

தமிழ்ப் பண்பாட்டு மரபுக் கலைகள்

முனைவர் துளசி. இராமசாமி



விழிகள்

தமிழ்ப் பண்பாட்டு மரபுக் கலைகள்

முனைவர் துளசி. இராமசாமி

கலை - பண்பாட்டியல் துறை

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்

சென்னை - 600 113.



விழிகள்

15, திரௌபதியம்மன் கோயில் 2-வது தெரு,

வேளச்சேரி, சென்னை - 600 042.

BIBLIOGRAPHICAL DATA

- Title of the Book : Tamizh Panpaattu
Marabuk Kalaigal
- Author : Dr Thulasi. Ramasamy
- Publisher : Vizhigal
13/15, Salair Street
Raja Annamalaipuram
Madras - 600 028
- Language : Tamil
- Subject : Tamil Culture and Traditional Arts
- Edition : First
- Date of Publication : July 1997
- Paper used : 14.2 kg D/Dy White Printing
- Size of the Book : 21 x 18 cms
- Printing type : 11 point
- Number of Copies : 1200
- Number of Pages : 6 + 135
- Price : Rupees Fifty Only
- DTP : Adyar Students Xerox
Adyar, Madras - 20
- Artist : Raja Ravivarma
- Printers : Parkar Computers and Publications
293, Royapettah High Road,
Chennai - 600 014.
- அட்டைப் படம் : **V. Karunanithy**

முன்னுரை

மனிதன் பழகிய பழக்கம் வழக்கமாகின்றது; இது நாள் தோறும் பழகிய பழக்கம்தான்; தொடர்ந்து செய்யப்படும் போது அவனுடைய வழக்கமாகிவிடுகிறது. இந்தத் தனி மனித வழக்கம், அவனுடைய வழிமுறையினரால் தொடர்ந்து செய்யப்படும்போது மரபாகிவிடுகிறது. நல்ல மரபுகள் - காலந்தோறும் தொடர்ந்து வரும். நல்ல மரபுகள் நிலைகொண்டுவிடும்; நல்லன அல்லாதவை மறைந்து விடும். இவ்வாறு நிலை கொண்ட நல்ல மரபுகள் - பண்பட்ட மரபுகள் பண்பாடாகின்றது. ஆக மரபின் வளர்ச்சிதான் பண்பாடாகிறது.

குடும்ப மரபு குடும்பப் பண்பாடாக நிலை கொள்ளுவதுண்டு; அதேபோல் சமுதாய மரபு சமுதாயப் பண்பாடாகிறது. இதே நிலையில்தான் இனத்திற்கென்று பண்பாடு, நாட்டிற்கென்று பண்பாடு உண்டாகும். தமிழ் நாட்டின் பண்பாடு தமிழ்ப் பண்பாடாகும்.

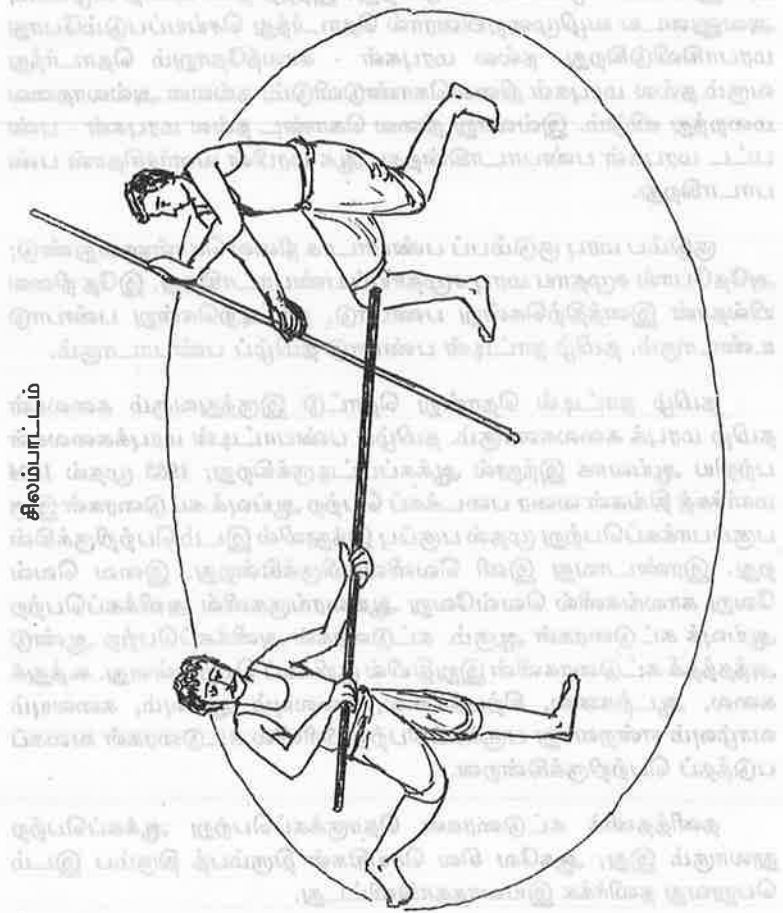
தமிழ் நாட்டில் தொன்று தொட்டு இருந்துவரும் கலைகள் தமிழ் மரபுக் கலைகளாகும். தமிழ்ப் பண்பாட்டின் மரபுக்கலைகள் பற்றிய ஆய்வாக இந்நூல் ஆக்கப்பட்டிருக்கிறது; 1985 முதல் 1994 மார்ச்சுத் திங்கள் வரை படைக்கப் பெற்ற ஆய்வுக் கட்டுரைகள் இரு பகுப்பாக்கப்பெற்று முதல் பகுப்பு இந்நூலில் இடம் பெற்றிருக்கின்றது. இரண்டாவது இனி வெளிவரவிருக்கின்றது. இவை வெவ்வேறு காலங்களில் வெவ்வேறு ஆய்வரங்குகளில் அளிக்கப்பெற்ற ஆய்வுக் கட்டுரைகள் ஆகும். கட்டுரைகள் அளிக்கப்பெற்ற ஆண்டு அந்தந்தக் கட்டுரைகளின் இறுதியில் குறிக்கப் பெற்றுள்ளது. கூத்துக் கலை, ஆடற்கலை, சிற்பக்கலை, கலையும் ஆய்வும், கலையும் வாழ்வும் என்றவாறு பகுக்கப்பெற்ற பிரிவில் கட்டுரைகள் வகைப்படுத்தப் பெற்றிருக்கின்றன.

தனித்தனிக் கட்டுரைகள் தொகுக்கப்பெற்று ஆக்கப்பெற்ற நூலாகும் இது; ஆகவே சில செய்திகள் திரும்பத் திரும்ப இடம் பெறுவது தவிர்க்க இயலாததாகிவிட்டது.

கட்டுரைகளைச் சரி பார்த்தும், அச்சப் படிசெய்து திருத்தியும் உதவிய முனைவர் வே.நெடுஞ்செழியன் முனைவர் வி.சி. சசிவல்லி ஆகியோர்க்கு நன்றி.

சுலாசூசூய

சீலம் பரட்டம் (சுலாசூசூய) என்பது மிகவும் சிறந்த ஒரு விளையாட்டு ஆகும். இது மிகவும் சுவாரஸ்யமானது. இது மிகவும் சுவாரஸ்யமானது. இது மிகவும் சுவாரஸ்யமானது.



சீலம் பரட்டம்

இது மிகவும் சுவாரஸ்யமானது. இது மிகவும் சுவாரஸ்யமானது. இது மிகவும் சுவாரஸ்யமானது. இது மிகவும் சுவாரஸ்யமானது.

இங்கே இவை

பக்க எண்

I. கூத்துக் கலை

1. தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் ஒரு நாடக இயக்குநரின் கையேடு 3
2. இயக்ககானத் தெருக்கூத்து 11
3. வரலாற்றில் பாரதக் கூத்து 18
4. படுகளம் 23
5. கூத்துக்கலை வரலாற்றில் சேலத்தின் பங்கு 27
6. புதிய தமிழ் நாடகத்தின் போக்கு 33

II. ஆடற் கலை

1. கோயில் சிற்பங்களில் தமிழ் நாட்டியம் 41
2. ஆனந்தத் தாண்டவம் 50
3. மரக்காலாடல் 58
4. ஒயிலாட்டத்தின் வரலாறும் அமைப்பும் 61

III. சிற்பக் கலை

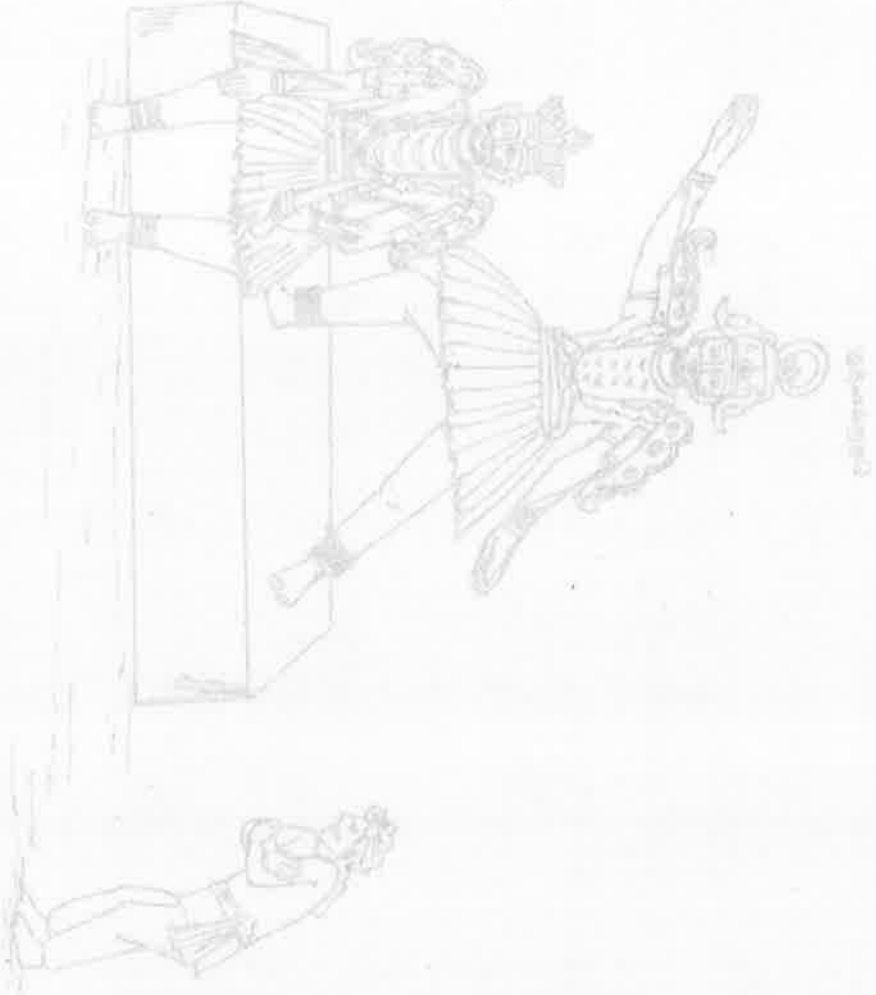
1. கரணச்சிற்பங்கள் உணர்த்தும் உண்மைகள் 69
2. கல்லெல்லாம் சிலை செய்தான் பல்லவன் 75
3. கோயில் சிற்பங்கள் - ஒரு நோக்கு 81

IV கலையும் ஆய்வும்

1. தொழில் முறை நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகள் 90
2. கருத்துப் புலப்பாட்டுக்கு வலிமை சேர்க்கும் நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகள் 101
3. நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளுக்கான ஆய்வு நெறிமுறைகள் 105

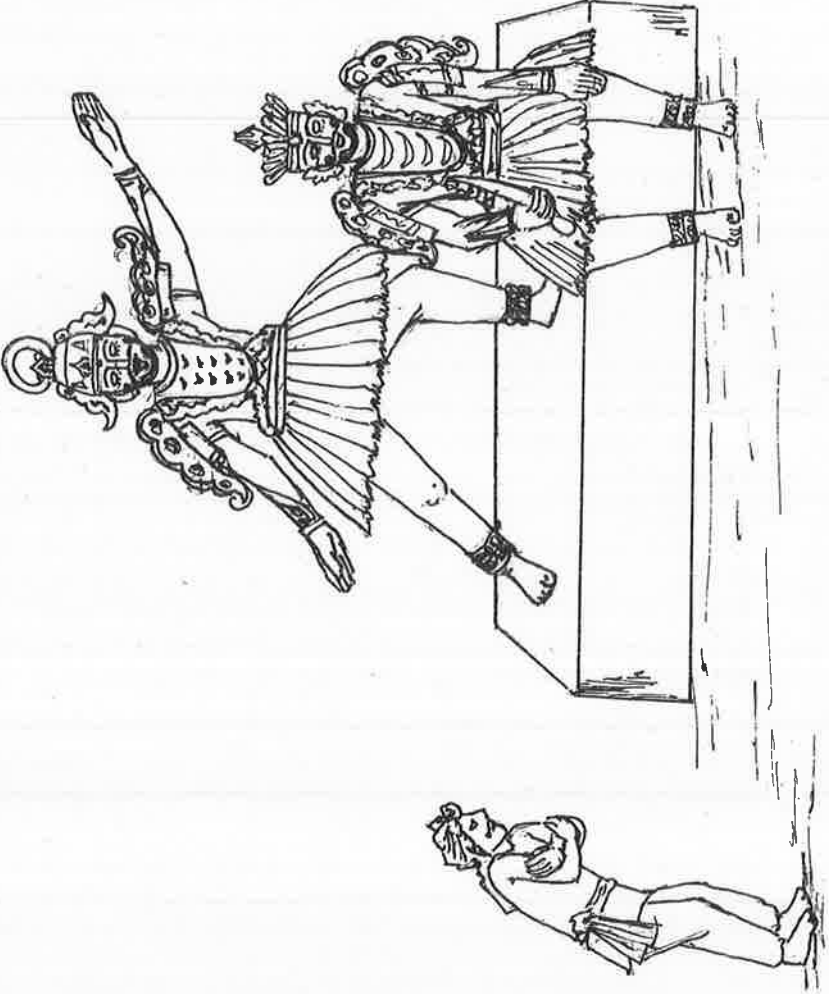
V. கலையும் வாழ்வும்

1. கலைஞர்களின் சமுதாயப் பார்வை 116
2. கலைக்காவலர்கள் 121
3. நாட்டுப்புறக் கலைஞர்களின் பொருளாதார நிலை 126



கூத்துக் கலை

தெருக்கூத்து



மொசு சித்ருதொ

தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் நாடக இயக்குநரின் கையேடு

இன்று இருக்கக்கூடிய தமிழ் நூல்களில் மிகப்பழமையானது தொல்காப்பியம் (தெ.பொ.மீனாட்சிசுந்தரம் 1965: 51) ஆகும். வையாபுரிப்பிள்ளை இதனை கி.பி. ஐந்தாம் நூற்றாண்டின் இரண்டாம் பகுதியில் தோன்றியது என்று கூறுகிறார் (1952:65). தொல்காப்பியர் ஒரு சமணர். ஆகவே அவருடைய நூல் தொல்காப்பியம், அர்த்தசாத்திரம், நாட்டிய சாத்திரம் ஆகியவற்றிற்குப் பிந்தியது என்றும் அதனுடைய காலம் ஐந்தாம் நூற்றாண்டாகும் என்றும் வரையறுக்கிறார் (எஸ்.வையாபுரிப்பிள்ளை 1952 : 1-26). ஆனால் தொல்காப்பியம் மிகப் பழமையானது என்று கூறும் தெ.பொ.மீனாட்சிசுந்தரம், அந்நூலில் பல பகுதிகள் இருக்கின்றன; அவற்றில் சில காலத்தின் வளர்ச்சியில் பின்னாளில் தோன்றியிருக்கலாம் என்று தெளிவாக்குகிறார் (1965 : 17). தொல்காப்பியத்தின் முழுப் பகுதியைப் பற்றிய ஆய்வாக இக்கட்டுரை இல்லாது மூன்றாம் பகுதியாகிய பொருளதிகாரம் பற்றியே ஆய்வதால் அதை மட்டுமே எடுத்துக் கொள்வது சிறந்தது.

இவ்வாறு தொல்காப்பியத்தில் பொருளதிகாரம் பற்றி ஆராயும் போது அப்பகுதி சங்க காலத்திற்கு முந்தியதா அல்லது பிந்தியதா என்ற ஆராய்ச்சியெல்லாம் எழும். அகத்திணை, களவியல், கற்பியல் ஆகிய பகுதிகளைச் சங்ககாலகபிலர், பரணர் ஆகிய புலவர்களின் பாக்களோடு ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும்போது, அவர்களின் காலத்திலோ அல்லது அவர்களுக்கு முற்பட்டோ இப்பகுதிகள் தோன்றியிருக்க வாய்ப்பில்லை என்று வி. செல்வநாயகம் கருதுவதாக, கா. சிவத்தம்பி தம் நூலில் குறிப்பிடுகிறார் (1981 : 68).

தொல்காப்பியத்தின் மெய்ப்பாட்டியல் வாத்தாயணரின் காம சூத்திரத்திலிருந்து தோன்றியதாகும் என்றும், ஒரு பெண்ணின் காதல் குறிப்பின் வெளிப்பாட்டை இது பொதுவாக ஒத்திருக்கிறது என்றும் ஜான் மார் போன்ற அறிஞர்கள் கருதுகிறார்கள் (கா. சிவத்தம்பி 1981: 68-69). மெய்ப்பாட்டியலைப் போன்றே உவமையியலும் வடமொழி நாடக மரபின் அடிப்படையில் எழுந்ததே ஆகும் என்றும் அவர் கருதுகிறார்.

தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம், இசை வாணர்களின் - புலவர் கூட்டத்தின் இலக்கியத்தை வகைப்படுத்தி இணக்கமாக்கும்

முயற்சியாக இருக்கிறது என்றும் இது அவர்களுடைய இலக்கணமாகும் என்றும்; இளம் பாணர்களின் துணை நூலாகும் என்றும் கூறப்படுகிறது. (ச. கைலாசபதி, 1968 : 48-49) ஆகவே இவற்றின்படி பார்க்கும்போது சங்க இலக்கியத்திற்குப்பின் தோன்றியதுதான் பொருளதிகாரம் என்பது தெளிவாகிறது என்று கூறுகிறார் கா. சிவத்தம்பி (1981:70).

இங்குக் கூறப்பெற்ற அறிஞர்களின் கருத்துகளிலிருந்து பார்க்கும்போது பொருளதிகாரம் வட மொழி மரபையொட்டியே ஆக்கப்பட்டிருக்கிறது என்ற பொய்த்தோற்றத்தைக் கொடுத்துவிடுகிறது. ஆனால் தமிழர்களின் வாழ்வியலைத் தான் இங்குத் தோன்றிய இலக்கியங்கள் - சங்க இலக்கியங்கள் தெளிவாக்குகின்றன. அவ்வாறு செய்வதுதான் சிறந்த இலக்கியங்களின் பண்பு நலன்களாக இருக்க முடியும். இம்முறையில்தான் நாடகங்களும் வாழ்வியலை யதார்த்தமாக்கி - உண்மையாக்கி மக்களுக்குப் படம் பிடித்துக் காட்டுகின்றன. ஆகவே தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் தமிழ் மரபுப் படி அமைக்கப்பட்டதாகக் கொள்வதே பொருத்தமாகும். வாழ்க்கையைக் காட்டும்போது வடமொழி மரபு அதற்கேற்ப அமைத்துக் காட்டுகிறது. மனித வாழ்க்கையின் அகச் சுவை எல்லாமொழிக்காரர்களுக்கும் ஒன்றாகத் தானே இருக்க வேண்டும். முறை வேண்டுமானால் வேறாக இருக்கலாம். அதனால்தானே நம் களவு மணம் வடமொழி மரபின் கந்தருவ மணத்தைவிட வேறுபட்டு நிற்கிறது. மெய்ப்பாடு இருமொழி மரபுக்கும் பொதுவாகத்தானே இருக்க வேண்டும். அங்கேயும் மெய்ப்பாடு சொல்லப்படுகிறது; இங்கும் வெளிப்படுத்தப்படுகிறது. ஆகவே இவ்வேறுபாட்டை வைத்து அகச் சுவையும், மெய்ப்பாடும் அங்கிருந்து வந்ததாகக் கூறுவது பொருத்தமற்ற செயலாகிறது.

தொல்காப்பியம் எழுத்து, சொல், பொருள் ஆகிய முப்பெரும் பிரிவுகளையுடையது என்றாலும் பொருள் அதிகாரத்தைப் பற்றித் தான் எல்லா அறிஞர்களும் ஐயத்தோடு பார்க்கிறார்கள்; இது காலத்தால் பிந்தியதாக இருக்கவேண்டும்; இதற்கும் தொல்காப்பியருக்கும் தொடர்பிருக்க முடியாது என்றெல்லாம் ஐயப்படுகிறார்கள்.

இங்கு இவ்வாய்வுக்கு - தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் நாடக இயக்குநரின் கையேடு என்ற ஆய்வுக்குக் கால ஆராய்ச்சி தேவையற்றது என்றாலும் நாடகத் தொடர்பான கூறுகளை - இலக்கணங்களை வடமொழி மரபிலிருந்து பெற்றார் என்று கூறும் கருத்துகள் இவ்வாய்வுக்குத் தேவைப்படலாம் என்பதற்காகத் தான் எடுத்

துக் கொள்ளப்பட்டது.

தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் வாழ்வியலை - தமிழர்களின் வாழ்வியலைத் தெளிவாக்கும் பகுதி என்று கூறப்படுகிறது. வாழ்க்கைக்கு இலக்கணம் தமிழில்தான் சொல்லப்பட்டிருக்கிறது என்றும் கூறப்படுகிறது. இதைப் பலரும் கேள்வியாக்கும்போது செய்யுளியலில் அகச்சுவைக் கருத்துக்களையும், வாழ்வியலின் புறச்சுவைக் கருத்துக்களையும் சொல்லும் முகமாக வாழ்வியலைப் படம் பிடித்துக் காட்டவே பொருளதிகாரம் படைக்கப்பட்டிருக்கிறது என்ற கூற்றும் எழுந்தது. கவிதைப் பொருள் இவ்வாறு இருக்கவேண்டும் என்பதற்காகப் பொருளதிகாரம் படைக்கப்பட்டிருக்கிறது என்று கூறப்படுகிறது. முந்தியக் கூற்று பழமைவாதிகள் கூற்று என்றும் பிந்தியது புதுமையாளர்களின் கூற்று என்றும் சொல்லப்படுகிறது. அதாவது தமிழர் வாழ்க்கையை ஒட்டி அமைந்த இலக்கியத்திற்கு இலக்கணம் கூறும் நூலாகத் தொல்காப்பியம் இருக்கிறது என்று மு.வ. கூறுவது இங்கு நினைவு கூரத்தக்கது.

தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் அகத்திணை இயல், புறத்திணை இயல், களவு இயல், கற்பியல், பொருளியல், மெய்ப்பாட்டியல், உவமவியல், செய்யுளியல், மரபியல் என்று ஒன்பது பகுப்பால் ஆக்கப்பட்டிருக்கிறது. இந்த ஒன்பது பகுப்பும் தமிழ் இலக்கியம் ஆக்குவதற்குத்தான் படைக்கப்பட்டிருக்கிறது என்று தெ.பொ.மீ முதல் கா. சிவத்தம்பி வரை தொல்காப்பிய ஆராய்ச்சியில் ஈடுபட்டவர்கள் குறிப்பிடுகிறார்கள். ஆனால் பொருளதிகாரம் நாடகத்திற்குத் துணை ஆகும் இலக்கண நூலாகத்தான் படைக்கப்பட்டிருக்கிறது என்று இயலுக்கு இயல் உள்ள ஆதாரங்களை - சான்றுகளை அடிப்படையாகத் தரவுகளாக்கித் தெளிவாக்குகிறது இக்கட்டுரை.

அகத்திணை இயலில் சொல்லப் பெற்ற கருத்துகள் இவ்வாய்வுக்குத் துணை போவது முதலில் விளக்கப்படுகிறது. தலைவன் தலைவி சந்திப்பு காட்டப்படுகிறது. அவர்களின் புணர்ச்சி நிகழ்விடம் குறிஞ்சி நிலப்பகுதியாக இருக்க வேண்டுமென்று சொல்லப்படுகிறது. குறிஞ்சிதான் - மலையும் மலைசார்ந்த பகுதிதான் இச்சந்திப்புக்கு வாய்ப்பாக இருக்க வேண்டும் என்ற நோக்கில் இக்கருத்துக் கூறப்பட்டது. இலக்கியத்தில் பாடல் ஆக்குவதற்கு இக்கருத்துத் துணையாவதைவிட காட்சிப் புலனாக விளங்கும் நாடகத்தில் எடுத்துக் கொள்ளச் சரியாக அமைகிறது. நாடகத்திற்கு இடத்தேர்வு - காட்சித் தேர்வு இன்றியமையாதது. ஆகவே காதலர்கள் சந்திக்கும் இடம் மலைப் பகுதியாக - மறைவான இடமாக - இயற்கைச் சூழல்

உள்ள இடமாக இருக்கவேண்டுமென்பதற்காகக் குறிஞ்சி நிலம் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டிருக்கிறது. இச்சந்திப்பு - புணர்ச்சி நிகழுமிடத் திற்குத் துணைப் பொருள் - சூழல் எவ்வாறு இருக்க வேண்டும் என்பதற்காகத்தான் முதற்பொருளும், கருப்பொருளும், உரிப்பொருளும் கூறப்படுகின்றன.

நிலம், காலம் முதற்பொருளாகும். காடும் காடுசார்ந்த இடமும் முல்லை ஆகும்; மலையும் மலை சார்ந்த இடமும் குறிஞ்சி; வயலும் வயல் சார்ந்த இடமும் மருதம்; கடலும் கடல் சார்ந்த இடமும் நெய்தல்; மணலும் மணல் சார்ந்த இடமும் பாலை ஆகும். காலம் பெரும்பொழுது, சிறுபொழுது என்று இரு பகுப்பில் அடங்கும். கார், கூதிர், முன் பனி, பின்பனி, இளவேனில், முதுவேனில் என்பன பெரும் பொழுது ஆகும்; வைகறை, விடியல், ஏற்பாடு, நண்பகல், மாலை, யாமம் ஆகியன சிறுபொழுதாகும்.

முதற்பொருளிலிருந்து தோன்றுவது கருப்பொருள். மக்கள், விலங்கு, தேவர், உணவு, பறை, யாழ் போன்ற எல்லாம் இதனுள் அடக்கம்.

உரிப்பொருள் மக்களுக்குரிய பொருள். அது அகப்பொருள், புறப்பொருள் என்று இருவகையானது. அகப்பொருள் காதல் தொடர்பான செய்திகளைக் கூறுவது; மறச் செயல்களையும் அறச் செயல்களையும் கூறுவது புறப் பொருள் ஆகும்.

முதற்சந்திப்பு நிகழுமிடம் குறிஞ்சி என்று சொல்லப்பட்டதால் அதற்குள்ள - அப்புணர்ச்சிக்குரிய காலமாகிய பெரும்பொழுதும் சிறு பொழுதும் கூறப்படுகிறது. இச்சந்திப்பிற்கு இந்த நிலம் ஏதுவானது என்றதனால் அதற்குரிய காலமும் இதுவாக இருக்கவேண்டும் என்று சொல்லப்படுகிறது. இது நாடகத்திற்குத் தேவையானதொன்றாகும். நாடக இயக்குநரின் பணிகள் இவை. சந்திப்பு - புணர்ச்சி நிகழும் காலம் கூதிர் காலமாக இருக்கவேண்டும். அதுவும் யாரும் பார்க்க முடியாத சிறு பொழுதில் - இரவுப் பொழுதில் இருக்க வேண்டும் என்ற கவனத்திற்காகவே இந்த அகத்திணை இயல் அமைக்கப்பட்டிருக்கிறது. புணர்தலும் புணர்தல் நிமித்தமும் இக்காட்சிக்குரிய உரிப் பொருள்.

அடுத்த காட்சி மாற்றத்தின்போது தலைவி ஆற்றியிருத்தல் காட்டப்படுகிறது. தலைவி தலைவனுக்காக வீட்டில் காத்திருப்பாள். இதற்குப் பொருத்தமாக முல்லைநிலம் காட்டப்படுகிறது. ஆகவே முல்லைக்குரிய காட்சிச் சூழல்கள் அமைக்கப்படுகின்றன. காலப்

பொருத்தம் காட்டப்படுகிறது.

இதைப் போன்றே மருதம், நெய்தல், பாலை நிலங்களில் தலைவன் தலைவியரின் காதல் ஒழுக்கங்களுக்கு ஏதுவாகக் காட்சிச் சூழலும் அமைக்கப்படுகிறது. இந்த ஒழுக்கத்தைக் காட்டும்போது காட்சி அமைப்பு இவ்வாறு இருக்கவேண்டும் என்பதற்காகத் தான் அகத்திணை இயல் படைக்கப்பட்டிருக்கிறது; அதுவும் நாடக இயல் குறனின் கவனம் பிசகாதிருப்பதற்காக ஆக்கப்பட்டிருக்கிறது.

மனிதனின் - தலைவனின் புற ஒழுக்கங்களைக் காட்டுவதற்காக - நாடகத்தில் காட்டுவதற்காகவே - யதார்த்த வாழ்க்கையைக் காட்டுவதற்காகவே புறத்திணை இயல் அமைக்கப்பட்டிருக்கிறது. தலைவன் போருக்குச் செல்லவேண்டும். அப்போது அக்காட்சிகளில் எவையெல்லாம் இடம் பெற வேண்டும் என்பதை வரிசைப்படுத்திக் காட்டுகிறார் தொல் காப்பியர். இங்கும், ஒவ்வொரு ஒழுக்கத்தின்போதும் ஒரு பூவைச் சூடுவது காட்டப்படுகிறது. பூவைக் காட்டுவது பார்வையாளன் புரிந்து கொள்வதற்காகவே. இன்ன பூவைச்சூடிவந்தால் இது நிகழும் என்பது தெரிவதற்காகவே ஆகும்.

களவியலில் தலைவன், தலைவி திருமணத்திற்கு முன் சந்தித்துக் காதலித்தால், இவ்வவ்வாறு இருக்கவேண்டும் என்ற நோக்கில் களவியல் படைக்கப்படுகிறது. களவு ஒழுக்கத்தில் தொல்காப்பியர் காமப் புணர்ச்சி, இடந்தலைப்பாடு, பாங்கற் கூட்டம், தோழியர் கூட்டம் என்று நான்கு கட்டங்கள் உண்டு என்கிறார். தலைவன் தலைவியைப் பொழிலில் தன்னந்தனியாகக் சந்தித்து உரையாடுவது காமப் புணர்ச்சியாகும். தற்செயலாக தான் தலைவியைச் சந்தித்ததை எண்ணி, மீண்டும் அங்குச் சென்றால் சந்திக்கலாம் என்று நினைத்து மீண்டும் போய்ப் பார்ப்பது - கூடுவது இடந்தலைப்பாடு ஆகும். அடுத்துச் சந்திப்பதற்குப் பாங்களின் - தோழனின் உதவியைத் தேடுவது பாங்கற் கூட்டம் ஆகும். அதுபோல் தலைவி தோழியை நாடுவது தோழியர் கூட்டம் ஆகும். இங்கும் நாடக இயக்குநர் இக்களவுக் காட்சியில் தலைவனையும் தலைவியையும் இவ்வவ்வாறு சந்திக்கச் செய்யவேண்டும் என்ற ஒழுங்கைக் கடைப்பிடித்தலை நினைப்பூட்டுகிறது.

திருமணத்திற்குப் பின் தலைவன் தலைவி உறவு எவ்வெவ்வாறு இருக்கவேண்டும் என்பதைக் கற்பியல் வகைப்படுத்துகிறது. மலிவு, புலவி, ஊடல், புணர்வு, பிரிவு ஆகிய பகுதியே கற்பு ஆகும். களவு முற்றிமணந்து கொண்ட காதலர் மனக்குறை தீரக் கூடிக்

கலந்து இன்புற்று வாழ்வது மலிவு ஆகும். இம்மலிவுக் காலத்தில் களவுக் காலத்தில் நடந்த நிகழ்ச்சிகளை எண்ணி மகிழ்வர்.

புலவி - மனவேறுபாடு; பொய்க்கோபம் ஆகும். ஊடலும் இத்தகையதே. தலைவன் தலைவியரின் மகிழ்ச்சிக்காக இவை நிகழ வேண்டும் என்று காட்டப்படுகிறது. இவையும் நாடக இயக்குநரின் பார்வைக்கு விடப்படுகிறது.

இன்னிள்ள காரணங்களுக்காத்தான் தலைவன் தலைவியைப் பிரிந்திருக்க வேண்டும் என்றெல்லாம் உணர்த்தப்படுகிறது. திருமணக் காட்சியில் தலைவன் தலைவியோடு இருக்கவேண்டிய ஒழுக்க முறைகள் வரிசைப்படுத்தப்படுகின்றன.

பொருளியலில் உள்ளுறை உவமம் இறைச்சி விரிவாக்கப்படுகிறது. சாதாரணமாக வெளிப்படை உவமமானால் அதில் உவமேயமும் இருக்கும்; உள்ளுறை உவமத்தில் உவமேயம் வெளிப்படையாகத் தெரியாது. ஆனால், உவமை போலக் கொண்டு இதற்கு ஒப்பான வேறு பொருளைச் சிந்தித்து அறிந்து கொள்ள முடியும். இது தலைவன் தெரிந்து கொள்ளும்படியாகத் தலைவியும் தோழியும் கூறும் கூற்றில் வரலாம்; அல்லது தலைவன் கூற்றிலும் வரலாம்.

புதிய நாடகத்தின் உத்திகளில் ஒன்றாக விளங்குவது அடையாளக் குறியியலாகும் (Semiotics). மெழுகுவர்த்தி உருகுவதைக் காட்டுவது; தான் உருகி உலகத்திற்கு வெளிச்சத்தைக் கொடுப்பது போன்று தலைவனோ, தலைவியோ செயல்படுகிறார்கள் என்று காட்டுவதற்காக மெழுகுவர்த்தியைக் காட்டுகிறார்கள். இது போன்றதே உள்ளுறை உவமம், இறைச்சி போன்ற உத்திகள். இவையும் நாடகப் போக்கு வலிமை பெறுவதற்காகக் காட்டப்பெறும் நாடக உத்திகளே ஆகும்.

மெய்ப்பாட்டியல் முழுக்க முழுக்க நடிப்புக்கலையின் இலக்கணமே என்று எல்லாரும் ஒத்துக் கொண்ட செய்தி. அழகையின் போதும், சிரிப்பின் போதும், கோபப்படும்போதும், பயப்படும் போதும், உடலில் தோன்றும் வெளிப்பாடுகளை - மெய்ப்பாடுகளை விளக்கிக் கூறுவது மெய்ப்பாட்டியலாகும்.

நாடகத்தில் உவமைப்படுத்திக் காட்டுவதற்காக உவமை இயல்படைக்கப்பட்டதாகக் கொள்ளலாம். உவமை கூறும்போது மரபுப்படி கூறவேண்டும் என்பது வலியுறுத்தப்படுகிறது. அவ்வகையில் இதுவும் நாடக இயக்குநரின் நாடக ஆக்கத்தின்போது கடைப்பிடிக்க

சும் உத்தியாகக் காட்டப்படுகிறது.

நாடகத்தில் பாட்டு - கவிதை வேண்டியதே. இதற்காக, தொல் காப்பியப் பொருள்திகாரத்தில் செய்யுளியல் படைக்கப்படுகிறது. செய்யுள் உறுப்புகள், பாவகை எல்லாம் அமைக்கப்படுகிறது. இன்ன பாவகையில் இன்ன பொருளைப் பாடவேண்டும் என்ற மரபு சுட்டப்படுகிறது.

மரபியலில் சொற்பொருள் மரபும் சுட்டப்படுகிறது. மரபுப் படியே விலங்கினக் குட்டிகளையும் உயிரினங்களையும், பயிர்ப் பொருட்களையும் வகைப்படுத்திக் கூற வேண்டும் என்ற உந்துதலால் மரபியல் படைக்கப்படுகிறது. நாடக மரபு கெடாது இருக்க வேண்டியே இவ்வியலும் ஆக்கப்பட்டிருக்கிறது.

மேலும் நாடக இயக்குநர் காட்சி அமைக்கும்போது கவனமாகச் செயல்படவேண்டுமென்பதற்காகவே சில குறப்புகளைக் கொடுத்துத் தெளிவாக்குகிறார் தொல்காப்பியர். மடல் ஏறுவது பெண்களுக்கில்லை என்று தெளிவாக்குகிறார். காதல் நிறைவேற வேண்டும் என்பதற்காக ஊரறிய, செய்தியைப் பரப்புவதே மடல் ஏறுதல். இருபாலர்களும் செய்யலாம் என்றாலும் ஆண்கள்தாம் செய்யவேண்டும், பெண்கள் இப்பழக்கத்தைக் கடைப்பிடிக்கக் கூடாது என்று சொல்லுகிறார். இதைப் போன்றே தலைவன் தலைவியைவிட்டுப் பிரிந்து செல்லக்கூடிய சூழ்நிலைகளையும் கட்டளையிட்டுச் சொல்வதுபோலச் சொல்லுகிறார். தமிழ்ச் சமுதாயத்தில் உள்ள பழக்கங்களைத் தாம் தொல்காப்பியர் சொல்லியிருக்கிறார். வாழ்க்கை நிகழ்வுகளை இலக்கியங்களில் காட்டுவது போன்றே நாடகங்களிலும் காட்டவேண்டும் என்ற நோக்கிலே பொருள்திகாரம் படைக்கப்பட்டிருக்கிறது.

நாடகங்களிலுள்ள பாடல்களும், நாடக ஆக்கங்களும் இலக்கிய வழக்குகளிலும் உலக வழக்கமாகிய நடைமுறை வழக்குகளிலும் நாடகங்களில் கைக் கொள்ளும் பேச்சு வழக்குகளிலும் அமைய வேண்டும் என்பது வலியுறுத்தப்படுகிறது. அவ்வாறு இருந்தால் தான் வாழ்க்கையின் உண்மை தெளிவாக மேடைக் கலையில் பார்வையாளனுக்கு விளங்கும். இதையும் இயக்குநரின் கையேட்டில் பதிய வைக்கவேண்டும் என்ற நோக்கிலே இந்நூற்பாவும் புகுத்தப்படுகிறது.

தொல்காப்பியர் செய்யுளியலில் 'பண்ணை'யைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகிறார். 32 வகையான மெய்ப்பாடுகளையும் - உணர்வின்

வெளிப்பாடுகளையும் காட்டி ஆடும் ஆடலையும் காட்டுகிறார்.

பொருளதிகாரம் செய்யுளுக்கு - கவிதைக்கு இலக்கணம் அமைத்துப் பாடுபொருளைக் கூறுவதைவிட நாடகத்திற்குத் துணையாகும் கருத்துக்களையும் உத்திகளையும் தெளிவாக உணர்த்தி நிற்கிறது என்று கொள்வது பொருத்தமாகப்படுகிறது. பொருளதிகாரம் நாடகத்திற்கென்றே படைக்கப்பட்ட கையேடு போன்று காட்சியளிக்கிறது. அது நுதலிச் செல்லும் பொருளும் அவ்வாறே இருப்பதால் இக்கருத்து வலுப்படுகிறது. ஆகவே பொருளதி காரத்தை நாடக இயக்குநரின் கையேடு என்று கூற வைக்கிறது.

தொகுத்துக் கூறும் போது, தொல்காப்பியம் காலத்தால் முந்தியதாக இருந்தாலும், அதன் ஒரு பகுதியான பொருளதிகாரம் சங்க இலக்கியங்களுக்குப்பின் தோன்றியது என்ற அறிஞர்களின் கருத்து முன் வைக்கப்படுகிறது. தொல்காப்பியப் பொருளதிகாரம் கூறும் அகச்சுவைக் கருத்துகள் வடமொழிமரபை ஒட்டியே படைக்கப் பட்ட கருத்துக்களை முன்வைத்து, நம் வாழ்க்கை அம்சங்களைத் தெளிவாக்கும் கண்ணாடிதான் இலக்கியம்; நாடகம் ஆகும். ஆகவே பொருளதிகாரம் அகச்சுவைக் கருத்துகளும் செய்யுளியலும் நம் மரபை ஒட்டியே படைக்கப்பட்டதாகக் கொள்ளலாம் என்பது தெளிவுபடுத்தப்பட்டது. அதன் வழியாக நாடகக் காட்சிக்கு ஏதுவாக - தோதாக - வாய்ப்பாக அகத்திணை, புறத்திணைக் கருத்துகள் படைக்கப்பட்டிருக்கின்றன; களவு, கற்பியல், பாங்கும் நாடகத்திற் குத்துணை ஆவது உணர்த்தப்பட்டது. மெய்ப்பாட்டியல் நாடகத் திற்கென்றே ஆக்கப்பட்டதாகத் தோன்றுகிறது; செய்யுளியல், மரபியல், உவம இயல் ஆகிய அனைத்தும் நாடக இயக்குநருக்கு நாடக ஆக்கத்திற்குப் பயன்படும் துணை நூல் போன்று - கையேடு பேசன்று இருக்கிறது என்பதும் உணர்த்தப்பட்டது.

3.1.1990

குறிப்பு: பேராசிரியர் முனைவர் கோ. விசயவேணுகோபால் அவர்களோடு உரையாடிப் பெறப்பட்ட கருத்தின் அடிப்படையில் எழுந்ததே இக்கட்டுரை.

இயக்க கானத் தெருக்கூத்து

ஆட்டங்கள் முதலில் தோன்றியவை; அதன்பின் ஆட்டத்திற் கேற்ற பாட்டுப் பாடினர்; ஆட்டம் தனியே ஆடப்பெற்று வந்தது; பாட்டு தனியே பாடப்பெற்று வந்தது. காலப்போக்கில் பாட்டு தொடர் பாட்டானது; கதைப் பாட்டாக்கினர்; கதைப்பாட்டு பாடப் பட்டு வரும்போது காட்சிப் பொருள் தேவை கருதி இணைத்துப் பாடினர்; பாட்டை ஆட்டத்தை இயக்கும் கானமாகக் கருதினர்; அப்போது அது நாட்டியத்தை இயக்கும் கானமாகிறது. நாட்டிய நாடகத்தை இயக்கும் கதைப் பாட்டாகிறது - கூத்தை இயக்கும் கானமாகிறது. தெருக்கூத்து ஒரு நாட்டிய நாடகம்; ஆகவே தெருக் கூத்தை இயக்கும் கானம் தெருக்கூத்து இயக்க கானமாகிறது. கூத்தும் கானமும் இணைந்தது தெருக்கூத்து இயக்க கானம்.

இந்தத் தெருக்கூத்து இயக்க கானம் காலப்போக்கில் வேற்று மொழிகள் - தெலுங்கு, கன்னடம் ஆகிய மொழிகள் தொடர்பால் தெருக்கூத்து யட்சகானமாகியிருக்கிறது. இயக்க கானம் யக்க கான மாகிப் பின் யட்சகானமாக உருமாற்றம் பெற்றிருக்கிறது. இத்தகைய மாற்றம் எதனால் ஏற்பட்டது; எப்போது ஏற்பட்டது என்பது ஆராயப்படுகிறது.

தமிழின் தொன்மரபு அரங்கக் கலையான தெருக்கூத்து தமிழ் நாட்டில் காலந்தோறும் நடந்துவந்ததுதானா என்பதைக் காண வேண்டும். இதற்கு இலக்கியச் சான்றுகளும் கல்வெட்டுச் சான்றுகளும் இருக்கின்றன. நமக்கு இன்று கிடைத்திருக்கும் இலக்கிய இலக்கண நூல்களின் வழி இது அறியப்படுகிறது. தொல்காப்பியம் மிகப் பழமையானது. அதில் நமக்குத் தெருக்கூத்துப் பற்றியும் பாட்டுப் பற்றியும் சான்று இருக்கிறது.

தொல்காப்பியர் இசைப்பாட்டைப் பண்ணத்தி என்று குறிப்பிடுகிறார். பேராசிரியர், பண்ணத்தியைப் பற்றி விளக்கும்போது, "பண்ணை வெளிப்படுத்தும் வகையால் அமைந்துள்ள பாட்டு பண்ணத்தி என்று சொல்கிறார்; உரைநடையும் பாட்டும் கலந்தது பண்ணத்தி என்றும் கூறுகிறார்; பழைய பாட்டு வகையை உள்ளடக்கியதாகும் என்கிறார் (தொல். பொருள், 492). ஆக பண்ணத்தி என்பதற்கு உரையிடையிட்ட பாட்டு என்று கொள்வதே சிறப்பாகும்.

அடுத்து, பண்ணை என்பதையும் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடுகிறார் (தொல். மெய். 245). 'பண்'ணை (இராகத்தை) உடையது பண்

ணையாகும். இளம்பூரணர் போன்ற உரையாசிரியர்கள் இதனை விளக்கும்போது 'விளையாட்டு ஆயம்' என்பதே அதற்குப் பொருள் என்கின்றனர். ஆயம் என்பது மகளிர் கூட்டம். இத்தகைய பெண்கள் கூட்டம் ஆடும் ஆட்டம்தான் பண்ணையாகும். ஆக, ஆடிப்பாடும் மகளிர் கூட்டம் என்பதே இதற்குச் சரியான பொருளாக இருக்க வேண்டும். இதிலிருந்து பண்ணை என்பது பெண்கள் ஆடும் கூத்தைக் குறிப்பதாகக் கொள்ளப்படுகிறது. அதாவது நாட்டிய நாடகமாகக் குறிப்பிடப்படும்.

இத்தகைய தெருக்கூத்துப் போன்ற நாட்டிய நாடகத்தைத் தொல்காப்பியர் காலத்திலேயே ஆடியிருக்கிறார்கள்; ஆனால், அதுதான் இன்றைய தெருக்கூத்தா என்றால் சொல்ல முடியாது; தெருக்கூத்துப் போன்று இருந்திருக்க வேண்டும்; தெருக்கூத்தின் முன்னோடி வடிவமாகக் கொள்ளலாம். இதனைப் பாட்டும் உரைநடையும் கலந்து பயன்படுத்தியிருக்கிறார்கள். ஆனால், பெண்கள் ஆடியிருக்கிறார்கள். இப்போது முழுக்க முழுக்க ஆண்களே பங்கேற்கிறார்கள். அக்காலத்தில் அவ்வாறு இருந்திருக்கலாம்; அல்லது இருபாலரும் பங்கேற்றிருக்கலாம். காலம் மாறும்போது பயன்படுத்தும் முறையும் மாறியிருக்கிறது. ஒரு காலத்தில் மற்றைய தென்னகத்து நாட்டிய நாடகங்கள் போன்றிருந்த கதக்களி, இன்று பெண்கள் பங்கேற்று நடிக்கும் அளவிற்கு வந்துவிட்டதைச் சான்றாகக் கொள்ள முடியும்.

சங்க காலத்திலும் தெருக்கூத்து ஆடியிருக்கிறார்கள். கோடியர் என்ற கலைஞர்கள் கோடு என்ற இசைக்கருவியைக் கொண்டு இசைத்துக் கூத்து நடத்தி வந்திருக்கிறார்கள் (அகம்.111). உரையாசிரியர்கள் இவர்களைக் கூத்தர் என்றே கறிப்பிடுகின்றனர். யானை பிளிறுவது போன்ற ஒலியைக் கோடு வாத்தியம் கொடுக்கும் (அகம்.301). இக்கலைஞர்கள் முழவு என்ற இசைக்கருவியையும் வைத்திருந்தார்கள் (புறம்.368). இந்த முழவு என்னும் வாத்தியம் நம்முடைய பறை போன்றதாகும். இலங்கை மட்டக்களப்புப் பகுதியில் இத்தகைய பறையைத்தான் பயன்படுத்துகிறார்கள் என்று சொல்லுகிறார் கா.சிவத்தம்பி (1981:202).

கோடியர்களின் கூத்து பெரும்பாலும் விழாக் காலங்களிலேயே நடந்து வந்திருக்கிறது (புறம்.29; பதிற்.56; அகம்.35). திறந்தவெளிப் பகுதியிலேயே (அகம்.301) கூத்து நடந்திருக்கிறது; தெரு முனையில் (பட்டினப்பாலை 252-55) இந்நிகழ்ச்சி நடந்திருக்கிறது. இன்றைய தெருக்கூத்து நடக்கும் இடங்கள் போன்றுதான் அன்றைய கோடியர்

கூத்தும் நடந்திருக்கிறது. ஆடுபவர்களுக்குப் பின் மத்தளம் இசைப் பவர் இருப்பது உவமை மூலம் கூறப்பட்டிருக்கிறது. இன்றைய தெருக்கூத்திலும் இவ்வாறே இருக்கிறது; இலங்கையிலும் இவ்வாறே இருப்பதாக கா.சிவத்தம்பி குறிப்பிடுகிறார் (1981:203).

இக்கோடியார் கூத்து தனியாக ஆடும் ஆட்டமல்ல; உறையூர் முதுகண்ணன் சாத்தனார் தன் பாட்டில் (புறம்.29) மேடையில் பல பாத்திரங்கள் தோன்றி மறைவதாகக் குறிப்பிடுகிறார்.

“...விழிவிற் கோடியர் நீர்மை போல
முறைமுறை ஆடுநர் கழியும்வ் வுலகத்துக்
கூடிய நகைப்புற னாகநின் சற்றம்”.

இங்கு, “முறைமுறை ஆடுநர் கழியும்” என்பதற்கு, ‘மேடையில் ஆடும் ஆட்டக்காரர்கள் தத்தம் பங்கிற்கேற்ப ஆடிவிட்டு மேடையிலிருந்து நீங்குகிறார்கள்’ என்று கா.சிவத்தம்பி பொருள்கொள்கிறார் (1981:204). இது பொருத்தமானதுமாகும். இக்கோடியர் செயலும் தெருக்கூத்தைத்தான் நினைவூட்டுகிறது.

அடுத்து, ‘தொகுசொல் கோடியர்’ (அகம்.111) என்று அகநானூற்றில் ஒரு வரி வருகிறது. தொகு என்பதற்கு, கூடு, சேர், ஒன்றாயிரு, முழுமையான வடிவமாக்கு என்பது பொருளாகும் (DED : 2861); தொகு சொல் என்பது வினையாலணையும் பெயர்; கோடியரைக் கொண்டு முடிகிறது. பாத்திரங்கள் மேடையில் வருவது போலதை அறிவிக்கும் கட்டியங்காரனை இது குறிப்பதாக இருக்கிறது; கதையைச் சொல்லுவதாகவும் இருக்கிறது. இதைக் கட்டியங்காரன் வசனம் அல்லது சபைக்கவி என்று சொல்லுவார்கள் என்று கா.சிவத்தம்பி கூறுகிறார். இவ்வாறு மேடையில் பாத்திரங்களின் வருகையைக் குறிப்பிடுவதும், கதைகளைப் பற்றிக் கூறுவதும் தமிழுக்கே உரிய பாணியாகும். வடமொழியில் இல்லாததாகும் என்று சம்பந்த முதலியார் தம்முடைய தமிழ் நாடகத்தில் (பக்.41-2) குறிப்பிடுகிறார். இலங்கையிலுள்ள தமிழ்த் தெருக்கூத்திலும் இவ்வாறு இருக்கிறது என்று எஸ். வித்தியானந்தன் குறிப்பிடுகிறார் (1968:457). இக்கோடியார் கூத்தில் விறலியர் பங்கேற்றிருக்கிறார்கள். ஆக, சங்க காலத்தெருக்கூத்தில் ஆண்-பெண் சேர்ந்து ஆடியிருக்கிறார்கள் என்பது தெரிகிறது.

அடுத்து வயிரியர் என்ற தொழில்முறைக் கலைஞர்களும் அக் காலத்தில் தெருக்கூத்து ஆடியிருக்கிறார்கள். வயிர் என்ற இசைக் கருவியைக் கொண்டிருந்ததால் வயிரியர் என்ற பெயரைப் பெற்ற

னர். வயிர் என்பது நீண்ட, உள்ளீடு இல்லாத மூங்கில் குழல் ஆகும். வயிர் என்பது வளை; அதாவது சங்கு என்பதோடு சேர்த்தே சொல்லப்படுகிறது (பெரும்பாண்.90:20; மலைபடு.185), நச்சினார்க்கினியர் இதைக் கொம்பு என்றே கொள்கிறார். ஆந்திர வீதி நாடகத்தில் சங்கு வாத்தியம் பயன்படுத்தப்படுவது இங்குக் குறிப்பிடத்தக்கது. வயிர் இசைப்பது மயில் அகவுவது போன்று இருக்கும் (அகம்.378). குறிஞ்சிப்பாட்டு (219), அன்றில் பறவை ஒலிப்பது போன்றிருக்கும் என்று சொல்லுகிறது. வயிர் இசை இக்காலத் தெருக்கூத்தில் பயன்படும் முகவீணை ஒலி போன்றிருக்கும் என்று என்.சியாமளா (1962:65-69), இ.கிருஷ்ணய்யர் (1966: 13-16) ஆகியோர் குறிப்பிடுகின்றனர்.

இந்தவயிரியர் குழு நள்ளிரவு வரை, கூத்து நடத்திவிட்டுப் பின் தூங்கச் செல்லும் என்று மலைபடுகடாம் (65) குறிப்பிடுகிறது. இவர்கள் ஆடும் மன்றம் பதிற்றுப்பத்தில் குறிப்பிடப்படுகிறது (23, 29). “மறுகு சிறைப்பாடும் வயிரிய மாக்கள்” என்று இவர்கள் குறிப்பிடப்படுகிறார்கள். மறுகு/சிறை என்பது வரிசையாக வீடுகள் உள்ள தெருவைக் குறிக்கும் என்று அருள் அம்பலம் குறிப்பிடுவதாக கா. சிவத்தம்பி கூறுகிறார் (1981:205). ஆகவே, அவர்கள் ஆடிய இடம் தெரு என்று தெரிகிறது. பரிபாடல் இத்தகைய இயக்க கானத்திற்கென்றே எழுதப்பெற்ற பாடலாகும்; அப்பாடல் முழுக்க முழுக்க கதையைச் சொல்லும் பாடல்களின் தொகுப்பாகும்; அது இன்றைய யட்சகானத்திற்கு முன்னோடியாகும் (துளசி. இராமசாமி, 1983:11).

இவ்வாறெல்லாம் இருந்த சங்க காலத் தெருக்கூத்து சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் இன்றைய தெருக்கூத்து வடிவத்தையே பெற்றது. சிலப்பதிகாரமே நாட்டுப்புற கதைப் பாடலாக இருந்து அதன்பின் தெருக்கூத்தாக வடிவம் கொண்டது என்றும் ஆகவே அதை இளங்கோவடிகள் என்று யாரும் எழுதியிருக்க முடியாது என்றும் கூறப்படும் கருத்து இங்கு நினைக்கக் கூடிய ஒன்றாகும் (துளசி. இராமசாமி, 1986; 1987). சிலப்பதிகாரத்தின் பதிகம் தெருக்கூத்தில் கட்டியங்காரன் கூறும் தொகுப்புச் செய்தியேயாகும். அதுபோலவே உரைபெறு கட்டுரை கட்டியங்காரன் கூத்து ஏன் நடத்தப்படுகிறது என்பதற்குக் கூறும் வசனப்பகுதியேயாகும்; மற்றும் ஏனைய பகுதிகள் அவைத்தும் தெருக்கூத்துப் போன்றே அமைக்கப்பெற்றதாகும். ம.ரா.பே.குருசாமி, (1955) கோ.விஜயவேணுகோபால் (1980) போன்ற அறிஞர்கள் நாட்டிய நாடகம் போன்ற அமைப்புள்ளது என்றும் தென்னிந்திய தெருக்கூத்து வடிவம் போன்று உள்ளது என்

றும் சிலப்பதிகாரத்தைக் கூறுகிறார்கள்; முத்துச்சண்முகனார் (1980) தெருக்கூத்தின் முன்னோடி வடிவம் சிலப்பதிகாரம் என்று கூறுகிறார்; அறிவுநம்பி இதே கருத்திற்கு உடன்படுகிறார் (1983).

பல்லவர் காலத்தில் தெருக்கூத்தில் வேற்றுமொழிக் கதைகள் நுழைக்கப்பட்டிருக்கின்றன. அது கோயில் கலையாக ஆடப்பட்டு வந்திருக்கிறது. கூத்திரு மானியம் வழங்கப்பட்டது. (க.த. திருநாவுக்கரசு, 6.3.1987).

சோழர் காலத்தில் கூத்துக் கலைஞர்களுக்குக் 'கூத்தக்கானம்', 'நட்டுவப் பாங்கு' என்ற பெயரில் நிலங்கள் மானியமாகக் கொடுக்கப்பட்டிருக்கின்றன. (S.I.I., Vol.II 202 (1931); S.I.I., Vol.III).

முதல் இராசராசசோழன் காலத்தில் கூத்துக் கலைஞர்களுக்கு மானியம் கொடுக்கப்பட்டதாகத் தெரிகிறது (S.I.I., Vol.II, Part-III, pp.261-8). கானபாடி, நாடகமய்யன், திருத்தப்பேருரையன், திரைச்சேவகன், வாத்திய மாராயன் ஆகியோர்களுக்கு மானியம் வழங்கப்பட்டிருக்கிறது. இவர்கள் எல்லாம் தெருக்கூத்துக் கலைஞர்களே. கானபாடி என்பவர் இயக்ககானப் பாடிகள் - இயக்க கானத் தெருக்கூத்துப் பாடகர்கள் - தெருக்கூத்து இயக்க கானப் பாடகர்கள் ஆவர். நாடகமைய்யன் என்பவர் தெருக்கூத்து அண்ணாவி; தெருக்கூத்தில் திரைபிடிப்பவர் திரைச்சேவகன்; ஆகவே சோழர் காலத்தில் தெருக்கூத்து சிறப்பாக நடந்து வந்திருந்தது தெளிவு.

சோழர்கள் காலத்தில்தான் தெருக்கூத்து இயக்ககானம், ஆந்திர நாட்டிற்குச் செல்கிறது; 11-வது நூற்றாண்டிற்கு முன் அங்கு இதற்கு - யட்சகானத்திற்குச் சான்று இல்லை. சோழர்களுக்கும் தெலுங்கு அரசர்களுக்கும் 'கொள்வினை' 'கொடுப்பினை' ஏற்படும்போது தான் தமிழக இயக்ககானம் தெலுங்கில் வழங்கலானது. இயக்ககானம் என்பது அப்போதுதான் யக்ககானம் ஆகி யட்சகானமாகிறது; அதன் பின் கன்னடத்தில் இவ்வடிவம் வழக்கிற்கு வருகிறது. அங்கு 13-ஆம் நூற்றாண்டிற்கு முன் இது - யட்சகானம் இருந்ததற்குச் சான்று இல்லை (துளசி. இராமசாமி, 1987:5).

பின் நாயக்கர் காலத்தில்தான் தமிழ்நாட்டில் இயக்ககானம் யட்சகான வடிவம் பெற்று வழங்கி வந்திருக்கிறது; சரஸ்வதி மகாலில் தமிழ் நாடகங்கள் எல்லாம் தெலுங்கு எழுத்து வடிவில் எழுதப்பெற்றிருக்கின்றன. மெலட்டூர் பாகவத மேளா என்ற தெலுங்கு யட்சகானம் இக்காலத்தில்தான் உருவானது (துளசி.இராமசாமி 1982:10). தமிழ் நாடகங்கள் உட்பட எல்லா இலக்கியங்களும்

தெலுங்கு எழுத்து வடிவில் ஆக்கப்பட்டன. இக்காலக் கட்டத்தில் தான் தமிழ்த் தெருக்கூத்து நூல்கள் அனைத்தும் தமிழ் யட்சகானங்கள் என்று பெயர் கொண்டன.

மராத்தியர் காலத்திலும் நாயக்கர் காலத்தைப் போன்றே இயக்க கானம் யட்சகானம் என்று அழைக்கப்பெற்றது.

இவ்வாறு தமிழ்நாட்டிலிருந்து வெளி மாநிலங்களுக்குச் சென்ற இயக்ககானத் தெருக்கூத்து அந்தந்த மாநில மொழிகளுக்கேற்பப் பெயர் பெற்றது; தமிழில் தெருக்கூத்து என்றால் தெருவில் ஆடக்கூடிய கூத்து - திறந்த வெளியில் ஆடக்கூடிய கூத்து என்று பெயராகிறது; இதேபோல ஆந்திராவில் இத்தெருக்கூத்து வீதி நாடகமாகிறது; கர்நாடகாவில் வழங்கும் பயலாட்டம் என்ற பெயர் வயல் வெளிகளில் - திறந்த வெளிகளில் ஆடும் ஆட்டம் என்ற பெயரைக் கொடுப்பதாகும். முன் காலங்களில் தெருக்கூத்து - தென்னகத் தெருக்கூத்து களத்து மேடுகளிலும், வயல்வெளிகளிலும் ஆடப்பட்டு வந்தது குறிப்பிடத்தக்கதாகும். இன்னும் ஊர்ப்புறங்களில் இவ்வாறே ஆடிவரும் நிலையையும் காண்கிறோம். ஆகவே, பெயர்ப் பொருத்தம் சரியானதே.

காலப்போக்கில் இயக்ககானத் தெருக்கூத்து தமிழ்நாட்டில் 'தெருக்கூத்து' என்ற நிலையில் நின்று நிலைத்துவிட்டது; ஆந்திராவில் 'யட்சகானம்' என்ற அளவில் நின்றுவிட்டது; ஆனால், வீதி நாடகம் என்பதே ஊர் வழக்கு. கர்நாடகாவில் யட்சகானம் என்பது பெருவழக்காக நின்று நிலைத்துவிட்டது; கோயில்கள் - பெருங்கோவில்கள் தமக்கென்றே யட்சகானக் குழுக்களை நிர்வகித்து வருகின்றன. அவற்றை யட்சகானம் என்றே அழைத்து வருகின்றனர். ஊர்ப்புறங்களில் இதனை, யட்சகானப் பயலாட்டம் என்று மேல்மட்டத் தார் அழைக்கின்றனர். ஆனால், பயலாட்டம் என்றுதான் ஊர் மக்கள் பொதுவாகச் சொல்லி வருகிறார்கள்.

தெலுங்கிலும் கன்னடத்திலும் எழுதப் பெற்ற பெறுகின்ற தெருக்கூத்து மேடையாக்கங்கள், யட்சகானம் என்ற பெயர் பெற்றிருக்கின்றன; ஆகவே, மரபு நாடக வடிவத்தை யட்சகானம் என்றே சொல்லிவிட்டனர். இதைப் பார்த்தே தமிழ்நாட்டிலும் நாடகங்களை - நாட்டிய நாடகங்களை - தெருக்கூத்துகளை 'யட்சகானங்கள்' என்று வழங்கி வரலாயினர். தென்னிந்திய குறவஞ்சி, பள்ளூர் போன்ற நாட்டிய நாடகங்களும் யட்சகானங்கள் என்றே வழங்கலாயின.

ஆக, இன்றுவரை எல்லா அறிஞர்களாலும் ஒப்புக் கொள்ளப் பெற்ற கருத்து யட்சகானம் என்பது ஒருவகையான இசை மரபு என்பதேயாகும். யட்சகானம் ஒரு இசைவகை என்றால், அந்த இசை வகைதான் என்ன? நாட்டிய நாடகத்திற்கு - கூத்திற்குப் பயன்படுத்தப் பெறும் இசை வகைதான், இதற்கென்றே யாக்கப்பெற்ற இசை வகை; இதனால்தான் இதை 'இயக்ககானம்' என்று அழைக்க வேண்டியிருக்கிறது. கூத்தை இயக்குவதற்காகவே படைக்கப் பெற்ற - பெறுகின்ற கானம்; கூத்து இயக்ககானம்; அதுதான் கூத்து யட்சகானம்; தெருக்கூத்து யட்சகானம் என்றும், பயலாட்ட யட்சகானம் என்றும் வீதி நாடக யட்சகானம் என்றும் வழக்கானது; அது பின் யட்சகானத் தெருக்கூத்து என்றும் யட்சகானப் பயலாட்டம் என்றும் யட்சகான வீதி நாடகம் என்றும் யட்சகானக் கதக்களி என்றும் பெயர் பெறுவதாயிற்று.

தொகுத்துக் கூறும்போது இயக்க கானம் என்பது தமிழுக்கே உரிய வடிவம். பின் வேற்று மொழிகளின் தொடர்பால் இது யட்சகானமாகியிருக்கிறது; நாட்டிய நாடகத்தை - கூத்தை இயக்கும் கானம் தான் இயக்க கானம் - யட்சகானம்; இந்த இயக்ககானமே பரிபாடல் என்பது விளங்குகிறது; தொல்காப்பியர் காலத்திய பண்ணத்தி - இயக்க கானம் என்றும் பண்ணை நாட்டிய நாடகம் - கூத்து என்றும் தெரிகிறது. சங்க காலத்தில் இயக்க கானத் தெருக்கூத்தைக் கோடியர், வயிரியர் போன்ற கலைஞர்களின் குழுக்கள் ஆடி வந்தது புலனாகிறது. சிலப்பதிகாரமே தெருக்கூத்து இயக்க கானக் கதைதான் என்பது விளங்குகிறது. சோழர்கள் காலத்தில் இந்த இயக்க கானத்திற்கு மானியம் அளிக்கப்பெற்றது. வளம் சேர்க்கப் பெற்றிருக்கிறது; பல்லவர்கள் காலத்தில் கூத்துக் கதையில் மாறுபாடு கண்டிருக்கிறது; நாயக்கர்கள் காலத்தில் இது - இயக்க கானமாகி, யட்சகானமாக ஆதிக்கம் செலுத்தி வந்திருக்கிறது என்பதும் தெரிகிறது. ஆகவே, யட்சகானம் என்று இன்று தென்னகத்தில் வழங்கப் பெறுவது இயக்க கானமே ஆகும்.

7.3.1987

வரலாற்றில் பாரதக்கூத்து

தென்னகக் கூத்துக் கலைகள் அனைத்திலும் போர்ப் பற்றிய கதைகள்தாம் கூத்துக் கதைகளாக இருக்கின்றன. யட்சகானப் பயலாட்டத்திலும், யட்சகான வீதி நாடகத்திலும், யட்சகானக் கதக்களியிலும் யட்சகானத் தெருக்கூத்திலும் போர்க்கதைகள்தாம் கூத்து நிகழ்ச்சிகளாக இருக்கின்றன. மக்களுக்கு விறுவிறுப்பான காட்சிகளை அமைத்துக் கொடுக்க வேண்டுமென்பது இவற்றின் நோக்கம் மட்டுமல்ல; அத்தோடு கருத்துப் புலப்பாட்டு ஊடகமாக - செய்தி பரப்பும் ஊடகமாகச் செயல்பட வேண்டுமென்பதற்காகத்தான் கலைகள் - குறிப்பாகக் கூத்துக்கலைகள் படைக்கப்படுகின்றன. இம்முறையில்தான் தெருக்கூத்து வழங்கும் பாரதக்கூத்தும் இருக்க வேண்டும்; பாரதக் கூத்துக்கென்று தனி வரலாறு உண்டு. அதைக் காண்பதுதான் இக்கட்டுரையின் நோக்கம்.

வட மாவட்டங்களில் - தெருக்கூத்து இன்று ஆடப்பெற்று வரும் மாவட்டங்களில் வட ஆற்காடு, தென்னாற்காடு, செங்கல்பட்டு, சென்னை ஆகிய மாவட்டங்களில் தெருக்கூத்துக் கதைகள் பாரதக் கதைகளாகவே இருக்கின்றன. இப்போது இங்குள்ள குழுக்கள் ஒன்றிரண்டு இராமாயணக் கதைகளையும் நடத்தி வருகின்றன. இவ்வாறு பாரதக் கதைகளைக் கூத்துக் கதைகளாகப் பெரும்பாலும் நடத்தக் காரணம் என்ன? சிறப்பம்சமாக ஏதேனும் இருந்திருக்க வேண்டும். இதற்காகக் கள ஆய்வு மேற்கொண்டபோது சுவையான செய்தி கிடைத்தது. அது வரலாற்றோடு தொடர்பு கொண்டது; கல் வெட்டுச் சான்றைக் கொண்டது.

பல்லவர்கள் கால ஆட்சியில் இரண்டாம் மகேந்திரவர்மனுக்கும் (668-669) மேலைச்சாளுக்கியருக்கும் இடையறாத போர் நடக்கிறது. சாளுக்கியர் தலைவன் இரண்டாம் புலிகேசி நரசிம்மப் பல்லவனோடு போர்புரிந்து தோற்றுவிட்டான். அதனால், நரசிம்மப் பல்லவனுக்குப் பின் கி.பி.668-இல் அரசுக் கட்டிலேறிய இரண்டாம் மகேந்திரவர்மனோடு மேலைச்சாளுக்கிய அரசனான விக்கிரமாதித்தன் முழு பலத்தையும் திரட்டிப் போர் தொடுத்தான்; பல்லவனைத் துன்புறுத்தினான். போர் நடக்கும்போது மகேந்திரவர்மன் இறந்து விட்டான் (ந. சுப்பிரமணியன், 1982: 96-97). ஆகவே, கி.பி.670-இல் அவன் மகன் முதலாம் பரமேசுவரவர்மன் பட்டம் ஏற்றான். மேலைச்சாளுக்கியப் பேரரசனும் இரண்டாம் புலிகேசியின் மகனுமான விக்கிரமாதித்தன் தன் தந்தைக்கு ஏற்பட்ட இழிவையும் நாட்டிற்கு ஏற்பட்ட பழியையும் துடைக்கும் பொருட்டுப் பல்லவனோடு கடுமையாகப் போர்புரிந்தான். முதலாம் விக்கிரமாதித்த

னின் கர்நூல் பட்டயமும், கத்பல் பட்டயமும் விநயாதித்தியனின் கோரப்பட்டயமும் விக்கிரமாதித்தன் பல்லவனைத் தோற்கடித்துக் காஞ்சியைக் கைப்பற்றினான் என்று கூறுகின்றன. பரமேசுவரவர்மனின் கூரம் பட்டயமும், இரண்டாம் நந்திவர்மன் வெளியிட்ட உதயேந்திரப் பட்டயமும் மூன்றாம் நந்திவர்மன் வெளியிட்ட வேலூர் பாளையப் பட்டயமும் விக்கிரமாதித்தனைப் பெருவள நல்லூர் என்ற இடத்தில் பரமேசுவரவர்மன் தோற்கடித்தான் என்று குறிப்பிடுகின்றன.

பல்லவர் பட்டயங்கள் காஞ்சியை இழந்ததைக் குறிப்பிடாமல் பெருவளநல்லூர் (திருச்சிக்கருகில் உள்ளது) வெற்றியைக் குறிப்பிடுகின்றன. சாளுக்கியர் பட்டயங்கள் பெருவளநல்லூர் தோல்வியைக் குறிப்பிடாமல் காஞ்சியைக் கைப்பற்றியதைக் குறிப்பிடுகின்றன. ஆகவே, இருதிறத்தாரும் தோல்வியும் வெற்றியும் கண்டனர் என்பது பெறப்படுகிறது. இப்போரைப்பற்றி ஈராஸ் பாதிரியார் குறிப்பிடுகிறார்; "பல்லவர்கள் காஞ்சிக்கருகிலேயே படையுடன் இருந்தனர். சாளுக்கியரின் படைக்கு அஞ்சி வழக்கம்போல் கோட்டைக்குள் ஒளிந்து கொண்டனர். பின்னர் விக்கிரமாதித்தன் பல்லவ நாடு முழுவதும் தொடர்ந்து சென்று உறையூரில் தங்கி இருந்தான். அதற்குள், தெலுங்கு நாட்டிலிருந்து படையைத் திரட்டி, உறையூரில் தங்கியிருந்து விக்கிரமாதித்தனைத் தாக்கி பெருவளநல்லூரில் வெற்றி கண்டான். பல்லவன் அத்துடன் நில்லாது தன் பாட்டனைப் போல வாதாபி வரை அவனை விரட்டிச் சென்று புறமுதுகிட வைத்தான். இதனைக் கைலாயநாதர் கோயில் கல்வெட்டு, 'பரமேசுவரன் வாதாபியை அழித்தான்' என்று கூறுவதிலிருந்து அறியலாம் (ஏ. சுவாமிநாதன், 1981: 235-36).

சாளுக்கியப் போர் நீண்ட நாள் நடந்ததாகத் தெரிகிறது. சாளுக்கியனைத் தோற்கடிக்கப் பெரும்படை திரட்ட வேண்டிய கட்டாயத்தில் பல்லவன் இருந்ததாகவும் தெரிகிறது. தெலுங்கு தேசத்திலிருந்து பெரும்படை திரட்டி வந்ததையும் அறிய முடிகிறது. பல்லவன் பரமேசுவரவர்மனுக்குத் தன் ஆட்சிக்குட்பட்ட மக்கள் அனைவருக்கும் போர்ப் பயிற்சி கொடுக்க வேண்டுமென்ற எண்ணம் எழுந்திருக்க வேண்டும். அல்லது போரில் அனைவரையும் ஈடுபடச் செய்யக் கருதியிருக்க வேண்டும். அவ்வாறு செய்தால் தனக்குச் சாளுக்கியப் போரில் வெற்றி உறுதியாகும் என்று நினைத்திருக்க வேண்டும். ஆகவேதான் மக்களுக்குப் போர்க்குணம் ஏற்படுத்த வேண்டி, பாரதக் கதைகளைப் படிக்கச் செய்திருக்கிறான்; ஊர் முழுவதும் படிக்கச் செய்திருக்கிறான். இதற்குச் சான்றாக அவன் காலத்தில் ஏற்படுத்தப்பட்ட கல்வெட்டு ஒன்று கிடைத்திருக்கிறது. இக்

கல்வெட்டு மூலம், அம்மன்னன் பாரதக்கதை படிக்கச் செய்வதற்கென்றே மானியம் அளித்த செய்தியும் இருக்கிறது.

ஊர்களில் உள்ள நிலங்களின் உரிமையுடையவர்கள் இன்றும் இக்கதை படிப்பதற்கென்று மான்யம் கொடுத்துவருகிறார்கள். மொத்த நிலங்களில் 16-இல் ஒரு பாகத்தை இவ்வாறு மானியமாக வழங்கி வருகிறார்கள். செங்கல்பட்டிற்கருகிலுள்ள கருங்குழி ஊரில் எட்டு ஏக்கர் நிலத்து வருவாயை இன்றும் இவ்வாறு பாரதக் கூத்து நடத்துவதற்கு மானியமாக அளித்து வருகிறார்கள். இது கூத்திரு மானியம் என்று வழங்கப்பட்டு வருகிறது. இதை அப்பகுதி மக்கள் கூத்தியர் மானியம் என்று சொல்லி வருகிறார்கள் (க.த.திரு நாவுக்கரசு 5.3.87).

மேலே குறிப்பிட்ட பரமேசுவரவர்மன் கல்வெட்டுச் செய்தியும், கருங்குழி ஊரில் வழங்கி வரும் மானியச் செய்தியும் நமக்கு ஓர் உண்மையைப் புலப்படுத்திவிடுகிறது. பாரதக் கூத்தையும் கதையை யும் நடப்பதற்கும் படிப்பதற்கும் அக்காலத்தில் 7-ஆம் நூற்றாண்டில் மானியம் அளிக்கப்பட்டு ஊக்கப்படுத்தப் பட்டுள்ளது தெரிய வருகிறது. கர்நாடகத்தில் இம்மானியம் கோயில்வழி கிடைக்கிறது. யட்சகானப் பயலாட்டக் குழுக்களை அந்தந்தக் கோயில்களே வைத்துப் பேணி வருவதை இங்கு ஒப்புநோக்கிற்காக எடுத்துக் கொள்ளலாம். உடுப்பிக்கருகிலுள்ள தர்மஸ்தலா கோயில் குழுதான் மிகப் பெரிய யட்சகானப் பயலாட்டக் குழுவாகும். கூத்து நடத்தாதபோது யட்சகானக் கதைகளை அங்கு அதே கூத்துக் கலைஞர்களை உட்காரவைத்து, பாகவதர் பாடும் வழக்கம் இன்றும் அங்கு இருக்கிறது; இதைத் 'தாள மத்தள பிரசங்கம்' என்று சொல்லுகிறார்கள். இது பெரும்பாலும் மழைக்காலத்தில்தான் நடைபெற்று வருகிறது. (ராமி 1981:307).

ஆகவே, பல்லவர் காலத்தில்தான் பாரதக்கதை படித்துக் கூத்து நடத்தும் பழக்கம் வழக்கத்தில் இருந்து வந்ததை அறிய முடிகிறது. கி.பி. ஏழாம் நூற்றாண்டிலிருந்து வட மாவட்டங்களில் தெருக் கூத்துக் கதையாகப் பாரதக்கதை நுழைக்கப் பெற்றிருக்கிறது. பாரதக் கதையும் கூத்தும் இங்குள்ள ஊர்களில் 18 நாட்கள் தொடர்ந்து நடக்கும் பழக்கம் இன்றும் இருந்து வருகிறது.

திரௌபதியம்மன் கோயில் விழா தொடங்குவதற்கு முன்பிருந்து தொடங்கி விழாவன்று இது முடிவடைகிறது. முன்னைய காலங்களில் இவ்வூர்களில் பகல் 2 மணி முதல் மாலை 6 மணி வரை பாரதக்கதை படிக்கப்பெற்று வந்திருக்கிறது; அதன்பின் கோயிலில் வழிபாடு; மீண்டும் இரவு 10 மணி முதல் காலை 6 மணி வரை கூத்து

நடந்து வந்திருக்கிறது; பாரதக் கதையும் தெருக்கூத்தும் நடந்து வந்திருக்கிறது. இதைத்தான் "பாரதக்கூத்து" என்று வழங்கி வருகிறார்கள்; தென் மாவட்டங்களில் - மதுரை, சிதம்பரனார், நெல்லை, காமராசர், இராமநாதபுரம் மாவட்டங்களில் ஒயிலாட்டத்தில் இராமாயணக்கதையைப் பயன்படுத்துவதால் இராமாயணக் குமமி என்று சொல்லுவது போல இங்கு பாரதக்கதையைப் பயன்படுத்துவதால் பாரதக்கூத்து என்று சொல்லிவிடுகிறார்கள். ஆனால், இப்பாரதக் கூத்திற்கு இன்னொரு சிறப்பு அம்சமும் உண்டு. அதுதான் தெய்வ வழிபாடு. திரௌபதி வழிபாட்டை இக்கூத்தோடு இணைத்து வைத்திருக்கிறார்கள்.

திரௌபதியம்மன் வழிபாட்டு விழா நடக்கும் நாளில் 10 நாட்கள் பாரதக்கதை படிக்கும் வழக்கமும் - அதுவும் இரவில் படிக்கும் பழக்கமும் அடுத்து எட்டு நாட்களில் கூத்து - தெருக்கூத்து நடத்தும் பழக்கமும் இன்று நடைமுறையில் இருந்து வருகிறது. வில்வளைப்பு அல்லது திரௌபதி கல்யாணம், சுபத்திரை கல்யாணம், துகிலுரிதல், அர்ச்சனன் தபசு, கீசக சம்காரம், கிருஷ்ணன் தூது, கர்ணமோட்சம், படுகளம் என்று எட்டு நாட்களிலும் எட்டுக் கூத்துக் கதைகளை நடத்தி வருகிறார்கள்.

படுகளத்தன்று, துரியோதனன் போன்று மண்ணால் உருவம் செய்து தரையில் - கூத்தாடும் களத்தில் படுக்கையாக வைத்திருக்கிறார்கள். அவ்வருவத்தைச் சுற்றியே கூத்து நடைபெறுகிறது. பின்னர் போரில் துரியோதனன் இறக்கடிக்கப்படுகிறான். அச்சிலையிலிருந்து - சிலையின் தொடையிலிருந்து இரத்தம் வடிவதைக் காட்டுகிறார்கள். அதைத் தடவி திரௌபதி கூந்தலை முடிக்கிறாள். ஊர் மக்கள் வழிபாட்டுப் பொருட்களை முன்னமேயே கொண்டு வந்து வைத்திருக்கிறார்கள். பின் வழிபாடு நடத்தப்படுகிறது. கூத்து முடிகிறது (வி.கண்ணன் 28.2.1987). இதுதான் பாரதக் கூத்து.

பாரதக்கூத்து திரௌபதியம்மன் கோயில் விழாவிலேயே நடைபெறுகிறது. பாரதக் கதை படிக்கச் செய்த பல்லவன் காலத்திலேயே திரௌபதியம்மன் வழிபாடும் வந்திருக்க வேண்டும். தெய்வத்தோடு தொடர்பு படுத்தினால்தான் தன் முயற்சி - கதை படிக்கச் செய்யும் செயல் வெற்றியடையும் என்ற நோக்கில் திரௌபதியம்மன் கோயில் ஏற்படுத்தப்பட்டிருக்க வேண்டும். மக்கள் ஊர்ப்புறங்களில் மரபு தெய்வங்களை - நாட்டுப்புறத் தெய்வங்களை வழிவழியாக வழிபட்டு வந்துகொண்டிருந்தார்கள்; தென் மாவட்டங்களிலோ, தமிழகத்தின் பிற மாவட்டங்களிலோ திரௌபதியம்மன் வழிபாடு இல்லை; அங்கொன்றும் இங்கொன்றுமாக அருகியே

இருக்கிறது. அங்கெல்லாம், மாரியம்மன் வழிபாடும் பிற அம்மன் தெய்வ வழிபாடும் தான் மிகுதி. இங்கு மட்டும் - வட மலையாள மக்களில் மட்டும் திரௌபதியம்மன் வழிபாடு மிகுதியாக - ஊர்தோறும் இருப்பதற்குக் காரணம்தான் என்ன? அதுதான் பாரதக்கூத்து செய்த கோலம். இங்குள்ள அம்மன் கோயில்கள் திரௌபதியம்மன் கோயில்களாக மாற்றப்பட்டிருக்க வேண்டும்; அல்லது புதிதாக ஏழாம் நூற்றாண்டிற்குப் பின் ஆக்கப் பெற்றிருக்க வேண்டும்.

கதை படிக்கும் பழக்கம் இந்த நாட்டில் தொன்றுதொட்டு இருந்து வருவதாகும்; பாட்டாகக் கதையைப் படிபுவார்கள்; பின் அதை வசனத்தில் - உரைநடையில் விளக்கம் சொல்லுவார்கள்; இதை உடுக்கடிப்பாட்டு என்று கூறுவார்கள்; இதுதான் கதாகாலட்சேபமாகும். இந்த முறையில்தான் பாரதக்கதை படிக்கும் பழக்கம் ஏற்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது. ஏற்கனவே, இந்த மண்ணில் நடைமுறையில் இருந்து வந்த ஒரு கருத்துப் புலப்பாட்டு சாதனத்தை - ஊடகத்தைப் பயன்படுத்தித்தான் பரமேசுவரவர்மன் பாரதக்கதையைப் படிக்கச் செய்திருக்கிறான். அக்கதை படிக்கும் பழக்கம் நாளடைவில் அதற்கடுத்த ஊடகமான தெருக்கூத்தை அடைந்திருக்கிறது. கதையைப் படித்துச் சொல்லுவதைவிட நடித்துச் சொல்லுவது - கூத்தாகச் சொல்லுவது மக்களை இலகுவில் ஈர்க்கக் கூடியது. ஆகவே, பாரதக்கதை தெருக்கூத்தாக ஆடப்பெற்று பாரதக் கூத்தாக உருவெடுத்திருக்கிறது.

தொகுத்துக் கூறும்போது, முதலாம் பரமேசுவரவர்ம பல்லவ மன்னன் காலத்தில் போருக்கு ஆட்கள் தேவைப்பட்டதனால், ஊர் மக்களுக்குப் போர் உணர்ச்சியை ஊட்டுவதற்காகவே பாரதக்கதை படிக்க ஏற்பாடாகி இருக்கிறது என்பது தெரிய வருகிறது; அதன்பின் பாரதக் கதை கூத்தாக - தெருக்கூத்தாக நடிக்கப் பெற்றது என்பதும் தெரியவருகிறது. ஆகவே, இவ்விரண்டையும் சேர்த்து இன்று பாரதக் கூத்து என்று சொல்லும் பழக்கம் இருந்து வருகிறது. பாரதக் கூத்து திரௌபதியம்மன் கோயில் வழிபாட்டோடு இணைந்ததாக ஆக்கப் பெற்றிருக்கிறது; திரௌபதியம்மன், பாரதக் கூத்திற்காகவே உண்டாக்கப்பெற்ற தெய்வமாக இருக்கிறது; திரௌபதியம்மன் கோயில்கள் புதிய கோயில்களாக ஆக்கப் பெற்றிருக்கலாம்; அல்லது முன்பே இருந்து வந்த அம்மன் கோயில்களை மாற்றியும் இருக்கலாம். இது கருதுகோளே.

30.5.1987

படுகளம்

பாரதக் கதையிலும், அதனைத் தழுவி நடைபெற்று வரும் தெருக்கூத்திலும் - பாரதக் கூத்திலும் படுகளக் காட்சி உண்டு. இதைப் போலவே அண்ணன்மார் சுவாமி கதையிலும் - பொன்னர் சங்கர் கதையிலும் படுகளக் காட்சி உண்டு. இந்த இரு வேறு 'படுகளங்கள்' பற்றிய ஒப்பீட்டாய்வே இக்கட்டுரை.

பாரதக் கதையில் பதினெட்டாம் நாள் போர் இன்றியமையாததாகும். இப்போரில்தான் துரியோதனன் வதைபட்டு - பீமனால் துன்புறுத்தப்பட்டு மடிகின்றான். இப்போர்க்களத்தில்தான் பீமனுடைய வஞ்சினம் - தண்டாயுதத்தால் துடையில் தாக்கிச் சாகடிப்பேன் என்ற சபதம் நிறைவேறுகிறது. பாஞ்சாலியின் சபதம் - துரியோதனனுடைய குருதியால்தான் என் குழல் முடிப்பேன் என்ற சூளுறையும் நிறைவேறுகிறது. ஆகவே, இப்போர்க்களம் - பதினெட்டாம் நாள் போர்க்களம் சிறப்புப் பெறுகிறது. இது தெருக்கூத்தில் - பாரதக் கூத்தில் 'படுகளம்' என்று அழைக்கப்படுகிறது.

பாரதக்கூத்து, பாரதக் கதையைக் கூத்தாக - தெருக்கூத்தாக நடத்துவதாகும். இந்தப் பாரதக் கூத்து திரௌபதியம்மன் கோயில் விழாவோடு இணைக்கப்பட்டதாகும். மதியம் 2 மணியிலிருந்து மாலை ஆறு மணி வரைக் கதை - பாரதக்கதை படிப்பதும் இரவில் அக்கதைக் காட்சிகளைக் கூத்தில் நடத்திக் காட்டுவதும் இன்று தமிழகத்தின் வட பகுதிகளில் திரௌபதியம்மன் கோயில் விழாவில் நடந்துவரும் முக்கிய அம்சமாகும். இச்செயல்தான் இக்கோயில் வழிபாடாகும். பதினெட்டாம் நாள் போர்ப் பற்றிக் கதையில் படித்தபின், இரவில் அக்கதையைக் கூத்தாக நடித்துக் காட்டுவார்கள். அன்ற்தான் திரௌபதியம்மன் கோயில் வழிபாட்டின் இறுதி நாளாகும். அம்மன் ஊர்வலமாக அழைத்துவரப்பெற்றுக் கூத்து மேடையின் எதிர்ப்புறத்தில் கொலுவிருக்கச் செய்திருப்பார்கள். இக்கொலுவுக்கும் கூத்து மேடைக்கும் இடையில் துரியோதனன் உருவம் மண்ணால் செய்யப்பெற்று அலங்கரிக்கப்பெற்றுத் தரையில் கிடத்தப்பட்டிருக்கும். பெரும்பூசணிக்காயில் குங்குமத்தைக் குழைத்து ஊற்றி, அதை இம்மண்ணுருவத்தின் தொடையில் புதைத்திருப்பார்கள். தெருக்கூத்தின் இறுதிக் காட்சியில் துரியோதனனை பீமன் விரட்டிக்கொண்டு வருவான். அவ்வாறு வரும்போது அவர்கள் மேடையைவிட்டு இறங்கி இம்மண்ணுருவத்தைச் சுற்றிக் கொண்டு வருவார்கள். பீமன் வேகமாக ஓடிச்சென்று, துரியோதன

னைப் பிடித்துத் தன் ஆயுதத்தால் - தண்டாயுதத்தால் துரியோதனனுடைய தொடையில் அடிக்கப் போகும்போது 'துரியோதனன் வேடக்காரன்' ஓடிவிடுவான். அடி, மண்ணுருவத் துரியோதனன் தொடையில் விழும். தெறித்து விழும் குங்கும்க் குழைவு - குருதிப்புனல் - ஓடி வழியும். இதை, 'பாரதக் கூத்து திரௌபதி' எடுத்துக் குழல் முடிப்பாள். இதையே எடுத்து கொலுவிருக்கும் திரௌபதியம்மனுக்கும் கூந்தல் முடிப்பர். இதுதான் 'படுகளம்' ஆகும்.

ஏதோ ஒரு காலத்தில் (கி.பி. ஏழாம் நூற்றாண்டு) ஏதோ ஒரு காரணத்திற்காகப் (போருக்கு ஆள் திரட்டுவதற்காக) படிக்கச் செய்த பாரதக்கதை, காட்சி ஊடகத்தின் பொருட்டுத் தெருக்கூத்தில் பாரதக் கூத்தாக உருவெடுத்தது. இப்போக்கு - இம்மரபு நிலைத்து நிற்பதற்காக திரௌபதியம்மன் வழிபாடு வலிந்து; ஏற்படுத்தப்பட்டதாகத் தெரிகிறது (துளசி. இராமசாமி, 1987).

இப்படுகளைக் காட்சியில் மக்கள் கூட்டம் வேடிக்கைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கிறது. பாரதக் கதையைக் கேட்டது போலவே பாரதக் கூத்தைப் பார்க்கிறது. ஒரு காலத்தில் - முன்னைய காலத்தில் மக்கள் விருப்புடன் - வீராவேசத்துடன் பங்கேற்க வேண்டுமென்ப தற்காக உண்டாக்கப்பட்ட கதையும்கூத்தும் இன்று வேடிக்கைப் பார்க்குமளவுக்கு வந்து நிற்கின்றன. வெறுமனே திரௌபதியம்மனை வழிபடும் வழிபாட்டுச் சடங்கு முறையாக இருக்கிறது. இச்சடங்கு முறையில் மக்களின் பங்கு என்ன? வெறுமனே பார்த்துக் கொண்டிருப்பதுதான்.

அண்ணன்மார் சாமி கதையில் வரும் படுகளம் பாரதக்கூத்தில் வரும் படுகளத்தினும் வேறுபட்டது. இப்படுகளத்தில் யாரும் அண்ணன்மாரைப் பலியிடவில்லை. மாறாக, பொன்னர், சங்கர், வேட்டு வர்களோடு நடந்த போரில் தங்கள் படையினர் முழுவதும் மடிய நேரிட்டதைக் கண்டு தங்கள் போர்வாளைத் தரையில் ஊன்றி அதில் பாய்ந்து மடிகிறார்கள். இதுதான் இங்குப் படுகளம். இந்த நிகழ்ச்சியைத்தான் கன்னிமார் கோயில்களிலும், பெரிய கண்டி கோயில்களிலும் கொங்கு நாட்டார் கொண்டாடி வருகின்றனர். திருச்சி மதுக்கரைக்கு அருகிலுள்ளதுதான் இதன் மூலக்கோயில். இங்குதான் படுகளம் நடந்தது. இங்கு ஆண்டுதோறும் படுகளம் சிறப்பாக நடந்து வருகிறது.

அண்ணன்மார் சுவாமி கதையில் படுகளைக் காட்சி கோயிலின் முன் நடத்தப்படுகிறது, படுகளம் நடத்தப்படும்போது மக்களுக்கு

- கூடியிருந்த மக்களுக்கு ஆவேசம் - சாமி வந்து படுகளத்தில் பாய்ந்து விழுகிறார்கள். மக்கள் தம் நிலையிலிருந்து மாறி இவ்வாறு நடக்கிறார்கள் என்று சொல்லப்படுகிறது. படுகளத்தில் மக்கள் பங்கேற்கிறார்கள். படுகளம் அம்மன் கோயில் வழிபாடுகளில் ஒன்றாக இருக்கிறது. அம்மன் கோயில்களில் நடக்கும் வழிபாட்டுச் சடங்குகளில் ஒன்றாகிய அக்கினிச் சட்டியெடுக்கும்போது, பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் மக்களுக்குச் 'சாமி' வந்து ஆடுவது போன்று படுகளக் காட்சியிலும் மக்கள் 'அருள்' வந்து ஆடுகிறார்கள்; அக்கினிச் சட்டியைப் பிடுங்கியெடுத்துத் தாமும் தீச்சட்டியெடுப்பது போன்று ஆடுகிறார்கள்; படுகளத்தில் பங்கேற்கிறார்கள். பொன்னர் சங்கர் கதையில் இடம்பெறும் 'படுகளம்' கோயில் வழிபாட்டில் நேரிடையாகவே நடைபெறுகிறது. இப்படுகளம் தமிழகத்தில் நடந்த உண்மைக் காட்சியின் - வரலாற்றில் நடந்த காட்சியின் அசல் வடிவமாகும்.

ஆனால், பாரதக்கதை தமிழகத்துக் கதையல்ல; பாரதக் கூத்தில் இடம்பெறும் படுகளம் கோயில் விழாவைத் தவிர்த்த இடங்களில் தனியாக கூத்தாக - படுகளக் கூத்தாக - பாரதக் கூத்தாக இன்றும் நடைபெற்று வருவதைக் காண முடிகிறது.

பாரதக்கூத்துப் படுகளத்தில் மக்கள் பங்கேற்பதில்லை. சாமி வந்து ஆடுவதில்லை. மாறாக வேடிக்கைதான் பார்க்கிறார்கள். பாரதக்கூத்துப் படுகளம் மேடையில் - கூத்தரங்கத்தில் நடைபெறும் ஒரு காட்சி வடிவம். கூத்தரங்கத்தில் நடைபெறும் மற்ற காட்சிகளுக்கு மக்கள் எத்தகைய முக்கியத்துவம் கொடுக்கிறார்களோ அதையே தான் படுகளத்திலும் கொடுக்கிறார்கள். பார்வையாளர்கள் கூத்தில் பங்கேற்கும் முறைதான் இங்கு நடைபெறுகிறது. அதாவது கூத்தரங்கத்தில் கூத்தர்களுக்கு வெறுமனே குரல் கொடுக்கும் 'பதிலிகளாக'த் தான் பார்வையாளர்கள் - மக்கள் செயல்படுகிறார்கள். களத்தில் இறங்கும் பொறுப்பு மக்களுக்கு இல்லை. வேடிக்கைப் பார்க்கும் நிலைதான் - நெட்டை மரங்களாக நிற்கும் நிலைதான் அவர்களுக்கு ஏற்படுகிறது.

பாரதக்கூத்தில் - திரௌபதியம்மன் கோயில் வழிபாட்டில் நடக்கும் படுகளம் கூத்துக் காட்சியே; ஆனால், பொன்னர் சங்கர் கதைக் காட்சி மக்கள் உணர்ச்சியைத் தூண்டும் நிகழ்ச்சிகள். கதை நடந்த காலத்துக்கே மக்கள் இழுத்துச் செல்லப்படுகிறார்கள். ஆகவேதான் படுகளத்தில் பாய்கிறார்கள். பாரதக்கூத்துப் படுகளம் பொய்க்காட்சி; பொன்னர் சங்கர் கதைக்காட்சி அசல் வடிவத்தின் பிரதிபலிப்பு.

தொகுத்துக் கூறும்போது தமிழகத்தில் இன்று நடைபெற்று வரும் இரண்டு படுகளைக் காட்சிகளைக் காண முடிகிறது. அண்ணன் மார் சுவாமி கதைக் காட்சி இம்மண்ணில் இடம் கொண்ட வரலாற்று நிகழ்ச்சி; பாரதக் கதைக் காட்சி வெறும் கூத்துக் காட்சி மட்டுமே. ஆகவேதான் மக்களுக்குத் தாமும் பங்கேற்க வேண்டும் - படுகளைத்தில் பங்கேற்க வேண்டும் என்ற உந்துதல் இல்லை. அதனால்தான் பொன்னர் சங்கர் கதைப் படுகளைத்தில் அம்மன் கோயிலில் அருள் வந்து பங்கேற்கிறார்கள் என்பது தெரிகிறது.

21.10.1988

குறிப்பு: கள ஆய்வில் உற்றுக் காணும் முறையில் தரவுகள் தொகுக்கப்பட்டுள்ளன.

கூத்துக்கலை வரலாற்றில் சேலத்தின் பங்கு

தமிழகத்துக் கூத்துக்கலைகளில் தொன்மையான அரங்கக் கலைவடிவங்கள் தெருக்கூத்தும் பாவைக்கூத்தும் ஆகும். மனிதர்களே அரங்கத்தில் தோன்றிக் கூத்து நடத்துவது தெருக்கூத்து; அரங்கத்தில் - மேடையில் பாவைகளை இயக்கச் செய்து கூத்து நடத்திக் காட்டுவது பாவைக்கூத்து. தெருக்கூத்து முந்தியதா, பாவைக்கூத்து முந்தியதா என்று ஆராய முடியாத அளவுக்குப் பழமையும், இணக்கமும் கொண்டவை இக்கூத்துக் கலைகள். தமிழ்ச் சமுதாயத்தின் தோற்ற காலத்திலிருந்து வரும் தெருக்கூத்து இன்று அருகி வருவது போன்றே பாவைக்கூத்தும் மறைந்து வருகிறது. இக்கட்டுரை தெருக்கூத்தைச் சுருக்கமாகவும், பாவைக்கூத்தை விளக்கமாகவும் கூறுகிறது.

பழமையான தெருக்கூத்து இன்று, சேலம், வட ஆற்காடு, தென்னாற்காடு, செங்கல்பட்டு ஆகிய தமிழகத்தின் வட மாவட்டங்களிலும் பாண்டிச்சேரியிலும் இருந்து வரும் கூத்துக்கலையாகும். தெருக்கூத்தை வடக்குத்திக் கூத்து, தெக்குத்திக் கூத்து என்று இரு பகுப்பாக்கிச் சொல்லுவார்கள். தென்னாற்காடு மாவட்டத்திலும் பாண்டிச்சேரியிலும் வழக்கில் இருக்கும் கூத்து தெக்குத்திக் கூத்தாகும். வட ஆற்காடு செங்கல்பட்டு மாவட்டக் கூத்து வடக்குத்திக் கூத்து ஆகும். உடையலங்காரம், முடியலங்காரம், நடையலங்காரம், மெட்டு வகை; கூத்துக்கதை ஆகியவைகளைக் கொண்டு இந்த வகையான பகுப்பு பகுக்கப்பட்டிருக்கிறது. இம்மாவட்டங்களில் தெருக்கூத்துக் கலைஞர்கள் எல்லா இனத்தவர்களில் இருந்தாலும், தாழ்த்தப்பட்ட இனத்தில் இல்லை. சேலம் மாவட்டத்தில் தாழ்த்தப்பட்ட இனத்திலிருக்கும் கலைஞர்கள் தெருக்கூத்து நடத்தி வருகிறார்கள். இவர்கள் நடத்தி வரும் தெருக்கூத்து பழமையான பாணியில் இருந்து வருகிறது. வடக்குத்தி வகையிலான தெருக்கூத்தை, சேலத்தின் தெருக்கூத்து ஒத்திருந்தாலும் கூத்துக்கதைகளைத் தேர்ந்தெடுப்பதில் வேறுபட்டதாக இருக்கிறது. வடக்குத்திக் கூத்து பாரதக் கூத்தாகவே இருக்கச் சேலத்தின் கூத்து இராமாயணக் கூத்தாகவும், சமூகக் கதைக் கூத்தாகவும் இருக்கிறது. இவ்வாறெல்லாம் மாறுபட்டிருக்கும் சேலம் வகைக்கூத்து, தெருக்கூத்தின் வரலாற்றில் தனித்தன்மையைக் காத்து வருகிறது.

பாவைக்கூத்து இரு வகைப்படும். ஒன்று மரப்பாவைக் கூத்து; இன்னொன்று தோல்பாவைக்கூத்து. மரப்பாவைக் கூத்தைப் பொம்மலாட்டம் என்று வட மாவட்டங்களில் வழங்குகிறார்கள். ஆரியத்தாக்கம் அதிகம் உள்ள பகுதிகளில் இக்கூத்தைப் பொம்மலாட்டம்

என்று சொல்லுகிறார்கள்; படித்தவர்களும் இவ்வாறே சொல்லுகிறார்கள். ஆனால் ஊர்ப்புறங்களில் மரப்பாவைக் கூத்து, பாவைக் கூத்து என்றுதான் அழைக்கிறார்கள்.

மரத்தால் பொம்மைகள் செய்து அவற்றைக் கொண்டு கூத்து நடத்துவது மரப்பாவைக் கூத்து; தோலில் ஓவியம் வரைந்து அவற்றைக் கூத்தில் காட்டுவது தோல்பாவைக் கூத்து ஆகும். திரைக்கு வெளியே பாவையைக் குதிக்கச் செய்து கூத்து நடத்துவது மரப்பாவைக் கூத்து; திரைக்குள்ளே தோல்பாவையைக் காட்டி, ஆட்டிப் பார்வையாளன் பார்க்கும்படி கூத்து நடத்துவது தோல்பாவைக் கூத்து ஆகும். தோல்பாவைக் கூத்தில் நிழலைத்தான் பார்வையாளர்கள் திரையில் காண முடிகிறது. ஆகவே இதைத் தோல்பாவை நிழற் கூத்து என்றும் கூறுவார்கள். இத்தகைய நிழற்கூத்தில் மர அட்டை, தகரம் ஆகியவற்றைக் கொண்டும் கூத்து நடத்துகிறார்கள். இப்பகுதியில் மரப்பாவைக் கூத்தை மட்டும் ஆராயலாம்.

தமிழ்நாட்டில் மரப்பாவைக் கூத்து என்று அழைக்கப்பெறும் பாவைக்கூத்து, தஞ்சை மாவட்டம், கும்பகோணம், மயிலாடுதுறை, சென்னை, மதுரை, சேலம் ஆகிய மாவட்டங்களில்தாம் நிகழ்த்தப்பெற்று வருகின்றது. கூத்துக் கலைஞர்கள் இம்மாவட்டங்களைச் சார்ந்தவர்களே. மயிலாடுதுறை, கும்பகோணம், சென்னை ஆகிய பகுதிகளில் வழங்கும் மரப்பாவைக் கூத்து கும்பகோணப்பகுதிப் பாவைக் கூத்து என்றும் அழைக்கப்பெறும். இவை தவிர சேலம் பகுதிக் கூத்து. மதுரைப் பகுதிக் கூத்து என்றும் வகைப்படுத்தலாம். இவற்றில் மதுரைப் பகுதிக் கூத்து புதுமையான இக்கால முறைக் கூத்து வகையாகும். கும்பகோணப் பகுதிக் கூத்து நானூறு ஆண்டு மரபைத்தான் கொண்டது. சேலம் பகுதி பாவைக்கூத்துதான் இன்றையக் கூத்துக்கலை வரலாற்றில் பழமையானதாகும்.

சேலம் மாவட்டத்தில் சீரகப்பாடி, காரவல்லி, கரட்டூர், கவண்டாபுரம் என்ற ஊர்களில் மரப்பாவைக் கூத்துக்குழுக்கள் இருக்கின்றன. இவர்கள், தோல்பாவை நிழல் கூத்துக் கலைஞர்கள் போன்று ஊர் ஊராகச் சென்று கட்டணம் வசூலித்து நிகழ்ச்சிகளை நடத்திவருகிறார்கள். ஆனால், சீரகப்பாடியில் இருக்கும் செம்மலை என்பவர் நடத்திவரும் குழு மட்டும் - ஸ்ரீராம விலாச கட்ட பொம்மை நாடக சபா மட்டும் கோயில் நிகழ்ச்சிகளுக்கு மட்டுமே சென்று வருகிறது.

சேலம் மாவட்டப் பாவைக்கூத்து, கும்பகோணப்பகுதிக் கூத்தைவிட வேறுபட்டதாகும். சேலம் பகுதியில் மரப்பாவைக் கூத்தைக் 'கட்டபொம்மைக் கூத்து', 'பொம்மைக் கூத்து' என்றே கிராம மக்கள் அழைக்கின்றனர். கும்பகோணப் பகுதிக் கூத்து, சங்கரதாஸ்

சுவாமிகள் நாடகப் பாணியில் உள்ளதாகும். ஆனால், சேலம் பகுதிக்கூத்து தெருக்கூத்துப் பாணியில் உள்ளதாகும். இவற்றிலிருந்து சேலம் பகுதிக்கூத்தின் பழமையை அறிய முடிகிறது.

இன்றுள்ள சேலம் பகுதி மரப்பாவைக் கூத்துகளில் சிறப்பானது, செம்மலையின் ஸ்ரீ ராம விலாச கட்டபொம்ம நாடக சபாவின் கூத்தாகும். சேலம் மாவட்டத்தில் உள்ள மேச்சேரியில் சின்னூப்படையாச்சி என்பவர் நடத்திக் கொண்டிருந்த பாவைக் கூத்து நிகழ்ச்சியைப் பார்த்துத்தான் செம்மலை தன் நண்பர்களான பெரியண்ணன், கோவிந்தன், ஆறுமுகம் ஆகியோர்களுடன் சேர்ந்து பாவைக் கூத்து நடத்தத் தொடங்கினார். 1951-ல் இக்கூட்டாளிகளிடமிருந்து பொம்மைகளை ரூ.450/-க்குத் தானே விலைக்கு வாங்கித் தனியாக நிகழ்ச்சிகளை நடத்தத் தொடங்கியிருக்கிறார் (இரவிச்சந்திரன், சி.மா. 1983-84). முதலில் கூட்டாகக் கூத்துத் தொடங்கியபோது இவர் மிருதங்கம் வாசிப்பவராகவே இருந்திருக்கிறார். இவர் தெருக்கூத்து நடிகராகவும் இருந்து வந்ததாகத் தெரிகிறது.

கூத்துக் கலைஞர்கள்

பாவைக் கூத்துக் குழுவில் பாவைகளை இயக்க நால்வர் தேவைப்படுகின்றனர். பொம்மைகளை எடுத்துக் கொடுக்கத் துணையாக ஒருவர் இருக்கின்றார். இசைக் கருவிகளை வாசிப்பதற்கு நால்வர் வேண்டும். ஆக மொத்தம் 9 பேர் கட்டாயமாகத் தேவைப்படுகின்றனர். மேலும் பின்பாட்டுப் பாடுவதற்கு அந்தந்த ஊர்களில் இருக்கும் தெருக்கூத்துக் கலைஞர்களைப் பயன்படுத்திக் கொள்கிறார்கள்.

செம்மலை தன் குடும்பத்துடனேயே இக்கூத்தை நடத்தி வருகிறார். மகள், மருமகள், பேரன், பேத்தி, ஆகியோர் அவருக்குத் துணையாகிறார்கள். தோல்பாவைக் கூத்துக் கலைஞர்கள் போன்று குடும்ப உறுப்பினர்கள் அனைவரும் இக்கலையில் ஈடுபாடு கொண்டிருக்கிறார்கள். இசைக் கருவிகள் வாசிப்பதற்கு மட்டும் சம்பளத்திற்கு ஆட்களை அமர்த்திக் கொள்கிறார். இவரது மருமகள் பொம்மைகளை இயக்குவதுடன் வசனங்களையும் பேசுகிறார்; பாடல்களையும் பாடுகிறார். இம்முறை தோல்பாவை நிழற்கூத்தாட்டத்தில் ஈடுபட்டிருக்கும் பாவையாட்டி போன்றிருக்கிறது. பாவையாட்டியே வசனம் பேசி, பாடல்கள் பாடிப் பாவைகளை இயக்குவது சேலம் மாவட்டக் கலைஞர்களின் தனிச் சிறப்பாகும்.

சுத்தரங்கு

மேடை 21 அடி நீளமும், 10 அடி அகலமும் உள்ளதாக அமைக்கப்படுகிறது. மேடையில் உள்ள பின்திரை பதினெட்டடி நீளத்தில் இருக்கும். சின்னுப்படையாச்சி காலத்தில் 6 அடி நீளமுள்ள சிறிய மேடைதான் போடப்பட்டதென்றும், செம்மலை பொம்மலாட்டக் குழு கூட்டாகத் தொடங்கிய போதுதான் இவரது கூட்டாளி ஆறுமுகம் மேடையை ஏறத்தாமு 20 அடி நீளமுள்ளதாக மாற்றியதாகவும் செம்மலை கூறுகிறார் (1983:85). ஒவ்வொரு காட்சியின் முடிவிலும், மூடித் திறப்பதற்கேற்ற நகரும் திரை வசதியும் மேடையிலுள்ளது.

பாவைகள்

சேலம் பகுதியிலுள்ள பாவைக்கூத்துக் கலைஞர்கள் பயன்படுத்தும் பாவைக்கூத்துப் பொம்மைகள் பார்ப்பதற்கு மிகவும் நேர்த்தியானவை. கும்பகோணம் பகுதிக் கலைஞர்கள் பொம்மைகளை உருவாக்குவதைப் போன்றே சேலம் பகுதிப் பொம்மைகளும் உருவாக்கப்படுகின்றன. பெண்கள் பயன்படுத்தும் நீளமான சவுரிகளையே பொம்மைக்குக் கட்டுவது இப்பகுதிப் பொம்மைகளின் சிறப்பாகும்.

கும்பகோணம் பகுதியைப் போன்றே சுண்டுக் கயிறுகள் சிறு மூங்கில் குச்சியில் கட்டப்பெற்று, அதைப் பாவையாட்டி தன்கையில் பிடித்துக்கொண்டு பாவையை இயக்குகிறான். சுண்டுக் கயிறுகளை வளையத்தில் கட்டி அவைகளைப் பாவையாட்டி தன்தலையிலுள்ள சும்மாட்டில் பிணைத்துக்கொண்டு பாவையை இயக்குகின்ற முறை சேலத்தில் இல்லை. கம்பிப்பாவை இங்கு இல்லை. ஆனால், கும்பகோணத்தில் இல்லாத குச்சி வகை சுண்டுக் கயிறு அமைப்பு முறை செம்மலையிடம் உள்ள பொம்மைகளில் உள்ளன. இந்தப் பொம்மையின் முதுகு, வலது கைக் கயிறுகள் ஒரு குச்சியிலும், உச்சந்தலை, இடது கைக் கயிறுகள் மற்றொரு குச்சியிலும் இணைக்கப்பட்டுள்ளன. உச்சந்தலைக் கயிற்றினையும், முதுகுக் கயிற்றினையும் தனித்தனிக் குச்சியில் கட்டும் முறை கும்பகோணம் பகுதியில் காணப்படாததாகும் (1983:85).

சுத்தில் பயன்படும் இசைக் கருவிகள்

இப்பகுதிக் கூத்து நிகழ்ச்சிகளில் சுதிப்பெட்டி, முகவீணை, மிருதங்கம், ஜால்ரா, காற்சலங்கை ஆகிய இசைக் கருவிகளைப் பயன்படுத்துகிறார்கள். ஆறுமுகம் காலத்தில்தான் செம்மலை கூத்

தில் சேர்ந்ததாகவும் சொல்லப்படுகிறது. தற்போது கூத்து நடிகர்கள் கிடைப்பது அரிதாகிவிட்டதால் முகவீணையினை மட்டும் பின் பாட்டிற்கென வைத்துக் கொண்டுள்ளதாகவும் சொல்லப்படுகிறது (1983:86).

கூத்து நடத்தும் பாங்கு

கூத்து நடத்துவதை இங்கு மூன்று பகுதிகளாகப் பிரித்துக் கொள்கிறார்கள். கடவுள் வாழ்த்து, நகைச்சுவை அல்லது கேளிக் கைப் பகுதி, கதைப் பகுதி என்ற முறைகளே அவை. தொடக்கக் காட்சியில் பிள்ளையார் தோன்றுகிறார். இரண்டு பிராமணர்கள் வந்து இரண்டு பக்கமும் நிற்கின்றார்கள். ஒருவர் மணி கொண்டு நிற்கிறார். மற்றவர் தேங்காய், பழம், கற்பூரம் கொண்டு வந்து நிற்கிறார். பூஜை நடக்கிறது. அப்போது எலி ஒன்று மேடையில் தோன்றி தேங்காயை எடுத்துச் சென்றுவிடுகிறது. தேங்காய் காணாததால் அவ்விருவரும் சண்டை போடுகிறார்கள். குடுமிபிடி சண்டைதான். இக்காட்சிக்குப் பின் குற்றத்தைப் பொறுத்துக் கொண்டு காட்சியை பார்க்கும்படி வேண்டுகோள் விடப்படுகிறது. இனி கதை நடக்கும் விதம் காண்க என்று தெருக்கூத்தில் கட்டியங்காரன் உரைப்பது போன்று அடுத்தக் காட்சியை ஆரம்பிக்கிறார்.

இதில் தோன்றும் எலி, பிரெஞ்சு வகைப் பாவைக்கூத்தில் பார்வையாளர்களையும், குழந்தைகளையும் மகிழ்ச்சியும் செய்யும் சுண்டெலி போன்று இருக்கிறது. கும்பகோணத்தில் முதல் காட்சியில் பூன் தோன்றி வணங்கி நிற்பதாக அமையும். சேலத்தில் நடக்கும் பிராமணர்கள் சண்டை போன்றுதான் கும்பகோணத்தில் இருந்தது. அங்குப் பிராமணர்கள் பாவைக்கூத்தை மிகுதியாக நடத்துவதால் இக்காட்சியை இப்போது எடுத்துவிட்டார்கள்.

நகைச்சுவை பகுதி

இப்பகுதியில் கும்பகோணம் பகுதி போன்றில்லாமல் நகைச்சுவைப் பகுதியைக் கதையின் ஊடேதான் புகுத்தியிருக்கிறார்கள். மருதாயி, வண்ணான், வண்ணாத்தி, நரிக்குறவன், கரகாட்டம் போன்ற நகைச்சுவைப் பகுதிகள் இடம்பெறுகின்றன. செம்மலையின் கூடத்தில் குட்டையன் என்னும் பாத்திரம் நகைச்சுவைப் பாத்திரமாக இடம் பெறுகிறது. பெயருக்கு ஏற்றாற்போல் இப்பொம்மையும் குட்டையாக இருக்கிறது. நாடகத்தில் பூன் பணியினைக் குட்டையன் செய்கிறான். செம்மலை முன்பு கூட்டாக நிகழ்ச்சி நடத்திய போது கோமாளிதான் நாடகத்தில் இருந்ததாகவும், இவர்தான் குட்டையன் பாத்திரத்தை நாடகத்தில் சேர்த்ததாகவும், இப்போதும் கோமாளி பொம்மை இருப்பதாகவும் ஆனால், காட்சிக்குப் பயன்ப

டுத்துவதில்லை என்றும் சொல்லப்படுகிறது (1983:86).

கதைப்பகுதி

சின்னுப் படையாச்சி கூத்து நடத்தி வருங்காலத்தில் குசல நாடகம் என்ற கதையினைத்தான் நடத்திவந்திருக்கிறார்கள். அதன் பின் நல்லதங்காள், லவகுசா, அரிச்சந்திரா, மார்க்கண்டேயன் ஆகிய கதைகளைத்தான் மிகுதியாக நடத்தி இருக்கின்றனர். இப்போது விராட பருவம், பாஞ்சாலி சபதம், நச்சுப் பொய்கை, பாஞ்சாலக் குறவஞ்சி, கர்ணன், மாடுபிடி சண்டை, பவளக்கொடி, தாடகை சம்காரம், லவகுசா, சகுந்தலா திருமணம், ஆரவள்ளி, சிறுத்தொண்டன், ருக்மாங்கதன், கண்ணன் பிறப்பு, இரணியன்-பிரகலாதன் ஆகிய கதைகளைப் பாவைக்கூத்தில் நடத்தி வருகிறார்கள். சும்ப கோணம் பகுதியைவிட சேலம் பகுதியில்தான் அதிக அளவில் கதைகளை தேர்ந்தெடுத்து நடத்தி வருகிறார்கள். இது தெருக்கூத்து நடத்திய அனுபவத்தின் பயனாக இருக்கலாம்.

தெருக்கூத்தில் நடத்திய கதைப் பாணியிலேயே பாவைக்கூத்தையும் நடத்தி வருகிறார்கள். பாடல்களும் தெருக்கூத்து மெட்டிலேயே இருக்கின்றன. கர்நாடகத்தில் யட்சகானக் கதையை அதே மெட்டில் பாடல் அமைத்துக் கூத்து நடத்துவதைப் போன்று தெருக்கூத்து அமைப்பில் பாவைக் கூத்தை நடத்துகிறார்கள். ஆகவே, இதை 'தெருக்கூத்து பாவைக்கூத்து' என்று அழைக்கலாம். கர்நாடகத்தில் யட்சகானப் பாவைக்கூத்து என்கிறார்கள். சங்க காலத்தில் குறவைக்கூத்து பாணியில் பாவைக்கூத்து நடத்தியிருக்கிறார்கள். இதை 'அல்லியப் பாவைக்கூத்து' என்று அழைத்து வந்திருக்கிறார்கள்.

தொகுத்துக் கூறும்போது தமிழகத்துப் பழமையான அரங்கக் கலைகளான தெருக்கூத்து, பாவைக்கூத்து ஆகிய கூத்துக் கலைகளின் வரலாற்றில் சேலம் மாவட்டத்தின் பங்கைக் கணித்துக் கூற முடிகிறது. தெருக்கூத்தின் இருவகையான வகைகளிலும், குறிப்பாகச் சேராது வடக்குத்தி வகையைச் சார்ந்து தனித்தன்மையோடு இலங்குவதைக் காணமுடிகிறது. பாவைக்கூத்தின் வரலாற்றில் தனக்கெனத் தனியான வகைமையோடு சேலத்தின் பாவைக்கூத்து விளங்குவதைக் காண முடிகிறது. 'தெருக்கூத்து வகைப் பாவைக் கூத்தை' இங்குதான் பார்க்க முடிகிறது. ஆகவே, இன்று விளங்கும் பழக்கத்தில் உள்ள தமிழகப் பாவைக் கூத்துகளில் சேலம் வகைப் பாவைக் கூத்தே பழமையானதாகவும் முன்னோடியாகவும் இருந்திருக்க வேண்டுமென்று தீர்மானிக்க முடிகிறது.

18.8.1988

புதிய தமிழ் நாடகத்தின் போக்கு

சுவை-ரசனை மாறிக்கொண்டே இருக்கும்; ஒன்றில் கொண்ட ஈடுபாடு நாளாக நாளாக மாற்றத்தை நாடிச் செல்லும் தன்மையது. ஆகவேதான், புரட்சி செய்து பார்க்கத் தூண்டுகிறது. இம் மூன்று நோக்கங்களிலும் மாறுபாடு உண்டு. மாற்றம் தேவை என்பதே இங்கு பொதுவாக உள்ள பண்பு. இதனால்தான் கவிதையிலும் நாவலிலும் நாடகத்திலும் புதிய போக்கு உருவானது. தமிழ் நாடகத்தில் ஏற்பட்ட புதிய போக்கைச் சென்னையில் நடைபெற்ற இரு நாடகங்களின் துணை கொண்டு ஆராய்கிறது இக்கட்டுரை.

தமிழகத்தில் புதிய நாடகம்

தமிழ் நாடகம் காலந்தோறும் மாறுபட்டு வந்திருக்கிறது. தெருக்கூத்து, பார்வி நாடகவகை, சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் நாடகவகை, பம்மல் சம்பந்த முதலியார் நாடகவகை, ஸ்பெஷல் நாடகவகை, சபா-மேடை நாடகவகை என்று பல்வேறு வகைகளில் மாற்றம் கண்டு வந்த தமிழ் நாடகம் எழுபதுக்குப் பின் புதிய போக்கைப் பின்பற்றத் தொடங்கியது. பொய்யான - போலியான மேடைத்தனத்தை ஒதுக்கித் தள்ளி யதார்த்தத்தை - மக்களுக்கு அந்நியமாக இல்லாத நிலையைத் தமிழ் நாடகத்தில் கொண்டுவரப் புதிய முயற்சி கொண்டு வரப்பட்டது. இதற்கு முன்னோடியாக காந்தி கிராமத்தில் தேசிய நாடகப் பள்ளியினர் ஒரு மாத கால அளவினைக் கொண்டதான நாடகப் பயிலரங்கம் ஒன்றினை நடத்தினர். இது, ஏற்கனவே டெல்லியிலுள்ள தேசிய நாடகப் பள்ளியில் படித்து காந்திகிராமப் பல்கலைக் கழகத்தில் பணியாற்றிய பேராசிரியர் சே. இராமானுஜத்தின் தூண்டுதலால் நடைபெற்றது. இதற்குத் திருச்சூர் நாடகப் பள்ளியின் இயக்குநராக இருந்த ஜி.சங்கரப்பிள்ளையின் துணையும் உண்டு. இப்பயிலரங்கத்தில் பயிற்சி பெற்றவர்களில் பலர் பேராசிரியர் சே. இராமானுஜத்தின் தூண்டுதலால் 'Poor theatre movement' ஒன்றை மதுரையில் தொடங்கிப் புதிய நாடகங்களைத் தமிழுக்கு வரவு வைக்க வேண்டுமென்ற நினைப்பால் செயல்பட்டார்கள். இதன் விளைவாகச் சிறுசிறு நாடகங்களை - அரைமணி, முக்கால் மணி நேரம் நடக்கக் கூடிய நாடகங்களை ஒப்பனையின் நித் தெருவில் - எல்லோரும் கூடும் இடங்களில் மேடையில்லாது நடத்திக்காட்டி வந்தனர். இவையெல்லாம் தெருக்கூத்து வகையைச் சார்ந்து கட்டியங்காரன் வந்து தோன்றி கதை கூறும் வகையினவாக இருந்தன; மக்களுக்கு இது புதுமையாக இருந்தது; எல்லோரும் இத்தகைய நாடகங்களை விரும்பிப் பார்க்கத் தொடங்கினர். இதன் விளைவாகவே மதுரையில் மு. இராமசாமியின் இயக்கத்தில் நிஜ நாடக இயக்கமும், பரிமளத்தின் இயக்கத்தில் நிஜநாடகமும், மதி

வாணனின் இயக்கத்தில் தேடலும் தோற்றுவிக்கப்பெற்று நல்ல பல நாடகங்களைப் புதுமையாக நடத்திக் காட்டி வருகின்றன. காந்தி கிராமத்தில் 'துளிர்' நாடகக் குழு செயல்பட்டு வந்தது. இவற்றைத் தொடர்ந்து தஞ்சையிலும் புதுவையிலும் நாடகக் குழுக்கள் தோன்றின. இவையெல்லாம் தெருக்கூத்து வகைமையைக் கொண்டு அமைக்கப் பெற்ற நாடகங்களாகும்.

இம் முயற்சிக்கு ஊக்கம் ஊட்டுவதுபோல மதுரையில் எண்பதுகளில் தெருக்கூத்துக்குப் பயிலரங்கம் ஒன்றை 'தெம்மாங்கு', 'விழிகள்' ஆகிய இரண்டு அமைப்புகளும் சேர்ந்து இரு வாரகாலம் நடத்தின. இதில் நாடக ஆர்வலர் பலரும் பங்கேற்றுப் புதிய நாடக வளர்ச்சிக்குத் தம்மை ஆயத்தப்படுத்திக் கொண்டனர்.

இதன் பின்னர் சென்னையில் வங்காள நாடக வல்லுநர் பாதல் சர்க்கார் பங்கேற்ற பயிலரங்கம் ஒன்று நடைபெற்றது. இதில் சென்னையில் இன்றைய புதிய நாடக முயற்சிக்குத் தோற்றுவாயாக விளங்கிய பல நாடக இயக்கங்களைச் சேர்ந்த இயக்குநர்கள் பங்கேற்றுப் பயின்றனர். இதன் விளைவாக, மேற்கத்திய நாடக வகைமை இவர்களுடைய இன்றைய நாடகங்களில் தாக்கத்தை ஏற்படுத்தியது. நா.முத்துசாமியின் கூத்துப் பட்டறை, ஞாநியின் பரீக்ஷா நாடகக் குழுக்களும் இவற்றைத் தொடர்ந்து பிரளயன் பங்கேற்கும் சென்னை நாடகக் குழுவும் தோன்றின.

இவ்வாறு காந்தி கிராமம், மதுரை, சென்னை ஆகிய இடங்களில் நிகழ்ந்த பயிலரங்கங்களில் பங்கேற்றதன் விளைவாகவும், தமிழ்ப் பல்கலைக் கழகத்தில் நடந்த பயிலரங்கத்தில் பங்கேற்றதனாலும் பலர் புதிய நாடகக் குழுக்களைத் தோற்றுவித்து புதிய நாடக வகைமையை உருவாக்கினர். இப்புதிய நாடகத்தில் இரண்டு வகைமைகள் புகுத்தப்பட்டன. மரபு நாடக வடிவமான தெருக்கூத்துத் தனத்தைப் புகுத்திப் புதுமை படைப்பது ஒரு வகை; முற்றிலும் புதிய உத்திகளைப் புகுத்திப் படைப்பது மற்றொரு வகை.

தமிழ்நாடகத்தில் புதுமையையும் புரட்சியையும் நிகழ்த்திக் காட்ட விழைந்தவர்கள் தொழில்நுட்ப முறையில் தான் நாட்டத்தைச் செலுத்தினர்; ஆனால், அதே வேகத்தில் கதையம்சத்தில் - கதைக் கருவில் புதுமையைப் புகுத்த ஆசைப்படவில்லை. கதையைப் புதுமையாக - புரட்சியாகப் படைக்க வேண்டுமென்ற நினைப்பில்லை. இதற்கு மாறாக உழுத்துப்போன வடமொழியிலுள்ள கதையையும் - புராணக் கதைகளையும் கிரேக்கக் கதைகளையும், வங்காள, மராத்திக் கதைகளையும் நாடகக் கதைகளாக ஆக்கிக் கொண்டனர். இதனால், கதை அந்நியமாகப் பட்டதனால், எல்லாத் தரப்பு மக்களும் விருப்போடு பார்க்கும் நிலையை முழுமையாகப்

பெறவில்லை.

சென்னையில் புதிய நாடகம்

இந்த வகையில்தான் சென்னையில் அண்மையில் ஒரு வாரத்தில் இரண்டு நாடகங்கள் வெவ்வேறு குழுக்களால் - அ. மங்கையின் இயக்கத்தில் 'தீனிப்போரும்' ஞானியின் இயக்கத்தில் 'பாலு ஏன் தற்கொலை செய்து கொண்டான்?' நாடகமும் நடத்தப்பெற்றன. இவை இரண்டும் இக்காலத்துப் புதிய நாடகப் போக்கிற்கு எவ்வாறு துணை போகின்றன என்பது விளக்கப்பட்டிருக்கிறது.

1. தீனிப்போர்

காட்டு விலங்குகள் தீனிக்காகப் போரிடுவதை விளக்குவதே கதை. சிங்கராசா ஒரு புறம்; மற்றொரு புறம் மாட்டுராசா; இவற்றின் 'எடுபிடி'களாகிய நரியும் நாயும் சண்டைக்கு - போருக்குத் தீனியை வைத்து வழி அமைத்துக் கொடுக்கின்றன. இதைக் காட்சிப்படுத்த முயற்சி மேற்கொள்ளப்பட்டிருக்கிறது. படிமத்தின் வழியாகக் கவிதையில் விளக்கத்தைக் கொடுப்பது போல மேலே கூறப்பெற்ற கதையாகிய படிமத்தின் வழியாக யதார்த்தத்தைப் புரிய வைக்க முயற்சி மேற்கொள்ளப் பெற்றிருக்கிறது. நாடகத்தின் முடிவு வெறுமையாக்கப்பெற்றிருக்கிறது. எதை எடுத்துக் கூறுவதற்காக இந்நாடகம் நடத்தப்பெற்றது என்ற கேள்விக் குறியோடு பார்வையாளர்கள் 'முணுமுணு'ப்போடு செல்வதைக் காண முடிந்தது.

சங்கீத நாடக அகாடமியின் போட்டி நாடகத்திற்காக - நாடக விழாவில் பங்கேற்பதற்குச் செல்லும் நாடகம் இது. சங்கீத நாடக அகாடமியின் பண உதவியோடு இந்நாடகம் ஆக்கப்பெற்றிருக்கிறது. இந்நாடக விழாவில் பங்கேற்கும் நாடகம், இந்திய மொழிகளுடைய மரபு நாடகத் தன்மையை - நாட்டுப்புறத் தன்மையை - கலை அம்சத்தை உள்ளடக்கியதாக இருக்க வேண்டுமென்ற விதிகளுக்குட்பட்டு ஆக்கப்பட்ட நாடகமாகும் இது. ஆகவே, தமிழகத்து மரபு அரங்கம் கலை வடிவமான தெருக்கூத்தின் வடிவமைப்போடு புதிய வகையில் இந்நாடகம் ஆக்கப் பெற்றுள்ளது.

கட்டியங்காரன் பார்வையாளர் பகுதியிலிருந்து வருவதாகக் காட்டப்படுகிறது; இரண்டு கட்டியங்காரர்கள். இருவரும் பார்வையாளர்களை விலக்கிக் கொண்டு மேடையில் தோன்றிக் கதை கூறுகிறார்கள். பஜனைப்பாடல்களைப் பாடிக்கொண்டு வருபவர்கள் போலத்தான் தோற்றம்; கட்டியங்காரத்தனத்தில் தொய்வு ஏற்பட்டிருக்கிறது. முழுவதும் பாட்டு; பாட்டின் பின்புலத்தில் இயக்கம்; சலிப்பு ஏற்பட்டுவிடுகிறது. இதெல்லாம் தெருக்கூத்தில் இருப்பதில்லை. இறுதியில் போர்க்காட்சி மட்டும்தான் நாடகத்திற்குரிய

'காட்சி வடிவமாக' ஆக்கப்பட்டிருக்கிறது. அதிலும் மிகைப்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது. முழுவதும் பாவனையிலேயே கொண்டு செல்லப்படும் காட்சிகள் இறுதியில் மட்டும் அப்பட்டமான 'நாடகத்தன மாக்கப் பட்டிருப்பது ஏன்? என்று புரியவில்லை.

தெருக்கூத்தில் மூன்று பக்கமும் பார்வையாளர்கள் இருந்து பார்க்கும் வசதி இருக்கும். இங்கு இரண்டு பக்க வசதி உண்டாக்கப்பட்டிருக்கிறது. இரண்டு பக்கங்களிலும் திரை மறைவு. பாத்திரத்தோற்றம் இத்திரைகளிலிருந்து வெளிப்படுகிறது. தெருக்கூத்தில் ஒரு திரை மட்டுமே. ஆக புதிய தெருக்கூத்தாக்க முயற்சி மேற்கொள்ளப்பட்டிருக்கிறது; அவ்வளவுதான்.

2. பாலு ஏன் தற்கொலை செய்து கொண்டான்.

பாதல் சர்க்கார் எழுதிய "பாக்கி இதிஹாஸ்" என்ற வங்காள நாடகத்தின், பானுமதியின் தமிழாக்கம்தான் இந்நாடகம்.

மூர்த்தி என்ற கல்லூரி விரிவுரையாளர், அவருடைய எழுத்தாள மனைவி வசந்தியோடும் நண்பர் வாசுதேவனோடும் ஒரு ஞாயிற்றுக்கிழமையில் பொழுதைத் தள்ளுவது காட்சிப்படுத்தப்பட்டிருக்கிறது. அரட்டையாக - வெட்டிப் பேச்சாகப் பேசுவது ஒரு செய்தித்தாளின் செய்தியில் ஒன்றிவிடுகிறது. அன்றைய செய்தியில் இவர்கள் ஒரு ஞாயிற்றுக்கிழமை வண்டலூரில் பார்த்த - பழகியத் தம்பதியரில் கணவன் - பாலு தற்கொலை செய்து கொண்டது இருக்கிறது. அவன் எதற்காகத் தற்கொலை செய்து கொண்டான் என்பதைக் கதையாக்கி முடிவைக் காணத்துடிக்கிறான். மனைவி, கதையைத் தொடங்கி வைத்துவிட்டு வீட்டு வேலையைக் கவனிக்கத் தொடங்குகிறான்; கணவன் மீதியைத் தொடர்கிறான்; முடிக்கிறான்; பின் இறந்தவன் - பாலு மூர்த்தியோடு பேசுகிறான்; நானாவது தற்கொலை செய்து கொண்டேன்; அதற்கு துணிச்சல் வேண்டும்; உனக்கு அது இல்லை என்று வாதிடுகிறான், இல்லாமையால்தான் பாலு தற்கொலை செய்து கொண்டான் என்று மூர்த்தி முடித்திருந்தான். தனக்கு அதாவது இருந்தது; உனக்கில்லை என்று பாலு கூறுகிறான்; மூர்த்தி தற்கொலை செய்து கொள்ளத் துணிகிறான்; அந்நேரம் அவன் நண்பன் வந்து ஒருவர் வெளிநாட்டிற்குச் சென்றதால் மூர்த்திக்குப் பதவி உயர்வு கொடுக்கப்பட்டிருக்கிறது என்று கூறுகிறான். இதனால், அவன் தற்கொலை செய்து கொள்ளவில்லை. இவ்வாறு கதை காட்சியாக்கப் பட்டிருக்கிறது.

புதிய நாடக வடிவத்தில் பிழையின்றித் தெளிவாகக் காட்சிப்படுத்தப் பெற்றுக் கருத்துப் புலப்படுத்தப் பெற்றிருக்கிறது. புதிய நாடக உத்திகள் திறன்படக் கையாளப்பட்டிருக்கின்றன. யதார்த்த

மான ஒப்பனை; இயல்பான நடப்பு; மிகை ஒன்றுமில்லை. கதை கூட, தமிழகத்தில் நடப்பது போன்ற பாங்கில் கூறப் பெற்றிருக்கிறது.

தமிழ் நாடகப் போக்கு

சங்கீத நாடக அகாடமி நடத்திய பயிலரங்கமும் சென்னையில் பாதல் சர்க்கார் வழி நடத்திய பயிலரங்கமும் இவற்றைப் பின்பற்றித் தமிழகத்தில் நடைபெற்ற பயிலரங்கங்களும் புதிய நாடகங்களைப் படைத்து நிகழ்த்தக்கூடிய குழுக்களைத் தோற்றுவித்தன. இவ்வாறு தோற்றுவிக்கப் பெற்ற குழுக்களைக் கொண்ட நாடக இயக்கங்கள் சென்னையிலும் தமிழகத்தின் பல நகரங்களிலும் இயங்கி வருகின்றன. இவை தம்முடைய இயக்க உறுப்பினர்களுக்குத் தனித்தனியே அவ்வப்போது பயிலரங்கங்களை நடத்தி வருகின்றன. இவற்றைத் தவிர உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தின் கலை - பண்பாட்டியல் துறையும் நாட்டுப்புறக் கலைகளில் பயிலரங்கங்களை நடத்தி வருகின்றது. இது புதிய நாடகங்களில் தெருக்கூத்து வகை நாடகப் போக்கைக் கொண்டுவர, உதவியாக இருந்து வருகிறது. உறுப்பினர்களுக்கு நிரந்தரமாகப் பயிற்சியைக் கொடுத்து வருகின்றன. இவையெல்லாம் சென்னையில் இன்று இயங்கி வருகின்ற நாடகக் குழுக்களுக்குப் புதிய வேகத்தை உண்டாக்கிக் கொடுக்கின்றன. இவ்வாறு பயிற்சி பெற்றவர்கள் தாம் மேற் இரண்டு நாடகங்களை இயக்கியவர்களும் நடத்தவர்களும்மாகிய உறுப்பினர்கள்.

ஆகவேதான் இவர்களுடைய இயக்க நாடகங்கள் தெருக்கூத்தின் தாக்கத்தையும் வங்காள நாடகத் தாக்கத்தையும் பெற்றிருக்கின்றன. இந்தியாவில் அவ்வப்போது நடைபெற்று வருகின்ற புதிய முயற்சிகளுக்கு வங்காளம் தான் தோற்றுவாயாகவும், முன்னோடியாகவும் இருந்து வருகின்றது: அரசியல் எழுச்சியைத் தூண்டுவதாக இருந்தாலும் சரி, இலக்கியப்படைப்பை முன்னெடுத்து வைப்பதாக இருந்தாலும் சரி, சமுதாயத்தில் மறுமலர்ச்சியை உண்டு பண்ணுவதாக இருந்தாலும் சரி, அங்கெல்லாம் வங்காளம்தான் இதுவரை முன்னோடியாக இருந்து வந்திருக்கிறது. இதனால்தான் நாடகத்தில் புதுமையை உண்டு பண்ணிய பங்கையும் ஏற்றுக் கொண்டு விடுகிறது.

ஆகவே, தமிழின் புதிய நாடகப் போக்கு அதைப் பின்பற்றியே தொடர்ந்து வருகிறது. பெரும்பாலான நாடகக் கதைகள் பாத சர்க்கார் கதைகள் போன்ற வங்காளக் கதைகளாகவும், விஜய தண்டில் கார் கதைகள் போன்ற மராத்திக் கதைகளாகவும் இருந்து வருகின்றன. புதிது புதிதாக நாடகக் கதைகளைப் படைக்கக் கூடிய படைப்பாளிகள் தமிழில் தோன்ற வேண்டும். நாவல், சிறுகதை முயற்சிக

ளில் வெற்றி பெற்ற அளவிற்கு இத்துறையில் வெற்றி பெற வில்லை. நாடகங்களை இயக்கும் குழுக்கள்தாம் புதிது புதிதாகத் தோன்றிச் சிறப்பாக இயங்கி வருகின்றன. கதைகளை - நாடகக் கதைகளைப் படைக்கக் கூடியவர்களுக்கு உந்துதலாக இருப்பதற்குரிய பயிலரங்கங்களை இனி தமிழ் நாட்டில் நடத்தியாக வேண்டிய நிலை இருக்கிறது. இவ்வாறு செய்தால்தான் புதிய தமிழ் நாடகங்களில் தனித்துவத்தை - சிறப்பைக் கொண்டுவர முடியும்.

மேலை நாட்டு நாடகப் போக்கைப் பின்பற்றி, மரபுக்கலை வடிவங்களைப் புகுத்திப் படைக்கப்பட்டு நிகழ்த்தப்படுகின்ற நாடகங்களாகவே இன்றைய புதிய தமிழ் நாடகங்கள் இருக்கின்றன. கதைகளில் புதிய தமிழ்ப் படைப்புகள் இல்லை; எல்லாம் மொழியாக்கங்களாகவே இருக்கின்றன. இதுதான் இன்றைய புதிய தமிழ் நாடகத்தின் போக்கு.

தொகுத்துக் கூறும்போது, அவ்வப்போது தமிழகத்தில் நடத்தப் பெற்ற பயிலரங்கங்கள் புதிய நாடகங்களைத் தமிழுக்கு வரவு வைத்ததைக் காண முடிகிறது; தமிழகத்து மரபு அரங்கக் கலை வடிவமான தெருக்கூத்து வடிவமைப்பிற்குப் பெரிதும் துணை போவதைக் காண முடிகிறது. மேலை நாட்டு நாடக வல்லுநர்களின் தொடர்பால் தமிழ் நாடகத்தில் புரட்சி ஏற்பட்டிருந்தாலும் பாடு பொருளில் - உள்ளடக்கத்தில் - நிகழ் பொருளில் தனித்த படைப்பாக இல்லாது வெறுமையைத் தோற்றுவித்த நிலையையும் காண முடிகிறது; புதிய நாடகக் கதைகளைத் தமிழில் படைக்க வேண்டிய தேவைகளையும் தெளிவாகக் காண முடிகிறது; இப்புதிய முயற்சிக்கு மக்களின் ஆதரவு பரவலாக இருப்பதையும் காண முடிகிறது. இருந்தும் தமிழ் நாடகத்தில் இன்னமும் புரட்சி தேவை என்பதை உண்டு பண்ணியிருக்கிறது.

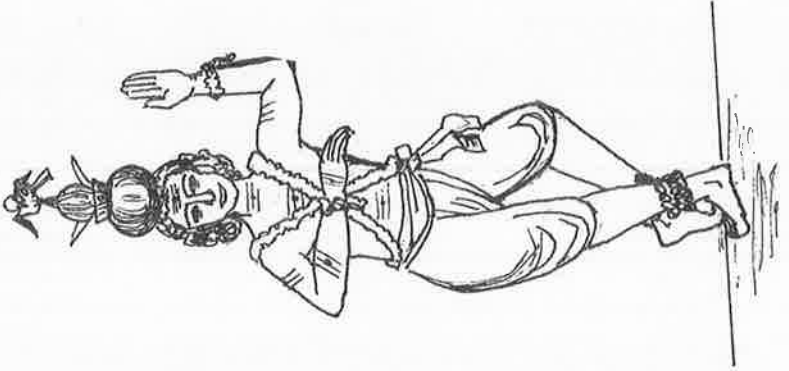
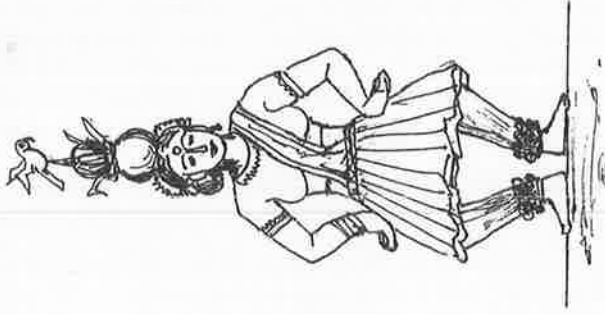
13.12.1991

குறிப்பு:

1.2.91இல் சென்னை, எத்திராஜ் கல்லூரியின் திறந்தவெளி அரங்கில் நடத்தப்பெற்ற திருமதி. அ. மங்கை இயக்கத்தின் படைப்பான "தீனிப்போர்" நாடகத்தையும், 7.12.91-இல் சென்னை ராணி சீதை அரங்கில் நடைபெற்ற திரு. ஞாதி இயக்கத்தின் படைப்பான "பாலு ஏன் தற்கொலை செய்து கொண்டான்?" என்ற நாடகத்தையும் பார்த்ததன் விளைவாக எழுதப் பெற்றதே இக்கட்டுரை.



ஆடற் கலை



கரகாட்டம்



கரகாட்டம்

கோயில் சிற்பங்களில் தமிழ் நாட்டியம்

ஒரு நாட்டின் பண்பாட்டில் கலை முதன்மையான இடத்தைப் பெறுகிறது. நாட்டிற்கு நாடு பண்பாடு வேறுபட்டு நிற்கும். காலங் காலமாக - மரபாகக் காத்துவரும் செல்வங்கள் - கலைச் செல்வங்கள் மரபுச் செல்வங்கள் என்றும், பண்பாட்டுச் செல்வங்கள் என்றும் குறிப்பிடப்படும். இவ்வகையில்தான் கலைச் செல்வங்கள் பண்பாட்டுச் செல்வங்களாகின்றன. தமிழகப் பண்பாட்டில் வளர்ச்சியடைந்த கலைகளில் நாட்டியக் கலையும் ஒன்று. தமிழகத்திற்குரிய நாட்டியக் கலை தமிழ் நாட்டியக் கலையாகும். தமிழ் நாட்டியக்கலையின் வளர்ச்சிக்கு அடுத்த பண்பாட்டுச் செல்வங்களுள் ஒன்றான கோயிற் சிற்பக் கலை துணையாக இருப்பதை இக்கட்டுரை ஆராய்கிறது.

நாட்டியக் கலை தமிழுக்குப் புதிய வரவல்ல. இங்கு மரபு வழியாக வரும் கலைச் செல்வமாகும். பெயர் வேறாக இருக்கலாம். நாட்டியம் என்ற பெயர் தொல்காப்பியர் காலத்தில் இல்லாதிருக்கலாம். ஆனால், நாட்டியம் குறிப்பிடும் கூத்து இருந்திருக்கிறது. பல்வேறு வகைப்பட்ட கூத்துக்கலைகள் தமிழகத்தில் இருந்து வருகின்றன. சங்க காலத்திலும் கதைபொதிந்த ஆடல் - கூத்து - நாட்டியம் இருந்திருக்கிறது. இப்போது வெவ்வேறு இனத்தார் கூத்தாடுவது போன்று - நாட்டியம் ஆடுவது போன்று அக்காலத்திலும் வயிரியர், கோடியர் கூத்தாடி வந்திருக்கிறார்கள். இக் காலத்தில் மகளிர் கூத்தாடுவது போன்று அன்றும் விறலியர் கூத்தாடி வந்திருக்கிறார்கள். சிலப்பதிகாரக் காலத்திலும் நாட்டியம் சிறப்போடு ஆடப்பட்டு வந்த செய்தி மாதவியின் எழுவகை ஆடல்களால் தெளிவாக்கப்படுகிறது. பக்திக் காலத்திலும் 'சதிர்' ஆடி வந்த செய்தியை அறிய முடிகிறது. உரையாசிரியர்கள் காலத்தில் இருந்த நாட்டியங்களைப் பற்றி அடியார்க்கு நல்லார் குறிப்பிடும் உரையின் வாயிலாக அறிய முடிகிறது. பக்திக் காலத்திலும் நாயக்கர் காலத்திலும் கோயில்கள் நாட்டியக் கலைக்கு முன்னுரிமை கொடுத்து வந்ததைத் தெளிவாக்கிக் கொள்ள முடிகிறது. நாயக்கர் காலத்தில் கலைப் பண்பாட்டில் சிதைவைக் கூடக் காண முடிகிறது. தமிழ்ப் பண்பாட்டில் ஊழியக் கலைச் செல்வங்களில் இந்துக் கலையம்சங்கள் திணிக்கப்படுவதைக் கோயில் வழியாகக் காண முடிகிறது. ஆங்கிலேயர் காலத்திலும் நாட்டியக் கலை தமிழ் நாட்டியக் கலை பரத நாட்டியம் என்று பெயர் மாற்றம் பெற்றதை அறிய முடிகிறது. இக்காலத்தில் தமிழ் நாட்டியம் 'பரத நாட்டியம்' என்ற பெயரோடு பிரபலப்பட்டு நிற்ப

தைக் காண முடிகிறது. பரத நாட்டிய சாத்திரத்திலிருந்துதான் பரத நாட்டியம் வந்தது என்று, மேலை நாட்டார் வரை நினைக்கும்படியாக ஆக்கப்பட்டிருக்கிறது; இந்த பரத நாட்டிய சாத்திரம் வட நாட்டிலிருந்து வந்தது என்ற தவறான கருத்தும் விதைக்கப்பட்டிருப்பதை இக்காலத்தில் காணமுடிகிறது. எது உண்மை என்பதை ஆராய்வதே இக்கட்டுரையின் நோக்கம்.

தமிழ் மண்ணில் இன்றுள்ள நாட்டியக்கலை பரத நாட்டியக்கலை என்று சொல்லப்பட்டு வருகின்றது; அறுபது ஆண்டுகளுக்கு முன் சதிர் ஆட்டம் என்ற பெயரில் ஆடப்பட்டு வந்த தமிழ் நாட்டியத்தைக் குறிப்பிடவே பரத நாட்டியம் என்ற பெயர் சூட்டப்பட்டது. ஒரு குறிப்பிட்ட இனத்தார் - கோயில்களில் நாட்டியத்தின் வழியாக வழிபாட்டை நடத்தத் துணை புரிந்த இனத்தார் ஆடி வந்த நிலையில் பெயர் மாற்றினால் எல்லோரும் ஆடுவார்கள் என்ற நோக்கத்திற்காகப் பெயர் மாற்றப்பட்டிருக்கிறது. பெயர் மாற்றத்திற்குப் பின்னால் இன்னுமொரு குறிப்பிட்ட இனத்துக்கு உரிய கலையாக இப்போது ஆக்கப்பட்டிருக்கிறது. பெயரால் வந்த விளைவும் கலையின் வளர்ச்சியைத் தடுத்தது; இனத்தால் வந்த விளைவும் கலையை எல்லோரும் ஆடவிடாது தடுத்தது. ஒரு கலையை குறிப்பிட்ட இனம்தான் செய்ய வேண்டுமென்று வரையறை செய்யக் கூடாது. இது கலையை முடக்கி வைக்கும் செயல்; ஆதிக்க உணர்வைத் தூண்டும் செயல்; எல்லோரும் ஆட வேண்டும்; எல்லோரும் கலையை அனுபவிக்க வேண்டும்.

தேவாரத்தில் 'சதிர்' ஆட்டம் இருந்த குறிப்பு உண்டு. ஆனால், அங்கும் குறிப்பிட்ட இன மக்கள் ஆடியதாகக் குறிப்பிடவில்லை. கோயிலில் ஆடியிருக்கிறார்கள். அதுவும் மகளிர் ஆடிவந்திருக்கிறார்கள். பண்மூலம் இறைவனை வழிபடுவது போன்று நாட்டியத்தின் வழியாகவும் இறைவனை வழிபட்டு வந்திருக்கிறார்கள். கோயில்களில் இசைவேளாளர், கைக்கோலர் ஆகிய இனத்து மகளிர் நாட்டியம் ஆடி வந்திருக்கிறார்கள். கைக்கோலர்கள் படையில் இருந்திருக்கிறார்கள்; முதன்மையாக இருந்திருக்கிறார்கள்.

ஆகவே அவர்கள் போரில் இறந்தவுடன் அவர்களின் மகளிர் கோயிலில் அமர்த்தப்பட்டு ஜீவனாம்சமாக மானியம் கொடுக்கப்பட்டு நாட்டியமாட வைக்கப் பெற்றிருந்தார்கள். (கோ.விசயவேணுகோபால் 14.12.1989). இதைப் போன்றே மற்ற இனத்தார்களும் இருந்திருக்க வேண்டும். இது, மேலும் ஆய்வதற்குரியதொன்றாகும். விறலியர் நாட்டியமாடியதை - கூத்தாடியதைச் சங்க இலக்கி

யம் உணர்த்துகின்றது. இந்நாட்டிய மகளிர் பெருமளவில் இருந்ததால் ஒரு ஊருக்கே விறலியர் மலை என்ற பெயர் இருந்திருக்கிறது; அது இன்று விராலியர் மலை - விராலிமலை ஆகியிருக்கிறது. சோழர் காலத்தில் இளவரசிகளுக்கு வழுவூர் இராமையா பிள்ளையின் முன்னோர் நட்டுவாங்கம் செய்ததாகச் சொல்லப்படுகிறது (இரா.சாம்ராசு 20.1.1990) சதிர் என்று பெயர் வைத்தால் பிராமணர்கள் - மேல் சாதியினர் ஆட மாட்டார்கள் என்ற நோக்கில் பரத நாட்டியம் என்று பெயர் மாற்றம் செய்யப்பட்டிருக்கிறது. பரத நாட்டிய சாத்திரத்தில் கூறப்பட்டுள்ள இலக்கணத்தின்படி தமிழ் நாட்டியம் ஆக்கப்பட்டதாகக் கொள்ளக் கூடாது; தமிழ் நாட்டியத்திலுள்ள படி நாட்டிய சாத்திரம் இலக்கணம் கொடுத்திருக்கிறது; நடைமுறையில் தமிழகத்திலிருந்து வந்த நாட்டியத்தைப் பார்த்து எழுதப்பட்டிருக்கிறது. ஆகவே, தேவையில்லாது பரத நாட்டிய சாத்திரம் என்று பெயர் சூட்டப்பட்டிருக்கிறது. பரத நாட்டியம் என்று அழைக்கப்பெறும் நாட்டிய மரபு, தமிழ் நாட்டில் வழங்கும் நாட்டியம் என உலக முழுவதும் போற்றப்படுகிறது என்றும் இது சுமார் 3000 ஆண்டுகளுக்கும் மேலாக இங்கு வளர்ந்து மலர்ந்துள்ளது எனத் திட்டவட்டமாகக் கூறலாம் என்றும் பரத முனிவர் நாட்டிய சாத்திரம் இயற்றுவதற்கு முன்னதாகவே தமிழ் நாட்டில் நாட்டியம் சிறந்த கலையாகப் பரிணமித்திருந்தது என்பதைப் பரதரின் நாட்டிய சாத்திரத்திலிருந்தே அறியலாம் என்றும் இரா. நாகசாமி குறிப்பிடுகிறார் (1989). இவருடைய கூற்றிலிருந்து தமிழ் மண்ணில் பரதரின் நாட்டிய சாத்திரத்திற்கு முன்பிருந்தே தமிழ் நாட்டியம் இருந்து வருகிறது என்ற கருதுகோள் உண்மையாக்கப்படுகிறது.

பரதரின் நாட்டிய சாத்திரம்தான் தமிழ் நாட்டியத்தை வளப்படுத்தியது என்று இவரே கூறுகிறார். இது எவ்வாறு பொருந்தும். இங்குள்ள நாட்டியத்திற்குத்தான் இலக்கணம் அமைக்கப்பட்டிருக்கிறது. இங்கில்லாதது இல்லை. முறைப்படுத்திக் கொடுத்திருக்கிறார் பரதர், அவ்வளவுதான். இதற்காக, தமிழ்நாட்டியத்தைப் பரத நாட்டியம் என்று கூறலாமா? ஏற்புடையதாக இல்லை.

பரதரின் நாட்டிய சாத்திரம் தோன்றிய பின்னர் அந்நூலில் உள்ள ஆழ்ந்த கருத்துகளும் மரபுகளும் ஆடல் பாணிகளும் தமிழ் நாட்டியத்தைப் பெரிதும் வளப்படுத்தின. பரதர் மரபை "மார்க்கி என்றும் அந்தந்தப் பகுதிகளிலுள்ள மரபை - ஆடல்களைத் "தேசி" என்றும் அழைக்கும் மரபு வளர்ந்தது. ஆதலின் தமிழ் நாட்டியத்தைத் தேசி நாட்டியம் என்று கூறுவர் என்று இரா. நாகசாமி குறிப்பிடுகிறார். இதற்குச் சான்றாக மாதவி அரசன் வீற்றிருந்த அரங்கில் 'தேசி' ஆட்

டத்தை முதலில் ஆடிப் பிறகு 'மார்க்கி' நாட்டியத்தை ஆடினாள் என்று குறிப்பிடுகிறார். மொழி புரியும்படியாக முதலில் அந்தந்தப் பகுதி மொழிக்குரிய 'தேசி' ஆட்டத்தை ஆடிவிட்டுப் பின் அனைத்திந்திய ஆட்டமான 'மார்க்கி'யை மாதவி ஆடினாள் என்று விளக்கமளிக்கிறார்.

இங்கு ஒன்றை நினைவில் கொள்ள வேண்டும். 'தேசி' என்பது வட்டார வழக்கு; 'மார்க்கி' என்பது பொது வழக்கு. மாதவி வட்டார வழக்காகிய பூம்புகார்ப் பகுதி வழக்கை - சோழமண்டல வழக்கை ஆடிவிட்டு, தமிழகத்தின் பொது வழக்காகிய 'மார்க்கி' ஆட்டத்தை ஆடினாள் என்று ஏன் கொள்ளக் கூடாது? இவ்வாறு கொள்வதால் 'தேசி', 'மார்க்கி' என்பதற்கான பொருளில் மாற்றம் இல்லையே. வேண்டுமென்றே ஆரிய மரபை ஏன் புடுத்த வேண்டும்?

தமிழ் மண்ணில் வளர்ச்சி பெற்ற நாட்டிய மரபு 'தமிழ் நாட்டிய'மாகும். 'குச்சிப்புடி' ஊரைக்கொண்டு, அவ்வூர் நாட்டியம் 'குச்சிப்புடி' என்ற குறிப்பிடப்படுகிறது. 'மணிப்புரி' பகுதியின் பெயரையே அப்பகுதி நாட்டியத்தினைக் குறிக்கப் பயன்படுத்துகிறார்கள். பாகவதமேளா, மெலட்டுர் பாகவதமேளாவாகிறது. இவற்றை ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும்போது தமிழகத்தின் மரபு வழிப்பட்ட ஆடலை - நாட்டியத்தைத் 'தமிழ் நாட்டியம்' என்று குறிப்பிட்டுக் கூறுவது சாலப் பொருத்தமே ஆகும்.

தமிழ் நாட்டியம் மரபு வழிப்பட்டது. ஆகவே, இங்குள்ள நாட்டுப்புறக் கலைக் கூறுகள் இந்நாட்டியத்தில் கலந்திருக்கின்றன; செழுமையாக்கியிருக்கின்றன. இக்கலப்பினால் வேறுபாடு ஏற்படுவது இயல்பு. இவ்வேறுபாட்டால் வகைகள் - பாணிகள் தோன்றுகின்றன. இந்த வட்டார வேறுபாடுகள் - வகைமைகள் கோயில் சிற்பங்களில் செதுக்கி வைக்கப்பட்டுள்ளன.

கோயில் சிற்பங்களில் தமிழ் நாட்டியம்

கோயில்களில் சிற்பங்களைச் செதுக்கி வைப்பது கலைக்கு அழிவின்மையைக் காட்டுவதற்கே ஆகும்; படிப்பினையை உணர்த்தி நிற்பதாகவும் கலை இருக்க வேண்டுமென்பதற்காகச் சிற்பங்கள் செதுக்கி வைக்கப்படுகின்றன. அழகிற்காகவும் சிற்பங்களைச் செதுக்குவது உண்டு.

கோயில்சனில் சிற்ப உருவங்கள் வழிபாட்டு உருவங்களாகவும் இருக்கின்றன; வழிபட்டுக்குத் துணையாகும் உருவங்களாகவும்

இருக்கின்றன; நாட்டிய மகளிர் ஆடும் நிலைகளும் செதுக்கி வைக்கப்பட்டிருக்கின்றன. இறைவனின் திருவிளையாடல்களும் இருக்கின்றன. வழிபடு ஆலயங்களைக் கட்டியவர்களையும் சிற்பங்களாக்கி வைத்துள்ளனர். புணர்ச்சிச் சிற்பங்களையும் ஒதுக்கி விடவில்லை.

ஓவியத்தில் முதன்மையானவர்களைத் தீட்டி வைப்பது போன்று சிறப்புக் கருதி நாட்டிய மகளிரில் சிறப்பானவர்களின் ஆடல் நிலைகளை 'மாதிரி'களாகக் கொண்டு சிற்பங்களாக்கி வைத்திருக்க வேண்டும். கோயில்களில் நாட்டியம் வழிபாட்டில் இடம் பெறுவதால், ஆட்ட மகளிர்க்கு எடுத்துக்காட்டாக - தவறுகள் நேராது இருப்பதற்காகப் பிரகார மண்டபச் சுவர்களிலும், கோபுர நுழைவாயில்களிலும் ஆடல் நிலைகளும் கரணச் சிற்பங்களும் செதுக்கி வைக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

தமிழகக் கோயில்களில் கரணச் சிற்பங்களைச் செதுக்கி வைக்கும் மரபு இருந்திருக்கிறது. தஞ்சை பெருவுடையார் கோயிலிலும் சிதம்பரம் நடராசர் கோயிலிலும் கும்பகோணம் சாரங்கபாணி கோயிலிலும், திருவண்ணாமலை அருணாசலேசுவரர் கோயிலிலும் விருத்தாசலம் பழமலைநாதர் கோயிலிலும் கரணச் சிற்பங்கள் செதுக்கி வைக்கப்பட்டுள்ளன. இச்சிற்பங்களின் நிலைகள் எல்லாம் இன்றைய நாட்டியத்தில் நடைமுறையில் உள்ளவையேயாகும். இக்கரணச் சிற்பங்கள் பெரும்பாலும் கோபுர நுழைவாயிலிலேயே செதுக்கி வைக்கப்பட்டுள்ளன. மேலிருந்து கீழாக வரிசையாகச் செதுக்கி வைக்கப்பட்டுள்ளன. இக்கரணச் சிற்பங்கள் நாட்டிய சாத்திரத்திலுள்ள வரிசையிலேயே செதுக்கி வைக்கப்பட்டுள்ளன. இக்கரணச் சிற்பங்கள் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் குறிப்பிட்ட வரிசையிலேயே இருப்பதால் இவைகளை நாட்டிய சாத்திரத்தினைத் தெரிந்த சிற்பிகள் ஆடற் பெண்டிரை 'மாதிரி'யாகக் கொண்டு ஆக்கியிருக்கலாமோ என்று எண்ண வைக்கிறது.

கரணச் சிற்பங்களைத் தவிர தமிழ் நாட்டியத்தின் நிலைகளில் சிலவற்றை முதன்மையான நிலைகளை - வட்டாரத்தில் வழக்காகிய நிலைகளைச் செதுக்கி வைத்துள்ளனர். இங்கு விரிவஞ்சி, கள ஆய்விற்குட்பட்ட தாராசுரம் ஐரா தேசுவரர் கோயில், விருத்தாசலம் பழமலைநாதர் கோயில், திருமுட்டம் என்றழைக்கப்பெறும் ஸ்ரீமுஷ்ணம் பூவராசுவாமி கோயில் ஆகிய கோயில்களிலுள்ள ஆடற் சிற்பங்கள் மட்டும் ஆய்விற்கு எடுத்துக் கொள்ளப்படுகின்றன.

தாராசுரம் ஐராதேசுவரர் கோயிலிலுள்ள ஆடல் நிலைகள்

கும்பகோணத்திற்கருகில் 5 கி.மீ. தொலைவிலுள்ளது தாராசுரம். இங்கு ஐராதேசுவரர் கோயில் உள்ளது. இது மிகப் பழமையான கோயிலாகும். இங்குச் சற்றுப் பிரகாரத்திலுள்ள மண்டபங்களிலும் அடிச்சுவர்களிலும் சற்று மேலேயுள்ள சுவர்களிலும் ஆடற் சிற்பங்கள் செதுக்கி வைக்கப்பட்டுள்ளன. இச்சிற்பங்கள் அடிச்சுவர்களிலும் மண்டபத் தூண்களிலும் சற்றுப் பெரிதாகவும் உயரச்சுவர்களில் மிக நுண்ணியதான உருவங்கள் உடையதாகவும் ஆடற் சிற்பங்கள் செதுக்கி வைக்கப்பட்டுள்ளன. இங்குள்ள சிற்பங்கள் வரிசையாகக் கப்படுகின்றன.

1. அரை மண்டியில் வலது காலைக் குத்தி வலது கையை இடைக்கு அருகில் சரிவாக வைத்து இடது கையை இடது பக்கம் உயர்த்திய நிலையில் நின்றல்.
2. சதுரத் தாண்டவத்தில் இடது கையை இடப்பாகமே உயர்த்தி வைத்தல்
3. அரை மண்டியில் வலது காலைச் சற்றுத் தூக்கி, கைகள் இரண்டையும் மேலே தூக்கிய நிலை காணப்படுகிறது.
4. அரை மண்டியில் பூசனை செய்வதுபோல இரண்டு மகளிர் நிற்கும் நிலை.
5. அலாரிப்பில் தாம் தித்தாம் என்று திரும்பி நடப்பதைப் போல் இரண்டு பெண்கள் திரும்பி நின்றல்.
6. அரைமண்டியில் வலது கையை வலது தொடையருகில் தொங்கவிட்டு (டோளமாக்குதல்) தொங்கவிடுதல்.
7. அரை மண்டியில் அஞ்சலி செய்வது போல் ஒரு பெண் நின்றல்
8. ஆனந்தத் தாண்டவத்தை இடப்புறம் செய்தல்.
9. அரை மண்டியில் அமர்ந்து இடது கையைத் தலைக்கு மேல் இடப்பாகம் தொங்க விட்டு வலது கையை எப்படியெல்லாம் வைக்கலாம் என்று ஐந்து முறைக்காட்டப்படுகிறது. அரை மண்டியில் கால்களும் பின்னியும் நாட்டியும் வைக்கப்பட்டுள்ளன.
10. அரைமண்டியில் வலது காலைத் தலைக்கு நேரே உயர்த்திப் பின் தொடையை வலது கைகளால் அணைத்து நிற்கும் பெண் உருவம் உள்ளது.
11. மூன்று பெண்கள் சேர்ந்து பாம்பாக வளைந்து நிற்கும் நிலை.
12. திரும்பி நின்று வலது காலை முழங்கால் மடிய உயர்த்தி இரு கைகளையும் மேலே உயர்த்திப் பக்கங்களில் பிடிப்பது.
13. அரை மண்டியில் இடது கையை இடது தோளில் வைத்து வலது கையை வலத் தொடை அருகில் தொங்க விட்டு நின்றல்.

14. அரை மண்டியில் வலது கால் பாதம் இடது தொடை நோக்கி இருக்க இரு கைகளையும் நெஞ்சுக்கு நேர் இணைத்தல்
15. கால்களை வலது கால் முன்னிருக்கப் பின்னி வலது கையை இடது தொடை அருகில் டோளமாக்கி வைக்கும் நிலை.

விருத்தாசலம் பழமலைநாதர் ஆலயத்திலுள்ள ஆடல் நிலைகள்

1. அ. சித்திர மண்டபத் தூண் சிற்பங்கள்

- கால்களை அகற்றி நின்று, வலது காலை நாட்டி வலது கையை இடது பக்கம் டோளமாக்கி, இடது கையை முகத்தின் இடது பக்கத்தில் அலபதுமமாக மலர்த்தி வைத்து இடது பக்கம் சற்று சாய்ந்து நிற்கல்.
2. சம பாதத்தில் இடது பாதம் சிறிது முன்பாக இருக்க வலது கை தொடையில் இருக்க இடது கை, தாமரைச் சூடமாக உள்ள நிலை.
3. அரை மண்டியில் அமர்ந்து இடது புறம் திரும்பி இடது கையைத் தலைக்கு மேலே கவிழ்ந்த சிகரமாக உயர்த்திக் கழுத்தை வளைத்து அண்ணாந்து பார்த்து வலது காலைப் பின்புறமாக மடித்து வலது கையை அருகே சிகரமாக வைத்து இடது காலால் சிறிது அமர்ந்து நிற்கும் நிலை
4. ஓய்யாரமாக நிற்கல் - நேராகச் சம நிலையில் நின்று இடது காலைப் பின்புறமாகச் சற்று மடித்து இடது காலை வலது காலின் முன்னாக மடித்த நிலையிலேயே நிறுத்தி வலது கையைத் திரிபதாகமாகத் தலைக்கு மேலே கொண்டு வந்து நெற்றியில் திலகமிடுவதைப் போன்றும் இடது கையைப் பதாகமாக முகத்திற்கு நேராகப் பிடித்து நிற்கும் நிலை.
5. அரைமண்டியில் அமர்ந்து கைகளை மேலே உயர்த்தி நிற்கல்.
6. ஊர்த்துவத் தாண்டவம்.
7. இடுப்பில் வலது கை வைத்து இடது கையை வீசி நடப்பது போன்றுள்ள நிலை.
8. அரை மண்டியில் அமர்ந்து இடது கையை இடது தோளிலும் வலது கையை வலது முழங்கால் முட்டியிலும் வைத்து நிற்பது.
9. வலது கை கடித்தமாகவும், இடது கை தலைக்கு மேலே இடது

பக்கம் டோளமாகவும் அரை மண்டியில் அமரும் நிலை.

10. அரை மண்டியில் வலது காலைத் தலைக்குப் பின் உயர்த்தி வலது கையை இடப்பக்கம் டோளமாக்கி வலது கையைப் பதா கமாகப் பிடித்தல்.
11. சதுர தாண்டவ நிலை (வலது கால்)
12. சதுர தாண்டவ நிலை (இடது கால்)
13. சம நிலையிலிருந்து வலது காலைத் தோளுக்கு இடைப்பட்ட தூரம் வரைப் பின்னால் வைத்துக் கைகளை விரித்து, காலால் தட்டிப் பின் செல்லும் நிலை.
14. அரை மண்டியில் வலது காலை முன்னால் உயர்த்தி வலது கையை நெஞ்சுக்கு நேராகப் பிடித்து இடது கையைத் தலைக்கு மேலே உயர்த்தி நிற்கும் நிலை.
15. அரை மண்டியில் வலது காலை இடது காலின் அருகில் குத்தி வைத்து, வலது கையை நெஞ்சுக்கு நேரே பிடித்து இடது கையை இடப்பக்கம் டோளமாக வைக்கும் நிலை.

ஆ. சித்திர மண்டபத்தின் மேல்விதானச் சிற்பங்கள்

1. அரைமண்டியில் வலது காலை இடது முழங்கால் வரை உயர்த்திக் கைகள் இரண்டையும் பூக்கூடையாகப் பிடிக்கும் நிலை.
2. அரை மண்டியில் கால்களை அகற்றி வைத்து இடக் கையை அலபதுமமாக இடப்பக்கம் உயர்த்தி வைத்து வலக்கையை ஊசியாக்கி வலக்கையைக் காட்டும் நிலை.
3. அரை மண்டியில் வலது காலின் பாதத்தை வலது கையால் பிடித்து இடுப்பளவு உயர்த்தி இடது பக்கம் சாய்ந்து இடக்கையைப் பதாகமாகக் காட்டுவது.
4. அரைமண்டியில் திரும்பி அமர்ந்து கைகளை விரித்து முன்னால் திரும்பிப் பார்ப்பது,
5. இடது காலை வலது கையால் தலையைச்சுற்றப் பிடித்து, இடது கையை வலது பக்கம் டோளமாகப் பிடித்தல்.
6. நேராக நின்று இடது புறம் திரும்பி வலது காலை முன்னால் ஊன்றி, இடது காலைப் பின்னால் உயர்த்தி கைகளை ஆணந்த தாண்டவ நிலையில் வைப்பது.

ஸ்ரீமுஷ்ணம் பூவராக சுவாமி கோயில்

இது வைணவக் கோயில். விருத்தாசலத்திலிருந்து 18 கி.மீ. தொலைவில் உள்ளது. இங்கு பதினாறு கால் மண்டபத்தின் அடிப்பகுதியில் சிறிய அளவில் ஆடற்சிற்பங்கள் காணப்படுகின்றன. நாட்டுப்புறக் கலைகளாகிய கோலாட்டம், சும்மி, கரகாட்டம் ஆகிய ஆடற் சிற்பங்கள் மிகுதியான அளவில் செதுக்கப்பட்டிருக்கின்றன. ஆனால், தமிழ்நாட்டியத்தின் ஆடல் நிலைகள் அருகியே காணப்படுகின்றன. இங்குக் காணப்படும் தமிழ் நாட்டியத்தின் ஆடல் நிலைகள் வருமாறு:

1. வலது காலை ஊன்றி அரை மண்டியில் இடது காலைத் தலைக்குப் பின்னே தூக்கி இடது கையால் தூரமாகப் பிடிப்பது, வலது கையை வலது தொடையின் மீது ஊன்றிய நிலை.
2. அரை மண்டியில் அமர்ந்து இடது காலை எத்தி ஆடுதல்.
3. அரை மண்டியில் அமர்ந்து வலது காலை இடது காலின் பின்னால் குத்தி வலது கையை வலது தோளில் வைத்து இடது தொடையோரம் டோளமாக வைத்து வலது பக்கம் சற்று சாய்ந்து நிற்கும் நிலை.

இங்குக் காட்டப்பெற்ற தமிழ் நாட்டியத்தின் ஆடல் நிலைகள் போன்று, தமிழகத்தின் கோயில்களில் ஆடல் சிற்பங்கள் காணப்படுகின்றன. எல்லாக் கோயில்களின் ஆடல் சிற்பங்களிலுள்ள நிலைகளைச் சேகரித்துப் பகுத்து ஆராய்ந்தால் தமிழ் நாட்டியத்தின் ஒட்டுமொத்தமான நிலைகளைக் காண முடியும். இந்நிலைகளைக் கொண்டு ஆராயும்போது தமிழ்நாட்டியத்தின் ஒப்பற்ற சிறப்புகளைக் காண முடியும்.

தொகுத்துக் கூறும்போது, தமிழ்ப் பண்பாட்டில் நாட்டியம் இடம் பெறுவதைக் காண முடிகிறது. தொல்காப்பியர் காலந் தொட்டு இன்றுவரை தமிழ் மண்ணில் இடம்பெற்ற நாட்டியம் பல பெயர்களைக் காலந்தோறும் பெற்றுவந்தாலும், அது 'தமிழ் நாட்டியம்' என்ற பெயராலேயே அழைக்கப்பட வேண்டும் என்ற எண்ணத்தைத் தீர்மானிக்க வைக்கிறது. பரதரின் நாட்டிய சாத்திரம் வகுத்திருக்கும் நாட்டிய இலக்கணம் புதிய கலைப்படைப்பல்ல. தமிழ் நாட்டியத்தைப் பார்த்து எழுதப்பெற்ற நூலே ஆகும். ஆகவே பரத நாட்டியம் என்ற பெயர் பொருத்தமானதல்ல; இம்மண்ணின் நாட்டியம் தமிழ் நாட்டியமாகத்தான் இருக்க வேண்டும் - குறிப்பிட வேண்டும். இந்நாட்டியம் கோயில்களில் சிற்பங்களாக்கப் பட்டிருப்பதை ஆராயும்போதும் தமிழ் நாட்டியத்தின் வழக்குகளை - வகைகளை - பாணிகளைக் காண முடிகிறது.

13.2.1990

ஆனந்தத் தாண்டவம்

இறைவன் சிவபெருமான் நாட்டியக் கடவுள்; கூத்தரசன் என்று புகழப்படுகிறான். அவன் ஆடியவை தாண்டவங்கள் என்றும் அதுவும் 108 வகை என்றும் ஆகமங்கள் கூறுகின்றன. அவை என்னென்ன என்று பெயர் குறிப்பிட்டுக் கூறப்படவில்லை. ஆனால், அவன் ஆடியதாகக் கூறப்படும் நாட்டிய வகை ஏழு என்றுதான் பெயர் குறிக்கப்படுகின்றன. இவ்வேழு வகையில் ஆனந்த தாண்டவமும் ஒன்று. இங்கு ஆனந்தத் தாண்டவம் பற்றிய ஆய்வு மேற்கொள்ளப்படுகிறது.

நாட்டிய சாத்திரம் 108 வகையான கரணங்களை - ஆடல் நிலைகளை வரிசையாகப் பெயரிட்டுக் கூறுகின்றது. இறைவன் ஆடியதாகக் குறிப்பிடப்படும் ஏழு வகைத் தாண்டவ நிலைகள் அவற்றினுள் அடங்கவில்லை. அதுமட்டுமல்ல; இறைவன் ஆடியதாகக் கூறப்படும் தாண்டவங்கள் 108 என்று குறிப்பிடப்படுவதும் உண்மைக்கு மாறாகவே இருக்கின்றது. 108 கரணங்களும் தாண்டவ நிலைகளும் ஒன்று என்று கூறப்படவில்லை. ஆக இது இவ்வாறிருக்கத் தாண்டவங்களை இறைவன் ஆடியிருப்பாரா? அவர் கூத்துக் கடவுள் தானா? நாட்டியத்திற்கும் அவருக்கும் உள்ள தொடர்பில் ஐயம் எழாதா? என்பன போன்ற வினாக்கள் எழுகின்றன.

இறைவனை ஆடல் வல்லானாக - கூத்தரசனாக - கூத்தாடியாகவே தென்னாட்டார் - திராவிடர் - தமிழகத்தார் கண்டிருக்கிறார்கள். பதஞ்சலி, வியாக்ரபாதர் ஆகிய முனிவர்களுக்காகத் தில்லையில் இறைவன் ஆடியதாக - தாண்டவம் ஆடியதாகக் கோயில் புராணம் கூறுகிறது. தில்லைக் கோயில் ஏற்பட்டது 13-ஆம் நூற்றாண்டு. ஆனால், அதற்கு முன்பே தமிழ் இலக்கியத்தில் சங்க இலக்கியங்களில் ஒன்றாகிய கலித்தொகையில் நல்லந்துவனாரின் கடவுள் வாழ்த்துப் பாடலில் சிவபெருமான் பாண்டரங்கம், கொடுகொட்டி ஆடியதாகக் குறிப்புள்ளது. அதற்கடுத்து, சிலப்பதிகாரத்திலும், பாண்டரங்கம் பற்றிய குறிப்புள்ளது. பேரின்பமே ஆனந்தமாகும். பேரின்பமயமான - மகிழ்ச்சியான நிலையில் இறைவன் ஆடிய தாண்டவமே ஆனந்தத் தாண்டவமாகும். சங்க இலக்கியத்திலும் சிலம்பிலும் சிவனைக் கூத்தனாகக் கண்ட நிலையைக் காண முடிகிறது; ஆடல்வல்லானாகக் கண்டிருக்கிறார்கள். ஆனால், அங்குக் காட்டப்படுவது ஆனந்த தாண்டவமாகுமா என்றால் சரியாகக் குறிப்பிட்டுக் கூறமுடி

யவில்லை. 14, 15-ஆம் நூற்றாண்டு அல்லது அதற்குப் பின்பே ஆனந்தத் தாண்டவத் திருமேனிகள் தென்னிந்தியாவில் கிடைக்கின்றன என்று பானர்ஜி (1964:280) கூறுகிறார். ஆனால், இவை சோழர்கள் காலத்திலேயே தோற்றம் பெற்றவை என்று ஆனந்த குமாரசுவாமி (1930:127) கூறுகிறார். ஆனால், இவர்கள் கூறுவது போலல்லாது திருமூலர் தம்முடைய திருமந்திரத்தில் (பா.2679) ஆனந்தத் தாண்டவ நிலையைப்பற்றிக் குறிப்பிடுகிறார். அப்பர் ஆனந்தத் தாண்டவத் திருமேனியை தேவாரத்தில் (4:81:4) கூறுகிறார். ஆனால், 'குனித்த புருவமும் குமிண்சிரிப்பும், எடுத்த பொற்பாதமும்' என்பதைக் கொண்டு இதை ஆனந்தத் தாண்டவம் என்று எப்படிக்கூறுவது. இடது காலை இடுப்பிற்கு மேலே தூக்கி மார்புக்கு நேரே வீசிக் காட்டுவதுதான் ஆனந்தத் தாண்டவக் காட்சி. தேவாரத்தில் குறிப்பிடப்படுவதும் தாண்டவம்தான்; ஆனால், ஆனந்தத் தாண்டவமல்ல. ஆனந்தத் தாண்டவத்தின் முன்னோடி வடிவமாகக் கூறலாம். ஓரறிவே மிக்கு விளங்க, சுந்தரர் தில்லையில் ஆனந்த தாண்டவத் திருமேனியைக் கண்டதாகப் பெரிய புராணத்தில் சேக்கிழார் (தடுத்தாட்கொண்ட புராணம் பா.106) கூறுகிறார். இவ்வாறெல்லாம் தமிழ் இலக்கியத்தில் சிவபெருமானைக் கூத்தனாக - ஆடல் வல்லானாகக் கண்டு ஆனந்தத் தாண்டவத்தின் முன்னோடி நிலையைக் கூறுகின்றார்கள். அவர்கள் கண்டது சரியான ஆனந்தத் தாண்டவமா என்பதை அறுதியிட்டுக் கூறமுடியவில்லை.

இலக்கியங்களில் இவ்வாறெல்லாம் காணப்படும் ஆனந்தத் தாண்டவ முன்னோடி நிலையைக் கொண்டு கமில் சுவலபில் போன்ற மேனாட்டு அறிஞர்கள் ஆனந்தத் தாண்டவம் திராவிடர்களின் மரபு வழிப்பட்டதே என்றும் அது சரியாக வளர்ந்து முழு நிலையைப் பல்லவர்கள் காலத்தில்தான் அடைந்தது என்றும் தெளிவாகக் குறிப்பிடுகிறார்கள் (1985:16-17). சிந்துவெளியில் கிடைத்த ஆண் ஆடுவது போன்று உள்ள சுண்ணாம்புக்கல் சிலையைக் கொண்டு இதுதான் நடராசர் கோலம்; ஆனந்தத் தாண்டவத்தின் முன்னோடி வடிவம் என்று சர் ஜான் மார்ஷல் கருதுகிறார் (1940:46). ஆனால், சிந்துவெளிக்கும் பல்லவர் காலத்துக்கும் இடைப்பட்ட காலத்தில் ஆனந்தத் தாண்டவ உருவமோ முன்னோடி உருவமோ ஏன் கிடைக்கவில்லை. இலக்கியங்களில் குறிப்பிருந்தும் கிடைக்காத நிலை ஏன் என்ற கேள்வி எழும். அழியாத ஊடகத்தில் - கல் போன்றவற்றில் சிற்பங்கள் செதுக்காததே காரணமாகும். கல்லில் சிற்பங்கள் - கோயில்கள் கண்டதே ஆறாம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்

தானே. அதற்குமுன் அழியும் பொருளில் - மண்ணில், மரத்தில் சிலை கண்டிருக்கிறார்கள். ஆகவே, நிலைத்து நிற்கவில்லை. தமிழ் நாட்டில் சம்புவராயர் மாவட்டத்திலுள்ள சீயமங்கலத்தில்தான் ஆனந்தத் தாண்டவத்தின் முன்னோடி வடிவம் கிடைத்துள்ளது. சீய மங்கலம் குகைக்கோயில் 'இங்குள்ள தூணில் ஆனந்தத் தாண்டவத்தின் முன்னோடிச் சிற்பம் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. இதுதான் முதன்மையான சிற்பம். நான்கு கைகள் இருக்கின்றன; இடதுகால் வலப்பக்கம் நோக்கித் தூக்கப்பட்டுள்ளது. வலக்கைகளில் ஒன்று அபயக் கரமாகவும், மற்றொன்று அகலில் தீ ஏந்தியதாகவும், இடக்கைகளில் ஒன்று கோடரி ஏந்தியதாகவும், மற்றொன்று இடப்பக்கமே தொங்க விடப்பட்டதாகவும் காணப்படுகிறது. இதனுடைய காலம் கி.பி. ஏழு அல்லது ஒன்பதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியாக இருக்கலாம் என்று கமிலசுவலபில் கூறுகிறார் (1985:24). இது இவ்வாறிருக்க நடராசர் வழிபாடு வட இந்தியாவிலிருந்து தில்லை மூவாயிரவர்களால் தென்னிந்தியாவிற்குக் கொண்டு வரப்பட்டது என்று நடராசன் கூறும் கூற்று (1980:66) எவ்வாறு பொருந்தும்?

எது எப்படி இருந்தாலும் தென்னிந்தியாவில் கிடைத்த சரியான ஆனந்தத் தாண்டவத்தின் முன்னோடி வடிவம் ஆந்திர மாநிலம் விஜயவாடாவிற்கு அருகிலுள்ள முகல் ராஜபுரத்தில் கிடைத்த ஊர்த்துவஜானு நிலையில் பல கைகளோடு சிவன் ஆடிய நாட்டியம்தான் என்று கமில் சுவலபில் குறிப்பிடுகிறார் (1985:16). இதில் முயலகனும் உண்டு. இச்சிற்பத்தின் காலம் கி.பி.530 ஆகும். விஷ்ணுகுண்டின் அரச மரபைச் சேர்ந்த இரண்டாம் விக்ரமேந்திரன் செதுக்கி வைத்ததே இச்சிற்பம். இம்மன்னன் மகேந்திர வர்ம பல்லவனின் முப்பாட்டன் ஆவான். இதற்கடுத்ததாக உள்ள சிற்பம் ஐகோலிலுள்ள நடராசர் ஆகும் என்று குல்கே குறிப்பிடுகிறார் (1970:111-2) முதலாம் புலிகேசிக்கு முன் ஐகோல் சாளுக்கியர்களின் தலைநகராக இருந்தது. ஐகோல் சிற்பமும் பாதாமி நடராசர் சிற்பமும் நெருங்கிய ஒப்புமையோடு விளங்குகிறது என்று குல்கே கருதுகிறார் (1970-120). பாதாமி சிற்பம் வடிவமைப்பில் ஒழுங்கானதாகவும் நேர்த்தியானதாகவும் வடிக்கப்பட்டிருப்பதைக் கொண்டு ஐகோல் சிற்பம்தான் முந்தியதாக இருக்க வேண்டுமென்றும் குல்கே கருதுகிறார்.

இவ்வாறு விஷ்ணு குண்டின் சிற்பிகளும் சாளுக்கிய ஐகோல் சிற்பிகளும் முதலில் கல்லில் சிற்பங்கள் செதுக்கியது கி.பி.

530-க்கும் 550-க்கும் இடைப்பட்ட காலமே ஆகும். முதலாம் புலிகேசியின் காலத்தில் சாளுக்கியர்களின் தலைநகரம் பாதாமிக்கு மாற்றப் பட்டது. இந்த நேரத்தில்தான் பாதாமியின் நடராசர் சிற்பம் வடிக்கப் பட்டது.

சாளுக்கிய நாட்டை வெற்றி கொண்ட பல்லவர்கள், பாதாமியில் தங்கியிருந்த பன்னிரண்டு ஆண்டு காலத்தின் பயனாக மாமல்லபுரத்தில் முதலாம் நரசிம்ம வர்ம பல்லவன் கட்டிய கோயில் சாளுக்கிய கலை அம்சத்தின் சாயலில் உருவாகியது. (கமில சுவலபில் 1985:20). மேலும் முதலாம் நரசிம்ம வர்மப் பல்லவனின் தந்தையின் முப்பாட்டன் தான் விஷ்ணுகுண்டின் அரசன் இரண்டாம் விக்கிரமேந்திரன் என்பதை இங்கு நினைவுபடுத்திக் கொள்ள வேண்டும். ஆகவே, இங்கு - பல்லவ நாட்டில் இரண்டு மூன்று மரபுக்குட்பட்ட கலை வடிவங்கள் ஒன்றாக இணைக்கப்பட்டு கோயில்கள் சிற்பங்கள் உருவாகின. பல்லவர் காலத்திற்கு முந்திய மரபும் சாளுக்கியர் மரபும், விஷ்ணு குண்டின் மரபாகிய தெற்கத்திய ஆந்திர மரபும் ஒன்றாக இணைந்த புதிய மரபு தோற்றுவிக்கப்பட்டது. இதன் விளைவாகவே பல்லவர் கால நடராசர் சிற்பங்கள் உருவாகின; கற்சிற்பங்களாகவும் செப்புத் திருமேனிகளாகவும் வடிவம் கொண்டன. இவை பிற்காலப் பல்லவர் காலத்திலும் முற்காலப் பாண்டியர் காலத்திலும் முற்காலச் சோழர் காலத்திலும் உருவாக்கப்பட்டன.

கி.பி. 740-இல் சாளுக்கியர்கள் காஞ்சிபுரத்தின் மீது படையெடுத்தார்கள்; வெற்றி கொண்டார்கள்; ஆகவே இதன் விளைவாக சாளுக்கியர்களின் மூன்றாவது தலைநகரான பட்டதக் கல்லில் கோயில்கள் காஞ்சிபுரச் சிற்பிகளால் கட்டப்பட்டன; சிலைகள் செதுக்கப்பட்டன.

ஆனந்தத் தாண்டவ நிலையில் உள்ள ஆடல் வல்லான் - கூத்த அரசன் - நடராசனின் வடிவம் சோழர் காலத்தில்தான் முழுமை அடைந்தது. ஆனந்த தாண்டவத்தின் முன்னோடி. வீடிவமாகச் சிற்பத்தில் கிடைத்திருப்பது சீயமங்கலத்தில்தான்; சீயமங்கலச் சிற்பந் தான் படிப்படியாக வளர்ச்சியடைந்தது. சோழர் காலத்தில் முழுமை அடைந்தது. கி.பி.946-இல் சோழப் பேரரசி செம்பியன் மாதேவி தமிழ்நாட்டில் நடராசர் வழிபாட்டைப் பரப்ப முதன்மையான முயற்சியில் ஈடுபட்டிருக்கிறார். அவர் காலத்தில்தான் ஆனந்த தாண்டவத்தின் இன்றைய வடிவம் முழுமை அடைந்திருக்கிறது. அப்போதுதான் கோயில்களில் வழிபாட்டு ஆனந்தத் தாண்டவச் சிலை

கள் - செப்புத்திருமேனிகள் வைக்கப்படுகின்றன. இன்றுள்ள நிலையில் சிதம்பரத்தில்தான் இவ்வழிபாட்டு உருவம் முதன்மையாகத் தெரிகின்றது.

ஆனந்தத் தாண்டவ வளர்ச்சிக்குச் சிற்பிகள்தாம் காரணகர்த்தா வாகின்றனர். இறைவனை ஆடல் வல்லானாகத்தான் கண்டிருக்கிறார்கள். இங்குள்ள நாட்டிய நிலைகள் - தமிழ்நாட்டிய நிலைகள் சிற்பிகளின் கவனத்தை ஈர்க்கவே ஆனந்த தாண்டவம் வடிவெடுத்திருக்கிறது. நாட்டிய சாத்திரம் தமிழ்நாட்டியத்தைப் பார்த்து எழுதப்பட்டதே. இந்நாட்டியம் தமிழ் நாட்டில் 3000 ஆண்டுகளுக்கு மேலாக நிலைபெற்றிருந்தது. இதையெல்லாம் பார்த்த நிலையில் தான் பரதநாட்டிய சாஸ்திரம் ஆக்கப்படுகின்றது. இலக்கியத்திற்கு இலக்கணம் வகுப்பதுபோன்று இருக்கின்ற நாட்டியத்தை - தமிழ் நாட்டியத்தைக் கண்டு நாட்டிய சாஸ்திரம் நாட்டியத்திற்கு இலக்கணத்தை வடிவமைத்துக் கொடுத்திருக்கிறது. தொல்காப்பியர் காலந் தொட்டும் சங்ககாலந்தொட்டும் தமிழ்நாட்டிய மரபு இருந்து வருவதாகும். ஆனால், தெளிவான முழுமை சிலப்பதிகாரம் அரங்கேற்றுக் காதையின் வழியாகத்தான் தெரிய வருகின்றது. இங்கு நாட்டியமாடியவர்களின் கரணங்களைத்தான் - நிலைகளைத்தான் சிற்பிகள் மாநிரிகளாகக் கொண்டு ஆனந்தத் தாண்டவத்தை வடிவமைத்திருக்கிறார்கள். நாட்டிய சாத்திரம் புஜங்கத்ரேசிதம் (பாம்புக்கு அஞ்சிய நிலை). புஜங்கத்ரஸ்த ரேசிதம் (பாம்பு பற்றிய அச்சத்துடன் சமூல்), புஜங்காஞ்சிதம் (பாம்பு தொட்ட அல்லது பாம்பு பட்ட உணர்வு) ஆகிய மூன்று கரணங்களைக் குறிப்பிட்டுக் கூறுகின்றது. பாம்பைக் கண்டவுடன், அல்லது தொட்டவுடன் காலைப் படாரென்று உயர்த்துவது இயல்பு. ஆகவேதான் இந்தக் கரணங்களுக்குப் பாம்பின் பெயரையே வைத்துள்ளனர். ஆனால், இதனோடு புராணத்தைத் தொடர்பு படுத்துவதுதான் பொருத்தமாகத் தெரியவில்லை. இறைவன் சிவபெருமான் ஆலமரத்தருகில் 'கார்க்கோடன்' பாம்பைக் கண்டவுடன் காலை உயர்த்தி ஆடினான். ஆகவேதான், அவன் ஆடியதாகக் கூறப்படும் இக்கரணங்களுக்குப் பாம்பின் பெயர் வந்தது என்று கூறப்படுவது முற்றிலும் ஒவ்வாததாகும். தேனோடு தொடர்புபடுத்தப்பட்ட 'விருச்சிக'க் கரணம் ஒன்று இருக்கிறது. இதற்கு எந்தக் கதையைக் கூறுவது? ஆகவே, கரணத்தின் பெயருக்கும் இறைவனுக்கும் தொடர்பில்லை. கரணங்கள் இறைவன் ஆடியதாகவும் இல்லை. இக்கரணங்கள் இந்நாட்டில் காலங்காலமாக ஆடிவரும் நாட்டிய வாணர்கள் பயன்படுத்தும் நிலைகளே ஆகும் (துளசி. இராமசாமி, 1989). அந்நிலைகளுக்கு நாட்டுப்புறத்தில் விளையாட்

டிப் பயன்படுத்துவது போன்று - ஒப்புமை கருதி 'குரங்குப்பிடி', 'தேன்கடி' என்று பெயர் வைப்பது போன்று இங்குக் கரணங்களுக்குப் பெயர்கள் வைக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

இறைவன் நாட்டியம் ஆடியவன்தான்; நடராசன்தான்; ஆடல் வல்லான்தான்; கூத்தப்பெருமான்தான். இதில் மறுப்பில்லை. இந்தக் கரணங்களை அவனோடு தொடர்பு படுத்துவதுதான் சரியல்ல. கரணச் சிற்பங்கள் தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயில், சிதம்பரம் நடராசர் கோயில், குடந்தை சாரங்கபாணிக் கோயில், விருத்தாசலம் பழமலை நாதர் கோயில், திருவண்ணாமலை அருணாசலேசுவரர் கோயில் ஆகிய கோயில்களில் செதுக்கி வைக்கப்பட்டுள்ளன. இவைகளில் தஞ்சை, குடந்தைக் கோயில்களில் உள்ளவை ஆண் ஆடுவது போன்றுள்ள சிற்பங்கள். சிவபெருமான் ஆடுவதாகவே அறிஞர்கள் இவைகளைக் கருதுகின்றனர். ஆனால், மற்றக் கோயில்களில் பெண் ஆடுவதாகவே உள்ளது. இறைவன் ஆடுவதாகக் கொண்டால் எல்லாவிடங்களிலும் கரணச்சிற்பங்களை ஆண் ஆடுவதாகவே வடித்திருக்க வேண்டியதுதானே. ஏன் இந்த மாறுபாடு. இரா. கலைக்கோவன் (1984) போன்ற அறிஞர்கள் சாரங்கபாணிக் கோயில் சிற்பங்களில் இறைவன் இல்லை. சாதாரண மனித வடிவமே உள்ளது என்கிறார்கள். ஆனால், பத்மா சுப்பிரமணியம்தான் வலிந்து இறைவன் வடிவமே என்று கூறுகிறார். உண்மையில் இவை மனித வடிவங்களே. இவ்விரண்டு கோயில் சிற்பங்களையும் மனித வடிவங்களே என்று கொண்டால் என்ன தப்பு நேர்ந்துவிடப் போகிறது என்கிறார் இரா.கலைக்கோவன். உண்மை இதுதான். சாரங்கபாணி, தஞ்சைக் கோயில்களில் ஆண்களே - நட்டுவனார்களே மாதிரிகளாக இருந்திருக்கிறார்கள். மற்றக் கோயில்களில் பெண்கள் மாதிரிகளாக இருந்திருக்கிறார்கள்.

ஆகவேதான், இறைவன் தாண்டவங்களுக்கும் நாட்டிய சாத்திரக் கரணங்களுக்கும் தொடர்பு இல்லை என்பது தெளிவாகிறது. எந்த நூலும் இறைவன் 108 கரணங்களைத் தாண்டவத்தில் ஆடினான் என்று பெயர் குறிப்பிட்டுக் கூறுகின்றதா? நாட்டிய கரணங்கள் நடைமுறையில் கலைஞர்கள் ஆடும் கரணங்கள். இவை இரண்டையும் சேர்த்துக் குழப்பத் தேவையில்லை. இதனால்தான் 'புஜங்க' நடன நிலைகளில் புராணக் கதையைச் சேர்ப்பது சரியில்லாததாகிறது. 'புஜங்க' நடனக் கரணங்கள் நடைமுறை ஆடல் நிலைகள். இவ்வாடல் நிலைகளைப் பார்த்தே சிற்பி பல்லவர் காலத்தில் சீய

மங்கலத்தில் குகைக்கோயில் தூணிலுள்ள ஆனந்த தாண்டவத்தின் முன்னோடி வடிவத்தைப் படைத்திருக்க வேண்டும். சிற்பியின் கற்பனைக்குகந்தவாறு இது வளர்ச்சி பெற்று இன்றுள்ள ஆனந்தத் தாண்டவ நிலையை அடைந்திருக்க வேண்டும். அதனால்தான் ஆனந்தத் தாண்டவத்தை எந்தக் கரணங்களிலும் அடக்க முடியாது இருக்கிறது. இறைவனின் ஏழு தாண்டவ நிலைகளும் - காளிகா தாண்டவம், கௌரி தாண்டவம், சந்தியாதாண்டவம், சங்காரத்தாண்டவம், திரிபுர தாண்டவம், ஊர்த்துவ தாண்டவம், ஆனந்தத் தாண்டவம் ஆகிய தாண்டவ நிலைகளும் கரணச் சிற்பங்களில் இல்லாது இருக்கின்றன.

இன்று பஞ்ச சபைகள் என்று அழைக்கப்பெறும் சிதம்பரம், திருவாலங்காடு, மதுரை, நெல்லை, குற்றாலம் ஆகிய ஊர்களில் உள்ள கோயில்களில் ஆடல்வல்லானின் ஆனந்தத் தாண்டவத்திருமேனிகள் வழிபாட்டு உருவங்களாக இருக்கின்றன. இவற்றில் சிதம்பரத்தில்தான் முதன்மையாகப் போற்றப்படுகிறது. இங்குக் கருவறையிலேயே இவ்வுருவம் வைக்கப்பட்டுள்ளது. மற்ற ஊர்களில் லிங்கம்தான் வழிபாட்டு முதன்மை உருவங்கள்; அதற்கு முன்பாக உள்ள சபைகளில் ஆனந்தத் தாண்டவம் உள்ளது. எனவே, சிதம்பரத்தில்தான் ஆனந்தத் தாண்டவம் முதன்மையாக்கப்படுகிறது. கோயில் என்றவுடன் சிதம்பரம்தான் சைவர்களின் எண்ணத்தில் முந்தி நிற்கும். அதனால் நடராசர் வழிபாடு சிதம்பரத்திலிருந்தே பிரபலப்படுத்தப்பட்டிருக்க வேண்டும் என்ற எண்ணத்தை உண்டாக்கி விடுகிறது.

ஆனந்தத் தாண்டவ வடிவங்கள் திருமேனிகள் இன்று எல்லா சிவன் கோயில்களிலும், உற்சவ மூர்த்திகளாகவே இருக்கின்றன. சிவனின் வடிவங்களில் நடராசர் வடிவத்திற்கே ஆடல் வல்லான் வடிவத்திற்கே - ஆனந்தத் தாண்டவ வடிவத்திற்கே இன்று தமிழ் நாட்டில் முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டிருக்கிறது. இதற்குச் சோழர்களே காரணமாவார். அவர்கள் காலத்தில்தான் பத்தாம் நூற்றாண்டுக்குப்பின்தான் ஆனந்தத் தாண்டவம் - ஆடல்வல்லான் - நடராசன் வழிபாடு எங்கும் பரவி வந்திருக்கின்றது.

தொகுத்துக் கூறும்போது ஆனந்தத் தாண்டவம் ஆடல்வல்லானின் தாண்டவங்களில் ஒன்று என்றும், அது நாட்டிய சாத்திரக் கரணங்களில் ஒன்றாகாது என்றும் தெரிய வருகிறது. இறைவன் 108 கரணங்கள் ஆடியதாகக் கூறுவது சரியல்ல என்றும் தெரிகிறது. நாட்

டிய சாத்திரத்திற்கும் இறைவனின் தாண்டவக் கரணங்களுக்கும் தொடர்பில்லை; நாட்டிய சாத்திரம் இலக்கணம் கூறுவது தமிழ் நாட்டியத்திற்குத்தான் என்பது தெளிவாகிறது. கோயில்களில் உள்ள கரணச் சிற்பங்களில் சிவனை மாதிரியாகக் கொள்ளவில்லை; ஆடல் கலைஞர்களையே மாதிரிகளாகக் கொண்டுள்ளார்கள் எனத் தெரிகிறது. புஜங்க நடனங்களுக்கும் புராணங்களுக்கும் தொடர்பில்லை. ஆனந்தத் தாண்டவம் புஜங்க நடனங்களின் வளர்ச்சியே என்றும் தெரிகிறது. ஆனந்தத் தாண்டவத்தின் முன்னோடி வடிவம் தமிழ் இலக்கியங்களில் தெளிவாகக் காட்டப்படுகிறது. அதன் தொடர்ச்சியே சிற்பங்கள். பல்லவர் காலத்திய சீயமங்கலம் குகைக்கோயில் சிற்பமே ஆனந்தத் தாண்டவத்தின் முன்னோடி வடிவம்; இது தமிழகத்து வடிவம். இதன் வளர்ச்சியே சோழர்கள் காலத்து ஆனந்தத் தாண்டவம். செம்பியன் மாதேவியே ஆனந்தத் தாண்டவமாகிய ஆடல்வல்லான் வழிபாட்டைத் தமிழகத்தில் பரப்பியவர் என்றும் தெரிகிறது. ஏனைய பஞ்ச சபைகளில் நான்கில் அது துணை வழிபாடு பொருளாகவே ஆக்கப்பட்டிருக்கிறது என்பதும் தெரியவருகிறது. உற்சவ மூர்த்திகள் ஆனந்தத் தாண்டவ வடிவத்திலேயே இருப்பது தெளிவாகத் தெரிகிறது.

16.2.1990

மரக்காலாடல்

சிலப்பதிகாரத்தில் மாதவி அரங்கேற்றுக் காதையில் பதினோராடல் (சிலம்பு. 3:12-15) ஆடியதாகக் குறிப்பிடப்பட்டிருக்கிறது. அவள் ஆடிய பதினோராடல் இக்காலத்து ஆட்டங்களில் இனங்காணக் கூடியதாக இருக்கிறதா என்று ஆராயும்போது இருக்கிறது என்ற விடையைக் கூற முடியும். அம்முறையில் ஒவ்வொரு ஆடலையும் இக்காலத்து ஆடல்களோடு - நாட்டுப்புறக் கலை ஆடல்களோடு ஒப்பிட்டு இனங்காணும்போது 'சரி' என்று பட்டதை இங்கே கூற விரும்பம். இக்கட்டுரையில் 'மரக்காலாடல்' இக்காலத்து ஆடல்களில் எவ்வினத்தைச் சேர்ந்தது என்பதை இக்கட்டுரையில் ஆய்வாளர் விளக்குகிறார்.

தமிழர் கூத்து மரபு இரு வகைப்பட்டது. கூத்துக்கலை என்றும், ஆடல் கலை என்றும் இரு வகைப்படும். கதை தழுவின ஆட்டக் கலை கூத்து ஆகும். வெறும் ஆட்டம் (Pure dance) மட்டும் உள்ள ஆட்டக்கலை ஆடல் ஆகும். வெறும் பாட்டுக்கு மட்டும் ஆடும் ஆட்டம் 'குனிப்பு' ஆகும். இது 'கும்மி' ஆகும். திராவிட மொழிகளில் இப்பெயர் இருக்கத்தான் செய்கிறது. கர்நாடகத்தில் கும்மியை 'குனிப்பு', 'குனாட்டம்' என்றே வழங்கி வருகின்றனர்.

இத்தகைய பகுப்பு மரபு தமிழுக்கு இனத்தோற்றம் உள்ள நாளிலிருந்து இருந்து வருகிறது. தொல்காப்பியம் இப்பகுப்பைச் சுட்டிக் காட்டுகிறது. வள்ளிக்கூத்து என்றும், கழநிலைக் கூத்து என்றும் கூத்து கூறப்படுகிறது (தொல்.60-76). புறத்திணையியலில் (தொல்.61) வேலன் வெறியாடல் கூறப்படுகிறது. இங்கு இவ்வாடல் வேலனுக்கு ஆடும் வெறும் சாமியாட்டமாகவே இருக்கிறது. சாமியாடிகள் சேர்ந்தாடும் ஆட்டமாகவே இருக்கிறது.

ஆக, தொன்றுதொட்டு இருந்து வந்த கூத்து ஆடல் மரபு சிலப்பதிகாரத்திலும் தொடர்ந்து வருகிறது. சிலப்பதிகார உரையாசிரியர் அடியார்க்கு நல்லார் கூத்தை அகக்கூத்து என்றும், புறக்கூத்து என்றும் பாகுபடுத்துகின்றார். இப்பகுப்பை மேலும் சாந்திக்கூத்து என்றும் விநோதக்கூத்து என்றும் வேறுபடுத்துகிறார். சொக்கம் அதாவது வெறும் ஆட்டம் (pure dance) மெய்க்கூத்து (Emotional dance) அபிநயம், நாடகம் என்று சாந்திக்கூத்து அடங்கும் என்கிறார். ஆகவே, ஆடல் சாந்திக்கூத்தின் வகைப்பாடே ஆகும். அடுத்து விநோதக்கூத்து மக்களை நோக்கி ஆடும் ஆட்டம் என்றும் கூறுகிறார். ஆகவே, இப்பதினோரு ஆடல்களும் மக்கள்கலை - நாட்டுப்பு

றக்கலையாகும்; ஆடல் ஆகும்.

மாதவி அரங்கேற்றுக் காதையில் ஆடும்போது சிறப்புநிலை ஆட்டம் ஆடியபின் பலவகையான ஆட்ட வகைகளை - நாட்டுப்புற ஆட்ட வகைகளை ஆடிக் காண்பிக்கிறாள். இப்போது பரதநாட்டியம் ஆடும்போது இம்முறை பின்பற்றப்படுகிறது. ஆகவே, மாதவி அன்றைய நாட்டுப்புறக் கலையை - மரபுக் கலையை ஆடிக் காட்டினாள். அந்நாட்டுப்புறக் கலைகள் தெய்வ ஆட்டமாக இருந்திருக்க முடியாது. உரையாசிரியர்கள் குறிப்பிடுவது போன்று நடைமுறையில் இல்லாத ஆட்டமாக இருந்திருக்க முடியாது.

பதினோராடலில் ஒன்றுதான் மரக்காலாடல். இதை இன்றைய பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டத்தோடு தொடர்பு படுத்துவர். இப்புரவி ஆட்டத்தில் மரக்கட்டை காலோடு பொருத்தி ஆடப்படுகிறது. ஆனால், இதை மரக்காலாடலாகக் கொள்ள முடியாது. இதற்குப் பெயரே பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டம் அல்லது புரவி ஆட்டமாகும். இங்கு குதிரை ஆட்டந்தான் சிறப்பு நிலை. ஆகவேதான் 'புரவி ஆட்டம்' என்றுதான் அழைக்க வேண்டுமென்ற புரவி ஆட்டக் கலைஞர் சுந்தரமூர்த்தியின் கருத்து இவ்விடத்தில் 'நோக்கத் தக்கது.

ஆகவே, மரக்காலாட்டம் மாதவி ஆடியதால் தமிழகத்தில் அவ்வாட்டம் இருந்திருக்க வேண்டும்; இன்றும் இருந்து வரலாம். அது என்ன என்பதை ஆராயும்போது விடை கிடைத்தது. இன்றும் தமிழகத்தில் 'கொக்கேலிக்கடை' ஆட்டம் ஆடிவருவதைக் காண முடிகிறது. இவ்வாட்டம் வாலாஜர் பகுதிகளில் சிறப்பாக நடந்து வருகிறது.

ஆறு அடி உயரமுள்ள அல்லது மூன்று அடி உயரமுள்ள மரக்கட்டைகளைக் கால்களோடு பிணைத்துக் கொண்டு, அதாவது கட்டை மீது நிற்பது போல் இருந்துகொண்டு ஆடுவது கொக்கேலிக்கட்டை ஆட்டமாகும். இவ்வாட்டம் வெற்று ஆடல்தான். இசைக்கருவிகளின் முழக்கம்தான் பின்னணி இசை; மத்தளம் மட்டும் இசைத் தாலே இவ்வாட்டம் நடைபெறும்.

இவ்வாட்டம்தான் மாதவி ஆடிய மரக்காலாடலாக இருந்திருக்கிறது. ஸ்ரீவில்லிப்புத்தூர் ஆண்டாள் கோயிலின் சிற்பங்களில் இம்மரக்காலாடல் குறிப்பிடப்பட்டிருப்பதாக சா.கணேசன் குறிப்பிடுகிறார். இரண்டு ஆறு அடி மரக்கொம்புகளில் நின்று கொண்டு ஒருவர் ஆடிக்கொண்டிருப்பது போன்று இச்சிற்பம் இருப்பதாகவும், அருகில் ஒரு பெண் மத்தளம் வாசிப்பது போன்று இருப்பதாகவும்

குறிப்பிடுகிறார் (Ramasubramanian, V., 1968; 78). ஆனால், இதைக் குறிப்பிட்ட சா.கணேசன் இது இன்றைய கொக்கேலி ஆட்டம் என்று குறிப்பிடவில்லை. ஆனால், அவருக்கு இவ்வாட்டம் பற்றி தெரியாதோ என்னவோ. இவற்றையெல்லாம் பார்க்கும்போது கொக்கேலி ஆட்டம்தான் மரக்காலாடல் என்று உறுதியாகக் முடியும்.

மேலும், கொக்கேலி என்றால் உயர்வான மரத்தில் நிற்பது என்று பொருளாகும். இதை வழக்கில் கூறுகிறார்கள். 'கொக்கேலி மாதிரி வளர்ந்திருக்கிறான்' என்றெல்லாம் வழக்கு இருக்கிறது.

இங்கு வசதிக்காக கொக்கேலிக் கட்டை ஆட்டம் ஆடுபவரின் வரைபடம் கொடுக்கப்பட்டிருக்கிறது. அறிஞர்களின் முடிவுக்கு இது விடப்படுகிறது.

தொகுத்துக் கூறும்போது தமிழ் மரபு - கூத்து மரபு இரு வகைப் பட்டது என்பது தெரிகிறது; கூத்து, ஆடல் என்பவையே அவை. இம்மரபில் கதை தழுவியது கூத்து என்றும், வெறும் ஆட்டம் ஆடல் என்றும் தெரிய வருகிறது. இவ்வெறும் ஆட்டம்தான் பதினோரு ஆடலில் ஒன்றாகிய மரக்காலாடல் ஆகும். இது நாட்டுப்புற ஆடல் வகையைச் சேர்ந்தது. கொக்கேலிக்கட்டை ஆட்டம் என்று இக்காலத்தில் ஆடப்பெறும் ஆட்டம்தான் மாதவி ஆடிய மரக்காலாடல் என்றும் தெரிகிறது.

4.12.1987

ஓயிலாட்டத்தின் வரலாறும் அமைப்பும்

நாட்டுப்புறங்களில் ஓயில் கும்மி என்று சொல்லுவதைத்தான் ஓயிலாட்டம் என்று கூறுகிறார்கள். பெண்கள் ஆடுவது கும்மி; ஆண்கள் ஆடுவது ஆட்டம். ஆனால், இன்று மரபு மாற்றிக் கூறுகிறார்கள். ஆண்கள் ஆட்டமாகிய கரகாட்டத்தைப் பெண்கள் ஆடுகின்ற நிலையில் கரகாட்டம் என்றுதான் கூறுகிறார்கள். ஆனால், ஓயில் ஆட்டம் முன்காலத்தில் பெண்கள் ஆடாத நிலையில் ஓயில்கும்மி என்று பெயர்பெறக் காரணம் என்ன? ஒன்றாகச் சேர்ந்து வட்டமாகவோ, நேர் வரிசையிலோ நின்று இணைந்து ஆடுவதைக் கொண்டு ஓயில் ஆட்டத்தை ஓயில் கும்மி என்று சொல்லி வருகிறார்கள்; மேலும் ஆட்டங்களுக்கு பாட்டுக்களோ கதைப்பிடிப்போ முன்பு இருந்ததில்லை; இப்போது பெண்கள் கும்மியில் இருப்பதைப்போல, பாட்டுக்கள் இருப்பதைக்கொண்டு இதைக் கும்மி என்று சொல்லி விடுகிறார்கள். ஆகவே, இன்று எல்லா மாவட்டங்களிலும் ஓயிலாட்டத்தைக் கும்மி என்று சொல்லிவிடுகிறார்கள். எனவே, இன்று எல்லா மாவட்டங்களிலும் ஓயிலாட்டத்தைக் கும்மி என்றே சொல்லும் பழக்கம் இருந்து வருகிறது.

ஓயிலாக - கெம்பீரமாக - அழகாக ஆடி வருவதைக் கொண்டு இதை ஓயிலாட்டம் என்று கூறுகிறார்கள். ஒரு காலத்தில் எல்லா மாவட்டங்களிலும் எல்லா ஊர்களிலும் ஆடிவந்த ஓயிலாட்டம் இன்று காலப்போக்கில் அதன் மவுசு குறைந்து ஒருசில கிராமங்களில் மட்டும் ஆடப்பட்டு வரும் நிலையையும் காண முடிகிறது.

நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளில் ஒரு முக்கிய அம்சம்தான் ஆட்டக் கலைகள். ஆட்டக்கலைகளின் முக்கிய அம்சமே ஆட்டம்தான்; ஆட்டத்தைச் சிறக்கக் காண்பதுதான் அக்கலைஞர்கள் நோக்கம். பாட்டு - கதைப்பாட்டு இவ்வாட்டத்தில் இருப்பது இரண்டாம் நிலையில் தான்; பாட்டோ, கதைப்பாட்டோ இல்லையென்றாலும் ஆட்டம் கெட்டுப்போகாது; ஆட்டத்திற்குத் துணையே தாளம்தான்; தோல் கருவிகளின் எழுச்சியான ஒலியில்தான் ஆட்டம் சிறக்கிறது. ஆட்டக்கலைகளில் ஓயிலாட்டம், தேவராட்டம், கரகாட்டம், காவடியாட்டம் ஆகியவை இவ்வகையைச் சார்ந்த கலைகள்.

ஓயிலாட்டத்தின் வரலாறு

மனிதன் போர்க்குணம் கொண்டவன்; தன் வல்லமையை எல்லா நிலைகளிலும் காட்ட வேண்டும் என்ற பேரவா கொண்ட

வன். இந்த தனியாத வேட்கையால் தன் போர்ப்பயிற்சியைக் காட்டு வதற்காக, பலவித விளையாட்டுக்களை - சண்டை விளையாட்டுக்க ளைப் பயிலத் தொடங்குகிறான். அதன் முன்னோடிதான் சிலம்பப் பயிற்சி. சிலம்பாட்டத்தைக் கற்கத் தொடங்குமுன், அத்தகையப் பயிற்சிக்குத் தன்னை ஆளாக்கிக் கொள்ள வேண்டும்; தன் உடல் அங்கங்களை ஆட்டிப் பழகிக் கொள்ள வேண்டும்; இலகுவாக கை கால்களை விரும்பிய திசைகளில் - மேல் வாட்டத்திலோ, பக்கவாட் டத்திலோ அசைக்க ஏதுவாக்கிக் கொள்ள வேண்டும். அதுவும் வருந் திக் கற்றுக் கொள்ளாதிருக்க வேண்டும். அப்போதுதான் உடல் சோர் வடையாது; மனமகிழ்ச்சியோடு இருக்க வேண்டும். இதற்கு ஒரு பயிற்சியை ஏற்படுத்திக்கொள்ள வேண்டும். அந்தப் பயிற்சிதான் ஓயிலாட்டம். தேவராட்டம், கரகாட்டம், காவடி ஆட்டம், புலிவே ஷம் போன்ற ஆட்டவகைகளும் ஓயிலாட்டம் போன்று சிலம்பப் பயிற்சிக்குத் துணை நிற்கும் ஆட்டங்கள். ஓயிலாட்டத்தை ஆடிப் பழகிய சிறுவர்கள் பத்தே நாளில் சிலம்பாட்டத்தைத் தெளிவாக்கிக் கொள்ள முடியும். அதுபோன்றுதான் தேவராட்டம் கற்றவர்கள் ஓயி லாட்டத்தை இலகுவாக்கிக் கொள்கிறார்கள். புலிவேடம் போட்ட வர்கள் வாள் பயிற்சியை இலகுவில் கற்றுக்கொள்ளலாம்.

ஓயிலாட்டத்தில், நிலையில் நிற்பவர்களையும், சிலம்பாட்டத் தில் நிலையில் நிற்பவர்களையும் ஒப்பிட்டுப் பாருங்கள். வித்தியா சம் இம்மியளவுதான். ஓயிலாட்டம் ஆடுபவன் நிலையில் இருக்கும் போது இடதுகாலை முன்னே வைத்துப் பாதத்தை நன்கு ஊன்றி வலது காலைப் பின்னே வைத்துக் குதியைத் தூக்கி வைத்துக் கொண் டிருப்பான்; வலது காலில் தொய்வைக் காணலாம். இடது கையை முன்னே தூக்கி, வலது கையைச் சற்று பின்னோக்கி இழுத்த நிலை யில் கைக்குட்டையைப் பிடித்துக் கொண்டிருப்பான்.

ஆனால், சிலம்பாட்டத்தில் நிலையில் நிற்பவன், இடது காலை முன்னுக்கு வைத்து நன்றாக ஊன்றி, வலது காலைப் பின் னுக்குத் தள்ளி வைத்து பாதம் நிலத்தில் நன்கு ஊன்றி இருக்குமாறு விறைப்பாக நிற்பான். இடது கையை முன்னே நீட்டி, வலது கையைப் பின்னுக்குத் தள்ளிவைத்து தடியை விறைப்பாகப் பிடித்து நிற்பான்.

ஓயிலாட்டத்தில் வலதுகால் குதி தூக்கியிருப்பதுதான் இரண் டிற்குமுள்ள வேறுபாடு.

ஓயிலாட்டத்தில் ஆடுபவனின் இரண்டு கைகளும் கைக்குட்

டைகளைப் பிடித்தவாரே மேல்நோக்கியும் பக்கங்களிலும் அசைவதைப் போன்றே சிலம்பாட்டத்திலும் கைகள் செயல்படும். மேலும், சிலம்பத்தில் தடியைப் பிடிப்பதற்கு ஏதுவாகக் கைக்குட்டையைப் பிடித்த கைகள் பயிற்சி பெறுகின்றன.

இவை போன்றுதான் தேவராட்டத்திலும் கைகால்களை ஆட்டிப் பக்குவப்படுத்துவது இருக்கிறது; ஆனால், கைகள் பக்கங்களிலேயே அசைந்து செயல்பட்டுக் கொண்டிருக்கும்.

ஆகவே சிலம்பாட்டத்தைக் கற்றுக்கொள்ளும் முன்னோடி ஆட்டமாக ஒயிலாட்டத்தையும் தேவராட்டத்தையும் கற்றுக் கொண்டு பழகி வந்திருக்கிறார்கள். வெறுமனே ஆடும்போது ஆட்டத்தில் குறையைச் சுட்டிக்காட்டித் தெளிவாக்கிக் கொள்வதற்காகத் தான் தாளத்தோடு - தோல் கருவியின் ஒலியோடு ஆடப்பழக்கிக் கொண்டார்கள். ஆகவேதான் இவ்விரண்டு ஆட்டத்திற்கும் பாட்டுத் தேவைப்படாதிருந்தது; மிருதங்கமும் உறுமியும் தேவைப்பட்டது. மிருதங்கத்திற்குப் பதில் பாணையின் வாய்ப்பகுதியில் தோலைக்கட்டி முழக்கிடும் இசைக்கருவியைத்தான் சமீப காலம் வரையில் பயன்படுத்தி வந்தார்கள். இப்போதுதான் மிருதங்கம் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

எதையும் வெறுமனே பழகினால் ஈடுபாடு ஏற்படாது என்பதற்காகத்தான் விழாக்காலங்களுக்காகப் பழக ஆரம்பித்தார்கள்; திரும்ணத்தின் ஊர்வல சமயத்தில் ஆடுவதற்காகப் பழகினார்கள்; அரசர்கள் வருகைக்காக ஆடப் பழகினார்கள்; அதையே நாள்போக்கில் இறந்து தெய்வமான தம் முன்னோர்களை வழிபடு நாளிலும் ஆடப் பழகினார்கள். இவ்வாறே ஒயிலாட்டம் வழக்கில் பழக்கத்திற்கு வந்தது; அதன்பின் தொடர்ச்சியாக ஆடும்போது பார்ப்பவர்களுக்குச் சலிப்பு ஏற்படாது இருப்பதற்காகப் பாட்டை - கதைப்பாட்டை இணைத்துக் கொண்டார்கள். ஆனால், பாட்டிற்கும் ஒயிலாட்டத்திற்கும் தொடர்பில்லை. ஒயிலாட்டத்தில் பாட்டுப் பாடுபவர்கள் பக்கப்பாட்டுக் காரர்களேயாவர்; இல்லையென்றால் வாத்தியார்பாடுவார். பாடிக்கொண்டும் ஆடுவதும் உண்டு; ஆனால், அவ்வாறு ஆடும்போது ஆட்டத்தில் விறுவிறுப்பு இருப்பது இல்லை. இதற்காக ஆட்டக்காரர்கள் பாடுவதில்லை. ஆனால், இராமாயணம் போன்ற கதையைப் பாடும் ஒயிலாட்டத்தில் மட்டும் ஆட்டக்காரர்கள் பாடுகிறார்கள்.

இவ்வாறெல்லாம் பாடி ஆடுவது மகிழ்ச்சிக்காகவேதாம்;

இந்த நோக்கிலேயே தெய்வத்தின் முன் ஆடினார்கள். அப்போது பலவிதமாகப் பாட்டைத் தேர்ந்தெடுத்துக் கொண்டார்கள். பின் காலப்போக்கில் செய்தியைக் கூறவேண்டும் - புகட்டவேண்டும் என்பதற்காக ஓயிலாட்டம் என்ற ஊடகத்தைப் பயன்படுத்தத் தொடங்கினார்கள். ஆனால், ஓயிலாட்டத்தின் முக்கிய நோக்கம் சிலம்பப் பயிற்சிக்குத் தயார் ஆக்கிக் கொள்வதேயாகும்.

இந்த நோக்கில்தான், ஆட்டக் கலைகளாகிய கரகாட்டம், காவடி ஆட்டங்களும் இருக்கின்றன. ஆகவே, அவற்றிற்கும் பாட்டு முக்கியமாக இருப்பதில்லை; கரகாட்டத்திற்கு பாட்டுக் கிடையாது; காவடிக்கு ஆட்டத்தோடு சேராமல் சமயச் சார்பான பாட்டுக்கள் பாடப்படுகின்றன.

இவற்றிலிருந்து ஆட்டக்கலைகளுக்குப் பாட்டு முக்கிய மில்லை; தோல் கருவிகள் முக்கியம் என்பது தெரிகிறது.

ஓயிலாட்டத்தின் அமைப்பு

ஓயிலாட்டத்திற்கு வயது தடையாவது இல்லை. எந்த வயதினரும் ஆடலாம். குறைந்தபட்சம் இத்தனை பேர்தான் என்ற வரையறையும் இல்லை; ஆனால், ஆட்கள் எட்டு பேராவது இருந்தால்தான் ஆட்டம் விறுவிறுப்பாக இருக்கும். ஒவ்வொரு ஆட்டக் குழுவுக்கும் வாத்தியார் ஒருவர் இருப்பார். அவர்தான் முதலில் ஆட்டத்தைத் தொடங்கி வைப்பார்; பாட்டையும் அவரே பாடுவார்; பின் பாட்டைப் பின்பாட்டுக்காரர்களும் பாடுவார்கள்; அல்லது ஆட்டக் காரர்களும் பாடுவர். எல்லா ஆட்டக்காரர்களும் ஒரே மாதிரியான உடை அணிந்திருப்பார்கள்; பெரும்பாலும் பனியனும், அரைக்கால் சட்டையும் அணிந்திருப்பார்கள். கையில் வண்ணக்கைக்குட்டையை வைத்திருப்பார்கள்; சில குழுக்களில் இரண்டு கைகளிலும் இரண்டு கைக்குட்டைகளை வைத்திருப்பார்கள். கால்களில், சலங்கையைக் கட்டியிருப்பார்கள் (விளாத்திகுளம், மதுரை, பகுதிகளில் கள ஆய்வு). இவற்றைக் கச்சம் என்று சொல்லுகிறார்கள். இந்த கச்சம் 4 அறுப்பு மணிகளாகவும் இருக்கும்; ஆறு அறுப்புமணிகளாக இருக்கும். ஆறு அறுப்பு மணிகளைச் சேலம் கச்சம் என்று சொல்லுகிறார்கள். ஒரே அறுப்புள்ள தவளை போன்ற வாய்ப்பகுதியைக் கொண்ட சலங்கையையும் அணிகிறார்கள். இதைத் தவளை மணி என்கிறார்கள் (தனுசராமன், 15.6.86).

பக்கவாத்தியமாக மிருதங்கம், ஆர்மோனியம், சால்ரா வைத்துக் கொள்கிறார்கள். பின்பாட்டுப் பாட இருவர் இருப்பர்.

ஆட்டம் தொடங்கும்போது வரிசையாக நின்றுகொள்வார்கள். முன்பாக வாத்தியார் இருப்பார். நிலையிலிருந்து ஆட்டம் தொடங்குவதை - அதாவது மெதுவாக ஆடுவதை மந்தநிலை என்றும், சற்று விரைவாக ஆடுவதை மத்திமம் என்றும் மிக விரைவாக ஆடுவதைத் துரிதநிலை என்றும் கூறுவார்கள்; எல்லா ஆட்டமும் முக்காலமும் ஆடி, நிலையில் நிறுத்தப்படும்.

ஆட்டங்கள் 10லிருந்து வேறுபட்டு 24 ஆகவோ, 32 ஆகவோ 38 ஆகவோ இருக்கும். இது அந்தந்த வாத்தியார் தன்னுடைய திறமையைக் காட்டுவதற்காக போட்டுக் கொள்ளும் ஆட்டங்களாகும். செண்டிப்பு ஒவ்வொரு ஆட்டத்திலும் இருக்கும். சறுக்கு, 4 வீடு கட்டி விளையாடுதல் ஆகிய ஆட்டங்கள் சிரமமான ஆட்டங்கள்.

ஒயிலாட்டத்தின் ஒவ்வொரு குழுவுக்கும் வாத்தியார் போக ஒருதலைவர் - ஆட்டக்காரர்களுக்குள் இருப்பார்; இவரைச் சட்டாம் பிள்ளை என்று கூறுவார்கள். வாத்தியார் இல்லையென்றால் இவரே குழுவை நடத்திச் செல்வார்.

ஒயிலாட்டத்தின் வகை

ஒயிலாட்டம், பட்டாளக் கும்மி என்றும் ஒயில் கும்மி என்றும் இரண்டு வகையாகக் குறிப்பிடப்படுகிறது. இராமாயணம் போன்ற கதையைப் பாடும் பொருளாக வைத்து ஆடும் கும்மியை ஒயில் கும்மி என்றும், வெறுமனே தனிப்பட்டப்பாட்டுக்களை வைத்துக் கொண்டு அதற்குத்தக ஆடும் கும்மியைப் பட்டாளக்கும்மி என்றும் விளாத்திசூளம் பகுதியில் குறிப்பிடுகிறார்கள் (கள ஆய்வு, கோடங்கிபட்டி, 25.6.86). ஆனால், கட்டபொம்முக் கதையைப் பாடும் கும்மியையும் பட்டாளக்கும்மி என்றும் கோடாங்கிப் பட்டியில் கூறுகிறார்கள். இராமாயணக் கதையைப் பாடும் கும்மி விறுவிறுப்பான ஆட்டங்களைக் கொண்டதாக இருக்கிறது.

ஆனால், பொதுவாக இப்போது கதையைப் பாட்டாக வைத்துப் பாடும் கும்மியை இராமாயணக்கும்மி என்றும் வெறுமனே பாட்டைப் பாடும் கும்மியை ஒயில்கும்மி என்றும் கூறிவரும் நிலையும் வழக்கத்தில் இருக்கிறது (விளாத்திசூளம் கள ஆய்வு, 3.7.86). கதைப்பாடலாக இராமாயணம் மட்டும் இருந்தால் அவ்வாறே கூறிவிடலாம். தாராபுரம் பகுதியில் வள்ளியம்மைக் கதையைக் கும்மியில் பாடுகிறார்கள். இதை அவர்கள் ஒயில்கும்மி என்றுதான் கூறுகிறார்கள் (தாராபுரம் கள ஆய்வு, 26.6.86). விளாத்திசூளம் பகுதியில் சிவல்பட்டியில் உள்ளூர் வீரனைப் பற்றியும் கதையாகப் பாடுகிறார்கள்; இதையும் ஒயில்கும்மி என்றே கூறுகிறார்கள். ஆகவே, இராமா

யணக் கும்மி என்று அழைக்கும் பாகுபாடு பொருந்தாது.

வேலிடுபட்டியில் அண்ணாமலை ரெட்டியாரின் காவடிச்சிந்தைக் கும்மியில் பாடுகிறார்கள் (கள ஆய்வு, வேலிடுபட்டி, 10.7.86). இதையும் ஒயில்கும்மி என்றே கூறுகிறார்கள். ஆகவே, பொதுவாக ஒயிலாட்டம் என்று குறிப்பிடுவதே சிறப்பாகும்.

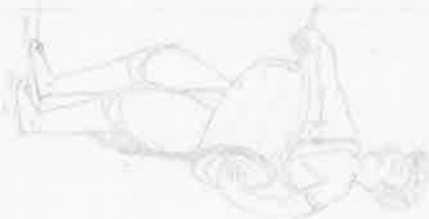
பொதுவாக ஒயிலாட்டத்தை ஆண்களே சமீபகாலம் வரையில் ஆடிவந்திருக்கிறார்கள்; ஆட்டக் கலைகள் அனைத்தும் ஆண்களாலேயே ஆடப்பட்டு வந்திருக்கின்றன. பெண்களால் விரைவாக, முரட்டு ஆட்டமாக ஆட முடியாது என்பதாலேயே அவர்கள் ஆடாதிருந்திருக்கிறார்கள். மேலும், இத்தகைய ஆட்டங்கள் சிலம்பு போன்ற போர் பயிற்சி ஆட்டங்களுக்கு முன்னோடியான பயிற்சி ஆட்டங்கள் என்ற காரணத்தாலேயே பெண்களை ஒதுக்கி வைத்திருக்கிறார்கள். ஆனால், கரகாட்டம் சமயம் பார்த்துச் சமயப்போர்வையில் பெண்களை ஆடவைத்தது. ஆனால், காவடி ஆண்களே இன்றும் தூக்கும் நிலை இருக்கிறது. இப்போது விளாத்திகுளம் பகுதியில் வேலிடுபட்டி, முத்தையாபுரம், ஆதனூர், முதலிப்பட்டி (கள ஆய்வு 1.10.83 முதல் 3.10.86 வரை) ஆகிய ஊர்களில் பெண்கள் ஒயில்கும்மி ஆடத்தொடங்கிவிட்டார்கள். ஆட்டத்தில் ஆண்களை விட சிறப்பாகவே ஆடிவருகிறார்கள் (வேலிடுபட்டிக் கள ஆய்வு, 10.7.86). இதுநாள்வரை இருந்துவந்த ஒயிலாட்ட மரபு இங்குத்தகர்க்கப்படுகிறது. போர்ப்பயிற்சி - தற்காப்புப் பயிற்சி அவர்களுக்கும் தேவை என்பதாகவே இதற்குச் சமாதானம் கூறலாம்.

ஆக, தொகுத்துக்கூறும்போது, நாட்டுப்புற நிகழ் ஆட்டக் கலைகளுக்கு உயிர் நாடியே ஆட்டங்கள்தானே ஒழிய பாட்டுக்கள் இல்லையென்று தெரிகிறது; ஒயிலாட்டத்தைச் சிலம்பாட்டத்தின் பயிற்சி ஆட்டமான முன்னோடி ஆட்டமாகவே கொள்ள முடியும்; இதற்குப் பக்கபலமாக இருப்பவை தேவராட்டம், கரகாட்டம், காவடியாட்டங்கள்; ஒயிலாட்டத்தின் வாத்தியார்களுக்குத் தக்கபடி ஆட்டங்கள் பலவகையாக மாறுபட்டிருக்கும்; ஒயிலாட்டத்தின் மரபு, தேவைக்குத்தக்கபடி உடைத்தெறியப்பட்டு, பெண்களும் ஆடும் நிலை வந்திருக்கிறது.

கள ஆய்வு செய்த ஊர்கள்

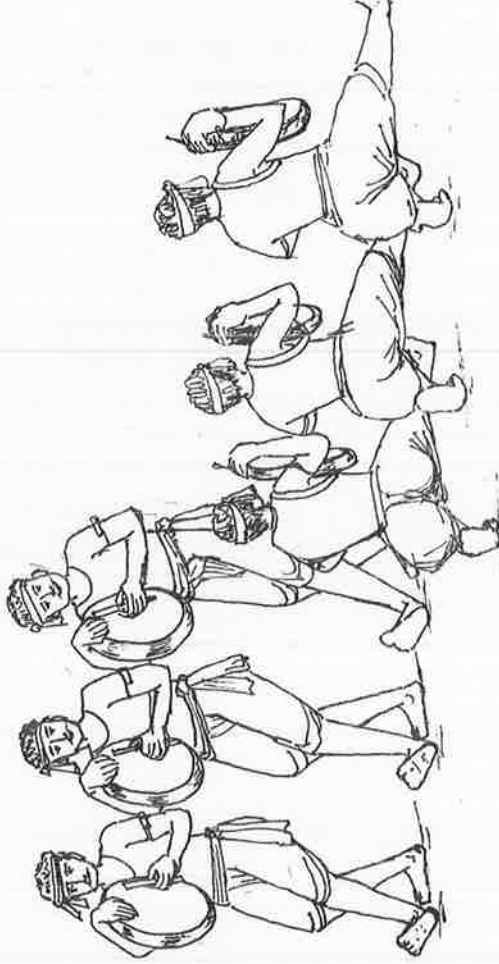
1. கோடாங்கிபட்டி, 2. வேலிடுபட்டி, 3. ஆதனூர், 4. முதலிப்பட்டி, 5. விளாத்திகுளம், 6. தாராபுரம், 7. கோவை, 8. மதுரை

4.3.1987



சிற்பக் கலை

தப்பாட்டம்



கலைச் சாபுருசி

கரணச் சிற்பங்கள் உணர்த்தும் உண்மைகள்

மனதில் 'அழகு ஒழுக்க எழுதிப் பார்க்கும்' வண்ண ஓவியம் நடனக் கலை. நாட்டியமாதாக ஒளிரும் சிற்பங்கள் இல்லாத கோயில்களே தமிழகத்தில் இல்லையென்று கூறிவிடலாம். அவ்வாறு நீக்கமற நிறைந்து அழகு சேர்க்கும் நாட்டியச் சிற்பங்களில் கரணச் சிற்பங்களும் உண்டு. இக்கட்டுரை கரணச் சிற்பங்களை மட்டும் ஆராய்கிறது.

கரணம் என்ற சொல்லிற்குச் 'செய்யப்படுவது', 'செயல்' என்று பொருள். சிறப்பாக, உறுப்பசைவுகளால் ஆகும் வேலைக்கு இப்பெயர் கொடுக்கப்படும். சுருக்கமாக வரையறுத்துச் சொன்னால், கை கால்களின் கலந்த அசைவுகளே கரணம் ஆகும். கரணம் எல்லா வகையான நடனங்களிலும் இருக்கும். கரணமில்லாத ஆடவே இல்லையெனலாம்.

பரத நாட்டியத்தில் இக்கரணங்கள் 108 வகையானது என்று நாட்டிய சாத்திரம் வரிசையாகப் பெயரிட்டுக் குறிப்பிடுகிறது. ஆனால், விஷ்ணுதர்மோத்தர புராணம் 108 என்று குறிப்பிட்டு விட்டு, 95 பெயர்களை மட்டுமே கூறுகிறது. பரதநாட்டியத்திற்குள்ள இக்கரணங்களைக் கோயில் சிற்பங்களில் வரிசையாகச் செய்துக்கி வைத்துள்ளனர். தமிழகக் கோயில்களில் கரணச் சிற்பங்களின் கொலுவைக் காணலாம். இவற்றுள் தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயில் (கி.பி.985-1014) கரணச் சிற்பங்கள் பழமையானவை. தஞ்சைக் கோயிலின் விமான முதல்தள உட்சுவர்களில் கரணச்சிற்பங்கள் காணப்படுகின்றன. நாட்டிய சாத்திரம் குறிப்பிடும் தல புஷ்பபுடம் முதல் சர்பிதம் வரையிலான எண்பத்தொரு கரணங்கள் இங்கு செதுக்கப்பட்டுள்ளன. தில்லை, சும்பகோணம் சாரங்கபாணிக் கோயில், விருத்தாசலம் விருத்தீஸ்வரர் கோயில், திருவண்ணாமலை கோயில் ஆகிய இடங்களிலும் கரணச்சிற்பங்கள் காணப்படுகின்றன.

தஞ்சைக் கோயில் சிற்பங்கள் ஆண் வடிவிலானவை; அதுவும் நான்கு கைகளோடு படைக்கப்பட்டவை. ஆகவே, இவை சிவ பெருமானையே குறிப்பிடுகின்றன. ஆடல் வல்லானாகிய, நடராசனே இங்குக் கரணங்களை நடத்திக் காட்டுபவனாக ஆக்கப்பட்டிருக்கிறான். இங்கு இரண்டு கைகள் நாட்டியமாடிக் கொண்டிருக்க,

அடுத்த இரண்டு கைகள் அக்னியையும், உடுக்கையையும் ஏந்திக் கொண்டிருக்கின்றன. ஆனால், இச்சிற்ப வரிசைகளில் 61, 72 ஆகியவை நாட்டியமாதர் செயல்படுவதைப் போன்று வடிவமைக்கப் பட்டிருக்கின்றன. (Anne - Marie Gaston 1982:19).

சாரங்கபாணிக் கோயில் கரணச் சிற்பங்கள் ஆண் வடிவிலானவை. இவை இரண்டு கைகளோடு இருக்கக் கூடிய ஆண் வடிவங்கள். இவற்றைக் கொண்டும், இவற்றின் சாயலைக் கொண்டும் இவை மனிதர்களே என்றும், இறைவன் அல்ல என்றும், முடிவுக்கு முடியும். இதைப்பல அறிஞர்களும் ஒத்துக் கொண்டுள்ளனர். (இரா. கலைக்கோவன், 1987:39; Anne - Marie Gaston, 1982:20). இங்கு, கோயில் கோபுரத்தின் உட்சவரிலும் வெளிச் சவரிலும் இக்கரணச் சிற்பங்கள் செதுக்கப்பட்டுள்ளன.

விருத்தாசலம், திருவண்ணாமலைக் கோயில்களிலுள்ள கரணச் சிற்பங்கள் விஜயநகர சாயலைக் கொண்டுள்ளவை; அதாவது நாயக்கர் காலத்து சிற்ப வகைமையைச் சார்ந்தவை. இக்கோயில்களில் கரணச் சிற்பங்கள் கோபுரத்தின் உள்ளேயே செதுக்கப்பட்டிருக்கின்றன. விருத்தாசலம் கோயில் கரணச் சிற்பங்களில் ஒவ்வொரு கரணத்திலும் இரண்டு உருவங்கள் இருக்கும். ஆடலின் தொடக்க நிலையும் இறுதி நிலையுமாகிய இருவகையான நிலைகளும் தாங்கிய உருவங்களே அவை. இவை பெண் உருவங்களே ஆகும்.

தில்லை நடராசர் கோயில் கரணச் சிற்பங்கள், நான்குகோபுரச் சுவர்களிலும் செதுக்கப்பட்டிருக்கின்றன. இவை பெண் உருவங்களே ஆகும். இங்கு நாட்டிய சாத்திரத்தில் குறிப்பிடப்படும் கரண விளக்கங்கள் குறிப்பிடப்பட்டிருக்கின்றன. இக்கரணச் சிற்பங்கள் கி.பி.12 முதல் 14 ஆம் நூற்றாண்டு வரையிலான வெவ்வேறு காலங்களில் செதுக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

பொதுவாக கோயில்களில் நாட்டியமாதும் நிலையில் பெண்களையே சிற்பிகள் செதுக்கி வைத்துள்ளனர். இம்முறையில் கரணச் சிற்பங்களில் தஞ்சை, கும்பகோணம் கோயில் சிற்பங்கள் மட்டும் ஆண் வடிவிலானவை. ஏனைய கோயில் கரணச் சிற்பங்கள் பெண் வடிவிலானவை.

பெண்களே சோழர் காலத்திலிருந்து அண்மைக் காலம் வரையில் கோயில்களில் நாட்டியமாடி வந்திருக்கிறார்கள். தேவாரப் பண் மூல் ஓதுவார்கள் வழிபாடு நடத்தியதைப் போலவே, இங்கு நாட்டிய மாதர்கள் - தளிச்சேரிப் பெண்டிர் - நாட்டியத்தின் வழி இறை

வனை வழிபட்டு வந்திருக்கிறார்கள். இவ்வாறு இவர்கள் கோயில்களில் நாட்டியமாடும்போது, தங்கள் நிலை மறக்காமலிருக்க - ஆட்டத்தின் - கரணத்தின் நிலை மறக்காமலிருக்க வேண்டி இங்குள்ள கோயில்களில் இச்சிற்பங்கள் - கரணச் சிற்பங்கள் செதுக்கி வைக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். நாடகத்தில் உரையாடலோ, காட்சி மாற்றமோ மறக்காமலிருக்க திரைக்குள்ளே பக்கவாட்டிலிருந்து நினைவூட்டக் கூடியவன் போன்றுதான் இக்கரணச் சிற்பங்கள் இருக்க வேண்டும். ஆகவே, கரணச் சிற்பங்களைச் செதுக்கியதன் நோக்கம் - ஆடல் மகளிர் இவரும் திசைவழியே செதுக்கப்பட்டிருக்கும் நோக்கம் இதுவாகத்தான் இருக்க வேண்டும். இங்கே இன்னொன்றையும் நினைவூட்ட வேண்டும். இக்கருத்தை வலியுறுத்த அது சான்றாகும்.

விஜயநகரத்திற்கு வருகை தந்த போர்ச்சுக்கல் பயணி பேஸ் என்பவர் பின்வருமாறு குறிப்பிக்கிறார். 'நாட்டிய அரங்கில் வரையப்பட்டிருக்கும் ஓவியங்களும் சிற்பங்களும் நாட்டியமாடும் மகளிர் தம் நிலை மறந்தபோது சரிசெய்துகொள்ளும் துணையாகவே இருந்திருக்கின்றன. (Annie Marie Gaston 1982:9; Sewell Robert 1900: 289). தொடக்க நிலை ஆடலும் இறுதி நிலை ஆடலும் அடங்கிய சிற்பங்கள் நாட்டிய மகளிருக்கு நினைவூட்டுவதற்காகவே படைக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

ஆகவே, இவற்றையெல்லாம் எண்ணிப் பார்க்கும்போது, சாரங்கபாணி கோயில் சிற்பங்கள் - கரணச் சிற்பங்கள் கொண்ட வடிவம் ஆணாக இருந்தாலும், அக்காலச் சூழலில் அக்கோயிலில் ஆடியவர்கள் பெண்களாகத்தான் இருக்க வேண்டும் என்பது தெரிகிறது. இருந்தும் சிற்பி ஏன் ஆணை சிற்பங்களை வடித்திருக்க வேண்டும். இக்கோயில் சிற்பங்கள் சாதாரண மனித வடிவங்களே என்பது முன்பே உறுதிப்படுத்திக் கொள்ளப் பட்டிருக்கின்றது. ஆடல் மகளிரை விடுத்து நட்டுவாங்கம் செய்யும் ஆடவர்களை 'மாதிரி'களாகக் கொண்டிருக்க வேண்டும். அக்காலத்தில் நட்டுவாங்கம் ஆண்கள்தாம் செய்து வந்தார்கள். பின் காலப்போக்கில்தான் - இப்போதை நிலையில்தான் பெண்கள் நட்டுவாங்கம் செய்யும் நிலை வந்திருக்கிறது.

தஞ்சைக் கோயிலில் இதுபோன்றுதான் ஆண் உருவச் சிற்பங்கள் கரணச் சிற்பங்களாகப் படைக்கப் பட்டிருக்க வேண்டும். இறைவனை இங்கு வலிந்து உருவாக்கி இருக்கிறார்கள். இறைவன் ஆடல் வல்லான் - நடராசன் என்பதற்காகவே இங்கு அவனை 'மாதிரி'யில் நுழைத்திருக்கிறார்கள். சிற்பங்களுக்கும் இறைவனுக்கும்

தொடர்பே இல்லை. நாட்டிய சாத்திரம் குறிப்பிடும் கரணங்கள் 108. இவை முறையே பெயரிடப்பட்டு வரிசைப்படுத்தப் பட்டிருக்கின்றன. இறைவன் ஆடியதாக தாண்டவக் கரணங்கள் 108 என்று ஆகமங்கள் கூறுகின்றன. ஆனால், அவை என்னென்ன என்று குறிப்பிடவில்லை. இறைவன் 108 தாண்டவங்களை ஆடினார் என்பது பொய்யாகவே இருக்கலாமா? ஸ்ரீ தத்துவ நிதியும், திருப்பத்தூர்ப் புராணமும் ஏழு தாண்டவங்களை இனம் காட்டுகின்றன. சிற்ப ரத்னா ஒன்பது தாண்டவங்களை வரிசைப்படுத்துகிறது. ஆனால், பெயர் கூறவில்லை. சில ஆகமங்கள் பதினோரு தாண்டவங்களைக் காட்டுகின்றன. சிவன் ஆடியதாகக் கூறப்படும் தாண்டவங்களும் 108. நாட்டிய சாஸ்திரம் குறிப்பிடும் கரணங்களும் 108. ஆனால், ஆகமங்கள் குறிப்பிடும் தாண்டவ நிலைகள் கரணத்தோடு ஒத்துவரவில்லை, இது வியப்பே. மேலும் பல தாண்டவ நிலைகளைச் சிற்ப வடிவிலோ, வார்ப்புருவிலோ, ஓவிய வடிவிலோ தமிழகத்துக் கோயில்களில் காண முடிவதில்லை. தில்லைக் கோயிலில் ஆயிரங்கால் மண்டபத்துக் கூரைச்சரிவில் வரையப்பட்டிருக்கும் தாண்டவ ஓவியங்கள் சில தவறாகவே வரையப்பட்டிருக்கின்றன.

ஆகவே, இறைவன் - நடராசன் ஆடல்வல்லான் என்பதற்காகவே இங்கு கற்பனையாகவே ஆக்கிக் கொள்ளப்படுகிறது. நடைமுறையில் - கோயில் ஆடல் மகளிர் ஆடும் பரத நாட்டியத்தில் உள்ள 108 கரணங்கள் இறைவன் ஆடியதாக ஆக்கிக் கொள்ளப்படுகிறது. இதனால்தான் ஆடும் மகளிரை - தளிச்சேரிப் பெண்டிரை 'மாதிரி'யாகக் கொள்ளாமல் - நட்டுவாங்கம் செய்த ஆடவரை 'மாதிரி'களாகக் கொண்டு நான்கு கைகளைப் படைத்து நடராசனாக்கி இருக்கிறார் சிற்பி.. இவ்வடிவங்கள் கரணச் சிற்பங்கள் - தஞ்சைக் கோயில் கரணச் சிற்பங்கள் - இறைவனாகத் தெரியும் கரணச் சிற்பங்கள் சிற்பியின் கற்பனை வடிவங்களே தவிர அசல் அல்ல. இறைவனாக இருக்க முடியாது.

இறைவன் ஆடியதாக ஸ்ரீ தத்துவநிதி கூறும் எழுவகைத் தாண்டவங்களில் ஆனந்தத் தாண்டவம், சந்தியா தாண்டவம், உமா தாண்டவம் ஆகிய மூன்றும் கரணங்கள் சிலவற்றுடன் பெரும்பாலும் ஒத்துப் போகின்றன. காளிகா தாண்டவம், கௌரி தாண்டவம், திரிபுரா தாண்டவம் ஆகியவை எந்த கரணங்களோடும் ஒத்துப் போகவில்லை. (இரா. கலைக்கோவன், 1987:34).

108 கரணங்களில் புஜங்கத்ரேசிதம் (பாம்புக்கு அஞ்சிய நிலை) புஜங்கத் ரஸ்த்ரேசிதம் (பாம்பு பற்றிய அச்சத்துடன் சுழலல்) புஜங்

காஞ்சிதம் (பாம்பு தொட்ட அல்லது பாம்பு பட்ட உணர்வு) ஆகிய மூன்று கரணங்களின் அமைப்பைக் கொண்டு பெயரிடப்பட்டிருக்கின்றன. அதாவது, பாம்பைக் கண்டால், தொட்டால், பாம்பு பற்றி அச்சத்தால் காலை எவ்வாறு மனிதன் தூக்குவானோ, அது போன்று இக்கரண அமைப்பு இருக்கிறது; ஆகவே, இவற்றிற்கு இப்பெயர்கள் வந்துள்ளன. இதுபோன்றே விருச்சிகம் (தேள்) கரணங்களுக்குப் பெயராகி இருக்கிறது. இறைவன் - நடராசன் ஆலமரத்தடியில் பாம்பைக் கண்டதால் காலை உயர்த்தினான். ஆகவே, இத்தாண்டவம் - ஆனந்தத் தாண்டவம் புஜங்காஞ்சித வகைகளோடு தொடர்புபடுத்தப்பட்டிருக்கிறது என்று கூறுவது வழக்கமாக இருக்கிறது. இவ்வாறு இருப்பின் தேள் பற்றிய வகைக்கு எக்கதையை - புராணத்தைத் தொடர்பு படுத்துவது.

இறைவன் ஆடல்வல்லான்; இக்கருத்து நம் இலக்கியங்களில், தேவாரம் முதல் பழக்கத்தில் இருக்கிறது. காரைக் காலம்மையார், திருமூலர் போன்றவர்கள் இறைவனை ஆடவல்லானாகவே கண்டிருக்கிறார்கள். இதில் மறுப்பிருக்க முடியாது. ஆனால், இந்த ஆனந்தத் தாண்டவம் இதற்காகத்தான் ஆடப்பட்டது என்பது ஏற்புடையதாக இல்லை. கபிலசுவலப்பில் போன்ற அறிஞர்கள் (1985:12) ஆனந்தத் தாண்டவத்தின் முன்னோடி வடிவம் பல்லவர் காலத்திய சீயமங்கலக் குடைவரை முன்மண்டபக் கோயில் சிற்பமே என்று தெளிவாக்கியிருக்கிறார்கள். இங்கு பாம்பு அருகில் இருக்கிறது. கால் சிறிதளவே தூக்கப்பட்டிருக்கிறது. சிற்பி இறைவனை வடிப்பதற்கு புஜங்காஞ்சிதக் கரணச் சிற்பங்களை புஜங்க கரணங்களோடு ஆடும் மகளிரை 'மாதிரிகளாகக் கொண்டு சிற்பங்களை வடித்திருக்க வேண்டும்'. ஆனந்தத் தாண்டவங்களை ஆக்கியிருக்க வேண்டும்.

ஆனந்தத் தாண்டவக் காட்சி இதுதான். இறைவனின் வலக்கால் முயல்களின் மீது ஊன்றியிருக்க, இடக்கால் தூக்கிய திருவடியாய் 'முழங்காலளவில் இலேசாய் மடித்து வலப்புறம் வீசப்பட்டுள்ளது. நான்கு திருக்கைகளில் வலப்புற முன்கை காக்கும் குறிப்பில் இருக்கிறது; இட முன்கை வீசிய கரமாய் வேழ முத்திரையில் இருக்கிறது. வலது பின்கையில் துடி இருக்கிறது; இது பின்கையில் தீ; முயல்கள் குப்புறப்படுத்திருக்கிறான். அவன் கையில் பாம்பு இருக்கிறது.

இனி பாம்போடு தொடர்புடைய மூன்று கரணங்களின் அமைப்பைக் காண்போம். 'எடுத்த பாதத்தை உயரத் தூக்கி இடுப்பளவில் குறுக்காய்த் திருப்பல்' இம்மூன்று கரணங்களுக்குமாக அமைந்த கால் நிலை. இதை நாட்டிய சாத்திரம் தெளிவாக்குகிறது. மூன்று கரணங்களுக்கும் உள்ள கால் நிலை ஒன்று போலவே இருக்க

கிறது. இன்ன காலத்தான் தூக்க வேண்டும் என்ற வரையறை இல்லை. இருந்தபோதும், இக்கரணச் சிற்பங்கள் அனைத்தும் ஒன்று போலவே வலக்காலையே தூக்கி நிற்கின்றன. ஆனந்தத் தாண்டவத்தில் உயர்த்தப்பட்ட கால் இடக்கால். ஆனால், புஜங்கக் கரணங்களில் எந்தக் காலை உயர்த்த வேண்டும் என்ற வரையறையில்லாத போதும், உயர்த்தப்பட்டிருக்கும் கால் வலக்காலாய் அமைந்துள்ளது. ஆகவே, நாட்டியம் தெரிந்த - நாட்டிய சாத்திரம் அறிவுள்ள சிற்பி இக்கரணச் சிற்பங்களை 'மாதிரி'களாகக் கொண்டு ஆனந்தத் தாண்டவத் திருக்கோலத்தைப் படைத்திருக்க வேண்டும். இங்குச் சிற்பங்கள் சிற்பியினுடைய மனநிலையை - கற்பனையைப் பொறுத்தே அமைக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். இதனால்தான் ஆனந்தத் தாண்டவச் சிற்பங்கள் ஒவ்வொரு இடத்திலும் சிற்சில மாற்றங்களோடு இருக்கின்றன. கால்மாறி ஆடிய மதுரை ஆனந்தத் தாண்டவமும் சிற்பியினுடைய கைவண்ணமே. நாளடைவில் இதைத் திருவிளையாடல் கதையாக்கி, பாண்டியனுக்காக இறைவன் கால் மாறி ஆடினான் என்று திரித்து விட்டிருக்க வேண்டும். ஆகவே, ஆனந்தத் தாண்டவம் போன்ற தாண்டவங்கள் - இறைவன் ஆடியதாகக் கொள்ளப்படுபவை கற்பனை வடிவங்களே ஆகும். அதுவும், சிற்பியின் திறமைக்குத் தக்கபடி வடித்தெடுக்கப்பட்ட - செதுக்கப்பட்ட உருவங்களே ஆகும்.

தொகுத்துக் கூறும்போது, சில உண்மைகள் தெரிகின்றன. கரணங்கள் எல்லா ஆடல்வகைகளிலும் நிலைகொண்டுள்ளன. இவற்றில் பரதநாட்டிய கரணங்களே தமிழகக் கோயில்களில் சிற்பங்களாகச் செதுக்கி வைக்கப்பட்டுள்ளன. கோயில் வழிபாடுகளில் இசை வழியாக வழிபாடு நடத்தும் ஓதுவார்கள் போன்று நாட்டிய வழிபாடு நடத்தினார்கள் தனிச்சேரிப் பெண்டிர். இவர்கள் வசதிக்காகவே கோயில்களில் கரணச் சிற்பங்கள் செதுக்கி வைக்கப்பட்டன. இதனால்தான் இவர்களையே - பெண்களையே 'மாதிரி'களாகக் கொண்டிருந்தனர்; நட்டுவனார்களையும் 'மாதிரி'களாகக் கொண்டிருந்தனர். தஞ்சைக் கோயில்களில் உள்ள இறைவன் ஆடுவது போன்ற கரணச் சிற்பங்கள் வலிந்து புகுத்தப்பட்டவையாக இருக்க வேண்டும். 108 கரணங்கள் - நாட்டியக் கரணங்கள் வேறு; இறைவனின் தாண்டவக் கரணங்கள் வேறு; தாண்டவங்கள் கரணங்களைப் பின்பற்றி பின் நாளில் சிற்பிகள் வடித்தெடுத்தக் கற்பனை வடிவங்கள், ஆகவேதான் இவற்றில் மாற்றங்கள் குடி கொண்டிருக்கின்றன. இறைவனின் ஆடல் உண்மை; அவ்வுண்மைக்குப் பூச்சாகத்தான் தாண்டவங்களைக் கொள்ள வேண்டும். கற்பனை வடிவங்களாகக் கொள்ள வேண்டும்.

1.9.1989

கல்வெல்லாம் சிலை செய்தான் பல்லவன்

‘கடல்மல்லலை’ என்று போற்றப்பெறும் மாமல்லபுரம் உலகப் புகழ்பெற சுற்றுலா மையம். இங்குள்ள குடைவரைகளையும், சிற்பங்களையும் அழகு ஒழுக மனதில் எழுதிப்பார்த்துக் கொண்டே இருக்கலாம். இத்தகைய அழகு ஓவியங்களைச் சிற்பங்களாகச் செய்து மகிழ்ந்தவன் யார் என்பதைத் தெரிந்துகொள்ளத்தான் வேண்டும். பல்லவன் யார் என்பதை அறியத்தான் வேண்டும். இதற்குத் துணை போவதாக இக்கட்டுரை அமைகிறது.

மாமல்லபுரத்து அழகுச் சின்னங்களைத் தோற்றுவித்தது யார் என்பது 19ஆம் நூற்றாண்டு வரைத் தெளிவாகவில்லை. சீன நாட்டைச் சேர்ந்தது என்றும், ரோமாபுரியைச் சேர்ந்தது என்றும் சொல்லி வந்தவர்களும் உண்டு. கல்வெட்டுகள் சயாம் மொழியில் இருக்கின்றன என்று கூறப்பட்டதும் உண்டு (இரா. நாகசாமி, 1968:49). ஆனால், கல்வெட்டு ஆராய்ச்சிமுறை வளர்ந்தபோது மாமல்லபுரத்துச் சிற்பங்கள் பல்லவர் காலத்தில் தோற்றுவிக்கப் பெற்றவை என்று அறியப்பெற்றது. ஆனால், 20-ஆம் நூற்றாண்டில் எந்த அரச மரபினர் தோற்றுவித்தனர் என்பதில் கருத்து வேறுபாடு இருந்துவந்தது. ஷோவோ துபரே, லாங்கர்ஸ்டு, கே.ஆர்.சீனிவாசன் போன்ற அறிஞர்கள், பல்லவ மன்னர்கள் பலரால் மாமல்லபுரத்துச் சிற்பங்களும் குடைவரைகளும் தோற்றுவிக்கப்பெற்றன என்று குறிப்பிட்டார்கள்; அதிலும் குறிப்பாக முதலாம் நரசிம்மவர்மனாலேயே மிகுதியான சின்னங்கள் எழுப்பப் பெற்றன என்றும் தெளிவாக்கினர் (மைக்கேல் லாக்வுட், 1974:62).

ஆனால், அதன் பின்னர் அறுபதுகளில் கருத்து வேறுபட்டது. டி.என்.சுப்பிரமணியமும் (மைக்கேல் லாக்வுட், 1974:62), நாகசாமியும் இராஜசிம்ம பல்லவன் ஒருவனாலேயே மாமல்லபுரத்துச் சிற்பங்களும் குடைவரைகளும் கடற்கரைக் கோயில்களும் எழுப்பப் பெற்றனவென்று கூறினர் (1968:55-64). இதில் நாகசாமிதான் வலிந்து கருத்துக் கூறியிருந்தார். அதியந்தகாமன் என்ற பட்டப்பெயர் இராஜசிம்மனுக்குரியது; இதைப் பெயர், சாளுவன் குப்பத்தில் அவனால் தோற்றுவிக்கப்பெற்ற ரதத்திலும், தர்மராஜ ரதத்திலும், இராமானுஜ மண்டபத்திலும் காணப்படுகிறது. ஆகவே, இவனே எல்லாக் குகைக்கோயில்களையும் சிற்பங்களையும் கடற்கரைக் கோயில்களையும் தோற்றுவித்திருக்க வேண்டும் என்றும் நாகசாமி கூறியிருக்கிறார். இக்கருத்து, இதுவரை அறிஞர்கள் கொண்டிருந்த

கருத்துகளுக்கு மாறாக இருந்தது; ஆனால் தன் கருத்துக்கு ஆதரவாக உலகின் பல்வேறு பகுதிகளிலுமிருந்து அறிஞர்கள் ஆதரவளித்தனர் என்றும் நாகசாமி கூறியிருக்கிறார் (1968:55).

இக்கட்டுரையாளர் கல்வெட்டு ஆராய்ச்சியாளராக இல்லா விட்டாலும், கள ஆய்வில் மிகுதியாக ஈடுபட்டு அனுபவித்தத் திறனாலும், நாட்டுப்புறவியல் ஆய்வில் ஈடுபட்டிருப்பதாலும் திரௌபதியம்மன் வழிபாடு பற்றிய ஆய்வில் ஈடுபட்டிருக்கும்போது திரட்டியத் தரவுகளாலும் இரா.நாகசாமியின் கருத்து முரணானது; சரியில்லாதது என்று நிறுவ முயன்றிருக்கிறார். இது ஆராய்ச்சி; தரவுகளின் அடிப்படையில் அமைவது; ஆகவே நானைய வரலாற்றில் தரவுகள் வேறுவிதமாகக் கிடைத்தால் முடிவும் மாறுபடும்.

இரா.நாகசாமி 1962இல் படித்த "New light on Mamallapuram" என்ற ஆய்வுக் கட்டுரை தென்னிந்திய தொல்பொருள் ஆய்வுக் கழகத்தின் வெள்ளி விழா மலரில் வெளியாகி உள்ளது (N.S. Ramaswami, 1980:98). காஞ்சி கைலாசநாதர் கோயிலில் தன்னுடைய இருநூற்றுக்கும் மேற்பட்ட பட்டங்களை வெவ்வேறு வகையான எழுத்து வடிவங்களில் பொறித்துள்ளான். இதேபோல் சாளுவன் குப்பத்திலுள்ள அதிரண சண்டேஸ்வரர் குகைக்கோயிலிலும் பொறித்துள்ளான். இங்கு இரண்டு வகையான எழுத்து வடிவங்கள் உள்ளன. இந்த கோயில் இராஜசிம்மனுக்குரியது. இங்கு இவனை, 'அதியந்தி காமன்' என்று புகழக்கூடிய பல செய்யுட்கள் பொறிக்கப்பட்டுள்ளன; ஒரு சுவரில் ஒரு வகையான எழுத்திலும், இன்னொரு சுவரில் வேறு வகையான எழுத்திலும் பொறிக்கப் பெற்றுள்ளன. இதில் முதல் வகையான எழுத்து வடிவத்திலுள்ளவை தாம் பின்னர் இரண்டாவதில் எழுதிப் படியெடுக்கப் பெற்றுள்ளது (மைக்கேல் லாக்வுட், 1974:66-67).

'அதிரணச்சண்ட' என்பது கைலாசநாதர் கோயிலில் இராஜசிம்மனுக்குக் கல்வெட்டில் பொறிக்கப்பெற்றப் பட்டங்களில் ஒன்று; சாளுவன் குப்பத்தில் "அதிரணச்சண்ட" - இந்த "அதிரணச்சண்டேஸ்வர"க் கோயிலைத் தோற்றுவித்தான் என்றிருக்கிறது. ஆகவே, இராஜசிம்மனைத்தான் இந்த இரண்டு இடங்களிலுமுள்ள பட்டங்கள் குறிக்கின்றன என்று நாகசாமி கருதுகிறார்; அதிரணச் சண்டேஸ்வரர் கோயிலிலுள்ள அதே செய்யுட்கள் தர்மராஜ மண்டபத்திலும் இராமானுஜ மண்டபத்திலும் கணேச ரதத்திலும் இருக்கின்றன; வரிக்கு வரி, சொல்லுக்குச் சொல் மாறாதிருக்கின்றன. ஆகவே, மேற்கூறியவையெல்லாம் இராஜசிம்மனால் தோற்றுவிக்கப்பெற்ற

வையே என்று நாகசாமி குறிப்பிட்டிருக்கிறார்.

அதிரணச் சண்டேஸ்வரர் கோயிலை எழுப்பிய இராஜசிம்மனுக்கு 'அதியந்தகாமன்' என்ற பட்டமும் உண்டு. இந்தப்பெயர் தர்மராஜ ரதத்திலும் இருக்கிறது; அதில் "அதியந்தகாமப் பல்லவேஸ்வர கிரஹம்" என்றும் பொறிக்கப்பட்டிருக்கிறது. ஆகவே, இதையும் நாகசாமி இராஜசிம்மனுக்கு உரியதாக்குகிறார்.

அதிரணச்சண்ட என்பதும் அதியந்தகாம என்பதும் வேறு அரசர்களுக்குரிய பட்டங்களல்ல என்றும் நாகசாமி கருதுகிறார். ஆனால், ஒரே பட்டம் இரு அரசர்களுக்கும் இருப்பதுமுண்டு; இதற்குச் சான்றாக, கைலாசநாதர் கோயிலில் உள்ள கல்வெட்டில் இராஜசிம்மனுக்கும் அவனுடைய தந்தை பரமேஸ்வரவர்மனுக்கும் உரியதாக 'உக்ரதந்த' என்ற பட்டம் கொடுக்கப்பட்டிருக்கிறது.

தான் தோற்றுவித்த கைலாசநாதர் கோயிலைத் தன் தந்தைக்கும் தனக்கும் ஒரே பட்டம் உரியதாக்கும்படி இராஜசிம்மன் கல்வெட்டில் பொறித்துள்ளான். ஆகவே, அதிரணச்சண்ட என்பதும், அதியந்தகாம என்பதும் இராஜசிம்மனுக்கு மட்டும் உரிய பட்டமாகாது; நாகசாமி இவ்வாறு கொண்ட கருதுகோளினால் 'அவனி பஜன' என்ற பட்டத்தை மகேந்திரன் பெற்றிருந்தான்; அது கைலாசநாதர் கோயில் கல்வெட்டிலும் காணப்படுகிறது; இதனால் கைலாசநாதர் கோயிலை மகேந்திரன் கட்டினான் என்று கொள்ள வேண்டியதாகிவிடும்; இதைப்போலவே 'அவனி பஜன' என்ற பட்டத்தை இராஜசிம்மன் பெற்றதனால் மகேந்திரனுக்குரிய குகைக்கோயில்களையெல்லாம் இராஜசிம்மன் கட்டியதாகிவிடும் என்று மைக்கேல் லாக்வுட் குறிப்பிடுகிறார் (1974:74-75).

தர்மராஜ ரதத்தில் பொறிக்கப்பட்டுள்ள கல்வெட்டில் காணப்படும் 30 பட்டங்களில் 15 பட்டங்கள் கைலாசநாதர் கோயில் கல்வெட்டில் காணப்படுகின்றன என்று நாகசாமி குறிப்பிடுகிறார்.

50 விழுக்காட்டுப் பட்டங்கள் கைலாசநாதர் கோயில் கல்வெட்டில் காணப்படுவதால் இராஜசிம்மன்தான் தர்மராஜா ரதத்தைத் தோற்றுவித்தான் என்று நாகசாமி கொள்கிறார். ஆனால், இது அவருடைய கருதுகோளுக்கு எதிரானது என்று மைக்கேல் லாக்வுட் குறிப்பிடுகிறார் (1974:76-77).

இராஜசிம்மன் என்ற பட்டம் தர்மராஜா ரதத்தில் காணப்படவில்லை. ஆனால், கைலாசநாதர் கோயில், தனகிரீஸ்வரர் கோயில்,

கடற்கரைக் கோயில்களிலும் இராஜசிம்மன் பட்டம் காணப்படுகிறது.

உண்மையில் கடற்கரைக்கோயிலைத் தவிர, மாமல்லபுரத்திலுள்ள எந்தக் கோயிலிலும் 'இராஜசிம்மன்' பட்டம் காணப்படவில்லை.

கைலாசநாதர் கோயிலில் காணப்படும் முதல் பட்டம், இராஜசிம்மனாகும். இதேபோல் தர்மராஜா ரதத்தின் அடிமட்டத்தில் காணப்படும் முதல் பட்டம் 'நரசிம்மன்' ஆகும். இதற்கு முன்னுள்ள சான்றுகளை எடுத்துக் கொள்ளும்போது, மகேந்திரனுடைய பல்லா வரத்திலுள்ள குகைக்கோயிலில் 'மேகந்திர விக்ரம்' என்ற முதல் பட்டம் கொடுக்கப்பட்டிருக்கிறது. ஆகவே, முதலிடப் பட்டங்களில் சிறப்பிருக்கத்தான் செய்கிறது. இது தொடர்பாகக் குறிப்பிடும் போது, கைலாசநாதர் கோயிலில் காணப்படும் 250 பட்டங்களில் ஒன்றாக 'நரசிம்மன்' என்ற பட்டம் காணப்படவில்லை. இவ்வாறு விடப்பட்டதிலும் சிறப்பம்சம் இல்லையா? நரசிம்ம விஷ்ணு, ரங்க பதாகைக் கல்வெட்டில் மட்டும் காணப்படுகிறது; இது கைலாசநாதர் கோயிலின் வெளிப்பிரகாரத்தில் உள்ளது. ஏற்கனவே குறிப்பிட்டபடி தர்மராஜ ரதத்தில் இராஜசிம்மன் என்ற பெயர் காணப்படவே இல்லை. இராஜசிம்மனுடைய வயலூர் கல்வெட்டில் 'இராஜசிம்மன்' என்ற பெயர் அரசனுக்குக் கொடுக்கப்பட்டிருக்கிறது; அதே சமயம் அதே கல்வெட்டில் நரசிம்மவர்மன் என்ற பெயர் பெரிய தாத்தாவுக்கும் கொடுக்கப்பட்டிருக்கிறது. ஆகவே, இராஜசிம்மனுக்கு "நரசிம்மன்" முடி சூட்டும்போது கொடுக்கப்பெற்ற பெயராக இருந்தாலும், தன்னுடைய புகழ் பெற்ற பெரிய தாத்தாவின் பெயரினின்று வேறுபடுத்திக் காட்டவே இராஜசிம்மன் என்ற பட்டத்தையோ, வேறு பட்டங்களையோ விரும்பி ஏற்றுக் கொண்டான் என்று மைக்கேல் லாக்வுட் குறிப்பிடுகிறார் (1974:77-78). ஆகவே, மாமல்லபுரத்திலுள்ள சின்னங்கள் இராஜசிம்மன் காலத்தில் தோற்றுவிக்கப்பட்டவை ஆகாது.

'அதியந்தகாமன்' என்ற பட்டப்பெயர் பொதுவாக பல்லவர்களுக்குரிய பட்டப்பெயராகக் கொள்ளவேண்டும். எண்ணற்ற மன எழுச்சிகளை உடையவன் என்பதுதான் இதன் பொருள். இது எல்லாப் பல்லவ மன்னர்களுக்கும் பொருந்துவது. ஆகவே, அதியந்தகாமன் என்ற பெயர் மாமல்லபுரச் சின்னங்களில் இருப்பதைக் கொண்டு, இவை எல்லாம் குறிப்பிட்ட மன்னர் - இராஜசிம்மனுக்குரியது என்று சொல்லுவது ஏற்புடையதல்ல.

கல்லெல்லாம் சிலை செய்தான் பல்லவன் 78

தர்மராஜ ரதத்தில் 'அதியந்தகாம பல்லவேஸ்வரகிரகம்' என்ற பெயர் காணப்படுகிறது. இது முதலாம் பரமேஸ்வர வர்மனைக் குறிப்பதாகும். ஐந்து ரதங்கள் மாமல்லன் காலத்தில் தொடங்கப் பெற்று பரமேஸ்வரவர்மன் காலத்தில் முடிவுறும் நிலைக்கு வந்தது; ஆனால், முடியவில்லை. மாமல்லபுரத்திலுள்ள ஐந்து ரதங்கள் உள்ளிட்ட அனைத்தும் இந்நிலையில்தான் இருக்கின்றன. ஒரே நேரத்தில்தான் தொடங்கப்பெற்று பணி நடந்திருக்கிறது. மாமல்லன் நரசிம்மனால் தொடங்கப்பெற்ற ஐந்து ரதப் பணியும் பரமேஸ்வரவர்மன் காலத்திலும் நடந்துவந்திருக்கிறது.

இவன் காலத்தில்தான் சாளுக்கியப்போர் மும்முரமாக நடந்திருக்கிறது. இக்காலத்தில்தான் இவன் ஊர்தோறும் பாரதக் கதை படிக்கச் செய்திருக்கிறான்; அதனால் திரௌபதியம்மன் கோயில்களும் எழுப்பட்டன; பரதக் கூத்தும் நடந்துவந்திருக்கிறது (துளசி. இராமசாமி, 1987). மக்களுக்குப் பாரதக்கதை மனதில் நிற்கிறது. இதனாலேயே ஐந்து ரதங்களைப் பாண்டவர் ரதங்கள் என்று அழைத்து வந்திருக்கின்றனர்; மற்றபடி பாண்டவர்களுக்கும் இந்த ரதங்களுக்கும் எவ்விதத் தொடர்பும் இல்லை; இந்த ரதங்களில் சிலைகளும் இல்லை. முதலில் உள்ளது திரௌபதி ரதம் என்றும் அடுத்தது அருச்சுனன் ரதம் என்றும் பீம ரதம் என்றும் தர்மராஜ ரதம் என்றும் சகாதேவ ரதம் என்றும் அழைக்கப்படுகின்றன. திரௌபதி ரதத்தில் மட்டும் பெண் சிலை இருக்கிறது. இதை தூர்க்கையாகக் கொள்கின்றனர். பரமேஸ்வரவர்மன் காலத்துக்கு முற்பட்ட காலங்களில் எக்குகையிலும் மண்டபத்திலும் சிலை இருந்ததில்லை. பின் காலங்களில் மக்களால் கொடுக்கப்பட்ட பெயர்களேயாகும். இதே போல் கோடிக்கால் மண்டபத்தை திரௌபதி மண்டபம் என்று அழைக்கும் பழக்கமும் உண்டு.

கணேசரதம் என்ற பெயரும் பிற்கால வழக்கே ஆகும். இடைக் காலத்தில்தான் கணேசர் உருவத்தை வைத்துள்ளனர். வழிபாடும் நடத்தப்படுகிறது.

மாமல்லபுரத்துச் சின்னங்களை - குடைவரைகளை - குகைகளை - சிற்பங்களைத் தோற்றுவித்தவர்கள் கோயில்களாக்க நினைத்ததில்லை. கடற்பட்டினமாக - துறைமுகப் பட்டினமாக இருந்த இடத்தில் பாறைகளைக் கண்டவுடன் வெறுமனே விட்டுவைக்க மனம் இடம் தரவில்லை. எந்தக் கல்லை, பாறையை எப்படிக் கண்டார்களோ, அப்படியே உருவமைக்கச் சொல்லியிருக்கிறார்கள். 'கல்லெல்லாம் சிலை செஞ்சான் பல்லவராசன்' என்ற கண்ணதாசன்

பாட்டும் இதை உணர்த்தி நிற்கும் (வா, இராஜா வா). 'சிவகாமியின் சபதம்' எழுதிய கல்கியும், மகேந்திரன், மாமல்லன் உரையாடலில், யானை போன்று பாறை இருக்கிறது என்று வர, அதை பின் ஐந்து ரத இடத்தில் யானை உருவாகிறது. காளைக்குரிய சின்னப்பாறை கிடைத்ததும் நந்தி உருவாகிறது. இப்படி எத்தனையோ உருவங்களைப் படைத்திருக்கிறார்கள்.

ரதங்கள் போன்று படைப்பதற்குத் தனிப் பாறைகள் கிடைத்த வுடன் ரதங்களாக்கப்படுகின்றன. கடற்கரையில் எழுப்பியதுதான் கோயில் - கடற்கோயில்; இது இராஜசிம்மன் உண்டாக்கியது. இது போன்ற கட்டுமானக் கோயில்கள் எல்லாம் இவன் காலத்தவையே யாகும்.

தொகுப்பில், பல்லவர்களாலேயே மாமல்லபுரச் சின்னங்கள் தோற்றுவிக்கப்பெற்றன என்று தெரிகிறது; மாமல்லன் நரசிம்மன் தொடங்கி வைத்தப் பணியைத்தான் பின்வந்தவர்கள் முடிவுக்குக் கொண்டுவர முயன்றிருக்கிறார்கள்; இராஜசிம்மனாலேயே எல்லாச் சின்னங்களும் எழுப்பப்பெற்றன என்பது பொருந்தாத கருத்து; முதலாம் பரமேஸ்வரவர்மன் காலத்தில்தான் இச்சின்னங்களை - இரதங்களைப் பாரதக்கதையோடு தொடர்புபடுத்தும் பழக்கம் இருந்திருக்கிறது; அத்யந்தகாமன் என்ற பட்டம் இராஜசிம்மனுக்கே உரிய பட்டமல்ல; இது எல்லா பல்லவ மன்னர்களுக்கும் பொருந்திவரக்கூடிய பட்டப்பெயராகும்; பல்லவர்களுக்கு மாமல்லபுரத்திலுள்ள பாறைகளில் அந்தந்தப் பாறையின் தகுதிகேற்ப வடிவமைக்கும் எண்ணம்தான் இருந்ததேயொழிய, குறிப்பிட்ட கோயிலைக் கட்ட வேண்டுமென்ற எண்ணம் எழுந்ததில்லை.

23.7.1993

கோயில் சிற்பங்கள் - ஒரு நோக்கு

மனிதன் தன் உணர்வுகளை - எண்ணங்களை - ஈடுபாட்டை அழகு ஒழுக்க எழுதிப் பார்க்க நினைத்த கலைகளில் ஒன்றுதான் சிற்பக்கலை. தன் எண்ணங்கள் என்றும் அழியாது காக்கப்பட வேண்டும் என்ற அவனின் நினைப்பு சிற்பக் கலையில் முகிழ்த்தது. உருவங்களை - படிமங்களை மனதில் நினைத்த எண்ணங்களுக்கு முதலில் கருத்துருக் கொடுத்து ஓவியம், சிற்பம் என்று பல நிலைகளில் எழுதிப் பார்த்த மனிதன், அழியாது அவ்வெண்ணங்கள் நிலை பெற்றிருக்க வேண்டுமென்ற உந்துதலால் மரம், சதை போன்ற ஊடகங்களை விடுத்துக் கல்லில் சிலை வடிக்க முடிவு செய்தான். அச்சிலைகளின் கொலுவைக் காட்சிக் கூடமாக்க நினைத்த இடம் தான் கோயில்கள். கோயில்கள் அக்கால, இக்கால மக்களின் வந்து போகக் கூடிய இடங்களாக இருந்து வந்ததால் - வருவதால் சரியான காட்சிக் கூடங்களாக ஆக்கினான். காட்சிக் கூடங்கள் ஆக்குவோனுக்கும் ஆக்குவோனைத் தூண்டுபவனுக்கும் பலனைக் கொடுக்கும் இடங்களாயின. கட்டடக்கலை, ஓவியக்கலை, நாட்டியக்கலை, சிற்பக்கலை ஆகிய எல்லாக் கலைகளுக்கும் இந்நாட்டில் கோயில்களே காட்சிக் கூடங்களாக உள்ளன. இவற்றில் சிற்பக்கலை கோயில் கொண்டுள்ள இடங்களில் உள்ள சிலைகைச் சிற்பங்களின் இருப்பைக் கேள்வியாக்கி விளக்குவதுதான் இக்கட்டுரையின் நோக்கம்.

வரலாற்று நோக்கில் சிற்பக்கலை

வரலாற்றை நோக்கும்போது எல்லாக்கலைகளுக்கும் புரவலனாக இருந்தவன் அரசன் என்பது தெளிவு. கலைகளை, ஆக்கியவனுக்கு ஊக்கம் கொடுத்தவன் அரசன். நாளடைவில் கலைகளை நினைத்தவாறு படைத்துக் கொண்டிருந்த கலைஞனுக்கு ஊக்கம் கொடுத்தவனே - புரவலனே - அரசனே ஆதிக்கக் காரனாக மாறி விட்டான். இந்த நிலையில் அரசன் நினைத்தபடிதான் கலைஞனும் கலை வடிக்கக் கற்றுக்கொண்டான். ஆகவேதான், கலைகளைக் காலந்தோறும் பகுத்துக் கூறும்போது மெளரியர்க்கு முற்பட்ட சிற்பக்கலை - மெளரியர் சிற்பக்கலை, அசோகர் சிற்பக்கலை, கங்கர்கள் சிற்பக்கலை, சாதவாகனர் சிற்பக்கலை, பல்லவர் சிற்பக்கலை, சோழர் சிற்பக்கலை என்று பலவாறு நினைக்க வழி அமைக்கப்பட்டது.

கோயில் சிற்பங்கள்

சோயில்கள் மக்கள் எல்லோரும் கூடும் இடமாக ஆக்கப்பட்ட தால் கலைஞர்களைவிட அரசர்கள் தாம் நினைத்த சிற்பங்கள், ஓவியங்கள் கோயில்களில் இடம் பெறவேண்டும் என்ற நினைப்பில் செயல்பட்டார்கள். பொதுவாக கோயில் சிற்பங்களில் தல புராணங்கள் இடம் பெற்றிருந்தன. இதை அடுத்து கலைகளுக்கு - நடனக் கலைக்கு இடம் கொடுத்தனர். இவை இரண்டும் தான் எல்லாக் கோயில்களிலும் இடம் பெற்றிருக்கும் பெரும்பான்மையான அம்சங்கள். இவை எல்லாம் கோயில்களின் எல்லா நிலைகளிலும் இடம் பெற்றிருக்கின்றன.

ஆனால், சில இடங்களில் கோயில்களில் மக்கள் பார்வை படும் இடங்களான சில இடங்களில் - கோபுரங்களிலோ, நுழைவாயிலிலோ கருவறையின் முன் பக்கங்களிலோ ஆண் பெண் ஒருங்கே இருக்கும் நிர்வாணச் சிற்பங்கள் இருக்கும். இவை ஏன் என்பதைப் பற்றிய கேள்விகள் மனதில் எழுகின்றன.

கலைப்பாடு

கலைகளை இரண்டு பகுப்பாக்கி விடுவார்கள். மக்கள் வெளிப் படையாகப் பார்த்து ரசிக்கும் கலை, மனதிற்குள்ளே - மறைவாக, யாருக்கும் தெரியாது ரசிக்கும் - சுவைக்கும் மறைவுக்கலை என்பதாம் அப்பகுப்பு. இந்த 'மறைவுக்கலை' இலைமறையாக இருக்க வேண்டும். அப்போதுதான் சுவை மிகும். தெரிநிலையாக இருக்கக் கூடியவை குறிப்பு நிலையிலும் குறிப்பு நிலை தெரிநிலையிலும் இருக்கக் கூடாது. நிலைமாறக்கூடாது.

இம்முறையில் எழுத்திலிருந்து ஓவியம், சிற்பம் என்று பல ஊடகங்களை அடுக்கிக் கூறலாம். கருத்தில் - சொல்லில் - பேசும் சொற்களில் 'ஆபாசம்' இருந்தால் 'பச்சை'யாகச் சொல்கிறான் என்கிறோம். எழுத்தில் 'ஆபாசம்' இருந்தால், அது தாங்கிய ஊடகத்தை 'மஞ்சள்' பத்திரிகை என்கிறோம். படத்தில் - திரைப்படத்தில் இக்கருத்தை 'நீலம்' என்று கூறுகிறோம். சற்று மெருகிட்டுக் காட்டக் கூடியவற்றை 'வயது வந்தோர்க்குள்ள படம்' என்று கூறுகிறோம். ஓவியத்தை 'நிர்வாண ஓவியம்' என்று ஒதுக்குகிறார்கள். ஆனால், சிற்பங்களை - கற்சிலைகளை இக்கண்ணோட்டத்தில் பார்க்காது ஏன்?

'நிர்வாண ஓட்டம்' தடை செய்யப்பட்டவை. 'புரூபிலிம்' தடை செய்யப்பட்டவை, மஞ்சள் பத்திரிக்கைகள் தடை செய்யப்பட்டவை. ஓவியங்களும் தடை செய்யப்பட்டவைகளே. ஆனால், நிர்வாணச் சிற்பங்கள் மட்டுமல்ல, இன்னும் விரசமாகி நிற்கும் ஆண் பெண் சேர்க்கை - புணர்ச்சிச் சிற்பங்களும் தடை செய்யப்படாது கோயில்களில் மக்கள் பார்வைக்குத் துலக்கமாக ஒளிர்ந்து கொண்டிருப்பதன் ரகசியம் - பின்புலம்தான் என்ன?

ஆண், பெண் இக்கோலத்தில் இருக்கும்போது யாரும் துணிந்து, மனதைப் பறிகொடுத்து பார்க்க மாட்டார்கள்; ஆனால், மேற்கூறிய ஊடகங்களில் வெளிப்படும் நிலைகளை பார்த்துப் பார்த்து, எண்ணி, எண்ணி, படித்துப் படித்துச் சுவைக்கும் நிலையில் மனிதர்கள் உள்ளார்கள். இது ஏன்?

தமிழகக் கோயில்களில் சிற்பங்கள்

தமிழகத்துக் கோயில்கள் எல்லாம் கட்டடக்கலையின் வளர்ச்சி நிலைகளாகத் தோன்றுகின்றன. இந்திய - தென்கிழக்கு ஆசிய நாடுகளின் கட்டடக் கலைக்கு முன்னோடியாக இருக்கின்றன. தமிழகத்துக் கோயில்களில் கோபுரத்தில் மட்டும் சிற்பங்கள் இருக்காது; கடிதம் எழுதும்போது இடம் இல்லாது எல்லா இடங்களிலும் நெருக்கமாக எழுதுவதைப் போன்று எங்கெங்கு இடம் இருக்குமோ அத்தனை இடங்களிலும் சிற்பங்கள் செதுக்கப்பட்டிருக்கும்; வடிக் கப்பட்டிருக்கும். கோபுரச் சிற்பங்கள் சுவைச் சிற்பங்கள்; மற்ற இடங்களில் உள்ளவைக் கற்சிற்பங்கள். இவற்றைத் தமிழகத்தின் எல்லாக் கோயில்களிலும் காணலாம். முன்பு குறிப்பிட்டது போல நிர்வாணச் சிற்பங்கள் 'கண்ணேறு'க்காக அங்கொன்றும் இங்கொன்றும் இருப்பது போல அமைக்கப்பட்டிருக்கும்.

மதுரை மீனாட்சிக் கோயில் நுழைவாயிலிலும், கோபுரத்திலும் நிர்வாணச் சிற்பங்கள் உண்டு. 'புணர்ச்சிச் சிற்பங்கள்' திருப்பரங்குன்றம் முருகன் கோயில் நுழைவாயில் மண்டபத்தில் செதுக்கப்பட்டிருக்கின்றன. ஒரு ஆணும் பெண்ணும் புணர்ச்சியில் ஈடுபட்டுக் கொண்டிருக்கும்போது கட்டிலின் அடியில் இன்னொரு ஆண் படுத்துக்கொண்டிருப்பது போன்ற சிற்பங்கள் இங்கு உண்டு. இவை போன்ற சிற்பங்கள் தமிழகத்தின் எல்லாக் கோயில்களிலும் காணப்படுகின்றன. ஆனால், இவை 'வெட்ட வெளிச்ச'மாக்கப்பட்டு இருப்பவையல்ல. பார்க்க வேண்டுமென்று பார்த்தால் - தேடிப்

பார்த்தால் புலப்படும் விதத்தில் அமைக்கப்பட்டிருக்கும்.

இறைவனின் திருவிளையாடல்கள், தல புராண வரலாறு, வழி பாட்டில் அங்கமான நடன வகைகள் - கரணங்கள் ஆகியவை தாம் தமிழகத்துக் கோயில்களில் உள்ள சிற்பங்கள். இராமாயண, மகாபாரதக் கதைகளையும் சிற்பங்களிலும் ஓவியங்களிலும் வடித்தும் எழுதியும் வைத்திருக்கிறார்கள். கோயில்களில் 'கண்ணேறு' போன்று வெளிப்படும் ஆபாசச் சிற்ப வடிவங்களை ஓவியங்களில் காணவே முடியாது.

தமிழகத்துக் கோயில்களில் கோபுரங்களும் கட்டடக் கலைப் பாங்கும் சிற்பங்கள் மிகுதியாக வைப்பதற்காகவே அமைக்கப்பெற்றவை போன்று இருக்கும். ஆனால், இந்தியாவில் ஏனைய பகுதிக் கோயில்கள் இத்தகைய அமைப்புடையவையல்ல. இருக்கும் ஒன்றிரண்டு இடங்களில் பரவலாக - ஒன்றிரண்டு சிற்பங்களை வடிவமைத்து வைத்திருப்பார்கள்.

கோனார்க் பூரி கோயில் சிற்பங்கள்

ஒரிஸ்ஸா மாநிலத்தின் வரலாற்றுப் புகழ்பெற்ற இடம் கட்டாக். இது ஒரிஸ்ஸாவின் பழைய தலைநகரம். இவ்விடத்தில்தான் நாட்டின் புகழ்மிக்க போர் நடைபெற்றது. மகாநதிக்கரையில் உள்ளது. இதனருகில்தான் மகத நாட்டரசன் அசோகனுக்கும் கலிங்க அரசனுக்கும் போர் மூண்டது. இப்போர்க்களத்தில் அசோகன் மனம் மாறினான் என்பது வரலாறு. இங்கே அவன் புத்த மதத்தைத் தழுவியதற்கான அறிகுறியாக 'புத்தவிஹாரம்' ஒன்று கட்டப்பட்டுள்ளது. இது ஜப்பானிய கட்டடக்கலையின் மறுதலையாக மாற்றியமைக்கப்பட்டுள்ளது.

இத்தகு வரலாற்று மரபைக் கொண்ட கட்டாக்கிலிருந்து 85 கி.மீ., 75 கி.மீ. தொலைவில் இருப்பவைதாம் கோனார்க், பூரி கோயில்கள். இரண்டும் கடற்கரையருகிலுள்ள ஊர்க்கோயில்கள். கோனார்க் சூரியக் கடவுள் ஆலயம் என்றும் பூரி ஜகந்நாதர் ஆலயம் என்றும் மெச்சிப் புகழப்படும் திருக்கோயில்கள். இக்கோயில்கள் கலிங்க நாட்டின் வரலாற்று எச்சங்கள்.

பூரி ஜகந்நாதர் கோயில் பழங்குடியினர் கோயில். ஒரிஸ்ஸா மாநில மக்கள் தொகையில் 60 விழுக்காடு பழங்குடியைச் சார்ந்த மக்களையாவர். இறைவன் - ஜகந்நாதர் பற்றிய வரலாறு பழங்குடியி

னரோடு இணைக்கப்பட்டதேயாகும். இறைவன் தோற்றம், தலைய ளவுள்ளதாகவே கோயிலில் உள்ளது. தெருக்கூத்தில் 'முகமூடி' அணிந்தவன் தலைபோன்றே உருவம் இருக்கிறது. அம்மாநில மக் கள் இவ்வுருவத்தைத்தான் எல்லா இடங்களிலும் துலக்கமாக வைத் துள்ளார்கள்.

இக்கோயில் கோபுர அமைப்பு நம் தமிழகக் கட்டடக்கலை அமைப்புப் போன்றதல்ல. ஊசிக்கு 'காளான்' பூத்துத் தொங்கும் அமைப்பைப் போன்றது; குடை போன்றதல்ல 'அரைக்குடை விரிப் பு' போன்றது; கோபுரத்தின் சுற்றுப்புறத்தில் ஒன்றிரண்டு சிற்பங்கள் உண்டு. கோயில் சுற்றுப்புறச் சுவர்களின் ஆள் உயர மட்டத்தில் சிற்பங்கள் வரிசையாகச் செதுக்கப்பட்டிருக்கின்றன. இச்சிற்ப வரி சையின் முதல் வரிசை நடனச் சிற்பங்களாக உள்ளன. அடுத்த வரிசை மனிதனின் அந்தரங்கத் திருவிளையாடல்கள் - ஆண் பெண் கல்வியின்ப நுகர்வாடல் நிலைகள் கொண்ட சிற்பங்களாக உள் ளன. இச்சிற்பங்கள் சிறியனவாகவே உள்ளன. நுழைவாயிலிருந்தே இச்சிற்ப வரிசை தொடங்கி விடுகின்றன. எல்லோரும் இதைக் கண்ட பின்னேதான் இறைவனைக் காண வேண்டும்.

கோனார்க்கோயில் சூரியனுக்காகவே அமைக்கப்பட்ட கோயி லாகக் கொள்ளுகின்றனர். சூரியக் கோயில் என்றுதான் கூறுகிறார் கள். கோனார்க் என்றால் ஓரியா மொழியில் சூரியன் என்றுதான் பொருளாம் (தத்தா 12.12.1988) இக்கோயிலின் சிறப்பு அம்சம் சூரிய னுடைய படிமம் கோயிலினுள் விழும்படியாகக் கட்டப்பட்டிருக்கி றது என்று சொல்லப்படுகிறது (அனந்த, 10.12.1988). கோயில் சிதைந் திருப்பதால் ஆங்கிலேயர் காலத்திலேயே அப்போதைய வங்காள மாநில ஆளுநரின் ஆணையால் மூடப்பட்டிருக்கிறது.

கோயிலின் கோபுரங்களும், சுற்றுப்புறங்களும் சிதைந்த நிலை யில் உள்ளன. நடனத்திற்கென்றே நாட்டிய அரங்கு ஒன்று இருந்தி ருக்கிறது. கோயிலின் சுற்றுப்புறங்களிலும் கோபுரத்தின் அடித்தளத் திலும் கற்சிற்பங்கள் உள்ளன. இவை சிறிய அளவினதாக உள்ளன. இவைகளின் விளக்கமாகப் பெரியளவில் சுதைச்சிற்பங்கள் கோபு ரங்களில் உள்ளன. இச்சிற்பங்கள் அனைத்தும் முன் சொன்னது போல மனிதனின் அந்தரங்கத் திருவிளையாடல் நிலைகளின் விளக் கமாக அமைகின்றன. பூரிகோயிலை விஞ்சிய அளவில் இக்கோயி லின் இத்திருவிளையாடல் நிலைகள் கொண்ட சிற்பங்கள் உள்ளது. இக்கோயிலே இத்தகைய சிற்பக்கலைக்கு இருப்பிடமாகக் கொள்

ஞாவதற்காகக் கட்டப்பட்டதுபோன்று தோற்றமளிக்கிறது. இத்திரு விளையாடல் சிற்ப வரிசைக்கு மேல் ஒரு வரிசையில் நடன மாதர்களின் கரணச் சிற்பங்கள். ஒன்றிரண்டு இறைவனின் சிற்பங்கள். மூன்று புறங்களிலும் சூரியனுடைய சிற்பங்கள் அவ்வளவே.

இக்கோயில் சிற்பங்கள் இவ்வாறு இருப்பதற்குக் காரணங்கள் தாம் என்ன? பலரும் பலவிதக் கருத்துக்களைக் கூறுகிறார்கள். ஆண்பெண் சேர்க்கை பற்றிய கல்வியை இப்போது கல்லூரிகளில் சொல்லிக் கொடுக்க வேண்டுமென்ற கருத்து நிலவுகிறது. வீட்டில் பெண்களை அடைத்து வைத்திருந்த நிலை. ஆகவே, அவர்களுக்குத் திருமண வயது வந்தவுடன் இப்பருவ நிலைகளை உணர்த்துவதற்காக அடிக்கடி அவர்கள் வந்துபோகும் கோயில்களில் சிற்பங்களை வடித்திருக்கிறார்கள் என்று சொல்லப்படுகிறது. தமிழ்நாட்டில் உள்ள கோயில்களில் இக் கருத்திற்கேற்ப ஓரிரு இடங்களில் சிற்பங்கள் வடிக்கப்பட்டுள்ளன. ஆனால், முழுக்க முழுக்க இச்சிற்பங்களை - அதுவும் மிகவும் பார்க்கக் கூசும் சிற்பங்களைக் கோனார்க் கோயிலில் படைக்கக் காரணம் என்ன?

இக்கோயில் சிற்பங்களை வடித்ததும் கட்டடங்களை உருவாக்கியதும் தமிழகக் கலைஞர்களே என்று கூறப்படுகிறது. அதுவும் மதுரையிலிருந்துதான் இக்கலைஞர்கள் சென்றிருக்கிறார்கள் (வி.இராமகிருஷ்ணரெட்டி 10.12.1988) கலைஞர்கள் தமிழகக் கலைஞர்கள். ஆகவே, அவர்களுக்குத் தமிழகக் கோயில்களிலுள்ள நிர்வாணச் சிற்பங்களை வடித்தெடுத்த பக்குவ நிலையில் இதை ஆக்கி இருக்கிறார்கள் என்று கொள்ளுகிறார்கள். ஆனால், கலைஞர்களுக்கு இத்தகையச் சிற்பங்களை ஆக்க வேண்டுமென்று ஆணையிட்டவர்கள் அரசர்கள் தாமே. அவர்கள் பெயரால் தானே சிற்பக்கலை வரலாறு படைக்கப்பட்டிருக்கிறது. இக்கோனார்க் கோயிலைக் கட்டியவன் கி.பி.1125 இல் ஆண்ட கங்க மரபைச் சேர்ந்த நரசிம்மனே ஆவான்.

இதைக் கோயிலாகக் கொள்ளுவதை விட ஒரு வசந்த மாளிகையாகக் கொள்ளுவதே சிறந்தது. இது கடற்கரைக்கருகே உள்ள ஊரிலுள்ள கோயில். கோயிலை வைத்துதான் ஊரே உண்டாக்கப்பட்டிருக்கிறது. மன்னன் மன மகிழ்ச்சிக்காக வந்துபோன இடமாகத்தான் இதைக் கொள்ள வேண்டும். இதற்கேற்றவாறு நாட்டிய அரசு இங்கு கோவிலினுள்ளே அமைக்கப்பட்டிருக்கிறது. நடன மகளிரை வெவ்வேறு இடங்களிலிருந்து கொண்டு வந்திருக்க வேண்டும்.

மன்னன் தன் மகிழ்ச்சிக்காகவே செய்திருக்க வேண்டும். நடன மகளி
ரின் வெவ்வேறு நாட்டிய கரண நிலைகளைக் கண்டது போலவே
அந்தரங்கத் திருவிளையாடல்களின் நிலைகளை அவர்களும் காண
வேண்டும். தானும் அனுபவிக்க வேண்டும் என்பதற்காகவே மன்
னன் இக்கோயிலை - வசந்தமாளிகையைக் கட்டியிருக்கிறான்
என்றே கொள்ள வேண்டும். ஆகவே, இக்கோயிலைச் சூரியனுக்
காக மன்னன் கட்டவில்லை. தன் வசதிக்காகக் கட்டியிருக்கிறான்.
அதுவும், வசந்தமாளிகையாகவே கட்டியிருக்கிறான்.

தொகுத்துக் கூறும்போது சிற்பக் கலை வரலாற்று நோக்கில்
எவ்வெவ்வாறு இருந்தது என்பதைக் காண முடிந்தது. கோயிலில்
சிற்பங்கள் எம்முறையில் அமைக்கப் பட்டிருந்தன என்பதைக் காண
முடிந்தது; இச்சிற்பக்கலை இரண்டு பகுப்பில் இருந்தது என்பதும்
தெரிகிறது. தமிழகக் கோயில் சிற்பங்களுக்கும் வட இந்தியக்
கோயில் சிற்பங்களுக்கும் உள்ள ஒற்றுமை வேற்றுமை தெளிவாக்
கப்பட்டிருக்கிறது. கோனார்க் சிற்பங்கள் உள்ள கோயில் சூரியக்
கோயிலாக இருக்க முடியாது என்பதும் தெரியவருகிறது. தமிழர்கள்
இந்தியச் சிற்பக்கலைக்கு அளித்த பங்களிப்பைப் பற்றியும் அறிய
முடிகிறது.

30.12.1988

குறிப்பு

கோனார்க், பூரி ஆகிய கோயில்களுக்குச் சென்று கள ஆய்வு
செய்ததின் பயனே இக்கட்டுரை.

தொழில்முறை நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகள்

கலைகள் இரண்டு வகை; கலை கலைக்காகவே உள்ளது ஒன்று; கலை வாழ்க்கைக்காக உள்ளது மற்றது என்பர். முன்னதை ரசிக்கலாம்; ரசித்துக் கொண்டே இருக்கலாம்; அதில் எந்த பிரதிபலிப்பையும் காண முடியாது; அழகை ஆராதிக்கலாம். அவ்வளவு தான். ஆனால், பின்னதில் ஒரு சிக்கலான ரசனை பொதிந்து கிடக்கும். அந்த ரசனையை மீண்டும் மீண்டும் சிந்தித்து ரசித்தால்தான் உண்மை அழகைக் காண முடியும். அந்த உண்மை அழகு வாழ்க்கையின் - மனித வாழ்க்கையின் உண்மையைப் புலப்படுத்தும். இது வாழ்க்கைக் கல்வி ஆகும். கலை வாழ்க்கைக்காக உள்ள அம்சத்தில் தான் தொழில்முறைக் கலைகள் அடக்கலமாகும். தொழில், வாழ்க்கையின் உயிர்த்துடிப்பான அம்சம்; தொழில் இல்லையென்றால் வாழ்க்கையே இல்லை. ஆகவே, கலை வாழ்க்கைக்காகவே என்ற பிரிவில் தொழில்முறைக் கலைகளை அடக்க வேண்டியிருக்கிறது. இதனால் பயனில்லா - நோக்கமில்லாக் கலைகளே இல்லை; கலைகள் நோக்கத்தோடே - கருத்துப்புலப்பாட்டு நோக்கத்தோடு படைக்கப்படுகின்றன.

தொழில்முறைக் கலைகள் எல்லாம் பெரும்பாலும் மரபுக் கலைகள்தாம். வழிவழியாக ஒரு குடும்பம் ஒரு தொழிலைச் செய்து பிழைப்பது போலவே கலையையும் தொழிலாகக் கொண்டு செய்து பிழைத்து வருகிறார்கள். ஆகவே, இதனை மரபுக் கலைகளில் ஒன்றாகச் சேர்க்க வேண்டும்.

இனி, இந்தத் தொழில்முறை - மரபுக் கலைகள் இருவகையாக் கப்படும். ஒன்று, கைத்தொழில் கலைகள்; அதாவது கைவினைப் பொருட்களைச் செய்யும் கலைகள். அடுத்தது நுண்கலைகள்; இந்த நுண்கலைகளில், இரண்டு வகை; அதில் ஒன்றுதான் இந்த மரபுக் கலைகள். மேடைக்கலை - அரங்கக்கலை - நிகழ்கலை - அனைத்தும் மக்கள் கலைகள்; அதாவது பாமர மக்கள் கலைகள் - ஊர்ப்புற மக்கள் கலைகள். ஆகவே மரபுக் கலைகள் நாட்டுப்புறக் கலைகள் எனப்படும். நாட்டுப்புறக் கலைகள் வழி வழியாக ஊர் மக்களால் தெரிந்தோ தெரியாமலோ பின்பற்றப்பட்டு வரும் கலைகள்; அதாவது மரபுக் கலைகள்.

மரபுக் கலைகள் உயர்தனிச் செம்மைக் கலைகளாகாது; மரபுக் கலைகளுக்கு மெருகிட்டு, அவற்றைப் புதுமை ஆக்குகிறார்கள்; அவை கலைஞனுக்குத் தக்கவாறு ஒவ்வொரு சமயமும் - காலந்தோ

றும் மெருகு பெறுகிறது; செம்மை ஆகிறது. ஆகவே, அவை செம்மைக் கலைகளாகின்றன. ஆனால், நாட்டுப்புறக் கலைகளில் ஒரு முரட்டுத்தன்மை - பருவட்டு இருக்கும்; அவற்றைச் செம்மையாக்க ஆக்க, அவை உயர்தனிச் செம்மைக் கலைகளாக மாற்றம் பெறுகின்றன. சான்றாக பரதநாட்டியத்தைக் கூறலாம். பரதக்கலை இன்றுள்ள வடிவத்தை முந்தைய ஆண்டுகளில் - பழங்காலத்தில் பெற்றிருக்கவில்லை. அதற்குப் பெயரே வேறு. சதிர் என்ற பெயரில், தள்ளப் பெற்ற இனத்தின் கலையாக இருந்தது. தஞ்சை நால்வர் எனப்படும் தஞ்சை பொன்னையா, சின்னையா, சிவானந்தம், வடிவேலு ஆகியோர் இக்கலைக்குப் புது மெருகைக் கொடுத்தார்கள் (இராமன், கே.எஸ். 1984;18); இ. கிருஷ்ணய்யர் திருமதி ருக்மிணி அருண்டேல் போன்றவர்களின் முயற்சியால் புதுப் பொலிவு பெற்றது. பரதம் என்ற பெயரையே ருக்மணி அம்மாஸ்தான் கொடுத்தார்கள்; சுமார் 50 ஆண்டுகளுக்கு முன் அந்தக்கலை சதிர் என்று அழைக்கப்பெற்ற மரபுக் கலையே ஆகும் - அதாவது நாட்டுப்புறக் கலையே ஆகும். சதிர் என்று இன்றும் அழைக்கப்பெற்றால் அது பாமரத் தன்மையை - நாட்டுப்புறத் தன்மையைக் கொடுத்துவிடும் என்ற நினைப்பில் தான் பெயரையே மாற்றினார்கள்.

சதிர் ஒரு விளம்பரக் கலை; தங்களை மக்கள் நாடிவர வேண்டுமென்பதற்காக - வசீகரிப்பதற்காக - அழகைக் காட்டி சர்த்திழுப்பதற்காகக் கைக்கொண்ட கலை. அந்த அளவில்தான் அது இருந்தது. கோயில்களில் அவர்கள் ஆடினார்கள். பின் கோயில் திருவிழாக்களில் வரும் மக்களை சர்ப்பதற்காக ஆடினார்கள்.

கூத்தபிரான் நடனம் ஆடினார்; நடராசன் நிச்சயமாக அக்கலைஞர்களின் இனத்தைச் சேர்ந்தவராக இருக்க வேண்டும்; நட்டுவாங்கம் செய்தவராக இருக்க வேண்டும். ஆகவேதான் சதிர் ஆடுபவர்கள்தம் குல குருவாக அவரை ஏற்றுக் கொண்டுள்ளார்கள். அவரும் ஒரு காலத்தில் நாட்டியம் கற்பித்தவராக இருந்து மடிந்து சமாதியாகி இருக்க வேண்டும்; நாட்டியக் கலைஞர்களில் ஒருவராக வாழ்ந்திருக்க வேண்டும். பின் தெய்வமாகி இருக்க வேண்டும். திராவிடத் தெய்வக் கொள்கை இறந்த முன்னோர்களை வணங்குவதுதானே (துளசி. இராமசாமி, 1985: 21,65).

ஆகவே, பரதநாட்டியத்தின் முன்னோடி வடிவமான சதிர் ஒரு நாட்டப்புறக் கலையே. அதுவும் மரபுக்கலையே.

நாட்டுப்புறக் கலைகளில் தொழில்முறையாக உள்ள அரங்கக் கலைகள் என்று கூறப்பெறும் நிகழ்கலைகளில் பல பிரிவுகள் உண்டு. அவற்றை வகைப்படுத்தும்போது 'பாட்டு மட்டும் உள்ள கலை என்றும், ஆட்டம் மட்டும் உள்ள கலை என்றும் பாட்டும் ஆட்டமும் உள்ள கலை என்றும் வழக்கில் 'ஆட்டப்பாட்டக் கலை' என்றும் கூத்துக்கலை என்றும் பகுக்கப்பெறும்.

1. பாட்டுக்கலை

இங்கு பாட்டுக்கலை என்று கூறும்போது வெறுமனே பாட்டுக் கச்சேரியைச் சொல்லுவதல்ல நோக்கம். பாட்டுக்கச்சேரி, இங்கே பாட்டுக் கலையில் சேர்க்கப்படக்கூடிய அம்சம் அன்று; அரங்கக் கலை உத்தியாகப் பாட்டு - அதாவது கதைப்பாட்டு பாடப்படுவது. இந்தப் பாட்டுக்கலைப் பிரிவில் வில்லுப்பாட்டு, உடுக்கடிப் பாட்டு போன்ற வகைகள் சேரும்.

கதைப்பாட்டுப் பாடுவதுதான் இதன் நோக்கம். அந்தக் கதையைச் சொல்லும்போது - பாட்டாகச் சொல்லும்போது அதற்குக் கருவியாக இருப்பது வில்லுப்பாட்டு; அடுத்தது உடுக்கடிப்பாட்டு. வில்லுப்பாட்டும், உடுக்கடிப்பாட்டும் தொழில்முறைக் கலைகளாக ஆக்கப் பெற்றிருக்கின்றன. முதலில் அவை இரண்டும் தொழில்முறைக் கலைகள் இல்லை; பொழுதுபோக்குக் கலைகளாக இருந்தவை (சிவசங்கரம்பிள்ளை, 14.8.88). கோயில் திருவிழாக்களில் தெய்வத்தின் கதையைச் சொல்லும் பொழுதுபோக்குக் கலைகளாக இருந்தவை; அப்போது அக்கலைஞர்களுக்குச் சன்மானமோ - ஊதியமோ கொடுக்கப்படவில்லை; நேர்த்திக்கடன் கலைகளாகவே இருந்திருக்கின்றன. நேர்த்திக் கடனுக்காகப் போட்ட கலையில் ரசனை இருப்பதைக் கண்டு, அடுத்து பாடமுடியாதவர்கள், கோயிலில் திருவிழா கொண்டாடும்போது பொழுதுபோக்கிற்காகவும், தன்னுடைய நேர்த்திக் கடனுக்காகவும், அக்கலைஞர்களைத் தேட ஆரம்பத்தனர். அவ்வாறு தேடும்போது வழிச் செலவுக்காக முதலில் பணம் கொடுத்தார்கள்; பின் பரிசு கொடுத்தார்கள். பின் காலப்போக்கில் அவையே ஊதியமாக உருவெடுத்தன. இப்போது இவை தொழில்முறைக் கலைகளாக இருக்கின்றன. இன்று சிதம்பரனார் மாவட்டத்தில் எட்டையபுரம், விளாத்திகுளம் போன்ற ஊர்ப்புறங்களில் குறத்திகள் மரபாக, தொழில்முறையாக பாடிய வில்லுப்பாட்டு, வேற்று இனத்தார்களாகிய ரெட்டியார், நாயக்கர், பிள்ளை ஆகியோர் பாடும் கலையாக - தொழில்முறைக் கலையாக வளர்ந்திருக்கிறது.

வில்லுப்பாட்டு என்றால் சிதம்பரனார், நெல்லை மாவட்டங்களில் பெண்களும் உடுக்கடிப்பாட்டு என்றால், ஆண்களும் பாடுவது தான் மரபாக இருந்தது; இருந்து வந்திருக்கிறது. சாத்தூர் வில்லிசைக்கலைஞர் பிச்சைக்குட்டி இச்சம்பிரதாயத்தை உடைத்தார் (சிவசங்கரன், 14.8.88). அவருக்குப் பின் இப்போது சிவல்குளம் தங்கையா, பந்தல்குடி சண்முகம் குழுவினர் சிறப்பாகப் பாடுகின்றனர். ஆனால், பெரும்பாலும் ஆசிரியர்களே இக்கலையில் ஈடுபாடு கொண்டுள்ளனர்; ஆகவே, அவர்கள் தொழில் முறையாக இக்கலையைப் பின்பற்றவில்லை. பணத்திற்காக - உதிரி வருமானத்திற்காகப் பாடுகிறார்கள். ஆகவே, நாம் இதைத் தொழில் முறையாக ஏற்றுக் கொண்டதாகவே கூறலாம். பெண்கள்தாம் இன்று வில்லுப்பாட்டை முழுக்க முழுக்கத் தொழில் முறையாக ஏற்று நடத்தி வருகிறார்கள். விளாத்திகுளம் பகுதியில் இருப்பவர்களில் நூற்றுக்குத் தொண்ணூறு விழுக்காடு பெண்களே வில்லுப்பாட்டுக் கலைஞர்கள். எம்.எஸ்.இராஜலட்சுமி வில்லிசைக் குழுவைப் பொறுத்த வரை, இராஜலட்சுமி நாட்டுப்புற நாடகக் குழுவில் தொழில்முறைக் கலைஞராக இருந்து அரிச்சந்திரா நாடகத்தில் நடபத்தவர் (எம்.எஸ். இராஜலட்சுமி, 6.3.88). ஆகவே, அவரது இசைக்குழுவில் நாடகத் தாக்கம் இருக்கிறது.

நெல்லை குமரி மாவட்டங்களில் உள்ள நாட்டுப்புறத் தெய்வக் கோவில்களின் பொங்கலின்போது வில்லுப்பாட்டு அதிகமாக நடைபெற்று வருகின்றது. சுடலைமாடன், காத்தவராயன் போன்ற கதைப் பாடல்களே பாடப்பட்டு வந்த காலம் போய் ஐயப்பன் பாட்டு பாடும் காலமும் நடந்து கொண்டிருக்கிறது.

உடுக்கடிப்பாட்டும் இன்று தொழில்முறையாகக் கொள்ளப் பெற்று கதாகாலட்சேபம் முறையாக நடந்து வருகின்றது; அதுவும் கோவில் விழாக்களில் நடந்து வருகின்றது. உடுக்கடிப்பாட்டு ஆண்கள் பாடும் கலையாகவே இருக்கின்றது.

ஆட்டக்கலை

இவ்வரிசையில் கணியான் ஆட்டம், காவடியாட்டம், கரகாட்டம், பொய்க்கால் குதிரையாட்டம், மரக்காலாட்டம் (கொக்கேலிக் கட்டையாட்டம்), தேவராட்டம் ஆகியவைப்படும்.

இவ்வகையில் இரண்டு முறை இருக்கிறது. பாட்டும் ஆட்டமும் இருக்கும்; ஆனால், அந்த ஆட்டத்தில் பாட்டுக்குத் தகுந்த ஆட்டம் இருக்காது; பாட்டு இல்லாதும் ஆட்டம் எடுபடும், சிறக்

கும். இந்த வகையில் காவடியாட்டத்தைக் கூறப்படும். காவடி ஆடும்போது பாடுவது கோவிலில்தான்; கோயிற் சடங்காக ஆடும் போது, நேர்த்திக் கடனாக ஆடும்போது மட்டும் பாட்டுப் பாடப்படுகிறது. முருகன் பாட்டு பாடப்படுகிறது. காவடிச்சிந்து பாடப்படுகிறது. அதுவும், இதற்கென்றே அமைக்கப்பெற்ற அண்ணாமலை ரெட்டியாரின் காவடிச் சிந்து பாடப்பெறுகிறது; காவடி எடுப்பதற்கென்றே பாடப்படுவது காவடிச் சிந்து.

பழனி ஆண்டவன், ஒரு பண்டாரம் - ஆண்டி. அவன், தான் தொழில் முறையாக வைத்துக்கொண்டது காவடி; ஆகவே இறந்து தெய்வமான பின் அவனுக்குக் காவடி எடுக்கப்படுகிறது. இது தொழில்முறையாக இல்லை; நேர்த்திக்கடன் முறையாகச் செய்யப்படுகிறது.

நாட்டுப்புறக் கலைஞர்கள் ஆடும் காவடியாட்டம் தொழில்முறையாக உள்ளது. மதுரையில் மறைந்த ஓம் பெரியசாமி குழுவினர் ஆடிவருவது தொழில்முறைக் காவடியாட்டம். ஆடிவடி சிறப்புக் காவல் படையினர் ஆடிவரும் காவடியாட்டம், தற்போது பணம் பெற்று வருவதால் தொழில்முறை ஆட்டமாக இருக்கிறது.

கரகாட்டம் பாட்டு இல்லாது ஆடப்படக்கூடிய ஆட்டம். நையாண்டி மேளக் கச்சேரிக்குத் தக்கபடி ஆடப்பெறுகின்றது. இவ்வாட்டம் கோயில்களில் நேர்த்திக் கடனாக ஆடப்பெறுகின்றது. தொழில் முறையாக நாட்டுப்புறக் கலைஞர்களும் கோவில் திருவிழாக்களில் ஆடி வருகிறார்கள். ஆண்களும் பெண்களும் கரகாட்டம் ஆடிவருகிறார்கள். காவடியாட்டம், பொய்க்கால் குதிரையாட்டம் ஆடக்கூடிய கலைஞர்களே கரகாட்டத்தையும் ஆடிவருகிறார்கள். இம்மூன்றும் தெரிந்த கலைஞர்களே இருக்கிறார்கள்; மதுரையில் இராமையா குழுவினரும், வேலு குழுவினரும் பெங்களூர் சுந்தரமூர்த்தி குழுவினரும் சிறப்பாகத் தொழில்முறையில் கரகாட்டம் ஆடிவருகிறார்கள்.

பொய்க்கால் குதிரையாட்டம் கோயிலோடு தொடர்பில்லாத ஆட்டம். ஆனால், எல்லாக் கலைஞர்கள் போன்றே கோயில் விழாக்களில் ஆடிவருகிறார்கள். தஞ்சைப் பகுதியில் இவ்வாட்டம் சிறப்பாக ஆடப்பெறுகிறது. சென்னைப் பகுதிகளில் புரவியாட்டம் ஆடிவந்த பெருமாள் வாத்தியாரும் தஞ்சைப் பகுதிக்காரர்தான். பெங்களூர் சுந்தரமூர்த்திக் குழுவினரும் தஞ்சையைச் சேர்ந்தவர்கள்தாம். புரவியாட்டம் முழுக்க முழுக்கத் தொழில்முறையாட்டமாகவே

இன்று தமிழகத்தில் ஆடப்பெற்று வருகின்றது. பொய்க்கால் குதிரையாட்டம் ஆடும்போது நையாண்டி மேளம் வாசிக்கப்படுகிறது. பாட்டுப் பாடுவதில்லை.

கொக்கேலிக்கட்டையாட்டம்

உயரமான மரத்தில் கால்களைப் பிணைத்துக்கொண்டு ஆடும் ஆட்டம் கொக்கேலிக்கட்டை ஆட்டமாகும். இந்த ஆட்டத்தைத் தான் மரக்காலாட்டம் என்று சிலப்பதிகாரம் கூறுகிறது. இன்றுள்ள நிலையில் பார்க்கும்போது இதுதான் மரக்காலாட்டம். இதை வாலாஜாபேட்டைப் பகுதியினர்தாம் சிறப்பாக ஆடிவருகிறார்கள்.

மூன்று அடி உயரத்தில் காலோடு பிணைத்துக்கொண்ட கட்டை மீதிருந்து கைகளை விரித்துக் கொண்டு ஆடிவருவது வியப்பளிக்கும். இவ்வாட்டம் இன்று தொழில்முறையாக ஆடப்பெற்று வருகிறது.

தேவராட்டம்

இன்று தமிழகத்தில் வேற்றுமொழி பேசக்கூடியவர்களால் - கம்பளத்து நாயக்கர்களாலும், அனுப்பக் கவுண்டர்களாலும் திரும்ணங்களிலும் கோவில் திருவிழாக்களிலும் ஆடிவருகின்ற ஆட்டம் தான் தேவராட்டம்.

உறுமி இசைக்கேற்ப கைகளை விரித்து ஓயில் கும்மி ஆடுவது போன்று ஆடும் ஆட்டம்தான் தேவராட்டம்; பாட்டு இருக்காது. பாட்டுப்பாடி ஆடும் ஆட்டம் சேவையாட்டமாகும். இன்று இவ்வாட்டம் நெல்லை மாவட்டத்தில் விளாத்திசூரம் பகுதிகளிலும், மதுரை மாவட்டம் தேனிப்பகுதிகளிலும் சிறப்பாக ஆடப்பெற்று வருகிறது. இது தொழில்முறையாக ஆடப்படுவதில்லை; ஆனால், இப்போது வெளியூர்களில் அழைப்பு இருந்தால் பயணச் செலவு பெற்றுக்கொண்டு ஆடிவருகிறார்கள்.

ஆட்டமும் பாட்டும் சேர்ந்த கலை (ஆட்ட பாட்டக்கலை)

கணியான் கூத்து நெல்லை, கன்னியாகுமரி மாவட்டங்களில் சுடலைமாடன் இசக்கிக் கோவில் திருவிழாக்களில் ஆடப்பெற்றுவரும் கலையாகும். ஆனால், கலைஞர்கள் இருப்பதோ நெல்லை மாவட்டம் நாங்குநேரி, கல்லிடைக்குறிச்சிப் பகுதிகளில்தாம். கணியான் என்று அழைக்கப்பெறும் கீழ்ச்சாதியினரே இக்கலையை மர

புக் கலையாக ஆடிவருகிறார்கள்.

கணியான் கூத்து சி லையா ன் கோயில் சி ங்காகவே நடந்து வருகிறது. கணியான் கூத்து இல்லாது சடலைமாடன் கோயில் கொடை இருக்காது. கணியான் கூத்து, குமரி மாவட்டத்தில் கணியான் ஆட்டம் என்றே அழைக்கப்பெறுகிறது. அடிக்கப்பெறும் மகுடத்தை வைத்து இப்பெயர் பெறுகிறது. மகுட இசைக்குத் தக்கபடி பெண் வேடமிட்ட ஆண்கள் ஆடுவர். ஆனால், ஒன்றுபோலத்தான் இருக்கும். எந்தவித மாற்றமும் இல்லாது இருக்கும். ஆகவே, இப்பெயர் பெற்றது. ஆனால், அபிநயம் போன்ற முகக்குறிப்பு இருக்க வேண்டும் என்ற நினைப்பில், தூரத்துப் பார்வைக்குத் தோன்றாத நிலையில் இதைக் கணியான் கூத்து என்று கூறிவிட்டார்கள். இவ்வாட்டத்தில் அபிநயம் இல்லவே இல்லை.

ஒலிப்பதிவில் வில்லுப்பாட்டு, கணியான் கூத்துப்பாட்டு இரண்டையும் கேட்டால் வேறுபாடு இருக்காது. வில்லின் சலங்கை இசைக்கு ஈடாகப் பெண் வேடமிட்டு ஆடும் ஆண்களின் கால் சதங்கை ஒலி கேட்கும். மகுடத்தின் ஓசை போன்று வில்லுப்பாட்டின்போது முழங்கும் குடத்தின் ஓசை கேட்கும். ஆகவே, இவ்வி ரண்டிற்கும் பாட்டில் வேறுபாடில்லை.

கணியான் கூத்து இன்றும் கணியான் இனத்தாரால் ஆடப்பெறும் ஒரு மரபுக் கலை; வழிவழியாக ஆடப்பெறும் நாட்டுப்புறக் கலை, தொழில்முறைக் கலையாகவே அன்றிலிருந்து இன்றுவரை ஆடப்பெறுகிறது.

கல்லிடைக்குறிச்சி கலைமாமணி ராமசுப்பு, நாங்குனேரி வான மாமலைக் குழுவினர் இதில் இன்றைய முன்னணிக் கலைஞர்களாவர்.

கேரளத்தில் ஆடப்பெற்றுவரும் சாக்கையர் கூத்து போன்றே இக்கலையும் கோயிற் சார்புக் கலையாக இருக்கிறது (ராமி. (2) 1982:20).

கூத்துக்கலை

கணியான் கூத்து, சாக்கையர் கூத்து, பாவைக்கூத்து, தெருக் கூத்து ஆகியவை கூத்துக் கலைகளாகும். பாட்டு, ஆட்டம், அபிநயம் அத்தனையும் இணைந்து மேடையில் - அரங்கத்தில் ஆடப்படும் கலைதான் கூத்துக்கலை.

கணியான் கூத்தும் சாக்கையர் கூத்தும் ஏற்கெனவே விளக்கப் பட்டுள்ளவை.

பாவைக்கூத்து

பாவைக்கூத்து இரண்டு வகைப்படும். மரப்பாவைக்கூத்து, தோல்பாவைக் கூத்து அவை. மரத்தாலான பாவைகளைத் திரைக்கு வெளியே தெரியும்படி இயக்கி, கதையை நடத்திக் காட்டுவது மரப்பாவைக் கூத்தாகும். திரைக்குள்ளே கோலாலான பாவைகளை விளக்கு வெளிச்சத்தில் இயக்கித் திரையில் நிழல் தெரிய வைத்துக் கதையை நடத்துவது தோல்பாவைக் கூத்தாகும். இவைதான் இப்பாவைகளின் வேறுபாடுகள்.

மரப்பாவைக் கூத்தும், தோல்பாவைக் கூத்தும் மரபுக் கலைகள் தாம். இவற்றிலும் வேறுபாடு உண்டு. முன்னது உயர் வகுப்பாரின் கலையாக இருக்கிறது; தஞ்சை பிராமணர்கள் இக்கலையில் நாட்டம் கொண்டு நடத்தி வருகிறார்கள். பெரும்பான்மையான கலைஞர்கள் இம்மாவட்டத்தைச் சேர்ந்தவர்களேயாவர்; ஆனால், சேலம் கலைஞர்கள் உயர்சாதி வகுப்பைச் சேர்ந்தவர்கள் அல்ல. வழிவழியாக இக்கலையை ஒரே குடும்பத்தைச் சேர்ந்தவர்களே நடத்தி வருகிறார்கள் (துளசி.இராமசாமி, 1985:92). தஞ்சையில் உபரி வருமானத்திற்காக நடத்தப்படும் கலை சேலத்தில் முழுக்க முழுக்கத் தொழில்முறையாக நடந்து வருகிறது. ஆகவே, மரப்பாவைக் கூத்து இன்றைய நிலையில் தொழில்முறைக் கலையாகவே நடத்தப்பட்டு வருகிறது.

தோல்பாவைக்கூத்து நிலை வேறு; சாதாரண மக்களால் - மராட்டிய ராவ்ஜி குடும்பத்தாரால் - இடம் விட்டு இடம் செல்லும் நாடோடிகளால் - பிழைப்புக்கு இக்கலையையே சார்ந்திருக்கும் மக்களால் நடத்தப்படுவதுதான் தோல்பாவைக் கூத்து. தோற்பாவைக்கூத்து இன்று தமிழகத்தில் மதுரைப் பகுதிகளிலும் சேலம் பகுதிகளிலும்தான் மிகுதியாக நடத்தப்படுகிறது; தோல்பாவைக் கூத்துக் கலைஞர்கள் இங்கே குடியிருக்கிறார்கள்.

கேரளத்தில் தமிழில் தோற் பாவைக்கூத்து நடத்தி வருபவர்கள் செட்டி எனும் இனத்தைச் சார்ந்த புலவர் ஆவர். கம்பராமாயணக் கதையை அப்படியே தமிழில் கொடுக்கிறார்கள்; விளக்கம் மட்டும் தமிழிலும் மலையாளத்திலும் சொல்லுகிறார்கள் (ராமி, 1982:41).

சென்னையில் நடத்தப்பெறும் தோல்பாவைக் கூத்து ஆந்திர வகையைச் சார்ந்தது. ஆந்திரக் கலைஞர்களால் நடத்தப்படுகிறது. ரமணமூர்த்தி இயந்தர்பின் அவருடைய குழுவினர் உதிரி வருமானத் திற்காக நடத்தி வருகிறார்கள். ஆகவே, தோற்பாவை நிழற்கூத்தும் தொழில்முறைக் கலைதான்.

தெருக்கூத்து

இன்று தமிழகத்திலுள்ள பழமையான அரங்கக் கலையாக இருப்பது தெருக்கூத்து. முன்னைய காலங்களில் எல்லா மாவட்டங்களிலும் ஆடப்பட்டு வந்த கூத்து இன்று செங்கற்பட்டு, வட ஆற்காடு, தென்னாற்காடு, சேலம் போன்ற ஒருசில மாவட்ட அளவில் ஆடப்படுகிறது.

தென் மாநிலங்களில் ஆடப்படும் கூத்து கலைகளுக்கு முன்னோடி வடிவமாக இருப்பது தெருக்கூத்து (ராமி 1982:16) இக்கூத்து தான் கர்நாடகத்தில் பயலாட்டம் என்றும், ஆந்திராவில் வீதி நாடகம் என்றும் பெயர்பெறுகிறது; திறந்தவெளி அரங்கக் கலை என்ற பொருளில்தான் இவை இருக்கின்றன.

தெருக்கூத்து குறிப்பிட்ட இனத்தார் ஆடும் கலையாக இல்லை; குறிப்பிட்ட குடும்பத்தார் ஆடும் கலையாகவும் இல்லை. ஈடுபாடு கொண்ட கலைஞர்கள் அனைவரும் இதை ஏற்றுக் கொள்கிறார்கள். புரிசைக் கண்ணப்பத் தம்பிரான், சுப்பிரமணியத் தம்பிரான் குழுவினர்தாம் பரம்பரை பரம்பரையாக - மூன்று தலைமுறையாக இக்கூத்தை ஆடிவருகிறார்கள். இது குடும்பக்கலை அல்ல; ஆனால், தாம்பிரான் குடும்பத்தார் மட்டும் இதை, கலை ஈடுபாட்டால் ஏற்றுக் கொண்டார்கள்; அக்குழுவில் வேறு இனத்தைச் சார்ந்தவர்களும் இருக்கிறார்கள். இதைப்போலவே கடலூர் வேலாயுதப் பத்தர் குழுவினர்; அவர்களுக்கு இது குலத்தொழில் அன்று; ஈடுபாட்டால் பழகிக் கொள்கிறார்கள். இதேபோன்றுதான் சேலம் பகுதியில் தெருக்கூத்து ஆடிவருகிறார்கள்; குடும்பக் கலையாக ஆடுவது இல்லை; ஆனால், ஊரில் ஒருவர் ஆடியதைப் பார்த்துப் பழகி மற்றவர்களும் ஆடி வருகிறார்கள். ஆகவே, குடும்பப் பாரம்பரியக் கலையாகவும், ஊர் பாரம்பரியக் கலையாகவும் தெருக்கூத்து இருக்கிறது.

மற்றக் கலைகள் போலில்லாது பொங்கல் திருவிழா என்று ஊர்க் காரியங்களுக்கு அவர்களே பழகித் தெருக்கூத்து நடத்துவதும் இருக்கிறது. அப்போது அவர்கள் பணம் பெறுவது இல்லை. ஆனால், முன்பு சொல்லப்பட்டக் குழுவினர் பணம் பெற்றுத்தான்

ஆடுகிறார்கள்; தொழிலாக்கிக் கொண்டார்கள். தொழில் முறையாகத் தெருக்கூத்தை நடத்துகிறார்கள். ஆகவே, தெருக்கூத்து இன்று தொழில் முறையாக உள்ள ஒரு ஒப்பற்றக் கூத்துக்கலை.

தொழில்முறைக் கலைகளாகவுள்ள நாட்டுப்புற நிகழ் கலைகளின் சிறப்பு

நாட்டுப்புறத் தெய்வங்களை ஊர் மக்களிடமிருந்து எவ்வாறு பிரிக்க முடியாதோ அதுபோன்று நாட்டுப்புறக் கலைகளையும் அவர்களிடமிருந்து பிரிக்க முடியாது; அவர்கள் வாழ்வோடு ஒன்றிய கலைகள் அவை. தெய்வக் கோயில்களில் பாடும் ஆடும் கலைகள் போன்று இருக்கும்; கோயிற்கலைகள் என்று சொல்லுவார்கள்; அத்தெய்வங்கள் - நாட்டுப்புறத் தெய்வங்கள் - திராவிடத் தெய்வங்கள் - அவர்களின் முன்னோர்கள்தாமே. ஆகவே, தம் முன்னோர் இருக்கும்போது பழகிய கலைகளை - ஆடிய கலைகளை - இன்றும் அவர்களுக்கு விழாவெடுக்கும்போது மறக்காமல் மக்கள் நடத்தி வழிபடுகிறார்கள். ஆகவே, தம் முன்னோர் இருக்கும்போது பழகிய கலைகளை - ஆடிய கலைகளை - இன்றும் அவர்களுக்கு விழாவெடுக்கும்போது மறக்காமல் மக்கள் நடத்தி வழிபடுகிறார்கள். ஆகவே, இவற்றைக் கோயிற் கலைகளாக - நாட்டுப்புறக் கலைகளாகக் கூறுகிறார்கள்.

நாட்டுப்புறக் கூத்து - நாட்டுப்புற நடனம் - சதிர் ஆடிய - நடனவாங்கம் செய்த தெய்வமாகிய கூத்தனை அக்கலைஞர்கள் தங்கள் தொழில் தெய்வமாக்கிக் கொண்டிருக்கிறார்கள்; காவடி எடுத்து வாழ்ந்து இறந்து தெய்வமானவனுக்கு அவன் நினைவாகக் காவடி எடுக்கிறார்கள்; அக்கலையைப் போற்றுகிறார்கள். இந்த முறைகளில்தான் பாட்டுக்கலையும் ஆட்டக்கலையும் ஆட்டபாட்டக் கலையும் கூத்துக்கலையும் முதலில் எழுந்திருக்கின்றன; பொழுதுபோக்காக மாற்றம் கொண்டிருக்கின்றன; விளம்பரக் கலையாக ஆக்கப்பட்டிருக்கின்றன; தொழில்முறையாக ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டிருக்கின்றன.

தமிழகத்தில் இன்று தோல்பாவைக் கூத்தும், கணியான் கூத்தும் தான் ஒரு இனத்தைச் சார்ந்தவர்கள் - கீழ்ச் சாதியினர் ஆடும் கலைகளாக இருக்கின்றன; முழுக்க முழுக்கத் தங்கள் தொழிலாக உள்ள கலைகளாக இருக்கின்றன; ஆகவே, இவற்றை முதல்நிலைத் தொழில்முறைக் கலைகளாகக் கூறலாம்.

தேவராட்டம், கொக்கேலிக்கட்டை ஆட்டம் ஆகிய இரண்டும் தான் குறைந்த அளவில் உள்ள தொழில்முறைக் கலைகள்; அவை இன்றும் பணத்தைச் சார்ந்தில்லாது பரிசைச் சார்ந்தே இருக்கும் கலைகளாக இருக்கின்றன; பரிசும் தொழிலை ஊக்குவிக்கும் கருவியாதலால் இவையும் தொழில் முறையாகின்றன.

வில்லுப்பாட்டு பெண்கள் பாடும் நிலையில் முழுக்க முழுக்கத் தொழில் முறைக் கலைகிறது; தொழிலுக்காகவே வில்லுப்பாட்டைப் பழகிப் பணம் சம்பாதிக்கிறார்கள். ஆனால், ஆண்கள் - வில்லுப்பாட்டு ஆண் கலைஞர்கள் இக்கலையை ஒரு துணைத் தொழிலாகவே ஏற்றுக் கொண்டிருக்கிறார்கள். பெரும்பாலும் ஆசிரியர்களே இக்கலையில் ஈடுபட்டுள்ளார்கள்.

கரகம், காவடி, பொய்க்கால் குதிரையாட்டங்களை ஒரே கலைஞரே கற்று ஆடிவருகிறார். ஒம் பெரியசாமி குழுவினர், பெங்களூர் சுந்தரமூர்த்தி குழுவினர் போன்றவர்கள் இவ்வகையைச் சேர்ந்தவர்கள். ஒரே ஆட்ட வகையைச் சேர்ந்ததாக இருப்பதால் இம்மூன்றையும் ஒரே கலைஞரே பழகி ஆடி வருகிறார். குடும்பக் கலையாக இருப்பதற்கு முழுத் தகுதியுடன் இருக்கிறது. ஒருவர் கரகம் ஆட, ஒருவர் காவடி எடுக்க, ஒருவர் பொய்க்கால் குதிரை ஏற என்று பங்கு கொள்ளவும் வசதியாக இருக்கிறது. மேலும் இம்மூன்று கலைகளுக்கும் நையாண்டி மேளம் அவசியமாகிறது; ஆகவே, குழுவில் நிரந்தரமாக வைத்துக் கொண்டால் சிக்கனமும் ஆகிறது. ஆகவே, இவற்றையெல்லாம் கருதியே இக்கலைகளை ஒன்றாகவே பழகிக் கொள்கிறார்கள்; தொழில் முறைக்கும் வசதியாகிறது.

இனி, தொகுத்துக்கூறும்போதுது, மரபுக்கலைகள் பெரும்பாலும் நாட்டுப்புறக் கலைகளாக இருப்பது தெரியும்; பரதத்தின் முன்னோடி வடிவம் சதிர் நாட்டுப்புறக் கலையே என்றும் கூத்தன் அக் கூத்துக் கலைக்கு - கலைஞர்களுக்கு குலத் தோன்றல் என்றும் தெரிய வருகிறது. தொழில்முறைக் கலைகளைப் பாட்டுக்கலை என்றும், ஆட்டக்கலை என்றும், ஆட்டபாட்டக் கலை என்றும் கூத்துக்கலை என்றும் நால்வகைப்படுத்தலாமென்றும் தெரிகிறது. இக்கலைகள் அனைத்தும் தொழில்முறைக் கலைகள் என்ற அந்தஸ்தை வெவ்வேறு நிலைகளில் பெறுகின்றன என்றும் அறிய முடிகிறது.

18.2.1989

கருத்துப் புலப்பாட்டுக்கு வலிமை சேர்க்கும் நாட்டுப்புற நிகழ் கலைகள்

நாட்டுப்புறக் கலைகள் கருத்துப் புலப்பாட்டுக்கு வலுவான ஊடகங்களாகச் செயல்படுகின்றன. இம்மரபு வழியிலான ஊடகங்கள், வழிவழியாக மக்களுக்குக் கருத்துப் புலப்பாட்டைக் கொடுத்து வந்தன. ஒருவர் கொண்ட எண்ண அலைகளை அடுத்தவர்க்குப் பரப்ப இச்சாதனங்களைத்தான் பயன்படுத்தினர்; இன்றுவரைப் பயன்படுத்தியும் வருகின்றனர். சிக்கனம் கருதியதாலும் மக்களுக்கு நன்கு அறிமுகமானதாலும் இலகுவில் கருத்தைப் பரப்ப முடியும் என்ற எண்ணத்தாலும் நாட்டுப்புறக் கலைகளைப் பயன்படுத்தி வருகின்றனர். இப்பயன்பாட்டின் வளர்ச்சி நிலைகளை இக்கட்டுரை ஆராய்கிறது.

இக்கட்டுரையின் நோக்கத்தைச் செயல்படுத்துவதற்கு ஆய்வாளரின் அனுபவம் துணை செய்தது. இது பாவேந்தர் பாரதிதாசன் நூற்றாண்டு; அவரை நினைவில் கொள்ளவும் - கொள்ளும்படிச் செய்யவும் பல வழி முறைகள் உண்டு. அவருடைய கருத்தை நாமும் மக்களும் புரிந்துகொள்ளச் செய்ய வேண்டும். இதற்காகத்தான் கருத் தரங்குகளின் வழி கருத்தைப் பரப்புகின்றனர். ஆனால், அது மொத்த அறிவு ஜீவிகளுக்குத்தான் போய்ச்சேரும். சாதாரண மக்களும் புரிந்துகொண்டு அவருடைய கருத்தின்படி ஒழுகுவதற்கு வகை செய்ய வேண்டும். இதற்காகவே உலகத்தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தின்கலை - பண்பாட்டியல் துறை நாட்டுப்புறக் கலைகளின் மூலம் பாவேந்தர் பாடல்களை நாட்டுப்புறப் பாடல்களாக்கி நாட்டுப்புறக் கலைகளில் நிகழ்த்திக் காட்ட முடிவு செய்தது. நாட்டுப்புற இசைக் கலையாகவும் - வில்லிசையின் வழியாகவும் ஆட்டக் கலைகளின் வழியாகவும் - ஒயிலாட்டம், தேவராட்டம், கரகாட்டம் ஆகிய ஆட்டக் கலைகளின் வழியாகவும் பாவேந்தர் பாடல்கள் நிகழ்த்திக் காட்டப்பட்டு வருகின்றன. இந்த அனுபவத்தின் வழியாகக் கருத்துப் புலப்பாட்டுக்கு நாட்டுப்புறக் கலைகள் வளர்ச்சி நிலையிட்டுச் செயல்பட்டு வந்ததை - காலந்தோறும் வரலாற்று நோக்கில் செயல்பட்டு வந்ததை அறிய முடிந்தது. இவ்வனுபவத்தை இங்கு வெளிக்காட்டுவதும் இக்கட்டுரையின் நோக்கத்தின் பாற்பட்டதேயாகும்.

நாட்டுப்புற நிகழ் கலைகளின் முன்னோடி வடிவங்கள் போர்க்கலை வடிவங்களே ஆகும். இப்போர்க்கலை வடிவங்கள் மனிதனுக்

குத் தொடக்க காலத்தில் கருத்துப் புலப்பாட்டுக்குத் துணை செய் தன. அப்போது அவனுக்குப் பேச்சு இல்லாததால் இக்கலைகளும் ஆரவாரமில்லாமல் சைகையின் வழியாக - அசைவின் வழியாகக் கருத்தைப் புலப்படுத்திக் காட்டத் துணை செய்தன. இங்குத் தமிழ கத்தை மட்டும் சான்றாக்கிக் காட்டப்படுகிறது. தமிழக நாட்டுப்பு றப் போர்க்கலை வடிவங்களில் முதன்மையானது சிலம்பாட்டம். ஒரு நாட்டுப்புறப் போர்க்கலை வடிவம் நாட்டுப்புற நிகழ் கலையாக மாறும்போது ஓசை பலத்திலே - கருவியின் - தோற் கருவியின் இசையிலே இயக்கம் இருக்கிறது. போர்க்கலை வடிவத்தில் கருவி யின் இசை இருக்கும். அது வல்லோசையாக இருக்கும். ஆனால், நாட்டுப்புற நிகழ்கலையாகும்போது அதன் இயக்கம் மெல்லோ சைப்பட்டு நிற்கும். சில நேரங்களில் மெல்லிசையில் வல்லிசையும் சேருவதுண்டு.

இச்செயற்பாட்டின் அடிப்படையில்தான் சிலம்பாட்டம் நாட் டுப்புற நிகழ்கலையாகும்போது ஒயிலாட்டமாகிறது. தொடக்க காலத்தில் ஒயிலாட்டத்திற்குப் பாட்டு இருந்ததில்லை. வெறும் ஆட்டம் மட்டுமே. அப்போது தோற்கருவியின் இசைக்கேற்ப ஆடப்படுவதுண்டு. மெல்லோசை கலப்பிற்காகச் சலங்கையொலி சேர்க்கப்பட்டது. ஆட்ட வகையில் சிலம்பிற்கும் ஒயிலுக்கும் நெருக்கமுண்டு. அடிப்படையில் காலடி வைக்கும் முறைகள் ஒன்று போலவே இருக்கும். உடல் நிலையும் அவ்வாறே - ஆட்டத்தின் - அசைவின் வழியாக அப்போது கருத்துப் பரப்பப் பட்டிருக்க வேண் டும்; நாளாவட்டத்தில் குழலிசை வழியாகவும், பாட்டு வழியாக வும் கருத்துப் புலப்பாட்டுக்கு வழி அமைக்கப்பட்டது. குழலிசை யால் ஒரு மொழியில் அக்குறிப்புத் தெரிந்த - பாட்டுத் தெரிந்த ஒரு சிலர்க்கு மட்டுமே கருத்தை அறிய முடிந்தது. ஆனால், பாட்டு அம்மொழி தெரிந்த எல்லோரும் அறியும்படியாக இருக்கின்றது. இதனாலேயே, பாட்டின் வழியாகவும், ஆட்டத்தை ஆடிக் காட்டி னர்; கருத்தைப் புலப்படுத்தினர்; பரப்பி வருகின்றனர். இதன் வழி யாகத்தான் ஒயிலாட்டம், இசை, பாட்டு, ஆட்டமாக மாறிக்கருத் தைப் பரப்பத்துணை செய்கின்றது. பாவேந்தர் பாடல்கள் நாட்டுப் புறப் பாடல்களாக்கப்பட்டு இசைக் கருவியின் இசை சேர்க்க ஆட் டத்தின் வழியே பரப்பப்பட்டு வருகின்றன.

தேவராட்டமும் சிலம்பாட்டத்தையொட்டியே வடிவமைக்கப் பட்ட ஆட்டமாகும். ஆனால், உடல் முழுமையும் அசையும் நிலை

யில் ஆடப்படும் ஆட்டமாகும். இதை வேட்டைக்குச் செல்லும் போது எவ்வாறு இருக்க வேண்டும் என்ற பாவனையிலும், துணையாகும் நாய்களுக்குக் கருத்தைப் புலப்படுத்தும் விதமாகவும், கூட்டாளிகளுக்குப் புரியவைப்பதற்காகவும், உடலை வெவ்வேறு கோணங்களில் அசைத்து ஆடுவர். இந்த ஆட்டத்தில் காலடி வைக்கும் முறை, சிலம்பாட்டத்தினையும் புலிவேஷ ஆட்டத்தையும் போன்று அமைந்திருக்கும்.

மரபு வழியாக ஆடப்பட்டு வரும் தேவராட்டத்தில் பாட்டு இல்லை. உறுமி இசைக்குத் தக்கபடிதான் ஆட்டம் இருக்கும். இவ்வாட்டத்தின் வழியே செயற்படும் உடல் அசைவால் - சைகையால் தகவல் பரப்பப்பட்டது. ஆனால், முதற்படியாகப் பாவேந்தர் பாடல்களை இவ்வாட்டத்தில் புகுத்திக் கருத்துப் புலப்பாட்டுக்கு வகை செய்யப்பட்டது. இது முதன் முயற்சியாக இருந்தாலும், பாடலுக்குத் தக்கபடி ஆடும்போது சிறப்பாகத்தான் இருக்கிறது. ஆனால், கருவி இசை பாட்டை அழுத்திவிடுகிறது. ஆகவே அடக்கி வாசிக்க வேண்டியதாகிறது. இங்கு மரபு முதலாவதாக மீறப்பட்டிருக்கிறது; இது சோதனை முயற்சி; நாளாவட்டத்தில் அடுத்தடுத்து நிகழ்ச்சி நடத்தும்போது வெவ்வேறு வகையானப் பாடல்களைச் சேர்க்கும்போது - பழகிப்போனபோது சிக்கல் இருக்காது; கருத்துப் புலப்பாடும் ஏதுவாகச் செயற்படுத்தப்பட்டுவிடும்.

கரகாட்டம், சிலம்பம், வாள் பயிற்சி ஆகிய ஆட்டங்களின் காலடி வைக்கும் முறைகளை ஒத்தது. இவ்வாட்டத்திற்கு அண்மைக்காலம் வரை பாட்டு இருந்ததில்லை. பாட்டைக் குழலிசையில் - நாதஸ்வர இசையில் இசைத்து அதற்கேற்பத் தோற்கருவிகளின் ஒலியோடு ஆடுவர். இதனால், மொழியில் பாட்டுத்தெரிந்தவர்களுக்குத்தான் கருத்துப் போய்ச் சேர்ந்தது. கங்கை அமரன் பாட்டு குழலிசையில் 'கரகாட்டக் காரனில்' இவ்வாட்டத்தை ஆடச் செய்தபோது பாட்டின் கருத்து அனைவருக்கும் இலகுவில் போய்ச் சேர்ந்தது. ஆகவே, இவ்வூடகத்தின் வலிமை தெரிந்து கலைப்பண்பாட்டியல் துறையில் இவ்வாய்வாளர் பாவேந்தர் பாடல்களைப் பாடி ஆடச்செய்தபோது கருத்துப் புலப்பாடு வலிமை பட்டது; ஏனைய ஆட்டங்களைவிட கரகாட்டத்தினைத்தான் மக்கள் சுவைத்தனர். பாட்டையும் முணுமுணுத்தனர்; அதனாலேயே கருத்து - பாவேந்தரின் பாடற் கருத்து அவர்களின் மனத்தில் பதிந்து விட்டது.

இங்கு நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளில் மூன்று வகையான ஆட்ட வகைகள் ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டன. அடிப்படையில் ஒன்றாக இருந்தாலும், மூன்றும் வேறுவேறானவை; செயற்பாடும் வேறுபடுத்தப்பட்டவை. தேவராட்டம் மரபு வழியாகக் கருவி இசைக்குத்தக - தோற்கருவி இசைக்குத்தக ஆடப்படும் ஆட்டம். இன்னிசையோடு குமுலிசையும் சேர்க்கப்பட்டு அதற்கொப்ப ஆடப்படும் ஆட்டம் கரகாட்டம். அடுத்த நிலையில் உள்ள ஒயிலாட்டத்தில் தோற்கருவியின் இசை, ஆர்மோனிய இசையோடு வாய்ப்பாட்டும் சேர்க்கப்பட்டிருக்கிறது. இவ்வாறெல்லாம் சேர்க்கப்பட்டது கருத்துப் புலப்பாட்டைச் செம்மையாகச் செய்வதற்காகத்தான். முதலில் ஆட்டத்தின் வழியாகத் தகவல் சொல்லப்பட்ட நிலை மாற்றப்பட்டு ஓசை வழியாகச் சொல்லப்படுவதற்கு வந்து பாட்டைச் சுவைக்கச் செய்து, கருத்தைப் பரப்பும் நிலைக்குக் கொண்டு வரப்பட்டிருக்கிறது. இது கால வளர்ச்சியில் சோதனைகளின் வழிப்பட்டு ஏற்பட்ட வளர்ச்சியாகும்; அனுபவத்தின் பாற்பட்டதேயாகும்.

இக்கட்டுரை ஒரு ஆய்வாளரின் அன்றாட அனுபவத்தின் வழியாகப் பெறப்பட்ட படிப்பினையேயாகும். தீர்க்கமான முடிவுகளோடு கூடிய ஆய்வு என்று கொள்ள வேண்டியதில்லை; இத்தகைய ஆய்விற்கு முன்னோடியாக இருக்கக் கூடியது என்று வேண்டுமானாலும் சொல்லலாம். எது எப்படி இருந்தாலும், இத்தகைய ஆய்விற்கு உந்து சக்தியாக இருக்கும் என்பதால் இக்கட்டுரை வரையப்பட்டது.

15.3.1991

குறிப்பு: உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனத்தின் கலை - பண்பாட்டியல் துறையின் கலைக்குழுவினருக்கு நன்றி.

நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளுக்கான ஆய்வு நெறி முறைகள்

தென்னிந்தியா நாட்டுப்புறக் கலைகளை மிகுதியாகக் கொண்டது; அதன் பண்பாடு நாட்டுப்புறவியலோடு உறவாடும் தன்மையது. நாட்டுப்புறவியலின் வழியாகத்தான் அதன் உண்மை வரலாற்றை - பண்பாட்டு வரலாற்றை - மரபு வரலாற்றைக் காண இயலும். ஆகவே, நாட்டுப்புறங்களில், நகரங்களில் மண்டிக்கிடக்கும் நாட்டுப்புறவியல் வளங்களை - குறிப்பாகக் கலைச் செல்வங்களைக் காணுவதன் வழியாகச் சிறப்பான வாழ்வியலைக் கண்டு கொள்ள முடியும். இதற்கு நாட்டுப்புறவியல் ஆய்வு நெறிமுறைகள் நமக்குப் பயன்படுகிறது.

நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளைப் பகுத்து ஆராயும்போது, அதனுடைய வட்டார வழக்கு வேறுபாடு, சமூகப் பொருளாதார நிலைகள், தொழில்முறை நிலை போன்ற உண்மைகளையும் நுணுகி ஆராய வேண்டும். ஒரு நிகழ்கலையில் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட வட்டார வேறுபாடு உறுதியாக இருக்கத்தான் செய்யும். அவ்வேறுபாட்டைக் காண வேண்டும். அவ்வாறு காண்பதன் வழியாக எதனால் அவ்வேறுபாடு என்பது தெரியவரும். மக்கள் பழக்க வழக்கத்தால் வேறுபாடு ஏற்பட வாய்ப்பு உண்டு; இன வேறுபாட்டின் வழி வேறுபாடு தோன்றும்; சமயச் சடங்குத் தொடர்பால் வேறுபாடு நடக்கும்; அயலவரின் குடியேற்றத்தாலும், எல்லைப்புறப் பகுதியாலும் வேறுபாடு தோன்றும். இவ்வாறு ஏற்படும் வேறுபாட்டால் கலைவழி தோன்றும் பண்பாட்டை இனங்கண்டு கொள்ள முடிகிறது.

நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளின் கலைஞர்கள் எச்சமுதாயச் சூழலைச் சார்ந்தவர்கள் என்பதைக் காண வேண்டும். கலைஞர்கள் எல்லாம் ஒரே இனத்தைச் சார்ந்தவர்களா? அல்லது வெவ்வேறு இனத்தைச் சார்ந்தவர்களா? உயர் இனத்தவர்களா என்றெல்லாம் ஆராய வேண்டும். இனத்தின் வழி அவர்கள் நிகழ்த்தும் கலைக்குத் தொடர்பு உண்டா என்பதைக் கண்டுகொள்ளலாம். அதேபோல் அக்கலைக்குரிய பார்வையாளர்கள் எவ்வகுப்பைச் சார்ந்தவர்கள் என்பதைக் காண வேண்டும். சில இடங்களில் கலைஞர்கள் ஒரு குறிப்பிட்ட இனத்தைச் சார்ந்தவர்களாகவும், பார்வையாளர்கள் வேறொரு குறிப்பிட்ட இனத்தைச் சார்ந்தவர்களாகவும் இருப்பார்கள். இதன் வழியாகவும் நாம் பண்பாட்டை இனங்கண்டுகொள்ள முடியும்.

கலைஞர்கள் பெறும் வருமானம் அவர்கள் சார்ந்துள்ள - நிகழ்த்தும் கலையைப் பாதிக்கும். ஆகவே, அக்கலைஞர்களின் பொருளாதார நிலையை ஆராய வேண்டும். இத்தொழில் அவர்களுக்குப் பரம்பரையானதா? நிரந்தரமானதா? உதிரி வருமானத்திற்காக அவர்கள் இக்கலையைத் துணையாக்கிக் கொண்டார்களா என்பதையெல்லாம் காண வேண்டும். இவ்வாறு காண்பதன் வழியாக அக்கலையின் மேல் அவர்கள் கொண்டுள்ள ஈடுபாடு தெளிவாகத் தெரியவரும். இதன்வழியும், அவர்களின் கலைப்பண்பாடு தோன்ற வாய்ப்புண்டு. ஆகவே, கலைஞர்களின் சமூக மொழியியல் பின்னணி - வாழ்வியல் பின்னணியைப் பற்றிய ஆய்வு கலைகளைப் பற்றிய ஆய்வோடு இணைத்தே செய்ய வேண்டும்.

நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளைப் பற்றி இதுவரை தென்னகத்தில் நடந்த ஆய்வுகள் எல்லாம் விளக்கவியல் ஆய்வாக அமைந்திருக்கின்றன; இன்றும் கூட இம்முறையிலேயே இருக்கிறது. ஒரு கலையை எடுத்துக்கொண்டு, அதைப்பற்றி விளக்கிக் கூறவேண்டும், அத்தோடு ஆய்வு சரி. அதற்குமேல் அவ்வாய்வு ஒப்பீட்டு ஆய்வாக மலரவேண்டும்; ஒரு நிகழ்கலையின் ஆய்வு அம்மொழி வழங்கும் வேறு பகுதிகளில் எவ்வாறு இருக்கிறது; வேற்றுநாட்டில் இத்தகைய கலை எவ்வாறு இருக்கிறது என்று ஒப்பிட்டு ஆராயும் ஆய்வாக இருக்க வேண்டும். அவ்வாறு அமைந்தால்தான் அதன் ஆக்கப்பூர்வமான வரலாற்றைக் காண முடியும்; முன்னோடி வடிவத்தைத் தெளிவாக்கிக் கொள்ள முடியும். முன்னோடி வடிவத்தைக் காண்பதன் வழியாகப் பண்பாட்டு மூலங்களைத் தெளிவாக்க முடியும். பண்பாட்டு வரலாற்றை எழுதத்துணையாக்கிக் கொள்ள முடியும். Historical - Geographical method, Historical reconstructional method, Ideological method, functional method, Psycho-analytical method, structural method, Oral Formalic method, Cross-cultural method, Mass-cultural method, Hemispheric method, Contextual method என்பன போன்ற ஆய்வு முறைகளை நாட்டுப்புறவியலில் - நாட்டுப்புற நிகழ்கலை ஆய்வில் பயன்படுத்த வேண்டும்.

நாட்டுப்புறவியல் ஆய்விற்குத் தகவல் ஆய்வு இன்றியமையாதது; கள ஆய்வில்லாத நாட்டுப்புறவியல் ஆய்வு ஆய்வாகாது; அதுவும் நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளுக்குக் கேட்கவே வேண்டாம். நிகழ்கலைகளை நேரில் கண்டு தரவுகளைச் சேகரிக்க வேண்டும். கலைஞர்களை நேரில் கண்டு பேட்டி வாயிலாகத் தரவுகளைத் திரட்ட வேண்டும். நேரில் காணாது திரட்டும் தகவல்களைக் கணக்கில் சேர்க்கக் கூடாது.

நிகழ்ச்சிகளை, நேரில் கண்டு 'உற்றுக் காணல்' முறையில் தரவுகளை - தகவல்களைச் சேர்க்க வேண்டும். இன்றைய பல ஆய்வுக் கட்டுரைகள் கள ஆய்வில் ஈடுபடாது உற்றுக் காணல் முறையை ஒதுக்கிய வழியே செய்திகள் திரட்டப்பட்டு எழுதப்பட்டிருக்கின்றன; எழுதப்பட்டு வருகின்றன. யாரோ ஒருவர் சொல்லுவதன் வழியாகவும் எழுதப்படுகின்றன. இவையெல்லாம் சிறந்த ஆய்வாகாது; உண்மை மறைக்கப்பட்ட ஆய்வாகும். இவையெல்லாம் இல்லாது கள ஆய்வில் ஈடுபட்ட வழியே தரவுகளைத் திரட்டி அவைகளைக் கொண்டு பகுத்து ஆய்ந்து நெறிப்படுத்திக் கொள்வதே சிறந்த நாட்டுப்புற நிகழ்கலை ஆய்வாகும்.

நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளைப் பற்றிய தெளிவான ஆய்விற்கு அடையாளக் குறியியல் (Semiotics) மிகவும் பயன்படுகிறது. இம்முறையை இதுவரைச் சரியாகப் பயன்படுத்தவில்லை. பிரான்சு நாட்டில் இம்முறை சிறப்பாகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது. திரைப்படங்களிலும் நாடகங்களிலும் அடையாளக் குறியியலே பயன்படுகிறது. ஒரு கலையை இனங்காணுவதற்கும் கலையின் பிரிவை அடையாளங் காணுவதற்கும் இம்முறை பயன்படுத்தப்படுகிறது. தமிழில் சாடைமாதையாகப் பேசுவது என்று வழக்கில் சொல்லுவதை இலக்கியத்தில் உள்ளூரை உவமம் என்று கூறுகிறார்கள். இந்த உள்ளூரை உவமம் உத்தி நாட்டுப்புறவியல் - குறிப்பாகப் பாட்டுக்களில் மிகுந்து வரக்கூடியது. இதைக் கலைகளில் பயன்படுத்தும்போது ஒன்றை விளக்கிக் காட்டுவதற்காகக் குறியீடாகப் பயன்படுத்துகிறார்கள். குறியீட்டின் வழியாகப் பல செய்திகளை விளக்கிக் கூறுகிறார்கள். ஆகவே, அடையாளக் குறியியல் நிகழ் கலைகளில் மேலான பயனைப் பெறுகிறது. சைகை மொழி மூலம் பல பொருள்களை உணர்த்திக் காட்ட முடியும், பரதநாட்டியத்தின் முத்திரைகள் - சைகைகள் எல்லாம் அடையாளக் குறியீடுகளேயாகும். பரதம், சதிர் என்று சொல்லப்பட்ட நாட்டுப்புற நிகழ்கலையேயாகும்.

ஆக, இவ்வடையாளக் குறியியல் வழியே நாட்டுப்புறக் கலையின் உண்மை வடிவத்தைப் புரிந்துகொள்ள வழி ஏற்படுத்துகிறது; நாட்டுப்புற நிகழ்கலையின் வேறுபட்ட வடிவங்களை இனங்காண முடிகிறது; ஒற்றுமை வேற்றுமைகளைச் சுட்டிக்காட்ட இயலுகிறது. ஒப்பீட்டு ஆய்விற்கு வழி அமைத்துக் கொடுக்கிறது.

மேலே கண்ட வழியே புதிய ஆய்வு நெறிமுறைகளைக் கொண்டு, தள்ள வேண்டிய பழைய முறைகளை ஒதுக்கிவிட்டுச் செய்யும் ஆய்வைப் பின்பற்ற வேண்டும்; இவ்வாறு செய்வதன்

வழியாக நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளின் வருங்கால ஆய்விற்கு வழி கோல முடியும். இதற்காக ஆய்வுப்பட்டறையில் பங்கேற்ற பல்வேறுப்பட்ட மாநிலங்களைச் சேர்ந்த ஆய்வாளர்களின் வழியாகத் திரட்டப்பட்ட கருத்துக்கோவையால் - கலந்துரையாடலால் சில பல ஆய்வு முடிவுகளை மேற்கொள்ள முடிந்தது. அவற்றை இங்கே கூறுவதன் வழி, நாட்டுப்புற நிகழ்கலை ஆய்விற்கு மேலும் வளம் சேர்க்க இயலும்.

இக்கலந்துரையாடலில் பங்கேற்ற ஆய்வாளர்கள் அனைவரும் அவரவர்கள் ஆய்வில் ஈடுபட்டு அனுபவித்துத் திரட்டிய தகவல்களின் அடிப்படையில் விளக்கமளித்தார்கள். மேலே கூறப்பட்ட ஆய்வு நெறிமுறைகள் வழியாகத் தென்னகத்தின் நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகள் பகுத்து ஆராயப்பட்டன. இவ்வாய்விற்குக் கருதுகோள்களாகப் பின்வருவன எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டன; ஒரு கலையின் ஆய்வு, வட்டார வேறுபாடுகளோடு ஒப்பிட்டு ஆராயப்பட்டது. அத்தோடு வேற்று மாநிலத்தின் இனம் சார்ந்த கலையோடு இணைத்துப் பார்க்கப்பட்டது. பின் கருதுகோள் சரிபார்க்கப்பட்டது.

கருதுகோள்

1. உருவம் சிதைப்பது கூத்துக் கலையில் வருவதொன்றாகும்.
2. நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகள் மதச் சடங்குகளோடு தொடர்பு கொண்டவை.
3. நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகள் அரை வட்டத்தில் தொடங்கி முழு வட்டமாகி, பின் நேர்க்கோட்டில் முடிகின்றன.
4. நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகள் எல்லாம் போர்த்தொடர்பு கொண்ட ஆட்ட வகைகள்.

கருதுகோள் நிறுவப்படல்

பாரதக்கூத்து வட ஆற்காடு, தென்னாற்காடு, செங்கல்பட்டு, சென்னை ஆகிய மாவட்டங்களிலும், பாண்டிச்சேரியிலும் ஆடப்படுவதாகும். பாரதக் கதையைத் தெருக்கூத்தில் பயன்படுத்தி ஆடுவதே பாரதக் கூத்தாகும். திரௌபதியம்மன் அல்லது தர்மராசா கோவில்களில் பாரதக் கூத்து நடத்தப்படுகிறது. இதுபோன்றே பாரத யக்ஞம் ஆந்திராவில் கர்நூல், கடப்பா, சித்தூர் ஆகிய மாவட்டங்களில் தர்மராசா கோயில்களில் நடத்தப்படுகிறது. இரண்டு கூத்துக்களும் பிராமணர் அல்லாதவர்களால் பிராமணர் அல்லாதவர்களுக்காக நடத்தப்படுகின்றன. பாரதக் கூத்துக் கலைஞர்கள் வண்ணார், வன்னியர், வேளாளர் எனப்படும் பத்தர் போன்ற பின்தங்கிய

இனத்தார்களே. இவர்கள் எல்லாம் ஒரே ஊரைச் சார்ந்தவர்கள் இல்லை. ஆனால், ஆந்திராக் கலைஞர்கள் ஆந்திரா, கர்நாடகம், தமிழ்நாடு எல்லைப் பகுதிகள் முடியும் 'குப்பம்' பகுதியைச் சேர்ந்தவர்கள். எல்லாக் கலைஞர்களும் குருவா, கொல்லா இனத்தவர்கள். இக்கலைஞர்களைத் தவிர அந்தந்த ஊர்களில் தமிழ்நாட்டைப் போல 'அமெச்சூர்' கலைஞர்களும் உண்டு. பாரதக் கூத்துக்கு முன்னால் பாரதக்கதை படிப்பது போன்றே பாரத யக்ஞத்திற்கு முன்னால் பாரதக் கதை படிக்கப்படுகிறது.கூத்தின் முடிவில் துரியோதணன் உருவம் கூத்துக்களத்தில் மண்ணால் செய்யப்பட்டு வைக்கப்படுகிறது. இவ்வுருவத்தின் பக்கங்களில் எதிர் எதிராக நின்று கொண்டு துரியோதணன், பீமன் தண்டாயுதங்களோடு வாக்குவாதம் செய்துகொண்டு கூத்தாடுகிறார்கள். பீமனால் துரியோதணன் கொல்லப்படுகிறான்; இது அம் மண் சிலையின்மேல் நடைபெறுகிறது. இதுபோன்றே பாரத யக்ஞத்திலும் இருக்கிறது. பின், சிலை சிதைக்கப்படுகிறது. மண்ணை எடுத்துக்கொண்டு எல்லோரும் செல்கிறார்கள். தமிழ்நாட்டிலும் ஆந்திராவிலும் ஒன்றுபோலவே இருக்கிறது. ஆனால், ஆந்திராவில் கொண்டுசென்ற மண்ணை வயல்களில் போடுகிறார்கள். நன்றாக வளரும் என்ற எண்ணத்தில் செய்கிறார்கள். தமிழ்நாட்டில் அடுப்பிற்குப் பயன்படுத்துகிறார்கள். இங்கு, உருவம் சிதைப்பது நன்மைக்காகவே; வெற்றியின் அறிகுறியாகவே தீர்மானிக்கிறார்கள். ஆந்திராவிலும் அப்படியே. கேரளத்தின் 'முடியேட்டு' கூத்தில் 'களம் எழுதுதல்' நிகழ்ச்சியின் போது வரையப்பட்ட கோலம் - காளி உருவம் அடி முதல் முடிவரை படிப்படியாகச் சிதைக்கப்படுகிறது; பின் அழிக்கப்பட்ட நிலையில் காளி வேடமிட்டவருக்குச் சக்தி உருவேற்றப்படுகிறது. இங்கும் அழிவு வெற்றியாகத்தான் கருதப்படுகிறது. இவ்வுருவம் சிதைக்கப்படுவது அங்காள பரமேஸ்வரி அம்மன் விழாவிலும் நடைபெறுகிறது; மசானக்கொள்ளை (மயானக்கொள்ளை) என்றழைக்கப்படும் நிகழ்ச்சியின்போது மயானத்தில் சாம்பலால் குவித்துச் செய்யப்பட்ட சாம்பல் உருவம் சிதைக்கப்படுகிறது. இதுவும் வெற்றியின் அறிகுறியே. ஆக, தென்னிந்திய - திராவிடக் கூத்துக் கலையில் உருவம் சிதைத்தல் நிகழ்ச்சி வெற்றியின் அறிகுறியாகவே செய்யப்படுகிறது.

நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகள் சமயச் சடங்கோடு தொடர்பு கொண்டவையாகக் கருதப்படுகின்றன. சமயத்தால் கலைகள் வளர்ந்தனவாகச் சொல்லப்படுகிறது. மேலெழுந்த வாரியாக இக்கருத்து உண்மை போன்று தோன்றும். தெருக்கூத்து ஒரு நாட்டுப்புற நிகழ்கலை ஊடகம். இதன்வழி எல்லாக் கதைகளையும் நிகழ்த்தலாம். எல்லா விழாக்காலங்களிலும் நிகழ்த்தப்படுகிறது. கோயில்

விழாவில் மட்டும் நிகழ்த்தப்படுவதல்ல. தெருவில் - எல்லோரும் பார்க்கும்படியாக நிகழ்த்தப்படும் கூத்து என்பதுதான் பொருள். ஆந்திர வீதி நாடகமும் இதே பொருளில்தான் இருக்கிறது. கர்நாடக வடிவமான பயலாட்டமும் இதே பொருளில்தான் சொல்லப்படுகிறது. பயல் என்பதற்குப் பொருள் வயல் ஆகும். ஆகவே, இது மக்கள் காண்பதற்காக - தடையின்றி எல்லோரும் பார்க்க வேண்டும் என்ற பொருளில்தான் மக்கள் ஆட்டமாக இருக்கிறது. இதைக் கோயிலோடு தொடர்புபடுத்துவது எப்படி? கோயில் சார்புக் கதையை மட்டும் கூத்துக் கதையாகக் கொள்ளவில்லை. திராவிடர்களின் தெய்வக் கொள்கையே முன்னோர்கள் வணக்கம்தான். ஆகவே மரபுக் கலையாகத் தெருக்கூத்தை மதித்து வந்திருக்கிறார்கள். ஆந்திர வீதிநாடகமும் இதுபோன்றே இருக்கிறது. ஆனால், கர்நாடகத்தில் மட்டும் இக்கூத்துக்கலையின் சில குழுக்கள் கோயில்களின் பராமரிப்பில் இருக்கிறது. பெரிய கோயில்கள் தங்கள் விழாக்களில் நிகழ்ச்சிகளை நடத்துவதற்காக வைத்துக்கொண்டுள்ளது. இன்று சில நிறுவனங்கள் இசைக் குழுக்களை வைத்துக் கொள்வது போன்றதுதான் இது.

கரகாட்டமும் சமயத் தொடர்பு இல்லாததே. கரகம் இரண்டு வகையானது. சக்திக் கரகம் என்றும், ஆட்டக் கரகம் என்றும் இரண்டு வகையானது. சக்திக் கரகம் கோயில்களில் - அம்மன் கோயில்களில் அம்மன் உருவத்திற்காகப் பயன்படுகிறது. அதைக் கொண்டு யாரும் ஆடுவதில்லை. ஆட்டக் கரகத்தைத்தான் ஆட்டக் காரர்கள் ஆடுவது. ஆகவே, கரகாட்டத்தைச் சமயத்தோடு தொடர்பு கொண்டதாகக் கருத முடியாது. கோயில் விழாக்களில் ஆடப்படுவது போன்றே மற்ற விழாக்களிலும் ஆடப்படுகிறது. ஆந்திராவிலும் கர்நாடகத்திலும் இவ்வாறே நிகழ்ச்சி நடைபெற்று வருகின்றது. ஆகவே, கரகாட்டம் தெய்வத்தோடு தொடர்புடையதில்லை என்பது தெரிகிறது.

கணியான் ஆட்டம் தமிழகத்தில் நெல்லை, வ.உ.சி., கன்னியாகுமரி ஆகிய மாவட்டங்களில் மட்டும்தான் நிகழ்த்தப்படுகிறது. குறிப்பிட்ட இனத்தவரால் மட்டும் இக்கலை ஆடப்பட்டு வருகிறது. மரபு வழியாக ஆடப்படுகிறது. மற்றக் கலைகளைவிட இதற்கு இப்படியொரு சிறப்பு. ஆனால், இக்கலையும் தெய்வத்தோடு தொடர்பு படுத்தப்படுகிறது. சுடலைமாடன் கோயில் விழாவின் போது கணியான் இனத்தைச் சார்ந்த ஒருவரைக்கொண்டுகைவெட்டு நிகழ்ச்சி நடத்துகிறார்கள். அதாவது கோயில் விழாத் தொடங்குவதற்கு முன் கணியான் ஒருவனை அழைத்து வருகிறார்கள். அதுவும் கூலிக்கு. விரதம் இருக்கச் செய்கிறார்கள். காப்புக்

கட்டுகிறார்கள். பின் விழாவின்போது இருபத்தோரு பந்தி இலை களை வைத்து அதில் குருதி படும்படியாக கணியானின் முன் கையை அறுத்து இரத்தம் விடுகிறார்கள். இதுதான் கைவெட்டு நிகழ்ச்சி. மற்றபடி அக்கணியான், ஆட்டத்தில் பங்கு கொள்வ தில்லை. ஆட்டக் கணியான்கள் தனியாக வருகிறார்கள். இது இவ் வாறிருக்க இக்கணியான் ஆட்டத்தைக் கோயிலோடு தொடர்பு டைய ஆட்டம் என்று எப்படிக் கூறுவது.

ஒயிலாட்டம் எல்லா விழாக்களிலும் ஆடப்படுகிறது. கோயி லுக்கும் இதற்கும் எவ்விதத் தொடர்பும் இல்லை. கோயில் விழாக்க ளிலும் ஆடப்படுகிறது. இக்கலை ஆண்களுக்கு மட்டுமே உரியதாக இருந்துவந்தது. இப்போது பெண்களும் ஆடத் தொடங்கியிருக்கி றார்கள். வ.உ.சி. மாவட்டம் விளாத்திகுளம் பகுதியில் பெண்கள் ஆடிவருகிறார்கள். தஞ்சைப் பகுதியில் ஆண்கள் கும்பி அடிக்கிறா் கள்.

கேரளத்து முடியேட்டு கோயில்களில் நிகழ்த்தப்படுகிறது. இங்கு இது மட்டுமல்ல; எல்லாக் கலைகளும் கோயிலோடு இணைக்கப்பட்டுள்ளன. அழியக்கூடாது என்பது மட்டுமல்ல, இதன் நோக்கம். கதைப் பாட்டுக்களை - கோயில் வரலாற்றுக் கதைப்பாட்டுக்களைப் பாடி நிகழ்த்த ஒரு ஊடகம் தேவைப்பட்ட போது இவ்வாறான கலை ஊடகங்களைப் பயன்படுத்திக் கொண் டார்கள். அங்குள்ள கலை வடிவங்கள் அனைத்தும் களறிப்பயிற் றின் ஆட்ட அடவுகளைக் கொண்டு இலங்குவதிலிருந்து இதைத் தெரிந்துகொள்ளலாம்.

எனவே, கூத்துக் கலைகளானாலும் சரி, ஆட்டக் கலைகளானா லும் சரி, தெய்வம் தொடர்பு கொண்ட கலைகள் என்று கூற முடி யாது. ஆகவே, இக்கருதுகோள் மட்டும் மாறுபட உள்ளது.

நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகள் எல்லாம் போர்த் தொடர்பான ஆட்ட அடவுகளைக் கொண்டவைகளாகும். ஒயிலாட்டம் சிலம் பாட்டத்தின் முன்னோடி வடிவம். சிலம்பாட்டத்தின் ஆட்ட முறை கள் போன்றே ஒயிலாட்ட ஆட்ட முறைகள் உள்ளன. ஒயிலாட்டத் தின் காலடி வைக்கும் முறையும் சிலம்பாட்டத்தின் காலடி வைக் கும் முறையும் ஒன்றுபோன்றது. ஊர்ப்புறங்களில் சிலம்பாட்டம் பழகுவதற்கு முன் சிறுவர்களுக்கு ஒயிலாட்டம் ஆடக் கற்றுக் கொடுப்பார்கள். இது, இன்றுமுள்ள நடைமுறை.

கரகாட்டத்தில் ஆட்ட முறைகள் சிலம்பாட்டம் போன்றவையே. கரக ஆட்டத்தில் இன்றும் கையில் வாளேந்தி ஆடுவதைக் காண லாம்.

கணாயான ஆட்டத்தாலும் போர்ப்பறை கொட்டுவது போன்று பறை கொட்டியே ஆடுகிறார்கள்.

முடியேட்டில் களறிப் பயிற்றின் ஆட்டமுறைகளைப் பின்பற்றுகிறார்கள். கேரளத்தில் ஆட்டங்கள் அனைத்தும் களறிப் பயிற்றின் வழியே நிகழ்த்தப்படுகின்றன. எனவே, அவை கோயிலோடு தொடர்பு கொண்டவையல்ல; போர்த் தொடர்பு கொண்டவை ஆகும்.

தெருக்கூத்து, வீதி நாடகம், பயலாட்டம், சுதக்களி ஆகிய கூத்துக் கலைகளிலும் சிலம்பாட்டம், களறிப்பயிற்று ஆகிய ஆட்டமுறைகளையே பின்பற்றுகிறார்கள். வட்டமடித்தல், சுழல் ஆட்டம், முன்பாகப் பாய்தல், பின்பக்கம் போதல் முறைகள் எல்லாம் சிலம்பாட்டம் போன்றே உள்ளன. ஆகவே, தென்னக நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகள் அனைத்தும் போர்த்தொடர்பான ஆட்டக்கலையை அடியொற்றியே ஆடப்பட்டு வருகின்றன என்று கொள்வது சாலப் பொருந்தும்.

நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகள் எல்லாம் மூன்றுநிலைகளைக் கொண்டது. அரை வட்டத்தில் தொடங்குகிறது; முழு வட்டமாக மாறுகிறது; நேர்க்கோட்டில் முடிகிறது. இக்கருதுகோளுக்கு ஆதரவாகச் செய்திகளைத் திரட்டுவது இலகுவாகிறது.

தெருக்கூத்தில் திரைமறைவில் ஆடத்தொடங்கி அரைவட்டமாகத்தான் கூத்தாடுகிறார்கள். பின் முழுவட்டமாகச் சுழலாட்டம் (Whirl dance) ஆடுகிறார்கள். ஆக ஒவ்வொரு ஆட்டக்காரரும் இவ்வாறு ஆட்டத்தைத் தொடங்கி உச்சத்திற்கு வருகிறார். பின் முடிக்கும்போது நேர்க்கோட்டில் அமைகிறார். இம்முறை திராவிட மொழிகளில் வழங்கும் கூத்துக் கலைகளில் இடம்பெறுகின்றது. இதைப்போலவே பெண்கள் கும்மி ஆடுவதில் இருக்கிறது. பெண்கள் ஆடும் கோலாட்டத்திலும் கும்மியிலும் இம்முறைத் தெளிவாகத் தெரிகிறது. கணியான் ஆட்டத்தில் அரைவட்டமாகப் பாட்டுக் கலைஞர்களும் பெண்கள் வேடமிட்டவர்கள் ஆடும் ஆட்டம் அரைவட்டமாகவும் இருக்கிறது. பின் ஆட்டத்தைமுடிக்கும்போது எல்லோரும் நேர்க்கோட்டில் நின்று மங்களம் பாடுகிறார்கள். தேவராட்டத்திலும் இம்முறைத் தெளிவாகத் தெரியும். கரகாட்டக்காரர்கள் அரைவட்டத்திலிருந்து முழு வட்டமாக நையாண்டி மேளக்காரர்கள் சூழ்ந்துகொள்ள ஆட்டக்காரர்கள் ஆடுகிறார்கள். ஒயிலாட்டத்தில் நேர்க்கோட்டில்தான் நிற்கிறார்கள்; நேர்க்கோட்டில்தான் முடிக்கிறார்கள். விரைவான ஆட்டம் ஆடும்போதும் சறுக்கி ஆட்டம்

ஆடும்போதும் சில சமயங்களிலும் வட்டமாக வருகிறார்கள். ஆனால், மற்ற ஆட்டங்களைப் போல முழு வட்டமாக வருவ தில்லை. ஆக, இக்கருதுகோள் பெரும்பாலும் ஒத்து வருவதாகத் தெரிகிறது.

தொகுத்துக்கூறும்போது, நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளைப் பற் றிய ஆய்விற்குக் கலைஞர்கள், பார்வையாளர்களின் சமுதாய மொழியியல் பார்வை - சமூகப் பொருளாதார நிலைப் பார்வை வேண்டப்படுவது தெரிகிறது: அவர்களைப் பற்றிய முழு விபரங்க ளின் தேவையின் சிறப்புத் தெரிகிறது. இவ்வாய்விற்குக் கள ஆய்வு எவ்வாறு செய்ய வேண்டும், எம்முறையில் தரவுகளைத் திரட்டி தகவல் சேர்க்க வேண்டும் என்பது கூறப்பட்டது. இதுவரை இவ்வாய்விற்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட முறை கூறப்பட்டது. புதிய ஆய்வு முறைகள் சுட்டிக்காட்டப்பட்டன. அடையாளக் குறியியல் ஆய்வுமுறை நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளுக்குப் பயன்படும் புதிய முறை என்பதும் சொல்லப்பட்டது. கலந்துரையாடலில் பங்கு பெற்ற ஆய்வாளர்களின் கருத்துரைகளைக் கருத்திற் கொண்டு கருது கோள் அமைக்கப்பட்டது. பின் கருதுகோளுக்கு ஆதரவான செய்திக ளைத் திரட்டிப் பார்த்து முடிவு கூறப்பட்டது. நாட்டுப்புற நிகழ்க லைகளில் - கூத்துக் கலைகளில் உருவம் சிதைத்தல் வருவது தெரிந் துகொள்ளப்பட்டது; கலைகள் சமயத் தொடர்பானவை அல்ல என் பது விளக்கப்பட்டது. நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகள் பெரும்பாலும் அரை வட்டத்தில் தொடங்கி முழு வட்டமாகி நேர்க்கோட்டில் முடி வது தெரிய வந்தது. நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகள் எல்லாம் போர்த் தொடர்பானவையே என்று நிறுவப்பட்டது.

கலந்துரையாடலில் பங்கேற்றவர்கள்

சென்னைப் பல்கலைக் கழகம் - டாக்டர் அரசு, வீ.,

அழகப்பா பல்கலைக் கழகம் - டார்டர் இரா. பாலசுப்பிரமணியன்

கேரளப் பல்கலைக் கழகம் - திரு. கே.பிரசன்னன்.

பாரதியார் பல்கலைக் கழகம் - திரு. கா. பாஸ்கரன், திரு. மீனாட்சி சுந்தரம்

திருவேங்கடவன் பல்கலைக் கழகம் - திரு. ஆர். வெங்கட்ராமன்.

7.8.1987

கலைஞர்களின் சமுதாயப் பார்வை

கலைகள் மனிதனால் உருவாக்கப்பெறுபவை; அவை மனிதனுக்குத் தொழிலாகும்போது தொழிற் கலைகளாகின்றன; அவையே வழிமுறைகளுக்குத் தொழில்களாகும்போது மரபுக்கலைகளாகின்றன. இவைதாம் நாட்டுப்புறக் கலைகள்; இவற்றில் சில, செவ்வியக் கலைகளாக மாறுகின்றன.

இக்கலைகளில் நிகழ்கலைகளுக்கு மட்டும் சமுதாயப் பாதிப்பு உண்டு - சமுதாயப் பார்வை உண்டு. ஆனால், நிகழ்கலைகளல்லாத கலைகளுக்குச் சமுதாயப் பார்வை இல்லை. இத்தகையக் கலைகளை அழகுக் கலைகள் என்று மட்டும் கூற முடியும். இந்த முறையில் ஓவியம், சிற்பம் ஆகியவற்றை அடக்கலாம்.

சமுதாயப் பாதிப்பு உள்ள கலைகள் மூன்று விதங்களில் உருவாகின்றன. படைப்பாளி, இயக்குநர் எனும் சூத்திரதாரி, நடிகள் ஆகியவர்களே இக்கலைகளில் கூட்டுப் பொறுப்பாளர்கள் - கூட்டுக் கலைஞர்கள். நாட்டுப்புறக் கலைகளுக்கு இந்த மூவரில் படைப்பாளி - எழுத்துக் கலைஞன் இல்லாது இருப்பர். கதை மரபுவழியாக - வாய்மொழியாகப் பாடப்பட்டு, கூத்துக் கலையாக உருவாக்கப்பெறுகின்றது. ஆனால், செவ்வியக் கலைகளுக்குப் படைப்பாளி தேவைப்படுகிறார். அவ்வப்போது - காலந்தோறும் மாற்றிக் கொண்டே எழுதப்பெறும் கருத்துரைகளுக்கேற்ப கூத்துக்கதை அமைக்கப்பெறுகின்றது.

ஆகவே, நாட்டுப்புறக் கலை முதலில் எவ்வாறு உருவாக்கப் பெற்றதோ அவ்வாறே மாறுபடாமல் காலந்தோறும் நிகழ்த்தப்பெறுகின்றது. முதலில் எந்த நோக்கத்தைக் கொண்டு உருவாக்கப் பெற்றதோ அதே நோக்கிலேயே செயல்பட்டுக் கொண்டு வருகிறது; வரும். ஆனால், செவ்விய கலைகள் அத்தகையவையல்ல; படைப்பாளியைப் பொறுத்து, இயக்குநரைப் பொறுத்து நோக்கங்கள் - கருத்துக்கள் - நல்லது - கெட்டது மாறிமாறித் திரித்துக்கூறப்படுகின்றன. நாட்டுப்புறக் கலைகளில் - முதலில் உருவாக்கப்பெற்ற நல்ல நோக்குடனேயே செயற்பாடு இருக்கிறது. ஆகவே நாட்டுப்புறக் கலைஞர்களின் சமுதாயப் பார்வை ஒரே நோக்குடன் செயல்படுகிறது; ஏனைய கலைகளின் செயற்பாடு அவ்வப்போது மாறிக் கொண்டே இருக்கிறது.

சமுதாயப் பார்வை

இத்தகைய கலைகளின் கலைஞர்களை எழுத்துக் கலைஞர்கள், ஓவியக் கலைஞர்கள், சிற்பக் கலைஞர்கள், கூத்துக் கலைஞர்கள், திரைப்படக் கலைஞர்கள் என்றவாறு பகுக்கலாம்.

எழுத்துக்கலைஞர்கள் - எழுத்தாளர்கள் தங்கள் கலையை படைப்பை நேரிடையாகச் சமுதாயத்திலிருந்து எடுத்துப் பிரதிபலிக்கின்றார்கள். ஆனால், கலைஞர்கள் எழுத்தாளனின் கருவியாகவே சமுதாயத்தைப் பார்க்கின்றனர்; கலைகள் சமுதாயப் பாதிப்புப் பெறுகின்றன. சுருங்கச் சொன்னால் எழுத்துக்கலைஞன் சமுதாயத்தை நேர்க்கோட்டில் பார்க்கின்றான் - நேரடிப் பார்வை ஆகிறது. ஆனால், கூத்துக்கலைஞர்கள், எழுத்துக்களில் கணித்துக்கொடுத்த வழியே சமுதாயத்தைப் பார்க்கின்றனர். இது முக்கோணப் பார்வையாகிறது. கூத்துக் கலைஞர்களும் திரைப்படக் கலைஞர்களும் கூட்டுப் பொறுப்பாளிகளே; சமுதாயத்தை ஒருங்கிணைந்து பார்க்கின்றார்கள்.

இனி, இங்கு நிகழ்கலைகளாகிய கூத்துக் கலைகளின் கலைஞர்கள், திரைப்படக் கலைஞர்கள் மட்டும் இவ்வாய்விற்கு எடுத்துக் கொள்ளப்படுகிறார்கள்.

கலைஞர்கள் சமுதாயத்தை எப்படிப் பார்க்கிறார்கள் - அதாவது கலைஞர்களின் சமுதாயப் பார்வை எப்படி இருக்கிறது; சமுதாயம் கலைஞர்களை எப்படிப் பார்க்கிறது; அதாவது சமுதாயப் பார்வையில் கலைஞர்கள் எப்படி இருக்கிறார்கள் என்பவை ஆராயப்படுகின்றன.

பொதுவாகக், கலைஞர்களைச் சமுதாயம் இழிவாகத்தான் கருதிவந்தது; நல்லவர்களல்லாதவர்கள்; சமுதாயத்திலிருந்து ஒதுக்கி வைக்கக்கூடிய தீய பழக்கங்களைக் கொண்டவர்கள்; அவர்களோடு யாரும் பழக்கக் கூடாது; உடனடியாக அவர்கள் பழக்கம் ஒட்டிக் கொள்ளும் என்ற நினைப்பில்தான் சமுதாயம் இருந்தது. ஒரு ஊரில் கூத்துப் போடப்போகும் கலைஞர்களை ஊருக்கு வெளியேதான் தங்கவைக்கும் பழக்கம் அண்மைக் காலம்வரையில் கிராமப்புறங்களில் இருந்து வந்தது. திரைப்படக் கலைஞர்களின் வரவுதான் இந்தப் பழக்கத்தை மாற்ற உதவியது.

குடி, கூத்தி, கஞ்சா என்று தங்கள் வாழ்க்கையைப் பாழ்படுத்திக் கொண்டவர்கள்தாம் கலைஞர்கள்; அவர்களுடைய சகவாசம் சிறுவர்களை - இளைஞர்களைப் பெரிதும் பாதிக்கும் என்பதற்காகவும், குடும்பப் பெண்கள் பாதிக்கப்படுவார்கள் என்பதற்காகவும் ஊருக்கு வெளியே குடியமர்த்தப்பெற்றார்கள், அக்காலக் கலைஞர்

கள்; இக்காலக் கலைஞர்கள் ஒழுக்கச் சீலர்களா, என்ன; எல்லாம் காலமாறுபாடுதான். கோடம்பாக்கத்திலிருந்து வருகிறேன் என்று ஒருவர் சொன்னால் அன்று பார்த்த பார்வை வேறு; இன்று கோடம்பாக்கம் என்று சொன்னால் கிடைக்கும் மரியாதை தனி.

இதற்குக் காரணம் என்ன? பணம் படைத்தவர்கள், படித்தவர்கள்; சமூக அந்தஸ்துள்ளவர்கள் குடும்பப் பெண்கள் அனைவரும் கலையை நாடிச் செல்கிறார்கள்; வருமானம் மிகுதி என்ற ஒரே நோக்கில் செல்கிறார்கள். திரைப்படம் என்ற 'ஊடகம்' 'கவர்ச்சி'ச் சாதனமாகிறது; சக்தி வாய்ந்த தொடர்புக் கலையாகிறது. அரசியலும் இக்கலை வழியேதான் நாட்டை ஆள்கிறது. இதுபோன்றே பரதநாட்டியம் போன்ற செவ்விய கலைகளிலும் மாறுபாடு.

ஆனால், நாட்டுப்புறக் கலைஞர்களுக்கு அன்றிருந்த மதிப்புதான் இன்றும்; என்றும் இவ்வாறுதான் இருக்குமோ? அக்கலைஞர்கள் அத்தொழிலைக் குடும்பக் கலையாக்கிக் கொண்டார்கள்; மரபுக் கலையாக்கிக் கொண்டார்கள்; மாற்றத்தை விரும்பாது இருக்கின்றார்கள். அயலவர் அக்கலையைப் பெரும்பாலும் பழகாததால் - தீண்டாததால் அக்கலைஞர்களும் தீண்டாதவர்களாகவே சமுதாயத்தால் ஒதுக்கப்பட்டவர்களாகவே இருக்கிறார்கள். மரபுவழிப்பட்டவர்கள் மட்டுமின்றி அயலவரும் கலையை நாடி வரும்போது அக்கலைக்குப் புது மெருகு கிடைக்கிறது. பரதநாட்டியத்தின் முன்னைய வடிவமான 'சதிர்' ஆட்டம் அக்குலத்தார்க்கன்றி, வேற்று இனத்தார் - உயர் குடியினர் ஆடும்போது புதுப்பொலிவு பெற்று, பெயர் மாற்றமும் பெற்றுக்கொண்டதே. ஆகவே, மரபை உடைத்தெறியும் போது, சில ஆதாயங்கள் கலைஞர்களுக்குக் கிடைக்கும்; அந்தஸ்து என்ற போர்வையில். ஆனால் கலையின் புனிதத் தன்மைக் கெட்டு விடுகிறது - பழமை சீர் குலைந்துவிடுகிறது. நாட்டுப்புறம், செவ்வியாக மாற்றம் பெறுகிறது. ஆகவே, நாட்டுப்புறக் கலைஞர்கள் - மரபுக் கலைஞர்கள் கலையைக் காக்கும் எண்ணத்துடன் தங்கள் சமூக அந்தஸ்தைப் பாழாக்கிக் கொள்கிறார்கள் என்பது நடைமுறை உண்மை.

இத்தகையக் கலைஞர்கள் சமுதாயத்தைப் பார்க்கும்போது எவ்வாறு இருக்கும்; அவர்கள் சமுதாயப் பார்வை எவ்வாறு இருக்கும். நாட்டுப்புறக் கலைஞர்கள் - மரபுக் கலைஞர்கள் தாங்கள் கூத்துக் கலையை நிகழ்த்தும்போது, சமுதாயம் உருப்பட வேண்டும் - நல்ல எண்ணத்துடன் செயல்பட வேண்டும் - முன்னேற்றம் தேவை என்ற நோக்கில் ஆடுவார்கள்; பாடுவார்கள். ரசிகர்களும் அக்கலைஞர்களை ஊருக்கு வெளியே ஒதுக்கப்பட்டக் கலைஞர்களாக - தீண்டத்

தகாதவர்களாக நினைப்பதில்லை; மேடையில் - அரங்கத்தில் அவர்களைத் தங்களுக்கு நீதி புகட்டும் உத்தமர்களாகவே நினைக்கின்றார்கள்; அவர்கள் சொல்லும் அறிவுரைகளை - அரிச்சந்திரா போன்ற கூத்துக் கதையின் பாத்திரங்களாக மாறி அக்கலைஞர்கள் உதிர்கின்ற பொன்மொழிகளை மனங்கொள ஏற்றுக்கொள்கின்றார்கள். அக்கலைஞர்களும் தங்களை ஒதுக்கி வைத்தவர்கள்தாமே என்று நினையாது சமுதாயம் உருப்படும்படியான கதைகளைக் கூறுகிறார்கள் - ஆடுகிறார்கள் - பாடுகிறார்கள்.

கலைஞர்களை - கூத்துக் கலைஞர்களை ஊருக்கு வெளியே தான் வைத்திருந்தார்கள்; சமுதாயத்தில் ஊடுருவிவிடாதபடி காத்துக் கொண்டார்கள்.

ஆனால், இன்று நாடகக் கலைஞர்கள் - நாட்டியக் கலைஞர்கள் - திரைப்படக் கலைஞர்கள் உயர்வாக மதிக்கப்படுகிறார்கள்; தலைவர்களாகப் போற்றப்படுகிறார்கள்; தெய்வங்களாக மாற்றப்படுகிறார்கள். கலைஞர்களின் சுயரூபம் மறைக்கப்படுகிறது. கூத்தில் - நாட்டியத்தில் - திரைப்படத்தில் எத்தகைய பாத்திரத்தில் தோன்றினார்களோ - அத்தகைய நல்லவர்களாக - தெய்வங்களாகச் சமுதாயத்திலும் ஆக்கப்படுகிறார்கள்; மதிக்கப்படுகிறார்கள்.

நல்லவர்கள் போல் நடித்தவர்களைத் தெய்வம்போல் ஏற்றுக் கொள்ளும் மனப்பக்குவம் சமுதாயத்திற்குக் கிடைத்துவிட்டது; மக்கள் - சமுதாயம் ஏமாற்றப்பட்டிருக்கிறது. கலைஞர்களின் பொய்முகங்களை - கூத்து உருவங்களை உண்மை உருவங்களாக ஏற்றுக் கொள்ளும்படியாகக் கலைஞர்கள் - நாடகக் கலைஞர்கள் - திரைப்படக் கலைஞர்கள், மக்களை ஏமாற்றியிருக்கிறார்கள்.

கலைஞர்கள் எப்படி இருந்தாலும் அவர்கள் கலைப்படைப்பு சமுதாயத்திற்கு முன்னுதாரணம்போன்று இருக்கும்படியாக ஆக்கப்பெறுகின்றது; சமுதாயத்தைப் பார்க்கும்போது தங்கள் உண்மை உருவை மறுத்துப் போலியான வேடத்தைக் காட்டுகிறார்கள்; அவர்கள் வேடமிட்டு நடித்தது தற்காலிகமானது என்று நினைக்காமல் மக்கள் அவர்களை அசலாக நம்பிவிடுகிறார்கள். ஆகவே, கலை ஈடுபாட்டால் அல்லது கவர்ச்சியால் மக்கள் மனம் மாறுபட்டிருக்கும்போது, கலைஞர்கள் அவர்களை இலகுவில் கவர்ந்துவிடுகிறார்கள்; தம் வசப்படுத்திக் கொள்கிறார்கள். அவர்களை எப்படியும் தம் சாகசத்தால் - நடிப்பால் இழுத்துக் கொள்ளலாம் என்ற நோக்கிலே கலைஞர்களின் பார்வை சமுதாயத்தின் மீது விழுகிறது.

பொதுவாகக், கலை என்பது சமுதாயத்தின் பாதிப்பு என்று

கூறுகிறார்கள்; இங்கு அந்த நிலை மாறுபட்டிருக்கிறது. எழுத்துக் கலைஞர்களுக்குத்தான் - எழுத்தாளனுக்குத்தான் சமுதாயப் பாதிப்பு உண்டு. தான் வாழ்கின்ற வாழ்க்கையின் பாதிப்பு - சமுதாயத்தின் பாதிப்பு எழுத்துக்களில் விழுகிறது; அதை மெருகிட்டுப் புதியதாக மீண்டும் சமுதாயத்திற்குக் கொடுக்கிறான். ஆனால், கூத்துக் கலைஞன் - திரைப்படக் கலைஞன் தன் பாதிப்பைக் கலையில் காட்டுவதில்லை; அவன் எழுத்தாளனின் சமுதாயப் பாதிப்பை வாங்கிக் கொடுக்கிறான்; அவற்றில் தன் திறமையான - பொய்யான நடிப்பாற்றலையும் காட்டி சமுதாயத்தை நோக்குகிறான்; எழுத்துக் கலைஞனுக்குத்தான் சமுதாய உணர்வு மிகுதி. ஆனால், கூத்துக் கலைஞனின் போலியான நடிப்பை உண்மையெனக் கண்டு சமுதாயம் அவர்களை எழுத்துக்கலைஞர்களைவிட மேலானதாகவே நினைக்கிறது; உயர்த்திப் பேசுகிறது. தன்னை வாழ்விக்கும் துணை போன்றே நினைத்துவிடுகிறது. இந்த அளவில் கலைஞர்கள் சமுதாயத்தைப் பார்க்கிறார்கள் - சமுதாயத்தைப் பாதிக்கிறார்கள்.

ஆக, கலைஞர்களில் நாட்டுப்புறக் கலைஞர்கள் - மரபுக்கலைஞர்கள் நடிப்பால் மக்களைப் பாதிப்பதில்லை; மரபுவழிப் பட்டு வந்த கதைப்போக்கால் மக்களைப் பாதிக்கிறார்கள் என்பது தெரிகிறது. ஏனைய நாடகக் கலைஞர்கள் - திரைப்படக் கலைஞர்கள் தங்கள் நடிப்பால் - கதையில் ஒன்றி நடித்த நடிப்பால் மக்களைப் பாதிக்கிறார்கள் என்பது தெரிகிறது. அவர்கள் தங்கள் பொய் முகங்களைக் காட்டி சமுதாயத்தின் மீது ஆதிக்கம் செலுத்துகிறார்கள்; அவர்கள் சமுதாயத்தைப் பார்க்கும் பார்வை பொய் முகங்களிலிருந்து - முகமூடிகளிலிருந்து மேடையில் இருந்து விழுகிறது; முகமூடி கழற்றப்படும்போது - அதிகாரம் கலைக்கப்படும்போது நகல் அசலாகுமே என்று மக்கள் நினைக்காது இருந்துவிடுகிறார்கள் என்பது தெரிகிறது. இந்த நிலை மாறும்வரை - மயக்கம் தீரும்வரை - கவர்ச்சி தீரும்வரை கலைஞர்களின் சமுதாயப் பார்வை இப்படியே தான் இருக்கும் என்பதும் தெளிவாகிறது.

11.4.1986

குறிப்பு: கட்டுரையாக்கத்தின் கலந்துரையாடலில் பங்கேற்ற ஆய்வறை நண்பர்கள் திரு.ச.சண்முகவேலாயுதம், திரு.வே. இரா.மாதவன் ஆகியோர்க்கு நன்றி.

கலைக் காவலர்கள்

ஒரு பொருள் மனதைக் கவரும்போது அப்பொருள் மீது மனிதனுக்கு ஈடுபாடு ஏற்படுவது இயல்பு. இந்த ஈடுபாடு பழகிய பழக்கத்தால் ஏற்படுவது; நாள்தோறும் மனத்தோய்வால் உண்டாவது; கவர்ச்சியால் நிகழ்வது. ஒன்றின் மீது இவ்வாறு ஈடுபாடு ஏற்பட ஏற்பட அதிலேயே மூழ்கித்திளைக்க நினைப்பது உண்டு. இது பின் தன்னையே அர்ப்பணிக்க - காணிக்கையாகக் கொடுக்கத் தூண்டி விடுகிறது; அதாவது தன்னை அடிமையாக்கி விடுகிறது; சேவை என்ற போர்வையில் வெளிக் காட்டிக் கொள்கிறது. இதனாலேயே கலைக்குப் பலரும் பலியாகிறார்கள்; கலைக்குச் சேவை செய்ய தம் வாழ்க்கையை அர்ப்பணிக்கிறார்கள். இவ்வழியில் கலைக்குத் தம்மைக் கொடுத்து, கலையே தம் வாழ்க்கை என்று நினைத்து வாழ்ந்தவர்கள் - வாழக்கூடியவர்கள் சமுதாயத்தில் இருந்து வருகிறார்கள். இவர்கள் தாம் மேற்கொண்ட கலைகள் - அழியாது இருப்பதற்கு உறுதுணையாக இருந்து வருகிறார்கள். இவர்கள் ஓரினமாக - ஒரு சாதியராக இருந்து கலைக் காவலர்களாக விளங்குகிறார்கள். தமிழ் நாட்டுக் கலைக் காவலர்களான தேவதாசிகளைப் பற்றியதே இக்கட்டுரை.

ஒன்றின் மீது ஈடுபாடு ஏற்படும்போது தன்னையே மறப்பது நடக்கக் கூடியதே. பொதுவாக இவர்கள் மனத்தை வெறுத்தவர்களாகவே ஆகிவிடுகிறார்கள். தமிழ் மீது ஏற்பட்ட ஈடுபாட்டால் - தமிழை வளர்க்க வேண்டுமென்ற உந்துதலால் - தமிழைக் காக்க வேண்டுமென்பதால் என் வாழ்க்கையை அர்ப்பணித்து விட்டேன் என்று சொல்லி வருபவர்களும் உண்டு; கலைச் சேவைக்காக - நாடகத்திற்காக - திரைப்படக் கலைக்காக - இசைக் கலைக்காக - நாட்டியக் கலைக்காக என் வாழ்க்கையை அர்ப்பணித்து விட்டேன் என்று 'பெரும் போக்கில்' இருந்தவர்களும் உண்டு. இவர்கள்திரும்பும் செய்யாது விட்டதைத்தான் இவ்வாறு குறிப்பிடுகிறார்கள். ஆனால், சேர்ந்து வாழ்வதை வெறுத்தொதுக்கவில்லை; பெருமையாகவே நினைக்கிறார்கள். மங்கை தரும் சுகத்தைவிட மாத்தமிழ் இனிது என்று பாவேந்தர் குறிப்பிடுவார். அத்தகைய பெண் இன்பத்தை ஆணும் ஆண் இன்பத்தைப் பெண்ணும் வெறுத்தொதுக்க முடிவதில்லை. இதனாலேயே இவர்கள் என்றும் 'செல்வி'யாகவே இருந்துவிடுகிறார்கள். நித்திய 'செல்வி'யாக இருந்து - சேர்ந்து வாழ்ந்து மணமாகாமலேயே இருந்து விடுகிறார்கள். ஆனால், தேவதாசிகள் இறைவனை அடையாளக் குறியாகக் கணவனாக ஏற்று

நித்திய சுமங்கலியாக ஆகிவிடுகிறார்கள். கலையின் மேல் கொண்ட ஈடுபாட்டால் முன்னவர்கள் திருமணத்தை வெறுத்தவர்கள். ஆனால், தேவதாசிகளோ இறைவன் மேல் கொண்ட பக்தியால் மனிதர்களோடு திருமண உறவு கொள்ளாதிருந்தார்கள்; இறைவனுக்குப் பாட்டால் வழிபாடு நடத்துவதற்கும், ஆட்டத்தால் வழிபாடு நிகழ்த்துவதற்கும் இவர்கள் முறையாகக் கலைகளைக் கற்றுத் தேர்ந்து தேவதாசிகளாகி இருந்தார்கள். கலைஞர்களும் கலைச் சேவை செய்கிறார்கள்; இவர்களும் கலைச் சேவை செய்கிறார்கள். கலைஞர்கள் - கலைச் சேவை என்ற நிலையில் மனிதர்களுக்கு தாசனாக - தாசியாக அடிமையாக இருந்துவிடுகிறார்கள். ஆனால், தேவதாசிகள் இறைவனுக்குத் தாசனாக - தாசியாக தேவதாசியாக இருந்து கலைச் சேவை செய்கிறார்கள்.

தேவதாசிகள் என்ற குறிப்பு சங்க காலத்திலோ சங்க மருவிய காலத்திலோ இருந்ததில்லை. பக்தி காலத்தில்தான் இருபதாம் நூற்றாண்டில் வழக்கிலிருந்த தேவதாசி முறை வந்திருக்கிறது. தேவதாசிகளின் முன்னோடிகளாக இருந்தவர்கள் விறலியரும் பாடினியரும் ஆவர். (S.C. Kersenboom - Story, 1981: 19-41) இவர்கள் ஆட்டக் காரிகளாகவும், பாட்டுக்காரிகளாகவும் ஆங்காங்கே சென்று கச்சேரி நடத்தி வந்திருக்கிறார்கள். இவர்களுடைய நிகழ்ச்சிகள் பொழுது போக்கிற்காக வெறுமனே நடத்தப்பட்டதல்ல. மன்னனுடைய புகழையும் வீரத்தையும் அக வாழ்க்கையையும் உள்ளார்ந்த பொருளோடு பாடுவதாகவும் ஆடுவதாகவும் இருந்து வந்தது. இங்கு விறலியர் பாடினியர் திருமணம் செய்து வாழ்ந்தவர்களா என்ற குறிப்பில்லை; ஆனால், ஆண்களோடு - கலைஞர்களோடு இணைந்து சென்றே நிகழ்ச்சி நடத்தியிருக்கிறார்கள் என்பது தெரிகிறது. சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் மாதவி ஆட்டக்காரியாகவும், பாட்டுக்காரியாகவும் இருந்திருக்கிறாள். இங்கு இவள் அரசன் முன்னிலையில் ஆடிய வளாகவும், அதே நேரத்தில் கணிகையர் குலத்தில் வந்தவளாகவும் காட்டப் பெறுகிறாள். கணிகையர் இன்றைய தேவதாசியர் போன்றவர்களே. மாதவியின் கணிகைக் குலத்தினர் ஆட்டத்திலும் பாட்டிலும் தேர்ந்து மன்னனுக்கு அவையில் ஆடுபவர்களாக இருந்து மனித தாசிகளாக இருந்திருக்கிறார்கள். ஆனால், இவர்களோ தேவனுக்குத் தாசிகளாக இருந்திருக்கிறார்கள். இரண்டு வகையினரும் கலைச் சேவை செய்தவர்களே ஆவர். ஆனால், இன்றைய தேவதாசிகள்தானா அன்றைய கணிகையர் என்று துணிய முடியவில்லை; நேரடியாகச் சொல்ல வழியில்லை.

சங்க காலத்தில் ஆடுமகளிர், கொண்டி மகளிர், முதுவாய்ப் பெண்டிர் (நற். 95; புற 128, 393, 243) என்று கூறப்படுபவர்களைத் தேவதாசி முறையினராகக் கொள்ள வாய்ப்புண்டு. ஆனால், இவர்கள் இறைவனுக்கு அடியவர்கள் அல்ல; செயலில் - கலைச் செயலில் தேவதாசிகள் போன்றிருந்திருக்கிறார்கள்; 'பொது மகளிர்' போன்ற செயலில் ஈடுபட்டவர்கள். ஆகவே, இவர்களை அவ்வாறு கொள்ள வாய்ப்புண்டாகிறது.

சங்க காலத்தில் கூத்தன் என்று கலைஞனை அழைக்கும் பழக்கம் உண்டு. கூத்தனுக்குப் பெண்பால் கூத்தி ஆகும். இன்றைய நிலையில் - வைப்பாட்டியைக் 'கூத்தி' என்று சொல்லிவரும் வழக்கு இருக்கிறது. கூத்தாடிகளை வைப்பு வைக்கும் பழக்கம் இருந்ததால் அவர்கள் கூத்தியர் ஆயிருக்கிறார்கள். இவையெல்லாம் 'தேவதாசி'கள் என்ற மரபினர் அக்காலத்திலிருந்து இன்றுவரை இருந்துவந்திருக்கிறார்கள் என்பதைக் காட்டிக் கொடுக்கிறது. கூத்தாடுபவள் கூத்தியாகக் கூத்துக்கு மட்டுமல்ல, வைப்பாட்டியாகவும் இருக்கத்தக்கவள் என்ற நிலையைத்தான் காட்டுகிறது.

தேவதாசிகள் குறிப்பிட்ட சாதியை மட்டும் தான் சேர்ந்தவர்கள் என்று கொள்வதற்கில்லை. இருபதாம் நூற்றாண்டில் கோயில்களில் தேவதாசிகளாக இருந்தவர்கள் இரண்டு பெரும்பிரிவினராவர். தமிழகத்தின் உயர் வகுப்பினராகப் பிள்ளை, முதலியாரைக் கூறுவதுண்டு. இவர்களைச் சைவவேளாளர் - வெள்ளாளர் என்று குறிப்பிடுவதுண்டு. வெள்ளாளப் பிள்ளை, வெள்ளாள முதலியார் எனப்படுவதுமுண்டு. இந்த வகையினரில் தாழ்ந்த இனத்தவரை இசைவேளாளர் என்றும், கைக்கோளர் என்றும் கூறுவதுண்டு. இவ்விரு பிரிவினரும் அசைவர்களே ஆவர். இவ்வகையைச் சேர்ந்தவர்கள் தேவதாசிகளாக இருந்திருக்கிறார்கள் (Anne Marie Gaston 1982:32).

தேவதாசி என்று தனிச்சாதி கிடையாது. எல்லா சாதியினரிலும் தேவதாசிகள் இருந்திருக்கிறார்கள் என்று தெரிய வருகிறது. இருபதாம் நூற்றாண்டில் இருந்த தேவதாசிகளின் முன்னோர் படைத்தலைவர்களாவும் போர் வீரர்களாகவும் இருந்து வந்திருக்கிறார்கள். 'கைக்கோல்' என்ற ஆயுதமேந்தியவர்களாக இருந்ததனால் கைக்கோலர்களாகியிருக்கிறார்கள். இவ் வீரர்கள் போரில் மடிந்துவிட அவர்களுடைய பெண்டிர்க்கு வழிகாட்டவே கோயில் புகலிடமாகியிருந்தது. அரசன் அவர்களது வாழ்க்கைக்கு வழிகாட்டவே கோயில்களைக் காட்டிவிட்டு மான்யம் அளித்திருக்கிறார் (கோ. விசயவே

ணுகோபால், 21.2.90). அதன் பின்னரே இத்தேவதாசி முறையினர் தோன்றியிருக்கிறார்கள். ஆகவே, தேவதாசி முறை சமுதாயத்தில் மறுவாழ்வு அளிக்கும் நிலையிலேயே ஏற்பட்டதாகிறது.

தேவதாசி முறையில் வரும் குடும்பத்தில் ஒருவர் இறைவனுக்குத் தன் பெண் குழந்தைகளில் ஒருத்தியை வயதுக்கு வந்தவுடன் அர்ப்பணித்து விட வேண்டும் என்ற நிலை அடுத்த காலகட்டத்தில் சமூக நிகழ்வாக - வழக்கமாகக் கொண்டு வரப்பட்டிருக்கிறது. இதன்படி ஒருவர்க்குப் பெண் குழந்தையில்லையென்றாலும் 'தத்து' எடுத்தாவது அர்ப்பணித்துள்ள நிலையும் ஏற்படுத்தப்பட்டிருந்தது. சமுதாய மறுவாழ்வாக ஏற்படுத்தப்பட்ட செயல், பின் முறைமையாக ஆக்கப்பட்டுவிட்டது. அதன் பின் அது விரசமாக மாறி வந்திருக்கிறது.

தேவதாசிகள் கோயிலுக்குப் பொட்டுக் கட்டுவதற்கு முன்பாக முறையாக இசைப் பயிற்சியும் நடனப் பயிற்சியும் பெற்று வருவார்கள். சிறப்பாகக் கற்றுத் தேர்ந்த பின்னரே இறைவனுக்கு அர்ப்பணிக்கப் படுவார்கள். தமிழகத்தில் இசைமேதைகளாகவும், நடனமணிகளாகவும் இசைக் கருவிகளை இயக்கும் வித்தகர்களாகவும் இருப்பவர்கள் - இருந்தவர்கள் பெரும்பாலும் தேவதாசி முறையினரின் வழி முறையினரே ஆவர். இவர்கள் இசைக்கும் நாதஸ்வரக் கச்சேரியைப் பெரிய மேளம் என்றும் நடனக் கச்சேரியை சின்ன மேளம் என்றும் சொல்லுவதுண்டு; சின்ன மேளம் பெரிய மேளம் ஆகிய கச்சேரிகளை இசைக்கும் இக் கலைஞர்களை - தேவதாசி வகுப்பினரை மேளகாரன் சாதி என்பர் (S.C. Kersanboom - Story 1987:198) தமிழகத்திலுள்ள மேளகாரன் சாதியினரில் தமிழ் பேசுவோர் இசைவேளாளர் என்றும், தெலுங்கு பேசுவோர் தெலுங்கு பிராமணர் என்றும் பகுக்கப்படுவர். தமிழ்ப் பேசும் இசை வேளாளருக்குத் தொடர்புள்ள பிரிவினராகக் கள்ளன், வெள்ளாளன், அகமுடையான் ஆகிய சாதியினரைக் குறிப்பிடுவர்.

தொகுத்துக் கூறும்போது கலை ஈடுபாட்டால் வாழ்க்கையைச் சிதைத்துக் கொண்டவர்கள் தேவதாசியர் என்பது பெறப்படுகிறது; இறைவனுக்குச் சேவை செய்வதற்காகத் தம்மை அர்ப்பணித்துக் கொண்டவர்களே இவர்கள் என்பது விளக்கம் பெறுகிறது. அடியார்கள் போன்று இவர்களும் தம்மை முழுவதுமாகக் கோயிலுக்கு ஆட்படுத்திக் கொண்டு தேவனுக்குத் தாசியாகவே - அடியராகவே - அடிமையாகவே இருந்து விடுகிறார்கள். இவ்வாறு தம்மை ஈடுப

டுத்திக் கொண்டதால் வாழ்க்கையில் வேறு சிதறல் இல்லாததால் கலையின் மீது முழுக்கவனம் செலுத்த முடிகிறது; இறைவனுக்காகவே - தம் தலைவனுக்காகவே - அடையாளக் குறியாகிய கணவனுக்காகவே - கணவனை திருப்திப்படுத்துவதற்காகவே கலைகளைக் கற்றுத் தேர்ந்து ஆடலரசியர்களாக விளங்கி வந்திருக்கிறார்கள். நாளாவட்டத்தில் இக்கலை எனும் கவர்ச்சியாலேயே தம் வாழ்க்கையைச் சீரழித்துக் கொண்டு சமுதாய ஏச்சம் பட்டுவந்திருக்கிறார்கள். தமிழ்ச் சமுதாயத்தில் வெவ்வேறு மாறுபாட்டோடு - பெயர்களோடு உலா வந்த இவர்கள் கலை எனும் ஒற்றுமையில் ஒன்றுபட்டே வந்திருக்கிறார்கள்; சங்க காலத்திலிருந்து 20-ஆம் நூற்றாண்டு வரை இவர்கள் கலைஞர்களாகவே இருந்து கலைச் சேவை செய்து வந்திருக்கிறார்கள்; கலைக்காகவே வாழ்க்கையை அர்ப்பணித்திருக்கிறார்கள்; இவர்கள் கலைக்காவலர்களாகவே மாறியிருக்கிறார்கள்.

17.8.1990

நாட்டுப்புறக் கலைஞர்களின் பொருளாதார நிலை

நாட்டுப்புறக் கலைஞர்களில் இருவகை உண்டு; கலையைத் தொழிலாகக் கொண்டவர்கள் என்றும், கலையைத் துணைத் தொழிலாக ஏற்றுக் கொண்டவர்கள் என்றும் இரண்டு பகுப்பாக்கப்படுவர்; முதல் வகையைச் சேர்ந்தவர்கள் வேறு வகையின்றியும், கலையை விரும்பியும் தொழிலாக ஏற்றுக் கொண்டவர்கள்; இவர்கள் தொழில்முறைக் கலைஞர்கள்; தாம் நடத்தும் நிகழ் கலையினால் தம் வாழ்க்கை நிகழ்ச்சியை நடத்திக் கொண்டிருப்பவர்கள். இவர்கள் பெரும்பாலும் பரம்பரைக் கலைஞர்களாகவே இருப்பார்கள்; தங்கள் முன்னோர் சொல்லி வைத்தபடியே கலை நிகழ்ச்சியை நடத்தி வாழ்க்கையை நடத்திக் கொண்டிருப்பவர்கள். இக்கலைஞர்களின் குடும்ப உறுப்பினர்கள் அனைவரும் ஒட்டு மொத்தமாகக் கலைத் தொழிலிலேயே ஈடுபட்டு வாழ்க்கை நடத்துபவர்கள்; அவர்களுக்கு எல்லாமே அக்கலை வைத்த வாழ்வுதான். இக்கட்டுரை இத்தகைய நாட்டுப்புறத் தொழில்முறைக் கலைஞர்களின் வாழ்க்கைத் தரத்தைச் சொல்ல முயலுகின்றது.

தொழில் முறையாக, தமிழ்நாட்டில் நடந்து வரும் கலைகளாக தெருக்கூத்து, பாவைக்கூத்து, மரப்பாவைக் கூத்து, தோல் பாவைக் கூத்து, வில்லுப்பாட்டு, கணியான் கூத்து, கழைக் கூத்து, கரகாட்டம், தப்புத் தாளம் ஆகியவைக் கூறப்படும். இக்கலைகளைக் கலைஞர்கள் குடும்பத் தொழிலாக ஏற்று நடத்தி வருகின்றனர்; தங்கள் வாழ்க்கைப் பொருளாதாரத்தைச் சமக்கும் சமைதாங்கிக் கல்லாகக் கலையை நினைக்கிறார்கள். எல்லா உறுப்பினர்களும் குழந்தை முதலே கலையைக் கற்று வாழ்க்கையை நடத்தி வருகின்றனர்.

கலைத் தொழில் ஒரு தரித்திரத் தொழில் என்று நாட்டுப்புறத்தில் சொல்லுவார்கள்; குலத் தொழிலாகக் கலையை ஏற்றுக் கொண்டவர்கள் நிலைதான் இது. பொழுதுபோக்காகவும் துணைத் தொழிலாகவும் கலையை ஏற்றுக் கொண்டவர்கள் இந்த நிலைக்குள் வர மாட்டார்கள். இங்குக் கலையைக் குலத் தொழிலாக ஏற்றுக் கொண்டவர்களின் வாழ்க்கைப் பொருளாதாரம் அறியப்படுகிறது. விரிவாக்கம் அஞ்சி, ஒரு குறிப்பிட்ட கலையைச் சார்ந்த கலைஞர்களை மட்டும் - பாவைக் கூத்துக் கலைஞர்களின் வாழ்க்கைத் தரம் மட்டும் ஆராயப்படுகிறது.

பாவைக்கூத்து இருவகைப்படும். மரப்பாவைக் கூத்து ஒன்று; மற்றொன்று, தோல் பாவைக் கூத்து ஆகும். மரப்பாவைக் கூத்தைப் பொம்மலாட்டம் என்றும் கூறுகிறார்கள்.

மரத்தால் - முள் முருங்கை மரத்தால் பாவை செய்து வண்ணம் தீட்டப் பெற்று, கயிற்றால் முக்கிய பாகங்களின் இணைப்பில் இணைத்து, சூத்திரதாரி என்று கூறப்பெறும் பாவையாட்டியால் திரைக்கு வெளியே இயக்குவது மரப்பாவைக் கூத்து ஆகும்.

தோலால் உருவம் வரைந்து வண்ணம் தீட்டி, முக்கிய இணைப்பில் மூங்கில் குச்சிகளைக் கொண்டு இணைத்து, திரைக்குள்ளே விளக்கு வெளிச்சத்தில் பாவைகளை இயக்கி, திரையில் நிழல் தோன்றுமாறு செய்வது தோற்பாவை நிழற்கூத்தாகும்.

இவ்விருவகைக் கலைகளின் கலைஞர்களையும் பாவைக் கூத்தாடிகள் என்றுதான் அழைக்கிறார்கள். இக்கலைஞர்கள் கூட்டுக்குடும்பமாகவே வாழ்கின்றனர். ஒரு வீட்டிலுள்ள அத்தனை உறுப்பினர்களும் பாவைக் கூத்துத் தொழிலில் ஈடுபட்டிருக்கிறார்கள். இவர்கள் அனைவரும் வறுமைக் கோட்டிற்குக் கீழ் நிலையிலிருப்பவர்கள்; அதாவது அன்றாடக் காய்ச்சிகள்; நிலையில்லா வருமானம் உள்ளவர்கள்; ஆங்காங்கே பிழைப்புத் தேடி - பாவைக் கூத்து நடத்த இடந்தேடி அலைபவர்கள்; இதனால் நிரந்தர இடமும் இல்லை; நிலைத்த வருமானமும் இல்லை. நித்திய கண்டம் பூர்ண ஆயுசுதான் இவர்களுக்கு.

இவர்களுக்கு இக்கூத்துக் கலையைத் தவிர வேறு தொழில் செய்யத் தெரிவதில்லை; முயற்சியும் செய்வதில்லை; தொழிலுக்கு முதல் போட பணமும் இல்லை; நலிந்தோர்க்குக் கடன் உதவும் திட்டமும் இவர்களுக்கு ஒத்துவராததாக இருக்கிறது; நாடோடிகள் என்ற முத்திரை வேறு.

இவர்கள் பெரும்பாலும் கிராமங்களைச் சுற்றியே வருகின்றனர்; கிராமியக் கலைஞர்களாயிற்றே, ஆகவே, பிழைப்பும் அப்படித்தான் இருக்கிறது. நாள்தோறும் அரிசியிலிருந்து அத்தனைப் பொருட்களையும் அன்றாடம் காசு கொடுத்தே வாங்க வேண்டியிருக்கிறது; மளிகைக் கடைக்காரன் கடன் கொடுப்பதில்லை.

விலைவாசி ஏற்றத்தாலும் மழையின் காரணத்தாலும் மற்ற தொழில்கள் செய்ய முயலாத நிலையினாலும் இவர்கள் அதிகக் கடன் தொல்லைக்கு ஆட்படுகிறார்கள். வட்டிக் கடைகளில், பாத்தி

ரங்களை, இசைக்கருவிகளை அடகு வைத்துத் தங்கள் காலத்தினைக் கழிக்கின்றனர். ஒரு நாளைக்கு ஒரே நேரந்தான் சாப்பாடு; அதுவும் 5 மணிக்கு. காலையில் கிடைப்பதைக் கொண்டு காபி மட்டும் குடிக்கிறார்கள். இரவில் வடிதண்ணீரில் உப்புப் போட்டுக் குடித்துவிட்டுப் படுத்துக் கொள்வர். இதுவும் இல்லையென்றால் இருக்கவே இருக்கிறது ஈரத்துணி வயிற்றுக்கு. இதுதான் இவர்களின் அன்றாட வாழ்க்கை. இந்த வறுமை நிலையைக் கூத்தில் வரும் கதையின் உரையாடல்களில் சொல்லுவதுண்டு; இதனால் மனதுக்கு ஆறுதல். நடுத்தர மக்களையே விலைவாசி ஆட்டிப் படைக்கும்போது இப்பாவையாட்டிகளின் நிலை எம்மாத்திரம்?

இவர்கள் கூத்து நடத்துவதற்கு மூலாதாரம் தோல் அல்லது மரம். புதிதாகத் தோல் வாங்கிக் கூத்து நடத்த முடியாத நிலையில் பலர் இருக்கின்றனர். ஆட்டுத் தோலின் விலையேற்றத்தால் இவர்களின் தொழில் நசிந்து விடுகிறது. புதிய பாவைகள் இருந்தால்தான் சிறப்பாகத் தொழில் செய்ய முடியும்; தேவைப்படும்போது தோல் வாங்க முடியாத நிலையில் இருக்கின்றனர். இதனால் வெவ்வேறு பாவனைகளோடு கூடிய பாவைகளை வரைய முடியாத நிலையில் இருக்கின்றனர்; குறைந்த எண்ணிக்கையில் பாவைகளை வைத்துக் கொள்ளக்கூடிய நிலைக்குத் தள்ளப்படுகிறார்கள்; இதனால் நடத்தும் கூத்துக் கதையில் சுருக்கம் விழுந்துவிடுகிறது.

ஆகையால், இக்கூத்தை நிகழ்த்துவதற்கும், தோல் மற்றும் இத்தியாதி இசைக்கருவிகள் - டேராத் துணிகள் - வண்ணங்கள் மற்றவற்றிற்கெல்லாம் பணம் ஒரு பிரச்சனையாக இவர்கள் முன்னால் எழுவதன் காரணமாகவும், இதே விலைவாசிப் பிரச்சனைகள் இதைக் காண வருகிற விவசாயியையும், கிராமத்தவரையும் பாதிப்பதன் காரணமாகவும், மற்ற சில காரணங்களுக்காகவும் இத் தோற்பாவை நிழற் கூத்தானது தன் வாழ்விற்கான பிடிகளுக்காகத் தள்ளாடத் தொடங்குகிறது. இதன் காரணமாக இசைத் தட்டு நடனமும் விபச்சாரமும் இவர்களிடம் வளரவும் ஆரம்பிக்கின்றன என்று கூறப்படுகிறது (மு. ராமசாமி, 1983:51). அண்மையில் சந்தித்த (முருகன்ராவ், 12.1.85) ஒரு கூத்துக் கலைஞனுடைய வருமானமும் செலவும் இங்குக் கொடுக்கப்படுகிறது.

| | |
|---------------------|----------|
| கூத்து வருமானம் | ரூ.28.00 |
| விளக்கெண்ணெய் செலவு | 7.50 |
| அரிசி | 10.50 |

வெற்றிலை, பீடி, காபி
காலைச் சிற்றுண்டி
காய்கறி உட்பட

4.50

5.50

28.00

இது 9 பேர்கொண்ட இரண்டு கூட்டுக் குடும்பங்கள் சேர்ந்து கூத்து நடத்தும்போதுள்ள வருமானமும் செலவும் ஆகும். காபி, பீடி, வெற்றிலைக்குத்தான் செலவு ஆகும். பணம் அன்று அதிகம் இருந்தால் கள், சாராயம் குடிக்கிறார்கள். இன்று ஒரு நாளாவது வாழ்க்கையை அனுபவிப்போமே என்ற மன நிலையில் இவ்வாறு செய்வதாகக் கூறுகிறார்கள்.

மழைக்காலத்தில் கூத்து நடத்த முடிவதில்லை; அப்போது வருமானமும் இருக்காது; அந்த நாட்களில் சேமித்து வைக்காதவர்கள் சொல்லொண்ணாத துயரில் மூழ்கித் தத்தளிக்கிறார்கள்.

சேமிப்பு, வழிமுறையினரை - சந்ததியினரைச் சோம்பேறிகளாக்கும் பொருளாதாரத் தத்துவம் என்று சொல்லுவார்கள்; ஆனால், இக்கலைஞர்கள் வாழ்க்கை - பொருளாதார நிலை நமக்கு எந்தப் படிப்பினையையும் கொடுக்கவில்லை.

நிரந்தரமில்லாத தொழில்; நிரந்தரமில்லாத இடம்; ஆகவே, நிரந்தரமில்லாத வாழ்க்கை; அதனால் பிரச்சனைகள். பொருளாதாரப் பிரச்சனை எழுகிறது; துண்டு விழும் பட்டுஜெட் அல்ல இவர்கள் வாழ்க்கை; பற்றாக்குறை பட்டுஜெட் உள்ள வாழ்க்கை; பட்டுஜெட்டைச் சரிக்கட்ட படும் வேதனை சொல்லி முடியாதது. பற்றாக்குறை பட்டுஜெட் வளர்ச்சிக்கு அறிகுறி என்று சொல்லுவார்கள். இங்கு வாழ்க்கைச் சீரழிவிற்கு - சமுதாயச் சீரழிவிற்கு - கலைச் சீரழிவிற்கு வழிகோலுகிறது. வருவாயைச் சரிக்கட்ட பாவைக் கூத்தில், இசைத் தட்டு நடனம் நடத்தப்படுகிறது; அதற்கு மேலே விபச்சாரமும் நடக்கிறது. இக்கலைஞர்களின் வாழ்க்கை ஒரு படிப்பினையாக இருந்தும் கூட, அடுத்த தலைமுறையினர் முன்னெச்சரிக்கை வாழ்க்கை நடத்துவதில்லை. கலைக்கே வாழ்வை அர்ப்பணித்து, தங்கள் வாழ்க்கையைக் கேலிக் கூத்தாக்கி விடுவது இக்கால உலகில் வினோதமானதே.

23.3.1985

துணைநூற் பட்டியல்

இலக்கியம்

1. அகநானூறு
2. கலித்தொகை
3. குறுந்தொகை
4. சிலப்பதிகாரம் - அடியார்க்கு நல்லார் உரை
5. தேவாரம்
6. தொல்காப்பியம்
7. நற்றிணை
8. பத்துப்பாட்டு
9. பதிற்றுப் பத்து
10. புறநானூறு
11. பெரிய புராணம்

ஆய்வு நூல்கள்

1. அறிவுநம்பி, அ., கூத்தும் சிலம்பும், காரைக்குடி, 1983.
2. இராமசாமி, துளசி., நெல்லை மாவட்ட நாட்டுப்புறத் தெய்வங்கள், சென்னை, 1985.
3. இராமசாமி, மு., தோற்பாவை நிழற்கூத்து, மதுரை, 1983.
4. கல்கி, சிவகாமியின் சபதம், சென்னை, 1975.
5. குருசாமி, ம.ரா. போ., சிலம்பு வழிச்சிந்தனை, சென்னை, 1955.
6. சக்திக்கனல் (ப.ஆ.), அண்ணன்மார் சுவாமி கதை, கோவை, 1977.
7. சம்பந்த முதலியார், நாடகத் தமிழ், சென்னை, 1962.
8. சுப்பிரமணியன், நா., தமிழக வரலாறு, மதுரை, 1982.

9. சுவாமி நாதன், ஏ., பல்லவர் கால வரலாறு, சென்னை, 1987.
10. நாகசாமி, இரா. மாமல்லை, சென்னை, 1968.
11. முத்துச் சண்முகம், தமிழ் இலக்கியக் கோட்பாடு, மதுரை, 1980.
12. வையாபுரிப்பிள்ளை, எஸ்., தமிழ்ச் சூடர்மணிகள், சென்னை, 1952.
13. Adya Rangacharya, Natyasastra, English Translation. 1986.
14. Anne-Mariegaston, Siva in Dance, Myth and Iconography, Madras, 1982.
15. Coomaraswamy, Anand.K., History of Indian and Indonasian Art, 1930.
16. Jidendranath Banerji, The Development of Hindu Iconography, 1964.
17. Kailasapathy, K., Tamil Heroic Poetry, Oxford, 1968.
18. Kulke, Hormann, Chidambara Mahtmya, Wiesvaram, 1970.
19. Lock wood, Michal and others, Mahapalipuram studies, Madras, 1974.
20. Marshall, Sir John, Mahanjedara and the Indus Civilization, Vol.II, 1940.
21. Meenakshi Sundaram, T.P., A History of Tamil Language, Poona, 1965.
22. Ramasamy, Thulasi, Tamil Yaksagaana, Madurai, 1987.
23. Ramaswami. N.S., Mamallapuram, Madras, 1980.
24. Ramy, The Shadow Theatre in India, Madurai, 1982.
25. Sewell, Robert, A Forgotten Empire, Vijayanagar, London, 1900.

26. Sivathamby, k., Drama in Ancient Tamil Society, Madras, 1981.
27. Zvelebil, K.V., Ananda - tandava of Siva - Sadanrta murti, Madras, 1985.

இதழ்கள் & ஆய்வரங்கக் கட்டுரைகள்.

1. இரவீந்திரன், சி.மா., தமிழ் நாட்டுப் பொம்மலாட்டம் - கள ஆய்வுக் குறிப்புகள், தமிழக் கலை, தஞ்சாவூர், 1993.
2. இராமசாமி, துளசி., 'தமிழகத்தில் திரௌபதியம்மன் வழி பாடு', தமிழக நாட்டுப்புறவியல் ஆய்வுக்கழகக் கருத்தரங்கக் கட்டுரை, 1987.
3. —————, 'பாவைக் கூத்து', சிதம்பரம், 1987.
4. —————, 'வரலாற்றில் பாரதக் கூத்து', நாட்டுப்புறவியல் ஆய்வுக் கோவை, தொகுதி-2, அண்ணாமலை நகர், 1987.
5. —————, 'கரணச்சிற்பங்கள்', தமிழ்ப் பண்பாட்டில் சிற்பக் கலை, ஆய்வரங்கக் கட்டுரை, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1989.
6. —————, சிலப்பதிகாரம் ஒரு வர்க்க இலக்கியந்தானா, வெள்ளிக் கிழமைக் கருத்தரங்கம், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1986.
7. —————, 'சிலப்பதிகார ஆசிரியர் இளங்கோ அல்ல', தினமலர், சென்னைப் பதிப்பு, 4, 1.1987.
8. கலைக்கோவன், இரா., 'கரணக் குழப்பங்கள்' செந்தமிழ்ச் செல்வி, சென்னை, செப்டம்பர் 1987.
9. நாகசாமி, இரா., 'தமிழ் நாட்டியம்', தினமணி சென்னைப் பதிப்பு, 17.12.1987.
10. மாணிக்கவேலு, மு.அ., 'ஆனந்தத் தாண்டவம்', தமிழ்ப் பண்பாட்டில் சிற்பக்கலை - ஆய்வரங்கக் கட்டுரை, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், 1989.

1. ராமி, 'தென்னிந்தியக் கூத்துக் கலைகளின் முன்னோடி வடிவம், விழிகள் - தெருக்கூத்து மலர், மதுரை, அக்டோபர் 1981.
2. விஜயவேணுகோபால், கோ., ஆய்ச்சியர் குரவையில் நாட்டிய நாடகக் கூறுகள், வையை, 1980.
13. Kersenboom Story, S.C., Virali-Possible Sources of Devadasi tradition in the Tamil Bardic period, JOTS, No.19., 1981.
14. Krishnaiyar, E., Marg, 1966.
15. Raman K.L., Pattum Bharatamum, Journal of Tamil Studies, June 1984.
16. Ramasubramanian, V., The Dance forms of the early Tamils, Essay in Hand Book Published by I.A.T.R., 1968.
17. Siyamala, N., 'Therukkuuttu' The folk theatre of Tamil Nadu, Natya, Vol.VI. No.4, 1962.
18. South Indian Inscriptions, Vol.II., No.202.
19. South Indian Inscriptions, Vol. III., No.126
20. South Indian Inscriptions, Vol.II., Part III.
21. Vithiananthan, S.A., Study of Two types of Folk Drama Peculiar to Tamils of Ceylon, IATR, 1969.
22. Dravidian Etymological Dictionary.

திரைப்படம்

வா ராஜா வா.

நேர்க்காணல்

1. ஆனந்த், ஆர்., வயது 35, கட்டாக், 10.12.1988.
2. இராம கிருஷ்ண ரெட்டி, வி., வயது 48, மொழியியல் துறைப் பேராசிரியர், ஐதராபாத், 12.12.1988.



3. இராஜலட்சுமி, எம்.எஸ்., வயது 40, விளாத்திருளம், 6.3.1988.
4. கண்ணன், வி., வயது 72, தளரப்பாடி, வந்தவாசி வட்டம், 28.2.1987.
5. சிவசங்கரன் பிள்ளை, வயது 70, புதூர், 14.8.198.
6. சீதாலட்சுமி, வயது 45, மத்திய தோல் ஆராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை -20, 25.6.1984.
7. செம்மலை, வயது 60, சேலம், 10.8.1983.
8. தத்தா, பீரேந்திரநாத், வயது 52, பேராசிரியர், நாட்டுப்புறவியல் துறை, கௌகத்தி, 12.12.1988.
9. திருநாவுக்கரசு, க.த., வயது 54, சென்னை, 6.3.1987.
10. முருகன், பெ., வயது 50, மதுரை, 25.5.1988.
11. முருகன்ராவ், வயது 57, கடச்சனேந்தல், 20.6.1984.
12. விஜய வேணுகோபால், கோ., வயது 54, மதுரை, 14.12.1989.



| | |
|--|----|
| 2011.0.01 அகநானூறு, 10 ஆவது அடிகள் தொகுப்பு | 1 |
| 2011.0.02 அகநானூறு அடிகள் தொகுப்பு 20 ஆவது அடிகள் தொகுப்பு | 2 |
| 2011.0.03 அகநானூறு, 10 ஆவது அடிகள் தொகுப்பு | 3 |
| 2011.0.04 அகநானூறு, 10 ஆவது அடிகள் தொகுப்பு | 3 |
| 2011.0.05 அகநானூறு, 10 ஆவது அடிகள் தொகுப்பு | 4 |
| 2011.0.06 அகநானூறு, 10 ஆவது அடிகள் தொகுப்பு | 5 |
| 2011.0.07 அகநானூறு, 10 ஆவது அடிகள் தொகுப்பு | 6 |
| 2011.0.08 அகநானூறு, 10 ஆவது அடிகள் தொகுப்பு | 7 |
| 2011.0.09 அகநானூறு, 10 ஆவது அடிகள் தொகுப்பு | 8 |
| 2011.0.10 அகநானூறு, 10 ஆவது அடிகள் தொகுப்பு | 9 |
| 2011.0.11 அகநானூறு, 10 ஆவது அடிகள் தொகுப்பு | 10 |



