடைத்துள்ளன. அவற்றுள் ஒன்றே, குகைகளினுள் வரையப்பட்டவை. மற்றவை, பாறைகளின் மீதும், பாறைகளின் இடுக்குகளிலும் வரையப்பட்டுள்ளன.

இதுவரையில், பதினெட்டு இடங்களில் பாறை ஓவியங்கள் கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளன. அவை வட ஆர்க்காடு, தென் ஆர்க்காடு, தருமபுரி, நீலகிரி மலைத்தொடர், மேற்கு மலைத் தொடரின் கீழ் அமைந்துள்ள மதுரை மாவட்டப் பகுதிகள் ஆகிய இடங்களில் கிடைத்துள்ளன.

கொடுமணல் அகழ்வாய்வில், கண்டுபிடிக்கப்பட்ட கற்பாறைகளின்மீது வெள்ளை வண்ணப்பூச்சு உள்ளது. இவற்றின் காலம் கி.மு. 300 முதல் கி.பி. 200 வரை என்று துணியப்பட்டுள்ளது.

கீழ்வாலை (தென்னார்க்காடு), செத்தவரை (தென்னார்க்காடு) முத்துப்பட்டி எனும் கரடிப்பட்டி (மதுரை மா.), ஆனைப்பட்டி (ம.மா.), திருமலை (ம.மா.), சிறுமலை (அண்ணா மா.) காமயக்கவுண்டன்பட்டி (ம.மா.), வெள்ளருக்கம்பாளையம் (கோவை. மா.), மல்லபாடி (தருமபுரி மா.), பாடியாந்தல் (தெ.ஆ. மா.), சென்னராயன்பள்ளி (வ.ஆ.மா.) ஆலம்பாடி (?) கொள்ளூர் (தெ.ஆ.மா.), மகாராசாக்கடை (தருமபுரி மா.), கொணவக்கரை (நீலகிரி மா.) சீகூர் (நீல.மா.), மல்லசமுத்திரம் (த,மா.) என்னும் இடங்களில் கற்பாறை ஓவியங்கள் கிடைத்துள்ளன. இவை, புதுக் கற்கருவிக் காலம் முதல் பெருங் கற்கருவிக்காலம் வரை, ஓவியக் கலை தமிழகத்தில் வளர்ச்சியுற்ற நிலையினைக் காட்டுகின்றன.

கீழ்வாலை, விழுப்புரத்தில் இருந்து திருவண்ணாமலை செல்லும் வழியில் 23 கி.மீ. தொலைவில் உள்ள ஊர். இங்குக் கீழ்க்கண்ட ஓவியங்கள் காணப்படுகின்றன. விலங்குகள், விலங்கின

முகத்துடன் கூடிய மனிதன், கதிரவன் வடிவம், போர்க்கருவிகள், நடனக் காட்சிகள், குறியீடுகள் முதலியன இடம்பெற்றுள்ளன.[4]

மதுரையை அடுத்துள்ள நாகமலைக்கு எதிரே, தெற்குப் பகுதியில் கரடிப்பட்டி என்னும் ஊர் இருக்கிறது. இவ்வூருக்கு முத்துப்பட்டி எனும் பெயரும் வழங்குகிறது. இங்குள்ள மலையில் சில குகைகள் அமைந்துள்ளன. இவற்றுள் ஒன்றில், வண்ண ஓவியங்கள் தீட்டப்பட்டுள்ளன. இங்குள்ள ஓவியங்களில் பல, காலத்தாலும் பாறையின் சிதைவாலும் அழிவுற்றுள்ளன. அவற்றுள் பெரியதாக வரையப்பட்டுள்ள மனித வடிவம் ஒன்று சிறிய வட்ட வடிவத் தலையும், குச்சி போன்ற கைகளும், அகன்ற உடலும் கொண்டதாக இருக்கிறது. உடலின்மீது, வரிவரியாகக் கோடுகள் இடப்பட்டுள்ளன. இந்தக் கோடுகள் செந்நிறத்தால் தீட்டப்பட்டுள்ளன. இவ்வோவியத்தின் அருகே, சில சிறிய மனித உருவங்கள் சிவப்பு நிறத்தால் வரையப்பட்டுள்ளன. மனித உருவ அமைப்பைக் கொண்டு காணும்பொழுது, வரலாற்றுக் காலத்திற்கு முற்பட்ட ஓவியம் என இவற்றைக் கூற இயலாது. எனினும், இவற்றின் அமைப்பும், வடிவமும் வரலாற்றுக் காலத்தின் தொடக்க நிலையைச் சேர்ந்தவை என்பதை அறிவிக்கின்றன.[5]

"கீழ்வாலை ஓவியத்தில் காணப்படும் குறியீடுகள், சிந்து வெளிப் குறியீடுகளுடன் ஒத்து இருப்பதை எல்லோரும் ஒப்புக் கொண்டுள்ளனர்."[6]

சங்க காலத்தில் ஓவியக்கலை

"பெரிதும் இந்தியாவின் தொன்மைக்கால ஓவியங்களைப் பற்றித் தெரிந்து கொள்ள, பண்டை இலக்கியங்களே பேருதவி புரிவனவாக உள்ளன."[7] எனும் அறிஞர் எ.எல். பாஷம் (A.L. Basham) அவர்களின் கூற்று, முற்றிலும் தமிழகத்தின் பண்டை ஓவியக் கலை வரலாற்றிற்குப் பொருந்துவதாக உள்ளமை இங்குக் கருதத்தக்கது.

போரில் விழுப்புண் பட்டு மாண்ட வீரர்களுக்கு நினைவுச் சின்னமாக, கல்லில் அவர்களுடைய உருவினைச் செதுக்கிப், பெயரும், புகழும் பொறித்து, நடுகல் நட்டு வழிபாடு செய்யும் வழக்கம் தொல்காப்பியனார் காலத்தில் சிறப்புற்று விளங்கியது. அவ்வாறு கற்களிலே வீரர்களின் உருவங்களைச் செதுக்குவதற்கு முன்பு, கல்தச்சர், தாங்கங் செதுக்க விரும்பும் உருவத்தை முதலில் வரைந்து பார்த்து, பின்பு அவ்வோவியத்தைச் சுற்றிலும் செதுக்கிக்

கல்லில் உருச்சமைத்தல் வழக்கம். இதிலிருந்து ஓவியக் கலை யுணர்வு பண்டைத் தமிழரிடையே வேருன்றி இருந்ததை அறிய முடிகிறது.[8]

மற்றும், மங்கையரும் மைந்தரும் தங்கள் தோள்களிலும், மார்புகளிலும் சந்தனக் குழம்பினால் மான், மயில், வல்லிக்கொடி முதலிய ஓவியங்களை எழுதும் பழக்கம் பண்டைத் தமிழரிடம் இருந்துவந்தமை தொல்காப்பியத்தால் அறியப்படுகிறது. இதை 'வல்லி' எனவும், 'தொய்யில்' எனவும் கூறுவர்.[9]

பாட்டும் தொகையும் காட்டும் ஓவியக்கலை

தமிழ்நாட்டின் தலைசிறந்த நகரங்களில் எல்லாம், சங்க காலத்தில் ஓவியர்களுக்குத் தனிப்பட்ட வீதிகள் இருந்ததைப் பாட்டும் தொகையும் தெரிவிக்கின்றன.

கூரிய அறிவொடு, ஆழ்ந்த நோக்கும் அமையப்பெற்ற ஓவியர்களை,

> "நுண்ணூதின் உயர்ந்த நுழைந்த நோக்கின்
> **கண்ணுள் வினைஞர்**" (மதுரைக். 517-18)

என்று மாங்குடி மருதனார் சுட்டியுள்ளார்.

உலகில் காணப்பெறும் உயிருள்ளன, உயிரற்றன ஆகிய எல்லாப் பொருள்களையும், கற்பனையால் காணப்பெறும் பொருள்களையும், அவற்றின் வடிவங்களைப் போலத் தோன்றும்படி, தமிழ்நாட்டு ஓவியர்கள், ஓவியங்களாகத் தீட்டினர்.

வண்ணம் தீட்டிய ஓவியங்களையும், வண்ணம் தீட்டப் பெறாத ஓவியங்களையும் ஓவியர்கள் எழுதி வந்தனர். வண்ணம் தீட்டப்படாத கீற்று ஓவியங்களைப் "புனையா ஓவியம்" எனச் சுட்டுவது மரபு.

> "**புனையா ஓவியம்** கடுப்ப" (நெடுநல். 147)
> "**புனையா ஓவியம்** போல நிற்றலும்" (மணி 16 : 131)

ஓவியத்தை 'வட்டிகைச் செய்தி' எனவும் கூறுவர்.

> "தகரக் குழலாள் மண்ணொடு மயங்கி,
> மகரயாழின் வான்கோடு தழீஇ
> **வட்டிகைச் செய்தியின்** வரைந்த பாவையின்
> எட்டிக் குமரன் இருந்தான்" (மணி. 4:55-58)

எனும் ஆட்சிகள் இதற்குரிய சான்றுகளாகும்.

பாலை பாடிய பெருங்கடுங்கோ, ஓவியம் எழுதும் ''துகிலிகை, பாதிரிப்பூவைப்போல இருக்கும்'' என்பர்.[10]

கந்தரத்தனார் எனும் புலவர், அழகே வடிவான ஆரணங்கு ஒருத்தியை, ஓவியக் கலைஞன் எழுதியுள்ள மங்கை நல்லாளின் தோற்றத்திற்கு உவமை கூறுகிறார்.

''வல்லோன் .....
எழுதியன்ன காண்டகு வனப்பின்
ஐயள் மாயோள்'' (நற்றி. 146)

என்பது அவருடைய வாக்காகும்.

காண்பார் உள்ளத்தைத் தம் பேரழகால், கவர்ந்து துன்புறுத்தும் மகளிரைக் கொல்லி மலையில் வரையப்பட்டு இருந்த அச்சம் தந்து துன்புறுத்தும் கொல்லிப் பாவைக்கு ஒப்பாகக் கூறும் மரபு, சங்க காலத்தில் இருந்து வந்தது.[11]

ஆயிரத்து எண்ணூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்னர், தமிழ்நாட்டில் ஓவிய மாளிகைகள் இருந்ததைச் சங்கப் பாடல்கள் தெரிவிக்கின்றன. அரசருடைய அரண்மனைகளில் 'சித்திர மாடம்' எனும் மாளிகைப் பகுதி ஒன்று இருந்தது. பாண்டியன் நன்மாறன் என்பவன், தன்னுடைய சித்திர மாடத்தில் தங்கி இருந்தபொழுது உயிர்நீத்தான் என்பதையும், அதனால் அவன் 'சித்திர மாடத்துத் துஞ்சிய பாண்டியன் நன்மாறன்' எனும் பெயரைப் பெற்றான்[12] என்பதையும் சங்கப் பாடலின் மூலம் அறிகிறோம்.

அவனுடைய சித்திர மாடத்தை,

''கயங்கண்ட வயங்குடை நகரத்து
செம்பியன் றன்ன செஞ்சுவர் புனைந்து''
(மதுரை. 484-85)

என மாங்குடி மருதனார் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

நக்கீரர் இயற்றிய நெடுநல் வாடையிலும், பாண்டியனுடைய 'சித்திர மாடம்' வருணிக்கப்பட்டுள்ளது.

''வெள்ளி யன்ன விளங்கும் சுதையுரீஇ
மணிகண்ட மாத்திரத்தின் காழ்ச்
செம்பியன்ன செய்வுறூஉ நெடுஞ்சுவர்
உருவப் பல்பூ வொருகொடி வளைக்
கருவொடு பெரிய காண்பின் நல்லில்''
(நெடுநல். 110-113)

என்பது சித்திர மாடத்தைப் பற்றிய சொல்லோவியமாகும்.

இச்சங்க நூல் சான்றுகளினால், அக்காலத்தில் சுவர் ஓவியங்களும், சுதை ஓவியங்களும் சிறப்புற்று விளங்கியமை தெரிய வருகிறது.

சிறுபான்மை மரப்பலகைகளிலும், கிழிகளிலும் அக்காலத்தில் ஓவியங்கள் எழுதப்பட்டன.

'படம்' என இப்பொழுது வழங்கி வரும் தமிழ்ச்சொல், அக்காலத்திலே துணியில், ஓவியம் வரையப்பட்டதைச் சுட்டியது. இதனைச் 'சித்திரப் படாஅத்துள் புக்கு' எனும் சிலப்பதிகார (கானல். 1) அடிகளால் அறிகிறோம்.

திருமாவளவன் காலத்திய காவிரிப்பூம்பட்டினத்தில், சிறப்புற்று விளங்கிய கோயிலின் மீது வண்ணவண்ண ஓவியங்கள் தீட்டப்பட்டு இருந்தன. அவ்வோவியங்கள் தெருவில் ஓடும் தேர்களினால் எழுந்த தூசியால், புழுதியை மேலே பூசிக்கொண்ட யானையைப் போல அழுக்கேறி இருந்தன எனப் பட்டினப் பாலை[13] குறிப்பிடுகிறது.

பாண்டியன் நெடுஞ்செழியனின் அரண்மனையில் இருந்த படுக்கை அறையில், கட்டிலின் மேலுள்ள விதானத் திரையில், மேஷம் முதலிய பன்னிரண்டு இராசிகளையும், அவற்றில் நுழைந்து செல்லும் பரிதியையும், அதனோடு மாறுபாடு கொண்ட திங்களையும், சந்திரனைப் பிரியாத ரோகிணியையும் ஓவியர்கள் எழுதி இருந்தனர். அதைக் கண்டு, தலைவனைப் பிரிந்த பாண்டிமாதேவி, ரோகிணியைப் போல, தானும் தலைவனை விட்டுப் பிரியாது, என்றும் அவனுடன் இருக்க முடியாததை நினைந்து நைந்துருகிப் பெருமூச்சு விட்டாள் என்பதை நெடுநல் வாடை தெரிவிக்கிறது.[14]

வஞ்சிமாநகரத்தில் இருந்த பௌத்தப் பள்ளியில், பௌத்த மத 'நிதானங்கள்' பன்னிரண்டும், உருவகப்படுத்தி ஓவியங்களாகத் தீட்டப்பட்டு இருந்தன என்பதை,

''சாலையும் கூடமும் தமனியப் பொதியிலும்
கோலங்கள்ஈன்ற கொள்கை இடங்களும்''
(மணி. 23 : 66-67)

எனும் மணிமேகலை வாசகத்தால் அறிகிறோம்.

சமணப் பள்ளியின் சுவர்களிலும், ஓவியம் வரையப்பட்டு இருந்ததை மதுரைக்காஞ்சி தெரிவிக்கிறது. மதுரைக்கு அருகில்

உள்ள திருப்பரங்குன்ற மலையிலே, முருகப்பெருமான் கோயிலைச் சார்ந்து ஒரு சித்திர மாடம் இருந்ததைக் குன்றம் பூதனார் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

இச்சித்திர மாடத்துள் எழுதப்பட்டு இருந்த ஓவியங்களை, நப்பண்ணனார், எனும் புலவர்.

"இரதிகாமன் 'இவள்—இவன்' எனாஅம்
விரகியர் வினவ, வினா இறுப்போரும்
'இந்திரன் பூசை', இவள், அகலிகை; இவன்
சென்ற கௌதமன்: சினனுறக் கல்லுரு
ஒன்றியபடி இதென்று உரை செய்வோரும்
இன்ன பலபல எழுத்துநிலை மண்டபம்"
(பரி.19 : 48-53)

என்று சொல்லோவியமாகத் தீட்டியுள்ளார்.

கோயில்களைத் தவிர, அரசருடைய மாளிகைகளிலும், சாமானிய மக்களுடைய வீடுகளிலும் ஓவியங்கள் வரையப்பெற்று இருந்தன.

பாண்டிய மன்னனுடைய ஓவிய மண்டபத்தைப் பற்றிச் சிலப்பதிகாரம் குறிப்பிடுகிறது.[15]

காவிரிப்பூம்பட்டினத்திற்குப் புதியதாக வந்த மக்கள், அங்குள்ள வீடுகளின் நீடுயர்ந்த வெளிச்சுவர்களில் வரையப் பட்டுள்ள பல்வேறு ஓவியங்களைக் கண்டு வியந்ததை,

"எவ்வகை உயிர்களும் உவமம் காட்டி,
வெண்சுதை விளக்கத்து வித்தகர் இயற்றிய
கண்கவர் ஓவியம் கண்டு"
(மணி. 3 : 129-131)

என்று சாத்தனார், குறிப்பிட்டுள்ளார்.

அகப்பொருள் துறையாகிய 'மடலேறுதலில்', தலைவியின் உருவத்தைத் தலைவன் எழுதி அமைத்த படத்தைக் கையிலேந்தி, செல்லும்பொழுது, 'இவன் காதலி இவள்' என அறியும்படி அப்படம் ஒப்புமை உடையதாக இருந்தது என்பதைச் சங்கப் பாடல்கள் தெரிவிக்கின்றன.[16]

நாடக மகளிர்க்கு என வகுக்கப்பட்ட அறுபத்து நான்கு கலை களுள் ஒன்றாக, 'ஓவியக்கலை' போற்றப்பட்டது.

"நாடக மகளிர்க்கு நன்கனம் வகுத்த
ஓவியச் செந்நூல் உரைநூல் கிடக்கையும்
கற்றுத் துறைபோகிய பொற்றொடி நங்கை"
(மணி. 2 : 30-32)

எனச் சாத்தனார் கூறுவதால் அறிகிறோம்.

இங்குக் குறிப்பிடப்பட்ட ஓவிய நூல், இன்று கிடைக்கப் பெற வில்லை. ஆனால், அடியார்க்கு நல்லார் காலம் வரையில் (கி.பி. 14 நூ.ஆ.), இந்நூல் கலைஞர்களுக்கு வழிகாட்டியாக அமைந்து இருந்தது.

மதுரைக்காஞ்சியும், சிலப்பதிகாரமும் ஓவியர்களைக் 'கண்ணுள்வினைஞர்' எனக் குறிப்பிடுகின்றன.

"நோக்கினான் கண்ணிடத்தே, தம் தொழிலை நிறுத்தலில், கண்ணுள் வினைஞர் என்றார்" என மதுரைக்காஞ்சியின் அடி களுக்கு, நச்சினார்க்கினியர் உரை விளக்கம் தந்துள்ளார்.

ஓவியத்திரைகள்—தட்டிகள் பற்றிய குறிப்புகளும் கிடைத் துள்ளன.

"தோற்றிய அரங்கின் தொழுதெனர்ஏத்த
பூதரை எழுதி மேனிலை வைத்து
.....
ஓவிய விதானத்து உரைபெறும் நித்திலத்து"
(சிலப். 3 : 106-111)

மேலும், கட்டிலின் மேற்கட்டித் திரையிலும், திரைச்சீலை களிலும் ஓவியங்கள் வரையப்பட்டு இருந்தன.

"புன்னைநீழல் புதுமணற் பரப்பில்
ஓவிய எழினி சூழவுடன் போக்கி
விதானித்துப் படுத்த வெண்கால் அமளிமிசை"
(சிலப். 5 : 168-170)

ஓவிய நூல்

கி.பி. பதினைந்தாம் நூற்றாண்டு வரையில், தமிழகத்தில் ஓவிய நூல்கள் சில, வழக்கில் இருந்தன. ஆனால், இப்பொழுது அவை கிடைக்கப்பெறவில்லை. சிலப்பதிகாரத்திற்கு உரை விளக்கம் எழுதியவர் அடியார்க்கு நல்லார் எனும் கலை மாமணியாவார்.

சிலப்பதிகாரத்தின் 'வேனிற்காதை'யில் வரும் 'ஒன்பான் விருத்தியுள் தலைக்கண் விருத்தி' (25) எனும் தொடருக்கு, அடியார்க்கு நல்லார் எழுதியுள்ள விளக்கத்தையும், இதற்கு இடையே மேற்கோளாகக் காட்டப்பட்டுள்ள ஓவிய நூலின் சூத்திரத்தையும் இங்குக் காண்போம்.

"இதனுள் 'விருத்தி' என்பது இருப்பு, ஓவிய நூலுள் நிற்றல், இருத்தல், கிடத்தல், இயங்குதல் எனும் இவற்றின் விகற்பங்கள் பல உள. அவற்றுள், இருத்தல் திரிதர உடையனவும், திரிதரவில்லனவும் என இரு பகுதிய; அவற்றுள் திரிதரவுடையது: யானை, தேர், புரவி முதலியன; திரிதரவில்லன ஒன்பது வகைப்படும். அவை : பதுமுகம், உற்கட்டிதம், ஒப்படியிருக்கை, சம்புடன், அயமுகம், கவத்திகம், தனிப்புடம், மண்டிலம், ஏகபாதம் என்விவை, என்ன?

'பதுமுக, முற்கட்டிதமே, ஒப்படி,
இருக்கை, சம்புட, மண்டிலம், ஏக பாதம்
உளப்பட ஒன்பதும் ஆகும்;
திரிதர வில்லா இருக்கை என்ப'

என்றாராகலின்'' என்னும் உரைப்பகுதி,[1] நம் கருத்தைக் கவருவதாகும்.

இங்குச் சுட்டப்படும் 'திரிதரவு', என்பது யாது? இயங்கும் நிலையில் ஒரு பொருளின் இருக்கை நிலையில் சித்திரித்தலையே, 'திரிதரவு' என ஓவிய நூல் கூறுகிறது. அசையா நிலையில் நிலைத்தத் தோற்றத்தை, 'திரிதரவில்லன்' எனும் தொடரால் பண்டை ஓவிய நூல் சுட்டுகிறது.

இத்தகைய அரிய செய்திகளைக் கலை நுட்பத்தை எடுத்துரைக்கும் ஓவிய நூல், இக்காலத்தில் கிடைக்கவில்லை.

இந்த ஓவிய நூலுள் விளக்கப்பட்டுள்ள 'விருத்தி'யைப் பற்றிய குறிப்பு, கி.பி. ஏழாம் நூற்றாண்டின் கடைப்பகுதியைச் சேர்ந்த பெருங்கதையினுள் இடம் பெற்றுள்ளமை அறியத்தக்கது.

"பன்னாள் கழிந்த பின்னர், முன்னாள்
எண்மெய்ப் பாட்டினுள் இரக்கம் எய்திரீஇ
ஒன்வினை ஓவியர் கண்ணிய விருத்தியுள,
பாவை நோக்கத்து ஆரணங்கு' எய்தி''
(பெருங். உஞ்சை. நருமதை. 44-48)

என்பதனால், ஓவிய நூல்கள் தமிழ்நாட்டில் வழக்கில் இருந்திருக்க வேண்டும் என்பது புலனாகிறது.

இவ்வாறு, பழந்தமிழ் இலக்கியத்துள், சொல்லோவியமாக்கப்பட்டுள்ள ஓவியக் கலையின் சின்னங்கள், அவை வரையப்பட்டிருந்த மாடமாளிகைகள், பள்ளிகள், கோயில்கள் முதலியவற்றோடு அழிந்து போயின. இதனால், தமிழ்நாட்டின் பண்டைக் கால ஓவியங்கள், இன்றைக்கு நமக்குக் கிடைக்கவில்லை.

மூன்றாம் பகுதி

பேரரசர் போற்றிய ஓவியக்கலை

கி.பி. ஆறாம் நூற்றாண்டின் இறுதிப்பகுதியில் இருந்து, தமிழகத்தின் கோயில்கள் கருங்கற்களினால் எழுப்பப்பட்டன. அவற்றின் சுவர்களில் வரையப்பட்ட சுதை ஓவியங்கள் சில, நமக்குக் கிடைத்துள்ளன. அவை சுவரோவியங்களாக (Mural) உள்ளன.

அ பல்லவப் பேரரசரின் ஓவியங்கள்

காஞ்சியைத் தலை நகராகக் கொண்டு, தமிழகத்தின் வடபகுதியான தொண்டை மண்டலத்தை ஆட்சிபுரிந்த 'மாண்புமிகு பல்லவர்'களுள், முதன்மையானவன் மகேந்திரவர்மனாவான் (கி.பி. 600-630). அவனுடைய காலத்திலேயே, தமிழகத்தில் கற்களினால்—குடைவரைக் கோயில்களான குகைக் கோயில்கள் அமைக்கப்பட்டன. மகேந்திரன் முதன் முதல் அமைத்த குடைவரைக் கோயில், மண்டகப்பட்டு எனும் இடத்தில் உள்ளதாகும். இக்கோயிலில் உள்ள கல்வெட்டு ஒன்று, நம் கருத்தைக் கவருகிறது.

'பிரம்மா ஈஸ்வரன், விஷ்ணு—இவர்களுக்கு அழியக் கூடிய செங்கல், மரம், உலோகம், சுண்ணாம்பு ஆகியவற்றின் உதவியின்றி விசித்திரசித்தன் கட்டிய கோயில் இதுவே''[17]

என்பது அக்கல்வெட்டு தெரிவிக்கும் செய்தியாகும். இதனால், நிலைபேறுடைய கருங்கல்லினால், முதன் முதல் இவன், கோயில் எழுப்பியமை உறுதிப்படுகிறது.

மாமண்டூர் ஓவியம்

இவன், இவ்வாறு எடுப்பித்த குகைக் கோயில்கள் பல. அவற்றின் சுவர்களில் மகேந்திரன் ஓவியங்களை வரையச்

செய்துள்ளான் என்பதற்குச் சில சான்றுகள் கிடைத்துள்ளன. மாமண்டூர்க் குகைகளின் வெளிமண்டபத்திலும், தூண்களிலும் ஓவியச் சின்னங்கள் புலப்படுகின்றன. அவற்றுள், தாமரைக் கொடியும், தாமரை மலருமே தெளிவாகத் தெரிகின்றன.

சிதைந்த சின்னங்கள்

சித்தன்னவாசல், குகைக் கோயிலின் உள்மண்டபத்து விதானத்தில் காணப்படும் ஓவியப் பூச்சு, சில பகுதிகளில் அதிர்ந்து உதிர்ந்து போயுள்ளன. அவற்றின் அடியில், பாறையோடு சேர்த்து வரையப்பட்டுள்ள சில ஓவியச் சின்னங்கள் மங்கலாகத் தெரிகின்றன. இவை மகேந்திரவர்மன் காலத்தில் வரையப் பட்டனவாகும்.

விருதுகள் உணர்த்தும் உண்மை

பல்லாவரத்திலும், காஞ்சிபுரத்து ஏகாம்பரநாதர் கோயில் மண்டபத்தூண் ஒன்றிலும் காணப்படும் கல்வெட்டுகள் மகேந்திரனைச் **சித்திரகாரப்புலி** எனப் போற்றுகின்றன. இதி லிருந்து, ஓவியக் கலையில், அவன் வல்லவனாக விளங்கினான் என்பது தெரியவருகிறது.

மற்றும் வேறுசில கல்வெட்டுகளினால், அவனுக்கு, விசித்திர சித்தன், மத்த விலாசன், சைத்யகாரி போன்ற சிறப்புப்பெயர்கள் வழங்கியமை புலனாகின்றன. இவற்றால், மகேந்திரன், கலையார்வம் வாய்ந்த கலைஞனாகவும், கலைபயில் தேர்ச்சி உடையவனாகவும் விளங்கியமை அறியப்படுகிறது.

இவனுடைய மரபில் வந்தோர், தமிழகத்தைக் 'கலைக்கூட மாக' மாற்றிய பெருமைக்கு உரியவராவர்.

கயிலாசநாதர் கோயில் ஓவியங்கள்

கி.பி. ஏழாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில், காஞ்சியை ஆண்ட இரண்டாம் நரசிம்மவர்மன் எனப்படும் இராசசிம்மன், தன் தலைநகரில் 'கயிலாசநாதர் கோயில்' எனும் மாபெரும் கட்டுமானக் கோயிலை எடுப்பித்தான். இக்கோயிலில், கலை யார்வம் வாய்ந்த அவனுடைய அரசி அரங்கபதாகை ஓவியக் கலையில் ஈடுபாடு உடையவளாக விளங்கினாள். கயிலாச நாதர் கோயிலைச் சுற்றியுள்ள சிறுசிறு மண்டபங்கள் போன்ற அமைப் புடைய பரிவார தேவதைகளின் கோயில்களை, இவள் கட்டியுள்ள தாகத் தெரிகிறது. அவற்றுள், சிலவற்றில் ஓவியச் சின்னங்கள் சில

காணப்படுகின்றன. இவற்றுள் ஓர் அரசனின் வடிவ ஓவியமும், சோமாஸ்கந்தரின் அழகிய ஓவியமும் சிறப்புமிக்கனவாகக் கருதப் படுகின்றன.

சோமாஸ்கந்த ஓவியம்

"ஏல வார்குழல் இறைவிக்கும்எம்பிரான்
தனக்கும்
பாலன் ஆகிய குமரவேள் நடுவுறும்
ரபன்மை"

(கந்த. வி.வ. 3)

உயிர்த்துடிப்பு உடையதாகப் பொலிவுறுகிறது.

சிவனுடைய திருவடிகளின் ஒருபுறத்தே சிவகணங்களின் தோற்றம் தெரிகிறது. உமாதேவியின் இருக்கைக்குப் பக்கத்தே நிற்கும் அழகிய பணிப்பெண் ஆகியோரின் ஓவியங்கள், துண்டு துணுக்குகளாகவே உள்ளன. எனினும், அவை, அவ்வோவியங் களின் அமைப்பையும் அழகையும் வரிகளின் மூலம், வியப்பூட்டும் வகையில் தீட்டப்பட்டுள்ளன.

பாசம் வாய்ந்த பெற்றோர் வியக்கும் வகையில் குறுகுறு நடையையும் கனிவுமிகு கண்களையுமுடைய குழந்தை, பற்றும் பரிவும், ஈடுபாடும் கொண்டு ஏவலரின் அன்பிற்குரித்தான செல்வக் குலக்கொழுந்தின் மீது சொரியும் அன்புப் பெருக்குப் போன்ற உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தும் உயிரோவியக் காட்சியை, இந்தச் சோமாஸ்கந்தர் ஓவியப் பகுதி நேர்த்தியுடன் வழங்குகிறது.

பெண்மையின் எழில் பொங்கி வழிய, அக்குழந்தையின் தாய், அழகோவியமாகக் காட்சி தருகிறாள். ஓவியனின் கற்பனைத் திறன், வண்ணக் கலவையின் ஒளிச்சிதறல், தூரிகை ஆற்றலின் நளினம் ஆகிய அனைத்தும் இணைந்து, இன்மையும் மென்மையும், கவினும் கவர்ச்சியும் உடையதாக இவ்வோவியங்களை ஒளிரச் செய்துள்ளன.

பனைமலை ஓவியம்

தென் ஆர்க்காடு மாவட்டத்தைச் சேர்ந்த விழுப்புரத்தை அடுத்த, பனைமலையின் கோயிலின் உள்ளே, கிழக்குச் சுற்றாலைச் சுவரில், பார்வதியின் எழில்மிகு வண்ண ஓவியம், இக்காலத்தைச் சேர்ந்ததாகத் தோன்றுகிறது. தேவியின் "அணிதரளக் கொப்பும் வயிரக் குழையும், விழியின் கொழுங் கடையும் துப்பும் நிலவும்" திருக்கோலம் கண்கொள்ளாக் காட்சி யாகத் திகழுகிறது.

வைகுந்தப் பெருமாள் கோயிலின் ஓவியச் சின்னங்கள்

இரண்டாம் நரசிம்ம வர்மனுடைய வழியில் வந்த பல்லவ மன்னன் இரண்டாம் நந்திவர்மன், வைகுந்தப் பெருமாள் கோயிலைக் காஞ்சியில் எடுப்பித்தான். அக்கோயிலின் விமானத்தில், ஓவியச் சின்னங்கள் ஒளிவிட்டுப் பிரகாசிக்கின்றன.

கருவறை ஓவியம்

பல்லவர்கள் காலத்திய சிவன் கோயில்களின் கருவறையில் ஒருவகைச் சிறப்பு இயல்பு காணப்படுகிறது. கருவறையின் சிவலிங்கத்திற்குப் பின்புறச் சுவரில் சோமாஸ்கந்தரின் புடைப்புச் சிற்பம் அணிசெய்வதை இன்றும் காணலாம். பெரும்பாலான கோயில்களில், அப்புடைப்புச் சிற்பம் செந்நிற வண்ணத்தாலும், நீலநிற வண்ணத்தாலும் மெருகிடப்பட்டுள்ளன. அவை, இன்றும் ஏரும் எழிலும் வாய்ந்தனவாகப் பொலிவுறுகின்றன.

பல்லவர் ஓவியங்களின் மாட்சி

"பல்லவர் காலத்து ஓவியங்களில் வண்ணம் அழிந்துவிட்டன எனினும், வரிகளின் நளினம், நம் உள்ளத்தைக் கவருகிறது. சான்றாக மாமண்டூர்க் கோயிலில் காணப்படும் தாமரை மலரையும், பனைமலைப் பார்வதியையும், காஞ்சி கயிலாசநாதர் கோயிலில் காணப்படும் சோமாஸ்கந்த கோலத்தையும் குறிப்பிடலாம். நீரிலே நிற்கும் தாமரைத் தண்டின் நிமிர்ந்த நிலையும், விரிந்த மலரின் வனப்பும் நீண்ட கண்ணின் கருணை நிறைந்த பார்வையும் எழிற்சுவையுடன் தீட்டப்பட்டுள்ளன"[18]

ஆ. பாண்டியப் பெருவேந்தரின் ஓவியங்கள்

(முற்காலம் கி.பி. 7-9ஆம் நூ.ஆ.)

பல்லவரின் சம காலத்தில், தென் தமிழ்நாட்டைக் கடுங்கோன் வழிவந்த பாண்டியர்கள் ஆட்சிபுரிந்தனர். இவர்களை முற்காலப் பாண்டியர் எனச் சுட்டுவது வழக்கம்.

திருமலைக் கோயில் ஓவியங்கள்

அறிஞர் மூவே தூப்ராய் அவர்களால் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட திருமலைக் குகையிலில் உள்ள ஓவியங்கள், முற்காலப்பாண்டியரின் கலைத்திறனை வெளிப்படுத்துகின்றன. இக்குகை, மகேந்திரவர்ம னுடைய குடைவரைக் குகைகளைப் பெரிதும் ஒத்துள்ளன.

இங்குள்ள ஓவியங்கள், பெரிதும் அழிந்துவிட்டன. எனினும், மேற்கூரையிலும், தூண்களிலும் பரவலாக ஓவியத்துணுக்குகள் உள்ளன.

அவற்றில் அன்னம், வாத்து, உள்ளத்தைக் கவரும் அரும்பு முதல் அலர் ஈறாகத் தீட்டப்பட்டுள்ள தாமரை மலர்கள் போன்றவை, பாண்டிய நாட்டு ஓவியனின் கைவண்ணத்தையும், கலைத் திறனையும் வெளிப்படுத்துவனவாக அமைந்துள்ளன.

மற்றும், வேடர்களும், வேட்டுவச்சிகளும் அணிசெயும் ஓவியங்கள் சில, இங்குக் கிடைத்துள்ளன. அவற்றுள் ஒன்று, வேட்டைக்குப் பின், காட்டுப்பன்றி ஒன்றைத் தூக்கிக் கொண்டு வருவதைக் காட்டுகிறது. மேலும் குடிவெறிக் காட்சிகளைக் காட்டும் சித்திரங்களும், மேற்கண்ட ஓவியக் காட்சிகளோடு இணைந்து காணப்படுகின்றன.

சித்தன்னவாசல் ஓவியங்கள்

வடநாட்டு அஜந்தா ஓவியங்களைப் போன்று தமிழகத்தில் சிறப்புற்று விளங்கும் ஓவியங்கள் சித்தன்னவாசலில் கண்டுபிடிக்கப் பட்டுள்ளன. தொடக்க காலத்தில் இதனை, 'மகேந்திரவர்ம னுடைய ஓவியங்கள்' என்று அறிஞர்கள் தவறாகக் கருதி வந்தனர்.

அங்குள்ள கோயிலின் அர்த்த மண்டபத்தின் தெற்குக் கோடியில், ஒரு கல்வெட்டு, காணப்படுகிறது. 'அவனி சேகரன்' என்ற சீமாற சீவல்லபன் காலத்தில் (கி.பி. 830-862), மதுரை ஆசிரியனான இளங்கௌதமன் எனும் சமண சமயாசிரியன் அண்ணல்வாயில் (தேவாரத்தில் காணப்படும் பெயர்) அறிவர் கோயிலின் அர்த்த மண்டபத்தைப் புதுப்பித்து, முகமண்டபத்தைப் புதியதாகக் கட்டிச் சேர்த்தான் என அக்கல்வெட்டு தெரிவிக் கிறது. இவனே அக்குகை முழுவதிலும் ஓவியங்களைத் தீட்ட, ஏற்பாடுகள் செய்தான் எனக் கருத இடமுண்டு.

காலத்தின் கொடுமையாலும், இயற்கையின் பாதிப்பாலும், மக்களின் அக்கறை இன்மையாலும் இங்குள்ள ஓவியங்கள் பல சீரழிவிற்கு ஆளாகியுள்ளன.

எஞ்சியுள்ள ஓவியங்கள், குகைக் கோயிலின் மேற்கூரைப் பரப்பிலும், தூண்களிலும் காணப்படுகின்றன.

கோயிலின் உள்ளே நுழையும்பொழுது, இரண்டு பக்கங்களிலும் உள்ள தூண்களில், நடனமங்கையரின் கவர்ச்சிமிகு ஓவியங்கள் கண்களைக் கவருகின்றன. "தமிழ்நாட்டு ஓவியக் கலையும் நடனக் கலையும் ஆயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன், அடைந்திருந்த சிறப்பை எடுத்துக்காட்ட, இவ்விரு ஓவியங்களே போதும்" என்பது கலைவல்லாரின் துணிவாகும்.

தென்புறத் தூணில் தீட்டப்பட்டுள்ள ஆடலழகியின் இடக்கை, அவள் உடலின் குறுக்கே வலப்புறம் நீட்டப்பட்ட நிலையில், தொங்குகிறது. வலக்கை மடக்கி, அடைக்கலச் சின்னமாக விளங்குகிறது. இந்த நடன நிலையைத்தான், அம்பலவாணரின் 'ஆனந்தக் கூத்து'ப் படிமங்களில், நாம் காணுகின்றோம். 'இந்த ஓவியங்கள், நடராசரின் திருக்கோலத்திற்கு முன்னோடியா அல்லது ஆனந்தக் கூத்தனின் திருக்கோலம், இந்த ஓவியங்களுக்கு முன்மாதிரியாக அமைந்ததா?' எனும் ஆராய்ச்சி இன்னும் முடிந்தபாடில்லை.

வடப்புறத் தூணில் நிற்கும் கோலத்தில் மற்றோர் ஆடல் மங்கை, அழகோவியமாகப் பொலிவுறுகிறாள். வலக்கரத்தை மடக்கி, அடைக்கல முத்திரை காட்டி நிற்கிறாள். இடது கரத்தை, நளினமாக நீட்டி இருக்கிறாள். நாட்டிய உடை அணிந்து, கைகளில் வளையல்கள் அவள் அணிந்துள்ளாள். முழங்கையில் கடகம், கழுத்தில் முத்து மாலைகள், காதில் ஓலைகள், கூந்தலுக்கு அழகு செய்யும் மலர்களும் அணிகலன்களும் ஒளிவிட்டுப் பிரகாசிக்க இவ்வழகரசிகள் காட்சி தருகின்றனர். கைகள் நெறியும் வனப்பும், கண்களில் ஒளிரும் முறுவல் தவழும் நோக்கும் ஆட்டத்தின் வேகத்தில் ஆடையும் அணிகலன்களும் அசைந்தாடும் கோலமும் இயற்கையாகச் சித்திரிக்கப்பட்டு இருக்கின்றன. இந்த நடனமங்கையரின் எழிலோவியங்கள்" "கைஞ்ஞின்ற ஆடல் கண்டால் பின் கண்கொண்டு காண்பது என்னே?" எனும் அப்பரின் தேவாரப் பதிகத்தை நினைவுபடுத்துகின்றன.

இந்த நடன மங்கையரின் கொண்டை, முகத்தைக் காட்டும் கோடுகள், அழகிய கோடுகளுடன் கூடிய உடலில் உருவரை, தாள இயலுடன் கூடிய நடனவேகத்தைக் காட்டும் கைகளின் 'பாவ நிலை' எல்லாம் சிறப்பாக அமைந்துள்ளன. அர்த்த மண்டபத்தின் விதானத்தில் தாமரைக்குளக் காட்சி ஒன்று தீட்டப்பட்டு இருக்கிறது. அரும்பு முதல் மலர்வரை பல்வேறு நிலையில் உள்ள

அல்லியும், தாமரையும் நீரிலே பரந்து கிடக்கின்றன. இவற்றிடையே, பசிய இலைகள் அலைகளால் அசைக்கப்படுகின்றன. மலரின் மீதும், இலையின் மீதும் மாறிமாறி அமரும் பறவைகள் சில, சிறகடிக்கின்றன. நீரிலே துள்ளியோடும் மீன் இனங்கள், நீரைக் கலக்கும் எருமைகள், துதிக்கையால் தாமரைக் கொடியைப் பிடித்து இழுத்து விளையாடும் யானைகள் முதலிய ஓவியங்கள் அம்மேற்கூரையை அணி செய்கின்றன. இவற்றின் நடுவே, தொள்ளைக் காதுகளுடனும், கோவண ஆண்டிகளாய் அமைதி தவழும் முகத்துடனும் கையில் மலர்களைத் தாங்கிய இரு மனித வடிவங்களும், இடது கையில் பூக்கூடையை ஏந்திய வண்ணம் வலது கையால் மலரைப் பறிக்கும் ஒரு மனிதனின் வடிவம்முதலியவையும் அவ்வோவியக் காட்சி அமைப்பில் இடம் பெற்றுள்ளன.

இக்காட்சி, தமிழ்நாட்டு ஓவியக் கலைஞர்களின் கைத்திறனையும், கற்பனை வளத்தையும் உலகம் வியந்து போற்றுமாறு செய்துள்ளன. மங்கிய வண்ணமாகத் தோன்றினாலும், பொன்னொளி மிளிர்வது போன்று பாய்ந்தோடும் வரிகளின் வனப்பையும் வளத்தையும் ஏரையும் எழிலையும் நம் மனத்தில் ஆழப்பதியுமாறு இவ்வோவியங்கள் செய்கின்றன.

இக்கருவறைக்கு முன்னால் உள்ள அர்த்த மண்டபத்தின் தென்புறத்தில் நிற்கும் தூணின் மேற்புறச்சதுரப்பகுதியில், மணி முடியுடன் காதுகளில் குண்டலங்களோடும், கழுத்தில் அணிகலன்களோடும் பெருமிதத் தோற்றத்துடன் விளங்கும் அரசனும், அவனுடைய அரசியும், அவர்களுக்குப் பின்புறம் ஏவலாளன் ஒருவன் தொடர்ந்துவரும் நிலையில், அவர்கள் கோயிலை நோக்கிச் செல்லுவது போன்று உள்ள ஓவியம் ஒன்று நம் கருத்தைக் கவருகிறது.

'இவ்வோவியத்தில் இடம் பெற்றுள்ள அரசன் யார்?' என்பதை அறிய இயலவில்லை. எனினும், அது நம் கண்களுக்குச் சிறப்புமிகு விருந்தாக அமைந்து இருக்கிறது.

இவ்வோவியங்கள் அல்லாமல், கருவறை, அர்த்த மண்டபம், அதன் மேற்கூரை, வேறு பிற இடங்கள் ஆகியவற்றில் வட்டம், சதுரம், சூலம், சுவஸ்திகம், பறவை, சிங்கம், மனிதன், தாமரை மலர் போன்ற பலவகை ஓவியங்கள் அழகுற வரையப்பட்டுள்ளன.

திருநந்திக்கரை ஓவியங்கள்

தமிழகத்தின் தென்கோடியில் சேரநாட்டில் உள்ள திருநந்திக் கரையில் உள்ள திருநந்திக் கரையில், ஏறக்குறைய இதே காலத்தில் தீட்டப்பட்ட ஓவியங்கள் கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளன. இங்குள்ள கோயிலும், குகைக் கோயில்தான். மண்டபச் சுவரின் மேற்பகுதியில் பாதி தெரிந்தும், பாதி தெரியாமலும் தோன்றும் மனித வடிவ ஓவியங்கள், மலர்கள் மேக அலைகள் ஆகியவற்றிற்கு இடையே ஒரு முகம் மட்டும் தெளிவாக ஓரளவிற்குத் தோன்று கிறது. முகத்தை ஒருபுறம் சாய்த்து, அதன் முக்கால் வடிவம் புலப்படும் வகையில் இந்த ஓவியம் தீட்டப்பட்டுள்ளது. இவ்வோவியம் சிவபெருமான் வடிவமாக இருத்தல் கூடும். கீழ்நோக்கிய பார்வையுடன் விளங்கும் அருள் ஒழுகும் கண்களும், திமிர்ந்த மூக்கும், கழுத்தணிகளும் இந்த ஓவியத்தில் அழகாகத் தீட்டப்பட்டுள்ளன. இந்த உருவத்தை உற்று நோக்குவோ மானால், சித்தன்னவாசல் தூணில் பொலிவுறும் அரசனுடைய தோற்றமும், அஜந்தாவில் காணப்பெறும் போதிசத்துவரின் ஓவியமும் நம் நினைவிற்கு வரும்.

இ) சோழப் பேரரசர் காலத்திய ஓவியங்கள் (கி பி. 850-1300)

பல்லவப் பேரரசர் காலத்தில் இருந்து, படிப்படியாக வளர்ச்சி அடைந்த தமிழக ஓவியக் கலையின் உச்சகட்டத்தைச் சோழப் பெருவேந்தர் காலத்திய ஓவியங்கள், ஓடும் திரைப்படமாக்கிக் காட்டுகின்றன.

சிறப்பியல்புகள்

சோழர் காலத்திய ஓவியக்கலையின் நோக்குச் சமய வுணர்வினைப் புலப்படுத்துவதாகும். சமயப் பண்பாட்டை வளர்ப்பதற்குரிய கருவியாகவும் ஓவியக்கலை பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளது. கோயில்கள் வண்ணப்பொலிவுடன் கண்ணுக்கு இனிய காட்சியளிக்குமாறு செய்யும் அருந்திறல், ஓவியக் கலைக்கு உண்டு என்பதனைச் சோழர் காலத்திய ஓவியங்களால் அறிகிறோம்.

இவ்வோவியங்கள் பெரிதும் வரிவடிவ (linear) இயல் புடையன. அதில், மேற்கு நாட்டு ஓவியங்களில் காணப்படும் ஆழம் (Depth) என்னும் மூன்றாவது பரப்பு அலகு கையாளப்

படுவது இல்லை. இதனால், தமிழ்நாட்டு ஓவியங்கள் பெரிய சுவரோவியங்களாகவே தோற்றம் அளிக்கின்றன. அவை நுண்ணிய சுவரோவியங்களாக இருப்பினும், காட்சியின் விளக்கங்கள் மிகத் தெளிவாகவும், இயற்கையாகவும் வரையப்பட்டுள்ளன. ஆனால், மைய வடிவங்கள் ஆழ்நிலை அலகு இல்லாமலேயே தீட்டப் பட்டுள்ளன.

"இந்திய ஓவியக் கலையின் சிறப்பு இயல்புகள் அனைத்தும், சோழர் காலத்திய ஓவியக் கலையில் நன்கு பதிந்துள்ளன. ஒரே வகையான வடிவ அமைப்பைத் திரும்பத் திரும்பப் பயன்படுத்தும் பழக்கம் இந்தியக் கலைஞர் அறியாத ஒன்றாகும். வடிவ அமைப் பின் மரபைவிடச், சுவையுணர்வின் மரபே, இந்தியக் கலையின் தலையாய பண்பாகத் திகழ்கிறது. புறவமைப்பு யாதாக இருந் தாலும், உட்கருத்து ஒன்றாகவே இருந்து வந்தது.

இந்திய ஓவியக் கலைக்கு மற்றொரு சிறப்பியல்பும் உண்டு. ஓவியத்தின் ஒவ்வொரு கூறும், ஒவ்வோர் உட்கருத்தைப் புலப் படுத்தும். ஓவியத்தில் இடம் பெறும் ஒவ்வொரு காட்சியும், வெவ் வேறு கருத்தைத் தாங்கிச் செல்லும் ஊர்தியுமாகும். அக்கருத்திற் கேற்பக், காட்சியின் ஒவ்வொரு பகுதியும் அமைக்கப்படும். ஓவியத் தில் பயன் படுத்தப்பட்டுள்ள வண்ணங்கள், வேறுபட்ட மனநிலை களை (Moods) உணர்த்துகின்றன. உடலசைவுகளும், தோற்றமும் உள்ளக்கிளர்ச்சியைக் காட்டுகின்றன"[19] என்னும் ஸ்டெல்லா கிராமரிஷ் (Stella Kramrisch) அவர்களின் கூற்றிற்குச் சிறப்பு மிகு சான்றுகளாகச் சோழர்காலத்திய ஓவியங்கள் விளங்குகின்றன.

நார்த்தாமலை ஓவியங்கள்

சோழ மன்னருள், தொடக்க கால அரசர்களின் ஓவியங்களின் சின்னங்கள், நார்த்தாமலை, மலையடிப்பட்டி முதலிய இடங் களில் காணப்படுகின்றன.

நார்த்தமலை விசயாலயச் சோழீச்சுரக் கோயிலின் அர்த்த மண்டபச் சுவர்களில், நடனமாடும் காளியின் ஓவியச் சின்னமும், இடைகழியின் கூரையில் கந்தருவர்களின் ஓவியச் சிதைவுகளும் உள்ளன.

கண்ணனூர்க் கோயில் ஓவியங்கள்

முதலாம் ஆதித்த சோழன் காலத்தில் (கி.பி. 871-907) எடுக்கப்பட்ட கண்ணனூர், பாலசுப்பிரமணிய சுவாமி கோயிலின் கருவறையைச் சுற்றியுள்ள சுற்றாலையில், ஒரு கபோதத்தில் ஓவியச் சின்னங்கள் புலப்படுகின்றன.

தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயில் ஓவியங்கள்

மாண்புமிகு இராசராசனால் கட்டப்பட்ட தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயிலில் ஓவியக்கலையின் சிறப்புமிக்க வளர்ச்சியையும், வனப்பையும் நாம் காணுகின்றோம். 1933 ஆம் ஆண்டில், அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்தின் வரலாற்றுப் பேராசிரியரான ச. க. கோவிந்தசாமிப் பிள்ளை அவர்கள், இவ்வோவியங்களைக் கண்டுபிடித்தார். அன்று வரை, இவ்வோவியங்களைத் தஞ்சை நாயக்க மன்னர் காலத்தில் தீட்டப்பட்ட ஓவியங்கள் மறைத்து கொண்டு இருந்தன. இவற்றைக் கண்டுபிடித்த நாள் முதல், சோழர் காலத்திய ஓவியங்களின் எழிலும், அவை அமைந்துள்ள இடத்தின் பரப்பும், சித்திரிக்கும் கதைகளும், தீட்டி இருக்கும் நேர்த்திமிகு முறையும் காண்பவர் கண்களையும் கருத்தையும் கவர்ந்து வருகின்றன.

ஓவியத்தின் அமைப்பும் அழகும்

இங்குள்ள ஓவியங்கள், சுவரோவிய முறையில் (Mural) அமைக்கப்பட்டுள்ளன. சுவரின் மீது, கரடுமுரடான காரை பூசப்பட்டும், அது ஈரமாக இருக்கும்பொழுதே, அதன்மேல் வழவழப்பான சுதை பூசப்பட்டுத்தளம் அமைக்கப்பட்டும் அதன்மீது, ஓவியம் தீட்டப்படும் முறைக்குச் சுவரோவிய முறை என்பது பெயராகும். இச்சுவர் ஓவியங்களில் கறுப்பு, மஞ்சள், அரக்கு, சிவப்பு, பச்சை, நீலம், வெளிர் பச்சை, வானநீலம் போன்ற வண்ணங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இவற்றுள் கறுப்பு வண்ணத்தைத் தவிர, மற்ற வண்ணங்கள் எல்லாம், இயற்கையில் கிடைத்த தாதுப் பொருள்களில் இருந்து எடுக்கப்பட்டவை என்பது கலையியல் வல்லார் கருத்தாகும்.

தஞ்சைப் பெரிய கோயிலின் கருவறையைச் சுற்றிலும் உள்ள இருண்ட சுற்றாலையின் இருபக்கங்களிலும் கவின்மிகு ஓவியங்கள் தீட்டப்பட்டுள்ளன. இவ்வோவியங்கள் பண்டைப் பல்லவரின் ஓவியக் கலை முறைக்கும், பிற்கால விசயநகரக்கலைப் பண்புக்கும் இடையே முக்கியமானதொரு தொடர்பினை அமைத்துத் தருகின்றன. இவ்வோவியங்களின் உதவியைக் கொண்டு, முற்காலத்திய ஓவியக் கலைப்பாணியின் சிறப்பு இயல்புகளையும், பிற்காலத்திய ஓவியக்கலையின் நோக்கையும் போக்கையும் எளிதில் அறிய இயலுகிறது.[20]

கருவறையைச் சுற்றியுள்ள சுற்றாலைச் சுவர்கள் உயரமாகவும் அகலமாகவும் பேரளவில் ஓவியங்கள் வரைவதற்கு ஏற்றவையாகவும் உள்ளன. மேற்குப் பக்கத்திலுள்ள சுவரின் நடுவில் நடராசரின் சிற்பம் ஒன்று இருக்கிறது. அதன் இருமருங்கிலும் ஓவியங்கள் காணப்படுகின்றன. அவை யாவும் சைவ சமயச் சார்புடையனவாகும்.

இராசராச சோழன் கல்வெட்டு ஒன்று, "ஸ்ரீராஜ ராஜ தேவர்—தஞ்சாவூர் பெரிய செண்டுவாயில் சித்திரக் கூடத்துத் தெற்கில் கல்லூரியில் எழுந்தருளி இருந்து" ஆணை பிறப்பித்தார் என்று கூறுகிறது. இதனால் தஞ்சைப் பெரிய கோயில் வெளிக் கோபுரத்து அருகே ஒரு சித்திர கூடம் இருந்தமை தெரியவருகிறது.

யோக தட்சணாமூர்த்தி

ஒரு பக்கச் சுவரில், முதலில் உள்ளது சிவபெருமானின் யோக நிலையாகும். மான் தோலின்மீது காலை மடித்து அர்த்த யோகப் பட்டத்துடன் சிவன் யோகத்தில் அமர்ந்துள்ளார். அந்நிலை உயிர்த் துடிப்புடைய குருதேவரை நமக்கு நினைவூட்டுகிறது. அதனுடைய எழில் மிகு தோற்றமும் அமைதி நிறைந்த பெருமிதமும் நம் கருத்தைக் கவருவதாகும். சொல்லரிய நெறியை, 'இருந்ததனை இருந்தபடி இருந்து காட்டி'ச் சொல்லாமல் சொல்லி விடும் பெருந்திறனை இவ்வோவியம் உணர்த்துகிறது. இத்தெய்வ வடிவத்தைச் சூழ்ந்து பக்தர்களும் சிவ கணங்களும் வணங்குகின்ற காட்சி திருக் கயிலாயத்தை நினைவூட்டுகிறது.

திருக் கயிலாயக் காட்சி

இதையடுத்து வேலைப்பாடு மிக்க ஒரு போர்வையையும் நான்கு தந்தங்களையும் கொண்ட ஒரு வெள்ளை யானை நிற்கிறது. அதன்மீது தாடியுள்ள ஓர் இளைஞன் அமர்ந்துள்ளான். அவன் பாடிக்கொண்டும் கையிலுள்ள தாளத்தினால் தாளம் போட்டுக் கொண்டும் சவாரி செய்கின்றான். இதற்கு வலப் பக்கத்தில் விரைவாகப் பாய்ந்து செல்லும் குதிரையின் மீது, நல்ல உடற்கட்டும் பெருமிதத் தோற்றமும் உடைய ஒருவன் ஊர்ந்து செல்லுகிறான். இவ்வோவியங்களின் உச்சியில் இடப்புற, வலப்புற மூலைகளில் கந்தர்வர்கள் கூட்டமாக நின்று கயிலை நோக்கி விரைந்து வரும் அவ்விருவர் மீது மலர் மாரி பொழிகின்றனர். சிலர் இசைக் கருவிகளை மீட்டி இசை பாடுகின்றனர். தாளம்

கொட்டுவோன் மீசை வைத்திருக்கிறான்; அவனுடைய நீண்ட முடியை அள்ளிச் செருகியிருக்கிறான்; அதில் பூச்சரம் தொங்குகிறது.

இவ்வோவியத்தில் வெள்ளை யானை மீது அமர்ந்திருப்பது நம்பியாரூரராவார்; குதிரை மீது அமர்ந்து சவாரி செய்பவர் சேரமான் நாயனார் ஆவார். இவ்விருவரும் கயிலையிலுள்ள இறைவனைக் காணச் சென்றனர் என்பது பழைய வரலாறு. அங்கு அவர்கள் இறைவனைக் கண்டு வணங்கச் செல்லுவதும், அவர்களை வரவேற்பதும், இறைவன் யோக நிலையில் பூதகணங்கள் புடைசூழ நிற்பதும் கவர்ச்சிமிகு ஓவியங்களாகக் காட்சி தருகின்றன.

இவ்வோவியத்தில் ஒரு புதுமைப் பண்பை நாம் காணுகின்றோம். சுந்தரரும் சேரமானும் வான்வழியாகக் கயிலைக்குச் சென்றனர் என்று சேக்கிழார் பெருமான் குறிப்பிடுகின்றார்.[21] ஆனால் இவ்வோவியத்தில் யானையும் குதிரையும் நீரில் நடந்து செல்லுகின்றன; நீரில் அலைகளும் மீன்களும் தெளிவாகத் தெரிகின்றன. இதனால் சேக்கிழாருக்கு முன் நாட்டில் சுந்தரரும் சேரமானும் கடல் வழியே கயிலாயம் சென்றனர் என்னும் கருத்தே பெருவழக்காக இருந்திருக்க வேண்டுமெனத் தோன்றுகிறது.

தடுத்தாட்கொண்ட வரலாறு

இவற்றிற்கு அடுத்து வரையப்பட்டுள்ள ஓவியத்தில், பல தூண்களைக் கொண்ட பெரிய மண்டபம் ஒன்று காணப்படுகிறது. அதில் அந்தணர்கள் கூடியுள்ளனர். அவர்களுக்கு நடுவே ஒரு கையில் ஓலைக் குடை பிடித்துக் கொண்டு, மற்றொரு கையில் ஒரு சுவடியை அவையோருக்குக் காட்டியவண்ணம் ஒரு முதியவர் நிற்கின்றார். அவருக்கு நேராகப் பணிவுடன் நிற்கும் ஓர் இளைஞன் காணப்படுகின்றான். அம்மண்டபத்திற்கு வலப் பக்கத்தில் கோயில் விமானமொன்றும், அதற்குள் நுழைய விரைந்து செல்லும் பார்ப்பனர் கூட்டம் ஒன்றும் காட்சி தருகின்றன.

இவ்வோவியக் காட்சி சுந்தரமூர்த்தி நாயனாரின் வாழ்க்கையினைச் சித்திரிப்பதாகும். சுந்தரரின் திருமணத்து அன்று, இறைவன் கிழ வேதியனாக வந்து அவரைத் தடுத்தாட்கொண்ட

வரலாறு எளிய முறையில் ஆனால், உயிர்த்துடிப்புமிக்க வகையில் இங்கு ஓவியமாகத் தீட்டப்பட்டுள்ளது. அம்மண்டபத்தில் சூழ்ந்துள்ள மக்களின் அச்சமும் ஐயுறவும் வியப்புணர்வோடு கலந்து தாண்டவமாடுகின்றன. மொத்தத்தில் இவ்வோவியம் உயிர்த்துடிப்புடன் பொலிகிறது; மின்னாற்றலால் தாக்குண்ட மக்களின் மனநிலையையும், ஏதோ ஒருவகையான நெருக்கடியை அனைவரும் உணர்ந்து அஞ்சுவதையும் நம் மனக்கண் முன்னால் கொண்டுவந்து நிறுத்துகிறது. சுந்தரர் கதையில் உள்ள நாடகப் பண்புமிகு இந்நிகழ்ச்சி, சுவைநலங் கனிந்த ஒன்றாக இங்குக் காட்டப்பட்டிருக்கிறது.

தில்லைத் திருக்காட்சி

இச்சுவரின் வேறொரு பகுதியில், தில்லைப் பொன்னம்பலத்தைப் போன்றதொரு கூரையும், அம்பலவாணரின் திருவுருவத்தின் ஒரு பகுதியும், அதன் அருகில் அரச கோலத்துடன் ஒருவன் தொழுவதும் அவனுடன் மூன்று மகளிர் கூப்பிய கைகளுடன் வணங்குவதும், சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. அவர்களைச் சூழ்ந்து அரசனுடைய பரிவாரங்களும் இறைவனை வணங்குகின்றன. மற்றொரு பக்கத்தில் கோயில் குருக்களும் பக்தர்கள் சிலரும் காட்சி தருகின்றனர். அவர்களுடைய வடிவங்கள் உணர்ச்சிக் கனிவும் சமய வேட்கைத் துடிப்பும் உடையனவாகத் தோன்றுகின்றன. இத்தில்லைத் திருக்காட்சியில் இறைவனை வணங்குகின்ற அரசன், நம் இராசராசனாகவே இருக்க வேண்டும் என்று ஆராய்ச்சியாளர் கருதுகின்றனர்.[24] அரச குடியினரின் தோற்றம் பண்பாடும் நேர்த்தியும் வாய்ந்ததாகக் காட்டப்பட்டுள்ளது. இங்குள்ள பெண்களின் வடிவங்கள் மிகவும் நுட்பமாகவும், விளக்கமாகவும் தீட்டப்பட்டுள்ளன. அவர்கள் அனைவரும் பூவேலைப்பாடும், கரைகளைக் கொண்டதுமான ஆடைகளை அணிந்துள்ளனர். முத்து மாலைகளும் மற்றும் பல அணிகளும் அவர்களுடைய அழகிற்கு அழகு செய்கின்றன.

இராசராசனும் கருவூர்த்தேவரும்

இந்தச் சிற்றோவியங்களுக்குச் சிறிது தொலைவில் இராசராசனும், கருவூர்த்தேவரும் காட்சி தருகின்றனர். அரசனும், அரச குருவும் பெருமிதத் தோற்றத்தோடு, ஆன்மிக ஆளுமையும் வாய்க்கப் பெற்றவர்களாக விளங்குகின்றனர். அவர்களுடைய

திருவுருவங்களைக் கூர்ந்து நோக்குகின்ற பொழுது எவ்வளவு நுட்பமாக அரசனையும், துறவியையும் வேறுபடுத்திக் காட்ட ஓவியக் கலைஞன் பல்வகைத் திறன்களைப் பயன்படுத்தியுள்ளான் என்பது புலனாகின்றது.

திரிபுராந்தகர்

வடபுறச் சுவர் முழுவதிலும், சிவபெருமான் திரிபுரத்து அசுரர்களை எதிர்த்துப் போரிடுவதற்குக் கொண்ட போர்க்கோலம் பேரளவில் தீட்டப்பட்டுள்ளது. இவ்வோவியம் ஒரு போர்க்களக் காட்சியைப் படம் பிடித்துக் காட்டுகிறது. தேரின்மேல் நின்ற கோலத்தில் இருக்கும் சிவபெருமானுடைய வடிவம் ஓவியத்தில் பாதிப் பக்கத்தில் அமைந்துள்ளது. இது 3.66 மீட்டர் (12 அடி) உயரமும் 3.35 மீட்டர் (10 அடி) அகலமும் உள்ளது. பூமியாகிய தேரில் சிவபெருமான் ஏறி நிற்கிறார். மேருவை வில்லாக வளைத்து, கையில் அவர் ஏந்தியுள்ளார். நான்மறைகளாகிய குதிரைகள் பூட்டப்பட்ட தேரைப் பிரமன் ஓட்டுகின்றான். விநாயகரும் முருகனும் கொற்றவையும் துணையாக அத்தேரைச் சூழ்ந்து செல்லுகின்றனர். சிவனுடைய விறுவிறுப்பான போர்க் கோலப் பொலிவும், சிலிர்ப்புண்டாக்கும் முகத் தோற்றமும், முக்கண்ணனின் அழிவுச் செயலைக் காண்பவர் அஞ்சும் வகையில் காட்டுகின்றன. எஞ்சியுள்ள பக்கத்தில் திரிபுராசுரர்களும் அவர்களுடைய பெரும்படைப் பரிவாரங்களும் தீட்டப்பட்டுள்ளனர்.

திரிபுரம் எரிக்கும் விரிசடைக் கடவுளுக்கு எட்டுக் கைகள் உள்ளன. அவை ஒவ்வொன்றிலும் ஒவ்வொரு வகைப் போர்க் கருவி காணப்படுகிறது. அவருடைய புருவங்கள் வில்போல் வளைந்துள்ளன; நெற்றிக் கண் பிதுங்கிக் கொண்டிருக்கிறது; மூக்குத் துவாரங்கள் அகன்று திறந்துள்ளன; போருக்கு அறை கூவும் பாவனையில், தலை நிமிர்ந்து வீறுடன் விளங்குகிறது. முகத்தில் சீற்றத்தின் அறிகுறி இல்லை. ஆயினும், பெருமிதப் பண்பும், வீரவுணர்ச்சி பொங்கியெழும் பேராற்றலும் புலப்படுகின்றன. இதழ்களிலும் கண்களிலும் ஏளனப் புன்முறுவல் தவழ்கிறது.

மற்றொரு புறத்தில் அசுரர்கள், தம் காதல் மனைவியரின் சொல்லைக் கேளாமல் போர் புரியும் காட்சி தீட்டப்பட்டுள்ளது. அசுரரும் அசுர மகளிரும் மனித இயற்கைக்கு மாறான தோற்றமுடையவர்களாகக் காட்டப்படவில்லை. உருண்டு திரண்ட தசை நார்களும், கனல் கக்கும் விழிகளும், மீசையும் உடையவராய் அஞ்சா நெஞ்சத்துடன் போர் புரிகின்றனர். அச்சங்கொண்ட அசுர மகளிர், இடையிடையே தங்கள் துணிச்சல் மிகுந்த கணவரின் கழுத்தைக் கட்டிக் கொண்டு புலம்புகின்றனர். அவ்வசுர மகளிர், மானிடப் பெண்களைப் போன்றே பெண்மையின் மென்மை வாய்ந்த மெல்லியலாராகவும் எழில்மிகு மகளிராகவும் சித்திரிக்கப் பட்டுள்ளனர். சுருங்கச் சொல்லுவது என்றால் இத்திரிபுராந்தகரின் ஓவியம் 'பேசும் பொற்சித்திரமாக'ப் பொலிவுறுகிறது. இத்திரிபுர தகனக் காட்சிக்கு இணையாக ஓவியத்திலோ சிற்பத்திலோ இந்தியாவில் மட்டுமின்றி, வேறு நாடுகளிலும் ஒரு போர்க்களக் காட்சி ஓவியத்தைக் காண்பது அரிது எனக் கூறலாம்.[25]

அன்றாட வாழ்க்கை ஓவியம்

மற்றோர் இடத்தில் எழில்மிகு இளம்பெண் ஒருத்தி சமையலறையில் சமைப்பதும் வேறொருத்தி வேகும் அரிசியைக் கரண்டியால் கிளறுவதும், மற்றொருத்தி அடுப்பினுள் விறகு வைப்பதும் நாள்தோறும் நாட்டு மக்களுடைய வாழ்க்கையில் நடைபெறும் நிகழ்ச்சிகளாகும். இவற்றைப் போன்றே, மண் பாண்டத்திலிருந்து தண்ணீரை ஒரு பெண் ஊற்றும் காட்சியும், வேறொருத்தி தன் கணவனுக்கு உணவு படைக்கும் காட்சியும் கவினுறத் தீட்டப் பட்டுள்ளன. இக்குடும்ப ஓவியத்தில் நிகழ்வியல் பாங்கு குடிகொண்டிருக்கிறது. இராசராசன் காலத்திய ஓவியக் கலைஞர், பொது மக்களின் வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளை அழகோவியங்களாகத் தீட்டியுள்ளமை வியப்பிற்குரிய செய்தியாகும். சமயச் சார்பையும் அரச மரபின் செல்வச் செழிப்புமிக்க வாழ்வையும் படம் பிடித்துக் காட்டிய ஓவியர்கள், ஏழை யெளிய மக்களின் அன்றாட வாழ்க்கையை ஓவியமாக வரைந்திருப்பது அவர்களுடைய உள்ளப் பண்பாட்டின் சிறப்பினை உணர்த்துகிறது.

மங்கையரின் மாண்புமிகு ஓவியங்கள்

மேற்கண்ட சுவருக்கு எதிர்ப்புறத்தில் உள்ள சுவரில், அழகிய ஆடைகளையும், வேலைப்பாடு வாய்ந்த அணிகளையும் பூண்டு சொகுசுடன் அமர்ந்துள்ள இரு பெண்களின் வடிவங்கள், அக்காலத்திய பெண்மையின் அழகோவியங்களாகத் திகழ்கின்றன.

அவர்களுக்கு அடியில் மூன்று பெண்களின் தலைகள் வரையப் பட்டுள்ளன. அவற்றிற்கு அடுத்து, கூட்டம் கூட்டமாக அமர்ந் துள்ள இருபது எழிலரசிகளின் சிற்றோவியங்கள் காணப்படு கின்றன.

நடன மாதர்

தேவ அரம்பையர் சிலர், நடனமாடும் காட்சி ஓவியமாக ஒரு புறத்தில் தீட்டப்பட்டுள்ளது. அந்நடன மகளிர் மெலிந்த இடையும், எளிதில் குழைந்து துவள்கின்ற வடிவமும், தலை ஒரு பக்கம் சிறிது சாய்ந்த தோற்றமும் உடையவராகச் சித்திரிக்கப் பட்டுள்ளனர். எழில்மிகு அவிநயக் குறிப்புடன் பொருந்திய கையும், பல்வேறு வகையான வளைவுகளைக் கொண்ட சமநிலை பிறழாத உடல் வனப்பும், ஆடல் மகளின் கலைத்திறனைச் சிறந்த முறை யில் வெளிப்படச் செய்கின்றன. ஆடல் மகளிர் 'கைவழி நயனம் செல்ல கண்வழி மனமும் செல்ல' நடனமாடும் கோலத்தைச் சோழர் காலத்திய ஓவியக் கலைஞன் பொன்றாப் புகழ் வாய்ந்த ஓவியமாகத் தீட்டியுள்ளான்; கவர்ச்சிமிகு அணிகலன்கள் பலவற்றை அணிவித்து அவன் அவர்களை அழகுபடுத்தியுள்ளான். இந்நடன மாதர் மூவரின் ஓவியங்களும் தமிழகக் கலைஞன் கனவுலகில் கண்ட காரிகையரைக் கவின் பெறக் காட்டுகின்றன.

இதைப் போன்ற பற்பல ஓவியங்கள் தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயிலில், சோழர் காலத் தமிழகத்தின் ஓவியக் கலை வளர்ச்சிக்குச் சான்றாக இருந்து வருகின்றன.

ஓவியங்களின் சிறப்பியல்புகள்

இச்சோழர் கால ஓவியங்கள் கவர்ச்சியும் மாட்சியும் உடையன. பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள வண்ணங்கள் நம்முடைய கருத்தை ஈர்க்கின்றன. இக்கலையில் இராசராசன் காலத்திய ஓவியக் கலைஞர் பெற்றிருந்த தேர்ச்சியைப் புலப்படுத்துவதோடு, சைவ சமயத்திடத்துப் பேரரசன் கொண்டிருந்த ஆழ்ந்த, நம்பிக்கையையும் அவை வெளிப்படுத்துகின்றன.

இந்தியாவின் பிற பகுதிகளில் காணப்படும் பழைய ஓவியங் களைப் போன்றே, இவை யாவும் முதலில் எல்லைக் கோடுகள் வரையப்பட்டு, பின்னர் வண்ணம் தீட்டப்பட்டனவாகும். இக் கோடுகள் மிகவும் நுட்பமான துகிலிகையால் தீட்டப்பட்டிருப்பது புலனாகின்றது. உடல் தசையின் நிறத்தைப் புலப்படுத்த தூய

வெண்மை, மஞ்சள், இளங்காவி, பச்சை நிற வண்ணங்கள் பயன் படுத்தப்பட்டுள்ளன. கைவிரல்கள், மூக்கு, இதழ் முதலிய உடலுறுப்புகள் மிக நுட்பமாகவும் செம்மையாகவும் சித்திரிக்கப் பட்டுள்ளன. பல்வகை பூ வேலைப்பாடுகள் அமைந்த கரைகளை யுடைய ஆடைகளும், பலவகையான முடியணிகளும் காதணிகளும் கழுத்து அணிகளும் ஆண், பெண்கள் இருபாலரையும் எழிலுற்று விளங்கச் செய்கின்றன. பெண்கள் மூக்குத்தி அணிந்திருக்கவில்லை,

இவ்வோவியங்களில் இடம் பெற்றுள்ள யானை, குதிரை, எருது, சிங்கம், போன்ற விலங்குகளும் மயில் போன்ற பறவை களும் கலையழகு மிக்கனவாக உள்ளன. யானையும் குதிரையும் அரசருடையன என்பதை அறிவிக்கும் வகையில் நன்கு அலங்கரிக்கப்பட்டுள்ளன.

இவ்வோவியங்களுள் காணப்படும் ஆண் வடிவங்களில் ஒசிவும், மென்மையின் சாயலும் படிந்துள்ளன. எனினும், ஆண்மையின் வீறு குறையாமல் போற்றிக் காக்கப்பட்டுள்ளது. பெரும்பாலான ஆண்கள் தாடி வைத்துள்ளனர்; சிலர் அரும்பு மீசைக்காரர்களாக உள்ளனர். அசுரர்கள் மட்டும் பெரிய மீசையுடையவர்களாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளனர். எல்லா ஆண்களும் குடுமியுடையவர் களாகக் காணப்படுகின்றனர். இவற்றால் கி.பி. பத்தாம், பதினோராம் நூற்றாண்டுகளில் வாழ்ந்த தமிழர்கள் இருவகை யான மீசையை வைத்துக் கொண்டிருந்தனர் என்பது தெரிகிறது. மற்றும் சிலர் தாடி வைத்துக் கொள்ளும் பழக்கம் உடையவர் களாக இருந்தனர் என்பதையும் நாம் அறிகிறோம்.

மகளிர் ஓவியங்கள் பலவற்றை நாம் முன்னரே கண்டோம். அம்மகளிர் நீண்டு சோர்ந்த சேல் விழியுடையவராகத் தீட்டப் பட்டுள்ளனர். அவர்களுடைய வில்லையொத்த புருவங்களும் 'பொங்கிவரும் பெருநிலவு போன்ற ஒளி முகமும்', மணமும் சுவையும் கவிந்த இதழ்களும், பருத்து முழுநிறைவுற்ற கொங்கை களும், ஒருபுறம் ஒசிந்து தோன்றும் மின்னிடையும் மண்ணுலக மங்கையரோ, விண்ணுலக அரம்பையரோ எனக் காண்பவர் மயங்கும் வண்ணம் வரையப்பட்டுள்ளன. மிக எளிதில் புலனுகர் உணர்வைத் தூண்டக்கூடிய தோற்றத்தையும், மனத்தை மயக்கும் உடல் வனப்பையும் கொண்டு பெண்மை நலஞ்சிறந்த பேரழகி களை மெல்லிய ஆடை மூடி மறைக்குமாறு, திறமையாக இவ்வோவியங்களைத் தீட்டியுள்ளனர். இதனால், அக்கலைஞ ருடைய நயமிகு நாகரிகப் பண்பினை உணர்ந்து நாம் போற்று கிறோம்.

மகளிருடைய கூந்தல் ஒப்பனையில் மிகுந்த கருத்தை அவ்வோவியர்கள் செலுத்தியுள்ளனர். இன்றைய 'நவநாகரிக' மகளிர் அழகுற முடிக்கும் கூடைக் கொண்டைகளையும் இராசராசன் காலத்திய மேட்டுக்குடி மகளிர் வனப்புமிகு வகையில் போட்டுக் கொண்டிருந்ததை இவ்வோவியங்களில் நாம் காணுகின்றோம். அம்மங்கையரின் நெற்றியிலே சுருள் சுருளாகத் தொங்கும் மயிர்த்திரள் மெல்லிய பூங்காற்றில் அசைந்தாடுகின்றன. மகளிர் மென்துகிலைச் சேலையாக இடுப்பில் உடுத்தியுள்ளனர். அது பல மடிப்புகளைக் கொண்டு கணுக்கால் வரையில் பரவலாகத் தொங்குகிறது. அவற்றில் பல்வகை வண்ணங்களில் பூ வேலைப்பாடு செய்யப்பட்டுள்ளது. பொதுவாகப் பெண்களுடைய உடலின் மேற்பகுதியைச் சேலையின் ஒரு பகுதியைக் கொண்டு மூடி மறைக்கும் வழக்கம் தோன்றவில்லை. இதற்குப் பதிலாக இடத்தோளிலிருந்து வலக்கையின் கீழ் சென்று மார்பகங்களை மூடும் வகையில் உடலில் ஒரு சிறு துண்டைப் போர்த்தியுள்ளனர். அதை இழுத்து, உடலின் பின்புறத்திலோ, பக்கவாட்டிலோ முடிச்சுப் போட்டுக் கொண்டிருந்தனர். இவை யாவும் இங்குள்ள பெண்களின் ஓவியங்களால் புலனாகின்றன.

இராசராச சோழன் காலத்திய ஓவியங்கள் அக்கால மக்கள் வாழ்க்கையின் மேம்பாட்டையும் ஓடும் திரைப்படமாக்கிக் காட்டுகின்றன. பொன்னம்பலத்தில் நடனமாடும் அம்பலவாணரின் தெய்வத் திருமேனியே மன்னர் மன்னனால் ஆர்வத்தோடும் வழிபடும் தெய்வமாகப் பெரிதும் போற்றப்பட்டமை புலனாகின்றது. சோழப் பெருமன்னர்களின் போர் விருப்பாற்றலையும், போரியல் அகக்காட்சியையும், இலட்சியங்களையும் பொதுவாகவும் சிறப்பாக இராசராச சோழனின் போர்த்துறை வெற்றிவாகைகளையும் திரிபுராந்தகரின் திருக்கோலக் காட்சியில் உருவகப் படுத்திக் காட்டப்பட்டுள்ளன.[26] என்று கருதுவாருமுளர்.

சோழப் பெருமன்னனுடைய காலத்தில் தீட்டப்பட்ட ஓவியங்கள், வடிவத்தால் வாழ்க்கையையும், பொருளால் நோக்கத்தையும், குறிப்பால் கருத்தையும் காட்டுகின்றன. அக்காலத்திய ஓவியக் கலைஞன் 'இறைவனை எப்பொருளிலும் மனிதன் காணுகின்றான்' என்னும் உண்மையை உணர்த்துவதோடு, 'எல்லாப் பொருள்களிலும் தெய்வீக இயல்பு குடிகொண்டிருக்கிறது' என்னும் கருத்தையும் நினைவூட்டுகிறான்.

(ii) விசய நகரப் பேரரசர் காலத்திய ஓவியங்கள்

சோழப் பேரரசின் வீழ்ச்சிக்குப் பிறகு, பிற்காலப் பாண்டியர்கள் தமிழகத்தை ஆட்சி புரிந்தனர். அவர்கள் காலத்திய ஓவியச் சின்னங்கள் எனச் சுட்டுவதற்குரிய தடயங்கள் ஒன்றும் கிடைக்கவில்லை.

கி.பி. பதினான்காம் நூற்றாண்டின் இடைப்பகுதியில், தென்னிந்தியாவில் ஒரு மாபெரும் இந்துப் பேரரசு தோன்றியது. பையப்பைய, அதனுடைய ஆதிக்கம் தமிழ்நாட்டிலும் பரவியது. அது ஒருவகையான இராணுவப் பேரரசு. கட்டுப்பாட்டு உணர்வோடு, மாபெரும் சாதனைகளைச் சாதிக்கத் துடித்த, எண்ணப்போக்கு உடையதாக, அது விளங்கியது. எனினும், அக்காலத்தில் படைக்கப்பட்ட கலைப்பொருள்களின் அமைப்பும் முறையும், பாணியும் போக்கும் பிற்காலச் சோழப் பாண்டியர்களுடைய கலைமரபின் தொடர்ச்சியாகவே தோன்றுகிறது. அப்பேரரசு கால்கொண்ட கன்னட, தெலுங்கு மாவட்டங்களில், அதற்கு முன்பிருந்த சாளுக்கிய மரபுகளின் சில கூறுகளை, இது இணைத்துக் கொண்டது. இந்தப் பேரரசின் மாபெரும் வேந்தராக விளங்கியவர் கிருஷ்ணதேவராயர் (1509—1529). அவர் காலத்தில், விண்ணைத் தீண்டித் தழுவும் பெருங்கோபுரங்களும், மாபெரும் மண்டபங்களும் கட்டப்பட்டன.

திருப்பருத்திக் குன்ற ஓவியங்கள்

காஞ்சி மாநகரை அடுத்துத் திருப்பருத்திக் குன்றம் எனும் ஊர், இருக்கிறது. இதனை 'ஜீனகாஞ்சி' எனும் பெயரால், சுட்டுவதும் உண்டு. அங்கு வர்த்தமான மகாவீரருக்குச் சோழப் பேரரசு அழிவுறத்தொடங்கிய காலத்தில் எடுப்பிக்கப்பட்ட கோயில் ஒன்று இருக்கிறது. ''இக்கோயிலின் சில பாகங்களில், அப்பொழுதே ஓவியங்கள் தீட்டப்பட்டிருந்தன எனவும், இவற்றைப் பார்த்தே,

'மனநிறை பூதமாடும் பாவைகள் கூடசாலை
வினைவெல்லும் வேதமூன்றும் புராணமும் எழுதி'

என மேருமந்திர புராண ஆசிரியரான, வாமன முனிவர் பாடினார்'' எனவும் கூறுவர்.

ஆனால், இப்பொழுது அங்குக் காணப்படும் ஓவியங்கள், சோழர் காலத்தவை அல்ல,

அக்கோயிலின் சங்கீத மண்டபம், வாமன முனிவரின் மாணவரான புஷ்ய சேனருடைய கட்டளைப்படி, இரண்டாவது புக்கராயரின் (கி.பி. 1377—1404) படைத்தலைவரும் அமைச்சருமான இருசப்பரால் கி.பி. 1387-88ல் கட்டப்பட்டது. சங்கீத மண்டபத்தின் பலிபீடத்துக்கு மேலே, கூரையில் காணப்படும் ஓவியங்கள், மண்டபம் கட்டப்பட்ட காலத்தனவாகக் கருதப்படுகின்றன.

வடிவங்கள் பொதுவாகப் பெரியனவாகவும், நேர்த்தியாகவும் வரையப்பட்டுள்ளன. கால்களை மடக்கி, பத்மாசனத்தில் அமர்ந்து, இடதுகையை இடது தொடையில் போட்டிருக்கும் உருவம், சிதைந்து போனபோதிலும், அது வர்த்தமானருடைய வடிவம் என்பதனை எளிதில் இனங்கண்டு கொள்ள இயலுகிறது.

வலப்புறம் நிற்கும் இந்திரன், தம் இருகைகளாலும், பூரண கும்பத்தின் நீரை வர்த்தமானரின் தலையில் ஊற்றி, அபிடேகம் செய்கிறான். அவனுக்கு வலப்புறம் சசிதேவி நிற்கிறாள்.

வர்த்தமானரின் இடப்புறம் மூன்று தேவர்கள், ஒருவர்பின் ஒருவராய் நிற்கின்றனர். இந்திரனுக்கும் சசிதேவிக்கும் அருகில், முற்புறத்தே ஐராவதம் பெருமிதத்தோற்றத்தோடு, நன்கு அலங்கரிக்கப்பட்டு நிற்கிறது.

இவற்றை அடுத்துள்ள ஓவியங்கள், கி.பி. பதினாறாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தவையாகக் கருதப்படுகின்றன.

சமண சமய தீர்த்தங்கரர்களான ரிஷப தேவர், நேமிநாதர், கிருஷ்ணர், வர்த்தமானர் முதலியோருடைய கதைகளை விளக்கும் ஓவியங்களே, இங்குக் காணப்படுகின்றன. வர்த்தமானரைப் பற்றிய சித்திரங்களைத் தவிர, மற்றவற்றின் கீழே, தமிழ் எழுத்துகளில் கதைத் தலைவரின் பெயர் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

நீண்ட மூக்குடனும் காதளவோடும் கண்களுடனும் பக்கவாட்டிலே வரையப்பட்டுள்ள இந்த வடிவங்கள், "கூர்ச்சர ஏட்டுச் சிற்பங்களை நமக்கு நினைவுபடுத்துவதாகக் கூறுவர். இங்குக் காணப்படும் மரங்கள்கூட, கூர்ச்சர மரபைப் பின்பற்றியே வரையப்பட்டுள்ளனவாம்.

இன்றைய இராஜஸ்தானில், உலகப் புகழ்வாய்ந்த ஜைன சமயப் பேராலயமான அபூமலை (மவுண்ட் அபூ)ச் சிற்பங்களும், சித்திரங்களும் அக்காலத்திலேயே, சிறப்புற்று விளங்கின. இந்தப்

பகுதி, அக்காலத்தில் கூர்ச்சரத்தின் ஒரு பகுதியாகவே இருந்தது. எனவே, சமண சமயத்தினரின் புனிதத்தலமான அபூ மலையின் கலைச்செல்வம், பிறபகுதிகளில் வாழ்ந்த சமணக் கலைஞர்களும் போற்றிப் பின்பற்றத்தக்க 'முன் மாதிரிகளாக' அமைந்ததில் வியப்பு இல்லை.

திருப்பருத்திக் குன்றத்தில் தேவ அரம்பையர் நடனமாடும் காட்சி ஒன்று, நம் உள்ளத்தைப் பெரிதும் கவருகிறது. அதில் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ள பெண்களின் பல்வகை ஆடை அணிகள், நிற்கும் நிலையில் காணப்படும் நேர்த்தியான தோற்றம், நெற்றியிலும், கூந்தலிலும் உள்ள அணிகள், எழில்மிகு சடைப்பின்னல் முதலியவை கவர்ச்சிமிக்கனவாகத் தீட்டப்பட்டுள்ளன.

திருப்பருத்திக் குன்றத்தின் ஓவியங்கள் யாவும், எளிமையானவை; எழில்மிக்கவை; உயிர்த்துடிப்பு உடையவை; சமண சமயத்தவரின் அரிய கொடை எனலாம்.

வரதராசப் பெருமாள் கோயில் ஓவியங்கள்

இக்கோயிலில் காணப்படும் ஓவியங்கள் ஸ்தலபுராண சித்திரங்களும், ஆழ்வார்—ஆசாரியர் வடிவங்களும், பல்வேறு திவ்யதேசப் பெருமாளின் நின்ற, இருந்த, கிடந்த கோலங்களும் சிறப்பாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன.

வரதராசப் பெருமாள் கோயிலின் மேல் விதானத்திலும், சுற்றாலைச் சுவர்களிலும் ஓவியங்கள் வரையப்பட்டு இருந்ததைக் காணமுடிகிறது. ஆனால், அவற்றுள் பல சிதைந்த சின்னங்களாக இப்பொழுது காணப்படுகின்றன.

ஆண்டாள் ஊஞ்சல் மண்டபத்தில் சிற்பங்கள் செதுக்கப்பட்ட மேற்கூரையில் ஓவியங்கள் நிறைந்து காணப்படுகின்றன. அதில், கிருஷ்ண லீலைகளின் காட்சிகள் பல தீட்டப்பட்டுள்ளன அவற்றுள் கோபியரின் ஆடைகளை மறைத்தல், காளிந்தி நடனம் எனும் இரண்டு சித்திரங்கள் கவர்ச்சியுடையனவாகி உள்ளன.

அடுத்துள்ள பகுதியில், திருமால் தேவியர் இருவருடனே வீற்றிருக்கும் கோலம், நடனமாடிச் செல்லும் நங்கையர், பல்லக்கில் செல்லும் வித்தியாதரர், யானை, குதிரை போன்ற விலங்குகள் அணி செய்கின்றன. சுவரின் முக்கோண மூலைகளில் கருடனும், தேவர்களும் நின்ற நிலையில் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளனர். இவற்றின் கீழே, விசயநகரப் பேரரசின் இலச்சினை எழுதப்பட்டுள்ளது.

நரசிம்மர் சந்நிதிக்கு எதிரில் உள்ள சுவரில், ஒரு சதுரமான கட்டத்திற்குள் ஓவியங்கள் பல தீட்டப்பட்டுள்ளன. அவற்றுள் ரதியும் மன்மதனும் முக்கிய இடத்தைப் பெற்றுள்ளனர். கிளி வாகனத்தில் புன்முறுவல் தவழ, ரதிவீற்றிருக்கிறாள். மன்மதனோ, கரும்பு வில்லைவளைத்து மலர் அம்புகளை எய்யும் காட்சி எழில் வாய்ந்ததாகும். இவர்களைச் சூழ்ந்து, மன்மதன் சேனைகளாகிய அழகிய மகளிர் ஆரவாரம் செய்யும் நிலையில் நிற்கின்றனர்.

இந்த ஓவியங்களின் வண்ணம் மங்கிவிட்டாலும், வரை கோடுகளும் வரிகளும், ரதி, மன்மதன் ஆகிய இருவரின் உணர்ச்சி வயப்பட்ட இயக்கத்தை நன்கு புலப்படுத்துகின்றன.

வரதராசர் சந்நிதிக்கு எதிர்ப்புறத் தாழ்வாரச் சுவரில் தீட்டப்பட்டுள்ள ஓவியங்கள் நன்கு காப்பாற்றப் பட்டுள்ளன.

வரதராசப் பெருமானின் 'கருடவாகன சேவை'யைச் சித்திரிக்கும் ஓவியம், சிறப்பு மிக்கதாகும். பின்புறத்தில் இரண்டு பக்கங்களிலும் இரு பெரிய குடைகள் விரித்துப் பிடிக்கப்பட்டுள்ளன. இரு பக்கங்களிலும் இரு பக்தர்கள் காணப்படுகின்றனர். ஒரு பக்கம் யானையின் மீது அமர்ந்த அரசன் ஒருவன், கைகளில் தாளங்களை ஏந்திய வண்ணம், துதிப் பாடல்களைப் பாடிக் கொண்டு பெருமாளைத் தரிசிக்கிறான். மற்றொரு பக்கம், எளிய பக்தன் ஒருவன், பக்திப் பரவசத்தோடு வரதராசரை வணங்குகின்றான். இந்த ஓவியக்காட்சி, வரதராசப் பெருமாள் கோயிலின் புகழ்மிக்க 'கருடசேவைத் திருநாள்' காட்சியை, அப்படியே படம் பிடித்துக் காட்டுவதைப் போன்று பொலிவுடன் விளங்குகிறது.

இந்த ஓவியங்களை ஆராய்ந்த அறிஞர்கள், தமிழக ஓவியக் கலை நலிவுறும் நிலையை விசயநகர ஆட்சிக்காலத்தில் அடைந்து விட்டதாகக் கூறுகின்றனர். ''சோழர் கலைப்பாணிக்கும் விசயநகர கலைப்பாணிக்கும் இடையே ஐந்து நூற்றாண்டுகள் தான் இடைவெளி காணப்படுகிறது. ஆனால், இந்த ஐந்து நூற்றாண்டுக் காலத்தில் ஓவியம் வரையும் கலையிலும் ஓவியக் கலைப் பாணிகளிலும் நுழைந்துவிட்ட நலிவினை, இந்த ஓவியங்கள் வெளிப்படுத்துகின்றன'' என்பது டாக்டர் பரமசிவத்தின் கருத்தாகும்.

(உ) நாயக்க மன்னர் காலத்திய ஓவியங்கள்

விசயநகரப் பேரரசின் வீழ்ச்சிக்குப் பிறகு, அதன் வட்டார—மாநிலத் தலைவர்கள் செல்வாக்குப் பெற்றனர். அவ்வழி வந்தோர் தமிழ்நாட்டில் மதுரையையும், தஞ்சையையும் ஆண்டனர். அந்த நாயக்கர்களின் அரிய கலைப்பணி, தமிழக ஓவியக்கலையின் கடைசி காலகட்டத்தை வீறுடன் விளங்கச் செய்தது எனலாம்.

மதுரை நாயக்க மன்னரின் ஓவியங்கள்

நாயக்கர் காலச் சுவர் ஓவியங்கள் பல, மதுரையில் உள்ளன. மீனாட்சி அம்மையின் கோயில் மண்டப விதானத்தில், சிவபெருமானுடைய அறுபத்து நான்கு 'திருவிளையாடல்'களும் அழகுறத் தீட்டப்பட்டுள்ளன. ஆனால், அவற்றுள் பெரும் பான்மை, மீண்டும் வண்ணம் பூசப்பட்டும், அழிக்கப்பட்டும் உள்ளன.

நாயக்க மன்னருள் தலைசிறந்தவராகத் திருமலை நாயக்கர் விளங்கினார். அவர் காலத்தில் (கி.பி. 1623-59) கலைகள் போற்றி வளர்க்கப்பட்டன; கலைஞர்கள் போற்றி ஆதரிக்கப்பட்டனர்.

மீனாட்சி கோயில் ஓவியங்கள்

மதுரை மீனாட்சி அம்மன் கோயிலில், பொற்றாமரைக் குளத்திற்கு அருகில் உள்ள ஊஞ்சல் மண்டபத்தின் கூரையில், மீனாட்சி (தடாதகைப்பிராட்டி)யின் திக்கு விசயமும், திருமணக் காட்சியும் கவினுறத் தீட்டப்பட்டுள்ளன.

திருக்கல்யாணக் காட்சியை, ராணிமங்கம்மாளும், தளவாய் நரசப்பையரும் கண்டுகளிக்கும் காட்சி ஒன்றையும், ஓவியன், மேற்கண்ட ஓவியத்தின் இடையே புகுத்தியுள்ளான்.

குற்றாலத்து ஓவியம்

திருக்குற்றாலத்துச் சித்திர சபையில், கவின்மிகு ஓவியங்கள் தீட்டப்பட்டுள்ளன. அவை திருமலை நாயக்க மன்னருடைய காலத்தவை. அங்குள்ள ஓவியங்கள் யாவும் நடராசரின் திருநடனக் கோலத்தையே சித்திரிக்கின்றன.

தஞ்சை நாயக்கர் ஓவியங்கள்

தஞ்சையில் சிறப்புற்று விளங்கியவர் இரகுநாத நாயக்க (கி.பி. 1633-73) ராவர்.

சதனமும் பவனமும்

அவருடைய காலத்தில் இயற்றப்பட்ட 'இரகுநாதப்ப உதயம்' எனும் நூலில், இரகுநாத நாயக்கர் 'ஸ்ரீ இராம சதனம்' எனும் அரண்மனையைக் கட்டினார்; அதில் 'ஸ்ரீராமரின் பட்டாபிஷேகத்தை ஓவியமாக வரையச் செய்தார்; 'விஜய பவனம்' எனும் வேறோர் அரண்மனையில், தாம் வெற்றிகொண்ட போர் நிகழ்ச்சிகளை எல்லாம் ஓவியங்களாகத் தீட்டச்செய்தார் எனும் பல அரிய செய்திகளைத் தெரிவிக்கிறது.

பெருவுடையார் கோயில் ஓவியங்கள்

தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயிலில், சோழர் காலத்திய ஓவியப் பூச்சை மூடி இருக்கும் மேற்பூச்சில், நாயக்கர் கால ஓவியங்கள் உள்ளன. இந்த முக்கியமான, விரிவான தொடர் சித்திரக் காட்சிகளில் இருந்து ஆடை, அணிகலன் முதலாக, அக்கால மக்களுடைய வாழ்க்கை நிலைகள் புலனாகின்றன. இவற்றின் மூலம் அவ்வோவியங்கள் அக்கால நாகரிக வாழ்க்கையை அறிய உதவுகின்றன.

திருவாரூர் ஓவியங்கள்

திருவாரூர்த் தியாகராசரின் கோயிலில் உள்ள மண்டபங்களின் மேற் கூரையில், கண்ணைக் கவரும் சிவலீலைக் காட்சிகள் தீட்டப்பட்டுள்ளன. புராண மரபில் வரும், சோழ அரசரின் மூதாதையராகக் கருதப்படும் முசுகுந்த சக்கரவர்த்தியின் கதை, ஓடும் திரைப்படமாகத் தீட்டப்பட்டுள்ளது.

குடந்தை ஓவியங்கள்

கும்பகோணம் இராமசுவாமி கோயிலில் காணப்படும் இராமாயண ஓவியங்கள், இரகுநாத நாயக்கர் காலத்தில் தீட்டப்பட்டவையாகும்.

இத்தகைய இராமாயண, மகாபாரத, திருவிளையாடல் காட்சிகள் திருவண்ணாமலை, திருவொற்றியூர், திருவலஞ்சுழி முதலிய ஊர்களில் உள்ள கோயில்களில் இன்றும் அழியாது இருந்து வருகின்றன.

சிதம்பரத்து ஓவியங்கள்

சிதம்பரத்தில் சிவகாமி அம்மை சன்னதியின் பெரிய மண்டபத்துவிதானத்தில், பிக்ஷாடனர், மோகினி, நடராசரின் நடனக் கோலம், நாயன்மார்களின் வரலாறு போன்றவற்றை விளக்கும் சுவரோவியங்கள் உயிர்த்துடிப்பு அற்று காணப்படுகின்றன.

சிறப்பு இயல்புகள்

விசயநகரப் பேரரசர் காலத்தில் உண்டான 'மரபுப்படுத்தப்பட்ட வரைவுமுறை, இக்காலத்திலும் தொடரப்பட்டது. சிற்பங்களில் காணப்பெறுவதைப் போன்றே, சுரியமூக்கு, கோரமான கண்கள், திரிபுகளும் நெளிவுசுளிவுகளும் நிறைந்த வடிவ அமைப்பு, பிதுங்கும் பெண்களின் உடல் உறுப்புகள்; அக்காலத்தின் தனிப் பண்பாக அமைந்த கோலங்களுடன், ஆடைகளை உடலில் வியப்பூட்டும் வகையில், கச்சிதமாக ஒழுங்குபடுத்தியுள்ள முறை முதலிய 'மரபு ஒழுங்கு'கள், நாயக்கர் காலத்திய ஓவியங்களின் சிறப்பியல்புகளாகும்.

குறைபாடுகள்

இந்த ஓவியங்கள் யாவும், "ஒன்றைப் பார்த்தால் போல, மற்றொன்று விளங்குவது முதற்குறையாகும். 'போலச் செய்தல்' முறை, உயிர்த்துடிப்பு அற்ற 'படியெடுக்கும்' கலையாக நலிவுறலாயிற்று. ஒரு குறுகிய வரம்பிற்குட்பட்டு, புதிய கற்பனைக்கும் கலை நயத்திற்கும் இடம் அளிக்காத அவலநிலையை, இக்கலைப் பாணி அடைந்துவிட்டமை, வருத்தத்திற்குரிய செய்தியாகும். ஒருவகைத்தேக்க நிலையும், மலட்டுத் தன்மையும் நாயக்கரின் கலைப்படைப்பை விழுங்கிவிட்டன.

இவற்றுள் வகைப்பாட்டு உணர்ச்சியோ, வேறுபாட்டு உணர்ச்சியோ இல்லை. 'இயந்திரப்படைப்புகளாக' இவை மாறிவிட்டன. மேலும், பசுமைக் கவர்ச்சியும், புதுமை மலர்ச்சியும், இந்த ஓவியங்களில் இடம்பெறவே இல்லை.

இவையாவும், அன்றைய நிலையில், தமிழ்ச் சமுதாயம் சீரழிந்து கொண்டு இருந்ததற்குச் சிறந்த சான்றுகளாகக் காட்சி தருகின்றன.

தொகுப்புரை

தமிழகத்தின் ஓவியக்கலை தொன்மை வாய்ந்தது; தனிக் கவர்ச்சி உடையது; கருத்தோவியக் காட்சியாக அமைந்தது. சங்க காலம் முதல், பல நிலைகளில் கதையோவியச் சுவரோவியங்கள், இந்த நாட்டில் வாழ்வும் வளமும் பெற்றுள்ளன.

பல்லவர் கால ஓவியங்கள் எளிமையும் எழிலும் நிறைந்தவை; உள்ளத்து உணர்வுகளை வெவ்வேறான வண்ணங்களால் புலப்படுத்துபவை; சமயச் சார்புடையவை.

சோழர் காலத்தில் ஓவியக்கலை, தமிழ்நாட்டில் உச்ச கட்டத்தை அடைந்து விட்டது. இலட்சிய நோக்கோடு, சமயச் சார்புடையதாக விரைவான வளர்ச்சியைப் பெற்றது. ஆனால், மக்கள் வாழ்க்கையை மையமாகக் கொண்டே, அது இயங்கியது. ஓவியக் கலைஞனுக்குக் கட்டற்ற உரிமை இருந்தது; கற்பனைச் சிறகு அடித்து, கலைவானில் அவனால், மிக உயரப் பறக்க முடிந்தது.

விசயநகர-நாயக்கர் காலத்திய ஓவியக்கலை மலட்டுத்தன்மை யுற்றது; உயிர்த்துடிப்பு அற்ற நிலையில், 'சவக்களை'யை அடைந்துவிட்டது.

தமிழக மறுமலர்ச்சி இயக்கத்தின் உந்துதலாலும், மேற்கு நாட்டுக் கல்வித் தாக்கத்தாலும், இப்பொழுது தமிழரின் ஓவியக் கலை, புத்துயிர் பெற்றுவருகிறது.

குறிப்புகள்

1. மணி. 2:31
2. யாழ்நூல், ப.81
3. இரா. பவுன்துரை, தமிழகப் பாறை ஓவியங்கள், ப.67.
4. R. Venkataraman, 'Pre-Historic Cave Paintings of Tamil nadu', The Historical Heritage of the Tamils, P.63
5. பி.எல். சாமி, தமிழ்நாட்டில் சிந்துவெளி எழுத்தோவியம், ப.61
6. A.L. Basham, The Wonder that was India, P.366.
7. தொல். பொருள். 1006.
8. அகநா. 191, பத்து, 6:283, 416; நற்றி. 225; குறுந் 276; பரி, 22:48;
9. நற்றி. 48.
10. குறுந். 89, 100
11. புறநா. 59
12. பத்து. நெடு. 159-161
13. சிலப். 28: 86-87
14. குறுந். 14, 17, 32.
15. சிலப். வேறிற். 25; அடி. உரை
16. பெருங். உஞ்சை. நருமதை. 44-46
17. Epi. Indica, Vol 17; P,14
18. மே.சு. இராமசுவாமி, இந்திய ஓவியம், ப.46
19. The Art of India, P.48

20. G. Sivaramamurti, South Indian Paintings, P.82
21. பெரியபுராணம், வெள்ளா. 83
22. K.A. Nilakanta Sastri, The Colas, P. 741
23. C. Sivaramamurti, Op. Cit; P.88
24. Ibid; P.88
25. T.N. Ramachandran, Tirupparuthikunram and Its Temple, P. 201
26. S. Paramasivam, Studies in the Indian Painting, PP.90-100

துணை நூற்பட்டியல்

(அ) தமிழ்

1. **கங்கோலி, ஒ.சி.,**
   இந்திய ஓவியக்கலை, (தமிழா) என். சுப்பிரமணியன், ஜெயக் குமார் சன்ஸ், சென்னை, 1970
2. **சாமி. பி.எல்.,**
   தமிழ்நாட்டில் சிந்துவெளி எழுத்தோவியம், சேகர் பதிப்பகம், சென்னை, 1981.
3. **சிவராம மூர்த்தி, சி.,**
   இந்திய ஓவியம், (தமிழா) மோ. சு. இராமசுவாமி, நேஷனல் புக் டிரஸ்ட், புதுதில்லி, 1974.
4. **பவுன்துரை, இரா.,**
   தமிழகப் பாறை ஓவியங்கள், சேகர் பதிப்பகம், சென்னை, 1986
5. **பாஸ்கரத் தொண்டைமான், தொ.மு.,**
   இந்தியக் கலைச் செல்வம், கலைஞன் பதிப்பகம், சென்னை, 1970
6. **ராகவன், வே.,**
   நாட்டியக்கலை, கலைமகள் காரியாலயம், சென்னை, 1974
7. **இராமசாமி, மே.சு.,**
   இந்திய ஓவியம், வாசகர் வட்டம், சென்னை, ஆ.இ.
8. **வேங்கடசாமி மயிலை. சீனி.,**
   1) தமிழர் வளர்த்த அழகுக் கலைகள், பாரி நிலையம் சென்னை, 1856.
9. 2) நுண்கலைகள், மணிவாசகர் பதிப்பகம், சிதம்பரம், 1972.

10. விபுலாநந்தர்,
யாழ் நூல், கரந்தைத் தமிழ்ச்சங்கம், தஞ்சை, 1945

ஆ. ஆங்கில நூல்கள்

11. **Abate, Francesco.,**
Indian Art, Octous Books, London, 1972

12. **Aurobindo. Sri,**
The Significance of Indian Art, Ashram, Pondicherry 1964.

13. **Barett, Douglas,**
Paintings of India, Tarporewala, Bombay, 1963.

14. **Basham, A.L.,**
The Wonder that was India, Longmans, Bombay, 1963.

15. **Brown, Pescy,**
Indian Painting, Munshisamy, New Delhi, 1972.

16. **Coomaraswamy, Ananda K.,**
History of Indian and Indonesian Art, Edward Goldston, London, 1927.

17. **Kramrisch, Stella,**
The Art of India, Phaidon Press, London, 1954.

18. **Niharanjan Pay,**
Idea and Image in Indian Art, Munshiram Manoharlal, New Delhi. 1973

19. **Ramachandran, T.N.**
Tiruparuthikunram and Its Temple. Madras, 1934.

20. **Raman, K.V.,**
Sri Varadarajaswami Temple—Kanchi,
Abhinav Publications, New Delhi 1975.

21. **Sivaramamurthi, C.,**
South Indian Paintings, National Museum, New Delhi, 1968.

22. **Soundara Rajan, K.V.,**
The Art of South India, Sunder Prakashan, Delhi; 1978.

23. **Subramanian, S.V. &** Thirunavukkarasu K.D.
(Eds.) : Historical Heritage of the Tamils,
Vol. I, Ancient Period, IITS, Madras, 1984.

(இ) ஆராய்ச்சி இதழ்கள், மலர்கள் முதலியன

1. **Govindaswami, S.K.,**
'Cola Paintings', JISOA : Vol I, 1935

2. **Paramasivan, S.**
'Studies In Indian Painting',
JOMU, Madras. Vol. 13

3. **Ramachandran, T.N.**
'Cave Temple at Sittannavasal', **Lalita Kala**, New Delhi, No. 9

4. **Sivaramamurthi, C.**
Note on the Paintings at Tirumalaipuram, JISOA, Vol 4

5. ,, Paintings from the Kailasanatha Temple, JORS, Madras, Vol. II

6. **Srinivasan, K.R.**
'South Indian Paintings, A note on the Date of Sittannavasal Paintings', Proceeds. of the Indian Historical Congress, Madras, 1944.

2. கட்டடக்கலை

டாக்டர் க.த. திருநாவுக்கரசு

பகுதி 1

கட்டடக்கலை : அறிமுகம்

கவின் கலைகளுள் ஒன்றாகக் கட்டடக்கலைப் போற்றப்படுகிறது. இந்தியக் கலை மரபினுள், 'சிற்பக்கலை' எனும் பெயராலேயே, கல்லினால் செய்யப்படும் செதுக்குச் சிற்பங்களையும் (Sculpture), பெருமிதத் தோற்றமுடைய கட்டடங்களையும் (Architecture) சுட்டுவது வழக்கம். இவ்வாய்வில், 'கட்டடக்கலை' எனும் சொல், 'Architecture' எனும் ஆங்கிலச் சொல்லிற்கு, நேரான தமிழ்ச் சொல்லாகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

கட்டடமா? கட்டிடமா?

தமிழில் 'கட்டடம்' எனும் சொல், கட்டுமான வடிவத்தைக் (Building) குறிப்பதாகும். கட்டு, இடம் எனும் இரு சொற்களும் சேர்ந்து அமைகின்ற 'கட்டிடம்' எனும் சொல் ஒரு கட்டுமான பருப்பொருளுக்கு நிலைக்களமாக உள்ள இடத்தைச் (மனையை) சுட்டுவதாகும். 'அடம்' எனும் தொழிற்பெயர் விகுதி, 'அடுக்கு அடுக்காக அமைக்கப்பெறும் கட்டுமான வடிவம்' எனும் பொருளைத் தருவதாகும். எனவே, 'கட்டடம்' எனும் சொல்லே, நாம் கருதும் பொருளில் அமைவதாகும்.

அழகுக் கலைகளுள், மூவகை அளவைக் கூறுகளைக் கொண்டது கட்டடக்கலை. நீளம், அகலம், பருமன் ஆகிய மூன்று பரிமாணங்களால் காண்பவர், கண்ணையும் கருத்தையும்

கவருவது கட்டடக்கலை. கல், மண், மரம், உலோகம் முதலியவற்றால் அமைக்கப்படுவது கட்டடக்கலை.

கட்டடக்கலையின் சிறப்பு

கட்டடக்கலை சிற்பம், ஓவியம் ஆகியவைகளுக்கு அடிப்படையானது. இது தொழில்நுட்பம், அழகு, கற்பனை ஆகிய மூன்றும் இணைந்த ஒப்பற்ற கலையாகும். இக்கலைக்கு விளக்கம் கூறுவது எளிதன்று; கட்டடக்கலை என்பது 'வெறும் கட்டடத்தினும்' உயர்ந்தது. கட்டடம், கட்டடக் கலையாக இருக்க வேண்டுமானால், அது காண்பவரின் கற்பனையைத் தூண்டக் கூடியதாக அமைய வேண்டும். கற்பனை பல வகையாகத் தூண்டப் பெறலாம். வரலாற்றுத் தொடர்பால், சில கட்டடங்கள் கற்பனையைக் கவரக்கூடும் (விவேகாநந்தர் மாளிகை—பாரதியின் வீடு—தாஜ்மகால் முதலியன.) இவ்வாறு, கற்பனையைத் தூண்டக் கூடிய கட்டடங்களையெல்லாம், கட்டடக் கலைப் பண்புடையவை எனச் சொல்ல முடியாது. கவர்ச்சியானது, அழகு பற்றியதாக இருக்க வேண்டும். அழகு என்பது இவ்விடத்தில், சிறப்பாகக் கற்பனையைத் தூண்டும் திறமையைக் குறிக்கும்.

ஸ்லீகல் (Schlegal) என்னும் ஜெர்மானிய அறிஞர் கட்டடக் கலையை "உறைந்துபோன இசைக்கலை" (Architecture is the frozen music) என்பர். இதனால், இசையின் இயல்புகள் அனைத்தும், பருப்பொருளின் மூலம் வெளிப்படுவதே கட்டடக் கலை என்பது போதரும்.

மனித இனப் பண்பாட்டின், வேறு எந்தத் துறைகளிலும் மனிதனுடைய முன்னேற்றமிகு வளர்ச்சியை அல்லது நலிவுமிகு சீரழிவைக் கட்டடக்கலையைப் போன்று, மிகத் துல்லியமாகப் பிரதிபலிக்கக்கூடிய ஒன்றைக் காண இயலாது. ஆதிகாலம் முதற் கொண்டு, கட்டடக்கலை அடைந்துள்ள வளர்ச்சியிலிருந்து—சிறு குடிசையிலிருந்து வியத்தகு கோயில்களும் அரண்மனைகளும் கட்டப்பட்ட காலம் வரையில்—தன்னுடைய சமூக—சமயச் சூழல்களையும் வாழ்க்கை நோக்கத்தையும் வெளிப்படுத்துவதற்கு, மனிதன் ஓயாமல் அரும்பெரும் முயற்சிகள் செய்து வந்துள்ளான். மேலும், மனிதன் அழகுணர்வோடு பயன்பாட்டையும் அவற்றோடு பிணைத்துப் போற்றி வந்துள்ளான். அவற்றின் அழகில் அவனுடைய சுவையுணர்வின் நோக்கையும் போக்கையும்

நாம் புரிந்து கொள்ள முடிகிறது. தமிழகத்தின் கட்டடக் கலையில், இப்பண்புகள் மிகத் தெளிவாகப் புலனாகின்றன.

கட்டடக்கலையின் இயல்புகள்

மூவகை இயல்புகளை உடையது கட்டடக்கலை. முதலாவது இயல்பு, பயன்பாடு; இரண்டாவது இயல்பு நிலைப்பேற்றுத் தன்மை; மூன்றாவது இயல்பு அழகு. இம்மூன்று இயல்புகளும், இணைந்து இயங்குகின்றபொழுது ஒருவகை இணக்கமும், எழிலும் தாமாகவே தோன்றுகின்றன. பண்டைக்காலத்தில் கட்டடக் கலைஞர்கள் தோற்றத்தில் எளிமை, வலிமை, பயன், வசதி ஆகிய இந்த நான்கையும் அடிப்படை நோக்கங்களாகக் கொண்டு கட்டடங்களைக் கட்டினர்.

கட்டடக் கலைக்குரிய உந்துதல் சக்தி

கட்டடக் கலையின் தோற்றத்திற்கும் வளர்ச்சிக்கும் மேன்மைக்கும் உந்துதல் சக்தியாக அமைந்தது சமய உணர்வு என்பா.

"கடவுள் வழிபாட்டிற்காகக் கோயில் கட்ட வேண்டும் என்ற ஆர்வமே எல்லாரும் வியந்து போற்றும் கட்டடங்கள் தோன்றுவதற்குத் தூண்டுகோலாயிற்று. கடவுள், கோயில் கொள்ளுவதற்குப் பிற கட்டடங்களைக் காட்டினும் மிகச்சிறந்த கட்டடத்தை. உருவாக்க வேண்டும் என்னும் உந்துதல் சக்தியே கலை வளர்ச்சிக்குத் தலையூற்றாய் அமைந்தது. அவ்வுயர்ந்த நோக்கத்தின் தூண்டுதலால், 'அழகியவை' என்றும், உயர்ந்தவை' என்றும் உலக மக்கள் கருதக்கூடிய பண்புகள் அனைத்தையும் ஒன்று சேர்த்து, ஒப்பற்றக் கட்டடக்கலையினைப் பல்வேறு நாட்டு மக்கள் உருவாக்கியுள்ளனர்" என்பது பெர்குசன் (Fergusson) எனும் அறிஞரின் கருத்தாகும்.

இதனால்தான், எல்லா நாடுகளிலும், கோயில்கள் மற்றக் கட்டடங்களை எல்லாம்விடச் சிறப்பும் மேன்மையும் மிக்கனவாக உள்ளன. சமயத்திற்கு அடுத்த நிலையில் காதல், கட்டடக்கலை வளர்ச்சிக்கு ஓர் உந்துதல் சக்தியாக அமைந்தது என்லாம். காதலால் கனிந்தெழுந்த கட்டடத்திற்குத் தாஜ்மகாலை எடுத்துக்காட்டாகக் கூறுவர்.

"இந்தியர் ஆன்மிகக் கொள்கையினர்; மனித வாழ்க்கையின் நிலையாமையை நன்கு உணர்ந்தவர்; ஆகவே, நிலையற்ற

வாழ்க்கைக்கு நிரந்தரக் கட்டடங்களை அமைப்பதில் நாட்டம் செலுத்தாமல், உலகம் அழியினும் தான் அழியாது தனித்து நிற்கும் 'எல்லையற்ற பரம்பொருளை' வழிபடுவதற்கு, நிலையான அழகிய கோயில்களைக் கட்டினர். கோயில்களில் காணப்படும் வானளாவிய கோபுரங்கள் இந்தியரின் உயர்ந்த நோக்கத்தின் சின்னமாகத் திகழ்கின்றன"[1] என்பது டாக்டர் ஆனந்த குமாரசாமி அவர்களின் கருத்தாகும்.

இந்தியக் கட்டடக்கலையின் தொன்மைச் சின்னங்கள்

'தமிழகக் கட்டடக்கலை, தமிழகத்திற்கே உரியது.' தொல் பழங்காலம் முதற்கொண்டே, தமிழர் கட்டடக்கலையைப் பேணி, வளர்த்து வந்துள்ளனர். பண்டை இந்திய நாகரிகத்தின் மேன்மைக்குச் சிறந்த சான்றுகளாகத் தமிழரின் மூதாதையர்களான திராவிடப் பழங்குடி மக்கள் கட்டிப் போற்றிய, நாடு நகர அமைப்புகள், சிந்துவெளியில் சீரும் சிறப்பும் பெற்றுத் திகழ்வதைக் காணுகின்றோம். கி மு. 3000 அளவிலே, அமைக்கப்பட்ட மொகஞ்சதாரோ, ஹரப்பா நகரங்களின் கட்டடங்களும், மாளிகைகளும், மண்டபங்களும், தெப்பக்குளங்களும் தென்னாட்டுத் திராவிடக் கட்டடக்கலை முறையின் முன்னோடிகளாகும் என்பது சர் ஜான் மார்ஷல், ஈராசுப் பாதிரியார் முதலிய அறிஞர்களின் கருத்தாகும்.

தமிழகத்தில் கட்டடக்கலையின் தொல்பழங்காலச் சின்னங்கள்

தமிழ்நாட்டில், புதிய கற்கருவிக் காலத்திலேயே, மனிதன் வீடுகளைக் கட்ட முயன்றான் என்பதனைத் தொல்லியல் ஆராய்ச்சிகள் தெரிவிக்கின்றன. வடஆர்க்காடு மாவட்டத்தில் பையம்பள்ளி எனும் இடத்தில், நடத்தப்பட்ட அகழ்வாராய்ச்சிகள் இதனைப் புலப்படுத்துகின்றன.

கி.மு. 1500 முதல் தமிழ்நாட்டில் எழுப்பப்பட்ட பெருங் கற்படை (Megalithic) பிணக்குழிகள், குரக்குப்படை வீடுகள், கல்லறைகள், நடுகல் வழிபாட்டு அமைப்புகள் முதலியன, தொடக்க காலத்திய கருங்கற் கட்டட அமைப்பு முறைகளை அறிவிக்கின்றன. கட்டடத்தின் மையப் பகுதியில் ஓரிரு அறைகளைக் கொண்ட சிறு மண்டபம் அமைந்திருக்கிறது. அதைச் சுற்றி நான்கு புறமும் தாழ்வாரம் போன்ற அமைப்பு காணப்படுகிறது. அந்த கட்டடத்திற்குக் கிழக்குப் புறமாக அல்லது தெற்குப் புறமாக உள்ளே நுழையும் வாயில் அமைக்கப்பட்டிருக்கிறது.

இந்தக் கட்டட அமைப்பு, தமிழ்நாட்டில் காணப்படும் மிகத் தொன்மையான கட்டடக்கலை மரபின் வடிவமாகும். இதனை, இன்றும் அமிர்தமங்கலம், குன்றத்தூர், அன்னவாசல், ஆதிச்ச நல்லூர், கொற்கை, அரிக்கமேடு, காரைக்காடு, காவிரிப் பூம்பட்டினம், கீழையூர், வாணகிரி, மணிக்கிராமம், பல்லவ னீச்சுரம், மேலையூர், சாயாவனம் எனும் இடங்களில் அகழ்ந் தெடுக்கப்பட்டுள்ள அகழ்வாராய்ச்சிகளால் அறிகிறோம்.

பகுதி 2

சங்ககாலக் கட்டடக்கலை

தொல்காப்பியத்தால் அறியப்படும் கட்டடக்கலைக் கூறுகள், மிகச் சிலவாகும். பண்டைத் தமிழக வேந்தர்களுடைய அரண்மனைகளைச் சுற்றி, வலிமைமிக்க அரண்கள் அமைக்கப் பட்டிருந்தன. அதனை 'முழு முதல் அரண்'[2] என்பர் தொல் காப்பியனார். ''முழு அரணாவது, மலையும், நாடும் நீரும் அல்லாத அகநாட்டுச் செய்த அருமதில். அது வஞ்சனை பலவும் வாய்த்து, தோட்டி முள் முதலியன பதித்த காவல் காடு புறஞ் சூழ்ந்து அதனுள்ளே முதலை முதலியன உள்ளுடைத்தாகிய அகழி புறஞ்சூழ்ந்து, யவனர் இயற்றிய பல பொறிகளும், ஏனைய பொறிகளும் பதனமும் ஏப்புழை ஞாயிலும் ஏனைய பிறவும் அமைந்து, எழுவுஞ் சீப்பும் (எழுப்பிடும் தாழ்ப்பாள்) முதலிய வற்றால் வழுவின்றி அமைந்த வாயில் கோபுரமும், பிற இயந்திரயங்களும் பொருந்த இயற்றப்பட்டதாகும்''[3] என்று நச்சினார்க்கினியர் விளக்கியுள்ளமையால், அக்காலத்து அரண் களை அமைப்பதில் வல்ல கற்கொல்லர் இருந்திருத்தல் வேண்டும் என்பது புலனாகின்றது.

மதிலை, 'ஆரெயில்'[4] 'மதிற்குடுமி'[5] முதலிய அடைமொழி தந்து தொல்காப்பியனார் சிறப்பிப்பதால், அக்காலத்தில் கட்டடக் கலை சிறந்திருந்ததை அறிகிறோம்.

போரில் வெஞ்சமர் புரிந்து, விழுப்புண் பட்டு, இறந்த வீரர் களுக்கு வழிபாடு செய்ய ஒரு கல்லைத் தேர்ந்தெடுத்து, அதில் மறைந்த மாவீரனின் உருவத்தைச் செதுக்குவர். அதற்கு அடியில் அவ்வீரனது அரிய செயல்களையும் புகழையும் பெயரையும் பொறித்து வழிபாடு செய்வர்.[6] இதனை 'நடுகல் வழிபாடு' என்பது மரபு. இந்நடுகல், வழிபாடே, பிற்காலக் கோயில் வழிபாட்டிற்கும், கட்டடக்கலையின் வளர்ச்சிக்கும் கரு முதலாக அமைந்தன எனக் கூறின் அது மிகையாகாது.

சங்கப்பாடல்களால் அறியப்பெறும் கட்டடக்கலை மரபு

சங்ககாலத்தில் அரசரின் மாளிகைகளும், கோயில்களும், மண்டபங்களும் இக்காலத்தைப் போலவே, சிற்ப நூலறிந்த புலவர்களால் நாள் குறித்து நாழிகை பார்த்து, நேரறி கயிறிட்டுத் திசைகளையும் அத்திசைகளில் நிற்கும் தெய்வங்களையும் நோக்கி வகுக்கப்பட்டன. இதனை,

''ஒரு திறஞ்சாரா வரைநா ளமையத்து
நூலறிபுலவர் நுண்ணிதிற் கயிறிட்டுத்
தேஎங் கொண்டு தெய்வ நோக்கிப்
பெரும் பெயர் மன்னர்க்கொப்ப மனைவகுத்து''
(நெடுநல். 75-78)

எனும் நெடுநல்வாடை அடிகளால் அறிகிறோம்.

அரசருடைய மாளிகைகள் சுற்றுமதில், உயர்ந்த வாயில்கள், அவ்வாயில்களின் மேல் உயர்ந்த கோபுரங்கள் அமைக்கப்பட்டும், வண்ணம் தீட்டப்பட்டும் இருந்தன. இதனை,

''விண்ணுற வோங்கிய பல்படைப் புரிசை
தொல்வலி நிலைஇய வணங்குடை நெடுநிலை
நெய்படக் கரிந்த திண்போர்க் கதவின்
மழையொடு மலையினிவந்த மாடமொடு''
(மதுரைக் 352-355)

எனும் மதுரைக்காஞ்சியின் அடிகள் புலப்படுத்துகின்றன.

மாடங்களைச் சுற்றி அமைக்கப்பெற்ற சுவர்களுக்கு, உயர்ந்த கோபுரங்களையுடைய வாயில்களும், அவ்வாயில்களுக்குத் துருப்பிடியாதபடி சிவந்த நிறம் பூசப்பட்ட இரும்புக் கதவங்களும் பொருத்தப்பட்டிருந்ததைப் பின்வரும் நெடுநல் வாடைப் பாடல் பகுதியால் அறிகிறோம்.

''ஒருங்குடன் வளைஇ யோங்குநிலை வரைப்பிற்
பருவிரும்பு பிணித்துச் செவ்வரக்குரீஇத்
துணைமாண் கதவடி பொருத்தி, யிணைமாண்டு
நாளொடு பெயரிய கோளமை விழுமரத்தும்
போது அவிழ் குவளைப் புதுப் பிடிகால் அமைத்து;
தாழொடு குயின்ற போரமை புணர்ப்பிற்
கைவல் கம்மியன் முடுக்கலிற் புரை தீர்ந்து
ஐயவி அப்பிய நெய்யணி நெடுநிலை
வென்றெழு கொடியொடு வேழஞ் சென்றுபுகக்
குன்றுகுயின் றன்ன வோங்குநிலை வாயில்''
(நெடுநல். 79-88)

மேற்கண்ட குறிப்புகளால், சங்ககாலத்தில் உயர்ந்த மாட மாளிகைகளும் கூடகோபுரங்களும் கைதேர்ந்தக் கலைஞர்களால், காண்பார் கண்ணையும் கருத்தையும் கவரத்தக்க வகையில் கட்டப் பட்டிருந்தன என்பது தெரிய வருகிறது.

சங்ககாலத்தில், இறைவன் எழுந்தருளியிருக்கும் கோயில்கள் பல இருந்தன. இதனை,

''பணியிய ரத்தைநின் குடையே முனிவர்
முக்கட் செல்வர் நகர்வலம் செயற்கே''
(புறம். 6 : 17-18)

எனவும்,

''அணங்குடை முருகன் கோட்டத்துக்
கலந்தொடா மகளிர்'' (புறம். 299 : 6-7)

எனவும் வரும் புறநானூற்று அடிகள் புலப்படுத்துகின்றன. புறநானூறு காலத்தில், அரசனுடைய அரண்மனையைத்தான் 'கோயில்' என்று வழங்கினரே ஒழிய, இறைவனது உறை விடத்தைக் 'கோயில்' என்று வழங்கியதாகத் தெரியவில்லை. 'நகர்' என்பதும், 'கோட்டம்' என்பதுமே அக்காலத்து இறைவனுடைய உறைவிடத்தைக் குறிப்பிட வழங்கப்பட்ட சொற்களாகும்.

சங்க காலத்து இடிந்து வீழ்ந்த கோயில் ஒன்றை,

''இட்டிகை நெடுஞ்சுவர் விட்டம் வீழ்ந்தென
மணிப்புறாத் துறந்த மரஞ்சேர் மாடத்து
எழுதணி கடவுள் போகலிற் புல்லென்று
ஒழுகுபலி மறந்த மெழுகாப் புன்றிணை''
(அகம், 107)

என்று கடியலூர் உருத்திரங்கண்ணனார் வருணித்துள்ளார். இவை யாவும், சங்க காலத்தில் தமிழ்நாட்டுக் கோயில்கள் செங்கல், மரம் முதலியவற்றைக் கொண்டு கட்டப்பட்டிருந்ததைத் தெரிவிக்கின்றன.

பண்டைத் தமிழ் மக்கள் கோயில்களையும், மண்டபங் களையும் மரங்களினாலும், செங்கற்களினாலுமே கட்டினர். அரசரின் மாளிகைகளும், உயர்ந்த மாடங்களும், தெய்வ நிலையங் களும் உலோகத் தட்டினாலும், சாந்தினாலும் வேயப்பட் டிருந்தன. உயர்ந்த மாடங்களில் அடுக்கு வீடுகளும், நிலா முற்றங் களும் இருந்தன.

''வான மூன்றிய மதலை போல
வேணி சாத்திய வேற்றருஞ் சென்னி
விண் பொர நிவந்த வேயா மாடத்து''
(பெரும் பாண். 346-348)

''சுடுமண்ணோங்கிய நெடுநகர் வரைப்பின்''
(ஷை.405)

''நிரைநிலை மாடத்து அரமியந் தோலும்''
(மதுரைக், 451)

எனும் குறிப்புகளால், மாடமாளிகைகள் இருந்ததை அறிகிறோம்

பகுதி 3

சங்கம் மருவிய காலம்

காப்பியங்கள் காட்டும் கட்டடக்கலை மரபு

கோயில் அமைப்பதற்கு நாள், கோள் முதலியன பார்க்கப் பட்டு, அடிப்படை அமைப்பது சங்க மருவிய காலத்திலும் வழக்கத்திலிருந்தது. இதனை,

''அறக்களத் தந்தண ராசான்பெருங்கணி
சிறப்புடைக் கம்மியர் தம்மொடுஞ் சென்று
மேலோர் விழையு நூனெறி மாக்கள்
பால்பெற வகுத்த பத்தினிக் கோட்டம்''
(சிலம்பு. நடுகற். 222-5)

எனும் இளங்கோவடிகள் வாக்கால் அறிகிறோம்.

காவிரிப்பூம்பட்டினத்தில், பல்வேறு தெய்வங்களுக்குச் செங்கற்களால் எழுப்பப்பட்ட கோயில்கள் பல இருந்தன. அவற்றை எல்லாம், 'கோட்டம்' எனும் சொல்லாலேயே, இளங்கோவடிகள் சுட்டியுள்ளார்.

''ஐவகை மன்றத்து மரும்பலி யுறீஇ
வச்சிரக் கோட்டத்து மணங்கெழு முரசம்
கச்சை யானைப் பிடர்த்தலை யேற்றி
வுரல்வெண் களிற்றரசு வயங்கிய கோட்டத்துக்
கால்கோள் விழவின் கடைநிலை சாற்றித்
தங்கிய கொள்கைத் தருநிலைக் கோட்டத்து''
(சிலம்பு. இந்தி, 140-145)

என்பதனால் இதனை அறிகிறோம்,

சாத்தனாரும் இதனை,

"பீடிகை யோங்கிய பெரும்பலி முன்றில்
காடமர் செல்வி கழிபெருங் கோட்டமும்
அருந்தவர்க் காயினும் அரசர்க் காயினும்
ஒருங்குடன் மாய்ந்த பெண்டிர்க் காயினும்
நால்வேறு வருணப் பால்வேறு காட்டி
இறந்தோர் மருங்கிற் சிறந்தோர் செய்த
குறியவும் நெடியவும் குன்றுகண்டன்ன
சுடும ணேரங்கிய நெடுநிலைக் கோட்டமும்
(மணி. சங்கர. 53-59)

என்று குறிப்பிட்டுள்ளார்.

மணிமேகலை காட்டும் காவிரிப் பூம்பட்டினத்தில், அரசருடைய மாளிகைகள், சுற்றுமதில், உயர்ந்த வாயில்கள், அவ்வாயில்களின் மேல் உயர்ந்த கோபுரங்கள் அமைக்கப்பட்டும், வண்ணம் தீட்டப்பட்டும் இருந்தன என்பதைப் பின்வரும் அடிகள் புலப்படுத்துகின்றன.

"நல்வழி யெழுதிய நலங்கிளர் வாயிலும்
வெள்ளி வெண்சுதை யிழுகிய மாடத்து
உள்ளுறு வெழுதா வெள்ளிடை வாயிலும்
மடித்த செவ்வாய்க் கடுத்த நோக்கிற்
றொடுத்த பாசத்துப் பிடித்த சூலத்து
நெடுநிலை மண்ணீடு நின்ற வாயிலும்
நாற்பெரு வாயிலும்"
(மணி. சக்கர 42-48)

அக்காலத்திய கோயில்களிலும், மண்டபங்களிலும் நிறுத்தப்பட்ட தூண்களில் உருவங்கள் அமைக்கப்பட்டிருந்தன. இவை,

"நெடுநிலைக் கந்தினி வயின் விளங்கக்
கடவு ளெழுதிய பாவையாங்குரைக்கும்"
(மணி. உதய. 110-111)

"மயனெனக் கொப்பா வகுத்த பாவையின்
நீங்கேள் யானென் நிலையது கேளாய்"
(மணி. கந்திற். 132-133)

என்பனவற்றால் தெரியவருகின்றன.

இவ்வாறு, கட்டடக்கலை பலவகை வடிவங்களில் வளர்ச்சியுற்றிருந்தது. இந்தக் கலையில் தேர்ச்சி பெற்ற பல்வகைக் கொல்லர்களும், கல் தச்சர்களும், கொத்தனார்களும் சங்க மருவிய காலத்தில் சிறப்புற்று விளங்கியதை,

"மகத விளைஞரு மராட்டக் கம்மரும்
அவந்திக் கொல்லரும் யவனத்தச்சரும்
தண்டமிழ் விளைஞர் தம்மொடு கூடிக்
கொண்டினிது இயற்றிய கண்கவர் செய்வினைப்
பவளத் திரள்காற் பன்பணிப் போதிகைத்
தவள நித்திலத் தாமந் தாழ்ந்த
கோணச் சந்தி மாண்வினை விதானத்துத்
தமனியம் வேய்ந்த வகைபெறு வனப்பிற்
பைஞ்சேறு மெழுகாப் பசும்பொன் மண்டபம்"
(மணி. சிறை. 107-115)

எனும் மணிமேகலை அடிகளால் அறிகிறோம், மேற்கண்ட குறிப்புகளிலிருந்து, தமிழ்நாட்டில் சங்ககாலம் முதல், பல்லவரின் ஆட்சிக்காலத் தொடக்கம் வரையில் செங்கற்களாலும் (சுடுமண்), மரத்தினாலும் கட்டடங்கள் எழுப்பப்பட்டமை தெரிய வருகின்றது.

காவிரிப்பூம்பட்டினம், கொற்கை, உறையூர் முதலிய இடங்களில் செய்யப்பட்ட அகழ்வாராய்ச்சிகளினால், வெயிலில் உலர்த்தப்பட்ட நளமும் அகலமும் வாய்ந்த களிமண் கற்கள், கட்டுமான வேலைக்குப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளமை புலப்படுகிறது. இத்தகைய களிமண் கற்களை, சிந்துவெளி இடிபாடுகளுள் இன்றும் காண இயலுகிறது. பையப் பைய சுட்ட செங்கற்கள் வழக்கிற்கு வந்தன.

மரத்தாலான கட்டடங்கள்

பழங்காலத்தில் கோயில்கள், மரத்தினால் கட்டப்பட்டன. மரத்தைத் தகுந்தபடி செதுக்கிக் கட்டடம் அமைப்பது எளிமையானது. பண்டைத் தமிழகமான இப்போதைய மலையாள நாட்டின் சில இடங்களில், இன்றும் கோயில்கள் மரத்தினால் கட்டப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம். சிதம்பரத்தில் அம்பலவாணரின் பொன்னம்பலத்தின் மண்டபம்—மேற்கூரை மரத்தினால் அமைக்கப்பெற்று, பொன்னோடு வேயப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம்.

சிதம்பரத்தில் ஊர்த்துவத் தாண்டவ மூர்த்தியின் கோயில் பிற்காலத்தில் கருங்கல்லினால் கட்டப்பட்டது. கல்லினால் கட்டப்பட்டாலும், அதன் தூண்கள், கூரை முதலிய அமைப்புகள், மரத்தினால் அமைக்கப்பட்டது போலவே காணப்படுகின்றன. சிதம்பரக் கோயிலின் பழைய கட்டடங்கள் எல்லாம், மரத்தினால்

அமைக்கப்பட்டிருந்தன என்பதில் சிறிதும் ஐயமில்லை. முற் காலத்தில் கோயில்கள் மரத்தினால் கட்டப்பட்டன என்பதற்குச் சான்று, பிற்காலத்தில் கல்லினால் கட்டப்பட்ட கோயில்களில், மரத்தைச் செதுக்கியமைக்கப்பட்டது போன்ற, செதுக்கு வேலை அமைப்புகள் காணப்படுவதைக் கூறலாம்.

மரக்கட்டடங்கள் வெயிலினாலும், மழையினாலும் தாக்குண்டு, விரைவில் பழுதுபட்டு அழிந்துவிடும் தன்மையன. முக்கியமாக, மேல் பகுதியாகிய கூரைகள் விரைவில் பழுதடைந்தன. ஆகவே, மரக்கூரைகள் பழுதடையாதபடி அவற்றின் மேல், செம்புத் தகடுகளை வேய்வது பண்டைக் காலத்திய வழக்கம். சிதம்பரம் கோயிலுக்கு, அரசர்கள் பொன்னினால் கூரை வேய்ந்ததற்குக் காரணம், மரத்தினாலான கூரை விரைவில்அழிந்துவிடாமல் காப்பதற்காகவேயாகும்.

இக்காலத்திய தமிழ்நாட்டின், பழம்பெரும் கோயில்களில் காணப்பெறும் தேரின் வடிவிலேயே (சக்கரங்கள் இல்லாமல்), பண்டைக் காலத்திய தமிழகத்தின் கோயில்கள் மரத்தினால் அமைக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும் எனவும், கற்கோயில்கள் எழுப்பப் பட்ட காலத்தில், மரபு வழிப்பட்ட மரக்கோயில்களின் வடிவ அமைப்புகளை நினைவுபடுத்துகின்ற வகையில் சக்கரங்களோடு கூடிய மாபெரும் தேர்கள் வடிவமைத்துக் கொள்ளப்பட்டன எனவும் அறிஞர் மொழிந்துள்ளமை இங்குக் கருதத் தக்கதாகும்.

கற்றளி

சங்கம் மருவிய காலத்தில், வாழ்ந்த சோழன் செங்கணான், சிவபெருமானுக்கும் திருமாலுக்கும் எழுபதுக்கு மேற்பட்ட கோயில்களைக் காவிரியின் இரு கரை மருங்கும் எழுப்பித்தான். இதனை,

> **''இருக்கிலங்கு திருமொழிவாய் என்டோனீசந்து**
> **எழில் மாடம் எழுபதுசெய் துலகமாண்**
> **திருக்குலத்து வளச் சோழன்''[8]**

என்று திருமங்கையாழ்வாரும்,

> **''பெருக்காது சடைக்கணிந்த பெம்மான் சேரும்**
> **பெருங்கோயில் எழுபதினோ டெட்டும்''[9]**

என்று திருநாவுக்கரசரும் அவனைப் பாராட்டியுள்ளமையால் அறிகிறோம். சோழன் செங்கணான் அமைத்த எழுபத்தெட்டு

கோயில்களும் செங்கற்களால் கட்டப்பட்டவை. ஏனெனில், கற்றளிகள் (கருங்கற் கட்டடங்கள்) அமைக்கும் முறை, அக் காலத்தில் (கி.பி. நான்காம் நூற்றாண்டு) வழக்கத்தில் இல்லை.

பல்லவர் ஆட்சிக் காலம் வரையில், திருக்கோயில்களைக் கருங் கற்களால் எழுப்பாமைக்குத் தொல்லியல் அறிஞர் ஒருவர்,

> **''பிணக்குழிகளையும் நடுகற்களையும் கற்கறினால்**
> **பண்டைத் தமிழர் அமைத்து வந்தமையால், புனிதத்**
> **தன்மை வாய்ந்த கோயில்களுக்கும் கருங்கற்களைப்**
> **பயன்படுத்துவதில் தயக்கம் காட்டி இருக்க வேண்டும்''[10]**

என்க் கூறுவது, பொருத்தமாகத் தோன்றவில்லை.

'தென்னிந்தியக் கோயில்களின் தோற்றம்' எனும் நூலின் ஆசிரியர், ''தென்னிந்தியாவில் சிறப்புற்று விளங்கும் பெரும்பான்மையான கோயில்கள் எல்லாம், மாபெரும் துறவிகளின் அல்லது அருளாளர்களின் சமாதிகளை ஒட்டியே அமைக்கப்பட்டுள்ளன. இதனால், இறந்தோரோடு தொடர்புடைய கருங்கற் சின்னங்களோடு தொடர்புடைய முறையில், கற் கோயில்களை அமைப்பதில் அக்காலத்தில் மக்கள் அருவருப்பு கொண்டதாகத் தெரியவில்லை''[11] எனத் துணிந்துள்ளார். இக் கருத்து சிவன் கோயில்களைப் பொருத்தவரையில் உண்மை எனலாம்.

பகுதி—4

பல்லவ—பாண்டியர் கட்டடக்கலை

பல்லவ—பாண்டியர் ஆட்சி அரும்புவதற்கு முன்பு, தென்னாட்டில் குகைக் கோயில் அமைப்பில், பௌத்த விகாரைகளும் சைத்தியங்களும் அமைக்கப்பட்டு இருந்தன.

''தமிழ்நாட்டின் கட்டடக்கலை மரபைப் போன்று, இந்தியாவின் வேறெந்த பகுதியிலும் இன்றும் உயிர்த் துடிப்பும் நேர்த்தியும் கவர்ச்சியும் வாய்ந்த மாபெரும் கட்டடக்கலைப் படைப்புகளைக் காண இயலாது. இங்கு கலையும் பண்பாடும் சமயமும் பின்னிப் பிணைந்து—விண்ணைத் தீண்டித் தழுவும் கொடுமுடிகளைக் கொண்ட எழில்மிகு பருப்பொருளைப் புலப் படுத்துகின்றன. மனத்தினால், அலையலையாகக் கற்பித்துக் காணக்கூடிய, சிறப்புமிகு மென்மையான எண்ணப் போர்வையையும் ஒன்றாகச் சேர்த்து பெருமிதத் தோற்றம் வாய்ந்த கோயில்கள் உருவாக்கப்பட்டுள்ளன.''[12]

பல்லவர் கட்டடக்கலைப் பாணி

கி.பி. ஆறாம் நூற்றாண்டின் இடைப் பகுதியில், தொண்டை மண்டலத்தில் பல்லவருடைய ஆட்சி வேரூன்றியது. இவர்களுடைய ஆட்சிக்காலம் 'தமிழகக் கட்டடக் கலையின் அருணோதயம்' எனப் போற்றப்படுகிறது. பல்லவ மன்னர்களுள் சிறப்புற்று விளங்கிய முதலாம் மகேந்திரவர்மன், நரசிம்ம வர்மன் ஆகியோர் ஆட்சிக் காலத்தில், குன்றுகளின் அடிவாரங்களும் மலைச்சாரல்களும் குடைவரைக் கோயில் அமைப்பைப் பெறலாயின. இத்தகைய அமைப்பினைக் 'குகைக்கோயில்' எனவும், 'குடைவரைக் கோயில்' எனவும், சுட்டுவது வழக்கம். முதன்முதல், மகேந்திரவர்மன் மண்டகப்பட்டு என்னும் இடத்தில் இத்தகைய குடைவரைக் கோயில்களை அமைத்தான். அக்கோயில்களின் அமைப்பையும், அமைத்த முறையையும் அங்குள்ள அவனுடைய கல்வெட்டு, பின்வருமாறு வியந்து போற்றுகிறது

"செங்கல், சுண்ணாம்பு, மரம், உலோகம் என்பன இல்லாமல் மும்மூர்த்திகட்கு விசித்திரசித்தன் அமைத்த கோயில் இது" என்பது அக்கல்வெட்டின் வாசகமாகும்.

குடைவரைக் கோயில்

இத்தகைய குடைவரைக் கோயில்கள், மாமல்லபுரத்தில் மிகப் பலவாக உள்ளன, அவற்றை, இக்காலத்தில் 'மண்டபங்கள்' எனும் புதுப்பெயரால் சுட்டி வருகின்றோம். மகிஷாசூர மண்டபம், கண்ணன் மண்டபம் என வழங்கும் பெயர்கள் இதற்குப் போதிய சான்றாகும். அவற்றில் சுண்ணைக் கவரும் உயிர்க்களை வாய்ந்த புடைப்புச் சிற்பங்கள் செதுக்கப்பட்டுள்ளன.

இவ்வாறு, மலைகளைக் குடைந்து மண்டபங்கள் பல அமைத்து, மண்டபங்களின் சுவரில் இறைவனுடைய திருவுருவைச் செதுக்கி, அதனை வழிபாடு செய்யும் வழக்கு இக்காலத்தில், முதன்முதலில் தோன்றியது.

இத்தகைய குடைவரைக் கோயில்களை, பல்லாவரம் (பல்லவபுரம்), தளவானூர், திருசிரபுரம் (திருச்சிராப்பள்ளி), மாமல்லபுரம், சிங்கபெருமாள் கோயில் முதலிய இடங்களில் இன்றும் காணலாம்.

இவை, எளிய முறையில் இருந்தபோதிலும், சிறப்பான சில கலைக் கூறுகளை கொண்டனவாக உள்ளன. இவை எளிய தூண்

களைக் கொண்டனவாக உள்ளன. இவற்றுள் எளிய தூண்களைக் கொண்ட மண்டபங்களும் சுவரில் ஒன்று அல்லது அதற்கு மேற்பட்ட அறைகளும் இருக்கும்.

மகேந்திரவர்மன் அமைத்த குடைவரைக் கோயில்கள், எளிமையான வேலைப்பாடுடைய பெரிய தூண்களைக் கொண்டனவாகும். இக்குடைவரைக் கோயில்கள் ஒன்று, மூன்று அல்லது ஐந்து கருவறைகளைக் கொண்டதாகும்.

இதிலிருந்து வேறுபடும் அமைப்பை உடையன, முதலாம் நரசிம்மவர்மன் அமைத்த குடைவரைக் கோயில்களாகும், அவற்றில் மெல்லிய பிரம்பு வேலைப்பாடு அமைந்த தூண்கள் புடைத்து நிற்கும்; இத்தூண்களின் மேல்மட்டத்தில் பலகையும், அடிப்பகுதியில் பின் கால்களை மடித்து முன் கால்களை ஊன்றிய வண்ணம் அமர்ந்திருக்கும் சிங்க வடிவங்களும் காணப்படுகின்றன. இதற்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாக மகிஷாசூரமர்த்தினி குடைவரைக் கோயிலைக் குறிப்பிடலாம்.

ஒற்றைக்கல் கோயில்

அடுத்து, கற்பாறைகளை ஒற்றைக்கல் கோயில்களாக அமைக்கும் வழக்கம் தோன்றியது. எல்லா நிலைகளிலும், தனிக் கல்லினால் அமைத்தவை 'போன்றிருக்கும். இவை அனைத்தும்' ஒரே கல்லினால் அமைக்கப்பட்டவை. இத்தகைய முறையில் அமைக்கப்பட்ட ஒற்றைக்கல் கோயில்கள், ஒன்பது மாமல்லபுரத்தில் காணப்படுகின்றன. இவை, முதலாம் நரசிம்மவர்மனுடைய காலத்தில் (கி.பி. 625-655) அமைக்கப்பட்டவை. தனித்து நிற்கும் பாறைகளை, ஒற்றைக்கல் கோயில்களாகக் குடையும் வழக்கம் முதலாம் நரசிம்மவர்மனுடைய ஆட்சியின் பிற்காலத்தில் தோன்றியது.

மாமல்லபுரத்தின் தென்புறமுள்ள "பஞ்சபாண்டவர் இரதங்கள்" எனப்படும் ஒற்றைக்கல் கோயில்கள், புகழ்மிக்கவை. இவை, ஒவ்வொன்றும் தனியுருவ அமைப்புகளும் சிற்ப வேலைப்பாடுகளும் கொண்டவை. இந்த கோயில்கள் பலவகையான வடிவ அமைப்புகளை உடையன. தருமராசர் ரதம் எனப்படுவது சதுர வடிவம் உடையதாகும். பீமரதம் தூங்கானை மாட வடிவில் அமைக்கப்பட்ட செவ்வகமாகத் தோன்றுகிறது. தருமராசர் ரதம் மூன்றடுக்கு விமானத்தைக் கொண்டது. திரௌபதி ரதம் எளிமையான குடிசை போன்ற கூரை அமைப்பை உடையது.

இத்தகைய ஒற்றைக்கல் கோயில்கள், தொண்டை நாட்டின் வேறுசில பகுதிகளிலும் காணப்படுகின்றன.

கட்டுமானக் கோயில்

இதையடுத்து, பல்லவர்கள் ஒரு கல்லின்மீது, மற்றொரு கருங் கல்லை அடுக்கிக் கட்டுமானக் கோயிலைக் கட்டினர். கட்டுமானக் கோயில்கள், கோயில் கட்டடக் கலையின் வளர்ச்சியில் மூன்றாவது நிலையைப் புலப்படுத்துகிறது. மாமல்லபுரத்துக் கடற்கரையி லுள்ள சிறிய கோயில், கட்டுமானக் கோயிலின் முதல் நிலையைக் காட்டுகிறது.

இம்முறையில் முதன்முதல் பரமேச்சுரவர்மன் என்பவன், கூரம் என்னும் ஊரில் ''வித்யா விந்த பல்லவ பரமேச்சுரக் கிருகம்'' என்னும் கோயிலைக் கட்டினான். இக்கோயிலே தமிழகத்தில் காணப்பெறும் முதல் கட்டுமானக் கோயிலாகும். இக்கோயில் தூங்கானை மாட வடிவில் அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

இராசசிம்மன் (இரண்டாம் நரசிம்மன்) என்னும் 'சைவ சித்தாந்தத்தில் பேரறிவுடைய' பல்லவ அரசன் மாமல்லபுரத்திலே கடற்கரைக் கோயில், காஞ்சி கைலாசநாதர் கோயில், பனமலை தானகிரீசுவரர் கோயில் முதலியவற்றை எழுப்பித்துள்ளான்.

சிறிய அளவில் திட்டமிட்டு, சிவனுக்கும் திருமாலுக்கும் இரண்டு கட்டுமானக் கோயில்களை மாமல்லபுரத்தில் கட்டி, அவற்றை ஒன்றாக இணைத்துள்ளனர். இன்றும் மெல்ல கடலலைகள் வந்து மோதிக் கொண்டிருக்கும் இந்தக் கோயில், திராவிடக் கட்டடக்கலை வளர்ச்சியில் ஒரு திருப்பு மையமாக விளங்குகிறது.

காஞ்சி கைலாசநாதர் கோயில் நான்கு அடுக்குகளைக் கொண்ட விமானத்தை உடையது. இதில் எட்டு மாடங்கள் உள்ளன. சிகரம் எண்கோண வடிவில் அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

இதையடுத்து, நந்திவர்மப் பல்லவமல்லன், காஞ்சியில் வைகுந்தப் பெருமாள் கோயிலைக் கட்டியுள்ளான். இதன் மூலக் கோயிலின் மேற்கோப்பு ஓங்கியும், தளங்கள் மேலே குறுகிச் செல்லும் வகையிலும் பெரிய அளவிலான விமானம் அமைக்கப் பட்டும் உள்ளதைக் காணுகின்றோம்.

மேற்கண்ட இவை இரண்டும், பிரமாண்டமான 'பிரமிட் போன்ற விமானங்களைக் கொண்டவை யாகும். ஒவ்வொரு

கோயிலும், மிகவும் அகலமாகவும் விரிவாகவும் கருங்கற்களினால் கட்டப்பட்டுள்ளன. விமானத்திலும், கோயிலின் பிற்பகுதிகளிலும் அழகிய சிற்ப வேலைப்பாடுகள் செய்யப்பட்டுள்ளன. பல்லவரின் இந்தக் கட்டடக் கலை மரபு, பிறகு தமிழ்நாடு முழுவதிலும் பரவிற்று.

பல்லவர் காலத்தின் இறுதிப் பகுதியில் அபராஜித வர்மனால் திருத்தணிகை வீரட்டானேசுவரர் கோயில் கட்டப்பட்டது. இக் கோயிலின் கோபுரம், சகாதேவ ரதத்தின் கோபுரத்திலிருந்து வளர்ச்சியுற்றிருப்பதைக் காணலாம். இக்கோயிலின் அமைப்பினை, முன்மாதிரியாகக் கொண்டு சோழர்காலக் கோயில்கள் கட்டப் பட்டன.

பாண்டியர் கலைப்பாணி

கி.பி. ஏழாம் நூற்றாண்டில் எழுச்சிபெற்ற பாண்டியன் கடுங்கோன் வழிவந்த அரச மரபினர், தென் வெள்ளாற்றிற்குத் தெற்குப் பகுதியில் பல்லவர்களைப் போலவே, பாண்டிய மன்னர் களும் பல குடைவரைக் கோயில்களை அமைத்துள்ளனர்.

அவற்றுள் திருப்பரங்குன்றம், திருமலைபுரம், குன்றக்குடி, திருமெய்யம் (திருமயம்) என்னும் ஊர்களில் அமைந்துள்ள குடைவரைக் கோயில்கள், சிறப்புடையனவாகும். அவை பெரிதும் எளிமையும் நேர்த்தியும் உடையனவாகவுள்ளன. திருப்பரங், குன்றத்து முருகவேளின் கருவறையும், அதற்கு இடத்தினும் வலத்தினும் உள்ள கருவறைகளும் பண்டைக்காலப் பாண்டிய ருடைய குகைக்கோயிலின் அமைப்பையும் அழகையும் புலப்படுத்து கின்றன.

பாண்டிய நாட்டில் ஒற்றைக்கல் கோயில்கள் பல காணப்படு கின்றன. அவற்றில் திருநெல்வேலி மாவட்டத்திலுள்ள கழுகு மலையில் உள்ள வேட்டுவன் கோயில் புகழ்மிக்கது. இக்கோயில் குன்றைக் குடைந்து அரண்போல் அமைத்து, நடுவில் செதுக்கப் பட்டுள்ள பாறைக் கோயிலாகும். இக்கோயில் முழுவதும் முற்றுப் பெறா நிலையில் இருந்தபோதிலும், இதன் மேற்பகுதி உயர்ந்த கலைத்திறமையைப் புலப்படுத்துகின்றது.

பல்லவ—பாண்டியர் ஆட்சிக் காலம் தமிழகத்தில் பக்தி வெள்ளம் பெருக்கெடுத்து ஓடிய காலமாகும், அக்காலத்தில், ஆழ்வார்களும் நாயன்மார்களும் பலவகை அமைப்புகளை உடைய

விமானங்களையும், சிகரங்களையும் உடைய கோயில்களை பலவற்றைக் குறிப்பிட்டுள்ளனர். அவை யாவும், பல்லவர்—பாண்டியர் ஆட்சிக்காலத்தில் தமிழகத்தின் எழுப்பப்பட்ட கற்றளிகளின் விமானங்களை முதன்மைப்படுத்திப் பாராட்டப் பட்டனவாகத் தோன்றுகின்றன.

அப்பருடைய,

''பெருக்காறு சடைக்கணிந்த பெருமாள்சேரும்
பெருங்கோயிலெழு பதினொடெட்டும் மற்றும்
கரக்கோயில் கடிபொழில்சூழ் ஞாழற்கோயில்
கருப்பறியில் பொருப்பனைய கொகுடிக்கோயில்
இருக்கோதி மறையவர்கள் வழிபட்டேத்தும்
இளங்கோயில் மணிக்கோயில் ஆலக்கோயில்
திருக்கோயில் சிவனுறையும் கோயில் சூழ்ந்து
தாழ்ந்திறைஞ்சத் தீவினைகள் தீருமன்றோ''[18]

எனும் பாடலினால் பலவகைக் கோயில்களைப் பற்றி அறிய இயலுகிறது.

இப்பாடலில் இடம்பெற்றுள்ள ஆலக்கோயில் என்பது ஆல மரத்தினால் கட்டப்பட்ட கோயில் எனவும், ஆனை வடிவில் அமைக்கப்பட்ட கோயில் எனவும் கூறுவர்; இளங்கோயில் என்பது மூலப்பெருங்கோயில் எழுப்பப்படுவதற்கு முன்பு அமைக்கப்படும் சிறிய கோயில் என்பர். சிற்ப சாத்திரத்தில் இதனை ஸ்ரீகர(க)க் கோயில் எனும் பெயரால், சுட்டுவர். கரக்கோயில் என்பது ஒற்றைக் கலசத்தைக் கொண்ட கோயில் எனக் கொள்ளுவர். ஞாழல் கோயிலும் கொகுடிக் கோயிலும் எத்தகைய வடிவின என்று தெளிவாகத் தெரியவில்லை.

ஆறு (அ) எட்டுப் பட்டைகளை உடைய விமானத்தை உடைய கோயில் மணிக்கோயிலாகும்.

இப்பெயர்கள் யாவும், அக்காலத்தில் வடிவாலும் அமைப்பாலும் வேறுபட்ட பலவகை விமானங்களைக் கருத்தில் கொண்டு, வழங்கப்பட்ட பெயர்களாக இருத்தல் கூடும்.

பகுதி 5

சோழர் கட்டடக் கலை மரபு

கி பி. ஒன்பதாம் நூற்றாண்டு முதல் பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டு முடிய தமிழகத்தின் பல பகுதிகளில், கற்கோயில்கள் பெருமிதத் தோற்றமுடைய விமானங்களைக் கொண்டனவாக

எழுப்பப்பட்டுள்ளன. ஒன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதிக்குள், தமிழ்நாட்டின் கட்டடக்கலை ஒரு நிலையான தரத்தைப் படிப்படியாக அடைந்து விட்டது. கோயில் கட்டடக்கலை பத்தாவது நூற்றாண்டுக்குள் ஒருவகை நிலைப்பேற்றுத் தன்மையை எய்தி விட்டது. பிற்காலப் பல்லவர்கள் கட்டத் தொடங்கிய 'பிரமிடு' வடிவ விமானங்களைக் கொண்ட கோயில்களை நாடு முழுவதும் பரப்பிய பெருமை, சோழப் பெருவேந்தர்க்கே உரியதாகும்.

சோழப் பேரரசர் காலத்தில் மட்டும் சற்றேறக்குறைய 500 கற்கோயில்கள் துங்கபத்திரை முதல் ஸ்ரீலங்காவில் உள்ள ரோகணம் வரையில் நிருமாணிக்கப்பட்டுள்ளதாக அறிஞர் கணக்கிட்டுள்ளனர். கி.பி. பத்தாம் நூற்றாண்டு அளவில் காமிகம் மயமதம் முதலிய ஆகமங்களில் கற்கோயில்களின் அமைப்புகளைப் பற்றியும், உறுப்புகளைப் பற்றியும் நுட்பமான பல செய்திகள் விரித்துரைக்கப்பட்டுள்ளன. அவற்றுள் நாகரம், வேசரம், திராவிடம் எனும் மூவகை விமானங்களைப் பற்றிய கலை நுட்பங்கள் சிறப்பித்துப் பேசப்படுகின்றன. 'நாகரம்' எனும் விமானம் வட இந்தியக் கோயில் கோபுரங்களைச் சுட்டுவதாகும். 'வேசரம்' எனும் பெயர் மேற்கிந்திய—நடுஇந்திய பகுதிகளில் காணப்படும் கோயில் விமானங்களைச் சுட்டுவதாகும். 'திராவிடம்' எனும் பெயருடைய விமானங்கள், தமிழகத்தின் கற்கோயில்களை அணி செய்யும் 'பிரமிட்' போன்ற தோற்றப் பொலிவுடைய விமானங்களையே சுட்டுவதற்குப் பயன்பட்ட சொல்லாகும்.

சோழப் பேரரசர்கள் எழுப்பிய கற்கோயில்கள் மிகப்பல. அவற்றுள் முக்கியமான சிலவற்றைப் பின்வரும் அட்டவணையில் காண்போம் :

வ.எண்	அரசன்	ஊர்	கோயில்
1.	விசயாலயன்	தஞ்சை	நிசும்பசூதனிக் கோயில்
	,,	நார்த்தாமலை	விசயாலய சோழீச்சுரம்
2.	ஆதித்த சோழன் (879-907)	திருப்புறம்பியம்	ஆதித்தேச்சுரம்
	,,	திருக்கட்டளை	சுந்தரேசுவரர் கோயில்
	,,	சிதம்பரம்	தில்லைச் சிற்றம்பலத் தைப்பொன்வேய்ந்தான்
	,,	கண்ணனூர்	சுப்பிரமணியர் கோயில்

அரசன்	ஊர்	கோயில்
3. முதலாம் பராந்தகன் (907-955)	திருவெறும்பூர்	திருவெறும்பூசுரமுடைய மகாதேவர் கோயில்
,,	தஞ்சை மாவட்டம்	திருவாவடுதுறைக் கோயில்
,,	காட்டுமன்னார்க் குடிக்கருகில்	உடையார் கோயில்
,,	சீனிவாசநல்லூர் (முசிறி வட்டம்)	குரங்க (கோரங்க) நாதர் கோயில்
4. இராசாதித்தன் (கி.பி.-949)	திருநாவலூர் (தென்.மா.)	திருநாவலூர் இராசாதித்தேச் சுரம்
5. கண்டராதித்தர் (கி.பி. 949-957) மனைவி செம்பியன் மாதேவியார் (1001-இல்)	திருநல்லம் எனப் படும் கோனேரி ராசபுரம்	கண்டராதித்தம்
	,, திருவாரூர்	திருவக்கரை திருவறநெறி (மற்றும் பல)
6. அரிஞ்சய சோழனின் மனைவி ஆதித்த பிடாரி (956-957)	திருச்செந்துறை	திருச்செந்துறைக் கற்றளி
7. இராசராசன் (985-1016)	தஞ்சை	தஞ்சை இராச இராசேச்சுரம் (மற்றும் பல)
8. இராசேந்திரன் (1014-1042)	கங்கைகொண்ட சோழபுரம்	கங்கைகொண்ட சோழீச்சுரம்
9. முதலாம் இராசாதிராசன் (1043-54)	மன்னார்குடி	சயங்கொண்ட சோழேச்சுரம்
10. வீரராசேந்திரன் (1063-1069)	திருவொற்றியூர்	படம்பக்கநாதர் கோயில்
11. முதலாம்குலோத்துங்கன்(1070-1118)	கோட்டாறு	இராசேந்திர சோழேச்சுரம்
12. இரண்டாம் இராசராசன் (1146-1163)	தாராசுரம்	ஐராவதேசுவரர் கோயில்
13, மூன்றாம் குலோத்துங்கன் (1178-1216)	திரிபுவனம் காஞ்சி	கம்பஹேசுவரர் கோயில் ஏகாம்பரநாதர் கோயில்

இந்த அட்டவணையினால், சோழர்காலத்திய கட்டடக்கலையின் மாட்சியையும் பரப்பையும்வகைப்பாட்டையும்அறியஇயலும்.

கொடும்பாளூர் ஐவர் கோயில்

சோழ, பாண்டிய நாடுகளுக்கு இடைப்பட்ட பகுதியில் இருக்குவேளிர் ஆட்சி புரிந்த பகுதி கொடும்பாளூர்.

கொடும்பாளூரில் உள்ள 'ஐந்தளி' என்னும் ஐவர் கோயில், இருக்குவேளிர் கட்டடக்கலையின் தொடக்க காலத்தைக் காட்டுகிறது. கிழக்கு நோக்கிய கட்டுமானக் கோயிலாக அது காட்சி தருகிறது. அக்கோயிலின் அடிப்படை பாதபந்த அமைப்பை உடையது. இதைத்தவிர வேறு கூறுகள் அவ்விடிபாட்டில் இன்றைக்குக் காணப்படவில்லை. இக்கோயிலில் இடம்பெற்றுள்ள சிற்ப அமைப்புகள், தொண்டை நாட்டு மரபின் சாயலை உடையனவாகத் தோன்றுகின்றன.

மூவர் கோயில்

கி.பி. பத்தாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த பூதிகேசரிவர்மன் என்னும் இருக்குவேள் மரபைச் சேர்ந்த அரசனால், இக்கோயில் எழுப்பப்பட்டதாகத் தெரிகிறது. ஒரே வகையான அமைப்பில், ஒத்த வரிசையில் மேற்கு நோக்கிய மூன்று கோயில்களாக இவை உள்ளன. இம்மூன்று கோயில்களையும் இணைக்கும் வகையில் ஓர் அர்த்தமண்டபம் இவற்றின் முன்னால் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. இக்கோயிலைச் சுற்றி 16 பரிவார தேவதைகளின் சிறு சன்னதிகள் உள்ளன. இவை யாவற்றையும் உள்ளடக்கிய நிலையில், நாற்புறமதில் சுவரும் மேற்குப்புறத்தில் சிறு கோபுரத்தைக் கொண்ட நுழைவாயிலும் அமைக்கப்பட்டுள்ளன.

கொடும்பாளூர் மூவர் கோயில், தமிழ்நாடு கட்டடக்கலை வளர்ச்சியில், பல்லவர் காலத்தில் இறுதிக்கட்ட கோயில் அமைப்பில் இருந்து வளர்ந்த நார்த்தாமலை விஜயாலய சோழீச்சுர பாணியின் வழி வந்ததாகக் காட்சி தருகிறது. இந்த அமைப்பு, சோழர் காலத்திய கட்டடக்கலையின் முன்னோடியாகத் திகழ்கிறது.

மூவகை நிலை

சோழர் கால கோயில்களை மூவகை வளர்ச்சி நிலைகளை உடையனவாக அறிஞர்கள் பகுத்துக் காட்டுவர். பல்லவர் கால கட்டுமானக் கோயில்களின் அமைப்பு உடையனவாகவும், சிறியனவாகவும் முற்காலத்தைச் சேர்ந்த கோயில்கள் விளங்குகின்றன. இவை விசயாலயன், ஆதித்தன், பராந்தகன் காலத்தில் கட்டப்பட்டனவாகும். இவற்றைச் சோழர் காலத்திய முற்காலக் கோயில்கள் என்பர்.

நார்த்தாமலையிலுள்ள விசயாலய சோழனின் விசயாலய சோழீச்சுரம் கோயில் மட்டும் சதுரத்துள் வட்டம் கொண்ட அமைப்பைப் பெற்ற தனிச் சிறப்புள்ள கோயிலாகத் திகழ்கிறது. இக்கோயில், காஞ்சி கைலாசநாதர் கோயில் விமானத்தைப் போன்ற அமைப்பினையுடையது. இக்கோயிலின் சுற்றாலையில், பரிவார தேவதைகளின் கோயில்கள் கட்டப்பட்டுள்ளன.

மாபெரும் வேந்தர்களான முதலாம் இராசராசனும் முதலாம் இராசேந்திரனும், அவன் மக்களும் எழுப்பிய கோயில்களை இரண்டாம் (இடைக்கால) நிலையைச் சேர்ந்தனவாகக் கருதுவர்.

முதலாம் குலோத்துங்கன் காலம் முதல் எழுப்பப்பட்ட கோயில்களைப் 'பிற்காலக் கோயில்களாக'ச் சுட்டுவர்.

ஒப்பற்ற இரு கோயில்கள்

அவற்றுள் தமிழகத்துத் தலைசிறந்த கோயிலாகக் கருதப் படுவது தஞ்சைப் பெரிய கோயிலாகும். இக்கோயிலின் விமானம் அழகுமிக்க 'பிரமிடு' போன்ற தோற்றம் உடையது. இதனுடைய சிறப்புமிகு கலையழகு, இதனுடைய உறுப்புகளின் எளிமையான அமைப்பிலே ஊற்றெடுக்கிறது. இதனுடைய உறுப்புக்கள் மூன்று. அவை சதுரமானதும் செங்குத்தானதுமான அடித்தளம், உயர்ந்து கூம்பிய உடற்கட்டு ஆகிய இரண்டோடு, கலசத்தோடு கூடிய எழில்மிகு வளைமாடமாகிய சிகரம் என்பன. இவற்றுள், செங்குத்தான அடித்தளப் பகுதி 24.75 மீட்டர் (82 அடி) உடைய சதுரப் பக்கங்களையும், 15.25 மீட்டர் (50 அடி) கொண்ட உயரத்தையும் உடையது. இதிலிருந்து, பதினாறு மாடங்களைக் கொண்ட 'பிரமிட்' போன்ற உடற்கட்டு மேல்நோக்கி, வடிவில் குறுகிக் கொண்டே செல்லுகிறது. இதனுடைய முடியின் பரப்பு அளவு, அடித்தளத்தின் பரப்பு அளவில் மூன்றில் ஒரு பகுதியாகும். அம்முடியின் அமைப்பு சதுரமான மேடைபோல் இருக்கிறது. அதன்மீது, உள்நோக்கி வளைந்த கழுத்து அமைப்போடு கூடிய சிகரம் அமைந்துள்ளதைக் காணலாம் வானுற உயர்ந்தோங்கும் இயல்புடைய விமானத்தின் கட்டமைப்பிற்கு, முத்தாய்ப்பு வைத்ததைப் போன்று இச்சிகரம் விளங்குகிறது. கோயில் சிகரத்தில் பொருத்தப்பட்டுள்ள கலசத்தின் நிழல், கீழே தரையில் விழுவதில்லை; சிகரம் பொருத்தப்பட்டுள்ள பிரமதளக் கல்லிலேயே நிழல் விழுகிறது. இந்த விமானத்தின் உயரம் 64.5 மீட்டர் என்பர்.

'திராவிடக் கலைப்பாணியின் உரைகல்லாக' இக்கோயிலை அறிஞர்கள் பாராட்டியுள்ளனர்.

"கோயில்களுக்கு எல்லாம் அரசனாக விளங்குவது இத்தஞ்சை இராஜராஜேசுவரக் கோயில். இதன் ஒரே சீரான கட்டட அமைப்பு, ஒருவகையான கட்டுப்பாடும், ஒழுங்கும் வாய்ந்த படைத்துறை (இராணுவ) மதிநுட்பத்தைப் புலப்படுத்துகின்றது. இக்கோயிலின் விமானம் மாபெரும் தோற்றத்தோடு, அழகு நிறைந்த வடிவமைதியுடையதாகும். வெற்றிமிகு போர்களுக்குப் பின், புதியதொரு பேரரசை நிலையாக நிறுவிய சாதனையை, இவ்விமானம் எதிரொலிக்கிறது"[14] எனச் சிம்மர் எனும் கலை வல்லார் இக்கோயிலைப் போற்றுவர்.

தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயிலைப் போன்ற, ஆனால், சிறிது அடக்கமான அளவில், முதலாம் இராசேந்திர சோழனால் கங்கை கொண்ட சோழபுரத்தில், ஒரு கோயில் கட்டப்பட்டது. அதனைக் 'கங்கைகொண்ட சோழீச்சுரம்' என்பர். தஞ்சைக் கோயிலின் கலைப்பாணியைப் பெரிதும் பின்பற்றி அமைக்கப் பட்டுள்ளது இக்கோயில். எனினும், இவற்றிடையே சிலநுட்பமான வேறுபாடுகள் உள்ளன. இவ்விரு கோயில்களையும் ஒப்பிட்டுப் பார்த்த பெர்சி பிரவுன்,

"கங்கைகொண்ட சோழீச்சுரத்தில், இன்பக் களியாட்டக் கவர்ச்சி நம்மை கவர்கிறது. முழு நிறைவுற்ற பெண்மை நலத்தின் பேரழகு பொங்கி வழிகிறது. இதற்கு மாறாகத் தஞ்சைப் பெரிய கோயிலில் ஆண்மையின் ஆற்றல்சால் வீறமைதி ஒளிவீசுகிறது. தஞ்சை விமானத்தைப் பெருமிதத் தோற்றமும் காப்பியக் கலை நலமும் கனிந்த வடிவமைதியுடையது என்றால், கங்கைகொண்ட சோழீச்சுரத்தைக் கீழை நாடுகளின் புலனுகர் இன்ப வெறியூட்டும் தன்னுணர்ச்சிப் பாடல் எனலாம்"[15] என்று மதிப்பிட்டுள்ளமை கருத்தைக் கவருவதாகும்.

சோழரின் பிற்காலக் கோயில்கள்

முதலாம் குலோத்துங்க சோழன் ஆட்சிக்காலம் முதல், சோழப் பேரரசு மறைந்துபோன காலத்திற்கு இடைப்பட்ட நிலையில் புதிய கலைக்கூறுகளோடு, பல கோயில்கள் எடுக்கப் பட்டுள்ளன. அவற்றுள் தாராசுரத்திலுள்ள ஐராவதேசுரர் கோயிலும், திரிபுவனத்தில் உள்ள கம்பேசுவரர் கோயிலும் சோழர் கட்டடக் கலைப்பாணியின் பிற்காலப் பண்புகளை நன்கு

புலப்படுத்துகின்றன. தாராசுரத்திலுள்ள இராசராசேச்சுரம், இரண்டாம் இராசராசனால் எடுப்பிக்கப்பட்டது. இக்கோயில், குதிரைகள் பூட்டிய சக்கரங்களைக் கொண்ட தேரினைப் போல் தோன்றுகிறது. அழகிய சிற்ப வேலைப்பாடுகள் அமைந்த கோயில் இது. அறுபத்து மூன்று நாயன்மார்களுடைய சிற்பங்கள் இக்கோயிலில் உள்ளன. இவற்றில் நுணுக்கமான வேலைப்பாடுகள் மிகுதியாக உள்ளன.

சோழர் காலத்திய கட்டடக்கலையின் அமைப்பு முறையில் வீறும் ஊற்றமும், அணியழகின் கலை நயமும் தொழில்நுட்பச் சிறப்பும் மேம்பட்டு விளங்குகின்றன. மாபெரும் விமானங்கள், எளிமை எழிலினைச் சிறிதளவும் இழக்காது பெருங்கவர்ச்சியுடைய பேரழகுப் பிழம்பாகப் பொலிகின்றது.[16]

பகுதி 6

பாண்டியர் கட்டடக் கலை

பாண்டியர் கலைப்பாணி

பாண்டியர் கட்டடக் கலைப்பாணியின் இரண்டாம் கட்டத்தில் கட்டுமானக் கோயில்கள், அமைக்கப்பட்டன. இந்த அமைப்பில் விமானம், அர்த்தமண்டபம் எனும் இரு பகுதிகளே இடம்பெற்றுள்ளன. அக்கால விமானம், கரணகூடும், பத்திரப் பட்டையும் உடையதாகத் தோன்றுகிறது. சில நிலைகளில் வியாழ மாலையைக் கொண்ட பிரதிபந்தமும், வெறுமனே அமைக்கப்பட்ட பிரதிபந்தமும் தென்படுகின்றன. குமுதப் புடைப்பு, முப்பாத வடிவுடையதாக அமைக்கப்பட்டுள்ளது. சுவர்களின் இடையிடையே, பிரம்மகந்த வடிவுடைய தூண்கள் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. தேவ கோட்டங்களை அணிசெய்யும் தோரணங்கள் பல்லவ, சோழ கலைப்பாணிகளிலிருந்து முற்றிலும் வேறுபட்டனவாகக் காணப்படுகின்றன. போதிகை கட்டைகள் வேலைப்பாடற்ற நிலையில் உள்ளன. சிலவற்றில் அலை அலையான கோடுகள் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. சாளரங்கள், கூடுகள், ஹாரங்கள், கழுத்துப்பகுதிகள் முதலியவற்றின்கீழ் தேவதைகளின் சிற்றுருவங்கள் காணப்படுகின்றன. சிகரங்கள் விஷ்ணுச்சந்த அல்லது பிரம்மசந்த வடிவமைப்புகளை உடையனவாக உள்ளன. கண்ணனூர் கோயில் சிகரம் மட்டும் ருத்ரசந்த தோற்றம் உடையனவாகக் காணப்படுகிறது.

தூண் அலங்கார வேலைப்பாடுகளும், முகப்புகளும், பாண்டியப் பண்புடையனவாக உள்ளன.

கண்ணனூர் கோயில் அமைப்பு பாண்டியக் கலைப்பாணியின் முழுநிறை வடிவமாகக் காட்சித்தருகிறது.

பிற்காலப் பாண்டியர் கட்டடக்கலை மரபு III
(1216-1324)

சோழப்பேரரசின் வழி, முதலாம் குலோத்துங்கன் காலத்தில் (கி.பி. 1070-1120) குன்றத் தொடங்கியது. இதை நல்லதொரு வாய்ப்பாகப் பயன்படுத்திக்கொண்டு பாண்டியரின் ஆட்சி புத்துயிர் பெறலாயிற்று. ஏறக்குறைய 250 ஆண்டுகள், பாண்டியரின் ஆதிக்கம் மேம்பட்டு விளங்கலாயிற்று, அக்காலத்தில், பல கோயில்களைப் பாண்டிய மன்னர்கள் எழுப்பினர். அவற்றுள், பத்தமடையில் உள்ள கரியமாணிக்கப் பெருமாள் கோயிலும், வில்வநாதர் கோயிலும், இடைக்காலில் உள்ள கரியமாணிக்கப் பெருமாள் கோயிலும், திருவந்தீஸ்வர நயினார் கோயிலும் அருப்புக்கோட்டை சுந்தரேசுவரர் கோயிலும், திருப்பத்தூர் திருத்தலீஸ்வரர் கோயிலும், உத்தரகோசமங்கை சிவன் கோயிலும், விளாங்குடி சிவன்கோயிலும், ஊர்க்காடு கோட்டியப்பர் கோயிலும், அழகர் கோயிலும், இராமேசுவரத்திலுள்ள இராமநாதர் கோயிலும் இக்காலத்தில் கட்டப்பட்டனவாகும்.

பத்தமடையில் உள்ள கரியமாணிக்கப் பெருமாள் கோயிலும் வில்வநாத கோயிலும் கி.பி. 13-ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தைச் சார்ந்தனவாகும். இவ்விரு கோயில்கள், பாதபந்த அதிஷ்டானங்களைக் கொண்டுள்ளன. கோயில் சுவர்கள் இடைவெளி மிக்கனவாக, இடையிடையே இரட்டைப் பட்டைத் தீட்டப்பட்டுள்ளன. திருமால் கோயிலின் சுற்றுப்புறச் சுவர்களில் உள்ள மாடக்குழிகள் குறுகலாகவும், நீண்டும் காணப் படுகின்றன. இவ்விருவகை கோயில்களிலும் வியாழமாலை அலங்காரச் சிற்பத்திற்குப் பதிலாகப், பட்டைத் தீட்டப்பட்ட அலங்கார வளைவுகள் காணப்படுகின்றன. பிரம்மகந்த பட்டை பிதுங்கிய வடிவத்தோடு பாண்டியர் இலச்சினையைப் பெற்றுள்ளது. சிவன் கோயிலின் கழுத்துப் பகுதியும் சிகரமும் வட்ட வடிவுடையனவாக உள்ளன. காண கூடுகளும், பஞ்சரங் களும் சிவ சின்னங்களைத் தாங்கியுள்ளன. திருமால் கோயிலின் கழுத்துப் பகுதியும் சிகரமும் சதுர வடிவினவாக உள்ளன.

அருப்புக்கோட்டையில் உள்ள சுந்தரேஸ்வரர் கோயில், கவர்ச்சிமிகு சிற்ப வேலைப்பாடுடையது. இக்கோயிலின்

விமானமும், மண்டபமும் ஏறக்குறைய ஒரே வகையான வடிவமும், தோற்றப் பொலிவும் உடையன. இவற்றின் அந்தராளங்கள் தொங்கும் குடங்களைக் கொண்ட கொடி வேலைப்பாடுடையன வாக உள்ளன. இக்கோயிலின் போதிகை, தாமரை மொட்டின் பிதுங்கிய தோற்றத்தைக் கொண்டுள்ளது. இக்கலைப்பாணி சோழ-பாண்டியப் பாணியின் பொதுப் பண்பாகும். கபோதங் களைப் பூதத்தின் தலைகள் தாங்கிக்கொண்டு நிற்கின்றன. கபோதத்திற்கு மேலே, யாளியின் முழுமையான முகத்தோற்றம் புடைத்துக்கொண்டு நிற்கிறது.[17]

வாயில் கோபுரங்கள்

சோழப் பேரரசின் பிற்காலத்திலேயே, கோயில்களின் நாற்புறங்களிலும் உள்ள நுழைவாயில்களின்மீது எழுநிலை மாடங் களைக் கொண்ட கோபுரங்களை எழுப்பும் வழக்கம் தோன்றியது. சிதம்பரம் நடராசர் கோயிலின் வடப்புற வாயில் கோபுரத்திற்கு, 'விக்கிரம சோழன் தலைவாயில்' எனும் பெயர் வழங்கி வருவது இங்கு நினைவுகூரத் தக்கதாகும்.

இவ்வாறு கோபுரம் அமைக்கும் வழக்கம், பிற்காலப் பாண்டியர்கள் ஆட்சியின்பொழுது பெருவழக்குப் பெற்றதைக் காணுகின்றோம். திருவானைக்காவிலுள்ள ஜம்புகேஸ்வரர் கோயிலின் இரண்டாம் பிரகாரச் சுவரில் கட்டப்பட்டுள்ள கோபுரத்தைப் பாண்டியர் காலத்தின் தொடக்கத்தில் கட்டப் பட்ட கோபுரங்களுக்கு எடுத்துக்காட்டாகக் கூறலாம். பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டில் கட்டப்பட்ட இந்தக் கோபுரத்தில், சோழர் காலக் கோபுரங்களின் இயல்புகள் பலவற்றைக் காண்கிறோம். ஆனால், பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டின் இடையில் சிதம்பரத்தில் கட்டப்பட்ட கிழக்குக் கோபுரமும். ஜம்புகேசுவரத் தில் கட்டப்பட்ட சுந்தரபாண்டிய கோபுரமும் பாண்டியர் காலக் கோபுரங்களுக்கு உண்மையான எடுத்துக்காட்டுகள் எனச் சொல்லலாம். அலங்கார வேலைப்பாடுகளை அதிகப்படுத்துவதன் மூலம், கட்டடங்களின் எழிலை அதிகப்படுத்துவதற்குப் பாண்டியர் காலக் கலைஞர்கள், முயன்றிருக்கக் கூடும் எனத் தோன்றுகிறது.

ஒரு புதிர்

தமிழ்நாட்டின் கட்டடக்கலை வரலாற்றை ஆராய்ந்து அறிவதற்குக் கோயில்களைத் தவிர, வேறு எத்தகைய தொல் பொருள் சின்னங்களும் கிடைக்கப் பெறவில்லை. இதனால்,

தமிழ்நாட்டில் மாடமாளிகைகள், கூடகோபுரங்கள் கட்டப்பெற வில்லை எனச் சிலர் கருதுவது தவறாகும். கங்கைகொண்ட சோழ புரத்திற்கு அருகில், 'சோழன் மாளிகை' எனும் பெயருடைய ஒரு சிற்றூர் இன்றும் இருந்து வருகிறது. அந்த இடத்தில் சோழருடைய அரண்மனை இருந்திருக்க வேண்டும் என்பதை இப் பெயர் குறிப்பாகப் புலப்படுத்துகிறது. ஆனால், 'அந்த மாளிகை எங்கே?' எனும் வினாவினை எழுப்பினால், பகையரசர்களின் தாக்குதலுக்கு ஆளான காலத்தில், அந்த மாடமாளிகைகள் இடித்து, மண் மேடுகளாக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும் எனும் எண்ணமே எழுகிறது.

மாறவர்மன் சுந்தரபாண்டியனின் திருவெள்ளறைக் கல்வெட்டில், பட்டினப்பாலையைக் கடியலூர் உருத்திரங் கண்ணனார் அரங்கேற்றிய மண்டபத்தைப் பற்றிக் குறிப்பிடும் செய்தி இங்குத் கருதத்தக்கது.

> "வெறியார் தளவத்தொடைச் செயமாறன் வெகுண்டதொன்றும்
> அறியாத செம்பியன் காவிரிநாட்டில ரமியத்துப்
> பறியாத தூணில்லை கண்ணன்செய் பட்டினப்பாலைக்கன்று
> நெறியால் விடுந்தூண் பதினாறுமேயங்கு நின்றனவே"[18]

இக்கல்வெட்டுச் சான்றிலிருந்து, படையெடுப்பாளர்கள் பகை யரசருடைய நாடு, நகரங்களை மண்மேடாக்கிய அவல வரலாற்றை அறிகிறோம். இக்காரணத்தினாலேயே, தமிழ் நாட்டில் சமயச் சார்பற்ற கட்டடக்கலை மரபின் சின்னங்கள் யாதும் கிடைக்கவில்லை.

பகுதி 7

விசயநகர நாயக்கர் காலத்திய கட்டடக்கலை மரபு

படைப்பார்வம் மிக்க கட்டடக் கலைப்பாணியின் தலையூற்று, இக்காலத்தில் வற்றிப்போய்விட்டது; நிலைப்படுத்தப்பட்ட விதி முறைகளையும் வடிவங்களையும் அரசு வடிவில் விரிவுபடுத்தும் கலை நோக்கு வீறுகொண்டு எழுந்தது. இந்த உணர்வு, வெறும் வழிபாட்டு சிற்பங்களையும், அலங்கார வேலைப்பாடுடைய அமைப்புகளையும் திரும்பத்திரும்ப உணர்ச்சியற்ற, நேர்த்தி இல்லாத அசுர வடிவங்களை அமைப்பதில் ஈடுபடுத்திற்று.

மக்களின வரலாற்றில், மேம்பாடுற்ற சிறப்புமிகு உணர்வாற்றல் வாய்ந்து அரும்பிய அழகிய கலை உணர்வு, வடிவ

அமைப்பில் காணத்துடித்த தேசிய இலட்சியமாகிய நேர்த்தியும், சீர்த்தியும், மனிதநேயப் பேருணர்வும், சமய உணர்வும் பொங்கி வழியும் மனக்காட்சியும் மெல்ல மெல்ல மறைந்து போயின. பலதிறப்பட்ட சமூகக் கட்டுப்பாடுகளுக்கிடையே, ஆடம்பர ஆரவாரமிகு இராணுவ வாழ்க்கை நோக்கிற்கும், பொருளற்ற புரோகித சடங்கு நெறிகளுக்கும் அடிமைப்பட்ட பிரபுத்துவ மனப்பான்மையைப் பிரதிபலிக்கின்ற வகையில், தமிழகக் கட்டடக் கலை வலிவும் வனப்பும் அற்றதாய் ஏரும் எழிலும் குன்றியதாய் இக்காலத்தில் மாறிவிட்டது எனலாம்.

இதற்குச் சிறந்ததோர் எடுத்துக்காட்டாக, விரிஞ்சி புரத்திலுள்ள ஆறடிக்கும் உயர்ந்த யாளி வடிவங்கள் பொருந்திய கல்தூண்களைச் சான்றாகக் காட்டலாம்.

விசயநகரத்தின் ஆட்சிக் காலத்தை ஒட்டி, தமிழ்நாட்டின் கட்டடக்கலையில் நூற்றுக்கால் மண்டபங்களும், ஆயிரக்கால் மண்டபங்களும் கலியாண மண்டபங்களும் பழைய கோயில்களின் முன், பின் இணைப்புகளாகச் சேர்க்கப்பட்டன.

மதுரையில் உள்ள மீனாட்சி சுந்தரேசுவரர் கோயிலும் நாயக்கர் காலத்தில் அமைக்கப்பட்ட பல்வேறு மண்டபங்களும்— சிறப்பாகப் புது மண்டபமும், 'திருமலை நாயக்கர் மகால்' எனப்படும் அரண்மனையும் பிற்காலக் கட்டடக் கலையழகிற்கு நல்ல எடுத்துக்காட்டுகளாகும்.

திருமலை நாயக்கர் காலத்தில், ஆவணி மூல வீதியைக் கோயிலுடன் சேர்த்து, அதையும் ஒரு பிரகாரமாகக் கருதி, ஆவணி மூல வீதியைச் சுற்றி மதிலெடுத்துப் புது மண்டபத்திற்கு எதிரில் ஒரு பெரிய கோபுரம் கட்டப்பட்டது. அந்தப்பகுதி இக் காலத்தில் 'இராயகோபுரம்' என வழங்கப்படுகிறது. இத்தகைய நிறைவுறாத கோபுரங்கள் கிருஷ்ண தேவராயருடைய ஆட்சிக் காலத்தில், வடக்கே ஊட்டாத்தூர் முதல் தெற்கே கன்னியாகுமரி வரையில் உள்ள சைவ, வைணவ திருக்கோயில்களில் 64 இடங்களில் இப்பணி தொடங்கப்பட்டது. என்ன காரணத்தி னாலேயோ, இக்கோபுரங்கள் ஒன்றுகூட முற்றுப்பெறவில்லை; மொட்டைக் கோபுரங்களாகவே நின்றுவிட்டன.

புது மண்டபம்

திருமலை நாயக்கரின் மாபெரும் கட்டடக்கலை சாதனை களுள் புது மண்டபமும் ஒன்று. இம்மண்டபம் மீனாட்சி

சுந்தரேசுவரர் கோயிலின் கிழக்கே எதிர்ப்பகுதியில் அமைந் துள்ளது. இதனை திருமலைநாயக்கர் அழகிய சிற்பக் கூடமாக விளங்குமாறு திட்டமிட்டுக் கட்டியுள்ளார். இம்மண்டபம் 333 அடி நீளமும், 105 அடி அகலமும் 25 அடி உயரமும் கொண்டது. இதில் 124 சிற்பத் தூண்கள் இருக்கின்றன. இதன் மேல் தளம் கல்லால் மூடப்பட்டிருக்கிறது. இதன் உள் வரிசைக் கால்களில் திருமலை நாயக்கரின் உருவமும் அவருக்கு முன் இருந்த ஒன்பது நாயக்கர்களுடைய உருவங்களும் செதுக்கப்பட்டுள்ளன.

திருமலை நாயக்கர் அரண்மனை (மகால்)

மதுரையில் மாபெரும் அரண்மனை ஒன்றை, விரிவான அமைப்பில் திருமலை நாயக்கர் எழுப்பியுள்ளார். அதனுடைய சிதைந்த பகுதி ஒன்றே, இக்காலத்தில் 'திருமலை நாயக்கர் மகால்' எனும் பெயரால் வழங்குகிறது. இம்மகாலின் கட்டடக்கலை அமைப்பு, இத்தாலிய—இஸ்லாமிய—இந்தியக் கலை மரபுகளின் ஒருமைப்பாட்டைக் கொண்ட தோற்றமாகக் காணப்படுகிறது. இவ்வரண்மனையைத் திட்டமிட்டு அமைத்துக் கொடுத்தவர் மேர்ட் (Marret) எனும் இத்தாலிய நாட்டுப் பொறியியல் வல்லுநர் ஆவார்.

இதில் சொர்க்கவிலாசம், ரங்கவிலாசம் எனும் இரண்டு முக்கிய பகுதிகள் இருந்தன. இவற்றைத் தவிர இசை மண்டபம், நடனமண்டபம் முதலிய கலையரங்குகளும் இடம்பெற்றிருந்தன. சொர்க்கவிலாசம் எனும் பகுதியே, திருமலை நாயக்கர் குடியிருந்த மாளிகையாகும்.

இந்த மகால் இந்து-முஸ்லீம்-காத்திக் சிற்ப முறையில் அமைந்திருக்கிறது என்றும், இதுபோன்ற செம்மையான முறையில் அமைந்த அரண்மனைக் கட்டடத்தைத் தென்னகத்தில் காண்பது அரிது என்றும் ஷெனாய் எனும் அறிஞர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

வண்டியூர் தெப்பக்குளம்

திருமலை நாயக்கரின் மற்றொரு சிறப்புமிகு படைப்பு வண்டியூர் தெப்பக்குளம். தென்னிந்தியாவிலுள்ள தெப்பக்குளங் களுள், மிகப்பெரியதும் அழகானதுமாகும் இது. மதுரைக்குக் கிழக்கில் உள்ள மாரியம்மன் கோயிலுக்குத் தெற்கில் உள்ளதால் இதனை 'மாரியம்மன் தெப்பக்குளம்' எனவும் கூறுவர் மொகஞ்சதாரோவில் காணப்படும் தெப்பக்குளத்தின் முழு

அமைப்பையும், இங்கு நாம் காணலாம். வண்டியூர் என்னும் கிராமத்துக்கு அருகில் இருப்பதால், இதனை 'வண்டியூர் தெப்பக்குளம்' எனவும் சுட்டுவர்.

இதில், அழகிய இயற்கைச்சூழல் அமைந்த மையமண்டபம், அமைந்திருக்கின்றது. இதனை, நாம் நீராழி மண்டபம் எனக் கூறுவோம். பொதுவான நீராழி மண்டபம் ஒன்றின் பத்து மடங்கு பரப்புடையதாகும் இது. அந்த மைய மண்டபத்தின் நடுவில், விமானத்தோடு கூடிய ஒரு மண்டபமும், நான்கு மூலைகளிலும் விமானத்தோடு அமைந்த நான்கு மண்டபங்களும் அழகாகக் காட்சி தருகின்றன. மரங்கள் பல உள்ள ஒரு சோலை இந்த மைய மண்டபத்தை இயற்கை எழில் சூழ்ந்த இடமாக உருவாக்கி யுள்ளது. இத்தெப்பக்குளம் தெற்கு வடக்கில் 1000 அடி நீளமும், கிழக்கு மேற்கில் 950 அடி அகலமும், 9½ லட்சம் சதுர அடிப்பரப்பும் கொண்டது. இக்குளத்தைச் சுற்றிக் கருங்கல்லால் ஏறக்குறைய 4 அடி உயரத்தில் சுவர் எழுப்பப்பட்டிருக்கிறது. சுவருக்கு அடுத்து உட்புறமாகக் குளத்தைச் சுற்றி வருவதற்கு 5 அடி அகலத்தில், கல் வரிசை அமைந்திருக்கிறது. இதன்மேல், இருவர் நடந்து அக் குளத்தைச் சுற்றி வரலாம். ஒரு பக்கத்துக்கு மூன்று படித்துறை களாக, 12 படித்துறைகள் இக்குளத்திற்கு இருக்கின்றன. இத்தகைய தெப்பக்குள அமைப்பு (சிறிய நீராழி மண்டபத்தோடு) திருச்சியிலும், திருவாரூரிலுமே காணத் தக்கனவாக உள்ளன.

நாயக்கர் ஆட்சிக்காலத்தில், பொதுமக்கள் வசதியைக் கருதி, முக்கியமான நகரங்களிலும், பெருவழிகளுக்கு இடையிலும் பெரிய—பெரிய சத்திரங்கள் கட்டப்பட்டன. இன்றைய மதுரை இரயில் நிலையத்திற்கு எதிரிலுள்ள இராணி மங்கம்மாள் அமைத்த சத்திரம், உலகப் புகழ் வாய்ந்தது.

நாயக்கர் காலத்திய மற்றொரு கட்டடக்கலைச் சிறப்பு இராமேசுவரத்தில் உள்ள இராமநாத சுவாமிக் கோயிலை வளைத்து உட்புறத்தில் அமைக்கப்பட்டிருக்கிற சுற்றாலையாகும். இந்த சுற்றாலையின் ஒரு பக்கத்தின் நீளம் 75 (முக்கால்) கி.மீ. ஆகும். நாற்புறத்திலும் இத்தகைய அமைப்புடைய சுற்றாலை சிறப்புற அமைக்கப்பட்டிருக்கிறது. இச்சுற்றாலையின் மேற்கூரை கற்பலகைகளால் பாவப் பெற்று மண்டபம் போன்ற வேலைப் பாடுடையது. ஒவ்வொருபக்கத்திலும் உள்ள சுற்றாலையில் நீண்ட நெடும்கல் தூண்கள் 40 மேற்கூரையைத் தாங்கி நிற்கின்றன,

ஒவ்வொரு தூணிலும் நாயக்க மன்னர் காலத்திய அசுர வடிவில் அமைந்த சிற்ப வேலைப்பாடுகள் அணி செய்விக்கின்றன. தரை மட்டத்தில் கற்பலகைகள் பாவப்பெற்றுள்ளன. மேற்கு நாட்டுக் கட்டடக்கலை நூல் வல்லார், இதனை 'திராவிடக் கட்டடக் கலைப் படைப்பின் இறுதிக் காலத்திய வியப்பூட்டும் அமைப்பு' என்று போற்றியுள்ளனர்.

தொகுப்புரை

தமிழகக் கட்டடக்கலை, பெருங்கற்படை அமைப்பிலிருந்து படிப்படியாக வளர்ச்சியுற்று, சிறந்த ஒன்றாகக் காட்சி தருகிறது. மாமல்லபுரத்துத் தேர்களின் இரண்டொன்றின் சிகரங்கள், நாகார்ஜுனக் கொண்டாவின் பௌத்த விகாரை அமைப்பின் சாயலைப் பெற்றுள்ளன. ஆயினும், கட்டுமானக் கோயில் அமைப்புப் பெருகி வளர்ந்த பிறகு, அவற்றின் விமானங்களில் பருத்த தோற்றமும் பெருமித வடிவமும் கலசங்களைத் தாங்கி யுள்ள சிகரங்களின் அமைப்பும் தமிழ்நாட்டிற்கேயுரிய புத்தம் புதிய கூறுகளைப் பெற்று வளர்ந்துள்ளன. இதனால்தான், வடமொழி ஆகமநூல்கள் தமிழ்நாட்டு விமானங்களைத் 'திராவிடக் கலைப்பாணி' முறையில் அமைந்தனவாகச் சுட்டு கின்றன.

ஆந்திர நாட்டிலும் கருநாடகத்திலும் எழுப்பப்பட்டுள்ள நூற்றுக்கணக்கான கோயில்களின் விமானங்கள் 'வேசர கலைப்பாணி'யிலேயே காட்சி தருகின்றன. தமிழ்நாட்டின் செல்வாக்கால் நெல்லூர் மாவட்டத்தில் இரண்டொரு கோயிலும் திருப்பதி வெங்கடேச பெருமாள் கோயிலும், காளத்தி சிவன் கோயிலும் திராவிடக் கலைப்பாணி அமைப்பினை உடைய விமானங்களோடு விளங்குகின்றன. கேரளத்தில், தமிழ் அரசர் களின் ஆதிக்கத்தால் திருவனந்தபுரம், கொல்லம் முதலிய பகுதி களில் உள்ள கோயில்களில், திராவிடக் கலைப்பாணி சிறப்புற்று விளங்குகிறது.

இவற்றால், 'திராவிடக் கலைப்பாணி' தமிழ்நாட்டிற்கே உரிய அரும்பெரும் அமைப்பாகக் கொள்ளப்படுகிறது. இதனோடு, வானளாவிய கோபுர அமைப்புகளும் தமிழ்நாட்டுத் திருக்கோயில் கட்டடக்கலை மரபின் வளர்ச்சி நிலையைப் பிரதிபலிக்கின்றன.

இந்தக் கலைப்பாணியின் தாக்கத்தைத் தென்கிழக்கு ஆசிய நாடுகளில் கட்டப்பட்டுள்ள பல கோயில்களின் அமைப்புகளில்

இன்றும் நாம் காணலாம். ஆனந்தாவின் அழகுமிகு ஆலயமும், காம்பூச்சியாவில் ஆங்கோர்வாட் கோயிலும், இந்தோனேசியாவின் பிராம்பனன் கோயிலும் தமிழகத் திராவிடக் கலைப்பபாணியின் வழித் தோன்றல்களாகத் தோன்றுவதை உலகம் வியந்து போற்றுகிறது.

உலகக் கலைச்செல்வத்துள் தமிழர் போற்றி வளர்த்த வெண்கலச் சிலை மரபு, உலக வெண்கலக் கலை மரபில் இரண்டாம் இடத்தையும், கற்கோயில் விமான அமைப்புகள் உலகக் கட்டடக்கலைப் பகுதியில் மூன்றாம் இடத்தையும் பெற்றுள்ளதாக, 'உலகக் கலைகளின் மதிப்பீட்டுக் களஞ்சியத்தின். பதிப்பாசிரியரான மேரியே புஸக்வி குறிப்பிட்டுள்ளமை, தமிழகக் கலைச் செல்வ மாட்சிக்குச் சூட்டப்பட்டுள்ள புகழாரமாகும்.

குறிப்புகள்

1. Ananda K. Coomaraswamy, History of Indian and Indonesian Art, P. 120.
2. தொல். புறத். 10
3. ஷை, நச்சி. உரை
4. தொல். புறத் 12
5. ஷை ,13
6. ஷை, 5
7. Ananda K. Coomaraswamy, Arts and Crafts of Indian PP. 118 - 120.
8. திருமங்கை ஆழ்வார், திருநறை. பதி. 8
9. திருநாவுக்கரசு நாயனார் தேவா 6 : 7 ப 5
10. K.R. Srinivasan, Some Aspects of Religion as Revealed by Early Monuments and Literature of the South, PP. 12 - 13
11. S. Venkataramanayya, The Origin of the South Indian Temples, P. 36
12. K. V. Soundara Rajan, 'Tamil Temple Architecture and Art' in Splendours of Tamilnadu, P. 36
13. திருநாவு. தேவா. 6 ı 71 : 5
14. Heinrich Zimmer, The Art of Indian Asia, Vol. I; P. 219
15. Percy Brown, Indian Architecture, Vol. I; PP. 86 - 87
16. Ananda K. Coomaraswamy, History of Indian and Indonesian Art, P. 122

17. K. G. Krishnan, 'Pandyas of Madurai' in Encyclopaedia of Indian Architecture, South India, PP. 340 - 344
18. மயிலை சீனி. வேங்கடசாமி (பதி), சாசனச் செய்யுள் மஞ்சரி, ப. 91.

துணை நூற்பட்டியல்

அ. தமிழ்

1. **திருநாவுக்கரசர் தேவாரம்**
   சமாஜம், சென்னை, 1941.
2. **தொல்காப்பியம், நச்சினார்க்கினியர் உரை,**
   சரசுவதி மகால் நூல் நிலையம், தஞ்சை, 1962.
3. **நாலாயிர திவ்வியப் பிரபந்தம், (பதி)**
   மயிலை மாதவதாசன், மணலி இலட்சுமண முதலியார் அறக்கட்டளை வெளியீடு சென்னை, 1962.
4. **சீனிவாசன், பி.ஆர்.**
   கோயிற்கலையும் சிற்பங்களும் (தமிழா) எஸ். சங்கரன், கலைஞன் பதிப்பகம், சென்னை, 1965.
5. **சோமசுந்தரம் பிள்ளை ஜே.எம்.**
   சோழர் கோயிற் பணிகள், ஆசிரியர் நூற்பதிப்புக் கழகம், சென்னை, 1950.
6. **வேங்கடசாமி, மயிலை சீனி,**
   சாசனச் செய்யுள் மஞ்சரி, பாரி
   சென்னை, 1960
7. —தமிழர் வளர்த்த அழகுக் கலைகள், பாரி, சென்னை, 1960.
8. —நுண் கலைகள், மணிவாசகர் நூலகம் சிதம்பரம், 1972.

ஆ. ஆங்கிலம்
(Studies in English)

1. **Balasubramaniyan, S.R.**
   Early Chola Art, Asia Publishing House, Bombay, 1966.
2. **Balasubramaniyan,**
   Middle Chola Temples, Thompson Press Ltd; Calcutta, 1975.
3. **Balasubramaniyan**
   Later Chola Temples, Mudgala Trust Bombay, 1979.

4. **Brown, Percy**
Indian Architecture, Vol. I, Taraporevala, Bombay, 1971.

5. **Coomaraswamy, Ananda K.**
Arts and Crafts of India, London, 1918.

6. **Coomaraswamy, Adanda, K.**
History of Indian and Indonesian Art, Dover Publications, New york, 1965.

7. **Meister, Michael, W. (Ed.)**
Ency. of Indian Architecture, 2 Vols; Institute of American Studies, Delhi, 1983,85.

8. **Sivaramamurthi, C.,**
Cave Temples of South India, Bombay, 1984.

9. **Smith, Vincent A.,**
A History of Fine Arts in India and Ceylon, Taraporevala, Bombay, 1969.

10. **Srinivasan, K.R.,**
Temples of South India, National Book Trust, New Delhi, 1972.

11. **Srinivasan, K.R**
Some Aspects of Religions Revealed by Early Monuments and Literature of the South, Univ. of Madras, 1960.

12. **Srinivasan, K.R.**
Dharmaraja Ratha, Abinav Publications,New Delhi, 1975.

13. **Venkataramayya, S.,**
Origin of the South Indian Temples,Univ. of Madras, 1927.

14. **Zimmer,** Heinrich, The Art of Indian, Asia, 2 Vols; Princetion University New York, 1968.

15. **Zimmer, Heinrich**
The Splendours of Tamilnadu, Marg, Bombay, 1980.

3. தமிழர் கூத்துகள்

டாக்டர் ஜான் ஆசீர்வாதம்

கலைகளை ஆயகலைகள்அறுபத்து நான்கு என்று கூறுவது தொன்றுதொட்டு வரும் மரபாகும். ஆனால் பல்வேறு துறைகளில் உலகம் முன்னேறி வந்துள்ள இன்றைய நிலையிலும் கலைகளை முன்பு குறித்தவாறே அறுபத்துநான்கு என்று கூறுவது பொருந்துமா என்பது சிந்தனைக்குரியதோர் வினாவாகும். எடுத்துக்காட்டாக அச்சுக்கலை என்பது தோன்றியது மிகவும் பிற்காலத்தில்தான். அக்கலையிலேயே தட்டச்சு, உருட்டச்சு என்று வளர்ச்சி நிலைகளை மிகக் குறுகிய கால அளவில் கண்டுள்ளோம். இன்று கம்யூட்டர் என்பது செல்வாக்குப் பெற்று வருகிறது. அதன் பயன்பாடும் செல்வாக்கும் அதனையும் கலைகளுள் ஒன்றாகச் செய்யும் நிலையை உருவாக்கக் கூடும். இவ்வாறு புதிது புதிதாகக் கலைகள் தோன்றி வளர்ந்தாலும் கலைகளுள் மூத்த கலை என்று குறிப்பிடத்தக்கதொரு பெருமை கூத்துக் கலைக்கே உரியதாகும்.

கடவுளின் படைப்புத் தொழிலோடு தொடர்புப்படுத்திப் பேசப்படுவது கூத்துக்கலை — "நீலமேனி வாலிழை பாகத்து, ஒருவன் இருதாள் நிழற்கீழ் மூவுலகமும் முகிழ்ந்தன" (அய்ங்குறுநூறு : கடவுள் வாழ்த்து). பிரதான கலைகளாகப் பேசப்படும் சிற்பம், ஓவியம் முதலிய பிற கலைகளும் கூத்துக் கலைக்குள் அடங்கினவையே. குறிப்பாக நமது நாட்டுக் கோவில்களின் கோபுரங்கள், பிரகாரங்கள் ஆகியவற்றில் அமைக்கப்பட்டுள்ள பாவைச் சிற்பங்கள் ஆடும் பாவனையில் அமைந்துள்ளவையே

மிகுதியாக விளங்குவது இதற்கு ஒரு சான்றாகும். இசைக்கலை ஒப்பனைக்கலை முதலியன இயல்பாகவே கூத்துக்கலையினுள் அடங்கினவையே. இசை, பாடல், ஆடல் என்பவற்றைத் தனித்து நின்ற கலைகளாக எண்ணாது ஒரே கலையாக உணர்ந்த நிலையும் ஒரு காலத்தில் இருந்திருக்க வேண்டும் என்று தோன்றுகிறது. தேவாரப் பாடலொன்று 'கொட்டாட்டுப் பாட்டொலி' என்று இம்மூன்று கலைகளையும் ஒருசேரக் குறித்துள்ளது நோக்கத் தக்கது.

மக்கள் வாழ்வில் அமைகின்ற அடிப்படைச் செயல்களைக் குறித்த பெரும்பாலான சொற்களெல்லாம் - ஆடல் - என்ற சொல் கொண்டு விளங்குவதை அறியலாம் - விளையாடல், கொண்டாடல், மன்றாடல், திண்டாடல், நீராடல், போராடல், சொல்லாடல், உரையாடல், பொய்யாடல், சூதாடல், கையாடல், வாயாடல், கையாடல், களவாடல், உறவாடல் என்றே அமைவதை அறிகிறோம்.

கூத்து மூலக் கலையான நிலையில் கூத்தினைத் தொழிலாகக் கொண்ட 'கூத்தர்' என்பார்க்கு மிகுந்த மதிப்பிருந்ததில் வியப்பில்லை. நமது அகத்திணை இலக்கியங்கள் சான்றோரைக் குறித்த வரிசையில் கூத்தரை முன் குறிப்பதைக் காணுகிறோம் — ''கூத்தர் விறலியர் அறிவர் கண்டோர்; யாத்த சிறப்பின் வாயில் களென்ப''[2] புறத்திணை இலக்கியங்களிலும் கூத்தர்க்கு அச் சிறப்பு குறைவுபட்டதாகத் தெரியவில்லை. ஆற்றுப்படை இலக்கியத்திற்கான இலக்கணம் — ''கூத்தரும் பாணரும் விறலியும்...''[3] என்று கூத்தரையே முன் குறித்துள்ளது. நமது பழந்தமிழ்ப் புலவர்களிலேயே பலர் கூத்தர் என்று பெயர்கொண்டு விளங்கியுள்ளனர். உறையூர் முதுகூத்தனார், மதுரைத் தமிழ்க் கூத்தனார், மதுரை இளம்பாலாசிரியன் சேந்தன் கூத்தன். மதுரைக் கூத்தனார் என்பார் அவருள் சிலர். இவர்கள் புலவர்களே கூத்தாடியாகத் தெரியவில்லை. கூத்தர் என்ற பெயர் அவரது பரம்பரையைச் சேர்ந்ததாயிருக்கலாம். தமக்கும் பெயராகச் சூடிக் கொள்வதில் பெருமிதம் கொண்டுள்ளனர். பிற்காலச் சோழர் ஆட்சியிலும் ஆஸ்தானப் புலவராக இருந்தவர் ஒருவரை நாம் 'கூத்தர்' என்ற பெயரால் அறிகிறோம். ஒட்டக்கூத்தர் கைக்கோளர்கள் எனப்பட்ட செங்குந்தர்கள் மரபினர்[4] கூத்தாடிய வருமல்லர். ஆயினும் இவர்க்கும் கூத்தர் என்ற பெயர் அமைந்தது பற்றி ஒரு சுவையான செய்தியை நாம் உய்த்துணர்ந்து கொள்ள

முடிகிறது. பிற புலவர்களோடு மிகவும் காரசாரமாக இவர் வாதிடுபவர் என்பர். உணர்ச்சி வயப்பட்டுக் கண்டனக் கவிதைகளை வழங்கும்போது பிறர் பார்வைக்குக் கூத்தரே போலும் கைகளையசைத்து முக பாவனை செய்து காட்சி அளித்தனர் போலும். கூத்தரையொட்டி விளங்கினமையால் ஒட்டிக்கூத்தர் —ஒட்டக்கூத்தர் என நாளடைவில் அழைக்கப் பட்டனர் போலும்.

கூத்தாடுதலின் மூன்று நிலைகள்

பொதுவில் பொழுதுபோக்கிற்காகக் கூத்தாடுவது, தொழில் என்ற நிலையில் கூத்தாடுவது, பிற நோக்கின்றி அக்கலையில் ஈடுபட்டவாறு கூத்தாடுவது என்பன கூத்தாடுதலின் மூன்று நிலைகளாக விளங்கியுள்ளன. இவற்றுள் பொழுதுபோக்கிற்காக ஆடப்பட்ட கூத்துகளாக சங்க காலத்தே திகழ்ந்த துணங்கை, குரவை, ஆகிய கூத்துகளைக் குறிப்பிடலாம். பொழுதுபோக்கு நிலையில் பாலை நிலம் நீங்கலாக மற்ற நால்வகை நிலங்களிலும் குரவை நிகழ்ந்ததாக இலக்கியங்கள் காட்டுகின்றன. எனினும் நெய்தல் நிலத்தில் மட்டும் ஆடவர்கள் குரவை ஆடியதாகத் தெரியவில்லை. பழந்தமிழிலக்கியங்களில் நெய்தல் குரவை மகளிர் ஆடியதாகவே குறிப்புகள் உள. — 'பரதவர் மகளிர் குரவையோ டொலிப்ப'[5] நெய்தலாடவர் குரவை நிகழ்த்தாமலிருந்தமைக்குக் காரணம் ஒன்றினை. நாம் உய்த்தறிந்து கொள்ளக்கூடும். பரதவர் பகல் முழுவதும் அலைகள் அவர் தம் உடல்களை அலைக்க படகில் சென்று மீன்வேட்டம் செய்து திரும்பும் தொழிலையுடையவர்கள். கரை வந்த பின்னரும் கூத்து நிகழ்ச்சிகளில் கலந்து உடலை அலைக்க விரும்பாத நிலையில் கூத்தாடுதலை விலக்கியிருக்கலாம். மருத நிலத்தில் குரவை நிகழ்ந்தது. எனினும் இட நெருக்கடியின் காரணமாய் மிகுதியாக நிகழவில்லை. ஆடுகளங்களுக்கு மர நிழல்களை மருதத்தார் மிகவும் சார்ந்திருந்தனர். நிழல்கள் நகரும் பாங்கின. குரவை நெடுநேரம் நிகழவும் அங்கு வாய்ப்பில்லாம லிருந்தது. அய்ந்து நிலக் கூத்துகளை நன்கு ஆராய்ந்தால், குரவைக் கூத்தினைப் பொறுத்த வரையில் பாவைக்குரவை இல்லை. நெய்தலில் ஆடவர்க்குக் குரவை இல்லை. மருத நிலத்தில் குரவை நிகழ்ச்சி மிகக் குறைவே. குறிஞ்சியிலும், முல்லையிலுமே முழு அளவில் குரவை நிகழ்ந்துள்ளது. இவை இரண்டுமே தனித்தனிக் கூத்துகளாக வளரவும் முடிந்தது. சிலப்பதிகாரத்தில் வளர்ந்து தோற்றமளித்த நிலையில் இவ்விரு நிலக் குரவைகளையும் காணு

கிறோம், குறிஞ்சிக் குரவை குன்றக்குரவை என்றும்; முல்லைக் குரவை ஆய்ச்சியர் என்றும் பெயர் பெற்றுத் திகழ்ந்தன. இவ்வாறு பொழுது போக்காகத் திகழ்ந்த பிற கூத்துகளையும் இவ்வாறே ஆராய்ந்து கொண்டே போனால், பல சுவையான தகவல்களை நாம் சேகரிக்க முடிகிறது.

தொழில்முறைக் கூத்துகள்

தொழில் முறையிலான கூத்துகளாக முற்காலத்தில் நிகழ்ந்த விறலியர் கூத்துகளை நாம் குறிப்பிடலாம்.

''நுதல் விறலியர்க்கு ஆரம் பூட்டி''[6]

''சேயிழை பெறுகுவை வரள் நுதல் விறலி''[7]

''ஒளிதிகழ் முத்தம் விறலியர்க்கு ஈத்து''[8]

இதுபோன்று வரும் குறிப்புகளால் விலையேறப்பெற்ற ஆபரணங்களைத் தமதுகூத்து நிகழ்ச்சிகளுக்காக அக்கால விறலியர் பரிசிலாகப் பெற்றனர் என்பது புலனாகிறது. எனினும் அத்தகைய சன்மானப் பொருட்கள் அவர்தம் ஆடல்களுக்கேற்ப இத்துணை மதிப்புடையனவாகவிருத்தல் வேண்டும் என்ற வரையறை இல்லாதிருந்தது. காப்பிய காலத்தில் அத்தகு வரையறை வகுக்கப்பட்டிருந்தது என்பது சிலப்பதிகாரத்தின் மூலம் விளங்குகிறது. இதனால் சங்க கால விறலியர் பெற்ற சன்மானங்கள்—பரிசில்கள்—எனப்பட்டதுபோல காப்பிய காலத்துக் கூத்தர் பெற்றவை பரிசில்கள்—என்று அழைக்கப்படவில்லை. அவை 'பரிசம்' அல்லது 'பரியம்' என்று அழைக்கப்பட்டன. பரிசில்'என்பதற்கும் பரிசம் அல்லது பரியம் என்பதற்கும் மிகுந்த வேறுபாடு இதனால் உணரப்படுகிறது. பரிசிலாவது கொடுப்பவர் தமது தகுதிக்கேற்பவும் பெறுபவர் தமது மகிழ்ச்சி கருதியும் எல்லை வகுத்திடாது தருவது. 'வரையா மரபு' என்றனர்.[9] பரிசமாவது தொழில் புரிந்தவர் தம் ஆற்றலும்தொழில் நடாத்திய காலமும் கருதி அதற்கேற்றவாறு எல்லை வகுத்துத் தருவது. சிலப்பதிகார மாதவி தனது கூத்துத் தொழிலுக்காகப் 'பரிசம்' பெற்றதை அறிகிறோம். வகுக்கப்பட்ட விதிமுறையின்படி அவளது கூத்துத் தொழிலுக்கு 1008 கழஞ்சு மதிப்புள்ள பொன் மாலையை பெற்றாள் என்ற திட்டவட்டமான குறிப்பு உளது. —''விதி முறைக் கொள்கையினாயிரத்தென் கழஞ் சொருமுறையாகப் பெற்றனளதுவே''[10] முற்கால விறலியர் பெற்றது போல் பொன் மாலையே மாதவி பெற்றனள். எனினும் மாதவிக்குத் தரப்பட்ட மாலையின் மதிப்பு

குறிப்பிட்ட விலையினையுடையதாக இருந்தது. அம்மாலையினை அதே விலைக்கு வாங்கி அவளது இல்லத்திற்குச் சென்றான் கோவலன் என்று அறிகிறோம். இப்பரிச முறையில் விலை மதிப்பு திட்டவட்டமாகக் கருதப்பட்டதென்பதை இளங்கோவடிகளே தமது விளக்கத்தில் குறிப்பாக உணர்த்தியுள்ளது ஆழ்ந்து நோக்க வேண்டியது. பரிசம் 1008 கழஞ்சு என்பதைக் குறிக்கும்போது - நூறு பத்தடுக்கி எட்டுக் கடை நிறுத்த[11] — (சிலம்பு. அரங்.) என்று நம்முன் எண்ணிக் காட்டும் பாங்கிலேயே துல்லியமாக அவர் குறித்திருப்பது நோக்கத் தக்கது. 1008 கழஞ்சு மாதவி பெற்றது ஒருநாள் பரிசம் எனவும் தெரிகிறது. இதனால் அக்காலத்தே கூத்து நிகழ்த்தப்பட்ட கால அளவை வைத்து வருமானம் நிர்ணயிக்கப்பட்டது என்பதும் புலனாகிறது.

பொழுதுபோக்காக நிகழ்த்தப்பட்ட காலை கூத்தின் வடிவங்களில் கருத்து மிகச் செலுத்தப்பட்டதாகத் தெரியவில்லை. குரவை போன்ற கூத்துகள் தழுவுதல் ஒன்றை மட்டுமே ஆடும் நெறியாகக் கொண்டு விளங்கியுள்ளன. ''அன்பு உறு காதலர் கை பிணைந்து ஆய்ச்சியர்; இன்புற்று அயர்வர் தழூஉ'.[12] தொழில் முறையில் பரிசம்பெற்று நிகழ்த்தப்பட்ட காலை கூத்துகளின் வடிவமைப்பில் கருத்து மிகுதியும் செலுத்தப்பட்டது மட்டுமன்றி, ஆடும் அரங்குகளின் வடிவமைப்பிலும் கண்ணோட்டம் மிகுதியும் செலுத்தப்பட்டதென்று தெரிகிறது. மாதவி ஆடிய அரங்கம் விருந்துபடக் கிடந்த அருந்தொழிலரங்கமாகத் திகழ்ந்தது.[13] ''அவள் ஆடலை நிகழ்த்தியதும் நாட்டிய இலக்கண நூல்களின் துணைகொண்டே! ''நாட்டிய நன்னூனன்கு கடைப்பிடித்து''[14]

கூத்துக்களின் உயிரோட்டம்

கூத்துக்கலையின் மூன்றாம் நிலை பொழுது போக்கிற்காகவோ, வருமானத்திற்காகவோ அன்றி கலையார்வத்தினால் ஆடப்பட்ட நிலையாகும். சங்க இலக்கியக் குறிப்புகளில் காணப்படும் ஆட்டனத்தியின் ஆடலை இதற்கு எடுத்துக்காட்டாக நாம் குறிப்பிடலாம். கூத்துக் கலைக்காகத் தன்னையே தந்தவன் அவன். கலையார்வத்தினால் ஆடப்பட்ட அவனது ஆட்டத்தில் உயிரோட்டம் இருந்தது. கழார்ப் பெருந்துறையில் அவன் ஆடும் போது காவிரி அவனைக் கவர்ந்தாள் என்பது போன்ற நிகழ்ச்சிகள் அவனைப் பற்றிப் பேசப்பட்டது அடிப்படையில் அவனது ஆடலில் உயிரோட்டம் இருந்தது என்ற உண்மையினையே புலப்படுத்துகின்றன.[15]

கூத்துக்கலையில் ஆர்வங்கொண்ட மற்றொரு அரசன் ஆடு கோட்பாட்டுச் சேரலாதன். தொழில் முறைக்காக விறல்பட ஆடிய விறலியரும் அஞ்சியொதுங்கத் தக்க அளவில் ஆடும் ஆற்றல் படைத்தவனாக இருந்தான். —''துணங்கை யாடிய வலம்படு கோமான், மெல்லிய வகுந்தில் சீறடி ஒதுங்கிச் செல்லாதீமோ''[16] இவ்வாறு மூன்று நிலைகளில் நிகழ்ந்த கூத்துகளில் பொழுது போக்கு நடனங்கள் வெற்று நடனங்களே. தொழில்முறைக் கூத்துகள் ஆயத்த நடனங்கள். கூத்தார்வத்தால் நிகழ்ந்த கூத்து களே உயிரோட்டமுள்ளவைகளாகத் திகழ்ந்தன என்று உணரு கிறோம்.

கூத்து வளம்

கவர்ச்சிக்கலை என்று உருவெடுத்த நிலையில் கூத்தின் புதுப்புது வடிவங்கள் உருவாகத் தொடங்கிற்று என்று தெரிகிறது. இதனால், கூத்துகள் எண்ணிக்கையில் பெருகின. ஒரே கூத்திலிருந்து பல்வேறு நுட்பங்களின் அடிப்படையில் கிளைக் கூத்துகள் தோன்றின. நுட்பமான வேறுபாடுகளுடன் கூத்துகள் எண்ணிக்கையில் மிகவே அவற்றை இனங்கண்டு கொள்வதில் இடர்ப்பாடுகள் நேர்ந்திக்க வேண்டும். கூத்து மிகப் பழங் கலையாகும். முதற் கூத்து மந்தர மலையில் சிவபெருமானால் நிகழ்த்தப்பட்டது என்று கூறப்படுகிறது. அதனைக் கண்டு களிக்கும் பேறு அகத்தியருக்குக் கிடைத்தது என்ற குறிப்பும் உள்ளது.[17] மிகப் பழமையான கூத்திலக்கண நூல்களைப் பற்றி அறிகிறோம். முறுவல், சயந்தம், கடகண்டு, குணநூல், செயன் முறை, இந்திரகாளியம், என்பன அவற்றுள் சில. இவற்றைக் கண்டெடுத்தவர்க்கும் பயன்படுத்தியவர்க்கும் இவை சிதைந்த வடிவிலேயே கிடைத்துள்ளன. — ''பின்னும் முறுவல், சயந்தம், குணநூல் செயிற்றியம் என்பனவற்றுள்ளும் நடு இறுதி காணா மையின் அவையும் இறந்துபட்டன.[18] என்று குறித்ததற்கிணங்க இவற்றுள் பல நூல்கள் இன்று இல்லை. இவ்வாறேகூத்து வடிவங் களும் பல மறைந்து போயிருக்கக் கூடும். எஞ்சியவையே எண்ணிக் கையில் மிகுதி. இருப்பவற்றைப் பேணும்நோக்கில் அவற்றைச் சேகரித்து வகைதொகை செய்ய ஒழுங்குபடுத்தி வைத்துள்ளனர் நமதுமுன்னோர். அதுவே இலக்கியங்களில்கூத்துகளைக்கையாண்ட புலவர்க்கு உதவியாக இருந்திருக்க வேண்டும். தொகையும் பாட்டுமான இலக்கியங்களும், காப்பியங் களில் சிலப்பதிகாரமும், பல்வேறு கூத்து வகைகள் பற்றிக் குறித்துள்ளன. அவற்றைக் கீழ்க்கண்டவாறு ஒரு பட்டியலாகத் தொகுத்திட முடிகிறது.

குரவை, துணங்கை, வெறியாட்டு, கொடுகொட்டி, பாண்டரங்கம், கபாலம், வள்ளிக்கூத்து, வாளமலை, துடிக்கூத்து, கழல்நிலைக்கூத்து, உரற்கூத்து, மற்கூத்து, குடக்கூத்து, மரக்கால் கூத்து, தோற்பாவைக் கூத்து, ஆரியக்கூத்து (கயிறாட்டம்), தேகிக்கூத்து, வடுகுக்கூத்து, சிங்களக் கூத்து, சொக்கக்கூத்து, அவிநயக் கூத்து, கரணக் கூத்து, வரிக்கூத்து.

இவற்றுள் பல இன்னும் சிறிது மாற்று வடிவங்களுடன் நிகழ்த்தப்படுகின்றன. அவற்றை இக்காலத்துக் கூத்துகளாகத் தொகுத்து உரைக்கின்றனர் அறிஞர்கள் பொம்மலாட்டம், ஒயிலாட்டம், பாவைக்கூத்து, கரகம், கழியாட்டம், தேவராட்டம், கணியான் ஆட்டம், அலிக்கூத்து, பொய்க்கால் குதிரை, காவடி யாட்டம் என்பன அவற்றுள் சில.[19]

வளர்ச்சி நிலையில் கூத்துக்களின் எண்ணிக்கை வெகுவாகப் பெருகவும், ஏதோ ஒரு நிலையில் ஒப்புமையுடைய பல கூத்து களைச் சேர்த்து ஒவ்வொரு பெரும் பிரிவில் அடக்கி இருவகைக் கூத்தென்றும், பலவகைக் கூத்தென்றும், பதினோராடல்கள் என்றும் வகை தொகை செய்து ஒழுங்கு படுத்திக்கொள்ளும் முறை அமைந்தது. இது தொன்மை வாய்ந்த கூத்துக் கலையின் வளமைக்கு ஒரு சான்று எனலாம். பல்வரிக் கூத்துகள் என்றதோர் பெரும் பிரிவில் மட்டும் 98 வகைக் கூத்துகள் அடங்கியிருந்தமை ஆழ்ந்ததோர் ஆராய்ச்சியின் விளைவாகப் புலனாகிறது.[20]

கூத்துகளை வகை தொகை செய்த காலை ஒரு நெறிமுறை யைக் கடைப்பிடித்தே வகை தொகை செய்யப்பட்டது. எடுத்துக் காட்டாக இருவகைக் கூத்துகள் என்ற ஒரு பெரும்பிரிவை எடுத்துக்கொண்டால், ஒன்றுக்கொன்று நேரெதிர்த் தன்மைகளை யுடைய கூத்துகளை இரண்டிரண்டாக வைத்து ஆறு வகைகள் தொகுக்கப்பட்டுள்ளன. அடியார்க்கு நல்லார் சிலப்பதிகாரத்திற் கெழுதிய உரையில் கூத்துகள் பற்றிக் கூறுகையில் இரண்டிரண்டாக அமைந்த அந்த ஆறுவகைக் கூத்துகளைத் தொகுத்துக் கூறி யுள்ளார். அவை :-

சாந்திக்கூத்து—விநோதக்கூத்து; வேத்தியல் கூத்து—பொது வியல் கூத்து; வசைக்கூத்து—புகழ்க்கூத்து; இயல்புக்கூத்து—தேசிக் கூத்து; ஆரியக்கூத்து—தமிழ்க் கூத்து; வரிக்கூத்து—வரிச்சாந்திக் கூத்து.[21]

இப்பகுப்பு முறையில் ஒரு ஒழுங்கு கடைப்பிடிக்கப்பட்டுள்ள மையை உணரலாம். ஆடுவோரின் தன்மையில் வைத்து சாந்திக் கூத்து – விநோதக் கூத்தென்பன அமைகின்றன. ஆடும் இடச்சிறப் பால் அமைந்தவையே— வேத்தியல் – பொதுவியல் கூத்துகள். ஆடலுக்குப் பின்னணியாக நின்ற பொருட்சிறப்பால் வசையும்— புகழும் திகழ்ந்தன. ஆடும் இயபுகளில் வைத்து எழுந்தவையே இயல்பு—தேசி என்பன. ஆரியக் கூத்து—தமிழ்க்கூத்து என்பன கூத்தின் பிறப்பியல்பில் வைத்து வகுக்கப்பட்டன. ஒப்பனைத் தன்மையில் வைத்து வரி—வரிச்சாந்தி என்பன அமைகின்றன. இவ்வாறு அமைகின்ற 12 கூத்துகளும், தனித்தனியே ஒவ் வொன்றும் தம்முள் பல கூத்துகளை அடக்கியுள்ளன. சாந்திக் கூத்திற்கெதிர் நின்ற கூத்தான விநோதக்கூத்தில் மட்டும் 6 கூத்துகள் உட்பிரிவாக அமைகின்றன. அவை, குரவை, கலிநடம், குடக்கூத்து, கரணம், நோக்கு, தோற்பாவை என்பன.[22] இவ் வாறான நுட்பமான பகுப்பு முறையினைக் காணும்போது உயர் கலையான கூத்துக்கலையினை முன்னோர் எவ்வளவு கருத்தோடு பேணி வந்துள்ளனர் என்பதே தெளிவாகிறது.

கூத்தும் பரதமும்

இன்று பரதக்கலை என்று பிரித்துப் பேசப்படுகிற ஆடல்வகை தமிழர் கூத்துகளின் ஒருவகையே ஆகும். மாதவி ஆடிய ஆடலில் பரதத்தின் சாயல்கள் உள்ளன. பரதம் என்ற சொல் வடிவமே தமிழ்ச்சொல் வழக்கோடு தொடர்பு கொண்டதாகத் தெரிகிறது. பரதவர், பரத்தையர் என்ற மூலத் தமிழ்ச் சொற்களோடு-பரதம்- ஒலி ஒப்புமை கொண்டு விளங்குவதைக் காணுகிறோம். காப்பியத் தலைவனான கோவலனின் முற்பிறப்புப் பெயர் பரதன் என்பதே. 'பரதனென்னும் பெயரெனக் கோவலன்''[23]. 'பரத்த' என்ற சொல்லை வள்ளுவர் கையாண்டுள்ளார். 'நண்ணேன் பரத்த நின் மார்பு''[24] வகை தொகை செய்யப்பட்ட தமிழர் கூத்துகளை விளக்குகையில் அடியார்க்கு நல்லார்— 'பரதம் விரவிய விநோதம்' என்ற பெயரில் ஒருவகைக் கூத்துத் தொகுதியினைக் குறிக் கின்றார்.

> "பரவிய சாந்தியன்றியும் பரதம்
> விரவிய விநோதம் வரிக் குங்காலை
> குரவை கலிநடம் குடக் கூத்தொன்றிய
> கரண நோக்குத் தோற் பாவைக்கூத்து
> என்றிவை யாறு நகைத்திறச் சுவையும்
> வென்றியும் விநோதக் கூத்தென விசைப்பு''[25]

மேற்கண்ட நூற்பாவினால் இருவகைக் கூத்துகளுள் விநோதக் கூத்திற்கு எதிரான சாந்திக்கூத்து பரதக் கலையின் முற்காலப் பெயராக அமைந்தது என்று கொள்ளக் கிடக்கிறது. இது அதற்கு எதிர்நிலையில் அமைந்த விநோதக் கூத்துடன் ஒரோவழி விரவு தலும் உண்டு. பரதம் விரவிய விநோதம் அது. சிலப்பதிகாரத்தின் ஆய்ச்சியர் குரவை—பரதம் விரவிய விநோதக் கூத்து வகையைச் சேர்ந்ததாகலாம்.

அங்கு கூத்தினை ஆடியது தொழில்முறைக் கூத்தர் அன்று பொழுது போக்காகக் கூத்தினை முல்லை நிலத்திலே ஆடுகின்ற ஆய்ச்சியரே. அங்கு குரவை ஆடப்பட்டது. அது தமக்கு வரும் தீங்கைத் தடுக்கக் கருதி தெய்வச்சாந்தியாக ஆடப்பட்டது. தெய்வச் சாந்தியாக நிகழ்த்திய கூத்து பொழுதுபோக்கான விநோதமாக அல்லாது அதற்கு எதிரான சாந்திக் கூத்தாக இருத் தல் வேண்டும் என்று விழைந்தனர்.

இதனால் நெறிப்படாத விநோதத் தன்மை ஆய்ச்சியர் குரவையில் காணப்படவில்லை. முறையாக ஏழு பெண்கள் கூத்து நிகழ்ச்சிக்காக நிறுத்தப்படுகின்றனர்.[26] அவர்க்கு இசை நரம்பு களின் பெயர்கள் கற்பனையாகச் சூட்டப்படுகின்றன. 'மாய வனென்றாள் குரலை விறல் வெள்ளை ஆயவனென்றா ளிளிதன்னை'.[27] ஆடுநர் ஒப்பனை செய்து கொள்ளவில்லை. பெயரைக் குறித்த சொற்களே ஒப்பனை ஆகிறது. சொல் ஆதாரத்தில் நிகழும் இதுபோன்ற உந்துகளைச் சொற் கூத்துகள் என்றும் குறிப்பர். பரத கலையிலும் சொற்கூத்துத் தன்மையே உள்ளது.

> "Rhythemic syllables which acquire dance meaning—these phrases are uttered by the Nattuvanar at Bharata Natyam recital—diretl the basic Unit of the dance This is called chol kūttu".[28]

விநோதக் கூத்துகள் இசைக்கு ஆடப்படுவனபோல், சாந்திக் கூத்துகள் சொல்லுக்கு ஆடப்படுவன போலும். இனி கதைக்கு ஆடப்படுவனவும் தமிழர் கூத்துகளுள் உள. இவ்வாறு இசைக் கூத்து—சொற்கூத்து—கதைக்கூத்து என்று கூத்துப் பின்னணிகளில் ஒரு சீரான வளர்ச்சியும் அமைகிறது. தமிழர் கூத்துகளின் சொற் கூத்து வடிவங்களே பரதக்கலை என்று பிரித்தெடுத்துப் பேசப் பட்டிருக்க வேண்டும்.

கதைக்கூத்துகள்

தமிழர் கூத்துகளுள்—'கொடு கொட்டி' அதற்கமைந்த பெயரளவிலேயே—கொட்டு—என்று இசைப் பின்னணியைக் கொண்டு விளங்குவதை அறிகிறோம். இசைக்கூத்துகளின் வளர்ச்சி நிலையாகவே சொற் கூத்துகளையும் கதைக்கூத்துகளையும் கூறலாம். தாளமும், சொல்லும், கதையும் எதுவும் பின்னணியாகாமல் அங்க அசைவுகளால் மட்டும் கூத்து நிகழ்த்துவது மிகவும் வளர்ந்த நிலையில் இக்காலத்தும் வழங்குகிற கூத்து வடிவம் ஆகும். 'Mono Acting' என்று ஆங்கிலத்தில் வழங்கப்படுவதற்கு இணையாக இவ்வடிவத்தைக் குறிக்கலாம். 'ஊமைக் கூத்துகள்' என்று இக்கால அறிஞர் இதனைப் பெயரிட்டு அழைக்கின்றனர். இவ்வகைக் கூத்தினை கி.பி. ஆறாம் நூற்றாண்டில் நந்திகேசுவரர் எழுதிய அவிநய தர்ப்பணத்தில் காணமுடிகிறது. அந்நூலில் ஊமைக்கூத்து வகித்த உயரிய பாத்திரம் விளக்கப்பட்டுள்ளதை அறிஞர்கள் குறிப்பிடுகின்றனர்.[29]

தமிழர் கூத்துகளுள் கதைக் கூத்துகளே முழுநிலைக் கூத்துகளாக மக்களால் விரும்பப்பட்டன என்று தெரிகிறது. ஒப்பனைக் கலை இத்தகைய கூத்துகளுக்கு மூலமாக அமைந்தபடியால்—வரிக் கூத்துகள்—என்று அவை அழைக்கப்பட்டன. நான்முகன், ஆறுமுகன், யானை முகன், பத்துத்தலை இராவணன் என்று புராண வரலாற்றுப் பாத்திரங்களே ஒப்பனையை அதிகமாக உட்கொண்டமைந்தபடியால், கதைக் கூத்துகளுக்குப் புராண வரலாறுகளே உகந்த கதைப் பின்னணியாக விளங்கின. பல்வரிக் கூத்துகள் என்ற கூத்து வகைகளுக்கு உதாரணமாக அடியார்க்கு நல்லார் 96 புராண வரலாறுகளைப் பின்னணியாகக் கொண்ட 96 கூத்துப் பெயர்களை வரிசைப்படுத்தியுள்ள ஒரு நூற்பாவை எடுத்துக் காட்டியுள்ளார். மாதவி ஆடிய 11 ஆடல்களும் புராண வரலாற்று பின்னணியைக் கொண்டவையே. இதனால் கதைக் கூத்துகளுக்கு எத்துணைச் செல்வாக்கு இருந்தது என்பதை நாம் அறிய முடிகிறது.

"சிந்துப்பிழுக்கை.....என்று தொடங்கிப் 'பறைமை'" என்று முடிகிற அடியார்க்கு நல்லார் காட்டியுள்ள வரிக்கூத்துச் செய்யுள் தமிழர் கூத்துகளுள் கதைக் கூத்துகளின் சுரங்கம்போல் விளங்குகிறது. கதைக் கூத்துகள் பற்றி வரும் அப்பாடலில் கட்களி கண்ணப்ப நாயனார் வரலாறு (யாண்டு விளையாட்டு—ஆண்டு

(அகவை) என்பதைக் குறித்தமைந்த மார்க்கண்டேயர் புராணம்) குதிரை—(நரியைப் பரியாக்கியது), ஆலங்காட்டாண்டி (காரைக்கால் அம்மையார் புராணம்) என்றெல்லாம் புராணக் கதைக் கருக்களைப் பின்னணியாகக் கொண்ட கூத்துகள் விநோதமான பெயர்கள் குறியீடுகளாகத் தரப்பட்டனவாகக் காட்டப்பட்டுள்ளன. இலக்கியங்களுள் சிற்றிலக்கியங்களை 96 என்று குறித்ததுபோல் சிறுசிறு கதைகளைத் தழுவிய பல்வரிக் கூத்துகளும் 96 என்ற எண்ணிக்கையில் தொகுக்கப்பட்டுள்ளன.

புராணக் கதைகளைக் கதைப்பின்னணியாகக் கொண்டு ஆடப்படும் 'தேவராட்டம்' எனும் ஒருவகைக் கூத்துகள் கம்பளத்து நாயக்கன்மாரால் மதுரை மாவட்டத்தில் நிகழ்த்தப்பட்டு வருவதாகத் தெரிகிறது.[30] தெய்வக் கூத்துகள் என்ற பெயரில் வடகேரள மாநிலத்தில் ஆடப்பட்ட கூத்துகள் புராண வரலாறினைப் பின்னணியாகக் கொண்டிருந்தன. அவை நமது வரிக்கூத்துகளைப் போலவே பாமரர்க்கென்றே நிகழ்த்தப்பட்ட கூத்துகள் என்று தெரிகிறது. அவை இப்பொழுது மறைந்து போயின. கேரளத்தின் கதகளிக் கூத்துகள் வெகுவாக ஒப்பனைக் கலையினை உட்கொண்ட கதைக் கூத்துகளே. இவற்றிற்கு முன்னோடிகள் ஒப்பனைச் சிறப்புக்கென்றே சிறந்த நமது வரிக்கூத்துக்களே ஆதல் வேண்டும். வரிக்கூத்தின் ஒரு பிரிவான பல்வரிக் கூத்தில் 96 வடிவங்கள் கூறப்பட்டன போல், வரிக்கூத்துகளையொத்த கேரளத்துக் கதகளியில் 38 வடிவங்கள் நிர்ணயிக்கப்பட்டுள்ளன என்று தெரிகிறது.[31]

கதைப்பின்னணியில் அமைகிற கதகளியாட்டம் நமதுவரிக்கூத்திலிருந்து முகிழ்த்ததே என்று கூறுதற்குக் காரணமாக ஒப்பனைத் தன்மையிலும், பின்னணிக் கதைத் தன்மைகளிலும் அவை முற்றிலும் வரிக்கூத்துகளை அடியொற்றி நிற்பதை நாம் குறிப்பிடலாம். எடுத்துக்காட்டாக—புராண வரலாறுகளுள் திருமாலின் பத்து அவதாரக் கதைகள் மூலமானவை. எனினும் அவதாரம் பத்தும் கூத்து வடிவம் கொள்ளத்தக்க வரலாறுகளாக அமையாத நிலையில் வாமன அவதாரம், நரசிங்க அவதாரம், இவ்விரண்டு அவதார வரலாறுகள் மட்டிலுமே கூத்து வடிவம் பெற்றுள்ளன. பல்வரிக் கூத்தில் இவை முறையே 'வாமன ரூபம்', 'கோப்பாளி' என்று பெயர் தரப்பட்டன. கதகளியிலும் இவ்விரண்டினையும் தவிர்த்து ஏனை அவதாரக் கதைகள் கூத்து வடிவம் கொள்ளவில்லை.

கதகளியில் வாமன அவதாரம் 5 பாத்திரங்களைக் கொண்டதாக ஆடப்பட்டு வருகிறது. (1) மகாபலி, (2) வித்யாவதி

(மகாபலியின் மனைவி), (3) நமுச்சி (மகாபலியின் அமைச்சன்), (4) வாமனர் (விட்டுணு), (5) சுக்ராச்சாரி (மகாபலியின் குரு) என்பன அப்பாத்திரங்கள்.

கூத்து இரண்டு பகுதிகளாக நிகழ்த்தப்படுகிறது. முதற்பகுதியின் நிகழ்ச்சிகள் பின்வருமாறு அமைகின்றன :-

வித்யாபதி மகாபலியிடம் ஊடல்கொள்ளுகிறாள். ஊடல் தவிர்க்கும் முயற்சியில் ஈடுபடுகிறான் மகாபலி. இலக்குமி (பொருட்செல்வம்) சரிவர பராமரிக்கப்படவில்லை என்று முறையிடுகிறாள் வித்யாவதி. இலக்குமியை மீண்டும் நாட்டுக்கு வரும்படி எல்லா முயற்சியும் செய்வதாக வாக்களித்துத் திரும்புகிறான் மகாபலி.

கூத்தின் பகுதிக்கான நிகழ்ச்சிகள் பின்வருமாறு அமைகின்றன

மகாபலி அமைச்சன் நமுச்சியுடன் ஆலோசனை நிகழ்த்துகிறான். நமுச்சி வேள்வியொன்று நடத்த வேண்டும் என்கிறான். வேள்வி நடத்தப்படுகிறது. குறளர் வடிவில் விட்டுணு யாகசாலையினுள் நுழைகிறார். மூன்று அடி நிலம் யாசிக்கிறார். சுக்ராச்சாரி மகாபலியை எச்சரிக்கிறார். எச்சரிக்கை உதாசீனப்படுத்தப்படுகிறது. மூன்று அடி நிலம் கேட்டுப்பெற்ற விட்டுணு விசுவரூபம் எடுக்கிறார். ஓரடியால் விண்ணையும் மற்றோரடியால் மண்ணையும் அளந்த விட்டுணு மூன்றாம் அடி வைக்க இடம் கேட்கிறார். மகாபலியின் பெருமை அழிகிறது.[32]

கூத்தில் விட்டுணு விசுவரூபம் எடுப்பது உச்சநிலையாகும். இதையுள்ளிட்டு வாமன அவதார வரலாற்றை ஆடிய வரிக்கூத்து வாமன ரூபம் என்றே பெயர்பெற்றது பொருத்தமானதாகும்.

தெருக்கூத்துகளும் புராண வரலாறுகளும்

கதைக்கூத்துகள் மலிவாக்கப்பட்ட வேளை தெருக்கூத்துகள் என்று அழைக்கப்படலாயின. இதனைக் கூத்தின் தளர்ச்சி நிலையாக நாம் உணருகிறோம். இந்திய நாடகங்கள் பல இன்று பம்பாய் நகர வீதிகளில் நடத்தப்படுகின்றது, அத்தகைய நாடகங்களுக்கு ஜாத்ரா (Jatra) என்று பெயர் தந்து நாடகக் கலையின் வளர்ச்சி நிலையாக எண்ணுகின்றனர். இன்றும்தெருக்கூத்துகளில் புராணக் கதைகளே சுருக்கமாக நடிக்கப்பட்டு வருகின்றன. கண்ணன் மோட்சம், திரவுபதி சுயம்வரம், அபிமன்யு யுத்தம், பதினெட்டு நாள் போர், சிறுத்தொண்டர், சாவித்திரி வள்ளித்திருமணம், என்பன இக்காலத்துத் தெருக்கூத்துப் பெயர்களுள் சில.[33]

புராண வரலாறுகளைக் கூத்துகள் உட்கூறாக ஏற்ற நிலையில், கூத்துகள் சமயச் சடங்குகள் போலவே உயர்நிலை பெறத் தொடங்கின. கூத்துகள் பொழுதுபோக்கிற்காக நிகழ்த்தப்படும் நிலை மிகவும் குறுகலாயிற்று. ஒயிலாட்டம் என்ற ஒரு கூத்துவகை காத்தவராயன், மதுரைவீரன் முதலிய புராண வரலாறுகளை வைத்து இன்றும் கோவில் விழாக்களுக்கே உரிய நிகழ்ச்சிபோல் நிகழ்த்தப்பட்டு வருகிறது. நையாண்டி மேளம் பின்னணியாக கரக ஆட்டம் சமயச் சடங்கு போலவே நிகழுகிறது. முருகன் வழிபாட்டோடு தொடர்புகொண்டது காவடியாட்டம்.[34]

இவ்வாறு புராணக் கூறுகளால் கூத்து உயர்நிலை பெற்றது ஒருபுறமிருக்க, கதைகளின் வழிக் கூத்து வடிவில் பக்தி மயமான புராண வரலாறுகள் சாதாரணமாக்கப்பட்டது நோக்கத் தக்கது. இதனைக் கூத்துகளுடன் புராணங்கள் கலந்ததன் மாற்று விளைவுகள் என்றே கொள்ள வேண்டும். இராமன் ஆண்டாலென்ன? இராவணன் ஆண்டாலென்ன? இராமன் இருக்கும் இடமே சீதைக்கு அயோத்தி. பிடிச்சு வச்ச புள்ளையார்போல — என்றெல்லாம் பேச்சு வழக்குப் பழமொழிகள் வரையில் புராண வரலாறுகள் சாதாரணமாக்கப்பட்டது இதனைத் தொடர்ந்த ஒரு நிலையே ஆகும். திருவிளையாடல் என்று பெயரிட்டழைக்கப்பட்ட தெய்வக் கதைகள் பல சாதாரண விளையாடல்கள் வடிவங்களுக்கும் மாற்றப்பட்டிருக்க வேண்டும் என்று தோன்றுகிறது.

நாட்டுப்புறங்களில் தோன்றி இன்று நகரப் பகுதிகளில் பரவலாகி வரும் கபடி —விளையாட்டின் மூல வடிவம் 'சடுகுடு, என்று பெயர் கொண்ட பாமரர் விளையாட்டு ஆகும். இது புராண வரலாறுகளில் வியப்பும் விந்தையும் மிகுந்த குண்டோதரன் கதையினின்று வடிவமைக்கப்பட்டதென்று எண்ண இடமுண்டு. குண்டோதரன் பசி மிகுதியால் சிவபெருமானை அன்னமிட வேண்ட அவர் அன்ன மலையினையே உருவாக்கித் தந்ததும், குண்டோதரன் அதனை உண்டழித்ததும் இவ்வரலாற்றின் நிகழ்ச்சிகள் ஆகும். 'குண்டோதரனுக்கு அன்ன மலையிட்ட படலம்' என்ற பகுதியில் திருவிளையாடற் புராணம் இதனை விரித்துரைத்துள்ளது.[35]. சடுகுடு ஆட்டத்திலும் பாடி வருவோர் கைகளைப் பக்கவாட்டில் மடக்கி தடித்தவர்போல் உடல் பாவனை கொண்டு வருவதே மூலமானது. பாடி வருவோர் நடுவில் உள்ள மலைபோல் அமைந்த சிறு மட்குவியலை மிதித்தல் வேண்டும். குண்டோதரன் கதையின் அன்னமலையையும், அவன்

அதைத் தின்றழிப்பதையும் இது நமக்கு நினைவுபடுத்துகிறது. பாடி வருவோர் சடுகுடு ஆட்டத்தில் பாடிவரும் மூலப்பாட்டும் குடுகுடு என்பது ஆகும். குண்டோதரன் சிவபெருமானை அன்னம் கொடு கொடு எனப் பாடி வருதலும் ஆட்டத்தின் அம்சமாகி 'சாடுகுடுகுடு'வே 'சடுகுடு' ஆயிற்றெனலாம்.

இவ்வாறே பிரம்மன் தலை கிள்ளப்பட்ட உடற் குறைப்பு சார்ந்த புராண வரலாற்றின் நினைவாகவே உடற்குறை போல் காலை மடக்கி ஆடுகின்ற நொண்டி விளையாட்டு உருவெடுத் திருக்க வேண்டும் என்று எண்ண இடமுண்டு. நோண்டுதல் கிள்ளுதல்) அப்புராண வரலாற்றிலும், நொண்டுதல் (கிந்துதல்) விளையாட்டிலும் செய்கைகளாக அமைகின்றன. கால் முடமான வரை — நொண்டி — என்றழைப்பது கேலி வழக்காகும். இது இந்த விளையாட்டினை அடுத்தே வழக்கில் வந்திருக்க வேண்டும்

சமயச் சடங்குகளிலும், 'உரியடி' விளையாட்டுத் தன்மையை வெகுவாகக் கொண்டது. இவ்விளையாட்டு கண்ணன் வெண்ணெய் திருடிய வரலாற்றிலிருந்து வடிவமைக்கப்பட்டதை அறிஞர்கள் ஆய்ந்து குறித்துள்ளது நோக்கத் தக்கது[36] புராண வரலாற்றுப் பெயர்கள் பல மூல விளையாடல்களின் பெயர் களாகவும் அமைந்துள்ளமை நோக்கத் தக்கது. திருவிளையாடல் களுடன் மிகவும் தொடர்புப் படுத்தப்பட்டவர்கள் பாண்டிய மன்னர்களும், சோழ மன்னர்களும் ஆவர். பாண்டி விளையாட் டென்றே மிகச் சாதாரணமான விளையாட்டொன்றின் பெயரைக் காணுகிறோம். பாண்டி விளையாட்டில் 7 வகைகள் குறிக்கப் படுகின்றன. அவற்றுள் ஒன்றின் பெயர் 'சீதைப்பாண்டி, என்று புராணப் பெயராகவே உள்ளது.[23] இவ்வாறே சோழர் புராணங்களை நினைத்த வகையில் 'சோணாட்டு' என்ற சாதாரண விளையாட்டின் பெயரைக் காணுகிறோம். அவ் விளையாட்டில் பயன்படுத்தப்படும் காய்கள் 'சோழி' (சோழன்— சோழி) என்றே பெயர் பெறுகின்றன. மனிதனைத் தராசில் வைத்து நிறுப்பது விந்தையான செயலாகும். கண்ணனின் துலாபார வரலாறு இந்த நிகழ்ச்சியை உள்ளிட்டது. நடுவில் ஓர் ஆதாரத்தில் நிறுத்தப்பட்ட நீண்டதோர் மரத்தின் இரு முனைகளிலும் இருவர் எதிர் எதிர் இவர்ந்து ஏறி இறங்கி ஆடி விளையாடும் சருக்குமர விளையாட்டு துலாபார நிகழ்ச்சியிலிருந்து வடிவமைக்கப்பட்டதென்று எண்ண இடமுண்டு. கண்ணை எடுத்து அப்பும் விந்தைச் செயலை உள்ளிட்ட கண்ணப்ப

நாயனார் வரலாற்றை யடுத்ததாக கண்களைப் பொத்தி விளையாடும் கண்ணாமூச்சு ஆட்டத்தைக் குறிப்பிடலாம்.

நிறைவுரை

தமிழர் கூத்துகள் என்பது தமிழர் பொழுதுபோக்கு, தமிழர் தொழில், தமிழர் சமயம், தமிழர் பண்பாடு என்று பல துறைக்கும் பரவி நின்று விரிந்து காணப்பட்ட கலையாகும். முழு நிலையில் தமிழர்தம் சமுதாயத்தினைப் பிரதிபலிக்கும் ஓர் சாதனம் என்று இதனைநாம் வருணித்துக் கூறலாம். பரந்த நிலையில் இப் பொருளை அணுகுங்கால் பல சுவை மிகுந்த தகவல்களை வெளிக் கொண்டுவர நம்மால் கூடும். தமிழர் தம் கலைச் செல்வங்களின் பெருமைகளை உலகுக்குணர்த்த அத்தகையதொரு பரந்த ஆய்வு மிகவும் உதவும்.

குறிப்புகள்

1. பத்துப்பாட்டு மூலமும் நச்சினார்க்கினியர் உரையும்; (ப.. டாக்டர் உ. வே. சா., 1931, ப. 107.
2. தொல்காப்பியம் : பொருளதிகாரம் 4:52:3-4.
3. தொல்காப்பியம் : பொருளதிகாரம் 2:30:3.
4. வீரசாமி ரெட்டியார்; விநோத ரசமஞ்சரி (ப.) பி. ஆர்) பாலகிருட்டிணன், 1969, ப. 247.
5. மதுரைக்காஞ்சி : 97
6. பதிற்றுப்பத்து 48:2
7. புறநானூறு 105 : 1
8. புறநானூறு 170 : 1
9. புறநானூறு : 142
10. அரங்கேற்றுக்காதை
11. சிலம்பு. அரங். செய்யுளடி : 164
12. கலித்தொகை 103 : 2-3
13. அரங்கேற்று : 113
14. அரங்கேற்று : 158
15. அகநானூறு : 222
16. பதிற்றுப்பத்து : 57
17. யோகியார் ச. து. சு. கூத்தநூல் (முதற் பகுதி), 1968.
18. அடியார்க்கு நல்லார்; சிலப்பதிகாரம் உரை (ப.) டாக்டர். உ. வே. சா., 1978, ப. 9.

19. Dr. Perumal, A. N., Tamil Drama : Origin and Development, PP. 37-41.
20. கட்டுரையாளர், பிஎச்.டி., ஆய்வேடு, சென்னைப் பல்கலைக் கழகம், 1984, பக். 208-380.
21. அடியார்க்கு நல்லார், சிலப்பதிகாரம் உரை; (ப.) டாக்டர் உ. வே. சா., 1978, ப. 79.
22. மேற்படி, ப. 80.
23. சிலப்பதிகாரம் 23:154.
24. திருக்குறள்: 1311.
25. அடியார்க்கு நல்லார், மேற்படி உரை, ப. 191,
26. ஆய்ச்சியர் குரவை : 13
27. ஆய்ச்சியர் குரவை : 14
28. Ashok Chatterji, 'Dance of the Golden Hall', PP. 124.
29. சுடர் அனுபந்தம் (தினமணி), ஊமைக்கூத்துக் கவிஞர் (கட்டுரை), 12-10-80, ப. 8.
30. டாக்டர் சக்திவேல்: நாட்டுப்புற இயல் ஆய்வு
31. Dr. Kurup, K. K. N., Teyyam - A ritual dance of Kerala
32. Mrinallini Sarabai, The Sacred Dance of India. Vidyabavan, I, 1979.
33. Ibid.
34. Gopali, S., Terukkuttu - Article: Folk entertainments in India P. N. Gupta, PP. 169-71.
35. Dr. Perumal, A. N., Tamil Drama : Origin & Developments PP. 37-41.
36. டாக்டர் பிச்சை, தமிழர் பண்பாட்டில் விளையாடல், பக். 50-51.

துணை நூற்பட்டியல்

தமிழ் நூல்கள்

1. இலக்கியம்

அகநானூறு
சிலப்பதிகாரம்
தொல்காப்பியம்
பதிற்றுப்பத்து
பத்துப்பாட்டு
புறநானூறு

ஆராய்ச்சி நூல்கள்

கூத்தானந்த பாரதி, ச. து. சு., கூத்தநூல், (முதற்பகுதி) 1968.

சக்திவேல், சு., நாட்டுப்புற இயல் ஆய்வு, மணிவாசகர் நூலகம், சிதம்பரம், 1983.

பிச்சை, அ., தமிழர் பண்பாட்டில் விளையாடல்கள், சென்னை.

வீராசாமி ரெட்டியார், (ப. ஆ.), விநோதரச மஞ்சரி, 1969

ஆய்வு ஏடு

ஜான் ஆசீர்வாதம், தமிழர் கூத்துகள், சென்னைப் பல்கலைக் கழகம், சென்னை, 1984.

இதழ்

தினமணி, சுடர் அனுபந்தம் 12-10-1984.

ஆங்கிலம்

1. Ashok Chatterji, Dance of the Golden Hall, Indian Council for Cultural Relations, New Delhi, 1979.
2. Gupta, P.N., (Ed)., Folk entertainments in India, Ministry of Education and Culture, New Delhi, 1979.
3. Kurup, K.K.N., Teyyam—A ritual dance of Kerala, Govt. of Kerala.
4. Mrinallini Sarabai, The Sacred Dance of India, Bharateeya Vidyabhavan, 1979.
5. Perumal, A.N., Tamil Drama, I.I.T.S., Madras, 1981.

4. சிற்பக்கலை

வ. ந. சீனிவாச தேசிகன்

தமிழ்நாடு பேணி வளர்த்த கலைகளுக்குள் சிற்பக்கலை முதல் இடத்தைப் பெற்றுள்ளது. இந்த நுண்கலையானது கண்வழிச் சென்று உள்ளத்தைத் தொடுகிறது. உள்ளதை உள்ளபடியே வரைவதையோ, வடிப்பதையோ, அல்லது செதுக்குவதையோ கலைப்படைப்பாகக் கருத முடியாது. உள்ளதை உணரச் செய்வது தான் கலை. உள்ளத்தில் பொங்கி வரும் உணர்ச்சிப் பிழம்புகளைச் சுவையாக உரைத்தால் கவிதை பிறக்கும்; வரைந்தால் ஓவியம் தோன்றும்; வடிப்பதால் சிற்பம் உருவாகிறது.

ஒன்றைப் போலவே அமையும் மற்றொன்றிற்குப் 'பிரதி' அல்லது, 'படி' என்று பெயர். இதுதான் படிமம் என்றும் படிவம் என்றும் கலைத்துறையில் கூறப்படுகிறது. பிரதிமா என்றாலும் படிமம் என்றாலும் சிற்பத்தைத்தான் குறிக்கிறது.

வரையறுக்கப்பட்ட அளவுகளுக்குட்படுத்தி வரைவதும், வார்ப்பதும் அல்லது செதுக்குவதும் உண்டு. சுருங்கக் கூறின் மனத்தில் தோன்றிய உணர்வுநிலை அல்லது இன்பநிலை கல்லிலும், உலோகத்திலும், மரத்திலும் வடிக்கப்படுகிறது. இது பக்தி நிலையால் ஏற்படுகிறது. தொன்று தொட்டு நம் நாட்டில் பொதுவாகப் படிமம் என்ற சொல் தெய்வத்திருமேனிகளைக்குறிப்பதாக அமைகிறது. உதாரணமாக இளங்கோவடிகள் சிலப்பதிகாரத்தில் கண்ணகியின் தெய்வ வடிவைப் படிமம் என்றே குறிப்பிடுகிறார்.[1] இம்மாதிரிமணிமேகலையில் கடைச்சங்கப் புலவர்களில்ஒருவராகிய சித்தலைச் சாத்தனார் படிமம், படிவம் என்று குறிப்பிடுகிறார்.[2]

மேலும் மணிமேகலையில் படிமம் மண்ணிலும், கல்லிலும், மரத்திலும், சுவரிலும் சமைக்கப்படுவதாகக் கூறப்படுகிறது.[3] ஆகவே தெய்வங்களின் அக அழகை மனதில் ஏற்றி, அதன்படி உருவாக அமைப்பதுதான் சிற்பக்கலையின் சிறப்பான அம்சமாகும். இது, தமிழக நுண்கலைகளின் சிறப்பான மரபு என்று திடமாகக் கூறலாம்.

தமிழகச் சிற்பக்கலையின் சில சிறப்பு அம்சங்கள்

1. சிற்பங்களை வடிப்பதில், சிற்பிகள் இயற்கைக் காட்சிகளைப் புறக்கணிக்கவில்லை.

2. அகத்தே தோன்றிய உணர்ச்சிகளைப் பொலிவுடன் படைப்பார்கள்.

3. சிற்பங்கள் எந்நிலையிலிருந்தாலும்—நின்றாலும், அமர்ந்தாலும், கிடந்தாலும் அவை ஆடற்கலைப் பாணியைச் சார்ந்தனவாகவே இருக்கின்றன.

ஆடற்கலையில் வரும் முக பாவனைகள், உடல் வளையங்கள், குழைவுகள் முதலியனவற்றைச் சிற்பங்களிலும் காணலாம். ஆடற்கலையில் காணும் நவரசங்கள், முத்திரைகள் முதலியனவற்றைச் சிற்பங்களிலும் காணலாம்.

தமிழ்ச் சிற்பக்கலையில், தெய்வ வடிவங்களைத் தவிர, விலங்குகளின் வடிவங்களையும், இலைகள், பூக்கள், கொடிகள் ஆகியவற்றையும் காண்கிறோம். இயற்கையில் காணப்படும் இலைகள், கொடிகள், பூக்கள் முதலியவற்றைச் சித்திரிக்கும்பொழுது, அவைகளின் நெளிவு, மடிப்பு, மென்மை ஆகியவற்றை நன்கு ஆய்ந்து நம் சிற்பிகள் படைத்தனர். பறவை இனங்களின் வடிவங்களும், சிற்பியின் கரங்களில் தனித்தன்மை பெறுகின்றன.

தெய்வங்களின் வடிவங்களைக் காட்டும்பொழுது ஆடை, அணிகலன்களை உடலோடு ஒட்டியவாறு அமைக்கிறார்கள். நமது சிற்பங்கள் ஒவ்வொன்றும் ஒரு காவியமென்று கூறலாம். தேவியின் இனிய வடிவத்தை எட்டும் பொழுது சிற்பி முகத்தை முழு மதியிலும், கண்களை மலர்களிலும், கூந்தலை மயில் தோகையிலும், துடையை யானையின் துதிக்கையிலும் கண்டு ஒப்பற்ற பொலிவுடன் கூடிய சிற்பத்தை அமைக்கிறான்.

நம்முடைய பழம்பெரும் நூல்களில் பல தெய்வங்களுக்குக் கோயில் எடுத்ததாகச் சான்றுகள் உள்ளன.[4]

வைணவ நூல்களில் 'பாழி' என்ற சொல் கோயிலைக் குறிக்கின்றது. அப்பர் அவர்களின் தேவாரம் பலவிதமான கோயில்களைப் பட்டியலிடுகிறது. உதாரணம்: பெருங்கோயில், கிரக்கோயில், இளங்கோயில் முதலியன.

நம்முடைய சங்க நூல்களிலும் தேவாரம், திவ்வியப்பிரபந்தம் ஆகிய நூல்களிலும் கோயில் இருந்தமை பற்றிக் கூறப்பட்டாலும் சங்க நூல்களில் சிற்பங்களைப் பற்றிய குறிப்பு இருந்தும், நமக்குப் பல்லவர் காலம் முதற்கொண்டே சிற்பங்கள் கிடைக்கின்றன. பண்டைக்காலத்தில் சிற்பங்கள் மண்ணிலும், சுதையிலும், மரத்திலும் அமைக்கப்பட்டு, காலத்தால் அழிந்து போயிருக்கலாம். இக்கூற்றினை மகேந்திர பல்லவனது மண்டகப்பட்டுக் கல்வெட்டு உறுதிப்படுத்துகிறது.

ஆறாவது ஏழாவது நூற்றாண்டில் தமிழ்நாட்டில், கோயில் கட்டிடக் கலை சிறிய அளவில் ஆரம்பிக்கப்பட்டுப் பல பரிமாணங்களில் விரிவடைந்தது. பல்லவர் காலத்தில் மகேந்திரவர்மனுடைய வாயிற்காவலர் உருவங்கள் கலை அழகு பொருந்தி, வெவ்வேறு கோணத்தில் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. சில காவலர்களுக்குத் தலையில் இரு கொம்புகள் காணப்படும், சில காவலர்களின் சிலைகளில் அவர்களின் ஆயுதங்களில் பாம்பு சுற்றியிருப்பதைக் காணலாம்.

பல்லவர் காலத்துச் சிற்பங்களில் திருச்சிராபள்ளிக் குகைக் கோயிலும், மாமல்லபுரத்திலுள்ள சிற்பங்களும் மிகப் புகழ் வாய்ந்தவை. இதில் மஹிஷாசுரமர்த்தனி சிற்பமும், அருச்சுனன் தவத்தைக் குறிக்கும் சிற்பமும், கோவர்த்தன மலையைத் தூக்கிக் கண்ணன் கோகுலத்தைக் காத்த சிற்பமும், புகழ் வாய்ந்தவை.

காஞ்சியிலுள்ள கைலைநாதர் கோயில் கட்டுமானக் கோயிலுக்கு ஓர் எடுத்துக்காட்டு. இங்குப் பல அடுக்குக் கற்களில் ஓர் சிலை செதுக்கப்பட்டுள்ளதைக் காணலாம். இம்மாதிரியான பாணி பிற்காலங்களில் காணப்படவில்லை. இதுபோன்று பல சிற்பங்கள் இங்குள்ளன என்பது சிறப்பான செய்தி.

பல்லவர்களுக்குப்பின் ஆட்சிபுரிந்த சோழர்கள் மிகப்பெரிய எண்ணிக்கையில் கோயில்களை நிர்மாணித்தனர். இவர்கள் காலத்தில் சிற்பங்கள் வளர்ச்சியடைந்து, வனப்புடன் திகழ்ந்தன. குடந்தை நாகேசுவரன் கோயில் சிற்பங்கள், சீனிவாசநல்லூர் அரங்கநாதர் கோயில் சிற்பங்கள், கங்கைகொண்ட சோழபுரத்துச்

சிற்பங்கள் மற்றும் திரிபுவனம் சண்டிகேசுவரர் ஆகியவை சோழர் காலத்துச் சிற்பக்கலைக்கு எடுத்துக்காட்டுகளாக விளங்குகின்றன. இக்காலத்துச் சிற்பங்கள், பல்லவர் சிற்பங்களைக் காட்டிலும், வனப்பும், அழகும் பெற்று விளங்கின.

இதற்குப்பின் வந்த விஜயநகர காலத்தில் தரத்தில் அல்லாமல் அளவில்தான் அதிகக் கவனம் செலுத்தப்பட்டது. இக்காலப் பகுதியில் முக்கியமான இருபோக்குகள் காணப்பட்டன.

1. சிற்பங்கள் இயல்புக்கு அப்பாற்பட்டவை.
2. அணிகலன்கள் மிகுதியாகச் செதுக்கப்பட்டன.

இக்காலத்துச் சிற்பங்களை வேலூர், காஞ்சீபுரம் வரதராசப் பெருமாள் கோயில் ஆகிய இடங்களில் உள்ள மண்டபங்களில் காணலாம். இதற்குப் பின் ஆண்ட நாயக்கர் காலச் சிற்பங்களைக் கிருஷ்ணாபுரம், பேரூர் ஆகிய இடங்களிலுள்ள கோயில்களில் காணலாம்.

கி.பி. 1600ஆம் ஆண்டிற்குப் பிறகு சிற்பங்களில் ஆடை அணிகலன்களுக்கும், மரபு ஒழுங்கின் வயப்பட்ட சின்னங்களுக்கும் மிகுந்த முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டது. இதன் விளைவாக இக்காலப் பகுதியிலும், பின்புவந்த காலங்களிலும் சிற்பங்கள் இறுகிப்போன தன்மையையும், இயல்புக்கு அப்பாற்பட்டதன்மையையும் உடையனவாக இருந்தன.

இனி ஒவ்வொரு காலத்திலும் சிற்பங்களின் தனி இயல்புகளை விவரமாகப் பார்க்கலாம்.

பல்லவர் காலச் சிற்பங்கள் எளிமையாகஇருக்கும். முகம் சிறிது நீண்ட வடிவமாகத் தோற்றமளிக்கும். விஷ்ணுவின் மகுடம் உயரமாகவும், அதே சமயத்தில் உருளையாகவும் இருக்கும். அங்கங்கள் உருண்டையாக இருக்கும். மூக்கு சிறிது சப்பையாகவும், கன்னங்கள் சிறிது பருத்தும்இருக்கும். பூணூல் தட்டையாகக்காணப்படும்; சில சமயம் வலது கையின் மேல் சென்று பின்புறம் செல்லும். காதணிகள் இயற்கையாகவே இருக்கும். தெய்வங்களின் ஆயுதங்கள் கைகளில் இயற்கையாக ஏந்திய நிலையிலிருக்கும். பொதுவாக பின் இருகைகள் முன்கையின் முழங்கை பாகத்திலிருந்து ஆரம்பிப்பதாகத் தோன்றும். பிற்காலத்தில் காணப்படும் தோள் வளைப்பூ (ஸ்கந்தமாலா) இதில் காணப்படாது. ஆடை மிகப் பளுவாகவும், அணிகலன்களின் எண்ணிக்கை குறைவாகவும் இருக்கும்.

சோழர்காலச் சிற்பங்கள்

இக்காலத்தில் முகம் வட்ட வடிவில் இருக்கும். மகுடம் கூம்பு வடிவத்தில் காணப்படும். முற்காலச் சோழர் காலத்தில் தோள் வளைப்பூ(ஸ்கந்தமாலா)என்பது வலது தோள்பட்டையில் காணப் படும். இதுவே பிற்காலத்தில், சிற்பங்களில் விரிவாகக் காட்டப் படுகிறது. ஆயுதங்கள் கைகளில் விரல்களுக்கிடையே வைக்கப் பட்டதாகத் தோன்றும். பூணூல் விரிவாகக் காணப்படும்.

விஜயநகர காலச் சிற்பங்கள்

இக்காலச் சிற்பங்கள் சிற்ப மரபின் இயல்பற்ற தன்மையுடன் போகும் போக்கைக் கொள்கின்றன. முகமானது எந்த உணர்ச்சி யையும் வெளிக்காட்டாது. மூக்கு கூர்மையாகவும், முகவாய்க் கட்டை செங்குத்தாகவும் செதுக்கப்படும். இவ்வியல்புகள் எல்லாச் சிற்பங்களிலும் தவறாமல் அமைகிறது என்று சொல்லலாம். அடி வயிறானது வட்டமாகவும், முன்னுக்குச் சரிந்தும் காணப்படும். சில சிற்பங்களில் 'த்ரிவலி' என்று கூறப்படும் மூன்று நேர்க்கோடுகளை அடிவயிறுக்கு மேல் காணலாம். இக்காலத்தில்தான் நாமம் போன்ற நெற்றிச் சின்னங் கள் தோன்றின.

நவீன காலம்

இக்காலத்தில் இயல்பற்ற தன்மையும், வனப்பு குன்றியும் ஆடை அணிகலன்களுக்கு அதிக முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட் டும் அமைந்த சிற்பங்களைக் காணலாம்.

மேற்படி ஆய்விலிருந்து கீழ்க்காணும் சிறப்புகளை அறியலாம்.

1) இறையுணர்வுடன் இருப்பவை நம் சிற்பங்கள்.

2) உள்ளத்தையும், கருத்தையும் கவரக்கூடியவை நம் சிற்பங்கள்.

3) பண்டைக்காலத்தில் சிற்பங்களின் தேவை குறைவாக இருந்ததினால் தரம் உயர்ந்ததாகக் காணப்பட்டது.

4) காலப்போக்கில் கோயில்களின் எண்ணிக்கையும், சிற்பங் களின் எண்ணிக்கையும் பெருகப்பெருக அவைகளின் தரம் குறைந்துபோக ஆரம்பித்தது.

குறிப்புகள்

1. "மேலோர் விழையும் நூனெறி மாக்கள்
பால்பெற வகுத்த பத்தினிக் கோட்டத்து
இமையவர் உறையும் இமையச் செவ்வரைச்
சிமையச் சென்னித் தெய்வம் பரசிக்
கைவினை முற்றிய தெய்வப் படிமத்து.

2. (அ) "அணியிழை யந்தர மாறா வெழுந்து
தணியாக் காதற்றாய் கண்ணகியையும்
கொடை கெழுதாதை கோவலன் றன்னையும்
கடவுள் எழுதிய படிமங்காணிய"

(ஆ) "சுடுமண் ஓங்கிய நெடுநிலை மனைதொறும்
மையறு படிவத்து வானவர் முதலா"

3. "மண்ணிலும் கல்லிலும் மரத்திலும் சுவரிலும்
கண்ணிய தெய்வம் காட்டுநர் வகுக்க"

4. "அறுமுகச் செவ்வேள் அணிதிகழ் கோயிலும்
வால்வளை மேனி வாலியோன் கோயிலும்
நீலமேனி நெடியோன் கோயிலும்
மாலை வெண்குடை மன்னவன் கோயிலும்".

5. தமிழில் நாட்டிய நாடகங்கள்

கலைமாமணி கவிஞர்கோ
புத்தனேரி ரா. சுப்பிரமணியம்

கலைகளில் சிறந்தது நடனக்கலை - மனக்
கவலையைத் தீர்க்கும் உயர்ந்த நிலை

கவலை என்ற சொல்லிலேயே 'கலை அடங்கிக் கிடக்கிறதல்லவா?

கலை, வலை, கவலை என்று உச்சரித்துப் பாருங்கள்: கலை என்ற வலைக்குள்ளே கவலையைக் கட்டிப் போட்டுவிடலாம்; கவலை என்ற சொல் உணர்த்தும் தத்துவம் இது.

கலை என்ற சொல்லுக்கு ஆடை என்ற பொருளும் உண்டல்லவா?

"வெள்ளைக் கலை உடுத்தி வெள்ளைப்பணிபூண்டு
வெள்ளைக் கமலத்தே வீற்றிருப்பவள்" கலைமகள்

என்ற பாடலை நாம் மறக்க முடியுமா?

ஆகவே, மக்களுக்கு ஆடை எவ்வளவு இன்றியமையாததோ அதைப் போலவே கலையும் கட்டாயம் வேண்டப்படுவதாகும்.

கலை கலைக்காகவா?
கலை வாழ்க்கைக்காகவா?
கலை மக்களுக்காகவா?

என்ற கேள்விகள் எழுந்தால், கலை கலைக்காகவும் வேண்டும்; வாழ்க்கைக்காகவும் வளர வேண்டும்; மக்களுக்காகவும் பயன்பட வேண்டும்.

இவ்வாறு எல்லா வகைகளிலும் பயன்படும் தலைசிறந்த கலையே நடனக் கலை.

"தமிழில் நாட்டிய நாடகங்கள்" என்ற தலைப்பு தமிழ்க் கலையின் பெருமைக்கு வழி அமைத்துக் கொடுக்கிறது.

இயல், இசை, கூத்து என முத்தமிழைப் போற்றுகிறோம்.

இயலும் இசையும் கூத்துக் கலையில் அடங்கிவிடுவதால் கூத்துக் கலையே முத்தமிழ்க் கலை என்ற முத்திரைக்கு உரியதாகி விடுகிறது.

கலையின் பெருமை

உலகம் பிறந்த அந்தக் கணமே கலகம் பிறந்தது!
கலகம் பிறந்த உடனே மனத்தில் கவலை பிறந்தது
கவலை பிறந்த அந்தக் கணமே கலையும் பிறந்தது
கலை பிறந்த உடனே மனிதக் கவலை பறந்தது!
கலையும் பிறந்தது—மனிதக்
கவலை பறந்தது.

வில்லும் வாளும் வேலும் கொடுமை
விளைக்கும் கொலை வழியும்
வெல்ல முடியாத பகைவரின் நெஞ்சை
வெல்வது கலை வழியே.
கலையும் பிறந்தது – மனிதக்
கவலை பறந்தது.

கடவுள் வடிவில் நடனக் கலையைக்
கண்டவர் தமிழ்நாட்டார்
நடனக் கடவுள் கலையின் பெருமை
நலிந்திட விட மாட்டார்.

கலையும் பிறந்தது — தெய்வச்
சிலையும் பிறந்தது — அம்பலவாணரின்
சிலையின் வடிவில் நடனக் கலையின்
நிலையும் உயர்ந்தது.

இக் கட்டுரையாளர் இயற்றிய 'சிவகாமியின் சபதம்' நாட்டிய நாடகத்தில் இடம் பெற்ற சிறப்புப் பாடல் இது.

நடனக் கடவுளாகிய தில்லைக் கூத்தனின் பெருமையைச் சிந்திக்காமல், வந்திக்காமல் நாட்டிய நாடகங்கள் பற்றிப் பேசுவது பொருந்துமா?

உலகில் உள்ள சிற்ப வடிவங்களிலேயே மிகவும் சிறந்தது நடராசர் சிலைதான். இதனைக் கண்டு வியக்காத அயல்நாட்டு அறிஞர்களே இலர். நடனக் கலை தமிழ்நாட்டுக்கே உரியது என்பதை நிலை நாட்டும் சிலை வடிவம் இது.

தமிழகத்திலிருந்து களவு செய்யப் பெற்று வெளிநாட்டுக்குக் கடத்தப்பட்டு மீட்கப்பட்ட சிவபுரம் நடராசர் சிலையின் விலை ஏறக்குறைய ஒரு கோடி ரூபாய். இத்தகைய நூற்றுக்கணக்கான பஞ்சலோகம் என்னும் ஐம்பொன் சிலைகள் நம் நாட்டுத் திருக் கோயில்களில் விளங்குகின்றன. அவற்றின் மதிப்பு கணக்கில் அடங்குமா? நடராச வடிவின் தத்துவம் பற்றித் தமிழில் மட்டு மல்ல ஆங்கிலத்திலும் எத்தனையோ ஆய்வு நூல்கள் வெளி வந்துள்ளன. அவை யாவும் தமிழ் நடனக் கலையின் பெருமைக்குச் சான்றுகள் என்பதில் ஐயமில்லை.

சிவபெருமான் ஆடற்கலைஞனாக விளங்குகிறான் என்பதைப் பழைய இலக்கியங்கள் பலவாறு பாராட்டியுள்ளன.

> **''பல்லுருவம் பெயர்த்து நீ**
> **கொடுகொட்டி ஆடுங்கால்''**

என்றும்

> **''நீரணிந்து பாண்டரங்கம் ஆடுங்கால்''**

என்றும்,

> **''தலை அங்கை கொண்டு நீ கபாலம்**
> **ஆடுங்கால்''**

என்றும், கலித்தொகையின் கடவுள் வாழ்த்துப் பாடல் சிவனைப் போற்றுகின்றது.

கொடுகொட்டி, பாண்டரங்கம், கபாலக் கூத்து முதலான பல்வேறு கூத்துகள் பற்றிச் சிலப்பதிகாரம் குறிப்பிடுவதைப் பின்னர்க் காண்போம்.

சிவன் மட்டுமன்றி சிவனது மைந்தனாகப் போற்றப்படும் முருகனும் ஆடற்கலையில் வேட்கை மிக்கவன் என்று தெரிகிறது.

'காடமர்ந்தாடிய ஆடவன்' 'குன்றுதோறாடலும் நின்ற தன் பண்பே' முதலான சான்றுகள் இதனை மெய்ப்பிக்கின்றன.

நாடக வழக்கு

''நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்''[3] என்னும் தொல்காப்பியப் பொன் வரியைச் சுட்டிக் காட்டாத ஆய்வு நூல்களே இல்லை.

அப்படியானால் 'நாடக வழக்கு' என்பது தொல்காப்பியர் காலத்துக்கும் நெடுங்காலத்திற்கு முன்பே ஓங்கி இருந்த உண்மை புலனாகும்.

தொல்காப்பியர் காலத்தின் மேல் எல்லை கி.மு. 5320 என்பர் அறிஞர் க. வெள்ளைவாரணனார்[4].

''நாடக நூல்கள் பெருவரவினவாகி அவற்றிலுள்ள வழக்கு நன்கு உணரப்பட்ட பின்னரே தொல்காப்பியச் சூத்திரம் இயற்றப் பட்டிருக்க வேண்டும்'' என்று ஆராய்ச்சி அறிஞர் எஸ். வையாபுரி பிள்ளை அவர்களே ஏற்றுக் கொண்டார் என்றால் தொல் காப்பியத்தின் தொன்மையை எவரால் மறுக்கவியலும்?

உரைநடை வழக்கில் இல்லாத மிகப் பழைய காலத்திலேயே நாடக வழக்கு என்றால் பண் சுமந்த நாடகம் என்றுதானே கொள்ளவேண்டும். பண் சுமந்த நாடங்களை நடன நாடகங்கள் என்றும் ஆடற்கலை வடிவம் என்றும் சொல்வது மிகையல்லவே?

கூத்து, நடனம் என்பதற்கு நாட்டியம் என்ற சொல்லைப் பழைய கலைக் கருவூலமான கூத்த நூலிலே காணலாம்.

> **''மோனத்து இருந்த முன்னோன் கூத்தில்**
> **உடுக்கையில் பிறந்தது ஓசையின் சுழலே**
> **ஓசையில் பிறந்தது இசையின் உயிர்ப்பே**
> **இசையில் பிறந்தது ஆட்டத்து இயல்பே**
> **ஆட்டம் பிறந்தது கூத்தினது இயல்பே**
> **கூத்தில் பிறந்தது நாட்டியக் கோலமே**
> **நாட்டியம் பிறந்தது நாடக வகையே''**

என்பது சாத்தனார் படைத்துள்ள கூத்த நூல் சூத்திரம். எனவே, நாடகக் கலையானது பழங்காலத்தில் ஆடற்கலையாகவே ஈடற்று விளங்கியது என்ற உண்மை புலப்படும்.

''நாட்டியம் மரபின் நெஞ்சு கொளினல்லது''[5] என்ற தொல்காப்பிய அடி மரபையே குறிக்கும் என்று கூறுவதில் தவறில்லை.

"நடமே நாடகம் கண்ணுயர் நட்டம்
படிதம் ஆடல் தாண்டவம் பரதம்
ஆறுதல் நூல்கள் வாணி குரவை
நிலயம் நிருத்தம் கூத்தெனப்படுமே"

என்பது திவாகர நிகண்டின் கணிப்பு.

"அகத்தியன் இயற்றிய அகத்தியமுதல் நூல்
சிகண்டி இயற்றிய தேன் இசை சார்பு
பேரிசை, நாரை, குருகு, கூத்து
சயந்தம், குணநூல், முறுவல் சயிற்றியம்
தண்டுவம், நந்தியம், பண்ணிசை, தக்கம்
தாளம், தண்ணுமை, ஆடல் மூவோத்தும்
வழிநூல் அவற்றின் வழிவகை வகுத்துக்
கூத்தின் விளக்கம் கூறுவன் யானே"

எனக் கூத்த நூல் ஆசிரியர் பாயிரத்தில் குறிப்பிட்டுள்ளார். இவரது பட்டியலில் 'பரதம்' இடம் பெறவில்லை என்பது கவனிக்கத் தக்கது.

இழந்த கலைச் செல்வங்கள்

கூத்த நூல் ஆசிரியரும், சிலப்பதிகார அரங்கேற்றுக் காதை விளக்கத்தில் அடியார்க்கு நல்லாரும் சுட்டிக் காட்டியுள்ள பழைய இசை, கூத்து நூல்கள் நமக்குக் கிடைக்கவில்லை.

"நாடகத் தமிழ் நூலாகிய பரதம், அகத்தியம் முதலாகிய தொன்னூல்களும் இறந்தன" என்று அடியார்க்கு நல்லார் தெரிவித்துள்ளார்.

இயற்கையின் சீற்றம், கடும்புயல், பெருவெள்ளம், கடல் கோள் முதலான கொடுமைகளால் தமிழ் நிலப்பகுதிகளை மட்டு மல்லாமல், தமிழ்க் கலைச் சுவடிகளையும் இழந்து விட்டோம். மதிவாணர் நாடகத் தமிழ் நூல் மேலும் முழுமையாகக் கிடைத்திருந்தால் அது கலங்கரை விளக்கமாக ஒளி தந்திருக்கக் கூடும்.

கனலுக்கும், புனலுக்கும், கரையானுக்கும் தப்பிய பழைய கலைச் செல்வங்களில் பலவற்றைத் தமிழ்ப் பகைவர்கள் திட்ட மிட்டு அழித்துவிட்டனர் என்று தமிழ்ப் பேரறிஞர்களான மறை மலையடிகள், மு. அருணாசலம் முதலானோர் ஆதாரங்களுடன் விளக்கியுள்ளனர். இவர்களின் கூற்றுகளைப் பிற்சேர்க்கையில் தந்துள்ளேன்.

நம் கலை இலக்கியச் செல்வங்களைப் பகைவர்கள் எப்படி யெல்லாம் அழிக்க முயன்றார்கள் என்பதை இக்கட்டுரையாளர் இயற்றிய "முத்தமிழ் காத்த முத்தழகி" என்ற வரலாற்று நாட்டியக் காவியத்தில், பாண்டியன் நெடுஞ்சடையன் கூற்றாகத் தீட்டியுள்ள அடிகளை இங்கே சுட்டிக் காட்டுவது பொருந்தும்.

பொல்லாப் பகைக் கூட்டம்
புகழ்பெற்ற செந்தமிழின்
செல்வத்தைக் கொள்ளையிடும்
திட்டத்தால் ஏடுகளைக்
கடத்தி மறைப்பார்கள்;
கருத்தைச் சிதைப்பார்கள்
கடலில் எறிவார்கள்;
கனலில் எரிப்பார்கள்!
அத்தகையோர் வெட்கமுற
முத்தழகி இவளைப்போல்
எத்தனையோ வித்தகிகள்
எழுச்சி பெறவேண்டும்!

இப்படி முழக்கமிட்ட பாண்டியன் நெடுஞ்சடையன், வேள்விக் குடிச் செப்பேடுகளில் குறிப்பிடப்படும் பெருவேந்தன்.

"ஆடல் கூத்தினொடு அபிநயம் தெரியவோர்
நாடகக் காப்பிய நன்னூல் நுனிப்போர்"

என்ற மணிமேகலை அடிகளும் பழைமையான கூத்துக் கலை நூல் பற்றிய சிந்தனையைத் தூண்டுகின்றன.

பிற்காலத்தில் கூத்துக் கலைஞர்களைக் 'கூத்தாடிகள்' என்று இழித்துப் பேசும் நிலை ஏற்பட்டது உண்டு.

ஆனால் பழங்காலத்தில் கூத்துக் கலையில் குறிப்பிட்ட கலைஞர்கள் மட்டுமன்றி, மாமன்னர்களும் ஆடலில் வல்லவர் களாக விளங்கினார்கள் என்பதற்கு இலக்கியச் சான்றுகள் உள்ளன.

கூத்துக் கலையை மிகவும் உயர்வாகக் கருதி மன்னர்களும் அதில் பங்கு பெற்றார்கள்.

அத்தி என்ற சேரமன்னன் சிறந்த ஆடற்கலைஞனாக விளங்கி னான். அவனது நடனத் திறமை காரணமாகவே அவன் ஆட்டன் அத்தி எனப் பெயர் பெற்றான்.

வீரவேந்தனாகிய ஆட்டனத்தி ஆடல் வல்லானாக விளங்கினான் என்பதை,

''அருந்திறல் அத்தி ஆடு அணி''

என்று அகநானூறு[6] பாராட்டுகின்றது.

ஆடற்கலையையே ஒரு கோட்பாடாகக் கொண்டு விளங்கிய மன்னன் **ஆடுகோட்பாட்டுச் சேரலாதன்** எனப் புகழப் பெற்றான்.

''பாடுநர் புரவலன் ஆடுநடை அண்ணல்'' என நடன அரசாகப் பாராட்டப்பட்டான் இளஞ்சேரல் இரும்பொறை என்பதைப் பதிற்றுப்பத்து[7] சுட்டிக் காட்டுகின்றது.

''துணங்கை ஆடிய வலம்படு கோமான்'' (பதிற்றுப்பத்து 57) என ஒரு மன்னன் போற்றப்படுகிறான்.

மன்னர்கள் மட்டுமின்றி, மாபெரும் புலவர்களும் கூத்துக் கலையுடன் தொடர்பு கொண்டு விளங்கினார்கள்.

மதுரை இளம்பாலாசிரியன் சேந்தன் கூத்தனார், உறையூர் முதுகூத்தனார், வேம்பத்தூர் கண்ணன் கூத்தர், மதுரைத் தமிழ்க் கூத்தன் நாகன் தேவனார் முதலான புலவர்கள் கூத்துக் கலைஞர்கள் எனக் கருதப்படுகின்றனர்.

'விறலியர்'[8] **வயிரியர்**[9] கோடியர்[10] கண்ணுளர்[11] ஆரியர்[12] முதலான கூத்துக் கலைஞர்கள் புகழ் பெற்ற செய்தியைச் சங்க இலக்கியங்கள் புலப்படுத்துகின்றன.

'விறலியர்' என்பவர்கள் ஆடலிலும் பாடலிலும் வல்லமை வாய்ந்த இளம் நங்கையர். இவர்கள் வெளியூர்களுக்குக் கூத்தர் அல்லது பாணர்களின் துணையுடன் சென்று நடன நிகழ்ச்சிகளை நடத்தினார்கள்.

'வயிரியர்' என்ற தொழில் முறை ஆடற்கலைஞர்கள் பழமையான தெருக்கூத்துக் கலையில் வல்லவர்களாக விளங்கியவர்கள்.

வயிர் இசை என்பது, இக்காலத்தில் தெருக்கூத்தில் பயன்படும் முகவீணையைப் போன்றது என்று கருதப்படுகிறது. வயிரியர் இரவு பன்னிரண்டு மணி வரையிலும் கூட, கலை நிகழ்ச்சிகள் நடத்துவது உண்டு என மலைபடுகடாம் என்ற நூலில் காணப்படுகிறது.

'கோடியர்' என்னும் நடனக் கலைஞர்களின் கூத்து, பெரும்பாலும் திறந்த வெளியிலேயே நடந்தது என அகநானூற்றுப் பாடல் 301-ல் குறிக்கப்பட்டுள்ளது. தெரு முனையில் இவர்கள் ஆடியதாகப் பட்டினப்பாலை[13] சுட்டிக்காட்டுகிறது.

''விழாவிற்கோடியர் நீர்மை போல்''

என்ற புறநானூற்றுப் பாடல் அடியை நோக்கினால் கோடியர்கள் விழாக் காலங்களில் சிறந்த ஆடல் நிகழ்ச்சிகளை நடத்திய உண்மை புலப்படும்.

வள்ளிக் கூத்து

''வாடா வள்ளி வயவர் ஏத்திய''

என்ற தொல்காப்பிய நூற்பா[14] 'வள்ளிக்கூத்து' பற்றிய குறிப்பைத் தருகின்றது.

''வாடா வள்ளியின் வளம்பல தருஉம்''

என்ற பெரும்பாணாற்றுப்படை[15] அடியும் வள்ளிக் கூத்தைப் பாராட்டுகின்றது.

'வாடா வள்ளி' என்ற தொடரை நோக்கும் போது வள்ளிக் கூத்தின் கதையானது நெடுங்காலமாக வாடாத மலராக மணம் பரப்பி வருகின்றது என்று கருத இடந்தருகிறது. ''வள்ளித் திருமணம்' எனப் பிற்காலத்தில் புகழ் பெற்ற கதைக் கருவே பழங்காலத்தில் வள்ளிக் கூத்தாக விளங்கியிருக்க வேண்டும் என்று சிந்திப்பது பொருத்தமானதேயன்றோ?

நாட்டிய நாடகப் பாணிக்கு வழிவகுத்தது வள்ளிக் கூத்தாகவே இருக்க வேண்டும்.

'வாலசரிதை நாடகம்' என்ற கூத்து, கண்ணனின் திருவிளையாடல்களைக் கொண்ட நாட்டிய நாடகம் என்றே கருத வேண்டும்.

'வேலன் வெறியாடல்' என்ற கூத்துக் கலையைப் பற்றி

''வேலன் வெறி அயர் வியன்களம்'' என அகநானூறு[16] சுட்டிக்காட்டுகின்றது.

பழங்காலத்தில் சமயப் பின்னணியுடன் சமுதாயக் கண்ணோட்டமும் இணைந்த கதைகளைக் கூத்தாக நடத்தி மக்கள் குதூகலம் எய்தினர்.

துணங்கைக் கூத்து

மகளிர் கை கோத்துக் கதைப் பின்னணியுடன் ஆடியதே துணங்கைக் கூத்து. எனவே, இளம் பெண்கள் நாட்டிய நாடகப் பாணியில் சமயம் சார்ந்த கதைகளை ஆடி இறைவழிபாடு நிகழ்த்தியிருக்கக்கூடும்.

''மகளிர் தழீஇய துணங்கை''[17]

''எல்வளை மகளிர் துணங்கை''[18]

ஆகிய மேற்கோள்கள் துணங்கைக் கூத்தினை மகளிரே ஆடினர் என்பதற்குச் சான்றாக விளங்குகின்றன.

''கை புணர்ந்தாடும் துணங்கை''[19]

என்னும் பெரும்பாணாற்றுப்படை அடியின் மூலம் துணங்கை ஆடிய முறை புலனாகிறது.

''கலிகெழு துணங்கை ஆடிய மருங்கில்''[20]

''திரை தொடி நல்லவர் துணங்கையில்
தலைக் கொள்ள''[21]

''முழவு இமிழ் துணங்கை''[22]

''தமர் படும் துணங்கையுள் அரவம்''[23]

இவ்வாறு துணங்கைக் கூத்துப் பற்றிப் பற்பல குறிப்புகள் இலக்கியங்களில் காணப்படுகின்றன.

''இணையொலி இமிழ் துணங்கை''

என மதுரைக் காஞ்சியில் காணப்படுவதால், பின்னணி இசைக் கோலாகலத்துடன் ஆடப்பட்ட நடனம், துணங்கை என்பது தெரிகிறது.

குரவைக் கூத்து

துணங்கையைப் போலவே குரவைக் கூத்தும் மிகவும் பழமையானது. இன்னும் சொல்லப் போனால், துணங்கையை விடக் குரவைக் கூத்து மக்களிடம் மிகுந்த செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தது என்பதும் உண்மை.

குரவைக் கூத்து வகை பற்றி ஏராளமான இலக்கியச் சான்றுகள் காணப்படுகின்றன.

குரவை என்பது பின்னணி இசைக் கோலத்துடன் பலர் இணைந்து ஆடிய நடன நாடகக் கூத்து என்று சொல்லலாம்,

''வான்தோய் மீமிசை அயருங் குரவை''[24]

''மன்றுதொறு நின்ற குரவை''[25]

''வேங்கை முன்றில் குரவை''[26]

''வெண்மணல் குரவை''[27]

''பண் அமை இன்சீர்க் குரவை''[28]

''கொண்டல் இடுமணல் குரவை''[29]

இவ்வாறு இன்னும் பல சான்றுகள் காட்டவியலும்.

குரவை இலக்கணத்திற்கு நாடறிந்த இலக்கியமாக விளங்குபவை சிலப்பதிகாரத்தில் வரும் ஆய்ச்சியர் குரவை, குன்றக் குரவை போன்ற பகுதிகள்.

ஆய்ச்சியர் குரவையில் இராமாயணம், பாரதம் ஆகிய கதை நிகழ்ச்சிகள் நாட்டிய நாடகப் பாணியில் ஆடத் தக்கவாறு அமைந்துள்ள சிறப்பைக் காணலாம். எனவே இவை இசை நடன நிகழ்ச்சிகளில் சிறப்பாக இடம் பெற்று வருகின்றன.

குன்றக் குரவையில் வேலன் புகழ், வேலன் வருகை, வேலன் வெறியாடல் முதலான கதைக் கூத்து நிகழ்ந்த வகை சித்திரிக்கப் படுகின்றது.

குரவைக் கூத்து ஆடிய முறையையும் சிலப்பதிகாரம் தொட்டுக் காட்டுகின்றது.

குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, தாரம் என்னும் ஏழு சுரங்களையும் நடனப் பெண்களாக உருவகப்படுத்தி, 'குரல்' கண்ணன் என்றும், 'இளி' பலராமன் என்றும், 'துத்தம்' பின்னை என்றும், ஏனைய நரம்புகள் மற்ற நால்வர் என்றும் படைத்து அவர்கள் கற்கடகக் கைகோத்து மாயோனைப் பாடிக் குரவை ஆடியதாகக் கூறப்படும் நுட்பம் சிந்தனைக்கு விருந்தாகும்.

பிற கூத்து வகைகள்

வசைக் கூத்து — புகழ்க் கூத்து
வேத்தியல் கூத்து — பொதுவியல் கூத்து
வரிக் கூத்து — வரிசாந்திக் கூத்து
சாந்திக் கூத்து — விநோதக் கூத்து
ஆரியக் கூத்து — தமிழ்க் கூத்து
இயல்புக் கூத்து — தேசிக் கூத்து

இத்தகைய கூத்து வகைகளைப் பற்றி அடியார்க்கு நல்லார் சிலப்பதிகார உரையில் விரிவாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

பதினொரு ஆடல்

சிலப்பதிகாரத்தில், இந்திரவிழாவில் பொதுவியல் வகையில் மாதவி ஆடிய பதினொரு ஆடல்களும் சிறுசிறு நாட்டிய நாடகங்கள் என்றே கருத வேண்டும். இவற்றை, "அசுரரைக் கொல்ல அமரர் ஆடிய பதினொரு கூத்துக்கள்" என்கிறார் உரையாசிரியர். 'பண்ணின்ற கூத்துப் பதினொன்று' என்ற தொடர் சுடர் விடுகின்றது. அவற்றின் விபரம் :

அல்லியம் : கம்சன் ஏவிய மத யானையின் கொம்பினைக் கண்ணன் முறிக்கும் வெற்றிக்கூத்து இது.

கொடுகொட்டி : திரிபுரத்தைச் சிரித்தே எரித்த சிவ பெருமான் வெற்றிக் களிப்பால் கைகொட்டி ஆடிய வீரக்கூத்து.

பாண்டரங்கம் : முக்கண்ணன் நான்முகனுக்கு ஆடிக்காட்டிய கூத்து.

துடிக்கூத்து : 'துடியாடல் வேல்முருகன் ஆடல்' என்ற பாடல் மேற்கோள் காட்டப்பட்டுள்ளது. சூரபதுமனைக் கொன்ற பின் முருகன் அலைகடல் மீது உடுக்கை அடித்துக் கொண்டு ஆடிய கும்மாள நடனம் இது.

குடையாடல் : படைகளை இழந்து அரக்கர்கள் தோல்வி கண்ட நிலையில் ஆறுமுகன் வெற்றிக் குடை பிடித்து ஆடிய நிகழ்ச்சி.

குடக்கூத்து : வாணாசுரனால் கைதுசெய்யப்பட்ட காமனின் மகன் அநிருத்தனை விடுதலை செய்வதற்காகக் குன்றெடுத்தோனாகிய கண்ணன் குடத்தின்மீது ஆடியது.

பேடியாடல் : தன் மகனை விடுவிக்கக் காமன் பேடி உருக் கொண்டு கண்டோர் அனைவரும் வியக்க ஆடியது.

மரக்கால் கூத்து : அரக்கர்கள் ஏவிய பாம்பு, தேள் போன்ற நச்சுப் பூச்சிகளை நசுக்கிக் கொல்வதற்காக மரக்கால் கொண்டு கொற்றவை ஆடியது.

மல்லாடல் : மல்லனாக உருவெடுத்து மாயவன் வாணாசுரனை எதிர்த்துக் கொன்ற நிகழ்ச்சி,

பாவையாடல் : அவுணர்களின் போர்க்கோலம் ஒழிவதற்காகத் திருமகள் ஆடிய மருட்கூத்து.

கடயம் : இந்திரனின் மனைவியான அயிராணி வயலில் உழவனின் மனைவி உருவில் ஆடியது.

பதினொரு ஆடல் வகை அத்தனையும் ஒவ்வொரு கதைப் பின்னணியில் அதனதன் பாத்திரப் படைப்புக்கு ஏற்ப ஒப்பனையுடன் மாதவி ஆடிய தனி நடிப்பு நடன நாடகங்கள் என்பதில் ஐயமில்லை.

நாட்டிய நன்னூல்

"நாட்டிய நன்னூல் நன்குக் கடைப்பிடித்து" மாதவி ஆடினாள் என்று சிலப்பதிகாரம் சுட்டிக்காட்டும் நாட்டிய நன்னூல் இக்காலத்தில் பெரிதாகப் போற்றப்படும் பரத சாத்திரம் என்னும் வடமொழி நூல் அல்ல என்பது உறுதி.

பரதம் என்னும் மிகத் தொன்மையான தமிழ் நாட்டிய நன்னூல் வேறு; பரத சாத்திரம் வேறு.

பரதரின் நாட்டிய சாத்திரம் தோன்றுவதற்குப் பலநூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்பே தென்னகத்தில் நாட்டிய வகைகள் பெருமையோடு விளங்கின என்பது வரலாறு.

இன்றுள்ள பரத நாட்டிய சாத்திரம் எட்டாவது நூற்றாண்டிலேதான் முற்றுப் பெற்றிருக்க வேண்டும் எனத் தாய்லாந்துப் பேராசிரியர் இந்து சேகர் மிகத் தெளிவாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.[30]

"பரத நாட்டிய சாஸ்திர ஆசிரியர் சுமார் 1250 ஆண்டுகளுக்கு முன்னால் சிலப்பதிகார மூலத்தை இயற்றிய இளங்கோவடிகள் காலத்திற்குச் சுமார் அறுநூறு வருடங்களுக்குப் பின்னால் வந்தவர். அடியார்க்கு நல்லார் காலத்துக்கு 250 வருடங்களுக்கு முன்னால் இருந்தவர்" என்று நாமக்கல் கவிஞர் வெ. இராமலிங்கம் பிள்ளை அவர்கள்[31] தாம் எழுதிய 'இசைத் தமிழ்' என்ற நூலில் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

"மகாபரத சூடாமணி" என்னும் தமிழ் நூல் பரத நாட்டிய முத்திரைகளைப் பற்றி விமரிசிக்கிறது. 'முத்திரை' என்னும் சொல் பரதரின் நாட்டிய சாத்திரத்தில் காணப்படவில்லை..."

"தென்னகத்தில் பரதரின் நாட்டிய சாத்திர நூலுக்கு முன்னரே நாட்டியம் பெருமை வாய்ந்த முறையில் இருந்தது" என்பதற்கு அத்தாட்சியாக நாட்டிய சாத்திரத்தில் கூறப் பெற்றிருக்கும் பின்கண்ட வரிகள் அமைந்துள்ளன.

"தத்ர தாக்ஷிநாட்யாச் தாவத் பஷ்நிருத்த கீத வாய்த்யா: கைகிசி பீராயாம் சதுர்மாதுர லலிதாங்காபி நயாச்ச"

இவ்வாறு இசை ஆராய்ச்சிப் பேராசிரியை டாக்டர் எஸ்.ஏ.கே. துர்கா, "தமிழகத்தில் தனிப்பெரும் கலை" என்ற கட்டுரையில் தெளிவாக விளக்கியுள்ளார்.[33]

"பரத நாட்டியம் இந்தியாவின் நான்கு மரபுவழி இந்து நடன நாடகங்களில் ஒன்று. மற்றவை கதக், கதக்களி, மணிப்புரி. அது தென்கிழக்கு இந்தியாவில் தமிழ்நாட்டுக்கே உரியது" என்று என்சைக்ளோபீடியா பிரிடானிக்கா - மைக்ரோஃபீடியா-விளக்கம் தந்துள்ளது. அதாவது :-

"Bharata Natya, one of the four Classical Hindu Dance Dramas of India,—others being Kathak, Kathakali and Manipuri. It is indigenous to the Tamil Nadu (Madras Region) in South Eastern India."[34]

பரத நாட்டியம் என்பது தமிழகத்தில் மிகத் தொன்மையாக விளங்கிய நாட்டிய நாடகம் என்பதற்கு மேற்கண்ட சான்றுகளே போதுமானவை.

கடைச் சங்க காலத்தை அடுத்து, கி.பி. 250 முதல் 550 வரை களப்பிரர் காலத்தை இருண்ட காலம் என ஆராய்ச்சியாளர்கள் குறிப்பிட்டுள்ளனர்.

இந்த மூந்நூறு ஆண்டுக் காலத்தில் உருவான கலை இலக்கியங்கள் பற்றிய தகவல் எதுவும் கிடைக்கவில்லை. ஆகையினால்தான் இதனை கலை இலக்கியத்தைப் பொறுத்தவரையில் இருண்ட காலம் என்று கூறப்படுவதை மறுக்க முடியாது.

இவ்வளவு நீண்ட நெடுங்காலத்தில் தமிழகத்தில் கூத்துக் கலைகள் எத்தனையோ நடந்திருக்க வேண்டும். கலை நூல்களும் படைக்கப்பட்டிருக்கவேண்டும்.

அத்தகைய கலை நூல்கள் திட்டமிட்டு அழிக்கப்பட்டன என்று ஆராய்ச்சி அறிஞர் மு அருணாசலம்[35] தெளிவாகக் கூறியுள்ளது கவனிக்கத் தக்கது.

இடைக்காலத்தில் கூத்துக் கலை வீழ்ச்சி கண்டமைக்கு, சமயச் சார்புடையவர்கள் கலைகளை வெறுத்ததும் ஒரு காரணமாகும் என்று பரிதிமாற் கலைஞர் என்னும் வி. கோ. சூரியநாராயணன் சாஸ்திரியார் கூறியுள்ளதிலும் பொருள் உண்டு.

இசை நாடகங்களை வெறுப்பவராகிய பௌத்த-சமண சமயத்தினர் வடநாட்டினின்று பெருந்திரளாகப் போந்து, இத் தமிழ் நாடெங்கணும் குடிபுகுந்து கி. பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டு முதல் நாடகத் தமிழ் நூல்கள் அழிந்துபடக் காரணமாக இருந்தனர் என்பது மறைமலையடிகளின் கூற்று.

சமண சமயத்தவர்கள் கலைகளை வெறுத்தார்கள் என்பதற்கு 'ஏலாதி' என்ற நீதி நூற் பாடல் ஆதாரமாகக் கூறப்படுகிறது.

"பாடகம் சாராமை பாத்திலார் தாம்விழையும்
நாடகம் சாராமை நாடுங்கால் - நாடகம்
சேர்ந்தாற் பகைபழி தீச்சொல்லே சாக்காடே
தீர்ந்தாற்போல் தீரா வரும்"

(ஏலாதி-25)

என்பதே ஏலாதிப் பாடல்.[36]

பாடலையும் ஆடலையும் கேட்டலும் காண்டலும் பொது மக்களிடையே பகையும் பழியும் கடும் சொல்லும் சாவும் விளைவிக்கும் என்பது இந்த வெண்பாவின் கருத்து.

இந்தப் பாடல் பிற்காலத்தில் எழுந்ததாகும். ஆனால் கலை விளக்கக் கருவூலமாக விளங்கும் சிலப்பதிகாரத்தை இயற்றிய இளங்கோவடிகளே சமண சமயத்தினர் என்பதை எண்ணும் போது ஏலாதிப் பாடலின் கருத்து சரியாகுமா என்ற ஐயம் எழுகின்றது.

ஆயினும் ஆடற் கலைகள் எல்லாம் பெரும்பாலும் சைவ வைணவக் கதைகளைப் பின்னணியாகக் கொண்டு விளங்கியமையால், சமண. பௌத்த சமயத்தினர் அவற்றைப் புறக்கணித்திருக்கக் கூடும்.

தேவாரப் பாடல் ஏடுகளைச் சமணர்கள் புனலிலே எறிந்தனர் என்றும், அந்தப் புனித ஏடுகள் எதிர் நீச்சல் போட்டு, திருஞானசம்பந்தரின் கைக்குக் கிட்டின என்றும் தேவார மகிமைக் கதை ஒன்று சொல்லப்படுகின்றது. அவ்வாறு சமணர்களால் புனலில் எறியப்பட்ட ஏடுகளில் இசை நாடக நூல்களும் இருந்திருக்கக்கூடும்.

இருண்ட காலம் என்ற ஆய்வுக்குரிய களப்பிரர் காலத்தில் மங்கிக் கிடந்த கலை வடிவங்கள் பல்லவர் காலத்தில் மறுமலர்ச்சி பெற்றன.

மகேந்திர பல்லவ மன்னன் 'மத்தவிலாசம்' என்ற நையாண்டி நாடகத்தைத் தானே இயற்றினான் எனவும் இது வடமொழியில் உள்ளது எனவும் வரலாறு கூறுகிறது. ஆயினும் பின்னர் திருநாவுக்கரசரின் தூண்டுதலால் மகேந்திரவர்மன் தமிழ்க் கலைகளையும் வளர்த்தான்; ஆயினும் அவன் காலத்தில் ஆடப்பெற்ற நடன நாடகம் பற்றிய தகவல் ஏதும் கிடைக்கவில்லை.

எட்டாவது நூற்றாண்டில் நடன நாடகக் குழுக்கள் இயங்கி வந்தன என்பதற்கு, ''கோயில் நாடகக் குழுக்களும் வருக!'' என்ற பெருங்கதை அடியே சான்றாகும். கலைகளின் பொற்கால மாகிய சோழர்கள் காலத்தில், அதாவது கி.பி. 850 முதல் 1300 வரை கலைகள் செழிப்புற்று ஓங்கின.

'இராஜராஜேச்சுரம்' என்னும் தஞ்சைப் பெரிய கோயிலில் இராஜராஜேச்சுர நாடகம் ஆண்டுதோறும் வைகாசித் திருவிழாவில் ஆடப் பெற்று வந்தது. அதற்காக மாமன்னன் இராசராசன், சாந்திக் கூத்தன் சிய ராசேந்திர ஆச்சாரியன் என்பவருக்கு மானியம் வழங்கினான் எனக் கல்வெட்டு அதாரம் கூறுகின்றது.[37]

முத்தமிழ்க் கலை வளர்க்க நானூறு பெண்களையும் தமிழிசை பாடுவோர் நாற்பத்து எண்மரையும் தஞ்சைப் பெரிய கோயிலில் இராசராச சோழன் ஏற்பாடு செய்திருந்தான்.

புகழ்பெற்ற 'பூம்புலியூர்' நாடகமும் பாட்டுமயமான நடனக் கூத்து வகையாகவே விளங்கியிருக்க வேண்டும்.

திருமூல நாயனார் கூத்து முதலாவது இராசராசன் காலத்தில் புரட்டாசி பூரட்டாதி விழாவின்போது ஆடப்பட்டதாக ஒரு கல்வெட்டில் காணப்படுகிறது.[38]

சிவதாண்டவங்களை ஆடிப் புகழ்பெற்ற சாக்கையர் என்னும் குழுவினருக்குக் கோயில்களில் 'சாக்கைக்காணி' 'கூத்தக்காணி' என்ற பெயரில் நிலங்கள் கொடையாக வழங்கப்பட்டன என்றும் சாசனங்கள் கூறுகின்றன.

திருவெள்ளறைச் சாக்கை, சாக்கை மாராயன், விக்கிரம சோழதேவன், விக்கிரமாதித்தன், திருமுதுகுன்றன், குமரன் சீகண்டன் பாரசிவன், பொன்னன் என்னும் கலாவிநோதப் பேரரையன் முதலான ஆடலாசிரியர்களின் பெயர்களையும் சாசனங்கள் சுட்டிக்காட்டுகின்றன.

சாக்கையர் கூத்து வகை தமிழகத்தில் இப்போது மறைந்து விட்டாலும் கேரளத்தில் இன்றும் காணப்படுகிறது. சிலம்பு வஞ்சிக் காண்டத்தில் வரும் பழைய சேரர் மரபின் பரம்பரைக் கலையல்லவா?

பதினெட்டு நாட்கள் பாரதக் கதைக் கூத்து நடத்துவதற்கு ஏழாம் நூற்றாண்டில் மானியம் வழங்கப்பட்டதென பரமேசுவர வர்மன் செப்பேட்டிலிருந்து தெரியவருகிறது.

குலோத்துங்கச் சோழன் கல்வெட்டு ஒன்றில் ''நானாவித நடனசாலை'' குறிப்பிடப்படுகிறது.

குறம், குறவஞ்சி

பிற்காலத்தில் புகழ்பெற்று வந்த ஏராளமான குறவஞ்சி நாடகங்களுக்கு முந்திய அடித்தளமாக அமைந்தது 'குறம்' என்ற கலம்பக உறுப்பு.

''நவநீதப் பாட்டியல் என்ற பதினான்காம் நூற்றாண்டுக்கு உரிய பாட்டியல் இலக்கண நூலில் முதன் முதல் 'குறம்' என்ற உறுப்பு சொல்லப்படுகிறது. அதே நூற்றாண்டில் இரட்டைப் புலவர் பாடிய தில்லை, திருவாமாத்தூர்க் கலம்பகங்கள் இரண்டிலும் குறம் என்ற உறுப்பு முதன் முதல் அமைக்கப் பெற்றிருக்கிறது'' என்கிறார் அறிஞர் மு. அருணாசலம்.

இக்குறம் நாடகத்தில் குறத்தி தலைவியின் கையைப் பார்த்துக் குறி சொல்லும் வழக்கம், 14ஆம் நூற்றாண்டு இலக்கியத்திலேயே குறிக்கப்படுவது தெரிகிறது.

இந்தக் கலம்பக உறுப்பிலிருந்து வளர்ந்த குறம் என்ற பிரபந்த வகையில் 'மீனாட்சியம்மை குறம்' மிகவும் புகழ் பெற்றது. இதனைக் குமரகுருபரர் இயற்றவில்லை: வேறொரு புலவரே படைத்துள்ளார் என்று கூறும் அறிஞர் மு. அருணாசலம் அவர்களின் கருத்து ஆய்வுக்குரியது.

"மீனாட்சியம்மை குறத்தில் உள்ள 51 பாடல்களையும் குறத்தி. ஒருத்தியே பாடி ஆடுகிறாள்" என்ற கருத்தைச் சிந்தித்தால், இந்தக் காலத்தில் ஒரே நடனமணி பல்வேறு பாத்திரங்களை ஆடிக்காட்டும் தனி நடிப்பு, சிலப்பதிகார மாதவியின் காலம் முதலாகவே வழி வழியாகக் கடைப்பிடிக்கப் பட்டு வரும் உத்தி என்பது தெளிவாகும்.

முழு வடிவ நாட்டிய நாடகங்கள் என்று ஏற்கத் தக்கவை குறவஞ்சி நாடகங்களே.

"குறவஞ்சியின் தோற்றுவாய் சங்க இலக்கியங்களில் காணப் பெறுகின்றன. குறுந்தொகை "வெண்கடைச் சிறுகோல் அகவன் மகளிர்" என்றும், அகநானூறு, "நுண்கோல் அகவனர்" என்றும் குறக்குல வஞ்சியரைக் குறிப்பிடுகின்றன" என்பது டாக்டர் ஏ. என். பெருமாள் அவர்களின் ஆராய்ச்சிக் குறிப்பு[89]

நூற்றுக்கு மேற்பட்ட குறவஞ்சி நூல்கள் உள்ளன. அவற்றில் காலத்தால் முந்தியது பாபவிநாச முதலியார் இயற்றிய கும்பேசர் குறவஞ்சிதான்.

ஆயினும் அதற்குப்பின் தோன்றிய 'குற்றாலக் குறவஞ்சி' பாடல் அளவிலும், சொல் அழகிலும் சிறந்ததாகும். எந்தக் குறவஞ்சியும் குற்றாலக் குறவஞ்சியின் சிறப்புக்கு ஈடாக முடியாது. அதற்குப் பின் வந்த குறவஞ்சி இலக்கியங்கள் எல்லாம் அதே பாணியைப் பின்பற்றியவையே.

திருக்குற்றாலத்திற்கு அருகில் உள்ள மேலகரம் என்னும் சிற்றூரில் தோன்றிய மகாகவி திரிகூடராசப்பக் கவிராயர் இயற்றிய குற்றாலக் குறவஞ்சியில் தேனினும் இனிய 119 இசைப் பாடல்கள் அடங்கியுள்ளன.

திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி நாடகத்தின் சிறப்பெல்லாம் துலங்குமாறு 1944-இல் கலாக்ஷேத்திரா என்னும் கலைக் கோவிலின் தலைவியான ருக்மணிதேவி; அதனைத் திருக்குற்றாலக் கோயிலிலேயே ஆடிப் புகழ் பெற்றார். 'ரசிகமணி' டி.கே. சிதம்பரனாரின் முன்னிலையில் இந்த நிகழ்ச்சி நடைபெற்றதும் குறிப்பிடத் தக்கது. திருமதி ருக்மணிதேவி இன்று இல்லை யென்றாலும், அதில் தன் இளம் வயதில் குறத்தியாக நடித்த கலைமாமணி ஜெயலட்சுமி இன்று கலாக்ஷேத்ராவில் நடன ஆசிரியையாக விளங்கி வருகிறார்.

குறவஞ்சி நாடகத்திற்குரிய ஐந்து பாத்திரங்களில் தலைவி, தோழி, குறத்தி மூவரும் பெண்கள்; குறவன், பாங்கன் இருவரும் ஆண் பாத்திரங்கள். ஆயினும் இந்த ஐந்து பாத்திரங்களையும் பெண்மணிகளே ஏற்று நடிப்பது சிறப்புக்குரியது. பாட்டுடைத் தலைவனான இறைவனின் உலா வருணிக்கப்பட்டாலும், அவனை ஒரு பாத்திரமாக மேடையில் காண்பிப்பதில்லை.

குறவஞ்சி நாடகங்களில் வசந்தவல்லி, மோகினி ஆகிய பாத்திரங்கள் பந்தாடும் காட்சி சிறப்பானது. இதனைப் பின் பற்றியே கேரள நாட்டில் மோகினி ஆட்டம் புகழ்பெற்றுள்ளது. இந்த மோகினி ஆட்டம் கேரளத்தில் நிலைபெறுவதற்குக் காரண மானவர் தஞ்சை நால்வர் என்று புகழ்பெற்ற இசை மேதைகளில் ஒருவரான வடிவேலுதான் என்பதும், அவர் திருவிதாங்கூர் சுவாதித் திருநாள் மன்னரின் அரசவைக் கலைஞராகவும் அந்தரங்கத் தோழராகவும் விளங்கினார் என்பதும் தமிழகத்தின் பெருமையாகும். சுவாதித் திருநாள் மன்னர் சிறந்த பாடலாசிரிய ராவதற்கு ஊக்கம் தந்தவரும் வடிவேலுதான்.

குற்றாலக் குறவஞ்சியைப் போலவே பல்வேறு குறவஞ்சிகள் அந்தந்தச் சூழ்நிலைக்கு ஏற்ப இயற்றப்பட்டுக் கோயில்களில் நடத்தப்பட்டு வந்துள்ளன.

கொட்டையூர் சிவக்கொழுந்து தேசிகர் இயற்றிய சரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சி தஞ்சைத் தரணியை ஆண்ட இரண்டாவது சரபோஜி மன்னர் காலத்தில் தோன்றியது. தஞ்சைப் பெரிய கோயிலில் ஆடப்பட்டுவந்த சிறப்பும் உடையது.

திருக்கோயில்கள் பலவற்றில் ஆடப்பட்டுவந்த குறவஞ்சி நடனங்கள் இடைக்காலத்தில் ஆடுவாரில்லாத தேக்கநிலைக் குரியதாயின.

இவ்வாறு மறக்கப்பட்டிருந்த குறவஞ்சிகளை மீண்டும் மேடைக்குக் கொண்டு வந்த பெருமை தமிழ் இசைச் சங்கத்திற்கு உரியது.

விறாலிமலைக் கோயிலில் ஆண்டுதோறும் நடைபெற்று வந்த விறாலிமலைக் குறவஞ்சியை மதுரை காந்திராம கானக் குழுவினர், இசைவாணர் வி. வி. சடகோபன் ஏற்பாட்டில் 1958-இல் தமிழிசை விழாவில் ஆடிப் புகழ்பெற்றனர்.

சென்னை சரசுவதி கான நிலையத்தார் தியாகேசர் குறவஞ்சியை 1966-இல் தமிழ் இசை விழாவில் பண் ஆராய்ச்சிக் கூட்டத்தில் அரங்கேற்றி மறுமலர்ச்சி ஊட்டினர். திருவாரூர் தியாகேசப் பெருமாள் மீது 17-வது நூற்றாண்டில் இயற்றப்பட்ட நூல் இது. நூலாசிரியர் பெயர் தெரியவில்லை.

கவிகுஞ்சர பாரதியார் இயற்றிய அழகர் குறவஞ்சியைத் திருமதி கமலா தம் நாட்டியாலயாவின் சார்பில் அரங்கேற்றி நடத்தி வந்தார்.

பாபவிநாச முதலியார் இயற்றிய கும்பேசர் குறவஞ்சியை, நாட்டியக் கலாயத்தின் சார்பில் அதன் இயக்குநர் பத்மபூஷன் கே. என். தண்டாயுதபாணிபிள்ளை 1967-இல் தமிழ் இசை மாநாட்டில் அரங்கேற்றினார்.

வழுவூர் நாட்டிய கலாகேசரி பத்மஸ்ரீ பி. இராமையா பிள்ளையின் பரத நாட்டியக் குருகுலத்தினர் 1970-இல் தமிழ் இசை விழாவில் அரங்கேற்றினார்கள்.

வழுவூராரின் மாணவிகள் 1961-இல் தமிழிசை விழாவில் அரங்கேற்றிய ''செந்தில் குறவஞ்சி''யை இயற்றிய ஆசிரியர், அவரது காலம் முதலான விவரங்கள் தெரியவில்லை.

திருச்செங்கோட்டில் எழுந்தருளியிருக்கும் ஆண்டவன்மீது பாடப் பெற்றுள்ள 'அர்த்தநாரீசுவரர்' குறவஞ்சியை டாக்டர் பத்மா சுப்பிரமணியம் குழுவினர் 1972-ல் தமிழ் இசை விழாவில் அரங்கேற்றினர். இந்தக் குறவஞ்சியின் ஆசிரியர் பெயரும் தெரியவில்லை.

தில்லை விடங்கன் மகாவித்வான் மாரிமுத்தாபிள்ளை இயற்றிய பழைமையான வருணாபுரிக் குறவஞ்சியை நடன ஆசிரியர் அடையாறு கே. லட்சுமணன் குழுவினர் 1973-இல் தமிழிசை விழாவில் அரங்கேற்றினர்.

சு. சொக்கலிங்கம் பிள்ளை என்பவர் இயற்றிய சிக்கல் நவநீத ஈசுவரர் குறவஞ்சியை நடன ஆசிரியர் கே. என். பக்கிரி சாமிபிள்ளை குழுவினர் 1974-இல் தமிழிசை விழாவில் நடத்திக் காட்டினர்.

கண்ணப்பர் குறவஞ்சி, கிருஷ்ணமாரி குறவஞ்சி ஆகியவற்றை அடையாறு கலாக்ஷேத்ராவில் திருமதி ருக்மணிதேவி புதியனவாக அரங்கேற்றினார்.

'புலவரேறு' அ. வரத நஞ்சையபிள்ளை அவர்கள் இந்த நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் இயற்றிய 'தமிழரசி குறவஞ்சி' நூல் தஞ்சைக் கரந்தைத் தமிழ்ச் சங்கத்தில் வெளியிடப் பட்டுள்ளது. இது இன்னும் மேடையேற்றப்படவில்லை.

'கூத்தநூல்' வெளியாகக் காரணமாக இருந்த கவிஞர் பால பாரதி ச.து.சு. யோகியார் இயற்றிய பவானி அணையைப் பற்றிய 'பவானி' என்ற குறவஞ்சி நாடகம் சென்னை அருங்காட்சியகக் கலையரங்கில் அரங்கேற்றப்பட்டதாக அவரது வரலாற்றுக் குறிப்பு கூறுகின்றது.

குறவஞ்சியின் தாக்கம் தமிழிலிருந்து பிற மொழிகளிலும் புது முயற்சிகளைத் தூண்டியுள்ளது.

''தெலுங்கு, கன்னடம் போன்ற தென்னாட்டு மொழிகளில் குறவஞ்சி, நாட்டிய நாடகமாக நடத்தப் பெற்றுள்ளது. மராட்டிய மொழியில் நாட்டுப்புறக் கதைப் பாடல்களில் குறவஞ்சியின் சில கூறுகள் காணப் பெறுவதாகக் கூறப் பெறுகிறது. குஜராத்தி மொழியில் 1977-ஜனவரி 23-ஆம் நாள் ''ஸ்ரீசந்திர மௌலீஸ்வரர் குறவஞ்சி நாடகம்'' தமிழ் முறை வழுவாது எழுதப் பெற்று அஞ்சலி சமஹ் அம்மையார் குழுவால் அரங்கேற்றம் செய்யப் பெற்று மக்களின் பாராட்டைப் பெற்றுள்ளது. உத்திரப்பிரதேசத்தில் உள்ள கர்ப்வால் பகுதியில் வழங்கும் மலுஷகி என்னும் நாட்டுப்புற இந்திக் கதைப் பாடல் பெரும்பாலும் குறவஞ்சியின் போக்கில் இருப்பதாகக் கூறப் பெறுகிறது''

இவ்வாறு டாக்டர் ஏ. என். பெருமாள் அவர்கள் ''தமிழ் நாடகம்'' என்ற நூலில் பக்கம் 58-இல் விபரமாக எழுதியுள்ளது நோக்கத் தக்கது.

யட்சகானம்

தெலுங்கிலும், கன்னடத்திலும் புகழ்பெற்ற யட்சகானம் என்ற நாடோடி நடன நாடக வகையில் சில தமிழிலும் இயற்றப் பட்டுள்ளன. நீலி யட்சகானம், சாரங்கதர யட்சகானம், வல்லாளராச யட்சகானம், சிறுத்தொண்டர் யட்சகானம், நரசிங்க விஜய யட்சகானம் ஆகியவை ஏட்டுச் சுவடிகள் வடிவில் நூலகத்தில் உள்ளன. இவற்றில் 'வல்லாள ராசன் யட்சகானம்' டாக்டர் எஸ் ஏ.கே. துர்கா அவர்களால் நூல் வடிவில் பதிப்பிக்கப் பெற்றுள்ளது.

குளுவ நாடகம், பள்ளு வகைகள், கீர்த்தனை நாடகங்கள், தெருக்கூத்து இலக்கியங்கள் முதலான பல்வேறு கலை வடிவங் களும் நாட்டிய நாடகக் கூறுகளாகவே கருதப்படவேண்டும். இவை தனியே ஆய்வு செய்யப் பெற வேண்டிய கலைச் செல்வங்கள் ஆதலால் விளக்கம் கூற முற்படவில்லை.

வேறு சில நாட்டிய நாடகங்கள்

தசாவதானம் இலக்கணப்புலி பேறை செகந்நாதபிள்ளை இயற்றிய ''சுரகுரு'' என்ற நாட்டிய நாடகம் ஏறத்தாழ 170 ஆண்டுகளுக்கு முன் இயற்றப் பெற்றதெனத் தெரிகிறது. திருக் கழுக்குன்றத் தலபுராணத்தின் அடிப்படையில் அமைந்த இந்த நாட்டிய நாடகத்தை நாட்டியக் கலைக் கொண்டல் குற்றாலம் எஸ். எஸ். கணேசம்பிள்ளை அவர்களின் கலைக் குழு வினர் 1969-இல் தமிழிசை விழாவில் அரங்கேற்றினார்கள்.

மோகினி விலாசம் என்ற நாட்டிய நாடகம் கொங்குநாட்டுப் புலவர் வே. ரா. தெய்வசிகாமணிக் கவுண்டர் அவர்கள் உதவிய ஏட்டுச் சுவடியிலிருந்து, படியெடுக்கப் பெற்று 1971-இல் தமிழிசை விழாவின் பண் ஆராய்ச்சி மாநாட்டில் நாட்டிய அறிஞர் டி. எம். அருணாசலம்பிள்ளை குழுவினரால் அரங்கேற்றப் பெற்றது. கொடுமுடியிலிருந்து பதினான்கு கல் தொலைவில் உள்ள சிவகிரி என்னும் திருத்தலத்தில் எழுந்தருளியுள்ள வேலாயுதசாமி என்னும் முருகன் பெயரில் அமைந்த நாட்டிய நாடகம் இது. பொன்காணிப் புலவர் மகன் வடிவேல் புலவரால் இயற்றப் பெற்றது.

எட்டயபுரம் அரசவைப் புலவரான கடிகை நமச்சிவாயப் புலவர் 1880-ஆம் ஆண்டு இயற்றிய வள்ளி பாரதம் என்னும்

நாட்டிய நாடகம் வள்ளி திருமணக் கதை பற்றியது. இதற்கு எட்டயவுரம் சமஸ்தான சங்கீத சாகித்ய வித்வான் சுப்பராம தீட்சிதர் வர்ணமெட்டுகள் அமைத்துள்ளார்: இந்த நாட்டிய நாடகத்தை, சென்னை நிருத்திய பாரதி கலைக் குழுவினர் 1968-இல் தமிழ் இசைச் சங்கத்தில் அரங்கேற்றினார்கள்.

மற்றும் **பண்ணும் பரதமும்** (1984), **கண்ணப்ப நாயனார்** (1982), **காரைக்கால் அம்மையார்** (1985) முதலான புதிய நாட்டிய நாடகங்களும் தமிழிசை விழாவில் அரங்கேற்றப்பட்டுள்ளன.

கலாக்ஷேத்ராவின் நாட்டிய நாடகப்பணி

கலாக்ஷேத்ரா என்னும் கலைக் கோயிலை உருவாக்கிய திருமதி. ருக்மணிதேவி 'பரதசேனாபதியம்' என்ற நூலுக்கு வழங்கிய முன்னுரையில் 26-2-1944-இல் தமது ஆசையைத் தெளிவாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

''எனக்கு எப்பொழுதுமே ஓர் ஆசை உண்டு. மகாமகோ பாத்யாயர் (உ.வே.சா.) ஆராய்ச்சி செய்து வந்த பரசாஸ்திர சம்பந்தமான தமிழ் நூல்கள் மூலமாக **தமிழ்மொழியின் அழகை உலகெல்லாம் பரவச் செய்யவேண்டும்** என்பதே''

இந்த இனிய ஆசையை நிறைவேற்றுவது போலவே, குற்றாலக் குறவஞ்சி, கண்ணப்பர் குறவஞ்சி, கிருஷ்ணமாரி குறவஞ்சி, தமயந்தி சுயம்பரம், மீனாட்சி பரிணயம் முதலான நாட்டிய நாடகங்களை மிகவும் தரம் உயர்ந்த முறையில் படைத் தார் ருக்மணிதேவி அவர். மறைந்த பின்னரும் கலாக்ஷேத்ரா குழுவினர் 'கந்தன் கண்ட வள்ளி' என்ற நாட்டிய நாடகத்தை அரங்கேற்றியுள்ளனர் என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

கலாக்ஷேத்ராவின் படைப்புகள் எல்லாம் அனைத்துலக அறிஞர்களையும் கவர்வனவாக அமைந்துள்ளன என்பதும் பாராட்டுக்கு உரியது.

இப்போது நம்மிடையே வாழ்ந்து வரும் முதுபெரும் நடனக் கலைஞரான வழுவூர் பி. இராமையாபிள்ளை அவர்களிடம் நாட்டிய நாடகம் பற்றி வினவியபோது, ஆயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பே, சோழநாட்டு இளவரசிகளும் வழுவூர் நாட்டியப் பேராசிரியர்களிடம் கலை பயின்ற சிறப்பை வழுவூர் கல்வெட்டு களில் காணலாம் என்றார், மேலும், திருக்கோயில்களில்

திருவிழாக்களின்போது அந்தந்தத் தலத்திற்குரிய புராணக் கதைகளை வடக்குப் பிரகாரத்தில் சிறுசிறு நடன நாடகங்களாக ஆடும் வழக்கம் முன்பு இருந்தது என்பதையும் அவர் குறிப்பிட்டார்.

அவரது நடனக் குழுவின் சார்பில் பல குறவஞ்சி நாடகங்களும் கயிலை நாடகம், அல்லி அர்ஜுனா. பாரிஜாதம், செம்படவர் நடனம், பாம்பாட்டி நடனம், அறுவடை நடனம் முதலானவைகளும் நடன நாடகங்களாக ஆடப் பெற்றுள்ளன என்ற செய்தியும் அறிந்தேன்.

கே. என். தண்டாயுதபாணி பிள்ளை

நடனக் கலை மேதையாய் விளங்கிய அமரர் பத்மஸ்ரீ கே.என். தண்டாயுதபாணிபிள்ளை அவர்களின் நாட்டியக் கலாலயம் பல நாட்டிய நாடகங்களை மேடையேற்றிப் புகழ் பெற்றுள்ளது. பிள்ளையவர்களே இயற்றிய சிற்றம்பலக் குறவஞ்சியும், அவரது இயக்கத்தில் உருவான திருவிளையாடல், சிலப்பதிகாரம் முதலான நாட்டிய நாடகங்களுடன், யான் இயற்றிய சிவகாமியின் சபதம், காவிரி தந்த கலைச் செல்வி, ஞானப்பழம் ஆகியவற்றிற்கும் இசை நடன இயக்குநராக விளங்கியவர் திரு. தண்டாயுதபாணி பிள்ளை அவர்களே.

நடராஜ்-சகுந்தலா

நாட்டிய நாடகப் படைப்புகளுக்காகவே தம்மை அர்ப்பணித்துக்கொண்டு புகழ் ஈட்டியுள்ளவர்கள் நடனம் நடராஜ்-சகுந்தலா தம்பதிகள். திருவள்ளுவர். பாஞ்சாலி சபதம் முதலான பல நாட்டிய நாடகங்களை இவர்கள் மேடையேற்றியுள்ளனர்.

புலவர் புலமைப்பித்தன் இயற்றிய சமநீதி கண்ட சோழன், இந்த ஆய்வுரையாளர் இயற்றிய இராஜராஜசோழன் ஆகியவற்றைத் தரம் உயர்ந்த தெருக்கூத்துப் பாணியில், காவியக் கூத்துக்களாக உருவாக்கிய பெருமை நடராஜ்-சகுந்தலா குழுவினருக்கே உரியது. காவியக் கூத்துக்களுக்கு இசையமைத்த பாடி முழக்கம் தாரை கணேஷ் என்ற கலைஞரின் சிறப்பையும் குறிப்பிட வேண்டும்.

பத்மினி - ராகினி குழுவினர்

நாட்டியப் பேரொளி என்று புகழ்பெற்ற பத்மினி-ராகினி குழுவினர் கண்ணகி, இராமாயணம், சாகுந்தலம் முதலான பல நாட்டிய நாடகங்களை வெற்றிகரமாக நடத்தினர். இவர்களின் படைப்புக்கு இயக்குநராகக் கை கொடுத்தவர் திரு. பி. எஸ். கோபாலகிருஷ்ணன். சாகுந்தலம் காவியக் கதையைத் திருமதி லதாவும் மேடையேற்றினார்.

டாக்டர் பத்மா சுப்பிரமணியம்

புகழ்மிகும் திரைப்பட இயக்குநர் கே. சுப்பிரமணியம் நிறுவிய நிருத்யோதயா என்ற நடனப் பள்ளியை மிகத் திறமையாக நடத்தி வரும் டாக்டர் பத்மா சுப்பிரமணியம் நடனத் துறையில் சிறந்த ஆராய்ச்சியாளர். இவர் எழுதிய 'பரதக் கலை' என்ற நூல் குறிப்பிடத் தக்கது.

தன்னந்தனி நடிப்பாகப் பலவகையான பாத்திரப் பண்புகளை நவரச பாவங்களுடன் அபிநயித்து, நாட்டிய நாடகங்களாகப் படைப்பதில் தனித் திறமை கொண்டவர் டாக்டர் பத்மா.

இவர் உருவாக்கிய சிலப்பதிகாரம், கிருஷ்ணாய துப்யம் நம, இராமாய துப்யம் நம, கம்பராமாயணம் முதலானவை ஈடற்ற நாட்டிய நாடக வடிவங்களாகும். 'துப்யம் நம' என்று தமிழ் மரபுக்கு மாறான பெயர் சூட்டப் பெற்றுள்ள நாட்டிய நாடகங்களும் தமிழ்ப் பாடல்களால் உருவானவையே. இவருடைய படைப்புகளுக்குப் பின்னணி பாடும் சியாமளா பாலகிருஷ்ணனின் இனிசயாற்றலும் பாராட்டத் தக்கது.

அண்மையில் டாக்டர் பத்மா சுப்பிரமணியம் சோவியத் நாட்டில் கிரெம்ளின் நகரில் இந்தியக் கலை விழாவில் "குற்றாலக் குறவஞ்சி"யை ஆடிக்காட்டி அனைத்துலகப் பெருமை பெற்றுள்ளார்.

ஜெயலலிதாவின் நாட்டிய கலாநிகேதன்

செல்வி ஜெயலலிதா நாட்டிய கலாநிகேதன் மூலம் இந்தக் கட்டுரை ஆசிரியர் இயற்றிய காவிரி தந்த கலைச் செல்வி என்ற நாட்டிய நாடகத்தையும் கவியரசர் கண்ணதாசன் இயற்றிய

மதுரநாயகி என்ற நாட்டிய நாடகத்தையும் மிக வெற்றிகரமாகச் சிறந்த காட்சியமைப்புகளுடன் நடத்திப் புகழ் பெற்றார்.

சரசாலயா சார்பில் கே. ஜே. சரசா சில நாட்டிய நாடகங்களைப் படைத்துள்ளார். மதுரையில் ஐந்தாவது உலகத் தமிழ் மாநாட்டில் இந்தக் கட்டுரையாளர் இயற்றிய 'கடை எழு வள்ளல்கள்' என்ற நாட்டிய நாடகத்தைச் சிறப்பாக அரங்கேற்றியவர் கே. ஜே. சரசா என்பதை நன்றியுடன் பாராட்ட வேண்டும்.

மாதவி மாண்பு பற்றி, 'சித்திரப்பாவை' என்ற பெயரில் யான் தீட்டிய நாட்டிய நாடகத்தைப் பன்மொழிப் புலவர் கா. அப்பாதுரையாரின் மகள் அ. மல்லிகை சிறப்பாக நடத்தி வந்தார்.

நடனமணி ஜெயப்பிரியா குழுவினர் 'சுபத்ரா' போன்ற சில நடன நாடகங்களை மேடையேற்றினார்.

தனி நடிப்பு நாட்டிய நாடகப் பாணியில், அம்பாபாலி, முருகா சரணம் முதலான நாட்டிய நாடகங்களை வெற்றிகரமாக ஆடிப் புகழ் படைத்தவர் ஜெயதேவி.

நடனப் புகழ் வாய்ந்த ராஜசுலோசனக் குழுவினர், சீனிவாச கல்யாணம், பஸ்மாசுர மோகினி, ஞானப்பழம், அரை மணிக்குள் இராமாயணம், அஷ்டலட்சுமி புகழ்மாலை, முதலான நாட்டிய நாடகங்களை நடத்திப் பெருமை பெற்றுள்ளனர். இந்தக் குழுவினரின் நாட்டிய நாடகம் பெரும்பாலும் என்னால் இயற்றப் பட்டவையே.

நடிகை சந்திரகாந்தாவின் சிவகாமி கலை மன்றத்தார், சிவகாமியின் சபதம், அனார்க்கலி, பொன்னியின் செல்வி முதலானவற்றை அரங்கேற்றிப் புகழ் கொண்டனர்.

கூச்சிப்புடி ஆர்ட்ஸ் அகாடமி சார்பில் வேம்பட்டி சின்ன சத்யம் சீனிவாசர் பத்மாவதி திருமணம் என்ற தமிழ் நாட்டிய நாடகத்தை மிகவும் திட்ப நுட்பமாக அரங்கேற்றி நடத்தி வருகின்றனர். இதனை இயற்றிய பேறும் எனக்குக் கிடைத்தது.

யான் இயற்றிய 'பாஞ்சாலி சபதம்' நாட்டிய நாடகம், நாட்டியக் கலாலயம் சந்திரா தண்டாயுதபாணி பிள்ளையின் இயக்கத்தில், பி. வி. ஏ. ஊர்மிளா, லதா முதலானவர்களால் தனித் தனியே நடத்தப் பெற்றன.

தெலுங்கைத் தாய்மொழியாகக் கொண்ட நடனமணிகள் நரசிம்மாச்சாரி—வசந்தலட்சுமி குழுவினருக்குத் தமிழில் நாட்டிய நாடகங்கள் நடத்துவதில் ஆர்வம் மிகுதி.

இவர்களுக்காக யான் இயற்றித் தந்த கம்பராமாயணம், கங்கையின் குரல், ஆணவம் நீங்கிய இராவணன், அமுதம் பிறந்த கதை, மார்க்கண்டேயர், மணிமேகலை, கர்த்தரின் கருணை, ருக்மணிதேவிமீது சூளாதி சப்த தாள பதவர்ணம் முதலான பல நாட்டிய நாடகங்களில் நரசிம்மாச்சாரியும் வசந்தலட்சுமியும் அற்புதமாக ஆடிவரும் சிறப்பு குறிப்பிடத் தக்கது. நரசிம்மாச்சாரியின் குரல் வளமும் இசை நயமும் அனைவரையும் கவரக் கூடியது.

'கங்கையின் குரல்' நாட்டிய நாடகம் 1976 சூன் 15-ல் இந்தியப் பிரதமர் ராஜீவ் காந்தி முன்னிலையில் வாரணாசியில், கங்கை நதிமீது அலங்காரப் படகில் ஆடப்பெற்ற சிறப்பும் குறிப்பிடத் தக்கது.

மரபு வழுவாத நடனக் கலையை இயக்கிவரும் இந்திரராஜன் யான் இயற்றிய அத்திகிரி வரதன் பெருமையை (ஹஸ்திகிரி மகாத்மியம்) சுஜாதாராஜன் என்னும் நடனமணியின் தனி நடிப்பு நாட்டிய நாடகத்தில் படைத்துப் பெருமை பெற்றுள்ளார்.

யான் இயற்றிய "அன்னை இந்திரா தியாகக் காவியம்" "அமைதிக்கு அணுசக்தி" (atom for peace) ஆகியவற்றைத் தனி நடிப்பு நடன நாடகமாக அரங்கேற்றி நடத்தி வருகிறார். என்னால் இயற்றப்பட்டுள்ள பொன்மனச் செம்மல் புரட்சிக் காவியத்தையும் மேடையேற்ற முயற்சி செய்கிறார்.

நடனமணிகள் தனஞ்செயன், சுடர்க்கொடி பத்மா, நடனமணி பாலு, முதலானவர்களின் நாட்டிய நாடகப் படைப்புகளும் குறிப்பிடத்தக்கவை.

உத்திகள்

நாடக உத்திகளுக்கும் நாட்டிய நாடக உத்திகளுக்கும் வேறுபாடு உண்டு. இதுவும் தனியே ஆய்வுக்குரிய பொருள்.

ஒன்றை மட்டும் குறிப்பாகச் சொல்ல விரும்புகிறேன்.

நாடகத்தில் ஒவ்வொன்றுக்கும் காட்சிப் பொருள்கள் உண்டு. சான்றாக, புகழ்மிக்க கன்னையா கம்பெனியார் நாடகத்தில் பகவத் கீதையில் மாபெரும் தேர் ஒன்றையே மேடைக்குக் கொண்டு வந்துவிடுவார்களாம்.

ஆனால் நாட்டிய நாடகத்தில், பகவத் கீதையில் நேரில் கண்ணனும் அர்ச்சுனனும் வருவது போன்று நாட்டியத்தின் மூலமே அற்புதமாக ஆடிக் காட்டுவார்கள்.

அண்மையில் யான் இயற்றிய 'மணிமேகலை' நாட்டிய நாடகத்தில் 'அமுதசுரபி' ஒரு முக்கியமான காட்சிப் பொருள். ஆனால் அதைக் கூட நாட்டிய உத்தியில் அபிநயம் மூலமாகவே, இரு கைகளையும் ஏந்திய வண்ணம், அவற்றின்மீது அமுதசுரபி அற்புதக் கலம் இருப்பது போன்ற பாவனையை வசந்த லட்சுமி அழகாக, மக்கள் புரிந்து கொள்ளும் முறையில் நடித்துள்ளார்.

இதுவரை என் ஆய்வுக்கு எட்டியவரையில், எனக்குத் தகவல்கள் கிட்டிய வரையில் பல உண்மைகளைக் குறிப்பிட்டுள்ளேன். இந்த எழுத்துரையில் எந்தக் கலைக் குழுவின் பெயராவது விடுபட்டிருக்குமாயின் அவர்களைப் பற்றிய விவரம் எனக்குத் தெரியாமைதான் காரணமாக இருக்க முடியுமே தவிர, வேண்டுமென்று விடப்பட்டதல்ல என்பதைத் தெளிவாக்க விழைகிறேன்.

வளர்க நாட்டிய நாடகக்கலை!

குறிப்புகள்

1. பதிற்
2. திருமுரு . 217
3. தொல்
4. தொல்காப்பிய வரலாறு பக். 105.
5. தொல். 1193
6. அகம். 396
7. பதிற். 86

7 அ. பதிற். 57

8. அகம். 82
9. புறம். 164
10. பொரு. 57
11. மலைபடு. 50
12. அகம், 7

13. பட்டின. 252-255
14. தொல். பொருள் 60
15. பெரும். 370
16. அகம். 99
17. குறுந். 31 : 2
18. குறுந். 364 : 5-6
19. பெரும். 234-235
20. பதிற். 13 : 3
21. கலி. 70
22. அகம் 336
23. கலி. 70 : 14
24. மலைபடு. 322
25. மதுரைக். 615
26. நற். 276
27. ஐங். 181
28. கலி. 102
29. அகம். 20
30. It is presumed that Natya Sastra in its present form must have been Completed at the latest by the 8th Century A. D.—Prof. Indu Shekar Shastri, visiting professor of Indian Studies, Chien Chai University, Thailand.
31. இராமலிங்கம் பிள்ளை, வெ.,இசைத்தமிழ், பக். 51.
32. Natya Sastra, Chapter III-Vol. II P. 207.
33. இயல் இசை நாடகமன்றம் வெள்ளிவிழா மலர், 1980. பக். 135-36
34. Encyclopaedia Britanica - Mitropaedia - Vol. I. P. 1041
35. தமிழ் இலக்கிய வரலாறு - பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு, பக். 27-28.
36. ஏலாதி. 23
37. S. I. I. Vol. II No. 69
38. S. I. I. Vol. IV No. 5
39. தமிழ் நாடகம், பக். 48-49

துணை நூற்பட்டியல்

தமிழ்

இலக்கியம்

அகநானூறு
ஏலாதி
ஐங்குறுநூறு
கலித்தொகை
குறுந் தொகை
சிலப்பதிகாரம்
தொல்காப்பியம்
நற்றிணை
பதிற்றுப்பத்து
பத்துப்பாட்டு

ஆராய்ச்சி நூல்கள்

1. அருணாசலம், மு., தமிழ் இலக்கிய வரலாறு - பத்தொன்ப தாம் நூற்றாண்டு.
2. இராமலிங்கம் பிள்ளை,வெ., இசைத்தமிழ் 1943.
3. பெரும்ாள், ஏ. என்., தமிழ் நாடகம், சென்னை.
4. வெள்ளைவாரணனார், க., தொல்காப்பிய வரலாறு, அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம்

மலர்

1. வெள்ளி விழா மலர், இயல்இசை நாடகமன்றம் சென்னை-1980

English

1. Encyclopaedia Britanica. Vol. I, 1980.
2. Natya Sastra Vol II, 1934.
3. S. I. I. Vol. II
4. S. I. I. Vol. V

6. தமிழில் மேடை நாடகங்கள்

டாக்டர் இரா. குமாரவேலு

தமிழர் கலைச்செல்வங்களுள் ஒன்று நாடகம், தொன்று தொட்டுவரும் முத்தமிழுள் மூன்றாவது இது. இயல், இசை என்னும் மற்றைய இரண்டொடும் சேர்ந்து மலர்ந்த கலை நாடகம். ஓப்பனை, ஓவியம், சிற்பம், கட்டடம், நடனம் முதலான பிற வகைக் கலைகளும் சேர்ந்த ஒரு கூட்டுக்கலையாக இயங்குவதும் இதுவே.

தொன்மை

'நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்' என்கிறது தொல் காப்பியம், 'நாடக வழக்காவது' சுவைபட வருவனவெல்லாம் ஓரிடத்து வந்தனவாகத் தொகுத்துக் கூறுதல் என்பதாகும். இது, புனைந்துரை வகை. நாடகம் பற்றி வருகின்ற முதல் சான்றாக இதனைக் கொள்ளலாம். வள்ளிக்கூத்து, முன்தேர்க்குரவை, பின் தேர்க்குரவை, வெறியாடல், காந்தள், அமலைக்கூத்து, துடிநிலை, கழல்நிலைக்கூத்து, பிள்ளையாட்டு முதலியனவெல்லாம் தொல் காப்பியர் காலக் கூத்து விகற்பங்களாகக் கொள்ளத் தக்கன. தொல்காப்பியரின் மெய்ப்பாட்டியல் நாடகத்திற்குரிய சுவை களைப் பற்றியே அமைந்தது. "இவ்விலக்கணம் கூத்தினுள் பயன் படல் உண்டாதலின் ஈண்டு வேண்டாவெனின். ஈண்டுச் செய்யுள் செய்யுங்கால் சுவைபடச் செய்ய வேண்டுதலின் ஈண்டுங் கூற வேண்டுமென்க" என்று இளம்பூரணர் கூறுவர். 'வாடா வள்ளி'[1] என்பதற்கு விளக்கம் தரும் நச்சினார்க்கினியர் 'இது இழிந்தோர் காணும் கூத்து' என்பர்.

"கண்ணினும் செவியினும் திண்ணிதின் உணரும்
உணர்வுடை மாந்தர்க் கல்லது தெரியின்
நன்னயப் பொருள்கோள் எண்ணருங் குரைத்தே"[2]

என்பதும் நாடகத்தோடு தொடர்புடையதாகக் கொள்ளத் தக்கது.

இந்தக் குறிப்புகள் அனைத்தும் தொல்காப்பியர் காலத்தில் நாடகம் இருந்தமையை நன்குணர்த்தும். ஆடல், கூத்து என்றும் நாடகம் என்றும் இருவகைப்படும். 'கருத்துகளுக்கு ஆடல் வடிவம் தருவது கூத்து' என்றும், 'கதைகளை நடித்துக் காட்டுவது நாடகம்' என்றும் அறிஞர் கருதுவர்.[3]

கிரேக்க நாட்டு நாடகச் செம்மல் சோபோக்கிரிசுக்கும், வடமொழி வாணர் காளிதாசனுக்கும் முந்தியவர் தொல்காப்பிய ராதலின் தமிழ் நாடகத்தின் தொன்மை எளிதின் உணரப்படும்.

சங்கம்

சங்க இலக்கியம் நாடகம் பற்றிய பல செய்திகளை நமக்குத் தருகிறது.

பாணர், பொருநர், பாடினியர், குயிலுவர், ஆடுநர், வயிரியர், கோடியர், விறலியர், கூத்தர் முதலிய எண்ணற்ற கலைஞர்கள் தமிழ் நாடகக் கலையை வளர்த்து வந்துள்ளனர்.

"நாடக மகளிர் ஆடுகளத் தெடுத்த
விசிவீங் கின்னியங் கடுப்ப"[4]

என்று பெரும்பாணாற்றுப்படை அரங்கமாகிய 'ஆடுகள'த்தையும் இசைக் கருவிகளின் தொகுதியாகிய 'இன்னிய'த்தையும், நாடக மாடும் கலைஞராகிய 'நாடக மகளி'ரையும் குறிக்கக்காணலாம்.

"துணைப்புணர்ந்த மடமங்கையர்...
பாட லோர்த்தும் நாடக நயந்தும்
வெண்ணிலவின் பயன்றுய்த்தும்
கண்ணடைஇய கடைக்கங்குலான்"[5]

என்னும் பட்டினப்பாலை அடிகள் ஆடவரும் மகளிருமாக நாடகத்தைத் துய்த்தனர் என்பதையும், நாடகம் கங்குலில் நடைபெற்றது என்பதையும் குறிப்பிடுகின்றன.

"பெறற்கருஞ் தொல்சீர்த் துறக்கம் ஏய்க்கும்...
நெடுங்கால் மாடத்து"[6]

என்பதனால் 'பெறுதற்கரிய பழைய தலைமையினையுடைய சுவர்க்கத்தை யொக்கும் நெடிய கால்களையுடைய மாடத்தே யிருந்து' பாட்டைக் கேட்டு நாடகங்களை விரும்பிக் கண்டனர் (நச். உரை) என்பது அறியப்படுகிறது.

"பாடல் பற்றிய பயனுடை எழாஅல்
கோடியர் தலைவ"[7]

என்பது 'மிடற்றுப் பாடலைத் தொடங்கி எழுந்திருந்த பயன்களைத் தன்னிடத்தே உடைத்தாகிய யாழையுடைய கூத்தர்க்குத் தலைவனே' என்னும் பொருள் தருவதனால் கூத்தர் வாய்ப்பாட்டு, யாழ் முதலான இசை ஆகியவற்றில் வல்லவராயிருந்தனர் என்பதும் பெறப்படும்.

"மன்றுதொறு நின்ற குரவை சேரிதொறும்
உரையும் பாட்டும் ஆட்டும் விரைஇ"[8]

என்பது புனைந்துரைகளும், பாட்டும், பல்வகைக் கூத்துகளும் ஒன்றோடு ஒன்று கலந்து விளங்கிய தன்மையைக் குறிக்கும்.

"விழவி னாடும் வயிரியர் மடிய"[9]

என்னும் மதுரைக்காஞ்சி அடிகள் வயிரியராகிய கூத்தர் திருவிழா நாளின்கண்ணே கூத்தாடுவர் என்று அவர்கள் நாடகமாடும் காலத்தைக் குறிக்கிறது.

"நறும்போது கஞலிய நாகுமுதிர் நாகத்துக்
குறும்பொறை நன்னாடு கோடியர்க் கீந்த
காரிக் குதிரைக் காரி"[10]

என்னும் சிறுபாணாற்றுப்படை அக்கால வள்ளல்கள் மலைகள் சூழ்ந்த நாடுகளைக் கோடியராகிய கூத்தர்களுக்குப் பரிசிலாக வழங்கினர் என்னும் செய்தியைத் தருகிறது.

"கலம்பெறு கண்ணுளர் ஒக்கல் தலைவ"[11]

என்பது 'அணிகலன்களைப் பரிசிலாகப் பெறும் கூத்தருடைய சுற்றத்திற்குத் தலைவனே' என்னும் பொருள் தரும். இது நாடகமாடும் கூத்தர் அணிகலன்களைப் பரிசிலாகப் பெற்றனர் என்பதையும், அவர்கள் சுற்றத்தினரோடு கூட்டமாக இயங்கினர் என்பதையும் தெரிவிக்கும்.

இவ்வாறு சங்கப்பாடல்கள் நாடகமாடுவார் பரியாயப் பெயர்கள், ஆடுகளம், பயன்படுத்தும் இசைக்கருவிகள், ஆடும்

நேரம், பார்த்து மகிழ்ந்த இடம், ஆடிய நாட்கள், பெற்ற பெறும் பரிசில், கூட்டத்தோடு கலைபயின்ற திறம் முதலானவற்றைத் தெரிவிக்கின்றன.

மதுரை இளம்பாலாசிரியன் சேந்தன் கூத்தனார், மதுரைக் காருலவியங் கூத்தனார், மதுரைக் கூத்தனார், மதுரைத் தமிழ்க் கூத்தனார், முதுகூத்தனார் வேம்பற்றூர்க் கண்ணன் கூத்தன் முதலான புலவர்கள் கூத்தில் வல்லவராயிருந்தமையால் 'கூத்தன்' என்று இயற் பெயரோடு சார்த்தி அழைக்கப்பட்டுள்ளனர். அக் காலத்தில் நாடகம் பெற்றிருந்த செல்வாக்கிற்கு இதுவும் ஓர் எடுத்துக்காட்டாம்.

நாடகம் : பிற பெயர்கள்

நாடகத்தைக் குறிக்கும் சொற்கள் பல இருந்தன. அவற்றைத் திவாகர நிகண்டு தொகுத்துத் தருகிறது.

> "நடமே நாடகம் கண்ணுள் நட்டம்
> படிதம் ஆடல் தாண்டவம் பரதம்
> ஆலுதல் தூங்கல் வாணி குரவை
> நிலயம் திருத்தம் கூத்தெனப் படுமே"[12]

இவை அனைத்தும் தமிழ்ச் சொற்களாதல் காண்க.

நாடக இலக்கண நூல்கள்

தமிழில் தொடக்க காலத்திலேயே நாடக நூல்கள் பல இருந்தன. அவற்றின் அடிப்படையில் பல நாடக இலக்கண நூல்கள் தோன்றின. இலக்கிய இலக்கண நூல்களின் உரையாசிரியர்கள் இந்நூல்கள் பற்றிய சில குறிப்புகளைத் தந்துள்ளனர்.

> அகத்தியம், இசை நுணுக்கம், இந்திர காவியம், கடகண்டு, குணநூல், கூத்தநூல், சயந்தம், சிற்றிசை, செயன்முறை, செயிற்றியம், தாளவகையோத்து, நூல், பஞ்ச பாரதீயம், பஞ்ச மரபு, பரதம், பரத சேனாபதீயம், பெருநாரை, பெருங் குருகு, பேரிசை, மதிவாணர் நாடகத் தமிழ்நூல், முறுவல், மோதிரப் பாட்டு, வஞ்சிப்பாட்டு, விளக்கத்தார் கூத்து

இவற்றுள் சில இசை இலக்கண நூல்கள், இசையின்றி நாடக மில்லையாதலின் இங்குச் சேர்த்துத் தரப்பட்டுள்ளன. சிலம்பு, இறையனாரகப்பொருள், யாப்பருங்கலம் முதலானவற்றின் உரை கவில் இப்பெயர்கள் காணப்படுகின்றன. சில நாடக இலக்கண நூற்பாக்களும் மேற்கோள்களாகத் தரப்பட்டுள்ளன.

இவ்வளவு இலக்கண நூல்கள் இருந்திருப்பதால் தமிழ் நாடகமும் மிகச் சிறந்து விளங்கியிருத்தல் வேண்டும் என்பது வெளிப்படை.

இவற்றுள் 'அகத்தியம்' முதல் நூல்; இது முத்தமிழுக்கும் இலக்கணம் இயம்புவது. எனவே, நாடகத்தமிழாகிய மூன்றாம் பகுதிக்கும் இலக்கணம் இருந்திருத்தல் வேண்டும்.

'பரதம்' பரதர் என்ற தமிழ் முனிவரால் இயற்றப்பட்டது, நெடுங் காலத்திற்கு முன்பேயே இது வடமொழியில் 'நாட்டிய சாஸ்திரம்' என்ற பெயரில் மொழிபெயர்க்கப் பட்டுவிட்டது. தமிழ் நூல் மறைந்துவிட்டது.

உரையாசிரியர்கள் குறிப்பிடும் கூத்த நூலும், இன்று அச்சில் வெளிவந்துள்ள கூத்த நூலும் வேறு வேறானவை; ஒன்றே என்று கொள்வார் கொள்க.

செயிற்றியம் முதலானவற்றிலிருந்து சில நூற்பாக்களை அடியார்க்கு நல்லார் தம் சிலப்பதிகார உரையின்கண் எடுத்துக் காட்டியுள்ளார்.

> "குணத்தின் வழியதகக்கூத்தெனப் படுமே"

என்பது குணநூல் நூற்பா.

> "அகத்தெழு சுவையான் அகமெனப் படுமே"

என்பது சயந்தம்.

> "அவை தாம்
> நாடகம் பிரகர ணப்பிர கரணம்
> ஆடிய பிரகரண மங்க மென்றே
> ஓதுப நன்னூ லுணர்ந்திசி னோரே"

என்பது மதிவாணனார் நாடகத் தமிழ் நூல்.

> "அறமுத னான்கும் ஒன்பான் சுவையும்
> முறைமுன் னாடக முன்னோ னாகும்"

என்பது செயிற்றியம்.

> "உவர்ப்பின் கலக்கமாம் கைப்பின்வருங் கேடு
> துவர்ப்பின் பயமாம் சுவைகள்—அவற்றிற்
> புளிநோய் பசிகாழ்ப்புப் பூங்கொடியே தித்திப்பு
> அளிபெருகும் ஆவ தரங்கு"

என்பது பரதசேனாபதியம்.

''ஆடிட முக்கோல் ஆட்டுவார்க் கொருகோல்
பாடுநர்க் கொருகோல் அந்தர மொருகோல்
குயிலுவர் நிலையிட மொருகோல்''

என்பது நூல்.

''செந்துறை வெண்டுறை தேவா ணிய்யிரண்டும்
வந்தன முத்தகமே வண்ணமே—சுந்தருவத்
தாற்றுவரி கானல்வரி முரண் மண்டிலமாத்
தோற்று மிசையிசைப்பாச் சுட்டு''

என்பது இசைநுணுக்கம் (சிகண்டியார்)

''தெப்பரிய சிந்து திரிபதை சீர்ச்சவலை
தப்பொன்று மில்லாச் சமபாதம்—மெய்ப்படியம்
செந்துறை வெண்டுறை தேவராணி வண்ணமென்ப
பைந்தொடியாய் இன்னிசையின் பா''

என்பது பஞ்சமரபு (அறிவனார்).

''இன்னிசை வழிய தன்றி இசைத்தல் செம் பகைய தாகும்
சொன்னமாத் திரையி னோங்க விசைத்திடுஞ் சுருதி யார்ப்பே
மன்னிய விசைவ ராது மழுங்குதல் கூட மாகும்
நன்னுதால் சிதற வுந்தல் அதிர்வென நாட்டி னாரே''

என்பது பஞ்சபாரதீயம்.

இவ்வெடுத்துக்காட்டுகளால் பழந்தமிழ் இசை-நாடக இலக்கண நூல்களின் தன்மைகள் ஓரளவு புலப்படும்.

பெரும்பாலானவை நூற்பா யாப்பில் அமைந்த இலக்கண நூல்கள். பரத சேனாபதியம், இசைநுணுக்கம், பஞ்சமரபு முதலியன வெண்பாவினால் ஆனவை. பஞ்சபாரதீயம் அறுசீர் விருத்தப்பாவினால் இயன்றது.

பரதசேனாபதியம், பஞ்சபாரதீயம், பஞ்சமரபு முதலியன மகடூஉ முன்னிலை பெற்று வருகின்றன.

முழுநூல்கள் கிடைத்தால் இவற்றில் நுவல்பொருள்களை வரையறுக்க முடியும். இவற்றின் அளவும், பகுப்பும், செய்தியும் முழுவதுமாக அறியக்கூடவில்லை. இவ்விசை நாடக நூல்கள் கிடைக்காமற் போனமை தமிழர் செய்த தவக்குறைவே.

சிலப்பதிகாரம் காட்டும் நாடகக் கலைச் செல்வம்

கி.பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டளவில் தோன்றிய சிலப்பதிகாரம் தமிழ் நாடகக் கலை பற்றி பல செய்திகளைத் தருகின்றது.

இவை கூத்து (நாட்டியம்) நாடகம் ஆகிய இரண்டற்கும் பொதுவானவை. இவற்றுள் சிலவற்றை ஈண்டுக் குறிக்கலாம்.

'நாட்டுதும் யாமோர் பாட்டுடைச் செய்யுள்' என்னும் பதிகப் பகுதிக்கு உரை வரைந்த அடியார்க்கு நல்லார், ''பல பாக்களோடு உரைப்பாட்டையும் இசைப்பாட்டையுமுடைய இயலிசைநாடகம் பொருட்டொடர் நிலைச்செய்யுள்'' என்று விளக்கம் தருவர். சிலம்பு, நாடகநூலும் ஆம் என்பதனை இது வலியுறுத்தும்.

வேட்டுவ வரி, ஆய்ச்சியர் குரவை, ஊர்சூழ்வரி, குன்றக் குரவை ஆகியவற்றைக் 'கூத்தாற் பெற்ற பெயர்' என்பர் அடியார்க்குநல்லார்.

கூத்து-இருவகை

கூத்து இருவகைப்படும். அடியார்க்குநல்லார் இதனைப் பலவாறாக எடுத்துக் கூறுவர்.

வசைக்கூத்து, புகழ்க்கூத்து
வேத்தியல், பொதுவியல்
வரிக்கூத்து, வரிச்சாந்திக்கூத்து
சாந்திக்கூத்து, விநோதக்கூத்து
ஆரியக் கூத்து, தமிழக்கூத்து
இயல்புக் கூத்து, தேசிக்கூத்து
தேசி, மார்க்கம் (அ ந் 5)

இவ்வகைப்படும் இருவகைக்கூத்துகள் 'ஈண்டு.....சாந்தியும் விநோதமும்' என்பர் அடியார்க்குநல்லார். இவற்றுள் சாந்திக் கூத்து. சொக்கம், மெய், அவிநயம், நாடகம் என்று நான்கு வகைப்படும்.

சொக்கக் கூத்து என்பது 108 கரணமுடைய சுத்தநிருத்தம்.

மெய்க்கூத்து என்பது தேசி வடுகு சிங்களம் என மூவகைப் படும். மெய்த்தொழிற் கூத்தாதலின் மெய்க்கூத்தாயின என்பர் அடியார்க்குநல்லார்.

அவிநயக் கூத்து என்பது கதை தழுவாது பாட்டினது பொருளுக்குக் கைகாட்டி வல்லபஞ் செய்யும் பலவகைக் கூத்து.

நாடகம் என்பது கதை தழுவி வரும் கூத்து.

விநோதக் கூத்து, குரவை, கலிநடம், குடக்கூத்து, கரணம், நோக்கு, தோற்பாவை என்று அறுவகைப்படும்; விதூடகக் கூத்தினைச் சேர்த்து ஏழு என்பாருமுளர்.

குரவைக்கூத்து என்பது, காமமும்வென்றியும் பொருளாகக் குரவைச் செய்யுள் பாட்டாக எழுவரேனும் எண்மரேனும் ஒன்பதின்மரேனும் கைபிணைந்தாடுவது ஆகும். (குரவை, வரிக் கூத்தின் ஓர் உறுப்பு).

கலிநடக் கூத்து என்பது கழாய்க் கூத்து.

குடக்கூத்து என்பது பதினோராடலுள் ஒன்றாகிய குடங் கொண்டு ஆடும் கூத்து.

கரணக் கூத்து என்பது படிந்த ஆடல் எனப்படும்.

நோக்கு என்பது பாரமும் நுண்மையும் மாயமும் முதலாயின வற்றை உடையது.

தோற்பாவை தோலாற்செய்த பாவையினை ஆட்டுவிக்கும் கூத்து.

ஏழாவதாக, வெறியாட்டினைக் கூறுவாரும் உளர்.

விநோதக் கூத்தினை வென்றிக்கூத்து, வசைக்கூத்து என்று இருவகையாகக் கூறுதலும் உண்டு.

கூத்துகளை, அகக்கூத்து புறக்கூத்து என்றும், அல்லது அக நாடகம் புறநாடகம் என்றும் இருவகையாகக் கூறுதலும் உண்டு.

இவ்வாறு பல்வகைக் கூத்துகளைச் சிலம்பின் அரங்கேற்றுக் காதை சுட்டுகிறது. இவையனைத்தும் ஆரம்பகால மேடையில் ஒளிர்ந்த கூத்துகள் எனலாம். கதை தழுவிய கூத்துகள் சில; கதை தழுவாத ஆடல்கள் சில.

பதினோராடல் :

''கடையம் அயிராணிமரக் கான்விந்தை கந்தன்
குடைதுடிமால் அல்லியம்மல் குட்பம்—சுடர்விழியாற்
பட்டமதன் பேடுதிருப் பாவையரன் பாண்டரங்கம்
கொட்டியிவை காண்பதினோர் கூத்து.''

என்பது பழம்பாடல். இவையெல்லாம் தெய்வ விருத்தியின்பாற் படும்.

இவற்றுள், அல்லியம், கொட்டி, குடை, குடம், பாண்ட ரங்கம், மல் ஆகிய ஆறும் நின்றாடும் கூத்துகள்.

துடி, கடையம், பேடு, மரக்கால், பாவை ஆகிய ஐந்தும் வீழ்ந்தாடும் கூத்துகள்.

இவை,அசுரரைக் கொல்ல அமரர் ஆடின என்பர் அடியார்க்கு நல்லார்.

வரிக்கூத்து

வரி எட்டு வகைப்படும். அவை; கண்கூடு வரி, காண்வரி, உள்வரி, புறவரி, கிளர் வரி, தேர்ச்சி வரி, காட்சி வரி, எடுத்துக் கோள் வரி என்பன.

எண்வகை வரியும், பதினோராடலும் சிலம்பிலும் அதன் உரையிலும் விரிவாகக் கூறப்பட்டுள்ளன.

பாடல் :

நாடகங்களுக்குப் பாடல் இன்றியமையாதது. பாட்டு உரு என்றும் சொல்லப்படும். இவற்றை அகநாடகங்களுக்கு உரிய கரு, புறநாடகங்களுக்கு உரிய உரு என்று பகுப்பர். பாடல் பண்ணல் முதலிய எட்டுவகைப்பட்ட குறிக்கோள் உடையது.

''இன்பம் தெளிவே நிறையோ டொளியே
வன்சொல் இறுதி மந்தம் உச்சமென
வந்த வெட்டும் பாடலின் பயனே''

என்பதனால் நாடகப் பாடல் எண்வகைப்பயன் தருவது என்பதனை அறியலாம்.

பாட்டுக்கு இசைக்கருவிகள் அழகு சேர்க்கும். அவை, கீதாங்கம், நிருத்தாங்கம், உபயாங்கம் (கீதத்திற்கு வாசிப்பது, நிருத்தத்திற்கு வாசிப்பது, இரண்டற்கும் வாசிப்பது) என்று மூவகையாகும்.

பாட்டுக்குரிய தாளம், தூக்கு என்பனவும் வரையறை செய் யப்பட்டிருக்கின்றன.

பிற கலைஞர்

நாடகம் அல்லது நாட்டியம் நடைபெறும்போது பிற கலைஞர் களும் உடனிருந்து தம் பணியினைச் செய்வர்.

இசையாசிரியன் யாழ், குழல், தண்ணுமை ஆகியவற்றைக் கொண்டு பாடற்கேற்ற இசையெழுப்புவான். ''மூலாதாரந் தொடங்கி எழுத்தின் நாதம் ஆளத்தியாய்ப் பின் இசையென்றும் பண்ணென்றும் பெயராம்'' என்றும், ''பல இயற்பாக்களுடனே இசைத்தலால் இசையென்று பெயராம்'' என்றும் அடியார்க்கு நல்லார் இசைக்கு விளக்கம் தருவர். நால்வகை யாழ், குழல், எழுவகை முழவு ஆகியவற்றைக் கூத்துகளின் உருக்களுக்கேற்ற வாறு புணர்க்கவல்லவன் இசையாசிரியன்; இசையில் சுவை

வேண்டும், நால்வகைச் சொல்லின் திறம் அறியவேண்டும்; கவியது குறிப்பு உணர்தல் வேண்டும்; ஆடலாசிரியரின் திறனும் அறிந்திருக்க வேண்டும். இவையனைத்தும் கொண்டவனே இசையாசிரியன்.

நாடகமியற்றும் கவிஞன் வேத்தியல், பொதுவியல் இரண்டன் திறம் அறிந்திருக்க வேண்டும். வேத்தியல் அரசன் அவையில் ஆடும் கூத்து; பொதுவியல் பொது மன்றில் ஆடும் கூத்து. வேத்தியம் அகம், பொதுவியல் புறம் என்பாரும் உளர். இசைப்புலவன் தரும் பதினொரு பாகுபாட்டினை (முதல், முறை, முடிவு, நிறை, குறை, கிழமை, வலிவு, மெலிவு, சமன், வரையறை, நீர்மை என்னும் ஆளத்தி வைத்த பண்ணீர்மை) நன்கறிந்து, அறிந்த வண்ணம் அவன் தாள நிலையில் எய்தவைத்த நிறம் (ஓசை) தன் கவியினிடத்தே தோன்ற வைக்கவல்லவன் கவிஞன்.

தண்ணுமையான் இசைக்கருவிக் குழுவினருள் மிகவும் முக்கிய மானவன். இவன் எல்லாக் கூத்துக்களும், எல்லாப் பாட்டுக்களும், எல்லா இசைகளும் (11991 ஆதியிசை) வடவெழுத்து நீங்கிய வாக்கியக் கட்டளைக் கூறுபாடுகளும், (மூவகைத் தமிழ்களும்) எல்லாப் பண்களும், இருவகைத் தாளங்களும், எழுவகைத் தூக்கு களும், இவற்றின் குற்றங்களும், இயற்சொல் முதலான நான்கு சொற்களும் ஆகிய ஒன்பதனையும் இலக்கணவழியே நுண்ணிதாக அறிந்தவன் தண்ணுமையோன். மற்றைக் கருவிகளின் குறையை நிரப்புதலும், மற்றைக் கருவிகளின் மிகுதியை அடக்குதலும், இவ் வாறு ஆக்குமிடத்தும் அடக்குமிடத்தும் மீத்திறம் படாது செய் தலும் உடையவன் தண்ணுமையாசிரியன்.

குழலோன் 103 பண்ணீர்மைகளையும் தம் நிலைகுலையாமற் காட்டவல்லவன்; தண்ணுமையோன் நெறிநின்று பொருந்தி வாசிப்பவன். யாழ்மேல் வைத்து இசைக்காரன் பாடிய பாட்டினி யல்பைப்பாடுகின்ற பண்ணுக்கு அயல்விரவாமல் நோக்கி வண்ணம் முதலாகக் காட்டப்பட்ட பாடலில் இயன்றஅழகெல் லாம் நிரம்பக்காட்டி வழுவின்றி வாசித்துக் காட்ட வல்லவன் குழலோன் ஆவான்.

யாழாசிரியனும் இவ்வாறே இசைக்கூறுபாடுகளெல்லாம் அறிந்து நரம்பு அடைவுகெடாமலும் பண்ணீர்மை முதலாயின குன்றாமலும் புணர்க்க வல்லவன்.

விலக்குறுப்பு

தலைவன் செலுத்துகின்ற கதையை விலக்கியும், அக்கதையை நடாத்தியும் முன்பு செய்த கதைக்கே உறுப்பாகுவதை விலக் குறுப்பு என்று கூறுவர். அவை பதினான்கு வகை. பொருள், யோனி, விருத்தி, சந்தி, சுவை, சாதி, குறிப்பு, சத்துவம், அவிநயம், சொல், சொல் வகை, வண்ணம், வரி, சேதம் என இவை.

அறம், பொருள், இன்பம், வீடு எனப்பொருள் நான்கு. இவை நாடகத்திற் கூடியும் குறைந்தும் வரும். அதனால் பெயர் வேறு படும். அவை நாடகம் (நான்கும்), பிரகரணப் பிரகரணம் (முதல் மூன்று), பிரகரணம் (அறம் பொருள்), அங்கம் (அறம்) என்பன.

யோனி என்பது கதைப்பொருள். அது, உள்ளோன் தலைவ னாக உள்ளதோர் பொருள்மேற் செல்லுதல், இல்லோன் தலைவ னாக உள்ளதோர் பொருள்மேல் செல்லுதல், உள்ளோன் தலைவ னாக இல்லதோர் பொருள்மேற் செய்தல், இல்லோன் தலைவ னாக இல்லதோர் பொருள்மேற் செய்தல் என்று நான்கு வகைப் படும்.

விருத்தி தலைவனை ஒட்டிக் கதை செல்லுமாறு: சாத்துவதி, ஆரபடி, கைசிக, பாரதி என்பன. சாத்துவதி (அறம்-தெய்வ மானிடர்), ஆரபடி (பொருள்-வீர மானிடர்) கைசிகி (காமம்- காமுகர்-மக்கள்), பாரதி (கூத்தன்-தலைவனாக நடன் நடி பொரு ளாகக் காட்டியும் உரைத்தும் வருவது).

சந்தி, நாடகக் கதையின் வளர்ச்சி நிலைகள் அவை முகம், பிரதிமுகம், கருப்பம், விளைவு, துய்த்தல் என ஐந்து வகைப்படும்.

சுவை ஒன்பது, வீரம், அச்சம், இழிவு, அற்புதம், இன்பம், அவலம், நகை, வெகுளி, நடுவுநிலை என்பன.

சாதி என்பது நாடக வகைகள். அவை நாடகம், பிரகரணம், பாணம், பிரகசனம், படிமம், வியாயோகம், சமவாகாரம், வீதி, அங்கம், ஈகாமிருகம் என்று வடமொழியிற் கூறப்படும்.

குறிப்பு என்பது சுவையின்கண் தோன்றுவது.

சத்துவம் என்பது அக்குறிப்பின்கண் நிகழ்கின்ற நிகழ்ச்சி. இதனை விறல் என்பர். மெய்ம்மயிர் சிலிர்த்தல், கண்ணீர் வார்த்தல் முதலியன.

அவிநயம் என்பது பாவகம். போலச் செய்தல் என்னும் பொருளது. 24 வகையுடையது அவிநயம். (வெகுண்டோன் விநயம் தொடங்கி நஞ்சுண்டோன் அவிநயம் ஈறாக),

சொல் மூன்று வகை. அவை உட்சொல், புறச்சொல், ஆகாயச் சொல் என்பன. நெஞ்சொடு கூறல், கேட்போர்க்கு உரைத்தல், தானே கூறல் என்றும் கூறலாம்.

சொல்வகை நான்கு. சுண்ணம், சுரிதகம், வண்ணம், வரிதகம் என்பன. 4, 8, 16, 32 அடிகளான் வருவது.

வண்ணம் பெருவண்ணம், இடைவண்ணம், வனப்பு வண்ணம் என்று மூன்று வகை.

வரி, எட்டு வகை. கண்கூடுவரி முதலான எட்டு.

சேதம் என்பது ஆரியம், தமிழ் என இருவகைத்து. "ஆரியம் தமிழெனும் சீர் நடம் இரண்டினும் ஆதிக் கதையை அவற்றிற் கொப்பச் சேதித் திடுவது சேதமென்றாகும்" வழக்கில் நடந்த கதையை தமிழிலோ, வடமொழியிலோ சேதித்துச் சொல்வது சேதம் ஆகும்.

இவை பதினான்கும் நாடகத்திற்கே உரிய விலக்குறுப்புகள் என்று அடியார்க்கு நல்லார் விள்ளகமாகக் குறிப்பர்.

(அச்சுவைகளில் எண்ணம் வந்தாய் தோற்றும் உடம்பில்; உடம்பின் மிகத் தோற்றும் முகத்து, முகத்தின் மிகத்தோற்றும் கண்ணில்; கண்ணின் மிகத் தோற்றும் கண்ணின் கடையகத்து என்றவாறு-என்னும் குறிப்பு சுவையின் நுட்பத்தை அந்நாள் மக்கள், கலைஞர் அறிந்திருந்தமைக்குச் சான்றாகத் திகழ்கிறது.)

அரங்கு

சிற்ப நூலாசிரியர்கள் வகுத்த நன்மைகளிலிருந்து சிறிதும் வழுவாத வகையில் அரங்குகள் கட்டப்படுதல் வேண்டும்.

முதலில் கட்டப்படும் நிலம் குற்றங்கள் அற்றதாக இருத்தல் வேண்டும். தெய்வத்தானம், பள்ளி, அந்தணரிருக்கை, கூபம். குளன், கா முதலாக உடையன நீங்கி இருத்தல்; குழிப் புழுதி, குழிநிறைவு இன்றிக் காணப்படுதல்; மண் மதுரம் (இனிமை, உடையதாக, சுவை மிக்கதாக விளங்குதல், களித்தரை, உவர்த் தரை, ஈளைத்தரை, பொல்லாச்சாம்பல் தரை, பொடித்தரை என்று சொல்லப்பட்டன ஒழிந்த தரையாதல் ஊரின் நடுவே தேரோடும் வீதிகள் எதிர்முகமாக இருத்தல் முதலியன நாடக அரங்கத்திற்குரியதென ஆய்ந்து தேர்தல் வேண்டும்.

வன்னிலம் என்பது குழியின் மண் மிகுவது; மென்னிலமாவது, குறைவது; இடைப்பாலாவது ஒப்பு.

சுவைகளில் துவர்ப்பு-பயம்; புளிப்பு-நோய்; காழ்ப்பு-பசி நீடுதல்; கைப்பு-கேடு, உவர்ப்பு-கலக்கம் தருமாதலான் இவை நீக்கப்பட்டன.

நாற்றம் என்பது கொள்ளிலை, செந்நெல், சண்பகம், சுரபுன்னை என்னும் இவை. ஒழிந்தன தீமை தரும்.

அரங்கு எழுகோல் அகலமும், எண்கோல் நீளமும், ஒருகோல் குறட்டுயரமும் உடையதாதல் வேண்டும். (ஒரு கோலென்பது உத்தமன் கைப்பெருவிரலில் 24 கொண்ட மூங்கில் கோல். 8 அணு-1 தேர்த்து; 8 தேர்த்து-1 இம்மி; 8 இம்மி-1 எள்ளு; 8 எள்ளு-1 நெல்லு; 8 நெல்லு-1 பெருவிரல் ஆகும். இன்றைய அளவுப்படி 28′ 32′ 4′) அரங்கப் பலகைக்கும் உத்தரப் பலகைக்கும் இடையே உயரம் 4 கோல் (அல்லது 16 அடி). (உத்தமராவார் கழிய நெடுமையும் கழியக் குறுமையும் இல்லோர் என்பதனையும் நோக்குக).

அரங்கிற்கு உட்புகவும் புறப்படவும் இரண்டு வாயில்கள் அமைக்கப்படவேண்டும். இதனோடு கரந்துபோக்கிடன், கண்ணுளர் குடிஞைப்பள்ளி (க்ரீன் ரூம்), அரங்கம், அதன் எதிர் மன்னர் மாந்தரோடிருக்கும் அவையரங்கம், மக்கள் அரங்கம் என்பனவும் கட்டப்பட வேண்டும்.

அரங்கில் உள்ள தூணின் நிழல் நாயகப் பத்தியின் கண்ணும், அவையின் கண்ணும் படாதபடி நிலைவிளக்கு நிறுத்தப்படல் வேண்டும்.

ஒருமுகவெழினி, பொருமுகவெழினி, கரந்துவரலெழினி எனும் இவற்றை இடத்தூண், இருவலத்தூண், மேற்கட்டு எனு மிடங்களில் செயற்பாட்டுடன் அமைத்தல் வேண்டும். மேற்கட்டுத் திரை ஆகாயசாரிகளாய்த் தோன்றுவார்க்கு.

விதானத்தில் அழகிய சித்திரங்கள் தீட்டப்பட்டிருத்தல் வேண்டும். முத்து மாலைகளான சரியும் தூக்கும் தாமமும் (மாலைகளும்) தொங்கவிடப்படுதல் வேண்டும்.

இவ்வாறு புதுமையுடையதாக அக்கால நாடக அரங்கு அமைக்கப்பட்டிருந்தது.

மாதவி ஆடல்

ஆடல், பாடல், அழகு எனும் மூன்றிலும் சிறந்தவள்.

ஐந்தாண்டு அகவையிற் கற்கத் தொடங்கி, ஏழாண்டுகள் பயின்று, பன்னிரண்டாம் ஆண்டில் தலையரங்கு ஏறியவள். இவளுக்குக் கற்பித்தவள் 'தோரிய மடந்தை'; தோரிய மடந்தை என்பவள் ஆடி முதிர்ந்தவள். ''நாட்டியநன்னூல் நன்கு கடைப் பிடித்துக் காட்டினள் ஆதலின்'' என்பதற்கு 'இக்கதையிற் கூறிய முத்தமிழ் வகையையும் காட்டினாள் ஆதலின் என்றுமாம்' என்று உரைதருவர். ''நூல்களிற் சொன்ன முறைமை வழுவாமல் அவிநயித்துப் பாவகம் தோன்ற விலக்குறுப்புப் பதினாலின் நெறி வழுவாமல் ஆடிக்காட்டினாள்'' என்றும் உரைப்பர். இப்படி ஆடிய இவளுக்கு அரசன் 'தலைக்கோல்' பட்டமும் பரிசும் வழங்கினன்.

சிலம்புதரும் வேறு செய்திகள்

துணங்கை-(5/70); இதனைத் திவாகரம் ''முடக்கிய இருகை பழுபுடையொற்றித் துடக்கிய நடையது துணங்கை யாகும்'' என்னும். இதனைச் 'சிங்கி' என்றும் கூறுவர்.

பதினோராடல்—[13]

எண்வகை வரி—[14]

''நாடக நூலார் இவ்விருப்பை ஐம்பதென விரிவரை யறையாற் கூறித் தொகை வரையறை...தலைக்கண் விருத்தி—பதுமாசனம்''[15]

வரி என்பதற்கு இலக்கணம் கூறும் அடி. ''அவரவர் பிறந்த நிலத்தன்மையும் பிறப்பிற்கேற்ற தொழிற்றன்மையும் தோன்ற நடித்தல்'' என்பர்.[16]

'வாரம் பாடும் தோரியமடைந்தை'[17] என்பது; 'தோரிய மடந்தை—இவள் ஆடிமுதிர்ந்த பின்பு பாடன்மகளாய் ஆடன் மகளிர் காலுக்கு ஒற்றறுத்துப் பாடுங்கால் இடத்தூண் சேர்ந்தியலு மிவள்' என்பர் அடி.

''நாடக மடந்தையர் ஆடரங்கு யாங்கணும்
கண்களிகொள்ளும் காட்சியை யாகென''[18]

அரசன் பல்வேறிடங்களுக்குச் செல்வழி உடன்செல்லும் நாடக மடந்தையர் பல்வேறு அரங்கினும் அரசனை வாழ்த்திப் பாடினர் என்றவாறு.

''உமையவள் ஒருதிற னாக வோங்கிய
இமையவ னாடிய கொட்டிச் சேதம்;
பாத்தரு நால்வகை மறையோர் பறையூர்க்
கூத்தச் சாக்கையன் ஆடலின் மகிழ்ந்தவன்''[19]

சிவபெருமான் ஆடிய கொட்டிச் சேதம் என்னும் கொடுகொட்டிக் கூத்தினை மறையவர் வாழும் பறையூர்க் கூத்தச் சாக்கையன் ஆடுதலின் அரசன் கண்டு மகிழ்ந்தான்.

''ஆடுங் கூத்தர் போல் ஆருயிர் ஓராவழிக்
கூடிய கோலத்து ஒருங்குநின் றியலாது
செவ்வினை வழித்தாய் உயிர்செலு மென்பது
பொய்யில் காட்சியோர் பொருளுரை''[20]

கோலத்திற்கேற்பக் கூத்தர் ஆடுவர்; அதுபோல வினைக்கேற்ப உயிர் செல்லும்.

இங்ஙனம் சிலம்பு தமிழ் நாடகக் கலையில் பல நுட்பங்களை எடுத்துரைக்கிறது. நாடக மாடுவார், நாடக வகை, நாடக சந்தி, நாடக அரங்கு, நாடக மடந்தையர், கூடிசைக் குயிலுவர் 208 பேர், நகைவேழம்பர் நூற்றுவர், பதினோராடல், எண் வகை வரி, கொடு கொட்டிச் சேதம், குரவைக் கூத்துகள் முதலானவை பற்றிய அரிய செய்திகளை இளங்கோவடிகளும், அடியார்க்கு நல்லாரும், அரும்பதவுரைகாரரும் தொகுத்து, பழந்தமிழர் நாடகக் கலைச் செல்வத்தை நமக்குப் பாதுகாத்து அடைக்கலமாக வழங்கியுள்ளனர்.

பிற நூல்களும் கல்வெட்டுகளும் காட்டும் நாடகச் செய்திகள்

ஏறத்தாழ ஒன்பதாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த சீவ சிந்தாமணி நாடகம் பற்றிய பல செய்திகளைக் தருகிறது. ஏறத் தாழ ஐம்பது இடங்களில் நாடகம் சிந்தாமணியில் குறிப்பிடப் பட்டிருக்கிறது.

சிந்தாமணியில் வரும் அனங்கமாலை ஒரு நாடக மடந்தை. அவளுக்கு ஒப்பனை செய்கிறான் சீவகன். ''அனங்கமாலையின் நுதலில் பட்டம் கட்டினான்; தலையிற் கோதை சூட்டினான்; மார்பில் சந்தனத்தையும், முத்துவடங்களையும் பொன் ஆபரணங்களையும் அணிவித்தான், சிவந்த பட்டினைக் கட்டுவித் தான், வானவில் போல் ஒளி வீசும் குண்டலம், பொன்னோலை,

காற்சிலம்பு, கிண்கிணி ஆகியன அணிவித்தான் என்று'' கூறுகிறார் தேவர்[21] அவள் ஆடல் அனைவரையும் உருக்கியது.

''அரங்கன் மேல் இவளைத் தந்ததாய்கொலோ கயத்தி''[22]

''பாவை நிருத்தம் நோக்கி,
மெய்யுருகிக் கண்ணுருகி நெஞ்சுருகிக் காம
வெயில்வெண்ணெய்ப் பாவைபோல் மெலிகின்றாரே''[23]

''ஆடவர் மனங்கள் என்னும் அரங்கின்மேல் அனங்க மாலை
ஆடினாள்''[24]

இவ்வாறு அனங்கமாலையின் ஆடல் வருணிக்கப்படுகிறது. ஆடவர் மனங்களே அவளுக்கு நாட்டியமேடை யாகிறது என்னும் கற்பனை நினைக்கற்பாலது.

பதுமையார் இலம்பகத்திலும் நாடகக் காட்சி ஒன்று இடம் பெறுகிறது. அங்கு, 'அந்தர மகளிரன்னார் நாடக மியற்று கின்றார்[25] அதனைக் கண்டு, 'வெண்ணெய் தீயுற்ற வண்ணம் ஆடவர் மெலிகின்றாரே'[26] என்கிறார் கவிஞர். ஆடும்போது ''பாடலோடு, இயைந்த ஆடல், பண்ணமை, கருவி மூன்றும்'' ஒன்றிணைந்து நிற்க அவள் இலயமாய் ஆடுகின்றாள்[27] சீவகனைக் கண்டதும் அவன் வனப்பைப் பருகி வியப்பால் இலயம் நீங்கினாள்.[28] என்கிறார்.

''பண்கனி யப்பரு கிப்பய னாடகம்
கண்கனி யக்கவர்ந் துண்டுசின் னாள்செல''[29]

என்பதனால் சீவகன் இன்னிசையைக் காது குளிரக் கேட்டும், சுவை தரும் நாடகங்களைக் கண்மகிழக் கண்டும் நாள்களைக் கழித்தான் என்பது அறியப் படுகிறது. நாடகம், 'பயன் நாடகம்' எனப் பட்டதும், அதனை அவன் விரும்பிப் பார்த்தது 'கண்கனியக் கவர்ந்து உண்டு' எனப்பட்டதும் காணத் தக்கது.

''கடியரங் கணிந்து மூதூர்க் கடல்கிளர்ந் தனைய தொப்ப
நடையறி புலவ ரீண்டி நாடகம் நயந்து காண்பான்''[30]

என்பது மக்கள் கடல் கிளர்ந்து வந்தாற்போல் திரண்டு வந்து நாடகத்தைக் கண்டனர் என்னும் கருத்தைத் தருகிறது; மேலும் நாடக நூன் முறையை நன்குணர்ந்த நாடகப் புலவர்கள் கூட்ட மாய்க் கண்டு மகிழ்ந்தனர் என்பதும், உணர்த்தப்படுகிறது.

'இன்னிசைக் கூத்து'[31] என்னும் தொடர் இசையும் கூத்தும் இணைந்து நின்ற தன்மையை நன்குணர்த்தும். 'கிளைநரம் பிசையுங் கூத்தும்'[32] என்பதும் இதனை விளக்கும்.

''யாழும் குழலும் மணிமுழவும் அரங்க மெல்லாம்
பரந்தி சைப்பத்
தோழன் விண்ணோன் அவட்டோன்றி வயங்காக்
கூத்து வயங்கியபின்''[33]

யாழும் குழலும் முழவும் நாடக சாலையில் முழங்க, விண்ணகத் தோனாகிய சுதஞ்சணன் அங்குத் தோன்றி காணக்கிடைக்காத அற்புதக் கூத்தை (வயங்காக் கூத்தினை) வழங்கினான். இதில் சுதஞ்சணன் கூத்து 'வயங்காக் கூத்து' என்று கூறப்பட்டது நினைக்கத் தக்கது.

''காமர் வல்லி மாதரார்
கூத்த றாத பள்ளியும்''[34]

என்னும் தொடர் இடைவிடாமல் அழகிய மகளிர் நாடகமாடி வந்த நாடக சாலைகள் அன்று இருந்தன என்பதைக் காட்டுகிறது.

''வண்டு சேர்ந்த குழலாள் வருமுலைகள் பாய வண்டார்
விண்டு தேன்துளிப்ப வேற்றடங் கண்தாமாடும் நாடகம்
கண்டு வாழாதவர் வாழ்க்கை யெல்லாம் சவரர்
வாழ்க்கையே''[35]

கூடிக் களிக்கும் இன்ப நாடகம் கண்டு மகிழ்ந்து வாழாதவர் வாழ்க்கையெல்லாம் கொலைத் தொழில் புரிந்து வாழும் வேடர் தம் இழிந்த வாழ்க்கையே போலாகும் என்கிறாள் கனகமாலை. எனவே நாடகம் காணுதலின் பெருமை இதில் சொல்லப் படுகிறது.

''பாரிடம் பரவ நாட்டி யவனது சரிதை யெல்லாம்
தாரிடை மார்பன் கூத்துத் தான்செய்து நடாயி னானே''[36]

சுதஞ்சணனுக்குக் கோவில் கட்டி, பொற்சிலை ஒன்றும் அவனுக்கு எழுப்பி, அக்கோயிலுக்குப் பல ஊர்களை மானிய மாகக் கொடுத்து, அவன் வரலாற்றை அழகிய ஆடற்கூத்தாக அமைத்து நாடெங்கும் நடத்தச் செய்தான் சீவகன் என்பதனால் அக்காலத்து 'வரலாற்று நாடகம்' இருந்தது என்பதை உணர முடிகிறது.

"எங்கும் நற்சுவர்கள் தோறும் நாடகம் எழுதி"[37] என்னும் தொடரில் சுவர்களில் எழுதப்பெற்ற எழிலோவியங்களை 'நாடகம் எழுதி' என்று குறிப்பிடக் காண்கிறோம். இது 'நாடகக் காட்சிகளைத் தீட்டியதால் சொல்லப்பட்டிருக்கலாம்.

"நாடகம் நாங்கள் உற்றது என்றுகையெறிந்து நக்கார்"[38] சீதத்தன் சொன்ன கதையைக் கேட்ட தோழர்கள் 'நல்ல நாடகம் நாங்கள் இது கண்டோம்' என்று பொருள்படும்படி கூறுகின்றனர். அவன் சொன்ன முறை நாடகத்தன்மை வாய்ந்திருத்தலின் அவ்வாறு அவர்கள் சொல்லியிருக்கக் கூடும்.

சீவக சிந்தாமணியில் திரைகளைப் பற்றிய பல குறிப்புகள் வருகின்றன; அவை எழில் மிக்கனவாக இருந்தன; கனமில்லாமல் இலேசாக இருந்தன, பட்டில் செய்யப்பட்டிருந்தன; எந்திரங்களின் மூலம் அவை இயக்கப்பட்டன; திரைகள் எழினி தானை, படம் முதலான சொற்களாலும் வழங்கப்பட்டன.

"இலைகொண்ட பூணினீரென்று எழினி சேர்ந்தாள்"[39]

"பளிக்கொளி மணிச்சுவர் எழினி பையவே
கிளிச்சொலின் இனியவர் நீக்கா"[40]

"மேற்படட வெருவி நோக்கித் தானையை விட்டிட் டொல்கித்
தோற்றினான் முகஞ்செய் கோலம் துளக்கினாள்
மனத்துத எல்லாம்"[41]

"நெடுங்கணாள் எழினியை நீக்கி யுய்த்து நீட்டினாள்"[42]
(இங்கு 'எழினி' என்பது யாழ்க்கருவி வைக்கும் உறை)

"ஏதமெரின் றின்றிப் பூம்பட்டு எந்திர எழினி வீழ்த்தார்"

"ஐந்து மூன்றெடுத்த செல்வத் தமளிமுன் றியற்றிப் பூம்பட்டு
எந்திர எழினி வாங்கி"[44]

"கோலங் குயிற்றிப் படங்களைந்து
ஆடு கூத்தரின்"[45]

இவ்வாறு திரைகள் நாடக அரங்கிலும், படுக்கை யறையிலும், வேறுபல இடங்களிலும் இருந்தமையைத் தேவர் சுட்டுகின்றார்.

"எலிமயிர்ப் போர்வை வைத்து எழினி வாங்கினார்"[46]

என்பதனால் எலிமயிரினால் ஆன படுக்கையறை எழினி கூறப்பட்டுள்ளதைக் காண்கிறோம்.

இயற்கையில் ஓர் எழில்மிகுந்த ஆடரங்கைக் காண்கிறார் திருத்தக்கதேவர். அதனை ஒரு கவிதையாகப் படைக்கிறார்;

"இளிவாய்ப் பிரசம் யாழாக இருங்கண் தும்பி குழலாகக்
களிவாய்க் குயில்கள் முழவாகக் கடிபூம் பொழில்கள்
அரங்காகத்
தளிர்போன் மடவார் தணர்ந்தார்தந் தடந்தோள் வளையு
மாமையும்
விளியாக் கொண்டிங்கு இளவேனில் விருந்தா ஆடல்
தொடங்கினான்"[47]

இதில், இளி என்னும் வண்டு யாழ் இசைக்கிறது; தும்பி குழல் ஓசை எழுப்புகிறது; குயில் முழவினை ஒலிக்கிறது; பூம்பொழில்கள் நாடக அரங்கமாக விளங்குகின்றன. பிரிந்து வாடும் மகளிரின் வளையலையும் மாமையையும் தூதுபோகும் பாணனின்பாட்டாகக் கொண்டு இளவேனில் ஆடத் தொடங்கினான்என்கிறார் தேவர்.

சீவகன் மகளிரை என்னோடு துறவறம் மேற்கொள்ள வாருங்கள் என்றபோது அவர்கள் கூறுவதாக ஒரு பாடல் வருகிறது; அதில்,

"நாடகம் நயந்து காண்பார் நலங்கிளர் கண்கள் குன்றும்"[48]

என்று வருகிறது. "முற்பிறப்பிலே நாடகத்தை விரும்பிக் காண வந்தவர்களின் நல்ல அழகிய கண்களைத் தோண்டியிருப்போம்; அதனால் துறவறம் மேற்கொள்ளும் நிலைக்கு நாங்கள் இப்பிறவியில் வந்திருக்கிறோம்" என்று அவர்கள் இப்பாடலில் கூறுவதனால் நாடகம் பார்ப்பார்க்குக் கொடுமை செய்தலாகாது என்பது பெறப்படுகிறது.

இங்ஙனம் சீவக சிந்தாமணி நாடக மேடை பற்றிய பல நுட்பச் செய்திகளை அள்ளித் தருகிறது. கலைகளை எதிர்க்கிறது என்று சொல்லப்படும் சமயம் சமணம்; அச்சமய காப்பியம் இசை, ஓவியம், நாடகம் முதலான எல்லாக் கலைகளையும் போற்றியுள்ள சிறப்பைக் காண்கிறோம்.

பெருங்கதை, கம்பராமாயணம், கலிங்கத்துப் பரணி, நளவெண்பா முதலான நூல்களும், தேவாரம், திருவாசகம், திவ்வியப் பிரபந்தம் முதலியனவும் சிற்சில இடங்களில் இடைக்கால நாடகம் பற்றிச் சில செய்திகளை அளிக்கின்றன.

நாடகமாடுவாரைக் கம்பன் மதங்கியார்'[49] என்றும், கண்ணுளர்[50] என்றும் கூறுகின்றான்; அவர்கள் ஆடும் மேடையை 'அன்னமென் நடையவர் ஆடு மண்டபம்[51] என்கிறார்.[52]

கலிங்கத்துப் பரணி சிவனை 'நடமாடி'[52] பேயாடும் கூத்து 'சிங்கிக் கூத்து'[53] என்றும், ஆட்டுவிப்பாரை நித்தகாரர்[54] என்றும் கழைக்கூத்து ஆடுவாரை 'வேழம்பர்' என்றும்[55] கூறுகிறது.

கல்வெட்டுகள் தரும் செய்திகள்

சோழர் காலக் கோயில் கல்வெட்டுகள் பல அக்காலத்தில் பத்து முதல் பதினான்காம் நூற்றாண்டு வரை நடந்த சில நாடகக் கலை நிகழ்ச்சி பற்றிய செய்திகளைத் தருகின்றன. அவற்றுள் சில;

(1) சோழ திருப்பந்தணை நல்லூர் பசுபதீசுரர் கோயில் கல்வெட்டு 'இராசராச நாடகம்' நடிக்கப் பெற்றதைக் குறிக்கிறது. 'ஹாசியன் விக்கிரமாதித்தன் அச்சனான ராசராச நாடகப் பெரியன்' என்பது அதில் பங்கேற்றவனின் சிறப்புப் பெயராகும். இது முதலாம் இராசராசனின் பத்தாம் ஆண்டுக் கல்வெட்டில் காணப்படுவது.

(2) தஞ்சைப் பெரிய கோயிலில் உள்ள ஒரு கல்வெட்டு 'இராசராசேசுவர நாடகம் பற்றிக் குறிப்பிடுகிறது. இதனை நடத்தியவன் 'சாந்திக் கூத்தன் திருவாள்ன் திருமுதுகுன்றன் ஆன விசய ராசேந்திர ஆசார்யன்' என்பவன் ஆவான். அவனுக்கு 120 கலம் நெல் ஆடவல்லான் மரக்கால் அளவில் தரப்பட்டுள்ளது.

(3) அதே கோயிலின் மேற்புறக் கர்ப்பக்கிருகச் சுவரில் ஒரு கல்வெட்டு உள்ளது. இதில் புரட்டாசி மாதம் ஏழுநாள் நடைபெற்ற திருவிழாவின்போது புரட்டாசி பூரட்டாதியில் திருமூல நாயனார் நாடகமும், ஏழு அங்கங்களையுடைய ஆரியக் கூத்தும் நடத்தப் பெற்றன என்னும் செய்தி தரப்பட்டுள்ளது.

(4) அவற்றை அக்காலத்தில் நடித்தவர் வடுகமாங்குடி பாண்டி குலாசினி என்பவர்; அவர்க்குப் பின் சாக்கையர் குமரன் சீகண்டன் என்பவன் நடித்தான். சாத்தனூர் அவையினர் ஊர் அறச்சாலையில் அம்பலத்தில் கூடியிருந்து அவனுக்குப் பல மா நிலங்களை நிர்த்த போகமாக அளித்தனர்.

(5) திருவாவடுதுறை கோயிலில் நாடகம், நடனம் ஆடுவதற்காக ஒரு மண்டபம் இருந்தது. அது 'நானாவித நடனசாலை' எனப்பட்டது என்று முதற் குலோத்துங்க சோழன் கல்வெட்டால் அறிகிறோம்.

(6) திருவிடை மருதூர் சிவன் கோயிலில் ஒரு நாடக சாலை இருந்தது. கல்வெட்டு 'நகரத்தாரும், தவகன்மிகளும் நாடக சாலையில்' இருந்ததாகக் குறிப்பிடுகிறது. இங்கு, தைப் பூசம், வைகாசித் திருவாதிரை நாள்களில் ஏழு அங்க ஆரியக்கூத்து ஆடப்பட்டதாக மூன்றாம் குலோத்துங்கனின் 37ஆம் ஆண்டு கல்வெட்டுக் குறிக்கிறது. இக்கோயில் இறைவனை 'நடராசப் பெருமான்' என்றும், 'மாணிக்கக் கூத்தர்' என்றும் அழைத்தனர்.

(7) முதலாம் பராந்தக சோழனின் காலத்தில் திருவிடை மருதூர்க் கோயிலில் ஒரு நிவந்தம் விடப்பட்டது. அது, தைப்பூசத் திருநாளில் தீர்த்தம் ஆடின பிற்றை நாள் தொடங்கி மூன்று நாள் கூத்து ஆடுவதற்கும், ஏழு அங்கங்களைக் கொண்ட பழைய ஆரியக் கூத்தில் வல்லவனாகிய கீர்த்தி மறைக்காடன் ஆன திருமுறைக்காடன் ஆன திருவெள்ளறைச் சாக்கனுக்கு விளங்குடி நிலத்தில் பறைச்சேரி பத்து உட்பட வேலி நிலத்தைக் கொடுத்துள்ள செய்தியைக் குறிப்பிடுகிறது.

(8) முதலாம் குலோத்துங்களின் திருப்பாதிரிப்புலியூர் கல்வெட்டு கன்னிவனபுராணமும் நாடகமும் பாடிய புலவருக்கு அரசன் நிவந்தம் அளித்தான் என்று கூறுகிறது.

(9) திருப்பாதிரிப்புலியூர் பாடலிபுரீசுவரர் கோயிற் கல்வெட்டு 'பூம்புலியூர் நாடகம்' என்பதைக் குறிப்பிடுகிறது. இதனை எழுதியவர் கமலாலய பட்டர். இதன் காலம் 1119.

(10) வீரைத் தலைவன் பரசமய கோளரி மாமுனி என்பவன் இந்த நாடகத்தைத் தந்ததாக அதே கோயிலிலுள்ள மற்றொரு கல்வெட்டு கூறுகிறது.

(11) திருநெல்வேலி மாவட்டம் திருச்செந்தூர் வட்டம் ஆத்தூர் சோமநாதீசுவரர் கோயில் திருவிழாவில் நடிக்கப்பட்டது, 'திரு நாடகம்'. ஆவணி மாதத்தில் ஒருநாள் இதனை ஆடியதற்காகத் திருமேனி பிரியாதாள் என்ற கூத்திக்கு இரண்டு மா நிலம் வழங்கப்பட்டது. இதனைப் பாண்டியன் திரிபுவன சக்கரவர்த்தி கோனேரின்மை கொண்டான் கல்வெட்டு கூறுகிறது.

(12) திருநெல்வேலி பத்தமடை ஸ்ரீவில்லீஸ்வரம் கோயில் கல்வெட்டில் அதிகாரிகள் 'உய்யவந்தாள் அழகிய யசோதை என்னும் ஆடலழகிக்குத் திருவிழாக் காலங்களில் ஆடுவதற்காக நிலம் மானியம் கொடுத்த செய்தி உள்ளது.

(13) முதலாம் இராசராசன் நாட்டியம்-நாடகம் அறிந்த 400 தளிச்சேரிப் பெண்டுகளை (தளிக்கூத்திகள்) வரவழைத்து எல்லா வசதிகளும் செய்து தந்திருந்தான்.

(14) காமரசவல்லி என்ற ஊரில் இராசேந்திர சோழன் காலத்தில் சாக்கை மாராயன் விக்கிரம சோழன் என்பவன் வைகாசித் திருவாதிரையில் சாக்கைக் கூத்து ஆட நிலம் வழங்கப் பட்டதைத் தெரிவிக்கிறது.

(15) திருவெங்கை வாயில் கோயிலில் விக்கிரம சோழன் காலத்தில் சாந்திக் கூத்து ஒன்பது அங்கங்களும் ஆட, ஏழுநாட்டு நங்கை என்பவளுக்கு நிலம் தரப்பட்டது.

(16) அதே கோயிலில் 'சதிர விடநாயகர்' சிலையின்முன் சாந்திக்கூத்து ஆறு அங்கங்கள் நடிக்க உமையாழீவியார் சதிரவிட நங்கை என்பவளுக்கு நிலம் வழங்கப்பட்டது.

(17) திருவாரூர்க் கோயில் நடனத்தைக் கண்ட பூங்கோயில் நம்பி என்பவன் வீர சோழ அணுக்கன் என்னும் சிற்றரசனைப் புகழ்ந்து வீரணுக்க விஜயம் என்னும் நூல் ஒன்றனை எழுதிய தாகக் கல்வெட்டுக் கூறுகிறது. இஃது ஒரு நாடக நூலாக இருக்கலாம்.

இவ்வாறு இன்னும் நூற்றுக்கணக்கான கல்வெட்டுகளில் நாடகங்களைப் பற்றிய செய்திகளைக் காண்கிறோம்.

கோயில்களில் நாடக சாலை இருந்தது.

திருவிழாக் காலங்களில் நாடகம்-நடனம் ஆகியவை நடந்தன.

தை, வைகாசி, ஆவணி, புரட்டாசி ஆகிய மாதங்களில் கலைகள் அரங்கேறின.

நாடகத்தில் பங்கேற்ற நடிகருக்கும் நடனமாதர்க்கும் அரசர் களும் ஊர்ச்சபையினரும் பரிசுகள், மானியங்கள் வழங்கியிருக் கின்றனர். பட்டங்களும் தந்துள்ளனர்.

ஆடுவோர் சமுதாயத்தில் நன்கு மதிக்கப்பட்டனர்.

சாந்திக்கூத்து, சாக்கைக்கூத்து, ஆரியக்கூத்து ஆகியன பல நாள்கள் கோயில்களில் தொடர்ந்து ஆடப்பட்டிருக்கின்றன. சில அங்கப் பிரிவுகளைக் கொண்டிருந்தன.

புராணக் கதைகள், வாழ்க்கை வரலாறு, காப்பியக் கதைகள் முதலியன நாடகமாக ஆடப்பட்டிருத்தல் வேண்டும்.

இடைக் காலத்தில் (முற்பகுதியில்) நாடகம்-நடனம் ஆகியன மிகச் சிறப்பாக மேடையில் நிகழ்த்தப்பட்ட உண்மையைச் சீவக சிந்தாமணி முதலிய நூல்களும், கோயில் கல்வெட்டுக்களும் நன்கு தெரிவிக்கின்றன.

குறவஞ்சி, பள்ளு, நொண்டி, தெருக்கூத்து முதலியன (இடைக்காலம்-பிற்பகுதி)

16ஆம் நூற்றாண்டு வரை நாடகம் நிகழ்ந் ததற்கான செய்தி களையும் ஆதாரங்களையுமே இதுவரை கண்டோம். ஆனால் நடிக்கப்பெற்ற மேடை நாடகம் ஒன்றும் நம் கைக்கு வந்து சேரவில்லை.

பழைய நாடகங்கள் நமக்குக் கிடைக்காமற் போனமைக்குக் கீழ்க்கண்ட சில காரணங்களைச் சொல்லலாம்.

(1) நாடகம் மேடையில், கோயிலில், களத்து மேடுகளில், அரண்மனையில், வேறு பல இடங்களில் நடிக்கப்பட்டிருக்கிறது; ஆனால் அவற்றிற்கான எழுத்து வடிவம் அமைக்கப்படவில்லை. நாடகக் குழாத்தினர் கதை, பாடல், உரையாடல் முதலான வற்றைத் தமக்குள் முடிவு செய்து, ஒத்திகை பார்த்து வாய் மொழியாகவே பாடி நடித்திருக்கவேண்டும். நாடகம் பொது வாகக் காண்டற்கு உரியது. படிப்பதற்கில்லை என்ற எண்ணம் இருந்திருக்க வேண்டும்.

(2) பாணர் முதலானோர் பல்வேறு இடங்களுக்குச் சென்று பாடிப் பரிசில் பெற்று வந்திருக்கின்றனர். ஆனால் அவர்களின் இசைப் பாடல்கள் எழுத்து வடிவம் பெறவில்லை. எண்ணற்ற பாணர்கள் பாடிய அந்தப் பாடல்கள் நூறாயிரக் கணக்கில் இருக்கவேண்டும். ஆனால் அவையனைத்தும் இன்று நமக்குக் கிடைக்கவில்லை. அதுபோலவே நாடகங்களும் மேடையில் பேசி நடித்ததோடு, மறைந்துவிட்டன.

(3) கவிதை சுருக்கமானது; சில வரிகளில் எழுதக் கூடியது சில ஓலைகளில் தீட்டி விடக் கூடியது. எனவே அவற்றை எழுத்து வடிவத்தில் கொண்டுவர முடிந்தது. ஆனால் நாடகம் பல நாள்கள், பல இரவுகள் தொடர்ந்து நடத்தப்பட்டிருந்தது. எனவே அவற்றை எழுத வசதிகள் அக்காலத்தில் இருந்திருக்காது.

(4) காலங்கள் தோறும் அரசியல் சூழலும், சமுதாயச் சூழலும் மாறிக்கொண்டே வந்திருக்கின்றன. சமயத்தின் பங்கும்

பெரிது. இவற்றின் காரணமாகவும் பழைய தமிழ் நாடகங்கள் மறைந்திருக்கலாம். சமணம் கலைகளுக்கு எதிராக இருந்தது என்னும் கருத்து இங்கு நினைக்கத் தக்கது.

(5) ஏறத்தாழ இருபது நாடக இலக்கண நூல்கள் தமிழில் இருந்ததாக அறிய முடிகிறது. இவற்றில் ஒன்றுகூடக் கிடைக்கவில்லை. காலவெள்ளத்தில் இவ்விலக்கண நூல்கள் அழிந்தது போலவே நாடக நூல்களும் மறைந்திருக்க வேண்டும்.

ஆனால் பதினாறாம் நூற்றாண்டிற்குப் பின் எழுந்த பள்ளு, குறவஞ்சி, நொண்டி நாடகங்களில் பல நமக்குக் கிடைத்திருக்கின்றன; இது நாடக ஆய்வாளர்களுக்கு மகிழ்ச்சி தருவதாகும்.

14-ஆம் நூற்றாண்டு முதல் ஏறத்தாழ ஐந்நூற்றாண்டுக் காலம் தமிழகத்தில் நிலையான ஆட்சி இருக்கவில்லை. சீவக சிந்தாமணி, சிலப்பதிகாரம், கம்பராமாயணம், பெரிய புராணம், தேவாரம், திருவாசகம், நாலாயிரத் திவ்வியப் பிரபந்தம் முதலான நூல்கள் தோன்றிய வல்லமை மிக்க பல்லவ-சோழ ஆட்சிகளின் வீழ்ச்சிக்குப் பின்னர், தமிழகம் சிதறுண்டு நின்றது. ஒருபுறம் பிற்காலப் பாண்டியரின் ஆட்சி. ஒருபுறம் மொகலாயத் தளபதிகளின் படையெடுப்பு. மதுரை-திருச்சி பகுதிகளில் ஆந்திரத்தில் இருந்து வந்த நாயக்க மன்னர்களின் ஆட்சி, தஞ்சையில் மராட்டியர்கள், வாணிகத்திற்காக வந்து மாநிலங்களைக் கவர்ந்த ஆங்கிலேயர், டச்சுக்காரர், பிரஞ்சுக்காரர் இவர்களின் ஆதிக்கம் முதலானவற்றால் தமிழக அரசியல், சமுதாய, பொருளாதார நிலை பெரிதும் பாதிக்கப்பட்டிருந்தன. 'தடியெடுத்தவன் தண்டல்காரன்' என்பதுபோல் வல்லவர்கள் தத்தம் பகுதிகளில் மக்களை அடக்கி வல்லாண்மை செலுத்தி வந்தனர். பெரும்பான்மையினராகிய வேளாண் பெருமக்களே இதனால் பெரிதும் துன்புற்றவர்கள் ஆவர். அவர்களுள்ளும் பயிர்த் தொழில் செய்யும் குடியானவர்கள் ஏறத்தாழக் கொத்தடிமைகள் போல் இருக்க வேண்டிய சூழ்நிலையும் வந்தது. வீரர்கள் அரசியலில் தலைவர்களை அண்டிப் பிழைத்தனர்; புலவர்கள் வள்ளன்மை மிக்கவர்களைக் கெஞ்சிப் பிழைத்தனர். இந்தக் கால கட்டத்தில் தோன்றியவைதாம் பள்ளு, குறவஞ்சி, நொண்டி முதலிய நாடக வகைகள்.

'வறுமையிற் செம்மை' என்பதுபோல் இந்த நாடகங்கள் தமிழில் புதிய வரலாற்றைப் படைத்தன. இதற்கு முன்னர்த்

தோன்றிய நாடகங்கள் இருந்த இடம் தெரியாமல் அழிந்திருந்தன. இவை எழுத்து வடிவில் இன்று கிடைக்கும் நிலை ஏற்பட்டது ஒரு வெற்றி. எளிய மக்கள் இலக்கியத் தகுதி பெறக்கூடிய நிலை ஏற்பட்டது இரண்டாவது வெற்றி; இதுவரை அரசவைகளில், படித்தவர்கள் மத்தியில், பெரும்புலவர்களுக்கே உரிமையானது என்னும் பெருமையில் இருந்த தமிழ் இறங்கி வந்து பாமரர் உட்பட அனைவருக்கும் பொதுவானது மூன்றாவது மகத்தான வெற்றி.

பள்ளு, குறவஞ்சி, நொண்டி ஆகிய மூன்று வகை நாடக இலக்கியங்களும் திருநெல்வேலிச் சீமையில் தோற்றங் கொண்டன என்பது குறிப்பிடத் தக்கச் செய்தியாகும். முக்கூடற் பள்ளு[56] திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி[57] திருச்செந்தூர் நொண்டி நாடகம்[58] ஆகியன இவ்வகை இலக்கியங்களின் முதல் நூல்களாக இன்று விளங்குவதும், இவையே இன்று வரை தோன்றிய நூல்களுள் சிறப்பிடம் பெற்றுத் திகழ்வதும் குறிப்பிடத்தக்கனவாகும்.

பள்ளனது வாழ்வியல், ஒரு பள்ளன் இரு மனைவியரோடு வாழ்வது, அவர்களிடையே ஏற்படும் பிணக்கு, அவன் தொழிலாற்றும் திறம், அவர்களின் சமய நிலைகள், பண்ணைக்காரனின் அல்லது அவனது சேவகனின்) ஆணவம் நிலம், ஏர், காளை, (நெல் முதலானவற்றின் வகைகள்-சிறப்புகள் முதலிய பல்வேறு செய்திகளைப் பள்ளர் இலக்கியம் தெரிவிக்கிறது. இவை அக்காலச் சமுதாயச் சூழ்நிலையை நன்கு படம் பிடித்துக் காட்டுகின்றன. உயர்நிலை மக்களும் அடிநிலை மக்களும் எவ்வகைத் தொடர்பு பெற்றிருந்தனர் என்பதையும், சமய ஒற்றுமை ஏற்படக் குடும்ப உறவு எவ்வாறு காரணமாக இருந்தது என்பதையு பள்ளு நூல்கள் அறிவிக்கின்றன.

பள்ளு, இலக்கியமாகவும் திகழ்ந்தது; நாடகமாகவும் ஒளிர்ந்தது. களத்து மேடுகளில் பண்ணைக்காரர்கள் அல்லது வள்ளல்கள் முன்னிலையில் நடிக்கப்பெற்ற நாடகமாகப் பெருமை பெற்றது பள்ளு, ஏறத்தாழ 250 அல்லது 300 ஆண்டுகள் வாழ்வு பெற்றிருந்த பள்ளு நாடகங்களே தமிழ் நாடக வரலாற்றின் ஒரு திருப்பு முனையாக அமைந்து பிறவகை நாடக வளர்ச்சிக்கும் காரணமாக இருந்தன எனலாம்.

அழிந்தவை போக ஏறத்தாழ அறுபது பள்ளு நாடகங்களின் பெயர்கள் நமக்குக் கிடைத்துள்ளன. இவை யனைத்தும் ஏறத்தாழ ஒரே தன்மையில் கதைப் போக்கினைக் கொண்டிருந்தாலும்

கற்பனை, பாத்திறன், சொல்நயம் ஆகியவற்றில் வேறுபடு கின்றன. குறிப்பிட்ட வட்டாரங்களின் பெருமைகளையும், தலைவனாக விளங்கும் இறைவன் அல்லது வள்ளல்களின் சிறப்பு களையும் இவை எடுத்துரைக்கின்றன. இடைக்காலத் தமிழ் மேடை நாடகங்களின் அடையாளமாகத் திகழ்கிறது பள்ளு.

குறவஞ்சி பிறிதொரு சூழ்நிலையில் தோன்றி வளர்ந்தது. ஆண்டான் அடிமை அல்லது பண்ணைக்காரன் பள்ளன் என்னும் பொருளாதார ஏற்றத் தாழ்வின் அடிப்படையில் பள்ளு இலக்கியம் தோன்றியது; ஆனால் குறிஞ்சி நில மாந்தரின் ஒழுகலாற்றை ஒட்டி இறைவனின் பெருமைகளைப் புனைவதற்காகவோ வள்ளல்களின் சிறப்புகளைச் சொல்வதற்காகவோ குறவஞ்சி புனையப்பட்டது.

குற்றாலநாதர் உலாவந்தபோது அவனது எழில் தோற்றத்தில் மயங்கி விரகதாபமுற்ற தலைவிக்குக் குறவஞ்சி ஒருத்தி தோன்றிக் கையைப் பிடித்துக் குறிபார்த்து, அவள் அவனை அடைவது உறுதி என்று கூறிப் பரிசுகளைப் பெற்றுத் தன்னைத் தேடும் கணவன் சிங்கனையடைந்து சொற்போராடி. இறைவனை வணங்கி மகிழ்வதோடு நிறைவு பெறுகிறது திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி.

குறவஞ்சி, பள்ளுபோல் அல்லாமல் உயர்வாழ்வுபெற்றது; கோயில்களில் நாடக அரங்குகளில் ஆடப்பெற்ற பெருமை இதற்கு உண்டு. குற்றாலக் குறவஞ்சி, சரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சி, கும்பேசர் குறவஞ்சி, தியாகேசர் குறவஞ்சி முதலியன அவை தோன்றிய ஊர்களில் உள்ள கோயில் நாடக அரங்குகளில் ஆண்டு தோறும் நிகழ்த்தப் பெற்றன.

குறவஞ்சிகள் அனைத்தும், பள்ளு இலக்கியம் போல, ஒரே கதை அமைப்பைக் கொண்டன. ஆனால் குறவஞ்சியின் கதைப் போக்கிற்கு தத்துவ உறவினைக் குறிப்பதுண்டு. தலைவி-ஆன்மா; தலைவன்-இறைவன்; விரகதாபம்-ஏக்கம்; சேர முடியாமல் துன் புறுவது-தடை அல்லது பாசம்; ஆன்மா இறைவனோடு ஒன்றிப் பேரின்பநிலை எய்துவது காண இயலாது போல, குறவஞ்சித் தலைவியும் தலைவனை அடைந்து மகிழும்நிலை பெரும்பாலும் குறவஞ்சிகளில் பேசப்படுவதில்லை. இந்தத் தத்துவ ஒப்புமை யால் குறவஞ்சி ஒருவகையில் உயர்ந்து நிற்கிறது. தெய்வீக இலக்கியமாகவும், மேடையில் தொடர்ந்து நடிக்கப்பெற்ற நாடக வகையாகவும் சிறந்து விளங்குவது குறவஞ்சி.

பள்ளுக்குச் சமுதாய உயர்வு தாழ்வு அடிப்படை என்றால், குறவஞ்சிக்குச் சமய நெறியே அடிப்படையாதல் வேண்டும்.

இடைக்கால[58] நாடக இடைவெளியை நிறைவு செய்வதில் குறவஞ்சிக்குப் பெரும்பங்கு உண்டு.

நொண்டி நாடகம் என்பதும் சமயத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டே தோன்றியது எனலாம். தன் ஆசைநாயகிக்காகக் குதிரை திருடப்போய் பிடிபட்ட கொள்ளைக்காரன் அல்லது திருடன் ஒருவன் அதற்காகத் தன் கால்களை இழக்கிறான்; பின்னர் மனம் திருந்தி, இறைவனை வேண்டி, இழந்த தன் கால்களைப் பெற முயல்கிறான். இதுவே கதையின் போக்கு. எல்லா நொண்டி நாடகங்களும் இக்கதையமைப்பினைக் கொண்ட தாகவே விளங்குகின்றன.

பள்ளன் நல்லவன்; அவனுக்கு இருமனைவிகள்-கள் குடிப்பான் என்பது தவிர வேறு தவறுகள் செய்யாதவன்; இவற்றைத் தவறு என்று அக்காலச் சமுதாயச் சூழ்நிலையில் ஏற்பதற்கும் இல்லை. குறத்தியோ, சிங்கனோ மது அருந்துபவர்கள் என்பது தவிர வேறு பிழை செய்தவர்களாகச் சொல்வதற்கில்லை; வேட்டையாடுவது சமுதாயம் ஏற்றுக்கொண்ட ஒரு தொழில். ஆனால் நொண்டி இவர்களைப் போன்றவன் அல்லன். கொலை, களவு, காமம், மோகம், மதம் முதலான தீய குணங்களைக் கொண்ட ஒருவன். இப்படி ஒரு கதைத்தலைவனைக் கொண்ட இலக்கிய - நாடக வகை பிறிதொன்று இருக்க இயலாது.

நொண்டி ஒருவனைத் தவிர வேறு பாத்திரங்களில்லை; அவனே தற்கூற்றாகக் கதையைச் சொல்லிச் செல்வான். இதனை ஒற்றைக்கால் நாடகம் என்றும் கூறுவர்.

இம்மூவகை நாடகங்களிலும் சில ஒற்றுமைகளைக் காணலாம். முதலாவதாக முழுவதும் பாடல்களாகவே இசை அமைந்துள்ளன; இரண்டாவது, விருத்தம், கலிப்பா, சிந்து, கண்ணி முதலிய பாவகைகளும் இனங்களும் இடம்பெற்றுள்ளன; மூன்றாவது, கட்டியங்காரன், கவிக்கூற்று முதலியன பெறுமிடம்; நான்காவது, அனைத்தும் இன்பியலாக முடிகின்றன; ஐந்தாவது, சமயமே இந்நாடகங்களுக்கு அடிப்படை; ஆறாவது இவற்றின் வழி ஓரள வேனும் அன்றைய சமுதாயத்தை அறிய முடிகின்றது; ஏழாவது, எல்லாவற்றிலும் இசைக்கு முக்கியமான இடம் உண்டு; உரை

நடை அறவே இடம் பெறவில்லை, இறுதியாக, தெய்வ பக்தி, ஒழுக்கம், சமரச நோக்கு ஆகியன வலியுறுத்தப்படுகின்றன.

பதினெட்டு, பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டுகளில் தமிழக மெங்கும் தெருக்கூத்து நாடகங்கள் நடைபெற்றிருக்கின்றன. தெருக்கூத்தின் தோற்றத்தை அறுதியிட்டுச் சொல்ல முடியாது. அறிஞர் மு. சண்முகம் பிள்ளை சிலப்பதிகாரத்தையே தெருக் கூத்திற்காக எழுதப்பட்டது என்பர். அவ்வளவு தொன்மை யானது தெருக்கூத்து.

தெருக்கூத்து நாடகத்தின் அடிப்படை புராண-இதிகாசக் கதை. ஏதேனும் புராணத்திலிருந்தோ, இதிகாசத்திலிருந்தோ ஒரு பகுதியை மிக விரிவாக, நல்ல சந்த நயத்தோடு கூடிய இசைப் பாடல் கொண்டு நடித்துக் காட்டுவதாகும். முச்சந்தி அல்லது நாற்சந்திகளில் இரவு பத்து மணிக்குமேல் தொடங்கி அடுத்த நாள் விடியும்வரை நடத்தப்படும் தெருக்கூத்து பல கலைஞர்களின் கூட்டுப்பணியில் உருவாவது. அனைத்திற்கும் சூத்திரதாரியாக ஓர் ஆசிரியர் (உபாத்தியாயர், அண்ணாவி, நாடக ஆசிரியர்) இருப்பார்; அவர் சொல்லித்தந்த வண்ணம் நடிகர்கள் தம் பாடல்களை உருவேற்றி மேடையில் நடித்துக்காட்டுவார்கள். எளிய முறையில் எளிய பொருள்களைக் கொண்டு ஒப்பனை செய்துகொள்ளும் இக்கலைஞர்கள் காலில் சலங்கையும், தோளில் கட்டையும், தலையில் கிரீடமும் அணிந்து கொள்வார்கள; வண்ண உடைகளைச் சரிகை பொலியுமாறு அணிந்து கூடியிருக்கும் அத்தனை பேருக்கும் கேட்கும்வகையில் உரத்த குரலில் பாடல் அடிகளை இசையோடு பாடுவார்கள். பின்னால் இருக்கும் ஆசிரியரும் உடனிருக்கும் குழுவினரும் கருவி இசையோடு பின் பாட்டுப் பாடுவார்கள். மக்கள் விரும்பினால் ஒரேபாட்டு இரண்டாவது முறையும் பாடப்படும். நடித்துக் காட்டப்படும். கதைப்பகுதி புராணம் - இதிகாசம் தொடர்புடையதாதலால் மக்கள் ஏற்கனவே அதனை அறிந்து வருவர். அவர்கள் குறிக் கோள் பெரும்பாலும் நல்ல இசையையும் நடிப்பையும் கேட்கவும் காணவும் ஆகும். இவை மனத்தைப் பக்குவப்படுத்துவன, நெறிப் படுத்துவன, நல்வழி காட்டுவன என்று மக்கள் கருதினர். எனவே அறுவடைக் காலங்களிலும், வளம் மிகுந்த மகிழ்ச்சியான காலங் களிலும், திருவிழாக் காலங்களிலும் இத் தெருக்கூத்துகள் பல நாள்கள் தொடர்ந்து நடைபெறுவதுண்டு. தமிழ்நாட்டின் நாமறிந்த மேடை நாடகத்தின் முன்னோடி இந்தத் தெருக்கூத்தே

எனில் மிகையாகாது. "கூத்துப்பட்டறை" ந. முத்துசாமி, "நிஜ நாடக இயக்கம்" மு. இராமசாமி முதலானவர்கள் இதில் ஈடுபாடு காட்டிப் பல கட்டுரைகள் எழுதியிருக்கிறார்கள்.

இன்றைய மேடை நாடகம்

இதுவரை நாம் கண்ட எல்லா நாடக வகைகளும் மேடைக் கெனவே இயற்றப் பட்டன.

பள்ளு, குறவஞ்சி, நொண்டி, தெருக்கூத்து முதலிய அனைத் தும் இசை நாடகங்களாக, நாட்டிய நாடகங்களாக விளங்கின. தெருக்கூத்தில் மட்டும் இடையிடையே சில சொற்கள் உரையாக வரும்.

பம்மல் சம்பந்த முதலியார் காலம் தொடங்கி (சுகுண விலாச சபா தோன்றிய 1893 ஆம் ஆண்டு) மேடை நாடகம் இன்றைய இலக்கிய வாயிலான உரைநடையை மேற்கொண்டது. காசி விசுவநாத முதலியாரின் தாசில்தார் நாடகம், டம்பாச்சாரி விலாசம், பிரம்ம சமாஜ நாடகம் க.வ. இராமசாமி ராஜுவின் பிரதாப சந்திர விலாசம் முதலிய சில நாடகங்கள் உரைநடை யிலானவை என்று சொன்னாலும் ஒவ்வொன்றிலும் குறைந்தது 150 பாடல்கள் உள்ளன. இவை மேடையில் நடிக்கப்பெற்ற பெருமையுடையன.

இந்நூற்றாண்டின் தொடக்க கால நாடகங்களை 'ஸ்பெஷல் மேடை நாடகங்கள்' என்ற பெயரால் அழைப்பதும் உண்டு. இன்றைய தமிழ் மேடை நாடகத்தின் முன்னோடி தஞ்சாவூரைச் சேர்ந்த கோவிந்தசாமி ராவ் என்பவராவார். இவரது 'மனமோகன நாடகக் குழு'வே இவ்வகையில் அமைந்த முதல் மேடை நாடகக் குழுவாகும். தாரா கசாங்கம், பாதுகா பட்டாபிஷேகம், ராமதாச சரித்திரம் முதலியவற்றை இவர் மேடையேற்றினார். டி. அப்பாவுப்பிள்ளையின் 'கப்பராயாச்சாரி நாடகக் குழு' (அரிச் சந்திர நாடகம்) சுந்தராச்சாரி நாராயணசாமி பிள்ளை நாடகக் குழுக்கள் அக்காலத்தில் முக்கிய நாடகக் குழுக்களாகும்.

கன்னையா கம்பெனியாரின் (ஸ்ரீகிருஷ்ண விநோத சபா) சாதனை இங்கு நினைக்கப்பட வேண்டும். நாடக மேடைக்குப் புத்துயிர் ஊட்டியவர் இவர். புராண இதிகாச நாடகங்களையே இவர் நடித்தார். ஆனால் அவற்றிற்குக் காட்சி அமைப்புகளில்

புதுமை செய்து புதிய பரிமாணம் தந்தார். வடக்கே இருந்தும், மேற்கே இருந்தும் தாம் அறிந்த மேடை நுணுக்கங்களை அவர் பயன்படுத்திக்கொண்டார். கண்ணிற்குப் பயன்தரும் கவின்கலை என்பதை மெய்ப்பிக்கும் வகையில் அவரது நாடகங்கள் அமைந்தன. ஒலி, ஒளி, காட்சி அமைப்பு, இசை, நடிப்பு, ஒப்பனை என்று எல்லா வகைகளிலும் புதுமை செய்தவர் கன்னையா நாயுடு.

பம்மல் சம்பந்தர், ரங்கவடிவேலு, கல்யாணராம ஐயர், ராமுடு ஐயர், வள்ளி வைத்தியநாத ஐயர், அல்லி பரமேசுவர ஐயர், கே.எஸ். அனந்தநாராயண ஐயர், பி.எஸ்.வேலு நாயர், மனமோகன அரங்கசாமி நாயுடு, டி. நாராயணசாமி பிள்ளை, ஜி.எஸ். முத்துசாமி நாயுடு, சாமி நாயுடு, சீனிவாச பிள்ளை, மதார் சாயபு, பரமக்குடி ரங்கசாமி ஐயங்கார், எஸ்.ஜி. கிட்டப்பா செல்லப்பா, பாலாமணி, ராஜாம்பாள், சாரதாம்பாள், ரங்க நாயகி, வி.பி. ஜானகி முதலானோர் தொடக்க கால 'ஸ்பெஷல்' மேடை நாடகங்களில் நடித்துப் புகழ்பெற்ற நடிக-நடிகையராவர். இவர்கள் அனைவரும் சிறந்த பாடகர்களாக விளங்கினர் என்பதையும் நினைவில் கொள்ளவேண்டும்.

கும்பகோணம் வாணி விலாச சபா, எப்.ஜீ. நடேச ஐயரின் திருச்சி ரசிக ரஞ்சனி சபா, திருச்சி நகர அமெச்சூர் நாடகக்குழு, தஞ்சாவூர் சுதர்சன சபா, குமார கான சபா, மதராஸ் செக்ரடேரியர் சபா முதலான சபைகளும் (நாடகக் குழுக்களும்) குறிப்பிடத்தக்கவை.

நாடகத் துறையில் சிறுவர் (பாலர்) நாடகக்குழுக்கள் தொடங்கி நடத்த முற்பட்டது மற்றொரு வளர்ச்சியாகும். புதிய நாடகங்கள் தோன்றவும் புதிய கலைஞர்கள் வளரவும் இவை துணை செய்தன. ஜகந்நாத ஐயரின் மதுரை பால மீன ரஞ்சனி சங்கீத சபா, சச்சிதானந்தம் பிள்ளையின் மதுரை ஒரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனி, சங்கரதாச சுவாமிகளின் மதுரை தத்துவ மீனலோசனி வித்துவ பால சபா, நவாப் டி.எஸ். ராஜமாணிக்கம் பிள்ளையின் மதுரை தேவி பால வினோத சங்கீத சபா, சதாவதானம் கிருஷ்ண சாமிப் பாவலரின் பால மனோகர சபா, யதார்த்தம் டி.பி.பொன்னுசாமிபிள்ளையின் மதுரை மங்கள பால கான சபா, காரைக்குடி வைரம் அருணாசலம் செட்டியாரின் ஸ்ரீராம, பால கான சபா, காளி என். ரத்தினத்தின் தேவிநாடக சபா,

டி.கே.எஸ். சகோதரர்களின் மதுரை ஸ்ரீபால சண்முகானந்தா சபா (1925) முதலிய பாய்ஸ் கம்பெனிகள் எண்ணற்ற மேடை நாடகங்களைத் தமிழகம் எங்கும் நடத்தின. இசையின்றி நாடகமில்லை என்பதை 'சங்கீத' 'கான', என்னும் அடைமொழிகள் உணர்த்தி நிற்கின்றன.

பி.யூ. சின்னப்பா, காளி என். ரத்தினம், கே.பி. சுந்தராம்பாள், எம்.ஆர். ராதா, கே. சாரங்கபாணி, பி.டி. சம்பந்தம், பொன்னுசாமி பிள்ளை, தி.க. சண்முகம், தி.க. பகவதி என்.எஸ். கிருஷ்ணன், எம்.ஜி. இராமச்சந்திரன், கே.ஆர். இராமசாமி, எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம், ஏ.பி. நாகராஜன், டி.வி. நாராயணசாமி, எஸ்.எஸ். இராசேந்திரன், டி.என். சிவதாணு, பிரண்ட் ராமசாமி முதலான பல கலைஞர்கள் இக்குழுக்களிலிருந்து உருவானவர்கள் ஆவர்.

குமார லட்சுமி விலாச சபா, ஆஞ்சனேய கோவிந்தசாமி நாயக்கர் கம்பெனி, ராமானுகூல சபா, ரங்கூன் கிருஷ்ணப் பிள்ளையின் மதராஸ் டிராமடிக் க்ரூப், மதுரை நாகலிங்கம் பிள்ளை கம்பெனி, பழனியப்ப செட்டியார் கம்பெனி, லட்சுமி சாரதா கம்பெனி, மெட்ராஸ் பாய்ஸ் கம்பெனி ஆகிய குழுக்களின் ஆசிரியராகத் திகழ்ந்தவர் திரு. எம். கந்தசாமி முதலியார் ஆவார். இவர் எண்ணற்ற நாடகங்களை இந்தக் குழுவினர்க்குப் பயிற்சி தந்து மேடையேற்றி இருக்கிறார்.

மேலே கூறிய அத்தனைக் குழுக்களும் பெரும்பாலும் புராண இதிகாச நாடகங்களையே நடத்தின. ஒன்றிரண்டு தேச பக்தி நாடகங்களையும், சமூக நாடகங்களையும் மேடையேற்றின. 1900 முதல் 1945 வரை இந்தக் குழுக்களின் பணியினை ஒன்றுமில்லை என்று தள்ளிவிட முடியாது.

நாடக மேடை, காட்சி அமைப்பு, கதை சொல்லும் முறை, மேடைப் பாடல், நடிப்புத்திறன், நகைச்சுவை, ஒலி-ஒளி அமைப்பு, விளம்பர உத்தி, குழுவினரின் கட்டுக்கோப்பு, நாவல்களை நாடகமாக்கும் சிறப்பு, கீற்றுக் கொட்டகைகளில்-பட்டி தொட்டிகளில் ஆயிரக்கணக்கான மக்களை நிறைவு செய்யும் வகையில் நாடகம்-கதை உரையாடல்-பாடல்-இசை முதலியனவற்றைத் தகுந்த முறையில் தரும் பாங்கு ஆகிய அனைத்தும் எண்ணியெண்ணிப் போற்றுதற்குரியன.

தமிழில் இன்று வரை நாடகமே இல்லை என்பார் இவற்றையெல்லாம் சிந்தித்துப் பார்க்கவேண்டும். இவையே தமிழ்

நாடகங்கள் என்றும், மேலைநாட்டுச் சிந்தனைகளோடு (சேக்ஸ்பியர், பிரெக்ட்...) கூடியவை தமிழ் நாடகங்கள் அல்ல என்றும் உணரவேண்டும்.

பம்மல் சம்பந்த முதலியார், சி. கன்னையா, சங்கரதாச சுவாமிகள், அப்பாவுப்பிள்ளை, எம். கந்தசாமி முதலியார், தெ.பொ. கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர், உடுமலை முத்துசாமிக் கவிராயர், தி.க. சண்முகம், என்.எஸ். கிருஷ்ணன், பாலாமணி முதலானவர்களின் சிறந்த நாடகப் பணி இந்த நூற்றாண்டின் முற்பகுதி தமிழ்நாடகக் கலைக்குச் சிகரம் வைப்பதாகும்.

சக்தி கிருஷ்ணசாமியின் சக்தி நாடக மன்றம், கே.ஆர்.இராமசாமியின் கிருஷ்ணன் நாடக சபா, என்.எஸ். கிருஷ்ணனின் என்.எஸ்.கே. நாடக சபா, டி.கே. சண்முகத்தின் டி.கே.எஸ். சகோதரர்கள் நாடக மன்றம் முதலியவை அடுத்த கட்டத்தில் சிறப்பாகப் பணியாற்றிய நாடக மன்றங்கள் ஆகும்.

சமூக நாடகங்களைப் பல புதிய கோணங்களில் எழுதச்செய்து அரங்கேற்றிய பெருமை இரண்டு நாடக மன்றங்களுக்கு உண்டு. ஒன்று, டி.கே.எஸ் சகோதரர்களின் நாடக மன்றம். மனிதன், இன்ஸ்பெக்டர், குமாஸ்தாவின் மகள், இரத்த பாசம் உயிரோவியம், கள்வனின் காதலி, அந்தமான் கைதி, முள்ளில் ரோஜா முதலான பல நாடகங்களைச் சமுதாயப் பார்வையோடு மேடையில் சித்திரித்துக் காட்டினர் டி.கே.எஸ். சகோதரர்கள், ஔவையார், தமிழ்ச்செல்வம், பில்ஹணன், கவி காளமேகம், இமயத்தில் நாம், எதுவாழ்வு, மனைவி, வாழ்வில் இன்பம், இராஜராஜ சோழன் முதலான எண்ணற்ற சிறந்த நாடகங்களை அவர்கள் வழங்கினர்.

சேவாஸ்டேஜ் நிறுவனம் இரண்டாவது. பாரதி கலைஞன் திரு. எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம் அவர்களின் மேற்பார்வையில் இம்மன்றம் பல சிறந்த நாடகங்களை வழங்கியிருக்கிறது. நாலு வேலி நிலம், வடிவேலு வாத்தியார், மல்லியம் மங்களம், கண்கள், இருளும் ஒளியும், பிரசிடெண்ட் பஞ்சாட்சரம், சத்திய மங்களம், தரிசனம் முதலான பல அரிய சமூக நாடகங்களை வழங்கி மேடை வரலாற்றில் தனியிடம் பெற்றவர். தேரோட்டி மகன், போலீஸ்காரன் மகள் ஆகிய இரண்டன் மூலம் இவர் தமிழ் நாடக உலகின் புகழ் உச்சியை அடைந்தார் எனலாம்.

இந்த இரண்டு நாடகக் குழுக்களும் தமிழ் நாடக உலகின் துருவ நட்சத்திரங்களாக விளங்கி, நல்ல பாதையைக் காட்டியிருக்கின்றன.

பேரறிஞர் அண்ணா அவர்கள் தம் அரசியல் பணிகளுக்கு நடுவே மேடை நாடகங்களைத் தீட்டி அரங்கேற்றுவதில் தீவிரம் காட்டினார். சந்திரமோகன், சந்திரோதயம், காதல் ஜோதி, நீதிதேவன் மயக்கம், ஓர் இரவு, வேலைக்காரி, கல் சுமந்த கசடர் முதலான சிறந்த நாடகங்களைச் சமுதாய நோக்கோடு தீட்டி மேடையில் புரட்சியை ஏற்படுத்தினார். அந்தக் காலத்துக் கிரேக்க நாடகங்களை 20000 பேர் ஒரே நேரத்தில் கண்டு களித்தனர் என்று கூறுவார்கள். அதுபோல் திராவிட முன்னேற்றக் கழக அரசியல் மாநாடுகள் நடைபெற்றபோது சென்னை முதலான பல்வேறு இடங்களில் 25,000; 30,000 மக்கள்-தொண்டர்கள் கண்டு களிக்கும் வகையில் அவரது நாடகங்கள் அமைந்திருந்தன. அவருடைய பெரு வெற்றி அடைந்த நாடகங்களில் சில திரைப்படங்களாகவும் உருவெடுத்துத் திரையுலகிலும் சாதனை புரிந்தன.

கலைஞர் மு. கருணாநிதி அவர்கள் அண்ணாவின் வழியைப் பின்பற்றியவர். பராசக்தி தொடங்கி புனிதராஜ்யம் ஈறாக இருபதுக்கு மேற்பட்ட அரசியல், சமுதாயச் சீர்திருத்த நாடகங்களை எழுதியவர் இவர் பராசக்தி, தூக்குமேடை இரத்தக்கண்ணீர், ஒரே முத்தம், மணிமகுடம், சாந்தா அல்லது பழனியப்பன், காகிதப்பூ, நானே அறிவாளி, திருவாளர் தேசியம் பிள்ளை, உதய சூரியன், பரப்பிரம்மம், வெள்ளிக்கிழமை, சிலப்பதிகாரம் முதலியன இவர் மேடைக்காகத் தீட்டிய நாடகங்கள். அனைத்தும் சாதி, சமயம், அரசியல், ஏற்றத்தாழ்வு, சமுதாயச்சிக்கல் முதலானவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டவை.

ஏ.கே. வேலன், ப. கண்ணன், எஸ்.எஸ். தென்னரசு, சி.பி. சிற்றரசு, ஏ.வி.பி. ஆசைத்தம்பி, தில்லை வில்லாளன், முரசொலி மாறன் முதலான திராவிட இயக்கத்தைச் சேர்ந்தவர்களும் மேடை நாடகங்களைத் தீட்டியிருக்கின்றனர். மாநாடுகளிலும் தனிப்பட்ட மன்றங்களிலும் இவை நடிக்கப்பெற்றிருக்கின்றன.

இவர்களின் நாடகங்களில் சமுதாயச் சீர்திருத்தமும், சாதி ஒழிப்பும், ஆரிய-திராவிடப் பிரச்சினையும், பொருளாதார ஏற்றத்தாழ்வும், தமிழின் உயர்வும், பழந்தமிழரின் வீரமும் கருப்பொருள்களாக இடம் பெற்றிருந்தன.

எம்.ஆர். ராதா நடித்த 'இரத்தக்கண்ணீர்', 'லட்சுமி காந்தன்', 'இராமாயணம்' ஆகியனவும் இங்குக் குறிக்கத்தக்கன. தமிழகத்தில் சமுதாயப் புரட்சி ஏற்படுத்திய நாடகங்கள் இவை என்று கூறலாம்.

சிவாஜி நாடக மன்றம், எம்.ஜி.ஆர். நாடக மன்றம், எம்.எஸ். திரௌபதி நாடக மன்றம், லிட்டில் ஸ்டேஜ், ராகினி ரிக்ரியேஷன்ஸ், விவேகா ஃபைன் ஆர்ட்ஸ், எஸ்.எஸ்.ஆர். நாடக மன்றம், நேஷனல் தியேட்டர்ஸ் முதலானவற்றின் சீரிய பணிகள் இங்குக் குறிப்பிடத்தக்கன. ஒவ்வொரு மன்றமும் தனித்தனி வகையில் தம் சிறப்புகளை மேடையில் வெளிப்படுத்திக் காட்டின.

வீரபாண்டிய கட்டபொம்மன். தங்கப்பதக்கம், ஞானஒளி, பகல் நிலா, நூர்ஜகான், வியட்நாம் வீடு முதலான நாடகங்களில் உணர்ச்சிமிக்க தம் நடிப்பினால் சிவாஜி கணேசன் வெற்றி ஈட்டினார்.

சுமை தாங்கி, இன்பக் கனவு, அட்வகேட் அமரன் ஆகிய நாடகங்களின் மூலம் சமுதாய எழுச்சியை உண்டாக்கினார் எம்.ஜி.ஆர்.

சோவின் சம்பவாமி யுகேயுகே, மனம் ஒரு குரங்கு, முகமது பின் துக்ளக், யாருக்கும் வெட்கமில்லை, இரவில் சென்னை முதலான பல நாடகங்கள் அரசியல் சமுதாய நையாண்டி நாடகங்களாக அமைந்தன. விவேகா ஃபைன் ஆர்ட்சின் இந்த முயற்சிகள் நாடகத் துறையில் புதிய வழி வகுத்தன.

இலங்கேஸ்வரன், சுக்கிராசாரியார் (1, 2), சூரபத்மன், சிசுபாலன், விசுவாமித்திரர், மாலிக் காபூர், வேங்கை மார்பன், கும்பகருணன், மாவீரன் கம்சன் முதலான பல நாடகங்களை மனோகரின் நேஷனல் தியேட்டர்சார் அறிவியல் நுட்ப உத்திகளைப் பயன்படுத்தி அற்புதக் காட்சிகளை அமைத்து மேடையேற்றி வெற்றிபெற்றுள்ளனர். புராண இதிகாச, வரலாறு எதிர்நிலை மாந்தர்களை மையப்படுத்தி நாடகங்களை நடத்திச் செல்லும் உயரிய புதுமையான போக்கினை இக்குழு மிகச் சிறந்த முறையில் கடைப்பிடித்து வருகிறது.

எதிர்நீச்சல், நாணல், நீர்க்குமிழி, மேஜர் சந்திரகாந்த், மெழுகுவத்தி முதலான கே. பாலசந்தரின் நாடகங்கள் ராகினி ரிக்ரியேஷன்ஸ் தந்த சிறந்த நாடகங்கள் ஆகும். ஒரே செட் அமைத்து விறுவிறுப்பாக நாடகங்களை அமைத்தது இந்தக் குழுவின் சிறப்பு.

ஒய்.ஜி.பி., பூரணம் விசுவநாதன், மௌலி, கிரேஸி மோகன், காத்தாடி ராமமூர்த்தி, பிரபு, ஸ்ரீதர், எஸ்.வி. சேகர், ஹரான் ராமசாமி முதலானோரின் நாடகக் குழுக்கள் இன்று பல நாடகங்களை மேடையேற்றி வருகின்றன.

இன்று தொலைக்காட்சி வந்த பின்னர் மேடை நாடகங்கள் ஓரளவு வீழ்ந்து விட்டன. மாலை நேரங்களில் பொழுதுபோக்காக நாடகம் காண வந்தவர்களுக்கு மிக இலேசான நகைச்சுவை நாடகங்களை அளிப்பதாகக் கருதி இக்கலையை மிகவும் கீழான நிலைக்குச் சிலர் கொண்டுவந்திருக்கின்றனர்.

தமிழக அரசு, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தமிழார்வமும் கலையார்வமும் கொண்ட சோதனை நாடகக் குழுவினர் முயன்றால் மீண்டும் தமிழ் மேடை நாடகத்தை உயர்ந்த நிலைக்குக் கொண்டுவர முடியும்.

அதே நேரத்தில் இதுவரை வந்த நாடகங்களின் தன்மைகளைப் பகுதி பகுதியாக, காலம் காலமாக, இயக்கம் இயக்கமாகத் தனித்தனியாகப் பகுத்து ஆராய்தல் வேண்டும். இதன் மூலமாக எதிர்கால நாடக மேடை எவ்வாறு இருக்கவேண்டும் என்பதனை நாம் முடிவு செய்ய இயலும்.

அதை விட்டு விட்டு 'இதுவரை தமிழில் நாடகமே தோன்றவில்லை. சம்பந்தரும் சங்கரதாசரும் சண்முகமும் சகஸ்ரநாமமும் மனோகரும் மற்றவர்களும் என்ன கிழித்துவிட்டார்கள்? என்று 'வாய்புளித்ததோ, மாங்காய் புளித்ததோ, என்பதுபோலச் சிலர் பேசுவதால் தமிழ் நாடக மேடை வளர்ச்சி நிலை அடைந்துவிட முடியாது. ஆக்கப்பூர்வமான செயலில் அவர்கள் தம் திறன் காட்ட வேண்டும்.

முயற்சி செய்யப்படுகின்ற ஒவ்வொரு நாடகமும், அதுவெற்றி பெறாவிட்டாலும்கூட அதன் பணி மகத்தானது என்றே கருதப்படும்.

இந்த இடத்தில் மற்றொன்றையும் நாம் நினைக்க வேண்டும். நாடக இலக்கியம் படைப்பதில் எழுத்தாளர்கள் ஆர்வம் காட்ட வேண்டும்; நாடகம் இலக்கியமாக முதலில் வெற்றிபெற வேண்டும். பின்னர் அது மேடைக்கேற்ற வகையில் மாற்றியமைத்து அரங்கேற்றப்பட வேண்டும்.

கலைஞர் எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம் அவர்கள் பாரதியாரின் பாஞ்சாலி சபதம், குயில்பாட்டு ஆகியவற்றைக் கவிதை

வடிவிலேயே மேடையேற்றி வெற்றி பெற்றதை இங்கு நினைவில் கொள்ளலாம். 'களம் கண்ட கவிஞன்' அப்படி ஒரு வெற்றியைப் பெற்றது.

எந்த நாடகமும் முதலில் எழுதியவாறே எந்த மாற்றமு மின்றி, ஓர் எழுத்தும் மாற்றாமல் அப்படியே மேடை ஏற்றப்படுவ தில்லை. பன்முறை பலரோடு ஆய்ந்தே ஒவ்வொரு காட்சியை யும் உரையாடலையும் முடிவு செய்வது வழக்கம். ஆகவே முதலில் நாடக இலக்கியத்தை வளர்ப்போம்; மேடை நாடகம் தானே வளரும்.

தேசிய இயக்கம்

இந்திய சுதந்திரப் போரில் ஈடுபட்ட பெருமக்கள் தமிழ் நாடகத்தை ஒரு கருவியாகப் பயன்படுத்திக் கொண்டார்கள். 1894இல் பண்டித கா. கோபாலாசாரியார் என்பவர் ஸ்ரீ ஆரியசபா என்னும் நாடகத்தை எழுதினார். இந்திய தேசிய காங்கிரஸ் இயக்கத்தின் முதல் பத்தாண்டுகளின் வளர்ச்சி வரலாற்றையும் கொள்கைகளையும் விளக்கும் நாடகமாக அது அமைந்தது. சூத்திரதாரன், விதூடகன் முதலிய வடமொழி மரபு மாந்தர் களைக் கொண்டு ஐந்து அங்கங்களும் பத்துக் களங்களும் கொண்ட நாடகமாக அது அமைந்தது. இதனை முதல் அரசியல் பிரசார நாடகமாகக் கருதலாம். இந் நாடகத்தைப் 'பன்மொழிகளின் ஜலதரங்கம்' என்கிறார் க. திரவியம்.

முதல் நாடகம் நயமும் நுட்பமும் குறைந்ததாக இருந்தது; ஆனால் 1922 ஆம் ஆண்டில் மேடையேற்றப்பட்ட கதரின்வெற்றி பிரசார நோக்கில் பெருவெற்றி பெற்றதாகும். தேசியக்கொடி, பதிபக்தி, பம்பாய்மெயில், கவர்னர்ஸ் கப் ஆகியனவும் தெ.பொ. கிருஷ்ணசாமிப் பாவலரால் இயற்றப்பட்டவை. தேசியக் கொடி நாகபுரி கொடிப்போர் பற்றியும், பதிபக்தி, பம்பாய் மெயில் என்பன மதுவிலக்கு பற்றியும், கவர்னர்ஸ் கப் குதிரைப் பந்தயக் கொடுமை பற்றியும் எழுதப்பட்ட பிராசர நாடகங்களாகும். அரசியல் விடுதலையோடு சமுதாய விடுதலையும் அவர் நோக்காக இருந்தது.

வெங்களத்தூர் சாமிநாத சர்மா 'பாணபுரத்து வீரன்' என்னும் நாடகத்தை எழுதினார். இந்த அரசியல் நாடகம் ஆங்கிலேய அரசால் தடைசெய்யப்பட்டது; பின் அதுவே

'தேசபக்தி' என்னும் பெயரில் டி. கே. எஸ். சகோதரர்களால் மேடையேற்றப்பட்டது; பலமுறை நடத்தப்பெற்றது.

விடுதலை வீரர் சுப்பிரமணிய சிவா தம் பாரத விலாச சபை மூலம் சிவாஜி, தேசிங்குராஜன் முதலான அரசியல் வரலாற்று நாடகங்களை மேடையேற்றினார்.

கவிஞர் எஸ்.டி. சுந்தரத்தின் 'கவியின் கனவு' மற்றுமொரு அரசியல் கற்பனை நாடகம். உருவக முறையில் நாட்டு விடு தலையை ஊட்டிய உணர்ச்சி மிக்க நாடகம் இது. இவரே 'வீர சுதந்தரம்' என்னும் நாடகத்தையும் விடுதலைக்குப்பின் எழுதி னார்.

விசுவநாத் தாஸ், கே.பி. சுந்தராம்பாள், மதுரகவி பாஸ்கர தாஸ் முதலானோரின் தேசிய நாடகப் பணியும் இங்கு நினைவு கூரத்தக்கது.

தேசிய இயக்கம், கோபாலாசாரியார் தொடங்கி கோவை அய்யாமுத்து (இன்ப சேகரன்) வரை பல நல்லமேடை நாடக ஆசிரியர்களைத் தந்து சிறந்த பணியாற்றியிருக்கிறது.

திராவிடர் கழகம் எம்.ஆர். ராதா, திருவாரூர் தங்கராசு, பாவலர் பாலசுந்தரம் ஆகியோர் மூலம் இரத்தக்கண்ணீர் முதலான நாடகங்களை மேடையேற்றிப் பட்டி தொட்டி எங்கும் புரட்சியை உண்டாக்குகிறது.

திராவிட முன்னேற்றக்கழகம் அறிஞர் அண்ணா, கலைஞர் கருணாநிதி, ஏ.கே. வேலன், ப. கண்ணன் முதலான பல ஆசிரியர் களின் எண்ணற்ற நாடகங்களை மேடையேற்றி ஓர் இருபதாண்டுக் காலம் சீரிய பணி ஆற்றியிருக்கிறது.

தமிழரசுக் கழகம் நேரடியாக நாடகக் கலையில் ஈடுபாடு காட்டாவிட்டாலும் அதனைச் சார்ந்த ஔவை தி.க. சண்முகம் நாடக மேடை மூலம் நற்பணி ஆற்றியிருக்கிறது.

இன்றிருக்கிற அரசியல் இயக்கங்கள் நாடகத்துறையில் எந்த வித அக்கறையும் காட்டாமல்—ஏன், கலைத்துறையையே புறக் கணித்து நிற்கும் நிலையைக் காண்கிறாம். பொதுவுடைமை இயக்கம் பல பிரிவுகளாக அமைப்புகளைக் கொண்டிருந்தாலும் ஒரு சாரார்கூட நாடகத் துறையில் அக்கறை காட்டாதிருப்பது வியப்பிற்குரியது.

அ.இ.அ.தி.மு.க.வின் தலைவராக, இன்றைய முதல்வராக இருக்கும் எம்.ஜி.ஆர். அவர்கள், இ.காங்கிரசின் தூணாக விளங்கும் சிவாஜி கணேசன் அவர்கள் ஆகிய இருவரும் நினைத்தால் தம் பெரிய இயக்கங்களை நாடகக் கலைத்துறையின் பக்கம் திருப்பிவிட இயலும். தம் மேடை நாடகங்களால் ஆயிரக்கணக்கான மக்களின் உள்ளங்களைக் கவர்ந்த இவர்களிருவரும் முயன்றால் இன்றைய தமிழ் மேடை நாடகம் இந்தியத் துணைக் கண்டத்தின் முன்னணி நிலையினை எய்த முடியும்.

இந்த நிலையில் தனிமனிதனாகச் செயல்பட்டுவரும் கோமல் சுமாமிநாதனின் பணியினைக் குறிப்பிட வேண்டும். தண்ணீர், தண்ணீர், செக்கு மாடுகள், அசோகவனம், ஒரு இந்தியக் கனவு முதலான பல நாடகங்களின் வழி பல சமுதாயப் பிரச்சினைகளை அலசி ஆராயும் அவரது திறம் பாராட்டுதற்குரியது.

சோதனை நாடக இயக்கங்கள்

பரீட்சா, வீதி நாடக இயக்கம், நிஜ நாடக இயக்கம், கூத்துப் பட்டறை முதலியன சோதனை முயற்சிகளாக அவ்வப்போது சில நாடகங்களை மேடையேற்றி வருகின்றன.

பிரிட்டன், ஜெர்மனி, சோவியத், வங்காளம், கேரளம், மராத்தியம் முதலிய இடங்களில் வளர்ந்து வரும் நாடகப் போக்குகளைக் கண்டு, அவை உயர்ந்தவை என்னும் கருத்தோட்டத்தோடு, அவற்றின் சாயல் கொண்ட தமிழ்ப் படைப்புகளை உருவாக்கி, சிறிய அளவில் மேடையேற்றி எழுச்சியை உண்டாக்க முனைந்தவர்கள் இவர்கள்.

உலக நாடக மேதைகளின் பெயர்களும் கொள்கைகளும் போக்குகளும் இவர்களைப் பெரிதும் கவர்ந்தன. மூச்சுக்கு முந்நூறு முறை பிரெக்ட் பற்றியும், குரோடோவ்ஸ்கி பற்றியும், ஸ்டானிஸ்லாவ்ஸ்கி பற்றியும், வங்காள ஜாத்ரா பற்றியும், டெண்டுல்கர் முதலானவர்கள் பற்றியும், நேஷனல் ஸ்கூல் ஆப் டிராமா பற்றியும், அதன் ஒப்பற்ற மேதை அல்காசி பற்றியும் ஓயாமல் பேசுபவர்கள் இவர்கள். தாம் படித்ததையும் கற்றதையும் மேடையில் கொண்டுவர வேண்டும் என்ற நியாயமான உன்னத நோக்கம் இவர்களுக்கு உண்டு. செயல்முறையில் அவர்கள் வெற்றிபெறவில்லை என்றாலும் அவர்களின் முயற்சி மிகமிகச் சிறப்பானது என்பதில் ஐயமில்லை. பழையதன் சிறப்பை மறந்தும் மறுத்தும் பேசும் இவர்கள் பாமர மக்களுக்கு மத்தியில் சந்தை

வெளியில் மேடை நாடகத்தைக் கொண்டுவருவதாகச் சொல்லிக் கொண்டு தந்தக் கோபுரத்தில் உட்கார்ந்து கொண்டிருக்கிறார்கள்.

பரீட்சா இயக்கம் முட்டை, ஏன், மூர் மார்க்கெட், மனுஷா மனுஷா, மீண்டும் இந்திரஜித், போர்வை போர்த்திய உடல்கள், பயங்கள், நாற்காலிக்காரர்கள் முதலான பல நாடகங்களை மேடையேற்றி இருக்கிறது.

'நிஜ நாடக இயக்கத்தை' இராமானுசரும் இராமசாமியும் தொடங்கினார்கள். 'வெத்துவேட்டு' முதலான நாடகங்களை நடத்தியிருக்கிறார்கள். இவர்கள் இப்போது தஞ்சைத் தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகத்தில் நாடகத்துறையில் இருந்து 'அன்டிகனி' (துர்க்கிர அவலம்) முதலான நாடகங்களை மேடையேற்றுவதோடு நாடகப் பட்டறைகள் வாயிலாகப் பலருக்கு மேடை நாடகம் பற்றி நல்ல பயிற்சியும் தருகின்றார்கள்.

ந. முத்துசாமியின் 'கூத்துப்பட்டறை' தெருக்கூத்துப் பின்னணியில் மேடை நாடகத்தை வளர்க்க முயற்சி செய்கிறது.

தமிழ் மேடை நாடக ஆய்வில் பின்வரும் சில செய்திகள் ஆராய்தற்குரியன.

1 நாடகம் தமிழ்ச் சொல்லா? அன்று தொல்காப்பியர், இளங்கோ அடிகள், சங்கப்புலவர்கள் குறிப்பிடும் நாடகம், மேடை நாடகமா? இசை நாடகமா? நாட்டிய நாடகமா? வெறும் நாட்டியமா?

2 சங்கப் பாடல்கள் - குறிப்பாகப் புறப்பாடல்கள், ஒரு நீண்ட நாடகத்தின் சிதறிய பகுதிகளே என்பது உண்மையா?

3 தமிழ் மேடை நாடகம் தொன்மையானதா? எவ்வளவு தொன்மையானது?

4 தமிழ் நாடகத்தில் வடமொழிச்செல்வாக்கு எந்த அளவிற்கு இருக்கிறது?

5 கிரேக்கச் செல்வாக்கு தமிழ் நாடகத்தில் உள்ளதா?

6 நிலவுடைமைச் சமுதாயத்தின் கொடுமைகளால்தான் பள்ளு நாடகம் தோன்றியது என்னும் கருத்தை ஏற்கலாமா? அப்படியானால் அதை அவர்கள் அமைத்திருப்பார்களா?

7 விக்டோரியா கால ஆங்கில நாடகம், பார்சி நாடகக் குழு, ஆந்திர நாடகப் போக்கு ஆகியவற்றின் விளைவுதான் இன்றைய தமிழ் மேடை நாடகமா?

8 பிரெக்ட், ஸ்டானிஸ்லாவ்ஸ்கி, டெண்டுல்கார், பாதல் சர்கார், கரந்த் முதலானவர்களின் நாடகப்பாணிகளை நாம் பின்பற்ற வேண்டுமா? இல்லை, நமக்கே உரிய புதிய தமிழ் நாடகத்தை உருவாக்க வேண்டுமா?

9 இந்திரா பார்த்தசாரதி, ந. முத்துசாமி ஆகியோர் வருவதற்கு முன் தமிழில் நாடகமே இல்லை என்று அடித்துச் சொல் கிறார்களே? உண்மையா? அதற்கென்ன பதில்.

10 இன்று மேடை நாடகம் தமிழகத்தில் வீழ்ச்சி பெற்றிருக் கிறதே! காரணம் என்ன? அதைத் தூக்கி நிறுத்த முடியுமா?

11 தமிழ் மேடை நாடகம் வளர அரசும், பிற கலை நிறுவனங் களும் என்ன செய்ய வேண்டும்?

12 தெருக்கூத்துப் பாணியை மேடை நாடகங்களில் பின்பற்ற வேண்டுமா? அப்போதுதான் மண்ணின் மணம் வீசுமா?

13 கருத்து, பாடல், மேடை நுணுக்கம், இசை, உரையாடல் மொழி, மேடை அலங்காரம், ஒப்பனை, கால அளவு, பார்வை யாளர் ஒரு பகுதியாதல் முதலியன குறித்து என்ன வரை யறைகளை மேற்கொள்ளலாம்?

குறிப்புகள்

1. தொல். புறத். 5.
2. தொல். மெய். 27.
3. இளவழகனார், சங்கநூற் கட்டுரைகள், ப. 94.
4. பெரும். 55 - 56.
5. பட்டின. 106, 113 - 115.
6. பட்டின. 104, 111.
7. பொரு. 56 - 57.
8. மதுரை. 615 - 616.
9. மதுரை. 628.
10. சிறுபாண். 108 - 110.
11. மலைபடு. 50.
12. திவாக. 9 : 191.
13. சிலம்பு. 6 : 38 - 66.
14. சிலம்பு. 8 : 74 - 108.
15. சிலம்பு. 9 : 25.

16. சிலம்பு. 8 : 77 உரை.
17. சிலம்பு. 14 : 155.
18. சிலம்பு. 26/68, 7.
19. சிலம்பு. 28/74 - 77.
20. சிலம்பு. 28/165 - 168.
21. சீவக. 673 - 674.
22. சீவக. 678.
23. சீவக. 682.
24. சீவக. 683.
25. சீவக. 1253.
26. சீவக. 1255.
27. சீவக. 1256.
28. சீவ. 1258.
29. சீவ. 230.
30. சீவ. 672.
31. சீவ. 1170.
32. சீவ. 2598.
33. சீவ. 2704.
34. சீவ. 154.
35. சீவ. 1655.
36. சீவ. 2573.
37. சீவ. 108.
38. சீவ. 582.
39. சீவ. 653.
40. சீவ. 655.
41. சீவ. 675.
42. சீவ. 716.
43. சீவ. 74.
44. சீவ. 838.
45. சீவ. 948.
46. சீவ. 2471.
47. சீவ. 2691.
48. சீவ. 2989.
49. கம்ப. 1 - 3 - 51.
50. கம்ப. 1 - 16 - 44.
51. கம்ப. 1 - 3 - 61.
52. கலிங்க. 299.

53. கலிங். 309.
54. கலிங். 432.
55. கலிங். 438.
56. முக்கூட. 1680.
57. திருக்குற். 1700.
58. நொண்டி. 1800.
59. திருக்குற். 14 - 19.

துணை நூற் பட்டியல்

இலக்கியம்

1. கம்பராமாயணம்
2. கலிங்கத்துப்பரணி
3. சிலப்பதிகாரம்.
4. சீவகசிந்தாமணி
5. திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி
6. திவாகர நிகண்டு
7. தொல்காப்பியம்
8. நொண்டி நாடகம்
9. பத்துப் பாட்டு,

ஆய்வு நூல்

1. இளவழகனார், சங்க நூற் கட்டுரைகள்.

7. செப்புத் திருமேனிகள்

நடன. காசிநாதன்

தமிழகத்துக்குத் தனிப் பெருமையைத் தேடித் தரும் பல்வகைக் கலைச் சிறப்புக்களுள்ளே செப்புத் திருமேனிக்கலை உலகப் புகழை ஈட்டித் தரும் உன்னதக் கலையாகும். இதைப் 'படிமக்கலை' என்றும் பகர்வர் கலை வல்லார்.

தமிழகத்தைப் பொருத்தவரையில் இக்கலை உருவான நோக்கம், கடவுளர் உருவங்களை வீதியுலா எடுத்துச் செல்வதற்கும், சிறு அளவில் செய்து வீட்டில் வழிபடுவதற்கும் ஏற்பட்டவை என்று கருதப்படுகிறது. தமிழ் நாட்டில் கோயில்கள் பெருகப் பெருக இக்கலையும் பெரும் அளவில் வளர்ந்தது.

செப்புப் படிமத்தில் இருவகை காணப்படுகிறது.[1] கனமாக இருப்பவை (Solid) 2) மற்றொன்று பொள்ளலாக (Hallow) இருப்பவை. வழிபடும் தெய்வங்களின் திருமேனிகள் அனைத்தும் பெரும்பாலும் கனமாகச் செய்யப்படும். தெய்வங்களின் வாகனங்கள் பொள்ளலாகச் செய்யப்பட்டிருக்கும். இவைகளைக் கனமாகச் செய்தால் வீதியுலாவில் தூக்கிச் செல்லுதலும் கடினம், அத்தோடு அவை செய்வதற்கு அதிக அளவில் உலோகக் கலவைத் தேவைப்படும்.

கனமாக இருக்கக்கூடிய செப்புத் திருமேனிகளைச் செய்கின்ற முறைக்கு (Cire Perdue) அல்லது lost wax (மெழுகு இழப்பு) முறை என்றும் பொள்ளலாகச் செய்பவற்றை களிமண் உடைப்பு முறை என்றும் கூறுவர். மெழுகு இழப்பு முறையை சமஸ்கிருதம் 'மதுச்சிஷ்டவிதனா' என்று கூறும்.

மெழுகினால் படிமத்தைச் செய்து அதனை மணிபூச்சுக்களால் கவசமாக மூடி அது நன்றாகக் காய்ந்தபின் அதைச் சுட்டு மெழுகை உருக்கி, வெளியேற்றி, உள்ளீடற்ற மண், அதாவது கரு தயாரிக்கப்படுகிறது. உரிய உலோகங்களைக் கலந்து உருக்கி அக்கருவிக்குள் ஊற்றி அவ்வுலோகம் ஆறியபின் மண் கருவை நீக்கி உலோகப் படிமம் வெளிக்கொணரப்படுகிறது. இதற்கு மெழுகு இழப்பு முறை என்று பெயர். இம்முறையை ஐந்து நிலையாகப் பிரிப்பர். 1. மெழுகு பிடித்தல், 2. கருக்கட்டுதல், 3. வார்த்தல், 4. வெட்டி ராவிச் சீவுதல், 5. தீர்மானம் செய்தல் ஆகியவையாகும்.

படிமத்தை மண்ணால் செய்து அதன்மீது தகடுபோல் மெழுகை, எங்கணும் ஒட்டி, அதன்மீது பூச்சு மண், படிமண் ஆகியவற்றை முன்போல் கட்டியமைத்து, இடையிலுள்ள மெழுகை உருக்கி வெளியேற்றி உள்ளீடற்ற மண் கரு தயாரிக்கப் படுகிறது. இங்ஙனம் கிடைத்த கருவின் உட்கூட்டில் உலோகத் திரவத்தை ஊற்றி முன்போல் கூட்டை உடைத்துப் படிமம் வெளியே கொண்டுவரப்படுகிறது. இதற்குக் களிமண் கட்டு உடைப்பு முறை என்று பெயர்.

செப்புப் படிமக்கலை கல் உருவக் கலையைவிடப் பழமையானது என்று கூறலாம். பல்லவ மன்னன் மகேந்திரவர்மனின் மண்டகப்பட்டு கல்வெட்டிலிருந்து கல்லால் கோயில் அமைப்பது கி. பி. 6ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதியில்தான் அதிக அளவில் தொடங்கப் பெற்றதாகத் தெரிகிறது. கல்லில் உருவம் செதுக்கும் கலை மகேந்திரவர்மன் காலத்துக்கு முன்பாகவே இருந்திருத்தல்வேண்டும். நடுகற்களின் உருவங்களைக்கொண்டே நாம் அதைக்காண முடியும், கல்லில் உருவம் செதுக்குதல் (Panel Sculptures) என்பது வேறு. கல்லால் உருவம் சமைத்தல் (Figure in round) அல்லது செய்தல் என்பது வேறு. கல்லால் உருவம் செய்யும் கலை பல்லவர் காலத்தில் தோன்றியிருக்கலாம். கல்லில் உருவம் அமைப்பதற்கு முன்பாக சுதையாலும், மரத்தாலுமே உருவங்கள் செய்யப்பட்டன. அந்தச் சமயத்தில் நிலைத்த பொருளான செம்பினால் உருவம் செய்திருக்கிறார்கள் அதன் காரணமாகத்தான் கி. மு. 7-அல்லது 8-ஆம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்த செப்புச் சிலைகளை நாம் ஆதிச்ச நல்லூரிலிருந்து கண்டெடுக்க முடிந்திருக்கிறது.[2] மொஹஞ்சோதரோவில் கிடைத்துள்ள நாட்டிய மகளின் உருவமும் இதற்குச் சான்றாக நிற்கிறது.

தொடக்க காலத்தில் செய்யப்பெற்ற செப்பு உருவங்கள் வெறும் வழிபாட்டுக்கு மட்டும் செய்யப் பெற்றவையாக இருக்கும். நாளாக ஆக வழிபாட்டு முறையில் பல சடங்குகள் ஏற்பட்டவுடன் செப்புப் படிமங்கள் வீதியுலாவிற்கு எடுத்துச் செல்வதற்காகவும் அமைக்கப்பட்டன.

பிற்காலங்களில் ஆலயங்களில் நித்ய விழாக்களும் பருவ விழாக்களும், ஆண்டு விழாக்களும் அதிகரித்தன. அத்தகைய விழாக்களில் என்னென்ன திருவுருவங்கள் வீதியுலா எடுத்துச் செல்லப் படுதல் வேண்டும் என்றெல்லாம் வரன் முறைப்படுத்தப் பட்டுள்ளன. நித்ய உத்சவங்களில் விநாயகர், சிவன், தேவி (அம்மன்) பாசுபதமூர்த்தி, அஸ்திரதேவர், கோலகலிங்கம், ஸ்கந்தர் விருஷராஜர் மற்றும் சண்டேசர் ஆகிய திருவுருவங்களை வீதியுலா எடுத்துச் செல்லுதல் வேண்டும் என்று ஆகமங்கள், குறிப்பிடுகின்றன. வைணவ ஆகமங்கள் அர்சா மூர்த்தி என்று செப்புப் படிமங்களைக் குறிப்பிடுகின்றன. அர்சாமூர்த்தி படிமங்கள் ஐந்து வகைகளாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளன. அவை 1) கர்ம படிமங்கள், 2) உத்சவப் படிமங்கள், 3) பலி படிமங்கள், 4) ஸ்நாந படிமங்கள் 5) சயன படிமங்கள். கர்ம படிமங்கள் நித்யவழிபாட்டுக்கும், உத்சவ படிமங்கள், விழாக்களுக்கும்,பலி படிமங்கள், பலி வழங்குதலுக்கும், ஸ்நாந படிமங்கள், நீராட்டலுக்கும், சயன படிமங்கள் பள்ளி அறைக்குமாகப் பயன்படுத்தப்படும். வைணவ ஆலயங்களில் மூலவிக்ரஹத்தோடு சில செப்புத் திருமேனிகளும், உண்ணாழியில் வைக்கப் பெற்றிருக்கும். அவைகளுக்குக் கௌதுவ பேரம் என்று பெயர். இவ்விக்கிரஹங்களுக்கு, நித்ய வழிபாடு நடைபெறும் ஆண்டு உத்சவங்களின்போது இவைகள் வீதியுலாவுக்கும் எடுத்துச் செல்லப்படும்.[3]

செப்புத் திருமேனிகள் எதற்காகச் செய்யப்பெற்றன என்பதையும், எவ்வாறு செய்யப்பெற்றன என்பதையும் இதுவரை கண்டோம். இனி செப்புத் திருமேனிகளின் வரலாற்றை முடிந்த வரை ஆதாரங்களுடன் கூறிவிட்டு, அவைகளின் கலைநயம் பற்றிக் காணலாம்.

தமிழ்நாட்டைப் பொறுத்தவரையில் இற்றைக்கு ஏறக்குறைய 2700 ஆண்டுகளுக்கு முன்பிருந்தே செப்புப் படிமம் செய்யும் பழக்கம் நிலவி வந்துள்ளது. தமிழ் நாட்டின் மிகப் பழைய செப்புப் படிமம் திருநெல்வேலி மாவட்டம் ஆதிச்ச நல்லூரில்

கிடைக்கப் பெற்றதுதான். இப்படிமம் தாய்த் தெய்வமாக இருக்கலாம் என்று வல்லுநர்கள் கருதுகிறார்கள். இது தற்பொழுது அரசு அருங்காட்சியகத்தில் வைத்துப் பாதுகாக்கப்படுகிறது. தாய்த் தெய்வ வழிபாடு தமிழ் நாட்டில் பெருங் கற்காலம் முதற் கொண்டே நிலவி வந்துள்ளது என்பதற்குச் சான்றாக திருவண்ணாமலைக்கு அருகிலும் திருக்கோயிலூருக்கருகிலும் கிடைத்துள்ள பெருங்கற்காலச் சின்னங்களின் நடுவில் காணப் பெறும் தாய்த்தெய்வ உருவத்தைக் குறிப்பிடலாம்.

இத்தெய்வம் பின்னாளில் வழங்கப்பெற்ற 'காடுகாள்'[5] என்ற துர்க்கையின் முன்னோடியாக இருக்கலாம். காடு என்பது இடுகாட்டைக் குறிக்கும் எனக் கொண்டால் பெருங்கற்காலக் கல்வட்டம் (Carve Circle) நடுவில் காணப்பெறும் இத்தெய்வம் காடுகாள் தெய்வமாகவே இருக்கலாம் என்று உறுதியாகக் கூறலாம்.

சங்க காலத்திலும் செப்புத் திருமேனி வழக்கில் இருந்திருக்கும் என்பதற்குப் பலசான்றுகளை நம் இலக்கியங்கள் தருகின்றன. மதுரை அங்காடியில் செம்பை நிறுத்து வாங்குபவரைப் பற்றி மதுரைக் காஞ்சி குறிப்பிடுகிறது.[4] மதுரை அங்காடிகளில் செம்பு வெண்கலம் ஆகியவற்றால் செய்யப் பெற்ற பொருட்கள் மிகுதியாகக் கிடைத்தன என்று சிலம்பு கூறும்.[6] செம்பு, வெண்கலம் ஆகியவற்றில் வேலை செய்தவர்கள் பூம்புகாரிலும் வஞ்சி மாநகரிலும் வாழ்ந்திருந்தார்கள் என்று காண முடிகிறது.[6] பொன்னால் செய்யப்பட்ட பாவையைப் பற்றி மதுரைக் காஞ்சியும் (410) அகனானூறும் (127: 8, 212:1) குறிப்பிடுகின்றன. அரசனது ஆணையை மீறியவர்கள் தம் நிறையுள்ள பொன்னால் செய்யப்பெற்ற பாவையைத் தண்டனையாக இறுத்தல் வழக்கம் என்று குறுந்தொகை (292: 4-4) கூறும்.

உலோகத்தினால் எந்த உருவைச் செய்யவேண்டுமோ அந்த உருவைப் போல அரக்கினால் செய்து கொள்வது வழக்கம். இவ்வாறு அரக்கால் செய்த பாவை வெயில் பட்டு உருகுவதைக் கண்ட கவிஞர் "செய்வுறு பாவையன்ன" என்று கூறுகிறார்.[7] தேரிலே கட்டப்பெறும் பிளவுபட்ட வாயையுடைய வெண்கல மணியை வார்ப்பதற்காக அரக்காலியற்றிய கரு உலைக்கண் வைக்கப்படும் என்னும் மற்றொரு செய்தியையும் காணமுடிகிறது. கோயில் விழாவில் தெய்வங்கள் வீதியுலா வந்ததை மகளிர் மாடங்களில் சாளரங்களுக்குப் பின்னால் நின்று கைகூப்பி வணங்

கினர் என்று பட்டினப்பாலை பகரும்.[8] சங்க இலக்கியங்களில் சிவன், திருமால், முருகன், இந்திரன், வருணன், இராமன், கண்ணன், கொற்றவை ஆகியோர் பல பெயர்களில் குறிக்கப் படுகின்றனர். சிவன் பல வடிவங்களில் பேசப்படுகின்றான். தொல்முது கடவுள், ஆலமர்ச்செல்வன், வாலிழைபாகத் தொருவன், கறைமிடற்றண்ணல், ஒரு கணை கொண்டு மூவெயிலுடற்றியவன், என்றெல்லாம் காணப்படுகிறது. கொற்றவையை "விறல் கெழுசூலி" என்று குறுந்தொகை குறிப்பிடுகிறது.

திருமால் நின்றவுருளினெடியோன், மண்ணுறு திருமேனி புரைமேனி, நீனிறவுருவினேமியோன் என்று அழைக்கப்படுகிறான். இவ்வுருவங்கள் எல்லாம் மரத்தாலும், சுதையாலும் செய்யப் பெற்றிருந்தவையா அல்லது கல்லாலும் செம்பாலும் செய்யப் பெற்றிருந்தனவா என்பது தெரியவில்லை.

நாயன்மார் ஆழ்வார் காலங்களிலும் சிவன், திருமால் உருவங்கள் பல வடிவில் பாடப்பட்டிருக்கின்றன. இவர்கள் காலங்களில் கோயில்கள் அதிக அளவில் உண்டாகிவிட்டன.

"எரிஎழுகின்ற செம்பினாலியன்றபாவை" எனப் பெரிய திருமொழி கூறும். சிவலிங்கம் செய்யப்பட்ட பொருட்களில் செம்பும் ஒன்றாகும் என்று திருமூலர் குறிப்பிடுகிறார்.

"உருக்க உபயோகப்படுத்தப்பட்ட குகையின் உரிவைச் செம்பு பெறுவது போன்று உட்கொள்ளும் பொருளின் உருவை உள்ளம் அடைகிறது" என உபதேச சகஸ்ரீயிலும்; "உருக்கப்பட்ட செம்பு முதலிய உலோகங்களின் குழம்பைக் குகையினின்றும் அச்சில் ஊற்றிச் செய்யப்பெற்ற படிமங்கள் எனப் பிரம்ம சூத்திர பாஷ்யத்திலும் சங்கரர் விளக்குவது அவர் காலத்துக்கு முன்பிருந்தே மக்கள் செப்புக் கலையில் தேர்ச்சி பெற்றிருந்ததைத் தெளிவாக்குகிறது.

பல்லவர் காலத்தில் பொன்னாலும் செம்பாலும் படிமங்கள் செய்யப்பட்டிருக்கின்றன என்பதைக் காஞ்சிபுரத்துக் கல்வெட்டு ஒன்றினால் உணரலாம். காஞ்சிபுரத்து வைகுண்டப்பெருமாள் கோயில் உண்ணாழியின் புறச்சுவற்றில் காணப்பெறும் நந்திவர்ம பல்லவன் கல்வெட்டில் "பரமேஸ்வர விண்ண கரத்தவர்க் கோராயிரம் பொன்பலித்தாலமும் படிமமும் குடுத்தானென்றறிமின்களே...அபிமான சித்தியான பல்லவன்றானே"[11] என்று

எழுதப்பட்டுள்ளது. இதனால் பொன்னால் படிமங்கள் செய்யப் பெற்ற செய்தி தெளிவாகப் புலனாகிறது. மேலும் பல்லவர் காலச் சிற்பங்கள் போன்றே காணப்பெறும் பல செப்புத் திருமேனிகள் அண்மைக் காலங்களில் கண்டு பிடிக்கப் பெற்று வருவதாய்ப் பல்லவர் காலத்திலும் இப்பழக்கம் நிலவியிருக்கிறது என்பது மறுக்க முடியாத ஒன்றாகும்.

செப்புத் திருமேனிகளின் "பொற்காலம்" என்று சோழர் காலத்தைக் குறிப்பர். சோழர் காலச் செப்புத் திருமேனிகள் பெருமளவில் கிடைத்து அனைத்துலகக் கவனத்தையும் தமிழகத்தின் பால் திருப்பியுள்ளன. இன்று உலக அரங்கிலே தமிழ் நாட்டுக்குத் தனிச் சிறப்பு அளிக்கப்படுகிறதென்றால் அதற்குள்ள தலையாய காரணம் சோழர் காலச் செப்புத்திருமேனிகளேயாகும். நடராசரின் திருவுருவம் அகில உலகத்தையும் தமிழகத்தின்பால் ஈர்க்கும் அற்புதத் திருவுருவமாகும்.

சோழர் காலச்செப்புத் திருமேனிகளை மூன்று வகையாகப் பிரிப்பர் கலைவல்லார். விஜயாலயன் காலம் முதல் பராந்தகன் காலம் வரை முதற்பிரிவு என்றும்; செம்பியன் மாதேவி காலச் செப்புத் திருமேனிகள் இரண்டாம் வகையைச் சார்ந்தவை என்றும், முதலாம் இராசராசன் காலம் தொடங்கி அடுத்து வருபவை மூன்றாம் பிரிவைச் சேர்ந்தவை என்றும் கூறுவர். சோழர்காலத்தில் செப்புத் திருமேனிக்கலைக்கு உயிரோட்டமாகவும் உற்சாகப்படுத்துபவராகவும் விளங்கியவர் சோழ மன்னன் கண்டராதித்தனின் பட்டத்தரசி செம்பியன் மாதேவியாரே யாவர். இவர் காலத்தில் தமிழகத்தில் இருந்த பல ஆலயங்களுக்குச் செப்புத் திருமேனிகள் செய்தளித்திருக்கிறார். தஞ்சை மாவட்டத்தில் உள்ள கோனேரி ராஜபுரம், நல்லூர் ஆகிய ஊர்களில் காணப் பெறும் செப்புத் திருமேனிகள் இவர் காலச் செப்புத்திருமேனிகளுக்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டுகள்.

சோழர் காலச் செப்புத்திருமேனிகள் எவ்வாறு செய்யப் பெற்றன என்று அறிய தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயிலில் உள்ள கல்வெட்டுகளே போதுமான சான்றாகும். திருமேனிகளில் உள்ள உலோக அளவுகள், அங்க அளவுகள், அவைகளின் வழிபாட்டுக்கு அளிக்கப்பெற்ற கொடைகள் ஆகியவைகளை விரிவாக அக் கல்வெட்டுகளில் காணலாம்.

பிற்காலப் பாண்டியர்கள் சோழர் கலைப்பாணியைப் பின்பற்றியே செப்புத்திருமேனிகளைப் படைத்திருக்கின்றனர். விஜயநகர, நாயக்க மன்னர்கள் காலத்திலும் இக்கலை சிறப்பு பெற்றிருந்தது என்றாலும் கலையழகு சிறுகச்சிறுக தேயத் தொடங்கி விட்டது. நாயக்கர் காலத்தில் செம்பால் செய்யப்பட்ட திருமேனிகள் அல்லாமல் பொன்னாலும் சில திருமேனிகள் செய்யப் பெற்றிருப்பதை அறியும் போது பொன்னால் பாவை செய்யும் பழக்கம் கொண்டிருந்த சங்ககால மரபு தொடர்ந்து இருந்து வந்தது என்பதை உறுதிப்படுத்துகிறது.

கி.மு. 7-ஆம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்த அன்னைத் தெய்வம் தான் தமிழகத்தில் இதுவரை கிடைத்துள்ள செப்புச் சிலைகளுள் பழமையானது. இதன் அளவு மிகச் சிறியது. ஆனாலும் உருவ அமைப்பு எழில் வாய்ந்து காணப்படுகிறது.

கழுத்தில் பெரிய வடம், நீள்செவி, திரண்ட மார்பகங்கள், இடுப்பில் மேகலை ஆகியவற்றுடன் காட்சி தருகிறது. நீண்ட செவிகொள்ளும் வழக்கம் இன்றும் திருநெல்வேலிப் பகுதியிலுள்ளவர்கள் பெற்றிருக்கின்றனர். கை, கால்கள் உருவத்துக்கு ஏற்ற வகையில் குட்டையாகவும், இடுப்புப்பகுதி 'விருத்தி' (Fertility) யைக் காட்டும் வகையில் பெருத்தும் அமைந்துள்ளன.

இச்சிலையை வீட்டில்வைத்து வழிபாடு செய்து வந்திருத்தல் வேண்டும். ஆதலால் இறந்த உடலோடு இதையும் தாழியில் இட்டுப் புதைத்திருக்கின்றனர் பண்டைத் தமிழ் மக்கள். இச்சிலையோடு வேல், கத்திகள், விளக்குகள் என்று வேறுபல பொருட்களும் கிடைத்துள்ளன. அனைத்தும் வீட்டுப் பொருள்களாகவே காட்சிதருகின்றன. அளவின் (7 செ.மீ.) தன்மையைப் பார்க்கையிலும் இது வீதியுலாவுக்காகச் செய்யப் பெற்றதாகத் தெரியவில்லை. ஆதலால் செப்புத்திருமேனிகள் முதல்முதலில் வீட்டில் வைத்து வழிபடுவதற்காகத் தோன்றியவைகளாக இருக்கலாம்.

சங்க காலத்தில் விழாக்கள் பற்றியும், கடவுளர் திருவுருவங்கள் வீதியுலா வந்ததாகவும் குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. ஆனால் வீதியுலா வந்த திருவுருவங்கள் பொன்னாலும் செம்பாலும் செய்யப் பெற்றவைகளா என்பது சந்தேகமே. ஏனெனில் அவ்வாறு இருந்திருந்தால் ஒன்றிரண்டாவது இதுவரையில் கிடைத்திருக்கக் கூடும். சங்க காலத்தில் வீதியுலா வந்தவைகள்

மரத்தால் செய்யப் பெற்றவைகளாக இருந்திருக்கலாம். ஆதலால் அவை அழிந்துவிட்டன. வீட்டில் வைத்து வழிபடுவதற்குச் சிறிய அளவில் பொன்னாலும் செம்பாலும் திருவுருவங்கள் செய்யப் பெற்றிருக்கலாம். அவைகள்கூட இன்னமும் நமக்குக் கிடைக்கப் பெறவில்லை. காவிரிப்பூம்பட்டின அகழ்வாய்வில் கிடைத்துள்ள புத்தர் திருமேனி போன்று சிறிய அளவில்தான் உருவங்கள் எதிர் கால அகழ்வாய்வுகளில் கிடைக்கக்கூடும்.

அடுத்து வரும் முற்காலப் பல்லவர் காலத்தில்கூட, சுமார் கி.பி. 8-ஆம் நூற்றாண்டு வரையில் சிறு சிறு உருவங்களே செம்பால் செய்யப்பட்டிருக்கின்றன. சிறு உருவங்களே ஆயினும் கலையழகு நிரம்பியதாய் மிளிர்கின்றன. இவைகளைக் கண்ணுறும் போதும் இவை வீதியுலாவுக்கு எடுத்துச் செல்பவைகளாகத் தோன்றவில்லை. வீட்டில் வைத்து வழிபடும் தெய்வங்களாகவே காணப்படுகின்றன. கி.பி. 8-ஆம் நூற்றாண்டு வரை மரச்சிற்பங்களே வீதி உலா வந்திருக்கவேண்டும் என்று நம்பலாம்.

அதற்குப் பிறகு, கட்டடக் கோயில்கள் கட்டத் தொடங்கிய பிறகு, பெரும் சிற்பங்கள் (Figure in round) மற்றும் செப்புத் திருமேனிகள் உருவாக்கப் பட்டிருக்கலாம். இந்தச் செப்புத் திருமேனிகள் வீதியுலாவுக்கு எடுத்துச் செல்லப்பட்டிருக்கும். ஆதலால்தான் மிகுந்த அளவில் கோயில்கள் தோன்றத் தோன்ற செப்புத் திருமேனிகளும் மிகுந்த அளவில் உருவாயின.

பல்லவர் காலச் செப்புத் திருமேனிகளே இல்லையென்று சில ஆண்டுகளுக்கு முன்புவரை கூறிவந்தனர். தற்பொழுது பல்லவர் காலச் சிற்பங்களுக்கும் சில செப்புத் திருமேனிகளும் உள்ள கலைத் தன்மையின் ஒற்றுமையைக் கருத்தில் கொண்டு பல்லவர் காலத் திருமேனிகள் கிடைத்துள்ளன என ஒப்புக்கொள்கின்றனர். தஞ்சை மாவட்டம் திருவாலங்காட்டு சோமாஸ்கந்தர் (செ.அம்) விஷபாஹரணர், கூரம் நடராஜர், காவிரிப்பூம்பட்டினத்து மைத்ரேயர், வேளச்சேரி விஷ்ணு, சிங்காநல்லூர் திரிவிக்கிரமர், திருநெல்ப்பேர் திரிபுராந்தகர், வடக்காலத்தூர் கல்யாண சுந்தரர் ஆகியவை பல்லவர் காலச் செப்புத்திருமேனிகள் என்று உறுதியாகக் கூறுகின்றனர்.

இச்செப்புச் சிலைகளின் அகலமான மார்பு தடித்த கீழ் ஆடையும், ஆடையின்மீது கீழே தொங்கும் தடித்த துணியும் பல்லவர் காலக் கலையைப் பறைசாற்றுவதாக உள்ளன.

காஞ்சிபுரம் மாமல்லபுரம் சிற்பங்கள் எவ்வாறு உள்ளனவோ அவை போன்றே காணப்படுகின்றன. பல்லவர் காலச் செப்புச் சிலைகளைக் கூர்ந்து கவனிக்கையில் மெழுகு வடிவத்தில் திருவுருவத்தை அமைக்கையிலேயே முழுக்கவனத்தையும் செலுத்தி நேர்த்தியாகச் செய்திருக்கின்றனர் என்றும், அச்சாக வார்த்தெடுத்த பின்பு அதிகக் கவனம் செலுத்தி இறுதி வடிவம் கொடுக்கத் தேவையில்லாமல் செய்திருக்கின்றனர் என்றும் அறிய முடிகிறது.

காவிரிப்பூம்பட்டினத்து போதி சத்வ மைத்ரேயர் உருவம் பல்லவர் காலக் கலைப்பாணிக்குச் சிறந்த உதாரணமாகும். விரித்த மார்புப் பட்டையான கழுத்தணியும், வலது முழங்கைமீது ஏறிச் செல்லும் புரிநூலும் தடித்த கீழாடையும் ஆடையின் ஒரு பகுதியாகத் தொங்கும் துணியும் பல்லவர் காலக் கைத்திறனைப் புலப்படுத்தும் புறச்சான்றுகளாகும். மைத்ரேயரின் முகம் இளமைப் பொலிவு ததும்பும் வண்ணம் காணப்படுகிறது. சென்னை அருங்காட்சியகத்தில் அண்மைக் காலம்வரை இருந்த இத்திருமேனி தற்பொழுது அங்கு இல்லை.

பல்லவர் காலச்சிற்பிகள் விஷ்ணு, துர்க்கை ஆகிய உருவங்களைத்தான் அதிக அளவில் கல்லிலும் செம்பிலும் செய்திருக்கிறார்கள். அவர்கள் காலத்திய விஷ்ணு திருவுருவங்கள் சிறிய அளவிலும், பெரிய அளவிலும் மிக நேர்த்தியாகக் காணப்படுகின்றன. விஷ்ணுவாக நின்ற கோலத்திலும் சரி, ஓங்கி உலகளந்த உத்தமராகக் காலை விண்ணுக்கு உயர்த்தி நிற்கும் கோலத்திலும் சரி மிக அற்புதமாக வடித்திருக்கின்றனர் பல்லவர் காலச் சிற்பிகள். கொடுமுடி, மற்றும் வேளச்சேரி விஷ்ணு, சிங்காநல்லூர் திரிவிக்கிரமர் ஆகிய திருமேனிகள் ஒப்பில்லா உயர் திருமேனிகளாகும்.

வடக்காலத்தூரில் அம்மையும் அப்பனும் திருமணக் கோலத்தில் செய்யப்பட்டிருக்கும் பாங்கு தமிழ்நாட்டுக்கே பெருமை தேடித்தரும் திருக்கோலமாகும். மலையரையன் பொற்பாவை, வாள்நுதலாள் பெண்திருவை இறைவன் உலகறிய தீவேட்டதைக் காட்டாநிற்கும். சிவன் யெளனப் புருஷராகவும், உமை நாணம் மீதுற தலைதாழ்ந்து நிற்கும் மணப்பெண்ணாகவும் வார்க்கப் பெற்றிருக்கும் திருமேனிகள் உலகத்திலுள்ள கலா இரசிகர் அனைவரையும் பார்த்துப் பார்த்துப் பரவசப்பட வைக்கும் ஒப்பற்ற படிமங்களாகும். சிவன், பார்வதி திருமேனிகள் கல்யாணசுந்தரர் வடிவில் காணப்படுபவற்றுள் இவையே பழமையானவை.

அதேபோன்று திருநெய்ப்பேரில் உள்ள விஷ்ணு மற்றும் திரிபுராந்தகர் திருமேனிகள் பல்லவர் காலத்தில் படிமக்கலை நல்ல பக்குவ நிலையை அடைந்து விட்டது என்பதைப் பகர்வதாய் உள்ளன.

இடக்காலைப் பத்மாசனத்தின்மீது அழுத்தி ஊன்றி வலக் காலை நேராக வைத்து இடது கையில் பினாக என்னும் வில்லைப் பிடித்து நிற்கும் திருக்கோலத்தில் இப்படிமம் வடிக்கப்பட்டுள்ளது. மார்புப் நன்கு விரிந்தும், கைகள் கீழ் முழங்கையிலிருந்து நான்காகி யும், ஜடா மகுடம் உயர்ந்தும், இடையில் ஆடை, தொடை வரை இறுகக்கட்டியும் காட்டப்பட்டிருக்கும் நிலை "திரிபுரங்கள் தீயெழத்திண் சிலை கைக்கொண்ட பேராளரின்" உருவம் என்பதைத் தெளிவாக்குகிறது. இடக்காலைச் சற்று தூக்கி அழுத்தி ஊன்றியிருக்கும் பாங்கு இக்கோட்டைகள் எனது அம்பு களுக்கு எம்மாத்திரம் என்று எள்ளி நகையாடுவது போன்று காட்சி யளிக்கிறது.

கொடுமுடியில் நின்ற கோலத்தில் காணப்படும் திருமால்

"பகை அணங்கு ஆழியும் பால்வெண்சங்கமும்
தலைபெறு தாமரைக் கையில் ஏந்தி
நலம்கிளர் ஆரம் மார்பில் பூண்டு
பொலம்பூ ஆடையில் பொலிந்து தோன்றிய
செங்கண் நெடியோனை"

நம் கண்முன்னே காட்டுவதாக உள்ளது.

சோழர் காலத்தில் இக்கலை மிகச் சிறப்பான நிலையை எட்டியது. இக்கலையின் உச்ச கட்டம் இக்காலத்தில் நிகழ்ந்தது என்று கூறலாம். ஏனெனில் சோழர்கள் காலத்தில் கோயில்கள் அதிகரிக்க அதிகரிக்க செப்புத்திருமேனிகளும் அதிகமாயின. சோழ மன்னன் ஆதித்யன் காவிரியின் இருகரைகளிலும் 108 கோயில்கள் எடுப்பித்தான் என்று கூறிக்கொள்கிறான். இதைப் போன்றே விசயாலயன் முதல் சோழ மன்னர்கள் அனைவருமே பல கோயில் களை எடுப்பித்துள்ளனர். அரசர்கள் மட்டுமல்லாது அரச மாதேவியர், அரசு அதிகாரிகள் ஆகியோரும் கோயில் எடுப்பித் திருக்கின்றனர். அவ்வாறு கோயில்கள் அதிகரிக்கவே நித்ய விழாக் களும் ஆண்டு விழாக்களும் (மஹோத்சவம்) அதிகரிக்கலாயின. விழாக்களின்போது வீதி வலம் செய்ய செப்புத்திருமேனிகளின்

தேவை அதிக அளவில் ஏற்படலாயிற்று. மன்னர்களும், பட்டத் தரசிகளும், அதிகாரிகளும் பலப்பல கொடைகள் வழங்கி செப்புத் திருமேனிகள் செய்தளித்தனர்.

சோழர் காலச் செப்புத்திருமேனிகளை மிகவும் எளிய வகை யில் கீழ்வருமாறு பிரித்துக்கொள்கின்றனர். 1) ஆதித்யன் காலக் கலைப்பாணி, 2) செம்பியன் மாதேவி காலக்கலைப்பாணி, 3) முதலாம் இராஜராஜன் காலக்கலைப்பாணி என்பதாக.

ஆதித்யன் காலக் கலைப்பாணியைச் சார்ந்ததாகப் பருத்தியூர், வடக்குப் பனையூர், திருச்சேறை கப்பலூர் ஆகிய இடங்களிலுள்ள இராமர், இலட்சுமணர், சீதை, பருத்தியூர் திருமால் ஆகியவை கூறப்படுகின்றன. ஆதித்யனுக்குக் கோதண்ட ராமன் என்ற பட்டப் பெயர் உண்டு. ஆதலால்தான் இவன் காலத்தில் கோதண்ட இராமர் தொகுதி பெரும்பாலான ஆலயங்களில் செய்து வழங்கப் பட்டன போலும்.

செம்பியன் மாதேவி காலக்கலைப் பாணிக்கு எடுத்துக்காட் டாகக் கோனேரிராஜபுரத்து செப்புத்திருமேனிகளையும், நல்லூர் பார்வதி, திருவரங்குளம் நடராஜர் (டில்லி) ஆகியவற்றைக் குறிப் பிடுவர். இவ்வகையைச் சார்ந்த செப்புத்திருமேனிகளின் வேலைப் பாட்டில் தனி முத்திரையையும் ஆடை ஆபரணங்களின் நேர்த்தி யையும், முகப்பொலிவையும் காணலாம்.

மூன்றாம் வகையான இராஜராஜன் கலைப்பாணியில் கம்பீரத் தையும், தனித்த கலைத்தன்மையையும் காணலாம். திருவெண் காட்டு ஏறாரும் அண்ணல், தேவி, கல்யாண சுந்தரர், கண்ணப்பர், பிச்சைபுகும்பெருமான், மாதொரு பாகனார், தஞ்சைப் பெரிய கோயில் நடராஜர், கங்கைகொண்ட சோழபுரம் கோயில் சோமாஸ் கந்தர், சுப்ரமணியர் ஆகியவற்றை இக்காலக் கலைப்பாணியாகக் குறிப்பிடலாம். அனைத்திலும் கம்பீரத்தை விவரிக்க இயலாக் கடவுள் தன்மையையும் கண்டு களிக்கலாம்.

ஆதித்யன் காலக் கலைப்பாணியாகிய இராமர் தொகுதிகளுள் பருத்தியூர் இராமர் தொகுதி குறிப்பிடத்தக்கவையாகும். இராமரும் இலட்சுமணரும்

"மேலொரு பொருளும் இல்லா மெய்ப்பொருள் வில்லும் தாங்கிக்
கால்தரை தோய நின்று கட்புலனுக்குஉற்றதம்மா"

என்ற கம்பனின் அடிகளுக்கேற்ப நின்ற கோலத்தில் இடக்கை வில் லேந்திய நிலையிலும் வலக்கை அம்பு பிடிக்கும் நிலையிலும் வடிக்கப்பட்டுள்ளனர். சீதாபிராட்டியார் இடக்கையை டோல ஹஸ்தமாய்த் தொங்கவிட்டு, வலக்கை மலர் தாங்கும் நிலையிலும் வைத்து அண்ணலுக்கு அருகில் அமைதியே உருவாகக் காட்சியளிக் கிறார்.

செம்பியன் மாதேவிக் காலக் கலைப்பாணிக்கு எடுத்துக் காட்டாக நல்லூர் நடராஜரையும், தேவியையும் குறிப்பிடலாம். நடராஜர் இங்கு "நட்டம் பயின்றாடும் நல்லூர்ப்பெருமான் என்றும் 'நடமாடுஞ் சதுரன்' என்றும் புகழப்படுகிறார். முயலகன் அமர்ந்த நிலையிலிருக்க இறைவன் வலக்காலை முயலகன் தலை மீது ஊன்றி இடக்காலைச் சதுரமாக வைத்து ஆடும் நிலை. எண் தோள் ஈசராய்க் காட்சி தரும் இவ்வுரு திரிபங்க நிலையில் முடியை இலேசாக வலப்பக்கம் சாய்த்து வலது மேற்கரத்தில் உலகை உருவாக்கும் உடுக்கையையும், இடது மேற்கரத்தில் தொல்லுலகு அடங்குவதற்கு ஆரழல் ஏந்தியும் சதுர நடமிடும் பாங்கைப் பார்க்கையில் திருநாவுக்கரசரின்

"எண்தோள் வீசிநின்று ஆடும் பிரான்தன்னை
கண்காள் காண்மின்களே!"

என்ற பாடற் பகுதி நம்மனத்திலே தோன்றும்.

இந்தக் காலக் கட்டத்தில் நடராசரின் ஆனந்த தாண்டவத் திருவுருவம் மக்கள் மத்தியில் நன்கு பரவத் தொடங்கிவிட்டது. இதன் தோற்றம் தில்லைச் சிற்றம்பலத்தில் என்பது புராணக் கூற்று. திருமூலர் "ஆனந்தம் ஆனந்தக் கூத்து கந்தானுக்கே" என்பார். இவ்வகை நடனத்துக்கு 'நாதாந்த நடனம்' என்று வேறொரு பெயரும் உண்டு. 'நாதமொடு ஆடினான் நாதாந்த நட்டமே' என்று அத்திருமூலரே கூறியுள்ளார். திருமூலர் கி.பி. 6 ஆம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்தவர் என்று கருதப்படுகிறது. அவ்வாறெனில் கி.பி. 6 ஆம் நூற்றாண்டுக்கு முன்பே சிவனின் ஆனந்த தாண்டவ அமைப்பு மக்களுக்கு மிகவும் பழக்கம் ஆகி விட்ட ஒரு திருவுருவம் என்று கொள்ளலாம்.

திருநாமநல்லூர் திருத்தொண்டீசுரர் கோயிலில் உள்ள பராந்தகனின் முப்பத்தெட்டாவது ஆண்டுக் கல்வெட்டு "திரு நாவலூர் வியாபாரி முருகன் விச்சியன் நட்டுவித்த கூத்தப் பெருமாளுக்கு வைத்த விளக்கைக்" குறிப்பிடுகிறது. இக்

கல்வெட்டில் குறிப்பிடப்பெறும் கூத்தப்பிரான் நடராசர் திருமேனியே என்று கொள்ளலாம். நடராசர் வடிவம் பற்றிக் குறிப்பிடும் காலத்தால் முந்தைய செய்தி இதுவே யாகும்.

நடராசர் வடிவத்தோடு ஐம்பூதத்தையும் இணைத்துப் பேசி யும் ஐந்து தொழில்களைச் சித்திரிக்கிறது என்று கூறியும் வருவது கண்கூடு. ஆக்கல், காத்தல், அழித்தல், மறைத்தல், அருளல் என்னும் ஐந்தொழிலையும் நடராசர் வடிவம் சித்திரிக்கிறது என்று செப்புவர். இச்செய்தியையே குமரகுருபரர்

"ஏனைப் புவனமும் எண்நீங்கு உயிரும்
தானே வகுத்தது உன்தமருகக்கரமே
தனித்தனி வகுத்த சராசரப் பகுதி
அனைத்தையும் காப்பது உன் அமைத்தபொற்கரமே
தோற்று புதின்ற அத்தொல்லுலகு அடங்கலும்
மாற்றுவது ஆரழல் வைத்ததோர் கரமே
ஈட்டிய வினைப்பயன் எவற்றையு மறைத்து நின்று
ஊட்டுவதாகும் நின் ஊன்றிய பதமே
அடுத்த இன்னுயிர்கட்கு அளவில் பேரின்பம்
கொடுப்பது முதல்வ நின் குஞ்சித பதமே"

என்று குறிப்பிடுகின்றார்.

நடராசர் செப்புத்திருமேனிகளுள் பழமையானது என்று வடக்காலத்தூர் நடராசரைக் குறிப்பிடலாம். இதனை அடுத்து பல நடராசர் செப்புத்திருமேனிகள் கிடைத்துள்ளன. இவற்றுள் கரை வீரத்தைச் சார்ந்த நடராசர் மற்றும் பார்வதி செப்புச்சிலை களைக் குறிப்பிடுதல் வேண்டும். இப்பார்வதி சிலையின் பீடத்தில் பராந்தகச் சோழனின் காலத்தியக் கல்வெட்டு பொறிக்கப்பட் டுள்ளது. கல்வெட்டின் அடிப்படையில் பார்வதி சிலை கி.பி. 917ல் செய்தளிக்கப்பட்டது என்பது தெரியவருகிறது. இச்சிலை யின் உருவ அமைப்பினை அடிப்படையாகக் கொண்டு பல செப்புத் திருமேனிகளுக்குக் காலம் கணிப்பது எளிமையாயிற்று.

இராசராசன் காலக் கலைப்பாணியில் பல அரிய செப்புத்திரு மேனிகள் காணப்படுகின்றன. இக்கலைப்பாணிக்குச் சிறந்த உதாரணங்களாகத் திருவெண்காட்டுச் செப்புத்திருமேனிகளான ஏறாரும்பெருமான், தேவி, உமையொருபாகன், கல்யாண சுந்தரர், பிட்சாடனர், கண்ணப்பர் ஆகிய படிமங்களைக் கூற லாம்.

திருவெண்காட்டில் இராஜராஜனது 26 ஆம் ஆட்சி ஆண்டு (கி.பி. 1011) கல்வெட்டில் ரிஷபவாகன தேவருக்கு அணிகலன்களுக்காகவும் பூசைக்காகவும் கொடை அளித்தது பற்றிய செய்தி காணப்படுகிறது. இக்கல்வெட்டு குறிப்பிடும் ரிஷபவாகன தேவர் தான் இன்று உலக மகா புகழ் பெற்று விளங்கும் தஞ்சைக் கலைக் கூடத்து ரிஷபவாகன தேவர். இத்திருமேனி பாரிஸ் மாநகர் வரை சென்று வந்துவிட்ட ஒன்றாகும்.

இம்மூர்த்தியின் சிறப்பான அம்சம் என்னவெனில் சடை முடியைத் தலைப்பாகைபோல் கட்டியிருப்பதேயாகும். மற்றொரு சிறப்பம்சம் இரு கரங்கள் மட்டுமே கொண்டு இடக்காலை நேரே நிறுத்தி வலக்காலைப் பின்னி கட்டை விரலால் ஊன்றி நிற்கும் அழகு ஆகும். வலக்கை தனது வாகனமாகிய காளை மீது வைத்திருக்கும் பாங்கு ஒரு விவசாயி தனது காளை மீது கைவைத்துச் சாய்ந்து நிற்பது போன்று காட்சியளிக்கிறது. விவசாயிக்கும் காளைக்கும் இருக்கும் தேவையைச் சித்திரிப்பது போன்று உள்ளது இத்திருமேனி. இடையில் உள்ள ஆடை கூட ஒரு தொழிலாளி தனது ஆடையை எவ்வாறு கட்டியிருப்பானோ அந்த வகையில் தான் காட்டப்பட்டுள்ளது.

அருகிலிருக்கும் உமா பரமேஸ்வரி திருமேனியும் இருகரத்தோடுதான் காட்சி தருகிறது. உமை நிற்கும் பாங்குகூட ஒரு விவசாயக் குடிப்பெண்ணைப் போன்றுதான் தெரிகிறது. பார்வதி பெரும்பாலும் சன்ன வீரம் அணிந்துதான் காணப்படும். ஆனால் இந்த உமை உருவத்தில் புரிநூல்தான் காட்டப்பட்டுள்ளது. எளிமையின் தோற்றமாக இருக்கவேண்டுமென்பதற்காக இவ்வாறு காட்டப்பட்டதா என்பது தெரியவில்லை.

பொதுவாகச் சோழர்கள் காலத்தில் செப்புத்திருமேனிகள் எவ்வாறு செய்யப்பெற்றன என்பதையும் செய்கின்றபொழுது எவ்வளவு கவனம் செலுத்திச் செய்யப்பட்டது என்பதையும் அறிய தஞ்சைப்பெருவுடையார் கோயில் கல்வெட்டுக்களைப் படித்தாலே போதுமானது.

"ஸ்வஸ்தி ஸ்ரீஉடையார் ஸ்ரீராஜராஜதேவர் உடையார் ஸ்ரீராஜராஜீச்வரம் உடையார் கோயிலில் யாண்டு இருபத்தொன்பதாவது வரை எழுந்தருளிவித்த செப்புத்திருமேனிகள்."

"உடையார் கோயிலில் முழத்தால் அளந்து கல்லில் வெட்டின."

ஆஸநமாக எழுந்தருளி இருந்த பர்வதத்துக்கு மேல் கேசாந்தத் தளவுஞ் செல்லப் பதின் எண்விரல் உசரத்து நாலு ஸ்ரீஹஸ்தம் உடையராகக் கனமாக எழுந்தருளிவித்த **தக்ஷிணாமூர்த்திகள்** ஒருவர்.

இவரே எழுந்தருளி இருந்த பர்வதத்தில் அடியில் ஒரு முழமேய் பதிற்று விரல் நீளத்து ஒரு முழமேய் நால் விரல் அகலத்துப் பன்னிரு விரல் உசரத்து, **பர்வதம்** ஒன்று.

இதந் மேல் பன்னிருவிரல் உசரத்து ஒன்பதிற்று விரல் நீளத்து எண்விரல் அகலத்து **பர்வத சிகரம்** இரண்டு.

இந்தச் சிகரங்களோடுங்கூடச் செய்த பாதாதிகேசாந்தம் நால் விரல் உசரத்து இரண்டு கைய் உடையராகக் கனமாகச்செய்த **கின்னரர்** இருவர்.

பாதாதி கேசாந்தம் மூவிரலரை உசரத்து இரண்டு கைய் உடையராகக் கனமாகச் செய்த **கின்னரிகள்** இருவர்.

தேவர் ஸ்ரீ பாதத்தின் கீழ் கிடந்த பாதாதிகேசாந்தம் பதிற்று விரல் நீளத்து இரண்டு கைய் உடையராகக் கனமாகச் செய்த **முசலகன்** ஒன்று.

இருந்த ஆஸநத்துக்கு மேல் கேசாந்தத்தளவுஞ் செல்ல பன்னிருவிரல் உசரத்து இரண்டு கைய் உடைய ராஜக் கனமாகச் செய்த **ரிஷிகள்** இருவர்.

புச்சாதிபணாந்தம் அறுவிரல் உசரத்துக் கனமாகச் செய்த **பாம்பு** ஒன்று.

இருந்த ஆஸநத்துக்கு மேல் கேசாந்தத் தளவுஞ் செல்ல மூவிரல் உசரத்து இரண்டு கைய் உடையர்களாகக் கனமாகச் செய்த **கர்ணபிராவிருதர்கள்** இருவர்.

பர்வதத்திற் கிடந்த **புச்சாதி சிகாந்தம்** ஐய்விரலரை நீளத்துக் கனமாகச் செய்த **புலி** ஒன்று.

பர்வதத்துக்கு மேல் **அக்ரத்தளவுஞ்செல்ல** ஒரு முழமேய் எண்விரலரை நீளத்து அறுவிரலேய் ஆறு தோரைச் சுற்றும் உடையதில் வேறாகச் செய்து தைத்த **மஹாசாஹை** ஒன்பதும் இவற்றுள் **அனுசாகை** நாற்பத்திரண்டும் உடைத்தாகக் கனமாகச் செய்த **ஆலவிருக்ஷம்** ஒன்று.

மூவிரலே நாலு தோரை நீளத்து ஒரு விரலே இரண்டு தோரை அகலத்து நாலுதோரை கனத்து செய்த **தூக்கின பொக்கணம்** ஒன்று.

அறுவிரலே ஆறு தோரை நீளத்து ஒருவிரலரைச் சுற்றிற் கன மாகச் செய்த **கைய்யும்** இதனோடுங் கூட ஐய்விரல் நீளத்து மூவிரற்சுற்றிற் செய்த **கைத்தழை** ஒன்று.

இறுதியாகக் கங்கை கொண்ட சோழபுரத்திலுள்ள சுப்ரமண்யர் திருமேனியைக் குறிப்பிடாமல் இருக்க முடியாது.

சமபங்கத்தில் இரு கால்களையும் நேராகப் பத்மாசனத்தில் நிறுத்தி, நான்கு கரங்களுடன் வலது மேற்கையில் வேலாயுதமும் இடது மேற்கரத்தில் சேவலையும் ஏந்தி நிற்கும் முருகனின் அழகே அழகு. முருகு என்றால் இளமை, அழகு என்று பொருள். அப் பொருளுக்கு இலக்கணமாக இப்படிமத்தை ஆக்கியுள்ளான் சோழர் காலச் சிற்பியானவன். முருகனுக்குச் சேனாபதி என்ற பெயரும் உண்டு. அதற்கு அடையாளமாக இடது கீழ்க்கரத்தில் கேடயம் காணப்படுகிறது.

சங்க காலம் தொட்டே முருகன் சேவற்கொடியோன் என்று பாராட்டப்படுகிறான். மதுரையம்பதியில் முருகனுக்கு எடுப்பிக்கப் பெற்றிருந்த கோயில் ''உவணச் சேவல் உயர்த்தோன் நியமம்'' என்றும் ''கோழிச் சேவல் கொடியோன்கோட்டமும்'' என்றும் குறிக்கப்படுகிறது. கோழிச்சேவல் கொடியோனுக்கு வடிவம் தந்து வணங்கப்பட்டிருப்பதைக் கங்கை கொண்ட சோழபுரத் திருமேனி காட்டி நிற்கிறது.

இவ்வாறு செப்புப்படிமக்கலை, தமிழகத்தில் ஒரு தொடர் கலையாக, என்றும் நிலைத்து நிற்கக் கூடிய கலையாக இன்றும் உயிரோட்டமாகச் சுவாமிமலை, மாமல்லபுரம் போன்ற இடங் களில் வழக்கில் இருக்கக் கூடிய கலையாக இருந்து வருகிறது. தமிழ் நாட்டுக்குப் பெருமையும் புகழும் தேடித்தரும் இக்கலையை நாம் மேலும் மேலும் போற்றிப் பாதுகாத்தல் வேண்டும்.

குறிப்புகள்

1. வை. கணபதி ஸ்தபதி, சிற்பச் செந்நூல்.
2. Srinivasa Desikan, Guide to Bronze Gallary

3. Dr. R. Nagaswamy, Master Pieces of early South Indian Bronzes.
4. ம. கா. வரி. 514
5. சிலப்-2: 14: 174
6. சிலப் 1:5:25, மணிமேகலை 28:35
7. குறுந்தொகை 195:6
8. குறுந்தொகை 155:3-4 பட்டின. 150-160

துணை நூற்பட்டியல்

1. **தமிழ் இலக்கியம்**
   1) குறுந்தொகை
   2) சிலப்பதிகாரம்
   3) பத்துப்பாட்டு
   4) மணிமேகலை

ஆங்கிலம்

1) Nagaswamy R., Master Pieces of early South Indian Bronzes.
2) Srinivasa Desikan, Guide to Bronze gallary.

III. நாட்டுப்புறக் கலைகள்

1. நாட்டுப்புறப் பாடலிசை

த. கனகசபை

முன்னுரை

உலக நாடுகள் அனைத்திலும் நாட்டுப்புறவியல் தொடர்பான ஆய்வுகள் மிக விரைவாக நடைபெறுகின்றன. கல்வி கற்றோர், தாம் கற்ற கல்வியின் அடிப்படையிலிருந்து வாழ்க்கை நோக்கில் படைக்கின்ற இலக்கிய அமைவுகளில் எவ்வகையிலும் குறைவில்லாத இலக்கியக் கூறுகளைக் கொண்டவை நாட்டுப்புறப் பாடல்களாகும். கல்லாப் பாமரமக்களின் படைப்புகளில் அந்தந்த நாட்டின் உண்மையான, நாகரிகப் பண்பாட்டுச் செய்திகள் மிகவும் விரிவாகக் கிடைப்பதை வளர்ந்து வரும் நாட்டுப்புற ஆய்வுகள் தெளிவுபடுத்துகின்றன. கல்வியின் தாக்கம் இல்லாத இப்பாமரமக்களின் வாழ்க்கையில் நடைபெறும் ஒவ்வொரு மாறுதலும் இவர்களது படைப்பாக்கத்திற்கு அடித்தளமாக அமைகின்றது. இந்நாட்டுப்புற மக்களின் பாடல்களில் உண்மையை மறைக்காத பாங்கும் அல்லாதவையை ஏற்காத கோட்பாடும் பொதிந்துள்ளன. இம்மக்களிடத்திலுள்ள கலை இலக்கியங்களைக் கள ஆய்வு செய்வோரால் சேகரிக்கப்பட்டுவரும் பல்வேறு நாட்டுப்புறக் கூறுகளில் நாட்டுப்புறப்பாடல் வகை தலைமையானதாகும். இப்பாடல்களில் பல்வேறு கோணங்களில் ஆய்வுகள் நிகழ்ந்து வருகின்றன. அவற்றுள், இப்பாடல்களில் அமைந்துள்ள இயல்கூறுகளை மொழியமைப்பு வகையில் யாப்பு, அணி போன்ற பல்வேறு ஆய்வோடு நாகரிகம், பண்பாடு, பழக்க வழக்கங்கள், நம்பிக்கைகள் முதலான கூறுகளை ஆராய்வது ஒரு பகுதியாகவும், இப்பாடல்களில் இலங்கும் இசைப் பொருண்

மையை ஆராய்வது மறு பகுதியாகவும் கொள்ளலாம். இவ்வாறு இயல் கூறுகளின் ஆய்வோடு, இந்நாட்டுப்புறப் பாடல்களில் விரிந்த களமாக உள்ள இசைக்கூறுகளை அறிமுகப் படுத்துவதாக இக்கட்டுரை அமைகிறது.

இயல் இசை நாடகம்

தமிழ் மொழியை இயல் இசை நாடகம் என மூன்று கூறுகளாக வகுத்த பெரியோர்கள் 'இம்மூன்றும் தனித்தும் சேர்ந்தும் இயங்கும் தன்மையுடையவை' என விளக்குவர். தமிழின் முதற் கூறாகிய இயற்பகுதியை இசை சார்ந்து இயங்கும்போது 'இயலிசை' என்றும், இசைப்பகுதியை இயல்சார்ந்து இயங்கும் போது 'இசையியல்' என்றும், நாடகத்தைத் 'தமிழ்நாடகம்', 'நாடகத்தமிழ்' என்றும் இம்முத்தமிழை ஒன்றோடொன்று இணைத்துப் பொருள்விளக்கமளிப்பர். இதில், இசையைவிட இயற்றமிழ் நாடகத்தமிழ் ஆகிய இரண்டும் முழுமையாகத் தனித் தியங்கும் தன்மை கொண்டவை எனப் பெரும்பாலான அறிஞர்கள் கருதுகின்றனர். இக்கருத்தின் பின்புல ஆய்வை வேறொரு தனி நிலை ஆய்வினின்றுதான் வரையறுக்கமுடியும். ஆயினும், இந்த இசை, இசைக் கருவிகளான புல்லாங்குழல், நாகஸ்வரம், வீணை போன்றவற்றால் தனித்தியங்க முடியுமென்றாலும் இயற்றமிழோடு கலந்தொலிக்கும் போதுதான் 'மனித சமூகத் துக்குப் பயன்' என்று, மேலும் விளக்கமளிக்கலாம். இசை, இயலோடும் நாடகத்தோடும் கலவாமல் கருவிகளின் வழி மட்டும் ஒலிப்பதைத் தனிநிலை இசை எனக் கொள்ளலாம்.

தமிழ் இசை, கர்னாடக இசை

நம் நாட்டில் இன்று உயர்தனிச் செவ்விசை (Classical Music) என வழங்கப்படுகின்ற தமிழ் இசை, கர்னாடக இசை ஆகிய இவ் விருவகை இசைமுறைகளும் வழக்கில் உள்ளன. "தென்னாடு மூன்று பக்கமும் கடலால் சூழப்பட்டது என்பதால் இது 'கரை நாடு அகம்'— கருநாடகம் — என்று வழங்கப்பட்டது. இங்கே இசைக்கப்பட்ட இசையே அண்மைக்காலத்தில், வழங்கும் இடத்தால் 'கர்னாடக இசை' எனப் பெயர் பெற்றதாகும்"[1] எனவும், "இந்தியாவின் வடபகுதியிலே புகுந்து அதைத் தம் ஆதிக்கத்திற்குக் கொண்டு வந்த மக்களின் செல்வாக்கால், அங்கு நிலவிய பண்டைய இசை பாதிக்கப்படலாயிற்று. அடிப்படையில் ஒன்றாக இருந்தாலும் அந்த இசையில், புதிய போக்குகள்

நாளடைவில் தோன்றின. அதனால், அங்குள்ள மக்கள் அந்தப் புதிய இசையையே பயிலத் தொடங்கினார்கள்";[2] எனவும் இவ்விரு இசை பற்றி அறிஞர்கள் கருத்துக் கொண்டுள்ளனர். பெரும்பாலான இசையறிஞர்கள் இந்த இரு அமைப்பும் ஒன்றே என்றும், புதிய போக்கின் அடிப்படையில் 'தமிழ்இசை' நாளடைவில் 'கர்னாடக இசை' என்ற பெயர் மாற்றம் பெற்றிருக்கக்கூடும் என்றும் கருதுகின்றனர். தமிழ் இசையின் ஆர்வலர்கள், தமிழ் இசையே மூலமென்று உரைப்பதும், கர்னாடக இசை ஆர்வலர்கள் இப்பிரிவு பற்றி எதிர்வாதம் செய்யாததையும் இங்குக் கவனத்தில் கொள்ளவேண்டும். கர்னாடக இசை ஆர்வலர்களின் இம் மௌனத்தின் நிலையைக்கொண்டு, தமிழ் இசையின் அடிப்படை நெறிமுறைகளைக் கொண்டதான ஒரு புதிய 'வழித்தோன்றலே கர்னாடக இசை' எனக் கருத இடமளிக்கிறது.

தமிழ் இசையின் தொன்மைக்குத் தமிழறிஞர்கள் தொல்காப்பியம், சங்க இலக்கியங்கள் தொடங்கி, சிலப்பதிகாரம் — அதன் அடியார்க்கு நல்லார் உரை, சைவ வைணவ அடியார்களின் பாடல்களில் பண்கள் அமைந்த முறைமையினைச் சான்றுகளாக்கி விளக்குவர். கர்னாடக இசை அறிஞர்கள் அதன் வரலாறுக்குப் புரந்தரதாஸர் தொடங்கி, தியாகராஜர், முத்துஸ்வாமி தீக்ஷிதர், சியாமாசாஸ்திரி, பட்டணம் சுப்ரமண்ய அய்யர் ஆகியோரின் க்ருதி, கீர்த்தனங்களின் வழிப் புலப்படுத்துவர். ஆனால், இந்த இருவகை இசைமுறைக்கு 'மூலவடிவம்'; அதாவது, 'மூல இசை' எதுவாக இருக்கமுடியும்? என்ற கேள்விக்கு ஆதாரங்களுடன் ஆய்வு செய்யத் தொடங்கும்போது, நாட்டுப்புற இசையையும் அதன் பின்னணியையும் ஒதுக்கிவிட்டு முழுமையாக ஆய்வு நிகழ்த்த இயலாது.

உயர்தனிச் செவ்விசையின் தொடக்ககால அமைப்பு, இன்றைக்கு வழங்கி வருகின்ற இசைமுறையினைப் போன்று இருந்திருக்க வாய்ப்பில்லை. இதற்கு மொழியின் வளர்ச்சியையும் மனிதச் சமூக வளர்ச்சியையும் சான்றுகளாகக் கொள்ளலாம். பண்டைய மனிதன் மரஞ்செடி கொடிகளில் காற்றின் அலைகள் மோதி எழுப்பிய ஓசையைக் கூர்ந்து கவனித்திருக்கலாம்; மரப் பொந்துகளில் காற்றின் நுழைவு ஏற்படும் போதும், காட்டாற்றின் நீர்ப்போக்குகள் தடைப்படும் போதும், மேகத்தின் இடியோசை வானைப் பிளக்கும் போதும், ஏன்? மனிதனே தனக்கு ஏற்பட்ட தீங்கின் வழி அழுத அழுகையின் போதும், மகிழ்ச்சியின்

பொருட்டுச் சிரித்த சிரிப்பின் போதும் இசையைத் தனக்குள்ளே உணர்ந்து கொண்டிருக்கலாம். நாளடைவில் அம்மனிதன் தான் சிரித்த சிரிப்பொலிகளுக்கு ஒருவித இசைப்போக்கினையும் தான் அனுபவித்த துன்பங்களுக்கு வெளிப்படுத்திய ஓசையின் அளவுகள், சிரித்தபோது ஏற்பட்ட ஓசையைப்போல இல்லாத ஒலி இடங்களையும் கூர்ந்து கவனித்திருக்கலாம். மனிதன் சிரிப்பையும் அழுகையையும் வேறுபிரித்து உணர்ந்த அன்றே இசையின் தன்மையை அவனால் உணர்ந்திருக்க முடியும். மனித வளர்ச்சியின் ஒவ்வொரு படிநிலைகளில் அமையும் சூழல்களில் இரைச்சல் ஒலியாகவும், ஒலி ஓசையாகவும், ஓசை இசையாகவும் அமைகின்றன. பொதுவாக இசை, மனிதச் சமூகச் செயல்பாடுகளினால் அதன் பரிணாம வளர்ச்சியின் ஒவ்வொரு கட்டத்திலும் புதுப்புது ஆக்கங்கள் பெற்று இறுதியாக ஒரு வடிவத்தை எய்தியிருக்க வேண்டும். இவ்வடிவம் முதலில், மொழியின் துணையில்லாமல் வழங்கி, மொழியாக்கத்திற்குப் பின் அம்மொழியோடு கலந்திருக்கலாம்.

கோவைகள் அல்லது சுரங்கள்

நாட்டுப்புறப் பாடலிசையை விளங்கிக்கொள்ள, வரையறுத்த இலக்கணப் பாங்கில் அமைந்துள்ள தமிழ் இசை, கர்னாடக இசை ஆகிய இரு இசையின் அடிப்படை அமைவைப் புரிந்துகொள்ளுதல் மிகவும் அவசியம். இலக்கியமாயினும் கலையாயினும் அதனதன் வளர்ச்சிப் பாங்கிற்கு ஓர் அடிநிலை உள்ளது. இந்த அடிநிலை, வளர்ச்சி நிலைகளை வைத்து ஒவ்வொரு காலகட்டத்திலும் அமைக்கப்படுகிறது. 'இலக்கியம் கண்டதற்கு இலக்கணம்' என்ற வழக்கின்படி, தமிழ் இலக்கியங்களுக்குத் தொல்காப்பியம் ஒரு முதன்மை இலக்கண நூலாக விளங்குகிறது. இப்பொழுது, ஓர் இலக்கியத்தைப் படைக்க வேண்டுமானால், படைப்போரிடத்தே அறிந்தோ அறியாமலோ தொல்காப்பியக் கூறுகளின் தாக்கம் அமைந்துவிடுகின்றது. இதைப் போலவே, இசையின் அடிப்படைக் கூறுகளை விளங்கிக் கொள்ள உயர்தனிச் செவ்விசையின் சில அடிப்படைக் கூறுகளை விளக்குதல் இங்கு அவசியமாகிறது.

தமிழ் இசையில் குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் எனவும், கர்னாடக இசையில் ஸ, ரி, க, ம, ப, த, நி எனவும், ஏழு கோவைகள் (ஸ்வரங்கள்) உள்ளன. இந்த ஏழு சுரங்களும் இவற்றின் இணை சுரங்களாகிய ரி, க, ம, த, நி

என்ற ஐந்தும் பன்னிரெண்டாக விரிகின்றன. அதாவது சீட்ஜம், சுத்தரிஷபம், சதுஸ்ருதிரிஷபம், சாதாரண காந்தாரம், அந்தர காந்தாரம், சுத்தமத்திமம், பிரதிமத்திமம், பஞ்சமம், சுத்த தைவதம், சதுஸ்ருதிதைவதம், கைசிகி நிஷாதம், காகலிநிஷாதம் என்பன. இந்தச் சுரச்சேர்க்கையின் அடிப்படையில் தான் ஒவ்வொரு இராகத்தைப் பாடும் முறையின் ஒலி இடங்கள் நிலைப்படுத்தப் பட்டுள்ளன.

அண்மைக் காலத்தில் 'மேளகர்த்தா' எனப்படும் இராக அமைப்பை 'வேங்கடமகி' என்ற இசையறிஞர் உருவாக்கியுள்ளார். இம்மேள அமைப்பில் 72 இராகங்களை அவர் வகைப்படுத்துயுள்ளார். இவ்வமைப்பில் சுத்த மத்திம இராகங்களை முப்பத்து ஆறாகவும் பிரதிமத்திம இராகங்களை முப்பத்து ஆறாகவும் ஆக 72 இராகங்களை இவர் வகைப் படுத்தியுள்ளார்.

மேளகர்த்தா இராகங்கள் எனப்படும் தாய் இராகங்கள் ஏழு சுரங்களைக் கொண்டும், ஜன்ய இராகங்கள் (திறம்) அதாவது, தாய் இராகங்களிலிருந்து பிறந்த இராகங்கள், ஆரோகண அவரோகண அமைப்பில் (தமிழ் இசையில் ஏறிசை, இறங்கிசை) ஏதாவது ஒன்றிலோ, அல்லது இரண்டிலோ ஓரிரண்டு சுரங்கள் கூடியோ குறைந்தோ அமையப்பெறும். உதாரணமாக, சங்கரா பரணம் என்ற மேள இராகம் 72 மேளகர்த்தா அமைப்பில் 29-ஆவது சுத்தமத்திம இராகமாகும். இந்த இராகம் தமிழ் இசையில் 'பழம் பஞ்சுரம்' என்று குறிக்கப் பெறுகிறது. இந்த இராகம் மிகவும் பழமையான இராகமாக இசை ஆய்வாளர்களால் கருதப்படுகிறது. இந்த இராகத்தின் ஆரோகணம் சட்ஜம், சதுஸ்ருதி ரிஷபம், அந்தரகாந்தாரம், சுத்தமத்திமம், பஞ்சமம், சதுஸ்ருதி தைவதம், காகலி நிஷாதம் ஆகிய சுர இடங்களைக் கொண்டுள்ளது. இந்த இராகத்தின் அவரோகணமும் இதே சுர அடிப்படையில்தான் அமைந்துள்ளது. இந்த சங்கராபரண இராகத்தின் சுர இடங்களிலிருந்து பிறந்த ஜன்ய இராகம் 'ஹம்ஸத்வன்' ஆகும். இந்த இராகத்தின் ஆரோகணம். சட்ஜம், சதுஸ்ருதி ரிஷபம், அந்தரகாந்தாரம், பஞ்சமம், காகலி நிஷாதம் ஆகும். இந்த இராகத்தின் அவரோகணமும் இதே சுர இடங்களைக் கொண்டுள்ளது. மேளகர்த்தா இராகமாகிய சங்கரா பரணத்திலுள்ள சுத்தமத்திமமும் சதுஸ்ருதி தைவதமும் ஜன்ய இராகமான ஹம்ஸத்வனி இராகத்தில் இல்லை. இவ்வாறு ஏழு

சுரங்களை ஆரோகண அவரோகண அமைப்பில் கொண்ட, எல்லா மேளகர்த்தா இராக சுர அடிப்படையிலிருந்து பல்வேறு ஜன்ய இராகங்கள் உருவாகின்றன.

பழமையான இராகங்கள்

தமிழ் இசையில் 103 பண்கள் இருந்ததாகக் குறிப்பு உள்ளது. "சிலப்பதிகாரம் 103 பண்களைக் குறிப்பிட்டாலும், நமது நாட்டில் ஏற்பட்ட வரலாற்றுக் குழப்பங்களால் நமக்குக் கிடைத்துள்ளவை 23 அல்லது 24 பண்களே ஆகும்"[3] இந்த 23 பண்களைப் பற்றி திருவிசைப்பா, திருவாய்மொழி முதலிய நூல்களில் குறிக்கப்பட்டுள்ளன. ஓதுவா மூர்த்திகள் இப்பண்களை வழி வழியாகப் பாடிவந்ததினால்தான் இவையும் மிஞ்சின. "இருந்தாலும் நமக்குக் கிடைத்த 23 பண்களிலும் எல்லாவற்றையும் திட்டமாகக் கண்டறிந்து விட்டதாகக் கூற இயலாது. எடுத்துக் காட்டாக, கொல்லி, கொல்லிக் கௌவாணம், பியந்தை பியந்தைக் காந்தாரம் ஆகிய நான்கு பண்களும் சிறுசிறு வேற்றுமைகளுடன் நவரோசு இராகத்திலேயே பாடப்பட்டு வருகிறது. தக்க ராகமும், தக்கேசியும் காம்போதியாகவே இசைக்கப்படுகின்றன"[4] "நவரோசு, நாதநாமக்கிரியை, யதுகுல காம்போதி, பைரவி, ஆகிரி, மத்தியமாவதி, சௌராஷ்டிரம், காம்போதி, கேதாரகௌளம், சங்கராபரணம், பந்துவராளி, பூபாளம், நீலாம்பரி, சாமா, அரிகாம்போதி, ஆரபி ஆகிய இப்போதும் வழங்கப்படுகிற இந்த இராகங்கள் 103 பண்களின் சாரங்களாக ஆய்வு முடிவுகள் காட்டுகின்றன."[5] இந்த இராகங்கள் 23 பண்களின் ஆய்வில் மிகப் பழமையான இராகங்களாகும்.

பண்ணாராய்ச்சி முடிவுகள் காட்டும் 23 பண்களின் இராகங்கள், நாட்டுப்புறப் பாடலிசையில் காணப்படும் இராகங்களோடு பெரிதும் ஒத்திருக்கின்றன. நாட்டுப்புறப் பாடல்களில் சங்கராபரணம், நீலாம்பரி, நவரோசு, (கொல்லி, கொல்லிக் கௌவாணம்) குறிஞ்சி, கேதாரம், தோடி, புன்னாகவராளி, ஆஹிரி, அசாவேரி, அரிகாம்போதி, செஞ்சுருட்டி, சாமா, கரகரப்ரியா, ஸ்ரீராகம், ஸைந்தவி, மாயாமாளவ கௌள, நாதநாமக்கிரியை, கௌளிபந்து, சக்கரவாகம், நடபைரவி, மாஞ்சி, ஆனந்த பைரவி, சாரமதி, சூர்யகாந்தம், ஸௌராஷ்ட்ரம் முதலிய இராகங்களின் சுர இடங்கள் அமைந்துள்ளன. இந்த இராகங்களை மேளகர்த்தா அமைப்பில் ஜனகராகம், ஜன்யராகம் என்ற அமைப்பில் வகைப்படுத்தலாம்.

தாய் ராகம் (ஜனகராகம்)	திறம் (ஜன்ய ராகம்)
சங்கராபரணம்	நவரோசு (கொல்லிப்பண்) நீலாம்பரி, குறிஞ்சி, கேதாரம்.
தோடி	புன்னாகவராளி, ஆஹிரி, அசாவேரி.
அரிகாம்போதி	செஞ்சுருட்டி, சாமா,
கரகரப்ரியா	ஸ்ரீராகம், ஸைந்தவி.
மாயா மாளவகௌள	நாதாமாக்ரியை, கௌளி பந்து.
சக்கரவாகம்	
நடபைரவி	மாஞ்சி, ஆனந்தபைரவி, சாரமதி.
சூர்யகாந்தம்	ஸைராஷ்ட்ரம்,

பொதுவாக, நாட்டுப்புறப் பாடல்களில் இந்த இராகங்கள் தாலாட்டுப் பாடல்கள், கும்மிப் பாடல்கள், நடவுப் பாடல்கள், ஒப்பாரிப் பாடல்கள் போன்றவற்றில் மிகுதியாக அமைந்துள்ளன. இந்த நாட்டுப்புறப் பாடலில் இலங்கும் இசை, பண்டிதர் இசைக்கின்ற முழுமையான இராகபாவம் கொண்டதாக அமையவில்லை. சான்றாக, நவரோசு இராகத்தில் ஒரு தாலாட்டுப் பாடல் அமைந்திருக்கிறது என்றால், அப்பாடலில் நவரோசு இராகத்தின் அத்தனை சுர இடங்களும் அமைந்துவிட்டதெனக் கணக்கில் கொள்ள முடியாது. ஆனாலும், அப்பாடலில் அமைந்துள்ள இராகம், 'நவரோசு' என்று அதன் சுர இடங்களின் ஒலிப்பு முறையினைக் கொண்டு உறுதிப்படுத்தலாம்.

சங்கராபரணம் என்ற மேளகர்த்தா இராகத்தில் பல்வேறு இராகங்கள் பிறந்துள்ளன. அவை வருமாறு :— நவரோசு, ஜுலாவ், நாகத்வனி, மாஹுரி, ஜயசிந்து, ஸ்ரீகாடை, தீரமதி, குறிஞ்சி, கோகிலபாஷிணி, கருடத்வனி, சுத்த வசந்தம், பங்காளா, நீலாம்பரி, பூரணசந்திரிகா, விலாசினி, ஜனசரஞ்சனி, சிந்துமந்தாரி, அம்சவிநோதினி, நிரஞ்சனி, பிலஹரி, ஹம்ஸத்வனி தேவகாந்தாரி, பூர்வகௌள, தர்பார், ஸ்ரீநாராயண தேசாக்ஷி, நாகபூஷணி, கவுடமல்லாரு, தூர்வாங்கி, ஆரபி, சுத்தசாவேரி, அடாணா, ஸ்ரீவிவர்தனி, பேகட, சம்புக்ரியா, கன்னட, பியாக், ஸ்ரீகேதாரம், கேதாரம், லீலாதரங்கிணி, ஆஹரிநாட, சிந்து, கோலாஹலம், டக்கா, பாவாபரணம், தர்மலகி, சுத்தநாட்டா,

கமலா, மயூரன், தண்டபாணி, சிவகங்கை, தேவநாயகி, மகுரி, ஏகம்பன் ஆகிய இராகங்களாகும். இந்த இராகங்கள் சங்கராபரணத்திலிருந்து பிறந்ததினால் அதன் சுர இடங்களின் ஒலிப்பு முறைகளில் குழைவு வண்ணம் உள்ளன. அதாவது, சங்கராபரண இராகத்தில் கம்பீரத்திற்கு ஏற்ற இராகச்சாயலும் குழைந்துருகச் செய்யும் இராகக்சாயலும் தூக்க உணர்வுகளைக் கொடுக்கும் தன்மையும் ஒருங்கே அமையப் பெற்றுள்ளன. தமிழ் நாட்டில் வழங்கி வரும் பெரும்பாலான நாட்டுப்புறத் திருமணப் பாடல்கள் சங்கராபரணத்திலும் அதன் ஜன்ய ராகங்களிலுமே மிகுதியும் உள்ளன. இதற்குச் சான்றாக, சங்கீத மும்மூர்த்திகளுள் ஒருவரான தியாகராஜர் பாடிய ஒரு கீர்த்தனையை இங்குச் சுட்டலாம்.

இராகம் :- **சங்கராபரணம்**

தாளம் :- **கண்டலகுவு**

பல்லவி

"ஸீதா கல்யாண வைபோகமே
[ராம கல்யாண வைபோகமே]

சரணங்கள்

பவநஜ ஸ்துதிபாத்ர பாவநசரித்ர
ரவிஸோம வரநேத்ர ரமணீய காத்ர

பக்தஜந பரிபால பரித சரஜால
புத்தி முக்திதலீல பூதே வபால
...."

என்ற இக்கீர்த்தனை இராமன் சீதை ஆகியோரின் கல்யாண வைபோகத்தைச் சங்கராபரண இராகத்தில் தியாகராஜர் பாடியிருக்கிறார். இந்த இராகத்திலும் இதிலிருந்து பிறந்த நவரோசு, குறிஞ்சி, நீலாம்பரி இராகங்களிலும் பெரும்பாலான நாட்டுப்புறத் தாலாட்டுப் பாடல்களின் மெட்டுகள் அமைந்துள்ளன. நவரோசு இராகத்தில் அமைந்துள்ள ஒரு தாலாட்டுப் பாடலை கீழ் வருமாறு சுரப்படுத்தலாம்:-

இராகம் :- நவரோசு ஆரோகணம் :- ப த நி ஸ ரி க ம ப

தாளம் :- ஆதி அவரோகணம் :- ப ம க ரி ச நி த ப

ஸ்தாயி :- ஒன்று

ஸா ஸா ஸா ஸா ; ஸரி காகா | ; கமகரி ஸநிஸா | ஸாரிஸா,; ||
ரா ரி ர ரோ ரா ராரோ..... என் கண்ணே...

ரிக கரி ஸநி நீ ; ; ஸரி கரி | ஸ நி தா ; ; | ; ; ; ; ||

ரா.ரா, ரோ... ரா ரி. ர . ரோ... ....

ஸா ஸா ஸா ஸா ; ஸரி காகா | ; கமகரி ஸநிஸா | ஸாரிஸா, ; ||
மா . னத்து . மீனுகளாம் . . . . . என் கண்ணே

ரிககரிஸநிநீ ; ; ஸரிகரி | ஸ நி தா ; ; | ; ; ; ; ||

மே...கத்து . . மின்ன. லிலே . . . . . .

மேலே சுரப்படுத்தப்பட்ட பாடலின் முதலிரண்டு தொடக்க வரிகளைப் போலவே, தாய் மேலே பாடிச்செல்லும் அந்தப் பாடலின் சுரங்களும் அமைந்துள்ளன. தாய் பாடுகின்ற தாலாட்டின் இழுப்போசை, பாடலின் முதலிரண்டு தொடக்க வரிகளுக்கு அமைந்த சுரங்களே திரும்பத் திரும்ப வருகின்றன. குழந்தையின் அழுகையைத் திசைதிருப்ப நினைக்கும் தாய், முதலில் ஒரு சின்ன முனகலுடன் இசையைக் கூட்டிக் கொள்வாள். பின் அந்த முனகலின் ஓசைத் தன்மையை,

ராரிரரோ... ராராரோ... —என் கண்ணே...
ராராரோ... ராரிரரோ...

என்று பாடலின் தொடக்க அடிக்கு எடுப்பிசையை எழுப்பிக் கொண்டு பாடலைப் பாடத் தொடங்குவாள். தாய் பாடுகின்ற தாலாட்டுப் பாடலின் வரிகள் அனைத்திலும் சந்தம் ஒரே சீராக அமைவதைப் போலவே, தாளமும் ஒரே அளவுடன் அமையும் பாங்கு மேலே காட்டிய பாடலில் வெளிப்படுகிறது. நாட்டுப்புறத் தாலாட்டுப் பாடலில் இலங்கும் சுரங்கள் சங்கராபரண இராகத்திலும் அதன் ஜன்ய ராகங்களான நவரோசு, குறிஞ்சி, நீலாம்பரி, கேதாரம் ஆகிய இராகங்களிலேயே பெரும்பகுதி அமைந்துள்ளன. இசையுலகில் ஆயிரக்கணக்கான இராகங்கள் இருப்பினும், தாலாட்டின் இசையமைதி சங்கராபரணத்திலும், அதன் ஜன்ய ராகங்களிலும் அமைவதற்குச் சங்கராபரணம் ஒரு தொன்மையான இராகம் என்பதை மட்டும் கணக்கில் எடுத்துக் கொள்ள இயலாது. இந்த இராகத்தைப் போலவே, காம்போதி, மத்யமாவதி, ஆரபி, தோடி, பைரவி, அடாணா, நாட்டை, சாவேரி, பந்துவராளி, கேதாரகௌளி போன்ற

இராகங்களும் பழமையான இராகங்களேயாகும். இந்த ஒவ்வொரு இராகத்திற்கும் வெவ்வேறான சூழல்களும் வெளிப் பாட்டு முறைகளும் இருக்கின்றன. இராகத்தின் சுவைகள் அதனதன் சுரத்தன்மைக்கு ஏற்றாற் போலவே அமைகின்றன.

சுவை	பண்
கடவுள் வாழ்த்து, வணக்கம்	தன்யாசி, காம்போதி, பூபாளம், மாயாமாளவகௌள, நாதநாமக்ரியா, ஆனந்தபைரவி, மத்யமாவதி, ஆரபி.
நகை	இந்தளம், மோகனம், பிலகரி, கல்யாணி.
அழுகை	தோடி, பைரவி, ஸ்ரீமுகாரி, சாவேரி, புன்னாகவராளி.
சமநிலை [அதாவது, நகை, அழுகை, பெருமிதம், காதல், தாலாட்டு, திருமணம், விளையாட்டு, கும்மி, நடவு போன்றவை]	சங்கராபரணம், கரகரப்ரியா, அரிகாம்போதி, ஆரபி, பைரவி.
பெருமிதம்	அடாணா, நாட்டை, கானடா, கேதாரகௌளம்.
காதல்	வஸந்தா, பைரவி, கமாஸ்.
செவிலிப்பாடல்	நீலாம்பரி, சங்கராபரணம், நவரோசு, குறிஞ்சி.

இவ்வாறு ஒவ்வொரு சுவைக்கு ஏற்றவாறு பண்கள் அமைவதைப் போலவே, ஒவ்வொரு பொழுதிற்கும் ஒவ்வொரு உணர்விற்கும் பண்கள் அமைந்துள்ளன.

தாலாட்டுப் பாடல்களில் சங்கராபரண இராகம் முதன்மையாக அமைந்துள்ளதைப் போலவே, கும்மிப் பாடல்களில் கரகரப்ரியா என்ற இராகம் பயின்றுள்ளது. இன்னும் காதற்பாடல், களையெடுப்புப் பாடல், தெம்மாங்குப் பாடல், ஒப்பாரிப் பாடல், நடவுப் பாடல் ஆகியவற்றிலும் இந்த இராகம் அமைந்துள்ளது. கர்னாடக இசையுலகில் இந்த இராகத்தை ரஞ்சகமான இராகம் என்று கூறுவர். இந்த இராகம் நீண்ட நேரம் ஆலாபனை செய்து பாடுவதற்கும் நிரவல் செய்வதற்கும் ஏற்ற இயல்பினைக் கொண்டுள்ளது. இன்றைக்கும் கிராமப்புறங்களில் வண்டிக்காரன் இழுப்பிசையோடு பாடும் பாட்டில் இந்த இராகம் இயல்போடு அமைந்த

பாங்கைக் கள ஆய்வின் மூலம் அறிந்துகொள்ள முடிந்தது. இந்த இராகத்தைப் போலவே, இதன் ஜன்ய இராகங்களான ஸைந்தவி, ஸ்ரீராகம் ஆகியவற்றில் கும்மிப் பாடலின் மெட்டுகள் அமைந்துள்ளன. கரகரப்ரியா இராக சுர அடிப்படையில் அமைந்துள்ள ஒரு கும்மிப்பாட்டின் தொடக்க இசையைக் கீழ்க்கண்டவாறு சுரப்படுத்தலாம் :-

இராகம் :- கரகரப்ரியா லயம் :- மத்தியலயம்
தாளம் :- ஏக தாளம் வர்ஜசுரம் :- ம, த, நி
ஸ்தாயி :- ஒன்று

ஸா ரீ ரீ கா ரீ ஸா ஸா ஸா ஸா பா
நன் னே னா னே நா னே னா னே - த ன
பா ஸா ஸா ஸா ஸா ரீ ரீ ஸா ரீ ஸா ஸா
நன் னே னா னே நா னே னா னே தா னே னா

இவ்வாறு நாட்டுப்புறப் பாடலின் தொடக்க இசை வாய்பாடுகள் தான் அந்தந்தப் பாடலில் விரவி இசைக்கும் தன்மைக்குத் தலைமையானதாக விளங்குகின்றன. தொடக்க இசை வாய்பாடுகள் அமையும் பாடல்களில் பெரும்பகுதி தொடக்க இசையின் சுரங்களே வருவது குறிப்பிடத்தக்கது. ஒரே இசையில் அமைந்து வருகின்ற பாட்டினிடையே இராகமாலிகையைப்போல, வெறொரு இராகமோ சந்தமோ வந்து பாட்டைத் தடைப்படுத்துவதில்லை. இந்தச் சந்தமாற்றம் இல்லாத அமைவினால் தான் நாட்டுப் பாடலை வழிமுறை வழிமுறையாகப் பாடிவருகின்ற மக்களின் மனதில் தடுமாற்றம் இல்லாமையும் பாடலை மறந்து விடாமையும் பேணப்பட்டு வருகிறது. நாட்டுப்புற மக்கள் பாடுகின்ற போது பாடல்கள்தான் அந்தந்தச் சூழல்களுக்கு ஏற்ப மாற்றமடையுமே தவிர சந்தங்கள் மாறுவதில்லை. இதற்குச் சான்றாக நடவுப் பாடலொன்றில் கரகரப்ரியா இராகச் சுரங்கள் அமைந்துள்ளதைக் காட்டலாம்.

பா பா பா பாபா பாப பாப மபம கரிரீஸா
சே லத் து ரோட் டு. மேல சின்ன நடகாரி
ரீமாகாரீ ஸாரீகா — பஸா ஸா ஸா ரிகா
சித்தாபழம் வேணுமா? குட்டிக் கிளி யம் மா.

ரீமாகக காரீகஸா
சென்டாட. பூவேணுமா?

இப்படி நடவுப் பாடலிலும் கும்மிப் பாடலிலும் பயின்று வரும் கரகரப்ரியா இராகம் ஒப்பாரிப் பாடலில் அமைந்துள்ளது வியப்பிற்குரியது !

இராகம் :- கரகரப்ரியா
தாளம் :- ரூபகம்
ஸ்தாயி :- ஒன்று

பாபபபா பாபபபத || பாபமகா கककமா ||
சீமையிலே உள்ளவர்க்கு சீப்புவரும் சோப்புவரும்

க கா , ; கककாம || ரிககரீஸ ஸஸஸாஸஸஸா ||
சீ ரு . . வரிசெவரும் செலெசீரு மின்ன வரும்

ஸரிஸநிநீ ஸஸஸஸகா || ஸரிகரிஸக ஸாஸஸஸஸா ||
சிங்கப்பூரு பட்டுவரும் செகப்பெழச்ச வண்டிவரும்

ஸரிரிரீக ஸஸஸஸ—நிநி || கரிநிநீ ககரிமாம ||
சின்னமாடு ரெண்டுவரும்—இப்ப சீப்புமில்லே சோப்புமில்லே

கா ரீ ; கபரிஸஸஸ || ஸரிநிநீ ஸரிகமா ||
சீ ரு . வரிசையில்லே செலேசீரு மின்ன இல்லே

ஸककाम ஸஸஸஸா, || நிஸநிநீ ஸரிரிநித
சிங்கப்பூரு பட்டுஇல்லே. சின்னவண்டி ரெண்டுமில்லே

—ஸஸ ||
இப்ப

ஸரிகமம ஸஸஸஸா, ||
செதறிமனம் வாடுறேனே.

இவ்வாறு மேலே தொடர்ந்து செல்லும் இப்பாடலின் ஒவ்வொரு பத்தியின் அமைவிலும் இந்தச் சுர வரிசைகள் மாறாமல் அமைந்துள்ளன.

இக்கட்டுரையின் அடிப்படையில் தமிழ்இசை, கர்னாடக இசையினும் பழமையானது என்று உணரலாம். மிகப் பழமை வாய்ந்த இத்தமிழ் இசைக்கு மூல இசை எதுவாக இருக்கமுடியும் ? இலக்கிய வரலாற்றில், "உலக மொழிகள் அனைத்திலும் மக்கள் பாடல்களான இந்த நாட்டுப்புறப் பாடல்களே முதலில் தோன்றியிருக்க வேண்டும்" என்ற கருத்து, மக்கள் இசையான இந்த நாட்டுப்புற இசையே முதலில் தோன்றியிருக்கக்கூடும் என்ற கருதுகோளுக்கு இடமளிக்கிறது எனலாம்.

குறிப்புகள்

1. அன்பழகன், க., 30 ஆவது தமிழ் இசை விழா மலர், தமிழ் இசைச் சங்கம், 1972-73, ப. 21.
2. பெரியசாமித்தூரன், ம.ப., 30 ஆவது தமிழ் இசை விழா மலர், தமிழ் இசைச் சங்கம், 1972-73, ப. 28.
3. பெரியசாமித்தூரன், ம.ப., பண் ஆராய்ச்சியும் அதன் முடிவுகளின் தொகுப்பும், தமிழ் இசைச் சங்கம், 1974, ப. ii.
4. மேலது, ப. iii.
5. பண் ஆராய்ச்சியும் அதன் முடிவுகளின் தொகுப்பும், பிற்சேர்க்கை, தமிழ் இசைச் சங்கம், பக். 325, 326, 327.
6. பார்த்தஸாரதி, டி எஸ்., ஸ்ரீ தியாகராஜஸ்வாமி கீர்த்தனைகள், ஹிக்கின்பாதம்ஸ், சென்னை, 1976, பக். 480, 481.
7. சுப்பிரமணியன், ச.வே., நாட்டுப்புற இயல் ஆய்வு, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், 1979, ப. vii.

துணை நூற்பட்டியல்

1. பார்த்தசாரதி, டி.எஸ்., ஸ்ரீ தியாகராஜஸ்வாமி கீர்த்தனைகள், ஹிக்கின்பாதம்ஸ், சென்னை, 1976.
2. பெரியசாமித்தூரன், ம.ப., பண் ஆராய்ச்சியும் அதன் முடிவுகளின் தொகுப்பும், தமிழிசைச் சங்கம், சென்னை, 1974
3. சுப்பிரமணியன், ச.வே., நாட்டுப்புற இயல் ஆய்வு, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1979.

மலர்

30-வது தமிழிசை விழா மலர், தமிழ் இசைச் சங்கம், 1972.

2. தெருக்கூத்து

டாக்டர் துளசி. இராமசாமி

கூத்து என்பது பண்டைக் காலத்தில் பொதுப்பெயராகவே வழக்கில் இருந்து வந்திருக்கிறது. நாட்டியத்தைக் குறிப்பிடுவதும் கூத்துதான்; நாடகத்தைக் குறிப்பிடுவதும் கூத்துதான்' ஆக, சுத்த நாட்டியத்தைக் குறிப்பிடவும் பயன்பட்ட சொல், கதை தழுவிய' நாட்டியத்தைக் குறிப்பிடும்போது நாட்டிய நாடகம்' என்ற சொல்லாக்கத்திற்கும் பயன்பட்டது. கதை தழுவிய நாட்டியமே நாட்டிய நாடகம் ஆகும். இதுதான் தெருக்கூத்தாகும்.

ஆட்டங்கள் முதலில் தோன்றியவை: அதன்பின் ஆட்டத்திற்கேற்ற பாட்டுப் பாடினர்; ஆட்டம் தனியே ஆடப்பெற்று வந்தது; பாட்டு தனியே பாடப்பெற்று வந்தது; காலப்போக்கில் பாட்டு தொடர் பாட்டானது; கதையைப் பாட்டாக்கினர்; கதைப்பாட்டு பாடப்பட்டு வரும்போது காட்சிப் பொருள் தேவை கருதி ஆட்டத்தோடு இணைக்கக் கருதினர்; ஆகவே ஆட்டத்தைக் கதைப்பாட்டோடு இணைத்துப் பாடினர்; பாட்டை ஆட்டத்தை இணைக்கும் கானமாக்கினர்; அப்போது அது நாட்டியத்தை இயக்கும் கானமாகின்றது. தெருக்கூத்து ஒரு நாட்டிய நாடகமாகும். ஆகவே தெருக்கூத்தை இயக்கும் கானம் தெருக்கூத்து இயக்க கானமாகிறது. கூத்தும் கானமும் இணைந்தது தெருக்கூத்து இயக்க கானம்.

இந்தத் தெருக்கூத்து இயக்க கானம்தான் வேற்றுமொழித் தொடர்பால்-கன்னடம், தெலுங்கு மொழித் தொடர்பால் யட்ச கானமாகியிருக்கிறது. தமிழிலிருந்து எடுத்தாளும்போது மொழி

புரியாததால் யட்சகானமாக்கிவிட்டனர். நாட்டுப்புற வழக்கு-மக்கள் வழக்கு காலமாறுபாட்டால்-இடமாறுபாட்டால் இக் கோலமாகியிருக்கிறது. இயக்ககானம் யக்க கானமாகி, பின் யட்ச கானமாக உருமாற்றம் பெற்றிருக்கிறது.

யட்சகானம் என்றால் என்ன? யட்சகானம் நாட்டிய நாடகத்தில்-தென்னிந்திய நாட்டிய நாடகத்தில் பயன்படும் இசை வகை என்பது எல்லாமொழி அறிஞர்களும் ஒத்துக்கொள்ளப்பட்ட உண்மை. கர்நாடகத்தில் வழங்கும் யட்சகானத்தின் இசை, பழைய மரபு இசைவகை; அதைச் சரியாக அடையாளம் காண முடியவில்லை என்று சிவராம காரந்[1] குறிப்பிடுவதை இங்குக் கவனிக்கவேண்டும். தெருக்கூத்தில் பயன்படும் இசை வகையும் மிகவும் பழங்காலத்தில் பயன்பட்ட இசைவகை என்றும் அதை இன்ன இசைவகை என்று அடையாளம் காண முடியவில்லை. என்றும் இசையறிஞர் தனபாண்டியன்[2] குறிப்பிடுகிறார். ஆக யட்சகானம் என்பது நாட்டிய நாடகத்திற்கென்றே-தென்னிந்திய நாட்டிய நாடகத்திற்கென்றே பயன்பட்ட இசைவகையாக இருக்க வேண்டும். இத்தகைய மெட்டில் பாடப்பட்ட இயக்ககானம் தான் தெருக்கூத்து இயக்ககானமாகும்.

தெருக்கூத்துப் போன்றுதான் கன்னடத்துத் தெருக்கூத்து—பயலாட்டம் இருக்கிறது. ஆந்திர வீதி நாடகம் இருக்கிறது இவ்வாறு தென்னிந்தியாவில் வழங்கும் நாட்டிய நாடகங்களெல்லாம் ஒன்று போலவே இருக்கின்றன. மேடையமைப்பு, காட்சி, ஆட்டம், பாட்டு எல்லாவற்றிலும் ஒற்றுமை. இவ்வொற்றுமைக்குக் காரணம் என்ன? அதாவது ஒன்று ஏதாவதொன்றிலிருந்து சென்றிருக்க வேண்டும். ஒருவடிவத்திலிருந்து பிறிதொரு வடிவம் உருப்பெற்றிருக்க வேண்டும்; அந்த மூல வடிவமே முன்னோடி வடிவமாக இருக்கவேண்டும். தென்னிந்தியக் கூத்துக் கலைக்கு-தெருக்கூத்துக் கலைக்கு முன்னோடி வடிவம் எது? அதைப் பகுத்துக் காண வேண்டும் என்றால் நம்முடைய தொன்மை மரபுக்கலையான-கூத்துக்கலையான தெருக்கூத்தின் வரலாற்றைக் காண வேண்டும்.

தமிழின் தொன்மை மரபு அரங்கக் கலையான தெருக்கூத்து தமிழ்நாட்டில் காலந்தோறும் நடந்துவந்ததுதானா என்பதைக் காண வேண்டும். இதற்கு இலக்கியச் சான்றுகளும் கல்வெட்டுச் சான்றுகளும் இருக்கின்றன. நமக்கு இன்று கிடைத்திருக்கும்

இலக்கிய இலக்கண நூல்களின்வழி இதைக் காணலாம். தொல்காப்பியம் மிகப் பழமையானது. அதில் நமக்குத் தெருக்கூத்து பற்றியும் பாட்டுப்பற்றியும் சான்று இருக்கிறது.

தொல்காப்பியர் இசைப்பாட்டைப் பண்ணத்தி என்று குறிப்பிடுகிறார். பேராசிரியர், பண்ணத்தியைப் பற்றி விளக்கும்போது, "பண்ணை வெளிப்படுத்தும் வகையால் அமைந்துள்ள பாட்டு பண்ணத்தி என்று சொல்லுகிறார்; உரைநடையும் பாட்டும் கலந்தது பண்ணத்தி என்றும் கூறுகிறார்; பழைய பாட்டு வகையை உள்ளடக்கியதாகும் என்கிறார்.[3] ஆக, பண்ணத்தி என்பதற்கு உரையிடையிட்ட பாட்டு என்று கொள்வதே சிறப்பாகும்.

அடுத்து பண்ணை என்பதையும் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடுகிறார்.[4] பண்ணை (இராகத்தை) உடையது பண்ணையாகும். இளம்பூரணம் போன்ற உரையாசிரியர்கள் இதனை விளக்கும் போது 'விளையாட்டு ஆயம்' என்பதே அதற்குப் பொருள் என்கின்றனர். ஆயம் என்பது மகளிர் கூட்டம். இத்தகைய பெண்கள் கூட்டம் ஆடும் ஆட்டம்தான் பண்ணையாகும். ஆக, ஆடிப்பாடும் மகளிர் கூட்டம் என்பதே இதற்குச் சரியானபொருளாக இருக்க வேண்டும். இதிலிருந்து பண்ணை என்பது பெண்கள் ஆடும் கூத்தைக் குறிப்பதாகக் கொள்ளலாம். அதாவது நாட்டிய நாடகமாகக் குறிப்பிடலாம்.

இத்தகைய தெருக்கூத்து போன்று நாட்டிய நாடகத்தைத் தொல்காப்பியர் காலத்திலேயே ஆடியிருக்கிறார்கள்; ஆனால் அது தான் இன்றைய தெருக்கூத்தா என்றால் சொல்லமுடியாது; தெருக்கூத்து போன்று இருந்திருக்கலாம். தெருக்கூத்தின் முன்னோடி வடிவமாகக் கொள்ளலாம். பாட்டும் உரைநடையும் கலந்து பயன்படுத்தியிருக்கிறார்கள். ஆனால் பெண்கள் ஆடியிருக்கிறார்கள். இப்போது முழுக்க முழுக்க ஆண்களே பங்கேற்கிறார்கள். அக்காலத்தில் அவ்வாறு இருந்திருக்கலாம்; அல்லது இருபாலரும் பங்கேற்றிருக்கலாம். காலம் மாறும்போது பயன்படுத்தும் முறையும் மாறியிருக்கிறது. ஒருகாலத்தில் மற்றைய தென்னகத்து நாட்டிய நாடகங்கள் போன்றிருந்த கதக்களி, இன்று பெண்கள் பங்கேற்று நடிக்கும் அளவிற்கு வந்து விட்டத்தைச் சான்றாகக் கொள்ளலாம்.

சங்க காலத்திலும் தெருக்கூத்து ஆடியிருக்கிறார்கள். கோடியர் என்ற கலைஞர்கள் கோடு என்ற இசைக்கருவியைக்

கொண்டு இசைத்துக் கூத்து நடத்தி வந்திருக்கிறார்கள்.[5] உரையாசிரியர்கள் இவர்களைக் கூத்தர் என்றே குறிப்பிடுகின்றனர். யானை பிளிறுவது போன்ற ஒலியைக் கோடு வாத்தியம் கொடுக்கும்.[6] இக்கலைஞர்கள் முழவு என்ற இசைக்கருவியையும் வைத்திருந்தார்கள். இந்த முழவு என்னும் வாத்தியம் நம்முடைய பறை போன்றதாகும். இலங்கை மட்டக்களப்புப் பகுதியில் இத்தகைய பறையைத்தான் பயன்படுத்துகிறார்கள் என்று சொல்லுகிறார் கா. சிவத்தம்பி.[7]

கோடியர்களின் கூத்து பெரும்பாலும் விழாக் காலங்களிலேயே நடந்து வந்திருக்கிறது.[8] திறந்தவெளிப் பகுதியிலேயே[9] கூத்து நடந்திருக்கிறது. தெரு முனைகளில்[10] இந்நிகழ்ச்சி நடந்திருக்கிறது. இன்றைய தெருக்கூத்து நடக்கும் இடங்கள் போன்றுதான் அன்றைய கோடியர் கூத்தும் நடந்திருக்கிறது. ஆடுபவர்களுக்குப் பின் மத்தளம் இசைப்பவர் இருப்பது உவமை மூலம் கூறப்பட்டிருக்கிறது; இன்றைய தெருக்கூத்திலும் இவ்வாறே இருக்கிறது; இலங்கையிலும் இவ்வாறே இருப்பதாகக் கா. சிவத்தம்பி குறிப்பிடுகிறார்.[11]

இக்கோடியர் கூத்து தனியாக ஆடும் ஆட்டமல்ல; உரையூர் முதுகண்ணன் சாத்தனார் தன் பாட்டில் மேடையில் பல பாத்திரங்கள் தோன்றி மறைவதாகக் குறிப்பிடுகிறார்.

'...விழவிற் கோடியர் நீர்மை போல முறைமுறை ஆடுநர் கழியுமிவ்வுல
கத்துக் கூடிய நகைப்புறனாக நின் கூற்றம்''.[12]

இதற்கு ''முறைமுறை ஆடுநர் கழியும்'' என்பது 'மேடையில் ஆடும் ஆட்டக்காரர்கள் தத்தம் பங்கிற்கேற்ப ஆடிவிட்டு மேடையிலிருந்து நீங்குகிறார்கள்' என்று கா. சிவத்தம்பி பொருள் கொள்கிறார்.[13] இது பொருத்தமானதுமாகும். இக்கோடியர் செயலும் தெருக்கூத்தைத் தான் நினைவூட்டுகிறது.

அடுத்து, 'தொகுசொல் கோடியர்'[14] என்று அகநானூற்றில் ஓர் அடி வருகிறது. தொகு என்பதற்கு, கூடு, சேர், ஒன்றாயிரு, முழுமையான வடிவமாக்கு என்பது பொருளாகும்;[15] பாத்திரங்கள் மேடையில் வருவது போவதை அறிவிக்கும் கட்டியங்காரனை இது குறிப்பதாக இருக்கிறது; கதையையும் சொல்லுவதாக இருக்கிறது; இதைக் கட்டியங்காரன் வசனம் அல்லது சபைக்கவி என்று சொல்லுவார்கள் என்று கா. சிவத்தம்பி கூறுகிறார். இவ்வாறு

மேடையில் பாத்திரங்களின் வருகையைக் குறிப்பிடுவதும், கதைகளைப் பற்றிக் கூறுவதும் தமிழுக்கே உரிய பாணியாகும். வடமொழியில்லாததாகும் என்று சம்பந்த முதலியார் தம்முடைய தமிழ் நாடகத்தில்[16] குறிப்பிடுகிறார். இலங்கையிலுள்ள தமிழ்த் தெருக்கூத்திலும் இவ்வாறு இருக்கிறது என்று எஸ். வித்தியானந்தன் குறிப்பிடுகிறார்.[17] இக்கோடியர் கூத்தில் விறலியர் பங்கேற்றிருக்கிறார்கள். ஆக சங்க காலத் தெருக்கூத்தில் ஆண் பெண் சேர்ந்து ஆடியிருக்கிறார்கள் என்பது தெரிகிறது.

அடுத்து வயிரியர் என்ற தொழில்முறைக் கலைஞர்களும் அக்காலத்தில் தெருக்கூத்து ஆடியிருக்கிறார்கள். வயிர் என்ற இசைக் கருவியைக் கொண்டிருந்ததால் வயிரியர் என்ற பெயரைப் பெற்றனர். வயிர் என்பது நீண்ட உள்ளீடு இல்லாத மூங்கில் குழல் ஆகும். வயிர் என்பது வளை; அதாவது சங்கு என்பதோடு சேர்த்தே சொல்லப்படுகிறது.[18] நச்சினார்க்கினியர் இதைக் கொம்பு என்றே கொள்கிறார். ஆந்திர வீதி நாடகத்தில் சங்கு வாத்தியம் பயன்படுத்தப்படுவது இங்குக் குறிப்பிடத்தக்கது. வயிர் இசைப்பது மயில் அகவுவது போன்று இருக்கும்,[19] அன்றில்பறவை ஒலிப்பது போன்றிருக்கும் என்று சொல்லப்படுகிறது. வயிர் இசை இக்காலத் தெருக்கூத்தில் பயன்படும் முகவீணை ஒலி போன்றிருக்கும் என்று இ. கிருஷ்ணய்யர்[20] என். சியாமளா[21] ஆகியோர் குறிப்பிடுகின்றனர்.

இந்த வயிரியர் குழு இரவு 12 மணிவரை கூத்து நடத்திவிட்டு பின் தூங்கச் செல்லும் என்று மலைபடுகடாம்[22] குறிப்பிடுகிறது. இவர்கள் ஆடும் மன்றம் பதிற்றுப்பத்தில் குறிப்பிடப்படுகிறது.[23] ''மறுகு சிறைப்பாடும் வயிரிய மாக்கள்'' என்று இவர்கள் குறிப்பிடப்படுகிறார்கள். மறுகு/சிறை என்பது வரிசையாக உள்ள வீடுகளின் தெருவைக் குறிக்கும் என்று அருள் அம்பலம் குறிப்பிடுவதாகக் கா. சிவத்தம்பி கூறுகிறார்.[24] ஆகவே அவர்கள் ஆடிய இடம் தெரு என்று தெரிகிறது. பரிபாடல் இத்தகைய இயக்கானத்திற்கென்றே எழுதப்பெற்ற பாடலாகும்; அப்பாடல் முழுக்க முழுக்க கதையைச் சொல்லும் பாடல்களின் தொகுப்பாகும்; அது இன்றைய யட்சகானத்திற்கு முன்னோடியாகும்.[25]

இவ்வாறெல்லாம் இருந்த சங்க காலத் தெருக்கூத்து சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் இன்றைய தெருக்கூத்து வடிவத்தையே பெற்றது. சிலப்பதிகாரமே நாட்டுப்புறக் கதைப்பாடலாக இருந்து

அதன்பின் தெருக்கூத்தாக வடிவம் கொண்டது என்றும் ஆகவே அதை இளங்கோவடிகள் என்று யாரும் எழுதியிருக்க முடியாது என்றும் கூறப்படும் கருத்து இங்கு நினைக்கக்கூடிய ஒன்றாகும்.[26] சிலப்பதிகாரத்தின் பதிகம் தெருக்கூத்தில் கட்டியங்காரன் கூறும் தொகுப்புச் செய்தியேயாகும்; அதுபோலவே உரைபெறு கட்டுரை கட்டியங்காரன் கூத்து ஏன் நடத்தப்படுகிறது என்பதற்குக் கூறும் வசனப்பகுதியே யாகும்; மற்று ஏனைய பகுதிகள் அனைத்தும் தெருக்கூத்துப்போன்றே அமைக்கப்பெற்றதாகும். ம.ரா.போ. குருசாமி,[27] கோ. விஜயவேணுகோபால்[28] போன்ற அறிஞர்கள் நாட்டிய நாடகம் போன்ற அமைப்புள்ளது என்றும் தென்னிந்திய தெருக்கூத்து வடிவம் போன்று உள்ளது என்றும் சிலப்பதிகாரத்தைக் கூறுகிறார்கள்; முத்துச்சண்முகனார் தெருக்கூத்தின் முன்னோடி வடிவம் சிலப்பதிகாரம் என்று கூறுகிறார்; அறிவுநம்பி இதே கருத்திற்கு உடன்படுகிறார்.[29]

பல்லவர் காலத்தில் தெருக்கூத்தில் வேற்றுமொழிக் கதைகள் நுழைக்கப் பட்டிருக்கின்றன. கோயில் கலையாக ஆடப்பட்டு வந்திருக்கிறது.

வட மாவட்டங்களில்-தெருக்கூத்து இன்று ஆடப்பெற்று வரும் மாவட்டங்களில் வட ஆற்காடு, தென்னாற்காடு, செங்கல்பட்டு, சென்னை ஆகிய மாவட்டங்களில் தெருக்கூத்துக் கதை பாரதக் கதைகளாகவே இருக்கின்றன. இப்போது இங்குள்ள குழுக்கள் ஒன்றிரண்டு இராமாயணக் கதைகளையும் நடத்தி வருகின்றன. இவ்வாறு பாரதக் கதைகளைக் கூத்துக்கதைகளாகப் பெரும்பாலும் நடத்தக்காரணம் என்ன? சிறப்பம்சமாக ஏதேனும் இருந்திருக்க வேண்டும். இதற்காகக் கள ஆய்வு மேற்கொண்ட போது சுவையான செய்தி கிடைத்தது. அது வரலாற்றோடு தொடர்பு கொண்டது; கல்வெட்டுச் சான்றைக் கொண்டது.

பல்லவர்கள் கால ஆட்சியில் இரண்டாம் மகேந்திரவர்மனுக்கும் (668-669) மேலைச்சாளுக்கியருக்கும் இடையறாத போர் நடக்கிறது. சாளுக்கியர் தலைவன் இரண்டாம் புலிகேசி நரசிம்ம பல்லவனோடு போர் புரிந்து தோற்றுவிட்டான். அதனால் நரசிம்ம பல்லவனுக்குப் பின் கி.பி. 668-ல் அரசு கட்டிலேறிய இரண்டாம் மகேந்திரவர்மனோடு மேலைச்சாளுக்கிய அரசனான விக்ரமாதித்தன் முழு பலத்தையும் திரட்டிப் போர் தொடுத்தான்; பல்லவனைத் துன்புறுத்தினான். போர் நடக்கும் போது மகேந்திரவர்மன் இறந்துவிட்டான்[30] ஆகவே, கி.பி. 670-இல் அவன் மகன் முதலாம் பரமேசுவரவர்மன் பட்டம் பெற்றான். மேலைச்சாளுக்கியப் பேரரசனும் இரண்டாம் புலிகேசியின் மகனுமான விக்ரமாதித்தன் தன் தந்தைக்கு ஏற்பட்ட இழிவையும் நாட்டிற்கு ஏற்பட்ட பழியையும் துடைக்கும் பொருட்டுப் பல்லவனோடு கடுமையாகப் போர்புரிந்தான். முதலாம் விக்கிரமாதித்தன் கர்நூல் பட்டயமும், கத்பல் பட்டயமும் விநயாதித்தனின் கோரப்பட்டயமும் விக்கிரமாதித்தன் பல்லவனைத் தோற்கடித்துக் காஞ்சியைக் கைப்பற்றினான் என்று கூறுகின்றன. ஆனால் பல்லவர்கள் பட்டயம் தங்களுக்கே வெற்றி என்று கூறுகின்றது. பரமேசுவரவர்மனின் கூரம் பட்டயமும், இரண்டாம் நந்திவர்மன் வெளியிட்ட உதயேந்திரப் பட்டயமும் மூன்றாம் நந்திவர்மன் வெளியிட்ட வேலூர் பாளையப் பட்டயமும் விக்கிரமாதித்தனைப் பெருவள நல்லூர் என்ற இடத்தில் பரமேசுவரவர்மன் தோற்கடித்தான் என்று குறிப்பிடுகின்றன.

பல்லவர் பட்டயங்கள் காஞ்சியை இழந்ததைக் குறிப்பிடாமல் பெருவளநல்லூர் (திருச்சிக்கருகில் உள்ளது) வெற்றியைக் குறிப்பிடுகின்றன. சாளுக்கியர் பட்டயங்கள் பெருவளநல்லூர் தோல்வியைக் குறிப்பிடாமல் காஞ்சியைக் கைப்பற்றியதைக் குறிப்பிடுகின்றன. ஆகவே, இருதிறத்தாரும் தோல்வியும் வெற்றியும் கண்டனர் எனலாம். இப்போரைப்பற்றி ஈராஸ் பாதிரியார் குறிப்பிடுகிறார்; ''பல்லவர்கள் காஞ்சிக் கருகிலேயே படையுடன் இருந்தனர். சாளுக்கியரின் படைக்கு அஞ்சி வழக்கம்போல் கோட்டைக்குள் ஒளிந்துகொண்டனர். பின்னர் விக்கிரமாதித்தன் பல்லவ நாடு முழுவதும் தொடர்ந்து சென்று உறையூரில் தங்கி இருந்தான். அதற்குள், தெலுங்கு நாட்டிலிருந்து படையைத் திரட்டி, உறையூரில் தங்கியிருந்த விக்கிரமாதித்தனைத் தாக்கி பெருவள நல்லூரில் வெற்றி கண்டான். அத்துடன் நில்லாது தன் பாட்டனைப்போல வாதாபிவரை அவனை விரட்டிச் சென்று புறமுதுகிட வைத்தான். இதனை கைலாய நாதர் கோயில் கல்வெட்டு 'பரமேசுவரன் வாதாபியை அழித்தான்' என்று கூறுவதிலிருந்து அறியலாம்[31]

சாளுக்கியப் போர் நீண்ட நாள் நடந்ததாகத் தெரிகிறது. சாளுக்கியனைத் தோற்கடிக்கப் பெரும்படை திரட்ட வேண்டிய கட்டாயத்தில் பல்லவன் இருந்ததாகவும் தெரிகிறது. தெலுங்கு தேசத்திலிருந்து பெரும்படை திரட்டி வந்ததையும் அறிய

முடிகிறது. பல்லவன் பரமேசுவரவர்மனுக்குத் தன் ஆட்சிக்குட்பட்ட மக்கள் அனைவருக்கும் போர்ப்பயிற்சி கொடுக்க வேண்டுமென்ற எண்ணம் எழுந்திருக்கவேண்டும். அல்லது போரில் அனைவரையும் ஈடுபடச் செய்யவேண்டும்; அவ்வாறு செய்தால் தனக்குச் சாளுக்கியப் போரில் வெற்றிஉறுதியாகும் என்று நினைத்திருக்கவேண்டும். ஆகவேதான் மக்களுக்குப் போர்க்குணம் ஏற்படுத்த வேண்டி, பாரதக் கதைகளைப் படிக்கச் செய்திருக்கிறான்; ஊர் முழுவதும் படிக்கச் செய்திருக்கிறான். இதற்குச் சான்றாக அவன் காலத்தில் ஏற்படுத்தப்பட்ட செப்பேடு ஒன்று கிடைத்திருக்கிறது. கூரம் செப்பேடு மூலம், அம்மன்னன் பாரதக் கதை படிக்கச் செய்வதற்கென்றே மானியம் அளித்த செய்தியும் தெரிய வருகிறது.

ஊர்களில் உள்ள நிலங்களில் உரிமையுடையவர்கள் இன்றும் இக்கதை படிப்பதற்கென்றே மான்யம் கொடுத்து வருவதைப் பார்க்கலாம். மொத்த நிலங்களில் 16-இல் ஒருபாகத்தை இவ்வாறு மானியமாக வழங்கி வருகிறார்கள். செங்கல்பட்டிற்கருகிலுள்ள கருங்குழி ஊரில் எட்டு ஏக்கர் நிலத்து வருவாயை இன்றும் இவ்வாறு பாரதக் கூத்து நடத்துவதற்கு மானியமாக அளித்து வருகிறார்கள். இது கூத்திரு மானியம் என்று வழங்கப்பட்டு வருகிறது. இதை அப்பகுதி மக்கள் கூத்தியர் மானியம் என்று சொல்லி வருகிறார்கள்.[32]

மேலே குறிப்பிட்ட பரமேசுவரவர்மன் செப்பேட்டுச் செய்தியும் கருங்குழி ஊரில் வழங்கிவரும் மானியச் செய்தியும் நமக்கு ஓர் உண்மையைப் புலப்படுத்திவிடுகிறது. பாரதக் கூத்தும் கதையும் நடிப்பதற்கும் படிப்பதற்கும் அக்காலத்தில் 7-ம் நூற்றாண்டில் மானியம் அளிக்கப்பட்டு ஊக்கப்படுத்தப்பட்டுள்ளது தெரிய வருகிறது. கர்நாடகத்தில் இம்மானியம் கோயில்வழி கிடைக்கிறது. யட்சகான பயலாட்டக் குழுக்களை அந்தந்தக் கோயில்களே வைத்துப் பேணி வருவதை இங்கு ஒப்பு நோக்கிற்காக எடுத்துக் கொள்ளலாம். உடுப்பிக்கருகிலுள்ள தர்மஸ்தலா கோயில் குழுதான் மிகப் பெரிய யட்சகான பயலாட்டக் குழுவாகும். கூத்து நடத்தாதபோது யட்சகானக் கதைகளை அங்கு அதே கூத்துக் கலைஞர்களை உட்கார வைத்து, பாகவதர் பாடும் வழக்கம் இன்றும் அங்கு இருக்கிறது. இதைத் 'தாள மத்தள பிரசங்கம்' என்று சொல்லுகிறார்கள். இது பெரும்பாலும் மழைக்காலத்தில்தான் நடைபெற்று வருகிறது.[33]

ஆகவே, பல்லவர் காலத்தில்தான் பாரதக் கதை படித்துக் கூத்து நடத்தும் பழக்கம் வழக்கத்தில் இருந்து வந்ததை அறிய முடிகிறது. கி.பி. ஏழாம் நூற்றாண்டிலிருந்து வட மாவட்டங்களில், தெருக்கூத்துக் கதையாகப் பாரதக்கதை நுழைக்கப் பெற்றிருக்கிறது. பாரதக் கதையும் கூத்தும் இங்குள்ள ஊர்களில் 18 நாட்கள் தொடர்ந்து நடக்கும் பழக்கம் இன்றும் இருந்து வருகிறது.

திரௌபதியம்மன் கோயில் விழா தொடங்குவதற்கு முன் பிருந்து தொடங்கி விழாவன்று இது முடிவடைகிறது. முன்னைய காலங்களில் இவ்வூர்களில் பகல் இரண்டு மணி முதல் மாலை 6 மணி வரை பாரதக்கதை படிக்கப்பெற்று வந்திருக்கிறது. அதன் பின் கோயிலில் வழிபாடு; மீண்டும் இரவு 10 மணி முதல் காலை 6 மணி வரை கூத்து நடந்து வந்திருக்கிறது. பாரதக் கதையும் தெருக்கூத்தும் நடந்து வந்திருக்கிறது. இதைத்தான் "பாரதக் கூத்து" என்று வழங்கி வருகிறார்கள். தென்மாவட்டங்களில் மதுரை, சிதம்பரனார், நெல்லை, காமராசர், ராமநாதபுரம் மாவட்டங்களில் ஒயிலாட்டத்தில் இராமாயணக் கதையைப் பயன்படுத்துவதால் இராமாயணக் கும்மி என்று சொல்லுவது போல இங்குப் பாரதக் கதையைப் பயன்படுத்துவதால் பாரதக் கூத்து என்று சொல்லிவிடுகிறார்கள். ஆனால் இப்பாரதக் கூத்திற்கு இன்னொரு சிறப்பு அம்சமும் உண்டு. அதுதான் தெய்வ வழிபாடு. திரௌபதி வழிபாட்டை இக்கூத்தோடு இணைத்து வைத்திருக்கிறார்கள்.

திரௌபதியம்மன் வழிபாட்டு விழா நடக்கும் நாளில் 10 நாட்கள் பாரதக்கதை படிக்கும் வழக்கமும்—அதுவும் இரவில் படிக்கும் பழக்கமும் அடுத்து எட்டு நாட்களில் கூத்து—தெருக் கூத்து நடத்தும் பழக்கமும் இன்று நடைமுறையில் இருந்து வருகிறது. வில் வளைப்பு அல்லது திரௌபதி கல்யாணம், சுபத்திரை கல்யாணம், துயிலுரிதல், அர்ச்சுனன் தபசு, கீசக சம்ஹாரம், கிருஷ்ணன் தூது, கர்ணமோட்சம், படுகளம் என்று எட்டு நாட்களிலும் இந்த எட்டுக் கூத்துக் கதைகளை நடத்தி வருகிறார்கள்.

படுகளத்தன்று, துரியோதனன் போன்று மண்ணால் உருவம் செய்து தரையில் கூத்தாடும் களத்தில் படுக்கையாக வைத்திருக்கிறார்கள். அவ்வுருவத்தைச் சுற்றியே கூத்து நடைபெறுகிறது. பின் போரில் துரியோதனன் இறக்கடிக்கப்படுகிறான். அச்சிலையி

விருந்து—சிலையின் தொடையிலிருந்து இரத்தம் வடிவதைக் காட்டுகிறார்கள், அதைத் தடவி திரௌபதி கூந்தலை முடிக்கிறாள். ஊர் மக்கள் வழிபாட்டுப் பொருட்களை முன்னமேயே கொண்டு வந்து வைத்திருக்கிறார்கள். பின் வழிபாடு நடத்தப்படுகின்றது. கூத்து முடிகிறது. இதுதான் பாரதக் கூத்து.

இப் பாரதக் கூத்தைத்தான் தெலுங்கில் பாரத யக்ஞம் என்று கூறுகிறார்கள். சித்தூர் கர்நூல், கடப்பா மாவட்டங்களில் இன்றும் இந்த பாரத யக்ஞம் நடத்தி வருகிறார்கள். தர்மராசா கோயில்களில் நடத்தி வருகிறார்கள். தமிழ் நாட்டைப் போலவே இங்கும் முதலில் பாரதக் கதை படிக்கப்படுகிறது. பின் கூத்து நடத்தப்படுகிறது. பாரதக் கூத்தில் 'படுகளம்' தமிழ் நாட்டைப் போன்றே நடத்தப்படுகிறது. மண்ணால் செய்யப்பெற்ற துரியோதனன் உருவம் சிதைக்கப்படுகிறது. எந்தவிதமான மாற்றமும் இல்லாமல் தமிழ்த் தெருக்கூத்தை மொழி மாற்றம் செய்ததுபோல தெலுங்கில் தெருக்கூத்து நடத்துகிறார்கள்.[34]

பாரதக்கூத்து திரௌபதியம்மன் கோயில் விழாவிலேயே நடைபெறுகிறது பாரதக் கதை படிக்கச் செய்த பல்லவன் காலத்திலேயே திரௌபதியம்மன்வழிபாடும் வந்திருக்கவேண்டும். தெய்வத்தோடு தொடர்பு படுத்தினால்தான் தன் முயற்சி கதை படிக்கச் செய்யும் செயல் வெற்றியடையும் என்ற நோக்கில் திரௌபதியம்மன் கோயில் ஏற்படுத்தப்பட்டிருக்கவேண்டும். மக்கள் ஊர்ப்புறங்களில் மரபு தெய்வங்களை—நாட்டுப்புறத் தெய்வங்களை வழிவழியாக வழிபட்டு வந்துகொண்டிருந்தார்கள். தென்மாவட்டங்களிலோ, தமிழகத்தின் பிற மாவட்டங்களிலோ திரௌபதியம்மன் வழிபாடு இல்லை; அங்கொன்றும் இங்கொன்றுமாக அருகியே இருக்கிறது. அங்கெல்லாம், மாரியம்மன் வழிபாடும் பிற அம்மன் தெய்வ வழிபாடும்தான் மிகுதி. இங்கு மட்டும்—வட மாவட்டங்களில் மட்டும் திரௌபதியம்மன் வழிபாடு மிகுதியாக—ஊர்தோறும் இருப்பதற்குக் காரணம்தான் என்ன? அதுதான் பாரதக்கூத்து செய்த கோலம். இங்குள்ள அம்மன் கோயில்கள் திரௌபதியம்மன் கோயில்களாக மாற்றப்பட்டிருக்கவேண்டும்; அல்லது புதிதாக ஏழாம் நூற்றாண்டிற்குப் பின் ஆக்கப்பெற்றிருக்க வேண்டும்.

கதை படிக்கும் பழக்கம் இந்த நாட்டில் தொன்றுதொட்டு இருந்து வருவதாகும்; பாட்டாகக் கதையைப் பாடுவார்கள்; பின் அதை வசனத்தில்—உரைநடையில் விளக்கம் சொல்லுவார்கள்;

இதை உடுக்கடிப்பாட்டு என்று சொல்லுவார்கள்; இதுதான் கதாகாலட்சேபமாகும். இந்த முறையில்தான் பாரதக் கதை படிக்கும் பழக்கம் ஏற்படுத்தப்பட்டிருக்கிற்து. ஏற்கனவே இந்த மண்ணில் நடைமுறையில் இருந்து வந்த ஒரு செய்தித் தொடர்பு சாதனத்தை—ஊடகத்தைப் பயன்படுத்தித்தான் பரமேசுவர வர்மன் பாரதக் கதையைப் படிக்கச் செய்திருக்கிறான். அக்கதை படிக்கும் பழக்கம் நாளடைவில் அதற்கடுத்த ஊடகமான தெருக் கூத்தை அடைந்திருக்கிறது. கதையைப் படித்துச் சொல்லுவதை விட நடித்துச் சொல்லுவது—கூத்தாகச் சொல்லுவது மக்களை இலகுவில் ஈர்க்கக்கூடியது. ஆகவே பாரதக்கதை தெருக் கூத்தாக ஆடப்பெற்று பாரதக் கூத்தாக உருவெடுத்திருக்கிறது.

சோழர் காலத்தில் கூத்துக் கலைஞர்களுக்குக் 'கூத்தக்கானம்' 'நட்டுவப்பாங்கு' என்றழைக்கப்படும் நிலங்கள் மானியமாகக் கொடுக்கப்பட்டிருக்கின்றன.[35]

முதல் இராசராசசோழன் காலத்தில் கூத்துக் கலைஞர்களுக்கு மானியம் கொடுக்கப்பட்டதாகத் தெரிகிறது.[36] கானபாடி, நாடகமய்யன், நிருத்தப்பேருரையன், திரைச்சேவகன், வாத்திய மாராயன் ஆகியோர்களுக்கு மானியம் வழங்கப்பட்டிருக்கிறது. இவர்கள் எல்லாம் தெருக்கூத்துக் கலைஞர்களே. கானபாடி என்பது இயக்க கானப்பாடிகள்—இயக்ககானத் தெருக் கூத்துப் பாடகர்கள்—தெருக்கூத்து இயக்ககானப் பாடர்கள் ஆகும். நாடக மய்யன் என்பது தெருக்கூத்து அண்ணாவி; தெருக் கூத்தில் திரை பிடிப்பவர் திரைச்சேவகன் ஆகும்; ஆகவே சோழர் காலத்தில் தெருக்கூத்து சிறப்பாக நடந்து வந்திருந்தது தெளிவு.

சோழர்கள் காலத்தில்தான் தெருக்கூத்து இயக்ககானம் ஆந்திர நாட்டிற்குச் செல்கிறது; 11-வது நூற்றாண்டிற்கு முன் அங்கு இதற்கு—யட்சகானத்திற்குச் சான்று இல்லை. சோழர்களுக்கும் தெலுங்கு அரசர்களுக்கும் 'கொள்வினை' 'கொடுப்பினை ஏற்படும்போதுதான் தமிழக இயக்க கானம் தெலுங்கில் வழங்கலானது. இயக்ககானம் என்பது அப்போதுதான் யக்ககானம் ஆகி யட்சகானமாகிறது; அதன்பின் கன்னடத்தில் இவ்வடிவம் வழக்கிற்கு வருகிறது. அங்கு 13-ஆம் நூற்றாண்டிற்கு முன் யட்சகானம் இருந்ததற்குச் சான்று இல்லை.[37]

பின் நாயக்கர் காலத்தில்தான் தமிழ் நாட்டில் இயக்ககானம்-யட்சகான வடிவம் பெற்று வழங்கி வந்திருக்கிறது; சரஸ்வதி

மகாலில் தமிழ் நாடகங்கள் எல்லாம் தெலுங்கு எழுத்து வடிவில் எழுதப் பெற்றிருக்கின்றன. மெலட்டூர் பாகவதமேளா என்ற தெலுங்கு யக்ஷகானம் இக்காலத்தில்தான் உருவானது[88] தமிழ் நாடகங்கள் உட்பட எல்லா இலக்கியங்களும் தெலுங்கு எழுத்து வடிவில் ஆக்கப்பட்டன. இக்காலக் கட்டத்தில்தான் தமிழ்த் தெருக்கூத்து நூல்கள் அனைத்தும் தமிழ் யட்சகானங்கள் என்று பெயர்கொண்டன.

மராத்தியர் காலத்திலும் நாயக்கர் காலத்தைப் போன்றே இயக்ககானம், யட்சகானம் என்று அழைக்கப்பெற்றது.

இவ்வாறு தமிழ் நாட்டிலிருந்து வெளிமாநிலங்களுக்குச் சென்ற இயக்கானத் தெருக்கூத்து அந்தந்த நாட்டின் மொழிகளுக்கேற்ப பெயர்பெற்றது; தமிழில் தெருக்கூத்து என்றால் தெருவில் ஆடக்கூடிய கூத்து -திறந்தவெளியில் ஆடக்கூடிய கூத்து என்று பெயராகிறது; இதே போல ஆந்திராவில் தெருக்கூத்து வீதி நாடகமாகிறது; இதுவும் இதே பொருளைக்கொண்டதுதான். கர்நாடகாவில் வழங்கும் பயலாட்டம் என்ற பெயர் வயல் வெளிகளில்—திறந்தவெளிகளில் ஆடும் ஆட்டம் என்ற பெயரைக் கொடுப்பதாகும். முன் காலங்களில் தெருக்கூத்து - தென்னகத் தெருக்கூத்து களத்து மேடுகளிலும், வயல்வெளிகளிலும் ஆடப்பட்டு வந்தது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். இன்னும் ஊர்ப்புறங்களில் இவ்வாறே ஆடிவரும் நிலையையும் காண்கிறோம். ஆகவே பெயர் பொருத்தம் சரியானதே.

காலப்போக்கில் இயக்ககானத் தெருக்கூத்து தமிழ்நாட்டில் 'தெருக்கூத்து' என்ற நிலையில் நின்று நிலைத்துவிட்டது; ஆந்திராவில் 'யட்சகானம்'என்ற அளவில் நின்றுவிட்டது; ஆனால் வீதி நாடகம் என்பதே ஊர் வழக்கு. கர்நாடகாவில் யட்சகானம் என்பது பெருவழக்காக நின்று நிலைத்துவிட்டது; கோயில்கள் — பெருங்கோயில்கள் தமக்கென்றே யட்சகானக் குழுக்களை நிர்வகித்து வருகின்றன. அவற்றை யட்சகானம் என்றே அழைத்து வருகின்றனர். ஊர்ப்புறங்களில் யட்சகான பயலாட்டம் என்று மேல்மட்டத்தார் அழைக்கின்றனர். ஆனால் பயலாட்டம் என்று தான் ஊர்மக்கள் பொதுவாகச் சொல்லி வருகிறார்கள்.

தெலுங்கிலும் கன்னடத்திலும் எழுதப்பெற்ற, பெறுகின்ற தெருக்கூத்து மேடையாக்கங்கள், யட்சகானம் என்றே பெயர் பெற்றிருக்கின்றன; ஆகவே மரபு நாடக வடிவத்தை யட்சகானம்

என்றே சொல்லிவிட்டனர். இதைப் பார்த்தே தமிழ்நாட்டிலும் நாடகங்களை நாட்டிய நாடகங்களை - தெருக்கூத்துக்களை 'யட்சகானங்கள்' என்று வழங்கி வரலாயினர். தென்னிந்திய குறவஞ்சி பள்ளு போன்ற நாட்டிய நாடகங்களும் யட்சகானங்கள் என்றே வழங்கலாயின.

ஆக இன்றுவரை எல்லா அறிஞர்களாலும் ஒப்புக்கொள்ளப் பெற்ற கருத்து இது ஒன்றுதான்! யட்சகானம் என்பது ஒருவகையான இசை மரபு என்பதேயாகும் அது. யட்சகானம் ஒரு இசை வகை என்றால் அந்த இசை வகைதான் என்ன? நாட்டிய நாடகத்திற்கு-கூத்திற்குப் பயன்பெறும் இசை வகைதான். இதற்கென்றே யாக்கப்பெற்ற இசைவகை; கூத்தை இயக்குவதற்காகவே பயன்பெற்ற - பெறுகின்ற கானம்; கூத்து இயக்ககானம்; அது தான் கூத்து யட்சகானம்; தெருக்கூத்து யட்சகானம் என்றும் பயலாட்ட யட்சகானம் என்றும் வீதி நாடக யட்சகானம் என்றும் வழக்கானது; அது பின் யட்சகானத் தெருக்கூத்து என்றும் யட்சகான பயலாட்டம் என்றும் யட்சகான வீதி நாடகம் என்றும் யட்சகான கதக்களி என்றும் பெயர் பெறுவதாயிற்று.

இத்தெருக்கூத்து இலங்கையிலும் பழக்கத்திலிருந்து இருக்கிறது; அங்கு இதை மோடிக் கூத்து என்கிறார்கள்; நம் தெருக்கூத்து போன்றே எல்லா நிலைகளிலும் ஒற்றுமை; தென்மோடி, வடமோடி என்று வழங்குகிறார்கள். அதாவது தென் பகுதியில் வழங்கும் தெருக்கூத்து வகை; வடபகுதியில் வழங்கும் தெருக்கூத்து வகை என்பதுதான் அப்பிரிவு. இப்பிரிவு கர்நாடகத் தெருக்கூத்து எனப்படும் யட்சகான பயலாட்டத்தில் தெங்குத்திட்டு, படகுத்திட்டு என்று வழங்குகின்றது. தமிழகத்தில் தெற்குத்திக் கூத்து, வடக்குத்திக் கூத்து என்று பழக்கத்தில் இருக்கிறது. கதை வேறுபாடு, ஆடையில் வேறுபாடு, கிரீட வேறுபாடு, நடன வேறுபாடு, இசைக்கருவிகள் வேறுபாடு ஆகியவற்றை இப்பிரிவுகளில் காணலாம்.

ஒரு காலத்தில் தமிழ்நாடு முழுவதும் ஆட்சிபட்டு வந்த தெருக்கூத்து இன்று வட மாவட்டங்களோடு சுருங்கிவிட்டது. சென்னை, செங்கல்பட்டு, சேலம், தென்னாற்காடு, வட ஆற்காடு, பாண்டிச்சேரி ஆகிய பகுதிகளில்தாம் இன்று தெருக்கூத்து ஆடப்பட்டு வருகிறது.

மதுரையில் திருப்பரங்குன்றத்தில் வளையங்குளத்து திருமலை மெச்சன் வகையறாக்களால் தெருக்கூத்து நேர்த்திக்கடனாக -

சடங்கிற்காக ஆடப்பட்டு வருகிறது. காரைக்குடியில் பத்ம சாலியர் என்னும் தெலுங்கு நெசவாளர்கள் ஆண்டுதோறும் பங்குனியில் கோயில்களில் தெருக்கூத்து ஆடி வருகிறார்கள். அண்மைக்காலம் வரை நெல்லை மாவட்டம் கல்லிடைக் குறிச்சியில் தெருக்கூத்து ஆட்டம் இருந்ததாக மறைந்த இ. கிருஷ்ணய்யர் குறிப்பிட்டிருக்கிறார். இதேபோல் மதுரையில் மூக்கவேளார் குழுவினர் தெருக்கூத்து நடத்தி வந்ததாக வெள்ளியங்குன்றம் ஜமீந்தார் பாண்டித்துரை குறிப்பிடுகிறார். ஆக அங்கொன்றும் இங்கொன்றுமாகத் தெருக்கூத்து ஆடப்பட்டு வந்த நிலை ஏன்? இதற்குச் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளே காரணம். இவர்தான் தென்மாவட்டங்களில் தெருக்கூத்தைமாற்றியமைத்துத் தன் போக்கில் நாடகமாக்கினார். ஆட்டத்திற்கு - நடனத்திற்கு வாய்ப்புக் கொடுக்காது, இசைக்கு முழுமையான இடம் கொடுத்தார். இதை இசை நாடகம் என்றே அழைக்கலாயினர்; பின் அது பார்சி நாடகக் கலப்பால் ஸ்பெசல் நாடகமாகி நிற்கிறது. ஆக இதனால் தான் தென் மாவட்டங்களில் தெருக்கூத்து மறைந்து நிற்கிறது. வடமாவட்டங்களில் இன்றும் கூத்து ஆடப்பட்டு வருகிறது.

தென்னாற்காடு மாவட்டத்தில் உளுந்தூர்ப்பேட்டையை நடுவாகக் கொண்டு பல தெருக்கூத்துக் குழுக்கள் இருக்கின்றன. கடலூர் வேலாயுத பத்தர் தெருக்கூத்துக் குழு முதன்மையானதாகும். தெற்குத்திக் கூத்து. வகையில் முதன்மையான தெருக்கூத்து என்று இக்குழுவைக் குறிப்பிடலாம்; அண்மையில் வேலாயுத பத்தர் மறைந்துவிட்டார் சிறந்த; ஆட்டக்காரர். தென்னாற்காடு மாவட்டத்துத் தெருக்கூத்து தெற்குத்தி வகையைச் சேர்ந்தது. தென்னாற்காடு மாவட்டத்துக் கூத்துக் கலைஞர்களையெல்லாம் ஒன்றுசேர்த்து உளுந்தூர்ப்பேட்டையில் ஒரு தெருக்கூத்து இயக்கம் தொடங்கப் பெற்றிருக்கிறது. இதன் அமைப்பாளராக அமலதாஸ் செயல்படுகிறார். இவர்கள் பாரதக் கதையோடு சிறு தொண்டர் கதை, வல்லாளராசன் கதை போன்ற பக்தி மார்க்கக் கதைகளையும் கூத்தாக நடத்தி வருகிறார்கள்.

வட ஆற்காடு மாவட்டத்துத் தெருக்கூத்து வடக்குத்தி வகையைச் சேர்ந்ததாகும். இப்பகுதியில் தெருக்கூத்தைக் கட்டை கட்டி ஆடும் கூத்து என்று குறிப்பிடுகிறார்கள். கட்டை கட்டாது ஆடும் கூத்தை இவர்கள் இக்கால இசை நாடகத்திற்குப் பெயராகக்

கருதுகிறார்கள். கட்டை என்பது புஜ, தலைக்கிரீடங்களைக் குறிப்பதாகும். வடஆற்காடு பகுதியில் புரிசைக் கிராமத்தில் ஒரே வீட்டார் மூன்று தலைமுறைகளாகத் தெருக்கூத்து ஆடி வருகிறார்கள்; இவர்கள்தாம் புரிசைத் தம்பிரான் வகையறாக்கள். இவர்களில் மூத்த தலைமுறையைச் சேர்ந்தவர் கந்தசாமிக் கோயிலில் தேவதாசிகளுக்கு நட்டுவாங்கம் செய்திருக்கிறார்; அதன்பின் பாவைக்கூத்து இயக்கியிருக்கிறார். ஆகவே இக்குழுவினரின் நடன-ஆட்டவகையில் பரத நாட்டியத்தின் சாயலைக் காணலாம். இக்குழுவினரில் இன்று வாழ்ந்து வருபவர்களில் புரிசைக்கண்ணப்பத் தம்பிரான், சுப்பிரமணியத் தம்பிரான் குறிப்பிடத்தக்கவர் ஆவர். கண்ணப்ப தம்பிரான் சிறந்த ஆட்டக்காரர். தள்ளாத வயதிலும் மெருகூட்டும் ஆட்டங்களை ஆடிவருகிறார். இவருடைய செல்வன் சம்பந்தன், யட்சகான பயலாட்டம் போன்றும் கதக்களி போன்றும் ஆட்டங்களை ஆடி வருகிறார்.

தமிழகத்தில் வடக்குத்தி தெருக்கூத்தின் ஆட்டக்காரரான பெருங்கட்டூர் பொ. இராசகோபால், பொன்னுச்சாமி தெருக்கூத்து மன்றத்தைத் சேர்ந்தவர். இவருடைய தந்தை பொன்னுச்சாமியும் தெருக்கூத்துக் கலைஞரே. இராசகோபாலின் ஆட்டம் கர்நாடக யட்சகான ஆட்டத்தைவிடவும் கதக்களி ஆட்டத்தைவிடவும் நேர்த்தியானது; ஆட்டமுறை பக்குவப்பட்டது. இக்குழுவினர் அனைவரும் சிறப்பாக ஆடுகிறார்கள்; பாடுவதில் வல்லவர்கள்; ஆடிக்கொண்டே பாடுவது கடினமானது. இருந்தும் சாரீர இனிமையுடன் தெளிவான குரலோடு அனைவரும் கேட்கும்படியாகப் ஆடிப்பாடுகிறார்கள். தெருக்கூத்து ஆட்டக்காரர்கள் குரல் தெளிவாக இருப்பது இல்லை என்ற குறைபாடு இவர்களிடம் இல்லை. தெருக்கூத்தில் ஒலிப்பெருக்கி பயன்படுத்துவதில்லை என்பது இங்குக் குறிப்பிடத்தக்கது. குண்டலம் தண்டையார் வரதப்பக் குழுவினரும் பரம்பரையாகத் தெருக்கூத்து ஆடி வருகிறார்கள்.

சேலம் மாவட்டத் தெருக்கூத்தில் பெரும்பாலும் இராமாயணக் கதையைப் பயன்படுத்துகிறார்கள். இங்குத் தெருக்கூத்து போன்றே பாவைக்கூத்தும் நடத்தி வருகிறார்கள். இதை நாம் ''தெருக்கூத்து வகைப் பாவைக்கூத்து'' என்று கொள்ளலாம். கர்நாடகத்தில் இத்தகைய பாவைக்கூத்தை ''யட்சகானப் பாவைக் கூத்து'' என்று கூறி வருகிறார்கள். யட்சகானம் போன்று பாவைகளை அலங்கரித்து, யட்சகானக் கதையைப் பாவைக்கூத்தில் பயன்படுத்துகிறார்கள்.

தெருக்கூத்தில் இராமாயணம் பாரதக் கதைகளைத் தவிர, சமூகக் கதைகளையும் பயன்படுத்தியிருக்கிறார்கள். வந்தவாசி அருகிலுள்ள தளரப்பாடி வீராசாமி, கண்ணன் குழுவினர் "நாட்டை ஆளும் நல்லவன்" என்ற கதையைத் தெருக்கூத்தாக நடித்து வந்திருக்கிறார்கள்.

ஆக, இவற்றையெல்லாம் தொகுத்துப் பார்க்கும்போது இயக்க கானம் என்பதுதான் யட்ச கானம் என்று திரிந்து வழங்கி வருகிறது என்பது தெரிகிறது; தென்னிந்தியக் கூத்துக்கலைகளின் மரபிற்கு யட்சகானம் என்பது பொதுப்பெயர் என்று தெரிகிறது; இத்திராவிட மரபே வட்டார வழக்கிற்கேற்ப யட்சகானத் தெருக் கூத்து என்றும் யட்சகான பயலாட்டம் என்றும் யட்சகான வீதி நாடகம் என்றும் வழங்கி வந்திருக்கிறது என்பதும் தெளிவாகிறது; திராவிட யட்சகான மரபிற்கு முன்னோடி வடிவம் தெருக்கூத்து என்று தெரிகிறது; இன்றைய தெருக்கூத்தின் முன்னோடி வடிவ மாகச் சிலப்பதிகாரத்தைக் கூறலாம். வரலாற்று நோக்கில் தெருக்கூத்து தொல்காப்பியக் காலத்திலிருந்தே ஆடிவருவது புலனாகிறது. தெருக்கூத்து பலவிதமான வகைமையோடு தமிழகத்தில் ஆடப்படுவதையும் காண முடிகிறது. இதற்கு இணையாக இலங்கையிலும் மோடிக்கூத்து ஆடப்பட்டு வருவதும் அறியப்படுகிறது. தெருக்கூத்து கோயிற்சார்புக்கலையாக இருக்க முடியாது என்பதும் தெரியவருகிறது. பல்லவ மன்னன் காலத்தில் தான் கோயிற்சார்புக் கலையாக மாற்றப்பட்டு, பாரதக் கூத்தாகியிருக்கிறது என்பதும் தெளிவாகிறது.

குறிப்புகள்

1. Sivaramakaranth, Yaksagaana
2. இசைப் பேரறிஞர் தனபாண்டியனோடு கலந்துரையாடும் போது பெற்ற கருத்து
3. தொல். பொருள், 492
4. தொல். மெய். 245
5. அகம். 111
6. அகம். 301
7. K. Sivathamby, Drama in Ancient Tamil Society P. 202
8. புறம் 29; அகம் 35; பதிற் 56
9. அகம். 301
10. பட்டின. 252 - 55
11. K. Sivathamby, Obcit - P. 203
12. புறம். 29

13. K. Sivathamby, Oppcit - P - 204
14. அகம் 111
15. DED. 2861
16. சம்பந்த முதலியார், தமிழ்நாடகம், பக். 1,2
17. U. Vithiananthan, A Study of Two Types of Folk Drama Peculiar to Tamils of Ceylon, I.A T.R. P. 457
18. பெரும். 90
    மலைபடு. 185
19. அகம். 376, குறிஞ். 219
20. E. Krishnaryar, 'Marg' 1966
21. N. Shyamala, 'Therukkuuthu' The Folk Theatre of Tamil-nad, Natya, Vol. VI. No. 4, PP 65-69
22. மலைபடு. 65
23. பதிற். 23,29
24. K. Sivathamby, Oppcit, P. 205
25. Thulasi, Ramasamy, Tamil yaksagaanas, P.11
26. துளசி, இராமசாமி, 'சிலப்பதிகாரம் ஒரு வர்க்க இலக்கியம் தானா?' 'சிலப்பதிகார ஆசிரியர் இளங்கோ வடிகள் அல்ல' தினமலர் 4-1-87
27. ம.ரா.போ. குருசாமி, சிலம்புவழிச் சிந்தனைகள்
28. கோ. விஜயவேணுகோபால், ஆய்ச்சியர் குரவையில் நாட்டிய நாடகக் கூறுகள், வையை, 1980
29. அ. அறிவுநம்பி, கூத்தும் சிலம்பும்; முத்துச்சண்முகன், தமிழ் இலக்கியக் கோட்பாடு
30. ந. சுப்பிரமணியன், தமிழக வரலாறு, பக் 96-97
31. ஏ. சுவாமிநாதன், பல்லவர் கால வரலாறு, பக். 235-36
32. டாக்டர் க.த. திருநாவுக்கரசோடு உரையாடும் போது பெற்ற கருத்து
33. ராமி, தமிழகத் தெருக்கூத்தும் இலங்கைத் தெருக்கூத்தும், பக்.30
34. ஆர். வெங்கட்டராமனோடு கலந்துரையாடும்போது பெற்ற கருத்து
35. S.I.I. Vol. 202; S.I.I. Vol. III
36. S.I.I. Vol II Part III PP 261-268
37. Thulasi, Ramasamy, Obcit, P. 5,
38. துளசி. இராமசாமி, மு.கு.நூ., பக்.10

துணை நூற்பட்டியல்

இலக்கியம்

1. தொல், பொருளதிகாரம் - இளம்பூரணர் உரை

2. அகநானூறு
3. குறிஞ்சிப்பாட்டு
4. சிலப்பதிகாரம்
5. பட்டினப்பாலை
6. பரிபாடல்
7. பதிற்றுப்பத்து
8. புறநானூறு
9. பெரும்பாணாற்றுப்படை
10. மலைபடுகடாம்

ஆய்வு நூல்

11. அறிவுநம்பி, அ. 'கூத்தும் சிலம்பும்', 1983
12. குருசாமி, ம.ரா.போ. 'சிலம்பு வழிச் சிந்தனை', 1955
13. ராமி 'தமிழகத் தெருக்கூத்தும், இலங்கைத் தெருக்கூத்தும், 1982
14. முத்துச்சண்முகம், தமிழ் இலக்கியக் கோட்பாடு, 1980
15. விசயவேணுகோபால், கோ. 'ஆய்ச்சியர் குரவையில் நாட்டிய நாடகக் கூறுகள்', வையை, 1980
16. இராமசாமி, துளசி, சிலப்பதிகாரம் ஒரு வர்க்க இலக்கியம் தானா? கட்டுரை, வெள்ளிக்கிழமைக் கருத்தரங்கக் கட்டுரை, 1986
17. இராமசாமி, துளசி, சிலப்பதிகார ஆசிரியர் இளங்கோ அல்ல, தினமலர், 4-1-1987
18. சுப்பிரமணியன், ந., தமிழக வரலாறு, 1982.
19. சுவாமிநாதன், ஏ, பல்லவர் கால வரலாறு, 1981
20. ராமி, தெருக்கூத்து மலர், "தென்னிந்தியக் கூத்துக்கலைகளின் முன்னோடி வடிவம்" மதுரை, அக்டோபர், 1981
21. Krishnaiyar. E. 'Marg' 1966
22. Shyamala. N. 'Therukkuuthu' The Folk Theatre of Tamil nad, Natya, Vol. VI. No.4 1962
23. Vithiananthan, S. A Study of Two Types of Folk Drama Peculiar to Tamils of Ceylon, I.A.T.R. 1969.
24. Ramasamy, Thulasi, Tamil yaksagaana, 1987.
25. Sivathamby. K., Darma in Ancient Tamil Society, 1981
26. Sivaramakaranth, Yaksagaana, 1975
27. கூரம் செப்பேடு

பேட்டி

1. திருநாவுக்கரசு, க.த. சென்னை 6-3-1987
2. தனபாண்டியன், து.அ. தஞ்சை, 10-6-1987
3. வெங்கட்டராமன், ஆர். திருப்பதி 26-6-1987

3. கணியான்கூத்து

டாக்டர் எம். பிரமிளா

கதை கூறும் மரபு, தொன்று தொட்டு வழங்கி வருவதாகும். வேதகாலத்தில் ஆக்யானங்கள் என்றும், கிறிஸ்தவத்தில் பேபிள் (Fable) என்றும் பௌத்தத்தில் ஜாதகக் கதைகள் என்றும் பல விதமான நீதிக் கதைகளைப் போதித்து மக்களை நல்வழிப்படுத்துவதற்குக் கசப்பான அறிவுரைகளைக் கதை என்னும் தேனில் குழைத்து, மக்களுக்கு அவை மறைமுகமாகச் சென்றடையும் வண்ணம் கதைகள் கையாளப்பட்டதைக் காண்கிறோம்.

பண்டைக் காலத்தில் அறிவைச் செவிச் செல்வத்தின் வாயிலாகத்தான் புகட்டினார்கள். இது ஒருவர் கூற ஏனையோர் அருகிருந்து கேட்கும் மரபென்பதாகும். உபநிஷத் என்பதன் பொருளே பணிவுடன் அருகமர்ந்து கேட்டல் என்று அர்த்தமாகின்றது. அச்சின் மூலமாக நூல்கள் பரவாத காலத்தில் கற்றோரது எண்ணிக்கையும் குறைவாக இருந்த வேளையில் நீதி நெறியினைப் போதிக்கும் முறை செவிவழி வழங்கி வந்தது புலனாகிறது. குருகுலவாசத்தின்போது ராஜநீதி, தர்மம் முதலியனவற்றைச் சிறு சிறு கதைகள் மூலம் மகனீயர்கள் போதித்தனர்.

அன்றும் இன்றும் வற்றாத சுரங்கமாக இருப்பன நமது கதை இலக்கியங்களான இராமாயணம், மஹாபாரதம், மற்றும் பாகவதம், பெரியபுராணம் போன்றவை. இயலாகவும், இசையாகவும், நாடகமாகவும் அதைப் படிப்பதும், கேட்பதும், பார்ப்

பதும் அலுக்காத ஆனந்தத்தைத் தரும். ஆகவே தான் இராமாயணம் வால்மீகியுடன் மட்டும் நின்றுவிடாது கம்பராமாயணம், துளஸிதாஸர் இராமாயணம், ஆனந்த ராமாயணம், அத்யாத்ம இராமாயணம் என்று பல கவிகளின் கற்பனையில் புதுப்புதுக் கவிதை நயத்துடன் ஏற்பட்டது. இந்தக் காவியங்கள் பல மொழிகளில் சுலோகங்களாகவும், பாவகைகளாகவும், சந்த வகைகளாகவும், சம்பு இலக்கியமாகவும், கீர்த்தனைகளாகவும், கதைப் பாடல்களாகவும் உள்ளன.

கதைகளில் இசையும் இசைக் கருவிகளும் சேர்ந்தபோது அது கலையாக மிளிர்ந்தது. சமய இலக்கியங்கள் மக்களுக்கு இலக்கிய அறிவை ஊட்டும் வேளையில் அதுவே ஒரு சுவையான பொழுது போக்காகவும் அமைந்தது. இந்தப் பொழுதுபோக்கு என்னும் பதம்தான் காலக்ஷேபம் என்பதன் விளக்கம். இது இறை சம்பந்தமான கதையைப் பாடலுடன், பக்க வாத்தியங்களோடு பாகவதர் செய்யும் கலையானது. நமது பாரம்பரியம் இறையுணர்வில் நன்கு ஊறிய ஒன்று. பிறந்த குழந்தையைத் தாலாட்டினாலும் இறைவன் நாமம் அதில் இருக்கும். உண்பதற்கு முன் இறையடியார்க்கு உணவிட்டுப் பின் அருந்துவர். கோவில் இல்லா ஊரில் குடியிருக்கமாட்டார்கள். இறைவனின் புகழைக் கேட்டுத்தான் பொழுதும் போகும். பொழுதை வீணே கழிக்காது அவனது நாமத்தின் மகிமை, அவனது திருவிளையாடல்களைக் கேட்டல் ஒரு சடங்காகியது. அனைவரும் ஒன்றுகூடி பஜனை செய்து அவன் புகழைப் பாடுதல் என்பதும் ஒரு வழிபாட்டு முறையாகியது. எனவேதான் ஆலயங்களில் கதை கூறுதல், பஜனை பாடுதல் முதலியவை பாதுகாத்து வளர்க்கப்பட்டன. இது சமுதாயத்தின் மேம்பாட்டிற்கும், மக்களின் மனம் இறையுணர்வில் லயிப்பதற்கும் பெரிதும் உதவியது என்றால் மிகையாகாது.

தமிழில் கதை கூறும் மரபு தொல்காப்பியர் காலத்திலிருந்தே இருந்ததாகத் தெரிகிறது. தமிழ் இலக்கிய வரலாறு எனும் நூலில் மு. வரதராசனார் கதை இலக்கியம் பழமையானதென்றும், ஒரு தலைமுறையிலிருந்து மற்றொரு தலைமுறையினருக்கு வழங்கப்பட்டதைத் தொன்மை என்று தொல்காப்பியம் கூறுவதாகவும் எழுதியுள்ளார். சங்க இலக்கியங்களில் பாணர், விறலியர், கூத்தர் பொருநர் ஆகியோர் ஆடல்பாடல்களில் வல்லோராக அரசனையும் குடிமக்களையும் தமது திறமையினால் மகிழ்வித்ததாகவும் காண்கிறோம்.

தமிழகக் கிராமக்கோயில்களில் இதிகாச புராணக்கதைகளைக் கூறுவது கதை சொல்லல் என்றழைக்கப்படுகிறது. கதை கூறும் மரபில் பல வகைகள் காணப்படுகின்றன, புராண பிரவசனம், காலக்ஷேபம், பிரசங்கம், உபன்யாசம், ஸங்கீத உபன்யாசம், இலக்கியப் பேருரை, இசைப் பேருரை என்றும் கிராமீயக் கதை கூறும் கலைகளாக வில்லுப்பாட்டு, கணியான் கூத்து, உடுக்கடிப் பாட்டு என்றும் ஏற்படலாயிற்று.

கதை சொல்லும் மரபில் கதைப்பாடல் இலக்கியம் முக்கிய இடம்பெற்று, கணியான் கூத்திற்கும் வில்லுப்பாட்டிற்கும் அடிப்படையாக அமைந்ததெனலாம். கதைப்பாடல் (Ballad - Poetry) என்பது ஒரு கதையை எளிய பாடல் வடிவில் இயற்றுவதாகும். இவை எப்போது ஏற்பட்டன என்பதை அறுதியிட்டுக் கூற முடியாது. ஆயினும் இன்று உள்ள கதைப்பாடல் இலக்கியத்தின் பெரும்பகுதி 12-ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த புகழேந்தியினால் இயற்றப்பட்டதென்று கூறப்படுகின்றது. இவற்றை ஒருவர் பாடுவதென்பது கிராமங்களில் பிரபலமடைந்தது. பாடல்களின் அமைப்பு உபயோகிக்கப்படும் இசைக் கருவிகளுக்கு ஏற்றவாறு வில்லுப்பாட்டாகவும், உடுக்கடிப் பாட்டாகவும், கும்மிப் பாட்டாகவும், கணியான் கூத்தாகவும் அமைந்தன எனலாம். தெருக்கூத்துக் கலைக்கும் கதைப்பாடல் உபயோகிக்கப்பட்டது. கதைப் பாடலில் கதைகள், புராணங்கள், இதிகாசங்களை ஒட்டி, கர்ணன் சண்டை, கிருஷ்ணன் தூது, இராமகாதை, மார்க்கண்டேயன் கதை என்றும் புராணத்தை ஒட்டிய கற்பனைக் கதைகள், அல்லி அரசாணி மாலை, புலந்தரன் களவுமாலை, பவளக்கொடிமாலை என்றும் கிராம தேவதைகளைப் பற்றிய கதைகள், காத்தவராயன் கதை, மதுரை வீரன் கதை, பிச்சைக்காலன் கதை என்றும் வீரர்களைப் பற்றி சேர்வைக்காரன் கதை, முத்துப்பட்டன் கதை, சின்னத்தம்பி கதை, மருது சகோதரர் கதை, கான்சாஹிபு சண்டை என்றும் இயற்றப்பட்டுள்ளன.

கணியான் கூத்து அல்லது கணியான் ஆட்டம் என்பது நெல்லை மாவட்டம் மற்றும் குமரி மாவட்டங்களில் பிரபலமான ஒரு கிராமீயக் கலையாகும். இது சுடலைமாடன், இசக்கி அம்மன், பிச்சைக்காலன், செங்கிடாக்காலன், ஆகிய கோவில் விழாக்களில் இடம்பெறும். சுடலைமாடனுக்கும் கணியானுக்கும் தொடர்பு இருப்பதாகக் கதையில் கூறப்படுகிறது. சிவபெருமான் இரண்டு முரடர்களைப் பிறப்பித்துப் பூவுலகிற்கு அனுப்பினார் என்றும்

அதில் ஒருவன் சுடலைமாடனாகவும் இன்னும் ஒருவன் கணியான் ஆகவும் அழைக்கப்பெற்று, கணியான் சுடலைமாடனுக்குப் பல வழிகளில் உதவி அவன் கொடுமைகளுக்கு ஆதரவாக இருக்கிறான் என்றும் கூறப்படுகிறது. கணியான் ஆட்டத்தின் ஒரு பகுதி மேற்கூறிய கதையினைச் சித்திரிக்கக்காணலாம். தன் குருதி சிந்தி, சுடலைமாடனுக்கு உதவுவதைக் காட்டக் கணியான் இன்றும் ஒரு செயலைச் செய்யக் காணலாம். நள்ளிரவில் சுடலைமாடன் கொடை நடக்கும். கணியான் ஆட்டம் மற்றும் சாமியாட்டமும் நடக்கும். சுடலைமாடன் திடீரெனச் சுடலையை நோக்கி ஓடுவான். அங்கிருந்து அவன் திரும்பியதும் கணியான் தன் நாக்கு அல்லது விரலை அறுத்து குருதியை ஒரு இலையில் ஒத்திக் கொடுப்பான். சில சமயம் குருதியை 21 இலைகளில் பங்கிட்டுக் கொடுப்பதும் உண்டு. வெட்டிய இடத்தில் திருநீறு பூசப்படும். அப்போது பின்வரும் பாடல் பாடப்படுகிறது.

குருதி கொடுத்து மாடனுக்கு
உறுதியாக உதவும் கணியான்
பருதி இருக்கும் காலம்வரை
இறுதி யின்று வாழ்வானே.

தாழ்த்தப்பட்ட இன மக்களாகக் கருதப்படும் இக்கணியான் ஜாதியினர், நெல்லை, பழையபேட்டை, ஸ்ரீவைகுண்டம்; நாங்குநேரி, குரும்பூர், வடக்கன்குளம், பணகுடி, மூன்றடைப்பு, தென்காசி, தச்சநல்லூர், மணப்படை, காரியாண்டி, கல்லிடைக் குறிச்சி, தருவை, நம்பியூத்து, சிந்தாமணி போன்ற 27 ஊர்களில் வாழ்கிறார்கள்.

தமிழ் நாட்டில் இப்போது வாழ்ந்து வரும் கணியான்கள் கூத்துத் தொழிலைத் தவிர வேறு உபதொழில்கள் செய்வதில்லை தொழில் மிகுதியாக நடக்கும் மாதங்களில் தேடிய வருமானத்தைக்கொண்டு எஞ்சிய மாதங்களுக்கும் சேர்த்து வைக்கிறார்கள். பங்குனி முதல் புரட்டாசி வரைதான் அவர்களுக்குத் தொழில் நடக்கும் என்று கூறப்படுகிறது,

கணியான் கூத்தில் ஆறு அல்லது ஏழு பேர் இடம் பெறுவர். கதை கூறிப் பாடும் ஆசிரியர் அல்லது அண்ணாவி (வில்லுப் பாட்டில் முதன்மையாளர் புலவர் என்றழைக்கப்படுவார். கலாக்ஷேபத்தில் பாகவதர் என்றழைக்கப்படுவார்.) ஒரு துணைப் பாடகர், ஜால்ரா இசைப்பவர் முக்கிய பக்கவாத்தியமான

மகுடம் இசைக்கும் இருவர், மற்றும் பெண் வேடமிட்டு ஆடும் இரு கணியான்களே இவர்கள்.

மகுடம் டேப் அல்லது தப்பட்டை என்று அழைக்கப்படும் வாத்தியத்தை ஒத்துக் காணப்படுகிறது. இது இரண்டு கைகளினாலும் வாசிக்கப்படும். ஒரு கையில் தடியுடனும் மறுகை விரல்களாலும் இசைக்கப்படும். இதன் ஒலி தவிலை ஒத்ததாகும். கூத்து நடைபெறும்போது ஆசிரியர் மத்தியில் நின்று கொள்வார்; இவர்தான் குழுத் தலைவர், சூத்ரதாரி. இவர் பேரில்தான் விளம்பரம் செய்வார்கள். கலைமாமணி இராமசுப்புக் கணியான், நாங்குநேரி வானமாமலை. பழையபேட்டை டேப் முருகன் ஆகியோர் பிரபல கலைஞர்கள். கூத்தின்போது ஆசிரியர் மத்தியில் நின்றுகொண்டு இடையில் மேல்துண்டை வேட்டிக்குமேல் கட்டிக் கொள்வார். மகுடக்காரர்கள் அவருக்கு இரு பக்கங்களிலும் நின்றுகொள்வார்கள். மகுடத்தை இடுப்பில் கயிற்றினால் கட்டிக்கொள்வார்கள். மகுடத்தின் மேற்பகுதியில் உள்ள சிறு கயிற்று வளையத்தில் கையைக் கோர்த்துக் கொள்வார்கள். மகுடத்தின் மரம், வேப்ப மரத்தின் வேர்ப்பகுதியினால் செய்யப் படுவது. தோல் கன்றுக்குட்டியின் தோலாகும். ஒரு மகுடம் செய்வதற்குத் தற்போது சுமார் ரூ. 75 செலவாகிறது. ஆசிரியருக்குப் பின்பாட்டுக்காரர், தாளம் இடுவோர் இருப்பார்கள். காலக்ஷேப உபசாயகாரர்போல அவர்களும் சாதாரண உடையே அணிகிறார்கள். கணியான் கூத்திற்குக் கணியான் ஆட்டம் எனப் பேர் வரக் காரணம் யாதெனில் இரண்டு கணியான்கள் பெண்வேடம் கட்டி ஆடும் சிறப்பம்சமாகும். இவர்கள் தமது நீளமான கூந்தலை ஆடும்போது கொண்டையாக முடிந்து கொள்வர். இவர்கள் கழுத்தில் கில்ட் ஆபரணமும் கையில் கடிகாரமும் காலில் சதங்கையும் அணிந்திருப்பர். இவர்களது ஒப்பனை கரக ஆட்டக்காரர் உடையது போன்று இருக்கிறது. இவரது நடனத்தில் நிருத்தம் அல்லது பாத வேலைப்பாடு அதிகம் காணப்படுகிறது. நல்ல வேகமான பாத அசைவுகளைச் சிறப்பாகச் செய்கிறார்கள்.

அபிநயம் அல்லது முகபாவம் அதிகமில்லை. ஏனெனில் இவர்கள் பாட்டுக்கு ஆடாமல் தாளத்திற்கு அதாவது மகுட இசைக்கு ஆடுவதால் அபிநயத்திற்கு அதிக இடமில்லை. விறுவிறுப்பாக வேகமாக ஆடும்போது அபிநயம் இடம்பெறுவது கடினம். இந்த விறுவிறுப்பான நடனம் கதைக்கு நடுவே தொய்

வில்லாது ஒரு துடிப்பான மேளக்கட்டினைத் தருகிறது. இக் கணியான் ஆட்டமும், மகுடவாத்திய இசையும் கணியான் கூத்தின் தனிப்பட்ட சிறப்பு. இந்த ஆட்டத்தின் சிறப்பினால் தான் இது கணியான் ஆட்டம் என்றும் அழைக்கப்படுகிறது. இந்த மகுட இசையின் சிறப்பினால் இக்கூத்து மகுடக்கச்சேரி என்றும் அழைக்கப்படுகிறது. கணியான் என்பது ஜாதியின் பெயராக இருப்பதால் 'மகுடக்கச்சேரி' என்று அரசினர் குறிப்பிடுவதாக அ.கா. பெருமாள் (கணியான் ஆட்டம், யாத்ரா 34, 4536/1982) குறிப்பிடுகிறார். இது கூத்து வகையைச் சார்ந்தது என்றாலும் இங்கே தெருக்கூத்துப்போல நாடக அம்சம் இல்லை. இது கிராமீயக் கதை கூறும் கலை. பாடலுடனும் ஆடலுடனும் கதை கூறும் கலை. காலக்ஷேபக் கலையில் ஒரு காலத்தில் பாகவதர் பாடி, ஆடி, நடித்துக் கதை கூறினார். கணியான் கூத்திலும் ஒரு காலத்தில் ஒருவரே பாடி, ஆடி, கதை கூறியதாகக் கூறப்படுகிறது. இவையெல்லாம் ஆராய்ச்சிக்கு உரியவை. ஆனால் இன்று ஆசிரியர் பிரதான கதை கூறிப் பாடும் பாடகராக இருக்கிறார். இரு ஆட்டக்காரர்களுக்கேற்ப இரு மகுட இசைப் போர் உள்ளனர். இந்த நான்கு பேரது பங்கும் கணியான் கூத்தின் சிறப்பிற்கும் இக்கலைக்கே என்ன பெயரிட்டு அழைப்பது என்று பிரச்சினையைத் தோற்றுவிக்கும் அளவிற்குச் சிறப்பைத் தருகிறதென்றால் மிகையாகாது.

கணியான் கூத்து அவை அடக்கத்துடன் தொடங்குகிறது. இதன் பின் மகுடம் இசைக்கின்றனர். இதேபோல காலக்ஷேபத்தில் பழைய மரபில் சிறிய முன்னுரையின்பின் மிருதங்கத் தனி ஆவர்த்தனம் இடம்பெறும். அப்போது பாகவதர் சிப்ளாவிலும் உபசாயகர் ஜால்ராவிலும் தாளம் போடுவார். கணியான் கூத்தில் உடன்பாடுவார் மகுட இசைக்கேற்ப ஜால்ராவில் தாளம் போடுவார். ஆசிரியர் பாடும்போது இடது காதை இடது கையால் பொத்தி வலது கையை வீசிப்பாடுவது பார்வைக்கு மிக அழகாக இருக்கும். கதை கூறும்போது உச்சஸ்தாயியில் இசையோடு சேர்ந்து பாடுவதுபோல் இருக்கும். இதை (Musical Narration) இசையோடு கூடிய உரை எனலாம். காலக்ஷேபக் கலையிலும் இசைபட உரைத்தல் உண்டு. தாரஸ்தாயிஷட்க ஸ்வரத்திலோ அல்லது மத்திய ஸ்தாயி பஞ்சம் ஸ்வரத்திலோ பேசுவார்கள். இதன் முக்கிய காரணம் ஒலிபெருக்கி அந்நாளில் இல்லாமை.

ஒரே தொனியில் பேசினால் பேசுபவருக்கும் பாடுபவருக்கும் சலிப்பு ஏற்படும். ஆகவே அவர்கள் தம் குரலை வசதிக்கேற்ப சற்றே ஏற்றி இறக்கிப் பேசுதல் வழக்கமாயிற்று.

ஆசிரியர் கதையை இசைபடக் கூறும்போது இடையிடையே பாடல்கள் வரும். பாடலுக்கு நடுவே பேச்சும் குறுக்கிடும்போது மகுடம் இசைப்ப வரும் தாளம் இடுபவரும் அப்பேச்சுப் பக்க வாத்தியம்போல் மெல்ல இசைப்பார்கள். இப்பழக்கம் கால க்ஷேபங்களிலும் இருப்பது உன்னிப்பாகக் கவனித்தால் தெரியும். இவ்வேளையில் மென்மையாகச் சதுரஸ்ர கதியில் அல்லது நடையில் வாசிப்பார்கள். இலகுவான நடையில் விவகாரமின்றி இசைப்பார்கள். இது பேச்சுக்குச் சுவை சேர்க்கும். கேட்பதற்கு ரம்மியமாக் இருக்கும். உடனே பாடல் எடுத்தால் எல்லோரும் சேர்ந்துகொள்ள வசதியாக இருக்கும்.

கணியான் கூத்திலும் அவ்வப்போது இராக ஆலாபனை இடம் பெறுகிறது. கணியான் கதைக்கேற்றபடி ஒவ்வொரு சுவைக்கும் ரஸத்திற்கும் ஏற்ற இராகத்தைக் கையாள்வதைக் காணலாம். உதாரணம்: சோக இரசத்திற்கு முகாரி முதலியன.

ஆசிரியர் சிறிது பாட, ஆலாபனையைப் பின்பாடகர் வாங்கிப் பாடுகிறார். இதுவும் காலக்ஷேபத்தில் இருப்பதைக் காணலாம். இது முதன்மைக் கலைஞருக்குச் சற்று ஓய்வைத் தருவதுடன் அவையோருக்கு ஒரு வித்தியாசமான குரலைக் கேட்க வாய்ப்புத் தரும் (Change of Voice). அத்துடன் உடன் பாடுபவர் இங்கேதான் தன் திறமையைக் காட்ட ஏதுவாகின்றது. பெண் வேடமிட்டு ஆடுவோர்க்கு ஏற்ப மகுடம் இசைக்கும்போது சதுரஸ்ர நடையிலும் (தகதிமி) நான்கு நான்காகவும் திஸ்ர நடையிலும் (தகிட) மூன்று மூன்றாகவும் தாள அமைப்புகள் அமைவதைக் காணலாம். கூத்தின் இறுதியிலும் மகுடம் இசைப்போர் தனியாக வாசிக்கின்றனர்.

ஆட்டத்திற்கு அச்சாரம் அல்லது அழைப்பாணை வாங்கியதும் 15 நாட்கள் தொடர்ந்து விரதம் மேற்கொள்வது கணியான் கூத்தின் புனிதத் தன்மையை விளக்குகின்றது. உணவு, வாழ்க்கை முறை ஆகியவற்றில் மிகுந்த கட்டுப்பாடுகள் பின்பற்றப்படும். ஆட்டம் தொடங்குமுன் சில சிறப்புப் பூசைகள் நடைபெறும்.

பெண் வேடமிட்டு ஆடுவோர் சில சமயம் நின்ற இடத்திலேயே கால்களில் சதங்கையினால் தாளம் இடுவதும், சுற்றிச்

சுழன்று ஆடுவதும், பிடித்துப் பம்பரமாய்ச் சுழல்வதும் திடீர் என நிற்பதும், துள்ளிக் குதிப்பதும் சிறப்பாக இருக்கும்.

கணியான் கூத்தின் இசை கர்நாடக சங்கீதத்தைச் சார்ந்தது. சுமார் 20 இராகங்கள் வரை பாடுகிறார்கள்: கிராமீய இசையின் தாக்கம் அதிகம் உண்டு. கல்யாணி, ஆனந்த பைரவி, முகாரி, பூபாளம், தோடி, நாட்டை, கானடா, அடாணா, பைரவி, பிலஹரி போன்ற இராகங்கள் இடம் பெறுகின்றன. இந்த இராகங்களைப் பார்த்தால் அவை பழம்பெரும் இராகங்கள் எனத் தெரியும். இவற்றில் சில பண்டைய பண்களாகவும் காணப் படுகின்றன.

கணியான் கூத்துக் கலைஞர்கள் மரபுவழிக் கலைஞர்கள், குருவிடம் கலை பயில்வதில்லை. சிறு வயது முதல் பெரியவர்கள் உடன் இணைந்து, நிகழ்ச்சிகளுக்குச் சென்று பழகிக் கொள் கிறார்கள். ஆட்டக்காரர்களும் இவ்வண்ணமே பயில்கிறார்கள். முன்னணிக் கலைஞர்களான வானமாமலை ஆட்டம் ஆடியோ ராகத் தெரிகிறது. பொதுவாகக் குழுவில் இடம்பெறும் எல்லாக் கலைஞர்களுக்கும் கலை தெரியும். ஆசிரியர் தானாகவே கதையை மனப்பாடம் பண்ணிப் பாடுகிறார். இக்கலையைச் சொல்லிக் கொடுப்பதில்லை. இசைக்கருவி இசைப்போர்தான் முறையாகப் பயிற்சி பெறுகின்றனர். அவர்களும் மகுடம் இசைக்க வீட்டில் பெரியோரிடம் கற்கின்றனர். முறையாகப் பயிற்சி மேற்கொள்கின்றனர்.

எந்தக் கோவிலில் கணியான் கூத்து நடக்கிறதோ அக்கோவில் தெய்வம் பற்றிய கதையை முதலில் பாடிப் பின் மக்கள் விரும்பும் கதையைப் பாடுவர். கணியான் கூத்தில் அதிகமாகப் பாடப் படுவது நீலி அம்மன் கதை, சுடலைமாடன் கதை, முத்துப்பட்டன் கதை, முத்தாரம்மன் கதை முதலியன. நெல்லைக் குமரி மாவட்டக்கோயில் கொடையின்போது கீழ்க்கண்ட கதைகளையே பாடல் பொருளாகக் கொள்வர். இவற்றின் பெரும்பகுதி நூல் வடிவிலும் எஞ்சியன ஏட்டிலும் காணப்படும்.

கதைகள்

சுடலைமாடன் கதை, முத்தாரம்மன் கதை, முத்துப்பட்டன் கதை, நீலி அம்மன் கதை, பிரம்ம சக்தி அம்மன் கதை, பலவேசக் காரன் கதை, மாரியம்மன் கதை, சந்தனமாரியம்மன் கதை

மசானசாமி கதை, சாத்த கதை, பத்திரகாளிஅம்மன் கதை, வெங்கலராஜன் கதை, பூலங்கொண்டாள் அம்மன் கதை, பொன்னிறத்தாள் அம்மன் கதை முதலியன.

நம் நாட்டில் உள்ள பல்வேறு கலைகள் ஒன்றோடொன்று தொடர்புள்ளவையாக இருப்பினும் ஒவ்வொன்றும் தனிச் சிறப்பு கொண்டு விளங்குவதை நாம் காண்கின்றோம். அவ்வாறே கணியான் கூத்தும் பல கலைகளுடன் சார்ந்து இருந்தாலும் அதற்கென ஒரு தனிச்சுவை, தனித்தன்மை அமைந்திருக்கக் காண்கிறோம். இக்கலைகளை எல்லாம் போற்றிக் காத்துப் பெருமை கொள்வது நம் கடனே.

துணைநூற் பட்டியல்

தமிழ்

1. பெருமாள், அ.நா. தமிழக நாட்டுப்புறக் கலைகள்,
   மேற்படி கதைப் பாடல்கள் 1987
   மேற்படி தமிழ் இலக்கியக் கொள்கை 1983
2. ராமி, கணியான் கூத்தும் சாக்கையர் கூத்தும் — ஒரு ஒப்பீடு, முதல் பதிப்பு, 1983.

ஆங்கிலம்

3. Prameela, N. Kathakalakshepa — A Study, Ph D. Thesis, Department of Music, University of Madras, 1984.

4. பாவைக்கூத்து

டாக்டர் துளசி. இராமசாமி

தமிழகத்து மரபுக் கலைச்செல்வங்களில் பழமையானது பாவைக்கூத்துக்கலை. தென்னிந்தியக் கூத்துக்கலைகளின் முன்னோடி வடிவமே பாவைக்கூத்துதான். பாவைக்கூத்தைப் பொதுவாக நாடகக்கலையின் முழு வடிவம் என்று சொல்லுவது உண்டு. அம்முறையில்தான் நம் கூத்துக்கலைக்கு முன்னோடியாகத் திகழ்ந்திருக்கிறது பாவைக்கூத்து.

கலைகளை—நாட்டுப்புறக் கலைகளை—மரபுக் கலைகளை மக்கள் கலைகளாக—மக்கள் வாழ்வோடு இணைந்த கலைகளாக மதிக்கிறார்கள். இக்கலைகள் மக்களுக்கு வாழ்வளிக்கும் கலைகளாக இருக்கின்றன; மன மகிழச்சிக்காக மட்டுமின்றி வாழ்க்கையின் உயிர்நாடியாகவும் இருக்கின்றன. பெரும்பாலும் மன மகிழ்ச்சிக்காகப் பழகிய நிகழ்கலைகளே வாழ்வுக்கு உரமூட்டும் வாழ்க்கைக் கலைகளாகின்றன; தொழில்முறைக் கலைகளாக மாற்றம் பெறுகின்றன.

இத்தொழில்முறைக் கலைகள் குடும்பக் கலையாகி, பின் இனமுறைக்கலைகளாக மாற்றம் கொள்கின்றன; இக்கலைகளையே பின் இனத்தை வேறுபடுத்திக் காட்டவும் பயன்பட்டதாக ஆக்கியிருக்கிறார்கள்.

இத்தகு பகுப்புக்கு உள்ளான கலைகளில் பாவைக்கூத்தும் ஒன்று.

பாவைக்கூத்தின் வகை

பாவைக்கூத்து இருவகைப்படும். ஒன்று மரப்பாவைக் கூத்து; இன்னொன்று தோற்பாவைக் கூத்து. பாவைக்கூத்து என்றால்

இருவகைக் கூத்துக்களையும் குறிப்பிடுவதுதான். மரப்பாவைக் கூத்தை பொம்மலாட்டம் என்று வடமாவட்டங்களில் வழங்குகிறார்கள்; ஆரியத்தாக்கம் அதிகம் உள்ள பகுதிகளில் இக்கூத்தைப் பொம்மலாட்டம் என்று சொல்லுகிறார்கள்; படித்தவர்களும் இவ்வாறே சொல்லுகிறார்கள். ஆனால் கிராமங்களில் பாவைக் கூத்து, மரப்பாவைக் கூத்து என்றுதான் அழைக்கிறார்கள்; நாட்டுப்புற வழக்கத்திற்கு 'மேல் முறையீடு' என்றுமே இருந்தது கிடையாது; காரணம், அது மக்கள் தீர்ப்பு.

மரத்தால் பொம்மைகள் செய்து அவற்றைக் கொண்டு கூத்து நடத்துவது மரப்பாவைக் கூத்து; தோலில் ஓவியம் வரைந்து அவற்றைக் கூத்தில் காட்டுவது தோல்பாவைக் கூத்து ஆகும்; திரைக்கு வெளியே பாவையைக் குதிக்கச் செய்து கூத்து நடத்துவது மரப்பாவைக் கூத்து; திரைக்குள்ளே தோல்பாவையைக் காட்டி, ஆட்டி பார்வையாளர்கள் பார்க்கும்படி கூத்து நடத்துவது தோல் பாவைக் கூத்து ஆகும். தோல்பாவைக் கூத்தில் நிழலைத்தான் பார்வையாளர்கள் திரையில் காணமுடிகிறது; ஆகவே இதை தோல்பாவை நிழற்கூத்து என்றும் கூறுகிறார்கள். இத்தகைய நிழற்கூத்தில் மர அட்டை, தகரம் ஆகியவற்றைக் கொண்டும் கூத்து நடத்துகிறார்கள்.

இன்று மரப்பாவைக்கூத்து நாட்டுப்புறக் கலையாக இருந்தாலும், கிராமங்களை விட்டு விலகி நகர்ப்புறம் நோக்கி வந்து விட்டதாகத் தெரிகிறது; தோற்பாவை நிழற்கூத்து போன்று கிராமங்களில் தொழில்முறையாக நடத்தவில்லை; ஒரு குடும்பக் கலையாக—வாழ்க்கைக்குப் பொருள் தேடிக்கொடுக்கும் கலையாக இதை நடத்தவில்லை. கோயில் விழாக்களிலும், பொருட்காட்சிகளிலும் பொழுது போக்குவதற்காகவும், நீதிக்கதைகளைப் புராணங்களிலிருந்து எடுத்துரைத்து உணர வைப்பதற்காகவும் பயன்படுத்தப்படுகிறது. சமுதாயத்தில் இன்று மேட்டுக்குடி மக்களாக—உயர்ந்த வகுப்பாராகக் கருதப்படும் பிரிவினரால் இது பெரும்பாலும் நடத்தப்படுகிறது. ஆனால் முன்னையக் கால கட்டங்களில் இது சாதாரண மக்களாலேயே நடத்தப்பட்டுவந்ததாகத் தெரிகிறது. மரப்பாவைக்கூத்து ஒருவரே தனித்து நடத்தும் கலையல்ல. குடும்பத்தில் பலர் இணைந்து கூட்டு உழைப்பின் பயனாக நடத்தும் கலையாகும். புரவியாட்டம், இது போன்றதேயாகும். பெங்களூர் சுந்தரமூர்த்தி குடும்பத்தினர் எல்லோரும் இணைந்து இந்தப் புரவி ஆட்டத்தை ஆடி வருகிறார்கள்; இதைப்

போன்றே சென்னை பெருமாள் வாத்தியாரும் புரவியாட்டத்தைச் சிறப்பாக ஆடி வருகிறார். தோல்பாவை நிழற்கூத்தும் இப்புரவியாட்டம் போன்றுதான் கூட்டு உழைப்பின் பயனாக நடத்தப்பட்டு வருகிறது.

பாவைக்கூத்தின் தொன்மை

சங்க இலக்கியங்களில் குறுந்தொகையின் 'நெய்தற் பரப்பிற் பாவை கிடப்பி' என்பற்கு உரையெழுதுகையில் 'பாவையை மகவாகக் கொண்டு விளையாடுதல் மகளிர் வழக்கம்' என்பர்[1]; "கையும் காலும் தூக்கத் தூக்கும் ஆடியிற் பாவைபோல" (குறுந். 9) என்ற உவமையின் வழியும் பாவைக்கூத்தைப் பற்றிய செய்தி சொல்லப்பட்டுள்ளது.

"வெறிகமழ் துறுமுடி தயங்க நல்வினைப்
பொறியழி பாவையின் கலங்கி"[2]

என்ற பாடலில் கயிற்றிலிருந்து அறுந்து விழுகின்ற பாவையைப் பற்றிய குறிப்பு வருகின்றது.

"செல்வன் பெரும்பெயர் ஏத்தி வேலன்
வெறியயர் வியன்களம் பொற்ப வல்லோன்
பொறியமை பாவையின் தூங்கல் வேண்டின்
என்னாங் கொல்லோ தோழி மயங்கிய"[3]

என்ற அகநானூற்றுச் செய்யுள் திறமை வாய்ந்த தச்சனால் செய்யப்பட்ட இயந்திரப் பாவையின் இயக்கத்தைப் போன்று, வேலனுடைய வெறியாட்டம் இருந்தது என்று கூறுகின்றது. இங்குச் சொல்லப்பட்டது பாவைக்கூத்து பாவையேயாகும். இதைப்போன்ற செய்தியைத்தான் நற்றிணைச் செய்யுள் 381-ம் கூறுகின்றது.

"வினையமை பாவையி னியலி நுந்தை
மனைவரை யிறந்து வந்தனை யாயிற்"

என்பது அச்செய்யுள்.

"வல்லோன் றைஇ வரிவனப் புற்ற
அல்லிப்பாவை யாடுவனப் பேய்ப்பக்"

என்ற புறப்பாடல்[4] அன்பொழுக நேசிக்கப்பட்ட காதலர்களின் நடை, அல்லிய நாட்டியத்தில் பாவைகளின் அசையைப் போன்று இருந்தது என்று கூறுகிறது. அல்லியம் என்பது பாவைக்கூத்தாகும். அல்லிய நடன வகையைச் சிலப்பதிகாரமும் கூறுகின்றது[5]

பதினொரு வகையாடலில் அல்லியமும் ஒன்று. பெயர் தெரியாத உரையாசிரியர் அல்லியத்தில் ஆணும் பெண்ணும் சேர்ந்த பாவைகள் நடனமிடுவது உண்டு என்று கூறுகிறார்; இதிலிருந்து பாத்திரங்கள் நேரடியாக ஏற்று நடிப்பது பாவைக்கூத்தில் உண்டு என்பது தெரிகிறது[6].

அல்லியம் என்பது வரிக்கூத்தாகும்; குரவையாகிய வரிக்கூத்தாகும். குரவைக்கூத்துதான் அல்லியமாகும். அல்லியமாகிய குரவைக்கூத்தைப் பாவைக்கூத்தில் காட்டுவது அல்லியப் பாவைக் கூத்தாகும். அதாவது குரவைக் கூத்தில் பயன்படும் பாடல், நடன முறையைப் பாவைக்கூத்தில் பயன்படுத்தி ஆடுவது அல்லியப் பாவைக் கூத்தாகும்.

இதைப்போன்றுதான் கர்நாடகத்தில் யட்சகான பயலாட்டக் கதையை பாவைக்கூத்தில் பயன்படுத்துகிறார்கள்; யட்சகானக் கூத்தில் தோன்றும் வேடதாரி போன்று பாவைக்கூத்துப் பாவைகளும் வண்ணத்தால் அலங்கரிக்கப்படுகின்றன. நாட்டியமும் யட்சகானம் போன்றே இருக்கின்றது. ஆகவே இவ்வகைக்கூத்தை யட்சகானப் பாவைக் கூத்து என்று கூறுகிறார்கள். தமிழ்நாட்டில் சேலம் பகுதியில் தெருக்கூத்து முறையில் பாவைக்கூத்து நடத்துகிறார்கள். இது தெருக்கூத்துப் பாவைக்கூத்தாகும். ஆகவே அல்லியப் பாவைக் கூத்துப் போன்றதுதான் யட்சகானப் பாவைக் கூத்து என்றால் மிகையாகாது. ஆகவே சங்க காலத்தில் பாவையைப் பற்றிய குறிப்பும், பாவைக்கூத்து நடத்தப்பட்டு வந்துள்ள செய்தியும் தெரியவருகிறது. தமிழகப் பாவைக்கூத்து இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முற்பட்ட பழமை உடையது என்பது தெரியவருகின்றது;

அடுத்து திருக்குறளில் இப்பாவைக்கூத்து பற்றிய விளக்கமான செய்தியைக் காணமுடிகிறது.

"நாணகத்தில்லா ரியக்க மரப்பாவை
நாணா லுயிர்மருட்டி யற்று"[7]

"இரப்பாரை யில்லாயி னீர்ங்கண்மா ஞாலம்
மரப்பாவை சென்றுவந் தற்று"[8]

மனத்தில் நாணம் இல்லாத மக்கள் உயிருள்ளவர் போன்று இயங்குவது மரத்தால் செய்த பாவை கயிற்றின் இயக்கத்தால் உயிருள்ளதாக மயக்கினாற் போன்றதாகும் என்றும், வறுமையுற்று இரப்பவர் இல்லையானால், இந்தப் பரந்த உலகத்தில் உள்ளவரின்

வரவு செலவுகள், உயிரில்லாத மரப்பாவைக் கயிற்றின் இயக்கத்தினால் சென்று வந்தாற் போன்றதாகும் என்றும் திருக்குறள் கூறுகின்றது. இச்செய்திகளிலிருந்து மரப்பாவைக்கூத்து திருவள்ளுவர் காலத்தில் நடந்துவந்ததாகத் தெரியவருகின்றது.

இது தவிர வேறு இலக்கியங்களில் ஆதாரங்களைத் துருவிக் கண்டுபிடிக்க முடியவில்லை. ஆனால் திருவாசகத்தில் பாவைக் கூத்து பற்றிய சான்று காணப்படுகிறது.

''சீலமின்றி நோன்பின்றிச்
செறிவே இன்றி அறிவின்றித்
தோலின்பாவைக் கூத்தாட்டாய்ச்
சுழன்று விழுந்து கிடப்பேனை[9]
... ...''

என்ற பகுதியில் தோல்பாவைக்கூத்து இருந்து வந்த செய்தி காணப்படுகிறது.

''நாட்டமென்றேயிரு சற்குரு பாதத்தை நம்பு! பொம்ம
லாட்டமென்றேயிரு.....''[10]

மரப்பாவைக்கூத்தைப் பொம்மலாட்டம் என்றே குறிப்பிடுகிறார் பட்டினத்தடிகள்.

சிலப்பதிகாரத்தில் இளங்கோவடிகள் 'இருவகைக்கூத்தின் இலக்கணமறிந்து' என்று கூறியதற்கு அடியார்க்கு நல்லார் கூறுவது: ஈண்டு இருவகைக் கூத்தாவன: சாந்தியும், விநோதமும். என்னை? அவைதாம், சாந்திக்கூத்தும் விநோதக் கூத்துமென்றாய்ந்துற வகுத்தன னகத்தியன்றானே ''என்றாராகலின், விநோதக் கூத்தாவது: குரவை, கலிநடம், குடக்கூத்து, கரணம், நோக்கு, தோற்பாவை என்பர். இவற்றுள்..... தோற்பாவை என்றது—தோலால் பாவை செய்து ஆட்டுவிப்பது[11]. சிலப்பதிகார உரையாசிரியராகிய அடியார்க்கு நல்லார்தான் உரையெழுதுகிறார்; சிலப்பதிகாரத்தில் நேரடியாகப் பாவைக்கூத்து பற்றிய செய்தி இல்லை; தோல்பாவைக் கூத்து பற்றிய செய்தி வருகிறது; பாவைக்கூத்து பற்றித்தான் சங்க இலக்கியம் கூறுகிறது. அடியார்க்கு நல்லார் காலம் 12-ஆம் நூற்றாண்டு.

மெய்கண்டாருடைய சீடர்கள் நாற்பத்தொன்பது பேரில் ஒருவர் அருணந்தி சிவாச்சாரியார்; மெய்கண்டார் பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தவர்[12]. இந்த அருணந்தி சிவாச்சாரியார், ''தோற்பாவைக்கூத்து தொல்லை மரப்பாவை இயக்கமும்'' என்று

கூறுகிறார்[13]. இதில் தொல்லை மரப்பாவை இயக்கம் என்பதனாலும், திருக்குறளில் மரப்பாவைக் கூத்தைப் பற்றிய குறிப்பு[14] கூறப்படுவதாலும் தோற்பாவை நிழற்கூத்தைவிட மரப்பாவைக் கூத்துக் காலத்தால் தொன்மை வாய்ந்தது என்ற கருத்திற்கு வரலாம்[15].

கூளப்பநாயக்கன் காதல் விறலிவிடு தூதில், தாசி தன் மகள் கற்பூரவல்லிக்குத் தொழில் முறைகளைச் சொல்லித் தருகையில்,

''... ... பொம்மல்
ஆட்டுவிக்கும் தோலுருப்போல் ஆக்கினாள்''

என்று கூறுவதாக உள்ளது. இதனை இயற்றிய சுப்பிரதீபக் கவிராயர் விஜயரகுநாத சேதுபதியின் (1711—1725) காலத்தவராயின் சுமார் 200 ஆண்டுகளுக்கு முன்பிருந்தவராகவே கருதல் வேண்டும். மேலும் வீரமாமுனிவருக்குத் தமிழ் கற்பித்தவர் சுப்பிரதீபக் கவிராயர் என்பர். வீரமாமுனிவர் காலம் 1680—1742. ஆகையால் இவரும் இக்காலத்தைச் சார்ந்தவராகவே இருக்க வேண்டும்.[16]

ஆந்திர இலக்கியங்களில் பாவைக்கூத்து

தமிழ்நாட்டைவிட ஆந்திர நாட்டில் பாவைக்கூத்திற்குக் கிராமங்களில் 'மவுசு' கிடைத்திருக்கிறது; பாவைக்கூத்து அங்குப் பிரபலமான நாட்டுப்புறக் கலையாகக் கொண்டாடப்படுகிறது. குமாரசம்பவம், உத்திர ஹரிவம்சம், ரெங்கநாத இராமாயணம், பல நாட்டில் வீர சரித்திரம், கம்போ பாக்கியானம், பாஞ்சாலி பரிணயம் ஆகிய தெலுங்கு நூல்கள் பாவைக்கூத்து தெலுங்கு நாட்டுக் கிராமங்களில் வழக்கிலிருந்ததைப் பற்றிக் கூறுகின்றன. குமாரசம்பவம் 12-ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த நூலாகும். ரெங்கநாத இராமாயணம் 13-ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தது. உத்திர ஹரிவம்சம் 12-ஆம் நூற்றாண்டையும், சம்போ பாக்கியானம், பாஞ்சாலி பரிணயம் ஆகிய இரண்டும் 16-ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த நூல்களாகும்[17]. 'பல்குரிசி சோமன்னாவின் பசவ புராணமும் பண்டிதராராத்ய சரித்திரமும் 12-ஆம் நூற்றாண்டில் ஆந்திர மாநிலத்தில் பிரசித்தி பெற்றிருந்த தோற்பாவைக் கூத்து, மரப்பாவைக்கூத்து ஆகிய இரண்டைப் பற்றியும் குறிப்பிடுகின்றன. 'ஆந்திர சர்வஸ்வமு' 6-ஆம் நூற்றாண்டில் பல்லவ அரசர்கள் அயவா (இந்தோனீசியா) தீவிலிலுள்ளவர்களைத் தன் கட்டுப்பாட்டிற்குக் கீழ்க் கொண்டு வருகையில் தோற்பாவைக் கூத்தை அங்கும் அறிமுகப் படுத்தினார்கள் என்று கூறுகிறது.[18]

கர்நாடக இலக்கியங்களில் பாவைக்கூத்து

யட்சகானக் கதை இலக்கியங்கள் கன்னடத்தில் மிகுதி; யட்சகான பயலாட்டம் என்று சொல்லப்படும் நாட்டிய நாடகங்களை நடத்துவதற்காகவே யட்சகான இலக்கியங்கள் யாக்கப்பட்டன; பயலாட்டம் ஆட்டத்திற்கு மட்டுமின்றி தாள மத்தள பிரசங்கத்திற்கும் இவ்விலக்கியம் பயன்பட்டது; மழைக்காலங்களில் திறந்த வெளியில் கூத்து நடத்த முடியாது; ஆகவே திண்ணையில் உட்கார்ந்து கூத்துக் கதையைப் பாடுவர். இதுதான் தாளமத்தளப் பிரசங்கமாகும்; இங்கும் பாகவதர்தான் பாடுவார்: யட்சகான பயலாட்டம் போன்றே வாத்தியக் கருவிகளோடு கூத்துக் கதை பாடப்பெறும். இதைப்போன்றுதான் யட்சகானக் கதையை — பாட்டும் வசனமும் கலந்த கதைப் பாடல்களைப் பாவைக்கூத்தில் பயன்படுத்துவர்; அதுமட்டுமல்ல; யட்சகான பயலாட்டத்தில் மனிதர்கள் வேடம் தரித்திருப்பதைப் போன்று பொம்மைகள் — மரப் பொம்மைகளும், தோல் பொம்மைகளும் அலங்கரிக்கப்பட்டிருக்கும்; தலைக்கிரீடம், புஜக்கிரீடம், மார்புக் கவசம் இடையில் ஆபரணம் ஆகியவைகள் யட்சகான பயலாட்டத்தில் மனிதர்கள் வேடமிடுவதைப் போன்றிருக்கும். இதைத்தான் யட்சகானப் பாவைக்கூத்து என்று கர்நாடகத்தில் வழங்கி வருகிறார்கள்.

பாவைக்கூத்துக்கென்றே தெலுங்கிலும் யட்சகான இலக்கியங்கள் எழுதப்பட்டன.

கர்நாடகத்தில் யட்சகான இலக்கியங்கள் 13-ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்துதான் செம்மையாகக் கிடைக்கின்றன; அதற்கு முன் இருப்பதாகக் கூறப்படுவது 11-ஆம் நூற்றாண்டு. ஆனால் அந்த ஆண்டில் யட்சகான இலக்கியம் கிடைக்கவில்லை; நாடகம் பற்றியக் குறிப்புத்தான் கிடைக்கிறது. கர்நாடகத்தில் யட்சகான பாங்கில்தான் பாவைக்கூத்து இருந்தது — இருக்கிறது நடத்தப்பட்டு வருகிறது. தோல்பாவையை சூத்ரத கொம்பே என்றும் மரப்பாவையை சக்கலத கொம்பே என்றும் அழைக்கிறார்கள்.

கேரளாவில் பாவைக்கூத்து

கேரள நாட்டில் பாவைக்கூத்தில், கம்ப இராமாயணக் கதையைத் தமிழில்தான் நடத்துகிறார்கள். அதுவும் தமிழர்கள் தஞ்சைப் பகுதியிலிருந்து சென்று குடியேறியவர்கள்தாம் பாவைக் கூத்து- தோல்பாவைக் கூத்து நடத்துகிறார்கள். வசனம் போன்ற விளக்கப்பகுதிகளை மட்டும் மலையாளத்தில் சொல்லுகிறார்கள்.

மேலே கூறப்பட்ட செய்திகளைப் பார்க்கும்போது 12-ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்தான் தெலுங்கு, கன்னடத்தில் இலக்கியச் சான்றுகள் கிடைக்கின்றன. ஆறாம் நூற்றாண்டில் காணப்படுவதாகக் கூறும் ஆந்திர சர்வஸ்வமு (ஆந்திரக் கலைக் களஞ்சியம்) நான்கைந்து நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்னர்த் தொகுக்கப்பட்டது. மேலும் அது இலக்கியச் சான்றல்ல என்று மு. இராமசாமி கூறுகிறார்[19] ஆகவே தமிழில்தான் மிகப் பழமையான காலத்திலிருந்து பாவைக்கூத்து இருந்ததற்கு இலக்கியச் சான்றுகள் கிடைக்கின்றன; அதாவது கி.பி. 2-ஆம் நூற்றாண்டிலேயே இதற்கு ஆதாரம் இருக்கிறது. ஆனால் தோல்பாவைக் கூத்து இருந்ததற்கு மாணிக்கவாசகர் காலமான கி.பி. 9-ஆம் நூற்றாண்டில்தான் சான்று கிடைக்கிறது. பழைய இலக்கியங்களில் பாவைக்கூத்து இருந்ததை நோக்க தோல்பாவை, மரப்பாவை ஆகிய இரண்டு கூத்துகளும் இருந்திருக்க வேண்டும் என்று அறியலாம். ஆகவே தென்னிந்திய இலக்கியங்களில் தமிழில்தான் பாவைக்கூத்திற்கு மிகப் பழைய காலத்தில் சான்று இருப்பதே அதன் பழமையை உணர்த்தும்.

வடமொழி இலக்கியங்களில் பாவைக்கூத்து

வடமொழியில் 'சாய நாடகம்' பற்றிய செய்தி வருகிறது. நாட்டிய சாஸ்திரம் முழுமையாக ஒரே காலத்தில் எழுதப்படாதது; நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் மூலப்பகுதிகள் கி.மு. 5.ஆம் நூற்றாண்டிலேயே எழுதப் பெற்றவையாகும். ஆனால் அந்த மூலப்பகுதிகள் அப்படியே நம்மை அடைந்ததாக யாரும் கூற முடியாது. அதில் பின்காலத்தில் புகுத்தப்பட்ட இடைச் செருகல்கள் அதிகம் இருக்கின்றன. நீண்டகால வாய்மொழிப் பரிமாற்றத்திற்குப் பிறகு கி.பி. 4 அல்லது 5-ஆம் நூற்றாண்டு நாட்டிய சாஸ்திரம் கடைசியாக எழுத்துருவை அடைந்து பதிவு செய்யப்பெற்றது. பரதருடைய நாட்டிய சாஸ்திரம் கி.மு. 2-ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து கி.பி. 2-ஆம் நூற்றாண்டிற்குட்பட்ட காலத்தில் தற்போது காணப்படும் உருவை அடைந்திருக்கலாம் என்று கூறப்படுகிறது[20] இக்கருத்தைக் கொண்டு பார்க்கும்போது கி.மு. 2-ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து கி.பி. 2-ஆம் நூற்றாண்டிற்கிடைப்பட்ட காலத்திலே சாய நாடகமும் இருந்ததாகக் கொள்ளலாம்.[21]

எந்தக்காலத்தில் நிழல் நாடகம் இந்தியாவில் தோன்றியது என்பது தெளிவாகப் புலப்படவில்லை. இவ்வாறு நிகழ்த்தப்

பட்டதாக நாம் உறுதியுடன் இருக்கக்கூடிய முதல் நாடகமான மெகாப் ரபாசர்யாவின் 'தர்மாப யுதாயாவில்' நாடக இயக்குதல் பற்றிக் குறிக்கையில், ஓர் இடத்தில் தெளிவாகத் திரைக்கு உள்ளே உள்ள பொம்மைகள் பற்றியும், அதுவே, சாய நாட்டியப் பிரபந்தம் என்றும் குறிப்பு வருகிறது. ஆனால் துரதிஷ்டவசமாக இதன் காலம் நிச்சயப்படுத்தப்பட முடியாமல் இருக்கிறது. மேலும் நிழல் நாடகம் நடைபெற்றிருந்ததாகக் குறிக்கப்பெறும் தொடக்ககாலச் சான்றுகளாகத் தரப்பெற்றிருப்பவை முழுமையும் நம்பமுடியாதபடி உள்ளன[22]

நிழலாட்டம் ஒரு நாடக வடிவமாக, பழைய இந்திய நாடக, இசை, நடன நூல்களிலும் நாட்டிய சாஸ்திரத்திலும் எந்த இடத்திலும் விவாதிக்கப்படவில்லை. அது எப்பொழுது முதல்தரமான நாடகத் தகுதியைப் பிடித்தது என்பதைக் கண்டுபிடித்தல் சிரமமே என்றும், மேலும் நாடக சாஸ்திரம் நாடகத்தைப் பற்றியும் நடிகர்கள் பற்றியும் கூறினாலும், பொம்மலாட்டத்தைப் பற்றியோ, நிழலாட்டத்தைப் பற்றியோ எங்கேயும் குறிக்கவில்லை என்றும் கூறுவதைக் கவனத்தில் கொண்டு காண்கையில் அது தோற்பாவை நிழற்கூத்தை உறுதியாகக் குறிப்பதாகக் கூறமுடியாது என்ற முடிவுக்கு வரலாம் என்று மு. இராமசாமி குறிப்பிடுகிறார்[23] ஆகவே தோல்பாவைக் கூத்து பற்றியோ, மரப்பாவைக் கூத்து பற்றியோ, வடமொழி இலக்கியங்களில் தொன்மைக்காலத்தில் குறிக்கப்பெறும் சான்றுகள் இல்லை என்ற முடிவுக்கு வரலாம்.

கிடைக்கப்பெறுகின்ற இந்திய மொழிகளின் இலக்கியச் சான்றுகளை அலசிப் பார்க்கும்போது தமிழில்தான் தொன்மைக் காலச் சான்றுகள் கிடைக்கின்றன. கி.பி. 2-ஆம் நூற்றாண்டு இலக்கியத்தில் மரப்பாவைக் கூத்து பற்றிய சான்றும், 9-ஆம் நூற்றாண்டு இலக்கியத்தில் தோல்பாவை பற்றிய சான்றும் கிடைக்கின்றன. தொன்மைப்பட்டு வந்த உலகுக்கு நாகரிகம் வழங்கிய சிந்துவெளி நாகரிகத்தின் பரம்பரையினர் திராவிடர்கள். அவர் வழிமுறையினரின் மூத்த குடியாகிய தமிழர்களின் தொன்மைக் கலைதான் பாவைக்கூத்து; அக்கூத்து, பின் எல்லா மாநிலங்களிலும் இப்போது பரவி நிற்கிறது.

வரலாற்றுச் சான்று

தஞ்சாவூர் நாயக்க அரசர்களின் ஆட்சியில் இந்தக்கலை (தோற்பாவைக் கூத்து) தெற்கிற்கும் மகாராஷ்ட்ரத்திற்கும்

ஆந்திராவிலிருந்து சென்றது. 18-ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் மெதுவாக ஆந்திராவில் இக்கலை மறைய, பின் பெல்காம், சதாரா, கில்க்பூர், பூனா, பிஜாப்பூரிலிருந்து ஆந்திராவிற்கு வந்த மகாராஷ்ட்ரக் கலைஞர்களால் வேகமாகத் திரும்ப அறிமுகப்படுத்தப்பட்டது. இந்த மகாராஷ்ட்ரப் பாவையாட்டிகள் தங்கள் இடங்களை விட்டு மைசூர், தமிழ்நாடு. ஆந்திராவிற்கு வந்தனர். மைசூருக்கு அருகிலுள்ள அனந்தப்பூர் மாவட்டத்தின் பொம்மலாட்டப் பள்ளிதான் ஆந்திராவில் மகாராஷ்ட்ரப் பொம்மலாட்டிகள் தங்கிய முதல் கிராமமாகப் பெரும்பாலும் இருக்க வேண்டும். பொம்மலாட்டப் பள்ளி என்ற பெயரே பொம்மலாட்டத்துடன் தொடர்புடைய மக்கள் தங்குமிடமாக இருக்க வேண்டும்.[24] ஆனால் ஆந்திராவிலிருந்து மகாராஷ்ட்ரா சென்றதற்கான சான்றுகள் தரப்படவில்லை. மகாராஷ்ட்ரா தொடர்பால் இது பரவியதாயின் அதுவும்கூட ஐந்து அல்லது ஆறு நூற்றாண்டுகளுக்கு முற்பட்ட வரலாற்றை மட்டுமே கூறுகிறது மேலும் ஆந்திர, தமிழக நிழற்கூத்துக் கலைஞர்களிடம் காணப்படுகிற ஒற்றுமைகளில் முக்கியமானவை மொழியும் சமயச் சடங்குகளுமாகும். இவர்கள் ஆந்திராவிலிருந்து மகாராஷ்ட்ரா சென்றிருந்திருப்பார்களேயானால் தாய்மொழி தெலுங்காக இருக்க வேண்டும். தமிழகத் தோற்பாவை நிழற்கூத்துக் கலைஞர்கள் பேசுவதும் தெலுங்காக அல்லது அதன் எச்சங்களாக இருக்க வேண்டும். ஆனால் அவர்கள் பேசுவது மராத்தி. ஆகையால் இக்கருத்து முழுமையாக ஏற்றுக்கொள்ளக் கூடியதாக இல்லை[25]

சோமலெ தோற்பாவை நிழற்கூத்தைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகையில் இது மகாராஷ்ட்ராவிலிருந்து தஞ்சாவூருக்கு அறிமுகப்படுத்தப்பட்டது என்கிறார். தஞ்சாவூரை மராட்டியர்கள் 1675-1855 வரை இரண்டு நூற்றாண்டுகள்தான் ஆண்டிருக்கின்றனர்.

இங்குக் கூறப்பட்ட அறிஞர்களின் கருத்துகளை வைத்துப் பார்க்கும்போது தமிழகத்தில் பாவைக்கூத்து முதலில் இருந்தது என்ற நினைவில்லாது எழுதுவதாகப்படுகிறது; இலக்கியச் சான்றும் இருப்பதாகச் சொல்லப்பெற்றது. மேலும், தஞ்சாவூரை ஆண்ட சோழ மன்னன் இராஜராஜனின் மகள்வழிப் பேரன்தான் குலோத்துங்க மன்னன்; ஆந்திர அரசன்; இவன் சோழ வம்சத்தில் ஆள் இல்லாததால் தஞ்சையை ஆள ஆந்திராவிலிருந்து

வருகிறான். சோழநாடு கலைகள் நிரம்பி செழித்த நாடு; அங்கிருந்து கலைகள் ஆந்திராவிற்குச் சென்றன; பின் குலோத்துங்கன் தஞ்சைக்குவந்ததால் இங்கிருந்து அங்குச்சென்ற கலைகள் மீண்டும் வந்தன; கலைஞர்களும் வந்தனர். அப்போதே தமிழ் இலக்கியங்கள் நாடகங்கள் தெலுங்கு எழுத்து வடிவில் ஆக்கப் பெற்றிருக்க வேண்டும். தமிழ்க் கலை அம்சங்களைப் படித்தறிவதற்காகத்தெலுங்குவடிவத்தில் யாத்திருக்க வேண்டும். இக்கலை பண்பாடு பரிமாற்றம் நாயக்கர் காலத்தில் பரிபூரணமாக்கப் பட்டது. அக்காலக் கட்டத்தில் தெலுங்குக் கலைஞர்கள் மிகுதியாகத் தஞ்சை வந்து குடியேறினர். அவர்களால் மேலும் பல கலைகள் இங்கிருந்து ஆந்திரத்திற்குக் கொண்டு செல்லப்பட்டன. அவ்வாறு சென்ற கலைதான் பாவைக்கூத்து; தோற்பாவைக்கூத்து. இந்த இரண்டு கலைகளும் ஆந்திரா சென்று, பின் மராட்டியக் கலைஞர்களால் மராட்டிய ஆட்சிக் காலத்தில் தஞ்சைக்கு வந்திருக்க வேண்டும். ஆகவேதான் இன்று தென்மாநிலங்களில் குறிப்பாகத் தோற்பாவைக் கூத்துக் கலைஞர்கள் மராத்தி மொழி பேசுபவர்களாக இருக்கின்றனர். இக்கருத்தை வலுப்படுத்த, தஞ்சை சரஸ்வதி மகாலிலுள்ள இலக்கியச்சுவடிகளைக் காணலாம். தெலுங்கு எழுத்து வடிவில் தமிழ்க் கலை வடிவங்கள் இலக்கியங்கள் இருப்பதைக் காணலாம். இப்போது மகாலில் வெளியிடப் பெற்ற ஐந்து தமிழிசை நாடகங்கள் தெலுங்கு எழுத்து வடிவில் இருந்தது தாம். மேலும் மராத்தி மன்னர்கள், நாயக்க மன்னர்களுக்குப் பின் தஞ்சையை ஆண்டபோதும் தெலுங்கில் தான் ஆட்சி நடத்தி வந்தார்கள். இலக்கியங்களையும் தமிழ் இலக்கியங்களையும் தெலுங்கு எழுத்து வடிவிலேயே எழுதச் செய்து படித்து வந்தார்கள்.

ஆகவே பாவைக்கூத்து தமிழகத்திலிருந்து ராஜராஜ சோழன் காலத்தில் ஆந்திரா சென்றிருக்க வேண்டும். பின் அங்கிருந்து மராட்டியம் சென்று பின் மராட்டியக் கலைஞர்களால் தென் னிந்தியா முழுவதும் மீட்டுருவாக்கம் பெற்றிருக்க வேண்டும். இச் செய்திகளை நோக்கும்போது, வரலாற்றுச் சான்றுகளிலும் பாவைக்கூத்து தமிழகத்தில்தான் முதன் முதலில் இருந்ததற்கு ஆதாரம் இருப்பதாகத் தெரிகிறது.

பாவைக்கூத்தின் இரண்டு வகைகளில் இங்கு மரப்பாவைக் கூத்துதான் கட்டுரையாக்கப்பட்டு இருக்கிறது.

மரப்பாவைக் கூத்தின் வகை

மரப்பாவைக் கூத்தில் பயன்படுத்தும் பாவை அனைத்தும் மரத்தாலானவைதாம். ஆனால் அவற்றைக் கூத்தில் இயக்கும் முறையைக் கொண்டு, பாகுபாடு படுத்தப்படுகின்றன.

நூல் பாவை (String Puppet)

பாவையின் கை, கால், தலை, இடுப்பு ஆகியவற்றில் இணைப்பு இருக்கும். இந்த இணைப்பில் நூல் கட்டியிருப்பார்கள். அந்த நூல் கயிற்றை இயக்குபவர் — பாவையாட்டி பிடித்து அசைத்து இயக்குவார். இந்த நூல் அசைப்பால் பாவை அசைகிறது; இயங்கிக் கூத்தாடுகிறது. ஆகவே இத்தகைய மரப்பாவைக் கூத்தை நூல் பாவை (String puppet) என்று கூறுவர்.

கையுறைப் பாவை (Glove puppet)

பாவையின் அடிப்பாகத்திலுள்ள உள்ளீடற்றப் பகுதியை பெருவிரல், ஆட்காட்டி விரல், சுட்டுவிரல் ஆகியவற்றோடு பொருத்தி, அசைத்து ஆட்டிக் கூத்து நடத்துவது உண்டு. இத்தகைய பாவையைக்'கையுறைப் பாவை'என்று கூறுகிறார்கள்.

கைப்பாவை (Hand puppet)

பாவையின் தலைப்பகுதியோடு இணைத்த மரச்சட்டத்தைக் கையில் பிடித்துக்கொண்டு பாவையை ஆட்டுவது கைப்பாவையாகும்.

கம்பிப்பாவை (Rod puppet)

பாவையின் தலை, கால், இடுப்பு, கை போன்ற பகுதிகளிலுள்ள இணைப்பில் கம்பியைப் பொருத்திப் பாவையை இயக்குவது 'கம்பிப்பாவை' யாகும். பெரும்பாலும் பெரிய உருவத்தோடு கூடிய பாவைகளையே கம்பி கொண்டு இணைத்துப் பாவைக்கூத்து நடத்துகிறார்கள். கர்நாடகத்தில், இத்தகைய பாவைக்கூத்தை மிகுதியாக நடத்துகிறார்கள்.

இன்று தமிழ்நாட்டில் நடைமுறையில் உள்ள பாவைக்கூத்து

இன்று பாவைக்கூத்தில் மரப்பாவைக் கூத்தை இயக்கும் குழுவினர் தமிழ்நாட்டில் கும்பகோணம், மயிலாடுதுறை ஆகிய ஊர்களில் இருக்கின்றனர். இவர்களைக் கும்பகோணம் குழுவினர் எனலாம். மயிலாடுதுறை குழுவினர் கும்பகோணம் மரபு

வழியினரேயாவர். இவர்கள் சங்கரதாஸ் நாடகக் குழுவின் தாக்சத்தைப் பெற்றவர்கள்; அடுத்து சேலம் பகுதிக் குழுவினர். இவர்களைத் 'தெருக்கூத்து' மரபினராகக் கொள்ளலாம்; சென்னைப் பகுதியினர் இரு குழுக்களில் அடங்குவர். பாலசுப்பிர மணியம், பெருமாள் வாத்தியார் குழுவினர் கும்பகோணம் வகையைச் சேர்ந்தவர்களே. முத்துக்கூத்தன் வகையினர் சுயமரியாதைப் பிரச்சாரக் குழுவினர். மதுரைப் பகுதியினர் புதிய பாவைக் கூத்து மரபைத் தோற்றுவித்தவர்கள் ஆவர்.

கும்பகோணம் பகுதியினர் இயக்குவது நூல்பாவை, கம்பிப் பாவைகளையே யாகும். சேலம் பகுதியினரும் நூல் பாவை களையே இயக்குகின்றனர். மதுரைப் பகுதியினர் கைப்பாவை களை இயக்குகிறார்கள்; சென்னை முத்துக்கூத்தன் வகையினர் கையுறைப் பாவைகளை இயக்குகின்றனர்.

இன்று மரப்பாவைக் கூத்தை இயக்கும் கும்பகோணம் குழுவினர் 300 ஆண்டுகளுக்கு முன்னும் பாவைக்கூத்தைப் பரவ லாக இயக்கி வந்தனர். இன்றும் இவர்களின் ஆதிக்கம்தான் மரப்பாவைக் கூத்தைப் பொறுத்தவரையில் நிலைகொண்டுள்ளது. பாவைக்கூத்து என்றாலே இவர்களைத்தான் நினைக்க வேண்டி யுள்ளது.

இன்றைய கும்பகோணப் பாவைக்கூத்தின் முன்னோடியாகக் கொள்ளவேண்டியவர் நானு அய்யங்கார் ஆவார். அரிச்சந்திர புராணத்தை நாடகமாக்க உரைநடை, தரு, விருத்தம், ஓரடிப் பதம், கீர்த்தனை என்று ஆக்கம் செய்தவர்களில் குறிப்பிடப்பட வேண்டியவர் தண்டச்சியப் பிள்ளை. இந்நாடக ஆக்கம் அச்சிட்டு வெளியிடப்பட்டது. இந்த நாடக ஆக்கத்தைத்தான் நானு அய்யங்கார் பாவைக்கூத்தில் பயன்படுத்திக் கும்பகோணப்பாவைக் கூத்துக் குழுக்களின் முன்னோடியானார்.

சுவாமிநாதய்யர், திருவாஞ்சியம் சுவாமிநாதய்யர் போன்ற வர்கள் கும்பகோணக் குழுக்களில் பிரபலமானவர்கள். இதுவரை காலால் இயக்கிவந்த பாவைகளை மெல்லிய கம்பிகளைக் கொண்டு முதன் முதலில் இயக்கச் செய்தவர் பலராமன். இவர் தான் பாவைகளை உருட்டி மிரட்டிப் பார்க்கும்படிச் செய்தவர்; பாவைகளை யதார்த்தமாகப் பார்க்க வைத்தவர். பரத நாட்டியத்தைப் பாவைக் கூத்தில் பயன்படுத்தியவரும் இவரே தான்

தளுக்கு சுவாமிநாதய்யர்தான் பாவைக்கூத்தில் பாட்டுக்கு சாஸ்த்திரிய சங்கீதத்திற்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்து வந்தவர். புதுக்குடி சுவாமிநாதய்யர் பாவைக்கூத்தில் எல்லா வகையான நாடகங்களையும் நடத்தி வந்தார். ஸ்ரீவாஞ்சியம் சுப்பிரமணிய அய்யர்தான் பாவைக்கூத்தைச் சிறப்பாக நடத்தியவர். இன்று சீனிவாசகன் இப்பாவைக் கூத்தைச் சிறப்பாக நடத்தி வருகிறார். இவர் நடத்தி வரும் பாவைக்கூத்து மூன்று தலைமுறையின் மரபைக் கொண்டுள்ளது.

கும்பகோணப் பகுதி கூத்துக் கலைஞர்கள்

பாவைக்கூத்தில் மேடையில் தோன்றும் கலைஞர்கள் மனிதர் களாய் இருப்பதில்லை. பொம்மைகளின் ஆதிக்கம்தான். அவை களை இயக்கும் இயக்குநர்களாகிய பாவையாட்டிகளையும், பின்னணிக் குரல் கொடுப்பவர்களையும், வாத்தியக் கருவிகளை இசைப்பவர்களையும் இங்குக் கலைஞர்கள் என்று குறிப்பிடு கிறார்கள்.

பொதுவாகப் பாவைகளை இயக்குவதற்கு இருவர் இருப்பர்; அவருக்குத் துணையாக ஒருவர் பாவைகளை எடுத்துக் கொடுக்க இருப்பார். உரையாடல்களைப் பேசுவதற்கு ஒருவரும் பாடல்களைப் பாடுவதற்கு ஒருவரும் இருப்பர். இவ்விருவரும் பாடல்களையும் உரையாடல்களையும் சேர்த்தும் தனித்தும் பாடி யும் பேசியும் வருவார்கள். ஆர்மோனியம், டோலக் வாசிக்க இருவர் இருப்பர். பெண்களும் இக்கலைஞர்களின் குழுவில் இடம் பெறுவதும் உண்டு. பழைய மரபு வழிப்பட்ட அரிச்சந்திரா வள்ளித் திருமணம் போன்ற கூத்துகளை நடத்துவதற்கு இக் கலைஞர்களின் எண்ணிக்கைப் போதுமானது. ஆனால், புதிய நிகழ்ச்சிகளை - குடும்பக் கட்டுப்பாடு, போக்குவரத்துப் பிரச்சாரம், இருபது அம்சத் திட்டம் போன்ற விளம்பரக் கூத்து களை நடத்துவதற்குக் கலைஞர்களை மிகுதியான அளவில் சேர்த்துக்கொள்வர். தமிழகத் தோற்பாவைக் கூத்தில் ஒரு பாவை யாட்டியே எல்லாப் பாவைகளையும் இயக்குகிறார். ஆனால் மரப்பாவைக் கூத்தில் ஒருவர் ஒரு பாவையைத்தான் இயக்க முடியும். சில சமயங்களில் ஒரு பாவையை இயக்குவதற்கு இருவர் தேவைப்படுவதும் உண்டு.

கும்பகோணப் பகுதியில் பாவைக்கூத்துத் தொழிலில் மிகுதி யாக ஈடுபட்டிருந்தவர்கள் - இருப்பவர்கள் பிராமணர்களே.

இதற்குக் காரணம், மரப்பாவைக் கூத்தில் பாட்டிற்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்ததேயாகும்; அடுத்து சௌராஷ்டிர இனத்தாரும் இதில் ஈடுபாடு கொண்டவர்கள். இது தவிர, சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் வகையில் தோன்றிய நாடகங்களில் ஈடுபட்ட வேறு இனக் கலைஞர்களும் இப்பாவைக் கூத்தை நடத்தி வந்தார்கள். பாட்டு முக்கியத்துவம் கருதியே அதே பாணி நாடகத்தைக் கூத்தில் பயன்படுத்தினார்கள். ஆகவே நாடகக் கலைஞர்களே பாவைக் கூத்திலும் கலைஞர்களாக இருந்தனர். நாயர், மழவராயர், படையாச்சி, பத்தர் போன்ற இனத்தைச் சார்ந்த நாடகக் கலைஞர்கள் பாவைக்கூத்துக் கலைஞர்களாயினர்.

பாவையாட்டி, தானே பாடல்களைப் பாடுவதில்லை; உரையாடல்களைப் பேசுவதில்லை. பின்னணிக் குரலை மனத்தில் வாங்கிக் கொண்டு அதற்கேற்ப பாவைகளை அசைக்கின்றான், இது பொது நிலை. சில இடங்களில் பாவையாட்டி வசனம் பேசுகிறார்; ஆனால் எச்சமயத்திலும் பாடுவதில்லை. பாவையாட்டிகளில் ஒருவர் காலில் சலங்கையையும் சுண்டுக் கயிற்றின் வளையத்தைத் தலையில் இணைத்துக்கொள்வதற்காகச் 'சும்மாடு' போன்ற தலைப்பாகையையும் கட்டிக் கொள்கின்றார்.

கூத்தரங்கு (மேடை)

இப்பகுதியில் கூத்தரங்கை மேடை என்றே கூறுகின்றனர். ஒரே மாதிரியான அளவான மேடையைத்தான் எங்கும் காண முடிகிறது.

12 அடி அல்லது 16 அடி நீள அகலமான மேடை அமைக்கப்படுகிறது. இதில் 8 அடி உயரத்திற்குக் கூரை வேயப்படுகிறது. மேடையின் முன்புறத்தில் பாவைகளை ஆட்டுவிப்பதற்காகச் சுமார் 1½ அடி இடைவெளி விடப்பட்டுக் கருப்புத் திரை ஒன்று கட்டப்படுகிறது. பாவையாட்டியின் மார்பு உயரத்தில் ஒரு மூங்கில் கம்பு மேடையின் முன்புறத்தில் நீளவாட்டத்தில் கட்டப்பட்டு அதில் இந்தக் கருப்புத் திரை தொங்கவிடப்படுகிறது. கருப்புத் துணியின் நீளம், பன்னிரண்டு அடி நீள அகலமுள்ள மேடையாக இருப்பின் எட்டு அடியாகவும் பதினாறு அடி நீள அகலமுள்ள மேடையாக இருப்பின் பன்னிரண்டு அடியாகவும் இருப்பது பொதுவானது. பாவையாட்டியின் கால்களைக் கருப்புத் துணியாகிய திரை மறைத்துக் கொள்ளும். கருப்புத் திரையின் மேலும் பக்க

வாட்டிலும் உள்ள காலியான பகுதியை அரங்கத்தின் முன்புறக் கூரையில் இருந்து தொங்கவிடப்படும் நீலத்திரை மறைத்துக் கொள்ளும்.

மேடையின் பின்பகுதியில் நீளவாக்கில் கயிறு கட்டி அதில் அன்றைய நாடக நிகழ்ச்சிக்கு வேண்டிய பொம்மைகள் தொங்கவிடப்படுகின்றன. மேடையில் ஒலிப்பெருக்கியும் வண்ண மின் விளக்குகளும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. ஒவ்வொரு காட்சியின் இறுதியிலும் மூடித் திறக்கும்படி நகரும் திரை வசதியும் செய்து கொள்ளப்படுகின்றது.

பாவைகள்

கர்நாடகத்தில் பாவைகளைக் கூத்துக் கலைஞர்களே செய்து, வண்ணம் தீட்டி அலங்காரம் செய்துகொள்கிறார்கள். தமிழ் நாட்டில் பாவைக்கூத்துக் கலைஞர்கள் பொம்மைகள் தயாரிக்கும் கலைஞர்களிடமிருந்து விலைக்கு வாங்கிக் கொள்கிறார்கள். கும்பகோணம், தஞ்சாவூர்ப் பகுதிகளில் பொம்மைகள் தயாரிக்கும் கலைஞர்கள் மிகுதியாக இருக்கிறார்கள்; கலை நுட்பத்தோடு தயாரிப்பில் ஈடுபட்டுள்ளார்கள். ஆகவே, பாவைக்கூத்துக் கலைஞர்கள் அக்கலைஞர்களிடமிருந்து பாவைகளை விலைக்கு வாங்கிக் கொள்கிறார்கள். பிராமணர்கள் போன்ற இனத்தார் இக்கூத்தில் ஈடுபட்டிருப்பதால் அவர்களால் பொம்மைகள் செய்ய முடியாது என்ற நிலையால், அக்கலைஞர்கள் பாவைகளை விலைக்கு வாங்கித்தான் ஆகவேண்டும் என்ற நிலைக்குத் தள்ளப்படுகிறார்கள்.

பொம்மைகளைப் பெரும்பாலும் கலியாண முருங்கை மரத்தாலேயே செய்கிறார்கள். இம்மரம் இலகுவான கனத்தை உடையது; ஆகவே இயக்குவதற்குச் சுலபமாக இருப்பதால் கலியாண முருங்கை மரத்தால் பாவைகளைச் செய்கிறார்கள்.

பொம்மைகள் தயாரிக்கப் போவதற்கு முன், மரத்தைத் தண்ணீரில் ஊறப்போடுகிறார்கள்; பின் அதை எடுத்து நிழலில் காய வைக்கிறார்கள். வெயிலில் காயவைத்தால் மரத்தில் விரிசல் காணப்படும். அதற்காகவே நிழலில் காய்ச்சல். பின் மரத்தைத் துண்டுகளாக்கித் தலை,கால்,மார்பு முதலிய பகுதிகளைச் செதுக்குகிறார்கள். தலைபோல உருண்டையாகச் செதுக்கப்பட்ட கட்டைமேல் 'மக்கு' வைத்து உதடு, கன்னம், மூக்கு போன்ற உறுப்புகளை அமைக்கிறார்கள். மார்புப் பகுதியில் துணிகள்

மட்டும் சுற்றப்பட்டு, தைத்து விடப்படுகின்றன. பொம்மையின் முதுகுப்புறத்தில் ஆறு அங்குலத் துவாரம் ஒன்று இருக்கிறது. அங்குத் தலை, கை, கால் ஆகிய உறுப்புகள் ஒரு காடியின் மூலம் இழுத்துக் கட்டப்படுகின்றன. இவ்வாறு செய்த பொம்மைகளுக்கு வண்ணம் தீட்டுவதற்கென்றே உள்ள ஓவியக் கலைஞர்கள் வண்ணம் பூசி அழகு செய்கிறார்கள். வண்ண வண்ண காலண்டர் படங்களைப் பார்த்தே இவர்கள் இக்காலத்தில் வண்ணத்தைத் தேர்ந்தெடுத்துப் பூசுவதாகக் கூறப்படுகிறது. இவ்வாறு தயாரித்த பொம்மைகளை எடுத்துவந்து, ஆடைகள் அணிவிக்கிறார்கள். இடுப்புப் பகுதிச் சுருங்கித் தோன்றாமல் இருப்பதற்காகப் பல உள் பாவாடைகளைக் கட்டிவிட்டு, அதன்மேல் பளபளப்பான பட்டுப் பாவாடைகளைச் சுற்றிவிடுகிறார்கள். நெற்றிச்சுட்டி, மூக்குத்தி, கம்மல், நெக்லஸ், சிமிக்கி போன்ற ஆபரணங்களை அணிவிக்கிறார்கள்.

சில பொம்மைகளுக்குக் கால்கள் இருக்கின்றன. பெரும்பாலானவைகளுக்குப் பாவாடைகள் மறைத்த நிலைதான் இருக்கும். முன் காலத்தில் எல்லாப் பொம்மைகளுக்கும் கால்கள் இருந்ததாகவும், போக்குவரத்து வசதி கருதி ஒரு பெட்டியிலேயே பல பொம்மைகளை அடுக்க வேண்டிய கட்டாயத்தால் பல பொம்மைகளின் கால்களை நீக்கிவிட்டதாகவும் சொல்லப்படுகிறது. பொம்மைகள் அனைத்திற்கும் பாவாடை கட்டினால் நன்றாக இருக்காது என்ற காரணத்தினால் முழுக்காற்சட்டை, பஞ்சகச்சம் போன்ற உடைகள் அணிவிக்கும் பொருட்டுச் சில பொம்மைகளுக்கு மட்டும் கால்களைக் கட்டி வைத்திருக்கின்றனர்.[28]

பொம்மையின் உயரம் 1½ அடி முதல் 3 அடி வரை இருக்கின்றது; மூன்று கிலோ முதல் பத்து கிலோ வரை எடை கொண்டதாகப் பொம்மைகள் இருக்கின்றன. புதிய பொம்மைகளை முதன் முதலில் அரங்கேற்றும்போது எலுமிச்சம் பழத்தை வெட்டி, கண்ணேறு கழிக்கிறார்கள். ஒரு பொம்மையின் விலை பொதுவாக ரூ. 100/-லிருந்து 200 வரை இருக்கிறது. அலங்காரத்தைப் பொறுத்தே விலை மதிக்கப்படுகிறது.

பாவைகளின் வகை

பாவைகளின் இணைப்பில் பிணைக்கப்படும் ஆதாரத்தைக் கொண்டு பாவைகள் வகைப்படுத்தப்படுகின்றன. இவ்வாறு பிணைக்கப் பயன்படும் ஆதாரம் சுண்டுக்கயிறு என்று அழைக்கப்

பெறும். சுண்டு கயிறுகள் குச்சியில் கட்டப்பட்டுள்ள வகை, குச்சி வகை என்று அழைக்கப்பெறும்; சுண்டு கயிறுகள் வளையத்தில் கட்டப்பட்டுள்ள வகை வளைய வகை, என்று அழைக்கப்பெறும்.

குச்சி வகை

பொம்மையின் தலை, கை, கால், முதுகு ஆகியவற்றில் பிணைக்கப்பட்டுள்ள சுண்டு கயிறுகளின் மற்றொரு முனை அரை அடி நீளமுள்ள மூங்கில் குச்சிகளில் கட்டப்பட்டிருக்கும். பாவையாட்டி இக்குச்சிகளைப் பிடித்துக்கொண்டு, கயிறுகளை அசைக்கும்போது பொம்மைகள் ஆட்டப்படுகின்றன - இயக்கப்படுகின்றன.

வளைய வகை

பொம்மையின் தலை, முதுகில் உள்ள சுண்டு கயிறுகள் ஒரு வளையத்தில் கட்டப்பட்டிருக்கின்றன. பொம்மையின் கைகளில் கயிறுகளுக்குப் பதிலாகக் கம்பிகள் இணைக்கப்பட்டுள்ளன. இதைக் கம்பிப்பாவை (Rod puppet) என்றும் கூறுவர். பரத நாட்டியம் போன்ற ஆட்டம் ஆடப் பயன்படும் பாவைகளுக்கு இத்தகைய அமைப்பில்தான் சுண்டு கயிறுகள் இணைக்கப்படுகின்றன. இம்மாதிரி உள்ள கயிறு அமைப்பு பொம்மை நாட்டியமாடும்போது, தலை, கை அசைவுகளை நன்கு காட்டப் பெரிதும் உதவுகின்றது. வளையத்தில் மட்டும் ஆறு சுண்டு கயிறுகள் கட்டப்படுகின்றன. இந்த வகைப் பொம்மைகளில் கைகள், மனிதர்களின் கைகள்போலவே, தோள், முட்டி, மணிக்கட்டு ஆகிய மூன்று இடங்களில் இணைப்புகள் உடையதாகச் செய்யப்படுகின்றன. இதனால் நாட்டிய மகளிர் கைகளால் இடும் முத்திரை போன்ற அபிநயங்களை ஓரளவுக்குச் செய்து காட்டமுடிகிறது.

பாவையாட்டி தன் தலையில் கட்டப்பட்டுள்ள கம்மாடு போன்ற தலைப்பாகையில் வளையத்தை மாட்டிக்கொண்டு, தன் இரு கைகளாலும் பொம்மைகளின் கைகளில் உள்ள கம்பிகளைப் பிடித்துக்கொண்டு பாவையினை இயக்குகிறான். பாவையின் தலைக்கயிறுகள் அனைத்தும்வளையத்தில் கட்டப்பட்டிருப்பதால், பாவையாட்டி தன் தலையினை அசைக்கும்போது அதற்கேற்றவாறு பாவையின் தலையும் அசைகின்றது. இப்பொம்மையைப் 'கிஞ்சன் பொம்மை' என்றும் இது ஆடும் நடனம் 'கிஞ்சன் டேன்சு' என்றும் அழைக்கப்படுகிறது.

பின்னணி இசைக்கருவிகள்

இக்காலத்தில் பாவைக் கூத்து நிகழ்ச்சியில் ஆர்மோனியம், தபேலா, டோலக், சால்ரா, சலங்கை ஆகிய கருவிகள் பயன்படுத்தப்பட்டு வருகின்றன. ஆனால் முன்காலத்தில் துத்தி, சுதி, மத்தளம் ஆகிய இரண்டு இசைக்கருவிகள் மட்டும் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்திருக்கின்றன.

கூத்து நடத்தும் பாங்கு

பாவைக்கூத்து மேடை ஆக்கம் மூன்று வகைகளாகப் பகுக்கப்பட்டிருக்கிறது. கடவுள் வாழ்த்து, நகைச்சுவைப் பகுதி, கதைப் பகுதி என்ற வகைகளே அவை.

சேலம் பகுதியில் பாவைக்கூத்து

சேலம் மாவட்டத்தில் சீரகப்பாடி, காரவல்லி, கரட்டூர், கவுண்டாபுரம் என்ற ஊர்களில் மரப்பாவைக் கூத்துக்குழுக்கள் இருக்கின்றன. இவர்கள், தோற்பாவை நிழற்கூத்துக் கலைஞர்கள் போன்று ஊர் ஊராகச் சென்று கட்டணம் வசூலித்து நிகழ்ச்சிகள் நடத்தி வருகிறார்கள். ஆனால் சீரகப்பாடியில் இருக்கும் செம்மலை என்பவர் நடத்திவரும் குழு மட்டும்—ஸ்ரீராம விலாச நாடக சபா மட்டும் கோயில் நிகழ்ச்சிகளுக்கு மட்டும் சென்று வருகிறது.

சேலம் மாவட்டம் பாவைக்கூத்து, கும்பகோணப் பகுதிக் கூத்தைவிட வேறுபட்டதாகும். சேலம் பகுதியில் மரப்பாவைக் கூத்தைக் 'கட்டபொம்மக்கூத்து', 'பொம்மைக்கூத்து' என்றே கிராம மக்கள் அழைக்கின்றனர். கும்பகோணப் பகுதி கூத்து, சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகப் பாணியில் உள்ளதாகும். ஆனால், சேலம் பகுதிக் கூத்துத் தெருக்கூத்துப் பாணியில் உள்ளதாகும். இவற்றிலிருந்து சேலம் பகுதிக் கூத்தின் பழைமையை அறியலாம்.

இன்றுள்ள சேலம் பகுதி மரப்பாவைக் கூத்துகளில் சிறப்பானது, செம்மலையின் ஸ்ரீராம விலாச கட்டபொம்ம நாடக சபாவின் கூத்தாகும். சேலம் மாவட்டத்தில் உள்ள மேச்சேரியில் சின்னுப் படையாச்சி என்பவர் நடத்திக்கொண்டிருந்த பாவைக் கூத்து நிகழ்ச்சியைப் பார்த்துத்தான் செம்மலை தன் நண்பர்களான பெரியண்ணன், கோவிந்தன், ஆறுமுகம் ஆகியோருடன் சேர்ந்து பாவைக்கூத்து நடத்தத் தொடங்கினார். 1951 இல் அக் கூட்டாளிகளிடமிருந்து பொம்மைகளை ரூ. 450க்குத் தானே விலைக்கு வாங்கித் தனியாக நிகழ்ச்சிகளை நடத்தத் தொடங்கி

யிருக்கின்றார்.[21] முதலில் கூட்டாகக் கூத்துத் தொடங்கியபோது இவர் மிருதங்கம் வாசிப்பவராகவே இருந்திருக்கிறார். இவர் தெருக்கூத்து நடிகராகவும் இருந்திருக்கிறார்.

கூத்துக் கலைஞர்கள்

பாவைக்கூத்துக் குழுவில் பாவைகளை இயக்க நால்வர் தேவைப்படுகின்றனர். பொம்மைகளை எடுத்துக் கொடுக்கத் துணையாக ஒருவர் இருக்கிறார். இசைக் கருவிகளை வாசிப்பதற்கு நால்வர் வேண்டும். ஆகமொத்தம் 9 பேர் கட்டாயமாகத் தேவைப்படுகின்றனர். மேலும், பின்பாட்டுப் பாடுவதற்கு அந்தந்த ஊர்களில் இருக்கும் தெருக்கூத்துக் கலைஞர்களைப் பயன்படுத்திக் கொள்கிறார்கள்.

செம்மலை தன் குடும்பத்தாராலேயே இக்கூத்தை நடத்தி வருகிறார். மகள், மருமகள், பேரன், பேத்தி ஆகியோர் அவருக்குத் துணையாகிறார்கள். தோற்பாவைக் கூத்துக் கலைஞர்கள் போன்று குடும்ப உறுப்பினர்கள் அனைவரும் இக் கலையில் ஈடுபாடு கொண்டிருக்கிறார்கள்; தொழிலாக ஏற்றுக் கொண்டிருக்கிறார்கள். இசைக்கருவிகள் வாசிப்பதற்கு மட்டும் சம்பளத்திற்கு ஆட்களை அமர்த்திக் கொள்கிறார். இவரது மருமகள் பொம்மைகளை இயக்குவதுடன் வசனங்களையும் பேசுகிறார்; பாடல்களையும் பாடுகிறார். இம்முறை, தோற்பாவை நிழற்கூத்தில் ஈடுபட்டிருக்கும் பாவையாட்டி போன்றிருக்கிறது. பாவையாட்டியே வசனம் பேசி பாடல்கள் பாடி பாவைகளை இயக்குவது சேலம் மாவட்டக் கலைஞர்களின் தனிச் சிறப்பாகும்.

கூத்தரங்கு

மேடை 21 அடி நீளமும் 10 அடி அகலமும் உள்ளதாக அமைக்கப்படுகிறது. மேடையின் முன்புறம் கோபுரம் போன்று அமைக்கப்படுகிறது; மேடையில் உள்ள பின்திரை பதினெட்டடி நீளத்தில் இருக்கும். சின்னுப்படையாச்சி காலத்தில் ஆறடி நீளமுள்ள சிறிய மேடைதான் போடப்பட்டது என்றும் திரு. செம்மலை பொம்மலாட்டக்குழு கூட்டாகத் தொடங்கியபோதுதான் இவரின் கூட்டாளி ஆறுமுகம் மேடையினை ஏறத்தாழ இருபதடி நீளமுள்ளதாக மாற்றியதாகவும் செம்மலை கூறுகின்றார். ஒவ்வொரு காட்சியின் முடிவிலும் மூடித் திறப்பதற்கேற்ற நகரும் திரை வசதியும் மேடையில் உள்ளது.

பாவைகள்

சேலம் பகுதியிலுள்ள பாவைக்கூத்துக் கலைஞர்கள் பயன் படுத்தும் பாவைக்கூத்துப் பொம்மைகள் பார்ப்பதற்கு மிகவும் நேர்த்தியானவை. கும்பகோணம் பகுதிக் கலைஞர்கள் பொம்மை களை உருவாக்குவது போன்று சேலம் பகுதி பொம்மைகள் உருவாக்கப்படுகின்றன. பெண்கள் பயன்படுத்துகின்ற நீளமான சவுரிகளையே பொம்மைக்குக் கட்டுவது இப்பகுதிப்பொம்மை களின் சிறப்பாகும்.

கும்பகோணம் பகுதியைப் போன்றே சுண்டுகயிறுகள் சிறு மூங்கில் குச்சியில் கட்டப்பெற்று, அதைப் பாவையாட்டி தன் கையில் பிடித்துக்கொண்டு பாவையை இயக்குகிறார். சுண்டு கயிறுகளை வளையத்தில் கட்டி, அதனைப் பாவையாட்டி தன் தலையில் உள்ள சும்மாட்டில் பிணைத்துக்கொண்டு பாவையை இயக்குகின்ற முறை சேலத்தில் இல்லை; கம்பிப்பாவை இங்கு இல்லை. ஆனால் கும்பகோணத்தில் இல்லாத குச்சிவகைச்சுண்டு கயிறு அமைப்பு முறையும் திருசெம்மலையிடம் உள்ள பொம்மை களில் உள்ளது. இந்தப் பொம்மையின்முதுகு,வலது கைக்கயிறுகள் ஒரு குச்சியிலும் உச்சந்தலை, இடது கைக்கயிறுகள் மற்றொரு குச்சியிலும் இணைக்கப்பட்டுள்ளன. உச்சந்தலைக் கயிற்றினை யும், முதுகுக் கயிற்றினையும் தனித்தனிக் குச்சியில் கட்டும் முறை கும்பகோணம் பகுதியில் காணப்படாததாகும்.[28]

கூத்து நடத்தும் பாங்கு

கூத்து நடத்துவதை இங்கும் மூன்று பகுதிகளாகவே பிரித்துக் கொள்கிறார்கள். கடவுள் வாழ்த்து நகைச்சுவை அல்லது கேளிக்கைப்பகுதி, கதைப்பகுதி என்ற முறைகளே அவை.

தொடக்கக் காட்சியில் பிள்ளையார் தோன்றுகிறார்; இரண்டு பிராமணர்கள் இரண்டு பக்கமும் வந்து நிற்கிறார்கள்; ஒருவர் மணிகொண்டு நிற்கிறார்; மற்றவர் தேங்காய், பழம், கற்பூரம் கொண்டு வந்து நிற்கிறார். பூஜை நடக்கிறது. அப்போது எலி ஒன்று மேடையில் தோன்றி தேங்காயை எடுத்துச் சென்று விடு கிறது. தேங்காய் காணாததால் அவ்விருவரும் சண்டை போடு கிறார்கள். குடுமிப்பிடிச்சண்டைதான். இக்காட்சிக்குப்பின், குற்றத்தைப்பொறுத்துக் காட்சியைப்பார்த்து மகிழும்படி வேண்டு கோள்விடப்படுகிறது. இனி, கதை நடக்கும் விதம் காண்க என்று தெருக்கூத்தில் கட்டியங்காரன் உரைப்பது போன்று அடுத்த காட்சி ஆரம்பிக்கிறது.

இதில் தோன்றும் எலி, பிரஞ்சுப் பாவைக் கூத்தில் தோன்றி பார்வையாளர்களையும் குழந்தைகளையும் மகிழச்செய்யும். சுண்டெலி போன்றிருக்கிறது. கும்பகோணத்தில் முதல் காட்சி யில் பபூன் தோன்றி வணங்கி நிற்பதாக அமையும். சேலத்தில் நடக்கும் பிராமணர்கள் சண்டைபோன்றுதான் கும்பகோணத் திலும் இருந்ததாகவும், பிராமணர்களே இக்கூத்தை மிகுதியாக இப்பகுதியில் நடத்துவதால், இக்காட்சியை எடுத்துவிட்டதாகவும் திரு. இரவீந்திரன் எழுதுகிறார்.

தெருக்கூத்தில் நடத்திய கதைப்பாணியிலேயே பாவைக் கூத்தையும் நடத்தி வருகிறார்கள். பாடல்களும் தெருக்கூத்து மெட்டிலேயே இருக்கின்றன. ஏற்கனவே முன்னைய பகுதியில் சொல்லியது போன்று, கர்நாடகத்தில் யட்சகானக் கதையை, அதே மெட்டில் பாடல் அமைத்துக் கூத்து நடத்துவது போன்றே இங்கும் தெருக்கூத்தின் அமைப்பில் பாவைக்கூத்து நடத்துகிறார் கள். ஆகவே இதைத் 'தெருக்கூத்து பாவைக்கூத்து' என்று அழைக்கலாம். கர்நாடகத்தில் யட்சகானப் பாவைக்கூத்து என்கிறார்கள். சங்க காலத்தில் குரவைக்கூத்துப் பாணியில் பாவைக்கூத்து நடத்தியிருக்கிறார்கள். இதை, 'அல்லியப்பாவைக் கூத்து' என்று அழைத்து வந்திருக்கிறார்கள்.

கும்பகோணம் மங்களகான சபாவில் மணி அய்யர் காலத்தில் பயன்படுத்தப்பட்ட பொம்மைகளில் தெருக்கூத்து நடிகர்கள் தோளில் கட்டிக்கொள்வது போன்ற புசக்கட்டைகள் உள்ளன.[29] ஆகவே கும்பகோணப்பகுதியிலும் முன்காலத்தில் தெருக்கூத்து பாவைக்கூத்து நடத்தியிருக்க வேண்டும்; பின் சங்கரதாஸ் சுவாமி கள் நாடகப் பாணியில் பாவைக்கூத்து நடத்திவந்திருக்க வேண்டும். மணி அய்யரிடம் கிடைத்த பாவைக்கூத்துப் பாவை, மிகப்பழமையான பொம்மையாக இருந்திருக்க வேண்டும்.

கூத்தில் பயன்படும் இசைக்கருவிகள்

இப்பகுதி கூத்து நிகழ்ச்சிகளில், சுதிப்பெட்டி, முகவீணை, மிருதங்கம், சால்ரா, காற்சலங்கை ஆகிய இசைக்கருவிகளைப் பயன்படுத்துகிறார்கள். ஆறுமுகம் காலத்தில் சுதிப்பெட்டி, மிருதங்கம், சலங்கை மட்டும் பயன்பட்டு வந்ததாகவும், செம்மலைதான் முகவீணையினைக் கூத்தில் சேர்த்ததாகவும் சொல்லப்படுகிறது. தற்போது கூத்து நடிகர்கள் கிடைப்பதரிதாகி விட்டதால் முகவீணையினை மட்டும் பின்பாட்டிற்கென வைத்துக் கொள்வதாகவும் சொல்லப்படுகிறது.

நகைச்சுவைப்பகுதி

இப்பகுதியில் கும்பகோணப்பகுதி போன்றல்லாமல் நகைச்சுவைப் பகுதியைக் கதையின் ஊடேதான் புகுத்தியிருக்கிறார்கள். மருதாயி, வண்ணான், வண்ணாத்தி, நரிக்குறவன், கரகாட்டம் போன்ற நகைச்சுவைப்பகுதிகள் இடம் பெறுகின்றன. செம்மலையின் நாடகங்களில் குட்டையன் எனும் பாத்திரம் நகைச்சுவைப் பாத்திரமாக இடம் பெறுகின்றது. பெயருக்கு ஏற்றாற்போல இப்பொம்மையும் குள்ளமாகவே இருக்கின்றது. நாடகத்தில் பபூனின் பணியினைக் குட்டையன் செய்கின்றான். செம்மலை முன்பு கூட்டாக நிகழ்ச்சி நடத்தியபோது கோமாளி தான் நாடகத்தில் இருந்ததாகவும் இவர்தான் குட்டையன் பாத்திரத்தை நாடகத்தில் சேர்த்ததாகவும் சொல்லப்படுகிறது. இப்போதும் கோமாளிக்குப் பொம்மை இருப்பதாகவும் ஆனால் காட்சிக்குப் பயன்படுத்துவதில்லை என்றும் சொல்லப்படுகிறது.[30]

கதைப்பகுதி

சின்னுப்படையாச்சி கூத்து நடத்தி வருங்காலத்தில் 'குசல நாடகம்' என்ற கதையைத்தான் நடத்தி வந்திருக்கிறார்கள். அதன்பின் நல்லதங்காள், லவகுசா, அரிச்சந்திரா, மார்க்கண்டேயன் ஆகிய கதைகளைத்தான் மிகுதியாக நடத்தியிருக்கிறார்கள் இப்போது, விராட பருவம், பாஞ்சாலி சபதம், நச்சுப் பொய்கை' பாஞ்சால குறவஞ்சி (துரியோதன் செந்நெல் விதைத்தல்) கர்ணன், மாடுபிடி சண்டை, பவளக்கொடி, தாடகை சம்காரம், லவகுசா, சகுந்தலா திருமணம், ஆரவல்லி, சிறுத்தொண்டன், ருக்மாங்கதன், கண்ணன் பிறப்பு (கம்சன் வதை) இரணியன் பிரகலாதன் ஆகிய கதைகளைப் பாவைக்கூத்தில் நடத்தி வருகிறார்கள். கும்பகோணம் பகுதியைவிட சேலம் பகுதியில்தான் அதிக அளவில் கதைகளைத் தேர்ந்தெடுத்து நடத்தி வருகிறார்கள். தெருக்கூத்து நடத்திய அனுபவத்தில் விளைந்த பயனாக இருக்கலாம்.

மதுரைப் பகுதிப்பாவைக்கூத்து

மதுரைப் பகுதியில் தோல் பாவை நிழற்கூத்துதான் மிகுதியான அளவில் கிராமங்களில் நடத்தப்பட்டு வருகின்றது. ஆனால் மரப்பாவைக் கூத்தைப் புதிய முறையில் மதுரை இறையியல் கல்லூரி தொடர்பியல் துறையைச் சேர்ந்த திரு. பாட்டைக் குழுவினர் நடத்திவருகின்றனர். இவர்கள் இப்பாவைக்கூத்தை

முதன்முதலில் இரண்டாண்டுகளுக்கு முன், அவர்கள் கல்லூரியில் நடந்த கண்காட்சியில், தொடர்பியல்துறை சாதனையாக விளக்கிக் கூறுவதற்காகப் பாவைக்கூத்தை நடத்தியிருக்கிறார்கள்; வெறுமனே கதையில்லாது, சில நிகழ்ச்சிகளைக் கொண்டு நடத்தியிருக்கிறார்கள். அந்த நிகழ்ச்சி, பார்வையாளர்களைக் குறிப்பாகக் குழந்தைகளை மிகவும் கவர்ந்திருக்கிறது. இம்முறை தொடர்பியலுக்குத் தேவையான ஒன்று; மற்ற அரங்கக் கலைகளைவிட மக்களுக்கு இக்கலையின் வழியாகச் செய்திகளை இலகுவாகக் கொண்டு செல்லலாம்; புரியாத-விளக்க முடியாத பிரச்சனைகளைக் கூட பாவைக்கூத்தின் வழியாகப் புரியவைக்கலாம் என்பதைத் தெரிந்துகொண்டு பாவைக்கூத்து நிகழ்ச்சிகளைத் தொடர்ச்சியாகவும், முறையாகவும் நடத்தத் திட்டமிட்டனர்; செயலாக்கத்தில் இறங்கினர்; அதன் விளைவே இன்று மதுரைப் பகுதிகளில் கிராமங்கள், பள்ளிகள் ஆகியவற்றில் பாவைக் கூத்து நடத்தப்பட்டு வருகின்றது.

இப்பாவைக்கூத்திற்கு முன்னோடியாக இருந்தது பெங்களூர் மெஸ்கா குழுதான். மெஸ்கா தன் குழுவினருடன் கன்னடத்தில் சமுதாயப்பிரச்சினையை எடுத்துக் கூறுவதற்காகப் பாவைக்கூத்து நடத்தி வருகிறார்; அவர் பயன்படுத்தி வருவதும் கைப்பாவைகளே (hand puppets) ஆகும்; மெஸ்கா மதுரைக்கு வந்தபோது திரு பரட்டை அவர்கள் பாவைக்கூத்து நடத்தவேண்டுமென்று கூறியிருக்கிறார். மெஸ்காவும் வேண்டிய உதவிகளைச் செய்திருக்கிறார், தான் பயன்படுத்திவரும் பாவைகளைப் பற்றியும், அவற்றை எவ்வாறு தயாரிப்பது என்பது பற்றியும் சொல்லியிருக்கிறார். நிகழ்ச்சிகளை எவ்வாறு நடத்துவது என்பது பற்றி விளக்கிக்கூறியிருக்கிறார். அதன்பின் மதுரைக் குழுவினர் உடனே நிகழ்ச்சிகளைத் தயாரித்து பாவைகளை அங்கங்கே கிடைக்கக் கூடிய உடைந்த பொருட்களைக் கொண்டு தயாரித்து வண்ணம் தீட்டி, அரங்கேற்றிவிட்டனர். இதுதான் மதுரைப் பகுதிப் பாவைக்கூத்தின் சுருங்கிய வரலாறு.

பாவையாட்டி

பாவையாட்டிகள் எல்லாம் படித்தவர்கள். தலைமை வகிக்கும் திரு. பரட்டை நாட்டுப்புற இலக்கியங்களில் ஈடுபாடு கொண்டவர். நாட்டுப்புறச் சமுதாயவியல் திட்டப்பணி ஒன்றில் தன்னை ஈடுபடுத்திக் கொண்டவர். இப்போது இவரின் முழு

நேரக் கவனமும் பாவைக்கூத்தில் இருக்கிறது. கர்நாடகத்தில் படித்தவர்கள் இக்கலையில் ஈடுபாடுகொண்டு நடத்திவருவது போன்று இவரும் செயலில் இறங்கியிருக்கிறார். புதிது புதிதாகப் பாணிகளைப் புகுத்திப் பார்க்கவேண்டும் என்ற ஆவலுடன் செயல்படுகிறார். இவருக்குத் துணையாகக் குருநாதன், வின்செண்ட், மோகன் ராஜ், ஆனந்தராஜ் ஆகிய இளைஞர்கள் ஈடுபட்டுள்ளனர். இவர்கள் அனைவரும் தொடர்பியல் துறையைச் சேர்ந்தவர்கள். நாடகத்தில் நடிப்பவர்கள். நாடகக் கலைஞர்களாக இருப்பதால் பாவைகளை இயக்குவது இலகுவாக இருக்கிறது. நாட்டியம் ஆடுவதுபோன்ற நிலையில் இவர்கள் சிறப்பாக ஆடுவதால் பாவைகளும் நாட்டியமாடமுடிகிறது. குரல் மாறிப் பேசுவதும் இயல்பாக இருக்கிறது. ஆனந்தராஜ் பல குரலில் பேசிப் பாவைகளை இயக்கத் துணைபுரிகின்றார்,

4 முதல் 5 பேர் வரை பாவைகளை இயக்குவதில் ஈடுபட்டுள்ளனர். ஒருவர் ஒரு பாவையைத்தான் இயக்க முடியும். இரண்டு பாவைகள் தோன்ற, இரு பாவையாட்டிகள் வேண்டும். அந்தந்தப் பாவைகளுக்கு அவரவர்களே குரல் கொடுக்கிறார்கள். நான்கு பேர் பாவையாட்டிகளாகவும் ஒருவர் துணையாளராகவும் இருக்கிறார்கள்,

பாவைகள்

பாவைகளை இக்கலைஞர்களே தயாரித்துக் கொள்கிறார்கள். உபயோகமற்ற டப்பாக்களைக் கொண்டு தயாரிக்கிறார்கள். பெவிக்கால் டின், பவுடர் டப்பா, பந்து போன்ற பொருட்களை முகமாகத் தேர்ந்தெடுத்துக் கொள்கிறார்கள். கண்களுக்கு உடைந்த சின்னக் கரண்டிகளைப் பயன்படுத்துகிறார்கள். மூக்கிற்கு நாற்காலிகளின் கால்களுக்குத் தேய்மானத்தைத் தடுக்கப் பயன்படுத்தும் தக்கைகளைப் பயன்படுத்துகிறார்கள். முகம் தயாரான உடன் வண்ணம் தீட்டப்படுகிறது. அதன்பின் தேங்காய் கொண்டு முடி தயாரிக்கப்படுகிறது. அல்லது சாக்குச் சணலும் உபயோகப்படுவதுண்டு. கறுப்பு சாயம் பூசிவிடுகிறார்கள். சில சமயங்களில் சவரி முடியையே கூந்தலாகப் பயன்படுத்துகிறார்கள். தேவைக்குத் தக்கபடி எந்தெந்தப் பொருட்கள் கிடைக்கிறதோ அவைகளைப் பயன்படுத்துவது இக்கலைஞர்களின் திறமை. வாழ்க்கையில் பயன்படுத்தி ஒதுக்கப்பட்ட கழி சடையான பொருட்களைக் கொண்டு பாவைகளாக்கிப் பார்ப்பது இவர்களின் திறமைக்குச் சான்றாக இருக்கிறது. முகத்திற்கு மட்டும்

தான் முக்கியத்துவம் காட்டப்படுகிறது. அடுத்து, கீழ்ப்பகுதியில் ஒரு சட்டம் இணைக்கப் படுகிறது. இது உடல்; கால்களும் இதுதான். சட்டத்தின் முக்கால்வாசி மேல் பகுதியில் இன்னொரு குறுக்குச் சட்டம் அடிக்கப்படுகிறது. இது கைகளாகும். அதன்பின் மனிதர்கள்-பாவையாட்டிகள் தாம் பயன்படுத்தும் சட்டைகளை அதற்குப் போட்டுவிடுகிறார்கள். இப்போது இது மனித உருவமாகத் தோற்றம் அளிக்கும். பெண்பாத்திரத்திற்கு, ஒரு வண்ணத் துணியை மார்பில் போட்டு விடுகிறார்கள். இது பெண்கள் போன்ற தோற்றத்தைக் கொடுக்கிறது. கைப்பாவைகளுக்குத் தான் இத்தகைய தயாரிப்புகள். கையுறைப்பாவைகளையும் இவர்கள் பயன்படுத்துகிறார்கள். அப்போது அசல் பொம்மைகளையே-வெளிநாட்டுப் பொம்மைகளையே இவர்கள் பயன்படுத்துகிறார்கள். பொம்மைகளின் முகங்களை மட்டும் வைத்துக் கொண்டு, கீழ்ப்பகுதிகளைத் துணியால் மறைத்து, கையுறைப் பாவைகளாக்கி விடுகிறார்கள். கரடி, எலி, பூனை போன்ற பாவைகள் கையுறைப்பாவைகளாக இருக்கின்றன.

கூத்தரங்கு

இவர்கள் கூத்து நடத்தும் இடம் கிராமங்களும் பள்ளிகளுமே ஆகும். ஆகவே நாகரீக உலக மேடையாக்கப்படி ஆயத்த மேடைகளை இவர்கள் பயன்படுத்துகிறார்கள். இங்கு மேடையென்பது திரையைக் கொண்டுதான் சொல்லப்படுகிறது. 10 அடிக்கு 6 அடி என்ற நீள அகலத்தில் திரையை 'ப' வடிவச்சட்டத்தில் இணைத்து விடுகிறார்கள். இச்சட்டம் மடித்து வைக்கக் கூடிய நிலையில் இருக்கிறது. ஆகவே வெளியூர்களுக்குக் கொண்டு செல்வது சிரமமில்லாது இருக்கிறது. இந்த 'ப' வடிவ சட்டத்திரையை வைத்து விடுகிறார்கள். திரை நீல நிறத்துணியால் ஆனது. பாவையாட்டி திரைக்குப் பின்னால் இருந்துகொண்டு ஆள்தெரியாதபடி பாவைகளைத் தூக்கிப் பிடித்துக்கொண்டு ஆட்டி செயல்படுத்துவார்; மின்சார விளக்குகளையே பயன்படுத்துகிறார்கள். இக்கூத்தில், மற்றப் பகுதியில் இயக்கப்படும் பாவைகள் போன்று திரைக்கு முன்னால் பாவையாட்டம் இருக்காது. இது கைப்பாவையும் கையுறைப் பாவையுமேயாகும். ஆகவே திரையின் மேல் பகுதியில் தான் பாவையாட்டம் இருக்கும்.

பார்வையாளர்கள் மேடைக்கு அதாவது திரைக்கு முன்னிருந்து பாவைக்கூத்து பார்ப்பார்கள்.

பாவைகளை இயக்கும் விதம்

மேடைக்கு-திரைக்குப் பின்னால் இருந்துகொண்டு பாவையாட்டி, மேடையில் தோன்றச்செய்ய வேண்டிய பாவையை எடுத்துக்கொள்கிறார். பாவையின் கால் போன்ற சட்டத்தை ஒரு கையில் பிடித்துக்கொண்டு, அடுத்த கையை, பாவையின் கையாகிய குறுக்குச்சட்டத்தின் வழியே, செயல்படுத்த வைத்துக் கொள்கிறார். இக்குறுக்குச் சட்டத்தில் சட்டையின் கைப்பகுதி இருக்கும். ஆகவே பாவையாட்டி கையை இதன்வழியே நீட்டும் போது குறுக்குச் சட்டம் தெரியாது; பாவையாட்டியின் கைதான் பாவையின் கைபோன்று இருக்கும். ஆகவே இக்கைகளால் பாவைகளே முகம் சொரிவது போன்ற காட்சிகளைத் தத்ரூபமாகச் செய்து காட்டிவிடுகிறார்கள். ஆண், பெண் இணைந்த காட்சியில் பெண்பாத்திரத்திற்குப் பாவையாட்டியாகப் பெண்களே சில சமயங்களில் பாவையாட்டிகளாக இருக்கிறார்கள். கைகளால் தான் இத்தகைய பாவைக்கூத்திற்கு உயிரூட்டம் ஏற்படுகிறது. இவ்வாறு பாவையாட்டியின் ஒரு கை பாவையின் கால் சட்டத்தைப்பிடிக்க, அடுத்த கை கைச்சட்டத்தின் வழியே சட்டையின் கைப்பகுதியில் செயலில் இருக்கும். திரைக்கு மேலே தான் இச்செயல் நடக்கிறது.

நாட்டியம் ஆடும்போது பாவையாட்டியும் நாட்டியம் ஆடுகிறார். பாவையாட்டியின் உடலசைப்பினைக் கொண்டுதான் பாவையின் அசைவும் இருக்கிறது. இப்பாவைக்கூத்தில் சிகரெட் பிடித்தல், வாந்தியெடுத்தல் ஆகியவை முக்கிய நிகழ்ச்சிகள். இவை பார்வையாளர்களைக் கவர்ந்திழுக்கும் நிகழ்ச்சிகள். சிகரெட் குடிக்கும் நிகழ்ச்சியின்போது, பாவையாட்டி பாவையின் சட்டையின் கைப்பகுதியில் உள்ள தன்கையால் ஒரு சிகரெட்டைப் பற்ற வைத்துக்கொள்கிறார். அடுத்த பாவையாட்டி, சிகரெட்டைப் புகைத்துப் பாவையின் வாய்ப்பகுதி வழியாகப் புகையை விடுகிறார். இது பாவையே புகைப்பது போன்று இருக்கும்.

வாந்தியெடுக்கும் நிகழ்ச்சியில் ஒரு குழாய் மூலம் பாவையின் வாய்ப்பகுதியை இணைத்து, தண்ணீரை உறிஞ்சி விடுகிறார்கள். அக்காட்சி வந்தவுடன் ஒருவர் குரல் கொடுக்கும் போது தண்ணீர் வாயின் வழியே கொட்டுகிறது.

வாயைப் பாவைகள் அசைத்துக் காட்டுவது போன்ற செயலைச் செய்து காட்டவேண்டுமென்ற செயலில் பரட்டை ஈடுபட்டுள்ளார். இதில் வெற்றி பெறுவேன் என்று திடமாக நம்புகிறார்.

பாவையாட்டியின் கையே பாவையின் கையாகச் செயல் புரிவதால், புடவையைச் சரிசெய்வது, ஒரு பாவை அடுத்த பாவையைக் கொஞ்சுவது, தலையைத் தடவுவது போன்ற நிகழ்ச்சிகள் சிறப்பாக அமைகின்றன.

நகைச்சுவை நிகழ்ச்சி, கதை நிகழ்ச்சி என்று இரு பகுதிகளாக நிகழ்ச்சி பகுக்கப்பட்டிருக்கிறது. நகைச்சுவை நிகழ்ச்சி சில சமயம் கதையோடு ஒட்டாதும் இருக்கும். பெரும்பாலும் ஒட்டியே நடத்தப்படுகிறது. மரபான பாவைக்கூத்து நிகழ்ச்சி போன்று இது இருக்காது. முதலில் கடவுள் வாழ்த்துப்பகுதியெல்லாம் இல்லை.

நகைச் சுவை நிகழ்ச்சியில் கிராமக் குடிகாரன் நிகழ்ச்சி காட்டப்படும். குடிகாரன் புலம்புவது போன்று அந்தந்த நேரத்திற்குத் தக்கபடி வசனம் பேசி நகைச்சுவை காட்டுவர். பள்ளிகளில் பாவைக்கூத்து நடத்தும் போது, மார்க் போடுவது கிள்ளி விளையாடுவது போன்ற நிகழ்ச்சிகள் இடம் பெறும். நிகழ்ச்சித் தொடக்கத்தில் பாட்டு இடம் பெறும்.

இப்போது இப்பாவைக் கூத்துக்குழுவில் 10 பாவைகள் மட்டுமே வைத்துள்ளார்கள். ஒரு நிகழ்ச்சி நடத்த 10 முதல் 15 பாவைகள் வரை வைத்துக் கொள்கிறார்கள்.

இசைக் கருவிகள்

பாட்டைப் பெரும்பாலும் ஒலிப்பதிவு செய்து கொண்டு பாடுவதும் உண்டு. நிகழ்ச்சியில் தபேலா; ஆல்ரவுண்ட், ஆர்மோனியம், கிதார் பயன்படுத்துகிறார்கள். ஆர்மோனியம் சில சமயங்களில் கொண்டு செல்வது இல்லை. ஆனால் மற்ற வாத்தியங்கள் கண்டிப்பாக இருக்கும். பாவையை இயக்கச் செல்லும் ஐந்து பேர் கொண்ட குழுவினரே இசைக்கருவிகளையும் இயக்குவர்.

குழுவின் நிதிநிலை

இவர்கள் எல்லாம் இறையியல் கல்லூரி ஊழியர்கள். ஆகவே இக்கூத்தை வைத்துப் பிழைக்க வேண்டியவர்களல்ல. போகவரச் செலவு கொடுத்து அழைத்தால், கூத்துநடத்திவிட்டு வருகிறார்கள் சன்மானம் கொடுத்தால் குழுவினர் பங்கிட்டுக் கொள்கிறார்கள். இவ்வளவு கொடுத்தால் தான் கூத்து நடத்துவேன் என்று சொல்வது இல்லை.

கதைப் பகுதி

இப்பாவைக் கூத்துக் குழுவினர் தொடக்கத்தில் கதையில்லாது, ஏதாவது அன்றாடப் பிரச்சினையை மையமாகவைத்து நிகழ்ச்சி நடத்தி வந்தனர். கிராமத்திற்குச் சென்றால், அங்கு ஏதாவது, ஊர்ப் பிரச்னை இருந்தால் அதை வைத்து, சமயோசிதப்படி வசனம் பேசி நகைச்சுவை நிகழ்ச்சியை இணைத்துக் கூத்து நடத்தி வந்தனர். பள்ளிகளில், குழந்தைகளின் பிரச்சினையை மையமாக வைத்து நிகழ்ச்சியை நடத்திவந்தனர். அதாவது கதம்ப நிகழ்ச்சி போன்றே கூத்து நடத்திவந்தனர். இப்போது சில கதை நிகழ்ச்சிகளை இணைத்து நடத்தி வருகிறார்கள். ஆனால் அதுவும் முறையாக வசனம் எழுதித் தயாரித்ததல்ல. அப்போதைக்கப்போது, பாவையாட்டிகளால் உரையாடல்கள் பேசப்படுகின்றன; நகைச்சுவை நடத்தப் படுகிறது.

சென்னையில் முற்போக்குச் சிந்தனையாளர் பாவைக் கூத்து

சென்னையில் வெகுகாலமாகப் பாவைக்கூத்து நிகழ்ச்சி நடத்தி வருபவர் கலைமாமணி கவிஞர் முத்துக்கூத்தன். இவர் சென்னை கோட்டூர் புரத்தில் வசித்து வருபவர். பெரியார் சுயமரியாதை இயக்கத்தில் தீவிர ஈடுபாடுகொண்டவர். இப்போது இவர் முழுக்க முழுக்க தன் பாவைக்கூத்து நிகழ்ச்சிகளைச் சுயமரியாதைப் பிரச்சாரத்திற்காகவே நடத்தி வருகிறார். சென்னையில் நடந்த "இனிமே என்ன செய்யப்போறீங்க" என்ற பாவைக்கூத்து நிகழ்ச்சி மக்களை விழிப்புணர்ச்சி கொள்ளத் தூண்டும் அற்புதப்படைப்பு;

சென்னை கடற்கரையில் (30-4-85) பாரதிதாசன் பிறந்த நாள் விழாவின் போது ஏற்பாடு செய்யப்பட்ட பண்பாட்டுப் புரட்சிக் கூட்டத்தில் வீரமணி, கலைஞர் முன்னிலையில் மிகவும் இலகுவான முறையில் கருத்துக்களை மக்களுக்குப் புரியவைக்கும் பாவைக்கூத்து நிகழ்ச்சி ஒன்றை முத்துக்கூத்தனும் அவர் மகன் கலைவாணன் குழுவினரும் நடத்திக் காட்டினர்.

முத்துக்கூத்தன் நடத்திவரும் பாவைக்கூத்து கையுறைப் பாவைக்கூத்து ஆகும். நிகழ்ச்சிக்குரிய பாடல்களையும் உரையாடல்களையும் முத்துக்கூத்தனே தயாரித்துக்கொடுக்கிறார். அவர் குடும்பமே இக்கலையில் முழு ஈடுபாட்டோடு இணைந்து நடத்தி வருகிறது.

பாவையாட்டி

கூத்து நடத்த பாவையாட்டி இருவர் தேவைப்படுகிறது. ஒருவரே பல பாவைகளை இயக்கிக்காட்டுகிறார். ஒரே சமயத்தில் இருபாவைகள் சந்தித்து உரையாடும் பகுதியில் இரண்டு கைகளிலும் பாவைகளை வைத்து இயக்கிக்காட்டுகிறார்கள், பல பாவைகள் தோன்றும் கட்டத்தில் இருவர்—முத்துக்கூத்தனும் கலைவாணனும் பாவைகளை இயக்குகிறார்கள். குரல் கொடுப்பதும் பாடுவதும் அவ்விருவரேயாவர். பெண் பாத்திரத்திற்குப் பெண்ணே குரல் கொடுக்கிறார். இதுசமீபகாலத்தில் தான். அவர் வீட்டு உறுப்பினர்களே இதற்குத் துணையாக இருக்கிறார்கள். பாவைகளை எடுத்துக் கொடுப்பதற்கு ஒருவர் தேவைப்படுகிறார். வாத்தியக்கருவிகளை இயக்க மூவர் தேவையாகிறார்கள். ஆக மொத்தம் ஏழு பேர் கொண்ட குழுவாகக் கலைமாமணி முத்துக்கூத்தன் குழுவினர் இருக்கிறார்கள். தோல் பாவை நிழற்கூத்து கலைஞர்கள் போன்று, பாவையாட்டியின் குடும்பமே பாவைக் கூத்துக்கலையில் ஈடுபட்டிருக்கிறது.

இக்குழுவினரின் தொழிலே பாவைக்கூத்து நடத்துவதுதான் ஆகவே இதிலிருந்து கிடைக்கும் வருமானம் தான் இவர்கள் வாழ்க்கைத் தேவையாகிறது.

பாவை

பாவையின் தலைப்பகுதி, ரப்பராலானது. கடையில் பொம்மைகளை வாங்கித் தலைப்பகுதிகளை வைத்துக்கொண்டு ஏனைய பகுதிகளைத் தாமாகவே இணைத்துச் செய்துகொள்கிறார்கள். ஆடைகளைத் தேவைக்குத்தக்கவாறு அணிவிக்கிறார்கள்.

கூத்தரங்கு

'ப' வடிவத்தில் மேடை அமைக்கப்படுகிறது. ஆயத்தமாகத் தயாரித்து வைத்திருக்கிறார்கள். மூன்று பக்க அமைப்பும் கறுப்பு நிறத்துணியாலானது. இதன் மேல்பகுதியில் திரைப்படத் திரைப்பகுதி போன்ற அமைப்பில் திரை நீக்கப்பட்டிருக்கிறது. மின்சார விளக்கு முன் பகுதியில் அமைக்கப்பட்டிருக்கிறது. நாடக மேடை போன்று, முன் பகுதியில் ஒளி அமைப்பு அமைக்கப்பட்டிருக்கிறது. தீப்பந்தச் சண்டையின் போது, ஒளி அணைக்கப்பட்டு இயற்கையாலேயே சண்டை நிகழ்வதுபோன்ற தோற்றப் பொலிவினைக் கொடுக்கிறது. ஆகவே நாடகம் போன்று ஒளி அமைப்பைக் கவனிக்கத் தனி ஆள் இருக்கிறார்.

பாவையை இயக்கும் விதம்

கட்டை விரல், ஆட்காட்டிவிரல், நடுவிரல் ஆகியவற்றைக் கொண்டு பொம்மையின் தலை, கைகளின் பகுதிகளில் திணித்துக் கொண்டு பாவைகளை இயக்குகிறார்கள். ஒருவர் இரு பாவைகளை இயக்குகிறார். பாவை ஆடும்போது பாவையாட்டியும் ஆடத்தேவையில்லை. கைகள்தான் விருப்பம் போல் இசைந்து இயக்குகிறது.

முக்கிய நிகழ்ச்சி

குடிகாரன் குடித்துவிட்டு வந்து ஆடி, தலைக்குப்புற விழுந்து கேளிக்கை நடத்துவது எல்லோரையும் மகிழ்விக்கிறது. குடிகாரனுக்கும், சுயமரியாதைத் தொண்டனுக்கும் நடக்கும் தீப்பந்தச் சண்டை திரைப்படம் பார்ப்பது போன்ற உணர்வைக் கொடுக்கிறது. பாவைக்கூத்துத் திரைப்படம் மேலை நாடுகளில் தயாரித்து வெளியிடுவதைப் போன்றிருக்கிறது.

கதைப்பகுதி

சமுதாயத்திலுள்ள மூட நம்பிக்கைகளைக் களைவதற்குப் பெரியார் போதித்த கொள்கைகளைப் பிரச்சாரம் பண்ண, சில நிகழ்ச்சிகளை அமைத்துக்கொண்டு பாவைக்கூத்து நடத்துகிறார்கள். சிறுவர் மட்டும்தான் ரசிக்க முடியும் என்று எண்ணப்பட்ட பாவைக்கூத்து, முத்துக்கூத்தன் குழுவினரால் பெரியோர்களுக்கும்—படித்தவர்களுக்கும் பாமரர்களுக்கும் அறிவூட்டும் கலையம்சமாக இருக்கிறது.

ஆக, தொகுத்துக்கூறும் போது பாவைக்கூத்து இருவகைப்படும் என்று தெரிகிறது. மரப்பாவைக்கூத்து, தோற்பாவைக் கூத்து என்ற இரு பகுப்பில் மரப்பாவைக்கூத்தைக் குறிப்பிடவே பொதுவாகப் பாவைக்கூத்து பயன்படுகிறது என்றும் தெரிகிறது. இன்றைய தமிழகத்தில் மரப்பாவைக்கூத்துகளும் கும்பபோணப் பகுதியிலும், சேலம் பகுதியிலும் மதுரைப்பகுதியிலும் சென்னைப் பகுதியிலும் வழக்கில் உள்ளதாகக் காண முடிகிறது. இக்கலைக்குரிய பழமையைச் சாற்றிக் கொண்டிருப்பது சேலம்பகுதிப் பாவைக்கூத்தே ஆகும். தெருக்கூத்தின் பழமை இப்பகுதிப் பாவைக்கூத்துக்கும் உண்டு என்பது தெரிகிறது.

முழுமையான நாடகக் கலையின் முன்னோடி வடிவமான பாவைக்கூத்து அழிந்து ஒழியாமல் காப்பது அரசின் கடமையாகும். இதற்காக மக்களும் இக்கலைக்கும் கலைஞர்களுக்கும் அவ்வப்போது வாய்ப்புக் கொடுத்துக் கொண்டுமிருக்க வேண்டும். அதுவே இக்கலைக்குச் செய்யும் ஆதரவாகும்.

குறிப்புகள்

1. குறுந். 114
2. நற். 303
3. அகம். 92
4. புறம். 33
5. சிலம்பு. 6:48
6. K. Sivathamby, Drama in Ancient Tamil Society,P.226
7. குறள். 1020
8. குறள். 1058
9. திருவாசகம், ஆனந்தமாலை 3
10. சித்தர் பாடல்கள், ப. 79
11. சிலம்பு. உ. வே. சா உரை, ப. 80
12. கலைக்களஞ்சியம், ப. 489
13. சிவஞான சித்தியார் சுபக்கம் சூத்திரம் 4 அதி. 224
14. குறள் 1020, 1058
15. மு. இராமசாமி, தமிழகத்துத் தோற்பாவை நிழற்கூத்து ப.20
16. மேலது, ப. 20
17. மேலது, ப. 21
18. M. V. Ramanamurthy, Published Typescript, P.21
    மு. இராமசாமி, மு. கு. நூ, ப. 21
19. மு. இராமசாமி, மு. கு. நூ, ப. 21
20. கலைக்களஞ்சியம், ப. 746
21. மு. இராமசாமி, மு. கு. நூ, ப. 22
22. மேலது, ப. 22
23. மேலது
24. M. V. Ramanamurthy, Oppcit. P.1
25. மு. இராமசாமி, மு. கு. நூ., ப. 25
26. மா. இரவிச்சந்திரன், கள ஆய்வு அறிக்கை, தமிழ்க்கலை, ப. 75
27. மேலது ப. 84
28. மேலது ப. 85
29. மேலது ப. 29.
30. மேலது ப. 96

துணை நூற்பட்டியல்

1. குறுந்தொகை
2. நற்றிணை
3. புறநானூறு
4. திருக்குறள்
5. அகநானூறு
6. சிலப்பதிகாரம் அடியார்க்கு நல்லார் உரை
7. திருவாசகம்
8. சித்தர் பாடல்கள், சென்னை, 1968
9. இராமசாமி, மு., தமிழகத்துத் தோற்பாவை நிழற்கூத்து, மதுரை, 1983.
10. Ramanamoorthy, M.V., Published typescript, 1972
11. இரவிச்சந்திரன். மா., களஆய்வு அறிக்கை, தமிழ்க்கலை, தஞ்சாவூர், 1983.
12. Sivathamby, K., Drama in Ancient Tamil Society Madras, 1981.

சொல்லடைவு

அகக்கூத்து 236
அகத்தியர் 182
அகப்புற நாடகப் பாடல் 3
அகஸ்தேருடின் 71
அகஸ்டஸ் 8
அச்சுக்கலை 117
அடாணா 328
அடியார்க்கு நல்லாருரை 87, 184, 113
அண்ணாவி 324
அதிருஷ்டம் 14
அப்பாவுப்பிள்ளை 257
அபராஜிதவர்மன் 159
அபிநயம் 325
அபில சித்தாந்த சிந்தாமணி 65
அபூதஉபமை 37
அபூமலைச் சிற்பங்கள் 134
அம்பணவர் 90
அம்பலக்கூத்தன் 47
அம்பலவாணர் 120
அம்மன் தெய்வ வழிபாடு 312
அமலதாஸ் 316
அமலைக் கூத்து 229
அர்த்தநாரீசுவரர் 218
அருணகிரிநாதர் 28
அருணாசலம் மு. 213,204
அருணாசலக் கவிராயர் 92
அல்லிய நாட்டியம் 332
அல்லியம் 210, 332, 333
அலிக்கூத்து 183
அவித்தம் 65
அவிநயக் கூத்து 183, 235
அழகுக் கலைகள் 35
அறிவியல் 15
அறுபத்துநான்கு கலைகள் 4
அன்டிகனி 267
அன்னைத் தெய்வம் 277
அனங்கமாலை 243
அஜந்தா ஓவியம் 5
ஆட்டன் அத்தி 205
ஆடல் வல்லான் இறைவன் 63
ஆடுகளம் 230
ஆடுகோட்பாட்டுச் சேரலாதன் 182
ஆடுநர் 230
ஆதிச்ச நல்லூர் 47
ஆதித்தன் 163
ஆய்ச்சியர் குரவை 185, 209
ஆயகலைகள் 177
ஆரியக் கூத்து 183, 184, 249
ஆரியப்பண்பாடு 49
ஆரியர் 206
ஆரெயில் 148
ஆரோன்ஸீல் 39
ஆலக்கோயில் 73, 160
ஆலங்காட்டாண்டி 187
ஆனந்தக் கூத்து 120
ஆனந்த குமார சுவாமி 48, 62
ஆனந்த தாண்டவம் 61, 63
ஆனந்த பைரவி 328
இசக்கி அம்மன் 323
இசை அமைப்பு 87
இசைக் கலை 17
இசைத் தமிழ் 51
இசையறிஞர் தனபாண்டியன் 304
இந்திய நாகரிகம் 49
இந்தியச் சிந்தனை 40
இந்தியப் பண்பாடு 49
இந்திர காளியம் 182
இந்து ஷேகர் 46
இயல் அமைப்பு 87
இயங்காக் கலைகள் 36
இயங்கும் கலைகள் 36
இயக்க கானம் 313, 314
இயல்புக் கூத்து 183
இயைபுக் கற்பனை 37
இரகுநாத நாயக்கர் 137, 138
இரகு நாதப்ப உதயம் 138
இரண்டாம் இராசராசன் 166

இரண்டாம் நந்திவர்மன் 118, 309
இரண்டாம் புலிகேசி 308
இரண்டாம் மகேந்திரவர்மன் 308
இரத்தக் கண்ணீர் 261, 262
இராசேந்திரன் 70, 164, 259
இராசராச நாடகம் 248
இராசராசன் 47, 70, 127, 132, 164
இராசராசப் பெருந்தச்சன் 75
இராசராசேச்சுரம் 166
இராசேந்திர சோழன் 165
இராமச்சந்திரன், எம்.ஜி. 259
இராமசதனம் 138
இராம சுப்புக் கணியான் 325
இராமலிங்க அடிகளார் 37, 42
இராமையா பிள்ளை பி. 218
இராஜராஜேச்சுரம் 214
இராஜராஜேசுவரக் கோயில் 165
இலங்கேஸ்வரன் 262
இளங்கோவடிகள் 15, 70, 151 308
இளங்கோயில் 73, 160
இளங்கௌதமன் 119
இளங்சேரல் இரும்பொறை 206
இளம்பாலாசிரியன் சேந்தன் கூத்தனார் 232
இன்னிய குழலிசை 3
இன்னியம் 230
இன்பக் கலைகள் 35
சராசுப் பாதிரியார் 147
உடற்பயிற்சிக் கலை 35
உடுக்கடிப்பாட்டு 13, 313, 323
உத்தரகோசமங்கை 167
உபநிடதங்கள் 31
உரற்கூத்து 183
உரியடி 190
உருத்திரங் கண்ணனார் 169
உருவ வழிபாடு 45
உறையூர் 153
உறையூர் முதுகூத்தனார் 178, 206
ஊமைக் கூத்துகள் 186
ஊர்த்துவத் தாண்டவ மூர்த்தி 153
எஸ்.எஸ்.ஆர்.நாடக மன்றம் 262
என்.எஸ்.கே. நாடகசபா 260
எழிற்கலை 35
எம்.ஜி.ஆர். நாடகமன்றம் 262
எம்.ஜி.ஆர். 266
ஏகாம்பரநாதர் கோயில் 116
ஐராவதேசுரர் கோயில் 165
ஐவர் கோயில் 163
ஒட்டக் கூத்தர் 178, 179
ஒட்டுநிலை ஓவியம் 104
ஒப்பாரிப் பாடல்கள் 298
ஒயிலாட்டம் 183, 189
ஒருமுகவெழினி 241
ஒற்றைக்கல் கட்டுமானக் கோயில்கள் 73
ஒற்றைக்கல் கோயில் 157
ஓர் இரவு 261
ஓவியக்கலை 6,14.64,
கங்கை கொண்ட சோழ புரத்துச் சிற்பங்கள் 197
கங்கையின் குரல் 225
கங்கை கொண்ட சோழ புரத்துக் கோயில் 69
கங்கை கொண்ட சோழபுரம் 165, 169
கட்டடக் கலை 17,36
கட்டியங்காரன் வசனம் 306
கட்டைகட்டி ஆடும் கூத்து 316
கடகண்டு 182
கடயம் 211
கண்ணகனார் 89
கண்ணகி 70
கண்ணப்ப நாயனார் 186
கண்ணப்பர் 17
கண்ணப்பர் குறவஞ்சி 219, 221
கண்ணனாகனார் 69
கண்ணுள் வினைஞர் 15,65,113
கண்ணுளர் 206, 247
கணியான் 324
கணியான் கூத்து 321, 323
கணியான் ஆட்டம் 183, 323, 324
கதக்களி 187, 212, 305, 315
கதக் 212
கதாகாலட்சேபம் 313
கதைக்கூத்து 186
கந்தன் கண்ட வள்ளி 221

கப்பல் கட்டுங்கலை 8
கபடி 189
கபாலக்கூத்து 202
கபாலம் 183
கபிலர் 9
கம்பேசுவரர் 165
கய்ப்பர் 46
கயிலாசநாதர் கோயில் 116
கர்னாடக இசை 291, 292
கரக ஆட்டம் 189
கரக ஆட்டக்காரர் 325
கரகக் கோயில் 73, 160
கரகம் 183
கரணக் கூத்து 183, 235
கரணம் 184, 334
கரந்துவரலெழினி 241
கராத்தே 35
கரியமாணிக்கப் பெருமாள் கோயில் 167
கருங்குழி 310
கருத்துக்கலை 36
கருத்து விளக்கக் கற்பனை 37
கருநாடக இசை 45, 86, 93
கருவூர்த் தேவர் 127
கல்யாணி 328
கல்லறைகள் 147
கலங்கரை விளக்கம் 8
கலாயோகிகள் 42
கலிநடக்கூத்து 236
கலிநடம் 184, 334
கலியாண சுந்தரனார் 32
கலைமகள் 28
கலைஞர் கருணாநிதி 261, 265
கலைமாமணி ஜெயலட்சுமி 217
கவிகுஞ்சர பாரதியார் 218
கவியின் கனவு 265
கவின்கலை 35
கழல் நிலைக்கூத்து 183, 229
கழியாட்டம் 183
கழுகுமலை 159
களப்பிரர் 214
கவம்கண்ட கவிஞன் 264
கற்பனை ஓவியம் 14
கற்பாறை ஓவியங்கள் 107
கற்றளி 154
கன்னையா நாயுடு 258
கனோய்சியர் 42
காகிதப்பூ 261
காஞ்சி 13, 70
காட்சிக்கலை 36
காட்சி ஓவியம் 14
காடுகாள் 274
காபாலம் 61
காபாலிகம் 22
காமியம் 161
காரைக்கால் அம்மையார் 70
காலக்கணிதம் 4
காலக்ஷேபம் 322
காவடியாட்டம் 183
காவிரிபூம்பட்டினம் 111, 112, 151, 152, 153
காளத்தியப்பன் 17
காளாமுகம் 22
காளிதாசன் 25
கானபாடி 313
கானடா 328
கிரிக்கட் 35
கிரேஸி மோகன் 263
கிருஷ்ணன் நாடகசபா 260
கிருஷ்ண பக்தி இயக்கம் 63
கிருஷ்ண தேவராயர் 71
கிருஷ்ணர் 134
கிருஷ்ணமாரி குறவஞ்சி 221
கிருஷ்ணய்யர் இ. 307
குகைக் கோயில்கள் 73
குடக்கூத்து 183, 184, 210, 236, 334
குடையாடல் 210
குடைவரைக் கோயில் 115, 156
குண்டலம் தண்டையார் வரதப்பக் குழுவினர் 317
குணநூல் 182
குதிரையேற்றம் 35
கும்பகோணம் வாணி விலாச சபா 258
கும்பேசர் குறவஞ்சி 218
கும்மிப் பாடல்கள் 298
குமரகுருபரர் 28, 103
குமார கனகாசபா 257
குரக்குபடை வீடுகள் 147
குரவை 179, 181, 183, 184, 334
குரவைக்கூத்து 208,209,236,333
குரோடோவங்கி 265
குலோத்துங்கன் 167

குலோத்துங்க சோழன் 165,215
குற்றாலக் குறவஞ்சி 216
குறம் 215
குறவஞ்சி 215, 251, 253, 254
குறவஞ்சி நாடகம் 217
குறிஞ்சி யாழ் 12
குன்றக் குரவை 209
குன்றக்குடி 159
கூத்தக்கானம் 313
கூத்தநூல் 61
கூத்தர் 173, 185, 230, 306, 322
கூத்திருமானியம் 310
கூத்து இயக்ககானம் 315
கூத்துக்கலை 117, 181, 205
கூத்துப் பட்டறை 257, 267
கூத்து மானியம் 310
கூத்து யட்சகானம் 315
கூரம் 158
கூரம்பட்டயம் 309
கேசவனார் 89
கைக்கோளர்கள் 178
கைலாசநாதர் கோயில் 158
கொக்குடி கோயில் 73, 160
கொட்டிச்சேதம் 61, 243
கொடுகொட்டி 61, 186, 202, 210, 243
கொடும்பாளூர் 163
கொற்கை 153
கோட்டியப்பர் கோயில் 167
கோடியர் 206, 207, 230, 231, 305, 306
கோடியர் கூத்து 307
கோவிந்தசாமி ராவ் 257
கோவை அய்யாமுத்து 265
சக்தி நாடக மன்றம் 260
சக்கலத கொம்பே 336
சக இருதயர் 42
சகோடயாழ் 12
சகஸ்ரநாமம் எஸ்.வி. 260
சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் 258, 316
சங்கரா பரணம் 298
சச்சப் புடவெண்பா 96
சச்சிதானந்த வடிவம் 53
சடகோபன் வி.வி. 218
சடுகுடு 35, 189
சண்முகம் த.க. 259
சதாரா 46
சதாவதானம் கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர் 258
சதிரவிட நங்கை 250
சதிர விட நாயகர் 250
சதிராட்டம் 43
சதுரங்கம் 35
சதுரங்கம் கதி 237
சந்தவகை 322
சந்திரசேகரர் 69
சந்திரன் 66
சபைக்கவி 306
சம்பந்தன் 317
சம்பு இலக்கியம் 322
சமையற்கலை 34
சயந்தம் 182
சர் ஜான் மார்ஷன் 147
கே. ஜே சரசா 224
சரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சி 217
சாக்கைக் கூத்து 250
சாக்கை மாராயன் 215
சாக்கை மாராயன் விக்கிரம சோழன் 250
சாக்ரடீசு 53
சாந்திக் கூத்து 183, 184, 185, 250, 334
சார்ப்புச்சுவை 40
சாரங்கதேவர் 45
சாளுக்கிய போர் 309
சிக்கல் நவநீத ஈசுவரர் 219
சிங்கபெருமாள் கோயில் 156
சிங்களக் கூத்து 183
சிங்காநல்லூர் திரிவிக்கிரமர் 279
சிங்கிக்கூத்து 248
சித்தன்னவாசல் 29, 66, 119
சித்திரக்கூடம் 125
சித்திர காரப்புலி 116
சித்திரசபை 137
சித்திரப்பாவை 224
சிதம்பரம் 168
சிதம்பரனார் டி.கே. 217
சிந்துவெளி நாகரிகம் 106
சிந்து வெளிநாகரிக காலம் 45
சியாமளா என். 307
சியாமா சாஸ்திரிகள் 93
சியாமளா பாலகிருஷ்ணன் 223

சிலப்பதிகாரம் 8
சிலம்பம் 35
சிவகாமியின் சபதம் 201
சிவபெருமான் 60
சிவானந்தநடனம் 43
சிவாஜி கணேசன் 266
சிவாஜி நாடகமன்றம் 262
சிற்பக்கலை 13
சிகண்டன் பாரசிவன் 215
சீதைப்பாண்டி 190
சுக்கிராசாரியார் 262
சுடலை மாடன் 323, 324
சுதஞ்சனன் 245
தஞ்சாவூர் சுதர்சன சபா 258
சுதை ஓவியம் 66, 104
சுந்தர பாண்டியன் 168
சுந்தரம் எஸ்.டி. 265
சுந்தரமூர்த்தி நாயனார் 126
சுந்தரர் 127
சுந்தராம்பாள் கே. பி. 259, 265
சுப்பராயாச்சாரி நாடகக்குழு 257
சுப்பிரமணியத்தம்பிரான் 317
சுபத்ரா 224
சுரங்கள் 293
சுரகுரு 220
சுவர் ஓவியங்கள் 29, 66, 104, 115
சூடிக் கொடுத்த சுடர்க்கொடி 32
சூரியநாராயண சாஸ்திரி வி. கோ 213
செங்கல்பட்டு 308
செங்கிடாக்காலன் 323
செங்குட்டுவன் 70
செங்குந்தர்கள் 178
செங்கோட்டியார் 12
செதுக்கு கோயில்கள் 73
செந்தில் குறவஞ்சி 218
செம்மார் 13
சென்னியன் 89
சென்னை 308
சேக்கிழார் 43, 92, 307
சேரமான் நாயனார் 126
சே வாஸ்டேஜ் நிறுவனம் 260
சைத்ய காரி 116
சைவ சித்தாந்தம் 22, 158
சொக்கக் கூத்து 183, 235
சொக்கட்டான் 35
சொக்கன் 32
சோதிட நூலோர் 13
சோமாஸ்கந்தர் 117
சோமேசுவரன் 65
ஞாழற்கோயில் 73
டர்னர். ஆர். எல். 25
டெண்டுல்கார் 268
த்ரிவலி 198
தங்கப் பதக்கம் 262
தச்சர் 13
தஞ்சை பெருவுடையார் கோயில் 66
தஞ்சைப் பெரிய கோயில் 164
தட்டார் 13
தண்டாயுதபாணிபிள்ளை கே.என். 22, 218
தப்பட்டை 325
தமிழ் இசை 291, 292
தமிழ்க் கூத்து 183, 184
தமிழரசி குறவஞ்சி 219
தமிழிசை 90
தர்மராசாகோயில் 312
தருமராசர் ரதம் 68, 147
தர்மஸ்தலா கோயில் 310
தரைப்பாடி வீராசாமி 318
தளவானூர் 73, 156
தளிச்சேரி பெண்டுகள் 250
தாதாபுரம் 47
தாய் இராகங்கள் 294
தாயின்பி 21
தாராசுரம் 165, 166
தாலாட்டுப் பாடல்கள் 298, 299
தாளக்கட்டு 3
தாளசமுத்திரம் 96
தாளமத்தள பிரசங்கம் 310
தாளவகையோத்து 232
தாளவோத்து 96
தாஜ்மகால் 30, 146
தியாகராஜர் 93
திராவிடக் கலைகள் 49
திராவிடக் கட்டடக்கலை மரபு 48
திராவிடக் கலைமரபு 48
திராவிடம் 161
திராவிடச் சமயம் 63
திராவிட சிற்பக் கலை 75
திராவிட சிற்ப ரகசியம் 74

திராவிட நாடு 22
திராவிடப் பண்பாடு 49
திரிபுவனம் 165
திரிபுராந்தகர் 128
திருக்குற்றாலக்குறவஞ்சி 253
திருச்சி 73, 172
திருசிரபுரம் 156
திருச்செந்தூர் தொண்ட நாடகம் 253
திருஞானசம்பந்தர் 45
திருநந்திக்கரை ஓவியங்கள் 122
திருநாடகம் 249
திருநாவுக்கரசர் 214
திருப்பரங்குன்றம் 9, 159
திருப்பரங்குன்றமலை 112
திருமலைபுரம் 159
திருமலைநாயக்கர் 137
திருமால் 32
திருமாவளவன் 111
திருமுதுகுன்றன் 215
திருமூலர் 74, 215
திருமெய்யம் 150
திருமேனி பிரியாதாள் 249
திருமலை நாயக்கர் 170, 171
திருமலை நாயக்கர்மகால் 171
திருவாரூர் 172
திருவாரூர் தங்கராசு 265
திருவாரூர் தியாகராசர் கோயில் 138
திருவாலங்காடு 71
திருவிளையாடல் 137
திருவெள்ளறைக் கல்வெட்டு 164
திருவானைக்கா 168
திருவெள்ளறைச் சாக்கை 215
திருவெள்ளறைச் சாக்கன் 249
திருஷ்டம் 14
திரைச்சேவகன் 313
திரௌபதியம்பன் 311, 312
திரௌபதி ரதம் 157
திசப்ர நடை 327
தீஷிதர் 93
துடி நிலை 229
துடிக்கூத்து 183, 210
துடியன் 90
துணங்கை 179, 182, 183, 208
துதியகம் 97
துர்கா எஸ்.ஏ.கே 212
துளைக்கருவி 1
தூக்குமேடை 261
தெங்குத்திட்டு 315
தெருக்கூத்து 256, 303
தெருக்கூத்து வகைப் பாவைக் கூத்து 317
தெருக்கூத்து இயக்கானம் 313
தெய்வமேறி ஆடல் 60
தெற்கத்திக் கூத்து 316
தென் மோடி 315
தென்னாற்காடு 308
தேசிக்கூத்து 183
தேசிய இயக்கம் 264
தேரோட்டிமகன் 260
தேவபாணி 89
தேவராட்டம் 183, 187
தேவிநாடகசபா 258
தையற்கலை 34
தொல்காப்பியர் 38, 40, 148, 203
தொல்காப்பியம் 86
தோடி 328
தோலாமொழித் தேவர் 45
தோற்கருவி 12
தோற்பாவைக் கூத்து 183, 330, 334
தோற்பாவை நிழற்கூத்து 332
தோற்பாவை 184
தோற்பாவை 334
நச்சினார்க்கினியர் 15, 113
நட்டுவப்பாங்கு 313
நடராசப் பெருமான் 43, 48,63, 70
நடராசர் சிலை 71
நடராஜ் சகுந்தலா 222
நடவுப் பாடல்கள் 298
நடுகல் 13
நந்திகேசுவரர் 186
நந்திவர்மப் பல்லவமல்லன் 158
நப்பண்ணனார் 112
நம்பியாரூரர் 43, 126
நரசிம்ம பல்லவன் 308
நரசிம்மவர்மன் 157
நரம்புக் கருவி 11
நல்லச்சுதனார் 89
நல்லூர் நடராஜர் 282
நன்னாகனார் 89
நாகரம் 44, 65, 161

நாகனார் 89
நாகார்ஜுனக்கொண்டா 173
நாகேசுவரன் கோயில் சிற்பங்கள் 196
நாங்கு நேரி வானமாமலை 325
நாட்டியம் 10
நாட்டை 328
நாட்டியமங்கை 15
நாடகமகளிர் 230
நாடக மய்யன் 313
நாடக மேடை 9
நாடக வழக்கு 60
நாதாந்த நடனம் 282
நாயன்மார்கள் 70
நார்த்தமலை 123, 163, 164
நானாவித நடனசாலை 215 248
நாற்காலிக் காரர்கள் 267
நிருத்தப் பேருரையன் 313
நினைவு கூர் கற்பனை 37
நிஜ நாடக இயக்கம் 257, 266, 267
நீர் வண்ண ஓவியம் 104
நீராழி மண்டபம் 172
நீலி அம்மன் கதை 328
நுண்கலை 35
நெய் வண்ண ஓவியம் 104
நெடுஞ்செழியன் 111
நெசவுக் கலை 7
நேமிநாதர் 134
நேஷனல் ஸ்கூல் ஆப் டிராமா 260
நேஷனல் தியேட்டர்ஸ் 262
பஞ்சபாண்டவர் இரதங்கள் 73, 157
பஞ்சமரபு 59, 87, 232
பஞ்சபாரதீயம் 232, 234
பட்டினப்பாலை 8
படகுத்திட்டு 315
படிமக் கலை 12, 45, 47
படுகளம் 311
படைப்புக் கற்பனை 37
பண்ணத்தி 305
பண்ணவர் 90
பண்ணை 305
பத்தமடை 167
பத்தினித் தெய்வம் 71
பத்ம சாலியர் 316
பத்மா சுப்பிரமணியம் 218, 223
பத்மாவதி திருமணம் 229
பத்மினி-ராகினி 223
பதினோராடல் 183, 242
பம்மல் சம்பந்த முதலியார் 257
பயலாட்டம் 304, 314
பரணர் 69
பரதக்கலை 184, 185
பரத சங்கிரகம் 96
பரத சேனாபதியம் 221, 232, 234
பரத நாட்டியம் 45, 47
பரதம் 232
பரதன் 184
பரமசிவம் 136
பரமேச்சுரவர்மன் 158
பரிசம் 180, 181
பரியம் 180
பரீட்சா 266, 267
பரிமேலழகர் 40
பல்லாங்குழி 35
பல்லாவரம் 116, 156
பழம் பஞ்சுரம் 294
பழைய பேட்டை பேட் முருகன் 325
பள்ளு 251, 254, 315
பள்ளு நாடகங்கள் 253
பனமலை 66
பனமலை தானகிரீசுவர் கோயில் 158
பனைமலை 117
பாஞ்சாலி சபதம் 224, 263
பாடினி 90
பாண்டரங்கம்61, 183, 202, 210
பாண்டிய மன்னன் 8
பாண்டியன் நன்மாறன் 110
பாண்டியன் நெடுஞ்சடையன் 205
பாண்டில் 35
பாணபுரத்து வீரன் 264
பாணர் 13, 128, 222, 230, 322
பாணன் 89
பாதல் சர்கார் 268
பாரதக் கதை 312, 310
பாரதக் கூத்து 312, 310, 311
பாரதயக்ஞம் 312

பாலமனோகரசபா 258
பாலையாழினி 88
பாவலர் பாலசுந்தரம் 265
பாவேந்தர் 30
பாவைக்குரவை 179
பாவைக் கூத்து 183, 330
பாவையாடல் 211
பாழி 196
பாஷாம் 48, 108
பிச்சாடனர் 69
பிச்சைக்காலன் 323
பிணக்குழிகள் 147
பித்தாமத்தர் 89
பிரெக்ட் 266, 268
பிலஹரி 328
பிள்ளைப்பாட்டு 229
பின்தேர்க்கரவை 229
பீரியர் கலைக்கூடம் 215
புக்கராயர் 134
புகழ்க்கூத்து 183
புடைப்புச் சிற்பங்கள் 67, 69
புரவியாட்டம் 331
புரசை தம்பிரான் 317
புரிசைக் கண்ணப்பதம்பிரான் 317
புலநெறி வழக்கம் 60
புறக்கூத்து 236
புனையா ஓவியம் 66
பூபாளம் 328
பூம்புலியூர் 214
பூரணம் விசுவநாதன் 263
பூரணவொத்து 96
பெங்களூர் சுந்தரமூர்த்தி 331
பெட்டனாகளார் 89
பெர்குசன் 146
பெரிய கோயில் 214
பெரிய புராணம் 321
பெரியாழ்வார் 32
பெருங்கட்டூர் பொ. இராச கோயில் 317
பெருங்கற்படை 72, 147
பெருங்கோயில் 73
பெருநாரை 232
பெருவள நல்லூர் 309
பெருவுடையார் கோயில் 124, 130, 138 165
பேடியாடல் 210
பேரறிஞர் அண்ணா 265
பேராசிரியர் 39
பேரியாழ் 12
பொதுவியல் கூத்து 183
பொம்மலாட்டம் 183, 331, 334
பொய்க்கால்குதிரை 183
பொருமுகவெழினி 241
பொறிப்புச் சிற்பங்கள் 67
பொன்னுச்சாமி தெருக்கூத்து 317
பைரவி 328
பௌத்தவிகாரர் 173
மகரயாழ் 12
மகாபரதகுடாமணி 211
மகாபாரதம் 321
மகுடக்கச்சேரி 326
மகேந்திர பல்லவன் 214
மகேந்திரன் 115
மகேந்திரன் 116
மகேந்திரவர்மன் 68, 118, 157
மகேந்திரவாடி 73
மண்டகப்பட்டு 115
மண்டைப்பாணர் 89
மண்ணீட்டாளர் 13
மணிக்கோயில் 73
மணிப்புரி 212
மணிமேகலை 8
மணிவாசகர் 31
மத்தவிலாசன் 116
மத்தவிலாசம் 214
மதங்கரர் 90
மதங்கியார் 247
மதராஸ் செக்ரடேரியர் சபா 258
மதிநுட்பக் கலைகள் 35
மதிவாணர் நாடகத் தமிழ் நூல் 232
மதிற்குடுமி 148
மதுரகவி பாஸ்கரதாஸ் 265
மதுரை 170
மதுரை இளம் பாலாசிரியன் சேந்தன் கூத்தன் 178, 206
மதுரை ஒரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனி 258
மதுரைக் காருலவியங் கூத்தனார் 232
மதுரைக் கூத்தனார் 178, 232
மதுரைத் தமிழ்க் கூத்தன் 178

நாகன் தேவனார் 206
மதுரை தத்துவ மீனலோசனி வித்துவ பால சபா 258
மதுரை தேவி பால வினோத சங்கீத சபா 258
மதுரைஸ்ரீபாலசண்முகானந்தா சபா 259
மதுரை மங்கள பாலகானபா 258
மதுரைத் தமிழ்க் கூத்தனார் 232
மயமதம் 161
மரக்கால் கூத்து 183, 210
மரப்பாவைக் கூத்து 330, 334,
மராட்டிய மன்னர்கள் 46
மருத்துவக்கலை 17
மருத்துவன் நல்லச்சுதனன் 89
மல்லாடல் 210,
மலையடிப்பட்டி 123
மற்கூத்து 183
மற்போர் 35
மனமோகன நாடகக் குழு 257
மகிஷாசுரமர்த்தினி சிற்பம் 196
மாக்ஸ் மியூலர் 45
மாணிக்கக் கூத்தர் 249
மாணிக்கவாசகர் 60
மாதவி 184, 180, 224, 241
மாமல்லபுரம் 73, 156, 157, 158, 173
மாமல்லப்புரச் சிற்பம் 5
மாரியம்மன் வழிபாடு 312
மாரியம்மன் தெப்பக்குளம் 171
மாவீரன் கம்சன் 262
மாற ஸ்ரீ வல்லபன் 67
மாறவர்மன் சுந்தரபாண்டியன் 169
மானசாரம் 44
மிசிரம் 65
மிதுனக் காட்சிச் சிற்பங்கள் 69
மீனாட்சி சுந்தரேசுவரர் கோயில் 170
மீனாட்சி சுந்தரனார் தெ. பொ. 39
முகாரி 328
முத்தமிழ்க்கலைகள் 51
முத்தமிழ்க் கோட்பாடு 49, 64.
முத்து சண்முகனார் 308
முத்துப்பட்டன் கதை 328
முதல் இராசராச சோழன் 313
முதலாம்பரமேசுவரவர்மன் 309
முதலாவது இராசராசன் 235
முத்தாரம்மன் கதை 328
முது கூத்தனார் 232
முரசொலி மாறன் 261
முருகன் 32
முருகியல் கலை 35
முருகு 32
முன்தேர்க்குரவை 229
மூவர் கோயில் 163
மூன்றாம் நந்திவர்மன் 309
மெலட்டூர் பாகவதமேளா 314
மெழுகுச் சீலை ஓவியங்கள் 66
மேர்ட் 171
மேரியோ புஸ்ஸகலி 49
மேலைச் சாளுக்கியர் 308
மேளகர்த்தா இராகங்கள் 294
மொகஞ்சதோரோ 147, 171, 272
மோகினி ஆட்டம் 217
மோகினி விலாசம் 220
மோதிரப்பாட்டு 232
யட்சகானம் 220, 303, 304
யட்சகானப் பாவைக்கூத்து 317, 333
யட்ச கானங்கள் 315
யட்சகான பயலாட்டம் 314, 317, 310, 333
யட்சகான இலக்கியங்கள் 336
யாழ்ப்பாணர் 89
யாழிசை நயம் 3
யானையேத்றம் 35
ரத்தினம் காவி என் 258
ராதா. எம். ஆர், 259
ராம பாலகானசபா 258
ராஜசுலோசனா 224
ராஜமாணிக்கம்பிள்ளை டி. எஸ். 258
ருக்மணிதேவி 221, 217
ரூபகோஸ்வாமி 40
ரோகணம் 161
ரோகிணி 66
லட்சுமிகாந்தன் 262
லதார்ச்சிகா 67
லாகுளீச சைவம் 22
வசைக் கூத்து 183
வஞ்சி மாநகரம் 111

வடஆற்காடு 308
வடக்குத்தி 316
வடமோடி 315
வடுகுக்கூத்து 183
வண்டியூர்த் தெப்பக்குளம் 171
வண்ணம் 89
வண்ணம் ஓவியம் 66
வயங்காக்கூத்து 245
வயிரியர் 89, 206, 230, 231, 307
வர்மக்கலை 35
வரதராசப் பெருமாள் கோயில் 135
வரதராசனார் மு. 322
வரலாற்று நாடகம் 245
வரிக்கூத்து 333, 237, 183, 187
வரிச்சாந்திக்கூத்து 183
வரிப்பாடல்கள் 58
வருணாபுரிக் குறவஞ்சி 218
வரையா மரபு 180
வல்லம் 73
வலம்படு கோமான் 182
வல்லாள ராசன் 316
வள்ளிக்கூத்து 183, 207, 229
வாழ்த்திய மாராயன் 313
வாதாபி 309
வாமனமுனிவர் 133
வால்மீகி இராமாயணம் 5
வால சரிதை நாடகம் 207
வாய்ப்பாட்டு 10
வாளமலை 183
விக்கிரமாதித்தன் 215, 309
விக்கிரமசோழ தேவன் 215
விசயாலயச் சோழச்சரம் 123
விசித்திர சித்தன் 115, 116
விசுவநாததாஸ் 265
வித்தம் 65
வித்யா 25
வித்யாவிந்த பல்லவ பரமேசுரர் கிருகம் 158
விநோதக்கூத்து 184, 185, 235, 236, 334,
வியட்நாம் விடு 262
வில்யாழ் 11
வில்லுப்பாட்டு 323
விலக்குறுப்பு 239
வில்வநாதர் கோயில் 167
விம்வகா ஃபைன் ஆர்ட்ஸ் 262
விறலி 9, 90, 178, 180, 182, 206, 230, 322
விளையாட்டுக்கலை 35
விளையாட்டு ஆயம் 305
விஜய வேணுகோபால் கோ308
விஜயலாய சோழீச்சுரம்163,164
வீதி நாடகம் 304, 307
வீதி நாடக இயக்கம் 266
வீர சைவம் 22
வீரணுக்க விஜயம் 250
வீராட்டானசுவரர் கோயில் 159
வீரபாண்டிய கட்டப்பொம்மன் 262
வீரமாமுனிவர் 335
வெண்கலக் கண்ணார் 13
வெறியாடல் 209, 229
வெறியாட்டு 183
வேசர கலைப்பாணி 173
வேசரம் 44, 161
வேட்டுவன் கோயில்159
வேத்தியல் கூத்து 183
வேம்பத்தூர் கண்ணன் கூத்தர் 206, 232
வேலன் வெறியாட்டம் 60
வேலன் 209
வேலாயுதபத்தர் 316
வேலூர் பாளையப்பட்டயம் 309
வேலைக்காரி 261
வேள்விக் குடிச்செப்பேடு 205
வேளச்சேரி விஷ்ணு 279
வேழம்பர் 248
வையாபுரி பிள்ளை எஸ். 203
வைரம் அருணாசலம் செட்டியார் 258
மூவே தூப்ராய் 48, 118
ஸ்டானிஸ்லாவ்ஸ்கி 266
ஸ்டெல்லா கிராமரிஷ் 123
ஸ்ல்கல் 145
ஹரப்பா 147
ஜம்புகேஸ்வரர் கோயில் 168
ஜமீந்தார் பாண்டித்துரை 316
ஜாத்ரா 266
ஜாதகக் கதைகள் 321
ஜெயப்பிரியா 224
ஜெயலலிதா 223
ஜேம்ஸ்பர்கூசன் 48

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவன வெளியீடுகள்

1.	பண்டைத் தமிழர் தொழில்கள்	ரூ. 45	00
2.	நிறனாய்வு அணுகுமுறைகள்	45	00
3.	தொல்காப்பியம்-சொல்லதிகாரம் எச்சவியல்	45	00
4.	தமிழகத்தில் ஆசீவகர்கள்	18	00
5.	தென்கிழக்கு ஆசிய நாடுகளில் தமிழ்ப்பண்பாடு	70	00
6.	சமயச் சொல்லகராதி	35	00
7.	மங்கலதேவி கண்ணகிக் கோட்டம்	15	00
8.	தமிழில் கதைப்பாடல்	25	00
9.	வாத்ய மரபு	20	00
10.	உ.வே.சா. ஒரு தமிழ் வாழ்வு	15	00
11.	தமிழ்தந்த வ.உ.சி.	15	00
12.	மன்றமலையடிகளார் தமிழ்க்கொள்கை	15	00
13.	தமிழர் கூத்துக்கள்	25	00
14.	மருந்து செய்முறைகள்	45	00
15.	தமிழ் நாவல்கள் (அகரவரிசை)	40	00
16.	தமிழ் வாழ்க்கை வரலாற்றிலக்கியம்	35	00
17.	மொழிபெயர்ப்பியல்	10	00
18.	நெல்லை மாவட்ட நாட்டுப்புறத் தெய்வங்கள்	15	00
19.	தேவநேயப் பாவாணரின் சொல்லாய்வுகள்	10	00
20.	பாவாணரும் தனித் தமிழும்	12	00
21.	இனிக்கும் இராஜநாயகம்	50	00
22.	இலக்கியத்தில் ஊர்ப்பெயர்கள்	22	00
23.	தமிழர் இசை	70	00
24.	இளங்கோவின் இலக்கிய உத்திகள்	12	00
25.	திராவிடமொழி இலக்கியங்கள்	35	00
26.	தமிழர் தோற்கருவிகள்	10	00
27.	தஞ்சை மாவட்ட ஊர்ப்பெயர்கள்	12	00
28.	சிந்து இலக்கியம்	8	00
29.	விவிலியம்-திருக்குறள்-சைவசித்தாந்தம் ஒப்பாய்வு	20	00
30.	தனவந்திரி குழந்தை வாகடம்	14	00
31.	தமிழரின் தாயகம்	10	00
32.	இஸ்லாம் வளர்த்த தமிழ்	15	00
33.	வர்ம சூத்திரம்	10	00
34.	தொலகாப்பியம்-இடையியல்	22	00
35.	செங்கை மாவட்ட ஊர்ப்பெயர்கள்	25	00
36.	A Tamil Reader Vol. I and. Vol. II,	65	00
37.	Hand Book Tamil An Auto Instructional Course	55	00
38.	Tamil Nadu-Bengal Cultural Relations	35	00
39.	Thirukkural-The Daylight of the Psyche	25	00
40.	Tamil Verse in Translation	40	00
41.	Tolkappiam Phonology & Morphology, An English Translation	25	00
42.	Temple Arts (Heritage of the Tamils)	50	00
43.	Karaikkal Ammaiyar	6	00
44.	Siddha Medical Manuscripts in Tamil	8	00
45.	Tamil Text (An Auto- Instructional Course)	25	00
46.	A Study of the Perunkathai	12	00
47.	Thiru Murugan	5	00