



# பரத நாட்டியம்

வாசிப்புத் துணை நூல்

தரம் 12



அரசியற்கல்வித் துறை  
மொழிகள், மானுடவியல் சமூக விஞ்ஞான பீடம்  
தேசிய கல்வி நிறுவகம்  
மஹரகம்  
இலங்கை  
[www.nie.lk](http://www.nie.lk)  
[info@nie.lk](mailto:info@nie.lk)



# பரத நாட்டியம்

வாசிப்புத் துணை நூல்

## தரம் 12

(2017ஆம் ஆண்டிலிருந்து நடைமுறைப்படுத்துவதற்கானது)

அழகியற்கல்வித் துறை  
மொழிகள், மானுடவியல் சமூக விஞ்ஞான பீடம்  
தேசிய கல்வி நிறுவகம்  
மஹரகம  
இலங்கை  
www.nie.lk  
info@nie.lk

**வாசிப்புத் துணை நூல்**  
**பரத நாட்டியம்**  
**தரம் 12**

தேசிய கல்வி நிறுவகம்,  
மஹரகம,  
இலங்கை.  
முதற் பதிப்பு : 2017

அழகியற்கல்வித் துறை,  
மொழிகள், மானுடவியல் சமூகவிஞ்ஞான பீடம்,  
தேசிய கல்வி நிறுவகம்,  
மஹரகம,  
இலங்கை.

இணையத்தளம் : [www.nie.lk](http://www.nie.lk)  
மின்னஞ்சல் : [info@nie.lk](mailto:info@nie.lk)

பதிப்பு:  
தேசிய கல்வி நிறுவகம்,  
மஹரகம,  
இலங்கை.

## அறிமுகம்

இலங்கைப் பாடசாலை முறைமையில், மையப் பாடங்களாக அதாவது பிரதான பாடங்களாக ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டுள்ள, தாய்மொழி, கணிதம், விஞ்ஞானம் போன்ற பாடங்களுக்காக நீண்டகாலமாகப் பாடத்திட்டத்துக்கு இணையாக ஆசிரியர் வழிகாட்டியும் (Teachers' Guide), பாடநூலும் (Text Books) பயன்படுத்தப்பட்டு வந்துள்ளன. அதற்கமைய ஆசிரியர் வழிகாட்டியை ஆசிரியர்களுக்கும், பாடநூலை மாணவர்களுக்கும் வழங்கி மாணவர்களது அறிவுக் கண்களைத் திறக்கும் முயற்சியில் அனைவரும் ஈடுபட்டு வருகின்றனர்.

அழகியப் பாடமானது அறிவை மாத்திரமன்றி நற்பண்புகளையும், நன்மனப்பாங்குகளையும் உடைய திறன்களை வளர்ப்பதில் பெரிதும் பங்களிப்புச் செய்கின்றது. மனிதன் நற்பண்புடையவனாகும்போது அவனது நடத்தை மனித வர்க்கத்தின் இருப்புக்கும், சூழலினதும் இயற்கையினதும் இருப்புக்கும் சாதகமாக அமையும். அறிவும் நற்பண்புகளும் கொண்ட மாணவனையே இன்றைய சமூகம் வேண்டி நிற்கின்றது. அவ்வாறான ஒரு மனிதனை உருவாக்குவதற்கு அழகியப் பாடத்தையும் ஒரு பிரதான பாடமாகக் கருதிச் செயற்படுவது பொருத்தமானது. அதனை உணர்ந்து இப்பாடத்தின் மேம்பாட்டுக்காக நீண்ட காலமாகச் செயற்பட்டுவரும் நாம், மையப் பாடங்களை மட்டுமல்லாது இப்பாடத்துக்கும் பாடநூல்கள் தயாரிக்கப்படுவதன் அவசியத்தை எடுத்துக் காட்டுகிறோம். இது ஒரு பிரதான பாடம் அல்லாதபோதும், ஆசிரியரது கற்பித்தற் பணிக்குத் துணையாவதற்கான ஒரு கைநூலாக இவ்வாறான ஒரு மேலதிக வாசிப்பு நூலைக் கல்வி முறைமையில் அறிமுகஞ் செய்வதற்கான வாய்ப்புக் கிடைத்தமை குறித்து மகிழ்ச்சியடைகின்றேன். இந் நூல் மாணவர்களுக்கு வழங்கப்படும் பாடநூலுக்கு ஒப்பான ஒன்றல்ல. எனினும், ஆசிரியர்க்கும் மாணவர்க்கும் வலுவூட்டத்தக்க, தேசிய ரீதியில் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்ட, ஒரு வளமாகும். மேலும் நாடெங்கிலும் இப்பாடவிடயங்கள் தொடர்பான ஒருமைப்பாட்டை ஏற்படுத்துவதற்கும் இது துணையாகும்.

வகுப்பறைக்கு வலுவட்டுவதற்காகத் தயாரிக்கப்பட்டுள்ள இக் கற்றல் - கற்பித்தல் வள நூலைக் கல்வி முறைமையில் அறிமுகஞ் செய்வதன் மூலம் அடைய எதிர்பார்க்கும் சிறப்பான பேறுகள் வருமாறு:

1. ஆசிரியர்களுக்குத் தேவையான பாடவிடயங்கள் எல்லாவற்றையும் ஒன்று திரட்டி வழங்குவதன் மூலம் ஆசிரியது வினைத்திறனை மேம்படுத்தல்.
2. ஆசிரியர் வழிகாட்டியில் விரிவாக இடம் பெற்றுள்ள பாடவிடயங்களை மேலும் விரிவாக முன்வைத்தல்.
3. ஆசிரியர் வழிகாட்டிக்குக் குறை நிரப்புதலாக அமைத்தல்.
4. கருத்து வேறுபாடுகளுக்கு உள்ளாகத்தக்க பாடவிடயங்கள் தொடர்பாகத் தேசிய ரீதியில் இணக்கப்பாட்டை ஏற்படுத்துவதற்குத் தேவையான திட்டவட்டமான விடயங்களை/ தர்க்கங்களை முன்வைத்தல்.
5. பாடவிடயங்களின் சமநிலை மற்றும் திட்டவட்டமான வரையறைகளை முன்வைத்தல் மூலம் மதிப்பீட்டுப் பணிகளை இலகுவடுத்தல்.
6. ஆசிரியரது அறிவை, பாடத்திட்டத்துக்கு அப்பாலும் விரிவுபடுத்தி, பாடவிடய அறிவு தொடர்பான தன்னம்பிக்கையை உறுதிப்படுத்தல்.
7. ஆசிரியர்கள் மாணவர்கள் இரண்டு தரப்பினருக்கும் கற்றல் - கற்பித்தற் செயன்முறையை அர்த்தமுள்ள இனிய அனுபவமாக்குதல்.

உரிய ஒரு கற்றல் வளமாகிய இது, எமது நாட்டு மாணவ சந்ததியின் அறிவையும் நற்பண்புகளையும் வளர்ப்பதற்கான இனிய கற்றற் சூழலை உருவாக்குவதற்கும் ஆசிரியர்க்குத் துணையாக அமையும். ஆசிரியர்களாகிய உங்களது செயலாக்கமும் அறிவாற்றலும் மென்மேலும் விருத்தியடையட்டும். மேலும் சமகால மாணவ மாணவியர்க்கு அழகியப் பாடக் கற்றல் கற்பித்தலானது ஓர் இனிய அனுபவமாக அமையட்டும் எனவும் பிரார்த்திக்கின்றேன்.

**சாஸ்திரபதி சுதத் சமரசிங்ஹ,**  
பணிப்பாளர் (அழகியப் கல்வித் துறை),  
தேசிய கல்வி நிறுவகம்,  
மஹரகம்.

## பிரதிப் பணிப்பாளர் நாயகத்தின் செய்தி

கற்றலானது தொடர்ச்சியான கணிப்பீட்டுக்கு உட்பட்டு வருகின்றது. உயர்ந்த அடைவு மட்டத்தைப் பெறுவதற்குப், பரந்தளவு அனுபவங்கள் கிடைத்தல் வேண்டும். அவ்வாறு பரந்தளவு அனுபவங்களுடன் உயர்ந்த கணிப்பீட்டைப் பெறுவோர் அதிகளவு மகிழ்ச்சியடைவர். இதன் பொருட்டு உரிய நபர்கள், இடங்கள், பொருள்கள் மற்றும் சூழ்நிலைகள் கிடைத்தல் அவசியமாகும்.

பரதநாட்டியத்தைப் பயிலும் மாணவர்களின் கற்றல் அனுபவங்களை விரிவடையச் செய்வதற்காக, மேலதிக வாசிப்பு நூலைத் தயாரிக்க முடிந்தமையையிட்டுத் தேசிய கல்வி நிறுவகம் மகிழ்ச்சியடைகின்றது. இதற்காக அர்ப்பணிப்புடன் செயற்பட்ட அனைவருக்கும் எமது நன்றிகள் உரித்தாகின்றன.

மாணவர் சமூகம் மேற்படி மேலதிக வாசிப்பு நூலைப் பயன்படுத்தி, அந்நூலில் காணப்படும் ஏனைய அறிவு மூலங்களையும் தமதாக்கிக் கொண்டு உயர்ந்த அடைவுமட்டத்தை நோக்கிச் செல்ல முடியும். இதற்கிணங்க மாணவர்கள், ஆசிரியர்கள், மற்றும் பெற்றோர்கள் உட்பட அனைவரும் இது குறித்துக் கவனம் செலுத்துதல் வேண்டும். மேற்படி மேலதிக வாசிப்பு நூலை மென்மேலும் அபிவிருத்தி செய்வதற்குத் தேவையான ஆலோசனைகளை அனைவரிடமும் எதிர்பார்க்கின்றோம். பிள்ளைகளின் கற்றல் அனுபவங்களை விரிவுபடுத்துவதற்குத் தேவையான சிறந்த சூழல் ஏற்பட வேண்டும் எனப் பிராத்திக்கின்றேன்.

கலாநிதி மாம்புல்கொட சுமணரத்ன தேரர்,  
பிரதிப் பணிப்பாளர் நாயகம்,  
மொழிகள், மானிடவியல், சமூகவிஞ்ஞான பீடம்,  
தேசிய கல்வி நிறுவகம்.

## முன்னுரை

புதிய சவால்களை எதிர்நோக்கக் கூடியதாகத் தயாரிக்கப்பட்ட புதிய பாடத்திட்டத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட இந்த வாசிப்பு நூல் மாணவர்களின் கற்றல் - கற்பித்தற் செயற்பாட்டை இலகுவடுத்துவதற்காக அறிமுகப்படுத்தப்படுகிறது.

“பழையன கழிதலும் புதியன புகுதலும்” என்பது கலைகளுக்கும் பொருந்தி வருவதே. அந்த வகையில் புதிய சிந்தனைகளுடன் தயாரிக்கப்பட்டு 2007ஆம் ஆண்டு முதல் நடைமுறைப்படுத்தப்படும் பாடத்திட்டமானது பல புதிய அம்சங்களை உள்ளடக்கியதாக நாட்டில் இனச் சமத்துவத்துடனும் ஒற்றுமையுடனும் வாழும் புதிய சமுதாயத்தை உருவாக்கும் நோக்குடன் தயாரிக்கப்பட்டிருக்கிறது.

புதிய சிந்தனையுடன் புதிய நாளொன்றுக்காகக் காத்திருக்கும் மாணவர்களிடையே சிந்தனைத் தடங்கல்கள் ஏற்பட்டுவிடக் கூடாது என்பதை நோக்காகக் கொண்டு இந்நூல் அறிமுகப்படுத்தப்படுகிறது. சிறியளவு வளங்களில் பெருமளவு பயன்பெறவேண்டியது இன்றைய சமுதாயத்தின் நிலையாய் இருப்பினும் இந்நூல் மாணவர்களினதும் ஆசிரியர்களினதும் கற்றல் - கற்பித்தற் செயற்பாட்டில் பெருந்துணை புரியும் ஒரு சாதனமாகும்.

திருமதி.நிஷாந்தராகினி திருக்குமரன்,  
செயற்றிட்டத் தலைவர்,  
அழகியற்கல்வித் துறை,  
தேசிய கல்வி நிறுவகம்,  
மஹரகம்.

## கலைத்திட்டக் குழு

- ஆலோசனையும் வழிகாட்டலும் : கல்விசார் அலுவல்கள் சபை, தேசிய கல்வி நிறுவகம்.
- பாட நிபுணத்துவ ஆலோசனை : திரு. சுதத் சமரசிங்ஹ, பணிப்பாளர் - அழகியற்கல்வித் துறை.
- பாட இணைப்பாக்கம் : திருமதி. நிஷாந்தராகினி திருக்குமரன், செயற்றிட்டத் தலைவர், அழகியற்கல்வித் துறை.
- எழுத்தாளர் குழு (உள்வாரி) : திருமதி. நிஷாந்தராகினி திருக்குமரன், செயற்றிட்டத் தலைவர், அழகியற்கல்வித் துறை.
- (வெளிவாரி) : திருமதி பாரதி சிவயோகநாதன், ஆசிரிய ஆலோசகர், வலயக்கல்வி அலுவலகம், கொழும்பு - 02.  
செல்வி.இன்பமலர் பரமலிங்கம், வலயக் கல்வி அலுவலகம், வடமராட்சி.  
திருமதி.தேவகுமாரி யோகேந்திரன், ஆசிரியை, யா /தொண்டைமானாறு வீரகத்திப்பிள்ளை மகா வித்தியாலயம்.  
திருமதி.சியாதா ஆனந்தஜோதி, ஆசிரியை, யா /கோண்டாவில் இராமகிருஷ்ண மகா வித்தியாலயம்.
- மொழி மேற்பார்வை : திரு.து.இராஜேந்திரம், ஓய்வு பெற்ற சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர், திறந்த பல்கலைக்கழகம்.
- கணினி கோர்ப்பும் வடிவமைப்பும் : செல்வி செல்வரஞ்சினி செல்லத்துரை, ஆசிரிய நூலகர், யா / தொண்டைமானாறு வீரகத்திப்பிள்ளை மகா வித்தியாலயம்.
- அட்டைப்பட வடிவமைப்பு : திரு. ரவீந்திர தேநுவர்.

- தேர்ச்சி 3.0 : பரத நாட்டியத்தின் பல்வேறு அம்சங்களை அபிநயிப்பார்.
- தேர்ச்சி மட்டம் 3.1 : அடவுகளைப் பஞ்ச ஜாதியில் அபிநயிப்பார்.
- செயற்பாடு 3.1.1 : அடவுகளைப் பஞ்ச ஜாதிகளில் ஆடுதல்.

**பஞ்ச ஜாதித் ததிங்கிண்தொம் வரிசைகள்  
ஆதிதாளம் (சதுஸ்ர திரிபுடை)**

ஜாதி	1 <sub>4</sub>	0	0
1. திஸ்ரம்	;;;;;; ததிங் /	,கிண்தொம் ததிங் , கி /	ண்தொம் ததிங், கிண்தொம் //
2. சதுஸ்ரம்	;;; தகிட ததிங்கிண தொம் /	தகிட ததிங் கிண்தொம் /	தகிட ததிங் கிண்தொம் //
3. கண்டம்	;;;;;; /	,ததிங்கிண தொம் ததிங் /	கிண தொம் ததிங்கிண்தொம் //
4. மிஸ்ரம்	;;;;; தகததிங்கி /	ண்தொம்தக ததிங்கிண /	தொம் தக ததிங்கிண்தொம் //
5. சங்கீரணம்	;;, தகதிரு ததிங்கிண தொம் தக /	திரு ததிங் கிண தொம்த /	கதிரு ததிங்கிண்தொம் //

**பஞ்ச ஜாதித் ததிங்கிண்தொம் வரிசைகள்  
ஆதிதாளம் (சதுஸ்ர திரிபுடை) இன்னுமொரு வகை**

ஜாதி	1 <sub>4</sub>	0	0
1. திஸ்ரம்	;;;;;; ததிங் /	,கிண்தொம் ததிங் , கி /	ண்தொம் ததிங், கிண்தொம் //
2. சதுஸ்ரம்	;;; ததிங், கி, ண, தொம் /	ததிங் கி, ண, தொம் /	ததிங் கி, ண, தொம் //
3. கண்டம்	;;;;;; /	,ததிங்கிண தொம் ததிங் /	கிண தொம் ததிங்கிண்தொம் //
4. மிஸ்ரம்	;;;;; த, திங், கி /	ண தொம் த, திங், கிண /	தொம் த, திங், கிண்தொம் //
5. சங்கீரணம்	;;, த, திங், கி, ண, தொம் த, /	திங், கி, ண, தொம் த /	,திங் கி, ண, தொம் //



- தேர்ச்சி 4.0 :** நடனம் தொடர்பான அடிப்படை அம்சங்களையும் எண்ணக்கருக்களையும் விளக்குவார்.
- தேர்ச்சி மட்டம் 4.1 :** அபிநயம் பற்றி அறிந்து கொள்வார்.
- செயற்பாடு 4.1.1 :** நான்குவித அபிநயங்களைக் குறிப்பிடுதல்.

## அபிநயம்

அபிநயம் என்பது ஒரு வடமொழிச் சொல். “அபி” என்பதற்கு முன் என்று பொருள். நயம் என்ற பதத்தின் வினைப்பகுதியான “நீ” என்பதற்கு “அடைவித்தல்” என்பது பொருள். ஆகையால் ‘அபிநயம்’ என்பது பார்ப்பவர்கள் முன்கொண்டு வருதல் எனப் பொருள்படும். ஒரு எண்ணக்கருவை அங்க அசைவுகளாலும் முகபாவங்களாலும் வெளியிடுதல் என்றும் கூறலாம். கதாபாத்திரத்தின் தன்மையையும் மென்மையான உணர்வுகளையும் அவ்வப்போது பாத்திரங்களின் பல்வேறு வகைப்பட்ட மனோபாவங்களையும் பார்ப்பவர்கள் கண்டு இரசிக்கும் வண்ணம் அமைக்கப்பட்டதே அபிநயம்.

அபிநயங்கள் பற்றி நாட்டிய சாஸ்திரமும் அபிநயதர்ப்பணமும் வரைவிலக்கணங்களை வகுத்துள்ளன. அபிநயம் நான்கு வகைப்படும். அவற்றைப் பின்வரும் சுலோகம் வரிசைப்படுத்துகிறது.

### நான்குவகை அபிநயம்

ஆங்கிகோ வாசிகஸ் சைவ ஆஹார்யஹ ஸாத்விகாஹ/  
சத்வாரோ அபிநயாத் த்யதே விக்யா நாட்டிய ஸம்ஸ்யா// .

இதன் கருத்து என்னவெனின் ஆங்கிகம், வாச்சிகம், ஆஹார்யம், ஸாத்விகம் ஆகிய நான்கும் அபிநயத்தின் வகைகள் என அறிந்தேன்.

இந்த நான்குவித அபிநயங்களும் வேறு பெயர்கள் கொண்டும் அழைக்கப்படுகின்றன என வீரராகவையனால் தமிழில் மொழிபெயர்க்கப்பட்ட அபிநயதர்ப்பணம் என்னும் நூலில் கூறப்பட்டுள்ளது. அதாவது, ஆங்கிகம் - சாயி என்றும் வாச்சிகம் - சஞ்சாயி என்றும் ஆஹார்யம் - அனுசாயி என்றும் சாத்விகம் - விபசாயி என்றும் அந் நூலில் கூறப்பட்டுள்ளது.

அங்கங்களினால் வெளிக்காட்டப்படுவது ஆங்கிக அபிநயம் எனவும் வார்த்தைகளால் வெளிப்படுத்துவது வாச்சிக அபிநயம் எனவும் ஆடை அணிகலன்களால் ஒரு கதாபாத்திரத்தின் குணவியல்பைச் சித்திரிப்பது ஆஹார்ய அபிநயம் எனவும் சாத்விக உணர்வுகளின் வெளிப்பாடே சாத்விக அபிநயம் எனவும் நந்திகேஸ்வரரின் அபிநயதர்ப்பணம் கூறுகிறது.

கேட்போர் கூடத்திலிருந்து நடனத்தைப் பார்த்துக்கொண்டிருப்பவர்கள் இக் கலையை இரசித்து மகிழ வேண்டுமானால் நால்வகை அபிநயங்கள் பற்றிய அறிவை அவர்கள் சிறிதளவேனும் பெற்றிருத்தல் அவசியம்.

### ஆங்கிகாபிநயம்

ஒரு எண்ணக்கருவை உடல் உறுப்புக்களாலும் முகத்தாலும் அங்க அசைவுகளாலும் வெளிப்படுத்துவதே ஆங்கிக அபிநயம் ஆகும். ஆங்கிக அபிநயம் என்பது அங்கங்களைப் பற்றியது. ‘ஆங்கிகம்’ என்னும் சமஸ்கிருத மொழியிலமைந்த சொல்லுக்கு உடல் என்பது பொருள். ஆங்கிக அபிநயத்தில் அங்கம், பிரத்தியாங்கம், உபாங்கம் என்னும் மூன்று சிறப்பான பிரிவுகள் உள். இவற்றைத் திரியாங்கம் என்றும் அழைப்பர்.

## அங்கம்

ஆங்கிகாபிநயத்தில் தலை, கைகள், மார்பு, பக்கங்கள், இடை, பாதங்கள், விரல் ஆகிய ஏழும் அங்கங்கள் எனப்படும்.

## பிரத்தியாங்கம்

புயங்கள், முன்கைகள், முதுகு, வயிறு, தொடைகள், முழங்கால்கள் ஆகிய ஆறும் ப்ரத்தியாங்கங்கள் எனப்படும். சிலர் மணிக்கட்டு, முழங்கைகள், முழங்கால்கள் ஆகிய அங்கங்களையும் இப்பிரிவில் சேர்த்துக் கூறுவர்.

ஆங்கிகாபிநயம் 4 வகைப்படும்.

1. சூசிகாபிநயம் - தாவரஜங்கமங்களில் எவற்றையேனும் கை, கால்களால் நிச்சயமாக அபிநயித்தல்.
2. பாவாபிநயம் - தலையாலும் கண்களாலும் பாவங்களைக் காட்டுவது.
3. தொந்தாபிநயம் - தலை, கண், பாதம், கை ஆகியவற்றால் யாவர்க்குந் தெரியக்காட்டல்.
4. இலட்சணிகாபிநயம் - உலகிலுள்ள எல்லாப் பொருள்களுக்கும் அது இதுதானெனக் கூறாது யாரும் கண்டு அறிந்து கொள்ளுமாறு ஆடுதல்.

ஆங்கிகாபிநயத்தில் வெகுவான அபிநயம், அற்பமான அபிநயம் என இருவகை உண்டு. இரண்டு கைகளையும் விடாமல் காட்டும்போது பாணாசரன் ஆயிரம் கைகள் உள்ளது போற்காட்டுதல் வெகுவான அபிநயம் ஆகும்.

இறந்த, நிகழ், எதிர் காலம் ஆகிய முக்காலங்களில் பொருட்கள் நிற்கும் நிலை இதுவென்று குறிப்பால் அறியும்படி காட்டுதல் அற்பமான அபிநயம் ஆகும்.

## உபாங்கம்

உபாங்கம் எனப்படுவது கண், விழி, புருவம், கன்னம், முக்கு, தாடை, பல், நாக்கு, உதடு, முகவாய் ஆகியவையாகும்.

இவற்றைத் தவிர மற்ற அங்கங்களான குதிக்கால், கணைக்கால், கால்விரல், கைவிரல் என்பனவும் உபாங்கானி என்னும் நடனத்திலும் பாவிக்கப்படும். ஓர் அங்கம் அசையும்போது கூடவே பிரத்தியாங்கங்களும் உபாங்கங்களும் இணைந்து அசைகின்றன.

## வாச்சிகா அபிநயம்

வார்த்தைகளின் கோர்வையாக விளங்குவது பேச்சு, உரைநடை, கவிதை, நாடகம், இலக்கியம், இதிகாசம் போன்றவற்றிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட பகுதிகளை வார்த்தைகளால் வெளிப்படுத்துவது வாச்சிகா அபிநயமாகும்.

அனைத்து அடிப்படை அறிவும் வார்த்தைகளினாலும் பேச்சினாலும் பெறப்படுகின்றது. அதனால் “அனைத்துச் செயல்களுக்கும் அடிப்படையான பேச்சைவிட உயர்ந்தது வேறொன்றுமில்லை” என்று நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுகின்றது.

வாச்சிகம் நான்கு வகைப்படும்.

1. சுகீத வாச்சிகம்.
2. உபகீத வாச்சிகம்.
3. சுசப்த வாச்சிகம்.
4. உபசப்த வாச்சிகம்.

இவற்றுள் சுகீத வாச்சிகம் என்பது பாத்திரமானவள் பாடலைத் தானே பாடிக்கொண்டு அபிநயித்தலாகும்.

உபகீத வாச்சிகம் என்பது பாடகர் சபையோர் மெச்சும்படி பாடும்போது பெண்கள் அபிநயித்தலாகும்.

சுசப்த வாச்சிகம் என்பது நடனமாதா கணிப்பித்துக்கொண்டே நடனம் செய்வதாகும்.

உபசப்த வாச்சிகாபிநயம் என்பது நட்டுவனார் திறமையாகக் கணிக்க நடன பாத்திரம் ஆடி அபிநயித்தலாகும்.

நாடகத்தில் பயன்படுத்தப்படும் மொழிகள் நான்கு வகைப்படும்.

1. அதிபாஷை - விண்ணகத்தோரின் மொழி.
2. ஆர்யபாஷை - உயர்குடியினரின் மொழி.
3. ஜாதி பாஷை - பாமரனின் மொழி.
4. யூன்யந்தரி பாஷை - விலங்குகள் மற்றும் பறவைகளின் மொழி.

பாடகர், இசைக் கலைஞர், மிருதங்கக் கலைஞர் அடங்கிய ஒரு இசைக்குழு, ஒரு நடனம் அன்றேல் நாடகத்திற்கான இசையைச் சிறப்பாக வழங்கினாலும் வாச்சிகா அபிநயமே ஒரு நடனக் கலைஞர் தனது அபிநயங்களின் மூலம் பார்ப்போரைக் கவரவும் அவர்களின் ரசனையைத் தூண்டி ரசிக்கச் செய்யவும் உதவும்.

## ஆஹார்ய அபிநயம்

உடலை அலங்கரிக்கும் அலங்காரங்களை ஆஹார்ய அபிநயம் குறிக்கின்றது. நாட்டிய நாடகங்களில் ஒவ்வொருவரும் தமது பாத்திரத்திற்கு ஏற்ற மாதிரி உடையணிந்து தங்களை அலங்கரிப்பர். இதன் மூலம் இவரது பாத்திரத்தை வெளியிடலாம். அத்துடன் அவர்களுடைய முகச்சாயம் (Make Up) மூலம் அவர்களின் பாத்திரத்தை வெளியிடலாம்.

உ-ம் : பாவாடை, சோளி (மேற்சட்டை), பச்சைமணி, பவளமணி, சங்குவளை, கூடை முதலியவற்றைக் கொண்டு வெளிப்படுத்தல்.

பிற பொருள்களால் தான் சொல்லவிரும்பும் கருத்துக்களை உணரச்செய்யும் கலை ஆஹார்ய அபிநயமாகும். அரங்க அலங்காரம், ஆடை, ஆபரணங்கள், ஒப்பனை, ஒளி, ஒலி அமைப்புப் பற்றியதாகும்.

ஒரு பாத்திரத்தினுடைய குணம், குலம், காலம், தகுதி, சமூகத்தில் பெற்றுள்ள இடம் இவைகளைப் பாகுபாடு செய்ய எவ்விதம் அலங்கரித்துக்கொள்ள வேண்டும் என்பதை இது விளக்குகின்றது.

ஆஹார்ய அபிநய வகைகள் மூன்று வகைப்படும். அவையாவன,

1. நிஜகார்யாபிநயம்
2. அபிசாரி ஆஹார்யம்
3. விபசாரி ஆஹார்யம்

நிஜகார்யாபிநயம் என்பது அங்கதம் (வாகு வலயம்) முடி, மார்புப் படாகை, தட்டிச் சல்லடம், முலைக்கச்சு, அரைஞாண் என்ற அணிகலன்களுடன் ஆடுவது.

அபிசாரி ஆஹார்யம் என்பது இராமாயணம் போன்ற புராண இதிகாச நாடகங்களுக்கு ஏற்ற வேடங்கள் பூண்டு நடிப்பது.

விபசாரி ஆஹார்யம் என்பது அந்த அந்த நாட்டுச் சபையோர் ஏற்றுக்கொள்ளும்படி பலவகை நாட்டியங்களுக்கு ஒத்தசாதி உபமானங்கள் ஆகியவை, ஒத்து அமையும்படி இராமாயணம் முதலான நாடகங்களை நடித்துக் காட்டுவதற்கு ஏற்ற ஆடை ஆபரணங்களை அணிந்து ஆடுவது.

மேலும் ஆஹார்ய அபிநயத்தை நான்கு வகையாகப் பிரிக்கலாம். அவை

1. புஷ்டம்
2. அலங்காரம்
3. அங்கரச்சனம்
4. சஞ்சீவம்

என்பனவாகும்.

புஷ்டம் என்பது பெரிய அரண்மனை, மலைகள், மரங்கள் போன்ற பொருள்களைச் சிறிய மாதிரி உருவங்களால் அரங்கிற்குக் கொணர்தல்.

அலங்காரம் என்பது ஆடை, அணிகலன்கள், மலர்கள், மாலைகளால் அலங்கரித்தல். அங்கரச்சனம் என்பது ஒப்பனை செய்தல், முகப்பூச்சு, வர்ணம் போன்றவற்றைப் பூசுதல்.

சஞ்சீவம் என்பது உயிருள்ள உயிரினங்களைப் பயன்படுத்தல்.

இப் பிரிவுகளில் அலங்காரமும் அங்கரச்சனமும் நேரடியாக நடிகருடனோ அன்றேல் நடனக் கலைஞருடனோ தொடர்புடையவை.

புஷ்டமும் சஞ்சீவமும் அரங்கத்திலுள்ள பொருள்களுடன் தொடர்புடையவை.

## சாத்வீகா அபிநயம்

சாத்வீகா அபிநயத்தை எடுத்தக்கொண்டால் பாத்திரங்களுக்குப் பொருத்தமான நடன பாவ, லய வழியாக வெளிப்படுத்தல், கருத்துக்கு ஏற்பத் தம்மை மறந்து முயற்சி இல்லாமல் அதிலேயே ஒன்றி அபிநயிப்பது சாத்வீக அபிநயம் எனப்படும்.

மேலும் உள்ளத்து உணர்வுகளை முகபாவத்தாலும் உடல் உறுப்புக்களாலும் வாக்கினாலும் வெளிப்படுத்துவதும் சாத்வீகா அபிநயம் எனப்படும்.

சாத்வீகம் என்பது சத்வ அன்றேல் மனம் என்ற வார்த்தையிலிருந்து பிறந்தது. உள்ளத்து எழும் உணர்ச்சிகளுக்கு உணர்வே காரணம். இந்த உணர்ச்சியைத் தான் பரதர் 'ஸத்வ' என்கிறார். ஸத்வம் என்பது இயற்கையாகக் கலைஞரிடத்தே பிறவிக் குணமாகத் தோன்ற வேண்டும்.

ஒவ்வொரு உணர்ச்சிக்கும் தக்கவாறு குரலில் மாறுதல் ஏற்பட்டுப் பேசுதலும் பாடுதலும் கூட இதில் அடங்கும். 'ஸத்வ' த்தின் அதிகரிப்பால் உடலில் உண்டாகும் எட்டு நிலைகளையும் பரதர் ஸாத்வீக பாவம் என்று விவரிக்கிறார். சுவையான மெய்சிலிர்த்தல், கண்ணீர்விடுதல், முகத்தின் வண்ணம் மாறுதல், ஸ்தம்பித்தல், வியர்த்தல், நடுங்குதல், குரல் மாறுதல், மயங்கி வீழ்தல் ஆகியவைகளாகும். ஸத்வ என்பது மனம் ஊன்றிய நிலையாகும். ஆகவே ஸாத்வீகா அபிநயத்தின் தேவையும் இதுவேயாகும். மனம் சலனப்பட்டால் இந்த அபிநயம் சரியாக இயங்காது.

இரசமும் பாவமும் சாத்வீக அபிநயத்தின் இரு முக்கிய அம்சங்கள் ஆகும். மயிர்க்கூச்செறிதல், கண்ணீர்விடுதல் இவைபோன்ற நிகழ்ச்சிகள் சத்துவ நிலையின் உடன் விளைவாகப் பிறப்பவை. இவைகளைச் சாத்வீக பாவங்கள் அன்றேல் அதனைச் சார்ந்த உணர்வுகள் என்றும் கூறலாம். சாத்வீகா அபிநயமும் ஆங்கிகா அபிநயமும் எப்போதும் ஒருங்கிணைந்து செல்பவை. முதலாவது கதாபாத்திரத்தின் மனநிலையோடு தொடர்புடையது.

இரண்டாவது அந்த மனநிலையின் விளைவாக எழும் உடல் அசைவுகளோடு தொடர்புடையது.

சாத்தவிக பாவங்கள் எட்டு வகைப்படும்.

ஸ்தம்பப் பிரளய ரோமாஞ்சோ ஸ்வேதோ வைவர்ணய வேபதுஹு  
அஷ்ரு வைஸ்வர்ய மித்யஷ்டௌ சாத்தவிகாஹு பரகீர்த்திதாஹு.

கருத்து :

1. ஸ்தம்பம் - ஸ்தம்பபித்தல்
2. பிரளய - மூர்ச்சித்தல்
3. ரோமாஞ்ச - புல்லரித்தல்
4. ஸ்வேத - வியர்த்தல்
5. வைவர்ணய - நிறமாற்றம்
6. வேபது - நடுங்குதல்
7. அஷ்ரு - கண்ணீர் சொரிதல்
8. வைஸ்வர்ய - குரல் மாற்றம்

மேலும் சாத்தவிகா அபிநயம் இரு வகைப்படும் என அபிநயதர்ப்பணம் கூறுகிறது. அவை

1. சாட்சுவிய சாத்தவிகம்.
2. வியஞ்சகம்.

சாட்சுவிய சாத்தவிகம் என்பது பாத்திரம் கண்களைக் கொண்டு அபிநயித்தல் ஆகும்.  
வியஞ்சகம் என்பது கண், தலை இவற்றினால் அபிநயித்தல் ஆகும்.

- தேர்ச்சி 4.0 :** நடனம் தொடர்பான அடிப்படை அம்சங்களையும் எண்ணக்கருக்களையும் விளக்குவார்.
- தேர்ச்சி மட்டம் 4.2 :** பரதநாட்டியத்திற்குத் தேவையான முக்கிய அம்சங்களைப் பட்டியற்படுத்துவார்.
- செயற்பாடு 4.2.3 :** பக்தி மார்க்கம். அறிதல்.

### பக்தி மார்க்கம்

இந்திய நாட்டிலே பக்தி காலத்தில் பலவிதவான்கள் வடமாநிலத்திலேயும் தென்மாநிலத்திலேயும் சில பக்தர்கள், ஆழ்வார்கள், புலவர்கள், பக்தைகள், பக்தியின் பெருக்கால் ராமன் பெயரிலும், கிருஷ்ணன் பெயரிலும் பாடியுள்ளனர்.

வடமாநிலத்திலே துளசிதாசர் ராமனைத் தான் வழிபடும் தெய்வமாகக் கருதி ராம சரித்தமானஸ் என்ற துளசி ராமாயணத்தை ஆக்கினார். சூர்தாசர் ஜெயதேவர், மீராபாய் போன்றவர்கள் கிருஷ்ணன் பக்தர்களாக வாழ்ந்து கிருஷ்ணனை வழிபட்டார்கள்.

தென்னாட்டில் ஆட்வாராதிகளும் ஆண்டாள் அரங்கன் மேல் பாசரம் பாடியும் கம்பர், வில்லிபுத்தூரர் போன்றவர்கள் ராமாயணத்தையும் பாரதத்தையும் இயற்றிப் பக்தியைப் பரப்பினார்கள். ஆகையினாலே திவ்ய பிரபந்தங்கள், ராமாயணம், மகாபாரதம் போன்ற வைஷ்ணவ நூல்களும் அப்பர், சுந்தரர், ஞானசம்பந்தர், மாணிக்கவாசகர் போன்றோரும் சேக்கிழார், பரஞ்சோதிமுனிவர், கச்சியப்பச் சிவாச்சாரியார் முதலியோர் இயற்றிய தேவாரம், திருவாசகம், பெரிய புராணம், கந்தபுராணம், திருவெம்பாவை என்பனவும் வைணவ, சைவ பக்தி மார்க்கத்தில் மலர்ந்தவையாகும்.

கோபாலகிருஷ்ணபாரதி பாடிய நந்தன் சரித்திரம் சிவன்பால் நந்தன் கொண்டுள்ள பக்தியையும் சிவதாண்டவத்தையும் வர்ணித்துள்ளது. சில நாட்டியத்தில் பாடப்பட்டு வருகின்றன.

பக்தி பலவகைப்பட்டவை. மாதூரியபக்தி, லாவண்யபக்தி. மூர்க்க பக்தி. சாக்கிய பக்தி, வாத்தல்ய பக்தி எனப் பலவகைப்படும்.

லாவண்ய பக்தி, மாதூரிய பக்தியிலோ கடவுளின் சவுந்தர்ய அலங்காரங்களை வர்ணித்துள்ளனர். மூர்க்க பக்தியில் கண்ணப்ப நாயனாரைப் போல் தனக்குத் தோன்றிய வகையிலே முரட்டுப் பக்தியைக் கடவுளிடம் செலுத்தி வழிபட்டார்.

சாக்கிய பக்தியில் கண்ணனைத் தோழனாகப் பாவித்துப் பக்தி செலுத்திப் பாரதியார் பாடியதுபோல் தோழனாகவும் குழந்தையாகவும் பாடியுள்ளார்.

<b>தேர்ச்சி</b>	<b>4.0</b>	:	நடனம் தொடர்பான அடிப்படை அம்சங்களையும் எண்ணக்கருக்களையும் விளக்குவார்.
<b>தேர்ச்சி மட்டம்</b>	<b>4.2.4</b>	:	பரத நாட்டியத்திற்குத் தேவையான முக்கிய அம்சங்களைப் பட்டியற்படுத்துவார்.
<b>செயற்பாடு</b>		:	தாளதசப் பிராணன்களைப் பற்றி அறிதல்.

### **தாளதசப் பிராணன்**

தாளத்தில் பத்து உயிர் நிலைகள் உள. இவற்றைப் பின்வரும் சுலோகம் வரையறுக்கிறது.

**காலோ மார்க்க க்ரியாங்காணி க்ரஹோ ஜாதி களா லயஹ /  
யதி பிரஸ்தாரகஸ் சேதி தாள பிராணா தஷஸ் ஸ்ம்ருதாஹ//**

**கருத்து :**

காலம், மார்க்கம், கிரியை, அங்கம், கிரஹம், ஜாதி, களை, லயம், யதி, பிரஸ்தாரம் ஆகிய பத்தும் தாளத்தின் உயிர்நிலைகள்.

இவற்றை விளக்குமுன்னர் தாளம் என்றால் என்னவென அறிவோம். தாளம் என்பது காலப் பிரமாணத்தைக் காட்டும் ஒரு கருவியாகும். இவ் இந்திய இசைகளில் முக்கியமாகப் பிரயோகிக்கப்படுகின்றது. வேறு எந்த நாட்டு இசைகளிலும் இப்படிப்பட்ட சிக்கலான அமைப்புக்களை உடைய தாளங்கள் பிரயோகிக்கப்படுவதில்லை.

தாளங்கள் எல்லாமாக அதாவது அடிப்படையான தாளங்கள் ஏழு. இவை சப்ததாளங்கள் என்றழைக்கப்படுகின்றன. அவையாவன துருவதாளம், மட்டியதாளம், ரூபகதாளம், ஜம்பைதாளம், அடதாளம், திரிபுடைதாளம், ஏகதாளம் என்னும் ஏழுமாம்.

மேற்கூறப்பட்ட இத் தாளங்கள் யாவும் பல அங்கங்களை உடையன. இவ் அங்கங்கள் ஷடாங்கங்கள் என்றும் அழைக்கப்படுகின்றன. அவை அனுத்ருதம், த்ருதம், லகு, குரு, ப்லுதம், காகபாதம் என்பன. குரு, ப்லுதம், காகபாதம் ஆகிய மூன்றும் தாளத்தில் இடம்பெறுவதில்லை. முதல் மூன்றும் அதாவது அனுத்ருதம், துருதம், லகு ஆகிய மூன்றுமே தாளத்தில் இடம்பெறுகின்றன.

சப்த தாளங்களில் ஏக தாளம் மாத்திரம் ஒரு அங்கம் உடையது. மற்றைய தாளங்கள் பல அங்கங்களினால் ஆனவை.

இந்த அங்கங்களிலே லகுவைத் தவிர ஏனையவை மாற்றமடையமாட்டா. லகுவின் காலப்பிரமாணம் நிரந்தரமற்றது. ஏனெனில் லகுவானது ஜாதி பேதங்களினால் மாற்றமடைகின்றபடியால் காலப்பிரமாணமும் மாறும். ஜாதி பேதம் லகுவிற்கு மட்டுமே உரியது. ஜாதிகள் எல்லாமாக ஐந்து. அவையாவன திஸ்ரம், சதுஸ்ரம், கண்டம், மிஸ்ரம், சங்கீர்ணம் ஆகும்.

தாளம் என்பதற்கு வடிவம் கொடுப்பவை அதன் பத்துப் பிராணன் (நாடி)களாகும். இவை தாளத்தின் உயிர்நாடி போன்றன. இவற்றிற்கு 'தாளதசப் பிராணன்' என்று பெயர்.

இவைகளுள் முதல் ஐந்தான காலம், மார்க்கம், கிரியை, அங்கம், கிரஹம் ஆகியவைகளை மகாபிராணன் என்பர்.

பிந்திய ஐந்தாகிய ஜாதி, களை, லயம், ஜதி, பிரஸ்தாரம் ஆகிய ஐந்தையும் உபபிராணன் என்பர்.

## 1. காலம் :

காலம் என்பது இசையினுடைய அன்றேல் நடனத்தினுடைய வேகம் (Tempo) ஆகும். இது முதல் காலம், இரண்டாம் காலம், மூன்றாம் காலம் எனப் பிரிக்கப்படுகின்றது. இதில் முதற் காலம் என்பது பாட்டின் மிதமான வேகத்தைக் குறிக்கும். முதற் காலத்தின் இரட்டிப்பு வேகமே இரண்டாம் காலம் ஆகும். இரண்டாம் காலத்தின் இரட்டிப்பு வேகமே மூன்றாம் காலம் ஆகும். நூறு ஒரே அளவான தாமரை இதழ்களை அடுக்கடுக்காகக் கட்டி அதனை ஊசியால் குத்தும் வேகம் தான் காலத்தின் ஆரம்பம். இது ஒரு கணம் எனப்படும். சிட்டிகை போடுவதையும் ஒரு கணம் என்றழைப்பர். இது தாளத்தின் ஒவ்வொரு எண்ணிக்கையின் கால அளவையும் நிர்ணயிக்கின்றது.

8 காலம்	- 1 கணம்
8 கணம்	- 1 லவம்
8 லவம்	- 1 காஷ்டம்
8 காஷ்டம்	- 1 நிமிஷம்
8 நிமிஷம்	- 1 களை
2 களை	- 1 சதுர்பாகம்
2 சதுர்பாகம்	- 1 அனுத்ருதம்
2 அனுத்ருதம்	- 1 துருதம்
2 துருதம்	- 1 லகு
2 லகு	- 1 குரு
3 லகு	- 1 ப்லுதம்
4 லகு	- 1 காகபாதம்

இப்பன்னிரண்டு அலகுகளில் முதல் ஆறு அலகுகளும் சூக்கும் காலங்கள் எனவும் பின் ஆறு அலகுகளும் ஸ்தூல காலங்கள் எனவும் கூறப்படும்.

## 2. மார்க்கம் :

மார்க்கம் என்பது வழி என்று பொருள்படும். இது தாளத்தை எப்படிப்போட வேண்டும் என்று நிர்ணயிக்கின்றது.

ஒரு பாட்டின் ஸ்வர அன்றேல் சாகித்திய அமைப்பிற்கும் தாள அட்சரத்திற்கும் உள்ள தொடர்பை மார்க்கம் குறிக்கும். இது மாத்திரையின் கால அளவைக் கொண்ட ஆறு காலத்தைக் குறிக்கும்.

“சங்கீத ரத்னாகரத்தில்” லகுவின் கால அளவைக் கொண்டே மாத்திரையை நிச்சயித்திருப்பதால் 4 அட்சரங்களின் அளவைக் கொண்டதே (சதுஸ்ர லகு) ஒரு மாத்திரை என்பது அனுபவரீதியாகப் பொருந்தும்.

ஆறு மார்க்கங்கள் வழக்கத்தில் உள. இவை ஷட்மார்க்கம் எனப்படும்.

1. தஷ்ணம்.
2. வார்த்திகம்.
3. சித்திரம்.
4. சித்திரதரம்.
5. அர்த்தசித்ரம் அன்றேல் சித்திராத்தம்.
6. அதிசித்திரதம்.

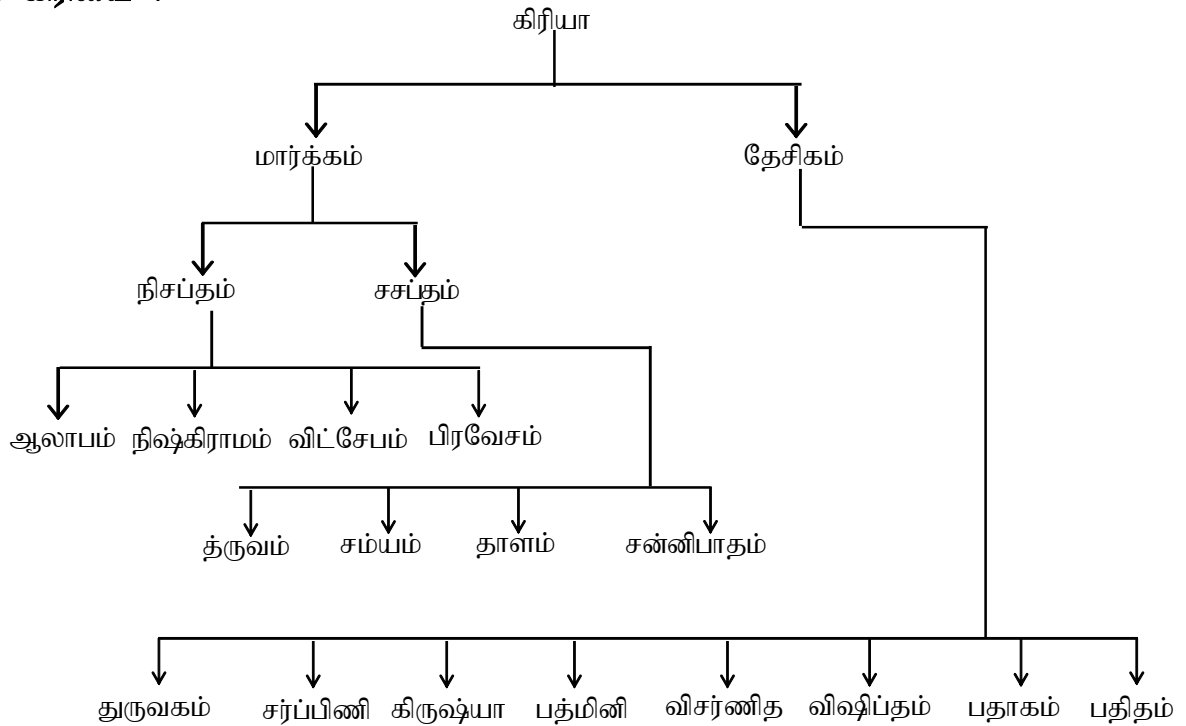


காலம்	மாத்திரை	மார்க்கம்
6ஆம் காலம்	8	தவிணம்
5ஆம் காலம்	4	வார்த்திகம்
4ஆம் காலம்	2	சித்திரம்
3ஆம் காலம்	1	சித்திரதரம்
2ஆம் காலம்	1/2	அர்த்தசித்ரம்
1ஆம் காலம்	1/4	அதிசித்திரதம்

மேற்கூறப்பட்ட ஆறு மார்க்கங்களில் முதல் மூன்றும் பல்லவி பாடும் முறையில் தான் பயன்படும்.

எஞ்சியுள்ள மூன்றும் கிருதிகளிலும் மற்ற இசை வடிவங்களிலும் காணப்படுகின்றன.

### 3. கிரியை :



கிரியா என்றால் செய்கை என்று கருத்து. அதாவது தாளத்தை எப்படிக் காட்டுதல், எண்ணுதல் போன்ற செய்கைகளை அடக்கியது. அவை மார்க்கம், தேசிகம் என இரு வகைப்படும்.

மார்க்கம் மீண்டும் நிசப்தம், சசப்தம் என்று பிரிக்கப்படுகிறது.

#### 1. நிசப்தக்ரியா :

இது சத்தமற்ற செய்கையாகும். இதிலே லகு (எண்ணிக்கை) துருதம் (வீச்சு) என்பன அடங்கும்.

இந்த நிசப்தக்ரியா என்பது ஆலாபம், நிஷ்கிராமம், விட்சேபம், பிரவேசம் என நால்வகைப்படும்.

1. ஆலாபம்:

விரல்களைச் சத்தமின்றி எண்ணுதல் ஆலோபம் எனப்படும்.

2. நிஷ்கிராமம் :

எண்ணிய விரல்களைப் பிரித்தல் நிஷ்கிராமம் எனப்படும்.

3. விட்சேபம் :

கையை வெளிப்படையாக வலது பக்கத்தில் சுற்றுதல் விட்சேபம் எனப்படும்.

4. பிரவேஷம் :

கையை இடது பக்கமாகச் சுற்றுதல் பிரவேஷம் எனப்படும்.

2. சசப்தக்ரியா:

இது சத்தத்துடன் கூடிய செய்கை. தாளத்தின் அங்கங்களைக் கையினாற் தட்டி ஓசை எழுப்பும் செயல் சசப்தக்ரியா எனப் பெயர்பெறும். இது நான்கு வகைப்படும்.

1. த்ருவம் :

சிட்டிசை போடுதல் த்ருவம் எனப்படும்.

2. சம்யம் :

வலது கைக்கு மேல் இடது கையை அடித்தல் சம்யம் எனப்படும்.

3. தாளம் :

இடது கையின் மேல் வலது கையை அடித்தல் தாளம் எனப்படும்.

4. சன்னிபாதம் :

இரண்டு கைகளையும் ஒரே சமயத்தில் அடித்தல் சன்னிபாதம் எனப்படும்.

சசப்த கிரியை, நிசப்தக் கிரியை ஆகிய இவ்விரு கிரியைகளையும் த்ருதம், லகு ஆகிய அங்கங்களில் காணலாம்.

தேசிகம் எண் வகைப்படும்.

1. த்ருவகம்.
2. சர்ப்பிணி.
3. கிருஷ்மா.
4. பத்மினி.
5. விசர்ணித.
6. விஷிப்தம்.
7. பதாகம்.
8. பதிதம்.

1. த்ருவகம் :

சப்தமில்லாத சிட்டிகை.

2. சர்ப்பிணி :

வலது பக்கத்திற்குக் கையைக் கொண்டு செல்லுதல்.

3. கிருஷ்யா :

கையை இடது பக்கத்திற்குக் கொண்டு செல்லல்.

4. பத்மினி :

கையை தலைகீழாகப் பிடித்தல்.

5. விசர்ணித :  
கையைக் கெட்டியாக மூடுதலும் திறத்தலும்.
6. விஷிப்தம் :  
கையை விரித்துப் பின் கெட்டியாக இறுக்கி மூடுதல்.
7. பதாகம் :  
கையை மேலே கொண்டு செல்லல்.
8. பதிதம் :  
கையை மேலிருந்து இடது பக்கத்திற்குக் கீழே கொண்டு செல்லல்.

#### 4 அங்கம் :

இது உறுப்பு என்பதாகப் பொருள்படும். அதாவது தாளங்களின் உறுப்புகள் என்பது அங்கமாகும். இது திரியாங்கம், ஷடாங்கம், ஷோடசாங்கம் என்னும் முப்பிரிவுகளை உடையது.

திரியாங்கம் என்பது அனுத்ருதம், த்ருதம், லகு என்பவற்றைக் குறிக்கும்.

லகு :

இதன் அடையாளம் . | இதற்குப் பெயர் “கணை” சாதாரணமாக இதன் அட்சர எண்ணிக்கை 4 எனக் கருதப்படும். ஜாதி வேறுபாட்டினால் இதனது அட்சர எண்ணிக்கையில் மாற்றம் ஏற்படுகின்றது. இதன் செய்கை (கிரியை) ஒரு தட்டுத் தட்டிய பின் சுண்டு விரல் முதலாக ஜாதிக்கு ஏற்றவாறு அட்சரங்களை எண்ணுதல்.

சில நூல்களின் லகு எனப்படுவது அட்சர காலங்களுக்கேற்ப பத்து வகைப்படும் எனவும் அவை மனுஷ்ய, ஸ்வர்க்க, ஹம்ஸ, தேஸ்ய, சித்ர, திவ்ய, சிம்ஹ, வர்ண, வாத்திய, கர்ணாடகம் என்னும் பெயர்களையுடையன எனவும் கூறப்பட்டுள்ளது.

த்ருதம் :

இதன் அடையாளம் “○” இதனை மதி என்று கூறுவர். இதன் அட்சர எண்ணிக்கை மாறுபடாமல் எப்பொழுதும் 2 எனக் கருதப்படுகிறது. இதன் செய்கை ஒரு தட்டுத் தட்டி வீசுதலாகும்.

அனுத்ருதம் :

இதன் அடையாளம் “∪” இதனை அரைமதி (பிறை) எனக் கூறுவர். இதற்குரிய அட்சர எண்ணிக்கை மாறுபடாமல் எப்பொழுதும் 1 எனக் கருதப்படும். இதன் செய்கை ஒரு தட்டு மட்டுமேயாம்.

ஷடாங்கம் :

திரியாங்கங்களாகிய அனுதிருதம், திருதம், லகு ஆகியவற்றுடன் குரு, புலுதம், காகபாதம் ஆகிய தாள அங்கங்கள் சேரும் பொழுது அவை ஷடாங்கம் (ஆறங்கம்) என அழைக்கப்படும்.

“அனுத்ருதோ த்ருதஸ்சைவ லகு குரு புலுதஸ்ததா  
காகபாதம் ததா ப்றோக்தம் தாளாங்கமிதி விட்விம்”

எனக் கூறப்படுகிறது.

குரு :

இது ஒரு அனுத்ருதத்தைத் தொடர்ந்து முஷ்டிக்கையை வலமாகச் சுற்றுவது. இதன் அக்ஷரகாலம் எட்டு ஆகும். இதன் குறி 8 .

**புளுதம் :**

இது குருவிற்குச் சொல்லப்பட்டதைச் செய்தபின் கையை மேலிருந்து கீழே அசைப்பது.

இதன் அக்ஷரகாலம் 12. இதன் குறி 8 .

**காகபாதம் :**

இது ஒரு தட்டுக்குப் பின் கையைப் பதாகமாகப் பக்கங்களில் அசைத்து, பிறகு புளுதத்திற்குச் சொல்லப்பட்டவைகளைச் செய்தல். இதன் அக்ஷரகாலம் 16. இதன் குறி + .

சில நூல்கள், இவ் ஆறு அங்கங்களைத் தவிர த்ருத, ஷேகரம் அன்றேல் த்ருத விராமம் என்றழைக்கப்படும் ஒரு அங்கமும் உண்டு எனவும், இவ் அங்கமானது பாவனையில் இல்லாமல் விநியோகத்தில் காணப்படுகிறது எனவும் இதுவும் ஷடாங்கங்களுடன் சேர்வதால் அவை ஸப்தாங்கம் எனவும் அழைக்கப்படுகின்றன எனக் குறிப்பிடுகின்றன. எனினும் த்ருத விராமம் என்னும் அங்கம் ஷோடசாங்கங்களில் ஒன்றாகும் என மிருதங்க சாஸ்திரம், தாள தீபிகை ஆகிய நூல்கள் குறிப்பிடுகின்றன.

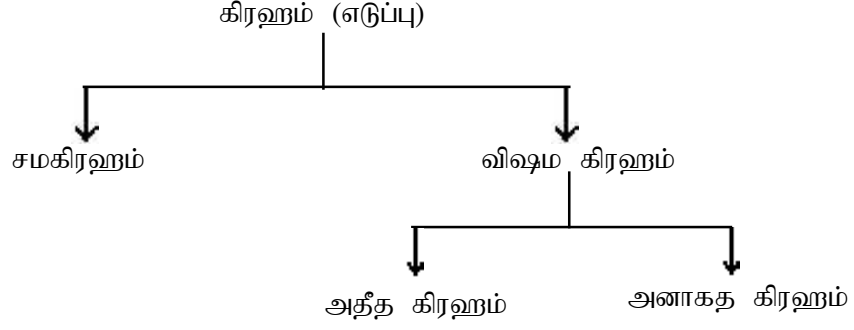
மேற்கூறியவற்றுள் முதல் மூன்று அங்கங்களும் சூளாதி சப்த தாளங்களில் காணப்படுகின்றன. ஆறங்கங்களையும் 108 தாளங்களில் காணலாம்.

இவ் ஆறு அங்கங்களும் 16 அங்கங்களாக மேலும் விரிவடைகின்றன. இவற்றை ஷோடசாங்கம் என அழைப்பர். ஷடாங்கங்களுடன் விராமம் என்னும் ஓர் அங்கத்தைப் பொருத்தமான இடங்களில் சேர்க்கும்போது ஷோடசாங்கங்கள் என்னும் 16 பிரிவுகளை நாம் அடைகிறோம்.

சோடஷாங்கம்

இல	அங்கம்	சூரியீடு	அட்சரம்	மாத்திரை	தத்தகாரம்
1	அனுத்ருதம்	∪	1	¼	த
2	த்ருதம்	○	2	½	த க
3	த்ருதவிராமம்	∪	3	¾	தகிட
4	லகு	1	4	1	தகதிமி
5	லகுவிராமம்	∪	5	1 ¼	தகதகிட
6	லகு த்ருதம்	○	6	1 ½	தகிட தகிட
7	லகுத்ருத விராமம்	∪	7	1 ¾	தகதிமி தகிட
8	குரு	8	8	2	தகதிமி தகதிமி
9	குரு விராமம்	∪	9	2 ¼	தகதிமி தகதகிட
10	குரு த்ருதவிராமம்	8	10	2 ½	தகதகிட தகதகிட
11	குரு த்ருதவிராமம்	∪	11	2 ¾	தகிட தகதகிட தகிட
12	புலுதம்	8	12	3	கிடதக கிடதக கிடதக
13	புலுத விராமம்	∪	13	3 ¼	கிடதக கிடதக தகதகிட
14	புலுத த்ருதம்	8	14	3 ½	தகதிமி தகிட தகதிமி தகிட
15	புலுத த்ருத விராமம்	∪	15	3 ¾	தகதகிட தகதகிட தகதகிட
16	காகபாதம்	+	16	4	தகதரிகிடதக தகதரிகிட தக

## 5. கிரஹம் :



இது பாட்டை எடுத்தல் அன்றேல் தொடங்குதல் என்று பொருள்படும். அதாவது தாளத்தில் பாட்டு அன்றேல் ஜதி எந்த இடத்தில் ஆரம்பிக்கிறதோ அந்த இடத்திற்குக் கிரஹம் என்று பெயர். இதனைத் தமிழில் எடுப்பு என்று அழைப்பர். இது இரு வகைப்படும். அவை சமம், விஷமம் என்பனவாகும். விஷமம் இரண்டு வகைப்படும். அவை அதீதம், அனாகதம் என்று அழைக்கப்பெறும்.

### 1. சமகிரஹம் :

சமகிரஹம் (சம எடுப்பு) என்றால் பாட்டும் (அல்லது ஜதியும்) தாளமும் ஒரே நேரத்தில் ஆரம்பிப்பது.



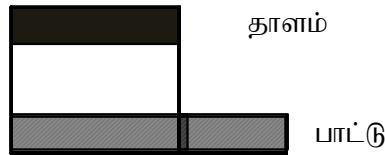
### 2. விஷம கிரஹம் :

விஷம கிரஹம் (விஷம எடுப்பு) என்றால் பாட்டு (அன்றேல் ஜதியும்) தாளத்தின் தொடக்கத்தில் சேராமல் முன்போ பின்போ வருதல் விஷம கிரஹம் எனப்படும். இது இரு வகைப்படும். அவை அதீத கிரஹம் ஆகும்.

#### 1. அதீத கிரஹம் :

பாடல் என்றாலும் ஜதி என்றாலும் தாளம் தொடங்குமுன் ஆரம்பித்தல் அதீதம் எனப்படும்.

உ-ம் : சுருட்டி இராகத்தில் அமைந்த “இந்தெந்து வச்சிதிவிரா” என்னும் பதம்.

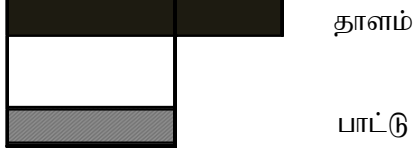


#### 2. அனாகத கிரஹம் :

தாளம் தொடங்கிய பின் பாட்டை அன்றேல் ஜதியை ஆரம்பிப்பது. 1/4 இடம், 1/2 இடம், 3/4 இடம், சுண்டுவிரல் எடுப்பு இவையாவும் அனாகத எடுப்பாகும்.

#### உதாரணம் :

ஆனந்த பைரவி இராகத்தில் அமைந்த “சகியே” என்று ஆரம்பிக்கும் பதவரணம். பந்துவராளி இராகத்தில் அமைந்த “ஹரிரிக” எனத் தொடங்கும் அஷ்டபதி முதலியன.



## 6. ஜாதி :

இது லகுவின் எண்ணிக்கையை நிர்ணயிக்கிறது. இது ஐந்து வகைப்படும். அவையாவன, திஸ்ரஜாதி, சதுஸ்ரஜாதி, கண்டஜாதி, மிஸ்ரஜாதி, சங்கீர்ணஜாதி.

நான்கு அட்சர காலத்தை சதுஸ்ரம் என்றும் மூன்று அட்சர காலத்தை திஸ்ரம் என்றும் திஸ்ரமும் சதுஸ்ரமும் சேர்ந்தது மிஸ்ரம் என்றும் மிஸ்ரத்தையும் திஸ்ரத்தையும் சேர்த்து இரண்டால் வகுக்கக் (கண்டிக்க) கண்டம் வந்தது என்றும் கண்டத்துடன் சதுஸ்ரமும் சேர அது சங்கீர்ணமானதென்றும் சொல்லப்படும்.

1. திஸ்ரம் - தகிட - 3 (1 தட்டு + 2 விரல் எண்ணிக்கை)
2. சதுஸ்ரம் - தகதிமி - 4 (1 தட்டு + 3 விரல் எண்ணிக்கை)
3. மிஸ்ரம் - தகிடதகதிமி -  $3+4 = 7$  (1 தட்டு + 6 விரல் எண்ணிக்கை)
4. கண்டம் - தகதகிட -  $7 + 3 \div 2 = 5$  (1 தட்டு + 4 விரல் எண்ணிக்கை)
5. சங்கீர்ணம் - தகதிமி தகதகிட -  $4 + 5 = 9$  (1 தட்டு + 8 விரல் எண்ணிக்கை)

இங்கு வரும் 5 ஜாதிகளும் திரியாங்கம் என்னும் மூன்று உறுப்புக்களின் சேர்க்கையினால் உண்டாகும் 7 தாளங்களும் சேர்ந்து ஜாதிபேதம் ஆகுங்கால்  $7 \times 5 = 35$  தாளங்கள் தோன்றும். அந்த தாளங்களையும் பஞ்ச கதிகளினால் பேதம் பண்ணும் பொழுது  $35 \times 5 = 175$  தாளங்கள் உண்டாகின்றன. 35 தாளங்களில் லகு ஒன்று மட்டுமே ஜாதியை அனுசரித்துப் பேதமடையும். 175 தாளங்களில் லகு, துருதம், அனுத்ருதம் ஆகிய மூன்று அங்கங்களுமே கதியை அனுசரித்துப் பேதம் அடையும்.

## 7. களை :

பாட்டில் பயிலும் சொற்களை நேரசை, நிரையசை என்று விவரிப்பதுபோல் எந்தத் தாளத்தின் காலப் பிரமாணமும் களைகளில் தான் விவரிக்கப்பட வேண்டும். இது 35 தாளங்களுக்கூரிய கால நிர்ணயத்தை முடிவு செய்யும்படியான ஓர் அம்சம்.

ஒவ்வொரு அட்சரத்துள்ளும் அடங்கி நிற்கும் மாத்திரையையே களை என்பதும் அப்படி அடங்கி நிற்கும் களைகளின் சேர்க்கையே கதி என்பதும் இவ்வாறு குறுகிய அட்சரப் பிரமாணத்தை வைத்தே களையைக் கணக்கிட வேண்டும் என்பதும் நூல் முறையாகும்.

ஆனால் நடைமுறைகளில் பாடுகிற பாட்டின் காலப் பிரமாண அளவிலிருந்து களையை முடிவுசெய்து கொள்வது வழக்கமாய் இருக்கின்றது.

“சங்கீத ரத்னாகரம்” ஏக களை, துவி களை, சதுர் களை என்று மூன்று வகையாகக் கூறுகின்றது.

பாடுகிற பொழுது குறுகிய 3 ஆம் காலத்தில் 4 சுவரம்(4 மாத்திரை) வரக்கூடிய 1 அட்சர அளவை ஒரு களையென்றும், 8 சுவரம் (8 மாத்திரை) கொண்ட ஓர் அளவை இரண்டு களை என்றும் 16 சுவரம் (16 மாத்திரை) கொண்ட ஒரு அட்சர அளவை நான்கு களை என்றும் வழங்கி வருகின்றோம்.

எனவே 'களை' என்பது ஒரு தட்டின் கால அளவுக்குள் நான்கு மாத்திரைகள் (தகதிமி) வருவது.

இதில் இரண்டு மாத்திரைகள் வருவது (தக) அரை களையாகவும் ஒரு மாத்திரை (த) வருவது கால் களையாகவும் கொள்வர். இது பாட்டின் கீழ்க் (தாமதம் அல்லது விளம்பம்) காலத்தினைக் குறிக்கும்.

அதாவது ஒரு தாள அட்சரத்தில் காணப்படும் சிறு பகுதிக்குக் களை என்று பெயர்.

1. ஏக களை ( 1 களை) :

ஒரு தாள அட்சரத்திற்கு ஒரு ஸ்வரமாகப் பாடும்போது ஏக களை எனப்படும்.

2. த்வி களை ( 2 களை):

ஒரு தாள அட்சரத்திற்கு இரண்டு ஸ்வரங்கள் பாடும்போது த்வி களை எனப்படும்.

3. சதுர் களை ( 4 களை) :

ஒரு தாள அட்சரத்திற்கு நான்கு ஸ்வரங்கள் பாடும் போது சதுர்களை எனப்படும்.

கீதங்களில் ஏக களையையும் பதவரணங்களிலும் சில கீர்த்தனங்களிலும் பல கிருதிகளிலும் பதங்களிலும் த்வி களையையும் பல்லவிகளில் சதுர்களையையும் நாம் காணலாம்.

“தாளதீபிகா” என்னும் நூலின் பிரகாரம் களை எனப்படுவது தாளத்தின் ஒவ்வொரு அங்கங்களின் அட்சர காலங்களுக்குள்ளே அடங்கியுள்ள அட்சரகாலங்களைக் குறிப்பதாகும். இக் களையின் சேர்க்கை கதி எனப்படும். கதி எனப்படுவது சதுஸ்ரகதி, திஸ்ரகதி, கண்டகதி, மிஸ்ரகதி, சங்கீரணகதி என ஐந்து வகைப்படும்.

## 8. லயம் :

இலயித்தல் (இசைந்திருத்தல்) என்று பொருள் கொண்ட இச் சொல் தாளத்தின் வேகத்தைக் குறிக்கும்.

மேலும் லயமென்பது பாட்டின் காலப்பிரமாணத்தையும் குறிக்கும்.

இது விளம்பித லயம் (சௌக்க காலம்) மத்யம லயம் (மத்திய காலம்) த்ருத லயம் (துரித காலம்) என மூவகைப்படும். இது முறையே முதலாம் காலம், இரண்டாம் காலம், மூன்றாம் காலம் என்றும் கூறப்படும்.

பொதுவாக விளம்பிதம் அதற்கு அடுத்தபடியாக மத்யமம், வேகமாக துரிதம் ஆகிய காலங்களிலும் லயம் அமைந்திருத்தல் தேவை. எந்தக் காலப் பிரமாணத்தில் தொடங்கினாலும் அதைத் தவறாமல் தொடரவேண்டும். அதன் மேல் காலம், கீழ் காலம் ஆகியவற்றிலும் கூட ஒன்றியிருப்பது லயம்.

வடஇந்திய இசையிலும் கதக் நடனத்திலும் படிப்படியாக வேகத்தை அதிகரிக்கச் செய்வர். ஆனால் கர்நாடக சங்கீதத்திலும் பரத நிருத்யத்திலும் லயம் என்பது ஒரு முறையான கிரமத்தில் அமைய வேண்டும்.

அதாவது விளம்பத்தின் இரட்டிப்பு மத்திமம் என்றும் மத்திமத்தின் இரட்டிப்பு துரிதம் என்றும் கூறப்படுகிறது.

அதிநுட்பமான காலப்பிரமாண வித்தியாசங்களையும் குறிக்கும் பொருட்டு இம் மூன்றுவித லயங்களில் ஒவ்வொன்றும் மூன்று வகைகளாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. அவை,

1. விளம்பகாலம் :

1. விளம்பித - விளம்பித (அதி சௌக காலம்)
2. விளம்பித - மத்யம (சௌக காலம்)
3. விளம்பித - துரிதம் (சுமார் சௌக காலம்)



2. மத்யம காலம் :

1. மத்யம - விளம்பித (சௌக்கமான மத்தியம காலம்)
2. மத்யம - மத்யம (மத்தியம காலம்)
3. மத்யம - துரிதம் (துரிதமான மத்யம காலம் )

3. துரித காலம் :

1. துரித - விளம்பித (சுமார் துரித காலம்)
2. துரித - மத்யம (துரித காலம்)
3. துரித - துரிதம் (அதி துரித காலம் )

9. ஜதி :

இது தாளத்தின் அன்றேல் பாட்டின் அமைப்பிலுள்ள ஒரு குறிப்பிட்ட வகை அணியைக் குறிக்கும்.

ஒரு தாளத்தின் அமைப்பிலுள்ள அங்கங்களைப் பலவகை அமைப்புக்களில் பிரத்தாரம்(விநியோகம்) செய்து காட்டுவது.

சுருதிக்கு சுவரப்பிரத்தாரம் எவ்வளவு முக்கியமோ அதுபோல் தாளத்துக்கு யதிப் பிரத்தாளம் (விநியோகம்) மிகமுக்கியம்.

எனவே இது லயங்கள் பலவற்றை அழகாகத் தொகுக்கும் முறைகள் பற்றிய ஒலிக்கோலம் எனலாம்.

மேலும் ஜதி என்பது ஒரு தாளத்தில் கற்பனையாக அமைக்கும் கடைக்குப் பெயர். சில க்ருதிகளிலும் தேவாரம், திருப்புகழ் முதலான உருப்படி வகைகளிலும் இம் மாதிரி யதிகளைக் காணலாம்.

ஜதி அன்றேல் ஸ்வரம் இறுதிப்பகுதியில் மகுடமாக அமைவது. இது தாளப் பிரஸ்தாரத்திற்கு ஒரு அலங்காரமாகும்.

இது அதன் அமைப்பைப் பொறுத்து ஆறு வகைப்படும். ஷட்யதி எனப்படும். அவை,

1. சமஜதி அன்றேல் பிபிலிகம்.
2. விஷமஜதி.
3. மிருதங்க ஜதி.
4. வேதமத்யமம் அன்றேல் டமருக ஜதி.
5. கோபுச்ச ஜதி.
6. ஸ்ரோதோவஹ ஜதி.

ஆகும்.

1. சமஜதி அன்றேல் பிபிலிகம்:

பெரிய அங்கமாயினும் சிறிய அங்கமாயினும் ஒரே விதமாக வருவது. இது பிபிலிகஜதி என்றும் அழைக்கப்படும்.

உ-ம் 1:           தகதிமி  
                  தகஜனு  
                  தகதிமி  
                  தகஜனு

உ-ம் 2: கிடதக தரிகிட தொம்  
கிடதக தரிகிட தொம்  
கிடதக தரிகிட தொம்

உ-ம் 3: தெய் தெய் திதி தெய்  
தெய் தெய் திதி தெய்  
தெய் தெய் திதி தெய்

2. விஷமஜதி :

இது சமத்தினுடைய எதிர். அதாவது எல்லா அங்கங்களும் வரிசைக் கிரமம் தப்பி வருவது. இதில் எல்லா அங்கங்களும் ஒரே அளவாக இருக்கமாட்டாது.

இதனை விருக்ஷ ஜதி எனவும் அழைப்பர். விருக்ஷ என்றால் வடமொழியில் மரம் என்று பொருளாகும். பரந்து விரிந்து கிடக்கும் மரத்தினைப் போன்றது விருக்ஷ ஜதியாகும். குறிப்பாக எவ்வித அமைப்பின்மீறி அமைந்துள்ள ஜதி விஷம ஜதியாகும்.

உ-ம் 1: தகிட  
ததிங்கிணதொம்  
தக  
தகதிமி  
த  
தகதிசு ததிங்கிண தொம்.

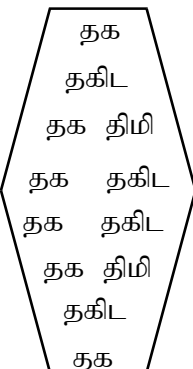
உ-ம் 2: தரிகிட தொம்  
தக திசு கிடதக தரிகிட தொம்  
கிடதக தரிகிடதொம்  
தொம்  
தகதிசு கிடதக தரிகிட தொம்.

உ-ம் 3: கிடதொம்  
கிடதக தரிகிட தொம்  
தரிகிட தொம்  
தக்கிடதக தரிகிடதொம்.

3. மிருதங்க ஜதி:

மிருதங்கத்தின் அமைப்பைப் போன்று முதலிலும் முடிவிலும் சிறுத்து நடுவில் பெருத்திருக்கும். இசையிலும் நாட்டியத்திலும் சொல்லப்படுகின்ற இவ்வகையான ஜதிகள் ஆரம்பத்தில் சிறுத்தும் போகப் போகப் பெருத்தும் மீண்டும் சிறுத்தும் காணப்படும்.

உ-ம் 1:



தக  
தகிட  
தக திமி  
தக தகிட  
தக தகிட  
தக திமி  
தகிட  
தக

உ-ம் 2 :

தரிகிட தொம்  
கிட தக தரிகிட தொம்  
தக் கிடதக தரிகிட தொம்  
கிட தக தரிகிட தொம்  
தரிகிட தொம்.

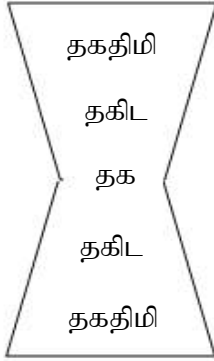
உ-ம் 3 :

தரிகிட தொம்  
கிட தக தரிகிட தொம்  
தக் கிடதக தரிகிட தொம்  
தக் கிடதக தரிகிட தொம்  
கிடதக தரிகிட தொம்  
தரிகிட தொம்.

4. வேத மத்யம ஜதி - டமரு (உடுக்கை)

டமருகம் போன்று முதலிலும் கடைசியிலும் பெருத்து நடுப்பகுதி சிறுத்திருக்கும்.  
இசையிலும் நாட்டியத்திலும் சொல்லப்படுகின்ற ஜதிகளில் சில ஆரம்பத்தில் பெருத்தும்  
போகப் போகச் சிறுத்தும் மீண்டும் பெருத்தும் சொல்லப்படுகின்ற ஜதியாகும்.

உ-ம் 1 :



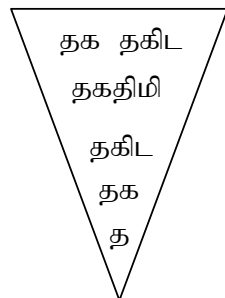
உ-ம் 2 :

தத்தித்தக் கிடதக தரிகிட தொம்  
தித்தக் கிடதக தரிகிட தொம்  
கிடதக தரிகிட தொம்  
தித்தக் கிடதக தரிகிட தொம்  
தத்தித்தக் கிடதக தரிகிட தொம்.

5. கோபுச்ச ஜதி :

பசுவின் வால் போன்று ஆரம்பத்தில் பெருத்தும் போகப் போகச் சிறுத்தும் இருக்கும்.  
“கோபுச்சம்” என்றால் மாட்டின் வால் என்று பொருள்படும். மாட்டின் வால் நுனியில்  
கொத்தாகத் தொங்குகின்ற பாகத்திற்குப் புச்சம் என்று பெயர்.

உ-ம் 1:



உ-ம் 2:

தத் தித்தக் கிடதக தரிகிட தொம்  
தித்தக் கிடதக தரிகிட தொம்  
தக் கிடதக தரிகிட தொம்  
கிடத தரிகிட தொம்  
தரிகிட தொம்.

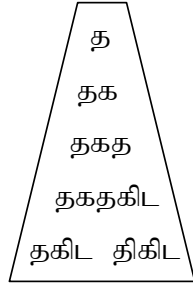
உ-ம் 3 :

தகதிசு ததிங்கிண்தொம்  
தக ததிங்கிண தொம்  
ததிங்கிண தொம்  
கிண தொம்  
தொம்.

## 6. ஸ்ரோதோவஹ ஜதி:

இது நதியைப் போன்று முதலில் சிறுத்தும் பின்பு பெருத்தும் செல்லும். இதனைப் பர்வத ஜதி என்றும் அழைப்பர். பர்வதம் என்றால் மலை, சிகரம் என்றெல்லாம் பொருளாகும். இந்த ஜதிக்குரிய ஜதிகளை ஒன்றன் கீழ் ஒன்றாக எழுதினால் காண்பதற்கு அது மலையைப் போன்ற வடிவத்தில் இருக்கும். அதாவது மேலே சுருங்கியும் போகப் போகக் கீழே பெருத்தும் இருக்கும்.

உ-ம் 1 :



உ-ம் 2:

தரிகிட தொம்  
கிடதக தரிகிட தொம்  
தக் கிடதக தரிகிட தொம்  
தித் தக் கிடதக தரிகிட தொம்  
தத் தித் தக் கிடதக தரிகிட தொம்.

இந்த ஜதிகளில் மிருதங்கம், வேத மத்யமம் (டமருகஜதி) என்று இரண்டு இசைக் கருவிகள் விளக்கம் பெறுவதால் மற்ற ஜதிகளுக்கும் இசைக்கருவிகளின் பெயரை வீ.ப.கா.சுந்தரம் என்பவர் தமிழிசை வளத்தில் கூறுகிறார்.

சமஜதிக்குப் புல்லாங்குழல், விஷமஜதிக்கு சங்கு, கோபுச்ச ஜதிக்கு முரசு, ஸ்ரோதோவக ஜதிக்கு நாகசுரவமும் கூறி இசைக் கருவிகளின் வடிவில் ஜதிகளை விளக்குகிறார்.

## 10. பிரஸ்தாரம்:

தாளமுழக்குக் கருவிகளை இசைக்கும் போது ஒரு தாள ஆவர்த்தன வட்டத்திற்குள் அல்லது ஒரு காலப் பிரமாண அளவிற்குள் அடங்கிப் பலவகையாக விரித்து வகைவகையான விகற்பங்களை உண்டாக்கி வருவன. யாவற்றையும் பிரஸ்தாரம் என்று அழைப்பர்.

இது தாளத்தின் விரிவான தன்மை (நெகிழ்ச்சி) ஆகும். பிரஸ்தாரம் என்றால் பரவுதல் விரிவு செய்தல் என்று பொருள்.

இது தாளத்தின் மொத்தக் கால அளவை மாற்றாமல் தாள அங்கங்களைப் பலவகையாக அமைக்கும் முறை. அதாவது தாளாங்கத்தையோ, தனிப்பட்ட அங்கத்தையோ கிரமமாக மாற்றி விரிவுபடுத்துவது. ஒரே கால அளவுள்ள தாளத்தைப் பலவித அங்கங்களாகக் கற்பனை செய்யும் முறை கற்பனை. இரட்டிக்காமலிருக்கவும் கற்பனையில் ஏதேனும் ஒன்று விட்டுப் போகாமல் இருக்கவும் பிரஸ்தாரம் உதவுகிறது.

தாளத்தின் அட்சரக் கணக்கைக் கொண்டு பலவிதமாய் இணைத்துப் பிரஸ்தரித்துத் தாளபேதங்களைக் கற்பனை செய்தலே பிரஸ்தாரம். இவை கணக்கின் அடிப்படையில் எழும் விதவிதமான கோர்வைகள். இது மனோதர்மத்திற்கு அதிக இடமளிக்கும்.

ஒரு தாள அங்கத்தை எத்தனை விதமாக விரித்துக் காட்ட முடியுமோ அத்தனை வகைகளில் விரித்துக் காட்டும் போது அந்த அங்கத்தைப் பிரஸ்தாரம் செய்கிறோம் என்பது கருத்து.

உதாரணமாக ஒரு சதுஸ்ர லகுவை எடுத்துக் கொள்வோம்.

1.  $1_4 = 4$
2.  $O_2 + O_2 = 4$
3.  $O_2 + \cup + \cup = 4$
4.  $\cup + \cup + O = 4$
5.  $\cup + O + \cup = 4$
6.  $\cup + \cup + \cup + \cup = 4$

ஆதி தானத்துக்கு 8 எண்ணிக்கைகள். இவைகளை 8 விதமாகப் பிரஸ்தாரம் செய்யலாம்.

உதாரணம் :

1. ததிமி தகிட தக = 8
2. த - தமிழ் கிடதக (1 + 7) = 8
3. தக - ததிமி தகிட (2 + 6) = 8
4. தகிட - தகதகிட (3 + 5) = 8
5. தகதமிழ் - தகதமிழ் (4 + 4) = 8
6. தகதகிட - தகிட (5 + 3) = 8
7. ததிமி தகிட - தக (6 + 2) = 8
8. ததிமி தகிட த - க (7 + 1) = 8

இப் பிரஸ்தாரம் பதினான்கு வகைப்படும். அவை, நஷ்டம், உத்திஷ்டம், பாதாளம், மகாபாதாளம், அனுத்ருதமேரு, த்ருதமேரு, த்ருத விராமமேரு, லகு மேரு, குரு மேரு, புலுதமேரு, காகபாதமேரு, சம்யோகமேரு, கண்டப்பிரஸ்தாரம், ஜதி பிரஸ்தாரம் ஆகும்.

1. நஷ்டம் :

இத்தனையாவது பிரஸ்தாரம் எனக் கணக்கிடுவது தாளப்பிரஸ்தாரத்தைக் கணக்கிடத் தாள அங்கங்களைத் தனித்தனியாக எழுதி ஓர் உருவத்தை உண்டாக்க வேண்டும். அவ்வுருவை உண்டாக்காமல் மனக்கணக்காக விடை காணுதல் நஷ்டம் எனப்படும். அதாவது தவறிப் போனதைப் பற்றிய கேள்வி என்று பொருள்படும்.

2. உத்திஷ்டம் :

குறிப்பிட்ட உருவமுள்ள பிரஸ்தாரம் எத்தனையாவது என்று கூறுவது, இத்தனையாவது பிரஸ்தாரம் இதென்று கணக்கிடுவது உத்திஷ்டம் எனப்படும்.

3. பாதாளம் :

பிரஸ்தாரத்திலுள்ள எல்லா அங்கங்களிலும் குறைவான அங்கம் மட்டும் எத்தனை தரம் வந்திருக்கிறதென்று கணக்கிடுவது பாதாளம் எனப்படும்.

4. மகாபாதாளம் :

எல்லா அங்கங்களும் எத்தனை தடவை வந்திருக்கின்றன என்று ஒருமித்துக் கணக்கிடுவது மகா பாதாளம் எனப்படும்.

5. அனுத்ருத மேரு :

ஒத்த எண்கள் (சமசங்கை) உள்ள ஒரே வகை அங்கம் எத்தனை பிரஸ்தாரங்களில் வந்திருக்கிறதென்று அனுத்ருதத்தைக் கணக்கிடுவது அனுத்ருதமேரு எனப்படும்.

6. த்ருத மேரு :

தாள அங்கமாகிய த்ருதம் எத்தனை தரம் இடம்பெற்றிருக்கிறது எனக் கணக்கிடுவது த்ருதமேரு எனப்படும்.

7. த்ருதவிராம மேரு :

தாள அங்கமாகிய த்ருதவிராமம் எத்தனை தரம் இடம்பெற்றிருக்கிறது எனக் கணக்கிடுவது த்ருதவிராமமேரு எனப்படும்.

8. இலகு மேரு :

இலகு எத்தனை தரம் வந்திருக்கிறதென்பதைக் கணக்கிடுவது இலகுமேரு எனப்படும்.

9. குரு மேரு :

எத்தனை தரம் குரு இடம்பெற்றிருக்கிறது என்பதைக் கணக்கிடுவது குருமேரு எனப்படும்.

10. புலுத மேரு :

புலுதம் எத்தனை தரம் இடம்பெற்றுள்ளது என்பதைக் கணக்கிடுவது புலுத மேரு எனப்படும்.

11. காகபாத மேரு :

காகபாதம் எத்தனை தரம் இடம்பெற்றுள்ளது என்பதைக் கணக்கிடுவது காகபாத மேரு எனப்படும்.

12. சமயோக மேரு :

ஒத்த எண்ணுள்ள பலவகை அங்கங்கள் எத்தனை பிரஸ்தாரங்களில் வந்திருக்கின்றன எனக் கணக்கிடுவது சமயோக மேரு எனப்படும்.

13. கண்டப் பிரஸ்தாரம் :

அங்கங்கள் அழிவுபடாமல் இடபேதங்களை மட்டும் அடையப் பிரஸ்தரிப்பது கண்டப் பிரஸ்தாரம் எனப்படும்.

14. ஜதி பிரஸ்தாரம் :

ஆறுவகை யதிகளுக்கு இணங்க வருவது ஜதிப் பிரஸ்தாரம் எனப்படும்.

இப் பிரஸ்தாரப் பேதத்தினால் அனந்தகோடி தாளங்கள் உண்டாகின்றன. இவைகளில் வரும் கண்டப் பிரஸ்தாரமும் ஜதிப் பிரஸ்தாரமும் கிரியைக்கு உரியனவாகும் என்பது முன்னோர்களின் முடிவாகும்.

- தேர்ச்சி 4.0 :** நடனம் தொடர்பான அடிப்படை அம்சங்களையும் எண்ணக்கருக்களையும் விளக்குவார்.
- தேர்ச்சி மட்டம் 4.2 :** பரத நாட்டியத்திற்குத் தேவையான முக்கிய அம்சங்களைப் பட்டியற்படுத்துவார்.
- செயற்பாடு 4.2.5 :** அபிநயதர்ப்பணம், நாட்டியசாஸ்திரம் ஆகிய நூல்களின் விபரங்களை மேலோட்டமாக அறிந்து குறிப்பிடுதல்.

## அபிநயதர்ப்பணம்

இந்நூல் நந்திகேஸ்வரரால் வடமொழியில் எழுதப்பட்ட ஒரு நூலாகும். “அபிநயதர்ப்பணம்” என்றால் அபிநயத்தின் கண்ணாடி என்று பொருள்படும். இதற்கமைய அபிநயமே இதில் சிறப்பாக எடுத்துக்காட்டப்படுகிறது. இந்நூல் 10ஆம் நூற்றாண்டளவில் எழுதப்பட்டிருக்கலாம் எனக் கருதப்படுகிறது. நடன மாணவர்கள், நடன ஆசிரியர்களால் பயன்படுத்தப்படும் பொதுவான நூல் இதுவாகும். இந்நூல் முன்னூற்று இருபத்தி நான்கு சுலோகங்களைக் கொண்டது. “ஆங்கிகம் புவனம்” எனச் சிவனுக்குரிய சுலோகத்துடன் இந்நூல் தொடங்குகிறது.

இந்திய சாஸ்திரிய நடனத்தின் தனிப்பெருந்தெய்வம் சிவன் என்பது இச் செய்யுளிலே ரத்தினச் சுருக்கமாகக் கூறப்படுகிறது. தொடர்ந்து வரும் 48 செய்யுட்களிலே நாட்டிய உற்பத்தி, நாட்டியத்தின் புகழ்ச்சி, நடன அபிநய வகைகள், சபாபதி, மந்திரி, சபா, சபாரசனா, பாத்திர லக்ஷணம், அபாத்திர லக்ஷணம், பாத்திரப் பிரகிரமம், அபிநயங்கள், அங்கம், பிரத்தியாங்கம், உபாங்கம் ஆகியன பற்றிக் கூறப்படுகின்றன.

தொடர்ந்து ஒன்பது சிரோ பேதங்கள் அவற்றின் விநியோகங்கள், நான்கு கிரிவா பேதங்கள் அவற்றின் விநியோகங்கள் விபரிக்கப்படுகின்றன. இருபத்தெட்டு அஸம்யுத, இருபத்தி மூன்று சம்யுத ஹஸ்தங்கள் அவற்றின் விநியோகங்கள், பதின்நான்கு தேவஹஸ்தங்கள், தசாவதார ஹஸ்தங்கள், நான்கு ஜாதி, பதினொரு பாந்தவ ஹஸ்தங்கள், நவக்கிரக ஹஸ்தங்கள் ஆகிய பல்வேறு ஹஸ்தங்கள் வருணிக்கப்படுகின்றன. இவற்றைத் தொடர்ந்து பதின்மூன்று நிருத்த ஹஸ்தங்கள் குறிப்பிடப்படுகின்றன. ஆனால் இவை அஸம்யுத, ஸம்யுத ஹஸ்தங்களின் பெயர்களாகவே காணப்படுகின்றன. இவற்றையடுத்துப் பாதபேதங்கள் விவரிக்கப்படுகின்றன. இவற்றிலே பத்து மண்டலம், ஆறு ஸ்தானம், ஐந்து உத்பிளவனம், ஏழு பிரமரி, எட்டு சாரி, பத்துக் கதிகள் ஆகியன அடங்குகின்றன. முடிவிலே பாதபேதங்கள் அனந்தம் எனக் கூறி இவற்றைச் சாஸ்திரம், சம்பிரதாயம், நல்லோரின் அனுக்கிரகம் ஆகியவற்றாலே தான் அறியலாம் எனக் கூறப்படுகின்றது.

இவ்வாறு உடல் கூறுகளுக்கு விளக்கங்களைக் கூறிய பின்னர் கைகளின் வழி கண்களும், கண்களின் வழி மனமும், மனம் வழி பாவமும், பாவ வழி ரஸமும் தோன்றும் என்று விளக்குகிறது. இந்நூலுள் மேற்குறிப்பிட்ட விளக்கங்களில் சில புதிய செய்திகளைக் குறிப்பிட்டுக் காட்ட வேண்டியுள்ளது.

மகாபரத சூடாமணியில் சொல்லப்பட்ட தாவர, பறவை, விலங்குகளின் முத்திரைகள் பிற்சேர்க்கையாக இந் நூலுள் தரப்பட்டுள்ளது. தேவதைகளுக்குரிய கைகள் 14 என்று விளக்கிய அபிநயதர்ப்பணம் மூல நூலில் காட்டியுள்ள நிருத்திக்கும், ஈசானுக்குமுரிய கைகளைச் சுட்டவில்லை. பரத சூடாமணி புத்தனுக்கும் சமணனுக்கும் கைகள் சொல்லியிருக்க, இந் நூல் அவ்விருவருக்கும் கைகளைக் கூறவில்லை. மேலும் சில கைகளின் செயற்பாடுகள் மூல நூலிலிருந்து வேறுபட்ட அமைப்பில் தமிழ் நூலில் சொல்லப்பட்டிருக்கின்றது. சான்றாகக் கூர்மம் எனும் அவதாரத்தைக் குறிக்கும்போது கூர்மக் கைகளை இடக் கழுத்தினுக்கு நேராகப் பிடித்தல் என்றும் கூறுகின்றது. ஆனால் மூல நூலோ கூர்மக் கைகளைத் தோள்களின் நேராகப் பிடித்தல் என்றும் பரத சூடாமணியோ கூர்மக்கை இடக்கை நேராகப் பிடித்தல் என்றும் கூறியுள்ளன. இவ்வாறு அமைந்துள்ள செயல்



வேறுபாடுகளைக் களைய நாட்டியப் பேராசான் அனைவரும் ஒருங்கிணைந்த கருத்தினை உருவாக்குதல் வேண்டும். அப்போது தான் நடனத்தினைக் கற்கின்றவர்கள் குழப்பமின்றிக் கற்க இயலும்.

இந் நூல் பல இந்திய மொழிகளில் மொழிபெயர்க்கப்பட்டுள்ளது. இந் நூலை திரு.ஆனந்தக்குமார சுவாமி அவர்கள் ஆங்கிலத்தில் மொழி பெயர்ந்து “த மிரர் ஒவ் கெஸ்சர்” ( The Mirror of Gesture ) என வெளியிட்டார். தமிழ் மொழியில் இந் நூலை டாக்டர்.உ.வே.சுவாமிநாதையர் அவர்கள் கலாஷேத்ரா வெளியீடாகப் பிரசுரித்துள்ளார். 1957ஆம் ஆண்டில் வீரராகவன் என்பாரும் தமிழில் இதனை மொழிபெயர்த்து வெளியிட்டுள்ளார்.

## நாட்டிய சாஸ்திரம்

வடமொழியில் பரதமுனிவரால் எழுதப்பட்ட பரத நாட்டிய சாஸ்திரத்தைத் தமிழில் திரு.எஸ்.என்.ஸ்ரீராமதேசிகன் மொழிபெயர்த்துள்ளார். இம் மொழிபெயர்ப்பை உலகத் தமிழ் ஆராய்ச்சி நிறுவனம் 2001ஆம் ஆண்டு வெளியிட்டது.

மொழிபெயர்ப்பாசிரியர் இந் நூலினைப் 'பரதநாட்டிய சாஸ்திரம்' (பரத முனிவர் இயற்றிய 6000 - சமஸ்கிருத சுலோகங்கள் கொண்டது) என்று குறிப்பிட்டு மொழிபெயர்த்துள்ளார். இந் நூல் அணிந்துரை, ஆசிரியர் உரை, முகவுரை, அத்தியாயப் பொருள் சுருக்கம், இந்நூலைப் படிக்கத் தொடங்கு முன் எனும் தலைப்புகள் நீங்கலாக 36 அத்தியாயங்களைக் கொண்டுள்ளது. படங்களுக்கு என ஒரு பகுதியைத் தந்துள்ளார்.

பரத சாஸ்திரத்தை மொழிபெயர்ப்புச் செய்த ஆசிரியர், ஆசிரியரின் உரை எனும் பகுதியில் சில கருத்துக்களைத் தந்துள்ளார். அவைகள் கீழே கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.

1. பல நாட்டிய சாஸ்திர நூல்களில் பாடபேதங்கள் ஏராளம்.
2. வெகுவாக அபிநயதர்ப்பணத்தின் சாயையை இங்கு காணமுடிகிறது.
3. ஒவ்வொரு பதிப்பிலும் சுலோக எண்ணிக்கை மாறுபட்டுக் காணப்படுகிறது.
4. நூல் ஆரம்பத்தில் பரதக்கலை தெய்வீகமானது. பிரம்மாவினால் தொடக்கப்பட்டது. ஐந்தாவது வேதமாகக் கருதப்பட்டது எனப் பரதர் கூறுகிறார். ஆனால், அவரே பரதக் கலையையும் நடிக்கலையும் தாழ்த்தியும் தரக்குறைவாகவும் பேச அதற்கு முனிவருடைய சாபத்தையும் காரணமாகக் கூறுகிறார்.

மேலும் இந் நூலின் முகவுரை பக்கம் ixviii இல் ஆசிரியர் 'பரதர் என்பது இயற்பெயர் அல்ல என்றும் நடன் எனும் பொருள் கொண்ட தொழிலடியாக வந்த பெயர் என்றும் ஆராய்ச்சியாளர்கள் கூறுவதாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.' பரத என்ற சொல் சிறப்புப் பெயராகவும் புரோகிதன், நெசவுக்காரன், மிலேச்சன், மலைவாழுநன், உருத்திரன், அக்கினி முதலியோரையும் சிறப்பாக ஆடுபவன், நடிகன் ஆகியோரையும் குறிக்கும் என்று பேராசிரியர் வி.சிவசாமி அவர்கள் பரதக்கலை என்னும் நூலில் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

'நடனத்தைத் தொழிலாகக் கொண்ட பரதகுலம் என்பதோர் மரபு தமிழ் நாட்டில் தொன்றுதொட்டு விளங்கி வருவதற்குப் பண்டைய இலக்கியங்களில் சான்றுகள் உள்ளன.' 'புராணங்களிலோ, இராமாயண, பாரதத்திலோ நாட்டிய சாஸ்திரத்தை இயற்றியவர் பரதர் என்பதற்குச் சான்றுகள் இல்லை.'

'பாவம் - இராகம் - தாளம் எனும் சொற்களின் முதல் எழுத்துக்கள் (குறில்கள்) இணைந்து பரதம் ஆயிற்று என்று 13ஆம் நூற்றாண்டினரான வேதாந்த தேசிகர் எனும் சிறந்த வைணவ ஆசிரியர் தம் ஸங்கல்ப சூரியோதயம்' எனும் நாடகத்தில் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

நாடகத்தினை வழிநடத்தும் தலைவனாகப் பல பாத்திரங்களாக நடிப்பவனும் பல வாத்தியங்களை இசைப்பவனும் தேவையான பலவற்றை வழங்குபவனாகவும் விளங்குபவனே பரத என அழைக்கப்படுகின்றான். 'பரத' முனிவர் எனும் ஒருவர்தானா இதனை எழுதியுள்ளார் என்பது ஆய்விற்குரிய விடயமே.

நாட்டிய சாஸ்திரத்தைத் தெலுங்கில் மொழிபெயர்க்க முனைந்தவரும் வடமொழிப் புலவருமான 'மானவல்லி ராமகிருஷ்ணகவி' தாம் சேகரித்த நாட்டிய சாஸ்திர ஓலைகள் பெரும்பாலானவை தென்னாட்டைச் சேர்ந்தவை என்றே குறிப்பிடுகின்றார்.

எனவே பரதர் என்பவர் எழுதிய பரதசாஸ்திரம் என்பது தமிழகத்தைச் சார்ந்தது. பரதர் என்பார் தமிழ் மரபில் இருந்த நடன முறைகளை வடமொழியில் எழுதி அதற்கு நாட்டிய சாஸ்திரம் என்று பெயரிட்டிருக்க

வேண்டும். இந் நூல் 36 அத்தியாயங்களை உடையது. சில பதிப்புக்களில் 37 அத்தியாயங்கள் உள்ளன. இவற்றிலே 1 - 27 வரையும் 34 - 36 வரையுமுள்ள அத்தியாயங்களிலே நாடகம், நடனம் முதலியன பற்றியும் 28 - 33 வரை இசை பற்றியும் எடுத்துரைக்கப்படுகின்றன.

முதல் அத்தியாயத்தில் நாட்டிய சாஸ்திரம் தோன்றிய வரலாறு விளக்கப்படுகிறது. நான்கு வேதங்களிலிருந்து வாத்தியம், கீதம், அபிநயம், காப்பியச் சுவை ஆகியவற்றைக் கொண்டு பிரம்மதேவன் நாட்டியத்தைப் படைத்தான் என்றும், இது ஐந்தாவது வேதமாகக் கொள்ளப்படும் என்றும் சொல்லப்பட்டுள்ளது.

இரண்டாம் அத்தியாயத்தில் நாட்டிய அரங்குகளும், அவை கட்டப்படும் முறைகளும் நாட்டிய அரங்கின் வடிவ வகைகளும் நாடகத்திற்கு உரிய அரங்கு, நாட்டியத்திற்கு உரிய அரங்கு எவை என்பனவும் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

மூன்றாம் அத்தியாயத்தில் புதியதாகக் கட்டப்பட்ட அரங்குகள், மன்றங்கள் இவைகளுக்குரிய தெய்வங்களை வழிபடும் முறை தரப்பட்டுள்ளது.

நான்காம் அத்தியாயத்தில் பிரம்மன் அரங்கேற்றம் செய்த அம்ருத மதனம் எனும் நிருத்திய நாடகம் பற்றியும் அதனைப் பரதர் அரங்கேற்றம் செய்த விதமும் பின்னர் திரிபுரதாஹம் எனும் நாடகம் நடித்துக் காட்டப்பட்டது பற்றியும் விளக்கி இறுதியில் சிவபிரான் தான் புரிந்த தாண்டவங்களுக்குரிய விளக்கங்களையும் தந்துள்ளார். அதன் பின் கரண வகை 108 உம் விளக்கி உரைக்கப்பட்டுள்ளன.

ஐந்தாம் அத்தியாயம் நாட்டியம் நிகழ்த்துவதற்கு முன் அரங்கில் செய்யப்படவேண்டிய செயல்களை விளக்குகின்றது.

ஆறு, ஏழு எனும் இரண்டு அத்தியாயங்களில் சுவைகள் எட்டு. அவைகளை உணர்த்தச் செய்யப்பட வேண்டிய அபிநய முறைகள், நாட்டியம் செய்யும் மாந்தர்களுக்கு உரிய பாடல் முறைகள் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

எட்டாம் அத்தியாயத்தில் உடல் உறுப்புகளின் துணைகொண்டு செய்யப்படக்கூடிய நுட்பமான அபிநயங்கள் விளக்கி உரைக்கப்பட்டுள்ளன.

ஒன்பதாம் அத்தியாயத்தில் ஒற்றைக்கை முத்திரைகள், இரட்டைக்கை முத்திரைகள், மார்பு, விலாப்புறங்கள் இரண்டு, வயிறு, இடுப்பு இவைகளின் அசைவுகள், அவ்வசைவுகளைப் பயன்படுத்தும் முறை விளக்கப்பட்டுள்ளன.

பத்தாம் அத்தியாயத்தில் தனது கண், செயல் இவைகளால் எவ்வாறு தன் காதலை வெளிப்படுத்தப்பட வேண்டும் என்பது பற்றி எல்லாம் ஆராயப்பட்டுள்ளது.

பதினோராவது அத்தியாயம் சாரிவிதான அதாவது சாரி அசைவுகளின் விளக்கமாக அமைந்துள்ளது.

பன்னிரண்டாம் அத்தியாயத்தில் மண்டலங்கள் பற்றிய வரைவிலக்கணங்கள் கூறப்பட்டுள்ளன.

பதின்மூன்றாம் அத்தியாயத்தில் நாடகத்தில் தோன்றும் கதா பாத்திரங்கள் ஒவ்வொன்றும் எவ்வாறு மேடையில் நடக்க வேண்டும் எனவும் மிருகங்கள், பறவைகள் முதலியனவற்றின் கதியையும் படகில் செல்லுதல், குதிரை ஏற்றம் இவைகளுக்குப் பொருத்தமான நடைகளைப் பற்றியும் இரஸங்களைப் பிரதிபலிக்கும்போது எவ்வெவ் வகையான நடைகளைக் கையாளவேண்டும் எனவும் இதில் வரையறுத்துக் கூறப்பட்டுள்ளது.

மனிதனின் உள்ளத்து உணர்ச்சிகளின் யதார்த்தபூர்வமான வெளிப்பாடுகளை லோகதர்மி, நாட்டியதர்மி என இருவகைப்படுத்தி பதினான்காம், இருபத்து மூன்றாம் அத்தியாயங்களில் கூறியுள்ளார்.

பதினான்காம் , பதினெட்டாம், இருபத்தோராம் அத்தியாயங்களில் பண்டைய இந்தியாவின் நகரங்களின் பெயர்களும், கிராமங்களின் பெயர்களும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன.

பதினைந்தாம் அத்தியாயம் வாக்கியாபிநயத்தையும், பதினாறாம் அத்தியாயம் சண்டோவிஸிட்டி என்பதையும் விளக்குகிறது.

பதினேழாம் அத்தியாயத்தில் நாடகத் தயாரிப்புமுறை. நாடகத்தின் இலக்கியம், காப்பியம், யாப்பு, சமஸ்கிருதம், கிராகிருதம் ஆகிய மொழிகள் காப்பிய அணிகள், உவமை முதலியனவும் காவியபந்தத்தின் 36 வகை குணங்களும் விளக்கமாக வர்ணிக்கப்பட்டள்ளன.

பதினெட்டாம் அத்தியாயத்தில் பாஷாவிதான பற்றியும் பத்தொன்பதாம் அத்தியாயத்தில் வாக்யவிதான பற்றியும் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

தஷவித ரூபகங்கள் என்றழைக்கப்படும் பத்து வகையான நாடகங்களும் லாஸ்யம் என்ற ஆடல் வகையின் பல வடிவங்களும் இருபதாம் அத்தியாயத்தில் வர்ணிக்கப்பட்டுள்ளன.

நாடகக் கதையமைப்பு இருபத்தோராம் அத்தியாயத்திலும், நால்வகை விருத்தி இருபத்தியிரண்டாம் அத்தியாயத்திலும், இருபத்து மூன்றாம் அத்தியாயத்தில் ஆஹார்யாபிநயமும் விபரமாக விளக்கப்பட்டுள்ளது.

இருபத்திநான்காம் அத்தியாயத்தில் நாடகத் தலைவன், தலைவி, சூத்திரதாரன், நாட்டிய மங்கை போன்றோரின் இலக்கணங்கள் மொழியப்பட்டுள்ளன.

இருபத்தைந்தாம் அத்தியாயத்தில் இரவு, பகல், நிலா, மகிழ்ச்சி, ஊக்கம், பகலவன் போன்றவைகளைப் பயன்படுத்தும் முறை அவைகளுக்கூரிய அபிநயங்கள் விளக்கப்படுகின்றன.

இருபத்தாறாம் அத்தியாயத்தில் இயற்கையின் மாறுபாடுகள், ஆண் பெண்ணாகவும் பெண் ஆணாகவும் வேடமிட்டு நடிப்பதையும் இளைஞன் வயோதிபனாகவும் வயோதிபன் இளைஞனாகவும் வேடமிட்டு நடிக்கின்றபோது கவனிக்க வேண்டிய செய்திகளையும் சொல்லுகின்றது.

இருபத்தேழாம் அத்தியாயம் நாட்டியம் வெற்றிபெறத் தேவையான அனைத்தும் எவ்வாறு பொருத்தமுடன் கையாளப்பட வேண்டும் என்பதை விளக்ககின்றது.

இருபத்தெட்டாம் அத்தியாயம் முதல் 33ஆம் அத்தியாயம் வரையுள்ள பகுதிகளில் இசை,பண்,தாளம்,தாளஜதிகள் இவைகள் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

முப்பத்தி நான்காம் அத்தியாயத்தில் தாளக் கருவிகள் விளக்கப்படுகின்றன.

முப்பத்தைந்தாம் அத்தியாயத்தில் பாத்திரங்களைத் தேர்ந்தெடுக்கும் முறை விளக்கப்பட்டுள்ளது. முப்பத்தாறாம் அத்தியாயம் நடனத்தின் பயனை விளக்குகின்றது.

இவ்வாறு நாட்டிய சாஸ்திரம், நாட்டியத்தின் அனைத்து செயல்பாடுகளையும் விளக்கியுள்ளது. நாடக அரங்குக் கலையுடன் தொடர்பான விடயங்கள் அனைத்தையும் பற்றிக் கூறும் பெரும் கலைக்களஞ்சியமாகவே இந்நூல் விளக்குவது தெட்டத்தெளிவு.

**தேர்ச்சி 5.0 :** சாஸ்திரிய நடனங்களுடன் சம்பந்தப்பட்ட வரலாற்று ரீதியான விடயங்களை உய்த்தறிவார்.

**தேர்ச்சி மட்டம் 5.1 :** இந்திய சாஸ்திரிய நடனங்களின் வரலாறுகளை வேறுபிரித்தறிவார்.

**செயற்பாடு 5.1.1 :** சாஸ்திரிய நடனங்களை முழுமையாக அறிதல்.

## பரத நாட்டியம்

மனித வரலாற்றிலே கலைகள் ஒரு முக்கியமான இடத்தினை வகித்து வந்துள்ளன. அவை மக்கள் வாழ்வினை வளம்படுத்தியும், செம்மைப்படுத்தியும் வந்துள்ளன. ஆதிகாலம் தொட்டுத் தமிழர் வாழ்விலே கலைகள் ஒன்றிணைந்து வளர்ந்து வந்துள்ளன. அவை பாரம்பரியமாகப் பேணப்பட்டும் வளர்க்கப்பட்டும் வந்துள்ளன.

மனிதர்கள், மிருகங்கள் அலைந்து திரிந்த மிகப் புராதன காலத்திற்கூட ஒருவகையான நடனக்கலை நிலவிற்று. பேச்சுக்கலை, எழுத்துக்கலை தோன்றுமுன்பே நடனக்கலை தோன்றிவிட்டது. புராதன மனிதனின் அசைவு நெளிவுகளிலிருந்து நடனம் ஏற்பட்டுவிட்டது. தனது கருத்தை மற்றவர்களுக்கு வெளிப்படுத்த அவன் பாவனை செய்ய வேண்டியிருந்தது.

இசை, நடனம் ஆகிய கலைகளின் தோற்றம் தொன்மையில் மறைந்துள்ளது. ஆதிகால மனிதன் இயற்கையோடு ஒன்றிணைந்து வாழ்ந்ததால் அவன் இயற்கையின் பிள்ளையாய் வாழ்ந்தான். தன்னையும், தன்னைச் சூழ்ந்துள்ள இயற்கையையும் பற்றிச் சிந்திக்கவும் தொடங்கினான். இயற்கையில் எழும் பிற ஒலி அசைவுகளைத் தனது ஒலி அசைவுகளுடன் ஒப்பிட்டு ஒருமைப்படுத்த முற்பட்டான். இந்நிலையில் தான் கலைகள் தோன்றின.

இதன் பின் இனக் குழுமச் சமுதாயத்திலே மக்கள் குடியிருப்புக்களை அமைத்து வாழத் தொடங்கினார்கள். இயற்கைச் சக்திகளுக்கு முன் புராதன மனிதன் பலவீனமானவனாகவே காணப்பட்டான். எனவே அதனை வணங்கவும் முற்பட்டான்.

இம் முயற்சியின் தொடர்ச்சியாக ஒரு கற்பனையைப் போலச்செய்தலாகவோ, பாவனைச் செயலாகவோ நிகழ்த்துவதன் மூலம் யதார்த்த வாழ்வில் அக் கற்பனையினை உண்மை நிகழ்வாக மாற்றமுடியுமென்று புராதன மனிதன் நம்பினான். இந்நிலையின் வெளிப்பாடாக சடங்குகளுடனான ஆடல்கள் தோற்றம் பெறுகின்றன.

இவ்வாறு சடங்குகளுடன் இணைந்து வளர்ந்து வந்த கலையானது சங்க காலத்திலும் தனி மானுடக் காதலின் துன்பம், இழப்பு, மகிழ்ச்சி போன்றவற்றை இயற்கைச் சூழலுடன் இணைந்த பறவை, விலங்கு போன்றவற்றோடு ஒப்பிட்டனரேயன்றி தெய்வங்களைச் சூட்டி ஒப்புமை ஏதும் செய்யவில்லை. வாழ்வின் அனைத்து நிலைகளிலும் மாந்தர் செய்கின்ற தவறுகளை அறம் தண்டிக்குமென்றனரேயன்றி தெய்வம் தண்டிக்கும் என்று எங்கும் கூறப்படவில்லை.

இக் காலத்தில் வாழ்ந்த பாணர், விறலியர், கூத்தர் போன்றோர் மன்னர்களைப் புகழ்ந்தும் மன்னனின் வெற்றியைப் போற்றியும் பாடலை இசைத்தும் ஆடலைச் செய்தும் வந்தார்கள்.

பின்பு இக் கூத்துக்கலை போர்ச் சமூகத்திலிருந்து தளம் மாறி ஒரு எழிலார்ந்த கலையாக மாற்றம்பெற்றது. நடனம், இசை என்பன எழிலார்ந்த கலையாக மாற்றம் பெற்ற பிறகு மானுட உணர்வில் காதல் என்னும் உணர்வு மட்டுமே வெளிக்காட்டப்பட்டது.

மேலும் போர்க்காலச் சூழலில் இருந்த விறலி, கூத்தர் போன்றோர் இயல்பான சமூக வாழ்வில் ஒதுக்கப்பட்டனர். அவர்கள் மேற்கொண்ட நடனம் போன்ற செயல்களும் மெல்ல மெல்ல மதிப்பினை இழக்கத் தொடங்கியது.

நடனத்தின் மூலம் வெளிக்காட்டப்பட்ட உணர்வுகளும் செயற்பாடுகளும் மாந்தரிடம் கிளர்ச்சியைத் தூண்டுவதாக அமைந்தன எனும் காரணத்தினால் சங்க இலக்கியங்களுக்குப் பின் தோன்றிய அற இலக்கியங்கள் நடனத்தைப் பழித்தும் இழித்தும் பேசத் தலைப்பட்டன போலும். அதனால் தான் அற இலக்கியங்களுள் நடனமாடும் இடத்திற்கு ஆன்றோர் செல்லமாட்டார் எனும் கருத்தும், நடனமாதர்களை இழிவாக எடுத்துக் கூறும் பாடல்களும் தோன்றின.

அற இலக்கியங்களைத் தொடர்ந்து தோன்றிய காப்பிய இலக்கியங்களுள் தலையாயது சிலப்பதிகாரம். சிலப்பதிகாரமும் நடனக் கலைக்கு ஒரு கணிகையைக் காட்டியதேயன்றி ஒரு குலப்பெண்ணையும் சுட்டவில்லை. சங்க இலக்கியத்துள் ஆட்டன் அத்தி, ஆதி மந்தி என்னும் அரச குலத்து மாந்தர்கள் நடனமாடியதாகக் கூறும் பாடல்களிலிருக்க காப்பியத்தில் கணிகையன்றி வேறு பிற பெண்கள் நடனமாடியதாகக் கூறப்படவில்லை. மேலும் கணிகையர் தமது இயல்பான செயல்பாட்டிலிருந்து விலகி வாழ்வதும் ஏற்றுக்கொள்ளப்படாது இருந்த நிலையை மணிமேகலையில் காண்கின்றோம்.

சிலப்பதிகாரத்தில் பல கோயில்களின் பெயர்களென ஊர்க்கோட்டம், நிலாக்கோட்டம், உச்சிக்கிழான் கோட்டம், பிறவாப் பெரியோன் கோயில் என்ற குறிக்கப்பட்டுள்ளனவேயன்றி இறைவன் நடனக் கோலத்தில் எங்கும் குறிக்கப்படவில்லை. இப் பதினொரு ஆடலின் மூலம் மக்களின் உணர்வு நிலையில் நடனம் ஒரு தாழ்மையுடைய கலை அல்ல உயர்வுடைய ஒன்றே எனும் கருத்தினை ஊட்டி மாற்றும் காணச்செய்கின்ற செயலாகவே தோன்றுகின்றது.

சங்க காலத்தில் மன்னனின் வெற்றியைக் கூத்தின் பொருளாகக் கொண்டிருந்த நிலையில் காப்பிய காலங்களில் வெற்றியை மன்னனிடமிருந்து இடமாற்றம் செய்து தெய்வங்களிடம் கொண்டு சேர்க்கும் தொடக்க காலச் செயலாகவே தோன்றுகின்றது.

மேலும் கானல்வரி தனி மனித உணர்வுகளின் வெளிப்பாடுகள் என்பதால் அதனை உணர்வுத் தொடர்புடைய இருவரைக்கொண்டே பாட்டும் நடனமும் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. ஆனால் ஏனைய மூன்றில் குழு நடனமாகவே சுட்டப்படுகின்றது. காரணம் மக்களை நடனத்தின் மூலம் இறை வழிபாடு செய்யவும் இறைவழிபாட்டின் மூலம் நடனத்திற்கு ஒரு சமூகத்தகுதி உருவாக்கப்பட வேண்டும் என்னும் எண்ணமும் இருந்ததே ஆகும்.

மாதவி, கோவலன் இறந்தான் என்ற செய்தி கேட்டு நடனத்தை முழுமையாகத் துறப்பதோடு தன்மகளும் அக் கலையைச் செய்யாதிருக்கும் பொருட்டு அவளைத் துறவு நெறியில் நடக்கச் செய்கின்றாள். எனவே காப்பிய காலத்தில் நடனமோ நடனம் செய்வாரோ ஒரு சமூக அங்கீகாரத்திற்குத் தங்களைத் தயார்படுத்திக்கொள்ள உரிய முயற்சிகளைச் செய்தனர் என்று தெளிவாகின்றது.

சங்க காலத்தின் இறுதியில் நடனம் இழந்த சமூக அங்கீகரிப்பை சிந்தாமணிக் காலத்தில் மெல்ல மெல்ல பெறத்தொடங்கியது எனலாம். இதற்கிடையில் தமிழகத்தை மாற்று மொழியும் பண்பாடும் உள்ள இனமாகிய களப்பிரர் ஆட்சி செய்த போது தமிழர்களின் பல செயல்கள் அழிக்கப்பட்டது போல நடனமும் அழிக்கப்பட்டது போலும்.

பல்லவரைத் தொடர்ந்து களப்பிரர்கள் தமிழகத்தை ஆட்சி செய்த காலத்தில் சமய மறுமலர்ச்சி ஏற்பட்டு பக்தி பெருமளவில் வளர்க்கப்படுகிறது. அக் காலத்தில் தோன்றிய பக்தி இயக்கம் வட நாடுவரை சென்று அங்கும் பக்தி இயக்கத்தினைத் தோற்றுவித்தது. இதனால் கலைகளிலும் பக்தியின் தாக்கம் ஏற்பட்டது. நடனமும் தனது தளத்தினை மாற்றிக்கொண்டுவிடுகிறது. தமிழன் தனது அனைத்து உணர்வுகளையும் இறைவனோடு தொடர்புபடுத்திக் காணத் தொடங்கினான். தமிழகத்தில் நடனமானது ஆடும் முறையில் மாற்றத்தை ஏற்படுத்திக்கொள்ளாது நடனத்தின் பாடுபொருளில் மாற்றங்களை ஏற்படுத்திக்கொண்டது.

சிலம்பில் கூறப்பட்ட நிலம்சார் வரிப் பாடல்கள் இறைவனைப் புகழும் ஆடல்களாக மாற்றம் பெற்றன. வடநாட்டுக் கண்ணன் தமிழ் நடனத்தின் ஆடு பொருளாகக் கொள்ளப்பட்ட அதேவேளை தமிழ்க் கடவுளான முருகன் வடநாட்டு நடனத்தில் ஆடுபொருளாக ஏற்கவில்லை. எது எவ்வாறாயினும் வடநாட்டு மாந்தரும் தமிழகக் கலையான பரதக் கலையினை ஒரு சிறந்த ஊடகமாகக் கொண்டனர் என்பதில் வேறுபாடில்லை.

வடபுலம் இம் மாற்றத்திற்குட்பட்ட நிலையில் தமிழகத்தில் வழக்கிலிருந்த அனைத்து கலைசார் நூல்களும் வடமொழியில் மொழிபெயர்க்கப்பட்டன. மொழிபெயர்ப்பினால் வடமொழி வளர்ந்தது ஒரு பக்கமெனில், மறுபக்கம் தமிழனின் நடனக்கலை நூல்கள் மெல்ல மெல்ல மறைக்கப்பட்டன. சில காலம் சென்றபின் மறைந்தே போயின.

நடனம் இடைக்காலத்தில் சமூகத்தகுதி பெற்றதும் நடனத்தைக் கோயில்களிலேயே ஆடச் செய்து அக்கலையை இறைத்தன்மையுடைய கலை என்று மாற்றினர். அதனால் நடனக்கலை தெய்வீகத் தன்மையுடைய கலையாய் மாற்றம் பெற்றது. இதனால் இறைவனும் நடனத்தின் இறைவனாக மாற்றம் பெற்றான். இத்தகு சூழலை உள்வாங்கி பக்தி இலக்கியங்கள், பக்தி, சமயம், தத்துவம் வளர்ந்தது போல் நடனக் கலையும் வளர்ந்தது அல்லது வளர்க்கப்பட்டது.

நாட்டிய இலக்கண நூலே தமிழக நாட்டியத்திற்கு நூலாக மாற்றம் பெற்றது. எனவே நடனம் பொழுதுபோக்கின் வெளிப்பாடாகவும் கருத்தினை வெளிப்படுத்தும் ஊடகமாகவும் இருந்த நிலையினை இழந்து புனிதமயமாக்கப்பட்ட நடனத்தின் வழிநின்று பக்தி வளர்க்கப்பட்டது.

கோயில்களில் மட்டுமன்றி அரண்மனைகளிலும் ஆடலும் பாடலும் மன்னனால் காணவும் கேட்கவும்பட்டது என்பதை நீலகேசிப்படலம் ஒன்று விளக்கி நிற்கிறது. மேலும் ஆடவர் பெண்கள் என இரு திறத்தாரும் நடனத்தில் ஈடுபட்டிருந்தமையையும் இந் நடனத்தினைச் செய்வதற்கு ஆயிரமாயிரம் நடனப் பெண்கள் இருந்தனர் என்பதையும் அறிய முடிகிறது.

பல்லவர்களுக்குப் பிறகு தமிழகத்தை ஆட்சி செய்தவர்கள் பிற்காலச் சோழர்கள் ஆவர். விஜயாலயன் முதல் இரண்டாம் பராந்தகன் எனும் சுந்தரசோழன் வரை நாட்டின் பாதுகாப்பு, பகை அழித்தல், நாட்டினை விரிவுபடுத்தல் போன்ற செயல்களையே சோழ மன்னர்கள் மேற்கொண்டதால் அவர்கள் காலங்களில் பெரியளவில் கலை வளர்ச்சி இடம்பெறவில்லை எனலாம்.

சுந்தர சோழனின் இரண்டாவது மகனான அருள்மொழிவர்மன் எனும் இராஜராஜன் ஆட்சிப் பொறுப்பில் அமர்ந்தபின்னர் சோழர் காலத்தின் பொற்காலம் தொடங்கியது எனலாம். அது குலோத்துங்கன் ஆட்சிக்காலம் வரை தொடர்ந்தது எனலாம்.

இராஜராஜன் முதல் குலோத்துங்கன் வரையிலான காலங்களில் கலை, இலக்கியம், சிற்பம், நடனம் என்பன செழித்தன, வளர்ந்தன, சிறந்தன எனலாம். சோழர் காலக் கோயில்கள் அனைத்திலும் கோயிலுக்குப் பணியமர்த்தப்பட்ட தளிஇலார், தேவரடியார் போன்றோரின் செயல்கள், கடமைகள் போன்றன கல்வெட்டுக்களில் பொறிக்கப்பட்டள்ளன. அரச குலத்தைச் சேர்ந்த சிலரும் நடனமணிகளாக விளங்கினர். பரந்த சோழப் பேரரசிலே திறமையான நிர்வாகம் அமைக்கப்பட்டது. பேரரசின் பெரும்பரப்பு, பெருவளம், மன்னரின் பேராதரவு முதலியவற்றிற்கேற்ப பெருங்காப்பியங்கள் தமிழிலே தோன்றின. பேரரசின் சிறப்புக்களை நன்கு வெளிப்படுத்துவன போல் நுண்கலைகளும் நன்கு அபிவிருத்தியடைந்தன. மன்னரும் மக்களும் கலைகளிலே பெரும் ஈடுபாடு கொண்டிருந்தனர். அவற்றிற்கு ஆதரவு நல்கிப் போற்றினர். இதன் விளைவாக முற்பட்ட காலக் குறிப்பாகப் பல்லவர்காலக் கலைகள் மேலும் அதீத வளர்ச்சியும், மறுமலர்ச்சியும் பெற்றன. பல்லவர் கால இசை நடன மரபுகள் சோழர் காலத்திலே

நன்கு பேணப்பட்டு வளர்க்கப்பட்டன. இக் கலைகளைச் சாஸ்திரிய ரீதியிலே பேணி வளர்க்கும் முயற்சி சிறப்பாக நடனக் கலையிலே மேற்கொள்ளப்பட்டதற்கும் சான்றுகள் உள்ளன.

சோழர் பேரரசருக்குப் பின் தமிழகத்திலே பிற்காலப் பாண்டியப் பெருமன்னரும் விஜய நகரப் பெருமன்னரும் அவர்களுடைய இராணுவத் தேசாதிபதிகளாகிய நாயக்கரும் மராத்திய மன்னரும் 18ஆம் 19ஆம் நூற்றாண்டு முற்பகுதியிலே சில காலமாக முஸ்லிம்களும் ஆட்சி செய்து வந்தனர். 18ஆம் நூற்றாண்டு பிற்பகுதியில் பிரித்தானியர் ஆட்சி ஏற்பட்டு 1947ஆம் ஆண்டில் முடிவுற்றது.

விஜய நகர மன்னரும் நாயக்கரும், மராத்தியரும் தமிழகத்திற்கு வடக்கேயுள்ள மாநிலங்களைச் சேர்ந்தவர்கள். ஆனால் கலைகளிலே மிக்க ஈடுபாடுள்ளவராக வேறுபாடின்றி அவற்றை ஆதரித்தனர். இவர்கள் மூலமாகத் தெலுங்கு மொழிக்கலைகள், மராத்திய மொழிக் கலைகள் என்பன தமிழகத்திலே பரவின. அதேவேளை தமிழும் வடமொழிக் கலைகளும் தொடர்ந்து மேலும் போற்றப்பட்டன. இக் காலப்பகுதியிலே கர்நாடக இசையிலும் பரத நாட்டியத்திலும் முக்கியமான அபிவிருத்திகள் ஏற்பட்டு வந்தன. இக் கலைகள் இன்றைய நிலையினை இக்கால கட்டத்திலேதான் பெரிதும் பெற்றுவிட்டன. தமிழ், தெலுங்கு, சமஸ்கிருதம், மராத்தி முதலிய மொழிகளிலே இசை, நாட்டிய நூல்கள் பல எழுதப்பட்டன. மேலும் மேற்குறிப்பிட்ட வடபுலத் தொடர்புகளாலே கீர்த்தனை (வட இந்தியக் கீர்த்தனை) அஷ்டபதி, தில்லானா, ஜாவளி முதலிய இசை வடிவங்கள் தமிழகத்திலே பரவி இசையிலும் நாட்டியத்திலும் இடம்பெறலாயின.

இரு வகையான நடனமாதர்களுள் ஒரு சாரார் தலைநகரிலே சுதந்திரமாக வாழ்ந்தனர். அங்கு நடைபெற்ற சமூக வைபவங்களிலும் பங்கு பற்றினர். அரசவையிலும் ஆடினர். மன்னரின் ஆதரவும் பெற்றிருந்தார்கள். மற்றையவர்கள் கோவில்களிலே சமயப் பணிபுரிந்த தேவதாசிகளாவர். இவர்களுக்கும் அரசவை வைபவங்களுக்கும் தொடர்பில்லை. இவர்களில் ஒரு சாரார் ஒழுக்கம் குறைந்தவர்களாய் இருந்தாலும் சமூகத்தில் மதிப்புள்ளவர்களில் இவர்களும் அடங்குவர்.

நாயக்கர்காலக் கலைகள் தொடர்ந்து புதுமெருகுடன் மராத்தியர் காலத்திலும் வளர்ச்சியடைந்தன. நாயக்கர் காலத்தில் ஆக்கங்களில் ஜதி, ஜதிஸ்வரம், சொற்கட்டு முதலியன கிடைக்கவில்லை. தஞ்சை மராத்திய மன்னன் சாஹஜியின் படைப்புக்களில் ஸ்வரஜதி, சொற்கட்டு, ஜதிஸ்வரம் முதலியன உள்ளன.

இடம்பெற்ற நடன நிகழ்ச்சிகளைத் தொகுத்து நோக்கும்போது இக் காலத்தில் நன்கு சிறப்புற்று நிலவிய பரத நாட்டிய மரபு ஏற்கனவே நெடுங்காலமாகத் தமிழகத்திலே நிலவிவந்துள்ளமை தெளிவு. இக் காலகட்டத்திலே தஞ்சாவூர் ஒரு முக்கியமான அரசியல் பண்பாட்டு மையமாக மிளிர்ந்தது. இன்றைய பரத நாட்டியக் கச்சேரி முறைக்கான பின்னணியும் அம்சங்களும் தொடர்ந்து உருவாகி வந்தன.

இன்றைய பரத நாட்டியக் கச்சேரி முறையினை ஒழுங்குபடுத்தியவர்களான தஞ்சை நால்வரும், தஞ்சாவூரிலே 19ஆம் நூற்றாண்டு முற்பகுதியில் வாழ்ந்தவர்கள் பரத நாட்டிய உருப்படிகளிலே ஜதிஸ்வரம் இவர்களின் புதிய ஆக்கம் என ஒரு சாரார் கருதுகின்றனர். இவர்கள் ஏகார்த்தமாக (ஒரு விடயத்தினைக் கூறுவதாக) இருந்த நாட்டியக் கச்சேரியினைப் பிருத கர்த்தமாக (பல விடயங்களைத் தனித்தனியாகக் கூறுவதாக) மாற்றினர் எனக் கூறப்படுகிறது.

இக் காலத்தில் கோவில்களிலும், மன்னர் அவையிலும், விழாக்களிலும் வைபவங்களிலும் பரதநாட்டியம் இடம் பெற்றுவந்துள்ளது. மக்களுக்கு மகிழ்வூட்டும் கலையாகவும், கோயிற்கலையாகவும் இது மிளிர்ந்துள்ளது. நாட்டிய சாஸ்திரம், சிலப்பதிகாரம் முதலிய நூல்களில் கூறுகின்றவாறு அரங்குகளில் இக்கலை ஆடப்பட்டு வந்துள்ளது.

பிற்காலத்தில் ஏற்பட்ட முஸ்லிம் ஆட்சி, பிரித்தானிய ஆட்சியின்போது சுதேசக் கலைகள் நலிவுற்றன. இதே காலத்தில் சமூகத்திலும் சில சீர்கேடுகள் நிலவின. இவற்றின் தாக்கம் நடனக்



கலையினையும் பாதித்தது. ஆடற்கலைஞரின் ஒழுக்கக்கேடும் மன்னரின் ஆதரவின்மையும் பணத்தையே பிரதானமான இலக்காகக் கொண்டு அவர்கள் ஆடியமையும் கலையைப் பாதித்தன.

பிரித்தானியர் தமது ஆட்சிக் காலத்தில் சுதேசக் கலைகளில் கவனம் செலுத்தினர். இதே வேளையில் இக் கலையினைச் சிறுபெண் பிள்ளைகள் பயிலக் கூடாதெனவும் இதனைக் கோவில்களிலே ஆடுதல் தடைசெய்யப்பட வேண்டுமெனவும் ஒரு சாரார் 20ஆம் நூற்றாண்டு முற்பகுதியிலே வலியுறுத்தி வந்தனர். இவர்களிலே சில ஆங்கிலேயரும் படித்த இந்திய அறிஞர்களும் பிறரும் அடங்குவர்.

1910ஆம் ஆண்டிலே மைசூரிலும் 1930ஆம் ஆண்டிலே திருவனந்தபுரத்திலும் கோயில்களிலே நடனமாடுதல் சட்டமூலம் தடுக்கப்பட்டது. 1947ஆம் ஆண்டில் தேவதாசிகளைக் கோவிலுக்கு அர்ப்பணிக்கும் முறை சட்டபூர்வமாகத் தமிழ் நாட்டில் ஒழிக்கப்பட்டது. இதன் பிறகுதான் பாலசரஸ்வதிதேவி, சுவர் சரஸ்வதி, மைலாப்பூர் கௌரி அம்பாள், முத்துரத்தினம்மாள், பானுமதி, வரலட்சுமி, பட்டு, ஜீவரத்தினம், ராஜலக்ஷ்மி சகோதரிகள் போன்றவர்கள் திருக்கோயிலிலிருந்து வெளியே வந்து பரத நாட்டியத்தில் பிலபலமானார்கள்.

இந்தியாவிலே முகிழ்ந்து மறுமலர்ச்சி பெற்ற நுண்கலைகளிலே நாட்டியக்கலை நன்கு குறிப்பிடற்பாலது. 1885ஆம் ஆண்டில் உதயமான இந்திய தேசிய காங்கிரஸ் சுதேசக் கலை மறுமலர்ச்சிக்கும் வழிகோலியது. 1893ஆம் ஆண்டில் சுவாமி விவேகானந்தர் இந்து சமயச் சிறப்பினை அமெரிக்காவிலே நடைபெற்ற உலக சமயப் பாராளுமன்றிலே பிரமாதமாக எடுத்துரைத்தார். தம்மை இழிவாகக் கருதிய இந்தியர் தலைநிமிர்ந்தனர். சுதந்திர இயக்கம் நன்கு வலுப்பெறுவதற்குக் கலைகள் பேணப்படுதலும், மறுமலர்ச்சியடைதலும் முக்கியமானவை. சென்ற நூற்றாண்டு (நாற்பதுகளில்) வழுவுர் இராமையாப்பிள்ளை போன்றோர் பரதக் கலையினைச் சுதந்திர இயக்கத்திற்கும் பயன்படுத்தியமை மனங்கொளற்பாலது.

பரத நாட்டியத்தின் இருபெரும் பாணிகளை பந்தனை நல்லூர்ப் பாணியிலும், வழுவுர்ப் பாணியிலும் மிகுந்த தேர்ச்சியுள்ள ஆசான்களாகப் பந்தனை நல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளை அவர்களும், வழுவுர் இராமையாப்பிள்ளை அவர்களும் இவ்விரு பாணிகளிலும் சிறப்பு வாய்ந்த நடனமணிகளை உருவாக்கினார்கள். இவர்களின் சிஷ்யர்கள் இந்தியாவிலும் இலங்கை போன்ற வெளிநாடுகளிலும் இக் கலையினை நன்கு வளர்த்து வருகின்றனர்.

மேலும் பரத நாட்டியம், கர்நாடக இசை போன்றவை தற்போது பல்கலைக்கழகம் போன்ற நிறுவனங்கள் ரீதியிலும் கற்பிக்கப்படுகின்றன. இவை பற்றிய ஆய்வுகள் கலைமாணி, முதுகலைமாணி, கலாநிதிப் பட்டங்களுக்காகவும் மேற்கொள்ளப்பட்டு வருகின்றனர்.

‘தேவதாசி நடனம்’, ‘சதிர்’ என்றெல்லாம் அழைக்கப்பட்டுச் சமூகத்திலே பண்புள்ளோரால் விரும்பத்தகாது இருந்த கலை, மறுமலர்ச்சியின் பின் பரதநாட்டியம் ஆகி ஒரு புனித பாரம்பரியமும் தொன்மையும் சிறப்புமிருப்பது உணர்த்தப்பட்டது. கோவிற்கலை, அரங்கக் கலையாகியது. இக் கலை தமிழரின் தனிச் சிறப்பான நுண்கலையாக மட்டுமன்றிப் பாரத தேசத்திற்குப் பொதுவான நுண்கலையாகவும் திகழ்கிறது.

## கதகளி

### தோற்றமும் வளர்ச்சியும்

தென்னிந்தியாவிலுள்ள கேரள மாநிலத்திற்கேயுரிய சிறப்பான நடனம் கதகளியாகும். இந்த நடனப் பாணி இந்தியாவின் தென்மேற்குப் பகுதியிலே பரவியுள்ள பல நடன மரபுகளிலிருந்து தோன்றியது என்று சொல்லலாம். பழங்காலம் தொட்டே கேரளா, அரங்கக் கலைகளுக்கு ஒரு இருப்பிடமாக இருந்தது. இவற்றில் சில பூரணமாகச் சடங்கியல்புள்ளவை. இவை தேவதைகள், ஆவிகள், காலஞ்சென்ற வீரர்கள் இவர்களை வேண்டிக்கொண்டு நிறைவேற்றுவதாகும். முகத்திலே தீர்க்கமான பூச்சும் உடலிலே கமுகு, பனை ஓலைகளினாலான உடையும் ஆட்களைத் தேவதைகளாகவும், பூதங்களாகவும் மாற்றிவிடுகின்றன.

சிலவேளைகளில் தெய்வத்தின் ஓவியம் தரையில் வரையப்பட்டு அப்பால் சூழலும், வேறு பல இசைக்கருவிகளும் துணை செய்யக் கதை நடித்துக் காட்டப் பெறவும் செய்யப்படுகிறது. இப்படிக் கூத்து, ஆட்டம், பகவதி காளி போன்ற வடிவங்கள் கேரளத்தில் சிறப்பாகக் கண்ணனூரிலும் அதன் அருகிலுள்ள மாவட்டங்களிலும் பரவியிருக்கின்றன.

கதகளி, பரத நாட்டியம் போன்று தனி நடனமும் அல்ல. கதக் போன்று அரசவை நடனமும் அல்ல. பதிலாகக் கதகளியின் முனைப்பான கூறு அதன் அசைக்கவொண்ணாத நாடகப் பண்புதான். இந்த நடிக்காளின் ஒப்பனைக்கு ஒரு தனி மெளசு உண்டு. நடிக்கனைத் தேவதையாக்குகிற முனைப்பான சடங்கின் மரபிலிருந்து இந்த நீண்ட ஒப்பனையும் கதகளியின் பத்ததியும் தோன்றியிருக்கலாம்.

கூடியாட்டம் காலங் காலமாகப் பண்பாட்டுடன் ஒரு நாடகப் பாணி வளர்ச்சி பெற்று வந்தது. இக் கூடியாட்டமும் வழிபாடு, சடங்குகள் மலிந்த ஆடல் வகைகளும் கதகளி உருவாவதற்கு முன்னோடிகளாக அமைந்திருந்தன. உடல் பயிற்சி உடலைத் தேய்த்துப் பிடித்துச் சீர்செய்துவிடுதல், அபூர்வக் கால் நீட்டல், குதித்தல், பாய்தல், வாள் பயிற்சி எல்லாவற்றிலிருந்தும் உள்வாங்கிக்கொண்டு கதகளியின் உத்தி உருவாகியிருக்கிறது.

இது 17ஆவது நூற்றாண்டில் (1650) தான், தனியான ஒரு நடன நாடகப் பத்ததியாக உருவானது. இதில் கள்ளிக்கோட்டை ஸாமரினுக்குப் பெரும் பங்குண்டு. கிருஸ்ண பக்தரானதனாலே , t u; [ Nj t u p l ; c z u; T g; g h l y f s h d “கீதகோவிந்தத்தைப்” போல “கிருஸ்ணனாட்டம்” என்ற பெயரில் பல நாடகங்கள் புனைந்தார். இது தொடர்பாக எழுதப்பட்டு எட்டு இரவுகளில் போடும்படியாக அமைக்கப்பட்டது.

ஒரு கர்ணபரம்பரைச் செய்திப்பிரகாரம் கொட்டாரக்கரை அரசர் கிருஸ்ணனாட்டம் நிகழ்த்துவதற்காகத் திருவாங்குருக்கு அந்த நடிக்கர் குழாத்தை அனுப்பும்படி கள்ளிக்கோட்டை ஸாமரினைக் கேட்டுக் கொண்டாராம். ஸாமரின் மறுத்துவிட்டார். எனவே கொட்டாரக் கரை அரசர் ‘இராமனாட்டம்’ என்ற 8 நாடகங்களைக்கொண்ட ஒரு தொடரைக் கிருஸ்ணனாட்டத்துக்குப் பதிலாக எழுதி 17ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் நடிக்க வழி செய்தார் என அறியமுடிகிறது.

இசைபாடுபவர்கள் துணை செய்ய விரிவான உடலசைவுகளுடன் நிறுத்தியதானது வசனம் பேசாத நடிப்புக்கு இன்னும் மெருகு சேர்த்தது. வாய்ப்பாட்டும் கருவிகளும் நாடகத்தின் இசையமைப்பு, நடன அமைப்பை நிர்ணயம் செய்தது. சுத்த நடனத்துக்குத் தேவையான சொற்கட்டுகள் பூரணமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டன.

இதன் கருப்பொருள் மகாபாரதம், பாகவத புராணம், சிவபுராணம், இன்னும் பல புராணங்களிலிருந்தும் இலக்கியங்களிலிருந்தும் எடுக்கப்பட்ட கருத்துக்களைக் கொண்ட நாடகங்கள் ஆகும்.

இந்த ஒப்பனையின் நோக்கம் மனித முகத்தை மூடுவது மட்டுமல்ல. பாத்திரமாகவே இருந்தால் பச்சை வர்ணம் கன்னங்களிலிருந்து தாடை எலும்பு வரை மந்தமான பச்சை நிறமுள்ள சுண்ணாம்பு

பூசப்படுகிறது. நெற்றிக்கு வெள்ளைச் சுண்ணாம்போ அல்லது பாத்திரங்கள் மூர்க்கத்தனத்தை ஏற்றுக்கொண்டால் ஒரு பெரிய குரூமான கருமீசை, அடி நிர்மான பச்சை மேலுதட்டிலிருந்து மேல் கன்ன எலும்புவரை வரையப்படும். பிரத்தியேகமான வகைப் பாத்திரங்களுக்குக் கதகளியின் 'தாடி' என்ற ஒப்பனை செய்யப்படுகிறது. கருந்தாடி கதாநாயகனின் எதிரி, அரக்கர்களைக் குறிப்பது வெண்தாடி அனுமான் போன்ற தெய்வங்களிற்கு ஒப்பனை செய்யப்படும்.

கொட்டாரக்கரை, கோட்டையம் அதிபர்களைத் தவிரப் பல ஆசிரியர்கள் இப்போதைய கதகளி நடன வரிசைக்குத் தங்கள் பங்களிப்பைச் செய்திருக்கிறார்கள். கார்த்திகைத் திருநாள், அசுவதி திருநாள், வித்வான் குயில்தம்பிரான், புகழ்பெற்ற உன்னயிவாரியர் இந்த ஆசிரியர்களுள் முக்கியமானவர்கள்.

திருவாங்கூர் மகாராஜாக்களாகிய ஸ்வாதித் திருநாள், இராமவர்மா ஆகியோர் இக் கலைக்கு ஆதரவளித்தனர்.

தெற்கத்திய பாணி, வடக்கத்திய பாணி என்று இரண்டு பாணிகள் தோன்றின. அதன் அமைப்பு, உறுதியும் முழுமையும் கொண்டது. இது ஆலயப் பகுதிக்கு வெளியே வழங்கக்கூடிய காலகட்டத்துக்கு வந்துவிட்டது. ஆலய வளாகத்திலிருந்து அது அரசவைகள், கிராமப் புறங்கள் மற்றும் வெற்றிடங்கள், அப்பால் முக்கியமான அரங்க மேடைக்கும் சென்றுவிட்டது.

பலராம பாரதத்தின் உப அத்தியாயம் ஒன்றில் கதகளியில் உள்ள அசைவுகளுக்கிணங்க முட்டிவளைதல், பாதநீட்டல் போன்ற அங்க அசைவுகளைப் பற்றிய குறிப்புகள் வருகிறது. இதனை ஒட்டி வரும் நூல் "ஹஸ்தலக்ஷண தீபிகா" ஆகும்.

அடிப்படை கதகளி அசைவுகளுக்கு 16ஆவது நூற்றாண்டிலேயே ஆதாரம் ஏற்பட்டுவிட்டது என்பதற்குக் கேரளக் கோயில் சிற்பங்களும் பத்மநாப சுவாமி கோயில் - மட்டன் சேரி கோயில் ஓவியங்களும் அத்தாட்சி.

20ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் 'தெய்வம்', 'பகவதி வழிபாடு' போன்ற சடங்கு நடன நாடகமரபுகள் தொடர்ந்து நடந்து கொண்டிருக்க ஆலய நாட்டியம், மெருகேறிய சடங்குக்கலைகளான கூடியாட்டம், கதகளி, கிருஸ்ணனாட்டம், இராமனாட்டம் இவை மங்கி வெகுசில இடங்களில் மட்டும் ஏனோதானோவென்று நடந்து வந்தன. பரத நாட்டியம் போல் கதகளியும் உயிர்ப்பிக்கப்பட்டது. நம் கலாசாரத்தின் இந்தியப் பண்புக்கு ஒரு முனைப்பானதேடல் என்ற முறையில் கேரளாவின் கவிவள்ளத்தோல் இதைச் செய்தார். 1932ஆம் ஆண்டு அவர் தொடங்கிய 'கேரள கலா மண்டலம்' 1936ஆம் ஆண்டில் முறையாக நிறுவப்பட்டது. குரு இராமுண்ணிமேனன், குருகுஞ்சுருப் போன்ற நாட்டிய ஆசிரியர்களையும் சேர்த்துக்கொண்டு கதகளிக்குக் கவிதைப் பண்பும் இலக்கியப் பண்பும் தந்து அதற்கு ஒரு புதியவடிவத்தைக் கொடுத்தார். அதுதான் இப்பொழுது வழங்கும் கதகளி. இந்தச் செயற்பாட்டின் மூலம் ஒரு பழையகலைக்கு ஒரு புதிய உத்வேகம் தரப்பட்டது.

## ஆட்டமுறை

சிருங்கார ரசம் காணப்படுகிறது. வீரம், கோபம் போன்ற மனோபாவங்கள் வெளிப்படுத்தப்படும் மிக நுணுக்கமான வகையில் கைகால்களின் அசைவு காணப்படும். பாத அசைவுகள் சொற்கட்டின் அடிப்படையில் அமைந்திருக்கும். அபிநயம் 3 பகுதியாக உள்ளது.

1. ஒவ்வொரு வார்த்தையின் பொருளை விளக்கும் அபிநயம்
2. ஒரு முழு அடியையும் விளக்கும் வகை அபிநயம்
3. பாடகரைப் பின்பற்றும் நாட்டியக்காரரின் அபிநயம்

மாற்றுவதாகும். ஒப்பனைக்காரன் 'சௌட்டிக்காரன்' என்று அழைக்கப்படுகிறான். சாத்தவிகப் பாத்திரமாக

## ஆடை அணிகலன் ஒப்பனை

கதை மாந்தரின் குண இயல்புகளைக் காட்டும் குறியீடாகக் கொள்ளப்பட்டு ஒப்பனை செய்யப்படுகிறது.

பச்சை - நற்குணம்

சிவப்புத்தாடி - தீயகுணம்

கறுப்புத்தாடி - பூர்வீக குடிகள் அல்லது வேட்டுவர்களாகவோ

வெண்தாடி - பாதிமனித உரு, பாதி அனுமான் உரு

இளம்பச்சை - சிருங்காரம், சிவப்பு - ரௌத்திரம், மஞ்சள் - அற்புதம்

வெளிப்படுத்தும் வகையில் ஒப்பனை செய்யப்படும்.

ஒப்பனைகள் அரிசிமாவில் பலவித வண்ணப்பொடிகளைக் கலந்து கதாபாத்திரங்களுக்கேற்ப மணிக்கணக்கில் ஒப்பனை செய்வார்கள். கிரீடம், புஜகீர்த்தி பயன்படுத்தப்படும் கதையின் பாத்திரத்திற்கு ஏற்ப ஆடை அணிகலன் அணியப்படும்.

## இசை இசைக்கருவி

சோபன இசை கையாளப்படுகிறது. சுத்தமத்தளம், சேங்கலம், செண்டை, கைமணி, இடக்கை பயன்படுகிறது. எலத்தாளம்(இலைத்தாளம்)

## கலைஞர்

இட்டிராசிச்சமேனன், புதியயக்கல்தம்பான்.

## மோகினியாட்டம்

### தோற்றமும் வளர்ச்சியும்

கேரள மாநிலம் பல உயர்ந்த நாட்டிய வடிவங்களை வழங்கியிருக்கிறது. மோகினியாட்டம் என்ற கேரளத்தின் லாஸ்ய நடனம் இந்தக் கொடைகளில் ஒன்று. பெண்களுக்கான அழகிய நடனமாக மோகினி ஆட்டம் விளங்குகிறது.

இந்து சமய புராணக் கதைகளில் திருமால், மோகினி (தன் அழகால் காண்போரை மயக்குபவள்) வடிவம் தாங்கித் தேவர்களின் நலனைக் காக்கும் வகையில் அசுரர்களை மயக்கி, அவர்களின் அழிவுக்குக் காரணமாயிருந்தார் என்று கூறுகின்றன. தென்னிந்திய நடன நாடக மரபுகள் சிலவற்றிலே மோகினி ஒரு முக்கியமான இடத்தினை வகித்தாலும், கேரளத்திலே தான் இந்நடனம் ஒரு சிறந்த ஆடற்கலை வடிவமாக உருப்பெற்றுள்ளது.

பெண்கள் ஆடும் நடனம் கி.பி 3 முதல் 8ஆம் நூற்றாண்டிற்கு இடைப்பட்ட பகுதிகளில் தான் கேரள வரலாற்றுப் பதிவேட்டில் பதிவு செய்யப்பட்டிருக்கிறது. எப்போது இந் நடனம் தோன்றியது என்பதை உறுதியாகச் சொல்ல இயலாவிட்டாலும் மோகினியாட்டம் ஒரு பழமையான நடன வடிவம் என்பதில் ஐயமில்லை. தாசியாட்டத்தின் (சதிராட்டம்) கேரளப் பதிப்புத்தான் மோகினியாட்டம் என்றும் தாண்டவ நடனமாக கதகளியையும் விடப் பழமையானது என்று சொல்வோருமுள்ளார்.

கி.பி 1709ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த 'திரு மழமங்கலம் நாராயணன் நம்பூதிரி' என்னும் சமஸ்கிருத அறிஞரால் இயற்றப்பட்ட 'வியவஹார மால்' என்னும் இலக்கியத்தில் மோகினியாட்டத்தைப் பற்றிய குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. ஒரு மோகினி ஆட்ட நடன நிகழ்ச்சிக்காகக் கலைஞர்களுக்கு வழங்க வேண்டிய சன்மானத்தைக் குறித்த விதிமுறைகளைப் பற்றி இப்படைப்பு எடுத்துரைக்கின்றது. மேலும் இக்கலை பற்றி வடமொழியிள்ள 'கந்துக தந்திரம்' என்னும் நூலில் காணக்கூடியதாக உள்ளது.

திருவாங்கூர் மன்னரான மார்த்தாண்டவர்மாவின் அவைக் கவிஞரும் துள்ளல் எனும் நடனத்தை உருவாக்கியவருமான 'குஞ்சன் நம்பியார்' எழுதிய 'கோஷயாத்ரா' என்னும் நூலிலும் மோகினியாட்டத்தைப் பற்றிய குறிப்புக்களைக் காணலாம். கேரளத்தின் நிகழ்கலைகளைப் பற்றிக் கூறும்போது நம்பியார், குத்து, பதக்கம், பாவைக் கூத்து, திருவாதிரைக்களி ஆகிய நடனங்களுடன் மோகினியாட்டத்தையும் குறிப்பிடுகிறார். இக் காலகட்டத்திலிருந்து மோகினியாட்டம் சாஸ்திரிய நடனங்களில் ஒன்றாகக் கருதப்படலானது. நாட்டிய சாஸ்திரத்தைப் பற்றி மலையாளத்தில் எழுந்த ஆய்வு நூலான 'பாலரமா பரதத்தில்' அதன் ஆசிரியர் கார்த்திகைத் திருநாள் மஹாராஜாவும் மோகினியாட்டத்தைக் கேரள நடன வடிவங்களுள் ஒன்றாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

இசையிலும் நடனத்திலும் பெருவிருப்புடையவர்களாக இருந்த திருவாங்கூர் மன்னர்கள் இவ்விரு கலைகளையும் நன்கு ஆதரித்தனர். குறிப்பாக 19ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த சுவாதித்திருநாள் மகாராஜாவின் காலத்தில் தான் மோகினியாட்டம் மிகுந்த செல்வாக்குப் பெற்றுப் புகழடைந்தது. மோகினியாட்டம் இவர் காலத்தில் தான் அரச ஆதரவும் மானியமும் பெற்றது.

இக் கலைக்குப் புத்துயிர் ஊட்ட வேண்டுமென்ற ஆர்வத்தில், மகாராஜா தஞ்சை சகோதரர்களான பொன்னையா, சின்னையா, சிவானந்தம், வடிவேலு ஆகியோரைத் திருவாங்கூருக்கு வரவழைத்தார். இன்றைய மோகினியாட்ட நடனக் கிராமத்தைத் தொகுக்க முக்கிய காரணகர்த்தாவாக இருந்தவர் சுவாதித் திருநாள் மகாராஜாவே. மோகினியாட்டத்தின் இன்றைய நிலைக்குத் தஞ்சைச் சகோதரர்களின் பங்கு மிகவும் முக்கியமானது. மகாராஜாவே இந் நடனத்திற்குரிய அனேக உருப்படிகளை இயற்றியுள்ளார். அப்போதிலிருந்து மோகினியாட்டம் கோவிலைத் தவிர அரசவைகளிலும் அரங்கேறத் தொடங்கியது. இந்தக் காலகட்டத்தில்தான் மோகினியாட்டம் பிரபல்யமாகத் தொடங்கியது. புதிய பரிமாணம், புதுப்பொலிவு, இனிமையான புது இசை. நடனப் படைப்புகள் அனைத்திற்கும் மேலாக அபரிமிதமான

அரசு ஆதரவு அனைத்தும் மோகினியாட்டத்தின் புகழை உச்சத்திற்குக் கொண்டுசென்றன. ஆனால் துரதிஷ்டவசமாக மன்னரின் எதிர்பாராத மரணம் இந் நடனத்தின் சரிவிற்கு முக்கிய காரணமாகியது மிகப்பெரிய அரசு ஆதரவை இந் நடனம் இழந்து தவித்தது.

கேரளத்திலே இந்த நூற்றாண்டின் தொடக்கம் வரை மக்கள் பெருமளவு மறந்துவிட்ட கலைகளிலொன்றாகவே இந்நடனம் காணப்பட்டது. ஒரு குறிப்பிட்ட தொகைப் பெண்கள் மட்டுமே இதனை ஆடி வந்தனர். பரத நாட்டியத்தைத் தேவதாசிகள் எனும் சமூகத்தினர் பேணிப்பாதுகாத்து வந்ததுபோல இதற்கு ஒரு தனிப்பட்ட சமூகத்தினர் இருந்திலர். முதிர்ந்த கலைஞரினம் கற்ற ஒரு சில கலைஞர்கூட இதனைப் பகிரங்கமாக ஆட வெட்கமுற்றனர். பரத நாட்டியம், மோகினியாட்டம் போன்ற கலைகளை எதிர்த்த ஒரு சாராரின் பிரச்சாரங்களும் நடவடிக்கைகளும் இதற்கான ஒரு காரணமாகும்.

ஆனால் 1935ஆம் ஆண்டு கேரளத்தில் ஒரு கலை மறுமலர்ச்சி உண்டானது. அதிஷ்டவசமாகக் கதகளியைப் பேணி வளர்ப்பதற்குக் கேரள கலா மண்டலத்தினை உருவாக்கிய கவிஞர் 'வள்ளத்தோல் நாராயண மேனன்' மோகினியாட்டத்திலும் ஈடுபாடு கொண்டு அதனையும் அங்கு ஆதரித்து வளர்க்க முற்பட்டார். அக்காலக் கேரளத்திலே கல்யாணி அம்மா, மாதவி அம்மா, சின்னமு என்னும் மூன்று மோகினியாட்டக் கலைஞர்கள் இருந்தனர். இவர்கள் இளம் வயதிலே திருச்சூருக்கு அண்மையிலுள்ள கோரத்தி என்னுமிடத்தைச் சேர்ந்த குரு கிருஷ்ண பணிக்கரால் நன்கு பயிற்றப்பட்டவர்கள்.

இவர்களில் கல்யாணி அம்மா கேரள கலா மண்டலத்திலே மோகினியாட்ட ஆசிரியராக நியமிக்கப்பட்டார். ராகினி தேவியும் தங்கமணி (குரு கோபிநாத்தின் மனைவி) யுமே முதலில் இக் கலையினை அங்கு கற்ற மாணவர்களாவர். இவ் வரிசையிலே மிருணாளினி சாராபாய், கனக்றேலே இவர்களுடன் சாந்தா ராவ் போன்ற கலைஞர்களையும் குறிப்பிடலாம். இவர்களில் கனக்றேலே சட்டப்பட்டதாரி. மோகினியாட்டத்திலே கலாநிதிப்பட்டம் பெற்றவர். இக் கலை பற்றி ஒரு நூலும் எழுதியுள்ளார். தமது ஆராய்ச்சியின் விளைவாக இக் கலையின் சாஸ்திரத்திலே சில புதிய ஆக்கபூர்வமான அம்சங்களை உட்புகுத்தியுள்ளார். இக் கலையினை ஒரு சாஸ்திரிய ஆடற் கலையாகப் பிரபலமாக்குவதே இதன் நோக்கமாகும்..

## ஆட்டமுறை

மோகினி ஆட்ட அசைவுகள் அதிகமாகவும் குதித்தாடும் அடவுமுறைகள் குறைவாகவும் காணப்படும். இதில் கால்கள் இரண்டும் அகட்டி வைத்து ஆடுவார்கள். உருப்படிகளில் சிருங்கார ரசமும் லாஸ்யமும் அதிகம் காணப்படும். இதில் ஜதீஸ்வரம், சப்தம், வர்ணம், பதம், சொற்கட்டு போன்ற வகை உருப்படிகள் இடம்பெறும்.

பந்தாட்டம் எனும் ஆடல்வகை மிக அழகாக ஆடப்படும். உடலை ஒரு பக்கத்திலிருந்து மற்றப் பக்கத்திற்கு அதி பங்கமாக வேகமாகவும் கவர்ச்சியாகவும் வளைத்து ஆடுதல் மெட்டொலி பாடலுக்கு ஏற்ப ஆட்டத்தின் வேகத்தில் வேறுபாடு காணப்படும்.

## ஆடை அணிகலன்

ஜரிகை வேலைப்பாடுகள் கொண்ட வெள்ளைப் புடவை கட்டி தலையின் வலது புறம் சாய்வாகக் கொண்டை போட்டு அதில் வெள்ளைப் பூக்களைச் சூடி ஆடுவார்கள்.

மோகினியாட்டத்தில் ஒன்பது கஜப்புடவை அழகான நிறைய மடிப்புக்களோடு கட்டப்படும். இது பார்ப்பதற்கு புடவை போலல்லாமல், பாவாடையைப் போலவே தோற்றமளிக்கும். அதற்குத் தகுந்தாற்போல் பொருத்தமான ரவிக்கையும் அணியப்படும். இடுப்புக்குச் சற்றுக் கீழே பாவாடைக்கு மேல் விசிறி போன்ற மடிப்புடன் ஒரு சிறிய பகுதித் துணியும் கட்டப்படும். ரவிக்கையின் மேல் சிறு தாவணி போன்ற மேலாடையும் அணியப்படும்.

## இந் நடனத்திற்கான ஆபரணங்கள் :

கடுக்கன், குடைகடுக்கண், தோடா போன்ற காதணிகள், காசுமாலை, நீண்ட நெக்லெஸ், சிறிய நெக்லெஸ் அதாவது பூத்தாலி, இளக்கத்தாலி, நாகபடா தாலி, முல்லை மொட்டு மாலை போன்றவை.

## கழுத்தணிகள் :

- கடகம், வலயம் போன்ற வளையல்களும் விரல்களில் மோதிரங்களும் இடுப்பில் ஓட்டியாணம்.
- வெவ்வேறு வகையான கிண்கிணி, காற்சிலம்புகள்
- தலையில் சுட்டி, சூரிய, சந்திரன் ஆகிய தலை ஆபரணங்கள்

போன்றவை மோகினி நடனக் கலைஞர்களால் அணியப்படும்.

## சிகை அலங்காரம் :

மோகினி ஆட்டக் கலைஞர்கள் தங்கள் கூந்தல் முழுவதையும் ஒன்று சேர்த்து, தலையின் இடதுபக்கம் உயர்த்திக் கொண்டையிட்டு, அதை மல்லிகை மலர்களால் அலங்கரித்துக்கொள்வர். பழமையான இந்த சிகை அலங்காரம், கேரளப் பெண்களிடம் இன்றும் வழக்கத்திலிருக்கிறது.

## இசைக்கருவி

கேரளத்தின் பஞ்சவாத்தியங்கள் பக்கவாத்தியமாக இசைக்கப்படும் வீணை, குழல், சுத்தமத்தளம்,

இடக்கை பயன்படுகிறது. எலத்தாளம் (இலைத்தாளம்)

## கலைஞர்

இட்டிராரிச்சமேனன், புதியயக்கல்தம்பான்.

## குச்சுப்புடி

### தோற்றமும் வளர்ச்சியும்

குச்சுப்புடி நடனம் இந்தியாவின் ஆந்திர மாநிலத்தில் உருவான ஒரு நடன வடிவமாகும். இந்தியாவின் ஆந்திர மாநிலத்தில் கிருஷ்ணா மாவட்டத்திலுள்ள திவி தாலுகாவிற்குட்பட்ட ஒரு கிராமத்தின் பெயரே குச்சுப்புடியாகும். கிருஷ்ணா மாவட்டமானது வங்கக் கடலின் ஓரமாக அமைந்துள்ளது. இங்கு வாழும் பிராமணர்கள் இப் பாரம்பரிய நாட்டியத்தை உருவாக்கி வளர்த்து வந்தனர். இதனால் இந் நாட்டிய வடிவமானது அக்கிராமத்தின் பெயரான குச்சுப்புடி என்ற பெயரைப் பெற்றது.

கோல்கொண்டா மன்னரான அப்துல் ஹசன் தனேசா காலத்தில் இந் நடனமானது, நேர்த்தியடைந்தது. இம் மன்னரின் முன்னால் நிகழ்த்தப்பட்ட உயர்ந்த நாட்டிய வடிவத்தால் மகிழ்ந்து தனேசா மன்னர் 600 ஏக்கர் நிலத்தினை அக்கிராமத்து மக்களுக்கு அன்பளிப்பாகக் கொடுத்தார் என்று கூறப்படுகின்றது. சித்தேந்திர யோகி எனப்படுவாரே இன்று காணப்படுகின்ற நாட்டிய நாடகத்தை முதன் முதலில் வடிவமைத்தவர் என்று கூறப்படுகின்றது.

“பாம கலாபம்” அதிகமாப் போற்றப்படும் அவரது நாட்டிய அமைப்புகளில் ஒன்றாகும். அவர் இந் நடனத்தை ஆண்களுக்குரிய ஒன்றாகவே நோக்கினார். அக் கிராமத்திலுள்ள இளம் ஆண் பிராமணர்களுக்கு இதனைக் கற்பிப்பதன் மூலம் அவரும் இக்கலையை ஆண்களுக்குரிய கலையாகவே நோக்கினார். எனினும் நவீன காலத்தில் இக்கலையானது பெண்களின் ஆதிக்கத்தின் கீழுள்ளது.

ஒவ்வொரு கதாபாத்திரமும் மேடைக்கு வந்து ஒரு சிறிய பாடலுடனும் (தரு) ஆடலுடனும் தம்மை அறிமுகப்படுத்திச் செல்வார். இவ்வாறு அறிமுகம் செய்வதன் மூலம் அந் நாடகத்தின் கதாபாத்திரத்திற்குத் தம்மைத் தயார்ப்படுத்திக் கொள்கின்றனர். பின்னர் நாடகம் ஆரம்பிக்கும். இந் நடனமானது கர்நாடக இசையுடன் கூடிய ஒன்றாகும். பாடகருக்கான பக்கவாத்தியக் கருவிகளான மிருதங்கம், வயலின், புல்லாங்குழல், தம்புரா போன்றன பயன்படுத்தப்படுகின்றன.

“பூறுகு” (Booruhu) எனப்படும் மிகவும் பாரம் குறைந்த ஒருவகை மரத்தைப் பாவித்து செய்யப்பட்ட ஆபரணங்களே பொதுவாக இக் கலைஞர்கள் அணிந்தார்கள். இப் பாரம்பரியத்தின் மிகப் பிரபல்யமான குச்சுப்புடி நடன ஆசான்களில் வேம்படி சின்னசத்தியத்தின் முதற்கருவான ததே பள்ளி பேரய்யா சாஸ்திரி (1886 - 1942) குறிப்பிடற்பாலர். இவர் பாமாகலாபம், கொல்லாகலாபம், ஆகிய நடன நாடகங்களைத் தேவதாசிகளுக்குப் பயிற்றுவித்தார். ஹரிமாதவய்யா இக் கலையில் சில புதுமைகளை ஏற்படுத்தியவர். இவரது மாணவரான சிந்தா வெங்கடரத்தினமும் தம்பியான சிந்தா வேங்கடராமய்யாவும் பிரபல கலைஞர்களை உருவாக்கியவர்கள். வேதாந்தம் லக்ஷ்மி நாராயண சாஸ்திரி காலத்திற்கேற்றவாறு பல புதிய அம்சங்களை இக் கலையில் புகுத்தினார்.

வேம்படி சின்ன சத்யத்தினால் உருவாக்கப்பட்ட மாணவர்கள் ஆயிரத்திற்கும் மேற்பட்டோர் இவர்களிலே சந்திரகலா, வைஜந்திமாலா, சோபாநாயுடி, ஹேமமாலினி, யாமினி கிருஷ்ணமூர்த்தி, ஜயலலிதா, பத்மா மேனன் போன்ற பலரைக் குறிப்பிடலாம். ஆண்கள் பெரிதும் ஆடி வந்த குச்சுப்புடியை பெண்களும் கற்றுத் தேர்ச்சி பெற்று விளங்குவதைக் காணலாம்.

இப் பிரபல்யமான குச்சுப்புடி நடனமானது இந்தியாவிற்குள் மட்டும் மட்டுப்படவில்லை. இன்று பல குச்சுப்புடி நடன ஆசிரியர்கள், நெறியாள்கையினர் மற்றும் நாட்டியக் கலைஞர்கள் வட அமெரிக்கா, அவுஸ்திரேலியா உட்பட பல இடங்களில் காணப்படுகின்றனர்.

குச்சுப்புடி இந்து சமயப் புராணங்களில் வரும் காட்சிகள், பாத்திரங்கள் மற்றும் அவற்றில் வரக்கூடிய மாயைகள் (Mythology) ஏனைய நாட்டியங்கள், தனி நடனம், நடன நாடக வடிவமாகும்.



ஏனைய நடனங்கள் தூய நடனமும் வார்த்தைகள் இல்லாத செயல்வடிவானதாகவே காணப்படும். ஆனால், குச்சுப்புடி நடனத்தில் வசனம் பேசும் அம்சமும் காணப்படும். இதுவே ஏனைய நடனத்திலிருந்து வேறுபடுத்துகின்றது. அசல் குச்சுப்புடி அமைப்பிலிருந்து இன்று குறிப்பிடத்தக்களவு வேறுபட்டுக் காணப்படுகின்றது. நடனமாடுபவர்களே பாடலைப் பாடியவாறு ஆடுவார்கள். ஆரம்பகாலத்தில் இந் நடனத்தில் காணப்பட்ட பக்தி ரஸம் மறைந்து ஓர் மதச்சார்பற்ற தன்மை கொண்டதாகவும் சிருங்கார ரஸம் மேலோங்கிய ஒன்றாகவும் கிளர்ச்சியைத் தூண்டுகின்ற ஒன்றாகவும் மாறிவிட்டது என விமர்சிக்கப்படுகின்றது.

ஆந்திராவை மையமாகக் கொண்டு சாதவாஹன மன்னர், கி.மு 220 - கி.பி 225 வரை ஆட்சி புரிந்தார். இவர்கள் கலைகளை ஆதரித்தனர். விஷ்ணுவர்மன் ஸ்ரீககுலத்திலே தலைநகரை நிறுவியவர். இவர் பெயர் தாங்கிய விஷ்ணு ஆலயம் இன்றும் உள்ளது. இக் கோவிலில் நடைபெற்ற காலை, மாலைக் கிரியைகளுக்காக நடனமாடுவதற்கு 300 தேவதாசிகளை இவர் நியமித்திருந்தார் எனக் கல்வெட்டுக்கள் சான்று பகருகின்றன. இக் கலைஞர்களின் குருமார் ஒழுக்கமுள்ள அந்தணராவர்.

ஆரம்பகால நடன நாடகம் சைவ சமயச் சார்புடையதாகும். சிவ லீலா, விஷ்ணு லீலா நடனங்கள் சைவ, வைஷ்ணவ கோவில்களிலே நடைபெற்றன. பிற்காலத்திலே கி.பி 13ஆம் நூற்றாண்டிலே அய்யா அரச வம்சத்தவரான ஐயப்பா நாயக்கரினால் எழுதப்பட்ட **நிருத்த ரத்னா வலீ** நடன சாஸ்திரம் பற்றிய ஒரு முக்கியமான நூலாகும். இதிலே தேசீ, மார்கீ நடனங்களுக்கு வரைவிலக்கணம் கூறப்படுகின்றது. அக் காலத்தில் கோவில்களிலே நாட்டிய மண்டபத்தில் இடம்பெற்ற தேவதாசிகளின் நடனம் பற்றியுமிவர் குறிப்பிடுகிறார். இவர் நடன சாஸ்திரம் நடன செய்கை முறையில் தேர்ச்சி பெற்ற குந்த மாத்ய எனும் சிறந்த அந்தண ஆசிரியரின் மாணவராவார். திவிதாலகாவைச் சேர்ந்த செப்ரோலிலே கோவில் கட்டி அங்கு 300 தேவதாசிகளை ஆலய சேவையில் அமர்த்தினார். வரங்களிலிருந்து ஆட்சிபுரிந்த காகதீய அரசான கணபதிதேவ ஐயப்பாவின் சகோதரியைத் திருமணம் செய்தார். ஐயப்பாவை சேனாதிபதியாக நியமித்தான். ஐயப்பா தேவதாசிகளுக்கும் அரசவையிலிருந்த ராஜ நர்த்தகிகளுக்குமாக நடனங்களை அமைத்தார். ஒரே நடனக் கலைஞரே குறிப்பிட்ட பெளராணிகக் கதையில் வரும் அனைத்துப் பாத்திரங்களாகவும் ஆடும் நாடக பாணியிலான யக்ஷ கானங்களை மேற்குறிப்பிட்ட தேர்ச்சி பெற்ற கலைஞர் அமைத்துக் காட்டினார்.

கி.பி 14ஆம் நூற்றாண்டளவிலே கலிங்கத்தைச் சேர்ந்த நரஹரதீர்த்த எனும் ஞானி கிருஷ்ண வழிபாட்டினைப் பரப்பி வந்தார். பக்தி மார்க்கத்தைப் பரப்புவதற்கு கிருஷ்ணர், ராதை பற்றிய கீத கோவிந்தத்தினைப் பாடி ஆடுவதற்காகக் கலிங்கத்தில் இருந்து நடனக்கலைஞரை ஆந்திராவிடமிருந்து கொண்டு வந்தார். ஸ்ரீககுலத்திலிருந்த தேவதாசிகள், ராஜ நர்த்தகிகளுக்கு கீத கோவிந்த பாடல்களுக்கான இசை நடனம் கற்பிக்கப்பட்டன. கிருஷ்ணர், ராதை பற்றிய பாடல்களும் **ஸ்ரீ கிருஷ்ண ஜல கிரீட** எனும் நடன நாடகமும் நரஹர தீர்த்தரின் மாணவனாகிய கோபாலகிருஷ்ண சரஸ்வதியால் எழுதப்பட்டன.

திருமால், கிருஷ்ண வழிபாடுகள் செல்வாக்குப் பெற அந்தண பக்தர்கள் பாகவத புராணத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு நடன நாடகங்களை எழுதினர். இவை கோவில் திருவிழாக்களின்போது அரங்கிலே ஆடப்பட்டன. இத்தகைய நடனக் கலைஞர் பாகவதர் என அழைக்கப்பட்டனர். அவர்களின் நடன - நாடகக் கலை வடிவம் **பாகவத மேளம்** என அழைக்கப்பட்டது. இவர்களின் ஆசான்கள் நாட்டிய சாஸ்திர மரபிலே நன்கு தோய்ந்தவர்கள். இவ்வந்தணக் குழுவினரில் ஒரு சாரார் திவிதர்லகாவிலுள்ள குச்சுப்புடி கிராமத்தில் வாழ்ந்தனர். குச்சுப்புடி கிராமம் நீண்டகால இசை, நடன மையமாகும். குசீவபுரம் (நடன, நாடகக்காரன் கிராமம்) எனும் பெயர் “சுருங்கி குச்சுப்புடி ஆயிற்று” என்று கருதப்படுகிறது.

கலாநிதி ஆருத்ரா என்பவர் ‘குச்சி’ எனும் தெலுங்குப் பதம் தமிழிலுள்ள கூத்தி எனும் சொற்போல நடனக்காரியைக் குறித்தது எனவும், காலப்போக்கிலே ஆண், பெண் இருபாலாரான நடனக்காரர்களையும், பின்னர் அந்தண நடனக்காரர்களை (ஆண்கள்)யும் குறித்தது என்பர். ‘புடி’ ஆற்றுக்கு அண்மையிலுள்ள வண்டல் மண்ணுள்ள கிராமத்தைக் குறிக்கும் எனவும், எனவே குச்சுப்புடி எனும் இடப்பெயர் ஆற்றுக்கு அண்மையிலுள்ள நடனக்காரரின் கிராமம் எனப் பொருள்படும் என்று

அவ்வறிஞர் கருதுகிறார். இக்கலைஞர்களின் வழியில் வந்தோர் இன்றும் இக்கிராமத்திலும் சூழ்ந்துள்ள பகுதிகளிலும் வாழ்கின்றனர்.

விஜய நகரப் பெருமன்னர் (கி.பி 1336 - 1565 வரை) கலைகளை ஆதரித்து வந்தனர். 1565ஆம் ஆண்டிலே நடைபெற்ற தலிக்கோட்டை போரிலே முஸ்லீம்கள் விஜய நகர மன்னனை வென்றனர். தலைநகரமான விஜய நகரம் சூறையாடப்பட்டது. இதனால் ஆந்திர நாட்டுக் கவிஞர், இசை வித்துவான்கள், நடன ஆசான்கள், அவை நடனக் கலைஞர், நாடகக் கலைஞர் முதலியோரில் ஒரு சாரார் தஞ்சாவூர் சென்று அரசவை ஆதரவு பெற்றனர்.

500 பிராமணபாகவத குடும்பங்கள் ஆந்திராவிலிருந்து தஞ்சாவூருக்குப் புலம்பெயர்ந்தனர். நடன, நாடகக் கலையினைப் பேணுவதற்காக அச்யுதப்ப நாயக்கன் அவர்களுக்குக் கிராமத்தையும் நிலங்களையும் மானியமாக வழங்கினார். இக் கிராமம் அரசரின் பெயரால் அச்யுதபுரம் என அழைக்கப்பட்டது. இது தற்போது மேலட்டூர் என அழைக்கப்படுகிறது.

குச்சப்புடியிலிருந்த பாகவதர்கள் தமது முன்னோரின் கிராமத்திலேயே தொடர்ந்து வாழ்ந்தனர். ஆந்திர தேசத்து நடன, நாடக மரபுகளைப் பேணி வந்தனர்.

### குச்சப்புடியில் நடன நாடகம்

அக் காலத்திலே கோவிலுக்கு முன் அமைக்கப்பட்டுள்ள அரங்கிலே குச்சப்புடி நடன நாடகங்கள் இரவிலே நடைபெற்றன. அரங்கத்திற்கு வெளிச்சமுட்டும் இரு விளக்குகளை வைத்திருப்போர் பல நிறங்களையுடைய திரைச்சீலையைத் தாங்கிக்கொண்டிருப்பர். நடன நாடகத்திற்கான வாய்ப்பாட்டு, மிருதங்கம், சல்லரி முதலியன இடம்பெறும். ஆண்களே பெண் பாத்திரங்களாகவும் பங்குபற்றுவர். பாடலின் பொருள், அபிநயம், ஊமை நாடகம், நடனம் முதலியவற்றால் புலப்படுத்தப்படும்.

ராமாயணத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட ராமநாடகம், ருக்மிணி கல்யாணம், பிரஹ்லாதசரித்திரம், பாணாகரன், பாமாகாபம் போன்ற நாடகங்களே மிகப்பழைய குச்சப்புடி நடன நாடகங்களாகும்.

குச்சப்புடி பாகவதர்கள் மிக விரும்பும் நடன நாடகங்களில் ஒன்றாக சித்தேந்திரயோகியின் பாமாகலாபம் விளங்குகிறது. இது கி.பி 17ஆம் நூற்றாண்டுப் பிற்பகுதியில் இயற்றப்பட்டது. கிருஷ்ண பகவானின் மிகுந்த அன்புக்குரியவளாகக் கருதிய சத்தியபாமா தேவலோகத்திலுள்ளதும், என்றும் வாடாத மலர்களைக் கொண்டதுமான பாரிஜாத மரத்தினைத் தனது நந்தவனத்திலே நடுவதற்காக அதனைப் பெயர்த்துக் கொண்டு வரும்படி கிருஷ்ண பகவானைத் தூண்டுதலே இதில் கூறப்படும். இந் நடன நாடகம் நாடக வெளிப்பாட்டிலே புதிய கட்டத்தினைக் குறிக்கின்றது.

கிருஷ்ண பகவானின் இளம்பிராய வாழ்க்கை பற்றிய கிருஷ்ணலீலா தரங்கினியின் ஆசிரியரான தீர்த்த நாராயணயதி தெய்வீகப் புலவரும், இசைவாணருமாவார். இவரின் மாணவனே சித்தேந்திரயோகி, தீர்த்த நாராயணயதியாகிய (நாராயண தீர்த்தர் எனவும் அழைக்கப்படுவர்) தமது குருவின் உருக்கமான பாடல்களால் நன்கு ஊக்கம் பெற்றார். கிருஷ்ண பகவானின் தரிசனம் பெற்றார். இவருடைய விடுதலைக்காகப் பாமாவின் கதையினை எழுதுமாறு பகவான் இவருக்கு அருள் புரிந்தார். சத்தியபாமா கிருஷ்ணபகவானிடத்தும், கிருஷ்ண பகவான் அவளிடத்தும் கொண்டுள்ள ஒப்பற்ற அன்பு நாயக நாயகிபாவ முறையில் இது இடம்பெறுகிறது.

இந் நடன நாடகத்தினை (பாமா கலாபத்தினை) எழுதி முடிந்தபின் சித்தேந்திரர் இதனை அரங்கேற்றுவதற்கான நடிகர்களைத் தேடிக் குச்சப்புடிக் கிராமத்திற்குச் சென்றார். அங்கிருந்த பாகவதர்களை அணுகி, இந் நடன நாடகத்தினை நடக்குமாறும், ஒவ்வொரு ஆணும் தன் வாழ்நாளிலே ஒரு தடவையாவது பாமா பாத்திரமாக நடிக்க வேண்டும் என்பதையும் அவர்களிடம் புனிதமாக வாக்குறுதியாகப் பெற்றார். சமகால கொல்கொண்டா நவாப் (முஸ்லீம் மன்னன்) இந் நடன நாடகத்திலே நன்கு மனம் பதிந்தவனாக பாகவதர்களின் கலையினைப் பாதுகாப்பாதற்காக குச்சப்புடிக் கிராமத்தினை அவர்களுக்கு வழங்கி அதற்கான செப்பேடு ஒன்றினை வெளியிட்டான்.

## ஆட்டமுறை

குதித்தாடும் அடவு முறைகள் அதிகமாகக் காணப்படும். பாமாகலாபம், பாரிஜாதாபகனம் போன்ற நாடகங்கள் உண்டு. சஞ்சாரி பாவங்கள் நிறைந்த வர்ணங்கள் தெலுங்கு மொழி பாடல்கள், பதம், தரு, தரங்கம், சப்தம் போன்றன இதில் இடம்பெறும்.

சிருங்காரம் பாவம் நிறைந்து காணப்படும். பாவகோபாலதரங்கம் ஆடும்போது தாம்பாளத் தட்டின் விளிம்பில் நின்றனுகொண்டு ஆடுவார்கள். செம்பை தலையில் வைத்துக்கொண்டும் கைகளில் விளக்குகளை ஏற்றிக்கொண்டும் ஆடுவார்கள்.

## இசை இசைக்கருவி

மிருதங்கம், கடம், தம்பூரா, வீணை, புல்லாங்குழல் அல்லது வயலின் ஆகிய இசைக்கருவிகளுடன் ஜதி சொல்லும் நட்டுவனாரும் இசைக்குழுவில் தலைமையேற்று நிகழ்ச்சியை நடத்துவர். முற்காலத்தில் இசைக் குழுவில் இடம்பெற்ற கிளாரிகொட் தற்சமயம் அதிகமாக இடம்பெறுவதில்லை.

## ஆடை அணிகலன்கள்

அண்மைக்காலம் வரை நடனக்கலைஞர்களின் ஒப்பனை மிகவும் எளிமையாக, இயற்கை மூலிகைகள் - காய்கறிகளில் இருந்து தயாரிக்கப்பட்ட குழம்புகளைப் பயன்படுத்திச் செய்யப்பட்டது. மஞ்சள், சிவப்பு, துத்த நாகம் போன்றவற்றைத் தேங்காய் எண்ணெயுடன் கலந்து முகத்திற்குப் பயன்படுத்துவர். கண்மையைக் கொண்டு கண்களைப் பெரிதுபடுத்திக்கொள்வர்.

பெண் நடனக்கலைஞர்கள் எடுப்பான நிறத்தில் அமைந்த பட்டுப்புடவைகளை அணிந்திருப்பார். புடவையின் நடுப்பகுதியை இடுப்பில் சுற்றி, ஒரு பகுதியை வலதுகாலைச் சுற்றியும், அடுத்தப் பகுதியை இடதுகாலைச் சுற்றியும் அமையும்படி உடுத்துவர். இது உடலசைவுகளையும் காலசைவுகளையும் எளிதாகச் செய்ய உதவும். 32 வகையான ஆபரணங்களை நடன மங்கையர் அணிவர். இவை மரத்தால் செய்யப்பட்ட லேசான அணிகலன்கள் ஆகும். பல வண்ண காகிதங்கள், கண்ணாடித் துண்டுகளைக் கொண்டு இவை அலங்கரிக்கப்பட்டு இருக்கும். இயல்பாக அணியும் கை, கழுத்து, காதணிகளைத் தவிர இவர்கள் அணியும் பல தலை ஆபரணங்கள் குறிப்பிடத்தக்கவை.

## கலைஞர்கள்

டாக்டர் ஸ்ரீவேம்படி சின்ன சத்யம், பேரய்யா சாஸ்திரி, லக்ஷ்மி நாராயண சாஸ்திரி, சிந்தாவெங்கடரத்னம், சிந்தாவேங்கடராமையா.

## கதக்

### தோற்றமும் வளர்ச்சியும்

வட இந்தியாவிலே சாஸ்திரிய நடனம் 'கதக்' வடிவிலே மிகமுழுமையான வளர்ச்சி அடைந்துள்ளது எனப் பிரபல நாட்டியமணி சீதாராதேவி குறிப்பிட்டுள்ளார். கதக் நடனம் இந்தியாவின் வடபகுதியிலுள்ள ராஜஸ்தான், உத்தரபிரதேசம், மத்தியபிரதேசம், குஜராத் முதலிய மாநிலங்களிலே குறிப்பாக நிலவுகின்றது. இம் மாநிலங்களிலே தொடர்ந்து கி.பி 14ஆம் நூற்றாண்டுவரை கோவில்கள் அமைக்கப்பட்டுவந்தன. இவற்றிலே நடனமும் முக்கியமான ஓரிடம் பெற்றிருந்தது. இதற்குச் சிற்பங்களிலே தக்கசான்றுகள் உள்ளன. வழிபாட்டு முறையிலும் நடனம் சிறப்பான இடம்பெற்றிருந்தது.

இக் காலச் சிற்பங்களிலே நடனம் நன்னிலையில் நிலவியதற்கான சான்றுகள் போதியளவு காணப்படாவிடினும் சிற்றோவியங்கள் காட்டும் ஆணித்தரமான சான்றுகளின் அடிப்படையிலே கி.பி 14ஆம் - 18ஆம் நூற்றாண்டுக் காலப்பகுதியில் மேற்குறிப்பிட்ட வடஇந்தியப் பகுதிகளில் நிலவிவந்த நடனமே இன்றைய கதக் பாணியாகப் பரிணமித்தது எனக் கலாநிதி கபிலவாத்ஸ்யாயன் கூறுகிறார். இந் நடனப்பாணியின் தொடக்கத்தினைச் சமண ஓவியங்களிலும் கல்பகுத்திரம் போன்ற ஏட்டுச்சுவடிகளிலும் காணலாம் எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். இச் சுவடிகளிலே நாட்டியசாஸ்திரம் குறிப்பிடும் அர்த்தமண்டலி, ஊர்த்துவஜானுசாரி, ஸ்வஸ்திகசாரி முதலியனவற்றிலே ஆடுவோன் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளான்.

கி.பி 16 - 18 ஆம் நூற்றாண்டுக்கால ராஜஸ்தானிய ஓவியங்களிலே நடனமும் இசையும் நன்கு பலவாறு தீட்டப்பட்டுள்ளன. எடுத்துக்காட்டாக கிருஷ்ணன் கோபிகளுடன் ஆடுதல், ஹஸ்தங்கள், பெண்களே பெரும்பாலும் பக்கவாத்தியங்களை வாசித்தல் போன்றவற்றை அவதானிக்கலாம். 16ஆவது நூற்றாண்டிலே உடலைப் பிடிக்கக்கூடிய சரிதார்பிஜாமா நடனமணியின் நியமமான உடையாக ஏற்பட்டுவிட்டது. 17ஆவது நூற்றாண்டிற்கு முன் பெண்கள் மிருதங்கங்கள், மஞ்சிரா போன்ற பக்கவாத்தியங்களுடன் நடனமாடினார்கள். 17ஆவது நூற்றாண்டிற்குப் பிறகு தபேலா வெகுவாக இடம்பெறுவதைக் காணலாம்.

மொகலாய அரசசபையில் இசை நன்கு போற்றப்பட்டது. பரத நாட்டியத்தின் சப்தமும் வர்ணமும் போலத் துருபத்தும், கயலும் இடம்பெற்றன. கதக் நடனத்தில் கால் அசைவுகள் நன்கு சிறப்புற்றன. சாஹித்தியம் இதில் இரண்டாந்தர நிலைபெற்றது. வடஇந்திய இசையின் பிரதான அமிசமொன்றான தும்றி நடனத்துடன் நெருங்கிய தொடர்பு பெற்றது. வடஇந்திய இசையிலுள்ள (ஹிந்துஸ்தானி இசையிலுள்ள) தும்றி, பஜன், கஸல் ஆகியவை தென்னிந்திய நடனம் கர்நாடக இசை ஆகியவற்றிலுள்ள பதம், ஜாவளி போன்றவை.

கதக் நடனம் ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு வடஇந்திய பக்தி இயக்கத்தின் தாக்கம் பெற்று வளர்ந்து வந்தது. நடன அமைப்பிலே சில பகுதிகளில் சொல்லாமலே இந்து சமயச்சார்பான கதைகள் அபிநயிக்கப்பட்டன.

நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் உத்பிளவனங்கள் பிரம்மரிகளுடன் ஒப்பிடக்கூடிய துள்ளல்களும், சுற்றாட்டங்களும் கதக்கில் உள்ளன. கண்புருவ அசைவுகள் இதில் முக்கியமானவை. கழுத்தசைவுகளிலும் பரதநாட்டியத்திற்கும், கதக்கிற்கும் நெருங்கிய தொடர்புகள் உண்டு. கர்வாபேதங்கள் இதில் அடிக்கடி பயன்படுத்தப்படும்.

கதக் எனில் 'கதை கூறுபவன்' எனப்பொருள்படும். புராதன காலத்திலே பாணர் என்பவர்கள் ஊர்ஊராகச் சென்று கதைகள் கூறி மகிழ்வித்தனர். இதேவேளை இசை, நடனம், ஊமை, அபிநயக்கூத்து ஆகியனவும் இடம்பெற்றன. இதுவே ஒரு திட்ட வட்டமான நடன வடிவமாயிற்று. மேலும் நடனம் புரியும் சமூகத்தினர் பலவகை நடனங்களை ஆடி வந்தனர். இவர்களிலே 'கதக்' என்போரும் இருந்தனர். இவர்களின் ஆட்டமே கதக் என அழைக்கப்பட்டிருக்கலாம்.

இந் நடனத்திலே கிருஷ்ண லீலைகள் பற்றிய கதைகள் தோன்றின. 'தெய்வீக நடனக்காரன்' என்ற பொருள்படும். 'நட வர' என்னும் பெயர் கொண்டும் கிருஷ்ணனை அழைத்தனர். ரஸ லீலைகள்

நாட்டிய நாடகப் பாணியிலே ஆடப்பட்டன. இவற்றிலே சாஸ்திரிய முறைகளும் இடம்பெற்றன. கிருஷ்ணருடைய பக்தர்களான ரசுதரிஸ் (Rasudharis) என்னும் கலைஞர் சமூகத்தினர் இவற்றை ஆடி வந்தனர். கோவில்களிலே குறிப்பிட்ட நாட்களில் 'ததி' (Dadhi) எனும் புனித நடனங்கள் ஆடப்பட்டன.

குர்தன என அழைக்கப்படும் பழைய இசை நூல்களை நோக்கும்போது இவற்றிலே நடனங்களும் அதன் முறைகளும் இடம்பெற்றிருக்கின்றது. மண்டலங்கள், பிரமரிகள், கதிகள், ஹஸ்தங்கள், அபிநயம், மிருதங்கங்களின் ஒத்திசைக்கேற்ற சொற்கட்டுகள் என்பன இடம்பெற்றிருந்தன. எனவே நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே கூறப்பட்டுள்ள சாஸ்திரிய நடனத்திற்குரிய நிருத்தம், நிருத்தியம். நாட்டியம், ரஸங்கள் முதலியன யாவும் வடஇந்திய பாரம்பரிய நடனத்திற்கு காணப்பட்டமை குறிப்பிடற்பாலது.

கதக் நடனம் உத்தரப் பிரதேசத்தில் லக்னோ, ராஜஸ்தான், ஜயப்பூர் ஆகிய நகரங்களில் நன்கு பேணப்பட்டு வந்துள்ளது. ராஜஸ்தானிலே மக்களின் அழகிய ஆடைகள், அரச மாளிகைகள், கோவில்கள், கோட்டைகள் ஆகியவற்றிலே அவர்கள் கலையுணர்வு சிறப்பாகக் காணப்பட்டன. ராஜ்யத்தினர் தலை சிறந்த வீரர், மக்கள் அணி, பகட்டு, விழா, கேளிக்கை ஆகியவற்றிலீடுபாடு உடையவர்கள். எனவே இசை. நடனம் முதலியன நன்கு மலர்ச்சிபெற்றன.

கதக் கலைஞர்களின் பாணிகள் பற்றி நோக்குமிடத்து, லக்னோவிலே பிரகஸ்ஜி அவரின் மகன் தகுர், பிரசாத் ஆகிய இரு பிரபல்யமான கலைஞரால் ஒன்றரை நூற்றாண்டுக்கு முன்னர் உருவாக்கப்பட்டது. இவர்கள் ராஜஸ்தானைச் சேர்ந்த 'ரசுதரி' மரபைச் சேர்ந்தவர்கள். தகுர், பிரசாத்தின் மக்கள்களான பிந்ததின்மஹராஜ், கல்கபிரசாத், பைரோன் பிரசாத் ஆகியோர் தகப்பனார் தொடங்கிய பணியைத் தொடர்ந்து செய்தனர். பிந்ததின் மஹராஜ். கல்க பிரசாத் ஆகிய மதிநுட்பமுள்ள திறமையான கலைஞர்களின் கூட்டான பெருமுயற்சியாலேயே லக்னோகரண (Gharana) அல்லது கதக் நடனபாணி இந்தியா எங்கிலும் புகழ்பெற்றது.

பிந்ததின்மஹராஜ் ஒரு கிருஷ்ணபக்தர். இவர் சிறந்த பாடல்களை எழுதினார். கல்க பிரசாத் சுத்தநிருத்தத்திற்கும் அதிசயமான தாள முறைகளைக் கையாளுவதில் புகழ்பெற்றவர். பிந்ததின்மஹராஜின் தும்றி, தத்தற (Dadra) கஸல் (Gaths) முதலிய படைப்புக்களில் பாவ நுணுக்கங்களைக் காணலாம். இவை லக்னோ பாணியின் தனி இயல்புகளைக் காட்டுவன. கல்கபிரசாத்தின் மக்களான அச்சன்மஹராஜ், லஜ்ஸஜ்மஹராஜ், சம்புமஹராஜ் ஆகியோர் திறமையான கதக் கலைஞர்கள் அச்சன்மஹராஜ் இக் கலையைப் பல இடங்களிலும் பரப்பியவர். பிந்ததின் மகராஜ் கலை நுணுக்கங்களைப் பேணியவர் சீதாராதேவியின் தகப்பனாரான சகதேவமஹராஜ் பிறிதொரு பிரபல்யமான கதக் கலைஞர்.

ஜயப்பூர் கரண அல்லது கதக் பாணியிலே பழைய கலைஞரான கிர்தரிஜி புகழ் பெற்றவர். இவரின் புத்திரர் ஹரிபிரசாத், ஹனுமான்பிரசாத் தொடர்ந்து சிறந்து விளங்கினார்கள். இவர்களைத் தொடர்ந்து ஜயலால், நாராயணபிரசாத், சுந்தர்பிரசாத், மோகன்லால், சிரந்ஜிலால், குருநாராயணபிரசாத் முதலிய பலர் பிரபல்யம் அடைந்தனர்.

லக்னோ, ஜயப்பூர் கதக் பாணி இந்தியாவிலே பல இடங்களிலும் பரவலாக நிகழ்கின்றது. இப்பாணியிலே பாவம், அபிநயம் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன எனக் கூறினாலும் இரு பாணிகளுக்குமிடையே அதிக வேறுபாடு இல்லை. மேலும் 'வாரணாசி' (காசி) யிலும் தனிப்பட்ட கதக் பாணி உள்ளது.

பரதம் போலவே பாவம், ராகம், தாளம் ஆகியவை கதக்கிலும் முழுமையான இடம்பெறுகின்றன. பரதநாட்டிய சாஸ்திரமே இரண்டிற்கும் மூலமாயிருப்பினும் மொழி, சமூக வழக்கு, சூழ்நிலை, வரலாறு, ஆடை, இசை ஆகியவற்றின் வேறுபாடுகளினால் கதக் சில வகையிலே பரத நாட்டியத்திலிருந்து வேறுபடுகின்றது. ஆட்டத்திற்கான விதிகள் தத்துவப் பின்னணி, போக்குகள், பக்தி பற்றி அழகிய பாடல்களைப் பயன்படுத்துதல் முதலியவற்றிலே இரண்டிற்கும் ஒற்றுமையுண்டு. கதக்கிற்குத் தனிப்பட்ட ஹஸ்தாபி நயங்கள், பாவங்கள் (கத் பாவங்கள் (Ghatbhavas) பரதநாட்டிய சஞ்சாரி பாவங்கள்

போன்றவை) முதலியன உள்ளன. கால் அசைவுகள் கதக்கில் வேறுபட்டவை. பாதங்களின் அடிப்படை பகுதியும் பெருவிரல்களுமே விரைவாக அசைவன.

கதக் நிகழ்ச்சி பரதநாட்டியம் போன்று நிருத்தத்துடன் தொடங்கும். கால அளவுகள் பரதத்தில் போல உள்ளன. ஐந்து ஜாதிகளிலும் அமைந்துள்ளன. கதக் நடன ஒழுங்கிலே ஆதிதால், ஜூப்தால் தத்தறதமர், கெஹெர்வ, துருபத், தீந்தால் முதலிய தாள வகைகள் உள்ளன. பரத நாட்டியத்திலுள்ள சொல்லுப் போன்று இங்கு பொல் (BOL) என்னும் சொற்கள் குறிப்பிடற்பாலன.

செய்யுள் வடிவில் இது தோர அல்லது ககுத எனப்படும். தோர பரதநாட்டியம் போன்று விளம்பித, மத்திம, துரித லயங்களிலே ஆடப்படும். தாளத்திலே இசைக்கப்படும் நடன பரிபாஷையிலே கட்டுக்களை ஒத்துள்ளன. ஒவ்வொரு தோராகவும் மூன்று தரம் கூறப்படுவதன் மூலம் ஒரு அசைவுச் சுழற்சி பூரணமாகும். 'விளம்பித' "த" எனவும் மத்ய 'தூன்' எனவும் துரித 'சௌகன்' எனவும் அழைக்கப்படும். கதக்கிலுள்ள சில தோராக்கள் பரத நாட்டிய சொல் கட்டுக்களை ஒத்துள்ளன. ஒவ்வொரு தோராகவும் மூன்று தரம் கூறப்படுவதன் மூலம் ஒரு அசைவுச் சுழற்சி பூரணமாகும்.

கதக் நடன அமைப்பு முறையை எடுத்து நோக்கினால், சாஸ்திரிய நடனம் யாவற்றிலும் பக்தி இடம்பெறும். கதக்கும் பரத நாட்டியம் போன்றே கடவுள் வழிபாட்டுடன் தொடங்கும்.

பரத நாட்டியத்தில் 10 வகை அடவுகளைச் சேர்ந்த 120 அடிப்படை நடன ஒழுங்குகளைக் கற்பது போல கதக் நன்கு பயிலுவதற்கு 100 பரன்களாவது தெரிந்திருக்கவேண்டும். தாள வாத்தியமும் நடனமாடுபவரின் பாதங்களும் முழுமையாக ஒருங்கே செயற்படுவன.

பரதநாட்டியத்திலுள்ள தில்லானா போன்று 'தரண' ஒரு தூய நிருத்தம். இது சிக்கலான தாளங்களும் ஒழுங்கான அசைவுகளும் கொண்டது. இது மிகவும் கவர்ச்சியும் அழகும் பொருந்தியது. மிக வேகமாக நடைபெறும்.

நன்கு பயிற்சி பெற்ற கதக் நடனக்காரர் கண்களைக் கட்டிக்கொண்டு அரிசிமாவைத் தூவியுள்ள நிலத்திலே கால்களினால் மயில் அல்லது யானையினை வரைவார். நடனமாடும்போது கட்டியுள்ள 100 சதங்கைகளிலே 7 அல்லது 12 மட்டும் சத்தம் செய்ய அவள் ஆடுவாள்.

தாண்டவ லாஸ்ய பாணிகளை நன்கு சம்பந்தித்திக் காட்டுவதிலும் கதக் ஒரு முக்கியமான சாஸ்திரிய நடனமாக இன்று விளங்குகிறது. ஆண்களும் பெண்களும் இதனை ஆடலாம்.

கதகளி தவிர்ந்த ஏனைய இந்திய சாஸ்திரிய நடனங்களைப் போன்று கதக்கும் தனி ஒரு நடனக்காரனின் ஆட்டமாகும். இதற்கும் பிற இந்திய சாஸ்திரிய நடனங்களுக்குமிடையே ஒற்றுமையுண்டு. தப்ளாவும், சாரங்கியுமே இதற்குரிய பக்கவாத்தியங்களாகும். "லயத்திலும், தாளத்திலும் வேறு இந்திய நடனம் எதுவும் கதக்கிற்கு நிகராகாது" என ஸ்ரீமதி ருக்மணி அருண்டேல் அம்மையார் கதக் பற்றிக் கூறியுள்ளார்.

கதக் நடனம் கோவில், அரசசபை நடனமாகவும் போற்றப்பட்டது. இந் நடனத்திலே குறிப்பாக முஸ்லிம் ஆதிக்கம், செல்வாக்கு, தொடர்பு முதலியவற்றால் முகாபிநயம், ஹஸ்தபிநயம் முதலியன முழு வளர்ச்சியடையவில்லை. ஆனால் காலசைவுகளின் சாதனை பற்றிக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

மேலும் 19ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலே கதக் நடனக்கலையும் சீர்குன்றிற்று. பரத நாட்டியம் போல இதுவும் 1930ஆம் ஆண்டளவிலே புத்துயிர் பெற்றது. சமகால இந்திய சுதந்திர வளர்ச்சி இதற்கு ஒரு பிரதான காரணமாகும். இதன் சிறப்பினைத் தொடக்கத்திலே இந்தியாவிலும் வெளிநாடுகளிலும் தமது கலை நிகழ்ச்சிகள் மூலம் எடுத்துக்காட்டியவர்களுள் மேனகா என்பவர் குறிப்பிடற்பாலர். இவர் ஒரு அந்தணப் பெண், சிறந்த கலைஞர், டில்லியில் ஒரு கதக் நிறுவனத்தினை ஏற்படுத்தினார். 1947ஆம் ஆண்டிலே இறைவனடி சேர்ந்தார். டில்லியிலுள்ள பாரதீய கலாகேந்திரம் கதக் நடன அமைப்பினை நடன நாடகத்திற்குப் பயன்படுத்தியுள்ளது. லக்னோவைச் சேர்ந்த சம்புமஹராஜ்

இங்கு கதக் கற்பித்தவர். காளிதாசரின் குமார சம்பவம் (மஹாகாவியம்) பவபூதியின் மாலதீ மாதவம் (நாடகம்) ஆகியனவற்றை பிருகு மஹராஜ், லஜ்ஜு மஹராஜ் ஆகியோர் நடன நாடகமாக உருவாக்கியுள்ளனர்.

### ஆட்டமுறை

ஆட்டமுறை துரித காலத்தில் அரம்பித்து பிறகு சௌக்க காலத்தில் முடிந்து மீண்டும் துரித காலத்தில் ஆடப்படும். பரத நாட்டியத்தைப் போலவே நிருத்தம், நிருத்தியம், நாட்டியம் என்ற பகுப்பு முறை உள்ளது.

பாவ, ராக, தாள முக்கியத்துவம் தனித்தும், சேர்ந்தும் அல்லது பலர் இணைந்தும் ஆடப்படுகிறது. நளின பாவம் குறைவாகவும் சுழன்று ஆடுதல் அதிகமாகவும் காணப்படும். துரிதகாலச் சொற்கட்டுக்களும் ஒவ்வொரு மகுடத்திற்கும் உபயோகிக்கும் சுற்றடவுகள் பிரமரி முக்கிய அம்சமாக விளங்கும்.

சிருங்கார ரசம் நிறைந்து காணப்படுவதால் நடனத்தின் அசைவுகள் வாஸ்ய பாணியில் அமைந்திருக்கும். சிவ தாண்டவம் ஆடப்படும். இதில் பாதங்களின் அசைவுகளுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்படுகிறது. கணேஷ்வந்தா, அமதா, பரண், கவிதா, துக்கடா, தரானா ஆகிய உருப்படிகள் ஆடப்படுகிறது. இவை ஆதி தாளம். ஜம்பை தாளம் மற்றும் தாத்ரா, தமர், செர்வா, துருபத் தீந்தாளங்களில் சொற்கட்டுகளுடன் ஆடப்படுகின்றன.

அபிநயப் பாடலில் துமரி,ஈ ராசலீலை, பஜன் மற்றும் அபிசாரிகா நடனவகை ஆடப்படும். லக்னோபாணி, ஜெயப்பூர்பாணி என இரண்டு வகை நடனங்கள் உண்டு.

நன்கு பயிற்சி பெற்ற நாட்டியக்காரி கண்கட்டிக்கொண்டு அரிசி மாவைத்தூவியுள்ள நிலத்திலே கால்களினால் மயில் அல்லது யானையினை வரைவாள்.

### பக்கவாத்தியம், இசை

தபேலா, இசைக்கருவி பயன்படுகிறது.

### ஆடை அணிகலன்கள்

பெண்கள் பைஜாமா (குர்தா) போட்டுக் கொண்டும் தலையில் இரட்டைப் பின்னலோ அல்லது ஒற்றைப் பின்னலோ போட்டுக்கொண்டும் 100 சலங்கை மணிகள் கோர்க்கப்பட்ட பட்டையான வார்க் கச்சையை காலில் கட்டிக்கொண்டும் ஆடுவார்கள். தலைக்கு அதிக அலங்காரம் செய்யமாட்டார்கள்.

ஆண்கள் பைஜாமா ஜிப்பா அணிந்து கொண்டு இடுப்பில் அங்கவஸ்திரம் கட்டி ஆடுவார்கள்.

### கலைஞர்கள்

பிரகர்ஜிமகராஜ், பிந்நதின், கல்கபிரசாத்

## ஒடிசி

### தோற்றமும் வளர்ச்சியும்

ஒடிசி இந்திய செவ்வியல் நாட்டியப் பத்ததிகளில் மிகவும் பழமையானது. கி.மு 2 ஆம் நூற்றாண்டிற்கு முன் தோன்றிய ஓரிஸ்ஸாவிலுள்ள குகைகளே இதற்குச் சாட்சி. இந்தக் குகைகளும் குகையில் செதுக்கிய வடிவங்களும் நாட்டிய சாஸ்திரம் தோன்றுவதற்கு முன்பிருக்க வேண்டுமென அறிஞர்கள் கருதுகிறார்கள். குகைகளின் காலத்தைப் பற்றிய ஐயப்பாடு ஒருபுறமிருக்க அங்குள்ள வடிவங்கள் நிச்சயமாக வாத்தியங்களுடனான நாட்டியக் காட்சியை உள்ளடக்கிய முற்றுப்பெற்ற முதல் உதாரணங்கள் என்று சொல்லலாம்.

ஓரிஸாவின் கிராமங்களில் பல்வேறு மக்களுக்குத் தெரிந்திருந்த பல்வேறு நாட்டிய முறைகள் இருந்திருக்கின்றன. இவை தாம் ஓரிஸாவின் பல பகுதிகளிலுமுள்ள சில இன மக்களின் துடிப்பான பழைய நாடோடி நடன மரபுகள் ஆகும். அவைகளில் தோடிப்பா மரபு, படைக்கல மரபு, மகரி மரபு போன்றன குறிப்பிடத்தக்கன. அவைகளில் படைக்கலமரபென்பது கேரளக்கலை, மணிப்புரிக்கலைகளில் இருப்பதைப்போலவே தாக்குவது, காப்பது என்ற பிரயோகங்கள் கலைப்பண்போடு அமைக்கப்பட்டு சில வேளைகளில் நடனத்திற்கும் இந்தப் படைக்கலச் செயற்பாட்டிற்கும் பேதமே இல்லையே என்று பார்ப்பவர்களை அசர வைக்கும் தன்மை கொண்டவை. கரடிவித்தைக் கலைகூட இம் மக்களிடையே உள்ள ஒரு கலை வடிவமாகும்.

கி.மு 2ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து 9ஆம் நூற்றாண்டு வரையுள்ள காலகட்டத்தின் ஓரிஸாவின் வரலாறு நம் எல்லோரையும் கவர்வதாகும். பல பிரிவுகளுள்ள பௌத்தம், ஜைனம், வஜ்ராயன பௌத்தம் எல்லாம் மனம் கலந்து பழகின. சைவக் கோட்பாடுகள் ஓரிஸாவில் வலுவடன் ஊன்றியது கி.பி 7ஆம் நூற்றாண்டிலாகும். என்றாலும் அதன் ஆரம்பம் கி.பி 4ஆம் நூற்றாண்டிலேயே ஏற்பட்டுவிட்டது. 6ஆவது நூற்றாண்டு தொடங்கி நடனம் வழிபாட்டில் ஒரு அங்கம் வகித்தது. இந்த நடன வழிபாட்டுமுறை புலனேசுவரியிலுள்ள மையக்கால ஆலயங்களில் சிற்பிகளை ஊக்குவித்திருக்குமென ஊகிக்கலாம். 300 ஆண்டுகளுக்குள் 500 ஆலயங்கள் தோன்றின. ஒவ்வொன்றும் ஒரு சிற்பக்கலை ரத்தினம் என்று சொல்லலாம்.

வைணவ வழிபாட்டுக் கொள்கைக்கு ஜகந்நாதர் ஆலயம் மகத்தான மையமாகத் தொடர்ந்திருந்ததும் அதன் மட்டத்திற்கு ஊக்கமான செயல், திறன், போக்கு 8ஆம் நூற்றாண்டிற்கும் 10ஆம் நூற்றாண்டிற்கும் இடைப்பட்ட காலத்திலோ அல்லது 11ஆம் நூற்றாண்டிற்கும் 13ஆம் நூற்றாண்டிற்கும் இடைப்பட்ட காலத்திலோ காணப்படவில்லை. 15ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து மற்ற இடங்களைப் போலவே நடனம் ஒரு முக்கியமான ஆர்வம் தூண்டிய கலைச் செயலாகிவிட்டது. சிறப்பாகச் சுவர் ஓவியங்கள் மற்றும் பிரதி விளக்கங்கள் செய்வதில் தங்கள் சக்தியைச் செலவிட்டார்கள் என்று தோன்றுகிறது.

இந்தப் பழைய விளக்கப் பிரதிகளிலிருந்தும் ஓரிஸ்ஸா ஆலய சுவர் ஓவியங்களிலிருந்தும் ஒரு தனித்தன்மையான நடனம் கலைஞரின் அனுபவமாக மலர்ந்தது என்பதைத் தெரிந்து கொள்கிறோம். ஓரிஸ்ஸாவிலுள்ள சிற்ப ஆதாரங்களின் முறையான தொகுப்பு, சைவச் சார்புள்ள கொள்கைகள், 'லகுலிஸா' உட்பட வியாபித்திருந்தன என்பதற்கும், நடன இயக்கத்தைப் பற்றிய சுயபார்வை விவேகம் மக்களுக்கு இருந்தன என்பதற்கும் தெளிவான அத்தாட்சி தருகிறது. எங்கு பார்க்கினும் ஒரு நடனக் கலைஞர் அல்லது நடனக் கலைஞர்களின் கூட்டம் பலவிதமான நடன உருவங்களின் வெவ்வேறு கோலங்கள், சிறப்பாகக் கணேசர், தேவி, நடராஜர் போன்ற தெய்வத் திருவுருவங்களின் கோலங்கள், 'எல்லோரா' மற்றும் வேறு இடங்களிலுள்ள தாண்டவ நிலைகளுடன் இவை போட்டி போடக்கூடியவை என்று சொல்வது மிகையாகாது.

ஓரிஸ்ஸாவில் சைவச் சார்புள்ள புலனேசுவரியில் உள்ள கோயில்களில் அதே எண்ணிக்கையுள்ள இந்த நடனத் திருவுருவங்களைக் காணமுடிகிறது. இயக்க நுட்பம் என்ற ஒரு கோணத்திலிருந்து பார்த்தால் அதே முக்கியத்துவத்தை சிறப்பாக நிற்கும் நிலை, அடிப்படையான அசைவுகள், இயற்கை அடவுகள், நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கூறப்பட்ட இவையெல்லாம் மன்மத வடிவத்திலும் தேவி வடிவத்திலும்



தோய்ந்திருக்கின்றன. இந்த சிற்ப ஆதாரங்கள் புவனேசுவரியிலுள்ள கோயில்களில் 7,8,9,10 ஆவது நூற்றாண்டுகளோடு நின்று விடுகின்றன. அப்பால் 11ஆவது 12ஆவது நூற்றாண்டுகளில் ஓரிஸ்ஸாவில் ஒரு மாற்றம் ஏற்பட்டுவிடுகின்றது.

இக்கால கட்டத்தில் கோயில்கள் பெருமாள் வழிபாட்டிற்காக ஏற்பட்டன. கி.பி 11ஆவது நூற்றாண்டில் ஓரிஸ்ஸாவிற்கே உரித்தான வைணவக் கொள்கைகள் தோன்றின. 'சோடகன் தேவர்' என்ற புகழ்வாய்ந்த அரசன் 11ஆவது நூற்றாண்டின் மத்தியிலிருந்து 12ஆவது நூற்றாண்டின் தொடக்கம் வரையுள்ள இடைக்காலத்தில் ஐகநநாதர் ஆலயத்தை எழுப்ப ஆரம்பித்தான். அவனுக்குப் பின்னால் வந்தவன் 'அனங்க பீமதேவ்'. இவ்விரண்டு அரசர்களின் முயற்சியினால் ஓரிஸ்ஸாவின் முந்தைய பழைய மரபுகள் ஆதிவாசிகளினுடையது உட்பட எல்லாம் சேர்ந்து கலந்து ஐகநநாதர் ஆலயம் எழுந்தது.

மொத்தத்தில் ஐகநநாதர் ஆலயம் பூரியில் ஏற்பட்ட ஒன்று என்று எண்ணிவிடக் கூடாது. ஒரு கலாசார இயக்க ஆரம்பமே இந்தியாவில் இதன் மூலம் தோன்றிவிட்டது என்று கொள்ள வேண்டும். ஐகநநாதர் ஆலயம் எந்தக் கலைப்போக்குக்கு அறிகுறியாக நின்றதோ, அந்த நிலையின் பாதிப்பு இந்தியாவின் எல்லாப் பாகங்களையும் தாக்கியது.

எப்பொழுது வழிபாட்டு முறையில் நடனம் ஓர் அவசியமான வழக்கச் சடங்காயிற்று என்பது நிச்சயமில்லையாயினும் ஐகநநாத வழிபாட்டின்போதுதான் நடனம் அதில் ஒரு அங்கமாயிற்று என்பது 'மண்டல பஞ்சி' என்ற கால ஏடுகளிலிருந்து தெளிவாகின்றது. பெருமானுக்கும் சிவனுக்கும் அர்ப்பணிக்கப்பட்ட நர்த்தகிகள் விபரமும் அவர்களுடைய சமூகப் பொருளாதார நிறுவனம் பற்றிய நிலையும் பற்றிக் கல்வெழுத்துக்கள் பேசுகின்றன.

7ஆவது நூற்றாண்டிற்கும் 12ஆவது நூற்றாண்டிற்கும் இடையேயுள்ள காலத்தில் தோன்றிய எல்லா ஆலயங்களும் நடனத்தைப் பற்றிய ஆத்ம விவேகத்திற்கு ஆதாரங்கள் என்பதோடு அசைவற்ற நிலையைவிடத் துடிப்பான இயக்கத்தின் ஒரு நடனக் கணுவைத் தரும் முயற்சிக்கு அத்தாட்சி என்பதும் விளங்குகிறது. கொனராக் ஆலயம் இப்போக்குகளின் தெளிவான வடிவமாக ஒரு மகத்தான நிர்மாண சாதனையாக விளங்கி வருகிறது. நூற்றுக்கணக்கான ஆயிரக்கணக்கான இந்த நடனச் சிற்பங்கள் இவை ஒரு நாட்டியத்திரளோ என்று வியக்கும்படி பார்ப்பவர்களை ஒருமைக் கிளர்ச்சிக்கு ஆளாக்குகின்றன. ஆக இது ஓரிஸ்ஸாவின் ஒரு நடனச் சிற்பச் சொத்து. கொனராக் ஆலயம் தோன்றிய காலத்திலே பத்ததி வலிமையுடன் உறுதியாகிப் பண்பட்ட ஒரு ஆன்மிக இயக்கம் தோன்றிவிட்டது.

இந்தக் காலகட்டத்தில் சைதன்யரும் பூரியில் குடியேறினார். இந்தியாவின் பல பாகங்களிலிருந்து பக்தர்களும் பூரியில் வந்து குடியேறினர். ஆந்திராவிலிருந்தும் குஜராத்திலிருந்தும் நாட்டியக் கலைஞர்கள் இங்கு வந்தார்கள். 'தேவதாசிகள்'. 'மஹரிகள்' வழிபாட்டிற்கு நியமிக்கப்பட்டார்கள். நாட்டின் கிழக்கிற்கும் மேற்கிற்கும் அதிகமான போக்குவரத்து இருந்தது. பரஸ்பரம் குடியேற்றம் நிகழ்ந்த நிலையிலே ஆந்திராவிலிருந்தும் குஜராத்திலிருந்தும் நர்த்தகிகள் கொண்டுவரப்பட்டார்கள் என்றும் வரலாறுகள் கூறுகின்றன. 'மதல் பஞ்சி' எனும் பூரி நகரின் ஏடுகள் ஆலயத்தில் ஆடும் ஆண், பெண் நாட்டியக் காரர்கள் பற்றியும் அவர்களுடைய சமூகப் பொருளாதார நிலையையும் பேசுகின்ற வகையில் பல செய்திகளைத் தருகின்றன.

பல நடன நூல்கள் எழுதப்பட்டன. அவற்றிற்கெல்லாம் பெரிய விளக்கங்கள் அமைந்தன. ஓரிஸ்ஸாவின் இந்தக் கையெழுத்துப் பிரதிகளை ஆராய்ந்தால் அவை கூறுவது இசையையோ, சிற்பத்தையோ, நடனத்தையோ அல்லது ஜயதேவரின் கீத கோவிந்தத்தைப் போன்ற கவிதையையோ அல்லது 'அம்ரு சதகையோ, உஷா பரிணயத்தையோ என்ற கேள்விகள் எழுந்தாலும் அவை நடனக் கொள்கைக்கு முற்றிலும் செழிப்பான ஊக்கத்தைத் தந்திருக்கின்றன' என்பதைக் காண்கிறோம்.

நடன விளக்கத்தைப் பற்றிய ஓரிஸ்ஸாவின் சுவடிகளைக் கவனித்தால், அந்தக் கலையை எழுத்தாளனும் ஓவியனும் உற்சாகத்துடன் பெரிதும் விரும்பினார்கள் என்று தெரிகிறது. எனவே திட்டமிடுபவர், திட்டத்தை நிறைவேற்றுவவர், நடன சிற்பக் கோட்பாடுகளைக் கணிப்பவர், படைப்புக் கலைஞர்கள், கவிஞர்கள், சிற்பிகள், ஓவியர்கள், நர்த்தகியர் அனைவரும் ஒருவருக்கொருவர் கருத்துப் பரிமாற்றம் செய்துகொண்டார்கள் என்பது தெளிவாகிறது.

ஓடிஸி நடனத்திற்கு ஆதாரம் அல்லது இப்பொழுது ஓடிஸியாகப் பரிணமித்திருக்கிற முன்னாலிருந்த ஒரு பத்ததிக்கு ஆதாரம் எதிர்பாராத இடத்திலிருந்து வருகிறது. ஜைன எழுத்துப் பிரதிகளும் சிறப்பாக, 'கல்ப சூத்திரமும்', 'கல்காசார்ய' கதைகளிலுமுள்ள விளிம்பு நடன உருவங்கள் குஜராத்தில் செய்யப்படாமலும் இந்த விளிம்பு உருவங்களில் பிரத்தியேகமான ஓடிஸி நடனப் பண்புள்ள மாதர்களை, நிலை நிறற்றலிலும் இயக்கத்திலும் பார்க்கிறோம். இந்தப் பண்பு மற்ற இந்திய நடனப் பத்ததிகளில் இல்லை.

வழிபாட்டு உறுதியில் நாட்டியத்திற்குத் தரப்படும் வாய்ப்பு நேரம், அது தொடர்ந்த சடங்கு முறைகள் இவற்றைப் பற்றி மதல் பஞ்சியினூடாக அறிய முடிகிறது. ஓரிஸாவின் ஆலயங்களிலும் அரசவைகளிலும் நாட்டியம் எத்தகைய முக்கிய செயற்பாடாக இருந்தது என்பதை வேறு பல வரலாற்று ஏடுகளும் தெரிவிக்கின்றன. இதிலிருந்து இரண்டு உண்மைகள் தெரிகின்றன. ஒன்று மகரிகள் என்ற ஆலய நர்த்தகிகள் சிலர், ஆலயத்தின் உள்ளேயும் சிலர் வெளியேயும் ஆடினர் என்பதை அறிய முடிகிறது. ஆலய நர்த்தகிகள் 'பீதர் காலநியர்கள்' என்றும் அரசவையில் ஆடியோரை 'பாஹர் காவன்யர்' எனவும் குறிப்பிட்டுள்ளனர். இவர்களைத் தவிரப் பெண்வேடம் பூண்ட நாட்டியச் சிறுவர்கள் ஆலயத்திற்கு வெளியே ஆடி வந்தார்கள் என்றும் தெரிகிறது. இந்த மரபு 19ஆம் நூற்றாண்டு 20ஆம் நூற்றாண்டு ஆரம்பம் வரை தொடர்ந்திருந்தது என்று தெரிகின்றது.

பூரியில் ஜகந்நாதர் ஆலயம் எழுந்த காலமும் 'கீதகோவிந்தம்' தோன்றிய காலமும் ஒன்றே. ஓரிஸாவில் கீத கோவிந்தம் ஏற்படுத்திய பாதிப்பு விநாடியில் நேர்ந்த குன்றாத வலிமையுடன் பரவிற்று. ஜகந்நாதர் ஆலயத்தில் இது வழிபாட்டில் ஒதுவதற்கு ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டது. ஓரிஸாவை ஆட்சிசெய்த அரசர்கள் கீதகோவிந்தம் பாடவேண்டுமென ஆணையிட்டனர். கீதகோவிந்தத்தின் ஆசிரியர் ஜயதேவர், வங்காளத்திலிருந்து வந்தாரா அல்லது ஓரிஸாவிலிருந்து வந்தாரா என்பது குறித்து அறிஞர்களிடம் கருத்து வேறுபாடு நிலவுகிறது.

இந்தக் காலகட்டத்திற்குத் தான் மகான் சைதன்யர் பூரி நகரில் குடியேறினார். அவர் மூலமாக கீத கோவிந்தம் இன்னும் புத்துயிர் பெற்றது. தம்மை ராதாவாகவும் தோழியாகவும் பாவித்துக்கொண்டு அவர் ஒரு சிருங்கார அல்லது பக்திக் கவிதை நிலையிலிருந்து கீத கோவிந்தத்தை ஒரு சமயத் தத்துவ மட்டத்திற்கு உயர்த்தினார். இவரது சீடர்கள் தொண்டு மனப்பான்மையுடன் இந்தியாவின் பல இடங்களில் கீத கோவிந்தத்தை ஒரு மதக் கோட்பாடாகப் பரப்பினர். சைதன்யரின் சீடர்களில் ஒருவரான இராமநந்தராய் என்பவர் தேவதாசிகளுக்கும் மகரிகளுக்கும் அபிநயம் சொல்லிக்கொடுத்தார் என்று 'சைதன்ய சரிதாம்ருதம்' எனும் நூல் கூறுகிறது. இவர் 'ஜகந்நாத வல்லப நாடகம்' எனும் ஒரு முக்கியமான நாடகத்திற்கு ஆசிரியரும் கூட. இந்த நாடகம் ஆலய முன்றலில் போடப்பட்டது. ஜயதேவர் கீதகோவிந்தத்தைப்போல் எழுதிய நாடகம் ஆலயத்திற்கு வெளியே போடப்பட்டது. கீத கோவிந்தம் பாடுவது, அபிநயிப்பது, நாடகமாக நடிப்பது என்கிற மரபு பல நூற்றாண்டுகளாக ஓரிஸாவில் தொடர்ந்து வந்தது. அரசர் கபிலேந்திரதேவர் என்பவருடைய 'பரசுராம விஜயம்' இன்னும் நாடகம் 14ஆவது நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தது. இவையெல்லாம் கோவிலின் உள்ளேயும் வெளியேயும் போடப்பட்டன. வேறு பலரும் நாடக இசைவானில் நுழைந்தார்கள். கவிஞர்ய பலதேவ ராத், கோபால கிருஷ்ணபட்டநாயக், பன்மாலி தாஸ் அவர்களில் முக்கியமானவர்கள்.

மேலும் சில கவிஞர்கள் உருவானார்கள். அவர்களில் உபேந்திர பஞ்சதேவர் முக்கியமானவர். இவரின் பாடல்கள் கிராமங்களில் வேகமாகப் பரவின. இவருடைய சாகித்யங்களுக்கு அபிநயம் செய்யப்பட்டதா என்பது தெரியவில்லை. கவிஞர்யருடைய பாடல்கள் இசைப்பண்பும் தாளத்திற்கேற்றபடியும் அமைந்திருந்தன. கோபாலகிருஷ்ணருடைய சொற்கள் மென்மையும் கவிதைப் பண்பும் உள்ளவை. தென்னிந்தியாவிலுள்ள 19, 20ஆம் நூற்றாண்டு இசைக்கவிவாணர்களைப் போல்

கவிஞர் அரசவையை அலங்கரித்தார். இவருடைய கவிதைகள் மனித உணர்ச்சி மிக்கவையாகவும், ராதை கிருஷ்ணன் காதலைச் சித்தரிப்பவையாகவும், ஆண் - பெண் உறவும் இலக்கியப் பண்போடு பாடப்பட்டு வந்தது. பாடல்கள் தென்னாட்டில் பரவியிருந்த பதங்களையும் ஜாவளிகளையும் பொதுவாக ஒத்திருந்தன. தென்னிந்தியக் கவிஞர்களின் பாடல்களைப் போல் அவற்றை இசைப்படுத்தி நடனமும் செய்யலாம் என்ற நிலை ஏற்பட்டது. சொற்களின் அமைப்பு ஆடுவதற்கு வெகுவாக இடங்கொடுத்தன. இவரைப்போல் சிறந்த கவிஞர்களாகத் திகழ்ந்தவர்களான 'கோபால கிருஷ்ண பட்நாயக்', 'பன்மாலி' போன்றவர்களின் பாடல்கள் ஆடல்களில் பெரிதும் இடம்பிடித்தன. இராதா கிருஷ்ணனைப் பாடுபொருளாகக் கொண்டே இவர்களின் பாடல்கள் அமைந்திருந்தன. 'சொளடிஸா' போன்ற உணர்ச்சிக் கவிதை மரபு, நாடக இலக்கியம் மூலம் வடமொழியிலும் ஓரியா மொழிபெயர்ப்புக்களிலும் பாடப்பட்டு வந்த கீதகோவிந்தம் எல்லாம் 19ஆம் நூற்றாண்டுவரை தொடர்ந்தன.

மேலே சொல்லப்பட்டவற்றிலிருந்து இப்பொழுது நாம் காண்கின்ற ஒடிசிக்கு வலுவான வரலாற்று ஆதாரம் இருக்கிறது என்பது தெரிகின்றது. ஆண்டு தோறும் மாறிமாறிவருகின்ற ஜகந்நாதர் ஆலயத்தின் உற்சவங்கள் இசைக்கும் நடனத்திற்குமான வாய்ப்புகளை வழங்குகின்றது. 'டோல் ஜாத்ரா' 'இதர ஜாத்ரா' 'ஜன்மாஷ்டமி' போன்ற உற்சவங்கள் குறிப்பிடற்பாலன.

ஏற்கெனவே கூறப்பட்டது போல் இப்பொழுது ஒடிசி என்று சொல்கிறோமே, அது பல நடனத் துணுக்குகளின் தொகுப்பு. 'மகரி மரபு', 'கோடிபுவா மரபு', 'பந்த கிருத்தியா' வின் படைக்கல மரபு, ஒலிஸ்ஸாவிடிகே உரித்தான 'சென்' மரபு இவற்றின் கூட்டிணைப்பால் ஆனது. சிற்ப ஓவியங்கள் சொல்வதிலிருந்து பார்த்தால் இந்தக் கலையை ஒரு பழையமையான பத்ததியைச் சேர்ந்தது என்று சொல்லிவிடலாம். இன்னொரு மட்டத்தில் அதற்கு 1950ஆம் ஆண்டில் புத்துயிர் கொடுக்கப்பட்டதால் அது மிகவும் புதியது. 600 ஆண்டுகளுக்கு மேல் எங்கோ மறைந்திருந்துவிட்டு ஒரு முழுமையான வடிவத்தைக் காலநடையிலே பெற்றுவிட்டது. இந்த ரீதியில் பார்த்தால் இது பரதநாட்டியம், கதகளி புத்துயிர் பெற்றதை ஒக்கும். இந்த நாட்டியப் பத்ததியை வரலாற்றுப் பின்னணியில் நாம் பார்க்க வேண்டும். அரங்கத்தில் ஒரு முழு நிகழ்ச்சியைப் பார்க்கும்போது, அது ஏதோ பழங்காலத்திலிருந்து தொடர்ந்து வந்த நடனக்கலை என்று மாறாக மக்கள் நினைக்கக்கூடும். ஓரிஸ்ஸாவின் ஸ்வரர்கள் என்று சொல்லப்படும் இனத்தவர்கள் ஜகந்நாதர் கொள்கைக் கோட்பாடுகளில் முக்கியமான பங்கு வகிக்கின்றார்கள். பெரிய இசைக் கலைஞரும் நடனக் கலைஞர்களுமாக இவர்கள் இல்லாவிட்டாலும் அவர்களுடைய வாழ்க்கையில் ஆடலுக்கு முக்கிய பங்கு இருந்தது. இவர்கள் மரபிற்கும், ஆலய மரபிற்கும் இருந்த தொடர்பு அற்றுப்போய்விடவில்லை.

ஈட்டிக்கோல் என்ற படைக்கல நடனங்களையெல்லாம் இப்பொழுது பார்க்கும் 'மயூர பஞ்ச்' எனும் நடன வகையாகப் பரிணமித்துவிட்டது. கரடி வித்தைக் கூத்தும் நடனத்தில் ஊடுருவிவிட்டது. அதாவது உடல் பயிற்சிக் கலை, சிறுவர் சிறுமியரால் கலைப்பண்பு பெற்றுவிட்டது. உண்மையில் இது நாட்டியசாஸ்திரம் சொல்வது தான். 'சக்கரமண்டல', 'கங்காவதாரண', 'சகடாஸ்ய' போன்ற கரணங்களைச் சொல்லும்போது அது இந்த மரபின் தொடர்ச்சியைத்தான் குறிப்பிடுகின்றது.

பழைய பாரம்பரிய (ஓரிய) நடன வகைகளெல்லாம் ஆலயத்தோடு அல்லது புதுமெருகு சேர்ந்து மிளிர்ந்ததுடன் அரசவையோடு மட்டும் நின்றுவிடாமல் புற உலகத்தைத் தொட்டு ஒரு பாதிப்பை ஏற்படுத்திவிட்டது. மொத்தத்தில் இது ஆலயத்தில் வழிபாடாகவும் வெளியே பொழுதுபோக்குக் கலையாகவும் வளர்ந்து வந்தது. பல்வேறு காலங்களில் வழங்கி வந்த மரபுகளின் ஒருமைப்பாடு தற்காலத்தின் பாதிப்பும், மிகப் பழங்காலத்தின் பாதிப்பும் உண்டு என்று சொல்வது மிகையல்ல.

## ஆட்டமுறை

இதில் ஆறுவகை நர்த்தனம் செய்யப்படுகிறது. நிருத்தத்தில் இமை, தலை, கால்களின் அசைவு உண்டு. திரிபங்கநிலை காணப்படும். தலை ஒரு பக்கம், தோளில் இருந்து இடுப்பு வரை ஒருபக்கம், இடுப்பில் இருந்து பாதம் வரை ஒரு பக்கம் வளைவு கொண்டு ஆடப்படும்.

நாட்டியத்தின் துவக்கத்தில் பூமிப்ராணாமம் பூமியை வணங்குவதான நடனம், கணேசரைத் துதிப்பதற்காக விக்னேஸ்வரபூஜை, சிவனது அவதாரத்தில் ஒன்றைப் போற்றி நிருத்தியம் இதில் அங்க அசைவு, கரணங்கள் காணப்படும். இஷ்ட தேவதா வந்தனம் தொடங்கும். இதில் ஸ்லோகம்பாடி பாவபூர்வ அபிநயம் செய்யப்படும். ஸ்வர பல்லவி நிருத்தியத்தில் இசை, தாளக்கட்டு மற்றும் சொற்கட்டுக்களுக்கேற்ப அங்க அசைவுடன் நிருத்தம் செய்யப்படும்.

சிருங்கார ரசத்தைக் கொண்டு சாபிநயநிருத்தியம் செய்யப்படும். ராதை, கிருஷ்ணனின் காதலைச் சித்தரிக்கும் பாடல் கடைசியாக மோட்ச நடனம் எனும் தரிஜம் அல்லது நதங்கி என்ற நடனம் ஆடப்படும்.

## இசை பக்க வாத்தியம்

இந்துஸ்தானி இசை கர்நாடக இசைகளின் மரபுவழி நட்டுவாங்க தாளமும் வாய்ப்பாட்டும் கையாளப்படுகிறது. பக்கவாத்தியமாகப் புல்லாங்குழல், கினி என்னும் மத்தளத் தாளக்கருவி, சாரங்கி அல்லது வயலின், வீணை, மேளம், கொம்பு போன்ற கருவி.

## கலைஞர்கள்

சமயுக்தா, பாணிக்ரஹி, ப்ரோதிமாபேடி, குமாரி கம்கும்தாஸ், பிநாதிமிஸ்ரா

## ஆடை அணிகலன்கள்

பரதநாட்டியத்தைப் போன்ற ஆடையைப் பெற்றுள்ளது. ஆனால் புடவையால் கட்டப்பெறும் இந்த ஆடை மராட்டிய மகளிர்கள் கட்டும் பஞ்சகச்சத்தைப் போன்று அமைந்திருக்கும். பரதநாட்டிய உடையின் முன்பக்கத்தில் காணப்பெறும் விசிறி மடிப்பு இதில் காணப்படுவதில்லை.

ஒடிசி நடன தலையலங்காரம் மிகவும் வேலைப்பாடு வாய்ந்த கொண்டையும் தலையணி கிரீடத்தைப் போன்றதும் மல்லிகை மலர் சுற்றப்பட்டும் இருக்கும். இந்த நாட்டியத்தில் பெண்கள் இடையில் சலங்கை கட்டி ஆடுவார்கள்.

பூவேலைப்பாடுடன் கூடிய தங்கநகைகளையும் வெள்ளி ஆபரணங்களையும் நாட்டியப் பெண்கள் அணிவார்.

## ஒடிசி நடன உடைகள் :

பட்டுசாரி அல்லது 9 கஜ பட்டுப்புடவை, கவர்ச்சியான நிறங்களில் கான்ச்சலா அல்லது சரியான அளவில் தைக்கப்பட்ட ரவிக்கை, செயற்கை வண்ணக் கற்கள் வைத்து தைக்கப்பட்டவை.

நிபிபந்தா எனும் இடுப்பைச் சுற்றிச் சுருக்கங்கள் நிறைந்து தைக்கப்பட்ட மேலாடை.

ஜோபா அல்லது நீளமான கயிறு, இருபக்க முனைகளிலும் குஞ்சத்துடன் இடுப்பைச் சுற்றிக் கட்டப்பட்டிருக்கும்.

## ஆபரணங்கள் :

ஓடிசி நடனக் கலைஞர்கள் அனைவரும் தலை முதல் இடுப்பு வரை வெள்ளி ஆபரணங்களையே பயன்படுத்துவர்.

நடனக் கலைஞர்கள் 'டிக்கா' என்னும் வெள்ளி நெற்றிச்சட்டியை அணிந்திருப்பார். இதிலிருந்து பிரியும் அலங்காரமாக வெள்ளிச் சங்கிலிகள் காதுப்பகுதி வரை அலங்கரிக்கும்.

கொண்டைக்குப் பின் பெரிய வெள்ளிச் சரிகை வேலைப்பாடமைந்த ஊசி அல்லது பிறைச் சந்திரன் போன்ற வெள்ளி ஆபரணமும் தலையை அலங்கரிக்கும் காதணிகள் காது முழுமையும் மறைக்கும் அளவு மயில் அல்லது பல வடிவங்களில் மணி வடிவ ஜிமிக்கிகளுடன் இருக்கும். இரண்டு, மூன்று நெக்லஸ்களையும் வெள்ளியிலான வங்கிகளையும் நடனமணிகள் அணிந்திருப்பர்.

## மணிப்புரி

### தோற்றமும் வளர்ச்சியும்

இந்தியாவின் வடகிழக்குப் பிராந்தியத்திலே நிலவிவரும் நேர்த்தியான சாஸ்திரிய நடனம் மணிப்புரி நடனமாகும். இது அங்குள்ள ஓர் இடத்தின் பெயரால் அழைக்கப்படுகின்றது. மணிப்புரி நடனம் சிறந்த மரபுகளையும் ஆழமான உள்ளடக்கத்தையும் கொண்டு இலங்குகிறது. மணிப்புரின் தலைநகரமான இம்பால் தான் இந் நடனத்தின் முக்கிய கேந்திர நிலையமாகும். இங்கு பல வகையான நடனங்களும் சமயங் சடங்குகளுமுள்ளன. இவை யாவும் மணிப்புரி (நந்தன்) நடனமென அழைக்கப்படுவன.

ஆரம்ப காலத்திலே இங்கு வாழ்ந்த மக்கள் பெரும்பாலும் சைவசமயத்தவர்களாகச் சிவனையும் பார்வதியையும் வழிபட்டனர். பின்னர் வைஷ்ணவம் பரவ, கிருஷ்ணன் ராதையை வழிபடலாயினர். இன்றும் இத் தெய்வங்களையே இவர்கள் பெரிதும் வழிபடுகின்றனர்.

குஜராத், வங்காளம், ஓரிஸ்ஸா ஆகிய பகுதிகளிலிருந்து பல இன மக்கள் மணிப்புரில் குடியேறினார்கள் என்பது உண்மை. இது 17 ஆவது, 18ஆவது நூற்றாண்டுகளில் வைணவம் இந்தப் பக்கம் பரவியதன் விளைவாகவும் இருக்கலாம். **மால், டாங்குல், கபுயிக்கள், மெய்திக்கள்** போன்ற மக்கள் கூட்டத்தினர் தமமு இன இயல்புகளோடு இங்கு வாழ்ந்து வருகின்றனர்.

மணிப்புரில் இன்று ஓர் உன்னத வாழ்க்கை முறையை மேற்கொண்டிருக்கும் “மெய்திக்கள்” என்போர் ஒரு தனிப்பண்பாடுள்ள கூட்டத்தார் ஆவர்.

மேலும், மணிப்புர் பலவகை நாகர் இனத்து நடனக் கலைஞர் வாழுமிடம், மெய்திக்களது நடன நிகழ்ச்சிகள் நடக்குமிடமும் பாடலும் ஓதுதல் சொல்லுமிடமும் ஒரு செழிப்பான நுட்பமான பண்பாடு பரவிய இடமாகும். படைப்பின் தத்துவத்தைச் சடங்குகள் மூலம் நிகழ்த்தும் இடம் வைணவம் ஊடுருவாதற்கு முன்பே வைணவத்திற்கான விதைகள் விதைக்கப்பட்டு விட்டன என்பதைக் ‘கி.பி 763 இல் ஸ்ரீஹரி என்ற நாமத்தைச் சொல்லும் வைணவ வழிபாட்டிற்கு இந்த இடம் முக்கியமான மையமாக இருந்திருக்க வேண்டும்’ என வரும் குறிப்பினைச் செப்பேட்டிலிருந்து அறிய முடிகின்றது.

மீண்டும் 200 ஆண்டுகள் இடைவெளிக்குப் பின்னர் வைணவம் மும்முரமாகத் தழைத்தது. வைணவத்தை ஏற்றுக்கொண்ட முதல் மணிப்புர் அதிபர் ‘கரீப் நவாஸ்’ என்று அழைக்கப்பட்ட பாம் ஹேய்பா (Pamheiba) அரசராவார். இவர் இராமநந்தர் கொள்கைகளால் ஈர்க்கப்பட்டார். சாந்தி தாஸரின் சீடருமானார். 10ஆம் நூற்றாண்டில் வைணவ வழிபாடு சிறப்பாக, கிருஷ்ணமதக் கோட்பாடு வேகமாகப் பரவியது. ‘வங்கக் கீர்த்தனை’ முறைகளும் சைதன்யரின் விசுவாசிகளுடைய இலக்கியமும் நன்றாகப் பரவின. கரிப் நவாஸின் புதல்வர் இராஜஸ்ரீ பாக்கியச் சந்திரா தந்தையைப் பின்பற்றுபவராகி வங்காளத்து நரோத்தமர் தாசருடைய சீடரானார்.

இவர் காலத்தில் சங்கீர்த்தனம், ரஸம் என்பவற்றைச் சார்ந்த இசை, நடன மரபுகள் தோன்றின. இவரது அறிவும் இதயமும் ராதாகிருஷ்ண பக்தியில் தோய்ந்திருந்தன. இவர் ரஸத்தப் பற்றி அறிந்ததும் அதற்கான ஆடை அணிகளைப் பெற்றதும் கனவிலேதான். ரஸத்தின் அருமை நன்கு தெரியவேண்டுமென்று அவர் தம் புதல்வியையே இராதாவேடம் பூணுமாறு செய்தார் என்று வரலாறு கூறுகின்றது. பின்னர் அதே புதல்வி அரசரிமைகளைத் துறந்து கிருஷ்ண பக்தியிலேயே காலத்தைச் செலவிட்டாராம். கிருஷ்ண பக்தி மரபு இந்த அரசரின் வாரிசான அரசர் சந்திரகீர்த்தி காலத்தில் அதாவது 19ஆவது நூற்றாண்டில் 1856ஆம் ஆண்டிலிருந்து 1886ஆம் ஆண்டுவரையுள்ள காலகட்டத்தில் இன்னும் வலிவு பெற்றது. பக்தி ரஸங்களைப் பாடுவதும் சங்கீர்த்தனங்களில் 64 பாக்கங்களைப் பாடுவதும் அரச சபையில் முக்கிய நிகழ்ச்சிகள் ஆகின்றன. சங்கீர்த்தனம் என்பது வெறும் கோஷ்டி கானமல்ல. அது நன்கு அமைக்கப்பட்ட ஒரு நடனக் கோர்வையாகும்.

‘மணிப்புரி’ மக்களின் வாழ்க்கையை அவ்வப்போது மகிழ்விக்கும் உற்சவங்களும் மேலும் புதுப்பிக்கப்பட்டன. ஒவ்வொன்றும் கிருஷ்ணனுடைய வாழ்க்கையிலிருந்து ஒரு கணுவை எடுத்துக் கொண்டாடப்பட்டது. இன்னொரு பக்கம் இந்தியாவின் மற்றைய இடங்களைப் போல் சடங்கு நிகழ்ச்சிகள் வெகுவாக இடம்பெறலாயின.

பருவகால உற்சவங்களில் முதலிடம் வகிப்பது ‘டொல் சந்ரா’. இந்த உற்சவத்தை மணிப்புரிப் பண்பாட்டின் கலவை என்று கூறலாம். அடுத்தது, ஸ்ரீகிருஷ்ண சைதன்யரின் பிறந்தநாள் கொண்டாட்டம். மூன்றாவது புராணத்தில் சொல்லப்படுகின்ற “ஹோலிகர்” வை எரித்தலாகும். இந்த மகத்தான உற்சவத்தில் ஆடவரும் பெண்டிரும் தங்களுக்குரிய வாழ்க்கைத் துணையைத் தேடிக்கொள்வார்கள்.

துக்ககரமான சந்தர்ப்பமோ அல்லது உற்சாகமான சந்தர்ப்பமோ எதுவாக இருந்தாலும் மணிப்புரில் எல்லா முக்கிய தினங்களிலும் இசையும் நடனமும் இல்லாத சந்தர்ப்பமே கிடையாது. மணிப்புரி நடனத்தின் கட்டுமானத்திற்கு இவை உறுதியான அடித்தளமாக அமைகின்றது.

மணிப்புரில் “வங்கதேச பாலா” , “அரிபாலா” இரண்டும் வேகமாகப் பரவின. இவை இரண்டினது வடிவமும் வங்காளத்தில் எப்படி இருந்தது என்று தெரியாவிட்டாலும் மணிப்புரில் அழகான ஒரு புதுமையான அமைப்பு அவற்றிற்கு ஏற்பட்டது. இவ்விரண்டும் கலந்து ஒன்றாகியிருக்கலாம் என்று ஊகிப்பதற்கு இடமுண்டு. இருப்பினும் ஒரு புது வகையான சங்கீர்த்தனமுறை “நடபாலா” என்ற பெயரில் தோன்றியது. இந்த சங்கீர்த்தனத்தின் தொடக்கம் அரசர் சந்திரகீர்த்தியின் காலத்தில் ஏற்பட்டது என்று சில அறிஞர்களும் அரசர் பாக்கிய சந்திர மஹராஸரின் ஆட்சியின்போது ஏற்பட்டது என்று வேறு சிலரும் அபிப்பிராயப்படுகின்றார்கள். நடபாலாவில் மென்மையும் அழகும் தரும் பகுதிகளுள்ளன. வேகமும் எழுச்சியும் கொண்ட தாண்டவப் பகுதிகளும் மணிப்புரில் உள்ளன.

சற்று முந்தைய காலத்து மணிப்புரி நடனங்களுடைய உறவு பற்றியும் வைணவத்திற்கு முன்னும் பின்னும் உள்ள உறவு பற்றியும் முடிந்த முடிவாக ஒன்றும் சொல்ல முடியாவிட்டாலும் வைணவக் கவிதை, இசை, நடன மரபு மெய்திகளுடைய வலிய பண்பாட்டின் மேலே இன்னுமொரு பாலம் போர்த்தியது போன்றதாகும். மெய்த்தி, ஜசோய், ராஸ போன்ற பல மரபுகளை உள்ளடக்கிய மணிப்புரி நடனத்தின் வினோதமான நிலைமையே ராச நடனம் தோன்றுவதற்குக் காணமாயிற்று. உண்மையிலேயே பெண்கள் ஆடிய ராச நடனம் பிரார்த்தனை, பாலப்பாடல், முழுவோசை உள்ளடக்கிய விரிவான சடங்கு நிகழ்ச்சியின் கடைக்கணு என நினைக்க இடமுண்டு. ராச நடனத்தைப் பற்றி அரசன் பாக்கிகசந்திரனின் கனவைப் பற்றி ஏற்கனவே குறிப்பிட்டோம். இது உண்மையா? என்ற ஐயம் எழுந்தாலும் அதற்குப் பாக்கிய சந்திர மஹராஜ் அடித்தளம் அமைத்தார் என்ற உண்மையைப் புறக்கணிக்க முடியாது. எனவே இவை தமது சடங்குகளிலுள்ள சிறப்பம்சங்களை உள்வாங்கியும் கலைமரபுகள் ஒன்றாகக் கலந்தும் உருவாகிய ஒரு சிறந்த சாஸ்திரிய கலை வடிவமாக இன்று மிளிர்வதைக் காணலாம்.

## ஆட்டமுறை

மணிப்புரி நாட்டியம் ஆடவர்கள் தாண்டவ முறையிலும் பெண்களால் லாஸ்ய முறையிலும் ஆடப்பட்டு வருகிறது. ஆடவர் தாண்டவம் சலனம், குந்தானம் என்று பிரிக்கப்படுகிறது. பெண்களுக்கான லாஸ்யம் சிபிதாங்கா, ஸ்புகிதாங்கா என்று பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. லாஸ்ய நடனத்தில் பாதங்களை சிறிது தூக்கி தரையோடு ஒட்டிச் சறுக்குமாறு அசைத்து ஆடப்படுகிறது.

தாண்டவத்தில் தாண்டுதலும் தாவுதலுமாகக் குதித்து ஆடப்படுகிறது. தாண்டவத்தில் அகோங்க்யா எனும் குதித்தல் விசேட அம்சமாகும்.

வைஹேராபா, கம்பாதோய்பி சைவசம்பிரதாயப்படி அமைந்த நடனமாகும்

புஸ்சோனம் என்ற நடனத்தில் டோல்கி என்ற மத்தளத்தைத் தோளில் மாட்டிக்கொண்டு சுழன்று சுழன்று ஆடுவார். கர்தார் சோளம் எனும் நடனம் பெரிய தாளங்களைத் தட்டிக்கொண்டு ஆடும் நடனம் இவை இரண்டும் சங்கீர்த்தன் என்று சொல்லப்படும்.

உடல் செங்குத்தான நிலையில் இருக்கும் முகபாவம் சாந்தமான முறையில் கட்டுப்படுத்தி நிகழ்ச்சி முழுவதும் அவ்வாறே ( ஒரே மாதிரியான முகபாவம்) காணப்படும். வித்தியாசமான முகபாவம் கையாளப்படுவதில்லை. இடுப்பிற்கு மேல் பகுதியும் இடுப்பிற்கு கீழ் பகுதியும் 8 என்ற பின்னல் வடிவில் வளைந்து நெளிந்து ஆடப்படும். இடுப்பில் அசைவுகளே கொடுக்கப்படாமல் ஆடப்படுவதுதான் இதன் சிறப்பம்சமாகும்.

முதல் நடை, வாரநடை, கூட நடை எனும் 3 நடைவேகத்தில் ஆட்டம் அமைக்கப்படும்.

### **ஆடை அணிகலன்**

பெண்கள் லுங்கி போன்ற பல வண்ண ஆடைகளை அணிந்துகொண்டு ஆடுகின்றனர். கூடை போன்ற பாவாடை கட்டிக்கொண்டு தலையில் சரிகையிட்ட மெல்லிய துணியால் முக்காடிட்டு அலங்க சிறுமணிகள், கண்ணாடிச் சில்லுகள், மின்னும் தாள்கள் பதிக்கப்பட்ட உடைகள், வளையல்கள், கழுத்துச் சங்கிலி, மோதிரங்கள், கொலுசுகள் என்பவை பெண்கள் மிகவும் விரும்பி அணிந்து ஆடுவார்.

### **இசை பக்கவாத்தியம்**

தென்னிந்திய தமிழ் இசைமரபு வடஇந்திய ஹிந்துஸ்தானி இசை பயன்படுத்தப்படும். மத்தளம், கைத்தாள இசைக்கருவி பயன்படுகிறது. மஞ்சிரா என்ற சிறுதாளம், ஊதுகுழல், கெஞ்சிரா, புல்லாங்குழல், கின்ரைட், கர்த்தால் என்ற பெரிய ஜால்ராக்களும் உண்டு.

### **கலைஞர்கள்**

நாபகுழார்சிங்க, தோம்பா ஹயோபம்



- தேர்ச்சி 3.0 : பரத நாட்டியத்தின் பல்வேறு அம்சங்களை அபிநயிப்பார்.
- தேர்ச்சி மட்டம் 3.2 : நிருத்த, நிருத்திய உருப்படிகளை அபிநயிப்பார்.
- செயற்பாடு 3.2.1 : மிஸ்ர அலாரிப்பினை அபிநயித்தல், கொலுப்பித்தல்.

### மிஸ்ர அலாரிப்பு

இராகம் : நாட்டை

தாளம் : மிஸ்ரசாபு

த, கி, ட	=	த, க, தி, மி, //
;;;	=	;;;//
தா ;;	=	தெய் , ; தெய், யும், //
தா; த,	=	தாம் ; கிடதக //
த, தெய், ;	=	யா ; தெய், யும், //
தா ; த,	=	தாம் ; கிடதக //
தாம் ;;	=	; ; தி, ; //
தாம் ;;	=	; ; கிடதக //
தெய், ;;	=	; ; த, ; //
தெய், ;;	=	; ; கிடதக //
தாம் ;;	=	தாம் ; கிடதக //
தெய், ; , த	=	தெய், ; கிடதக //
தாம், திதாம்	=	; தரி கிடதக //
தெய் ; ததெய்,	=	; தரி கிடதக //
தாரித கிண	=	ஜெம், ; ததரித //
கிணஜெம், ;	=	தகும்தரி கிடதக //
தக ததிங்கிண	=	தொம், ; தகததிங் //
கிணதொம், ;	=	தக ததிங் கிணதொம், //
தாம் ;;	=	தாம் ; ; ; //
<u>துருகிடு தக தக</u>	=	<u>துருகிடு தக துருகிடுதக</u> //
<u>துருகிடு தக தக</u>	=	<u>துருகிடு தக துருகிடு தக</u> //
<u>துருகிடு தக தக</u>	=	<u>துருகிடு தக துருகிடு தக</u> //
தாளாங்கு தக	=	தக ததிங் கிண தொம், //
த, தெய், ;	=	யா; தெய், யும், //
த, ; த,	=	தாம் ; கிடதக //
தாம், ;	=	; ; ; ; //

தேர்ச்சி 3.0 : பரதநாட்டியத்தின் பல்வேறு அம்சங்களை அபிநயிப்பார்.

தேர்ச்சி மட்டம் 3.2 : நிருத்த, நிருத்திய உருப்படிகளை அபிநயிப்பார்.

செயற்பாடு 3.2.2 : கௌத்துவத்தினை அபிநயித்துக் கொலுப்பித்தல்.

### கணபதி கௌத்துவம்

இராகம் : நாட்டை

தாளம் : சதுஸ்ரஜகம்

இயற்றியவர் : கங்கை முத்து நட்டுவனார்

நடன அமைப்பு: பத்மஸ்ரீ அடையாறு கே.லக்ஷ்மணன்

குத்த கிட்ட - கிண்ணத் தொங்க - டக்குத் தாம் - தொங்க

தங்குடு - தங்குடு - தங்குடு - தித்தாம்

தாதங்கி தங்கி கிடதக திக்குதாம் - தத்த

திரிகுடு தொம் தொம் திக்குத் தாரி

திக்கிட கிடதகி திக்குத் தொங்க

அரிதிரு மருகனே - விக்ன விநாயக

விணைகெட - அருளிய - கணபதி - ஜெயஜெய

தீக்கிட - உதரக - டண் - கிண்ணம்

தீக்கிட - உதரக - டண் - ஜெயஜெய

ததீக்கை - துதீக்கை - யானை - முகத்தவர்

தக்கிட கிடதகி திக்கித தொங்க தேவர்கள் - கணபதி

தொம்கிட கிடதகி தொங்கி தங்க கணபதி - கவுத்துவம்

கற்றவர் வினையற உக்குடுதாம் - உக்குடுதை

தாக்கு தீக்கு தாகிடண் - தொம் கிடகிடதகி

டண் - தங்கி - கிடதக திக்குத் தாம் - தத்த.

## சுப்பிரமணியர் கவுத்துவம்

தாளம் : சர்வலகு

இராகம் : கௌளை

ஜென்னக்கிட்ட	கிரரக்கிட்ட	தக்குடுதிக்குடு	தரிகுடுதாம்
தக்குடுதிக்குடு	தகதரிகிடதக	தக்குந்தாரி	கிண்ணஜெக்க
வினையற	வேல்வாங்	கும்பெரு	மா
ளடியிணை	தொழுமன	மே	ஜெக்கஜெக்க
தொங்கிடுநங்கிடு தொம்	தொங்கிடகிடதகிதந்த	தொங்குணங்	குதொம்தகி
தோகிடதகிதோ	கிடதகிதோகிடு	தோதோகிடதகி	தோகிடகிட
ணங்குத்தாரி	கிண்ணஜெக்கங்	ணக்கணக்க	ஜெக்குதாம்
கானம்	மயிலே	றிக்கயி	லாசம்
தன்னைச்	சுழலவ	ரும்மிளை	யவனைத்
தொழுவார்	தாளவி	தம்பர	முடையவர்
ஜெக்குடுஜென்ன	கிட்டஜெக்குடு	ஜென்னகிட்ட	ஜென்னகிட்ட
ஜெனகுடுஜெனகிட	கிடதகிஜெனகுடு	ஜெனகிடகிடதகி	ஜெனகிடகிடதகி
கடல்கிழி	யமலை	முரிய	வருமுரு
கன்னருள்	பெற்றுக்	கதியது	பெறலாம்
தக்கிடதகிதக்	கிடதகிதக்குடு	தத்தக்கிடதகி	தக்கிடகிடதகி
தக்குதிக்குதக்	கிட்டத்தொங்	கிடகிடதகி	டன்,தங்
கி கிடதக	திக்கி	தாம்	தத்த.

தேர்ச்சி 3.0 : நாட்டியத்தின் பல்வேறு அம்சங்களை அபிநயிப்பார்.

தேர்ச்சி மட்டம் 3.2: நிருத்த, நிருத்திய உருப்படிகளை அபிநயிப்பார்.

செயற்பாடு 3.2.3 : கீர்த்தனையை அபிநயித்தல்.

### கீர்த்தனை

இராகம் : ஷண்முகப்பிரியா தாளம் : ஆதி  
பாடலாசிரியர் : உழுந்தூர் பேட்டை கிருஷ்ணர்  
நடன அமைப்பு : திருமதி லீலாம்பிகை செல்வராசா

### பல்லவி

வினையாட இது நேரமா உன் / வினையாலே  
படும்பாடு / தனைச் சொல்ல வரும்போது // (வினை)

### அநுபல்லவி

களைத்தேன் ஜன்மம் எடுத்து / சளைத்தேன் பொ / றுத்திருந்து //  
உளமார உனை நாடி உனைக் காண / வரும்போது வினை /  
யாட இது நேரமா //

### சரணம்

புரியாத புதிரோ நீ அறியாத சதையோ  
பரிகாசமோ என்மேல் பரிதாப மில்லை யோ  
விரிதோகை மயில்மீதில் வருவாய் என்றெதிர்பார்த்து  
வழிமேலே விழி வைத்து வழி பார்த்து வரும்போது (வினை)

### ஐதி

தாம் தகஜனு ததீம்த தகஜனு  
தாம்த தகஜனு தாங்கிடு தின்னத் தாம் (2)  
தாம்த தகஜனு ததீம் தகஜனு.

தாங்கிடு தின்னத் தாம் தாங்கிடு தின்னத் தாம் (2)  
தாங்கிடு தின்னத் தாங்கிடு தின்னத் தாங்கிடு தின்னத் தாங்கிடு தின்ன  
தாங்கிடு தின்னத் தாங்கிடு தின்னத் தாங்கிடு தின்னத் தாங்கிடு தின்ன  
தாங்கிடு தின்னத் தாங்கிடு தின்னத் தாங்கிடு தின்னத் தாங்கிடு தின்ன  
தாங்கிடு தின்னத் தாங்கிடு தின்னத் தாங்கிடு தின்னத் தாங்கிடு தின்ன

## கீர்த்தனை

இராகம் : ஹரிந்தோளம்

தாளம் : ஆதி

இயற்றியவர் : பாபநாசம் சிவன்

நடன அமைப்பு : அடையாறு கே.லக்ஷ்மணன்

### பல்லவி

திருப்பரங்குன்ற வேலா - திரு  
ஆலவாய் பரசிவனோடு அங்கயற் கண்ணி

### அனுபல்லவி

விருப்புறும் விண்ணோர்க்கு கிடைக்கரும் தீந்தமிழ்  
திருப்புகழ் பாடலில் திருவருள் தா சீர்மிகு

### சரணம்

1. அமர முனிவரும் மெய் அடியவரும் வணங்கி  
குமரா குமரா என்று துதிக்கு கோயில் கொண்ட
2. இராமதாசன் பணியும் தாமரஸ பாதனே  
மாமயில் வாகனா வள்ளி தெய்வாணை மோகன.

- தேர்ச்சி 4.0 :** நடனம் தொடர்பான அடிப்படை அம்சங்களையும் எண்ணக்கருக்களையும் விளக்குவார்.
- தேர்ச்சி மட்டம் 4.2 :** பரத நாட்டியத்திற்குத் தேவையான முக்கிய அம்சங்களைப் பட்டியற்படுத்துவார்.
- செயற்பாடு 4.2.1 :** 72 மேளகர்த்தா சக்கரம் பற்றி அறிவார்.

## 72 மேளகர்த்தா

இந்திய சங்கீதத்தின் முக்கியமான அம்சம் ராகம். “ரஜ்கத்வம்” (ரஞ்சனை) அல்லது இனிமை என்பதை ஆதாரமாகக் கொண்டுள்ளதே ராகமாகும்.

இசையில் இராகங்களை ஜனக இராகங்கள் (தாய் ராகம்) என்றும், ஜன்ய ராகங்கள் (சேய் ராகம்) என்றும் இரண்டு பிரிவுகளாகப் பிரித்துள்ளனர். ஜனக ராகத்திற்கு மேளம், மேளகர்த்தா, கர்த்தா இராகம், சம்பூர்ண ராகம், இராகாங்க ராகம் எனப் பல பெயர்கள் உண்டு. பண்டைத் தமிழிசையில் இதனைப் பண் என்று அழைத்தனர். ஒரு இராகம் தாய் ராகம் என்று கருதப்படுவதற்குக் கீழ்க்கண்ட நான்கு பண்புகள் இருக்கவேண்டும்.

1. ஆரோகணத்திலும், அவரோகணத்திலும் சப்த ஸ்வரங்களாகிய ‘ஸரி,க,ம,ப,த,நி’ என்ற ஏழு ஸ்வரங்களும் அமைந்திருத்தல் வேண்டும்.
2. ஆரோகணத்திலும், அவரோகணத்திலும் ஏழு ஸ்வரங்களும் வரிசைக் கிரமமாக அமைந்திருத்தல் வேண்டும்.
3. ஆரோகணத்திலும், அவரோகணத்திலும் ஒரே வகையான ஸ்வரங்கள் வருதல் வேண்டும்.
4. ஆரோகணமும், அவரோகணமும் தாரஸ்தாயி ஸட்ஜமத்தைக் கொண்டிருத்தல் வேண்டும்.

இவ்வாறு நமது தென்னிந்திய இசையில் 72 ஜனக இராகங்கள் உள்ளன. இவற்றையே ‘72 மேளகர்த்தா இராகங்கள்’ என்று அழைப்பது வழக்கம்.

### 72 மேளகர்த்தா இராகங்களின் வரலாறு

17 ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த ‘வேங்கட மகி’ என்பவர் ‘சதுர்த்தண்டிப் பிரகாசிகை’ என்னும் நூலில் 72 மேளகர்த்தாக்களின் அமைப்பைப் பற்றிக் கூறியுள்ளார். ஆனால் அதில் அவர் எல்லா மேளங்களுக்கும் பெயர் கொடுக்கவில்லை.

மேலும், பல மேளகர்த்தாக்களில் ஆரோகண, அவரோகணம் ஒழுங்கின்றிக் காணப்பட்டது. சில வர்ஜ இராகங்களும் கூட அதில் மேளகர்த்தாக்களாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன.

18ஆம் நூற்றாண்டில் தஞ்சையை ஆண்டு வந்த ‘துளஜா மகாராஜா’ (1729 - 1735) ‘சங்கீத சாராம்ருதம்’ என்ற நூலில் வேங்கடமகியின் 72 மேள அமைப்பைக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

ஆனால், அவரும் பெயர்களைக் கொடுக்கவில்லை. ஆனால், அதே காலத்தில் வாழ்ந்த 'கோவிந்தாச்சாரியார்' என்பவர் தமது 'சங்கிரக சூடாமணி' என்ற நூலில் கிரம சம்பூர்ண, ஆலோகண அவரோகண முறையுடன் கூடிய 72 மேளங்களைக் குறிக்கும் 'கனகாங்கி, ரத்னாங்கி' பெயர் பட்டியலைக் கொடுத்துள்ளார்.

இந்த மேள அமைப்பினாது கடபயாதித் திட்டத்திற்கு ஏற்றவாறு ஒவ்வொரு மேளத்தின் எண்ணைக் குறிக்கும் வகையில் இப்பெயர்கள் அமைந்திருப்பதைக் காண்கிறோம். இந்த அமைப்பு எல்லாவித சங்கீதத்திற்கும் ஏற்ற வகையில் உள்ளது.

மேலும் கர்நாடக சங்கீதத்திற்கு இது ஒரு 'மகுடம்' போன்றும் அமைந்துள்ளது. இதைத்தவிர 'கனகாம்பரி', பேனத்யுதி' என்ற மற்றொரு பெயர்ப் பட்டியலும் பின்னர் தயாரிக்கப்பட்டதாகத் தெரிகின்றது. இந்தப் பெயர்கள் கடபயாதித் திட்டத்திற்கு ஏற்றதாக இருந்தாலும் சாடவ சம்பூர்ணம், ஓளடவ சம்பூர்ணம் எனப்பட இராகங்கள் அதில் காணப்படுகின்றன. இந்தப் பெயர்ப் பட்டியலை 'முத்து சுவாமி தீட்சிதர்' மட்டுமே பின்பற்றினார். இப்பட்டியல் 'அசம்பூர்ண மேளப் பட்டியல் அல்லது அசம்பூர்ண மேளப்பத்தி' என்றும் அழைக்கப்படுகின்றது.

தற்போது வழக்கில் உள்ள 'கனகாங்கி, ரத்னாங்கி' மேளப் பட்டியலைத் தியாகராஜரும் அவருக்குப் பின் வந்துள்ள பல இசைவாணர்களும் பின்பற்றியுள்ளனர். இப் பட்டியலை 'சம்பூர்ண மேளப்பத்தி' என்று கூறுவர். தற்போது இப் பட்டியலே அனைவராலும் பின்பற்றப்படுகிறது.

## 72 மேளகர்த்தா இராகங்களின் அமைப்பு

ஒரு ஸ்தாயில் ஏழு ஸ்வரங்கள் உள்ளன. அவற்றிற்கு 12 ஸ்வரஸ்தானங்கள் உண்டு. மேலும் 4 விவாதி ஸ்வரங்களின் சேர்க்கையால் 16 ஸ்வர வகைகள் நமக்குக் கிடைக்கின்றன. அவையாவன,

1. ஸ - ஸட்ஜம்

2. ரிஷபம்

- சுத்தரிஷபம் - சுத்த காந்தாரம் \*
- சதுஸ்ருதிரிஷபம் - ஷட்சருதி ரிஷபம் \*

3. காந்தாரம்

- சாதாரண காந்தாரம்
- அந்தர காந்தாரம்

4. மத்திமம்

- சுத்த மத்திமம்
- பிரதி மத்திமம்

5. பஞ்சமம்

6. தைவதம்

- சுத்த தைவதம்
- சதுஸ்ருதி தைவதம் - சுத்த நிஷாதம் \*

7. நிஷாதகம்

- கைசிகி நிஷாதம் - ஷட்சருதி தைவதம் \*
- காகலி நிஷாதம்

இவ்வாறு 16 ஸ்வர வகைகளைக்கொண்டே 72 மேளகர்த்தா இராகங்கள் வகைப்படுத்தப்பட்டுள்ளன.



இவற்றில் சுத்த காந்தாரம், ஷட்சுருதி ரிஷபம், சுத்த நிஷாதம், ஷட்சுருதி தைவதம் ஆகியவற்றிற்கு இயல்பான ஸ்தானங்கள் இல்லை. இங்கு

சுத்த காந்தாரமானது	- சதுஸ்ருதி ரிஷபத்திலும்
ஷட்சுருதி ரிஷபமானது	- சாதாரண காந்தாரத்திலும்
சுத்த நிஷாதமானது	- சதுஸ்ருதி தைவதத்திலும்
ஷட்சுருதி தைவதமானது	- கைசிகி நிஷாதத்திலும்

ஒரே ஸ்தானத்தில் ஒலிக்கும். எனவே இந்நான்கு ஸ்வரங்களும் விவாதி ஸ்வரங்கள் (பகை ஸ்வரங்கள்) என்று அழைக்கப்படுகின்றன.

## 72 மேளகர்த்தா சக்கரம்

இவ்வாறு 72 மேளகர்த்தா இராகங்களும் அவற்றின் ஆரோகண அவரோகணங்களின் எந்தெந்த ஸ்வரஸ்தானங்களைக் கொண்டுள்ளன என்பதை விளக்கும் வகையில் அமைக்கப்பட்டதே மேளகர்த்தா அமைப்பு முறையாகும்.

இந்த சக்கர அமைப்பானது ஒவ்வொரு சக்கரத்திலும் 6 இராகங்கள் அடங்கக்கூடியதாக 12 சக்கரங்கள் அமைக்கப்பட்டள்ளன. அவையாவன,

01. இந்து
02. நேத்ர
03. அக்கினி
04. வேத
05. பாண
06. ருது
07. ரிஷி
08. வஷீ
09. பிரம்மா
10. திசி
11. ருத்ர
12. ஆதித்ய

- தேர்ச்சி 5.0 :** சாஸ்திரிய நடனங்களுடன் சம்பந்தப்பட்ட வரலாற்று ரீதியான விடயங்களை உய்த்தறிவார்.
- தேர்ச்சி மட்டம் 5.2 :** இந்தியக் கலைஞர்களின் தொண்டுகளை விளங்கி மதிப்பளிப்பார்.
- செயற்பாடு 5.2.1 :** பெரியார்களின் கலைத்தொண்டு, வாழ்க்கைக்குறிப்புகளை அறிதல்.

### பரதக்கலை மறுமலர்ச்சியின் தந்தை ஈ.கிருஷ்ணஜயர்

பரதநாட்டிய வரலாற்றிலே ஓர் இக்கட்டான காலகட்டத்திலே வாழ்ந்து அக் கலைக்கு அரும்பெரும் தொண்டாற்றியோரில் ஈ.கிருஷ்ணஜயர் நன்கு குறிப்பிடத்தக்கவர்.

சீரும் சிறப்புமிழ்ந்து சட்டபூர்வமாக ஒழிக்கப்படும் நிலையிருந்த சதிருக்குப் பாரம்பரிய நோக்கிலே பரதநாட்டியம் என மீண்டும் அதற்குப் பெயர்சூட்டி, அதன் முன்னைய தூய்மையையும் மதிப்பினையும் மீண்டும் ஏற்படுத்தி, அது மேலும் சிறப்படைய அயராது உழைத்து வழிவகுத்த பெருமையும் இவருக்குண்டு.

பல திறப்பட்ட கலை அறிவும் மொழி அறிவும் சட்டஞானமும் துணிச்சலும் தந்திறனும் ஆளுமையும் தாம் மேற்கொண்ட காரியம் வெற்றியளிக்கும் வரை தொடர்ந்து செயலாற்றும் திறமையும் மதிநுட்பமும் கொண்ட ஈ.கிருஷ்ணஜயர் திருநெல்வேலி மாவட்டத்திலே கைலாசநாத ஐயர் அனந்தலட்சுமி அம்பாள் தம்பதிகளுக்குப் பிறந்த 17 பிள்ளைகளில் 8ஆவது பிள்ளையாக 1897ஆம் ஆண்டு ஆகஸ்ட் மாதம் 6ஆந் திகதி பிறந்தார். கல்லிடைக் குறிச்சி ஈஸ்வர ஐயர் - மீனாஷி அம்மாள் தம்பதிகளின் சுவீகாரப் பிள்ளையாக வளர்ந்தார்.

அந்தணரின் செட்டிநாடு என அழைக்கப்பட்ட கல்லிடைக் குறிச்சியில் நடைபெறும் திருமண வைபவங்களிலே இசை, நடனக் கச்சேரிகள் நடைபெறும் சூழலிலே இவர் வாழ்ந்தமையால் இவருக்கு இக் கலைகளிலே பேரார்வம் ஏற்பட்டது. இவற்றை இவர் விரும்பிக் கற்றும் வந்தார். சென்னை கிறிஸ்தவக் கல்லூரியிலே கலைமாணிப் பட்டதாரி (பீ.ஏ) ஆனார். பின்னர் திருவனந்தபுரம் சட்டக் கல்லூரி விடுதிச்சாலையில் தங்கியிருந்து பயிலும்போது பொழுபோக்கிற்காகச் சாரங்கதாரா என்னும் நாடகத்திலே ரத்னாங்கியாக நடித்துப் பாராட்டும் பெற்றார்.

இவருடைய அழகிய தோற்றமும் இசைத்திறனும் நடிப்புக்கு நன்கு உதவின. சமகால விளம்பரப்பலகைகளிலும் பத்திரிகைகளிலும் தமது நாடகத்திறன் பற்றிச் செய்திகளைப் பார்த்து இவர் மகிழ்ச்சியடைந்தார்.

இதனால் ஊக்கமடைந்து வரன்முறையாக இசைப் பயிற்சிபெற விரும்பினார். வயலின் வித்துவான்களான பாபங்குளம் நீலகண்ட ஐயர், திருநெல்வேலி ஸ்ரீநிவாஸ ஐயர் ஆகியோரிடம் இசையினை நன்கு கற்றார். 1921ஆம் ஆண்டு சட்டப் பட்டதாரியான பின்னர் எம்.பதஞ்சலி சாஸ்திரிகரிடம் வழக்கறிஞர் பயிற்சிபெற்று சென்னையிலே பிரபல வழக்கறிஞராக விளங்கினார். பிரபல நாடகக் குழுவான சுகுணவிலாச சபாபில் ஒரு உறுப்பினராக இணைந்து “மிருச்சகடிகம்” , “இரத்தினாவலி” ஆகிய நாடகங்களில் முறையே வசந்தசேனாவாகவும் வாசவ தத்தாவாகவும் நடித்து தமிழ்நாடக அரங்கின் சிற்பியெனக் கருதப்படும் ப.சம்பந்த முதலியாரின் பாராட்டினைப் பெற்றார்.

பெண் வேடம் தரித்த முதலாவது ஆண் நடனக் கலைஞரும் சுகுணவிலாச சபாவின் உறுப்பினருமாகிய ரங்கவடிவேலுவைப் பின்பற்றித் தாமும் நடனக் கலைஞராக விளங்க இவர் விரும்பினார். மதுராந்தகம் ஜகதாம்பாளிடம் நடனம் பயின்று தேர்ச்சி பெற்று காளிதாசரின் மாளவி காக்கி மித்திரத்திலே கதாநாயகியான மாளவிகாவாக நடித்தும் நடனமாடியும் பாராட்டுக்களைப் பெற்றார். சில திரைப்படங்களிலும் இவர் நடித்தார்.

தலைசிறந்த நாட்டியாச்சாரியாரான மேலத்தார் ஏ.பி.நடேச ஐயரிடம் சதிர், பாகவதமேளம், ஹரிகதாசுரலக்ஷேபம் ஆகியவற்றை வரன்முறைப்படி கற்று முழுமையான நடனக்கலைஞர் ஆனார். 'அபிநயம் நடேச ஐயர்' எனப் புகழ்பெற்றவரான இவரது குரு பயிற்சி முடிவிலே இக் கலையின் பெரு மதிப்பினை மீண்டும் ஏற்படுத்தி இதனை எங்கும் பரப்ப வேண்டும் எனச் சிஷ்யனுக்கு வேண்டுகோள் விடுத்தார்.

அழகிய கட்டுக்கோப்பானதும் லாவகமாக அசையும் தன்மையும் உடைய உடலமைப்பும் கொண்ட இவர் நடன உலகிலே தனது முத்திரையை எளிதிலே பதித்தார்.

இவருடைய நடனக்கச்சேரிகள், அறச்சாலைகள், தருமச் செயற்பாடுகளுக்கான நிதி திரட்டுதல், பாடசாலைக்கான நிதி திரட்டுதல் ஆகியனவற்றுக்காகவே பெரிதும் நடைபெற்றன.

பார்வையாளர் ஐயுறும் வகையிலே பெண் வேடத்திலே மரபுவழிச் சதிர்க் கலைஞர் போன்றே இவர் காட்சியளித்தார். பரத நாட்டியத்திலுள்ள சீர்கேடுகளை நீக்கி இதற்குப் பெருமதிப்பு அளித்து தூய்மையடையச் செய்யவேண்டும் என்று அயராது உழைத்தார். இவரது அயராத முயற்சியிலே 1927ஆம் ஆண்டில் சென்னையிலே நடைபெற்ற இந்திய தேசிய காங்கிரஸ் மகாநாட்டின் ஒரு நிகழ்வாக அகில இந்திய இசை மகாநாடும் நடைபெற்றது.

தேசிய காங்கிரஸ் பிரமுகர்களில் ஒருவரான இவர் 1928ஆம் ஆண்டிலே சென்னையில் தொடக்கப்பட்ட வித்வசபையிலே செயலாளராகத் திறம்படச் செயலாற்றினார். இசையிலேயே கவனஞ் செலுத்திய இச் சபையின் செயற்பாடுகள் வி.கலியாணசுந்தரமுதலியாரின் ஆதரவுடன் நடனத்தையும் இடம்பெறச் செய்வதற்கு நடவடிக்கைகளையும் மேற்கொண்டார்.

சதிரைத் தொடர்ந்தும் எதிர்த்து வந்த பலரை துணிகரமாக எதிர்த்து 1931ஆம் ஆண்டு பிரபல நர்த்தகி திருவனப்புத்தூர் கல்யாணியின் பிள்ளைகளும் பந்தனை நல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளையின் சிறந்த மாணவிகளுமான ராஜலக்ஷ்மி, ஜீவரத்தினம் சகோதரிகளின் நடன நிகழ்ச்சியொன்றினை ஒழுங்குசெய்தார்.

1932ஆம் ஆண்டில் சதிருக்கு எதிராகவும் சார்பாகவும் நடைபெற்ற வாதப்பிரதிவாதங்களுக்கு மத்தியில் சங்கீத வித்துவசபையின் ஆறாவது மகாநாட்டிலே அன்றுவரை சதிர், தாசியாட்டம் என அழைக்கப்பட்டு வந்த தமிழக சாஸ்திரிய நடனத்திற்குப் பரத நாட்டியம் என்னும் பெயர் சூட்டுவதற்கான தீர்மானத்தினை முன்மொழிந்து சபையின் அங்கீகாரத்தினைப் பெற்றார். பரதக் கலையைப் பேணி வளர்ப்பதென்ற தீர்மானத்தையும் சபை ஏற்றுக்கொண்டது.

தொடர்ந்து 1932ஆம் ஆண்டு மயிலாப்பூர் கௌரியம்மாளும் 1933ஆம் ஆண்டு ராஜலக்ஷ்மி ஜீவரத்தினம் சகோதரிகளும் அதே ஆண்டு ஆகஸ்ட் மாதம் த.பாலசரஸ்வதியும் நடனம் ஆடினர். 1935ஆம் ஆண்டில் இவரது அழைப்பின் பேரில் மீனாட்சிசுந்தரம்பிள்ளையின் இரு மாணவிகளின் நடனத்தை தரிசித்த ருக்மணிதேவியை மீனாட்சிசுந்தரம்பிள்ளையிடம் நடனம் பயிலவைத்த பெரும் ஈ.கிருஷ்ணஜயரையே சாரும்.

நடனக்கலையிலே சில மாற்றங்களை ஏற்படுத்தினார். இந்தியக் கலைகளிலுள்ள கலைச்சொற்களுக்கான ஆங்கிலப் பதங்களை உருவாக்கி வெற்றிகண்டார். இசையிலும் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தமையினால் அதிலும் சில சீர்திருத்தங்களை ஏற்படுத்த முயன்றார். பாகவத மேளம், நடன நாடகம், குறவஞ்சி, பிற கிராமியக் கலைகள் முதலியவற்றையும் நன்கு ஆதரித்து வந்தார்.

**இவர் எழுதிய நூல்கள்**

1. தமிழகத்திலுள்ள பரத நாட்டியமும் பிற நடனங்களும் (Bharata Natya and Other dances of Tamil Nadu. 1957)
2. சமகால இசைவித்தகர்கள் (Personalities in present day music 1933)

இசை, நடனம் பற்றிய பல கட்டுரைகளையும் விமர்சனங்களையும் எழுதியுள்ளார். நடனக் கலையை சட்டபூர்வமாக ஒழிக்க முயன்றவர்களுக்கு நடனம் சார்பான சட்டபூர்வமான கருத்துக்களை எடுத்துரைத்து எதிர்த்தரப்பினை முறியடித்தார்.

சதிர் ஒழிப்பு இயக்கத்தினை நாடாத்தி இவருக்கு எதிராகச் செயற்பட்ட கலாநிதி முத்துலட்சுமி அம்மையார் உட்பட பலரும் இவருக்கு விருதுகள், பரிசுகள், புகழ்மாலைகள் அளித்துக் கௌரவித்தனர்.

1950ஆம் ஆண்டு கார்த்திகை மாதம் கொழும்பில் நடைபெற்ற அகில இலங்கை நடனவிழாவில் இந்திய நடன நிகழ்ச்சிகளுக்குத் தலைமைதாங்கி, அவற்றைப் பரீட்சித்து முடிவுசெய்வதற்காக இலங்கையின் அழைப்பை ஏற்று இவர் இங்கு சமூகமளித்தார். கொழும்பிலிருந்து இவர் யாழ்ப்பாணத்திற்குச் சென்று அப்போதைய பரமேஸ்வராக் கல்லூரி அதிபராக இருந்த சு.நடேசபிள்ளையின் இல்லத்திலே தங்கியிருந்தார். ஆரிய திராவிட பாஷா விருத்திச்சங்க ஆதரவிலே வைத்தீஸ்வரா வித்தியாலய மண்டபத்திலே 'நடனம்' எனும் பொருள் பற்றிய சுவைமிக்க சொற்பொழிவு ஆற்றினார்.

நடனம் பற்றிக் குறிப்பிடுகையில் கதக், மணிப்புரி, கதகளி, பரத நாட்டியம் எனும் நான்குவித நடனங்களின் பல்வேறு அம்சங்களையும் குறிப்பிட்டு 4000 ஆண்டுகளுக்கு முன்பே பக்குவம் பெற்றிருந்த பரத நாட்டியத்துக்கு இணையாக உலகில் வேறெந்த நடனமும் கிடையாது என்றார். “என்னடி சொன்னார்” என்ற பதத்தினைக் சாவேரி இராகத்தில் இவர் பாடி அதற்கு அபிநயமும் செய்துகாட்டி அனைவரையும் மகிழ்வித்தார்.

சீர்கெட்டு சட்டபூர்வமாக ஒழிக்கப்படும் நிலையிலிருந்த பரதநாட்டியத்தினை புதுப்பொலிவுபெறச் செய்த இவரை பரதக் கலை மறுமலர்ச்சியின் தந்தையெனச் சிறப்பித்துக் கூறுவது சாலவும் பொருத்தமானதே.

1968ஆம் ஆண்டில் இவ் உலக வாழ்வினை நீத்தாலும் பரதக்கலை நிலவும்வரை இவர் என்றும் நினைவுகூரத்தக்கவர்.

## பந்தணை நல்லூர் சபாரஞ்சிதம்

கோலாட்டத்தில் தலைசிறந்து விளங்கிய நாகாம்புஜம் என்பவரின் மகளாக சபாரஞ்சிதம் 23.06.1916 அன்று பிறந்தார்.

இவர் மீனாட்சிசுந்தரம்பிள்ளை நட்டுவனாரிடம் வாய்ப்பாட்டும் பரதநாட்டியமும் கற்றிருந்தார். ஒரு சமயம் தன் குருவுடன் ஒரு நாட்டிய நிகழ்ச்சியில் பாடுவதற்காகத் தன் ஒன்பதாவது வயதில் சென்றிருந்தார்.

அங்கே வருகை தந்திருந்த பண்டாரஸந்நிதி, குரு மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளையிடம் சபாரஞ்சிதம் பரதநாட்டியத்தில் “ஒரு மார்க்கம்” கச்சிதமாக ஆடும் திறமையைப் பெற்றிருந்ததை அறிந்தார். இன்னும் அரங்கேற்றம் ஆகவில்லை என்பதையும் அறிந்து அருணஜடேஸ்வரர் ஆலயத்தில் அரங்கேற்றத்தினை மட செலவிலேயே செய்வதாகக் கூறிவிட்டார்.

குரு மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளை, பந்தணை நல்லூரிலிருந்து முக்கிய உறவினர்களையும் அழைத்துவரச் செய்து உடைகளையும் நாகம்மாள் என்ற ஆடற் கலைஞரிடம் வாங்கிவரச் செய்து அம் முழு நீள நாட்டியக் கச்சேரியை நடாத்தி சபாரஞ்சிதத்தைப் பாராட்டுதல்களைப் பெறச் செய்தார்.

சிறிதும் ஒத்திகையில்லாமல் மேடையில் ஆடிக் குருவையே திகைக்க வைக்கச் செய்த பெருமை சபாரஞ்சிதத்தையே சாரும். முறையான அரங்கேற்றத்தை பசுபதியார் முன்பாகச் செய்யாமல் இருக்கும் தாய் நாகாம்புஜத்தின் மனக்குறையைத் தீர்ப்பதற்காக குரு 1925ஆம் வருடத்தில் மாசி மாதத்தில் பந்தணை நல்லூர் பசுபதீஸ்வரர் கோயிலில் அரங்கேற்றத்தினை நடாத்தினார்.

நட்டுவாங்கம் - மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளை, சொக்கலிங்கம்பிள்ளை.  
மிருதங்கம் - குத்தாலம் சிவவடிவேல் பிள்ளை.

தனது பத்தாவது வயது முதல் நாட்டியக் கச்சேரிகள் செய்து கலைத் தகுதியில் உயர்ந்திருந்ததால் பல கச்சேரிகளுக்கு குரு இவரையே அழைத்துச் செல்வது வழக்கம். அவள் காலில் கிடதக தரிகிடதொம் பேசுவது போல் வேறு எவரிடமாவது காணமுடியுமா எனக் கூரு அடிக்கடி கூறுவார். “கனகச்சிதமான லயக்கணிசம் இணையற்ற அங்கசுத்தம், எண்ணற்ற அடவு ஜதிகள் ஆகிய விசேஷ அம்சங்களைக் கொண்டதான பந்தணை நல்லூர்ப்பாணி” அவருடைய நடனத்தில் மிகுதியாகவே இடம்பெற்றுள்ளன என நடனக்கலைப் போஷகராயிருந்த ஈ.கிருஷ்ணய்யர் கூறியுள்ளார்.

லாமேரீ எனும் மேநாட்டு அம்மையாருக்கும் குருவிடம் ருக்மணிதேவி தங்கியிருந்து நடன அடவுகள் பயின்ற காலத்தில் அடவுகளையும் அம்சங்களையும் ஆடிக்காட்டி ருக்மணிதேவிக்கும் பேருதவி செய்தவர் சபாரஞ்சிதம் ஆவார்.

தஞ்சைப் பிரகதீஸ்வரர் ஆலயத்தில் மிகச் சிறந்த நாட்டிய நங்கைக்கு வழங்கப்படும் ராஜமோகினி என்ற பாத்திரத்தை ஏழு ஆண்டுகள் தொடர்ந்து ஆடி அபிநயித்தவர் சபாரஞ்சிதம் ஆவார்.

ருக்மணிதேவி தன்னுடைய கலாஷேத்திரத்திற்கு வந்து தன் மாணவர்களுக்கு பயிற்சி தரவேண்டும் என்று கடிதம் ஒன்றை அனுப்பினார். அவர் அக் கடிதத்தல் சபாரஞ்சிதத்தின் திறமையைப் பற்றிக் குறிப்பிட்டு சில சமயங்களில் சபாரஞ்சிதத்தின் ஆட்டத்தில் தாம் பொறாமைகூடப்பட்டிருப்பதாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார். அத்துடன் சபாரஞ்சிதத்தின் நிருத்தமா, அபிநயமா சிறந்தது என்ற குழப்பத்தில் தான் இருப்பதாகவும் தாத்தாதான் தனக்குக் குருவாக இருந்தபோதும் ஒவ்வொரு விடயத்தையும் சபாரஞ்சிதமே ஆடிக்காட்டி கற்பித்ததாகவும் அக் கடிதத்தில் அவர் சிலாகித்துள்ளார். சில சமயங்களில் சபாரஞ்சிதம் தன் ஒன்றுவிட்ட சகோதரியான நாகரத்தினம் என்பவருடனும் இணைந்து ஆடியுள்ளார்.

இவர் தனது 24ஆவது வயதில் ரெட்டியூர் என்ற கிராமத்தைச் சேர்ந்த பெரும் நிலக்கிழாரான ஆர்.எம்.சதாசிவம் என்பவரைத் திருமணம் செய்ததுடன் பரதக் கலைக்கு முற்றுப்புள்ளி வைத்துவிட்டார்.

தன் மக்கள் பேரக்குழந்தைகளோடு மனநிறைவோடு வாழ்ந்து 19.10.2000 அன்று மறைந்தார் சபாரஞ்சிதம் அம்பாள்.

## கலைமாமணி ஸ்ரீமதி ருக்மிணிதேவி அருண்டேல்

சென்ற நூற்றாண்டிலே வாழ்ந்த பிரபல நாட்டியக் கலைஞர்களிலே ஸ்ரீமதி ருக்மிணிதேவி அருண்டேல் மிக முக்கியமான ஓர் இடத்தினை வகித்து வந்துள்ளார். பாரம்பரிய சமூக இடையூறுகள் சிலவற்றை வெற்றிகரமாகத் தாண்டிச் சமூக ரீதியிலும் பண்பாட்டு ரீதியிலும் சில புரட்சிகரமான ஆக்கபூர்வமான சாதனைகளை ஈட்டியவர். தாமே தலை சிறந்த ஒரு கலைஞராக விளங்கியது மட்டுமன்றிப் பல கலைஞர்களை ஆதரித்தும் உருவாக்கியும் கொண்டிருக்கும் ஒரு கவின்கலைக் கூடத்தினை நிறுவி அதனை 50 ஆண்டுகளுக்குச் சற்றுமேலாக நன்கு வழிநடத்திப் புகழ்பெற்றவர்.

தமிழ் நாட்டின் கலை கலாசாரப் பாரம்பரியத்தினைப் பாதுகாத்துப் புத்துயிரும் புதுப்பொலிவும் பெற்றுக் கொடுத்தார்.

கலையரசி ருக்மிணிதேவி அவர்கள் ஒரு குறிப்பிட்ட வகுப்பினரே தமதாக உரிமை கொண்டாடிய நிலையை மாற்றியமைத்து ஆற்றலும் ஆர்வமும் திறமையும் விவேகமும் கொண்ட எவருமே கற்று நுகர்ந்து அதில் வல்லுநராகத் திகழ முடியும் என்பதை உலகுக்கு அறிவுறுத்தினார்.

கலைக்கே குறிப்பாக நடனக்கலைக்கே பெரும்பாலும் தம் வாழ்நாளை அர்ப்பணித்த இவ் அம்மையார் 1904ஆம் ஆண்டு மாசி மாதம் 29ஆம் திகதி பொறியியலாளரும் சமஸ்கிருத அறிஞருமாகிய நீலகண்ட சாஸ்திரிக்கும் திருவையாற்றினைச் சேர்ந்த ஷேஷம்மாளுக்கும் ஆறாவது பிள்ளையாகப் பிறந்தார்.

தஞ்சாவூரைச் சேர்ந்த திருவிசை நல்லூர் இவரது முன்னோரின் இருப்பிடமாகும். எனவே தஞ்சாவூர் திருவையாற்றுக் கலை மரபுகள் இவர் குடும்பத்தின் முதுசொத்தாகும். இளம் வயதிலே இசையில் ஈடுபாடுள்ளவராகச் சில வித்வான்களிடம் இசை பயின்றார். தாம் ஒரு இசைக் கலைஞராகவே விளங்க வேண்டுமென விரும்பினார்.

இவர் திருவல்லிக்கேணியிலுள்ள லேடிவிலிஸ்டன் மகளிர் பள்ளியில் மூன்றாவது பாரம் படித்துக்கொண்டிருந்த காலத்தில் இந்தியாவிலே குறிப்பாக இந்திய சுதந்திர சமய, பண்பாட்டுப் பணிகளில் ஈடுபட்டுக் கொண்டிருந்த பிரம்மஞான சங்கத்துடன் இவருடைய குடும்பத்தினர் நெருங்கிய உறவைக் கொண்டிருந்தனர். இச் சங்கத்தில் இவருக்கும் இளம் பிராயத்தில் ஈடுபாடு ஏற்பட்டது.

பிரம்மஞான சபையின் தலைவராக விளங்கிய புகழ்பெற்ற டாக்டர் அன்னி பெசன்ட் அம்மையாருக்கு பிரம்மஞான இயக்கத்திலும் அரசியல் இயக்கத்திலும் உதவிபுரிந்த அவுஸ்திரேலிய நாட்டைச் சேர்ந்த டாக்டர் ஜி.எஸ்.அருண்டேலின் தொடர்பு ஏற்பட்டது. இவர் பெரிய கல்விமான், மனிதநேயம் உள்ளவர். இந்துசமயம், பண்பாடு ஆகியவற்றிலே நன்கு தோய்ந்தவர். வைதீகப் பிராமண குடும்பத்தைச் சேர்ந்த ருக்மிணிதேவி தம்மிலும் மிக வயதுகூடிய ஆங்கிலேயர் ஒருவரை 1920ஆம் ஆண்டு பதினாறாவது வயதில் திருமணம் செய்தமை அக்காலச் சூழ்நிலையிலே ஒரு புரட்சிகரமான துணிச்சலான செயலாகும். ஆனால் எதிர்ப்புகள் விரைவில் மறைந்தன.

இதன் பின்பு ருக்மிணிதேவி அவர்கள் பொது வாழ்விற்கு அடிகோலினார். இவருடைய இளம் உள்ளத்திலே நாட்டுப் பற்றையும் கலாசாரப் பற்றையும் ஊன்றி வளரச் செய்தவர் டாக்டர் அன்னிபெசன்ட் அம்மையாராவார்.

கலாநிதி அன்னி பெசன்ற்றின் பின் கலாநிதி அருண்டேல் பிரம்மஞான சங்கத் தலைவரானார். ருக்மிணிதேவி அவர்கள் திருமணமான நான்கு ஆண்டுகளுக்குப் பின் அதாவது 1924ஆம் ஆண்டு இருவரும் பிரம்மஞான சங்கந் தொடர்பாக உலகின் பல பாகங்களுக்கும் சுற்றுப் பயணத்தை மேற்கொண்டனர். இத்தகைய சுற்றுலாவின்போது 1926ஆம் ஆண்டிலே அவுஸ்திரேலியாவிலே உலகப்புகழ் பெற்ற ருசிய பிலே நடனக்காரியான அன்னாபவ்லோவினையும் அவரின் நடனக் குழுவினரையும் இவர்கள் சந்திக்கும் வாய்ப்பு ஏற்பட்டது. அக் குழுவினைச் சேர்ந்த கிளியோநோர்டியிடம் ருக்மிணிதேவி பிலே நடனம் கற்கத் தொடங்கினார். ஆனால் அன்னாபவ்லோவ இந்திய நடனங்களைக் கற்குமாறு இவரைத் தூண்டித் திசைதிருப்பிவிட்டார்.

தாயகம் திரும்பிய பின் ருக்மிணிதேவி அக்காலச் சதிர்க் கச்சேரிகள் சிலவற்றைப் பார்த்தார். தமிழகத்தின் சாஸ்திரிய நடனமாகிய பரதநாட்டியம் அக்காலத்திலே 'சதிர்', 'சின்னமேளம்', 'தாசி ஆட்டம்' எனப் பலவாறு அழைக்கப்பட்டது. இதனை மரபுவழித் தேவதாசிகள் சிலரே கற்று ஆடிவந்தனர். இவர்கள் மத்தியிலே ஒழுக்கச் சீரகேடுகள் நிலவின.

புனிதமான கோயிற் கலையாக மிளிர்வேண்டிய கலை விலைமாதர்க்குரிய கலையெனக் கருதப்பட்டது. இதனைச் சட்டபூர்வமாக ஒழித்தற்கும் ஒருசாரார் தீவிர பிரசாரம் செய்து வந்தனர். இக்கால கட்டத்திலேதான் திரு.இ.கிருஷ்ணஜயர் போன்றோர் இதனை மீண்டும் சிறப்பித்தற்கான நடவடிக்கைகளில் ஈடுபட்டனர்.

ருக்மிணிதேவி 1932ஆம் ஆண்டு தேவதாசி மரபினைச் சேர்ந்த கல்யாணியின் மக்களும் புகழ் பூத்த பந்தணைநல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளையின் மாணவிகளுமான ராஜலஷ்மி, ஜீவரத்தினம் சகோதரிகளின் அற்புதமான நடன நிகழ்ச்சியைக் கண்டு இரசித்தார்.

இவ் அனுபவத்தைப் பற்றிப் பேசுகையில், லயமயமான அழகிய பொருள் பொதிந்த ஓர் புதிய உலகிற்கு அழைத்துச் செல்லப்பட்டேன். இப் புனிதமான தெய்வீகக் கலை ஓர் குறிப்பிட்ட சிறுபான்மையினரின் உரிமையாக இருந்ததை மாற்றி எல்லோரும் இரசிக்கக்கூடிய கலையாக்குவதற்கு ஒரு தனி நபரால் என்னென்ன செய்யமுடியுமோ அவ்வளவையும் செய்து கலையின் மறுமலர்ச்சிக்காகப் பாடுபட வேண்டும் என்ற ஆவலை என்னிடம் ஏற்படுத்தியது என்று அவர் கூறினார். இதன் பின் நடனத்தில் ஈடுபாடு கொண்டு தாமும் இதனைக் கற்கத் தொடங்கினார்.

இவர் இக் கலையினை இதன் தூயவடிவத்திலே கற்க விரும்பினார். ஏற்ற குருவைத் தேடி மயிலாப்பூர் கௌரி அம்மாவிடம் சென்று நடனப் பயிற்சியை ஆரம்பித்தார்.

பயிற்சியை ஆரம்பித்து கௌரி அம்மாவிடம் 'ஸரஸி ஜாஷூலு' என்னும் சப்தத்தை முதலாவது பாடமாகக் கற்றுக்கொண்டார். பின்னர் கௌரி அம்மாவை அடையாற்றிலிருந்த தமது இல்லத்திற்கு வரவழைத்து நடனம் பயின்றார். அந் நாட்களில் இக் கலைக்கு நாட்டிலே பெரும் எதிர்ப்பு இருந்ததால் இவரது பயிற்சி இரகசியமாகவே நடைபெற்றது. கோவில்களிலே பரதநாட்டியம் ஆடுவதைத் தடுப்பதற்காக ஒரு எதிர்ப்பு இயக்கமே நடந்து கொண்டிருந்தது. பத்திரிகை நிருபர்கள் பலர் இவ்வியக்கத்தைப் பற்றிப் பொது மக்களின் அபிப்பிராயத்தை அறியும் முகமாக அம்மையார் அவர்களைப் பேட்டிகண்டனர். அம்மையார் அவர்கள் இவ்வியக்கத்திற்கு எதிர்ப்புத் தெரிவிப்பதைச் செவிமடுத்த பத்திரிகையாளர்கள் வியப்புற்றனர்.

கலையை விலையாக்கவும் கலை மாதர்களை விலைமாதர்களாகவும் மாற்ற வழிவகுத்த சமுதாயப் பழக்கவழக்கங்களே மாற்றப்பட வேண்டும் என்றும், பரதக் கலையை ஒழிக்கக் கூடாதென்றும் கலைஞர்களுக்கு ஆதரவும் ஊக்கமும் அளிக்க வேண்டும் என்றும் கூறினார்.

திருமதி.ருக்மிணிதேவி அம்மையாரின் நாட்டியத்திற்கு நட்டுவாங்கம் செய்தவர்களுள் கௌரி அம்மா முதலிடம் பெறுகிறார். இவரிடம் சில காலம் நடனம் பயின்ற பின்னர், பந்தணைநல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம் பிள்ளையவர்களிடம் பரத நாட்டியத்தை முறைப்படி கற்றுக்கொண்டார். அம்மையார் அவர்கள் பிராமண குலத்திற் பிறந்தவராக இருந்தமையால் ஆரம்பத்தில் அம்மையார் அவர்களுக்குப் பரதநாட்டியம் கற்பிக்க மீனாட்சிசுந்தரம் பிள்ளையவர்கள் தயங்கினார். ஆனால் ருக்மிணிதேவி அம்மையார் அவர்கள் தனது கடின உழைப்பாலும் கலை ஆற்றலாலும் கலை ஞானத்தாலும் குருவைக் கவர்ந்து அவரின் முக்கிய சீடரானார்.

இவருடைய பரதநாட்டிய அரங்கேற்றம் 1935ஆம் ஆண்டு மார்கழி மாதம் அடையாற்றில் உள்ள பழைய ஆலமரத்தின் கீழ் கிட்டத்தட்ட ஆயிரம் சபையோரின் முன்னிலையில் நடைபெற்றது. பிரம்மஞான சபையின் வைரவிழாக் கொண்டாட்டத்தின்போது இந் நிகழ்ச்சி நடைபெற்றது. ஒரு சாரார் இதற்குச் சமூகனிக்காவிடனும் இதன் விளைவு மகத்தானதாகும். பொதுவாகத் 'தேவதாசி குடும்பங்களின் கலையாகவே நெடுங்காலமாக நிலவிய இக் கலையினை ஏனையோரும் கற்று உயர்நிலையடையலாம்.

இது புனிதமான கலையே, ஆன்மீகச் சாயலுள்ளது. இதன் மூலம் ஆன்மீக ஈடேற்றம் பெறலாம்' என இவர் வலியுறுத்தி வந்தார். இதனுடைய சாஸ்திரியத் தன்மையினை அழுத்திக் கூறுமுக்கமாகத் தமது நடனக் கச்சேரிகளைச் சதிர்க்கச்சேரி என அழையாது பரத நாட்டியக் கச்சேரி என அழைத்தார். இவ்வாறு 'சதிர்', 'பரத நாட்டியம்' ஆயிற்று.

பரத நாட்டியத்தை எந்தவொரு மதிப்புள்ள மனிதனும் பார்க்கக்கூடாது என்றிருந்த சமூகச் சூழ்நிலையிலே ருக்மிணிதேவி அவர்களின் நடனம் ஒரு புதிய திருப்பத்தையே உண்டாக்கியது. இவரது கலைத்திறமையும் ஆற்றலும் அழகும் இரசிகர்களைக் கவர்ந்தன.

இத்தனை காலமாகச் சமுதாயத்தின் இருள்பரவிய மூலைமுடுக்குகளிலே புதைக்கப்பட்டிருந்த கலைப்பொக்கிசத்தைப் பாரம்பரியத்தினை மக்களின் முன்னே தனது கலை நிகழ்ச்சிகளின் மூலம் கொண்டு வந்து நிறுத்தினார் அம்மையார்.

இவரது நடனத்தைப் பார்த்த பலரும் கோவில் சிலையே உயிர் பெற்று எழுந்து வந்தது போலிருந்தது என வர்ணித்துப் பாராட்டினர். இதனால் மனங்கவரப்பட்ட இவரது கணவரும் இவரை நடனத்துறையில் மேலும் ஊக்குவிக்கத் தொடங்கினார். இவரது முதலாவது பரதநாட்டியக் கச்சேரி எழும்பூர் மியூசியம் தியேட்டரில் திருவாங்கூர் இளைய மகாராஜாவின் தலைமையில் நடைபெற்றது.

சில காலமாக மாசுபடிந்திருந்த வைரக்கல்லினைச் சுத்தம் செய்வது போல இதனைத் தூய்மைப்படுத்தி முன்னைய சிறப்பிற்கு இதனை உயர்த்துதல் அவரின் நோக்கமாகும். இதனை இவர் நன்கு ஆன்மீகப்படுத்த விரும்பினார். "இன்றைய சூழ்நிலையிலே கோவிலை அரங்கிற்குக் கொண்டு வரவேண்டும்" எனக் கூறியுள்ளார்.

ருக்மிணிதேவி அம்மையார் தமது இலட்சியங்களை நிறைவேற்றுமுக்கமாகத் தாமும் கணவரும் கலாநிதி ஜேம்ஸ் கலின்ஸ் போன்ற சில நண்பர்களும் சேர்ந்து கலைக்கூடம் ஒன்றினைத் தமது அரங்கேற்றத்தின் பின் உருவாக்க விரும்பினார். இவ்வாறு தோற்றுவிக்கப்பட்ட கலைக்கூடம் "சர்வதேசக் கலைக்கழகம்" என அழைக்கப்பட்டது. ஆனால் இதற்கு ஓர் இந்தியப் பெயர் சூட்ட விரும்பிய ருக்மிணிதேவி பிரபல சமஸ்கிருத அறிஞரான சுப்பிரமணிய சாஸ்திரிகளிடம் ஆலோசனை கேட்டார். "கலாஷேத்திரம்" எனும் பெயர் மிகப் பொருத்தமானதெனச் சாஸ்திரிகள் கூற இவர் அதனை ஏற்றுக்கொண்டார்.

கலாஷேத்திரத்தின் முதலாவது கூட்டம் 1936ஆம் ஆண்டு தைத் திங்கள் 6ஆம் நாள் கூடிற்று. "கலாஷேத்திரம் கலைகளின் புனிதமான இடம்" என ருக்மிணிதேவியே தெளிவாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார். "நான் இதனைக் நிறுவிய காரணம் யாதெனில், சுதந்திரத்தை நோக்கி இந்தியா விழித்தெழும்போது அதன் ஆன்மாவின் வெளிப்பாடும் ஒருங்கிணைந்தே ஏற்படவேண்டும். ஆத்மாவின் வெளிப்பாடு பண்பாடு மூலமே ஏற்படும்" என அம்மையார் தமது கருத்தினைத் தெளிவாகக் கூறியுள்ளார்.

கலாஷேத்திரத்தின் தலையாய இரு நோக்கங்களைப் பின்வருமாறு குறிப்பிடலாம். முதலாவதாக உண்மையான கலைகள் யாவற்றினதும் இன்றியமையாத ஒற்றுமையினை வலியுறுத்தலாகும். இரண்டாவதாகத் தனிமனித, தேசிய, சமய, சர்வதேச வளர்ச்சியில் இயல்பாகவே கலை செயற்படுதலை எடுத்துக்காட்டி அங்கீகரிக்கும் வகையில் உழைத்தல் என்பனவாகும். எனவே இது சர்வதேச நோக்குள்ள கலை நிறுவனமாகும்.

தமது நெருங்கிய உறவினராகிய (சகோதரனின் மகளாகிய) ராதா ஸ்ரீராம் (பின்னர் ராதா பேணியர்) என்பவரை ஒரேயொரு மாணவியாகக் கொண்டு ருக்மிணிதேவி இக் கலைக் கூடத்தினைத் தொடங்கினார். கடந்த 75 ஆண்டுகளில் இந் நிறுவனத்திலே சுமார் 2000 கலைஞர்கள் பல்வேறு கவின்கலைப் பயிற்சி பெற்றுக் கலையுலகிலே மிளிர்ந்தனர். மிளிர்கின்றனர்.



“பண்பாடே ஒரு நாட்டின் மிகப் பெரிய பொக்கிஷமாகும். நாளை சமூகத்திற்கு அவர்களின் பிள்ளைகள் அழகின் தூதராகச் சிறப்படைதலே அவர்களுக்குக் கிடைக்கக்கூடிய மிகப்பெரிய வரப்பிரசாதமாகும்” எனக் கலாஷேத்திரம் மூலம் பெற்றோருக்கும் ஏனையோருக்கும் அவர் கூறியுள்ளார்.

ருக்மிணிதேவி நடராஜப் பெருமானிடத்து எல்லையற்ற பற்றும் ஈடுபாடும் கொண்டிருந்தார். தமது அரங்கேற்றத்தின் பின் 1939ஆம் ஆண்டிலே கலை சம்பந்தமான சுற்றுலா ஒன்றினைத் தென்னிந்தியாவிலே முதன்முறையாக மேற்கொள்ளுமுன் ஆடற்கரசனும் ஆனந்தக் கூத்தனுமாகிய தில்லை நடராஜனின் திருக்கோயிலிலே, அவர் திருச்சந்நிதியிலே தம்மை அர்ப்பணிக்கும் வகையிலே நடனாஞ்சலி செய்து தனது பிரசித்தி பெற்ற நடன வாழ்வினை அம்மையார் தொடங்கினார் என்பதும் நன்கு நினைவு கூறப்பாலது.

இந்திய நடனத்தின் சிறப்பினை எடுத்தியம்ப முற்பட்ட ருக்மிணிதேவி அம்மையார் கலைக்களஞ்சியத்திலே நாட்டியம் பற்றிப் பின்வருமாறு எழுதியுள்ளார். “மக்களின் நாட்டியத்தையும் இறைவனுடைய பஞ்சகிருத்ய பிரபஞ்ச நடனத்தையும் ஒன்றுபடுத்திய காரணத்தால் இந்திய நாட்டியத்திற்கு வேறெந்த நாட்டு நாட்டியத்திற்குமில்லாதவாறு உயர்ந்த ஆன்மீக மதிப்பும் தத்துவக் கருத்தும் அமைந்தன.

“கற்றது கை மண்ணளவு கல்லாதது உலகளவு” என்னும் கூற்றில் அசைக்க முடியாத நம்பிக்கை வைத்திருந்த அம்மையார் அரங்கேற்றங்கள் பற்றிக் குறிப்பிடுகையில் “இது ஒரு கலைஞனது ஆரம்பப்படியாகும்” எனவும் “அனுபவமே சிறந்த ஆசிரியன்” எனவும் மாணவர்களுக்கு அடிக்கடி கூறுவார்.

“கலாஷேத்ரா” கால் நூற்றாண்டு காலமாக அடையாளிலே தியோஸொபிக்கல் கழகத்தினரின் (பிரம்மஞான சபை) காணியில் கலைப்பணியை ஆற்றிக்கொண்டிருந்தது. பின்னர் சிறிது சிறிதாக அடையாற்றுக்குத் தெற்கே இரண்டு மைல் தூரத்தில் இருக்கும் திருவான்மியூர் என்னும் கடற்கரையோரக் கிராமத்திலே நூறு ஏக்கர் காணியைத் தனதாக்கிக் கொண்டது. மைசூர் மகாராஜாவான ஸ்ரீஜெயசாமராஜ வாடியார் இங்கு அடிக்கல் நாட்டினார். மெல்ல மெல்லக் கலாஷேத்ரா தனது சொந்தக் காணியில் கட்டிடங்கள் எழுப்பிக் குடியேறியது. இப்பொழுது திருவான்மியூர் என்னும் புனித பூமியிலே மருண்டீஸ்வர நாதரின் அருளாலே கலாஷேத்ரா தனது கலைப்பணியைத் தொடர்ந்து செவ்வனே செய்து வருகிறது.

1986ஆம் ஆண்டு தை மாதத்தில் பாரதப் பிரதமராய் இருந்த ராஜீவ்காந்தி அவர்களால் கலாஷேத்ராவின் பொன்விழா தொடக்கிவைக்கப்பட்டது. அவ்விழாவிலே அவர் இக் கலைக் கல்லூரியை “சர்வதேசக் கவின்கலைக் கல்லூரி” (International college of fine Arts) எனப் பெயரிட்டார்.

தேவதாசிகள் என்ற குலத்தினர் மட்டுமே கற்று, அந்தஸ்து அற்று கிட்டத்திட்ட மறைந்துபோய்க்கொண்டு வந்த இக்கலை, ருக்மிணிதேவி அவர்களின் இடைவிடாத முயற்சியினால் ஓர் அந்தஸ்தும் பெருமையும் பெற்றுத் தெய்வீக மணம் கமழும் சிறந்த கலையாக உருவெடுத்துத் திகழ்கின்றது.

கலைகளில் மட்டுமன்றிக் குழந்தைகளின் கல்வியிலேயும் மிகுந்த அக்கறை காட்டினார். 1934ஆம் ஆண்டில் பெஸன்ட் தியோஸொபிக்கல் ஹைஸ்கூலை நிறுவுவதற்குத் தமது கணவரான காலஞ்சென்ற பிரபல கல்விமானான திரு.ஜோர்ஜ்.எஸ்.அருண்டேல் அவர்களுக்கு உதவிபுரிந்தார். இதன் பின் மொண்டிசேரி பள்ளிக்கூடம் அருண்டேல் ஆசிரிய பயிற்சிக் கலாசாலை ஆகிய கல்வி ஸ்தாபனங்களை நிறுவினார். இங்கு டாக்டர் மரியா மொண்டிஸோரி அம்மையார் அவர்களின் கருத்துக்கள் போதிக்கப்பட்டன. பெஸன்ட் ஸென்டினறி எடியுகேஷனல் ட்ரஸ்ட் இன் தலைவராகவும் அவர் இருந்தார்.

அம்மையார் அரசியலில் தன்னை அதிகம் ஈடுபடுத்த விரும்பவில்லை. ஆயினும் 1952ஆம் ஆண்டிலும் 1956ஆம் ஆண்டிலும் தில்லியிலுள்ள மத்திய அரசைச் சேர்ந்த ராஜ்ய சபையின் அங்கத்தவராக இருந்தார். அஹிம்சா தர்மத்தினைத் தமது வாழ்க்கையிலே வாழ்ந்துகாட்டினார்.

1977ஆம் ஆண்டிலே இந்தியப் பிரதமராய் இருந்த ஸ்ரீமொரார்ஜி தேசாய் அவர்கள் அம்மையாரை இந்திய ஜனாதிபதி வேட்பாளராக நிறுத்த விரும்பினார். ஆனால் இவ் வேண்டுகோளை அவர் ஏற்கவில்லை. இந்திய நாட்டிற்கு ஆற்றவேண்டிய சேவையினைத் தனிப்பட்ட ரீதியிலும் செய்யலாம் எனக் கூறிய அவருக்குக் கிடைத்த பட்டங்கள் அநேகம்.

1956ஆம் ஆண்டில் இந்திய அரசாங்கம் வழங்கிய “பத்மபூஷண்” விருது தேசாதிபதியால் இவருக்கு அளிக்கப்பட்டது.

1957ஆம் ஆண்டிலே “முன்னணி நாட்டிய மணி” (foremost dancer)இற்கான பரிசை சங்கீத நாடக அகாடமி (Sangeetha Netaka Academy) வழங்கிற்று.

மனிதர்களைப் போல மிருகங்களையும் நேசித்த வாய்பேசாத பிராணிகளின் நலனுக்காக இயற்றப்பட்ட சட்டத்திற்கு மூலகாரணமாயிருந்தார். 1958ஆம் ஆண்டு மிருகங்களுக்கு இழைக்கப்படும் கொடுமைகளைத் தடுப்பதற்காக இவர் ஆற்றிய சேவைக்காக லண்டன் நோயல் கழகத்தாரால் இவருக்கு விக்டோரியா மகாராணி வெள்ளிப்பதக்கம் அளித்துக் கௌரவித்தார்.

1960ஆம் ஆண்டு Humanities இல் (Wayne state university U.S.A) டாக்டர் பட்டத்தை அமெரிக்கப் பல்கலைக்கழகம் வழங்கிக் கௌரவித்துள்ளது.

இவர் 1962ஆம் ஆண்டில் ஏற்படுத்தப்பட்ட பிராணிகளின் நலன்பேணும் சபைக்குத் தலைவராக விளங்கினார். இச் சபையினர் இவருக்குப் “பிராணி மித்ரா” என்னும் பட்டத்தினை 1968ஆம் ஆண்டில் வழங்கினர்.

1968ஆம் ஆண்டு இவருக்கு Fellowship of the sangeet Nataka Academy விருது கிடைத்தது.

1969ஆம் ஆண்டு இந்தியாவிலுள்ள கல்கத்தா நகரத்தைச் சார்ந்த “ரவீந்திர பாரதி பல்கலைக்கழகம்” இவருக்குக் கௌரவ கலாநிதிப் பட்டமும் 1972ஆம் ஆண்டிலே “தேசிய கோதமா” என்னும் விருதினை இவருக்கு சாந்தி நிகேதன் விஷ்வ பாரதி பல்கலைக்கழகமும் வழங்கிக் கௌரவித்தன.

கலையுலகில் குறிப்பிடத்தக்க சாதனைகளுக்கான பரிசை 1977ஆம் ஆண்டில் மகாராஷ்டிரத்தைச் சேர்ந்த Fuel Instrument Engineers ஸ்தாபனம் வழங்கியது.

இவ்வாறு பல ஆண்டுகள் தொடர்ச்சியாகப் பட்டம் பெற்ற ஒரே ஒரு இந்தியர் இவரே. கலாஷேத்திராவிலே பரதநாட்டியக் கலை பயின்று புகழ்பெற்ற கலைஞர்களாகச் சாரதா ஹாப்மன் (Hoffman) யாமினி கிருஷ்ணமூர்த்தி (இவர் புகழ்பூத்த குச்சுப்பிடி நடனக் கலைஞருமாவார்) லீலா சாம்சன், கிருஷ்ணவேணி லக்ஷ்மணன், அடையாறு திரு.லக்ஷ்மணன், புஷ்பா சங்கர், அம்பிகா பூச், சாந்தா தனஞ்சயன், பாலகோபால் கிருஷ்ணமூர்த்தி, ஜனார்த்தனன் ஆகியோர் திகழ்கின்றனர்.

இலங்கையிலும் கலாஷேத்திராவில் பயிற்சியும் தேர்ச்சியும் பெற்ற இசை நடனக் கலைஞர்கள் உள்ளனர். அவர்களுள் தமக்கெனத் தனி இடத்தைப் பிடித்துக்கொண்ட பரத நாட்டியக் கலைஞர்களுள் கமலா ஜோன்பிள்ளை, திலகவதி கனகசபை, பிரமஸ்ரீ என்.வீரமணிஜயர், பத்மினி ஆரியர்தன், பாலசுந்தரி ப்ராப்தலிங்கம், லீலாம்பிகை செல்வராஜா, சாந்தாரமணி மகேந்திரா, கௌரி முத்துக்குமாரசுவாமி, கமலாசனி ஜயதிலக்க, சாந்தா பொன்னுத்துரை, சாந்தி இராஜேந்திரன், நீலா சத்தியலிங்கம், மோஹனா சத்தியலிங்கம், ஜெயகுமாரி, அனுஷா மயில்வாகனம் (அநுஷா தர்மராஜா), ரேணுகா அம்பலவாணர், சிவானந்தி ஹரிதர்ஷன், பத்மஜா சச்சிதானந்தசிவம், இரஜி வாமதேவா, உஷா கனகசுந்தரம், லக்ஷ்மி, ப்ரும்மீ, நந்தினி சிவசுப்ரமணியம், ஹரிதேவி ஜயசுந்தர விக்னேஸ்வரி, பிரதீபா ஆரியவம்ச ஆகியோர் குறிப்பிடற்பாலர்.

பலதிறப்பட்ட துறைகளிலே மக்களுக்கும் பிற உயிர் வர்க்கங்களுக்கும் இவர் பல தொண்டாற்றினார். எனினும் கலைத்துறையிலும் குறிப்பாகப் பரத நாட்டிய மறுமலர்ச்சிக்கும் உயர்வுக்கும் வாய்ப்பேசாத பிற உயர் வர்க்கங்களின் நலனுக்கும் இவர் ஆற்றியுள்ள பணிகள் இவரை என்றும் நினைவூட்டும். இவரிடம் கற்காத பிரபல பரத நாட்டியக் கலைஞர்களில் பலர் இவரைத் தமது மாணசீகக் குருவாகவும், கலங்கரை விளக்காகவும் மதித்தனர். மதிக்கின்றனர்.

கலாஷேத்திரம் இன்று சர்வதேசக் கலையுலகில் ஓர் உயர்ந்த இடத்தினை வகிக்கின்றது. இதன் ஸ்தாபகரும் “அத்தை” என மாணவர்களால் அன்புடன் அழைக்கப்பட்டு வந்தவருமாகிய கலைமாமணி ருக்மிணிதேவியின் கலைத் தொண்டுகள் நன்கு குறிப்பிடத்தக்கவையே. இவரின் சாதனைகளுக்குக் கணவராகிய கலாநிதி அருண்டேலும் பக்கபலமாக விளங்கினார் என்பதும் குறிப்பிடற்பாலது.

திருமதி.ருக்மிணிதேவி அம்மையார் அவர்கள் சென்னையில் 1986ஆம் ஆண்டு மாசி மாதம் 24ஆம் திகதி இவ்வுலகைவிட்டு இறைவனடி சேர்ந்தார்.

பரத நாட்டியக் கலைக்கு ஒரு மாணவ பரம்பரையினைக் கட்டி எழுப்பிய அம்மையார் அவர்களின் கலைத்தொண்டு என்றும் எல்லோரது மனங்களிலும் நிலைத்து நிற்கும் என்பது திண்ணம்.

## தஞ்சாவூர் சுப்பராய நட்டுவனார் (1858 - 1814)

கங்கை முத்து நட்டுவனாரின் குமாரரான இவர் தன் பத்தொன்பதாம் பிராயத்தில் தஞ்சாவூருக்கு வந்து குடியேறினார். நாட்டியத்தில் அவருக்கிருந்த பெருந்திறமையைக் கண்டறிந்த மன்னர் துளஜா அவரை அரண்மனை நாட்டிய ஆசானாகவும் தஞ்சை பிரகதீஸ்வரர் கோவில் பணிக் குமாக நியமித்தார். தஞ்சை மேலராஜ வீதியில் ஒரு வீடும் தஞ்சை நிலங்களும் அளித்தார்.

சுப்பராயனைப் பற்றிக் கூறும் ஒரு அரண்மனைக் குறிப்பு வெளியிலிருந்து நட்டுவனார்கள், மிருதங்கக்காரர்கள், ஆடற்பெண்களோடு மஹாராஜ துளஜாவின் அரண்மனையில் நடைபெறும் ஹோலிப் பண்டிகைக்காகச் சுப்பராயன் ஆஜரானார். அவர்கள் ஆஜராகும் தினங்களில் எல்லோருக்கும் நாளொன்றுக்கு நபருக்கு ஒரு ரூபாய் கொடுக்க உத்தரவு.

இந்த ஆவணத்தின் மூலம் சுப்பராயன் ஒரு நட்டுவனாரென்பதும் வேறுபலருக்கும் தலைமைஸ்தானம் பெற்றவரென்பதும் அறிய முடிகிறது.

சுப்பராயனின் இளவல் இசையில் பெரும் புலமை பெற்றிருந்த, லௌகீக வாழ்க்கையில் பற்றில்லாதிருந்த சிதம்பரம், துறவுபூண்டு சிதம்பரநாதயோகி என்ற பெயரோடு தென்னகத்தின் பல கோவில்களுக்குச் சென்று வந்து பிறகு காசிக்குப் போய்விட்டார். முத்துஸ்வாமி தீட்சிதர் இவரிடமே ஸ்ரீவத்யா உபாஸனை மற்றும் இசையைக் கற்றார் என்றும் சுப்பராயனின் வம்சத்தார் தெரிவிக்கின்றனர்.

சுப்பராயன் செய்த தவப்பயனாகப் பரதக் கலையுலகின் துருவ நட்சத்திரங்களெனச் சின்னையா, பொன்னையா, சிவானந்தம், வடிவேலு என்ற நான்கு குமாரர்கள் அவதரித்தனர்.

உசாத்துணை நூல் : மரபுவழி பரதப் பேராசான்கள்  
பி.எம்.சுந்தரம்.

## மையிலாப்பூர் கௌரியம்மாள்

மையிலாப்பூர் துரைக்கண்ணம்மாளின் நான்காவது மகளாக 1892ஆம் ஆண்டில் பிறந்தார் கௌரி அம்மாள்.

தன் தாயின் நாட்டிய ஆசானாகிய தஞ்சாவூர் கிருஷ்ண நட்டுவனாரின் குமாரரான நெல்லூர் முனுஸ்வரி நட்டுவனாரிடம் அவர் நாட்டியப் பயிற்சி பெற்றார். மிட்டுற்றிசையைத் தாயிடமே கற்றிருந்த கௌரி பதங்கள் பாடுவதில் இணையற்றவராக விளங்கிய பொன்னுஸ்வாமி என்பவரிடம் ஏராளமான பதங்களையும் பிரபல ஜாவளி கர்த்தாவான திருப்பனந்தாள் பட்டாபிராமய்யாவிடம் பல ஜாவளிகளையும் பாடக் கற்றார்.

நிருத்தம் என்ற அம்சத்தைக் காட்டிலும் அவருடைய திறமை அபிநயத்தில் பெரிதும் பளிச்சிட்டது. அபிநயம் செய்யும்போது தானே பாடியவாறு அபிநயிக்கும் ஆற்றல் பெற்ற ஒரு சிலரில் இவரும் ஒருவர்.

தன் தாயைப் போல் அழகில்லையென்றாலும் சிறப்பான தன் அபிநய அழகினால் காண்போரைக் கவரும் வன்மை பெற்றிருந்தார் அவர். ஆலயச் சேவை மட்டுமன்றிப் பல்வேறு அரங்குகளிலும் கௌரியின் நடன நிகழ்ச்சிகள் நடைபெற்று வந்தன.

முனுஸ்வாமி நட்டுவனார் மறைந்த பின் சென்னை நெல்லியப்ப நட்டுவனாரும் பின்னர் அவருடைய குமாரர் கந்தப்ப நட்டுவனாரும் நட்டுவாங்கம் செய்தார்கள்.

ஸரஸ்வதியின் அவதாரமென்று போற்றப்படும் வீணை தனம்மாளின் குமாரிகளான லக்ஷ்மீரத்தினம்மாள் (இசை அறிஞர் டி.சங்கரனின் தாய்) ஜயம்மாள் (நாட்டிய மேதை டி.பாலசரஸ்வதியின் தாய்) இருவரும் பல சந்தர்ப்பங்களில் கௌரியின் நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளில் பாடியிருக்கின்றனர்.

கிளாரினெட் என்ற இசைக் கருவியில் ஒப்பாரும் மிக்காருமில்லையென இன்றளவிலும் புகழ்ப்படும் பலராமனின் பக்கவாத்தியமும் அவற்றில் இடம்பெறும்.

03.01.1932 அன்று சென்னை சங்கீத வித்வசபையில் கௌரி அம்மாள் நிகழ்த்திய நாட்டியம் எல்லோராலும் பெரிதும் பாராட்டப்பட்டது. அதனைக் கண்ணுற்ற ருக்மிணிதேவி பாவத்திற் சிறந்த கௌரியம்மாளின் நடனம் ஓர் உயர்தரமான சாஸ்திரிய நடனமாகும் எனப் புகழ்ந்துள்ளார்.

ஆந்திர மாநிலச் சமஸ்தானங்கள் பலவற்றில் ஆடிப் பெருமளவில் சன்மானம் பெற்றார் கௌரி அம்மாள்.

கலாஷேத்திரத்தின் நிறுவனர் ருக்மிணி தேவியின் முதல் குரு கௌரி அம்மாளேயாவார். டி.பாலசரஸ்வதி சொக்கம்மாள் (கௌரியின் பேர்த்தி) டி.வி.வெங்கட்ராமன் மும்பையைச் சேர்ந்த நானா கஸர், பார்வதிகுமார், லீலா ஸோகே என்று கௌரி அம்மாளிடம் அதிக அல்லது குறைந்த காலம் பயின்றவர்களின் பெயர்களை வரிசைப்படுத்தினால் அது நீண்டு போகும்.

இசைக் கலைஞர்களான அரியக்குடி ராமானுஜ அய்யங்கார், எஸ்.ராஜம் போன்ற பலர் கௌரி அம்மாளிடம் பதங்கள் கற்றவர்கள்.

செல்வத்தோடு பிறந்து செல்வத்தோடு மறைபவர்கள், ஏழையாகப் பிறந்து செல்வம் பெருக்கி மறைபவர்கள், செல்வத்தோடு பிறந்து வறியவராக மடிபவர்கள் என்ற மூன்று வகைகளில் கௌரி அம்மாள் மூன்றாவது வகைப்பட்டவர்.

1935ஆம் ஆண்டில் இந்தியக் காங்கிரஸின் வெள்ளிவிழா மாநாட்டையொட்டி ஏற்பாடான பொருட்காட்சியில் தன் கடைசி நாட்டிய நிகழ்ச்சியை வழங்கிய கௌரி அம்மாளின் சொத்துக்கள் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக விரயமாயின. அந்தப் பொறுப்பை ஏற்றவர்கள் அவருடைய மகன்கள் தாம். (இவர் பதினைந்து குழந்தைகளைப் பெற்றார். அவர்களில் பல சிசுக்களாகவே இறந்தன. கடைசியாக இருந்தவர் வெங்கடேசன். இந்த வெங்கடேசனின் மகளான சொக்கம்மாள், தன் பாட்டியிடமே நடனம் கற்றுப் பின்னர் தில்லியில் ஸ்வர்ண ஸரஸ்வதி நடத்தி வந்த நாட்டியப் பள்ளியில் ஆசிரியையாகப் பணிசெய்தார்.)

விதியென்பது அம் மகன்களின் உருவில் விளையாதத் தொடங்கியது. தீய பழக்கங்களுக்கு அடிமையான அவர்கள் தன் தாயின் நகைகளையும் இதர செல்வங்களையும் தம் பழக்கங்களுக்கு இரையாக்கிவிட்டார்கள்.

தேவதாஸி ஒழிப்பு மசோதா, ஒரு சட்டமாகிக் கௌரி அம்மாளைப் பரம்பரையாக அவர் வாழ்ந்து வந்த வீட்டை விட்டு வெளியேற்றியது. ஒரு சிறு தாழ்வறையை வாடகைக்கு அமர்த்திக்கொண்டு வசித்து, வறுமையின் எல்லைக் கோட்டை அவர் வெகுதூரம் தாண்டவேண்டியதாயிற்று. மைலைக் கபாலீஸ்வரர் கோயிலின் கடைசித் தேவதாசியான இவர் இதனால் தன் வேலையையும் இழந்தார்.

தியாகராய நகரில் சில சிறுமிகளுக்குக் குறைந்த மாத ஊதியத்துக்கு நடனம் கற்பித்து வந்த கௌரி அம்மாள் மைலாப்பூரிலிருந்து கால்நடையாகவே தியாகராய நகர் சென்று வந்த காட்சி மிகவும் பரிதாபத்துக்குரியதாகவிருந்தது.

எத்தனைதான் தகுதி பெற்றிருந்தாலும் சிறப்புகள் அடைந்திருந்தாலும் விதியின் வலிமையை வெல்ல முடியாதென்பதற்கு உதாரணம் கௌரியம்மாள்.

அவரிடம் பயின்றவர்களோ அன்புடையவர்களோ அவ்வப்போது அவருக்குப் பொருளுதவி செய்தாலும் “ஊழ் மற்றொன்று சூழினும் தான் முந்தறும்” என்ற வள்ளுவர் வாக்கிற்கிணங்க அடுத்த கணமே அதைப் பறித்துப் போக மகன்கள் காத்திருப்பார்கள்.

அபிநயத்தில் இணையற்றவராகத் திகழ்ந்த மைலாப்பூர் கௌரி அம்மாள் 21.01.1971 அன்று இயற்கையெய்தினார். அவருடைய இறுதிச் சடங்குகளுக்கான செலவினை ரூக்மிணிதேவி ஏற்றார். கோயிலின் கைங்கரியத்திலிருந்து வெளியேற்றப்பட்டதன் காரணமாக மனமுடைந்த கௌரியம்மாள் ரூக்மிணிதேவியாரிடம் அந்த வீட்டை அரசிடம் பேசிப் பெற்றுத் தருமாறு வேண்டுகோள் விடுத்து, அதன் பேரில் ரூக்மிணிதேவி பலமுறை அரசிடம் கேட்டும் பலனின்றிப் போனது. கபாலீஸ்வரர் கோயிலுக்கு அண்மையில் ஒரு வசிப்படத்தை அமர்த்தி ஒவ்வொரு நாள் காலையிலும் தன் பலகணியைத் திறந்து கோபுர தரிசனத்தைப் பெற அவர் தவறுவதில்லை.

அடையாறிலுள்ள ரூக்மிணிதேவியின் இல்லத்திற்குச் சென்று கௌரியம்மாள் நடனம் கற்பித்தார். கௌரியம்மாள் சிறப்புகளைப் பற்றிப் பின்வருமாறு ரூக்மிணிதேவி கூறுகிறார். நுட்பமான அபிநய ஆக்கத்திறன், சிறந்த அழகிய பாவ வெளிப்படுத்துகை முதலியன அரிதாகவே காணப்படும் ஒரு சிலரில் கௌரியம்மாள் சிறந்து விளங்குகின்றார். ரூக்மிணிதேவி கௌரியம்மாளிடம் முதன்முதலில் கற்ற உருப்படி “ஸரஸிஜாக்சலு” என்ற சப்தமாகும். கௌரியம்மாள் என்ற பொக்கிஷம் கலாஷேத்ராவிற்குக் கிடைத்தமையால் கலாஷேத்ரா பற்பல அரிய விடயங்களை அவரிடமிருந்து பெற்றுக்கொண்டது எனவும் ரூக்மிணி கூறுகின்றார்.

தனஞ்சயன், ஹேமமாலினி, பத்மா சுப்பிரமணியம் ஆகியோரும் அவரிடம் கற்றவர்களே. கண்பார்வை மங்கிப் பொலிவிழந்த காலத்திலும் கிருஸ்ண பதங்களை அபிநயிக்கும் போது அவரின் கண்களிலிருந்து கண்ணீர் வடிந்தோடும் என பத்மா கூறியிருக்கின்றார். பொருட்காட்சியில் தன் கடைசி நாட்டிய நிகழ்ச்சியை வழங்கிய கௌரி அம்மாளின் சொத்துக்கள் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக விரயமாயின. அந்தப் பொறுப்பை ஏற்றவர்கள் அவருடைய மகன்கள் தாம். (இவர் பதினைந்து

குழந்தைகளைப் பெற்றார். அவர்களில் பல சிசுக்களாகவே இறந்தன. கடைசியாக இருந்தவர் வெங்கடேசன். இந்த வெங்கடேசனின் மகளான சொக்கம்மாள், தன் பாட்டியிடமே நடனங் கற்றுப் பின்னர் தில்லியில் ஸ்வரண ஸரஸ்வதி நடத்தி வந்த நாட்டியப் பள்ளியில் ஆசிரியையாகப் பணிசெய்தார்.)

விதியென்பது அம் மகன்களின் உருவில் விளையாதத் தொடங்கியது. தீய பழக்கங்களுக்கு அடிமையான அவர்கள் தன் தாயின் நகைகளையும் இதர செல்வங்களையும் தம் பழக்கங்களுக்கு இரையாக்கிவிட்டார்கள்.

தேவதாஸி ஒழிப்பு மசோதா, ஒரு சட்டமாகிக் கௌரி அம்மாளைப் பரம்பரையாக அவர் வாழ்ந்து வந்த வீட்டை விட்டு வெளியேற்றியது. ஒரு சிறு தாழ்வறையை வாடகைக்கு அமர்த்திக்கொண்டு வசித்து, வறுமையின் எல்லைக் கோட்டை அவர் வெகுதூரம் தாண்டவேண்டியதாயிற்று. மைலைக் கபாலீஸ்வரர் கோயிலின் கடைசித் தேவதாசியான இவர் இதனால் தன் வேலையையும் இழந்தார்.

தியாகராய நகரில் சில சிறுமிகளுக்குக் குறைந்த மாத ஊதியத்துக்கு நடனம் கற்பித்து வந்த கௌரி அம்மாள் மைலாப்பூரிலிருந்து கால்நடையாகவே தியாகராய நகர் சென்று வந்த காட்சி மிகவும் பரிதாபத்துக்குரியதாகவிருந்தது.

எத்தனைதான் தகுதி பெற்றிருந்தாலும் சிறப்புகள் அடைந்திருந்தாலும் விதியின் வலிமையை வெல்ல முடியாதென்பதற்கு உதாரணம் கௌரியம்மாள்.

அவரிடம் பயின்றவர்களோ அன்புடையவர்களோ அவ்வப்போது அவருக்குப் பொருளுதவி செய்தாலும் “ஊழ் மற்றொன்று சூழினும் தான் முந்துறும்” என்ற வள்ளுவர் வாக்கிற்கிணங்க அடுத்த கணமே அதைப் பறித்துப் போக மகன்கள் காத்திருப்பார்கள்.

அபிநயத்தில் இணையற்றவராகத் திகழ்ந்த மைலாப்பூர் கௌரி அம்மாள் 21.01.1971 அன்று இறைபதம் அடைந்தார்.

## அபிநயஅரசி ஸ்ரீமதி பாலசரஸ்வதி (1918 - 1984)

அபிநய அரசி என அழைக்கப்படும் திருமதி.த.பாலசரஸ்வதி மரபு வழிவந்த இசை, நடனக் கலைஞர் குடும்பத்திலே 1918ஆம் ஆண்டு வைகாசி மாதம் கோவிந்தராஜாவிற்கும் ஜெயம்மாளுக்கும் மகளாகப் பிறந்தார். இவர் இருபதாம் நூற்றாண்டிலே பரத நாட்டியத் துறையில் புகழ்பூத்த நடன மேதைகளில் ஒருவராகத் திகழ்ந்தார்.

கலைக் குடும்பத்தில் பிறந்ததால் இயற்கையான ஞானமும் கலையில் ஈடுபாடும் உடையவராய்க் குழந்தைப் பராயம் முதற்கொண்டே காணப்பட்ட இவர் சங்கீதம், நடனம் ஆகிய கலைகளைக் கற்றார். நாட்டியப் பாடல்கள், இசைப் பாடல்கள், சேஷத்ரக்ஞர் பதங்கள், ஜாவளிகள் என்பன இவரது குடும்பத்தாரின் சொத்தாக இருந்தது. வீணை தனம்மாள் இவரது பாட்டியாவார். பாட்டியின் பாட்டியான காமாட்சி அம்மாள் தஞ்சை அரச சபை நர்த்தகியாகவும், பாடகியாகவும் திகழ்ந்தார். இவரது தாயார் ஜெயம்மாள் இசைப்பாடல்களைப் பாடுவதில் தேர்ச்சி பெற்றவர். சிறந்த பாடகி. பாலசரஸ்வதியின் நாட்டியப் பணிக்கு வித்திட்டவரும் தாயார் ஜெயம்மாள்தான். இவரது தந்தையாரும் ஓர் இசைக் கலைஞரே. இவரே மகளது பரத நாட்டியக் கச்சேரிகளுக்குப் பாடகராகவும் விளங்கினார். பாலசரஸ்வதி இசையிலும் வல்லுநராகத் திகழ்ந்தார். இவரது பரத நாட்டியக் குருவாய் விளங்கியவர் அக் காலத்தில் புகழ்பூத்த நர்த்தகியாக விளங்கிய மயிலாப்பூர் கௌரி அம்மாள். பின்னர் நெல்லையப்ப நட்டுவனாரின் மகனான கந்தப்பா நட்டுவனாரிடம் பரதக்கலையை முறைப்படி கற்றுத் தேர்ந்தார்.

இவரது பரத நாட்டிய அரங்கேற்றம் ஏழு வயதிலே காஞ்சி காமாட்சி அம்மன் கோவிலிலே பல சான்றோர்கள் முன்னிலையில் நடைபெற்றது. அரங்கேற்றம் செய்த பின் தொடர்ந்து எல்லாப்பா நட்டுவனாரிடமும் கந்தப்பாவின் மகன் கணேசன் ஆகியோரிடமும் பரதக் கலையைப் பயின்றார். பதங்கள், வர்ணங்கள் ஆகிய உருப்படிகளுக்குக் கற்பனையாக அபிநயம் செய்வதைத் திரு.சின்னையா நாயுடு குச்சுப்படி வேதாந்தம் லஷ்மிநாராயண சாஸ்திரிகள் ஆகியோரிடம் சிறப்பம்சமாகக் கற்றார்.

இருபதாம் நூற்றாண்டின் முப்பதுகளிலே பிரசித்தி வாய்ந்த பரத நாட்டிய அவைக்காற்றுக் கலைஞராகத் திகழ்ந்தார். ஹஸ்தாபிநயங்களின் உதவியின்றியே ஒரு பாடலின் கருத்தைக் கண்களாலும் முகபாவத்தினாலும் பிரதிபலிக்கும் ஆற்றல் படைத்தவர். இவரது இசை ஞானம் இவரது நாட்டியம் சிறப்படைய உதவியது. தனக்கேயான நடனபாணியை உருவாக்கினார். இன்றும் மக்களால் “பாலசரஸ்வதி பாணி” என இவரது நடனம் சிறப்பித்துக் கூறப்படுகிறது.

சென்ற நூற்றாண்டின் இருபதுகளிலே பரத நாட்டியத்திற்கு மதிப்பு மிகவும் குறைந்திருந்தது. எனினும் இதனை இவர் மேடைகளிலே ஆடிப் பரதம் தனது பழைய மதிப்பைப் பெறுவதற்குப் பாடுபட்ட கலைஞர்களில் ஒருவராவார். இவர் தமிழகத்திலும் இந்தியாவின் இதர மாநிலங்களிலும் வெளிநாடுகளிலும் நாட்டியக் கச்சேரிகளை நிகழ்த்தியும், பரதக் கலை பற்றிப் பல பேச்சுக்களை நடத்தியும், கட்டுரைகள், நூல்கள் எழுதியும் அதனைப் பிரபலப்படுத்தியுள்ளார்.

1953ஆம் ஆண்டிலே நாட்டியக் கல்லூரி ஒன்றை ஆரம்பித்துச் செவ்வனே நடத்தி வந்தார். இலங்கையில் இருந்தும் இரு பெண்கள் அங்கு சென்று பாலசரஸ்வதியிடம் நடனம் பயின்றார்கள். அவர்கள் செல்வி.ஷியாமளா நடராஜாவும், செல்வி.கனகேஸ்வரி சங்கரபிள்ளையுமாவார். 1955 ஆம் ஆண்டு வெளிவந்த கல்கி தீபாவளி மலரிலே இத் துறையிற் தான் பெற்ற அனுபவங்களைப் பற்றி நாட்டிய நினைவுகள் என்ற தலைப்பில் எழுதியுள்ளார். இவருடைய நேர்காணல்கள் பல இலஸ்நேர்ட்டு, வீக்லி மார்க் போன்ற ஆங்கில சஞ்சிகைகளிலே வெளிவந்துள்ளன. சென்னை சங்கீத வித்துவசபையின் 47ஆம் ஆண்டு நிறைவு விழாவிற்கு இவர் தலைவராகத் தெரிவு செய்யப்பட்டு நியமிக்கப்பட்டார். 1959ஆம் ஆண்டிலே தமிழ்மொழியில் நாட்டிய நூல் ஒன்றை பேராசிரியர் ஷ.இராகவனுடன் இணைந்து எழுதினார். இந் நூலில் நாட்டிய செய்முறை நுணுக்கங்கள் பற்றி விளக்கியுள்ளார். நாட்டிய விளக்கப் படங்களுடன் காணப்படும். “பரத நாட்டியம்” என்னும் இந் நூல் பரதம் பயிலும் மாணவர்களுக்கு உதவியாக இருக்கிறது.



இவர் 1961ஆம் ஆண்டு தொடக்கம் வெளிநாடுகளிலும் இக் கலையைப் பரப்புவதற்கான வழிமுறைகளைக் கடைப்பிடித்தார். முதலில் டோக்கியோவிற்கும் 1962ஆம் ஆண்டில் ஐக்கிய அமெரிக்காவிற்கும் 1963ஆம் ஆண்டில் இங்கிலாந்திற்கும் சென்று பரதக் கலையின் மேம்பாட்டினை வெளிப்படுத்தினார். இவரது மாணவிகள் ஐக்கிய அமெரிக்காவிலும் கனடாவிலும் இக் கலையைக் கற்பித்து வருகிறார்கள். திருமதி.லூயிகிறிப்ஸ்சம், பிரியம்வதாவும் அவர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள்.

இவரது கலை வாழ்க்கைக்கு உதவியாக இருந்தவர்கள் பிரபல வழக்கறிஞரான ஈ.கிருஷ்ணையர், சென்னை சங்கீத வித்துவ சபையினர், சென்னைப் பல்கலைக்கழகச் சமஸ்கிருதப் பேராசிரியரான வி.இராகவன் ஜலதரங்கம் வாசிப்பதில் புகழ்பெற்று விளங்கிய ரமணையாச் செட்டியாரின் உதவியால் சென்னை சங்கீத வித்வசபையின் நிகழ்ச்சிகளில் 1933ஆம் ஆண்டு தொடக்கம் கலந்து சிறப்பித்து வந்தார்.

இவரது கலைத்தொண்டினைப் பாராட்டும் முகமாக 1977ஆம் ஆண்டில் இந்திய அரசாங்கம் இவருக்குப் “பத்மபூஷண்” பட்டத்தை வழங்கிக் கௌரவித்தது. 1973ஆம் ஆண்டில் “சங்கீத கலாநிதி” பட்டத்தைச் சென்னை சங்கீத வித்வசபை இவருக்கு வழங்கியது. இவ்விருதினைப் பெற்ற நாட்டியக் கலைஞர்களுள் இவரே முதல்வராகத் திகழ்கிறார். இவரை நண்பர்கள் எல்லோரும் அன்புடன் “பாலா” எனவே அழைத்தனர்.

இவரைப் பற்றி ஜி.வெங்கடாசலம் தனது “Dance in India” என்னும் நூலில் விவரமாக எழுதியுள்ளார். 1977ஆம் ஆண்டில் பரத நாட்டியம் பற்றி வடநாட்டின் புகழ்மிக்க திரைப்பட இயக்குநர்களில் ஒருவரான திரு.சத்யஜித்ராய் என்பவர் திரைப்படம் ஒன்றைத் தயாரித்தபோது பாலசரஸ்வதி, அவருக்குப் பல வழிகளிலும் பேருதவி செய்தார். இருபதாம் நூற்றாண்டின் நடன மேதைகளுள் ஒருவராகத் திகழ்ந்த பாலசரஸ்வதி 09.02.1984இல் உலக வாழ்வினை நீத்து இறைவனடி சேர்ந்தார். எனினும் இவரது புகழுடம்பு பரதம் உள்ளவரை நிலைத்து நிற்கும் என்பது திண்ணம்.

## அருணாசல நட்டுவனார்

அளவிடற்கரிய யோக்யதை நிரம்பப் பெற்றிருந்தும், புகழேணியின் படிகளில் கால் வைத்திராத மாபெரும் மேதைகளின் வரிசையில் இடம்பெற்றிருந்தவர் அருணாசலம் நட்டுவனார் ஆவார். 1873ஆம் ஆண்டில் பிறந்த இவர் குமாரசுவாமி நட்டுவனாரின் மூத்த குமாரர்.

சூரியமூர்த்தி பிள்ளையிடம் பாட்டும், தந்தையிடம் நட்டுவாங்கமும் கற்று, மிக விரைவில் அனைவரையும் வியப்புறச் செய்யும் தகுதியை அவர் தேடிக்கொண்டார்.

புதிய புதிய தீர்மானங்களைக் கணித நுட்பங்கள் செறிந்த லய வேலைப்பாடுகளுடன் தயாரிப்பதும், அவற்றைத் தன் சீடர்களுக்குப் பயிற்றுவிப்பதும் அருணாசல நட்டுவனாருக்கு அடங்காத தாகமாயிருந்தது. ஏதேனும் புதிதாகவும் மிகக் கடினமானதாகவும் ஒரு ஜதியைத் தயாரிக்காவிட்டால் அவருக்கு உணவு சுவைக்காது, உறக்கம் பிடிக்காது.

காட்டு மன்னார் கோவில், முத்துக்குமர நட்டுவனார், தஞ்சாவூர் ரத்தின நட்டுவனார், சென்னை ஸ்வர்ணஸ்ரஸ்வதி போன்றோர் அருணாசலம் பிள்ளையிடம் கலை பயின்றவரே.

தந்தையை இழந்த தன் மகள் வயிற்றுப் பேரனான சொக்கலிங்கம்பிள்ளை காரணமாக ஏற்பட்ட விவகாரத்தினால் அருணாசலம் மயிலாடுதுறைக்குச் சென்று திருவிழந்தூரில் நிரந்தரமாகத் தங்கிவிட்டார். அப்போது அவருக்கு இருபத்தியாறு வயது. அதன் பின்னர் குமாரசுவாமி நட்டுவனாரின் இறுதிச் சடங்குகள் செய்வதற்கே ஒரு முறை பந்தணைநல்லூர் சென்றுவந்தார்.

சுயகௌரவம் உள்ள அருணாசல நட்டுவனார் தனக்கு யார் மூலமும் சிறிது இழிவுகூட ஏற்படுவதை ஏற்றுக்கொள்ளமாட்டார். இவரது ஆத்ம நண்பர் குருசுவாமிப்பிள்ளை என்ற நாதஸ்வரக் கலைஞர் ஆவார். லயக் கணக்குகளில் அபாரமான அறிவுடன், தன்னுடன் வாசிக்கவரும் நாதஸ்வரக் கலைஞர் யாராக இருந்தாலும் தயவுதாட்சண்யமின்றி அவருடைய கையை முறித்து வாசிக்கமுடியாமற் திணறும்படி செய்வது குருசுவாமிப்பிள்ளையின் பொழுதுபோக்கு. திருவிளந்தூரில் நட்டுவனார் குடியேறிய பின்பும் தனக்குக் கச்சேரிகள் இல்லாத நாட்களை அருணாசலத்தாரின் வீட்டிலேயே கழிப்பது வழக்கமாக இருந்தது.

அருணாசலம் திருவிளந்தூரில் குடியேறிய சில நாட்டிகளில் நடந்தது ஒரு நிகழ்ச்சி. கடைத்தெருவில் ஒரு முக்காலியில் அமர்ந்தவாறு பேசிக்கொண்டிருக்கும்போது அவ்வழியே வண்டியில் செம்பொன்னார் கோவில் இராமசுவாமிப்பிள்ளை என்ற நாதஸ்வரமேதை வந்துகொண்டிருந்தார். அவரிடம் ஊர்மக்கள் அனைவருக்குமே நிறைந்த மதிப்பு. அவருக்கெதிராக யாரும் உட்காரத் தயங்குவார்கள். அதேவிதமாக அவரை வண்டியில் கண்டதும் அங்கிருந்த எல்லாக் கடைக்காரர்களும் எழுந்து நின்று மரியாதை செய்தனர். அருணாசல நட்டுவனாருக்கு இந்த விஷயமெல்லாம் தெரியாது.

எனவே அவர் தன் இருக்கையை விட்டு எழுந்திருக்கவுமில்லை. வண்டியின் பக்கம் ஏறிட்டும் பார்க்கவில்லை. இதைக் கண்ட ராமஸ்வாமி பிள்ளைக்கு ஒரு புறம் கோபம். மறுபுறம் ஆச்சர்யம். சிறிது தூரம் தள்ளி வண்டியை நிறுத்தச் சொல்லி, அங்கே திமிர்பிடித்தவன் போல் உட்கார்ந்திருப்பவன் யாரென்று அறிந்துவா என்று தன் வண்டிக்காரரை அவர் அனுப்பினார். வண்டிக்காரரிடம் இருந்து அவர் யார் என அறிந்துகொண்ட ராமசுவாமிப்பிள்ளை அருகிலிருந்த ஒரு கடைக்காரரிடம் பெண்பிள்ளையின் முதுகுப்பு நின்று தாளந்தட்டுவனுக்கு இத்தனை திமிர் என்றால் எனக்கு எவ்வளவு இருக்கும் எனத் தெரிவித்துவிட்டு அங்கிருந்து சென்றுவிட்டார். அதனை அறிந்து கொண்ட அருணாசலநட்டுவனார் அவருக்குப் பாடம் புகட்டுவதற்குத் தீர்மானித்துக்கொண்டார்.

கோவிலில் திருவிழா நெருங்கிக் கொண்டிருந்தது. திருவிழா உபயகாரர் ஏதோ அசௌகரியத்தால் தன் உபயமான விழாவை நடத்த முடியவில்லை.

அந்தத் திருவிழாவுக்கு இராமசாமிப்பிள்ளையே வாடிக்கையாக வாசிப்பார் என்பதை அறிந்துகொண்ட அருணாசலம் அந்த விழாவைத் தான் ஏற்று நடாத்த முன்வந்தார். அத்துடன் குருசுவாமிப்பிள்ளையை வரவழைத்து இரு லய மேதைகளுமாக கடினமாக பல்லவி ஒன்றைத் தயாரித்தார்கள். அத்துடன் அருணாசல நட்டுவனாருக்கும் இராமசாமிப்பிள்ளைக்கும் இடையிலான பிணக்கினையும் குருசாமிப்பிள்ளையிடம் இவர் கூறிவிட்டார். இராமசாமிப்பிள்ளையின் மகள் ஒருவருக்கு குருஸ்வாமிப்பிள்ளையின் மகன் திருமணம் செய்யப்பட்டிருந்ததால் இருவரும் சம்பந்திகள். மேளம் தொடங்கியது. அருணாசல நட்டுவனாரின் ஏற்பாட்டின்படி கோவில் நாதஸ்வரக்காரர் உள் பிரகாரத்தில் மல்லாரியுடன் நிறுத்திக்கொள்ள அடுத்துக் குருஸ்குவாமிப்பிள்ளை ஆரம்பித்துச் சிறிதுநேரம் ராக ஆலாபனைசெய்து, முன்பே தயாரித்து வைத்திருந்த பல்லவியை வாசித்தார்.

சம்பந்தி, இப்படி ஒரு பல்லவி தேவையா என்று தத்தளித்து அவர் கேட்டபோது அருணாசலம் நட்டுவனார் போர்க்களத்தில் ஒப்பாரியா? முடிந்தால் வாசிக்க வேண்டும் இல்லையேல் கட்டிக்கொண்டு கிளம்பலாம் என்றார்.

இது யார் குறுக்கே என்று இராமசாமிப்பிள்ளை கேட்டபோது நான்தான் பெண்பிள்ளை. முதுகுப்புறம் நின்று தாளம் தட்டுவன் அருணாசல நட்டுவன் என்று நட்டுவனார் பதில் தந்தார். சம்பந்தி, இந்த ஆளுக்காகப் பரிந்துகொண்டு நீங்கள் வரலாமா? நான் என்று கூடப் பார்க்காமல் என்னை இழிவுபடுத்த வந்துவிட்டீர்களா? கோபத்துடன் ராமஸ்வாமி பிள்ளை பேச இதற்குப் பதிலை என் நண்பன் அருணாசலம் முதலிலேயே சொல்லிவிட்டார் என்று குருஸ்வாமிப்பிள்ளை கூற, ராமஸ்வாமிப்பிள்ளை வீட்டுக்குப் போய்விட்டார்.

இதன் தொடர்ச்சியாக இராமசாமிப்பிள்ளையின் மகள் புகுந்தவீட்டிலிருந்து பிறந்த வீட்டிற்கே அனுப்பப்பட்டு இறக்கும்வரை தன் தந்தையோடு இருந்துவிட்டார். இது அருணாசல நட்டுவனாரின் சுயகௌரவத்திற்கு ஒரு எடுத்துக்காட்டு.

ஸங்கீதகாயகாம்ருத வர்ஷினி, ஸங்கீத சுரபூஷனி எனும் இரு நூல்களையும் இயற்றியுள்ள இவர் மூன்று முறை திருமணம் செய்தும் சந்தான விருத்தி கிடைக்கவில்லை. மயிலாடுதுறையில் வாழ்ந்திருந்து அவ்வூரிலேயே 12.06.1993 அன்று இயற்கை எய்தினார் பந்தணை நல்லூர் அருணாசலநட்டுவனார்.

- தேர்ச்சி 2.0 :** ஆக்கத்திறனை வெளிப்படுத்துவார்.
- தேர்ச்சி மட்டம் 2.1 :** பாடல்களுக்கான அபிநயத்தினை ஆக்கி ஆற்றுகைப்படுத்துவார்.
- செயற்பாடு 2.3.1 :** அஷ்டவித நாயகிகளை அபிநயித்தல்.  
நாயகர்களை அபிநயித்தல்.

### நாயக நாயகி பேதங்கள்

பரத நாட்டியத்தில் பதங்களுக்கு மிக முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. இவை ஜீவாத்மா, பரமாத்மா தத்துவங்களின் தாற்பரியத்தை விளக்குவனவாய் அமைந்துள்ளன. பதங்கள் நாயகியை ஜீவாத்மாவாகவும் நாயகனை பரமாத்மாவாகவும் உருவகப்படுத்திக் காண்பிக்கின்றன.

நாயகியானவள் ஜீவான்மாவான பிறப்பும் இறப்புமுடைய மனித வர்க்கத்தைச் சார்ந்தவர்களாகிறாள். நாயகனானவன் பரமாத்மாவான பிறப்பு இறப்பு என்பவற்றிற்கு அப்பாற்பட்ட ஆதியும் அந்தமுமில்லாத ஆண்டவனே ஆகிறான். மானிடப் பிறவி எடுத்திருந்தபோதும் இறைவனைத் தனது நாயகனாக வரித்து வணங்கி வீடுபேறு பெற்றவர்களுள் ஸ்ரீஆண்டாள், பக்தமீரா ஆகியோர் குறிப்பிடற்பாலர். இவ்விருவரும் பரமனையே நாயகனாக நினைந்து நினைந்து நெஞ்சுருகிப் பாடிய பாடல்கள் இன்றும் மக்களால் பாடப்பட்டு வருகின்றன.

நாயக நாயகியர் பலவகைப்படுவர். “அஷ்டவித நாயகிகா” என நாயகிகள் எண் வகையாகவும் ஷ்ருங்கார இரஸம் அநுபவிக்கக் கூடிய நாயகிகள் முவ் வகையாகவும் நாயகர்கள் நான்கு வகையாகவும் நாயகியோடு உறவுகொண்ட நாயகர்கள் நான்கு வகையாகவும் பிரிக்கப்பட்டுள்ளனர். பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் பிரகாரம் இவர்களுக்கு பல விதங்களில் உதவுவதற்கு தூதிகளும் தூதர்களும் இருக்கின்றனர். இவர்களுக்கு சில விசேட குணாதிசயங்கள் காணப்படுகின்றன. இவர்களின் இலட்சணங்களை அறிந்து கொள்வதால் வர்ணம், பதம் ஆகிய பரத நாட்டிய உருப்படிகளில் பொதிந்திருக்கும் ஜீவாத்மா, பரமாத்மா தத்துவத்தையும் நாயக, நாயகிகளுடைய குணங்களையும் செயல்களையும் விளங்கிக்கொண்டு பாவாபிநயங்கள் மூலம் வெளிப்படுத்துவது இலகுவாக இருக்கும்.

## அஷ்டவித நாயகிகள்

ஸ்வாதீன பதிகா சைவததா வாஸகஸஜ்ஜிதா  
வ்ரஹோத் கண்டிதா சைவ விப்ரலப்தாச கண்டிதா  
கலகாந் தரிதா சைவததா ப்ரோஷித பர்த்ருகா ததா  
அபிசாரிகா சேதி க்ரமாத் லஷண முச்யதே.

ஷ்ருங்கார இரஸ அநுபவத்திற்கும் மனோபாவத்துக்கும் தகுந்தபடி நாயகிகள் எண் வகையாகப் பிரிக்கப்படுவர்.

அவர்கள் முறையே ஸ்வாதீனபதிகா, வாஸகஸஜ்ஜிதா, விரஹோத்கண்டிதா, விப்ரலதா, கண்டிதா, கலகாந்தரிதா, ப்ரோஷித பர்த்ருகா, அபிசாரிகா ஆவார்கள்.

### 1. ஸ்வாதீன பதிகா:

(சீதை) இந்த நாயகி, கணவனின் அன்பைப் பூரணமாகப் பெற்றதோடு நாயகனின் அன்பும் ஆதரவும் என்றென்றும் மாறாதென்ற நம்பிக்கையுடையவள். தான் நினைத்ததை நாயகனைக் கொண்டு நிறைவேற்றுவவர். இவளின் காதலன் அல்லது கணவன் இவளிடம் விசுவாசம் உள்ளவனாக இருப்பான். இவள் நாயகனால் விரும்பப்பட்டுச் சந்தோஷிக்கப்படுகிறவள். தனது அசாதாரண அதிர்ஷ்டத்தில் பெருமை அடைவாள்.

மேலும் தனது எதிர்பார்த்தலில் ஏமாற்றம் அடையமாட்டாள். மலர்ந்த முகத்துடனும் சுறுசுறுப்புடனும் காணப்படும் இந்த நாயகி எப்போதும் சந்தோஷத்துடன் காரியங்களைச் செய்வாள்.

இவள் மன்தம்பூஜா, மகோற்சவங்கள் சிருங்கார வள சஞ்சாரங்கள் பூஞ்சோலையில் உலாவுதல், ஜலக்ரீடை முதலியவற்றில் ஈடுபட்டு நாயகனிடத்தில் பிரியமுடையவளாயிருப்பாள்.

### 2. வாஸகஸஜ்ஜிதா :

(மாதவி) நாயகனின் வருகைக்காக வீட்டில் காத்திருப்பவள். நாயகன் வரும் சமயம் தன்னை அழகாக அலங்கரித்துக்கொண்டு படுக்கை அறையை மலர்கள் வாசனைத் திரவியங்கள். புதிய படுக்கைவிரிப்புகள் முதலியவற்றால் அலங்காரஞ்செய்து கொண்டு நாயகன் வரவிற்காக அடிக்கடி வாசலுக்குச் சென்று நாயகன் வருகிறானா என வீதியை நோக்குபவள். ஆவலுடன் காத்திருப்பவள். இவளின் செய்கைகள் பின்வருமாறு,

நாயகனோடு கலந்து உறவாடுவது பற்றி சிந்தனையில் திளைப்பாள். நாயகனின் வினோதங்களைப் பற்றித் தோழிகளுடன் கலந்துரையாடுவாள். நாயகனின் விருப்பத்தினை அறிந்து அதற்கேற்ற விதத்தில் ஆடை ஆபரணங்களை அணிந்து அவனுக்குப் பிடித்த உணவு வகைகளைத் தயார் செய்து வைப்பாள். நாயகன் வரும் வழியை அடிக்கடி பார்த்தவண்ணம் வருங்காலத்தை எண்ணி மகிழ்வாள். தோழியிடம் நாயகனைப் பற்றிய செய்திகளைக் கேட்டறிவாள்.

### 3. விரஹோத்கண்டிதா அல்லது உத்தா :

(சீதை) இந்த நாயகி விரகதாபத்தால் ஏங்கித் தவிப்பவள். காதலன் வரவை வழிமேல் விழி வைத்துக் காத்து நிற்பவள். குறித்த நேரத்தில் நாயகன் வராமையால் கலங்குபவள். பிரிவினால் வாடும் இவளது மனோநிலை சோகமானதாகும். விரக தாபத்தால் கண்ணீரை விடுவாள். இவளின் செய்கை விபரம் பின்வருமாறு,

ஊண், உறக்கமின்றி நாயகனின் பிரிவால் வேதனைப்படுவாள். தேகம் இளைத்து அடிக்கடி பெருமூச்சு விடுவாள். தோழியரிடம் தன் மனநிலையைத் தெரிவித்து பரிகாரத்தை வினவுவாள். எதிலும் விருப்பம் கொள்ளமாட்டாள். நாயகன் தன்னிடம் வரவேண்டுமெனக் கடவுளை வேண்டிக்கொள்வாள்.

#### 4. விப்ரலப்தா :

(ராதா) இந்த நாயகி கணவனால் ஏமாற்றப்பட்டவள். தனது காதலன் அல்லது கணவன் குறிக்கப்பட்ட சந்திக்கும் இடத்திற்கு வராமையால் ஏமாற்றமும் அவமானமும் அடைவாள். இவளது கவலையின் விளைவாக மனத்தளர்ச்சி, பயம், பெருமூச்சு, உணர்ச்சிவசப்படல், கண்ணீர், மயங்குதல் முதலிய அறிகுறிகள் காணப்படும். இவள் தனது ஆசை நிராசையானதைக் கண்டு கலங்கி சில சமயங்களில் மூர்ச்சிப்பாள்.

#### 5. கண்டிதா :

(பாமா, சகுந்தலை) இந்த நாயகி நாயகனைக் கண்டிப்பவள். வேறொருத்தியோடு கூடிவிட்டு காலையில் வீடு வந்த கொழுநனைக் கண்டு கண்டிப்பவள். மன்னிப்புக்கோரிய கணவனை ஏளனமாய்ப் பார்த்து நையாண்டி செய்வாள். தனது கணவனின் அல்லது காதலனின் நம்பிக்கைத் துரோகத்தைக் கண்டுபிடிப்பதால் நாயகி கோபமடைந்து கோபத்தை வார்த்தைகள் மூலமும் செயல்கள் மூலமும் வெளிப்படுத்துவாள். இவளின் செய்கைகள் கண்டித்தல், பெருமூச்செறிதல், கண்ணீர் விடுதல், வருத்தப்படுதல், பிரமித்தல், முணுமுணுத்துப் பேசுதல் முதலியன.

#### 6. கலகாந்தரிதா :

(ராதா) இந்த நாயகி கணவனிடமிருந்து கலகத்தால் பிரிந்தவள். கணவனைக் கோபித்துத் துரத்திப் பின் மயங்குகிறவள். கோபம், வெறுப்புக் காரணமாக தனது காதலனை அல்லது கணவனை உதறித் தள்ளியபின் வருந்துபவள். தனது காதலனை அல்லது கணவனைக் கடுமையாகத் தண்டித்துவிட்டு தனிமையாக இருப்பவள்.

இவளின் செய்கை விபரம் பெருமூச்சுவிடுதல், பேசாதிருத்தல், கண்ணீர் விடுதல், பிரமித்தல், மனஸ்தாபப்படுதல் முதலியன.

#### 7. ப்ரோஷித பர்த்ருகா :

(கண்ணகி) இந்த நாயகியை “ப்ரோஷித ப்ரியா” என்றும் அழைப்பார்கள். தூரதேசம் சென்ற காதலனை அல்லது கணவனைப் பிரிந்திருப்பவள். விபாபாரத்துக்காகவோ அல்லது வேறு தொழில் காரணமாகவோ கணவன் அல்லது காதலன் தூரதேசத்தில் இருப்பதால் தனித்திருப்பவள். இவள் இப் பிரிவை ஏற்கக் கடமைப்பட்டவள்.

இவளின் செய்கை விபரம் பின்வருமாறு, நித்திரை அற்றிருத்தல். உடம்பு இளைத்தல், தன் நாயகன் எப்போது வருவானென்று அலைதல். எப்போதும் தனிமையிற் படுத்திருத்தல், யோசித்தல் முதலியனவாம்.

#### 8. அபிசாரிகா :

(சூர்ப்பனைகை) இந்த நாயகி கணவனை நோக்கி நகர்பவள் அல்லது கணவனைத் தானிருக்கும் இடத்திற்கு அழைக்கிறவள். தூர தேசத்தில் இருக்கும் கணவனிடம் செல்பவள்.

இவளின் செய்கை விபரம் பின்வருமாறு, ஆவல், வருங்காலத்தைப் பற்றிய இனிய எண்ணங்கள், கணவனுடன் கூடி வாழ்தல் போன்ற இன்பக் கனவுகள், கற்பனைகளில் திளைத்தல், சமயத்திற்குத் தகுந்தபடி ஆடை ஆபரணங்களைத் தரித்தல், சந்தேகம், சாதுர்யம், சமயோசிதப்புத்தி, வஞ்சனை, துணிவு ஆகிய குணங்கள் இவளிடத்தில் காணப்படும்.

இவை யாவும் பரகீயாவிடத்தில் தெளிவாகப் பிரகாசிக்கும். ஆனால் ஸ்வீயா என்பவள் ஒரே தன்மையுடையவள்.

இதுவரை எட்டுவித (அஷ்டவித) நாயகிகளின் இலட்சணங்களையும் செய்கை விபரங்களையும் நோக்கினோம்.

இனி இவ் ஒவ்வொரு நாயகிக்குள்ளும் இருக்கும் மூன்றுவித நாயகிகளைப் பார்ப்போம். அவர்கள் உத்தம நாயகி, மத்திமநாயகி, அதம நாயகி ஆவார்கள்.

### **உத்தம நாயகி**

தனக்குக் கெடுதி செய்கிறவர்களுக்கு நன்மை செய்கிறவள். தன் நாயகன் அபராதஞ் செய்தாலும் அவனிடத்தில் பிரியமாயிருப்பவள். உத்தம நாயகி எனப்படுவாள்.

### **மத்திம நாயகி**

நன்மையோ தீமையோ பதிலுக்குப் பதில் செய்பவள் மத்திம நாயகி எனப்படுவாள்.

### **அதம நாயகி**

நன்மையை மறந்து தீமை செய்பவள். அதம நாயகி எனப்படுவாள். காரணமில்லாமல் கோபம் பொங்கும் பொழுது அவளைச் சண்டி என்பார்கள். அவளுடைய நடத்தையும் அதற்குத் தகுந்தபடியே மட்டமாயிருக்கும்.

நாயகிகள் திரும்பவும் மூவகைப்படுவர். தெய்வத் தன்மையுடையவள் திவ்யா எனவும், மனித வகுப்பைச் சேர்ந்தவள் மானவி எனவும் இரண்டும் கலந்தவள் மிச்சரை எனவும் மூவகைப்படுவர்.

இந்திராணி, மாலதி, சீதை ஆகியவர்கள் உதாரணங்களாக அமைகிறார்கள்.

## ஷ்ருங்கார நாயகிகள்

ஷ்ருங்கார இரஸம் அனுபவிக்கக்கூடிய நாயகிகள் மூவகைப்படுவர். அவர்கள் முறையே ஸ்வியா, பரகீயா, சாமான்யா ஆவார்கள்.

ஸ் வியா நாயகியின் இலட்சணம்

இவர் முற்பிறப்பில் செய்த புண்ணியங்கள், தவங்கள் ஆகியவற்றின் மகிமையினால் இந்த ஜன்மத்தில் இறைவனை நேரடியாக அணுகுதல் போன்ற குணங்களையுடைய உத்தம பத்தினியாவாள்.

இவள் தனக்குத் தாலி கட்டிய புருஷனையே ஆத்ம நாயகனாக நேசித்து ஆனந்தம் அடைந்து அவனுக்குப் பணிவிடைகள் செய்து, பொறுமை, கருணை, நேர்மை, தன்னடக்கம், இரக்கம் முதலிய நற்குணங்கள் நிறைந்து காணப்படுவாள். பூரண திருப்தியும் சந்தோஷமும் அவளிடம் காணப்படும்.

இந்த நாயகி முக்தா, மத்யா, பிரகல்பா என மூவகைப்படுவாள்.

இவர்களுள் இளம் கன்னியை முக்தா எனவும் சுமார் 25 வயதுடைய அரிவையை மத்யா எனவும் 40 வயதிற்கு மேற்பட்டவளை பிரகல்பா என்றும் எடுத்துக்கொள்ளலாம்.

முக்தா நாயகியின் இலட்சணங்கள்

கன்னிப் பருவத்தை அடைந்தும் சிருங்கார சேஷ்டைகளுக்குக் கொஞ்சமேனும் இணங்காமல் (லஜ்ஜை) வெட்கம் அடைகிறவள் முக்தா ஆவாள். இந்த நாயகியில் இரண்டு வகைகள் உண்டு. அவை

1. ஜ்ஞாத யௌவனா
2. அஞ்ஞாத யௌவனா

1. ஜ்ஞாத யௌவனா

தனக்கு கன்னிப் பருவம் வந்ததை அறிந்தவள் ஜ்ஞாதயௌவனா ஆவாள்.

2. அஞ்ஞாத யௌவனா

தனக்கு கன்னிப் பருவம் வந்ததை அறியாதவள் அஞ்ஞாதயௌவனா ஆவாள்.

மத்தியா நாயகியின் இலட்சணங்கள்

கன்னிப் பருவம் அடைந்தும் சிருங்கார விலாஸம் கொஞ்சம் தெரிந்தும் பதியுடன் இணங்கியும் இணங்காமலும் நிதான புத்தியுடையவள் மத்தியா ஆவாள்.

இந்த நாயகியிலும் மூன்றுவித பேதங்களுண்டு. அவை,

தீரா, அதீரா, தீராதீரா என்பன.

1. தீரா

தன்னுடைய கணவன் (நாயகன்) தனக்கு அபராதஞ் செய்யும் பொழுது, தனது கோபத்தை ஒளிக்காது நேராகவே வெளிப்படுத்துபவள் தீரா ஆவாள். இவள் நாயகனோடு மாறுபாடான வார்த்தைகளைப் பேசுபவள்.

2. தன்னுடைய நாயகனிடத்தில் ஏற்பட்ட கோபத்தை நேரிடையாக வெளிக்காட்டாமல்

பொய்க் கோபம் காட்டுபவள் அதீரா ஆவாள். நாயகனும் உண்மையாகவே நாயகி கோபம் அடைந்துவிட்டாள் என எண்ணி வருந்துவான்.



### 3. தீராதீரா

தனக்கு அபராதம் செய்த நாயகனைப் பார்த்தவுடனேயே அதிக சாகஸம் செய்து தன்னுடைய உள் மனத்தை ஒளித்தும் ஒளிக்காமலும் கண்ணீர் விட்டமுது கொடுமான வார்த்தைகளைக் கூறுபவள் தீராதீரா ஆவாள். இவளின் ஆயுதங்கள் கடுஞ்சொல்லும் கண்ணீருமாம்.

### ப்ரகல்பா நாயகியின் இலட்சணங்கள்

தனக்கு கன்னிப் பருவம் வந்ததைத் தெரிந்துகொண்டு, ஸ்ருங்கார விலாஸத் தன்மைகளை நன்கறிந்து தன் பதியுடன் கூடி சுகம் அனுபவிப்பதில் மிகுந்த ஆசையுடையவள் ப்ரகல்பா நாயகி ஆவாள். இவளுடைய செய்கைகளில் அடக்கமும் கட்டுப்பாடும் காணப்படமாட்டா.

இந்த நாயகியிலும் மூன்று பேதங்களுண்டு. அவை தீரா, அதீரா, தீரா தீரா ஆகும்.

#### 1. தீரா :

தனக்கு அபராதம் செய்த நாயகனிடத்தில் கபடமான மனத்துடன் ஸ்ருங்கார சேஷ்டைகளுக்கு மனமில்லாமல் அலட்சியமாயிருப்பவள் தீரா நாயகி ஆவாள்.

#### 2. அதீரா :

தனக்கு அபராதம் செய்த நாயகனைக் காதல் விவகாரத்தில் துன்புறுத்தி, பயப்படச் செய்த நாயகனை சமயம் வரும்போது தண்டிக்கவும் செய்பவள் அதீரா நாயகி ஆவாள்.

#### 3. தீரா தீரா :

நாயகனின் காதல் சேட்டைகளை அவமதித்தும் அவற்றிற்குப் பயப்படவும் செய்பவள் தீரா தீரா நாயகி ஆவாள்.

இந் நாயகிகளில் ஜேஷ்டா, கனிஷ்டா என இரு பிரிவுகளுண்டு.

ஒரு நாயகனால் அங்கீகரிக்கப்பட்ட இரு நாயகிகளுள் நாயகனுடைய அதிகமான விருப்பத்திற்குப் பாத்திரமானவள் ஜேஷ்டா என்றும் மற்றவள் கனிஷ்டா என்றும் அழைக்கப்படுபவர்.

### பரகீயா நாயகியின் இலட்சணங்கள்

தனக்குத் தாலிகட்டிய கணவன் இருப்பினும் கள்ளத்தனமாக அவன் அறியாமல் காதல் லீலைகளுக்காக அந்நிய புருசனை நாடுபவள் பரகீயா ஆவாள். தனது எண்ணத்தையும் செய்கைகளையும் வெகு ஜாக்கிரதையாக மறைப்பவள். இவளும் கன்

இவளும் கன்னியா, பிரௌடா என இரு வகையாகப் பிரிக்கப்படுவாள்.

#### 1. கன்னியா :

இவள் சுதந்திரமற்றவள். தாய் தந்தையர் அல்லது சகோதரனுடைய பாதுகாப்பில் இருப்பவள். கன்னிப் பருவடைந்து காதல் உணர்வு உதிக்கப் பெற்றவளாய் தனக்குப் பிடித்தமான நாயகனிடத்தில் சந்தோஷத்துடனும் வெட்கத்துடனும் ஆசையை வெளியிடுகிறவள்.

#### 2. பிரௌடா :

கணவனுடன் அந்நியோந்யமாகக் குடித்தனம் செய்து கொண்டிருந்தாலும் பிறர் அறியாவண்ணம் அந்நிய புருஷனைக் காதல் லீலைகளுக்காக நாடிச் செல்பவள்.

பரகீயாவில் இன்னும் ஆறு வகையான உட்பிரிவுகள் உள. அவை குப்தை, விதக்தை, லஷிதை, குலடை, அனுசயானை, முதிதை என்பனவாம்.

1. குப்தை :

பரபுருஷனிடத்தில் சேரப் போதையும் சேர்ப்பதையும் மறைப்பவள் குப்தை எனப்படுவாள்.

2. விதக்தை :

சொல்லிலும் செயலிலும் சாதூரியமுடையவன் விதக்தை எனப்படுவாள்.

3. லஷிதை :

நடந்ததையோ நடக்கப் போவதைப் பற்றியோ கொஞ்சமும் கவலையின்றி மனச்சஞ்சலமின்றி அலட்சியமாய் இருப்பவள் லஷிதை எனப்படுவாள்.

4. குலடை :

கட்டுக்கடங்காத விருப்பமும், ஆசையும் கொண்டவள். உலகிலுள்ள எல்லோருமே நாயகர்களாகத் தன்னை வந்தடையக் கூடாதோ என எண்ணிக் கவலைப்படுபவள். கடவுளையே கண்ணில்லாதவன் என நினைப்பவள் குலடை எனப்படுவாள்.

5. அனுசயானை :

இவள் மூன்று நிலை பேதங்களை உடையவள். அவை

(1) காதலன் தன்னைக் கூடும் இடத்திற்கு வழக்கம் போலப் போக முடியவில்லையே என்று வருந்துபவள்.

(2) இதைவிட வேறு தகுந்த இடம் கிடைக்குமா என்று கவலையுடன் ஆலோசிக்கிறவள்.

(3) தான் சொன்ன இடத்திற்கு நாயகன் தன்னைத் தேடி வருவானோ மாட்டானோ என எண்ணி வருந்துபவள்.

இம் மூன்று நிலைமைகளும் ஒரு நாயகிக்கே ஏற்படலாம்.

6. முதிதை :

இவள் தனது எண்ணங்களையும் ஆசைகளையும் வெளிப்படையாகவே சொல்லிப் புலம்புவாள். வர்ணனை செய்வாள். மனம் விட்டுப் பேசுவதற்கு ஒருவனும் இல்லையே எனப் பெருமூச்செறிவாள்.

### சாமான்யா நாயகியின் இலட்சணம்

பணம், காசு, நகை, வஸ்திராபரணம் முதலியவற்றைப் பெறும் முகமாக அநேக ஆண்களின் காதல் இச்சைகளைத் தீர்ப்பதற்கு இணங்குபவள் சாமான்யா நாயகி ஆவாள்.

இவளுக்கு ஆடல், பாடல் முதலிய கலைகளும் நன்கு தெரிந்திருக்கும் சாதாரணர் என்றும் அழைக்கப்படும் இந்த நாயகியானவள் மூவகைப்படுவாள்.

### தூதிகா இலட்சணங்கள்

நாயகிகளுக்கு உதவியாக இருப்பவர்கள் தூதிகா எனப்படுவர். இவர்கள் சகிகள் எனவும் அழைக்கப்படுவர். நாயகியை ஜீவாத்மாவாகவும் (ஆன்மா) நாயகனை பரமாத்மாவாகவும் சித்திரித்து பதங்களும் வர்ணனைகளும் ஆடப்படும் பாடப்படும் வருகின்றன.

சகியானவள் பரமாத்மாவிடம் ஜீவாத்மாவை அழைத்துச் செல்லும் ஞானகுருவாக இங்கு சித்திரிக்கப்படுகிறாள். நாயகி தனது மனதில் எழும் உள் உணர்வுகளை சகியிடமோ கிளியிடமோ

கூறி நாயகனிடம் தூது விடுவதாகவும் சில பாடல்கள் இயற்றப்பட்டுள்ளன. இப்படி நாயகியின் தோழியாக ஞானகுருவாக விளங்கும் சசிகள் எண் வகைப்படுபவர். அவர்கள்

1. தூதி
2. தாஸி
3. சகி
4. சேடி
5. தாத்ரேயி
6. பிராதிவேசினி
7. இலிங்கினி
8. சில்பினி

மேற்குறிப்பிட்ட தூதிகள் ஒவ்வொரு காரியத்தில் வல்லமை பொருந்தியவர்களாக இருப்பர்.

1. தூதி :

தூது செல்கிறவள் தூதி எனப்படுவாள். நாயகி சொல்வதை நாயகனிடத்தும், நாயகன் சொல்வதை நாயகியிடத்தும் எடுத்துச் செல்லும் திறமையுடையவள். நாயகியின் அந்தரங்க நம்பிக்கைக்கு உரியவள். ஆடை ஆபரணங்களால் அவளை விசித்திரமாய் அலங்கரிக்கிறவள். சமயம் வரும்பொழுது அவளைக் கண்டிப்பவள். அவ்வவ் வேளைகளில் நடந்துகொள்ள வேண்டிய முறைகளைப் போதிப்பாள். பரிகாசமாகப் பேசுவதால் தன் எண்ணங்களை நிறைவேற்றுவதில் ஒப்பற்ற திறமையுடையவள்.

இவ்வாறே நாயகனும் தனக்குத் தேவையான பொழுது இதே உபாயத்தைக் கைக்கொள்வான். ஆனால், இவள் அவனை எதிர்த்து அவனுடைய உபாயத்தையே அவன் மேல் பிரயோகிப்பாள்.

தூதி தன் காரியத்தைக் குறைவுறச் செய்வாள். நாயக நாயகிகளைச் சேர்த்து வைப்பதிலும் ஒருவரின் பரிதாபகரமான நிலையை மற்றவர்க்கு வர்ணிப்பதிலும் வெகு சாமர்த்தியமுள்ளவள்.

2. தாஸி :

இட்ட வேலையைச் செய்யும் ஊழியக்காரி தாசி எனப்படுவாள்.

3. சகி :

நாயகிக்காகப் பரிதாபப்படுகிறவள். நாயகியினுடைய சுகதுக்கங்களைத் தனக்கு ஏற்பட்டது போலவே அனுபவிக்கிறவள் சகி எனப்படுவாள்.

4. சேடி :

நாயக நாயகிகளைச் சேர்த்து வைப்பதில் மிகத் திறமையுடையவள் கேடி எனப்படுவாள்.

5. தாத்ரேயி :

நாயகியை வளர்த்த தாயின் மகள் தாத்ரேயி எனப்படுவாள்.

6. பிராதிவேசினி :

நாயகியின் வீட்டுக்கு அண்மித்து வசிக்கும் சிநேகிதியாவாள். நாயகியிடத்தில் அவளது நாயகனைப் பற்றி சமய சந்தர்ப்பத்திற்கு ஏற்றவாறு வினயமாகப் பேசி பொழுதுபோக்குபவள் ப்ராதி வேசினி எனப்படுவாள்.

7. இலிங்கினி :

சமயத்திற்குத் தகுந்தபடி உருமாறிக் கொள்பவள். அல்லது வேடம் புனைந்து கொள்பவள் இலிங்கினி எனப்படுவாள்.

8. சில்பினி :

பூமாலைகள் முதலிய அலங்காரப் பொருட்களைத் தயாரிப்பதில் வல்லமை பெற்றவள் சில்பினி எனப்படுவாள்.

## நாயக ப்ரகரணம்

நாயகன் என்பவன் தலைவன் ஆவான். இவன் ஒரு நாட்டிற்கோ, அல்லது வீட்டிற்கோ தலைவனாகிறான். சாதாரணமாக நாம் புராண இதிகாசக் கதைகளிலிருந்து தெரிவுசெய்த கதாபாத்திரங்களின் தன்மைக்கேற்றவாறு நாயகன், வில்லன், நாயகனின் தோழன், வில்லனின் தோழர் எனப் பலவாறாக நாயகர்களைப் பாகுபடுத்துகிறோம். ஒரு சில குறிப்பிட்ட குணங்கள் அமையப் பெற்றவனைச் சமுதாயம் தலைவனாக ஏற்றுக்கொள்கிறது.

நாயகன் எனப்படுபவன் மக்கள் தலைவனாகவும், உயரிய பிறப்பு, வளர்ப்பு என்பவற்றைக் கொண்டவனாகவும் இனிமை, அடக்கம், தியாக சிந்தை, திறமை ஆகிய குணங்களைத் தன்னகத்தே கொண்டவனாகவும், எல்லோருடனும் இன்முகம் காட்டி அன்பாகப் பேசிப் பழகுகின்றவனாகவும் எல்லோராலும் விரும்பப்படுகிறவனாகவும், உள்ளமும் உணர்வுகளும் தூய்மையுள்ளவனாகவும் நாவன்மை, நற்குடிப் பிறப்பு, உறுதி, இளமை, புத்திசாலித்தனம், உற்சாகம், சக்தி, ஞாபக சக்தி, கற்பனாசக்தி, கலைகளில் தேர்ச்சி, சுயமரியாதை, கௌரவம் ஆகிய குணங்களைக் கொண்டவனாகவும் வீரம், தைரியம், தேஜஸ் உள்ளவனாகவும் இருக்க வேண்டும். இந் நாயகன் நான்கு வகைப்படுவான்.

தீரஉதாத்த, தீரஉத்தத, தீரலலித, தீரசாந்த ஆகியோர் நான்கு வகையான நாயகர்கள் ஆவர்.

### தீரோதாத்தன்

தன்னடக்கமுள்ளவன், கர்வம், சூது, வாது, அகம்பாவம் அற்றவன், தன்னம்பிக்கை, உடலுறுதி, மனவுறுதி, வீரம், அறிவு ஆகிய குணங்களைக் கொண்டவன். தற்பெருமை அற்றவன். எத்தொழிலையும் மனதில் பதியவைத்து, ஒழுங்காகச் செய்து முடிப்பவன். புத்திக்கூர்மையுடையவன் எவனோ அவனே தீரோதாத்தன் எனப்படுவான்.

உதாரணம் : ஸ்ரீராமர்.

### தீரோத்ததன்

கர்வம் உள்ளவன், தற்புகழ்ச்சி, கோபம், பெருமை, அவசரபுத்தி உடையவன், சுலபமாகக் கோபங்கொள்பவன், பொறாமையுள்ளவன், மந்திர மாய வித்தைகளுக்கு உடன்படுபவன். தான் சொல்வதை மற்றவர்கள் செய்ய வேண்டும் என எதிர்பார்ப்பவன் தீரோத்ததன் எனப்படுவான். இவன் நாயகன் என்னும் நிலையில் இருப்பினும் நற்குணங்கள் அற்றவனாக விளங்குவான். இந் நாயகன் தீரோதாத்தனுக்கு எதிரான குணங்கள் படைத்தவன்.

உதாரணம் : இராவணன், துரியோதனன்.

### தீரலலிதன்

தன்னடக்கமுள்ள நாயகன். கவலையும் யோசனையும் அற்றவனாயிருப்பவன். இளகிய மனமுடையவன். எல்லோருடனும் மகிழ்ச்சியாகவும் சுமுகமாகவும் பழகுவவன். கலைகளிலும் சாஸ்திரங்களிலும் ஆர்வம் மிக்கவன் எவனோ அவனே தீரலலிதன் எனப்படுவான்.

உதாரணம் : ஸ்ரீ கிருஷ்ணன்.

### தீர சாந்தன்

நான்காவது வகை நாயகன் தீரசாந்தன் எனப்படுவான். இவனுக்கு அமைந்திருக்க வேண்டிய குணங்கள் பின்வருமாறு :

தன்னடக்கம், கட்டுப்பாடு, அமைதி, சாந்தம், பொறுமை ஆகிய குணங்களை உடையவன். பொதுவாகப் பிராமண குலத்தைச் சேர்ந்தவனாக இருப்பான். மகிழ்ச்சியும், திருப்தியும் கொண்டவனாகவும் பரிசுத்தமான மனங்கொண்டவனாயும் விளங்குவான்.  
உதாரணம் : புத்தபிரான்.

இந்த நான்கு வகையான நாயகர்களைத் தவிர வேறு வகையான நாயகர்களும் உண்டு. அவர்களை சிருங்கார நாயகர்கள் என்றழைப்பர்.

### ஸ்ருங்கார நாயகர்கள்

ஸம்வீயா, பரகீயா, சாமான்யா ஆகிய முவ்விதமான நாயகிகளிடம் கூடி சுகம் அனுபவிக்கும் நாயகர்கள் முவகைப்படுவர். அவர்களைப் பதி, உபபதி, வைசிகன் என்றழைப்பர்.

1. பதி என்பவன் ஸ்வீயா நாயகியின் கணவன் ஆவான்.
2. உபபதி என்பவன் பரகீயா நாயகியின் நாயகன் ஆவான்.
3. வைசிகன் என்பவன் சாமான்யா நாயகியின் நாயகன் ஆவான்.

#### 1. பதி (கணவன்)

வேதாகம முறைப்படி விவாகம் செய்து கொண்ட பெண்ணுடன் வாழ்பவன்.  
உதாரணம் : இராமர், சீதை போல.

#### 2. உபபதி

அந்நிய பெண்களைத் தன் சாமர்த்தியத்தால் வசப்படுத்தி அனுபவிப்பவன்.  
உதாரணம் : ஸ்ரீ கிருஷ்ணனும் கோபிகா ஸ்திரீகளும்.

#### 3. வைசிகன்

விலை மகளீரிடத்திலே பிரியம் கொண்டதனால் கௌரவம் இருப்பது போல எண்ணிப் பணத்தைச் செலவழித்து உல்லாசமாக இருப்பவன் வைசிகன் எனப்படுவான்.  
உதாரணம் : கோவலன் மாதவி.

நாயகர்கள் ஒவ்வொருவரும் தத்தமது சுபாவத்தில் வேறுபட்டால், திரும்பவும் நான்கு பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்படுகின்றனர். அவை அநுகூலன், தஷிணன், திருஷ்டன், சடன் என்பவையாம்.

1. அநுகூலன் : உத்தமமான கணவன், மிகுந்த சாமர்த்தியம் உள்ளவன், கனவிலும் மனைவியை அகலாதவன், தன் மனைவியின் விருப்பங்களை உடனேயே பூர்த்தி செய்பவன் அநுகூலன் எனப்படுவான்.  
உதாரணம் : எப்பொழுதும் ஜானகியையே நேசித்துத் திட சித்தத்துடன் ஏகபத்தினி விரதனாய் வாழ்ந்து காட்டிய ஸ்ரீ ராமபிரான்.
2. தஷிணன் : தன் ஆசைக்குப் பாத்திரமான எல்லாப் பெண்களிடமும் ஏற்றத்தாழ்வின்றிப் பிரியம் வைப்பவன் தஷிணன் எனப்படுவான்.  
உதாரணம் : தசரத சக்கரவர்த்தி, அர்ஜுனன்.

3. திருஷ்டன் : நாயகிக்கு அபராதஞ் செய்த பின் தன்னை மன்னிக்கும்படி வேண்டுவதிலும் “இனி அப்படிச் செய்யமாட்டேன்” எனக் கூறுவதிலும் அலுக்காதவன் திருஷ்டன் எனப்படுவான்.

உதாரணம் : ஸ்ரீ கிருஷ்ணன், நாரத மகரிஷியால் கொடுக்கப்பட்ட பாரிஜாத மலரை கிருஷ்ணபகவான் ருக்மணிகேவிக்கு சூட்ட, சத்தியபாமா கோபம் கொண்டு பகவானை நிராகரித்த போதும், அதைப் பொருட்படுத்தாமல் விடாமுயற்சியுடன் பாமாவின் கோபத்தைத் தணித்து பின் சந்தோஷம் அடைந்த கண்ணபிரான்.

4. சடன் : திருஷ்டனைவிட இவன் மாறுபட்டவன், தன்னிடம் பிரியமுன்ன நாயகிக்கே அவள் அறியாது துரோகம் செய்யும் வழக்கமுள்ளவன். அல்லது நாயகியின் மனம் கோணுமாறு நடந்து கொள்பவன். இவன் தந்திரமும் கபட சபாவமும் நிறைந்தவன்.

உதாரணம் : தன்னிடம் மிகுந்த மோகம் கொண்ட சத்தியபாமா அறியாமல் இருக்கும்படி அவள் வீட்டுப் பாரிஜாத மரமானது ருக்மிணி வீட்டில் மலர் சொரியும்படி செய்த கண்ணபிரான் இவ்வகைகளைத் தவிர நாயகர்களை உத்தம, மத்திம, அதம என முப்பிரிவுகளாகப் பரதர் தனது நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் வகுத்துள்ளார். அவர்களது இலட்சணங்களைத் தனித்தனியே நோக்குவோம்.

### 1. உத்தம நாயகன் :

ஐம்புலன்களையும் தனது பூரண கட்டுப்பாட்டிற்குள் வைத்திருப்பவன். புத்திசாலி, பலகலைகளிலும் கைவினைக் கலைகளிலும் தேர்ந்தவன். ஒருபொழுதும் பொய் பேசாதவன், இன்பமாகப் பொழுதைப் போக்குவதை விரும்புவவன். உதவி செய்யும் மனப்பாங்கு உடையவன். ஏழைகளுக்கு ஆறுதல் கூறுவான். சகல சாத்திரங்களையும் ஐயந்திரிபறக் கற்றவன். பொறுமையுள்ளவன், வீரன், இவையே உத்தம நாயகனின் குணங்களாகும்.

### 2. மத்தியமா நாயகன் :

கலைஞர்களின் நடை, உடை, பாவனைகள் பற்றிய விளக்கத்தில் வல்லுனராயும், அறிவில் பூரண விளக்கமுள்ளவனாகவும், சாத்திரங்களைக் கற்றவனாயும், அதன் மூலம் வருவாயை சம்பாதிப்பவனாயும் இருப்பான். புத்திசாலித்தனமும், இனிமையான சபாவமும் பழக்க வழக்கமும் உடையவன். இவையே மத்தியம நாயகனின் குணாதிசயங்கள்.

### 3. அதம நாயகன் :

இவன் கடுஞ்சொற்களைப் பாவிப்பவன். தீய பழக்க வழக்கங்களையும், கீழ்த்தரமான எண்ணங்களையும் கொண்டவன். குற்றஞ் செய்வதற்குச் சிறிதும் தயங்கமாட்டான். சண்டை போடுவான், அநாவசியமான காரியங்களில் ஈடுபடுவான். பெருமையுடையவன், நன்றியில்லாதவன், பெரிய மனிதர்களையும் இழிவுபடுத்தத் தயங்கமாட்டான். சண்டைப் பிரியன். பெண்களை நாடுபவன், பாவ காரியங்கள் செய்ய ஆவல் கொண்டவன், களவுத் தொழில் செய்பவன், இவையே அதம நாயகனின் குணாதிசயங்களாகும்.

## தூதர் இலட்சணங்கள்

நாயகர்களுக்கு ஷ்ருங்கார விஷயங்களில் உதவியாக இருப்பவர்களைத் தூதர் என்றழைப்பர். இவர்கள் பீடமர்த்தன், விடன், சேடன், விதூஷகன் என நால்வகைப்படுவர்.

### 1. பீடமர்த்தன் :

நாயகனிடத்தில் கோபம் கொண்ட நாயகியைச் சமாதானம் செய்வதில் மிகுந்த கைதேர்ந்தவன் பீடமர்த்தன் எனப்படுவான்.

### 2. விடன் :

சிருங்கார விஷயங்களிலும் காம சாஸ்திரங்களிலும் கைதேர்ந்தவன் விடன் எனப்படுவான்.

### 3. சேடன் :

நாயகி, நாயகர்களைச் சேர்த்து வைப்பதில் திறமை உடையவன் சேடன் எனப்படுவான்.

### 4. விதூஷகன் :

ஹாஸ்யரஸம் உற்பத்தியாகும்படி நடந்துகொள்பவன் விகடகவி போன்ற நடவடிக்கை உள்ளவன். விசித்திரமான வார்த்தைகளாலும் நடை உடை பாவனையாலும் பிறரை வேடிக்கையாகப் பொழுதுபோக்கச் செய்பவன். கோமாளியின் அடையாளங்களைக் கொண்டு விளங்குபவன் விதூஷகன் ஆவான்.

தேர்ச்சி 3.0 : பரதநாட்டியத்தின் பல்வேறு அம்சங்களை அபிநயிப்பார்.

தேர்ச்சி மட்டம் 3.2 : நிருத்த, நிருத்திய உருப்படிகளை அபிநயிப்பார்.

செயற்பாடு 3.2.4 : திருவாசகத்தினை அபிநயிப்பார்.

## திருவாசகம்

இராகம் : மோகனம்

அம்மையே அப்பா ஒப்பிலா மணியே  
அன்பினில் விளைந்த ஆரமுதே  
பொய்மையே பெருக்கிப் பொழுதினைச் சுருக்கும்  
புழுத்தலைப் புலையனேன் தனக்குச்  
செம்மையே ஆய சிவபதம் அளித்த  
செல்வமே சிவபெருமானே  
இம்மையே உன்னைச் சிக்கெனப் பிடித்தேன்  
எங்கெழுந்தருளுவது இனியே.



தேர்ச்சி 3.0 : பரதநாட்டியத்தின் பல்வேறு அம்சங்களை அபிநயிப்பார்.

தேர்ச்சி மட்டம் 3.3 : வர்ணத்தினை அபிநயித்துக் கொலுப்பிப்பார்.

செயற்பாடு 3.3.1 : பதவர்ணத்தின் பூர்வாங்கப் பகுதியை அபிநயித்துக் கொலுப்பித்தல்.

### பதவர்ணம்

இராகம்: ஆனந்தபைரவி ஆ : ஸ க ரி க ம ப த ப ஸ 20இன்  
தாளம் : ஆதி அ : ஸ் நி த ப ம க ரி ஸ ஜன்யம்

சாகித்திய அமைப்பு : தஞ்சை சிவானந்தம்  
நாட்டிய அமைப்பு : ஸ்ரீமதி ருக்மணிதேவி அருண்டேல்

### பல்லவி

ஸகியே இந்த வேளையில் ஜாலம் செய்யாதே  
எந்தன் சாமியை அழைத்தோடி வாடி.

### அனுபல்லவி

மகிதலம் புகழும் மெத்த மகிமை ராஜ நகரில்  
திகிர சங்கேந்தும் செங்கை திகழ் ராஜ கோபாலன்

### சரணம்

பாங்கான மயிலே அதிக மையலாய்  
மதி மயங்கி பூவ்வாளி மாமதனி தோ தொடர

### பல்லவி

1	0	0
;; பாமா பா; ஸா; ஸகி யே இந்	; நீ ரிஸ் நித த வே	பா ; மபநிப நிநி // ளையி ல் //
பா ;; மகரி கமா பா, த ஜா ல ம் செ ய்	பா, மகமதப யா தே	பமகரி ரீ கரி // எந் //
ஸா ;; தப பம கரிஸா ; தன் சாமி யை	; ஸரி ஸா நீ அ ழை த்	ஸா கரி கா மா // தோ டி //
பா ;; ; மபதப நிநி பாமா வா டி	காமா கமபா மகரீ	ஸரிகரி பமகரி ஸா; // //

அனுபல்லவி

நீ ஸக கம பம்பா ; பம்பா ம கித லம்	; பஸ்ஸ் நிநீ புகழு ம்	ஸா, ரிஸா நி // மெத்த //
நீ ; ; ஸ்நிஸா ; ஸ்நிக்ரி மகிமை ரா	ஸா ; ஸ்நிநீ ஐ நக	ஸா ; ரிஸ் நித // ரில் //
தப மகரி கம்பா ; ஸா ; திகிரி செங்	நீ ரிஸ் நித கே ந் து ம்	பா ; பமநிப நிப // செங்கை
பா ; ; மகரி கமா பா, த தி கழ் ரா ஐ	பா, மக மதப கோ பா	பமகரி ரீ கரி // ..... லன் //

முக்தாயிஸ்வரம் ஸாகித்தியம்

ஸா ; கரிஸ நிநிஸ, மகரி ஸநி நா கரிக மிக வும்	ஸா, பம கரிநி யாய் மலர ணைமேல்	ஸக கம பா; // அரு தினமும் //
பத பஸா நிஸ் கா ரி ஸ்ரி ஸ்நி நிஸ் மதியொரு நல்ல	பஸா நி த பாம உல்லாஸ வில்லாஸ	கமா கரி ஸாநி // கலா வும் நிலாவில்//
ஸகாம குலாவ ஸகியே.		

சரணம், சரண ஸ்வரம்

பா ;; பா ; மா காகா	மா ;; பா	மா மா கா ரீ //
பாங் கா ன மயி	ஸை அ	தி க மைய //
கா ;; மாகா கா ரீ ஷா	நீநி ஷா ஸ நீ	ஸ க ரி கா மகம //
லாய் மதி மயங் கி	பூவ வா ளி மா	மத னி தோ துடன் //(பாங்கான)
1. நீ ;; ஷா; , கரீ நீ	நீ, ஷா, நீ	கா ரீ கா மா //
நீவ் கா இரவல்	சூங் கா கு	யில் பஹாக //
2. கா கா மக கரிஸா,	ஷா நி கா ரிமா	க்பா மகரிகம //
கரிஸா நிநி		
ஏதோ ஒரு வகையாய்	நீது பா ய மா வி	வேக நய குண //(பாங்கான)
வந்து சொல்		
3. பா பா தப மக மா;	பம கரி கா ம	பம கம கரி கம //
மா மா		
மா மோ கன ரதி யே	தயவுடனே து	ரை யை வரவும்
நீ தான்		நீ சொல்லு //
பத பம மய மகக மகரி	நிகரி மகப மத	பஸ நித பம கம //
நி க ரிஸ		
நீடு மஸ் சூடிவா வாழ	கூடி இசை பாடி எனை	கூட மனம்
விளையாடி ஸ்ருதி		மோடி என்ன //(பாங்கான)

பதவரணம்

இராகம் : ஆனந்தபைரவி  
தாளம் : ஆதி (இரட்டைக்களை)

பல்லவி

1 <sub>4</sub>	0	0
<p>;;; ; ஸகியே இந்/ ,,, ,, ஜா லம் செய் / தன் ஸகியே இந்/ .... .. ஜா லம் செய் /</p> <p><b>தீர்மானம் (1)</b></p> <p>தா; ; ரி, ; த; ரி; த; கி; ண; /</p> <p>த; த; ரி; த; ரி; த; கி; ண; /</p> <p>தா; ரி, த, ரி, த, கி, ண,த,க,ண,க,ஜெம், த,ஜெம்; /</p> <p>தா; ரி, த, ரி, த, கி, ண,த,க,ண,க,ஜெம், த,ஜெம்; /</p> <p>தாரித ரிதகிண தகணக ஜெம்,ஜெம்,ததரித ரிதகிண தகணக</p> <p>ஜெம், ஜெம், /</p> <p>தாரித கிண ஜெம், ததரித கிண ஜெம், ததிந் தக தித்,தா; கிடதக தரிகிட தொம், /</p>	<p>த வே / யா தே/ த வே / யாதே /</p> <p>த; க; ண; க; /</p> <p>த; க; ண; க; /</p> <p>த,த,ரி,த, ரி,த,கி,ண, /</p> <p>த,த,ரி,த, ரி,த,கி,ண, /</p> <p>தாரித ரிதகிண தகணக ஜெம்,ஜெம், /</p> <p>_____ தரிகிட தொம், ததிந்தக தித், தா; கிடதக /</p>	<p>ளை யில் // எந் // ளை யில் // தளாங்கு தகதிகு தக // ததிங்கிண தொம், //</p> <p>ஜெம், த, ஜெம், //</p> <p>ஜெம்; த; ஜெம்; ; //</p> <p>த,க,ண,க, ஜெம்,த,ஜெம், ; //</p> <p>த,க,ண,க, ஜெம்,த,ஜெம், ; //</p> <p>ததரித ரிதகிண தகணக ஜெம்,ஜெம், //</p> <p>_____ தரிகிட தொம், தரிகிட தொம், ததிந் தக தித், தா//</p>

கிடதக தரிகிட

தொம், தரிகிட

தொம், த,க,

தா,தணா தா, தணா

தா, த /

.... .. ஜாலம் செய் /

தன் ஸகியே இந் /

.... .. ஜாலம் செய் /

தன் ஸகியே இந் /

.... .. ஜாலம் செய் /

ணா வே /

யா தே /

த வே /

யா தே /

த வே /

யா தே /

ளை யில் //

எந் //

ளை யில் //

எந் /

ளை யில் //

எந் //

தீர்மானம் (11)

1 <sub>4</sub>	0	0
<p>த,க,தளாங்கு தக திசு தக ததிங்கிண தொம், த, ஜெம், தரிதக தா ; /</p> <p>கிடதக த,ஜெம், தரிதக ஜெம், தரி தா,தீ, கிடதக தரிகிட தொம், த, ஜெம் /</p> <p>தா,தீ, கிடதக தரிகிட தொம், த,க,தா,தணா தா, தணா தா, த / ... .. ஜாலம் செய் / தன்</p>	<p>தகுந்தரி குகுந்தரி கிடதக தகஜெம், /</p> <p>தரி தகஜெம் தரி தா,தீ, கிடதக /</p> <p>ணா வே / யா தே /</p>	<p>தரிதக தெய், ; தகுந்தரி குகுந்தரி /</p> <p>தரிகிட தொம், த,ஜெம்,தரி தக ஜெம், தரி //</p> <p>ளையில் // தளாங்கு தகதிசு தக ததிங்கிண தொம், //</p>

குறைப்பு

1 <sub>4</sub>	0	0
<p>தாரித கிண ஜெம், ததரித கிண ஜெம், ததிந்தக தித், தா ; கிடதக தரிகிட தொம்,/</p> <p>_____</p> <p>;கிடதக தரிகிட தொம், தரிகிட தொம், த,க, தா,தணா தா, தணா தா, த /</p> <p>.... .. ஜாலம் செய் / தன் சுவாமியை / வாடி / எந்தன் சுவாமியை / வாடி / எந்தன் சுவாமியை/ வாடி /</p>	<p>_____</p> <p>தரிகிட தொம், ததிந்தக தித், தா; கிடதக /</p> <p>_____</p> <p>ணா வே / யா தே / :: அழைத் / இ / :: அழைத் / இ/</p> <p>:: அழைத் / இ /</p>	<p>_____</p> <p>தரிகிட தொம், தரிகிட தொம், ததிந்தக தித், தா //</p> <p>_____</p> <p>ளை யில் // எந் // தோடி // ங் கே // தோடி // ங் கே // தோடி // ங் //</p>

தீர்மானம் (111)

1 <sub>4</sub>	0	0
<p>வாடி / தக ததிங் கிண தொம், தீனுத தத்,திமி தாகத ஜெம், தத ஜெம் தஜெம் ; த /</p> <p>ரும் ; கதிம் தக தீனு திமித தக திமித கிடத தக கிடத தகத தக /</p> <p>தத்,தித்,தத்,கிடதக தரிகிட தொம், த,க,தா,தணா தா,தணா,தா,த ; வாடி /</p>	<p>இ /</p> <p>ரும் ; கதிம், தக தீனுத தத், திமி /</p> <p>திசு தகதத்,தித், தத்,(தா)கிடதக தரிகிட தொம், /</p> <p>ணா அழைத் / இ /</p>	<p>ங் தளாங்கு தகதிசு //</p> <p>தாகத ஜெம் தத ஜெம் ; தஜெம் த //</p> <p>தக தத், தித், தத், கிடதக தரிகிட தொம், தக //</p> <p>தோடி // ங் கே//</p>



அனுபல்லவி

1 <sub>4</sub>	0	0
<p>;;; :: மகி தலம்/            ;;;; :: மகிமைரா/            ;;;; :: மகி தலம் /            ;;;; :: மகிமை ரா/</p> <p><b>தீர்மானம் (IV)</b></p> <p>த,க,தளாங்கு தக            திகு தக ததிங்            கிண தொம்,            தரித்த, தண தண            தா ;/</p> <p>தா; தகதிகு கிடதக            தரிகிட தொம், ;;            த,தி,ங் கி,ண,தொம்,            தகதிகு</p> <p>; த,தி,ங்கி,ண,தொம்,            த,க,தா,தணா.            தா,தணா            தா,த /            ;;;; :: மகிமை ரா /            ;;;; :: திகிரி செங் /            ;;;; :: திகழ் ராஜ /            ;;;; :: திகிர செங் /            ;;;; :: திகழ் ராஜ /</p>	<p>:: புகழும் /            ஜ ந /            :: புகழும் /            ஜ ந /</p> <p>தணத்த,ஜொணு            ஜொணு தா ;            ஜொணுத்த, /</p> <p>கிடதக தரிகிட            தொம், ;; த, தி, ன் கி,</p> <p>ணா, புகழும் /            ஜ ந /            கே ந் தும் /            கோ பா /            கேந் தும் /            கோ பா /</p>	<p>மெ த் த //            க . . ரில் //            மெ த் த //            க . . ரில் //</p> <p>திமி திமி தா;            திமித்த, கிடதக //</p> <p>ண, தொம்,            தகதிகு கிடதக            தரிகிட தொம்,; //</p> <p>மெத்த //            க . . ரில் //            செங்கை //            . . ல //            செங்கை //            //</p>

தீர்மானம் (V)

1 <sub>4</sub>	0	0
<p>;;; ; திகழ் ராஜ /</p> <p>தொம், தக்,கதி கதி ஜெம்,; தத கதி கதி ஜெம்,; தத், தக், கதி ஜெம்,;/</p> <p>தொம், தகதிசு கிடதக தரிகிட தொம்,த,க,தா, தணா தா, தணா தா,த / கோ பா /</p>	<p>கோ பா /</p> <p>தகதிசு கிடதக தரிகிட தொம், தக், கதி ஜெம் /</p> <p>ணா ந் தும் / ... .... ல /</p>	<p>த,தளாங்கு தகதிசு தக ததிங் கிண //</p> <p>, தகதிசு கிடதக தரிகிட தொம்,, தளாங்கு //</p> <p>செங்ஃ;;; ; திகழ் ராஜ // //</p>

முத்தாயிஸ்வரம்

கோர்வை 1

1 <sub>4</sub>	0	0
<p>தெய்,; தத், தெய், தத், தெய், தாஹா தெய், தித், தெய், தித், தெய், தாஹா/</p> <p>தெய்,; தத், தெய், தத், தெய்,தாஹா தெய்,; தித், தெய், தித், தெய், தாஹா /</p> <p>தெய், ஹத்,தெய்,ஹி, தெய், ஹத்,தெய்,ஹி, தெய்,ஹத்,தெய்,ஹி, தெய்,திதிதெய்,திதி /</p> <p>தெய்,திதி தெய், தெய், திதி தெய், த,க,தா,தணா தா,தணா தா,த/ .... ஜாலம் செய்/</p>	<p>தெய்,;தத், தெய்,; தாஹா; /</p> <p>தெய்,; ததத், தெய்,; தாஹா ; /</p> <p>தெய்,தெய்,திதி தெய்,; (த,)தெய், திதி தெய், /</p> <p>ணா வே / யா தே /</p>	<p>தித், தெய், தாஹா தெய்,; ; ; //</p> <p>தித், தெய், தாஹா தெய், ; ; //</p> <p>திதி தெய், // தெய்,திதிதெய், ; (த,) தெய்,திதி //</p> <p>ளை யில் // எந் //</p>

கோர்வை 2.

1 <sub>4</sub>	0	0
<p>தெய்யும்,தத்த, தெய்யும், தா; தெய்யும்,தத்த, தெய்யும்,தா; /</p> <p>தத்,தெய்ய்தாம் ; தித்,தெய்ய்தாம் ; தத்,தெய்ய்தாம் ; தித்,தித்,தெய்ய, ;/</p> <p>தெய்ய்தெய்ய்தாம் ; தெய்ய்ஹத்,தெய்ய்ஹி, தெய்ய்ஹத்,தெய்ய்ஹி, த,க,த,க /</p> <p>த,கி,ட,தெய்ய, திதி தெய்ய,த,க, தா,தணா தா, தணா தா,த / .... .. ஜாலம் செய் /</p>	<p>தெய்யும்,தத்த தெய்யும்,தா;/</p> <p>தத்,தெய்ய்தாம் ; தித்,தெய்ய்தாம் ;/</p> <p>த,கி,ட,தெய்ய, திதி தெய்ய,த,க, /</p> <p>ணா வே / யா தே /</p>	<p>தெய்யும்,தத்த தெய்யும்,தா ;//</p> <p>தத்,தெய்ய்தாம் ; தித்,தித்,தெய்ய, ;//</p> <p>த,கி,ட,தெய்ய, திதி,தெய்ய,த,க //</p> <p>ளை யில் // எந் //</p>

முத்தாயிஸ்வர சாகித்தியம்

1 <sub>4</sub>	0	0
<p>நா கரிக மிகவும் ஸரஸ வகை /</p> <p>அருமை யாக ஸல்லாப மதியொடு நல்ல /</p> <p>குலாவ எந்தன் ஸகியே இந் /</p> <p>.... .. ஜா லம்செய் / தன் சகியே /</p>	<p>யாய் மலரணை மேல் /</p> <p>உல்லாஸ வில்லாஸ/ த வே / யா தே / .... .... /</p>	<p>அனுதினமும்</p> <p>கலாவும் நிலாவில் //</p> <p>ளை யில் // எந் // .... .... //</p>

சரணம் (ஒரு களையில் போடப்படும்)

அட்டமி

1 <sub>4</sub>	0	0
<p>த,க,தி,மி, த,க,தி,மி, /</p> <p>தகதிமி,தகதிமி தகதிமி,தகதிமி/</p> <p><b>மெய்யடவு</b></p> <p>த,க,தி,மி, த,க,தி,மி, /</p> <p>தகதிமி ;; தகதிமி ;;/</p> <p>தி,தி,தெய்,; த,க,தி,மி, /</p> <p>தி தி தெய், ;; தி,தி,தெய், ;;; /</p> <p>திதிதெய், திதி தெய், திதி தெய், திதி தெய், /</p> <p>தா தெய் தெய்த தித் தெய் தெய்த தா தெய் தெய்த தித் தெய் தெய்த /</p> <p>பா ;; பா ; மா கா கா கா ;; மாகா கா ரீஸா /</p>	<p>த,க,தி,மி/</p> <p>தகதிமி,தகதிமி/</p> <p>த,க,தி,மி, /</p> <p>தகதிமி ;; /</p> <p>தி,தி,தெய், ; /</p> <p>திதி தெய், ;; /</p> <p>திதி தெய், திதி தெய், /</p> <p>தகதிமி தகதிமி /</p> <p>/ மா ;; பா / நீநி ஸா ஸ நிநி /</p>	<p>த,க,தி,மி, //</p> <p>தகதிமி தகதிமி தகதிமி தகதிமி</p> <p>த,க,தி,மி, //</p> <p>தகதிமி ;; //</p> <p>த,க,தி,மி //</p> <p>திதி தெய், ;; //</p> <p>திதி தெய், திதி தெய், //</p> <p>தளாங்கு தொம் தெய்தெய் திதிதெய் //</p> <p>மா மா கா ரீ // ஸகரி கா மகம //</p>

1ஆவது கோர்வை

1 <sub>4</sub>	0	0
<p>த,க,தகதிமி தகதிமி தா தெய் தெய் த /</p> <p>தா தெய் தெய்த தித் தெய் தெய்த தகதிமி தெய் திதி தெய் தெய் /</p>	<p>தித் தெய் தெய்த த, க, /</p> <p>திதி தெய், (த) தெய் திதி தெய் தெய் திதி /</p>	<p>தகதிமி தகதிமி //</p> <p>தெய், (த) தெய் திதி தெய் தெய் திதி தெய் //</p>

2ஆவது கோர்வை

1 <sub>4</sub>	0	0
<p>தா தெய் தெய்த தித் தெய் தெய்த /</p> <p>தத்,தெய்,தாஹா தித்,தெய்,தாஹா/</p> <p>தத் தெய் தாஹா தித் தெய் தாஹா தத் தெய் தாஹா தித் தெய் தாஹா /</p> <p>தகிட, தகிட தக ததிங்கிணதொம் , தகிட தகிட /</p>	<p>தா தெய் தெய்த /</p> <p>தத்,தெய் தாஹா /</p> <p>தெய்ஹத் தெய்ஹி தெய் தெய் திதி தெய் /</p> <p>தகததிங்கிண தொம், தகிட /</p>	<p>தித் தெய் தெய்த //</p> <p>தித் தெய் தாஹா //</p> <p>தெய்ஹத் தெய்ஹி தெய்தெய் திதிதெய் //</p> <p>தகிட தக ததிங்கிண தொம் //</p>



3ஆவது கோர்வை

1 <sub>4</sub>	0	0
<p>தெய்,தெய்,தாம் தெய்,தெய்,தாம் தி,தி, /</p> <p>கி,ட,த,கி,ட, த,கி,ட, /</p> <p>தெய்,தி,தி,தெய், தி,தி,தெய்,தக /</p> <p>, தத் தித் தா தெய் திதி தெய் தெய் தித் தா, தத் தித் தா /</p>	<p>தெய்,தி,தி,தெய், /</p> <p>தி,தி,தெய்,தி, /</p> <p>தகிட தகிட தகிட /</p> <p>தெய் திதி தெய் தெய் தித் தா /</p>	<p>த,கி,ட,த, //</p> <p>தி,தெய்,தி,தி, //</p> <p>தகிட தெய் தித்தா//</p> <p>, தத் தித் தா தெய் திதி தெய் //</p>

4ஆவது கோர்வை

1 <sub>4</sub>	0	0
<p>த,க,தி,மி, த,கி,ட,த, /</p> <p>தி,மி,த,கி,ட, த,க,தி, /</p> <p>தெய்,தெய்,திதிதெய், தெய்,யும்,தத்,த, /</p> <p>, திதி தெய்,தெய் தெய் திதி தெய்,, (தக)திதி தெய், திதி தெய், /</p> <p>பாங் கா ன மயி / லாய் மதி மயங்கி /</p>	<p>க,தி,மி,த, /</p> <p>மி,த,கி,ட, /</p> <p>தெய்,தெய், திதி தெய், /</p> <p>தெய் தெய் திதி தெய்,, (தக) திதி தெய் /</p> <p>லே அ / பூவ் வாளிமா /</p>	<p>கி,ட,த,க, //</p> <p>தெய்,யும்,தத்,த, //</p> <p>த,கி,ட, திதி தெய் //</p> <p>, திதி தெய், தெய் தெய் திதி தெய் // தி க மைய // மதனிதோ தூடன் //</p>

சரண ஸ்வரம்

1 <sub>4</sub>	0	0
<p>1. நீ ;; ஸா; , கரீநீ / நீங் கா இரவில் /</p> <p>த,க,தி,மி, த,க,தி,மி, /</p> <p>தெய்யும் தத்த தெய்யும் தா தெய்யும் தத்த தெய்யும் தித்த /</p>	<p>நீ, ஸா,நீ / பூங் கா கு /</p> <p>தத், தெய், தாஹா /</p> <p>ா தெய் திதி தெய் தித் தா தெய் /</p>	<p>காரீ கா மா // யில் பலு க //</p> <p>தக ததிங்கிண தொம், //</p> <p>திதி தெய் தித் தா தெய் திதி தெய் / (பாங்கான)</p>

1 <sub>4</sub>	0	0
<p>2. கா கா மக கரி ஸா, கரிஸ நிநி / ஏதோ ஒருவகை யா ய் வருகுதடி /</p> <p>தா தெய் தெய்த தித் தெய் தெய்த /</p> <p>தெய்யும் தத்த தெய் தெய் திதிதெய் தெய்யும் தத்த தெய் தெய் திதிதெய்/</p>	<p>ஸா நி கா ரிமா/ நினது பா ய மாவிமாவி/  தெய் தெய் திதி தெய் (தக)தெய் தெய் /</p> <p>தகிட தகதிமி தெய்;/</p>	<p>க பா மக ரிகம// வேக நய குண //</p> <p>திதி தெய் ; (தக)தெய் தெய் திதி தெய் //</p> <p>திதி தெய் தெய் திதி தெய் தெய் திதி தெய் //</p> <p>(பாங்கான)</p>

1 <sub>4</sub>	0	0
<p>3. பாபா தப மக மா; மாமா / மா மோகன ரதி யே நீ தான் / பாத பம மாபமக கா மகரி ரீகரிஸ/ நீடுமலர் சூடி உறவாடி விளையாடி ஸ்ருதி /</p> <p>1. தெய்,தெய், தெய்,தெய்தெய் தாம் ; தெய், தெய்,/  தெய், தெய், தெய், தெய் தெய் தாம் ; தெய், தெய், /</p> <p>தா தெய் தெய் த தித் தெய் தெய்த தா தெய் தெய் த தித் தெய் தெய்த /</p> <p>2. தத்,தெய், தாஹா தெய் தெய் தாம்; தித், தெய், /</p> <p>தத், தெய், தாஹா தெய் தெய் தாம் தித், தெய்,</p> <p>தா தெய், தெய், த, தித்,தெய்,தெய்,த, /</p>	<p>பமகரி கா, ம / தயவுடனே து / நிகரி மகப மத/ கூடி இசைபாடி என்னை/  தெய், தெய் தெய் தாம், த /  தெய்,தெய் தெய் தாம், த /  , தகதிசு ததிங் கிணதொம் தகதிசு /  தாஹா தெய்தெய் தாம், த /  தாஹா தெய் தெய் தாம், த  தெய் யா தெய்யி தெய் யா தெய்யி /</p>	<p>பம கம கரிகம // ரையை வரவும் சொல்லடி// பஸ் நித பமகம// கூடமனம் மோடி என்ன//  கிட தகிட தகிட //  கிட தகிட தகிட //  ததிங்கிண தொம் தகதிசு ததிங் கிண தொம் // (பாங்கான)  கிட தகிட தெய் திதி தெய் //  கிட தகிட தெய் திதி தெய்  தத் தெய் தாஹா தக ததிங் கிணதொம் // (பாங்கான)</p>

## பூர்வி கல்யாணி வர்ணத்தின் ஸ்வர சாகித்தியம்

இராகம் : பூர்வி கல்யாணி ஆ : ஸரிகமபதபஸ்  
தாளம் : ஆதி (இரண்டு களை) அ : ஸ்நிதபமகரிஸ

சாகித்யகர்த்தா : கே.என்.தண்டாயுதபாணிப்பிள்ளை  
நடன அமைப்பு : திருமதி. கிருஷ்ணாந்தி ரவீந்திரா

### பல்லவி

சாமியை வரச் சொல்லடி சகியே குமார (சாமி)  
பூமி புகழும் சிவகாமி மகிழுமி பாலன் (பூமி)

### அநுபல்லவி

தாமதம் செய்ய லாகுமோ இது சமயம் (தாம)  
காமன் கணை தொடுத்து கலங்கச் செய்கிறானடி (காம)

### சிட்டஸ்வர ஸாஹித்யம்

கூடி சுகம் பெறவே தேடி அவனருளை  
நாடி கனிந் துருகிப் பாடி அனுதினமும்  
ஆடி அலைந்து மனம் வாடி வதங்குதடி  
கோடி புண்ணியம் தானடி நீ போடி (சாமி)

### சரணம்

சொல்லடி மனம் கல்லோடி ஜாலம் செய்வதேனடி (சொல்)

### எத்துக்கடை சாஹித்யம்

1. மா மதி முகத்தைக் காண வேண்டு மென்று (சொல்)
2. கள்ளத் தனமும் கொண்டு / மெள்ள நடந்து வந்து  
தள்ளாடித் தள்ளாடி / வள்ளிமேல் விழுந்தவர்க்கு (சொல்)
3. வண்ணமா மயிலேறி இங்குவர / எண்ணமா ஏமாற்றமா - இந்த  
மண்ணும் விண்ணும் ஏனோ சுழலுதடி /  
கண்ணும் உறங்காது காத்து நிற்பேனென்று (சொல்)
4. ஒருநாள் என் கனவினில் வந்தானடி பெரும் விந்தை தானடி  
கருணையுள்ளம் அருள்புரியுமென்று தவமிருந்தும் ஒரு பயனுமில்லையடி - இளம்  
பருவகாலம் திரும்ப வருமோடி மனமுருகி வாழும் நிலையறுமோடி - இது  
தருணம் திரு பழனி மலையில் உறைபவனை மருவிடவே இருகரம் தூடிக்குதடி (சொல்)

பல்லவி

1<sub>4</sub>

0

0

பா; - பம - கரி - ஸரி - ரிஸ்தா - ,ஸாரி ஸ்வா - மி - யை - வ - ர - - - - - ச - சொல்ல	/ கா; ; - கம / டி - - சகி	/ பா, - மகரிகம // / யே- - குமா-ர- // (சாமி)
கா; மகரிஸ - தா - ரிஸ - பதபா - பூ - மி - பு - க - மும் - சி - வ-	/ ஸரிகரி - கம / கா - - - மி - ம -	/ தமகரி - ரீ // / கிமும் - பாலன் // (பூமி)

அநுபல்லவி

தா; - மதபா - பமகமரி - காம தா - ம - தம் - செய்ய - - லாகு	/ பா; ; - கம / மோ - - - இ -	/ தமகரி - ஸாரீ // / து - - சம -யம்-// (தாமதம்)
மபதபஸ் ா, - ரீ ஸா - ரீக் - ஸ் ரீக் ா	/ க் ரீம் க் க் ரீ - ஸா	/ தஸ் தஸ் - பதபா //
கா - - - மன் - கணை - தொ - டு - த்து	/ க- லங்-கச் - செய்	/ கி - றா - னடி // (காமன்)

சிட்டை ஸ்வர சாகித்யம்

ஸாநிதஸ்நித பம க நித பமகரிக கூடிசகம்பெறவே தேடி அவனருளை	/ பாம கரி ஸரித / நாடி கனிந்துருகிப்	/ ஸாரி கமபதப // / பாடி அனுதினமும் //
மகம - தமத - ஸ்நி - தக்ரி - ஸ்தஸ்மத / ஸாநி - தபம - நித / ஆடி - அலைந்து - மனம் - வா - டி - வதங்குதடி / கோடி - புண்ணியம் - தா / நிபா - ம - கரிகம // எடி - நீ - போடி // (சாமி)		

சரணம்

பா - தநிபதபா, தபா - காமா சொல்- ல-டி - - மனம்-கல்லோ	/ பா ; ; - தஸ் / டி - - - ஜா	/ நி - பாம - கரிகம // / லம்-செய்வ- தே -எடி // (சொல்லடி)
---	---------------------------------	---

எத்துக்கடை ஸ்வர சாகித்தியம்

- பா; ; -தா - மா - காரீ ஸா / தா, ஸா, - ரீ / கா ரீ - காமா //  
மா - - - ம - தி - முகத்தைக் / கா - ண - வே / ண்டு - மடி //  
(சொல்லடி)
- தநித -பமபமப -மதம-கரி ஸரிக /தஸாரி - கமாப / மநித - மகரிகம //  
கள்ளத்-தனமும்கொண்டு-மெள்ள-நடந்து /தள்ளாடி-தள்ளாடி /வள்ளிமேல்-விழுந்தவர்க்கு//  
(சொல்லடி)
- ஸ்தநிமா,- மத-ஸ்நித-மதம-கரி /ஸரிகமா, - பா / காம பா, - பத //  
வண்ணமா-மயி-லே-றி-இங்கு-வர /எண்ணமா - ஏ / மாற்றமா - இந்த //  
மகம-தமத-ஸ் ரீ-க் ா, - ம் க் ரீஸ் நி / க் க் ரீ-ஸ் -க்ா,மா,த / ஸ் நிதம - கரிகம /  
மண்ணும-விண்ணும-ஏ--ஊ-சுழலுதடி /கண்ணும்-உ-றங்-கா-து /காத்திருப்-பேனென்று //  
(சொல்லடி)

4. ஸ்நிதா; பம- பநிதம- பா,கா, - ம / பா ; ; - பம / கமரி - காம்பத //
- ஒருநாள்-என்-கனவினில்-வந்தா-ன / டி - - - பெரும் / விந்தை - தானடி //
- மகரி - ஸாரி - தஸ - ரிகரி - ஸாரிகம / நிதம்- தம - கரிஸ / கரிகமபா - மக //
- கருணை-யுள்ளம்-அருள்-புரியு-மென்றுதவ / மிருந்தும்-ஒரு-பயனும் / இல்லையடி - இளம்
- ரிஸரி- காம - ரிக - ரிகமபாத - பம / கநித - பாம - கரி / கமதரிஸா - ரித //
- பருவ - காலம்-திரும்பவருமோடி - மன / முருகி-வாழும்-நிலை / யறுமோடி - இது //
- ஸ் நித - மத - ஸ் ரீக் - ரீக் ரீ - ம் க் ரீஸ் நி / தக் ரீஸ் தா - ஸ் த / நிபா - மகரீகம //
- தருணம் - திரு-பழனி-மலையில்-உறைபவனை / மருவிடவே - இரு / கரம் - துடிக்குதடி //
- (சொல்லடி)



தீர்மானம் 1: (மூன்று காலங்களிலும்)

தா; ; ; தி; ; ; தா; ; ; க; ; த;	/ ஜெம்; ; ; த; ; ரி;	/ கி; ; ட; ; த; ; க;	//
; ; த; ; த; ; ரி; ; ; த; ; த; ; ண;	/ ; ; த; ; ஜொ; ; ண;	/ ; ; த; ; தி; ; மி;	//
த; ; க; ; தி; ; ; தா; ; ; க; ; த;	/ ஜெம்; ; ; த; ; ரி;	/ கி; ; ட; ; த; ; க;	//
; ; த; ; த; ; ரி; ; ; த; ; த; ; ண;	/ ; ; த; ; ஜொ; ; ண;	/ ; ; த; ; தி; ; மி;	//
தா; தி; ; தா; க, த, ஜெம், ; த, ரி, கி, ட, த, க,	/ ; த, த, ரி; ; த, த, ண,	/ ; த, ஜொ, ண; ; த, தி, மி,	//
த, க, தி; ; தா; க, த, ஜெம், ; த, ரி, கி, ட, த, க,	/ ; த, த, ரி; ; த, த, ண,	/ ; த, ஜொ, ண; ; த, தி, மி,	//

த.தி.தா.க.த.ஜெம், த.ரி.கி.ட.த.க.த.நரி.த.த.ண.

தஜொணு.ததிமி / தகதி. தாகத  
ஜெம், தரி.கி.ட.தக / .தநரி.ததண.  
தஜொணு.ததிமி //

த.தி.தா.க.த.ஜெம், ; தகதி.தா.க.த.ஜெம், ;

(திஸ்ரமக) தநரி.ததண

தஜொணு.ததிமி

(சதுஸ்ரமக) / கி.ட.தக.தரி.கி.ட.தொம், த / கி.ட.தக.தரி.கி.ட.தொம்,  
தகதி.கு கி.ட.தக.தரி.கி.ட.  
தொம், // ✓

த.தி.தா.க.த.ஜெம், ; தகதி.தா.க.த.ஜெம், ;

(திஸ்ரமக) தநரி.ததண

தஜொணு.ததிமி

(சதுஸ்ரமக) / கி.ட.தக.தரி.கி.ட.தொம், த / கி.ட.தக.தரி.கி.ட.தொம்,  
தகதி.கு கி.ட.தக.தரி.கி.ட.  
தொம், // ✓

த.தி.தா.க.த.ஜெம், ; தகதி.தா.க.த.ஜெம், ;

(திஸ்ரமக) தநரி.ததண

தஜொணு.ததிமி

(சதுஸ்ரமக) / கி.ட.தக.தரி.கி.ட.தொம், த / கி.ட.தக.தரி.கி.ட.தொம்,  
தகதி.கு கி.ட.தக.தரி.கி.ட.  
தொம், // ✓

அறுதி

தா; ; ; தகஜணு.தொம், தகஜணு.தகஜணு

தொம், தகஜணு.தகஜணு.தொம், தகஜணு

/ தாம்

✓ தீர்மானம் 2:

தாருஜேகுதக தமிழிமிதகிட தரித்.த

தகஜணுதகஜணுதாம்; / தாருஜேகுதகதமிழி

தமிழிதகிட / தரித்.தககஜணு

தககஜணுதாம் //

தாருஜேகுதகதககஜணுதாம்;தமிழிமிதகிட

தககஜணுதாம்; / தாருஜேகுதகதாம்;

தமிழிதி / மிதகிட தாம்;தாருஜே.

தக //

தாருஜே.கிட தகதாருஜே.கிட தக

தாருஜே.கிட தகததி.தித்.தககஜணு

/ தித்.தககஜணு

தககஜணுதநீங்கின

தொம் / தகதநீங்கினதொம்

தகதிருதநீங்கி //

ணதொம் தித்.தககஜணுதககஜணுதநீங்

கினதொம் தகதநீங்கினதொம்

தகதிருதநீங் / கினதொம்தககஜணு

தநீங்கினதொம் தக / தநீங்கினதொம்

தகதிருதநீங்கினதொம்//

அறுதி

தா; :: திதிதெய்.த.க.திதிதெய்.த.க.

திதிதெய்.த.க. / தாம் ✓

தீர்மானம் 3:

தத்,தக்,க,தி,தூகதஜெம்,தரிதா; ; கிடதக

தத்,தளாங்குதக / தகதத்,க,தி,தூகத

ஜெம்தரி / தெய்,; ; கிடதகதத்.

தளாங்குதக //

தத்,தக்,க,தி,கிடதகதத்,தளாங்குதகதத்,

க,தி,கிடதகதத்,தளாங்கு / தத்,தக்,க,தி,கிடதக

தத்,தளாங்கு / தகதக்,க,தி,கிடதக

தத்,தளாங்கு //

கிடதகதத்,தளாங்குகிடதகதத்,தளாங்கு

கிடதகதத்,தளாங்குகிடதகதத்,தளாங்கு / தளாங்குதளாங்கு

தளாங்குதளாங்கு / தளாங்குதத்,தகதிசு

கிடதகதரிகிடதொம், //

தளாங்குதளாங்குதளாங்குதளாங்கு

தளாங்குதத்,தகதிசுகிடதகதரிகிடதொம், / தளாங்குதளாங்கு

தளாங்குதளாங்கு / தளாங்குதத்,தகதிசு

கிடதகதரிகிடதொம், //

அறுதி

தா; ; ; திதிதெய்,த,க, திதிதெய்,த,க,

திதிதெய்,த,க, / தாம் ✓

தீர்மானம் 4:

தீங்குனாங்குதக தாகதஜெம்,தரி

தித்,தளாங்கு தகதளாங்குதொம்,; / தீங்குனாங்குதக

தாகதஜெம்,தரி / தித்,தளாங்குதக

தளாங்குதொம்,; //

நம்,தரிகிடதக;தரிகிடதக நம்,தரிகிடதக

;தரிகிடதக / தகதரிகிடதகதளாங்கு

தரிகிடதொம், / தளாங்குதரிகிடதொம்,

தளாங்குதரிகிடதொம், //

அறுதி

தா:::திதிதெய்,த,க,திதிதெய்,த,க,திதி

தெய்,த,க, / தாம் ✓

தத்,தெய்,தாம்; தித்,தெய்,தாம்; த,க,தி,மி,

த,க,தி,மி, / தெய்,;தெய்,;தெய்,;

தெய்,; / தத்,தெய்,தாஹா

தித்,தெய்,தாஹா //

தத்,தெய்,தாம்; தித்,தெய்,தாம்; த,க,தி,மி,

த,க,தி,மி, / தெய்,;தெய்,;தெய்,;

தெய்,; / தத்,தெய்,தாஹா

தித்,தெய்,தாஹா //

தெய்,;தெய்,; தத்,தெய்,தாஹா

தெய்,;தெய்,; தித்,தெய்,தாஹா / தெய்,; தெய்,; தாம்;

தித்,தத், / தெய்,திதிதெய்,திதிதெய்,

தெய்,திதிதெய், //

அறுதி

தா,;திதிதெய்,த,க,திதிதெய்,த,க,திதி

தெய்,த,க, / தாம் ✓

சரணம் 1:

தகதமிழி தெய்தெய்திதீதெய் தகதமிழி

தெய்தெய்திதீதெய் / தகதமிழிதெய்தெய்

தீதீதெய் / தெய்தெய்திதீதெய்

தெய்தெய்திதீதெய் //

தகதமிழி தகதமிழி தகதமிழி தகதமிழி

/ தகதமிழிதீதீதெய்

தீதீதெய் / தீதீதெய் தீதீதெய்

தீதீதெய் தீதீதெய் //

அறுதி

தா ; ; ; த , க , தீதீதெய்தீதீதெய் / தாம் ✓

சரணம் 2:

தகதமிழி தெய்யிதெய்யி தகதமிழி

தெய்யிதெய்யி / தத்தெய்தாம்தித்

தெய்தாம் / தீதீதெய், தீதீதெய்,

தீதீதெய் //

தகதமிழிதெய்தெய்தகதமிழிதீதெய்தெய்த / தகதமிழி தகதமிழி

/ தெய், தீத்தத்தெய்

தெய்தீதீதெய் //

அறுதி

தா ; ; ; த , க , தீதீதெய்தீதீதெய் / தாம் ✓

சரணம் 3:

தெய்ஹதெய்ஹிதெய்ஹதெய்ஹிதெய்

தெய்ததிதெய்தெய்த / தகதிமிதிதிதெய்

திதிதெய் / தகதிமிதிதிதெய்

திதிதெய் //

தகதிமி தகதிமி தகதிம் தகதகி

/ டதிதாதிதாதெய்திதி

தெய்தெய் / தெய்தீதிதெய்தெய்

தெய்தெய்தீதிதெய் //

அறுதி

தா ; ; ; த , க , கீடதகத கீடதகத

/ தாம் ✓

சரணம் 4:

த,க,தி,மி,தெய்யும் தததெய்யும்தாம்

/ த, க, தி, மி,

/ தகதிமி தகதிமி

//

த,க,தி,மி,தெய்யும் தததெய்யும்தாம்

/ த, க, தி, மி,

/ தகதிமி தகதிமி

//

தெய்,தெய்,தத்தெய்தஹதெய்,தெய்,தித்

தெய்தஹ / தெய்,யாதெய்,யி,

/ தெய்,யாதெய்,யி,

//

தெய்,யாதெய்யிதெய்யிதெய்,யாதெய்யி

தெய்யி / தெய்,யாதெய்யி

தெய்யி / தெய்,யாதெய்யிதெய்யி//

தெய்ஹதெய்ஹிதெய்ஹதெய்ஹி

தெய்ஹதெய்ஹிதெய்ஹதெய்ஹி

/ தெய்,தெய்,தாம்தித

/ தகதிமிதெய்தெய்

திதிதெய் //

அறுதி

தா ; ; ; த , க , கீடதகத கீடதகத

/ தாம் ✓

- தேர்ச்சி 3.0 :** பரத நாட்டியத்தின் பல்வேறு அம்சங்களை அபிநயிப்பார்.
- தேர்ச்சி மட்டம் 3.4 :** நடனத்திற்குரிய ஒப்பனைகளை மேற்கொள்வார்.
- செயற்பாடு 3.4.1 :** முகத்திற்குரிய ஒப்பனையையும் தலைக்குரிய அலங்காரத்தினையும் உடை அலங்காரத்தினையும் மேற்கொள்ளல்.

### முக ஒப்பனை

நாட்டிய அலங்காரத்தில் முக ஒப்பனை முக்கியமாகும். ஆரம்பத்தில் முக ஒப்பனைக்கு இயற்கைப் பொருட்களைப் பயன்படுத்தினர். முகத்திற்கு மஞ்சளும் உதட்டில் வெற்றிலை சப்பியதால் உண்டான சிவப்புச் சாயமும் நெற்றியில் குங்குமமும் கரியினால் உருவாக்கிய கண் மை முக்கிய ஒப்பனை சாதனமாகப் பயன்பட்டது.

இன்று பலவகையான நவீன ஒப்பனை சாதனப் பொருட்கள் பயன்படுகிறது. எண்ணெய்க் கசிவு அழுக்கு நீக்க ரோணர் (toner) பயன்படுத்தப்படுகிறது. தேவையற்ற தழும்பை மறைக்க Make up maslk பயன்படுகிறது. பின் பாத்திரத்தின் தன்மைக்கேற்ப பொருத்தமான நிறங்களில் Pan cake பயன்படுகிறது. அதன் பின் powder பூசப்பட்டு அடுத்து eye show , Eye liner என்பன பயன்படுத்தப்படுகிறது. உதடுகளின் தன்மைக்கேற்ப lipstick பூசுவது சிறந்தது.



## ஆடை அலங்காரம்

நாட்டியப் பெண்ணின் உடையானது அவரவர் வயதுக்கேற்ப, நிறம், பருமன் என்பனவற்றைக் கருத்தில் கொண்டு அமைக்கவேண்டும்.

ஆரம்பகால உடை பல்லவர், சோழர் கால சிற்பங்களில் உள்ளது போல மார்புக் கச்சையும், சாதாரண ஜாக்கெட்டும் இடுப்பின் கீழ் பிஜாமா வடிவில் சேலை அல்லது சுங்கிடி சேலை அணிந்திருந்தார்கள்.

பின்னர் ஜெயலக்ஷ்மி, பாலசரஸ்வதி நாட்டிய மேதைகளின் காலத்தில் முழுச் சேலையை அணிந்தார்கள். இதன்போது பிஜாமாவை உபயோகித்து முழங்கால் உயரத்தில் சேலையை அணிந்து முந்தானையை முன்புறமாகப் பல வடிவங்களில் விரித்துக் கட்டினார்கள்.

ருக்மணிதேவி தன்னுடைய மாணவர்களின் கச்சேரிகளில் அழகுறத் தைக்கப்பட்ட விசிறி மடிப்பு ஆடைகளைப் பயன்படுத்தினார். முன்னர் ஒரு அடுக்கு விசிறி மடிப்பு பயன்பட்டது. பின்னர் இரண்டு, மூன்று அடுக்கு விசிறி மடிப்பு ஆடை பயன்பட்டு வருகிறது.

உருப்புகளுக்கு ஏற்ப ஆடை தெரியும் போது வெள்ளைப் புடவை உத்தமம். சிவப்பு மத்திமம். பஞ்சவர்ணம் அதர்மம் என்றும் மகாபரதசூடாமணி கூறுகிறது.

ஆடல் நிகழ்விற்போது அமைதி தரக்கூடிய விதத்தில் ஆடைகள் அணிவது சிறந்தது. தோடயமங்களும், அலாரிப்பு, ஜதிஸ்வரம் போன்ற உருப்புகளில் வெள்ளை அல்லது மஞ்சள் நிற ஆடை அணியலாம். வர்ணத்தில் சிருங்கார ரஸம் முக்கியம் பெறுவதால் நீலம் அல்லது அரக்குடன் இணைந்த பச்சை நிற ஆடை பொருத்தமாக இருக்கும்.

பதம், கீர்த்தனையில் தெய்வங்களைப் பொறுத்து ஆடைகளைத் தீர்மானிக்கலாம். தெரிவுசெய்யும் ஆடையானது கச்சேரியின் ஒவ்வொரு படிநிலைகளை வெளிப்படுத்துவதாக அமையவேண்டும்.

ஆடையின் அமைப்பிலும் கவனம் செலுத்த வேண்டும். நிருத்த பகுதிகளுக்கு பிஜாமா வடிவில் அமைந்த ஆடை பொருத்தமானது. பல்வேறு உடல் நிலைகளை விளக்கமுடியும்.

ஆடைத் தெரிவிற்போது நுட்பமான விடயங்கள் சில கருத்தில் கொள்ளவேண்டும். நர்த்தகியின் உயரம், நிறம், பருமனுக்கு ஏற்ற ஆடை, வெள்ளை நிறத்தினருக்கு கரும் வர்ணமும் கறுப்பு நிறத்தினருக்கு மெல்லிய வர்ண தெரிவும் சிறந்தது. உயரமானவர்களாயின் குறுக்குக்கோடு போட்ட ஆடை குள்ளமானவராயின் மேலிருந்து கீழாக கோடு போட்ட ஆடைகளையும் ஒற்றை அடுக்குக் கொண்ட பிஜாமா வடிவ ஆடைகளையும் பயன்படுத்துதல் சிறந்தது.

ஆடல் மகளிரின் ஆடையின் நிறத்தின எதிர் வர்ணத்தினை அரங்கின் பின் திரையில் பயன்படுத்த வேண்டும். ஆடல் பெண்ணின் ஆடையின் நிறம் அரங்கத்தின் பின் திரை வர்ணத்துடன் கலந்துவிடக் கூடாது. கண்ணைப் பறிக்கும் ஜரிகை கொண்ட ஆடைகளைத் தவிர்ந்தல் நல்லது. ஆடை அலங்காரம் பொருத்தமாக இருந்தால் நடன நிகழ்வு சிறப்படையும்.

- தேர்ச்சி 4.0 :** நடனம் தொடர்பான அடிப்படை அம்சங்களையும் எண்ணக்கருக்களையும் விளக்குவார்.
- தேர்ச்சி மட்டம் 4.2 :** பரத நாட்டியத்திற்குத் தேவையான முக்கிய அம்சங்களைப் பட்டியற்படுத்துவார்.
- செயற்பாடு 4.2.2 :** ரஸப்ரகரணங்களைக் குறிப்பிடுதல்.

## இரஸக் கோட்பாடு

இரஸம் என்பது சுவை, இரஸனை என்பது சுவைத்தல் ஆகும். நாம் கண்ணால் பார்த்தும் காதால் கேட்டும் மகிழ்ந்து பெறுகின்ற அந்த இன்ப உணர்வே இரஸம் எனப்படும்.

உணவில் அறுசுவைகள் இருப்பது போல நாட்டியம், நாடகம், கவின்கலைகளில் நவரஸங்கள் காணப்படுகின்றன. மக்களின் அன்றாட வாழ்க்கையிலும் நவரஸங்கள் தோன்றி மறைகின்றன. சிலர் இரஸங்கள் எட்டு வகைப்படும் எனக் கூறுகிறார்கள்.

இங்ஙனம் கூறுபவர்களுள் பழந்தமிழ்ப் பெருங்குடிகளுள் ஒன்றாகிய காப்பியக் குடியிலே **Nj hd wpat Uk**; ‘ஒல்காப் பெரும்புகழ்த் தொல்காப்பியன்’ எனப் போற்றப்படும் தொல்காப்பியனார் முதன்மையானவர். இவர் இயற்றிய ‘தொல்காப்பியம்’ என்னும் பழந்தமிழ் இலக்கண நூல் இரஸங்களை எட்டு என வரையறுக்கிறது. அவற்றைப் பின்வரும் பாடலிலுள்ள வரிகள் வரிசைப்படுத்துகின்றன.

‘நகையே அழுகை இளிவரல் மருட்கை  
அச்சம் பெருமிதம் வெகுளி உவகையென்று  
அப்பா வெட்டாம் மெய்ப்பா டென்ப’

நகை, அழுகை, இளிவரல், மருட்கை. அச்சம், பெருமிதம், வெகுளி, உவகை எனக் கூறப்படும் எட்டும் மெய்யினிடத்துத் தோன்றும் வேறுபாடு என்று கூறுவர்.

பரதரும் இரசங்களை எட்டு என்றே நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் வரையறுத்துள்ளார். ஆனால் இவர்களுக்குப் பின் வந்த நூலாசிரியர்கள் ஒன்பது வகைப்படும் எனக் கூறியுள்ளனர்.

சிலப்பதிகார உரை சுவைகள் ஒன்பது என்கிறது. வீரம், பயம், இழிப்பு, அவலம், நகை, நடுவுநிலை, உருத்திரம் எனக் கூறுகின்றது.

மகாபரத சூடாமணி : நாமகள் கலை கட்டு எய்தும் நயம் பெறு நவரசங்கேள் ஏழுநகையே துக்கம் இழிவரல் மருட்கை அச்சம் தோமுறு பெருமை வீரந் தொலைவிலா உவகை தூயோர். தரமுறு சாந்தி என்னும் ஒன்பது ரசமாய்ச் சாற்றே.

சுலோகம் :

‘ஸ்ருங்கார ஹாஸ்ய கருணா ரௌத்ர வீர பயானகாஹ  
பீப்தஸாத்தபுத சாந்தாஸ்ச ரஸாஸ் பூர்வைர் உதாஹ்ரதாஹ’

இதன் கருத்து என்னவெனில் சிருங்காரம், ஹாஸ்யம், கருணை, ரௌத்ரம், வீரம், பயானகம், பீப்தஸம், அற்புதம், சாந்தம் ஆகிய ஒன்பதும் இரஸங்கள் என முன்னோர்களால் வரையறுக்கப்பட்டுள்ளன.

இவ் ஒவ்வொரு இரசத்திற்கும் முறையே ஸ்தாயி பாவம், விபாவம், அநுபாவம், வியபிசாரி பாவம், சாத்விக பாவம் என்பன உண்டு. அது மட்டுமன்று ஒவ்வொரு இரஸத்திற்கும் ஒவ்வொரு

தேவதை, நிறம், குணம், ஸ்வரங்கள், எதிர் இரஸம், இராகம் முதலியனவும் உண்டு.

ஓர் அழகான நிறைவான நடனத்தையோ அன்றி நாட்டிய நாடகத்தையோ பார்க்கும்போது பார்வையாளருக்கு உண்டாகும் உணர்வே இரஸம் ஆகும். இரஸிப்பதனால் இரஸனை தோன்றி அதிலிருந்து இரஸம் பிறக்கிறது. நடிக்கை அல்லது நடனமாது தன் திறமையினால் கண்களாலும் முகத்தினாலும் மற்றும் ஹஸ்த அபிநயங்களினாலும் பாவத்தைப் பூரணமாக வெளிப்படுத்தும்போது அங்கே இரஸம் பிறக்கிறது.

## இரஸ பாவம்

- இரஸம் என்பது சுவை. நாம் கண்ணால் பார்த்தும் காதால் கேட்டும் மகிழ்ந்து பெறுகின்ற அந்த இன்ப உணர்வே இரஸம் எனப்படும்.
- உணர்வின் வெளிப்பாடு (பாவம்) எண்ணத்தில் உருவாகி கண், கை அசைவுகளால் வெளிப்படுத்தப்படும் போது இரஸம் அல்லது அழகியல் உணர்வு பிறக்கின்றது.
- ஓர் அழகான நிறைவான நடனத்தையோ அல்லது நாட்டிய நாடகத்தையோ பார்க்கும் போது பார்வையாளர்களுக்கு உண்டாகும் உணர்வே இரஸம் ஆகும்.

இதனையே பரதர்,

“கைவழி நயனம் செல்ல கண்வழி மனமும் செல்ல  
மனம் வழி பாவம் பிறக்க அதனின்றி சுவை தோன்றும்”

என்று நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கூறியுள்ளார். அதாவது விபாவம், அனுபாவம், வியபிசாரி பாவம் இவைகளோடு ஸ்தாயி பாவம் என்ற நிலையான உணர்வுகளும் சேர்ந்து இரஸம் பிறக்கக் காரணமாகிறது.

### விபாவம் :

ஒரு உணர்வு தோன்றக் காரணமாய் இருப்பது விபாவம் எனப்படும். இது அங்க அசைவுகள், முகபாவங்கள், வார்த்தைகள் வழியே தெளிவாக உணர்த்தப்படுகிறது. இது இரு வகைப்படும்.

1. ஆலம்பன விபாவம் : இரஸம் தோன்றுவதற்கான அடிப்படைக் காரணம்.  
இரஸத்தோடு நேரடியான தொடர்புடையது.

2. உத்தீபன விபாவம் :

இரஸ உணர்வை அதிகரிக்கச் செய்யும் அழகு, வடிவு, இளமை, அலங்காரம், சூழ்நிலைகள் ஆகியவை இயற்கைக் காரணிகள்.

### அனுபாவம் :

- விபாவங்களின் விளைவுகள் அல்லது பலன்களே அனுபாவம் எனப்படும்.
- அங்க அசைவுகளாலும் வார்த்தைகளாலும் செயல்களினாலும் உண்டாகும் உணர்வே அனுபாவம் எனப்படும்.
- விபாவங்களால் ஏற்படும் உள்ளத்து உணர்வுகளை உடலால் வெளிப்படுத்துவதே அனுபாவம் என்றும் கூறலாம். (புருவம் உயர்த்துதல், கடைக்கண்ணால் பார்த்தல்)

### பாவம் :

- உள்ள உணர்வுகளை அங்க அசைவுகளினாலோ, வாக்கினாலோ அபிநயத்தினாலோ வெளிப்படுத்துவதே பாவம் ஆகும்.
- “பூ - பவ” எனும் வேர்ச் சொல்லே ‘பாவம்’ என்ற சொல் தோன்றக் காரணம். பவ என்றால் உண்டாகுதல் என்று பொருள்.
- பாவம் என்பது மனிதனிடம் இயற்கையாகவே உள்ள ஓர் உணர்வு. ரஸம் தோன்ற ஆதாரம் பாவம்.
- அபிநயத்திலிருந்து பாவமும் பாவத்திலிருந்து ரசமும் வெளிப்படுகிறது.

பரதரின் பாகுபாட்டின் அடிப்படையில் பாவம் கீழ்க்கண்டவாறு பிரிக்கிறது.

ஸ்தாயி பாவம்	- நிலைத்த தன்மை
ஸஞ்சாரி	- நிலையற்ற தன்மை
ஸாத்வீக பாவம்	- உள்ளத்து உணர்ச்சிகளின் வெளிப்பாடு.

### ஸ்தாயி பாவம் :

ரஸம் வெளிப்படும்போது அதன் துவக்கம் முதல் இறுதி வரை நிலைத்து நிற்கும் அடிப்படை உணர்வே ஸ்தாயி பாவம். இது அக, புற காரணிகளால் மாறுபடாமல் நிலையாக இருக்கும் தன்மையுடையது.

ஸ்தாயி பாவம் எட்டு வகைப்படும். அவை,

1. ரதி (காதல்)
2. ஹாஸ ( சிரிப்பு)
3. ஷோக (சோகம்)
4. க்ரோத (கோபம்)
5. உத்ஸாஹ (உற்சாகம்)
6. பய (பயம்)
7. ஜுகுப்ஸா (வெறுப்பு)
8. விஸ்மய (ஆச்சரியம்)

இதன் ஸ்லோகத்தினைப் பரதர் பின்வருமாறு கூறுகிறார்.

“ரதிர்ஹாஸஸ்ய ஷோகஸ்ய க்ரோதோத்ஸாஹோ பயம் ததா ஜுகுப்ஸா விஸ்மய மஷ்டௌ ஸ்தாயி பாவ ப்ரகீர்திதாஹ.”

இவ் எண்வகை ஸ்தாயி பாவங்களிலிருந்தும் எண் வகையான இரஸங்கள் உண்டாகின்றன என நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கூறப்பட்டுள்ளது. அவையாவன,

ஸ்தாயி பாவம்	இரஸம்
1. ரதி	- சிருங்காரம்
2. ஹாஸம்	- ஹாஸ்யம்
3. ஷோகம்	- கருணை
4. குரோதம்	- ரௌத்ரம்
5. உத்ஸாஹம்	- வீரம்
6. பயம்	- பயானகம்

7. ஜுகப்ஸா - பீப்தஸம்  
8. விஸ்மயம் - அற்புதம்

**வியபிசாரி பாவம்:**

வியபிசாரி பாவம் என்றால் ஒன்றைக் கொண்டு செல்வது என்று பொருள். நிரந்தரத் தன்மையற்ற இந்த பாவங்கள் ஏதாவதொரு காரணத்தினால் (விபாவம்) தோன்றி ஸ்தாயி பாவங்களைப் பலப்படுத்திவிட்டு மறைந்துவிடுகின்றன. இவை ரஸம் தோன்ற உதவுகின்றன. மூல உணர்ச்சிக்குப் பலம் கொடுத்துவிட்டு மறைந்துவிடுவதால் இவை துணை உணர்ச்சிகள் என அழைக்கப்படுகின்றன.

இதில் 33 துணை உணர்ச்சிகள் உள்ளன. அவை,

01. நிர்வேதம் - மனச்சோர்வு அல்லது ஊக்கம் குறைவு.  
02. க்ளானி - சக்தியின்மை, பலஹீனம், சோர்வு  
03. ஷங்கா - சந்தேகம்  
04. அசூயா - பொறாமை  
05. மத - குடிமயக்கம், வெறியூட்டுதல்  
06. ஷ்ரமாஹ - அலுப்பு, ஆயாசம், களைப்பு  
07. ஆலஸ்யம் - உடற்சோர்வு, சோம்பல், தாமஸகுணம்  
08. தைன்யம் - மனச்சோர்வு, உற்சாகமின்மை  
09. சிந்தா - கவலை  
10. மோஹ - திசை திரும்பிய கவனம், கவனச்சிதறல்  
11. ஸ்மிருதி - நினைவு  
12. த்ருதி - திருப்தி, மனநிறைவு  
13. வ்நீடா - அவமானம்  
14. சபலதா - நிலையற்ற மனம், சபலம்  
15. ஹர்ஷ - மகிழ்ச்சி  
16. ஆவேக - உணர்வின் கிளர்ச்சி, கொந்தளிப்பு  
17. ஜடதா - ஸ்தம்பித்தல், உணர்வு மழுக்கம்  
18. கர்வ - அகந்தை, கர்வம்  
19. விஷாத - துன்பம்  
20. ஒளத்சுக்க்யம் - பொறுமையின்மை, ஆவல்  
21. நித்ரா - நித்திரை, தூக்கம்  
22. அபஸ்மார - காக்காய் வலிப்பு, நரம்புத் தளர்ச்சி  
23. ஸூப்தி - கனவு காணல், பகற்கனவு  
24. விபோத - விழித்துக்கொள்ளாதல்  
25. அமர்ஷ - அநியாயத்தைக் காணுவதால் ஏற்படும் கடுங்கோபம்  
26. அவஹித்த - பாசாங்கு  
27. உக்ரதா - கொடூரம், கொடுங்குணம்  
28. மதி - அறிவுடைமை, உறுதிமொழி  
29. வியாதி - நோய்  
30. உன்மாத - பைத்தியம், பித்துப்பிடித்தல்  
31. மரணம் - சாவு, உயிரற்ற நிலை  
32. த்ராஸம் - திடீர் பயம், பதட்டம்  
33. விதர்க்கம் - கருத்தரங்கு, வாதப் பிரதிவாதம்

ரஸமில்லாமல் நாடகமில்லை. அபிநயமும் ஸ்தாயி பாவமும் ரஸத்தோடு இணைந்து ஆன்மீக அனுபவத்தையும் சந்தோஷத்தையும் ஏற்படுத்துகிறது. பாவமில்லாமல் ரஸமில்லை. ரஸமில்லாமல் பாவமில்லை. பரதரின் கருத்துப்படி ரஸம் எட்டு வகைப்படும். அவை,

- |                |                            |
|----------------|----------------------------|
| 1. சிருங்காரம் | - காதல்                    |
| 2. ஹாஸ்யம்     | - சிரிப்பு அல்லது சந்தோஷம் |
| 3. கருணா       | - கருணை                    |
| 4. ரௌத்ர       | - கோபம்                    |
| 5. வீர         | - வீரம்                    |
| 6. பயானக       | - பயம்                     |
| 7. பீபத்ஸ      | - வெறுப்பு                 |
| 8. அற்புத      | - ஆச்சரியம்                |

நாட்டிய சாஸ்திரத்திற்கு உரை எழுதிய முதல் உரையாசிரியர் உத்படா என்பவர் சாந்தம் என்பதையும் ஒன்பதாவது ரஸமாகக் கூறியுள்ளார். விருப்பு, வெறுப்பற்ற நிலை, சாந்தம். இதில் உணர்வுகள் எழ வாய்ப்பில்லை. ஆகவே இதை ஒரு ரஸமாகச் சேர்க்க முடியாது எனச் சிலர் கருதுவர். நந்திகேஸ்வரர் சாந்தத்தை ஒன்பதாவது ரஸமாக ஏற்றுக்கொண்டு இருக்கிறார். இன்று நடனக் கலைஞர்களும் ஒன்பது ரஸங்களையும் நவரஸமாக ஏற்றுக்கொண்டுள்ளார்கள்.

#### சிருங்கார இரஸம் :

இரஸங்களில் முதலாவதாக விளங்குவது சிருங்காரம் ஆகும். இது மூன்று பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்படுகின்றது.

1. அயோக சிருங்காரம்
2. விப்ரயோக சிருங்காரம் அல்லது விப்ரலம்ப சிருங்காரம்
3. சம்போக சிருங்காரம்

#### ஹாஸ்ய இரஸம் :

இரண்டாவதாக வருவது ஹாஸ்ய இரஸம் ஆகும். இது இருவகைப்படும்.

1. ஆத்மாஸ்த ( self based)
2. பராஸ்த (base others)

#### கருணா இரஸம் :

இரஸங்களில் மூன்றாவதாக இடம்பெறும் இரஸம் ஆகும். இது மூன்று வகைப்படும்.

1. உத்தம
2. மத்யம
3. அதம

#### ரௌத்திர இரஸம் :

இது நான்காவதாக இடம்பெறும் இரஸமாகும். இது நான்கு வகைப்படும்.

1. ஆசிரியர்களிடத்தில் அல்லது பெரியோர்களிடத்தில் உண்டாகும் கோபம்.
2. தனது நண்பர்களிடமும் தனக்குச் சமமானவர்களிடமும் ஏற்படுகின்ற கோபம்.
3. எதிரியிடம் அல்லது விரோதியிடம் ஏற்படுகின்ற கோபம்.
4. தனக்குக் கீழானவர்களிடம் (வேலையாட்களிடம் அல்லது கீழ்மட்டத்தில் உள்ளவர்களிடம்) உண்டாகும் கோபம்.

**வீர இரஸம் :**

இதில் வீரர்கள் நான்கு வகைப்படும்.

1. தான வீரன்
2. தயா வீரன்
3. தர்ம வீரன்
4. ரண வீரன் (யுத்த வீரன்)

**பயானக இரஸம்:**

இது மூன்று வகைப்படும்.

1. இயற்கையிலேயே பயற்கரமானது.
2. பிறருக்குத் தான் செய்த தீங்கினால் உண்டாவது.
3. பிறரினால் அவரவர் தத்தமது சுயதேவைகளுக்காகச் செய்த காரியங்களால் உண்டாவது.

**பீபத்ஸ இரஸம் :**

பீபத்ஸ இரஸம் மூன்று வகைப்படும்.

1. சுத்த
2. அசுத்த
3. அதியந்த சுத்த

## 1. சிருங்கார இரஸம் :

இரஸங்களில் முதலாவதாக விளங்குவது சிருங்காரம். காதல், அன்பு என்பவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்ட இந்த இரஸத்தின் ஸ்தாயி பாவம் ரதியாகும். பீப்தஸ இரஸத்தை எதிர் இரஸமாகவும் கருநீலத்தை அதன் நிறமாகவும் மகாவிஷ்ணுவைத் தேவதையாகவும் கொண்ட சிருங்கார இரஸத்திற்குரிய ஸ்வரங்கள் சுத்த மத்திமமும் பஞ்சமுமாம்.

சிருங்கார இரஸமானது காமத்தைப் புருஷார்த்தமாகக் கொண்டது. இதன் இலட்சணம் என்னவெனில், ஒருவர் தான் விரும்பிய ஒன்றை அடைந்து அனுபவிப்பது மகிழ்வது ஆகும்.

இச் சிருங்கார இரஸமானது தோன்றுவதற்கு எவை எவை காரணமாக விளங்குகின்றனவோ அவை அவை ஆலம்பன விபாவம் எனப்படும். காதலனும் காதலியும் அவர்களது தோற்றம், இளமை, அலங்காரங்கள் ஆகியன ஆலம்பன விபாவமாய் அமைகின்றன.

ஒரு இரஸத்தின் தோற்றுவாயை அதிகரிக்கும் பொருட்கள், இயற்கை என்பன உத்தீபன விபாவம் என அழைக்கப்படும். சிருங்கார இரஸத்தினைத் தூண்டிவிடும் உத்தீபன விபாவங்கள் நிலவு, பருவகாலங்கள், தென்றற் காற்று, அலங்காரங்கள், சந்தனம் முதலியன நறுமணம் வீசும் வஸ்துக்கள். காதலித்தவரை நேரிலோ அல்லது கனவிலோ அல்லது படத்திலோ காணல் ஆகியனவாகும்.

ஆலம்பன விபாவம், உத்தீபன விபாவம் ஆகிய இரண்டுமே இரஸத்தின் தோற்றத்திற்குக் காரணமாய் அமைவதைப் போல அநுபாவம் என்பது காரியமாய் அமைகிறது.

சிருங்கார இரஸத்தின் அநுபாவங்கள் பின்வருமாறு,

புருவங்களை உயர்த்தல், கடைக் கண்ணால் பார்த்தல், பாவம், உணர்ச்சி, ஹேலா, அழகு, பிரகாஷம், வடிவு, மதுரம், விளையாட்டு, மகிழ்ச்சி, இரஸனை, குழப்பம், பித்துப்பிடித்த நிலை, தைரியம், ஓளதாரியம், தன்னடக்கம், பிரியத்தை வெளிப்படுத்தல், பொய்க்கோபம், தாக்கப்பட்ட அலட்சியம், சிருங்கார நிலை, நாணம் ஆகியனவாம்.

சிருங்கார இரஸத்தின் சாத்விக பாவங்களாய் அமைவன, ஸ்தம்பித்தல், மயக்கம், புல்லரித்தல், வியர்வை, நிறமாற்றம், நடுக்கம், கண்ணீர், குரல் மாற்றம், ஆகிய எட்டுவித நிலைகளுமாம்.

இந்த இரஸத்தின் வியபிசாரி பாவங்களாய் அமைவன முப்பத்து மூன்று நிலைகள். அவை,

மனச்சோர்வு, ஏக்கம், சக்தியின்மை, பலஹீனம், சந்தேகம், பொறாமை, குடிமயக்கம், வெறி, அலுப்பு, ஆயாசம், உடற்சோர்வு, தாமஸம், உற்சாகமின்மை, விரக்தி, கவலை, திசை திரும்பிய கவனம், நினைவு, மனநிறைவு, திருப்தி, அவமானம், நிலையற்ற மனம், மகிழ்ச்சி, உணர்வின் கிளர்ச்சி, கொந்தளிப்பு, ஸ்தம்பித்தல், கர்வம், துன்பம், பொறுமையின்மை, நித்திரை, நரம்புத்தளர்ச்சி, காக்காய் வலிப்பு, கனவு காணுதல், விழித்தெழுதல், அதிககோபம் கொள்ளுதல், பொறுமையற்ற தன்மை, பாசாங்கு, கொடூரம், புரிந்துணர்வு, நோய், பைத்தியம், மரணம், கருத்தரங்கு, வாதப்பிரதிவாதம், பயம், பதட்டம் ஆகியவையாம்.

சிருங்கார இரஸமானது மூன்று வகையாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. அவை,

1. அயோக சிருங்காரம்
2. விப்ரயோக சிருங்காரம் அல்லது விப்ரலம்ப சிருங்காரம்
3. சம்போக சிருங்காரம்.



### 1. அயோக சிருங்காரம் :

அயோக சிருங்காரம் என்றால் ஒருவரை ஒருவர் முன்பு நேரில் காணாமல் காதலிப்பது. அதாவது கனவில் கண்டு காதலித்தல். இல்லாவிடில் சகி மூலம் நாயகனைப் பற்றிய நல்ல கதைகளை அதாவது நாயகனது அழகு, வீரம், நற்பண்புகள், நற்செயல்கள் ஆகியவற்றைக் கேட்டுக் காதலித்தல். அல்லது நாயகனின் படத்தைப் பார்த்துக் காதலித்தல் அல்லது கடிதம் மூலம் தொடர்புகொண்டு காதலித்தல் ஆகியவை.

உதாரணம் பக்தமீரா.

அயோக சிருங்காரத்தில் பத்து நிலைமைகள் காணப்படுகின்றன. அவை அபிலாஷா, சிந்தா, ஸ்ம்ருதி, குணதா, உத்வேக, பிரலாபம், உன்மாதம். ஜீவரம், ஜடதா, மரணம் என்பனவாம்.

### 2. விப்ரயோக சிருங்காரம் :

விப்ரயோக சிருங்காரத்தை விப்ரலம்ப சிருங்காரம் எனவும் கூறுவார்கள்.

சேர்ந்த இருவரின் பிரிவே விப்ரயோகம் எனப்படும். பிரிவினால் ஏற்படும் துயரம், இந்தப் பிரிவானது சாபத்தினால் உண்டானதாகவோ அல்லது வேலை நிமித்தமாகப் பிற ஊர் செல்ல வேண்டியதால் ஏற்பட்டதாகவோ இருக்கும். அல்லது நாயகனும் நாயகியும் சண்டை போட்டதனால் ஏற்பட்ட பிரிவாகவும் இருக்கலாம். அன்றி போர்க் காலச் சூழலில் சிக்குண்டு புலம்பெயர்ந்ததனால் உண்டான பிரிவாகவும் இருக்கலாம்.

சாபத்தினால் ஏற்பட்ட பிரிவுக்கு உதாரணமாகத் துஷ்யந்தனையும் சகுந்தலையையும் கூறலாம்.

விப்ரலம்ப சிருங்காரத்தில் பத்து அவஸ்தைகள் (நிலைமைகள்) உண்டு. அவை ஒருவரை ஒருவர் பார்க்க விரும்புவது, எப்படி ஒருவரையொருவர் சந்திக்க முடியும் என்பதையும் அதனால் ஏற்படக் கூடிய நன்மைகளையும் பற்றிய ஆழ்ந்த நினைவு முன்பு சந்தோஷமாகப் பேசிய வார்த்தைகளையும் சம்பாஷனைகளையும் நினைவு கூரல். நடந்து கொண்ட முறைகளையும் தத்தமது செய்கைகளையும் ஞாபகப்படுத்திக் கொள்ளல். ஒருவருடைய குணாதிசயங்களை இன்னொருவர் வர்ணித்தல். ஆசை மேலீட்டால் மற்ற யாவற்றிலும் வெறுப்படைதல், வருத்தம், துக்கம், பிரிவு முதலியவற்றைப் பிரதிபலிக்கும் வார்த்தை, நடத்தை, கண்ணீர், பெருமூச்சு, அழுகை, மனவருத்தத்தாலும் எண்ணம் நிறைவேறாததாலும் உண்டாகும். பைத்தியம் இதே காரணத்தால் நேரும் வியாதி. விரகத்தாலுண்டான வருத்தத்திற்கு அடையாளமாக அவர்கள் படும் கொடிய துன்பம். முடிவான நிலைமை என்பனவாம்.

விப்ரலம்ப சிருங்காரமானது பின்வரும் வியபிசாரி பாவங்கள் மூலம் மேடையில் பிரதிபலித்துக் காட்டப்படல் வேண்டும். அவை மனச்சோர்வு, ஏக்கம், சக்தியின்மை, பலஹீனம், பயம், பொறாமை, ஆபாசம், ஆவல், நித்திரை, சோம்பல், கனவு, பொய்க் கோபம், நோய், பைத்தியம், மறதி, மரணம் என்பனவாம்.

### 3. சம்போக சிருங்காரம் :

காதலனும் காதலியும் ஒன்று கூடுவதனால் ஏற்படும் இன்பம். காதலனும் காதலியும் ஒருவரையொருவர் நன்றாகப் புரிந்துகொண்டு சந்தோஷமாய் இருத்தல். சம்போக சிருங்காரத்தில் நாயகி நாயகன்பால் கொண்டிருக்கும் அன்பு, சாந்தம், பக்தி என்பவற்றிற்கேற்ப அவளின் நளிமான பத்து செய்கைகள் சம்பவிக்கின்றன. அவை - லீலா, விலாஸ, விச்சிப்தி, விப்பிரகம், கிலகிஞ்சித, மோட்டாயிதம், குட்டமிதம், விபோகம், லோலிதம், விக்குதம் என்பவையாகும்.

**1. லீலா :**

ஒரு பெண்ணின் செய்கைகளால் காதலர்கள்போல் நடித்தல் லீலா எனப்படும்.

**2. விலாச :**

காதலனைக் கண்டவுடனே தோற்றத்திலும் செய்கைகளிலும் ஏற்படும் மகிழ்ச்சிகரமான திடீர் மாற்றம் விலாச என்பதாகும்.

**3. விச்சிப்தி:**

தனது அழகை அதிகரிப்பதற்காக ஆபரணங்களைச் சிறிதளவு மாற்றி அணிதல் விச்சிப்தி எனப்படும்.

**4. விப்பிரகம் :**

சில சமயங்களில் அவசரத்தில் ஆபரணங்களை இடம்மாறி வைத்தல் விப்பிரகம் எனப்படும்.

**5. கிலகிஞ்சித் :**

கோபம், சந்தோஷம், பயம் ஆகிய உணர்ச்சிகளின் சேர்க்கையினால் ஏற்படும் நரம்புத்தளர்ச்சி கிலகிஞ்சித் என்றழைக்கப்படும்.

**6. மோட்டாயிதம் :**

காதலனைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகையில் காதலனுடைய எண்ணத்தில் லயித்தல் மோட்டாயிதம் எனப்படும்.

**7. குட்டமிதம் (போலிக்கோபம்) :**

நாயகன் நாயகியின் கூந்தலை அல்லது உதடுகளை ஸ்பரிசிக்கும்பொழுது உள்ளூர மகிழ்ச்சியினால் மனம் நிறைந்திருந்தாலும் பொய்க்கோபம் காண்பித்தல் குட்டமிதம் என்பதாகும்.

**8. விபோகம்(தாக்கப்பட்ட அலட்சியம்) :**

காலத்தினால் ஏற்படும் இறுமாப்பினால் காதலன்பால் புறக்கணிக்கப்பட்ட ஒழுக்கம் விபோகம் என்றழைக்கப்படும்.

**9. லோலிதம் :**

பெண்பாலாரின் அழகிய சிருங்கார நிலை லோலிதம் எனப்படும்.

**10. விக்ருதம் (நாணம்) :**

நாயகனோடு பேசுவதற்குச் சந்தர்ப்பம் கிடைத்தும் ஒழுக்கம் காரணமாக மௌனமாக இருத்தல் விக்ருதம் என்றழைக்கப்படும்.

**2. ஹாஸ்ய இரஸம் :**

இரண்டாவதாக வருவது ஹாஸ்ய இரஸம். இது சிருங்கார இரசத்திலிருந்து உற்பத்தியாகிறது. இதன் ஸ்தாயி பாவம் ஹாஸம். அதாவது சிரிப்பு. கருணா இரசத்தை எதிர் இரசமாகவும் காமத்தைப் புருஷார்த்தமாகவும் ப்ரமத கணங்களைத் தேவதையாகவும் கொண்டுள்ள ஹாஸ்ய இரசத்தின் நிறம் வெள்ளை, மத்திமத்தையும் பஞ்சமத்தையும் ஸ்வரங்களாகக் கொண்ட இவ் இரசம் ரஜோ குணப்

பிரதானமானதாகவும் உள்ளது. இயற்கையிலிருந்து வேறுபட்டவற்றைக் கண்ணுறுவதால் உண்டாகிறது என்பதே இதன் இலட்சணம்.

ஹாஸ்ய இரசமானது பின்வரும் விபாவங்களினால் தோற்றுவிக்கப்படுகின்றது. அவை விநோதமான ஆடை, இடம் மாறிய ஆபரணங்கள், பேராசை, சண்டை, விகடமான பேச்சு, ஊனமுற்ற அங்கங்களை வெளிக்காட்டல், பிறர் குற்றங்களைச் சுட்டிக்காண்பித்தல் போன்றவை..

ஹாஸ்ய இரஸத்தின் உத்தீபன விபாவமாக அமைவது ஒருவருடைய அல்லது பிறருடைய இயற்கைக்கு மாறுபட்ட செயல்கள், பேச்சிலோ, ஆடை ஆபரணத்திலோ அல்லது உடம்பிலோ உண்டாகும் மாறுதல்கள் என்பனவாம்.

ஆலம்பன விபாவம் என்பது தன்னுடைய அல்லது பிறருடைய செயற்கையான மாற்றமாகும்.

ஹாஸ்யம் இருவகைப்படும். ஒன்று ஆத்மாஸ்த, மற்றையது பராஸ்த.

நடிகன் ஒருவன் தனக்குத் தானே சிரிப்பது ஆத்மாஸ்த என்றும் பிறரைச் சிரிக்கச் செய்வது பராஸ்தம் என்றும் நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுகிறது.

இந்த இரசத்தின் அநுபாவங்களாக விளங்கும் செயல்கள், உதடுகளைக் கடித்தல், மூக்கையும் கன்னங்களையும் பெரிதாக்கல், கண்களைப் பெரிதாக்கி முழித்தல், கண்களை சிறிதாக்கல், வியர்வை, மகத்தின் நிறமாற்றம், இடுப்புகளைப் பிடித்தல் ஆகியவை.

சாத்வீக பாவங்களாக நிறமாற்றம், வியர்வை, முகம் சிவத்தல் முதலியன விளங்குகின்றன.

மேலும் இந்த இரஸத்தின் வியபிசாரி பாவங்களாகச் சோர்வு, சோம்பல், ஆயாசம், நித்திரை, கனவு, விழித்தெழுதல், பொறாமை, நித்திரை இன்மை, பாசாங்கு முதலியன அமைகின்றன.

அதம பாத்திரங்களுக்கும் பெண் பாத்திரங்களுக்கும் பொதுவான இந்த இரஸமானது ஆறு வகைப்படும். அவை,

1. ஸ்மித்தம் - புன்முறுவல்
2. ஹஸித்தம் - இளநகை
3. விஹஸித்தம் - சிரித்தல்
4. உபஹஸித்தம் - சிரிப்பு
5. அபஹஸித்தம் - கண்ணீருடன் கூடிய சிரிப்பு
6. அதிஹஸித்தம் - அட்டகாசமான சிரிப்பு

முதல் இரு வகைகளான ஸ்மித்தம், ஹஸித்தம் என்பன உத்தம பாத்திரங்களாகும்.

விஹஸித்தம், உபஹஸித்தம் என்பன மத்திம பாத்திரங்களாகும்.

அபஹஸித்தம், அதிஹஸித்தம் என்பன அதம பாத்திரங்களுக்குப் பொருந்துவனவாகும்.

இவ் ஆறு வகைகளையும் அரங்கில் நடத்துக்காட்டும் போது கருத்திற்கொள்ள வேண்டிய அம்சங்கள்.

### 1. ஸ்மித்தம் :

கண்களைச் சிறிது விசாலமாகத் திறந்து பற்கள் தெரியாதவாறு உதடுகளால் முறுவலித்தல் ஸ்மித்தம் எனப்படும். இளம்புன்னகை என்பதே இதன் இலட்சணம்.

## 2. ஹஸித்தம் :

கண்கள், கன்னங்கள் ஆகியன மலர்ச்சியுற்ற நிலையில் பற்கள் சிறிது தெரியும்படி சிரித்தல் ஹஸித்தம் எனப்படும். புன்னகை

## 3. விகஸித்தம் :

மகிழ்ச்சியின் ஒளி முகத்தில் பரவ, கண்கள் சற்றே சிறிதாகி இனிய ஓசையுடன் கூடிய சிரிப்பு விகஸித்தம் எனப்படும்.

## 4. உபஹஸித்தம் :

மூக்கு விரிந்து தலையும் தோள்பட்டைகளும் சிறிது முன்சாய்ந்தபடி சிரித்தல் உபஹஸித்தம் எனப்படும்.

## 5. அபஹஸித்தம் :

தோள்பட்டைகளையும் தலையையும் ஆட்டியவாறு கண்ணீரமல்க சிரித்தல் அபஹஸித்தம் எனப்படும்.

## 6. அதிஹஸித்தம் :

தன்னடக்கமற்ற சிரிப்பு, கண்கள் விரிந்தபடி நீரைச் சொரிந்தவண்ணம் இடுப்புகளைப் பிடித்தவாறு வயிறு குலுங்க, உடல் குலுங்கச் சிரித்தல் அதிஹஸித்தம் எனப்படும்.

அவ்வப் பாத்திரங்களின் குண இயல்புகளுக்கேற்றவாறு ஹாஸ்ய இரசம் வெளிக்காட்டப்பட வேண்டும் என நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுகிறது.

## 3. கருணா இரஸம் :

அடுத்ததாக வருவது கருணா இரஸம். இது ஹாஸ்ய இரஸத்தின் எதிர் இரஸமாகத் திகழ்கிறது. தாமஸத்தைத் தனது குணமாகவும் யமனை தேவதையாகவும் சாதாரண காந்தாரத்தையும் கைசிகி நிஷாதத்தையும் ஸ்வரங்களாகவும் கொண்ட இந்த இரசம் அர்த்தத்தைப் புருஷார்த்தமாகவும் சோகத்தை ஸ்தாயி பாவமாகவும் கொண்டு விளங்குகிறது. இதன் நிறம் சாம்பல் (கபோத வர்ணம்) ஆகும்.

சோக இரசத்தின் உற்பத்திக்குக் காரணமாக அதாவது ஆலம்பன விபாவங்களாய் விளங்குவன சாபம், கவலை, வீழ்ச்சி, பிரியமானவர்களிடமிருந்து பிரிதல், செல்வத்தை இழத்தல், கொலை, சிறைவாசம், பயங்கரமான விபத்துக்கள், துரதிஷ்டம் முதலியனவாகும்.

மேற்கூறியவற்றால் உண்டாகும் ஏக்கம், வருத்தம் என்பன உத்தீபன விபாவங்களாய் விளங்குகின்றன. அரங்கில் இந்த இரசம் பின்வரும் அநுபாவங்களால் வெளிக்காட்டப்படல் வேண்டும். அவை கண்ணீர்விடல் அழுகை, வரண்ட தொண்டையும் வாயும், கை கால்களின் சோர்வு, மூச்சு வாங்கல், ஞாபகமறதி, தன் தலைவிதியை எண்ணி வருந்துதல், நிலத்தில் வீழ்தல், பெருமூச்சு விடல், மயங்கி விழுதல் போன்றவையாகும்.

சாத்வீக பாவங்களாக ஸ்தம்பித்தல், மயக்கம், நிறமாற்றம், நடுக்கம், கண்ணீர், குரல்மாற்றம் ஆகியன அமைகின்றன.

வியபிசாரி பாவங்களாக மனச்சோர்வு, ஏக்கம், சோர்வு, ஆயாசம், சோம்பல், விரக்தி, கவலை, குழம்பியநிலை, ஞாபகப்படுத்தல், பிரமை, ஸ்தம்பித்தல், துன்பம், விஷாத, கனவு காணுதல், பகற்கனவு, மறதி, நித்திரை, மரணம், நோய், பைத்தியம், பயம் ஆகியன அமைகின்றன.

இந்த இரஸத்தின் இலட்சணம் என்னவென்றால் ஒருவருக்குப் பிரியமானவரின் மரணத்தினாலோ அல்லது கொடுமான வார்த்தைகளைக் கேட்பதனாலோதான் சோக இரஸம் உற்பத்தியாகிறது என்பதாம். இந்த இரஸத்தை அழகை, கண்ணீர், சுயநினைவை இழத்தல், பெருமூச்சு போன்ற செய்கைகளால் மேடையில் வெளிப்படுத்தலாம்.

கருணா இரஸமானது உத்தம, மத்யம், அதம என மூவகைப்படும். பிறருடைய துயரத்தைக் காண்பதால் ஏற்படும் சோகம் உத்தம எனவும் ஒருவருடைய தனிப்பட்ட துன்பங்களினால் உண்டாகும் சோகம் மத்யம் அதம என்னும் வகையைச் சார்ந்ததாகவும் கருதப்படுகிறது.

மேலும் தர்மத்தின் அழிவினால் ஏற்பட்ட இழப்புகள் உத்தம வகை எனவும் இராச்சியம் உடைமைகள் முதலியனவற்றின் இழப்பினால் உண்டாகும் கவலை மத்யம் எனவும் தனக்குப் பிரியமானவர்கள் இல்லாமல் போவதால் உண்டாகும் இழப்பு அதம எனவும் கூறப்படுகிறது.

#### 4. ரௌத்ர இரஸம் :

அற்புத இரஸத்தை எதிர் இரஸமாகவும் ருத்திரனைத் தேவதையாகவும் கொண்ட இந்த இரஸத்தின் நிறம் சிவப்பு.

மேலும் ரிஷபத்தை சுரமாகவும் அர்த்தத்தைப் புருஷார்த்தமாகவும் எடுத்துக்கொள்ளும்.

இந்த ரஸத்தின் ஸ்தாயி பாவம் க்ரோதம் (கோபம்)

இதன் இலட்சணம் என்னவெனில் எதிரி இழைத்த தீங்கினால் உண்டாக்கப்பட்ட கோபம் ஆகும். வீரம், பயானஹ, பீபத்ஸ, அற்புத, சாந்தம் எழுதப்படவில்லை.

இதன் ஆலம்பன விபாவங்களாக விளங்குவன எதிரி, பொய், கோபம், கோள், வஞ்சனை, அவமரியாதை, கற்பழிப்பு, பொறாமை ஆகியன.

இதனது உத்தீபன விபாவங்களாக அமைவன போர், அடித்தல், கிழித்தல், நச்சரித்தல், வெட்டுதல், உடைத்தல், கத்துதல், எறிகணைகளை ஏவுதல், இரத்தம் சிந்துதல், ஆயுதங்களை அபகரித்தல் போன்றவை.

ரௌத்த இரஸத்தை அரங்கில் நடித்துக் காட்டும் பொழுது கண்களைச் சிவக்கச் செய்தல், கடுமையாக வியர்வை சிந்துதல், புருவத்தைச் சுருக்குதல், கைகளைக் கொட்டுதல், பற்களை நறுமுதல் (கடித்தல்) உதடுகளைக் கடித்தல், முஷ்டியினால் உள்ளங்கையில் அடித்தல், புழுகுதல், கைகளை அடித்தல், தோள்களைத் தூக்குதல், நிலத்தில் அடித்தல், சப்தமிடல், கோபத்துடன் பிடித்தல் முதலிய செயல்கள் மூலம் காண்பிக்க வேண்டும். இவை யாவும் ரௌத்ர இரஸத்தின் அனுபாவங்களாகும்.

சாத்வீக பாவங்களாகப் புல்லரித்தல், வியர்வை, நிறமாற்றம், நடுக்கம், கண்ணீர், குரல் மாற்றம் ஆகிய ஆறு வகைகள் அமைகின்றன.

வியபிசாரி பாவங்களாகப் பொறாமை, மதம் பிடித்தல், சபலத்தன்மை, மகிழ்ச்சி, உணர்வின் கிளர்ச்சி, கொந்தளிப்பு, கர்வம், பொறுமையின்மை, கொடூரம் ஆகியன அமைகின்றன.

## ரௌத்ர இரஸத்தின் பிரிவுகள்

முதலாவது வகை ஆசிரியரிடத்தில் அல்லது பெரியோர்களிடத்தில் உண்டாகும் கோபமாகும். இரண்டாவது வகை தனது நண்பர்களிடமும் தனக்குச் சமமானவர்களிடமும் ஏற்படுகின்ற கோபம் எனவும்

மூன்றாவது வகை எதிரியிடம் அல்லது விரோதியிடம் ஏற்படுகின்ற கோபம் எனவும் நான்காவது வகை தனக்குக் கீழானவர்களிடம், வேலையாட்களிடம் அல்லது கீழ் மட்டத்தில் உள்ளவர்களிடத்தில் உண்டாகும் கோபம் எனவும் கொள்ளப்படுகின்றது.

ரௌத்ர இரஸமானது இராட்சதர்களிடத்திலும், தானவர்களிடத்திலும், பெருமை பிடித்த மனிதர்களிடத்திலிருந்தும் உண்டாகின்றதெனவும் இதன் உடனடி செயற்பாடு போராகவும் இருக்கும் எனப் பரதர் தனது நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் (அத்தியாயம் 6) கூறியுள்ளார்.

இராட்சதர்கள் இயற்கையிலேயே ரௌத்ரமான இயல்புடையவர்களாய் பல கைகளையும் வாய்களையும் உடையவர்களாக இருந்தார்கள். (இன்றைய சமுதாயத்தில் இப்படிப்பட்ட அரக்கர்களை நாம் காண முடிவதில்லை என்ற போதிலும் அவர்களின் மனோபாவத்தையுடையவர்கள் வாழ்கிறார்கள் என்பது கண்கூடு) அவர்களது தலைமுடி சிறியனவாய் அசிங்கமாக குத்திட்டு நிற்கும். கண்கள் சிவப்பாகவும் பயங்கரமான வட்ட வடிவினதாயும் இருக்கும். கரிய நிறம் கொண்ட இவர்கள் பருத்த உடலமைப்பு உடையவர்கள். இவர்கள் செய்யும் எந்தச் செய்கையும் கொடுமானதாகவே இருக்கும். வார்த்தைகளும் அவ்வாறே.

இவர்களைப் போல நடித்துக் காட்டுபவர்கள் போர் முதலிய செயற்பாடுகளினாலேயே இந்த இரஸத்தை வெளிப்படுத்த வேண்டும்.

## 5. வீர இரஸம் :

சத்வ குணப் பிரதானமான இந்த இரஸம் பயானக இரஸத்தின் எதிர் இரஸமாகும்.

இதன் நிறம் மஞ்சள் அல்லது வெண்மை கலந்த சிவப்பு (கௌர வர்ணம்)

மகேந்திரனை தேவதையாகவும் ஸட்ஜத்தையும் சதுஸ்ருதி ரிஷபத்தையும் ஸ்வரங்களாகக் கொண்ட இந்த இரஸத்தின் புருஷார்த்தம் தர்மம் ஆகும்.

உற்சாகத்தை ஸ்தாயி பாவமாக எடுத்துக்கொள்ளும் வீர இரஸத்தின் இலட்சணம் சிறப்பானவற்றை அடைய முயற்சி செய்தலாகும்.

இதன் ஆலம்பன விபாவமாய் அமைவன கைப்பற்றப்பட வேண்டிய பொருள் அல்லது தேசம் ஜெயமடைவதற்கு இன்றியமையாத செயல்கள், வீரம், பராக்கிரமம், சக்தி, நல்ல உத்திகள், விடாமுயற்சி முதலியனவாகும்.

நல்ல நோக்கம், அணுகுமுறை ஆகியன இவ் இரஸத்தின் உத்தீபன விபாவமாக விளங்குகின்றன.

இந்த இரஸமானது பின்வருவனவற்றினால் மேடையில் நடித்துக் காட்டப்படல் வேண்டும். அவை ஸ்திரத்தன்மை, மனோதேரியம், பயம், தியாகம், மேதாவிலாஸம், வீரம், தேரியம், திறமை, உதவியை நாடல் முதலியனவாகும்.

இந்த இரஸத்தின் சாத்வீக பாவங்களாக ரோமாஞ்சம், வியர்வை, நிறமாற்றம், குரல்மாற்றம்

முதலியன விளங்குகின்றன.

இந்த இரஸத்தின் சாத்வீக பாவங்களாக ரோமாஞ்சம், வியர்வை, நிறமாற்றம், குரல்மாற்றம் முதலியன விளங்குகின்றன.

இதன் வியபிசாரி பாவங்கள் பொறாமை, மதம் பிடித்தல், நினைவுசூர்தல், திருப்தி, மகிழ்ச்சி, கர்வம், பொறுமையற்ற தன்மை, உணர்வின் கிளர்ச்சி, கொந்தளிப்பு, பொறுமையின்மை, கொடூரம், அறிவுடைமை, உறுதியுடைமை, புரிந்துணர்வு என்பனவாம்.

வீர இரஸமானது ஆர்வம், விடாமுயற்சி, கவலையின்மை, ஆச்சரியமின்மை ஆகியவற்றிலிருந்து பிறக்கிறது. அரங்கத்தில் இந்த இரஸத்தினை வெளிக்காட்டும் போது பிறரின் தவறான செயல்களைக் கடிந்துரைத்தல், வீரத்தின் வெளிப்பாடு, தைரியம், நாயகத்தன்மை, ஈடுபாடு ஆகியவற்றால் வெளிப்படுத்த வேண்டும்.

வீர இரஸத்தில் சகஜம், ஆஹார்யம் என இருவகைகள் உள.

சகஜம் என்றால் இயற்கையாய் ஒருவரிடத்தில் காணப்படும் வீர உணர்ச்சி.

ஆஹார்யம் என்பது பெற்றுக்கொண்ட வீரம் ஆகும்.

வீரர்கள் தானவீரன், தயாவீரன், தர்மவீரன், யுத்த வீரன் (ரணவீரன்) என நான்கு வகைப்படுவர்.

தானவீரன் என்பவன் பிறருக்காகத் தனது உடல், பொருள், ஆவி மூன்றையும் அர்ப்பணிப்பதற்குச் சற்றும் தயங்காதவன்.

தானவீரனுக்கு உதாரணமாய் ஒரு புறாவின் பொருட்டுத் தனது உடலின் ஒரு பகுதியை (சதையை) அரிந்தெடுத்த சிபிச் சக்கரவர்த்தியையும் தனது உயிரணைய கவச குண்டலங்களைப் பிராமணனாக மாறுவேடத்தில் வந்து யாசித்த கண்ணபிரானுக்குக் கொடுத்த கொடை வள்ளல் கர்ணனையும் ஒப்பிடலாம்.

தயாவீரன் என்பவன் சகல ஜீவராசிகளிடத்திலும் அன்பு, இரக்கம், காருண்யம் ஆகிய உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்துபவன்.

தயா வீரனுக்கு உதாரணமாய் நோய், மூப்பு, வறுமை இவற்றைக் கண்ணுற்றதால் உலக வாழ்க்கையை வெறுத்து உண்மையை நாடிச் சென்ற இளவரசன் சித்தார்த்தனையும் (பின்னர் கௌதம புத்தர் என அழைக்கப்பட்டார்) குறிப்பிடலாம்.

தர்ம வீரன் என்பவன் அறநெறி வழிநின்று அதர்மத்தை அழித்து தர்மத்தைக் கடைப்பிடித்து அதனை நிலைநாட்ட வழிகோலுபவன்.

தர்ம வீரனுக்கு உதாரணமாய் சீதாதேவியை நிலத்துடன் அகழ்ந்து இலங்காபுரியில் (சீதா எலியவில்) சிறை வைத்த இலங்கேஸ்வரனான இராவணனைப் போரில் வென்று தர்மத்தை நிலைநிறுத்திய ஸ்ரீ இராம பிராணைக் கூறலாம்.

யுத்த வீரன் என்பவன் தனது போர் வலிமையினால் எதிரிகளை யுத்தத்தில் வென்று வெற்றிக்கொடி நாட்டுபவன்.

யுத்த வீரனுக்கு உதாரணமாய் வில்லுக்கொரு விஜயன் என மகாபாரதத்தில் வர்ணிக்கப்படும் அருச்சுனனைக் கூறலாம்.

வீரத்திற்கு சக்தி தான் முக்கியம் எனக் கருதப்படுகிறது. வீர இரஸத்தின் சக்தியானது முவ்வகைப்படும். அவை ப்ரபு சக்தி, மந்திர சக்தி, பராக்கிரம சக்தி என்பவையாம். ப்ரபு சக்தி என்பது பிறப்பினால் ஏற்படுவதாகும். அதாவது ஒருவன் பிறக்கும் போது நற்குலத்தில் செல்வச் செழிப்புள்ள குடும்பத்தில் சமுதாயத்தில் செல்வாக்குடைய பெற்றோருக்குப் பிறந்ததால் ஏற்பட்ட சக்தி.

மந்திர சக்தி என்பது பலவித மந்திரங்களை உச்சாடனம் செய்து பலகாலம் தவம் செய்து கிடைப்பது.

பராக்கிரம சக்தி என்பது ஒருவருக்கு இயற்கையாகவே உடலில் அமைந்திருக்கின்ற வீரத்தன்மை ஆகும்.

## 6. பயானக இரஸம் :

பயானக இரஸமானது அஹங்காரத்தைக் குணமாகவும் வீரரஸத்தை எதிர் இரஸமாகவுங் கொண்டது.

காலனை தேவதையாகக் கொண்டுள்ள இவ் இரஸம் எடுத்தக் கொள்ளும் ஸ்வரம் தைவதம் ஆகும்.

நிறம் கருமை, புருஷார்த்தம் அர்த்தம், பயத்தை ஸ்தாயி பாவமாகக் கொண்ட பயானக இரஸத்தின் இலட்சணம் என்னவென்றால் ஒருவருக்கு விருப்பமில்லாதவற்றின் நிகழ்வுகளினால் ஏற்படும் வெறுப்பினால் ஒருவரது உள்ளத்திலே உண்டாகும் மனவேதனைகளின் வெளிப்பாடு ஆகும்.

பயானக இரஸத்தின் உற்பத்திக்குக் காரணமாய் இருப்பவை இராட்சதன், பேய், பிசாசு, பாம்பு அடர்ந்த காடு, சண்டை, பிஹாரமான உக்கிரமமான சத்தங்கள் யாவும் ஆலம்பன விபாவம் எனப்படும்.

ஒருவரிடத்தில் பயத்தை ஏற்படுத்தக் கூடிய செய்கைகள் உத்தீபன விபாவமாகும். அவை பயங்கரமான சத்தங்களைச் செவிமடுத்தல், பேய், பூதங்களைக் காணுதல், ஓநாய்கள் ஊளையிடும் சத்தம், பூகம்பம், எரிமலை, ஆந்தைகளின் அவலக்குரல், வெறுமையான வீடு, அரண்யப் பிரவேசம், மரணம், கொலை, சிறைவாசம் முதலியனவாம்.

அநுபாவங்களாக கை, கால் நடுக்கம், கண்களின் அசைவு, ஒழித்தல், ஓடுதல், ஒடுங்குதல் முதலியன விளங்குகின்றன.

சாத்வீக பாவங்களாக விளங்குபவை ஸ்தம்பம், ப்ரளயம், கண்ணீர், ரோமாஞ்சம், வியர்வை, நடுக்கம், நிறமாற்றம், குரல்மாற்றம் ஆகிய எட்டுமாம்.

வியபிசாரி பாவங்களாக பயம், சோர்வு, விரக்தி, குழம்பிய நிலை, சபலம், மூர்ச்சையடைதல், மரணம், பயம், மறதி முதலியன அமைகின்றன.

பயானக இரஸத்தில் மூன்று பிரிவுகள் உள.

முதலாவதாக இயற்கையிலேயே பயங்கரமானது.

இரண்டாவதாகப் பிறருக்குத் தான் செய்த தீங்கினால் உண்டாவது.

மூன்றாவதாகப் பிறரினால் அவரவர் தத்தமது சுய தேவைகளுக்காகச் செய்த காரியங்களால் உண்டாக்கப்பட்டது.



இந்த இரஸம் பொய்யால் ஏற்படுவது. தவறுகளாலேற்படுவது. அபாயம் வருவதை உணர்வதாலேற்படுவதென மூவகைப்படும் என நாட்டியசாஸ்திரம் கூறுகிறது.

## 7. பீபத்ஸ இரஸம் :

அஹங்கார, தாமஸ குணங்களைக் கொண்டதாய் விளங்கும். இந்த இரஸத்தின் ஸ்தாயி பாவம் ஜுகப்ஸா (வெறுப்பு) ஆகும்.

சிருங்கார இரஸம் இதனது எதிர் இரஸமாகவும் தேவதை மஹாகாளானாகவும் அமைகின்றன.

தைவதத்தைத் தனது ஸ்வரமாக எடுத்துக்கொள்ளும் இந்த இரஸம் அர்த்தத்தைப் புருஷார்த்தமாகக் கொண்டது. இதன் நிறம் நீலம் ஆகும்.

பீபத்ஸ இரஸத்தின் இலட்சணம் என்னவென்றால் பொருட்களின் குறைபாடுகளைக் கண்டு கொள்வதனால் ஏற்படுவது ஆகும்.

ஆலம்பன விபாவமாய் துர்நாற்றம், சதை, எலும்பு, விருப்பமில்லாதவை முதலியன விளங்குகின்றன.

உத்தீபன விபாவமாய் அழுகிய நிலையிலுள்ள மனித, மிருக உடல்களைக் கண்ணுற்றல், பிரியமில்லாதவற்றைப் பற்றிப் பேசுதல், கேட்டல், பார்த்தல் போன்றவை அமைகின்றன.

இந்த இரஸமானது அரங்கில் பாவனை செய்யப்படும்பொழுது சர்வ அங்கங்களையும் ஒடுக்குதல், முகத்தை முன்னும் பின்னும் அசைத்தல், கண்களைச் சுழற்றல், நெஞ்சுவலி, மனவருத்தம், கவலை, உமிழ்தல், துப்புதல், வெறுப்பை வெளிப்படுத்துதல் போன்ற இன்னோரன்ன செயல்களால் பிரதிபலிக்கப்படல் வேண்டும்.

அனுபாவமாய் அமைவது உடல் குறுகி நின்றல், கண்களை மூடுதல், முக்கையும் வாயையும் மூடுதல், பிராண்டுதல், துப்புதல், மயக்கம் முதலியனவாகும்.

சாத்வீக பாவங்களாக ஸ்தம்பித்தல், மயக்கம், மயிர்கூச்செறிதல், வியர்வை, நடுக்கம் முதலியன அமைகின்றன.

வியபிசாரி பாவங்களாய் அமைவன, குழம்பிய நிலை, உணர்வின் கிளர்ச்சி, கொந்தளிப்பு, மறதி, நோய், பயம், துன்பம், குடிமயக்கம், வெறி, சக்தி, மரணம், பயம் ஆகியவை.

பீபத்ஸ இரஸமும் சுத்த, அசுத்த, அதியந்தசுத்த என மூவகைப்படும்.

சுத்த என்பது பரிசுத்தமானது அதாவது சுத்தமான இரத்தம். அசுத்த என்பது பரிசுத்தமற்றது. அதாவது புழுக்கள் முதலியன.

அதியந்தசுத்த என்பது மிகமிகப் பரிசுத்தமானது. மூன்றாவது வகைக்கு உதாரணமாகத் தன்னையே அறிந்து கொண்ட ஞானத்தால் உலக வாழ்க்கையை வெறுத்து அதனை நீத்த துறவிகளைக் கூறலாம்.

## 8. அற்புத இரஸம் :

இந்த இரஸம் ரௌத்ர இரஸத்தின் எதிர் இரஸமாகவும் சத்வ குணப் பிரதானமானதாகவும் அமைந்துள்ள இந்த இரஸம் மஞ்சளைத் தனது நிறமாகவும் பிரம்மாவை தேவதையாகவும் கொண்டுள்ளது.

தர்மத்தைப் புருஷார்த்தமாகக் கொண்டுள்ள இந்த இரஸம் எடுத்தக்கொள்ளும் ஸ்வரங்கள் ஸட்ஜமும் ரிஷபமும் ஆகும்.

ஆச்சரியத்தை ஸ்தாயி பாவமாகக் கொண்ட அற்புத இரஸத்தின் இலட்சணம் என்னவென்றால் சாதாரணமானவற்றிலிருந்தும் வேறுபட்ட மேற்பட்டவற்றைக் காண்பதால் மனதில் உண்டாகும் விரிவு என்பனவாம்.

கிடைக்க முடியாதது கிடைத்தல், மனிதரால் செய்ய முடியாததைச் செய்தல், மாயை, இந்திரஜால வித்தை ஆகியன இரஸ உற்பத்திக்குக் காரணமான ஆலம்பன விபாவங்களாக அமைகின்றன.

கிடைத்தவற்றின் தரத்தின் பெறுமதியே இந்த இரஸத்தின் உத்தீபன விபாவமாய் அமைகிறது.

கண்களை அகலத் திறத்தல், வெறித்துப் பார்த்தல், இமை கொட்டாதிருத்தல், கை தட்டல், சத்தம், கைகளை அசைத்தல், ஆச்சரியம், பிரமை முதலியன அற்புத இரஸத்தின் அனுபாவங்களாகும்.

ஸ்தம்பித்தல், மயக்கம், மயிர்கூச்செறிதல், குரல்மாற்றம், நிறமாற்றம், நடுக்கம், கண்ணீர், வியர்வை ஆகிய எட்டும் சாத்வீக பாவங்களாக அமைகின்றன.

இந்த இரஸத்தின் வியபிசாரி பாவங்கள் திசை திரும்பிய கவனம், நினைவு, திருப்தி, மகிழ்ச்சி, உணர்வின் கிளர்ச்சி, கொந்தளிப்பு, ஸ்தம்பித்தல், கருத்தரங்கு, வாதப் பிரதிவாதம், குழப்பம் ஆகியவையாம்.

மனித சக்திக்கும் அப்பாற்பட்ட நிகழ்வுகள் சாதிக்க முடியாததைச் சாதித்தல் ஆகியன இந்த அற்புத இரஸத்தின் கூறுகளாம். இதையே சமஸ்கிருதத்தில் திவ்ய (தெய்வீகத் தன்மையுடையது) என்றும் ஆனந்தஜா மிகமிகச் சந்தோஷமான நிலை எனவும் கூறப்பட்டுள்ளது.

## 9. சாந்த இரஸம் :

கடைசியாக வருவது சாந்த இரஸம். சாந்த இரஸமானது எல்லா உயிர்களுக்கும் இயற்கையானதும் பொதுவானதாயும் இருக்கின்றது. மற்றைய இரஸங்கள் இதிலிருந்தே தோன்றுகின்றன. மாற்றங்களினால் ஏற்படுபவை. இம் மாற்றங்கள் ஏற்படுவதற்குக் காரணமாய் அமைகின்றவற்றால் இம் மாற்றங்கள் நிகழ்கின்றன. மேலும் இம் மாற்றத்தை ஏற்படுத்துகின்ற காரணிகள் எழுகின்றபோதும் இக் காரணிகள் மறையும் போதும் அவை சாந்த இரஸத்தினுள்ளே அமிழ்ந்துவிடுகின்றன.

சத்வ குணத்தைப் பிரதானமாகவும் மோட்சத்தைப் புருஷார்த்தமாகவும் கொண்ட சாந்த இரஸம் கவலை, சந்தோஷம், குரோதம், பொறாமை போன்ற குணங்கள் இல்லாதவிடத்தும் எல்லா ஜீவராசிகளும் சமம் என நினைத்து செயலாற்றும் போதும் உண்டாகின்றது.

அமைதியை ஸ்தாயி பாவமாகக் கொண்ட இதன் நிறம் வெண்மை.

இந்த இரஸத்தின் இலட்சணம் என்னவென்றால் அமைதியான மனம், விருப்பு வெறுப்பற்ற நிலை, நன்னடத்தை, அன்பு மீட்சிக்கான விருப்பம் (அதாவது உலக பந்தங்களிலிருந்து) என்பனவாகும்.

உலகியல் வாழ்க்கையின் அநித்தியத் தன்மையை அறிந்துகொள்ளல் என்பது ஆலம்பன விபாவமாக அமைகிறது.

சாந்த இரஸத்தின் உத்தீபன விபாவங்களாய் அமைவன ஷேத்திராடனம், மனதின் தூய்மை, சத்சங்க ( அறிஞர்களுடனும், நல்லவர்களுடனும் கூடல்) சித்திகளைப் பெறல் என்பனவாம்.

இந்த இரஸத்தின் அனுபாவங்களாக விளங்குவன ஐம்புலன்களின் அடக்கம், தன்னைப் பற்றிய சிந்தனை, ஏகாக்கிரகச் சித்தம், சகல ஜீவராசிகளிடத்தும் காருண்யம், துறவியாதல் முதலியனவும் நான்குவித ஆசிரமங்களான பிரம்மசரியம், கிரஹஸ்தம், வானப்பிரஸ்தம், சந்யாசம் ஆகிய நிலைகளில் தூய்மையாக இருத்தலுமாம்.

இந்த இரஸத்திற்கு சாத்வீக பாவங்களாக இரண்டேயிரண்டு மட்டும் உள்ளன. அவை ஸ்தம்பித்தலும் புல்லரித்தலும் மட்டுமே. மனதிலே எந்தவிதமான உணர்ச்சிகளும் ஏற்படாத நிலைதான் சாந்தம். ஆகையால் கண்ணீர், வியர்வை, மயக்கம், நிறமாற்றம், குரல்மாற்றம், நடுக்கம் ஆகிய சாத்வீக பாவங்கள் சாந்த இரஸத்தில் காணப்படமாட்டா.

இந்த இரஸத்திற்குரிய வியபிசாரி பாவங்களும் நான்கு மட்டுமே. அவை மனச்சோர்வு, ஏக்கம், நினைவு, திருப்தி ஆகியனவாம்.

ஒன்று தான் விரும்பிய பொருளை அடைந்ததால் ஏற்பட்ட பூரண சந்தோஷத்தால் ஏற்பட்டதாகவோ அல்லது கடவுளைக் கண்டதால் ஏற்பட்ட பரமானந்தத்தால் உண்டானதாகவோ இருக்கும்.

மற்றது முன் ஜன்மத்தில் ஒருவர் செய்த நற்குண நற்செய்கைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டதாகவோ அன்றி ஒருவரின் நிகரற்ற ஒப்புயர்வற்ற செய்கைகளால் உண்டானதாகவோ இருக்கும்.

## நவரசத்தின் இராகங்கள்

1. சிருங்கார இரஸம் :

கல்யாணி, நாட்டைக் குறிஞ்சி, மோகனம், கமாஸ், சுருட்டி

2. ஹாஸ்ய இரஸம் :

மோஹனம், காபி, கேதாரம்

3. கருணா இரஸம் :

முகாரி, ஸஹானா, ஆஹிரி, புன்னாகவராளி

4. ரௌத்ர இரஸம்:

அடாணா, வஸந்தா, ஆரபி

5. வீர இரஸம் :

ஹம்ஸத்வனி, நாட்டை, கம்பீரநாட்டை, பிலஹரி, தேவகாந்தாரி

6. பயானக இரஸம் :

கானடா, சுபபந்துவராளி, ரஞ்சனி

7. பீபத்ஸ இரஸம் :

பேகடா, பீம்பிளாஸ்

8. அற்புத இரஸம் :

லதாங்கி, பெஹாக், சாரங்கா

9. சாந்த இரஸம் :

நாதநாமக்ரியை, சாமா

**ரசு விபர அட்டவணை**

	கிராமம்	வாஸ்யம்	கருணை	செய்தம்	வீம்	பயனாகம்	பீதம்	அந்தம்	சந்தம்
1. தேவநம்பம்	காதலிப்பதில் இறங்கு பீதகல்	நடைக்கலை, நடைக்கலைவழி தூவாடும் நிகழ்வு	துக்கம்	கோபம்	வலிமை	பயம்	அருவாட்டி	ஆச்சரியம்	அமைதி
2. எழுவரி பணம்	ரதி (காதல்)	வாஸ்யசிரிப்பு	வேலாக (கோபம்)	கிரித (கோபம்)	உத்தமவழி (உந்தாகம்)	பய (பயம்)	ஜகதலா (வேறுபு)	விஸ்ய (ஆச்சரியம்)	மம் (மம்) ஜம்புள்ளி களை அடக்குதல்
3. கடன்கள்	விஷ்ணு	(சிரிப்பு)	மன்	ருத்ரன்	இந்திரன்	மன்	சிவன் (மகா பாஸன்)	பிரம்மன்	புத்தர்
4. சிற்பம்	வ்யாபா (பச்சை)	ஸ்வேதா (வேளாண்)	கிரித (கோபம்)	சிவப்பு	கோளா (வேளாண் சிவப்பு)	கருப்பு	நீலம்	மஞ்சள்	வேளாண்
5. சிற்பம்	பீதம்	கருணை	வாஸ்யம்	அற்புதம்	பயனாகம்	வீம்	சிவங்காரம்	வேளாண்	.

6. விபரம்	<p>நாபகன் நாபகிக்கும் நாபகி நாபகனுக்கும் காரணமாயிருக்கின்றார்கள். அவர்களின் பொலவனம்ருபம், சரீரானந்தி குலம், சீலம் முதலிய குணங்களும் மகூரமான வார்த்தை, எவகீதம் முதலிய கணவாரப பார்த்தல், சிரித்தல் முதலிய செயல்களும் புலப்படும் மலர்மானஸ்கள், சந்தனம், ஆபரணம், அணி கலன்கள், முதலிய அலங்காரங்களும் வளந்த அலங்கார சிருங்கார வினைபாட்டுக்கள், காதல் களவுகள், சந்திரன், தென்றல் முதலிய சுக எவதளங்களும்.</p>	<p>விசுட கவிசன், உற்பத்தன் மதுவ கொண்டவன், எழ்த் தர்பய மில்லாத வார்த்தை செய்கை முதலியன, விளைதமான உடையமைப்பு, ஆரபணங்களை தவறாக அணிநீச்சிடுத்தல், உடல் ஊனத்தைக் காட்டுதல்</p>	<p>தரம் நாசம், அர்த்தநாசம், இஷ்ட ஊழ்வுக்கள் சேதம், வளத, தரித்திரம், அவமானம், தெய்வ விநிரதம், விபரதி, அன்பாளவர் களின் பிரிவு செல்வத்தை இழத்தல், எபம் துன்பப்படுதல், அனாஸ்துக்கம் முதலியன</p>	<p>போள் சொல்லுதல் பாதகம் செய்தல், அவமதித்தல், தீராவும், செய்தல், வளத்தல், பந்தம் செய்தல், உணமைய மறத்தல், பொய் பேசுதல், வாது (கணபாபிடுதல்) போம்பொறாமை, பழி தீர்த்தல் முதலியன</p>	<p>குறார் தானை இழத்தல் போயுதும் தனக்குக் கெட்ட செய்கை செய்த போதும் பகவானை அணியும் பொருமை பில்லாமையாலும் பொய் சொல்லல், களவு செய்தல் முதலியவைகளாலும் தனக்கக் கிடைக்க வேண்டியவை குறைந்தாலும் குலவீரன் தன் குலத்தை கணாற்படுத்திச் சொல்வதாலும் தான் நினைத்தது முடியா விடும் மனத்துணிவு, ஆக்கிரமிக்கும் தனமை, தீமனை, வலிகை, சக்தி, பெருமை, விடாமுபட்சி</p>	<p>ராவணன், பீசாசு (பீயப்பலி, அடி, பாம்பு முதலியவை களைப் பார்த்தல், மாநிய குரல், துறையான கார்டுவீடு, தோட்டம், சமரம் இவற்றில் பரிவெசித்தல், சண்ட, திராத்தம், விசாரமாகவும் உகாமகவும் இருக்கும் சப்தம், தள்ளல், ஜூபிக்க முயலாதவர்கள் என் செய்கை முதலியனவும் நெருக்கமானவர்களின் அனாஸ ஆ- மரணத்தைப் பார்த்தல், ஆ- கேட்டல்</p>	<p>நந்தம், மாமனம், வறந்தி, கொள்ளுகூர் நாரும் முதலியனவும் மனசிறகு ஒல்வாதவற்றை ஆ- பீழ்க்காதவற்றைப் பார்த்தல் ஆ- கேட்டல்</p>	<p>கிடைக்கக் கூடாது கிடைத்தல், மனிதரால் செய்கக் கூடாததைச் செய்தல், தாழ்த்தியினால் நிச்சயிக்க கூடிய ஊழ்நிலை நகர்த்தைக் காணுதல், மாஸப இந்நிலை வித்தை முதலியனவும் தேவர்களைப் பார்த்தல், சோபில் அளக்கம், தீதம் முதலியனவும் இடங்களில் நுழைதல், மாயா ஜாலம்</p>	<p>ஸாத்தவிகம், பெரிபொர் ஸ்நேஹம், சாஜ்தி, விசாரணையடி தெளிதல், பகைவர் வணங்கிச் சார்தல் முதலியன. உலக நாட்டங்களில் பற்றுறு இருத்தல், புனித தன்மை</p>
-----------	---	---	---	---	--	--	---	--	--

<p><b>7. அணு பாவம்</b></p>	<p>கண்பாற்றை,புரு வங்களை அசைத்தல், சாதல்,ஆடல், பாடல்கள், பொறமை,எதிர காலம், குறித்து அச்சம்,அதைத் தூக்கநிலை, மறதி,உத்தஸா வறம், சிரமம்,தர்வம் ஆசை,சிறதை முதலியன</p>	<p>உதடு(அதாம்), முக்கு,தளமை, முகம் இவைகள் அசைதல்கூடித் தல்)முகம் சிவத்தல், "நல்லு நல்லு" எனல்,உத்தஸா வறம் ஆசை,மதம், சிரமம்,தர்வம் முதலியன</p>	<p>வேளிரிய முகம்,தண்ணீர்,நினைவு இழத்தல்,ஆழந்த மூச்சு,புயம்பாதல், கதறுதல்,தலைமயிர் வளையம்,தீவறம் இவைகள் விகாரமடைதல்,தீவறம் இணாதல்,முகம் சிவத்தல்,தண்ணீர் விடுதல்,புரியில் கை டோரந்தி,பொருதல், தலையில் கை வைத்துக் கொள்ளுதல்,பெருமூச்சு விடுதல்,மார்பு,தலை, முகம் இவைகளில் அணந்து கொள்ளுதல்,புரியில் புரளுதல்,அழுதல்,வழிவு தீநீபாவம் ஆலஸ்யம், பீரமை,தர்வம்,சிறதை எம்மரணா முதலியன</p>	<p>அடித்தல்,உடைத் தல்,வெட்டுதல்,சுள னு,பொருதல்,கை ஓங்குதல்,தருடம்ப யற்றீடுத்தல், காவம், அட்டம்பிடுகதல், கடுமையாய்ப் பார்த்தல்,தலையை அசைத்தல், பல்லைக் கடித்துக் கொள்ளுதல், அதரத்தைக்கடித்த ல்கண்ணிவத்தல், புரியில் அணுதல்,படிம தட்டுதல்,உதடு துடித்தல்,முகம் சிவந்து,பொதல், அணுய யத்தரித்தல், பயமுறுத்தல்</p>	<p>முகம் மலர்தல்,உத ளாவறம், சிறதை, கர்வம், தர்வம், சித்தல் முதலியனவும் உறுதி,மனத்து ளிவு,வீரம், தியாசம், வீரமுககுரிய செய்கள் ஆகியனவு மாம்</p>	<p>முகம்,அதரம்,கண்ணம் இவைகள் நடுங்குதல்,கை, கால் நடுக்கம்,முகம் வாடுதல்,விபர்த் தல்,ப யத்துடன் கூடிய களாசைவு, அக்கம் பக்கம் பார்த்தல்,முகம் கறுத்துப் போதல்(வேளிரிய முகம்) குரல் மாற்றம்,தருவிழி கற்றுதல், நமஸ்கரித்தல், ஓடிப்போதல், ஸ்ராயத்திற்கு,எப் பிரார்த்தித்தல், "உடைகு,நாள் சரணம் எனல், அபயம் கொடுத்து, ரஸிக்க வேண்டும்"எனல்,சிரமம், சாபஸ்ய,பீமாவறம், சிற்த முதலியன</p>	<p>முகத்தைத் திருப்பதல், உதட்டைப் பிடிக்குதல், விழிகளைச் சுழற்றுதல்,முகம் திருமடி இவைகள் கோணாகுப் போதல்,முகம் கறுத்தல்,வழிவு சங்கை,எதர்யம் முதலியன</p>	<p>அகல விருத கனா,கணாண சவினரிப பார்த்தல் (இமை கொட்டாதிருத் தல்)மகிழ்வு சர்ரிப்பு,முகம் மலர்தல்,கண் மடல் விருதல்,தலை கணை இவைகள் அசைதல், விதர்க்கம், சபலம்,ஆசளி யம்,பீரமை முதலியன</p>	<p>கண் முழியிருத்தல், தியாமைஇயற் கையாகவே சிரித்த முகம், ஆந்தம், தீவறம் புளகித்தல், மனப் பூர்த்தியான தயவு அசை வற்றிருத்தல் முதலியன</p>
----------------------------	---	---	--	---	---	---	--	--	---

<p><b>8. வியபிசாரி பாவம்</b></p>	<p>வெறுப்பு, சினாமல்,கொடுந் குணம் இவற்றைத் தவிர ஏனைய வியபிசாரி பாவங்கள் உபநியாகப்படுத் தப்படும்</p>	<p>சிறிப்பு,சீசார்வு, சந்திதகம், பொறாமை, களைப்பு, சினாம்பல், சபலம், தூக்கம், களவு கொள்வனவு, விழித்துக் கொள்ளுதல், பாசாங்கு</p>	<p>சினாமல், பாயம், ஊக்கம் குளவு, சீசார்வு, களைப்பு, சினாம்பல், மனச் சீசார்வு, கவலை, கவளச் சிதறல், மன அமைதி களவதல், உணர்வு மூன்றம், ஆவல், காக்கா வலிப்பு சினாய், பிக்குப் பிடித்தல், தியர் பாயம், வாதம்</p>	<p>சினாமல், உட்காகம், பொறாமை, குழ மயக்கம், சிதறல், சபலம், மன அமைதி களவதல், கர்வம், அநியாயத்தைக் காணுவதால் ஏற்படும் கடுந் சினாயம், கொடுந் குணம்</p>	<p>உட்காகம், சினாயம், பொறாமை, குழமயக்கம், சிதறல், மன அமைதி களவதல், உணர்வு மயிச்சி, மன அமைதி களவதல், கொள்ளுதல், அநியாயத்தைக் காணுவதால் ஏற்படும் கடுந் சினாயம், கொடுந் குணம், உறுதி மொழி வாதம்</p>	<p>பாயம், சந்திதகம், மனச் சீசார்வு, கவளம், சிதறல், சபலம், மன அமைதி களவதல், உணர்வு மயக்கம், காக்கா வலிப்பு, உயிர்ந் தினை, தியர் பாயம்</p>	<p>வெறுப்பு, பாயம், குழமயக்கம், கவளைவு, கவளம், சிதறல், மன அமைதி களவதல், உணர்வு மயக்கம், வாதம்</p>	<p>ஆச்சரியம், கவளச் சிதறல், மகிழ்ச்சி, மன அமைதி களவதல், உணர்வு மயக்கம், வாதம்</p>	<p>ஊக்கம் குளவு, சிதறல், களைப்பு</p>
<p><b>9. சாத்வீக பாவம்</b></p>	<p>எட்டு சாத்வீக பாவங்களும் உபநியாகப்படுத் தப்படும்</p>	<p>மயக்க நிலை, குரல் மாற்றம், நடுங்குதல், நிறமாற்றம், கண்ணீர்</p>	<p>மயக்க நிலை, குரல் மாற்றம், நடுங்குதல், நிறமாற்றம், கண்ணீர்</p>	<p>மயக்க நிலை, குரல் மாற்றம், சிலிர்த்தல், குரல் மாற்றம்</p>	<p>மயக்க நிலை, வியர்வை, மயர் சிலிர்த்தல், குரல் மாற்றம், நடுங்குதல், நிறமாற்றம்</p>	<p>மயக்க நிலை, மயர் சிலிர்த்தல், குரல் மாற்றம், நடுங்குதல், நிறமாற்றம்</p>	<p>மயக்க நிலை, மயர் சிலிர்த்தல், நடுங்குதல், நிறமாற்றம்</p>	<p>மயக்க நிலை, கண்ணீர், வியர்வை, மயர் சிலிர்த்தல், மயங்குதல்</p>	<p>மயக்க நிலை, மயர் சிலிர்த்தல்</p>



<p><b>10. வகைகள்</b></p>	<p>விபரலம்பம் (காதலர்கள் பிசாக்கை) சம்பிரகம் (காதலர்கள் பரிவு) அய்யாகம்</p>	<p>ஆத்மாஸ்தம் (தனக்குத் தானே சிரித்தல்) பராஸ்தம் (பிறரைச் சிபிக்க எவத்தல்) ஸ்யித்தம் (புன்முறவர்) ஹஸித்தம் (சிரித்தல்) உபஹ ஸித்தம் (சிரிப்பு) அபஹஸித்தம் (கண்ணீருடன் கூடிய சிரிப்பு) அதிஹஸித்த (அட்டகாசமான சிரிப்பு)</p>	<p>தர்மீமபகடம் (சட்டத்தினால் தண்டிக்கப்படுதல்) அர்த்தபிசயம் (செல்வங்களா இழத்தல்) சீசாகம் (குக்கத்தினால் ஏற்படுதல்)</p>	<p>வாக்(வார்த்தைக ளினால் வெளிப்படுத்தல்) நிதப்த்யம் (ஆஸ்தியினால் வெளிப்படுத்தல்) அங்கம்(உடல் அமைப்பினால் வெளிப்படுதல்)</p>	<p>தான வர்கள் (பிறருக்காக அனைத்தையும் அர்ப்பணித்தல்) தயா வர்கள் (அனைவரிடத்திலும் அன்பாமிருத்தல்) தர்பவர்கள் (அகர்ப்பந்தை அழித்து தர்மத்தைக் கடைப்பிடிப்பவன்) யுத்த வர்கள் (யுத்தத்தில் வென்று வெற்றிக்கொடி நாட்டுதல்)</p>	<p>வாக்(வார்த்தைக ளினால் வெளிப்படுத்தல்) நிதப்த்யம் (ஆஸ்தியினால் வெளிப்படுத்தல்) அங்கம்(உடல் அமைப்பினால் வெளிப்படுதல்)</p>	<p>விபரலம்பம் (காதலர்கள் பிசாக்கை) சம்பிரகம் (காதலர்கள் பரிவு) அய்யாகம்</p>
<p><b>11. எல்வர்கள்</b></p>	<p>மத்யமம், பஞ்சமம்</p>	<p>மத்யமம், பஞ்சமம்</p>	<p>காந்தாரம், நிஷாதம்</p>	<p>ஸட்டம், நிஷபம்</p>	<p>ஸட்டம், நிஷபம்</p>	<p>ஸட்டம், நிஷபம்</p>	<p>மத்யமம், பஞ்சமம்</p>
<p><b>12. ஹஸ்தம்</b></p>	<p>ஹஸ்தம்</p>	<p>ஹஸ்தம்</p>	<p>ஹஸ்தம்</p>	<p>ஹஸ்தம்</p>	<p>ஹஸ்தம்</p>	<p>ஹஸ்தம்</p>	<p>ஹஸ்தம்</p>

13. உ.தரணம்	<p>க்வாகாதிபதிபாகிய முகிருண் பகவானுடைய பிராவததைக் கெட்ட குமணி தேவியும் அவள் அனுப்பிய பராவமணியும் குமணியின் குணத்தை சர்வனாடு செய்து முகோபரணம் கிருஷ்ணமும் கூடியனுடவிக்கும் வறம்பத்தினால் கூறப்பட்ட ரூப குணாதிபதங்களைக் கெட்டு வெளிப்பட்ட முகிருணத்தின் தேவாதிபதியும் நன்னும் பீரானு குமாரியான தமயந்தியும் மனங்கலந்து அனாபித்தகூமாரம்.</p>	<p>மயணால் சிருஷ்டிக்கப்பட்டிருந்த சையில் துரியோதனன் பிரவேசித்து வாயில் இணை இடத்தில் நுழையப்பெய்ய முட்டிக்கொண்டும் நீருள்ள இடத்தில் தரைபென்று எண்ணிக் காலடி வைத்து நீரில் விழுந்து அவமானம் அடைந்ததைக் கண்டு திருளாதி நனைத்தும் தேவனைக் கத்தி இழுந்து வந்த திரேவாத தமைய அண்ணன் தம்பிகளாகிய ஸந்தோபஸந்தர்கள் இருவரும் இரு கைகளையும் பிடித்துக்கொண்டு அவர்கள் எண்ணம் நன்றவேறுதுபோகவே அவ்விருவரும் பத்தம் செய்வதைக் கண்டு மற்றவர்கள் நனைத்தகூமாரம்.</p>	<p>முரிக்கவன் பிதாவின் ஆகனாபுட்டி ஆரணயம் வந்த பிரகு தசந மறாராஜன் ஸவாகம அடைந்ததைக் கெட்டுத் துக்கித்தகும் தான் இல்வாத காணத்தின் சிறு பாலகனாகிய அபிநயவ அநியாயமாகக் கொள்வர்கள் வதம் செய்வதைக் கெட்ட அர்த்துணன் சோகித்தகூமார கும்.</p>	<p>மாய்ச் சூதாடி வென்று சையில் தனக்கும் மற்றவர்கட்கும் மனையாளான திரேளாதிரைத் துக்கில் உடிர்த்து அவமானம் செய்ய முயன்ற துரியோதனனை பீமவேணன் தீராக் கொபத்தினால் கொள்ளும், தன் பிதாவாகிய மூத்தக நிக் மகரிஷியின் வாக்யம் வந்திரிபர்களைக் கருவறுத்து ரக்த மடுவைத் தேக்கித் தன் பிதர்களுக்கும் பாகாரமன் தீர செய்வதும், மறாபல பாகாரம் சாலியான பிரதாப வங்கிசனை அவன் செய்த மறா பரகத்திற்காக முககூர தீலகனாகிய முரிமசுந்தரின் பத்தகத்தில் எங்கிருந்தகூமாரம்</p>	<p>இசைய பெருமானாகிய ஸம்பன சவாமியுடன் யுத்தம் செய்து சக்தியற்றுப் போன இந்நகிர்த்திக்கு மிகத்தன் போய் ஒளிந்து கொள்தகும், விபாஸ அருக டீவிராசிகட்கு இடைஞ்சன கவிரு ந்த காளியன் என்ற சர்பத்தின் மீது முகிருண் பகவான் நடனம் செய்ததனால் கரவம் அடங்கி அக் காளியன் தான் இருந்த மடுவை விட்டு விசையகூமாரம்</p>	<p>முரிமசுந்தரின் இவ்வகைக்குப் பிராவதந்தால் ஸமுத்திரத்தின் அணை கடடியது கொகுலத்தில் உள்ள யாதவர்களையும் பசு முதலியவைகளை யும் ரஷிக் கவும் தேரிவந்தரின் சுவததை அடக்கவும் மனாக்காக முகிகாபல கிருஷ்ணன் கோவரத்தனம் என்ற மனைபத்தன சனாடு விரலால் தாங்கினகூமாரம்</p>	<p>முரிமன் சிதரகூட பரவதத்தில் வளர்கையில் அபஸ்மரமான வைத்தகூடன் சூரப்பனாக வந்து கொஞ்சின போது வெறுத்தகும், விபாஸ மகரிஷியாளவர் அம்பிகை அம்திரோத் பத்தி செயலிக்க வந்தபோது முகிருணத்தமாய் அருவருப்பான டிராக சரித்துடன் அவர் வர அந்த ஸ்திரீகளின் ஒருத்தி தேத்திரத்தைப் போத்திக் கொண்டகும் மற்றவர் வெள்ளைத் துளியால் தனனை முகக் கொண்டகூமாரம்.</p>	<p>முகிருணன் மறாராஜனை விசுவாமித்திர மகரிஷி அருக வித உபதர் வங்கள் செய்தும் அக் கெளசிகளையி அசன் வணங்கிப் பிராந்தத்தகும் திரோதனா பிபுஞ்சத்தை மறந்து தலகு செய்வதகூமாரம்</p>
-------------	--	---	--	--	--	--	---	---

- தேர்ச்சி** 5.0 : சாஸ்திரிய நடனங்களுடன் சம்பந்தப்பட்ட வரலாற்று ரீதியான விடயங்களை உய்த்தறிவார்.
- தேர்ச்சி மட்டம்** 5.3 : வரலாற்றுப் பின்னணிகளை விரிவாக ஆராய்வார்.
- செயற்பாடு** 5.3.1 : சங்க, சங்கமருவிய, பல்லவர், சோழர், விஜயநகர, நாயக்கர், ஆங்கிலேயர் காலம் மறுமலர்ச்சிக் காலங்களின் வரலாற்றுக் குறிப்புகளையும் சிறப்பம்சங்களையும் வகை பிரிப்பார்.

### சங்க காலம்

#### (கி.பி 1ஆம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் 3ஆம் நூற்றாண்டு வரை)

சங்க காலத்திலே மக்களும் மன்னரும் இவ்வுலக இன்பங்களை நன்கு துய்த்து வாழ்ந்தனர். இதனால் தனிமனித உணர்வுகளான மகிழ்ச்சி, அழகை, இரக்கம், வெற்றிக்களிப்பு இவைகளை வெளிப்படுத்திச் செயல்பட்டதாகவே அக்கால நடனம் அமைந்தது. மக்களின் வாழ்வில் இசையும் நடனமும் முக்கியமான இடத்தைப் பெற்றிருந்தமைக்கு நூல்கள் தக்கசான்றுகளாகும். ஐவகை நிலத்தினிற்கும் தனித்தனிப் பண்ணும் பறையும் கூத்தும் இருந்தன.

இங்கு வேத்தியல், பொதுவியல் என்கின்ற இரண்டுவகை நடனங்கள் இடம்பெற்றன. மன்னரும் கற்றறிந்தோரும் இருந்த அவையில் ஆடும் கூத்தினை வேத்தியல் என்பர். அதாவது வேந்தன் அவையில் செய்யும் நடனத்தைத் தனித்துக் கற்றிருந்தனர். அந் நடனங்களை அவைகளில் மட்டுமே செய்தல் என்பதோடு தேவை கருதிப் பொது இடங்களிலும் நிகழ்த்தினர்.

சங்ககாலத்தில் வாழ்ந்த பாணன், விறலி, கூத்தர் போன்றோர் மன்னர்களைப் புகழ்ந்தும் மன்னரின் வெற்றியைப் போற்றியும் பாடலை இசைத்தும் ஆடலைச் செய்தும் வாத்தியங்களை வாசித்தும் வந்தார்கள் என அனைத்து சங்க இலக்கியங்களும் கூறுகின்றன. மன்னர்களைப் பாடிப் பரிசில் பெறக் கூத்தர்களும் விறலியர்களும் ஊர் ஊராகச் சென்றார்கள் என்பதைப் புறநானூற்று ஆற்றுப்படை நூல்களும் எடுத்து மொழிவதைக் காணலாம்.

பரிசில் பெற ஊர்விட்டு ஊர் சென்ற விறலி, கூத்தர் என்போர் தாமாகக் கற்றுத் தேர்ந்த கூத்து, நடனம் என்பவைகளைத் தாங்கள் செல்லும் ஊர்களில் நிகழ்த்தியும் அவ்வூர்களில் உள்ள கூத்து இசைமரபுகளைக் கற்றுத் தங்கள் கலைகளைப் புதுப்பித்தும் கொண்டனர். அதனால் தான் பொதுவியல் எனும் நடனம் சிறப்புற்று இருந்ததைக் காணமுடிகிறது.

சங்க காலத்திலே நடனம், கூத்து, ஆடல், குனிப்பு என்னும் பெயர்களால் அழைக்கப்பட்டது. ஆடுவோர் கோடியர், கூத்தர், வயிரியர், கண்ணுளர், பொருநர், விறலியர் எனும் பெயர்களால் அழைக்கப்பட்டனர். கூத்தரும் பொருநரும் ஆடல் பாடல்களில் நன்கு ஈடுபட்டனர்.

பக்தி இயக்க காலத்தில் நடனத்தின் இறைவனாகச் சிவபெருமான் ஆக்கப்படுகின்றார். ஆனால் சங்ககால இலக்கியங்களில் எவ்விடத்திலும் சிவன் நடனத்தின் இறைவனாகக் காட்டப்படவில்லை.

சிவபெருமான் செய்த அருஞ்செயல்களான முப்புரம் எரித்தமை, இராவணன் கர்வத்தை அடக்கியமை போன்ற செய்திகள் பேசப்பட்டுள்ளன என்றாலும் சிவன் அச் செயல்களைச் செய்த பின் நடனம் ஆடிய செய்தியைப் பேசவில்லை.

சங்க காலத்தில் எழுந்த அகப்பாடல் அனைத்திலும் மானுடக் காதலே பேசப்படுகின்றன. அம் மானுடக் காதலின் துன்பம், இழப்பு, மகிழ்ச்சி போன்றனவற்றை இயற்கைச் சூழலுடன் இயைந்த பறவை, விலங்கு போன்றனவற்றோடு ஒப்பிட்டனரே அன்றித் தெய்வங்களைச் சுட்டி ஒப்புமை ஏதும் செய்யவில்லை.

நடனம், இசை போன்றன மகிழ்ச்சியூட்டும் சாதனமாக, மக்களுக்கு மன்னர்களின் வீரம், வெற்றி, கொடைத் தொழில் இவற்றை அறிவிக்கும் ஊடகமாக இருந்தனவேயன்றி ஓர் இறை வழிபாட்டுச் சாதனமாக இருக்கவில்லை.

சங்க காலத்தில் வாழ்ந்த மக்கள் தங்களுக்குரிய இருப்பிடங்களில் குழுவாகக் கூட்டமாக வாழ்ந்தவர்கள். எனவே அவர்களின் நடனமும் குழு நடனமாகத்தான் அமையும். மன்னர்களைக் காணச் செல்லும் விறலியோ கூத்தரோ தனி நடனம் செய்வார்கள். ஆனால் அகப்பொருள் மரபின் கீழ் பயின்று வரும் பாடல்களில் குழு நடனங்களையே பார்க்க இயலுகின்றது.

சங்க கால இலக்கியங்களான பட்டினப்பாலை, கூத்தராற்றுப்படை, பொருநராற்றுப்படை, அகநானூறு, புறநானூறு, பரிபாடல், பதிற்றுப்பத்து, நற்றிணை, கலித்தொகை, மதுரைக்காஞ்சி, ஐங்குறுநூறு, பெரும்பாணாற்றுப்படை போன்ற இலக்கியங்களிலும் நடனத்தைக் காணக்கூடியதாயுள்ளது. இதில் கூத்தராற்றுப்படை, பொருநராற்றுப்படை என்பன கூத்தரை ஆற்றுப்படுத்தும் நூலாக அமைகின்றது.

சங்ககால இலக்கியங்களில் காணப்படும் நடனம் குரவை, துணங்கை, வெறியாடல் எனும் மூன்றின் பகுதியாகவே இருக்கும்.

இதில் குரவை என்பது எழுவரோ அல்லது எண்மரோ அல்லது ஒன்பதின்மரோ கூடி நின்று ஆடுவது.

துணங்கை என்பது பெண்கள் ஆடும் நடனம்.

வெறியாடல் என்பது எதாவது பயன்கருதி வேலனை வெறியாடச் செய்வது. இவ் வெறியாடலில் பெண்களும் ஆடுதல் உண்டு.

ஐவகை நிலத்து மக்களும் குரவையாடிய செய்திகளை எட்டுத்தொகை, பத்துப்பாட்டு இலக்கியங்கள் வாயிலாக அறியமுடிகிறது.

குரவைக்கூத்து - வெற்றியின் காரணமாகச் சங்ககால மக்கள் குரவை ஆடியுள்ளனர் என்பதை “வென்றி பாடிய தொடித்தோள் மீகை

எழுமுடி கெழீஇய திரு ஞெமர் அகலத்து”

எனும் பதிற்றுப்பத்து அடிகள் மூலம் அறியலாம்.

1. குறவஞ்சி நிலக்குரவை - குறிஞ்சி நிலம் என்பது மலைநிலம். மலை வாழ் மக்கள் குன்றக் குரவை ஆடினர் என்பதை “வேங்கை முன்றிற் குரவையும் உண்டே” எனும் நற்றிணைப் பாடல் மூலமும்

“குரவை தழீ இயாம் ஆடாக் குரவையுள்

கொண்டு நிலைப்பாடிக் காண்” என்று கலித்தொகைப் பாடல் மூலமும்

“கார்மலர் குறிஞ்சி சூடிக் கடம்பின்

சீர்மிகு நெடவேட் பேணித் தழுஉப்பிணையுஉ

மன்றுதொறும் நின்ற குரவை” என்று மதுரைக்காஞ்சிப் பாடல் மூலமும் அறியலாம்.

2. முல்லைத் திணைக் குரவை :

முல்லை என்பது காட்டுநிலம். இங்கு வாழும் வேடுவர் குரவை ஆடிய செய்தியை

1. பண்ணமை இன்சீர்க் குரவையுள் என்று கலித்தொகைப் பாடல் மூலம்

அறியலாம்.

### 3. மருத நிலக் குரவை :

மருதம் என்பது வயல் நிறைந்த பகுதி. இந் நிலத்து உழவர் குரவை ஆடிய செய்தியை

1. “குறும்பல் யாணர்க் குரவை அயரும்” என்று பதிற்றுப்பத்து கூறும்.

### 4. நெய்தல் நிலக் குரவை :

நெய்தல் என்பது கடல் சார்ந்த பகுதி.

நெய்தல் நில மக்கள் குரவை ஆடியதை

“பொய்தல் ஆடிய பொய்யா மகளிர்

குப்பை வெண்மணல் குரவை நிறா உம்” என்று ஐங்குறுநூறும்

“கொண்டல் இடு மணல் குரவை முனையின்

வெண்டலைப் புணரி ஆயமொடு ஆடி” என்று அகநானூறும் சிறப்பிக்கின்றது.

### 5. பாலை நிலக் குரவை :

பாலை என்பது மணல் சார்ந்த பகுதி

“தீங்குரவைக் கொளைத் தாங்குந்து” என்று புறநானூறும் சொல்கிறது.

### துணங்கைக் கூத்து :

‘மகளிர் தழீஇய துணங்கை யானும்’ என்று குறுந்தொகைப் பாடல் மூலம் அறிவதுடன் மதுரைக்காஞ்சி, பெரும்பாணாற்றுப்படை நூல்களும் துணங்கைக் கூத்தைச் சிறப்பித்துக் கூறுகின்றன.

மேலும் துணங்கை ஆடலையே ஒரு விழாவாகச் சங்க காலத்தில் கொண்டாடியுள்ளனர் என்பதை

‘விழவயர் துணங்கை தழுஉகம் செல்ல’ என்று நற்றிணைப் பாடலும்

‘முழவு இமிழ் துணங்கை தூங்கும் விழவின்’ என்று அகநானூறும் கூறி நிற்பதைக் காணலாம்.

### வெறியாட்டு :

வெறியாதெல் என்பது புறத்திணை மற்றும் அகத்திணை எனும் இரு திணையிலும் நடைபெறும். புறத்திணையில் வெற்றி வேண்டி கொற்றவையின் முன் வீரர்கள் வெறியாடுதலும்

அகத்திணையில் தலைவியின் நலம் கருதி வெறியாடுதலும் உண்டு.

புறத்திணை வெறியாட்டைத் தொல்காப்பியமும்

‘வெறியறி சிறப்பின் வெல்வாய் வேலன்

வெறியாட்டு அயர்ந்த காந்தளும்’ என்றும் அகத்திணை வெறியாட்டை “வெறியாட்டு இடத்து வெருவின் கண்ணும்” என்று தொல்காப்பியம் கூறுகின்றது.

அகத்திணை வெறியாட்டத்தில் ஆடவர் மட்டுமன்றி மகளிரும் வெறியாட்டம் செய்துள்ளனர் என்று சங்க இலக்கியம் சான்று தருகிறது.

கறிவளர் சிலம்பின் கடவுள்பேணி

அறியா வேலன் வெறி எனக்கூறு”

என்று ஐங்குறுநூறும்

“வேலன் புனைந்த வெறி அய களந் தொறு

செந்தநல் வான்பொறி திறி யன்ன”

என்று குறுந்தொகையும் ஆடவர் ஆடிய வெறியாட்டத்திணைக் காட்டுகின்றது.

“வெறியாட்டம் செய்யும் பெண் ஆடும் மகளிர்” என்று அழைக்கப்பட்டார்.

தெய்வம் அவள்மீது ஏறி வெறியாட்டத்தினைச் செய்யும் என்று இலக்கியங்களில் கூறப்பட்டுள்ளது. வெறியாடும் பெண்களை கணிக்ஜாகாறி, காலினி தேவராட்டி என்று பலபெயர்களில் அழைக்கும் வழக்கம் சங்ககாலங்களில் உண்டு.

“வெறிகொள் பாவையில் பொலிந்த” என்ற அகத்திணைப் பாடல் மூலம் பெண்களும் வெறியாட்டம் செய்ததைக் காணலாம்.

குரவை, துணங்கை, வெறியாடல் போன்ற மக்கள் வழக்குகளைத் தழுவின ஆட்டங்கள் தவிர தெய்வங்கள் ஆடிய நடனங்கள் என சில நடனங்களை சங்க இலக்கியங்கள் எடுத்து மொழிகின்றன.

திருமால் ஆடிய குடக்கூத்து அல்லியக் கூத்துப் பற்றியும் சிவபெருமான் ஆடிய கொடுகொட்டி, பாண்டிரங்கம், கபாலம், ஊழிக் கூத்துக்கள் பற்றிக் கூறியிருப்பதானது சங்கமருவிய காலத்தில் மாதவி அரங்கேற்றத்தில் 11 வகைக் கூத்துக்களை ஆடியிருப்பதும் இணைந்து நோக்கவேண்டியுள்ளது.

கூத்துக்களை ஆடும்போது செய்துகொள்ளவேண்டிய ஒப்பனைகளையும் சங்க இலக்கியங்களில் காணக்கூடியதாயுள்ளது.

திருமுருகாற்றுப்படையில் குரவைக் கூத்தாடும் வேலன் (பூசாரி) தலையில் கண்ணி அணிந்துள்ளான். அக் கண்ணியில் பச்சிலை மாலைக்குள் சாதிக்காயை வைத்துத் தக்கோலக் காயையும் இணைத்துக் காட்டுமல்லிகை மலர்களையும் மென்மையான கூதான மலர்களையும் சேர்த்துக்கட்டி அணிந்துள்ளான் எனும் குறிப்பினைக் காணமுடிகிறது.

சிறுபாணாற்றுப்படை எனும் இலக்கியம் நடனமாடும் விறலியின் அழகையும் குரவைக் கூத்தினையும் வெறிக் கூத்தினையும் மக்கள் ஆடியமுறையை விவரிக்கின்றது.

பட்டினப்பாலை எனும் இலக்கியம் பரதவர் வாழ்க்கைமுறையைக் கூறுகின்றது. மலைபடுகடாம் எனும் இலக்கியம் விறலியையும் கூத்தர் தலைவனையும் விளக்குகிறது.

புறத்திணை இயலுள் உண்டாட்டு எனும் துறையைத் தொல்காப்பியம் குறிக்கின்றது. உண்டாட்டு என்பது பகைவர் நாட்டின் மீது படை நடத்தி அப்பகை நாட்டில் உள்ள பசுக்கூட்டங்களைக் கவர்ந்து வந்து அப் பசுக் கூட்டங்களைத் தன் நாட்டு மக்களுடன் பகிர்ந்து பின் மகிழ்வுடன் கள்ளினை அருந்தி ஆடுவது ஆகும். கொண்டாட்டம் என்பது வெற்றிகொண்டு ஆடுவதைக் குறிக்கும்.

ஆடல் மகளீர் அணிந்த மணிகளோடு கூடிய மேகலை பற்றியும் துடி இசைக்க திருப்பரம்குன்றிலாடிய ஆடல் மகளீர் பற்றியும், சிவந்த பாதத்தில் வீரக்கழல் அசைய அழகிய அரையில் கட்டப்பட்ட மணிகளுடன் பொன்னாலான கஞ்சற்கருவியை (சல்லாரி) ஒரு கலைஞர் வாசித்து ஆடுவது பற்றியும் பல குறிப்புக்களை இலக்கியங்களில் காணலாம். நடனங்கள் அரங்கு, தெரு, மணலுள்ள இடம், வீட்டின் முன்பக்கம் முதலியவற்றிலே இடம்பெற்றன. நகர்ப்புறங்களிலும் கூத்தினை நிகழ்த்துவதற்கு அரங்குகள் இருந்தன.

நாடகத்திற்கு வாய்பாட்டிசையும், வாத்திய இசையும் அவசியமாகும். மருதம், செவ்வழி, பாலை, குறிஞ்சி என்னும் 4 அடிப்படைப் பண்கள் வழக்கில் இருந்தன. இவை தவிர நைவனம், தாமரம், ஆம்பல் முதலிய கிளைப் பண்களும் இடம்பெற்றிருந்தன. பாணர், பாடினியர், கூத்தர், பொருநர், உயிரியர், கோடியர், விறலியர் எனப் பலவகையான இசைவாணர் வாழ்ந்தனர்.

சங்க நூல்களிலே வில்யாழ், சீரியாழ், பேரியாழ், பறை, முழவு, முரசு, பதலை, தொண்டகம், ஆகுளி, தட்டை, வெள்ளி, தடாரி, குழல், வயிர், பாண்டில், சங்கு முதலிய இசைக்கருவிகள் கூறப்பட்டுள்ளன.

கலைஞர்களை மன்னர்கள் நன்கு ஆதரித்து விலையுயர்ந்த பரிசில்களும் கௌரவங்களும் வழங்கியமையால் அக்கால ஆடல் செழிப்புற்றுக் காணப்பட்டது.

## சங்கமருவிய கால ஆடற்கலை

சங்க காலத்தைத் தொடர்ந்து சங்கமருவிய கால ஆடற்கலையின் மகுடமாக அமைவது சிலப்பதிகாரம் ஆகும். இருப்பினும் இங்கு அற இலக்கியங்களில் கூறப்படும் நடனக்கலை சம்பந்தமான செய்திகளையும் நாம் கருத்திற்கொள்ளத் தவறக் கூடாது.

சிலப்பதிகாரம் அக்கால நடனத்தின் பல விவரங்களைக் கொண்டுள்ள நடனக் களஞ்சியமாகவே விளங்குகின்றது. இது தமிழர் நடன இசைக் கலைகளின் பெருமையைப் பேசிய முதல் நூல் மட்டுமன்று. முழுமையான நூலுமாகும். வரன்முறையான நடனப் பயிற்சி, நடன சாஸ்திர அறிவு, வாய்ப்பாட்டிசை, வாத்திய இசை, அரங்கேற்றம், அரங்கம் என்பன பற்றித் தெளிவாக விளக்கியுள்ளது.

சிலப்பதிகாரம் காட்டும் அனைத்து நடனச் செய்திகளும் கணிகையர் என்னும் ஒரு இனத்தைச் சுற்றியே அமைந்திருப்பதைக் காணலாம்.

நடனத்தினைக் கற்று முறையாக அரங்கேறுவதற்கு ஒரு நடனப் பெண் எவைகளை எல்லாம் கற்றிருக்க வேண்டும் என்பதைச் சிலப்பதிகாரம் பின்வருமாறு கூறுகிறது.

1. ஆடல், பாடல், அழகு இம் மூன்றிலும் சிறந்தவளாய் இருக்க வேண்டும்.
2. ஐந்து வயது முடிந்தபின் கற்கத் தொடங்கி 7 ஆண்டுகள் இடைவிடாது முறையாகக் கற்றுப் 12 வயதில் அரங்கேற்றத்தினை மன்னன் முன் செய்தல் வேண்டும்.
3. வேத்தியல், பொதுவியல் எனும் இருவகைக் கூத்தினையும் அவைகளின் இலக்கணங்களையும் கற்றிருக்க வேண்டும் என்று கூறுகிறது. வேத்தியல் என்பது வேந்தர்களுக்காக ஆடப்படும் கூத்து என்றும் பொதுவியல் என்பது பொது மக்களுக்காக ஆடப்படும் கூத்து என்றும் பொருள்படும். இதை

“இருவகைக் கூத்தின் இலக்கணம் அறிந்து  
பலவகைக் கூத்தும் விலக்கினில் புணர்ந்து”

எனும் வரிகள் மூலம் சிலப்பதிகாரம் விளக்கியுள்ளது.

4. மேலும் ஆடுவதற்குரிய நடனங்களெனப் 11 விதமான ஆடல்களையும் பல வகைக் கூத்துக்களையும் அறிந்து எதனை, எங்கு, எவ்வாறு செய்ய வேண்டும் எனும் முறைகளையும் அறிந்து, ஆடலுக்குரிய பாட்டினையும் உரிய தாளத்தினையும் அறிந்து நடனத்தினைச் செய்ய வேண்டும் என்கிறது. இதனை

“ பதினோரு ஆடலும் பாட்டும் கொட்டும்  
விதிமாண் கொள்கையின் விளங்க அறிந்தாங்கு  
ஆடலும் பாடலும் பாணியும் தூக்கும்  
கூடிய நெறியினை கொளுத்தும் காலை”

எனும் வரிகள் மூலம் அறியலாம்.

மேலும் நடனத்தைச் செய்கின்றபோது ஒற்றைக் கைச் செய்கைகளையும் இரட்டைக் கைச் செய்கைகளையும் முறையாகச் செய்து எழிலாகக் கையினை இயக்குகின்றபோது அதில் பொருளினைக் காட்டாமலும், பொருளினைச் சுட்டிக் கைகளை இயக்கும்போது அதில் எழில்தன்மை உட்புகாமலும், ஒற்றைக் கைச் செய்கையின்போது இரட்டைக் கைச் செய்கைகளைச் செய்யாமலும், இரட்டைக் கைச் செய்கைகளைச் செய்யும்போது ஒற்றைக் கைச் செய்கைகளைச் செய்யாமலும், தேசி என்று சொல்லப்படுகின்ற வட்டார வழக்கிலுள்ள நடனங்களைச் செய்கின்றபோது அவைகளின் தனித்தன்மை

வாய்ந்த கைச் செயல்களைச் செய்தும், மார்க்கம் என்று சொல்லப்படுகின்ற செவ்விய நடனத்தைச் செய்கின்றபோது அதற்குரிய கைச்செய்கைகளை மாத்திரமும் செய்தல் வேண்டும் என்றும் கூறுகின்றது.

இங்கு கூறப்படும் பிண்டி என்பது ஒற்றைக் கை பதாகை முதலாக 24, பிணையல் என்பது இரட்டைக் கை அஞ்சலி முதலாகப் 13உம் ஆகும்.

6. நடனம் ஆடுகின்றவர் குரவைக் கூத்தினையும் வரிக் கூத்தினையும் அறிந்திருக்க  
Nt z Lk; vdf pVJ . “குரவைக் கூத்தினுக்குரிய காற் தொழில்களை வரிக் கூத்தில்  
செய்தலாகாது. குரவை என்பது வரிக் கூத்தின் ஓர் உறுப்பாகும்.”

மேலும் நடனத்திற்கு உறுதுணையாய் உள்ளவர்களின் திறமை பற்றி விரிவாக விளக்குகின்றது.

**இசை ஆசிரியன் :**

ஆசிரியன் யாழுடனும், குழலுடனும் பொருந்தி இசைக்கக் கூடியளவில் குரல்வளம் பெற்றிருக்க வேண்டும். தாளத்தின் வகைமை எல்லாம் அறிந்து தாளம் இயையப் பாடவேண்டும். நடனத்திற்கென்றமைந்த பாடும் முறையைத் தேர்ந்து பாடல் வேண்டும். அகக் கூத்து, புறக்கூத்து என்னும் இருவகைக் கூத்தின் பாடல்களைப் பாடுவதற்கு ஆற்றல் பெற்றவனாய், 11 ஆடல்களுக்குரிய பாடல்களை நன்கு அறிந்தவனாய், மொழி அறிவு மிக்கவனாய், மொழியோடு இசை பொருந்தி வரும் திறம் அறிந்தவனாய், இசையால் மொழியைச் சிதைக்காதவனாய், பன்மொழிப் புலமை உடையவனாய், பாடலை எழுதியவரின் உளம் அறிந்தும், நடனத்தை உருவாக்கும் புலவனின் மனம் உணர்ந்தும் எங்கு பாடல்களின் இசைத்தன்மை விரித்துச் சொல்லப்பட வேண்டுமோ அங்கு விரித்தும், குறைக்குமிடத்து குறைத்தும் பாடுவதற்கு அறிந்திருக்க வேண்டும்.

**கவிஞன் ஆற்றல் :**

தமிழில் உள்ள இயல், இசை, நாடகம், வேத்தியல், பொதுவியல் எனும் இருவகை நடனங்களுக்குப் பாடல் எழுதும் முறை, இசை மொழியுடன் பொருந்தி வரக்கூடியதாயும் பாடல் எழுதும் திறன் என்பனவற்றுடன் பல நூல்களைக் கற்றுணர்ந்தனவாயும் இருத்தல் வேண்டும்.

**தண்ணுமை வாசிப்போன் :**

கூத்துக்களுக்கும், பாடல்களுக்குமுரிய தாள முறைகளை நன்கு தெரிந்திருக்க வேண்டும். வாய்ப்பாட்டிசை வாத்திய இசைக்கேற்றவாறு தண்ணுமையை இயக்கத் தெரிந்திருக்க வேண்டும்.

**குழல் இசைப்போன் :**

குழல் இசைக்கும் முறைகளைக் கூறும் நூல்களை நன்கு கற்றுணர்ந்தவனாகவும், சித்திரம், வஞ்சனை எனும் இசைப்புணர்வுகளை அறிந்தவனாயும், பாடல் ஆசிரியனின் மனம் அறிந்தவனாயும், 1-3 பண்களின் தன்மை அறிந்தவனாயும், இசை நூல் வழக்கை அறிந்தவனாயும், முழவு தண்ணுமையுடன் இயைந்து வாசித்தலை மேற்கொள்பவனாயும், யாழின் சுரத்துடன் குழலின் சுரத்தைப் பொருத்தமுடன் வைத்து வாசிப்பவனாயும், பண் இலக்கணம் அறிந்தவனாயும் இருத்தல் வேண்டும்.

**யாழ் ஆசிரியன் :**

7 பாலைகளின் செயற்பாடுகளை நன்கு தெரிந்து ஒரு பாலையிலிருந்து பிறிதொரு பாலையைச் சுழற்சி முறையால் அறிந்து இசைக்க வல்லவனாயும், பாடலைப் பாடும் தோரிய மடந்தையர்களின் சுருதிகளுக்கு ஒப்ப இசைப்பவனாய், யாழினது வலிவும் மெலிவும் அறிந்து இசைக்க வல்லவனாயும் இருத்தல் வேண்டும் என்று சிலம்பு எடுத்து மொழிகிறது.



## அரங்கின் அமைப்பு :

நால்வகைக் குற்றங்கள் நீங்கிய நிலத்தில், 24 விரல் அளவுடைய கோலில் 7 கோல் அகலமாய் 8 கோல் உயரமாய் அரங்கு அமைத்தல் வேண்டும். விதானம் மேடையிலிருந்து 4 கோல் உயரத்தில் அமைக்க வேண்டும். நால்வகை வருணத்தாரின் பூதங்களை எழுதியிருக்க வேண்டும். ஒருமுக எழினி (இடத் தூண்), பொருமுக எழினி (வலத் தூண்), கரந்துவரல் எழினி (மேலே மறைவாகக் காட்டப்பட்டுள்ள எழினி) இவைகளை அமைத்திருத்தல் வேண்டும். நடனமேடை இரண்டு வாயில்களைக் கொண்டிருக்க வேண்டும். மேடை மேலுள்ள தூண்களின் நிழல் நடன மேடையிலோ பார்வையாளர் அரங்கிலோ விழாதிருக்க வேண்டியளவில் விளக்குகளைப் பொருத்துதல் வேண்டும். நடன மேடையின் கூரையிலிருந்து மலர்மாலைகளையும் முத்து மாலைகளையும் கொண்டு நடனமேடை அலங்கரிக்கப்பட வேண்டுமென்று விளக்குகிறது.

## தலைக்கோல் :

பகை மன்னர்களை வென்று அம் மன்னர்களின் வெண்கொற்றக் குடையின் காம்பில் பலவாகிய நவமணிகளைப் பதித்து, உயரிய பொன்னை இடையிடையே வைத்து அதனை இந்திரனது மகனான சயந்தன் எனக் கருதிக் கோவிலில் அக் கோலை வைத்துப் பல புண்ணிய நதிகளிலிருந்து நீரினைக் கொணர்ந்து அபிசேகம் செய்து முரசுகள் ஒலிக்க ஐம்பெரும் குழுவினர் தொடர, ஒரு பல்லக்கில் வைத்து எடுத்து ஊர்வலமாகக் கொண்டு வந்து நடனத்தில் சிறந்தவர்க்குத் தருதல் மரபு.

## சங்கமருவிய காலத்தில் இடம்பெற்ற ஆடல் வகைகள் :

மாதவியின் அரங்கேற்றத்தை நன்கு விளக்கிய சிலப்பதிகாரம் இந்திரவிழாவில் மாதவி ஆடிய 5 விதமான கௌத்துவத்தையும் 11 ஆடலையும் விவரிக்கின்றது.

## பஞ்சசந்திக் கௌத்துவம் :

கௌத்துவம் என்பது நடனத்தை நிகழ்த்தும்போது எவ்வித குறைவும் வந்துவிடுதல் கூடாது என்பதற்காய் ஆடும் முதல் நடன நிகழ்வாகும். கௌத்துவத்தைத் தொடர்ந்து மாதவி 11 ஆடலை ஆடினாள்.

## பதினொரு ஆடல் :

பதினொரு ஆடலும் வகைக் கூத்தினுள் அடங்கும். அவையாவன,

- ◆ சிவனார் ஆடிய கொடுகொட்டி
- ◆ பாரதி ஆடிய பாண்டரங்கம்
- ◆ திருமால் ஆடிய அல்லியம்
- ◆ திருமால் ஆடிய மல்லாடல்
- ◆ திருமால் ஆடிய குடமாடல்
- ◆ முருகன் ஆடிய குடை
- ◆ முருகன் ஆடிய தூடி
- ◆ காமன் ஆடிய பேடி
- ◆ உமையவன் ஆடிய மரக்கால்
- ◆ திருமகள் ஆடிய பாவை
- ◆ இந்திராணி ஆடிய கடைசியர்

என்பவையாகும்.

## வரிக்கோலம் :

வரிக்கோலம் என்னும் நடனம் பெண்கள் எவ்வாறெல்லாம் தங்களின் காதலை வெளிப்படுத்துவர் என்பதைக் கூறும் நடனச் செயல்பாடுகளாகும். இதனை வரிக்கோலம் என்பர். வரி 8 வகைப்படும் . அவையாவன, கண்கூடு வரி, காண்வரி, உள்வரி, புறவரி, கிளர்வரி, தேர்ச்சிவரி, காட்சிவரி, எடுத்துக்கொள் வரி என்பனவாகும்.

சிலப்பதிகாரம் மாதவி ஆடிய பலவித நடனங்களையும், கூத்துக்களையும், வரிக்கோலங்களையும் விளக்கியதோடு நிலம்சார் அக் காலத்திலிருந்த நிலம்சார் நடனங்களையும் விளக்கியுள்ளது. நிலம்சார் நடனங்களாவன, வேட்டுவவரி, ஆய்ச்சியர் குரவை, குன்றக் குரவை.

## வேட்டுவ வரி :

இது பாலை நிலத்தைச் சார்ந்தது. வேட்டுவ வரியை ஒரு நடன நிகழ்வாகவே சிலம்பு எடுத்து மொழிகின்றது. சாலினி என்பாள் தெய்வமுற்று அம்மக்களிடம் அவர்களின் குறைகளைச் சுட்டுவதாக அமைகிறது. சாலினி தெய்வமுற்றுப் பேசுதல் நடன நாடகத்தில் கட்டியக்காரன் செயல் போன்றது. சாலினியை எயினர்கள் (பாலை நில மக்கள்) வணங்கி அவளைக் கொற்றவையாக ஒப்பனை செய்வர். பின்னர் வழிபாட்டினைச் செய்வதற்குக் களம் தயாரிக்கப்படும். எயினர் ஒன்றுகூடி வள்ளிக் கூத்தினை நிகழ்த்துவர். அடுத்து, கொற்றவையின் வெற்றியைப் புகழும் “வென்றிக்கூத்து” நடைபெறும். தொடர்ந்து கூத்தினைப் போர்த்துறைகளைச் சார்ந்த துறைகளாக வெட்சி, வெட்சிப் புறநடை, கொடை, அவிப்பலி, பலிக்கொடை என்னும் முறைகளில் கூத்து நடைபெறும்.

## ஆய்ச்சியர் குரவை :

முல்லை நில மக்களின் குரவை ஆய்ச்சியர் குரவையாகும். முல்லை நில மக்கள் தங்களுக்கு நேர்ந்த துன்பங்களிலிருந்து தங்கள் தெய்வமான திருமால் தங்களைக் காக்க வேண்டி ஆடப்படும் கூத்து ஆய்ச்சியர் குரவையாகும். கூத்தில் ஒன்றன் பகுதி, உள்வரி வாழ்த்து, முன்னிலைப் பரவல், படர்க்கைப் பரவல் எனும் பகுதிகளை அமைத்துத் திருமாலின் புகழினை எடுத்து மொழிந்து அவனது அருள் வேண்டி நிற்பதாய் ஆடல் அமையும்.

## குன்றக் குரவை :

குறிஞ்சி நில மக்கள் தங்கள் நிலத்தில் நடைபெற்ற உயரிய செயல் ஒன்றினுக்கு முருகனை வாழ்த்தியும் புகழ்ந்தும் ஆடுதல் குன்றக் குரவையாகும்.

## சாக்கையர் கூத்து :

மேலும் சாக்கையர் கூத்தும் நிகழ்த்தப்பட்டதை,

“திருநிலைச் சேவடிச் சிலம்புவாய் .....

இமையவன் ஆடிய கொட்டிச்சேதம்

பாத்தரு நால்வகை மறையோர் பறையூரிக்

கூத்தச் சாக்கையன் ஆடலின்”

எனும் வரிகளில் விளக்கியுள்ளது. இக் கூத்தில் சாக்கையன் எனும் கூத்து நிகழ்த்துபவன் தன்னுடன் ஒரு பெண்ணைச் சேர்த்துக் கொண்டு சிவபெருமான் ஆடிய கொட்டிச் சேதம் எனும் கூத்தினை நிகழ்த்தினான் என்று இவ்வடிகளில் சிலப்பதிகாரம் எடுத்துக்காட்டியுள்ளது.

மேலும் சிலப்பதிகாரத்திற்கு உரையெழுதிய அரும்பத உரையாசிரியர் பாணி என்பது தாளங்கள் என்று கூறித் தாளங்களாவன சச்சுட முதலான பஞ்ச தாளமும் அரைமாத்திரையுடைய பார்வதி

லோசனம் ஈறாகச் சொல்லப்பட்ட 41 தாளமும், ஆறன் மட்டம், எட்டன் மட்டம் என்பனவும் தாள ஓரியியல், தனிநிலை ஓரியியல் என்பனவும் ஒன்றன் பாணி முதலாக எண்கூத்துப் பாணி இறுதியாகக் கிடந்த 11 பாணி விகற்பங்களும் முதல், நடை, வாரம் முதலியன எனத் தாள வழக்கத்தைத் தந்துள்ளார்.

மணிமேகலைக் கூத்தின் இலக்கணத்தை அறிந்த கணிகையர், கூத்துடன் தொடர்புடைய ஓவியத்தையும் கற்றுத் தேர்ந்தனர் என்றும் கூத்தின் இலக்கணத்தைக் கூறும் பரதம் என்னும் நூல் இருந்தது என்றும் விளக்கியுள்ளது.

கதை தழுவாது பாட்டுக்களின் பொருள் தோன்றக் கைகாட்டி அபிநயம் செய்யும் முறையும் கதை தழுவி வரும் கூத்தும் இருந்தது என்றும் பின்வரும் மணிமேகலைப் பாடல் கூறுகிறது.

“ஆடல் கூத்தினோடு அபிநயம் தெரிவோர்  
நாடகக் காப்பியம் நன்னூல் துனிப்போர்”

நடனம் ஆடுவதற்கென்றே தனித்த அரங்கங்கள் இருந்தன என்பதை மணிமேகலை, சீவகசிந்தாமணி போன்ற நூல்களில் காணலாம். சிந்தாமணி எழுதப்பட்ட காலத்தில் நடனம் செய்வதற்கென்றே பள்ளிகள் இருந்தன என்பதை “காமர்வல்லி மாதரார் கூத்தறாத பள்ளியும்” எனும் வரிகள் சுட்டி நிற்கின்றன. ஊர்மக்கள் வந்து காணுவதற்கு என அரங்குகள் இருந்துள்ளன. அதனை ‘ஆடம்பலம்’ என்று கூறியதற்குப் பின்வரும் சீவகசிந்தாமணிப் பாடல் சான்றாதாரமாகும்.

“ஆடம்பலமும் அரங்கமும் சாலையும்  
சேடனைக் காணிய சென்று தொக்கதுவே”

நகரங்களில் ஆடல் மகளிர், பாடல் மகளிர் எனும் இரு திறத்து மக்களும் வாழ்கின்ற வீதிகள் இருந்திருக்கின்றன.

எனவே சங்கமருவிய காலத்தில் ஆடற்கலை ஓர் உன்னத நிலையிலிருந்தமையை அவதானிக்க முடிகிறது.

## பல்லவர் கால ஆடற்கலை

தமிழக வரலாற்றிலே பல்லவர் காலம் ஒரு முக்கிய காலமாகும். இவர்கள் கி.பி மூன்றாம் நூற்றாண்டளவிலே காஞ்சியில் ஆதிக்கம் பெற்றுவிட்டாலும், கி.பி ஆறாம் நூற்றாண்டு இறுதிக்காலப் பகுதியிலாதிக்க மேற்படுத்திய சிம்மவிஷ்ணுவின் காலத்துடனேயே இவர்களின் மிகச் சிறப்பான காலம் தொடங்கிற்று. பல்லவ மன்னர்கள் தொடக்க காலத்தில் சமண சமயத்தை ஆதரித்தவர்கள் என்றாலும் மகேந்திரன் எனும் மன்னன் காலம் முதல் சைவம், வைணவம் எனும் இரு சமயங்களும் மீட்டுருவாக்கம் பெற்றன.

சைவ, வைணவ அடியார்கள் ஊர் ஊராகச் சென்றதால் ஒவ்வொரு ஊரிலும் சிவன், பெருமாள் கோயில்கள் புதுப்பிக்கப்பட்டன. ஆட்சியில் உள்ள மன்னர்களும் சைவ, வைணவ சமயங்களுக்கு ஆதரவை நல்கியதால் பல புதிய கோயில்கள் கட்டப்பட்டன. கோயில்களில் முறையான வழிபாடுகள் மேற்கொள்ளப்பட்ட காலத்தில் தமிழ் இசையும் நடனமும் கோயிலைச் சென்றடைந்தன.

நாயன்மார்களும் ஆழ்வார்களும் பாடிய பாடல்கள் அனைத்தும் கோயில்களில் வழிபாட்டுப் பாடல்களாக மாற்றம் பெற்றன. அதே வேளையில் நடனமும் கோயில் வழிபாட்டில் ஓர் அங்கமாக மாற்றம் பெற்றது. இம் மாற்றம் நிகழுகின்ற வேளையில் நடனம் தனது புற வடிவிலும், அகவடிவிலும் சிறுசிறு மாற்றங்களை ஏற்றுக்கொண்டு முழுக்க முழுக்க கோயில் சார்ந்த கலையாகவே தன்னை இனங்காட்டிக்கொள்ள முயன்றது. அம் முயற்சியில் வெற்றியும் கண்டது.

“இறைவன் இசைவடிவானவன்”, “நடன வடிவானவன்” எனும் கருத்துக்களைப் பொறுத்த மட்டில் முக்கியமாகச் சிவபிரானின் நடராஜ வடிவமும் திருமாலின் கண்ணன் வடிவமும் நன்கு குறிப்பிடத்தக்கவை. “பாட்டுக்கும் ஆட்டுக்கும் பண்பா போற்றி”, “ஆடிப்பாடி அண்ணாமலை தொழ, ஓடிப்போம் நமதுள்ள வினைகளே” எனத் திருநாவுக்கரசரும் “ஆடலான் பாடலான்”, “ஆடல் பாடல் பேணினீர்”, “பாடல் ஆடல் மிக்கார்” எனச் சம்பந்தரும் “பன்னாளும் பாடி யாடி”, “கூடிய இலயஞ்சதி பழையாமைக்கொடியிடை உமைகாண ஆடிய அழகா” எனச் சுந்தரரும், “ஆடுகின்றிலை கூத்துடையான் கழற்கன்பிலை என்புருகிப்பாடுகின்றிலை” என மணிவாசகரும் “பாடோமே யெந்தை பெருமானைப்பாடி நின்றோமே யாயிரம் பேராணை” எனப் பெரியாழ்வாரும், “ஆடியாடி அகம் குழைந்திசை பாடிப் பாடிக் கண்ணீர் மல்கி” என நம்மாழ்வாரும் கூறியிருப்பவை மனங்கொளற்பாலன.

இறைவனுடைய நடன வடிவங்களில் நடராஜ வடிவம் மிகச் சிறந்ததெனச் சமய தத்துவ அறிஞர்களும் கலை விமர்சகர்களும் கருதுவர். இவ் வடிவத்தின் தோற்றம் மிகப் பழமை வாய்ந்ததாயினும் இது பற்றிய மிக முழுமையான குறிப்புக்கள் இக் காலத்திலே தான் தமிழில் வந்துள்ளன. இக் காலத்திய திருமந்திரத்திலே இறைவன் ஆடற்கரசனாகவும் கூத்தப்பிரானாகவும் அண்டமெங்கும் ஆடிக்கொண்டிருக்கும் ஆனந்தக் கூத்தனாகவும் வர்ணிக்கப்படுகின்றான்.

மேலும் சிவபெருமான் ஆடிய சிறப்பான நடனங்களிலே சொக்கம், பாண்டரங்கம் ஆகியன பற்றித் திருஞானசம்பந்தர்,

“சொக்கம் தாடியும் பாடியும்” என்றும்

“ பாண்டரங்க வேடம் பயின்றான்” எனவும் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

சிவபிரானின் திருநடனம் பற்றிய குறிப்புக்கள் சிலவற்றில் அக்கால நடனம் சாஸ்திர ரீதியிலானது (Classical) என்பது தெளிவு. எடுத்துக்காட்டுக்களாக,

“ஆடல் நெறி நின்றான்”

“நட்டம் பயின்றாடும் நல்லூர் பெருமான்”

“நடனம் பயில்கின்ற நம்பன்”

“பாடல் ஆடல் பயிலும் பரமரே”

எனச் சம்பந்தரும் “கூடிய இலயம் சதி பிழையாமை, கொடியிடை உமையவள் காண” எனச் சுந்தரரும் “நள்ளிருளில் நட்டம் பயின்றாடும் நாதனே” என மாணிக்கவாசகரும் கூறியவற்றாலே புலப்படும்.

சிவபிரானின் திருநடனத்தில் உள்ள அழகியல் அம்சங்கள் ஆடல் நுட்பத்திறன், நடனத்தில் அவருக்கிருந்த மிகுந்த விருப்பம் முதலியன, “அண்ணலார் ஆடுகின்ற அலங்காரமே” “கணம் ஏத்த ஆடிய அழகனே” , “ஆடலில் லயம் உடையார்” , “சீரோடும் பாடலாடல் இலயஞ் சிதையாத கொள்கை”, “ஒத்தறமிதித்து நட்ட மிட்ட ஒருவர்”, “மன்னுமா நடமாடியுக்கப்பன்”, “ஆடலை யுகந்த எம்மடிகள்”, “பாடலோடல் மேவும் அழகினீர்”, “நடம்சதி வழி வருவதோர் சதிர் உடையீர்” எனச் சம்பந்தரும், “குட முழுவச்சதி வழியே அனல்கையேந்தி கூத்தாட வல்லகுழகனாகி” என நாவுக்கரசரும் “கூடியலயம் சதி பிழையாமை” எனச் சுந்தரரும் “தென்பாலு கந்தாடும் தில்லைச் சிற்றம்பலவன்” என மணிவாசகரும் கூறியதில் நன்கு புலப்படுகின்றன. லயம், சதி, சதிர் முதலிய பதங்கள், அக்கால நடனம் சாஸ்திர ரீதியானதென்பதை மேலும் வலியுறுத்துவன.

இக் காலத்திய இசை, நடனத்தில் இடம்பெற்ற இசைக் கருவிகள் பற்றி “தக்கை தண்ணுமை தாளம், வீணை, தருணிச் சங்கினைச் சல்லரி, கொக்கரை குடமுழுவோடிசை கூடப்பாடி நின்றாடுவர்”, “முழுவம் மொந்தை குழல், யாழ் ஒலி, சீராலே பாடல் ஆடல் சிதைவில்லாதோர் ஏரார்புரி காஞ்சி”, “தண்டு உடுக்கை தாளம் தக்கைசார, நடனம் பயில்பவர் உறையும் புகார்” எனத் திருஞானசம்பந்தர் கூறியிருப்பன நோக்கற்பாலன.

தமிழ் நாட்டிலே நடனத்திற்கான அரங்கம் பற்றிய குறிப்புகள் சங்க நூல்களிலும், சிலப்பதிகாரம் போன்ற நூல்களிலும் வந்துள்ளன. தேவாரங்களிலும் அரங்கு பற்றிய குறிப்புகளை, “அரங்கிடை நூலறிவாளர் அறியப்படாததோர் கூத்து” என நாவுக்கரசரும் “காந்தாரம் இசையமைத்துக் காரிகையார் பண்பாட கவினார் வீதி தேம் தேம் என்று அரங்கேறிந் சேயிழையா நடமாடும் திருவவையாறே”

“ பஞ்சியொடு மெல்லடிப் பணைத்த கொங்கை நுண்ணிடை  
அஞ்சொலார் அரங்கெடுக்கும் அந்தணாரூர்”

“ஆடுவர் காடரங்காக” எனச் சம்பந்தரும்

“மண்ணார் முழவும் குழலும் இயம்ப,  
மடவார் நடமாடும் மணியரங்கும்” எனச் சுந்தரரும் பாடிய தேவாரங்களிலே காணலாம்.

இறைவி பாட இறைவன் ஆடுதல் பற்றி

“அம்மை பாட ஆடுவரே”

“கீதம் உமை பாட ..... வேதமுதல்வன் நின்றாடுமே”  
எனச் சம்பந்தர் கூறியுள்ளமை குறிப்பிடற்பாலது.

இக் காலத்தில் நடன மாதர்கள் இசை நடனக் கலைகளிலே மிக்க தேர்ச்சியும், ஈடுபாடும் கொண்டிருந்தனர். இவர்கள் மிக்க அழகுடையவர்களாகவும், தம்மை நன்கு அலங்கரித்தவர்களாகவும் விளங்கினர். இக் கலைகளிலே மிகத் தேர்ச்சி பெற்ற நடனமாதர் (தேவரடியார்) நியமிக்கப்பட்டனர். இவர்கள் அடிகள்மார், மாணிக்கத்தார், கணிகையார் என இக் காலத்தில் அழைக்கப்பட்டனர். இக்கால நடனமாதர்களில் பல திறப்பட்டவர்கள் இருந்தனர். இவர்களில் ஒருசாரார் திருமணம் செய்யாது வாழ்ந்தனர். “நித்திய சுமங்கலி” களாக கோவிலிலுள்ள இறைவனைத் திருமணம் செய்தவர்கள் என்ற வகையில் என்றும் சுமங்கலிகளாகக் கோவில்களிலே இசை நடனப்பணி செய்து வந்தனர்.

கோவில்களிலே நடனப்பணி செய்துவந்த இந் நடன மாதர்களையே தேவாரங்கள் “தேனோர் மொழியார்”, “பண்ணின் நேர் மொழி மங்கை பலர்” , “சேயிழையார்”, “நன்நடனமாதர்”, “மடவார்”, “மையார் தடல்கண்ணியர்” எனப் பலவாறு சிறப்பித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளமையிலிருந்து அக்காலச் சைவ சமய சமூக மரபுகளில் அவர்கள் நன்மதிப்புப் பெற்றிருந்தனர் என்பது தெளிவாகும்.

சிவபெருமானின் நடனவடிவங்களிலே சைவ நாயன்மாரும் சமகாலச் சிற்பிகளும் மிகுந்த ஈடுபாடு கொண்டிருந்தனர். நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் 108 கரணங்கள் (தாண்டவங்கள்) பற்றிய குறிப்பு தேவாரத்திலும் உள்ளது. “ஆடினைக் கரணம்” எனச் சம்பந்தர் குறிப்பிட்டுள்ளார். இதனை நன்கு உறுதிப்படுத்தும் வகையில் காஞ்சி கைலாசநாதர் கோவிலிலே தலசம்ஸ்போட, லலாடதிலக, லலித , குஞ்சித முதலிய கரணங்களைச் சிற்பங்களினூடாகக் காணலாம். மேலும் இக் கோவிலிலுள்ள ஓர் அற்புதமான நடராஜ வடிவம் நாதாந்த நடன வடிவத்திலிருந்து சற்று வேறுபட்டதாக விளங்குகிறது.

அடுத்து மாமல்லபுரத்தில் உள்ள சிற்பங்களிலே சிவபெருமான் தண்டு முனிவருக்கு நடனத்திற்கான காலசைவுகளைக் கற்பிப்பதைச் சித்தரிக்கும் சிற்பமும், அவர் பரதமுனிவருக்கு நாட்டியத்தினைக் கற்பிக்கும் காட்சியினைக் காட்டும் சிற்பமும் நன்கு குறிப்பிடற்பாலன. இக் காலத்தில் பரத நாட்டிய சாஸ்திர மரபு நன்கு போற்றப்பட்டமைக்கு இவையும் தலைசிறந்த எடுத்துக்காட்டுகளாகும்.

நாடகம் பற்றிய குறிப்புக்களும் இக் காலத்திய பக்திப் பாடல்களிலே காணப்படுகின்றன. நாடகம் நடனத்தையும் குறிக்குமாயினும் இதனை இங்கு ஒரு தனிப்பட்ட கலைவடிவமாகவே கொள்ளலாம்.

“நாடகமாக ஆடி மடவார்கள் பாடும் நறையூர்”

“நாடகமாடுநர் நள்ளாறுடைய நம் பெருமான்”

எனத் திருஞானசம்பந்தரும்

“நாடகத்தால் உன்னடியார் போல் நடித்து” என மாணிக்கவாசகரும் கூறியிருப்பன கவனித்தற்பாலன. மேலும் நாட்டுப்புறக் கூத்துக்களும் இசையும் தொடர்ந்து நிலவி வந்தன. இவற்றின் சாயலை இக்காலச் சைவ, வைணவ பக்திப் பாடல்களில் காணலாம்.

இக்காலக் கலைகள் நன்கு வளர்ந்திருப்பதற்கு அரசர்களின் ஆதரவும் குறிப்பிடற்பாலன. அரசர்களில் பலர் கலை விற்பன்னர்களாகவும் விளங்கினர். எடுத்துக்காட்டாக 1ம் மகேந்திரவர்மன், விசித்திரசித்த, சங்கீரண ஜாதி முதலிய விருதுப் பெயர்களைத் தரித்திருந்தான். “சங்கீரண” என்ற தாளவகையினைப் புதிதாகக் கண்டுபிடித்தமையால் இவ்விருதுப் பெயர் பெற்றான். ராஜசிம்மன் சூடிய ‘விணாவித்யாதர்’, ‘ஆதாத்யதம்புரு’, ‘வீணாநாதர்’ முதலிய விருதுப்பெயர்களிலிருந்து அவனுக்கு இசைக் கருவிகளிலிருந்த புலமை புலனாகிறது.

இவ்வாறு மக்களுடைய ஆதரவிலும் மன்னர்களுடைய ஆதரவிலும் ஆலயங்களையொட்டியும் அரச சபைகளோடு இணைந்தும் நடனக்கலை வளர்ந்து பல்லவர் காலத்தில் மிக உன்னத நிலையிலிருந்தமையைக் காணமுடிகிறது.

## சோழர்கால நடனக்கலை - (சோழர் காலம் கி.பி.850 - 1270)

முதல் மனிதன் தன் உணர்வுகளை வெளிப்படுத்த மேற்கொண்ட முயற்சிகளே மெய்ப்பாட்டு நிலைகளையும் ஓசைகளையும் உருவாக்கின. இவையே காலத்தின் கரங்களில் வளர்ந்து கற்பனை வடிவெடுத்தன. நாகரிகத்தின் அரவணைப்பில் செழித்துச் சிறந்த இத்தகு நுண்கலைகளுள் ஒன்றுதான் ஆடல்.

இசையும் நடனமும் சோழருக்கு மிக முற்பட்ட காலந்தொட்டே ஒன்றிணைந்த கலைகளாக வளர்ந்து வந்துள்ளன. ஆடற்கல்வி, ஆடலுக்குத் துணை நின்ற கலைஞர்கள், அவர்தம் வாழ்க்கை, ஆடல் அரங்குகள் எனச் சோழர் காலத்து ஆடற்கலையைப் பற்றிப் பல சுவையான செய்திகள் அக்காலத்து ஆடலின் நிலையை எடுத்தியம்புகின்றன.

### நூல்கள்:

சங்க காலத்திலும் சங்கமருவிய காலத்திலும் வழக்கில் இருந்த ஆடல், இசையிலக்கண நூல்களுள் சில, சோழர் காலத்திலும் வழக்கிலிருந்ததை அடியார்க்கு நல்லார் உரையால் அறிய முடிகின்றது. அவை இசை நுணுக்கம், இந்திய காளியம், பரத சேனாதீயம், மதிவாணர் நாடகத் தமிழ் நூல், குணநூல், சயந்தம், செயிற்றியம், கூத்தநூல், பஞ்சமரபு ஆகியவை. விளக்கத்தார் கூத்து, பதினாறு படலம், சந்தம், செயன்முறை முதலிய சில புதிய கலையிலக்கண நூல்களும் இக் காலத்தில் எழுதப்பட்டன. பாண்டியர் காலத்திலேயே ஆடற் கலைஞர்களுக்கு அறிமுகமாயிருந்த 'நாட்டிய சாஸ்திரம்' சோழர் காலத்தில் நன்கு அறியப்பட்ட நூலாக விளங்கியது. இந் நூலில் கூறப்பட்ட 108 கரணங்களும் சோழர் காலத்தில் மூன்றிடங்களில் அமைக்கப்பட்டு கரண விளக்கங்களாகவும் நாட்டிய சாஸ்திரம் தோன்றிய வரலாற்றை எடுத்துரைப்பனவாகவும் திகழ்கின்றன.

### வழக்கிலிருந்த கூத்துக்கள்

சாந்திக் கூத்து, விநோதக் கூத்து எனும் இருவகை அகக் கூத்துகளுமே சோழர் காலத்தில் ஆடப்பெற்றன. இவற்றுள் சாந்திக் கூத்தே செல்வாக்குப் பெற்று விளங்கியது. சாந்திக் கூத்தின் முதல் பிரிவான சொக்கம் இக் காலத்தில்தான் சிறப்பான நிலையை எய்தியது. சொக்கத்தில் தேர்ந்தவர்கள் நிருத்த மாராயர், நிருத்திவிடங்கியர் என்றழைக்கப்பட்டனர்.

சிவபாதசேகரனென்று தன்னையழைத்துக்கொண்ட முதல் இராசராசனே சொக்கத்தை முதன் முதலாகச் சிற்பக் காட்சியாக்கியவர். அவர் பணியைத் தொடர்ந்தே கும்பகோணம், வேங்கடத்தான் துறையூர்க் கோயில்களில் கரணத் தொடர்கள் சிறப்பங்களாயின. சாந்திக் கூத்தின் பிற உட்பிரிவுகளான அகமார்க்கம், அபிநயக் கூத்து நாடகம் என்பனவும் சோழர் காலத்தில் பரவலாக ஆடப்பட்டன.

அகமார்க்க நட்டுவம், அபிநய நட்டுவம் என இருவேறு சிறப்பு நட்டுவ நிலைகள் இருந்ததைத் திருவிடை மருதூர்க் கோயிற் கல்வெட்டு ஒன்று உறுதி செய்கின்றது. அகமார்க்கம் திருவொற்றியூரில் பின்பற்றப்பட்டுத் தேவரடியார்கள் அகமார்க்கம் நிகழ்த்தியதை இங்குள்ள அதிபுரீசுவரர் கோயில் கல்வெட்டு ஒன்று எடுத்துரைக்கின்றது. அபிநய நட்டுவம் என்பது சாந்திக் கூத்தின் ஒரு பிரிவான அபிநயக் கூத்தாகும். விநோதக் கூத்தும் ஆங்காங்கே ஆடப்பெற்றது. அதன் ஆறு பிரிவுகளுள் ஒன்றான குடக் கூத்து தமிழ். நாடெங்கும் ஆடப்பெற்றதைக் கோயில் சிற்பங்கள் உறுதி செய்கின்றன.

தவிர, வகைப்படுத்த முடியாத பல்வகை ஆட்டங்களும் சோழர் காலத்தில் வழக்கிலிருந்தன. இவற்றுள் வைகறை ஆட்டங்கள் இறைத்திருமுன் நிகழ்த்தப்பட்டமையைத் திருவெண்காடு சுவேதாரண்யேசுவரத்துக் கல்வெட்டு குறிப்பிடுகின்றது.

## ஆடற் கலைஞர்

ஆடல் பெண்டிர், தளியிலார், பதியிலார், கூத்திகள், தளித் தேவனார் மகளார், கூத்தப்பிள்ளைகள், தளிச்சேரி பெண்டுகள், தேவரடியார்கள் எனப் பல பெயர்களால் அழைக்கப்பட்டதைக் கல்வெட்டுகள் உறுதிப்படுத்துகின்றன. அவர்களுக்குக் கோயிலின் தேவைக்கேற்ப, ஆடல் நிகழ்ச்சிகளை அமைத்துக் கொடுக்கவும் அவர் தம் ஆடற்கலைத்திறனை வளர்க்கவும் வளமைப்படுத்தவும் கோயில்களில் நட்டுவர்களும் தலைக்கோலிகளும் இருந்தனர்.

கோயில்களுக்குப் பெண்களைக் கொடையாகத் தரும் பழக்கம், இரண்டாம் நந்திவர்மர் காலத்திலேயே இருந்ததைக் காஞ்சி முக்தேசுவரத்துக் கல்வெட்டு உரைக்கும். இப் பழக்கம் சோழர் காலத்தில் பரவலாகக் கைக்கொள்ளப்பட்டமைக்குப் பல கல்வெட்டுகள் சான்றுகளாக அமைகின்றன. இவர்களில் கலைத்திறமை இல்லாதவர்கள் கோயில் பணிகளான திருவலகிடுதல், திருமெழுக்கிடுதல், கோயிலுக்கு வரும் நெல்லைக் குற்றி அரிசியாக்குதல், இறைவனுக்குப் பூப்பறித்துக் கொடுத்தல் போன்ற பணிகளைச் செய்தனர்.

## தளிச்சேரி

தளிச்சேரிகள் ஆடற்பெண்களின் குடியிருப்புப் பகுதிகளாகக் கல்வெட்டுகளால் காட்டப்படுகின்றன. இவை வாழிடங்களாக மட்டுமல்லாது ஆடல் பயிலும் பயிற்றுவிக்கும் களங்களாகவும், ஆடல் நிகழ்ச்சிகள் அரங்கேறும் இடங்களாகவும் விளங்கியதைப் பெருங்கதை, சீவக சிந்தாமணி ஆகிய இலக்கியங்களிலிருந்து அறிய முடிகின்றது.

## தளிச்சேரி கல்வெட்டுக்கள்

முதலாம் இராசராசனின் தஞ்சைப் பெரிய கோவில் எனப்படும் பிரகதீஸ்வரர் கோவிலில் உள்ள 55.78 மீற்றர் நீளமுள்ள மிக நீண்ட கல்வெட்டுக்களுள் ஒன்று இத் திருக்கோவில் சார்ந்திருந்த தளிச்சேரி பற்றிய விரிவான தகவல்களைத் தருகின்றது. இத் தளிச்சேரிக் குடியிருப்புக்கள் பெரிய கோவிலின் வடக்கிலும் தெற்கிலும் மேற்கிலுமாக அமைந்திருந்தன. இவற்றுள் தெற்கு, வடக்குத் தளிச்சேரிகள் வடசிறகு, தென்சிறகு எனும் இரு பிரிவுகளைக் கொண்டிருந்தன. தெற்கு தளிச்சேரி தென்சிறகிலே 92 நடனமாதரும் தெற்கு தளிச்சேரி வடசிறகிலே 92 நடனமாதரும் வடக்கு தளிச்சேரி தென் சிறகிலே 95 நடனமாதரும் வடக்கு தளிச்சேரி வடசிறகிலே 96 நடனமாதரும் மேற்கு தளிச்சேரியில் 25 நடனமாதரும் என 400 பெண்கள் குடியமர்த்தப்பட்டிருந்தனர்.

இவர்கள் சோழ மண்டலத்தைச் சேர்ந்த பல்வேறு தளிச்சேரிகளிலிருந்து வரவழைக்கப்பட்டு இங்கு குடியமர்த்தப்பட்டவர்கள். கல்வெட்டு இவர்தம் பெயர்களையும் ஊர்களையும் விரிவாகத் தருகின்றது. எடுத்துக்காட்டு - “நக்கன் நீறணி பவளக்குன்றம்” - நக்கன் என்றால் நடம்புரியும் சிவனைக் குறிக்கும்.

இவர்களின் ஆடற்சேவை சிறப்புற,

“நட்டவஞ் செய்ய நட்டவம் ஒன்றுக்கு

ஆரையன் சுந்தர சோழனான மும்முடி சோழ

நிர்த்த மாராயன்...” (சாசன வரி 401)

என்றபடி எழுவர் நடனம் கற்றுக்கொடுக்க கோயிலில் நிவந்தம் வழங்கி வைக்கப்பட்டிருந்தனர். கூத்தபேரையன், மாராயன், நிருத்த பேரையன், கூத்தரசன், சாக்கை மாராயன், நட்டுவ ஆசான் என்ற பட்டங்களால் இவர்கள் அழைக்கப்பட்டனர். அவர்கள் பெற்றிருந்த காணி கூத்தக் காணி, நட்டுவக்காணி என வழங்கப்பட்டது. இவர்களே பிற்காலத்தில் நட்டுவனார் என்றும் அண்ணாவியார் என்றும் அழைக்கப்பட்டனர்.



திருவொற்றியூர் ஆதிபுரீசுவரர் திருக்கோயிலில் 22 தளியிலார்க்கு ஆடல் கற்றுத்தர, ஆடலாசான் ஒருவன் நியமிக்கப்பட்ட செய்தியும், 60 வேலி நிலத்தின் வருவாயிலிருந்து அவருக்கு ஊதியம் தரப்பட்ட செய்தியும் கல்வெட்டுக்களிலிருந்து தெரிகின்றது.

இவை தவிர திருப்பழனம் ஆபத்சகாயேசுவரர் கோயிலிலும், சிவபுரி சுயம்பிரகாதேசுவரர் கோயிலிலும், பேரூர் கோஷ்தீசுவரர் கோயிலிலும் கீரனூர் வாகீசுவரர் கோயிலிலும் கொக்கராயன் பேட்டை பிரம்மபுரீசுவரர் கோயிலிலும், பந்தநல்லூர் பசுபதியீசுவரர் கோயிலிலும், திருநெய்த்தானம் நெய்யாடிப்பர் கோயிலிலும், திருவையாறு அய்யாறுப்பர் கோயிலிலும், வடகைலாசம் கோயிலிலும் நட்டுவர்கள் இருந்து பணியாற்றியதைக் கல்வெட்டுக்கள் உறுதி செய்கின்றன. திருச்சோற்றுத்துறையில் சோழர் காலத்தில் பல நட்டுவர்கள் இருந்ததையும் நட்டுவப் பணிக்ஞரிய உரிமைகள் விற்கப்பட்டதையும் அதைப் பெற்றவர்கள் அப்பொறுப்பில் பணியாற்ற முடிந்ததையும் கல்வெட்டுக்களிலிருந்து அறியமுடிகின்றது.

### ஆடல் நிகழ்த்தப்பெற்ற அரங்குகள்

ஆடலும் இசையும் இணைந்து நிகழ்ந்த ஆடல் அரங்குகள், 'நாட்டிய மண்டபம்' என்றும் 'நிருத்த மண்டபம்' என்றும் 'நாடகசாலை' என்றும் 'நானாவித நாடக சாலை' என்றும் பல்வேறு பெயர்களால் அழைக்கப்பட்டதாகக் கல்வெட்டுக்கள் கூறுகின்றன.

ஆடற்கலைஞர்கள் ஆடல் பயிலக் கோயில் மண்டபங்களும் உதவின. திருவோலக்க மண்டபம், நிருத்த மண்டபம், திருக்காவணம், திருவரங்கு, சதுர்சாலை, நாடகசாலை, அம்பலம் எனப் பல மண்டபங்களில் ஆடல்கள் நிகழ்ந்தன. இவற்றுள் அம்பலங்கள் பெரும்பாலும் கோயிலுக்கு வெளியே ஊரகத்தே அமைந்திருக்கின்றன.

மண்டபங்களைப் போலவே இறையூர்வலங்கள் நிகழ்ந்த திருவீதிகளிலும் ஆடல் நிகழ்ந்தது. இவ்வாடல்களில் ஆடற்பெண்கள் ஆடிக்கொண்டும், பாடிக்கொண்டும் செல்லக் கோயில் இசைக் கலைஞர்கள் பரலாய் இருந்து தாளமும் பண்ணும் தந்தனர். சிவபுரம் இராஜராஜேசுவரத்துக் கல்வெட்டும் இதற்கு ஒரு சான்று.

தவிர முதலாம் இராசராசர் காலத்தில் தாதபுரத்துப் பெருமாள் கோயிலொன்றில் உள்ள கல்வெட்டொன்றில் அவ்வூர் இரவிகுலமாணிக்க ஈசுவரத்தைச் சேர்ந்த தளிச்சேரிப் பெண்டுகள் முப்பத்திருவரும் (32) விழாக்கால ஊர்வலங்களில் ஆடிக்கொண்டும், பாடிக்கொண்டும் உடன்செல்ல வேண்டும் என்று திட்டமிடப்பட்டதை உறுதி செய்கிறது. மேலும் தாராசுரம் ஜராவதேசுவரர் திருக்கோயில் விமானத்தின் வடபுறத்தே காணப்படும். கண்டபாதச் சிற்பமொன்று இறையூர்வலத்தில் நிகழும் ஆடற்காட்சியின் படப்பிடிப்பாய் அமைந்துள்ளது.

### தலைக்கோலிகள்

தளியிலார், பதியிலார் என்னும் இருவகை ஆடற்கலைஞர்களுள் பதியிலாரே சோழர் காலத்தில் உயர்நிலையிலிருந்தனர். சோழர் கல்வெட்டுக்கள் சுட்டும் தலைக்கோலிகள் பெரும்பாலானோர் பதியிலாளர்களே. ஆடலில் தலைசிறந்து விளங்கிய பெண்களுக்கே, அக் காலத்தில் தலைக்கோலியர் பட்டம் வழங்கப்பட்டது. ஆடல், பாடல், அழகு ஆகிய மூன்றிலும் சிறந்து விளங்கிய மாதவி நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்து கரிகாற்சோழ மன்னன் முன் ஆடலரங்கேறி தலைக்கோலிப் பட்டம் பெற்றதைக் கூறும் சிலப்பதிகாரம் இப்பட்டம் வழங்கும் முறை சங்கமருவிய காலத்திலிருந்தே இருந்து வந்துள்ளதைத் தெரிவிக்கின்றது.

ஐநூற்றுவத் தலைக்கோலி, வீராபரணத் தலைக்கோலி போன்ற பட்டங்களைப் பெற்ற நடன மங்கையர் வாழ்ந்தமைக்குச் சான்றுகள் உள்ளன. ஞானசம்பந்தரது தேவாரப் பாடல்களைச் சிறப்பாக அபிநயித்துக் காட்டிய ஆடல் மகள் ஒருத்தி, 'சிவஞானசம்பந்தக் தலைக்கோலி' என அழைக்கப்பட்டுள்ளாள்.

‘அரங்கியல் மகளிர்க்கு ஆடல் வகுக்கும் தலைக்கோல் பெண்டிர்’ எனும் பெருங்கதைப் பாடலடியால் தலைக்கோலியர் ஆடலாசான்களாகத் திகழ்ந்ததை அறியமுடிகின்றது. திருவாரூர் தியாகராசசுவாமி கோயிலில் ஆடலாசானாக, மும்முடிசோழத் தலைக்கோலி பணியாற்றியமைக்குக் கல்வெட்டு ஒன்று சான்றுபகர்கின்றது. ஆரூர்க் கோயில் பதியிலார்களாக இருந்த பூங்கொயில் நாயகித் தலைக்கோலி, புக்கத்துறை வல்லவத் தலைக்கோலி ஆகியோர் நடத்திய ஆடல் நிகழ்ச்சிகளைப் பற்றிய செய்திகள் உள்ளன.

திருவொற்றியூரில் ராஜசேகரி மூன்றாம் இராஜராஜசோழன் ‘உறசாக்கின தலைக்கோலி’ என்பவன் ஆவணித் திருவிழாவின் எட்டாவது நாள் விழா ஆடிய அகமார்க்கத்தைக் கண்டு மகிழ்ந்து, பக்கத்தில் 60 வேலி கொண்ட நிலத்தை உறவாக்கின நல்லூர் என்று அவள் பெயரால் ஒரு புதுக் கிராமத்தை உருவாக்கினானாம்.

## விஜயநகர காலம்

பதினான்காம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலே தமிழகத்தில் விஜயநகர ஆட்சி ஏற்பட்டது. அவர்களின் காலத்திலே சமுதாய பொருளாதார நிலைகளிற் பல மாற்றங்கள் ஏற்பட்டன. தமிழ்மொழி வளர்ச்சிக்கும், இந்து சமயத்திற்கும், கோயில்களுக்கும் அவற்றோடு தொடர்புடைய கலைகளுக்கும் ஆதரவு வழங்கினார்கள்.

அவர்களின் காலத்தில் கர்நாடக இசையிலும் பரத நாட்டியத்திலும் மிக முக்கியமான அபிவிருத்திகள் ஏற்பட்டன. அவ்விரு கலைகளும் அவற்றிற்குரிய தனிச் சிறப்பையும் பரிணாமத்தையும் அக் காலத்தில் பெற்றுவிட்டன.

மேலும் தமிழ் நாட்டிற்கு வடக்கிலுள்ள பிராந்தியங்களோடு ஏற்பட்ட தொடர்புகளின் விளைவாகக் கீர்த்தனைகள், அஷ்டபதி, தில்லாரை, ஜாவளி முதலிய இசை வடிவங்கள் தமிழகத்திலே பரவி இசையிலும் நாட்டியத்திலும் இடம்பெறலாயின. விஜயநகர மன்னர்களின் ஆட்சிக் காலத்தில் நிலவிய நடனங்கள் பற்றிச் சமகாலத்தில் தமிழ், தெலுங்கு, சமஸ்கிருதம், மராத்தி ஆகிய மொழிகளில் எழுதப்பெற்ற நூல்களிலே அதிகமான குறிப்புக்கள் காணப்படுகின்றன. அத்துடன் இஸ்லாமிய போத்துக்கேயர் எழுதிய நூல்களிலும் அவற்றைப் பற்றிய குறிப்புக்கள் உண்டு.

இலக்கியங்களிலே இருவகையான நடன மாதர்களைப் பற்றிச் சொல்லப்படுகிறது. அவர்களில் ஒரு சாரார் ராஜநர்த்தகிகளாவர். இவர்கள் இராசதானிகளிலும் பல சமஸ்தான நகரங்களிலும் சுதந்திரமாக வாழ்ந்தனர். அவர்கள் அவற்றிலே நடைபெற்ற பொது வைபவங்களிலும் விழாக்களிலும் பங்குபற்றினர். அவர்களில் சிலர் அரசரின் ஆதரவைப் பெற்றிருந்தனர். அரண்மனையில் நாட்டியம் ஆடினர்.

இன்னும் ஒரு வகைக்குரியவர்கள் கோயில்களோடு பந்தமான தேவதாசிகளாவர். அவர்கள் கோயில்களின் வருமானத்திலே தங்கியிருந்தனர். அவர்களுக்கு அரண்மனை, சமஸ்தானங்கள் ஆகியவற்றுடன் எவ்வித தொடர்பும் இல்லை.

நவராத்திரி விழாக் காலத்தில் நடன நிகழ்ச்சிகள் சிறப்பாக நடைபெற்றன. அரண்மனைகளிலும் கோயில்களிலும் நவராத்திரியின் ஒன்பது தினங்களிலும் காலையிலே கடவுட் படிமங்களின் முன்னிலையில் நெடுநேரம் நடனமாடுவது வழக்கம். விஜயநகரத்திலே வாழ்ந்த நடன மாதர் பற்றி அங்கு விஜயம் செய்த வெளிநாட்டவர்கள் பலரும் குறிப்பிட்டுள்ளனர். அவர்களுடைய வசீகரமான தோற்றம், ஆடை அலங்காரங்களின் வனப்புமிக்ககோலம் என்பவற்றை அப்துல்ரசாக் வர்ணிக்கின்றார். அவர்கள் ஒவ்வொருவரும் முத்துக்கள், இரத்தினங்கள் ஆகியவற்றையும் விலை உயர்ந்த ஆடைகளையும் அணியும் வழக்கமுடையவர்கள். அவர்கள் ஒவ்வொருவரும் தமக்கு உதவிபுரிவதற்கென்று பணிப்பெண்களை வைத்திருந்தனர்.

நாட்டியப் பெண்களில் சிலர் மிகுந்த செல்வத்துடன் வாழ்ந்தனர். சிலரிடம் நிலமானியங்கள் இருந்தன. ஒரு இலட்சம் வரையிலான பொற்காசுகள் வைத்திருந்தனர். தலைநகரிலுள்ள சிறந்த வீதிகளிலே வரிசையாக அமைந்திருந்த வீடுகளில் அவர்கள் வாழ்ந்தனர். செல்வந்தர்களோடும் பிரதானிகளோடும் அவர்கள் உறவு கொண்டிருந்தமையாற் சமுதாயத்திலே நடனப் பெண்கள் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தனர்.

பிரபலமான நாட்டியப் பெண்களுக்குச் சில சிறப்புரிமைகள் கிடைத்திருந்தன. அரண்மனைகளில் இராணிகளையும் தேவியரையும் சென்று பார்ப்பதற்கும் அவர்களோடு கூடிப்பழகுவதற்கும் அவர்களுக்கு அனுமதி அளிக்கப்பட்டிருந்தது. அரசரின் முன்னிலையிலும் பிரபல்யமான நாட்டியப் பெண்களுக்குக் கௌரவம் அளிக்கப்பட்டிருந்தது.

விஜயநகரத்து இளவரசனான குமாரகம்பணன் நடனமாதரை ஆதரித்தான் என்று அவனுடைய மனைவியாகிய கங்காதேவி எழுதிய மதுராவிஜயத்தில் கூறப்படுகின்றது. கோயில்களில் தங்கியிருந்த

தேவதாசிகள் அவற்றிலே நடைபெற்ற நித்திய, நைமித்திய கிரியைகளின்போது உபசாரமாக நடனமாடுவது வழக்கம்.

தேர்த்திருவிழாவின்போது தேரினை இழுத்துச் செல்லுமிடத்து நடனம், சங்கீதம், வாத்தியம் என்பனவும் இடம்பெறுவது வழக்கம். இம்மாதிரியே டி.வெய்கு என்னும் ஜெகந் பாதிரியார் திருவாரூர் தேர்த்திருவிழாவின்போது முப்பது தேவதாசிகள் நடனமாடினார்கள் என்று குறிப்பிடுகின்றார்.

தேவதாசிகள் பொதுவாக கோயில் நிலங்களிலிருந்து கிடைக்கும் வருமானத்தின் மூலம் ஊழியம் பெற்றனர். இவர்களுக்கு வேண்டிய பாதுகாப்பு கோயில் நிர்வாகம் செய்தது.

சில சமயங்களில் கோயில் விவகாரங்கள் தொடர்பாகக் கோயிலின் சார்பிலே மன்னரிடம் முறைப்பாடு செய்த குழுக்களிலே தேவரடியார்க்கு இடமளிக்கப்பட்டது. அறம் வளர்த்த நாச்சியார் என்ற தேவரடியார் இந்தப் பிரகாரமாக விஜய நகரப் பேரரசரான இரண்டாம் தேவராயரைச் சந்தித்தமை பற்றி 1433/4ஆம் ஆண்டிற்குரிய சாசனம் குறிப்பிடுகின்றது.

விஜயநகரப் பேரரசர்கள் நடனக் கலைக்கு மிகுந்த ஆதரவு வழங்கினார்கள். நாட்டிய சாஸ்திரங்களை எழுதியவர்களுக்கும் நடனக்கலை போதிக்கும் ஆசிரியர்களுக்கும், நடனமாடுவோருக்கும் அரசு ஆதரவு கிடைத்தது. மகாநவமியின்போது அரண்மனைகளில் நாட்டிய நிகழ்ச்சிகள் சிறப்பாக நடைபெறும்.

அரண்மனைகளில் வாரந்தோறும் சனிக்கிழமைகளில் நடனமாதர் ஆடினார்கள். நாட்டிய மண்டபம் நீளமானதாகவும் அகலம் குறைந்ததாகவும் காணப்பட்டது. அதன் எல்லாப் பக்கங்களிலும் முலாம் பூசிய அரைத் தூண்கள் இருந்தன. இவ்விரண்டு தூண்களுக்கிடையே வரிசையில் உருவங்கள் இருந்தன. தூண்களுக்கும் சிலைகளுக்கும் இடையிலுள்ள பகுதி இலைத் தொகுதியால் அலங்கரிக்கப்பட்டிருந்தது. அங்கு மேளங்களைத் தாங்கி நிற்கும் நடனமாதரின் கோலங்கள் தெரிந்தன. ஒவ்வொரு வரிசையிலுமுள்ள உருவங்கள் நடன முடிவிலான நிலைகளைக் காட்டின. நடனமாடுவோர் பார்த்து நேர்த்தியாக ஆடுவதற்கென அவை அமைக்கப்பட்டிருந்தன. அங்குள்ள பெண்கள் தங்கள் அங்கங்களை மிகவேகமாக அசைத்துப் பார்ப்போர் பரவசமாரும் வண்ணம் அபிநயத்துடன் அற்புத கோலத்தில் ஆடினார்கள்.

கிருஷ்ணதேவராயர் காலத்து நாட்டிய பெண்கள் கடினமான உடற்பயிற்சிகளைச் செய்து தங்கள் அங்க உறுப்புக்களை மிக லாவண்யமாகப் பேணிக் கொள்வதில் கவனம் செலுத்தினார்கள்.

விஜயநகர காலத்து நவராத்திரி விழா வழிபாட்டு நடன நிகழ்ச்சி சிறப்பானது. கர்நாடகத்துக் கரையோரத்தின் தென்பகுதியில் காணப்படும் சாசனம் ஒன்று அத்தகைய நிகழ்ச்சியில் ஈடுபட்ட சுமங்கலிகள் எனும் கணிகையரைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றது. சதானந்தசெட்டி, தேவிசெட்டி என்னுமிருவர் ஆலயத்தில் தூர்க்கை வழிபாட்டில் உபசாரம் செய்யும் சுமங்கலிகள் எனக் குறிப்பிடுகிறது. அச்சுதராயரின் காலத்தில் லட்சுமிபுரத்தில் செட்டிகளுக்கும் பட்டணசுவாமிகளுக்கும் மகாலட்சுமியின் சன்னிதானத்தில் உபசாரண்டனம் புரிய ஏற்பாடு செய்யப்பட்டிருந்தது.

விஜயநகரகால நடனக்கலை புதுப்பொலிவுடன் திகழ்ந்தது.

## நாயக்கர் கால நடனக்கலை

1565ஆம் ஆண்டில் விஜய நகரப் பேரரசின் வீழ்ச்சிக்குப் பின் கலைகளின் தலைநகராகத் தஞ்சாவூர் முடிசூட்டிக் கொண்டது. விஜய நகரத்தினுடைய நிர்வாக அமைப்பின் வழி, தமிழகத்தில் நாயக்கர் ஆட்சி தோன்றியது. குறிப்பாகத் தஞ்சையிலும் மதுரையிலும் இவர்கள் ஆட்சி வலுப்பெற்றது. கலைகளை ஆதரிக்கும் புரவலர்களாக இவர்கள் விளங்கியதால் இசை, நடனக் கலைஞர்கள் இவ்விரு நகரையும் நோக்கிக் குடிபெயர்ந்தார்கள். தஞ்சை பெருமளவு நடன, இசைக் கலைஞர்களால் நிறைந்து இவ்விரு கலைகளின் களஞ்சியமாக மாறியது. ரகுநாத நாயக்கர், அவரது மகனான விஜயராகவ நாயக்கர் காலத்தில் மதுரையிலும் தஞ்சையிலும் கலைகள் மிகவும் செழித்தோங்கின. தென்னிந்திய சங்கீத உலகிற்கு இவர்கள் ஆண்ட காலம் ஒரு பொற்காலம் எனலாம்.

நாயக்கர் காலத்தில் தஞ்சை நடனத்தில் மட்டுமல்ல, தேவதாசிகள் முக்கிய பங்கேற்ற இசையிலும், நடனத்திலும், இசை நாடகத்திலும் அதிகமாகச் செழித்தோங்கியது. அலாரிப்பு, ஸ்வரஜதி, பதம், வர்ணம், ஜதிஸ்வரம், சப்தம் போன்ற இசை நாடக வடிவங்களும் புதுப் பொலிவு பெற்றுத் திகழத் தொடங்கின. இன்றைய நிலையில் உள்ள பரத நாட்டியத்தின் இசைச்செறிவும் நளினமான நடன அசைவுகளும் நாயக்கர், மராட்டிய காலத்தில் செழித்தோங்கிய கலைகளின் வெளிப்பாடுகளே.

மெலட்டுர் பாகவத மேளா நாட்டிய நாடகத்தில் அந்தணக் குடும்பத்தைச் சேர்ந்த குறிப்பிட்ட சிலரே பங்கேற்று வந்தனர். தேவதாசிகள் இதில் பங்கேற்கவில்லை. கணக்கற்ற பதங்கள், குறிப்பாக ஷேத்ரக்ஞரின் அநேக பதங்கள் பிறந்தது தஞ்சை மண்ணிலே தான். இதில் பல பதங்கள் நடனத்துக்கேற்றவை என்பது பாவ பதங்கள். அபிநய பதங்கள் என அவை விவரிக்கப்பட்டிருப்பதிலிருந்து விளங்கும்.

தஞ்சை சரஸ்வதி மஹால் நூலகம், அக்கால ஓலைச் சுவடிகளின் களஞ்சியமாகத் திகழ்கின்றது. இச் சுவடிகள் சோழர் காலத்திலிருந்து இசை, நடனப் பாரம்பரிய வளர்ச்சியைத் துல்லியமாக வெளிப்படுத்துகின்றன. இந் நூலகத்தில் நாயக்கர் காலத்தைத் தெலுங்கு ஓலைச் சுவடிகளும் காணப்படுகின்றன.

நாயக்கர்கள் விஜய நகரத்தில் பிரசித்தி பெற்ற கலைப் பாரம்பரியத்தைத் தஞ்சைக்குக் கொண்டு வந்தனர். சாஸ்திரிய நாட்டிய நாடகமான மெலட்டுர் பாகவதமேளமும் குறவஞ்சி நாடகங்களும் நாட்டிய, நடன உலகிற்குத் தஞ்சை மண்ணின் விசேஷமான கொடையாகும். தென்னகத்தின் பல பகுதிகளிலிருந்தும் இசை, நடனக் கலைஞர்கள் தஞ்சைக்குக் குடிபுகுந்ததில் ஆச்சரியமொன்றுமில்லை. தஞ்சை நாயக்கர் அரசின் நிறுவனரான சேவப்ப நாயக்கர் ஒரு சிறந்த இசை நடனப் புரவலன். அவரது மகன் ரகுநாத நாயக்கர் (1600 - 1634) ஒரு சிறந்த இசைக் கலைஞன். இவனது காலத்தில் காவியம், நாடகம் என்ற வடிவில் வெளிவந்த இசை இலக்கியங்கள் இன்னும் பலவித இசை வெளியீடுகள் போன்றவை மன்னனாலும் அவரது அரசவைக் கவிகளாலும் உருவாக்கப்பட்டவையே. ராகம், தாளம், கமகம், ஸ்ருதி, இசைக் கருவிகள், அவையில் நடித்துக் காட்டப்பட்ட நாடகங்கள், நடன நங்கையர், நடிக்கையர், பல நிகழ்ச்சிகளில் பங்குபெற்ற இசைவாணர்களின் பெயர்கள், ரசிகர்கள், அவர்களின் ரசனை, இவை போன்றவற்றைக் குறித்த செய்திகள் ரகுநாத நாயக்கன் காலத்தில் கலைகளின் நிலையை எடுத்துக்காட்டுகின்றன. அம்மன்னன் எழுதிய தெலுங்குக் காவியமான 'வால்மீகி சரித்திரத்தில்' தாளம், நடனத்தின் இலட்சணங்களைப் பற்றி அவனது கருத்துக்கள் விவரிக்கப்பட்டுள்ளன. இந் நூலில் ஊர்வசி, ரம்பா போன்ற தேவலோக நடன மாதுக்களின் நடனத்தைக் குறித்த செய்திகள், ஒரு நடன நாடக ஆய்வுக் கட்டுரை போன்று அமைந்து ரகுநாதன் ஒரு இசைஞானியாக, வீணை வித்தகனாக மட்டுமல்ல, இவை நடனத்தில் மிகச் சிறந்த 'அபிநவபோஜா'வாக திகழ்ந்ததையும் உறுதி செய்யும்.

ஊர்வசி நடனத்தைப் பற்றிய செய்தியில் ரகுநாதர் கீழ்க்கண்ட தாளங்களைக் குறிப்பிடுகின்றார்.

- |                    |                |                |
|--------------------|----------------|----------------|
| 1. ஆதி             | 9. வித்யாதரம்  | 17. குடுக்க    |
| 2. த்விதீய         | 10. ரதி        | 18. தென்கி     |
| 3. அந்தக்கீரிட     | 11. ஹம்ஸலீலா   | 19. த்ரிபங்கி  |
| 4. ஜெயமங்கள        | 12. ஸ்ரீரங்கா  | 20. மட்டிகா    |
| 5. ஜம்பை           | 13. கண்கல      | 21. விஜயம்     |
| 6. காக்கட்டிடம்    | 14. கந்தக      | 22. ஜய         |
| 7. காக்கபுடம்      | 15. கோகிலப்ரிய | 23. ஸிம்ஹநந்தன |
| 8. ஸம்கிதபுட்ரிகம் | 16. விலோகிதம்  |                |

ரம்பா என்பவள் பெரணி, தண்டலாஸ்யா, பெருங்காணி, குண்டலி என்ற நான்கு வகை உதரா நாட்டியம் நிகழ்த்தியதாக ரகுநாதர் குறிப்பிடுகின்றார்.

ரம்பாவிடம் ஊர்வசி சவால் விடும் இடத்தில் ரகுநாத நாயக்கரின் நடனக் கலையிலுள்ள பாண்டித்தியம் நன்கு புலப்படுகின்றது.

- 13 ஒற்றைக் கை முத்திரைகள்
- 24 இரட்டைக் கை முத்திரைகள்
- 30 நிருத்த கைகள்
- 5 மார்பு அசைவுகள்
- 9 கழுத்தசைவுகள்
- 7 காலசைவுகள்
- 7 பக்க அசைவுகள்
- 19 தலை அசைவுகள்
- 10 கை அசைவுகள்
- 6 பாத அசைவுகள்

ஆகியவற்றையும் ரகுநாதர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

- கண் அசைவுகள்
- 8 ஸ்தாயி பாவங்கள்
- 8 ரஸ பாவங்கள்
- 20 சஞ்சாரி பாவங்கள் என்று வகைப்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

ரம்பா ஊர்வசிக்குமிடையே வரும் வாக்குவாதத்தில் 81 ஸ்தானங்கள், 10 மண்டலங்கள், 108 கரணங்கள், கரணங்களை விளக்கச் சொல்லப்பட்ட ஜதிகள் போன்றவையும் விளக்கப்பட்டுள்ளன. ரகுநாதர் இசையில் மட்டுமல்ல பரதநாட்டிய சாஸ்திரத்திலும் புலமையும் தேர்ச்சியும் பெற்றவராக விளங்கியமைக்கு இதைவிட வேறு ஆதாரங்கள் தேவையில்லை.

ரம்பா ஆடிய தேசி நிருத்தத்தைப் பற்றிய குறிப்பில், பக்கவாத்தியக் கருவிகளைக் குறித்த செய்தியொன்றில், இசைக் கருவிகளை இயக்குவதில் வல்ல பெண்கள் தம்புரா, ஸ்வரமண்டலம், முகவீணை, உபாங்கம், கின்னரம், ஒத்து, தாளம், மத்தளம் போன்ற இசைக் கருவிகளை மிகச் சிறப்பாகவும் இனிமையாகவும் வாசித்து நாட்டியம் சிறக்க உதவினர் என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. ஊர்வசிக்கு வழங்கப்பட்ட பரிசுகளும் கௌரவங்களும் கலைஞர்களைக் கௌரவிக்கும் வழக்கம் ரகுநாதர் காலத்தில் இருந்ததை உறுதிப்படுத்துகின்றது. வீணையில் பாண்டித்தியம் மன்னனுக்கு இருந்ததால், அதைப் பற்றிய வர்ணனைகள், அக் காலத்தைப் பற்றிய செய்திக் குறிப்புகளில் காணப்படுகின்றது. இதிலிருந்து வீணை ஒரு முக்கிய தனிக்கச்சேரி இசைக்கருவியாக இருந்ததென்றும் அதில் ராக ஆலாபனைகள், தாயம், கீதம், பிரபந்தங்கள் ஆகியவை விதவிதமான கமகங்களுடன் வாசிக்கப்பட்டதாகவும் தெரிகின்றது.

ரகுநாதர் காலத்திலும் அதற்குப் பின்னும் கணக்கற்ற யக்ஷகான, குறவஞ்சி நாடகங்கள், ஜக்கினிகள் என்ற நாடக நடன உருப்படிகள் மன்னர்களாலும் அவர்களது அரசவைப் புலவர்களாலும் உருவாக்கப்பட்டன. நடனக் கச்சேரிகள், நாடகங்கள் ஆகியவை அடிக்கடி மன்னர் முன்பு அரங்கேற்றப்பட்டன. 'ரகுநாத ராமாயணத்தில்' நடனமணிகளின் சலங்கை ஒலியால் எப்போதும் நிறைந்திருக்கும் 'நாடகசாலையைக்' குறித்த அனேக குறிப்புகள் உள்ளன. ரகுநாதர் எழுதிய 'ரகுநாதாயுத்யா' என்ற சமஸ்கிருத கவிதையில் நாடகசாலையைப் பற்றிய வர்ணனைகள் காணப்படுகின்றன. இது பல வண்ண முத்துக்களாலும் கை வேலைப்பாடு மிகுந்த துணிகளாலும், பிற அலங்காரங்களாலும் நிறைந்து கண்ணைப் பறிப்பதாக இருந்தது. மன்னர் அறிஞர்கள், நடனக் கலைஞர்கள் புடைசூழ அடிக்கடி அங்கு வருவதுண்டு. நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கூறப்பட்டுள்ள முறைமையின்படி குழல் முதலில் ஒலிக்கும். திரை விலகும் முன்பே கலைஞர்கள் மேடைக்குப் பின் தயாராவார்கள். நிகழ்ச்சியின் ஆரம்பம் மங்கல மணிகள் முழங்க நிகழும்.

ரகுநாத நாயக்கரின் பிரிய பத்தினியான இராமபத்ராம்பாள் 'ஒரு நடனமாது, அபிநயங்களின் மூலம் தனது கருத்தை நேர்த்தியாக வெளிப்படுத்த தெரிந்தவளாக இருக்க வேண்டும்' என விவரிக்கின்றார். அது மட்டுமல்ல, 'அரசவை நடன மாந்தர்கள் மிகவும் தேர்ந்தவர்களாகவும் வெவ்வேறு தாள வகைகளான ஜெயமங்களம், ஸிம்ஹலீலா, சூளாதி தாளங்களைப் பற்றிய ஞானமும், அதை பிரயோகிக்கும் முறைகளை அறிந்தவர்களாகவும் இருக்க வேண்டும். எளிதில் வளையக்கூடிய உடலைக் கொண்டவர்களாகவும் மிகக் கடினமான பயிற்சிகளையும் இலகுவாகச் செய்யக்கூடிய அளவிற்குப் பயிற்சி பெற்றவர்களாகவும் இருக்க வேண்டும்' என எடுத்துரைக்கின்றார். ஒவ்வொரு ரசத்தையும் மிக நுட்பமாக வெளிப்படுத்தக்கூடிய அளவு ஆற்றல் பெற்றிருந்த ரகுநாதரின் அவை நடன மாந்தர் அரசவையிலுள்ள தேர்ந்த விமர்சகரிடமிருந்து மிகுந்த பாராட்டைப் பெற்றிருந்தனர்.

இக் குறிப்பு அந் நாளை அரசவைத் தேவதாசிகளின் நாட்டியத்திறன் எவ்வாறு மிகச் சிறந்து காணப்பட்டது என்பதை உறுதி செய்கிறது. நடனமும் நாடகமும் இசைக் கச்சேரிகளும் கவியரங்கங்களும் அடிக்கடி அரங்கேறிய 'நாட்டியசாலை' தான் பின்னாளில் மராட்டிய மன்னர் காலத்தில் 'சங்கீத மஹால்' என அழைக்கப்பட்டது.

ரகுநாத நாயக்கருக்குப் பின் தஞ்சையை ஆண்ட விஜயராகவ நாயக்கர் (1633 - 1673) காலத்திலும் இசையும், நடனமும் அபரிமிதமாகச் செழித்து வளர்ந்தன. அமரகவியான ஷேத்ரக்ஞர் விஜயராகவ நாயக்கரால் ஆதரிக்கப்பட்டு 1000 பதங்களை உருவாக்கினார். விஜயராகவனின் முத்திரையோடு 15 பதங்களை எழுதியுள்ளார். 'ஸாமான்ய குக்கடே வாணி' என்ற ஒரு பதத்தில் விஜயராகவனின் பாராட்டைப் பெற ஒரு நடன மங்கை எந்தெந்தக் குணங்களைக் கொண்டிருக்க வேண்டும் என்று விவரிக்கின்றார். அதே பதத்தில் விஜயராகவனின் இசைப்புலமை, பாடல்களுக்குப் பண்ணமைக்கும் ஆற்றல், அவரது ஆழ்ந்த விமர்சன அறிவு ஆகியவற்றையும் அவர் குறிப்பிட்டுள்ளார். இறை வித்தகரான கோவிந்த தீக்ஷா என்பவர் அளித்த உந்துதலால், ரகுநாத நாயக்கர் 'சதுர்தண்டி பிரகாசிகா' என்ற புகழ்பெற்ற நூலை எழுதினார். இது தென்னிந்திய ராகங்களின் இலக்கணங்களை முறைப்படுத்தும் நூல்.

தெலுங்கு பிரபந்த வகைப் பாடல்கள், விஜயநகரில் பிறந்து, தஞ்சையில் விஜயராகவ நாயக்கரின் காலத்தில் வளர்ந்து, செழித்து, பரந்து, விரிந்து கனிகளைத் தந்தது. குறிப்பாக சிருங்காரப் பிரபந்தங்கள் இவர் காலத்தில் தான் புகழின் உச்சநிலையை அடைந்தன. நாயக்கர் காலத்தில் வழங்கிய 'பதங்களைப் பாடத் தெரியாதவர், கால்களில் சலங்கை அணியாதவர் பாவி என்று கருதப்பட வேண்டும்' என்ற ஒரு பழமொழி இக் காலத்தில் இசையும் நடனமும் கொடிகட்டிப் பறந்த வரலாற்றைக் கூறும். தஞ்சை அரசவைக் கவியான 'கங்கல்வாக்கால கவி' என்ற புலவர் எழுதிய 'ராஜகோபால விலாசம்' என்ற தெலுங்குப் படைப்பிலிருந்து சங்கீதம், சாஹித்யம், நாட்டியம் ஆகியவை ரகுநாதர், விஜயராகவ நாயக்கர் அரண்மனைகளில் கொடிகட்டிப் பறந்தன என்ற வரலாற்றை அறிந்து கொள்ளலாம். விஜயநகர விலாசம் என்று அழைக்கப்பட்ட விஜயராகவரின் அரண்மனை கலைகளுக்கும் கலைஞர்களுக்கும் ஒரு சொர்க்கமாகத் திகழ்ந்தது. கல்விமான்களுக்கு 'சாரதா த்வஜா' என்ற பட்டமும் அளிக்கப்பட்டிருந்தது. ஸாஹித்யத்தில் அரசனுக்கு உள்ள பாண்டித்தியத்தைக் குறிக்கும் அடையாளமாக 'ஸாஹித்யராய பெண்டேரா' எனப்பட்ட பொற்கழலை விஜயராகவன் அணிந்திருந்தான்.

அரசவை நர்த்தகிகளில் பலர் நடிப்பு, சங்கீதம், சாகித்யத்தில் மிகவும் தேர்ந்தவர்களாக இருந்தனர். அவர்களில் சிறந்த 'சந்திரலேகா' எனும் நங்கை வீரவெங்கடராயன் (1584 - 1616) என்ற மன்னனால் பல பட்டங்கள் அளிக்கப்பட்டுப் பாராட்டுப் பெற்றவள். தவிர அநேக ப்ருது வாத்யங்களைத் தனது சிறந்த நடனத்திற்காகப் பரிசாகப் பெற்றிருந்தாள். 'ராஜ்ய கோபால விலாசம்' எனும் நூற்குறிப்பிலிருந்து சில அரசவை நர்த்தகிகளின் பெயரையும் அவர்கள் நிகழ்த்திய நடன உருப்படிகளின் பெயரையும் அறிந்து கொள்ளலாம்.

பெயர்	நடன உருப்படி
1. ரூபவதி	கௌபதம்
2. கோம்பகவல்லி	சப்தசிந்தாமணி
3. மூர்த்தி	ஜக்கிணி
4. கோமளவல்லி	கோர்வை
5. லோகநாயகி	நவபதம்
6. ரத்தகிரி	த்ருபதம்
7. பாகிரதி	பெரணி

ஒரு குறிப்பிட்ட நாட்டிய பாணியில் பாண்டித்தியம் பெறுவது இக்காலச் சிறப்பு. சிறந்த கலைஞர்கள் விலை உயர்ந்த பரிசுகளாலும் இசைக் கருவிகளைப் பரிசாகப் பெற்றும் கௌரவிக்கப்பட்டனர். தேசி, மார்க்கம் பாணியிலான நடனங்கள் வழக்கிலிருந்தன. சில அரசவை மங்கையர் கடினமான தேசி இசையைப் பாடினர். சில நடன மாந்தர் சிருங்காரப் பதத்திற்கும் அறிவுரைச் செய்திகள் அடங்கிய பாடல்களும் அபிநயம் பிடித்து ஆடினர்.

வீணை, கின்னரம், முகவீணை, குழல், தம்புரா, சுரமண்டலம், ராவணஹஸ்தம், ஹூடுக்கை, சங்கு போன்ற இசைக்கருவிகள் இசைக்கும் வல்லுநர்களாகவும் பல மங்கையர் திகழ்ந்தனர். ரங்கராஜம்மா என்ற பெண்கவி யக்ஷகானங்கள், மன்னாருதாச விலாசம், உஷாப் பரிணயம் போன்ற இசை, நடன இலக்கியப் படைப்புக்களைப் படைத்துள்ளார். இவள் விஜயராகவ நாயக்கரின் தனிப்பட்ட அன்பைப் பெற்றிருந்தாள்.

இசைக் கருவிகளோடு பாடல், நடனம் ஆகியவற்றையும் இணைத்து நடத்தும் 'சங்கீத மேளம்' நாயக்கர் காலத்திலிருந்து தோன்றியதாகக் கருதப்படுகின்றது.

விஜயராகவ நாயக்கர் யக்ஷகானப் படைப்புகளைப் படைப்பதில் தனது தந்தை ரகுநாதரையும் மிஞ்சியுள்ளார். பாடல்களுக்கும் நடனத்திற்கும் நாடகத்திற்கும் மிகவும் ஏற்ற 'த்விபதம்', 'யக்ஷகானம்' போன்ற படைப்புக்கள் நாயக்கர் காலத்தில் கொடிகட்டிப் பறந்தன



## ஆங்கிலேயர் கால நடனக்கலை வளர்ச்சி

நாட்டியத்தின் இருண்ட காலம் எனக் கருதப்படும் கி.பி 1100 இற்கும் 1500 இற்கும் இடைப்பட்ட காலத்தில் நாட்டியக்கலை மிகவும் நலிவடைந்த நிலையில் இருந்தது. இச் சமயத்தில் அரசியல் சீர்குலைவின் காரணங்களால் முகலாய படையெடுப்புக்கு நாடு ஆளானது. அடிப்படையிலேயே நாட்டியத்தைக் கண்டனம் செய்கிற கொள்கையையுடையது இஸ்லாம் மதம். எனவே, டெல்லி சுல்தான்களில் சிலர் தனிப்பட்ட முறையில் நாட்டியத்தை ரசித்தாலும் அவர்களில் எவரும் நாட்டியத்திற்கு ஆதரவு தரவில்லை. இந்துக்களின் ஆட்சிக் காலத்தில் பெற்ற கண்ணியமான நிலையை, நாட்டியம், முகலாயர் காலத்தில் பெற முடியவில்லை. இதற்கான ஒரே முக்கிய காரணம் இந்துக்கள் நாட்டியத்தை ஒரு உயர்ந்த நுண்கலையாக மதித்தார்கள். ஆனால், முகலாயர் அதை ஒரு பொழுதுபோக்கு அம்சமாக மட்டுமே கருதினர். இதனால் நடனக் கலைஞர்களுக்கு சமுதாயத்தில் கண்ணியமான அந்தஸ்து கிடைக்கவில்லை. உயர்குடியினரின் கலையார்வத்தை இச் சூழல் பாதித்தது மட்டுமல்லாது நாட்டியக் கலையின் முன்னேற்றம் தடைப்படவும் காரணமானது.

இருப்பினும், 18ஆம் நூற்றாண்டில் தனிப்பட்ட சிலரது கலையார்வத்தாலும் முயற்சியாலும் நாட்டியக்கலை மீண்டும் வளரத் தலைப்பட்டது. பல்வேறு விதமான நாட்டியக் கலைகளும் வளர்ந்தன. ஆனால் ஆங்கிலேயரின் ஆட்சிக்காலத்தில் நாட்டியத்தின் வளர்ச்சி குன்றியே இருந்தது. பாரம்பரியமாக நாட்டியக்கலையின் மீது மக்களுக்கு இருந்து வந்த ஆர்வம் மறைந்து போனது.

### நுண்கலைகள் நலிவு அடைந்ததற்கான காரணங்கள்

1. முகலாய ஆட்சியை ஆங்கிலேயர் கைப்பற்றிய சமயத்தில், நுண்கலைகள் மற்றும் கலைஞரின் முன்னேற்றத்தில் எந்த வித கவனமும் செலுத்தப்படவில்லை. புதிய அரசர்களின் ஆதரவு கிடைக்காத நிலையும் ஆங்கிலேயரது ஆட்சியின் அக்கறையின்மையும் நுண்கலைகளின் வளர்ச்சியைப் பெரிதும் பாதித்தன.
2. இந்திய இளவரசர்கள் மற்றும் பிரபுக்களின் அரசவையில் ஆதரவும் பாதுகாப்பும் சில கலைஞர்களுக்குக் கிடைத்தன. ஆனால் நாளடைவில் இந்திய இளவரசர்களும் பிரபுக்களும் புதிய ஆங்கிலேய அரசின் பாதுகாப்பினால் மேலை நாடுகளுக்குச் செல்ல ஆரம்பித்தனர். இதன் விளைவாக மேலை நாட்டுக் கலைகளின் மீது அவர்களுக்கு இரசனையும் ஆர்வமும் வளர்ந்தன. வெளிநாட்டுக் கலைகளை வளர்க்கும் விருப்பமும் கூடியது.
3. மேலைநாட்டுப் பழக்கங்களின் தொடர்பினால், இந்திய மக்கள் மேலை நாட்டுக் கலைகளை விரும்ப ஆரம்பித்தனர்.
4. ஆங்கிலேயரது கல்வி முறையில் இசைக்கும் நடனத்திற்கும் இடம் தரப்படவில்லை.
5. நாட்டின் பொருளாதாரச் சமநிலை பாதிக்கப்பட்டதாலும் இயந்திரத்தினால் உற்பத்தி செய்யப்பட்ட மலிவான பொருள்கள் நிறையக் கிடைத்ததாலும் கலை நுட்பமிக்க பொருள்களுக்கான தேவை பெருமளவில் குறைந்த போது, இதன் விளைவாகத் தங்களது பாரம்பரியத் தொழிலை விட்டுவிட்டு, கலைஞர்கள் மற்ற வேலைகளைத் தேடவேண்டிய நிலை உருவானது.
6. இந்தக் காலகட்டத்தில் வாழ்ந்த பல மேலைநாட்டு அதிகாரிகளுக்கும் இந்தியர்களுக்கும் இந்தியக் கலைகளின் மதிப்பைப் புரிந்து கொள்ளவோ, அவற்றைப் பாராட்டிப் போற்றவோ விருப்பமோ ஈடுபாடோ இருக்கவில்லை. அதனால் கலைகளின் வளர்ச்சியினை ஊக்குவிப்பதற்கான எந்த முயற்சியும் அவர்கள் செய்யவில்லை.

7. பெரும்பான்மையான இந்தியர்கள் இந்திய நுண்கலைகளின் பாரம்பரியத்தையும் அடையாளத்தையும் அறியாமல் போனார்கள்.

இவ்விதம் பல காரணங்களால் இந்திய நுண்கலைகள் தொடர்ந்து நலிவடைந்தன. நாட்டியக் கலையானது சமுதாயத்தில் தனக்கிருந்த மதிப்பைப் படிப்படியாக இழந்தது. சொல்லப்போனால், நாட்டியக் கலையைக் கற்பவர்கள் கண்ணியமற்றவர்களாகக் கருதப்பட்டனர். நாளடைவில் நாட்டியக் கலையானது மலைவாழ் மக்கள் மற்றும் கிராம மக்களுக்குரிய கிராமிய நடனங்கள் என்ற வட்டத்துக்குள் குறுகிப்போனது. பொதுவாக, நடனம் என்பது கீழ்த்தரமான பெண்களால் ஆடப்படுவது என்று சமுதாயத்தினரால் கருதப்பட்டது. இத்தகைய சூழல்களில் நாட்டியக்கலை நலிவடைவதைத் தடுக்க இயலாமல் போனது.

## நடனத்தின் மறுமலர்ச்சி

சிறப்புற்று, மன்னர்களால் பெரிதும் ஆதரிக்கப்பட்டுவந்த நடனக்கலை அரசியல், குழப்பங்களாலும் சமுதாயச் சீர்கேடுகளாலும் நலிவுறத் தொடங்கியது. இத்தகைய சீர்கேடுகள் குறிப்பாக 19ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலிருந்து 20ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதிவரை நிலவி வந்தன. ஆங்கிலேயர் சுதேசக் கலைகளுக்கு எந்த மதிப்பும் அளிக்கவில்லை. தேவதாசியரின் மதிப்பும் சமுதாயத்தில் மிகவும் தாழ்ந்தது. சமுதாய உயர்மட்ட வகுப்பினரும் விக்டோரியன் வாழ்க்கை முறைகளைப் பெருமையுடன் பின்பற்றத் தொடங்கினர்.

இதே வேளையில் இக் கலையினை சிறுபிள்ளைகள் பயிலக்கூடாதென்றும் இதனைக் கோவில்களிலே தேவதாசிகள் ஆடுவது தடைசெய்யப்பட வேண்டுமென்றும் ஒரு சாரார் வலியுறுத்தத் தொடங்கினர். இதில் பல துறை வல்லுநர்களும் கல்வியாளர்களும் சமூக சீர்திருத்த வாதிகளும் அடங்குவர். முக்கியமாக மரு.முத்துலெஷ்மி ரெட்டி என்ற அம்மையார் சென்னை சட்டசபையிலே இதற்கான சட்டம் ஒன்று நிறைவேற்றப் பாடுபட்டார். ஏற்கெனவே 1910ஆம் ஆண்டில் மைசூரிலும் 1930ஆம் ஆண்டில் திருவாங்கூரிலும் தேவதாசிகள் கோயில்களில் நடனமாடுதல் சட்டம் மூலம் நிறுத்தப்பட்டு விட்டது. ஈ.வே.இராமசாமி நாயக்கரின் (பெரியார்) சுயமரியாதை இயக்கமும் கோவில்களுக்குத் தேவதாசிகள் அர்ப்பணிக்கப்படுவதை (பொட்டுக் கட்டும் வழக்கத்தினை) எதிர்த்து வந்தன.

தேவதாசிக் குடும்பத்தைச் சேர்ந்த மூவலூர் இளமாமிர்தம் அம்மையாரும் இவ்வியக்கத்தில் சேர்ந்து தேவதாசிகளின் நலனுக்காக உழைத்தார். இவர் 'தேவதாசிகளின் மோசவழி' என்ற ஒரு நூலையும் எழுதியுள்ளார். பொட்டுக் கட்டும் அநாகரிக வழக்கத்திற்கு எதிராக எழுதப்பட்டுள்ள இந் நூலிலே தேவதாசிகளின் அவல வாழ்க்கை முறைகள் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. இறுதியாக 1947ஆம் ஆண்டில் தேவதாசிகளைக் கோவிலுக்கு அர்ப்பணிக்கும் முறை சட்டபூர்வமாகத் தமிழகத்தில் ஒழிக்கப்பட்டது.

ஒரு அழிவில் ஓர் ஆக்கம் ஏற்படுதல் போல், இக் கட்டத்தில்தான் இக் கலையில் ஓர் உத்வேகமுள்ள மறுமலர்ச்சியேற்பட்டது. இதற்கு மூல காரணம் நமது கலையின் சிறப்பினை உணர்ந்த சில வெளிநாட்டு நடனக் கலைஞர்கள் என்பது வியக்கவைக்கும் உண்மை. உலகப் புகழ்பெற்ற ரஷ்ய பிலே நடனராணியான அன்னாபவ்லோவா 1922ஆம் ஆண்டில் தமது இந்திய விஜயத்தின்போது தேவதாசிகளின் நடனத்தைப் பார்க்கப் பெரிதும் விரும்பினார். தான் பார்த்தவைகளைக் கொண்டு 'கிருஷ்ணன் - ராதா', 'இந்து திருமணம்' என்ற இரு நாடகங்களைத் தயாரித்து அதை அரங்கேற்ற லண்டனில் அப்போது ஓவியம் பயின்று கொண்டிருந்த 'உதயசங்கரின்' உதவியை நாட, அவரும் அந்த நடன நிகழ்ச்சியில் பங்கேற்றது மட்டுமல்லாமல், அன்னா பவ்லோவாவின் அறிவுரையால், தமது நாட்டு நடனத்தின்பால் திசை திருப்பப்பட்டு, தொடர்ந்து நாட்டியத்தில் ஈடுபட்டு, உலகப் புகழ்பெற்றார். இதுபோல் பாலே நடனம் கற்க விரும்பி ருக்மணி அருண்டேல் அன்னாவை நாட, அன்னாவால் அறிவுறுத்தப்பட்டு, தமிழகத்தின் சிறந்த நடனமான பரதக்கலையைக் கற்குமாறு அவர் தூண்டப்பட்டார்.

அமெரிக்க ஐக்கிய நாடுகளிலிருந்து 1925ஆம் ஆண்டில் இந்தியாவுக்கு வருகை தந்த ரூத்செயின்ட் டென்னிசும், அவரது கணவரான டெட்ஷான் என்ற நடனக் கலைஞர்களுமே முதன் முதலில் இந்திய நடனத்தை ஐரோப்பாவிலும் அமெரிக்காவிலும் ஆடிக்காட்டிய முதல் வெளிநாட்டவர் ஆவார். இவர்களது இம் முயற்சி தனது சொந்த நாட்டுக் கலைகளின் அருமையை இந்தியர்கள் உணரப்பெரிதும் உதவியது. சமுதாயத்தில் முக்கிய உறுப்பினர்கள் யாவரும் நமது நாட்டின் பாரம்பரியக் கலையின் அருமையை உணர் ஆரம்பித்தனர்.

1917ஆம் ஆண்டில் கவிஞர் ரவீந்திரநாத் தாகூர், தான் கண்ட மணிப்புரி நடன நிகழ்ச்சியால் கவரப்பட்டு, தனது சாந்திநிகேதனில் அந் நடனத்தை அறிமுகப்படுத்தினார். கேரளத்தில் கவிஞர் வள்ளத்தோல் என்பவர், 'கதகளி' எனும் நாட்டிய நடனத்திற்குப் புத்துயிர் கொடுத்து, 1830ஆம்

ஆண்டில் கேரளா கலாமண்டலம் என்னும் நடன நிலையத்தை உருவாக்கினார். மேடம் மேனகா என்னும் 'கதக்' நடனக் கலைஞர் பெர்லின் ஒலிம்பியாடில் பல அகில உலகப் பரிசுகளைப் பெற்றார். லாமெரி எனும் அமெரிக்கப் பெண்மணி 1936ஆம் ஆண்டில் தமிழகம் வந்து பரதமும், கதக்கும் கற்றார். இவர் மூலம் ராம்கோபாலும் பந்தனை நல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளையிடமும், முத்துக்குமாரப் பிள்ளையிடமும் பரதம் பயின்று, இந்தியாவிலும் உலகின் பல்வேறு பகுதிகளிலும் பெரும்புகழ் பெற்றார். ராகினிதேவி என்னும் அமெரிக்க மாதுவும் பரதமும் கதக்கும் கற்று அதன் பெருமையை உலகின் பல இடங்களிலும் பரப்பினார். இவர்களது முயற்சிகள் இந்தியர்கள் மத்தியில் நடனத்தைக் குறித்த ஆர்வத்தையும் ஊக்கத்தையும் ஏற்படுத்தின.

இந்திய விடுதலையை இலட்சியமாகக் கொண்டு தோன்றிய விழிப்புணர்ச்சியின் தாக்கம், பண்டைக் கலைகள் புத்துயிர் பெறுவதற்குக் காரணமாக அமைந்தது. அது வரை நாட்டின் ஒவ்வொரு பகுதியிலும் அடைபட்டுக் கிடந்த ஆட்ட முறைகள் அகில இந்திய ஒருமைப்பாட்டைக் காணவிழைந்தன. 1926ஆம் ஆண்டில் இந்திய சுதந்திரப் போராட்டத்தில் ஈடுபட்டிருந்த ஈ.கிருஷ்ணய்யர் என்ற வழக்கறிஞர் சுப்பிரமணிய பாரதியாரின் பாடல்களைப் பாடியும் நடனமாடியும் மக்களிடையே சுதந்திர விழிப்புணர்ச்சியை ஏற்படுத்தி வந்தார். மெல்டூர் நடேச ஐயரிடம் பரதம் பயின்ற இவர், தானே பெண் வேடமிட்டுப் பரத நடனத்தை ஆடி, மக்களிடையே இக் கலைக்கு ஏற்பட்டிருந்த களங்கத்தைத் துடைக்க முற்பட்டார். இம் முயற்சியில் Anti - Nautch இயக்கத்தினரின் எதிர்ப்புகளை அவர் எதிர்கொள்ள வேண்டியிருந்தது. 1931ஆம் ஆண்டில் சென்னை சங்கீத அகாடமியில் திருவில்லிப்புத்தூர் கல்யாணியின் குமாரத்திகளான ராஜலட்சுமி, ஜீவரத்தினம் ஆகியோரின் நடன நிகழ்ச்சியைக் கிருஷ்ணய்யர் நடத்தினார். இதற்கும் 1932ஆம் ஆண்டில் அவர் அகாடமியில் ஏற்பாடு செய்த மைலாப்பூர் கௌரி என்ற தேவதாசியின் நடனமும் மிகப்பெரிய எதிர்ப்பை உண்டாக்கின. இதைத் தன் எழுத்தாலும் செயலாலும் முறியடித்த கிருஷ்ணய்யர் 1933ஆம் ஆண்டில் கல்யாணியின் குமாரத்திகளைத் திரும்பவும் மேடையேற்றினார். இம்முறை இந் நிகழ்ச்சி மிகப்பெரிய வரவேற்பைப் பெற்றது.

ஏற்கெனவே அன்னா பாவ்லோவால் தூண்டப்பட்டிருந்த ருக்மணிதேவியும் பார்வையாளர்களில் ஒருவராய் இருந்தார். அவரது நடன உலகப் பிரவேசமும் பரதக்கலை வரலாற்றில் ஒரு புதிய சகாப்தத்தைத் தோற்றுவித்தது. முதலில் மைலாப்பூர் கௌரி அம்மாளிடம் இருந்தும் பின்னர் பந்தனை நல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளை அவர்களிடமிருந்தும் இவர் பரதநாட்டிய பயிற்சிக்கான பாடங்களைக் கற்றுக்கொண்டார்.

1835ஆம் ஆண்டு இவர் அளித்த முதல் மேடை நிகழ்ச்சி பரதநாட்டியத்தின் போக்கையே மாற்றியது. ருக்மணி தனது நிகழ்ச்சியில் வரவேற்கத்தக்க பல சீர்திருத்தங்களை அறிமுகப்படுத்தினார். பரதநாட்டியத்தில் இருந்த தரக்குறைவான பகுதிகளை அகற்றிவிட்டார். நடன உடைகளை அடக்கமாக அழகாகத் திருத்தி அமைத்தார்.

பக்திக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கும் பதங்களைப் புகுத்தி நாட்டியத்தைப் பற்றிய கீழ்த்தரமான எண்ணத்தை மாற்றியமைத்தார். தோல் பையுடன் கூடிய இசைக்கருவி மற்றும் கிளாரிநெட் இவற்றிற்குப் பதிலாக வீணை, புல்லாங்குழல் ஆகிய இசைக்கருவிகளைப் புகுத்தினார். இதன் விளைவாகப் பரதநாட்டியத்தைப் பற்றிய தரக்குறைவான கண்ணோட்டம் முழுவதுமாக மாறியது. இவர் நிறுவிய 'கலாஷேத்ரா' இக்காலகட்ட உணர்ச்சித்துடிப்பின் விளைவே. பலபெரிய கலைஞர்கள் ஒன்றுகூடும் இடமாக கலாஷேத்ரா உருவெடுத்தது. ருக்மணி மற்றும் கிருஷ்ணய்யர் இவர்களின் பெரும் முயற்சியால் 'சதிர்' என்று அழைக்கப்பட்ட தமிழக சாஸ்திரிய நடனம் பரதநாட்டியமானது. பரதத்திற்கான இவரது பிரவேசத்தினால் உயர்குல, நடுத்தர குடும்பப் பெண்களும் நடனம் கற்க முன்வரலாயினர். பல இடங்களிலிருந்தும் நட்புவனர்களும் சென்று ஐக்கியமாயினர். பரதக்கலை மறுமலர்ச்சியின் விளைவுகளில் ஒன்று அது கோயிலில் இருந்து அரங்கத்திற்கு மாறியதாகும். இன்று பரதம் கற்பிக்கப்படாத மாகாணமே இந்தியாவில் இல்லை என்று கூறுமளவுக்குப் பரதக் கலையின் பெருமை உயர்ந்துள்ளது.

இன்றைய பரத நாட்டியத்திலே பந்தனை நல்லூர்ப் பாணி, வழுவூர் பாணி, தஞ்சாவூர் பாணியென வெவ்வேறு பாணிகள் கூறப்பட்டாலும் அடிப்படையில் இக் கலை ஒன்றே. பந்தனை நல்லூர் பாணியிலே தஞ்சை நால்வரின் வழித்தோன்றலான மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளை மற்றும்

சொக்கலிங்கம் பிள்ளை, ஜெயலக்ஷ்மி, சுவாமிநாதப்பிள்ளை, ருக்மணிதேவி, ராம்கோபால், மிருணாளினி, சாராபாய், தண்டாயுதபாணி பிள்ளை, சாந்தாராவ், அடையாறு இலக்குமணன் போன்றோரும் வழுவூர் பாணியில் பி.இராமையா பிள்ளை, அவர்மகன் சாம்ராஜ், குமாரி கமலா, சித்ரா விஸ்வேஸ்வரன், பத்மா சுப்பிரமணியம் போன்றோரும் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள்.

**தேர்ச்சி 5.0 :** சாஸ்திரிய நடனங்களுடன் சம்பந்தப்பட்ட வரலாற்று ரீதியான விடயங்களை உய்த்தறிவார்.

**தேர்ச்சி மட்டம் 5.3 :** வரலாற்றுப் பின்னணிகளை விரிவாக ஆராய்வார்.

**செயற்பாடு 5.3.2 :** ஆலயங்களில் நடனக்கலை என்ற அம்சத்தை அறிதல்.

### ஆலயங்களில் பரதக் கலையின் வளர்ச்சி

ஆலயங்கள் பரதக் கலையின் காப்பகங்களாக அமைவதற்கு ஆதாரமாய், கருவூலமாய் பலர் இருந்து வந்துள்ளனர். இவர்களுள் தமிழகத்தை ஆண்ட மூவேந்தர்கள் முக்கிய பங்கு வகிக்கின்றனர். இக் காவலர்கள் மக்கள் இறை வழிபாடு செய்வதற்கும், கலைகளைப் போற்றிப் பேணிக் காப்பதற்குமென நிர்மாணித்த கற்கோவில்கள், இன்றும் அழியாப் புகழுடன் விளங்குகின்ற கரணசிற்பங்கள், இச் சிற்பங்களை அழகுற செம்மையாக நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் கூறப்பட்டவாறு சாஸ்திரோக்தமாக வடித்தெடுத்த சிற்பிகள், சிற்ப நிலைகளை ஆடிக்காட்டிய ஆடல்மகளிர், இவர்களை ஆட்டுவித்த ஆடலாசிரியர், மன்னர்கள் இவர்கள் யாவரும் போற்றப்பட வேண்டியவர்கள்.

கலை, கலாசாரம் என்பன காலத்தைப் பிரதிபலிப்பனவாய் அமைகின்றன. ஒவ்வோர் நாட்டிலும் அவ்வவ் நாட்டு மக்களுக்கு ஏற்ற தனித்துவமான கலைகள் மக்களால் உருவாக்கப்படுகின்றன.

பரதக் கலையானது பிரம்மாவினால் கற்பனை செய்யப்பட்டு, இருக்கு, யஜுர், சாம, அதர்வண வேதங்களின் சாரத்தை எடுத்து ஐந்தாவது வேதமாகத் தொகுக்கப்பட்ட கலையாகும். இக் கலையைப் பிரம்மா பரதருக்கு அருள, பரதர் தனது 100 பிள்ளைகளுக்கும் கற்பிக்க அவர்கள் அக் கலையைப் பூமியில் பலருக்கும் கற்பித்துப் பரவச் செய்தனர் என்பது புராண வரலாறு. மேலும், கலையம்பதியில் இக் கலையைக் கண்டு மகிழ்வெய்திய சிவபெருமான், தனது தாண்டவ நடனத்தைக் கற்பிக்குமாறு தண்டு முனிவருக்குப் பணிக்க, தண்டு முனிவர் பரதருக்குத் தாண்டவத்தைக் கற்பித்தார். உமாதேவியார் பாணாசுரனின் மகளாகிய உஷைக்க லாஸ்யத்தைக் கற்பித்தார். உஷை துவாரகையிலுள்ள கோபிய ஸ்திரீகளுக்குக் கற்பிக்க அவர்கள் செளராஷ்டிர தேச மக்களுக்குக் கற்பித்தனர். இவ்வாறு இந் நாட்டியக் கலையானது பூவுலகில் பரவியது என்று புராண வரலாறு கூறுகிறது. ஆகவே பரதக்கலை படைத்தல் தெய்வமாகிய பிரம்மாவுடனும் அழித்தல் கடவுளான சிவபெருமானுடனும் இணைக்கப்பட்டிருக்கிறது.

கல்லிலே கலை வண்ணம் கண்டான் தமிழன். கற்கோவில்களைக் கட்டினான். அங்கே பரதக் கலையைப் பிரதிபலிக்கும் அழகிய நாட்டிய கரண நிலைகளை அமைத்தான். பரதக் கலையினைப் பேணிப் பாதுகாத்து வந்த பெருமை ஆலயங்களையே சாரும். இக் கலையின் வளர்ச்சிக்கும் மறுமலர்ச்சிக்கும் ஆலயங்கள் பெரும் பங்களிப்பினை நல்கியுள்ளன. ஆலயங்கள் ஆகம விதிப்படி அமைந்தவை. விக்கிரகங்களையும் கோபுரங்களையும் தூண்களையும் மதில் சிற்பங்களையும் கொண்டு விளங்குகின்றன. இந்த விக்கிரகங்களிலும் சிற்பங்களிலும் தெய்வீக உணர்வோடு மனிதனின் உணர்வும் சங்கமிக்கும் வகையிலே அவை ஆக்கப்பட்டிருக்கின்றன. ஆகம விதிப்படி அமைந்த விக்கிரகங்களில் பெரும்பாலும் சாந்தம் குடிகொண்டிருக்கும். அவை காட்டுகின்ற முத்திரைகள் நடன அமிசங்கள் பொருந்தி விளங்கும். விக்கிரகங்களிலே சில சமயங்களில் ரௌத்ர பாவமும் குடிகொண்டு விளங்கலாம். (உதாரணம் : தூர்க்கை) தூர்க்கையினுடைய விக்கிரகத்தில் இதனை நாம் அவதானிக்கக் கூடியதாய் இருக்கிறது. நடனக் கலையின் தெய்வமாகிய நடராஜரின் அங்க அசைவுகள் நாட்டிய பாவத்துடன் சிறப்பாக அமைக்கப்பட்டுள்ளன. கோவில் சிற்பங்கள் நிற்கும் நிலைகளும் அமைந்திருக்கும் பாவமும் நாட்டியக் கலையின் பிரதிபலிப்புக்களாகும். சிற்பாசிரியர்களும் விக்கிரகங்களை அமைத்த கலைஞர்களும் வேத சிவாகம அறிவு மட்டுமன்றி சிற்ப சாஸ்திர திறனும், பரத சாஸ்திர திறனும் பெற்றிருந்தனர். அதனாலேயே ஆலய சிற்ப விக்கிரகங்கள் யாவும் நாட்டிய நிலைகளைப் புலப்படுத்துவனவாக அமைக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

காலவரன் முறைப்படி நோக்கும்போது சைவ உலகின் கோவிலாகிய சிதம்பரத்திலுள்ள நடராஜர் ஆலயம் குறிப்பிடற்பாலது. இக் கோவில் ஒரு பெரிய நடனக் களஞ்சியமாகும்.

இங்கு சிவனை ஆகாய லிங்க வடிவில் மக்கள் வழிபடுவர். நடராஜர் நடனக் கலை வல்லுனர். பரதநாட்டிய சாஸ்திரத்தில் 108 வகை நடனங்கள் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. இந்த நடனங்களை எல்லாம் சிவபெருமான் சிதம்பரத்தில் ஆடினர் என்பர்.

சிதம்பரத்தின் பெருமைமிக்க நடராஜர் கோவில் கி.பி 7ஆம் நூற்றாண்டின் மத்தியிலேயே புகழ்பெற்று விளங்கியது. தஞ்சையை ஆண்ட சோழ மன்னர்கள், சிற்றம்பலநாதரைத் தமது குலதெய்வமாகப் போற்றி வணங்கினர். கோவிலைப் பொன்னால் வேய்ந்தனர். இதனால் சபை 'கனகசபை' என்றும் சிற்றம்பலத்தே நடனமாடும் நடராஜருக்குக் 'கனகசபாபதி' என்னும் பெயர்கள் உண்டாயின.

'கனகசபை' நடராஜப் பெருமான் திருமஞ்சனம் கொண்டருளும் இடமாகும். இதற்கு அடுத்தாற்போல் தென்புறத்தில் துயில் நிலையிலுள்ள விஷ்ணுவின் மூர்த்தம் கருங்கல்லால் வடிக்கப்பட்டுள்ளது. இதனைத் திருச்சித்திர கூடம் என்றழைப்பார்கள். கனகசபையும் சிற்சபையும் பொன்னால் வேயப்பட்டுள்ளன.

'சிற்சபை' மத்திய கோவிலாகும். இது நடராஜப் பெருமான் எழுந்தருளியிருக்கும் இடம். சிற்றம்பலம் எனப்படுவதும் இதுவே. இச் சபையின் வலப்புறத்தில் சிதம்பர இரகசியம் இருக்கிறது. இதன் முன் திரை ஒன்று தொங்கவிடப்பட்டுள்ளது.

'தேவசபை' நடராஜர் கோவிலுக்குக் கிழக்கே மூன்றாம் பிரகாரத்தில் அமைந்துள்ளது. அதனையே 'பேரம்பலம்' எனக் கூறுவார்கள். இது உற்சவ மூர்த்திகள் எழுந்தருளியிருக்கிற இடம்.

'நிருத்த சபை' என்பது நடராஜப் பெருமானின் கோவில் முன்னர் கொடிமரத்தின் தெற்கே அமைந்துள்ளது. இதுவே கோவிலின் சிறந்த பகுதி. இதில் ஊர்த்துவ தாண்டவ மூர்த்தி எழுந்தருளியிருக்கிறார். 56 தூண்களைக் கொண்டதாயும் பரிகள் பூட்டிய தேரமைப்பைப் போல் சக்கரங்களுடனும் விளங்குகிறது.

'ராஜசபை' என்பது சுமார் 160 அடி நீளமும் 100 அடி அகலமும் கொண்ட சிவகங்கைக் குளத்துக்குக் கீழ்ப்பக்கத்தில் அமைக்கப்பட்ட ஆயிரங்கால் மண்டபம் ஆகும். இதன் நாற்புறங்களிலும் திருச்சுற்று மாளிகையும் அழகிய படிகளும் அமைந்திருக்கின்றன. குளத்துக்கு வடக்கே நவலிங்கம் கோவில் இருக்கிறது. நடராஜர் கனகசபையில் ஆடியது நாதாந்த நடனமாகும். தாருகாவனத்து முனிவர்கள் செய்த வேள்வியிலிருந்து தோன்றிய முயலகன் என்னும் அரக்கன் மீது நின்றாடிய ஆட்டத்தை ஆதிசேடன் விருப்பப்படி சிதம்பரத்தில் மீண்டும் நடராஜர் ஆடிக்காட்டினார்.

புராண இதிகாசங்களில் கூறப்படும் இறைவனின் அருள் விளையாடல்களும், நாட்டியத்தின் விகற்பங்களும் கதைச் சிற்பங்களாக இங்கு கோபுரங்களை அழகு செய்கின்றன. இதன் நாற்புறத்திலுமுள்ள கோபுரங்களிலே கரண சிற்பங்கள் அனைத்தும் காணப்படுகின்றன. இவற்றிலே கிழக்கு, மேற்குக் கோபுரங்களிலுள்ளவை மிக முக்கியமானவை. இவற்றிலே 108 கரணங்களுக்கான சிற்பங்களும், அவற்றின் கீழே அவ்வவற்றிற்கான நாட்டிய சாஸ்திரச் செய்யுட்களும் பொறிக்கப்பட்டுள்ளன. எனவே அவற்றை அடையாளம் காணுதல் மிக எளிதாகும். நடனக் கோட்பாட்டிற்கும், செய்கை முறைக்குமுள்ள ஒருமைப்பாடு தெளிவு. இவற்றின் காலம் கி.பி 13ஆம் நூற்றாண்டாகும்.

கி.பி 1250ஆம் ஆண்டில் மதுரையை ஆண்ட சுந்தர பாண்டியத் தேவன் இக் கோவிலின் கீழைக் கோபுரத்தைக் கட்டினான். பின்னர் பச்சையப்ப முதலியார் இதனைச் செப்பனிட்டார். இதில் நாட்டிய விகற்பங்களை அறிவிக்கும் சிற்பங்களும் பதஞ்சலி, வியாக்கிர பாதர், சண்டீசர், போர்வீரனைப் போன்ற சிவன் ஆகியோருடைய உருவங்களும் காணப்படுகின்றன. ஏழு குதிரைகள் பூட்டப்பெற்ற பெரிய தேர் ஒன்றில் சிவனும் விஷ்ணுவும் அமர்ந்திருக்க, அத் தேரினை அருணன் செலுத்துவதாகவும் ஒரு சிற்பம் உள்ளது.

சிதம்பரத்திலுள்ள நடராஜர் கோவிலைத் தவிர விருத்தாசலம், விருத்தகிரீஸ்வரன் கோவில் திருவண்ணாமலை திருவதிகை அருணாசலேஸ்வரர் ஆலயம் ஆகியவற்றில் கோபுரங்களிலுள்ள கரண சிற்பங்கள் குறிப்பிடத்தக்கவை.

ஆலய வழிபாட்டின் முக்கியமானதோர் அங்கமாக நாட்டியம் திகழ்ந்தது. கோவில் வழிபாடானது ‘ஷோடசோபசாரம்’ எனக் கூறப்படும் 16 அங்கங்களைக் கொண்டது. இதில் ‘கீதவாத்தியம்’ பதினான்காவது அங்கம் எனவும் ‘நிருத்தியோபசாரம்’ பதினைந்தாவது அங்கம் என்றும் ஆகம் நூல்கள் கூறுகின்றன.

‘ஈசான் குருகே’, ‘பத்ததி’ என்னும் நூல்கள் கோவில் வழிபாட்டில் நிருத்தம் எவ்வாறு பயன்பட்டது எனக் கூறுகிறது. கோவிலை முதலில் வலம் வரும்போது வாத்தியங்கள் மத்யம காலத்திலும், இரண்டாவது சுற்றில் அதாவது ஸ்ரீபலி கொடுக்கும்போது விளம்பகாலத்திலும் இசைக்கப்பட்டு அவற்றிற்கேற்ப சங்கீதம், லாஸ்யம், தாண்டவம், மண்டலம் ஆகியவற்றை ஆடவேண்டும் எனவும், மூன்றாவதாக வலம் வரும்போது கீதமும் வாத்தியமும் துரித காலத்தில் இசைக்கப்பட வேண்டும் என்றும் கூறுகிறது.

ஸ்ரீபலி என்பது கோவில்களில் நாள்தோறும் சந்நிதிதோறும் நடைபெறும் ஒரு வழிபாடு. இதில் பிரம்மா முதலிய தேவதைகளுக்கும் திக் பாலகர்களான இந்திரன், அக்னி, யமன், நிருப்தி, வருணன், வாயு, சோமன், ஈசானன் ஆகிய தெய்வங்களுக்கு அன்னம் படைக்கப்படும். அச்சமயத்தில் நிருத்தம் செய்ய வேண்டும். ஒவ்வொரு தேவதைக்கும் தனித் தனி நிருத்தம் உண்டு. இவற்றின் தாளங்களும் வேறுபடும்.

‘சிதம்பர ஷேத்திர சர்வஸ்வம்’ என்ற நூலில் சில சிறப்புச் செய்திகள் கூறப்படுகின்றன. அந்தந்தத் திசைக்கு ஏற்ற கீத நாட்டியத்தை வீதிகளில் ஆடுவர். மற்றும் பரத முனிவர் குறிப்பிடும் பிரமணம் முதலிய விலாச நிருத்தியங்களையும் தேவதாஸிகள் ஆடுவர் எனவும் கூறப்படுகிறது.

விஷ்ணு கோவில்களில் ஆடப்பட வேண்டிய நிருத்தங்கள் பதினெட்டுக்கும் மேற்பட்டவை குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. இவற்றில் மண்டலம், பிருஷ்ட குட்டிமம், கமலம், கமலவத்விருத்தம், ஸர்வதோபத்ரம், விலாசம், கேதகம், விஷ்ணுக்ராந்தம், பத்ரமாலி, காந்தார குட்டிமம், விருத்த குட்டிமம், பாரபத்ரம், கடிபந்தனம் என்பவை நாட்டிய வகைகள். சைவக் கோவில்களில் அஜபா நடனம், குக்குட நடனம் முதலிய நடனங்கள் இடம்பெற்றன.

ஆலயங்களிலே இடம்பெற்ற நித்ய, நைமித்தியக் கிரியைகளில் ஆடலும் பாடலும் நன்கு இடம்பெற்றன. வேதகாலத்திலே அதாவது கி.மு 2000 ஆண்டு முதல் 500 அல்லது 1000 ஆண்டுகள் வரை நடன நாடகக் கலையானது மலர்ச்சியுற்ற நிலையிலே இருந்தது. அக்கால மக்களின் வாழ்விலே இசை சீரிய நிலையைப் பெற்றிருந்தன. நடனம் ஆலயங்களிலே இடம்பெற்றது. ஆகம் விதிப்படி அபிடேகம், ஆராதனை முதலியன முடிந்த பின்னர் இறுதி நிகழ்ச்சியாக நடனம் இறையர்ப்பணமாக ஆடப்பட்டது. இதனைத் தொடர்ந்தே கோவில்களில் நவஸந்தி நாட்டியம் இடம்பெற்றது.

“நவஸந்தி” என்பது மூலமூர்த்தியின் அதிமுகமான கோவில் வாசலில் பிரம்மாவையும், கிழக்கு முதல் ஈசானம் வரையிலான எட்டுத் திசைகளிலும், இந்திரன் முதல் அட்டதிக்குப் பாலகர்களையும் உற்சவம் தொடங்கி முடிகின்ற காலம் வரையும் அவ் வாத்தியங்களில் சமூகமாகிக் காவல் புரியும்படி பூசித்து வேண்டிக்கொள்ளும் ஒரு வழிபாடாகும்.

நவஸந்தி நாட்டியமெனக் கருதப்படும் சமபாதம், புஜங்க லலிதம், சந்தியா நிருத்தம், ஊர்த்துவ பாதம், குஞ்சிதம், புஜங்கம், மண்டலம், தண்டபாதம், புஜங்கத் திராசம் ஆகிய ஒன்பதும் பிரம சந்தி, இந்திர சந்தி, அக்கினி சந்தி, யம சந்தி, நிருப்தி சந்தி, வருண சந்தி, வாயு சந்தி, குபேர சந்தி, ஈசான சந்தி எனும் நவ சந்திகளிலே அவ்வச் சந்திகளுக்குரிய தெய்வங்களைக் குறித்துக் கொடியேற்ற, கொடியிறக்கத் திருவிழாக்களின்போது அவரவர்க்குரிய தாளம், இராகம், பண், நிருத்தம், வாத்தியம்



இவற்றிற்கேற்ப ஆடப்பட்டு வந்துள்ளன. வேத காலத்திலே நடனம் பற்றிய குறிப்புகள் இருக்கு, யசுர், சாம, அதர்வண வேதங்களிலே காணப்படுகின்றன.

அட்டதிக்குப் பாலகர்களை எழுந்தருளுவிக்கும் முதல் தினத்திலும் அவரவர்க்குரிய சிறப்பியல்புகள், தாளம், இராகம், நிருத்தம், பண், வாத்தியம் ஆகியன அமையும். இவ் வேளையில் அவ்வக் கடவுளுக்குரிய வேத சூக்தங்களும் ஓதப்பட்டு அவ்வக் கடவுளுக்குரிய நவஸந்தி கௌத்துவங்களும் பாடியும் ஆடப்படும் வந்தன.

நித்திய நைமித்தியக் கிரியைகளில் இடம்பெறும் பதினாறு வகை (ஷோடச) உபசாரங்களிலே கீதோபசாரமும் நிருத்யோபசாரமும் குறிப்பிடற்பாலன. நிருத்யோபசாரம் முற்காலத்திலே நைமித்தியக் கிரியைகளிலே மட்டுமன்றி நித்தியக் கிரியைகளிலும் இடம்பெற்றன.

தமிழ் நாட்டிலே ஆலயங்களில் பரதக் கலையின் வளர்ச்சிக்கு ஊக்கமும் உற்சாகமும் அளித்த தமிழ் மன்னர்களின் வரிசையிலே பாண்டியருக்குப் பின் பல்லவர்கள் தோன்றினர். இவர்கள் காலத்தே ஆலயங்களில் பரதம் வளர்ந்தது. மகேந்திரவர்மன் என்னும் பல்லவ அரசனது காலத்தில் நடனக்கலை மிகவும் உன்னத நிலையை எய்தியதென்பதற்குப் புதுக்கோட்டைச் சீமையிலுள்ள கல்வெட்டுக்களும், சித்தன்ன வாசல் குகைக் கோவிலிலுள்ள காரை சுவர்க் கோலங்களும் விளக்கவல்லன. இம்மன்னன் “மத்த விலாசம்” எனும் நூலில் சிவனின் தாண்டவ நடனங்களை விளக்கி உள்ளான். இவற்றை சிற்ப வடிவிலும் அமைத்தான். இலக்கணப் பண்புகளை நன்குணர்ந்த பல்லவ அரசர்கள் நடனத்துக்குத் தெய்வீகத் தன்மையைக் கொடுத்ததனால், அது ஒரு பக்திக் கலையாக மாறத் தொடங்கியது.

பல்லவரைத் தொடர்ந்து தமிழ் நாட்டினை ஆண்ட சோழர் காலத்திலும் நடனம் ஆலயங்களில் செழிப்புற்று வளர்ந்தது. கோவில்களில் தமிழ்க்கூத்து, ஆரியக்கூத்து, சாந்திக்கூத்து என்பன ஆடப்பட்டன. யாழ்ப்பாணரின் மரபில் வந்த பாணரைக்கொண்டு ராஜ திருப்பதிகங்களுக்குப் பண் வகுக்கப்பட்டு, திருமுறைப் பாக்கள் இசையுடன் பயிற்றப்பட்டன. தமிழ் கோவிற்பணிகளைக் குறைவுறாது செய்வதற்குப் பல இடங்களிலிருந்தும் 400 தேவரடியார்கள் நியமிக்கப்பட்டுக் கோவிலை அடுத்த வடக்கிலும், தெற்கிலும் இவர்களுக்கு மனை அமைத்துக் கொடுத்து ஒவ்வொருவருக்கும் ஒரு வேலை நிமித்தம் கொடுக்கப்பட்டது. பரதக்கலை ஆலயங்களை மையமாகப் கொண்டு வளர்ந்தது. நடனக் கலையில் வல்லுனர்கள் “தலைக்கோலி” என்னும் பட்டமளித்துக் கௌரவிக்கப்பட்டார்கள் என்று சிலப்பதிகாரத்தின் வாயிலாக அறிகிறோம்.

சோழருக்குப் பின் தமிழகத்தை சிறிது காலம் ஆண்ட பாண்டியரைத் தொடர்ந்து விஜய நகரப் பேரரசு தோன்றிற்று. 14ஆம் நூற்றாண்டிலே இவர்களது ஆட்சியில் செல்வமும் வளமும் செழித்திருந்தன. இக் காலத்தின் தொடக்கத்திலே காளமேகப் புலவர், படிக்காசுப் புலவர், இரட்டையர் முதலிய ஆற்றல் வாய்ந்த புலவர் பலர் தோன்றினர். நடனப் பண்பு பெருமளவு அமைந்த பள்ளு, குறவஞ்சி போன்ற பிரபந்தங்கள் தோன்றின. திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சியும் முற்கூடற் பள்ளும் இவற்றுள் குறிப்பிடத்தக்கவை. இக் குறவஞ்சிகள் அக் காலத்தே கோவில்களில் நடன நாடகமாக நடிக்கப்பட்டன. இதன் பின்னர், பண்டைய கூடியாட்டமும் சாக்கியார் கூத்தும் ஆட்டக் கதைகளைத் தோற்றுவிக்க அடிகோலின. பரத நாட்டியத்தைப் பின்பற்றிக் கிருஷ்ணாட்டமும் கதகளியும் கேரளத்தில் தோன்றின.

இறைவனே ஆடல் வல்லானாக நடராஜனாக இருப்பதால் கோவில்களில் நடனக்கலை வளர்ந்தது. இக் கலை சமயச் சூழலிலே கோவிலின் அரவணைப்பிலே இறைவனை வழிபடும் வகைகளில் ஒன்றாகவே வளர்ந்து வந்துள்ளது. மலர், நீர், தீப, தூபம் ஆகிய சகலவிதமான உபசாரங்களுள்ளும் நிருத்யோபசாரத்தையே ஆண்டவன் பெரிதும் விரும்புகிறான் என ‘நிருத்யரத்னாவளி’ என்னும் நூலில் கூறப்பட்டுள்ளது. கீதம், வாத்தியம், நிருத்தியம் இம் மூன்றும் ‘தௌரீயத் திரிகம்’ எனச் சொல்லப்படுகிறது. இவற்றுள் கீதம், வாத்தியம் ஆகிய இரு உபசாரங்களுக்குப் பின்னர் பதினைந்தாவது உபசாரமாக நிருத்தியம் சமர்ப்பிக்கப்படுகின்றது.

தென்னிந்திய ஆலயங்கள் மட்டுமன்றி வட இந்திய ஆலயங்களும் பரதக் கலையினைப் பேணிக் காத்தன. குவாலியாரிலுள்ள 'பவய' என்னுமிடத்திலுள்ள சிற்பங்களிலே நடனக் காட்சிகள் உள்ளன. இக் காட்சிகளில் ஒன்று தற்கால நடனக் கச்சேரியினை நினைவுபடுத்துகின்றது. தியோகட்டிலும், சார்ணாத்திலும், அஜந்தாவிலுமுள்ள நடனக் காட்சிச் சிற்பங்கள் குறிப்பிடத்தக்கவை. நாசனா என்னுமிடத்தில் கி.பி 5ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த நேர்த்தியான நடராஜர் சிலை கிடைத்துள்ளது. பல திருக்கரங்களைக் கொண்ட ஆடற் கடவுளின் சிலை மத்தியப் பிரதேசத்திலுள்ள சகோரேயிலே கிடைத்துள்ளது. எல்லோரா, அஜந்தா, பாதாமி, எலிபத்த, பத்தடக்கல் ஆகிய இடங்களிலுள்ள மிக நேர்த்தியான நடராஜர் சிலைகள் குறிப்பிடத்தக்கவை. கி.பி 5ஆம் - 6ஆம் நூற்றாண்டுக் காலத்தைய மிக நேர்த்தியான லலித நிலையிலுள்ள நடராஜர் சிலை எலிபத்தாவிலே கிடைத்துள்ளது. 'பரல்' என்னுமிடத்திலே ஏழிசை மயமான கூத்தபிரானின் வடிவம் கணங்கள் சூழ்ந்து வாத்தியம் இசைக்கும் நிலையில் அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

தென்னாட்டிலே, காஞ்சி கைலாசநாதர் கோவில் நடன சிற்பங்களும், ஆலயங்கள் பரதக் கலையின் காப்பகங்களாய் அமைந்திருந்தன என்பதற்குச் சான்று பகர்கின்றன.