

தென்னாசிய சாஸ்திரீய

நடன்கள்



பேராசிரியர் வி. சிவகாமி

11.09
வாசா

L/PR

தூண்ணாசிய சாஸ்திரிய நடனங்கள்

ஒரு வரலாற்று ஸ்டாக்கு

பேராசிரியர் வி. சிவசாமி

B. A. Hons. (Lon.), B. A., M. A. (Cey.)

தலைவர்

சம்ஸ்கிருதத்துறை

யாழிப்பாணப் பக்கலைக்கழகம்

திருதெல்லேவி

யாழிப்பாணக்

இலங்கை

1998

நூலின் பெயர்:	தென்னாசிய சாஸ்திரீய நடனங்கள்
	- ஒரு வரலாற்று நோக்கு
நூலாசிரியர்:	பேராசிரியர் வி. சிவசாமி
	B. A. Hons. (Lon.), B. A., M. A. (Cey.)
முகவரி:	தலைவர்.
	சமீக்கிருதத் துறை,
	யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்,
	யாழ்ப்பாணம்,
	இலங்கை
பொருள்:	நடனம்
மொழி:	தமிழ்
ஏதிப்பு:	முதலாவது பதிப்பு
ஆண்டு:	ஏப்ரில் 1998
உரிமை:	நூலாசிரியர்
அக்கங்கம்:	ஏழாலை மஹாத்மா அச்சகம், கந்தர்மடம், யாழ்ப்பாணம், இலங்கை
விலை:	175/-
தூயி தகாங்க ஏதுப்பிலக்கம்:	793. 31954

Title of the Book:	Tennasia Sastiriya Natanankal - Oru Varalarru Nokku (South Asian Classical Dances - A Historical Perspective)
Author :	Prof. V. Sivasamy B. A. Hons. (Lon.); B. A., M. A. (Cey.)
Address :	Professor and Head Department of Sanskrit University of Jaffna Jaffna Sri Lanka
Subject :	Dance
Language :	Tamil
Edition :	First Edition
Year :	April 1998
Copy Right :	The Author
Printers :	Earlalai Mahathma Printing Works, Kandarmadam, Jaffna Sri Lanka
Price :	175/-
D. D. C. Class No:	793.31954

சமர்ப்பணம்

என் அருகமைத் தாயா!

அமர்ட்

திருமதி மகேஸ்வரிப்பிள்ளை விநாயகமூர்த்தி

அவர்களின்

என்றும் நீங்காத புலித நினைவுக்கு

This Book is dedicated

to the Sacred and Cherished

Memory of my Mother

Mrs. Mahesvarippillai Vinayakamoorthy

THE MUSIC ACADEMY, MADRAS

306, T. T. K. Road, Madras. - 600 014.

*President : T. V. Vasu
Exe. Trustee : S. Ramaswamy*

*Secretaries :
T. S. Parthasarathy
Maithreyi Ramadurai
M. S. Venkataraman
N. Ramakrishnan*

MESSAGE

I am very happy to know that Prof. V. Sivasamy of the Department of Sanskrit of the University of Jaffna is bringing out his research work in Tamil on the 'South Asian Classical Dances – A Historical Perspective'. Prof. Sivasamy is a unique scholar of whom any nation could be proud. He is associated with this Academy for many years and although we did not have the good fortune of a personal visit by him, we have published several of his articles in our Journal.

Prof. Sivasamy is a profound scholar of many forms of classical dance and an authority on the Bharata Natyam tradition of South India. His articles in our Journal were greatly appreciated by our readers.

I am sure that the present book will be a definitive work on South Asian Classical Dance forms and will be read with interest by the Tamil – speaking population of Sri Lanka, Tamil Nadu and elsewhere. I wish Prof. Sivasamy all success in his endeavour.

13-03-98.

T. S. Parthasarathy

ஆசியுரை

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகச் சம்லிகிருதத் துறைத்தலைவர் பேராசிரியர் வி. சிவசாமி தமிழாழ் நாட்களில் பெரும்பகுதியை ஆராய்ச்சித் துறைக்கே அர்ப்பணித்தவர். இதேவேளையில் சம்லிகிருதத்துறை வளர்ச்சிக்கும் அயராது உழைத்தவர். இவர் ஆக்கி வெளியிட்டுள்ள நூல்களிலும், எழுதி வெளியிட்டுள்ள கட்டுரைகளிலுமிருந்து இவரது ஆராய்ச்சித் திறமை நன்கு வெளியாகியுள்ளது. தாம் விரும்பிய முறையில் விடுமுறை பெற்று வெளிதாடுகளுக்குச் சென்று பார்க்கின்ற சந்தர்ப்பங்களையும், பெரும் பொருட் செலவுகளோடு கூடியதாக உரிய வாய்ப்புக்களையும் பயன்படுத்திப் பல நாடுகளைப் பார்க்கும் சந்தர்ப்பங்களையும் தியாகம் செய்து சமஸ்கிருதத் துறையையும், அதனோடு தொடர்பான கலைகள் குறிப்பாக நுண்கலைகள், வரலாறு முதலியன் தொடர்பான ஆய்வுகளையும் பெரிதும் வளர்த்துள்ளார். சம்லிகிருதம், வரலாறு ஆகிய துறைகளில் மட்டுமன்றி இசை, பரதநாட்டியம், சிற்பம் முதலிய துறைகளிலும் பெரிதும் அபிமானமுள்ள இவர் நூல்களையும், கட்டுரைகளையும் எழுதித் தமது ஈடுபாட்டினைப் புலப்படுத்தியுள்ளார்.

இவரது பதவிக் காலம் நிறைவெப்புகின்ற பொழுதிலுளி கூட, வாளாதிராது தம் ஆராய்ச்சியினை மேலும் தொடர்ந்து தென்னாசிய சாஸ்திரீய நடனங்கள் - ஒரு வரலாற்று நோக்கு (South Asian Classical Dances - A Historical Perspective) எனும் தலைப்பிலே நூலோன்றினை ஆக்கி அதனைத் தம்முடைய அருமைத் தாயாகுக்குச் சமர்ப்பணம் செய்துள்ளார். இந்நூலில் தென்னாசிய சாஸ்திரீய நடனங்களின் பொது அமிசங்கள், பரதம், கதக்களி, மோஹினி ஆட்டம், குச்சிப்புடி, பாகவதமேளம், யசூகாணம், ஓடிசி, செளி, கதக், மணிச்புரி, கண்ணிய நடனம் ஆகியன பற்றிய பண்ணிரண்டு கட்டுரைகள் குறிப்பாக வரலாற்று நோக்கிலே எழுதப்பட்டுள்ளன. இம்முயற்சி பெரிதும் போற்றத்தக்கது. இவரது சம்லிகிருத அறிவுத் திறமையையும், வரலாற்றுத் துறையில் இவர் பெற்றுள்ள சிறந்த அறிவையும், நுண்கலைகளில் சிறப்பாக நடனக் கலையில் இவர் பெற்றுள்ள ஆழ்ந்த புலமையையும், ஆற்றல்களையும் வெளிப்படுத்தியுள்ள இத்திருால் கலை உக்கிற்குப் பயன்படும் எஸ்பதில் ஜெயமில்லை.

பேராசிரியர் வி. சிவசாமி அவர்கள் இத்தகைய நூல்களினால் நுண்கலைகளுக்குச் சிறந்த பங்களிப்புகள் ஆற்றியுள்ளமையையிட்டுப் பெருமிதமடைவதோடு, அவரைப் பாராட்டுவதில் பெருமகிழ்ச்சி அடைகிறேன்.

பேராசிரியர்

கா. கைலாசநாத குருக்கள்

5, Chat Place

Werribee, Victoria 3030

Australia

1998-04-06

நாலாசிரியரின் முன்னுரை

இந்தியக் குடியரசு, பாக்கிஸ்தான், வங்காளதேசம், நேபாளம், பூட்டான், இலங்கை, மாலைதீவுகள் ஆகியவற்றை உள்ளடக்கிய தென்னாசியா புவியியல் ரீதி யில் மட்டுமன்றி, சமய, சமூக, பொருளாதார, பண்பாட்டு ரீதியிலும் ஒருவகையான ஒருமைப்பாடு கொண்டிலங்குகின்றது. மேற்குறிப்பிட்ட நாடுகளில் பின்னையவை இரண்டினையும் விட ஏனையவை முன்னைய பாரதநாட்டின் அல்லது இந்தியாவின் பகுதிகளேயாம். இப் பிராந்தியத்திலே நிலவி வரும் பழம்பெரும் பண்பாட்டின் ஒரு கூறான நடனங்களிலும் — சாஸ்திரீய, கிராமிய நடனங்களிலும் ஒருவகையான ஒருமைப்பாடு ஊடிலையாகக் காணப்படுகின்றது.

சாஸ்திரீய நடனங்களைப் பொறுத்த வரையில் அவற்றின் சாஸ்திர நால்களாக விளங்கும் நாட்டிய சாஸ்திரம், அதைத்தொடர்ந்து எழுதப்பட்ட அபிநயதரப்பணம் போன்ற நால்கள் குறிப்பிடத்தக்கன. சாஸ்திர ரீதியிலான நடனமரபுகள் அவ்வந் நடனங்கள் நிலவும் பிராந்தியக்களின் உணர்வு (Ethos) களையும், பொதுவான தென்னாசிய அல்லது முன்னைய இந்தியக் கலைக் கருத்துக்களையும் கொண்டிலங்கு கின்றன. மேலும் ஏறத்தாழ கி. பி. 1200வரை, இப்பிராந்தியத்தில் பெருமளவு ஒரேயொரு சாஸ்திரீய நடனமரபு நிலவி வந்துள்ளது. பின்னர் பிராந்திய ரீதியிலான சாஸ்திரீய நடனங்கள் உருவாகின. இவற்றிலே பொதுவான நாட்டிய சாஸ்திரச் சாயல் உள்ளதாகக் கருதப்படுகிறது.

ஏனைய சாஸ்திரீயச் கலைகளைப் போலவே இவற்றிலும் அக்காவத் தென்னாசியப் பொது மொழியாகவும், அறிவியல் மொழியுமாக விளங்கிய சம்லக்கிருதத்தின் செல்வாக்கு நிலவி வந்துள்ளது. பிரதேச ரீதியிலான சாஸ்திரீயக்கலைகள் வளரப் பிராந்திய மொழிகளும் வளம் பெற்றன. எனவே பொதுத்தன்மை. - தென்னாசியத் தன்மை அல்லது முன்னைய இந்தியவியல்பு - நாட்டிய சாஸ்திர மரபு, சம்லக்கிருதம் சமயம் முதலியனவற்றிலும், சிறப்புத்தன்மை அவ்வப் பிராந்திய மொழிகளிலும், பிரதேச ரீதியிலான கலை மரபுகளிலும் இடம்பெற்றுள்ளன எனலாம்: கலாநிதி பத்மா சுப்பிரமணியம் போன்ற நடன ஆய்வாளர் “நாட்டிய சாஸ்திர அமிசங்கள் பல இடங்களிலும் பரவியுள்ளன. எனவே இவை யாவற்றையும் திரட்டி முழுமையான நாட்டிய சாஸ்திர மாரினை ஒன்று சீர்க்க வேண்டும்” எனக் கூறி வருகின்றனர். மேலும் சாஸ்திரீய நடனக் கருத்துக்கள் பல இடங்களிலும் பரவிய போது, இம் மரபு சில இடங்களிலே முன்னைய சிறப்பிழந்து நிலவுவதாகவும் பிறி தொரு நடன ஆய்வாளரான கலாநிதி கலீலா வாதல்ஸ்யாயன் கருதுகிறார். எவ்வாறாயினும் பிராந்திய ரீதியிலான கிராமியக்கலை வடிவங்களே நாட்டிய சாஸ்திரச் சாயல் போன்ற செம்மையாக்கம் பெற்றுச் சாஸ்திரீய நடனங்களாக உருப்பெற்றன, எனப் பொதுவாகக் கருதப்படுகிறது. சில இடங்களிலே செம்மைப்படுத்தப் பட்ட கலைகள் செம்மையினை இழந்திருக்கலாம்.

“தென்னாசிய சாஸ்திரீய நடனங்கள் — ஒரு வரலாற்று நோக்கு,” எனும் இந்நால் தென்னாசியாவிலே நிலவிவரும் முக்கியமான சாஸ்திரீய நடனங்கள், நடன நாடகங்கள் ஆகியவற்றின் பொது அமிசங்கள் பற்றிய கட்டுரையுடன் தொடங்கி பரதம், கதக்களி, மோஹினி ஆட்டம், குச்சிப்புடி, பாகவதமேஸம், யகுகாணம், ஓடிசி, செள, கதக், மணிப்புரி, கண்டியநடனம் ஆகியன பற்றிய சில கட்டுரைகளைக் கொண்டுள்ளது. மேற்குறிப்பிட்ட கலைவடிவங்களிலே சில நடன நாடகங்களாக விளங்கினாலும் அவை பற்றியும் இங்கு எடுத்துக் கூறப்பட்டுள்ளது. மேலும் பிர

தான் நடன வடிவங்களான பரதம், கதக்ளி, கச்சிப்புடி, ஓடிசி, கதக், மணிப்புரி முதலியன பற்றிய கட்டுரைகள் ஒரளவு விரிவாக எழுதப்பட்டுள்ளன. பரதம் பற்றி ஏற்கனவே பல கட்டுரைகளையும், சில நூல்களையும் இந்நூலாசிரியர் எழுதியுள்ள போதிலும். இக்கட்டுரையில் புதிய அமிசங்களுமிடம்பெற்றுள்ளன. பரதம் பற்றி விரிவான சில அம்சங்கள் விரைவில் வெளிவரவுள்ள இந்நூலாசிரியரின் பரதக்கலை மறு பதிப்பில் இடம்பெறவுள்ளபடியால் மேலுமிதன் விரிவாக்கம் தவிர்க்கப் பட்டுள்ளது. தென்னாசியப் பிராந்தியத்திலே நிலவும் இந்நடன வடிவங்கள் பற்றிய அறிமுகமாக, வரலாற்று நோக்கில் இவைபற்றி எழுதுவதே நூலாசிரியரின் பிரதான நோக்கமாகும். இத்தகைய நூல்கள் சில ஆங்கிலத்தில் இருப்பினும் தமிழில் இதுவரை எழுதப்பட்டதாகத் தெரியவில்லை. இந்நடனங்களிற் குறிப்பாகப் பரதர் பற்றிய விரிவான தனிநூல்கள், தனிக்கட்டுரைகள் இருப்பினும் பிரதானமான நடன வடிவங்கள் அனைத்தினையும் ஒரே நூலிலே சுற்று விளக்கமாகக் கூறும் நூல் தமிழில் இதுவரை வெளிவந்ததாகத் தெரியவில்லை. நூல் முடிவிலே விரிவான உசாத்துணை நூற்பட்டியலும், சுருக்கமான சொல்லஸ்டவும் தென்னாசிய நடனங்கள் பற்றிய இருபடங்களும் இடம்பெற்றுள்ளன.

1984ல் வெளிவந்த பரதக்கலையினைத் தொடர்ந்து இந்நூலிற்கான கட்டுரைகளை எழுதிக் கொண்டிருக்கையில் என் வாழ்க்கையில் அன்றுவரை ஏற்பாடத், இருபேரிழப்புக்கள் எனக்கு ஏற்பட்டன. 1990லே என் னுடைய அருமைத் தாயார் இயற்கை எய்தினார். 1991ல் எமது பிராந்தியத்திலே சிமெரை ஏற்பட்ட போர் அனாத்தங்கள், இடப்பெயர்வுகளின் விளைவாகப் பல ஆண்டுகளாக மிகப் பெரிய தியாகத்தின் மத்தியில் யான் சேகரித்து வைத்திருந்த பெருந் தொகையான அரிய நூல்களையும் சஞ்சிகைகளையும், கட்டுரைகளையும், எழுதிப் பிரசுரிக்காமலிருந்த பல கட்டுரைகளையும் இழக்க நேரிட்டது. இந்நிலையில் இந்நால் எழுதும் முயற்சி கைவிடப்பட்டு இறையருளால் சென்ற ஆண்டு மீண்டும் தொடங்கப்பட்டு நிறைவுபடுத்தப்பட்டுள்ளது. குறிப்பிட்டவாறு பரதம் பற்றிய கட்டுரையின் சில பகுதிகள் ஏற்கனவே வெளி வந்தவை. கதக் பற்றிய கட்டுரை இராமநாதன் நுண்கலைக்கழகக் கவிஞர்களை மன்றம் 1984லே வெளியிட்ட கலைமஞ்சரியில் வெளிவந்தது. அது திருத்தப்பட்டு இதிலே சீர்க்கப்பட்டுள்ளது. ஏனைய கட்டுரைகள் புதியவை.

நான் செயல் முறைக் கலைஞர் அல்லேன். ஆனால் கலைகளிலே குறிப்பாக அவற்றின் வரலாற்றில் எனக்கு நீண்ட நாட்களாக ஈடுபாடு உண்டு. சம்ஸ்கிருதம் மட்டு மன்றித் தென்னாசிய வரலாறு, தென்னாசிய கலைகள் பற்றியும் பலதரப்பட்ட மாணவர்களுக்குக் கடந்த மூன்று தசாப்தங்களுக்கு மேலாகக் கற்பித்து வந்த அனுபவத் தின் பயணாய் இந்நூலினை எழுதும் வாய்ப்பும் கிட்டியுள்ளது. இந்நூலிலே எதிர்பாராத விதமாகச் சில தவறுகள் குறிப்பாக சில எழுத்துப் பிழைகள் ஆங்காங்கு ஏற்பட்டுள்ளன. அவற்றை வாசகர்கள் பொருட்படுத்தமாட்டார்கள் என நம்புகிறேன். வாய்ப்புகள் ஏற்படின் எதிர்காலத்தில் இதனை மேலும் விரிவாக விளக்கப்படங்களுடன் எழுதும் நோக்கமும் உண்டு.

இந்நூலுக்கு ஆசியரை வழங்கிச் சிறப்பித்துள்ள என் பெருமதிப்பிற்கும், வணக்கத்திற்குமுரிய பேராசானும், சம்ஸ்கிருதவித்தக்கரும், யாழ்ப்பாணப் பலகலைக்கழகத் தில் முதலாவது இந்தநாகரிகப் பேராசிரியராகவும், துறைத்தலைவராகவும், நுண்கலைத்துறையினதும் முதலாவது தலைவராகவும் விளங்கிய கலாந்தி கா. கௌலாசநாத ஞாகுக்கள் உளங்களிந்த நன்றிக்குரியர்.

இசை, நடனம் பற்றிக் கடந்த இரு தசாப்தங்களாக யான் எழுதியுள்ள கட்டுரைகள், நூல்கள் முதலியனவற்றிற்கு அவ்வப்போது பெரிய ஊக்கமும், ஆசரவும் அளித்தது

மட்டுமன்றிச் சில கட்டுரைகளைத் தமது தரம் மிக்க இசை, நடன சஞ்சிகையிலே பிரசரித்துக் கொள்ளித்தவரும், பிரபல முத்த இசை, நடனவித்தகரும், ஆய்வாளரும், சௌனை சங்கீத விதவத் சபையின் செயலரும், அச்சபை ஆண்டு தோறும் வெளி யிடும் The Journal of the Music Academy, Madras எனும் சஞ்சிகையின் பதிப் பாசிரியருமான திரு. ரி. எஸ், பார்த்தசாரதி மனமார்ந்த நன்றிக்குரியர்'

இக்கட்டுரைகள் எழுதுவதற்கு உறுதுணையாக இருந்த நூல்கள், கட்டுரைகள், முதலியனவற்றின் ஆசிரியர்கள் மனமுவந்த நன்றிக்குரியர். இத்தகைய முபற்சிக்கு எப்பொழுதும் ஊக்கமளித்துவரும் நடன ஆசிரியர்கள், மாணவர்கள், நடனப்பிரியர்கள் மனமார்ந்த நன்றிக்குரியர். மேலும் இந்நூலாகக்குறித்திற்கு ஊக்கமளித்துள்ள யாழிப் பாணப்பல்கலைக்கழக ஆசிரிய நண்பர்கள் மனமுவந்த நன்றிக்குரியர். இந்நாலினை எழுதிய போது தேவையான நூல்களையும், பிரசரங்களையும் அவ்வப்போது தந்துத விய யாழிப்பாணப் பல்கலைக்கழக நூலகத்தினரும், யாழிப்பாணம் மாநகரசபை நூலகத்தினரும் மனமார்ந்த நன்றிக்குரியர். இந்நாலின் முன் அட்டைப் படத் தினையும், தேசப்படத்தினையும், நன்கு வரைந்து உதவிய பேரன்புக்குரிய மாணவன் திரு. வே. மேருகிரீஸ்வரனும், அட்டைப்படத்திற்கான 'புளக்' கிணைச் செய்து தந்த 'அருண் புளக் தயாரிப்பாளர்களும், இதனைக் குறுகிய காலத்தில் நன்கு அச்சிட்டுத் தந்த ஏழாலை மஹாத்மா அச்சகத்தினரும் குறிப்பாக அதன் உரிமையாளர் திரு. ந. தெய்வேந்திரனும் மனமுவந்த நன்றிக்குரியர். மேலும், இந்நூலாகிக்குறித்திற்கு ஏதோ வகையில் உதவிய அனைவரும் மனமார்ந்த நன்றிக்குரியர்.

காய்தல் உவத்தலகற்றி ஒரு பொருட்கண்
ஆய்வூலைவுடையார்க் கண்ணதே.

பேராசிரியர்
வி. சிவசாமி

சம்ஸ்கிருதத்துறை,
யாழிப்பாணப்பல்கலைக்கழகம்,
திருநெல்வேலி,
கிளங்கை,
16. 04. 1998.



பொருளாடக்கம்

பங்கங்கள்

ஆசியுரை	v
நாலாசிரியரின் முன்னுரை	vi
இயல் 01 தென்னாசிய சாஸ்திரீய நடனங்கள்	01
இயல் 02 பரதம்	05
இயல் 03 கதக்களி	55
இயல் 04 மோஹினி ஆட்டம்	71
இயல் 05 அச்சிப்புழி	74
இயல் 06 பாகவதமேளம்	82
இயல் 07 யகஷகானம்	85
இயல் 08 ஒடிச் நடனம்	89
இயல் 09 செஞ்சகல சென நடனம்	94
இயல் 10 கதக்	99
இயல் 11 மணிப்புரி நடனம்	107
இயல் 12 கண்டிய நடனம்	115
உரைத்துணை	122
சுருக்கங்கள்	132
சொல்லடைவு	133
பிழை திருத்தம்	139
முன் அட்டைப்பட விபரங்கள்	140
தென்னாசியாவும் சாஸ்திரீய நடனங்களும்	

இயல் ஓவ்யு தென்னாசிய சாஸ்திரீய நடனங்கள் :- பொது அமிகங்கள்

அசியாவின் தென்பகுதியிலுள்ள தற்கால இந்தியக் குடியரசு, பாக்கிஸ்தான், வங்காளதேசம், நேபாளம், பூட்டான், இலங்கை, மாலைதீவுகள் ஆகியவையே தென்னாசிய நாடுகளாகும். கடைசியாகக் குறிப்பிட்டுள்ள இரண்டினையும் விட, ஏனையவை சமீப காலம் வரை பாரததேசம் அல்லது இந்தியா என அழைக்கப்பட்டு வந்தமை குறிப்பிடற் பால்து. மேலும் பின்னைய இரண்டும் இந்திய நாகரிகச் செல்வாக்கிற்கு உட்பட்டவை. எனினும் சமகால அரசியல் நிலைக்கேற்பத் தென் அசியா என்ற பதம் இங்கு பயன் படுத்தப்படுகிறது. மேலும் சமகாலத்திலே இந்நாடுகளுக்கிடையிலான பரஸ்பர ஒத்து மைப்புச் சங்கம் “சார்க்” (தென்னாசிய நாடுகளின் பிராந்திய கூட்டுறவுச் சங்கம்) பிரபல்யமாக விளங்குவதும் குறிப்பிடற்பால்து. மேலும் உலகிலே குறிப்பிட்ட பல கலைக் கழகங்களிலும், வேறு சில நிறுவனங்களிலும் மேற்குறிப்பிட்ட நாடுகள் தென்னாசிய நாடுகள் என்று அழைக்கப்படுகின்றன. சில பல்கலைக் கழகங்களிலே “தென்னாசிய வியல் துறை” கூட உள்ளது. “தென்னாசியவியல்” என்ற பெயரிலே சில நாடுகளிலே சஞ்சிகைகளும் வெளிவருகின்றன. எனவே, தென்னாசியா என்ற பதம் இங்கு சமகால அறிவியல், அரசியல் நோக்கிலே பயன்படுத்தப்படுகின்றது.

புராதன காலத்தொட்டு மனிதநாகரிகம் தொடர்ந்து வளர்ந்து வந்த பிராந்தியங்களிலிதுவுமொன்றாகும். குறிப்பாக சிந்து சம வெளி நாகரிக காலம் தொட்டாவது (சுமார் கி. மு. 2500 அளவில்) சிறந்த நாகரிக வளர்ச்சி இங்கு ஏற்பட்டுள்ளது. நாகரிகம் வளர்ச்சியடைய அரசியல், நிருவாகம், சட்டம், சமூகம், பொருளாதாரம், கலைகள் முதலியனவும் குறிப்பிடத்தக்க வளர்ச்சி கண்டன. கலைகளிலே கட்டிடக்கலை, சிறப்ம், ஓவியம் முதலிய குழுமமைக் கலைகளும் (Plastic arts), இசை, நடனம், நாடகம் முதலிய ஆவைக்காற்றுக் கலைகளும் (performing arts) குறிப்பிடற்பாலன.

ஆதிமனிதர் மத்தியிலே கலைகள் எளி கையாக இருந்திருப்பினும், பெரும்பாலும் செம்மையற்றுக் காணப்பட்டன. நாகரிகம் வளர கலைகளும் செம்மைப்படுத்தப்பட்டன. பாமர மக்கள் மத்தியிலுள்ள பல்வேறு கலைகள் அம்மக்களின் கலையுணர்வுகளைப் பிரதி பலிப்பனவாக நிலவி வந்துள்ளன. கலைகளைக் காலப் போக்கிலே சீராக்கிச் செம்மைப்படுத்திப் பேணவும், வளர்க்கவும் வேண்டிய தேவை ஏற்பட்டது. எனவே அவ்வப்பிராந்தியங்களிலே நிலவி ய கலைமரபுகளைத் தொகுத்துச் செம்மைப்படுத்தும் போக்கு ஏற்பட்டது. அவ்வவற்றிற்கான விதிகளையும், அமைப்பையும் கூறும் சாஸ்திர நாடுகளும் எழுதப்படலாயின. “இலக்கியம் கண்டதற்கே இலக்கணம்” எனும் கருத்திற்கேற்ப பலதாறு ஆண்டுகளாக அவ்வப்பகுதிகளிலே நிலவிவந்துள்ள கலைகளுக்கு சாஸ்திரீய ரத்தியலான அங்கீராம் அளிக்கப்பட்டது. இவ்வாறே கலைகள் சாஸ்திரீய கலைகளாக மலர்ச்சியடைந்தன எனலாம். ஒரு குறிப்பிட்ட அறிவியலுக்கான விதிகளையும், அவற்றைப் பேணிப் பாதுகாப்பதற்கான (சாஸ்திரத்தொராசனாத் சாஸ்திரம்) தன்மையுள்ளதே சாஸ்திரம். கருங்கக்கூறின் நன்கு வருக்கப்பட்டுள்ள அறிவியலே சாஸ்திரமெனலாம்.

இக் கலைகளில் இங்கு நடனம் பற்றிச் சிறிது குறிப்பிட வேண்டியுள்ளது. மனிதன் உருவாக்கிய கலைகளில் மிகப்பழமை வாய்ந்த கலைகளில் இதுவும் ஒன்றாகும். இதுவே மிகப் பழைய கலையென ஒரு சாரார் கருதுவர். இது ஒரு கூட்டுக் கலையாகும். பாடல் இசை, வாத்தியம் (தாளம்), ஆடல், நடிப்பு, ஒப்பனை எனப் கலைகளை உள்ளடக்கிய கூட்டுக்கலையாக நடனம் தென்னாசியாவில் வளர்ந்துள்ளது. தென்னாசியாவின் வெவ்வேறுபட்ட பகுதிகளிலும் பல வேறுபட்ட கலைகள் இன்றும் தொடர்ந்துநிலவுகின்றன. இவற்றிலே காலப்போக்கிலே செம்மைப்படுத்தப்பட்ட சாஸ்திரீய நடனங்களாக அவ்வப்பகுதிகளுக்குச் சிறப்பானவையாக இந்தியக் குடியரசிலே தமிழ் நாட்டிற்குரிய பாத நாட-

டியம், கேரள மாநிலத்திற்குரிய கதக்களி
(எனும் நடன-நாடகம்), வட இந்தியாவின்
நடுப்பகுதி, மேற்குப் பகுதிகளுக்குரிய கதக்,
ஒரிசாவிற்குரிய ஓட்சி, வட இந்தியாவின்
கிழக்குப் பகுதியிலுள்ள மணிப்புரி நடனம்,
இலங்கையிலே கண்டிய நடனம் முதலியன
நன்கு குறிப்பிடற்பாலன். இவற்றைவிட,
கேரளத்திலே நிலவும் மோஹினியாட்டம்,
ஆந்திராவிலே குச்சப்புடி, கர்நாடகத்திலே
யகூகானம், செரக்கெல்லாவிலே சென முத
வியனவும் குறிப்பிடற்பாலன். இந்தனங்கள்
அனைத்தும் அவ்வளவிடங்களிலே நிலவிவந்த
கிராமிய நடனங்களின் செம்மைப்படுத்தப்
பட்ட கலைவடிவங்கள் எனப் பொதுவாகக்
கொள்ளப்படும். இந்தனங்கள் அனைத்
திற்கும் பொதுவான அமிசங்களும். அவ்வ
வற்றிற்குரிய தனிச்சிறப்பு அமிசங்களும்
உள்ளன.

பொதுவான அமிசங்களிலே சாஸ்திரம்,
சமயத் தொடர்புகள் முதலியன கவனித்தற்
பாலன். இச்சாஸ்திரீய நடனங்கள் அனைத்
திற்கும் பொதுவாக நாட்டிய சாஸ்திரமே முத
ஞாலாகக் கொள்ளப்படுகிறது. இது பரத
முனிவரால் கி. பி. 2ம் நாற்றாண்டாவிலே
எழுதப்பட்டிருக்கலாம் அல்லது தொகுக்கப்
பட்டிருக்கலாம், எனக் கருதப்படுகின்றது.
இங்கு நாட்டியம் எனில் நாடகத்தினையே
குறிக்கிறது. அக்கால நாடகங்களிலே நடிப்பு,
பாடல், வசனம், அரங்கு, ரசம், நடனம்,
இசை, அழியல் அமிசங்கள் எனப் பலவும்
இடம்பெற்றிருந்தமை கவனித்தற்பாலது.
மேலும், இந்நாலின் உள்ளடக்கத்தினை
நோக்கும்போது இதற்கு முற்பட்ட நாடக
வியல் மரபுகளை மட்டுமல்ல இது எழுந்த
கால மரபுகளையும் உள்ளடக்கியிருப்பது
தெளிவாகும். இதனைத் தொடர்ந்து எழுந்த
நடன சாஸ்திர நூல்களில் நந்திகேஸ்வர
ரின் அபிந்யதரப்பணம் (கி. பி. 10ம் நூற்
நாண்டாவில்) நன்கு குறிப்பிடற்பாலது.
இதைவிட தன்னுஞ்சனின் தசருபம், சார்ங்க
தேவரின் சுங்கதெரத்னாகரம் நடன அத்தி
யாயம் (7வது அத்தியாயம்) முதலிய பல
நூல்கள் உள்ளன. இவை அனைத்தும்
அக்காலத் தென்னாசியாவின் பொது மொழி
யாகவும், சாஸ்திரீய மொழியாகவும் விளங்
கிய சமஸ்திருத மொழியிலேயே எழுதப்பட்ட

உள்ளன. இவற்றுக்கான பல உரைகளும்
இம்மொழியில் உள்ளன. பிராந்திய மொழி
களிலே தமிழில் மட்டுமே நடனம்பற்றிய
பழை நூல்கள் இருந்தமைப்பற்றிய அறியப்
படுகிறது. ஆனால் அவற்றுடைய துரத்திரங்க
வசமாக இன்று கிடைத்தில். ஆனால்
பிற்காலத் திலே அவ்வப்பிராந்திய மொழி
களிலே நடனம்பற்றிய நூல்கள் ஒரளவு
எழுதப்பட்டன. இவைபற்றிச் சிறிதளவு
அவ்வந் நடனம்பற்றிய கட்டுரைகளிலே
கட்டிக்காட்டப்பட்டுள்ளது.

நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் உதவேச
மூன்றா தாண்டவமும், மென்மையான வாச
யமும் இந்தனங்களில் வெவ்வேறு அளவு
களில் இடம்பெற்றுள்ளன. இந்தனங்களிலே
முக்கியமாக இடம்பெறும் ஆங்கிக, வாசிக,
ஆஹார்ய, சாத்விக அபிந்யங்கள் எனும்
நால்வகை அபிந்யங்களும் பொதுவானவை.
இவற்றின் முக்கியத்துவம் எல்லா நடனங்க
ளிலும் பொருத்தமான அளவுக்கு இடம்பெற
வேண்டும் என்று தான் கூறப்பட்டுள்ளது.
எனினும் சில நடனங்களில் சில அபிந்யங்கள்
அழுத் தியும் கூறப்பட்டுள்ளன. இவை
போலவே பல்வேறு உடலசைவுகள் குறிப்
பாக சிரோ (தலை) பேதங்கள் (வகைகள்),
திருஷ்டி (கண்) பேதங்கள், கீர்வா (கழுத்து)
பேதங்கள், ஹஸ்தம் (கை) பேதங்கள்,
காலசைவுகள், நிலைகள் (Poses) முதலியனவற்றிலும்
சாஸ்திரீய நடனங்களுக்கிடையில் ஒற்றுமை, வேற்றுமைகள் காணப்
படுகின்றன. இவற்றிற்கான சாஸ்திரம் ஒன்றேயானிலும், அவ்வப் பிராந்தியத்திற்குரிய
தனித்தன்மைகளும், ஆசான்களின் மதிருட்பம், தனிதிறம் (Originality), அனுபவம் ஆகிய
னவற்றைப் பிரதிபலிக்கும் அமிசங்களும்
இவற்றிலே காணப்படும்.

இக் கலைகளிலே “ரஸானுபாவம்”
(ரசத்தினை அனுபவித்தல்), அல்லது
“ரஸாஸ்வாதம்” (ரசத்தினைச் சுவைத்தல்)
ஒரு பிரதான இலக்ககாகும். இச் சாஸ்திரீய
நடனங்கள் பல வேறு காலப்பகுதிகளிலே
பல்வேறு பிராந்தியங்களிலே தோன்றியவை
யாயினும் அவை பலவற்றின் சிறப்பான
காலங்கள், மறுமலர்ச்சியடைந்துள்ள காலங்கள் குறித்தும் சில ஒற்றுமைகள் இருப்பதை

அவதானிக்கலாம். எடுத்துக்காட்டாக இங்கைய பரதநாட்டியம், கதக்களியின் அமைப்பு முறைகள் கி.பி. 17ம், 18ம், 19ம் நூற்றாண்டுகால முற்பகுதியிலே பெரும்பாலும் உருவாக்கப்பட்டுள்ளமையினைக் குறிப்பிடலாம். இதுபோலவே ஆங்கிலேயர் ஆடசியின் பிற கட்டத்திலே குறிப்பாக இந்த நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலே இந்நடனங்கள் புத்துயிரும், புதுமெருகும் பெற்று விளங்கத் தொடங்கியமையினைக் குறிப்பிடலாம். எடுத்துக்காட்டுகளாக இந்த நூற்றாண்டின் முற்பகுதிகளிலே இ. கிருஷ்ணஜீபர், மீமதி ருக்மிணிதேவி முதலியோரின் அயராத முயற்சிகளினால் பரதநாட்டியமும். பிரபலமலையாளக் கவிஞரும் அறிஞருமான வள்ளத்தோளின் விடாமுயற்சியினாலே கதக்களியும், உலகப்புகழ் பெற்ற வங்கக்கவிஞர் ரவிந்திரநாத் தாகூரின் முயற்சியினால் மனிப்புரியும், புதுமெருகும், போலிவும் பெற்று விளங்கத் தொடங்கியமையினை அவதானிக்கலாம். இத்தகைய போக்குகளை மற்றைய நடனங்களிலும் ஒரளவாவது காணலாம்.

இந்நடனைக் கலைகள் மரபுவழிக் கலைகளாகவே விளங்குகின்றன. இவை நிலைம் பிராந்திய மக்களின் உள்ளங்களைத் தொடும் கலைவடிவங்களாகவும் மிளிர்சன். இவற்றிற் குரிய மரபுகளின் அடிப்படையிலே புதிய கருத்துக்களும், மாற்றங்களும் இடம்பெறும். குறிப்பிட்ட வரையறையை மீறினால் குறிப்பிட்ட கலையின் பாரம்பரியமான தனித்துவம் பாதிக்கப்படும்.

மேலும் இக்கலைகளை நன்கு புரிந்து, ரசிப்பவருக்குக் குறிப்பிட்ட கலை பற்றிய நூனம் ஒரளவாவது; அவசியமாகும். கலை குணிடத்து இருக்க வேண்டிய கலையறிவும். உணர்வும் ரசிகளிடத்தும் இருக்க வேண்டியது அவசியமாகும். இக்கருத்தினை ரசிகளைக் குறிக்கும் “ஸஹிருதய” (அதே இதயம் உள்ளவன் அதாவது கலைகுணிடத்துள்ள கலை உள்ளம் கொண்டவன் ரசிகன்) எனும் பதம் சுட்டிக் காட்டுகின்றது. எனவே சாஸ்திரீய நடனமொன்றினை உண்மையாக ரசிப்பதற்கு அந்நடன அறிவும் அவசியமாகும்.

நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் வோகதார்மி (இயற்கையாக அல்லது இயல்பாக உள்ள வற்றை அப்படியே ஆடியோ, அபிநயத் தோடோ காட்டுதல்), நாட்டியதார்மி (குறிப்பிட்டவற்றை மெருகு ஊட்டி ஆடுதல், அபிநயித்தல் முதலியன) ஆகிய இரண்டு தரமிகளும் சாஸ்திரீய நடனங்களிலே நன்கு இடம்பெறுவன.

இக்கலைகள் பெரும்பாலும் குறிப்பிட்ட சமூகப்பிரிவினராலே சிறப்பாக கற்கப்பட்டு, ஆடப்பட்டு வந்தன. ஆனால் இன்று இந்த நிலை மாறி மற்றைய சமூகத்தவர்களும் இவற்றைத் தமது முதுசொத்தாகக் கருதி கற்பதையும் காணலாம். எடுத்துக்காட்டாக முன்னர் பெரும்பாலும் தேவதாசிகளே கற்று ஆடிய பரதநாட்டியத்தினை இன்று பலவேறு சமூகப் பிரிவினரும் கற்று வருவதைக்காணலாம்.

இவை பொதுவாக மரபுவழிக்கலை களாக, குரு - சிஷ்யபாரம்பரிய முறையிலே நின்டகாலமாகப் பயிலப்பட்டு வந்தன. ஆனால் இன்று நிறுவனரீதியாகவும் நன்கு பயிலப்பட்டு வருகின்றன. ஒரு சாஸ்திரீய நடனத்தை மட்டுமன்றி, ஏனையவற்றிலே சிலவற்றையோ, பலவற்றையோ புகட்டும் நிறுவனங்களும் உள்ளன.

இந்த நடனங்கள் பொதுவாகச் சமயச் சார்புடையவை. இவற்றின் அமைப்புமுறை, நிகழ்ச்சி நிரல் முதலியனவற்றிலே சமயத் தொடர்புகள் குறிப்பாக சைவ, வைஷ்ணவத் தொடர்புகளைக் காணலாம். சிவனே ஆடற்கரசனாக, நடராஜனாக விளங்குவதைக் காணலாம். அதேவேளை திருமாலும் நடனப்பிரியனாகவும், நடனக் காரணாகவும் விளங்குவதை அவதானிக்கலாம். வரலாற்றுரீதியிலே நோக்கும்போது சிவனுக்கும் நடனத்திற்குமுரிய தொடர்புகள், தொண்மையும், மிக்க வளமும் கொண்டவை. சில நடனங்கள் தொடக்கத்திலே சௌவசமயச் சார்புடையனவாகத் தொடங்கிய பின்வைஷ்ணவ சமயச் சாயலைக் கூடுதலாகப் பெற்றுள்ளமையும் அவதானத்திற்குரியது.

இந் நடனங்களிலிடம் பெறும் பல்வேறு பட்ட சாஹி தியங்கள் - கீர்த்தனை / கீர்த்தம், வர்ஷம், பதம். அஷ்டாதி, தில் சானா முதலியன் சம்ஸ்கிருதத்திலும், தென் சாசியாவிலுள்ள பிராந்திய மொழிகளிலும் உள்ளன. இவை கூறும் பொருள் பெரும்பாலும் சமயம் குறிப்பாக, சைவம், வைஷ்ணவம் பற்றியவையே. இவை குறிப்பிட்ட மரபுகளிலே நன்கு விடுவில்லை. இவற்றைச் சமயச் சாயலிலிருந்து முற்றாகப் பிரித்தல் மிகக் கஷ்டமாகும். சமகாலத்தில் ஒரு சாரார் சமயத் தொடர்பை முற்றாக நீக்க முயற்சிகளின்றனர்.

இந் நடனங்கள் அரசு சபைகளிலும், வேறுடன்களிலும் ஆடப்பட்டு வந்தாலும் பெரும்பாலும் கோவில்களில்லதான் பேணப்பட்டு வளர்ந்து வந்துள்ளன. கோவிலில் இடம்பெறும் நித்திய, நெயித்திய கிரியை களில் நடனம் இன்றியமையாத இடம் ஒன்றினைப் பெற்று வந்துள்ளது என்று குறிப்பிடற்பாலது. தெய்வங்களே நடனக் கலை வல்லுநராகவும், பிரியராகவும் விளங்குவது பற்றி ஏற்கனவே குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

நடன அமைப்பு முறைகளிலும் சமயத் தின் முக்கியத்துவம் வெளியிட மலை. பொதுவாக இந் நடனங்கள் கடவுள் வணக்கத்துடன் தொடங்கி வாழ்த்துடன் முடிவடையும். ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு இவற்றில் இடம் பெறும் பொருளும் பெரும்பாலும் சமயக் கார்புடையதாக இருக்கும்.

இவற்றிற்கான பொறுள் பெரும்பாலும் மஹாபாரதம், ராமாயணம், புராணங்கள், பழைய கதைகள், இவை தசிர்ந்த இலக்கியம் கூறும் கதைகள் முதலியவற்றிலிருந்து தெரிவு செய்யப்பட்டனவாயிருக்கும். சமகாலத்திலே சிலர் சமகால உலகியல் நிகழ்வுகளையும் சேர்த்துள்ளனர்.

இவற்றின் நோக்கங்களாக அறம், பொருள், இனபம், வீடு என்பனவே சாஸ்திர நூல்களிலே கூறப்பட்டுள்ளன. மக்களை நல்வழிப்படுத்தி அவர்களுக்கு இம்மையிலும் மறுமையிலும் நன்மையடையச் செய்வதே இவற்றின் நோக்கமாகின்றது. இவற்றின் அழியில் அமிசங்களும், சுவையும் குறிப்பி

தற்பாலன். அழியில் நோக்கிலே ஏற்கனவே குறிப்பிடப்பட்டுள்ள ரஸாநுபவம் அல்லது ரஸாஸ்வாதம் முக்கியமான இலக்காகும்.

சமகாலத்தில் இக்கலைகளிற் பல தோன்றி வளர்ந்த குறிப்பிட்ட இடங்களில் மட்டுமல்ல குறிப்பிட்ட நாட்டின் பிறபகுதி களிலும் உலகின் பல்வேறு நாடுகளிலும் நிறுவனங்கள் அமைக்கப்பட்டுப் பல்வேறு அளவுகளிலே கற்கப்பட்டு வருவதையும், கலைநிகழ்ச்சிகள் நிகழ்த்தப்படுவதையும் குறிப்பிடலாம். மேலும் இக்கலைகள் தோன்றி வளர்ந்த இடத்திலுள்ள கலைஞர்கள் தனியாகவும், குழுக்களாகவும் வெளிநாடுகளிலே தத்தம் கலைத்திறனைக் காட்டி வருதலும் நோக்கற்பாலது. வெளிநாட்டுக் கலைஞர்களில் சிலர் இவற்றிலே விருப்பம் கொண்டு சற்பதையும் குறிப்பிடலாம்.

எனவே பொதுவாக நோக்கும் போது இந்நடனங்களிலே ஒற்றுமை, வேற்றுமைகள் நிலவி வருவது கணக்கு. எனிலும் ஊடியையாக ஒருவகையான ஒருமைப்பாடு நிலவி வருவதும் கவனித்தற்பாலது, சாஸ்திரீயக் கலைகளை அவற்றின் இன்றியமையாத அடிப்படையினை அவதானிக்காமல் செம்மையாக்கம் அல்லது நவீனமையாக்கம் எனும் போர்வையிலே, சீரழித்தலும், திரித்துக்காட்டுதலும், மெளினப்படுத்தலும் தவிர்க்கப்பட வேண்டியவை. இக்கலைகளிலே காலத்திற் கேற்றதாகவும், இவற்றின் வரம்புகளுக்கு உட்பட்டதாகவும் மாற்றங்கள் செய்வதற்கு இவற்றின் சாஸ்திரம் எப்பொழுதும் இடமளிக்கின்றது. சாஸ்திரீயக் கலைகள் பற்றிக் கூறும் போது மரபு குறித்து ஜி. வேங்கடாசலம் எனும் கலாரசிகர் கூறியிருப்பன உற்று நோக்கற்பாலன். அதாவது, “குறிப்பிட்ட கலையிலே மரபே மிகப் புரட்சிகரமான விடயம் என்பது எனக்குத் தெரியும். இந்த மரபே கலைக்கு அதற்குரிய உயிர்த்தன்மை, பலம். அழகு ஆகியனவற்றை அளிக்கிறது. மரபில் வாத கலை வேரில்லாதமரம், ஒடுக்கிறபடுக்கையற்ற ஆறு போன்றதாகும். உண்மையான கலையெனில் மரபும், நுட்பமும் அடங்கியதாகும். தனிப்பட்டவர்களின் விரும்பும் வெறுப்பும் அல்ல” என்பதாகும். (Venkatachalam G Indian Dance, Bombay P. 112). இக் கூற்றுத்தென்னாசிய சாஸ்திரீயக் கலைகளுக்குப் பொருத்தமாகும்.

இயல் இரண்டு

பரதம்

பொது:

பரதம் என்ற சொல் பல பொருட்படி மாயினும், பொதுவாக இந்திய நாடகம், நடனம் முதலியலவற்றையும், சிறப்பாகத் தமிழகச் சாஸ்திரீய நடனத்தையும் குறிக்கும். ‘பரத’ எனும் சொல் சிறப்புப்பெயராக நாட்டிய சாஸ்திர ஆசிரியர், துஷ்யந் தன் சகுந்தலையின் மகனாகப் புராதன இந்தியாவை ஒரு குடைக்கீழ் ஆண்டு தன் பெயராலே இந்நாடு பாரதம் என அழைக்கப்படுத்துக்கூட காரணமாய் இருந்தவன் முதலி யோரைக் குறிக்கும். பொதுப் பெயராக இது நடிகன், ஆடுபவன், நாடகக்குழு, நாடகத்தைத் தொழிலாகக் கொண்டவன், ஒரு குறிப்பிட்ட ஜனக்குழு, புரோஹிதர், கக்கினி, ருத்திரன் (சிவன்), மிலேச்சன், வணிகன் முதலியோரைக் குறிக்கும்.¹ “பல பாத்திரங்களாக நடித்தும். இசை வாத்தியங்களை இசைத்தும் (நாடகத்திற்கான) பலவற்றை ஏற்படுத்தி நாடகத்தின் தலைவனாக நின்று நடத்துபவனைப் பரத(ன்)” என நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் (35. 8), நாட்டியம் என்ற சொல்லிற்கு இன்று பலர் நடனம் எனப்பொருள் கொள்வார். ஆனால் இச்சொல் நெடுங்காலமாக நாடகத்தினையும் கருதிற்று. இங்கு நாடகத்தினை ஆங்கிலத்தில் ‘திராமா’ எனுங் கருத்திற் கொள்ளுதல் தவறாகும். ஏனெனில் இந்திய நாடகத்தின் இயல்புகளும் தீநாச்கங்களும் ஆங்கில நாடகத்திலிருந்து வேறுபட்டனவே. இந்திய நாடகத்திலே நடிப்பு, பேச்சு முதலியன் மட்டுமன்றி இசை (வாய்ப்பாட்டிசை, வாத்திய இசை), நடனம் முதலியனும் இடப்பெற்று வந்தன. நாடகம் ஆடப்பட்டும் வந்தது. நாட்டியம் பற்றி இன்று கிடைத்துள்ள காலத்தால் முந்திய நூல் பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரமாகும். இந்நாளினை என்கு ஆய்வு செய்த ஆய்வாளர் பலர் இது நாடகம், நடனம் கற்போர், தயாரிப்பவர், பயன்படுத்தற்கான கைந்துள்ளாகத் தொகுக்கப்பட்டிருக்கலாம் எனக் கருதுகின்றனர். எனினும் தமிழகத்தின் சாஸ்திரீய நடனமாகிய பரதநாட்டியம் நாட்டிய சாஸ்திரத்தினை நன்று பின்பற்றுவதால் இப்பெயரால் அழைக்கப்படுகிறதெனக் கூறப்படுகிறது.

தான்டைக்கியிருப்பதால் இது பரதமென அழைக்கப்படுகிறது என ஒரு சாரார் கருதுவார்.

பன்னிரண்டு தான்டைக்களில் “கெளரீ தான்டைவத்தில் பாவத்தினிருந்து பகரமும், சந்தியா தான்டைவத்தில் ராதை திலிருத்து ரகரமும், ஆனந்த தான்டைவத்தில் தாளத்தில் இருந்து தகரமும், ‘ம்’ என்ற சக்தியும் சேர்த்துப் பரதம் என்ற பெயரி உண்டாயிற்று” எனப் பரத சேனா பதியம் எனும் நூலின் உரை கூறும்.² ஆனால் இந்நாளினதோ அல்லது உரையினதோ காலம்பற்றித் தெளிவாகக்கூற முடியாதுள்ளது. மேலும் இதே நூலிலே பாவ, ராக, தாளங்கள் திரிமுர்த்தியின் (பிரமா, விஷ்ணு, ருத்திரன் ஆகியோரின்) சொருபம் எனக் கூறப்பட்டுள்ளது.³ “பகரமே பிரமன்; மாயன் பணி என்ய ரகரமாகும். தகரமே சகன், மவ்வும் சக்தியின் கூறாகும்” என மகாபரதகுடாமணி கூறி உள்ளது.⁴ மேலும் பகாரம் பாவமாகும்; ரகாரம் ராகமாகும்; தகாரம் தாளமாகும்; மகாரம் சுருதியாகும். இவை நான்கும் கூடியது பரதமாகும். என மகாபரத சூடாமணி கூறும்.⁵

இந்திய நடனங்களிலும், பிற நாட்டு நடனங்களிலும் பாவ, ராக, தாளங்களை எண்பபடுவதால் இவ் விளக்கத்தினை ஒரு சாரார் ஏற்றிலார். அல்லது ஏற்கத்தயங்குகின்றனர். மேலும் ஏனைய இந்திய சாஸ்திரீய நடனங்களுக்கும் நாட்டிய சாஸ்திரமே முதலநூல் என்பதும் குறிப்பிடற்பாலது. பரத நாட்டியம் பற்றிச் சமீபகாலத்திலே மறைந்தநாட்டிய மேதை ஸ்ரீமதி குக்மிணி தேவி அம்மையார், “தென் இந்தியாவிலுள்ள நடனவடிவங்களில் ஒன்றே பரதநாட்டியம். இதன் மிகத் தூய்மையான பாணி தமிழ்மாவட்டங்களிலே நிலவுகின்றது. உண்மையில் பரத முனிவர் வகுத்துள்ள சாஸ்திர விதிகளின்படி அழைக்கப்பட்ட நடனம், நாட்டிய - நாடக வடிவங்கள் அனைத்தும்

பரத நாட்டியத்தில் அடங்குவனே¹⁶ எனக் கூறியுள்ளமை ஈண்டு கவனித்தற்குரியது. தமிழ் நாட்டிற்குரிய சதிர், கேரளத்திற்குரிய கதக்களி, ஆறி செரத்திற்குரிய குச்சுப்புடி, கர் நாடகத்திற்கு (மைசூருக்கு) உரிய யகஷகானம், ஒரிசாவுக்குரிய ஓடிசி, வட இந்தியாவின் மேற்கு, மத்திய பகுதிகளுக்குரிய கதக், மணிப் புரிக்குரிய மணிப்புரி முதலிய சாஸ்திரீய நடனங்களும், நாட்டிய நாடகங்களும் பரத நாட்டிய சாஸ்திரத்தினையே அடிப்படை நூலாகக் கொள்ளுவன. ஆகவே இவற்றைச் “சதிர் பாணியிலான பரதநாட்டியம், கதக் களி பாணியிலான பரதநாட்டியம், யகஷகான பாணியிலான பரதநாட்டியம், குச்சுப்புடி பாணியிலான பரதநாட்டியம், மணிப்புரி பாணியிலான பரத நாட்டியம் என அழைத்தல் பொருத்தமான தெனக் கலாநிதி பத்மா சுப்பிரமணியம் சூறிப்பிட்டுள்ளார்.⁷ மேலும் த. பாலசரஸ்வதியும், டாக்டர் வே. ராக வனும் “பரதர் தம் முதல்நூலிலே தனித் தனியேயுள்ளதும், காதலை விஷயமாகக் கொண்டதுமான பத்துப்பன்னிரண்டு உணர்ச்சிகள் பொலிவுகளுள்ள சாலூரித்தியத் துணுக்குகளைக் கொண்டு அழைக்கப் பெற்றதும், அவற்றை ஒன்றன்பின் ஒன்றாக ஒரே நடிகை ஆடிக் காட்டுவதுமான நாட்டிய வகையொன்றை வாஸ்யம் என்ற பெயரைக் கொடுத்து விரிவாய் இரண்டிடங்களில் வர்ணித்திருக்கிறார். அந்த வாஸ்ய வழியில் வந்ததே இன்று நாம் தென்னாட்டில் காப்பாற்றி வருவதும், சிறுங்கார பாவங்களைக் கொண்ட உருப்படிகளைப் பெண்மணி யொருத்தி நடித்துக் காட்டுவதுமான ஸதிர் பரத நாட்டியம் என்று சொல்லப்படும் ஆட்டம். இலக்கியமும் சரித்தரமும் தரும் சான்றுகள் மூலம் பார்த்தால், இந்த நடிகை ஆட்டம் நம்நாட்டில் மிகப் பண்டைக் காலங்களிலிருந்தே வந்துகொண்டிருப்பதையும் நாட்டின் ஓவ்வொரு பிராந்தியத்திலும், வாழ்க்கையிலும், வழிபாட்டிலும், மண்ணரிடமும். மக்களிடையேயும் இது வழங்கிவந்த தொடர் பையும், பரப்பையும் நாம் நன்குணரலாம்⁸ அன இந் நடனத்தின் தன்மை, வரலாறு, பற்றிக் கூறியிருப்பவை உற்று நோக்கற பாலன.

தமிழகச் சாஸ்திரீய நடனம் ‘சதிர்’ எனச்சில நூற்றாண்டுகளாக அழைக்கப்பட்டு வந்தது. சதிர் எனும் பதத்தைவிட ‘சின்மேளம்’, ‘தாசியாட்டம்’, ‘தேவதாசி நடனம்’ என வேறு பெயர்களாலுமிது அழைக்கப்பட்டு வந்தது. ‘சதிர்’ எனும்சொல் தமிழிலே பெருமை, அதிர்ஷ்டம். அழகு, நிலைமை, எல்லை, நாட்டியம். எனப் பல பொருட்படும்⁹: ஒர் அழகு மிக்க கலை (சதிர் - அழகு) என்ற கருத்திலும் இதனைக் கொள்ளுதல் தவறாக்குது. அவ்வாராயின் இதனைத் தமிழ்ச் சொல் எனக் கொள்ளலாம். மேலும்,

‘விதிவழி மறையவர் மிழலையுளிர் நடம் சதிவழி வருவதோர் சதிரே சதிவழி வருவதோர் சதிருடையீருமை அதிகுணர் புகழ்வதும் அழகே’ என திரு

ஞானசம்பந்த சுவாமிகளின் தேவாரத்திலே வரும் இச்சொல் நன்கு கவனித்தற்குரியது. இதிலே ‘சதிர்’ எனும் சொல்லும், நடனத்திலே வரும் ஜதி (இங்கு சதி) யும் வந்துள்ளனமை நன்கு ஆராய்தற்குரியன.

ஆனால் சதிர் எனும் சொல்லிவைத் தமிழ்ச் சொல் எனப் பலர் கருதிலர். உர்து மொழியிலுள்ள ‘சதிர்’ எனும் சொல் நாட்டியம் எனும் பொருளில் வரும். சதிர் எனும் பதம் மராத்தியத் தொடர்பாலே தமிழகத்திற்கு வந்த சொல்லென ஒருசாரார் கருதுவர். கலாநிதி சுனில் கோத்தாரி மராத்திய மொழியில் சதிர் எனில் ‘அறிமுகஞ் செய்தல்’, ‘வழங்குதல்’ எனப் பொருள்படும் என்பர். அதாவது அரசவையில் நாட்டியக் கலைஞரை அறிமுகஞ் செய்தலில் இருந்து இச்சொல் வழக்கிலேற்பட்டிருக்கலாம் என அவர் கருதுகிறார்.¹⁰ இப் பாணியிலான நடனம் மராத்தியரின் தலைநகராகிய சதராவில் ஆடப்பட்டதினால் இப்பெயர் பெற்றிருக்கலாம் எனக் கலாநிதி பத்மா சுப்பிரமணியம் கூறியுள்ளார்,¹⁰ குச்சுப்புடி, மணிப்புரி நடனங்களைப் போல இதுவும் இடப் பெயரால் அழைக்கப்பட்டிருக்கலாம் என்பர். ஆனால், இது வடக்கேயிருந்து தெற்கே பரவிய கலை என்பதற்குத் தக்க சான்றுகள் இல்லை. மேலுமவர், இச்சொல் சதிரசிகா

அல்லது சதிர்ஸய (போல இருத்தல், காட்சி) போன்ற வடசொற்களிலிருந்து வந்திருக்கலாம் எனவும் கருதுகிறார். 11 ஹிந்தி, உர்து மராத்தி, வங்காளி முதலிய வட இந்திய மொழிகளில் இது மிகப் பெரிய நீதிமன்றத் தினைக் குறிக்கும் எனக் கருதப்படுகின்றது. ‘சதுரு’ எனும் பதம் தெலுங்கு மொழியில் ‘சபை, திருமணம் போன்ற வைபங்களில் இடம் பெறும் நடனம்’ முதலியவற்றைக் குறிக்கும். இச்சொல் (தெலுங்கர் ஆகிய) நாயக்கர் ஆட்சிக்காலத்தில் மருவி இவ்வாறு சதிர் என வழக்கிலேற்பட்டிருக்கலாமென்த் திரு. ரி. எஸ். பார்த்தசாரதி கருதுகிறார். 12 சிறந்த தெலுங்குப் பதங்களை இயற்றிய ஷேத்திரஜ்ஞர் எனும் கவைஞர் ‘வெதுக்தோ’ எனத் தொடங்கும் பதத்திலே ‘சதுரு’ எனும் உசால்லினைச் சபை அல்லது திருமலைநாயக்கனின் சபையினைக் குறிப்பதற்குப் பயன் படுத்தியுள்ளார் எனவும் அவர் கருதுகிறார்¹³ இச்சொல் எம்மொழியில் இருந்து வந்தாலும், இது தமிழகத்தின் சாஸ்திரீய நடனத் தினைச் சில நூற்றாண்டுகளாகக் குறித்து வந்துள்ளது. இந்நடனம் கோவில்களில் மட்டுமேன்றி அரசு சபைகளிலும் நன்கு இடம் பெற்று வந்துள்ளமை குறிப்பிடற்பாலது.

இந்த நூற்றாண்டின் முப்பதுகளிலேற் பட்ட பரதக்கலை மறுமலர்ச்சிக்கு வழி கோவிய திரு. இ. கிருஷ்ண ஜயர், ஸ்ரீமதி ராக்யினிதேவி அருண்டேல் முதலியோரே இதனைப் பரதநாட்டியம் என அழைத்தனர் எனக் கூறப்படுறது. எனவே, கடந்த சமார் 70 ஆண்டுகளாகத்தான் தமிழ் நடனம் இவ்வாறு பரதநாட்டியம் என அழைக்கப்படுகிறதெனக் கூறப்படுகிறது. ஆனால் கர்நாடக இசையின் பிதாமகரெனப் போற்றப்படும்பூர்த்தரதாசிரியன் ‘அதிதனோதாங்க’ எனத் தொடங்கும் ஆரபிராகக் கண்ணடக்கீர்த்தனையிலே ஹனர்வசி, ரம்பர் முதலிய அழிய தேவருகை நர்த்தகீகள் பாலகிருஷ்ணன் காளியன் எனும் பாம்பின் தலை மீது ஆடிய வெற்றியைக் குறித்துப் பரதநாட்டியம் ஆடினர் எனக் கூறப்படுவதாகச் சமகால பிரபல பரதக் கலைஞரான ஸ்ரீமதி சுதாராணி ரகுபதி குறிப்பிட்டுள்ளார்.¹⁴ ஆனால் இங்கு இப்பதம் மேற்குறிப்பிட்ட தேவலோக நடனமாதர் ஆடிய

நடனங்களைப் பண்ணமயிலே குறிப்பிடுவதால் தமிழகப் பரதநாட்டியம் இங்கு குறிப்பிடப்பட்டிருக்க முடியாதெனப் பிரபல இசை நடன ஆய்வாளரும், சென்னை சங்கதீ வித்வத் சபையின் சஞ்சிகை ஆசிரியருமான திரு. ரி. எஸ். பார்த்தசாரதி கருதுகிறார்.¹⁵ எவ்வாறாயினும் சமார் 400 வருடங்களுக்கு முன்பே இப்பெயர் (பரதநாட்டியம்) வழக்கிலிருந்ததம் தெளிவு. மேலும் கி. பி. 17ம் நூற்றாண்டிலே தமிழகத்திலே வாழ்ந்த குமரகுருபர சுவாமிகள் சகலகலாவல்லி மாலையில் தமக்குப் “பண்ணும் பரதமும் தீஞ்சொற் பனுவலும்” தருமாறு சரல்வதியைப் பரிந்து கேட்கிறார். மேலும் கி. பி. 16ம் நூற்றாண்டிலே வாழ்ந்த நிரம் பவழகிய தேசிகர் தமது திருப்பரங்கிரிய புராணம் எனும் நூலிலே “பரத நாடகம் ஆடும் ஓர் பொம்மை” எனக் குறிப்பிடுகிறார். இங்கு நாடகம் எனும் பதம் நடனம் எனும் பொருளிலே வந்துள்ளது. இவருக்கு சில நூற்றாண்டுகளின்முன் சோழநாட்டில் ஆட்சி செய்த கோப்பெருஞ் சிங்கன் (கி. பி. 13ம் நூற்றாண்டு) சிதம்பரம் கோவிலிலுள்ள கிழக்கு, மேற்குக் கோபுரங்களிலுள்ள 108 கரணச் சிறபங்களையும் அமைப்பித்தான் என அறியப்படுகின்றது. பரதக்கலையில் மிகக் கடுபாடுள்ளவனாக ‘பரதவ(ம)லவன்’, பரதார்ணவகரணதூரீன் முதலிய விருதுப் பெயர்களைத் தரித்தான். 16

மேலும் தமிழிலுள்ள பரதசேஷாபதியம் எனும் நூலின் உரையிலே ஆங்கிகம், வாசிகம், ஆஹாரயம், சாத்விகம் ஆகியவற்றைக் கொண்டதே பரத நாட்டியம் எனக் கூறப்பட்டிருப்பது நன்கு உற்று நோக்கற்பாலது.¹⁷ இந்நூலின் காலமோ, உரையின் காலமோ நன்கு தெளிவில்லை. எனினும் பரதரின்நாட்டிய சாஸ்திரம், நந்திகேசவரரின் அபிந்யதாப்பணம் முதலியவடமொழியிலுள்ள பரதசாஸ்திர நால்கள் பரதம்பற்றிக் கூறியுள்ள கருத்துக்களையே மேற்குறிப்பிட்ட உரையும் கூறியிருப்பது ஒப்பிடற்பாலதாகும்.

மேலும் பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத் தினை இந்நடனம் முதல் நாலாகக் கொண்டிருப்பதாலும் இப்பெயரால் அழைக்கப்படுகிறதெனக் கூறப்படுகிறது. எனவே பரத

நாட்டியம் எனும் பதம் பல நூற்றாண்டுகளாகத் தமிழகத்திலே நிலவி வந்த பதமேயாகும்.

எனவே இன்னோரென்ன காரணங்களினாலேதான் இதற்கு இந் நூற்றாண்டிலே புத்துயிர் அளித்து. இதனை உலகக் கலையரங்கிலே மிளிரச் செய்த இ. கிருஷ்ண ஜயர், மூர்மதி ருக்மிணிதேவி அருண்டேல் போன்றோர் இதனை இவ்வாறு பரதநாட்டியமென) அழைத்து வெற்றி கண்டனர்.

ஈசுங்கள் :

இந்தியக் கலைகளின் முடிவான நோக்கம் 'ரஸாநுபவம்' (ரசத்தினை அருபவித்தல்) அல்லது 'ரஸாஸ்வாதம்' (ரசத் தினை சுகவைத்தல்) எனக் கூறப்படும். இலக்ஷ்மியம். நூண்கலைகளில் இது மிக நெடுங்காலமாக வலியுறுத்தப்பட்டு வந்துள்ளது. விபாவங்கள், அருபாவங்கள், சாத்விக பாவங்கள், வியபிசாரி பாவங்களின் தக்க செயற்பாட்டினால் ரசம் உண்டாகும். (விபாவ அருபாவ வ்யபிசாரிலை யோகாத்ரஸாஸ்திரம் கூறும் (ந. சா. 6), இந்தாவின் படி சிருங்காரம், ஹாஸ்யம், கருணை, ரெளத்திரம், வீரம், பயணகம், பீப்தலம், அற்புதம் ஆகிய எண்வகை ரசங்களுக்கும் முறையே ரதி, ஹாஸம், சோகம், குரோதம், உற்சாகம், பயம், ஜாதுபஸா (வெறுப்பு), விஸ்மயம் (அதிசயம்) முதலிய ஸ்தாயிபாவங்கள் உள்ளன. ஒன்பதாவதான சாந்தரசம் பிற்காலத்திலேதான் ஒன்பதாவதாகச் சேர்க்கப்பட்டது. இதற்கு சம எனும் ஸ்தாயிபாவம் உள்ளது. சாந்தம் நிலவும் போது ஏனைய ரசங்கள் ஏற்பட எனும் காரணத்தால் இது நீண்டகாலமாகச் சேர்க்கப்படவில்லை எனக் கருதப்படுகின்றது. மேலும் பிற்காலத்திலே பக்தியும் ஒரு ரசமாகக் கருதப்பட்டது. பரதர் ரசங்கள் எட்டெனக் கூறியிருப்பினும் பொதுவாக ஒன்பது ரசங்களே (நவராஸங்களே) கூறப்படுகின்றன. ஒரு பொருளைக் காணும் போது, ஒருவருக்கு உண்டாகும் உணர்வு பாவம் எனப்படும். இதனால் உண்டாகும் ஸ்தாயிபாவத்தினைக் தூண்டுவது விபாவம் ஆகும். இது ஆலம் பணம் (நாயகன் அல்லது நாயகி குறித்து ஏற்படும் ரசத்திற்கு ஆதாரமாயிருப்பது),

உத்தீபணம் (ரசம் ஏற்படுதலைத் தூண்டுவதாகும். எடுத்துக் காட்டாக சிருங்காரரசத்தைப் பொறுத்தளவில் சந்திரன், வசந்தகால அழகு முதலியன் தூண்டுவன்) என இருவகைப்படும். அருபாவம் என்பது உள்ளாச்ந்த உணர்வுகளைக் கண், முகம், முதலியைவற்றால் வெளியே கொண்டு வருவதாகும். சாத்விக பாவங்கள் (இயல்பான பாவங்கள்), அருபாவத்தின் ஒரு பிரிவாகும். இவை ஸ்தம்ப (அசையாமை) பிரலய (மயங்குதல்) ரோமாஞ்ச (மயிர்சிலிரத்தல்), ஸ்வேத (வியர்வை), வைவரிண்ய (நிறம்மாறுதல்) லேபது (நடிக்கம்), அஷ்ரு (கண்ணீரை), ஸ்வரபங்க (குரல் தடுமாறல்) என எட்டாகும். வியபிசாரி பாவங்கள் குறிப்பிட்ட ரசத்துடன் வரையறை செய்து வருவனவைல்ல. கடல் அலைகள் போலத் தோன்றி மறைவன. பிரதான ரசத்தை வளம்படுத்தி (பலவழிகளில்) வலுப்படுத்துவன. நவரசங்களிலே சிருங்காரம் மிகச் சிறந்ததாகக் கருதப்படுகிறது. இதற்கான நாயிகா-நாயக (தலைவி-தலைவன்) பாவம் குறிப்பிடத்தக்கது. இதற்கேற்ப பலவகையான நாயகர், நாயகிகள் கூறப்படுகின்றனர். குறிப்பாக எட்டுவைகை நாயகிகள், நால்வகை நாயகர் குறிப்பிடற்பாலர். நாயிகா - நாயக பாவம் மேலெழுந்த வாரியாக உலகியல் ரீதியில் சிற்றிண்பத்தைக்குறித் தாலும், ஆன்மீக ரீதியிலே பரமாத்ம-ஜீவாதம் (இறைவன் - ஆன்மா) தொடர்புகளை வலியுறுத்தும். இங்கு வெளிப்படையாக உலகியல் ரீதியிலான சிருங்காரம் (காதல் நிலை) காணப்படினும் உள்ளார்ந்த மாகப் பக்தியே அறிவுறுத்தப் படுகின்றது (பஹிர் - சிருங்காரம், அந்தர் பக்தி). உலகியல் அருபவ மூலம் ஆன்மீக அருபவம் குறிப்பாகச் சுட்டிக்காட்டப்படுகின்றது.

ரசக் கோட்பாடு பற்றிய மேற்குறிப்பிட்ட கருத்துக்கள் நாட்டிய சாஸ்திரத்திலேயே கூறப்படுகின்றன. தமிழிலுள்ள பழைய இலக்கண நூலாகிய தொல்காப்பியத்திலுள்ள மெய்ப்பாட்டியலில் இக்கருத்து வருகின்றது. தொல்காப்பியர் ‘‘நகையே அழுவல் இனிவரல் மருட்டை, அச்சம் பெருமிதம் வெகுளி உவகை (சு. 251)’’ என இவற்றைக் குறிப்பிட்டுள்ளார். 17 ஆனால் இதன் விளக்கத்திலே சில வெறுபாடுகள்

உள்ளன. இந்தரசக் கோட்பாடு குறிப்பாக (நாடகம் உட்பட) இலக்கியம், நடனம் முதலிய கலைகளிலே நன்கு வலியுறுத்தப்படும். நடனம், நாடகம் ஆகியவை செய்யுறைக் கலைகளாகவும், பார்க்கும் கலைகளாகவும் இருப்பதால் ஏனைய கலைகளிலும் பார்க்க இவற்றிலே ரசம் நன்கு புலப்படுத்தல் அவசியமாகின்றது.

பரதத்தின் பிரதான அமிசங்கள்

பரத நாட்டியத்தின் பிரதான அமிசங்களைக் குறிப்பிடுதல் அவசியமாகின்றது. இஃது ஒரு தனிக்கலைஞரின் ஆட்டமாகும்: அபிநியம், நடிப்பு, வாய்ப்பாட்டிசை, வாத்திய இசை, நிருத்தம் முதலிய பல, அமிசங்கள் கொண்ட கூட்டுக் கலையாகும். இக்கட்டத்திலே சங்கிதம் என்பது வாய்ப் பாட்டிசை, வாத்திய இசை, நடனம் ஆகியமுறை அமிசங்களையும் கொண்டுள்ள கலை என்பதும் கவனித்தற்பாலது. இந்தியாவைப் பொறுத்தளவில் நடனம், நாடகம், சங்கிதம் என்பன கூட்டுக் கலைகளே என்பதும் மனவு கொள்ளப்பாலது. இந்தியாவிலே சிறப்பம், ஓவியம், நடனம், தாளவாத்தியக்கலை, வாய்ப் பாட்டிசைக் கலை, ஆகியன ஒன்றில் ஒன்று தங்கியிருப்பதும், ஒன்றன் அறீவு மற்றயதை விளக்கி கொள்ள உதவும் என்பதும், மேற்குறிப்பிட்ட வற்றிலே வாய்ப் பாட்டிசைக் கலை ஏனையவற்றிற்க அடிப்படையான தென்பதும் விஷ்ணு தர்யோத்தர புராணம் எனும் நூலிலே (6. 2. 1 - 9) வரும் வஜ்ர என்ற அரசனுக்கும் மார்க்கண்டேய முனி வருஷ்கும் இடையில் நடைபெற்ற சம்பாஷணை மூலமும் அறியப்படுகின்றது. இக்கதையிலுள்ள கருத்தினை ஒருவர் ஏற்றாலென்ன, ஏற்காவிட்டாலென்ன இக்கலை கருக்கிடையிலுள்ள பரஸ்பரத் தொடர்பு கரும் அடிப்படை அமிசங்களும் தெளிவு.

நடனத்தில் அபிநியம் இன்றியமையாத தாகும். பார்வையாளருக்கு ஆடற் கலை ஞான சாலித்தியத்தின் பொருளை மூலதங்கள், புருவங்கள், முகம் முதலிய அங்கங்கள் மூலம் ஜெளிப்படுத்தி ரசாநுபவத்தினை உண்டாக்குவான். இவ் அபிநியம், ஆங்கிகம் வாசிகம், ஆஹாரம், சாத்துவிகம், என நான்கு வகைப்படும், அபிநியம் இன்றேல்

ஆடல் இல்லை. நடனத்திலே சஞ்சாரி பாவங்கள் குறிப்பிடத் தக்கவை. ஒரு பாடலுக் குப்பல வகையான பாவங்களைக் கலைஞர் தனது அறிவு, கற்பனை, அநுபவம் முதலியனவற்றிற்கு ஏற்பச் செய்து காட்டுவார். இவ்வகையிலே பரதநாட்டியம் மிக வளமுள்ளது. பாடல்களைப் பல நாட்களுக்குத் தொடர்ந்து அபிநியத்துக் காட்டக் கூடிய வைம் கொண்டது. இச்சிறப்பு அமிசத்தினை மேனாட்டுக் கலை விமர்சகர்கள் அவதானித்து மிகவும் வியப்புக் கொண்டுள்ளனர். மேலும், இந்திய நாடகம், நடனம் ஆகிய வற்றிலே பாரதி (பேச்சு, பாடல்), கைசிகீ (இசை, ஆடல்). ஆரபாட (செயல் மேல்வாங்குதல்), சாத்வதி (உணர்வு) முதலிய நான்கு விருத்திகளும், லோகதர்மி (உள்ளதை உள்ளவாறு காட்டுதல்), நாட்டிய தர்மி (மெருது ஊட்டிக் காட்டுதல்) என இரு தர்மி (வழக்காறு) கரும் கூறப்பகின்றன. நடனம் உதவேகமுள்ள தாண்டவம், மென்மையான வாஸ்யம் என இருவகைப்படும். “தாண்டவம் பொதுவாகத் தெய்வங்களை வழிபடுவதற்காகப் பயணபடுத்தப்படும். இதன் மென்மையான செயற்பாடு (லாஸ்யம்) சிருங்காரம் (காதல்) மூம்பந்தமானதாகும். (நா. சா, 2. 77) நந்திகேஸ்வரரின் அபிநிய தர்ப்பணத்திலே (கி. பி. 10ம் நூற்றாண்டு) ‘நாட்டியம் (நாடகம்) பழைய கதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டது. நிருத்தம் (பாவரஸமற்ற தூய ஆடல்), நிருத்தம் (பாவரஸங்களைப் புலப்படுத்தும் ஆடல்)’ என நடனம் மூவகையாகக் கூறப்பகின்றது. ஆனால் பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே நிருத்தம், நிருத்தியம், என்ற கருத்திலும் வந்துள்ளது. மேலும் இன்று பரதநாட்டியத்திலே வலிய ருத்தப்படும் அங்கக்குத்தம் நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே சௌஷ்டவம் எட்டபடும். முதுகு நேராக நியிர்ந்து நிற்கவேண்டும். கலைஞர் சீராக எப்படி நிற்க வேண்டுமோ, அந்த நிலையைச்கால்திரநூல்கள் ‘ரேகா’ (ரேகை) கை, கால், முகம் இருக்கவேண்டிய நேரமையுடன் தீர்பது’ எனக் கூறியுள்ளன. அரைமண்டிநிலை பரதநாட்டியத்திற்குரிய ஒரு சிறப்பு அமிசமாகும்.

நாட்டியமும், சமயமும் உலகியலும்:

உலகியல் நோக்கம் இருப்பினும், இந்திய நடனத்திலே சமய நோக்கம் வளியறுத்தப்படுகின்றது. அறம், பொருள், இனப்பம், மீடு இதன் நோக்கம் எனக் கூறப்படுகின்றது. இருக்கு, சுகர், சாம, அதர்வ வேதங்களின் சாரமாக நாட்டியம் ஜந்தாவது வேதமாக இம், யாவருக்கும் பொதுவான வேதம் என இம் நாட்டிய சாஸ்திரம் குறிப்பிடுகின்றது. எனினும் இதன் உலகியல் நோக்கங்கள் கூறப்படாமல் இல்லை. “நிருத்தம் ஒரு குறிப் பிட்ட தேவைக்காகத் தோன்றவில்லை. இது சோபையினை (அழகினை) உண்டாக்குவதால் நிருத்தம் மங்களாகரமானதெனப் போற்றப்படுகின்றது. மேலும் திருமணம், பிள்ளைப் பிறப்பு. மருமகனை வரவேற்றல், பொதுவானகேளிக்கை செயிப்பு ஏற்படுதல், ஆசியவற்றின் போது மகிழ்ச்சியூட்டும் சாதனமாக, இது போற்றப்படுகின்றது. (நா. சா. 4. 267-269)”, என வரும்பகுதி குறிப்பிடற்பாலது.

இந்திய நடனத்தின் உருவாக்கத்திலே, சமய, உலகியல் அமிசங்கள் இடம் பெற்றிருந்தன என்பதில் ஐயமில்லை. அழகியல் அமிசங்களும் வலியறுத்தப்பட்டன என்பது மேற்குறிப்பிட்ட பந்தியால் தெளிவாகும். சமய ரீதியிலே, இந்து சமயத் தெய்வங்களிலே சிவபெருமான், சக்தி, திருமால், பிரமா முதலியோர் நடனத்துடன் நன்கு தொடர்பு படுத்தப்படுகின்றனர். இவர்களிலே சிவன் சக்தி ஆகியோர் முறையே தாண்டவம், வாஸ்யம் ஆகிய இருவகை நடனங்களை உண்டாக்கினர் எனக் கூறப்படுகின்றது. திருமால் நால்வகை விருத்திகளுடன் தொடர்பு படுத்தப்படுகிறார். பிரமா நாட்டிய வேதத்தினையே உருவாக்கினார் எனக் கூறப்படுகின்றார். எனவே மும்முரத்திகளும் நாட்டியத் தொடர்புள்ளவர்களாக விளங்குகின்றனர். மேலும், ‘பரத’ எனும் சொல் ருத்திரரை (சிவனை) யும் குறிக்குமாகசொல்ல, பரதக் கலைக்கும் சிவனுக்கும் இடையில் உள்ள தொடர்பு மிக அடிப்படையானதாகும். எனினும் சிவபிரானே ஆடவின் வடிவமாகவும், ஆசானாகவும், அரசனாவும்,

நடராஜன், கூத்தப்பிரான் எனப் போற்றப்படுகின்றார். வரலாற்று ரீதியிலே சிவபிரானின் நடனத் தொடர்பு மிகப் பழமையானது. 64 கலைகளின் வடிவமாக சக்தி விளங்கிறான் (சதுஸ்ஷஷ்டிகலாமயி). இந்தியமரபிலே எல்லா அறிவியல்களுக்கும் தெய்வீகத்தோற்றம் அளிப்பது பொதுவான அமிகமே.

பரதநட்டியமும் சைவசித்தாந்தமும்

பரதநாட்டியம் தென்னாடு, குறிப்பாக தமிழ்நாட்டிற்குரிய, சிறப்பாகச் சைவசமயத்துவமான சைவசித்தாந்தத்தின் விளக்கமாகவும் திகழ்கின்றது. நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் விதிகளுக்கு ஏற்ற நடன அமைப்புக்கொண்டதாயினும், பரத நாட்டியத்தினை அது சிறப்பாக நிலவும் தமிழக மெய்யியல் சமயக் கருத்துக்களின் ரீதியிலும் நோக்குவது அவசியமாகின்றது. ஏற்கனவே, நாட்டிய சாஸ்திரமரபிலே சிவனின் தொடர்பும்யிக நெருங்கியது என்பது கூறப்பட்டுள்ளது. பரத எனும் சொல் சிவனையும் குறிக்கும். எனவே நடனக்கலை குறிப்பாகச் சிவனைப் யோற்றும் கலையெனபதும் புனராகின்றது. மணிவாசகர் “தென்னாடுடைய சிவனை போற்றி” எனச் சிவபுராணத்திலே கூறியிருப்பது அவரின் மிகுந்த சமயப்பற்று தேசப்பற்றுகளினால் ஏற்பட்ட புகழூர் அன்று, இது வரலாற்று ரீதியிலும் ஓரளவாவது பொறுத்தமான கூற்றாகவும் உள்ளது. தென்னாட்டுக்கே உரிய சிறப்பாக சைவசமயமும், அதன் தத்துவமாகிய சைவ சித்தாந்தமும் மிளிர்கின்றன. ஒரு குறிப்பிட்ட பிராந்தியத்திற்குரிய கலை, அது எழுந்த மக்களின் சமூக, சமய நம்பிக்கைகளையும், அபிலாசைகளையும் பொதுவாகப் பிரதிபலிக்கும். அவ்வாறு நோக்கும் போதும் பரத நாட்டியம் சைவசித்தாந்தத்திற்கு ஒரு எளக்கமாக பாவங்கள், அங்கவசைவுகள், மூலம் அதன் கருத்துக்களை வெளிப்படுத்துவதாக அமைகின்றதில் வியப்பில்லை. பரத நாட்டியம் சைவ சித்தாந்தத்தின் உட்பொருளை விளங்குகின்றது என்ற கருத்தி ணைப்பற்றி அரிடரோம் எனும் அமரிக்கநடனக் கலைஞர் ஆராய்ந்துள்ளார். 18 மேலும், சைவத்திற்கும் நாட்டியத்திற்கும் இடையிலுள்ள பிரிக்க முடியாத தொடர்

பினைப் பேராசிரியர் வே. ராகவன் பின்வருமாறு குறிப்பிட்டுள்ளார். “நாட்டியக் கலையும் சைவமும் சேர்ந்தே வளர்ந்து வந்தன. வழிபாட்டில் ஆடலைச் சாதனமாகக் காணலாம் என்று பாசுபதஸ்தத்திரத்தில் சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. 108 கரணங்களினாலான தாண்டவம் சிவன் தந்தருளியது எனவே பரதரும் சொல்லுகிறார். பரதருடைய முதலால்களில் ஒன்று சதாசிவன் அருளிய நூலாகக் குறிக்கப்படுகிறது” என்பதாகும்.¹⁹

கர்நாடக இசையும் பரதநாட்டியமும்:

தென்னிந்தியாவுக்குரிய (இன்றைய தமிழ்நாடு, கேரளம், ஆந்திரப் பிரதேசம், கர்நாடக மாநிலங்களுக்குரிய) சிறப்பான சாஸ்திரீய இசை கர்நாடக இசை ஆகும். இதன் உயிர்நாடியாக விளங்குவது கமகம். பரதத்தின் உயிர்நாடி அடவு. கமகழுரவமானது தூய இசையாகும். அடவுகள் சுசவியை இடும் பெறாதது தூய பரதமன்று. கமகம், அடவு, அடவு, (தெலுங்கில்) அடு என்பன “குறிப்பிட்ட அசவு” எனும் ஒரே பொருளைக் கொண்டவை. ஆகடுவ பரத நாட்டியமும், கர்நாடக இசையும் பொது வரிகத் தென்னித்தியாவுக்கும், குறிப்பாகத் தமிழ் நாட்டிற்கும் உரியன் என்பதில் ஐய மில்லை. நூயக்கர் காலத் தெலுங்கு நூல்களில் இசை மட்டுமன்றி நடனமுமே ‘‘கர்நாடகம்’’ என அழைக்கப்பட்டிருப்பதாக அறியப்படுகின்றது. கர்நாடக இசைக்கு உருவமளிப்பது பரத நாட்டியமாகும், ஆனால் இன்று ஹிந்துஸ்தானி இசைக்கும் வேறு சில இசை வடிவங்களுக்கும் ஏற்ப பரதம் ஆடுவதற்குச் சிலர் முயற்சித்து வருகின்றனர்.

அடவுகள்:

பரதநாட்டியத்தின் அடிப்படை அலகு அடவு ஆகும், இன்றைய பரத நாட்டியத்தில் சமார் 120 அடவுகள் உள்ளன. இவற்றைத் தஞ்சைச் சுகோதரர் ஒழுங்குபடுத்தினர் எனக் கூறப்படுகின்றது. மேற்குறிப்பிட்ட 120 அடவுகளில் நடைமுறையிலே சமார் 70 உள்ளன எனக் கூறப்படுகின்றது. ஆடும்போது பாதம் பூமியில் சேரிவது தட்டு

அடவு, நெட்டு அடவு, மெட்டு அடவு என மூலகைப்படும் “இவ் அடவு பரதர் கூறும் கரணம் என்பதற்குச் சமமான தமிழ் நட செத்தின் அமிசமாகும்” எனப் பத்மா சுப்பிரமணியம் கருதுகிறார்²⁰. அடவு பற்றிய காலத்தால் முந்திய குறிப்பு மூன்றாம் குலோத்துங்கன் (கி. பி. 1178 – 1233) காலத்திய குளத்தார் சிவாலயத்திலுள்ள கல்வெட்டில் உள்ளது.

முற்பட்ட வரலாறு

பரதக்கலையின் வரலாற்றினை நோக்கும் போது நாட்டிய சாஸ்திரத்திற்கு முற்பட்ட நடன வரலாறு முதலிற் கவனிக்கப்பட வேண்டியதாகின்றது. மனிதன் முதலிலே தோற்றுவித்த கலைகளிலே நடனம், ஓவியம் ஆகியன் குறிப்பிடத்தக்கவை. நடனத்தின் வகைகள், அதன் தோற்றம் பற்றி மேல்நாடுகுக் கலைஞர் ஒருவர் கூறியுள்ள கருத்துக்கள் குறிப்பிடற்பாலன. நடனங்கள் பலவாயினும், அவற்றை (அ) சமய நடனங்கள் (ஆ) காதல், போர் பற்றிய நாடகத் தன்மையுள்ள நடனக் காட்சிகள் (drama representation) (இ) மிருங்கள், இயற்கைச்சுக்கிள், தெய்வங்கள் முதலியோரின் இப்புக்களை அப்படியே செய்து காட்டும் நடனங்கள் என மூலகையாக வகுக்கலாம் என அவ்வாசிரியர் குறிப்பிட்டுள்ளார். மேலும், “ஆதி மனிதன் தான் ஒரு கலையினை (நடனத்தினை) உருவாக்கிக் கொண்டிருந்தமையினை உணர்ந்தில்லை. தனது உணர்வுகள், தேவைகள், அன்றாடத் தேவைகளை வெளிப்படுத்தல், தெய்வ நம்பிக்கை முதலியவற்றை (உடல்) அசைவு, ஒளி மூலம் புலப்படுத்தி வந்தான். உள்ளத்தில் கட்டுப்பட்டிருந்த உணர்வினை உடலவைசு மூலம் வெளிப்படுத்தலன்றி, அவனுக்கு வேறு வழி இருந்திலது. எனவே, ‘‘ஆடினான்’’ என அவர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.²¹ இவ் அமிசங்கள் இந்திய நடனவகைகளிலும், அவற்றின் தோற்றத்திலும் தீவிய வந்துள்ளன.

புராதன இந்திய ஓவியங்கள்:

புராதன இந்திய வரலாற்றுச் சார்பாக தொல்லியற் சிண்ணங்களை நோக்கும்போது கி. பி. 8000 ஆண்டளவைச் சேர்ந்த இடைக்

கந்தால் ஓவியங்கள் சிலவற்றிலும் நடனக் காட்சிகள் காணப்பகின்றன. இவ்வகையில் மத்திய இந்தியாவில் உள்ள பிம்பெட்கா குடைவியங்கள் குறிப்பிடத்தக்கவை. அவற்றில் ஒருவரே காணப்படும் நான்கு நடனக் காரரில் இருவர் நிற்கின்றனர். ஒருவர் இருக்கின்றார்: மற்றவர் மேலே பாய்கிறார். இவர்களிலே ஒருவர் ஏறுதின் கொம்புகளுடன் கூடிய முகமுடியும், மற்றவர் சிறுதுள்ளதை ஆடையும். இன்னொருவர் ஒதாய்த் தலை மூடியும், நகங்களும் கொண்டுள்ளார். எஞ்சியவர் பறக்கிறார். பிறிதொரு ஓவியத்திலே தம்மை வணங்கும் இருவருக்கு பயபக்கி உண்டாக்கும் நிலையிலான இரு நடனக்காரர் உள்ளனர். இவர்கள் எருதுக்கொம்புள்ள முகமுடியும், சிறுதுள்ள தலைடாடையும் அணிந்துள்ளனர். மேலும் இவ்வோவியங்களிலே வேட்டை, நடனக் காட்சிகளும் உள்ளன. அஹிரவ் எனும் நிடத்திலேவியங்கவணக்கத்துடன் தொடர்புடைய மூன்று நடனக்காரர் சல்லாரியுடன் காணப்படுகின்றன. 22 இவற்றிற்குப் பிற்பட்டகால ஓவியகளிலே, பிற்கால “ராஸ்” நடனத்தினை நினைவுட்டும் - நடுவில் ஒருவரை விட்டுச்சுற்றிவர எட்டு நடனக்காரர் உள்ள ஓவியம் போபாலிலுள்ள சிம்லா குன்றிலுள்ளது. இசை வரத்தியங்கள் சில பிற்கால ஓவியங்களிலே காணப்படுகின்றன. இவற்றிலே ஆண்கள் சிலர் மேளம், யாழ் போன்ற வாத்தியம், சல்லாரி முதலியனவற்றை இசைக்கின்றனர். ஆரம்பகாலம் தொட்டு ஒர் உணர்வு, அனுபவம், பழைய கதை முதலியவற்றைப் புலப்படுத்துவதற்கான ஊக்குவிக்காரணி நடனத்திலே காணப்படுகின்றது. ஆடுவான். குறிமிடுகள் (symbols, உடம்பிலே மைசூசதல், கருத்தைப் புலப்படுத்த அபிநயம் முதலியவற்றையும். பேச்கவழக்குத் தொடங்கியபின் பாடல்களையும், பின்னர் இசை வாத்தியங்களையும் பயன்படுத்தியுள்ளான். இத்தகைய படிமுறை வளர்ச்சியினைப் புராதன இந்தியக் குகை ஓவியங்களிலே காணக் கூடியதாய் இருக்கின்றது. 23 இவற்றிலே சமயக் கிரியைகள். உலகியல் சார்பான விடயங்கள் இடம் பெற்றிருப்பன. இன்றும் பழைய நிலையிலுள்ள - ஜங்க்கும் நிலையிலுள்ள இந்திய மக்களிடையிலே இத்தகைய நடனங்கள் நிலவுகின்றன.

சிந்துவெளி நாகரிகத்திலே நடனம்
(சமார் கி. மு. 2500 - 1500 வரை)

இந் நாகரிகத்திலே இசை நடனம், நிலவியதற்கான சான்றுகள் சில உள்ளன. மண்ணாலான நடன உருவங்களைத் தவிர்க்கல், வெண்கலத்தாலான சிலைகளும் குறிப்பிடத்தக்கவை. இவற்றிலே முழுமையற்ற சாம்பல் நிற சண்ணாம்புக் கற்சிலையொன்று உள்ளது. இது ஒருவேளை பிற்கால நடராஜ வடிவத்திற்கு முன்னோடியாக இந்திருக்கலாமெனச் சேர். ஜோன். மார்சல், பெஸ்ஜி மின்றோலங்ட் முதலியோர் கருதியுள்ளனர். இதைவிடவெண்கலத்தாலான நேர்த்தியான நடனமாதின் சிலை குறிப்பிடற்பாலது. முத்திரை ஒன்றிலே ஒருவர் மேளம் அடிக்கச் சிலர் நடனம் ஆடும் காட்சி உள்ளது. பிறிதொன்றிலே முகமுடியும், பொய் வாலும் உள்ள ஒருவர் வணக்கத்துக்குரிய மிருகத்தின் முன் கிரியைக்கான நடனம் ஆடுகிறார். இத்தகைய விடயங்கள் குகை ஓவியங்களிலும் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளன. உள்ளீடற்ற (hollow) கொம்புள்ள முகமுடிகளும், பொம்மைகளும் இங்கு கிடைத்துவதன். பொம்மலாட்டமும் நிலவியதாகத் தெரிகின்றது. நடனம் நிலவியபடியால் இசை நிலவியது தெளிவு. எனிலும் அறுதியான சான்றாக. மன், மரம், உலோகம் முதலியவற்றைலான இசைக்கருவிகள் சில கிடைத்துள்ளன. நரம்புக் கருவிகள், துளைக்கருவிகள், தோற்கருவிகள், கனகநாவிகள் ஆகிய நால்வகை இசைக்கருவிகள் ஏதோவகையில் நிலையிருக்கலாமெனக் கருதப்படுகிறது. 24 இவற்றுள்ளே, யாழ் போன்ற நரம்பு வாத்தியம். மேளம். சல்லாரி, புலவாங்குழல் முதலையன குறிப்பிடற்பாலன, எனவே, இதுவரை காலமும் சிந்துவெளி நாகரிகம் முடியும் வரையுள்ள காலகட்டத்தில், நடனம், இசை, பொம்மலாட்டம் முதலையன நிலவியிருக்கலாம். முகமுடியனில், மைசூசதல், முதலையனவும் இடம் பெற்றுள்ளன. பிற்கால இந்திய சாஸ்திரீய நடனங்களில் உள்ள அமிசங்களில் சில முன்னோடிகளுக்குத்துக்கள் மேற்குறிப்பிட்ட சின்னங்களிலே பிரதிபலிக்கின்றன. இக்கால நடனங்கள் சமய. உலகியல் தோக்கங்களைக் கொண்டிருக்கலாம்.

வேத இலக்கியத்திலே நடனம் :

(ஏறத்தாழ கி. மு. 1500

கி. மு. 500 வரை)

வேத இலக்கிய காலத்திலே இசை, நடனம் முதலியன குறிப்பாகச் சமயக் கிரியைகளிலே நன்கு இடம் பெற்றிருந்தன. இருக்கு, யசர், சாம, அதர்வவேதங்கள் குறிப்பிட்ட முறைகளிற்கேற்ப இன்றும் இசைக்கப்படுகின்றன. இருக்கு வேதத்திலே நடனம், இசை, பற்றிய குறிப்புகள் வருகின்றன. இந்திரன், மருத்ஸ், அஸ்வின்ஸ், குறிப்பாக உஸா போன்ற தெய்வங்கள் நடனத்திலே வல்லு நராகவும் வருணிக்கப்படுகின்றனர். இசை, நடனமாகியவற்றிலே கைதேர்ந்த அப்ஸரஸ் (தேவருகை நடனமாதர்), அப்ஸர்களின் கணவராகிய கந்தர்வர், தேவருகை இசைவாணர்) பற்றிய குறிப்புகள் வருகின்றன. இந்திரன், அப்ஸரஸ், கந்தர்வர், முதலியோர் பிற்காலச் சாஸ்திரிய நடனங்களுடன் நெஞ்சிய தொடர்புடையவர்கள். மேலும் புருவங்கள் ஊர்வசி, சரமா பணி போன்ற சில சம்வாதப் பாடல்கள் (Dialogues hymns) இந்திரன் போன்றோரின் தனியுரைகள் (monologues) முதலியன நாடக இயல்பு கொண்டவை. பரதர் கூறும் பத்து வகை நாடகங்களில் ஒரே யொரு பாத்திரத்தைக் கொண்ட 'பாண' என்பதும் ஒன்று. இதன் மூன்னோடி அயிசங்கள் சில மேற்குறிப்பிட்டனவற்றிலே தொனிக்கின்றன. பிந்திய வேத இலக்கியத்திலே நடிகளைக் குறிக்கும் 'சைஹா' என்ற சொல்லும் உள்ளது. வீணை முதலிய இசை வாத்தியங்கள் பற்றிய குறிப்புகள் உள்ளன. பழைய உபநிஷத்தங்களில் ஒன்றான சாந்தோக்கிய உபநிஷத்திலே அக்கால வைதிக்கக் கல்வி பயின்றோர் பயின்ற பாடங்களில் ஒன்றாக நூண்கலை (தேவஜ்ஞான வித்யா) குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. தெய்வங்களோடு நுண்கலைகளுக்குள்ள நெருங்கிய தொடர்பும், நுண்கலைகள் நன்கு வரையறை செய்யப்பட்டது கலைகளாகக் கற்கப்பட்டமையையும் இதன் மூலம் நன்கு புலப்படுகிறது. பிற

காலச் சாஸ்திரீய இசை, நடனங்கள் ஆகிய வற்றின் மூன்னோடிக் கருத்துக்கள் வேத இலக்கியத்தில் வந்துள்ளமை குறிப்பிடற்பாலது. இசை, நடனம் முதலியன சமயக் கிரியைகளிலும், குறிப்பாக வேள்விகளிலும், மக்களை மகிழ்வித்தற்கும் பயன்படுத்தப்பட்டன. இவை இறைவணை வழிபடுத்தகான சிறந்த சாதனங்களாகவும் கருதப்பட்டு வந்தன.

இசைவாஸங்கள் காட்டும் நடனம்:

மஹாபாரதம், இராமாயணம் ஆகிய இரு இசைவாஸங்களும் நெடுங் காலமாக இசைக்கப்பட்டு வந்தன. இவ்விசை இன்று மறைந்து விட்டது. ஆனால் இந்நால்களில் இசை, நடனம் பற்றிய குறிப்புகள் வருகின்றன. ராஜகுய வேள்விக்கு வந்த அந்தணர்களை நடிகர்களும், நடனக் கலை மூரும் மகிழ்வித்தனர், என மஹாபாரதம் கூறும். இதன் ஒரு பகுதியாகிய ஹரிவும் சத்திலே, நடிகர் நாடகத்தினை ஆடினர், என்ற குறிப்பு வருகின்றது. மேலும், பத்ர எனும் புகழ் பெற்ற நடிகள் பற்றிய குறிப்பும் வருகின்றது. அருச்சனன் நடனத்திலே நல்ல தேர்ச்சி பெற்றிருந்தான். தசரதன் தாண் நடனத்திய குதிரை வேள்விக்கு நடனமாதர் சமூகம் அனைத்தையும் வரவழைத்தான் என இராமாயணம் கூறுகின்றது. இராவணனின் மனைவியர் ஆடல், பாடலிற் சிறந்து விளங்கினர். பரததுவாசர் ஆச்சிரமத்தில் பரதனது கேளை ஆடல்பாடல்களால் மகிழ்விக்கப்பட்டது. ஆடல் பக்கவாதத்தியத்துடன் நடைபெற்றது. ஊர்வசி, மேனகை, அரம்பை, திலோத்தமை, பஞ்சகுடா முதலியோர் இராவணனை இராமன் வென்ற மைகுறித்து ஆடினர். இரு நால்களிலும் வாய்ப்பாட்டிசை, வாத்திய இசை பற்றிய குறிப்புகள் உண்டு.

பெளத்து, சமண புனிதநூல்களில் நடனம்:

(கி. மு. 5ம் நா.-

கி. மு. 4ம் நா. வரை)

இசை, நடனம் பற்றிய குறிப்புகள் இந் நில்களிலும் வருகின்றன. விதுரபண்டித ஜாதகத்திலே மக்களுக்குக் களிப்பட்டுவோர் பட்டியலில் நடிகள், நடனக்காரர், பாடுவோர், கைதட்டித் தாளம் பொடுவோர், 'கடம்' வாசிப்போர், முதலியோரிடம் பெற்றுள்ளனர் என அறியப்படுகிறது. இது போலவே வேறு சில நூல்களிலும் இசை நடனம் பற்றிய குறிப்புகள் உண்டு. ஆம்ரபாலி, வாசவதத்தா போன்ற அழிகிய கணிகையர்களைக் குறிப்பிடலாம். சமண சமய புனிதநூல்களில் ஒன்றான நயதமிம்மகாஷோர, சம்பா நகரிலே, வாழ்ந்த மிகுந்த செல்வங்களையுடைய தேவதத்தா எனும் கணிகை பற்றிக்கூறுகின்றது. இவள் 6 கலைகளிலும் 18 மொழிகளிலும் மிகுந்த தேர்ச்சியுற்ற பேர் முகியாக விளங்கின்றன.

அஷ்டாத்யாயி, மஹாபாஷ்யம், அர்த்த சாஸ்திரம் ஆகியவற்றில் நடனம்:
(சுமார்க்கு. மு. மத்து. - கி. மு. கிழ்நா. வரர)

பாணியின் அஷ்டாத்யாயி எனும் வட மொழி இலக்கண நூலிலே கிளாவின் கிருஷ்ண என்போர் எழுதிய நடகுத்திரங்கள் பற்றிய குறிப்பு வருகிறது. இந் நூல் இன்று கிடைக்காவிடினும், பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்திற்கு முன் கோடியான ஒரு நூலாக இது விளங்கியிருக்கலாம். அஷ்டாத்யாயிக்கு மஹாபாஷ்யம் எனும் உரை எழுதிய பதஞ்சலி சோபணிகள் (நடிகள்), நட, நர்த்தக முதலியோர் பற்றிக் குறிப்பிட்டுள்ளார். கௌடில்யர் எழுதிய அர்த்த சாஸ்திரத்திலே (கி. மு. 4ம் நூற்றாண்டளவில்) அரசுத்தனக்கலைஞர்களுக்கு ஆதரவு அளித்தமை, கட்டுப்பாடு விதித்தமை, களியாட்டங்களுக்கு வரி விதித்தமை, கலையரங்கு முதலியை பற்றிய குறிப்புகள் வருகின்றன

மேலும் பெண்களுக்கான தனியரங்குகளும் (ஸ்திரிப்ரேசுக) இருந்தன. இந்நூல் எழுந்த மெளரியர் காலத்திய மண்ணாலான நடனமாதர் கிளைகள் புலந்திபக்,

பட்டா (பாடலி புத்திரம் - மெளரியரின் தலைநாசரம்). முதலிய இடங்களிலே கிடைத்துள்ளன.

கி. மு. 2ம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் கி. பி. 2ம் நூற்றாண்டு வரையுள்ள காலத்திய சிறபங்களில் நடனம்:

இக்காலப்பகுதி வட இந்திய சிறபங்களிலே சாஞ்சி, பார்கூத் உதயகிரி, ஓரிசா, முதலிய இடங்களிலுள்ள நடன சிறபங்கள் குறிப்பிடற்பாலன. முன்னைய இடங்களிலுள்ளவை பெளத்த வழிபாட்டிடங்களிலும், பின்னையவை சமண வழிபாட்டிடங்களிலும் உள்ளன. கி. மு. 8-ம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த ரண்கிம்பா, உதயகிரி குகைச் சிறபங்கள் நாட்டிய சாஸ்திர செல்வாக்கினைக் காட்டுவன. சாஞ்சி, பார்கூத் சிறபங்களிலே கணவனை மணவீ நடனம் மூலம் மகிழ்ச்சித்தல், வாத்திய இசைக்கேற்பத் தேவகன்னியரும், கணிகையரும் ஆடல், நாகரா ஜனும் நாககள் னியரும் ஆடல், திருமகள் ஆடல், முதலியன் குறிப்பிடற்பாலன. 25 இன்று கிடைத்துள்ள காலத்தால் முந்திய கஞ்சிதபாத சிறபம் முதன் முறையாக இங்களில் சிறபங்களிலே தான் காணப்படுகின்றது. 26 பார்கூத் ஸதூ ரியின் சீற்பிபாகத்திலே உள்ள பிராடேன ஜித்தானிலே நடனக்காட்சிகளும், வாத்திய பிருந்தாவும், தேவர்களின் இசை முதலியனவும் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. இதிலே அலம்புஷா, மிசகேசி, பதுமாவதி, சுபத ஆகிய நான்கு அப்ஸரஸ்களின் பெயர்கள் எழுதப்பட்டுள்ளன. 27 தோபென்க குகைக் கல்வெட்டிலே (கி. மு. 3ம் நூ. - 8ம் நூ. வரர) தேவதாசிகள் கோவில்களுக்கு அர்ப்பணிக்கப்பட்டமை பற்றிய குறிப்பு வருகின்றது. 28 இது பற்றிய காலத்தால் முந்திய சாசனச்சான்று இதுவாகும். யோகிமார குகையில் உள்ள கல்வெட்டொன்றிலே (கி. மு. 2ம் நூ) கதனுகளும் அழிகிய தேவதாசியைச் சிறந்து இவனும் சிறப்களை வல்லுநனுமாகிய

தேவதின்ன என்பவன் காசதலித்தான் என அறியப்படுகின்றது. 29 இன்று கிடைத்துள்ள சான்றுகளின்படி காலத்தால் முந்திய கலைஞர் தப்பதிகள் இவர்களே.

தென் பாரதத்தில் அமராவதி, நாகர ரீஜானிகொண்டா ஆகிய இடங்களிலும் நடனம், இசை பற்றிய சிற்பங்கள் உள்ளன. அமராவதியில் உள்ளவைற்றிலே, நடனத்திலே கூறப்படும் கரணங்கள் (நடன அசைவுகள்) ‘சாரிகள் (கால் அசைவுகள்), சிலவற்றைக் காட்டும் சிற்பங்களும், இசைக்கச்சேரியினைக் காட்டும் சிற்பங்கள் சில வும் கவனித்தற்பாலன். நடனக்கலைஞர் உள்ள சிற்பத் தொகுப்பொன்றிலே பிற கால நடராஜ வடிவத்தினை நினைவூட்டும் சிற்பம் உள்ளது. 30

மேலும் வடமதுரையில் கற்பலகை பிழும், ஒரிசாவிலுள்ள ரணிகும்பா குகை பிழும், அக்கால நடன அரங்க அமைப்பு சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. நாகார ஜானி கொண்டாவிலே பெரிய வட்டரங்கம் (Ampitheatre) ஒன்றினை இந்தியத் தொல்லியல் ஆய்வாளர் அண்மையில் வெளிக் கொண்டார்த்துள்ளனர். 31 மேற்குறிப்பிட்ட அரங்க அமைப்புகள் நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் அரங்க அமைப்பினை ஒரளவாவது ஒத்துள்ளன. எனவே நாட்டிய சாஸ்திரம் இயற்றப்பட்ட அல்லது தொகுக்கப்பட்ட காலத்திலே சுமார் கி. பி. 2ஆம் நூற்றாண்டாவிலே³² இந்தியாவின் பல இடங்களிலும், இசை, நடனம், நாடகம் முதலியன் நன்கு வளர்ச்சியடைந்திருந்தமை புலனாகும். “இலக்கியம் கண்டதற்கே இலக்கணம்” ஆகையால் நாட்டிய சாஸ்திரம் தோற்றுதற்கான குழ்நிலையும், தேவையும் இருந்திருக்க வேண்டும். நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் இலக்கணங்களை வகுத்துத் தொகுத்தற்கான முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப் பட்டிருப்பன. இவற்றின் விளைவாகப் பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரம் உருவாகிற்றென்னாம். எனவே இது பற்றிக் குறிப்பிடுதல் அவசியமாகின்றது.

பரத நாட்டிய சாஸ்திரம்:

மரபுவழிக் கருத்தின்படி பரத முனிவரேநாட்டிய சாஸ்திரத்தை இயற்றினார் எனக் கொள்ளப்பட்டிரும், இன்றைய ஆய்வாளர்களில் ஒரு சாரார் இதன் அமைப்பு, உள்ளடக்கம், மொழி நடை முதலியன வற்றின் அடிப்படையிலே து ஒரு தொகுப்பு நூல் எண்கருதுகின்றனர். இதிலே 30 அத்தியாயங்கள் உள். சில ஏடுப்பிரதிகளிலே 37 அத்தியாயங்கள் உள்ளன. 1-27 வரையும் 34-36 வரையும் மூன்று அத்தியாயங்களிலே நாடகம், நடனம் முதலியன பற்றிக் கூறப்படுகின்றது. 28-33 வரையுள்ள அத்தியாயங்களிலே இசைபற்றி வீவரிக்கப்படுகின்றது. இது சுமார் 6000 செய்யுட்களும், அங்கு மிகும் சில வசன பந்திகளும் கொண்டது. நாடகம், நடனம் பற்றிக்கூறும் பருத்திகளிலே நாட்டிய உற்பத்தி, ரங்கதேவதாழைச, 108 தாண்ட வகுணங்கள் (கரணங்கள்), பூர்வங்கம். ரசங்கள், பாவங்கள் (Bhavas), உபாங்க விதிகள், ஹஸ்தாபிந்யங்கள், சராபிந்யங்கள், சாரி, மண்டலம், கதி, பிராந்திய நாட்டிய வழக்காறுகள், வாசிகாபிந்யம், யாப்புகள், வாக பிந்யம், நாடக மொழிகள், நாடகப் பேச்சுக்கை, நாடக வகைகள், நாடக சந்திகள், நால்வகை விருத்திகள், ஆஹார யாபிந்யம், நாடக பாத்திரங்கள், சித்ராபிந்யம், நாடக வெற்றிக்கான அமிசங்கள், பாத்திரங்களை வகைப்படுத்தல், பயன்படுத்தல் முதலியன கூறப்படுகின்றன. இசை பற்றிய அத்தியாயங்களிலே இசை பற்றிய பொதுவான கோட்பாடு, நரம்பு வாத்தியங்கள் (வீணை) முதலியன, ஸ்வரங்கள், கிராமம், மூர்ச்சனா, ஜதிகள், வாத்தியமிகைத்தல், துளை வாத்தியம், (புல்லாங்குழல்), தாளம், துருவா (துருவகை இசைப் பாடல்) முதலியன பற்றிக் கூறப்படுகின்றது. வாய்ப் பாட்டிசை பற்றியும், நால் வகை வாத்திய இசை பற்றியும் இந்நால் கூறுகின்றது. இன்று கிடைத்துள்ள காலத்தால் முந்திய நாடகம்,

நடனம் ஆசியவற்றின் லக்ஷணங்களையும் கூறும் முதலாவது நூல் இதுவாகும். கருக்கமாகக் கூறின் இந்தியாவின் அரங்கக் கலைகள் பற்றிய முதலாவது நூல் இதுவாகும். இன்று நாட்டியம் எனும் சொல் நடனம் என்ற கருத்திலும் நிலவு வதால் போலும், ஒரு சாரார் இதனை முற்றிலும் ஒரு நடன நூல் என்ற தவறாகவும் கருதுகின்றனர். மேலும், இந்நூல் பாரததேசம் முழுவதற்கும் பொதுவான நூலாகவும் காணப்படுகின்றது. இதன் ஆசிரியர் அல்லது தொகுப்பாசிரியர் எவராயினும், எங்கு வாழ்ந்தவராயினும் (ஒரு சாரார் கரஞ்சிர் கேசத்தவர் என்பர்) சமகாலத்திலும், முற்பட்ட காலத்திலும் தாம் அறிந்தவரை இந்தியா அடங்கலும் நிலவிய அரங்கக் கலைகள் பற்றிய கருத்துக்களைத் தீரடித் தொகுத்துக் கூறியுள்ளார் எனலாம் இவ்வகையில் பிற்காலத்தில் வாழ்ந்த சங்கீத ரத்னாகர ஆசிரியரான சாரங்க தெவருடனும் இவரை ஒப்பிடலாம். ஆசிரியரின் பொது நோக்கும், மதிநுட்பமும் கலை ஞானமும் குறிப்பிடத்தக்கவை. இந்நூலின் சில பகுதிகள் சிதை வற்றிருப்பினும், சில பகுதிகளை நன்கு விளங்க முடியாதிருப்பினும், நூலின் முக்கியத்தவத்தினைக் குறைத்து மதிப்பிட முடியாது. இந்திய நாடகம், நடனம் முதலிய கலை கருக்குத் தொல் சிர்கலை (Classical Art) எனும் முத்திரை பொறிப்பதற்கு இதன் தொடர்பு அவசியம் எனக் கருதப்பட்டு வந்துள்ளது. இதன் தொடர்பு நடனங்களுக்குத் தொல் சிர்கலை அல்லது செந்தெந்திக் கலை முத்திரை பொறிக்கும்; அலில இந்திய ரீதியிலே ஒரு பொதுத் தன்மையினை அளிக்கும்; அதேவேளையில், கலைகளின் பிரதேசவாரியான சிறப்பியங்குள் இத் தொடர்பினால் மங்கிப்போகா; மெருகூட்டப்பெறும். எனவே எடுத்துக் கூட்டாகக் குறிப்பிட்ட நடனக்கலைக்குத் தொல்சிர் கலை எனும் சாஸ்திரீயத் தன்மையும் அலில இந்திய ரீதியிலான பொதுத் தன்மையும் ஏற்படும். அதே வேளை அக்கலையின் பிரதேசவாரியானதனித்துவமும் பேணப்படும். எடுத்துச்

கூட்டாக, தமிழ் நாட்டுச் சாஸ்திரீய நடனமாகிய பரதநாட்டியத்தினைக் குறிப்பிடலாம். சாஸ்திரம் எனில் ஒரு குறிப்பிட்ட வித்தை அல்லது அறிவியலைக் குறிப்பிட்ட விதிகளுக்கேற்பக் கூட்டுக் கோப்பினுள் அடக்கிக் கூறுவதாகும். மேலும், நாட்டிய சாஸ்திரம் எனும் சொல் பொதுவாக நாட்டியம் பற்றிய அறிவியலையும், சிறப்பாகப் பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தையும் குறிக்கும்.

தென்பாரதத்தில் நாட்டிய சாஸ்திரம்

பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே அக்காலப் பாரத நாட்டிலே நிலவிய நாட்டிய பிரவிருத்திகள் பிராந்திய ரீதியிலே ஆவந்தி, தாக்கிணாத்ய, பாஞ்சாலி, ஒட்டற-மாகதி என நான்காக வகுத்துக் கூறப்பட்டுள்ளன (நா. சா. 14 - 36). இவற்றுள்ளே தாக்கிணாத்ய :பிரவிருத்தி விந்திய மலைக்குத் தெற்கே நிலவுவதாக கூறப்பட்டுள்ளது. “விந்திய மலைக்குத் தெற்கே வாழும் மக்கள் பலவகையான நிருத்தங்கள், தீதங்கள், வாத்தியங்கள் ஆசியவற்றை விரும்புகின்றனர். இவற்றிலே மிகக் கூடுதலாகக் கைசிகி விருத்தியும், சாமரத்தியமுள்ள (சதுர), இனிமையான (மதுர), அழகி அபிநயங்களும் (லவிதாபிநய) காணப்படுகின்றன. என நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும். மேலும்கைசிகி விருத்தியிலே பெரும்பாலும் நடிக்கின்ற அல்லது ஆடுகின்ற பெண்கள் கவர்ச்சிகரமாக ஆட அணிவர் ; இதிலே பலவகையான நடனங்களும், இசையும் இடம் பெறும். இதில் பயணபடுத்தப்படும் (நடிக்கப்படும் அல்லது ஆடப்படும்) விடயம் காதற் செயற்பாடுபற்றியதாகவும், அதனை அநுபவிப்பது, சம்பந்தமானதாகவும் இருக்கும். இதனால் இவ்விருத்தி சிறப்பாகக் கவர்ச்சி கரமாயிருக்கும் ‘’எனப் பரதர் கூறியுள்ளார் (நா. சா. 22. 47). தென் பாரதத்திலே இன்றும் செழுமையுடன் நிலவுகின்ற சாஸ்திரீய நடனங்களில் பரத நாட்டியத்திலே தான் மேற்குறிப்பிட்ட அமிசங்கள் நன்கு

காணப்படுகின்றன. நாட்டிய சாஸ்திரம் எழுந்த கால அல்லது எழுவதற்குச் சற்று முற்பட்ட கால (தமிழகத்திற்கு வடக்கே யுள்ள) ஆந்திர நாட்டிலே ஏற்கனவே குறிப்பிட்ட அமராவதி, நாகார்ஜூனி கொண்டா ஆகிய இடங்களில் உள்ள கிற பங்களிலும் மேற்குறிப்பிட்ட நேரத்தியான இசை, நடன அமிசங்கள் நன்கு பிரதிபலிக்கின்றன. எனவே சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை காலத்திலும் (கி. பி.- 4 - 5ம் நூற்றாண்டளவிலே) அதற்கு முற்பட்ட காலத்திலும் தென்னிந்தியாவிலே இசையும், நடனங்களும் நண்ணிலையிலிருந்தமை தெளிவு.

தமிழகத்திலே நடனம்

மேற்குறிப்பிட்ட நாட்டிய சாஸ்திரம், சிற்பங்கள் ஆகியன தரும் சான்றுகளை நோக்கும் போது கிறிஸ்து ஆண்டிற்குச் சற்று முன்பின்னான் சில நூற்றாண்டுகளிலே ஆந்திரதேசம், தமிழ்நாடு முதலிய பிரதேசங்களிலே இசையும், குறிப்பாக நடனமும் நன்னிலையிலிருந்தமை தெளிவு. தமிழகத்தில் உருவாகி வளர்ந்து வந்துள்ள பரதநாட்டியத்தின் முன்னோடியான நடனமோ, நடனங்களோ எது என்பது தெளிவில்லை. இத்தகைய முன்னோடியான கலைவடிவம் அல்லது வடிவங்களைப் பற்றி அறிவதற்குத் தமிழகத்திலே தொன்றுதொட்டு நிலவிவரும் நடனங்கள் பற்றிக் குறிப்பிடுதல் அவசியமாகின்றது. இவை பற்றி அறிவதற்குச் சங்ககாலத்திற்கு முற்பட்ட சான்றுகளிலே கற்பாறை ஒவியங்களும், சங்க நூல்களும், தமிழ் பிராமிக் கல்வெட்டுக்களும், அவற்றிற்குச் சற்றுப் பிறப்பட்டகாலச் சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை ஆகியனவும் குறிப்பிடத்தக்கவை.

தமிழகப் பாறை ஒவியங்கள்:-

பழைய கற்கால, புதியகற்கால ஒவியங்களிலே, வேட்டை ஆடுதலுடன் நடன நிகழ்வு பற்றிய ஒவியங்களும் உள்ளன.

இத்தகைய ஒவியங்கள் கீழ்வாலை, வேட்டைக்காரன் மலை, சித்தன்னவாசல், வெள்ளெருச்கம்பாளையம் முதலிய இடங்களிலே உள்ளன. “நடனம் இங்கு சடங்கு, மாயம், நம்பிக்கை என்னும் மூன்று அடிப்படைக் கொள்கைகளினாலும், சில நேரங்களில் வளமை வேண்டி உணவு-மந்திரம் (Food - Magic) என்றும் நிலையிலும் நிகழ்த்தப் பெறுவனவாகும். இச்சடங்கு வேட்டைக் காலத்தில் நிகழ்வதாகக் கருதலாம்”, என இவைபற்றி அண்மைக் காலத்தில் ஆராய்ந்த இ. பவுன்துக்காலியுள்ளார்.³⁴ இந் நடன நிகழ்ச்சியிற் காணப்படும் மிகச் சிறந்த அமைப்புக்குடு நடனமாகும்; பலர் இணைந்த நடனமே பாறை ஒவியங்களில் இடம் பெற்றுள்ளன.³⁵ இத்தகைய உருவங்கள் பழைய கால வடநாட்டு ஒவியங்களிலும் உள்ளன. கைகோத்துப் பலர் இணைந்து ஆடும் கூட்டு நடனம் இன்றும் நாட்டுப்புற நடனங்களிலும், குறிப்பாக மலை இனமக்களுடைய நடன நிகழ்ச்சிகளிலும், சில வட இந்திய நடனங்களிலும் காணப்படுகின்றன.

தமிழ் பிராமிக் கல்வெட்டுக்கள்

தமிழ் நாட்டிலே கி. மு. மூன்றாம் நூற்றாண்டுக்கும், கி. பி. ஐந்தாம் நூற்றாண்டுக்கும் இடைப்பட்ட காலப்பகுதி யினைச் சார்ந்த சமார் நூறு கல்வெட்டுக்கள் கிடைத்துவதுள்ளன. இவை பிராமிகவரியாகிவருவத்தில் எழுதப்பட்டுள்ள தமிழ்க் கல்வெட்டுக்கள் ஆகும். இவற்றுள்ளே அரிசலூர் என்னும் இடத்திலே 1962ம் ஆண்டு தொல்லியலாளர் கலாநிதிரி. என். ராமச்சந்திரன் கண்டு பிடித்துள்ள ஒரு பிராமிக் கல்வெட்டுத் தமிழகசாஸ்திரீய நடன வரலாற்றிலே முக்கியமான தகவல் ஒன்றினைத் தந்துள்ளது. இதன் காலம் கி. பி 200 - 250 வரையிலாகும் எனக் கருதப்படுகிறது.³⁶ இது சங்ககாலப் படுத்தியினைச் சார்ந்தது என்ற

வகையிலே குறிப்பாக நடனச் செய்முறை வரவாற்றிலே முக்கியத்துவம் வாய்ந்த தாகும். இக்காலப் பரத நாட்டியத்தி ழுள்ள தொடர்ச்சியான சில சொல்லுக் கட்டுக்களை இது குறிப்பிடுகிறது. ‘த’ எனும் அசை பற்றியே அதாவது சமகால தத்தகாரத்தினையே இது கூறுகிறது என வாம். பாத (கால) அசைவுப்பாடப்பயிற்சி வகுப்புக்கணக்காகக் கூறப்படுகிறதுபோல் இது தென்படுகிறது. இக்கல்வெட்டு கண்டொடு தாளத்தில் அமைந்துள்ளது என வாம். இக்கல்வெட்டினை.

க த தி த தி
தி த த தி
தி கி தா
த த தி த தை

த தை த தை த
து து து து து
தை தி தை தா
தித தித தை த

என வாசிக்கலாம்.³⁶ இதற்கு அண்மையிலே புதுக்கோட்டையிலுள்ள சித்தன்ன வாசலிலுள்ள குகை போலவும், ஓரிசாவிலுள்ள கண்டகிரி, உதயகிரி ஆகிய இடங்களிலுள்ள குகைப்படுக்கைகள் போலவும் இக்கல்வெட்டிலுள்ள இடமும் துறவிகளின் குறிப்பாக சமணத்துறவிகளின் இருப்பிடமாக இருந்திருக்கலாம்.

சொல்லுக் கட்டுக்கள் உள்ள இக்கல்வெட்டு தமிழக நடனமரபின் தொன்மைக்கும், தொடர்ச்சிக்கும் மிக முக்கியமான ஒருசான்றாகும். த, தை போன்ற சொல்லுக்கட்டுக்கள் தென்னித்திய நடனமரபில் தமிழ்ச் சொற்களின் சிறப்பினைக் காட்டுவன. இவை இன்றும் நடனப்பயிற்சிகளிலும், அரங்குகளிலும் கையாளப்பட்டு வருகின்றன. எடுத்துக் காட்டுகளாக த தை தை த, தி தை தை த, தக திகி போன்றவற்றினைக் குறிப்பிடவாம். இக்கல்வெட்டில் ‘து’ தவிர்ந்த ஏணையை இன்றும் பரவலாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. ‘து’ வும் அரிதாக நடேசகவுத்துவம் போன்றவற்றிலே துஹு

துஹு தை என வருகின்றது. இக்கல்வெட்டு தமிழக நடனம், வயவாத்தி யங்கள் ஆசியனவற்றின் வரலாற்றிலே மிக முக்கியமர்ன்து என பத்மா சுப்பிரமணியம் நன்கு விளக்கியுள்ளார்.³⁷

மேலும் இக்கல்வெட்டின் காலம் சங்ககாலத்தின் இறுதிக்கட்டமும், தமிழகத்தின் சாஸ்திரீய நடன வரலாறு பற்றிய மிகப் பழைய நூலான சிலப்பதிகாரத் திற்குச் சற்று முந்தியதுமாகும். எனவே இவ்வனைத்தினையும் முன்று சேர்த்து நோக்குதல் நல்ல பயணவிக்கும்.

சங்ககால தமிழக நடனங்கள்

தமிழில் உள்ள காலத்தால் முந்திய நூல்கள் சங்கநூல்கள் எனக் கொள்ளப்படுகின்றன. இவற்றிலே எட்டுத்தொகையும், பத்துப்பாட்டும் அடங்குவன. இவற்றின் காலம் ஏறத்குறைய கி. மு, 2ம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் கி. பி, முன்றாம் வரையுள்ள காலப்பகுதியென்னலாம்- இவற்றுடன் பழந்தமிழ் இலக்கண நூலாகிய தொல்காப்பியத்தையும் சேர்த்துக்கொள்ளலாம். இக்காலத்திலே மக்களும், மன்னரும் இவ்வகை இன்பங்களிலே நன்கு ஈடுபட்டனர். இக்காலத்திலும், இதற்கு முன்பும் பல வகையான நடனங்கள் நிலவி வந்துள்ளன. அக்கால மக்களின் வாழ்வில், இசையும், நடனமும் முக்கியமான இடத்தைப் பெற்றிருந்தமைக்கு இந்நூல்கள் தக்க சான்றுகளாகும். இரு பாலாரும் இவற்றில் ஈடுபட்டனர். காவிரிப்பூம் பட்டினத்திலே வாழ்ந்த மக்கள் ஆடலைப் பார்ப்பதற்கும், இசையினபத்தை அனுபவிப்பதற்குமாக அந் நகரத்திலிருந்த பொதுவிடத்திற்கு அடிக்கடி சென்றனர் எனப் பட்டினப்பாலை (வரி 113) கூறுகின்றது.

இக்கால நடனங்கள் சமய, உலகியல் சார்புள்ளனவாகவும் நிலவி வந்துள்ளன. இனிப்பம் அளிக்கும் அழகியற் கலைகளா

கவும், பொழுத்போக்கு, சடங்கு. இறைவழிபாடு முதலியவற்றிற்கான சர்தனங்களாகவும் இசையும், நடனமும் விளங்கின. இக்காலத்திலே நடனம் கூத்து, ஆடல், குளிப்பு என அழைக்கப்பட்டது. ஆடுவோர் கூத்தர், கோடியர், வயிரியர், கண்ணாலர், விறலியர் என அழைக்கப்பட்டனர். பத்துப்பார்ட்டில் ஒன்றான மலைபடுகடாம் அல்லது கூத்தராற்றுப்படை கூத்தரை ஆற்றுப்படுத்தும் நூலாக மிளிரிக்கிறது. அது போலவே பொருநராற்றுப்படையும் குறிப்பிடற்பாலது. கூத்தரும், பொருநரும் ஆடல், பாடல்களில் நன்கு ஈடுபட்டனர். சங்கநூல்களிலே மலைபடுகடாமும், பொருநராற்றுப்படையும் ஆடலையும், பாடலையும் தொழிலாகக் கொண்டோரின் திறனை எடுத்துக் கூறுவன்.

ஆடற்கலைஞரின் அழிய தோற்றம், உறுப்புக்கள், அணிகள் முதலியன பற்றிய குறிப்புக்கள் சங்ககநூல்களில் உள்ளன. உள்ளி விழாவின்போது ஆடல் மகளிர் அணிந்த மணிகளோடு கூடிய மேகலை பற்றி அகநாநாறு (368) குறிப்பிடுகிறது. துடி இசைக்கத் திருப்பரங்குண்றிலாடிய ஆடல் மகளிர் பற்றிப் பரிபாடல் (21),

“துடியின் அடிபெயர்த்துத் தோள சைத்துத்தாக்கி
அடுநரா மகிழ் தட்ப ஆடுவான்”

என ஆடலைச் சமயத் தொடர்புடன் சிறப்பிக்கிறது. ஊக்குவிசையுள்ள உலக வாழ்வு விழாக்காலங்களிலே கோடியரின் (ஆடுவோரின்) செயற்பாட்டுடன்,

“கோடியர் நீர்மை விழவிற் பேரில முறை முறை

ஆடுவர் கழியுமில்லுலகத்துக் கூடிய”

எனப் புறநானாற்றிலே (29) ஓப்பிடப் படுகிறது.

வைகையாற்றின் கட்டுப்பாடற்ற, எதிர்பார்த் போக்கு ஆடல் அறியாத பெண்ணிற்கும், ஜாடல் இல்லாத இன் பத்திற்கும், “ஆடல் அறியா அரிவையர்

போலவும், ஊடல் அறியா உவகையர் போலவும்’’ எனப் பரிபாடலிலே (7. 17-18) ஓப்பிடப்படுகிறது. இதிலிருந்து ஆடல் மகளின் அழிய நடையும், நடத்தையும் ஆடற்கலையின் உணர்வினாலும், அனுபவத்தினாலும் ஏற்படும் முழுமையான இசைவின் வெளிப்பாடாக விளங்கின என்பதை அறியலாம்.

அக்கால விழாக்கள் பலவற்றிலே ஆடுவோரின் திறமைகள் வெளிப்பட வாய்ப்புக்கள் இருந்தன. விழாக்களிலே சிறந்த போர்வீரரின் விளையாட்டுக்களும், இளம் பெண்களின் துணங்கைக் கூத்துக் களும் ஒரே நேரத்தில் இடம்பெற்றதாகக் குறந்தொகை (21) கூறும். நடனங்கள் அரங்கு, தெரு, மணலுள்ள இடம், மலை, வீட்டின் முன்பக்கம் முதலியனவற்றிலே இடம்பெற்றன. ஆடுகளம் பற்றிப் 4ம் நாளாறும் (28) குறிப்பிடுகிறது. ஆனால் அக்கால ஆடுகளம் பற்றிய விபரங்கள் கிடைக்கவில்லை.

வள்ளிக்கூத்து (முருகனின் நாயகி யான வள்ளியாக ஒருவர் ஆடுவது), கள்நிலைக்கூத்து (போர் லே தொடர்ந்து போர் புரியும் போர் வீரருக்கான ஆடல்), என இருவகைக் கூத்துக்களைத் தொலி காப்பியம் குறிப்பிடுகிறது, தனிக்கலை ஞர் ஆடல்களும், குழுவினர் ஆடல்களும் இடம் பெற்றன. இவற்றுள் கரவை, மருத் நிலத்திலே பரவலாகவும், குறிஞ்சி, முல்லை, நெய்தல் நிலங்களிலும் இடம் பெற்றது. வெறிக்குரவை போர்வீரர் மத்தியில் பொதுவாக இடம் பெற்றது. துணங்கை கிராமத்தில் உள்ள பொது இடத்திலே ஆண்களாலும், பெண்களாலும் ஆடப்பட்டது. இத்துடன் போரிக்களத்துடன் தொடர்பான துணங்கையுமிடம் பெற்றது. விழாக் காலங்களிலும், பிறநேரங்களிலும் மலைவாழுநர் மனவியருடன் மகிழ்ச்சிகரமாக ஆடினர் (மலை, 1 - 13). விறலியர் என்னும் ஆடல் மகளிர் தனிப்பட்ட வகையிலே கணவருடன் ஆடினர். தனிப்பட்ட கலைஞரின் ஆடல் சிலப்பதிகாரத்திலே மிக வளர்ச்சியடைந்

தமை பற்றிப் பின்னர் குறிப்பிடப்படும். அரசு அவையிலும் ஆடல் மகளிர் இருந்தனர். கரிகாலன் காலத்திலே அவர்களின் ருந்தமை பற்றிப் பொருநராற்றுப்படை கூறுகின்றது (108 - 110).

சங்ககால நடனங்களைப் பேராசிரியர் சு. வித்தியானந்தன் நான்கு வகையாக வகுத்துக் கூறியுள்ளார்.³⁸ அவையாவன;

(i) நாட்டுக்கூத்து:- இவ்வகையிலே வள்ளிக்கூத்து, குரவைக்கூத்து, கயிற்று நடனம் முதலியவை அடங்கும், பின்னையது ஆடல் மகளிர் உடற்பயிற்சி வித்தைகளில் ஒன்றாகும்.

(ii) மயக் சடங்குக்குரிய ஆடல்:- இவ்வகையிலே குறிப்பாக முருக வழி பாட்டுடன் தொடர்புடைய வேலன் வெறியாட்டு முதலியன் அடங்கும்.

(iii) பேய் ஆடல்:- இவ்வகையிலே வீரர் இறந்த இடங்களில் பேய்மகளிர் ஆடும் ஒருவகைத் துணங்கைக்கூத்து முதலியன் குறிப்பிடற் பாலன்.

(iv) போர்கள் ஆடல்:- போரிலேவற்று பெற்றதற்காக ஆடப்படும் இக்கூத்து சங்க காலத்திற்குச் சிறப்பான ஒன்றாகும். போர்க் களத்தில் துணங்கை, குரவை முதலியன் ஆடப்பட்டன.

கலைஞர்களை மன்னர் நன்கு ஆதரித்தனர். அவர்களுக்கு வழங்கப்பட்ட கொடைகளில் நேரத்தியான தேர்கள், குதிரைகள், அலங்கரிக்கப்பட்ட யானைகள், செழிப்பான நிலங்கள், விலையுயர்ந்த வேறுசில பொருட்கள் முதலியன் அடங்கும். சில பாணர்களுக்குப் பொற்றாமரையும், பாடினி அல்லது விறலியருக்கு வெள்ளிக் கயிற்றாலே கோக்கப்பட்ட பொற்காசகள் கொண்ட சங்கிளகளும் வழங்கப்பட்டன... கரிகாலன் போன்ற

மன்னர் கலைஞர்களை நன்கு வரவேற்று, உபசரித்து, கொடை வழங்கி விடையனுப்பி வந்ததை அறியலாம்.

நடவத்திற்கு வாய்ப்பாட்டிசையும், வாத்திய இசையும் அவசியமாகும். எனவே இக்காலத்தில் இக்கலைகளும் நன்கு நிலைனை என்னாம். அக்காலத்திய இசையிலே பண்ணிசை நன்கு குறிப்பிடற்பாலது. மருதம், செவ்வழி (நெய்தல், மூல்லை நிலங்களுக்குரியவை), பாலை, குறிஞ்சி எனும் நான்கு அடிப்படையான பண்கள் வழக்கிலிருந்தன³⁹. இவற்றைவிட நைவளம், காமரம், ஆம்பல் முதலிய கிளைப் பண்களும் இடம்பெற்றிருந்தன. பாணர், பாடினியர், கூத்தர், பொருநர், உயிரியர், கோடியர், விறலியர் எனப் பல வகையான இசைவாணர் வாழ்ந்தனர். இவர்களில் ஒரு சாரார் ஆடற் கலை ஞருமாவார்.

சங்க நூல்களிலே யாழ் (வில்யாழ், சீற்யாழ், பேரியாழ்), பறை, முழவு, முரசம், பதலை, தொண்டகம் ஆகுளி, தட்டை, வெள்ளி, தடாரி, குழல், வயிர், பாண்டில், சங்கு முதலிய இசைக்கருவிகள் கூறப்பட்டுள்ளன.⁴⁰

சங்க இலக்கியத்திலே கூறப்படும் விறலி, பாடினி ஆகியோரைப் பிற்காலத் தேவதாசிகளின் முன்னோடிகள் எனக்கொள்ளலாம், என அன்மையிலொரு மேனாட்டாய்வாளர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.⁴¹

சங்க நூல்களிலே முத்தமிழ் என்ற சொல்வராவிட்டாலும், இதற்கான கருத்துக்கள் வந்துவிட்டன. ‘இசையும், கூத்தும் பிறந்த பொழுதே இயல் தமிழாகிய இலக்கியமும் பிறந்திருக்கலாம்.’ இதற்குத் தமிழிலுள்ள சொற்களே போதிய சான்றுகளாகும். ‘அசைதல்’ என்று பொருள்படும் ஆடல் என்ற சொல்லும், ஆடலோடு பண்களந்த செய்யுளைக் குறிப்பிடும் பஷ்டல் (பாவோடு கலந்த ஆடல்) என்ற சொல்லும், ஆதிகாலத்திலே தமிழ்

மக்கள் முத்தமிழர்கிய இயல், இசை, நாடகக் கொள்கையைப் பின்பற்றினர் என்பதற்குத்தக்க சான்றுகளாம்⁴² என் ஒர் அறிஞர் கூறியுள்ளமை குறிப்பிடற் பாலது. மேலும், நாடகத்திலே கூத்தும் ஒரு பகுதியாக விளங்கியமையும், நாடகம் கூத்தாகவும் ஆடப்பட்டு வந்தமையும் கவளித்தற்பாலன், எனவே ஆடலும் இசையும் தமிழர்களின் முதுசொத்துக்ககளாகத் தொன்று தொட்டு விளங்கி வந்துள்ள கலைகளே.

எற்கனவே குறிப்பிட்ட சங்ககாலக் கூத்துக்களில் எது பிற்காலப் பரதநாட்டி யத்தின் முன்னோடியாக விளங்கிற்று என்பது நன்கு ஆராயப்பட வேண்டிய தாகும்.

சங்ககாலத்திற்குப் பிற்பட்ட காலம்
(கி. பி. 4 - 6ம் நூ. வரை)

இக் காலத்தைச் சேர்ந்த பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்கள் பொதுவாக ஒழுக்க நெறியையே விழியற்றுவன. இவற்றுட் சிலவற்றிலே ஆடுவோர், ஆடுகளம் பற்றிய குறிப்புகள் வந்துள்ளன. எடுத்துக் காட்டாகத் திருவள்ளுவர் “கூத்தரங்குகளிலே நிகழ்ச்சிகள் நடைபெறும் போது மக்கள் கூட்டம் கூடி நிகழ்ச்சி முடிந்தவுடன் கலைந்து சென்று விடுவதைப் போலப் பெரிய செல்வமும் வருவது போலவே சென்றுவிடும்” எனும் பொருள்பட-

“கூத்தாட்டு அவைக் குழாத்தற்றே பெருஞ்செல்வம், போக்கும் அது விளிந் தற்று (32)’’ என நிலையாமை பற்றிக் கூறியுள்ளார்.

இந்நூற்களில் பல பௌத்தர் குறிப்பாகச் சமணர்கள் இயற்றியவை. இவற்றுட் சிலவற்றிலே, பாடலும், ஆடலும் ஒழுக்கக்கேட்டிட்டிரு வழிவ குக்கு மாகையால் இவற்றைத் தவிர்க்க வேண்டுமென கூறப்படுகிறது எடுத்துக் காட்டுகளாக, ஏலாதியிலே

“பாடகள் சாரர்மை பாத்திலர் தாம் விழையும் நாடகஞ் சாராமை நாடுங்கால் - நாடகம் சேர்ந்தாற்பகை பழி திச்சொலலே சாக்காடே தீர்ந்தாற் போற் றிரவரும்” (15)

‘(அதாவது, மகவிர் பாடுபிடத்திற்குச் செல்ல வேண்டாம், அவர்கள் கீழிரும்பி ஆடும் நாடகத்தைச் சேரவேண்டாம், அணுகினால் பழியும், கடுஞ்சொல்லும், சாவும் இல்லாதன போவிருந்து ஒழியாமல் வரும்)’ எனவும்,

“கூத்தும் விழாவும் மணமும்... ... ஒத்தும் ஒழுக்கம் உடையவர் செல்லாரே” (62), “(அதாவது, கல்வியும் அதற்கு ஏற்ற ஒழுக்கமும் உடைய சான்றோர் கூத்தாடும் இடத்திற்கும் போகார் எனவும், அவ்வாறு போவாராயின் அவருக்குத் தாழ் வும், பொருள்அழிவும் ஏற்படும்)’ எனவும் வந்துள்ள கருத்துக்கள் ஆடல், பாடல் வளர்ச்சிக்குப் பெரிய பின்னடைவினை ஏற்படுத்த வல்லன.

சிலப்பதிகாரம்
மனிமேகலை கால நடனம்

இந்நூல்களின்மீதும் பொதுவாக ஏற்கனவே குறிப்பிட்ட பதினெண்கீழ்க்கணக்கு வரிசையிலுள்ள நூல்கள் பலவற்றின் காலப்பகுதியைச் சேர்ந்தவை. சிலப்பதிகாரத்தைச் சேர அரசு வழிசத்தைச் சேர்ந்த வரும், சமணத்துறவியுமான இளங்கோ அடிகளும், மனிமேகலையைச் சீத்தலைச் சாத்தனாகும் இயற்றியுள்ளனர்.

இந்தூல்களிலே, சிலப்பதிகாரத்திலே வரும் கதாநாயகிகளில் ஒருவரான மாதவி அக்காலத்திய சாஸ்திரீய நடனங்களிலும், பிறவற்றிலும் சிறந்து விளங்குதலைக் குறிப்பிடலாம். அவருடைய மகளான

மணிமகலை மற்றைய நூலின் கதா நாயகி ஆகும். எனவே இவ்விரு நூல் களிலும் நடனம், இசை ஆசியன பற்றிய குறிப்புக்கள் விரிவாக வருவதில் வியப்பில்லை. சிலப்பதிகாரம் அக்கால நடனத்தின் பல விபரங்களைக் கொண்டுள்ள நடனக் களஞ்சியமாகவே விளங்குகின்றது. சிலப்பதிகாரத்திலும், அதற்கு முற்பட்ட காலத்திய சங்கநூல்களிலும் கூறப்பட்டுள்ள நடனம், குறிப்பாக நாடகம் பற்றிப் பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி விரிவாக ஆராய்ந்துள்ளார்.⁴³

வரன் முறையிலான நடனப்பயிற்சி, நடனசாஸ்திர (நாட்டிய நன்னூல்) அறிவு, வாய்ப்பாட்டிசை, வாத்திய இசையறிவு நன்கு பெற்ற தனி நடனப் பெண்களை ஞானின் விமர்சனயான அரங்கேற்றம் பற்றிய அரிய தகவல்களை மாதவி என்னும் கதாபாத்திரம் மூலம் சிலப்பதிகாரம் வெளிப்படுத்தியுள்ளது. மாதவி தேவ லோக நடனக்கலை மகளிர்களிலொருத் தியான ஊர்லி வழிவந்தவளாகையால் “பிறப்பிற்குன்றாப் பெருந்தோள் மடந்தை” எனக் சிறப்பிக்கப்படுகிறாள்.

“ஆடலும், பாடலும், அழகும் என்று இக் கூறிய முன்றின் ஒன்று குறைப்படாமல் (சி. 3.8.9)“ விளங்கிய மாதவி ஜந்து வயதிலே தண்டியம் பிடித்துக் கலைக்கல்வியைத் தொடங்கிப் பண்ணிரண்டு வயதுவரை ஏழாண்டுகளாக முறைப்படி திறம்படப் பயின்றவள். பின்னர், தலை சிறந்த கலைவிற்பன்றரான இசைக்கலைஞன், புலவன், யாழாசிரியன், புலலாங்குழற் கலைஞன், தண்ணூலை வாசிப்பவன் முதலியோரின் பக்க இசைத் துணையுடன் புகார் நகரிலே கவின்கலை வேலைப்பாடுகள் கொண்டிலங்கிய அரங்கிலே அக்காலச் சோழமன்னன் (கரி காலன் என சிலப்பதிகார உரையாசிரியர் கூறுவர்), சாஸ்ரோராசியரசிகர் முன்னிலையிலே “நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைபிடித்து” மிக்கக்கீதமாக ஆடித் தன்கலைத்திறனை வெளிப்படுத்தி அனைவரின் பாராட்டுக்களையும், மன்னனிடம் இருந்து 1008 கழஞ்ச பெரினையும்,

“தலைக்கோவி” ப்பட்டத்தையும் பெற்ற ஆடலரசியாக மாதவி திகழ்ந்தாள். நடனம் உட்பட 64 கலைகளையும் அவள் நன்கு கற்றவள். அவள் ஆடிய வேதத்தியல், பொதுவியல் ஆடல்களும், 11 ஆடல்களும், பிறவும், குறிப்பிடத்தக்கவை. சுருங்கக் கூறி ன் அக்காலத்திய ஆடற்கலைஞரீகர்க வேண்டிய கலை நுட்பங்கள் அனைத்தையும் பயின்று அவற்றைச் செய்கை முறையிலும் காண்பித்துப் பாராட்டுப் பெற்ற ஓர் உத்தமக் கலைஞராக மாதவி மினிர்ந்தாள் எனலாம். இத்தகைய திறமையான பயிற்சி அக்காலத்தில் எதிர்பார்க்கப்பட்டதெனலாம்.

சிலப்பதிகாரத்தின் பல பகுதிகளில் இசை, நடனம் பற்றிய அரிய குறிப்புகள் வரினும், அரங்கேற்றுகாடை போன்ற பிறிதொன்றினை வேறு தமிழ் நூல்களிலே காணமுடியாது. ஆடல்திறன் மட்டுமென்றி இசைத்திறனும் இதிலே நன்கு அழுக்கிக் கூறப்படுகின்றது. இசையொளிகள் குறிப்பாக வாய்ப்பாட்டிசை, வாத்திய இசை ஒலிகள் ஆகியவையும் நடனமும் முரணின்றிச் செயற்பட்டதை இளங்கோவடிகள் கவிதை ரீதியிலே வருணித்திருப்பது மிகச்சிறப்பானதாகும்.

இந்நாலிலே கூறப்பட்டுள்ள இசை குறிப்பாக நடனம் பற்றிய கருத்துக்கள் ஏற்கனவே தமிழகத்திலே நிலவியிட்டிசை, நடனமரபுகள் புதுமெருகு பெற்றோ அல்லது ஓரளவாவது புதிதாக அறிமுகம் செய்யப்பட்டனவற்றைச் சொண்டிலங்கு வன போலவோ தெண்படுகின்றன. குறிப்பாக வட்டுல நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் சாயல் சிலப்பதிகாரம் கூறும் மேற்குறிப் பிட்ட நடனத்திலே ஓரளவாவது காணப்படுவது பற்றிப் பின்னர் கூறப்படும். மாதவி கணிகையர் குலத்தவள். இக் குலத்தவர்கள் 64 கலைகளிலும் தேர்ச்சி பெற்றிருப்பர் என்று கூறப்படுகிறது. ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு மாதவி தேவலோக நடனப் பெண்மணியான ஊர்வசி வழிவந்தவள் எனக் கூறப்படுவதிலிருந்து புதுமெருகு ஊட்டப்பட்ட

அல்லது குறிப்பாகப் புதிதாக அறிமுகம் செய்யப்பட்ட இவ்வழகியற் கலையான ஆடற்கலை மரபிற்குத் தெய்வீகத் தோற்றும் மரபு வழிக்கருத்திற்கேற்ப அளிக்கப் பட்டுள்ளது எனவாம்.

மாதவியின் நடனம் தனியான பெண் கலைஞர் ஆட்டமாக விளங்கியமையும் குறிப்பிடற்பாலது. இக்காலம் 'தொடக்க மாவது செந்நெறி ஆடற்கலைஞர் குறிப்பாகப் பெண்கலைஞர் தனித்து ஆடும் மரபு தமிழகத்திலேற்பட்டிருக்கலாம். நடனக்கலை (சாஸ்திரம், செய்கை முறை) அறிவு வாய்ப்பாட்டிசை, வாத்திய இசை அறிவு, மொழி அறிவு, அரங்கேற்றம், பரிசில்கள், தலைக்கோலிப்பட்டம் பெறல், தனிக்கலைஞர் குறிப்பாக பெண்கலைஞர் ஆட்டம் ஆகியனவற்றை உள்ளடக்கிய செந்நெறி ஆடற்கலைமரபு தொடர்ந்து பல நூற்றாண்டுகளாகத் தமிழகத்திலே நிலவி வந்துள்ளமை குறிப்பிடற்பாலது. இவற்றிலே காலத்திற்குக் காலம் சில மாற்றங்களும், புதிய அமிசங்களிடம் பெறலும் ஏற்பட்டுவந்துள்ளன. இம்மரபி இருள்ள இசையும், நடனமும் காலப்போக்கிலே சிறப்பும், செழுமையும் பெற்றுப் பிற்காலப் பரத நாட்டியத்திலே இடம் பெற்றுள்ளன என பெரில் டி செதே (Betyl de Zoete), எனும் மேஷாட்டுக் கலாவித்தகர் கூறியுள்ளார்.⁴⁴

மேற்குநிப்பிட்ட செந்நெறி ஆடல்களைத்தவிர முற்காலத்திய ஆய்ச்சியர்களைவ, வெள்றிக் கூத்துக்களுமிடம் பெற்றுள்ளன. எனவே, பழைய ஆடல்மரபுகளுடன், புதிய மரபுகளும் வெவ்வேறிடங்களில், அதாவது நகரங்களில் புதிய மரபுகளும், நாட்டுப்புற பகுதிகளிலே பழைய மரபும் நிலவி வந்துள்ளன எனவாம்.

சிலப்பதிகார காலம் தொட்டாவது தமிழகத்திலே நாட்டிய சாஸ்திரச் செல்வாக்கு ஏற்பட்டு வந்துள்ளதெனவாம். இத்தொடர்பு தமிழகத்துக்குரிய சாஸ்திரம்

ரிய நடன வளர்ச்சியிலே ஒரு முக்கிய மான கட்டமுராகும் என்பதில் ஓர் ஐய மிஸலை எனவாம். சிலப்பதிகாரத்திலே காணப்படும் நாட்டியச் சாஸ்திரச் செல்வாக்குப் பற்றிச் சமராவப் பிரபல நடனக்கலைஞர்களில் ஒருவரும், ஆய்வாளருமான கலாநிதி பத்மா சுப்பிரமணியம் ஓர் ஆய்வுக்கட்டுரை எழுதியுள்ளார்.⁴⁵ இவருக்கு முன் திரு. ரங்கராமானுஜஜ யங்கார்⁴⁶ முதலியோர் இவ்விடயம்பற்றி ஆய்ந்துள்ளார். உரைகளை விட்டுச் சிலப்பதிகார மூலத்தினை நாட்டிய சாஸ்திரத்துடன் ஒப்பிடும்போது, இனக்கோவடிகள் நாட்டிய சாஸ்திரத்தை எந்தளவுக்குப் பின்பற்றியுள்ளார் என்பது புலாகும் எனக் கலாநிதி பத்மா குறிப்பிட்டுள்ளார். சிலப்பதிகாரத்திலே வரும் மூக்கியமான பாத்திரங்களிலொருவராகிய மாதவி நாட்டிய சாஸ்திர மரபினையும் கற்று நன்கு பின்பற்றியுள்ளார் என்பதும் அறியப்படும். “நாட்டிய நன்னால் நன்கு கடைப்பிடித்துக் காட்டி” மாதவி ஆடினாள் என்ற குறிப்பு வருகிறது. இங்கு “நன்னால்” என்பது ‘சாஸ்திரம்’ என்ற வடசொல்லின் தமிழாக்கம் எனக் கொள்ளலாம். இதிலே கூறப்படும் “நாட்டிய நன்னால்” தமிழிலிருந்து மறைந்து போன ‘பரதசாஸ்திர நால்’ என ஒரு சாரார் கருதுகின்றனர். ஆனால் இது பெரும்பாலும் பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தையே கருதுமென வேறு ஆய்வாளர் கருதவர். பின்னைய கருத்திற்கே கூடுதலான சான்றுகள் உள்ளன. முறிப்பட்ட காலத் தமிழ் நூல்களிலே (சங்க நூல்களிலே), நாட்டியம் அல்லது நடனம், கூத்து என அழைக்கப்படுகிறது. சிலப்பதிகாரத்திலே ஆடுளைம் அரங்கம் (வடமொழி - ரங்க) எனப் பொதுவாக அழைக்கப்படுகிறது. நடனத்திற்கான அபிநய ஹஸ்தம் பொருத்தமாகத் தமிழிலே கையெணக் குறிப்பிடப்படுகிறது. இதற்கு இன்று பயன்படுத்தப்படும் முத்திரை (முத்ரா) எனும் சொல் ஆகமங்கள், சிற்பநூல்கள் ஆகியனவற்றிலே பயன்படுத்தப்பட்டு வந்த சௌல்லாகும். நாட்டியம்

என்ற சொல் நடைம் என்ற சொல்லின் கருத்திலும் இங்கு வந்துள்ளது. இளங்கோ அடிகள் குறிப்பாக அரங்கேற்று காலை யிலே கையாண்டுள்ள பிண்டி, பிணையல், எழிற்கை, தொழிற்கை, கரணம், சித்திர கரணம், மண்டிலம் முதலை கலைச் சொற்களை நன்கு விளங்கிக் கொள்ளுவதற்கு நாட்டிய சாஸ்திரம் நன்கு உதவுகின்றதெனக் கலாநிதி பத்மா குறிப்பிட்டுள்ளார். பிண்டி, பிணையல் என்பன உரையாசிரியர் கூறுவது போல அபிந்யக்ஞக்கள் அல்ல, இவை முறையே நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே கூறப்படுகின்ற பிண்டி பந்தம், சிருங்கலிகம் (நா. சா. 4. 291-294) முதலிய நடனங்களாகும். எழிற்கை நிருத்த ஹஸ்தமாகும். தொழிற்கை அபிந்ய ஹஸ்தமெனக் கருதப்படுகிறது. இவை போலவே, கரணம் (ஒருவகையான நடன அசைவு) மண்டிலம் (நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் சாரிகள் அல்லது கால் அசைவுகள்) முதலியனவும் நாட்டிய சாஸ்திர மூலம் நன்கு தெளிவாகும். மேலும் இந்திரவிழா, தண்டு, ஆரபடி, சாத்துவதி விருத்திகள் ஆகியவும் நாட்டிய சாஸ்திரத் தொடர்பை நன்கு நிறைவூட்டுவன. மாதவி உருத்திர கணிகையார் குலத்தினள் என கூறப்படுகின்றது. அப்ஸரங்கள் நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே கைகிகி விருத்தியுடன் நன்கு தொடர்பு படுத்தப்பட்டுள்ளார். அரங்கில் ஏறி ஆடுதல், அரங்க அமைப்பு, அரங்க அளவுகள் முதலியன நாட்டிய சாஸ்திர மரபிற்கு ஏற்றவையே. மாதவி ஆடிய நடனங்கள் வேத்தியல், பொதுவியல் என இருவகையாகக் கூறப்பட்டுள்ளன. இவற்றுள் வேத்தியல் அரசு அவையில் ஆடப்பட்டு வந்த நடனங்கள் எனவும், பொதுவியல் ஏனைய இடங்களில் ஆடப்பட்டவை எனவும் பொதுவாகக் கூறப்படுகின்றன. ஆனால் இவற்றை முறையே சாஸ்திரீய நடனம், ஏனைய நடனம் எனவும் கொள்ள இடமுண்டு. சாஸ்திரீயக் கலைகளுக்குப் பொதுவாக மன்னர், செல்வந்தர் முதலியோரின் ஆதரவு மிக அவசியமாகும். கலை விற்பனைர் மட்டுமன்றிக் குறிப்பாக நாட்டுத்தலைவரின் ஆதரவும், அங்கோரமும் கலைகளுக்கு அவசியமாகும். மாதவி ஆடிய நடனங்களில் பதினொன்று சிவன், கொற்றவை,

முருகன், திருமால், திருமகள், மன்மதன் இந்திராணி முதலியோர் ஆடியவை.⁴⁷ தெய்வங்களின் செயல்களைப் பின்பற்றுதலும் நாட்டியம் என்ற கருத்து நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் உள்ளது. மேலும், இந்நடனங்களிலே சிவன் ஆடிய கொடு-கொட்டி, பாண்டரங்கம் ஆகிய நடனங்கள் நாட்டிய சாஸ்திரத்திலும் கூறப்பட்டுள்ள திரிபுரதகனம் (சிவபிரான் மற்புரங்களை ஏரித்த கதை) பற்றியவை. நடனங்கள் சமயச் சார்புள்ளனவாகவும் தொடர்ந்து நிலவி வந்தமையினை இவை எடுத்துக் காட்டுவன. இந் நடனங்கள் மூற்பட்டகால, சமகாலத் தமிழகத்தில் நிலவி வந்த ஆடல்களின் ஒரு தொகுப்பாகலாம், இந்நடனங்கள் குறிப்பிட்ட தெய்வங்கள் அதர்மத்தை அழித்து தர்மத்தை நிலைநாட்டுவதையே எடுத்துக் காட்டுகின்றன. தெய்வங்கள் பற்றியகதை கள் இந்நடனங்களின் பொருளாக இருந்தாலும், இவை கோவில்களில் ஆடப்பட்டதாகக் கூறப்பட்டில். அரங்கத்திலே ஆடப்பட்டனவாகவே கூறப்பட்டுள்ளன. அரங்கத்தில் ஆடப்பட்டன என்பதும் குறிப்பிடற்பாலது. ஏற்கனவே தமிழகத்திலே நிலவின்த நடன மரபுகள், நாட்டிய சாஸ்திர மரபுடன் முரணின் நிலைந்து செல்வதைச் சிலப்பதிகாரம் காட்டுகிறதென்னாம், இவ்வியச்சு பிறப்பட்ட காலத்திலே மேலும் வலுப்பெறலாயிற்று. இவ்வாறு தமிழக நடனமரபு, நாட்டிய சாஸ்திர மரபுச் சாயல்பெற்று சாஸ்திரீய நடனமாக, தொல் சீர்க்கலையாக, செந்தெறிக்கலையாகப் பரிணமிக்கலாயிற்று எனலாம். ஆனால், அக்காலத்தில் அதற்கு இடப்பட்ட பெயர் என்ன என்பது தெளிவில்லை. மேற்குறிப்பிட்ட கலையின் சாஸ்திரீய மயமாக்கம் இந்தியாவின் பிற பிராந்தியங்களிலும், இலங்கையிலும் ஏற்பட்டுக் காலப் போக்கிலே பிற்காலச் சாஸ்திரீய நடனங்களுக்கு வழி கோவிற்று எனலாம். பிராந்திய மட்டத்திலுள்ள நாட்டுப் புறக்கலை மரபுகளிலே தொடர்ந்தும் சாஸ்திரீய மயமாக்கம் நிலவி வருகிறது.

சிலப்பதிகாரத்திற் போன்றே மணி மேகலையிலும் சமகால நடனம் பற்றிய குறிப்புகள் ஆங்காங்கே வந்துள்ளன. அவை சிலப்பதிகாரம் தரும் தகவல்களைப் பெரிதும் உறுதிப்படுத்துவது. நடனமாதர் அறுபத்து நான்கு கலைகளிலும் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தனர் என்பதும், அவர்கள்தம் கலையினை விசீட பயிற்சியாகவும் தொழிலாகவும் கொண்ட குடும்பங்களைச் செர்ந்தவர் என்பதும், அவர்களுக்கெனத் தனிப்பட்ட இருப்பிடங்கள் குறிப்பிட்ட விகிகளில் இருந்தன என்பதும் இந்நால் களிலேகூறப்பட்டுள்ளன. பிறகாலச்சோழர், விஜயநகரப் பெருமண்ணர் ஆட்சிக் காலப் பகுதிகளில் இவர்கள் குறிப்பிட்டவிகிகளில் வாழ்ந்தனர் என்பது பற்றிய சாஸ்ருகள் கிடைத்துள்ளன. இவர்களிலாருசாரார் விலைமாதராயிருந்தனர். இதனால் ஆவர்களுக்குச் சமூகத்தில் உயர்ந்த நிலை கிடைக்கவில்லை, அதேவேளையில் இவர்களிலே மிகச் சிறந்த கலைஞர்களுக்கு அரசர் தலைக்கோவிப் பட்டம் வழங்கிக் கொரவித்தமையும் குறிப்பிடற்பாலது. தடனக் கலையின் அழியியல் அமிசங்கள் கூறப்பட்டிரும், நூல் ஆசிரியர்களின் சமண, பொத்த கருத்துக்களுக்கு ஏற்பப்போலும் முடிவில் இவற்றினால் ஏற்படக் கூடிய தொல்லைகள், நிலையாமை, முதலியன வும் கூறப்பட்டு சமண. பொத்தக் கருத்துக்கள் வலியுறுத்தப்படுதலும் கவனித்தற் பாலது.

மணிமேகலையிலே (27) சமயக்கணக்கர்தமதிறம் கேட்ட காலதையிலே சௌவாதி இறைவனை - சிவனைப்பற்றி எடுத்துரைக்கும் போது, அவனைக் "கலை உருவினொனும்" எனவும் குறிப்பிடுகிறார். இறைவன் கலைவடிவானவன் என்ற கருத்து மணிமேகலை காலத்திற்கு முன்பே தமிழகச் சௌவரமரிலே நன்கு இடம் பெற்றுவீட்டுமை வெள்ளிடமலை. பல்லவர் - பாண்டியர் காலத்தில் இக்கருத்து மிக முக்கியமாகவும் வலியுறுத்தப்படுதலைப் பற்றிப் பின்னர் கூறப்படும்.

பஸ்லவர் பாண்டியர்கால நடனம்:

சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை காலத்திற்குப் பின், பல்லவர் - பாண்டியர்கால (கி. பி. 3ம் நூ. - 9ம் நூ.) தமிழகத்திலே, பக்கியியக்கத்தின் விளைவாக இருக்கிறது, நடனமும் இறைவனை ஏத்துதற்காண சிறந்த சாதனங்களாகவும் கருதப்பட்டன. இக்கருத்து ஏற்கனவே நீண்டகாலமாக நிலவில்தாலும், ஆகமமுறைப்படி பரவலாக அமைக்கப்பட்ட கோவில்கள் பவவற்றிலே, நித்திய பூசைகளிலும், நையித்திய விழாக்களிலும், இசை, நடனம் ஆகியன ஒழுங்காக இடம்பெற்று வந்தன. கோவிலை மையமாகக்கொண்டு, இக்கலைகளும், கட்டிடக்கலை, சிரபம், ஓவியம் முதலியனவும் கோவிற்கலைகளாக நன்கு வளர்க்கியுற்றன. இசை, நடனம் ஆகியனவற்றைக் கோவில்களிலே நன்கு இடம்பெறச் செய்தற்குத் தேவதாசிகள் அல்லது தேவரடியார் (இறைவனின் அடியார்கள் அல்லது அன்பர்கள்) நியமிக்கப்பட்டனர். இவர்கள் கோவில்களிலே சமய, கலைப்பணிகளுக்கே தம்மை அரிப்பணித் தவர்களாகக் குறிப்பிட்ட கோவிலிலே எழுந்தருளியிருக்கும் இறைவனைத் திருமணம் செய்தவராகக் கருதப்படுவார்; எனவே "நித்திய சமங்களிங்காக" விளக்கினர். ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு தேவரடியார்களை நியமிக்கும் முறை பல நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்பே இந்தியாவின் பல இடங்களிலும் நிலவி வந்துள்ளது என்பது இலக்கியம், தொல்லியற்சான்று களால் அறியப்படுகின்றது. அவர்கள் இழி நிலையிலுள்ளோராக அன்றிப் புனிதப்பணியாளராக விளக்கினர். இக்காலச் சௌவநாயன்மாரி, வைஷ்ணவ ஆழ்வார் திருப்பாடங்களிலே தேவரடியார் போற்றப்படுகின்றனர். அவர்கள் பற்றிய குறிப்புக்கள் வருகின்றன. உதாரணமாக, "கலையினாலி மங்கையர் பாடலொளி யாடல் கவிசெய்தியழகார் மலையினிகருளன்" எனவும், "வலம் வந்த மடவார்கள் நடமாட முழுவதிரமழையென்

நன்கிச் சிவமந்தி அலமந்து மருவேறி முகில் பார்க்கும் திருவையாசீற்' எனவும் திருஞாளசப்பந்தர் குறியிருப்பவை மனங் கோள்பாலன். பஸ்வர் காலத்தைச் சேர்ந்த முக்கேஸ்வரக் கோவிலில் 40 தேவரடியார் கலை சமயப்பணிகள் பரிந்த நாக அறியப்படுகின்றது. கோவில்களில் ஆழியோரே தேவதாசிகள் எனவும் அரச சபையில் ஆழியோர் வேறு கண்ணார் எனவும், ஒரு காலகடா த்தில் இல்லங்கு வகைக் கலைஞரும் ஒன்று சேர்ந்த விட்டனவரைவும் நடன ஆய்வாளர் எல் ஒரு சாரார் கருதுகின்றனர்.⁴⁸ எனினும் தமிழக நடனங்களை வரலாற்றில் ஒத்துக்காலம் ஒரு முக்கியமான காலமாகும். இதைவிட கலைவடிவானவன் என்ற கருத்து மனிமைகளையிலே வந்துள்ளமை பற்றி ஏற்கனவே குறிப் பிடப்பட்டுள்ளது. இக்காலத்திருமதிரத்திலும், சைவதாயன் மார், வைஷ்ணவ ஆழியார்கள் ஆகியோரின் பக்திப்பாடல்களிலும், இறைவன் கலைப்புரவினை என்ற கருத்தும், ஆடல், பாடல் மூலமான ஆழிபாட்டினை அவன் நன்கு ஏற்றுக்கொள்வான் என்ற கருத்தும் நன்கு அழுத்திக் கூறப்பட்டுள்ளன. "இவிங்கமதாவது என்னைன் கலை கரும்" எனத் திருமூலரும், "கலையாகிக் கலைஞரை தானேயாகி" என அப்பரும், "கலைக்கொலாம் பொருளாய்" என்கூற்றாரும், "ஆழிப்பாடி அண்ணா மலை எக்கொழு ஒழிப்போம் நமதுள்ள வினைகளை" எனச் சம்பந்தரும். "ஆழி ஆழி அகங்குழந்திகை பாடிப் பாடிக் கண்ணீர் மக்கி" என நம்மாழ்வாரும் கூறியுள்ள கருத்துக்கள் மாண்கொள்ற பாலன்.

பஸ்வர் காலச் சிற்பங்களிலே சிவ பிராள் தண்டுமூனிவருக்கு நடனத்தித் தன காலகைவுகளைப் புகட்டும் சிற்பமும், அவர் பரதமுனிவருக்கு நாட்டியம் கற்பிப்பதைக் காட்டும் சிற்பமும் மாமல்ல புரத்திலுள்ளன.⁴⁹ பஸ்வர் - மன்னனான சாஜகிம்மன் காலத்திய (கி. பி. 8ம் நூ.) ஸ்வெட்டொன்றிலே பரதர் பற்றிய

குறிப்பும் வருகின்றது. இக்காலத்தினைச் சோந்த சித்தன்னவாசல் ஓவியங்களிலும் உள்ள இரு நடன ஓவியங்கள் நன்கு குறிப்பிடற்பாலன. இவையாவற்றையும் தொகுத்து நோக்கும் போது, இக்காலப் பகுதியிலே நிலசிய நடனமராட்டுவே நாட்டியசாஸ்திர மரப எவ்வாறு நன்கு ஓடம் பெற்றுள்ளது என்பது தெளிவு. இக்கால நடன நிலைப்பற்றி நாளாசரியரின் பிறி தொடர நாளிலும் பார்க்கவாம்.⁵⁰ பஸ்வர் - பாண்டியரைத் தொடர்ந்து ஆதிக்கம் பெற்ற சோழப் பிரான்ஸர் காலத்திலே நாட்டியம் நன்கு ஆக்ரா பெற்று மேலும் வளர்ந்தது; சிற்புற்றது.

சோழப்பெருமானர் கால நடன நிலை:

சோழப்பெருமானர் காலத்திலே (கி. பி. 9ம் நூ. - 17ம் நூ. வரை) தேவரடியார்களைக் கோவில்களிலே அயர்த்தும் முறை பெரிய அளவிலே பிள்பற்றப்பட்டது முதலாம் ராஜராஜன் தலைநகரிலே தான் அமைத்த தஞ்சைப் பெருவடையார் ஆஸ்யத்திலே 400 தேவரடியார்களை நியமித்து, அவர்களுக்கு நிவந்தங்கள் (கொடைகள்) வழங்கிக் கைப்பணியும், சமயப்பணியும் செய்தான். இக் கோவிலிலே ராஜராஜேஸ்வர நாடகம் நடிக்கப்பட்டது. ஆனால் துரதிர்ஷ்டவசமாக இந்நாடகமோ, இக்காலத்திய வேறு நாடகங்களோ இன்று கிடைத்த தில. மேலும் நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் 108 கரணங்களையும் தொகுக்கும் முற்றியிலும் முதலாம் ராஜராஜன் ஒரு வழி காட்டியாக ஸ்ளங்கினான். தஞ்சைப் பெருவடையார் கோவிலில் உள்ள விமானத்தின் உட்புறத்தைத்திலே 108 கரணங்களில் 81 கரணங்கள் சிற்பங்களாக வடிக்கப்பட்டுள்ளன. ஏனையவற்றிற்கான இடங்கள் ஒதுக்கப்பட்டுள்ளன. ஆனால் ஒதோ காரணத்தால் இவற்றிற்கான சிற்பங்கள் அமைக்கப்பட்டில. ஏற்கனவே புதிய கரணங்கள் ஏற்பட்டுவிட்டபடியான வெற்றைத் தொகுக்க வேண்டியதன் அவ-

பிப்தை உணர்ந்த அரசன் இவ்வாறு செய்திருப்பான். மாடுவழி நிலவிவரும் கரணங்களுக்குச் சம்காலத் கணவற்றிற்கு மிடையில் உள்ள தெளிசின்மையை நீக்கு முடியாக இவற்றிற்குச் சிற்பங்களிலே அழியா நிலையளிக்க ஆசன் தீர்மானித் திருப்பான் எனக் கலாநிதி பத்மா கருது கிறார்.⁵¹ இக்காண சிற்பங்கள் பரத நாட்டிய சாஸ்திரத்தையும் அதற்க அபிவூகுப்தர் எழுதியுள்ள அபிவூபாரதீ எனும் உரையினையும் பிழபற்றி அமைக்கப்பட்டவை. ஏற்கனவே சௌகாத்திரியை - தேவாரங்களை அழியாது தொகுத்தும், சிவபாதசேகரன் எனும்விருதுப்பெயர் தரித்தவனுமாகிப முதலாம் ராஜராஜன் கரணங்களையும் (தாண்டவங்களையும்) ஒரிட்டத்திலே தொகுத்தமுயற்சித்தமையில் வியப்பில்லை. அதுவும் தலைநகரான சஞ்சாவுரிலே, தாண் அமைத்த பிரஹதிஸ்ரர் ஆலயத்திலேயே இவற்றைத் தொகுக்க முற்பட்டமையினை நோக்கும்போது, தேவாரம் போலவே இவற்றையும் அழியாது பாது காக்கும் நோக்குடனும், தொடர்ந்து நிலவுக் கொட்டியும் நோக்குடனும், இவற்றிற்குச் சிற்பங்களிலே அழியா நிலையளித்தான் எனவாம்.

நோக்கம் எதுவாயினும், நாட்டிய ரௌணங்கள் அனைத்தையும் சிற்பங்களிலே தொகுக்கும் முயற்சி புதுமையானதே. இம்முயற்சியிலிவன் வேறு சிலருக்கும் வழி காட்டியாக விளங்கினான். இவனுக்குச் சமார் ஒன்றைர நூற்றாண்டுகளின் பின் கும்பகோணம் சாரங்கபாணி கோவிலிலே 108 கரணங்களும் தொகுக்கப்பட்டுள்ளன. இவற்றிலே கரண ஒழுங்குமுறை செவ்வனே இல்லாவிட்டனும், ஒவ்வொரு சிற்பங்களின் கீழும் அவ்வற்றின் பெயர்கள் எழுதப்பட்டுள்ளன. எனவே அவற்றை அடையாளம் காணுதல் என்று. அடுத்த தாக, சிதம்பரம் கோவிலின் கோபுரங்களிலே 108 கரணங்களும் தொகுக்கப்பட்டுள்ளன. இவற்றிலே கிழக்கு, மேற்குக் கோபுரங்களில் உள்ளவை குறிப்பிடத்

தக்கன. சிற்பங்கள் ஒவ்வொன்றின் கீழும் அவ்வற்றிற்கான நாட்டிய சாஸ்திரச் செய்யட்கள் பொறிக்கப்பட்டுள்ளன. எனவே இவற்றை அடையாளம் காணுதல் பட்டான்றி, இவற்றின் பரதநாட்டிய சாஸ்திர மூலத்தையும் எளிதிலே பரிந்து கொள்ளலாம். இவை கி.பி. 13ம் நூற்றாண்டளவைச் சேர்ந்த கோபுரங்களின் எனும் அரசன் அமைத்தவை என அறியப்படுகிறது. தொடர்ந்து விருதுதாசலம் விருத்தகிரிசன் ஆவயம், திருவண்ணாமலை அருணாசலேஸ்வரர் ஆவயம் ஆகியவற்றிலும் உள்ள கோபுரங்களிலே 10⁹ கரணங்களும் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. தஞ்சைப் பெருவடையார் கோவிலிலுள்ள சோழர்கால ஒவியங்களிலே, நாட்டிய சாஸ்திர மரபை ஒட்டிய நேர்த்தியான ஒவியங்கள் குறிப்பிடத்தக்கவை. விண்ணாலக, மண்ணாலக நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளைச் சித்திரிக்கும் ஒவியங்களும் உள்ளன. சோழப் பெருமன்றர் ஆட்சிக்கால முடிவிலே இங்கு வந்து சென்ற சின ஆஜிரான செள-ஜாதுவா என்பவர் கி.பி. 13ம் நூ. தொடக்கத்தில் அரசனுடைய சபையிலே 3000 நடனமாதர் நாடோறும் மாறிமாறிப் பலபணிகள் செய்தனர் எனக்கூறியுள்ளார்.⁵² இத்தொகையினை அன்வாற கொள்ளாவிட்டனும், கோவிலிற் போன்று அரசசபையிலும் நடனக் கலை ஞர் இருந்தனர் எனவாம். மேலும் இக்கால நடனம் பற்றி விரிவாக நூணாசிரியரின் பிற ஆக்கங்களிலும் பார்க்கலாம்.⁵³

பிற்காலப் பாண்டியப் பெருமன்றர், விஜயநகரப் பெருமன்றர், நாயக்கர், மராத்தியர் கால நடனம்.

சோழப் பெருமன்றருக்குப்பின் தமிழகத்திலே பிற்காலப் பாண்டியப் பெருமன்றரும் (கி.பி. 13ம்-நூற்.) 'விஜயநகரப் பெருமன்றரும், அவர்களுடைய இராணுவத் தேசாதிபதிகளாகிய நாயக்கரும் (கி.பி. 14ம் - தூற். - 17ம் நூற், வரை) மராத்திய மன்னரும் (18ம் நூற். 19ம் நூற். முத்துகுதி), சில இடங்களிலே,

சிவகாலமாக முஸ்லிம்களும் ஆட்சிசெய்த வந்தனர். சி.பி, 18ம் நூற்றாண்டு டீற் பகுதி தொடக்கம் படிப்படியாகப் பிரித் தானியர் ஆட்சியேற்பட்டு 1947-ல் முடிவற்றது. பாண்டியர் ஆட்சிக் காலத்தினே பெரும்பாலும் சோழர் கால நிலையே தொடர்ந்து நிலவிற்று. ஆனால் பின் வந்த விஷயநகர மன்னரும், நாயக்கரும், மராத்தியரும் தமிழகத்திற்க வடக்கே யுள்ள மாறிலங்களைச் சேர்ந்தவர்கள். ஆனால் கலைகளிலே மிக்க ஈடுபாடு உள்ளவராக, வேறுபாடின்றி அவற்றை ஆசிரித்தனர். முதலிருவரும் தெலுங்கு மொழி யினையும் மூன்றாமவர் மராத்திய மொழி யினையும் தாய்மொழிகளாகக் கொண்ட வர்கள். இவர்கள் மூலமாகத் தெலுங்கு மொழிகளைகள், மராத்திய மொழிகளைகள் தமிழகத்திலே பரவின. அதே வேளையிலே தமிழும் வடமொழியும், கலைகளும் தொடர்ந்து மேலும் போற்றப்பட்டன. இக்காலப் பகுதியிலே, கர்நாடக இசையிலும், பரதநாட்டியத்திலும் மிக முக்கிய மான அபிவிருத்திகள் ஏற்பட்டு வந்தன. இக்கலைகள் இன்றைய நிலையினை இக்காலகட்டத்திலே தான் பெரிதும் பெற்று விட்டன. இதற்கான குழ்நீலை இக்காலத்திலே நிலவிற்று. இக்காலத்திலே தமிழ், தெலுங்கு, சம்லிகுதம், மராத்தி முதலிய மொழிகளிலே இசை, நாட்டிய நூல்கள் பல எழுதப்பட்டன. எடுத்துக் காட்டாக, வேங்கடமகியின் சதுரதண்ட பிரகாசிகா, துளஜா மஹாராஜாவின் சங்கீத சாராமிர்தம், உதாகே கோவிந்தாசார்ய தொகுத்த நாட்டிய சாஸ்திர சங்கிரகம் முதலியன் குறிப்பிடற்பாலன.

மேலும், மேற்குறிப்பிட்ட வடபுலத் தொடர்புகளாலே கீர்த்தனை (வட இந்திய கீர்த்தன), அஷ்டபதி, தில்லானா ஜோவவி முதலிய இசை வடிவங்கள் தமிழகத்திலே பரவி இசையிலும், நாட்டியத்திலும் இடம்பெறலாயின.

இக்காலப் பகுதியிலே குறிப்பாக விஷயநகர - நாயக்க மன்னர் ஆட்சியின் போது நிலவிய நடனங்கள் பற்றிச் சம

காலத் தமிழ். கெது எங்கு, மராத்திய, செஸ்கிருத நூல்கள் பட்டுமண்ணிச் சாச னங்களும், பகன்னிச்சியாவுக்கு வந்த முஸ்லிம், போர்த்துக்கீசீ ஆஸ்ரியர் குறிப்புகளும் குறிப்பிடுகின்றன.

இச்சான்றுகளைத் தொகுத்து நோக்கும் போது, இருவகையான நடன மாதர் இருந்தனர் என அறியப்படுகின்றது. ஒரு சாரார் தலை நகரிலே சுதந்திரமாக வாழ்ந்தனர். அங்கு நடைபெற்ற சமூக வைபவங்களிலே பங்கபற்றினர். அரசவையிலும் ஆடினர்; மண்ணரின் ஆதாவு பெற்றிருந்தனர்; மற்றவர்கள் கோவில்களில் சமயப்பணி புரிந்த தேவதாசிள்ளாவர். இவர்கள் கோவில்களின் வாசமானத்திலே தங்கியிருந்தனர். இவர்களுக்கும் அரசு-வைக்கும், வைபவங்களுக்கும் தொடர்பில்லை. 54

நவராத்திரி விழாவின் போது அரசவை நடனமாதரும், கோவில் நடனமாதரும் ஒன்பது நாட்களிலும் காலையிலே தெய்வத்தின் சிலைக்குழுன் நெடுஞ்செழுமை ஆடிவந்தனர். 55 வெளிநாட்டாசிரியர்கள் பெரும்பாலும் தலைநகரில் (விஜயநகரில்) வாழ்ந்த நடனமாதர் பற்றியே குறிப்பிட்டுள்ளார். அப்துர்ரசக் என்பர் அவர்களுடைய அழகு, ஆடை, அணிகலச் சிறப்பு ஆகியன பற்றி எடுத்துக் கூறி உள்ளார். அவர்கள் ஒவ்வொருவரும் முத்துக்கள், விலைமதிப்புள்ள ரத்தினக்கற்கள், மிகவிலையுயர்ந்த ஆடைகள் முதலியன வற்றால் தம்மை அலங்கரித்திருந்தனர். அவர்களுக்கு ஒன்று அல்லது இரண்டு பணிப்பெண்களும் இருந்தனர்.

இவர்களிற் பலர் பெருந்தொகையான செல்வங்கள் வைத்திருந்தனர். பார் போசா, பயஸ், (Paes) முதலியொரின் சான்றுகளின்படி இவர்களிடம் பல செல்வங்கள் இருந்தன. வாரிசு இல்லாதவரின் செல்வம் அவர்களுக்குப்பின் அரசனையே சாரும். அவர்களுக்கு நில உடமைகளும் இருந்தன. பயஸ் சான்றுப்படி அவர்களிலொருவரிடம் ஒரு வட்சம்

"பொடோன்" இருந்ததாக அறியப்படுகின்றத். நடவடிக்கை தலைநாட்டுவதாக சிறந்த விதிகளிலே வரிசையாக ஒருத்த விடுதியில் வாழ்ந்தனர். ஒழுக்கம் கறைந்தவர்களையும் தீருந்ததாலும், சமுகத்தில் மதிப்புள்ளவர்களில் இவர்களும் கடங்குவர்.

இவர்களுக்கச் சில தனியுரிமைகளும் இருந்தன அரசு மாளிகையில் மனவரின மனைவியர் முன் விவலயிலும் சென்று, அவர்களுடன் கங்கித் தாம்புலம் தரித் தனர்; இந்தச் சிறப்புரிமை பிறகுக்கு இருக்கவில்லை. மன்னர் முன் விவலயிலும் இவர்கள் தாம்புலம் தரித்தனர். மன்னரை மகிழ்ச்சித்தனர்; அவர்களின் ஆதரவு பெற்றிருந்தனர்.

கங்காதேவியின் மதுராவிஜயம் எனும் நூலிலே அவனுடைய கணவனும் விறைந்த அரசுகுமாரனுமாகிய குமாரகம் பண்ண இந்தனமாதரை ஆதரித்தான் என்றும் கூறப்பட்டுள்ளது. கோவிலில் இருந்த தேவதாசிகள் அங்கு நடைபெற்ற நித்திய, நெமித்தியக் கிரியைகளின் போது ஆடிவந்தனர். பயஸ் சான்றுப்படி சில கோவில்களிலே நடைபெற்ற தேர்த்திரு விழாவின் போது, மக்கள் தேரை இழுத்த போது, அவர்களுடன் நடனமாதரும், இசைக்கலைகளும் சென்றனர்; ஆடினர்; பாடினர். திருவாகுர்த் தேர்த் திருவிழாவின் போது 30 தேவதாசிகள் ஆடிச் சென்றுமை பற்றி இம்மானுவேல் டிவெய்க் கனும் ஜேகுட் பாதியியார் குறிப்பிட்டுள்ளார்.⁵⁶

பீற்தோ டெவ்லாவலி என்பவரும் நடவடிக்கை பவனிகளிலே ஆடிப்பாடிச் சென்றுமை பற்றிக் குறிப்பிட்டுள்ளார். இவர்களிலொருவராகார் விவாகம் செய்தவர்கள். "நூற்றுக்கு மேற்பட்டோர் விரும்பியவாறு குறிப்பிட்ட நேரங்களில் தெய்வச்சிலைகளின் திருமுன் ஆடினர்; பாடினர்" எனப் பார்போசா குறியின்ஸார். "இவர்களின் கலை ஆராதனை

யினைத் தெய்வம் நன்கு வரும்புக்" எனக் கூறப்படுகிறது. இவர்களின் சேவை வழிவழியாக நிலவி வந்துள்ளது.

இவர்கள் பொதுவாகக் கோவில் நிலங்களிலிருந்து பெறப்படும் வருமானத் திலிருந்து ஊதியம் பெற்றனர். தெகல் (Tekal) எனுமிடத்திலுள்ள கல்வெட்டோன் ரின்படி அங்குள்ள கோவிலிலே திருப்புவாண்டு பாடிய நடவடிக்கை கருக்கு நிலமானியம் வழங்கப்பட்டிருந்தது. கோவில் நிருவாகிகள் அவர்களுக்குப் பாதுகாப்பு அளித்து வந்தனர்.

சில வேலைகளிலே தாங்கள் திருப்பணி செய்து வந்த கோவில்கள் சார்பாகத் தேவராஜயார்கள் தலைமையிலே குழுக்கள் அரசனைச் சந்தித்தனர். 1433 - 1434 ம் ஆண்டினைச் சேர்ந்த கல்வெட்டின்படி அறம் வளர்த்த நாச்சியார் விஜயநகர அரசனான இராண்டாம் தேவராஜனைப் பேட்டி கண்டாக அறியப்படுகின்றது. விஜயநகர மன்னர் சபையிலே நடனம் நன்கு போற்றப்பட்டது. கோபதி பிப்பான்பவர் நடனம் பற்றி ஒரு நூலினை இயற்றினபர். விஜயநகர காலத்திலே நடனம் நன்கு செவ்வனே நிலவிற்று. ஏற்கனவே குறிப்பிட்ட அப்துர்ரசக் என்பவர் மஹாநவமியின் போது நடனத்தைப் பார்த்து "ஆளம்பெண்கள் மிக தேர்த்தியாகக் காலை அசைத்த போது அறிவை பிரக்குவதை இழந்தது. ஆக்மாகளிப்புற்று ஆசாந்தமடைந்தது" என மெய்மரக்கு குறிப்பிட்டுள்ளார்.⁵⁷

கோவில்களில் கலைப்பணி புரிந்த தேவதாசிகள் தெய்வங்களுக்குமுன் ஆடிவந்தனர். பயஸ் என்பவர் அரசமாளிகையிலிருந்த நடனமாதர் பற்றிக் குறிப்பிடும் போது அவர்கள் ஒவ்வொரு சனிக்கிழமையிலும் மாளிகையின் உட்பகுதியிலே மன்னருடைய சிலைக்குமுன் ஆடி நின்றனர், எனக் கூறியுள்ளார்.⁵⁸ மேலும் அவருடைய கூறப்படி நடன

மண்டபம் நீண்டதாகவும், அகலம் குறைந் தாங்கும் இருந்தது. அதனை எல்லாப் பக்கங்களிலும் மூலாம் பூசிய அரைத் தூண்கள் தாங்கி நிற்றன. இவ்விரண்டு தூண்களுக்கிடையிலுள்ள வரிசையில் உருவங்கள் குருந்தன. தூண்களுக்கும் சிலை கணுக்குமிடையில் உள்ள பகுதி இவைத் தொகுதியால் அவன்கரிக்கப் பட்டிருந்தது. இங்குள்ள உருவங்கள் அவைத்தும் சிறிய மேளங்களைத்தாங்கி நீற்றும் நடனமாத விளைக் காட்டுவன. ஒவ்வொரு வரிசையிலுமிலுள்ள உருவங்கள் நடன முடிவிலான நிலைகளைக் காட்டின. இதனால் நடனமாதர் தாம ஆடும்போது குறிப்பிட்ட நடனங்களையினை மறந்தால் அவவரிசைகளிலுள்ள நடன நிலையினைப் பார்த்து, நடன முடிவிற்கான நிலையினை நினைவு கூர்ந்து தொடர்ந்து ஆட முடிந்தது. எனவே அவர்கள் செய்ய வேண்டியவற்றை மணங்கொள்ளற் பாலராயி ஸர்.⁵⁹ அவர்கள் நடனமாடுதற்குத் தமது உடம்பினை வெகு வேகமாகப் பயன்படுத்தி அழகாக ஆடினர். கிருஷ்ண தேவராஜனுடைய காலத்திய நடனமாதர் தத்தும் உடம்புள்ள வெகு வாகவமாக வைத்திருப்பதற்காகச் செய்து வந்த கடின உடற்பயிற்சியினை வேற்று நாட்டாசிரியர் ஒருவர் கண்டு வியந்துள்ளார். நாயக்கர் காலக் கலைகள் தொடர்ந்து புது மெருகுடன் மராத்தியர் காலத்திலும் வளர்ச்சியடைந்தன. விஜயநகர-நாயக்கர் கால நடனம் போல, இக்கால நடனம் பற்றியும் விரிவான ஆய்வுகள் இதுவரை வெளிவந்ததாகத் தெரியவில்லை, எனிலும் அன்மையிலே தஞ்சை சரஸ்வதி மஹால் நூலகத்தினைச் சௌரந்த தெலுங்கு அறிஞரான திரு. நா. விசுவநாதன் தமது நிறுவகைச் சஞ்சைகயிலே “பதினேழாம் நூற்றாண்டில் தஞ்சையில் பரதநாட்டியக் கலை” எனும் தலைப்பிலே பயனுள்ள கட்டுரையொன்று எழுதியுள்ளனர்.⁶⁰ இவரைவிடப் பேராசிரியை சிதா போன்றோரும் இதுபற்றி எழுதியுள்ளனர்.⁶¹ இவ்விருவரும் கி. பி. 17ம் நூற்றாண்டு இறநிப் பகுதியில் ஆட்சி செய்த சக்கி என்ற

சாஹஜிராஜாவின் தொண்டுகளைச் சிறப்பாகக் குறிப்பிட்டுள்ளனர். சாஹஜி திருவாகுரி தியாகேசப் பெருமானின் பக்தர்; பல மொழிகளில் தீசை நாட்டிய நாடகங்கள் இயற்றியவர். வடமொழி, தெலுங்கு, தமிழ், மராத்தி, முதலிய மொழிகளிலே 300க்கு மேற்பட்ட பக்சாஹித்யங்களும் ஓக்க மேற்பட்ட இசை நட்டிய நாடகங்களும் இவர் காலத்திலே இயற்றப் பட்டதாக அறியப்படுகின்றது. ⁶² கோழி நாட்டிலே கோால் கொண்டுள்ள மூர்த்திகளின் பேரில் இவர் சிருங்காரபத்சாஹித்தியங்கள் இருந்தியுள்ளார். இவை அனையை பரந்தாட்டிய நிகழ்ச்சிகளில் இடம் பெற்ற உருப்படிகளாகும்.

விஜயராகவ நாயக்கர், சாஹஜிமன் னர் காலத்திய நால்களிலே அக்காலப் பரதநாட்டிய வளர்ச்சியும், பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சி நிரல் பற்றியும் அறியக் கூடிய தாய் உள்ளது.⁶³ நாயக்கர் காலத்து ஆக்கங்களில் ஜதி, ஜதிஸ்வரம், சொல் கட்டு முதலிய கிடைக்கவில்லை. ஆனால் விஜயராகவ நாயக்கருக்குப்பின் ஏறத்தாழ் 3 ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு தஞ்சை மராத்திய மன்னர் சஹாஜியின் படைப்புக்களில் ஸ்வரஜதி. சொல் கட்டு ஜதிஸ்வரம் முதலியன் உள்ளன. இவற்றின் உதவியுடன் தஞ்சையில் நிலவிய நாட்டிய மரபுபற்றி ஒரளவு ஊகிக்கலாம்.

சாஹஜி மன்னன் காலத்திய நாட்டிய நாடகங்களைச் சோடைய மங்களம், மங்களதற்கு, சரணுதற்கு, சல்லாம் தருக்கள், சம்வாததற்கு. ஏல் தருக்கள், தீப்பிரபந்தம், பதம், குரணிகை, தண்டகம் முதலிய உறுப்புக்கள் உள்ளன. தியாகராஜ விநோதசித்ர பிரபந்த நாட்டிய - நாடகத்தில் ராகமாலிகை, தாளமாலிகை, சிம்மநந்தன, பல்லவி, நவரத்தினப் பிரபந்தம், ஜக்கினி தருக்கள் முதலியன் இடம் பெற்றன. இதிலும் பஞ்சரத்தினப் பிரபந்தம் போன்ற பிற நாட்டிய நாடகங்களிலும் பல ராகங்களிலே மேற்குறிப்பிட்ட உருப்படிகள் காணப்படுகின்றன. “பஞ்சரத்தினப் பிறபந்தம் ஒரு

நாட்டிய - நாடகம் மட்டுமல்ல அந்நாளில் நீகுற்ற பரநாட்டியக் கச்சேரி என்று தான் கூற முடிகிறது. 34 ஜந்நாடகத் தல முதன்முதலில் துறை ஆஸ்யாகத் தொடர்யமங்களை, மங்களத்து. சரண்கரு, போன்ற தருக்கள் பாகவத சபையிரதாய மாகப் பாடப்படுகின்றன. பின்னால் காம் தரு, ஸ்வரஜீ, சொற்கட்டு (அல்லாபடு) விநாயகர் கெனத்துவம், பதாபிந்யம, முடிவில் ஜக்கிணிதருக்களோடு நட்டு வாங்க நாட்டிய நாடகம் முடிவடைகிறது. இவ்விரு பரபந்தங்களையும் அக்காலப் பரதநாட்டிய உளர்ச்சிக்குச் சான்றாகக் கொள்ளலாம்.

சாஹஜி மன்னருக்கு முன்பே நாட்டியக்கலை நன்கு சிறப்புற்றிருந்தது. சகுநாதநாயக்க மன்னன் கலைகளை நன்கு ஆதரித்தவன். அவனே ஒரு கலைஞர். 'ரகுநாதவீணை' எனும் புதியரசுவீணை அமைக்குப் புதைப்பெற்றவன். ராகநாத வீலாசமீனும் புதிய நடனவகையை புரினார்க்கவன் என அறியப்படுகின்றது. விஜயராகவமன்னர் கால நடன நிலை பற்றி அறியலாம். ஜக்கிணி எனும் நாட்டியம் மதங்கரின் பிரகாந்த தேவெச்சு முன்பிருந்து நிலவி வந்துள்ளது. அலால் விஜயநகர, நாயக்க மன்னர் ஆட்சியின் போது எழுந்த நூல்களிலெதான் இது பற்றிய செய்திகள் கிடைக்கின்றன. கி. பி. 16ம் நூற்றாண்டுத் தொடக்கத்தில் இது பழையசெல்வாக்கைப் பெற்றிருக்கலாம். இவ்வாறு மங்கியிருந்த ஜக்கிணிவகை இக்காலத்தில் மறுமலர்ச்சி பெற்றிருக்கலாம். விஜயராகவ நாயக்கர் (கி. பி. 1633-1673) காலத்திய ரகுநாதாப்புதயமெனும் நூலிலும், இக்காலத்திய செங்கல்வகாள வை எனும் புலவரின் கோபாலவிலாசம் எனும் நூலிலும் ஜக்கிணி பற்றிய குறிப்புகள் உள்ளன. இவ்வரசருக்கடைய அவையில் ரேவதி, சண்பகவல்வி, மூர்த்தி, கோபாலவி, லோகநாயிகா. சுசிரோகா, ரத்னகிரி, பக்ரதி போன்ற நாட்டியப் பெண்கள் முறையே சௌக்கக்காவபதம், பெத்துடாமணி பிரபந்தம் (சிறந்த சொற்

கட்டு) ஜக்கிணி பிரபந்தம், குறவஞ்சி பிரபந்தம், புதிய பதங்கள், தேசிப்பதங்கள், அருபதங்கள் (தநு) பேரணி நாட்டியம் போன்ற காலநிதிய உருப்படிகளுக்கேற்பநாட்டியம் ஆடினர் என அறியலாம்.

மேறும் வரஸ்வீசு நடனம், குஜரை நடனம், குஜராத்தி நடனம், தண்டலாஸ்ய நடனம், கந்துக்கிரீட எனும் பற்றாட்ட நடனம், குறவஞ்சி நடனம், சிருங்காரப்பதங்கள், தருபதங்கள், சிராபதங்கள், சிந்துப்பதங்கள் ஆகியவைற்றிற்கேற்ற நடனங்கள், சக்களத்தி எச்சரவாதம் செய்யும் அபிந்யநடனம் முதலியவும் நிகழ்ந்துள்ளன. நாட்டியக் கதம்பநிகழ்ச்சிகள் அக்காலத்தில் இடம் பெற்றுள்ளன. நாட்டியாயத்தில் கடைசி நிகழ்ச்சியாக ஜக்கிணி தருவே இடம் பெற்றதாகத் தெரிகிறது, ஜக்கிணி தங்கள் மாராக்கு அதற்குப் பதிலாகக் கூல்லானா பிற்காலத்தில் பாதநாட்டியத்தின் கடைசி நிகழ்ச்சியாகவும் இடம் பெற்றுள்ளது. 35

பஞ்சரத்தினப்பிரபந்தத்திலுள்ள தத்தகாரம், சொல்கட்டி, ஜில்லவரம், பதம், தகு முதலியன குறிப்பிடற்பாலன.

மேற்குறிப்பிட்டன வற்றைத் தொகுத்து நோக்கம் போது, சாஹஜி மன்னன் காலத்தில் நன்கு சிறப்புற்ற நிலவிய பரதநாட்டிய மரபு ஏற்கனவே நெடுங்காலமாக தமிழகத்திலே நிலவி வந்துள்ளமை தெளிவு. இவ்னுக்குப் பின் வந்த முதலாம் துளஜா, பிரதாபசிம்மன், அமரசிம்மன், இரண்டாம் சரபோஜி முதலியோரும் இசை, நடனம் ஆகிய வற்றினை நன்கு ஆதரித்து வந்தனர். பின்னையவர் காலத்திலே தான் தஞ்சை நால்வர் சிறப்புற்றிருந்தனர். இன்றைய பரதநாட்டியக் கச்சேரி முறையைக்கருவாக்கியவர்களாகிய இவர்களுக்கு முன்பே, இதற்கான களம் அமைக்கப்பட்டு விட்டமை இதுகாறும் கூறியவற்றால் தெளிவாகும். இக்காலகட்டத்திலே தஞ்சாவூர் தொடரந்து ஒரு முக்கியமான அரசியல்,

பண்பாட்டு மையமாகவும் மினிர்ந்து; இங்கு இக்காலப்பகுதியிலேதான் இன்றைய பரதநாட்டியக் கச்சேரி முறைக் கான பின்னணியும், அமிசங்கள் கண்வே வாழையடி வாழையாகத் தயிழ் கத்திலே தொன்றுதொட்டு நிலவி வந்தவை. சில அமிசங்கள் கண்ட, மராத்திய, ஹிந்துஸ்தானி, குறிப்பாகத் தெஹுங்கு ஆசை, நடன மரபுகளின் தொடர்புகளால் ஏற்பட்டவை. அடிப்படையில் தெஹுங்கு, கண்ட இசை மரபுகள் தமிழிசை மரபுக்கு வேறுபட்டவையல்ல; இவையாவும் கர்நாடக இசைக் குரியனவே. நடனத்தைப் பொறுத்தளவிலும், தெஹுங்கு, கண்ட, தமிழ், நடன மரபுகள் மட்டுமன்றி மராத்திய மரபு கரும் ஒரே அடிப்படையிலானவை. என்பது நாட்டியச் சாஸ்திர சான்றாலும் வீந்தியமலைக்குத்தெற்றோ “தாக்கி ணாத்திய” என ஒரு பிரனிருத்திதான் கூறப்பட்டுள்ளமைப்பறி ஏற்கனவே குறிப்பிடப்பட்டது), நாட்டிய சாஸ்திர மரபைப் பின்பற்றுவதாலும் தெளிவாகும். எனினும் இசை, நடனமரபுகளில் பிரதேச ரீதியிலான தனித்துவம் மொழிகளிலும், கலை அமிசங்களிலும் காணப்படுவது இயல்லே.

தஞ்சை சகோதரர்களின் கலைப்பணிகள்:

இன்றைய பரத நாட்டியக்கச்சேரி முறையினை ஒழுங்கு படுத்தியவர்களாகிய பொன்னையா, சின்னையா, சிவான்றம், வடிவேலு ஆகிய நான்கு சகோதரரும் நஞ்சாழுரிலே ஒன்றைர நூற்றாண்டுக்கு முன் (கி. பி. 19ம் நூற் முற்பகுதியில்) வாழ்ந்தவர்கள். இவர்களுக்கு மூத்த சமகாலத்தவர்களாகிய கர்நாடக இசையின் மும்மூர்த்திகளாகிய ஸ்யாமா சான் தி ரி சன், தியாகராஜசுவாமிகள், முத்துஸ்வாமி தீக்ஷிதர் ஆகியோரும் (கமாரி கி. பி. 1750 – 1850 வரை), சமகாலத்தவராகத் திருவாங்கர் ஸ்வா

தத்திக்குதான் மகாராஜாவும், தஞ்சாழுரி சர்போஜி மண்ணரும், மைகுர் மலூராஜா கிருஷ்ணராஜவாடியாரும் விளங்கினர். சிலப்பதிகாரக் காலம் தொட்டு அல்லது அதற்கு முற்பட்ட காலந் தொட்டு இன்றைய காலமானால் தஞ்சாழுரி ஒரு பெரிய இசைக்கலை, நடனக் கலை மையமாக விளங்கி வருவதும் சண்டுக் கவனித்தற பாலது.

தஞ்சை நால்வரீகளின் முன்னோரான கங்கைமுத்து, இராமனிங்கம் ஆகி யோரும், தகப்பணாரும் கி. பி. 19ம் நூற்றாண்டின் தஞ்சை மாவட்டத்திலுள்ள ராஜமண்ணார்க்குடிக்கு அண்மையிலுள்ள செங்கணைர் கோயிலில் வாழ்ந்தனர். இம் மூவரும் சமகாலத்திலே தஞ்சாழுரி விருந்து ஆடிச்சுபிரிந்த மராத்திய மன்னரின் ஆஸ்தான வித்துவான் கலாயினர்; அங்குள்ள பிருஹதிஸ்வரர் (தஞ்சைப் பெருவடையார்) ஆலயத்திலே நடனம் செய்து வந்தனர். கங்கைமுத்து நடனாதி வாத்யரங்கனம், சபாரசிதகிந்தாமணி ஆகிய நடனசாஸ்திர நூல்களை எழுதி எனர். மேற்குறிப்பிட்ட கலைஞர்களின் ஆவஸ், சிடாமுயந்தியால் இவர்களின் குடும்பங்களிலே அடுத்த த தலைமுறை களிலே நடனமரபுகள் நன்கு விளங்கின. இராமனிங்கத்தின் மக்கள் சுப்பராயன், திதம்பரம் ஆகியோர் மரபுவழி முறைப் படி ஆடற்கலையினைப் பயின்று நடனக் கச்சேரிகள் செய்தனர். அக்கால நடனக் கச்சேரிகளிலே, பிரெந்தம், சிம்மந்தவரம், குட்டி குத்து, நவசந்திக்கவுத்துவங்கள். பஞ்ச மூர்த்திக்கவுத்துவங்கள் முதலியன இடம் பெற்றன.⁴⁰ இங்கவுத்துவங்கள் நடனாதிவாத்தியரங்கங்ம் எனும் நூலில் உள்ளன.

சுப்பராயனின் மக்களாகிய தஞ்சை நால்வர் செங்கணைர் கோயில் சிரியைக் கான இசையிலீடுபட்டிருந்த போது, தஞ்சை அரசரான துளஜாமகாராஜா இவர்களின் கலைத்திறனை அவதானித்துப் பிருஹதிஸ்வரர் கோயிலிலே நடனத்திற்குத் தேவாரம் ஒதுவதற்கும், நட்டுவாக்

கம் செய்வதற்கும் ஒழுங்குபடுத்தினார்; கர் நாட்க இசை மும்முர்த்திகளில் ஒரு வரான முத்துஸ்வாமி தீக்ஷிதரிடம் இவர்கள் இசை பயிலுதற்கு ஒழுங்குகள் செய்வித்தார். இதன் விளைவாகத் தீக்ஷிதரி டம் ஏழு ஆண்டுகளாகக் குருவுவாசம் செய்து கர்நாடக இசையினை முறைப்படி நன்கு கற்றனர். இசையுடன் தமிழ், சம்பளிக்கிறதும், தெலுங்கு மொழிகளிலும் மிக்க பாண்டித்தியம் பெற்றனர். இதனாற்றான் இவர்கள் பரதநாட்டியத்திலே ஆக்டபூர்வமான ஒழுங்கு முறைகள், தொண்டுகள் செய்யக் கூடியனராயிருந்தனர். இவர்களின் இசைத்திறனை உணர்ந்த தீக்ஷிதர் அரசுவையில் அவர்களுக்கு அரங்கேற்றம் செய்தித்தார். அவர்களும் நவரத்னமாலா (9 பாடல் கொண்ட பாமாலை) பாடிக் குருவுக்குக் காணிக்கையாக வழங்கி, அவசைக் கெளர வித்தனர்; அவரும் பெரிதும் மகிழ்வற்றார். இந்நால்வரும் பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சி நிரலை நன்கு கவர்ச்சிகரமான முறையில் ஒழுங்குபடுத்தினர் பொன்னையாவின் பங்களிப்புக்கள் குறிப்பிடத்தக்கவை. இன்றைய பரதநாட்டிய அடவுகளை 120 ஆக இவர் வகுத்தாரெனக் கூறப்படுகிறது. இவர்கள் தொடர்ந்து அலாரிப்பு, ஜிதிஸ் வரம், சப்தம், பதம், வர்ணம், தில்லானா, சுலோகம் ஆகியவற்றை ஒழுங்கு செய்து பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சி நிரலை முழுமையாக்கினர், இவற்றிலே பல ஏற்கனவே இருந்தவை. ஜிதிஸ்வரம் இவர்களின் புதிய ஆக்கம் என ஒரு சாரார் கருதுகின்றனர். ஹிந்துஸ்தானியில் ‘தரணா’ என வழங்குவதே தமிழிலே தில்லானா என வழங்குகிறது. எனவே, ஹிந்துஸ்தானில் இசைத்தொடர்பால் இது வந்திருக்கலாமெனக் கருதப்படுகின்றது. ஆனால் பிரபல நர்த்தகி ஸ்ரீ பாலசரஸ் வதியும், பேராசிரியர் வே. இராகவனும் தில்லானா வெளித்தொடர்பாலன்றித் தமிழக இசை மரபினையொட்டிய உருப்படி என்பர்.⁶⁷ இவ்வாறு ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட நிகழ்ச்சி நிரலுக்குத் தமிழிலும், தெலுங்கிலும், தஞ்சைச் சகோதரர்கள்

நாட்டியத்திற்கான ஸ்வரஜுதிகள், வரணங்கள், தில்லானாக்கள், முதலியன வற்றை இயற்றினர். பல மாணவர் களுக்கு நாட்டியம் கற்பித்து வந்தனர். அவர்களில் இரு மாணவியரை அரசு சபையிலே குருவின்மூன் அரங்கேற்று வித்தனர். இந்நாட்டிய நிகழ்ச்சி நன்கு சோபித்தது. இவர்களுக்குச் “சங்கீதாலூபாய்ச்சி” எனும் விருதுப் பெயரைச் சரபோஜி மன்னர் மூலம் தீக்ஷிதர் வழங்குவித்தார். இதே வைபவத் திலே, தீக்ஷிதர் “சங்கீதத்திற்குப் புரந்தர தாசர் வழிகாட்டி, நாட்டியத்திற்கு எங்களைவர் வழிகாட்டி” என மாணவரிகளை மனமாரா வாழ்த்தி மகிழ்ந்தார். பொன்னையாவின் சாலுதியங்கள் (வரணங்கள், ஸ்வரஜுதிகள் முதலியன்), ராகவளம், தாளநயம், மிக்கவை. சகோதரர்களின் புகழ் சமகாலத் திருவாங்கூர், மைகூர் முதலிய சமஸ்தானங்களுக்கும் (அரக்கங்கும்) பரவிற்று. ஆங்காங்கே அழைக்கப்பட்டு, இவர்கள் ஆஸ்தான வித்துவான்கள் ஆயினர். சமகாலத் திருவாங்கூர் மன்னரான சுவாதித்திருநாள் மகாராஜாவின் (1813-1847) அழைப்பின் பேரில் வடிவேலுவும், சின்னையாவும் அங்கு சென்று அவரின் அவையினை அணி செய்தனர்; கலைப்பணி புரிந்தனர். பரதக்கலையுடன், மோஹினி ஆட்டத் தினைச் சிறப்பாகத் திருத்தி அமைத்தனர்; வடிவேலு வயலின் வாசிப்பதிலும் மிகத்திறமை காட்டிப் புகழ் பெற்றார். கர்நாடக இசையில் வயலை நன்கு அறிமுகப்படுத்தியவர் இவரே எனக் கூறப்படுகிறது. பொன்னையாவும் சிவாஸ்நதமும் சில சாலமாகச் சமால மைகூர் அரசரான கிருஷ்ணராஜ வாடியாரின் சபையினை அலங்கரித்தனர். பின் தனுசாலூர் திருப்பினர். சரபோஜியுடன் பினைக்குற்றுத் திருவாங்கூர் கென்று யாவரும் அங்கு இருந்தனர். பின்னர் வடிவேலு தலைநீத ஏனையோர் தனுசாலூர் திரும்பினர்; பிரஹதிஸ்வரர் ஆலயத்திலே ‘கலைப்பணி செய்தனர். சமகாலத் தென்னிந்தியாவிலே கலைகளை

நன்கு ஆதரித்த தஞ்சாவூர், மைசூர், திருவாங்கூர் அரசுகளிலே தஞ்சை நால் வர் தத்தம் கலைத்திறமைகளைக் காட்டி உள்ளனர். இவர்கள் பிரதுந்த சமயப் பற்றுள்ளவர்கள். பொன்னையாவின் சிவப் பற்றுப் பிரசித்தி பெற்றதாகும். பொன்னையாவின் விருப்பப்படி சரபோஜி தஞ்சைப் பெரிய கோவிலுக்கு ஒரு தண்ணீர்ப் பந்தலும், ஒரு நர்த்தன விநாயகர் கோவிலும் அமைத்தார். இன்றும் அந்த இடம் நட்டுவனார் சாவடி என அழைக்கப்படுகிறது. கோயில் கைங்கரியத்தில் தனக்குக் கிடைத்த ஊதியத்தை “சிவசொத்து ஆ கா து” என்பதால் பொன்னையா மேற்படி தண்ணீர்ப் பந்தல் கைங்கரியத் திற்கும், திருத்தேர் அன்று அன்னதானம் செய்யவும் செலவிட்டு வந்தார். இவர்கள் நால்வரும் நாட்டியத் தொண்டு மட்டுமன்றி இசைத் தொண்டும் செய்த வர் கள், தஞ்சைப் பெருவடையார் கோயிலில் மிக்க பற்றுள்ளவர்கள். இங்குள்ள இறைவனாகிய பிருஹத்ஸ்வரர் (பெருவடையார்) இறைவியாகிய பிருஹந் நாயகி(பெரியநாயகி) பெயர்களில் இசைப் பாடல்கள் இயற்றியுள்ளனர். அதே வேளையில் அரசர் பெயரிலும் வர்ணங்கள், கீர்த்தனைகள் பாடியுள்ளனர். இவர்கள் நாட்டியக் கச்சேரி ஒழுங்கு முறையினை இசை, நடனம் ரீதியிலாக வகுத்தனர்; பரதநாட்டியத்தீர்களை இசையினை மேலும் மெருஷட்டிக் கச்சேரியினை நட்கு கவர்க்கிறார்களைப் பொதுவாகக் கூறப்படுகிறது. மேலும் இவர்கள் ஏகார்த்தமாக (ஒரு விடையத்தைக் கூறுவதாக) இருந்த நாட்டிய (சதிர்)க் கச்சேரியினைப் பிருத காஞ்சமாகப் (ஸல வீடயஸ்கலைத் தனிச் தனியாகக் கூறுவது க) மாற்றினர் எனக் கூறப்படுகிறது ६४ இவர்களின் கலைப் பணிகளைக் குறிப்பாக நாட்டியப் பணிகளை இவர்களின் மாணவர்களும் அவர்களின் மாணவ பரம்பரையினரும் தொடர்ந்து செய்து வந்துள்ளனர். இன்றும் பரத நாட்டியக் கச்சேரியிலே பயன்படுத்தப்படும் கணிசமான தொகை நடன உருப்படிகள் தஞ்சைச் சௌகாதரர் இயற்றியவையே.

இக்காலத்திலே தமிழகப் பரதம் ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு, சதிர், சின்ன மேளம் முதலிய பல பெயர்களாலைழக்கப்பட்டு வந்தது. சின்னமேளம் என்ற சொல் பெரும்பாலும் இதற்கான பக்கவாத்தியங்களிலொன்றான சிறிய மேளத் தின் பெயரால் வந்திருக்கலாம். ஒப்பீட்டு ரீதியில் மற்றைய பெரிய மேளத்திலிருந்து — தலைவிலிருந்து இவ்வாறு வேறுபடுத்திக் கூறப்பட்டிருக்கலாம். இக்காலப்பரதத் திலே ஏற்கனவே நிலவிவந்த சதிர், சனமான பாகவத மேளம், எளிதான் குறவஞ்சி நாடகம் ஆகியவற்றின் அமிசங்களும் கவனிக்கப்பட வேண்டியவை என இதன் மறுமலர்ச்சிக்கு வழிகோவியவர்களில் ஒரு முக்கியமான கலைஞரும், ஆய்வாளரும் ஆகிய திரு. இ. கிருஷ்ணஜயர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.⁶⁵ இவற்றுள்ளே பாகவதமேளம் ஆந்திர நாட்டிலிருந்து தமிழ் நாட்டிற்குப் பரவிச் சிறப்புற்றது. குறவஞ்சி நாடகம் தமிழகக் கிராமியக் கலைகளிலென்றாகும்.

கோவில்களிலும், மன்றாகவையிலும், விழாக்களிலும், வைபவங்களிலும் பரதநாட்டியம் இடம் பெற்று வந்துள்ளது. தெய்விக் கலையாக கோயிற் கலையாக மட்டுமன்றி, மக்களுக்கு மகிழ்வூட்டும் கலையாகவும் இது மிலிர்ந்து வந்துள்ளது. நாட்டிய சாஸ்திரம், சிலப்பதிகாரம் முதலிய நூல்கள் கூறுகின்றவாறு அரங்குகளில் இக்கலை ஆடப்பட்டு வந்துள்ளது. இது சிறப்பாகக் கோவில்களிலே வளர்ந்து வந்துள்ளது.

நாட்டியத்திலேற்பட்ட சீர்கேடுகள்

சிறப்புற்று விளங்கிவந்த இக்கலை பிலே, சாலப்போக்கிலே சில சீர்கேடுகள் ஏற்பட்டன. மன்றாக ஆதரவு குன்றியமை ஒரு காரணமாகலாம். அதாவது, பிறகாலத்திலேற்பட்ட மூல்விம் ஆட்சி, பிரித்தானியர் ஆட்சியின் போது சுதேசக் கலைகள் நவிவற்றன. மேலுமிடே காலத்திலே சமூகத்திலும் சில சீர்கேடுகள் நிலவின, இவற்றின் தாக்கம் நடவைக்கலை

யினான்யும் பாசித்தது. இக்கலை நிழஷ்சீ நிரலிலே சிறங்காரம் ஒரு முக்கியமான இடத்தைப் பெற்றிருந்தது. இதனை ஆத்மீசரித்தியிலே மன உறுதியுடன் பயன்படுத்தாவிட்டால் சீர்கேடுகள் ஏற்படுதல் தனிர்க்க முடியாததுமாகும். ஆடம்கலை ஞரின் ஒழுக்கக்கேடும் பண்டத்தையே பிரதான இலாக்காகக் கொண்டு அவர்கள் ஆடியமையும் ஈன்று கவனித்தற்பாலன. இக்காலத்துச்சில கலைஞரிடத்தில் ரிலவிய சீர்கேடுகளைப் பின்வருவனவற்றாலும் அறியலாம். “காசிஸ்லாதவன் கடவுளானாலும் கதவைச் சாத்தடி” போன்ற கூற்றும் அக்காலப்பதம் ஓன்றிலே வரும்.

“காசிருந்தால் இங்கேவாரும் கம்மா கடன் என்றால் வந்தவறிபாரும்”

போன்ற பகுதிகளும் மேற் குறிப்பிட்ட கருத்துக்களைப் பிரதிபலிக்கின்றன. இத்தகைய சீர்கேடுகள் குறிப்பாகப் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு பிற்பகுதி, இருபதாம் நூற்றாண்டு முதற்கால் பதுதியிலே நிலவிவந்தன.

இக்காலத்திலாட்சி செய்த பிரித்தானியர் கதேசக் கலைகளில் கவனம் செலுத்திலர். இதேவேளையில் இக்கலையினைச் சிறுபெண்பிள்ளைகள் பயிலக் கூடாதெணவும், இதனைக் கோவில்களிலே ஆடுதல் தடை செய்யப்பட வேண்டுமெனவும் ஒருசாரார் இருபதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலே வலியுறுத்தி வந்தனர். இவர்களிலே சில ஆங்கிலேயரும், படித்த இந்திய அறிஞர்களும் பிற்கும் அடங்குவர். கலாநிதி முத்துலக்ஷ்மி ரேட்டி அம்மையார் இம்முயற்சியின் முன்னணியில் நின்று கென்னைச் சட்ட சபையிலே இதற்கான மசோதா ஓன்று நிறைவேற்றுவதற்குப் பாடுபட்டார். ஏற்கனவே 1910 இலே மைகுரிலும், 1930லே திருவனந்தபுரத்திலும் (திருவாங்கூரிலும்) கோயில்களில் நடனமாடுதல் சட்டமூலம் தடுக்கப்பட்டு விட்டது. தமிழகத்திலும் இதற்கான நடவடிக்கைகள் 1947லே மேந்தொள்ளப்பட்டு வந்தன.

எனினும், தேவரடியார் அல்லது தேவதாசிகள் பல நூற்றாண்டுகளாகக் கோவில்களிலும், பிற இடங்களிலும் ஆற்றி வந்துள்ள அருங்கலைப்பணிகள் குறிப்பாக இசை, நடனப்பணிகள் நன்கு குறிப்பிடற்பாலன. காலந்தீராறும் ஏற்பட்டு வந்துள்ள பல்வேறு இன்னவிகளையும் பொருட்படுத்தாது இவ்வருங்கலைகளைப் பேணி வளர்த்த பெருமை இவர்களையும் சாரும். ஏற்கனவே குறிப்பிட்ட வாறு, தேவதாசி முறையையினைக் கோவில்களிலே சட்டபூர்வமாகத் தடுத்ததற்காக மேந்தொள்ளப்பட்ட முயற்சியில், இ. வே. ராமசாமி நாயக்கரின் (பெரியாரின்) சுயமரிபாதை இயக்கத்தின் பங்களிப்பும் குறிப்பிடப்பாலது. இவ்வியக்கம் தொடங்கிய காலகட்டத்தில் (1925 அளவில்) தேவதாசி குடும்பத் தினைச் சேர்ந்த மூலஹார் செல்வி ராமதீர்த்தம்மானும் இதிற் சேர்ந்து தேவதாசிகளின் நல நுக்காச உழைத்தார்.⁷⁰ கோவில்களிலே தேவதாசிகள் அர்ப்பணிக்கப்படுதலை (பொட்டுக்கட்டும் வழக்கத்தினை) சுயமரியாதை இயக்கத்தினர்தாக்கிவந்தனர். இதிலீடுபட்டவர்களில் ஒருவரான கலாநிதி முத்துலக்ஷ்மி அம்மையார் பொட்டுக் கட்டும் வழக்கத்தினை ஒழித்தற்கு ஒரு மகாநாடு கூட்டினார். செல்வி ராமதீர்த்தம்மானும் இதிற் பங்குபற்றியதாக அறியப்படுகின்றது. சுயமரியாதை இயக்கத்தினரின் நடவடிக்கைகளின் விளைவாகத் தமிழிலே ஒரு தேவதாசி எழுதிய, தேவதாசிகள் மேசங்கலீ அல்லது வாழ்வுபெற்ற மைசை எனும் நாவல் 1936 லே குற்றாலத்திலே வெளி வந்தது.⁷¹ மேற்குறிப்பிட்ட ராமதீர்த்தம்மாள் என்பவரே இதனை எழுதினார். இதற்கு எழுதப்பட்டுள்ள மூன்று மதிப்புரைகளில் ஓன்று சோமகந்தர பாரதியாரால் எழுதப்பட்டதாகும். “பொட்டுக் கட்டும் அநாகரிக வழக்கத்திற்கு எதி ராக” எழுதப்பட்டுள்ள இந்நாவிலே தேவதாசிகள் வாழ்க்கை சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. குறிப்பாக, இருதேவதாசி கோதரிகள் வாழ்க்கை பற்றியும், பின்னர்

தேவதாசிகள் முன்னேற்றச் சங்கம் ஒன்று அமைக்கப்படுதலும், அங்கு தேவதாசிகள் நிலை, அவர்கள் ஆடவரைக் கவரக்கையானும் தந்திரோபாயங்கள் முதலியன வும், கூறும் பதங்கஞ்சகான் நடனம் பற்றியும் கூறப்படுகின்றன. இலக்கியச் சிறப்பு அதிகம் இல்லாவிட்டனும் சமூகரித்தியில் இது ஒரு முக்கியமான ஆவணமாகும் என்ப பேராசிரியர் கமில் குவெவலபில் குறிப்பிட்டுள்ளார்.⁷² தேவதாசி ஒருத்தி தனது அனுபவங்களை எடுத்துக் கூறும்பாங்கில் அமைந்துள்ள இந்நாவல் குறிப்பிடற்பாலதே. இத்தகைய சூழ்நிலையில், இறுதியாக 1947ல் தேவதாசிகளைக் கோவி லுக்கு அர்ப்பணிக்கும் முறை சட்ட ழர்வ மாகத் தமிழ்நாட்டில் ஒழிக்கப்பட்டது.

பரதக்கலையின் மறுமலர்ச்சி :

கோவில்களிலே பெரும்பாலும் நீண்டகாலமாக வளர்க்கப்பட்டுப் புனிதக்கலையாகப் போற்றிப் பேணப்பட்டு வந்த இக்கலையினைச் சட்டபூர்வமாகத் தடுத்தற்கான முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டமையால் இது மங்கிமறைந்து போகும் நிலை ஏற்பட்டது. ஆனால் “ஒர் அழிவில் ஓர் ஆக்கம் ஏற்படுதல்போல்”, இக்கட்டத்திலே தான் இக்கலையில் ஒரு உத் வேகமான மறுமலர்ச்சியுடேமற்பட்டது. கோவில்களில் அது மீண்டும் தக்கவாறு இடம்பெறவில்லை எனினும், அதற்குப் புதிய பரிமாணமும், புதுமெருகும், சிறப்பாமலிக்கப்பட்டன. அதன்தொல்லீர்நிலையும், தூய்மையும், தெய்வீகத் தன்மையும், தனி ச் சிறப்பும் வலியுறுத்தப்படலாயின. பெரும்பாலும் கோயில்களில் ஆடப்பட்டு வந்த இக்கலை கோயில்களில் ஆடப்படுதல் சட்டபூர்வமாகத் தடுக்கப்பட்டாலும், அரங்கத்தில் ஆடுதற்கு வாய்ப்புக்கள் ஏற்படலாயின. “கோயிலில் ஏற்படக்கூடிய மனநிலையை அரங்கத்தில் இன்று ஏற்படுத்த வேண்டும்” எனச் சமகாலப் பிரபல பரதக்கலைஞர் ஸ்ரீமதி ருக்மிணிதேவி வலியுறுத்தியுள்ளார். சமகாலத்திய இந்தியசுதந்திரப் போராட்டம்

இதன் மறுமலர்ச்சிக்கும் வழி வகுத்தமையில் வியப்பில்லை. தமிழ் நாட்டில் கிருஷ்ணஜயர், வடநாட்டில் உதய்சங்கர் வங்கத்தில் ரலிந்திரநாததாஸர், கேரளத்தில் மகாகவிவாஸத்தோன் முதலியோர் நடனக்கலையின் மறுமலர்ச்சிக்கு வழிகோவினர். இவர்களுக்கு வழிகாட்டிகளாக மேனாட்டுக் கலைஞர் சிலரும் விளங்கினர். தெத்தான் தம்பதிகளின் பணிகளும் குறிப்பிடற்பாலன. ருத் சென்ற டென்னில் அம்மையாரே முதன்முதலில் இந்திய நடனத்தை ஆடிய மேனாட்டுப் பெண்மணிகளைக் கூறப்படுகிறது. இவர் ஓர் அமெரிக்கர். இந்திய நாட்டியத்தைத் தயாரித்து ஜரோப்பாவிலும், அமெரிக்காவிலும் ஆடிக் காட்டினார். தனது கணவரான தெத்தான் என்பவருடன் 1925லே இந்தியாவுக்கு வந்து இந்தியக்கலைஞர், அறிஞர் மத்தியிலே இந்திய நடனம் பற்றிய புதிய வியப்பிடினை ஏற்படுத்தினார். மறுபடியும், அமெரிக்கா சென்று ‘சிவநடனம்’ எனும் நாட்டியத்தைத் தயாரித்துக் கணவர் மூலம் பல தடவைகள் ஆடிக் காண்பித்தார். இவரின் நடனங்கள் யாவும் தூய இந்திய நடனம் எனக்கொள்ள முடியாது, இவர்களுடைய சொந்தக் கற்பனையில் தயாரிக்கப்பட்டவையாயினும், இந்தியாவில் இவற்றின் தாக்கம் குறிப்பிடற்பாலது. இந்திய நடனத்தில் ஆர்வம் காட்டிய மேனாட்டவரில் உலகப்பகுதி பெற்ற ரூசிய பலே நடன ராணியான அன்னோடலோவாவின் பங்களிப்பும் குறிப்பிடற்பாலது, இருபெரும் இந்திய நடனக்கலைஞருக்கு வழிகாட்டிய பெருமை இவருக்கே உரியது. இவர் 1922லே இந்தியாவுக்கு வந்து, தாம் கேள்விப்பட்ட பூரணமான இந்திய நடன மொன்றினைப் பார்க்க முடியவில்லையெனக்கவலைப்பட்டார். எனினும் பார்த்தவற்றைக் கொண்டு இரண்டு ரூசிய பலே நடனங்களைத்தயாரித்தார். ‘கிருஷ்ணராதா’, ‘இந்து திருமணம்’ எனும் நாட்டியங்களைத் தயாரிப்பதற்கு வண்டனையில் ஓவியம் கற்றுக்கொண்டிருந்த உதய்சங்கரின் உதவியை நாடினார். கிருஷ்ண

ராதா நாட்டியத்தில் பல்லோவா என்ப வருடன் சேர்ந்து ஆதைற்கான வாய்ப் பினை உதயசங்கர் பெற்றார். இதைத் தொடர்ந்து உதய் சங்கர் இந்திய நாட்டியத்திலீடுபடிமுறை புகழ் பெற்றவர். 'பலே' யிலிருாடு கொண்டிருந்த ருக்மிணிதேவி அருண்டேலையும் அன்னோ பல்லோவா தான் இந்திய நடனத்திற்குத் திசைதிருப்பியவர் என்பதும் குறிப்பிடற்பாலது. லாமேரி எனும் அமெரிக்கப்பெண் கிழூத் தேசக் கலைகளிலே மிகுந்த ஈடுபாடு உடையர். 1936லே தமிழகத்திற்கு வந்து பரதம் கற்றார். கதக் நடனமும் கற்றார். இவர்மூலம் ராம்கோபால் இந்திய நடன உலகில் பிரவேசித்தார். பின்னர் ராம் கோபால் பந்தனை நல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரசம்பிள்ளையிடம் பரதம் கற்றுப்புகழ் பெற்றவர். ராகினிதேவி எனும் அமெரிக்க மாது பரத நாட்டியத் தினை ஓரளவு முழுமையாகக் கற்றவர். இவர் கதக் நடனக்கலையினையும் பயின்று அதனை வேறு இடங்களிலும் பரப்பிய வர். குறிப்பிட்ட மேனாட்டுக் கலைஞர், தூய இந்திய நடனத்தைக் கண்டு பிடிக் காலிடினும் அவர்களின் முயற்சிகள், இந்தியர் மத்தியிலே, நடனம் குறித்துப் புதிய ஆர்வமும் ஊக்கமும் ஏற்படுத்தின என்ன என்றாம். கலாயோகி ஆனந்தகுமார் கவாமி துர்க்கிராலா என்பவருடன் சேர்ந்து நந்திகேஸ்வரரின் அபிநயதர்ப் பணத்தை ஆங்கிலத்திலே மொழி பெயர்த்து, 1917லே நியேயோர்க்கில் வெளியிட்டார். நடனக்கலையின் சிறப்பினை ஆங்கிலம் கற்ற இந்தியர் மட்டுமன்றி வெளியுலகினரும் அறிதற்கு வாய்ப்பு ஏற்பட்டது. மேலுமிவர் தேவதாகிகள் இழிவாகக் கருதப்பட்ட காலத்திலே அவர்கள் உயர்ந்த சமூக அந்தஸ்துடையவர் என்ற கருத்தினை வலியுறுத்திக் கட்டுரைகள் எழுதினார்.

இந்திய ஈதந்திரப் போராட்டத்திலீடுபடிருந்த திரு. இ. கிருஷ்ணஜயர் பரதக்கலை மங்கி மறைந்து போகாதிருத்தற்கு அரும்பாடுபட்டவர். எழுத்திலும், சொல்லிலும், செயலிலும் இதற்காகச்

செயலாற்றினார். உயர்கடும்பத்தினைச் சேர்ந்த இளம் பெண்களை நடனத்திலீடுபடச் செய்யும் வகையில் தாமே பரதம் கற்று நடனப்பெண் வேடம் தரித்து ஆடிக்காட்டினார். பாலசரஸ்வதி பேரான் ந ஆட்ரக்கலைஞர் மூலம் பரதத்தின் சிறப்பினை தமிழகத்தில் மட்டுமல்ல, வடநாட்டிலும் எடுத்துக்காட்டினார். பரதக்கலையின் சிறப்பியல்புகள் பற்றி எழுதினார். பரதக்கலையினை எதிர்த்தோரின் வாதங்களுக்குத் தக்க பதில்கள் எழுதி அவர்களின் முயற்சிகளை முறையிட்டதார். பரதக்கலை மறுமலர்ச்சிக்குக் கிருஷ்ணஜயரின் பங்களிப்புகள் நன்கு குறிப்பிடத் தக்கவை. ஸ்ரீமதி ருக்மிணிதேவி அருண்டேல் அம்மையார் பரதம் பயின்று அரங்கேற்றம் செய்ததுடன் பரதக்கலை வரலாற்றிலே ஒரு புதிய அத்தியாயம் தொடங்கிறது. கிருஷ்ணஜயர், குக்ளீதேவி ஆகியோரின் பெருமுயற்சிகளாலே “சதிர்” பரதநாட்டியமாயிற்று. பிற்காலத்தில் “சதிர்” என அழைக்கப்பட்ட தமிழகச் சாஸ்திரீய நடனம், அதன் வரலாறு, நாட்டிய சாஸ்திரத் தொடர்பு, சிறப்புகள் முதலியனவற்றில் அடிப்படையிலே பரத நாட்டியம் என அழைக்கப்படலாயிற்று. இன்று இப்பெயரே நிலைத்துள்ளது என்பது ஏற்கனவே குறிப்பிடப்பட்டது.

ஏற்கனவே குறிப்பிடவாறு, பரதக்கலை மறுமலர்ச்சியின் விளைவுகளில் ஒன்று அது கோவிலில் இருந்து அரங்கிற்கு மாறியமையாகும். நாட்டிய சாஸ்திர மரபையொட்டிப் பார்க்கும் போது இது ஏற்கனவே அரங்கத்திலும் இருந்தமை தெளிவாகும். பின் கோயில் அரங்கமாயிற்று. எனவே ஒரு வகையில் மீண்டும் புதியவைக் அரங்கிற்கு இது வந்துள்ளது எனலாம். ஆனால் கோயிலில் இருந்து இது முற்றாக விடுபட்டு விட்டதெனக் கூறமுடியாது. அதனைத் திரும் பவும் கோயிலுக்குக் கொண்டு செல்வதற்கும் சில கலைஞர்களும், அறிஞர்களும் முயற்சித்து வருகின்றன ரீ. எடுத்துக் காட்டுகளாக 1980 ம் ஆண்டு முன்னேல்

வரம் முன்னாதர் ஆலயத்திலே வசந்த நவராத்திரி விழாவின் போதும், 1991, 1992, 1993 ம் ஆண்டுகளிலே யாழிப் பாணப் பல்கலைக்கழக வளாகத்தில் அமைந்துள்ள ஸ்ரீ பரமேஸ்வரன் ஆலயத்திலே ஆலய கும்பாடிலேசு தினங்கள், நவராத்திரி விழாவின் போதும் நடன நிகழ்ச்சிகள் நன்கு இடம் பெற்றன. சிதம் பரம், கஜராண முதலிய இடங்களிலுள்ள புழைப்பெற்ற கோவில்களிலே சமீப காலந்தொட்டு நடைபெற்றவரும் நடன விழாக்கள் நன்கு குறிப்பிடத்தக்கவை. நாட்டிய சாஸ்திரரீதியிலே நோக்கும் போது பரதர் கூறும் பத்துவகை நாடகங்களில் பரதநாட்டியம் ஓரங்க நாடகமாகிய ‘பாணை’ வினை நினைவுட்டுகிறது. பரதர் கூறும் தாண்டவம், வாஸ்யமாகிய இரு வகை நடனங்களில் இது கூடுதலாகவாஸ்ய வகையினைச் சேர்ந்ததாகும். எனவே, இது பரதர் கூறும் ஏக பாத்திராஹார்ய வாஸ்ய வகையினைச் சேர்ந்ததெனலாம். செல்லைச் சங்கீத வித்வத்சபை, கலா கேஷத்திரம் போன்ற நிறுவனங்களிலே பரதநாட்டியம் சிறப்பாகக் கற்பிக்கப் படுகின்றது. சில பல்கலைக் கழகங்களிலே நடனம் இசை, ஆகியன பாடங்களாகப் பட்டங்களுக்காகக் கற்பிக்கப்படுகின்றன. இலங்கையிலே யாழிப்பாணப் பல்கலைக் கழகத்தினைச் சேர்ந்த இராமநாதன் நுண்கலைக்கழகத்திலும், மட்டக்களப்பி ஆண்டு விபுலானந்த இசை, நடனக்கல் லாரியிலும் பரதநாட்டியம் கற்பிக்கப்படுகிறது.

மேலும் பரதக்கலை மறுமலர்ச்சியின் மூக்கியமான விளைவுகளில் ஒன்று இதனைக் கற்போர் பற்றியதாகும். மூன்றர் பெரும்பாலும் இசைவெளாளர் போன்ற சில சமூகத்தினரின் கலையாக விளங்கிய இக்கலை இன்று பலவேறு சமூகத்தினரும் பயிலும் கலையாகவும் மாறியுள்ளது. குரு – சிங்ய முறையிலே தொடர்ந்து கற்கப்படுவதோடு, நிறுவன ரீதியிலும் கற்கப்படுகின்றது.

பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சிக் கிரமமுறை

இன்றைய பரத நாட்டிய நிகழ்ச்சிக் கிரமமுறை அவர்க்குப்பு, ஜில்லாவரம், சப்தம், வர்ணம், பதம், தில்லானா, சுலோகம் எனும் ஏழு பகுதிகளைக் கொண்டிலங்கிலுகிவந்துள்ளது. இந்ஸிகழ்ச்சிக் கிரமத் தினை முன்னர் கறிப்பிட்டவாறு கஞ்சைச் சுகோதரர்களே உருவாக்கினர் எனப் பொதுவாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. இந்நிகழ்ச்சி நிரவிலே பரதநாட்டியத்தின் அருமூக்கிய பகுதிகளான நிருத்தமும், நிருத்திப் பூம் பொருத்தமான வகையில் இடம் பெறும். இவற்றில் அவர்க்குப்பு, ஜில்லாவரம் தில்லானா ஆகியன நிருத்தக்குடையை யும் சப்தம், வர்ணம், பதம் ஆகியன நிருத்தியத்தினையும் அழுத்திக் காட்டுவன். சுலோகம் பொதுவாக ஒரு வாழ்க்காக அமையும். இந்நிகழ்ச்சிக் கிரமத்திலே நடனம் படிப்படியாகக் கணக்கடி வர்ணத்திலே பொதுவாக உச்சநிலையை அடைந்து பின்னர் இடம் பெறும் பதம், தில்லானா ஆகியவற்றிலும் சிறப்பாக விளங்கும். அழுகியல் ரீதியிலும், ஆத்மீக ரீதியிலும், உணர்வு ரீதியிலும் இந்நிகழ்ச்சி நிரல் பொதுவான நிறைவினைக் கொண்டிலங்கு கின்றதெனலாம்.

சில நிகழ்ச்சி நிரல்களில் அவர்க்குப்புக் குப் பதிலாக தோட்டய மங்களமும் இடம் பெறும். மேற்குறிப்பிட்ட நிகழ்ச்சிகளுடைன் அல்லது இவற்றிற் பலவற்றுடன் குறுத்தி நடனம், மயில் நடனம் முதலிய கிராமிய நடனங்களும் அடிப்பதி, கீர்த்தனை, பஜன் முதலியவும் இக்கால நடனக் கச்சேரிகளில் இடம் பெறுகின்றன.

உலகின் பல பாகங்களிலும் சதங்கை ஓலி கேட்கிறது. பல நாட்டவரும் இக்கலையின் சிறப்பினை அறியும் வாய்ப்பு கள் உள்ளன. எனினும் இதன் தெய்வீகத் தன்மையினை இன்றும் பிரபல நாட்டியக்கலைஞர் வற்புறுத்திவருவதும் கவனித்தற்பாலது. எடுத்துக்காட்டாக, சமகாலத் திலே பிரபல மரபுவழி நாட்டியக் கலை

ஞர் ஸ்ரீமதி த. பாலசுரஸ்வதி தாம் அரங் கேறி ஜப்பதாவது ஆண்டு நிறைவினைக் குறிக்கும் முகமாகத் தமிழிசைச் சங்கத் தின் இசை விழாவில் ஆற்றிய தலைமை யுரையிலே (1975) கூறியுள்ள கருத்துக் கள் குறிப்பிடற்பாலன. 73 “நான் அறிந் தளவில் பரதக் கலையென்பது பக்திதான். தமிழ் என்பதும் பக்தியின்றி வேறில்லை. எனவே தமிழ் மரபும் பரத மரபும் ஒன்றே என உணர்கின்றேன்” என அவர்குறிப் பிட்டுள்ளார். மேலும் இதே தலைமையுரையிலே அலாரிப்பு தொடக்கம் கீல்லாகம் வரையுள்ள பரத நாட்டியக் கச்சேரிக்குப் பின்வரும் விளக்கமளித்துள்ளார். அதாவது “மகத்தான்தோர் ஆலயம்போல் நிர்மாணிக்கப்பட்ட பரதக் கச்சேரிக் கிரமத் தில் அலாரிப்பு என்ற கோபுர வாயில் வழியே பிரவேசித்து, ஜகிஸ்வரம் என்ற அர்த்த மண்டபத்தையும், சபதம் என்ற மகாமண்டபத்தையும் கடந்து வந்தால் புனிதத்திலும் புனிதமான தெய்வ சந்தி தானத்தில் வர்ணம் வருகிறது. வயதுதி களைக் கொட்டவும், பாவ அபிநியங் களைப்பொழியவும் விஸ்தாரமாக இடம் கொடுக்கும் சந்தி தானம் அது. இதன்பின் பதங்கள் சந்தியிலிருந்து கர்ப்பக்கிருஹத் துக்குள்ளே புதந்தவுடன் ஏற்படும் ஓர் அடக்கம், குளிர்ச்சி, அமைதி இந்தப் பதங்களுக்கு அபிநியம்புரியும்போது ஏற்படுகின்றன. சந்திதானத்தின் வெளிச் சுற்றிலே இருந்த விஸ்தாரமும், ஜாத்தவல்யமும் கருவறைக்குள் அடங்கிவிடுவதுபோல் வர்ணத்தின் வயக்கொழிப்புக்களும் அடங்கி நெஞ்சைக் கவ்வும் இசைப்பாடலோடு அபிநியம் இங்கே இணைந்துவருகிறது. அடுக்குத் தீபாராதனைகளும், மேள தாளங்களும் நின்று ஆண்டவன் பக்தத்தில் வெறும் மறை மந்திரங்கள் மட்டும் ஒதப்படுவது போன்ற ஒரு கட்டம் பதங்கள் ஆடும்பகுதி. பிறகு இறைவனுக்கு நேர முன்கர்ப்பூர் ஆராத்தி காட்டுவது போல் தில்லானா வருகிறது. முடிவாகி புறத்தில் வழிபடும் இறைவனை அகத்துள் இறக்கிக் கொள்வதுபோல், விருத் தமாக அமைந்த பக்திப்பாடல் ஒன்றை அபிநியிப்

பது ‘‘பக்தத்தி’’ என்பதாகும். இதன் வரலாற்றை நோக்கும்போது தமிழகத்தின் சாஸ்திரீய நடனமாக அரங்கத்திலும், சமயக் கிரியைகளில் குறிப்பாக வைத்து சமயக் கோவில்களிலும், அரசு அவைகளிலும், விழாக்களிலும், வேறு வைபவங்களிலும் இது இடம்பெற்றுவந்துள்ளதை புலனாகும். இது காலத்திற்கு ஏற்ப மாற்றங்கள் அடைந்துவந்துள்ளது. நீண்ட காலமாகச் கோவிற் கலையாக இருந்து இன்று அரங்கிறதுத் திரும்பவும் வந்துள்ளது.

1947 லே தேவதாசி முறையை கோவில்களிலே நீக்கப்பட்டாலும், சில ஆண்டுகளாக இது தொடர்ந்து நிலவி வந்துள்ளது. ஆணால், தேவதாசிகள் ஆடி வந்த சதிர் பரதநாட்டியமாக மறு மலர்ச்சி பெற்றபின், சில கோவில்களிலே இதனை மீண்டும் ஏற்படுத்தற்கான முயற் சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டு வந்தமையும் குறிப்பிடற்பாலது.

தமிழகத்திலுள்ள திருத்தனி ஸ்ரீ சப்பிரமணிய சுவாமி கோவிலிலே நிலவிவந்துள்ள தேவதாசிமுறையைபற்றி மேனாட்டவரான கலாநிதி சஸ்கிய கேரளென் பூம்ஸ்ரோராறி என்பவர் ஆராய்ந்துள்ளார். 74 இவர் சில காலமாக அக்கோவிலைச் சேர்ந்தவரும், 1947 வரை அங்கு சம்பிரதாய பூர்வமாகக் கலைஞராகத் தொண்டு செய்து, பின்னர் திருமணம் செய்து நடன ஆசிரியையாக விளங்குபவருமாகிய ஸ்ரீமதி பி. ரங்கநாயகியிடம் குருகுல முறைப்படிக் கற்றவர். இவர் தேவதாசி முறையைபற்றி நித்யசமங்கல அல்லது சென்னீந்தீயாயின் தேவதாசி மரபு எனும் நூலினையும் எழுதியுள்ளார். 75

பரத நாட்டிய பாளைகள்

இன்றைய பரதநாட்டியத்திலே பந்தனை நல்லூர்பாளி.வழுவூர் பாளையென இருபாளைகள் கூறப்பட்டனும், குறிப்பிட்ட கலைஞரின் ஆற்றல், கற்பனாசக்தி, கலை

ஞானம் முதலியவற்றின் அடிப்படையிலே சில வேறு பாடுகள் காணப்படுவது இயல்பே: ஆனால், அடிப்படையிலே கணல் ஒன்றே.

பந்தனை நல் ஹர் பரதக்கலைப் பாணியிலே பந்தனை நல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம் பிள்ளை, சொக்கல்லங்கப்பிள்ளை, பந்தனை நல்லூர் ஜெயலக்ஷ்மி, திருவள் வத்தூர் சுவாமிநாதபிள்ளை, ஸ்ரீ மதிருக்கிணிதேவி அருண்டேல், ராம்கோபால், மிருணாளினி சாராபாய், தண்டாயுத பாணிப்பிள்ளை, சாந்தாராவ், அடையாறு வகுப்புமணன் முதலிய பல கலைஞர்கள் குறிப்பிடந்பாலர். வழிவூர் கலைய்பாணி யிலே வழிவூர் பி, இராமமயாபிள்ளை, அவரின் மகன் சாமராஜ், கமலாலக்ஷ்மன் திருமதி. சித்ரா விஸ்வேஸ்வரன், கலா நீதி பத்மா சுப்பிரமணியம் முதனியோர் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். இவர்களும், இவர் களின் மரணவர்களும் இந்தியாவிலும், வெளிநாடுகளிலும் பாரதக் கலையினை வளர்த்து வருகின்றனர். சென்னை சங்கதீவிதவத்துச்சபை சார்பிலே பாலசரஸ்வதி நெடுங்காலமாகப் பரதம் கற்பித்து வந்தார். இதேவேளையில் இதேசபையின் ஒரு முக்கியமான பிரமுகரும், சென்னைப் பல்கலைக்கழக முன்னாள் சம்பளிக்குதப் பேராசிரியருமால் வே. இராகவன் குறிப் பாக சம்பளிக்குத்தலுள்ள பல நாட்டிய நூல்களை ஆராய்ந்து கட்டுரைகளும் நூல்களும் எழுதியுள்ளார். இவ்விருவரும் கூட்டாகவும் 'பாரதநாட்டியம்' என்னும் ஒரு சிறந்த நூலையும் தமிழில் எழுதியுள்ளார். பாலசரஸ்வதியின் நாட்டியத்திற்குச் சால் திரி ரீதியிலான விளக்கங்களைப் பேராசிரியர் அளித்து வந்தார். பாலசரஸ்வதியின் மாணவர் கள் பலர் உள்ளனர்.

இவ்வாறு பரதக்கலை நெடுங்கால வரலாறும், சிறப்பும், செழுமையும் கொண்டிலங்கும் கலையாகும். இது தமிழரின் தனிச்சிறப்பு வாய்ந்த கலையாகவும் திகழ்கிறது. இக்கலை இந்துசமய, சிறப்

பாகச் சைவசமய, சைவசித்தாந்த சிந்தனைகளை உள்ளடக்கிய கலையாகவும் வீளங்கி வந்துள்ளது. எனினும், சமகாலத் திலே சில சிறில்தவர்கள், பெளத்தர்கள், ஸ்லாமியருமிதில் ஈடுபாடு கொண்டு இதனைக் கற்கின்றனர்.

இன்று பரதக்கலை இந்தியாவிலே தமிழகத்திலே மட்டுமல்ல, அதற்கு வெளியேயுள்ள பல மாநிலங்களிலும், இந்தியாவுக்கு வெளியே இலங்கை, மலேசியா, சிங்கப்பூர், அவுஸ்திரேலியா, சன்டா. ஐக்கிய அமெரிக்கா, இங்கிலாந்து, பிரான்ஸ் ஜேர்மனி, ஓல்லாந்து, டென்மார்க், நோர்வே, சுவிஸ், தென் ஆப்ரிக்கா, மொறிசியல் முதலிய நாடுகளிலே வாழுகின்ற தமிழர்களாலே போற்றிப் பேணப்படுகிறது. பரதம் பற்றிய ஆய்வுகள் தென் ஆசியாவில் மட்டுமல்ல, மேற்குலக நாடுகளிலும் நடைபெற்று வருகின்றன.

இலங்கையிலே பரதம்

இந்தியாவுக்கு மிக அண்மையில் இருப்பினும், இலங்கையிலே பரதக்கலையின் தாக்கம் ஒப்பீட்டு ரீதியில் குறைவாகும். பொது வாக, இலங்கையில் வாழும் சிங்களவரும், தமிழரும் முறையே பெளத்தம், இந்து சமயம் ஆசியவற்றைப் பின்பற்றுகின்றனர். இவர்களை விடக் குறிப்பிட்ட தொகை முஸ்லிம்களும், சிறில்தவர்களும் உள்ளனர். மகாவமிசம் போன்ற நூல்களிலே இசை, நடனம் ஆசிய கலைகள் பற்றிய குறிப்புகள் வரினும், பெளத்தம் திவிரமாகப் பின்பற்றப்பட்ட காரணத்தினாலோ அல்லது வேறு காரணங்களாலோ இசை, நடன மரபுகள் புராதன காலத்திலே (கி. பி. 11ம் நூற்று வர்கள்) நன்கு வளர்ச்சியடைந்திருந்தன வாகத் தெரியவில்லை. சோழராட்சி தொடக்கம் (கி. பி. 11ம் நூற்று) சில மூற்றாண்டுகளுக்கு மேற்கு நிப்பிட்ட கலைகள் சிங்கள அரசுகளிலே, குறிப்பாக அரசு அவைகள், இந்துக் கோவில்கள் ஆகி

யனவற்றிலே தொடர்ந்து இடம்பெற்றன. தமிழர்களைப் பொறுத்த மட்டுமலே, தமிழ் நாட்டிற்போன்று இங்கு வாழ்ந்த தமிழரிடத்திலும் இது நிலவிற்று என்ன வாம். மேலும், கி. பி. 16ம், 17ம் நூற்றாண்டிகளிலே பட்ட போர்த்துக்கீசர், ஒர்லாந்தர் ஆதியோரின் படையெடுப்புக் களாலும், அவர்களாட்சியின் போது பின் பற்றப்பட்ட சுடைசக்கு கலையழிப்புக் கொள்கையாலும், இலங்கையின் கரையோரப் பிரதேசங்களிலிருந்து கோவில்கள் முதலியன் அழிக்கப்பட்டன. சிறப்பம், ஒவியம், இசை, நடனம் முதலியன் இந்துக் களிடையிலே பெரும்பாலும் கோவிற்கலைகளாகவே நிலவிவந்தன. கோவில்கள் அழிக்கப்பட்ட போது அவை சார்ந்த கலைகளும் ஆதரவின்றி மங்கிமறையலாயின. இதனாலே தான் கரையோரப் பகுதிகளில் இவை நிலவியதற்கான சான்றுகள் குறைவாக உள்ளன. எனினும், சில இலக்கியச் சான்றுகளும் கிடைத்துள்ளன.

பொலந்நறுவ, தேவிநுவர போன்ற இடங்களிலிருந்து சைவ, வைஷ்ணவக் கோவில்களிலே தேவரடியார்களிலிருந்து இசை, நடனப்பணிகள் செய்தமைக்குச் சான்றுகள் உள். எடுத்துக் காட்டாகக் கந்தளாயிலிருந்து விஜயராஜ ஸஸ்வரத்திலே (சிவன் கோவிலிலே) ஏழு தேவரடியார்கள் இருந்ததாக அறியப்படுகிறது.⁷⁶ 1 3 4 4 லே இவங்கைக்கு வந்த மொறொக்கோ நாட்டுப் பயணியாகிய இப்பெட்டுட்டாவின் பிரயாணக்குறிப்புகளின்படி தேவிநுவரயில் இருந்த பெரிய கோவிலிலே தெய்வத்தின் திருமுன் (கிரியைகளின்போது) ஆடுதற்கும், பாடுதற்குமாக 500 மாதர் (தேவரடியார்) இருந்தனர் என அறியப்படுகிறது.⁷⁷ ஒப்பீட்டிலே, திருக்கீதீச்சரம், திருக்கோணேஸ்வரம் முதலிய சிவாலயங்களிலும் தேவரடியார் கலைப்பணியும், சமயப்பணியும் புரிந்தனர் என்னாம்.

அண்மைக்காலத்திலே கலாச்சாரமுக்கோணப்பகுதியில் நடைபெற்ற அகழ் வாய்வின்போது அனுராதபுரத்திலுள்ள

அபயகிரி விகாரைப்பகுதியிலே நடனநிலையிலுள்ள அர்த்த நாரீஸ்வரர் சிலையொன்று கிடைத்துள்ளது.⁷⁸ சிவன், சக்தி, தாண்டவம், வாஸ்யம் முதலிய கருத்துக்களை உள்ளடக்கிய இச்சிலை நன்கு ஆராயப்பட வேண்டியதாகும். இவங்கையிலே முதலுப்பட்ட பாளி, சிங்கள், சம்ஸ்கிருத, தமிழ் இலக்கிய நூல்களில் அங்கு மிக்கும் இசை, நடனம் பற்றிய சில குறிப்புகள் உண்டு. பொலந்நறுவையில் இருந்து ஆட்சிபுரிந்த முதலாம் பராக்கிரமபாகு இசை, நடனமாகியவற்றைப் போற்றிப் பேணிவந்தான். இவன் இசை ஞானமுள்ளவனாக இசையின் பாவங்களை ரசித்தான் என மகாவமிசம் (72 - 94) கூறும். இவனுடைய காலத்தில் பருவகாலப் பெளத்த சடங்குகளிலே நூற்றுக்கணக்கான நடனமாதர் தமிழை நன்கு அலங்கரித்து மண்டபத்திலே தேவலோக நடனமாதர் போல, இசைவாத்தியக்காரர் தொடர, பெளத்த சின்னங்களுக்கு வணக்கம் செலுத்துவது போல ஆடினர் எனவும், “மிக நேர்த்தியான நடனமாதர் அங்கு அமைக்கப்பட்ட அரங்குகளிலே பல்வேறு நடனங்களைப் பல்வேறு பாத்திரங்களாக (நடனக்களைத்தில்) ஆடினபடியால், அவ்விஹாபாரப்போரைத் தமிழசப்படுத்துவதாக விளக்கிற்று” எனவும் மகாவமிசம் (74. 214 - 215; 85 - 43) கூறுகின்றது. எனவே பெளத்த விஹாக்களில் நடனம் இடம்பெற்று வந்தமை கவனித்தற்பாலது. மேலும் அரங்குகள் இருந்தமையும் புலனாகின்றது. இவனுடைய பட்டத்தரசியான லீலாவதி நடனத்திலே தேர்ச்சி பெற்றிருந்தான்.⁷⁹

கி. பி. 14ம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் 16ம் நூற்றாண்டு வரையுள்ள காலப்பகுதியிலே சிங்கனத்தில் ஏழுதப்பட்ட சந்தேசய (தூது) இலக்கிய நூல்களிலே காணப்படும் சமகாலத் தெள்ளிலங்கையில் நிலவிய இசை, நடனம் பற்றிய தகவல்கள் நன்கு குறிப்பிடத்தக்கவை. மழுர (மயில்) சந்தேசய, திசர சந்தேசய (4ம் நூற்ற.), சிர (கிளி) சந்தேசய, ஹம்ஸ

(அன்னம்) சந்தேசய், கோகில் (குயில்) சந்தேசய், பரெவி (மைணா) சந்தேசய் (15ம் நூற்று) முதலியனவற்றிலே நடனம் பற்றிய பல்வேறு விபரங்களும், சிறப்பு களும் கூறப்பட்டுள்ளன.

அரசவைகளிலும், இந்து சமயத் தெய் வங்களின் முன்பும் இடம்பெற்று வந்த நடனம் பற்றிய வருணணைகள் இந்துகளில் உண்டு. டெட்டிகமவிலிருந்து ஆட்சி செய்த சம்பாதாக்கிரமபாகுவின் அரண்மனையிலே இடம்பெற்ற நடனங்களைப் பற்றித் திசரங்தேசய் விவரிக்கின்றது. “நடன மாதரின் கண் புருவங்கள்வண்டு களின் நிறைபோல நெலீகின்றன” எனவும், நடன மாதர் “கடைக்கண்களால் பார்க்கின்றனர்” எனவும் அந்தால் கூறும். களனியிலிருந்த விடீஷணனின் தேவாலயத் திலே ஆடல் மகளிர் “கைவழி நயனம் செல்ல” ஆடுதல் பற்றிச் சேலவிலுள்ள சந்தேசய் குறிப்பிடுகின்றது. பரெவி சந்தேசயத்திலே அதன் ஆசிரியரான ஸ்ரீராகுலர் நாட்டிய கரணம் பற்றியும், நடன மாதின் அங்கவைசைகள் பற்றியும் குறிப் பிட்டுள்ளார். 80 மேற்குறிப்பிட்ட நூல்களிலே வரும் நடனம் பற்றிய குறிப்புகள், வருணிக்கப்பட்டிருக்கும் நடனக்காட்சிகள் முதலியனவற்றின் அடிப்படையிலே நோக்கும்போது, பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரமரபு இக்காலப் பகுதியிலிங்கு பின்பற்றப் பட்டுள்ளனமை தெளிவு. இங்கு பெரும்பாலும் தமிழகத்திலே நிலவிய பரதநாட்டியமே நிலவியிருக்கலாமெனக் கருதப்படுகின்றது. ரேஷகம், அபிந்யம் முதலியன பரத நாட்டிய மரபையொட்டியவை. பரத நாட்டியத்தைப் போன்று இதனையும் பென் கலைஞரே பெரும்பாலும் ஆடி வந்தனர். மேலும் இங்கு கேரள தேசத்துக் கதக்களியோ அவ்வது கண்டிய நடனமோ இடம்பெற்றதற்குத் தக்க சான்றில்லை எனவும், பரத நாட்டியமே இடம்பெற்றிருக்கும் எனவும் பெராசிரியர் இ. ஆர். சரத்சந்திரா கூட்டிக்காட்டி உள்ளார். 81 ஆணால் கி. பி. 16ம் நூற்றாண்டிலேற் பட்ட போர்த்துக்கீசர் ஆட்சியைத் தொடர்ந்து இந்நடனம்மங்கியிருக்கலாம்.

மேலும் சிங்களப் பொதுமக்களை இந்நடனம் அதிகம் கவரவில்லையெனவும், இது பெரும்பாலும் நகரங்களிலே தான் நிலவிற்று எனவும் கருதப்படுகின்றது. மேலும் இந்துடனத்தின் இந்துசமயக் கருப்பொருள் பெளத்த மக்களை அதிகம் கவராததில் வியப்பில்லை. இதைவிட மலை நாட்டிலுருவாகி வளர்ந்து வந்த கண்டிய நடனம் பரவ, இதன் செல்வாக்குக்குறைந்திருக்கலாம். கண்டிய நடனத்திலும் பரத நாட்டியத்தின் சில அமிசங்கள் உண்டு. ஆனால் அது கூடுதலாகக் கதக்களி செல்வாக்கு உடையதென ஒரு சாரார் கருதுவர். சாஸ்திரீய நடனங்களாக இவை மூன்றும் பரத நாட்டிய சாஸ்திரத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டிருப்பதால் பொது அமிசங்கள் காணப்படுதல் இயலபேசிலப்பதிகார உரையாசிரியரான அடியார்க்கு நஸ்லார் கூறும் சிங்கள நடனம் எது என்பது தெளிவில்லை. தென்னிலங்கையிலுள்ள சோகரியே சொக்கம் எனச் சிலர் கருதுவர். கி. பி. 11ம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் 16ம் நூற்றாண்டு வரை பொலந்தறுவ, தம்பதேனியா, யாப்பகூவ, கம்பளை, டெட்சம, கோட்டை அரசுகளில் நிலவிய சாஸ்திரீய நடனம் பரதமாயிருந்ததற்காரணங்களுள்ளன. கி. பி. 11ம் நூற்றாண்டு ஏற்பட்ட சோழப் பெருமன்னர் ஆட்சியின் போது தமிழகத்துப் பரதக்கலை முன்னையிலும் நன்கு பரவ வாய்ப்பு ஏற்பட்டது. இவங்கையிலே சோழரின் தலைநகராக விளங்கிய பொலந்தறுவவில் அமைக்கப்பட்ட வாணவன் மாதேவி ஈஸ்வரத்திலே தேவரடியார் இருந்தனர். 82 சோழர் ஆட்சியின்போது அமைக்கப்பெற்ற அல்லது திருத்தி விசாலிக்கப்பட்ட பிற கோவில்கள் சிலவற்றிலாவது தேவரடியார் இருந்திருப்பர் எல்லாம். தொடர்ந்து ஆட்சி பெற்ற முதலாம் விஜயபாகு, முதலாம் பராக்கிரமபாகு போன்ற சிங்கள மன்னர்களும் இக்கலையினையும் ஆதரித்தனர். தொடர்ந்து ஏற்பட்ட இரண்டாவது பாண்டியப் பேரரசு, விஜய நகரப் பேரரசுத் தொடர்புகள் மேற்கு நிப்பிட்ட கலைத் தொடர்பை மேலும் வலுப்படுத்தி

யிருக்கலாம். மேலும் தமிழ்நாட்டிலே சிற்துகாலம் 14ம் நூற்றாண்டில் ஏற்பட்ட முஸ்லிம் ஆடிக்கத் தொடர்பாலும் தென்னிந்தியக்கலைஞர் சிலர் தென்னிலங்கைக்கும், வட்டிலங்கைக்கும் வந்திருப்பர். மேலும் இக்காலப்பகுதியிலே கி. பி. 15ம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் 16ம் நூற்றாண்டு முடியும் வரையுள்ள காலப்பகுதியில் இருந்த தென்னிலங்கை அரசு சபை களில் தமிழகச் செல்வாக்கு நிலவியமை குறிப்பிடற்பாலது. கி. பி. 16ம் நூற்றாண்டு கோட்டையில் ஆட்சிசெய்த சிங்கள அரசனான புவனேங்கபாகு தமிழில் கைச்சாத்திட்டான் என்றுறியப்படுகிறது. மேலும் மேற்குறிப்பிட்ட காலப்பகுதியிலே யாழ்ப்பாணத்தை மையமாகக் கொண்டு தமிழ் இராச்சியம் ஒன்று நிலவியதும் ஈண்டுக் குறிப்பிடற்பாலது.

நடனம் பற்றி மேற்குறிப்பிட்ட சந்தேசம் (தூது)க் காலியங்கள் கூறும் கருத்துக்களைச் சமகாலத்திய சில சிறபங்களும் ஓவியங்களும் உறுதிப்படுத்துவன. யாப்பகுவவிலும், கடலதெனியாவிலும் உள்ள கல்லாலான போதிகைச் சிற்பங்களிலே உள்ள நடன உருவங்கள் குறிப்பிடற்பாலன. யாப்பகுவச் சுவர்களில் உள்ள நடன உருவங்கள் சைவ உலகின் கோயிலாக விளங்கும் சிதம்பரம் கோயிற் சுவர்களில் உள்ளவற்றுடன் ஒப்பிடத்தக்கவை, எனப் பேராசிரியர் சரச்சந்திரா குறிப்பிட்டு உள்ளார்.⁸³ இந்நடன உருவங்களிலே சிவ நடராஜ, சதுர, கரி வறஸ் த கண்டகு சூ நிகுஞ்சித முதலிய நடன நிலைகளில் உள்ளனவற்றை அவர் குறிப்பிட்டுள்ளார். மேலும் சமகாலத்திய வேறு சுற்பங்களிலும், ஒளியங்களிலுமிருள்ள பலர் நடனமாத உருவங்களும் சாஸ்திரீய நடன நிலையில் உள்ளன. பெட்டிகமவில் கிடைத்துவதீர்களிலும் சாஸ்திரீய நடன நிலையிலுள்ள பெண் உருவம் உண்டு. எம்பெக்க தேவாலயத்திலுள்ள மரச் சிற்பங்களிலும் உள்ள நடனமாதர் பரதர் கூறும் பல வேறு நடன நிலைகளில் உள்ளனர்.⁸⁴

தமிழ்மக்கள் மத்தியிலே “நடனம்” சிலகாலமாக ஒழுக்கக்கேடு உள்ளவர் கலையெனக் கருதப்பட்டுப் புறக்கணிக்கப்பட்டு வந்தது போல சிங்கள மக்கள் மத்தியிலும் இக்கலை புறக்கணிக்கப்பட்டு வந்தது. ஆனால், சமகாலத்திலே புதிய விழிப்பும், உத்வேகமும் ஏற்பட்டுள்ளன. கிராமிய நடனங்கள், கண்டிய நடனம் ஆகியவைற்றை விடச் சிலர் பரத நாட்டியத்தையும் கற்கின்றனர்.

யாழ்ப்பாணத்திலாட்சி செய்த தமிழ்மன்னர் பரதக்கலையினை ஆகரித்து வளர்த்து வந்தனர் என்றாம். இக்காலத்தில் எழுதப்பட்ட வையாபாடல், கைவாயமாலை முதலிய நூல்களில் நடனம் பற்றிய சில குறிப்புகள் உண்டு. எடுத்துக்காட்டாக, வையாபாடலிலே “நச்சஸ்தி நாட்டியம் செய்வோர்”, “ஆடும் மாதரவலம்வர்”, “கறுவுமனக்கணிதையார்”. என வருவனவும், கைவாயமலையிலே “பங்கமுடன் நாடகத்தின் மாதர் நடிக்க” என வருவதும் குறிப்பிடற்பாலன. எனவே யாழ்ப்பாணத்திலிருந்த சில பெரிப் கோவில்களிலாவது தேவரடியார் இருந்து, கலை, சமயப் பணி புரிந்திருப்பர் என்பது சமகால இலங்கையின் பிற கோவில்களுடனும், தமிழகக் கோவில்களுடனும் ஒப்பிட்டு நோக்குகையில் ஏற்கக் கூடியதாகும். யாழ்ப்பாண அரசைவன்ற போர்த்துக்கீர்தி, பின்வந்த ஒல்லாந்தர் ஆட்சிக் காலங்களில் நடனக் கலை அரசு ஆதரவு, கோயில் ஆதரவு (கோவில்கள் அழிக்கப்பட்டுவிட்டன) இல்லாமல் மன்கிற்று; மீண்டும் பிரித்தானியர் காலத்தில் தலை காட்டிற்று. இக்காலத்திலே தமிழகத்தைப் போன்று இங்கும் தேவதாசிகள் ஒழுக்கம் கெட்டவர்களாக வாழ்ந்தனர், இதனால் ஆறுமுகநாவலர் போன்றோர் இவர்களைக் கண்டித்துள்ளனர். எனினும் நாவலர்பெருமான் ஆகமமுறைப்படி கோயில்களிலே இசைபோன்று நடனமுர் ஒழுக்கமுள்ள கலைஞர்களால் நடத்தப்படுதலை விரும்பிலர் எனக் கூறமுடியாது. 19ம் நூற்றாண்டு யாழ்ப்பாணத்தை

திலே வாழ்ந்த கனகி எனும் தேவதாசி வண்ணை வைத்திஸ்வரன் கோவிலில் ஒரு நர்த்தகியாகவும் விளங்கினாள். இவளைப் பற்றி நட்டுவச் சுப்பையனார் அங்கதுச் சுவைபடக் கலைப்புராணம் என்ற நூலை இயற்றியுள்ளார். 20ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலே நல்லூரில் பண்டுறிட்டி எனவும், ஆதிவஷ்டி எனவும் அழைக்கப் பட்ட நடன மாது வாழ்ந்ததாக அறியப் படுகின்றது. இவரைப்போல வேறு சிலர் நல்லூர், வண்ணார்பண்ணை, இனுவில், மாவிட்டபுரம். அளவெட்டி முதலிய இடங்களில் வாழ்ந்தனர். நடனக் கலைஞர்கள் மட்டுமன்றிப் பரத சாஸ் திரத் திலும் தேர்ச்சியுள்ள அறிஞர் சிலரும் இங்கு வாழ்ந்தனர். கி. பி. 17ம் நூற்றாண்டிலே தமிழ்நாட்டில் வாழ்ந்த பிரபல நாட்டியக் கலைஞராகிய கங்கை முத்துப்பிள்ளை (தஞ்சை நால்வரின் பாட்டனார்) எழுதி யுள்ள பிரத சாஸ்திர நால்களில் ஒன்றான நடனாதிவாத்யரங்கனம் எனும் நால் யாழ்ப்பணத்தைச் சேர்ந்தவரான பாலூரீ அம்பலவாணி நாவலர் முன் னிலையிலே பரிசோதித்துத் தமிழ்நாட்டில் பிரசரிக்கப்பட்டதாக அறியப்படுகின்றது. 85 மேலும் இந்த நூற்றாண்டின் முப்பதுகளிலே பரதக் கலை மறு மலர்ச்சிக்கு அருந்தொண்டாற்றியவர்களிலே கலாயோகி ஆனந்தகுமாரசுவாமி அவர்களும் ஒருவராவார். ஒழுக்கமும், சமயப்பற்றமுள்ள திருவாரூர் நூனம் எனும் நடன மாது இவருக்கு நடனக் கலை பற்றி அறிவுறுத்தினார் எனக் கூறப் படுகின்றது. நடனக் கலைஞர் கற்கவேண்டிய நந்திகேஸ்வரரின் அபிநியதர்ப்பணம் எனும் நாவிற்கு இவர் துர்க்கிராலா எனும் அறிஞரோடு சேர்ந்து ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பு ஒன்றினை 1917 லே நியூ யோர்க்கிலே வெளியிட்டார். இதனால் ஆங்கிலம் கற்ற இந்தியர், இலங்கையர் மட்டுமன்றி வேறு நாட்டவரும் இந்திய நடனக் கலையின் சிறப்பினை அறியவும், கற்கவும் தூண்டினார். இந்திய, இலங்கைக் கலைகளை ஆராய்ந்து விரிவரையாற்றியும், எழுதியும் இந்நாடுகளின் மக-

கள் தத்தம் கலைகளின் பெருமையினை யும் சிறப்பையும் உணர்ந்து விழிப்படையச் செய்தார். தமிழ் நாட்டிலே பரதக் கலை மறுமலர்ச்சி அடைவதற்கும் இவர் அயராது உழைத்தவர். மரபு வழிக்கலை ஞர்களாகிய தேவதாசிகள் இழிகுலத் தவரன்றி உயர்ந்த சமூக நிலைக் கரியவர் எனும் கருத்தினை முன் வைத்துக் கட்டுரைகள் எழுதினார். இவர் 1917 லே வெளியிட்டுள்ள சீவநடனம் எனும் கட்டுரைத் தொகுப்புக் குறிப்பிடற் ராலது. இதிலுள்ள சிவநடனம், இந்திய இசைபற்றிய கட்டுரைகள் நன்கு கவனித்தற பார்லன்.

சுவாமி விபுலாண்தர் பண்ணிசை, கர்நாடக இசை, குறிப்பாக யாழ்ப்பற்றி மட்டுமன்றிப் பரதம் பற்றியும் ஆயந்துள்ளார்; தன் ஞானம் வடமொழியிலே நாடகையில் பற்றி எழுதியுள்ள தசூபம் எனும் நாவினைத் தமிழிலே மொழி பெயர்த்து அதனைத் தமது மதங்களுளாமனி எனும் நாவிலே சேர்த்து வெளியிட்டு உள்ளார். 1942ம் ஆண்டு மதுரையிலே நடைபெற்ற இயற்றமிழ் மகா நாட்டுத் தலைமைப் பேருரையிலே “பண், இரதம், தாளம், எனும் முன்றும் அடங்கிய பிண்டம் பரதமாகும்” எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். மேலும் “பண்ணும் இரதமும் எனும் முறையினை மறந்த பிற காலத்தார் இரதமாகிய பாவத்தினை முன்னும், பண்ணீர் மையாகிம் இராகத் தினைப் பின்னுமாக மாறி வைத்து இடர்ப்படுவாராயினர்” என விளக்கித் தற்போது பாவம், ராகம் தாளம் ஆகியை சேர்ந்ததே பரதம் எனக் கூறப்படும் கருத்துச் சரியானதற்கு, எனவும் அவர்கூறியுள்ளார். மேற்குறிப்பிட்ட இவரின் கருத்து மேலும் ஊன்றிக் கவனித்தற குரியதாகும்.

ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு கி. பி. 19ம் நூற்றாண்டிலும், 20ம் நூற்றாண்டு முற்பகுதியிலும் யாழ்ப்பாணத்தில் தேவதாசிகள் சிலர் இருந்தனர். இவர்

களைவிடத் திருவிழாக்காலங்களிலே ஒப்பந்த அடிப்படையிலே குழுக்களாகச் சிலர் இங்கு வரவழைக்கப்பட்டுச் சதிர்க்கச்சேரிகள் செய்தனர். ஏற்கனவே திருவாங்கூர், மைசூர் சமஸ்தானங்களிலும், 1947ல் தமிழகத்திலும் தேவதாசி முறை ஒழிப்புச் சட்டம் நிறைவேற்யதைத் தொடர்ந்து கோவில்களிலே தேவாதாசி களின் நடனம் தடைசெய்யப்பட்டது. இதன்விளைவரிக்ப் பல நூற்றாண்டுகளாகக் கோவில்களிலிடம் பெற்றுவந்த சதிர் அல்லது பரதநாட்டியம் பொதுமன்றங்களிலும், வேறு இடங்களிலும் இடம் பெறவாயிற்று. இப்போக்கு இலங்கையிலும் ஏற்படவாயிற்று.

ஆனால் இதற்கு முன்பே, திரு. இ. சிருஷ்ணஜீயர், பாலசரஸ்வதி, குறிப்பாக ஶ்ரீமதிருக்மிணிதேவி அருண்டேல் முதலியோரின் அயரா முயற்சிகளினாலே தமிழ்நாட்டிலே பரதக்கலை மறுமலர்ச்சி ஏற்பட்டிவிட்டது. சதிர் பரதநாட்டியமாயிற்று. தேவதாசிகள் குடும்பத்தினர் மட்டுமன்றிப் பிராமணர் உட்படப் பல சமூகப் பிரிவினரும் பரதக்கலையிலிபாடு கொண்டு கற்கலாயினர். இதன் தாக்கம் இலங்கையிலும் ஏற்பட்டது. 1934லே வங்கக்கவியரசர் தாகூர் யாழ்ப்பாணத் திற்குத் தமது குழுவினருடன் வந்தார். அவருக்கு யாழ்ப்பாண மக்கள் மகத்தான வரவேற்பு அளித்தனர். நாடகங்கள், சாஸ்திரீய, கிராமிய இசை, நடனங்கள் முதலியனவும் இதிலிடம் பெற்றன. இவருடன் வந்தவர்களும் சில கலை நிகழ்ச்சிகள் அளித்தனர். இவருடைய வருகையும் யாழ்ப்பாணத்திலே கலைகளுக்கு ஓர் ஊக்கமளித்தது. இதே காலப்பகுதியிலே தான் திரு. எம். எஸ். பரம் வட இலங்கைச் சங்கித சபையினை சில நண்பருடன் சேர்ந்து 1935 உருவாக்கினார். இவரைவிட திரு. ஏரம்பு சுப்பையா, கலைப் புலவர் நவரத்தினம், திருமதி மகேஸ்வரி நவரத்தினம், திரு. வீரகத்தி. திரு. எஸ். ஆர் இராசநாயகம், கலையரசு சொர்ணனிங்கம், திரு. டபிஸ்யூ. எம். குமாரசுவாமி,

திரு. ஏ. பி. நடராஜா, திரு. என். தம் பிரத்தினம் முதலியோர் யாழ்ப்பாணத் திலே பரதக்கலை மறுமலர்ச்சிக்கு முக்கிய மான பங்களிப்புகள் செய்தனர். இவர்களிலே திரு. எஸ். ஆர். இராசநாயகம் ஏற்படுத்திய நடனக்கல்லூரியின் பங்களிப்பு மிகக் குறிப்பிடற்பாலது. இதிலே திரு. ஏ. சுப்பையா நன்கு பிரபல்யமடைந்தார்.

இந்த நூற்றாண்டின் நாற்பது களிலே புகழ்பெற்ற பரதக்கலைஞரான ஶ்ரீமதி பாலசரஸ்வதி பந்தனை நல்லுரார் ஜயலக்ஷ்மி பிரசித்திபெற்ற கதக்களிக்கலைஞர்களான கோபிநாத் அவர்கள் மனைவி தங்கமணி ஆகியோர் யாழ்ப்பாணத்திற்கு வரவழைக்கப்பட்டு நடனக்கச்சேரிகள் நடத்தினர். இதனாலும் பரதக்கலை இங்கு மேலும் புத்துாக்கம் பெற்றது. 27. 05. 1944லே யாழ்ப்பாணம் நகர மண்டபத்திலே நடைபெற்ற ஶ்ரீமதி பாலசரஸ்வதியின் நடனக்கச்சேரியினைப் பார்த்தற்குப் பெருந்தொகையான மக்கள் திரண்டனர். இந்திகழ்ச்சியின் பின் அவர் ஒரு பேட்டுயிலே கூறியதாவது. “யாழ்ப்பாணத்திலே எல்லாம் ஒலைத்தி தான். அவ்வளவு ஜனக்கூட்டம் கச்சேரிக்கு வருவதென்னா யாழ்ப்பாண மக்கள் கலைப் பிரியரென்றே கூற வேண்டும் என உணர்ச்சியுடன் கூறினார்.” என்பதாகும். அவருடைய குழுவிலே தாயார் ஜெயம்மாளும், மிகப்பகுழ்பெற்ற இசைக்கலைஞரும் அவரின் பாட்டியமான வீணாதனம்மாளும் வந்திருந்தனர். பந்தனை நல்லுரார் ஜெயலக்ஷ்மி பரமேஸ்வராக்கல்லூரி வெள்ளியீழாக் கொண்டாட்டத்திலே பங்குபற்றுவதற்காக 1946 லே இங்கு சமூகமளித்துச் சிறப்பான பரதக்கச்சேரியினை வழங்கினார்.

திரு. ஏ. சுப்பையா அவர்கள் பல தடவைகள் இந்தியாவுக்குச் சென்று பரதக்கலையினையும், கதக்களியினையும் நன்கு பயின்று ‘கலாபவனம்’ எனும் நடனக்கலை நிறுவனத்தை 1956 லே நிறுவிக்கலைத் தொண்டுகள் புரிந்து வந்தார்.

யாழ்ப்பாணத்திலுள்ள நடனக்கலை ஞர்களிடமிருந்து ஆரம்ப நடனப் பயிற்சியினை முடித்து கூட காண்டு, விண்ணர் தமிழகத்திலுள்ள கலாகேஷ்டதிரம்முதலிய நிறுவனங்களிலும், வழுவூர் இராமையா பிள்ளை, அடையாறு லக்ஷ்மன், தண்டா யுதபாணிப்பிள்ளை' போன்ற ஏகம் பெற்ற தனிப்பட்ட கலைஞரிடமும் பரதக்கலை பயின்ற கலைஞர் பலர் இலங்கையில் இக்கலையினை இப்போது வளர்த்து வருகின்றார்கள். ஹோற்குறிப் பிட்டோரிலே தண்டாயுதபாணிப்பிள்ளை யும் அடையாறு லக்ஷ்மனும் கலாகேஷ்டத் திர நடனப்பட்டம் பெற்றுப்பின் பல ஆண்டுகள் அங்கு ஆசிரியர்களாகவும் பணிபுரிந்தவர்கள். முதன்முதலாக யாழ்ப்பாணத்திலிருந்து சென்று ஸ்ரீமதே ருக்மிணிதேவியின் கலாகேஷ்டத்திற்கிலே பரத நாட்டிய "டிப்ளோமா" ப்பட்டம் பெற்றவர் திருமதி கமலா ஜோன்பிள்ளை (முன்னர் செல்வி கமலா புருடி) ஆவர். இலங்கையிலுள்ள முத்த பரதக்கலைஞர் களிலொருவரான இவர் கொழும்பிலே தான் பரதக்கலையினைத் தொடர்ந்து கற்பித்து வருகிறார். இவருடைய சிஷ்யர்கள் பலர் உள்ளனர். கலாகேஷ்டத்திற்கிடீலே கற்றுப் பிரபல்யமானவர்களிலே திரு. ச. சத்தியவிங்கமும், திருமதி நீலா சத்தியவிங்கமும், (முன்னர் செல்வி நீலா பாலேந்திரா), அவர்களின் மூன்று புதல்வியரும் குறிப்பிடற்பாலர். திரு. சத்தியவிங்கம் அங்கு சங்கிதம் நன்கு கற்றவர்; ஏனையோர் பரதநாட்டியம் கற்றவர். திருமதி நீலா சத்தியவிங்கம் அந்திறுவனத்திலே சில ஆண்டுகளாக நடன ஆசிரியயாகவும் கடமையாற்றிய வர்.⁸¹ இவர்கள் யாழ்ப்பாணத்திலும், பின் வெளிநாடுகளிலே குறிப்பாகச் சிங்கப்பூரிலே நடனக்கலையினைப் பயிற்றுவிக்கின்றார்கள். இவர்களின் முன்மாதிரி பலரைத் தூண்டியுள்ள தெள்ளாம். இயலிசைவாரித் பிரம்மழீ வீரமணி ஐயும் கலாகேஷ்டத்திர நடனமாணவராவர். இவர் கோப்பாய் ஆசிரியர் பயிற்சிக் கலா சாலையில் நடன விரிவுரையாளராகக் கடமையாற்றி ஒய்வு பெற்றுள்ளார்.

இவரைப்பொலவே திருமதி ஞாலமணி செல்லையாவும் கலாகேஷ்டத்திர மாணவி யாவர். இவரும் யாழ்ப்பாணத்திலே ஆளம் நடனக்கலைஞர் சிலரை உருவாக்கியவர். கலாகேஷ்டத்திற்கிலே கற்றோரிலே திருமதி லீலா செல்வராஜா குறிப் பிடற்பாலர். இவர் சல்லுரி நடன ஆசிரியயாகவும், இராமநாதன் நுண்கலைப்பிரி வுப் பகுதிநேர நடன ஆசிரியயாகவும் பல இளங்கலைஞர்களை உருவாக்கித் தற்பொழுது கொழும்பிலே பணிபுரிகிறார். கலாகேஷ்டத்திற்கிலே பயின்றபின், திருமதி திலகவதி கனகசபை கொழும்பிலே சில ஆண்டுகள் நடனம் கற்பித்தப் பின்னர் அவஸ்திரேவியா சென்றுள்ளார். செல்வி சாந்தா பொன்னுத்துரை பல ஆண்டுகள் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக இராமநாதன் நுண் கலைப்பிரிவிலே பிரதம நடன ஆசிரியயாகப் பணிபுரிந்து சிங்கப்பூர் சென்றுள்ளார். கலாகேஷ்டத்திர நடனப்பயிற்சி பெற்றோர்களிலே திருமதி அ. தர்மராஜர், செல்வி ரேணுகா அம்பலவாணர் போன்றோரும் குறிப்பிடத் தக்கவர்கள். இவர்களை, விட வேறு பலர் உள்ளனர்.

வழுவூர் இராமையா பிள்ளையிடம் நடனப்பயின்ற பலர் கொழும்பிலும், யாழ்ப்பாணத்திலும் உள்ளனர். கொழும்பிலுள்ள ஓளரிலே திருமதி கார்த்திகா கணேசர், ஸ்ரீகாந்தம் சகோதரிகள் முதலியோர் குறிப்பிடற்பாலர். கார்த்திகா கணேசர் பல ஆண்டுகளாக நடனப்பணிபுரிந்து தற்போது இந்தியா சென்றுள்ளார். பல நாட்டிய 'நாடகங்களைத் தயாரித்து அளித்தப் பாராட்டுப் பெற்றவர். பரதக்கலைபற்றி தழிழர் வளர்த்த ஆட்டகலைகள் (1969) காலர் கோறும் நாட்டியக்கலை (1979) இந்திய நாட்டியத்தின் திராஸீட் மரபு (1984), நாட்டியக்கலையில் புதிய அலைகள் (1986) முதலிய நூல்களை எழுதியுள்ளார்.

யாழ்ப்பாணத்திலுள்ள வழுவூரார் மாணவர்களிலே திருமதி திரிபுர சந்தர்மோகாணத்தம், செல்வி மாலதி தர்மர்,

திருமதி கல்யாணி சந்தரவிங்கம், செல்வி சுபாவினி பத்மநாதன் முதலியோர் நன்கு குறிப்பிடற்பாலர். இவர்களிலே யோ. திரிபுரசுந்தரி பல ஆண்டுகளாக யாழ்ப் பாணத்திலே பல இளம் நடன மாணவர்களை உருவாக்கி அரங்கேற்றியவர். இவர்களின் நடனப் பங்களிப்புக்கள் இப்பொழுது பெரும்பாலும் கொழும்பிலே நடைபெறுகின்றன. செல்வி சுபாவினி பத்மநாதன் நாட்டியக்கலை (1993), அருங் கலை ஆட்டகலை (1998) ஆகிய நால்களை எழுதியுள்ளார்.

அடையாறு வகுமணனின் மாணவர்களிலே திருமதி ஜயலக்ஷ்மி கந்தையா, திருமதி சாந்தினி சிவநேசன், திருமதி கிருஷாந்தி ரவிந்திரா முதலியோர் குறிப்பிடற்பாலர். இவர்களும் பல நடனக்கலை ஞர்களை உருவாக்கி வருகின்றனர். திருமதி ஜயலக்ஷ்மி கந்தையா கொழும்பிலே நீண்டகாலமாக நடனம் கற்பித்தவர். வெளிநாடுகள் சிலவற்றிலும் நடனப்பணி புரிந்துள்ளார், திருமதி சாந்தினி சிவநேசன் தந்தையார் திரு. ஏ. சுப்பையாவின் நடனப்பணிகளைத் தொடருகிறார். இவர் தற்பொழுது கோப்பாய் ஆசிரியர் கலாசாலை நடன விரிவுரையாளராகக் கடமை ஆற்றுகிறார். நடனம் பற்றிய சில கட்டுரைகள் எழுதியுள்ளார். திருமதி கி. ரவிந்திரா இராமநாதன் நூண்கலைப்பிரிவிலே நடன விரிவுரையாளராகப் பணி புரிகிறார். யாழ்ப்பாணத்து நடன மரபுகள் பற்றி ஆராய்ச்சி செய்கிறார். பத்மநாத் தேவையின் மாணவர்களிலே செல்வி துவசிதா திருநாவுக்கரசு, செல்வி கீதாஞ்சலி சிவாஜிதுரை போன்றோர் குறிப்பிடற்பாலர்.

இவர்களைவிட அருபவழுள்ள நடனக்கலைஞர்களிலே கலைஞர் வேலானந்தன், திருமதி லீலா ஆற்றுமுகையா, திரு. ராஜரத்தினம், திரு. ய. தொம்மக்குட்டி, முன்னர் இராமநாதன் நூண்கலைப் பிரிவிலே நடன விரிவுரையாளராகப் பணி புரிந்த திருமதி ப. உமாசங்கர், திருமதி

வாசகி ஜெ. ச. தீ. ஸ். வரன் திருமதி விமலா யோகநாதன், திருமதி விஜயாம் பிளை இந்திரகுமார் காலஞ்சென்ற திரு. ம. கௌலாசபிள்ளை, “கீதாஞ்சலி” திரு. நல்லையா முதலியோரும் பல கலைஞர்களை உருவாக்கியுள்ளார். திரு. வேலானந்தன் கூடுதலாகக் கதக்களிக்கே பங்களிப்புக்கள் பல செய்துள்ளார். திருமதி லீலா ஆற்றுமுகையா யாழ்ப்பாண நகரிலே பல நடன மாணவர்களை உருவாக்கியவர். இவர்களைவிட மேலும் பல நடனக்கலைஞர் உள்ளனர் என்பதும் குறிப்பிடற்பாலது.

இந்த நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதி யிலே யாழ்ப்பாணத்திலே நடனக்கலையினை வளர்ப்பதிலே ஈழகேசரி எனும் வார இதழின் பங்களிப்புகள் நன்கு குறிப்பிடற்பாலன. இதிலே பரதநாட்டி யச் சிறப்பு, பிரபல கலைஞர் பற்றிய குறிப்புகள், நடனக்கச்சேரி விமர்சனங்கள் அவ்வப்போது போது பிரசரிக்கப்பட்டுள்ளன. யாழ்ப்பாணத்திலிருந்து வெளி வந்த தாவெளிவந்துகொண்டிருக்கும் ஈழநாடு, ஈழ முரசு, உதயன் போன்ற நாளிதழ்களும், கொழும்பிலிருந்து வெளிவந்த வெளிவந்துகொண்டிருக்கும் வீரகேசரி, தினகரன். தினபதி, தினக்குரல் முதலிய நாளிதழ் களும் நடனம் பற்றிய செய்திகள், கட்டுரைகள், விமர்சனங்கள் முதலியவற்றை வெளியிட்டு வந்துள்ளன.

இந்த நூற்றாண்டு அறுபது, எழுபதுகளில் யாழ்ப்பாணத்திலேற்பட்ட நடனக்கலை வளர்ச்சியிலே யாழ்ப்பாண நூண்கலை மன்றத்தின் பங்களிப்புக்கள் குறிப்பிடத் தக்கவை. சில ஆண்டுகளாக இச்சங்கம் பல இசை, நடன நிகழ்ச்சிகளை ஏற்படுத்திக் கலைஞர்களை அறிமுகப்படுத்தியதுடன், கலைகள் பற்றி மகிள் அறி வதற்கான வாய்ப்புக்களையும் ஏற்படுத்தியுள்ளது. இவற்றுள் ஒன்று கலாகேஷன்திர நடனப்பட்டம் பெற்ற எட்டுக் கலைஞர்களைக் கொண்டு 1976 ம் ஆண்டு (10.10.1976) வீரசிங்கம் மண்டபத்திலே

நடாச்துவிச்கப்பட்ட பரத நாட்டிய, கதக் களி நடனம் நிகழ்ச்சியாகும். 1974 லே இணங்கை அரசாங்கம் அழகி யற் கல்வி வினாப் பாடசாலைக் கல்வித் திட்டத் திலே சேர்த்ததன் மூலம் பாடசாலை மாணவர்கள் நடனம் கற்கும் வாய்ப்புக் கள் அதிகரித்துள்ளன. 1974ம் ஆண்டு ஜனவரியிலே யாழ்ப்பாணத்தில் கோலா கலமாக நடைபெற்ற நான்காவது உலகத் தமிழாராய்ச்சி மகாநாட்டை பொட்டி நடைபெற்ற கலாச்சார நிகழ்ச்சிகளிலிடம் பெற்ற பரத நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளில் உள்ளுரக்கலைஞர் பலர் திறப்பாகப் பங்குபற்றினர். இதனாலும் நடனக் கலையில் ஆர்வம் அதிகரித்தது.

தமிழறிஞரும், சேர். பொன். இராம நாதனின் மருமகனுமாகிய திரு. ச.ந.டீ.ச பிள்ளை 1960ம் ஆண்டு தமது மாண்பாரின் நினைவரக் நிறுவிய இராமநாதன் இசைக்கல்லூரி குறிப்பிடற்பாலது ஆரம்பகாலத்திலே பிரபல கர்நாடக இசைக் கலைஞர்களான மஹாராஜபுரம் விஸ்வநாத ஜயர், அவருடைய மகன் சந்தானம் முதல்யோர் இக்கல்லூரியின் அதிபர்களாக விளங்கினர். இக்கல்லூரி 1975ம் ஆண்டு இலங்கைப் பல்கலைக் கழக யாழ்ப்பாண வளாகத்தின் (இன்றைய யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்) ஒரு பகுதியாக இணைக்கப்பட்டதுடன் புது மெருகும், சிறப்பும் பெற்றது; இராமநாதன் நுண்ணலைக்கடிகம் என அழைக்கப்படலாயிற்று. இங்கு சில ஆண்டுகளாக முதல்லே சங்கீத ஏற்றுக் கொண்டும், பல்கலைக்கழகம் கையேற்றபின் கர்நாடக இசை பயின்தோருக்கு இசைக்கலைமணி (Diploma in Music) எனும் பட்டாமும், பரத நாட்டியம், கதக்களி பயின்தோருக்கு நாட்டியக் கலைமணி (Diploma in Dance) எனும் பட்டாமும் வழங்கப்பட்டுவந்தன. கடந்த நான்கு ஆண்டுகளாக இசைக் கலைமணி (Bachelor of Music நாட்டியக் கலைமணி (Bachelor of Dance) பட்டங்களுக்கான கற்கை நெறிகளும் தொடக்கப்பட்டு, இவ்வாண்டு (1998) தொடக்கம் மேற்குறிப்பிட்ட இரு பட்டங்களும் (கலைமணி, கலைமணி) வழங்கப்படவில்லை.

இதைவிட மட்டக்களப்பில் உள்ள விபுலானந்தர் இசை நடனக் கல்லூரியிலும் (1982), கொழும்பிலுள்ள அழகி யற்கலை நிறுவனத்திலும் பரதம் கற்பிக்கப்படுவது குறிப்பிடற்பாலது. மேலும், வட இலங்கைக் கலைக் கலைப்போலப் பரத நாட்டியத்திற்கான காலை கற்கை நெறிகளையும், பரிட்சைகளையும் வகுத்துள்ளமை மேலும் பல மாணவர்கள் பரதம் பயில வாய்ப்பினை ஏற்படுத்தியுள்ளது. கேப்பாய் ஆசிரியர் பயிற்சிக் கல்லூரியிலே நடன ஆசிரியருக்கான பயிற்சி நெறி உள்ளது. நடனத் தேர்ச்சி பெற்ற கலைஞரிற் பலர் தமக்கெணத்தனித்தனியான நடன நிறுவனங்களை நடத்தி வருகின்றனர்.

இலங்கையின் பல பகுதிகளிலும் உள்ள பாடசாலைகள் சிலவர்களிலும் பரதம் பயிலும் தற்கான வசதிகள் உள்ளன. இலங்கையிலும், இந்தியாவிலும் பரதம் பயின்ற இலங்கையரில் ஒரு சாரார் இங்கிலாந்து, பிரான்ஸ், ஜேர்மனி, சுவிஸ்ற்காலாந்து, நோர்வே, டென்மார்க் ஜக்ஷன் அமெரிக்கா, கண்டா, மலேசியா, சிங்கபூர், அவஸ்திரேலியா முதலிய நாடுகளிலும் நடைப் பணி புரிந்து வருகிறார்கள்.

இலங்கை வாணைவி, தொலைக்காட்சி ஆசியவற்றிலும், பரதக்கலை பற்றிய பேச்சுக்கள், உருப்படிகள், விளக்கங்கள், கச்சேரிகள் முதலியன் ஒரளவு இடம் பெற்று வருகின்றன. யாழ்ப்பாணத்திலே ஒருசில ஆண்டுகளுக்கு முன் “பண்ணும் பரதமும்” என்னும் சஞ்சிகையின் சில இதழ்கள் வெளிவந்தன. திரு. சிவபாலன் இதன் ஆசிரியராக விளங்கினார். பல்லவி எனும் இசை, நடன சஞ்சிகையினை திரு. டாக்டர். எஸ். செந்தில் நாதன் ஆலாபஜா எனும் இசை நடன சங்கத்தின் சார்பாக, அதன் ஆசிரியராக வெளியிட்டு வந்துள்ளார் வி. சிவசாமி கலாமஞ்சரி (1983), பரதக்கலைமாணி ஸ்ரீமதிருக்கிண்ணதேவி அருணடேல் (1986), பரதக்கலை (1988), சென்னையில் கலை

வடிவங்களில் நாட்டிய சாஸ்திர மரபு (1994), முதலிய நூல்களையும், பல கட்டுரைகளையும் எழுதியுள்ளார். கலா நிதி சபா, ஜெயராசா பரத நாட்டிய அறிகியல் (1998) எனும் நூலினை எழுதி உள்ளார். இராமநாதன், நுண்கலைக் கழகத்திலே பாதனாட்டியம் - பயின்று, நாட்டியக்கலைமணிப் பட்டமும் பெற்று, நடன ஆசிரியர்களாகப் பணிபுரியும் திருமதி. யசோதரா விவேகாணந்தன் அழகீயற் கல்வி - பரத நாட்டியம் (1992), என்னும் நூலினையும், திருமதி. ஞானசக்தி கணேசநாதன் பரத நாட்டிய அறிநியம் எனும் நூலினையும் எழுதியுள்ளனர்.

யாழிப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தின் முன்னாள் இந்து நாகரிக விரிவரையாளரும், தற்போது தஞ்சாவூர் தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக இசைப் பேராசிரியையாக விளங்குவதற்காகிய முனைவர் ஞானாகு வேந்திரன், பழந்தமிழர் ஆடலில் இசை, பரத நாட்டியத்தில் தழிலிசைப் பாடல்கள் (1994) ஆகிய நூல்களையும், சில கட்டுரைகளையும் எழுதியுள்ளார்.

கலாகேஷுத்திர நடனப் பயிற்சி பெற்ற வரும், இலங்கையின் புகழ்பெற்ற இசை, நடன வித்தகருமாகிய இயலிசை வாரிதிந், வீரமணி ஜயர் முத்த நடன ஆசிரியர்களில் ஒருவராவார். பாடசாலை மட்டத்திலும், ஆசிரியர் பயிற்சிக் கலாசாலை மட்டத்திலும் பல நடன மாணவர்களை உருவாக்கியவர். இவரின் நடனப் பணிகளிலே நடன நாடகங்கள் சிறந்த ஆக்கங்களாகும். கலாகேஷுத்திரம் நடன நாடகங்களுக்குப் புகழ் பெற்றதாகும். இந்நிறுவனத்திலிவர் பெற்ற கலைப்பயிற்சி இவருக்கு இவ்வரற்றலை வளர்த்திருக்கலாம். பெருந்தொகையான நடன நாடகங்களை எழுதிப் புகழ் பெற்றுள்ளார். இசையிலும், நடனத்திலும் சிறந்ததேர்ச்சி பெற்றவராகையால் இவரின் ஆக்கங்கள் சிறந்த தரமுடையவை. மேலும் நடனத்திற்கான பல சிறந்த சாஹித்தியங்களையும் இவர் இயற்றியுள்ளார். தாமே ஒரு

சிறந்த இசை, நடன வித்து வாணாக விளங்குவதோடு உள்ளுர்க்க கலைஞர் பலரின் பயன்பாடுகளுக்காகத் தொடர்ந்து பல ஆக்கங்களை அளித்துவரும் அழுத சுரபியாகவும் இவர் விளங்குகின்றார். இவர் நடனம் பற்றிய சில கட்டுரைகளும் எழுதியுள்ளார். சிலகாலமாக இராமநாதன் நுண்கலைக் கழகப் பகுதிநேர விரிவுரையாளராகவும் பணிபுரிந்துவருகிறார்.

கலாகேஷுத்திர நடன "டிப்ளோமாப்" பட்டம் பெற்றவர்களில் ஒரு வராகிய செல்வி சாந்தா பொன்னுத்துரை ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு இராமநாதன் நுண்கலைக் கழகத்திலே பல ஆண்டுகள் விரிவுரையாளராகப் பணிபுரிந்தவர். இவர் பம்பாயில் நடனத்திலே முதுகலைமாணிப் பட்டம் பெற்றவர். நடனக்கலையில்முதன் முதலாக முதுகலைமாணிப் பட்டம் பெற்ற இலங்கைத் தமிழர் இவரே. இவர் சுவாதித் திருநாள் மஹாராஜாவின் நடனப் பணிகள் பற்றி ஆய்வுக் கட்டுரையினையும், வேறு சில கட்டுரைகளையும் எழுதியுள்ளார்.

ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு பேராசிரியர் கா. சிவத்தம் பி சங்க நூல்கள், சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை முதலியன குறிப்பிடும் நடனங்கள்பற்றி ஆராய்ந்துள்ளார். இவர் நடனம் பற்றிச் சில கட்டுரைகளும் எழுதியுள்ளார். கலாநிதி சி. மௌனகுரு, திருமதி ப. உமாசங்கர், நலாவியூர் நா. சச்சிதானந்தன் முதலியோரும் நடனம் பற்றிச் சில கட்டுரைகள் எழுதியுள்ளார்.

கலாகேஷுத்திரத்திலும், அடையாறு வகைமண்ணிடமும், வேறு சிலரிடமும் பற்றம் கற்ற சிங்கள கலைஞர் சிலர் அதனைத் தொடர்ந்து கற்பித்து வருகின்றனர், முதன் முதலாகக் கலாகேஷுத்திரத்திலே பயின்று 'டிப்ளோமாப்' பட்டம் பெற்ற சிங்களக் கலைஞர் திருமதி பத்மினி தஹ்நாயக்க ஆவர். இவரைத் தொடர்ந்து வேறுசில சிங்களக் கலைஞர்

ரூம் பரதம் பயின்று, சிசிகள் மக்கள் மத்தியிலே பரதக் கலையினைக் கற்பித்து வருகின்றனர். சிலர் தம்முடைய மாணவிகளின் அரங்கேற்றங்களையும் நடத்தி வருகின்றனர். எடுத்துக் காட்டாகத் திருமதி மிராண்டா நேமவத்தவின் மாணவிகளான பிரீதிடைகம, யமுனாமல்ல ஆகியோரின் அரங்கேற்றம் 1980 லும், திருமதி பத்மினி த வழநாயக்கவின் மாணவிலிலூ வியலிழைசிங்கவின் அரங்கே கற்றம் 1987 லும் கொழும்பிலே நடைபெற்றன. 1981லே திருமதி கமலாஜூதிலக என் பவர் முதன் முதலாகச் சிங்கள நாடகத் திலே பரத நாட்டிய நுணுக்கங்களைப் பயன்படுத்தியுள்ளார். மேலும் செல்வி சுமங்கலி ஒபயசேர போன்ற வேறு சில கலைஞரும் உள்ளனர். அடையாறு லக்ஷ

மணன், திரு. எஸ். கே. ராஜரத்தினம் பிள்ளை ஆகியோரிடம் பரதம் பயின்ற பிரீதி கணேகாடேயின் அரங்கேற்றம் 1988லே கொழும்பில் நடைபெற்றது. கலாகேஷ்திரத்திலே நான்கு ஆண்டுகளாகப் பயின்று நடைத்திலே டிப்ளோ மாப் பட்டம் பெற்ற செல்வி. லக்ஷிக் சுரங்கி ராஜபக்ஷவின் அரங்கே கற்றம் 1997ம் ஆண்டு மே மாதம் கம்பஹவில் நடைபெற்றது. திருமதி வாசுசி ஜகத்தில் வரணின் மாணவியர்கள் செல்வி நத்திகா மாரசிங்காவின் அரங்கே கற்றம் மிக அண்மையில் கொழும்பிலே நடைபெற்றது. இவ்வாறு சமகாலத்திலே சிங்களக் கலைஞர் சிலர் பரதக்கலையிலே ஈடுபட்டு வருகின்றனர்.

அடிக் குறிப்புகள்

01. Monier Williams, A Sanskrit English Dictionary, Oxford, 1960, P. 747.
02. கல்யாணசந்தரையர் (பதிப்பு), பரதசௌபதியம் மூலமும் உரையும், குறிப்புரை யுடன், அடையாறு, 1944, ப. 5
03. „ மேற்படி ப. 19.
04. விசுவநாததயர் (பதிப்பு) மகாபரத குடாமணி எனும் பாவராகதாள சிங்காராதி எனும் அபிநய தர்ப்பண விலாசம், சென்னை 1985, ப. 359 - 360
05. „ மேற்படி ப. 5,
06. Rukminidevi Arundale, Spiritual Background, Bharata Natyam, Ed. by Sunil Kothari, Bombay, 1979, P. 13.
07. Padma Subrahmanyam, Bharata's Art Then and Now, Madras, 1979, P. 36
07. (அ) த. பாலசரஸ்வதி, டாக்டர் ராகவன் வே., பரதநாட்டியம், சென்னை, 1959, ப. 20.
08. Tamil Lexicon, Vol. III, Part I, Madras, 1982, P. 1257
09. Padma Subrahmanyam, op. cit., P. 88
10. „ Ibid, சதாராக் கச்சேரி சதிர்க்கச்சேரியாயிற்று
11. „ Ibid,
12. Parathasarathy T. S., Bharata Natyam and allied Dances, of South India, Madras, 1985.

-
13. Ibid.
14. Sudharani Raghupathi, Bharata Natyam, The Dance Art of the Tamils, Proceedings of the Fifth International Conference Seminar of Tamil Studies Vol. I, Section 4, Madras, 1981, P. 102
“ரம்பே அர்வசி ரமணீய ரெல்லரு செந்ததி, பசத நாட்டிய கல்நடிசேய்”
15. Parathasarathy T. S., op. Cit.
16. a) Natarajan B., The City of Cosmic Dance, New Delhi, 1974, P. 95
b) JMA, Vol. xivii, Madras, 1981, P. 128-129
17. கலியாணசந்தரையர், மே. கு. நா. ப. 21.
17. அ) இவை முறையே பெரதர் கூறும் சிறுங்கார (உவகை), ஹாஸ்ய (தலை), கருணை (அழுகை), ரெளத்ர (வெகுளி), வீர (பெருமிதம்), பயானக (அச்சம்), பீபத்ஸ (இளிவரல்), அற்புத (மருட்கை) (நா. சா 6.15) என்பதைவாம்.
18. Ari Darom, Bharata Natya as a Symbolic expression of Saiva Siddhanta, BTCA, January - June 1980, P. 184
19. ராகவன் வே., நாட்டியக்கலை, சென்னை, 1974, ப. 45
20. Padma Subrahmanyam, op. cit., P. 77
21. Margaret N. E. Doubler, Dance - A Creative Experience, USA, 1957, P. 5-6
22. Varadpande M. L., Ancient Indian and Indo - Greek Theatre, New Delhi, 1981, P. 3
23. .. Ibid.
24. Premalatha S., History of Indian Musical Instruments, Proceedings of the Fifth International Conference Seminar of Tamil Studies, Vol. I, Section 4, Madras, 1981, P. 5-6
25. Kapila Vatsyayana, Classical Indian Dance in Literature and the Arts, New Delhi, 1979, P. 291-292
26. .. Ibid, P. 292
27. Varadpande M. L., op. cit., P. 34
28. .. Ibid, P. 28
29. .. Ibid, P. 83
30. Kapila Vatsyayana, op. cit., P. 30
31. Varadpande M. L., op. cit., P. 92
32. ராகவன் வே., மே. கு. நா. ப. 26
33. பவுன்துரை இரா., தமிழக பாறை ஒவியங்கள், சென்னை, 1986., ப. 120
34. .. மேற்படி.

35. Padma Subrahmanyam, Inscriptions in Tamil Nadu relating to Dance, JMA, Vol. Lii, Madras, 1981, P. 122
36. " " மேற்படி
37. " " , P. 123
38. வித்தியானந்தன் சு., தமிழர் சால்டி, சென்னை, 1985, ப. 301-310
39. " " , P. 334-338
40. " " , P. 316-334
41. Saskia Kersenboom Story, Nitya Sumangali, Delhi, 1987, P. 16
42. திருநாவுக்கரசு க. த., திருக்குறள் நீதி இலக்கியம், சென்னை, 1977, ப. 120-121
43. Sivathamby K., Drama in Ancient Tamil Society, Madras, 1981, P. 379ff
44. Zoete Beryl de, The other Mind, London, 1953, P. 149
45. Padma Subrahmanyam, Natya Sastra in the Tamil Soil, JMA, Vol. Li, Madras, 1980, P. 89-90
46. Ranga Ramanuja Iyyangar, History of South Indian (Carnatic) Music, Poona 1972, P. 29-40.
47. மாதவி ஆடிய பதிவெணாரு ஆடல்களும், அவற்றை ஆடிய தெய்வங்களும் நடனம் ஆடிய தெய்வம் நடனம் ஆடிய தெய்வம்
- | | | | | | | |
|-----|--------------|-------------|----|----------|---|-----------|
| அ) | அல்லியம் | — கண்ணன் | எ) | துடி | — | முருகன் |
| ஆ) | கொடுக்காட்டி | — சிவபிரான் | ஏ) | கடையம் | — | இந்திராணி |
| இ) | குடைக்கூத்து | — முருகன் | ஐ) | பேடு | — | காமன் |
| ஈ) | குடக்கூத்து | — கண்ணன் | உ) | மரக்கால் | — | கொற்றவை |
| ஊ) | பாண்டரங்கம் | — சிவபிரான் | ஒ) | பாவை | — | திருமகள் |
| எா) | மல் | — கண்ணன் | | | | |
48. Padma Subramanyam, The Sadyr Style of Bharata Natyam, BTCM, January-June 1977, P. 248.
49. Sivaramamurti C., Natataja in Art Thought and Literature, New Delhi 1974, P116.
50. சிவசாமி வி., பரதக்கலை, யாழ்ப்பாணம், 1988, ப. 23 — 25.
51. Padma Subramanyam, Sculptured and Inscribed Karanas, Seminar on Inscriptions Ed. by R. Nagaswamy, Madras.
52. Nilakantasastri K. A., A History of South India, Oxford, 1955, P. 192.
53. அ) சிவசாமி வி., மே. கு. நு. ப. 29 — 39.

- ii) Sivasamy V., Natyasastra Tradition in Tamilakam during the period of Cola rule, JMA, Vol. XLVIII, Madras, 1987, pp. 76 – 90,
54. Mahalingam T. V., Administration and Social life under the Vijayanagar Empire, Part II, Madras, 1975, P. 83
55. „ Ibid. P. 43
56. „ Ibid- P. 46.
57. „ Ibid. P. 72
58. „ Ibid. pp 72 — 73
59. „ Ibid P. 73
60. விசுவநாதன் நா., 'பதினேழாம் நாற்றாண்டில் தஞ்சையில் பாதாட்டயகலை'
The Journal of the Tanjore Maharajah Serfojis Sarasvati Mahal Library,
Vol. XXXV, No. 1, 2 and 3, 1985, pp. 1 — 26
61. i) JMA, Vol. XLVIII, Madras, 1977, pp. 139 — 150
ii) JMA, Vol. XLVI, Madras, 1975, pp. 68 — 95
62. விசுவநாதன் நா., மே. கு. உ. 1
63. „ , மே. கு. உ. 2
64. „ , மே. கு. உ. 3
65. „ , மே. கு. உ. 6 — 7
66. Bhuvaragan N. P. Heritage of Bharata Natya, Indian Music – A Perspective Ed. by Gowri Kuppuswamy and M. Hariharan, New Delhi, 1980, P. 165.
67. பாலசரஸ்வதி த.
ஶாகவன் டாக்டர் வெ. } மே. கு. உ. ; உ. 115
68. Padma Subrahmanyam, Bharata's Art Then and Now, Madras, 1979, P. 84
69. Krishna Iyar E., Bharata Natya and other Dances of Tamil Nadu, Baroda, p29
70. Zvelebil Kamil, Davadasi as the author of a Tamil Novel, JIAS Vol. V. I. Madras, 1987, P. 153.
71. „ Ibid.
72. „ Ibid. P. 155.

73. கல்கி, சென்னை, 14-12-95, ப. 12.
74. Saskia, Kersenboom Story
- i) Tiruttani Koyil Sampradaya, JIAS, vol. 5 no. 2, Madras, 1988, pp 47-57
 - ii) Samskaras of the Devadasis, JIAS, Vol. 3, No. 2, Madras, 1986. pp 45-57
75. Saskia Kersenboon Story, Nityasumangali, Devadasi Tradition in South India, Delhi, 1987.
76. Paranavitana S. (Ed. and Tr). EZ,t Vol. III London, 1943, pp. 191 - 196,
77. Ibin Batuta, The Rehla (Tr. by. M. Husain), Baroda, pp. 223 — 224.
78. தினகரன் (நாளிதழ்). கொழும்பு, 22-03-1982, ப. 1.
79. Makuliluwa W. B., Dances of Ceylon, Ceylon, P. 32.
80. Sarachchandra E. R., The Folk Drama of Ceylon, 1966, P. 15.
81. " " Ibid.
82. பொலன்னறுவையிலுள்ள வானவன் மாதேவி ஈஸ்வரத்திலுள்ள கல்வெட்டெடான் றிஸ்படி அங்கு தேவரடியார் நந்தா விளக்கு எரித்தமையினை அறியலாம்.
Krishna Sastri (St) South Indian Inscriptions, vol. iv, Madras, 1924, p 490
83. Sarachchandra E. R., oicp.t., P. 16
84. " " Ibid.
85. கங்கைமுத்துப்பிள்ளை, நடனாதி வாத்யரஞ்சனம், ஸ்ரீ அஸ்வரதர் சன்னிதானத்து மகா வித்துவான் நெல்லையப்பிள்ளை அனுமதிப்படி யாழ்ப்பாணம் ஸ்ரீலஸ்ரீ அம்பலவாணநாவலர் முன்னிலையில் பரிசோதித்து, திருநெல்வேலி, 1893.
86. ஈழகேசரி (வார இதழ்), யாழ்ப்பாணம், 4-6-1944, ப. 3.
87. Sarada S., Kalaksetra Rukminidevi, Madras, 1985, P. 60.

இயல் முன்று

கதக்களி

தென்னாசிய சாஸ்திரீய நடனங்களிலிது தென்னிந்தியாவிலுள்ள கேரள மாநிலத்துக்குரிய சிறப்பான நடனமாகும். உண்மையில் இஃது ஒரு நடன நாடகமாகும். கதக்களி எனில் கதை கூறும் நாடகம் அல்லது நடன நாடக வடிவிலான கதை எனப்பொருள்படும்.¹ இஃது சமயச்சடங்கு சார்பான நாடகமாகும். “இது ஒரு சமயச் சடங்கு போவலவே நடத்தப்படும். இதனுடன் தொடர்புள்ள அனைத்தும் சமய முக்கியத் துவம் வாய்ந்த வையாகும்” என இக்கலையினை வெளி உலகிற்கு அறிமுகம் செய்தவர்களிலே பிரபல்யமான கே. பரதஜயர் குறிப்பிட்டு உள்ளார்.² “கதக்களியிலே சடங்கிற்கான நாடகம், நடனம், ஹனமை நாடகம் (Pantomime), சமயத்திற்கான ஹங்கம், பெளராணிகமரபு ஆகியன அடங்கியுள்ளன” என ஜாவஜனியோ பர்பரா என்பவர் இதற்கு வரைவிலக்கணம் கூறியுள்ளார்.³ (இதனைப்பார்க்கும் ஒருவர்) திமெரனத் தமக்கு முற்றிலும் புறம்பான ஓர் உலகிற்குக் கொண்டு செல்லப்படுவார். அவ்வுலகம் அமானு ஷிக இயல்பு, மிக்க கவர்ச்சி, நாடக இயல்பு, (உணர்வு) வெளிப்பாடு கொண்டிலங்கும்⁴ என எம். கே. கே. நாயர் இதுபற்றிக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.⁵ இசை, பாட்டு, நடனம் ஆகியவற்றுடன் கூடிய ஓர் ஹனமைநாடகம் போவலவே இது மினிர்கின்றது⁶ என ஜி. வேங்கடாசலம் கூறி உள்ளார்.⁷ இஃது ஒரு தனிச்சிறப்பு வாய்ந்த கலை வடிவமாகும். நடிகர்கள் ஒரு வார்த்தையும் பேசாமலே கை முத்திரைகள், அங்க அசைவுகள், தாளத்திற்கான பாத அசைவுகள் சாதுரியமான ஒப்பணைகள், கீரிடம், பொருத் சமான இசை, பாட்டு முதலியன் மூலம் மஹா பாரதம், ராமாயணக்கதைகள் அனைத்தையும் பார்வையாளருக்குப் புலப்படுத்துகிறார்கள், அடைமொழிகள், தெய்வங்கள் மனிதர்கள் செயல்கள் அனைத்தினையுமே புலப்படுத்தலாம்.⁸ இதிலுள்ள கை முத்திரை வளம் நன்கு குறிப்பிட்டிரபாலது.⁹ இது திறந்தவெளி அரங்கிற குரிய ஒரு கலைவடிவமாகும். கோவிற கலையரகவும் மினிர்ந்து வந்துள்ளது. இதன்பல்லியத்திலே பாட்டுக்காரர், மத்தளக் கலை ஞார், செண்டைக்கலைஞர், சல்லாரி போடுவர் முதவியோர் குறிப்பாக இடம்பெறுவார்.¹⁰ இது நீண்ட நேரமாக முன்னிரவு⁹ மணி தொடக்கம் விடியற்காலை 6 மணிவரை நடைபெற்று வந்துள்ளது.¹¹ இக்காலத்தில் இதன் கால அளவு நன்கு குறைக்கப்பட்டுள்ளது. மனித உடலசைவுகளும் தாளத்திற்கேற்ற கால்களின் செயற்பாடுகளும் இந்திய நடனங்களிலே மிக முக்கியமான இடத்தினை வகிக்கின்றன. இவை மனித உடம்பின் அழிக்கை நன்கு புரிந்து கொண்ட அறிவில் அடிப்படையில் அமைந்துள்ளன. கதக்களி இதற்கு ஒரு சிறந்த எடுத்துக் காட்டாகும்.

ஏனைய இந்திய சாஸ்திரீய நடனங்களுக்குப் போலப் பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரம் இதற்கான பிரதான நூல்களி வொன்றாகும். பரதரைக் கூடுதலாகப் பின்பற்றும் கலை வடிவங்களினிதுவும் குறிப்பிடற்பாலது. இதன் நடன, நாடக இயல்புகள் குறிப்பாக நாடக இயல்புகள் பரதரின் நூலுடன் நெருங்கிய தொடர்புள்ளவை. இதிலுள்ள பாத்திர வார்ப்பு, ரஸங்கள், நிற அடிப்படையிலான பூச்சுக்கள் மூலம் பாத்திரங்களின் குண இயல்புகளை வெளிப்படுத்தல் முதலியன குறிப்பிடற்பாலன. ஹஸ் தலை ஈண தீசீகா போன்ற நூல்களும் குறிப்பிடத்தக்கவை. இவை சம்ஸ்கிருதத்திலும், கேரள மாநிலத்திற்குரிய மனையாஸத்திலும் உள்ளன.

“தென்னிந்தியாவிலே நிலவி வந்துள்ள பல்வேறு அரங்கக் கலைகளின் நீண்ட காலச் சேரிக்கையினதும், வளர்ச்சியின் தும் உச்ச நிலையினைக் கதக்களி கூட்டு கிறது” எனவும் “இது பரத நாட்டியம் போன்று தனிக் கலைஞரின் ஆட்டமன்று; கதக் போன்ற மன்னர் அவை நடன மன்று; மணிப்புரி போன்று உணர்ச்சி பூர்வமானதும் அன்று; கதக்களியின் மீகக் குறிப்பிடத்தக்க அமிசம் அதன் நாடக வியல்பே. இதிலே கடவுளர், மனித வீரர், ராகுதர், ஆவிகள் ஆகியோர் பலவித மான ஆடைகளிலும், தலையலங்காரர்ஸ் களுடனும் தோன்றுவர்; நன்மைசெய்வர்; அச்சத்தினை ஏற்படுத்துவர்; இவர்கள் பிரத்தியேகமாகப்பொராணிக்க ஏற்பனை யுலிகிறு உரியவர்கள்” எனவும் பிரபல கலைஞர் கழிலா வாத்ஸ்யாயன் குறிப் பிட்டுள்ளார்.

மிகப்பழைய காலந்தொட்டு இந்தியாவின் தென்மேற்குக் கரையோரமாயுள்ள கேரளமாநிலத்தில் நிலவிய வல நடனமரபு களிலிருந்தே இந்த நாடக பாணி உருவா கிறது. பழைய காலத்திய நாடகமாகிய சாக்கியர் கூத்தின் இருப்பிடமாகக் கேரளம் (பெரும்பாலும் பழைய சேரநாடு) விளங்கிறது, இக்கூத்துப் பற்றிய குறிப்புகள் பழந் தமிழிலக்கியத்தில் சிறப்பாகச் சிலப்பதிகாரத்திலே காணப்படுகின்றன. சேர மன்றஞ்சன் தொடர்புற்றிருந்த கோவில்களில் இக்கூத்துக்கள் அடிக்கடி ஆடப்பட்டு வந்தன. வரலாற்று ரீதியிலே நோக்கும்போது இக்கூத்துக்கள் சம்லிகிருத, மலையாள நாடகங்களிலிருந்து தோன்றியவை. இவற்றுட் சில இன்றும் அதிதாக நிலவுகின்றன. கூத்துக்களின் பிற்பட்ட வடிவத்திலே பல புதுமைகள் இடம்பெற்றன. இப்புதுமைகளிற் சில சமகாலக் கதக்களியிலும் உள்ளன.

திரயாட்டம், காளியாட்டம் போன்ற தென்னிந்திய ஆட்டங்கள் இக்குறிப்பிட்ட கலைப்பாணியின் தோற்றத்திற்குப் பங்களிப்புச் செய்துள்ளன. கேரளத்தின் சில பகுதிகளிலின்றும் ஆடப்பட்டுவரும் கூடு

யாட்டம் அதன் சிறந்த உயிரோட்டமான முகாபிநயத்திற்குப் பேர் போனதாகும், இவ்வடிவத்திலே தான் சம்லிகிருத நாடகங்கள் நடிக்கப்பட்டன. கூடியாட்டத்திலே விதுரஷ்கள் மிக முக்கியமான ஓரிடத்தை வகித்தவன். கதாநாயகன் பேசும் செம்மையான சம்லிகிருதத்திற்கும், பாரி வையாளர் /கேட்போருக்குத் தெரிந்த பிராந்திய மொழி அல்லது கிளை மொழிக்கும் இடையிலுள்ள இடைவெளியை நீக்கி ஒற்றுமையினை ஏற்படுத்தல் இவரின் கடமையாகும். இக்கலை வடிவங்கள் அனைத்திலும் நடிகனே வசனங்களைக் கூறி, அவற்றிற்கான ஆங்கிகாலிநயத்தினைப் புலப்படுத்தினார். இடையிடையே பாட்டுக்காரர் சிறிது நேரம் தூய இசையினை வழங்கினார். ஆனால் வாசிக, ஆங்கிக அழிநயக்களையும் அதே நடிகனே பெரும் பாலும் செய்து காட்டினான். கேரளத்திலே நிலவும் வேறு ஆட்ட வகைகளில் குறிப்பாகத் திரயாட்டத்திலே பகவதி அம்மன் கூவி அழைக்கப்படுவர். இதிலே நடிகள் வசனங்களைப் பாடிலன். ஆனால் இந்தனம் மிக விரிவான ஒப்பனையுடன் கூடியதாகப் பெரும்பாலும் சமயக் கிரியை சார்புடையதாகும்.

திரயாட்ட அசைவுகள் பொருளாற்ற தூய நிருத்த முறைகளைக் கொண்டவை. முகமுடிகள், முகத்திற்கு ஒப்பனைசெய்தல் இந்தனங்களுக்குப் பெருத்துவானவை. இவை அம்மனின் பலவேறு வடிவங்களுக்கு வணக்கமாகச் செய்யப்பட்டுவந்தன. குறிப்பாக முடியேத்து, கோலம்துள்ளல் போன்ற வடிவங்கள் கதக்களியின் இன்றைய வடிவத்திற்குவழி கோலியுள்ளன. இந்தனங்களிலுள்ள சில முறைகளிலே மிக விபரமான ஒப்பனைக்குரிய முன்னோடிகளைக் காணலாம். இதற்கான முன்றாவதும், இறுதியுமாகக் கேரளத்திலுள்ள கிராமிய மரபிலான போர் தொடர்பான பல நடனங்கள் குறிப்பிடற்பாலன. இன்றும் கேரளத்திலே போர் நடனங்கள் உள்ளன. களரிகள் அவற்றின் சாக்கஸங்களுக்குப் பேர்போனவை. கதக்களி நடனங்காரரின் சிறந்த உடற்பயிற்சி, வருடும் முறை, பிர

மிக்கத் தக்க கால் நீட்டல்கள், ஆள்ளல்கள் பாய்ச்சல்கள் முதலியவற்றின் ருப்பங்கள் ஆரோக்கியரிதியிலான சாகஸங்கள் முதலியன் உள்ளிட்ட பல்வேறு நாடக்காட்சிகளிலிருந்து கதக்களியில் இவை ஒன்று சேர்க்கப்பட்டுள்ளன.

சூத்துக்கள், துள்ளல்கள், ஆட்டங்கள், பகவதி, காளி ஆகியோரின் வடிவங்கள் சமகாலக் கதக்களியின் அம்சங்களுக்குப் பங்களிப்புக்கள் செய்திருந்தாலும் அது ஒரு சுதந்திரமான, மிக உயர்ந்த சாஸ் திரிய நடன நாடகமாகக் கி.பி. 17ம் நூற்றாண்டிலேயே எழுந்தது, இரு மண்ணர்களே கதக்களியின் இன்றைய வடிவத் தினை அளித்துள்ளனர். கி.பி. 17ம் நூற்றாண்டிலே கள்ளிக்கோட்டை அரசனான சமோரினே இதனைத் தொடக்கினான் எனக் கருதப்படுகின்றான். கிருஷ்ண பக்தனான் இவன் “சிருஷ்ணரட்டம்” என அழைக்கப்படும் நாடகங்களை முதினான். இவை உண்மையாகவே ஜயதேவரின் தனி உணர்வுப் பாடல்களான அஷ்டபதிகளின் மறு படைப்புக்களாக உள்ளன. கிருஷ்ணாட்டம் நாடகங்கள் ஒவ்வொரு நாளும் கிருஷ்ணவின் வாழ்க்கையின் பல்வேறு நிகழ்வுகளில் ஒன்றைச் சித்திரிப்பனவாகத் தொடர்ந்து எட்டு நாடகங்கு இடம் பெறும்.

கள்ளிக்கோட்டை அரசனான சாமோரின் திருவாங்கூருக்குத் தனது கலைஞர் குழுவினை அனுப்ப மறுத்ததன் விளைவாகவே கோட்டாரக்கார அரசன் ராமாட்டத்தை எழுதினான் எனவும், இது ராமனைப் பற்றிய தொடர்ச்சியான எட்டு நாடகங்களைக் கொண்டது. இராமாட்டம் சமகாலக் கதக்களியின் உண்மையான முன்னோடியெனக் கருதப்படுகிறது. கிருஷ்ணாட்டத்தில் சம்லகிருதமே நன்கு பயன்படுத்தப்பட்டது, இராமாட்டத்திலே மலையாளமே நன்கு பயன்படுத்தப்பட்டது. கோட்டாரக்காரராஜா அமைத்த நடன நாடகத்திலே நடிகர் தத்தமக்குரிய பகுதிகளைப் பாடு

வதற்குப் பதிலாகப் பாடப்படும் பாடல்களுக்கு மிக விரிவான ஆங்கிகாரியம் செய்தலையே விரும்பினர். இவ்வரசரின் முயற்சிகளுக்குக் கேரளத்திலே வாழ்ந்த பிற எழுத்தாளர் குறிப்பாக இரயி அம்மான் தமிழ் மேலூம் பங்களிப்புக்கள் செய்தனர். இவர் சீகவாதம், தங்கயாகம், சீதாஸ்வயம்வரக் குடிய மூன்று நாடகங்களை எழுதினார். தமிழியத் தொடர்ந்து மேலூம் பரை கதக்களிக்கான நூல்களை எழுதினார். இம்மரபு தொடர்ந்து நிலவிற்று. மலையாள எழுத்தாளர் பலர் கதக்களின் நாடகங்கள் எழுதுவதற்குத் தூண்டப்பட்டனர். இப்பிரதேசத்தின் - கேரளத்தின் இரு முக்கிய மான் அம்சங்களைக் குறிப்பிடாமல் கதக்களின் வரலாற்றினைப் பூரணமாக்க முடியாது. முதலாவதாக சீதகோஹித்தீன் ஆற் பிற வை வூன் வை வை நூல்களினதும் செல்வாக்கு நன்கு நிலவிற்று. வைவூன் வம் பரவியதோடு மலையாளத்திலே வளமுள்ள இலக்கியம் வளர்ந்தது. இது சம்ஸ்கிருத நாடகத்துடன் அக்கம் பக்கமாக நிலவிற்று: நாட்டிய தர்மி மரபிலுள்ள சம்லகிருத நாடகங்கள் போல இதுவும் ஜனரஞ்சகமாக விளங்கிறது. நாடகாசிரியருக்குப் புதிய விடயங்களை அளித்து நாடக மரபினை இலவிலக்கியம் வளம்படுத்திற்று. இத்தகைய நடன நாடகங்கள் கி.பி 15ம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் 17ம் நூற்றாண்டு வரை தொடர்ச்சியாக இடையறாது எழுதப்பட்டமையினை அறியலாம். சாமோரின் கிருஷ்ணாட்டம் பற்றி எழுதிய போது அவ்வது கோட்டாரக்காரராஜா இராமாட்டம் நாடகங்களை எழுதிய போது மேற்குறிப்பிட்ட போக்குக் காணப்பட்டது.

பிராந்திய பாணிகள் இப்பிரதேசத்திலே நிலவியதற்கு இலக்கியச் சான்றுகள் உண்டு. இவை பரதரின் மரபினை ஓரளவு விலகிச் சென்றுவிட்டன போலத் தெரிகின்றது. சிலப்பதிகாரம், சங்கிதரத்னாகரம் ஆகியவற்றிற்கான உரைகளின் அடிப்படையிலே நோக்கும் போது நாடக வடிவங்களினதும் மாற்றம் ஏற்பட்டு விட-

டையவினை அறியலாம். தூய நாட்டிய (நாடக வடிவங்களுக்கும், தூய நடன வடிவங்களுக்கும் இடையே வேறுபாடுகள் பேசப்பட்டமையினை இவை மேறும் கட்டிக் காட்டுகின்றன. கூத்து, தேசி, திருத்த, தேசிலாஸ்யாஸ்க, சேதசிகரண போன்ற சொற்கள் கி. பி 13-17 ம் நூற்றாண்டுகளுக்கிடைப்பட்ட காலத் திலே வழக்கிலே வந்துவிட்டன. இவை அக்கால தென்னிந்திய மொழிகளிலே நடனம், நாடக வடிவங்கள் பற்றிய எழுதப்பட்ட பல நால்களிலே வந்துள்ளன.

திருவாங்கூரில் ஆட்சிபுரிந்த பலராம வர்மா (1724-1799) எழுதியுள்ள பலராமபாதம், தஞ்சாவூரில் ஆட்சிபுரிந்த மராட்டிய மன்னராஜ துஜா எழுதிய சங்கீதசாராமிர்தம் போன்ற மிக முக்கிய மான நால்களிலே கதங்களி நுட்பம் பற்றிய குறிப்புகள் இல்லை. பலவேறு வகைப்பட்ட நடன முறைகள் பற்றியும், ஒரு நடனத் தொடரில் ஏற்படக்கூடிய மாற்றுக் கோரிவைகளையும் (Permutations), சேர்க்கைகளையும் (Combinations) பற்றியே அவை எடுத்துரைக்கின்றன. பலராமபாதத்திலே ஒரு அத்தியாயத்தில் மட்டும் கூறப்பட்டு உள்ளன. இதிற் கூறப்படும் முழுங்கால் நிலைகள், கால்நீட்டல்கள் ஆகியன இன்றைய கதக்களியிலுள்ள சில கால் அசைவுகளுடன் ஒப்பிடற்பாலன. களரிகளிலிடம் பெற்ற அசைவுகளுக்கும் நூலாசிரியர் சாஸ்திரீய அங்கீகாரம் அளித்துள்ளார். இவ்வகை சிலே ஹஸ்தலஷ்ணதீர்கா குறிப்பிடத் தக்கது. இது நாட்டிய சாஸ்திரம், சங்கீதத்தாகரம் ஆகியன கூறும் மரபுகளிலிருந்து விலகிச் சென்றுள்ளதாகச் சில ஆய்வாளர் கருதுகின்றனர்.

கேரளத்திலுள்ள கோவில் களும், மத்தாஞ்சேரி ஆலயத்திலுள்ள சுவர் ஒவியங்களும் தரும் சான்றுகளின்படி, கதக்களியின் அடிப்படை நிலைகள் கி. பி. 15 ம் நூற்றாண்டளவில் நிலைபெற்ற விட்டன. சிற்பமும் பிற சான்றுகளும் பேரளத்திலே நிலவிய நடனபாணிகள்

பக்கத்திலுள்ள தமிழ் நாட்டிலே நிலவிய நடன வடிவங்களை ஒத்தலை எனச் சுட்டிக் காட்டும். குறிப்பாக மூழங்கால் களின் கவிப்தநிலை, நீட்டப்பட்ட வதா ஹஸ்தங்கள், வழக்கமாக இடம்பெறும் பக்கவாத்தியங்களில் மிருதங்கம், சல்லாரி முதலியன கவனித்தற பாலன. கி.பி 16 ம் நூற்றாண்டளவிலே தான், குறிப் பாகமத்தாஞ்சேரி ஆலயத்திலுள்ள ஒவியங்களிலே கதக்களிக்கே சிறப்பாகவுள்ள நீலசதுர நிலை கள், தலையணிகள், சாரி ஆதியனவும் தெண்படுகின்றன. பல வேறுபட்ட இத்தாக்கங்கள் தனிச்சிறப்புள்ள உயர்ரச பாணியிலான நடன நாடகமேற்பட வழிகோவின. கலைநுட்பத் தில் ஏனைய இந்திய சாஸ்திரீய நடனங்களிற் போல இதுவும் நிருத்யம், அனியம் ஆகியன வற்றை உள்ளடக்கியுள்ளது. ஆனால் நாடகமே இதன் ஆத்மா ஆகும்.

நுட்பம்:

மனித உடம்பு மிக நுண்ணிய கூறுகளின் அலகுகளைக் கொண்டுள்ளது. இவை தனித்தனியாகவும் அல்லது சேர்ந்தும் செயற்படும். வேறந்த இந்திய நடனத்திலும் பார்க்க கதக்களியிற் போன்ற உடம்பு - எலும்புக்கூடும் தசை நார்களும் முழுமையாக பயன்படுத்தப்படுவதில்லை. 13 ஏனைய இந்திய நடனங்களிற் போலன்றி இங்கு தசைநார்கள் முக்கியமான இடமொன்றை வகிக்கின்றன. நடனக்காரரின் பயிற்சியிலே முகத்திலுள்ள தசைநார்களின் அசைவுகள் மிக முக்கியமானவை. நடனக்காரர் பின்பற்றும் கேத்திரகணித முறையிலான அசைவுசற்சதுரமாக அல்லது நீலசதுரமாக இருக்கும்; அப்போது நடனக்காரரின் இருபாதங்களும் சேராது விலகியிருக்கும்; மூழங்கால் கள் திரும்பியிருக்கும்; குதிக்கால்கள் நிலத்தைத் தொடுவன. இந்நிலையினை பரதார்க்கூறும் மண்டலஸ்தானம் என அடையாளம் காணலாம். சற்சதுர. நீலசதுர முறையிலேதான் நடனக்காரர் இடத்தை நிரப்புவான். வலதுகால், இடதுகாலை முட-

ஒக்கொண்டு, சம்ரதரத்தின் ஒரு பகுதி யில் அசையும் நடனக்காரன் நீள்சதுரத் தின் மூன்றாவது மூலைக்குச் சென்று பின்னா இரண்டாவதற்கும் இறுதியில், நான்கு முனைகளையும் தொட்டுக் கொண்டு முதலாவதற்குத் திரும்பி விடுவான். நடனக்காரன் சம்ரதர், நீள் சதுரவடிவங்களில் அல்லது இச் சம்ரதரங்கள் நீள் சதுரங்களின் வடிவங்களின் ஓரமாக மூலை விட்டங்களிலே பொதுவாகக் கைகளாலே இடத்தை நிரப்புவான். தொடக்கத்திலே கற்பனையிலான கேத்திரகணித முறையின் எல்லையிலே அசைவின் தொடர்ச்சி கட்டுப்படுத்தப்படும். முழங்கால் எப்பொழுதும் திரும்பியிருக்கும். பரதநாட்டியம் போலன்றி இதிலே கால்களுக்கிடையில் இடைவெளி இருக்கும். உடலின் பிரதான பகுதி பெரும்பாலும் தனியலகு போலவே செயற்படும், அல்லது சிலவேளை மேல் கீழ் என இருப்புத் தொகை கவும் பயன்படுத்தப்படும். பாய்ச்சல்கள், சுருள்கள் (Spirals) வீச்சுக்கள், துள்ளல்கள் இதன் இயல்புகளாகும். கால் நீட்டல்கள் தெளிவாக இருக்கும். இந்நீட்டல்களிலே பாரம் ஒரு காவிலிருந்து மற்றதற்கு எளிதாக மாற்ற வேண்டும். முகத்தசை ஒவ்வொன்றினையும் எவ்வாறு தனித்தனியாக பயன்படுத்தப்பட வேண்டும் என்பதைக் கற்றற் கதக்களி நடனக்காரரின் பயிற்சிக்கான இன்றியமையாதப்பகுதியாகும். நாட்டிய சாஸ்திரம் வருணிக்கும்கண் புருவங்கள், கண்மணிகள் கீழ்கண் முடிசள், ஆகியனவற்றின் அசைவு இந்தியாவில் உள்ள எந்நடனத்திலும் இதிற்போன்று பயன்படுத்தப்படுவதில்லை. இவ்வசைவினை நன்கு கற்காவிடில் கதக்களிப் பயிற்சி முற்றுப் பெற்றதாகக் கருதப்பட மாட்டாது.

நிருத்தப்பகுதிகளிலே : கதக்களியின் கால்நீட்டல்கள், துள்ளல்கள் குறிப்பிட்ட தாளத்திற்கேற்றவாறு நீள்சதுர, சதுரத் தொடர்ச்சிகளில் சென்று இடத்தினை நிரப்பும். நிருத்தத்தின் அலகுகள் கலசம் எண்படும். இது பசுதநாட்டியத்திலுள்ள தீர்மானம் அல்லது கதக்கிலுள்ள தோரக

கள், துக்ரக்கள் ஆகியன போன்றதாகும். பரதநாட்டியம், கதக் ஆகியனவற்றிற் போன்று கதக்களியிலுள்ள இந்நடனக்கோலங்கள் அரத்திகளில் உச்ச நிலையடையும். இவை பெரும்பாலும் 'மும்முன் ராக' அமையும். தாளத்தினை பல்வேறு வழிகளில் கையாளுவதன் அடிப்படையில் ஏற்படும் நிருத்தக் தொடர் வகைகளில் அடக்கக்கூடிய அடக்கம், தோமகரணங்களும் குறிப்பிடத்தக்கவை. பெரும்பாலும் நடன அமைப்பிலே நடன — நாடகங்களுக்கு முன்னோடியாகவே தூய நிருத்தநுட்பம் இடம்பெறும். 13 மாதிரி நிருத்த ரகத் தினைச் சேரிந்த தோடயமும், 'புறப்பாடும் குறிப்பிடத்தக்கவை. இவ்விரண்டிலும் விலம்பித்தான் அமைப்பில் அசைவினைத் தொடங்கி மத்தையும், செண்டை ஆகிய வற்றிற் கேற்ற நிருத்த முறைகளைக் கலைஞர் செய்து காட்டுவார். இதிலே ஹஸ்தாபிந்யங்கள் ஒரு சிலவே. இவை பெரும்பாலும், அலபத்மம், ஹம்ஸான் யம் ஆகியவைற்றிற் கிடையிலான வேறு பாடுகளாயிருக்கும்.

அபிநயம் மூன்று கட்டங்களில் புலப்படும். அவையாவன:

- 1) ஒவ்வொரு சொல்லுக்கும் அபிநயம் காட்டுதல்
- 2) முழு வரிக்கும் விளக்கம் அளித்தல்
- 3) பாட்டுக்காரனைப் பின்பற்றி நடனக்கலைஞர் அபிநயம் செய்தல்

என்பனவாகும். பாட்டு வரி யிலுள்ள சொற்களை தொடக்கமாகப் பயன்படுத்தி அசைவுகளின் ஒரு முழுத்தொடர்த் தானே கற்பணைக்கேற்றவாறு செய்துகாட்டல் கதக்களியின் ஒர் அமச்மாகும். சொல்லவ வரிவாக விளக்குவதற்கு ஹஸ்தாபிந்யம் மிக முக்கியமாகும். சோழியாட்டம் எனப்படும் இப்பகுதியே எந்தவொரு பெருங்கலைஞரின் கற்பணைத் திறனை வெளிப்படுத்தற காண இருத்த தேர்வாகும். “பிமன் காட்டிற்கூடாகச் செண்றான்” எனக் கவிதையில் ஒருவர் கூறினாலும், காட்டிலுள்ள வண்புகள், சிறப்புகள் அனைத்தையும்

நன்கு புலப்படுத்தற்கான சுதந்திரம் கலை குனுக்கு உண்டு. இத்தகைய அபிநியத் தன் சிறப்பியல்லை கல்யாண சௌகந்தி கீழ் எனும் நடனநாடகத்திலே காணலாம். தனக்கு மலர்கொண்டு வருவதற்காக பீமணத் தி ரெ ள பதி அனுப்பியமை இதில் கூறப்பட்டுள்ளது. அவன் செல்லும் வழியிலே கண்ட காட்சிகள் - சிறுத்தைப் புலிக்கும் நாக பாம்பிற்கும் இடையிலான சண்டை, யானைக் கூட்டங்கள் செல்லுதல், வேகமாகச் செல்லும் மான்களின் ஓட்டம், மயில்களின் ஆட்டம் ஆகியன எல்லாவற்றையும் அபிநியம் மூலம் நடனக் கலைஞர்கள் காட்டுவான். பரதநாட்டியம், கதக் ஆகியனவற்றிலே மிகச் சிறப்பியன பாக இடம்பெறும் ஏகாஹார்ய (தனி ஒருவரின் ஆட்டம்) அதிலே விரிவான நாடக நுட்பத்தின் ஒரு பகுதியாகவே இடம்பெற்றுள்ளது.

இறுதியாக சஞ்சாரி அல்லது வியரீ சாரிபாவ வெளிப்பாடுகளில் அறியறும் காணப்படும். இங்கு குறிப்பிட்ட ஸ்தாயி பாவத்தினை ஏற்படுத்தலே கதக்களி நடனக் கலைஞரின் பிரதான நோக்கமாகும். ஒரே பொருளை வெவ்வேறு விதமாகக் காட்டுவதன் மூலம் இதனை இவர் செய்வார்.

கதக்களிக்குரிய அபிநியங்களிலே ஹஸ் தம்கள் மிக முக்கியமானவை. ஏனைய நடனங்களிலும் ஹஸ்தங்கள் முக்கிய மாணவையாக இருந்தாலும், அவை புலப்படுத்தும் பொருளும் கதக்களியிற்போன்று மிக விபரமாகவும், குறிப்பிட்ட வரையறையிலும் இல்லை. ஹஸ்தலஷணதீரீகா 500 க்கும் மேற்பட்ட முத்திரைகளைக் குறிப்பிடுகின்றது. இம் முத்தி ரைகள் யாவும் அடிப்படையிலான 24 ஹஸ்தங்களை வைத்தே கூறப்பட்டுள்ளன. ஒரு ஹஸ்தத்தினை மற்றதுடன் மாற்றுக் கோர வைகளிலும், சேர்க்கைகளிலும். பயன் படுத்திப் பெயர்கள், விணைமுற்றுக்கள், காலம், முழுவசனங்கள், மன்னிலைகள், ஒன்றாயிருக்கும் நிலைகள் ஆகியவற்

றைப் புலப்படுத்த முடியும். கதக்களியின் இன்றைய வடிவத்தின் ஒருவாக்கத்திலே முற்பட்டகால நடன மரபுகள் 'எவ்வாறு முக்கியத்துவம் வகித்துள்ளன என்பது கதக்களி முத்திரையினால் ஒருவருக்குத் தென்படும்.

கதக்களிக்கான காலசைவுகள் குறிப்பிடத்தக்கவை. இவை நீண்ட உரையாடல்களுக்கிடையில் தூயநிருத்தம் பயன்படுத்தப்படும்போது இடம்பெறும். கதக்களியிலே சொற்கட்டுகள் சிலவற்றைக் குறிப்பிடலாம். இவை பரதநாட்டியம் கதக் போன்றவற்றில் இடம்பெறுவன வற்றை ஒத்தவை. எடுத்துக்காட்டுகளாக

தகதி, தகதகததி, தகதி, தகதகததி; தகதி, தகதகததி, தகதி, தகதகததி; தத் தகத, தகதகத, தகத; தத் தகதி, திகதிகதி, திகதி; தகத தகத, தத்த திகதி திகதி தித்தி; தயீ தயீ தித்தி தயி; தித் தயீ தி, தித்தி, திகத தயீ என்பனவற்றைக் குறிப்பிடலாம்.¹⁴

கண்கள், கண்புருவங்கள், தலைகளுமடங்கிய முகம் ஆகியவைற்றினாலே புலப்படுத்தப்படும் வெளி ப் பாடுகள், கழுத்து அசைவுகள், மொழிக்குரிய குறியீடுகள் அனைத்தையும் குறிக்க ஜல்ல ஹஸ்தாபிந்யங்கள், முழுக்கை, உடம்பு ஆகியனவற்றின் அசைவுகள், நிலைகள் நாடகத்திற்கான விளக்கத்திற்கு உதவுவன. கண்களும் கண்புருவங்களும் கதக்களியிற் போல ஏனைய இந்திய சாஸ்திரீய நடனங்களிலே மிக விரிவாகப் பயன்படுத்தப்படுவதில்லை. கருத்து முழுவதும் அபிநியத்தினாலே வெளிப்படுத்தப்படுவதால் ஆங்கிகாபிந்யம் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. ²⁴ ஒற்றைக்கை, இரட்டைக்கை முத்திரைகளினடிப்படையிலே 800க்கு மேற்பட்ட குறியீடுகள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன.¹⁵

இந்நடன நாடகத்தினை நன்கு கற்பதற்கு ஒருவர் மிகக் கட்டுப்பாடுள்ள வகையிலே ஏறக்குறைய 12 ஆண்டுகள்

கற்க வேண்டியவராயினர். இப்பயிற்சி 10 அல்லது 12 வயதிலே தொடங்கும். பாரம்பரியமாக இதனை ஆண்களே கற்று வந்தனர். இது உதவேகமுள்ள தாண்டவ நடனவகையைச் சேர்ந்ததாக கையால் ஆண்கள் இதனைக் கற்றனர். ஆனால் பிற்காலத்திலே பெண்கள் சில குழும் இதனைக் கற்றனர். மேலும் கதக் களியின் மென்மையான இயல்பைக் குறியிலே காணலாம். இது லாஸ்யலகையினைச் சேர்ந்ததாகும்.¹⁶

இக்கலைக்குரிய இசையிலே கலோகங்கள், பதங்கள்கொண்ட பத்துக்கள் மூலம் கதை விளக்கப்படும். பெரும்பாலும் நடிக்கப்படாத கதையின் சில நிகழ்வுகள் கலோகங்கள் மூலம் பாடப்படும். இதிலே குறிப்பிட்ட காட்சி அல்லது நிலைமை தொடங்கும். கதாபாத்திரங்களின் கலந்துரையாடல் பதங்களில் இடம்பெறும். பாடல்கள் கர்நாடக இசைக்கேற்பப் பாடப்படும். கேவிகொட்டு அல்லது செண்டை அடிப்பதுடன் கதக்களி நிகழ்ச்சி தொடங்கும். இதைசிட மத்தளமும், பெரிய சல்லாரிகளும் ஒன்று சேர்ந்து ஒலிக்கப்பட்டுக் குறிப்பிட்ட நிகழ்ச்சி தொடங்குதலைத் தெரிவிப்பன. இதைத்தொடர்ந்து நிகழ்ச்சி வெற்றிகரமாக முடிவுதற்கான புனிதப்பாடல்கள் ஒத்துவும், தெய்வங்களைப் பிரார்த்தனை செய்ததுவும் இடம்பெறுவன. இதன்பின் இருவர் இருபக்கங்களிலும் திரைச்சிலையினைப் பிடித்துக் கொண்டிருக்கப் பின் புறமாக இருக்கலைஞர் இறைவழிபாட்டிற்காக “தோடயம்” எனும் நடனத்தினை ஆடுவார். பல்வேறு தாளங்களை பெரும்பாலும் ஐந்து வகையான தாளங்கள் பயன்படுத்தப்படும், மேற்குறிப் பிட்டவொரு தூய நிருத்தம். பின்னர் திரைச்சிலை அரைவாசியில் இறக்கப்படும், நல்ல சுதாபாத்திரங்களைப் பிரதிபலிக்கும் கலைஞரை ஒருவர் வெளி யேயிருந்து பார்க்கலாம். மத்தளம் கூடுதலாக ஒலிக்கும். தொடக்கத்திலே பாடல்களும், தெய்வங்களைப் புகழ்ந்து

கூறும் பதங்களும் இடம்பெறும். திரைச்சிலை அகற்றப்படும்.

பின்னர் தொடங்கும் புறப்பாட்டிலே தான் கதக்களியின் தூய நடனபாணியும், நுட்பமும் இடம்பெறும். மத்தளங்கள் சங்கு ஒலிக்க தாளவயத்திற்கான நேர்த்தியான அசைவுகள் இடம்பெறும். பல்வேறு ரகமுள்ள கவர்ச்சிகரமான உடலுறுப்பு அசைவுகள் தாளவயத்திற்கேற்ப உண்டாகும். பார்வையான இவற்றைப் பார்த்து பரவசப்படுவார். பிரதான இசைக்கலைகளும் வெண்கலத்தால் ஆன தட்டினை வைத்துக் கொண்டு தாளத்தினைச் சரிப்படுத்துவார். ராதா, கிருஷ்ணன் ஆகியோரின் காதலைக் கூறும் தீகோவிந்தபாடல் பாடப்பட்டபின் மேளப்பதுக் (கவர்ச்சிகரமாக மேளம் அடித்தல்) தொடரும்.

மேற்குறிப்பிட்ட பூர்வாங்கப் பகுதிகளின் பின்னரே கதக்களி நிகழ்ச்சியில் இடம்பெறும் புராணங்கள் அல்லது மஹாபாரதம் அல்லது இராமாயணத்திலிருந்து தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட கதை தொடங்கும். இதிலே பல்வேறு வகையான காட்சிகள் இடம்பெறுவன.

கதக்களி நடன நாடக நிகழ்ச்சி நிருக்கு ஆழமான தத்துவ ஞானைக் கருத்து விளக்கமும் அளிக்கப்படுகிறது. இக்கலை நிமூச்சி நிரல் இப்பிரபஞ்சம் படைக்கப்படுத்துவதன் ஒப்பிடப்படுகிறது. அதாவது “படைத்தற்கடவுளின் முதற் செய்னால் அந்தரவெளியில் உலகம் தோன்றுவதை அரங்கு குறிக்கின்றது. அரங்கினோக்கி நன்கு பிரகாசத்துடன் எளித்து கொண்டிருக்கும் விளக்கிலுள்ள மொத்தமான திரியின் ஒளியும், சபை நோக்கியுள்ள மெல்லிய திரியின் ஒளியும் முறையே குரியனையும் சந்திரனையும் குறிப்பன. பிரளை காலம் முடிவதையும் புதிய யுகம் வருதலையும் முதலிலே மத்தள ஒலியிலிருந்து உண்டாகம் ‘பிரவய பிரலய’ திம்முர்தல்” என்பன சுட்டிக் காட்டுவன.

திரைச்சிலை இரண்ண (ரஜனி) அல்லது இருணை(தமிழை)க் குறிக்கின்றது. இதற் குப் பின்னாலே தோடயம் ஆடும் இரு கவலஞர் மாஸயயினையும், சக்தியையும் குறிப்பாக உணர்த்துகின்றனர். மனி த ஆற்றலுக்கு அப்பாலே செயற்படும் குறிப் பிட்ட சக்திகளைப் போல இக்கவலஞர் களைப் பார்வையாளர்கள் காணமாட்டார்கள். இவர்களின் செயல்கள் பிரபஞ்ச சக்திகளின் முடிவற்ற நடனமாகிய வீலை யைக் குறிப்பன. தெரியப்படாத இரண்மயமான புதிரிவிருந்து பிரபஞ்சம் தோன்றுவதுபோல நடன அரங்கிற்குப் பின்புலக் காட்சி எதுவும் இல்லை. காலத்தையும் இடத்தையும் கடந்த திருவினையாடலுக் குப் பின்புலக் காட்சி இல்லை. தேவர் களினதும், பெளராளிக் வீரர்களின் தும் முடவற்ற வருகையின் பாங்கில், காட்சியினை மறைக்கும் திரைச்சிலையினால் அரங்கத்தினை மறைத்தல் அல்லது திறத்தல் இடம்பெறுகின்றது. எனவே திரைச்சிலையினை நிரந்தரமாகக் கட்டாமல் இரு மனிதர் தாங்கிக்கொண்டு நிற்பர். யதார்த்த நிலை ஏற்படும்போது அது அகற்றப்படும். தாள வயத்திற்கான மேளமும் பாடுதலும்கொண்ட பூர்வாங்க இசை ஒளி மொழியாக வளர்ச்சியடைவதைக் குறிக்கிறது. ஒளி, உயிர் எழுத்துக்கள் வெளிப்பட தெய்வங்களுக்கும், குருமாருக்கும் (ஆசிரியர்களுக்கும்) பிரார்த்தனைகள் செய்யப்படுகின்றன. இந்நடன நாடக அமைப்பின் அடுத்த கட்டம் புறப்பாடு (செல்ல முற்படவு) ஆகும். இது பூமியிலுள்ள வாழ்வின் சிறந்த அற்புதக் காட்சியினைக் குறிக்கின்றது. இதைத் தொடர்ந்து வருவன் உலகின் பலவேறு கட்டங்களையும், விதங்களையும் வருணிப்பான் என. இ. பரத ஜயர் எடுத்துவிளக்கியுள்ளார்.¹⁷.

கதாபாத்திரங்கள் (நடனக் கவலஞர்கள்)

கதக்களியில் வரும் பிரதான பாத்திரங்கள் குறிப்பிட்ட வகையின். ஏனைய தனிக் கவலஞரின் ஆட்ட வகைகளிலே கதை

கூறுவோரிலும்பார்க்க இதிலே ஒவ்வொரு பாத்திரமும் ஒரு குறிப்பிட்ட வகையினைப் பிரதிபலிக்கும். கதக்களி நடனநாடகத்திற்கான கருப்பொருள் இந்து இதிஹாஸங்கள், புராணங்கள் ஆகியவை கூறும் கதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டது. இதிஹாஸ மரபிலுள்ள சில விதிகளுக்கேற்பச் சில பாத்திர வகைகளை ஏனையவற்றிற்கு எதிராகச் செயற்படும் வகையில் நாடகம் உருவாக்கம் பெறும். வட மொழி நாடகத் திலே வரும் கதாநாயகனுக்கும், பிரதி நாயகனுக்கும் கதக்களியில் ஓரிடமுண்டு. எனினும் கதக்களி மரபிலே இடம்பெறும் கதாநாயகன் வகைகள் (வட மொழி) நாடகத்திலும் பார்க்க இதிஹாஸங்களையும், புராணங்களையுமே அடிப்படையாகக் கொண்டுள்ளன எனலாம். முற்பட்ட காலத்திலே மேலூம் பல வகைகள் இருந்திருக்கலாம் என்பது இலக்கியங்களை ஆய்வதன் மூலம் புலப்படுகின்றது. ஆனால் கடந்த 150-200 ஆண்டுகளிலே கதக்களி நாடகம் சமார் ஆறு வகைக்கு உட்பட்டிருந்தது. இரண்டு அல்லது மூன்று வகையான பாத்திரங்களைக் கொண்டு இலங்கும் கிராமிய நாடக மரபுடன் ஒப்பிடும் போது மேற் குறிப்பிட்ட தொகை அதிகமே.

முதலாவதாக தெய்வம் போன்றோர் அல்லது வீரர்களைக் குறிப்பிடலாம். சம்லிருத நாடகம் கூறும் திரோதாத்த நாயகர்களுடன் அல்லது மஹாபாரதத் திலும், இராமாயணத்திலும் வரும் சாதி வீக பாத்திரங்களுடன் இவர்களை அடையாளம் காணலாம். தெய்வங்களும் நல்ல பாத்திர வகையினாலோ. கிருஷ்ணவையும் ராமனையுங்கூட தெய்வங்களாகவும், நல்ல கதாநாயகர்களாகவும் சிறப்பாகக் கொள்ளலாம். இப்பாத்திரங்கள் சாந்தமும், நல்ல நைகச்சுவையும், வீரமும் கொண்டவர்கள். இவர்களை அச்சம் அல்லது வெறுப்பு நிலைகளில் என்றும் காணமுடியாது. ஆனால் பண்பு, வீரமா சிய நிலைகளிலேயே காணலாம். மூர்க்கம், கோபம் ஆகியவற்றின் நிலைகளின்

அடிப்படையிலே நல்ல ரக்த்தினைச் சேர்ந்த இப்பாத்திரங்கள் மரபிலே ரெளத்ரபாவம் (கோபநிலை) என்றழைக் கப்படும் நிலையினை எய்துவர். இவ்வாறு கோபமாயிருக்கும் நிலையிலே பீமன் எனும் பாத்திரம் ரெளத்திரபாவத் தைக் காட்டுகிறான். இதனால் துச்சாத னனை அவன் கொல்ல முடிகின்றது.

இரண்டாவதாக மனித, அசர பிரதி நாயகர்களும் போக்கிரிகளும் உள்ளனர். இவர்கள் மேற்குறிப்பிட்டனவற்றிற்கு எதிரான சக்திகளைப் பிரதிபலிக்கின்றனர். பெரும்பாலும், ஆக்கிரமிப்புள்ள வராகவும், மூர்க்கத்தன முள்ளவராகவும் இருப்பர். இவர்களின் முன்னோடிகளை யும் புராணக்கதைகளிலே காணலாம். இவர்களின் வார்ப்பு வடமொழி நாடகத் திலும் பர்க்க மஹாபாரத கதாபாத் திர வார்ப்பினை ஒத்ததாகும். பிரதிநாய கர்களும், அசரர்களும், அரசர்கள் அல்லது தெய்வங்கள் அல்லது அசரப் பெண்களாக இருப்பதாலே கதக்களியிலே தீயவர்கள் வகைகள் மேலும் சிறு பிரிவுகளாக வகுக்கப்பட்டுள்ளன. அவர்கள் சாதாரண மான தீயவர்களாக அல்லது தீயோராகவும், துரோகமும், கொரேரும் உடையோராகவும் இருப்பர்.

அதிசயிக்கத்தக்க வகையிலே கேரளத் திலே நிலவி நந்துள்ள கூடியாட்டத்தில் இடம்பெறும் வீதாஷகன் (கோமாளி) எனும் பாத்திரம் கதக்களியிலே முற்றாக மறைந்துவிட்டது. கதக்களியில் வரும் நகைச்சவைப்பகுதிகள் . ஹ னு மா ன் தோன்றும் பகுதியிலே தொகையாகச் சிலவேளைகளில் இடம்பெறும். வலனும், சூசனும் அரசனின் (இராமனின்) குதிரையைக் கைப்பற்றும் கதையிலும், கல்யாண செளக்கந்திகம் நாடகத்திலே பீமனும் அநுமானும் சந்திக்கும் கதையிலும் அங்கதச் சுவை (Satire) இன்றி ஒரளவு நகைச்சவையுண்டு. கூடியாட்ட மரபில் இது விதாஷகனாலே புலப்படுத்தப்படும். கதக்களி மரபிலே அரைவாசி மனிதன்,

அரைவாசி சிங்கம் (நரசிம்மம்), அரைவாசி மனிதன் அரைவாசி பறவை (நளன் கதையில்), ஹனுமான் முதலியோர் போன்ற பாத்திரங்களும் உள்ளன. பெரிய வகைகளுக்கு உட்படாத ஒரு சில பாத்தி ரங்களும் உள்ளன. இவற்றிலே சாதாரண மனிதர்கள், பெண்கள், ரிசிகள், பிள்ளைகள், தூதர் முதலியோர் அடங்குவர். இறுதியாகக் காடுகளிலுள்ள தனி ரகங்கள் வர்களைக் குறிப்பிடலாம். ஜக்குமுக கள், ஆதிவாசிகள் ஆகியோரை இவர்கள் பிரதிபலிக்கின்றனர் எனலாம். கிராட வடி விலே வந்த சிவபிரோன் இத்தகைய ஒரு பாத்திரமாகும்.

ஒப்பனை

சிக்கலான பாணியுள்ள இந்நடாக்காடக அரங்கிலே தோன்றும் பாத்திர வகை மனிதனாகவோ அல்லது மனிதனின் செயல்களைச் செய்து காட்டுவதாகவோ அன்றி ஒரு குறிப்பிட்ட வாழ்க்கையின் சிறப்பியல்புகளையோ அல்லது சில மன நிலைகளைப் பிரதிபலிப்பதாகவோ அமைதல் பொருத்தமானதே. இதனைச் சாதிப்பதற்கு இந்திய நாடக மரபும் ஏனைய பிற ஆசிய நாடக மரபுகளும் மிகச் சிக்கலானதும், குறியீட்டுமுறை கொண்டது மான ஆடை, ஒப்பனைக் கலை ஆகியன வற்றை உருவாக்கியுள்ளன. மிக உயர் ரகக் குறியீடுள்ள சிலவற்றைக் குறிப்பாக அதன் ஒப்பனையினைக் கதக்களி பேணி யுள்ளது.

மேலெழுந்தவாரியாக நோக்கும்போது இவ்வொப்பனை சின இசை நாடகத் தையோஅல்லது யப்பானிய குப்கியையோ நினைவுட்டலாம். ஆனால் கூர்ந்துநோக்கு கிண்றபோது இது குறிப்பாக இந்தியத் தன்மையுடையதென்பது புலப்படும். சில நிறங்கள் சில சிறப்பியல்புகளையும், மன நிலைகளையும் பிரதிபலிப்பன என்ற பொதுவான ஊக்கிருப்பினும் ஒப்பனையின் உண்மையான வரைபடத்திலே கதக்களியிலிடம்பெறும் முக ஒப்பனைக் கோடு

எனக்கும் சீன இசை நாடகத்திற்கும் அல்லது யப்பானிய கபுகி அரங்கிற்கும் இடையிலுமிருள்ள பொது அமிசங்கள் மிகக்குறைவே.

முக ஒப்பனை பற்றி நூட்டிய சாஸ்திரம் நங்கு குறிப்பிடுகின்றது. இந்நாலில் ஆஹார்யாபிநயம் பற்றி ஒரு அதிகாரம் கூறுகின்றது. முக ஒப்பனையிலும், ஆடையிலும் நிறங்களின் குறியீடு பற்றி இதில் கூறப்படுகின்றது. இந்திய இசை மரபிலுள்ள ராகங்கள், ராகினிகள் போன்று இங்கும் சில குறிப்பிட்ட மன நிலைகள், உணர்வுகள் ஆகியனவற்றுடன் தொடர்பு படுத்தப்படுகின்றன. வழக்கமாக மெல்லிய பச்சை சிருங்காரத்தையும், சிவப்பு ரெளத்திரத்தையும், மஞ்சள் அற்புத்தையும் பிரதிபலிப்பன. இந்த அடிப்படையில் நிறமுறைகள் கதக்களியிலே பின்பற்றப்படுவன. ஆனால் இவற்றின்தொடர்புகளாலே இந்தியாவிலே மிகச் சிக்கலான நுட்பமுள்ள ஒப்பனைக் கலை தனிச் சிறப்பாக வளர்ந்தது. மனித முகத்தினை மூடுவதுமட்டும் இதன் நோக்கமான்று; ஆனால் நடிகளைத் தெய்வமாக அல்லது அசரானாக மாற்றுவதே இதன் நோக்கமாகும். நடிகள் ஒப்பனையினைச் செய்துவிட்டால் அவன் தன்னை இழந்துவிடுவான். தான் நடிக்கும் பாத்திரமாக மாறிவிடுவான். நடிகள் தனது ஒப்பனையைச் செய்துவிட்டால் அவன் முதற்கட்டத்திலே அரங்கேறும்போதுகூட எவனும் அவனைச் சொந்தப் பெயரால் அழைக்கக்கூடாது. ஒப்பனைக்கு வழிகாட்டும் கலை குருஞ்சி அளிக்கும் கட்டத்திலும், அவைக்காற்றுப்படுத்தும் கட்டத்திலும் ஒரு முக்கியமான நபராகும். சொத்திக்காரன் என அழைக்கப்படும் இவன் மதிப்பீற்குரிய ஆசான் ஆவான். இக்கலையில் மிகக் கடுமையான பயிற்சி பெற்றவன். பாணையிலும், சிரட்டையிலும் மாதிரி அலங்காரம் வரைவதுடன், விரும்பும் உறுதியான நோக்கத்தினை நிறைவேற்றுவதற்கு அரைத்தும் நீரில் ஊறவைத்தும்' கலந்தும் தனது நிறங்களைத் தயாரித்தற்கான சிக்கலான முறைகளை இவன்

நன்கு கற்றவன். இவ்வொப்பனை நேர ரடியாகவே கதா பாத்திர வகைகளுடன் தொடர்புள்ளமையால் முக்கியமாகும்.

சாத்வீக குணமுள்ள கதாபாத்திரங்களுக்கு (ஸ்ரீகிருஷ்ணன், இராமன், வீரர், சிறந்த மனிதர் முதலியோர்) அடிப்படை ஒப்பனை பச்சை நிறமாகும். தாடை எலும்பு வரையுள்ள கண்ணங்கள் லேசான பச்சைப்பசையாலே பூசப்படும். கறுத்தக் கண்களுக்கும் சிவப்பு உதடுகளுக்குமிடையில் முகத்திற்கு பச்சை பூசப்படும். அரிசிமாவும் கண்ணாம்பும் சேர்ந்த சத்தி முகவாய்க்கட்டையில் இருந்தும் கீழ்ப்பகுதிகளிலிருந்தும் மேலே நோக்கிக் காணப்படும். "தாமரைக்கண்" எனும் மாதிரி அலங்காரம் வருணிக்கக்கூடிய வகையிலே கண் கள் நீண்டனவாசக் காணப்படும். நெற்றியிலே வெண்ணிற வண்ணயிருக்கும்; குறிப்பிட்ட பாத்திரத் திற்கேற்றவாறு பல்வேறு மாதிரி அலங்காரங்களையும் பெறும். இவ்வாறு அரீஜீன னுடைய நெற்றியிலுள்ள மாதிரி அலங்காரம் கிருஷ்ணனுடையதினிருந்து வேறு பட்டதாகும். முகம் மிக விரிந்த பரிமாணங்களைச் கொண்டிருக்கும் வகையில் ஒப்பனை செய்யப் பட்டுத் தாடை எலும்பு மிகக்கப்படுத்திக் காட்டப்படும். ஆடையுடன் சேர்ந்த ஒப்பனை நடிகளை மானிட நிலைவளிலிருந்து அமானுவீச நிலைக்குக் கொண்டு செல்லும் ஒப்பனை (சத்தி) அரைத்தமாவும் கண்ணாம்பும் சேர்ந்த வெண்ணிறப்பசையாகும். இந்த வெண்ணிறப்பசையின் வளைவுரமாகவே பொய்மோவாய்க்கட்டை, தாடைஆகியன வற்றிற்கான ஒப்பனை கள் காணப்படும். பாத்திரங்கள் ரெளத்திரபாவம் அடையும் போது, பெரிய பயங்கரமான கறுப்பு மீசை ஒன்று அடிப்படையான பச்சைநிற ஒப்பனையிலே மேல் உதட்டின் ஓரமாக மேலேயுள்ள கண்ண எலும்புவரை இடம்பெறும். இயல்பான பச்சைப் பாத்திரமான பீமன் ரெளத்திரபீமங்காக உருமாறி இவ்வாறு காட்டப்படும்.

அரசர்களையும் வீரர்களையும் பிரதி நாயகர்களாக அல்லது போக்கிரிகளாக மட்டும் வருணிக்க முடியாது. இராவணன் போன்றோரைப் போல ராஜஸ பாத்திரங்களாக வருணிக்க வேண்டுமாயின் அடிப்படைப் பச்சை ஒப்பனை மீது சிவந்த பூச்சு இடம்பெறும். மேலும் அடிப்படைப் பச்சை ஒப்பனை மீது மூக்கிலும், மேல் கண்ணத்திலும் முட்டை வடிவான வெண்ணிற மாதிரி அலங்காரம் செய்யப்படும். மேலே திருப்பயிற்றுள்ள மீசை காத்தி எண்படும். மூக்கின் இருபக்கங்களிலும், கண்புருவங்கள் மீதும் சிவப்பு, வெண்ணிறமைப்பூச்சம், முகத்தின் ஏணைய பகுதிகளில் பச்சையும் பூசப்படும். இதிலே வெண்ணிறப் பசையாலான பயங்கரமான மீசையின் ஒரங்களில் சிவப்புமை பூசப்பட்டிருக்கும். தாடியின் சுருள் மயிர்கள்னங்களில் வீரவிக் காணப்படும். கழுத்து “நேராஸ்” நிறமாயிருக்கும். யானைத்தந்தத்திலான இரு கோரப் பறகள் மேல் உதட்டிலே காணப்படும். இதனால் கதாபாத்திரங்கள் மனிதத் தன்மையிலும் பார்க்க நம்பத்தகா வகையிலே காணப்படும். இராவணன், தீயவன் முதலேயாரை இதற்கான உதாரணங்களாகச் சூறிப்பிடலாம்.

தாடு வகைகள் மரபுவழிக் கதக்களிலே பிரதிநாயகர், போக்கிரிகள், இராஷ்டிரர் (பேய்), வேறுசில சிறப்பு வகையினர் ஆகியோர் தாடு எனும் ஒப்பனையினைப் பெறுவர். சிவப்பு, கறுப்பு, வெண்மை எனும் மூலகைத் தாடிகள் மரபு வழியிலானவை. பெரும்பாலும் அழிப்புச் செயல்களில் ஈடுபட்டுள்ள தீய குணமுள்ள பாத்திரத்திற்கே சிவப்புத்தாடு வைக்கப்படும். முகத்தின் மேல்பகுதிக்கு கறுப்பு நிற மை பூசப்படும். கீழ்ப்பகுதி சிவப்பு நிறக் பூசப்பட்டிருக்கும். முகத்தின் அடிப்படை நிறம் சிவப்பேயாம். தாமரைவடிவம் பெறுவதற்கான கண்கள் நீண்டு காணப்படமாட்டா. இதற்குப் பதிலாகப் பயங்கரத் தோற்றுத்தினை அளிக்கவல்ல கறுப்பு மையாலான சற்சதுரமாக இடைப்பகுதிகொண்-

திருக்கும். கத்தி எனும் வெண்ணிறப் பச்சை கண்ணத்திலுள்ள ஓயல்பான கோடுகளின் ஓரமாகப் பூசப்படுவதில்லை. பதிலாக தாளினாற் செய்யப்பட்ட வெட்டுப் படங்களும் சதுரமானவை. முகத்தின் இரு பக்கங்களிலும், மூக்கின் கோட்டில் இருந்து இடைநிலையாக வெளியே விடப் படுவன். இதுவும் தட்டையான பொய்த் தாடியினால் நீண்டிருக்கும். மொவாயும் இப்பாத்திரங்களுக்குத் தீக்குறியான வடிவத்தினை அளிப்பன. பெரும்பாலும் உதடுகளிலிருந்து இரு கோரப் பற்கள் வெளியே நீண்டிருக்கும். கூச்சல்களாலும், கூக்குரல் காலாலும் அவர்கள் அரங்கத்திலே பாதாள லோகச் சூழ்நிலையிலை ஏற்படுத்துவதில் வெற்றியடைவர். சிவப்புத் தாடி பாகாசரன், ஹனுமான் போன்றோரைக் குறிக்க உதவலாம். இப்பாத்திரங்கள் பொதுவாக சிவப்பு நிற கம்பளி மேலங்கி அணிவர்.

கறுப்புத் தாடிகள் வேறாகும். அவர்கள் பிரதிநாயகர்களையோ அல்லது இராஷ்டிரகளையோ காட்டுவதில்லை; ஆனால் ஆதி வாசிகளையும், அதிகம் நாசிகமற்ற சிராதர் (வேடார், சிவன் சிராத வடிவிலே வரல்) பேரன்ற பாத்திரங்களையும் காட்டுவர். இங்கு அடிப்படையான ஒப்பனை சிவப்பு அன்றிக் கறுப்பே. இவற்றிலே வெண்ணிறத்திலும், சிவப்பு நிறத்திலுமான நம்பத்தகாத அலங்காரங்கள் உள்ளன. கரி எனும் பாத்திரங்களுடன் கறுப்புத் தாடிகள் தொடர்புபடுத்தப்படுகின்றன.

வெள்ளைத் தாடி, வேலூப்புத் தாடி என்றழைக்கப்படும். இது அனுமான் போன்று அரைவாசி மனித வடிவமுடைய தெய்வங்களாகும்; மூன்றாம்வகையாகும். இவர்களுக்கு அடிப்படையான ஒப்பனை வெண்ணிறமாகும். மிகப் பயங்கரமான வடிவங் களைத் தாங்கமுடியுமாயிலும், இப்பாத்திரங்கள் நன்மையளிப்பன. நரசிம்ம போன்ற பாத்திரங்களில் வேறு வகையிலான ஒப்பனையிலைப் பார்க்கலாம். இத்தகைப் பாத்திரங்களின் அடிப-

படையான ஒப்பனை அற்புதத்தினைப் பிரதிபலிக்கும் மஞ்சள் நிறமாகும். கதக் களி மரபிலிது வெள்ளைத் தாடியின் ஒரு வேறுபாடாகும். உண்மையில் இவ்வொப்பனை ஒரு தனிரகமாகும்; கதக்களி நடன நாடக மரபில் இஃது ஒரு மிகப் பயன் பாடுள்ள ஒப்பனையாகும்.

வேறு வகையான பாத்திரங்களுக்கு இத்தகைய வீரிவான ஒப்பனை இல்லை. அவர்களுக்கு (அவற்றிற்கு) அடிப்படையான ஒப்பனை ஒன்றுதான் உள்ளது. அதாவது முகழுடியணியும் முயற்சியின்றி முகத் தில் மஞ்சள், இளஞ்சிலப்பினை ஏற்படுத்த வாம். இவ்வகைகள் (மினுக்கு பிரகாசம்) எப்படும். கண் முடிகள், புருவங்களுக்கு கறுப்பு மை பூசப்பட்டுக் கண் பெரிதாகக் காட்டப்படும். உடடுகளுக்குச் சிவப்பு மை பூசப்படும். இது பெண் பாத்திரங்கள், சிலிகள் முதலியோரால் தரிச்கப்படும்.

கரி

இதிலே பிறை வடிவம் சிவப்பு மையினால் கன்ன எலும்புகளில் தீட்டப்பட்டு முகம் கறுப்பு மை பூசப்பட்டிருக்கும். கண்கள் கறுத்து நீண்டு காணப்படும். இவ்வகை காட்டுவாசிகள், ஜனக்குழு மக்களுக்குப் பயன்படுத்தப்படும்.

முடிகள்

பல்வகைத் தலையணிகளால் இவ்வொப்பனையின் குறியீடு நன்கு வெளிவாக கப்படும், இதிதலையணிகள் பொதுவாக முடிகள் என அழைக்கப்படும். மரம் அல்லது பிரப்பம் தும்பு ஆகியவற்றினால் அமைக்கப்படும் அல்லது தாள்கூழினால் (Paper Mache) செய்யப்படும். கிருஷ்ண னுக்குப் பிரம்பு வடிவிலான தனிப்பட்ட முடியுண்டு. வல, குச ஆகியோரும் பிற பிள்ளைகளும். சாத்லீக வகை இளவரச னும் இதனையே தரிப்பார். ஏனைய நல்ல பாத்திரங்கள் (பச்சை பாத்திரங்கள்) சிறிய வட்டத் தகட்டுடன் கூடியதும் விரிவான பதிந்த கூர்க்கருளை வடிவான முடியினைத் தரிப்பார்.

இம் முடிகளிலே பதிக் கப்பெற்றுள்ள கண்ணரடிகள் இவற்றிற்கே சிறப்பானவை. சிவந்த தாடியுள்ள பாத்திரங்கள் பெருந்தன்மையுள்ள பாத்திரங்களுக்குரியின போன்ற தலையணி தரிப்பார். ஆனால் முடி உயரமானது. வட்டத் தகடு பெரிது. அதை வேளையில் போக்கிரிகள், இராக்ஷதர் ஆகியோரின் தலையணிகள் பாரிய அளவுகளைக் கொண்டிருப்பன. சிராத (வேட) வடிவிலான சிவபிரான், நரசிஂமர், மஹாமாண் போன்ற பாத்திரங்களுக்குத் தனிப்பட்ட தலையணிகள் உருவாக்கப்படும்

ஒப்பனையிலும், தலையணிகளிலும் பின்பற்றப்படும் குறியீடு, பல்வேறு பாத்திரங்களால் அணியப்படும் ஆடைகளின் நிறங்களிலும் கவனிக்கப்படும். பச்சை பாத்திரங்கள் மஞ்சள் அல்லது நீல அல்லது ஊதா நிறச் சட்டையினை (Jacket) பொதுவாக அணிவார். சிவந்த தாடிகள் பொதுவாக செந்திறச் சிறு சட்டையையும், வெண்ணிறத் தாடிகள் வெண்ணிறச் சிறு சட்டையையும் அணிவார். அதேவேளையில் இரு பக்கங்களிலும் தொங்கும் மேல் துண்டுகள் ஒப்பனையிலே கொள்ளப்படும் நிற முறைமைகளைப் பின்பற்றுவன. கதக்களி நடனக்காரரின் ஆடையின்கீழ் அரைவாசி, மினுக்குப் பாத்திரங்கள் தாவிர்ந்த ஏனைய வகைகள் அனைத்துக்கும் பொதுவானவை, மடிப்புப் பின்னாலே பருமனாக ஆக்கப்பட்ட சட்டைகள்மூலம் நடிகணின் அளவுகள் பெருப்பிப்பதற்கு முயற்சிக்கப்படும். பயத்தினைத் தோற்றுவிக்கும் மாலை வேளைக்குத் தெரிவுசெய்யப்பட்ட நாடகம் அல்லது நாடகத்தின் காட்சி தொடங்கும். பிரதான பாத்திரம் எவராயினும் தோற்றமுன், பெரும்பாலும் திரைச் சிலைக்குப் பின்னாலே பாத்திரம் மெல்ல மெல்ல வெளிப்படுவார். திரைச்சிலை கீழே தள்ளப்படும்போது பாத்திரம் படிப்படியாகத் தோன்றும். முதன் முறையாகப் பலமுள்ள ஒரு பாத்திரம் தோன்றும்போது, அவர் திரைச்சிலைக்குப் பின்னால் மிக அண்மையில் நிற்பார். (அப்போது) அப்பாத்திரத்திற்கும் திரைச்

சிலைக்கும் இடையில் ஒரு போர்ட்டம் நடப்பது போலத் தோன்றும். மேளங்கள், சல்லாரிகள் ஓலிக்க அப்பாத்திரம் பல நடனத் தொடர்புகளைக் கெய்து காட்டுவர். கேட்போர் (பார்வையாளர்) இவற்றை ஓரளவே காண்பர். ஐயப் பாடு தொடர்ந்து நிலவ பார்வையாளரின் அவல் அதிகரிக்கும். பின்னர், பாத் திரத்தின் வலு திரைச்சிலையினை வெல்வது போல அல்லது அரங்கத்தினைக் கவனிப்போரை வெல்வது போல, திரைச்சிலை மறையும். அவன் முழுச் சிறப்புடன் தோற்றுமளிப்பான். திரைச்சிலையுடன் கூடிய நாடகம் தீற்றோக்கு என்றழக்கப்படும்.

இதற்குப்பின் கதை நீருத்தம், நாட்டியம், அநீயம் மூலம் வெளிப்படுத்தப்படும். மலையாள மொழியிலுள்ள நூலினை பாத்திரங்கள் மிக (நெருக்கமாக) பின்பற்றுவர். மலையாள மொழி யிலுள்ள நளசரித்தீர்ம், கல்யாண சௌகர்த்தீகம், பலிஷீஜியம், லவணாகர வதம், சீதாஸ்வயம்வரம் போன்ற நாடகங்கள் ஒப்பனை, பாரிய தலையணி, காட்சிச் சிறப்புடைய ஆடை, நெகிழுக் கூடிய, வளையக் கூடிய வகையில் நன்கு பயிற்சி பெற்ற ஒலியான உடம்பு முதலியவற்றால் கெய்து காட்டப்படும்.

நடன ஒழுங்கு முறை:

மேளங்களை ஓலிப்பதுடன் மரிலை வேளை கதக்களி நடனம் தொடங்கும். நடன நிகழ்வுக்குச் சரியான சூழ்நிலையை ஏற்படுத்துவதில் இவை (மேளங்களின் ஒலி) முக்கியமான இடமொன்றினை வகிக்கின்றன. ஒரு தனியான எண்ணெய் விளக்கு வெளிச்சுத்திற்கு எதிரான பின்னையிலே வெளியரங்கிலே கதக்களி நடைபெறுவதால் மேளங்கள் மூலம் கேட்போர் கவனம் ஈர்க்கப்படும். மேளங்களை வாசி தலை (மேளப்பதம்) த் தொடர்ந்து பக்திக்குரிய தோட்டயம் இடம்பெறும். இதிலே ஒரு அல்லது இரு பாத்திரங்கள் தெய்வங்களின் ஆசியினை வேண்டி நிற்பர். மேடையிலுள்ள இரு

வர் கைகளாலே திரைச்சிலையினைப் பிடித்துக் கொள்ள, இதற்குப் பின்புற மாக தோடயம் பொதுவாக நிகழ்த்தப்படும். தோடயத்திற்குப் பின்னர் முறப்பாடு என அழைக்கப்படும் தூயிருத்தம் இடம்பெறும். இதிலே ஒரு அல்லது இரு பாத்திரங்கள் - கதாநாயகனும் நாயகியும் அல்லது வேறு இரு பச்சை பாத்திரங்கள் அல்லது பஞ்ச பாண்டவ சகோதரர் கூடத் தோன்றுவர். நடிப்பாக அன்றி, வழி பாட்டிற்குரிய பிறிதொரு நடன முன் னுரையாகவே முறப்பாடு அமையும். தூய நடனத் தொடர்களை (கலசங்களை) நடனக் கலைஞர் கெய்து காட்டுவர். இச்சந்தங்கள் (Cedences) மூலம் கதக்களி நுட்பமனத்தும் வெளிப்படுத்தப்படும். முறப்பாட்டின் பின் குறிப்பாக கதக்களி நடன நாடகத்திலே 'பாடுதற்காகவே இவை இயற்றப்பட்டவை எனக் கொள்ளுதல் முற்றிலும் பொருத்தமே ஆகும்.

இவற்றிலுள்ள பந்திகள் கதாபாத் திரங்களின் தனியுரைகளையடக்கியிருக்கும். அல்லது நடிகள் அபிநியம் கெய்தற்கு ஏற்றவாறு சில வேளைகளில் சஞ்சாரி பாவங்களை நடனக்காரன் நன்கு காட்டுதற்கான பூரண வாய்ப்புக் களைத் தரக்கூடிய பிரதான சொற்களை இவை கொண்டிருக்கும். சில வேளைகளிலே நாடகத்தின் உச்ச நிலையினை ஏற்படுத்தற்கான அரசவை நாடகம் சம்பாஷணை பற்றிய பந்தி களைக் கொண்டிருள்ளன. பாடப்படும் பந்திகள் கொட்டும் வாத்திய இசையுடன் இடையிடையே கலந்துள்ளன. இவ்வாறு பதம்பாடி, அபிநியம் கெய்து முடிந்தபின் பாட்டுக்காரன் (பாடுவதை) நிறுத்தி விடுவான், தடிகள் இலக்கியச் சிறப்புள்ள உள்ளடக்கத்தினை அபிநியங்கள் மூலம் கொட்டும் இசை வாத்தியங்களுக்கு ஏற்ப விளங்கப்படுத்துவான். இவ்வகையான விளக்கம் மனோதரம் எப்படும். இதிலே நடிகள் சமயத்திற்கேற்றவாறு கெய்வதற்குப் பூரணவாய்ப்பு அளிக்கப்படும். மனோ தர்மத்தின் போது கறிப

வளையும், நல்ல பயிற்சியும் உள்ள நடிகள் தொடர்ச்சியாகப் பல மணித்தியாலங்க ஆக்குப் பாரிவையாளரைப் பிணித்துவி வோன். இதனைத் தொடர்ந்து தூய திருத்தங்கள் இடம்பெறும். இவற்றிலே கவசங்கள் (நடவசந்தங்கள்) நிகழ்த்தப்படும்.

ஏற்கனவே தெரிந்த புராணக் கதை, தெரிந்த இசை, குறியீடுள்ள ஒப்பனை, குறிப்பிட்ட பாணியிலான ஆடை, தலையனின் ஆகியவற்றின் மூலம் கதக்களி நடன நாடகம் ஒரு நிலை, ஒரு குறிப்பிட்ட ஸ்தாயிபாவம், ரஸம் ஆகியவற்றை ஏற்படுத்த முயற்சிக்கிறது. இவ்வகையில், நாடக நிகழ்வொன்றின் உள்ளடக்கம் ஒரு குறிப்பிட்ட ரசத்தினை வெளிப்படுத்தும். சாஸ்திரீய மரபில் ஒருவேளை எஞ்சியுள்ள ஒரேயொரு உண்மையான கலையாகக் கதக்களி நடன நாடகம் விளங்குகின்றது. ஏனைய பல அரங்கு மரபுகளுக்கு மேற்குறிப்பிட்ட திறன் மறைந்து விட்டது. பல்வேறு அமிகங்களின் கூட்டுச் சேர்க்கையாயினும், தூய சால் திரி ய மரபிற்கான எடுத்துக் காட்டாக இல்லாயியும், சாஸ்திரீய மரபிலே வேருற்றியுள்ள உயிரோட்டமுள்ள அரங்கக் கலை வடிவமாகவே கதக்களி விளங்குகின்றது.

வெளிநாட்டுச் செல்வாக்கினையும். அந்நிய பண்பாடுகளையும் உள்வாங்கித் தன்மயப்படுத்தும் பாரத தேசத்தின் சிகிகலான பண்பாட்டுப் போக்குகளுக்கு இது ஒரு குறிப்பிடத்தக்க உரைகல்லாகும். ஏறத்தாழ கலைவடிவங்கள் அனைத்திலும் தனித்துவமான இந்திய இயல்பு இங்கு தொடர்ந்து பேணப்பட்டு நிலவி வந்துள்ளது. அராபியர், போர்த்துக்கிஸர் ஒல்லாந்தர், ஆகியோரின் வருகையினால் ஏற்பட்டதாக்கம் கதக்களியிலுமிருள்ளது. ஆணால் அடிப்படையான உள் உயிரிலுமிருந்து மயமாகவே தொடர்ந்து நிலவுகின்றது. புராதன அழகியல் புனித நூல்களிலே கூறப்படும் அடிப்படை நோக்கமான ஒரு குறிப்பிட்ட நிலையினை (ரஸத்தினை)

எற்படுத்துவதில் இருந்து இந் நடனங்நாடகம் விவகவில்லை.

பிரபல கதக்களி கலைஞரிலே குஞ்ச குருப், ரவுனிமேனோன், கவலப்பர நாராயணன்நாயர், பலி ஜிக்கான் நம்புதிரி, பரசுபத்தர் சால் வர பிள்ளை, குஞ்ச கிருஷ்ணபணிக்கர், கேச வகுருப், சங்கரன் நம்புதிரி, கலாமண்டலம் கிருஷ்ண் நாயர், குஞ்ஜான் பணிக்கர், குருகோபிநாத், கலாமண்டலம் வஸூ பிலரோதி, செங்கண்ணார் ராமன்பிள்ளை, வல்லிபுரம் கோபாலன் நாயர், மாங்குளம் விஷ்ணு நம்புதிரி, குமரன்நாயர், சத்துணிப் பணிக்கர், கலாமண்டலம் குட்டிநாயர், கலாமண்டலம் பத்மநாயர், கலாமண்டலம் வி. என். கோவிந்தன் (கலாமண்டலம் கோபி), வி. பி. தண்ணூல்யன், சாந்தாராவ், மிருணாவினி சாராபாய் ராகினிதேவி, தங்கமணி கோபிநாத் முதலியோரைக் குறிப்பிடலாம். 18

குக்கியமான கதக்களி நடன நாடகங்களிலே ருக்மிணி கல்யாணம், பிரஹ்லாத சரித்திரம், பகவத்தூது, கிருஷ்ண-அர்ஜுனமோகாஷ், வலிதா, சிவ தகூராகம், ஹரிச்சந்திர, சீதாகல்யாணம், ராமசரித்திரம்; வாமனமஹாபலி கதை முதலியன குறிப்பிடற்றபாவன.

ஏனைய இந்தியக் கலைகளைப் போலவே கதக்களியும் சென்ற நாற்றாண்டிலே சிறப்புக் குஞ்சியிருந்தது. எனினும் அந்நாற்றாண்டின் பிறபகுதி யிலும் இந்த நாற்றாண்டின் முற்பகுதி யிலும் ஏற்பட்ட இந்திய மறுமலர்ச்சி யின் விளைவாக மங்கியிருந்த கதக்களி யும் பிரபலமுற்றது. இதற்கான முயற்சியிலே சடுபட்டோரிலே பிரபல மலையாகக் கவிஞரும் அறிஞருமான வள்ளத் தோன் நன்கு குறிப்பிடற்பாலர். கதக்களியினைச் சிறப்படையச் செய்வதற்கான முயற்சியிலே 1930 ல் கேரளகலாமண்டலத்தினை உருவாக்கினார். ‘இந்

நிறுவன மூலம் பல கலைஞர்கள் உருவாகுவதற்கு வழி கோவினார். இந்திருவனத்திலே கற்றோரியே குருகோபிநாத், தங்கமணி, கிருஷ்ணன்நாயர், வி. எம். கோவிந்தன் (இந்திருவனத்தின் அதிபராயிருந்து அன்னமையில் ஓய்வு பெற்றவர்) முதலியோர் குறிப்பிடற்பாலர். இங்கு நிறுவன ரீதியாகக் கதக்களி கற்பிக்கப்பட்டு வந்துள்ளது. எனினும் குருகுல பாரம்பரியமும் ஓரளவு கவனிக்கப்படுகிறது.

குருகோபிநாத் நீண்ட காலமாக கேரளத்திலே கதக்களிக் கலையினைப் போற்றி வந்த குடும்பத்திலே பிறந்தவர். புகழ் பெற்ற கலைஞர்களிடம் பயின்றவர். திருவாங்கூர் சமஸ்தான அரசரின் ஆதரவுடன் ஸ்ரீசித்திரோதய நடனாலயத்தினைத் தொடக்கி, அவரும் மனைவி தங்கமணியும், ஒன்பது ஆண்டுகளாக அதனை நடத்திப் பல மாணவர்களை உருவாக்கினார். பின்பு 1945 லே நடன நிகேதனம் எனும் நிறுவனத்தைச் சென்னையிலே தொடக்கிப் புகழ் பெற்றவர். தொடர்ந்து திட்டியிலே கேள்கலாமண்டலத்தினைத் தொடக்கினார். கேரளத்திலே எர்னாக்குளம் எனுமிடத்திலே வீஷ்வகலாகேந்திரம் எனும் சர்வதேச புகழ் பெற்ற நிறுவனத்தை இயக்கி வந்தார். பல கலைஞர்களை உருவாக்கியவர். திரு. ஜி. வெங்கடாசலம் போன்றோர் கட்டுரைகள் மூலம் கதக்களியின் சிறப்பினை எடுத்துக் கூறியுள்ளார்.

இலங்கையிலும் ஒரு சிலர் கதக்களி கலையினைப் போற்றி வருகின்றனர். சிங்களக் கலைஞர் சிவரும் தமிழ்க்கலை ஞர் சிவரும், இதில் ஈடுபாடு கொண்டள்ளனர். இலங்கையின் மத்திய மலை நாட்டிலே நிலவிவரும் கண்டியநடனத்திலே கதக்களியின் சாயல் காணப்படுவதாக ஆய்வாளர் கூறுகின்றனர். இந்நாற்றாண்டின் நாற்பதுகளிலே குருகோபிநாத்தும், மனவி தங்கமணியும் யாழ்ப்பாணத்திற்கு வந்து கதக்களி நிகழ்ச்சிகளையளித்தனர். இவர்களின் வருகை இங்கு சிலரை இக்கலையிலீடுபட வழி கோவிற்று. திரு. ஏரம்பு சுப்பையா, மகள் திருமதி. சாந்தினி சிவநீங்கன், திரு. வேலானந்தன் முதலியோர் பரதசி கலையில் மட்டுமன்றிக் கதக்களியிலும் நல்ல தேர்ச்சி பெற்றவர்கள். பின்னைய இருவரும் குருகோபிநாத்தின் மாணவர்கள். திரு. வேலானந்தன் தனது 'கலைக்கோயில்' மூலமும், சிறிதுகாலம் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகத்தினைச் சேர்ந்த இராமநாதன் நுண்கலைகழகம் மூலமும் சில கதக்களிக் கலைஞர்களை உருவாக்கியுள்ளார்.

கேரளத்திற்கு வெளியே சென்னையிலுள்ள கலாகேந்திரம், வங்காளத்திலுள்ள சாந்திநிகேதன் போன்ற பல நிறுவனங்களிலும் தனிப்பட்ட குருசிய முறைப்படியும் கதக்களி பயிலப்படுகின்றது.

அடிக் குறிப்புகள்

01. i) Venkatachalam G., Dance in India, Bombay, P. 101
ii) Enaksi Bhavnani, The Dance in India, Bombay, 1979, P. 42
02. Bharata Iyar K., Kathakali The Sacred Dance Drama of Kerala, London, 1955, P. 23
03. Eugenio Barbara "The Kathakali Theatre" The Drama Review, Vol. xi No. 4 Summer, 1967, P. 37.
04. Nayar M. K. K "Traditional Disciplines in Training", Sargeet Natak No. 24 April - June, 1967, P. 56
05. Venkatachalam G., சம. கு. நட.
06.
07. P. 104
08. "
09. P. 101
10. P. 11
11. P. 103
12. Kapila Vatsyayan, The Classical Indian Dance,
13. "
14. Enaksi Bhavnani சம. கு. நட. P. 44
15. "
16. P. 48
17. P. 46
18. Gopalakrishnan K. K. "Kathakali during the Decade (1883-1993)" Sruti No. 110, Nov. 1993, P. 43-50, also See P. 51-55.

இயல் நாள்கு

மோஹினி ஆட்டம்

கேரளத்திலே தோன்றிய பெண்களுக்கான அழிசிய நடனமாக மோஹினி ஆட்டம் விளங்குகின்றது. இஃது ஏனைய தென்னிந்திய நடனங்களுடன் ஒப்பிடற் பாலது; சிருங்காரத் தன்மை கொண்டது.

இந்துசமய பெளராணிக மரபுகளிலே திருமால் மோஹினி (தனது அழிசினால் கான்போரை மயக்குபவள்) வடிவம் தாங்கித் தேவர்களின் நல்லனகீ காக்கும் வகையில் அகரர்களை மயக்கி அவர்களின் அழிவுக்குக் காரணமாயிருந்தார். தென்னிந்திய நடனநாடகமரபுகள் சிலவற்றிலே மோஹினி முக்கியமான ஓர் இடத்தினை வகித்தாலும், கேரளத்திலேதான் இவ்விடயம் ஒரு சிறந்த ஆடற்கலை வடிவமாக உருப்பெற்றுள்ளது.

நடனக் களைக்குரிண் உடலின் பிரதான பகுதி பக்கம் சாய்ந்து (அதிபங்க நிலையில்) அசைதல் மோஹினி ஆட்டக் கலையிலே திரும்பவும், திரும்பவும் இடம் பெறும். தாளத்திற் கேற்ற சொல்லுக் கட்டுக்கள் வாய்ப்பாட்டிசையின் ஒன்றி ணைந்த ஓர் அங்கமாக இலங்கும். நடனக் கலைக்குர் இவற்றிற்கேற்ப அழிசிய அபிநயங்கள், காலசைவகள் ஏற்படும் வகையில் கவர்ச்சிகரமாக ஆடுவார். நன்கு திறந்து விளங்கும் கண்கள் சிருங்காரத் தைச் சிறப்பாகப் புலப்படுத்தும்.

மோஹினி ஆட்ட அமைப்புக் கிரமத்திலே சொல்லுக்கட்டு, ஸ்வரஜுகி, தில்லானா, கந்துக நிருத்தம், வர்ஷம் முதலியன் இடம் பெறும். இதன் சொல்லுக்கட்டு ஒரு தூயநிருத்தம்: பரத நாட்டிய அலாரிப்புப் போன்றது. இதன் வர்ஷம் தில்லானா, ஸ்வரஜுதி ஆதியன் பரத நாட்டிய நுட்பத்தினை ஒத்த வலுவுள்ளதல்ல. இதன் கலசங்கள் கதக்களியிலுள்ளவை

போன்ற விறுவிறுப்புக்கடவை. அ சி. ல. கந்துக நிருத்தம் - பந்தாடுதல் தன்னிந்தியாவிலே நிலவி வந்த பழக்கமயான கலைகளில் ஒன்றாகும். இச்கலை பற்றி வட மொழியிலே கந்துகந்தீரங் எனும் நால் உள்ளது. இஃது ஒரு குழு நடனமாகும். இதிலே பந்து விளையாட்டுடன் நடனமும் இடம் பெறும். பிரர் பந்து விளையாடுதல் அப்படியே செய்து காட்டப்படும்.

மோஹினி ஆட்டம் கேரளத்தில் நிலவிவரும் பரதநாட்டியம் எனவும் கூறப்படுகின்றது. பிரபல பரதக் கலைஞரான ஸ்ரீமதி ருக்மிணிதேசி அருண்டேல் இது “மெனினப்படித்தப்பட்ட பரதம்” எனக்குறிப்பிட்டுள்ளார். எனிலும் இதற்கும் பரத நாட்டியத்திற்கும் இடையிலே ஒற்றுமை அமிசங்கள் உள்ளன. மேலும் ஒடுசிநடனத்துடனும் இது ஒப்பிடற்பாலது. இதன் சிறப்பும், தனித்துவமும் குறிப்பிடற்பாலதே. பரதர் கூறும் கலைக்கோட்டபாட்டினை இது பின்பற்றினாலும் இதற்கான தளிச்சிறப்புள்ள பாணி, நுட்பம், மரபு, வெளிப்பாடுகள் உள்ளன. கேரளத்திலுள்ள பிறநடன வடிவங்களான கதக்களி போன்றவற்றுடனான தொடர்பு களும், தாக்கங்களும் இதிற் காணப்படுவன. கதக்களி பொதுவாக ஆண்களால் ஆடப்பட, இது பெண்களால் ஆடப்படும். இது கூடுதலாக நிறுத்தம் கொண்டிருப்பதும், தொக்கங்களும் இதிற் காணப்படுவன. கேரளத்திலே நிருத்தாயினும், கீத கோவிந்தப் பாடங்கள், பதம், வர்ஷம், போன்றவற்றிலே நிருத்தியம் நன்கு இடம் பெறும். பாடங்கள் சாஸ்திரீய இசைக்கேற்பவே பாடப்படும். இவை பெரும்பாலும், காதல் உணர்வுகள் அநுபவங்கள், வேதங்கள் ஏமாற்றங்கள், காதவரின் பிரிவுத்துணபம் (விரஹதாபம்) பற்றியவை. இவை யாவும் சாமரித்தியமான முகபாவணகள், குறிப்

பாக அபிந்யங்கள் மூலம் தொனிப்பாகப் புவப்படுத்தப்படுவது. ஒவ்வொரு ரசத் திற்குமான தாளம், அசைவு முதலியன உள்ளன, பல்லாண்டுப் பயிற்சி செயற்பாடு முதலியனவற்றினாலே தான் இவை எனி தாகவும், திறமையாகவும் காட்டப்படும், இந்நடனம் பெறு மளவு சாஸ்திரீயத் தண்மை, கவர்ச்சி, புதுமை, முதலியன கொண்டிலங்கும். இத்தகைய கலைகளிலே கலைஞரின் ஆளுமையும் முக்கிய மானதாகும்.

கேரளத்திலே இந்த நூற்றாண்டின் தொடக்கம் வரை மக்கள் பெருமளவு மறந்துவிட்ட கலைகளிலொன்றாகவே இந்நடனம் காணப்பட்டது. ஒரு குறிப்பிட்ட தொகை பெண்கள் மட்டுமே இதனை ஆடி வந்தனர். பரத நாட்டியத்தினைத் தேவதாசிகள் எனும் சமூகத்தினர் பேணிப் பாதுகாத்து வந்ததுபோல, இதற்கு ஒரு தனிப்பட்ட சமூகத்தினர் இருந்திலர். முதிர்ந்த கலைஞரிடம் கற்றாரு சில கலை ஞர்கூட் இதனைப் பகிரங்கமாக ஆட வேட்கழுற்றனர். பரத நாட்டியம், மோஹினியாட்டம் போன்ற கலைகளை எதிர்த்த ஒரு சாராரின் பிரசாரங்களும், நடவடிக்கைகளும் இதற்கான ஒரு காரணமாகும்.

ஆனால் அதிர்ஷ்டவசமாகக் கதக்களியைப் பேணி வளர்த்தற்குக் கேரள கலா மண்டலத்தினை உருவாக்கிய கலைஞர் வள்ளத்தோள் மோஹினி ஆட்டத்திலும் கடுபாடுகொண்டு அதனையும் அங்கு ஆதரித்து வளர்க்க முற்பட்டார். அக்காலக் கேரளத்திலே கல்யாணி அம்மா, மாதவி அம்மா, சின்னம் மூன்றுமூன்று மோஹினி ஆட்டக் கலைஞர் இருந்தனர். இவர்கள் இன்ம் வயதிலே திருச்சுருக்கு அண்மையிலுள்ள கோரத்தி எனுமிடத்தைச் சேர்ந்த ஒரு கிருஷ்ண பணிக்கரால் நன்கு பயிற்றப் பட்டவர்கள். இவர்களிலே கல்யாணி அப்மா எனும் சிறந்த கலைஞர் கேரள கலா மண்டலத்திலே மோஹினியாட்ட ஆசிரியமாக நியமிக்கப்பட்டார். ராகினி தேவியும், தங்கமணி பின்னர் குரு கோபி

நாத்தின் மனைவியுமே முதலில் இக்கலையினை அங்கு கற்ற மாணவர்கள்.

கல்யாணி அம்மா பிள்ளைர் ரவீந்திர நாத் தாகூரின் அழைப்பின் பேரிலே அவருடைய சாந்திநிகைதனிலே சில ஆண்டுகள் இக்கலையினைக் கற்பித்தார். கேரள கலா மண்டலத்திலே வயது முதிர்ந்த கிருஷ்ண பணிக்கரி, சின்னம் மூ முதலியோர் தொடர்ந்து இக்கலையினைப் புகட்டிவந்தனர்.

கேரளத்திலே நிலவும் கும்மி, கை கொட்டிக்களி, துள்ளல், சாக்கியர் கூத்து, சதக்களி போன்ற நடன நாடகக் கலைகளிலே கேரளத்திற்கு வெளியே உள்ளவர்களும் நன்கு ரசிக்கத்தக்க கலையாகவும் இது மிலிர்கின்றது என ஒரு சாராரி கூறுகின்றனர். இது மணிப்புரி நடனம்போல எளிமையான நுட்பங்கள் கொண்டது; பலரும் பெருமுயற்சியின்றி இதனைக் கற்றுக் கொள்ளலாம்.

இதிலே நடனக்கலைஞர் ஆடும்போது பெரும்பாலும் தாமே அல்லது வாய்ப்பாட்டுக் கலைஞருடன் சேர்ந்து பாடுவார். அவர்கள் பாடலிலே சிலவேளை நடனக்கலைஞருக்கு வழிகாட்டுவர் அல்லது அவரைப் பின்பற்றுவர். எடக்கை எனும் பேரிவகை தவிர்ந்த ஏணை வாத்தியங்கள் பரத நாட்டியத்திற் போன்றவை.

தஞ்சாவூரிலே நிலவும் குறவஞ்சிகி கூத்திற்கும் இதற்குமிடையிலே குறிப்பிடத் தக்க ஒற்றுமைகள் உள்ளன. இரண்டும் லாஸ்ய வகையின்; காதல் விடயங்கள் பற்றியவை. ஆதமாவைவிட, புலன்களை நன்கு கவருவன.

மரபுவழிக் கதையொன்றின்படி 150 ஆண்டுகளுக்கு முன் திருவாங்கூரில் ஆட்சி புரிந்த அரசர் ஒருவரே (சுவாதித் திருநாள் மஹாராஜா) இதனை உருவாக்கி னார் என அறியப்படுகின்றது. குறவஞ்சியைத் தஞ்சாவூர் சரபோஜி மன்னர் ஆதரித்தது போலத் திருவாங்கூர் மன்னர் இதனை ஆதரித்தார் எனலாம். ஆனால்

இவருக்கு முன்பே இக்கலை இங்கு (திருவாங்கூரில்) நிலவி வந்துள்ளது. தனது சபையிலிருந்த தஞ்சைச் சகோதரர்களில் ஒருவரான வடிவேலுடன் சேர்ந்து சுவாதித் திருநாள் இதனை நன்கு செம்மைப் படுத்தினார் எனலாம். எவ்வாறாயினும் இந்திய சாஸ்திரீய நடனங்களில் ஒன்றாக மோஹினி ஆட்டம் இன்று மினிர்கிண்றது. கதச்களி கற்பவர்கள் இதனையும் கற்கின்றார்கள்.

புகழிப்பற்ற மோஹினி ஆட்டக் கலைஞர்களிலே முந்குறிப்பிட்டோரை விட சாந்தாரால், மிருணாவினி சாராபாய், கணக்கெலே முதலியோரைக் குறிப்பிடலாம். இவர்களிலே கணக்கெலே

சட்டப்பட்டதாரி; மோஹினி யாட்டத் திலே கலாநிதிப்பட்டம் பெற்றவர்; இக்கலைபற்றி ஒரு நூலும் எழுதியுள்ளார். தமது ஆராய்ச்சின் விளைவாக இக்கலையின் சாஸ்திரத்திலே சில புதிய ஆக்க பூர்வமான அமிசங்களை உட்புகுத்தியுள்ளார். இக்கலையினை ஒரு சாஸ்திரீய ஆட்டகலையாகப் பிரபல்யமாக்குவதை தோக்கமாகக் கொண்டவர். இக்கலைக்காகவே தம்மை அரிப்பணித்துள்ளார். சமகாலக் கலைஞர்களில் ஒருவரான சிவாஜி பாரதி என்பவர் மோஹினி ஆட்டக்கலை (The Art Of Mohini Attam, 1986) எனும் நாலினை எழுதினார்.

இயல் ஜின்து

குச்சிப்புடி

தோற்றமும் வளர்ச்சியும்

குச்சிப்புடி ஆந்திர மாநிலத்திற்குரிய சாஸ்திரீய நடனமாகும். இது உண்மையில் ஒரு நடன நாடகமாக உள்ளது. ஆந்திரமாநிலம் மிக நீண்ட காலமாக இசை, நடனம், நாடகம், கட்டிடக் கலை, சிற்பம், முதலிய நுண்கலைகளுக்கு பேர் போனதாகும். அமராவதி, நாகர் ஜானி கொண்டா முதலிய இடங்களிலே வளர்ச்சி பெற்ற கலைகள் குறிப்பாக சிற்பக்கலை சிற்புடையதாகும். கி. பி. 3ம் - 3ம் நூற்றாண்டுகளைச் சேர்ந்த பெளத்தகட்டிடங்களிலே அட்லரஸ் மகளிர், ஆண் நடனக்காரர் இசை வாத்தியங்களுக்கேற்ப நடனமாடும் நிலையிலுள்ள சிற்பங்கள் உள்ளன. ஆந்திராவை மையமாகக் கொண்டு சாதவாஹன மன்னர், கி. மு. 220 - கி.பி 225 வரை ஆட்சி புரிந்தனர். இவர்கள் கலைகளை ஆதிரித்தனர். விஷ்ணுவர்மன் ஸ்ரீகலுத்திலே தலைநகரை நிறுவியவர்; வைத்திக சமயத்தைப் போற்றியவர். இவர் பெயர் தாங்கிய விஷ்ணு ஆலயம் இன்றும் உள்ளது. இக் கோவிலில் நடை பெற்ற காலை, மாலைக் கிரியைகளுக்காக நடனமாடுவதற்கு 300 தேவதாசிகளை இவர் நியமித்திருந்தார் எனக் கல்வெட்டுக்கள் சான்று பகருகின்றன. இக்கலைஞர்களின் குருமார் ஒழுக்கமுள்ள அந்தணராவர்.

ஆரம்ப கால நடன நாடகம் சைவ சமயச் சார்புடையதாகும். சிவ லீலா, விஷ்ணு லீலா நடனங்கள் கைவ, வைஷ்ணவ கோவில்களிலே நடைபெற்றன. பிற காலத்திலே, கி. பி. 3ம் நூற்றாண்டிலே அப்யா அரச வம்சத்தவரான ஜயப்பா நாயக்கரினால் எழுதப்பட்ட நிருத்த ஏதனாலை நடன சாஸ்திரம் பற்றிய ஒரு முக்கியமான நூலாகும். இதிலே தேசி, மார்க்கிண்டனங்களுக்கு வரைவிலக்கணம் கூறப்படுகின்றது. அக்காலத்தில் கோவில்களிலே

நாட்டிய மண்டபத்தில் இடம்பெற்ற தேவதாசிகளின் நடனம் பற்றியுமிவர் குறிப்பிடுகிறார். இவர் நடன சாஸ்திரம், நடன செய்கைமுறையில் தேர்ச்சிபெற்ற குந்தமாத்ய எனும் சிறந்த அந்தண ஆசிரியரின் மாணவராவார். திவிதாலுகாவைச் சேர்ந்த செப்ரேஹாவிலே கோவில் கட்டி அங்கு 300 தேவதாசிகளை ஆலய சேவையில் அமர்த்தினார். வரங்கலிலிருந்து ஆட்சிபுரிந்த காகதீய அரசனான கணபதி தேவஜயப்பாவின் கோதரியைத் திருமணம் செய்தார்; ஜயப்பாவை சேனாதிபதியாக நியமித்தான். ஜயப்பா தேவதாசிகளுக்கும், அரசவையிலிருந்த ராஜ நர்த்தகிகளுக்கு மாக நடனங்களை அமைத்தார். ஒரே நடனக் கலைஞரே குறிப்பிட்ட பெளராணிக்க கதையில் வரும் அனைத்துப் பாதுதிரங்களாகவும் ஆடும் நாடக பாணியிலானயகு காணங்களை மேற்கூறிப்பிட்ட தேர்ச்சி பெற்ற கலைஞர் அமைத்துக் காட்டினார்.

கி.பி. 14ம் நூற்றாண்டளவிலே கலிங்கத்தைச் சேர்ந்த நரஹரதீர்த்த எனும் ஞானி கிருஷ்ண வழிபாட்டினைப் பரப்பி வந்தார். பக்தி மார்க்கத்தைப் பரப்புதற்கு கிருஷ்ணர், ராதை பற்றிய கீத கோவிந்தத்தினைப் பாடி ஆடுதற்காகக் கலிங்கத்தில் இருந்து நடனக் கலைஞரை ஆந்திராவிற்குக் கொண்டு வந்தார். ஸ்ரீகலுத்திலிருந்த தேவதாசிகள், ராஜ நர்த்தகிகளுக்குக் கீத கோவிந்த பாடல்களுக்கான இசைநடனம் கற்பிக்கப்பட்டன. கிருஷ்ணர், ராதை பற்றிய பாடல்களும், முநி கிருஷ்ண ஜல கீர்த எனும் நடன நாடக மூம் நரஹர தீர்த்தரின் மாணவனாகிய கோபாலகிருஷ்ண சரஸ்வதியால் எழுதப்பட்டன.

திருமால், கிருஷ்ண வழிபாடுகள் செல்வாக்குப் பெற அந்தண பக்தர்கள் பாகவத புராணத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு நடன நாடகங்களை எழுதினர். இவை கோவில் திருவிழாக்களின்போது அரங்கிலே ஆடப்பட்டன, இத்தகைய நடனக் கலைஞர் பாகவதர் என அழைக்கப்பட்டனர். அவர்களின் நடன - நாடகக் கலை வடிவம் பாகவத மேளக் என அழைக்கப்பட்டது. இவர்களின் ஆசான்கள் நாட்டிய சாஸ்திர மர்தில நன்கு தோய்ந்தவர்கள். இவ்வந்தனைக் குழுவினரில் ஒரு சாரார் திவிதாலுகாலி ஹுள்ள குச்சிப்புடிக் கிராமத்திலே வாழ்ந்தனர். குச்சிப்புடிக் கிராமம் நீண்டகால இசை. நடன மையமாகும். குசிலவூரம் (நடன, நாடகக்காரன் கிராமம்) எனும் பெயர் சுருங்கி குச்சிப்புடியாயிற்று என்று கருதப் படுகிறது. குசிலவர் சிறப்புப் பெயராக இராமரின் பிள்ளைகளைக் குறிக்கும். பொதுப்பெயராக குறிப்பாக இராமாயணக் கதையினை நாடோடி மர்தில பாடியாடித் திரிந்த கலைஞரைக் குறிக்கும். ஆனால் கலாநிதி ஆருந்தரா என்பவர் 'குச்சி' எனும் தெலுங்குப் பதம் தமிழ் மூல கூத்து எனும் சொற்போல நடனக்காரியைக் குறித்தது எதுவும் காலப் போக்கிலே ஆண், பெண் இரு பாலாரான நடனக்காரர்களையும் பின்னர் அந்தண நடனக்காரர்களை (ஆண்களை)யும் குறித்தது என்பர். 'புடி' ஆற்றுக்கு அண்மையிலுள்ள வண்டல் மன்னுள்ள கிராமத்தைக் குறிக்கும் எனவும், எனவே குச்சிப்புடி எனும் இடப்பெயர் ஆற்றுக்கு அண்மையிலுள்ள நடனக் காரரின் கிராமம் எனப் பொருள்படும் என்று அவ்வறிஞர் கருதுகிறார். இக்கலைஞர்களின் வழியில் வந்தோர் இன்றும் இக்கிராமத்திலும், குழ்ந்துள்ள பகுதிகளிலும் வாழ்கின்றனர்.

விஜய நகரப் பெருமன்னர் (கி. பி. 1336-1565 வரை) கலைகளை ஆதரித்து வந்தனர். 1565லே நடைபெற்ற தலிக் கோட்டைப் போரிலே முஸ்லிம்கள் விஜய நகர மன்னனை வென்றனர். தலைநகர

மான விஜயநகரம் குறையாடப்பட்டது. இதனால் ஆந்திர நாட்டுக் கவிஞர். இசை வித்துவாண்கள், நடன ஆசான்கள், அவை நடனக் கலைஞர், நாடகக் கலைஞர் முதலியோரில் ஒரு சாரார் தஞ்சாவூரீ சென்று அரசாவை ஆதரவு பெற்றனர், 500 பிராமணபாகவதகுடும்பங்கள் ஆந்திராவிலிருந்து தஞ்சாவூருக்குப் புலம் பெயர்ந்தனர். நடன, நாடகக் கலைஞரைப் பேணுவதற்காக அச்சுதப்ப நரீயக்கள் அவர்களுக்குக் கிராமத்தையும், நிலங்களையும் மானியமாக வழங்கினார். இக்கிராமம் அரசனின் பெயரால் அச்சுதபுரம் என அழைக்கப்பட்டது. இது தற்போது மேலட்டுரே என அழைக்கப்படுகிறது.

குச்சிப்புடியிலிருந்த பாகவதர்கள்தமது முன்னோரின்கிராமத்திலேயே தொடர்ந்து வாழ்ந்தனர். ஆந்திர தேசத்து நடன, நாடக மரபுகளைப் பேணிவந்தனர்.

குச்சிப்புடியில் நடன, நாடகம்

அக்காலத்திலே கோவி ஹுக்கு முனி அமைக்கப்பட்டுள்ள அரங்கிலே குச்சிப்புடி நடன நாடகங்கள் இரவிலே நடைபெற்றன. அரங்கத்திற்கு வெளிச்சமுட்டும் இரு விகாக்குளை வைத்திருப்போர் பல நிறங்களுடைய திரைச்சிலையைத் தாங்கிக் கொண்டிருப்பர். நடன நாடகத்திற்கான வாய்ப்பாட்டு, மிருதங்கம், சல்லாரி முதலியன் இடம்பெறும். ஆண்களே பெண்பாத்திரங்களாகவும் பங்குபற்றுவர். பாடவின் பொருள் அபிநயம், ஊமை நாடகம், நடனம் முதலியவற்றால் புலப்படுத்தப்படும்.

அரங்கிலுள்ள திரைச்சிலைக்குப் பின்னால் தொடக்கத்திலே பிரார்த்தனைகள் இடம்பெறும். அரங்கத்தினை நடத்துநர் (குத்திரதாரி) பார்வையாளருக்கு முன்பு தோன்றி தெய்வத்தினைக் கவி அழைத்தற்கான பாடலைப் பாடுவார். இந்திரனுடைய கொடி அரங்கத்திலே உயர்த்தப்படும். அரங்கிற்குரிய தெய்வங்களை தோய்

நீர், தூபம், தீபம், மலர்கள் முதலியன கொண்டு வணங்குவர். யானை மூகமுடி, தரித்து ஒரு நடிகள் பிள்ளையாராக நடிகள் களையும், பார்வையாளர்களையும் ஆசீரி வதிப்பார். பின்னர் சூத்திரதாரி நாடகத் தினை அறிமுகப்படுத்துவார். தமது அதி காரச் சின்னமாகிய வளைந்த தடியுடன் அரங்கிலே எப்பொழுதும் நின்று கொண்டு நாடகத்தினையும், வாய்ப்பாட்டுக்காரரையும் வழிநடத்துவார். தோழனாகவோ அல்லது கதாநாயகியின் சகியாவோ அல்லது கதாநாயகனின் நண்பனாகவோ (ஆடை மாற்றாமல்) அவர் வகிக்குந்திலை பார்வையாளரை மகிழ்விக்கும். சம்பா ஷணை நகைச்சவையினை ஏற்படுத்தும்.

சில முக்கியமான பாத்திரங்கள் தோன்றும் போது, திரைச்சிலை விழும். திட்டரென் வெளிச்சம் உண்டாக்கப்படும். ஒவ்வொரு நடிகளும் சிரவேசதற பாடலும், சொற்கட்டுக்களும் (தரு) சேர்ந்த பொருத்தமான நடனம் மூலம் தம்மை அறிமுகப்படுத்துவார். அழுகுடனும், கவர்ச்சியுடனும், எழிலுடனும், சிறப்புடனும் செய்யப்படும் தொடர் நடன நிகழ்வுகள், நிலைகள், நாடக அபிநயங்களுடன் கூடிய ஆண்கள் பெண்களுக்கான தருக்கள் உள்ளன. அவை நாடகத்திலே நடன அமிசத்தை ஏற்படுத்துவன. வடமொழிக்கவிஞரும் இலக்கிய விமர்சகருமாகிய ராஜசேகரரின் கருத்துப்படி துருவ (நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் தரு) குறிப்பிட்ட கதாபாத்திரத் தினை அறிமுகப்படுத்தும் அல்லது விளங்கப்படுத்தும்; பார்வையாளரின் உள்ளங்களை மகிழ்விக்கும்; உணர்வினைத் தொடர்ந்து உறுதிப்படுத்தும்.

ராமாயணத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட, ராமநாடகம், குக்கிணி கல்யாணம், சிரவுலாத சரித்திரம், பாணாசரன், பாமாகலாபஶ் போன்ற நாடகங்களே மிகப்பழைய குச்சிப்புடி நடன நாடகங்களாகும். சிரவுலாத சரித்திரத்திலே ஹிரங்கயக்சிபுவின் மகனான பிரஹம்

லாதன் திருமாவிடத்துக் கொண்டிருந்த மிகுந்த பற்றும், அதனால் அவன் தந்தையால் துன்புறுத்தப்படுதலும், திருமால் நரசிம்ம வடிவந்தாங்கி ஹிரண்யகசி புவை அழித்தலும் நடன நாடக பாணியிலே புலப்படுத்தப்படும். இந்நாடக சுத்திலே நரசிம்மாக நடிப்பவர் பெரிய சிங்கமுக மூடியினைத் தரிப்பார்.

குச்சிப்புடி பாகவதர்கள் மிக விரும்பும் நடன நாடகங்களில் ஒன்றாக சிதேந்திரயோகியின் பாமாகலாபஶ் விளங்குகிறது. இது கி. பி. 17ம் நூற்றாண்டுப் பிற பகுதியில் இயற்றப்பட்டது. கிருஷ்ணபகவானின் மிகுந்த அண்புக்குரியவளாகக் கருதிய சுத்தியபாமா தேவலோகத்திலுள்ளதும், என்றும் வாடாத மலர்களைக் கொண்டதுமான பாரிஜூர தமரத்தினைத் தனது நந்தவனத்திலே நடுவதற்காக அதனைப் பெயர்த்துக் கொண்டு வரும்படி கிருஷ்ணபகவானைத் தூண்டுதலே இதிற் கூறப்படும். இந்நடன நாடகம் நாடக வெளிப்பாட்டிலே புதிய கட்டத்தினைக் குறிக்கின்றது. இதிலே பிரதான இடம் வகிக்கும் சுத்தியபாமாவை மையப்படுத்தித் தீவிரமான பலவேறுபட்ட உணர்வுகள் இடம் பெறும். நடனத்தினை நன்கு விரிவுபடுத்திகான தருக்கள் நாடகத்தின் பாடல்களை அலங்கரிப்பன.

கிருஷ்ணபகவானின் இளம் பிராய வாழ்க்கை பற்றிய கிருஷ்ணலீலா தரங்கிணீயின் ஆசிரியரான தீர்த்த நாராயணயதி தெய்வீகப் புலவரும், இசௌணருமாவார். இவரின் மாணவனே சித்தேந்திரயோகி; தீர்த்த நாராயணய தியாகிய (நாராயண தீர்த்தர் எனவும் அழைக்கப்படுவார்) தமது குருவின் உருக்கமான பாடல்களால் நன்கு ஊக்கம் பெற்றார். கிருஷ்ணபகவானின் தரிசனம் பெற்றார்; இவருடைய விடுதலைக்காகப் பாமாவின் கதையினை எழுதுமாறு பகவான் இவருக்கு அருள் புரிந்தார். சுத்தியபாமா கிருஷ்ணபகவானிடத்தும், கிருஷ்ண

பகவான் அவளிடத்தும் கொண்டுள்ள ஒப்பற்ற அன்பு நாயக - நாயகிபாவ முறையிலிதில் இடம்பெறுகிறது.

இந்நடன நாடகத்தினை (பாமா கலாபத்தினை) எழுதி முடிந்தபின் சித் தேந்திரர் இதனை அரங்கேற்றுத்தகான நடிகர்களைத் தேடிக் குச்சப்புடிக் கிரா மத்திற்குச் சென்றார். அங்கிருந்த பாக வதர்களை அனுங் கிருந்தன நாடகத் தினை நடிக்குமாறும், ஒவ்வொரு குடும் பத்தைச் சேர்ந்த ஒவ்வொரு ஆனும் தன் வாழ்நாளிலே ஒரு தடவையாவது பாமா பாத்திரமாக நடிக்க வேண்டும் என்பதையும் அவர்களிடம் புனிதமான வாக்குறுதியால் பெற்றார். சமகால கோல்கொண்டா நவாப் (முஸ்லிம் மன்னன்) இந்நடன நாடகத்திலே நன்கு மனம் பதிந்தவனாக பாகவதர்களின் கலையினைப் பாதுகாப்பதற்காக குச்சிப் புடிக் கிராமத்தினை அவர்களுக்கு வழங்கி அதற்கான செப்பேடு ஒன்றினை வெளியிட்டான்.

இந்நடன நாடகத்தின் தொடக்கத் திலே திரைச்சிலை ஓரளவு கிழே விடப்பட, சத்தியபாமா இறைவணக்கத்துக்குரிய நடனத்துடன் காட்சியளிப்பாள். தான் கிருஷ்ணனின் மிகுந்த அன்புக்குரியவள் எனக் கருதித். தனது பெருமிதத்தினையும் காட்டும் வகையிலே சத்தியபாமா ஸிரவேசுதரு (இடையிடையே நடனமும் கூடிய பாட்டு) மூலம் தான் வகிக்கும் நிலையினைத் தொடங்குவாள். அவனுடைய லீண்பகடு, பொறாமை, ஜோபம் முதலியன் அவருக்கே ஒரு சிக்கலான நிலையை உண்டாக்கும். இந்த நடன நாடகம் சத்தியபாமா, கிருஷ்ணன் ஆகி யோருக்கிடையிலான காதலின் பல்வேறு நிலைகளையும் கொண்டிலங்கும். கிருஷ்ணனிடத்து அவள் கொண்ட பேரன்பு அவனுடைய சிலகுறைபாடுகளை நிவிர்த்தி செய்யும். எனவே தலைவனுடன் அவள் கிரும்பவும் ஒன்று சேருவாள்.

தனிக் கலைஞரின் நடன அமைப்பு ஒழுங்குழறை

குச்சப்புடி பாகவதர்களின் தனிக்கலை ஞர் நடன அமைப்பிலே சப்தங்களும் இடம் பெறும். இவை புராணங்களில் குந்து பெறப்பட்ட கதைகள், நடன நாடகப் பாணியிலே ஒரே கலைஞராலே செய்து காட்டப்படும் சப்தங்கள் ‘பாத்தியம்’ எனும் இசைப்பாணியிலே இயற்றப் படுவன. இதிலே பொருளை வரிசீக்கும் அல்லது கதைகளும் கலோகங்கள், சொல் லுக் கட்டுகள், கிதம் என்பன இடம் பெறும். பெருவளமுள்ள இந்நடன வடிவம் பல அபிநயங்களும், அசைவுகளும் வாய்ந்து நாடக இயல்பின் வெளிப்பாட்டிற்கான சிறந்த ஊடகமாகின்றது. இதிலே அபிநயங்கள் அசைவுகள் மூலம் கதை கூறப்படுவது மட்டுமன்றி, சிறப்பான வகையிலே பல்வேறு கதாபாத்தி ரங்கள் சித்திரிக்கப்படும்.

மண்கே சப்தம்

தவளைக்கதைகளும் மண்கே சப்தம் கி. பி. 13ம் நூற்றாண்டில் புகழ்பெற்ற அரச நரத்தகியான லகுமாதேவிக்காகப் புகழ் பெற்ற நிருத்தரத்னாவலி ஆசிரியரான ஜயப்ப நாயக்கரினால் இயற்றப்பட்டதாகும். தகாத காதல் கொண்ட இராவணனின் உள்ளத்தினை வேறு பக்கமாகத் திருப்பும் வகையிலே ஒரு தவளையினைப் பிரமா அழகுமிக்க தவளைப் பெண்ணாகமண்டோதரியாக மாற்றிய கதையினையடிப்படையாகக் கொண்டு இந்நடனம் உருவாக்கப்பட்டது.

தவளையின் இயல்பான பாய்ச்சிகள், அசைவுகள் சொல்லுக்கட்டுக்கள் கலந்த உயிரோட்டமுள்ள கித்துடை தவளையினைச் சித்தரிப்பதுடன் நடனம் தொடங்கும், அபிநயங்கள். நடன அசைவுகள் மூலம் குளத்திலே திசியும் மீன்கள், ஆமைகள், நண்டுகள், முதலியன் வருணிக்கப்படும். அந்த தவளை குளத்து நீரிலே கீழேசென்று அழிய

தவணைப் பெண்ணாக மண்டோதரியாக மேல்வழும். இப்பெண்ணின் தாமரை மலர் போன்ற அழகு, அன்னநடை, மாண்போன்ற விழிகள், ஆசியனவற்றை வருணிக்கும் சுலோகமொன்றிற்கு நடனக் கலைஞர் நடன மூலம் விளக்கமளிப்பார்.

கர்வமும், ஆற்றலும், ராக்ஷத தண்மையும் உடைய ராவணங்க மாறி கலைஞர் அங்கு வருவதைக் குறிக்கும் பிரஹேசதருவுடன் அவரின் மனோபாவம் மாற்றும். காதல் நோய் கொண்ட இராவணனையும், அவனை ஏற்காத வள் போல் பாசாங்கு செய்யும் மண்டோதரியையும் மாறிமாறிச் சித்திரிப்பதால் நடனம் உச்ச நிலையை அடையும்.

‘ஒன்றைப்போலப் பிறி தொன்ற அப்படியே செய்து காட்டும் கலைக்கு மண்குசெப்தம் சிறந்த எடுத்துக் காட்டா கும். வருணனைகள், ஒரீர பாத்திரமாக நடித்தல், ராவணன் மண்டோதரியிடையிலான காதல் நுணுக்கங்கள் குச்சிப் புடி நடன நாடகத்தின் சிறப்புக்களை நன்கு வெளிப்படுத்துவன. கிருஷ்ண தேவ ராஜன் எனும் மன்னனுடைய அரச சபையில் பாகவதர்கள் இந்நடனத்தை செய்து காட்டிய போது அம்மன்னர் புகழ் பற்றிய நடன முன்னுரையிடம் பெற்றது. அது இன்றும் அப்புரவலரின் நிலைவாக இடம் பெறுகிறது.

மோஹினி அவதாரம் – ஜக்குல புஞ்சுரி சப்தம்

அரசவை நடனக்கலைஞரான ஜக்குல காந்த என்பவரால் வழங்கப்பட்ட ஜக்குலபுரந்தரிசுப்தி என்பதன் பொருளாக அழியாத தண்மையை அளிக்க வல்ல அழுத்ததைப் பெறுதற்காகத் தேவர்களும், அசரர்களும் பாற்கடலைக் கடைந்த கதை உள்ளது. கஜபதி வமிச மன்றங்குகும், அரசவைக்கும் வணக்கம் செலுத்துவதுடன் இந்நடனம் தொடங்கும். இந்நடனத்தின் பொருள் ஒருபாட்டு

மூலம் தெரிவிக்கப்படும். இந்த ஜக்குல தரு நிருத்யத்திலே ஆட ம் கலைஞர் மோஹினியாக (சிவனின் மாயாசக்தி) கல்தூரி திலகமும், முக்கலை போன்ற சில புள்ளிகள் அலங்கரிக்கும் நெற்றியும், கேதகி மலர்களினால் அலங்கரிக்கப்பட்ட பின்ன லூம், ஆபரணங்களும், சப்திக்கும் சலங்கையும் தண்ணை அலங்கரிக்கத் தோன்றுவாள்.

இக்கதையிலே பாற்கடலைக் கடைதற்கான மந்தார மலையெனும் மத்தினை, கூர்ம (ஆமை) அவதாரத்தினை மேற்கொண்டுள்ள விஷ்ணு தாங்கிக் கொண்டிருக்க, தேவர்களும் அசரர்களும் வாசகியெனும் பாம்பினைக் கயிறாகக் கொண்டிருப்பர். இவ்வாறு இழுத்துக் கடையும்போதெழுந்த ஆலஹால நஞ்சை சிவபிரான் அருந்துவார். இக்கடலில் இருந்து, பார்க்க வியப்பூட்டும் விலை மதிக்க முடியாத பொருட்கள் பல தோன்றும். இவற்றுள் (விரும்பியதை வழங்கும்) பாரிஜாத மரத்தையும், காமதேனுவையும் இத் தேவர்களுக்கரசானான இந்திரனும், அழுகுமிக்க திருமகளை விஷ்ணுவும் தமதாக்கினார். கடையப்பட்ட பாற்கடலினிருந்து இறுதியாக அழுத கலசம் வெளிப்பட்டது. இதனை அசரர்கள் கவர முயற்சித்ததனார். அவ்வெளையிலே தான் கான் போரை உடனடியாக மயக்கும் அழகிய மோஹினி தோன்றினாள். அவளுடைய அழகிலே சொக்கி மயங்கிய அசரர் அவள் அழுத்ததை வழங்க அனுமதித்தனார். அவள் தேவர்களுக்கு முதலிலே அழுத்தத்தினை வழங்கிவிட்டு அழுத கலசத்துடன் திடீரென மறைந்தாள். இந்த சப்தத்திலே சிவபிரானே மோஹினி வடிவம் தாங்கினார் எனக் கூறப்படுகிறது. வர்ணாலை, கதை, நாடகவியல்பு முதலியன் கொண்டதும் ஒன்றினை அப்படியே காட்டுவதுமான நடனமாக இது விளக்குகின்றது.

சாமுண்டேஸ்வரி சப்தம்

வெல்லுதற்கரிய தூர்க்கை அம்மன் (சாமுண்டேஸ்வரி) எருமைத் தலையுடைய மஹிஷாசுரனை அபித்த கதை இதில் இடம்பெறுகிறது. இதில் ஒரே ஆடற்கலைஞர் தூர்க்கை அம்மனாகவும், சிவபிரானாகவும், மஹிஷாசுரனாகவும் வடிவங்கள் தாங்குவார். நடனச் செயற் பாட்டினைச் சொல்லுக்கட்டுகள் வரையறை செய்யும்; நடனக்கலைஞர் கலோகங்கள் மூலம் கதைத் தொடர்ச்சியினைப் பாடிக் காட்டுவார். இசை, பாடல் களாலும், மேளங்களாலும் வழங்கப்படும்.

தூர்க்கையின் புகழ் கூறும் சம்ஸ்கிருதப்பாடல் நடனக்கலைஞரின் அபிநயத் திற்கான உணர்வினை ஏற்படுத்தும். பின்னர் நடனக்கலைஞர் கதை சொல்லும் பாங்கிலே மஹிஷாசுரன் பிரபஞ்சத்தை வெல்லுதலையும், தேவர்களை மதியாமையையும் நடன வடிவிலே சித்திரிப்பர். அதே கலைஞர் மஹிஷாசுரனாக அவனுடைய தற்பெருமை வாதத் தினைக் காட்டுவார். அவர் தனது மேலாண்மையினைப் பிரகடனம் செய்து எல்லாருக்கும் சவால் விடுவதை நடனம் மூலம் கலைஞர் காட்டுவார். பின்னர் கலைஞர் தேவர்களின் கோபாவேசத்தையும், தினையை காட்டி அவர்கள் சிவனின் உதவியை மன்றாடிக் கேட்பதைச் சித்திரிப்பர். அவர்களுக்குப் பதில் அளிக்கும் வகையில் சிவபிரான் ஆடுவார். எல்லாத் தெய்வங்களினதும் திவ்விய பிரபையிலிருந்து தூர்க்கா சிருஷ்டிக்கப்படுதலைக் கலைஞர் ஆடிக்காட்டுவார். பிரபஞ்சத்தின் தாய் அவளே. பிரபஞ்சத்தின் மூன்று அக்கினிகளும் அவளின் முக்கண்களே. எல்லாத் தெய்வங்களினதும் ஆற்றல்களும் அவள் வடிவில் இனைந்துள்ளன. நடனக்கலைஞர் தூர்க்கையாவார். (சப்தங்களுக்கேற்ப ஆடுவாள்.) அம்பாளின் பத்துத் திருக்கரங்களும் அவளின் ஆற்றலைச் சுட்டுவன. எல்லாத் தெய்வங்களும் வழங்கிய திவ்விய போர்க் கருவிகளையும், வாகனமாகிய

சிங்கத்தையும் அவள் காட்டுவாள். ‘ஓ! ஓ! பத்ரகாளி’ எனும் கோவூங்கள் மத்தியிலே தூர்க்கை போருக்கு ஆயத்தமாக நிற்பாள்.

நடனக்கலைஞர் திடீரென மஹிஷாசுரனையும் தூர்க்கையின் ஆற்றல் மிக்க சவாலையும் பிரதிபலிக்கும் வகையிலே போர் நடனம் ஆடுதலும், போர் புரியும் இருவரும் மாறிமாறி விளங்குதலும் நாடகத் தொடர்ச்சியினை உச்ச நிலைக்குக் கொண்டு செல்லும். இறுதியாகத் தூர்க்கை வெற்றி பெறுதல் நன்கு புலப்படுத்தும் வகையில் தூர்க்கைக்குப் புகழ் மாலை கூறுதலும் திபங்கள் காட்டுதலும் இடம்பெறும்.

அர்த்தநாரீஸ்வர சப்தம்:

சிவனும் சக்தியும் ஒரேவடிவில் அரை அரைவாசி ஆண் பெண்ணாக விளங்கும் வடிவமே அர்த்தநாரீஸ்வர வடிவமாகும். அரங்கிற்குரிய ஆடைகளால் இவை ஒரு வராலே புலப்படுத்தப்படும். இத்திருவடிவத்தின் வலதுபாகத் தினால் சிவனின் உதவேகமுள்ள தாண்டவமும், இடதுபாகத்தினால் சக்தியின் மென்மையான லாஸ்யமும் ஆடப்படும்.

தசாவதார சப்தம்:

இந்நடனநாடகத்தின் தொடக்கத் திலே கடவுள் வணக்கத்திற்கான முறப்புதியிலே திருமாவின் பத்து அவதாரங்களும் காட்டப்படும். பாடப்படும் செய்யுள் ஒன்றிற்கான அபிநயங்கள், நாடக நிலைகள் ஆகியன வற்றிற் கேற்ப ஒவ்வொரு அவதாரமும் வருணிக்கப்படும். முடிவிலே குறிப்பிட்ட அவதாரத்திற்கான முத்திறர் இடம்பெறும்,

சிவலீலை நாட்டியங்கள்:

இவை பழைய சிவவழிபாட்டுறவுரியன, இவை சிவனுடைய பத்துச் செயற் பாடுகளைக் காட்டும் தாண்டவ வடிவங்களாகும். இன்னும் குச்சிப்புடிக்கலைஞரால் ஆடப்படுவன.

கிருஷ்ணலீலாதரங்கினி, கேஷத்திர ஜனுர் பதங்கள்.

ஏந்கனவே குறிப்பிட்ட நாராயண தீர்த்தரால் இயற்றப்பட்ட இந்நாலில் குந்து கிருஷ்ணனுடைய இளம்பிராயம் பற்றிய பாடல்கள் குச்சிப்புடிக் கலைஞரால் நடனம், அபிநயம் ஆகியனவற்றால் விளக்கப்படும். கிருஷ்ண நடனத்தின முப்பதற்கு மேற்பட்ட வேறுபாடுகளைக் காட்டும் ஒருபாடல் ஆடப்படும். மூவ்வோபால் கேஷத்திரய்யா (கேஷத்திரஜனு) இயற்றியுள்ள அழகிய காதற் பாடல்களை-பதங்களைக் குச்சிப்புடிப் பாகவதர்கள் நன்கு விரும்புவர். இப்பாடல்கள் அபிநயத்திற்கு மிகப் பொருத்தமானவை. கேஷத்திரய்யா ஒரு சிறந்த கிருஷ்ணபக்தர். குச்சிப்புடிக்கு அண்மையிலுள்ள மூவ்வென்றும் கிராமத்திலே வாழ்ந்தவர். அக்கிராமத்திலுள்ள கோவிலில் உள்ள கோபாலனாகவே கிருஷ்ணனை அவர் வழிபட்டார். கி.பி 17ம் நூற்றாண்டிலே தஞ்சாவூரிலே வாழ்ந்த விஜயராகவ என்றும் மன்னர் இவருக்கு ஆதரவு அளித்தார். கேஷத்திரய்யாவின் கவிதையும், இசையும் ரூப்படிகளும் தென்னிந்தியா அடங்கலும் புகழ்பெற்றவை. இவர் ஒரு அபிநயநிபுணர். தமது அபிநயப் பாடல்களைத் தஞ்சாவூரில் அரசு அவையிலிருந்த நடனக்கலைஞர்களுக்குக் கற்பித்தார்.

தெலுங்கு வாக்கேயகாரரின் செற்றெந்திப் பாடல்கள் பெருந் தொகையாக உள்ளன. ஐயதேவரின் கீதகோவிந்தத்தையும் அவர்கள் போற்றியுள்ளனர். குச்சிப்புடி நடன ஆசான்கள் ஆந்திரபாணியிலான பரதநாட்டியத்தைப் பாதுகாத்துள்ளனர். தேவதாசி மரபிலே ஐதில்வரங்கள், வரினங்கள், தில்லானாக்கள் இயற்றியுள்ளனர்.

குச்சிப்புடி நடன ஆசான்கள்

குச்சிப்புடி நடன ஆசான்களில் வேம்படி சின்னசத்தியத்தின் முதற்குருவான ததேபள்ளி பேரூய்யா சால்திரி (1886-1942) குறிப்பிடற்பாவர். இவர் பாமாக

லாபம், கொல்லாகலாபம் ஆகிய நடன நாடகங்களைத் தேவதாசிகளுக்குப் பயிற்று வித்தமை மட்டுமன்றித் தாமே குத்திரதாரியாகவும், விதுஷ்கணாகவும் பங்குபற்றியவர்.

ஹரிமாதவய்யா இக்கலையில் சில புதுமைகளை ஏற்படுத்தியவர், இவரது மாணவரான சிந்தாவேங்கடரத்தினமும், தம்பியான சிந்தாவேங்கடராம்யாவும் (1860-1947) பிரபல கலைஞர்களை உருவாக்கியவர்கள்.

குச்சிப்புடிகலாபங்களிலே பெரிய நிபுணரான வேதாந்தம் லக்ஷ்மி நாராயணசால்திரி (1875-1957) நாட்டியசாஸ்திரத்தை நன்கு கற்றுவாறு சில புதிய அமிசங்களை இக்கலையின் நிகழ்ச்சிக்கிரமத்தில் ஏற்படுத்தினார். ஏகார்த்தமாக இருந்த இக்கலையினை பிருதகர்த்தமாக (தனிப்பட்ட விடயங்களை உள்ளடக்கியதாகத்) திருத்தியமைத்தார். நாராயண தீர்த்தரின் தரங்கம் ஐயதேவரின் அஷ்டபதி, கேஷத்திரய்யாவின் பதம், கிருஷ்ணகர்ணாமிர்தம், புஷ்பபாணவிலாசம் ஆகியவற்றிலிருந்து சூலோகங்கள் முதலியவற்றை நிகழ்ச்சிக்கிரமத்திலே சேர்த்தார்.

பின்னர் தண்ணீரால் நிரப்பப்பட்ட செம்பினைத் தலையிலே வைத்துக் கொண்டு தட்டத்திலே ஆடுதலும் சேர்க்கப்பட்டது. உலகப் புகழ் பெற்ற பரதநாட்டியக்கலைஞர் ஸ்ரீமதி. த. பாலசரஸ்வதி, ராசினிதேவி முதலியோர் இவரிடம் அபிநயம் பயின்று பயன்பெற்றனர். சித்தாவேங்கடராம்யா வேதாந்தம் லக்ஷ்மி நாராயணசாஸ்திரி ஆகியோரின் சிஷ்யர்களும் இக்கலையிலே திறமைசாலிகளாக இக்கலையினை நன்கு பிரபல்யமடையச் செய்துள்ளனர். இன்று குச்சிப்புடியில் மட்டுமன்றி வேறுபல இடங்களிலும் கற்கப்படும் நடனமாக இது இலங்குகின்றது.

வேம்படி சின் ன ச த் தி ய ம் இக் கலைக்கே தம்மை அர்ப்பணித்துள்ள பெரிய கலைஞர். இக்கலையினை ஒரு சிற்றத சாஸ்திரீயக் கலையாக மாற்றுவதே இவரின் நோக்கமாகும், இதற்காகச் சென்னையில் குச்சிப்புடி (நடன) கலைக்கழகத்தினை நிறுவிப் பல நடன மணிகளை உருவாக்கி வந்துள்ளார். இங்கு கற்கின்ற மாணவர்கள் செய் முறைமட்டுமென்றிச் சாஸ்திரமும் நன்கு கற்கின்றனர். ஹஸ்தங்கள், 108 கரணங்கள், பாவங்கள், தலை, கழுத்து, கண், கண்புருவ அசைவுகள், அபிநயங்கள், நாயக-நாயகீபாவம் ஆகியவற்றை நாட்டிய சாஸ்திர முறைப்படி கற்கின்றனர்.

இங்கு பின்பற்றப்படும் பாடத்திட்டத்திலே பாடுதலும் வலியுறுத்தப்படுகிறது. இங்கு கற்பிக்கப்படும் நிகழ்ச்சிக்கிரமத்திலே கலாபம், சப்தம் முதலியவற்றுடன் அடிப்பதி, தரங்கம், ஸ்ரீகிருஷ்ணகரணாமிரதத்திலுள்ள கலோகங்கள் முதலியன்னிடம்பெறுகின்றன. இங்கு மாணவரிடமிருந்து அதிக பணம் பெறப்படுவதில்லை. வறிய மாணவர்களிடம் கட்டணம் அறவிடப்படுவதில்லை. மாணவர்கள் குறைந்தது 10 ஆண்டுகள் கற்க வேண்டியுள்ளனர். இவர் விசாகப்பட்டி னத்திலே குச்சிப்புடி கலாகேஷ்திரத்தினை நிறுவியுள்ளார். மேலும் குச்சிப்புடிக் கிராமத்திலுள்ள பழைய நடன நீறுவளமான சித்தேந்திர கலாகேஷ்திரத்திற்குமில்லை இயக்கனராக உள்ளார். ஆயிரத்திற்கும் மேற்பட்ட குச்சிப்புடிக் கலைஞர்களை உருவாக்கியுள்ளார்.

இவர்கள் பல இடங்களிலும் இந் நடனத்தினை கற்பிக்கின்றார்கள். இவர்களிலே சந்திரகலா, வைஜயந்திமாலா, சோபாநாயுடு, ஹெமாவினி, யாமினி கிருஷ்ணமூர்த்தி, லக்ஷ்மிவிஸ்வபிரதாரி, ரீதாதேவி, காமதேவி, மஞ்ஜாவபார்கவி, ராதா, ஐயல்விதா, ரத்னாகுமார், சோணால்மான்சிங், பத்மாமேஹான். சாஸ்திரநாயர் முதலியோர் குறிப்பிடற்பாலர். இவர்களிற் பலர் பரத நாட்டியம், ஒடிசி போன்ற நடன வடிவங்களிலும் தேர்ச்சி பெற்றவர்கள்.

ஆண்கள் பெரிதும் அல்லது முற்றிலும் ஆடிவந்த குச்சிப்புடியை மேற்கூறிப் பிட்டவாறு பெண்களும் நன்கு கற்றுத் தேர்ச்சி பெற்று விளங்குவதையும் குறிப்பிடலாம். இக்கலையை முன்னெடுத்துச் சென்றுள்ள பெண்களைஞர்களில் யாமினி கிருஷ்ணமூர்த்தி நன்கு குறிப்பிடற்பாலர். குச்சிப்புடி ஒரு நடன நாடகமாயினும் இவர் தானே தனிக்கலைஞராக கலை நிகழ்ச்சியளித்துப் புகழ் பெற்றவர். இவரும் பலமாணவர்களை உருவாக்கி வருகிறார். இவருடைய கலை நிறுவனம் தில்லியிலுள்ளது.

இலங்கையிலும் ஒரு சிலர் குச்சிப்புடி நடனம் கற்றுள்ளனர். இவர்களிலே செல்விரங்கா விவேகாணந்தன் வேம்படிசீன்னசத்தியம் என்பவரிடத்திலே பயின்ற நன்கு தேர்ச்சி பெற்றவர். சில ஆண்டுகளாகக் கொழும்பிலே இக் கலையைக் கற்பித்துப் பின்னர் வெளிநாடு சென்றுள்ளார்.

இயல் ஆரு

பாகவத மேளம்

பாகவத மேளா என்பதே தமிழிலே பாகவத மேளம் என அழைக்கப்படுகிறது.

இது பாகவதர்களால் ஆடியும் நடிக்கப் பட்டும் விளங்கும் நடன நாடகமாக மாகும். இது ஆந்திரநாட்டிலே தோண்றினாலும் தமிழ் நாட்டிலுள்ள மேலட்டுரிலேதான் சிறப்பாக நிலவிவந்துள்ளது. ஏற்கனவே குச்சிப்புடி பற்றிய கட்டுரையிலே குறிப்பிட்டவாறு, கி.பி 16ம் நூற்றாண்டிலே ஆந்திராவிலிருந்து தமிழ்நாட்டிலுள்ள அச்சுதபுரத்திலே - மேலட்டுரிலே குடியேறிய பிராமண பாகவதர்கள் தமது நடன நாடகங்கள் மூலம் தஞ்சாவூர்ப் பகுதியிலே சமயப் பிரசாரம் செய்தனர். கிருஷ்ணலீலா தரங்கினீ ஆசிரியரான நாராயண தீர்த்தர் மேலட்டுரிபாகவதர்கள் மத்தியிலே தங்கியிருந்தார். வராகுரிலே ஒரு பஜுனை மரபினை ஏற்படுத்தினார். இவரின் தரங்கங்கள் (அவைகளும் இங்கு பாடல்கள்) மக்கள் மத்தியிலே பிரபல்யமாயின. பரதரின் நாட்டியசாஸ்திரம் கூறும் நடனநாடக மரபையொட்டி பாகவத மேள மரபை உருவாக்கினார். பாகவதம் கூறும் தத்துவக் கருத்துக்கள், நாடகம், பரதநாட்டியம், அபிநியம், சாஸ்திரீய இசை முதலியன் நாடக மூலமாக வழங்கும்போதுதான் இறைவனிடத்து உண்மையான பக்தி ஏற்படும் என அவர் கருதினார். இவரின் நடன நாடகத்தினைச் சிஷ்யர்கள் கிருஷ்ணனுடைய பிறந்த நாளான ஜன்மாஷ்டமித் தினத்தன்று ஆம்ப்பாடி அபிநியித்துக்காட்டினர். பக்தி யினைப் பறப்புதற்கு மேலும் பல நடன நாடகங்களை இவர் இயற்றினார். இவரின் சிஷ்யர்களில் ஒருவரான கோபால் கிருஷ்ண சாஸ்திரி புசுழிபெற்ற அரசவை இசைக்கலைஞராவார். சிதா கல்யாணம், ருக்மிணி கல்யாணம் முதலிய சில நடன நாடகங்களை இயற்றினார், இன்று நடை முறையிலுள்ள பாகவதமேள பாளியைத்

தொடக்கியவர் இவர் எனக் கருதப்படுகின்றது.

இவருடைய மகன் (சீடன்) வேங்கடசாஸ்திரி ஒரு தலைசிறந்த இசைக் கலை ஞரும் கவிஞருமாவார். இவர் தெலுங்கிலே 11 நடன நாடகங்களை இயற்றியுள்ளார். இவற்றுள்ளே பிரஹ்லாத சரித்திரம், மார்க்கண்டேயர், உஷாபரி ஷயம், ருக்மாங்கதா. கொல்லபாமா, அரிச்சந்திரா முதலியனவும் அடங்கும். மேலட்டுரிலுள்ளள (நரசிம்ம) கோவிலிலே கடந்த 150 ஆண்டுகளாக நடை பெற்ற வரும் திருவிழாவின்போது இவை மேடை யேற்றப்பட்டு வந்துள்ளன. குலமங்கலம், ஊத்துக்காடு, சாலியயமங்கலம், நல் ஹார், தேபசபரும் நல் ஹார் ஆகிய ஐந்து கிராமங்களில் ஒவ்வொரு மூலமாயின. தெலுங்கு, தமிழ் அந்தணர்கள் இந்த நடன நாடகங்களிலே பங்குபற்றி வந்தனர். தற்பொழுது மேலட்டுரில் மட்டும் இக்கலை எஞ்சியுள்ளது. இக்கலை மக்களின் வாழ்க்கையில் ஒன்றிணைந்து விளங்குகிறது.

மேலட்டுர் பாகவத மேளம், குச்சிப்புடி நடன நாடகங்களுக்கிடையிலே பொது அமிசங்கள் உள்ளன. பெரும்பாலான நடன நாடகங்கள் பாகவத புராணத்திலிருந்து தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டுப் பல்லாண்டுகளாகக் குச்சிப்புடிப் பாகவதர்கள் மத்தியிலே வழங்கிவந்த கலைகளைக்கொண்டவை. இவை கோவிலுக்கு முன், குறிப்பிட்ட நேரத்திற்குத் தகுந்த அரங்கில் இடம்பெறும்.

அரங்கிறகான திரைச்சிலை, இசைவாத்தியங்கள், ஆரம்பக் கிரியைகள், பிள்ளையாராக நடிக்கும் கலைஞர் தரிக்கும் யானை முதலுடி, அரங்கிறகான ஆடைகள் முதலியன் இரண்டிற்கும்பொது

வானவை. இசைப்பாணியும், கதாபாத் திரங்களை அறிமுகம் செய்யும் பிரவேச தருநடனங்களும் ஒரே மாதிரியானவை. வழக்கமாக இது கோவிலின் முன் இரவு முழுவதும் நடைபெறும். மரபுவழியாகக் குறிப்பிட்ட வரையறையில் இடம் பெறும். கோணங்கி (கோமாளி) நடனமாடவருவதோடு தொடர்ந்து சப்தம் சொல்லுக்கட்டுக்கள் இடம் பெறும். கணேசனைப் பிரதிநிதிப் படுத்தும் இளம் சிறுவன் முகமூடியணிந்து வருவதுடன் முன்னுரை முடிவுறும்.

இதன் பின்னரே உண்மையான நாடகம் இடம் பெறும். திரைச்சிலை உயர்த்தப்பட்டபின் பிரதான கலைஞர் ஆடியும், பாடியும் தம்மை அறிமுகம் செய்வர். கதை நன்கு புலப்பட நாடகத் திற்கான நடனம் பரதநாட்டிய அமசங்களுடன் இடம் பெறும். சிலவேளை அவரிப்பு, தில்லானா போன்றவை குறிப்பிட்ட குழ்நிலையிலிடம் பெறும். நடனம் பல இடங்களிலே நேர்த்தியாக இடம் பெறும். இறைவனிடத்து மனிதன் கொண்டுள்ள பக்தி பற்றிய விஷயமே இங்கு சிறப்பாக இடம் பெறும்.

பல ஆண்டுகளாகப் புகழ்பெற்ற குல மங்களத்தைச் சேர்ந்த சிதாராம பாகவதர், வைத்தியநாத பாகவதர், ஊத்துக்காடு சுவாமிபாகவதர், மேலட்டூர் குரு நடேசையர், அவரின் மாணவன் இன்சின் கோதாண்டராம ஜயர், இம்மரபினை டயிரோட்டமுள்ளதாகப் பேணி வந்தனர்.

பொருளாதாரக் காரணங்களுக்காக 1900 அளவில் நல்லூரிலும், 1933 ல் ஊத்துக்காட்டிலும், 1943 ல் குலமங்கலத்திலும் இக்கலை கைவிடப்படலாமிற்று. நடேச ஜயரின் மரணத்தின் பின் இது மங்கிற்று. பின்னர், 1951ல் கிருஷ்ண

ஜயர் இதற்குப் புத்துயிரளித்து இதனைச் சீர்திருத்தினார். இன்று வித்துவான் பாலு பாகவதர் தலைமையில் இது நன்கு நிலவுகிறது. கிருஷ்ண ஜயர் கருத்துப்படி நாட்டியசாஸ்திரம் கூறும் தொல் சீர் அரங்கு முறைக்கும் இன்று எஞ்சியுள்ள அரங்குமுறைக்கும் பின்னைப்பாக இது உள்ளது. எனவே இதன் முக்கியத் துவம் நன்கு உணரப்பட வேண்டும். ஶ்ரீமதி ருக்மிணிதேவி இதனை நன்கு கற்றும், ஆய்ந்தும் தமது கலாகேஷ்டத் திரத்திலே ஊக்குவித்துவந்துள்ளார்.

மேலட்டூர் கோவிலில் இடம் பெறும் நடனநாடகமாகிய பிரஹ்லாத சரித்தீர்ம் அக்கோவிலிலே எழுந்தருளியிருக்கும் நர சிம்மவடிவிலான திருமாலுக்கான விசேட காணிக்கையாகக் கருதப்படும். இதில் அணியப்படும் சிங்கமுகமூடி சிறிய கண்ணாடிகளால் அவங்களிக்கப்பட்டுள்ளது.

ஆண்டுதோறும் நடைபெறும் பாகவதமேளவிழாவிலே பங்குபெறும் நடிகர்கள் தொலைவிலுள்ள நகரங்களிலே தொழில் புரிபவர்கள். ஆணாளி இவற்றிலே பங்குபெறுதற்கு ஆண்டுக்கொரு முறை ஒன்று கூடுவர். அவர்கள் சிறந்தகலை நிகழ்ச்சிகளையளிப்பதற்கான ஒத்திகைக்குப் போதிய அளவு காலம் செலவழித்தல் அரிதாகும். இதனால் இந்நடனநாடகத்தில் இடம் பெறும் நடனம் பெருமளவு தவிர்க்கப்படுகிறது.

ஏற்கனவே குறிப்பிட்ட அச்சுதுப்ப நாயக்களைப்போல அவனுக்குப்பின் வந்த அரசர்களான ரகுநாதநாயக்கன் முதலி யோரும் சிறந்தகலைஞரும், கலை ஆதரவாளருமாவர். இக்கலைஞர்கள் ஆந்திராவிலிருந்து வந்து குடியேறியபடியாக அவர்களின் மொழி தெலுங்கு, ஆணால் நடனம் பரதமே. ரகுநாதமன்னன் பிரஹ்லாத சரித்தீர்ம், ருக்மிணிகல்யாணம் என்ற இரு மேளாக்களஞ்கும் பல பாடல்களை இயற்றினான். ஏற்கனவே தஞ்சையிலே நிலவிய பரதநாட்டிய நுணுக்கங்

கன் திறைந்த புதிய கலைப்பாணி மலரின் தது. பாகவதமேள் நடனநாட்டமெரபு சாலிமங்கலம், ஆலமங்கலம், நீடாமங்கலம், ஊத்துக்காடு முதலிய பல இடங்களுக்கும் பரவியது. ஓர் ஊர் பாகவதமேளம் என்ற பெயரால் அழைக்கப் பட்டது.

மேலட்டுர் பாகவதர்களுள் நடேசையர் புகழ்பெற்ற ஒரு கலைஞர், சிறந்த நட்டுவணார்; ஆழமான அறிவுடையவர். பரதநாட்டியத்தியத்திற்குப் புத்துயிரளித்தவர்களில் ஒருவரான இ. கிருஷ்ண ஜயர் இவரிடமே பரதம் பயின்று பிரபல்யமானவர். நல்லூர், நாராயண சாமி ஜயர், நடனகாசிநாதன் ஆகியோர் மேலட்டுர் சீடர்களே.

பாகவதமேள் நடன நாடகங்களிலே சில பாத்திரங்கள் முகமுடி அணிந்து நடிப்பது குறிப்பிடற்பாலது. இந்தியப் பழங்குடி மக்களில் ஒரு சாரார் மத்தி யிலே முகமுடி தரித்து ஆடும் வழக்கம். இன்றும் தீவிளகின்றது.

ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு, இங்நடனநாட்கம் பெரும்பாலும் அதனை களாலே - ஆண்களாலேயே நடிக்கப்படும். பெண்பாத்திரங்களாக ஆண்களே நடிப்பர். குச்சிபுடியிலுர் பெருமளவு இதே போக்குக் காணப்படுகின்றது. ஆணால் இன்று நிலமை மாறிவருகின்றது.

இயல் ரூபு

யகஷிகானம்

பெயரும் சில முக்கியமான அமிசங்களும்

பாட்டு, உரையாடல், நடனம் ஆகி வற்றினை உள்ளடக்கிய ஒரு தென் விந்திய நடன - நாடக வடிவமே யகுகானம். இது கண்ணட அல்லது கர்நாடக பிரதேசத்திற்குரியதாகும். எனினும் தமிழ்நாடு, ஆந்திர மாநிலதைச் சேர்ந்த பாகவதர்களின் நடன நாடகங்களும், கண்ணட தேசத்திலுள்ள யகுகான பாயலாடாவும் யகுகானமென அழைக்கப்படுவன. கர்நாடக தேசத்திலே சாஞக்கியர், ராஷ்டிரகூட்டர் முதலிய புகழ் பெற்ற மன்னர்கள் முற்காலத்தில் ஆட்சி பூர்ந்தனர் : கலைகளை நன்கு ஆதரித்தனர். ஆந்திர, கர்நாடக மாநிலங்களுக்கிடையில் அரசியல் தொடர்புகள் மட்டுமன்றி பண்பாட்டுத் தொடர்புகளும் நிலவி வந்துள்ளன. இதனால் பரஸ்பர செல்வாக்கும் ஏற்பட்டது. பிரதேச ரீதியான யகுகான வடிவங்கள் இருந்தாலும் அவற்றிற்குப் பொதுவான இலக்கிய நூல்களாக ராமாயணம், மஹாபாரதம், புராணங்கள் ஆகியன விளங்குகின்றன. யகுனுக்குரிய வேடம் (ஆடை) தரித்த தனிநடனக் கலைஞர் பெரும்பாலும் பெண் கலைஞர் கதையினைப் பாட்டினாலும், இசையினாலும் புலப்படுத்துவதால் இக்கலை இவ்வாறு அழைக்கப்பட்டது என ஒரு சாரார் கருதுவர். யகுகானத்திலே சிறப்பான தேர்ச்சி பெற்றவர்களும் ஆந்திராவைச் சேர்ந்தவர்களுமான (யக்குல) குடும்பங்களைச் சேர்ந்தவர்களான நடனக்கலைஞர் இருப்பதால் இப்பெயர் ஏற்பட்டிருக்கலாமெனப் பிற்கொரு சாரார் கருதுவர்.

கர்நாடகத்தின் யகுகான பாயலாடாவும் ஒரு திறந்தவெளி அரங்கு நடன நாடகமாகும். விளக்குகள் வெளிச்சம் அளிக்கும். அரங்கினைக் குறிப்பதற்கு

நான்கு தடிகள் நடப்படும். இங்கு பாடும் பாகவதர், இரண்டு மேளகாரர் ஆகி யோராலும், புங்கியாலும் (ஒரு வகை இசைக்கருவி) இசை வழங்கப்படும்.

மிகச்சிறப்பான தலையணி, ஆடைகள், பலவகையான ஒப்பணைகள் உரையாடலிலும், நடனத்திலும், நடிகர்களின் பொதுவான வீரப்பாங்கு முதலியன் இந்நடன நாடகத்தின் சிறப்பியல்புகளாகும். இது ஏற்குறைய 400 ஆண்டு மரபுடையது. யகுகானத்தைத் தொழிலாகக் கொண்ட குழுக்கள் கர்நாடகத்திலுள்ள கோவில்களுக்குரியவர்கள். நோய் அல்லது துன்பம் வரும்போது அவற்றிலிருந்து தப்பியவர்கள் நேர்த்திக்கடனாகவும், நன்றிக்கடனாவும் யகுகான நிகழ்ச்சியினை வழங்குவர். நடிகர்கள் கால் நடையாகவே டிசம்பரிலிருந்து மே வரை கிராமம் கிராமமாகச் சௌறு நடனங்களை நடித்துக் காட்டுவர். இவை பெரும்பாலும் இரவிலே இடம் பெறும். கலையை விரும்பும் சில செல்வந்தர்கள் புரவலராக இவற்றை ஆதரிப்பார்.

அரங்கிற்கு வெளியே ஆரம்பத்திலே இடம் பெறும் கணேச சிவல வணக்கத் துடன் யகுகான நிகழ்ச்சி தொடங்கும். பின்னர் ஜெசர் சிலையினைக் கோமாளியான ஹநுமான்நாயக் அரங்கிற்குக் கொண்டு வருவான். தீபமேற்றிய விளக்குடன் அரங்க பூசை செய்வான். இந்தாடகத்திற்கான கதையை வருணிக்கும் பாடல் இசைக்கப்படும். பின்னர் கிருஷ்ணனையும், பரசுராமனையும் பிரதிதித்துவப் படுத்தும் பாலகோபானர்களின் நடனம் இடம் பெறும், பெண் வேடத்திலே இரு நடிகர்கள் ஆடிக்கொண்டு அரங்கிலே புகுவர். அதன்பின் ஒவ்வொரு

வராக பிரதான ஆண் கதாபாத்திரங்கள் முதன் முறையாக அறிமுகப்படுத் தப்படுவர், இது வே ஒட்டாலக்ஷமாகும் (பிரதான ஆண்பாத்திரங்களை ஒவ்வொருவராக அறிமுகம் செய்தல்). இதற்காக அரங்கத் திரைச்சீலை மேலே விடப்படும் திரைச் சிலையால் ஒரளவு மறைக்கப்பட்டு ஒவ்வொறு நடிகரும் நிலத் தினைத் தொட்டுக் கொண்டு வணங்குவான்.

பின்னர் முதுகையும் திருப்புவான். திரைச் சிலை கிழே இறக்கப்பட அவன் முன் நோக்கி நிறபான். பிரதான கதாபாத் திரங்கள் பஞ்சபாண்டவர் ஆயின் அவர்கள் ஒருங்குசேர்ந்தே அறிமுகப்படுத்தப்படுவர்.

அரங்கிற்குரிய ஆடையும் ஓப்பணையும்

பிரதான பாத்திரங்கள் அணியும் தலையணிகள் இருவகைப்படும். தாமரை இலை வடிவம் போன்ற பெரிய தட்டையான தலைணியான முன்தாச ஒன்றாகும். மரத்திலே செதுக்கப் பட்டு மூலாம் பூசப்பட்டும், கண்ணாடித் துண்டு களால் அலங்கரிக்கப் பட்டதுமான முடி அல்லது கிரீடம் மற்றதாகும். வீரர்களின் தலையணியான முன்தாச சிவப்பு அல்லது கறுப்புத் தழிணியால் மூடப் பட்டும், பொன் மூலாம் பூசப்பட்ட நாடாக்களால் சுற்றிக் கட்டப்பட்டிருக்கும். தலையணியின் அளவுபாத்திரத்தின் முக்கியத் துவத்தினைச் கட்டும். வேடர்களைச் சுட்டுதற்கு முன் தாச இரு பக்கங்களிலும் அணியப்படும். (ழூல்) விசிறி போன்ற மூன்றுள்ள பகுதி யினால் அலங்கரிக்கப் பட்டதும், செதுக்கப்பட்டதுமான தலையணி, கிருஷ்ணன் இந்திரன், ராமன் ஆகியோரால் அணியப்படும். ராகுதர்கள் பலவேறு டிசைன் கள் கொண்ட செதுக்கப்பட்ட மரக்கிரீடங்களை அணிவர். ராகுதர்கள் கிரீடத் திற்கு மேலாக மேல் நோக்கி நீண்டிருக்கும் மயிலீற்குத் தொகுப்புக்களை அணிவர். எல்லா நடிகர்களும் பச்சை அல்லது சிவப்பு ஜக்கெந்றும், பல வேறு வகை

யான சிறப்புகளைக் கொண்டதும் உடம் பின் கீழ்ப்பகுதியை மறைப்பதற்குமான தோதியையும் அணிவர். பொன்னாலான புயமறைப்புகள், மார்பு அணிகள், மேக வைகள், ஒளியுள்ள கண்ணாடித்துண்டுகள், பதிக்கப் பட்ட வளையுகளை அணிவர். மேல் புயத்தினை மூடியுள்ள பெரிய புய அணிகளுடன் ராகுஸ்பாதி திரங்கள் வருவர்.

தேவர்கள், அமானுஷர்கள் ஆகியோரின் முக ஒப்பணையிலே மங்கலான சிவப்பும், சிவந்த கண்களும் இடம் பெறும். கண்களுக்குக் கறுப்பு மைதிடப்படும். தட்டையான கறுப்பு நிற மீசை மேல் உதட்டின் மேல் காணப்படும். கிருஷ்ணன், சகாதேவன் ஆகியோருக்கு மீசையில்லை. ராகுதருக்குரிய ஒப்பணை களில் பத்து விதங்கள் உண்டு. அவை முகமூடித் தோற்றமுடையன; வியக்கத் தக்க வகையில் அமைக்கப்பட்டவை. அரிசி மாவினாலும், சண்ணாம்பினாலும் உருவாக்கப்பட்ட வெண்ணிற முனைக் கோலங்களால் அலங்கரிக்கப்பட்டவை. முகத்தின் நிறங்கள் வெண்மை, பச்சை, கறுப்பு என்பன. வெண்ணிற உருண்டையால் மூக்கும் மறைக்கப்பட்டிருக்கும். தூர்க்கை, நரசிம்மன், ஹனுமான் முதலியோருக்குத் தனிப்பட்ட ஒப்பணைகளான.

அரங்கிற்குரிய ஆபரணங்களும் தலையணிகளும், பல் வேறு ஒப்பணைகளும் நீண்ட காலத்திற்குமுன் பேராபுவழிவந்த குடிகார் எனும் கலைத்திறனுடையோரால் உருவாக்கப்பட்டவை, இவர்கள் மரத்தினைச் செதுக்குவதிலும், அலங்காரம் செய்வதிலும் திறமைசாலிகள். நடிகர்களே தத்தம் ஒப்பணைகளைச் செய்வர். ராகுதருக்குரிய ஒப்பணைகள் செய்தற்கு மிகுந்த திறமையும், நீண்ட நேர மும்தேவைப்படும்.

நாடகபாணி

நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் ஆங்கிக, லாசிக, ஆஹர்ய, சாத்திக எனும் நாண்கு வகை அபிநியங்களும் யகுசானத்திலிடம்

பெறுவன். இதிலே பிரதான ரசமாக வீர ரசமே விளங்கும். யகுகானத்திலே குறிப் பிட்ட முத்திரைகளில்லை. ஆனால் நடன அசைவுகளும், நோக்குகளும் பாவங்களைத் தொணிப்பாகக் காட்டுவன்.

யகுகான பிரசங்கள் (நாடகங்கள்) அவ்வொருநாளுக்கும் எழுதப்பட்ட இலக்கியப் பாடல்கள் கொண்டவை. இவற்றிற்கான ராகங்கள் உணர்வுகளைக் குறிப்பாகப் புலப்படுத்துவன். வசன உரையாடல்களில் காணப்படும் பொருளையும் குறிப்பிடுவன். உரையாடல்கள் எப்போழும் தாவது எழுதப்படுவதில்லை. அவை முற்றாகச் சூரிப்பிட்ட நேரத்திலே நடிகராலே பொருத்தமாகக் கூறப்படுவன். இவக்கியதடையில் உடனடியாக எடுத்துக் கூறுவதிலே நடிகர்கள் கைதேர்ந்தவர்கள்

பாடுபவராகிய பாகவதர் தீசை வித்து வான்களோடு பாட்டின் இரு வரிகளைப் பாடுவார். நடிகர்கள் பொருளை உரையாடலிலே கூறுவர். குரவின் மிகச்சிறு மாறுதல்கள், மாற்றியமைத்தல், தெய்வங்கள் அவ்வது வீரர்களினதும் அவர்களின் எதிரிகளினதும் அற்புதக் காட்சிகளினால் சொற்களுக்கு வளமும், பலமும் ஏற்படும். இத்தகைய சிறப்பினை யகுகான கலையிலே காணலாம்.

நடனம்

யகுகானநடனம் யகு-அந்தோலன் “பகுக்களின் ஊஞ்சல் நடனம்” என அழைக்கப்படும். இந்திரன் சிறுவனாக இருந்த காலத்தில் ஆடிய நடனபாணியே யகுகான நடன பாணியெனக்கூறப்படும். யகுகான நடிகர்கள் சிறந்த நடனக் கலை மூர்கள். அவர்களின் அசைவுகள் அழகும், வலுவும், எளிமையும்வாய்க்காலை. போர்க்காட்சிகளிலே அசைவுகளின் தொடக்கம் உண்மையான போர் ஆகியன மிகவேகமாகப் போர்ச் செயற்பாடுகளை அவர்கள் அழகாக ஆடிக்காட்டுவர். முழுங்காலி னால் கழன்று அசைதலும் அவ்வாறே

அழகாயிருக்கும். இவற்றிற்கேற்றவாறு அமையும் செண்டையீன் உயரி ரக தாளம் களும் கவர்ச்சிகரமாயிருக்கும்.

பெண்களின் நடன முறை

ஆண்களே பெண்களாக நடிப்பது தெளிவாக செயற்கைத் தன்மையைக் காட்டும். தற்கால முறையில் அவர்கள் சேலை அணிவது யகுகான அரங்கிற்கு முற்றிலும் பொருத்தமற்றதாகும். மரபு வழியான யகுகான பெண்கள் நடனம் அதற்கான ஆடையுடன் நீண்ட காலமாக கைவிடப்பட்டுள்ளது.

அர்த்தநாரி

(அரைவாசி ஆண் (சிவன்))

(அரைவாசி பெண் (சக்தி))

நடனங்களும், பொய்க்கால் நடனமான மரக்கால் - ஆடலும் முற்காலத் திலே நாடகத்திற்கு முன்னுரையாக ஆடப்பட்டன. பழந் தமிழில் க்கியத்திலே பொய்க்கால் நடனமான மரக்கால் தூர்க்கையின் போர்க்கள் நடனமாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. இராகுதரீகள் தூர்க்கையின் படைகளுக்குள் ஊடுருவும் நோக்குடன் பாம்புகள், தேள்கள் போன்ற வடிவங்கள் தாங்கிச் சென்றபோது அம்பாள் மரத்தாலான பொய்க் கால்களால் ஆடி எதிர்களை முற்றாக நச்சிவிட்டார்.

யகுகான பிரசங்கள் (நடனங்கள்):

யகுகான பிரசங்கள் பிரபல ஓட்டபுலவர்களால் பாடல் நாடகங்களாக எழுதப்பட்டு வந்தன. இவற்றில் கமாரி நூறுக்கு மேற்பட்டவை கிடைத்துவது. (பணி ஒளையிலே) ஏட்டிலெழுதப்பட்ட காலத்தால் முந்திய யகுகானம் கி. பி. 16ம் நூற்றாண்டைச் சேர்த்தார்கள். இக்காலத்தொட்டு யகுகான நாடகங்கள் பரவலாகப் பயன்படுத்தப்பட்டன. இவக்கிய நூல்களில் காணப்படும் காள்ரூபின்படி யகுகானம் தொடக்கத்திலே

ஒருவகை அரசசபை இசைப்பாணியா கும். 'காலை எனில் பாட்டு, எனும் பொருள்படும். எனவே யசூகானம் எனில் 'யகூரின் பாடல்' எனக் கருதப்படும். இத்தகைய குறிப்பின் மூலம், அரச சபைகளிலே பாடகர்கள் களிப்பூட்டும் வகையில் கதைகளைப் பாடி வந்தனர் என ஊகிக்கலாம். புவவர்கள் நடன நாடகங்களாக, யசூகானங்களை இயற்றி ய போது, மேற்குறிப்பிட்ட இசைப்பாணி நாடகவடிவம் பெற்ற தென்னாம். யகூர் செல்வம் செழிப்பு முதலியவற்றிற்கு இறைவனான குபேரன் உலகத்தவர்கள். ஒருவகை இசைப்பாணியினை 'யசூகானம்' என அழைத்தல் குறிப்பிடற்பாலது. முற்காலத்திலே 'காந்தர்வகானம்' எனும் இசைப்பாணி நிலவி வந்தது. கந்தர்வர்கள் இந்திரன் சபையிலுள்ள விண்ணுலகக் கலைஞர்.

யசூகானப் பாடல்களின் ராகங்கள் பழைய திராவிட இசை வகையினைச் சேர்ந்தவை. இவற்றின் (ராகங்களில்) பல பெயர்கள் கர்நாடக இசை வகையில் இல்லை.

யசூகான 'பலே' (நடன நாடக முகள்)

இரு 'பலே' வடிவிலான யசூகான நடன நாடகம் மும்பாபிலே (பம்பாயிலே) அரங்கேற்றப்பட்டன. இவற்றிலே நடித்த புகழ்பெற்ற நடிகர்கள் தென்கர் நாடகத் தைச் சேர்த்தவர்கள். ஆன் நடிகர்களின் ஆடையும் ஒப்பனையும் மரபுவழிரிதியிலானவை. யசூகான நடன நாடகங்களிலேயுள்ள பாடல்களுக்கு உரையாடல்களிலே பேச்சுமொழி பயன்படுத்தப்படும். மரபிலிருந்து பிறழாத நடனத்திற்கு முக்கியத்துவம் அளிக்கப்படும். இரு பாடகர் விடயப்பற்றிய பாடலினைப் பாடினர். பிரதான பாடகள் கச்சிதமாக நாடகப் பாணியிலே உரையாடலைப் பாடினான். இதிலே பேச்சிலுள்ள உணர்வு ரீதியான குரல் மாற்றங்களிடம் பெற்றன.

மரபுவழி யசூகானக் கலைஞரை இதன் கலைச் சிறப்புக்கு காரணமாவர். யசூகானம் பற்றி எம். பி. அஸ்ரன், பி. கிறிஸ்தியும் கூட்டாக ஒரு தூல் எழுதி உள்ளார். கே. எஸ். கரந்த என்பவர் இக்கலைபற்றி ஒரு நூலையும் பல கட்டுரைகளையும் எழுதியுள்ளார்.

இயல் எட்டு

ஒடிசி நடனம்

வரலாறு

இந்திய சாஸ்திரீய நடனங்களிலொன்றாக இலங்கும் ஒடிசி அங்குள்ள ஓரிசா மாநிலத்திற்குரியதாகும். இந்நடனத்தின் தொன்மைக்குச் சான்றான சிறபங்கள் ஓரிசாவிலுள்ள குடைகளில், குறிப்பாக ராணிதம்பா குடைகளில் உள்ளன. முழுமையான வாத்தியக் குழுவுடன் இடம் பெறும் நடனக்காட்சி இவற்றிலே சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. ஒரு 'நாட்டிய சாலா' அல்லது நாட்டிய மண்டபத்திலுள்ள காட்சியே இங்கு காணப்படுகின்றது. இந்திய சிறப்வரலாற்றில் இத்தகைய சிறபங்கள் இங்குதான் முதன்முதலாக காணப்படுவது குறிப்பிடத்தக்கது. இவ்வகையில் இந்நடன சிறபங்கள் முக்கியத்துவம் வாய்ந்தவை. இவற்றின் கலைப்பாணி எதுவாயினும், பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரம் பிரவிருத்திகளை -பிராந்திய ரீதியான நடன பாணிகளைக் குறிப்பிடும் போது, இப் பிராந்தியத்திற்குரியதாகவே ஒட்டற - மாகதபாணியைக் குறிப்பிடுகின்றது. ஒருவேளை இப்பாணியிலமைந்துள்ள நடனத்தைப் பிரதிபலிப்பனவாகவும் மேற்குறிப்பிட்ட சிறபங்கள் விளங்குகின்றன எனலாம். எனினும், தற்கால ஒடிசி நடனத்தின் முன்னோடியை இவை பிரதிபலிக்கின்றன எனக்கொள்ளுதல் பெரும்பாலும் பொருத்தமானதாகும். இவை பெரும்பாலும் கி.மு. இரண்டாம் நூற்றாண்டாலைவச் சேர்ந்தன எனவும், நாட்டிய சாஸ்திரம் எழுந்தகாலத்தை அல்லது அதற்கு முற்பட்டவை எனவும் கொள்ளப்படுகின்றன.

தொடர்ந்து ஓரிசாவிலே நடனம் நிலவியதற்கான சான்றுகள் சில உள்ளன. எனினும் கி. பி. 7ம் நூற்றாண்டு தொட்டுப்பல நூற்றாண்டுகளாக அமைக்கப்பட்ட சௌவ, வைஷ்ணவக் கோவில்களிலே நடன சிறபங்களும் ஒரு முக்கியமான

இடம் பெற்றுவந்தன; இச்சிறபங்கள் மிக நுட்பங்கள் வாய்ந்தவை. நடனக்கலைஞர் ஆடுவதற்கான நடன மண்டபங்கள் அல்லது நடன சாலைகள் இக்கோவில்கள் பலவற்றிலுள்ள பிறதொரு முக்கியமான அமிசமாகும். நடன சிறபங்களுக்கு எடுத்துக்காட்டாக பரமேஸ்வரர் ஆயத்திலுள்ள (கி. பி. 8ம் நூ.) சிவபிரானின் தாண்டவ நிலைகளைச் சித்திரிக்கும் சிறபங்கள், சற்றுப் பிறபட்ட காலத்திய வைத்தல் தியுல்கோவிலில் புடைப்புச் சிறபங்களாக உள்ள நடராஜ வடிவங்கள், ராஜராணிக் கோவில், கோணாரக்கோவில், ஜகந்தநாத கோவில் முதலியவைற்றிலுள்ள நடன சிறபங்கள் போன்றவை ஈண்டுக் குறிப்பிடற்பாலன். இக்காலப்பகுதியில் (கி. பி. 7 - 14ம் நூ. வரை) அமைக்கப்பட்ட கோவில்களிலுள்ள நடன சிறபங்களின் எண்ணிக்கையும், கலைநுட்பங்களும், நேர்த்தியும், அழகும் நன்கு குறிப்பிடத்தக்கவை. இவற்றைக் கூறந்து கவனிக்கும் போது, நாட்டிய சாஸ்திரசாயல் இவற்றிலே காணப்படுவது தெளிவு. குறிப்பாக நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுகள் சாரிகள், கரணங்கள் முதலியன பிராந்தியச் சூழ்நிலைக்கேற்ப இவற்றிலே ஏருப்பெற்றுள்ளன எனலாம்.

மேற்குறிப்பிட்ட தொல்லியல், சிறபங்களின்றுகள் ஒருபுறமிருக்க, கி. பி 15-17ம் நூற்றாண்டுக்கால ஓரிசா நடனவரலாற்றினைச் சில சுவடிகள் தொடர்ந்து கூறுகின்றன. இவற்றில் அக்கால நடன பாணியிலிக்கப் படங்களுடன் அழுத்தம் திருத்தமாக எடுத்துரைக்கப் படுகின்றன. இவற்றிலே நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் தாண்டவலாஸ்யப் பிரிவுகளும். திருத்த, நிருத்ய, நாடகவகைகளும் பின்பற்றப்படுவும், இப் பிராந்தியிற்குரிய தனிச் சிறப்பும் புலப்படுகிறது. இவற்றுள் மஹேஸ்வரி

வர மஹாபத்ர எழுதிய அரியசந்திரிகா மிகவும் குறிப்பிடற்பாலது. பாதபேதங்கள் ஹஸ்தாபி நயங்கள், அசைவுகள், ஸ்தா னங்கள், நாட்டிய அமைப்புமுறை முத வியனபற்றி இது விவரிக்கின்றது ஆசை வுகள் செய்யும் முறை விளக்கப் படங்கள் மூலம் கூறப்பட்டுள்ளன. சக்ரமண்டலம் சகடாஸ்யம், கங்காவதரணம், விஷங்குகி ராந்தம், விருஷ்கிகுட்டிதம் போன்ற கர ணங்களும் இதிலே நன்கு விளக்கப்பட்டுள்ளன. ஏனைய சுவடிகள் நாட்டிய சாஸ்திரத்தைப் பின்பற்றும் அதேவேளை யில், சில முக்கியமான அமிசங்களிலே வேறுபட்டும் செல்லுகின்றன. இவற்றுள் ஒன் கி.பி. 15ம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த நாராயன் தேவ்கஜபதி எழுதிய சங்கீத நாராயன் நிருத்ய காண்டை ரகுநாதராத் எழுதிய நிருத்ய கெளமுதி, நாட்டிய மணோரம, ஜதுநாத்சிங்க (கி.பி. 17ம் நூ) எழுதிய அரியதர்ப்பணம் முதவியன குறப்பிடற்பாலன. இக் காலப்பகுதியில் ஒடிசி நன்கு நிலவியதற்கு இவை தக்க சான்றுகளாகும். கி.பி. 17ம் நூற்றாண்டிலே இவற்றிற்கு உரைகள் தொடர்ந்து எழுதப்பட்டன. எனவே நடனமும் தொடர்ந்து நன்கு நிலவியமை தெளிவு. ஆனால் நடனமோ அரச ஆதரவின்றிக் கோவிலில் மட்டும் பேணப்பட்டு வந்தது.

மஹரிகள்

ஓரிசா கோவில்களிலே வளர்ந்துவந்த நடனக்கலையிலே தேவதாசிகள் அல்லது மஹரிகள் முக்கிய இடம் வசித்துவந்துள்ளனர். கோவில்களிலே நடை பெற்று வந்த நித்திய நையித்திய கிஸியைகளில் நடனம் ஓர் அமிசமாக இடம் பெற்று வந்தது. தேவதாசிகளின் அயராத பணியினாலே இந்திய நடனக்கலை பல வேறி டங்களிலும் இடையறாது தொடர்ந்து காலவெள்ளத்தால் அழியாது, பல நூற்றாண்டுகளாக நிலவிவந்துள்ளது. கோவிலுக்குப் பெண் களை அர்ப்பணிக்கும் முறை ஓரிசாவிலும் நெடுங் காலமாக நிலவி வந்துள்ளது. மஹரிகளின் நடனம் கோயிற்கிரியைகளில் நிரந்தர இடம் பெற்று விட்டது, இவர்களின் கலைப்ப

ணிகளையும், ஈடுபாட்டினையும் பற்றிச் சமகாலச் சாசனங்களும் கூறுகின்றன.

ஒடிசி நடனப் பாடங்கள்

இந்தியாவின் பிற பிராந்தியங்களிற் போன்று ஆக்க இலக்கியம் நடன க்கலைஞர் ஊக்குவித்துள்ளது; நடனத் திற்கான பல விடயங்களையும் அளித துள்ளது. கி.பி. 13ம் நூற்றாண்டிலே ஜயதேவர் எழுதிய கீதகோவிந்தம் (அல்லது அஷ்டபதி) இங்கு நன்கு குறிப் பிடற்பாலது. இக்காலத்திலே கிழக்கு இந்தியாவிலே கிருஷ்ணராதை வழி பாடு பிரபல்யமாயிருந்தது. எனவே, இந்தாலிலே கிருஷ்ணன் ராதை ஆகி யோரின் காதல் தொடர்புகள், நாயிகா-நாயக பாவங்கள் நன்கு இடம் பெற்றுள்ளன. நடனக்கலைஞர் இதிலுள்ள அஷ்டபதி களைப் பயணபடுத்தினர். மரபு வழிக்கதைகளின் படி, ஜயதேவர் அஷ்டபதி யைப்பாட அவரின் மனைவி பத்மா வதி அசற்கான நடனத்தினைப் பூரி யிலுள்ள ஜசந்தாத் ஆலயத்தில் ஆட்னாள், என அறியப்படுகின்றது. அனங்க பீமதேவ எனும் அரசன் கீதகோவிந்தம் அல்லது அஷ்டபதியினை நடனத்தில் அறிமுகம் செய்து வைத்தான் என்ற கருத்தும் உள்ளது. இதனைவிட, கஜபதிமன்னரான கபிலேந்திரன், உபேந்திரபஜ் ஆகியோர் இயற்றியுள்ள பாடல் களும், கவிகூர்ய, பல கேதவராத், கோபால் கிருஷ்ணபத்னெய்க், பணமலி தாஸ் முதவியோரின் பக்திப்பாடல்களும் இந்நடனத்திலே பயணபடுத்தப்பட்டுள்ளன. இவற்றுள்ளே பணமலியின் பாடல் கள் சிறந்தவை.

கோதிபுவ

கி.பி. 16ம் நூற்றாண்டைவிலே ஆட்சிபுரிந்த பிரதாபருத்ரதேவன் எனும் அரசனின் அமைச்சனான ராமானந்த ராயின் ஆதரவிலே ‘கோதிபுவ’ எனும் நடன மரபு பிரபல்யமாயிற்று. இதிலே சிறுவர்கள் பெண்வேடம் தரி ததுக்

கோவிலுக்கு வெளியிலும், சந்தன யாத்திரா, ஜாலன்யாத்திரா முதலிய விழாக்களிலும் ஆடினர். ராமானந்த வங்காளத்து வைஷ்ணவங்களுக்கிடைய போதனையிலே நன்கு ஈடுபட்டவர். அவருடைய கருத்துப்படி ஒருவர் கிணங்களுக்கு சரியாக, பெண்பணியாளராகச் சேவை செய்யும் பாங்கிலே தம்மை அர்ப்பணிக்க வேண்டும், “கோதிபுவர்” களுக்கு அரச ஆதரவுதொடர்ந்து இருந்து வந்ததெனவும் அவர்களின் வழியில் வந்தோர் ஆகந்நாதபுரியிலே குறிப் பிட்ட வீதிகளில் வாழ்ந்தனரெனவும், அவர்களின் பிறசந்தியினர் சிலர் இன்றும் விழாக்காலங்களில் ஆடுகின்றனர் எனவும் கூறப்படுகின்றது. இன்றைய ஒடிசி நடன ஆசான்கள் பலர் இச்சமுகத் தினைச் சேர்ந்தவர்கள் என்பதும் குறிப் பிடற்பாலது. இவர்கள் மூலமாகவும் மஹரிகள் மூலமாகவுமே இந்நடனக்கலை இக்காலம் வரை பேணப் பட்டு வந்துள்ளது.

ஒடிசி நடன நிலைகள்

அடிப்படையிலே, நாட்டிய சாஸ்திரமும், சிறப் நூல்களும் கூறும் கலைநுட்பங்களை ஒடிசி பின்பற்றுகின்றது. இதிலே மனித உடம்பு தீரிப்புக்கமாக, தலை (அதற்கு கீழேயுள்ள) உடலின்மேல்பகுதி, இடுப்பு, ஆகியன ஒருபக்கமாகச் சரிந்திருக்கும் ஏனைய இந்திய நடனங்களிலே இடம் பெறதா இடுப்புச்சரிவு இதிலே ஒரு முக்கிய அமிசமாகும். பரதநாட்டியத் திலே சில வேளை இடம்பெறும் துணிபங்க நிலை அதிலே நன்கு வலியுறுத்தப்படும். கால் பூமியடி கொள்ளும் தொடர்புகள், குதிக்கால், உள்ளங்கால், பெருவிரல் முதலியவற்றின் தொடர்புகள் பெரும் பாலும் நாட்டிய சாஸ்திரமரபை யொட்டியவை; பிற நடனங்களிற் போன்றவை.

ஏனைய சாஸ்திரீய நடனங்களிற்போலவே, சமபாத நிலையுடன் நடனம் தொடங்கும், தொடர்ந்து ஒடிசி யின்

அடுத்த சிறப்பு நிலையான சௌக இடம் பெறும். இது ஒரு நீள் சதுர நிலையாகும்; இதிலே உடம்பு சரிசமனாகப் பிரிக்கப்படும்; இரு கால்களுக்கிடையில் குறிப் பிட்ட இடைவெளி (4 தாலம்) இருக்கும். இந்நடனத்தின் அடிப்படை நிலைகளிலே மீதங்கு (மீனின்தண்டு), பர்துவ, கேர, துவீருக முதலியன குறிப்பிடற்பாலன். இருக்கும் நிலையிலே பைதலும், பல்வேறு வகையான நடைகளில் சாலீகளும் (சாரிகள்) குறிப்பிடற்பாலன். நாட்டியசாஸ்திரம் கூறும் பூமி, ஆகாய சாரிகள் இது மூலம் உள்ளன. முன் ஓன் நடக்கும் போதும், பின்னே நடக்கும் போதும், வட்டத்தின் மூலைக்கு நேரே செல்லும் போதும் இடம் பெறும் சாலிகள் மிக அழகாய்த் தோன்றுவன். முடிவிலே வரும் அழகிய சிற்பநிலை கோணாரக், ஜகந்நாத்கோவில்களிலுள்ள ஓராத்தியான நடனசிற்பங்களை நினைவுட்டுவன். நாட்டியசாஸ்திரம் கூறும் பிறபாத பேதங்கள் - உத்பிளவனம், பிரமரி முதலியனவும் இதில் இடம் பெற்றுள்ளன. நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் கரணங்கள் இதிலே “பங்கி” என அழைக்கப்படும். இவை தென்னிந்தியக் கரணங்களிலிருந்து சில அமிசங்களில் வேறுபட்டவை. இந்நடனநிலைகளிலே உடம்பு வளைவுகள் பல இடம் பெறும். இவ்வகையிலிது ஏனைய இந்திய நடனங்களிலிருந்து பெரிதும் வேறுபடுகின்றது. ஏற்கனவே கூறியவாறு, இதிலுள்ள நடன நிலைகளுக்கும், சிற்பங்களிலே காணப்படும் நடனநிலைகளுக்குமிடையிலே மிக நெருங்கிய ஒற்றுமை உண்டு. இதனால் “ஒடிசி அதையும் சிற்பக்கலை” எனவும் வர்ணிக்கப்படுகின்றது. தலைச் சற்று இடப்புறமாகச் சரிந்து இருக்க, இடுப்பும் இடது பக்கமாக சரிந்து காட்ட, வலது கால் பெருவிரலில் நிற்க ஏற்படும் தீர்பங்களிலை மிகக்கவர்க்கிரமான ஒத்திசை (Rhythm) இயல்பினை இதற்கு அளிக்கின்றது. இந்நடனத்திலேதான் தீர்பங்கி நிலை மிக அதிகமாகப் பயன்படுத்தப்படுவது, மேலும் தலைகிருக் கீழே

யுள்ள உடலின் அசைவு சிற்பம் போல வெவ்வேறு அலகு களைக் கொண்டிருக்கும்.

இந்நடவடிக்கை பெரும்பாலும் வாஸ்ய வகையினைச் சேர்ந்த தனிக்கலைஞர் ஆட்டமாகவே புத்துயிர் பெற்றுள்ளது. இதிலே நிருத்தம் நிருத்தம் ஆகிய அமிகங்கள் உள்ளன. இதனை நடன - நாடகத்திற்குப் பயன்படுத்தும் முயற்சிகள் மேற்கொள்ளப்பட்டு வருகின்றன.

நடன அமைப்பு முறை

இந்நடன அமைப்பு முறை கோவிலிலே ஒரு நீண்ட நேர நிகழ்ச்சியாக இடம் பெற்றுவந்துள்ளது. கடவுள்வாழ்த்துடன் தொடங்கிச் சுத்த நிருத்தத்துடன் இது உச்ச நிலையடையும், இந்நடன ஒழுங்குமுறை சில மாற்றங்களுடன் பின்வருமாறு அமையும். ‘பூமிப்ரணாமத்துடன்’ (பூமரதேவிக்கு வணக்கத்துடன்) நடன நிகழ்ச்சி ஆரம்பிக்கும்; பின்னர் சிக்ரராஜ்பூஜை (கணபதி பூசை) இடம் பெறும். தொடர்ந்து பதுநிருத்தம் இடம் பெறும். இது சிவனுடைய திருவடிவங்களில் ஒன்றாகிய படுகபைரவருக்குரிய தாகும். ஒடி சியிலே செய்து காட்டு எதற்கு மிகக்கஷ்டமான பகுதி இதுவாகும் இதிலே தொடர்ச்சியாகச் சிலைபோன்ற நிலைகளிலே வீணைவாசித்தல். மேனம் அடித்தல், புல்லாங்குழல் இசைத்தல் முதலியன் நேரத்தியாகக் காட்டப்படும். இதிலே சொல்லுக்கட்டுகளும் இடம் பெறும். ஒரு வகையில் இந்நிகழ்ச்சி கதக்பரன்கள், பரததாட்டியத் தீர்மானங்கள் போன்றதாகும். இதன்பின் இஷ்டதேவதாவத்தைக் கீட்டும் தொட்டு இடம் பெறும். இதிலே தாம் விரும்பும் தெய்வம் பற்றிய சமஸ்கிருத அல்லது ஓரியப்பாட்டுகளுக்குக் கலைஞர் அபிநியப்பர். இதில் அபிநியம் இருப்பினும், நிருத்தமும் ஒரளவு இடம் பெறும். இதைத் தொடர்ந்து ஸ்வரபஸ்லவி இடம் பெறும். இது தூய நிருத்தமாக மூஸ்தாபிநியங்களை வலியுறுத்தும். அடுத்த

படியாக கீதாரீநியம் அல்லது அபிநிய நிருத்தம் இடம் பெறும். இதிலே ஜயதேவரின் அஷ்டபதி, உபேந்திரராஜ், பணமலிதாஸ் பாடல்கள் போன்றவை அபிநியிக்கப்படும் பல சஞ்சாரி பாவங்கள் இடம் பெறும். கீத கோவிந்தத்திலுள்ள தசாவதாரப்பாடல் ஒடிசி நடனத்திலே நன்கு பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. ஏனைய நடனங்களிற் போலவே நிகழ்ச்சி தூய நிருத்தத்துடன் முடிவுறும். இவ்வாறாகத் தரஜன் (தில்லானா அல்லது தரணா போன்றது) என்பது இங்கே இடம் பெறும். அண்மைக் காலத்திலே, ஒடிசி நடன அமைப்பு முறை விஸ்தரிக்கப்பட்டிருப்புதிய பாடல்கள் நிருத்தத்திலும், நிருத்தத்திலும் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன. ஸ்வரபஸ்லவியின் பிறிதொரு வகையும் சேர்க்கப்பட்டுள்ளது. முடிவாக மோக்ஷ அல்லது மோகஷ நிருத்தம் இடம் பெறும். இது வும் விரைவாகச் செய்யப்படும் நிருத்த வகையாகும்.

இசை வாத்தியங்கள்

ஒடிசி நடனத்திலே மர்த்தல (ஒடிசி பாணியிலான பக்கவாஜ்) கிணி, ஒரு சோடிதாளங்கள், புல்லாங்குழல் முதலியன இடம் பெறும். சில வேளைகளிலே புல்லாங்குழலுக்குப் பதிலாக வயலின் இடம் பெறும். ஒடிசி நடன ஆசான்கள் ஏற்கனவே குறிப்பிட்ட சமஸ்கிருத, ஓரியமொழிப்பாடல்களுடன், இக்காலத்திலே, பிருஷ்பாஷா, ஹிந்தி, அவதி முதலியமொழிகளிலுள்ள பாடல்களையும் பயன்படுத்துகின்றனர்.

நடனக் கலைஞர்கள்

ஒடிசி நடனக்கலைஞர்களிலே சமஜாக்தா பாணிக்கிரஹி என்பவர் கடந்த முப்பது ஆண்டுகளாக இந்நடனத்தைத் தொடர்ச்சியாக ஆடிவந்துள்ளார். இவர் மிகச்சிறந்த ஓர் ஒடிசிக்கலைஞர். இவரை விட பிநாதிமில்ரா, குங்கும்தாஸ் போன்றோர் குறிப்பிடற்பாலர். மேலும் ஓரிசாவுக்கு வெளியேயுள்ள கலைஞர்களான

இந்திராணி ரஹ்மான் (பரதக்கலைஞருமாவர்), ரீதாதேவி (இவர் கதக்கலைஞருமாவர்) யாமினி சிருஷ்ணமூர்த்தி (இவர் பரசும், குச்சிப்புடிக் கலைஞருமாவர்), சோனால் மான்சிங் போன்றோரும் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். மேலைத்தேயக் கலைஞர் சிலரும் இதில் ஈடுபாடு கொண்டுள்ளனர். அவர்களிலே ஐக்கிய அமெரிக்காவைச் சேர்ந்த வெற்றெடுரிகா என்பவரும், கனடாவைச் சேர்ந்த ஆஸ்மேரி காஸ்ரன் என்பவரும் குறிப்பிடற்பாலர். மேலும் இளங்கலைஞர்களிலே, அலோக பணிக்கர், மாதவி முத்தல், குங்கும்தாஸ் போன்றோர் குறிப்பிடத்தக்க சிறந்தகலைஞராவர்.

சமீபகாலத்திலே குருபங்கஜ்சரன் தாஸ் என்பவர் கையாண்டுவரும் நடன-

பாணியும் அவருடைய மாணவரான கேலுசரன் மகபதி திரன் என்பவர் கையாண்டுவரும் ‘கோதிபுவ’ எனும் நடனபாணியும் முனிவிலைக்கு வந்துள்ளன. முன்னேயவர் ஓரிசாவிலே வழி வழியாக இருந்துவந்த மஹாரிகள் நடனபாணி யிலே சிறந்தவர். புகழ் பெற்ற ஒடிசி கலைஞரான தீமதி சோனால் மான்சிங் இவருடைய மாணவியே. ஏனைய சால்திரீய நடனங்களைப் போலவே ஒடிசியும் குறிப்பிடத்தக்க மாற்றம் அடைந்து வருகின்றது. இன்று தூய நடன நிகழ்ச்சிகள் விரைவாக நடைபெறுதலே வலியுறுத்தப்படுகின்றது. இதனாலே ஒடிசி நடனத்திலே காணப்படும் அழிய கோடும், நிலைகளும் பாதிப்படைகின்றன.

இயல் ஒன்பது

செரைக்கல சௌநடனம்

பொது:

இப்பிரபஞ்சத்தின் தந்தையாகவும், தாயாகவும் சிவபிரானையும் சக்தியையும் வழிபடும் முறை மிகப்பழைமை வாய்ந்த புனித வழிபாடாகச் சைவ சமயத்திலே முக்கியத்துவம் வகிக்கின்றது. சைவர்கள் சிவபிரானை நடராஜனாகவும், சக்தியை சிவகாமி அம்மணாகவும் சிறப்பாக வழிபடுவர். சாக்தர்கள் சக்தியைப் பிரபல்யமாக வழிபடுவர்.

முன்னைய சிங்புங் அரசுகளின் பையைப் பகுதியிலுள்ள செரைக்கல அரசு ஓரிசா மாநிலத்திலிருந்து பிரித்தெடுக்கப்பட்டு தற்பொழுது பீஹார் மாநிலத் துடன் இணைக்கப் பட்டுள்ளது. மயிர்பஞ் ஓரிசா வட்டஞம் புருளியா வங்காளத்துடனும் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன. இம்முன்று இடங்களிலும் (செரைக்கல, மயிர்பஞ், புருளிய) நிலவுகின்ற நடனங்கள் சௌ என அழைக்கப்படுகின்றன. எனிலும் இக்கட்டுரையில் செரைக்கல நடனம் பற்றியே கூறப்படும். செரைக்கலவில் வாழும் மக்கள் தமது வருடாந்த சைத்ரபர்வ(தித்திரப்பருவம்) "வசந்தகால விழா" வினை அர்த்தநாரீஸ் வருக்கு (அரைவாசி ஆணாக - சிவனாக வும், அரைவாசி பெண்ணாக - சக்தியாக வும் உள்ள சிவபிரானின்திருவடிவத்திற்கு) அர்ப்பணிப்பர். "சக்தியோடு சேர்ந்திருக்கும்போதுதான் சிவன் படைக்கும் ஆற்றல் உள்ளவராக இருப்பார். அங்லாவிடில் அவர் அசையவும் முடியாதிருப்பார்" என சங்கராச்சாரியார் சௌந்தர்யலகரீயிலே சக்தியைப் புகழ்ந்துள்ளார். படைத்தலை யும், செழிப்பினையும் உருவகப்படுத்துவதும், மீண்டும் எழுச்சியடைவதுமான வசந்தமாகிய நெய்வமாக அர்த்தநாரீஸ் வரர் இங்கு வழிபடப்படுகிறார். என்னிறைந்த தலைமுறைகளாக செரைக்

கல மக்கள் சைத்ரபர்வ விழாவினைக் கொண்டாடி வந்துள்ளனர். சௌநடனங்கள் மேற்குறிப்பிட்ட விழாக் களியாட்டங்களில் இன்றியமையாத இடத்தினை வகிப்பன.

மன்னர் ஆதரவு

எப்போதும் செரைக்கல மன்னர்கள் சௌநடனங்களின் பிரதான புரவலர் ஆவர். அரசு குடிம்பத்தினைச் சேர்ந்த ஒவ்வொருவரும் சௌநடனக் கலையிலே சிறந்த தேர்ச்சி பெற்றிருக்க வேண்டும். சௌநடனத்தை நன்கு கற்றுத் தேர்ச்சி பெற்றால் ஒருவர் சிங்காசனத்தைப் பெறமுடியும். இதனால் எப்பொழுதும் இளவரசர்கள் இக் கலையிலே மிகுந்த தேர்ச்சி பெற்றிருந்தனர்.

சௌ

சௌ நடனக்காரர் ஒவ்வொருவரும் சௌ (சாயா - நிழல், கற்பணைத், தோற்றம் முகழுடி) எனும் முகழுடி தரிப்பர். சிலர் பேசுவதுமிக்கிலுள்ள ஓரிய மொழி யிலே போர்க்கவசம் அல்லது மறைந்து நின்று வேட்டையாடுதலைக் குறிக்கும் சொல்லிருந்து சௌ எனும் பதம் வந்திருக்கலாம் என்பர். வேறு சிலர் போர்வீரரின் பாச்சறையைக் குறிக்கும் சௌனி எனும் பதத்திற்கும் இதற்கும் தொடர்புள்ளது எனக் கருதுவர். ஒரு சாரார் மாறுவேடத்தினைக் குறிக்கும். 'சத்ம' எனும் பதத்திற்குமதிதற்கும் தொடர்பு உள்ளது என்பர். சிவபிரானும், அவரது கணங்களும், பூதங்களும் சேர்ந்து தினைத்து ஆடுவது பற்றிய பழைய மரபுவழிக் கதைகளிலிருந்து சௌ விழா தோற்றம் பெற்றிருக்கலாம்

என ஒரு சாரார் கருதுவர். சௌ முசமுடிகள் ஆண் தெய்வங்கள், பெண் தெய்வங்கள், தேவலோக மகளிர். ராக்ஷஸ்தர்கள், இதிஹாச வீரர், முனிவர்கள் போர் வீரர்கள், கணிகையர், சாதாரண மக்கள் எனப் பலரைப் பிரதிபலிப்பன. ஆண்களே பெண்களாக வேடந்தரிப்பர்.

சௌ முகமுடிகள் சிறந்த கைவினைஞரின் படைப்பாகும். அரசர்களும் இதனைச் செய்வார். முகமுடிகளின் வழக்கமான நிறம் இலே சான் சிவப்பாகும். கிருஷ்ணனுக்குரிய முகமுடி நீல நிறமாக இருக்கும். தவிட்டுநிற மூலாம் பூசப்பட்ட முகமுடிகள் இயற்கையான தோலுக்கு உகந்ததாகவும் அமைவன. சில பாத்திரங்களுக்கு சேசபாணி முகமுடியுடன் சேர்ந்த பகுதியாகவும் இருக்கும், ஏனைய பாத்திரங்களுக்கு ஷிராலமானதும், அலங்கார வேலைப்பாடுள்ள நூமான ஆடைகள் தலையில் அணிதற்குத் தனியாகச் செய்யப்பட்டு முகமுடிகளுடன் சேர்க்கப்படும். புராதன காலத்தில் முகமுடிகள் பாரமற்ற மரத்தால் செய்யப்பட்டன. இவை இன்றும் ஜனக் குழு நாடகங்களில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன,

விழாவிற்கான பூர்வாங்கக் கிரியைகள்:

சைதீர பர்வத்திற்கு முற்பட்ட 13 நாட்களுக்கு இவை இடம்பெறும். 12 தாழ்ந்த சமூகப் பிரிவினர் மத்தியிலிருந்து 12 பேர் சிவபிரானின் பக்தர்களாகத் தெரிவு செய்யப்படுவார். விழா முடியும் வரை அவர்களுக்கு கோவில் புரோஹிதரினால் பூனால் தரிக்கப்படும். சிவபிரானின் கொடியைத் தாங்கிக்கொண்டு பிரதான பக்தன் (பத் பக்த) வழிகாட்ட பக்தர்கள் விழா மகிழ்ச்சியுடன் மேளங்களுடனும், இசையுடனும் சிவாலயத்தில் இருந்து மன்னர் குளிப்பிடத்திற்கும், ஆற்றங்கரையிலுள்ள கோவிலுக்கும் செல்லுவார். கிரியாபூர்வமாக நீராடியிட்டு சமயக் கிரியைகளைச் செய்துவிட்டு நகரத்தில் உள்ள கோவிலுக்குத் திரும்புவார். இந்த நடைமுறை 13 நாட்களுக்குத் தொடரும்.

நடைக்காரன் சக்தி வடிவிலே யாத்ரகத் எனும் நடனபவனி செல்லத்தொடங்குவதுடன் சைதர் பர்வ விழா தொடங்கும். அவருடைய முகமும், புயங்களும் செந்திற மை பூசப்பட்டுச் சிவப்பாக இருக்கும். ஆடையும் சிவப்பாக இருக்கும். ஆபரணங்கள், சிவனுக்குப் புனிதமான அர்க்மலி மாலைகள், தங்கமுலாம் பூசப்பட்ட முடி ஆசியனவற்றால் அவர் அலங்கரிக்கப்பட்டிருப்பார். வாழைப் புவால் அலங்கரிக்கப்பட்டு மூடப்பட்டுள்ள புனிதநீர் கொண்ட பானை நடனக்காரனின் தலையிலே உறுதியாக வைக்கப்பட்டிருக்கும்.

மரபுவழியாகப் பின்பற்றப்படும் இதனைச் செய்யும் நடைக்காரன் 24 மணித்தியாலங்கள் உண்ணாவிரதயிருப்பான். இப்பவனி தொடங்கும் புனிதமான கங்கையாற்றிலே தூய்மைப்படுத்தும் நீராடவைச் செய்வார்.

இரவின் தொடக்கத்திலே பழைய பித்தளை விளக்குகளில் திபேரேந்திரப்படும். யாத்ரகாத்திற்குரிய வணக்கத்திற்காலை இசை நாணல்புல் வகையால் செய்யப்பட்ட வாத்தியங்கள், மேளங்கள் மூலம் வழங்கப்படும். நடைக்காரன் தாளத்திற்கேற்றவாறு ஒருபக்கம் சாய்ந்து மெய்மறந்து ஆடத் தொடங்குவான். பவனி அசைந்து செல்ல, பக்தர்கள் நடவைக்காரனின் கால்களில் விழுந்து வணங்குவார். பவனி அரசமாளிகையிலே நிறுத்தப்படும். மஹாராஜாவின் முன்னிலையிலே சில சிறப்புக் கிரியைகள் செய்யப்படும். இறுதியாகப் பவனி சிவாலயத்தினை வந்தடையும். ஆலயத்தினை முண்றுமுறை மகிழ்ச்சியுடன் சுற்றி ஆடியபின் நடைக்காரனின் தலையிலிருந்து புனிதபானை இறக்கப்பட்டு ஆலயத்தின் கர்ப்ப கிருஹத்திலுள்ள சிவலிங்கத்திற்கான பலிபீடத்திற்குச் சமீபத்தில் வைக்கப்படும்.

அரண்மனையின் முற்றத்திலே நடன விழாவுக்கான மேற்தட்டி (பந்தல்) அமைக்கப்படும். மஹாராஜாவும் குடும்பத்தினரும் மேடையிலிருப்பர். பார்வையாளர் கீழே நிலத்தில் இருப்பர். மக்களை விழாவுக்கு அழைப்பதற்காக இரண்டு பெரிய முரசுகள் ஒரு சோடித் தடிகள் கொண்டு முழங்கப்படும். இவற்றின் ஒவியானது நூர்த்தில் கேட்கப்படும். ஜாத்ரகாத் இசை நாணல் புலவகையால் செய்யப்பட்ட குழல்கள், சல்லாரிகள், மேளங்கள், ஆகியவைற்றின் வாத்தியத் தொகுப்பினால் இசைக்கப்படும்.

தொடக்க நாள் இரவிலே சிறுபிள்ளைகளே முதலில் முகமுடிகள் அணிந்து மரபுவழிக்காலசைவுகள், அபிநயங்கள் ஆகியவைற்றுடன் அழகாக ஆடுவர். இதைத் தொடர்ந்து வரும் முத்தோரின் நடனத்திலே இன்பகரமான சமூக உணர்வு காணப்படும்.

சௌ நடனங்கள் அரங்கு ரீதியிலே கலைச்சிறப்பு வாய்ந்தவை. இவற்றிலே சாதாரண அபிநயங்கள் தொடக்கம் இதிஹாஸங்கள் அல்லது பழைய கதைகளைச் சித்தரிக்கும் நாடகங்கள் வரையுள்ள பலரசமானவை உள்ளன. நடனக்காரரின் முகமுடிகள் இருப்பதால் ரசங்கள், நாடகத்தின் பொருள் முதனியன உடம்பின் அசைவுகள், அபிநயங்கள் மூலமே புலப்படுத்தப்படும்.

நான்கு இரவுகளாகத் தொடர்ந்து இடப்பெறும் நடன நிகழ்ச்சிகளிலே எல்லாச் சமூகத்தினரும் நடனக்காரராக இவற்றிலே பங்குபற்றுதல் ஒரு சிறப்பம்சமாகும்.

சௌ நடன அமைப்பு நிரல் :

கப்பீரமான நிலையும், அபிநயமும் கொண்ட சிவதாண்டவெங்களத்திலே மிகுந்த பதிவினை ஏற்படுத்தும் நடனங்களிலொன்றாகும் இதிலே உடல் உறுப்பு

களின் வலுவான அசைவுகள் ஏற்படும். இது பலரகத் தாளங்களுக்கு ஆடப்படும். தலைவரைக்கும் காலை உயர்த்தும் சிந்துர் தீசு உபாலய எனும் ஸாக்ஸம் இதிலே இடம்பெறும். சிவன் பார்வதி ஆகியோரின் மென்மையான காதலை உணர்த்தும் இருவர் நடனமே ஏற்பார்வதியாகும். தேவர்களின் நடை எனும் சரகதி அமைதியும், சிறப்பும் வாய்ந்தது. இதுவும் சிறந்த காலசைவுகள், பலரகநடன அசைவுகளுக்கான தாளத்தினை விளக்கும் சொம்தால் என்பதும் தூயநடனத்தின் சாஸ்திரீய வகைகளைச் சேர்ந்தவை. சிருங்கார நடனங்களுக்கான ரிஷ்யசிருங்கர எனும் முனிவரினதும் விலைமாதினதும் கதை, தேவர்களின் எதிரியான மதுகைதவ எனும் ராகஷதனதும் விண்ணஞ்சல அப்ஸரஸான திலோத்தமையினதும் கதை, கிருஷ்ணன் ராதையின் கதை, முனிவரின் மகனும், குற்றமற்றவருமான சந்திரபாகாவும், குரியனும் பற்றிய துயரக்கதை முதலியன புராணங்கள், இதிஹாஸங்களிலிருந்து பெறப்பட்டவை.

சந்திரபாகா நடனம் :

முனிவரின் மாசற்ற மகளான சந்திரபாகா கடற்கரையிலே சிறுகற்கள், ஒடுகள், சோகிகள், சிப்பிகள் போன்றவைற்றைப் பொறுக்கிக் கொண்டிருந்தாள். காதல் தெய்வமான மன்மதன் காதலை ஏற்படுத்தும் மலர்க்கணையினைச் சூரியன் இதயத்திலும், சூரியனை வெறுத்தற்கான அம்பினைச் சந்திரபாகாவின் இதயத்திலும் எய்தான். இதனாலே சூரியன் காதல் கொண்டு தேர்மீது கீழேவந்து சந்திரபாகாவை விடாது தொடர அவள் கடலிலே பாய்ந்து அமிழ்ந்தி இறக்கும் வரை தொடர்ந்தான். இதனால் மிகுந்த துண்பம், ஏமாற்றத்துடன் சூரியன் ஆடினான். சந்திரபாகர் எனும் ஆறு கடலுடன் ஒன்றுசேரும் இடத்திலேதான் அவள் இறந்ததாகக் கருதப்படுகிறது. அங்குதான் கோனாரக்கிலே சூரியத் தெய்வத்திற்

கான பெரிய கோவில் உள்ளது. அங்கு சூரியன் பல ஆண்டுகளாகத் தலஞ்செய் தான் எனக் கூறப்படுகிறது.

மழுர நடனம்

மழுர அல்லது மயில் நடனம் மிக ஓய்யாரமானதாகும். மழை பெய்யத் தொடர்ச்சிக்கும்போது மயிலுக்கு உண்டா கும் பேராணந்தம் இதிலே சித்திரிக்கப் படும். மயிலின் அசைவுகள் அழகாகவும், கவர்ச்சிகரமானதாகவும் இருக்கும், அது துணையினை நாடிச்சேரும் வகையிலான சிருங்காரநடனம் வேகமும் சிறப்பும் கொண்டது.

வாள் நடனம், அஸ்திரதண்டம்

போரினைத் தாளத்திலே காட்டுதல் குறிப்பிடற்பால்து, இந்நடனம் மெதுவா கவும் விழிப்பாகவும் தொடங்கி, பின் திட்டமிரண் கடும்போரினைச் சித்திரிக்கும். பழைய காலத்திலே போர் நடனங்கள் ஓரிசா மக்களைப் பெருமையும், பயழ மற்ற வீரர்களாக உருவாக்கின.

சிறந்த சௌ நடனக்காரர் சிறீ பரி கந்த (பரி - சேடயம், கந்த-வாள்) எனும் வாட்போர் விற்பன்னர், சௌ நடனத் திலே வாட்போரும் அதற்கான காலசை வகைஞரும் உடற்பயிற்சிக்கு அவசியமானவை. சிவனுக்குப் பிரியமான ஆற்றங்கரையிலுள்ள அரங்கிலே நாள்தோறும் பயிற்சி இடம்பெறும்.

கதாயுததம்

இந்நடனம் பீமனுக்கும் துரியோதன னுக்குமிடையில் பெரிய கதாயுதங்கள் கொண்டு நடைபெற்ற போரினையும் இறுதியில் பீமனின் வெற்றியையும் பிரமாதமாகச் சித்திரிக்கும்.

மீண்டிருக்காரன், வள்ளக்காரன் (மீகா மன்), வேடன் ஆகியோர் பற்றிய சாதாரண நடனங்களும் உள்ளன.

ஆக்கபூர்வமான புதிய நடனங்கள்

மரபுக்குடிப்பட்டதாக சௌ நடனம் ஆக்கபூர்வமான கலையாகும். காலந் தோறும் வரலாற்றுக் கஷதகள் அல்லது கவிஞர் கூறும் விடயங்களை விளக்கிப் புதிய நடனங்கள் உருவாக்கப்படும். ஒன் வொரு நடனத்தின் ரசம் அல்லது கூறும் பொருள் ஒரு ராகம் தாளத்துடன் அடையாளம் காணப்படும். ராக 'ரங்க' எனப் படும். இது நடனத்திற்கு 'நிறம்' அளிக்கும். ஒன் வொரு தாளத்திற்குப் பொருத்த மான ரசம் உண்டு.

புல் பசந்த (Phul Basant) என்பது வசந்த காலத்திலேவர்ப்படும் செழிப்பான மகிழ்ச்சியைச் சித்திரிப்பதாக அமையும் இளவளினதும். கண்ணியினதும் நடனமாகும். ஆண் தனது பெருமையையும் வலுவையும் காட்டும் வகையில் சிற்றினப்பத் துக்கான உற்சாகத்துடன் ஆடுவான். பெண்ணின் அந்தரங்கமான காதல் அழிய வளைவுகள், சாய்வுகள் மூலம் புலப் படுத்தப்படும்.

மேகதூதம் :

காளிதாசனின் மேகதூதம் (முகிலா கிய தூதன்) எனும் சிறந்த நூல் சௌ நடன நாடகத்திற்கான பொருளாக அமைந்துள்ளது. இதிலே செல்வத்தின் தெய்வமான குபேரனுடைய பணியாளரான யகான் (குபேரனுடைய உலகில் உள்ள வன்) தன் மனனவியிடத்துக் கொண்ட மோகத்தினாலே கடமைகளைப் புறக் கணித்தமையால் குபேரனுடைய சாபத்திற்கு இலக்காகித் தன் தெய்விகத் தன்மையினை இழந்து தூரத்திலே ஓராண்டு வசிக்க வேண்டியவனாகின்றான். ராமகிரியிலே ஆச்சிரமமனமத்து மிகுந்த விரகதாபத்துடன் இருக்கும் போது மழைமுகிலைக் கண்ணுற்று மணை வியிடம் முகிலைத் தூதனாக அனுப்புகிறான்.

கைகளை ஒன்றினைத்தவாறு யசு னும், மனைவியும் ஆடுதல் அவர்களின் மென்மையான காதலுணர்வைப் புலப் படுத்தும், காதலினால் வாடி நாயகனை நினைந்துருகும் நாயகியைத் தோழிகள் தேற்றுவதை ஒரு புறமும், தன்னந்தனியான ஆடத்திலே யசுங் வாடிமனம் நொந்திருப்பதை மறுபுறமும் காட்டும் வகையிலே பார்க்கக்கூடிய திரைச்சிலையினை அரங்கிலே இரண்டு பெண்கள் மேலே தூக்கிப்பிடிப்பர். தனது காதலிக்கான செய்தியைக் கொண்டு சென்று அவருடன் விரைவில் ஒன்றுசேருதல் பற்றிய வாக்குறுதியை அறிவிக்குமாறு முளை இரந்து வேண்டுகிறான். முகில் தனது மின்னலாகிய வெளிச்சத்துடன் அவனுடைய செய்தியைக் கொண்டு செல்லு கின்றது. காதலர் இருங்கும் இறுதியில் ஒன்று சேரல் யசுங்களின் கற்பணக்கன வாகும் (காதலர் மீண்டும் ஒன்று சேருதல் மேற்குறிப்பிட்ட மூலத்திலில் இல்லை).

சௌத்ரபர்வ விழாவின் இறுதிக் கிரி யையாக காவி அம்மனை பவனி நடனம் அமையும். விழாவின் நாலாம் நாள் நள்ளிரவின் பின் காளியாக ஆடும் நடனக்கலைஞர் கறுத்த உடையினைத் தரித்திருப்பார். புனிதத் தீர்த்தப் பாணையைத் தலையிலே தாங்கயவராக ஆற்றங்கரையிலிருந்து சிவாலயத்திற்கு ஆடிக் கொண்டு செல்லுவார். அங்கே தீர்த்தப் பாணை இறக்கப்பட்டு சிவனுடைய பலி பீடத்திற்குப் பக்கத்திலே புதைக்கப்படும்.

அடுத்தநாள் கூடந்த ஆண்டு புதைக்கப்பட்ட தீர்த்தப் பாணை வெளியே எடுக்கப்படும். கோவில் புரோஹி நர் அதனை மக்கள் கூடியிருக்கும் மாளிகைக்குக் கொண்டு செல்வார். மஹாராஜா பாணையின் மூடியினை அகற்றிச்சிட்டு அதற்குள் காணப்படும் நீரின் அளவை அவதானிப்பார். இந்த அடிப்படையில் பயிர்களைப் பாதிக்கக்கூடிய சுவாத்திய நிலைகள் பற்றிய முன்னறிவிப்புகளும், பிற முன்னறி விப்புகளும் கறப்படும். சிவப்புநிறச் சக்

திக்கான (தீர்த்தப்)பாணை கோவிலிலே திறக்கப்பட்டு அதிலுள்ள நீர் தெய்வத் திற்கு அளிக்கப்படும் நீராக சிவவிங்கத் தின் மேல் ஊற்றப்படும்.

சௌத்ரபர்வவழிமா சிங்கும் அரசுகளிலும் கொண்டாடப்படுகிறது. ஆணால் செரைக்கல் அரசிலே கொண்டாடப்படுவதுதான் மரபுவழியான தூய்மையும் தரமுள்ளதுமான நடனங்களைக் கொண்டதாகும். இதற்கு அயலிலுள்ள கர்ஸ் வான், மயிர்பஞ்ஜ் அரசுகளிலும் இந்நடனங்கள் நிலவினாலும் அவற்றிலே மாற்றங்கள் ஏற்பட்டு வேறுபடுகின்றன.

இந்தியா சுதந்திரம் அடைந்தபின் செரைக்கல் பீஷாரார் மாநிலத்துடனும் மற்றயவை ஓரிஸா மாநிலத்துடனும் இணைக்கப்பட்டுள்ளன. இதனால் செரைக்கல் நடனம் அதனோடு தொடர்புள்ள ஓரிஸாவிலுள்ள நடனங்களிலிருந்து தனிப்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

செரைக்கலாலிலே ஸ்ரீகலாபீடம் எனும் நடன பண்பாட்டு மையம் உள்ளது. சென் நடனத்தினைப் பாதுகாத்தல், நடனக்குழுவொன்றைத் தொடர்ந்து செயற்படச் செய்தல், இளங்கலைஞருக்குப் பயிற்சியளித்தல் முதலியனவற்றில் இந்திலையம் சுபிட்டு வருகின்றது. காலநூல்சென்ற இளவரசரும் சிறந்த நடனக் கலைஞர் மான் சுவேந்திராவின் நினைவாக ஸ்ரீகலாபீடம் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. செரைக்கல மஹாராஜா இதன் பிரதான போதுகர். அவரின் மகன் ராஜ்துமார் சுத்தேந்திர பிரதான் நடனக் கலைஞர். 1964ம் ஆண்டு இவர் மத்திய அரசால் அவ்வாண்டின் மிகச் சிறந்த நடனங்களை ஞராக்க கொரவிக்கப்பட்டார். போதிய எவு பொருளாதாரவளம் இல்லாவிட்டனாலும், சென் நடனங்காரர் இக்கலைமரபுகளை அழியாது பாதுகாத்தலைத் தமது புனித கடமையாகக் கருதுகின்றனர்.

இயல் பத்து

கதக் நடனம்

பொது

இந்திய சாஸ்திரீய நடனம் 2000 ம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பே தோன்றி விட்டது. இந்து இன்று இந்தியாவின் பல பிராந்தியங்களிலும், பலவேறு வடிவங்களிலும், பாணிகளிலும் நிலவி வருகின்றது. பழைய இந்திய நாட்டிய முறையினைக் கூறும் பரத நாட்டிய சாஸ்திரம் சுமார் 2000ம் ஆண்டுகளாக இந்திய நாட்டியத்தின் முதன் நூலாக விளங்கி வந்துள்ளது. இதன் அடிப்படையிலே ஏற்ககுறைய கி.பி 12ம் நூற்றாண்டு வரை இந்தியா அடங்கிலும் ஒரே வித சாஸ்திரீய நடனமே நிலவியதாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. இதன் பின் ஏற்கனவே நிலவிய பழைய சாஸ்திரீய நடன மரபையாட்டிப் பிராந்திய ரீதியிலே, அவ்வப்பெரும்பாலும் குரிய சிறப்பியல்புகளுடன் அவ்வற்றுக்குத் தனிச் சிறப்பினை அளிக்கும் வகையிலே, இன்று நிலவி வரும் சாஸ்திரீய நடனங்கள் காலப்போக்கில் உருவாகி மினிர்ந்தனன்றாம்.

இவ்வகையிலே தமிழ் நாட்டிலே பரதநாட்டியம், கேரளத்திலே கதக்களி, ஆந்திராவிலே குச்சுடி, ஓரிசாவிலே ஒடிசி, வட இந்தியாவின் மத்திய மேற்குப் பகுதிகள் ஆகியவற்றிலே கதக், வடகிழக்கிலே மணிப்புரி என்பன நன்கு குறிப்பிடற் பாலன. இவை யாவும் ஒரு பொதுவான நடனக் கலை மரபைக் கேரண்டிருப்பதால் இவற்றிடையில் ஒற்றுமை அமிசங்கள் காணப்படுதல் கண்க்காடு.

கதக் நடன வரலாறு

'வட இந்தியாவிலே சாஸ்திரீய நடனம் 'கதக்' வடிவிலே மிக முழுமையான மலர்ச்சி அடைந்துள்ளது, எனப் பிரபல நாட்டிய மணி சீதாராதேவி குறிப்பிட-

பேர்கார், கதக் நடனம் இந்தியாவின் வடபகுதியிலுள்ள ராஜஸ்தான் உத்தர பிரதேசம், மத்திய பிரதேசம், குஜராத் முதலிய மாநிலங்களிலே குறிப்பாக நிலவிகின்றது. இம்மாநிலங்களிலே தொடர்ந்து கி.பி 14ம் நூற்றாண்டு வரை கோவில்கள் அமைக்கப்பட்டு வந்தன; இவற்றிலே நடனமும் முக்கியமான ஓரிடம் பெற்றிருந்தது. இதற்குச் சிறப்பங்களிலே தக்க சான்றுகள் உள்ளன. வழிபாட்டு முறையிலும் நடனம் சிறப்பான இடம் பெற்றிருந்தது.

வட இந்தியாவிலே மூஸ்விம் பேரரசு கி.பி. 13ம் நூற்றாண்டிலே தோன்றிற்று. இதன் விளைவாக இந்து சமயமுட், கலை கரும் முன்னர் பெற்றிருந்த பேராதர விளை இழந்தன. இஸ்லாம் அரசு மத மாயிற்று. இம்மதத்திலே நடனம் வழி பாட்டிற்குரிய சாதனங்களுக்கு கருதப்பட வில்லை. இதனால் நடனம் முன்னர் பெற்றிருந்த முக்கியத்துவத்தை இழந்தது; கோவில்களிலே நடன சிறப்பங்கள் வழக்கொழிந்தன. ஆனால் இக்காலத்திலே (கி.பி 14-17ம் நூற்றாண்டு வரை) வட இந்தியாவிலே துரிதமாகப் பரவிப் பெருநிலை பெற்றிருந்த இந்து பக்தி இயக்கம் இசையிலும், நடனத்திலும் பெரிய தாக்கத்தினை ஏற்படுத்திற்று. இக்கால இந்து சமய ஞானிகளின் பாடல்கள் இசைக்கப்பட்டு வந்தன. மீறா பா ய், குர்தாஸ் போன்ற ஞானிகளின் பக்திப்பாடல்களிலே பக்தர்கள் இறைவன் திரு முன்னிலையிலே பாடி, ஆடி வணங்குதல் கூறப்படுகிறது.

மேலும் இக்காலச் சிறப்பங்களிலே நடனம் நன்னிலையில்நிலவியதற்கான சான்றுகள் போதியளவு காணப்படாவிட்டனும். சிற்றோவியங்கள் காட்டும் ஆணித்தரமான சான்றுகளின் அடிப்படையிலே கி.பி 16-18ம் நூற்றாண்டுக் காலப்பகுதியில்,

மேற்குறிப்பிட்ட வட இந்தியப் பகுதி களில் நிலவிவந்த நடனமே இன்றைய கதக் பாணியாகப் பரிணமித்தது எனக் கலாநிதி கபில வாத்ஸ்யாயன் கூறுகிறார். இந்நடன பாணியின் தொடக்கத்தினைச் சமன்ன ஓவியங்களிலும், கல்ப குத்திரம் போன்ற ஏட்டுச் சுவடிகளிலும் காணலாம் என அதே அறிஞர் குறிப்பிட்டுள்ளார். இச் சுவடிகளிலே நாட்டிய சாஸ்திரம் குறிப்பிடும் அர்த்த மண்டலி, ஊர்த்துவ ஜீவனு சாரி, ஸ்வஸ்திக சாரி முதலியன வற்றிலே ஆடுவோன் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளான். கி. பி. 16-18ம் நூற்றாண்டுக் கால ராஜஸ்தானிய ஓவியங்களிலே நடனமும், இசையும் நன்கு பலவாறு தீட்டப் பட்டுள்ளன. எடுத்துக்காட்டாக கிருஷ்ணன் கோபிகளுடன் ஆடுதல், மிருதங்கம் முதலியனவற்றிற்குப் புல்லாங்குழல்லாதிக் கொண்டு கிருஷ்ணன் ஆடுதல் முதலியன இவ்வோவியங்களிலே குறிப்பிடற்பாலன. இவற்றிலே கிருஷ்ணன் அர்த்த மண்டலி நிலையில் விளங்குகிறான். ஹஸ்தய்கள் நன்கு காட்டப்பட்டில். பக்க வாத்தியங்களைப் பெரும்பாலும் பெண்களே கவனிக்கின்றனர்; செயற்படுகின்றனர். மிருதங்கம், கைத்தாளம் முதலியன அவதானிக்கத்தக்கன,

அரச சபையிலும் நந்தவனத்திலும் சமயச் சார்பற்ற நடனக் காட்சிகளைக் காட்டும் ஓவியங்களும் உள்ளன. கி. பி. 17-18ம் நூற்றாண்டுகளில் வரையப்பட்ட ஓவியங்களிலே காணப்படும் நடன மாதர் நேராக நிமிர்ந்தநிலையில் மிளிர்கின்றனர். இக்கால ஓவியங்களிலே ராக, ராகினி வடி வங்களும், நாயகி வடிவங்களும் குறிப்பிடத்தக்கன. நடனநிலையிலுள்ள ராகினி களுள் நத் நாராயணி ராகினி, வசந்த ராகினி, தீபராகினி ஆகியன குறிப்பிடற் பாலன. நத் நாராயணியில் நடன மாதும், வசந்த ராகினியில் வசந்த காலத்திலே பெண்களுடனும், மயில் களுடனும் கிருஷ்ண நூம் காணப்படுகின்றார்.

மொகலாய அரச சபையில் இசை நன்கு போற்றப்பட்டது. பரத நாட்டியத் தின் சபதமும், வர்ணமும்போலத் தஞ்சை பத்தும், கயலும் இங்கு நிலவிய நடனத் தில் இடம்பெற்றன. ஆணால் வர்ணத் தினை மிக வளமாகப் பரத நாட்டியம் ஆடுவோர் பயன்படுத்துவதுபோல இவற்றைக் கதக் கதக் நடனக்காரர் பயன்படுத்த முடியாது. ஆணால் கால் அசைவுகள் நன்கு சிறப்புற்றன.

சாஹித்யம் இதில் இரண்டாந்தர நிலைபெற்றது. வட - இந்திய இசையின் பிரதான அமிசமொன்றான தும்றி, நடனத்துடன் நெருங்கிய தொடர்பு பெற்றது. வட இந்திய இசையிலுள்ள (ஹிந்துஸ்தானி இசையிலுள்ள) தும்றி, பஜன், கஸல் ஆகியவை தென்னிந்திய நடனம், கர்நாடக இசை ஆகியவற்றிலுள்ள பதம் ஜாவளி போன்றவை.

கதக் நடனம் ஏற்கனவே குறிப்பிட்ட வாறு, வட இந்திய பக்கி இயக்கத்தின் தாக்கம் பெற்றுவளர்ந்து வந்தது. இப்பக்கி இயக்கத்திலே ராம அவதாரம், குறிப்பாக கிருஷ்ண அவதாரம் மிகப் பிரபல்யமாகத் திகழ்ந்தன. கிருஷ்ணன், ராதை, கிருஷ்ண-கோபிகள் ஆகியோரையையாகக் கொண்ட கிருஷ்ண வணக்கம் சிறப்புற்றது. இதனைக் கதக் நடனத்திலும் காணலாம். இந்நடனத்தினை ராஜஸ்தான், மத்திய இந்தியா போன்ற இடங்களில் ஆட்சி செய்த இந்து மன்னரும், தில்லி, அயோத்தி முதலிய இடங்களிலிருந்தும் ஆட்சி செய்த மூஸ்லிம் மன்னரும் சில சூலங்களில் ஆதரித்தனர்; மூஸ்லிம் மன்னர் சபைகளிலிது இடம் பெற்ற போது, இதன் அமைப்பிலும், செயற்பாட்டிலும் சில மாற்றங்கள் ஏற்பட்டன. நடன அமைப்பிலே, சில பகுதிகளில் சொல்லராமலே இந்து சமயச்சார்பர்கள் கதைகள் அபிநியிக்கப்பட்டன.

சிற்றோவியங்கள் போலக் கதக் இருபரிமாணங்கள் கொண்டது. ஏனெனில் இஃது இந்திய சிற்பங்களைப் போல முப்பரிமாணங்களில்லை நேர கோட்டிலேயே இடத்தினைக் காட்டும்.

நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் உத்பிள வணங்கள் பிரமரிகளுடன் ஒப்பிடக் கூடிய துள்ளல்களும், சுற்றாட்டங்களும் கதக் கிள் உள்ளன. கண்புரு அசைவுகள் இதில் முக்கியமானவை, கழுத்து, அசைவுகளீலும், பரதநாட்டியத்திற்கும், கதக்கிற கும் நெருங்கிய தொடர்புகளுண்டு. அபி நயதார்ப்பணம் கூறும் சுந்தரீ கிரிவா இதில் அடிக்கடி பயன்படுத்தப்படும்.

கதக்

‘கதக்’ எனில் “கதை கூறுபவன்” எனப் பொருள்படும். புராதன காலத் திலே பாணர், கதை கூறுவோர் ஊர் ஊராகச் சென்று, புராணக் கதைகள், நாடோடிக் கதைகள், பழைய கதைகள் மூலம் மக்களை மகிழ்வித்து வந்தனர், பொதுமக்களை மகிழ்வித்து இப்பழைய முறையிலே பின்னர், இசை, நடனம், ஊமை அபிநயக் கூத்து ஆகியன் இடம் பெற்றன, இஃது ஒரு திட்டவட்டமான நடன வடிவமாயிற்று. மேலும் நடனம் புரியும் சமூகத்தினர் பல வகை நடனங்களை ஆடி வந்தனர். இவர்களிலே ‘கதக்’ என்போரும், இருந்தனர். இவர்கள் நடனம் ஆடுவோராகவும், இசைவாணராகவும் இருந்தனர், இவர்களின் ஆட்டம் ‘கதக்’ என அழைக்கப்பட்டிருக்கலாம்:

வின்னு, கிருஷ்ணன் வணக்கம் நன்கு பரவ இத்தெய்வம் (கிருஷ்ணன்) பற்றிய பக்திப் பாடல்கள், நடனம், தனி உணர் வுப் பாடல்கள், ஓவியம், இலக்கிய நூல்கள், முதலியன் தோன்றின் அவருக்கு அர்ப்பணீக்கப்பட்டன. கிருஷ்ணலீலைகள் பற்றிய கதைகள் தோன்றின. ‘தெய்வீக நடனக்காரன்’ என்ற பொருள்படும். ‘நட-

வர்’ என்னும் பத மூலமும் கிருஷ்ணனை அழைத்தனர். ரஸ லீலைகள், நாட்டிய நாடகப்பாணியிலே ஆடப்பட்டன; இவற்றிலே சாஸ்திரீய முறைகளும் இடம்பெற்றன, கிருஷ்ணனுடைய பக்தர்களாக ரகதரிஸ் (Rasudharis) என்னும் கலைஞர் சமூகத்தினர் இவற்றை ஆடிவந்தனர், கோவில்களிலே குறிப்பிட்ட நாட்களில் ‘ததி’ (Dadhi) எனும் புனித நடனங்கள் ஆடப்பட்டன.

‘குர்தன’ என அழைக்கப்படும் பழைய இசை நூல்களை நோக்கும்போது இசற்றிலே நடனங்களும், முறைகளும் பற்றிய விஷேட நூல்களும் இடம் பெற்றிருந்தமை தெளிவு. இத்தகைய நடன குர்தனங்களிலே மண்டலங்கள், பிரமரிகள், கதிகள், ஹஸ்தங்கள், அபிநயம், மிருதங்கங்களின் ஒத்திகைக்கேற்ற சொல்லுக்கட்டுகள் ஆகியனவற்றின் விபரங்கள் இடம் பெற்றிருந்தன. எனவே நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே கூறப்பட்டுள்ள சாஸ்திரீய நடனத்திற்குரிய நிருத்தம், நிருத்யம், நாட்டியம், ரஸங்கள் முதலியன் யாவும் வட இந்திய பாரம்பரிய நடனத்திற் காணப்பட்டமை குறிப்பிடற்பாலது.

கதக் மையங்கள்:

கதக் புகழ்பெற்றது; உத்தரப் பிரதேசத்தில் வக்னோ, ராஜஸ்தானில் ஜய்ப்பூர் ஆகிய நகரங்களிலிது நன்கு பேணப்பட்டு வந்துள்ளது. உத்தரப் பிரதேசத்திலே, கலை, கல்வி ஆகியவற்றின் மையங்களாகப் பல நேரத்தியான்கொவில் கள் உள்ளன, இசை, கவிதை, நடனம் முதலியன் அங்கு முழுமையான அழகுடன் மிளிர்ந்தன.

ராஜஸ்தானிலே மக்களின் அழகிய ஆடைகள், அரச மாளிகைகள், கோட்டைகள், கோவில்கள் ஆகியவற்றிலே, அவர்களின் கலையுணர்வுச்சிறப்புவெளிப்படை, ராஜ் புத்திரர் தலைசிறந்த வீரர். மக்கள் அணி, பகட்டு, வீழா, கேளிக்கை ஆகிய

வற்றில் ஈடுராடுடையவர்கள்; எனவே இசை, நடனம் முதல்யண நன்கு மலர்ச்சி பெற்றன.

கதக்கலைஞர்கள், பாணிகள்

இன்றைய ‘கதக்’ வடிவம் லக்னோ விலே பிரகஸ்ஜி அவரின் மகன் தகுர் பிரசாத் ஆகிய இரு பிரபல்யமான கலை ஞரால் ஒன்றை நூற்றாண்டுகளுக்கு முன் உருவாக்கப்பட்டது. இவர்கள் ராஜஸ்தானைச் சேர்ந்தவர்கள்; சிறந்த அறிஞர்கள். கதக்கிணைச் சேர்ந்த ரைதரி மரபைச் சேர்ந்தவர்கள். தகுர் பிரசாத்தின் மக்களான பிந்ததின் மஹராஜ், கல்க பிரசாத், பைரோன் பிரசாத் ஆகியோர் தகப்பனார் தொடங்கிய அரும்பணியைத் தொடர்ந்து செய்தனர். பிந்ததின் மஹராஜ், கல்க பிரசாத் ஆகிய மதிருப்பமுள்ள திறமையான கலைஞரின் கூட்டான பெருமூயற்சி யாலேலேய லக்னோகரண (Gharana) அல்லது ‘கதக்’ நடனபாணி இந்தியா அடங்கிலும் புகழ்பெற்றது.

பிந்ததின் மஹராஜ் ஒரு கிருஷ்ண பக்தர். இவர் குறிப்பாகப் பஜன் (இறைவனுக்கு அர்ப்பணிக்கப்பட்ட பாடல்) முதலிய மிகச் சிறந்த பாடல்களை எழுதினார். கல்க பிரசாத் சுத்த நிருத்தத் திற்கும், அதிசயமான தாள முறைகளைக் கையாளுவதிலும் புகழ்பெற்றவர். பிந்ததின் மஹராஜ் கதக்கிற்கு ஆற் றி யதொண்டு வரலாறாயிற்று. பாவத்திற்கு முக்கியமளித்து இதன் நாட்கை இயல்பினை வளம்படுத்தினார். தும்ரி, தத்ர, (Dadra), கஸல் (Ghazal), கத்ஸ (Gaths) முதலிய அவரின் படைப்புகள் பாவநுணுக்கங்கள் பொருந்தியவை. இவை லக்னோ பாணியின் தனி இயல்புகளைக் காட்டுவன. கல்க பிரசாத்தின் மக்களான அச்சன் மஹராஜ், வஜ்ஜூ மஹராஜ், சம்பு மஹராஜ் ஆகியோர் திறமையான கதக் கலைஞர். அச்சன் மஹராஜ் இக் கலையைப் பல இடங்களிலும் பரப்பிய

வர். இதற்குப் பிந்ததின் அளித்த கலை நுணுக்கங்கள், அழகு ஆகியவற்றினைப் பேணியவர். சீதாராதேவியின் தகப்பனாரான சுக்தேவ மஹராஜ் பிறிதொரு பிரபல்யமான கதக்கலைஞர்.

ஜயப்பூர் கரண அல்லது கதக் பாணி விலே பழைய கலைஞரான கிர்தாரிஜி புகழ்பெற்றவர். இவரின் புத்திரர் ஹரி பிரசாத், ஹர னு மான் பிரசாத் தொடர்ந்து சிறந்து விளங்கினர். இவர் களைத் தொடர்ந்து ஜயலால் நாராயண பிரசாத், சுந்தர் பிரசாத், மோஹன் லால், சிரந்திலால், குநநாராயண பிரசாத் முதலிய பலர் பிரபல்யம் அடைந்தனர்.

‘லக்னோ’, ‘ஜயப்பூர்’ கதக்பாணி இந்தியாவின் பல இடங்களிலும் பரவலாக நிலவுகிறது. லக்னோபாணிவிலே பாவம், அபிந்யம், ஆகியன முக்கூத்து வம் பெறுகின்றன எனக் கூறினாலும், இருபாணிகளுக்கிடையிலும் அதிக வேறு பாடில்லை. பொது அம்சங்களே அதிகமாக உள்ளது. மேலும் ‘வாராணசி’ (காசி) யிலும் தனிப்பட்ட கதக்பாணி உள்ளது என்பர்.

கதக் அமிசங்கள்

பரதநாட்டியம் போலவே, சாஸ்திரீய நடனத்திற்குரிய பாவம், ராகம், தாளம், ஆகியவை கதக்கிலும் முழுமையாக இடம் பெறுவன. பரதநாட்டிய சாஸ்திரமே இரண்டிற்கும் பிரதான மூலமாயிருப்பினும், மொழி சமூக வழக்கு, சூழ்நிலை, வரலாறு, ஆடை, இசை, ஆகி வற்றின் வேறுபாடுகளினால் ‘கதக்’ சில வகைபிலே பரத நாட்டியத்திலிருந்து வேறுபடுகின்றது, ஆட்டத்துக்கான விதிகள், தத்துவப் பின்னணி, போக்குகள், பக்தி பற்றிய அழகிய பாடல்களைப் பயன்படுத்தல் முதலியவற்றிலே இவ்விரண்டிற்கும் ஒற்றுமையுண்டு. கதக்கிறுத் தனிப்பட்ட ஹஸ்தாபி நயங்கள்,

பாவங்கள், (கத்பாவங்கள் (Ghat Bhavas) பரதநாட்டிய சஞ்சாரி பாவங்கள் போன்றவை) முதலியன உள்ளன. கால் அசை வுகள் கதக்கில் வேறுபட்டவை. பாதங் களின் அடிப்பகுதியும், பெரு விரல்களும் விரைவாக அசைவன.

கதக் நிகழ்ச்சி பரதநாட்டியம் போன்று நிருத்தத்துடன் தொடங்கும். கால அளவுகள் பரதத்தில் போல உள்ளன. திஸர், சக்டஸர், கந்தஸ், மிஸர் சங்கீரண (3, 4, 5, 7, 9 அலகுகள்) ஜுதி களின் அடிப்படையில் அமைந்துள்ளன.

இந்நடன ஒழுங்கிலே ஆதிதால், ஜூப் தால், தத்ரதமர், கெஹூர்வ, துருபத், திந்தால் முகவிய தாள வகைகள் உள்ளன. பரதநாட்டியத்திலுள்ள 'சொல்லு' போன்று இங்கு பொல் (Bol) என்னும் தாளச் சொற்கள் குறிப்பிடற்பாலன. தாளச் சொற்கள் (Bols) செய்யுள் வடி விலோ தோர அல்லது தகுத எனப்படும். 'தோர' பரதநாட்டியத்திற்போன்று, விளம்பித் (Slow), மத்திய (Medium), துரித (Fast) வயங்களிலே ஆடப்படும்; தாளத்திலே இசைக்கப்படும். நடனபரி பாவஷயிலே 'விளம்பித்' 'த' எனவும் மத்ய 'தூன்' எனவும் துரித 'செளகன்' எனவும் அழைக்கப்படும். கதக்கிலுள்ள சில தோரக்கள் பரத நாட்டியச் சொல் மூக்கட்டுகளை ஒத்துள்ளன. ஒவ்வொரு தோராவும் மூன்றுதரம் கூறப்படுவதன் மூலம் ஒரு அசை வுச் சுழற்சி பூரணமாகும்.

பரதநாட்டிய சொல்லுக்கட்டுக்கு உதாரணம்:

த, திம் - தக, தக - ஜினு, தக - திம், திம்தக, தக - திகி, திகி தக, தரிதோம் தலங்கு, தக திரி - ததின்கண, தோம் தலங்கு, தகநினு, நம்மிதி - நனு - கதக் நாட்டியதோராவுக்கு உதாரணம்; த - தூங்க - தக தூங்கு தக திக திக திக தூங்க த, தூங்க.....தக தூங்க

தக திக திக திக தீம் தக திக திக திக தோம் - தக தக திக திக தக தக தக தோம் - தக தக திக திக தக தக தோம் -

ஒவ்வொரு நடனக் காரணம் அல்லது நடன மாதும் கதக் நிருத்தம் மட்டு மன்றி அபிநியத்திலும் நன்கு தேர்க்கி பெற்றிருக்க வேண்டும். பழைய பிரித் தொஷா அல்லது ஹிந்தி அல்லது உருது ஆகிய மொழிகளில் உள்ள வீரம், பக்தி அல்லது காதல் பற்றிய பாடல்கள், அபிநயங்கள், முகபாவங்கள், நடிப்பு நிலைகள் மூலம் விளக்கப்படும்.

நடன அமைப்பு முறை:

சால்திரியை நடனம்யாவற்றிலும் பக்கி இடம்பெறும். பாரம்பரிய முறையிலே பரதநாட்டியம் போன்று கதக்கும் கடவுள் வழிபாட்டுடன் தொடங்கும். கணேச வந்தனங்: இடையூறுகளை நீக்குபவராகிய விநாயகருக்குச் சொலுத்தும் நடன வணக்க மாகும். சொல்லுக்கட்டுகளும் புனித நூல்களில் உந்து பாடல்களும் தாளத்துடன் ஒருங்கிணையும் வகையிலே பக்க இசை இடம்பெறும். அபிநயங்களையும், விளக்கங்களையும் வெளிப்படுத்தும் நடன நிலையின் அழகு, அங்க அசைவு, கால் எடுத்து வைத்தல், பக்தி நோக்கு ஆகியவை கதக்கின் தொடக்கத்தில் இடம்பெறுவன.

ஒதுக்கை: நடனமாது நேர்த்தியான நிலையிலே ஹஸ்தக் நிலையில் (ஆரம்ப நிலையில்) நிற்பாள். அதாவது வலது கையினை உடம்புக்கு நேர்கோணத்திலே சந்திர வளைத்து வைத்திருக்க, இடது கரம் மேல் நோக்கி நீட்டப்படும். கால்கள் மாறி நிற்பன. வலதுகால் இடதுபக்கமாகச் சிறிது வளைந்து முன்பெரு வீரல்களில் மீது இடப்படும். தாளவாத்தியம் 'விளம்பித்' யெத்திலே வாசிக்கப்பட நடனக் காரி ஆள்காட்டி வீரலையும் பெருவிரலையும் விட்டு விட்டுத் தொடுவாள். ஏனைய வீரல்கள் நேராக நீட்டப்பட்டிருப்பன.

கழுத்து, கண்கள், புருவங்கள், மார்பு, புயங்கள், தாளத்திற்கேற்ப அசைவன். கைகள் திரும்பவும் இரண்டாவது நிலையிலே கொண்டுவரப்படுவன். இதைத் தொடர்ந்து நிருத்தம் தொடரும்.

அமத்! நடன்க்காரி கைகளை வெளியே யும் முன்புறமாகவும் நீட்டுவாள். அவ் வேளையிலே பாதங்கள் அசைவுகளைத் தாளத்திற்கேற்ப முன்பின் ஆகவும், வட்டமாகவும், செலிவன். 'அமத்' எனில் 'வருகை' அதாவது நடன்க்காரியின் வருகையினைக் குறிக்கும், அமத்துக்காள சொல்லுக்கட்டுக்கள் (Bois) கெரண்ட தோரா தனிரகமானவை. நிருத்தத்திலே பின்வரவேண்டியவற்றிற்கு முன்னோடி யாக இவை அமையும். தொடர்ந்து சங்கீத வரும். இந்த வகையிலே அமத் பரத நாட்டியத்திலுள்ள அல்லாரிப்புப் போன்ற தாகும். நேர்த்தியாகத் தொடர்ந்து வரும் தோர சிறந்த தாளத்தில் ஆடப்படும். நடனம் தொடர விரைவான திருப்புதல் களும், அசைவுகளும் இடம்பெறும். சிக்கலான சொல்லுக்கட்டுக்கள் பக்கவாஜ் முதலியன் வாத்தியங்களிலே ஒருங்கிணைந்து இசைக்கப்படுவன். நடன்க்காரி யின் பாதமும் இத்துடன் நன்கு பொருத்த மாத அமையும்.

சங்கீத்! இது பரத நாட்டியத்திலுள்ள ஜதிஸ்வரம் பேர்ன்றது. இதிலும் தாளத்திற்கும், சரத்திற்குமே முக்கியத்துவம் அளிக்கப்படும். ஸ்வரங்களிலேயே தோராஸ் சொல்லுக்கட்டுக்கள் கூறப்படும். கதக் நிருத்தப்பாணி இசைபாடும் வகைக்கேற்ப விரிவுற்று அழகு பெறும்,

பரன்: தொடர்ந்து பக்கவாஜ்ஜிலே இசைக்கப்படும் அதிசயமான நுணுக்க வகை 'தோர' இடம்பெறும். இப்பாட்டுக்கள் பல வகையின் இவற்றிற்குச் சிக்கலான தாளங்களும், நுணுக்கங்களும் உள்ளன. அவை தாண்டவம் போன்றவை. சிக்கலான அசைவு முறைகள் கொண்டவை. நடன நுணுக்கம் மிகச் சிறப்படையும்.

கதக்கிள் தூயநிருத்த வகையிலே பரன் மிகச் சிறந்ததாகும். பரதநாட்டியத்தி லுள்ள ஜதிகள் போன்று சொல்லுக்கட்டுக்கள் சிக்கலானவை. ஒவ்வொரு பரனும் மற்றயதை விரைவிலும், தாளத்தி லும் மிஞ்சிக்கொண்டு செல்லும்.

பரதநாட்டியம் நன்கு பயிலுவோர் 10 வகை அடவுகளைச் சேர்ந்த 120 அடிப்படை நடன ஒழுங்குகளைக் கற்பதுபோல, கதக் நன்கு பயிலுதற்கு 100 யரண்களாவது தெரிந்திருக்க வேண்டும். தாளவாத் தியக்காரனின் சொல்லுக்கட்டுகளும் நடன்க்காரியின் பாதங்களும் முழுமையாக ஒருங்கே செயற்படுவன்.

பரதநாட்டியத்திலுள்ள நேர் த் தியான் சிலைபோன்ற நிலைகளுக்குப் பதிலாகக் கதக் நடன்க்காரி மேலும், சிழும் பக்கமாக அசைவாள்; சுழலுவாளி; ஒவ்வொரு பரனையும் தக்க தாளத்திற்கு ஆடிக்காட்டுவாள். ஒவ்வொரு புதிய பரனையும் தொடங்கும்போது முதல்நிலை அல்லது ஹஸ்தக் நிலைக்கு வருவாள். கைகள் 'தத்' தொடங்கும் நிலையில் இருப்பன, ஆள்காட்டி விரல்கள் பெருவிரல்களை மாறி மாறித் தொடுவன.

தொடர்ந்து ஹஸ்தக் நிலையிலிருந்து நடன்க்காரி மிக விரைவாக வலமாக அல்லது இடமாகத் திரும்புவாள். கைகள் பக்கமாகவும், முன்புறமாகவும் அசைவன். இத் தகைய பெரிய திருப்புதல்களிலே (Chakkars) காலை நிலத்தில் அமுத்தி அடிப்பாள்; தொடர் ந் து சிக்கலான தோர இடம்பெறும். நடனம் மிக வேகமுற்றாலும் மிக உருக்கமான பரன் களைப்பயன்படுத்தி மேலும் நடன்க்காரி காற்றிலே பறப்பது போன்று ஆடுவாள். நடன்க்காரியின் பாத ஒவி சிங்கிணிகளின் ஒவி யடன் தாளவாத்தியத்துடனும் இணைந்து சப்திக்கும்.

ஏன்; பரதநாட்டியத்திலுள்ள ‘தில்வாணி’ போன்று ‘தரண்’ ஒரு தூய நிருத்தம்; அதிசயமான சிக்கலான தாளங்களும், ஒழுங்கான அசைவுகளும் கொண்டது. இது மிகக் கவர்ச்சியும், அழகும் பொருந்தியது. இது மிக வேகமாக நடைபெறும். நடன்க்காரியின் அசைவுகளும், பாதங்களும் வாத்திய இசையும் ஒருங்கிணைவன.

கதக் நிருத்தத்திலுள்ள அபிநயம் பரத நாட்டியத்திலுள்ள சப்தம், பதம் போன்றவை. கதக்கிற்குரிய பல ஒகைதனி உணர்வுப் பாடல்கள் உள்ளன. இவை அபிநயத்திற்கு நன்கு உகந்தவை. இவை உக்கிப்பாடல்கள் அல்லது தெய்வத்தினை விளித்துப் பாடப்படுவதை. இவற்றிலே துருபத், கீர்த்தன, தமரி, பத, பஜன், தாண்டவ, கதபவ, கதி முதலியன இடம் பெறும். அல்லது சிருஷ்கார பாவத்தில் உள்ள துருபத், தும்ரி, தத்ர, கஸல், கவித முதலியன குறிப்பிடற்பாலன. உணர்ச்சி பூர்வமான நடிப்பு பலவகையாகக் காட்டப்படும். இசை மிருதுவாக இசைக்க சாரங்கி பக்க வாத்தியமாக அமையும். பாட்டுக்கள் பிரிஜிபாஷா, ஹிந்தி அல்லது உர்து மொழியில் உள்ளன. துருபத் தெய்வங்களைப் பற்றிய உ அல்லது 4 செய்யுட்கள் கொண்டது. கீர்த்தனங்கள் கிருஷ்ணலீலகளைப் பிரதானமான விடயமாகக் கொண்டவை. தமரிலும் கிருஷ்ணன் கதைகள் இடம் பெறுவன. பத பஜன் முதலியனவற்றில் சாகம் பக்கியுடன் நன்கு சிறப்புறும். தாண்டவம் பரத நாட்டியத்திலே வரும் “நடனம் ஆடினார்” போன்று தாளச் சொற்களுடன் சிவபிரான் அல்லது கிருஷ்ணனைப் பற்றிய வர்ணனை கொண்டிருக்கும். கத்பவ, கதி, அழகாவை. ஒவ்வொரு கத்பவத்திலும் நடனக்காரி சோபியாத மேலணி அவிந்து பலவகைப் பயன்பாடுகளைக் காட்டுவாள். அல்லது புராணக் கதைகளை விளக்குவாள். ‘கதி’ யில் பிறிதொரு வருக்காக நடிப்பாள். காதல் விடயங்

களில், தும்ரி 3 அல்லது 4 அடிகள் கொண்டு ஒன்வொன்றிலும் கூறும் பொழுது வெவ்வேறு கருத்துக் கொண்டிருக்கும். தத்ர கஸல் ஆகியவற்றிலும் காதலே வலியுறுத்தப்படும். ‘கவித’ விழும் நடனக்காரி தெய்வம் பற்றிய கதையொன்றினைத் தாளச் சொற்களுடன் அழகாக இணைத்துக் காட்டுவாள். கதக் அபிநய வளமும், நாடக இயல்பும் கொண்டது.

நன்கு பயிற்சி பெற்ற நாட்டியக் காரி கணக்கட்டிக் கொண்டு, அரிசி மாவைத் தூவியுள்ள, நிலத்திலே கால்களினால் மயில் அல்லது யானையினை வரைவாள். நடனமாடும் போது கட்டி உள்ள 100 சதங்கைகளிலே 7 அல்லது 12 மட்டும் சத்தம் செய்ய அவள் ஆடுவாள்.

கருத்துக்களைப் புலப்படுத்துவதிலும், கவர்ச்சியிலும், அழுத்தம் கிருத்தித் தும், தாண்டவலாஸ்ய பாணிகளை நன்கு சமப்படுத்திக் காட்டுவதிலும் கதக் ஒரு முக்கியமான சாஸ்திரீய நடனமாக இன்று விளங்குகிறது. ஆண்களும், பெண்களும் இதனை ஆடலாம், இது பெருவளமுள்ள நடனம்.

இக்கலையில் ஈடுபாடுள்ள பெரிய கலைஞர் மூல நூல்களிலும், சமய நூல்களிலும் நன்கு தோய்ந்து பக்கிப் பரவாக்கத்தினால் ஊக்கம் பெற்று இறைவனிடத்துக் கொண்ட அள்பினை இசை, நடனம் மூலம் வெளிப்படுத்தினர்.

கதக் நடனப்பாணி திறனும், நாடக இயல்பும் கொண்டது. அமத், துக்ரல், பரஸ், சக்கர்தர், முதலியனவற்றினைத் தக்கக கால் அசைவுகளுடனும் டல் சடுதியான திருப்பங்களுடனும், ‘பொல்’ என்பதன் பலவகையினை முழுமையாக விளக்குவதற்குத் தேவையான நுணுக்க முறைகளைப் பயிலுவதற்கு மிகக் கட்டுப் பாடான பயிற்சி தேவை. பாவங்களை (Bhavas) வெளிப்படுத்துவதற்கான கதைக

கள், தனி உணர்வுப் பாடல்கள், பக்தி ததும்பும் துருபதி, கிர்த்தன், தும்றி, கஸல், சத்பவ முதலியன குறிப்பிடற்பாலன. இவை இந்து சமய பெளராணிக மரபு களை அடிப்படையாகக் கொண்டவை.

சுதக்களி தவிர்ந்த ஏணைய இந்திய சாஸ்திரீய நடனங்களைப் போன்று கதக் கும் தனி ஒரு நடனக்காரனின் ஆட்டமாகும். இத்தகைய தனிக்கலைஞர் ஆட்டத்திற்கு நாட்டிய சாஸ்திரத்திலும் சான்று உண்டு. இந்த வகையிலும், இதற்கும் பிற இந்திய சாஸ்திரீய நடனங்கள் பலவற்றிற்கும் இடையில் ஒற்றுமையுண்டு. தப்ளாவும், சாரங்கியுமே இதற்குத் தேவையான பக்க வாத்தியங்களாகும். “உடல் அசைவின்றி வியக்கத் தக்க வகையிலான கால் அசைவுகளுடன், மிக உயர்ரகத் திறமையினைக் கதக் பிரதிபலிக்கிறது.” எனவும், “லயத்தி லும், தாளத்திலும், வேறு இந்திய நடனம் எதுவும் கதக்கிற்கு நிகராகாது” எனவும் திருமதி ருக்மணிதேவி அருண் டேல் அம்மையார் கதக் பற்றிக் கூறி இருப்பவை மனப்பொளற்பாலன.

ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு மூஸ்விம் கள் தொடக்கத்தில் இசை, நடனம் போன்ற கலைகளைப் புறக்கணித்தாலும் காலப்போக்கிலே மொகலாயப் பெருமன்னர்களில் சிலரும், 18ம்-19ம் நூற்றாண்டு முற்பகுதியில் அயோத்தியிலாட்சி செய்த மூஸ்விம் மன்னரும், வேறு சிலரும் இக்கலைகளிலே மிகுந்த ஈடுபாடுகொண்டிருந்தனர். அவர்களின் அரசவை நடனமாகவும் கதக் இடம்பெற்றது. அயோத்தியில் ஆட்சிசெய்த நவாப்பஜீத் அவிஷா (19ம் நூற்றாண்டு) சிறந்த இசை, நடனப் புரவலர். இவர் விரிந்துஸ்தானி இசைக்குரிய தும்றி இசைப்பாணியினை உருவாக்கியவர். இப்பாணியிலே சிறந்த காதற்பாடல்கள் சிலவற்றையும் இயற்றியவர். இவை கதக் நடனக்காரரால் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தன. “ரஹஸ்” எனும் நடன நாடகத் தினை இயற்றி, அதிலே இவர் கிருஷ்ண

வாகவும் நடித்தவர். இவருடைய சபையிலே ராஜஸ்தான் கதக் கலை மரபினைச் சேர்ந்த புகழ்பெற்ற பிரகர்ஜி அரச நர்த்தகராக விளங்கினார். இவருக்குப் பின்மகன் பிந்ததின், கல்கபிரசாத் முதலியோர் அரசவை நர்த்தகர்களாக விளங்கினார்.

கதக் கோயில் நடனமாகவும், அரசவை நடனமாகவும் போற்றப்பட்டுவந்துள்ளது. இந்நடனத்திலே சமகாலச் சூழ்நிலையாலே குறிப்பாக மூஸ்விம் ஆதிக்கம், செல்வாக்கு, தொடர்பு முதலியன வற்றால் முகாபிநயம், ஹஸ்தாபிநயம் முதலியன முழு வளர்ச்சியடையவில்லை. ஆனால் காலசைவுகளின் சாதனைபற்றி ஒரளவு ஏற்கனவே குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது,

சமீப காலப் போக்குகள்

குறிப்பாக 19ம் நூற்றாண்டின் பிறபகுதியிலே கதக் நடனக் கலையும் சீர்குன்றிற்று. பரத நாட்டியம் போல இதுவும் 1930ம் ஆண்டளவிலே புத்துயிர்பெற்றது. சமகால இந்திய சுதந்திர வளர்ச்சி ஒரு பிரதான காரணமாகும். இதன் சிறப்பினைத் தொடக்கத்திலே இந்தியாவிலும் வெள்ளாடுகளிலும் தமது கலை நிகழ்ச்சிகள் மூலம் எடுத்துக்காட்டிப் புதிய ஊக்கத்தினையும். மெருகினையும் அளித்தோரிலே மேன்கா குறிப்பிடற்பாலர், இவர்கள் அந்தணப் பெண்; சிறந்த கலைஞர்; திலவியில் ஒரு கதக் நிறுவனத்தை ஏற்படுத்தினார்; 1947லே இறந்தார். திலவியில் உள்ள பாரதீய கலாகேந்திரம் கதக் நடன அமைப்பினை நடன நாடகத்திற்கும் பயன்படுத்தியுள்ளது. லக்னோ(கதக்) கரணத்தைச் சேர்ந்த சம்புமஹ ராஜ் இங்கு கதக் கற்பித்தவர், காளிதாசரின் குமார சம்பவம் (மஹா காவியம்), பவபூதியின் மாலதீமாதவம் (நாடகம்) ஆகியவைற்றை பிருகு மறு ராஜ், வஜ்ஜீ மறு ராஜ் ஆகியோர் நடன நாடகமாக உருவாக்கியுள்ளனர்.

இயல் பதினேர்க்கு

மணிப்புரி நடனம்.

பொது

இந்தியாவின் வடகிழக்குப் பிராந்தியத்திலே நிலவிவரும் நேரத்தியான சாஸ்திரீய நடனம் மணிப்புரி நடனமாகும். இது அங்குள்ள ஓர் இடத்தின் பெயரால் அழைக்கப்படுகிறது.

மணிப்பூர் மாநிலம் இந்தியாவின் வடகிழக்குப் பகுதியிலே அசாமிற்குக் கிழக்கு எல்லையிலே பார்மாவுக்கு அண்மையிலுள்ளது. இது மலைகளாலே சூழப் பட்டுள்ள இயற்கை அழகு வாய்ந்த இடம். இங்கு வாழும் மக்கள், கலைகளை தேவோக இசைவாணரான காந்தவர்களிடமிருந்து பெறப் பட்டனவாகக் கூறுவர். மணிப்பூர் பற்றி மஹாபாரதம் கூறுகின்றது. பாண்டவர்களிலொருவனான அரஜன் மணிப்பூருக்குச் சென்று சித்திராங்கதா என்ற இளவரசியைக் காதவித்துத் திருமணம் செய்தான். அவர்களுக்குப் பற்றிப் பன்னும் பெயருடைய மகன் இருந்தான். அவன் மணிப்பூரை ஆட்சி செய்தான். தற்கால மணிப்பூர் அரசர்கள் தாம் இந்த அரசன் மரபில் வந்ததாகக் கூறுவர்.

மணிப்பூரி நடனம் சிறந்த மரபுகளையும். ஆழமான உள்ளடக்கத்தையும் கொண்டிலங்குகிறது. மணிப்பூரின் தலைநகரமான இம்பால்தான் இந்நடனத்தின் முக்கிய கேந்திர நிலையமாகும். இங்கு பல வகையான நடனங்களும், சமயசடங்குகளும் உள்ளன. இவை யாவும் மணிப்பூரி (நந்தன) நடனமென அழைக்கப்படுவன.

இயற்கை வனப்புகள் நிறைந்த இவ்விடத்திலே, பசுமையான வயல்களும், செழிப்பான தாவரங்களும் கிராமந்தோறும் கோயில்களும் உள்ளன. இவ்வி

டத்துக் கலை, பண்பாட்டுடன், புராணக்கதைகளும், பிறக்கதைகளும் இணைந்து காணப்படுவன. ஆதி காலம் தொட்டு இங்கு வாழ்ந்த மக்கள் தமது உலகியல் சமய உணர்வுகளை இசை, நடனம் மூலமாகவும் வெளிப்படுத்தி வந்தனர்.

தொடக்கத்திலே இங்கு வாழ்ந்த மக்கள் பெரும்பாலும் சைவசமயத்தவர்களாகச் சிவனையும், பார்வதியையும் வழிபட்டனர். பின்னர் வைஷ்ணவம் பரவிகிறுண்ணர் ராததயை வழிபடலாயினர். இன்று இத்தெய்வங்களையே இவர்கள் யெரிதும் வழிபடுகின்றனர்.

மணிப்பூரி நடன வரலாறும் பிரதான அமிசங்களும்

மரபுவழிக்கதையின்படி சிவனும் பார்வதியும் தேவோக இசைக்கலைஞருடன் இங்கு வந்து மகிழ்ச்சியோடு பலநாட்கள் ஆடினர் எனக் கூறப்படுகிறது. இரவுகளிலே நாகதேவனின் (பாம்பரசனின்) பிரகாசமான மணியின் ஒளி வீசிக்கொண்டிருக்க அவர்கள் ஆடினர். இந்திகழிவுக்காலத்திலிருந்து இவ்விடம் புனித “மணியின் இடம்” (மணி - இரத்தி மீட்டும் பூஷா - இடம்) மணிப்பூர் என அழைக்கப்படலாயிற்று. சிவனுக்கும் (நொங் - பொக் - தோய்பி), பார்வதிக்கும் (பந்தோய்பி) உரிய சமயச்சடங்கு நடனங்கள் பழைய காலம் தொட்டு அங்கு மக்களால் அமைக்கப்பட்டு வந்தன. இந்நடன நாடகங்களிலே புகழ்பெற்ற லை ஹராபா (Lai Haraoba) என்பது சிவன், பார்வதியின் ராஸ் லீலாவினை அடிப்படையாகக் கொண்டது. மணிப்பூரின் மிகப் மழையநடனமாகிய ஸைஹராபா தங்ஜின் அல்லது சிவனுக்கு மிகப் பிரியமானதாகும்.

இந்தனம் “ஜோகாய் நடனம் – நீண் – தோக் (அரசன்) – பரெஸ் – (தொடர்கள்) அதாவது நடனக்காரரின் அரசான சிவஞாடைய நடனங்களின் தொடர்கள்” எனப்பொருள்படும். மொய்ராங் மாவட்டத்திலுள்ள சிவஞ்சோவிலில் இது இன்றும் ஆடப்படுகிறது மைபிகள் (பெண் புரோஹிதர்) வழி காட்ட இளம் பெண்கள் தெய்வத்திற்கு பழங்குளும், பூக்களும் வணக்கத்துடன் அளிப்பார். வாலிப்ரகள் இளம் பெண்களைத் தம் வாழ்க்கைத் துணைவியராகத் தெரிவுசெய்து கம்ப தொய்பி ஆகியோரின் கதையினை ஆடுவார். மணிப்பூரிலே நிலவிவந்த இதிஹாஸமான ரொயரங் பர்பாவிலே கூறப்படும் மணிப்பூர் மொய்ராங் வழிசத்தைச் சேர்ந்த தோய்பி எனும் இளவரசிக்கும், கம்ப என்பவருக்குமிடையில் நிலவிவந்த காதல் துண்பக்கதை மேற்கூறிப்பிட்டதுடன் பின்னர் சேர்க்கப்பட்டுள்ளது. இவ்விரு காதலரும் சிவஞ் பார்வதியின் மறு அவதாரங்களாகவும் கொள்ளப்படுகின்றனர்.

மணிப்பூரிலே பேணப்பட்டுள்ள மரபு வழிநூல்களின்படி பூமியின் தொற்றும் பற்றிய லெசெம் ஜோகாய் எனும் சடங்கு நடனம் பழமையானது. ஒன்பது தெய்வங்கள் விண்ணனிருந்து பொருட்களைக் கொண்டு வர ஏழு பெண் தெய்வங்கள் பூமியை உருவாக்கின. தொடர்ந்து வைஹரோப நடனநாடகம் உருவாக்கப்பட்டது.

வைஹரோப நடனநாடகம் (தெய்வங்களைக் கூவி அழைத்தலும், தேவர்களுக்கு மகிழ்ச்சி அளித்தலும்); இந்தன நாடகம் சைவசமயச் சார்பும், உலகத் தொற்றும் பற்றியதுமான சடங்கு நாடகமாகும். இது மே மாதத்திலே பத்து நாட்களுக்கு நடைபெறும். தெய்வங்களைக் கூவி அழைத்து வழிபடல், மனிதனைப் படைத்தல்-பிறப்பு, இளம்பருவம், வாலிப்பருவம், திருமணம், கலைகள், கல்வி முதலியன் இதில் இடம்பெறும். இப்புராதன நடனநாடகத்திலே நிருத்தம்

(இவற்றுட் பல பிற்கால வைஞ்சனவராஸ்வைகளிலேயுள்ள பங்கி பறைங்குகளீலே திருத்தியமைக்கப்பட்டுள்ளன) அபிநியம், பாடல்கள், பக்க வாத்தியம் என்பன உள்ளடக்கமாகக் காணப்படும்.

சடங்கு நடனமாக வைஹரோபவீனை மைப (Maiiba) எனும் ஆண்புரோஹிதரும், மைபி (Maiibis) எனும் பெண் புரோஹிதரும் வழிநடத்திச் செயற்படுத்துவிப்பார். இவ்விரு வரும் தெய்வத்திற்கும், நடனத்திற்கும் தம்மை அர்பணித்தவர்கள். இந்த நீண்ட கவர்ச்சிகரமான நடன நாடகம், பவனி, தெய்வங்களைக் கூவி அழைத்தல் முதல் யனவற்றுடன் தொடங்கும். மைப, மைபி தெய்வங்களை விழாக்களிலே பிரசனன மாயிருக்குமாறு வேண்டுவார். தெய்வங்கள் அங்கு வந்து விட்டதாக அவர்களைப் போல இவர்கள் நடிப்பார். நடன நாடகம் தொடங்கி விட்டதாக அறிவிப்பார். மைப, மைபி நடனங்கள் சமயப் பற்றும், உணர்வும் கொண்டவை.

கிராமத் தெய்வத்தின் முன்பாக நடனமாதர் சூழக்குழுவாக வந்து பாடிக் கொண்டும், ஆடிக்கொண்டும் படைப்பின் சிறப்பினையும், பிள்ளைப் பிறப்பினையும் குறியீடாக விளக்குவார். ஒவ்வொரு நடனக்குழுவும் அழிய அசைவுகளுடனும், அபிநிய ஹஸ்தங்களுடனும் வட்டமாகத் தொடர்ந்து சுற்றி வருவார். அதே வேளையில் அவர்களுக்கு எதிர்ப்பக்கத்திலே ஆண்கள் குழக்குழுவாகப் பாடிப்பாடி இறைவனின் புகழைக் கூறத் தொடங்குவார்.

இது தொடர முன்று மைபரும், மைபிகளும் நடனமாடத் தொடங்குவார். அதே வேளையிலே பல நடனமாதர்கள் வட்டமாகப் புதிய வாழ்வு தொன்றுவதைக் குறிக்கும் வசந்தகால நடனத்தினை அறிமுகம் செய்வார். வழிபாடு, அர்பணம் ஆகியவற்றிற்கான சின்னங்களைத் தாங்கிக் கொண்டு ஒரு நடன பவனி தோன்றும். வாழ்வின் போக்கு

களைப் பிரதிபலிக்கும் இச்சடங்கு நடனத்துடன் முடிவடையும். வைஹரோபநடன் நாடகத் திற்கான நடனங்களிற் சில செழிப்பு, பிறப்பு, வாழ்வு முதலிய சடங்கு சார்பான விடயங்களை மட்டுமன்றி, நூல் நூற்றல். ஆடை நெய்தல், விதைத்தல், அறுவடை செய்தல், பந்தாடுதல், மீன்பிடித்தல், முதலியனவற்றையும் பிரதிபலிக்கும். கூவி அழைக்கப்பட்டுள்ள தெய்வங்கள் விண்ணிற்குச் செல்வதற்கான படகினைக்குறியிடாகக் கொண்டுள்ள நடனத்துடன் இந்த நடன நாடகம் முடிவடையும். இத்தெய்வங்கள் மீண்டும் அடுத்து ஆண்டு வசந்த காலத்தின் பிற்கட்டத் திலே கூவி அழைக்கப்படுவர். ஏற்கனவே குறிப்பிட்ட கம்பா, தோய்சி ஆகியோரின் துண்பியல் காதல் கதை பற்றிய மொய்ராஸ் ஸர்வத்தினை நடனக்காரர் இவ்விருவராக வைஹரோப விழாவின் போது செய்வதே மிக அழகாக இலங்கும். இந்த வைஹரோப நடன நாடகம் வாஸ்யமும், தாண்டவமும் கொண்டிலங்கும். மணிப்பூர் மக்களின் பழைய நம்பிக்கைகள், புனிதக் கதைகளைப் பிரதிபலிக்கும். மேற்குறிப்பிட்ட அசைவுகள் அழகாக விளங்கும்.

15ம் நூற்றாண்டளவிலே வவனவும் மணிப்பூரில் பரவ அப்போது ஆட்சிபுரிந்த மன்னால் அரச மதமாக அது ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டது. பக்தி மார்க்கத்தினை வலியுறுத்தியவனும், பாக்ய சந்திர எனவும் அழைக்கப்பட்டவனுமான மஹாராஜ ஜெய்சிங் குறிப்பிடற்பாலன். வங்காளத்தைச் சேர்ந்த சைதன்ய மஹாபிரபுவின் போதனைகளைப் பின்பற்றிய இவ்வரசன் ஒரு பெரிய கிருஷ்ண பக்தன்; சிறந்த கலைப்பிரியனும் பூரவலனுமாவான்; மரபுவழிக் கதைகளின்படி கிருஷ்ண பகவரன் இவனுக்குமுன் தோன்றி மறைஞானமாக வள்ள ஈஸ லீஸ நடனத்தினை வெளிப்படுத்தி இம்பாலில் உள்ள கோவிந்தராஜ கோவிலிலுள்ள சிறப்பான மண்டபமான ராஸ் மண்டபத்திலே செய்துகாட்டுமாறு

கூறியருளியதாகவும் அறியப்படுகிறது. இவ்வாறு இறையருளாலே ராஸ் லீஸ களை உருவாக்குமாறு தூண்டப்பட்டான். புகழ்பெற்ற ஆசான்கள் இவற்றை வழுவின்றிச் சாஸ்திரீய முறைப்படி தொகுத்துவகுத்தனர். இவர்கள் ஏற்கனவே மணிப்பூரில் நிலவி வந்த நடனங்களிலிருந்தும் விடயங்களைப் பெற்றது மட்டுமன்றிப்புதியபலவற்றையும் உருவாக்கினர். இவனுடைய காலத்திலே ராஸ் லீஸகளுக்குரிய ஒரு முக்கியமான நுட்பமுள்ள பகுதிகளான மஹாராஸ், வசந்த ராஸ், குஞ்ச ராஸ், அதுப பங்கிபரேங் என்பன உருவாக்கப்பட்டன. பிறப்பட்ட அரசர்களும் இவளைப் பின்பற்றினர். மஹாராஜ கம்பீர்சிங் காலத்திலே கோஷ்டபங்கிபரேங்கும், மஹாராஜ கீர்த்தி சந்திரசிங் காலத்திலே மிருந்தாவன், குருப்பங்கி பரெங்குள், நீத்யராஸ் என்பனவும் இயற்றப்பட்டன.

மணிப்புரி நடனங்களிலே பழைய யான அழகும், பெருவளமும் காணப்படுகின்றன. இதற்கு அவர்களின் மிகுந்த சமய நம்பிக்கையும், நடனமாடுதலிலே வீதிகளைப் பிறழர்து பின்பற்றுவதும் முக்கிய காரணங்களாகும். இவர்கள் ஆடவிலுர், இசையிலும் பிருந்தாவனத்திலுள்ள யழுளையாற்றங்க ரையிலே பாடிய பாடிவாற்றத் திருஷ்ணன், ராதை, பலராமன், கோபியர், கோபர்கள் (ஆயர்கள்) பற்றிய புனித கதைகள் சமயக் கருத்துக்கள் பொதிந்த கதைகளைத் தமது ஆடலுக்கும் இசைக்கும் உரியதாக்கியுள்ளனர்.

மணிப்புரி நடனத்தின் பல்வேறு வடிவங்களிலும் இதன் வளமான நடன அமைப்பு, தூயதாளம், வழிபாட்டிற்குரிய சடங்கு முதலியன மிலிர்கின்றன. பாவ, ராக, தாள நாடகச் சிறப்புகளைக் கொண்ட இந்நடனங்களிலே உள்ளார்ந்த மாக ஆன்மீக உத்வேகமும், சிறப்பான அசைவுகளும் காணப்படும். இந்நடனத்திற்கான பழைய நூல்களிலே வைத்துக் கொய்க் கொய்க் (பழைய மைதிலி மொழி

பில் உள்ளு), மஹாராஜபாக்ய சந்திர எழுதியுள்ளோலிருத்தசங்கீதலீலாவிலாஸ, ஸ்ரீகிருண்ணராச சங்கீதசங்கிரக முதலியன வும், சம்ஸ்கிருதத்திலுள்ள சங்கீத தாமோ தர, சங்கீத சாரஸங்கிரக முதலியனவும் குறிப்பிடற்பாலன. இவையாவும் பரத முனிவரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தையொட்டியே எழுந்தவை.

ஏனைய இந்திய சாஸ்திரீய நடனங்களைப் போலவே இதவும் நிருத்த, நிருதயப் பகுதிகளைக் கொண்டுள்ளது. இதற்கான இசை பெரும்பாலும் ஹிந்துஸ் தானி இசையைப் பின்பற்றியது. எனினும் இதற்கும் கர்நாடக இசைக்கு மிடையில் சிறிது தொடர்பு இருப்பதாகவும் கூறப்படுகிறது.

இந்நடனம் தன்செப், மென்குப், திந்தல் மச, மெய்தல் சுர்வக், தஞ்சாவோ, சர்தல் முதலிய தாளங்களிலாடப்படும். இவை 4, 6, 7, 8, 10, 12, 14 முதலிய பிரதரன மாத்திரைகளைக் கொண்டவை. இவற்றின் அடிப்படையிலே பலவேறு மாற்றுக் கோர்வைகள் (Permutations) சேர்க்கைகள் (Combinations) மூலம் பரதநாட்டியத்திலுள்ள சொல்லுக்கட்டுக்கள் போல அலங்காரபுங்களை ஏற்படுத்தப்படும். இவை விலம்பித, மத்ய, துருத கதி களில் அமைந்திருப்பன. இரண்டு அல்லது மூன்று அலங்காரபுங்களை ஒரே கால அளவில் அமைக்கப்பட்டு ஒன்றாக பயன்படுத்தினால் பரேங் (Pereng) உண்டாகும். அலங்காரபுங்களை இரண்டு அல்லது இரண்டிற்கு மேற்பட்ட தாளங்களினால் ஏற்பட்டு ஒன்றாகப் பயன்படுத்தலால் தால் சிரபந்த ஏற்படும். மணிப்புரியிலே பயன்படுத்தப்படும் சொற்கட்டுகளுக்கு உதாரணமாக,

தேந்தர க்ரதென் த தேந்தர க்ரதென் த
தேந்தர க்ரதென் த தேந்தர க்ரதென் த
தங் தத கித தகி தத கித
தக் க்ரக தெந் தத் க்ரங் கித

என்பனவற்றைக் குறிப் பிட லாம். இவற்றிற்கும், கதக்கில் உள்ளனவற்றிற்கும் இடையில் ஓரளவு ஒற்றுமையுண்டு.

மணிப்புர் நடனத்திற்கான பாடல்கள்

மணிப்புரி நடனக் கலைஞர் நிருத்தம், நிருதயம் (அபிநயம் முதலியன) ஆகிய இரண்டிலும் மிக்க தேர்ச்சி பெற வேண்டும். பெரிய ஞானிகளும், கவிஞர்களுமான ஜயதேவர், வித்யாபதி, சண்டிதாஸ், கோவிந்ததாஸ் முதலியோரின் பக்திப்பாடல்களும், தனி உணர்வுப் பாடல்களும் அபிநயத்திற்கு நன்கு பயன்படுத்தப்படும்.

லாஸ்யம், தாண்டவம் ஆகியவற்றிற்கான விதிகள் கூறப்பட்டுள்ளன. எடுத்துக்காட்டாக லாஸ்யத்தில் மிகைப்படுத்தப்பட்ட அசைவுகளோ அல்லது நிலைகளோ இருக்காமல் சமமான அளவில் அவை அமைய வேண்டும். அவற்றிலே இடுப்புகளும், உடம்பும் மேலும் கீழும் அசைய, காலும் பாதமும் ஒன்று சேர்த்திருக்க உடம்பு சற்றுச் சரிந்துகாணப்பட, தலையும் சிறிது திரும்பி அரைவட்ட வடி வில் இருக்கும். இதனால் கைகள், கால்கள், உடம்பு அனைத்தும் ஒன்றாயிருப்பன. எனவேநடனம் அழகாகத்தொடர்ந்து கொண்டிருப்பது போன்ற பொதுவான பாங்கு காணப்படும். தாண்டவத்திலும் இதேபோன்ற போக்கு காணப்படினும் அது உத்வேகமுள்ளதாக விளங்கும்.

மணிப்புரி நடனபாணியில் நுட்பங்களை பின்வருவனவற்றின் மூலம் அறிய வாம். நிருத்தம் (அ) சாலி லாஸ்யம், தாண்டவம் ஆகியவற்றில் இது அடிப்படையான நடன உருவாக்கங்களைக் கொண்டதாகும். சாலி குருகிய கால அளவடையதாகும்; லாவண்யமுள்ளது. ஐந்து மூக்கியமான பங்கிபரெங்குகளில் (உடல் நிலைகளின் தொடர்ச்சி) முடிவிலும் இது இடம்பெறும்.

பங்கிபரெங்குகள் (லாஸ்யம்)

இது அச்செளப பங்கி பரெங், ப்ருந்தாவன பரெங், குரும்ப பரெங் எனும் மூன்று வகைகளை உடையது.

பங்கிபரெங் (தாண்டவம்):

இது கோஷ்ட பங்கிபரெங், கோஷ்ட ப்ருந்தாவன் பரெங் என இருவகையாக உள்ளது.

பரத நாட்டியத்திலுள்ள அடவுகள் போல சா லி யு ம், பங்கிபரெங்குகளும் மணிப்புரி நடனத்தின் அடிப்படையான இதன் இன்றியமையாத அம்சங்களையும் வெளிப்பாட்டினையும் கொண்டு வங்குவன். ஒவ்வொரு பங்கிபரெங்கும் தனித் தனி இயல்புடையது. ஒன்று மற்றதற்குள் செல்ல நேர்த்தியான வடிவமும் நிலையும் (Posture) ஏற்படும்.

(ஆ) தல்லினா அல்லது தெலானா:

இது பரத நாட்டியத்திலுள்ள தில்லானா போன்றதாகும்.

(இ) ஸ்வர்மாலா:

இது பரத நாட்டியத்திலுள்ள ஐதிஸ் வரம் போன்றதாகும். இதிலே சுவரத்திற்கும், தாளத்திற்கும் முக்கியத் துவம் அளிக்கப்படும்.

(ஈ) சதுரங்க:

இது மணிப்புரி நடனத்திலுள்ள மிகக் கவரச்சிகிரமான, விரிவான பகுதி யாகும். இதிலே தனி உணர்வுச் செய்யுள், ஸ்வரங்கள், சொற்கள் (நிர்சீத) ஆகியன இடம்பெறும்.

(உ) கீர்த்திப்ரபந்த:

இந்த நடனத்தின் சிறப்பான பகுதி யாகும். இதிலும் தனி உணர்வுச் செய்யுள், பாடல், சொற்களோடு கூடிய ஸ்வரங்கள், மிருதங்கத்தின் தாள லயத்திற்கும், சொல்லுக்கட்டுக் கும் ஆதாரமாக இருக்கும்.

மேற்குறிப்பிட்ட ஐந்துமே மணிப்புரி நடனத்தின் நிருத்த வகைகளாகும்.

நிருத்யம் (அபிநயம் முதலியன):

கிருஷ்ணன், ராதை பற்றிய கதைகள் அதாவது ஜீவாத்மா(தனிப்பட்ட ஆத்மா) பக்தியோடு பரமாத்மா (பரம்பொருள் - இறைவன்)வுடன் ஒன்றுசேர்தற்கு ஆவலாயுள்ள ஆன்மீக நிலையினைக் குறியீடாகக் கொண்ட கதைகளே இங்கு சிறப்பாக இடம்பெறும். இங்கு கிருஷ்ணன் - பரமாத்மா, ராதா-ஜீவாத்மா, ஒன்பது ரஸங்களில் ஏனையவை இடம்பெற்றாலும், சீகுங்கார ரசமே (நாயக-நாயிகா பாவா்) இங்கு மேலோங்கிக் காணப்படும். இந்த ரசங்களைப் புலப்படுத்த ஆங்கிகம், வாசிகம், ஆஹாரயம், சாத்விகம் ஆகிய நால் வகை அபிநூபங்களும் நன்கு பயணபடுத்தப்படும். உஜ்வலநிலையைப் போன்ற மணிப்புரி வைஷ்ணவ நூல்கள் நாயக - நாயிகா பேதங்களின் பல்வேறு அம்சங்களையும் மிக நுணுக்கமாகக் கூறுகின்றன. மணிப்புரி நடனக் கலைஞர் இவற்றை நன்கு கற்பதோடு, தாம் ஆடும்போது உள்ளார்ந்த மாகப் பாட்டின் பொருஞ்சுடன் ஒன்றுபட வேண்டும்.

பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரம் போன்ற பழைய நூல்களிலே ராஸக அல்லது குழுநடனம் பற்றிய குறிப்புகள் உண்டு. இக் குழுநடனங்கள் வட்டமாகவும் ஆடப்படும். கைகளைத் தட்டிக்கொண்டு (தால் ராஸக) அல்லது சிறு தடிகளைப் பயன்படுத்திக்கொண்டு (தண்ட ராஸக) அல்லது, வட்டமாகவும் (மண்டல ராஸக) நடன மாதர் வட்டமாக ஒரு இளம் நடனங்காரனை நடுவிலே விட்டு அனைவரும் ஆடுவர். இத்தகைய எளிமையான நடனம் ஹல்லிகா எனவும், அதன் வளர்ச்சியுற்ற வடிவம் ராஸ் எனவும் அழைக்கப்படும்.

மணிப்புரி நடனத்திலே இம்முன்று வகையான ராஸகங்களும் உள்ளன. எனினும் எல்லா வகையிலும், சிறப்பளித்தற்காக நிருத்தம், (தூயநடனம்), நிருத்யம்

(அபிநயம் முதலியன கொண்டது), நாட்டியம் (நடனமும் நாடகத்திற்குரிய நடிப்பும்) யாவற்றையும் ஒன்று சேர்த்து ராஸ்லீலா நடனநாடகமாக்கப்பட்டுள்ளது. இதற்கான பொருள் ராதை, கிருஷ்ணன் ஆகியோரின் கதைகளை மையமாகக் கொண்டவை. ராஸ்லீலைகள் ஆறு வகைப்படும். ஒவ்வொன்றும் குறிப்பிட்ட சிறப்பான நிகழ்வுக்குரியன. அவையாவன;

(1) மஹாராஸ் :

இது கார்த்தினை மாதப் பெளர்ணமியன்று இடம்பெறும். பாகவத புராணக்கதையொன்றினை அடிப்படையாகக் கொண்டதாகும். இதிலே கிருஷ்ணன் ராதை, கோபியர் (12 போர்) ஆகியோர் ஆடுவர். கிருஷ்ணன் நடுவிலே ஆடுவர்.

(2) வஸந்த ராஸ் :

இது சித்திரை மாதப் பெளர்ணமியன்று ராஸ் மண்டபத்திலே (அரசமாளி கைக் கோவிலில்) இடம்பெறும். இது வஸந்த காலவிழா அல்லது ஹோலி பண்டிகையைக் குறிக்கும். பழைய கதையொன்றின்படி கிருஷ்ணன் கோபிகளில் ஒருவரான சந்திரபாலியுடன் மட்டும் ஆடியதை ராதை விரும்பில்ளை. கிருஷ்ணனின் அங்பினைக் குறிக்கும் நீல நிற அங்கியை ராஸ் மண்டபத்திலே விட்டு ராதை சென்றதை அறிந்து கிருஷ்ணன் மனம் நொந்து மன்னிப்புக்கோரி அவஞ்ஞன் கொடிப்பந்தருக்குள் செல்லுகின்றான். பின்னர் கோபியர் அவைவரும் ஆடுவர். மஹாராஸின் முதற்கட்டம் முடிந்தபின் நடனக்காரர் வர்ணங்களை வீசவர். திரும்பவும் தூயநிருத்தம், கிருஷ்ணன் - சந்திரபாலி நடனம், கோபியர் குழுவாக நடனமாடல், பாடல் முதலியன ராதை, கிருஷ்ணனைத் தவறாகப் புரிந்து கொள்ளுதல் பற்றியதை விளக்கும்வகையில் அமையும்.

(3) குஞ்ஜராஸ் .

இந்நடன நாடகம் ஆவணி மாத அமாவசையன்று இடம்பெறும். கிருஷ்ணன் இளைப்பாறு தற்கு கோபியர் அமைத்த மலர் பந்தரில் (குஞ்ஜ) கிருஷ்ணன் ராதை, கோபியர் சந்திக்கும்போது ஏற்படும் பேராணந்தத்தினை இது வருணிக்கிறது. இதிலே ராதை கிருஷ்ணனைச் சந்திக்கச் செல்லுதலும், கோபியர் செய்த ஆயத்தங்களும் அவர்களுக்கு ஏற்பட்ட மகிழ்ச்சியும் இடம்பெறும். இதைத் தொடர்ந்து கிருஷ்ணனை மையமாகக் கொண்டு ராதையும், கோபியரும் பெரிய வட்டமாக மகிழ்ச்சியுடன் ஆடும் குழுநடனம் இடம்பெறும்.

(4) நித்யராஸ் :

இதிலும் கிருஷ்ணன், ராதை, கோபியர் இடம்பெறுவர். இஃது எல்லாச் சமூக வைபவங்களிலும், விழாக்கங்களிலும் இடம்பெறும். இவர்கள் முறைப்படி அறிமுகம் செய்யப்பட்டு, முடிவிலே கிருஷ்ணனை மையமாகக் கொண்டு பெரிய வட்டமாக ஆடுவர்.

(5) கோஷ்டா அல்லது கோபராஸ் :

இது தாண்டவபாணியில் ஆடப்படும். கிருஷ்ணனுக்கும், சகோதரன் பலராமனுக்கும் நாரதர் பசுக்களை வளர்த்தல் பற்றி உபதேசித்தார். பின்னர் இடையர்களுடன் கோவர்த்தன மலைக்குச் சென்றனர். ஒரு நாள் கிருஷ்ணன், பலராமன், ஆயர்கள் ததாவனத்திலே பந்து விளையாடும் போது தேனு காசுரன் அவர்களைத் தாக்கினான். பலராமன் போர் செய்து அவைக் கொண்றான். பின்னர் அவர்கள் பிருந்தாவனம் சென்றனர். அங்கே அவர்கள் ஆடும் போது பாகாகரன் அவர்களைத் தாக்கவே, கிருஷ்ணன் அவனுடன் போர் செய்து அவைக் கொண்றான். மெய்திலிர்க்கச் செய்யும் இந்நடன நாடகம் கார்த்திகை மாதத்திலே கொலி ந்த

கோவில் மண்டபத்தில் அல்லது சிராம கோயில் மண்டபத் திலிடம் பெறும். சௌதன்யருக்கும் கீர்த்தனை பாடப்பட்ட பின் இக்கணத அபிநியங்கள் மூலம் படிப் படியாகக் கூறப்படும்.

6) உலூக்ஸ்ராஸ் :

இதிலே பலரும் அறிந்த கிருஷ்ணன் இளம்பிராயக் குறும்பு இடம்பெறுகின் றதி. தன்னுடைய நண்பர்களான ஆயர் சிறுவர்களுடன் கிருஷ்ணன் கோபியர் களின் தயிர் பானைகளை உடைத்தல், வெண்ணையைத் திருடல் முதலிய குறும்புகளைச் செய்தான். இவை பற்றிக் கோபியர் கிருஷ்ணனின் தாயான யசோ தாவிடம் முறையிட அவள் அரிசி இடுக்கும் உரலூடன் (உலூகல்) கிருஷ்ணனைக் கட்டிவிட்டாள். ஆனால் கிருஷ்ணன் இதிலிருந்து தப்பியோடு மீண்டும் குறும்புகளைச் செய்தான். இந்தக் குழு நடனத்திலே கோபியர், கோபர்கள் (இடையர்) கிருஷ்ணன், யசோதா ஆகியோரிடம் பெறுவார். சாஸ்திரீய நடனத் தின் பல்வேறு கூறுகளை நன்கு விளக்குவன்றாகவே ராஸ்லீலைகள் விளங்குகின்றன. சாஸ்திரீய ராகங்களின் இனிமை, மிருதங்கத்தின் லயம், பாடல்கள், பலர் கூடிப்பாடல், புல்லாங்குழலின் மென்மையான ஸ்வரங்கள், சிறு சல்லாரிகள், சங்குகள் ஆகியன சேர்த்திசைக்கப்படல் முதலியன பக்தியைப் பெரிதும் ஏற்படுத்துவன.

கர்தாஸ் சோலோம்: (Kartal Cholom) (சல்லாரிகளின் தாண்டவ நடனம்)

இதிலே மிருதங்கத்திற்கு ஏற்றவாறு நடனமாடும் ஆண்கள் தத்தம் பெரிய சல்லாரிகளிலே (Kartals) சிக்கலான தாளங்களை இசைப்பார். நடனக்காரர் நிமிர்ந்த நிலையில் அரைவட்டமாக நிற்றல் அழகாயிருக்கும். அவர்கள் பாய்ந்து அசைவார். இடம், வலமாகத் திரும்பி

இசைக்கும் மிருதங்கத்திற்கும் ஏற்றவாறு கழல்வார். தாண்டவமாயினும் மென்மையான அமிசங்களுமிதில் உள்ளன. இவர்கள் இயற்கையை - புறா (கபோத), மயில் (மழுர), அன்னம் (ஷம்ஸ) போன்றவற்றைப் போலச் செய்த காட்டுவார். இவ்வகை நடனத்திற்குரிய பொருளும், பங்குபற்றும் கலைஞர்களின் தொகையும் குறிப்பிட்ட விழாவிற்கு ஏற்றவாறு வேறுபடும். இதிலே இரு மிருதங்கக் கலைஞர்களும், பாடகர்களும், நடனக்கலைஞரும் இடம்பெறுவார்.

மஞ்ஜிரா சோலோம் (சிறிய சல்லாரி நடனம்)

இது யூலன் வாத்திரா (ஊஞ்சல் விழா) வின் போது இடம்பெறும். நன்கு அலங்கரிக்கப்பட்ட ஆசனத்திலே கிருஷ்ணன், ராதை சிலைகள் வைக்கப்பட்டு ஊஞ்சல் ஆடப்படும். சிறு சல்லாரிகளை இசைத்துக் கொண்டு கோபியர் போல நடனக் குழுவினர் பாடி ஆடுவார்.

பு இசை :

(சைதட்டும் நடனம்) ரத வாத்திரா (தேர்த்திருவிழா) வின் போது இந்நடனம் இடம்பெறும்.

பு சோலோம் (Pung Cholom)

இது மணிப்புரி நடனத்திற்குரிய தனிச் சிறப்பான தாண்டவ மேள நடனமாகும். பல்வேறுபட்ட காலகைவுகளும், மேளங்களிலிருந்து வரும் ஒலியும் நன்கு ஓன்றுபடும். மிருதங்கம் கலைஞரின் வலது தோளிலே தொங்கவிடப்பட்டிருக்கும். நடனக்காரர் அரைவட்டமாக நின்று பல வகையான அசைவுகளை ஏற்படுத்துவார்.

கலைஞரி

மணிப்புரி நடனம் தனிரசமான அழகு, அழகிய ஆடைகள் முதலியன வற்றால் பிரபல்யமடைந்துள்ளது. ஆக்கப்ரவமான சிந்தனையும், ஈடுபாடுமுள்ள

ஆசாங்களின் தொண்டுகளினால் இது நன்கு வளம்பெற்றுள்ளது. இவர்களிலே நாபகுமார்சிங்க எனும் பேராசானை ரீந்திரநாத் தாகூர் அழைத்து தமது சாந்தி நிகேதனிலே மணிப்புரி கற்பிப்ப தற்கு நியமித்தார். மணிப்புரியின் சிறப்பினை எடுத்துக்காட்டுவதினாலே தாகூரின் பங்களிப்பும் குறிப்பிடற்பாலது. நாப குமார்சிங்க பல நடன ஆக்கங்களைச் செய்து பிரபஸ்யமுற்றார். பம்பாய், தில்லி, ஆமதபாத், கல்கத்தா முதலிய இடங்களிலே நன்கு அறியப்பட்டவர். ராஸ் நடனங்களிலே சிறப்புத் தகைமையுள்ள குரு அம்புயி மைஸ்நம் 1956 ல் மணிப்புரி நடனத்திற்கான இந்திய மத்திய அரசின் பரிசு பெற்றவர். இவர் கல்கத்தா, அல்மோரா, ஆமதபாத் முதலிய இடங்களிலே கலைப்பணி செய்தவர். இந்திய மத்திய அரசின் கீழுள்ள சங்கீத நாடக அக்கடமியின் ஆதரவிலே இம்பாளிலே தொடங்கப்பட்ட மணிப்பூர் நடனக்கல்லூரியிலே சிரேஷ்ட ஆசிரியராக பணி புரிந்து வந்துள்ளார். தோம்பா ஹயோபம் ராஸ் நடனங்களிலே தேர்ச்சி பெற்றவர். தாகூரின் அழைப்பின் பேரிலே சாந்திநிகேதனுக்குச் சென்று பணியாற்றியவர். அழுதன் சர்மா மணிப்புரி மிருதங்கத்தில் கைதேர்ந்தவர். பெப்பிஸிங் என்பவரும் பிரபல மணிப்புரி ஆசாங். பழைய நூல்களை ஆய்வு செய்தும், சிறந்த பாடங்களை இயற்றியும் புகழ் பெற்றவர். இவர் மணிப்புரி மஹராஜா வினைப் புரவலராகக் கொண்ட ஸ்ரீ கோவிந்தஜி நர்த்தனாலவை அதிபராக விளங்குகிறார். மைப்பியான (பெண் புரோ ஹிதர்) ரஜானிதேவி நடனத்திற்காகத் தன்னை அரிப்பணித்தவர். மராகுவழி வைஹரோப நடன பாணியிலே மிக்க தேர்ச்சியுள்ளவர். தோம்பக்ஶிங், குமார்

மைவி, ஸ்ரீ நீலகண்டசிங் முதலியோரும் குறிப்பிடற்பாலர் இவர்களைவிட நயன ரஞ்ஜன, தர்ஷண, சுவேஷன் ஜாவேரி (கோதரிகள்) விணோதினிதேவி, கலாவதிதேவி, கம்பினி தேவி, எனாக்ஷிப்வளராளி முதலியவேறு பல கலைஞரும் உள்ளவர்.

மணிப்புரி நடனத்திற்கு உள்ள சில பிரச்சினைகளை மீணாக்ஷிபாச எனும் மணிப்புரிக் கலைஞர் எடுத்துக்காட்டியுள்ளார். இதன் நூட்பங்கள் பற்றிக் கலைஞர்களிடையிலே வேறுபாடுகள் பல உள்ளன. அவற்றை ஒழுங்குபடுத்தி ஒரே தள்ளமையுள்ளதாகச் செய்தலவசியமாகும். ஹிந்துஷ்தானி இசையை பண்டிதர் பத்தகண்டே ஒழுங்குபடுத்திச் சீராக்கியது போல் மணிப்புரி நடனமும் ஒழுங்குபடுத்திச் சீர்ப்படுத்தப்பட வேண்டிய கலையாகும். பலரும் கலைபினைப் பயன்படுத்துவதால் பல பிரச்சினைகள் எழும். இரண்டாவது இதனை கற்பித்தற்கான அரிப்பண உணர்வுள்ள ஆசிரியர் கள் மிகக் குறைவு. குறிப்பாக இக்கலையை வெளியேற்றுவர்களுக்குப் புகட்டும் போது நடனத்திற்கான குழநிலையினை ஏற்படுத்த முடியாது. இக்கலை அம்மக்களுடைய வாழ்வுடன் ஒன்றியணர்த்தகலையாகும். மேலும், இக்கலையைக் கற்பவர்களில் ஒரு சிலருக்கே வேலை வாய்ப்புகள் உண்டு. அதுமட்டுமல்ல இது பரதநாட்டியம் போலத் தனிக்கலைஞர் நடனமண்றி ஒரு குழு நடனமாகும். எனவே பொருளாதாரப் பிரச்சினை உள்ளது. எனவே அரசு ஆதரவுடான் தேசியமட்டத்திலான நிறுவனங்கள் மூலமே இக்குறைபாட்டினை நிவீர்த்தி செய்யலாமென மேற்குறிப்பிட்ட கலைஞர் கூறியுள்ளார்.

இயல் பண்ணினு

கண்டிய நடனம்

பொது:

இலங்கையிலே வாழுகின்ற சிங்கள, தமிழ் மக்களுக்கெனத் தனித் தனியான சாஸ்திரீய கலை வடிவங்களும், கிராமியக் கலை வடிவங்களும் உள்ளன. இவற்றுள்ளே மத்திய மலைநாட்டிலே வாழும் சிங்கள மக்களின் சாஸ்திரீய நடனமாகக் கண்டியநடனம் விளங்குகின்றது. இது 'உடரட்ட நடும் (மலையக நடனம்)' என அழைக்கப்படும். இது ஒரு சிறந்த அழியற் காட்சியளிப்பதாகவும், அழிய அபிநயங்கள், சிக்கலான காலசைவுகள், அலங்காரங்கள், பொருத்தமான வேகம், அசைவுகள் தேவைக்கேற்றபடி செய்தலைக் கொண்டும் இலங்கும். காலப்போக்கில் ஏற்பட்ட பல நெருக்கடிகள், கோளாறுகள் முதலியலவற்றால் அழியாது பூராதன காலம்சொட்டு இது நீலவிவரவு தாகக் கருதப்படுகின்றது ஆரப்பகாவசிங்கள் மன்றர்களிலொருவணான பந்துவாச தேவனுடன் இது கொடர்புபடுத்தப்படும். கொலூம்பகங்கரிய(கொலூம்பதெய்வத்திற்கான) சடங்கும் ஓதிலிடம் பெறும். இதன் தொன்மை எப்பெயர்ப்பட்டதாயினும் காலப்போக்கிலே வேறு உள் நாட்டு, வெளிநாட்டு அமிசங்களும் இதில் இடம் பெற்றுள்ளன. இந்நடனம் மலையகத்திடல் தோன்றினாலும் இதனையுடுத்துள்ள சிங்கள மாவட்டங்களிலே பரவிச் சிங்கள மக்களிடையில் ஒரு வகையான பண்பாட்டு ஒற்றுமையினையும், பினைப்பையும் ஏற்படுத்தியுள்ளது.

கண்டிய நடனத்தில் இசையும் நடனமும் இணைந்து வரும். இங்கு பாட்டின் பொருளை நடனம் விளக்குவதில்லை. ஆடற் கலையெனின் அசைவுகளுக்கு ஒத்திசைத்தலாகும். இவற்றிற்குப் புத்தபிரர்ன் வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகள், ஜாதகக் கதைகள் அரசர் அஸ்தலு உயர் குடிமக்கள் தெய்வம், அவரின் உறைவிடம் முதலியன

பொருளாக அமையும். பல சிருங்காஞம் பற்றியவை; தாளம் இடம்பெறும். சல்லாரி இதற்குப் பயன்படுத்தப்படும். அரையிலே மேளமகட்டித் தாளம் போடுதலும் இடம்பெறும்.

மேலும், தென்னாசியா முழுவதிலும் சாஸ்திரீய நாடக, நடன மரபை எடுத்துக் கூறும் நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் அயிசங்கள் சில இந்தடனத்தில் இன்றும் காணப்படுவதாக நடன ஆய்வாளர் குறிப்பிட்டுள்ளனர். ஏற்கனவே நிலவிவந்த இலங்கைச் சிங்கள மக்களின் சுதேச நடன அமிசங்களிலே நாட்டிய சாஸ்திரச் சாயல் நேரடியாகவோ அல்லது இச்சாயலை ஏற்கனவே பெற்ற பிரந்தனம் அல்லது நடனங்கள் மூலமாகவோ ஏற்பட்டிருக்கலாம். இவ்வாறு நோக்கும்போது பாரதநாட்டின் பலவேறு பிராந்தியங்களிலே தோன்றிய பரத நாட்டியம், கதக்களி, சூச்சப்படித், கதக், மணிப்புரி முதலிய சாஸ்திரீய நடனங்களின் வரிசையிலே இதற்கும் ஓரிடமுண்டு. இதிலே அழிகை அலங்காரங்களும், காட்சிகளும் இடம் பெறும். சடங்குத் தன்மையும் காணப்படும். சடங்குத் தன்மையால் தான் இது காலவெள்ளத்தால் அழியவில்லையெனவும் கருதப்படுகின்றது.

வகைகள் :

இந்நடனம் (1) உலகியல் ரீதியிலானது சமய ரீதியிலானது என இரு வகைப்படும். உலகியல் ரீதியான நடனம் குறிப்பாகக் கலைஞரின் மதி நுட்பத்தையும், திறனையும் காட்டும். இதன் உயர்ரகச் கலை வடிவங்கள் அழிகை இனபம் பயப்பன். அடுத்த வகையின் சமயக் கிரியைகளிலே பயன்படுத்தப்படுவன்; தெய்வங்களைப் பிரீதிப்படுத்தப்படுவனவாகவோ

மாத்திரீக இயல்பு உள்ளனவாகவோ. வழி பாட்டிற்குரியனவாகவோ இவை அமையும். இவ்விருவகை நடனங்களுக்குமிடை யிலே மிக ஆழ மான வேறுபாடில்லை; சில அமிசங்கள் பொதுவானவை.

இயற்கையிலேயே தனிப்படுத்தப்பட்ட பிரதேசத்தில் வளர்ந்தமையால், வெளி யிலேற்பட்ட தாக்கங்கள் இந்நட்டுத் தினை அதிகம் பாதிக்கவில்லையெனக் கருதப்படுகிறது. தனிமை இதற்கு ஒரு தனித் துவத்தினை அளித்துவந்துள்ளதெனிலும் அயலில் நிலவிய குறிப்பாகத் தென்னித் தியாவிலே நிலவிய கதக்களி, (கேரளமாநில சாஸ்திரீய நடனம்), பரதநாட்டியம் முதலியனவற்றின் சாயல் சில அமிசங்களில் உள்ளன. இதனை ஆடுவோர் தரிக்கும் அலங்கார வேலைப்பாடுள்ள தலையணி, இதிலே பயன்படுத்தப்படும் அடவு, சீருமான (தீர்மான) போன்ற சில கலைச் சொற்கள், சில அசைவுகள் குறிப்பாகத் தாண்டவத்தினைப் போன்ற அசைவுகள் போன்றவை மேற்குறிப்பிட்ட நடனத் தொடர்புகளை நினைவுட்டுவன. மேலும் கேரளத்திலே நிலவும் கதக்களியினை மலையாள சமூகத்தைச் சேர்ந்த மேஜ்மட்டத்தினர் வளர்த்துப்போல இதனையும் கண்டியிலே வாழ்ந்து வந்த உயர் மட்டத் தினர் வளர்த்தனர் எனவும் ஒரு சாரார் கருதுவர். கேரளத்திலே கதக்களி கி. பி. 17ம் நூற்றாண்டினில் பிரபல்யமுற்றாலும், அதற்கு முன் ஞோடியான சாக்கியாக கூத்துப் போன்றவை நெடுங்காலமாக அங்கு நிலவிவந்துள்ளன. மேலும் கண்டியரசின் கடைசிக் காலகட்டத்திலே (கி.பி. 1707-1815) ஆட்சிசெய்த நாயக்கமன்னர் தென்னிந்தியாவைச் சேர்ந்தவர்கள். இவர்கள் ஆட்சியின்போது தென்னிந்தியக் கலைத்தாக்கம் நன்கு ஏற்பட்டிருக்கலாம்.

தென்னாசிய சாஸ்திரீய நடன வகைகளிலே கண்டி நடனம் பெருமளவு நிருத்த வகையினைச் சேர்ந்தது. சிங்கள மக்களிற் பலர் பின்பற்றும் பெளத்தத்திலே கலைகள் குறிப்பாக இசை, நடனம் ஆகியன அதிகம் ஊக்குவிக்கப்படாவிட்டனும், இவை

இங்கு நிலவிவந்துள்ளன. மக்களின் அன்றாட வாழ்க்கையில் இடம்பெற்ற சடங்குகளிலே நடனமும் இடம் பெற்றுவந்துள்ளது. நோய், துன்பம், கஷ்டம் முதலியன ஏற்படும்போது, மக்களின் ஒரு சாரார் நடனத்துடன் சில சடங்குகளைச் செய்து தெய்வங்களைப் பிரதிப்படுத்தி நிவிர்த்தி பெற்றார். பரத நாட்டியம் பெருமளவு பெண்களுக்குரிய லாஸ்ய நடனமாகவே விளங்கி வந்துள்ளது. ஆனால் கண்டிய நடனம் மிகுந்த வலு, தெரியம், லேகம் ஆகியனவற்றுடன் ஆடப்படுவதாதலின் பெருமளவு ஆண்களுக்குரியதான் தாண்டவ வகையினை ஒத்துக் காணப்படுகின்றது. இவ்வகையிலுமிது கதக்களியுடன் ஒப்பிடற்பாலது. மேலும், பரதநாட்டியம் ஆண்களாலும் ஆடப்படுவது போல இது பெண்களாலும் ஆடப்படும்.

மலைநாட்டுக்குத் தெற்கே ஏதும் ஓரோஹரணையில் (தென் பகுதி யிலே) ரோஹரண நடனங்கள் நிலவின்றன. இவை பெரும்பாலும் முகமுடி நடனங்களாகும். கண்டிக்கு அயசிலுள்ள சப்ரக கழுவ மாகாணத்திலும் வேறு தனிப்பட்ட நடனங்கள் உள்ளன. இதற்கிலே கண்டி நடனத்தின் சாயலும், தென் பகுதி நடனங்களின் சாயலும் உள்ளன. பத்தினி வழிபாட்டுடன் தொடர்புள்ள நடனமும் உண்டு.

கண்டி நடனம் இன்று (1) வெஸ் (2) நெயாண்டி (3) உடுக்கி (4) பந்தெரு (5) வண்ணம் முதலிய பிரதான வகைகளை கொண்டிடங்குகின்றது.

வெஸ்; இல்து எளிமையான, தூய, கவர்ச்சிகரமான கண்டி நடனமாகும். இது மிகப்பழையமை வாய்ந்தது. இங்கு 'வெஸ்' எனும் பதம் வேஷம் அல்லது முகமுடியைக் குறிக்கவில்லை. பேய், பிசாசு அகற்றுவதற்கோ அல்லது நோயினைத் தீர்ப்பதற்கோ நடனக்காரர் சமயக் கிரியைகளிலே அணியும் ஆபரணத் தொகுப்பையே இது குறிக்கும்; குறிப்பாகத் தலையணியைக் குறிக்கும். வெஸ்

நடனக்காரன் தரிக்கும் பிரகாசமுள்ள தலையணி மலைய ரட்டை (மலைநாடு) யினைச் சேர்ந்த மலை ராஜனின் அரசு சின்னமெனக் கூறப்படும். இவன் அரசு மாந்திரீகன் எனவும், விஜயஞ்சியடைய வாரி சான பந்துவாசன் தீராத நோயினால் பீடிக்கப்பட்டிருந்தபோது இவன் அற்புத மாகக் கொண்டு வரப்பட்டான் என்ற ஐதிகமுண்டு. இப்பழைய கதையை மைய மாகக் கொண்டு கொஹாம்பகங்கரியவின் (கொஹாம்ப தெய்வத்திற்கான கிரியை கள்) சடங்கு நடனங்கள் தோன்றியுள்ளன. வெஸ் நடனக்காரனின் ஆடை சுதேச ஆபரணமெனப்படும். இதிலே 64 அணிகள் இடம்பெறும். இதிலே தற் பொழுது அரைவாசித் தொகையை பயன் படுத்தப்படுகின்றது. இந் நடனக்காரன் முன்புறத்தில் அணிவதும், மணிக்கட்டில் இருந்து தொங்குவதும் இன்னேற்றிய எனப் படும்: இது யானையின் துதிக்கை வடிவினதாகும். இந்நடனக்காரனின் பிற அலங்காரங்களிலே கர்ணாவதம்ச (இலை உருவம் போன்ற காதனி), கர்ணகுண் டலாபரணம் (பிறிதொரு காதனி) நெற் றிப்பட்டம், பின் கால்களில் அணியப்படும் சப்திக்கும் மணிகள், காலணிகள், இடுப் பில் அணியும் அழகிய துணி முதலியன் ஒப்பிடற்பாலன். இந்நடனக்காரன் அணியும் சில ஆபரணங்கள் கேரளத்திலுள்ள ஓட்டம், துள்ளள், கதக்களி முதலிய நடனங்களில் இடம்பெறுவதைற்றுடன் ஒப்பிடற்பாலன்.

வேகம், வலு, பரந்ததன்மை, மாட்சிமை முதலியன் காணப்படும் தாண்டவ அமிசங்கள் கதக்களியில் உண்டு. அதிலுள்ள வளைவுகள், பரந்த அசைவு முதலியன் குறிப்பிடற்பாலன். கதக்களிக் கலைஞரின் நிலை, நிற்கும் தன்மை முதலியன் கண்டி நடனக்காரனிடத்தும் காணப்படுகிறன. ஏற்கனவே குறிப்பிட்ட வாறு கதக்களி கி. பி. 17 ம் நூற்றாண் டிலே தோன்றினாலும், அதன் முன்னோடி அமிசங்கள் ஏற்கனவே கேரளத்திலே நிலவி வந்துள்ளன. மேலும், வெஸ்நட-

நடனக்காரன் வேசமான அசைவுகள் தாண்டவங்களிலுள்ள சில அமிசங்களுடன் ஒப்பிடற்பாலன் என ராகவன் கருதுகிறார். இவற்றுள் ஒன்றான ஊரீத் துவ தாண்டவத்திலுள்ள விரைவான சுழற்சி அசைவினை கொஹெறாம்பகங்கரியவின் வெஸ்நடனத்திலும் காணலாம். எனினும் கதக்களி மிகவிரிவான ஹஸ்தங்கள், அபிநயங்கள் கொண்ட நடன நாடகமாகும். ஆனால், வெஸ் பெரும்பாலும், தான் அமைப்புடன் கூடிய தூய நிருத்தமாகும்.

நடனங்களிலே சமய, மாந்திரீக இயல்புகள் நிலவிவந்துள்ளன. எனினும் அவற்றின் சமய உள்ளடக்கம் மறைவாக வும் வந்துள்ளது. இந்நடனங்கள் புலண்களுக்கு இன்பம் ஊட்டுவன். எனினும் சடங்கு ரீதியிலான அமிசத் தினை கொஹெறாம்ப தெய்வங்களைச் சாந்திப் படுத்தற்கான கிரியைகளிலும், கிராமத் தின் நன்மைக்காகச் செய்யப்படும் கிரியைகளிலும் காணலாம். இந்நடனக்காரரின் பெயரான ‘யக்தைசு’ என்பதே யக்கர்களைக் கூவி அழைத்தற்கான இதன் தொடக்காலத் தன்மையைக் காட்டும்.

நையாண்டி :

நெருங்கிய, பரந்த அசைவுகளைக் கொண்டிலங்கும் இந்நடனம் மிகவும்பகட்டானதாகும். இதிலே வேறுவகையான காலசைவுகள் இடம்பெறும். நடனக்கலைஞர் வெண்ணிற ஆடைதாரிப்பர்; மார்பிலே அறல் ஹேரமணிகளான அலங்கார வேலைப்பாடுகள் கொண்ட அணிகளும், கழுத்தை தச் சுற்றி மணிவிரிசைகளும் காணப்படும். வெள்ளிச் சங்கிலியோடு கூடிய இடுப்புப்பட்டி, தொங்கும் காதனிகள், பித்தளையாலான தோள்பட்டி கள், சதங்கைகள், வெண்ணிறத் தலைப்பாலை முதலியனவற்றுடன்கூடிய தோற்றுள்ளனவாக நடனக்களைஞர்களிலே மிக அழகிப்

அசைவுகள் இடம்பெறும். சிங்கள மன்னரின் சபை நடனமாக இது மோற்றப் பட்டு வந்துள்ளது.

உதேக்கி :

முன்றாவது வகை நடனமாக யூதேக்கி அதற்குப் பயன்படுத்தப்படும். சிறு வாத்தியத்தின் பெயரால் அழைக்கப் படும். இவ்வாத்தியத்தின் பெயரும், அமைப்பும் தமிழ் உடுக்கினை நினை ஹுட்டும். தமிழ் உடுக்குவாத்தியமே இவ்வாறு அழைக்கப்படுகிறதென்லாம். ஆடுவோன் ஒரே நேரத்தில் பாடிக்கொண்டும், இதனை அடித்துக் கொண்டும் ஆடுவான். சங்கீதமெனில் வாய்ப்பாட்டு, வாத்தியம் நடனம் ஆகியவற்றை உள்ளடக்கியதென்ற தொல்சீர்க்கலைக் கருத்தினை இது சுட்டுகின்றது. இதனைச் செய்தற்கு அபூர்வ திறமை அவசியம். ஆடுவரே உடுக்கினை அடித்துக் கொண்டு, அதே வேளையில் பாடுதலும் ஆடுதலும் தமிழ் மக்களிடையே நிலவுகின்ற கலைகளிலும் உண்டு. எனவே, இதனை ஒப்பியல் நோக்கில் ஆய்தல் நன்று. உடுக்கினைச் சிவபெருமானின் திருக்கரத்திலுள்ள தமரு(உடுக்கு) வடன்னுப்பிட்டு நோக்கலாம்.

பந்தேரு: இவ்வகை நடனம் ஆடற்கலைஞரின் கையிலுள்ள பந்தேரு எனும் கருவியின் பெயராலமைக்கப்படுகின்றது. இது மோதிரம் அல்லதுவளையம் போன்ற தாகும். இது எதிரிக்கு எதிராக எய்யப் பட்டுச் சென்று திரும்பிவரும் அம்பாகும். இது பத்தினி (கண்ணகி) தெய்வத்தின் சிலம்பு போன்றது. ஒருவேளை பத்தினி வழிபாட்டிலிருந்து இது தோன்றியிருக்கலாம். பந்தேருவடன் கண்டி நடனங்கள் சில ஆடப்படும்.

பந்தேருவ பித்தனையாற் செய்யப் பட்ட வளையமாகும். பந்தேரு நடனக் காரன் இடுப்பிலே சாதாரண வெண்ணிற ஆடை தரிப்பான். இதனைச் சுற்றிச் சிலந்த பட்டி அல்லது நல்ல நிறமுள்ள சிறு

துண்டு இடுப்பைச் சுற்றிக் கட்டப்படும். உடம்பின் மேற்பகுதி வெறுமையாக இருக்கும் அல்லது நிறமுள்ள மணிகளாலான அவங்களுக்கப்பட்ட நெஞ்சக் கவசம் இடம்பெறும். வெண்ணிறச் சிலையாலான தலைப்பா தலையணியாக இருக்கும்.

தனது கையிலே பந்தேருவகைச் தாங்கிக்கொண்டு கவர்ச்சிகரமான பல அசைவுகளை நடனங்களைஞ்ச செய்வான். பாடலுக்கு ஏற்றவாறு அதனைப் பயன்படுத்துவான். தாள ஒலிகளைக் காட்டுவதற்காக அதனைத் தட்டுவான். அதனை உள்ளங்கையிலே வைத்துச் சூழ்றிக் கைகளிலே மாறி மாறிப் படிப்பான் அல்லது காற்றிலே சூழ்றி ஏறிவான். இந்நடனம் கெடபேர வாத்தியத்திற்கு ஏற்பாடுப்படும்.

வண்ணம்: கண்டி நடனத்தினை உள்ளடக்கிய அமிசங்களாக வண்ணம் என்னும் தனி ஆட்டங்கள் உள்ளன. வண்ணம் எனும் பதம் வர்ணம் எனும் சம்ஸ்கிருத பக்தத்திலிருந்து வந்ததாகும். வர்ணம் எனில் நிறம், வர்ணனை எனப் பல பொருள்படும். கர்நாடக இசையிலும் வர்ணம் எனும் ஒரு முக்கியமான இசை உருப்படி உண்டு. கர்நாடக இசைக்குரிய வர்ணங்கள் சில இசைக்குமட்டும் (தூள் வர்ணம்) பயன்படுவன; வேறு சில பதவர்ணங்களாகப் பரத நாட்டியத்திலே பயன்படுத்தப்படுவன. ஆனால் இங்கு ஒவ்வொரு வண்ணமும் ஒவ்வொரு பிரதானகருத்தினைக் கொண்டிருக்கும். கண்டி நடன வரலாற்றில் இது பிறப்பட்ட காலவளர்ச்சிக் கட்டத்தினைச் சேர்ந்ததாகும். இவற்றினை உருவாக்கியோர் கண்டிப் பிரதேசத்தின் பின்னணியிலிருந்தே தத்தம் ஊக்குவிப்பினைப் பெற்றுள்ளனர் எனலாம். இவற்றிலே பரந்த பண்பாடு, பல வேறுபட்ட விடயங்கள் முதலியன இசையிலும் நடனத்திலும் கலை நேர்த்தி ஏற்படும் வகையில் அளிக்கப்படுவன. இங்கு கலையிலே இயற்கைத்தன்மை ஒரு முக்கியமான அமிசமாகும். கலைஞர், இயற்கை வரலாறு, மரபுவழிப் புராணக் கதை,

கிராமிபக்களை, சமய, புளித் அமிசங்கள் முதலியன இடம்பெறும். ஒருசீதால் சீர் வரணம் ! 8 பகுதிகளைக் கொண்டதாகும்.

இது முழுவதற்கும் முன்னுரையாக ஒரு நிறுத்தவண்ணம் அமையும், எடுத்துக் காட்டாக “வண்ணம் தாடராகதமாயி பவஸ்ஸனே மஹாதுன்னே ஆசன்னே” (கேள்வகள் பொடியார்களே! நான் உருவாக்கும் 8 வண்ணத்தையும் கெளுங்கள்!) எனவருவதைக் குறிப்படலாம்.

18 வண்ணங்கள்

கலைவண்ணம் :

தாமரைத் தடாகங்களிலும், குவங்களிலும் விளையாடும் (இந்தரனுடைய வாகனமாகிய) ஐராவதத்தின் கம்பீரமான நடையைப் பின்பற்றுவதாகும்; கம்பீரமாக அடிலெடுத்துவதது ஆடும் நடனமாகும். இத்தொடரில் கண்கொள்ளாக காட்சியடைய ஓர் நடனமாகும்.

நெய்திவண்ணம் (நெயாண்டி)

இது புரிதத்த ஜாதகக் கதையினை அடிப்படையாகக் கொண்டது; நாக உலகிலே நாகராஜனாகப் பிறந்த போதிசத்துவரின் கதையைக் கூறும். யமுனைக் கரையில் ஒருவன் இவரைப் பிடித்துக் காட்சிக்கு வைத்துப் பணம் பெற்று வந்தான். இந்நடனத்தின் போது, நடனக்காரன் சர்ப்பசீர்ஷங்களுக்கும் போன்ற ஹஸ்தங்களைக் காட்டுவான்.

கிராளவண்ணம் :

கிராள என்னும் பறவை இரைதேடுவைச் செய்து காட்டலாகும். கழுத்திலே கறுப்பு, சிவப்பு நிறப்பட்டியோடு கூடிய பறவை ஒரு மரத்திலிருந்து இன்னென்றாரு மரத்திற்குப் பறத்து செல்லுதல் முதலியன இதிலே காட்டப்படும்.

பந்துலவண்ணம் :

இதிலே பந்துல - வீரனின் தீரச் செயல்கள் இடம்பெறும். அவனுடைய

அம்புகள் எய்யப்படின் மரணத்தையும் உண்டாக்கவல்லன.

உதாரங்களம் :

இதிலே மன்னர் 34 வகை ஆபரணங்களை அணிந்து யானையிலே வீதி வருவார். மக்கள் அவருக்கு மரியாதை செய்வார்.

சிங்கராஜவண்ணம் :

இது பொதுமக்களின் கதை மரபில் இருந்தும் வந்திருக்கலாம். குள்ளப்புத்தி உள்ள ஆமை சிங்கத்திற்குப் பெரிய ஆழமான சினாற்றைக் காட்டி, அதன் நிழல் நீரில் விழி, அதனை அதன் எதிரியனக் கூறி, அதனை விழிச் செய்தலும், அது இறத்தலும் இதில் இடம்பெறும். முன் சிந்தனையின்றிக் செயலாற்றுவோர் இவ்வாறு அழிவர் எனும் புத்திமதி இங்கு கூறப்படுகின்றது.

ஹனுமான் வண்ணம் :

முகமூடியணிந்து ஹனுமான் போலத் தோற்றமளித்துச் செயலாற்றுதல் இதில் இடம் பெறும்.

கணேச வண்ணம் :

கணேசருக்கு வழிபாடு செய்தலை இது குறிக்கும். அரைவாசி தந்தம் தெரியக் கூடிய வகையிலே யானைத் தலையுடன் அழிய தோற்றமுடைய முகம், தாமரை இலை போன்ற செவி உடையவராக இவர் காட்சியளிப்பார். கண்களில் மைதிட்டப்பட்டு மரகதமணி பதிக்கப்பட்ட நெற்றியடையவராக இவர் மெல்ல அசைந்து வருவார். கணேசரை வணங்கிய ரிஷிகள் இவ்வண்ணத்தினை இயற்றினர் எனக் கூறப்படுகின்றது.

சூக்குடவண்ணம் :

இது மெதுவாக, வேகம் குறைந்த அசை வினைக் கொண்டதாகும். தேவர்களுக்கும், அசுரர்களுக்கும் இடையிலேற்பட்ட போரிலே அசுரர் தோல்வியுற்றார். ஸ்கந்தன் (முருகன்) போர்க்களத்திற்கு

வாள், வேல் முதலியவற்றுடன் சென்று அசரணை இரண்டாக வெட்டினான். ஒவ்வொரு பகுதியிலிருந்தும் சேவல் தோன்றும். தொடர்ந்து சக்க பற்றிய புகழ்மாலை தொடரும். சக்க, பிரமா, விழ்வகர்மா, ஈஸ்வர் ஆகியவற்றை ஊதுவர்; வீணை வாசிப்பர், பிரபஞ்சத்தின் தலை வருக்கு முன் ஈஸ்வரன் சங்கினை ஊது வார். இங்கு முழுக்கடவுள் சூரன் முதலிய அசரர்களை அழித்த கதையே சில மாற்றங்களுடன் வருவதை அவதானிக்கலாம்.

வைரோதிவண்ணம் :

ஈஸ்வரனின் மாளிகை இதிலே சித்திரிக்கப்படும். “தீயோர் பொய்யினைப் புகழ்வர்; எனவே, வெறுத்தற்குரிய; கற்றோரே வெற்றியடைவர். ஏன் இரக்கம் காட்டவேண்டும்?” எனும் அறிவுரை யுடன் இது முடிவுறும்.

மழுர வண்ணம்:

கதிர்காமத்திலுள்ள போர்த் தெய்வ மாகிய கந்தனுடைய சிறந்த வாசன மாகிய மயில் பற்றிய புகழ் இதில் இடம் பெறும். கந்தப்பெருமாளிடம் நீண்ட வேலுண்டு. சிறந்த இத்தெய்வம் இரக்க முள்ளவர்.

துரக வண்ணம்:

இளவரசனான சித்தார்த்தரீன் குதிரையாகிய கண்தகவின் துணிகரச் செயல்கள் இதிலே பாடப்படும். கண் வழிகாட்ட இளவரசர் குதிரையிலேறுவார். அனோமாநதி வரை மூவரும் மகிழ்ச்சியோடு அனிவகுப்பர். இளவரசரை முதுகிலே தாங்கிக்கொண்டு கண்தக ஆற்றுக்கு மேலே பாயும். கண் அதன் வாலைப் பிடித்துக் கொள்ளுவான், பின்னர் சித்தார்த்தர் குதிரையைப் புகழுவார்.

ஈஸ்வர வண்ணம்:

இது ஒரு வெற்றிகரமான நடனம் ஆகும். உமையம்மையைக் காணாது சிவபிரான் மனம் வருந்தினார். மாறுவேடம்

தாங்கி அம்மையாரைத் தேடிச் சென்று அவரைக் கண்டார். ஆனந்த மேலீட்டால் நடனம் ஆடினார். இந் நடனத்திலிது இடம் பெறும்.

முசல்தி வண்ணம்:

முன்னையதிற்கு இது மாறுபட்டது. இதிலே முயலின் அசைவுகள் செய்துகாட்டப்படும். பயத்தினாலது பதுங்கிநடுங்கும். அச்சத்தினாலது கோணலாகி ஓடும். சந்திரன் ஓளிர், அது இளைப்பாறுகின்றது. கருட வண்ணம்:

கருடனின் செயல்களிதில் இடம் பெறும். ஒரே விதையிலிருந்து முளைத்த இரு மெல்லிய தளிர்போல இரு கருடன்கள் எளி தாகக் காற்றிலே பறப்பன. காற்றின் வேகத்துடன் பறந்து, அவை மேலே சென்று ஓர் அம்புபோலத் திடீரெனக் கிழே பாய்ந்து சிறிய மீண்களைப் பிடித்துக் கொண்டு செல்வன.

நாக வண்ணம்:

நாக பாம்பின் ஒருநாள் வாழ்க்கை இதிலே சித்திரிக்கப்படும். பிரகாசமான புள்ளி களுள்ளா உடம்புடன் நாகபாம்பு தவளைகளை மட்டுமன்றி விரியன் பாம்பு களையும்உண்ணலும் எவ்விடத்திலும், அரசு சபையிற் கூட ஊரும். ஒர் இரைச்சலுடன் நாகம் புற்றுக்குள் இருந்து எழுந்து பட மெடுத்துப் பல வடிவங்களைக் காட்டும்.

காறூங வண்ணம்:

சங்கினுடைய நீண்ட தொடரிச்சியான ஒளியை எழுப்புவதாகும்.

அகதிச (அசத்ருச) வண்ணம்:

இது இறுதியான வண்ணமாகும். இன்பழுட்டும். நிகரற்ற பரம்பிபாருளான புத்தபிரான் பற்றிய புகழ்மாலையாகும். தெய்வங்களின் அனுமதியோடு ஆனந்த முள் இந்த நடனத்தினை தான் ஆடுவதாக நடனக் கலைஞர் கூறுவார்.

இங்கு குறிப்பிட்ட 18 வண்ணங்களும் கண்டிப் பிரதேசத்தில் கடந்த காலத்தில் தோன்றியவை. வளமூள்ள கண்டியக்களை

எவ்வாறு மலர்ச்சிபெற்ற தெண்பதும் இவற்றால் அறியப்படும். ஜனரஞ்சகமான விடயங்கள் ஜனரஞ்சகமாகவே வெளிக் கொண்டிரப்படுகின்றன. இவை கண்டியிலே நிலவிய முகமுடி நடனங்களிலிருந்து வேறு பட்டவை. இவற்றிலே குறிப்பாக இந்துசமய, தென்னிந்திய தமிழ்ச் செல்வாக்கு வெளிப்படையாகவே காணப்படுதல் கண்கடு.

கண்டிய நடனத்தினைச் சம்பிரதாயப் படி கற்போர் இளம் வயதிலே மிகுந்த கட்டுப்பாட்டுடன் கற்றுக்கொள்ளுவார். போர்த்துக்கீசர், ஒல்லாந்தர் ஆட்சிக்காலங்களிலே (1505-1796) கண்டி அவர்களின் தாக்குதல்களுக்குக் கிலவேளைகளில் உட்பட்டாலும், பெரும்பாலும் சுதந்திரமாக இருந்தபடியால் இந்நடனம் தொடர்ந்து நிலவி வந்துள்ளது. பின்னர் பிரித்தானியர் ஆட்சியின் பேரது நிலவி வந்தாலும் அரசு ஆதரவிள்ளி மங்கியும் நிலவிற்று. சுதந்திரம் அடைந்தபின் இது முற்காலத்திற் போன்று அரசு ஆதரவெற்ற கலையாகச் சமய வைபவங்களிலும் குறிப்பாக அரசாங்க வைபவங்களிலும் ஒரு முக்கியமான இடத்தினைப் பெற்றிருக்கிறது. இலங்கையில் மட்டுமன்றி வெளிநாடுகள் பலவற்றிற்கும் இந்நடனக் கலை ஞார் சென்று தமது திறமையைக் காட்டிவருகின்றனர், இலங்கைக்குரிய குறிப்பாக

சிங்கள சாஸ்திரீய நடனம் இது என்ற கருத்து அழுத் திக் கூறப்படுகின்றது. இதனால் இது புத்தாக்கமும், ஆதரவும் பெற்று விளங்குகின்றது. அரசாங்கப் பாடசாலைகள், தனியார் நடன நிறுவனங்கள், பல்கலைக்கழகம் முதலியவற்றிலும் இது கற்பிக்கப்படுகின்றது. கொழும்பிலுள்ள ஹெல்லுட் கலை நிறுவனம், மத்திய இலங்கையில் (மலை நாட்டில்) உள்ள மத்யமலங்கா நிருத்யமன்றலை, கொழும்பிலுள்ள அழகியற் கல்வி நிறுவனம் முதலியன் குறிப்பிடற்பாலன. அமரதேவ, சித்திரசேன, வஜ்ரா, பணிபரத முதலியகலைஞர் குறிப்பிடற்பாலர்.

எற்கனவே குறிப்பிடவாறு தெண்ணாசியாவிலுள்ள ஏனைய சாஸ்திரீய நடனங்களிற் போன்று இதிலும் பொதுவான நாட்டிய சாஸ்திரச் சாயல் ஓரளவு துள்ளல் (உத்பிளவனம்), சமூற்சி (பிரமீ) போன்றவற்றில் உண்டு. சிலப்பதி கால உரையாசியரான அடியார்க்கு நல்லார் கூறும் சிங்கள நடனம் இதுவாக இருக்கலாம். ஆணால் இது பற்றிய ஒரு விரிவான ஆய்வு அவசியமாகும். கண்டி நடனத்திலே இந்திய குறிப்பாகத் தெண் இந்திய சாஸ்திரீய, கிராமிய நடனங்களின் சாயல் ஓரளவு காணப்பட்டிரும் இதன் தனித்துவத்தினைக் காட்டும் அமிசங்களும் உள்ளன.

உசாத் துணை
Bibliography
மூல நூல்கள் - Original Works

- அறம் வளர்த்தான், பரத சங்கிரகம் (பதிப்பாசிரியர், ச. வெள்ளளவாரணனார்) சென்னை, 1964.
- அறிவனார், பஞ்சமரபு மூலமும் உரையும், இளங்கோவடிகள் சிலப்பதிகாரம், அடியார்க்கு நல்லார் உரையும், அரும்பத உரையும் (உ. வே. சவாமிநாதையர் பதிப்பு), சென்னை, 1927.
- கவியான ஈந்தர ஜயர். (பதிப்பாசிரியர்) பரதசீனாபத்யம் (மூலமும் உரையும்), சென்னை, 1992.
- சாத்தனார், கூத்த நூல், (வீணக்க குறிப்புக்கள் ச. து. யோகியர், பதிப்பாசிரியர் மே. வி. வேணுகோபாலபிள்ளை) சென்னை, 1966.
- சாம்பமூர்த்தி பி., (பதிப்பாசிரியர்) பரத சித்தாந்தம், சென்னை, 1954.
- நந்திகேவரர், அபிநய தரப்பணம் (தமிழில் வீரராகவன்), விஸ்வநாதையர் ரா., (பதிப்பாசிரியர்), மஹா பரத சூடாமணி என்னும் பாவராசதாள சிங்காராதி அபிநயதரப்பண விலாசம் 1 - 412 அத்தியாயங்கள், சென்னை, 1955.
- Asokamalla, Natyadhyaya, A Work on Indian Dancing. Ed. by Dr. Priyabala Shah Baroda, 1963**
- Bharata, Natyashastra with the Commentary of Abhinavagupta, Vols I - IV. Baroda, 1926 - 1964**
- Bharata Muni, Natyashastra (Ed.) Pandit Savadatta and Kasinath Pandurang, Bombay, 1894**
- Bharata Muni, The Natya Sastra, Eng. Tr. by a Board of Scholars, Delhi**
- by Mano Mohan Ghose, Calcutta, 1950
- Gopinath (Compiler), Abhinaya Prakasaka with En. Tr. by the Compiler, 1957**
- Jaya Senapati, Nattaratnavali, (Edited by V. Raghavan), Madras, 1965**
- Nandikesvara, Abhinaya Darpanam (Edited with Eng. Tr. by Mano Mohan Ghose) Calcutta, 1975**
- Nandikesvara, Mirror of Gesture, Eng. Tr. by Ananda Coomaraswamy and Gopala Krishnayya Duggirala, New Delhi, 1979**

Sarngadeva, Sangita Ratnakara, Vols. I - IV, (Edited by S. Subrahmanyam Sastri),
Madras, 1943 - 1959

Sri Balarama Varma, Balarama Bharata, Ed. by Sambasiva Sastri,
Trivandrum, 1983

Sri Narayana Theertha, Sri Krishna Lila Tarangini, Vols. I & II, Ed. with Tamil Tr.
by Kalyana Sundara Sastrikal and K. Srikanthan,
Madras, 1987

Visnudharmottara, Purana, Bombay

பொது, சிறப்பு நால்கள் General and Special Works

- ஆசிரகாம் மண்டிதர் மு., சருணாயிரத் சாகரம், முதற்பாகம், தஞ்சாவூர், 1971.
- ஆவந்தார், ஆர்., தமிழர் தோற்கருவிகள், சென்னை, 1981.
- இராகவன் அ., இசையும் யாழும் இசையும், பளையங்கோட்டை, 1971.
- இராசமாணிக்ளார், டாக்டர். மா. தமிழகக் கலைகள், சென்னை, 1980.
- இராமநாதன், டாக்டர். எஸ்., சிலப்பதிகாரத்து இசைத்தமிழ், சென்னை, 1981.
- இலக்குமி டாக்டர். சோ., கொத்தமங்கலம் கப்புவின் புதினங்கள், சென்னை, 1991.
- கங்கைமுத்துப்பிள்ளை, நடனாதிவாத்யரஞ்சனம், திருநெல்வேலி, 1993.
- சணபதி வை., சிறப்பெந்நால், சென்னை, 1978.
- கண்ணன் சி. ஆர்., நாட்டியக்கலை, சென்னை, 1962.
- கமலாராணி, கலையரசி ருக்மிணிதேவி கண்ட கலைக்கோயில், சென்னை, 1992.
- கமலையா சி. க., தமிழகக் கலைஷரலாறு, சென்னை, 1988.
- கார்த்திகா கணேசர், (i) தமிழர் வளர்த்த ஆடல் கலைகள், சென்னை, 1969.
- (ii) காலந்தோறும் நாட்டியக்கலை, சென்னை, 1979.
- கிட்டப்பா க. பொ., (பதிப்பாசிரியர்), தஞ்சை நால்வர் நாட்டியக் கருவுலம் சென்னை, 1961.
- கிட்டப்பா கே. பி., பரத இசையும் தஞ்சை நால்வரும், தஞ்சாவூர், 1993.
- குணசேகரன் டாக்டர். கே., நாட்டுப்புற நடனங்கள், சென்னை, 1992.
- குலேந்திரன் முனைவர் ஞானா, (i) பழந்தமிழர் ஆடலில் இசை, தஞ்சாவூர்,
- (ii) பரத நாட்டியத்தில் தமிழிசைப் பாடங்கள், தஞ்சாவூர், 1994.
- கௌலாசநாதக்குருக்கள் கா., சைவத்திருக்கோயிற் கிரியைநெறி, கொழும்பு, 1968.
- கோபாலகிருஷ்ண ஜயர் ப., சிவாகமங்களும் சிறப் நால்களும் சித்திரிக்கும் சிவ விக்கிரகவியல், யாழ்ப்பாணப் பல்கலைகழக கலை நிதிப்பட்டம் பெற்றமைக்குச் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட ஆய்வுரைக் கட்டுரை, 1981, (பிரசரிக்கப்படாதது).

- சடகோபன் வி. வி.
ராமகிருஷ்ணா நடராஜ் } தென்னிந்திய கிராமிய நடனங்கள்,
வெங்கண்ணாகுமார் } சென்னை, 1960.
- சுவில்லி டாக்டர் வி. சி., அழகியல் சிந்தனை' சென்னை, 1995.
- சரஸ்வதி கலைமாமணி, பரதநாட்டியக்கலை, சென்னை, 1994.
- சாம்பழுரத்தி, பி. கர்நாடக சங்கீத புஸ்தகம், i - ii) பாகங்கள், சென்னை 1976, 1978.
- சிற்றம்பலம், சி. க. பதிப்பாசிரியர் யாழ்ப்பாண இராச்சியம், யாழ்ப்பாணம், 1992.
- விவசாயி வி., (i) கலாமஞ்சரி, மருதனாமடம், யாழ்ப்பாணம், 1983.
- (ii) பரதக்கலைமாமணி ஸ்ரீமதி ருக்மிணிதேவி அருண்டெல், யாழ்ப்பாணம், 1986.
- (iii) தென்னாசியக் கலைவடிவங்களில் நாட்டிய சாஸ்திர மரபு, யாழ்ப்பாணம், 1994.
- (iv) பரதக்கலை, யாழ்ப்பாணம், 1988.
- (v) கலைஞர் கண்ணேர்ட்டத்தில் அழகியற் கலைகள் (மொழி பெயர்ப்புக் கட்டுரைகள்), யாழ்ப்பாணம், 1991.
- தத்தானந்த பாரதியார், நாட்டியக்கலை விளக்கம், திருச்சி, 1914.
- சுந்தரமூர்த்தி டாக்டர். கோ., பண்டைத் தமிழ் இலக்கியக் கொள்கைகள், (தமிழில் ரா. தாமோதன்) மதுரை, 1979.
- சுந்தரம்பிள்ளை காரை, கலாநிதி, செ., சிங்களப் பாரம்பரிய அரங்கு, சொழும்பு, 1997.
- சேட்டுஹர் நாராயண அய்யங்கர தஞ்சாவூர் பஞ்சாபகேச நட்டுவனார் } அபிநியநவநீதம் சென்னை, 1961
- சேரன் மு., இந்திய நாடகம் ஒரு கூர்த்த கண்ணேர்ட்டம், சென்னை, 1966,
- ஸ்ரீ நாராயண அய்யங்கார், அபிநியசார சம்புடம், சென்னை, 1961.
- ஜெயராசா சபா, பரதநாட்டிய அழகியல், கொழும்பு, 1998.
- தட்சணாமூர்த்தி டாக்டர். வை., ஸ்ரீ நடராஜ தத்துவம், சென்னை. 1996.
- தண்டபாணிதேசிகர், ஆடவல்லான். சென்னை, 1997.
- தண்டபாணிப்பிள்ளை கே. என்., ஆடவிசை, அழுதம், சென்னை, 1988.
- தனபாண்டியன், நுண் அலகுகளும் ராகங்களும், தஞ்சாவூர், 1988.
- திருஞானசம்பந்தன் பெ., இந்திய எழிற்கலை, சென்னை, 1977.
- துரைராஜ ஜயர், மாங்குடி, ஸ்வபோத பரத நவநீதம், சென்னை, 1957.
- துளசி இராமசாமி (பதிப்பாசிரியர்), தமிழகக்கலைச் செல்வங்கள், சென்னை, 1996.
- நவநீதகிருட்டினன். டாக்டர். மா., } கரகாட்டம், சென்னை, 1982.
- குணசேகரம் ஏ. கே. } நவநீதகிருட்டினன். டாக்டர். மா., } கரகாட்டம், சென்னை, 1982.
- நவரத்தினம் க. தென் இந்திய சிற்ப வடிவங்கள், யாழ்ப்பாணம், 1941.
- நாகசுவாமி இரா. , } தமிழக கோயிற் கலைகள், சென்னை, 1976
- சுந்தரமூர்த்தி மா. , } சுந்தரமூர்த்தி மா. , } தமிழக கோயிற் கலைகள், சென்னை, 1976
- பத்மநாதன் சுபாவினி (i) நாட்டியக்கலை, தெஹிவளை, கொழும்பு, 1993.
- (ii) அருங்கலை ஆடற்கலை, 1998.
- பத்மா சுப்பிரமணியம், பரதக்கலைக் கோட்பாடு, சென்னை, 1985.

- பாலச்சந்திரராஜ், ஸ்ரீ. எஸ்., (i) நடனமணிகளின் கையேறு, சென்னை, 1993.
(ii) நடன அடைவுகள், சென்னை, 1993.
- பாலசரலைதி த., ராகவன் வே., } பரதநாட்டியம், சென்னை, 1959.
- புரட்சிதாசன் டாக்டர் (i) நாட்டிய நன்றால், 1994.
(ii) நாட்டிய முத்திரைகள், சென்னை, 1994.
- பெரியசாமிதூரன் ம. ப., (தொகுப்பாசிரியர்), பண்ணாராய்ச்சியும் அதன் முடிவுகளின் தொகுப்பும், சென்னை, 1974.
- புஷ்பா பி., தமிழில் கீர்த்தனை நாடகங்கள், மதுரை, 1980.
- பெருமாள் ஏ. என், (i) தமிழ் நாடகம் ஓர் ஆய்வு, சென்னை, 1979.
(ii) தமிழர் இசை, சென்னை, 1984.
- பொன்னையாபிள்ளை க., இசையியல், அண்ணாமலை, 1944.
- மிருணாளினி சாராபாய், நம்தாட்டு நடனங்கள் (தமிழில் ரா.ஆனந்தி) சென்னை, 1962.
- முருகவேள் ந. ரா., தெய்வத்திருவுருவங்கள், சென்னை, 1974.
- மெளனகுரு கலாநிதி சி., (i) பழையதும் புதியதும், மட்டக்களப்பு 1992
(ii) ஈழத்துத் தமிழ் நாடக அரங்கு, யாழ்ப்பாணம், 1993,
- ராகவன் வே., நாட்டியக்கலை, சென்னை, 1974.
- ராஜலக்ஷ்மி டி. கே. } அருணாசலம் டி. ஆர் } பரதக்கலைச் சித்திரம், திருச்சி, 1984.
- லக்ஷ்மணன் கி., இந்திய தத்துவஞ்சானம், சென்னை, 1994.
- வழுவூர் ராமையாபிள்ளை, தெய்விக் ஆடற்கலை, சென்னை, 1988.
- வாக்தேவசாஸ்திரியர் ஸ்ரீ. கே. (பதிப்பாசிரியர்), தாளசமுத்திரம், சென்னை 1955.
- வாத்ஸ்யாயன் கபிலா, இந்திய கிராமிய நடனங்கள், முதற்பாகம் (தமிழில் எம். ஏ. அப்பாஸ்), சென்னை, 1959.
- வேங்கடசாமி மயிலைச்சி, (i) தமிழர் வளர்ந்த அழகுக் கலைகள், சென்னை, 1960.
(ii) இறைவன் ஆடிய எழுவகைத் தாண்டவம், சென்னை, 1967.
- விபுலானந்த சவாமிகள் (I) மதங்களுமாமணி, என்னும் ஒரு நாடகத்தமிழ் நூல், இலங்கை, 1987.
(ii) மாழ் நூல், தஞ்சை, 1947.
- ஹரிதாஸ் எ. பி., தாளபாவதரங்கினி, சென்னை, 1991.
- Abhijnanamala, (Prof. V. Sivasamy, Sixtieth Birthday Felicitation Volume), Jaffna, 1995
- Acharya G. R., Kuchchipudi Aradhana, Natyamulu, Ahmedabad
- Adya Rangacharya, (i) Introduction to Bharata's Nṛtya Sastra, Bombay, 1966
(ii) The Indian Theatre, National Book Trust, 1971

Ambrose Key, Classical Dances and Costumes of India,	New Delhi, 1989
Anand, Mulk Raj, The Dancing Foot,	Delhi, 1957
Appa Rao A. S. R., A Monograph on Bharata's Natya Sastra (Eng. Tr. A. S. R. Appa Rao),	Hyderabad, 1967
Arunachalam M., Musical Tradition of Tamil Nadu,	Madras, 1989
Ashton M. B. and Christe B., Yaksagana,	New Delhi
Balwani Gargi, Panorama of Indian Folk Theatre,	Calcutta
Banerjee J. N., The Development of Hindu Iconography,	Calcutta, 1941
Banerji Projesh,	
(i) Aesthetics of Indian Folk Dance,	1982
(ii) Apsaras in Indian Dancing,	New Delhi, 1982
(iii) Erotica in Indian Dance	New Delhi, 1983
(vi) Kathak Dance through the Ages	New Delhi, 1982
(v) Nataraja The Dancing God,	New Delhi, 1985
Banerji, Suresh Chandra, A Companion to Indian Music and Dance, Delhi, 1990	
Banerjee Dr. Utpal K., (Ed.) Indian Performing Arts	
Benegal Som, A Panorama of Theatre,	Bombay, 1965
Bhagyalakshmy S., Approach to Bharata Natyam,	Trivandram, 1992
Bharata Iyer K.: Kathakali, The Sacred Dance-Drama of Malabar ,	New Delhi, 1983
Basham A. L., The wonder that was India	London, 1967
Bhavnani Enaksi, The Indian Dance,	Bombay, 1970
Bolland David, A Guide to Kathakali,	India, 1980
Bose Mandakranta, Classical Indian Dancing - A Glossary,	Calcutta, 1970
Bowers Faubion, The Dance in India,	New York, 1953
Branden James R., The Performing Arts of Asia, Unesco,	Paris, 1971
Chandrasekharam T., (Ed.) Pinnal Kolattam,	Madras, 1950
Chatterjee Ashoke, Dances of the Golden Hall.	New Delhi, 1979
Classical and Folk Dances of India, (Marg Publication),	Bombay, 1970
Coomaraswamy A. K., The Dance of Siva, (Tamil Tr. by S. Natarasan,	U. S. A, 1981
Dhananjayan V. P., A Dancer on Dance,	Madras, 1980
Doublar Marlaert N. H., Dance - A Creative Experience,	Wisconsin, 1957
Durga S. A. K., Opera in South India,	Delhi, 1979
Folk Dances of India,	India, 1956
Gaston, Anne Marie	
i) Siva in Dance,, Myth and Iconography, New Delhi	1982
ii) Continuity and Recreation in the Performing Arts of India: A Study of Two Artistic Traditions, D.Phil, Thesis Oxford University.	

Goonatilleka M. H.	(i) Sokari of Sri Lanka, (ii) Nadagama - The First Sri Lankan Theatre,	Colombo, Delhi.	1976 1989
Goonewardene Shelagh,	This Total Arts - Perceptions of Sri Lankan Theatre,	Colombo,	1994
Gopa, Ram and Dadachanji,	The Music of Bharata Natyam, Ph.D. Thesis, Wesleyan University, Middle Town,	Conn.	1973
Gopalan R.,	The Pallavas of Kanci,	Madras,	1928
Gunawardana A. J.,	Theatre in Sri Lanka,	Colombo	
Gowri Kuppuswamy And M. Hariharan (Ed.)	(i) Readings on Music and Dance, (ii) Royal Patronage of Indian Music, (iii) Bharata Natya in Indian Music, (iv) Glimpses of Indian Music,	Delhi, Delhi, New Delhi, Delhi,	1979 1984 1982 1982
Indian Paintings, through the Ages,	Vivekananda Prakashan,	Madras	
Julia Leslie (Ed.)	Roles and Rituals for Hindu Women,	London,	1991
Kapila Vatsyayan,	(i) Classical Indian Dance in Literature and the Arts, (ii) Classical Indian Dance, (iii) Traditions of Indian Folk Dance, (iv) Traditions of Indian Theatre Multiple Streams, (v) Dance in Indian Painting.	New Delhi, New Delhi, New Delhi, New Delhi,	1979 1979 1987 1980 1982
Karle Pramod,	Theatric Universe,	Bombay,	1974
Keith A. B.,	Sanskrit Drama,	Oxford,	1954
Kerserboom, Saskia C.,	Natyasumangali Devadasi Tradition in South India,	Delhi,	1987
Kleen Tyrade,	The Mudras of Bali		
Konow Sten,	The Indian Drama, (Tr. Dr. S. N. Ghoshal),		1969
Kothari Sunil (Ed.)	(i) Kathak, Indian Classical Dance, (ii) The Dance Drama Tradition and the Theory of Rasa, (Ph. D. Thesis submitted to the Baroda University), Bharata Natyam,	New Delhi Bombay	

Kothari Sunil and Annash Pasricha	Odissi, Indian Classical Dance Art	Bombay	
Kramrisch Stella	(i) The Hindu Temple, Vols. I&II, (ii) Manifestations of Shiva, Philadelphia, (iii) Indian Arts & Crafts	Calcutta, Adyar,	1946 1981 1973
Krishna Rao, A Dictionary of Bharata Natya,		Madras,	1990
Krishn Iyar E. Bharata Natya and other Dances of Tamil Nadu,	Bombay		1957
Krishnamurthy K., Archaeology of Indian Musical Instruments,	Delhi,		1988
Lakshmi Visvanathan, Bharata Natyam -The Tamil Heritage,	Madras,		1984
La Meri, Gesture Language of the Hindu Dance, Colombia,	U. S. A		
Leela Ramalanathan (Ed.) Bharata Natyam Yesterday, Today and Tommorow,		New Delhi,	1985
Leela Raw Dayal, Manipur Dance,		Calcutta	
Leela Raw, Nrtta Manjari,		Calcutta	
Lipsey Roger Auanda Coomaraswamy, (Ed.)	(i) Select Papers, Traditional Art and Symbols	Princeton	1977
	.. (ii) Select Papers - Metaphysics,	Princeton,	1977
Levi Sylvan, The Theatre of India, Vols. I & II (Tr. Narayan Mukherji) Writer's Book Shop,			1978
Mahalingam T.V., Administration and Social Life under the Vijayanagar Empire,		Madras	1975
Majumdar R. C. (Ed,) History and Culture of the Indian People, Vol.	(i) The Vedic Age,	Bombay	1971
.. (ii) The Age of Imperial Unity,		Bombay	1953
.. (iii) The Classical Age,		Bombay	1970
.. (iv) The Imperial Kanauj,		Bombay	1985
.. (v) The Struggle for the Empire,		Bombay	1961
Makullowa M. H., Dances of Sri Lanka,		Colombo	1976
Meenakshisundaran T. P., Aesthetics of the Tamils,		Madras	1977
Menon Balakrishnan, Indian Classical Dance,		Calcutta	1967
Menon K. P. S., A Dictionary of Kathakali,		Madras	1991
Minaksi C., Administration and Social Life Under the Pallavas,	Madras		1938
Mohan Khokar, Traditions of Indian Classical Dance,		Delhi	1979
Monier Williams, Sanskrit English Dictionary,		Delhi	1981

Mrnalini Sarabhai,

(i) Understanding Bharata Natyam,	Baroda	1975
(ii) The Sacred Dance of India,	Bombay	197
(iii) Longing for the Beloved, Songs to Siva Nataraja in Bharata Natyam,	Ahamadabad	1976
Mukund Lath, A Study of Dattilam,	New Delhi	1976
Nagaswamy R., (Ed.) (i) Seminar on Inscriptions	Madras	1968
(ii) South Indian Studies,	Madras	1978
Pandya, Shiveni P., A Study of the Technique of Abhinaya in relation to Sanskrit Drama,	New Delhi	1988
Patnask D. N., Odissi Dance,	Orissa,	1971.
Perumal A., N., Origin and Development of Tamils Drama,	Madras,	1981.
Pillay K. K., A Social History of the Tamil,	Madras,	1975.
Popley H. S. The Music of India,	Calcutta,	1968.
Prajnananda S. A. Historical Study of Indian Music,	Calcutta,	1965.
Premalatha V., Music through the Ages,	Delhi,	1985.
Raghavan M. D (i) Folk Plays and Dances of Kerala:	Trichur,	1945.
(ii) Sinhala Natum,	Colombo,	1967.
(iii) India in Ceylonese Culture and Society,	New Delhi,	1964.
Raghavan. V., (i) The Number of Rasas,	Madras,	1967.
(ii) Studies in some Concepts of the Alankara Sastra,	Madras,	1978.
Raginidevi (i) Dance Dialects of India,	Delhi,	1972.
(ii) Dances of India,	India,	1984.
Reginold and Jamila Massey, The Dance of India, London.		
Ralph Peries (ed) Some Aspects of Sinhalese Culture and Society, A Symposium,	Peradeniya,	1956.
Ram Avatar Veer, (i) Natraj, Indian Dances through the Ages,	New Delhi,	1982.
(ii) Indian Dance - Elementary Instructions,	New Delhi,	1979.
Ramachandran, T. P. The Indian Philosophy of Beauty, Parts I & II,	Madras., 1979,	1980.
Ramakrishna Kavi, Bharatakosa,	Tirupati,	1983.
Ramakrishna Lalita, Varnam,	New Delhi	
Ramamurthy. D., The Theory and Practice of Mrdanga,	India,	1973.
Ramanathan., Music in Silappatikaram,	Madras,	1981.
Ramaswamy Sastri K. S., Indian Aesthetics, Music and Dance,	Venkatesvara University,	1966.
Ranga Ramauia Ayyangar (i) History of South Indian Music,	Poona,	1972.

(ii) Sangita Ratnakara - A Study,	Delhi	1978
Rangaraj Anitha Ratnam, Natya Brahman,	Madras	1979
Ravi Shankar, My Music My Life,	Delhi	
Ray H. C., (Ed) History of Ceylon, Vols. I & II,	Colombo	1959, 1960
Sambamurthy P. (i) History of South Indian Music,	Madras	1980
(ii) South Indian Music, Vols, I - VI	Madras	1983
Rukmini Devi, Art and Culture in Indian Life.		
Sakalbara Kiitsu, Dance of Asia,	Chandigarh	1992
Santosh K. Chatterjee, Devadasi, Temple Dancer,	Calcutta	1945
Sarada S., Kalaksetra Rukminidevi Reminiscences,	Madras	1985
Saroja Vaidyanathan, The Science of Bharata Natyam,	Madras	1984
Sarachchandra E. R, The Folk Drama of Ceylon,	Colombo	1956
Seetha S., Tanjore as a Seat of Music,	Madras	1981
Shekar I., Sanskrit Drama, It's Origin & Decline,	Leiden	1960
Shivaji Bharati, The Art of Mohini Attam,	New Delhi	1986
Shivarama Karan, Yaksagana,		1975
Sivaramamurti C., (i) Sanskrit Literature and Art - Mirrors of Indian Culture	New Delhi	1970
(ii) Nataraja in Art, Thought and Literature,	New Delhi	1974
(iii) South Indian Paintings	New Delhi	1961
(iv) South Indian Bronzes,	New Delhi	1963
(v) The Art of India,	New York	1977
Sivathamby K., Drama in Ancient Tamil Society,	Madras	1981
Slade Peter, Natural Dance. Development, Movement and Guild Action, Hodder and Stoughton		1979
Smith David, The Dance of Siva,	Cambridge	1996
Sneh Pandit, An approach to the Indian Theory of Art and Aesthetics	New Delhi	1977
Srinivasa Iyyankar, Dance in India,	Madras	
Sri Ragini, Hindu Dance, Nritanjali,	Delhi,	1983
Subramaniam S. V., Rajendran } Ed. Heritage of the Tamils - Temple Arts,	Madras	1983
Tarlekar G. H., Studies in the Natyasastra,	Delhi	1975
Tilakasiri J., The Puppet Theatre of Asia,	Colombo	1970
Trivedi K. H., The Natyadarpana of Ramacandra and Gunacandra - A Critical Study,	Ahmedabad	1965

Vaithilingam S., Fine Arts and Crafts in Pattuppatu and Ettuttokai, Annamalai		1977
Varad Pande M. L., (i) Ancient Indian and Indo Greek Theatre,	New Delhi	1981
(ii) Traditions of Indian Theatre	New Delhi	1979
(iii) The Critique of Indian Theatre,	New Delhi	1981
(iv) Krishna Theatre in India,	New Delhi	1982
(v) Religion and Theatre,	New Delhi	1983
(vi) Invitation to Indian Theatre	New Delhi	1987
(vii) History of Indian Theatre, Vol. I,		1987
Varma K. N., Natya Nrtya and Nrtya their Meaning and Relations,	Madras	1957
Vasudeva Sastri (Ed. & Tr.), Natya Sastra, Sangraha, Vols. I & II	Tanjore, Kumbakonam	1993, 1997
Venkatachalam G., Dance in India,	Bombay	1941
Vivekananda Kendra Patrika, Vol. 10, No. 2, August 1981. (Theme - Dances of India)		
Yamini Krishnamurthi, Natya - A Monograph on India's Classical Dance,	Madras	1983
Zimmer H., Myths and Symbols in Indian Art,	Washington, D. C.	1946
Zoete Beryl De, The Other Mind (A Study of Dance in South India),	London	1955
Zvelebil Kamil V., Ananda Tandava of Sivasadanittamurti,	Madras	1985

சஞ்சிகைகள், சிறப்பு மலர்கள்

Culture, UNESCO, Paris

Kalaksetra, Madras

Quarterly Journal of the Centre for Performing Arts, Bombay

Sangeet Natak, Journal of the Sangeet Natak Academy, New Delhi

SRUTI (South Indian Music and Dance Monthly), Madras

Tamil Civilization, Tamil University, Thanjavur

The Bulletin of the Traditional Cultures, Madras

The Journal of The Music Academy, Madras

The Journal of the Tanjore Maharaja Serfoji's Saraswati Mahal Library

The Marg, Bombay

கல்கி தீடாவளி மலர்கள், சென்னை

கலைமகள் தீடாவளி மலர்கள், சென்னை

நாட்டியம் (ஆசிரியர் ஸ்ரீமான் ரஞ்சன்), சென்னை

தமிழ்க்கலை, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர்

கார்த்திகன்கள்

- B T C M** Bulletin of the Traditional Cultures, Madras
- E Z** Epigraphia Zeylonica, Colombo
- J I A S** Journal of the Institute of Asian Studies, Madras
- J M A** Journal of the Music Academy, Madras
- வி. விலப்பதிகாரம்
- மே. கு. மெற்குறிப்பிட்டது
- மே. கு. நா. மெற்குறிப்பிட்ட நால்

சொல்லடைவு

- அச்சன் மஹராஜ் 10
 அச்யுதப்ப நாயக்கன் 75, 83
 அச்யுதபுரம் (மேலட்டுஸ்) 82
 அடவுகள் 11
 அடையாறு வகுமனி 47
 அபிநய சந்திரிகா 90
 அபிநய தர்ப்பணம் 2, 9, 10, 90
 அபிநவ பாரதி 4
 அப்தல் ரசக் 29
 அமரசிங்க 31
 அமரதேவ 121
 அமராவதி 17
 அம்பலவாணி நாவலர் 44
 அயோத்தி 100
 அரிசலூர் 17
 அரிட்ரோம் 10
 அர்த்த சாஸ்திரம் 11
 அவைக் காற்றுக்கலைகள் 1
 அளவெட்டி 44
 அறம் வளர்த்த நாச்சியார் 29
 அன்னோ பல்லோவா 36, 37
 அஷ்டபதி 4, 28
 அஷ்டாத்யாயி 14
 அஸ்ரன் 88
 ஆதிலக்ஷ்மி 44
 (பண்டுறிட்டி)
 ஆந்திர தேசம் 11, 17
 ஆந்திரா 2, 6, 74, 85
 ஆருத்திரா 75
 ஆறுமுகநாவலர் 43
 ஆஞ்சநாகமாரசவாமி 37, 44
 இனுவிள் 44
 இசீஹாஸங்கள் 13
 இந்தியக் குடியரசு 1
 இந்திராணி ரஹ்மான் 93
 இபின்பட்டுட்டா 41
 இம்பாஸ் 107
 இம்மாலுவேல் டிவெய்க 29
 இரண்டாம் சர்போஜி 29
 இரண்டாம் தெவராஜன் 29
 இராமநாதன், செ. பொன் 48
 இராமநாதன் நுண்கலைக்கழகம் 68, 69
 இராமவிங்கம் 32
 இராசநாயகம் } 45
 எஸ். ஆர். }
 இலநிலை 2, 115
 இலங்கையிற் பரதம் 46
 உதயகிரி 14
 உதயசங்கர் 36
 உத்தரப் பிரதேசம் 99
 உமாசங்கர் திருமதி ப. 47
 என்னாகி பவ்னானி 114
 எட்டுத்தொகை 21
 ஏகார்த்தமாக 34
 ஏரம்பு அப்பையா 45, 47
 ஏவாதி 21
 ஒடிசி நடனம் 2, 6, 89, 93
 .. வரலாறு 89
 .. மஹரிகள் 90
 .. நடனப் பாடல்கள் 90
 .. கோதிபுவ 90, 91
 .. நடன நிலைகள் 91
 .. நடன அமைப்பு முறை 92
 .. இசை வாத்தியங்கள் 92
 .. நடனக்கலைஞர் 92, 93
 ஒட்றமாகதி 16, 89
 .. ஒப்பணை 68
 ஓரிசா 2, 16, 89, 98
 கங்காதேவி 29
 கங்கைமுத்து 32
 கண்ணூரலர் 19

கண்டிய நடனம் 2, 69, 115 - 121
 வகைள் 115
 வெஸ் 116
 நெயாண்டி 117
 உடுக்கி 118
 பந்தெரு 118
 வண்ணம் 118 - 121
கதக் 2
கதக் நடன வரலாறு 99
 .. மையங்கள் 101
 .. கலைஞர்கள், பாணிகள் 102
 .. அபிசக்கிள் 103
 .. நடன அமைப்பு முறை 103
 .. தத 103, 104
 .. அமத் 104
 .. சங்கீத் 104
 .. பரன் 104
 .. தரண 105
 .. சமீப காலப் போக்குகள் 106
கதக்களி 2, 3, 6, 55 - 69
கதக்களி ஒப்பனை 63
கதக்களி கதாபாத்திரங்கள் 62
 .. கரி 66
 .. கலைஞர் 68-69
 .. நடன முறை 67
 .. நுட்பம் 58
 .. முடிகள் 66
கபிலா வாத்ஸயாயன் 56, 100
கமலா லக்ஷ்மன் 40
கமலா ஜோன்பிள்ளை 46
கரந்த் 88
கர்நாடக இசை 5, 11
கர்தாடக இசையும் பரத நாட்டியமும் 11
கர்நாடகம் 2, 11, 85
கலாபவனம் 45
கலாகூத்திரம் 46, 47, 69
கலைப்புலவர் தவரத்தினம் 45
கலையரசு சொரின்விங்கம் 45
கல்கபிரசாத் 102

கள்ளிக்கோட்டை 57
கனகி 44
கனக்கெல 73
கார்த்திகா க்ஷேணசர் 46
காளியாட்டம் 56
காவிரிப்பூம்பட்டினம் 18
கிருஷாந்தி ரவீந்திரா 47
கிருஷ்ண ஐயர் 3, 7, 34, 36, 37, 45, 85
கிருஷ்ணராஜவாடியார் 33
கிருஷ்ணலீலா தரங்கிணி 76
கிருஷ்ணன் நாயர் 61
கிருஷ்ணாட்டம் 57
கீத கோவிந்தம் 57
தோஞ்சுவி நல்லையா 92
குங்கும்தாஸ் 92
குச்சிப்புடி 2, 16, 74 - 81
 .. நடன அமைப்பு 77
 .. மண்கேசப்தம் 77
 .. மோஹினி அவதாரம் } 78
 .. ஐக்குலசப்தம்
 .. சாமுண்டேஸ்வரி சப்தம் 74
 .. அர்த்தநாரீஸ்வர சப்தம் 78
 .. தசாவதார சப்தம் 79
 .. சிவலீலா நாட்டியம் 79
 .. கிருஷ்ண லீலா தரங்கிணீ
 .. கூத்திரஜ்ஞர்பதங்கள் 80
 .. நடன ஆசாங்கள் 80, 81
குஞ்சிதபாதம் 14
குஞ்சகுருப்பு 68
குமரகுருயர சுவாமிகள் 7
குமாரகவாமி டபிள்யூ. எம் 45
குரு அம்புழி மைஸ்நம் 114
குரு கோபிநாத் 45, 69, 72
குரு பங்கஜ் சரண்தாஸ் 93
குறவஞ்சி நாடகம் 34
குடியாட்டம் 50
குத்தர் 119

- கூத்துக்கள் 19, 23, 57
 கேரள மாநிலம் 2, 6, 55
 கேரள கலாமண்டலம் 68
 கைசிகி 16
 கைலாசப்பிள்ளை 47
 கைலாயமாலை 43
 கோட்டரக்காரராஜா 57
 கோடியர் 19
 கோதிபுவ 90
 கோபதிப்ப 29
 கோப்பெருஞ்சிங்க 27
 கோவிந்த சங்கீத லீலா விலாஸ 110
 கேஷத்திரஜ்ஞ 7, 80
 ககசி 30
 சங்க காலத் தமிழக நடனங்கள் 18
 சங்க நூல்கள் 17, 18, 20, 21
 சங்கீத சாரஸங்கிரக 110
 சங்கீத சாராமிர்தம் 58
 சங்கீத தாமோதர 110
 சங்கீத நாராயண நிருத்ய ஏண்ட
 சங்கீத ரத்னாசரம் 58
 ஸதிர } 6, 34, 36, 37
 சதிர } 7
 சதிர்சிகா 7
 சதிர்லை 7
 சதுரு 7
 சத்தியலிங்கம் 46
 சபாரசித்திந்தாமணி 32
 சபாஜயராசா 49
 சமண புனித நூல்கள் 13
 சம்புமஹராஜ் 102
 சம்யுக்தா பாணிக்கிரஹி 42
 சரச் சந்திரா 42, 43
 சரபோஜி 32, 33, 72
 சல்கிய கேர்சன்பூம் } 39
 ஸ்ரோதி
- சாஞ்சி 14
 சாந்தா பொன்னுதிதுரை 44, 49
 சாந்தா ராவ் 40, 73
 சாந்திநிகேதன் 69, 72
 சாந்தினி சிவநேசன் 47, 69
 சாமராஜ் 45
 சார்க் நாடுகள் 1
 சார்ங்கதேவ 2
 சாஸ்திரிய 1, 2, 3, 89, 91, 99, 103, 106
 107, 115
 சாஹஜி 30, 31
 சித்தங்ன வாசல் 17
 சித்திரசேஷ 121
 சித்திரா விஸ்வேஸ்வரன் 40
 சிந்துவெளிநாகரிகம் 1, 12
 சிலப்பதிகாரம் 17, 21, 22, 24, 25, 57
 சிவத்தம்பி 2, 49
 சிவபாலன் 48
 சிவசாமி 48, 49
 சிவானந்தம் 32, 33
 சிவாஜிபாரதி 73
 சின்னமேளம் 34
 சின்னையா 32, 33
 சிதா பென்க 14
 சிதாராதேவி 99
 சித்தலைச்சாத்தனார் 21
 சுபாவினி 47
 சுப்பராயன் 32
 சுப்பையணார் 44
 சுவாத்திருநாள் மகாராஜா 33, 49
 சுயமரியாதை இயக்கம் 35
 சுவேந்திரா 98
 சுனில் கோத்தாரி 6
 செந்தில்நாதன் 48
 செரைக்கல செள நடனம் 2, 94-98
 சேலவிஹினி சந்தேசய 42

- நட்டுவாங்கம் 32
 நடேசபிள்ளை ச, 48
 நந்திகேசரர் } 7
 நந்திகேஸ்வரர் } 7
 நரஹர தீர்த்தர் 74
 நல்லூர் 44
 நவராத்திரி 28
 தவாஸியூர் நா. சச்சிதானந்தன் 49

 நாட்டிய காஸ்திரம் 1, 7, 15, 16, 22, 23
 24, 26, 32, 55, 89, 91, 99, 101, 115
 நாட்டியதர்மி 3, 9
 நாட்டியத்திலேற்பட்ட சீர்கேடுகள் 34
 நாட்டிய மணோரம 90
 நாயக்கர் 27

 நித்தியகமங்களி 37
 நிரம்பவழியதேசிகர் 7
 நிருத்தரத்னாவலி 74
 நிருத்ய கெளமுதி 90

 நீலா சத்தியலிங்கம் 46

 பஞ்சரத்தின பிரபந்தம் 30, 31
 பட்டினப்பாலை 18
 பத்துப்பாட்டு 18
 பத்மினி தகநாயக்க 49
 பணிபரத 121
 பத்மா சுப்பிரமணியம் 6, 23, 24, 27
 பந்தனை நல்லூர் பாணி 40
 பந்தனை நல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம்
 பிள்ளை 40
 பந்தனை நல்லூர் ஜெயலக்ஷ்மி 45
 பயஸ் 28, 29
 பரத 1, 7
 பரதக்கலை மறுமலர்ச்சி 36
 பரதசேனாபதியம் 7
 பரதத்தின் பிரதான அமிசங்கள் 9
 பரதம் 5

 பரத நாட்டியம் 1, 2, 3, 16, 18, 31, 32,
 37, 60, 61, 71, 103, 105
 பரத நாட்டியமும் சைவசித்தாந்தமும் 10
 பரத நாட்டிய நிகழ்ச்சிக் கிரமமுறை 38

 பரத நாட்டிய பாணி 39
 பரதவ (ம) லல 7
 பரதார்ணவ 7
 பரதார்ணவ கரணதூரீண 15
 பரம் எம். எஸ் 45
 பரண 104
 பரிபாடல் 19
 பஸராம பரதம் 58
 பஸராமவர்மா 68
 பஸ்லவர் பாண்டியர்காலம் 25
 பவுன்துரை 17

 பர்கவதமேளம் 82, 83, 84
 பாக்கிஸ்தான் 1
 பாசபத சூத்திரம் 11
 பாஞ்சாலி (விருத்தி) 16
 பாரதீய கலாகேந்திரம் 106
 பார்கூத் 14
 பார்த்தசாரதி 1, 7
 பாலசரங்கவதி 6, 38, 39, 45

 பிம்பெட்கா 12
 பிருதகர்த்தமாக 34
 பீற்மோடாவெல்லி 29

 புரந்தரதாசர் 7
 புராதன இந்திய ஓவியங்கள் 11
 புராணங்கள் 2, 4, 63

 புட்டான் 1
 பெரிஸ் டிசெதே 24

 பொருநராற்றுப்படை 19
 பொலந்நறுவ 41
 பொன்னையா 32, 33, 34

 பெளத்த புனித நூல்கள் 13

 மகேஸ்வரி நவரத்தினம், 45
 மணிப்பூர் 2
 மணிப்புரி நடனம் 2, 3, 6, 107-114
 வரலாறும் பிரதான அமிசங்களும் 107
 வைதூரோப 107-108
 பாடல்கள் 110

- மணிப்புரி பங்கிபரங்குகள் 110-111
 நிருத்யம் 111
 ராஸலீலைகள் 112
 கலைஞர் 113-114
- மதங்கருளாமணி 44
 மதுரர் விஜயம் 27
 மராத்தியர் 27
 மஹாபாரத சூடாமணி 5
 மஹாபாரதம் 4, 13, 63
 மஹா பாஷ்யம் 14
 மாதவி 22, 23
 மார்க்கண்டேய முனிவர் 9
 மாலதி தர்மா 46
 மிருணாளினி சாராபாய் 46, 73
 மீனாக்ஷி பாக 114
 முத்தமிழ் 30
 முத்துவாழி தீஷ்வர் 33
 மேனகா 106
 மேலட்டுர் 82, 83
 ,, நடேசையர் 84
 மேசுர் 6, 35
 மோஹினி ஆட்டம் 71, 72, 73
 மெளன குரு 49
 யகுகானம் 26, 85-88
 யகுகானம் ஆடை, ஓப்பனை 86
 ,, நாட்கபாணி 86, 87
 ,, நடனம் 87
 ,, பிரசங்கள் 87
 ,, பலை 88
- யசோதரா விவேகானந்தன் 49
 யாமினி கிருஷ்ணராமரத்தி 81, 93
 யாழ்ப்பாண நுண்கலை மன்றம் 47
 யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம் 48, 49
 யாழ்ப்பாணம் 43, 44, 45, 46
- ரங்க நாயகி 39
 ரங்க ராமரநுஜ அய்யங்கார் 23
 ரசங்கள் 8
 ரபீந்திரநாத் தாகூர் 3, 45, 114
 ரஸாநுபவம் 2
 ரஸாஸ்வாதம் 2
- ராகவன் 9, 33
 ராமச்சந்திரன் 17
 ராமசாமிநாயக்கர் 35
 ராமதீர்த்தம்மாள் 35
 ராமனாட்டம் 57
 ராமாயணம் 4, 13, 76
 ராம்கோபால் 40
 ராஜரத்தினம் 47
 ராஜராஜ 26, 27
 ராஜஸ்தான் 99, 101
 ராஜ்குமார் சுத்தேந்திரா 98
- ருக்மிணிதேவி 3, 5, 7, 36, 37, 45, 46, 83
 ருத் சென் டென்னிஸ் 36
- வஜ்ஜூ மஹராஜ் 102
 லாஸ்யம் 2, 9, 89
- லீலா ஆறுமுகையா 47
 லீலா செல்வராஜா 46
- லோகதர்மி 3, 11
 வங்காளதேசம் 1
 வடாறிந்தியா 99, 100
 வடாறிஇங்கை சக்கிதை சபை 45
 வடமொழி 28, 30
 ஷட்வேலு 32, 33, 34, 72
 வண்ணார்பண்ணை 43, 44
 வயிரியர் 19
 வஜ்ர 9
 வஜ்ரா 121

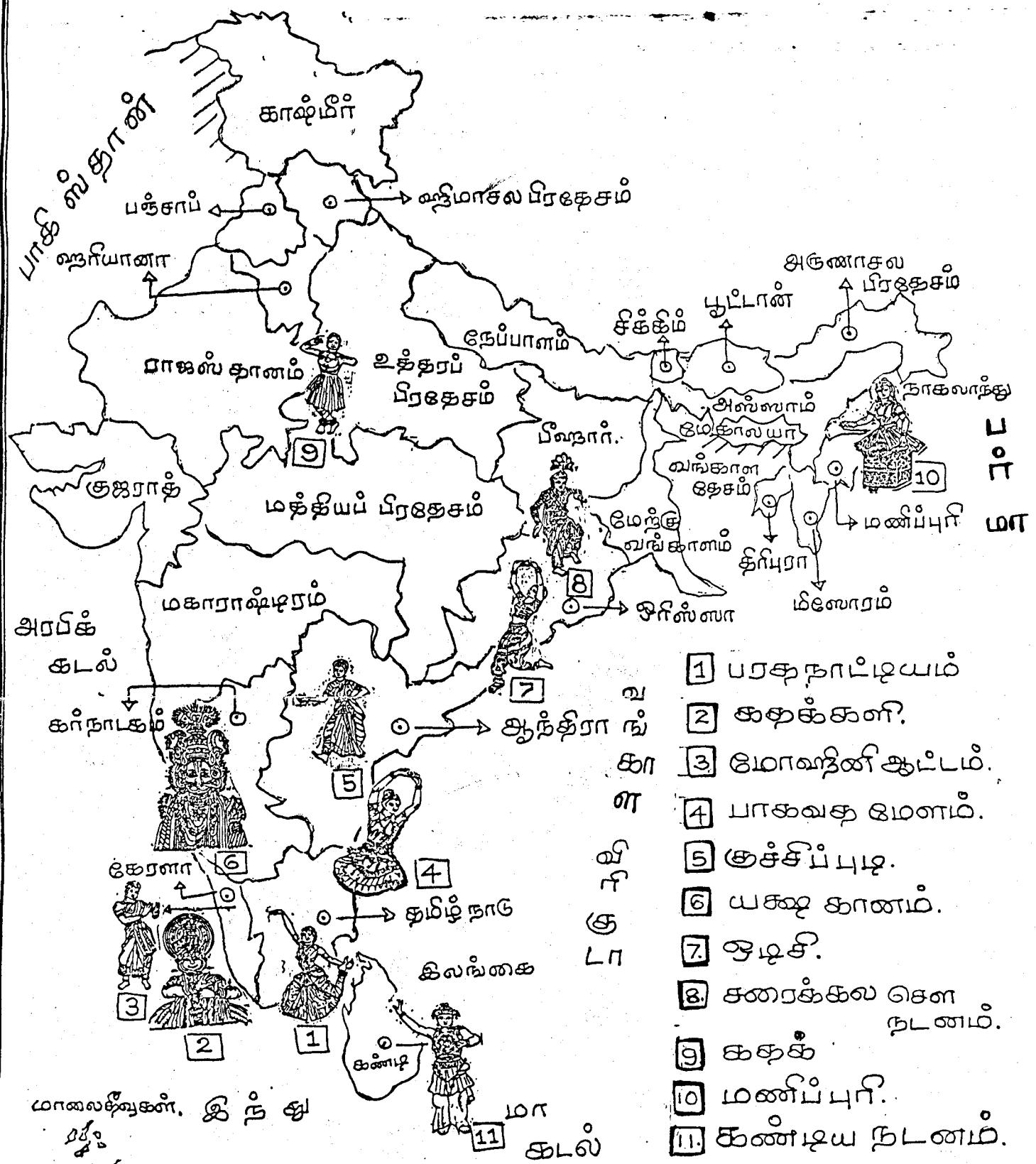
வழுவூர் பாணி	40	விழ்ணுதர்மோத்தர புராணம்	9
வழுவூர் இராமயாபிள்ளை	46		
வள்ளத்தோன்	2, 68	வினாதனாம்மாள்	45
வாசகி ஜெகதீஸ்வரன்	47	வீரகத்தி	45
வித்தியானந்தன்	44	வீரமணி ஜயர்	46, 49
விபுலானந்தர்	44	வெள்ளெருக்கம்	பாளையம் 17
விபுலானந்த இசை நடனக் கல்லூரி	48	வேங்கடாசலம்	4, 69
விமலா யோகநாதன்	47	வேட்டைக்காரன் மலை	17
விஜயநகரப்பெருமன்னர்,	27, 75,	வேத இலக்கியம்	13
விஜயராகவ நாயக்கன்	30	வேலானந்தன்	48, 69
விஜயாம்பிகை இந்திரகுமார்	45	வூஸ்தலசுஷ்டிபிகா	55, 60
விருத்தாசலம்	27		
விருத்திகள்	10		

பிழை திருத்தம்

பக்கம்	பந்தி	வரி எண்	பிழை	திருத்தம்
01	04	08	எண்ப கலைகளை	எண்ப பல கலைகளை
06	02	09	பொருட்படும்.	பொருட்படும். 8
14	04	02	தூணிலே	தூணிலே
16	01	09	கருதுகிள்றன.	கருதுகிள்றன,
18	03	06	மூன்று	மூன்று
48	05	25	இசைக்கலைமணி	இசைக்கலைமாணி (Bachelor of Music,
48	05	26	நாட்டியக் கலைமணி	நாட்டியக் கலைமாணி (Bachelor of Dance)
63	02	10	பார்க்க	பார்க்க
64	02	18	அர்ஜினனுடைய	அர்ஜினனுடைய
88	03	02	மும்பாபிலே	மும்பாபிலே
91	01	07	சரியாக	சரியாக
91	03	42	Rhuthm	Rhythm
120	02	03	வெறுத்தற்குரிய	வெறுத்தற்குரியர்
123	—	20	கிட்டடப்பா	கிட்டப்பா
128	—	08	Ramalanathan	Ramanathan
130	—	06	Sasakibara	Sasakibara

தென்னாசிய சாஸ்திரிய நடனங்கள்





தென்னாசியாவும் சாஸ்தரையீ நடனங்களும்



★ தமிழ்நல், மலூங்கம் அத்தேசம், கற்றுக்கூடும் ★