

காலந்தொறும் நாட்டியக்கலை



191
தமிழ்
SLI PR

தார்த்திகா கணேசர்

மேறுகூறியில் . . .

ஆடற்பிரானின் தலமான தில்லைக்
கோயிலின் கீழூக் கோபுரத்திற் காணும்
ஆடற் சிற்பங்களின் ஓவிய முத்திரைகள்.

காலந்தோறும் நாட்டியக்கலை

திருமதி கார்த்திகா கணேசன்

நாட்டிய இயக்குநர், நாட்டிய ஆசிரியை
கார்த்திகா ஆடற் கலையகம், கொழும்பு.

கொழும்பு.

1979.

காலந்தோறும் நாட்டியக்கலை

முதற் பதிப்பு 1979
உரிமை பதிவு

Natya Throughout the Ages
by Mrs. Karthiga Kanesar

Copyright (C) Author

C/o Karthiga Adal Kalaiyaham
30 A Frazer Avenue
Dehiwela — Sri Lanka.

ரூ. 15-00

Printed at Express Newspapers [Ceylon] Ltd. 185, Grandpass Road, Colombo-14.

Dust Jacket Printed at Arasan Printers, 30, Hyde Park Corner Colombo-2, and laminated by Ranco Printers and Publishers Ltd. 238/1, Galle Road, Colombo-3.

உள்ளஞ்செய்

முன்னுரை	i — iv
1. ஆபற் கலையின் தோற்றும்	1 — 12
2. ஆபற் கலையின் பரிணாமவளர்ச்சி	13 — 44
3. அழகூட்டும் ஆடல் யுக்திகள் அடவுகள் கரணங்கள்	45 — 62
4. அறிவுக்கு விருந்தாகும் அபிநுயம் நடனம் + அபிநுயம் = நாட்டியம்	63 — 84
5. சுவையூட்டும் நடிப்புக்கு சாத்தீக அபிநுயம், ஸ்தாயிபாவம்	85 — 100
6. பரத நாட்டியம் காலத்தை வென்ற தனியாடல்முறை	101 — 117
7. எமது நாட்டிய வடிவங்கள் “கூச்சப்புடி” தந்த “பரதம்”	118 — 123
8. எமது நாட்டிய மரபு அறிவுட்டும் ஜந்தாம் வேதம்	124 — 144
9. அழத்தில் நாட்டியம் எமது பிரச்சினைகள்	145 — 152

10. சமுத்தின் நாட்டியக்கலை	
அண்மைக்காலத்து ஆக்கங்கள்	153 — 168
11. நாட்டிய நாடகத்தின் தாக்கங்கள்	
சமுத்து அனுபவங்கள்	169 — 179
12. நாட்டியக்கலை விருத்திக்கு	
தத்துவமும், கோட்பாடும்	180 — 197
13. நாட்டியக்கலை விருத்திக்கு	
பார்வையாளரும், விமர்சகர்களும்	198 — 210
ஓளிப் படங்கள்	211 — 220
கட்டி	221 — 227

முன்னுரை

ஏனது ஆசிரியப்பிரானகியநாட்டிய கலா கேசரி பத்மநீர் வழியூர் இராமையா பிள்ளை அவர்களிடம் நாட்டியம் பயின்று, தாயகம் திரும்பிய காலை, இக்கலைக்கும் சமுதாயத்துக்கும் உள்ள உறவை தீவிரமாக ஆராயமுற்பட்டதன் பேரூக எனது முதல் நூலான “தமிழர் வளர்த்த ஆடற்கலைகள்” சென்னை தமிழ்ப் புத்தகாலயத்தினரின் பதிப்பில் 1969ம் ஆண்டு வெளிவந்தது.

நாட்டியக்கலை பயிற்சியின் பின்னர், அக்கலையை கையாளவதில் உள்ள பிரச்சினைகளையும், நாம் செல்ல வேண்டிய பாதையினையும் அந்நாலில் கொள்கை ரீதியில் தெளிவாக்கமுயன்றேன். அதனைத் தொடர்ந்து நடைமுறை ரீதியிலான எனது பங்கினை ஈழக் கலையுலகிற்கு செலுத்த முன் வந்தேன். 1972ல் எனது ஆடற்கலையகத்தை நிறுவி, தொடர்ந்து பணியாற்றி வருவதன் விளைவாக நடைமுறை கற்பித்த பாடங்கள் பல. இவற்றை உன்னிப்பாக ஆராயும் போது, கலையின் அபிவிருத்திக்கு மேலும் உதவும் வகையில் எமக்கென புதிய பாதைகளையும், கொள்கைகளையும் மட்டுமன்றி, காலத்தை வென்ற எமது நாட்டிய மரபினையும் அந்த மரபிற்கு உடந்தையான பணபாட்டிற்கு நாம் வாரிசுகள் என்பதையும் மேலும் தெளிவாக்க முடிந்தது. இத்தெளிவுகளும், சிந்தனைகளும் கட்டுரைகளாக மலரவேண்டும் என “தினகரன்” ஆசிரியர் திரு. இ. சிவகுருநாதன் அவர்கள் மீண்டும் விரும்பினார். தொடர்ச்சியாக அரையாண்டுக் காலம் தினகரன் வாரமஞ்சி மூலம் கலா ரசிகர்களுடன் எனது சிந்தனைகளைப் பரிமாறிக் கொண்டேன். இவை யாவும் இங்கு நூல் வடிவில் அடங்குகின்றன.

நாட்டியக்கலை வளர்ச்சிக்கும் விமர்சனம் வேண்டும். விமர்சகன் என்போன், கலைஞரும், ரசிகனும் இணையும் கட்டத்தில் தோன்றுபவன். இரசிகனானவன், தான் சுவைத்த கலையினை விசேட ஆர்வத்துடன் அனுகும் போது, கலையின் பல அம்சங்களையும் தெளிவாகக் காண்பதுடன், அக்கலையாக்கங்களின் சிறப்புகளையும், அவற்றின் ஆக்கியோனுக் விளங்கும் கலைஞரின் திறமைகளையும், அவனின் பிரச்சினைகளையும் புரிந்து கொள்கிறுன். இதுவே விமர்சகனின் முதற்கட்டமாகின்றது. இக்கட்டத்தில், விமர்சகன் கலை பற்றிய சகல தரவுகளையும் கிரகிக்கின்றன. கலையாக்கங்களை கண்டு சுவைப்பதுடன், கலையின் சமூக வரலாற்று மற்றும் பண்பாட்டு ரீதியிலான விசேட குணவியல்புகளை நூல்கள் மூலமும் கலைஞர்களுடன் தொடர்பு கொண்டு பணியாற்றுவதன் மூலமும் இத்தரவுகளைச் சேகரித்துக் கொள்கிறுன் விமர்சகன்.

நாட்டியக் கலை விமர்சகனுக்கு இச்சிறிய நூல் ஓரளவு உதவும் எனில் மிகையாகாது, நாம் ஏலவே கூறியவாறு விமர்சகன் என்போன், கலைஞரும், இரசிகனும் சந்திக்கும் மட்டத்தில் பிறப்பதால், இந்நால் நாட்டியத்தில் ஈடுபடும் கலைஞர்களுக்கும் நாட்டிய இரசிகர்களுக்கும் பயன்படுவது கண்கூடு. இன்று எமது நாட்டில் பெருந்தொகையான இளஞ்சந்ததியினர் நாட்டியம் பயிலுகின்றனர். இவர்களினிடையே தான் எதிர் கால ஆக்கக் கலைஞர்கள் உருவாக வேண்டுமெனினும், தாம் எதற்காக இதைப் பயிலுகின்றனர் என்பதில் தெளிவு பெறத் தேவையற்ற மிக இலம் வயதினிலேயே இவர்கள் நாட்டியம் பயிலத் தொடங்குகின்றனர். (அத்தகைய ஒரு மாணவியாகவே யானும் சிறுவயதினில் நாட்டியம் பழகினேன்). தொடர்ந்தும் தீவிரமுடன் பயிலவும், கற்ற கலையைப் பயன்படுத்த வும் இயற்கையாகவே ஆர்வமுடையவர்களுக்கு இந்நால் ஒரு வழிகாட்டியாக விளங்கும்.

பெற்றேர்களும், நாட்டியக்கலையின் சிறப்புகளையும், அதன் சமுதாயப் பணியினையும் புரிந்து கொள்வதற்கும் இந்நால் உதவுகின்றது. நாட்டியக்கலையில் ஏற்கனவே ஈடுபட்டுள்ள இளம் கலைஞர்களுக்கும் ஆக்கபூர்வமாகப் பணியாற்றுவதற்கான, மனோதிடத்தையும், துணிவையும் இந்நால் அளித்தல் வேண்டுமென்பதும் எனது நோக்கு.

நாட்டியக் கலைபற்றிய தவறுஞ கருத்துக்கள், நாட்டியத்தின் நோக்கம்பற்றிய விரோதமான கணிப்புகள், எம் மிடையே இன்று பரவியுள்ளன. இதற்கான காரணங்கள் பல: எமது பண்பாடு, மரபு என்பன தவறாகக் கணிக்கப் பட்டமை; அதன் விளைவாகக் கலைவளர்ச்சி தேக்கமடைந்தமை; இத்தேக்கத்தின் பேருக எம்மிடையே ஏற்பட்ட சிறுமையுள்ளினை மறைப்பதற்கு, தமிழினதும், தமிழர்களினதும் பண்டைய சிறப்பினை பொற்காலத்துக்கான தொரு நியமமாகப் போற்றியும், அதே வேளையில் மனித குலம் என்ற வகையில் இற்றைவரை நாம் வளர்ந்தும், பரிணமித்தும் வந்ததை மறைத்து இருட்டிப்புச் செய்தமை போன்றன சில காரணங்கள்.

இத்தகைய சூழலில், தமிழ்க் கலை வளர்ச்சிக்கு எவ்வரே னும் துணிவுடன் ஆக்கபூர்வமான வழிகளில் செயல்பட முனையும்போதும், அத்தகையோரின் ஆக்கங்கள் மக்களிடையே பரவலாக அறிமுகம் செய்யப்படாது மண்டிக்கிடக்கின்றன. இதற்கு உடன்தையாக உள்ளவர்கள் உண்மையான கலை உணர்வும், கலையார்வமும் அற்றவர்களேயெனினும், சமுதாயத்தில் ஆதிக்கம் செலுத்தும் இத்தகையோர், தற்காலிகமாகவெளினும் மக்களின் சுயசிந்தனைக்குத் தடையாக விளங்குகின்றனர்.

ஆகவே, தமிழர் வளர்த்த நாட்டியக் கலையையும், அது சூழத்தில் வளர்வேண்டிய முறையையும், பொதுமக்கள் சுயமாகச் சிந்திப்பதற்கும் இந்நால் இடமளிக்கின்றது.

வேறு வார்த்தைகளில் கூறுவதெனில் இந்நாலி ன் நோக்கம் நாட்டியக் கலையை ஐனரஞ்சகப்படுத்துவதும், அதை ஓரளவு புரிந்து ரசிப்பதற்கும், நாட்டிய விமர்சகர் களின் ஆய்வுக்கு உதவுவதும் என்னாம். எனவே இந்நாலில் தேவைக்கு மேலாக நாட்டிய நுட்பங்களையோ, முத்திரைகளின் வகைகள் மற்றும் அபிநிய வகைகளின் பட்டியல்களையோ சேர்க்கப்படவில்லை. விலைவாசிகளும், வாழ்க்கைச் செலவும் ஏறிக்கொண்டே போகும் இந்நாட்களில் ஏற்கனவே வெளியான நாட்டிய நூல்களிலுள்ள தரவுகளை மீண்டும் வெளியிடுவதால் நூலின் விலை ஏறுவது கண்கூடு.

சென்ற ஏழு ஆண்டுகளாக, யான் நாட்டியக் கலைப் பணியில் ஈடுபட்டிருந்ததாலே, எனக்கும் அதன் மூலம் ஈழத்தின் நாட்டியக் கலை வளர்ச்சிக்கும் உதவியோர் பலர். அவர்கள் யாவரும் எனக்கு அறியுமானவர்கள்; சிலர் நண்பர்களுமாவர். ஆனால் இவர்களுக்கும் மேலாக யான் நேரடியாக அறியாதவர்களும், அறிந்துகொள்ள முடியாதவர்களுமான இரசிகர்கள் உள்ளர். இவர்கள் வேறு ஒரு தூண்டுதலுமின்றி எனது ஆக்கப்பணியினை சரியாக மதிப்பிட்டு, எனது நாட்டியங்களுக்கு மண்டப வாயிலிலேயே நுழைவுச் சீட்டுப்பெற்று பார்வையாளராக வருகைத்தருகின்றனர். பரத நாட்டியக் கச்சேரிக்கும், தமிழரின் மேடைக் கலைகளுக்கும் தாமாகவே நுழைவுச் சீட்டு வாங்கும் 'மரபு' இல்லாத எமது இன்றைய சமுதாயத்தில், எனது நாடகங்களுக்கு சுயமாகவே நுழைவுச் சீட்டுப்பெற்று வருபவர்களை நாட்டியக் கலையின் ஆதரவாளர்களாகவும், விமர்சகர்களாகவும் கருதி அவர்களுக்கே இந்நாலினை அர்ப்பணித்து எனது நன்றியைக் கூறிக்கொள்ள விரும்புகிறேன்.

இக்கட்டுரைகளை நூல் வடிவிற் காண்பதற்கும் விநியோகிப்பதற்கும் முன்னின்று உதவிய விரகேசரி நிறுவகத்தினருக்கு எனது மனப்பூர்வமான நன்றி. நூலினது மேலுறையை அழகாக அச்சிட்டு வழங்க முன் வந்து உதவிய அரசன் அச்சகத்தினருக்கும், அதற்கு பொலிவைனைஸ் குளேரரட்டு ஆடை போர்த்தி மெருகூட்டியரான்கோ அச்சகத்தினருக்கும் யான் என்றும் கடமைப்பாடுடையேன்.

கார்த்திகா கணேசர்

கொழும்பு.
1979-03-04.

1. ஆடற் கலையின் தோற்றும்

புராதன சமூகத்தில் ஆடல்கள்

கலைகளில் ஒன்றே ஆடற் கலை. கலை என்பது மனிதனின் தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்வதற்கான அறிவையும், ஆற்றலையும் குறிக்கும். செயல் திறமை, அழகூட்டும் ஆற்றல் கள், சுவை பயக்கும் வல்லமைகள் என்பனவற்றைக் கலை எனும்போது நாம் உணர்ந்துகொள்கிறோம். அதாவது செயல், திறமை, பயன், அழகு, சுவை எனும் அமிசங்களைக் கலைகளில் நாம் காண்கிறோம். மனித குலத்துக்குத் தேவையான அறிவின் அடித்தளத்தினின் றும் உருவான வல்லபங்கள் யாவும், ஒரு காலத்தில் கலைகளாகக் கருதப்பட்டன. சர்வகலாசாலை, பல்கலைக் கழகம் எனும் சொற்கள் இந்த அடிப்படையிலேயே உருவானவை. கற்றுக்கொண்டு செய்யும் தொழில்கள் யாவும் கலைகள் எனில் மிகையாகாது. கற்றல் என்பது வெறும் புத்தகக் கல்வி மட்டுமல்ல; கண்ணால் பார்த்து, மனதால் உணர்ந்து செய்ய முற்படும் தொழில்களும் கற்றுக்கொண்டவையே,

இந்த உண்மையினை மனங்கொண்டே கலைகள் அறுபத்து நான்கு என எமது முன்னேர் கூறினர்.

காலப்போக்கில் ஆடல், பாடல், சிற்பம், ஒவியம் இலக்கியம், கவிதை போன்ற அழகுகூட்டும்—சுவை தரும் தொழில்களில் ஈடுபடுவோரே கலைஞர்கள் என வகுக்கப் பட்டனர்.

தொழிலில் உயர்வு தாழ்வும், சமூகத்தில் வர்க்கங்களும் தோன்றியதன் விளைவாகவே, கலைக்கும், கலைஞருக்கும் புதிய விளக்கம் கொடுக்கப்பட்டது.

உணவின் பொருட்டு வேட்டுவ வாழ்க்கை நடத்தி, நாடோடியாகத் திரிந்த மனித குலம், காலப்போக்கில் பயிர்ச் செய்கையில் ஈடுபட்டு நிரந்தரக்குடியேற்றங்களை அமைத்துக்கொண்டது. வேளாண்மையை நிரந்தரமாகச் செய்வதற்கு ஆற்றுப் பள்ளத்தாக்குகளே உகந்தவை எனக் கண்ட மனிதன், அவற்றில் குடியேறித் தனக்கு வேண்டியதை உற்பத்திசெய்யும் முறையை விருத்தி செய்துகொண்டான். இதனால் ஓய்வு கிடைக்கவும், தன் ணைச் சுற்றியுள்ள சூழலை உன்னிப்பாக ஆராயத் தொடங்கி னன். தனது சமூகத் தேவைகளுக்காக, இயற்கையையும், சுற்றுடலையும் பயன்படுத்தும் வகையிலான தொழில்களையும், திறமைகளையும் கையாண்ட மனிதன், மறு புறத்தில் தனது உள் உணர்வுகளின் தேவைகளுக்கான ஆடல், பாடல், சூத்து, கவிதை போன்ற அழகியற் கலைகளையும் ஆக்கிக்கொண்டான். இக்கலைகளும் அவ்வப்போதைய சமுதாய அமைப்பினை நிலை நிறுத்துவதற்கான பயன்பாட்டுக் கலைகளாகவே விளங்கின.

இவ்வாறு, உலகின் பல பாகங்களிலும் தோன்றிய மனித சமுதாயங்கள் ஏற்படுத்திக்கொண்ட வாழ்க்கை முறை, தொழில்கள், திறமைகள் மற்றும் அழகியற் கலைகள் யாவும் அவ்வச் சமுதாயங்களின் பண்பாடு, அல்லது நாகரிகம் எனத் திரட்சியாகக் கூறப்படுகின்றன.

ஆயினும், இன்றைய நாட்டு மக்களைப் பொறுத்தளவில் சமூக, பொருளாதார, தொழில் நுட்ப மாற்றங்களால் அவர்களின் வாழ்க்கை முறை பண்டை முறையினிறும் பெரிதும் மாறுபட்டு, உலக மக்கள் யாவருக்கும் பொதுவானதொரு விஞ்ஞான யுகப் பண்பாட்டினை உருவாக்கினாலும், ஒவ்வொரு நாட்டினருக்கும் உரிய கலாசாரச் செல்வங்களில் ஒன்றாக விளங்குவன் அழகியற் கலைகளே. தொழிற்றுறை ரீதியில் தமிழ்ப் பெண்மனை ஒரு வர் சிறந்த சத்திர சிகிச்சை நிபுணராகலாம்; எஞ்சினியராகலாம். இவையெல்லாம் தமிழ்ப் பெண்ணின் பண்பாடுக்கு ஏற்றனவா என்ற கேள்வி எழுவதில்லை. ஆனால், ஆடற் கலையைப் பொறுத்தளவில், அவள் பரதம் ஆடுவதே தமிழ்மரபாக, பண்பாடாகக் கொள்ளப்படும். மாருக அவள் ஆடவருடன் கைபிடித்து ‘போல்-ரும்’ நடனம் ஆடினால், அது தமிழ்ப் பெண்ணுக்கு ஏற்ற பண்பாடாகக் கொள்ளப்படமாட்டாது. இங்கு தமிழ்ப் பண்பாடுகள் சிறந்தனவா அல்லவா என்பதல்ல எமது தற்போதைய பிரச்சினை. இங்கு கூற வந்தது, அழகியற் கலைகள் போன்று எமது உள்ளுணர்விலிருந்து வெளிப்படும் கலைகள், மதக் கோட்பாடுகள் என்பனவே. எமது இன்றைய வாழ்விலும் பண்டைப் பண்பாடுகளை வாழுவதைத்துக் கொண்டிருக்கின்றன. இவற்றினின்றும் ஒரு மக்கிய உண்மையை நாம் அறிகின்றோம். பெருந் தொழில் வளர்ச்சியும், விஞ்ஞானமும் எமது புறவாழ்வில் ஏற்படுத்திய மாற்றத்திற்கேற்ப எமது சிந்தனைகளும், உணர்வுகளும் உடனடியாக மாற்றமடைவதில்லை. எமது முன்னேர் திரட்சியாக அளித்துவிட்ட பண்பாடு எமது சிந்தனைகளை வலுவாகக் கொள்விப் பிடித்துள்ளது. ஆகவேஇசுக்கிந்தனை வழியாகப் பிறக்கும் எமது அழகியற் கலைகளும், எமது பண்பாட்டிற்கு ஒத்தணவாகக் காண்பதில் வியப்பில்லை.

அழகியற் கலைகளானவை வெறும் பண்பாட்டுச் சின்னங்களாக மட்டும் இருப்பதெனில், அவை இன்றைய சமு

தாயத்தின் ஜீவன் உள்ள கலையாக விளங்க முடியாது. வெறும் காட்சிப் பொருளாகக் கவே இருக்கும். எதற்கும் ஒரு சமுதாயப்பணி இருக்கும்போதுதான் அது சாவின்றி நிலை பெறும். வெறும் அழகுக்காக வேளாண்மை செய்வதில் கூட யே. ஆகவே அழகியற்கலையைக் கற்பவர்கள் அக் கலையின் மரபை மட்டும் அறிந்தால் போதாது. அக் கலைக்கும், சமுதாயத்திற்குமிடையே நிலவேண்டிய உறவையும், கலையின் சமுதாயப் பணியினையும் இனங்களுக்கு வேண்டும். இல்லாவிடில் அக்கலையைக் கற்ற வளைவு ஒரு பயனுமின்றி, யாவும் விரயமாகிவிடும்.

காலத்தோடு வளர்ந்து, கவின்மிக்க தனியொரு கலையாக விளங்கும் இன்றைய ஆடற் கலை எவ்வாறு தோன்றியது? இதுபற்றி மானிடவியல் அடிப்படையில் சுருக்கமாக விளக்குவோம். ஆதிகால மனிதன், மனிதக் குரங்கின்த்திலிருந்து பிரிந்து புதிய இனமாகக் குறுவாகியது யாவரும் அறிந்ததே. கைகளின் உதவியால் மரங்களிலிருந்து உணவுகளைப் பறிக்கவும், எதிரிகளைத் தாக்கும்போது கொட்டன்களை ஏந்தவும், கற்களைசீவும் மனிதக் குரங்கினம் பழகியிருந்தது. இதனால் கைத் திறமை விருத்தி அடைந்து, ஈற்றில் கற்கத்தி போன்ற ஆயுதத்தையே செய்யும் நிலையில் மனிதக் குரங்கு மனிதனுக்கியது. கையில் ஏற்பட்ட மாற்றம் இத்தொல் மனிதனின் பிற உறுப்புக்களையும் படிப்படியாகப் பாதித்தது. அத்துடன் மந்தைப் பழக்கத்தைக் கொண்ட குரங்கினத்திலிருந்து தோன்றியமையால் மனித இனத்திலும் சமூகப் பண்புகள் காணப்பட்டன. தேவையின் நியித்தம் மனித இனத்தில் ஒருவரோடு ஒருவர் தொடர்பு கொள்ளும் ஆரம்ப கட்டத்தில் உடல் அசைவுகள் தொடர்புச் சாதனமாக அமைந்தன. மறுபுறத்தில் மனிதனின் குரல்வளை சீர்பெற்று, மெல்ல மெல்ல அர்த்தம் பொதிந்த தெளிவான ஒவிகள் கிளம்ப, அதையடுத்து வேலை செய்யும் உடலசைவுக் கேற்ப ஒத்திசையும் பிறந்து

கார்த்திகா கணேசர்

5

தது. இங்கு நாம் புராதன ஆடவின் தோற்றுத்தைக் காண்கிறோம்.

புராதன காலத்தில் இயற்கை உலகையும், குழலையும் மனிதனால் புரிந்துகொள்ள முடியவில்லை. முடிவில்லாத ஆகாயத்தையும், அதன் அழகையும், சக்தியையும் கண்டு மனிதன் திகைத்தான். பருவ காலத்தின் சுழற்சியையும், பயிரினம் வாடுவதையும், திரும்பவும் தளரிப்பதையும் உற்று நோக்கிய மனிதன், அதற்கும் அப்பாறப்பட்டதொரு சக்தி தனது வாழ்வையும், தேவைகளையும் கட்டுப்படுத்துவதை உணர்ந்தான். உணவு, உடை, உறையுள் யாவும் இச்சக்தி அளிக்கும்கொடையாகவே கருதப்பட்டது. இச்சக்தியை மகா வல்லமை பொருந்திய ஒருவனுக்கக்கொண்ட புராதன மக்கள், இவனைக் கொடியவனாகவும், பழிவாங்குவனாகவும் கருதினர். இவ் 'வல்லபன்' கோபங்கொள்ளஞ்சோபாது இடிமுழக்கம், பயங்கர சூருவளி, பூமியதிர்ச்சி போன்ற நிகழ்வுகளின்டியாக பூமியில் வதியும் ஜீவராசி களுடன் உரையாடுகின்றன; ஆர்ப்பரிக்கின்றன என மக்கள் நம்பினர்.

தமது மொழி இம் 'மகாவல்லபனுக்கு' புரியாதெனக் கண்ட மக்கள், அவனின் கோபத்தைத் தனிப்பதற்கும், தமது தேவைகளை அவனிடம் வேண்டிப் பெறுவதற்கும் ஆட்டத்தாலும், அபிநயத்தாலும் கூற முற்பட்டனர். உதாரணமாக மழை வேண்டும் என விரும்பும் மக்கள், முகில்கள் சேர்வதை, இடு-மின்னலை மற்றும் மழை பொழி வதை அபிநயம் பண்ணி ஆடினர். தானியம் வளர்வது போலவும், இனவிருத்தியை பாவனை செய்து முப்பலவிதமாக ஆடினர். இவ்வாடல்கள் யாருக்காக ஆடப்பட்டதோ, அக்கடவளர்கள் இவர்களுக்குச் செவிமடுப்ப வர்களாகத் தெரியவில்லை. ஆகவே மேலும் விறு விறுப்பாக உயரக் குதித்து ஆடினால் கடவுளர்களின் கவனத்தை ஓரளவேணும் சர்க்கலாமென மக்கள் நம்பினர். இதனால்

லேயே இவர்களின் அபிநயக் குறியீடுகளும், செய்கைகளும் பெரிதும் மிகைப்படுத்தப்பட்டதோன்றுகிறது. காணப்பட்டது.

சமூகப் பணி கொண்ட இப்புராதன கூத்துக்கள், குழுக்களாகவே ஆடப்பட்டன. ஒத்திசையாக அமைந்த புராதன முழவு வாத்தியங்களின் ஒலியும், ஆடலும் சேர்ந்து மக்களுக்கு ஒருவித கிளர்ச்சியையும், மகிழ்ச்சி யையும் ஏற்படுத்தின. இக்குழுக்களில் ஒருவன் எனோயோரைவிட அழகாகவும், திறமையாகவும் ஆடியிருப்பான். ஆட்டத்தின் நோக்கத்தை, மகாவல்லபம் பொருந்திய தமது கடவுளர்க்கு, தெளிவாகப் புரியும் வண்ணம் இவன் ஆடுவதைக் கண்ட மக்கள், தமது தேவைகளைக் கடவுளர்க்கு எடுத்துச் சொல்லவல்ல தலைவருக, அவனைக் கொண்டாடினர். இவ்வாறே சமுதாயத்தில் புரோகிதன் தோன்றுகின்றன.

தனது ஆட்டத் திறமையால் மக்களின் மேல் ஆதிக்கத்தைச் செலுத்தவும், மக்களின் மதிப்பைப் பெறவும் விரும்பிய பூசாரி அல்லது புரோகிதன், ஆட்ட முறைகளில் புதிய குறியீடுகளையும், உத்திகளையும் புகுத்தி மக்கள் தன்னுடன் சேர்ந்து குழு நடனங்களில் ஈடுபட முடியாதவாறு பார்த்துக்கொண்டான். எனவே, பூசாரியும் அவனது வழிபாட்டுக் கிரியைகளும் ஆடற்கலை படிப்படியாக வேருன்றி வளர்வதற்கு உடன்தையாகின.

மறு புறத்தில் வேட்டையாடுதல், மிருகங்களைக் கொல்லுதல் போன்ற அத்தியாவசிய செயல்களை பூர்வீக மனிதர் பாவனை செய்யும்போதும், கூத்து முறைகள் ஆடல்வகைகள் உருவாகின. இன்று எம்மிடையே வாழும் பழங்குடி மக்களின் வாழ்க்கையை ஆராயும்போது, புராதன மக்களின் ஆடல்களையும், அவற்றின் சமுதாயப் பணியினையும் ஊகித்துக்கொள்ளலாம். ஆதிவாசிகள் சிலர், புதருக்குள் ஒளிந்திருக்கும் விலங்குகளை வேட்டையாடுவதுபோல் ஆடுவர். புதரிலிருந்து ஒலி வருவதுபோலக் குரலாலும்,

இசைக் கருவிகளாலும் ஒவிப்பர். அடிப்பட்ட விலங்கு துடிப்பதுபோல் ஆடுவர்.

பெண்கள் மாண்களாகவும், ஆண்கள் வேட்டைக் குழுவினராகவும் பிரிந்து நின்று ஆடுவார்கள். மீன் பிடித் தொழிலில் ஈடுபடுவோரும், காற்றுடிப்பது, படகு மிதப்பது, வலை வீசுவது, படகு கரை சேர்வது போன்றெல்லாம் ஆடுவர். இவர்களெல்லாம் ஏதோ கலையழகுக்காக, பொழுது போக்கிற்காக இவற்றை ஆடவில்லை. தமது உணவு, உடை, உறையுள் என்பவற்றிற்கு இயற்கையுடனும், குழலுடனும் தீவிர போராட்டத்தில் ஈடுபடவேண்டிய மக்கள் குழு, வேட்டை, போர் போன்ற தொழில்களைத் தொடங்க முன், அவற்றைப் பாவனை செய்து ஆடினால் இயற்கை தம் செயல்களைப் போன்ற செயல்களைப் புரிந்து தமக்கு உதவும் என நம்பினார். இதைப் போலிச் செயல் மந்திர முறை (Sympathetic-Magic) என்பர் மாணிடவியலாளர்.

இன்று எமக்கெல்லாம் இது நம்பமுடியாத தொன்றுகத் தென்படும். ஆனால், இன்றும் எமது உள்ளூர்க் கிராமங்களில் 'கொடும்பாவி' எரிப்பதுண்டல்லவா? கிராமத்தில் மழை பெய்யாவிடில், ஒரு கொடும்பாவியே காரணம் எனக் கொண்டு, வைக்கோலால் ஆள் உருவமொன்றைச் செய்து, அதற்கான சடங்குகளுடன் இரவில் கிராமத்தெருக்களினாடாக இழுத்துச் சென்று சுடலையில் எரிப்பார்கள். இதனால் மழை பெய்யுமென்று இன்றைய விஞ்ஞான யுகத்தில் வாழும் மக்கள் நம்பினால், புராதன ஆதிவாசிகள் போலிச் செயல் ஆட்டங்களில் ஈடுபடுவது வியப்புக்குரிய தொன்றல்ல.

மக்களிடையே தொடர்புச் சாதனமாக மொழி வளர்ச்சி பெறுத ஒரு கால கட்டத்திலே, தொழிலைப் பாவனை செய்து ஆடும் ஆடல்களே இளம் தலைமுறையினருக்குப் பயிற்சி அளிப்பதற்கான முக்கிய முறையாகவும்

இருந்தன. அத்துடன் வேல், சட்டி முதலானவற்றைக் கொண்டு ஆடுதல், என்றும் போருக்குத் தயாராயிருப்ப தற்கான பயிற்சியை அளித்திருக்கும். ஆகவே, சுருங்கக் கூறின், குழு வாழ்க்கையில் வாழ்ந்த ஆதிவாசிகளுக்கு ஆடல்கள் பயனுள்ளதாரு தொழிலாக, செயலாகக் காணப்பட்டன. மக்களின் வாழ்வு, உழைப்பினாலும், அறிவினாலும் முன்னேற்றமடைய இத்தகைய குழு ஆட்டங்கள் தமது பணியை இழந்துவிடுவதும், சமுதாயத்தின் பண்பாட்டு எச்சங்களாக நிலவிப் பரிணமித்து கிராமிய நடனங்களாகினா.

பழந்தமிழர்கள் மத்தியில் வழக்கிலிருந்த சில முக்கிய ஆடல் வகைகளைச் சங்க இலக்கியங்களின்மூலம் நாம் அறி கின்றோம். இவற்றில் துணங்கை என்பது ஒருவகை. இது, முடக்கிய இரு கைகளையும், விலாப்புடைகளில் ஒற்றி யடித்துக்கொண்டு அசைந்தாடும் ஒருவகைக் கூத்து. பதிற் நூப்பத்து எனும் சங்க நூலில் இவ்வாடவின் விவரங்களை அறியலாம். (ஐ-ம்: பாடல்கள் 45, 77, 57, 13. ‘பழுப் புடை யிருகை முடக்கியடிக்கத் துடக்கிய நடையது துணங்கை’ என்கிறது வேறொரு பாடல்). போர்க்களத் தில் இறந்து கிடக்கும் சடலங்களுக்கு மத்தியில் இவ்வாடல் நடைபெறும். பண்டை நம்பிக்கையொன்றின் வழியாகவே இவ்வாடல் பிறந்தது. பின்மை தின்னும் பேய்மகளிர், போர்க்களத்துப் பினங்களைத் தின்று களிப்பு மிகுதியினால் ஆடுவதாக நம்பிய மக்கள், தாழும் அதே போல ஆடினால், பகைவரை மேலும் மேலும் கொன்று குவிப்பதற்குப் பேய்மகளிர் தமக்கு உதவுவர் என்ற நம்பிக்கையில் மக்கள் போர்க்களத்தில் துணங்கை ஆடினர். துணங்கை என்பது துளங்கு என்ற அடியாற் பிறந்தது. துளங்கு என்பது துள்ளல் என்பதைக் குறிக்கும். எனவே துணங்கை என்பது துள்ளியாடும் ஓர் ஆடல் வகையைக் குறிப்பதேயன்றி, ஆடும் களத்தையோ, பொருளையோ

குறிப்பதல்ல. போர்க்களத்தில் ஆடுவது போலவே விவசாய விழாக்களிலும் துணங்கை ஆடுவதுண்டு.

வெறியாடல் என்பதும் ஒரு புராதன ஆட்டம். இது பண்டைய மக்களின் முக்கிய சடங்குகளில் ஒன்று எனச் சங்க நூல்கள் காட்டுகின்றன. கெட்ட தேவதைகளை விரட்டுவதற்கு மக்கள் குழுவினரின் பூசாரி ஒருவன் தெய்வத்தை வழிபட்டு இவ்வாடலை ஆடுவான். இதனால் தெய்வாடம் எனவும் இதைக் கூறுவர். சங்க இலக்கியத்தில் வேலன் எனப்படும் பூசாரி, காதல் வயப்பட்ட தலைவியிட மிருந்து கெட்ட தேவதைகளை விரட்ட அமர்த்தப்படுகின்றன. அவனும் முருகக் கடவுளின் பெயரை உச்சரித்து, மந்திரம் சொல்லி, ஆட்டைப் பலிகொடுத்து வெறியாடல் ஆடுகின்றன. இதனால் இது வேலஞாட்டம் எனவும் அழக்கப்படுகின்றது.

ஆட்டக்காரன் மிகவும் அழகான ஆடை அலங்கார ஒப்பனைகள் செய்துகொள்வான். ஓவ்வொரு தெய்வத்திற்கும் ஏற்ற ஓப்பனை செய்யப்படும். ஆட்டக்காரனின் முகம் கோரமாக்கப்படும் வகையில் வெவ்வேறு பூச்சுக்கள் பூசப்படும். செந்திறமான வெட்சி மலர்களை வேலன் அணிந்த தாகச் சங்கப் பாடல்கள் கூறும். சங்க இலக்கியம் கூறும் வெறியாட்டத்தை ஒத்த ஆடல்கள், கிழக்கிலங்கையில் கண்ணகி வழிபாட்டு விழாக் காலங்களில் ஆடப்படுவதுண்டு. இது தெய்வாட்டம் எனப்படும். சிங்கள மக்களிடையேயும் இத்தகைய சடங்குகளடியாகப் பிறந்த ஆட்டங்களுண்டு.

நம்பிக்கைகள், சடங்குகள் என்பனவற்றின் அடியாகத் தோன்றிய பண்டைய ஆடல் வகைகளில்குரவை என்பதும் ஒன்று. இது, பெண்கள் வட்டமாக நின்று கைகோத்து ஆடும் கூத்து. மந்தை மேய்க்கும் மக்கள், வேட்டுவர், மலைவாசிகள் குரவை ஆடுவர். ஆயர் பாடியில் இடையர் மகளிரால் ஆடப்படுவது ஆய்ச்சியர் குரவை, இவர்களின்

வாழ்வில் அவ்வப்போது ஏற்படும் சில நிகழ்வுகளைத் தூர்ச்சுகுனமாகக் கொண்டு, இதனால் தமக்கு வரவிருக்கும் துன்பம் நீங்கவேண்டுமென்த் தமது குல தெய்வமான கண்ணை வேண்டி ஆய்ச்சியர் குரவையாடுவர். இடையர் குல வாழ்வில் ஏற்படும் அசம்பாவித நிகழ்ச்சிகள்—பசுக்கள் நடுங்குதல், பசுவின் கழுத்தில் கட்டிய மணி தானே அறுந்து வீழ்தல், உறியில் இருந்து இருக்கிய வெண்ணெண்ய உருகாமை என்பவை—தமது குலத்துக்கு வரவிருக்கும் துன்பத்தைக் காட்டுவதாக இம்மக்கள் நம்புவர்.

மலைவாசிகளின் மழைக்குரிய தெய்வும் சேயோன் அல்லது முருகன். மழை வேண்டும் காலத்தில் மழைக்கு குறவர்கள் குரவைக் கூத்தாடி முருகனுக்கு வழிபாடு இயற்றுவர். வேட்டுவ குல மக்கள் தமக்கு வேட்டை கிடையாத போது ஜயை எனும் குல தெய்வத்தின் கோபமே காரணமெனக் கருதுவர். இதை நிவர்த்திப்பதற்கு இளம் பெண் ஒருத்தியை ஜயைபோல் அலங்கரித்து — புலித் தோல் உடையும், புலிப்பல் தாலியும், பன்றியின் கொம்பினால் ஆன பிறையும் அணிவித்து—அவளை ஊர்வலமாக அழைத்துச் சென்று ஜயையின் கோவில் முன்றவில் ஆடுவர். இது வேட்டுவரி எனப்படும்.

மங்குடி மக்கள் தமது தேவைகளின் நிமித்தமும், வழிபாடல்களுக்காகவும், துணங்கை, சூரியை, வெறியாடல், வேட்டுவரி போன்ற குழு ஆடல்களை ஆடும்போது அவற்றில் உணர்ச்சி பாவமும், ஆடலும் வெகு இயல்பாகவே காணப்படும், இவற்றை ஆடும் மக்களுக்கு இந்த ஆட்டங்கள் அவர்களின் “உலகியல் வழக்காகவே” தென்படுகின்றன. ஆகவே அவர்கள் தமது உள்ளுணர்விலிருந்து இயல்பாகவே வெளிப்படுத்தும் உணர்ச்சிகளும், சந்தர்ப்பமுமே ஆட்டத்தைக் கட்டுப்படுத்துகின்றன. இதற்கு மாருக புராதன ஆடல்கள் பரினமித்து விருத்தி பெறும் போது, அங்கு ஆடலானது உலகியல் வழக்கினின்றும் விடு

பட்டு நாடக வழக்காகின்றது. இந்நிலையில் உணர்ச்சிகள், பாவங்கள் யாவும் நடிக்கப்பட்டு வெளிப்படுவதால் அவற்றில் ஒருவித போலித் தன்மை பொதிந்துள்ளது. ஆகவே மிகபுராதன ஆட்டத்தில் இயல்பான உணர்ச்சியும் தாள லயமும் ஆகிய இரண்டுமே முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன. எனவே அன்றைய காலகட்டத்தில் அடவுகள், முத்திரைகள், பாத நிலைகள் போன்ற நுண்கலை இலக்கணங்களை, நாடகத் தன்மை கொண்ட ஆடலுக்கு வேண்டிய ஆடல் இலக்கணங்களைக் காண முடியாது.

ஆடல் வகைகள் வெறும் சமூகத் தேவைகளுக்காக அன்றி, பொழுதுபோக்கு கலையாகவும் பரினமிக்கும் வகையில் சமூக மாற்றங்கள் ஏற்படத் தொடங்கின. குலமரபுக் குழுக்களாக சிதறிக் கிடந்த புராதன கூட்டுச் சமூகங்கள் சில அழியவும், சில சேர்ந்து வளரவும், இவற்றின் போர்த் தலைவர்கள் நிரந்தரத்தலைமை பெற்று அரசார்கள் ஆகின்றனர்; ஒரு புறத்தில் வேந்தரின் புகழ்பாடி அரசுக்கு ஆக்கம் தேடுவதே ஆடற் கலையின் சமூகப் பணியாக, மறு புறத்தில் மக்கள் மத்தியில் ஆடற் கலையானது சடங்கு களுக்கும், பொழுதுபோக்கிற்குமென ஏற்ற வடிவங்களைப் பெற்றது.

இப்புதிய சமூகம் பெற்றெடுத்த ஆடல் வகைகள் யாவை? அவற்றின் வடிவங்கள்தான் என்ன? இக்கேள்வி களுக்கெல்லாம் நாம் அச்சொட்டான—தீர்க்கமானவிடையை அளித்துவிட முடியாது. காரணம்—ஆடல் என்பது அசையும் அல்லது இயங்கும் கலை. ஆடிக் கொண்டிருக்கும் போதுதான் அது ஆடலாகும். இத்தகைய அசையும் கலைக்குத் தொல் பொருட்களோ, அகழ்வாராய்ச்சிகளோ தீர்க்கமான சான்றுகளை அளித்துவிட முடியாது. ஓவியம், சிறபம் போன்ற நிலையான (அசைவற்ற) கலைகளைளில், புராதன குகை ஓவியங்கள், சிற்பங்கள் அழிவின் றிக்கிடைப்பின் இவை தகுந்த சான்றுகளாகும்.

ஆயினும் எமது முன்னேர் அளித்த ஏணை கலைச் செல்வங்களினின்றும். பண்டை ஆடற் கலை பற்றி ஓரளவு அறிந்து கொள்ள முடியும். தமிழகத்தில் மூவேந்தர் ஆட்சி தொடங்கிய காலத்தில் வழக்கிலிருந்த ஆடல் வகைகளைத் தமிழ் இலக்கியங்கள் காட்டுகின்றன. இவற்றுள் சிலப்பதிகாரம் எனும் காப்பியம் இசை நடனம் பற்றிப் பல தகவல்களைத் தருகின்றது.

கோவலன் எனும் பெரும் வணிகன், தனது மனைவி கண்ணகியை மறந்து ஆடல் பாடல்களில் வல்லவளான மாதவி எனும் பொது மகளிர் குலப் பெண்ணெருத்தியை அடைந்து, அல்லலுற்ற கதையே சிலப்பதிகாரம். இது கி. பி. 5ம் நூற்றுண்டிற்கு முற்பட்டதல்ல என்பது ஆராய்ச்சியாளர் கருத்து. ஆடல் மகளிர் ஒருத்தியை கதாபாத்திரமாகக் கொண்டதால், சிலப்பதிகாரத்தில் ஆடல், பாடல் பற்றிய தகவல்கள் கிடைப்பது இயல்லே. காப்பிய ஆசிரியரான இளங்கோ மரபு ரீதியாக அக்காலத்தில் பரிணமித்திருந்த ஆடல் வகைகளிற் சிலவற்றையும், ஆடற் கலையுடன் சம்பந்தப்பட்ட சில விடயங்களையும், சிலப்பதிகாரப் பாடல்களில் விவரித்துள்ளார். ஆகவே தமிழர் வளர்த்த ஆடற் கலையின் வரலாற்றைத் தொகுப்பதற்கு சிலப்பதிகாரமும் முக்கியதொரு சான்றுள்ளின்றது.

2 ஆடற்கலையின் பரிணை வளர்ச்சி

வரலாறு காட்டும் சான்றுகள்

சிலப்பதிகாரத்தில் ஆடற் கலையானது பூர்வீக நிலையினின்றும் ஓரளவு விருத்தி பெற்ற நிலையை அடைந்து விட்டது. சடங்குகளினடியாகப் பிறந்த ஆடல் வெவ்வேறு திசைகளில் கிளைவிட்டு வளர்வதை அங்கு காண்கிறோம். பொதுமக்களின் பார்வைக்காக, பொழுதுபோக்கிற்காக பதினெடு வகை ஆடல்கள் அன்று வழக்கிலிருந்தன. அல்லியம் என்பது பெண்கள் ஆடும் குழு நடனம். ஏழு எட்டு அல்லது ஒன்பது பெண்கள் கைகோத்து வட்ட வடிவில் சுற்றிச் சுற்றி ஆடுவது. இதனின்றும் பரிணமித்தது இன்று நாம் ஆடும் பலவகை கும்மி நடனங்கள். கொடு கொட்டிச் சேதம் என்பது வீர பாவுத்தைக் காட்டும் வகையிலான விறுவிறுப்பான ஆட்டம். ஓர் ஆணும் பெண்ணும் சிவன்—பார்வதியாகப் பாவனை செய்து ஆடுவது. அல்லது ஓர் ஆண் அர்த்த நாரீஸ்வரனாக (பாதி ஆண், பாதி பெண் வடிவம்) பாவனை செய்தும் ஆடுவது, புராதன வெறியாடலின் அடியாகக் கலைப் பொலிவுடன் பரிணமித்தது இவ்வாடல். எமது நடராஜர், அர்த்தநாரீஸ்வரர் சிற்பங்கள் இந்த ஆட்ட நிலைகளையே காட்டுகின்றன. எமது சிராமங்களில்

நடைபெறும் கரகம் ஆட்டத்தைக் காணுந்தோறும், சிலப் பதிகார காலத்திய குடக் கூத்து நினைவிற்கு வரும். தலையில் பல குடங்களை வைத்து தோள்களால் மேலும் குடங்களை ஏறிந்து ஏந்தி ஆடுவது குடக் கூத்து எனப்படும். நவீன 'சர்க்கல்' தொழில் நுட்பத் திறமைகளையும் குடக் கூத்து போன்ற ஆடல்களில் நாம் காணமுடிகின்றது.

குடைக் கூத்து எனப்படுவதும் இத்தகையதொன்றே, கையில் குடையொன்றைப் பிடித்துக்கொண்டு குறுக்காகக் கட்டியுள்ள கயிற்றில் ஏறி நின்று ஆடுவது. இன்றைய 'சர்க்கல்' களிலும் இதை நாம் காண்கிறோம், மல்லாடல் என்பது இருவீரர்களின் மற்போரைச் சித்திரிக்கும் ஆடல். பைரவி போல் ஓப்பனை செய்து உடல் முழுவதும் வெண் சாம்பல் பூசிச் சுடலையில் நின்று ஆடும் ஒரு வகை உக்கிர ஆட்டத்தை பான்டரங்கம் என்பர். (ஆதியில் பரமசிவனே இவ்வாறு ஆடியதாகக் கூறுவர்). சடங்குகளின் டியாகப் பிறந்த உக்கிர ஆட்டமே இது.

மேற்கூறிய ஆறு ஆடல் வகைகளும் நின்ற நிலையில் ஆடுவது. நிலத்தில் படிந்து அல்லது வீழ்ந்து ஆடும் வகை களும் உண்டு. துடியாடல் என்பது துடிப்பறை எனப்படும் தோற்கருவி உடுக்கு முழங்க, முருகன் கடல் அலைகளுக்கு மேல் கிடந்து ஆடியதாக மரபு. நடைமுறை ரீதியில் பார்க்குமிடத்து, இது பட்டகு செலுத்துவதைக் காட்டும் ஆடலாக இருக்கலாம். பேடாடல் என்பது பெண் வேடம் அணிந்து பார்ப்போர் சிரிக்கத் தகுந்தவாறு ஆடுவது. அதாவது முகம் பெண் போல் ஓப்பனை செய்யப்பட்டு, (ஆனால் மீசையுடன்!) பெண் தன்மையைக் காட்டும் மார்ப கங்கள் வைத்தும், ஆண் தன்மையுடைய கைகளில் காப்பு கள் இட்டும் ஆடப்படுவது. ஆடுவோன், நிலத்தில் கிடந்தும் வளைந்தும் சிருங்கார பாவத்துடன் ஆடும்போது மிகுந்த நகைப்பையூட்டுவதாகும்.

மரக்கால் ஆடல் என்பது மரத்தாலான பொய்க் காலுடன் ஆடுவது. இது நாற்கால் விலங்குகளைப் பாவனை

செய்து ஆடுவதாக இருக்கலாம். கைகளிலும் கால்களிலும் மரக் கழியைக் கட்டி விலங்கு போல் ஓப்பனை செய்து ஆடுவது.

பாவைக் கூத்து என்பது ஆண்களை மயக்குவதற்கேற்ற வகையில் நிலத்தில் இருந்தும் படிந்தும் ஆடுவது. மோகினி ஆட்டமென்பதும் இவ்வகையினதே. கடையம் என்பது இந்திராணி ஆடியதாகக் கூறுவர். வத்ஸ்யாயனரின் காம சூத்திரம் எனும் நூலில் இந்திராணியானவள் காம லீலை களுக்கான ஆடல்களிலும் நிலைகளிலும் வல்லவள் எனக் கூறப்படுகின்றது. இதனின்றும் கடையம் என்பதும் பாவியல் உணர்வுகளைத் தூண்டத்தக்க ஆடல் என ஊகிக்க இடமிண்டு.

பொதுமக்கள் அனைவரும் கண்குகளிக்கத்தக்க இத்தகைய எளிமையான ஆடல்கள், கடை தழுவிய கூத்துகள் அல்லது நாட்டிய நாடகங்கள் என்பவற்றிற்கும் பயன்பட்டிருக்கும் என என்ன இடமுண்டு.

இவற்றைத் தவிர, கலைப் பொலிவும், ஆட்ட நுனுக்கமும், சிருங்கார ரசமும் கொண்ட கவின் கலை ஆடலும் சிலப்பதிகார காலத்தில் வழக்கிலிருந்தது. இவற்றினடியாகவே நாம் இன்றைய பரத நாட்டியக் கலையை எமது ஆடற் செல்வமாகப் பெற்றுள்ளோம்.

கூட்டுத் தொழிலில் ஈடுபட்டிருந்த புராதன மக்களின் ஒத்திசை அசைவுகளினடியாகப் பிறந்த ஆடலும் பாடலும், ஓரளவு நுட்பம் பொதிந்த கலைகளாக பரினமித்துவந்ததைச் சிலப்பதிகாரம் காட்டுகின்றது.அத்துடன், மொழியை உள்ளடக்கிய கலைகளான இயல், இசை, நாடகம் (கூத்து) என்பன தனித் தனியாக வளர்ந்துவரும் கட்டத்தையும் சிலப்பதிகார காலத்தில் காணகிறோம். அதாவது, தமிழ் என்பது 'முத்தமிழ்' எனும் அந்தஸ்தைப் பெறுவதற்கான தொடக்க காலப் பகுதி இது. அந்நியராட்சியின் விளைவால் தமிழ் மொழியானது மேலும் பயன் தரும் மொழியாகப்

பரினமிக்க முடியாத நிலையில், எம்மவருட் பலர் பூர்வீக காலம் தொட்டு தமிழ் முத்தமிழாகவே பிறந்தது எனக் கூறி அமைதி காண்பர். ஆனால், தமிழானது முத்தமிழாக விளங்கத் தகுந்த காலம் அல்ல சங்க காலம். இயலையும், இசையையும் தனித்தனிப் பிரிவுகளாகக்கொள்ளும் பண்பு அப்போது தோன்றவில்லை. சங்க இலக்கியங்கள் யாவும் பாடல்களாகவே அதாவது பாடவேண்டியவையாகவே இருந்தன. உழைப்பின் விருத்தியால் ஏற்பட்ட தொழிற் பிரிவுகள், சமூகப் பிரிவுகள், நாகரிக வளர்ச்சி, மதங்களின் செல்வாக்கு என்பனவே ஆடற் கலைஞர்களையும், இசைப் புலவர்களையும், இலக்கிய புலவர்களையும் தனித்தனிப் பிரிவினராகத் தோற்றுவித்தன என வரலாறு காட்டுகின்றது. ஆகவே, தமிழ் எனும் மொழி, முத்தமிழ் நிலையை அடைவது சமுதாயத்தின் வளர்ச்சியினடியாகவே.

(தமிழ் மக்கள் மத்தியில் விஞ்ஞானமும் தொழில்நுட்ப அறிவும் சுயமாகச் செறிந்து விருத்தி பெறும் கட்டத்தில் தமிழை ‘நாற்றமிழ்’ எனவும் கூறிப் பெருமையடையலாம்!)

ஆடல் பாடல்கள் மேலும் உயர் நிலையை அடைந்தது பல்லவ மன்னர் காலத்திலேயே. இக் காலத்தில்தான் கோவில்களில் ஆடற்பெண்கள் இடம்பெற்றனர், பல்லவ காலத்திய சமய குரவர்களில் ஒருவரான திருநாவுக்கரசரின் தேவாரம் ஒன்றில், இயல், இசை, நாடகம் என்பதைக் குறிக்கும் முகமாக முத்தமிழ் எனும் சொல் முதன்முதலாக காணப்படுகின்றதென்பர் இலக்கிய ஆராய்ச்சியாளர்.

மூல நோய் தீர்க்கும் முதல்வன் கண்டாய்
முத்தமிழ் நான் மறையும் ஆனாய் கண்டாய்
என்பன அந்த வரிகள்.

முத்தமிழுக்கு வித்திட்ட சிலப்பதிகார காலத்தில். பொதுமக்களுக்கும் கதை தழுவிய கூத்துக்கும் பயன்பட வல்ல ஆடல்வகைகளை முன்பு கண்டோம். சிருங்கார ரசம்

நிறைந்த, கலையழகு மினிர்ந்த ஆடல் முறையும் அக்காலத் தில் வழக்கிலிருந்தது. காதலுணர்ச்சியானது மக்கள் அநாகரிகமாகத் திரிந்த காலம் உட்பட எக் காலத்திலும் வியாபித்திருந்ததே. சங்க காலத்தில் இவ்வனர்வை அகநானாறுப் பாடல்கள் கலாரசனையுடன் கையாளுகின்றன. நாடகத் தமிழ் விருத்தி பெறும் காலையில், காதலுணர்ச்சி யையும் அதனால் வயப்பட்ட தலைவன் தலைவியின் இன்ப துன்பங்களையும் ஆடற்கலையில் காணுதல் இயல்பே. அக்காலத்தில் இதற்கான ஆடல்களை, அதற்கென உரிய நாடக மகளிர் ஆடினர். பரததையர் அல்லது பொது மகளிர் எனும் இப் பிரிவினர் காதலினபத்தைச் சந்தைப்படுத்துவதற்கெனத் தோன்றினர். மனித நாகரிக வளர்ச்சியின் ஓர் அம்சமே இது. இவர்களின் தொழிலுக்கு சிருங்கார ரசம் பொருந்திய ஆடலும் அவசியமாயிற்று. மாதவியும் பொது மகளிர் குலத்தினர் என்பதால், அவனும் சிருங்கார ஆடல்களை ஆடிக் கோவலலை மயக்கினார். இந்த ஆடல் களை அன்று வரிக் கூத்து என்றனர். அவரவர் பிறந்த நிலத் தன்மையையும் பிறப்பிற்கேற்ற தொழி ந் றன் மையையும் விளங்க நடிக்கப் பெறுவது வரி எனும் கூத்து. அகத் தினை உணர்வுகளை நடிப்பாக ஆடிக்காட்டும் ஆடல் மகளிரின் வரிகள், கண்கூடுவரி, காண்வரி, உள்வரி, புன் புறவரி கிளர்வரி, தேர்ச்சிவரி, காட்சிவரி, எடுத்துக்கோள்வரி என என் வகைப்படும். தலைவன் தலைவி சந்தித்தல், அறிமுகப்படல், கூடி இன்பம் பெறல், ஊடித் துன்பம் பெறல், ஊடித் துன்பம் அடைதல், தமது துன்பத்தைத் தோழியருக்கு கூறி, தாதுவிடுதல் போன்ற வெவ்வேறு ரச பாவங்களை காட்டவல்ல ஆடல் அபிநய முறைகளை இவ் வரிகள் குறிக்கின்றன.

பரதநாட்டியத்தில் ஆடப்படும் முக்கிய அம்சமான வரித்தில், சிலப்பதிகாரம் கூறும் ‘வரி’களின் சாயல்களை நாம் காணமுடிகிறது.

ஆடல் இலக்கணங்கள்

ஆடலானது, நடிப்பிற்குகந்ததொரு சாதனமாக உருவாகும்போது, குறிப்பிட்ட இரசபாவங்களைத் துல்லியமாக காட்டவெல்ல ஆடல் இலக்கணங்கள் தோன்றுவதும், இவற்றை முறையாகக் கற்பிப்பதற்கென ஆடல்ஆசான்கள் தேவைப்படுவதும் இயல்பு. சிலப்பதிகாரத்து அரங்கேற்று காதையில் ஆடல் ஆசான்பற்றிய வரிகளையேனும், நாட்டியக் கலையில் ஈடுபாடு உள்ளவர்கள் அறிந்திருத்தல் வேண்டும் எனக் கருதி, அவற்றை இங்கு தருகின்றேன்.

‘இரு வகைக் கூத்தின் இலக்கணம் அறிந்து, பலவகைக் கூத்தும் விளக்கினிற் புணர்த்து, பதினேர் ஆடலும், பாடலும், கொட்டும் விதிமான் கொள்கையின் விளங்க அறிந்து-ஆங்கு ஆடலும் பாடலும், பாணியும் தூக்கும் கூடிய நெறியிற் கொஞ்சத்தும் காலை— பிண்டியும் பினையலும் எழிற்கையும், தொழிற்கை கொண்டவகை அறிந்து, கூத்துவரு காலை— கூடைசெய்த கை வாரத்துக் களைதலும், வாரஞ் செய்த கை கூடையிற் களைதலும், ஆடல் செய்த கை பிண்டியிற் களைதலும், குரவையும் வரியும் விரவல செலுத்தி, ஆடற்கு அமைந்த ஆசான்.’

நாட்டிய ஆசிரியனின் தகைமைகளைக் கூறுவதன்மூலம் ஆடற்கலையின் அன்றைய வளர்ச்சியை இனங்கோ அடிகள் எடுத்துக் காட்டுகின்றார். ஒவ்வொரு பண்பியல் ரீதியில் ஆடற்கலையை நோக்கும்போது இரண்டு இரண்டு வகையாக ஆடலைப் பிரிக்க முடிந்தது. உதாரணமாக, எத்தகையோருக்கு முன் ஆடுவது என நோக்கின், ஆடலானது வேத்தியல், பொது இயல் எனவாகின்றது. வேந்தனது அவையில் கற்றேர் குழுமிய சபையில் ஆடத்தகுந்த நுட்பம் பொலிந்த ஆடல் வேத்தியலாகும். பொதுமக்கள் கண்டு

களித்தற்கு, ஏற்ற எளிமை நிலையில் நிகழும் ஆட்டம் பொதுவியல் ஆகும். ஆடலின் பயன் அல்லது விளைவு கருதி நோக்குமிடத்து, மக்கள் நன்மைபெற்று உயரவேண் டும் என்ற இலட்சியம் கொண்ட கூத்து சாந்திக் கூத்து எனப்படுகின்றது. கூத்தானது சமூக விருத்திக்குப் பயன் படவேண்டும் என்ற கோட்பாடு தொன்றுதொட்டேஉள்ள தென்பதை நாம் இங்கு மனங்கொள்ள வேண்டும். மறு புறத்தில் வெறும் களிப்பூட்டும் சாதனமாகக் கருதப்படுவது வினாக்கலைக் கூத்து எனப்படுகின்றது.

புகழ்கூத்து, வசைக் கூத்து என்பன முறையே போரில் வெற்றி கண்ட தமது மன்னனின் புகழ்பாடி ஆடுவதும், தோல்வி அடைந்த எதிரியை வசைபாடி ஆடுவதுமாம். ஆரியக் கூத்து தமிழ்க் கூத்து என்ற பிரிவுக்கு விளக்கம் கூறவேண்டியதில்லை.

மேற்கூறிய பாடல் வரிகளில் வரும் பிண்டி, பினையல், எழிற்கை, தொழிற்கை என்பன சிறந்த நாட்டியத்தை உருவாக்குவதற்கான நாட்டிய இலக்கணங்கள், இவற்றைத் தனித்தனியாக விரிவாக இனி வரும் அத்தியாயங்களிற் காணபோம். சுருங்கக் கூறின், சிலப்பதிகாரக் காலத்து நாட்டிய ஆசிரியன், கூத்தின் சகல இலக்கணங்களையும் அறிந்தவனாகவும், அவற்றுக்கான பாடல்களையும் இசை அமைப்புகளையும் தாளங்களையும் ஏற்ற முறையில் ஒன்றினைத்து, நாட்டியத்தை அமைப்பதில் வல்லவனாவன். இன்றைய மொழியிற் கூறுவதெனில் ஆடல் ஆசானானவன் சிறந்த நாட்டிய நெறியாளனாக (Choreographer) விளங்குவான் என்கிறது சிலப்பதிகாரம்.

எமது பரத நாட்டியத்தைப் பற்றிப் பரவலாக அறிந்தோர், நாட்டிய சாஸ்திரம் எனும் நூலையும் பெயரளவிலேனும் கேள்விப்பட்டிருப்பர். ஒரு சிலர், பரதநாட்டியத்தை விளக்கும் ஓர் இலக்கண நூல் இது எனவும் தவறாக என்னிக்கொண்டு, அரங்கேற்ற மலர்களில் எழுதியும்,

மேடைகளிற் பேசியும் வருகின்றனர். இந்திய நாடகத் தீவிரமாக வேண்டிய சுலபமாக அம்சங்கள் பற்றியும் அன்றுவரை அறியப்பட்டவற்றை ஒன்று திரட்டி, விதி முறைகளையும்; கலை நுட்பங்களையும் உருவாக்கி எழுதப்பட்ட முதல் நூலாக திய நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் காணப்படும் ஆடல் நிலைகள்; பலவித அபிநியங்கள் என்பவற்றின் விளக்கம் நாடகத்துக்கான நடிப்பின் விளக்கமே. காலப்போக்கில், இந்த விதி முறைகளை அடியாக்ககொண்டு ஆடற் கலையானது தனித்து இயங்கத் தகுந்த கலையாகப் பரிணமித்ததால் இன்றும் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கூறப்பட்ட ஆட்ட விதிமுறை களின் மரபில் எமது நடனம் விருத்தி பெற்றதைக் காண்கிறோம்.

எமது நாடக மரபு

நாட்டிய சாஸ்திர காலத்தில் நாடகத்துக்கென இந்தியாவில் ஒரு மரபு அல்லது சம்பிரதாயம் உருவாகிவிட்டது. தேவர், அசரர், அரசர் அல்லது இவ்வுலக மக்களின் தீரச் செயல்களை, இவர்கள் சம்பந்தப்பட்ட கதைகளை நடித்துக் காட்டுவது நாடகம் என நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும். கதாபாத்திரங்கள் முற்றிலும் இயல்பு வழுவாமல், அதாவது, இயற்கையில் நடைபெறுவதுபோலவே (இதை ஆங்கிலத் தில் Realism என்பர்) நடிப்பதெனில், அங்கு கலைப் பொலி வுக்கும் கலையாகக்குத்திற்கும் இடமில்லை எனக் கருதிய அன்றைய நாடகக் கலைஞர்கள் நாடகத்துக்கென ஒரு மரபை உருவாக்கினர். இதை ‘நாட்டியதர்மி’ என வடமொழியிற் கூறுவர். நாடகத்தில் வரும் பல்வேறு இரசங்களையும், உணர்ச்சிகளையும், நிகழ்ச்சிகளையும் சற்று மிகைப் படுத்திக் காட்டும் போதுதான் அது நாடகக் கலையாகின்றது. இந்த மிகைபடுத்தலானது திறம்பட இயங்கும்போது இரசிகர்களும் திருப்தியடைகின்றனர். நாடகமும் வெற்றி பெறுகின்றது. நடிப்பானது கலையழகுடன் மிகைப்பட்டு வருகிறது. நடிப்பானது கலையழகுடன் மிகைப்பட்டு வருகிறது. அனிகள், ஒப்பனைகள். இசை என்பனவேண்டும் என்பது இந்திய நாடக (நாட்டில்) தர்மத்தின் கோட்பாடு வடமொழியில் நாட்டியம் என்பது நாடகத்தையே குறிப்பதை இங்கு நாம் மனங்கொள்ள வேண்டும்.

மேற்கூறிய நாடகக் கோட்பாட்டிற்கு வரலாற்று ரீதியான காரணமும் உண்டு. நாடகத்தின் காலம், களம், சூழல் என்பவற்றை மேடையில் சித்திரிப்பதற்கு அன்று மேடை உத்திகள், காட்சிப் பொருள்கள் கிடையா. இந்திலையில், கதாநாயகரின் உணர்ச்சிகள், பாவங்களை மட்டுமல்லாமல், நாடக சம்பவத்தின் காலம், களம், சூழல் என்பவற்றையும் இரசிகர்களின் மனதில் பதிய வைப்பதற்கு நடிப்பையே நாம் நம்பவேண்டும். இதற்கு ஆட்டம், அபிநியம், இசை என்பன நடிப்பின் சேவகர்களாக விளங்குகின்றன. ஆகவே ஒட்டுமொத்தமாக நடிப்புச் சிறப்பாக அமைந்ததென நாம் கூறும்போது, அங்கு நடிப்பின் துறைகளான ஆட்டம், அபிநியம், இசை என்பன சிறப்பாக அமையவேண்டுமென்பதில் சந்தேகம் இல்லை.

ஆகவே, ஆடவின் விதிமுறைகளும் ஆட்ட நுட்பங்களும் நாடகத்துக்கான விதிமுறைகள். நுட்பங்கள் என்பவற்றுள் அடக்கப்பட்டனவாகவே விளங்கின. இவ்வுண்மையை நாட்டிய சாஸ்திரம் என்ற பண்டை நூல் துலாம் பரமாகக் காட்டுகின்றது.

இது ஏற்தாழ கி. பி. மூன்றும் நூற்றிற்கண்டில் எழுதப்பட்டதென்பது ஆராய்ச்சியாளர்களின் முடிபு. நவீன மொழியில் கூறுவதெனில், இந்துவில் நாடக சாஸ்திரம் எனலாம். நாடகம் எனும் கலையை மேடையில் நடித்துக் காட்டுவதற்கு வேண்டிய சுலபமாக அம்சங்களும் இந்துவில் கையாளப்பட்டுள்ளன. இதில் 5,569 சூத்திரங்கள் உண்டு. ஆடலையும் இசையையும் தவிர. சொற்பொருள் ஆய்வு, சொல்லமைப்படி, வெவ்வேறு பேச்சு வழக்குகளும், அவற்றின் ஒலியியலும், நாடகம் எழுதுதல், நாடகம் அமைத்தல், தயாரித்தல், ஒத்திகை, நடிப்புக் கலை, திறனுய்வு,

பார்வையாளர்கள், தயாரிப்பாளர் என்பனவும், நாடகக் கலைக்கு உதவ வேண்டிய ஏனைய தொழில் நுட்பங்களும், நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் அடங்கும்.

பரத முனிவரின் நூல்

இத்தகைய ஒரு பாரிய நூலில், ஒன்றுக்கொன்று முரண்பாடான சில கருத்துக்கள், அன்றுவரையுள்ள நாடக மரபில் காணமுடியாத சில கலைச் சொற்கள் போன்ற சில குறைபாடுகள் காணப்படுவது இயல்பு. சாதாரண வாசகன் இலகுவில் புரிந்துகொள்ள முடியாத அளவு கடினமான வடமொழி முதல் நூலாக நாட்டிய சாஸ்திரம் விளங்குகின்றது. பரதர் என்பவர் இதன் ஆசிரியரென அறியத்தருகின்றது இந்நால். இதற்கு மேல் பரதர்என்பாரைப்பற்றி ஒரு குறிப்பும் கிடைக்கவில்லை. எமது கலைகளின் தோற்றம் தெய்வீகமானது. முதலில் மக்களுக்கு இவற்றை அறிவித்தவர்கள் தேவர்களும் முனிவர்களுமே எனும் சம் பிரதாயப்படி, பரத முனிவர் என்பார் இந் நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் கர்த்தா எனக் கூறுவது வழக்கு.

ஏற்கனவே எழுதப்பட்ட மிகப் பாரிய நூலினைச் சுருக்கியும் எளிமையாக்கியும் தந்துள்ளேன் என நாட்டிய சாஸ்திரம் பற்றிப் பரதர் கூறுகிறார். நாட்டிய சாஸ்திரமானது இவ்வுலகில் காணப்படும் தொன்மை மிகக் நூல் களில் ஒன்று என்பதை இதிலிருந்து நாம் அறிகின்றேன். அத்தகைய சிறப்புவாய்ந்த நூலினை அழகியற்கலைகளில் ஆர்வமுடைய யாவரும் ஓரளவேனும் அறிந்திருத்தல் வேண்டுமெனக் கருதி, நாட்டிய சாஸ்திரத்தை மேலோட்ட மாகவேனும் அறிமுகப்படுத்துவது பயனுடைத்து. அத்துடன் வடமொழி நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் கருத்துக்கள், இந்தியப் பெருங்கண்டத்தின் எப்பகுதியில் வழக்கிலிருந்தன, இதன் ஆசிரியர் யார் என்பன போன்ற பிரச்சினைகளுக்கும், இற்றைவரை கிடைத்த முடிவுகளையும் நாம் அறிந்துகொள்ள விரும்புவது இயல்பே.

நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் ஆங்கிலப் பதிப்பின் முன் நுரையில், ‘பரத எனும் சொல் ஆரம்பத்தில் நடிகணையே குறித்தது. பின்னர் நாட்டியத்துக்கு இலக்கணம் வகுத்தவைனேயே குறிப்பதாயிற்று’ என்கிறார்மொழிபெயர்ப்பாளரான மனோகன் கோஷ். மேலும் பரத எனும் சொல் பரந்த பொருள்படவும் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கையாளப்படுகின்றது. காட்சி அமைப்போன், விதாஷகன், இசை அமைப்போன், நடிகன், அரங்கப் பொறுப்பாளன், நாடகத் தயாரிப்பாளன் ஆகிய யாவரும் பரதரே.

குலமரபுக் குழுக்கள்

மேலும், வேதங்களிற் கூறப்படும் சூத்திரங்கள், பாடல்கள் யாவும் தனியொரு மனிதனுல் ஆக்கப்பட்டவை அல்ல. இவை வெவ்வேறு குலமரபுக் குழுக்கள், கணங்கள் என்பவற்றின் படைப்பு. இதே அடிப்படையில், நாடகத்தையே தம் தொழிலாகக் கொண்டு ஒரு குலமரபுக் குழு வாழ்ந்திருக்கும். நாட்டிய சாஸ்திரமும் இதற்குச் சான்று பகர்கின்றது.

‘பிரமன் என்னை (பரத முனியை) நோக்கி, குற்ற மற்றவனே! உன் நூறு மக்களுடன் இதை (நாட்டிய வேதத்தை)ப் பிரயோகிக்க என்றாருளினார்,’ “யான் பிரமனிடம் இருந்து அந்நாட்டிய வேதத்தைக் கற்று அதைப் பிரயோகிக்கும் வகையைச் சாமர்த்தியமுள்ள என் மக்களுக்கு உபதேசித்தேன்” என நாட்டிய சாஸ்திர சுலோகாக ம் ஒன்று கூறுகின்றது. இதுபோன்ற பல சான்றுகளினின்றும், பரத என்பது குலமரபுக் குழுவொன்றினைக் குறிப்பதாகவும், இக்குழுவும் அதன் வழித்தோன்றல்களும்வடக்கிலிருந்து தெற்குவரை பரவினவெனவும் கருத இடம் உண்டு. மறுபுறத்தில் ஆசிரிய சம்பிரதாயப்படி நாடகத்

தில் ஈடுபடுவோர் யாவரும் இழிவான வர்க்கத்தினர் என் பதால் இவர்களுக்கு உயர்ந்த அந்தஸ்து கொடுப்பது ஆரிய மரபுக்கு முரணானது; எனவே பரதர் எனும் குலம் ஆரிய ரல்லாத இனத்துக்குரியது எனக் கூறுவர் வேறு சில ஆய்வாளர்கள்.

எனவே, இந்திய வரலாற்றில் குலமரபுக்குமுக்கள் பற்றியும், நாடகத்தின் தோற்றம் பற்றியும் மேலும் உள்ளிப்பாக நோக்குமிடத்து, பரத குலத்தை மேலும் இனம் கண்டுகொள்ள முடியும். இந்தியாவைப் பொறுத்த அளவில் புராதன காலம் முதல் இன்றுவரை குலமரபுக்கு முக்களின் பண்பாட்டுச் சின்னங்கள் சமுதாயம் முழுவதிலும் இழையோடிக் கொண்டே இருக்கின்றன என்றனர் ஆய்வாளர்கள். இதனுலேயே, விஞ்ஞான யுகத்தில் வாழ்வதாகக் கூறியிருக்கின்ற நாமும் மாயவித்தைகள், மணி மந்திரங்கள், மந்திர உச்சாடனங்கள் போன்ற செயல் முறைகளுக்கு அடிமைப்பட்டுக் கிடக்கிறோம். இந்தியா, இலங்கை போன்ற நாடுகளில் இப்பழக்கங்கள் சில சமூக நிலையில் பரவலாகக் கிடப்பதையும் அறிவோம். இனக் குழுக்களின் ஏச்ச சொச்ச பழக்க வழக்கங்களே இவை. மாயவித்தைகள், மணி மந்திர உச்சாடனங்கள் போன்றவை ஏற்பட்ட தற்கான காரணம் யாது? தமது வாழ்வுக்கு உகந்த வகையில் இயற்கையை வெல்லுதற்கும், இயற்கையைவிளங்கிக் கொள்வதற்கும் முற்பட்ட புராதன மக்கள் தமது அறிவுக்கு ஏற்ற வகையில் பரிசோதனை முறை களில்லைப்பட்டனர். இவர்கள் உடலை வருத்தி உழைப்பவர்களான சாதாரண மக்கள் கூட்டத்தினர் என்பதால், பரிசோதனை முறையில் ஈடுபடக் கூடிய சூழலில் வாழ்கின்றனர். பரிசோதனை மூலம் இயற்கையை விளங்கிக் கொள்ளலாம்; வெற்றி கொள்ள முடியும் எனும் தத்துவம் இவர்களுக்கு உடல் உழைப்பால் ஏற்பட்டதொன்று.

மாயவித்தை-கிரியைகள்

வினைத்திறனில் மிகுந்த மதிப்பும், நம் பிக்கையும் வைத்த மக்கள், பயிர்விளைச்சல், உடற்பேணல் போன்ற

தமது தேவைகளை நிறைவேற்ற சில மாயவித்தைகள், கிரியைகள் என்பனவற்றைக் கையாண்டனர். இவற்றைச் செய்தால்தான் பலன் கிட்டும் என்பது அன்றைய மக்களின் கொள்கை. உதாரணமாக ஆண், பெண் கூட்டுறவால் மனித இனப்பெருக்கமும், செழிப்பும் ஏற்படுவதை அவதானித்த புராதன மனிதன், பிரபஞ்சத்தின் செழிப்பிற்கும், பயிர் வளத்துக்கும் ஆண்-பெண் போன்ற இரண்டு எதிரும் புதிருமான அம்சங்கள் தேவை எனவும், ஈற்றில் பெண் போன்றதோர் அம்சமே சகல செழிப்புக்கும் அவசியம் எனவும் கருதினான். இவ்வடிப்படையில் மாயவித்தைகள், கிரியைகள் உருவாக்கப்பட்டன.

பெண் முக்கியம் என்பதால், பெண் வாலாயம் செய்வதற்காக மாயவித்தைகளில் ஈடுபடும் பூசாரி பெண்வேடம் தாங்குகிறான். பயிர் செழிப்பதற்குப் பாலியல் ரதியிலான சங்கேதங்களை வரைந்தும், உறுப்புக்களைக் களிமண்ணினால் செய்தும் வயல்வெளியில் இளம்பெண்கள் ஆடிப்பாடினர். இப்படியெல்லாம் செய்தால் பயிர் வளரும் என அவர்கள் கருதினர். சுருங்கக் கூறின் இயற்கையைப் பாவணைசெய்து, உடலைக்கொண்டு ஆடிப்பாடி, நடிக்கும்போது இயற்கையானது மக்களுக்கு நன்மையைச் செய்யும் எனும் கொள்கையே விஞ்ஞானத்துக்கும், நடிப்பு உட்படச் சகல கலை களுக்கும் வித்தாக விளங்கியது. இயற்கையையும் தம்மைச் சூற்றியுள்ள பொருள்களையும், உடலையும் மெய்யானவை எனக் கருதும் புராதன சிந்தனையே இதற்குத் தத்துவமாகின்றது. புராதன இந்திய தொல் குடிமக்களும் இத்தகைய கோட்பாடுகளைக் கைக்கொண்டவர்களாகவே வாழ்ந்தனர்.

பழந்தமிழ் மக்கள் இயற்கை நெறியிலேயே வாழ்ந்தார்கள் எனவும், வெறியாடல்கள், குரவைக் கூத்துக்கள் காணப்பட்டன எனவும் சங்க இலக்கியங்கள் மூலம் அறியும்போது மேற்கண்ட தொல்குடி மக்களின்வாழ்க்கை

நெறியினதும், சிந்தனையினதும் பரிஞ்ஞமே இதுவென அறிய முடிகின்றது.

இயற்கையும் தெய்வீகமும்

காலப் போக்கில் சமுதாயத்தில் ஏற்பட்ட புதிய மாற்றங்களுக்கேற்ப, இயற்கையைக் கருத்தியல் ரீதியில் ஆராய முற்பட்டனர் சிலர். இவர்களுக்குப் பரிசோதனை முறையில் நம்பிக்கை ஏற்படவில்லை. ஒன்றைச் செய்து பார்க்கவேண்டுமென இவர்கள் விரும்பவில்லை. காரணம், உடல் உழைப்பில் ஈடுபடாமல், சமுதாயத்தில் வாழ்வதற்கு வழிகண்டவர்கள் இவர்கள். ஆகவே, இயற்கை பற்றிய விளக்கம் தமக்கு அப்பாற்பட்டதெனவும், யாவும் தெய்வீகச் செயலெனவும் கூறி அமைதி காண முற்பட்டனர். இத்தகைய சிந்தனைப் போக்கு பக்தி, பூஜை, மோட்சம் போன்ற ஆண்மீகவாதக்கருத்துக்களுக்கும், வைதிகத்துவங்களுக்கும், நடைமுறைகளுக்கும் வித்தாயிற்று. மறுபுறத்தில், மனித உழைப்பை மதித்துப் போற்றும் பாரமரமக்களிடையேதான் விஞ்ஞான தொழில் நுட்பத்தினதும், ஆடல், நடிப்புக் கலைகளினதும் முன்னேடியான மாயவித்தைகள், கிரியைகள் பரவிக்கிடந்தன. ஆரியர் வருகையை அடுத்து ஆண்மிக வைதிகப் பண்பாடுகள் நாடு முழுவதும் மேலோங்கும்போது இதற்கு முரணாக உழைக்கும் மக்களின் சிந்தனையடியாக வளர்ந்த பூர்வீக விஞ்ஞான தொழில் நுட்பங்களும், கலைகளும் தேய்வை அடைந்தன. எனினும், முற்றாக ஒழியவில்லை. ஆரிய வைதிகப் பண்பாடுகள் மிகவும் அமைதியான முறையிலேயே படிப்படியாக மக்களிடையே புகுத்தப்பட்டன. மக்களிடம் ஏற்கனவே காணப்பட்ட பண்பாடுகளை அழித்தொழித்து விடாமல் வைதிகக் கொள்கையுடன் சேர்த்துக்கொள்வதன் மூலம் ஆரியமயமாக்கல் வெற்றியுடன் நடாத்தப்பட்டது. புராதன மக்களின் இயற்கையோடாத்த வழிபாட்டு முறைகள், கடவுளர், கிரியைகள், கலைகள் யாவும் வைதிகம்

போர்வைக்குள் கொண்டுவரப்பட்டன. இதனால் ஒன்றுக்கொன்று பொருந்தாத இயல்புகளையும் நாம் அவ்வப்போது இனங்கண்டுகொள்ள முடிகின்றது.

நாட்டிய வேதம்

நாம் ஏலவே கூறியபடி, இயற்கை நெறியில் வாழ்ந்த இந்தியத் தொல்குடி மக்கள் மூலம் வளர்ந்த நாடக்கலையை அழியவிடாமல் தமதாக்கிய ஆரியப் பண்பாடு அதை நாட்டிய வேதமென அதன் மொழியில் கூறியது. ஆயினும், ஆரியரின் நான்கு வேதங்களுக்கும் கொடுத்த அந்தஸ்தை இதற்குக் கொடுக்க மறுத்து, இதை இழிகுலமக்களின் வேதமென வும், நான்கு வேதங்களையும் படிக்கவோ, கேட்கவோ தகாத மக்கள் கூட்டத்தினருக்காக பிரம்மா அருளியதெனவும் கூறப்படுகின்றது. தமது பண்பாட்டிற் காணப்படாததையும், ஆரியரல்லாதோரின் பண்பாட்டுச் செல்வங்களில் ஒன்றுன்துமான நாட்டியக்கலையையும் அழியவிடாமல் நிரந்தரமாக்கும் அதேவேளையில், அதன் தோற்றத்தை என்றும் இனங்களைகொள்ளத் தக்க வகையில் நாட்டியமானது இழி குலத் தோரின் 'வேதம்' என முத்திரை பொறிக்கப்பட்டுள்ளது. இதன் தாக்கத்தை நாம் இன்றுகூட அனுபவிக்கின்றேமல்லவா?

நடிப்பதும், ஆடுவதும் இழிவான செயலெனக் கருதுவோர் இன்றும் எம்மிடையே உள்ளனர். நடிப்பு என்பது, ஆதியில் இயற்கையைப் புரிந்துகொள்வதற்கும், வெல்வதற்கும் கையாளப்பட்ட மாயவித்தைகள், கிரியைகள் என்பனவற்றிற்குப் பிரயோகிக்கப்பட்டது. எமது சாஸ்திரத்தில் நாட்டியமானது அறிலுட்டுவேதற்கானதொரு சாதனம் எனக் கூறப்படுவதையும், நடிப்பின் புராதன கால நோக்கத்துடன் ஒப்பிட்டு அமைதி காண முடிகிறது.

இதுகாறும் கூறியவற்றிலிருந்து, நாட்டிய கலையானது ஆதியில் ஆரியர் அல்லாத மக்கள்கூட்டத்தினர் மத்தி

யில் தோன்றி வளர்ந்து பரிணமித்த கலையெனக் காண்கிறோம். ஆரியர் வருகைக்கு முன்பு இந்தியாவில் வாழ்ந்த வர்கள் ஆதித் திராவிடர்கள் என்பதால் நாட்டியக் கலையானது இந்தியா முழுவதற்கும் உரித்தான் பொதுச் செல்வம் என்பதும் புலனுகின்றது. உண்மையில் இந்தியத் துணைக் கண்டத்தின்கலாசார வளர்ச்சியானது, ஏற்கனவே உள்ள பூர்வீக திராவிடப் பண்பாட்டில் கட்டி எழுப்பப் பட்டதே. ஆகவே, பரதர் குலம் என்பது, தொன்று தொட்டு வந்த நாட்டியக் கலையைத் தம் தொழிலாகக் கொண்ட குலம் எனவும், இக்குலத்தினர் இந்தியா முழு வதும் விரவிக் கிடந்திருப்பர் எனவும் ஊகிக்க இடமுண்டு. இக் குலத்தினர் பேணிக் காத்துவுந்த நாட்டிய இலக்கணங்களை நூல் வடிவம் ஆக்கியதன் பேறு நாட்டிய சாஸ்திரம்· வடமொழியானது அறிஞர் மொழியாகவும், அரசியல் மொழியாகவும் இருந்த கட்டத்தில் எழுதப்பட்டதனால், நாட்டிய சாஸ்திரம் வடமொழியிற் காணப்படுகின்றது. நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கூறப்படும் எட்டு ரசங்களையே நாம் தொல்காப்பியத்திலும் எட்டு மெய்ப்பாடுகளாகக் காண்கிறோம். நாட்டியக் கலை இலக்கணமானது இந்தியாவின் பல பகுதிகளுக்கும் பொதுவானதென்பதையே இது காட்டுகின்றது. நாட்டியக் கலையானது ஆதியில் ஆரியரல்லாதார் வளர்த்த கலை என்பதாலும் தொல்காப்பியம் ஆரிய மொழிஅல்லாத தமிழின் மிகப் பழைய நூல் என்பதாலும் தொல்காப்பியமெய்ப்பாட்டில் வடமொழிநாட்டிய சாஸ்திரத்திலிருந்துதான் பெறப்பட்டிருத்தல் வேண்டும் எனக்கொள்வது, பொருத்தமுடையதாகக் காணப்படவில்லை.

தமிழில் அகத்தியம் என்றெரு நூல் இருந்ததாக எமக்குக் கிடைத்துள்ள பண்டைத் தமிழ் நூல்கள் மூலம் அறிகின்றோம். இது, தமிழ் இலக்கணம், நாடகம், இசைபற்றிக் கூறும் விரிவான நூல் எனகின்றனர். இது, நச்சினர்க்கினியர் காலத்திலேயே இரந்து போயிற்றென்று

அறிகின்றோம். சில சூத்திரங்கள் மட்டும் பழைய உரைகளில் ஆங்காங்கு காணப்படுகின்றனவாம். பரதம் என்பது இறந்து போன புராதன நாடகத் தமிழ் நூல்களில் ஒன்று எனக் கிலப்பதிகார உரையாசிரியர் அடியார்க்கு நல்லார் கூறுகின்றார். முறவுல், சயந்தம், குணநூல், செயிற்றியம் எனும் நாடகத் தமிழ் நூல்களும், ஒருசில சூத்திரங்களைத் தவிர, முதல், நடு இறுதி காணுமையால் இறந்தன போலும் என்கிறார் அடியார்க்கு நல்லார். இதுபோலவே இசைத்துறையிலும், இறந்துபோன தொன் மையான இலக்கண நூல்களின் பெயர்களை மட்டும் இடைகாலத்து உரையாசிரியர்கள், புலவர்கள் மூலம் அறிய முடிகின்றது. பெருநாரை, பெருங்குருகு, பஞ்ச பாரதியம் என்பன இவை.

ஆகவே, தமிழிசை, தமிழ் நாடகம் என்பனவற்றின் தொன்மைச் சிறப்பையும், அக்காலத்தில் நிலவிய வழக்குகளையும், அறியத் தருவதற்கு உதவும் பழைய நூல் கிலப்பதிகாரமே. ஏறத்தாழ கி.பி. ஐந்தாம் நூற்றுண்டளவில் இயற்றப்பட்ட கிலப்பதிகாரம் ஒரு காப்பியம் என்பது யாவரும் அறிந்ததே. இது தமிழ் இசைக்கும், தமிழ் நாடகத்துக்கும் இலக்கணம் வகுக்கும் முதல் நூல் அல்ல. கிலப்பதிகார காலத்தில் இசையும், ஆடலும் எவ்வாறு வளர்ச்செற்றி ரிருந்தனவென்பதை மட்டுமே நாம் கிலப்பதிகார பாடல்களின்றும் அறிந்து கொள்ள முடியும். உதாரணமாக மாதவி அரங்கேறிய செய்தியைவிரிக்கும் பாடல்களை நாம் வாசிக்கும் போது அறிவுதயாது? சிறந்த கலைமரபினில் பிறந்த மாதவி, ஏழாண்டு காலமாக ஆடல் பாடல், ஒப்பனை ஆகிய துறைகளில் பூரணபயிற்சிபெற்று தக்தம் துறைகளில் வல்லவரான ஆடல் ஆசான், இசையோன், குழலோன், தண்ணுமையாளன் (இன்றைய மொழியில் மிருதங்கவித்துவான்) என்போரின் உதவியடன் ஆடினால் என்பதே.

சிலப்பதிகார காலம்

சிலப்பதிகார காலத்தில், ஆடலும் பாடலும் மிகவும் விருத்தி பெற்று, கவின் கலையாக மாறி இலக்கணமும், கொண்டதொரு நிலையை அடைந்துவிட்டதை நாம் அறி கின்றோம். இந்த இலக்கணங்கள் தாம் யாவை? என மேலும் விபரமாக அறியவிரும்பினால், சிலப்பதிகாரப் பாடல் கருக்குஅப்பால்ரற்தாழப்பன்னிரண்டாம் நூற்றுண்டள வில் இதற்கு உரை எழுதிய அடியார்க்கு நல்லாரிடம் நாம் செல்ல வேண்டும். ஆகவே, இசைத் தமிழ், நாடகத் தமிழ், இலக்கணங்கள் பற்றிக் கூறுவதும், எமக்கு இன்று கிடைத் துள்ளதுமானது, அடியார்க்கு நல்லார் அவர்கள் சிலப்பதி காரத்துக்கு வருத்த விரிவான உரையே. அடியார்க்கு நல்லார், அவரது காலத்தில் கிடைக்கப்பெற்ற இசை நுணுக்கம், இந்திர காளியம், பஞ்சமரபு, தரதசேஞ்சி பதியம் (உ. வே. சாமிநாதையர் நூல் நிலையம் பதிப்பித்து வெளியிட்ட பரதசேஞ்சிபதியம் மிகப் பிற்பட்டது; அது வேறு) மதிவாணர் நாடகத் தமிழ் நூல் எனும் இலக்கண நூல்களின் உதவி கொண்டும், தமது காலத்தில் வழக்கி விருந்த நாட்டிய மரபுகளைக் கொண்டும், சிலப்பதிகாரம் காட்டும் நாட்டிய இசைமுறைகருக்கு உரை வழங்கினார். இந்த உரை மூலம் தமிழ் நாட்டில் நிலவிய நாட்டிய இசை நுணுக்கங்களையும், இலக்கணங்களையும் மேலும் ஒரளவு விரிவாக அறியலாம்.

அடியார்க்கு நல்லாரின் உரையைப் படித்துவிட்டு அது கூறும் யாவற்றையும் நாம் புரிந்து, உணர்ந்து பயன்படுத்திவிட முடியாது:

அரங்கேற்று காதை

உதாரணமாக, அரங்கேற்று காதையில், 12வது வரியை எடுத்துக் கொள்வோம். இதிலிருந்துஆடலாசா னின் விவரம் தொடங்குகின்றது.

“இருவகைக் கூத்தின் இலக்கணம் அறிந்து” என்பது 12வது வரி.

இலக்கணம் என்பதற்கு அடியார்க்கு நல்லார் கூறும் உரை வருமாறு—“அறுவகை நிலையுமைவகைப் பாதமும், சுரெண்வகை அங்கக் கிரியையும், வருத்தனை நான்கும், நிருத்தகை முப்பது மத்து தொழில்வாகுமென்ப” இவை விரிப்பிற் பெருகும்.

இந்த ஆறுவகையான நிலைகள் யாவை, ஐந்துவகைப் பாதங்கள் எவை; 16 வகை அங்கக் கிரியைகள் என்றால் என்ன? இக்கேள்விகருக்கு அடியார்க்கு நல்லார் விடைபகர முன் வரவில்லை; மறுபுறத்தில் இருபத்து நான்கு அவிநயங்களைப் பற்றிக் கூறும் அடியார்க்குநல்லார் அவை ஒவ்வொன்றையும் விளக்கத் தவறவில்லை. காட்டாக நஞ்சண்டவனின் அவிநயத்தைப் பார்ப்போம்—

“கொஞ்சிய மொழியிற் கூரையிறு மடித்தலும், பஞ்சியின் வாயிற் பனிநுரை கூம்பலும், தஞ்ச மாநதர் தம் முக நோக்கியோ, ரின்சொலியம்புவான் போலியம்பாமையும், நஞ்சண்டோன்றனவி நயமென்ப”

கை முத்திரைகளையும் விளக்குகின்றார் அடியார்க்கு நல்லார். உதாரணமாக, விற்பிடி எனும் முத்திரையை “விற்பிடியென்பது விரிக்குங் காலைச் சுட்டொடு பேடிய நாமிகை சிறுவிரலொட்டி, யகப்பால் வ ஜை ப் பெருவிரல், விட்டு நிமிரும் விதியிற்றுகும்” என்கிறார்.

இதற்கு மாருக, பதிவினாருவகை ஆடலைப் பற்றிக் கூறும்போது “கடைய மயிராணி மரக்கால் விந்தை க ந்தன் குடை துடி மாலல்விய மல்கும்பஞ் சுடர் வீழியாற் பட்ட மதன் பேடு திருப்பாவையரன் பாண்டரங் கங் கொட்டியிவை காண்பதினேர் கூத்து” என அவற்றின் பெயர்களை மட்டுமே கூறுகின்றார் அடியார்க்கு நல்லார்.

அடியார்க்கு நல்லார், முற்றிலும் ஒரு நாட்டிய இலக்கண நூலை உருவாக்க முன்வரவில்லை. சிலப்பதிகாரத்

துக்கு உரை எழுதுவதே அவரின் நோக்கு. அவர் காலத் தில் சில நாட்டிய இசை நூல்களேனும் இருந்தன. அத் துடன் நாட்டிய, இசைக் கலைகளானவை பரம்பரைபரம் பரையாக நட்டுவனார் குடும்பங்கள் மூலமும் இசைவேளாளர் போன்ற குலங்கள் மூலமும் விருத்தி பெற்று வருவன. அக் காலத்தில் வழக்கிலிருந்த முறைகளில், இலக்கணங்களில், ஒர் இரசிகனென்ற வகையிலும் விமர்சகன் என்ற நிலையிலும் தனக்குப் பிடித்தமான பகுதிகளுக்கு விரிவாக உரை எழுதியிருக்கலாம். மாருகத் தனது காலம்வரை அறிந்தவற்றைத் தொகுத்து எழுதி, நாட்டியக் கலை இலக்கணத்தைப் பேணுவது அடியார்க்கு நல்லாரின் நோக்கமாக இருக்கவில்லை.

தமிழ்த் தாத்தா சேவை

தமிழ் இசை, நாடகம் என்பவற்றின் தொன்மையையும், உயர்வையும் தமிழ் மக்களே உணரும் காலம் பத்தொன்பதாம் நூற்றுண்டின் பிற்பகுதியிலேயே. சிலப்பதிகாரத்தையும் அடியார்க்கு நல்லார் உரையையும், அதற்கு முன்னர் சுருக்கமாக எழுதப்பட்ட (பேர் அறியாத ஆசிரியர் ஒருவரால்) அரும்பத உரையையும் ஆராய்ந்து பதிப்பிப்பதற்குத் தமிழ்த் தாத்தாவாகிய பேரறிஞர் உ. வே. சாமிநாத ஜயர் அவர்கள் இருந்தில்ரேல் தமிழ்க் கலை இந்த அளவேனும் இன்று வளர்ச்சியடைந்திருப்பது சந்தேகமே.

சிலப்பதிகாரத்தைப் பதிப்பித்து வெளியிடுவதந்கு ஜயரவர்கள் எடுத்துக்கொண்ட முயற்சியும், அவரின் அயரா உழைப்பும் இங்கு குறிப்பிடப்பட வேண்டியனவே. பழந் தமிழ் நூல்களை ஆராய்ந்து வெளியிடுவது இப்பேரறி ஞருக்கு ஒரு வெறி அல்லது தாகம் என்று கூறலாம். அன்னர் ஆராய்ந்த கையெழுத்துப் பிரதிகளில் ஏழாவது கானல் வரிக்கும், இருபதாவது வழக்குரை காதை முதலாம் பிற்பகுதிக்கும் உரை கிடைக்கவில்லை. சில விசேஷவரைக் குறிப்புகளைக் கொண்டு கானல்வரிக்கும் அடியார்க்கு நல்

லார் உரை எழுதியிருக்க வேண்டும் என ஊகித்த ஜயரவர் கள், தென்னிந்தியக் கிராமங்கள் முழுவதும் உரை தேடி அலைந்தார்கள். இதற்கென அவர், படி ஏறுத பரம்பரைத் தமிழ் வித்துவான்கள் வீடுகள் இல்லை எனலாம். அக்காலத் தில் சிலப்பதிகாரத்தை அறியாதவர்களே பலர். அத் தகைய ஒரு பண்டிதர், “சிலப்பதிகாரம்! அதற்குப் பொருளே இல்லையே. சிறப்பதிகாரம் என்றல்லவோ இருத் தல் வேண்டும்” எனக் கிண்டலும் பண்ணினர். சிலப்பதி கார ஏடுகளைப் பிற நாடுகளிலும் தேடுவதற்கு முயன்றார். “இங்கிலாந்தில் உள்ள கையெழுத்துப் புத்தகசாலைகளில் தேடிப் பார்த்த கனவான், கொழும்பு நகரத்துப் பிரபு சிகாமணியான ஸ்ரீமான் பொ. குமாரசாமி முதலியாரவர்கள்” எனப் போற்றுகின்றார் கவாமிநாதையரவர்கள். (பொன். இராமநாதன், அருணசலம் இவர்கள் சகோதரரையே இங்கு குறிப்பிடுகின்றார்).

“இவ்வாறு தேடுவதிற் பயனில்லை என்றெண்ணி, கிடைத்தவரையையும் மூலமுழுவதையும் 1892 இல் முதன் முறையாக அச்சிட்டு முடித்தேன்” என்கிறார் ஜயரவர்கள்.

ஜயரவர்களின் ஆராய்ச்சிக்குக் கையெழுத்துப் பிரதி களைக் கொடுத்தோரில் யாழ்ப்பாணத்தைச் சேர்ந்த அறி ஞர்களான திரு. சி. வை. தாமோதரம் பிள்ளை, திரு. தி. குமாரசாமிச் செட்டியார், திரு. சி. கணக சபைப்பிள்ளை என்போரும் இடம் பெறுகின்றனர்.

சிலப்பதிகார இசை நாடகப் பகுதிகளை ஆராய்வதற்குத் தமக்குக் கிடைத்த சச்சப்படு வெண்பா, தாள சமுத் திரம், சுத்தாநந்தப்பிரகாசம் எனும் பழந் தமிழ் நூல் களும், அவர் காலத்திய இசை, பரத வல்லுநர்களும் உதவினர் எனத் தமிழ்த் தாத்தா அவர்கள் கூறுகின்றார். ஆகவே, இன்று இருபதாம் நூற்றுண்டில் வாழும் நாம் பெரும் பாக்கியசாலிகள். தமிழ் நாடக இசைக் குறிப்புகள் அடியார்க்கு நல்லார் கூறியதற்கு அப்பாலும் விரிவாக காணப்படுகின்றன. சாமிநாதையர் அவர்கள் பதிப்

பித்த சிலப்பதிகாரத்தில் உதாரணமாக, “அறுவகை நிலையும் ஜவகைப் பாதமும்” என அடியார்க்கு நல்லார் கூறுகின்றார் எனவும் அவை யாவை என அவரின் உரை கூற வில்லை எனவும், ஏலவே குறிப்பிட்டிருந்தோம். இவ்வரைக்கான அடிக்குறிப்பில், அறுவகை நிலையாவன—வைணவம், சமநிலை, வைசாகம், மண்டலம், ஆலீடம், பிரத்தியாலீடம் எனவும், ஜவகைப் பாதம் சமநிலை உற்கடிதம், சஞ்சாரம், காஞ்சிதம், குஞ்சிதம் எனவும் ஜயரவர்களுக்குறிப்பிடுகின்றார். கி.பி. 3ம் நூற்றுண்டுக் காலத்திய நாட்டிய சாஸ்திரத்திலும் இவை விளக்கப்பட்டுள்ளன. இவ்வாறே இடைக்காலத்தில் தோன்றிய பல நாடக இலக்கண நூல்களின் மூலம் (வடமொழி, தமிழ் உட்பட) இடைத்த தரவுகளைக் கொண்டு அடியார்க்கு நல்லார் உரைக்கும் மேலும் விளக்கங்கள் அடிக் குறிப்புகளாகக் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.

அபிநய தர்ப்பணம்

நாட்டிய சாஸ்திரத்திற்கு அடுத்தபடியாக முக்கியத்துவம் பெறும் பண்டை வடமொழி நூல் நந்திகேஸ்வரர் என்பவர் எழுதிய அபிநய தர்ப்பணம் என்பதால் இந்நூலின் ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பை Mirror of Gesture என்ற பெயரில் கலாநிதி ஆனந்த குமாரசாமியும், தூக்கிரால் கோபாலகிருஷ்ணயா அவர்களும் சேர்ந்து 1936ல் பதிப்பித்தனர். 1957ல் கலாநிதி மனே மோகன் கோஷ் அவர்கள் (நாட்டிய சாஸ்திர மொழி பெயர்ப்பாளர்) திருத்தமான ஆங்கில மொழி பெயர்ப்பொன்றின் அபிநய தர்ப்பணம் என்ற பெயரிலேயே வெளியிட்டார்கள். அபிநய தர்ப்பணத்தின் ஆசிரியர் பற்றியும் அவர் காலம் பற்றியும் செய்த ஆராய்ச்சிகளின் விளைவாக மனே மோகன் கோஷ் பின்வரும் முடிவுகளுக்கு வருகின்றார். அபிநய தர்ப்பணத்தின் ஆசிரியர் நந்திகேஸ்வரர் எனும் புராண புருஷர் அல்ல; இப் பெயரைக் கொண்ட சாதாரண மானிடனே. இவர் தென்னகத்துக்கு அன்மையில் வாழ்ந்திருக்க வேண்டும். இந்நூலின் காலத்தைப் பொறுத்த

வரையில், அபிநய தர்ப்பணம் கி.பி. 13ம் நூற்றுண்டின் தொடக்கத்தில் அறியப்பட்டதற்குத் திட்டவட்டமான சான்றுகள் உண்டு. ஆனால், கி.பி. 5ம் நூற்றுண்டுக்கு முற் பட்டதெனக் கூறுவதற்குப் போதிய ஆதாரங்கள் இல்லாவிட்டனும், அபிநய தர்ப்பணத்தின் அடிப்படைக்கரு இதற்கும் முற்பட்ட காலந்தோட்டு அறியப்பட்டிருக்கலாம் என்கிறார் கோஷ்.

தென்னாட்டின் நாட்டியக் கலை வளர்ச்சிக்கு அபிநய, தர்ப்பணமே முக்கியமாக விளங்கியது. நந்திகேஸ்வரரின் வடமொழி அபிநய தர்ப்பணத்தைத் தழுவி, தமிழிலும் தெலுங்கிலும் குறிப்புக்கள் அங்காங்கே கிடைக்கப்பெற்றன. இதன் டியாக வெளியான பிற்காலத்திய நூல்களுள் அபிநய நவநீதம் அபிநய ஸாரசம்புடம் குறிப்பிடத்தக்கவை.

சிலப்பதிகாரத்தில் கூறப்பட்ட நாட்டியத் தகவல் களுக்கு விளக்கமான உரை எழுதி நாட்டியக் கலையின் விருத் திக்குப் பணியாற்றிய ‘அடியார்க்கு நல்லார் போல, நாட்டிய சாஸ்திர நூலுக்கும் பல அறிஞர்கள் உரை எழுதி யுள்ளார்கள். இவர்களிற் சிறந்தவர் அபிநய குப்தர். இவரது உரையே இன்று எமக்குக் கிடைத்துள்ளது.

ஏறத்தாழ 13ம் நூற்றுண்டில் சாரங்கதேவர் எனும் ஆசிரியரால் தொகுக்கப்பட்ட சங்கீதரத்துக்கரம் எனும் நூலும் முக்கியமானது. இதையுடெட்டு பல நாட்டிய நூல்கள் வடமொழியில் தோன்றின. இவற்றுள் ஜாயசேனுபதி எழுதிய நிருத்தரத்தினவளி குறிப்பிடத்தக்கது. மகாராஷ்ட்ர அரசனுள் துளஜா என்பாரின் சங்கீத சாராம் ருதம் எனும் நூலிலும், நாட்டியம் பற்றிய அத்தியாயம் உண்டு. இவ்வாறே நூற்றுக் கணக்கான நூல்கள் இந்தியாவின் பலவேறு பகுதிகளிலும் வடமொழியிலும் ஏனைய பிராந்திய மொழிகளிலும் உள்ளன.

இவற்றுடன் ஒப்பிடும் போது தமிழ் மொழியில் கிடைக்கும் பண்டைய நூல்கள் மிகவும் அற்படுமே. அவை

யும் மேற்கோள்களாகவே நாம் அறிகிறோம். காட்டாக, அடியார்க்கு நல்லார் கூறுகின்றார்: ‘‘நாடகத் தமிழ் நூலாகிய பரதம், அகத்தியம் முதலிய தொன்னால்களும் இறந்தன. பின்னும் முறுவல், சயந்தம், குண நூல், செயிற்றிய மென்பவற்றுள்ளும் ஒரு சாரார் சூத்திரங்கள் நடக்கி ஸ்ர அத்துணையல்லாது முதல், நடு, இறுதி காணுமையின் அவையும் இறந்தன போலும்’’ மேலும் அடியார்க்கு நல்லார் காலத்தில் வழங்கிய நூல்களுள், இசை நுணுக்கம் இந்திரகாவியம், பஞ்சமரபு, பரதசேஞ்சிபதியம், மதி வாணர் நாடகத் தமிழ் என்பவையே.

ஒரு காலத்தில் கற்றேர் மொழியாகவும், இந்தியா முழுவதற்கும் பொதுமொழியாகவும் விளங்கிய சமஸ்கிருதத்தில் ஆடல் இலக்கணங்கள் எழுதப்பட்டிருந்தன. கற்றேர் மொழியானது ஒரு காலத்தில் செல்வாக்குப்பெற்ற மொழி என்ற வகையில், இவ்வட மொழி இலக்கணங்கள் (நாட்டிய சாஸ்திரம் போன்றவை) பேணப்படவும், தமிழ் மொழி இலக்கண நூல்கள் அழிந்துபடவும் நேர்ந்தது. ஆனால், நாட்டியக் கலையானது ஒரு தொழில் நுட்பம் என்பதால், எழுதப்பட்ட இலக்கணங்களின் துணையின்றியே, பரம்பரைக் குல மரபில் வந்த ஆசிரியர்கள் மூலம் ஆடற்கலை அழியாமல் விருத்திபெற்று வந்தது. அத்துடன், இப்பரம்பரை நட்டுவனுர்களின் இல்லங்களிலும் அவர்களின் முன்னேர் விட்டுச் சென்ற ஓலைச்சுவடிகள் வாயிலாக ஆடற்கலை இலக்கணங்களும் வாழ்ந்து வந்தன. அவைவட மொழியில் இருந்ததால் அல்லது அவற்றில் வடமொழிப் பரிபாஷைகளே கையாளப்பட்டிருந்ததால், ஆடற்கலையானது வடமொழிக் கலையே என்று நாம் முடிவுகொள்ள வேண்டியதில்லை. ஏனெனில் ஆடற்கலையை நாம் பிரதேச ரீதியில் மாணிடவியல் அடிப்படையில் அணுகும்போது தான் அதன் தோற்றம், வளர்ச்சி, தேய்வு புலப்படுமேயன்றி, மொழி ரீதியில் அல்ல. ஏனெனில் இலக்கியத்துக்கு மொழி வேண்டப்படுவதுபோல் மொழியானது ஆடலைக்

‘காவிச் செல்லும்’ ஒரு சாதனம் அல்ல. ஆடல் இலக்கணங்களைப் பற்றிப் பேசும் போது அல்லது எழுதும் போதுதான் மொழியானது ஒர் ஊடகமாக—சாதனமாக—எமக்கும் ஆடலுக்குமிடையில் தோன்றுகின்றது.

ஆனால், இன்றைய நிலையில் நாம் கல்வியையும் கலையையும் தொழில் நுட்பத்தையும் அணுகும் முறையை இங்கு மனங்கொள்ள வேண்டும். இன்றைய கல்வித் திட்டத்தில் உடற் பயிற்சிக்கும் ஒர் அறிமுறைத் தேர்வுமுறை (Theory Paper) உண்டு. இவ்வாறே இசைக்கும் ஆடலுக்கும் சாத்திரப் பரீட்சை முறை உண்டு. இதற்கு நாம் எழுத்தில் அல்லது வாய்மொழி மூலம் விடை கொடுத்தல் வேண்டும். எமது ஏனைய பாடங்களை இன்று நாம் தாய் மொழியில் படிக்கின்றோம். அறிவை நாம் சரிவரப் பெற்றுப் பயன்டைவதற்கு அந்திய மொழி தடையாகக் கூடாதெனும் முடிவின்டியாகவே தாய் மொழி மூலம் கல்வி பயிலப்படுகின்றது. எமது ஆடற்கலையைத் தாய் மொழியான தமிழிலேயே போதிக்கின்றோம். ஆயினும் இதை நாம் சரிவரச் செய்கின்றோமா என்பது கேள்விக்குரியது. உதாரணமாக ஆடற்கலையில் வரும் அபிநய முத்திரைகளையும் அவற்றின் விநியோகங்களையும் சமஸ்கிருத சூத்திரங்களாகவே சின்னங்குசிறு மாணவிகளுக்குச் சொல்லிக் கொடுக்கின்றனர், எமது பெரும்பாலான நடன ஆசிரியைகள். இவற்றை விளக்கும் அழகான தமிழ்க் கவிதைகள் உண்டு. உதாரணமாக, சுவாமிநாதையர் நூல் நிலையம் பதிப்பித்த தமிழ் அபிநய தர்ப்பணம் உண்டு. அதே பதிப்பகத்தார் வெளி யிட்ட மகாபாரத குடாமணி உண்டு. இவை சென்னையில் அடையாற்றில் பதிப்பிக்கப்பட்டனவை. இந்தியா சென்று நடனக் கல்வி பயின்ற எவருக்கும் இந் நூல்கள் இருப்பது தெரியும். அவ்வாறிருந்தும், பலர் வடமொழிச் சுலோகங்களையே நெட்டுருப்பண்ணி, பின்பு அவற்றைத் தமது சின்னங்குசிறு மாணவிகள் மீது திணிப்பது, வேதனைக்குரிய விடயம்.

தமிழ்த் தாத்தாவின் கவலை

தமிழ்த் தாத்தாவின் கில பகுதிகளில், முக்கியமாக நகரங்களில், சில சமூகத்தவரிடையே, சில காலகட்டங்களில் வடமொழி கலாசாரமும், இயல்புகளும் செல்வாக்கும் பெற்றிருந்ததை அறிவோம். இது ஓர் அரசியல், சமூகப் பிரச்சினை. இத்தகையோரின் ஆதிக்கத்திலுள்ள நடனப் பள்ளிகளில் வடமொழி ஆதிக்கம் பெறுவது இயல்பே. ஆடற்கலையில் நாம் கற்றுக்கொடுக்க வேண்டிய வற்றைத் தாய்மொழியில் கற்பிக்கும்படி நான் கேட்பது; ஏதோ குறுகிய மொழிப் பற்றினுலோ அல்லது வடமொழி வெறுப்பினுலோ அல்ல. எமது பிள்ளைகள் தாம் செய்யும் அபிநய முத்திரைகளை நன்கு விளங்கி இரசித்துச் செய்வார்கள் என்பதே முக்கிய காரணம். இரண்டாவது, ஏற்கனவே தமிழில் உள்ள ஆடல் இலக்கணங்களைத் தமிழர்களாகிய நாமே கையாளாவிடில் அவை பயன்று அழிந்து போய்விடும் அல்லவா? நாமே இப்பாரிய ஞற்றத்துக்கு ஆளாகும்போது, எமது பழைய இலக்கணங்கள் அழிந்து விட்டதற்கு எமது முன்னேரக் குற்றம் சாட்டமுடியுமா?

பழைய இலக்கியங்களைத் தமிழ்த் தாடு முழுவதும் தேடித் தேடி ஆராய்ந்த தமிழ்த் தாத்தா சவாமிநாத ஜியர் அவர்கள் மிகக் கவலையுடன் கூறியது இங்கு மனங்கொள்த தக்கது. அவர் கூறுகின்றார்— ‘பழைய பிரதிகளுட்பல..... அநேக வருடங்களாகத் தம்மைப்படிப்போரும் படிப்பிப் போரும் இல்லை என்பதையும், நூல்களைப் பெயர்த்தெழுதிக் கொகுத்துவைத்தலையே விரதமாகத் கொண்ட சில புன்னியசாலிகளாலேயேதாம் உருக்கொண்டிருத்தலையும் நன்கு புலப்படுத்துகின்றன.’ பயன்படாததெத்துவும் பயன்படுத்தாத எதுவும் அழிவது திண்ணம். இதையே தாத்தா அவர்கள் கவலையுடன் கூறியுள்ளார்கள்.

கி. மு. ஜந்தாம் நூற்றுண்டிற்கு முன்புள்ள தமிழ்த் தாட்டின் ஆடற்கலைகளைச் சிலப்பதிகாரம் போன்ற காட்டு

பியங்களாலும், பாடல்களாலும் அறிய முடிகிறது. கி.பி. ஆரூம் நூற்றுண்டில் முதலாம் மகேந்திரவர்மனுக்குப் பின்பே கோயில்கள் கல்லால் கட்டப்படும் வழக்கம் தொடங்கியது. இதையடுத்து, ஆடற்கலைப் பற்றிய குறிப்புகள் கல்வெட்டுகளிலும் காணக்கூடியதாகின்றன.

சாந்திக் கூடத்தினுள் ஒரு வகையான இமையக் கூடத்தைச் சிறப்புற ஆடிய உறவாக்கி எனும் ஆடல் நங்கையின் பெயரிலேயே ஒரு கிராமத்துக்கு உறவாக்கி நல்லூர் என்னும் பெயர் குட்டினான் மூன்றாம் இராச இராச சோழன் என் ஒரு கல்வெட்டுக் கூறுகிறது. வீர இராசேந்திர சோழன் எனது கல்வெட்டின் கூற்றுப்படி, திருப்பள்ளி எழுச்சிக்காக வும், திருவாதிரைத் திருநாளில் திருவெம்பாவை விண்ணப்பம் செய்வதற்காகவும் நடித்தும் பாடியும் தொண்டுசெய்து வந்த 22 தனியிலார்க்கும், ஓர் ஆடலாசானுக்கும் அகமார்க்கத்தில் திருப்தியம் விண்ணப்பம் செய்யும் 16 தேவரடியார்களுக்கும் அளித்தற் பொருட்டு இந்தில் வருமானம் ஒதுக்கப்பெற்றது என அறியக்கிடகிறது. தேவாரங்கள் பாடும் போது சவை குன்றுமல் பொருள் விளங்க, அபிநயத்தோடு பாடப்பெற்றன என அறியலாம். ஆடல்கூத்துகள் பற்றி இதுபோன்ற பல செய்திகளைக் கொண்ட கல்வெட்டுகள் பலவுள்.

சோழர் காலத்தில் இசை, நாடகம், ஆடற்கலைகளின் நிலையும், இவற்றில் சிறந்து விளங்கிய பெண்களுக்குத் தலைக்கோல் பட்டமும், ஆண்களுக்கு நிருத்தப் பேரரையன், மராயன் போன்ற பட்டங்களும் வழங்கப்பட்டன. இவர்களுக்கு வேதியமும் கொடுக்கப்பட்டது. இந்தநட்டுவெளுர் கள் இவற்றைப் பரம்பரையாக அனுபவித்து வந்தனர்.

பரதக்கலையின் தொன்மையையும் சிறப்பையும் காட்டும் சிறந்த இலக்கியங்களான நாட்டிய சாஸ்திரம், அபிநயதரப்பணம், சிலப்பதிகாரம் ஆகிய பண்டை நூல்களையும், கல்வெட்டுச் சான்றுகளையும் ஓரளவு அறிந்தோம்.

பண்டை ஆடற்கலையின் சிறப்பமங்களை மேலும் அறிவு தற்கு உதவுகின்ற சிறப்பச் சான்றுகளை இங்கு நோக்குவோம்.

சிறந்த பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சியை பார்த்து அனுபவித்தசாதாரண இரசிகர்களுக்கு, மனதில் நீங்காத நினைவாக நிற்பது அவ்வப்போது தோன்றிய நர்த்தகியின் சிலை போன்ற நிலைகளே. நர்த்தகியானவள் ஆடும் போது வார்த்தெடுத்த சிலைபோன்ற வடிவங்களில் கணப்பொழுதேனும் நிற்பதைக் காணலாம். சிறப்பியானவன் தான் குறிக்க விரும்பும் பாவத்தைக் காட்டுவதற்கு எவ்வாறு கல்லையோ அல்லது வெண்கலத்தையோ ஓர் ஊடகமாக, ஒரு கருவியாகப் பயன்படுத்துகின்றாலே அவ்வாறே நர்த்தகியும் அதே உணர்வுகளையும், பாவங்களையும் காட்டுவதற்குத் தனது உடலைப் பயன்படுத்துகின்றார். சிறந்த நர்த்தகியின் ஆட்டத்தைக் காணும் போது, பல்லவ சோழர் காலத்திய சில சிறபங்களே உயிர்பெற்று வந்தனவோ என நாம் உணர்வதும், நடனத்திற்கும் சிறபத்திற்கும் உள்ள உறவை காட்டுகின்றது.

இலக்கியம் போன்ற கலைகள் ஏடுகளில் எழுதப்பட்ட எழுத்தையே ஊடகமாகக் கொண்டவையானதால் இவற்றை அழியாமற் பேண முடிசிறது. ஆனால், நாட்டியக்கலை, இசைக்கலைபோன்றவை மக்களின் உடலையே ஊடகமாக, கருவியாகக் கொள்வதால், பண்டைக்காலத்தில் இவற்றை பேண முடியவில்லை. நல்ல விஞ்ஞான வளர்ச்சியால் இன்று இக்கலைகளைப் பேணுவதற்கு ஒளி, ஒளிப்பதி வுக் கருவிகள் உள்ளன. அன்றைய நிலையில் சிறபக்கலை நாட்டியத்தின் வரலாற்றை அறிந்து கொள்வதற்குப் பெருமளவில் உதவியது. உடலசைவுகளில் கலைமெருகு நிறைந்த அங்கக் குழைவையும், துவட்சியையும் எழிலையும் காட்டுவதற்கும் இரசானுபவம் தோன்றுவதற்கும் இன்றியமையாததாகின்றன. இதனாலேயே சிறப் வடிவங்களும் நாட்டிய நிலைகளுக்கும் ஒருமைப் பாட்டை காண முடிகின்றது.

இந்தியச் சிறபங்களை ஆராயும் போது, மிகப் பண்டைய காலந்தொட்டே நடன உருவங்கள் இவற்றில் இடம்பெற்றன. மொகஞ்சோதாரோ அகழ்வகளில் கண்டெடுக்கப்பட்ட நடன மங்கையின் உருவம் பிரபஸ்யமான தொன்று. தென்னகத்தைப் பொறுத்தவரையில் கி.மு. முதலாம் நூற்றுண்டிலும், கி. பி. முதலாம், இரண்டாம் நூற்றுண்டுகளிலும் ஆந்திர, பெளத்த ஆட்சியின் கீழ் சிறப்படைந்த அமராவதிச் சிறப் வேலைத் திறன்களுக்குப் பின்னர், சைவ, வைணவ உருவங்களே சிறப்புற்று விளங்கின. ஆந்திர அரசருக்குப் பின்னர் கி.பி. நான்காம் நூற்றுண்டில் ஆதிக்கம் பெற்ற குப்த அரசர்களின் காலத்தில் சிவாலயங்களும், சிவ உருவங்களும் பரவத் தொடங்கின. இக்காலத்திலேயே சிறப் முறைகள் பரதக்கலை நூல்களின் கருத்துக்கு வசப்பட்டிருத்தல் வேண்டும். மேலும், சமய வழிபாட்டிற்கு இன்றியமையாச் சாதனங்களாக, தெய்வ உருவங்கள் பயன்பட்டன. அக்கால நடனக் கலைகளும், தெய்வங்களுடன் தொடர்புற்றிருந்தமையால், அவற்றைச் செதுக்கிய சிறப வல்லுநர்களும் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் நன்றுபயிற்சியுள்ளவர்களாக இருந்ததில் வியப்பில்லை. எனவே சிறபங்கள் அழிகுறக் கலை மெருகுடன் அமைக்கப்பட்டன. இதனை வாதாபி, எல்லோரா கோயிற் சவர்களில், சிவஞானின் புராணக் கதைகள் அழிகிய உருவங்களாகச் செதுக்கப்பட்டமை காட்டுகின்றது. வாதாபி புரத்தின் குகைக் கோயிலில் பதினாறு கரங்களையுடைய சிவதாண்டவ மூர்த்தம் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. இத்தகைய சிறபங்களை எல்லோரா, எவிபெண்டார், புவனேஸ்வரம் முதலிய இடங்களிலும் காணலாம்.

ஆடலும் பாடலும் சமுதாயத்தில் மேலும் முக்கியத்துவம் பெற்றுப் புதியதொரு பரிமாணத்தை அடைவது பல்லவர் காலத்திலேயே. சமணப் பள்ளிகளுக்கும், பெளத்துவிவகாரங்களுக்குமெதிராக சைவ, வைணவ பக்தி இயக்கமானது போர் தொடுத்த காலம் இது. இதற்கு ஆதரவாக

ஆடலும், பாடலும் துணை நின்றன. அத்துடன் பக்தி நெறிக்கு இன்றியமையாது வேண்டப்படுவது கோவில் வழி பாடும் உருவ வழிபாடுமே.

ஆகவே, பல்லவர் காலம் தொடக்கம் கோவில் கட்டும் கலையும், சிற்பக்கலையும் விருத்தியடைந்தன. பல்லவ அரசர்கள் காலத்திலேயே (கி.பி. 300—900) கருங்கல்லினால் உருவங்கள் அமைக்கும் வழக்கம் தோன்றியது. குறிப்பிட இச் சொல்வதெனில், மகேந்திரவர்மன் காலத்திலே இது தொடங்கப்பெற்றதெனலாம். ஆடல் நிலைகளைக் குறிக்கும் சிற்பங்களில் நடராஜ விக்கிரகமே முதன்மை பெறுகின்றது. சிவனை இவிங்க உருவத்தில் வழிபடும்முறை இந்தியா முழுமைக்கும் பொதுவானதெனினும், நடராஜ மூர்த்தி யாக வழிபடும் முறை தமிழ் நாட்டிற்கே முக்கியமான தொன்றுகும்.

பண்டை ஆடற் கலைகளின் மாண்பைச் சிற்ப வடிவங்களினாடாகக் காட்ட விழையும் போது, நடராஜர் சிலை களுக்கு அடுத்ததாகக் கற்கோயில் சுவர்களிலும் கோபுரங்களிலும் செதுக்கப்பட்டுள்ள ஆடல் நிலையிலுள்ள சில உருவங்களைக் குறிப்பிடுவர். இவற்றில் முதன்மை பெறுவன் சிதம்பரத் தலத்தின் கோபுரச் சிற்பங்களாம்.

இக்கோயிலின் கிழக்கு, மேற்கு கோபுர வாயில்களில் ஓவ்வொர் ஆடல் நிலையிலும் ஓவ்வொர் உருவம் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கூறப்பட்ட 93 நிலைகளையும் (கரணங்களையும்) இங்கு நேரில் கண்டுகொள்ளலாம். ஓவ்வொரு கல்லுருவத்தின் மேலும் அது காட்டும் நிலைக்குரிய நாட்டிய சாத்திர சூலோகம் பொறிக்கப்பட்டுள்ளது. இன்றைய நாட்டிய நூல்களில் காணப்படும் கரணங்கள் பற்றி வரை படங்கள் வரைவதற்கு இச்சிலைகளே சிறந்த ஆதாரமாக விளங்கின. பதின்மூன்றும் நூற்றுண்டில் சோழர் காலத்தில் காணப்பட்டவை இக்கோபுரங்கள். அக்காலத்தில் ஆடற்கலைக்கு அளிக்கப்பட்ட

சிறப்பை இக்கோபுரச் சிற்பங்கள் படம் பிடித்துக் காட்டுகின்றன. இவற்றைத் தவிர, தென்னகத்தில் விரவிக் கிடக்கும் பல கோவில்களிலும், அன்றைய ஆடற்கலையின் மேம்பாட்டைக் காட்டும் சிற்பங்கள் பலவுண்டு. தஞ்சைப் பெருங் கோயில் எனப்படும் பிரகதீஸ்வரர் ஆலயத்தின் விமானத்தின் கீழ் 81 கரண நிலைகளைக் கொண்ட உருவங்கள் காணப்படுகின்றன. கும்பகோணத்திலுள்ள சாரங்கபாணி கோவிலில் காணப்படும் சிற்பங்களும் கரண நிலைகளைக் குறிப்பதாக அன்மையில் நடந்த ஆராய்ச்சிகள் காட்டுகின்றன. பன்னிரண்டாம் நூற்றுண்டுக் காலத்திய இச் சிற்பங்கள் ஆணுருவில் இரண்டு கைகளுடனும் செதுக்கப்பட்டவை. பொதுவாகப் பார்க்குமிடத்து இம் மூன்று ஆலயங்களிலும் உள்ள கரண நிலைச் சிற்பங்கள் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கூறப்பட்ட இலக்கணங்களுக்கு அமையவே காணப்படுகின்றன. ஆயினும் சூலோகங்களைத் வரூகப் புரிந்து கொண்டதால் சில சிற்பங்கள் குறிக்கும் கரணங்கள் சரியாக அமையவில்லை.

உலோகங்களால் முக்கியமாக வெண்கலத்தினால் உருவங்கள் வார்க்கும் கலை பன்னெடுங் காலமாகத் தென்னகத்தில் விளங்கியதெனினும், சோழர் காலத்திலேயே (கி.பி. 9—15) மிகச் சிறப்புற்று விளங்கியது. பல்லவர்காலத்தில் மிகஅரிதாகக் காணப்பட்ட நடராஜர் உருவம், சோழர்கால வெண்கலச் சிலைகளின் மூலம் மக்களிடையே பரவத்தொடங்கியது. அதாவது ஆணந்த தாண்டவெந்டனமானது, இக் காலத்திலேயே பெரும் புகழ் பெற்றிருத்தல் வேண்டும். அதன் விளைவாக வெண்கலச் சிலை வடிக்கும் கலையில் ஒரு ஸ்தானத்தை அந் நடனம் பிடித்துக் கொள்ளக் கூடியதாயிற்று.

சோழ அரசர்களும் ஆலய தர்மகர்த்தாக்களும் ஆடற்கலையை வளர்த்தமைக்குக் கல்வெட்டுச் சான்றுகள் உண்டு. தஞ்சைக் கோவிலுக்கென நானூறு தேவதாசி கள் அமர்த்தப்பட்டு, அவர்களுக்கென மாண்யமும் வழங்

கப்பட்டதெனக் கல்வெட்டுகள் சான்று பகர்கின்றன. இராஜ இராஜ சோழன் காலத்திலேயே, இராஜ இராஜ நாடகம் எனும் நாடக காவியம் இயற்றப்பட்டது. சோழனின் பிறப்பு வளர்ப்புக்களையும், அவன் அருஞ்செயல் களையும், தஞ்சைப் பெருங்கோயில் கட்டிய வரலாற்றையும் காட்டும் இந்நாடகம் விசேஷ காலங்களிலே தஞ்சைக் கோவிலிலே நடித்துக் காட்டப்பட்டது.கி.பி. 1500முதல் 1800வரை தமிழ் இலக்கியங்கள் ஒடுங்கு திசையை அடைந்துவிட்டன. எனவே, இவற்றினின்றும் ஆடல், நாடகங்களின் நிலையை அறியமுடியவில்லை. பிற்காலத்திலே பொதுமக்கள் பாடி ஆடுவதற்கெனச் சில பிரபந்த இலக்கியங்கள் தோன்றின. இவை பள்ளு, குறவஞ்சி, நொண்டி நாடகம் என்பன. பதினேழாம் நூற்றுண்டு முதற்கொண்டு இப்பிரபந்தங்கள் மிகுந்த பிரசித்திபெற்று எங்கும் பரவலாயின. இவற்றில் முக்கூடற்பள்ளும், குற்றுலக் குறவஞ்சியும், திருச்சூர் நொண்டி நாடகமும் பிரபஸ்யம் அடைந்தன.

3. அழகாட்டும் ஆடல் யுக்திகள்

அடவுகள், கரணங்கள்

எமது முன்னேர் ஆடலையும் இசையையும் நாடகத் தின் ஓர் அங்கமாகவே ஆதியில் கருதிவந்தனர் என்றும், எமக்குக் கிடைத்துள்ள மிகப் பண்டை நாடக நூலொன்றில் (நாட்டிய சாஸ்திரம்),ஆடல் இசைபற்றிய இலக்கணங்கள் உள்ளடக்கப்பட்டனவென்றும் அறிந்தோம். காலப் போக்கில் ஆடலும் இசையும் தனித்தியங்கவல்ல கலைவடி வங்களைப் பெறவும், இவற்றிற்கெனவே இடைக்காலத்தில் இலக்கணங்கள் தோன்றின. அபிநய தர்ப்பணம் ஆடலுக் கான இத்தகையதொரு நூலாகும். இந் நூல்களில், நாடகத்தை ஆடலின் ஓர் உட்பிரிவாகக் குறிப்பிடுவதை நாம் அவதானிக்கலாம். இதன்படி ஆடலானது மூன்று பிரிவுகளாகக் கொள்ளப்படுகின்றது.

இசைக்கும் தாள வயத்துக்கும் ஆடப்படும் தூய ஆடல் -நிருத்தம்-என்பது முதலாவது பிரிவு. நிருத்தத்துடன் அபி நயம் சேரும் போது நிருத்தியம் என இரண்டாவது நிலையைப் பெறுகிறது ஆடல். இங்கு தூய ஆட்டத்துக்கு இரசு உணர்வு ஊட்டப்படுகின்றது. வெறும் ஒவியாக இருந்த சொற்களுக்குக் கருத்தையோ அல்லது பொருளையோ

ஊட்டும்போது வெறும் வெற்றெருவியாக இல்லாமல் பயனுள்ள கருத்தைப் பரப்பும் ஓவியாவதுபோல், வெறும் ஆடலாவது பயனுள்ள கருத்தைப் பரப்பும் ஆடலாகின்றது, நிருத்தியம் எனும் நிலையில்.

வெறும் ஓவிகளும் காதுக்கு இனிமையாக இருப்பதுபோல், தூய ஆட்டமானா நிருத்தமும் பார்ப்பதற்கு அழகாகவும் கலைப்பொவிவிட்டனும் விளங்கும். தூய ஆட்டத்துடன் அபிந்யமான முகபாவங்கள், கைமுத்திரைகள் சேரும்போது, வெவ்வேறு இரசங்களையும் பார்ப்போர் உணருவதால், ஆடற் கலையானது மேலும் ஒரு படி உயர் வடைந்து விடுகின்றது. மூன்றுவது கட்டத்தில் இந்த நிருத்தியமானது, ஒரு கதையை நடித்துக்காட்ட உதவும்போது அந்த உன்னத நிலையைத் தமிழில் கூத்து அல்லது நாடகம் என்கிறோம். இதையே வடமொழி மரபில் கூறுவதெனில் நாட்டியம் என்கிறோம். அதாவது, நிருத்தம்-நிருத்தியம்-நாட்டியம் என்பன ஆடற் கலையின் பயன்பாட்டுதியிலான வளர்ச்சியையே காட்டுகின்றன. கதையைக்கொண்டு நடத்துவதற்கு வேண்டிய பலவித நிருத்தங்களையும், நிருத்தியங்களையும் நாட்டியத்திற் காணும் போது, ஆடற் கலையின் ஒட்டுமொத்தமான முதிர்ச்சி நிலையை நாம் கண்டு கொள்கிறோம். இதனாலேயே எம் முன்னேர், நாட்டியத்துக் காகவே ஆடல் எனக் கொண்டு, நாட்டிய சாஸ்திரம் போன்ற நூல்களில் அபிந்யத்தையும், ஆடல் முறைகளையும் நிலைகளையும் விளக்கியுள்ளனர். நிருத்தியம் என்பதை அபிந்யம் எனக் கூறுவதுமிகப் பொருத்தமாகவும் தெளிவாகவும் இருப்பதால் இப் பிரயோகம் இனி வழக்கில் வரவேண்டும் என அறிஞர்கள் சிலர் விரும்புவதையே நாம் வரவேற்றல் பயனுடைத்து. ஆகவே, நாட்டியத்தின் இருக்கண்களான நிருத்தம், அபிந்யம் என்பவற்றை இனி தனித்தனியாக எடுத்து நோக்குவோம்.

பாதங்கள், இடுப்பு, மார்பு, கைகள், கழுத்துபோன்ற எமது உடலின் உறுப்புகளைத் தாளலயத்துக்கு

ஏற்ப அசைக்கும்போது, அங்கு ஆடல் அரும்புகின்றது. உலகெங்கனும் உள்ள புராதன ஆடல்களும், பரத நாட்டியம் போன்ற நுண் ஆடற்களை வடிவங்களும் மற்றும் பொப் இசைக்கு ஆடும் எளிமையான ஆடல்களும் இவ்வாறே ஆடப்படுகின்றன. எனவே, வெவ்வேறு ஆட்டவகைகளிற் காணப்படும் அழியல் வேறு பாடுகளுக்கான காரணம், உடல் உறுப்புகளை அசைப்பதற்கு நாம் அடிப்படையில் கைக்கொள்ளும் விதிமுறைகளும், தாளலயத்தின் தன்மையுமே எடுத்துக் காட்டாக நாம் பொப் இசைக்கு ஆடுவதெனில், ஏற்கனவே ஆடிக்கொண்டிருப்போரை அவதானித்துவிட்டு, நாமும் ஆடத் தொடர்கலாம். கால்கள், இடுப்பு, கைகள் என்பவற்றின் மிக எளிமையான அசைவுகளையே நாம் அங்கு காணகிறோம். அத்துடன் தாளமும் மிக எளிமையானதே. நுட்பமான நடைமாற்றங்களோ அசைவுகளோ அங்கு இல்லை.

பொதுவாக இந்திய சாஸ்திரீய ஆடற்கலைகளில், குறிப்பாக பரதநாட்டியத்தில், ஆட்டமானது மிக உன்னத கலைப் பொவிவுடன் விளங்குவதைக் கவனிக்கும்போது, அங்கு உடலின் அசைவுக்கும் இயக்கத்துக்கும் மட்டுமேயன்றி, அசையாத நிலையிலும் உடலும் உறுப்புகளும் வகிக்க வேண்டிய பாத்திரம் தீர்மானிக்கப்பட்டு இருப்பதைக் காண போம். ஆடுபவர் நிலையாக நிற்கும் ஓவ்வொரு கணப்பொழுதிலும் ஓவ்வொரு வகை அழகினையும், இலாவண்யத்தையும் நாம் காணலாம். ஆட்டத்தின் ஒட்டுமொத்தமான பொலிவிற்கு இக் கணப்போதைய அசையா நிலைகளின் தோற்ற வடிவங்களும் காரணமாகின்றன. வேறு வார்த்தைகளிற் கூறுவதெனில், அழகானதொரு நிலையான தோற்றத்தினின்றும் தாளலயத்துடன் அழகுற அசைந்து இன்னொரு அத்தகைய தோற்ற நிலையை அடைவதற்கு வகுத்த வழிமுறைகளும் பயிற்சியும் இந்திய ஆடலின் தனிமுறையாகின்றன.

அடவுகள்

கணப்போதைய அசையா நிலைகளுக்கிடையே நடை பெறும் அசைவைத் தன்னிச்சையாக செய்யாமல் கலை யழகை ஊட்டும் வகையில் செய்வதெனில் அதற்கென வழி முறைகளும் பயிற்சித் திட்டமும் வேண்டும். இதற்கான அடிப்படைத் திறனை அடவுப் பயிற்சிகள் அளிக்கின்றன. நடத்தல் என்றால் என்ன என்று கேட்பதைப் போலவே இருக்கும். அடவுயாதுள்ளும் கேள்வி! உடல்ஓரிடத்திலிருந்து இன்னேர் இடத்திற்கு நகருவதற்கு நடை உதவுகின்றது. ஒவ்வொருவரின் நடையும் ஒவ்வொரு பாணியில் அமையும். ஒவ்வொருவருக்கென ஒரு வகையான காலப் பிரமாணத் தைக் கொண்டும், அத்துடன் கைகளை வீசி வீசி அசைத்தும் நடையானது அமைவதை அவதானிப்போம். இந்த நடையைப் பிரயோகித்து நாம் சில செயல்கள் புரியும்போது, உதாரணமாக உதைபந்தாடும்போது, அல்லது பெண்கள் வலைப்பந்தாடும்போது பந்தாட்டம் ஆகிய செயலையே கவனிப்போமன்றி நடையை அல்ல. வலைப்பந்தாடுவதெனில், ஆட்டக்காரி தேவைக்கேற்றவாறு ஒடவேண்டும்; கைகள் நிலைமைக்கேற்ப அசைந்து பந்தைப்பிடித்து ஏற்றிதல் வேண்டும். பந்து வலைக் கூடைக்குள் விழுவதே நோக்கமாகவிருக்கும்போது, பார்ப்பவர்கள், ஆட்டக்காரியின் கை, கால் அசைவுகளையே பார்த்து இரசித்துக்கொண்டிருக்கமாட்டார்கள். எனினும் இந்த அசைவுகளை ஏற்றவாறு பிரயோகிக்கப் பழகிக்கொள்ளாவிடில் வலைப்பந்தாட்டத்தில் திறமைபெற முடியாது. அடவுகளும் இவ்வாறே ஆட்டத் தில் திறமைபெற உதவுகின்றன.

ஆடற்கலையைத் தவிர வேரெரு துறையிலும் ஓர் 'அடவு' கையாளப்படுகின்றது. மாணவர், மாணவிகள் யாவரும், மற்றும் இராணுவம், பொலிஸ் துறையில் பணி புரிவோர் யாவரும் இந்த 'அடவில்' பயிற்சி பெற்றிருப்பர். இராணுவ வாத்தியமான 'பாண்ட்'இன் ஒத்திசைக்கு

அழகுடன் நடப்பதற்கு அணிவகுப்புப் பயிற்சியில் இடம்வலம், இடம்-வலம் என்ற தாளலயத்துக்கு நடைப்பயிற்சி செய்வதை நாம் அறிவோம். 'இடம்-வலம்' என்ற தாளலைக்கு எவ்வாறு கம்பீரமாகக் கால்களை மாறி மாறி வைத்தல் வேண்டும் என்பதை நாம் நினைவு கூர்ந்தால் பரதக் கலையின் நூற்றுக்கும் அதிகமாகவள் அடவுகளின் முக்கியத்துவத்தை உணரலாம். அத்துடன் இந்த அடவுகளை வெறும் எழுத்துக்கள் மூலம் அறிமுறை ரீதியில் வெகு சிரமத்துடன் விளக்க முயன்றாலும் அத்தகைய விளக்கத்தை மட்டும் நூல்வடிவில் வைத்துக்கொண்டு மாணவர் அடவுகளைத் தானுகப் பயின்றுவிட முடியாது. தக்க ஆசிரியரிடம் நேரில் பாடங் கேட்கும் போது, நடைமுறை அனுபவ மூலமாகவே அடவுகளிற் தேர்ச்சி பெற முடியும். மிருதங்கம் போன்ற முழுவ வாத்தியங்களின் ஒலிக்கு ஒத்திசையுடன் ஆட்டம் அமைவதால், ஒரு விதத்திற் பார்க்கும்போது மிருதங்கம் பேசும் சொற்கட்டுக்களுக்கு உணர்ச்சிப் பொலி வுடன் உருவும் தீட்டுகின்றன அடவுகள். அடவுகளைக் காலப் பிரமாணத்துடன் ஆடவும், ஞாபகத்தில் வைத்துக் கொள்ளவும் தெய்யா தெய்யி, தெய்கத் தெய்கி போன்ற சொற்கட்டுக்களை மனதில் சொல்லிக்கொண்டே ஆடுவர். அடவுப் பயிற்சிகள் முதலில் வேகக் குறைவாகவும் (சவுக்க காலம்) பின்னர் சிறிது வேகமாகவும் (மத்தியகாலம்) அதன்பின் அதிவேகமாகவும் (துரிதகாலம்) நடைபெறும். ஒவ்வொர் அடவுக்குமெனப் பாதங்களை தரையில் தட்டும் முறை, அதையொட்டிய பிற அங்கங்களின் நிலை, கைகளின் அசைவுகள், பிடிக்கவேண்டிய முத்திரைகள் என்றெல்லாம் உண்டு. இவை எல்லாம் சேர்ந்து அடவுக்கு எழிலையூட்டுகின்றன. அடவென்பது இயந்திரம்போல் கலாரசனையின்றி வெறும் இலயத்துக்குச் செய்வதொன்றல்ல. தகுந்த உடற்கட்டும், இயல்பாகவே கலைஞர்களும் உள்ள பெண்ணெறூத் திக்குச் சரியான முறையில் அடவுகள் பயிற்றப்பட்டிருப்பின், அவள் அடவுகள் செய்யும்போதும் அங்கு கலையழகைக்

காணமுடியும்; தொடர்ந்து இரசித்துக் கொண்டிருக்கவே தோன்றும். அதவு செய்யும்போது, நாம் காண்பது தாளத்துக்குப் பாதங்கள் தரையில்தட்டி அசையும் இலாவண்ணியத்தையும், அதே சமயம் முக்கியமாகக் கைகள், கழுத்து, கண் போன்ற உபறுப்புக்களின் அசைவினையுமே.

இந்த அசைவுகள் யாவும் மொத்தமாக ஏற்படுத்தும் விளைவைக் கொண்டு அடவுகளுக்குப் பெயர்கள் சூட்டப் படும். உதாரணமாக, தட்டடவு, மெட்டடவு, பக்கடவு, எத்தடவு, சறுக்கடவு, தட்டுமெட்டடவு என்பவை எல்லாம் காரணப் பெயர்களே. அதவு என்பது உடலின் ஓர் இயக்க முறையே என்பதால் இதை நிலையான ஒலிய மாகவோ, வரைக்கோட்டுப்படமாகவோ அல்லது ஒளிப்படமாகவோ காட்ட முடியாது. ‘ஓடும் படமாகவே’ அதாவது சினிமாத் திரையில் அல்லது டெலிவிஷன் திரையில் காட்டத்தகுந்தமுறையில் அடவுகளைச் சலனப்படமாக்கிக் காட்ட முடியும். தொடர்ச்சியான நிலைமாற்றத்தைக் கொண்ட அடவு ஒன்றை சாதாரண கமராவால் படம் பிடிக்கும்போது, கமராவின் ‘கண்’ (வில்லை - Lens) திறப்பதற்குக் கொடுக்கப்பட்ட காலனை நேர இடைவெளியில் ($1/30$ அல்லது $1/60$ செக்கன் என வைத்துக்கொள்வோம்) அந்த அடவை ஆடும் பெண்ணின் உடல் நிலையையே கமராவானது படம் பிடிக்கின்றது.

ஆட்டத்தின் அல்லது அடவுப் பயிற்சியினை நிலைக் கமராவால் (Still Camera) படம் பிடிக்கும்போது எமக்குக் கிடைப்பது, நர்த்தகியின் ஒரு நடன நிலை. ஒளிப்படக் கலைதோன்றுத் பண்டைக்காலத்திலும், இத்தகைய ஆடல் நிலைகளை வேறு விதமாகப் ‘படம் பிடித்து’ வைத்தனர் எம் முன்னேர். ஆடற் சிற்பங்களும் ஒவியங்களுமே இப்படங்கள். இவற்றில் முதன்மை பெறுவன், சிதம்பர தலத்தின் கோபுரச் சிற்பங்கள். இக் கோவிலின் சிழக்கு, மேற்கு கோபுர வாயில்களில் ஒவ்வொர் ஆடல் நிலையிலும் ஒவ்வொன்றிலும் அது காட்டும் நிலைக்குரிய நாட்டிய சாஸ்திர சுலோகம் பொறிக்கப்பட்டுள்ளது. 93 ஆடல் நிலைகளை நாம் இங்கு காண்கிறோம். இவை பதின் மூன்றும் நூற்றுண்டில் செதுக்கப்பட்டவை. தஞ்சைப் பெருங்கோவில் எனப்படும் பிரகதீஸ்வரர் ஆலயத்தின் விமானத்தின் கீழ் 81 ஆடல் நிலைகள் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. தமிழ் நாட்டின் ஆடற்கலை வளர்ச்சிக்கு உசாத்துணை நூல்போல் விளங்குகின்றன இச் சிற்பங்கள்.

வோர் உருவம் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. ஒவ்வொரு கல்லூருவத்தின் மேலும் அது காட்டும் நிலைக்குரிய நாட்டிய சாஸ்திர சுலோகம் பொறிக்கப்பட்டுள்ளது. 93 ஆடல் நிலைகளை நாம் இங்கு காண்கிறோம். இவை பதின் மூன்றும் நூற்றுண்டில் செதுக்கப்பட்டவை. தஞ்சைப் பெருங்கோவில் எனப்படும் பிரகதீஸ்வரர் ஆலயத்தின் விமானத்தின் கீழ் 81 ஆடல் நிலைகள் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. தமிழ் நாட்டின் ஆடற்கலை வளர்ச்சிக்கு உசாத்துணை நூல்போல் விளங்குகின்றன இச் சிற்பங்கள்.

கரணங்கள்

நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கூறப்பட்ட 108 கரணங்களையும் சிதம்பரத்துச் சிற்பங்கள் காட்டுவதாகப் பரதநாட்டியத்தைப் பற்றிப் பேசுவோரும் எழுதுவோரும் பொதுவாகக் கூறுவர். இதனால் கரணங்கள் என்பன நாட்டிய நிலைகள் எனக் கொள்ளப்படுகின்றது. ஆனால், கரணம் என்ற சொல்லின் நடைமுறையிலுள்ள பொருளும் அகராதிகள் காட்டும் பொருளும் இயக்கத்தை அல்லது செய்கையைக் குறிக்கின்றது. ‘குத்துக் கரணம் அடித்தல்’, ‘கரணம் தப்பினால் மரணம்’ என்பவை இன்றும் வழக்கிலுள்ள சொற்றெழுத்துகள். மதுரைத் தமிழ்ப் பேரகராதியின்படி கரணம் என்பது கூத்து. செய்கை கையாற் செய்யும் தொழில் எனவபற்றறக் குறிக்கும். கரணம் கருவியையும் குறிக்கும். இதனடியாகவே உபகரணம் எனும் பதம் தோன்றியது. வடமொழி அகராதியும் ‘கரண்’ ஒரு செய்கையைக் குறிப்பதாகவே கொள்கின்றது. ஆகவே, கரணம் என்பது கலைப்பொலிவுடன் திகழுவேண்டிய ஆடலுக்கான செயற்பாடு. அதாவது ஆடலுக்கான அசைவு. 108 வகையான அசையும் முறைகள் நாட்டிய சாஸ்திரத்திற் காணப்படுகின்றன. உதாரணமாக யாவருக்கும் தெரிந்த ஒரு கரணத்தை எடுத்துக்கொள்வோம். ‘குத்துக் கரணம்’ போடுதல் என நாட்டு வழக்கில் கூறும்போது நாம் எதிர்பார்ப்பு

பது என்ன? இதற்கென ஏற்றவகையில் நாம் பாய்ந்தால் தலைகிழாகவும், அடிப்பகுதி மேலாகவும் வரும் உடலின் ஒரு நிலையே இங்கு முக்கியத்துவம் அடைகின்றது. குத்துக்கரணம் போடுவதை நிலைப்படம் பிடிப்பதெனில் குத்துக்கரணத்துக்கு உந்த முயலும் ஆரம்பக்கட்டத்தையோ அல்லது முடிவுக் கட்டமான தறையில் கிடையாக விழுவதையோ படம் பிடிக்க மாட்டோம். மாருக, அசைவின் நடுக் கட்டமாகிய தலைகிழ் நிலையையே படம் பிடித்து குத்துக்கரணத்தின் சிறப்பம்சத்தைக் காட்டுவோம். உடலின் இந்த நிலையைச் சிறப்பம்சமாகக் கொண்ட பாயும் தொழிற்பாட்டையே நாம் குத்துக்கரணம் என்போம்.

இவ்வாறே, நாட்டிய சாஸ்திரத்திற் கூறப்பட்ட கரணங்களைச் செய்யும்போது, ஒவ்வொன்றும் அதற்கென உரியதொரு சிறப்பம்சமான நிலையை உள்ளடக்கியிருக்கும். அந்த நிலைகளையே சிறப்பமாக வடித்துள்ளனர். சிறப்பங்காட்டும் நிலைக்கும் கரணத்துக்கும் உள்ள உறவை இப்போது நாம் தெளிவாகப் புரிந்துகொள்ள முடிகின்றது. ஆடலுக்கான அசைவு மூன்று அம்சங்களில் தங்கியுள்ள தெளக் கண்டனர். அவையாவன, கால் களின் அசைவு, கைகளின் அசைவு, உடலின் நிலை. முதலாவதைச் சாரி என்றும், இரண்டாவதை முத்திரை என்றும் உடலின் நிலையை ஸ்தானம் என்றும் நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும். கால்களின் அசைவு வகைகளையும் (சாரி பேதங்கள் என்பர்) அவற்றின் பயன்களையும் ஆசிரியர்கள் மூலம் பயிற்சி முறையில் அறிந்துகொள்ளவேண்டும் என நாட்டிய இலக்கண நூல்கள் கூறும். ஆகவே, ஆடற்கலையின் அசைவுக்குரிய முறைகள் யாவும் குரு சிஷ்ய உறவினடியாகக் கற்கவேண்டியவை என்பதால், எமது பண்ணை நூல்கள் இவைபற்றி அதிகம் விளக்கம் கொடுக்க முன்வரவில்லை. எழுதிவைத்து வரையறுக்கப்படாமையால், வாய்மொழி, பயிற்சிமுறை ரீதியில் வழக்கிலிருந்த அசைவு முறைகளுக்கு (கரணங்களுக்கு) முற்றுக்கட்டுப்படவேண்டும்.

இது நியதியும் ஏற்படவில்லை. காலத்துடன் ஏற்பட்ட ஆடற்கலை வளர்ச்சியினாலும் அதற்குப் பொறுப்பான ஆடலாசிரியர்களின் சுயமான நுண் அறிவினாலும் ஆடல் அசைவுக்கான வழிமுறைகளும் விருத்தி அடைந்து பரிணமித்ததால் கரணம் எனும் கோட்பாடு படிப்படியாக மறையவும் அங்கு ஆடலுக்கான புதிய வழிமுறைகள் ‘அடவுகள்’ எனும் உருவத்தில் பிறந்தன. நாட்டிய சாஸ்திர நெறிப்படி, பல கரணங்களைப் பொருத்த மான வகையிற் சேர்க்கும் போது நிருத்தம் பிறக்கின்றது. இதை ‘அங்கஹாரம்’ என்கிறது நாட்டிய சாஸ்திரம். பல இராகங்களின் சேர்க்கையால் பிறக்கும் இசையை இராகமாலைகை என்பதுபோல் நிருத்தம் என்பது ‘கரணமாலை’ ஆகின்றது. இன்றைய நடைமுறையில் நாம் ஆடும் அடவுக் கோவைகளுக்குள், சாரி, ஸ்தானம் அங்கஹாரம் என்பவை அடங்குகின்றன.

அடவுகள் செய்யும்போது ஏனைய உறுப்புக்களும் பொருத்தமான வகையில் அசைகின்றன. கைவிரல்கள் சில மடிந்தும் நீண்டும் முத்திரைகள் போல் காட்சி அளிக்கின்றன. ஆனால், துரயாட்டத்துக்கான அடவுகளின்போது இக்கைமுத்திரைகள் ஒருபொருளையும் குறிப்பனவல்ல. அபிநயத்துக்காகத் தொழிற்படுவன் அல்ல. வெறும் அழகூட்டுவதற்காகவே கைகள் பிடிக்கப்படுகின்றன. இவற்றை ‘எழிற்கை’ எனச் சிலப்பிதிகாரம் கூறும். இவ்வாறே கண் அசைவுகள் (திருஷ்டி பேதங்கள்), கழுத்து அசைவுகள் எல்லாம் உண்டு. ஆயினும், இவை இங்கு அபிநயத்துக்காகத் தொழிற்படுவன் அல்ல; அபிநயப் பகுதி சேர்ந்து நிருத்தமானது நிருத்திய மாரும்போது கை, கண்கள் சிரசு போன்ற உப உறுப்புக்களின் அசைவுகளும் நிலைகளும், கருத்தை விளக்கும் தொழி வில் ஈடுபடுகின்றன. உதாரணமாக, நிருத்தத்தில் வரும் அதே எழிற்கைகள் யாவும் தொழிற்கைகளாகவும் நிருத்தி

யத்தில் காணப்படும். இதற்கு மாருகத் தொழிற்கைகள் யாவும் எழிற்கைகளாகப் பயன்படுவதில்லை.

இன்று வழக்கமாக நடைபெறும் பரத நாட்டியக் கச் சேரிக்கான உருப்படிகளில் அலாரிப்பு, ஜதிஸ்வரம், தில்லானு என்பன தூய நிருத்தங்களாகும். சிவதாண்டவம், சிவபார்வதி நடனம் போன்ற நடனங்களும், நடன அமைப்பாளர் தனது கற்பனைத் திறங்கொண்டு படைக்கும் சில ஆடல்களும் தூயநிருத்தமாகக் காணப்படும். இவற்றிற் கெல்லாம் மிருதங்கம் போன்ற பல முழுவ வாத்தியங்கள் தாளத்தையும், இசைக் கருவிகள் இசையையும் வழங்கு கின்றன. பாடல்கள் இடம்பெற மாட்டா. ஆகவே, வேற்று மொழியினரும் தூய நிருத்தத்தை முற்றுக இரசிப்பதற்கு முடிகின்றது.

இரசபாவ அடிப்படையில் நிருத்தத்தை இரு பிரிவு, களாகப் பிரிக்கலாம். ஒன்று தாண்டவம், மற்றது லஸ்யம். வீர, கோப, ரெள்த்திர இரசங்களைக் காட்டும் ஆண்மைத் தன்மைய ஆடல் முறைகளைப் பொதுவாகத் தாண்டவம் என்போம். இதற்கெனக் கையாளப்படும் அடவுக்கோவை களும், நிலைகளும், முகபாவங்களும் தாண்டவத்துக்கான இயல்புகளைக் கொடுக்கின்றன.

லஸ்யம் என்பது சிருங்கார ரசம் நிறைந்த ஆட்டம். பெண்கள் ஆடும் பரதநாட்டியமானது லஸ்யமே. இந்நூற்றுண்டில் பரதநாட்டிய கலைக்குப் புத்துயிர் அளிக்க முன் நேடியாக நின்ற தமிழ்நாட்டுக் கலைஞராகிய கிருஷ்ணயர் அவர்கள், லஸ்ய ஆட்டங்கள் ஆடும்போது பெண் வேடம் பூண்டு ஆடினார். இது கவனிக்கத்தக்கது. பெண்களுக்கெனவே உருவாக்கப்பட்ட சிருங்கார ரசத்தைக் காட்ட வல்ல அடவுக்கோவைகளையும், சிற்ப நிலைகளையும் கொண்ட நடனத்தைப் பெண்ணாருவில் ஆடும்போதுதான் லஸ்யத் தின் முழுமையான இயல்புகளை நாம் காண முடியும். அவ்வாறே பெண்கள் தாண்டவமாடுவதெனில், ஆண்

வேடம் பூணும்போதே ஆட்டமானது முற்றுகச் சோபிக்கும். இதனாலேயே, பெண்கள் தாண்டவம் ஆடுவதெனில் அதைச் சிவதாண்டவம் எனக் கூறி, சிவனூர்போல் புலித் தோல் உடுத்து, சமுத்தில் பாம்பு சுற்றி, மீசைவைத்து, ஓரளவேனும் ஆணுரு புலப்படும்வகையில் ஆடுவார். இதற்காக எப்பொழுதும் சிவதாண்டவம் தான் ஆடவேண்டும் என்பதல்ல.

பாடல்களின்றி முற்றிலும் வாத்திய இசையுடன் நவராத்திரிக்கென யான் தயாரித்த ‘சக்திக்கனல்’ எனும் நாட்டியத்தில் தாம்பெற்ற அறிவுச் செல்வத்தையும், பொருட் செல்வத்தையும் காப்பாற்றிக்கொள்வதற்கு வீரம் வேண்டும் என நாட்டு மக்கள் உணர்ந்தமையைக் காட்டும்போது, வீர ரசத்துக்கு ஆடிய திருமதி உஷா நாதன், தலைப்பாகை, ஜிப்பா, உத்தரீயம், சிறிய மீசை சகிதம் மேடையில் வீர நடனம் புரியவும், அதைச் கண்ணாற்ற நாட்டு மக்கள் சோர்வு நீங்கி, உத்வேகம் பெறு வதுமான காட்சியில் உஷாவின் தாண்டவ ஆடலை பெண் உடையில் காட்டியிருந்தால் சோபித்திருக்க முடியாது. இங்கு நாம் இன்னொரு முக்கிய உண்மையினை மனங்கொள்ளல் வேண்டும். எமது கலைமரபின்டியாக வந்த தாண்டவ ஆடல் முறைகளை, சிவனூர் தாண்டவமாகவே காட்டாமல் காலம், களம், பாத்திரம், உடை, ஒப்பனை என்பவற்றை மாற்றி அமைக்கும்போது, கலைக்குள்ள ஆக்க சக்தியையும் சமூகத் தேவையினையும் நாம் காண்கிறேயும் இரசிகர்களும் புதுமை எனப் பாராட்டுகின்றனர்.

தாண்டவங்கள்

தூயநிருத்தப் பகுதியில் ஒன்றுண தாண்டவம் பற்றி நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுகின்றது. சிவனூர் தனது கணங்களில் ஒருவரானதன்டுள்ளபாரைக் கொண்டு பரதருக்கும் அவரின் மைந்தர்களான நாடகக் குழுவினர்க்கும் தாண்டவ நடனங்களை ஆடிக் காண்பித்தார். தான் எவ்வாறு தாண்ட-

வங்கள் பற்றிய அறிவைப்பெற்றுர் என மேற்கண்டவாறு கூறி, தாண்டவங்களை விளக்க முற்படுகின்றார் பரதர்.

நாட்டியசாஸ்திரத்தை ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்த் துப் பதிப்பித்த மனோமோகன் கோவி என்பார், தாண்ட வம்பற்றிய அடிக்குறிப் பில், தன் டு முனிவர் எனும் பெயர் வழக்கிலுள்ள புராணங்கள் ஒன்றிலும் காணப்படவில்லை எனவும், தன்டு முனிவர் ஆடியதால் தாண்டவம் என்பதைவிட, தாண்டவம் எனும் சொல் நடனத்தைக் குறிக்கும் ஆரிய மொழி அல்லாத ஒரு சொல் எனக் கொள்வதே பொருத்தம் என்கிறார். தாண்ட வம் என்பது தமிழ்ச் சொல். தட் என்று நிலத்தைக் கட்டுவது அல்லது அடிப்பது என்ற வினைச் சொல் அடியாகப் பிறந்தது தாண்டவம்.

தாண்டவ நடனத்தின் அடிப்படை அலகுகளான 108 கரணங்களையும் முதலில் பரதர் விளக்குகின்றார். சிதம்பரக் கோவிலின் கோபுரத்தில் செதுக்கப்பட்ட கரண நிலைச் சிறபங்களினடியில் அவற்றின் விளக்க சுலோகங்களும் பொறிக்கப்பட்டுள்ளன. ஆயினும் நாட்டிய சாஸ்திர சுலோகங்களுக்கும் சிறப விளக்க சுலோகங்களுக்கும் ஆங்காங்கே சில வேறுபாடுகள் உண்டு. சிதம்பரக் கோயில் தாண்டவச் சிறபங்கள் பதின்மூன்றும் நூற்றுண்டில் செதுக்கப்பட்டவை. நாட்டிய சாஸ்திர சுலோகங்கள் இதற்குச் சமார் பத்து நூற்றுண்டுகளுக்கு முற்பட்டவை. இந்நீண்ட கால இடைவெளியில் நாட்டியம் மேலும் விருத்தியடைந்து பரிணமித்ததாலும், நாட்டிய ஆசிரியர்களும் உரையாசிரியர்களும் கொடுக்கும் புதிய விளக்கங்களுக்குமேற்பச் சில மாறுபாடுகள் ஏற்படுவது இயல்பே.

கரண நிலை, விளக்கங்கள்

கரண நிலைகளையும், கரண விளக்கங்களையும் நோக்கு மிடத்து, இவற்றில் பல, உடலை மிக வருத்தி, நீண்ட பயிற் சியினடியாகவே கையாளக் கூடியவை. ஆயினும் பல ரக

ணங்கள் எளிமையாகவும், உள்ளங்கவரும் சிருங்கார நிலைகளைக் கொண்டவையாகவும் உள்ளன. நாட்டிய சாஸ்திரத்திற் கூறப்படும் முதலாவது கரணமான ‘தலபுஷ்ப புடம்’ இத்தகையதே. சிதம்பரத்தின் கீழைக் கோபுரத்தில் இதை 44 வது சிறபமாகக் காணலாம். இரு கால்களையும் முட்டியில் சுற்று மடித்து சாய்ச்சுர அமைப்பில் நின்று, இரு கரங்களாலும் கைநிரம்ப மலர்களைத் தூவுவது போன்றது. எனது மாணவிகள் ஆடும் புஷ்பாஞ்சலி நடனத்தைக் கண்ணுற்றேர் அதில் தல புஷ்ப புடம் கரணத்தை இனம் கண்டு கொள்ளலாம். பதாபவித்தகம், லலிதம், உன்மத்தம், வர்திகம் என்பவை சிருங்கார பாவமுடைய சில கரணங்கள். உன்மத்தம் என்றில் ஆடல் நங்கை இரு கரங்களையும் உல்லாசமாக இரு பக்கத்திலும் வீசி நிற்பான். சிதம்பர சிறபங்கள் பெண்ணுறுவிலும், தஞ்சை பெரிய கோவில் சிறபங்கள் ஆணுருவிலும் செதுக்கப்பட்டதாலும் இக்கரணங்களை ஆண், பெண் இருபாலாரும் செய்யலாம் என்பது தெளிவு.

விருச்சிக குட்டிதம், லதா விருச்சிகம், விருச்சிக ரேசிதம் எனும் கரணங்களில் தேன் எவ்வாறு தனது கொடுக்கைப் பின்னால் தூக்கி வைத்துக் கொண்டு செல்லுமோ, அதுபோல் ஒரு கால் பின்புறமாகத் தூக்கப்பட்டிருக்கும்.

இவ்வாறு உயரத் தூக்கிய பாதத்தால் நெற்றியைத் தொடும்போது லலாட லிலகம் ஆகின்றது. வயிற்றைத் தரையில்தாங்கி, வட்டமாய் கால்களை வளைத்து, வளைத்தகைகளால் கால்களைப் பிடித்தால் சகடால்யம் எனப்படும். வணடிச் சகடை போன்றதிது. யோகாசனத்தில் கூறப்படும் தனுராசன நிலை போன்றது. கங்காவதரணம் எனும் பத்தாவது கரணம், கைகளின்மேல் உடலைத் தூக்கி தலைகீழாய் நின்று கால்களை மேலே எழுப்புதல் ஆகும். சிதம்பர சிறபங்களில் 93வதாகக் காணப்படும் இக்கரண நிலையைப் பார்க்கும்போது கீழ்நோக்கிவரும் பெரும் நீர்

வீழ்ச்சியுடன் சேர்ந்து அள்ளுப்பட்டு நீந்திக்கொண்டுவரும் பெண் உருவத்தை நாம் தத்துப்பாகக் கற்பனை செய்யமுடி கிறது. வானிலிருந்து கங்காதேவி விழுவதைக் கற்பனை செய்து இதற்கு கங்காவதரணம் எனப் பெயர் சூட்டியுள்ளனர்!

கரணங்களுக்கு அடுத்ததாக, அங்கஹாரங்கள் கூறப்படுகின்றன. இரண்டிற்கு மேற்பட்ட கரணங்களின் கோவைகளால் ஏற்படும் உடல் இயக்கங்களுக்கு அங்கஹாரம் என்பது பெயர். பரதர் 32 வகை அங்கஹாரங்களைக் கூறுகின்றார். இதையடுத்து, கை, கால், இடுப்பு, கழுத்து எனும் உறுப்புக்களின் அசைவு முறைகளை நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுகின்றது. இந்த அசைவுகளை ரேசகம் என்பர். கரணம் அங்கஹாரங்கள் ரேசகங்களைக்கொண்டு அமைவது தாண்டவ நடனம். இவை பெரும்பாலும் வலுவான தட்டுக்களாலும், அதிகப்படியான கால் வீச்சுகளாலும் உருவாவதால் ஆண்களுக்கு ஏற்ற நடனமாகின்றது. ஆனால், இவற்றிற் சில கரணங்களைப் பயன்படுத்தி, வளிதமாகவும் மிருதுவாகவும் ஆடும்போது அது லாஸ்யம் எனப்படும். ஆனால், தாண்டவம் என்பதுமுற்றிலும் ஆண்களுக்கே உரித்தான் நடனம் என நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறவில்லை. பெண்கள் ஆடும் லாஸ்யமான து ஒரு வகையில் மிருதுவான தாண்டவமே.

தாண்டவம் எனும் போது தமிழ் மக்களுக்குச் சிவதாண்டவமே கண்முன் காட்சியளிக்கின்றது. சிவதாண்டவம் சைவ சமயத்துடன் நெருங்கிய தொடர்புடையது. சைவசித்தாந்தத்தில் பஞ்சகிருத்தியம் எனும் ஐஞ்செயல் கூறப்படுகிறது. இதை விளக்குவதே சிவனுரின் ஆனந்த தாண்டவம் என்பர். இந்த தாண்டவத்தை நாட்டிய மரபில் கூறுவதெனில், புஜங்க நடனம் எனல் வேண்டும். புஜங்கம் என்பது பாம்பு. நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் பாம்பினைத்தொடர்புபடுத்தும் மூன்று கரணங்கள் உண்டு.

இவை புஜங்க காஞ்சிதம், புஜங்க த்ராசிதம், புஜங்க த்ராஸ்தரேசிதம் எனப்படும். திமிரென ஒருவன் காலாடியில் பாம்பொன்றைக் கண்டுவிட்டால், அதிலிருந்து தப்புவதற்குக் காலை எவ்வாறு தூக்குவானே அது போன்ற காலைத் தூக்கும் நிலைகளை இக்கரணங்கள் காட்டுகின்றன. சிதம்பரத்திலும், தஞ்சையிலும் இம் மூன்று கரண நிலைகளையும் செதுக்கியுள்ளனர். எனினும், தஞ்சை சிற்பங்களே நடராசர் உருவத்திற்காணும் தாண்டவ நிலைக்கும், நாட்டிய சாஸ்திரத்துக்கும் ஒத்தனவாகக் காணப்படுகின்றன. நடராச உருவத்தில் வலக்கால் ஊன்றப்பட்டும் இடக்கால் தூக்கியும் காணப்படும். இவ்வாறே நாமும் சிவ நடனத்தை ஆடுகின்றேம். ‘இடது பாதம் தூக்கி ஆடும் நடராஜன் அடிபணிவையே’ எனும் பதத்திற்கு இவ்வாறே பரத நாட்டியத்தில் ஆடப்படும். ஆயினும் புராதன நாட்டிய சாஸ்திரப்படியும். சிற்பங்களைப் பார்க்கும் போதும் இடக்கால் ஊன்றப்பட்டு வலக்கால் குறுக்கே விடப்படுகின்றதை நாம் மனங்கொள்ள வேண்டும். இவ்வாறு வார்க்கப்பட்ட ஒரு நடராஜர் கிலையை மதுரை மீனாட்சி அம்மன் கோவிலில் காணலாம், கூத்தபிராவின் திருவிளையாடல்களில் கால் மாறி ஆடியதும் ஒன்றெனப் புராணங்கள் கூறும். இதன்படி, பாண்டிய மன்னன் இராஜசேகரன் பரதக்கலைபயின்றுகொண்டிருக்கிறார். அதனால் ஏற்படும் வலியையும் களைப்பையும் நன்கு உணர்ந்த மன்னன் மதுரையம்பதியில் ஆனந்த தாண்டவம் ஆடிக்கொண்டிருக்கும் சிவஞ்சைக்கள்டு, பச்சாதாபம் கொள்கிறார். காலை மாற்றி ஆடி, ஊன்றிய காலுக்கு ஓய்வு கொடுக்கும்படி பின்வருமாறு கடவுளை வேண்டுகிறார்.

‘நின்றதான் எடுத்து வீசி

எடுத்ததான் நிலமீது ஊன்றி
இன்று நான் காண மாறி

ஆடி என் வருத்தம் எல்லாம்
பொன்றுமா செய்தி’

என மன்னவன் விரும்பியபடியே இறைவனும் காலை மாறி ஆடுகின்றன என மதுரையம்பதி உருவச்சிலைக்குப் புராணம் விளக்கம் கொடுக்கின்றது.

புஜங்க நடனத்துக்குத் தத்துவார்த்த விளக்கங்கள் கொடுத்தோர், கால் மாறி ஆடிய நடனத்துக்கும் விளக்கம் கொடுக்கத் தயங்கவில்லை. உயிர்களின் மலங்களை நீக்குவதற்காகவே வலக்காலைச் சிவபிரான் ஊன்றுவதாகக் கொள்ளப்படும். நடராஜ உருவமும் அர்த்த நாரீஸ்வரமுர்த்தத்தில் இருப்பதால் இடப்பாகம் சக்தியின் பகுதியாகும். மலங்களை மடக்க வலக்காலை ஊன்றும்போது அங்கு சக்தி உதவவில்லை. இதனால் மறைத்தல் தொழில் சரிவர நடக்கமுடியவில்லை. இதற்காக இடப்பாகத்தின் சக்தியினை வேண்டுகின்றுர் இறைவன். ஆகவே, இடக்காலை ஊன்றும்போது மேலதிக சக்தி ஊட்டப்படுவதால், மலங்கள் செம்மையாக அகற்றப்படுகின்றன.

கூத்தப்பிரானின் ஆடல் நிலைகள் வெவ்வேறு விதங்களிலும் உண்டு. உதாரணமாக, நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் ஊர்த்துவ ஜானு நிலையில் வார்க்கப்பட்ட சிலைகளும் உண்டு. இதில் இடக்கால் வளைத்து ஊன்றியும், வலக்கால் முட்டியில் மடித்தும் இடுப்பளவில் உயர்த்தப்பட்டிருக்கும். சதுரதாண்டவ நிலையில் இரு காலகளும் முட்டியில் வளைக்கப்பட்டுச் சாய்சதுர உருவில் அமையும். இது சாந்தியதாண்டவம் எனவும் வழங்கப்படும்.

சிவனை இலிங்க உருவத்தில் வழிபடும் முறை இந்தியா முழுவதற்கும் பொதுவானதெனினும், நடராஜமூர்த்தியாகக் கற்பணை செய்தது தமிழ்நாட்டிற்கே உரியதொன்று. சிவனை இவ்வாறு நடன உருவில் கண்ட காலம் கி. மு. 150க்கு பிற்பட்டதல்ல என ஆய்வாளர் கருதுவர். பல்லவர் காலத்துக்குச் சிறிது முன்னதாக வாழ்ந்த காரைக்

காலம் மையார் சிவனின் ஊர்த்துவ தாண்டவத்தை வியந்து பாடிய பின்வரும் பாடலும் சிவ நடனத்தின் காலத்தை அறிய ஓரளவு உதவுகின்றது.—

அடிபேரில் பாதாளம் பேரும் அடிகள் முடிபேரில் மாழுகடு பேரும் — கடகம் மறித்தாடும் கைபேரில் வான் திசைகள் பேரும் அறிந் தாடும் ஆறு என் அரங்கு?

மக்கள் குலமரபுக் குழுக்களாக வாழ்ந்த காலத்தில் ஆடப்பட்ட வெறியாடல்கள், காலப்போக்கில் சிவனுர் சடலைப் பொடியணிந்து ஆடிய பாண்டுரங்கமாகி (சிலப் பதிகாரம் கூறும் பதினெட்டு வகை ஆடல்களில் ஒன்று) பின்னர் நாட்டியக் கலை இலக்கணங்களுக்கு வசப்பட்டு கலைப் பொலிவுள்ள சிவதாண்டவமாயிற்று. சிவதாண்டவத்தின் ஒரு நிலையையே நடராஜ விக்கிரகம் காட்டுகின்றது.

சிவனின் பல்வகை நடனங்களை எமது புராணங்கள் விவரிக்கின்றன. ஒன்று அந்தி வேளையில் தேவ கணங்கள் குழு இமயத்தில் ஆடியது. இதை சிவப்பிரதோச ஸ்தோத்திரம் விவரிக்கின்றது. இதிலே சிவனுருக்கு இரண்டு கைகளே உள்ளன. காலின்கீழ் முயலகனும் இல்லை. இந்த நடனத்துக்கு, விசேஷ தத்துவார்த்த விளக்கம் ஒன்றும் கொடுக்கப்படவில்லை. மிகச் சிறப்பிக்கப்பட்டதும் புகழ் பெற்றதும் நாதந்த நடனம். தாருகாவனத்து இருடிகளில் செருக்கை அடக்க வந்த சிவனுரைக் கொல் லும்பொருட்டு இருடிகள் தமது யாகதுண்டத்திலிருந்து எழுந்த புலியைச் சிவனுர்மீது ஏவினராம். பாய்ந்த புலியின் தோலை உரித்து இடையில் கட்டிய சிவன், இருடிகள் ஏவிய பாம் பினை கழுத்தில் மாலையாக அணிந்தார். மீண்டும் இருடிகள் ஏவிய முயலகன் எனும் அரக்ககளைக் காலின்கீழ் மிதித்து வெற்றிக்களிப்புடன் நாதந்த நடனமாடினார். இந்த நடனத்தையே பதஞ்சலி முனிவருக்கும், வியாக்கிரகபாதருக்

கும் தில்லையில் சிவனூர் ஆடித் தரிசனம் கொடுத்தார் எனக் கந்தபுராணம், கோயிற் புராணம் போன்றவை கூறுகின்றன.

மூன்றாவது ஊர்த்துவ தாண்டவம். சிவனும் காளியும் போட்டியாக ஒரு சமயம் ஆடியபோது, ஆடற்பெருமானின் காதனியொன்று கிழே விழுந்துவிடுகின்றது. ஆட்டத்தை நிறுத்த விரும்பாத ஆண்டவன், வெசு இலாவகமாக வலக்காலால் காதனியை எடுத்து அநாயாசமாகக் காலை உயர்த்தி காதில் அணிவையப் பொருத்தி விடுகிறான். இதேபோல் ஆடமுடியாத காளி தனது தோல்வியை ஒப்புக்கொண்டு தில்லையை விட்டு ஓடிவிடுகின்றார். ஆட்டத்தின்போது ஏதும் அசம்பாவிதம் ஏற்பட்டால், அமைதியாகச் சமாளித்துத் தொடர்ந்து ஆடவேண்டும் என்பதை இப் புராணீகக் கதை எமக்குப் போதிக்கின்றது.

4. அறிவுக்கு விருந்தாகும் அபிநயம்

நடனம்+அபிநயம்=நாட்டியம்

இப்போதெல்லாம் நாடகம், நாட்டியம் என்பவை முதற்கண் பொழுது போக்கிற்கான கலைவடிவங்களாகவே கொள்ளப்படுகின்றன. எனினும் இவை சமுதாயத்துக்கும் பயனுள்ளவகையில், ஆக்க பூர்வமாகச் சிந்திக்க வைக்கும் வகையில் விளங்க வேண்டும் எனவும் கருதப்படுகின்றன. ஆனால் பண்டைக் காலத்தில், நாடகம் எனும் கலைவடிவமே மக்களுக்கு அறிவுட்டும் கல்விச் சாலையாக விளக்கியது. அக்காலத்தில் எழுத்தின் டியாகப் பிறக்கும் நூல்கள் மூலம் அறிவைப் பரப்ப வேண்டிய நிலைமைகள் உருவாக வில்லை. வாய்மொழி மூலமே இதிகாசங்களும் அவை கூறும் அறநெறிகளும் பரம்பின, எமது மரபு வழியில் அமைந்த புராணங்களும் இவ்வண்மையினையே கூறுகின்றன. மக்களுக்கு அறிவு புகட்டுவதற்காகவே நாடகம்

தோன்றியது என்கிறது புராணம். இதன்படி பிரம்மாவினால் ஆக்கப்பட்ட நான்கு வேதங்களையும் பொதுமக்களான தேவர்கள் அல்லாதோர் படிக்கவோ அல்லது காதால் கேட்கவோ கூடா எதனத் தடுக்கப்பட்டிருந்தனர். இவர்களுக்கெனவே ஐந்தாவது வேதமாக, நாடகம் ஆக்கப்பட்டது. இதனின்றும் மக்களிடையே நாடகம் விகிக்கும் உயர்ந்த நிலையை நாம் உணரக் கூடியதாகின்றது. நாடகத்தை நடித்துக் காட்டுவதற்கான கருவிகளாகவே நடனமும், இசையும் பயன்பட்டன. நாடகத்தின் கருத்தானது, கலைமெருகுடன் பார்ப்போரிடம் சென்றடைய வேண்டுமெனில், வெறும் தூய ஆடல்கள் (நிருத்தம்) போதா, அவற்றுடன் வெறு யுக்திகளைச் சேர்க்கும்போது தான், நாடகக் கருத்தை மக்களுக்கு முற்றுகப் புரிய வைக்க முடியும். இதற்கான வழிவகைகளே அபிநயம் எனப்படுவது. “நாடகத்தின் பிரயோகத்தை அதன் பொருள் விளங்குவதற்காகத் தூக்கிச் செல்வது அபிநயம்” என்கிறது நாட்டிய சாஸ்திரம்.

நாடகத்தை நடத்திச் செல்வதற்கு இரசிகர்களுக்கு விளங்குவதற்கு இன்று நாம் என்ன செய்கின்றோம்? நடிகர்களைக் கதாபாத்திரமாக மாற்றுவதற்கு வேண்டிய ஒப்பனைகள் செய்கின்றோம். நாடக பாத்திரத்தின் உணர்ச்சிகளைக் காட்டவல்ல முகபாவத்தை முகத்தில் வரவழைத்து, கை, கால்களை அசைத்து வசனமும் பேசி நடிக்கிறோம். இவையாவற்றையும் அபிநயம் எனும் பதம் உள்ளடக்குகின்றது. இவற்றிற்கும் மேலாக மேற்கத்திய நாடக மரபில் இல்லாத ஓர் அம்சம் எமது அபிநயத்தில் உண்டு. இது முத்திரை அல்லது சைகை என்பது. ஒருவரோடொருவர் அளவளவும்போது நாம் இயல்பான சில சைகைகளைச் செய்கிறோம். பொருள்களை அல்லது நிகழ்ச்சிகளை விவரிக்கும்போதும், சில சைகை முறைகளைக்கையான்

கிறோம். எமது உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்துவதற்கும், இரசபாவங்களைப் புலப்படுத்துவதற்கும் வெவ்வேறு சைகைகளை—முக்கியமாக முகத்தினுடைய முறைப்புகளைபயன்படுத்துகிறோம். மொழிதோன்றுத கால கட்டத்தில் சைகைகள் தொடர்புச் சாதனமாகப் பயன்பட்டன. ஆனால், இன்று, மொழிவளர்ச்சியடைந்து சமுதாயக் கட்டுக்கோப்பினையே பெருமளவில் பாதிக்கும் அளவுக்கு முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்தும், பெரும் பெரும் மேடைப் பேச்சாளர்களும்சொல்லின்செல்வர்களும், தமது பேச்சுக்கு ஆழத்தையும், வலுவையும் உணர்ச்சியையும் ஏற்றுவதற்குச் சைகைகளைப் பயன்படுத்துகின்றனர். இச்சைகைகளைப் பொருத்தமின்றி யும், தேவையின்றியும் கையாண்டால் அவை ‘அங்கு சேட்டைகள்’ எனக் கண்டனம் செய்யப்படுகின்றன. மேற்கூறிய சைகைகள் இயல்பாகவே எம்மை அறியாமலே உதிப்பவை. இவை மனித குலம் முழுவதற்கும் பொதுவானவை. ஆயினும் எமது நாட்டிய நூல்கள் கூறும் முத்திரைகள் சிறப்பானவை. எமது கலை மரபுக்கே உரித்தானவை. இயல்பாகவே வெளிப்படும் முத்திரைகள் அல்ல இவை. இம் முத்திரைகளைக் கையாள்வதற்கு நாம் பயின்றுகொள்ள வேண்டும்.

அபிநய இலக்கணங்கள்

மேற்கத்திய மரபு ரீதியிலான நாடகமெனினும், அல்லது எமது மரபினாடியான நாடகமெனினும், அதற்கு உயிர் நாடியாக விளங்குவது அபிநயம். அபிநயத்தைச் செய்வதற்கும் நாம் உடல் உறுப்புகளையே பயன்படுத்துகிறோம். அபிநயமானது தூய ஆடலுடன் சேரும்போது தான், ஆடலும் பயனுடைக் கலையாகி மேலும் பொலி வடைந்து, நிருத்தியம் எனும் நிலைக்கு உயர்த்தப்படுகின்றது. தூய ஆடலின் அரிச் சுவடியான அடவுப் பாடங்களை வெறும் எழுத்து மூலம் விளக்கிவிட முடியாதாகையால் எமது பண்டை நாட்டிய நூல்கள் இவற்றைத் தெளி

வாக்க கூற முன்வரவில்லை. மாருக நாட்டிய நூல்கள் யாவும் அபிநயப் பகுதியிலேயே கவனம் செலுத்தியுள்ளன.

உடலுறுப்புகளினால் (அங்கங்களினால்) செய்யப்படும் அபிநயத்தை ஆங்கீல அபிநயம் என்கிறது நாட்டிய இலக்கணம். நாடக வசனம் பேசுதலை வாசிக அபிநயம் என்பர். அபிநயம் என்பது நாடகக் கருத்தைச் சபையோருக்குக் கொண்டு செல்லல் என்ற பரந்த பொருளை மனதிற் கொண்டால், நாடகத்தில் பேசுதல், பாடுதல் என்பனவும் அபிநயமோகும்.

நாடக பாத்திரங்கள் உடற் தோற்றுத்தை வெளிக் கொணர்வதற்குக் கையாளப்படுவது ஆகார்ய அபிநயம். இதில், ஒப்பனை, உடை அலங்காரம், வாள்வில் போன்ற கருவிகள் யாவும் அடங்கும். சாத்வீக அபிநயம் மன உணர்ச்சிகளைக் காட்டுவதற்கும், பார்வையாளரின் உள்ளத்தைத் தாக்கி அவர்களும் அதே உணர்ச்சிக்கு வசப்படச் செய்வதற்கும் கையாளப்படுவது. இதற்கு முக்கியமாகப் பயன்படுவது கண், வாய் முதலான முகத்தின் உப உறுப்புக்களே. இவ்வாறு நோக்குமிடத்து இதுவும் ஒருவகை ஆங்கீக அபிநயம் எனினும், இதன் முக்கியத்துவம் கருதியே, மன உணர்வை வெளிப்படுத்தும் நோக்கத்தைக் கொண்ட இந்த அபிநயத்தை வேருக சாத்வீக அபிநயம் எனக் கூறினார்.

வாசிக அபிநயம், ஆகார்ய அபிநயம் என்பன நடிக ஞுக்குப் புறம்பான சக்திகளிலும் தங்கியுள்ளன. அதாவது வசன கர்த்தா, பாடலாசிரியன், மற்றும் ஒப்பனை, உடை அலங்காரக் கலைஞர் என்போர் இவ்வபிநயங்களுக்குப் பொறுப்பாக உள்ளனர். தீவிர பயிற்சியின் மூலம் ஆங்கீக அபிநயத்திலும் தேர்ச்சி பெற்றுமிடியும். ஈற்றில், சாத்வீக அபிநயமே கலைஞரின் தனித்துவ திறமையின் அளவு கோலாகின்ற தெளில் மிகையாகாது. நாடகத்தை ஏமது

மரபு வழியில் நாட்டிய உருவில் இயக்குவோரும், மற்றும் தற்காலிக நாடக மரபில் (மேற்கத்திய மரபில்) இயக்குவோரும், சாத்வீக அபிநயத்தைத் திறமையுடன் கையாள வேண்டியதவசியம். சாத்வீக அபிநயமானது ஏதோ தனித் தனிக் குறிப்பிட்ட சம்பவங்களின்போது பயன்படுவதல்ல. மாருக நாடகம் முழுவதும் நடிகர் யாவரும் தொடர்ச்சியாகக் கைக்கொள்ள வேண்டியதொன்று.

ஆகார்ய வாசிக ஆங்கீக அபிநயத்தின் மூலமாகச் செய்யப்படும் ஒவ்வொரு நடிப்பும் கலைமெருகுடனும், உணர்ச்சிப் பொலிவுடனும், அழகுணர்வுடனும் அதாவது சாத்வீகர்தியில் வெளிப்படுத்தப்படாவிடில், நாடகத்தில் உயிரோட்டத்தைக் காண முடியாது. ‘விளையும் பயிரை முளையில் தெரியும்’ என்பது சாத்வீக அபிநயத்துக்கும் பொருந்தும். மொன்றிகுறிப் பள்ளியொன்றின் பாலர்கள் Red Riding Hood எனும் கதையைத் தமிழில் நாட்டியமாக நடித்துக் காட்டினர். வயது முதிர்ந்த பாட்டியாக நடித்த குழந்தையின்பாரத் திறமையினை ஒத்திகையின்போது கண் ணுற்ற யான், நாடகக் கலையில் விருப்புள்ள விலரை வந்து பார்க்கும்படி வற்புறுத்தினேன். நாடகத்துக்கு வருகை தந்த அணவருமே மெம்மறக்கும் வண்ணம் பாத்திரத்துடன் ஒன்றி நடித்தது அக் குழந்தை. பாலனைப் பாட்டியாக்குவதும் அறுபது வயதுக் கிழவனைக் காதல் மன்னஞ்சுக்குவதும் இறுதியில் சாத்வீக அபிநயமே.

முகபாவமின்றி, வெறும் இயந்திரம் போல் செய்யப்படும் ஆங்கீக அபிநயங்களில் முழு அழகையும் கலையையும் காணமுடியாது. அபிநய அசைவுகள்குறைவாக இருப்பினும் அவைழரண முகபாவத்துடன் செய்யப்படும்போது, கலை மெருகையும், ஓளியையும் காணலாம். பாவம் பொருந்திய நாட்டியம் இரவிற்குரேன்றும் மதிபோல் தெளிவானதெனவும், பாவம் அற்ற நாட்டியம்பகவிற்காணப்படும் சந்திரன்

போல் மங்கலானதெனவும் நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும். இந்த உவமையில் இன்னேர் உண்மை பொதிந்திருப்பதை யும் நாம் கவனித்தல் வேண்டும். இரலில் தோன்றும் மதியே எமக்குப் பயனுடையது. பகல் மதியை நாம் தேடுவதில் கூயே. அவ்வாறே பாவம் உள்ள ஆட்டமே பார்வையாளரின் உள்ளத்தைக் காலி, நாடகக் கருத்தை முற்றுக்கூச் செலுத்தவல்ல பயனுடை நாட்டியமாகின்றது.

ஆடலானது, நாடகத்தின் ஓர் அம்சமாக மட்டும் விளங்காமல், தனி ஒரு கலையாகப் பரிணமித்தபோது, அபிநியத்தின் முக்கிய பகுதிகளையும் இனைத்துக் கொண்டது. நிருத்தம் எனும் தூய ஆடல் முறையுடன் எவ்வாறு அபிநியத்தை நாம் இனைத்துக்கொள்கிறோம் எனப் பார்ப்போம்.

முதலாவதாக, தனி ஒருவரின் ஆட்டத்தை எடுத்துக்கொள்வோம். தனி ஒரு பெண் ஆடும் பரதக் கச்சேரி இதற்கு ஓர் எடுத்துக் காட்டு, அலாரிப்பு, ஜிதிஸ்வரம் என்ற தூய நிருத்தப் பகுதிகளை ஆடிய பின்னர் அபிநியமும் ஆட்டத்தில் சேரும் வகையில் உருப்படிகள் அமைகின்றன. அபிநியம் என்பது ஒரு கதையையோ அல்லது சம்பவத்தையோ நாட்டிய இலக்கணம் கூறும் உடல் அசைவுகள் (ஆங்கீக அபிநியம்) உடை ஓப்பனை அலங்காரம் (ஆகாரய அபிநியம்) என்பவையுமல்ல இரசிகர்கள் புரிந்து இரசிக்கும் வகையில் ஆடுவது. இதன்படி, தனி ஒரு பெண் பொருத்தமான ஆடை ஆபரணங்கள், ஓப்பனை செய்து, கதைப் பொருளுக்கும், காலத்துக்கும், களத்துக்கும் நிகழ்வுகளுக்குமான ஆங்கீக அபிநயங்களைப் பிடித்து, வாத்திய இசைப் பின்னணிக்கு ஆடினால், எந்தளவிற்குக் கதையை இரசிகர்கள் புரிந்து கொள்வார்கள் எனும் கேள்வி எழுகின்றது.

தனியாட்டத்தின்போது இவ்வாறு செய்து சபையோருக்கு இரசானுபவத்தை ஊட்டுவது சிரமமே. யாவர்க்கும் தெரிந்த ஒரு சம்பவத்தினை ஓரளவு விளக்கலாம். உதாரணமாக, சிவபிரானின் ரெளத்திர தாண்டவம், மன்மதனை ஏரித்தல், அல்லது கண்ணகியின் கோபாவேஷம், கண்ணனைப் பிரிந்த ராதையின் விரகதாபம் போன்ற நாடக பாத்திரம் ஒன்றின் தனிப்பட்ட இரசானுபவத்தை அபிநயித்துக் காட்டலாம்.

இதற்குமேலும் அபிநயத்தைப் பயன்படுத்துவதெனில் அதற்கு வார்த்தைகளாற் கூறும் வாசிக அபிநயம் இனைக்கப்படுகின்றது. பரதநாட்டியத்தில் வரும் பதங்கள் இதற்கு எடுத்துக்காட்டு. பெண்கள் ஆடும் பரதம் சிருங்கார ரசத்தையே முதன்மையாகக் கொண்டுள்ளதால், நர்த்தகி ஆனவள் சிருங்காரரசம் நிறைந்த பாடல்களைப் பாடிக்கொண்டு அபிநயம் செய்யும்போது இரசிகர்களும் சிருங்கார இரசானுபவத்தின்தாக்கத்தைப்பெறுகின்றனர். இதனால் அபிநயமும் கலைப் பொலிவடைகின்றது. நீங்கள் பார்த்து அனுபவித்த ஒரு பதத்துக்கான அபிநயத்தைக் கற்பனை செய்யும்போது, காதுகளில் அப்பாடல் கண்ணரென ஒலிப்பதையும் மனத்திரையில் நர்த்தகியின் பாவம் பொழியும் அபிநயம் காட்சிகொடுப்பதையும் உணர்வீர்கள். இராமனை முதலிற் கண்ட சிதை “யாரோ இவர் யாரோ என்ன பேரோ” எனப் பாடி வியக்கும் நிகழ்ச்சியினை, நர்த்தகி அபிநயம் செய்கிறோள். இப் பாடல் பைரவிராகத்தில் பாடப்படுகின்றது. வாத்தியங்களும் ஒத்திசைகளின்றன. நாம் அபிநயத்தில் இலயித்திருக்கின்றோம். இப் போது பாடல் இன்றி இந்த அபிநயம் நடைபெறுவதாகக் கற்பனை செய்வோம், விவரிக்க எடுத்துக்கொண்ட சம்பவத்தை இரசிகர்களால் முற்றுக்கூச் சிரகித்துக் கொள்ள முடியவில்லை அல்லவா? இத்தகைய தனியாட்ட நிகழ்ச்சி

களில் வாசிக அபிநயத்தின் முக்கியபங்கினை நாம்உணரக் கூடியதாகின்றது. முன்பெல்லாம் நர்த்தகியே பாடுவதால், வாசிக அபிநயத்தையும் அவனே செய்தவளாகின்றன. அதுமட்டுமல்ல. ஒருகாலத்தில் உட்கார்ந்து கொண்டே பாடி அபிநயித்தனர். இவ்வாறு செய்யும் போது, பார்வையாளரின் கவனம் முழுவதும் நர்த்தகியின் அபிநய திறமையிலேயே இலவித்திருக்கும். அத்துடன் அபிநயமானது, ஆடவின்றியே தனித்தியங்க வல்லது என்பதையும் இது மறைமுகமாக எமக்கு உணர்த்துகின்றதல்லவா? எனவே, தனி ஒரு பெண் நிருத்தியித்தைக்கையாள்வதெனில், அதன் முழு வெற்றிக்குத் துணைபுரி வது, இசையுடன் கூடிய பாடலாகும். பரதநாட்டியத்தில் இவற்றைப் பதங்கள் என்கிறோம்.

ஆங்கீக அபிநயம்

காலம், களம், கருத்து என்பவற்றை விளக்கப் பயன்படுவது, உடல் உறுப்புக்களாற் செய்யப்படும் அசைவுகளும், முத்திரைகளுமே. அன்றூட வாழ்வில் சில சந்தர்ப்பங்களில், மற்றவர்களுடன் அளவளாவுவதற்கு, தொடர்பு கொள்வதற்கு எமது உடல் உறுப்புக்களின் அசைவுகளைப் பயன்படுத்துகின்றோம். வேற்று மொழியினருடன் பேசுவதற்கு, ஊமைகளுடன் தொடர்பு கொள்வதற்கு எமது மதியுக்கதையும் பகுத்தறிவையும் உபயோகித்து, கைகளை ஆட்டியும், நீட்டியும், மடக்கியும், கண், வாய் போன்ற உறுப்புக்களினால் பாவத்தைப் பொழிந்தும் எவ்வாறோ சமாளித்து விடுகின்றோம். இந்த அங்க சேட்டைகள் யாவும் ஒரு வகையில் ஆங்கீக அபிநயமே. கவிஞர்களையும், இலக்கிய கர்த்தாக்களையும் கேட்டால் தமது காதலர்கள் கண்களாலேயே எவ்வளவோ பேசித்தீர்த்துவிட்டதாக வர்ணிப்பார்கள்.

உடல் உறுப்புக்களின் அசைவினைக்கொண்டு, கருத்தைப் புரியவைப்பதிலும், மக்களுடன் தொடர்பு கொள்

வதிலும், எமது முன்னேர் மிகுந்த அக்கறை, காட்டியதின் விளைவாக, அதற்கு அபிநயம் எனப் பெயரும் இட்டு, இலக்கணமும் வகுத்தனர். முற்காலத்தில் இன்றுபோல் பத்திரிகைகள் இருக்கவில்லை. நால் நிலையங்களும் இருக்கவில்லை. நாடக மேடையே மக்களுக்கு அறிவுட்டும் சாலையாக விளங்கியது. நாடகக்கலைக்கு இத்தகையதோர் உயர்ந்த சமுதாயப் பணிஇருந்ததால், நாடகத்துக்கு வேண்டிய சகல அம்சங்களும் தீர்க்கமாக ஆராயப்பட்டு அவற்றிற்கு இலக்கணம் வகுத்துதில் வியப்பில்லை.

அபிநயத்துக்கு பயன்படும் உடல் உறுப்புக்களை மூன்று வகையாகப் பிரித்தனர் எம்முன்னேர். இவை அங்கம், பிரதியாங்கம், உபாங்கம் எனப்படும். அங்கம் எனும் பிரிவில் தலை, மார்பு, இடை, பாதம், கை, விரல் என்பன அடங்கும். இவற்றிற்கு அடுத்தாற்போல் முக்கியத்துவம் பெறுவது, புயம், கழுத்து, வயிறு, மணிக்கட்டு தொடைகள், முழந்தாள், கணுக்கால் என்பன. இவற்றைப் பிரதியாங்கம் என்பர். விழி, நெற்றி, இமை, புருவம், நாசி, பல், உதடு, முகம் என்பவை உபாங்கங்கள். மேற்கூறிய பிரிவுகள் ஏதோ திட்டவட்டமான தொன்று என்று நாம் கொள்ள வேண்டியதில்லை. வெவ்வேறு நூல்களில் சில மாறுதல்களைக் காணலாம். உடல் உறுப்புக்களின் பிரயோக முக்கியத்துவத்துக்கேற்ப அவற்றை வகைப்படுத்தி ணர் என்பதே இங்கு முக்கியம். இந்த உடல் உறுப்புக்கள் அசையும் முறைகளையும், அவை விளக்கும் கருத்துக்களையும், இலக்கணநூல்கள் கூறும். இவை யாவற்றையும் எடுத்து விளக்குவது இக் கட்டுரைத் தொடரின் நோக்கமன்று. நாட்டியக் கலையின் சிறப்பினை விளக்குதல் பொருட்டும், நாட்டியக் கலையை நயத்தற்பொருட்டும் சில இலக்கணங்களை மட்டும் எடுத்துக் கொள்வோம். உதாரணமாக

எமது தலையை அபிநயத்துக்காகப் பிரயோகிக்கும் விதங்களைப் பார்ப்போம்.

தலையைக் கீழேயும் மேலேயும் அலைக்காமலும், பக்கங்களிற் சாய்க்காமலும் நேராக வைத்துக் கொள்வதைச் சமம் என்பர். ஆரம்ப நிலை, ஸ்தம்பித்திருத்தல், கர்வம் போன்றவற்றைக் காட்டுவதற்குச் சமசிரச் பயன்படும், கீழே பார்ப்பதை அதோழகச் சிரச் என்பர். மிகுந்த மோகம், துக்கம், மூர்ச்சை, நீராடல் வணங்குதல், பாதத் தைத் தொடல், பொருளைத் தேடல் என்பவற்றை அதோழகச் சிரசு குறிக்கும். இவ்வாறே ஏனைய வகை அசைவு கருக்குமானவிளக்கங்கள் நாட்டிய இலக்கணத்தில் உண்டு, முக உறுப்புக்களான கண், நாசி. வாய் என்பவற்றின் பிரயோகங்களை நாட்டிய நூல்கள்மூலம் அறியும்போது, அவற்றின் கருத்துக்கள் இயல்பாகவே நாம் அறிந்தவையே என்பது புலப்படும். அதாவது நடைமுறையில் காணப்பட்ட அவயவ பிரயோகங்களைபே நாட்டிய இலக்கண ஆசிரியர் எடுத்தான்டு அவற்றிற்குச் சிறப்புப் பெயர் கொடுத்து வகைப்படுத்தியுள்ளனர். நாட்டிய இலக்கண நூல் பரிச் சயமின்றியே இவற்றில் பெரும்பாலானவற்றை இன்றைய நவீன நாடகங்களிலும் நாம் பிரயோகிக்கின்றோம்.

கை முத்திரைகள்

எமது நாட்டிய இலக்கணத்தில் தனிச் சிறப்பைப் பெறுவது கையாற் பிடிக்கப்படும் முத்திரைகளே. வெறும் அழகுக்காகப் பிடிக்கப்படும் முத்திரைகளை எழிற்கைகள் எனச் சிலப்பதிகாரம் கூறும். அபிநயத்துக்கெனப் பிடிக்கும் முத்திரைகளைத் தொழிற் கைகள் என்பர். ஒற்றைக் கையால் பிடிக்கும் முத்திரைகளை இணையாத் தொழிற்கை (அசம்யுதஹஸ்தம்) என்பர்.

நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் இருபத்துநான்கு ஒற்றைக் கைகள் கூறப்பட்டுள்ளன. சிலப்பதிகார உரையில் முப்

பத்து மூன்று ஒற்றைக்கைகள் விவரிக்கப்பட்டுள்ளன. மகாபாரத சூடாமணி எனும் பிற்காலத்திய நூலில் 47 கைகளுக்கு விளக்கம் தரப்பட்டுள்ளது. அபிநயக் கலையின் வளர்ச்சியையே இது காட்டுகின்றது. பதாகம் எனும் முத்திரையே முதலில் போதிக்கப்படுவதும் எளிமையானது மாகும். வடமொழியில் பதாகம் என்பது கொடியைக் குறிக்கும். விரல்கள் ஒன்றே தொன்று நெருங்கியிருக்க நீட்டி, கட்டை விரலை வளைக்கும்போது காணப்படும் கையின் தோற்றுத்தை, மணிக்கட்டினைச் சுழிலடமாகக் கொண்டு அசைக்கும்போது கொடி அசைவது போல் தோன்றும். இதனால் அம் முத்திரையைப் பதாகம் என்கிறோம். பதாக முத்திரையின் விளக்கம் நாட்டிய சாஸ்திரத்தின்படி வருமாறு:—

அடித்தல்; எரியும் வெயில், மகிழ்ச்சியடைதல், வெயி லின் கொடுமை; மழைப் பொழிவு; மலர் மழை இவற்றைக் குறிக்க, இரண்டு பதாகக் கைகளை விரல்களை விரித்தும் அவற்றை அசைத்துக் கொண்டும் கூட்டி வைக்கவேண்டும். காற்று, கடலலைகளின் நகர்வு; அவை கரையில் மோதுவது, வெள்ளம் இவற்றைக் காட்ட இரு பதாகக் கைகளை, விரல்கள், கீழ் நோக்கியிருக்கவும் அவை மேலும் கீழுமாக அசையவும் அமைக்கவேண்டும்.

மான்தலை, சிக்கத்தலை, பாம்புத்தலை, பறவையின் சிறகு, வண்டு, குவிந்த தாமரை, அலர்ந்த தாமரை என்பவை சில முத்திரைகளாம். இரண்டு கைகளையும் இணைத்துச் சில முத்திரைகளைச் செய்யலாம். வணங்குதல், ஆசிகூறல், மூடிப் பத்திரப்படுத்தல், மீன், ஆமை, சிவவிங்கம், சங்கு, சக்கரம், பாம்பின் பிணையல் என்பவை சில இரட்டைக்கை முத்திரைகள். இவற்றின் பிரயோகங்களும் நாட்டிய நூல்களிற் கூறப்பட்டுள்ளன.

நாட்டிய இலக்கணங்கள் வடமொழியில் சுலோகங்காரகவும், தமிழில் பாடல்களாகவும் எழுதப்பட்டுள்ளன.

உதாரணமாக கற்கடக முத்திரையை அபிநயதர்ப்பணம் பின்வருமாறு விளக்குகின்றது:-

அஞ்சலி அத்தந் தன்னில் அடர்ந் திடுவிரல்கள்
பத்தும் மிஞ்ச ஒன்றிடையிலொன்றும் இருபுறங்
கையில் வளைக்க விஞ்சை கற்கடகவத்தும்;
விளம்பினர் விதியோகங்கேள்வஞ்சியேகூட்டமாக
வருவதற் கெல்லாம் என்ப, பரியதுகாட்டுதற்கும்,
பருங் கொப்பு வளைப்பதற்கும் உரிய
சங்கூதுதற்கும், உடல் பிடித்திடுவதற்கும்
தெரிகற் கடக்கை என்று செப்பினர்...

முத்திரைகளைப் பிடிக்கும் விதமும் அவற்றின் கருத்துக்களும். ஆரம்ப காலகட்டத்தில் மிக எளி மையாகவும் இயற்கையோடொத்தனவாகவும் இருந்தன. உதாரணமாக, மீன், பறவைகள், மிருகங்கள் என்பவற் றின் முத்திரைகளை நாம் எளிதில் புரிந்துகொள்ள முடிய மல்லவா? நாட்டிய அபிநயம் அறியாதவர்களும், இரவில் வெளிச்சத்துக்கு முன்னால் கைவிரல்களை ஏற்ற வகையில் மடக்கியும் விரித்தும், சுவரில் சிலதோற்றங்கள் நிழலாக விழும்படி செய்வார்கள். நாய் குலைப்பதை இவ்வாறு நிழலாகச் செய்து காட்டுவோம் அல்லவா? எமது அபிநய முத்திரைகளும் இவ்வாறே உருவானவை. ஆயினும் காலப் போக்கில், பல்வேறு பொருள்களையும், நிலைமைகளையும் எமது இரு கைகளினாலும் செய்துகாட்ட வேண்டும் எனும் பேரவா எழுந்தபோது, கைமுத்திரைகள், யதார்த்த விளக்கங்களுக்கும் அப்பால் சென்று விளக்கங் கொடுக்க முற்பட்டன. இந்திலையில், அந்த விளக்கங்களை ஆசிரியர் மூலம் அல்லது இலக்கண நூல்கள் மூலம் அறிந்தவர்களே புரிந்துகொள்ள முடியும். முத்திரையானது, யதார்த்தத் தினின்றும் பிரிந்து, நாட்டியத் தொழில் நுட்பக்கருவியாகும் போது, நாட்டியக்கலையும் ஒரு நுண்கலையாகக் மாறுகின்றது. தொழில் நுட்பக்கருவி, அதற்கான கலைச்சொல்

எனும்போது அதை யா வரும்புரிந்து கொள்ள முடியாது. அக்கலையில்பரிச்சயமுள்ளவர்களே முத்திரைகளின்தொழில் நுட்ப ரீதியிலான விளக்கங்கள் யாவற்றையும் அறிந்து கொள்ள முடியும்.

முத்திரைப் பிரயோகம்

முத்திரைகளின் இத்தகைய பிரயோகங்களுக்கான சில உதாரணங்களை இங்கு பார்ப்போம். காலங்களையும் கை முத்திரைகளால் குறிக்கலாம். ஓர் ஆண்டினைப் பதா கத்தில் குறிப்போம். கிழமை நாட்களில் வெள்ளியையும் பதாகம் குறிக்கும். பருவங்களில், முதுவேணிற் காலத் துக்கு, இரு பதாகங்களை மேல் கீழாய்ப் பகிர்ந்து நீட்ட வேண்டும். எனகிறது மகாபரத சூடாமணி. கூர்மக்கை, கார்த்திகை மாதத்தைக் குறிக்கும். கூர்மம் எனப்படும் ஆமைக்கும் கார்த்திகைக்கும் உள்ள உறவை நாட்டிய இலக்கணம் கூற முற்படவில்லை, மாருக, மாதங்களுக்கு இன்னின்ன கைகள் என இராவணன் சொன்னவை எனகிறது நாட்டிய இலக்கணம். கிரகங்கள், இலக்கினங்கள், நஷ்டத்திரங்கள் என்பவற்றிற்கும் முத்திரைகள் உண்டு; இமயம், நிடதம், விந்தியம் ஆகிய மலைகளையும் முத்திரைகளாற் காட்டலாம். மகாபரத சூடாமணியில், உப்புக்கடல், கருப்பஞ்சாற்றுக்கடல், சாராயக்கடல், நெய்க்கடல், தயிர்க்கடல், பாற்கடல் நல்ல தண்ணீர்க்கடல் என்றெல்லாம் பாகுபடுத்தி, இவற்றிற்கான கைமுத்திரைகளும் கூறப்பட்டுள்ளன! இவ்வாறே காவிரி, துங்கபத்திரை சரல்வதி, நர்மதை, யமுனை போன்ற நதிகளுக்கு அபிநயம் உண்டு. மழைத்தை வலப்பக்கமாகப் பிடித்தால் கண்ணடேதேசத்தைக் குறிக்கும். சதுரக்கை சோழநாட்டினையும் மச்சக்கை யவனத்தையும் குறிக்கும். விலங்குகள், பறவைகளுக்கு கைமுத்திரைகள் உண்டு. வெள்ளாடு, பெருச்சாளி, எலி, ஒண்ண் என்பவற்றின் முத்திரைகளைக் கூறும் பாடல் ஒன்று வருமாறு;—

வெள்ளாடு சூசிக்கையாய் விளம்புவர்
பெருச்சாளிக்கு, விள்ளுமே யர்த்தமுட்டி,
விசையோடு மெலி தனக்கு பிள்ளையே கேள்
சிலிட்டா பிரமர மோணுங்குத் துள்ளிய
கரமாதாகும் வக்கிர சூசியென்றே!

தொடர்ந்து, பிராமணர், வைசியர் போன்ற சாதி யினருக்கும் எட்டுவிதப் பெண்களுக்கும் முத்திரைகள் கூறப் பட்டுள்ளன. கணவன், மனைவி, தாய், தகப்பன், மாமியார், மாமன், அண்ணன், தம்பி, மைத்துனன், மகன், மருமகன் சக்களத்தி போன்ற குடும்ப உறவு முறைகளையும் முத்திரைகளால் காட்டலாம். எமது புராணங்களிலும் இதிகாசங்களிலும் வரும் அரிச்சங்கிரின், இராவணன், கர்ணன், அருங்களன் போன்ற அரசர்களும் சேர, சோழ, பாண்டிய மன்னருக்கும் முத்திரைகள் உண்டு. அடுத்தது, சப்த சுரங்களான ஸி, ரி, க, ம, ப, த, நி என்பவற்றிற்கும் இராகங்களுக்கும் கைமுத்திரைகள் உண்டு. வைரம், வைகுரியம், முத்துப்போன்ற இரத்தின வகைகளுக்கும், தங்கம், வெள்ளி போன்ற உலோகங்களுக்கும் முத்திரைகள் கூறப்பட்டுள்ளன. இதன்படி சிங்க முகத்தைப் பிடித்தால் அது வெண்கலத்தையும், வைரத்தையும் குறிக்கும், சதுரம், தங்கத்தையும் ரஜதம் எனும் இரத்தினத்தையும் குறிக்கும்.

பாத நிலைகளின் வகைகள்

நாம் எமது பாதங்களை நிலத்தில் வைக்கும் முறைகள் மூலமாகவும், சுருத்துக்களையும் சந்தர்ப்பங்களையும் புலப்படுத்த முடியும். சமபாதம் என்பது இரண்டு பாதங்களையும் சேர்த்துச் சமமாக வைத்து நிற்றல். பெரியோர் முன்னிலையிலும் கடவுள் சந்திதியிலும், நடன ஆரம்பத்திலும் சமபாதத்தில் நிற்போம். இரண்டு குதிக்கால்களையும் எதிர்த்து வைத்து நிற்பது யானை, குதிரை ஏற்றத்துக்கான ஆட்டத்தைக் காட்டவும், நடன ஆரம்பத்துக்கும் பயன்

படும். இதை மண்டிலபாதம் என்பர். குஞ்சிதபாத நிலையில், இரண்டு பாதங்களும் நிலையாக ஊன்றப் பட்டு. இரு குதிக்கால்களும் உயர்த்தப்படும். இது கயிற்றின் மேல் நடத்தல், மந்திப்பாய்ச்சல், காவில் மூள்தைத்தல் போன்ற தொழிற்பாடுகளை உணர்த்தும். அஞ்சித பாதம் இதற்கு மாருன்து. இங்கு, இரண்டு குதிக்கால்களும் ஊன்றப்பட்டு இரு பாதங்களும் மேலே தூக்கப்படும். வெப்பம், மண்ணை மிதித்தல், நெசவு என்பன இதன் விதியோகம். பாதங்களின் வெளிப்புற ஓரங்கள் மட்டும் நிலத்தில் ஊன்றவும் உட்புற ஓரம் உயர்ந்து நிற்கவும் காணப்படுவது வடிம் புப்பாதம். சேறு மிதித்தல், சட்டியிற் கடைதல், கால் மடித்து உட்கார்தல் இதன் பொருளாகும்.

கால்களை முன்னும் பின்னுமாக வைத்து பின் காவில் பாதம் முழுவதும் நிலத்தை அழுத்தவும், முன் காவில் குதி மட்டும் நிலத்தை ஊன்றவும் நிற்பது தாடிதபாதமாகும். இது கோபம், வீரம் போன்ற உணர்ச்சிகளைக் காட்ட உதவும். இருகால்களையும் மாறி வைத்து குதிகளுடையர்த்தப் படுவதை நாகபந்த பாதத்தில் காணபோம். குழலுதும் கண்ணன் இப்பாத நிலையில் நிற்பதைப் படங்களில் கண்டிருப்போம். மோகினி நிலை மயக்க முற்றேஞ் நிலை, யோகிகள் நடை என்பன இதன் பயன்கள். பாதங்களை நேராக நிறுத்தி, பின்புறமாக உந்தி நடப்பது சாட்கதிபாதம் எனப்படும். பயந்த நிலையையும் சண்டையில் பின்வாங்குதலையும் இது குறிக்கும். இடக் காலை மண்டியிட்டு, வலக்காலை முன் நீட்டி ஊன்றி மூட்டை உயர்த்துதல் கருட நிலைப் பாதம். கருடன், அநுமன் ஆகிய வாகனங்களில் தெய்வம் ஏறிவருதல், இராவணன் கைலையைத் தூக்கல், தொடர்ந்து பாணங்களை எய்தல் இதன்பயன்கள், கோவில் களில் உள்ள இடும்பன் வாகனம் கருட நிலைப்பாதத்தில் அமைகின்றது. வலக்காலை ஊன்றி இடக் காவில் மூட்டை வளைத்துக் கூக்கல் நிருத்த நிலைப் பாதமாகும். நடராஜர் உருவத்தில் இப் பாதத்தைக் காணலாம்.

மேற்கூறிய பாத நிலைகள் சில உணர்வுகளையும் கருத்துக்களையும் கூறும்போது, தொழிற் பாதங்களாகின்றன. தூய நிருத்தங்களில் இவை அழகினைக் கொடுப்பதற்காகக் கையாளும் போது இவற்றை நாம் எழிற்பாதங்களாகக் கொள்ளலாம். அடுவுப் பயிற்சியின்போது இவற்றை நாம் எழிற் பாதங்களாகக் காண்போம்.

சாத்வீகாபிநயங்கள்

எனது பண்டை நால்களிற் கூறப்பட்ட அபிநய இலக்கணங்களை அச்சொட்டாகப் பின்பற்றுவதால் மட்டும் சிறந்த நாட்டியத்தை அமைத்துவிட முடியாது. இரத்தி எங்கள், உலோகங்கள் இராமன், இராவணன் போன்ற புராண புருடர்கள், மாதங்கள், வருடங்கள் என்பவையாவற்றையும் முத்திரைகளாற் குறித்து விடலாம் என்பதால், பார்வையாளர்கள் புரியும் வண்ணமும் நாட்டியத்தின் இரசம் வெளிப்படும் வகையிலும் அபிநய இலக்கணத்தைக் கண்முடித்தனமாகப் பின்பற்றுவதன் மூலம் பொருள்களையும், புருடர்களையும் காட்டி விட முடியாது. இதற்கான ஓர் உதாரணத்தை எடுத்துக் கொள்வோம்.

எமது இராமாயண நாட்டியத்தில் ஒரு கட்டம் விகாயித்திரர், சிறுவன் இராமனைத் தன்னுடன் அனுப்பும்படி தசரத மன்னைக் கேட்கிறூர். தசரதனே “சின்னவன் ஜயா ழூராமன், நானை மன்னவன் ஜயா ழூராமன், செய்யுந்தவம் காக்க யான்வருவேன்” என உள்ளம் உருகும் வகையில் வாசிகாபிநயம் செய்கின்றன. ஆகார்ய அபிநயமும் தசரத மன்னனின் தோற்றுப் பொலிவைச் சிறப்புடன் காட்டுகின்றது, ‘சின்னவன் ஜயா ழூராமன்’ என்ற இடத்தில், தசரத பாத்திரம் இராமனுக்குரிய சிகர முத்திரையைப் பிடித்தால், அந்த இடத்தில் நாட்டியம் காட்ட வேண்டிய கெஞ்சம் பாவத்தைக் கணப் பொழுதிற்குப் பார்வையாளர் இழந்துவிடுவர். தகப்பனுணவன், தான்

குழந்தையாகக் கருதும் சிறிய மைந்தன் ஒருவனைத் தனியே அனுப்பத் தயங்கும் இடம் அது. இராமன் என்பது அந்த மைந்தனின் பெயர் என்ற வகையில், கவிஞர் அப் பெயரைக் கையாண்டுள்ளார். அவ்வாறே அவர் கையாளவும் வேண்டும். வில்லித்தை பயிலும் ரீச் சிறுவனுகவேனும் இராமனுக்கு அடைமொழி அங்கு கொடுக்கப்படவில்லை. ஆகவே இங்கு தசரதனுணவன் உடலைக் குறுக்கி, இரண்டு கைகளையும் விரித்து முகத்தில் கெஞ்சதலுக்கான அத்தனை சாத்வீகாபிநயங்களையும் புரிந்து நடிப்பதே சிறப்பாக இருக்கும்.

இவ்வாறே பரதநாட்டியத்தில் வரும் வர்ணம், பதங்கள் போன்ற நிருத்திய உருப்படிகளில், அவற்றின் இரசத்தைத் துல்லியமாக காட்டத் தகுந்த அபிநயங்களைக் கையாள வேண்டுமேயன்றி, பாடலில் வரும் சொற்களுக்கு இலக்கண நூல் காட்டும் அபிநய முத்திரைகளை இயந்திரம் போல் பிடித்துக் கொண்டிருப்பதல்ல. அபிநயக்கலை என்பது மொழி பெயர்ப்புக் கலை போன்றதே. ஒரு மொழியிற் கூறப்பட்ட கருத்து சிதைவுறுவன்னம் மற்றைய மொழிக் குப் பெயர்க்க வேண்டுமேயன்றி, அகராதி கொண்டு சொல்லுக்குச் சொல் கருத்துப் பார்த்து மொழி பெயர்த்து விட முடியாது. நாடகம் அல்லது நாட்டியத்தில், கதையும் கருத்தும் இரசஉணர்வுடனேயே இரசிகர்களுக்குச் செலுத்தப்படுகின்றது. இரச உணர்வினால் தாக்கப்படும்போது தான், நாட்டியக் கருத்து சபையோர் மனதில் பதிகின்றது; அவர்களைச் சிந்திக்க வைக்கின்றது.

நாட்டியத்துக்கான அபிநய வகைகளில் வாசீக அபிநயம் என்பது ஒன்று. அபிநயம் என்பது, கதையைக் கூறுவதற்கு அல்லது விளக்குவதற்குக் கையாளப்படும் நெறி என்ற வகையில் நோக்குமிடத்து வாசீக அபிநயம் என்பது. வார்த்தைகளால் அல்லது மொழியினால் கருத்துக்களை வெளிப்படுத்தும் முறை எனவாகின்றது. ஆங்கீகீ, அபி

நயம் எனப்படும் உடல் அசைவுகள், கைமுத்திரைகள் என்பவை கருத்துக்கள் யாவற்றையும் புலப்படுத்தி நாட்டியத் துக்கான இரசத்தை அல்லது சுவையை முற்றுக் கொள்கொணர முடியாத நிலையில் அங்கு வாசீக அபிநயம் பாவத்தைத் தெளிவாகப் புலப்படுத்தவும் சுவையினைத் தெளிவாக உணர்த்தவும் உதவினிற்று. வாசீக அபிநயத்தைக் காட்டுவதற்கான சாதனம் உடல் அசைவு அல்லது முத்திரைகள் அல்ல. நர்த்தகி அல்லது நாடகபாத்திரம் பேசும் மொழியே, இதன் ஊடகம் ஆகின்றது. இதற்கு உதவும் மொழியானது, பார்வையாளருக்கும் புரியும் மொழியாக இருந்தல் வேண்டும் என்பது தெளிவு, பார்வையாளருக்கும் நடிகருக்கும் பொதுவாக உள்ள ஒரு மொழியிலேயே, முற்றிலும் வாசீக அபிநயம் பொதிந்த நவீன நாடகங்கள் நடைபெறுகின்றன.

வாசீக அபிநய நோக்கம்

தமிழ் மக்களைப் பார்வையாளராகக் கருதி நடத்தப்படும் எமது தமிழ் நாடகங்கள், தமிழ்மொழியிலேயே நடைபெறுகின்றன. தெலுங்கு மொழியிலே அல்ல. கூத்து எனப்படும் மரபு ரீதியிலான ஆடல் முறையில் நடைபெறும் நாடகங்களும் அவ்வப்பிரதேச மக்கள் பேசும் மொழியிலேயே நடைபெறுகின்றன. ஆனால் பரதநாட்டியக்கச்சேரி களில் வாசீக அபிநயத்தைப் பெருமளவில் கைக்கொள்ளும் உருப்படிகளான, சப்தம், வர்ணம், பதம் எனும் நிகழ்ச்சிகளில், வாசீக அபிநயத்தின் நோக்கத்துக்கு முற்றிலும் மாருனவகையில் பலர் நடந்துகொள்வதை நாம் மிக்கவேதனையுடன் அவதானிக்கின்றோம். பார்வையாளருக்குப் புரியாத தெலுங்கு மொழியில் வாசீக அபிநயம் செய்யப்படுவதையே இங்கு குறிப்பிடுகின்றேன்.

பரதநாட்டிய ஆசிரியர் அல்லது பரதம் பயிலும் மாணவி, தனது தேவையின் நிமித்தம் தெலுங்கு மொழியில் தேர்ச்சி பெற்றிருக்கலாம். அதன் விளைவாக,

தெலுங்கு வர்ணங்களையும் பதங்களையும்பயின்றிருக்கலாம். அவற்றை மனதார இரசித்துமிருக்கலாம். இவை ஒன்றும் தவறல்ல. ஆனால் தெலுங்கு வர்ணத்தையும் பதங்களையும் தெலுங்கு தெரியாத சபையோர் முன் ஆடும் போதுதான், இரண்டு பெரும் தவறுகள் நடைபெறுகின்றன. இவ்வாறு ஆடும் நங்கையும், அதற்குப் பொறுப்பான நடன் ஆசிரியரும், தாம் கற்ற பரதக் கலையையே அவமதித்தவர்கள் ஆகின்றனர். அபிநயத்துக்கு வெகு நுணுக்கமாக இலக்கணம் வகுத்த எம்முன்னோர்கள், வாசீக அபிநயத்தின் நோக்கினை வெகு தெளிவாகக் கூறியபின்பும் அதைப் புரிந்து கொள்ளாமல் சபையோருக்குப் புரியாத மொழியில் பாடல்களைப் பாடி வாசீக அபிநயம் செய்யும்போது, தாம் கற்ற கலையை அவமதித்தவர்களைகின்றனர். அந்திய மொழியினில், பாடியதால் கருத்தைப் புரிந்து இரசபாவங்களை உணர முடியாத ஜிடங்களாக்கி, சபையோரை இழிவுபடுத்திய குற்றத்துக்கும் இவர்கள் ஆளாகின்றனர்.

மொழியும் ஆடற்கலையும்

மொழிக்கும் ஆடற்கலைக்குமுள்ள ஒரு தொடர்பையே இப்பிரச்சினை காட்டுகின்றது. இலக்கியமானது மொழியையே சாதனமாகக் கொண்டு உருவாவதுபோல், ஆடலானது எமது உடலையே சாதனமாகக் கொள்வதால் ஆடலுக்கும் மொழிக்கும் நேரடித் தொடர்பு கிடையாதென முன்பு கண்டோம். ஆடல் இலக்கணத்தின் முதல் நூலாக இன்று எமக்கு கிடைக்கப் பெற்ற நூல் குறிப் பிட்டதொரு மொழியில் காணப்பட்டதால் மட்டும் (நாட்டிய சாஸ்திரம்—சமஸ்கிருத மொழியில்) அந்நூல் கூறும் ஆடற்கலையும் அம்மொழி பேசும் மக்களினது ஏகபோகசொத்து அவர்களே ஆடற்கலையின் முன்னேடிகள் எனக்கூறவேண்டியதில்லை என்பதை விளக்கும்பொருட்டே ஆடலுக்கும் மொழிக்கும் நேரடித் தொடர்பு இல்லை எனவிளக்கப்பட்டது.

இங்கு நிலைமை வேறு. ஆடலும் மொழியும் (வாசீகா பிந்யமாக) சேர்ந்து கதையினை நடித்துக் காட்டும் நாட்டியம் ஆகும்போது அங்கு மொழி (பாடல்களாக) ஆடல் ஆகிய இரண்டுமே முக்கியத்துவமடைகின்றன. மொழியின் வளர்ச்சியும், சிறப்பியல்புகளும் வேறுபடுவது தெளிவு. இவ்வாறு நோக்குமிடத்து ஒரு மொழியில் இயற்றப்பட்ட வர்ணத்துக்கான சாகித்தியங்களும், பதங்களுக்கான பாடல்களும் கவிதை நயமிக்கனவாகவும், சுவை நிரம்பிய வையாகவும் விளங்கலாம். சிறப்பியல்புகள் கொண்ட சில தெஹுங்கு வர்ணங்களும் கீர்த்தனங்களும் உண்டு. இதற்காக இவற்றைப் புரியாத மக்கள் முன் இவற்றைப் பாடினால் செவிடன் காதில் சங்குதிய கதையே!

நாட்டியத்தின் நோக்கம்

எமது மரபில், நாட்டியமானது வெறும் பொழுது போக்கிற்காக உருவாக்கப்பட்டதல்ல, பார்வையாளருக்கு அறிவுட்டுவதும் நாட்டியத்தின் நோக்கமாகின்றது. அதனுலேயே நாட்டியமானது ஐந்தாவது வேதம் எனப்படுகின்றது. நாட்டியத்தின் மூலம் நற்கருத்துக்களையும் பரப்ப வேண்டுமெனில், அதற்கு நாட்டியத்தில் கையாளப்படும் உத்திகள், முறைகள் தடையாகவோ, பற்றுக் குறையாகவோ இருத்தல் தவறு. ஆகவே, ஆங்கீக அபிநயம் போன்ற உத்திகளால் புலப்படுத்த முடியாத கருத்துகளைப் பார்வையாளருக்குச் செலுத்துவதெனில் அங்கு வார்த்தைகளைப் பிரயோகித்தே ஆகவேண்டும். இக்கோட்பாட்டின் தியாகவே நாட்டியத்தில் வாசீக அபிநயமும் முக்கியத்துவமடைந்து நாட்டிய இலக்கணத்தில் ஏற்ற இடத்தைப் பெறுகின்றது.

ஏனைய உலக் நாட்டியங்களுடன் ஒப்பிடும்போது, இங்கு தான் எமது நாட்டியத்தின் தனிச் சிறப்பியல்பு ஒன்றை நாம் காண முடிகின்றது. நாட்டியமானது மக்க

ஞக்கு அறிவுட்டும் ஒரு வேதமாக வேண்டும் எனும் கோட்பாடு நாட்டியத்தின் சமூகப் பணியாகும்போது, அதன் பொருட்டு அபிநயக் கலையானது எமது மரபில் சிறப்பாக வளர்ச்சியடைந்ததெனலாம். ஐரோப்பிய நாட்டியங்களில் (BALLETS) அபிநயமானது முக்கியமான தொரு இடத்தைப் பெறுவதில்லை. ஆடல் வகைகளில், பல வேறு பரிசோதனைகள் தொடர்ச்சியாகவே நடை பெற்று வரும் ஐரோப்பிய சமுதாயத்தில், தேவை இருப்பின் அபிநயமும் உருவாகியிருக்க முடியும். மக்களுக்கு அறிவுட்டல் வேண்டும் எனும் உன்னத சமூகப்பணி அங்கு இல்லாததால், அபிநயம் உருவாகவில்லைப் போலும். இந்திலையில் அங்கெல்லாம் தயாரிக்கப்படும் பலே (BALLETS) நாட்டியங்களில் யாவரும் இலகுவில் புரியக்கூடிய எளிமையான கதைகளே கையாளப்படுகின்றன. அங்கு இசையும் ஆடலும், மேடை அலங்காரம் மற்றும் ஒப்பனைகளுமே கதையினை இரசிகர்களிடம் காவிச் செல்கின்றன. வசனங்களோ, பாடல்களோ ‘பலே’யில் கையாளப்படுவதில்லை. ‘பலே’க் கான கதையும், இரசிகர்களிடம் காவிச் செல்லத் தகுந்த ‘பலே’ உத்திகளுக்கேற்ப எளிமையாக அமைதல் வேண்டும். ஆயினும் மொழியின் தலையீடு இல்லாமையால் ‘பலே’ நாட்டியமானது சர்வதேச அரங்குகளில் இடம் பெறத் தகுந்தவாறு அமைகின்றது.

‘உதயம்’ தந்த செய்தி

எமது இசையையும் ஆடல் முறைகளையும் கொண்டு மொழியின் தலையீடின்றி நாட்டியங்களை நாமும் ஆக்கமுடியும். ‘உதயம்’ எனும் எனது நாட்டியம் இவ்வாறு அமைக்கப்பட்டதே. ஆயினும் ‘உதயத்தின்’ செய்தி மக்களுக்குத் தெளிவாகப் புரியவேண்டும் என்பதற்காக நாட்டியத்தின் முடிவில் ஒரு பாடல் சேர்க்கப்பட்டது. சர்வதேச அரங்கி

னில் நடித்துக் காட்டுவதெனில், இப் பாடவின்றியே காட்டிவிட முடியும். “சக்திக்கனல்” நாட்டியம் ஒரு பாட் டேனுமின்றியே நெறியாளப் பட்டது.

இதற்கு மாருக “எல்லாளன் காமினி” நாட்டியத் தைப் பாடல்களின்றி ‘பலே’ வடிவில் ஆக்குவதெனில், எல்லாளன் காமினி நாட்டியத்தின் சமுதாயப் பணியினை நாம் நிறைவேற்ற முடியாமல் தோல்வி அடைந்திருப்போம். விகாரமகாதேவி முன்பு தனியன் காமினி குழுறுவதைப் பாடவின்றியே ஆடலாக்க முடியும். அந் நிலையில் அவனின் மனக்குழுறலுக்கான காரணத்தை நாம் பார்வையாளரின் கற்பணிக்கே விடவேண்டி ஏற்படும். மாருக, காமினியின் மனவேதனையைப் பின்வருமாறு பாடவில் வடித்துக் காட்டுவது எமது கடமையாகின்றது.

“அவன் தமிழன் என்பதால் அவனேனு போராட நான் கனவிலும் கருதவில்லை அம்மா! என் தந்தை ஓரரசன் யானே இளவரசன் அதனுற்தான் போர் வேண்டும் ‘அம்மா’”

என்பதே காமினியின் இதயக் குழுறல் என்பதைப் பாடவின்றி ஆங்கீக அபிநயம் மூலம் புலப்படுத்திவிட முடியுமா? இத்தகைய சந்தர்ப்பங்களிற்றுன் வாசீக அபிநயத்தின் முக்கியத்துவத்தை நாம் உணர முடிகின்றது.

5. சுவையூட்டும் நடிப்புக்கு.....

சாத்வீக அபிநயம், ஸ்தாயிபாவம்

நீண்ட நேரமாகக் கணித பாடத்தில் ஈடுபட்டிருக்கிறுன் ஒரு மாணவன். திடீரெனக் கொப்பி புத்தகங்களை முடிவிட்டு, மேசையில் தாளம் போடுகின்றன. வாய்சினிமா பாட்டொன்றை இசைக்கின்றது. முகத்தில் ஒரு வித மலர்ச்சி. கணக்கிற்குத் தீர்வுகண்டுவிட்டதால் உள்ளத் தில் ஏற்பட்ட திருப்பியின் வெளிப்பாடாக, தன்னையறியாமலே அவனிடமிருந்து இசையும் தாளமும் பிறப்பதைக்காண்கிறோம்.

இவ்வாறே பலவகையான உள்ளத்து உணர் வுகளின் வெளிப்பாடுகளை அன்றாடம் நாம் அவதாணித்துக் கொள்ளலாம். உள்ள உணர்வுகள் என்பவை, ஏதேனுமொருவகையில் அல்லது பல விதங்களில், குழலாலும், புறப்பொருட்களாலும் நாம் தாக்கப்பட்டதன் விளைவாக ஏற்படுகின்றன. திடீரப்படத்தில் ஒரு காட்சி; கதாநாயகன் எதையோ கண்டு பயப்படுகின்றன. அவன் பயப்படுவதற்கான காரணப் பொருளையோ நிகழ்வையோ இரசிகர

களுக்குக் காட்டப்படவில்லை. மிகக் கிட்டிய தூரத்தில் பிடிக்கப்பட்டதால் (Close-up Shot) கதாநாயகனின் முகபாவத்தை தழும்கை, கால் அசைவுகளையும் மிகத்தெளிவாகக் காண்கிறோம். இவற்றை மட்டும் கண்டவுடன் எமக்கும் ஒருவித பய உணர்ச்சி ஏற்படுகின்றது. எமது வாழ்வில் நாம் பய உணர்வினால் பீடிக்கப்படும் போது, ஏறத்தாழ நடிகளின் முகபாவத்தையும் கை, கால் அசைவுகளையும் நிகழ்த்தியிருந்தமையாலேயே, கதாநாயகன் அனுபவிக்கும் பய உணர்ச்சியினைப் புரிந்து கொள்ள முடிந்தது. இங்கு, நடிகளின் உணர்ச்சி வெளிப்பாடுகளை எமது கண், காது போன்ற புலன்களின் வழியாகவே நாம் புரிந்து கொள்கிறோம். நாம் கண்பார்வை இழந்தவரெனின், அவனின் அவல ஒலிகளின் மூலம் அல்லது சொற்களின் மூலம் எமது செவிப்புலனின் உதவி கொண்டு அறிகின்றோம். ஆகவே, முடிவாகக் கூறுவதெனில் எமது வாழ்க்கை நடைமுறையில் (1) பிரச்சினைகளால் அல்லது புறப்பொருட் தாக்கங்களினால் ஒருவன் தாக்கப்படுகின்றன. (2) இதன் பயங்க அவனது உள்ளத்தில் உணர்ச்சிகள் உருவாகின்றன. (3) இவ்வனர்ச்சிகள், சில செயற்பாடுகளாக வெளிப்படுகின்றன. (4) இவ் வெளிப்பாடுகளைப் புரிந்துகொண்ட ஏனையோர் தாக்கப்பட்டவனின் உணர்ச்சிகளை இனங்கண்டு கொள்கின்றனர்.

கலைஞரானவன், இயற்கையில் ஏற்படும் மேற்கண்ட நிகழ்வுகளைச் செயற்கையாக உருவாக முற்படுகிறார்கள். முதலாவது கட்டத்தில் கண்ட, மெய்யாகவே தாக்கப்பட்டவன் என ஒருவன் இப்போது இல்லை. அத்தகைய ஒருவனையோ அல்லது பலரையோ கலைஞரானவன் கற்பனை செய்து, அவன் அல்லது அவர்களின் உள்ளத்தில் தோன்ற வேண்டிய உணர்ச்சிகளையும் புரிந்து, அவற்றின் வெளிப்பாடுகளையே கலைஞர் செய்கிறார்கள். இந்த வெளிப்பாடுகளே கலைவடிவங்களாகின்றன. இவற்றை நுகர்வோரின்

உள்ளத்தில், அதே உணர்ச்சிகள் தோன்றுகின்றன. உணர்ச்சிக்குக் காரணமான கருத்தையும் நுகர்வோர் புரிந்து கொள்கின்றனர். உணர்ச்சியுடன் குழந்தை அளிக்கப்படும் கருத்துப் படையல்களை நுகர்வோருக்குக் காவிச் செல்வன் கலைவடிவங்கள். அவற்றை எமது கண், காது போன்ற புலன்கள் மூலம் நுகர்ந்து உள்ளத்தால் அனுபவிக்கிறோம்.

வானைவி நாடகக் கலைவடிவமெனில், அங்கு ஒரேயொரு ஊடகமாக விளங்குவது ஒலி. நுகர்வோருக்கு வேண்டிய புலன் செல்வி. வசனங்கள், பாடல்கள், இசைவேண்டிய ஒசைகள்ளனவற்றைக்கொண்டு வெவ்வேறு இரசங்களும் கருத்துக்களும் கேட்போருக்கு காவிச் செல்லப்படும். மேடை நாடகக் கலையில் கண், செவி ஆகிய இருபுலன்கள் நுகர்வோருக்கு(பார்வையாளருக்கு)ப் பயன்படுவதால் பாத்திரங்களின் பாவ உணர்ச்சிகளை மிகத் தெளிவாக இரசிகர்களிடையே செலுத்த முடிகின்றது.

பாவங்களை வெளிக் கொண்டவதற்கும், பார்வையாளரின் உள்ளத்தில் இவை படிவதற்கும், சாத்தீக அபிநயம் பெரிதும் உதவுகின்றது. ஆகார்ய, வாசிக, ஆங்கீக அபிநயங்களுடன் சாத்தீக அபிநயமானது இரண்டறக் கலக்கும்போது வெவ்வேறு இரசங்கள் தோன்றுகின்றன. பல வகை இரசங்களும் ஒன்றிணைந்த நாடகத்தைப் பார்த்து அனுபவித்தோரின் மனதில் இருதியாக இரண்டு அம்சங்கள் நிலை பெறுகின்றன. ஒன்று நாடகத்தின் சுவை; மற்றது நாடகத்தின் பொருள். சுவை என்பது பல்வேறு இரசங்களையும் அனுபவித்து, அதன் பயங்கர ஏற்பட்ட ஒட்டுமொத்தமான உணர்வு. இதை நாட்டிய சாஸ்திரம் உணவுக்குவையுடன் அழகாக ஒப்பிடுகின்றது. விருந்து உணவு ஒன்றிணைந்துக் கொள்வோம். வெவ்வேறு ரக உணவு வகைகளையும் பானங்களையும் ஒரு குறிப்பிட்ட ஒழுங்கில் உண்டு, சுற்றில் பாயாசத்துடன் முடிக்கிறோம். பின்னர் அருகில் உள்ள நண்பரை நோக்கி, “நல்ல திறம் சாப்பாடு” என எமது மன உணர்வை வெளிப்படுத்துகிறோம். சாப்பாட்

இன் ஒட்டு மொத்தமானதோரு சுவையே அத்தகைய உணர்வினை ஏற்படுத்துகின்றது. அத்தருணத்தில் பருப்புக் கறியின் வாசனையோ அல்ல குழம்பின் காரத்தையோ நாம் தனித்தனியாகச் சிந்திப்பதில்லை. இவ்வாறே ‘சாப்பாடு’ அவ்வளவு வாய்க்கவில்லை’ எனும்போது மொத்தத்தில் அதன் கூவை திருப்தியளிக்கவில்லை என்பது பொருள். நாடகத்தின் சுவை என்பதும் இத்தகையதே என்கிறார் பரதர். இச்சுவையை ஏற்படுத்தும் இரச பாவங்களையும் நாட்டிய சாஸ்திரம் ஆராய்கின்றது.

உணவுக்கும் நாடகக் கலைக்கும் உள்ள ஒற்றுமை இன்னும் உண்டு. எமது உடல் வளர்ச்சிக்கும், சக்திக்கும் உணவு, தேவை, எனினும், உணவானது சுவையாக இல்லாவிடில் உண்பதற்கு நாட்டம் ஏற்படுவதில்லை. அவ்வாறே நாடக மானது கலையழகுடன் கூடிய சுவைப் பொலிவு பெற்றிருக்க வேண்டும். இல்லாவிடில் அது அறிவுட்டும் ஒரு சாதனமாக விளங்க முடியாது. ஆகவே நாடகச் சுவையும் பொருளும் நாணயத்தின் இரு பக்கங்கள் போன்றவை. ஒன்றை மட்டும் தனியாகப் பிரித்து வைத்துக்கொள்ள முடியாது. இங்கு நாடகம் என நவீன மொழியிற் கூறுவது எமது மரபில் நாட்டியத்தையே குறிக்கும்.

மறுபுறத்தில், போஷாக்கு இல்லாத உணவு, சுவையுள்ளதெனினும் பயனற்றதுபோல், கருத்தாழமற்ற, சிந்தனைக்கு விருந்தாகாத நாட்டியமானது, சமுதாயத்துக்குப் பயனற்றதே. ஆகவே கலைஞர்களாகிய நாம் சுவைக்கும் பொருளுக்கும் உள்ள உற்றவையும் முக்கியத்துவத்தையும் மனங்கொண்டு செயல் புரியவேண்டும். இதன்பொருட்டே நாட்டியக் கலையை ‘அறிவுட்டும் விளையாட்டுக் கருவி’ என பரதர் வர்ணிக்கின்றார். கலையானது வெறும் கலைக்காகவே யன்றி சமுதாயத்துக்காகவே எனும் கொள்கை எமது மரபுக்கு புறம்பான தொன்றல்ல என்பதையும் இது காட்டுகின்றது.

இரசங்களும் நடிப்பும்

நாட்டியக் கலைஞரைவன், இரசங்களை வெளிப்படுத்தும்வகையில் நடிப்பதெனில், இரசமானது, எவ்வாறு தோன்றுகின்றதென்பதை நுணுக்கமாக ஆராய்தல் வேண்டும். இரசமானது படிப்படியாகத் தோன்றி, விரிந்து முழுமையடைவதைக் காட்டுவன் பாவங்கள். இதை ஓர் உதாரணம்மூலம் விளக்க முயல்வோம். எனது இராமாயணநாடகத் தில் இலக்குமண்ணால் மூக்கறுக்கப்பட்ட சூரப்பன்கை அண்ணன் இராவணனின் கொலுமண்டபத்தை ஒடோடிச் சென்றடைகிறுன். “என்னம்மா தங்கையே, என் இந்தக் கோலம்...!” என இராவணன் கேட்கவும், தங்கை புலம்பவும் இராவணன் கோபம் அடையவேண்டுவதற்கான களம் அமைக்கப்படுகின்றது. கோபரசம் தோன்றுவதற்கான உணர்வை முதலில் இராவணன் அடைய வேண்டும். அக்கணப்பொழுது நிலைமையைக் காட்டுவதை விபாவம் என்பர். விபாவத்தையூத்து அனுபாவம் ஏற்படுகின்றது. கண்கள் உருளுகின்றன. பற்கள் நறநறவென நெருடப்படுகின்றன. மீசை துடிகின்றது. இது போன்ற செயற்பாடுகள் யாவும் இராவணன் கோபரசத்தை அனுபவிக்கின்றனன்க் காட்டுகின்றன. அனுபாவம் என்பது தன்னை அறியாமல் இயல்பாகவே நடைபெறும் தொழிற்பாடுகளைக் குறிக்கும். இப்போது இராவணன், கோபத்தை உணர்த்த முதற்கட்டத்தையும், இரண்டாவது கட்டமான அனுபாவத்தையும் தாண்டிவிட்டான்! மூன்றாவது கட்டத்தில் அவன் செய்யும் செயல்கள் கோபரசத்தை இன்னும் தெளிவாகக் காட்டும். அது வியபிசாரி பாவம் எனப்படும்; தனது தங்கையை மானப்பங்கப்படுத்தியவன் அப்போது அருகில் நின்றிருந்தால் அவனைக் கண்டதுண்டமாக்கியிருப்பான் இராவணன். இந்நிலையில் வெளிப்படுவது வியபிசாரி பாவம் எனப்படும். அது கோபரசத்தை மேலும் துல்லியமாகக் காட்டுத்தவும். நாடகத்தில், இலக்குமண்ண் அப்போது அருகில் இல்லை. இந்

நிலையில் வியபிசாரி பாவம் எவ்வாறு வெளிப்படுகின்ற தெனப் பார்ப்போம்.

“என்னருந் தங்கையே கேள்டி; இமயத்தை
அசைத்தவன் நானெடி,
மன்னவன் தசரதன் புதல்வனின் மணையை
இலங்கையில் பாரெடி

போர் நிலம் ஆகட்டும் இந்நிலம் பாரெடி அண்ணனின்
செயல் திறம்”

என்றெல்லாம் வஞ்சம் பேசி ஆர்ப்பாரிக்கின்றன. அன்டமே கிடுகிடுக்கும்படி ஆடுகின்றன. இராவணனின் கோப ரசத்துக்கு இதுவே வியபிசாரி பாவம் ஆகின்றது.

இந்த மூன்று பாவங்களும் நாம் பிரித்துப் பார்க்க முடியாத அளவு வேகத்தில் தொடர்ச்சியாக நடைபெறுவன. நடிகணப் பொறுத்த அளவில், முதலாவது பாவமான விபாவம் புறக்காரணமானதால், இதில் நடிகணின் பங்கு மிகக் குறைவே. இரண்டாவது தன் வசமிழந்து செய்ய வேண்டிய “அங்கசேட்டைகள்”. இப் பாவத்தை ஆங்கீக அபிநயம் வரவழைக்கின்றது. ஆகவே அபிநயப் பயிற்சி இதற்கு உதவுகின்றது. மூன்றாவதான வியபிசாரி பாவம் கதையிலும் நாட்டிய இயக்குநரின் திறமையிலும் பெரிதும் தங்கியுள்ளது. நடிகணவன் இந்த மூன்று பாவங்களையும் காட்டும்போது, நான்காவது பாவமான ஸ்தாயி பாவம் தொடக்கம் முதல் இறுதிவரை இழையோடிக் கொண்டிருத்தல் வேண்டும். இப்பாவத்தைத்தொடர்ச்சியாக வெளிப்படுத்திக் கொண்டிருப்பதே கலைஞரின் தனிப்பட்ட திறமையாகின்றது. இதுவே சம்பந்தப்பட்ட இரசத்தை (இங்கு கோபரசம்) தெளிவாக ஆதிமுதல் அந்தம் வரை உணர்த்துவது. அதாவது ஸ்தாயி பாவமே இரசமாகின்றது. சாதவீக அபிநயம் என்பது எவ்வாறு ஏனைய அபிநயங்களுடன் கலக்கின்றதோ, அவ்வாறே ஸ்தாயி

பாவமும் ஏனைய பாவங்களுடன் இரண்டறக் கலத்தல் வேண்டும்.

கலைஞரவன் தனது உள்ளத்தில் உதிக்கும் உணர்வுகளையே கலை வடிவங்கள் மூலம் பிறருக்கு அளிக்கின்றன. உள்ள உணர்வு எனும்போது அங்கு தனி மனித அம்சங்களைக் காணகிறோம். ஆகவே கோபரசம் போன்ற ரசங்களைக் காட்டுவதற்கென முழுமையான நியமங்களை (Standards) நாம் விதிக்கு முடியாது. யாவராலும் செய்யக் கூடிய அபிநயங்களையும், வெளிப்படுத்தக்கூடிய பாவங்களையும் விளக்க முடியுமென்றி, ஒருவரைப் போலவே இன்னெஞ்சுவர் அக்சொட்டாகச் செய்ய முடியாத சாதவீக அபிநயம், ஸ்தாயி பாவம் போன்றவற்றிற்கு வழிமுறைகளை விதிக்கு முடியாது. அவ்வாறு விதிக்கு முயன்றுல் அது கலை எனும் நிலையை இழந்து தொழில் நுட்பம் (Techno'ogy) ஆகிவிடும்.

எனினும், நாட்டியக் கலையின் (தனி நபரின் கலைத் திறமைக்கு புறத்தெயுள்ள) சகல நுட்பங்களையும் மிக நுணுக்கமாக ஆராய்ந்து “நியமங்களும்”, “கட்டுப்பாடு களும்” தொழில் நுட்ப ரீதியில் வகுத்துள்ளனர் எமது முன் ஞேர்கள். உடலின் வளர்ச்சிக்கு உணவுபோல், உள்பண்பின் வளர்ச்சிக்கும் விருத்திக்கும் கலை அவசியமாகின்ற தெனும் சிற்தனைப்போக்கு நிலவிய ஒரு சமுதாயத்திலேயே நாட்டிய சாஸ்திரம் போன்ற கலைக்கான நூல்கள் தோன்ற முடியும்.

நாட்டியத்தின் சுவை என்பது, அங்கு வெளிக் கொணரப்படும் பல்வேறு இரசங்களின் விளைவு எனக் கண்டோம். சிறந்த நாட்டியமெனில் அங்கு பல்வேறு இரசங்கள் முரண்பாடினரித் தொகுக்கப்படும் வகையில் நாட்டியத்தை அமைத்தல் வேண்டும். இதனின்றும், எத்தனை வகை அடிப்படை இரசங்கள் நாட்டியத்திற்கு வேண்டுவன எனும் கேள்வி பிறக்கின்றது. இதற்கும் நாட்டிய நாலோர் விடை கண்டுள்ளனர்,

உலகியல் ரீதியில், புறப் பொருள்களாலும், சூழலாலும், புற நிலைமைகளினாலும் நாம் தாக்கப்படும்போது வெளிப்படும் ரசங்களை எட்டு வகையாக வகைப்படுத்தலாம். நாட்டியமானது, இந்த உலக நிகழ்வுகளை எமது உள்ளத்து உணர்வினின்றும் சித்திரிக்க முற்படுவதால், எட்டு வகை இரசங்களே அங்கும் பயன்படுகின்றன. நாட்டிய சாஸ்திரமானது இவற்றைப் பின்வருமாறு விபரிக்கின்றது. (1) சிருங்காரம், (2) ஹாஸ்யம், (3) கருணை, (4) ரெளத்திரம், (5) வீரம், (6) பயானகம், (7) பீபத்ஸம், (8) அற்புதம்.

தொல்காப்பியக் குறிப்பு

தொல்காப்பியம் எனும் தொன்மையிக்க தமிழ் இலக்கண நூலும் என் சுவைகளையே குறிப்பதை நாம் மனங்கொள்வேண்டும்.

“நகையே அழுகை இழிவரல் மருட்கை
அச்சம் பெருமிதம் வெகுளி உவகையென்று)
அப்பால் எட்டே மெய்ப்பாடென்ப”

(மெய்ப்பாட்டியல் 251)

இந்த என் வகை இரசங்களையும் ஒவ்வொன்றுக் கூடுத்துக் கொள்வோம். பற்பல காரணங்களால் உவகை அல்லது மகிழ்ச்சி ரசம் வெளிப்படுகின்றது. காதல், பாசம், அள்பு இவை காரணமாக வெளிப்படும் உவகைச் சுவையை நாட்டியத்தில் காண்போம். இதை நாட்டிய சாஸ்திரம் சிருங்கார ரசம் என்கிறது.

‘செல்வம் புலனே புணர்வு விளையாட்டென்
றல்லல் நீத்த உவகை நான்கே’
எனத் தொல்காப்பியனார் கூறுகின்றார்.
இதையே மகா பரத சூடாமணி,

‘மெய்யறு மூவகையின்

ரசமது விளம்பக்கேளீர்
தெய்வநன் னால்களா லும்

சேருநற் புணர்ச்சியாலும்
தையலார் விளையாட்டெய்துந்
தயவினுஞ் சார்தலாலும்

பொய்யிலா உவகை தோன்றும்’

என்கிறது,

சிலப்பதிகார உரையில் இது இன்பரசம் எனப்படுகின்றது.

ஹாஸ்ய ரசம் (நா. சா) அல்லது நகை ரசம் (தொல்; சிலப்பதிகாரம்) எனப்பதை நாம் அறிவோம். இது நான்கு வகைப்பட்டதென மெய்ப்பாட்டியல் கூறும்.

‘எள்ளல் இளமை
பேதைமை மட்டென்று
உள்ளப்பட்ட நகை நான் கென்ப’

இழிவரல் அல்லது இழிப்பு எனும் இரசம், தொல்காப்பியத்திலும், சிலப்பதிகாரத்திலும், மகாபரத சூடாமணி யிலும் கூறப்படுகின்றது. வாழ்க்கையில் ஏற்பட்ட தோல்வி, மூப்பு, பிணி, இழி செயல்களால் வருந்தும்போது, ஒரு வகைத் தாழ்வு மனைநிலையைக் காட்டுவது இழிவரல்.

‘மூப்பே பிணியே வருத்த மென்மையோ(டு)
யாப்புறவந்த இழிவரல் நான்கே’ (தொல்)

நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் இழிவரலுக்குச் சரிநேரான இரசம் கூறப்படாவிட்டும், பிபாஸ்தம் எனும் அதிற்கானும் இரசம் ஏணை நூல்களிற் குறிப்பிடப்படவில்லை.

பீபஸ்தம் எனப்பது அருவருக்கத்தக்க தொன்றினால் ஏற்படுவது. இதுபோலவே மெய்ப்பாட்டியலிலும் மகாபரத சூடாமணியிலும் துக்கரசம் குறிப்பிடப்படுகின்றது. மெய்ப்பாட்டியலில் இது அழுகை எனப்படும்.

“இழிவே இழவே யசைவே வறுமையென
விளிவில் கொள்கை அழுகை நான்கே”

நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் இதற்கு மிக அண்மையான இரசம் கருணை இரசமாகும். கருணை இரசத்துக்கான விபா வம் இழப்பு, இறப்புப் போன்றவையாம்; அதற்கான அனுபாவம், அழுகை, மயக்கி வீழ்தல், புலம்பல் என்பனவாம். சிலப்பதிகார உரை இதே இரசத்தை அவலம் என்கின்றது.

அற்புத இரசம் என்பது சிலப்பதிகார உரையிலும், நாட்டிய சாஸ்திரத்திலும் உண்டு. தொல்காப்பியமும், மகாபரத சூடாமணியும் மருட்கை எனும் சுவையை விளக்குகின்றன. மருட்கை என்பது வியப்பு ஆகும்.

“புதுமை பெருமை சிறுமை ஆக்க மொடு
மதிமை சாலா மருட்கை நான்கே”
(தொல், மெய்ப்பாட்டியல்)

என மருட்கையை நான்கு வகைப்படுத்துகின்றது மெய்ப்பாட்டியல்.

சிலப்பதிகாரமும் நாட்டிய சாஸ்திரமும் வீரரசத்தை விளக்குகின்றன. இதற்கு மிகக் கிட்டிய இரசமானது தொல்காப்பியத்தில் பெருமிதம் எனவும், மகாபரத சூடாமணியில் பெருமை ரசமெனவும் கூறப்படுகின்றது.

‘கல்வி தறுகண் இசைமை கொடையெனச்
சொல்லப்பட்ட பெருமித நான்கே’ (தொல்)

இங்கு தறுகண் என வீரம் குறிப்பிடப்படுகின்றது. அச்சம் அல்லது பயம் எனும் இரசத்தை பயானகம் என்கிறது நாட்டிய சாஸ்திரம். இதற்கு விபாவமாக, பயங்கரமான காட்சிகள், நிகழ்வுகள், தனிமை நிலை என்பன கூறப்படுகின்றன.

ரன். நடுங்குதல், குரலை இழத்தல், ஸ்தம்பித்தல் என்பன பயானகத்துக்கான சில அனுபாவங்களாம்.

கோப இரசத்தை வெகுளின்கிறது தொல்காப்பியம்; நாட்டிய சாஸ்திரமும், சிலப்பதிகாரமும் ரெளத்திரம் என்கின்றன. இதை மகாபரத சூடாமணி வீரரசம் என்கிறது. கோபம் என்ற பொருள்படும் வகையில் வீரரசம் எவ்வாறு ஏற்படுகின்றதென மூன்று பாடல்களால் விளக்குகின்றது மகாபரத சூடாமணி.

குறைகளைச் சுட்டிக் காட்டும்போதும், தப்புக்களை நிர்மபச் செய்யும்போதும், நீண்ட பகைகளினாலும், களவு, பொய் நடக்கும்போதும், அவமானப்படுத்தும் போதும், குலமில்லாதவர் பெருமை பேசும்போதும், சூதாடும்போதும், கொலை நிகழும்போதும் கோபம் பிறக்குமாம்.

நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் எட்டு இரசங்களே கூறப்பட்டமை கவனிக்கத்தக்கது. புறத்தாக்கங்களினால் இரசங்கள் ஏற்படுவதெனில் அவை மேற்கூறப்பட்ட எட்டுவகை களுள்ளனருகவே இருக்கும். இவற்றின்பெயர்களும், விபாவ அனுபாவங்களும், நூலுக்கு நூல் ஓரளவு வேறுபடினும், அவை எமது மனதில் ஏற்படுத்தும் சுவை ஒரேமாதிரியாகவே இருக்கும். பிற்காலத்தில், இன்னெரு சுவை சேர்க்கப்பட்டதால் இன்று நாம் பரவலாக நவரசங்கள் என்கிறோம். இது சாந்தரசம் எனப்படும்.

எனவகை இரசங்களையும் தகுந்த அளவில் குழைத்து, இரசிகர்களுக்கு நாடகவாயிலாக ஊட்டும்போது, திருப்தியானதொரு சுவை ஏற்படுகின்றது. இதனடியாக இரசிகர்களுக்கு ஏற்படவேண்டியது ஒரு சாந்த உணர்ச்சி. இதுவே நாடகத்தின் நோக்கமும்கூட. ஆகவே, சாந்தரசம் என்பது நாடகபாத்திரங்கள்காட்டவேண்டியதொன்றல்ல என்பது

பரதரின் வாதம். தொல்காப்பியமும் பெரும்பாலும் இதே அபிப்பிராயத்தைக் கொண்டுள்ளது. பிற்காலத்தில் ஒன்பதாவது இரசமாகச் சேர்த்துக் கொள்ளப்பட்ட சாந்த அல்லது நடுநிலை இரசம்பற்றித் தொல்காப்பியத் தின் உரையாசிரியர்களில் ஒருவரான பேராசிரியர் கூறுவதைப் பார்ப்போம்.

என்கவைபற்றிய மேலே கூறப்பட்ட 251ம் சூத்தி ரத்துக்கு உரை காணும்போது “மற்றில்வெட்டானேடு சம நிலை கூட்டி ஒன்பதென்னமோ நாடக நூலாம் போல வெனில், அதற்கு ஒரு விகாரமின்மையின் ஈண்டு கூறிய திலதென்பது; அதற்கு விகாரமுண்டெனின், முன்னே எட்ட னுள்ளும் சார்த்திக் கொள்ளப்படும். அஃதல்லதா உம் அஃது லகியல் நீங்கினார் பெற்றியாதவின், ஈண்டு உலக வழக் கிணுட்சொல்லிய திலதென்பது”, நாட்டிய சாஸ்திராக ஆசிரியர்களும் இக் கருத்தையே கொண்டுள்ளனர். சாந்தி ரசம் என்பது பரலோக இன்பம் அல்லது வீடு பேற்றைக் காட்டுவதென்பதால் அது இவ்வுலக வழக்கிற்கு அப்பாற பட்டது. வாழ்க்கையில் சமயம் முக்கிய இடம் பெறுத கால கட்டத்துச் சிந்தனைப் போக்கினையே தொல்காப்பியமும், நாட்டிய சாஸ்திரமும் காட்டுகின்றன. ஆன்மீக ஈடேற் றத்தை முக்கிய நோக்காகக் கொள்ளாமல், இயற்கையான வாழ்க்கையில் ஈடுபாடு மிகுந்த ஓர் இயற்கை நெறிக் காலத்து இலக்கியமாகவே நாடகம் ஆதியில் விளங்கியது.

நாடக மேடையில் பல்வேறு வகையான பாத் திரங்கள் தோன்றுவர்.

அரசன் முதல் ஆண்டி வரையிலான வர்க்க நிலையில் உள்ளோரைக் காட்டவேண்டி நேரிடும். வீரன் ஒருவன் தேரில் வருவான்; அல்லது யானை, குதிரை போன்றவற்றில் சவாரி செய்வான்; அம்புகளைச் சரமாரியாகப் பொழியவேண்டி நேரிடும்; அல்லது மல் யுத்தம் நடைபெறும். இவ்வாறு பல்வேறு பாத்திரங்களை

நடித்துக் காட்டுவதற்கும், அவர்கள் செய்யும் சில குறிப் பிட்ட செயல்களைக் காட்டுவதற்கும் கடைப்பிடிக்கவேண்டிய முறைகளைப் பரதர் கூறுகின்றார். அரசனாக வருபவன் அதற்குரிய வேடம் புனைந்துவிட்டால் மட்டும் போநாது. அவனின் உள்ளுணர்ச்சிகளைச் சித்திரிக்கும் வகையில், பாவங்களைப் பொழிந்து நடித்துவிட்டால் மட்டும் அவன் அரசனுகி விட முடியாது. இங்கு அரசனானவன், ஒரு தலைவன்; அல்லது வீரன் என்பதை எடுத்துக்காட்டும் வகையில் கம்பீரமான முறையில் ஆடவேண்டும்; இதற்கான கால் அசைவுகளையும், நிலைகளையும் சாரி என்கிறது நாட்டிய சாஸ்திரம். அத்துடன் மேடையில் தோன்றும் ஒவ்வொரு நடிகளும், ஏதேனுமொரு வகையில் அசைந்து கொண்டு, அல்லது அசையாமல் நிற்கக் காணப்படுவான். நடிகளின் ஒவ்வொரு கணப்போதைய நிலையும் பார்வையாளருக்கு கலைப் பொலிவுடன் அழகாகக் காட்சி அளிக்கவேண்டும் என்கிறார் பரதர். இதற்கெனவே சாரிகள் முப்பத்திரண்டு வகையாகப் பரிசுப்பட்டுள்ளன. பூமி சாரிகள் பதினாறு, ஆகாச சாரிகள் பதினாறு என்கிறார் பரதர். பூமியில் கால்கள் பாவும் போது, பதினாறு வகையான பூமிசாரி அசைவுகளும், அவற்றின் கோவைகளும் எமக்குப் பயன்படும். ஆகாச சாரி என்பது புவியீரப்புச் சக்திக்கு எதிராக நாம் கால்களைத் தூக்கவேண்டிய சந்தர்ப்பங்களில் பயன்படுகின்றது.

ஆயுதங்களைக் கையாளல்

நாடக மேடையில் ஆயுதங்களைக் கையாளும் முறைகளையும் நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுகின்றது. வாளினால் வெட்டல், சட்டியினால் தாக்குதல், இரத்தம் சிந்துதல் யாவையும் மெய்யாகவே சித்திரித்தல் தவறு; இவையாவும் முத்திரைகளினாலும், அங்க அசைவுகளினாலும் ஆட்ட முறைகளினாலும், தாளப் பிசகின்றி, ஒத்திசையுடன் செய்யும்போது தத்துப்பமாக விளங்கும் என்கிறார் பரதர்.

எனது இராமாயண நாடகத்தில் முதற் காட்சி--பால இராமனும் இலக்குமணன் முதலானேரும் வில் வித்தை பழுகுதலும், அங்கு வந்த மந்தரை இராமனின் வில்லினால் அடிபடுதலும், இக்காட்சி முழுவதும் வாத்திய இசையுடன் கூடிய ஆட்ட முறைகளினாலேயே வெற்றிகரமாக அமைக்கப்பட்டது. சூர்ப்பனகையின் மூக்கினை இலக்குமணன் வாளினால் அரிந்து வீழ்த்துவதும் நினைவில் நிற்கவேண்டிய ஒரு காட்சி.

“பெண்ணே நீயேன் பேயாய் வந்தாய்
அண்ணன்மைனவியை அகற்ற இன்னும் உனக்கேன்
பேரழகு இந்தா...! ஒடுவாய்...பெண்ணே...”

என இலக்குமணன் கோபாவேசத்துடன் பாடுகையில் இந்தா...’ எனும் போது, இலக்குமணனின் இடுப்பிலிருந்த வாளானது, கணப்பொழுதில் சூர்ப்பனகையின் மூக்கினை நோக்கித் தாவியது. இத்தனைக்கும் இலக்குமணனின் இடுப்பில் வாள் தொங்கவில்லை. இவ்வாறே இறுதி இராம—இராவண யுத்தமும், வில், வாள் போன்ற ஆயுதங்கள் இன்றியே நெறியாளப்பட்டது. எனது அடுத்த தயாரிப் பான எல்லாளன்-காமி னி நாடகத்தில் போர்க் காட்சிகள் யாவும் முன்போல் வாத்திய, இசைக்கான ஆடல்களாக நெறியாளப்பட்ட போதிலும், இம்முறை வாளோடு வாள் மோதத் தவறவில்லை. இங்கு நாம் உணரவேண்டியது, நாட்டிய சாஸ்திரக் காலத்தில் நாடகக்கலையானது மிகவுமிகிருத்தியடைந்திருந்தமையும், நாடகத்தின் சகல துறைகளும் மிக உன்னிப்பாக ஆராயப் பட்டு, இலக்கணம் வகுக்கப்பட்டுள்ளமையுமே. காலப் போக்கிற பரதர் கூறிய சில அம்சங்கள் கைவிடப்பட்டும் புதியன் சில சேர்க்கப்படுதலும், நாடகக் கலையின் வளர்ச்சியையும் பரிணமிப்பையுமே காட்டுகின்றன. உதாரணமாக, பரதர் கூறிய ஆகாய சாரிகள் பலவும், பொதுவாக இன்றைய நாட்டியத்தில் காணப்படுவதில்லை. இத்தகைய ஆகாச சாரிகளை மேற்குலகில் உன்னதக் கலையாகப் போற்

றப்படும் ரஷ்ய பலேநடனத்தில் காணலாம். ஆனால், அங்கு அபிநயத்துக்கு இடமில்லை என்பது யாவரும் அறிந்ததே. ஆனால், கலை விருத்தியில் நாட்டமுள்ள மேல்நாட்டு நாட்டியக் கலைஞர்கள் இன்று முகபாவத்தின் மூலம் உணர்ச்சி களைக் காட்டுவதிலும் பிரயத்தனம் செய்கின்றனர். இவ்வாறே நாமும் கைவிடப்பட்ட ஆகாச சாரிகளைத் தேவை ஏற்படின் சேர்த்துக் கொள்ளல் பயனுடைத்து. அண்மையில் நடைபெற்ற எனது மாணவியொருவரின் அரங்கேற றத்தில் இவ்வாறு கைவிடப்பட்ட இரு ஆகாசசாரிகளை ஒர் ஆட்டத்தில் சேர்த்துப் பரிசோதனை செய்தேன்.

பல்வேறு குணச் சித்திரிப்பு

பல்வேறு குணங்கொண்ட பாத்திரங்களின் நடைகளையும் பரதர் கூறுகிறார். இருட்டில் தடுமாறும் ஒருவன் அல்லது கண்ணிழந்த கபோதி எவ்வாறு மேடையில் நடந்துகொள்ளவேண்டும் எனப் பரதர் விளக்குகிறார். நவீன மேடை நாடகத்தில் எவ்வாறு குருடனின் நடை நெறியாகக்கப்படுமோ அவ்வாறே பரதரும் கூறுகின்றார். மின்சார விளக்குத் திமிரென அணைந்தவுடன் இருட்டில் எவ்வாறு தட்டுத் தடுமாறி அடுப்படியை நோக்கித் தீப்பெட்டி எடுப்பதற்குச் செல்வதுபோலவே நடந்துகொள்ளும்படி பரதரும் கூறுகின்றார். குதிரைச் சவாரி, யானைச் சவாரி, நெடுந்தூரம் நடப்பவன், புத்திசவாதீனம் இழந்தவன், மது மயக்கத்தில் நடப்பவன், நொண்டி இன்னும் பல்வேறு பாத்திரங்களின் நடையையும் பரதர் விளக்குகின்றார். இவ்வாறே அச்சொட்டாகச் செய்யும்படி பரதர் எம்மைக் கட்டுப்படுத்தவில்லை. உலகியல் ரீதியில் உற்று நோக்கி, ஆங்காங்கே நடப்பவைகளைப்போல நடித்துக் காட்டும்படி பல சந்தர்ப்பங்களில் எடுத்துக் கூறுகின்றார் பரதர்.

மதுமயக்கத்தினால் தம் வசமிழந்து ஒருவரை ஒருவர் அடித்துக்கொன்று தம் குலத்தையே அழிப்பதான் காட்சி

யொன்றினே, நாட்டிய நாடகம் மூலம் காட்டவேண்டிய அரிய சந்தர்ப்பம் எனக்குக் கிட்டியது. கதையொன்றும் புதியதல்ல; புராணக் கதையே. கிருஷ்ணலீலை நாடகத் தில் கிருஷ்ணனின் யாதவகுலம் அழியும் காட்சி.

“அந்தோ குடியினால் அழிந்ததே யாதவ குலம்” எனப் பாட்டு இயற்றி அதற்குப் பதம் ஆடுவதுபோல் அபிநியம் பிடித்தால், அங்கு நாடக ரசத்தை நாம் காண முடியாது. மாருக, தாள லயத்துக்கு கட்டுப்பட்ட ஆட்ட முறைகளைக் கைக் கொண்டு, அதேவேளையில் மது அருந்தி யவர்களின் தோற்றப் பொலிவையும், பாவத்தையும் துல் வியமாகக் காட்டும்வகையில் முகபாவத்தையும், உடல் அசைவுகளையும் அமைத்துக் கொள்ளல் வேண்டும். நவீன நாடகமெனில், குடிபோதையில் மயக்கமுற்றுத் திரி வோர்போல் நடிக்கமுடியும். ஆனால், இங்கு அதற்கும் ஒருபடி மேலாக, குடிபோதைக்கான தோற்றத்துடன் தாள லயத்துக்கும், வாத்திய இசைக்கும் ஏற்றவகையில் ஆட்டத்தை அமைத்துக் கொள்ளவேண்டும். இத்தகைய நாடகக் காட்சிகள், நாட்டிய நெறியாள்கைக்குச் சவால் விடுப்பது போலத்தோன்றினும், இவற்றை ஓரளவேணும் திருப்திகரமாகச் செய்து நிறைவேற்றும்போது, கலைத் துறையின் ஆக்கப்பணியினைக் காணமுடிகின்றது.

6. “பரத நாட்டியம்”

காலத்தை வென்ற தனியாடல்முறை

நாட்டியத்தின் உறுப்புகளான தூய ஆடல் (நிருத்தம்), அபிநியம், இவற்றினுராடாக வெளிப்படும் இரசானுபவங்கள் யாவும் சென்ற அந்தியாயத்தில் விளக்கப்பட்டன. இந்தியத் துணைக் கண்டத்தில் காணப்படும் நாட்டியங்கள் யாவும் ஆடல், அபிநியம் ஆசிய இரண்டையும் உள்ளடக்கி பாவத்தை வெளிப்படுத்தவல்லன. ஆயினும் பிரதேச வேறுபாடுகள், மொழி மற்றும் பண்பாடுகளின் வேறு பாடுகளுக்கேற்ப, நாட்டியங்களில் வேற்றுமையும் அதனால் பிரதேச தனித்தன்மையும் தோன்றுவது இயல்லே. வெவ்வேறு பகுதிகளின் ஒட்டுமொத்தமான நாகரிக வளர்ச்சிக் கும் விருத்திக்கும் ஏற்ப அவற்றின் நாட்டியங்களும் பரினமித்து விருத்தி பெறவும், அதனடியாக ஒவ்வொரு பிரதேசத்திற்கும் தனிச்சிறப்பானதொரு நாட்டிய முறை உருவாகின்றது.

ஆயினும் இவை யாவும் அடிப்படையில் நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் நாட்டியமாகவே திகழ்கின்றன. நாட்டியம் என்பதற்கு அச்சொட்டான ஆங்கிலப் பதம் கிடை

யாது. இதை ஆங்கிலத்தில் Dance என கூற முற்படவும், அதனடியாக நாட்டியம் என்றவுடன் எம்மையும் அறியா மல் நடனமே மனதில் தோன்றுவதாலும், சில தவருண விளைவுகள் ஏற்படுகின்றன. நாட்டியம் என்பது கிராமியக் கூத் தினின்றும் விருத்தி பெற்று, கலீ மெருகேறியதும், இலக்கணம் கொண்டுமான கூத்து. இதை நாம் தெளிவுடன் மனங் கொள்ள வேண்டும். சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் இது வேத தியல் கூத்து எனப்பட்டது. வேந்தர் முன்பும், கற்றேர் முன்பும் சபையில் ஆடிக்காட்டவஸ்ல் கலீ மெருகேறிய கூத்து என்பது இதன் பொருள்.

தமிழ்நாட்டின் தாசியாட்டம் அல்லது சதிராட்டம், கதகளி, ஆந்திரத்தின் கூச்சப்புடி, வடநாட்டின் கதக், மணிப்புரி இலங்கையின் கண்டி நடனம் யாவும் நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் நாட்டியத்தின் நோக்கத்தையும் அதற் கான விளைமுறைகளையும் உள்ளடக்கி யன வே. இவையாவும் ஒவ்வொரு வகையில் பரத நாட்டியமே எனினும், ஏனைய பிரதேசங்களுக்கான நாட்டியங்களின் நாமங்கள் (கதகளி, கதக் போன்றவை) அவற்றை ஆடுவோரை இழிகுலத்தினராகவோ, குறைந்த அந்தஸ்து உடையவராகவோ காட்டவில்லை. இதற்கு மாறுக, தமிழ்நாட்டின் சதிராட்டம் என்றவுடன் தாசிகுலத்தினரே மனதில் தோன்றுவதால் இந் நூற்றுண்டில் சதிராட்டமானது அதற்குரிய நாமத்தைப் பொறுத்தளவிலும் ‘மறுபிறப்பு’ எடுக்கவேண்டி ஏற்பட்டது. ஆகவே தமிழ்நாட்டின் தனித்துவமான ஆடல்முறை பரதநாட்டியமாயிற்று. மேலும் தமிழ்நாட்டினுள் மட்டும் அடங்கி விடாமல், இந்தியா முழுவதும் பரவி விருத்தி பெற்றுவிட்டது. பரதநாட்டியமானது உலக அரங்கில் இந்தியாவின் கலீ வடிவமாகவும், இந்தியாவில் தென்னாட்டின் கலீவடிவமாகவும், இலங்கை, மலேசியா, சிங்கப்பூர் மற்றும் தமிழர் வாழும் நாடுகளில் எல்லாம் தமிழரின் ஏகபோக கலீச்சொத்தாகவும் இன்று மினிர் சின்றது,

இன்றைய பரதநாட்டியக் கலீக்கு உரிய மரபினைத் தொடர்ச்சியாகப் பேணிச் காத்து, வளர்த்து வந்த ஒரு குலத்தினர் தமிழ்நாட்டில் வெகு செல்வாக்குடன் இருந்தனர். அக் குலத்தினரே கணிகையர், பொது மகளிர் தேவதாசிகள் என்றெல்லாம் அழைக்கப்பட்டனர். இவர்களே பரதம் வளர்த்த பாவையர் எனில் மிகையாகாது. சிலப்பதிகாரம் காட்டும் மாதவியும் இக் குலத்தினரே. சென்ற சில நூற்றுண்டுகளுக்கான தமிழரின் ஆடற்கலை வரலாறு தேவதாசிகளின் வரலாற்றுடன் நெருங்கிய சம்பந்தம் உடையது. ஆகவே, பரதம் வளர்த்த இப் பாவையர் குலத்தின் தோற்றம், வளர்ச்சி, மறைவு பற்றி அறிவது இங்கு பொருத்தமுடையதே.

தாய்க் கடவுள் வழிபாடு

இன்று மதக்கோட்பாடுகள்பற்றி மிக நுணுக்கமான, உன்னதமான தத்துவங்களை நாம் ஏற்படுத்தியிருப்பினும், ஆதிகால மக்கள் கடவுளரைத் தம்மைப்போல் மனித உருவிலேயே கற்பனை செய்தனர். இதனடியாக தமக்கு உள்ளது போல் இக் கடவுளர்க்கும் விருப்பு வெறுப்புகள், ஆசாபாசங்கள் உள்ளதாக என்னுவதில் தவறில்லை. கடவுளரைத் திருப்திப்படுத்துவதற்காக, தமது உடைமைகளைக் கடவுளர்க்கு அர்ப்பணித்துப் பிரீதி செய்தனர். வேள்விகள், யாகங்கள், தானங்கள் யாவும் இவ்வடிப்படையிலேயே தோன்றின. பயிர் விளைச்சலுக்கும், மனித குலப்பெருக்கத்துக்கும் காரணம் உற்பத்திக்கென உருவான தாய்க் கடவுளே. பெண்ணேவள் தாய்மை அடைந்து மனிதகுல உற்பத்திக்குக் காரணமாக இருப்பது எவ்வாறு என்பதைப் புரிந்துகொள்ள முடியாத அறிவு நிலையில் இருந்த மனித குலம் தாய்க் கடவுளின் வழிபாட்டில் பெரும் ஈடுபாடு கொண்டிருந்தது. தமது பெரும் உடைமைகளைக் கடவுளுக்கு அர்ப்பணிப்பதுபோல் கணிப்பெண்களையும் கடவுளுக்கு என அர்ப்பணித்தால் கடவுளும் பிரீதி

அடைந்து மனித குலத்தின் செழிப்புக்கும் விருத்திக்கும் வகை செய்வார் என்ற நம் பிக்கை கொண்ட பழங்குடி மக்கள் தமது இளம் பெண்களைக் கடவுளுக்கு அர்ப்பணித்தனர். அதாவது தாம் அனுபவித்த இனபங்கள் யாவற்றையும் கடவுள் அனுபவிக்க வழி செய்தலின் மூலம் கடவுள் மகிழ்வடைந்து தமது குலத்தைக் காப்பாற்றுவார் என்ற எனிலையான புராதன கோட்டாடு, ஆலயங்களுக்கெனக் கணிகையை ஒதுக்கும் வழக்கினை உருவாக்கியது. மத்திய கிழக்கு, மேற்கு ஆசியா, கிரேக்க நாடு போன்ற பிரதேசங்களில் இந்தவழக்குநடைமுறையில் இருந்ததற்கு சான்றுகள் உண்டு.

தாய்வழிச் சமுதாய மரபும், பெண் தெய்வ வழிபாட்டு முறையும் கொண்ட புராதன திராவிட சமூகத்திலும், இத்தகைய நம்பிக்கைகளுக்கு இடமுண்டு. தமிழ்நாட்டுக் கோவில்கள் வெறும் சமய வாழ்க்கையை வளர்க்கும் நிறுவகமாக மட்டும் அமையவில்லை. மக்களின் சமுதாய பொருளாதார இயக்கங்களிலும் பங்கு கொள்ளும் நிறுவகமாகக் கோவில்கள் விளங்கின. அரசாங்க வரிகளைக் கோவில்கள் வசூலித்தன. கோவில் வங்கிபோல் அமைந்து மக்களுக்குக் கடனும் வழங்கியது. இவ்வாறு பெரும் செல்வாக்கும் சிறப்பும் பெற்ற கோவில்களுக்கென தேவதாசிகள் நியமிக்கப்பட்டனர். இராஜராஜசோழன் ஆட்சிக் காலத்தில் தஞ்சைப் பெருங்கோவிலில் மட்டும் 400 தேவதாசிகள் கடமையாற்றினர். கோவிலின் வீதிகளில் இவர்களுக்கு இல்லங்கள் அமைக்கப்பட்டு, வரி விலக்கப்பட்ட நிலங்களும் வழங்கப்பட்டன. இப் பெண்கள் சுவாமிக்குச் சாமரை வீசவது, ஆராத்தி எடுப்பது, பாடி ஆடுவது போன்ற பணிகளில்லை பட்டனர். இவர்கள் சமூகத்தில் மிகவும் உயர்வாக வைத்துக் கணிக்கப்பட்டனர். காரணம், இசை, நடனம் போன்ற லளித கலைகளில் தக்க பயிற்சி பெற்றவர்களாக மட்டுமின்றி, பொதுவாகக் கல்வியறிவும் பண்பாடும் நிறைந்த பெண்களாகவும் திகழ்ந்தனர். மறு

புறத்தில், இல்லாள் என்பவருக்கு இத்தகைய கலை அறிவு களோ, சமூகப் பண்பாடுகளுக்கு வேண்டிய விசேஷ அறிவு களோ இருக்கவில்லை. அத்தகைய தகைமைகளைப் பெறுவது இல்லானாக்கு அழகல்ல எனக் கருதப்பட்ட காலம் அது. கணவன், மாமன், மாமியர் மற்றும் முதியவர்கள் நோயாளர், குழந்தைகள் யாவரையும் பொறுப்புடன் கவனித்து வரும் ஒரு காவல் தெய்வம்போல அல்லது உழைக்கும் இயந்திரம்போல் இல்லாள் கணிக்கப்பட்டாள்.

மனைவியானவள் கலைத் துறை மற்றும் அறிவுத் துறை களில் கணவனுக்குத் துணைவியாகாத நிலையில், அவள் பொது மகளிரிடம் போகவேண்டி ஏற்படுகின்றது. அக்காலத்தில் பொது மகளிர் என்போர் வறிய நிலையில் அல்லவுறும் விலைமாதர் அல்லர். மாருக, கடவுளையே தனது கணவனுக்கென்று என்றுமே பூவும் பொட்டும், தாவியும் அணிந்த இக் குலப் பெண்கள், நடைமுறையில் கடவுளின் பிரதிநிதிகளாகக் கருதிக்கொள்ளும் ஆலய தர்மகர்த்தாக்கள், நிலப்பிரபுக்கள், மந்திரி பிரதானிகள், அரசநிர்வாகிகள் என்போருக்கே தம்மை அர்ப்பணிக்கின்றனர்.

தாசி குலத்து ஆண் மக்கள், இசைக் கலைஞர்களாகவும், ஆடல் நட்டுவனார்களாகவும் கடமை புரிவர். ஆடலானது இவ்வாறு ஒரு குலத்தினரின் தொழிலாக இருந்ததோடல் லாமல், அக்குலத்தினர்க்குச் சமூகத்தில் மதிப்பும், பொருளாதாரப் பாதுகாப்பும் இருந்தமையால் அதுஒர் உண்ணத் கலைவடிவத்தைப் படிப்படியாகப் பெற்றது. இந்த ஆடல் முறைக்குக் கேவதாசிகுலத்தினர் பொதுவாக இட்டபெயர் சதிர் ஆட்டம் என்பதே. ஜதிகள் அல்லது சொற்கட்டுகளுக்கு ஆடுவது என்ற பொருளை இப் பெயர் குறிக்கும். ஏனையோர் இதைத் தாசி ஆட்டம் என்பர்.

கோவிலை மையமாகக் கொண்ட கிராமிய அமைப்பு அந்தியராட்சியின் விளைவாகத் தகர்க்கப்படவும் தேவதாசி

குலத்தினரின் அந்தஸ்தும் பொருளாதாரப் பாதுகாப்பும் மறைந்தன. இந் நிலையில் தேவதாசிப் பெண்களிற் சிலர் பரத்த மையையும் தொழிலாகக் கொண்டதில் வியப்பில்லை. இதனால் தாசிகளும் (தாசியாட்டமும்) மிகக் கேவலமான நிலைக்குத் தள்ளப்பட்டனர். கோவில்களின் புனிதத் தன்மையைப் பேணும் பொருட்டு தாசியாட்டத்தை நிறுத்தும் பிரசாரங்கள் பெருகின. (பெரும்பாலான எமது கோவில்கள் பரத்தையரின் சந்தை நிலையங்களே என மிகுந்த வருத்தத்துடன் கூறுகின்றேன்) என மகாத்மா காந்தியும் இதுபற்றி ஒரிடத்தில் குறிப்பிட்டிருந்தார். ஆயினும், சதிர் ஆட்டத்தில் பொதிந்துள்ள கலைப் பொலிவை அறிந்த கலா ரசிகர்கள் சதிராட்டத்துக்குப் புத்துயிர் அளிக்க முயன்றனர். அது மட்டுமல்ல; அந்திய ராட்சியை எதிர்த்துச் சுதந்திரப் போராட்டத்தை நடத்திய கட்டத்தில் எமது கலைகள், பண்பாடு என்பவற்றிலும் தீவிர அக்கறை காட்டுவதும் இயல்பானதொன்று. இதன் விளைவாகச் சதிராட்டமானது, தாசிக்குலத்தினின்றும் விடுபட்டு, நடுத்தர வர்க்க உயர்குலப் பெண்களை வந்தடைந்தது, புதிய சூழலுக்கேற்ப அது பரத நாட்டியம் எனப் பெயர்பெற்றுத் தமிழ் மக்களின் உண்ணத கலைப் பொக்கிழமாக மலர்ச்சியடைந்தது.

விபுலானந்தரின் விளக்கம்

தமிழனத்தின் சூத்து வகைகளில் ஒன்றான வேத்தியற்கூத்தினடியாகப் பரிணமித்து வளர்ந்து, இந் நூற்றுண்டின் ஆரம்ப காலம்வரை சதிராட்டமாகத் திகழ்ந்து, ஏறத் தாழ கடந்த அறுபது ஆண்டுகளாக பரதநாட்டியம் எனப் பெயர் மாற்றமடைந்து, இன்று தமிழ் மக்களின் பண்பாட்டுச் சின்னங்களில் ஒன்றாகத் திகழும் இந்த ஆடற்கலையின் புதிய பெயருக்கான காரணம் யாது?

இந் நூற்றுண்டில், பரத நாட்டியம் எனும் பெயரைப் பிரபலப்படுத்தி நிரந்தரமாக்கியோர் இதற்கான திட்டவட்டமான காரணங்களைக் கூறியதற்கான சான்றுகள் கிடைத்தில். ஆயினும் பரத முனிவரின் நாட்டிய சாஸ் திரத்தின் அடிப்படையில் ஆடப்படுவது எனவும், பாவ, இராக, தாளம் என்பதற்கமைய ஆடுவதால் பரதம் என்றும், பலரும் விளக்கம் கொடுப்பார். மறுபுறத்தில் தமிழ் இசைக்கு, யாழ்ந்துள் மூலம் ஒப்பற்ற தொண்டாற்றிய விபுலானந்தர் இதை மறுக்கின்றார். அவருடைய ஆய்வின் படி, தமிழில் பரதம் என்றெருா நால் இருந்தது. ‘அரசு குமாரரும் பரத குமாரரும் என அரசரோடு உடன் வைத் தோதிய பரதர் குலம் தமிழக்குரியது. அக் குலத்தில் ஒரு வர் தமிழ்ப் பரத்தைச் செய்தாரெனக் கொள்ளுதலில் நேர்ந்த இழுக்கெண்ணை என்போம்’ என வினவுகின்றார் விபுலானந்தர். மேலும், பண், இரதம், தாளம் என்னும் மூன்று உறுப்படங்கிய பிண்டமே பரதமென்பதும் அன்றையின் கூற்று. பண், இரதம் என்பன பழந்தமிழ் வழக்கில் உள்ள சொற்கள். இவற்றுக்கான வடமொழிச் சொற்களே இராகம், பாவம் என்பன. ஆடலுக்கு இராகமும், பாவமும், தாளமும் என்ற முறையில் அமைவதே இயல்பு. இந்த முறையில் தமிழ்ச் சொற்களால் கூறும்போது பண், இரதம், தாளம் என அமைகின்றது. இவற்றின் கூட்டுப் பரதம் ஆகும் என விபுலானந்த அடிகள் கூறுகின்றார்.

பரதத்தின் மறுமலர்ச்சிக்கு முன்னின்று உழைத்தவர்களில் சிறப்பாகக் குறிப்பிடவேண்டியவர் திரு. ச. கிருஷ்ணயர் அவர்கள். பிராமணரான கிருஷ்ணயர் ஆங்கிலம் கற்றவர். வழக்குரைஞர் (வக்கீல்) தொழில் புரிபவர். நாட்டியக்கலையைப் பயின்று பெண் வேடம் தாங்கி நடிப்பவர். தாசி ஒழிப்பு இயக்கமானது சதிராட்ட ஒழிப்பாக மாறக் கூடாதெனக் கருதிய கிருஷ்ணயர் அவர்கள், சென்னை சங்கீத வித்வத் சபையில் 1932ம் ஆண்டு முதன்

முதலாகச் சதிராட்டத்தை நிகழ்ச்சியில் சேர்த்துக்கொண்டார். அவர் சங்கீத விதவுத் சபையின் செயலாளராக அவ்வாண்டு பணிபுரிந்தார். பரதநாட்டியக் கலையைச் சங்கீத விதவுத் சபை ஆதரிக்கவேண்டுமெனத் தீர்மானம் ஒன்றையும் அவ்வாண்டு மகாநாட்டில் கொண்டுவந்தார் கிருஷ்ணயர். நீண்ட விவாதத்தின் பின் இத் தீர்மானம் நிறைவேற்றப்பட்டது. இதைத் தொடர்ந்து, ஆடற்கலையைப் பரம் பரைத் தொழிலாகக் கொள்ளாத நடுத்தர, உயர்வர்க்கப் பெண்கள் நடனக்கலைப் பயிற்சியை மேற்கொண்டனர்.

சதிராட்டமானது இவ்வாறு பரதமானதையடுத்து, தமிழ் மக்களின் ஆடற்கலையென்பது தனியொருத்தி ஆடும் பரதமே எனும் அளவுக்குச் சமூகத்தில் வேறுன்றிவிட்டது:

இன்று நாம் கானும் தனிப்பரதக் கச்சேரியின் அமைப்பு எவ்வாறு உருவாக்கப்பட்டது? நடன விற்பனைர்களாலும், கலா விமர்சகர்களினாலும் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட தனியாட்ட முறையானது சுமார் 175 ஆண்டு கஞக்கு முன்பு தஞ்சாவூர் ஆடற்கலைஞர் பரம்பரையில் உதித்த பந்தணை நல்லூர் சகோதரர்களான பொன்னையாளினா, சின்னையாளினா, வடிவேவுலுப்பினா, சிவானந் தம்பினாளை என்போரால் அமைக்கப்பட்டது. பந்தணை நல்லூர் சகோதரர்கள் சிறந்த சிருஷ்டிக்கலைஞர்கள். தமக்கு முன் நடைமுறையில் இருந்ததும், சிலப்பதிகார வரிக்கூத்தின் அடிப்படையில் பரிணமித்து வந்ததுமான ஆட்டமுறைகளினின்றும் தமது பாணியை உருவாக்கினர்.

பரத நாட்டியத்தின் சிறப்பான அம்சங்களை இளி நோக்குவோம். அடிப்படையில் இதுவும் ஒருவகை வேததியல் கூத்து. நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கூறப்பட்ட லஸ்ய வகையில் இதன் ஆட்டம் அமைகின்றது. பெண்கள் ஆடுவதற்கேற்றதாகவும், சிருங்கார ரசத்தை காட்டவல்லதாகவும் அமைகின்றது பரத நாட்டியம். சிலப்பதிகாரத்து

வேணிற் காதையில் மாதவி சிருங்கார ரச ஆட்டங்கள் ஆடியதாகக் கூறப்படுகின்றது. கோவலன் மாதவியைத் துறந்த பின்னர் பிரிவால் வருந்திய மங்கை எழுதிய ஓலையை ஏற்க மறுத்த கோவலன், முன்பு மாதவி தன் முன் ஆடிய எண்வகை வரிக் கூத்துக்களையும் எடுத்துக் கூறி, இவையெல்லாம் வெறும் நடிப்பேயன்றி உண்மைக் காதல் அல்ல எனப் பொருமுகிருஞ். வேணிற் காதையில் வரிகள் 75 முதல் 110 வரைக்கும் உள்ள பாடல்களில் விவரிக்கப்படும் வரிக் கூத்துக்களின் இலக்கணங்கள் இன்றைய பரதத்தில் அநேகமாகக் காணப்படும் இரச பாவங்களை நினைவு படுத்துகின்றன.

பரத நாட்டியமும் அடிப்படையில் ஒரு நாடகமே எனும் போது வியப்பாக இருக்கலாம். நவீன நாடக மானது மேற்கத்திய நாடக மரபில் உருவானது. இசையும் ஆடலும் கலந்துதே எமது நாடக மரபு. இதையே கூத்து என்கிறோம். கூத்துத் தில் பல நடிக நடிகைகள் ஆடிப் பாடி அபிநியித்து கதையை நடத்துவர். ஆடலுக்கும் அபிநியத்துக்கும் முக்கியத்துவம் கொடுத்தும், ஒரேயொரு நபர் நடிக்கக்கூடியதுமான நாட்டிய முறையை உருவாக்குதல் கலையின் பரிஞாம வளர்ச்சிப் பாதைகளில் ஒன்று. இத்தகைய கூத்திலும், இரசம் ஒன்று நிகழ்ச்சி முழுவதும் இழையோடி, பார்ப்போரின் உணர்வுகளைத் தாங்கல் வேண்டும். இந்திபந்தணைகளுக்கு உட்பட்ட நாட்டியமே தனித்தொரு பெண், சிருங்கார ரசம் நிறைந்ததும், நாட்டிய சாஸ்திர லஸ்ய வழியில் ஆடுவதுமான சதிர் ஆட்டம். இதில் தொன்றுதொட்டு விசேட சிரத்தையும், ஆர்வமும் காட்டியது தமிழ்நாடு.

மரபு ரீதியிலான கலையெனினும், அது புதிய நோக்கில் அல்லது புதிய பாதையில் செல்லத் தொடங்கும் போது, அது கலைப் பொலிவுடன் வெற்றியீட்டும் பொருட்டு, புதிய உத்திகள் விளைமுறைகள் உருவாகுதல்

நியதி. ஆக்கக் கலைஞரின் சிந்தனையிலேயே புதிய பாதைகளும் புதிய நோக்கும் பிறக்கின்றன. அவற்றைச் சாதிப்பதற்கும் அவனே புதிய யுக்திகளையும் விணமுறை களையும் உருவாக்குகின்றன. தனி ஒருத்தி ஆடும் பரத நாட்டியத்தின் உருப்படிகளையும், அமைப்புகளையும் ஆராயும் போது இவ்வண்மை புலப்படும். எமது நாடகங்களில் (சூத்துக்கள்) ஓவ்வொரு பாத்திரத்திற்கும் பிரவேசத்திற்கும் தனிப்பாட்டு ஒன்று உள்ளது. மேடைக்கு வரும் ஓவ்வொரு பாத்திரமும் தனது தருப்பாட்டிற்கு வெகு திறமையுடன் ஆடுவர். இத்தருக்களை பக்கமேளக் காரர் அழகாகப்பாடுவர். கதை தொடங்கிய பிறகு இப்பாத்திரங்களுக்கு தமது ஆடல் வல்லமையை காட்ட வாய்ப்பு அதிகம் கிடையாததால், பிரவேச தருக்கள் அவர்களுக்கு முக்கியமாகின்றன.

இன்றைய பரதநாட்டியத்தின் முன்னேடியான வஸ்ய ஆட்ட முறையில் வரும் புஷ்பாஞ்சலி எனும் உருப்படி பிரவேசத்தருக்களை நினைவுறுத்துகின்றன. புஷ்பாஞ்சலி என்பது பெயருக்கேற்ப, நடிகை ஆனவள் மேடைக்கும், சபைக்கும் மலர்களால் தனது வணக்கத்தை நாட்டிய முறையில் தருவது. எனினும் அக்காலத்தில் இந்நடனம் நீண்டதொரு முக்கிய கட்டமாக விவரிக்கப்படுகின்றது. காலப்போக்கில், ஆட்ட உருப்படிகளை ‘இறுக்கமாக்கி’ மேலும் கலைப் பொலிவையும், இரச நிறைவையும் ஏற்படுத்துவதற்கு எடுத்த முயற்சிகளின் பயனாக புஷ்பாஞ்சலியானது பரிணமித்து அலாரிப்பு என மாறியது.

இன்று நாம் காணும் பரதநாட்டிய உருப்படிகளின் அமைப்பு, சமார் 175 ஆண்டுகளுக்கு முன் தோன்றியது. தஞ்சைப் பெரிய கோவிலின் நாட்டிய ஆசான்களாக விளங்கிய வடிவேலு, பொன்னையா, சின்னையா. சிவானந்தம் என்ற நாட்டிய ஆச்சாரியார்களே இதற்கு வித்திட்ட வர்கள். இன்றைய கச்சேரிகள் அலாரிப்பு எனும் உருப்படி

யுடன் ஆரம்பிக்கின்றது. இதன் நோக்கம் எமது மரபுவிதிப்படி, சபை வணக்கமே. முந்தியபுஷ்பாஞ்சலிக்குப்பதிலாக இன்று அலாரிப்பு நடைபெறுகின்றது. அலாரிப்பு என்பதன்பொருள் ஆராய்ச்சிக்குரியது. சிலநாட்டியகவுகளில் ‘அலாரி’ என்பது கூத்துக்களில் ஒன்றெனவும் கூறப்படுகின்றது. அலாரிப்பில் வெறும் ஆட்டத்தைக்காண்கிறோம். இங்கு அபிந்யத்துக்கு இடமில்லை.

நாட்டியத்துக்கான முக்கிய உருப்புகளான கண், கழுத்து, முகம் என்பனவற்றின் அசைவுகளும் அலாரிப்பில் சிறப்பாகக் காணப்படும். கழுத்து மட்டும் பக்கவாட்டில் அசைவது அலாரிப்பில் காணக்கூடிய சிறப்பு. இது அடிமை எனப்படும்.

கதையைக் கூறுவதே நாட்டியத்தின் நோக்கமெனி னும் தனியொருவள் இதைச் செய்ய முயலும்போது, இது முற்றிலும் வெற்றி பெற முடியாதென்பது தெளிவு. எனவே, தூய ஆடலுடன் ஆரம்பித்து படிப்படியாக அபிந்யப் பகுதியை (அதாவது நடிப்பினை) புகுத்தி, உச்சகட்டமாக நாடக சுவையொன்றினை வெளிப்படுத்தவல்ல உருப்படியினை விஸ்தாரமாக ஆடி அதன் பின் மறுபடியும் ஆட்டத்திற்கு வரும் யுக்தியினையே திறம்படக் கையாண்டனர். சிருஷ்டிக் கலைஞர்களான வடிவேலு சகோதரர்கள். இவ்வாட்டமுறையானது சில அற்ப மாறுதல்களுடன் இன்றுவரை கையாளப்படுவதே வடிவேலு சகோதரர்களின் மேதா விலாசத்திற்கு எடுத்துக் காட்டு.

அத்துடன் இவ்வாசான்களின் சிருஷ்டித் திறமையின் பயனாக, எமது ஆடற்களை மரபில்லை தனியாட்டத்தின் அழகையும் அபிந்யத்தின் திறமையையும் ஆடல் கலந்த அபிந்யத்தின் முழுப் பொலிவையும் நன்கு விவரித்துக் காட்ட முடிந்தது.

தூய நிருத்தமானது அடுத்த உருப்படியான ஜில்வரம் என்பதில் விரிவடைகின்றது; இதில் நன்கு கோக்கப்பட்ட

ஸ்வர வரிகளைக் காணலாம். இவற்றிற்கு ஏற்றவாறு பலவகை இலயச் சித்திரங்களையும், நிலைநடைகளையும் கொண்டது ஜதிஸ்வரம். ஜதி ஆட்டத்தில் இராகமும் சேர் வதால், பரதக் கலைப் பொலிவின் இரண்டாவது கட்டத்தை இங்கு காணகிறோம். இதில் ஆட்டமானது மேலும் இரம்மியமாக பார்ப்பதற்கு விறுவிறுப்பாகவும், கேட்பதற்கு இனிமையாகவும் இருக்கும். இதற்குச் சாகித்தியமோ கருத்தோ இல்லை. இதுவரை வெறும் ஆடலாகத் தோன்றி, கருத்தை வெளிப்படுத்தும் அபிந்யத்தையும் பாவத்தையும் கொண்ட ஆட்டமாக உருப்பெறுவதாக சப்தம் எனும் மூன்றாவது நிகழ்ச்சியில் காணலாம். இதற்கான சாகித்தியங்களில் தெய்வம், அரசன் அல்லது தலைவரின் புகழ்பாடி அவர்களுக்கு வணக்கம் செலுத்துவதாக முடிவிறும். “சலாமூரே”, “நமஸ்துதே”, “சரணமே” “பணிகிறோம்” என இப்பாடல்கள் முடிவை தக்காணலாம். மேலும் இவற்றில் ஆட்டத்துக்கான ஜதிகளும், சாகித்திய அடிகளும் கலந்து வரும். சாகித்திய வரிகளை நிரவல் செய்து பாடும்போது, ஆடல் நங்கை அதற்கான பாவங்களைப் பற்பல வித அபிந்யங்களுடன் தெளிவாக வெளிப்படுத்துவான். இதில் நர்த்தகியின் மனே தர்மத்தையும், கலைத் திறனையும் அளவிட முடிகின்றது.

நான்காவதாக வர்ணம் எனும் உருப்படி இடம் பெறுகின்றது. இது பரத கச்சேரியில் நடுநாயகமாக விளங்குகின்றது. இதற்கு முன் ஆடிய உருப்படிகளின் மூலம் வளர்ந்த இலயச் செழிப்பு நிறைந்த ஆட்டமும் பாவச் செறிவு கொண்ட அபிந்யமும் வர்ணத்தில் ஏறத்தாழச் சமமாக அமைந்து பூரணப் பொலிவுறுகின்றது. சங்கிதக் கச்சேரிகள் பாடகனின் முழு த்திற்கை முடிவு வெளிப்பட எவ்வாறு இராகம் - தாளம் - பல்லவி அமைகின்றதோ அவ்வாறே நாட்டியத்திற்கு வர்ணம் எனில் மிகையாகாது.

ஆட்டமும் அபிந்யமும்

சங்கித பரிபாஷையின்படி, சவுக்காலம், மத்திய காலம், தூரித காலம் எனும் மூன்று காலங்களிலும் ஆடப் படும் அடவுக் கோவைகளாலான தீர்மானத்துடன் வர்ணம் ஆரம்பிக்கும். இதற்கு வேண்டிய ஜதிகளைக் குறிப்பிட்ட தாளத்தில் நட்டுவனார் சொல்வார். அடுத்து வர்ணப் பாடலின் பல்லவியைப் பாட அதற்கு நர்த்தகி அபிந்யம் பிடிப்பாள். மீண்டும் ஆடற் கோவைகளாலான தீர்மானம். பின் பல்லவியின் இரண்டாம் பகுதிக்கு அபிந்யம். இவ்வாறு அநுபல்லவி வரை ஆட்டமும் அபிந்யமும் மாறி மாறி வரும். கால்களில் தாள ஜதியும், கைகளில் அபிந்ய முத்திரைகளும், முகத்தில் பாவ வேறுபாடுகளும் சேர்ந்து வழங்கப்படும் போது, தாளம், இராகம்; பாவம் இவற்றின் சேர்க்கை உச்ச அழகை அடையும். வர்ணத்தில் இரண்டாம் பகுதியில் சரங்களுக்கான ஆட்டமும், பாடலுக்கான அபிந்யமும் செய்யப்படும். மூன்றாம் பகுதி, பல்லவியை அல்லது சரணத்தின் தொடக்கத்தை ஒரு சிறு பல்லவி போல வைத்துக் கொண்டு அதற்கு விரிவாக ஆடும் பகுதி. நர்த்தகியின் அபிந்ய திறன் முழுவதும் வெளிப்படும் வண்ணம் விஸ்தாரமாக அபிந்யம் செய்வதற்கு இதில் இடம் உண்டு. இதில் ஓர் அடி பாடலாகவும், மறு அடி சரங்களாகவும் மாறி மாறி வரும். இதை “ஒத்துக் கடை ஸ்வர சாகித்தியம்” என்பர்.

வர்ணத்தில் வரும் சாகித்திய அடிகளுக்குத் தட்டி மெட்டடவுகளுடன் அபிந்யிக்கும் காட்சியும், திஸ்ரம், சதுரச்ரம், கண்டம் முதலிய கதி பேதங்களுடன் பின்னடைகள் கொடுத்து ஆடுவதும் மிக்க வசீகரமாக இருக்கும்,

வர்ணத்தில் வரும் சாகித்தியங்களில் காதலியின் பிரிவாற்றுமையைச் சித்திரிப்பதாக, அல்லது தனது தாபத்தை தோழியிடம் கூறி, தலைவனுக்கு தூதுபோகும் படி கூறுதல், போன்ற சிறங்காரராசம் நிறைந்த சம்பங்கள் கூறப்படும். இந்த ரசத்தில் விப்பிரலாம்பகிருங்

காரம் என்பது பிரிவாற்றுமையை எமக்கு உணர்த்து கின்றது. இதுவே சபையில் நடித்துக் காட்டு வதற்கு உகந்தது. காதலியின் தாபத்தையும் பிரிவாற்றுமையும் தோழியர்க்கு கூறும்போது, காதலனின் குணத்தையங்கள், வீரப் பிரதாபங்கள், தமக்குள் அன்பு தோன்றிய விதம் இவற்றை எல்லாம் ரசனையுடன் நாட்டிய முறையில் விவரிக்கும் போது, அது இயல்பாகவும், விரசமின் றி யும் தென்படும். அத்துடன் காதலனின் வீரப்பிரதாபங்களை விவரிக்கும்போது சிருங்கார ரசத்துள்ளடங்கியதெனினும் வீரம், கருணை போன்ற ஏனைய ரசங்களையும் காட்ட முடிகின்றது.

வர்ணத்தை அடுத்து அபிநியத்துக்கு மேலும் முக்கியத்துவம் கொடுப்பதன் பொருட்டு உருப்படிகள் அமைக்கப்படும், இதற்கென எழுதப்பட்ட பாடலை ‘பதம்’ என்பர். இதற்கு ‘பதம்’ என நாமம் சூட்டப்பட்டதை நாம் கவனித்தல் வேண்டும். பதம் என்றால் சொல், வார்த்தை என்பது பொருள். அர்த்தம் அல்லது கருத்துப் பொலிந்து எழுத்துக் களான கோர்வையே ‘சொல்’ ஆகின்றது.

ஒரு பாடலை நாம் பதம் எனும் போது, பாடல் முழுவதும் ஏதோ ஒரு கருத்தை சிறப்பாகக் கொண்டுள்ள தெனவாகின்றது. நாட்டியப் பதம் எனும் போது, நாடக அம்சம் கொண்ட செய்தியொன்றினைச்வையுடனும் பாவப் பொலிவுடனும் கொண்ட பாடல் எனக் கொள்ளல் வேண்டும். அத்தகைய பாடலை முறையாக பாடும்போதே பாவம் தொனிக்கும். அதற்கு அபிநியம் பிடித்து ஆடும் போது பார்வையாளரின் உள்ளத்தில் நிறைவானதொரு சுவையை ஊட்டவல்லது.

ஆகவே, பரத நாட்டியப் பதங்களை சபையோர் ரசிப்பதெனில், அவர்களுக்குத் தெரிந்த மொழியிலேயே பதங்கள் அமைவது தவிர்க்கமுடியாதது. பரத நிகழ்ச்சியில் அபிநியிக்கும் பாடல்கள் மிகுந்த உணர்ச்சிப் பொலிவுள்ளவை.

சிருங்கார சுவை கொண்ட அபிநிய பாவங்களை இங்கு நாம் காணகிறோம். ஆடுமகளின் முகபாவங்கள், கைமுத்திரைகள் மற்றும் ஆங்கிக அபிநியங்கள் யாவும் சேர்ந்து பாடலின் பொருளை அதாவது பாடல் கூறும் சம்பவத்தை சபையோர்க்கு உணர்த்துவதோடு அவளைப் பாட்டுடைத் தலைவியாகவும் மாற்றி விடுகின்றது. இங்கு பாவமே முக்கியமாகின்றது. சிலர் இதை ஆங்கிலத்தில் *Interpretative Dance* என்பார்கள். அது முற்றிலும் சரியல்ல. பாடலின் வார்த்தைகளை நாட்டிய மொழியான முத்திரைகள் மூலம் பெயர்ப்பதல்ல. பதத்தின் பாவத்தை ஆடுமகள் வெளிக் கொணர வேண்டும். இது முகத்தின் உறுப்புகளால் முக்கியமாக சண்கள் மூலமே காணபிக்கப்படும். கண்களால் பேசாது வெறும் இயந்திரமாக கைப்பிடித்து ஆடினால் அதை கபந்த நிருத்தம் என நாட்டிய நூல்கள் கூறும். அதாவது தலையில்லா உடல் ஆட்டம் போன்றது.

பதத்துக்குரிய ரசத்தை பாவங்களாக ரசிகர் முன் நிறுத்துவதற்கு ‘‘வின்யாசப்படுத்தல்’’ உதவுகின்றது. பதத்தில் வரும் அடிகளுக்கு வெறும் கைகளை மட்டும் பிடியாமல், அதன் கருத்தை உணர்ந்து ஒவ்வொரு தடவையும் வெவ்வேறு வகையில் அபிநியப்பதை, வின்யாசப்படுத்தல் என்பர். உதாரணமாக (*ஆடாது அசங்காதுவா கண்ணே*) எனும் போது ‘‘ஆடாது’’க்கு ஒரு கை, ‘‘அசங்காது’’ என்பதற்கு ஒருகை, கண்ணே என்பதற்கு ஒருகை என பிடித்து ஆடினால் அது கலை அல்ல. அங்கு கலைப் பொலிவை காண முடியாது. அது வெறும் ஊழையின் சம்பாஷணையாகவே இருக்கும். ஒவ்வொரு முறையும் இவ்வரிகளைப் பாடும் போதும் கண்ணன் என்பவனை உள்கண்ணுல் கண்டு ரசித்து அவனின் குறும்புகளை நினைவு கூறும் வகையில் அபிநியத்து பாவத்துடன் ஆடல்வேண்டும். இது எவ்வாறென வார்த்தைகளினால் எழுதிவிட முடியாது.

வர்ணத்தில் வரும் அபிநயப் பகுதியிலும் இந்த வின்யாசம் இடம் பெறும். உதாரணமாக “மானே அவர்தாபம் தானேனே” என்ற ஆராபிராக வர்ணத்தில் ‘‘திருவிளையாடல் செய்யப் போன்றோ’’ என திரும்பத் திரும்பப் பாடும் இடத்தில் வெறுமே இதை நாட்டிய மொழியில் பெயர் ப்பதில்லை. ஒவ்வொரு முறையும் எமது கற்பனை வளத்துக்கேற்ப சிவபிரானின் திருவிளையாடல் களில் ஒன்றை சித்திரித்துக் காட்டப்படும். இவ்வாறு செய்யும் போது திருவிளையாடல்களை அறிந்தவர்களுக்குத் தான் நர்த்தகி செய்வது புரியக் கூடியதாகின்றது. பரத நாட்டியம் என்பது வெறும் ஆடல் அல்ல. அடிப்படையில் நாடக அம்சங்கள் நிறைந்தது என்பதற்கு இதுவும் ஓர் எடுத்துக் காட்டு. இங்கு தனியொருவனே ‘நடிப்பதால்’ யாவர்க்கும் புரிந்த சம்பவங்களையே நாம் சித்திரிக்க முடிகின்றது.

பதங்களுக்கு அடுத்ததாக மறுபடியும் சுத்த நிருத்தம் புகுத்தப்படுகின்றது. தில்லானை எனும் இவ்வருப்படியில் தாள லயமே அடிப்படை அம்சமாகும். தில்லானுவில் பொருள் பொதிந்த சாகித்திய வரிகளோ அல்லது ஸ்வரக் கோவைகளோ இடம் பெறுவதில்லை. மாருக வாத்தியங்களதுஒலியின் அடிப்படையில் பிறந்த சொற்கட்டுகளையே (தீம், தண், நாத்ருதீம், தில்லானை, மங்கு, தளங்கு போன்றவை) இராகத்தினால் அமைத்துப் பாடப்படும். இங்கு ஸ்வரம் அல்லது பாடவின் வரிகள் வகிக்கும் கட்டுப்பாடு இல்லாமையால், ஆடுமகளானவள் தாள லயத்தை மட்டுமே அடிப்படையாகக் கொண்டு விஸ்தாரமாக ஆடமுடிகின்றது. காலப் போக்கில் தில்லானுவிலும் சிறு மாற்றத் தையேற்படுத்தினர். வெறும் வாத்திய சொற்கட்டுகளை கொண்டே தில்லானுவின் பல்வியையும், சரணத்தையும்

நிரப்புவதைவிட, சரணத்தில் பொருள் பொதிந்த ஒருசில சாகித்திய வரிகளையும், பின்னர் சிறிது சுரக்கோவையும் கலந்தனர். இதனால் தில்லானுவின் தனிச் சிறப்பு பாதிக்கப்படவில்லை.

தில்லானுவடன் பரதக் கச்சேரியின் இறுதிக் கட்டத் திற்கு வருகின்றோம். கச்சேரியை முடிப்பதற்குச் சம்பிரதாயப்படி சுலோகம் ஒன்றைப் பாடி அதற்கு அபிநயம் பிடிப்பதும் அல்லது தமிழ் விருத்தம் ஒன்றைப் பாடுவதும் வழக்கமாகும்.

கங்கள் பாகவத மேளம் எனப்படும். பக்தி நிறைந்த பாக வதர்களால் பக்திச்சுவை சொட்ட நடத்தும் நாடகமா தலால் இது பாகவத மேளம் எனப்பட்டது. இவற்றில் புராணக் கதைகள் பொருளாகின்றன. ஆண்பெண் கதா பாத்திரங்கள் இடம் பெறுவர். சிருங்காரர் ரசம் மற்றும் ஏணைய ரசங்களையும் இந்நாடகங்கள் புலப்படுத்தும்.

சுமார் 175 ஆண்டுகளுக்கு முன்பு தஞ்சை மாவட்டத்தில் சூலமங்கலம் வெங்கட்ராம சுவாமிகள் சில நாடகங்களை உருவாக்கினார். உஷா கலியாணம், பிரகலாதன், ருக்மணி கலியாணம், மார்கண்டேயன் என்பவை சில நாடகங்கள். நாடகத்தை பரம்பரைத் தொழிலாகக் கொண்ட குலத்தினரே இவற்றை ஆடினர். காலப் போக்கில் பொருளாதார நெருக்கடிக்குட்பட்ட இவர்கள் தமது கலையை நம்பி வாழ முடியாததால், செபாருள் வருவாய் தரும் வேறு தொழில்களில் சடுபட்டனர். இதனால் பாகவதமேளம் போன்ற நாடக வடிவங்கள் ஏற்றதான் முற்றுக அழிந்து விட்டன.

தஞ்சாவூர்ப் பிராமண பாகவதர்களால் பல நூற்றுண்டுகளாக ஆடப்பட்டு வந்த பாகவத மேள நாடகங்கள், இன்னெனுரு பிரதேசத்திலும், தனித் திறமையுடன் ஆடப்பட்டு வந்தன. விஜயவாடா நகரிலிருந்து ஏறத் தாள நாற்பது மைல் தூரத்திலுள்ள கூச்சப்புடி எனும் பகுதியே இது. இது ஆந்திரப் பிரதேசத்தைச் சார்ந்த கிராமம். பலதலைமுறைகளாக நாடகக் கலையில் ஈடுபாடு கொண்ட பிராமணக் குடும்பங்களை ஒன்று திரட்டி, இக் கலையில் அவர்கள் முற்றுக ஈடுபட்டு, கலைக்கென்தமது வாழ்க்கையை அர்ப்பணி ப்பதன் பொருட்டு, கூச்சப்புடி கிராமம் இவர்களுக்கென வழங்கப்பட்டது. இது சுமார் 500 ஆண்டுகளுக்கு முன்பு நடைபெற்றது. கூச்சப்புடி பகுதியில் தனிப் பாணியிலான நாடகவடிவத்தை விருத்தி பெறச் செய்வதற்கு முன்னின்று உழைத்தவர் சித்தேந்திரர் எனும் கலைஞர். பாமா கலாபம், பாரிஜாத பறைரணம்

7 எமது நாட்டிய வடிவங்கள்

“கூச்சப்புடி” தந்த “பரதம்”

சி

நந்த நாடக மரபுக்கு நாம் வாரிசுகள் எனவும், அந்த மரபை என்றென்றும் ஆக்கபூர்வமாக பிரயோ கிக்க முடியும் எனவும் கூறினோம். மூன்றும் நூற்றுண்டு அளவிலேயே நாட்டிய சாஸ்திரம் எனும் நூல் வடிவில், விரிவாக இலக்கணம் வகுக்கப்பட்ட எமது நாடகக் கலையானது, இந்திய துணைக் கண்டத்தின் பல்வேறு பிரதேசங்களின் விசேட மொழி, மதம், மற்றும் பண்பாடுகளுக்கு அமைய ஆங்காங்கே பரிணமித்து விருத்தியடைந்துள்ளது. தென்னாட்டைப் பொறுத்தாலில் பாகவத மேளம், கூச்சப்புடி, யக்ஷகானம் என்பவையே இப் பிரதேசத்தின் நாடக வடிவங்களில் குறிப்பிடத்தக்கவையாகும்.

இவற்றில் கூச்சப்புடி, பாகவத மேளம் எனும் நாடக வகைகளில் இடம் பெறும் ஆடல் முறை பெரும்பாலும் சிருங்காரர் ரசம் நிறைந்த லஸ்ய வகையைச் சார்ந்தது. தஞ்சையில் மேலட்டூர்ப் பகுதிகளில் கோயில் விழாக்காலங்களில் நடிக்கப்பட்ட நாட-

எனும் நாடகங்களை எழுதியும், கற்பித்தும் வந்தார் சித்தேந்திரர். பாரிஜாத பலூரணத்தை நடித்துக் காட்டுவதற்கு சித்தேந்திரரின் மனைவியாரின் கிராமத்து பிரா மணப் பையன்கள் முன்வந்தனர். இவர்களைக் கொண்டு தயாரித்தனித்த, நாடகத்தைப் பார்வையுற்ற கோல் கொண்டா நவாபு மன்னர் 1675இல் கூச்சப்புடி கிரா மத்தை கலைஞர்கள் கவலையின்றி வாழ் வதற்கெனப் பரிசுளித்தார். சைவ, வைணவ பக்தி மார்க்கத்தை வளர்ப்பதற்கேதுவான நாடகக் கலையை முஸ்லிம் நவாபு ஒருவர் ஆதரித்தமையால்- மேலும், ஆர்வமும் ஊக்கமும் கொண்ட கலைஞர்கள், கலையின் விருத்திக்கு அயரா து உழைக்கவும், யட்சகணம், கதக் போன்ற வேறு பிரதேச நாட்டியங்களில் உள்ள சிறப்பமங்களையும் உள்ளடக்கி, தமக்கே உரியதொரு பாணியில் நாடகக் கலையை வளர்க்கவும் அது காலப்போக்கில் கூச்சப்புடி நாடகம் எனும் சிறப்புப் பெயரையும் பெற்றது.

கூச்சப்புடிக் கலைஞர்கள், பாகவத மேளப் பிராமணர் கள் யாவரும் ஆடியது எமது மரபு வழியிலான நாடகங்களே என்பதை மீண்டும் வலியுறுத்தி மிக அழுத்தமாகக் கூற விரும்புகிறேன். இவையெல்லாம் தனியாட்டங்கள் அல்ல.

இந் நாடகங்கள் யாவும் மார்க்கபத்ததி பிரிவினுள் அடங்கும். அதாவது இவற்றில் சாஸ்திரீய இசையும் ஆடலும் இடம் பெறும். (இதற்கு மாருனது தேசிய பத்ததி எனப்படும். இதில் எமது நாட்டுக் கூத்துக்கள் போன்ற கிராமிய மக்கள் ஆடும் தெருக்கூத்துக்கள் அடங்கும்.) இந்நாடகங்களின் நோக்கம் பக்தி நெறியைப் பரப்புவதே. எனவே, நாடகப் பொருள், யாவரும் அறிந்த புராண இதிகாசக் கதைகளாகவே அமைகின்றன. இதனால் நாடகத்தை ‘காவிச் செல்வதற்கு’ இசையும் ஆடல் முறை களும் போதுமானதாகவும் இவற்றிற்கு மேலாக நாடக

சம்பாஷினை தேவையற்றதாகவும் காணப்பட்டது. எமது தனித்துவமான நாடக மரபினுக்கான காரணத்தையும் நாம் இங்கு துலாம்பரமாகக் காணக் கூடியதாகின்றது. அதாவது, யாவருக்கும் புரிந்த மதச்சார்பான புராண கதைகளையே நடிப்பதெனில், அதனை சலிப்புத் தட்டாமல், கலைப் பொலிவுடன் நடித்துக் காட்டுவதெனில், வெறும் நாடக சம்பாஷினையினை நீக்கிவிட்டு, அதற்குப் பதிலாக, ஆடலையும் இசையையும் எமது நாடக யுக்திகளாக கையாளவும், காலப்போக்கில் அதுவே எமது நாடக மரபாகவும் வெறுந்றி விட்டது. (இந்த மரபினை இன்றைய தேவைகளை அறிந்து நாம் கையாளத் தவறக் கூடாது என்பதே கலாநிதி ஆவஸ்தி போன்ற கலைஞரின் நோக்கு.)

கூச்சப்புடி நாடகமானது எவ்வாறு உருப்பெறுகின்ற தென்பதனை கூர்ந்து நோக்கும் போது, நலீன பரத நாட்டியத்தில் கையாளப்படும் உருப்படிகள் எவ்வாறு பரிணைமீதியிற் தோன்றினி என்பதை உணரலாம். கூச்சப்புடி நாடகத்தில் முன்னேடியாக விளங்கியதும் மிகப் பிரபலமானதுமான பாமாகலாபம் என்னும் நாடகத்தை எடுத்துக்கொள்வோம்.

கிருஷ்ணபகவானுக்கும், சத்தியபாமைக்கும் ஏற்பட்ட ஊடல், பிரிவு, விரகதாபம், சூடல் ஆகியவற்றை உள்ளடக்கியது பாமாகலாபம். இங்கு முதலில் மிருதங்கமத்தன வாத்தியங்களுடன் அரங்க பூசை நடைபெறும். இதையுடித்து சூத்திர தாரியானவர் தோன்றி கதையின் சுருக்கத்தை இசையுடனுடன் பாடல்கள் மூலம் கூறுவார். நாடக பாத்திரங்களையும் அறிவித்து, நாடகத்தைப் பார்த்து மகிழும்படி சூறிழுமிடப்பார் சூத்திரதாரி. இவ்வளவும், திரைக்குப்பின்னால் நடைபெறும். திரைனாலும் போது இன்றைய மேடைகளிற் காணப்படும் மிக உயரமானதும் மேடையை முற்றிலும் மறைப்பதுமானதொன்

றல்ல. அகலமான வேட்டி அல்லது சேலை போன்றதொரு அழகான துணியை ஓவ்வொரு புறத்திலும் ஒருவர் பிடித் துக்கொண்டு நிற்பர். இதுவே திரையாகும். அடுத்ததாக சத்தியபாமாவின் “‘முகதரிசனத்தை’”க் காணபோம். இது உண்மையில் முத்து ரி சனம் மட்டும் மே! திரைக்கு பின்னால் வந்து நின்று, முகத்தை மட்டும் சபையோர் காணும் வண்ணம் சத்தியபாமா தோற்றமளிப்பாள். பாதங்களும் திரைக்குக்கீழே தெரியும். முகதரிசன நிகழ்ச்சியில் சபையோருக்கு வணக்கம் செலுத்தும் ஆடல்நடைபெறும். இங்கு நாடக பாத்திரத்தின் முகத்தையும், பாதங்களையும் மட்டுமே நாம் காணக்கூடியதாகையால் முகதரிசன ஆட்டமானது கணகள், கழுத்து, முகம் மற்றும் பாதங்கள் போன்ற உறுப்புகளினாடாகவே கலைப்பொலிவுடன் காட்டவேண்டி ஏற்படுகின்றது. இதை வாசிக்கும் போதே நாம் எம்மையும் அறியாமல் இன்றைய அலாரிப்புடன் முகதரிசனத்தை ஒப்பிடுகின்றோமல்லவா?

இதையுடுத்து குத்திரதாரியானவர் இன்னென்று பூசை நடத்துவார். அதன் பின்னர் திரை விலக்கப்படவும், சத்தியபாமா ஆனவள் தனக்குரிய “பிரவேச தரு”ப் பாடலைப் பாடிக் கொண்டு தூய நடனம் ஆடுவாள். இந்நடனத்தைப் பார்க்கும் போது இன்றைய ஜி தி ஸ் வரத்தை நாம் நினைவு கூருவோம். அடுத்ததாக குத்திரதாரி ஏனைய பாத்திரங்களையும் அறிமு கப்படுத்தும் வகையில் அவர்களுடன் சம்பாவிக்கவும், அவர்களும் தூய ஆடல்களை ஆடவும் நாடகம் தொடங்குவதற்கான பூர்வாங்க பகுதி முடிவடைகின்றது.

நாடக அமைப்பில் ஆடல்களுக்கும் அபிநயத்துக்கு மான விசேஷ கட்டங்களை உருவாக்கி இருப்பதைக் காணலாம். சத்தியபாமா கிருஷ்ணபிராணைப் புகழ்ந்து பாடும் போது ஆட்டமும் அபிநயமும் இடம் பெறும். இந்த உருப்படியே காலப்போக்கில் ‘‘சப்தம்’’ எனும் பரத நாட்டிய

உருப்படியாகிறது. மேலும், சத்தியபாமா ஆன வள்ளுவாதவி எனும் தனது தோழியிடம் தனது பிரிவாற்றுமையையும், விரகதாபங்களையும் எடுத்துக் கூறி, தனக்காக கிருஷ்ணபகவானிடம் போய் மன்றாடும்படி வேண்டும்கட்டத்தில் நடைபெறும் ஆட்டமும் அபிநயமும் இன்றைய பரத நாட்டிய ‘‘வர்ணம்’’ ஆகின்றது. ‘‘தில்லான்’’ போன்றதொரு சவையான துரித ஆட்டத்தையும் பாமா கலாபத்தில் காணலாம். சத்தியபாமையும், ருக்மணியும் நேருக்கு நேர் சந்திக்கும் கட்டத்தில் இந்த ஆட்டத்தைக் காணலாம். தனது காதலுக்குப் போட்டியாக முளைத்த மற்றவளைக் காணும்போது இயற்கையாக ஏற்படும் கோபாவேசத்தை தூலியமாக புலப்படுத்தும் வகையில் இருவரும் ஒருவரையொருவர் சுட்டெரித்து விடுவது போல் ஆடுவது பிரமாதமாக இருக்கும். இதற்கிடையில் பல சந்தர்ப்பங்களில் கிருஷ்ணனைப் புகழ்ந்து பாடுவதும் ஆடுவதும் இன்றைய பதம் எனும் உருப்படிக்கு வழி வகுத்தது.

குச்சப்புடி நாடகத்தை ‘காவிச் செல்வதற்கு’ பயன்பட்ட ஆடல் அபிநய முறைகளை தனியொருவளின் ஆட்டத்திற்கென கோர்வை படுத்தியதே பிரபல தஞ்சாவூர் சகோதரர் நட்டுவனார்களின் சேவையாகும். ஏற்கனவே நாடக மழக்கிவிருந்த ஆட்டமுறைகளினின்றே, சோபைதரும் தனியாட்ட முறையினை இந்நாட்டிய மேதைகள் உருவாக்கினரேயன்றி, திமிரென்று சுயம்பிரகாசமாக ஒன்றையும் ஆக்கவில்லை.

மரபுக்கு அச்சாணியான பழமையுடன் புதுமைக்கு வேராக விளங்கும் ஆக்கபூர்வமான மேதாவிலாசம் இணையும் போது, கலையானது புதுப் பொலிவுடன் பரிணமித்து மலர்கின்றது. குச்சப்புடி நாட்டியம் தந்துதவிய நவீன பரதக் கச்சேரி இதற்கு சிறந்த எடுத்துக்காட்டு.

அடைந்ததால், தமிழரின் ஆடற்கலை என்பது பரத நாட்டியச் கச்சேரியே எனும் கருத்து நிலவிகின்றது.

ஆகவே, எமது முன்னேர் அளித்த ஆடற்கலை இலக்கணங்களைக் கொண்டு உருவாக்கப்பட்ட நாட்டிய நாடகங்களின் வரலாற்றையும் இங்கு ஆராய்தல் பொருத்தமுடைத்து.

நாட்டிய நாடகங்களை ஆராய முன்பு, எமது மரபு வழி நாடகங்களை நினைவு கூர்தல் வேண்டும்.

ஆடல், பாடலுக்கான மிகப் பண்டை இலக்கண நூல்கள் பற்றி நோக்குமிடத்து, இக்கலைகளைத் தனித்தனியாக எடுத்து அன்றுஇலக்கணம் அமைக்கப்படவில்லை. புராதன காலத்தில், ஆடல், பாடல் என்பன கூத்து அல்லது நாடகம் எனும் கலைவடிவத்துள் அடங்கியவையே. இதையே வடமொழியில் 'நாட்டிய' என்பார். ஆகவே, ஆடலுக்கான இலக்கணம் நாடகத்துக்கான இலக்கணத்துள் ஆடக்கப்பட்டது. நாட்டிய சாஸ்திரம் எனும் நூல் தொகுக்கப்பட்ட காலத்தில் அதாவது கி. பி. 3ம் நூற்றுண்டளவில், ஆடலானது தனியொரு கவின் கலையாகப் பிரிந்து நிற்கவில்லை. ஆகவே நாட்டிய சாஸ்திரமானது, நாடகம் அல்லது கூத்துக்கு வேண்டிய சகல அமசங்களுக்குமுரிய விதிமுறைகள் கொண்ட நூலாகும். இதில் காணப்படும் ஆடல் சம்பந்தமான விதிமுறைகளின் அடிப்படையிலேயே ஆடற்கலையானது பரிணமித்ததன் விளைவாக, அது தனியொரு கவின் கலையாகப் பின்னர் விருத்தி பெறவும், இடைக்காலத்தில் அபிநய தர்ப்பணம் போன்ற ஆடலுக்குரிய நூல்கள் தோன்றவும் வழி பிறந்தது.

ஆகவே, நாடகத்தை மேடை ஏற்றுவதற்கு இந்திய மரபில் வகுத்த விதிமுறைகளே நடனத்துக்கும் அடிப்படையில் விதிமுறைகள் ஆகின்றன. இவ்வாறெனில், இந்திய நாடகமரபையும், அதற்கான விதிமுறைகளையும் இங்கு முதற்கண் நோக்குவது பொருத்த முடையது.

8. எமது நாட்டிய மரபு

அறிவுட்டும் 'ஜந்தாம் வேதம்!'

பரத நாட்டியம் என்பது முற்றிலும் தனியொருத்தி ஆடும் பரதக் கச்சேரியே எனத் தவறாக எண்ணும் வகையில், தனியொருத்தி ஆடும் கச்சேரி எம்மிடையே மிகப் பிரபலமடைந்துவிட்டது. இது பற்றி, பரத நாட்டியத்தின் மறுமலர்ச்சிக்கு வித்திட்டவரும் பரத கலா விற்பனைருமான அமரர் ஈ. கிருஷ்ணயர் அவர்கள் ஓரிடத்தில் பின் வருமாறு கூறுகின்றார்: “பரத நாட்டியம் என்பது மிகவும் விரிவானது. அந்த முறையில் அமைந்த நாட்டியங்களை மூன்று வகையாகப் பிரிக்கலாம். (1) சதிர் ஆட்டம், (2) பாகவதமேளா எனும் நாட்டிய நாடகம், (3) குறவுஞ்சி நாட்டியம். இந்த மூன்றில் சதிரே மிகுதியாகப் பரவியிருப்பதனால் பரத நாட்டியம் என்றால் அதைத்தான் நினைக்கிறார்கள்” தமிழர் வளர்த்த ஆடற்கலை இலக்கணங்களைக் கொண்டு தனியொருத்தி ஆடுவதற்கான தொரு வடிவமே சதிர் ஆட்டம். நாட்டின் புதிய சூழலில், சதிராட்டமானது உயர் வர்க்கத்தினரின் மத்தியில் தஞ்சம் புகுந்து பரதநாட்டியம் எனும் பெயர் பெற்று அகில உலக ரீதியில் பிரபலம்

நாடகத்தின் தோற்றும்

நாடகக் கலையானது, எவ்வாறு தோன்றியது எனும் விளக்கத்துடன் நாட்டிய சாஸ்திரம் ஆரம்பமாகின்றது. முன்னெரு காலத்திலே, மக்கள் மிகவும் நாகரிகமற்ற நிலையில், காமக் குரோத வசப்பட்டு, பொருமையும் பூசலும் கொண்டவர்களாக வாழ்ந்தனர். தேவர்கள், அசுரர்கள் என்ற வர்க்கத்தினராக மக்கள் பிளவுபட்டு நின்றனர். இவர்களைத் தீயவழிகளினின்றும், தீச் செயல்களினின்றும் விடுவிப்பதற்கு ஏற்றதொரு வழியினைக் கூறும்படி இந்திரன் முதலான தேவர்கள் பிரம்மாவை வேண்டினர். மக்கள் நல்லறமுடன் வாழ்வதற்கு வழிகாட்டியாக விளங்கும் நான்கு வேதங்களும் இருக்கும்போது, மக்கள், மாக்களாக நடந்து கொள்வதைப் பிரம்மாவால் புரிய முடியவில்லை.

வேதங்களைத் தாங்கள் இயற்றிக் கொடுத்திருப்பினும், இவற்றைப் படிக்கவோ அல்லது காதால் கேட்கவோ கூடாதென மக்களிற் பெரும்பாலான தேவர்கள் அல்லாதோர் தடுக்கப்பட்டுள்ளனர். ஆகவே, இந்நிலையில், இவர்களும் அறிவுபெற்று உய்யும்வகையில், காதுகளுக்கு மட்டுமன்றி, கணகளுக்கும் விருந்தாகத்தக்க ஜிந் தாவது வேதமொன்றை இயற்றியருள் வேண்டும் என இந்திரன் பிரம்மாவிடம் முறையிட்டான்.

நாட்டியானது ஜிந்தாவது வேதமாக இவ்வாறு தோன்றியதெனப் பரதர் கூறுகின்றார். நான்முகன் அருளிய பாரிய நாட்டிய வேதத்தினைத் தேவர்களால் புரிந்து கொள்ளவோ ஆடிக்காட்டவோ முடியவில்லை. இந்நிலையில் யாது செய்வது என இந்திரன் முறையிட, படித்தவர்களும் உடல் உழைக்கப் பாடுபடுபவர்களும் முனிவர்கள் கூட்டமே என்பதால்; அவர்களில் ஒருவரைத் தேர்ந்து, சகலருக்கும் புரியும் வண்ணம் நாட்டிய வேதத்தை எழுதுவிப்பதே சிறந்ததெனப் பிரம்மா எடுத்தியம்பினார். இவ்வாறு சுருக்கியும், திருத்தியும் எழுதுவதற்குப் பரத முனி

வர் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டார். “முனிபுங்கவனே! உமக்கு நாறு புதல்வர்களும் இருப்பதால், முதலில் நீரே நாட்டியத்தின் தயாரிப்பாளனாகவும் ஆகவேண்டும்” என நான்முகன் பணித்தார். பரதமுனியும் இதற்கு இசைந்து தனது நாறு புதல்வர்களுக்கும் ஒத்திகையை ஆரம்பித்தார். இக்கூட்டத்தில் இசையையும், நடனத்தையும் கற்பிக்கும்படி பிரம்மா பரதரை வேண்ட, பெண்களும் ஈடுபட்டால்தான் இது சாத்தியமாகுமெனப் பரதர் கூறினார். சில உணர்ச்சிகளையும் இரசங்களையும் வெளிக்கொணர்வதற்குப் பெண்கள் வேண்டும் என்பது பரதரின் வாதம். பிரம்மாவும் இதற்கென கந்தர்வ நங்கைகளைக் கொடுத்துதவினார்.

முதல் முயற்சி

முதல் நாடகத்துக்கான ஆயத்தங்களைப் பரதர் செய்தார். அவரின் மைந்தர்களான நடிகர்களுக்கு, ‘சித்த விருத்தி’ எனப்படும் இரச பாவத்தை முகத்தினில் காட்டும் வகைகளும், ‘பாவிய விருத்தி’ எனப்படும் சுத்தமாக வசனம் பேசும் முறைகளும், அபிநயங்களும், ஆட்டங்களும் பயிற்றப்பட்டன. ஆயினும், இந்திர விழாவில் நடைபெற இருந்த நாடகம் வெற்றிபெற முடியவில்லை. காரணம், நாடகத்தின் கதைப் பொருள் அசுரர்களின் தோல்வியைச் சித்திரிப்பதாகக் காணப்பட்டதால், இதை அசுரர்கள் வெகுவாகக் கண்டித்தனர். அத்துடன் அக்கால கட்டத் தில் நாடக அரங்கு என ஒன்று இல்லாதபடியால், நாடகங்கள் திறந்த வெளியில் நடைபெறுவது வழக்கம். இந்நிலையில் நடிகர்களுக்கும், பார்வையாளர்களுக்கும் தகுந்த பாதுகாப்புக் கிடையாத விடத்து, நாடகம் குழப்பமின்றி நடைபெற முடியவில்லை.

இந்நிலையில், செய்வதறியாது, பரதமுனி நான்முகனிடம் முறையிட, பாதுகாப்பான சிறந்த நாடக அரங்கம் ஒன்றை அமைப்பதே வழி என்ற பிரம்மா, தனது கட்டத் தகைவாகக் கலை வல்லோனுகிய மாயனை நாடக அரங்கமொன்று அமைக்கும்படி பணித்தார். மேற்படி கதையை வெறும்

புராணக் கதை எனக் கழித்து விடாமல், நுணுக்கமாக ஆராயும்போது சில உண்மைகள் புலப்படும். இவ்வாறு ஆராய்ந்து பெற்ற முடிபுகளை நோக்குவோம். முதலில், எதற்கும் ஒரு தெய்வீகத் தன்மையையும், தெய்வீக மூலத்தையும் கொடுப்பது அக்காலத்திய மரபு என்பதை மனங்கொள்ள வேண்டும். தெய்வமே வந்து கூறி யது, தெய்வத்தால் அளிக்கப்பட்டதெனும்போது, அதற்கு ஓர் அதிகார வலிமையும் உண்டென ஏற்றுக்கொள்ள வேண்டும், எனும் நியதியும் வலியுறுத்தப்படுகின்றது. மறு புறத்தில் ஏற்கனவே உள்ள நாட்டிய சாஸ்திரத்தைத் தான் திருத்தியும் சுருக்கியும் எழுதியதெனும்போது, நாடகம் எனும் ஒரு வடிவம் மக்கள் மத்தியில் இருந்ததெனப் புலப்படுகின்றது. அவ்வடிவம், மக்கள் தோன்றிய காலத் திலிருந்து படிப்படியாகப் பரிணமித்து வருங் காலையில், கலைநயமற்றதாகவும், அறிவுட்டும் 'வேதம்' எனக் கூறுத் தகுந்த நிலையை அடையாததாகவும் விளங்கியிருக்கும். அத்தகையதொரு நிலையிலிருந்து, நாடகத்தை அறிவுட்டும் வேதமாக்கும் வண்ணம், நாடக அம்சங்களை ஒழுங்குபடுத் தித் தொகுத்ததன் விளைவே நாட்டிய சாஸ்திரம் என்று புலனுகின்றது.

பரதர் காலத்துக்கு முன்பு, கலைநயம் குறைந்த நாடகங்கள் பல இருந்தன என நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுகின்றது. இவற்றை 'ரூபகங்கள்' என்கிறது நாட்டிய சாஸ்திரம். இவை யாவும் இழிநிலையில் உள்ள சிருங்காரத்தையும் ஹாஸ்யத்தையும் கொண்டன எனப் பரதர் கூறுகின்றார். மக்களின் நாடக ரசனையை உயர்த்தி அதை அறிவுட்டும் கருலுமாக்கியதே பரதரின் பணியாகின்றது. ஆகவே, உயர் இலட்சியமுடைய நாடகக் கலைக்குக் கர்த்தாவாக விளங்கியவர் பரதர் என்பது மிகையாகாது.

முதல் அரங்கேற்றம்

நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் முதலாவது அரங்கேற்றம் எவ்வாறு நடைபெறுகிறதெனப் பார்ப்போம். மாயனின்

புதிய அரங்கில் நாடகம் நடைபெறமுன் நான்முகனான வன் தேவர்களையும் அசரர்களையும் அழைத்து நாடகத்தின் நோக்கம், பயன் என்பவைபற்றி விளக்கினார். நாடகமானது பாரபட்சமற்ற நோக்கினைக் கொண்டது. நாடகத்தின் முதல் நோக்கு, பொழுது போக்கவல்ல கலைவடிவமாவது; அதன் மூலம் மக்களுக்கு அறிவை வழங்குவது, இங்கு உணர்ச்சிகளும் நடவடிக்கைகளும் சித்திரிக்கப்படுகின்றன. தேவர்கள் என்றும் புகழப்படுவதோ அல்லது அசரர்கள் என்றும் இகழப்படுவதோ நோக்கன்று. உண்மையில் உலக இயல்புகளையே நாம் சித்திரிக்கின்றேன். இதன்மூலம் புத்திமதிகளையும், பொழுதுபோக்கையும் அளித்து மக்களுக்கு அறிவுட்டப்படுகின்றது. அத்துடன் களைப்பாலும் கவலைகளாலும் பீடிக்கப்பட்டவர்களுக்கு மனச்சாந்தியை அளிக்கின்றது.

அசரர்களுக்கும் தேவர்களுக்கும் பரஸ்பரம் நல்ல உறவை ஏற்படுத்தவே இந்த ஐந்தாவது வேதம் சிருஷ்டிக் கப்பட்டது. ஒரு சாராருக்கான பிரசாரக் கருவி அல்ல இது. மூவுகங்களும் இதில் இடம் பெறும். சமயாசாரி களுக்குச் சமயமும், இகவோகவாதிகளுக்கு இன்பமும் அன்பும், அறிவுற்றேருக்கு அறிவுரைகளும், கற்றேருக்குத் திறனையுங்களமும், கடவுளர்களுக்கு மகிழ்வும் இன்னலுற்றேருக்கு ஆறுதலும் இந்நாட்டிய வேதத்தில் கிடைக்கும் என்கிறார் பிரம்மா. சுருங்கக் கூறின், எவ்வெவருக்கு என்னென்ன வேண்டுமோ, அவற்றையெல்லாம் அளிப்பது நாட்டியம். இதைக் கேட்ட அசரர்கள் சமாதானமடைந்து நாடகத்துக்கு ஆதரவு நல்க முற்பட்டனர்.

அசரர்களுக்கும் தேவர்களுக்கும் பரஸ்பரம் நல்லுறவு ஏற்படும் வகையில், நாட்டியம் பற்றிச் சிறியதொரு சொற்பொழிவு ஆற்றிய நான்முகன் அத்துடன் நிற்காமல், மேலும் நல்லுறவை ஏற்படுத்துவதற்கான புதிய தொரு வழியையும் கூறினார். அதுவே அரங்க வழிபாடு

என்பது. 'கலைஞர்களே அரங்கத்தை வழிபடாமல் ஒரு நிகழ்ச்சியையும் ஆரம்பித்து விடாதீர்கள். இந்த அசரர் களையும் தேவர்களையும் நீங்கள் வணங்கினால், அவர்கள் திரும்பி உங்கள் யாவரையும் வணங்குவார். நாடகமும் ஓர் இடையூறின்றி நடைபெறும்' என்றார் பிரம்மா.

புதிதாக நிர்மாணிக்கப்பட்ட நாடக அரங்கில், அரங்க பூஜையூடன், பரதரின் முதலாவது நாடகம் வெற்றிகர மாக அரங்கேற்றப்பட்டது. அமிர்த மந்தனம் என்பது இந் நாடகத்தின் பெயர். திருப்பாற் கடவினின்றும் அமிர்தத்தைக் கடைந்தெடுப்பதற்கு தேவர்களும் அசரர் களும் ஈடுபட்டு ஈற்றில் தேவர்கள் வெற்றியடைவதைச் சித்திரிக்கின்றன அமிர்த மந்தனம். பரதர் தனது முதல் நாடகத்துக்கு எடுத்துக் கொண்ட கதைப் பொருள் பார்வையாளர்களுக்கு ஏற்கனவே தெரிந்ததே. இதில் தனிப்பட்ட கதாநாயகன் என்று ஒருவரும் இல்லை. தேவர்கள் யாவரும் ஒரு கட்சியாகவும் அசரர்கள் எதிர்க்கட்சியாகவும் காணப்படுகின்றனர். இதில் மக்கள் கூட்டம், கைகலப்பு, கூக்குரல் கள் போன்ற வையே பெரிதும் இடம் பெறும். புராண மரபு ரீதியில் கூறப்படும் அமிர்த மந்தனம் எனும் நாடகத்திலிருந்து நாம் உணரக் கூடியது, மிகப் புராதன காலத்து நாடகங்கள் யாவருக்கும் தெரிந்த கதையைக் கொண்டதும் பலர் பங்கு பெறுவதும், பெருங் கூச்சலும் கொண்டனவேயன்றி அவற்றில் பாவங்களையும் உணர்ச்சிகளையும் காட்டும் கலைப் பொலிவள்ள நடிப்பை நாம் காண முடிவதில்லை.

அமிர்த மந்தனம் எனும் நாடகம் அளித்த வெற்றியைத் தொடர்ந்து, திரிபுரதகனம் எனும் நாடகத்தைப் பரதர் தயாரித்தளித்தார். இது சிவபிரானுக்குக் காட்டப் பட்டதாக நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுகின்றது. திரிபுர தகனத்தைப் பார்த்து மகிழ்ச்சியடைந்த கூத்தப்பிரான், தனது கருத்துக்களையும் கூறத்தவறவில்லை. நடனத்தில் தனக்

குள்ள திறமையையும் அனுபவத்தையும் கொண்டு நோக்கு மிடத்து நாடகத்துக்கு முன் நடைபெறும் பூர்வரங்கத்தில் இசையையையும் நடனத்தையும் மிகத் திறமையுடன் கையாள முடியும் என ஆடற் பிரான் கூறவும் பரதர் அதற்கு இசைந்தார்.

பூர்வரங்கத்தின் நோக்கமானது, சபையோரைச் சோர்வடையவிடாது, அவர்களின் ஆவலைத் தூண்டுவதே என்கிறூர் பரதர். இந்த வகையில், பூர்வரங்கத்தில் இசையையையும் நடனத்தையும் சேர்ப்பது சபையோரின் ஆவலை மேலும் தூண்டுவதற்கும், நாடகம் பார்ப்பதற்குத் தூண்டு கோலாகவும் அமைகின்றது.

எனவே, சிவபிரான் கேட்டுக்கொண்ட பிரகாரம், இசையையும் நடனத்தையும் பரதமுனி நாட்டிய சாஸ்திரம் மூலம் விவரிக்கின்றார். நாட்டிய சாஸ்திரமானது, பரதர் தனது சீடர்களுடன் உரையாடும் பாணியிலையே அமைகின்றது. இதில் இசையையையும் நடனத்தையும் பரதர் விளக்க முன்வரும்போது, அவரின் சீடர்களான முனிவர்கள் குழப்பமடைகின்றனர். 'குருதேவா, நடிப்பு என்பது குறிப்பிட்டதொரு கருத்தை அல்லது கதையைச் சபையோருக்குக் கொண்டு செல்வதற்கே என்பதால் நடிப்பின் முக்கியத்துவத்தை நாம் உணர்கின்றோம். ஆனால், இங்கு இசையினதும் தூய நடனத்தினதும் பயனை நாம் புரிந்துகொள்ள முடியவில்லையே' என்கின்றனர் சீடர்கள். இவ்விடத்தில் இசைக்கும் நடனத்துக்கும் கருத்தொன்றும் இல்லை என்பது உண்மையென்னும், இவை மேலும் அழகினைக் கொடுக்கின்றன; மக்களும் இவற்றை இயல்பாகவே விரும்புகின்றனர். இசையும் நடனமும் மங்கலமானவை. அதனாலேயே திருமணம் போன்ற மகிழ்ச்சுட்டும் சடங்குகளில் இவை இடம்பெறுகின்றன என்கிறார் பரதர்.

இசையும் ஆடலும்

பூர்வரங்கத்தில் இடம்பெறும் இசையும் நடனமும் அளவொடு இருத்தல் வேண்டும்; மிதமிஞ்சிய இசையையும் நடனத்தையும் சுவைக்கும் பார்வையாளர்கள் களைத்துச் சோர்வாகிவிடுவார்கள். அந்திலையில் நாடகரசங்களை அவர்களால் அனுபவிக்கமுடியாது எனவும் பரதர் கூறுகின்றார்.

எமது மரபின்படி நாடகம் என்பது ஆட்டத்தையும் இசையையும் உள்ளடக்கியதே. இது வடமொழியில் நாட்டியம் எனவும், தமிழில் கூத்து எனவும் வழங்கப்படும். தமிழ்நாட்டைப் பொறுத்தளவில், பண்டைக் காலத்தில் சிராம மக்களே கலைஞர்களாக மாறிக் கூத்தாடினார்கள். ஆடலானது கவின்பெறு நுண்கலையாகப் பரிணமிக்கவும் இக்கலையை முறையாகப் பயின்ற நடனக் கலைஞர்களும் பரம்பரையினரும் ஆடிய கூத்துக்கள், நாட்டியம் எனப்புதிய பெயரைப் பெற்றன. தஞ்சாவூர் மாவட்டத்துப் பாகவத மேளம், கன்னட தேசத்து யகஷகானம் என்பன இத்தகைய சில நாட்டியங்களாகும். தனியொருத்தி ஆடும் சதிராட்டமானது சுமார் நாற்பது ஆண்டுகளுக்கு முன்பு பரதநாட்டியம் எனும் பெயரைப் பெற்றுக்கொண்டதால், நாட்டியம் என்பது இன்றைய நடைமுறையில் வெறும் ஆடற்கலையைக் குறிப்பதாகின்றது.

இந்திலையில் பண்டை நாட்டியங்களை நாம் எவ்வாறு அழைப்பது? எமது மரபின்படி இவற்றை ‘நாடகம்’ என அழைத்திருக்கலாம். ஆனால், இங்கும் ஒரு பிரச்சினை எம்மை எதிர்நோக்குகின்றது. எமது சமுதாயத்தில் ஏற்பட்ட அரசியல், சமூக மாறுதல்களின் விளைவால் மேற்கு நாடுகளில் உருவான நவீன நாடக மரபு எம்மிடையே வேருள்ளிவிட்டது. இதனால் நாடகம் என்பது இன்றைய நவீன நாடகத்தைக் குறிப்பதற்கே கையாளப்படுகின்றது. ஆகவே எமது நாடக மரபினைக் காட்டும் நாட்டியத்துக்கு இன்றைய தவிர்க்கமுடியாத தேவையை முன்னிட்டு, நாட்டிய நாடகம் எனப் பெயர் குட்டவேண்டியதாயிற்று,

இதுகாறும் கூறியவற்றிலிருந்து பின்வரும் முடிவுகளை நாம் பெறுகின்றேம்:

(1) நாட்டிய நாடகம் என இன்று கூறப்படும் கலை வடிவம் எமது நாடக மரபினைக் காட்டுகின்றது.

(2) நாட்டிய நாடகமானது பண்டைக் கூத்துகளினின்றும் பரிணமித்ததே.

(3) சமுதாய வளர்ச்சிக்கும் தேவைகளுக்குமேற்ப, இக்கலை வடிவத்தின் பெயர்— கூத்து— நாட்டியம்—நாட்டிய நாடகம் என மாற்றமடைந்திருப்பினும், ஒரு கதையை ஆடல், அபிநயம், இசை, பாடல், வசனம் என்பவற்றைக் கொண்டு நடித்துக்காட்டுவதே இதன் நோக்கமாகும்,

(4) எமது ஆடற் கலையின் இலக்கணங்கள், விதிமுறைகள், நுட்பங்கள் யாவும் எமது மரபுவழி நாடகத்துக்கான விதிமுறைகள், நுட்பங்கள் என்பவற்றுள் அடக்கப்பட்டன வாகவே விளங்கின

நாடக யுக்திகள்

பண்டைய கூத்து முதல் இன்றைய நவீன நாடகம் வரையிலான கலைவடிவங்கள் யாவும் அவற்றின் நோக்கத் தில் வேறுபாடுடையனவல்ல. கதையின் சம்பவங்களையும், கதை நடக்கும் காலம், களம் போன்ற பெளதிக நிலைமைகளையும் பாத்திரங்கள் கையாளும் நடவடிக்கைகளின் மூலம் (இவற்றை எடுத்துச் சொல்லும் மூன்றுவது பேரவழியின் தலையீடு இன்றி) நாம் கயமாக உணர்ந்து, தாக்கத்துக்குட்படும்போது அங்கு நாடகம் ஒன்று நடைபெறுகின்றதெனலாம். கூத்து முதல் இன்றைய நாடகம் வரை இதையே சாதிக்கின்றன.

ஆதிகாலத்தில் குசலவர் எனும் இருவர் இராமகாதையைக் கதைப்பாணியில் திறம்படச் சொல்லிவந்தனர். பின்னர் தாமே மாறி மாறி இராமராயும் அனுமாராயும் மற்றும் இராமகாதைப் பாத்திரங்களாயும் சம்பாஷித்து, கை,

கால், முக அசைவுகளினாலும் வேண்டிய உணர்ச்சிப் பொலிவுகளைக் கொட்டி ஆடினர். இது, நாடகக் கலைக்கு, கூத்துக் கலைக்கு ஆதி முன்னேடியானதொரு கலையே. நாடகம் என்பதை வெற்றிகரமாகச் செய்வதற்கும், இரசிகர்கள் இக் கலைவடிவத்தால் பூரணமாகத் தாங்கப்பட்டு சூலையின் நிறைவை அடைவதற்கும், நாடகம் எனும் அந்திகழ்வில் பல யுக்திகள் கையாளப்படுகின்றன. பொம்மைகள், நடிகர்கள், வார்த்தைகள், ஆடல், இசை, ஒப்பனை, மேடைக் காட்சிகள், காட்சிகள் தீட்டப்பட்ட திரைகள், ஓவி அமைப்பு, ஓளி அமைப்பு போன்றவற்றையே யுக்திகள் என்கிறோம். வெவ்வேறு சமுதாயங்களில் சில குறிப்பிட்ட யுக்திகளுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கின்றார்கள். இதனால் வெவ்வேறு நாடக மரபுகள் உருவாக்கப்படுகின்றன. ஆதியில் நாடகங்களுக்குப் பொம்மைகள் உபயோகிக்கப்பட்டன. இதனால் பொம்மைகளைக் கொண்டு ஆட்டுவிக்கும் கலையான பொம்மலாட்டம் அல்லது பாவைக் கூத்து தனி யொரு கலையாகச் சிறப்புறனும், நாடகத்திற்கு பொம்மை யுக்திகளிலும் பார்க்க மனித நடிகர்களே சாலவும் சிறந்த வர்கள் என அனுபவ ரீதியாக அறிந்த பின்பு, நாடகத்தைப் பொறுத்தாலில் பொம்மைகள் கைவிடப்பட வேண்டியனவே. இவ்வாறு காலப்போக்கில் சில யுக்திகள் தேவை அற்றமையினாலும், வல்லமை அற்றனவென்பதாலும், வழக் கொழிந்து போகவும், அவற்றிற்குப் பதிலாக வேறு சில புதிய யுக்திகள் சேரவும் நாடகக் கலை விருத்தி பெறுகின்றது.

எமது ஆடல் முறைகளும், இசை முறைகளும் நாடகத்தைக் காவிச் செல்வதற்கு மிகவும் உகந்தன. இவற்றையும் சம்பாஷினகளையும் ஒப்பனையையும் உள்ளடக்கியதே எமது பண்டைய நாடகமான கூத்து. “நாடகத்தில் வரும் பல வேறு இரசங்களையும் உணர்ச்சிகளையும் நிகழ்ச்சிகளையும் சற்று மிகைப்படுத்திக் காட்டும்போது தான், அது கலையாகின்றது. அப்பட்டமான மெய்மையாகக் காட்டுவதெனில்

அதில் கலையம்சத்தை எதிர்பார்க்கமுடியாது. அது கலையும் அல்ல. இதுவே நாடகம் பற்றிய எமது தத்துவம்.” இத்தத்துவமே ஆடல், பாடல் எனும் யுக்திகளை நாடகத்திற்குள் நுழைத்தது. ஆகவே நடிகரென்போர் ஆடல், இசைபோன்ற நுட்பக் கலைகளில் வஸ்துநராகவும் தொழில் முறை ரீதியில் இயங்குபவர்களாகவும் இருத்தல்வேண்டும். பண்டுதொட்டு நடிப்பு என்பது ஒரு குலத் தொழிலாக விளங்கியதற்கு இதுவே காரணம். அத்துடன் ஆரிய வைதி கப் பண்பாட்டில் திளைக்கும் சமுதாயம், ஆரியரல்லாத மக்கள் குலம் வளர்த்த நாடகக் கலையை இழிகுலத் தொழிலாகக் கருதியதையும் இங்கு மனங்கொள்வேண்டும்.

ஆடல், அபிநயம், இசை மூலம் நடிப்பையும் கலைப் பொலிவுடன் மிகைப்படுத்தி, காலம், களம், சூழல் என்பவை அளிக்கும் உணர்வுகளையும் இரசிகர்கள் மனதில் ஏற்படுத்தவல்ல கலைநுட்ப மரபுக்கு நாம் வாரிசுகள் என்பதை உணரும்போது, இன்றைய நாடகங்களிலும் இவற்றை நாம் பயன்படுத்தலாம். உதாரணமாக, எனது இராமாயண நாடகத்தில் இராம, இலக்குவர் அரக்கர்களை ஒழித்து விஸ்வாமித்திரரின் யாகத்தைக் காவல் புரிவது, இராவணன் கொலுமண்டபத்தில் சூரிப்பனகை முறையிடுவது. அனுமன் கடலைத் தாண்டுவது போன்ற வெவ்வேறு வகையான களங்களையும், அவற்றின் உணர்வுகளையும் மேடை உத்திகள் இன்றி, இசை, ஆடல், அபிநயம் என்பன கொண்டு வெற்றிகரமாகச் சித்திரித்தைக் குறிப்பிடலாம். இவ்வாறே அண்மையில் மேடையேறிய எல்லாளன்—காமினி நாடகமும். எனது ஏனைய நாடகங்கள் யாவும் மேடை உத்திகளின்றி, இசை, ஆடல், பாடல் மூலமே வெற்றியுடன் நடத்தப்பட்டமை, ஆடற் கலைகளுள்ள அபார சக்தியைப் புலப்படுத்துகின்றன.

எமது சிறந்த நாடக மரபுக்கு அச்சாணியாக விளங்கும் பலவிதமான ஆடற்கலைகளின் இலக்கணங்களைத்

தொடர்ந்து ஆராய்வதற்கு முன்பு, இந்நாடக மரபைக் கைவிட்டு மேற்கத்திய நாடக மரபில் நடைபெறும் எமது இன்றைய நாடகங்கள் பற்றி எழும் சில முக்கிய கேள்விகளை நோக்குவதும் பொருத்தமுடைத்து.

நாடகமும் ‘நியலிசமும்’

இந்திய நாடகக் கலைபற்றிய சிறந்த அறிஞரும், இந்தியசங்கிதை நாடக அக்கடமி’யின் செயலாளருமான சரேஷ் ஆவஸ்தி அவர்கள் அன்மையில் இலங்கைக்கு வருகை தந்தார். இயல்பு வழுவாத (Realistic Style) நாடக மரபு ஆசிய நாடக மரபுக்குப் புறம்பானதா என அவரைக் கேட்டபோது, இந்தியா, இந்தோனேசியா, இலங்கை போன்ற நாடுகளின் நாடக மரபிற்கு இது முற்றிலும் புறம்பானதென்றும், எமது சமுதாயம் பல மாறுதல்களுக்குட்பட்டபொழுதிலும், நாடகத்தைப் பொறுத்த அளவில், எமது சிறந்த மரபை மறந்து அந்நியரிடமிருந்து விணைக்கடன் பட்டுள்ளோம் எனவும் கூறினார். ஆசிய நாடகக் கலையானது இந்த இயல்பு வழுவாத பாணியினை முற்றுக விடுத்து, தத் தம் நாட்டுக்குரிய பாணிகளையே பயன்படுத்த வேண்டுமா என மேலும் கேட்டபொழுது, அடிப்படையில் அவ்வாறே நடைபெறவேண்டுமெனவும் அதற்காக வெறும் பண்டை நாட்டுக் கூத்துகளையும், நாட்டார் ஆட்டங்களையும் ஆடிக் காணப்பித்துக்கொள்வதல்ல எனவும், மாருக இந்தப் பண்டை ஆட்டவடிவங்களையும் நாடகமுறைகளையும் ஆக்கக்கண்ணுடன் எதிர்நோக்கி, அந்த வடிவங்கள் இன்றைய ஆக்கக் கலைஞர்களின் கையில் சேவகர்களாக வேண்டும் என்றார். அது மட்டும் அல்ல, எமது நாடக மரபின் மூலம் மிகத் தெளிவாகவும் தீவிரமாகவும் உயர்ந்த கலைப் பொலிவினேடும் பார்வையாளருடன் தொடர்பு கொள்ளவும், அதனால் நாடகம் சமுதாய ரீதியில் மிகப் பயனுள்ள தொடர்புச் சாதனமாகவும் விளங்க முடியும் என்றார் ஆவஸ்தி அவர்கள்.

எமது நாட்டில் நடைபெற்ற தமிழ் நாடகங்களில் இந்த உண்மையைக் காண்பதெனில் எல்லாளன் காமினி நாடகத்தையும் விமர்சகர்கள் எடுத்துக் காட்டுவீர், இன்று நாடகமானது சர்வதேச ரீதியிலானதொரு கலை. இந்திலீயில் எமது நாடகத்தை எமது பண்டை மரபுக்கு ஏற்றவகையில்தான் வளர்க்க வேண்டுமெனில் உலக ரீதியில் நாம் பின்தங்கிவிடுவோமல்லவா எனக் கேட்டபொழுது, ஒரு முக்கிய உண்மையைத் துணிகரமாக வெளியிட்டார்திரு. ஆவஸ்தி. அவர் சூறுகின்றார்— “நாடகம் சர்வதேசியக் கலையே; பத்தொன்பதாம் நூற்றுண்டு தொடக்கம் நாம் மேற்கிலிருந்து கடன் வாங்கினேம். கடன் வாங்கி னேமேயன்றி, அது உண்மையாகச் செறியவில்லை. நாடகப் பாணிகளின் கொடுக்கல்—வாங்கல் சர்வதேசியக் கலை எனும்போது இருவழிப் பாதையாக வேண்டும். எமக்குக் கொடுத்துக் கொண்டிருந்ததுபோதும், இனி அவர்கள் எம்மிடம் வாங்கத் தயாராக வேண்டும். இன்று பல மேல்நாட்டு நாடகக் கலைஞர்கள் ஆசிய நாடக வடிவங்களினின்றும் தாண்டுதல் பெறுவது குறிப்பிடத்தக்கது.”

கலாந்தி ஆவஸ்தி கூறியதை எமது கலைஞர்களும் கருத்திற்கொள்ள வேண்டியது அவசியம். இந்த இயல்பு வழுவாத (Realistic Style) பாணியினை முற்றுக விடுத்து, தத்தை ம் நாட்டுக்குரிய பாணிகளைப் பயன்படுத்தல் வேண்டும் எனும்போது, வெறும் பண்டை நாட்டுக் கூத்துக்களையும் நாட்டார் ஆட்டங்களையும் ஆடிக்காணப்பிப்பதல்ல. மாருக, இப்பண்டையை ஆட்டவடிவங்களையும் நாடக முறைகளையும் ஆக்கக் கணக்குடன் எதிர்நோக்கி அந்த வடிவங்கள் இன்றைய ஆக்கக் கலைஞர்களின் கையில் சேவகர்களாக வேண்டும். அதுமட்டுமல்ல, எமது நாடக மரபின் மூலம் மிகத் தெளிவாகவும் தீவிரமாகவும் உயர்ந்த கலைப் பொலிவினேடும் பார்வையாளருடன் தொடர்புகளொள்ளவும் அதனால் நாடகம் சமுதாய ரீதியில் மிகப்பயனுள்ள தொடர்புச் சாதனமாகவும் விளங்கமுடியும்.

இன்றைய நவீன விஞ்ஞான தொழில்நுட்ப உலகில் பிரச்சினைகளோ ஏராளம்.இவை யாவற்றையும் நடித்துக் காட்டுவதற்கு ஆடல் தேவை என்பதல்ல. அதே சமயம் இன்றைய சில முக்கியமான பிரச்சினைகளைக் காட்டுவதற்கு ஆடல் முறைகளைத் தவிர, வேறு வழியே இல்லை என்னாம். இவற்றையெல்லாம் இனம் கண்டு, தேவை அறிந்து ஆடற்கலை யுக்திகளை அங்கெல்லாம் பிரயோகிக்கும் போது, நாட்டுக் கூத்து முறைகளுக்குமட்டுமல்ல, பயனற்ற சடங்கு முறை ஆட்டங்களாகக் கிடக்கும் நல்ல பல ஆட்ட முறைகளுக்கும் வாழ்வளித்தவர்களாவோம்.

உலக நாடக இலக்கியங்களின் செல்வாக்கும், அந்தியர் ஆட்சியின் தாக்கமும் ஒன்றுசேர்ந்து மேற்கத்திய மேடை நாடக மரபை எமக்கு அறிமுகப்படுத்தின.காட்சிகள் தீட்டப்பட்ட திரைச்சிலைகளின் முன் நடிப்பது, நவீன உடை அலங்காரங்களும் ஒப்பனைகளும் போன்ற எமது மரபிற் காணப்படாத புதிய யுக்திகள் ஒருபுறம்;எமது யுக்திகளில் முக்கியமான ஆடல் முறைகள்,புதிய மரபிற் காணப்படாமையினால் ஆடல் அறியாதோரும் நாடகம் ஆடலாம் எனும் நம்பிக்கை,மற்றும் எமது கூத்துகளில் காணப்பட்ட நாடகப் பண்புக்கு ஒவ்வாத குறைபாடுகள் யாவும் ஒருங்கு சேர்ந்து நவீன நாடகத்தின்பால் எம்மவரை ஈர்த்ததில் வியப்பில்லை.

நவீன நாடகமும் தொடர்ந்து விருத்தியடைந்து வருகையில்,ஒரு காலத்தில் பிரமிப்புடன் போற்றப்பட்ட யுக்திகள் இன்று தூக்கி ஏறியப்பட்டதையும் அவதானிக்கின்றோம்.காட்சிகள் தீட்டப்பட்ட திரைகள் இன்று இல்லை. அதைக் காணும்போதே இன்றைய நாடகக் கலைஞர் அருவருப்பர்.இயற்கைக் காட்சியை அப்படியே மேடைக்குள் நுழைக்கவல்ல மேடை அமைப்புக் கலையும் இன்று கேள்விக்குரியதொன்றுகிவிட்டது.கடதாசி மட்டையால் செய்த அனுமான், மேடையின் ஒருபுறத்திலிருந்து இன்னொரு

புறத்துக்குக் கயிற்றினால் கட்டியிழுக்கப்பட்டுக் கடலைத் தாண்டுவது இன்று ஆபாசமாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. இப்படி எத்தனையோ.

எமது நாடகக் கலையானது இவ்வாறு புதிய பாதையிற் செல்லவும்,கூத்துக்களானவை சமூகத் தேவையற் றனவாக, ‘நாட்டுக்கூத்து’ எனும் பெயரைச் சுமந்து கொண்டு பண்டைக் காலத்திய கலை வடிவமாக ‘ஓய்வு’ எடுத்துவிட்டன.எனினும் இதற்குப் புத்துயிர் அளித்து, அதனை வளரச் செய்யவேண்டும் என்பதில் இப்போது அக்கறை காட்டப்படுகின்றது. இதில் என்றும் முன்னின்று உழைப்பவர் பேராசிரியர் ச.வித்தியானந்தன் அவர்கள் என்பது யாவரும் அறிந்ததே.பண்டை இலக்கியம் ஒன்றை னில் அதை அச்சு வாகனம் ஏற்றிப் பேணிப் பாதுகாத்து விடலாம்.யாவரும் படித்துப் பயன்டையாவிடினும் நூல் நிலையங்களிலேனும் பத்திரமாகப் பேணப்படும். நாடகம் அல்லது கூத்து என்பது மேடைக் கலை. மேடையில் ஆடும் பொழுதுதான் வாழ்ந்துகொண்டிருக்கும்.நாடகக்கலை என்பது ஒவ்வோர் இரவும் தோன்றி மறையும் கலை என்பர். ஆகவே நாட்டுக்கூத்துக்குப் புத்துயிர் அளிப்பதெனில் தொடர்ந்து அதை ஆடுவதற்கான வாய்ப்பு அளிக்கப்படல் வேண்டும்.இன்றைய சமுதாயத்தினர் நாட்டுக்கூத்தின் தேவையை அல்லது முக்கியத்துவத்தை உணராதவிடத்து, அதை நாம் வலுக்கட்டாயமாக வளர்த்துவிடமுடியாது.

நாட்டார் கலை

வழக்கற்றுப்போனதொரு கலையை அல்லது தொழிலை நாட்டாருக்குரியதெனப் பொதுவாக இன்று கூறுகிறோம். நாட்டார் பாடல்கள், நாட்டார் இசை, நாட்டார் இலக்கியம் என்றெல்லாம் இன்று பேசப்படுகின்றது.நாட்டார் எனும் சொல் ஒரு நாட்டுக்குரிய மக்களைக் குறிப்பதெனி னும்,அது இன்று வாழ்ந்துகொண்டிருக்கும் மக்களைக் குறிப்ப

பதற்கான பிரயோகம் அல்ல; மாருக சமூக, மானுடவியல் உலகில், இறந்துபட்ட காலகட்டத்திற்குரியதொரு சிறப்புப் பெயராகவே கையாளப்படுகின்றது, இதையே ஆங்கி வத்தில் Folk என்பார்கள். நாட்டார் ஆடலை Folk Dance எனலாம்.

மக்கள் கூட்டத்தினர் தமது அன்றைத் தேவைகளின் நிமித்தம் ஒன்றுகூடி நடத்தும் ஆடல்கள், பாடல்கள் என்பன நாட்டாருக்குரியனவாகின்றன. அதாவது, பயிர் விளைச்சல், உடல்நலம் பேணல் என்பவற்றிற்கான காரணங்களையும் தீர்வகிளையும் விஞ்ஞான ரீதியில் அறிந்துகொள்ளமுடியாத பண்டையமக்கள், அவற்றிற்கென தேவதைகளையும் சடங்குகளையும் வகுத்துக்கொண்டபோது, அங்கு ஆடல்கள், பாடல்கள் சடங்குகளாக இடம்பெற்றன. சமூகத்தின் இத்தகைய தேவையின் நிமித்தம் கையாளப்பட்ட ஆடல்கள் நாட்டார் ஆடல்கள் Folk Dances என்ற பகுப்பில் இடம்பெறுகின்றன. பண்டைக் குரவைகள், வெறியாடல்கள் இன்றும் எம்மிடையே காணப்படும் கரகம், காவடி போன்றவை எல்லாம் நாட்டார் ஆடல்களே, கிராமத்தில் பரவிய அம்மை நோயைத் தடுப்பதற்காக முத்துமாரி அம்மை வழிபட்டு, கரகம் ஆடும்போதும், முருகக் கடவுளின் வழி பாடாகக் காவடி தூக்கி ஆடும்போதும் அங்கு நாட்டார் கலைக்கான சிறப்பியல்பான சமூகத் தேவையினை நாம் இனம் கண்டுகொள்கிறோம்.

மக்களின் பொருளாதார, சமூகதாய், அரசியல் வாழ்வு படிப்படியாக விருத்தித்தெற, விவசாயச் செழிப்புக்கும், உடல்நலம் பேணுவதற்கும் ஆடல், பாடல்களைக் கொண்ட சடங்குகள் தேவையற்றனவாகிவிடுகின்றன. சமூகத் தேவை எனும் அம்சம் அற்றுப்போகவும், இச் சடங்குகளிற் கையாளப்பட்ட ஆடல் முறைகளில், வலுவள்ளவையும் கலையம் சம் கொண்டவையும் மேலும் பரிணமித்து விருத்தித்தெற்று நுண்கலையாக உயர்வு பெறுகின்றன. இவற்றைக் கையாளுவதற்கெனக் கலைஞர் கூட்டத்தினர் உருவாகின்றனர். அரா

சர்கள் அல்லது மக்கள் இவற்றைப் பேணவும் ஆதரிக்கவும் சாஸ்திரீயக் கலைகள் எனும் புதிய வடிவத்தை நாம் இனம் காணகிறோம். மறுபுறத்தில் பொருளாதார, சமூகதாய் மாற்றத்துக்கு உட்படாத சில மக்கள் கூட்டத்தினர் (பழங்குடி கள் என்போர்) தமது தேவைகளின் நிமித்தம் இன்றும் கையாளும் ஆடல்கள், நாட்டார் ஆடல்களாக வாழ்த்து கொண்டிருக்கின்றன.

மேற்கு நாடுகளில் குறிப்பாக அமெரிக்காவில் நாட்டார் ஆடல்களின் இன்றைய நிலைமை யாது? ஒருபுறத்தில் ஆக்கக் கலைஞர்கள், இவ்வாடல்களில் உள்ள சிறப்பான அம்சங்களைக் காணும் போது, அவற்றைத் தமது ஆடலமைப்புகளில் சேர்த்து, புதிய ஆடல் வடிவங்களை ஆக்கி, நாட்டார் ஆடலுக்குப் புதுவாழ்வளிக்கின்றனர். மறுபுறத்தில் நாட்டார் ஆடல்களை அதே வடிவத்தில் ஆடிக் காட்டுவதற்கான கலை நிறுவகங்களும், ஆதரிக்கும் கழகங்களும் அங்கெல்லாம் உண்டு. ஆகவே, தொழில்முறை ரீதியில் நாட்டார் ஆடல்களை ஆடிக்காட்டும் வாய்ப்பு அங்கெல்லாம் உண்டு.

மக்களின் அன்றை வாழ்வினேடும், தேவைகளுடனும் பின்னிப் பினைந்தவை நாட்டார் ஆடல்கள் எனும் கோட்பாட்டின் அடிப்படையில் இந்திய ஆடற் கலையை நாம் அணுகும் போது, பல நாற்றுண்டுகளுக்கு முன்பே, நாடகக் கலைக்கும் அதன் துணைக் கலைகளான ஆடலுக்கும் இசைக்கும் இலக்கணம் வகுத்து, அதன் வழியே உருவான உண்ணத் கலை மரபிற்கு உரித்தானவர்கள் இந்தியர்கள் என்பதை நாம் மனங்கொள்ள வேண்டும்.

இந்தியப் பிரதேசங்களில் (தெற்கிலிருந்து வடக்கு வரை) காணப்பட்ட நாடக வடிவங்களும் சமூகத்துக் கூத்து களும் அடிப்படையில் பரதர்குலம் வகுத்த நாடக இலக்கண அமைப்புக்குள் அடங்குகின்றன.

இந்தியக் கிராமியப் பொருளாதாரம், சமூக அமைப்பு யாவும் கோயிலை மையமாகக் கொண்டனவாதலால், நாடகங்கள் கோயில் முன்றில்களிலும், இதற்கென அமைக்கப்பட்ட மண்டபங்களிலும் ஆடப்பட்டன. மேலும் நாடகமானது அறிஞுட்டும் சாதனமாகவே எமது மரபில் கணிக்கப்பட்டதால், அவ்வக்காலத்திய மக்களின் இயக்கங்களில் நாடகம் பங்கு கொண்டது. உதாரணமாக, பக்தி இயக்கத்தை வளர்க்கும் காலகட்டத்தில், புராணக் கதை களைப் பக்திரசம் சொட்ட மேலாட்டுகில் பாகவத மேளானும் நாடகங்களாகவும் ஆந்திராவின் குச்சப்புடி நாடகங்களாகவும், கண்ணட தேசத்தில் யகஷகான நாடகங்களாகவும் நடத்தி வந்தனர். எமது நாட்டின் வடமோடி, தென்மோடிக் கூத்துக்களும் இப் பொது மரபிற்கும் பண்பாட்டிற்கும் புறம்பானவை அல்ல. ஆகவே, இந்திய நாடகத்தினை (எமது கூத்தையும் சேர்த்து) நாட்டார் கலை எனக் கூறமுடியாது. புராதன கலைகளினின்றும், மற்றும் குரவை, வெறியாடல்கள், துணங்கை போன்ற நாட்டார் ஆடல் முறைகளினின்றும், பரிணமித்து விருத்திபெற்ற சாஸ்திரீயக் கலையே இந்திய நாடகக் கலை. ஆகவே, எமது கூத்தும் ஒரு சாஸ்திரீயக் கலையே. அக் காலத்திய சமுதாய விருத்திக்கும் அறிவு நிலைக்கும் தேவைக்கும் ஏற்ப, ஒருபுறத் தில் நல்ல பல கலை அம்சங்களையும் மறுபுறத்தில் இன்றைய நிலையில் நின்று ஒப்பிடும்போது, குறைபாடுகளையும் உள்ளடக்கியனவே எமது கூத்துக்கள்.

நாட்டுக் கூத்தும் நாழும்

கூத்துக்கள் சாஸ்திரீயக் கலைக்குள்ள பண்புகளை உள்ளடக்கியவையெனினும், அவை இன்றைய சமுதாய நிலைமைகளுக்கு ஏற்ப விருத்தியடையாமைக்குக் காரணம், நாம் ஏலவே கூறியவாறு நவீன மேற்கத்திய பாணியிலான நாடகத்தின் தாக்கமே. இந்த நவீன நாடகத்தின் வலிமையுள்ள நல்ல பல அம்சங்களைத் தன்னுள் இலைத்து ஜீரனித்து

புதிய தோற்றுப்பொலிவை அடைவதற்கான அடிப்படை வலிமை எமதுநாடக மரபான கூத்துக்கு இருப்பினும், இவ்வாறு நடைபெறுமல், கூத்து வலுவிழந்து புறக்கணிக்கப்பட்டதற்கான காரணம் மூர்க்கத்தன மானாந்திய ஏகாதிபத்திய பிடியினுள் நாம் சிக்கியதால் ஏற்பட்ட கலாசாரச் சீரழி வாகும். அந்திய ஆதிகைப் பிடிஉச்சக்கட்டத்தை அடைந்த காலையில் தமிழ், சிங்களப் பாடசாலைகளை Vernacular Schools—அதாவது நாட்டார் மொழியிற் பயிலும் பாடசாலைகள்— என்றும் எமது மதங்களைக் காட்டுமிராண்டி களின் மதங்களெனவும் இழித்துரைத்ததுபோலவே, எமது நாடக வடிவங்களான வடமோடி தென்மோடிக் கூத்துக்களுக்கு நாட்டுக் கூத்து எனும் நாமத்தைத் தீட்டி அதை நாட்டார் ஆலாக்கிவிட்டனர்.

நாட்டுக் கூத்து எனும் பெயர் எமது நாடகமரபுக்கு ஓர் இழுக்கை ஏற்படுத்தி விட்டது. அந்தியராட்சியினுல் ஏற்பட்ட கலாசார அடிமைத்தனமே இதற்குக் காரணம். மூன்று ஆண்டுகளுக்கு முன்பு பரதத்தையும், கூத்தையும் ஒன்றினைத்து இராமாயணத்தை யான் மேடையேற்றியபோது, பரதத்தின் பாதுகாவலர்களாகவும் அந்திய கலாசாரத்தின் தாசர்களாகவும் தம்மைக் கருதிக்கொண்ட ஒரு சில பெண்மணிகள்.

'What is this, Karthiga is mixing Nattukoothu, No!'
(இது என்ன, கார்த்திகா நாட்டுக்கூத்தைக் கலக்கின்றாரே)
என அங்கலா ய்த்தனர். நாட்டுக்கூத்து என்றால் ஏதோ இழி வானதொன்று; படித்தோர், பட்டினத்தோர் பார்க்கவோ அந்தியர்களுக்குக் காட்டவோ வெட்கப்பட வேண்டிய தொன்று என உண்மையில் அவர்கள் நம்பினார்கள்!

ஏகாதிபத்திய பிடியினின்றும் அரசியல் ரீதியிலான விடுதலைபெற்ற ஆசிய நாடுகளின் நாட்டார் கலைகள்பற்றி ஆராய்வோர் கவனிக்கவேண்டிய முக்கிய அம்சத்தையும் எமது கூத்துக்கள் பற்றிய கணிப்பு எடுத்துக் காட்டுகின்

றது. அரசியல் ரீதியில் விடுதலைப் பெறினும் கலாசார ரீதியில் அடிமைத்தனைகளை உடைத்தெற்றியாத இடைக்கால கட்டத்தில் வலுவுள்ள சில தேசியக் கலைவடிவங்கள், நாட்டார் கலைகளைனத் தவறாகக் கணிக்கப்பட்டு, அவைவளர்ந்துவரும் சமுதாயத்தில் வசிக்க வேண்டிய நியாயமான பங்கினைப் பெறத் தவறிவிடுகின்றன. இதனால் இன்றைய சமுதாயத்துக்குப் பெரிதும் பயன்படத்தக்க ஆக்கக் கலைவடிவங்கள் தோன்றுவதற்கு முடியாமல் உள்ளது.

எமது கூத்திலுள்ள சிறந்த ஆடஸ் முறைகளை நாம் நடைமுறையில் எமதாக்கிக் கொள்ளாமையால், ஈழத் தமிழரின் ஆடஸ் எனும்போது, அது வெறும் பரதமே எனக் கணிக்கப்படுகின்றது. இதனால் ஏற்படும் ஒரு தீமையையும் நாம் கவனித்தல் வேண்டும். ஈழம் வரும் கலை ஆர்வம் கொண்ட வெளி நாட்டினருக்கு ஈழத் தமிழரின் சிறப்பான ஆடற் கலைவடிவத்தினைக் காட்டுவதெனக் கூறி, பரதநாட்டியக் கச்சேரியை மட்டுமே காட்டுவதெனில் அவர்கள் ஏற்கனவே இதைத் தென்னிந்தியாவில் பார்த்து இரசித்துவிட்டு, ஈழத்துக்கு வருகைதரும்போது மறுபடியும் அதையேபார்ப்பதெனில், எமக்கென்றெருரு நாட்டிய மரபு இல்லை என்ற முடிவுக்கே அவர்கள் வருவது கண்கூடு.

9. ஈழத்தில் நாட்டியம்

எமது பிரச்சினைகள்

ஈட்டிய சாஸ்திர அடிப்படையில் இந்தியாவில் வளர்ந்த கவின்பெறு ஆடற்கலைகள், அவ்வை நாடாகிய இலங்கையையும் பாதிப்பது இயல்பு. எனினும் தனக்கென ஒரு பாணியை, தனித்துவத்தை ஈழம் பண்டுதொட்டே நிறுவியுள்ளதென்பதை ஆடற்கலையிலும் காணலாம். காட்டாக சிலப்பதிகாரத்தின் அரங் கேற் றுகாதையில் வரும் 16ம் வரியான “ஆடலும் பாடலும் பாணியும் தூக்கும்” என்பதற்கு உரை எழுதிய நச்சினர்க்கிணியர், ‘ஆடல்’ என்பது தேசி, வடுகு, சிங்களம் எனும் முவகைப்படும் என்கிறார். ‘சிங்களம்’ எனும் ஆடல் முறைபற்றிச் சிலப்பதிகாரம் குறிக்கும் இந்த வரியை விட மேலும் விளக்கமான ஆதாரங்கள் கிடைத்தில. சிங்களப் புலவர்களின் கவிதைகளினின்றும், பண்டை ஆடற் கலை பற்றி ஓரளவு தெளிவு பெறலாம். கடைக்கண்பார்வை கொடுக்கும் பாவைகள் என சிங்களப் புலவர் ஆடுமகளிரை வருணிப்பர். களனியிலுள்ள விஷ்ணு கோயிலில் ஆடும் பெண்கள் “கைவழிகண் செல்ல!” ஆடினார்

களென்றும், இவர்களின் சிரச, புருவம், கண்டம், கைகளீவிரல்கள் யாவும் எவ்வாறு ஆட்டத்தில் ஈடுபடுகின்றன எனவும் புலவர்கள் வருணிப்பர். முற்காலப் பகுதியில் சிங்கள அரசர்களின் சபைகளில் நிகழ்ந்த கலை, பண்பாடு யாவும் இந்தியப் பாணியிலேயே காணப்பட்டன. சிங்கள அரசர்கள் புத்த சமயிகளாக மாறி அம்மதத்திற்கு ஆதரவு காட்டினும், அரசரின் மதச் சார்பற்ற வாழ்க்கையைப் பொறுத்தளவில், அவர்கள் இந்துப் பண்பாட்டைக் கடைப்பிடித்ததும், கிராம மக்கள் பெளத்தமல்லாத கிராமிய பண்பாடுகளைக் கடைப்பிடித்ததும் சகஜமே. இலங்கை மன்னர்கள் ஆடற்கலைகளைப் பேணியதற்கான சான்றுகளை மகாவம்சத்திற் காணலாம். இங்குள்ள கற்சிற்பங்கள், அண்மையில் கண்டெடுக்கப்பட்ட வெண்கல உருவங்கள், சந்தேசகவிகள் மூலமும் ஈழநாட்டின் பரத மரபை அறிந்து கொள்ளலாம்.

சிங்கள இலக்கியங்களில் சான்றுகளைத் தேடும்போது பதினைாம், பதினெந்தாம் நூற்றுண்டுகளில் பாடப்பட்ட சந்தேச கவிகள், பரத நாட்டிய சம்பிரதாயப்படி ஈழத் தில் நடனங்கள் ஆடப்பெற்றதாகக் கூறுகின்றன. சிங்கள மக்களின் தனிக்கலைச் சொத்தாக விளங்கும் கண்டிய நடனமும் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கூறப்படும் தாண்டவ வகைகளுடன் நெருங்கிய தொடர்புடையதே.

தென்னட்டின் தாக்கம்

�ழத்துக்கும் இந்தியாவுக்கும் பண்டுதொட்டே இருந்த பல்வேறு வகையான தொடர்புகளால், இந்தியக் கலை கலாசாரம் எமது நாட்டிலும் பரவி வியாபித்திருந்தது. பல்லவர் காலத்துக் கலைகள், முதலாம் நரசிம்மவர்மன் காலத்தில் இலங்கையிற் புகுந்தன. இவ்வரசனின் உதவியுடன் இலங்கையைக் கைப்பற்றிய இரண்டாம் காசியப் பனின் மகனுன் மானவர்மனுடன் பல்லவர் காலத்துக்

கலைகள் இலங்கையிலும் வேருண்றன. பல்லவர் காலத்துக்குப் பின்பு இலங்கை அடிக்கடி தென்னிந்திய அரசியல் தாக்கத்துக்குப்பட்டது. முதலாவது இராசராசன் வட இலங்கையைக் கைப்பற்றி பொலந்துவையை தலைநகராகக் கொண்டான். ஏறத்தாழ எண்பது ஆண்டுகள் தொடர்ச்சியாக நீடித்த சோழ ஆதிககம் ஈற்றில் இலங்கையினின்றும் ஓழிக்கப்பட்டாலும், தென்னிந்திய கலை வடிவங்கள் இங்கு தங்கிவிட்டன. ஆயினும் தென்னட்டைப் போளன்றி, இலங்கையில் பெளத்த மதம் நிலைபெற்றுவிட்டதால், இம்மதக் கோட்பாட்டிற்கு முரணுன பெண்களின் லளித கலைகள் இங்கு மெல்ல மெல்ல அருகத்தொடங்கின. மேலும் வட இலங்கையைச் சுதந்திரமாக ஆண்ட பரராசரேகரன் போன்ற மன்னர்களின் ஆட்சி, தென்னிந்திய தமிழ் மன்னர்களின் ஆட்சி போன்ற வலிமை மிக்கதல்ல. தஞ்சைப் பெரும் கோவில் போன்ற கோவில்களும், அவற்றின் ஆதிக்கத்தின் கீழ் கல்விச்சாலைகள், கலைக்கூடங்கள் இங்கு காணப்படவில்லை. எனவே பரதக் கலை குலத் தொழிலாக இங்கு சுயமாக வளர்வில்லை.

மறுமலர்ச்சிக் காலம்

அந்தியர் ஆட்சியை எதிர்க்கும் அரசியல் ரீதியிலான போராட்டங்களின் எதிரொலி, கலை உலகிலும் விழிப்புணர்ச்சியை ஏற்படுத்தியது. இதனால், தமிழ் நாட்டில் பரதத்துக்குக் கிடைத்த மறுமலர்ச்சியை எமது நாட்டினரும் உனரத்தவறவில்லை. இதன் விளைவு, கலாநிதி சிவத்தமிழி ஒரு சமயம் அழகாகக் கூறியது போல், பரத நாட்டியமானது வெளிநாட்டினருக்கு இந்தியப் பண்பாட்டுக் கலையாகவும், இந்தியருக்கு தென்னிந்தியக் கலை வடிவமாகவும், இலங்கையின் நோக்கில் தமிழ் மக்களின் கலைப் பொக்கிஷமாகவும் காணப்பட்டது.

ஆயினும், இன்று எமக்கு மட்டுமன்றி தமிழ் நாட்டின் ருக்கும் கூட பொதுவாகக் காணப்படும் பிரச்சினை, உன்னத இலக்கணங்களைக் கொண்ட தமிழர் வளர்த்த நாட்டியக் கலையை, வெறும் தனியொருவன் ஆடும் பரத நாட்டியமாகவே பேணிக் காத்து, அதை சிறந்தவொரு அரங்கக் கலையாக வெளிக் கொண்டதல் முடியுமா என்பதே. கலையானது தனிக் கோபுரத்துக்குள் வைத்து வணங்குவதொன்றல்ல. வாழும் கலையெனில், அது சமு தாய் வளர்ச்சிக்கும் மக்களின் பண்பாட்டிற்கும் உதவு மொரு சாதனமெனக் கணிக்கும் போது கலையின் ஜீவமரணப் போராட்டத்திற்கு தீர்வு காணமுடியும். இப்பின்னணியில் எமது நாட்டில் ஆடற்கலையின் பங்கினை ஆராய்தல் பயனுடைத்து.

மீண்டும் ஒருகால் பின்னேஞ்குமிடத்து, மிதமிஞ்சிய சிருங்கார ரசம் கொட்டும் பாடல்களுக்கு அபிநியம் பிடிப்பது தாசியாட்ட காலகட்டத்தில் சகஜமாகவும் சமூகம் ஏற்றுக் கொள்ளக்கூடியதாகவும் இருந்தது. ஆனால், ஏனைய பெண்கள் புதிய சமூகச் சூழலில் ஆடும் போது இத்தகைய பாடல்கள் களையப்படவேண்டியதாயிற்று. உயர் குலப் பெண்கள் பரதம் ஆடவும், பரத நாட்டியத்தின் பணி முற்றிலும் பக்தி நெறியை வளர்ப்பதே எனக் கொள்ளப் பட்டது. ஆடல்களுக்கான பாடல்களின் நாயகர்கள் சிவன், முருகன், திருமால் போன்ற தெய்வங்களாயினர்.

ஆயினும் காலப்போக்கில் புதிய முரண்பாடுகள் தோன்றின. பக்தி நெறியை வளர்ப்பதாகக் கூறி கொள்ளும் பரதம் இன்று கோயிலை மையமாகக் கொண்டு வளர முடியவில்லை. இதற்கு மாருக நாதசுவரக்கலை

* சமுத்தில் பரதம் வளர்ந்த கதையை எனது முதலாவது நூலான “தமிழர் வளர்த்த ஆடற்கலைகள்” (1969—தமிழ்ப் புத்தகாலயம்—சென்னை) விவரிக்கின்றது.

தொழில் முறை ரீதியில் இன்றும் தொடர்ந்து வளர்ந்து விருத்தி பெறுவது கோவில்களையும் திருவிழாக்களையும் மையமாகக் கொண்டே. சதிராட்டத்தை குலத் தொழிலாகக் கொண்ட பெண்கள் கோவில்களில் ஆடுவதால் கோவிலின் புனிதம் கெட்டுவிடும் என்ற வாதத்தின் பயனாக சதிராட்டம் நிறுத்தப்பட்ட அதே வேளையில், உயர் குலப் பெண்கள் கோவில்களில் ஆட முன்வராமையும் சைவசமய அபிமானிகள் பரத நாட்டியத்தை கோவில்களில் நடத்த விரும்பாததும் இன்றைய தாரர்த்த நிலையாகின்றது. ஆகவே, ஏனைய கவின் கலைகளைப் போலவே பரதமும் ஓர் அரங்கக் கலையாகவே விருத்தி பெறல் வேண்டும். இதன் பொருட்டு பரதக்கக்சேரியும் அவ்வப்போது வேண்டிய மாற்றங்களுக்குட்பட்டதையும் நாம் காணமுடியும்.

அரங்கத்திற்கேற்ற ஒனி, ஒளி அமைப்பு, நர்த்தகீயின் உடை அலங்காரம், ஒப்பனை என்பவற்றில் வேண்டியமாற் றங்கள் ஏற்பட்டன. ஆட்டத்தின் விறுவிறுப்பும் கட்டுக் கோப்பும் குலையாமல் இருக்கும் பொருட்டு ஆட்ட உருபு படிகள் தெரியப்பட்டன. இத்துறையில் எனது ஆசிரியரான நாட்டிய கலாகேசரி வழுவூர் இராமையாபிள்ளை அவர்கள் பழையக்கும் புதுமைக்கும் பாலம் அமைத்தது போல் நாட்டியக் கலைக்கு முன்னேடியாக நின்று ஆற்றிய பணி நாட்டிய வரலாற்றில் இடம் பெற வேண்டிய தொன்று.*

எமது தேவை

எமது நாட்டைப் பொறுத்த அளவில், சில தனிப்பட்ட பிரச்சினைகளை எதிர் நோக்குகின்றேன். இங்கு ‘‘அரங்கேற்றறங்களி’’ லும் சில கலைவிழா நிகழ்ச்சிகளிலும் அத்திஷ்டுத்தாற் போல் சில நிதி உதவி நிகழ்ச்சிகளிலும் பரதம் ஆடப்படுகின்றது. இவற்றிலெல்லாம், பரதநாட்டியத்தை முற்றிலும் ஓர் அரங்கக் கலைவடிவத்துக்கு

இருக்க வேண்டிய பண்புகளுடன் நாம் எதிர்பார்க்க முடியாது. அரங்கேற்ற நிகழ்ச்சிகளிலும், நி தி உ த வி நிகழ்ச்சிகளிலும் தலைவர் உரை, நன்றிஉரை போன்ற அம்சங்களும் இடம் பெறுகின்றன. இங்கெல்லாம், கலைக்காக மட்டுமன்றி நிதியுதவியின் பொருட்டும், அரங்கேற்றம் எனில் அழைப்பின் பொருட்டும் வருகை தந்தவர்களே பலர். ஆகவே, முற்றிலும் அரங்க நிகழ்ச்சியாகவே நடை பெறுவதெனில், சினிமா பார்ப்பதற்கு ‘தியேட்டருக்’ குப் போவதுபோல், இரசிகர்கள் வருகை தரல்வேண்டும். நிகழ்ச்சியும் குறிப்பிட்ட நேரத்திற்கு ஆரம்பி து வேறொரு ‘சடங்கும்’ இன்றி முடிவுறவேண்டும். இத்தகைய சூழலிலேயே தனியொருவளின் பரதக் கச்சேரிக்கு (Solo Dance) உள்ள ஆதரவை அளவிடமுடியும்.

இவ்வாறு அளவிட முனையும்போது பெரும் ஏமாற்றமே எமக்குக் காத்து நிற்கும். தனியொருவளாக அரங்கில் நின்று ஆடி வெற்றி பெறுவதற்கு வேண்டிய அத்தனை திறமைகளையும், உடல் வனப்பையும் கொண்ட நர்த்தகி எனிலும் அரங்க ஆடலைத் தனது தொழிலாகக் கொண்டு வெற்றி பெறுதல் சாத்தியமாகுமா என்பது கேள்விக்குரியது. காரணம், நிகழ்ச்சிக்கு நிகழ்ச்சி எவ்வளவுதான் அவள் உருப்படிகளில் மாற்றங்களைச் செய்யினும், ஒரே பெண்ணைவள் மீண்டும் மீண்டும் அலாரிப்பு முதல் தில்லானு வரையிலான ஒரு கட்டுக்கோப்புக்குள் ஆடுவதை, தொடர்ந்தும் நுழைவுச் சிட்டு வாங்கிப் பார்க்கும் வகையில், தனியாட்டமான பரதம் இரசிகர்களைத் தூண்ட வல்லதல்ல. இதனால் பார்வையாளர்களின் இரசிக உணர்வையோ அல்லது தனியாட்டத்தின் சிறப்பையோ குறைக்குறவதாகாது.

* தமிழர் வளர்த்த ஆடற்கலைகள் — கார்த்திகா கணேசர், (தமிழ்ப் புத்தகாலயம்—சென்னை 1969)பக். 66

இந்நிலையில், ஆடற் கலையை எம் முன்னேர் எவ்வாறு கணித்துளர் என்பதை மீண்டும் மனங்கொள்ள பொருத்த முடைத்து. நாடகத்தைக் கொண்டு நடத்துவதற்கான சாதனங்களில் ஒன்றுக்கேவே ஆடற்கலையானது கொள்ளப் பட்டது. நாடகக் கலையானது சமுதாயத்துக்குத் தேவையானதொன்று, இதை “அறிவுட்டும் விளையாட்டு” என பரதர் வர்ணித்தார். மக்களுக்குப் பயனற்றதொன்று விருத்தியடைவதற்கு மாருக தேய்ந்து அழிவதே யதார்த்தம். ஆகவே, ஆடற் கலையானது மறுபடியும் நாடகத்தினுடன் இணைந்து செயற்படும்போது அதன் வளர்ச்சியையும் விருத்தியையும் நாம் காண முடியும்.

இவ்வாறு ஆடலும், பாடலும், நாடகப் பண்பும் இணைவதன் மூலம் தோன்றும் “புதிய” தொரு கலை வடிவமே நாட்டிய நாடகம். நவீன நாடக மரபிலும், திரைப் பட மரபிலும் ஊறித் தினாத்திருக்கும் எம்மவர்க்கு நாட்டிய நாடகம் என்பது புதியதொரு கலை வடிவமாகத் தெண்படலாம். உண்மையில் எமது கூத்து எனும் திராவிட நாடக மரபின் தொடர்ச்சியான பரிஞமை வளர்ச்சிப் போக்கினேயே நாட்டிய நாடகங்கள் காட்டுவன. நாட்டிய நாடக வளர்ச்சிக்கு முன்னேடியாக விளங்கியது வட இந்தியா. வட இந்திய நாட்டிய மேதையான உதயசங்கர் நாட்டிய நாடகத் தயாரிப்பில் அகில இந்தியாவுக்குமே முன்னேடியாக விளங்கினார்.

வடநாட்டின் வழியிலே

மேதைத் திறனுடனும், துணிவடனும் பல வகை ஆடல் முறைகளையும் இணைத்து எமது நாடக மரபினைப் பேணிக் காத்தவர் உதயசங்கர். வெறும் புராணக் கதைகளுடன் அவர் நின்றுவிடவில்லை. ‘‘கார்த்திகேய’’ என்ற நாடகத்தில் முருகனின் பெருமை பாடி வெற்றிகண்ட உதயசங்கர், ‘‘உழைப்பும் இயந்திரமும்’’ என்ற நாடகத்தின் மூலம் தொழில்நுட்ப வளர்ச்சிக்கும் மனித சமு

தாய நிலைக்குமுள்ள முரண்பாட்டினை எடுத்துக்காட்டினார். உதயசங்கரைத் தொடர்ந்து, ராம் கோபால் தனது நாட்டியத் திறன் முழுவதையும் புராணக் கதைகளிலேயே செலவிட்டதால் கலையுலகில் புதுமை ஒன்றையும் சாதிக்க முடியவில்லை. ஆனால், பிரபல நாட்டிய மேதையான ‘சாந்தி பர்தன்’ என்றும் புதுமை காணத் துடித்தார். வங்கத்தின் பஞ்சத்தையும் கொடுமையையும் சித்திரிக்கும் ‘வங்கத்தின் குரல்’, மற்றும் ‘இந்தியாவைக் காணுவதல்’ (Discovery of India) என்பவை சாந்தி பர்தனின் உண்ணது சிருஷ்டிகள்.

ஆகவே, சமுத்தில் நாட்டிய நாடகமும் அதன் மூலம் ஆடற் கலையும் நன்கு விருத்திபெற வேண்டுமெனில் மேற் கூறிய நாட்டிய மேதைகளின் வழியில் நாமும் செல்ல வேண்டும். இதனடியாகவே, சென்ற ஐந்து ஆண்டுகளில் எமது மேடைகளிலும் ஆக்கட்டுர்வமான சில தயாரிப்புகள் தோன்றின. இவற்றின் மூலம் நாட்டியத் துறையில் புதிய தொரு விழிப்பையும், இரசிக உணர்வினையும் நாம் காணக் கூடியதாகின்றது. அடுத்த அத்தியாயத்தில் இவற்றை ஓரளவு விரிவாக ஆராய்வோம்.

10 ஈழத்தின் நாட்டியக்கலை....

அண்மைக் காலத்து ஆக்கங்கள்

சதிராட்டமானது பரத நாட்டியமாகி மறு மலர்ச்சி அடைந்த இன்றைய காலகட்டத்தில், தமிழ் நாட்டிலும், ஈழத்திலும் உருவான நாட்டிய நாடகங்களின் அடிப்படை நோக்கம் யாது? குருகுலமுறையில் கற்ற பெண்கள்—பரதத்தைக் குலத் தொழிலாகக் கொண்ட பெண்கள்—தனிப் பரதக் கச்சேரி செய்யும் நிலை முறையத் தொடங்கி, நடனப் பள்ளிகளில் பரதம் பயிலும் பலதரப்பட்ட பெண்கள் வரும் போது, தனியாட்டத் திற்குப் பதிலாக பலர் சேர்ந்து ஆடுவதற்குக் களம் அமைத்துக் கொடுத்தன நாட்டிய நாடகங்கள். ஆகவே, இங்கெல்லாம், நாடக அம்சத்துக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கப்படவில்லை; இசையுடனே ஆடலைப் பரத நாட்டியப்பாணியில் பல பெண்கள் ஆடுவதற்கு, எம்மவருக்குத் தெரிந்த புராண இதிகாசக் கதைகளைப் பயன்படுத்தினர். இந்த நாட்டிய நாடகங்களின் நெறியாள்கையை கூர்ந்து கவனித்தால், இங்கெல்லாம் நாடக அம்சங்களுக்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கப்படவில்லை எனக் கூறுவதைவிட; நடிப்புக்

கலையானது ஒருவிதத்தில் விலக்கி ஒதுக்கப்பட்டதெனில் மிகையாகாது.

சென்ற அத்தியாயங்களில் விளக்கியபடி, மிக உன்ன தமான நடிப்புக் கலைக்கு வாரிசுகளாகிய நாம், நடிப்புக் கலைக்கு என்றே இலக்கணம் வகுத்த சமுதாயத்தின் வழி தோன்றல்களான நாம், சிறந்த கூச்சப்படிடி, பாகவத மேளம், மற்றும் சமுத்தில் வடமோடி, தென்மோடி நாடகங்களின் உரிமை கொண்டாடும் ஓர் இனம், நடிப்புக் கலையினை முற்றிலும் ஒதுக்கித் தள்ளிவிட்டு, ‘நாட்டிய நாடகம்’ ஆடுவதெனில் அது வியப்பாக இருக்கும். ‘இதற்கான காரணம் எமது நவீன நாடகக் கலையின் தாக்கம் அஸ்ஸு’ உண்மையில், நவீன நாடகக் கலையினால் பாதிக் கப்பட்டிருப்பின், நாட்டிய நாடங்களில் நாடக அம்சம் மேலும் துலங்கியிருக்கும்! ஆகவே, இக்குறைபாட்டிற்கான காரணத்தை தேடிக் கண்டுபிடித்தல் வேண்டும்.

உயரிகளின் தாக்கம்

நாம் ஏலவே கூறியவாறு, தமிழ் நாட்டில் பரத நாட்டிய மறுமலர்ச்சிக்கு முன்னின்று உழைத்து, சதிரைப்பரதமாக்கி, நகரத்தின் கலை மேடைகளுக்கு அளித்தவர்கள், சென்னை போன்ற நகரத்து உயரிகளே (Elite). நாடகம் ஆடுதல், கூத்து ஆடுதல் இழிகுலத் தோரின் தொழிலாகவும், படிப்பறவுற்றவர்களின் தொழிலாகவும் இவ்வுயரிகளின் மத்தியில் கருதப்பட்டதில் வியப்பில்லை. ஆங்கிலக் கல்லூரி மேடைகளில், ஷேக்ஸ்பியரின் நாடகங்களை நடிக்க முன்வரும் இவ்வுயர் வர்க்கம், தமிழ் நாடகங்களை நடிப்பது இழிவாகக் கருதியது. இத்தகைய பின்னணியில், நாடக அம்சத்தை ஒழித்தும், மறுத்தும், நவீன நாட்டிய நாடகங்களின் நெறியாள்கை, கையாளப்பட்டதில் வியப்பில்லை.

தொழிலுக்கு ஒரு குலம் எனவுமைந்த பண்டைய சமுதாய அமைப்பு, காலப் போக்கில் சாதியமைப்பாக

மாறியது. குறிப்பிட்ட சில தொழில்களைச் செய்வோர் இழிகுலத்தினர் (அதாவது பொருளாதார ரீதியில் ஒடுக் கப்படத்தக்கோர்) ஆகவும், அவர்களின் தொழில்களும் இழிதொழிலாயிற்று. அடுத்து ஏற்படும் சமுதாய மறு மலர்ச்சியில் சில ‘இழிதொழில்’களையும் உயரிகள் கையாள வேண்டிய நிலைமை ஏற்படும் போது, சில மாற்றங்கள் வேண்டியதே. இவை சமுதாய பரிணமை வளர்ச்சிக்கு ஒத்தவையெனில், வரவேற்கப்பட்டு நிரந்தரமடைகின்றன. ‘இழிந்தோர் கலை’யான நடிப்புக் கலை புதிய உலகில் சினிமாவுக்கும் அதற்கு வழிவகுத்த மேடை நாடகத்திற்கும் மட்டுமே உரித்தானதெனக் கொள்ளப்பட்டது. உயரிகள் ஆடும் நாட்டிய நாடகத்தில், நாடக அம்சங்கள் மினிர்ந்தால், எமது பண்டைய நாடக மரபின் தொடர்ச்சியை மக்கள் இனம் கண்டு விடுவர்; அதாவது கூத்துக்களுக்கும் இன்றைய நாட்டிய நாடகங்களுக்கும் இயல்பாகவே இருக்கவேண்டிய நெறுங்கிய உறவினைக் காணும் ரசிகர்கள், கூத்தாடிகள் என தமிழை இழிவாகக் கருதி விடுவார்கள் எனும் பீதி இவ்வுயரிகளுக்கு ஏற்பட்டதில் வியப்பில்லை.

இத்தகைய கருத்தின் அடிப்படையில், தயாரிக்கப்பட்ட நாட்டிய நாடகங்களில், நாடகத்தினைக் காவிச் செல்லும் வகையினில் நாட்டிய நெறியாள்கை கடைப்பிடிக்கப்படாமை இயல்பானதொன்றே. உதாரணமாக குறவஞ்சி நாடகங்களை எடுத்துக் கொள்வோம். ஏறத்தாழ முப்பது குறவஞ்சி இலக்கியங்கள் தமிழில் உண்டு. இவற்றினுள் மாதிரிக்கு ஒரு குறவஞ்சி நாடகத்தைப் பார்த்தாலே போதுமானது. ஏனெனில் குறவஞ்சி நாடகங்கள் யாவற்றிற்கும் ஏறத்தாழ ஒரே பாணியில் ஆடல் முறை அமைக்கப்பட்டிருக்கும். இவற்றில் ஏதேனும் ஒன்றைப் பார்த்தாலும், மோகனமான சிறந்த பரத நாட்டிய ஆடல் முறைகள் மட்டுமே எம் கண் முன் நிற்கும், இவ்வாறே மீனுட்சி கர்யாணம், சீதா கல்யாணம், ஆண்

தாள் போன்ற புராணக் கதைகளை நாட்டிய நாடக மாக்கிய போதும், ஒட்டு மொத்தமாகப் பார்க்கும்போது, இவையாவும் பல பெண்கள் கூடி ஆடும் பரதக் கச்சேரி யாகவும், பரதக் கச்சேரியில் வரும் பதம் எனும் உருபு படிக்குப் பதிலாக, தொடரான பல நீண்ட பதங்களுக்கு அபிநயம் பிடித்து ஆடியவாரே காணப்படும். சில தயாரிப்புகளில் சிவனும், பார்வதியும் அல்லது முருகனும், வள்ளியும் தில்லானுவையே ஆடிமுடிப்பார்கள். ஆகவே காலப்போக்கில் தனியொருவளின் பரதக் கச் சேரி போன்றே, நாட்டிய நாடகங்களும் தேக்கமுறவும், சுயமாகவே நுழைவுச் சீட்டுப் பெற்றுப் பார்ப்பதற்கு எவ்வகைத் தாண்டுதலையும் இந்நாட்டிய நாடகங்கள் அளிக்கவில்லை.

இதனால் எமது நாட்டியக்கலையின் சக்தியையும், ஆடற்கலை இலக்கணங்களிற் பொதிந்துள்ள காலத்தை வென்ற திறனையும், நாமே அறிந்து கொள்ள முடியாமல், போகின்றது. எமது இளஞ்சு சந்ததியினரான ஆடற்கலை ஞர்கள், சுயமாக சிந்தனை செய்யாமல், நாம் பேணிப் பாதுகாக்கவேண்டிய நாட்டிய மரபினைக் கைவிட்டும் நாம் களைந்தெறிய வேண்டிய நாடகம் பற்றிய தவறான கணிப்புகளை இறுகப் பின்பற்றியதாலும், ஏற்பட்ட விளைவே இது.

முதல் முயற்சி

நாட்டிய உலகத்தின் நோயினை இவ்வாறு மட்டுக் கட்ட முடிந்ததால், அதற்கான பரிகாரத்தையும் சலபமாக யான் கண்டுகொள்ள முடிந்தது. 1974இல் முதன் முதலாக நாட்டிய நெறியாள்கையில் ஈடுபட்ட போதே பரிசோதனையாக சில அடிப்படை மாற்றங்களைச் செய்த காலை, அது இரசிகர்களின் மத்தியில் பெரும் வரவேற்பை ஏற்படுத்தி எனக்கு நம்பிக்கையையும் உற்சாகத்தையும் அளித்தது. ஈழத்துக் கலையுலகம் நன்கு அறிந்த எனது

இராமாயண நாட்டியத்தையே இங்கு குறிப்பிடுகின்றேன்.

இராமாயண நாட்டிய நாடகம், உண்மையில் சகல சுவைகளும் பொருந்திய நாடகமாக யிரிவுவதற்கு, யான்கையாண்ட முக்கிய பரிசோதனைகள் வருமாறு:—

நாடகத்துக்கு வாசிகாபிநயம்—அதாவது பாத்தி ரங்கள் பேசும் வசனங்கள்—மிகமுக்கியம். நாட்டிய நாடகங்களில் இவ்வசனங்கள் பாடல்களாக அமைவது முறை. எமது பண்டைய கூத்துக்களில் இப்பாடல்களை கூத்தினை ஆடும் நடிகர்களே பாடி நடிப்பர். நாட்டிய நாடகங்களில் கூட்டியத்தில் உள்ள பாடகர் பாடுவது வழக்கம். இதுகாறும் நடைபெற்ற நாட்டிய நாடகங்களில், பரத நாட்டியப் பதங்கள் போல் கீர்த்தனங்களாக, இலக்கியத் தமிழில் எழுதப்பட்டன. இதை விடுத்து, பரதர் கூறியது போல, சாதாரண மக்கள் பேசும் தமிழில் எழுதும் போது, பாத்திரங்களின் பாவங்களைப் புலப்படுத்துவதற்கும் ரசத்தினை அச்சொட்டாக வெளிக் கொணர்வதற்கும் உதவும் என எண்ணினேன். எனது கோரிக்கையை உணர்ந்து ஈழத்து இரத்தினம் அவர்கள் சாதாரண பேச்சுத் தமிழில் பாடல்களையாக்கி உதவினார். ஒருசில பாடல்களை திரு. மெளன்குரு அவர்களும் வடமோடிக் கூத்து மரபில் எளிமையான ஆனால், வலுவள்ள சந்தத்திற்கு எழுதியுதவினார். ஈழத்து இரத்தினத்தின் பாடல்கள், பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் எனும் பகுதிகள் அடங்கிய கீர்த்தனை ரூபத்தில் அமையாது, எளிமையான, ஆனால், அழகிய கவிதைகளாக உருபு பெற்றன. இப் பாடல்கள் யாவும், பாத்திரத்தின் பாவத்திற்கும் நாடகச் சுவைகளும் ஏற்ற கர்நாடக இராகங்களில் அமைக்கப்பட்டன.

இரண்டாவதாக, இயன்றவரையில், தகுந்த இசைக்கும் தாள் வயத்திற்கும் உட்பட்ட ஆடல் வடிவிலேயே நாட

கத்தைக் கொண்டு செல்ல முயற்சித்தேன். உதாரணமாக, இராம வகுமணர் விஸ்வாமித் திருநடன் யாகம் காப்ப தற்கு செல்லல், அங்கு அரக்கர்களை அழித்தல்போன்ற காட்சிகளும், மற்றும் விஸ்வாமித்திரர் அகில உலகமும் நடுங்கும்படி கோபாவேசப்படுதல் என்பவை அவற்றிற்கு ஏற்ற ஆடல் வடிவங்களாகக் காட்டப்பட்டன. மூன்றுவதாக உணர்ச்சிகளையும், சவைகளையும் துலாம்பரமாகக் காட்டும் வகையில் பல்வகையான ஆடல் முறைகள் சேர்த்துக்கொள்ளப்பட்டன. பரத நாட்டியம் என இன்று பொதுவாகக் கூறப்படுவதும், சிருங்காரர் சத்தையே சவையாகக் கொண்டதும், யான் சிறப்பாகத் தமிழ் நாட்டில் கற்றுக்கொண்டதுமான லஸ்ய ஆட்டத் தினை மட்டும் நம்பியிருந்தால் இராமாயணத்தை வெற்றி கரமான நாடகமாக நான் மேடையேற்றியிருக்க முடியாது. உதாரணமாக, இறுதிக் காட்சியான இராம-இராவண யுத்தம் வடமோடி ஆடலைத் தழுவி ஆக்கப்பட்டது. எனது இராமாயண நாடகத்தின் சிறப்பம்சமாகக் கருதப்படும் ஈழத்து நாட்டுக் கூத்து வடிவங்களைப் பேணிக் காப்பதற்கு முன்னின்று உழைத்த யாழ். பல்கலைக்கழகத் துணை வேந்தரான பேராசிரியர் ச. வித்தியானந்தன் அவர்கள் பேராதனை வளாகத்தில் தயாரித்த கூத்துகளில் ஆடிய நாட்டுக்கூத்துக் கலைஞரான மௌனகுரு அவர்களின் உதவியுடன் வடமோடி ஆடல் முறையை எனது ஆடல் முறைகளுடன் இணக்க முடிந்தது.

இராமாயணத்தைப்பற்றி மேலும் யான் கூறுவதை விட்டு, கலாவிமர்ச்சகர், பேராசிரியர் கா. இந்திரபால அன்று தினகரன் (1.9.74) வாயிலாகக் கூறியது கவனிக்கத் தக்கது. ‘நாட்டுக்கூத்து வேறு; நாட்டியம் வேறு. இரண்டையும் கலக்கக் கூடாது என்று என்னைது, இது வரை ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட கலை வடிவத்துக்கு சவாலாக அமையும் வகையிலே, சாஸ்திரீய பரத நாட்டியத்தையும், தமிழ்நாட்டுக் கூத்தினையும் இணைக்கும் இத்துணி

கரப் பரிசோதனையில் (இதனைச் செய்யக்கூடியவரும் கார்த்திகாவேதான்) ஒரு புதுமையையும், உறுதியையும் காணலாம். இத்தகைய இணைப்பு பல இரசிகர்களைக் கவரும் என்பது இதுவரை நடைபெற்ற நிகழ்ச்சிகள் மூலம் நன்கு புலப்படுகின்றது. ஆரம்பம் முதல் இறுதி வரை அனைவரும் இலகுவிலே இந்த நாட்டிய நாடகத்தை விளங்கிக் கொள்ளக்கூடியதாக இது அமைந்தது. இதற்கு உதவியாக ஈழத்து இரத்தினம் இயற்றிய பாடல்கள் அமைவதைக் குறிப்பிடாமல் விடமுடியாது. சாஸ்திரீய பரதநாட்டியமே சாதாரணமாகப் புரியமுடியாததாய் அமையும் போது, பாடல்களையும் பழைய மொழியிலேயே பாடி நாட்டிய நாடகங்களை மேலும் புரியமுடியாதவையாக்கி விடுவது பலமுறை காணக்கூடிய தொன்றுகும். கார்த்திகாவின் பரிசோதனை நம்மிடையே நாட்டிய நாடகத்தின் வடிவத்தை மாற்றுவதற்கு வழிவகுக்கும் என்றே தோன்றுகிறது’.

இது 1974ல் எனது முதல் முயற்சியின் விமர்சனத்தின் ஒரு சிறு பகுதி.

உதயம் - இரண்டாவது நாடகம்

அடுத்ததாக வேறொரு கோணத்தினின்றும் நாட்டிய நாடகத்தினை நோக்கினேன். மொழியின் துணையின்றியாவரும் - அதாவது வெவ்வேறு மொழி பேசும் மக்களும் பார்த்து ரசிக்கத்தக்க வகையில், வெறும் இசையின் உதவியுடன், நாட்டியமூலம் நாடகத்தினை உருவாக்க விரும்பி வேண். இத்தகைய நாடகங்களை ஆங்கிலத்தில் *Ballet* என்பர். அதே நேரத்தில் நாடகத்திற்குரிய அறிவுட்டும் பணியினை யான் தியாகம் செய்ய விரும்பவில்லை. அறிவுட்டும் அழகுக் கலையான ஒரு நாட்டிய நாடகமே எனது குறிக்கோள். இதற்கான முதற் பரிசோதனையாக ‘உதயம்’ எனும் நாடகத்தை 1975இல் மேடை ஏற்றினேன். இதுபற்றி கலாவிமர்ச்சகரும், சிங்கள நாடக ஆசிரியரு

மான, பெளத்த கலைக் களஞ்சியத்தின் துணையாசிரியரான திரு. பந்துல ஜெயவர்த்தன அவர்கள் தி.ன க.ர.னி.ல் (22.6.75) பின்வருமாறு கூறுகின்றார்: “உதயம் மூலம் கார்த்திகா மேலும் சில அடிகள் முன்னேக்கி வைத்துள்ளார். உதயத்தின் கருப்பொருள் மிக எளிமையானது. சிறுவர்கள் உணர்ந்து நடிக்கத் தகுந்தது. ஆயினும் ஈசாப் கதைகள், கிரேக்க புராதனக் கதைகள் போன்ற பெரிய வர்களையும் ஈர்க்கும் பண்புகளாண்டது. காலனி ஆதிக்கத் தினின்றும் விடுதலையடைவதற்குச் சிறிய நாடுகள் ஒருங்கிணைந்து தொடுக்கவேண்டிய போராட்டத்தையும், அதன் வெற்றியையும் உணர்த்துமுகமாக அமைக்கப்பட்ட கதை, காட்டில் நடைபெறுகின்றது. பாத்திரங்கள் யாவும் மிருகங்களும், பறவைகளுமே. சந்தர்ப்பங்களுக்கும், உணர்ச்சிபாவங்களுக்கும், சம்பவங்களுக்கும் ஏற்றவகையில் வெவ்வேறு வகையான ஆட்டமுறைகள் புகுத்தப் பட்டதால் நாடகம் வெகு விறுவிறுப்புடன் வெற்றிகரமாக நடந்தேறியது.”

‘உதயத்தின்’ செய்தியை விமர்சகர் ச. கேசவன் அவர்கள் பின்வருமாறு விளக்குகின்றார். (வீரகேசரி 29—6—75): “சமுதாயப் பிரக்கனான உள்ள கலைஞர்களது படைப்புக்கள் அனைத்திலுமே இந்த நாட்டிற்கும் மக்களுக்கும் தேவையானதொரு செய்தி இருந்தே தீரும். தனியே பாவங்களையும் பாடல்களையும் கொண்டு கலைக்காகவே எனும் நோக்கில் படைக்கப்படும் நாட்டியம் பயன்ற்தொன்றுகிப்போகும். அதே சமயம், உண்மைகள் என்பதற்காக அவற்றை அப்படியே மக்கள் முன் கூறுவது வெறும் மேடைப் பேச்சாகிவிடும். உண்மைகளை கலை எழிலோடு பக்குவமாகக் கலந்து படைக்கும் போது அவைகள் மக்களின் மனங்களிலே இலகுவாகவும் ஆழமாகவும் பதிகின்றன. கலையின் பெரும் பயனே இது தான்.

நாட்டு மக்கள் ஒற்றுமையுடனும், துணிவுடனும் ஒரு இலட்சியமாகச் செயற்பட்டால் அந்றியனின் ஆதிக்கத்தை ஒழித்துவிடலாம். இதுவே ‘உதயம்’ சொல்லும் செய்தி. கதையைக் கூறுபவை விலங்குகளும், பறவைகளும், தேனீக்களும், தாமரை மலர்களுமே. காட்டில் அந்றிய வேடர்கள் புகுகின்றனர். நாள்தோறும் பறவைகளும், விலங்குகளும் வேடரின் அம்புக்குப் பலியாகின்றன. முடிவில் விலங்குகளும் பறவைகளும் ஓன்று கூடி திட்டம் தீட்டி வேடரை அழிகின்றன. இந்த நாட்டியத்தில் இரண்டு பாடல்கள் இடம் பெறுகின்றன. மீதியெல்லாம் நடன உத்திகளாலேயே வெளிப்படுத்தப்பட்டன.....!!’

தொடர்ந்து நடன உத்திகளையும் அவை ஈட்டிய வெற்றியையும்மதிப்பிடுகின்றார் விமர்சகர். இந்த இரண்டு பாடல்களையும் நான் தவிர்த்திருக்க முடியும். உதயத்தின் செய்தியை மக்கள் மனதில் பதிய வைக்கவேண்டியது கலையின் இலட்சியம் என்பதால் இந்தளவு வாசிகாபிந்ய மேனும் தேவைப்படுகின்றது.

சக்திக் கனல்

ஆயினும் யான் அதே ஆண்டு தயாரித்த ‘சக்திக்கனல்’ மொழியினின்றும் முற்றுகவே விடுதலை பெற்றிருப்பி னும், அதன் பொருள் எவருக்கும் விளங்கக் கூடியதாகின்றது. சக்திக்கனலை விமர்சகர் கேசவமூர்த்தி அவர்கள் பின்வருமாறு விளக்குகின்றார். (தினகரன் 26—10—75) “நாட்டின் நிலவளமும், நீர்வளமுமே மக்களின் செல்வச் செழிப்புக்கு ஆதாரம். இவற்றைப் பண்படுத்தி வளமிகு நாடாக்குவதற்கு விஞ்ஞானம், தொழில் நுட்பம், மக்களின் உழைப்பு அவசியம். இவை இரண்டும் இருந்தால் மட்டும் போதாது. விஞ்ஞானம், தொழில் நுட்பம் பெற்ற செல்வத்தை அனுபவிப்பதற்கு, இயற்கை அல்லது

செயற்கை அழிவுகளினின்றும் பாதுகாப்பதற்கு மக்களுக்கு வீரம் வேண்டும். இதுவே சக்திக்கனவின் செய்தி. இதை முழுக்க முழுக்க நாட்டியத்தின் வாயிலாக வும், கூட்டிசை மூலமும் விளக்கியமை வரலாற்று முக்கியத்து வமாகின்றது... மொழியினின்றும் புராணப் பிடியினின்றும் விடுதலை பெற்றதால் சக்திக்கனவானது இன்றைய உலகின் சகல பகுதி மக்கள் முன்பும் ஆடத் தகுந்த நாட்டியம் எனும் பெரும் அந்தஸ்தைப் பெற்று விட்டது. அது மட்டுமல்ல; எமது ஆடல் மரபுகளும், இசை மரபுகளும் மொழியின் உதவியின்றியே இயங்கவல்லன; கதையைக் கூறுவதற்கான ஆற்றல் இக்கலை வடிவங்களுக்கு உண்டு என்பதையும் நிருபித்து விட்டது சக்திக்கனல். தமிழர்கள் அல்லாத கலைஞர்களுக்கு சில ஜயப்பாடுகள் இருந்தன. அதாவது இசையும், நடனமும் மொழிக்கு அப்பாற்பட்டன. சர்வதேசிய ரீதியிலானவை எனினும், தமிழ் இசையும் நடனமும் சர்வதேசிய ரீதியில் இயங்க முடியுமா? என்பது அவர்களின் கேள்வி. தவறு எமது கலை களில் அல்ல. அவற்றைத் தகுந்த முறையில் பிரயோகிக்க வல்ல சிருஷ்டிக் கலைஞர்கள் இல்லாமையே எமது குறை. இத்தருணத்தில் திருமதி கார்த்திகா கணேசர் 'சக்திக்கனலை'த் தயாரித்தமையும், அதற்கானசிறந்த இசையை ஆர். முத்துசாமி அவர்கள் அமைத்ததையும் நாம் பாராட்டுவதோடு மக்களுக்கு அறிமுகப்படுத்துவதும் எமது கடமையாகின்றது.''

எனது நெறியாள்கையை விமர்சித்த திரு. சேவ மூர்த்தி அவர்கள் கூறுகின்றார்:- "...முக்கியமாக ஒடும் ஆற்றைக் கற்பணப்படுத்தியதும், இயந்திரங்களையும், மின்சாரத்தையும் ஆடல் மூலம் காட்டியதும் ஒரு சாதனையே" கிருஷ்ண லீலாவிற் புதுமைகள்

இதற்கிடையில், 'கிருஷ்ண லீலா' எனும் நாட்டிய நாடகத்தையும் தயாரித்தேன். கண்ணனின் பலதரப்பட்ட லீலைகளைச்சித்திரிப்பதோடு, இந்நாற்றுண்டின் மாபெரும்

கவிஞரான சுப்பிரணிய பாரதியார் கண்ணனைச் சேவக ஞைக் கண்டதையும், முதற் காட்சியாகக் காட்டினேன். இதில் வரும் கீதோபதேசக் காட்சி, யாதவகுலம் மது மயக் கத்தினால் அழிதல், இறுதியாகக் கண்ணன் அம்பினால் அடிப்பட்டு இறத்தல் போன்ற காட்சிகளை ஆடலினைப்பு யுக்தி கள் மூலம் காட்டியது, இரசிகர்களின் பாராட்டினைப் பெற்றது. நாட்டிய நாடகங்களின் மூலம், நாடக அமசம் பாதிக்கப்படாமலும், சில இடங்களில் சம்பவங்களை ஆடல் மூலமாகவே திறமையாகக் காட்ட முடியும் என்பதை உதாரணத்துடன் விளக்குவதன் பொருட்டே, எனது தயாரிப்புகளைப்பற்றி யானே குறிப்பிடவேண்டிய தவிர்க்க முடியாத நிலை ஏற்பட்டுள்ளது. மிதமிஞ்சிய மது மயக்கத் தினால் யாதவ குலம் அழிவதை இன்றைய மேடை நாடகத் தில் பாத்திரங்களின் நடிப்பு மூலம் கலையம்சம் மிளிர சித்திரிப்பதெவ்வாறு என்பது சிந்திக்கவேண்டியதொன்று. ஒரிருவர் மது மயக்கத்தால் அழிவதெனில் அது பிரச்சினை அல்ல. ஒரு குலமே இவ்வாறு மிதமிஞ்சியதெனக் காட்டவேண்டியதே எமது பொறுப்பு. இத்தகைய நிலைமைகளுக்கு ஆடல் யுக்திகளே கைகொடுத்து உதவவல்லன.

எல்லாளன் - காமினி நாடகம்

எனது நாட்டியப் பணியின் ஆரம்பத்திலிருந்தே, சமுதாய விழிப்பை ஏற்படுத்தவல்ல நல்ல கருத்துக்களை கலை வடிவத்தில் வழங்கல் வேண்டுமெனக் கருதினேன். வரலாற்றுப் பேராசிரியர் இந்திரபாலாவுடன் கலந்துரையாடியதன் விளைவாக, எல்லாளன் - காமினி நாடகம் உருவாகியது. இக்கதைக்கான வரலாற்றுப் பின்னணியை நன்கு மனங்கொண்டு, நாடகத்துக்கான கதைக்கும், அதில் வரும் கற்பனை பாத்திரங்களுக்கும், சம்பவங்களுக்கும் யானே பொறுப்பேற்று எல்லாளன் - காமினி நாடகம் 1976இல் மேடையேற்றப்பட்டது.

இந்த நாடகத்தைப் பற்றி விமர்சகர் பந்துல ஜெய வர்த்தன அவர்கள் யாது கூறினார் எனப் பார்ப்போம். “புதியதொரு சமுதாயம் படைப்பதற்குத் தடையாய் உள்ளதும், வாழையடி வாழையாக வரும் சந்தர்ப்பவாத மரபினர் வளர்த்து வரும் இனத் துவேஷத்தின் தோலை உரிக்கவும், இனம் பிரிக்கும் போக்கைக் கண்டிக்கவும் முன் வந்துள்ளார் கார்த்திகா. இதற்கென காமினி—எல்லா ஓன் கதையை எடுத்துள்ளார். இனத் துவேஷக் கருத்துக் கள் எம்மிடையே பரவியுள்ளதை நேரில் பார்க்க மறுப்பதும் அதனால் எமது புறவேற்றுமைகளுக்கு அப்பால் உள்ள மனித குல அடிப்படை ஒற்றுமையைக் காண முடியாமையும் நாம் தவிர்க்க வேண்டும். இந்நிலையில் நாம் உணர்ச்சி வசப்பட்டுத் தப்பித்துக் கொள்ளாமல், பிரச்சினைகளுக்கு நேருக்கு நேர் முகம் கொடுத்து எம்மிடையே உள்ள சான்றேரின் கருத்துக்கள் மூலம் பிரச்சினைக்குத் தீர்வு காண வழிகோலுவதே ஏற்றது.

இதைச் சாதிப்பதற்கு கலையைவிட வேறெந்தச் சாதனமும் சிறந்தது எனக் கொள்ளமுடியாது. கலை என்பது உள்ளத்திலிருந்து வெளிப்படுவதொன்று, மொழிகள்யாவற்றையும் கடந்து நின்று, மக்களுக்கிடையே தொடர்பை ஏற்படுத்தவல்ல மொழியே கலை. ஆகவே ஓர் உன்னத இலட்சியத்துடன் தயாரிக்கப்பட்ட இந்நாடகம் தயாரிப்பாளருக்கு முழுவெற்றியையும் அளிக்கும் என நம்புகிறேன்” (தினகரன் 6—5—76).

நாடுபிடிப்பதே அன்றைய அரசுகளின், மன்னர்களின் தர்மம். இதைச் சாதிப்பதற்கே போர்கள். எல்லாளனும் நாடு பிடித்தான், நடு நிலைமையுடன் ஆண்டான். தொடர்ந்து காமினியும் நாடு பிடிக்க ஆவஸ் கொண்டான். நடந்து போர். எல்லாளன் தமிழ் மன்னாக இல்லாவிட்டனும் கூட போர் நடந்தே இருக்கும். இதுவே நாடகம் கூறுவந்த கருப்பொருள். இதை நன்கு புரிந்த

ஆழத்து இரத்தினம் காமினியின் மனப்போக்கை ஆழமாகவும், அழகாகவும் சித்திரிக்கின்றார்.

“அரசு குலத்தில் பிறந்தவர் நாடுகள் பிடிப்பது தப்போ அம்மா அதில் இனம் மதம் என்றெருா வேற்றுமை சொல்லி தடுப்பது முறையோ அம்மா, அவன் தமிழன் என்பதால் அவனேடு போராட கனவிலும் நான் நினைத்ததில்லை அம்மா! என் தந்தை ஓரரசன் யானே இளவரசன் என்பதால் போர் வேண்டும் அம்மா!”

நாட்டிய நாடகத்துக்குள்ள தனிச் சிறப்பானதும் வலுவுள்ளதுமான ஓரியல்பை இந்நாடகத்தின் மூலம் யான் நிதர்சனமாகக் கண்டேன். கருத்தாழமற்ற ஆனால், உணர்ச்சிவசப்பட்ட இளஞ் சந்ததியினர் வதியும் எமது நாட்டில், எல்லாளன்—காமினி நாடகத்தை வெற்றிகரமாகவும், துணிவுடனும், இயல்பு வழுவாத (Realistic Style) நவீன மேடை நாடகமாக்க முடியுமா என்பது சந்தேகமே. காமினியின் மனப்போக்கை சாதாரண வீரமான அனல் கக்கும் வசனங்களில் கூறுவதெனில், பார்வையாளரின் அடிமனத்து உணர்ச்சிகளை கிளறுவதேயன்றி, அதில் பொதிந்துள்ள கருத்து உணர்ச்சி வலையினுள் சிக்கி, பார்வையாளர்களின் மனதில் பதிவது சந்தேகமே. மேற்கண்ட, கவிதை கலையம்சத்துடன் ஏற்படுத்தும் தாக்கத்தை வெகு ஆழமாகவும், இறுக்கமாகவும் கலைப் பொலிவுடனும் நாடக வசனம் ஏற்படுத்திவிட முடியாது. அரும்பு மீசை துடிக்கும் கம்பீர இளைஞரை நின்ற உஷாநாதன் அவர்களின் தோற்றுப்பொலிவும் மேற்கண்ட கவிதை மூலம் தாயுடன் மன்றாடும் நடிப்பும், காமினி கூறுவது முற்றிலும் சரியாகவே பார்வையாளருக்குத் தோன்றவும். ஒவ்வொரு பார்வையாளருமே, தாயாகமாறி, காமினி போருக்குப் போவதற்கு சம்மதம் கொடுப்பது போல, என்னத் தொடங்குவர்.

போர் என்றால், பல குறுக்கு வழிகள், தில்லுமுல்லுகள், ஒற்றர்களின் சாகசங்கள் பல மட்டங்களில் உண்டு. இவையாவும் இனத் துவேஷக் கலப்பின்றி, கலையழகுடன் காட்டுவதற்கு ஆடலும், பாடலும் வெகுவாகத் துணைபுரிந்தன.

நல்லீக் குறவுஞ்சி

எல்லாளன்—காமினி நாடகத்தை அடுத்து யான் தயாரித்த வகைகளில் முக்கியமாக நல்லீக்குறவுஞ்சியை மட்டும் குறிப்பிட்டு முடிக்க விரும்புகிறேன். 1978இல் ஆக்கப்பட்ட இந்த நாடகம் பற்றி விமர்சகர் வாயிலாகவே குறிப்பிடுதல் பொருத்தமுடைத்து, 30—4—78 வீரகேசரியில் விமர்சகர் கேசவமூர்த்தி அவர்கள் கூறுகின்றார்:— “பிற்காலத் தமிழ் இலக்கிய வகைகளில் குறவுஞ்சிப் பாடல்களும் ஒன்று. குறவுஞ்சி என்பது குறத்திப்பாட்டு; தலைவன் பவனி வருவது, தலைவியின் முடிமுதல் அடிவரையான வர்ணனை, அவள் பந்துபயிலுதல், தலைவன்மேல் காதல் கொள்ளல், நிலா, மன்மதனைப் பழித்தல், துயர் கூறல், குறிஞ்சி நில வர்ணனை, தலைவி குறத்துச்சம்வாதம், குறி சொல்லல் என்பனவற்றை வர்ணிக்கும் பாடல்களே குறவுஞ்சியில் இடம்பெறுவன். முன்பெல்லாம் திண்ணைப் பள்ளிகளில் குறவுஞ்சி கற்பிக்கப்படுவதும், தெருக்களில் நடிக்கப்படுவதும் வழக்கு. பரத நாட்டியத்துக்குச் சிறந்த கருப்பொருளாக அமையும் குறவுஞ்சியை நாட்டியமாக ஆடாத பரதப் பள்ளிகளே இல்லை என்னலாம். கலாகூஷத்திரத்து ருக்மணி அருண்டேல் அவர்களும் இதைக் கையாண்டுள்ளார். நாட்டியக் குருவான வழங்குமிருார் அவர்களும் குறவுஞ்சியைத் தயாரித்துள்ளார். தென்னிந்திய நாட்டிய மேதைகள் அத்தனைபேரும் கையாண்ட குறவுஞ்சியில் கேவலம், ஈழத்து நாட்டிய ஆசிரியை ஒருத்தி என்ன புதுமையைத்தான் புகுத்திவிட முடியும் என எம்மவர் அங்கலாய்க்கலாம். ஆனால், இங்கு

தான் சிருஷ்டிக் கலைஞரின் மேதைத் தனத்தை நாம் கண்டு வியப்பற முடிகின்றது. கதை சொல்லும் உத்தியில் கார்த்திகாவின் கற்பனை முத்திரை பளிச்சிகுகின்றது. அவரின் ஏனைய நாட்டியங்கள் போலவே இதிலும் பாத்திர அறிமுகங்கள், சூழ்நிலை அறிமுகங்கள், பெருந் தொகையான நாட்டியக்காரர்களை வயம் தவறுது மேடையில் கட்டியாலும் திறமை ஆகியன அற்புதம்.

நல்லாரானின் ஆலய மணி ஓலிக்க, மேள வாத்தியங்கள் முழங்க, பஜீனக் கோஷ்டி பின் தொடர வரும் முத்துக்குமரனின் பவனியை தத்துப்பமாக மேடையில் காட்டிய நாட்டிய அமைப்பும், பவனியை உயர்ந்த தளத்திலும், பாவையரின் பந்தாட்டத்தை அதே சமயத்தில் கீழ்த் தளத்திலும் காட்டியதால், பார்வையாளருக்கு ஏற்படக்கூடிய மெய்யானதொரு தாக்கத்தினை (பொதுவாக சினிமா யுக்தி களினுலேயே காட்டமுடிந்ததை) இங்கு காணமுடிந்தது.

குறத்திகளை அறிமுகம் செய்யும்போது, வழக்கமாகப் பாடல்களினுலே தம்மை அறிமுகப்படுத்துவதும், குறத்துடைய நாட்டிய அமைப்பாளரின் கைவந்த யுக்திகள். ஆனால், இங்கும் கார்த்திகா, அவர்களை எல்லாம் மிஞ்சி விட்டார். காட்டுப் பறவைகளின் குரல் ஓலியின் பின்னணி யுடனும், ஒளியமைப்பின் ஒத்துழைப்புடனும், காட்டுப் பிரதேசத்தை எம்முன் நிறுத்தி, அங்கு வந்த இரு குறத்திகள், மான்களுடனும், முயலுடனும் விளையாடுவதும், முயல் குட்டி ஒன்றுக்கு உணவுட்டுவதும், குறத்திகளின் வாழ்க்கை புலத்தை அற்புதமாகக் காட்டுகின்றன. தலைவி மன்மதனையும், நிலாவையும் பழிக்கும் கட்டத்தில் மன்மதன், நிலா தாரகைகள் யாவும் மேற்தளத்தில் நாட்டிய ரூபத்தில் நிதர்சனமாகக் காட்சியளித்தமையும் புதுமையே.

முருகன், கனகவல்லியின் கல்யாண வைபவம், ஊஞ்சல் ஆராத்தி, ஏன், மங்களாகரமான நாதஸ்வரக் கோஷ்டி

யாவும் நாட்டிய முறையில் அமைக்கப்பட்டமையும் வரவேற்க வேண்டிய புதுமையோ!'

சழத்தின் அண்மைக்கால நாடக வரலாற்றினையும், வளர்ச்சியையும் குறிப்பிடுவதெனில், எனது ஆக்கங்களையே குறிப்பிடுவது தவிர்க்க முடியாதது என்பது, சழத்து இரசிகர்கள் அறிந்ததே. நாம் தயாரிப்பதற்கு வேண்டிய நாடகக் கருப்பொருள்களோ ஏராளம். தனி யொரு தயாரிப்பாளனால் யாவற்றையும் செய்துவிட முடியாது. புதிய தலைமுறையினராகிய இளம் கலைஞர்களும், இதில் தயங்காது ஈடுபடின், கலையும் விருத்தி அடையும், தயாரிப்பாளர்களும் விழிப்புடன் இருக்க முடியும். ஆனால், ஒன்று மட்டும் நிச்சயம்; நாட்டியம் அல்லது நாடகம் எனக்கூறிக்கொண்டு பார்த்துச்சலித்துப் போனவற்றையே மீண்டும் மீண்டும் பார்வையாளரிடம் காட்ட இனிமேலும் முடியாது. பார்வையாளரும் விழித் துக்கொண்டனர். நாம் ஏதோ மேதாவிகள், பார்வையாளர்கள் ஆட்டு மந்தைகள் என்ற போக்கினை விடுத்து, பார்வையாளரும் அடிப்படையில் கலை உணர்வு கொண்ட வர்களேன். அவர்கள் முன் எதையும் நாம் கொட்டிவிட முடியாது என்ற மதிப்புணர்வுடன் கலைஞர்கள் செயற்படவேண்டும். மறுபுறத்தில், உண்மையான ஆக்கக் கலைஞர்கள் பெற்றிருக்கும் ஒரேயொரு-செல்வம் மற்ற வர்கள் பறிக்க முடியாத செல்வம்— பெரும் கற்பண வளமும் அதைச் செயற்படுத்தி பேரின்பம் காண விழையும் எண்ண முமே. அத்துடன் தாம் பெற்ற இன்பத்தை பார்வையாளருடன் பகிர விரும்பும் விசாலமான மனதைக் கொண்ட வர்கள் ஆக்கக் கலைஞர்கள். அவர்களுக்கு பணமும், புகழும் அல்ல இலட்சியம். இதையும் பார்வையாளர்கள் நடை முறையில் புரிந்து, மதிப்பதற்கு தவறுவதில்லை.

11. நாட்டிய நாடகத்தின் தாக்கங்கள்

சழத்து அனுபவங்கள்

செ

ன்ற அத்தியாயத்தில் விவரிக்கப்பட்ட நாட்டியத் தயாரிப்புகள் சழத் தமிழர் மத்தியில் எத்தகைய பாதிப்பினை ஏற்படுத்தின?

பரத நாட்டியம் என்றால் தனியொருவளின் ஆட்டமே என எண்ணிய பலர், நாட்டிய நாடகமெனிலும் அத்தகைய ஒரு குழு ஆட்டமே என எண்ணி ஆரம்பத்தில் அசட்டையாக இருந்தனர். காலப்போக்கில் பார்த்தவர்கள் கூறக்கேட்டு, தாமும் பார்த்து அனுபவித்து நாம் பெருமைப் படக்கூடியதும், வளர்க்க வேண்டியதுமான ஒரு கலையே இது எனக் கணித்தனர். பரதநாட்டியமானது ஆரம்பத்தில் உயரிகளின் மத்தியிலே தனியாட்டமாக மட்டுமே மிளிர்ந்ததால், பொது மக்களைக் கவரத்தக்க தாகவும், பொதுமக்களுக்கு பயனுள்ளதாகவும், பொது

மக்களால் வளர்த்துக்கொள்ள முடியாததுமாக அது காணப்பட்டது. இந்த மதிப்பீட்டினின் ரூம் விடுபட்டு, பொது மக்களுக்கு பயனானதும், பொது மக்களால் வளர்க்கத்தகுந்ததுமானதொரு கலையே தமிழரின் நாட்டியக்கலை எனும் சரியான கருத்து, மக்களிடையே பரவுவதற்கு, முதலில் கலைஞர்களானவர்கள் நல்ல பல நாட்டிய ஆக்கங்களைத் தயாரித்தல் வேண்டும். தயாரிப்பது ஒன்று; அதை மேடையேற்றுவது இன்னொன்று. உதாரணமாக சென்ற நான்கு ஆண்டுகளில் யான் எட்டு நாட்டிய நாடகங்களைத் தயாரித்துள்ளேன். ஆயினும் ஒன்றையேனும் இன்னும் பத்துத் தடவைகள் மேடையேற்றவில்லை. இவற்றுள் ‘இராமாயணம்’, ‘உதயம்’, ‘கிருஷ்ண லீலா’ என்பவை ஒரேயொரு தடவை மட்டும் யாழ்ந்திரில் மேடையேற்றப் பட்டன. இராமாயணம் ஐந்து தடவைகளும், உதயம், கிருஷ்ண லீலா ஏழு தடவைகளும் கொழும்பில் மேடையேறினன. இந்த நிலையில் நாட்டிய நாடகங்கள் தமிழ் மக்கள் மத்தியில் எவ்வாறு ஏதும் தாக்கத்தை ஏற்படுத்த முடியும்?

ஆயினும் ஏழு தடவைகள் கொழும்பில் மேடையேறி யதைக் கொண்டு நோக்குமிடத்து, பொதுமக்கள் கலா ரசனையில் நேர்மையானவர்கள்; யார் செய்தார் என்பதை விட, என்ன செய்யப்பட்டது என்பதிலேயே கருத்தைச் செலுத்துவார்கள் என்பது புலனுகின்றது. நல்ல கலை எனில் அதை வரவேற்கவும், ரசிக்கவும் தயாராக உள்ள னர் பொதுமக்கள். ஒரு நாளில் ஒரு தடவை மட்டும் நாட்டின் ஒரு மூலையில் அதுவும் போதிய விளம்பர மின்றி நடைபெறும் நாட்டிய நாடகத்தை ஒருவர் பார்க்க விரும்பினாலும், தனிப்பட்ட பிரச்சினைகளும், தடைகளும் ஏற்படுவதில் வியப்பில்லை.

ஆகவே, நாட்டிய விருத்தியின் முதற் கட்டமாக நல்ல பல நாட்டியங்கள் நாட்டின் பல பகுதிகளிலும் தோன்ற வேண்டும், ‘எமக்கு நாட்டியங்களே வேண்டும். அதாவது

நாடக அம்சம் நிறைந்த நாட்டிய நாடகங்களே வேண்டும் எனும் குரல் ரசிகர்களிடமிருந்து சென்ற இரண்டு ஆண்டுகளாக ஒலிக்கத் தொடங்கி, இவ்வாண்டு நவராத்திரி விழாவின்போது கொழும்பில் பெருமளவில் வெளிப் பட்டதைக் கண்டபோது, நாட்டியத் தயாரிப்பாளர் என்ற வகையிலும், நாட்டியத்துக்கு சில முன்னேடியான பரிசோதனைகளையும் செய்துகொண்டிருப்பவர்கள் என்ற வகையிலும் பெரிதும் மகிழ்வடைந்தேன்.

தமிழ்க் கலையை வளர்க்கும் கொழும்பிலுள்ள பல நிறுவனங்களும், சங்கங்களும் நவராத்திரி விழாவினை ஆண்டுதோறும் சிறப்பாக நடத்துவது யாவரும் அறிந்ததே. இவ்விழாவினை மிகப் பெரிய அளவில், நல்ல முறையில் நடத்தும் சில சங்கங்கள் நாட்டிய நாடகங்களைப் பெரிதும் வேண்டி நின்றன. கொழும்பில் பல நாட்டியப் பள்ளிகளும், ஆசிரியைகளும் இருந்தும், தேவைக்கேற்றளவு நாட்டிய நாடகங்கள் கிடைத்தில். என்னால் இயன்றளவு இந்த ஒன்பது நாட்களும் கலை நிகழ்ச்சிகளில் கலந்து கொண்டது உண்மையே எனினும், பல நிறுவகங்களின் கோரிக்கையை எனது நாட்டியக் குழுவினரால் நிறைவேற்ற முடியவில்லை.

இவ்வாறு கூறும்போது தனியொருவளின் பரதக் கச்சேரிக்கு இடமில்லை என்பதல்ல. தனிப் பரதக் கச்சேரிக்கு வேண்டிய சகல தகைமைகளையும் கொண்ட பெண் எனினும், அவளின் தனியாட்டக் கலைத் திறமையை விரும்பி ரசிப்பதற்கு, தனியாட்டத்தின் அழகில் தம்மைப் பறி கொடுப்பதற்கு வேண்டிய சாஸ்திரீய இசை, ஆடல், அபிநயம் என்பவற்றில் பரிச்சயமும், ஆர்வமும் சகல மக்களிடமும் இன்று காண முடிவதில்லை.

நாட்டிய நாடகமும் மாணவிகளும்

அழகியற் கலைகளைக் கற்பதன் நோக்கம், மாணவர்களின் ரசனை உணர்வை வளர்ப்பதற்கும், அழகை ரசிப்பதற்கும், மொத்தத்தில் எத்துறையிலும், எச்சந்தர்ப்பங்

களிலும் பண்பாடாக நடந்துகொள்வதற்குமே. அழகியற் கலைகளில் ஒன்றே நாட்டியக் கலை. பெண்களுக்கெனச் சிறந்த ஆடற்கலை மரபுக்குரியவர்களான நாம் எமது பெண் பிள்ளைகளை ஆடற் கலைபயில் அனுப்புதல் இயல்பே.

ஆடற் கலை, மேடைக் கலை என்பதால், அடிக்கடி மேடைகளில் தோன்றி நாட்டியங்களிற் பங்கெடுத்துக் கொள்வதன் மூலமே தாம் கற்ற ஆட்ட நுணுக்கங்களைப் பிரயோகப்படுத்த வாய்ப்பு ஏற்படுகின்றது. இவ்வாறு, வகுப்புப் பயிற்சி மூலமும், மேடை அனுபவம் மூலமும் பயிற்சி பெறும் காலையில் ஒரு சில பெண்கள் தனியாட்டத் தில் சிறந்து விளங்கக் கூடிய தகைமையைப் பெற்று, அதில் மேலும் கவனம் செலுத்தி தனிப் பரதம் ஆடுவதில் ஈடுபடலாம். ஆகவே, நாட்டியக் கலை பயிலும் அத்தனை மாணவிகளும் தனிப் பரதக் கச்சேரியையே தமது இல்லட்சியமாகக் கொள்வது நடைமுறை அல்ல. இவர்கள், தாம் பயின்ற ஆடல் முறைகளை மேடையில் காட்டுவதற்கு நாட்டிய நாடகங்களே மிகவும் உசந்தன. நாட்டிய நாடகத் தயாரிப்பில் ஈடுபடும் போது இம்மாணவர்கள் அனுபவரீதியாகப் பலதையும் கற்றுக்கொள்கின்றனர். எமது புராணக் கதைகளைனில், அவை மூலம் எமது பண்டைய சமுதாயத்தின் சிந்தனைகளையும், அவை கற்றுத் தரும் பாடங்களையும் அறிகின்றனர். சம காலப் பிரச்சினைகளைக் கருப் பொருளாகக் கொண்ட நாடகங்கள் மூலம் எமது இளம் மாணவர்களே முதலில் இப்பிரச்சினைகளை அறிந்து, உணர்ந்து அவற்றினைப் பார்வையாளரும் அறிய வேண்டுமென்ற ஆவலா ஓம் உந்தப்பட்டு சிரத்தையுடன் நடிக்கின்றனர். இவ்வாறே எல்லாளன் - காமினி போன்ற நாடகங்களின் மூலம் நமது வரலாற்றின் மெய்மையினை வெகு சுலபமாகவும், ஆனால், ஆழமாகவும் மனதில் பதிக்கின்றனர். நாடகமானது அறிஞுட்டும் வேதம் எனும் போது, முதலில் அதைத் தயாரித்து ஆடும் மாணவ குழுவினரே இந்த அறிவைப் பெற்றுக்கொள்கின்றனர்.

இவற்றைத் தவிர, நாட்டிய நாடகங்களில் ஈடுபடுவதால் மாணவிகள் வேறு பயன்களையும் பெறுகின்றனர். நாட்டிய நாடகமென்பது பலர் கூடி மேடையில் ஆடிக் காட்டவேண்டியதோன்று. இது வெற்றிகரமாக நடைபெறுவதற்கு பங்கு பெறுவோர் யா வரி ன் து ம் ஒத்துழைப்பு மிக அவசியம். ஒத்திகைகளுக்கு நேரந் தவறாது ஒழுக்காக வருகை தரல், மேடையில் தத்தம் கடமைகளை உணர்ந்து பொறுப்புடன் செயல்படல், ஒப்பனை, உடைமாற்றம் என்பவற்றில் ஒருவருக்கு ஒருவர் உதவுதல் போன்ற நடைமுறைகளினால் இளம் மாணவிகள் தமிழையும் அறியாமலே இந்த நல்ல பண்புகளைத் தமது வாழ்விலும் கடைப்பிடிக்கப் பழகிக்கொள்கின்றனர். நாடகம் வெற்றிபெறல்வேண்டும் என்பதேயன்றி அங்கு தனிப்பட்ட போட்டி பொருமைகளுக்கு இடமில்லை என்பதையும் உணரும் மாணவிகள், நாடகமே உலகம் என்பதிற்கமைய, வாழ்விலும் தமது சமுதாயத்தின் நலன்களைச் சிந்திக்கப் பழகிக்கொள்கின்றனர்.

நாடக மேடையும் உண்மையில் ஒரு கல்விக்கூடமே. நாட்டிய நாடகங்களிற் பங்கெடுக்கும் மாணவிகளுக்கு, நாட்டியக் கலைபற்றிச் சுயமாகச் சிந்திக்கும் ஆற்றலும், தன்னம்பிக்கையும் ஏற்படுகின்றது. அத்துடன் கலையை இரசித்து அனுபவித்து ஆடுகின்றனர். இவ்வாறு மகிழ்ச்சியுடனும், தன்னிறவுடனும் ஆடும்போதான் ‘பாவம்’ என்பது இயல்பாகவே வெளிப்படுகின்றது. மாணவிகளை வெறும் ஆடற் பொம்மைகளாக யான் மாற்றுவதில்லை. இம் மாணவிகளே எதிர்காலநாட்டிய நெறியாளர்களாக மினிரவேண்டுமென்பதால் அதற்கேற்ற வகையிலேயே எனது பயிற்சி அமைகின்றது. இதனால் எனது நாடகத் தயாரிப்புகளிலேயே மாணவிகளின் வரவேற்கத்தக்க கருத்துக்களுக்கும், ஆடல் அமைப்புகளுக்கும் இடமளித்து வருகிறேன்.

நாட்டிய நாடகங்களில் ஈடுபடும் சின்னஞ்சிறுமி கரும் கரை கடந்த உற்சாகத்துடனும், பொறுப்புணர்ச்சியுடனும் நடந்துகொள்கின்றனர். இவர்களின் பொறுப்புணர்ச்சியிற் யான் வைத்திருக்கும் அசையாத நம்பிக்கையின் பேரூக, எனது நாடகங்களின்போது பல சந்தர்ப்பங்களில் மண்டபத்துள்ளிருந்து நிம்மதியாக எனது தயாரிப்பினை நேரில் பார்த்து சுய விமர்சனம் செய்யவும் எனக்கு வாய்ப்புக் கிடைத்தது. திரைக்குப் பின் நின்று இவர்களை ‘மேய்க்க’ வேண்டிய தேவையே ஏற்படுவதில்லை.

நாட்டியமும் அரங்கேற்றமும்

உலகின் எப்பகுதிகளிலும், உயரிகளின் கையில் சிக்கும், கல்வி, கலை, விளையாட்டு, ஏன் வழிபாட்டு முறை கரும்கூடசெயரிகளின் அந்தஸ்தைப் படம் பிடித்துக் காட்டும்வகையினிலே அமைந்து விடுகின்றன. உதாரணமாக இங்கிலாந்தின் பொதுமக்கள் அனைவரும் ஆர்வமுடன் விரும்புவதும் விளையாடுவதும் உதைபந்தாட்ட மேடையை னினும், ஆங்கில உயரிகளின் அந்தஸ்தூடன் பிணைந்து விட்டது கிரிக்கெட். நாம் ஏலவே கூறியவாறு, சதிராட்டத்தை மீட்டு பரதநாட்டியமாக்கிய உயரிகள், அதைத் தமது அந்தஸ்தின் சின்னங்களிலொன்றுக்கும் காட்ட முனைந்ததில் வியப்பில்லை. தனியொருவன் ஆடும் பரத நாட்டியமானது, மேடைக் கலையாக நுழைவுச் சீட்டுப் பெற்று வருகைதரும் பார்வையாளர்கள் முன்னிலையில் நடைபெறும்போது பரத நாட்டியத்துக்கும், உயரிகளுக்கும் உள்ள உறவு முன்வைக்கப்படுவதில்லை. அங்கெல்லாம் யார் ஆடியது என்பதல்ல முக்கியம்; என்ன ஆடப்பட்டது? எவ்வாறு ஆடப்பட்டதெனும் அடிப்படையிலே நுழைவுச் சீட்டுகள் அடுத்த கச்சேரிக்கு விலைப்படுகின்றன.

பரத நாட்டியத்தினை உயரிகளின் அந்தஸ்தின் சின்னமாகக் காட்டுவதற்குக் களம் அமைத்துக் கொடுக்கின்றது அரங்கேற்றம் எனும் நிகழ்ச்சி. இதை நடத்துவதற்கு எமது பண்டைய மரபுகளையும், சம்பிரதாயங்களையும் நினைவுறுத்தி அரங்கேற்றம் என்பது கட்டாயம் நடைபெறவேண்டியதொன்று என வாதிடுகின்றனர்.

அன்று ஆடற்கலைக்கெனவே ஒரு குலம் - தேவதாசிகுலம் - தென்னாட்டில் இருந்த போது, ஆடற்கலையைத் தனது சமூகத் தொழிலாகக் கொள்ளவேண்டிய திறமைகள் அனைத்தும் கைவரப்பெற்ற ஒரு பெண், முதன்முதலாக கோயிலின் அரங்கத்தில் அல்லது அரசனின் சபையில் மேடையேறி கலைக்கெனத் தன்னை அர்ப்பணித்துக் கொள்வதற்காக நடைபெறுவது முதலரங்கம்; இவ்வாறே அன்று மாதவி அரங்கேறினால்.

இசைக் கலையையும் தமது தொழிலாகக் கொண்ட கலைஞர்களின் முதல் அரங்கேற்றமும் அன்று கோயில் முன்றல்களிலும் மண்டபங்களிலும் நடைபெற்றிருக்கும்.

பரதக் கலையைத் தொழிலாகக் கொள்ள விரும்பும் இன்றைய பெண்களும், தென்னாட்டில் சினிமாத் துறையினுள் புகவிரும்பிய பரதங் கற்ற பெண்களும் தமது முதலரங்கேற்றத்தை நடத்துகின்றனர். இத்தகைய அரங்கேற்றங்களினால் கலையுலகத்துக்கும், சம்பந்தப்பட்ட கலைஞர்களுக்கும் பயனுண்டு என்பது தெளிவு. இதைத் தவிர, ஆடற்கலையை அழகியற்கலை என்ற ரீதியில் கற்க முன்வந்த பெண்களிற் சிலரும் அரங்கேற்றம் எனும் விழாவினை எடுத்து தமது கலைப் பணிக்கு முடிவு கட்டிவிடுகின்றனர். இவர்களிற் பலர், பரத நாட்டியத்தைத் தொடர்ந்தும் மேடைக் கலையாக ஆடுவதற்கும் அதைப் பயன்படுத்துவதற்கும் ஏற்ற பயிற்சியினைப் பெறுவதற்காக, ஒரு கச்சேரிக்கு மட்டும் வேண்டிய உருப்படிகளை நெட்டுருப்

பண்ணி ஆடி தமது அரங்கேற்றத்தை முடித்துக் கொண்ட வர்கள். சிலர், வேண்டிய தகுதிகளைப் பெற்றிருந்தும், தாம் படித்த கலையில் மதிப்பும் நம்பிக்கையும் அற்றவர்கள். நாம் ஏலவே கூறியபடி, நாட்டியக் கலையானது இழிந்தோர், கலையாக கொள்ளப்பட்டதை நம்பி தொடர்ந்து ஆடுவது அல்லது கலைப் பணி புரிவது தமது கௌரவத்துக்கு இழுக்கு என எண்ணுவர். இதனாலேயே அரங்கேற்றத்தையும் மிகப் படாடோபமாகச் செய்து, நாட்டியமாடும் ஒவ்வொரு கணமும் தமது கு ல மு ம் அந்தஸ்தும் உயர்ந்ததே என நிருபிக்க விழைகின்றனர்.

இன்று பரதம் பயிலுவோர் எண்ணிக்கை மிகவும் பெருகி விட்டது. அழகியற்கலைகளின் தேவையையும் முக்கியத்துவத்தையும் பாலர் கல்விக்கூடங்கள் முதல் பல கலைக்கழகங்கள்வரை உணர்ந்துள்ளன. தனியாரின்நடனப் பள்ளிகளும் பலவுண்டு. ஆடற்கலையானது, நகரங்களிலும் சிராமங்களிலும் பயிற்றப்படுகின்றது. நகரப் புறத்தின் பெற்றேர்கள் உயரிகளின் போக்கில் சிந்திப்பது இயல்லே. இதனால் தாழும் படாடோபத்துடன் முதல் அரங்கேற்றத்தைச் செய்யவேண்டும் என எண்ணுகின்றனர். பலர் இவ்வாறு செய்ய முடியாமை நினைத்து வருந்தி, தமது பிள்ளைகள் நடனம் கற்காதவாறு தடுத்துவிடுகின்றனர். சிலர் கடன் பட்டேனும் அரங்கேற்றத்தை நடத்தி பெரும் இன்னலுக்காளாகின்றனர். முதலரங்கேற்றம் செய்த பெண், நாட்டியக் கலையில் யாவற்றையும் ஐயந்திரிபற கற்றுணர்ந்து விட்டதாக பலர் எண்ணுகின்றனர். அரங்கேறிய பெண்களிற் சிலர், நாட்டிய வகுப்புகளைத் தொடங்கி, வாழையடி வாழையாக அரங்கேற்றத்துக்கெனவே மாணவிகள் தயாரிக்கப்படுகின்றனர்.

அரங்கேற்றத்துக்காகவே நாட்டியம் பயிலுதல் எனும் உயரிகளின் சித்தாந்தம் சமுதாயத்திற்கு முன் வைக்கப் படும்போதுதான், அரங்கேற்றத்துக்கும் சமுதாயத்துக்

குமுள்ள உறவையும், அதனால் ஏற்படும் தீமைகளையும் நாம் காணமுடிகின்றது. தனியாட்டத்தில் சிறந்த திறமை களையும், நாட்டியக் கலையில் தொடர்ந்து ஆக்கபூர்வமுடன் ஈடுபடத் தயாராக இருக்கும் பெண்கள், சம்பிரதாய பூர்வமாக தமது முதல் அரங்கேற்றத்தைச் செய்து, கலையுலகினிற்கு அறிமுகமாவதில் தவறேறன்றும் இல்லை. அது வரவேற்கத் தக்கதும்கூட. திறமையினடிப்படையில் நடைபெறும் அரங்கேற்றத்தை முன்னின்று நடத்த வேண்டியது அந்த மாணவியின் நாட்டிய ஆசிரியர் அல்லது ஆசிரியையின் கடமையுமாகும். மாணவியின் பெற்றே ருக்கு இதனால் பெரும் பொருளாதாரச் சுமை ஏற்படாத வகையில் கலையுலகினது ஒத்துழைப்புடன் இந்த அரங்கேற்றத்தை நாட்டிய ஆசிரியர் நடத்துவது சாத்தியமாகும்.

இன்று அடிக்கடி நடைபெறும் அரங்கேற்றங்களிற் மிகப் பெரும்பாலானவை இத்தகையவை அல்ல. பெற்றேரின் அபிலாஷையைப் பூர்த்தி செய்வதாகவே பலஅரங்கேற்றங்கள் காணப்படுகின்றன. இவை யாவும் தனிப்பட்டோரின் விடயம் என்றவகையில், கலையுலகமானது இவை பற்றிக் கணிக்கவோ, விமர்சிக்கவோ தேவை இல்லை என்பதே எனது கருத்து. இத்தகைய பயனற்ற பொழுதுபோக்குஅரங்கேற்றங்களின்மூலமுன்னணிக்கு வரக்கூடிய ஆடல் நங்கைகளையும் அத்தி பூத்தாற்போல் காணமுடிகின்றது. அவர்கள் தொடர்ந்து முன்னணிக்கு வந்தார்களா என்பது வேறுவிடயம்.

தனிமனிதனின் அபிலாஷைகளின் வெளிப்பாடான இத்தகைய பொழுது போக்கு அரங்கேற்றங்களினால், சமூகத்துக்கு ஏதும் தீமை ஏற்படின் அதை நாம் கண்டித்தே ஆகவேண்டும்.

பல அரங்கேற்றங்களில் டிப்ளோமாச் சான்றிதழ் ஒன்றும், இன்னும் சில வற்றில் சான்றிதழுடன் முதல் அரங்கேறும் பெண்ணுக்கு ஒரு பட்டமும் வழங்கப்படுகின்றன.

நது. டிப்ளோமாச் சான்றிதழுக்கான பாடத்திட்டம், அதற்கான வயது, தோன்றவேண்டிய தேர்வு, தேர்வில் பெற்ற புள்ளிகள் போன்ற விபரங்கள் இருந்தால், இவற்றினை அரங்கேற்ற மலரில் பிரசரித்து சித்தியடைந்ததன் பேரூக டிப்ளோமா சான்றிதழை பிரதம அதிதி மூலம் வழங்குதல் கொரவமாகும். இவ்வாறன்றி வழங்கப்படும் டிப்ளோமாச் சான்றிதழ்கள், பார்வையாளரினால் நகைப்புக்கிடமானதொன்றுக்கவே கருதப்பட உடன் நடைபெற்றிரும், ஆசிரியரும் இவர்களை நம்பிவந்த அப்பாவியான பிரதம விருந்தினரும் மேடையில் நின்று அப்பட்டமான மோசடியொன்றினையே செய்து காட்டுவதை பார்வையாளர்கள் உணரத் தவறுவதில்லை!

எமது நாட்டினைப் பொறுத்தளவில் நாட்டியப் பள்ளிகள் வெறும் அரங்கேற்றத்தை மட்டுமே கிரமம் தவறாது நடத்திக் கொண்டிருப்பதால், எமது கலையினைப் பற்றி தவறான கணிப்பினை மற்றவர்களுக்குக் கொடுக்கின்றனர். இன்றைய சமுதாயத்துக்குத் தேவையான வகையினில் பரதக் கலை வாழ்வதற்கு வேண்டிய “‘ஜீவன்’” அதற்கு இல்லையா? பிற கலைஞர்கள் நகையாடுவதற்கு இது வழிவகுக்கின்றது. அதிர்ஷ்டவசமாக இன்று நிலைமை மாறுகின்றது. ஏலவே கூறியவாறு, கலா ரசிகர்கள் நாட்டிய நாடகங்களை இன்று வரவேற்கின்றனர். பரதம் புதிய ஜீவ சக்தியைப்பெற்றுவிட்டதையே இது எமக்குஉணர்த்துகின்றது.

நாட்டியம் பயிலும் மாணவிகள் கட்டாயமாக தாமே செலவு செய்து முதல் அரங்கேற்றம் செய்து கொள்ள வேண்டும் என்ற நியதி ஒன்றும் இல்லை என்பதை கலையார் வழும், சமுதாயவிழிப்பும் கொண்ட பெற்றேர்கள் உணரத் தொடங்கி விட்டனர். உதாரணமாக எனது மாணவிகளின் பெற்றேர்கள் பலர் அரங்கேற்றம் செய்ய மூன்வரவில்லை, தமது பிள்ளைகள் பல மேடைகளில் பரதமும்,

நாட்டிய நாடகமும் அடிக்கடி ஆடியதைக்கண்டு இன்புற்ற வர்கள் இப்பெற்றேர்கள். உதாரணமாக சென்ற ஆண்டில் மட்டும் 26 தடவைகள் எனது கலையகத்தின் ஆடல் நிகழ்ச்சிகள் கொழும்பில் நடைபெற்றுள்ளன. இவற்றில் மூன்று மட்டுமே பெற்றேர்களினால் நடத்தப்பட்ட தனி ஆட்ட அரங்கேற்றங்கள். இன்னைன்று, எனது சிரேஷ்டமாணவி ஒருத்தியின் நிதியுதவிக்கான தனி யாட்ட நிகழ்ச்சி. ஒன்று எனது கலையகத்தினால் நடத்தப்பட்ட புது நாட்டிய நாடகமொன்றின் முதல் அரங்கேற்றம். ஏனைய நிகழ்ச்சிகள் யாவும் பல்வேறு நிறுவகங்களாலும் நடத்தப்பட்டவை. இன்னும் சில நிறுவகங்களின் கோரிக்கையை நேரமின்மையால் யான் நிறைவேற்ற முடியாது போயிற்று. இதிலிருந்து நாம் அறியக்கூடியது, நல்ல நிகழ்ச்சிகளை ஆதரித்து மேடையேற்றுவதற்கு நிறுவகங்கள் என்றும் தயாராக உள்ளன என்பதே.

ஆகவே, மாணவி ஒருத்தி மிகச் சிறப்பாக தனிக்கச்சேரி நடத்தும் திறமை பெற்றிருப்பின், அவளை முதன் முதலில் மேடையேற்ற சமூக சேவைக்கென பல நிறுவகங்களும், நிதியுதவிக்கென பல சங்கங்களும் காத்து நிற்கின்றன. இவற்றின் உதவியுடன் கச்சேரியை பண வகுலுக்கென நடத்தி மேடையேற்றிய செலவுபோக, மிகுதியை நிதிக்கென அளிக்கலாம். உண்மையில் எனது முதற் கச்சேரி இவ்வாறே நடந்தது. அரங்கேற்றத்துக்கென ஒரு செலவையும் நான் ஏற்றுக் கொள்ளவில்லை. எனது நாட்டிய சூருவான வழுவூர் இராமையா பிள்ளை அவர்கள் பக்கவாத்திய சகிதம் இவ்விடம் வருகை தந்து என்னை அரங்கேற்றி வைத்தார்.

றனர். இவற்றினை அடித்தளமாகக் கொண்டு செயற்றுறை களை மேலும் விருத்தி செய்வதில் மக்கள் ஈடுபடுகின்றனர். இதில் வெற்றி காணும்போது, தாம் அடிப்படையாக ஏற்றுக் கொண்ட கோட்பாடுகள் மேலும் ஸ்திரமாகின் றன. தோல்வியேற்படும்போது, கோட்பாடுகளும், தத்து வங்களும் விமர்சனத்துக்குள்ளாகி, மீண்டும் புனரமைக்கப்படுகின்றன.

செய்முறை—தத்துவம், இவற்றினாடியான வெற்றி தோல்விகளே, சமுதாயத்தின் வளர்ச்சி அல்லது தேய்வ எனக் கணிக்கப்படுகின்றது. பண்பாடு, நாகரிகம் என்ப வையெல்லாம், இந்த வெற்றி தோல்விகளின் சின்னங்களே.

தமிழ் நாடு என்பது இந்தியப் பெருங்கண்டத்தின் ஒரு பகுதி; பொதுவாக, இந்தியமக்களுக்கு உரித்தான தத்து வங்கள், கோட்பாடுகள், தமிழினத்தின் விருத்திக்கும் மேம்பாட்டிற்கும் காரணமாகின்றன. தமிழ் மக்களின் கலை, பண்பாடு என்பவற்றை எடுத்து நோக்கின், ஈழத் தமிழர்களையும் இந்தியத் தத்துவங்கள் கட்டுப்படுத்துவது கண்கூடு. ஆகவே, எமது கலை வளர்ச்சிக்குரிய கோட்பாடுகள் யாவை? இவை என்றும் நிரந்தரமானவையா? அல்லது சமுதாய மாற்றங்களுடன் மாறவேண்டியவையா? எனும் கேள்விகளுக்கு விடை காணப்பெறவில், முதலில் இந்தியத் தத்துவங்கள் பற்றியும் அவை காலாகாலமாக வளர்ந்து விருத்தி பெற்றவகையினையும் ஓரளவு புரிந்து கொள்ளல் வேண்டும். இவையாவும் சமூகவியல் அறிஞர்களாலும், ஆராயப்பட்டுள்ளன.

ஆயினும், அன்றூட வாழ்க்கை முறைக்கு உழைப்ப வர்கள் என்ற வகையில், எமது சமுதாயத்தினை கெளவிப் பிடிக்கும் தத்துவங்களைப் பற்றி ஆராய்வதிலும், சிந்திப்ப

12. நாட்டியக்கலை விருத்திக்கு...

தத்துவமும், கோட்பாடும்

செ

ன்ற இரு அத்தியாயங்களில், ஈழத்தில் அண்மையில் உருவான நாட்டியங்களையும், அவற்றின் தாக்கங்களையும் கண்டோம். நாட்டியக் கலையானது தொடர்ந்து விருத்தி பெறவேண்டிய பாதையினை இவை கோடிகாட்டி நிற்கின்றன. நாட்டியக்கலையின் அபிவிருத்திக்கு தடையாக உள்ள வேறு இடர்பாடுகளையும் நாம் கணித்து, அவற்றிற்கான தீர்வுகளையும் ஆராய்தல் முக்கியமாகின்றது.

சமுதாய வளர்ச்சியானது, எவ்வாறு ஏற்படுகின்றது என்பதை நாம் உண்ணிப்பாக ஆராய்ந்தால், குறிப்பிட்ட துறைகளின் வளர்ச்சியினையும் அறிந்து கொள்வதற்கு உதவியாகும். மக்கள் தமது செயற் திறமைகள் மூலம் பெறும் ஒட்டுமொத்தமான அனுபவங்களின் டியாக, கோட்பாடுகளையும், தத்துவங்களையும் நிறுவிக் கொள்கின்

திலும் எமக்கும் தவிர்க்க முடியாத உரிமை உண்டு. அவ்வாறே நாட்டியக்கலையில் ஈடுபடும் கலைஞர்கள், ரசிகர்கள், விமர்சகர்கள் என்றவர்களையில், நாட்டியக்கலை எனும் செயற்பாட்டிற்கு அடித்தளம் அமைக்கும் கோட்பாட்டினையும் நாம் தெளிவாகப் புரிந்து கொள்ளல் மிக்க அவசியம். இது ஒன்றும் எமக்கு அப்பாற்பட்டது, தத்துவார்த்த அறிவியலாளர்களுக்கு மட்டுமே ஏற்றதுஎன்கருத வேண்டியதில்லை. ஆரம்பத்தில் மாட்டார் வேண்டியின் உற்பத்தி எமக்கு புதிராகத் தோன்றினும், மோட்டார் வண்டியின் பாவணையாளராக நாம் மாறியதால், இன்று கிராமத்தின் மூலமுடுக்குகளிலும்ள்ள, ‘மெக்கானிக்’மார்கள், மோட்டார் வண்டியினை அக்குவேறு ஆணிவேருகப் பிரித்துப் பார்க்கவும், எமது நாட்டிற்கு சில ஒத்துவரான விமர்சிக்கவும் தயங்குவதில்லையே.

நாட்டியமும் வாழ்க்கை முறையும்

எமது இன்றைய நாட்டியக் கலையானது, சமூகங்களில் ஆதிமுன்னேடியான ஆடற்கலைகள் தோன்றியதற்கொப்பவே, தோன்றி விருத்தி பெற்றது. இது, முதலாவது அத்தியாயத்தில் பொதுவாக ஆராயப்பட்டது. பழந் தமிழரின் வாழ்க்கை முறையினை அறியும்போது, அதன் மூலம் வாழ்க்கையுடன் பின்னந்த நாட்டியக்கலையினை மேலும் புரிந்து கொள்ளலாம். எமது பண்டைய சங்க இலக்கியங்களை ஆதாரமாகக் கொண்டு நோக்குமிடத்து, ஆதியில், தமிழ் மக்களின் வாழ்க்கையானது, இயற்கைச் சூழலுக்கு ஏற்ப அமைந்ததையும் இவ்வுலக வாழ்க்கையில் பூரண நம்பிக்கையையும், ஈடுபாட்டையும்குறிப்பதாகவும், காணலாம். இதையே இயற்கை நெறிக் காலம் என்பர் சமூகவியலாளர். தமிழரின் இயற்கை நெறி பற்றி கலாநிதி ஆ. வேலுப்பிள்ளை அவர்கள் கூறுவது கவனிக்கத்தக்கது. “இயற்கை நெறிக்கால இலக்கியம் மக்கள் ஒழுக்கத்தையே

பொருளாகக் கொண்டது. மக்கள் யாவருக்கும் இயல்பாக அமைந்த காதலுணர்ச்சியும், வீரங்கள் சியுமே அக்கால இலக்கியங்களில் சிறப்பிக்கப்பட்டன..”

சங்க காலத்தில், தமிழ் நாட்டினையும், வடநாட்டினையும், ஓப்பிட்ட வேலுப்பிள்ளை அவர்கள் மேலும் கூறுகின்றன: ‘அக்காலத் தமிழ் மக்கள் நாகரிகம் ஆரியர் நாகரூர்: ‘அக்காலத் தமிழ் மக்கள் நாகரிகம் ஆரியர் நாகரிகத்தைக் காட்டிலும் வேறுபட்டிருந்தது. ஆகவே, குழநிலையின் பிரதிபலிப்பாக அமையும் இலக்கியத்தில் ஆரியத் துக்கும் தமிழுக்கும் இடையில் வேறுபாடு காணப்படு இயல்பு. கி.மு. ஆரம் நூற்றுண்டிலேயே வடநிதியாவில் வைதிக நெறிக்குப் போட்டியாகச் சமண நெறியும், வைதிக நெறிக்குப் போட்டிவிட்டன. அதனால் சங்ககாலத் பொதுத் தோன்றிவிட்டன. தமிழ் நாட்டில் இயற்கை துக்குச் சமமான காலத்தில் வடநிதியாவில் சமண சம்பந்தமான நூல்களே தோன்றின. தமிழ் நாட்டில் இயற்கை நெறிக் காலம் நிலவியபோது, வடநிதியாவில் சமய நெறிக் காலமே நிலவியது. தமிழ் இலக்கியத்தில் இயற்கை நெறி போற்றப்பட்டபோது, வடநிதிய இலக்கியத்தில் சமயமே முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்தது. இலக்கியம் வாழ்க்கையைச் சித்திரிப்பது என்பதை ஏற்று சங்ககால இலக்கியத்தை ஆராய்ந்தால் அக்காலத்திய மக்கள் வாழ்க்கையில் சமயம் முக்கிய இடம் பெற வில்லை யென்பது பெறப்படும். தெய்வமும் தெய்வ வழிபாட்டு முறையும் இல்லாத மக்கள் இனம் இல்லை. தமிழரிடையேயும் இவை இருந்தன. ஆனால், வைதீகம், சமணம், பொதுத்தம் என்ற வடநிதிய சமயங்கள் தமிழ் நாட்டிற்கு வரமுன்புதமிழ் மக்கள் வாழ்க்கை ஆன்மீக ஈடேற்றத்தை நோக்கமாகக் கொண்டிருந்தது என்று கருத அக்கால இலக்கியச் சான்றுகள் இடம் தரவில்லை..” (தமிழ் இலக்கியத்தில் காலமும் கருத்தும்—கலாநிதி ஆ. வேலுப்பிள்ளை—1969—பக:7)

சமுகமாற்றங்களும் கோட்பாடுகளும்

ஆரம்பத்தில் உலகியல் வாழ்விலும் அதற்கான அறத் திலும் வழிபாட்டு முறையிலும் பூரண நம்பிக்கை கொண்ட தமிழர் சமுதாயம் காலப்போக்கில் வைதிக தத்துவங்களுக்கு இடம் கொடுத்தமை கண்கூடு. சமுதாய மானது இவ்வாறே மாற்றங்களுக்குட்படுகின்றது. எந்த ஒரு துறையின் அபிவிருத்தியிலும் ஈடுபடுவோர் இதை நன்கு மனங்கொள்ள வேண்டும். எனவே சமுகமாற்றங்களும் கோட்பாடுகளும் பற்றி மேலும் விரிவாக ஆராய்தல் பொருத்தமுடைத்து. இது பற்றி ‘இந்திய விஞ்ஞானச் சிந்தனையின் தோற்றம், என்ற ஆய்வுக் கட்டுரையில் திரு. தி. கணேசர் அவர்கள் பின்வருமாறு கூறுகின்றார். “அவ்வப்போது சமுதாயத்தில் ஏற்படும் மாற்றங்களுக்கு பருப் பொருட் காரணிகளே (Material Factors) முக்கிய மாகின்றன. மறுபறுத்தில் சமுதாய மாற்றங்கள் பருப் பொருள் நிலைமைகளைத் தாக்குவதால் அவற்றிலும் மாற்றங்களை ஏற்படுத்த உதவுகின்றன. இந்த அடிப்படை விஞ்ஞான உண்மையினை உணர்ந்து கொள்வோர் நிகழ் கால சமூக மாற்றங்களைக் கண்டு அஞ்சவோ அல்லது அசிரத்தை கொள்ளவோ மாட்டார்.’! இந்திய தொல்குடி மக்களின் வாழ்க்கை முறையை ஆராயும்போது, ‘புராதன மக்கள் கூட்டு உழைப்பின் மூலமே தமது தேவைகளைப் பூர்த்தி செய்தனர். இந்திலையில் மக்களின் சிந்தனை, இவ் வுகை வாழ்க்கையை ஒட்டியதாகவே இருந்தது. வடமொழி ஆசிரியர் பாணினி அன்றைய மக்களை அர்த்த - காம - பிரதான்ன என்கிறார். அதாவது பொருட் செல்வத்தையும் இன்பியல் வாழ்க்கையையுமே முக்கியமாகக் கொண்ட வர்கள். பரலோக வாழ்க்கை, மோட்சம் போன்ற கருத்துக்கள் தோன்றுவதற்கான சூழல் அன்றைய சமுதாயத் தில் இல்லை. ஆகவே, இயற்கையான வாழ்க்கையில் ஈடுபாடு மிகுந்தவர்களான மக்கள், தாம் கண்டு, கேட்டு உணர்ந்தவற்றை இயற்கைக்கு அப்பாற்பட்ட தெய்வ

சக்தியின் காரணம் என்று கூறமுற்படாமல், ஏதோ தாம் அறிந்தளவில் விளக்கம் கொடுக்க முற்பட்டனர். தமிழ் நாட்டுச் சித்தர்களும் இதே பாணியில் உலகுக்கும் உயிருக்கும் விளக்கம் கொடுத்தனர். இவ் வுகை வாழும் ஆண், பெண்களே உலகைப் படைப்பவர்கள்; காப்பவர்கள்; அழிப்பவர்கள்; ஆண் பெண் கூட்டுறவால் முத்தொழில் களும் நடைபெறுகின்றன. உயிரும், உடம்பும் ஒன்றே. உடம்பில்லாமல் உயிர் வாழ முடியாது; இரண்டும் தனித் தனியாக இயங்க முடியாது. உடல் அழிந்தால் உயிரும் அழியும். ஆகவே, உடலைப் பாதுகாப்பதே உயிரைப் பாதுகாப்பதாகும்.

“உடம்பார் அழிவின் உயிரார் அழிவர்
திடம்படமெய்ஞானம் சேரவும் மாட்டார்
உடம்பை வளர்க்கும் உபாயம் அறிந்தே
உடம்பை வளர்த்தேன்; உயிர் வளர்த்தேனே
என்பது திருமூலர் வாக்கு.

தமிழில் உடலுக்கு ‘மெய்’ எனும் பெயர் உண்டு. நிலம், நீர், நெருப்பு, காற்று போன்ற பூதப்பொருட்களை போலவே உடலும் ஒரு மெய்யான பொருள் என்பதை அழுத்தமாகக் கூறுவதற்கே உடலுக்கு மெய் எனப் பெயரிட்டனர்’!

இந்தியப் பெருமண்ணிலும் பலவிதமான சிந்தனை ஊற்றுக்கள் காலா காலம் பெருகிக் கொண்டிருந்தன. ஆகவே, ஆன்மீக வாதம் தான் இந்தியாவுக்குரிய தொன்றல்ல. விஞ்ஞானச் சிந்தனைகளுக்கு ஆதி முன்னேடியான புராதன கோட்பாடுகளுக்கும் நாம் வாரிசுகளே என்பதை

காட்டுவதன் பொருட்டே இந்தியா விஞ்ஞானச் சிந்தனையின் தோற்றம் என்ற ஆய்வுக் கட்டுரையிலின்றும் மேற்படி கூற்றுக்களை எடுத்தாள வேண்டியிருந்தது. (Study on Protoscientific Thoughts of India-a Research paper read for the South Asian Study Circle, Jaffna Campus by T. KANESAR. இதன் சுருக்கம் தினகரன் வார மஞ்சளியில் ஜந்து கட்டுரைகளாக வெளி வந்தது.) இந்துவின் வாசகர்களுக்கு இவை ஒரு சமயம் புதிய செய்தியாக இருக்குமெனக் கருதி மேலும் ஒரு பகுதியை இக்கட்டுரையிலிருந்து எடுத்தாள விரும்புகிறேன். “முதன் முதலாக விஞ்ஞானக் கண்ணேட்டத்தில் இந்தியத் தத்துவங்களை ஆராய்ந்தவர் இந்திய அறிஞரான தேவிப் பிரசாத் சட்டோபாத்தியாய அவர்கள். இவர் இந்தியத் தத்துவ மேதைகளான தாஸ் குப்தா, இராதாகிருஷ்ணன் ஆகியோரின் மாணவரே. ஆயினும் தமது ஆசிரியர்கள் சென்ற ஆன்மீகப் பாதை இந்தியத் தத்துவங்களின் உண்மை நிலையினைக் காட்டத் தவறியதை உணர்ந்த சட்டோபாத்தியாய அவர்கள், இந்தியத் தத்துவங்களை விஞ்ஞான ரீதியில் ஆராய்ந்து தீர்க்கமான முடிவுகளை வெளிக் கொணர்ந்தார்”.

இந்தியத் தத்துவங்கள் பற்றிய சரியான கணிப்பினின் நூம் நாம் அறிவது, எமது நாட்டிலும், இயற்கையோடொத்தும், ஆன்மீகத்துக்கு எதிரானதுமானங்களோக்கத் தத்துவத்துக்கு இடமிருந்தது எனவும், சமுதாய மாற்றங்களுக்கு ஏற்ப தத்துவங்கள் மறைவதும், தோன்றுவதும் சுக்ஜம் எனவும், மறுபுறத்தில் இத் தத்துவங்கள் சமுதாய கலை, கல்வி என்பவற்றையும் பாதிக்கின்றன என்பதுமே.

உதாரணமாக, கல்கத்தாவில் வைத்தியக் கல்லூரி ஆரம் பித்தபோது, அதற்கு வைத்திய மாணவரைச் சேர்ப்பது பெரும்பாடாக இருந்ததாம் என அறியும்போது ஆச்சரிய மாகலாம். காரணம் உயர்மட்டத்து மாணவர் இறந்த உடலைத் திண்டுவதற்கு மறுத்தமையே. இந்தனவுக்கு அன்று ஆன்மீகவாதம் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தது.

இதற்குமாறுக உடல் மெய்யானது எனும் உலோகாயத வாதக் கொள்கையே சித்தர்களின் அறிவுக்கு வழிவகுத் தது. இதுபற்றி சாமி சிதம்பரனார் கூறுவதாவது:- “கர்ம வியாதிகளைத் தீர்க்க முடியாது. அவற்றை அடைந்தோர் அவற்றின்கொடுமையை அனுபவித்துத்தான்கழிக்கவேண்டுமென்பது வைதிகர்களின் கொள்கை. சித்தர்கள் இக்கொள்கையினை நம்பவில்லை. மக்கள் இவ்வுலகின் யாதொரு துண்பமும் இல்லாமல் இன்பத்துடன் வாழ்முடியும். துக்கம் இல்லாமல் என்றும் மகிழ்ச்சியுடன் வாழ்வதற்கு வழியுண்டு. தீராத நோய்கள் என எதுவும் இல்லை என்றும், மாறுத இளமையுடன் வாழ முடியும் என சித்தர்கள் நம்புகின்றனர்.” இதனாலேயே சித்த வைத்தியம் வளர்ந்தோங்கியது. ஆகவே, எமது தத்துவங்கள் எவ்வாறு எமது விருத் திக்கு வழிகாட்டியாகவும் சில சமயம் தேய்வுக்கு கருவியாகவும் அமைவதைப் பார்க்கின்றோம்.

நாட்டியமும் தத்துவமும்

எமது ஆடற்கலையைப் பேணிக் காத்து வளர்ப்பதற்கென ஒரு குலம் வாழ்ந்தது. அது தேவதாசிக் குலமாகும். இக் குலத்தின் தோற்றத்துக்கான தத்துவார்த்தக்காரணம் தாய்க்கடவுள் வழிபாட்டு முறையை ஆரூவது அத்தியா

யத்தில் (பக்.103) கண்டோம். தாய்க் கடவுள் வழிபாட்டு முறை மிகப் புராதனமானது. ஆன்மீகவாத தத்துவங்களுக்கு முற்பட்டது. பெண்ணுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுத்த ஒரு சமூகத்தில் தோன்றியது. அன்றைய நிலை விள்விஞ்ஞானர்தியானதொரு சிந்தனைப்போக்கின் பேறு அது. இதுபற்றி திரு. கணேசர் அவர்கள் கூறுவதாவது:—

‘ஆண் பெண் கூட்டுறவே படைப்புச் சக்திக்கான தொழிற்பாடு. இதனால் கிடைக்கும் பேற்றினைத் தாங்கி வளர்ப்பவள் பெண். ஆகவே, பெண்ணுணவள் மிகவும் முக்கியமாகக் கருதப்பட்டாள். பிரபஞ்சத்தின் தோற்றத் துக்கும் வளர்ச்சிக்கும் ஆண் பெண் உறவு போன்றதொரு சேர்க்கையும் இதில் பெண் போன்றதொரு அம்சம் முக்கியமானதெனவும் எமது முன்னேர் கருதியது அறிவுவளர்ச்சிப் பாதையில் செல்லும் சிந்தனையே. ஏனெனில் அன்றைய நிலையில் சூழலையும், பிரபஞ்சத்தையும் புரிந்து கொள்வதற்கு வேறுவகையான பரிசோதனை முறைகள், நோக்கல்கள் போன்ற ஆற்றல்கள் தோன்றக்கூடிய வாய்ப்புகள் சமுதாயத்தில் இருந்தில்.

ஆகவே, மிகப் புராதன காலத்திய உலோகாயதச் சிந்தனையின் அடியாகவே தாசி குலம் தோன்றவும் அதன் கலைப் பொக்கிழுமான ஆடற்கலை விருத்தி பெறவும் முடிந்தது. இச் சிந்தனையினடியாகவே சிவலிங்க வழி பாடும் தோன்றி எம்மிடையே நிலை பெற்றுவிட்டது. இதை அறிஞர் சாமி சிதம்பரனார் பின்வருமாறு விளக்குகின்றார்:—

‘உலகத்துக்கு மூலகாரணம் சிவசக்தி. சிவம் என்பது ஆண். சக்தி என்பது பெண். இவ்வன்மையைக் காட்டவே சிவலிங்கங்கள் தோன்றின. இவிங்கத்தின் அடிப்பாகம் சக்தியைக் குறிப்பது. மேலேயுள்ள குழவி போன்ற பகுதி சிவத்தைக் குறிப்பது. அதாவது உலக உற்பத்தி பற்றிய விஞ்ஞானத்துக்கு ஆதி முன்னேட்யான சிந்தனை காலப்

போக்கில் மதச் சார்பான தத்துவமாகி எம்மிடையே இன்று வழிபாட்டுப் பொருளாக நிலை பெற்றுவிட்டது. கடவுளை சிவலிங்கமாகக் கண்ட எமது முன்னேர் இயற்கை என்பதே கடவுள் எனவும் உணர்ந்து இயங்கிக் கொண்டிருப்பவனுக்கக் கருதி அக் கருத்தினைக் காட்டும் பொருட்டு ஆடற்பிரானுகச் சிலையில் வடித்தனர். ‘இயற்கை’ எனும் சொல்லினை தமிழ் இலக்கணம் தொழிற் பெயர் என்கிறது. இயல் என்றால் இயங்குதல் என்பது பொருள். அதாவது இயங்கிய நிலையில் உள்ள பொருள்களை எல்லாம் இயற்கை எனும் பொதுப் பெயரால் அழைத்தனர். கலையழகு பொருந்திய இயக்கமே தாள லயத்துக்குஇயங்குவது. அதுவே ஆடல். ஆகவே, இயற்கைக்கு சிலை வடிவம் அமைத்துப் பார்க்க முற்பட்டபோது அது கலையழகு பொருந்திய ஒரு கரண நிலையாகவே (பக். 58) செதுக்கப் பட்டது. இதுவே நடராஜ வடிவம். தென்னிந்தியச் சிற்பக் கலை வல்லபழும் இயற்கை பற்றிய தெளிவான திராவிடக் கோட்பாடும் சேரும்போது உருவானதே நடராஜ வடிவம். சிவ நடன தத்துவம் பற்றிக் கூறப் புகுந்த கலாநிதி ஆண்தகுமாரசவாயி அவர்கள் கூறியதும் இங்கு கவனிக்க வேண்டியதே.

‘ஆரியருக்கு முற்பட்ட கடவுளின் பரிஞமிப்பே சிவன். இவரின் புகழ்பாடி வெற்றிக் களிப்புடன் முதன்முதலில் இக் கூத்தினை ஆடியவர்களின் சிந்தையில் சிவதான்டவம் பற்றிய மிக ஆழ்ந்த தத்துவார்த்தக் கருத்துக்கள் நிறைந்திருந்தன என நான் கருதவில்லை.’

உலகம் போற்றும் கலா ரசிகரான ஆண்தகுமாரசவாயி அவர்கள் ஒரு விஞ்ஞானியும் கூட என்பதை நினைவு கூரல் வேண்டும். அதனாலேயே நடராஜ வடிவத்தினை மானிடவியல் நோக்கில் அவர் ஆராய்ந்து, சிவநடன வடிவம் எவ்வாறு ஆரம்பத்தில் தோன்றியிருக்கும் என வினவுகின்றார். காலப் போக்கில் ஆரியர் வழியாக வந்த ஆண்மீக

வாதமும் திராவிடரின் இயற்கை ரீதியான வாதங்களும் சங்கமமாகும்போது தோன்றும் சமயக் கோட்பாடுகளினடி யாக உருவான ஐந்தொழிற் கொள்கையினை நடராஜ உருவம் குறிக்கவேண்டி ஏற்பட்டது. அத்துடன் தொழிற் பெயராகக் கருதப்பட்ட இயற்கை எனும் சொல்லின் பொருளையும் ஆன்மீக வாதம் மாற்றிவிட்டது. உள்ளது உள்ளபடி இருப்பது எதுவோ, மாருமல் இருப்பது எதுவோ, இயங்காமல் இருப்பது எதுவோ, காலத்தையும் இடத்தையும் கடத்த ஒருவனால் இயக்கப்படுவது எதுவோ அதுவே 'இயற்கை' எனும் ஆன்மீக வாதக் கூற்று. இது பழந்தமிழரின் சிந்தனையில் உருவானதொன்றல்ல. ஆயினும், இந்த ஆன்மீக சிந்தனையைக் கருவாகக் கொண்ட வைத்திக மதமானது இந்தியாவின் பலவேறு பிரிவுகளையும் சென்றடைந்தது போலவே தமிழ்நாட்டு வழிபாட்டு முறைகளையும் ஊடுருவியது. இது எவ்வாறு நடைபெற்றதென கலாநிதி வேலுப்பிள்ளை அவர்கள் கூறுகின்றார்கள்: 'தமது நம்பிக்கைகளையும் வடமொழிப் புராணக் கதைகளையும் தமிழ்நாட்டிற் காணப்பட்ட கடவுளர்க்கு அமைத்து வழங்கினர். தமிழ்நாட்டினரால் தமிழில் முருகன் எனவும், வடநாட்டவரால் அவர் மொழியில் சுப்பிரமணியன் எனவும் கூறப்பட்ட தெய்வங்கள் ஒரே தெய்வமாக இனைந்தது. குறிஞ்சிநில முருகனின் வேட்டுவக்குல மனைவியாகிய வள்ளி யையும் இந்திரன் மகனும் சுப்பிரமணியனின் மனைவியுமான தெய்வயானையும் ஒன்றுபடுத்த முடியாதலால். முருகனுக்கு இரு மனைவியர் கிடைத்தனர், மூல்லை நிலத்தையவ மான மாயோனும் வடநாட்டுத் தெய்வமான விஷ்ணுவும் ஒரு கடவுளாகினர்.' இவ்வாறே உருத்திரன் எனும் வடநாட்டுக் கடவுளும் சிவன் என்ற தமிழ்க் கடவுளும் ஒன்றுகினர். வைத்திக மதமானது இவ்வாறு தமிழரின் சமயக் கொள்கையுடன் சங்கமித்து, தமிழரின் சமயமாகவும் மாற்றிவிட்டது.

பக்திநெறிக் காலம்

ஆரிய வைத்திக முறைகள் தென்னாட்டில் பரவியது போலவே இந்த வைத்திக மதங்களுக்கெதிரான சமணமும் பெளத்தமும் இங்கு பரவத் தொடங்கின. தமிழரின் வழி பொட்டு முறைகளுக்கு முரணானதும், சாந்தம் மற்றும் பொருள் முதல் ரீதியிலான இன்ப நுகர்வுகளை வெறுத்தல் போன்ற பண்புகளைக் கொண்டதுமான பெளத்த, சமணத்துவங்கள் அக்கால மக்களைக் கவர்ந்ததில் வியப்பில்லை. இவற்றினின்றும் மக்களை 'மீட்பதற்கு' பல கோணங்களினின்றும் போர் கொடுக்கப்பட்டது. இது நடைபெற்ற காலத்தை பக்திநெறிக் காலம் எனக் கூறுவர். இக் காலத்திலே பொதுமக்களுக்கு அறிவுடைும் சமய நூல்களாக புராண இதிகாசங்கள் தோன்றின. ஆழ்வார்கள், நாயன்மார்களின் பாசரங்கள், தேவாரங்கள் மூலம் சைவ, வைணவ மதங்களின் புகழ் பாடப்பெற்றன. ஆடலும் இசையும் பக்திநெறியைப் பரப்புவதற்கும் சமய உணர்ச்சியை வளர்ப்பதற்கும் உதவின. இதையே நாமக்கல் இராமவிங்கம்பிள்ளை அவர்கள் பின்வருமாறு விதந்து கூறுகின்றார்:-

'கோயில்தான் தமிழர்களுடைய கலைகளைல்லாம் கூடும் இடம். சிற்பம், சித்திரம், நாட்டியம், பாட்டு, நாதசரம் முதலியனவெல்லாம் இந்த ஆலயங்களிலேதான் அழகு பெறும். நாட்டியமும் அதற்குப் பக்க ஜமாவான 'சின்னமேளமும்' நாதசரமும் ஒத்தும்-தவிலும் சேர்ந்த பெரிய மேளமும், கோயில் கட்டளைக் காலங்களுக்குக் கட்டாயமானவை. ஒவ்வொரு கோயிலிலும் இந்த இரண்டு மேளங்களுக்கும் தனித்தனியான மானியங்களும்மரியாடு களும் சாக்சுவதுமாக்கப்பட்ட சம்பிரதாயங்கள். இவர்கள் கோயிலிலிட்டு வெளியிடங்களில் தொழில் செய்து சீவிக்க வேண்டிய அவசியமே இல்லாதபடி அவ்வளவு சிறப்புடன் அவர்களுடைய கலைகள் காக்கப்பட்டுவந்தன.'

சமனத்துக்கும் பெளத்தத்துக்கும் எதிராக 'பேர் தொடுத்து' சைவத்தையும் வைணவத்தையும் வளர்க்க வேண்டியதற்கான சமுதாயவியற் காரணத்தையும் நாம் இங்கு மனங்கொள்ள வேண்டும். சமனமும் பெளத்தமும் உடைமைகளுக்கு எதிராக விளங்கின. தனியுடைமைக்குப் பாதுகாவலாக விளங்கியது சைவமும் வைணவமும். மக்கள் சமுதாயம் ஆண்டான்-அடிமை நிலைமையினின்றும் முன்னேறி நிலமானியமுறையை (feudal society) அடையும் காலையில் அதற்குப் பாதுகாவலாக அமைந்தது சைவ, வைணவ மதங்கள். இதனுலேயே காப்பியங்கள், பாடல்கள், ஆடல்கள் யாவும் தேவர்களையும் அவதாரபுருடர்களையும் அரசர்களையும் தமது கருப்பொருளாகக் கொண்டன. கலைகளும் அவற்றின் பாதுகாவலாகிய கோயில்களும் இத்தனியுடைமை ஆதிக்கத்தை நாகுக்காக உறுதிப்படுத்தின. பேராசிரியர் நீலகண்ட சாஸ்திரி தமிழ்நாட்டுகோயில்களின் பணியினை பின்வருமாறு கூறுகின்றார்:-

'நில உரிமைக்காரனாகவும் முதலாளியாகவும் விளங்கிய கோயில்கள் பள்ளிக்கூடங்களாகவும், வைத்தியசாலைகளாகவும், நாடகமன்றங்களாகவும்விளங்கின. அக்காலத்துநாகரிக வாழ்க்கையிலும் கலைகளிலும் சிறந்தனவெல்லாம் கோயிலைச் சுற்றியே இயங்கின.'

காதலும் பக்தியும்

பத்தொன்பதாம் நாற்றுண்டு வரை இவ்வாறு தொடர்ந்து நிலவிய நிலமானிய முறை, கலைவடிவங்களைத் தனது தேவைக்கேற்ப அமைத்துக்கொண்டதில் வியப்பில்லை. மக்களின் இன்பியற் கலைகளான ஆடல் பாடல்களைப் பயன்படுத்தி, பக்திநெறியைப் பரப்பி சைவத்தையும், வைணவத்தையும் மீட்பது வெகுசலபமாகத் தோன்றியது. சமனை, பெளத்த நெறிகள் புலனுணர்வுக்கு விருந்தாகும் கலைகளைத் தாக்கியதால், இக் கலைகளைக்கொண்டே

சமனை, பெளத்த நெறிகளுடன் போர் தொடுப்பது நியாயமாகத் தோன்றியது. இதற்கான தத்துவமாக - ஒரு நாணயத்தின் இரு பக்கங்களாக - காதலும் பக்தியும் கணிக்கப்பட்டன. மன்னர்களுக்கும் நிலக் கிழார்களுக்கும் பாடப்பட்ட சிருங்கார ரசம் சொட்டும் காதற் கவிதைகள் போலவே, கடவுளுக்கும் பாடல்கள் வழங்கப்பட்டன. பக்தியுணர்ச்சி மேலிட்ட அடியார் கடவுளையும் மிக உரிமையுணர்வுடன் அனுகூலைக்கும் பாடல்களாக இவைகளிக்கப்பட்டன. சமய குரவரின் பாடல்களைப்பற்றி கலாநிதி வேலுப்பின்னை அவர்கள் கூறுவது இங்கு மனங்கொளத்தக்கது.

'அப்பரி, சம்பந்தர் பாடல்கள் சிவனிடம் அதிகம் மரியாதை செலுத்துகின்றன. அப்பரின் தாழ்வுமனப்பான்மை அவரைத் தூரத்திலேயே வைத்திருக்கிறது. சம்பந்தர் பாடல்கள் சிலவற்றில் ஓரளவு உரிமையுணர்ச்சி காணப்படுகின்றது. சந்தரருடைய தோத்திரப் பாடல்களில் பரிகாச வார்த்தைகள் மிகுந்து, அவர் இறைவனுடன் விளையாடுபவர் போல் காணப்படுகின்றார். மாணிக்கவாசகரின் பாடல்களில் உறவு பூரணத்துவம் பெறும் மன நிலையைக்காணமுடிகிறது. மாணிக்கவாசகர் இறைவனைக் காதலை கைவும் தம்மைக் காதலியாகவும் பாவித்ததனுலேயே பெண்கள் விளையாட்டு வகைகளையும், பொழுதுபோக்கு வகைகளையும் கையாண்டு தோத்திரப் பாடல்கள் பாடுவராயினர். இதே பக்திச் சுவையை காதற்சுவையாக கோயில்களில் அபிநியித்துக் காட்டினர் எமது ஆடல்நங்கைகள்.

சைவ பக்தி இயக்கம் போலவே வைணவ பக்தி நெறியும் விளங்கியது. இதை அன்றைய நாட்டியங்களிலும் ஆடல்களிலும் காணலாம். கிருஷ்ணன் கோபிகளுடன் ஆடியதான் நாட்டியம் ராசலீலை எனப்படும். சாதாரண மக்களாகிய 'ஜீவாத்மாக்கள்' கடவுளாகிய பரமாத்மா

விடம் கொள்ளவேண்டிய பக்தியையே இந் நாட்டியம் விளக்குவதாகக் கூறுவர். வைஷ்ணவ ஆழ்வார்களும் காதற்சவை சொட்டும் பாசுரங்களைப் பாடியுள்ளனர். பெரியாழ்வார் கண்ணனைக் காதலஞ்சவும் கருதிப் பாடி னர். இப்பாடல்கள் யாவும் எமது நாட்டியங்களின் கருப்பொருளாகின. 12ம் நூற்றுண்டில் வாழ்ந்த வங்கக் கவி ஜெயதேவரும் கண்ணனின் காதலீக் கருப்பொருளாகவைத்து ‘சீதகோவிந்தம்’ எனும் பாடல்களை இயற்றினார். கண்ணன் இராதைமேலும் இடைச்சியர்மேலும் கொண்டகாதலீக் கூறும் இப்பாடல்கள் நாட்டியத்திற்கு சிறப்பாக அமைந்த சாகித்தியமாயிற்று. நாம் ஏலவே கூறிய பாகவத மேள் நாடகங்களும் கூச்சுப்புடி நாடகங்களும் (பக. 119) பக்திநெறியை வளர்ப்பதற்காகவேற்றுவாககப்பட்டன.

இன்றைய தேவை

பத்தொன்பதாம் நூற்றுண்டின் இறுதிவரை ஏதோ ஒரு வகையில் மதப்பிழங்கல்களும் அதற்கான இயக்கங்களும் தமிழ் மக்களிடையே நடைபெற்றுக்கொண்டிருந்தன. அந்தியராதிக்கத்தின் விளாவால் கிறிஸ்தவ மதத் தினிப் பின் மக்கள் எதிர்க்கவேண்டியதாயிற்று. இந்நிலையில், எமது நாட்டைப் பொறுத்தவளில் சைவ சமயத்தின் பாதுகாவலராக யாழ்ப்பாணத்து ஆறுமுகநாவலர் அவர்கள் தோன்றினார். இவரின் பணி அன்றைய நாயன்மார்களின் பணியினை ஒத்ததாயினும், புதிய நிலைமைகளுக்கும் குழலுக்கும் ஏற்ற வழிவகைகளைக் கையாளவேண்டி ஏற்பட்டது. வெறும் ஆடற்கலையும் நாட்டியங்களும் சைவத்தை மீட்பதற்குப் பயன்படவில்லை.

சைவத்தின் மீட்சியானது, மொழியின் மறுமலர்ச்சி, கலாசார மறுமலர்ச்சி, நாட்டின் சுதந்திரம் ஆகிய வற்றுடன் பின்னிப்பினை நிருந்தது. நாட்டின் விழிப்புணர்வினால், கலைகளும் மறுமலர்ச்சியடைய வேண்டிய ஒரு கட்டத்தில் நாம் ஏலவே கூறியவாறு பரதநாட்டியமும் புத்துயிர் பெற்றது. இதற்கு முன்னின்று உழைத்தவர்களையும் அவர்களின் சமூக அந்தஸ்து உயரிகளுக்குரியதெனவும் ஏலவே கூறியுள்ளோம்.

எனவே, உன்னத நாட்டிய இலக்கணங்களைக்கொண்ட எமது கலைமரபினைப் பேணிக் காத்து விருத்தி செய்வதெனில் அக் கலையானது சமுதாயத்தின் இன்றைய தேவைகளுடன் நெருங்கிப் பின்னதல் வேண்டும். அங்கெருகால் பக்திநெறிக்காகப் பயன்பட்டதுபோல் இன்றும் ஒர் நல்ல நோக்கினைத் தத்துவமாகக்கொண்டு நாட்டியக்கலையானது விருத்திபெறல்வேண்டும். எமது புனிதமான வைதிக மதக்கோட்பாடுகளைப் புரிந்துகொள்வதற்கும், அதன் வழியில் கடவுளை அடைவதற்கும் பரமாத்மாவுடன் பரதம் ஆடும் இளம் பெண்ணின் ஜீவாத்மா இரண்டற கலக்கவேண்டியதன் அவசியத்தையும் பார்வையாளரும் இந்த அவசியத்தை உணரவேண்டும் என்ற நோக்கத்தைக்கொண்டே பரதம் பயிற்றப்படுகின்றது; அரங்கேற்றம் செய்யப்படுகின்றது எனவும் அரங்கேற்றம் செய்வதால் பெண்ணைவள் ஆண்மீகத்துறையில் ஈடுபடுகின்றார்கள் என்றெல்லாம் அரங்கேற்ற மலர்களிலும் பத்திரிகைகளிலும் எழுதுவது நகைப்புக்குரியது. இன்றைய யதார்த்தத்தையும் இன்றைய சமுதாய முரண்பாடுகளையும் புரிந்துகொள்ளாமல் வெறும் அறியாமையினாலேயே இவ்வாறு எழுதுகின்றனர். விமர்சகர்கள் எனக் கூறிக்கொள்ளும் சிலரும், கலையைப் பயிற்றுவோர்பலரும் இக்குற்றத்துக்காளாவது கவலைக்கிடமானதே.

சதிரானது பரதமாகி உயரிகளிடையே பரவ வேண்டிய காலகட்டத்தில், ‘பரதம் உன்னதமானது, பக்தியை வளர்ப்பதற்குப் பயன்பட்டது, அதற்கு பயன்பட்ட சில பாடல்கள் காதற்கலை மிகுந்தன. இவை ஜீவாத்மா பரமாத்மாவை அடைவதற்காகப் பாடப்பட்டவை’ என்ற வரலாற்று உண்மையினை சந்தர்ப்பத்தையும் சமுதாய மாற்றத்தையும் உணராமல் அப்படியே எடுத்தாள்வதால் பரதக்கலீயின் வளர்ச்சிக்கும் அபிவிருத்திக்கும் குந்தகம் விளைப்பவர்களாவோம்.

ஆகவே, நாம் கையாள விரும்பும் கலைக்கும், சமுதாயத் துக்கும் உள்ள உறவினைச் சரியாகப் புரிந்துகொண்டு அதனடியாக தெளிவாகும் கோட்பாட்டினை அடித்தளமாகக் கொள்ளும்போது தான் ஆக்கழுவ்மான கலையில் ஈடுபட முடிகின்றது.

நாட்டியத்தில் பக்தியைப்பற்றிப் பேசிக்கொண்டு சில முட்டாள்தனமான காரியங்களைச் செய்வோரைப்பற்றி பாலசரல்வதி அம்மையார் அவர்கள் ஒருமுறை கூறிக்கவலைப்பட்டார். ஒரு பெண்ணின் பரதநாட்டியத்தைப் பார்ப்பதற்குப் போயிருந்தார் பாலசரல்வதி அம்மையார். அப்போது ‘மொகுடொச்சி பிலிசேடு’ எனும் தெலுங்கு பக்திப் பாடலுக்கு அபிநியம் பிடிக்கப் போவதாக அறிவிக்கப்பட்டது. இதைக் கேட்டுத்திடுக்கிட்ட பாலசரல்வதி அம்மையார், ‘மொகுடொச்சி பதம் பக்திப் பாடலென்று சொல்லுவது சுத்த முட்டாள்தனம், இந்த விஷயம் ‘மைக்’கைப் பிடித்துக்கொண்டிருக்கும் பெண்ணுக்குத் தெரியாவிட்டனும், நட்டுவாங்கம் செய்யும் குருவுக்காயினும் தெரிய வேண்டாமா? நாட்டியத்தைப் பற்றியும் பக்தியைப்பற்றியும் ஏதும் அறியாதவர்களே நாட்டியத்தில் பக்தியைப்பற்றிப் பேசுகிறார்கள்’ என்று மனம் வருந்தி அங்கலாய்த்தார்.

‘மொகுடொச்சி பிலிசேடு’ எனும் பதம் அப்பட்ட மான சிருங்காரரசம் சொட்டும் பதம். தேவதாசி மரபி னில் வந்தவர்கள் ஆடுவது வழக்கம். ஏனைய பெண்கள் இதற்குப் பதம் பிடிக்கத் தயங்குவர். ஒன்றுமறியாத பெண்ணுக்கு இதைப் பழக்கியுள்ளார் ஆசிரியர். அவருக்கு வேண்டியது பிழைப்பு மட்டுமே. சமூக மாற்றங்களையெல் லாம் அவர் சிந்திக்க முடியுமா? பரதம் பக்திக்கே என்ற அடிப்படையில் பரதம் பயிற்றுவித்த பெற்றேர்களும் அச்சேரியை நடத்திய நண்பர்களும் இதனைப்பக்திப்பாடஸ் என்றே சூழிவிட்டனர்!

ஒரே “நாடகத்தினை” “நடித்துக்” காட்டக் கூடிய விதத் தில் சினிமாவின் தொழில் நுட்பம் எமக்கு உதவுகின்றது.

விஞ்ஞான தொழில்நுட்ப வளர்ச்சியின் பேருக, எது தேவைகள் மிகச் சலபமாகவும், மலிவாகவும் பூர்த்திசெய்யப்படுவதைப் போலவே, நடிப்புக் கலையினையும் பொதுமக்கள் வெகு சலபமாகவும், மலிவாகவும் இரசிப்பதற்கு சினிமா எனும் தொழில் நுட்பம் உதவுகின்றது. இதனடியாக நடிப்புக் கலையானது, தொழில் முறை ரீதியில் பெருகி வளர்ச்சியடையவும், மக்கள் யாவரையும் ஈர்த்து, மக்களின் சிந்தனை சக்தியையும் பாதித்து, அரசியல் பொருளாதார ரீதியிலும் மக்களைத் திசை திருப்பும் அளவுக்கு வளர்ந்துவிட்டது.

ஜந்தாவது வேதமாகிய சினிமா

நடிப்புக் கலையானது, பொதுமக்களுக்காகச் சிருஷ்டிக்கப்பட்ட ஜந்தாவது வேதம் என நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுகின்றது. ஏனைய நான்கு வேதங்களையும் படிக்கவோ, கேட்கவோ தடுக்கப்பட்ட பாமர மக்கள் உய்வதற்காக வகுக்கப்பட்டதே நாட்டிய வேதம், படிப்பறிவற் றபொதுமக்கள், உடல் உழைப்பில் ஈடுபடும் சாதாரண மக்கள் அறிவு பெறுவதற்கும், உலக விடயங்களை அறிந்து கொள்வதற்குமான தொடர்புச் சாதனமாகவே அன்ற நாடக மேடை விளங்கியது. ஜந்தாவது வேதம் என்பதன் நடைமுறை விளக்கம் இதுவே. நாடக மேடையே அன்றைய பத்திரிகை, சஞ்சிகை, பல்கலைக்கழகம் என்பன. இவற்றைக் கையாளுவவனின் நோக்கத்திற்கும், வல்லபத்திற்கும் ஏற்றவாறே மக்களின் அறிவும் சிந்தனையும் வளர்வது தெரிந்ததே. அவ்வாறே, நாடகாசிரியன், இயக்குநர், தயாரிப்பாளர் யாவரும் மிகப் பொறுப்புணர்ச்சியுடன் நடந்தால் மக்களும் சிறந்த அறிவையும், பொறுப்பான சிந்தனைகளையும் பெறுவரென்பது நாட்டிய வேதத்தின் நோக்கமாகும்.

13. நாட்டியக்கலை விருத்திக்கு...

பார்வையாளரும், விமர்சகர்களும்

மக்கள் யாவரும் இயல்பாகவே ஏதேனுமொரு கலையினால் கவரப்படுவர்; அந்த வகையில் கலையை வளர்ப்பதற்கு மக்களும் தமது பங்கினைச் செலுத்த முன்வருவர். மக்களுக்கும், கலைஞர்களுக்கும் அவ்வப்போது சில முறண்பாடுகள் தோன்றலாம். இவற்றிற்குத்தீர்வு காணும்போது, மக்கள் தமது முழு ஆதரவையும் கலைஞர்களுக்கு உதவுவர்.

அன்று ஊரின் மத்தியிலும், கோவில் மூன்றல்களிலும் கலைஞர்கள் ஆடிப்பாடி நடித்தனர். அவ்வூர் மக்களும் அங்கெல்லாம் கூடி கலையை இரசித்தனர்; கலைஞர்களைக் கொரவித்தனர். இன்று நாம் மறுகோடியில் நிற்கின்றோம். நாட்டின் மூலை முடுக்கெல்லாம்சினிமாத்தியேட்டர்கள் தோன்றிவிட்டன. நடிப்புக் கலையினை மக்கள் யாவரும் சலபமாக இரசிப்பதற்குச் சிறந்ததோர் தொடர்புச் சாதனமாகிவிட்டது சினிமா எனும் வடிவம். நாட்கள் பலவும், மாதற்தோறும் அதே சமயம் பல இடங்களிலும்

பத்திரிகைகளும், பஸ்கலைக்கழகங்களும் மலிந்த இன்றைய காலகட்டத்திலும், இந்திய நாட்டின் ‘ஜிந்தாவது வேதமாக’ நடிப்புக் கலையானது இயங்கிவருவது கண்கடு; சினிமா எனும் புதிய வடிவமே இதற்குக் காரணமாகியது. இந்திய நாட்டின் அரசியல், கலை, சலாசாரம், பொருளாதாரம் எனும் பல்வேறு துறைகளையும் சினிமாப் பெருந்தொழில் பாதிப்பதை நாம் அறிவோம்.

தமக்கு ஒய்வு கிடைத்த நேரங்களில் வெகு சுலபமாக வும், குறைந்த செலவிலும் மக்கள் சினிமாப் பார்க்கும் வாய்ப்புக்கொண்ட இன்றைய கால கட்டத்தில், மேடை நாடகக் கலையானது தொழில்முறை ரீதியில் விருத்தி பெறுவது சிரமமே. ஆயினும் மேடை நாடகக் கலை என்பது அதற்கென உரித்தான் கலை நுட்பங்களைத் தண்டக்கியது. ஆகவே, எக்காலத்திலும் மேடை நாடகக் கலைக்கும் ஓர் இடமுண்டு. இதன் சிறப்பம் சங்களை மனம் கொண்டு, சினிமாவிற்கென உரிய சிறப்பான நுட்பங்களை இங்கும் அடியொற்றி தோல்வியடையாமல், நாடகத்திற்கென உரித்தான் நெறி முறைகளின் அடியாகத் தயாரிக்கும் போது மேடை நாடகக் கலையும் மக்களை ஈர்க்கும் சக்தியுடையதே. இங்கு நாடகமென்பது, மேற்கூட திய மரபினிடியாக வந்த நவீன நாடகத்தையும், எமது மரபினிடியாக நாட்டியத்தையுமே குறிக்கின்றது.

எமது பிரச்சினை

எமது நாட்டைப் பொறுத்தளவில், தமிழ் நாட்டியக் கலையின் நிலை, ஆரம்ப கட்டத்திலே உள்ளதென முந்திய அத்தியாயங்கள் காட்டுகின்றன. ஆயினும், இவற்றினைப் பார்த்தவர்கள் யாவரும் நாட்டியங்களை ரசிக்கவும், பாராட்டவும் தவறவில்லை என்பதையும் நாம் காண்கின்றோம். இன்று ஒரு விளம்பர யுகத்தில் நாம் வாழ்கின்றோம். மக்களுக்குத் தேவையான பண்டங்களைள்ளினும்,

அதற்கு விளம்பரம் வேண்டும்; அத்துடன் பண்டமானது, தொழிற்சாலையினின்றும் புறப்பட்டு மக்களின்வசிப்பிடங்களை நோக்கி நகரவேண்டும். ஒவிமூலம் படைக்கக்கூடிய கலையினை “வாங்கி” மக்கள் முன் ‘பரப்புவதற்கு’ வீடுகள் தோறும் வாழெனவிப் பெட்டிகள் இருப்பதால், ஒவியூடகக் கலைகளை ஓரிடத்திலிருந்தே தயாரித்து (ஒவிபரப்பு நிறுவகம்) மக்களுக்கு அளிக்க முடிகின்றது. ஒவ்வொரு இரவும் நேரினில் தோன்றி மறையும் மேடைக்கலையினை ஓரிடத்திலிருந்து தயாரித்து எங்கனும் ‘அனுப்புதல்’ சாத்தியமற்றது. (அவ்வாறு செய்வதற்கு முன்நத போதே சினிமா தோன்றவும் அதற்கேற்ற வகையில் நடிப்புக் கலையானது மாற்றத்திற்குட்படவும் நேரிடதту. ‘டெலிவிஷன்’ எனும் தொலைக்காட்சி நுட்ப உதவியால் வசதி படைத்தோர் சினிமாக் கலையினை வீட்டிலிருந்தே ரசிக்க முடிகின்றது.)

ஆகவே, மேடை நாடகக் கலை முதலில் மக்களை அடைவதெனில், நடமாடும் நாடகக் கலைக் குழுக்கள் தோன்றவேண்டும். முன்பெல்லாம் தமிழ் நாட்டிலிருந்து நாடகக் கொம்பனிகள் இங்கெல்லாம் வருகை தந்தன். தொழில் முறை ரீதியில்லையங்க வல்ல நாடகக் குழுக்கள் தோன்றுவதற்கான சாத்தியக் கூறுகள் தற்போது இங்கு கிடையா. ஆகவே, இன்றைய கால கட்டத்தில் ஒவ்வொரு பிராந்தியங்களிலும், கிராமங்களிலும், நாடக, நாட்டியக் கலைஞர்கள் உருவாகி ஆங்காங்கே மேடை நாடக நாட்டியங்களை நடத்தல் வேண்டும்.

நாடக நாட்டிய நடிகர்களுக்கும், பார்வையாளருக்கும் நெருங்கிய நேரடித் தொடர்புண்டு; நாடக மண்டபத்தினுள் இத்தொடர்பை நாம் அவதானிக்கலாம். சிறந்தவொரு கலைஞரின் நடிப்புத் திறனைப் பார்த்த ரசிகர் நேரடியாகவே தமது பாராட்டைத் தெரிவிப்பதற்கு நாடக மண்டபமும், நாடகக் கலையும் களம் அமைத்துக் கொடுக்கின்றது.

ஆகவே, எக்கோணத்தில் நின்று நோக்கினும், மேடை நாடக, நாட்டியக் கலையானது “உள்ளூர் சந்தைப் பொருளாகவே” காணப்படுகின்றது. (“எற்றுமதிப் பண்டமாக” அதை மாற்றுவதெனில் நடமாடும் நாடகக் குழுக்கள் தோன்றவேண்டும்.)

உதாரணமாக, எனது நாட்டியத் தயாரிப்புகள் கொழும்பு நகரிலேயே உருவாகி அதே நகரப் பார்வையாளர்களுடன் முடிவடைகின்றது. ஐந்து வருட காலச் சேவையில் ஒரேயொரு தடவை மட்டும் யாழ்ந்திரில் மூன்று நாட்கள் தொடர்ச்சியாக நாட்டிய விழாவினை நடத்த முடிந்தது. அதில் இலங்கை கூட்டுறவு ஊழியர் சம்மேனன்த்தின் வட பிராந்தியக் கிளையினர் இவ்விழாவினை நடத்த முன்வந்து எனது கலைப் பணிக்கு ஆதரவு நல்கினர்.

கலை வளர்க்கும் நிறுவகங்கள்

மேடைக் கலைகள் தொழில் முறையில் ஒங்கி வளரமுடியாத குழ்நிலையில், இவற்றையும், கலைஞர்களையும் ஊக்குவிப்பதற்கும், மேடை அமைத்துக் கொடுப்பதற்கும் பல நிறுவகங்கள், மன்றங்கள் முன்னின்று உழைக்கின்றன. எமது கலை வளர்ச்சிக்கு இவை உதவுகின்றன வெனினும், தயாரிப்பாளர்களின் பிரச்சினைகளைப் புரிந்துகொள்ளாமையாலும், கலைஞர்களுக்கும், நிறுவகங்களுக்கும் அவ்வப்போது தோன்றும் சில முரண்பாடுகளாலும், இந்நிறுவகங்கள் அளிக்கும் கலை நிகழ்ச்சிகளில் சில குறைபாடுகள் ஏற்பட்டுவிடுகின்றன. இவற்றை ஆராய்வதும் பயனுடைத்து.

மிகக் குறுகிய கால அறிவிப்பில் நிகழ்ச்சியை அளிப்பதால் பல குறைகள் ஏற்பட இடமுண்டு. குறைந்தது ஒரு மாதத்திற்கு முன்பு மன்ற நிறுவாகத்தினர் தயாரிப்பாளரை அணுகினால், தனது தேவைகளை அவர் கூறவும்,

அவற்றைப் பூர்த்தி செய்வதற்கான நடவடிக்கைகளை நிர்வாகத்தினர் மேற்கொள்ளவும் அவகாசம் இருக்கும். ஒலி, ஒளிக்கான வசதிகள் கலைஞருக்கு மிக அவசியம். மேடைக் கலைத் தயாரிப்பில் பரிச்சியமில்லாத நிறுவகத் தினர் அரங்கு, ஒலி, ஒளி என்பவற்றைத் தாமாகவே ஒழுங்கு செய்துவிட்டு பின்புதான் மேடை ஏற்றவேண் டிய தயாரிப்பாளரையும் அவரின் நாட்டியத்தையும் பற்றிச் சிந்திக்கும் போது, முதற் குழப்பம் உருவாகின்றது. நாட்டியத்திற்கேற்ற ஒளி வசதிகள், தாம் ஏற்கனவே முற்பணம் கட்டி ஏற்பாடாக்கிய ஒளி அளிப்ப வரிடம் உண்டா, மற்றும் ஒத்திகைப் பிரச்சினை என்பன வற்றைச் சிந்தியாவிடில் தயாரிப்பாளர் யாது செய்வது? ஒளி அளிப்பவர் இந்நாட்டியத்திற்கு ஏற்கனவே ஒளி அளித்திராவிடில், அவருக்கெனத் தனியாக ஓர் அரங்க ஒத்திகை வேண்டும். இதனால் மேலும் பல புதிய செலவுகளை எதிர்நோக்கவும், இதற்குத் தீர்வுகாண முடியாத நிர்வாகத்தினர், ஒத்திகை இல்லாமல் செய்ய முடியாதா, “எப்படியாயினும் எங்களுக்காகச் செய்துவிடுங்கோ” என்றெல்லாம் அங்கலாய்ப்பார்கள். இதெல்லாம் கலைஞரின் ஆக்கப் படைப்பினைப் பாதிக்குமே. அதனால் கலைஞரின் மனம் குன்றிவிடுமே என்றெல்லாம் இவர்கள் சிந்திப்பதில்லை. எனினும் அனுபவம் இன்மையால் தயாரிப்பாளராயிய நாமும் மனமிரங்கிச் சம்மதம் தெரிவிக்கவும் நிகழ்ச்சியின்போது ஒளி சரியாக அமையாததால் எமது கலை ஆக்கம் கொலையுறுவதைக் கண்டு வேதனை அடைந்து ‘இதுவே முதலும் கடைசியும்’ என முடிவெடுத்து அனுபவஸ்தர்களாகின்றேம்.

ஆனால், தகுந்த அவகாசத்துடன் தயாரிப்பாளரிடமே இப்பிரச்சினையை ஒப்படைத்திருந்தால், தனக்கு ஏற்கனவே ஒளி அமைத்துப் பழக்கப்பட்டவரைக் கொண்டு ஒத்திகையின்றியே செலவுச் சுருக்கத்துடன் நிறைவேற்றி

யிருப்பர். ஆகவே, அடிப்படையில் இது பணப் பிரச்சினை அல்ல. உள்ள பணத்தைக்கொண்டு சிறப்பாகச் செய்வதற் கான நிர்வாகத் திறமையின்மையே.

மேடைக் கலையின் வெற்றிக்கு, மேடை நிர்வாகமும் பொறுப்பாகின்றது. தயாரிப்பாளரே தனது ஆக்கத்தை அரங்கேற்றும்போது, அவரின் மேடை நிர்வாகி அன்றைய பொறுப்பை முழுதும் ஏற்று நடத்துவர். ஆனால், கழகங்கள் நிகழ்ச்சியை அளிக்கும்போது கழக உறுப்பினர் களே அரங்கை நிர்வாகிக்கின்றனர். எனவே, அவர்களுள் ஒருவரை மேடை நிர்வாகத்திற்கென நியமித்து அவர் தயாரிப்பாளரின் மேடை நிர்வாகிக்கு வேண்டிய உதவி களைச் செய்யும் வண்ணம் பணிக்கவேண்டும். இல்லாவிடில், மேடையைச் சுற்றிலும், மற்றும் ஒப்பனை அறைகள், ஒவிக் கருவிகளைச் சுற்றி பல உறுப்பினர்களும் அவர்களது சுகாக்களும் வியாபித்து நிற்பர். சில சமயங்களில் இவர்கள் மூலம் ஒரு உதவியையும் பெற்றுவிட முடியாது.

இவற்றிற்கெல்லாம் அடிப்படைக் காரணம் மேடைக் கலை, கலைஞரின் உள்ளம், தயாரிப்பாளனுக்குக் கொடுக்க வேண்டிய மதிப்பு என்பவை பற்றிய சரியான கணிப்பு நிறுவக நிர்வாகிகளுக்கு இல்லாமையே. சில நிர்வாகிகளின் அறியாமையினால் ஏற்படும் தவறுகள் கலையையும், ஆக்கப் படைப்புகளையும் பாதிப்பதை இவர்கள் உணரத் தவறுகின்றனர். மறு புறத்தில் ஒரு சில கழகங்கள் மிகவும் திறமையுடன் செயல்பட்டு, கலைஞரின்தும், பார்வையாளரின்தும் பாராட்டுகளைப் பெறத் தவறவில்லை. உதாரணமாக சென்ற ஆண்டு எனது தயாரிப்பு ஒன்றின் மேடையேற்றிய நிறுவகம் ஒன்று மிகப் பொறுப்புடனும், திறமையுடனும் நடந்துகொண்டமை பாராட்டிற்குரியது. சுமார் ஒரு மாதத்திற்கு முன்பே என்னை வேண்டிய இந்நிறுவகம் வேறு எந்த ஒரு விதத்திலும் தலையிடவில்லை.

எனக்குச் சாத்தியமான எந்தவொரு நாட்டியத்தையும் மேடையேற்றும்படியும், ஓளி, ஒவி உட்பட சகல ஏற்பாடுகளையும் என்னையே குசய்யும்படியும், அதற்கான செலவுகளை முன்பணமாகவே தந்துவிடுவதாகவும் அவர்கள் கூறுவும், யானும் மிகப் பொறுப்புடன் எனது நிகழ்ச்சியாகவே எடுத்துக்கொண்டு செய்துமுடித்தமை இரு பகுதியினர்க்கும் மிகுந்த உற்சாகத்தையும், மன நிறை விணையும் கொடுத்தது.

மறு கோடியில் சில நிறுவகங்கள் பண்பற்ற உறுப்பினர்களின் நிர்வாகத்தின் கீழ் பணியாற்றும் காலகட்டத்தில், அவை நடத்தும் கலை விழாக்களில் பெரும் சரண்டலும், மோசடியும் நடைபெறுகின்றன. கலையை வளர்ப்பதற்கென வர்த்தகர்களிடம் விளம்பரங்கள் பெற்று, கிடைக்கப்பெறும் வருமானத்தின் பெரும் பகுதியைச் செயற்கும் உறுப்பினர்களே ‘விழுங்கி’ விடுகின்றனர். சரண்டப்படுவர்கள் கலைஞர்களும், தயாரிப்பாளர்களுமே சரண்டலே நோக்கம் என்பதால் தொடக்கத்திகின்றன. விருந்தே தயாரிப்பாளருக்கும், நிர்வாகத்திற்கும் முரண்பாடு தோன்றி நிகழ்ச்சியில்லறு உச்சகட்டத்தை அடைகின்றது. இவர்களுடன் சேர்ந்ததின் பயனுக தனது பெயரும், கலையின் திறனும் பாழாகின்றதை உணரும் தயாரிப்பாளன் மிகப் பொறுமையுடன் யாவற்றையும் சகித்துக்கொண்டு, நிகழ்ச்சியை ஒருவாறு நடத்தி முடித்து, ‘தலை தப்பினது தனது புண்ணியம்’ என நிம்மதி அடைகின்றன.

விமர்சனத் தின் பணி

ஒரு நாட்டின் கலை இலக்கிய வளர்ச்சிக்கு விமர்சனம் இன்றியமையாதது. முக்கியமாக புதுமையான தொருகலையாகக்குத்தின் ஆரம்ப வளர்ச்சிக் கட்டத்தில், அதை இரசிகர்களுக்கு அறிமுகப்படுத்துவதிலும், அதன் வளர்ச்சி

சிக்கு ஆக்கப்பூர்வமான கருத்துக்களை எடுத்துக் காட்டுவதிலும் கலாவிமர்சகர்களின் பணியைக் கலைஞர்கள் எதிர்பார்க்கின்றனர்.

இலக்கிய விமர்சனம் பற்றி ஓரிடத்தில் எழுத்தாளர் க. நா. சுப்பிரமணியம் கூறியது இங்கு பொருத்தமுடையது. அவர் கூறுகின்றார்: “பழசு எல்லாவற்றிற்கும் சிலப்பதிகாரத்துக்கும், கம்பராமாயணத்துக்கும், சங்ககால நூல்களுக்கும் வாரிசதான் நான். அதே போல உலகத்தில் எந்த மொழியில் எழுதப்பட்ட இலக்கியத்துக்குமே இன்றைய இலக்கிய கர்த்தா என்றவகையில்—நான் வாரிசதான். இலக்கியத்தில் தப்ப முடியாத விதி இது. பழசில லாமல் புதிசு இல்லை. அந்தப் பழமையை இன்றைய புதுமையாகச் செய்து கொள்ள நமக்குத் தமிழில் இலக்கிய விமர்சனம் உதவ வேண்டும். அவரவர் சக்திக்கேற்ப இந்த இலக்கிய விமர்சனத்தை ஒவ்வொரு இலக்கிய ஆசிரியனுமே—சொல்லாமல் செய்கிறேன். இலக்கிய விமர்சகன் சொல்லிச் செய்ய வேண்டிய காரியம் இது.

க. நா. ச. கூறியது போல், ஆக்கப் படைப்பில் ஈடுபடும் ஒவ்வொரு கலைஞரின் படைப்புகளுக்கு அதாராசருதியாக, முதற் சி ந் த ஜீயோட்டமாக விளங்குவது அவன் “சொல்லாமல் செய்யும்” விமர்சனமே. இதனால் ஒவ்வொரு கலைஞருமே தனக்குள் விமர்சகனுக்கு விளங்குகிறன். ஆனால், மற்றவர்களுக்கும் கலைஞருக்கும் எடுத்து விளக்குவதையே விசேட பணியாகக் கொள்பவரையே, நாம் விமர்சகர் என்கிறோம்.

எமது நாட்டின் கலை விமர்சன வளர்ச்சியை நோக்குவதெனில், கலைஞர், விமர்சகன், இரசிகன் (பொதுமக்கள்) ஆகிய மூன்று உறுப்பினர்களுக்கும் உள்ள உறவை நாம் தெளிவாகப் புரிந்து கொள்ள வேண்டும். குறிப்பிட்டதொரு கலையுடன் விமர்சகனுள்வன் நெருங்கிய தொடர்புடையவன் எனினும், கலையாக்கப் படைப்பில்

நேரடியாக இவன் ஈடுபடுவதில்லை. விமர்சகனுக்கும், கலைஞருக்கும் உள்ள அடிப்படை வேறுபாடு இதுவே. மறுபுறத்தில் விமர்சகனுள்வன் முதலில் ஓர் இரசிகனே. தாம் அனுபவித்த கலையைப் பற்றிமிக உன்னிப்பாக, ஆழமாக அறிய ஆராய முற்படும் போது, இரசிகர்கள் விமர்சகர்களாக மாற முற்படுகின்றனர். முக்கியமாக, கலையின் வரலாற்றையும், மரபையும் அதன் சமுதாயப் பணியையும் இவர்கள் கவனிக்கும்போது கலை வளர்ச்சிக்கான ஆக்கப்பாடையையும், கலையின் அழிவுப் பாதையையும் சுலபமாக இனம் கண்டு, கலைஞர்களுக்கும், இரசிகர்களுக்கும் தமது கருத்துக்களை முன் வைக்கின்றனர். கலைஞர்கள் விழிப்புடனும், உற்சாகத்துடனும் பணிபுரிய இத்தகைய விமர்சனங்கள் உதவுகின்றன. மறுபுறத்தில் கலையின் சிறப்பு, அதன் பணி போன்ற அம்சங்களை முன் வைத்துக் கலையை ஜனரஞ்சகப்படுத்துகின்றனர் விமர்சகர்கள். கலையை உன்னிப்பாக ஆராய்ந்ததன் பயனாக விமர்சகனுள்வன் கலையை ஓர் உயர்ந்த தளத்தில் நின்று நோக்க முடிகின்றது. இதனால், சாதாரண இரசிகர்கள் பார்த்து அனுபவித்த அதே கலை நிகழ்ச்சியின் சமுதாயியல், அறிவியல், ஆக்கவியல் ரீதியிலான குணம் சங்களை இரசிகர்களுக்கு எடுத்துக் காட்டி, அக்கலையானது தொடர்ந்து வாழ, உதவுகின்றனர் விமர்சகர்கள்.

விமர்சகனின் தகைமை

இதுகாறும் கூறியதிலிருந்து, கலைஞரும், இரசிகனும் சந்திக்கும்போது, அங்கே விமர்சகன் பிறக்கிறான் எனும் முடிவுக்கு வருவோம். வரலாற்று ரீதியாக நோக்கும் போது, சில கலைகள் வழக்கொழிவதையும், அவற்றை ஆதரித்த சமூகம் மறைந்து புதிய சமுதாயம் பரிணமித்ததையும் காண்போம். இந்திலையில் அங்கு எஞ்சி நிற்பது அக்கலைகள் பற்றி விமர்சகர்கள் எழுதி வைத்த விமர்சன இலக்கியமே, உதாரணமாக சிலப்பதிகார காலத்திய கலை

கள் மறைந்துவிட்டன. அன்றைய சமூகமும் மாறிவிட்டது. ஆயினும் அக்காலத்திய கலைகளை நாம் இன்று ஓரள் வேணும் புரிந்து கொள்வதற்கு உதவுவது, இளங்கோ அடிகள் போன்ற கலா விமர்சகர்களின் எழுத்துக்களே. ஆகவே, கலையின் வரலாற்றைப் பேணுவதற்கும் விமர்சன இலக்கியம் இன்றியமையாதது.

இத்தகைய முக்கியமான சமூகப் பணியினைப் புரியும் விமர்சகனுக்கு வேண்டிய தகைமைகள் யாவை? குறிப்பாக நாட்டியக் கலையை மட்டும் எடுத்துக் கொண்டால் விமர்சகனின் தகைமைபற்றி சிறில் போமன் (Cyril Beaumont) கூறியவை கவனத்திற்குரியது. போமன் அவர்கள் பிரெஞ்சு நாட்டிய உலகில் புகழ்பெற்ற அறிஞரும் விமர்சகரும் ஆவர். அவர் கூறுகின்றார்— “பலே (Ballet) நடன விமர்சகனுக்கு உலக நாட்டிய வரலாற்றின் அறிவு வேண்டும். நடனத்தின் பரிமை வளர்ச்சி, அதற்குத் தனிப்பட்ட நாட்டிய மேதைகளின் பங்கு, நாட்டிய அமைப்பாளர்களும் அவர்களின் தனிப்பட்ட பாணிகளும், கொள்கைகளும், என்பவற்றில் பரிச்சயம் வேண்டும். பொது வாக கலையின் வரலாறு பற்றியும் சிறப்பாக அரங்கக்கலைகளின் வரலாறு பற்றியும் அறிவு வேண்டும். இசை, இசை அமைப்பாளர்கள், அவர்களின் சாதனைகள் பற்றியும் ஓரளவு தெரியவேண்டும். நாட்டிய அமைப்புப் பற்றி அறிவியல் ரீதியிலான விளக்கம் வேண்டும். இசைக்கும், அசைவுக்கும், வர்ணத்துக்கும், அமைப்புக்கும், உணர்ச்சி வசப்படக் கூடியவருக இருத்தல் வேண்டும். இங்கு கூறப்பட்ட தகைமைகளைப் பார்க்கும் போது திகிலாக இருப்பினும், யாவராலும் ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்ட சிறந்தவிமர்சகர்களுக்கு இத் தகைமைகள் உள்ளதை நாம் அவதானிக்கும் படியும்.” (The Practice of Ballet Criticism By Cyril Beaumont)

மேற்கூற்றிய பலே நடன விமர்சகரின் இக்கூற்று, எமது நாட்டியக்கலைக்கும் முற்றிலும் பொருந்தும். சிறில் போமன், தான் கூறிய தகைமைகள் மிகக் கடினமான வையாகத் தென்படலாம் என்றார். ஆயினும் விமர்சகன் எவ்வாறு உருவாகின்றான் என ஆழந்து சிந்திக்கும்போது இது ஒன்றும் வியப்பிற்குரியதல்ல. சாதாரண இரசிகன் ஒருவன் கலையின் தாக்கத்துக்குட்பட்டு ஆராய் முற்படும் போது போமன் கூறிய தகைமைகளை இயல்பாகப் பெற முடிகின்றது. இதன் பின்னரே அவன் கலையை பொது மக்கள் மத்தியில் விமர்சிக்க முன்வருவான்.

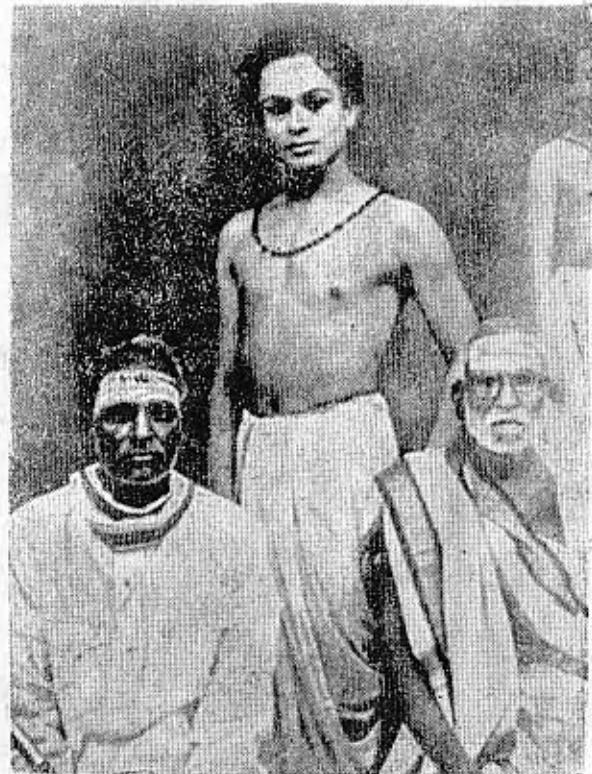
ஆகவே, கலை இலக்கிய விமர்சனத்தில் ஈடுபட விரும்புவர்களுக்கு அடிப்படை தகைமையாக, ஏதாவதொரு துறையில் விஞ்ஞான ரீதியில் ஆராய்ந்து பயிற்சி பெற்ற அறிவுத் திறன் மிக முக்கியம் என்பது எனது கருத்து. கலை இலக்கிய விமர்சனத்தில் இறங்கும் போது, இந்த அறிவுத் திறனைது, குறிப்பிட்ட கலை இலக்கியத் துறையையும் வரலாற்று சமூகவியல் ரீதியில் ஆராய்வதற்கு வேண்டிய பழக்கத்தை அளிக்கவல்லது. சுருங்கக் கூறின் கலா விமர்சகன், விஞ்ஞான ரீதியில் சிந்தித்து ஆராயத் தகுந்தவரை இருத்தல் வேண்டும். இன்று எம்மிடையே வாழும் தலைசிறந்த கலா விமர்சகர்களை ஒரு கை விரல்களைக் கொண்டு எண்ணி விடலாம். அவர்கள் யாவரும், அடிப்படையில் விஞ்ஞான ரீதியில் சிந்தித்து ஆராயத் தகுந்த வன்மை பெற்றவர்களே! ஆயினும், துரதிர்ஷ்டவசமாக இவர்களில் ஒருவரேனும் நாட்டியக் கலையின் முழு நேர விமர்சகர்களாக வில்லை. இவ்வாறு அவர்களை பணிபுரியும்படி நாம் அவர்களை எதிர்பார்க்கவும் இயலாது. சிறந்த விமர்சகர்களின் எண்ணிக்கை பெருகும்போது, நாட்டின் பல பாகங்களிலும் நடைபெறும் நிகழ்ச்சிகள் விமர்சனத்துக்குள்ளாகும்.

ஆகவே, இன்றைய நிலையில், பெரும்பாலும் விமர்சகர்கள் இல்லாத அரங்குகளிலேயே விமர்சன வளிமை பெருத் சபைகளிலேயே எமது கலீ நிகழ்ச்சிகள் நடை பெறுகின்றன. இத்தகைய ஒரு வெற்றிடத்தில் உரமற்ற உடலைக் கிருமிகள் தாக்குவனபோல் விமர்சகர் என்ற போர்வையில் இலவசமாகக் காட்சியைப் பார்ப்பதற்கு ஒரு சிலகுக்கு நுழைய வாய்ப்புக் கிடைக்கின்றது. இந் நோய்க்கு மருந்து வெறுமனே நோயைத் திட்டுவதல்ல. சிறந்த விமர்சகர்களை உருவாக்க கலீஞர்களும், இரசிகர்களும் முயலவேண்டும். இரசிகர்களும் கலீஞர்களும் சந்திக்கும் போது, விமர்சனத்துக்கான களம் அமைக்கப்படுகின்றதென நான் முன்னர் கூறியதை நினைவிற் கொள்ளல் இங்கு பொருத்தமுடையது.

உதாரணமாக எனது நிகழ்ச்சிகள் பற்றிய கருத்தரங்கள் களில் பங்கு பற்றிய கலீஞர்களுக்கும் இரசிகர்களுக்குமிடையோன கருத்தும் பரிமாறல்கள் புதிய இளம் விமர்சகர்களை உருவாக்க வழிவகுத்துவனாமை, ஓர் அனுபவரிதியான உண்மை. இத்தகைய கருத்தரங்கள்களை ஏணைய கலீஞர்களும், இரசிகர்களும், கலாமன்றங்களும் நடத்தும்போது நாட்டிய விமர்சனக் கலீக்கும் விமோசனம் பிறக்கும்.



நாட்டிய கலாகேசரி பத்மா
வழூர் இராமையாபிள்ளை



பந்தணை நல்லூர் நட்டுவனுர்களான
பொன்னையாபிள்ளை அவர்களும் மீனுட்சி
சுந்தரம்பிள்ளை அவர்களும் மாணவரான
ராம் கோபாலுடன்.



திருமதி கார்த்திகா கணேசர்
அரங்கேற்றம் — 1967



திருமதி கார்த்திகா கணேசர்
'மதுர பாவம்' 1979

இராமாயணம் - நாட்டியத்தில்.....



விஸ்வா மித்திரார்



இரா வணன்



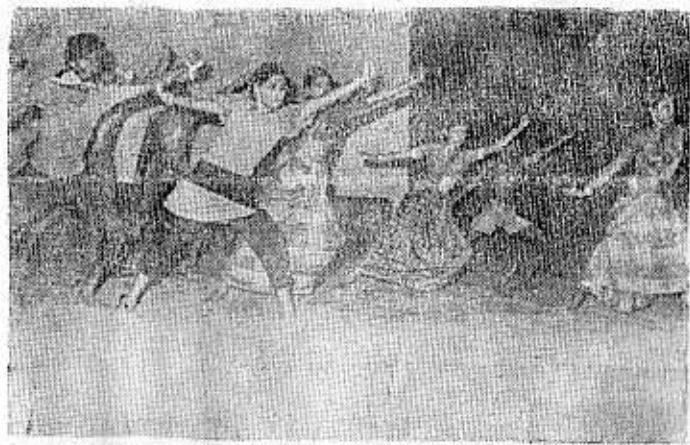
துட்டகாமினி— (எல்லாளன் - பா.வினி)



கார்த்திகா ஆடற்கலையக மாண்புவினே
தோற்றுக்கள்



"வண்டாத வித்தையில்" ஒரு காட்சி



"சக்திக்கனல்" இல் ஒரு காட்சி



கார்த்திகா ஆடற்கலையக மாணவியின்
அபிநயக் கோலங்கள்



கார்த்திகா ஆடற்கலையக மாணவியின் (இரட்டைத் தயார்கள்) நடனத் தோற்றம்

சுட்டி

அ	ஆங் கீ. வி.	அபிநயம்	66 67 70
அகத்தியம்	28	36	
அகநாலூறு		17	ஆடல்
அங்கம்		71	இலக்கணம்
அங்கஹாரம்	53	58	ஆண்டாள்
அசம்யுதலூஸ்தம்		72	ஆதித்
அஞ்சிதபாதம்		77	திராவிடர்
அடவுகள்	11	48	ஆய்ச்சியர்
அடியார்க்கு			ரூவை
நல்லார்	29	30 33	9
		35 36	ஆரியக்கூத்து
அதொழுகச்			19
சிரச்		72	ஆரியர்
அபிநயதர்ப்			26 27
பணம்	34	39	ஆலீடம்
அபிநயகுப்தர்		35	
அபிநயம்	46	63	ஆறுமுக
அமிர்தமந்தனம்		130	நாவலர்
அர்த்தநாரீஸ்			194
வரர்		13	
அரங்கபூஜை		130	ஆனந்த
அரங்கேற்றம்	174	194	தாண்டவம்
அரங்கேற்று			58
காதை		30	ஆனந்தக்
அல்லியம்		13	குமாரசாமி
அலாரிப்பு	54 68	110	34 189
அற்புத ரசம்		122	ஆவஸ்தி சுரேஷ்
அனுபாவம்		92	
		89	இ
			இசை நுனுக்கம்
			30 56
ஆ			இணையாத்
ஆகாச சாரி			தொழிற்கை
ஆகார்ய			72
அபிநயம்			இந்திய தத்து
			வம்
			186
			இந்திர
			காளியம்
			30 36
			இந்திரபாலா, கா.
			157
			இமையக்கூத்து
			39
			இயற்கை
			189
			இயற்கை நெறிக்
			காலம்
			182

‘ரக்திக்கணல்’ நாட்டுப்புதில் ஒரு காட்டு



222

சட்டி

இரசங்கள்	87	89	உள்வரி	17
இரத்தினம்			உழைப்பும்	
ஸமத்து	157	165	இயந்திரமும்	151
இராதாக			ஊர்த்துவ ஜானு	60
கிருஷ்ணன்	186		ஊர்த்துவ	
இராச இராச			தாண்டவம்	62
சோழன்	39	44	147	
இராசேந்திர				
சோழன்	39		எடுத்துக்	
இராஜசேகரன்		59	கோள்வரி	17
இராமகாதை		133	எண் சுவை	
இராமாயணம்	78	89	கள்	92
		98	எத்தடவு	50
இராமையா		157	எல்லாளன்	
பிள்ளைவழிமூர்		149	காமினி	84 98 135
இராமலிங்கம்				163
பிள்ளை			எல்லோரா	41
நாமக்கல்		191		
இலிங்கம்	60	188	எலி பெண்டா	41
இளங்கோ			எழிற்கை	19 53 72
வடிகள்	12	208		
			க	
உ			கங்காவதரணம்	57
உஷாநாதன்	55	165	கடையம்	15
உணவு		88	கண்டி நடனம்	102
உதயம்	83	159	கண்கூடுவரி	17
உதயசங்கர்		151	கண்ணகி	12
உபாங்கம்		71	கணேசர் த்தி	184 188
உயரிகள்	154	169	கதக்	102
உற்கடிதம்		34	கதகளி	102
உறவாக்கி			கந்தபுராணம்	62
நல்லூர்	39		கரகம்	14. 140
உலோகாயதம்		186	கரணங்கள்	42 51 56
உண்மத்தம்		57	கருடநிலைப்பாதம்	77

கருணைரசம்	92	
கற்கடகம்	74	
கனகசபைப்பிள்ளை சி.	33	கொடுகொட்டிச் சேதம் 13
காஞ்சிதம்	34	கோபரசம் 95
காட்சிவரி	17	கோபால கிருஷ்ணய,
காண்வரி	17	துக்கிரால 34
காரைக்காலம்மையார்	61	கோயிற்புராணம் 62
காவடி	140	கோவலன் 12,109
		ச
கிருஷ்ணலீலா	100, 162, 170	சக்திக்கனல் 55, 84, 161
கிருஷ்ணயர்	54, 107, 126	சகடாஸ்யம் 57
கிளர் வரி	17	சங்ககாலம் 17
கீத கோவிந்தம்	194	சங்கிதசாராம்ருதம் 35
		சங்கிதரத்னாகரம் 35
குசலவர்	133	சக்சப்புட வெண்பா 33
குஞ்சிதம்	34	சஞ்சாரம் 34
குஞ்சிதபாதம்	77	சதிராட்டம் 102,124,132
குடக்கூத்து	14	சந்தேச கவி 146
குணநூல்	29,36	சப்தம் 80,112, 122
கும்மி	13	சமசிராச 71
குமாரசாமி முதலியார்	33	சமநிலை 34
குரவை	9,10, 25, 140	சமபாதம் 76
குற்றுலக் குறவஞ்சி	44	சயந்தம் 29,36
குறவஞ்சி	44, 124,155,166	சறுக்கடவு 50
சாந்தரசம்		சாந்தரசம் 95
சாந்திக்கூத்து		சாந்திக்கூத்து 19,39
சாட்கதிபாதம்		சாட்கதிபாதம் 77
சாத்வீகாபிநயம்	66,67,78,87	சாத்வீகாபிநயம் 66,67,78,87
சாமி சிதம்பரனுர்		சாமி சிதம்பரனுர் 187
சாமிநாதையர் உ. வே.		சாமிநாதையர் உ. வே. 30, 32, 38

சாரங்கதேவர்	35	தலபுஷ்ப புடம்	57
சாரி	51, 97	தனுராசனம்	57
சிங்களம்	145	தாசி குலம்	102
சித்தவிருத்தி	127	தாண்டவம்	54, 55, 58
சித்தேந்திரர்	119	தாடிதபாதம்	77
சிருங்காரரசம்	92	தாமோதரம் பிள்ளை	
சிலப்பதிகாரம் 12, 29, 30,	35, 38	சி. வை. 33	
சிற்பக்கலை	40	தாய்க் கடவுள்	103
சிறில் போமன்	208	தாய்வழிச் சமுதாயம்	104
சிவதாண்டவம்	54, 58, 189	தாள சமுத்திரம்	33
சிவநடன தத்துவம்	189	தாஸ் குப்தா	186
சிவவிங்க வழிபாடு	188	திரிபுரதகனம்	130
சிவத்தம்பி. கா.	147	திருநாவுக்கரசர்	16
சிவானந்தம் பிள்ளை	107	திருப்பள்ளியெழுச்சி	39
சின்னையா பிள்ளை	107	திருவெம்பாவை	39
சினிமா	199	திருமூலர்	185
சுத்தானந்தப்பிரகாசம்	33	தில்லானு	54, 116, 123
சுப்பிரமணியபாரதி	163	துணங்கை	8, 142
சுப்பிரமணியம் க. நா.	206	துடியாடல்	14
சுரேஷ் ஆவஷ்டி	136	துளஜா மகாராஜா	35
சுவை	87, 91	தெய்வாட்டம்	9
குத்திரதாரி	121		
செயிற்றியம்	29, 36	தேர்ச்சிவரி	17
ஸ்தாயிபாவம்	90	தேவதாசி	43, 104, 187
ஜதிஸ்வரம்	54, 68, 111	தேவரடியார்	39
ஜெயதேவர்	194	தேவிப்பிரசாத்	
		சட்டோபாத்தியாய்	186
த			
தஞ்சைப் பெருங்கோயில்	104		
தட்டடவு	50	தொல்காப்பியம்	28, 92, 96
தட்டுமெட்டடவு	50	தொலைக்காட்சி	201

		கட்டி	225
தொழிற்கை	19, 54, 72		
தொழிற்பாதம்	78	உ	
		பக்கடவு	50
நகைரசம்	92	பக்தி நெறிக்காலம்	191
நட்டுவனூர்	105	பஞ்சபாரதியம்	29
நடராசர்	13, 42, 59, 60, 189	பஞ்சமரபு	30, 36
நந்திகேஸ்வரர்	34	பஞ்சகிருத்தியம்	58
நல்லைக்குறவுஞ்சி	166	பந்துல ஜெயவர்த்தன	160, 164
நரசிம்மவர்மன்	146	பதம்	69, 79, 114
நவரசங்கள்	95	பதாகம்	73
		பரத்தையர்	17
		பரதம்	29, 36, 107
நாகபந்தபாதம்	77	பரதர்	23, 24, 28, 126
நாட்டார் ஆடல்	140	பரத சேஞ்சிபதியம்	30, 36
நாட்டியதர்மி	20	பரதநாட்டியம்	15, 17, 19, 54
நாட்டிய சாஸ்திரம்	19, 21, 35, 39, 125		103
நாட்டிய நாடகம்	15, 133	பரதமுனிவர்	22
நாட்டிய வேதம்	27, 132	பயஞ்சரசம்	92
நாட்டுக்கூத்து	139, 143	பரராச்சேகரன்	147
நாடகம்	20, 46, 63, 126, 132	பலவர்	16, 42
நாடக அரங்கம்	127	பலே (நாட்டியம்)	83, 99
நாடகமரபு	20, 136	பள்ளு	44
நாடகச்சவை	87		
நாதாந்த நடனம்	61	பாகவதமேளம்	118, 124, 142, 194
		பாண்டுரங்கம்	14, 61
நிருத்தம்	45	பாணினி	184
நிருத்தியம்	46	பாதபவித்திகம்	57
நிருத்த நிலைப்பாதம்	77	பாத நிலைகள்	76
நிருத்தப் பேரரையன்	39	பாமாகலாபம்	121
நிருத்தரத்னவளி	35	பாலசரல்வதி	196
நிலமானிய முறை	192	பாவைக் கூத்து	15, 134
நீலகண்ட சாஸ்திரி	192	பாவியவிருத்தி	127
நொண்டி நாடகம்	44		

பிண்டி	9	மகாபாரத குடாமணி	37, 73, 75
பிளையல்	19	மண்டலம்	34
பிரத்தியாலீடும்	34	மண்டிலபாதம்	77
பிரதியாங்கம்	71	மணிப்புரி	102
பிரவேசதரு	110, 122	மதிவாணர் நாடகத் தமிழ் நூல்	30, 36
பீபத்ஸம்	92	மரக்கால் ஆடல்	14
புகழ்கூத்து	19	மஞ்சேநோகன் கோஷ்	23, 34, 56
புஜங்காஞ்சிதம்	59		
புஜங்க நடனம்	58, 60	மாதவி	12, 17, 29, 103, 109
புஜங்கத்ராசிதம்	59	மாயவித்தைகள்	25
புஜங்கத் ரஸ்தரேசிதம்	59		
புஷ்பாஞ்சலி	110	முக்கூடற்பள்ளு	44
புஞ்சுறவரி	17	முகதரிசனம்	122
புவனேஸ்வரம்	41	முத்திரை	11, 31, 52, 72
பூர்வரங்கம்	131	முத்தமிழ்	15, 16
பெருங்குரு	29	முறுவல்	29, 36
பெருநாரை	29		
பெரியாழ்வார்		மெட்டடவு	50
பேடாடல்	14	மெய்	185
பேராசிரியர்	96	மெய்பாட்டியல்	92
பொதுவியல்	18	மெய்பாடுகள்	27
பொன்னையா பிளை	108	மேடை நிர்வாகம்	204
பொம்மலாட்டம்	134		
ம		மொகஞ்சதாரோ	41
மகாத்மாகாந்தி	106	மெளனகுரு	157

யகுகானம்	132, 142	வித்தியானந்தன் ச,
யாழ்நூல்	107	139, 158
ர		விப்பிரலாம்பசிருங்காரம் 113
ரசங்கள்	28, 87, 89, 92	விபாவம் 89
ராசலீலை	193	விபுலானந்தர் 106
ரூபகங்கள்	128	விமர்சனம் 205
ரேசகம்	58	வியபிசாரிபாவம் 89
ரெளத்திரரசம்	92	விருச்சிககுட்டிதம் 57
		விருச்சிகரேசிதம் 57
வ		வின்யாசம் 115
வதா விருச்சிகம்	57	வினாக்கூத்து 19
வலாடதிலகம்	57	வீரரசம் 92
வளிதம்	57	
வஸ்யம்	54, 58	வெங்கடராம சுவாமிகள் 119
		வெறியாடல் 9, 140
வ		
வசைக்கூத்து	19	
வடிம்புப்பாதம்	77	வேட்டுவரி 10
வடிவேவலுபிளை	108	வேண்டாதவித்தை 217
வடமோடி	154, 158	வேத்தியல் 18
வர்ணம்	79, 80, 112, 123	வேலஞ்சுடம் 9
வர்த்தகம்	57	வேலுப்பிளை ஆ. 183
வரி	17, 108	வேனிற்காதை 109
வாசிகாலுபிந்யம்	66, 69, 79, 157	வைசாகம் 34
வாதாபி	41	வைணவநிலை 34



திருமதி கார்த்திகா கணேசர் யாழ்ப்பாணத்து திருநெல் வேலியைப் பிறப்பிடமாகக் கொண்ட ஈழத்தவர். தமிழ் நாட்டில் குருகுல முறையில் பரதம் கற்றவர். கலைக்கும், சமுதாயத்திற்கும் இருக்க வேண்டிய உறவினைப் புரிவதற்கு வேண்டிய ஆற்றலும், செயற் திறனும் கொண்ட ஆக்கக் கலைஞராகத் திகழ் கின்றவர். இவரின் முதல்நால் — தமிழர் வளர்த்த ஆடற் கலைகள் — சென்னை தமிழ்ப் புத்தகாலயத்தினரால் 1969ல் வெளியிடப்பட்டது.

“நடனத்தை வெறும் பொழுது போக்காகக் கொள்ளாது, ஆக்க முறைகளுக்கு பயன்படுவதற்கேற்ற கலையாகக் கொண்டு அதனை விளக்கியது நூலின் சிறப்பம்சம் எனவும், இதுவரை வெளிவந்த நாட்டிய நூல்களினின்றும் வேறுபடும் மகிழ்ஞாட்டும் புறநடையான நூல்” எனவும் விமர்சகர்கள் இதனைப் பாராட்டியுள்ளனர்.

சென்ற ஏழ ஆண்டுகளாக சிறந்தவொரு ஆடற் கலையகத்தை நிறுவி நாட்டியம் கற்பித்தும், கலையாக்கங்களைப் படைத்தும், வழங்கும் அபிமான மாணவியாக அவ்வப்போது மேடையிற் தோன்றியும் பெரும் கலைத்தொண்டு ஆற்றி வருகின்றார். மேற்கு நாடுகளில் நாட்டியம் ஆடியும், கற்பித்தும், அந்நாட்டு பல்கலைக் கழகங்களிலும், இலங்கைப் பல்கலைக்கழக கொழும்பு வளாகத்திலும் விரிவுரைகள் நடாத்தியுள்ளார். எமது நாட்டிய மரபினைத் தெளி வாகப் புரிந்து அதனை ஆக்க பூர்வமாக வளர்ப்பதே அவரின் நோக்கு. சுருங்கக் கூறின் ஈழத்து அண்மைக் கால நாட்டிய வரலாற்றினை தனது வரலாறுக்கே ஆக்கிக் கொண்டவர் திருமதி கார்த்திகா கணேசர் எனில் மிகையாகாது.