

ப. 4292  
நாட்டியக் கலை

3497.வகை

டாக்டர் வே. ராகவன்

பெ.சி. 22339.



கலைமகள் காரியாலயம்  
மயிலாப்பூர் சென்னை - 4

முதற் பதிப்பு,

ஆகஸ்ட், 1974.

© With the Author

விலை ரூ. 5.

வெளியிட்டோர்:  
கலைமகள் காரியாலயம்,  
சென்னை-4

அச்சிட்டோர்:  
எம். எல். ஜே. பிரஸ் (பி) லிட்.,  
சென்னை-4.

## முன்னுரை

1931 முதல் பரத நாட்டியத்தையும், அதன் சாஸ்த்ரம், ஸம்ப்ரதாயம், இலக்கியம், வரலாறு, வளர்ச்சி, நாட்டில் ஆங்காங்கு இருந்துவருவதும், சிறப்பாய்த் தெற்கே விளங்கிவருவதுமான மரபுகள், இவற்றை எல்லாம் பற்றி இடைவிடாது பத்திரிகைகளிலும், மலர்களிலும், மஹாநாடுகளிலும், ரேடியோவிலும் ஆங்கிலத்திலும், தமிழிலும் எழுதியும் பேசியும் வந்திருக்கிறேன். பல நண்பர்களும், ரஸிகர்களும், கலைஞர்களும், கற்பவரும் இக்கட்டுரைகளை வேண்டிக்கேட்பர். இவற்றைச் சேர்த்து, நூல் வடிவில் வெளியிடவேண்டுமென்று விரும்பிப் பலர் சொன்னதுண்டு.

உள்ளே நூலில் நான் சொல்லியிருக்கும்படி, ஆட்டக் கலையைக் கண்டு களிக்கும் பொது மக்களுக்கிடையே, இக்கலையைப்பற்றிய அறிவு இசைக் கலையறிவை விடக் குறைவாகவே இருக்கிறது. இசையை ஓரளவு புரிந்துகொள்பவர்க்கும் நாட்டியத்தின் இயல்புகள் விளங்குவதில்லை. எதையும் பொதுவாகச் சுவைப்பதை விட உணர்ந்து சுவைப்பதுமேல், ஆடும் பலரிடமும், கற்பிக்கப்பட்டதைச் சிட்டையாய்ச் செய்யும் பயிற்சிமட்டும் காணப்படுகிறதே அல்லாமல் இக்கலையின் அடிப்படைகளிலோ, நுட்பங்களிலோ அறிவும் உணர்ச்சியும் மலரவில்லை. இக்கலைக்குக் காலதேச அளவில் ஏற்பட்ட பெரும் விரிவு, மரபுகளின் தொன்மை-பன்மை, பண்பாட்டு இணைப்பு-சார்பு, வளர்ச்சி-வளம், நோக்கம்-நுணுக்கம், அமைப்பு-அழகு, இவை எல்லாவற்றையும் அறிந்து பார்ப்பதும் கையாள்வதும் தனித்த அநுபவமே யாகும்.

சென்னை ஸங்கீத வித்வத் ஸபையின் 47-ஆவது மஹாநாட்டிற்கு நாட்டிய மேதை ஸ்ரீமதி பாலஸரஸ்வதி தலைமை தாங்கும்போது, இந்த நாட்டியக் கட்டுரைத் தொகுதியைத் தயாரித்து வித்வத்ஸதஸில் வெளியிட எண்ணினேன். வெகுகாலமாகவே பழம் மரபில் வந்த பல நட்டுவனர்கள், பரத சாஸ்த்ர விற்பன்னர்கள், நடிகைகள் இவர்களுடன் எனக்கு நெருங்கிய பழக்கமுண்டு. ஆனாலும் சிறப்பாக ஸ்ரீமதி பாலஸரஸ்வதிக்கும் எனக்கும் இத்துறையில் வெகுகாலமாய் இருந்து வரும் தொடர்பு கலையுலகில் நன்கு தெரிந்ததே. ஆகையால் அவர்கள் தலைமையில் நடக்கும் வித்வத்ஸதஸில் இதை வெளியிடுவதில் தனிப் பொருத்தமுண்டு. ஆனால் இந்நூல் அச்சாகும்போது ஏற்பட்ட தவக்கத்தால், மஹாநாடு முடிவதற்குள், அச்ச வேலை ஒருவாறு முடிந்திருந்தும் இந்தப் புத்தகம் வெளியிடும் வகையில் தயாராக்க இயலவில்லை. இதற்கெனத் தனியான வித்வத்ஸதஸ் ஒன்றை ஏற்பாடு செய்து இதை வெளியிட்டதும் ஒரு மகிழ்ச்சிக்குரிய விஷயமே.

பத்திரிகைகளின்மூலமோ, ரேடியோமூலமோ வெளிவந்த என் கட்டுரைகளிலும் பேச்சுக்களிலும் சில அகப்படவில்லை. முக்கியமாய், “சாக்கைக்கூத்து” என்று ரேடியோவில் பேசிய ஆராய்ச்சி உரை அகப்படவில்லை. மற்றபடி இங்கே தந்திருக்கும் கட்டுரைகளை முன் எழுதிய முறையிலோ, பேசிய அளவிலோ அப்படியே இல்லாமல் ஆங்காங்கு மேலும் விரிவாய் விளக்கியிருக்கிறேன். இவைகளை முன்பு வெளியிட்ட பத்திரிகைகள், ஸங்கீத வித்வத் ஸபை ஆண்டு மலர்கள், தமிழ்க் களஞ்சியம் முதலியவற்றிற்கு என் நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

இக்கட்டுரைத் தொகுதியை அச்சிட்டு, வெளியிட்டு உதவிய கலைமகள் வெளியீட்டிற்கும், நண்பர் நா. ராமரத்னம் அவர்களுக்கும், மதராஸ் லா ஜர்னல் அச்சகத்திற்கும் என் நன்றி உரித்தானது.

நாட்டியக் கலையை விளக்கும் பல சிற்பங்கள் நம் கோயில்களில் உள்ளன. அவற்றையும் ஒப்பிட்டு ஆராய்ந்து அங்கங்கே எழுதியிருக்கிறேன். இந்நூலில் இந்த விஷயம் கையாளப்பட்டிருப்பதால் பல நாட்டிய சிற்பப் படங்களை இங்கே தந்திருக்கிறேன், இப்படங்களைத் தந்தும், வெளியீட்டில் சேர்க்க அனுமதித்தும் உதவிய இந்திய, ஆந்திர, கன்னட, தமிழகத் தொல் பொருள் ஆராய்ச்சித்துறை அதிகாரிகளுக்கும், தஞ்சை நான்மணிகளின் உருவப்படங்களைக் கொடுத்துதவிய வீணை வித்வான் கே. பொ. சிவானந்தம் அவர்களுக்கும் நன்றி செலுத்தக் கடமைப்பட்டிருக்கிறேன்.

வே. ரா.

சென்னை

31-12-1973



## பொருளடக்கம்

முன்னுரை	..	
பூஜா நாட்டியம்	..	1
பரதநாட்டிய - இலக்கியம்	..	13
பரத சாஸ்திரம்	..	26
பரத நாட்டியம்	..	34
தாண்டவம்	..	38
நாட்டிய இசை	..	54
கேதரக்ஞர் பதங்கள்	..	64
பதம், அபிநயம்	..	70







கூடியாட்டம், கேரளம். பக்கம்-22



40, 41 ஆவது கரணங்கள் - தஞ்சை ப்ருஹதீச்வரர் கோயில்  
பக்கம்-40 —இந்திய தொல்பொருள் ஆய்வுத்துறை.



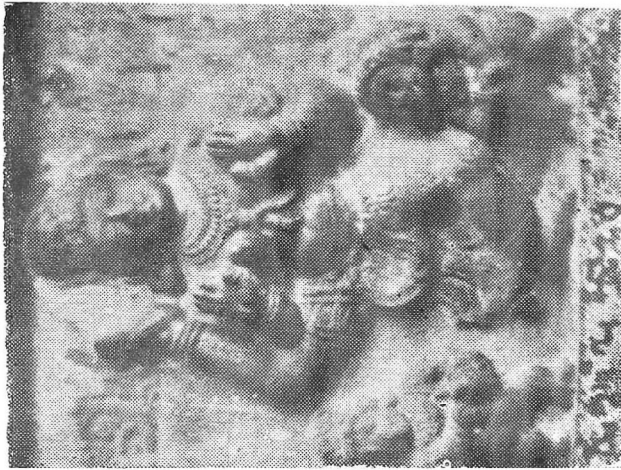
62, 63 - ஆவது நாட்டிய கரணங்கள் - தஞ்சை  
ப்ருஹதிச்வரர் கோயில். பக்கம்-40



'ஊர் த்வ ஜானு,' 'புஜங்கத்ராஸிதம்' 24, 25, தஞ்சை.  
பக்கம்-50 —இந்திய தொல்பொருள் ஆய்வுத்துறை.



விருத்தாசலம் கோயிலிலுள்ள  
கரணச் சிற்பங்கள். பக்கம்-40



நாட்டிய கரணம்-கும்பகோணம் சாரங்கபாணி  
கோயில் கோபுரம்-'லதா விருச்சிகம்' (ஆனால்  
இடது கை 'லதா'வாக இல்லாதது தவறு)  
பக்கம்-40



‘உத்வருத்தம்’ 91 வது கரணம் - தஞ்சை  
ப்ருஹதீசுவரர் கோவில், சோழகால  
ஒவியம். பக்கம்-41  
—இந்திய தொல்பொருள் ஆய்வுத்துறை.

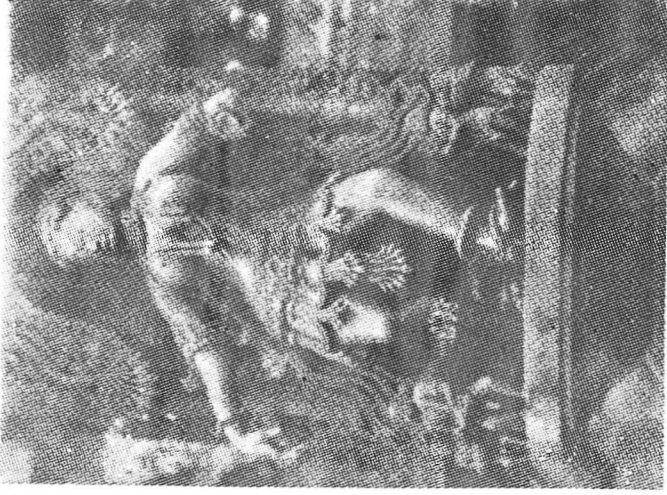


லலாடதிலகம், ஊர்த்வ தாண்டவம் - சார்ங்க  
பாணி கோவில், சும்பகோணம். பக்கம் 41,57

—தொல்பொருள் ஆய்வுத்துறை, தமிழ் நாடு



'தலபுஷ்பபுடம்' முதல் கரணம்  
தஞ்சை. பக்கம்-42  
-இந்திய தொல்பொருள் ஆய்வுத்துறை;

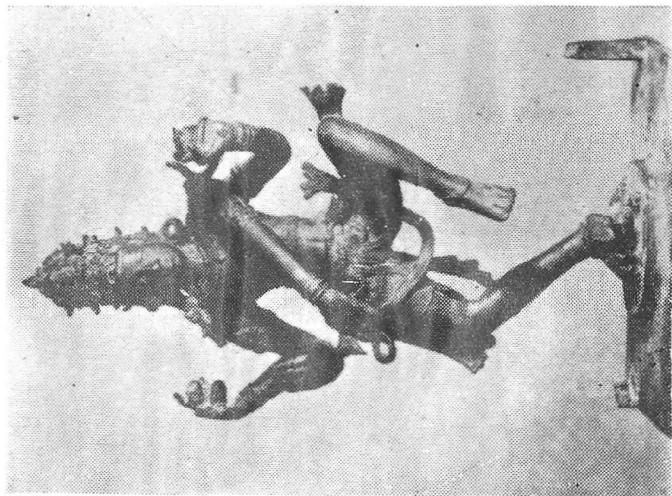


பேலூர், தேசேகரணத்திற்கு  
உதாரணம் மைசூர். பக்கம்-43  
-இந்திய தொல்பொருள் ஆய்வுத்துறை;



காகதீய நாட்டியச் சிற்பம் - ராமப்பா கோவில்,  
பாலம்பேட், ஆந்திரப்ரதேசம். தேசீகரணத்திற்கு  
உதாரணம். பக்கம்-43

—இந்திய தொல்பொருள் ஆய்வுத்துறை



'ஊர்த்வஜானு' - கூரம். பக்கம்-49

—சென்னை மியூஸியம்



'புஜங்க த்ரஸ்தரேசிதம்' -  
35-வது கரணம்-தஞ்சை பக்கம்-48





வலக்கால் தூக்கிய நடராஜர் - பொருப்பு  
மேட்டுப்பட்டி. பக்கம்-49  
—தொல்பொருள் ஆய்வுத்துறை, தமிழ் நாடு



புகழ்பெற்ற நடராஜ மூர்த்தி - திருவாலங்காடு.  
பக்கம்-49

—இந்திய தொல்பொருள் ஆய்வுத்துறை.

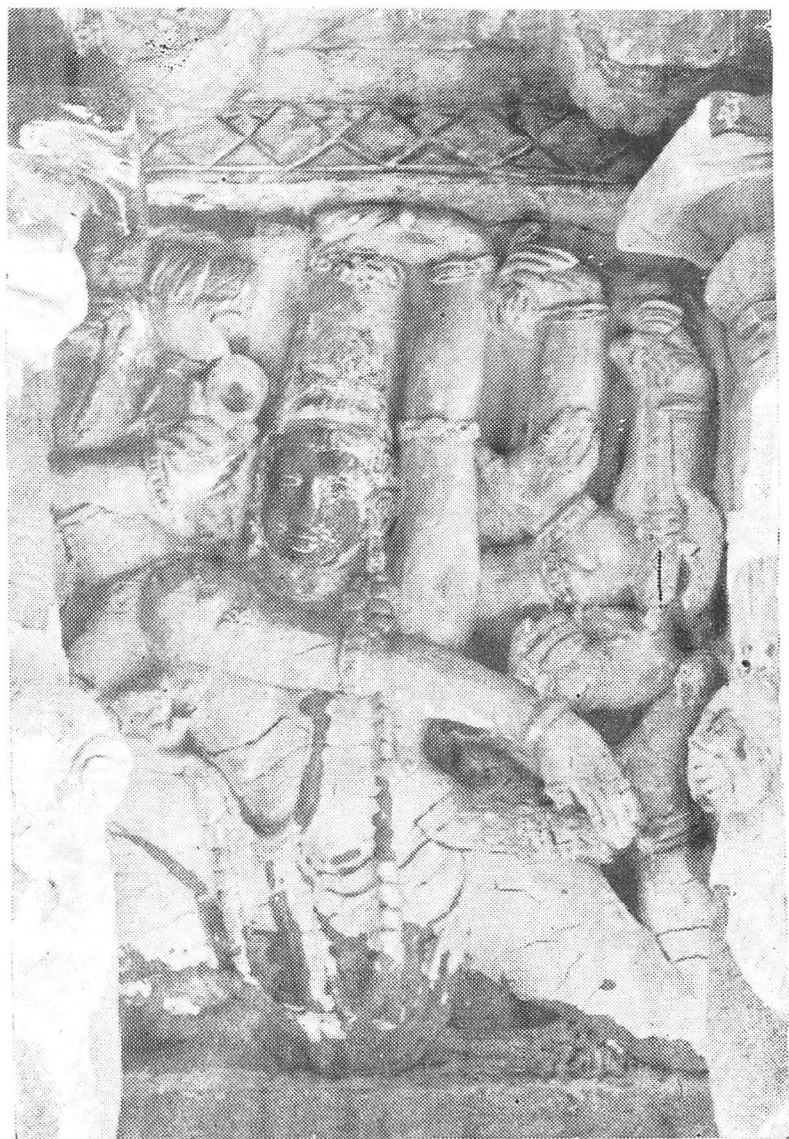


சதுர தாண்டவம் - நல்லூர். பக்கம் - 50  
—தொல்பொருள் ஆய்வுத்துறை, தமிழ் நாடு

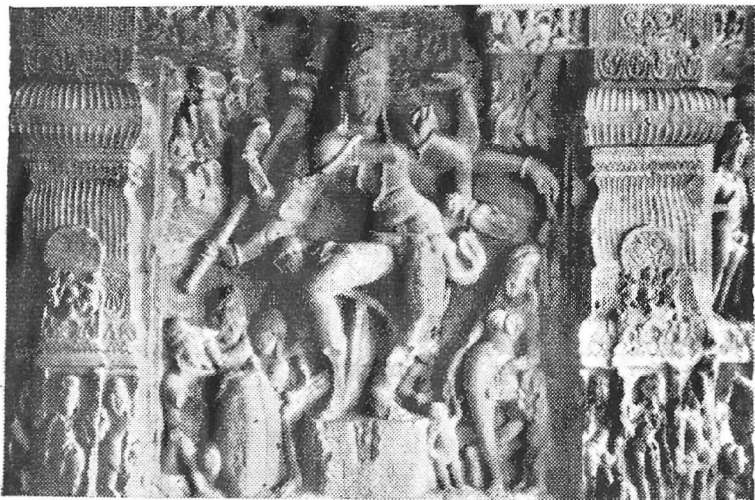


அரளகுப்பே, மைசூர் - சதுரம். பக்கம்-51

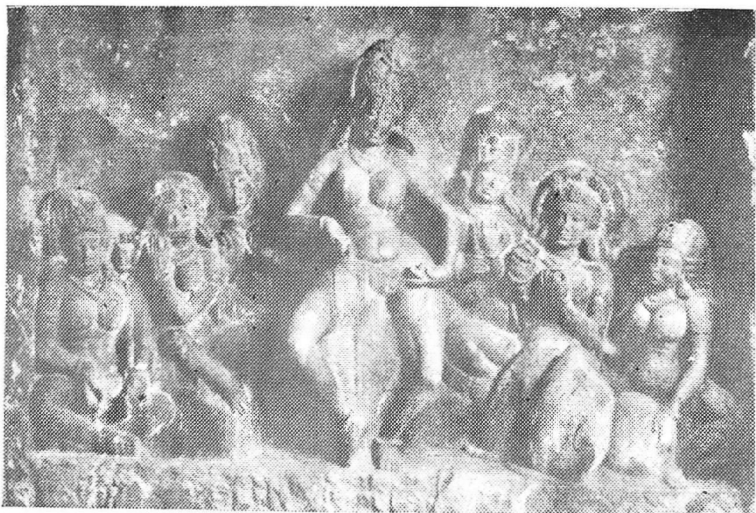
—மைசூர் தொல்பொருள் ஆய்வுத்துறை.



காஞ்சி கைலாஸ நாதர் கோயில் நிருத்த  
சிற்பங்களில் ஒன்று. பக்கம்-52  
—தொல்பொருள் ஆய்வுத்துறை, தமிழ் நாடு



எல்லோரா (குகை 14) கரிஹஸ்தம். பக்கம்-52



ஒளரங்கபாத் (குகை 7) 'வலிதம்' (31) பக்கம்-53  
—இந்திய தொல்பொருள் ஆய்வுத்துறை.



அமராவதி - கி.மு. 2-ஆம் நூற்றாண்டு முதல் கி.பி. 3-ஆம் நூற்றாண்டு  
வரை: பண்டை பக்கவாத்யத்தோடு கூடிய நாட்டிய கோஷ்டி, பலவகை  
நாட்டிய நிலைகளைக் காண்பிக்கும் சிற்பம்

—சென்னை மியூனியம்



ஆந்திர-காகதீய-நாட்டியச் சிற்பம் - ஆட்டத்திற்கான பக்கவாத்தியங்களைக்  
கவனிக்கவும் - ராமப்பா கோயில், பாலம்பேட்ட.

—இந்திய தொல்பொருள் ஆய்வுத்துறை—



தஞ்சை நாட்டிய நான்மணிகள்

பக்கம் 37, 56



சிவாநந்தம்



சின்னையா



மஹாராஜா ஸ்வாதி  
திருநாளும் வடிவேலுவும்



பொன்னையா



ஸ்ரீமதி த. பாலஸரஸ்வதி - பக்கம் 68

T. 4292



## பூஜா நாட்டியம்

'பூஜா நாட்டியம்' என்றால் தைவிகத் தொடர்பு கொண்ட ஆட்டக்கலை, தைவ வழிபாட்டுடன் வளர்ந்த கலை, தைவ ஆராதனைக்காகச் செய்யப்படும் கலை, தைவா நுபவத்திற்காக வளர்க்கப்பட்ட கலை. நம் இந்திய நாட்டின் பண்பாட்டின்படி எக்கலையுமே இப்படிப்பட்ட தைவிகத் தொடர்புடன் கூடியதே; ஆனால் நாட்டியக் கலையின் சரித்திரத்தை ஆராய்ந்தோமானால் நம் நாட்டில் மட்டுமல்ல, எந்த நாட்டிலுமே, முதலில் நாட்டியமும், மத வழிபாடும் ஒன்று சேர்ந்தே காணப்படும்.

எகிப்து, சாஸ்டியா, க்ரீஸ், ரோம், ஜப்பான் இந்தப் பண்டை நாகரிகங்களையும் சமூக வாழ்க்கைகளையும் ஆராய்ந்தால் மூன்று அம்சங்கள் தெரிய வருகின்றன: நாம் கொண்டாடும் பல விழாக்கள், விளையாட்டுகள், கலைகள், மதக் கொள்கைகள், அநுஷ்டானங்கள், பழக்க வழக்கங்கள் எல்லாவற்றிற்குமே அடிப்படை யாக மூன்று அம்சங்கள் காணப்படும்: ஒன்று: உலகனைத்திற்கும் ஒளியையும் உயிரையும் அளித்து, பயிரையும் உணவையும் தந்துதவும் சூரியனின் வழிபாடு (sun-worship); இரண்டு: வீட்டிலும், நாட்டிலும் மடிந்து போன முன்னோர், வீரர், இவர்களுடைய வழிபாடு (ancestor - worship, hero - cult); மூன்றாவது, கன்னிகளைக் கடவுளுக்கு அர்ப்பணம் செய்வது - தேவாலயங்களில் தேவதாஸிகள் பணி,

பூஜை, ஆட்டம் இவற்றைச் செய்து வருவது (dedication of virgins, sacred marriage). இம் மூன்றும் பண்டை வாழ்க்கையிலிருந்து பிரிக்க முடியாத அம்சங்கள். நாட்டியமும் இம்மூன்றிலிருந்தும் பிரிக்க முடியாத அம்சம். நம் நாட்டில் வயல்களங்களில் அறுவடையானதும் மக்கள் கூத்துகளையும் பயல் நாடகங்களையும் நடத்துவது, பண்டைக் கிரேக்க தேசத்தில் "the sacred threshing floor of Triptolemus" என்ற இடத்தில் மாதர் ஆடியது, ஜப்பானில் 'Noh drama' - விந்ரு மூலமான Ta-mai என்ற நெல் வயல் ஆட்டம், இவை எல்லாம் ருதுவின் பலன்களை 'ருது-கர்த்தா'வான கதிரவனுக்கு அர்ப்பணம் செய்து, அவனை ஆடிக்கொண்டாடும் புராதனக் கொள்கையிலிருந்து வளர்ந்தனவே.

இது போலவே இறந்த முன்னோரின் வழிபாட்டிலிருந்தும் நாட்டியம் வளர்ந்தது. கி. மு. 5-ஆவது நூற்றாண்டில் Thracians தம் இறந்த உறவினரை அடக்கம் செய்து விட்டுப் பல விளையாட்டுகளையும், தேகப் பயிற்சிகளையும், மல் யுத்தங்களையும் செய்தார்கள். ரோமர்கள், ஒருவன் மடிந்தபோது, முன் மடிந்த முன்னோர்களின் முக மூடிகளைப் போட்டுக் கொண்டு பித்ருக்களின் ஊர்வலம் ஒன்றை நடத்தி, மடிந்தவனைப் பித்ருலோகத்திற்கு அழைத்துப் போகும் ஐதிஹ்யத்தை நடத்தனர். Burmese Nats, Japanese Kagura, Eleusinian Mysteries, Egyptian Osiris எல்லா வற்றிலுமே மடிந்த முன்னோர் வழிபாடும், அது சம்பந்தமான ஆட்டமும் காணப்படுகின்றன. 'மடிந்தவரின் ஆத்மா அழியாமல் இருக்கிறது, அத்துடன் அடிக்கடி கலக்கலாம், நம் முன்னோரிடமிருந்து செய்திகளைப் பெறலாம்' என்ற நம்பிக்கையை அடிப்படையாகக் கொண்ட இந்தப் பித்ரு-உபாஸனை நாடகத்திற்கே மூல வித்தானது என்று ஆராய்ச்சியாளர் Ridgeway<sup>1</sup>

1. 'The Dramas and Dramatic Dances of Non-European Races' William Ridgeway, Cambridge, 1915.

கருதுகிறார். நம் நாட்டியத்திலும் பித்ரு - கர்மாவின தொடர்பு காணப்படுகிறது; நம் சம்சானத்திற்கு ருத்ர - பூமி எனப் பெயர்; ருத்ரன் தந்த தாண்டவ நடனத்தின் 108 கரணங்களில் பல வ்யாயாமங்களுக்கான சிரம ஸாத்யமான வேலைகள், நிருத்தத்தில் மட்டுமல்லாமல், மல் யுத்தத்திலும் பயன்படும் என்று பரதர் சொல்லியிருக்கிறார். பின் நடனம் என்று பொருள்படும் 'ந்ருதி' என்ற சொல் முதலில் 'வ்யாயாம' த்தையே குறித்தது. 'வ்யாயாமம்' என்றால் கை, கால் வீச்சுகளுடனும் நடைகளுடனும் கூடிய தேகப்பயிற்சி. கர்மா முடிந்ததும் வ்யாயாமத்திற்கும் விநோதத்திற்கும் சென்றனர் என்று மிருத்யுவிிற்கும், பித்ருமேதத்திற்கும் சம்பந்தப்பட்ட 'ரிக் வேத'ச் செய்யுள் ஒன்று சொல்லுகிறது. ('ப்ராஞ்சோ அகாமந்ருதயே ஹஸாய' 10-18-3).

மேற்சொன்ன இரண்டு அம்சங்களைவிட மிகவும் நெருங்கியதும் நீடித்ததும் பற்பல விளைவுகளுக்கு இடமாகவும் இருந்தது, மூன்றாவது அம்சமான தேவதாணி. க்ரேக்க தேச ஆலயங்களிலும் விழாக்களிலும் மட்டுமல்லாமல் எகிப்தில் நடந்த Osiris என்ற பெருந்தேவ விழாவிலும் இம் மகளிர் அதிகமாகப் பங்கெடுத்துக் கொண்டிருந்தனர். ஜப்பானில் Sarume என்ற நடனமாதர்கள், Miko என்ற கன்னி-பூஜாரிணிகள் இவ்வகுப்பைச் சேர்ந்தவரே; Miko தேவாலயத்தில் ஆடும்போது, ஆவேசமடைந்து, முன்னோரிடம் கலந்து செய்திகளைத் தெரிவிப்பாள். இந்தியாவில் வேதகாலந் தொட்டே நடன கணிகைகள் காணப்படுகின்றனர். அழகிய ஆடைகளுடன் ஆடும் மங்கை போல் விடியற்காலையின் தேவதையான உஷஸ் வர்ணிக்கப்படுகிறாள் (ரிக் 1-92-4). 'மஹாவ்ரதம்' என்ற வேள்வியில் தலையில் நீர்க் குடங்களுடன் எட்டுத் தாஸ கன்னிகள் 'மார்ஜாலி' என்ற பாட்டைப் பாடிக்கொண்டு 'வாணம்' என்ற வாத்தியத்துடன் சுற்றி ஆடினர் என்று 'யஜுர் வேத'த்

திலும் 'ஆபஸ்தம்ப ச்ரௌத ஸூத்ர' த்திலும் சொல்லப் படுகிறது. தேவலோகத்தில் அப்ஸரஸ்களும் பூலோகத்தில் தேவதாஸிகளும், நம் நாட்டியத்திற்குச் சிறந்த பாத்ரங்கள் என்பதும், பரத நாட்டியத்தின் முக்கியமானதோர் வகுப்பைத் தேவதாஸிகளே பாதுகாத்து வந்ததும், இன்றும் இவர்கள், அதிலும் முக்கியமாய் நம் தென் னாட்டிலும் தமிழ் நாட்டிலும் செய்து வரும் நாட்டியமே சிறந்ததாய் இருப்பதும் எல்லோருக்கும் தெரிந்த விஷயமே. ஸம்ஸ்க்ருத - தமிழ் இலக்கியங்களில் எங்கே பார்த்தாலும் தேவாலயங்களுக்கும் தேவதாஸிகளுக்கும் உள்ள தொடர்பு தெரியவரும்.

இந்தியாவின் எந்தப் பிராந்தியத்தை எடுத்துக் கொண்டாலும், அங்கே கோயிலில் கூத்தும், அதைத் தேவதாஸிகள் நடத்துவதும் காணப்படும். முக்கியமாய்த் தமிழ் நாட்டில் சோழர்கள் எழுப்பிய கோயில்களிலுள்ள கல்வெட்டுக்களில் இவர்களையும், இவர்களுடைய நாட்டியத்தையும், இதற்காக விடப்பட்ட மான்யங்களையும் பற்றிக் காண்கிறோம். வடக்கே காச்மீரத்தில் ஜயாபீட மஹாராஜன் புண்ட்ரவர்த்தனத்தில் கோயிலில் ஆடிக்கொண்டிருந்த நடனமாதை மணந்து மஹிஷி யாக்கிக்கொண்டான். தெற்கே திருவொற்றியூரில் ராஜகேஸரி மூன்றாம் ராஜராஜ சோழன், 'உறவாக்கின தலைக்கோலி' என்றவள் எட்டாவது நாள் விழாவில் ஆடிய 'அகமார்க்க'த்தைக் கண்டு மகிழ்ந்து பக்கத்தில் அறுபது வேலி கொண்ட நிலத்தை 'உறவாக்கின நல்லூர்' என்று அவள் பெயரால் ஒரு புது கிராமமாக ஏற்படுத்தினான். இதிலிருந்து எவ்வளவு கௌரவமாயும், சிறப்பாயும், அழகாயும் இம் மரபினர் இக் கலையைக் கையாண்டு வந்தனர் என்பது தெளிவாகும்.

தேவார காலம் முதற்கொண்டே கோயில்களில் நித்யப்படியும் சிறப்பாக விழாக்களிலும் எந்தெந்த இடங்களில் எந்தெந்த ராக-தாளங்களில் என்னென்ன நாட்டியங்கள் ஆடப்பட வேண்டும் என்று ஆகம நூல்களில்

தரப்பட்டிருக்கிறது. இந்த ஆகமநூல் மரபில் பல அபூர்வமான ராக - தாள - நிருத்தங்களின் பெயர்களை நாம் பார்க்கிறோம். இந்த மரபு பிற்காலத்தில் பல மூர்த்திகளின் பேரில் இயற்றப்பட்டு ஸ்வரம், ஜதி, ஸாஹித்யங்கள் இம்மூன்றையும் கொண்ட 'கவுத்துவங்கள்', த்வஜஸ்தம்பத்தின் முன் பாடி ஆடப்படும் 'நவஸந்தி' நர்த்தனம் இவைகள்மூலம் ஸமீபகாலம் வரை கோயில்களில் வழங்கிவந்தது.

தேவாலயங்களில் கணிகையர் மட்டுமல்லாமல் ஆண் நடிகர்களும் பல ஆட்டங்களை நடத்தி வந்தனர் என்பதும் சோழர் கல்வெட்டுக்களிலிருந்து தெரியவருகிறது. இவர்களுள் முக்கியமானவன் சாக்கை - கூத்தச் சாக்கை என்பவன்; இவன் செய்த சாக்கைக் கூத்தே முன் 'சிலப்பதிகார'த்திலும் பின் கேரளத்திலும் வழங்கி வந்தது. கடவுளுடைய வழிபாட்டிற்கும், சிறப்பாய்த் திருவிழாக் காலங்களிலும், தேவ ஸம்பந்தமான கதைகளை இவர்கள் ஆடிக் காண்பித்து வந்தனர். இவர்களுக்காகச் 'சாக்கைக் காணி,' 'நிருத்ய போகம்' என்ற மான்யங்கள் விடப்பட்டிருந்தன. 'குமரன் சீகண்டன்', 'கித்தி மறைக்காடன்', 'சாக்கை மாராயன் விக்ரம சோழன்' என்ற சாக்கைகளின் பெயர்கள் கல்வெட்டுக்களிலிருந்து கிடைக்கின்றன; இவர்களுடைய நாட்டியத்திற்காகக் கோயிலில் நாட்டிய மண்டபம், நட மந்திரம், கூத்தம்பலம் என்று தனியிடங்கள் அமைக்கப்பட்டிருந்தன.

தஞ்சை, சிதம்பரம், கும்பகோணம் முதலிய ஸ்தலங்களில் உள்ள கோயில்களில், சிறப்பாகக் கோபுரங்களில், நாட்டிய நிலைகளை எல்லாம் செதுக்கி வைத்திருப்பது தெரிந்த விஷயம். இதைப்பற்றி மேலும் 'தாண்டவம்' என்ற அத்தியாயத்தில் பேசுவோம். நித்ய பூஜையிலேயே கடவுளுக்கு அளிக்கப்படும் பதினாறு உபசாரங்களில் ஒன்று நாட்டியம்; நம் வீடுகளில் நாம் செய்யும் சிறு பூஜைகளிலும் 'நிருத்யம் தர்சயாமி' என்று சொல்லத் தவறுவதில்லை.

கேரளத்தில் கோயில்களில் கூத்தம்பலம் என்ற அரங்கில் 'கூடியாட்டம்' என்ற ஸம்ஸ்கிருத நாடகம் முதலியன நடப்பதை இன்றும் நாம் பார்க்கிறோம்.

நாம் வழிபடும் தைவங்களுள் முக்கியமானவை மூன்று: சிவன், விஷ்ணு, தேவி. இம் மூவருடைய தொடர்பும் நாட்டிய வித்தைக்கு உண்டு. பௌருஷப்ரதானமான தாண்டவத்தையும் அதன் 108 கரணங்களையும் நமக்குத் தந்தது சிவனே. 'டிமம்' என்பது முதலில் சிவன் ஆடிய நாடகம்; இது சிவன் திரிபுரத்தை எரித்த லீலை - 'த்ரிபுரதாஹம்'; தமிழ் மரபில் 'கொடுகொட்டி', 'பாண்டரங்கம்' என்று வழங்குவது. சிவனை வழிபடும் காபாலிகர், பாசுபதர் முதலிய மதஸ்தர்கள் தம் ஸாதனங்களுள் ஒன்றாக நாட்டியத்தைக் கையாண்டு வந்தனர்; 'பாசுபத ஸூத்ர'த்திலேயே நடனம் இவர்களுக்கு விதிக்கப்பட்டு இருக்கிறது. காசீமீரத்தில் 'நாட்டிய சாஸ்திர'த்திற்கு உரை எழுதிய அபிநவகுப்தர் முதலியோர் மாஹேசுவர மத ஆசாரியர்களே.

இந்த மரபை ஒட்டியே நம் தமிழ் நாயன்மார்களும், இசை, கூத்து இரண்டையும் சிவன் கோயில்களில் இணைத்து வளர்த்தனர். உலகம் போற்றும்படியான நடனம் செய்யும் சிவ விக்ரஹங்கள் எழுந்ததும் இத்தொடர்பிலேதான்; இதிலிருந்தே சிவன் நடராஜனார். சிவனுடைய நடன மூர்த்திகள் இந்தியா முழுவதற்கும் பொதுவானவை; எல்லோரா, பாதாமி, மாளவம், ஒரிஸ்ஸா, வங்காளம் முதலிய எல்லா இடங்களிலும் பல அழகான நிலைகளில் சிவ நிருத்த மூர்த்திகள் இருக்கின்றன; ஆனால் நம் தென்னிந்தியாவே நடராஜரின் சிறப்பு ஸ்தலமாகும்; அதிலும் 'சதுரம்' முதலிய இரண்டோர் அரிய வகைகள் ஒரு புறம் இருக்க, சிதம்பரத்தில் சிற்பையில் காணப்படும் 'புஜங்க நடன' மூர்த்தியே மிகவும் சிறந்ததும் எங்கும் பரவி நிற்பதுமான நடராஜ மூர்த்தியாகும். சிவனுடைய கதைகளை ஒட்டி எழுந்த நடனமூர்த்திகளில் முக்கியமானது சிவன்



காளியுடன் போட்டியிட்டு ஆடிய 'ஊர்த் வ தாண்டவம்'; அதாவது, பரதரின் பரிபாஷையில் 'லலாடதிலக' சிவன் கரணம் கொண்ட மூர்த்தி. அந்தி வானில் என்றுமே சிவன் தனது ப்ரதோஷ நடனத்தைச் செய்வதாய் நாம் த்யானம் செய்து வருகிறோம். சிற்றம்பலம் பேரம்பலத்தின் ப்ரதிபிம்பம்; அதில் ஆக்கல், காத்தல், அழித்தல், மறைத்தல், அருளல் என்ற ஐந்தொழில்களாலான உலகப்போக்கை விளக்கிக்கொண்டு தன் பரமானந்த தாண்டவத்தை இறைவன் இடைவிடாது செய்து கொண்டிருக்கிறான். இதுவே 'காலேத் தூக்கி நின்றும் தைவம்' நமக்கு அறிவிக்கும் தத்துவம்.

விஷ்ணுவின் தொடர்பையும் நாட்டியத்தில் காணலாம்: நடிப்பின் நாலு ரீதிகளான கைசிகி, ஆரபடி, ஸாத்வதி, பாரதி என்ற விருத்திகளை மது-கைடப ஸம்ஹாரத்தில் விஷ்ணு விளக்கிக் காட்டினார் என்ற ஐதிஹ்யத்தைப் பரதர் சொல்லுகிறார். தமிழ் இலக்கியத்தில் திருமால் தனியாயும், கோபிகளுடன் சேர்ந்தும் செய்ததாகப் கூறப்படும் நடனங்கள் அல்லியம், மல்லு, குடக்கூத்து, குரவை என்பவை. கிருஷ்ணனுக்கும் நாட்டியத்திற்கும் ஏற்பட்ட சேர்க்கைமூலம் நமக்குக் கிடைத்த அரிய நாட்டியம் அவர் கோபிகளோடு செய்த ராஸலீலை. ஜீவாத்மா பரமாத்மாவிடம் கொள்ள வேண்டும் பக்திக்கு இந்தக் காதலே பெரும் உதாஹரணமாயிற்று. இதை ஒட்டியே ஆழ்வார்களும் தம் காதல் பதிகங்களைக் கொட்டினர்; ஆழ்வார் பாசரங்களைத் திருமாலின் ஸந்நிதியில் அபிநயம் செய்வதற்காக 'அரையர்' என்ற அந்தண நடிக்களை ஆழ்வார்திருநகரி, ஸ்ரீரங்கம் போன்ற பெரிய வைஷ்ணவ ஸ்தலங்களில் ஏற்பாடு செய்திருந்தனர். இப்படிக்கண்ணனின் காதலைக் கொண்டு எழுந்ததே ஜயதேவரின் 'கீத கோவிந்த' மஹாகாவ்யம்; இது நாட்டியத்திற்கே மிகவும் சிறப்பானதோர் ஸாஹித்யமாய் ஏற்பட்டதுமன்றி, இதைத் தழுவி மற்றும் பல ஸாஹித்யங்களும் வளர்ந்தன. ஒரிஸ்

ஸாவில் புரியில் ஜகந்நாதர் ஸந்நிதியில் 'கீத கோவிந்த' ஆட்டத்தைக் கி. பி. 1499-இல் ப்ரதாபருத்ர தேவன் ஏற்பாடு செய்தான் என்று ஒரு கல்வெட்டுத் தெரிவிக்கிறது. 18-ஆவது நூற்றாண்டில் 'கைசிக புராணம்' நாடகமாக்கப்பட்டுப் பூசபாடி நரஸிம்ம ராஜு மஹாராஜாவின் அநுமதியின்மேல் நடத்தப் பட்டது. 'கைசிக புராண' நாடகம் இன்றும் திருக்குறுங்குடியில் ஆடப்பட்டு வருகிறது. 'கீதகோவிந்த'த் திலிருந்தே வாழையடி வாழையாய்க் கேரளத்தில் முதலில் 'கிருஷ்ணாட்ட'மும் பின் 'கதகளி'யும் தோன்றின. கிருஷ்ண பக்தியையே அடிப்படையாகக் கொண்டு க்ஷேத்ரஞர் தம் தெலுங்குப் பதங்களை இயற்றினார்; இவை பாவாபிநயத்திற்கு நிகரற்ற லக்ஷியங்களாயின.

ஜீவாத்ம-பரமாத்ம அநுராகத்தைக் காதல் துறையில் வைத்து நாயிகா-நாயக பாவமாய் வர்ணிப்பது நம் மதத்தில் மட்டுமல்ல, கிருஸ்து மதத்திலுங்கூட உண்டு. இப் பதங்களின்மூலம் கிருங்காரமயமாய் நாட்டியம் போய்விட்டதென்று தவறாக அபிப்பிராயப் பட்டு அபிநயத்திற்கு ஒவ்வாத பல வறட்டுப் பாட்டுகளை இன்று சிலர் அசட்டுத்தனமாகவோ, துணிச்சலாகவோ சேர்த்திருப்பது இக் கலைக்குத் தீங்காகும். உட்கருத்துச் சீரியதே, இதை ஆபாஸமாக்கி விட்டார்களே என்றால், மனிதன் எந்த உயர்ந்த வஸ்துவைத்தான் மட்டமாக ஆக்கிவிடவில்லை? கடவுளின் பெயரைக் கொண்டு ஒருவரை ஒருவர் பகைக்கவில்லையா? இன்று மிகவும் போற்றப்படும் விஞ்ஞானம் மனிதத் தற்கொலைக் கருவியாக இருந்து வருவதை நாம் கண்ணெதிரில் பார்த்துக்கொண்டிருக்கவில்லையா?

இதே கிருஷ்ணபக்தியிலும், 'கீதகோவிந்த'த் திலும் பிறந்ததே பாகவத ஸம்பிரதாயம். இதில் ஆண்களும், அந்தணரும், ஆலயங்களிலும், மடங்களிலும், நாட்டிய சாஸ்திரத்தை ஒட்டிப் பகவா

னின் லீலைகளை நாடகமாக நடித்து வருகிறார்கள். ஆந்திரத்தில் 'கூசபூடி', தஞ்சையில் 'பாகவத மேளம்', ஆஸாமில் 'ஓஜாபள்ளி' எல்லாம் இந்த வகுப்பைச் சேர்ந்தவை. விஷ்ணுபரமான பாட்டும், ஆட்டமும் நித்யகர்மா போல் செய்யப்பட வேண்டுமென்பது இந்த ஸம்பிரதாயத்தின் கொள்கை:

“விஷ்ணோர் கானம் ச நிருத்யம் ச  
நடனம் ச விசேஷத:  
ப்ரம்மன் ப்ராம்மண - ஜாதீனம்  
கர்த்தவ்யம் நித்யகர்மவத்”.

தாண்டவத்திற்கு எதிராக லலிதமாய் ஆடப்படுவதும், விசேஷமாய்ப் பெண்களுக்காக ஏற்படுத்தப்பட்டதுமாகும் 'லாஸ்யம்'; இதைத் தந்தது பார்வதி தேவி. 'தசகுமார சரித்ர'த்தில் விந்த்யவாஸினியின் கட்டளைப்படி கந்துகாவதி என்ற ராஜகுமாரி தனக்கு மணமாகும் வரையில் தேவியின் ப்ரீதிக்காகக் 'கந்துக-நடன'த்தை ஒவ்வொரு கிருத்திகையிலும் ஆடினாள் என்று தண்டிவர்ணித்திருக்கிறாள். பலவகை லய-கதி-விந்யாஸங்களுடன் 'கந்துகம்', அதாவது 'பந்தை' அடித்துக் காட்டுவது 'கந்துக-ந்ருத்தம்'. 'சிலப்பதிகார'த்தில் வேட்டுவ வரி என்ற 12-ஆம் அத்தியாயத்தில் கொற்றவை என்ற துர்க்கையின் ஆட்டம் விரிவாய் வர்ணிக்கப்படுகிறது. எயினர் மங்கை ஒருத்தியின்மேல் ஆட்டத்தின்மூலம் தேவி ஆவேசம் கொண்டு தோன்றிக் குறி சொல்லுகிறாள். இப்படிப்பட்ட தேவி வழிபாட்டின் ஆட்டங்கள் கேரளத்தில் கொஞ்சம் இருந்து வருகின்றன. 'பான' என்ற காளி நடனத்தில் 'தோற்றம்' என்ற பாட்டுகளைப் பாடி, 'வெளிச்சப்பாடு' என்பவன் காளியின் ஆவேசத்தை வரவழைத்துக்கொள்ளுவான். இதுவே உயர் குலத்தோரிடம் 'பகவதி பாட்டு' என வழங்கும். 'முடியேற்று' என்பதில் காளி தாருகனை அழிக்கும் கதை முழுவதும் ஆடப்படும். இவற்றிலும்,

தீயாட்டிலும் தீயில் குதிப்பர். இது தமிழ் நாட்டிலுள்ள தீ மிதியை ஒக்கும். ஐயப்பன் சம்பந்தமாயும் இப்படிப்பட்ட ஆட்டம் உண்டு.

மக்களுக்கு ஏற்படும் நோய்களைத் தணித்துக் கொள்வதற்காகவும் பல கூத்துக்கள் மூலம் அந்தந்த நோய்களுக்குரிய தைவ வழிபாடுகள் இருக்கின்றன. வால்மீகி 'ராமாயண'த்தில் கேகய நகரத்தில் பரதனுக்குத் திடீரென ஏற்பட்ட மனக் கலக்கத்திற்காகச் 'சாந்திக் கூத்தை' ஆடவைத்தனர் என்று சொல்லப்படுகிறது: "சாந்திம் லாஸயந்தி ததா பரே" (அயோத்யா காண்டம்). இன்றும் சிங்களத்தில் நவக்ரஹங்களுக்கும் மற்றும் பல விதமான ரோகங்களுக்குரிய பூதங்களுக்கும் ஆராதனையாகப் பலி நடனங்கள் செய்யப்படுகின்றன.

கடவுளுக்கு அர்ப்பணஞ் செய்யப்பட்ட கன்னியின் காதலின் உருவாய் மலரும் இந்த நாட்டியம் கடவுள்பால் மக்களுக்குள்ள பக்தியையே மூலமாய்க் கொண்டது. பல கோபிகளுக்கிடையே தான் ஒருவனாய்க் கிருஷ்ணன் நின்றும் ராஸலீலை, ஜீவாத்மாக்கள் அனைவரும் பரமாத்மா ஒருவரை ஆச்ரயித்து அசைந்தும் களித்தும் வரும் வாழ்க்கை-நாட்டியத்தையும் அதன் ரஸத்தையுமே காண்பிக்கிறது. பஞ்சக்ருத்ய பரமானந்த தாண்டவத்தின் மூலம் நடராஜன் விளக்குவது அண்ட பிண்ட சராசரங்களைத் தன் கால லயத்தில் அமைத்து அசைத்து வைக்கும் ப்ரபஞ்ச மயமான விந்தையே! இறைவனின் லீலைக்கு நாட்டியத்தையே சிறந்த உவமையாக எக்காலத்திலும் கவிகள் கருதினர். காசமீரச் சைவத்தின் முதல் நூலான 'சிவ ஸூத்ர'த்தில் ஆத்மாவை 'நர்த்தகன்' என்று குறிப்பிட்டிருக்கிறது. பொம்மலாட்டத்தில் பொம்மைகளைப் போல் இறைவன் நம்மை ஆட்டுகிறான் என்கிறது 'பாகவதம்'; இதிலிருந்தே பகவான் 'கபட-நாடக-ஸூத்ர தாரன்' என்று வர்ணிக்கப்படுகிறான். 'உயிரெலாம் ஆட்டுவிக்கும் நட்டுவன்' என்றது ஓர் தமிழ்ப் பாசரம். உலக வாழ்க்கைக்கிடையில் மனம்மட்டும் கடவுளிடம்

ஊன்றி யிருக்கவேண்டுமென்பதற்கு, 'கரக'த்தை ஆடுபவர் காலில் பல தாளங்களுக்கு விந்யாஸமாய் ஆடினாலும் தலையிலுள்ள குடத்தை ஆடாமல் வைத்துக்கொண்டிருப்பதை உபநிஷத்தே உதாஹரணமாய்க் கொடுக்கிறது.

“புங்கானுபுங்க - விஷயேக்ஷணதத்பரோ'பி  
ப்ரம்மாவலோகநதியம் ந ஜஹாதி யோகீ |

ஸங்கீத - வாத்ய - லய - தாள - வசம் கதா'பி  
மௌளிஸ்த - கும்ப - பரிர்க்ஷணதீர் நடிவ ||”

(வராஹோபநிஷத்-2.82)

உலகத்தின் தோற்றம், உண்மைபோலும், உண்மையில் இல்லாததுமாயிருக்கும் 'அநிர்வசனீய' நிலைக்கு நாட்டியத்தையே நிதர்சனமாய் பட்ட நாயகரும், கௌடப்ரம்மானந்தரும் சொல்லுகின்றனர். ஜாவாவில் வழங்கி வரும் Wayang Purwa என்ற தோல் நாடகத்தில், “கடவுள் காட்டும் வெளிச்சத்தில் விழும் வெறும் தோல் நிழல்களே நாம்” என்ற வேதாந்தக் கருத்துள்ள பாடல்கள் வருவதாயும், இதைப் பார்ப்பதன்மூலம் ஸமாதி நிலைனித்திக்கும் என்றும் Prince Mangkunagaro தம் Symbolism of the Wayang Purwa என்ற நூலில் விளக்கியுள்ளார். வாழ்க்கையே நாட்டியமென்று Neitzcheyும் அவரைப் பின்பற்றி Havelock Ellis - உம் கொள்குகின்றனர்.

கலைகளுக்குள் நாட்டியம் முழுக் கலை; கேள்வி (செவி), காட்சி (கண்) இரண்டிற்கும் உரியது; “த்ருச்யம் ச்ரவ்யம் ச’ (பரதர் 1.11) என்றார் பரதரும். இயல், இசை இரண்டையும் தனக்குள் அடக்கிக்கொண்டது; உலகத்திற்கே முழுப் ப்ரதிபிம்பம்; இதன் அசைவுமலயமும் உயிரிலேயே, வாழ்க்கையிலேயே ஊறியிருப்பன; இறைவனே ஆடுவது இது; இதை ஆடும்போது நாமும் இறைவனுக்கு நிகராக நிற்கும்படியான பெருமையை அளிப்பது இது; இறைவனை வழிபட நிகரற்ற கருவியானது; தேவர்கள் கண்களுக்கு இனியதோர் வேள்வி.

“தேவானாம் இதம் ஆமனந்தி முனய:  
காந்தம் க்ரதும் சாக்ஷம்”

எனக் காளிதாஸன் நாட்டியக்கலையை விளக்குவதற்கென்றே இயற்றிய தன் ‘மாளவிகாக்கனிமித்ரம்’ என்ற நாடகத்தில் (1.4) இக்கலையைப் புகழ்கிறான்.

பரத மஹரிஷியால் ‘வேத’மென்றே விளக்கப்பட்டது; வேதம் ஒதி, யக்ஞ தானங்கள் செய்து அடையும் பயனையே இக்கலையும் கொடுக்க வல்லது என்ற ‘பலச்ருதி’யையும் பரதரே தம் நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் இறுதியில் கூறுகிறார்:

“யா கதிர் வேதவிதுஷாம்  
யா கதிர் யக்ஞகாரிணாம் |  
யா கதிர் தானசீலானாம்  
தாம் கதிம் ப்ராப்னுயாத்ஹி ஸ: ||”

## பரதநாட்டிய - இலக்கியம்<sup>1</sup>

பரத நாட்டியம் என்ற பெயரிலேயே இக் கலைக்கு முதல் நூல் எது என்பது தெரிகிறது. பரத மஹரிஷி எழுதிய 'நாட்டிய சாஸ்திரம்' இந்த நாட்டியக் கலைக்கு அடிப்படை இலக்கியம். நாட்டியத்தை ஆங்காங்கே தம் நாடகங்களில் நன்கு விளக்கிக் காட்டிய காளிதாஸ மஹாகவி பரத மஹரிஷியையும் அவருடைய நூலையும்பற்றிப் பேசுவதால் 'பரத நாட்டிய சாஸ்திரம்' கி. மு. முதல் நூற்றாண்டிற்கு முற்பட்ட நூலாகிறது. பரதர் தம் நூலில் ப்ரம்ம தேவன் சொன்ன சாஸ்திரத்தையே தாம் சொல்லுவதாகத் துவக்கத்தில் கூறுகிறார். தவிர, துவக்கத்தில் சிவபெருமானை வணங்குவதோடு, நான்காவது அத்தியாயத்தில் விளக்கும் 'தாண்டவ'த்தைச் சிவபெருமானே அருளிஞர் என்றும் சொல்லுகிறார். ஸம்பிரதாயத்தில், இந்த ஸதாசிவன், ப்ரம்மா இருவர் பெயரிலும் இரண்டு நாட்டிய சாஸ்திர நூல்கள் இருந்திருப்பதாகத் தெரிகிறது; பின் வந்த நூல்களில் இவைகளிலிருந்து மேற்கோள்கள் காணப்படுகின்றன.

நம் கலைகளும், மற்றும் எல்லா வித்தைகளும் வேதங்களோடு தொடர்பு கொண்டதால், நாட்டியம் இசையுடன் சேர்ந்து 'ஸாமவேத'த்திற்கு உபவேதமான 'காந்தர்வ வேதம்' ஆகும் என்றும், அது 36,000 செய்யுட்கள் அடங்கிய நூல் என்றும் தெரிகிறது. கி. மு. 5-ஆவது நூற்றாண்டில் பாணினி தொகுத்த 'வ்யாகரண ஸூத்ர'ங்

1: ஸங்கீத நூல்களின் வரலாற்றைப்பற்றிச் சென்னை ஸங்கீத வித்வத் சபைப் பத்திரிகை 3, 4-ஆம் வால்யூம்களில் நான் வெளியிட்டிருக்கும் விரிவுரைகளைப் பார்க்கவும்.

களிலிருந்து அப்பண்டைக் காலத்திலேயே நாட்டிய வித்தையைச் சிலாலி, கிருசாச்வர் என்ற இரு ரிஷிகள் நடஸூத்ரங்கள்' என்ற இரு நூல்களில் தொகுத்திருந்ததாக அறிகிறோம்.

மேற் சொன்ன பண்டை நூல்களில் ஒன்றும் தற்போதில்லையானாலும், இருக்கும் 'பரத நாட்டிய சாஸ்திர' நூலில் இப்பண்டை நூல்களின் ஸூத்ரங்களும் செய்யுட்களும் அடங்கியிருக்கின்றன என்பது நன்கு புலனாகிறது. சில முன் நூல்களைப்போல் பின் வந்த நூல்களின் சிறு பகுதிகளும் 'பரத நாட்டிய சாஸ்திர' த்தில் புகுந்திருக்கின்றன. எனவே, நமக்குள்ள அடிப்படை இலக்கியங்களில் தற்போது முழுதும் அகப்படுவதாயும் முதலாயுமுள்ள 'பரத நாட்டிய சாஸ்திரம்'<sup>1</sup> பலவகைகளிலும் முக்கியமானது. இதனுடைய 36 அத்தியாயங்களில் காணப்படும் விஷயங்கள் பல. நாடகம், ஆட்டம் (drama, dance) இரண்டையும் முக்கிய விஷயமாகக் கொண்டதானாலும், இவ்விரண்டிற்கும் அங்கமாக இசை, காவ்ய - இலக்கணம், ரஸங்கள், நாட்டியசாலை அமைப்பு, உடுப்பு, ஆணிகள், பாஷை, தேச வ்யவஹாரங்கள், - இப்படிக்கணக்கற்ற அரிய அம்சங்களைக் கூறும் பரதரின் நூல் நம் பண்டைப் பண்பாட்டை விளக்கும் பெரிய நூல்களில் ஒன்றாகும்.

ஆட்டத்தை எடுத்துக்கொண்டோமானால், இதன் இரண்டு பிரிவுகளான நிருத்தம், அதாவது அபிநயத்தோடு கூடியது; சுத்த ஆட்டமான நிருத்தம்; ஆட்டத்தின் இரு வகைகளான தாண்டவம், லாஸ்யம்; தாண்டவத்தில் வரும் 108 கரணங்கள், அவற்றின் கோவைகளான 32 அங்கஹாரங்கள்; அபிநயத்தில் வரும்

1: இது மூலம்மட்டும் பம்பாய் காவ்யமாலா தொடரிலும், காசி செளகாம்பா அச்சகத்தாலும் வெளியிடப்பட்டிருக்கிறது. அபிநயகுப்தரின் உரையுடன் பரோடா காய்க்வாட் 'ஓரியண்டல்' நூல்தொடரில் வெளியாகியிருக்கிறது.



கைகள், மற்ற அங்கங்களின் விவரங்கள்; பாடல், தாளம், பக்க மேளம், இவற்றின் விவரம்—இப்படி எல்லாப் பகுதிகளையும் தெளிவுபடுத்தும் 'பரத நாட்டிய சாஸ்திரம்' காலத்தில் மட்டுமன்றிப் பொருட்செறிவிலும் முதல் நூலாக ஆகிறது.

பரதருக்குப் பிறகு வந்த ஆசிரியருள் பல மஹரிஷிகளின் பெயர்கள் காணப்படுகின்றன; இவர்களின் நூல்கள் அகப்படவில்லை; பின்வந்த நூல்களில் தரப்படும் மேற்கோள்களிலிருந்து இந்த நூல்கள் மிகவும் முக்கியமான விஷயங்களை ஆராய்ந்ததாகத் தெரியவரும். உதாஹரணமாகக் கச்யபரீன் நூலில் ராகங்களுக்கும் ரஸங்களுக்கும் உள்ள ஸம்பந்தமும் பொருத்தமும் விவரிக்கப்பட்டிருக்கிறது<sup>1</sup>. கோஹலர் என்பவர் 'உத்தர தந்திரம்' என்று பரதருக்குப் பின் வந்த மிகவும் முக்கியமான நூலை எழுதியவர்; பின்னால் ஸங்கீத - நாட்டியப்ரதானமாக எழுந்த 'உபரூபகம்' என்ற operatic வகைகளைத் தம் நூலில் வர்ணித்திருக்கிறார் கோஹலர்.<sup>2</sup>

நாட்டியத்தையும் பரதருடைய கலையையும் நமக்கு வளர்த்தும் விளக்கியும் உதவிய பண்டைத் தேசங்களில் முக்கியமானது காசீமீரம். இங்கே கவியாயும் அரசனாயும் இருந்த மாத்ருகுப்தன் தானே தனி நாட்டிய நூல் ஒன்றை 7-ஆவது நூற்றாண்டில் எழுதினான். 8-ஆவது நூற்றாண்டின் இறுதியில் காசீமீரத்தை ஆண்ட ஜயாபீடன் நடனமாது ஒருத்தியை மணம் செய்துகொண்டதுமல்லாமல், தன் மந்திரிகளில் ஒருவரான உத்படரைப் பரதருடைய நூலிற்கு ஓர் உரை எழுதச் செய்தான்.

1. 'பண்டை இந்திய நாடகத்தில் இசை அமைப்பு' என்று சென்னை ஸங்கீத வித்வத் ஸபை 25-ஆவது வால்யூம், 79-92 பக்கங்களில் நான் எழுதியிருக்கும் கட்டுரையைப் பார்க்கவும்.

2. என்னுடைய 'போஜனின் ச்ருங்காரப்ரகாசம்' (1963), பக்கங்கள் 545-74-ஐயும், ஸம்ஸ்க்ருதரங்கம் ஆண்டுமலர் 5-இல், 31-54 பக்கங்களில் 'உபரூபகங்களும் நிருத்யப்ரபந்தங்களும்' என்ற கட்டுரையையும் பார்க்கவும்.

உத்படர் துவக்கிய உரையைத் தொடர்ந்து, பின் பல காச்மீர வித்வான்கள் பரதருடைய நூலுக்கு வியாக்கியா னங்கள் வரைந்தனர்; அவர்களுள் மிகவும் சிறந்தவர் ஆசார்ய அபிநவகுப்தர் என்ற மஹான். இவருடைய உரை ஒன்றே இப்பொழுது நமக்குக் கிடைக்கிறது; பரத ருடைய சாஸ்திரத்தை ஒவ்வொரு நாட்டிய மாணவரும் படிக்க வேண்டுமானால், அபிநவகுப்தரது உரையையும் அவசியம் படிக்கவேண்டும்; பரதரின் நூல்போல் அபிநவகுப்தரின் உரையும் பெரிய அறிவுக் களஞ்சியம்.

அபிநவகுப்தர் சொல்லியவற்றையெல்லாம் ஆராய்ந்து மிதிலையில் ஆண்டு வந்த கர்நாடக ராஜ வம்சத்தைச் சேர்ந்த நான்யதேவன் என்ற அரசன் 12-ஆவது நூற்றாண்டின் துவக்கத்தில் 'பரத-பாஷ்யம்' என்ற நூலை எழுதினான். தெற்கே கல்யாணத்தில் ஆண்ட சாளுக்கிய மன்னனான ஸோமேச்வரன் தான் தொகுத்த கலைக் களஞ்சியம் 'அபிலஷிதார்த்த-சிந்தா மணி' என்ற நூலில் ஸங்கீத-நாட்டியங்களை விளக்கினான்; இது மிகவும் உபயோகமான நூல்களில் ஒன்று; பல கர்நாடக முறைகள் இங்கே சொல்லப்பட்டிருக்கின்றன; இதன் உபயோகத்திற்கு மற்றொரு சான்றையும் கொடுக்கலாம்; அச்சாகாமல் இருந்த<sup>1</sup> இந்த நூலைச் சுவடியில் நான் ஆராய்ந்ததில் இப்போது பரதர், நந்தி கேச்வரர் முதலிய எல்லோருமே சொல்லியிருப்பதற்கு மாறாகக் கதகளியில் 'முஷ்டி'யென்று பிடிக்கப்படும் ஹஸ்தத்திற்கு ஆதாரமாய் ஸோமேச்வரன் சொல்லியிருப்பதைக் கண்டேன். ஸோமேச்வரன் வரையிலுமுள்ள இவ்வளவு நூல்களின் அரிய விஷயங்கள் அனைத்தையும் பிழிந்து ஸாரமாய் நமக்குத் தந்து உதவியவன் சார்ங்கதேவன். இவன் தேவகிரி யாதவ அரசருடைய ஆஸ்தானத்தில் Accountant General ஆக இருந்த ரஸிகன்; இவன் 13-ஆவது நூற்றாண்டின் முற்

1. பின் இது பரோடாவில் காய்க்வாட் நூல்தொடரில் வெளியிடப்பட்டது;

பகுதியில் தொகுத்த 'ஸங்கீதரத்னாகர'த்தின் 7-ஆவதான நர்த்தனாத்யாயம் நமக்குள்ள நாட்டிய இலக்கணங்களுள் ஓர் அவசியமான பெரும் பகுதி.

ஸம்ஸ்கிருதத்தில் பின் எழுந்த நூல்களைக் கவனிக்குமுன் தமிழ் நாட்டிய இலக்கியத்தைக் கவனிக்க வேண்டும். நாட்டியத்தைப்பற்றித் தமிழில் நமக்குள்ள இலக்கியம் கொஞ்சம்தான்; அதிலும் பெரும்பாலும் மேற்கோள்களிலிருந்து அறியப்படுவதே அதிகம்; சுவடிகளாக இன்று அகப்படுவது மிகவும் குறைவு; அதிலும் மிகப் பிற்காலத்தில் எழுந்தவை, கைக் குறிப்பு உருவாயிருப்பவையாகக் காணப்படுகின்றன.

பண்டைத் தமிழ் நூல்களைப்பற்றி நமக்குத் தெரிவிக்கும் நூல்கள் 'சிலப்பதிகார'த்தின் உரைகள்; அதிலும் முக்கியமாக அடியார்க்கு நல்லாரின் உரையே. இவர் சொல்வதிலிருந்து நமக்குப் பின்வரும் தமிழ்ப் பரதநூல்கள் தெரியவருகின்றன: 'சிலப்பதிகார'த்திற்கே ஆதாரமாகச் சொல்லப்படும் நூல்கள் ஒன்பது; இவற்றுள் மூன்று இசையைப்பற்றியும், ஆறு கூத்தைப் பற்றியும் சொல்வன. 'பெருநாரை', 'பெருங்குருகு', தேவரிஷி நாரதர் செய்த 'பஞ்சபாரதியம்' இம்மூன்றும் இசையில் தொன்மையான நூல்கள்; தமிழ் நாட்டிய நூல்களில் முதலாவது 'பரதம்'; பின் 'அகத்தியம்' (அகஸ்திய மஹரிஷி நாட்டியாசாரியரில் ஒருவராகச் சாரதாதனயரின் 'பாவப்ரகாச'த்தில் சொல்லப்படுகிறார்). இவை இரண்டும் பழையன; பின்வந்தவை 'முறுவல்', 'சயந்தம்' (அதாவது, இந்தர புத்ரன் ஜயந்தன் பெயரைக் கொண்டது; ஸம்ஸ்கிருத மரபின்படி தலைக்கோல் இந்திரன் வழி வந்தது; தமிழ் மரபின்படி அது ஜயந்தன் வழி வந்தது); 'குணநூல்', செயிற்றியனார் செய்த 'செயிற்றியம்'. கடைசியாகச் சொன்ன நூலை 'அரும்பதவுரை'யாசிரியரும் கையாளுகிறார். அடியார்க்குநல்லார் தம் உரைக்கு ஆதாரமாகக் கொடுக்கும் நூல்கள்: குறுமுனி சீடரான சிகண்டி எழுதிய 'இசை-

நுணுக்கம்'; இரண்டாவது சங்க காலத்திய அனுகூலப் பாண்டியனுக்கும் திலோத்தமையென்ற அப்ஸரஸுக்கும் பிறந்த சாரகுமாரனுக்காக எழுதப்பட்ட நூல் இது; யாமளேந்திரர் என்ற பாரசவ முனி இயற்றிய 'இந்திர காளியம்'; அறிவனார் செய்த 'பஞ்ச மரபு'; ஆதிவாயி லார் செய்த 'பரதஸேனாபதியம்'; கடைச் சங்கத்தின ரான கவியரங்கேறிய பாண்டியன் மதிவாணனார் எழுதிய 'நாடகத் தமிழ் நூல்'. கூத்து இருவகைப்படும், வசைக் கூத்து, அதாவது 'தேசி'; புகழ்க்கூத்து, அதாவது: 'மார்க்கம்'; மதிவாணனார் தம் 'நாடகத்தமிழ் நூலில்' பின்சொன்ன 'மார்க்க'த்தையே பெரும்பாலும் விளக்கினார்.

மேலே சொன்ன நூல்கள் ஒன்றுமே சுவடிகளின் மூலம் அகப்படவில்லை. சுவடிகளில் காணப்படும் சில தமிழ்ப் பரத நூல்கள் பிற்காலத்தில் எழுதப்பட்டவை யும் கைக்குறிப்புகளுமே ஆகும். உதாஹரணமாக ம. ம. உ. வே. ஸ்வாமிநாத ஐயரவர்கள் 'சிலப்பதி கார'ப் பதிப்பில் கீழ்க் குறிப்புகளாய் எடுத்தாண்டிருக் கும் 'சுத்தானந்தப்ரகாச'த்தைச் சொல்லலாம். இதற்கு ஐயருடைய நூல் நிலையத்திலும் ஸ்ரீ வையாபுரிப் பிள்ளை அவர்களிடமுமாக இரண்டே சுவடிகள் இருக் கின்றன. பின் சொன்ன சுவடியைக் கொண்டு இந்நூலை ஆராய்ந்து இதன்மேல் ஓர் ஆராய்ச்சியுரையையும் வெளியிட்டிருக்கிறேன்; அடியார்க்குநல்லார் உரையில் காணும் விஷயங்களோடு பெரும்பாலும் ஸம்ஸ்க்ருத நூல்களிலுள்ள விஷயங்களையும், தெலுங்கிலும் நடைமுதலிலு முள்ள சில விஷயங்களையும் ஒன்று சேர்த்துத் தொகுத்த நூல் இது; ஆனால் நல்ல நூலாகச் செவ்வனே எழுதப் படாமல் ஆங்காங்கே தமிழ், க்ரந்தம் (ஸம்ஸ்க்ருதம்), தெலுங்கு என்று அந்தந்த மொழிகளில் விஷயங்களைக் குறித்திருக்கிறது. 15-ஆவது நூற்றாண்டில் விஜயநகரத் தில் சதுர கல்விநாதர் எழுதிய 'ஸங்கீதரத்னாகர-உரை' வரைக்குமுள்ள ஸம்ஸ்க்ருத நூல்களை மேற்கோளாகக்

தருவதிலிருந்தும் மற்றக் குறிப்புகளிலிருந்தும் இது தமிழ் நாட்டில் நாயக்க மன்னர், மஹாராஷ்டிர மன்னர் காலத்தில் கைக்குறிப்பாய் ஏழுதி வைத்துக்கொள்ளப் பட்ட சுவடியெனத் தெரிகிறது. பின்னால் இதை மேலும் நான் ஆராய்ந்து பார்த்ததில் இது சென்னை அரசாங்க ஏட்டுச்சுவடி நிலையத்தின் மூலம் வெளியிட்டிருக்கும் 'பரதஸித்தாந்தம்' (நூல் எண் 84. 1953) என்ற நூலும், இந்தச் 'சுத்தானந்த ப்ரகாசம்' என்பதும் ஒன்றே என்பது தெரிந்தது. துவக்கத்தில் இறை வணக்கத்திற்கான சில அதிகப்படியான வரிகள் 'சுத்தானந்தப்ரகாச'த்தில் காணப்படுகின்றன; அவ்வரிகளில் 'சுத்தானந்த ப்ரகாசம்' என்று வருவதால் இந்தச் சொல்லை நூலின் பெயராய் ஐயரவர்கள் கொண்டார். இந்தப் 'பரதஸித்தாந்த'மும் உபயோகமான நூலே. குறிக்கத் தக்க பல விஷயங்கள் இதில் தரப்பட்டிருக்கின்றன. உதாஹரணமாக, நம் ஸதிர்க் கச்சேரியில் முதலில் செய்யப்படும் 'அலாரிப்பு' என்பது என்ன, அது எங்கே சொல்லப்பட்டிருக்கிறது எனக் கேட்டால் பதிலுரைப்பவர் ஒருவருமில்லை. பொருள் சொல்லப்படாவிட்டாலும் பெயர் மாத்திரத்தில் இந்த நூலில் இது காணப்படுகிறது.

பிற்காலக் கைக்குறிப்புச் சுவடிகளுக்கும், பல நூல்களிலிருந்து தொகுக்கப்பட்ட நூலுக்கும் உதாஹரணமாக அடையாற்றுச் சுவடி நிலையத்திலுள்ள மற்றொரு தமிழ்ச் சுவடியையும் எடுத்துக்கொள்ளலாம்: இது "ஸ்ரீமுஷ்ணம் அப்பள நயினார் குமாரர் அப்பள நயினாராலே எழுதப் பட்டு, 'மதுரை நாராயண வாத்தியார்' என்பவர் 'ரகுநாத நட்டுவனார்' கைவசம் இருந்த சுவடியொன்றிலிருந்து எடுத்து 'சங்கரமூர்த்தி நட்டுவ'னருக்காக எழுதிக் கொடுத்த சுவடி. இதிலிருந்து நம் நட்டுவனார்கள் படித்தும் கையாண்டும் வந்த நூல்கள் எவ்வகையானவை என்பது புலனாகிறது. ஸம்ஸ்கிருத நூல்களிலிருந்து மூலச் ச்லோகங்களைத் தந்து, தமிழ் மொழி

பெயர்ப்புடன் இந்த நூலில் நாட்டியம் துவக்கமாக வேண்டிய முறை, அரங்கம், பக்க மேளம், ரஸம் முதலிய விவரங்கள், தாளம், நர்த்தனத்தின் ஆரம்பம் ஆகியவை உள்ளன. இது சென்ற நூற்றாண்டுச் சுவடியாயிருக்கலாம்.

இனி மூன்றாவதாகப் 'பரத ஸேனாதிபதியம்' என்று வெளியிடப்பட்டிருக்கும் நூலை எடுத்துக்கொள்வோம். இது பண்டை ஆதிவாயலார் செய்த 'பரதஸேனாதிபதியம்' என்று மயங்கலாகாது. இதைப்பற்றி எழுதிய மதிப்புரையில் இந்நூல் சமீப காலத்தில் எழுதப்பட்டதென்பதைக் காட்டியிருக்கிறேன். மேளகர்த்தா, ஜன்யம், கடகங்கள் முதலிய பரிபாஷைகள் எழுந்த காலத்திற்குப் பிறகு எழுதப்பட்டது; 'சுத்தானந்தம்' போல் தமிழ் மரபுகளையும் ஸம்ஸ்கிருத நூல் விஷயங்களையும் சேர்த்துச் சொல்லும் நூல்; 'சுத்தானந்த ப்ரகாசத்'தை விட நல்ல நடையில் எழுதப்பட்டாலும், விஷயங்களில் பிசகுகள் இருக்கின்றன. இதிலுள்ள உபயோகமான அம்சங்களிலிருந்தும், அடைவு, நாகசுரம் முதலிய சொற்களைக் கையாளுவதிலிருந்தும் இந்த நூல் நடை முதலிலிருக்கும் பல விஷயங்களை விளக்கியிருக்கக் கூடும் என்று தென்படுகிறது. ஆனால் இது முழுதும் இல்லாமல் துவக்கத்தில் ஒரு சிறு பகுதியே கிடைத்திருக்கிறது; ஒரு வேளை மேலே எழுதப்படாமலும் இருந்திருக்கலாம்.

தமிழ், தெலுங்கு, கன்னட, மலையாள ப்ராந்தியங்களில் பல ஸம்ஸ்கிருத நூல்கள் 'ஸங்கீதரத்னாகர' காலத்திற்குப் பின் எழுதப்பட்டன; தெலுங்கு தேசத்தில் காகதீய ராஜ்யத்தில் கி.பி. 1253-இல் ஜாயஸேனாபதி எழுதிய 'நிருத்தரத்னாவளி'; குமாரகிரியின் 'வஸந்த ராஜீயம்', வேம்பூபாலனின் 'ஸங்கீதசிந்தாமணி', லக்ஷ்மீ நாராயணனுடைய 'ஸங்கீதஸூர்யோதயம்' இவைகளைக் குறிப்பிடலாம். இவற்றுள் தலைசிறந்த நூல் ஜாயஸேனாபதியின் 'நிருத்தரத்னாவளி'. மார்க்கம்; தேசீ என்ற இரு துறைகளையும் நன்கு விளக்கும் நூல்;

மார்க்கத்தில், முக்கியமாய் 108 கரணங்களில், தண்டு, கீர்த்திதரர் என்ற இரு ஆசிரியர்களின் மாறுபட்ட இலக்கணங்களை ஜாயஸேனாபதி தந்திருப்பது இந்த நூலின் சிறந்த பகுதியாகும். அதுபோலவே தேசீ - லாஸ்யங்களும், தேசீ-நர்த்தன வகைகளும் இதில் தரப்பட்டிருப்பது அருமையான பகுதியாகும். இந்நூலை மிக விரிவாய் ஆராய்ந்து, நீண்ட ஆராய்ச்சி உரையுடனும், மற்றும் பல குறிப்புகளுடனும், அரும்பத அகராதி முதலிய வற்றுடனும் நான் வெளியிட்டிருக்கிறேன்.<sup>1</sup>

கன்னட தேசத்தில் வித்யா சக்ரவர்த்தியின் 'பரத-ஸங்க்ரஹம்', பிற்காலத்தில் மும்மடி சிக்க பூபாலர் தொகுத்த 'அபிநவபரதஸாரஸங்க்ரஹம்'; மஹாராஷ்ட்ரத்தில் வேதனுடைய ஸங்கீத-புஷ்பாஞ்ஜலி'; மலையாளத்தில் 'பாலராமபரதம்'-இவற்றைச் சொல்லலாம். தமிழ் நாட்டில் எழுந்த நூல்களில் முக்கியமாய்த் தஞ்சை மஹாராஷ்ட்ர மன்னன் துலஜாவின் 'ஸங்கீத-ஸாராம் ருத'த்தைச் சொல்லவேண்டும்; இதன் நர்த்தனாத்யாயத்தைத் தேடி வெளியிட்டிருக்கிறேன்<sup>2</sup>; இதில் தமிழிலும் தெலுங்கிலும் ஸதிரில் வழங்கும் சொற்கள்கையாளப்பட்டிருக்கின்றன. தமிழில் தட்டடவு, குத்தடவு என்று வரிசையாக வழங்கும் அடவுகளை ஸம்ஸ்க்ருதத்தில் 'மர்த்தனம்', 'குட்டனம்' என்று சொல்லப்படும் பரிபாஷைகளோடு துலஜா ஒன்றுபடுத்தி விவரித்திருக்கிறார். இதே போல் ஸம்ஸ்க்ருதத்திலுள்ள பழைய பரிபாஷைகளுக்கும், தெலுங்கு முதலிய வழக்கு மொழிகளில் வளர்ந்த பரிபாஷைகளுக்கும், மார்க்க நாட்டிய நிலை முதலியவற்றிற்கும் தேசீ முறையில் வழங்கும் ஆட்டத்தின் பகுதிகளுக்கு உள்ள தொடர்பையும் ஒன்றுபாட்டையும் விளக்கும் மற்றொரு முக்கியமான நூல் தேவேந்தரனின் 'ஸங்கீத-முக்தாவளி.'

1. சென்னை அரசாங்கச் சுவடி. நிலையத்தின் வாயிலாக.

2. ஸங்கீத வித்வத் ஸபை வாயிலாக.

நாட்டியக் கலை

தவிர, ஆங்காங்கு நடைமுதலுக்கு ஆதாரமாய் ஒவ்வோரு நூல் முக்கியமாக வழங்கி வந்தது. தெலுங்கு, தமிழ் நாடுகளில் நந்திகேச்வரரின் 'அபிநயதர்ப்பண' மும், அதைத் தழுவித் தமிழிலும் தெலுங்கிலும் எழுதி வைத்துக்கொள்ளப்பட்ட குறிப்புகளும் உபயோகிக்கப்பட்டன. இந்தத் தொடர்பில் தெலுங்கு லிபியில் அச்சான 'அபிநயதர்ப்பண'மே ஆனந்தகுமாரஸ்வாமியால் மொழிபெயர்க்கப்பட்டு நம் நாட்டு நாட்டியக் கலையின் அடிப்படையான சில கொள்கைகளையும், சிறப்பான சில அம்சங்களையும் மேனாட்டிற்கு அறிமுகப்படுத்தியது. 'அபிநயதர்ப்பண'த்தைத் தழுவி எழுதி வைத்துக்கொண்ட தமிழ் நூல்களில் நாராயண அய்யங்காரின் 'அபிநயநவனீதம்', 'அபிநயஸாரஸம்புடம்' என்ற இரு நூல்கள் சிறந்தவை. இவ்விரண்டு நூல்களையும் சென்னை ஸங்கீத வித்வத் ஸபை வாயிலாக வெளியிட்டிருக்கிறேன். அந்த நாளில் ஸதிர்க் கச்சேரிகளில் கையாளப்பட்ட தெலுங்கு, தமிழ்ப் பதங்களை ஒவ்வொன்றாகக் கொடுத்து, பாவத்திற்குக் கல்பனைக் கைகள் பிடிப்பதை இந்நூல் விளக்கி இருப்பது கவனிக்கத்தக்கது; இவை நடிசுருக்கு மிகவும் உதவியான நூல்கள்.

மலையாளத்தில் 'கதகளி'க்கு உதவும் நூல் 'ஹஸ்தலக்ஷண தீபிகை'. பரதரின் வரம்பிலிருந்து தழுவியவற்றைக் கண்டனம் செய்துள்ள 'நடாங்குசம்' என்ற நூல் ஒன்று அச்சில் வராமல் இருக்கிறது. இது கேரள பரத நூல்களில் முக்கியமானது. ஆனாலும் பெரும்பாலும் நாடகக் கலையான 'கூடியாட்ட'த்தைப் பற்றிப் பேசுவதாகும்.

வடகிழக்கில் பிஹார், வங்காளம், ஆஸாம் முதலிய ப்ராந்தியங்களில் மிகவும் உபயோகத்திலிருந்த நூல் பட்ட சுபங்கரர் என்பவர் எழுதிய 'ஹஸ்தமுக்தாவளி'. இந்தியாவின் வடகிழக்குப் பாகம் என்றால் ஸாதாரணமாய் மணிபுரி டான்ஸ்தான் நினைவிற்கு வரும்;



ஆனால் ஆஸாமில் வைஷ்ணவ பஜனை மடங்களில் நம் "பாகவதமேள"த்தைப் போன்ற 'ஓஜாபள்ளி' என்றும் "அங்கியா நட" என்றும் சொல்லப்படும் நாட்டிய-நாடக ஸம்பிரதாயம் வழங்கி வருகிறது; இதற்கு ஆதாரமான ஆட்ட அபிநய நூல் 'ஹஸ்தமுக்தாவளி'. இதற்கு ஆஸாம் பாஷையில் மொழிபெயர்ப்பும் இருக்கிறது. 17-ஆவது நூற்றாண்டில் நேபாளத்தின் அரச குமாரனுக்காக இந்த நூலிற்கு ஓர் உரை எழுதப்பட்டது. ஸம்பீபத்தில் இதன் சுவடி ஒன்றை ஆராய்ந்ததில் அபிநய அத்தியாயத்தில் இதில் சொல்லியிருக்கும் அதிகப்படியான விநியோகங்களும் வேறு சில புதுமைகளும் மாறுதல்களும் நாம் எடுத்துக்கொள்ளக் கூடியனவாகவே இருக்கக் கண்டேன்.<sup>1</sup>

இப்படி நூற்றுக்கணக்காக நாட்டிய இலக்கிய நூல்கள் இருக்கின்றன; இவற்றைத் தற்போது பயன்படுத்திக்கொள்ள வேண்டுமானால் இக்கலையில் உத்ஸாகிகளாகவோ தொழிலாளிகளாகவோ இருப்போர் கேவலம் விளம்பரக்காரரையோ தூக்கிவிடுபவரையோ மட்டும் நாடுவதோடு நிற்காமல் படிப்பாளிகளிடமுள்ள வெறுப்பை விட்டு இக்கலையின் பண்டை நிலை, வளர்ச்சி, துறை வேறுபாடுகள் முதலியவற்றை நன்கு கற்கவேண்டும். நூல்களிலும் பல போலிகள் இருக்கின்றன; நூல் நிலையங்களிலும் 'அது இருக்கு, இது இருக்கு' என்று மலைப்பாய்ப் பேசும் போலிகளும் உள்ளனர்; நூல்களில் தற்காலத்திற்கு அவசியமிராத பல விவரங்களும் வளர்த்தியிருக்கும்; அவற்றைக் களைய வேண்டும்; தேனீயைப் போல் பல நூல்-மலர்களிலிருந்து ஸாரத்தைக் க்ரஹிக்கவேண்டும். ஸங்கீதம், நாட்டியம் என்பவை லக்ஷ்யப்ரதானமான சாஸ்திரங்கள்; எவ்வளவு வர்ணித்

1. இதன் ஏட்டு ப்ரதி ஒன்றைக் கொண்டு பேராசிரியர் மஹேசுவர் நியோக் தயாரித்த இந்த நூலைச் சென்னை வித்வத் ஸபைப் பத்திரிகையில் பதிப்பித்திருக்கிறேன்.

தாலும் கேவலம் எழுத்தினால் மட்டும் நுட்பங்களையும் க்ரியாம்சத்தில் அததைச் செய்து காட்ட வேண்டிய முறைகளையும் விளங்க வைக்கமுடியாது. உதாஹரணமாக, ஒரு 'பதாக' ஹஸ்தத்திற்கு அடிப்பது, மத்தளம் அடிப்பது, கண்ணாடியில் முகம் பார்ப்பது, அக்னி ஜ்வாலை, அபயம் என்ற இப்படி ஒன்றுக்கொன்று சம்பந்தமில்லாத பல பொருள்கள் அபிநய நூலில் கொடுக்கப்பட்டிருக்கும்; ஒவ்வொரு பொருளிலும் ஒரே பதாகக் கையை அதன் நிலை முதலியவற்றின் சிறு மாற்றங்களைச் செய்து உசிதமாக உபயோகிக்க வேண்டும்; இதுபோல் தாளத்திலும் அடவிலும் விரிவாய்க் கணக்குகளுடனும், சித்திரங்களுடனும் விளக்க வேண்டும். 'பரத நாட்டிய சாஸ்த்ரம்' முதலிய நூல்களை அப்படியே மொழிபெயர்ப்பது லகுவான காரியம்; அப்படிப்பட்ட வேலைமட்டும் மாணவர்களுக்கு முழுதும் உதவாது.

பண்டைக் காலத்தில் பரந்த பல துறைகளைக் கொண்டு ஓங்கி வளர்ந்திருந்த பரத நாட்டியக் கலை, இன்று குன்றியும் குறுகியும் ஆங்காங்கே குற்றுயிராயும் ஒவ்வொரு துறையில் இரண்டோர் அம்சங்களை வைத்துக்கொண்டும் வாழ்ந்து வருகிறது. பழைய கரணங்களை எடுத்துக் கையாளப் போகிறேன் என்று கோயில் சிலப்பப்படங்களைப் பார்த்து உடம்பை இப்படியும் அப்படியும் முறித்துக்கொண்டால் 108 கரணங்களை உயிர்ப்பித்ததாகாது. கரணங்களை ஆராய்ந்து, அர்த்த பாவத்திற்கேற்ப, 'எதன் பின் எது' என்ற தொடர்பைக் கண்டுபிடித்து உபயோகிக்க வேண்டும். இதற்கும் நடைமுதலில் இருக்கும் நாட்டிய வகைகளில் பழக்கத்திலிருக்கும் உடல் நிலைகளுக்கும் ஒற்றுமையை ஆராய வேண்டும். நம் ஸதிரில் சிருங்கார பாவ அபிநயத்தின் நுணுக்கமும் அழகும் தனிச் சிறப்பாகும். 'கதகளி' நாடகமாதலால் அதில் உடல் நிலைகளின் பேதங்களை அதிகம் காணலாம். 'கதக்', 'கண்டிய' நடனங்களில்

அற்புதமாய் 'ப்ரமரீ' என்ற சுற்றல் இருக்கிறது<sup>1</sup>: நம் நடனங்களில் முற்றும் அற்றுப் போய்விட்ட இந்த மாதிரியான அம்சங்களை நடைமுறையில் வழங்கும் மற்ற மரபுகளிலிருந்து எடுத்துக்கொள்ளலாம். இப்படி ஆராய்ந்து தேடி ஒன்று சேர்த்து, அநுபவ பூர்வமாய், தெளிவுபடக் கிரியாம்சங்களுக்குத் தக்க படங்களுடன், பணச்செலவு செய்து, படிப்பாளிகளைக் கொண்டு புதிய தோர் நாட்டிய இலக்கிய நூலைச் சிருஷ்டி செய்யலாம்: செய்ய வேண்டும்.

---

1: கண்டி நடனத்திற்கும் தென்னிந்திய நடனத்திற்கும், சிறப்பாய்த் தமிழ்நாட்டின் நடனத்திற்கும் உள்ள தொடர்பு, ஒற்றுமைகளை நான் சென்னை ஸங்கீத வித்வத் ஸபைப் பத்திரிகை, வால்யூம் 21 (1950), 215-222 பக்கங்களில் எழுதியிருக்கும். 'கண்டிய நடனம்' என்ற கட்டுரையில் காண்க.

## பரத சாஸ்திரம்

‘பரத நாட்டிய சாஸ்திரம்’ என்பது இந்தியா முழுவதும் ஆங்காங்கு வழங்கும் ஆட்டங்களுக்கு முதல் நூலாக விளங்கும் நூல். இது பரத முனிவர் எழுதியது. இவரே தம் நூலில் சில மேற்கோள்கள் கொடுக்கிறார்; சில ஆசிரியர் பெயர்களையும் சொல்லுகிறார். இச்சான்றுகளிலிருந்து பரதருடைய நூலிற்கே அடிப்படையாயிருந்தவை சிவன் பெயரிலும், பிரம்ம தேவர் பெயரிலும் வழங்கி வந்த ‘ஸதாசிவ பரதம்’, ‘ப்ரம்ம பரதம்’ என்ற இரண்டு நூல்கள் என்று தெரிகிறது<sup>1</sup>. பரதர், பிரமன், சிவன் இம்மூவரின் நூல்களுக்கும் மூலம் ‘நாட்டிய வேதம்’, ‘கர்ந்தர்வ வேதம்’ என்று ‘ஸாமவேத’த்தின் உபவேதமாய்க் கருதப்படும் நூல். இவைகளைத் தவிரக் கி. மு. 500-க்கு முன் நடிகரின் கலையை விளக்கும் ஸூத்ரங்கள் சிலாவி, கிருசாச்வர் என்ற இரண்டு ஆசிரியர்களால் தொகுக்கப்பட்டிருந்தன. மேலே சொன்ன ஐந்து முதல்நூல்களின் ஸாரமெல்லாம் பரதருடைய நூலில் காணப்படும். அவ்வைந்து முதல்நூல்களும் இன்று அகப்படவில்லை.

பரதருடைய ‘நாட்டிய சாஸ்திரம்’ கி.மு. 2-ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து கி.பி. 2-ஆம் நூற்றாண்டிற்குட்பட்ட காலத்தில் தற்போது காணப்படும் உருவை அடைந்திருக்கலாம் என்று ஊகிக்கப்படுகிறது. பண்டை

1. சென்னை ஸங்கீத வித்வத் ஸபைப் பத்திரிகை 3, 4-ஆம் வால்யூம்களில் நான் ஆங்கிலத்தில் எழுதியிருக்கும் ‘ஸம்ஸ்க்ருத ஸங்கீத இலக்கியம்’ என்ற விரிவுரைகளைப் பார்க்கவும்.

நூலாயிருந்தாலும், பின் எழுந்த நூல்களின் பகுதிகள் இதனுட் புகுந்திருப்பது தெரிகிறது. பரதருடைய நூல் 36 அத்தியாயங்கள் கொண்டது.

அவற்றில் வரும் பொருள்கள்: நாட்டிய உற்பத்தி, இந்திர விழா, முதல் நாடகங்களான 'தேவாஸுரயுத்த' மும் 'அம்ருதமதன' மும்; பாட்டும் பெண் நடிகைகளும் 'சேர்க்கப்பட்ட விவரம்; நாடக அரங்க அமைப்பு; மூன்று வகை நாடக மன்றங்கள்; ஆட்டத்தின் முன்செய்ய வேண்டிய தெய்வ வழிபாடான ஆடல்களும், பாடல்களும் (பூர்வரங்கம்); தாண்டவம்: இது, நாடகத்தைச் சித்திரிப்பதற்காகச் சிவன் தந்தருளியது; 108 கரணங்கள், இவைகளின் கோர்வைகளால் ஆன 32 அங்கஹாரங்கள் முதலிய தாண்டவ உறுப்புகள்; எட்டு அல்லது ஒன்பது ரஸங்கள் (சுவைகள்), அவற்றின் இலக்கணம், இயல்பு, தோற்றவைக்கும் வழிகள்; பாவங்கள், அவற்றின் இயல்பும் தோற்றவைக்கும் முறைகளும்; அபிநயம் - முகம், கை முதலிய உறுப்புகளைக் கொண்டு உணர்ச்சிகளையும் செயல்களையும் பொருள்களையும் தோற்றவைப்பது; ஒரு கை அபிநயம், இரு கை அபிநயம்; நடை வகைகள்; அந்தந்தத் தேச மக்களின் தோற்றம், ஆடை, பழக்கம் முதலியன; நாடக வழக்கு, உலக வழக்கு; நாடக மேடையில் அந்தந்த இடங்களைக் குறிக்கும் முறை; நாடகத்தின் இலக்கியம், -காப்பியம், யாப்பு; ஸம்ஸ்கிருதம், பிராகிருதம் முதலிய மொழிகள்; காப்பிய அணிகள், உவமை முதலியன; குணம், தோஷம், நாடக மேடைப் பரிபாஷைகள்; பேச்சைப் பேசும் வகை; பத்து வகையான நாடகங்கள்; 'லாஸ்யம்' என்று நடிகை ஒருத்தியே ஆடும் ஆடல் வகை; நாடகக் கதையமைப்பு; நால்வகை 'விருத்தி'கள்; 'ஆஹாரியம்' அல்லது வேடம் போட்டுக்கொள்ளுதல், உடை, அணி, முக - வர்ணம், தலையலங்காரம் முதலியன; மேலும் நாடகத்தின் பல இடங்களை ஆடுவதற்கான பொது அபிநய விவரங்கள்; பாத்திரங்களின் தன்மை, வகை,

குணங்கள்; நாயகன், நாயகி பாகுபாடுகள்; காதல்; நாடகத்தை நடத்தும் ஸூத்ரதாரரின் குணங்கள்; நாடகத்தை நடிப்பது, நடிக்கும் வேளை, நடிப்பின் குண-தோஷங்கள்; பார்ப்பவர், சீர்தூக்குபவர், பரிசளிப்பவர் முதலியவர்க்கு இருக்க வேண்டிய குணங்கள்; நாடகத்தை மேடையிலேற்றி ஆடும்போது அதன் அபிநயத்தையும் ஆட்டத்தையும் தாங்கி, அழகுபடுத்துவதற்காகக் கையாளப்படும் இசை முறையின் விளக்கம்; இசை, ஸ்வரம், கிராமம், மூர்ச்சனை, பிற்காலத்தில் வளர்ந்த ராகங்களுக்கு அடிப்படையான ஜாதிகள், ஜாதிகளுக்கும் ஸ்வரங்களுக்குமுள்ள ரஸப் பொருத்தம்; வீணை, குழல், தண்ணுமை; தாளம்; நாடகத்தில் வரும் 'த்ருவா' என்று பெயர் கொண்ட (பிற்காலத்திய 'தரு') ஐந்து வகைப் பாட்டுகள்; மேடையில் பாடகர், வாத்தியம் வாசிப்போர் இருக்க வேண்டிய அமைப்பு; அந்தந்த நாடக பாத்திரங்களுக்குத் தக்கப்படி நடிகரைத் தேர்ந்தெடுத்தல்: நாடகக் கலை உலகில் பரவிய விருத்தாந்தம், நாட்டியக் கலைச் சிறப்பும் 'பலச்ருதி'யும்.

பரதருக்குப் பிறகு எழுந்த பெரிய நாடகவியலாசிரியர் கோஹலர். இவரது நூல் அகப்படவில்லை. ஆனால் இவரது நூலிலிருந்து பல மேற்கோள்கள் கிடைக்கின்றன. பரதரை அடுத்து, நாடகக்கலை வளர்ந்துவந்த முறைகளை வகுத்து இலக்கணம் வகுத்தவர் கோஹலர். இவர் நாடகமாடுவதற்கான இசை முறையை விவரமாய் வருணித்தார். பத்துவகை நாடகமே பரதர் சொன்னார்; பின்னால் வளர்ந்ததும், கலப்பு வகைகளும் பாட்டும் ஆட்டமும் அபிநயமும் அதிகமாக உள்ளதுமான சுமார் இருபது புது வகைகளுக்குக் கோஹலர் 'உப-ரூபகம்' என்ற பெயரைக் கொடுத்து, அவற்றை இலக்கணத்துடன் விளக்கினார். இவர் நூலிற்கு 'உத்தர-தந்த்ரம்', அதாவது, பின் ஏற்பட்ட நூல்' என்று பெயர் இருந்திருக்கலாம் என்று பரதர் தம் நூலின் முடிவில் 'சேஷம் உத்தரதந்த்ரேண கோஹல: கதயிஷ்யதி' என்று சொல்வதிலிருந்து தெரிகி:

றது. இதிலிருந்து பரதருடைய நூல் 'முன் நூல்', 'பூர்வ-தந்திரம்' என்று பேசப்பட்டு வந்ததென்று தெரிகிறது. தற்போது இருக்கும் 'பரத நாட்டிய சாஸ்திர'த்திலேயே ஆங்காங்கே சில இடங்களில் கோஹலரின் கருத்துக்களும் ச்லோகங்களும் புகுந்திருக்கின்றன என்று அபிநவகுப்தரின் 'நாட்டிய சாஸ்திர - உரை'யிலிருந்து தெரிகிறது.

கோஹலருக்கு அடுத்தபடி முக்கியமானவர் மதங்கர். இவருடைய 'ப்ருஹத்தேசீ' சிதைந்த உருவில் இன்று அகப்படுகிறது. இந்தச் சிதிலமான உருவில் இதைத் திருவனந்தபுரம் ஸம்ஸ்க்ருத நூல் தொடரில் வெளியிட்டிருக்கின்றனர். இசையைப் பெரும்பாலும் விளக்கினாலும், நாட்டிய நாடக விஷயங்களையும் மதங்கர் பேசுகிறார். இசை, நாட்டியம் இரண்டையும் சேர்த்து விளக்கும் பண்டை நூல்களுள் பல சார்தூலர், ஆஞ்ஜநேயர், விசாகிலர், தத்திலர், நாரதர், தக்ஷர் முதலிய மஹரிஷிகளின் பெயரிலும் தேவதைகளின் பெயரிலும் காணப்படும். இவற்றுள் முக்கியமான பெயர் நந்திகேச்வரர்; இவருடைய பெயரில் நமக்கு வந்திருப்பவை இரண்டு நூல்கள்: 'பரதார்ணவ'மும், 'அபிநய தர்ப்பண'மும்; இவ்விரண்டும் உதவியான நூல்கள். 'பரதார்ணவ'ப் பகுதிகளின் சுவடிகள் தஞ்சை ஸரஸ்வதி மஹாலில் உள்ளன; சில பகுதிகள் அங்கேயே அச்சானவை. 'அபிநய தர்ப்பணம்' இந்தியாவில் பல இடங்களில் மொழிபெயர்ப்புடன் சுவடிகளில் கிடைக்கிறது; ஆங்கில மொழிபெயர்ப்புடன் அச்சாகியும் இருக்கிறது. தனி நூல்களைத் தவிர 'விஷ்ணுதர்மோத்தரம்' போன்ற புராணங்களிலும் நாட்டியம் விளக்கப்பட்டிருக்கிறது.

வரலாற்றால் தெரிந்த ஆசிரியர்களுக்குள், காச்மீரத்தில் ஆண்ட மாத்ருகுப்தர் ஒரு 'நாட்டிய சாஸ்திர'த்தை எழுதினார். இது மேலான நூல். ஸ்ரீஹர்ஷர் என்பவர் இந்த 'நாட்டிய - சாஸ்திர'த்திற்கு 'வார்த்திகம்' என்ற உரையை எழுதினார். ராஹுளர் என்ற பௌத்த ஆசிரி

யர் ஒரு நூல் இயற்றினார். காச்மீரத்தில் எழுந்த உத்படர், லொல்லடர், சங்குகர் ஆகிய இவர்கள் பரத 'நாட்டிய சாஸ்திர'த்திற்கு உரைகள் எழுதினர். பட்ட நாயகர் உரை போன்ற ஒரு தனி நூலை எழுதினார். இவ்வுரை நூல்கள் இன்று இல்லை. ஆனால், கி.பி. 11-ஆம் நூற்றாண்டில் காச்மீரத்தில் பெரிய சைவாசாரியராயும், கலைத்துறையில் சிறந்த எழுத்தாளராயும் இருந்த அபிநவகுப்தர் எழுதிய விரிந்த உரை ஒன்றே அகப்பட்டிருக்கிறது; இதிலிருந்து பண்டை நாட்டிய சாஸ்திர நுட்பங்கள் பலவற்றை நாம் அறிய முடிகிறது. அபிநவகுப்தருக்கு நாட்டிய சாஸ்திரத்தைக் கற்பித்த பட்டதோதர் என்பவரின் நூலும் கிடைக்கவில்லை; அதுவும் பல நாட்டிய சாஸ்திர விஷயங்களை விளக்கிய நூல் என்று மேற்கோள்களிலிருந்து தெரிகிறது.

மேலே சொன்ன ஆசிரியரைத் தவிர, நாட்டிய சாஸ்திரத்தை வளர்த்தவருள் கீர்த்திதரர், பட்ட தண்டு என்ற இருவரை அவசியம் குறிக்கவேண்டும். நாட்டியம் நாடெங்கும் வளர்ந்த கலை. ஆங்காங்கு மக்களுக்கிடையே பல ஆட்ட மரபுகளைக் குறிக்கும் பரிபாஷைச் சொற்களும் வழங்கிவந்தன. எனவே, சாஸ்திர வரையறையிலும் ஆங்காங்கு மாறுபாடுகள் காணப்பட்டன. இவ்வேற்றுமைகளைக் கீர்த்திதரர், தண்டு என்போரின் நூல்களில் காணலாம். இவ்விருவருடைய முக்கியமான நூல்களும் இன்னும் அகப்படவில்லை; ஆனால் அபிநவகுப்தரின் 'நாட்டிய சாஸ்திர - உரை'யிலும், சிறப்பாக ஜாயஸேனாபதியின் 'ந்ருத்தரத்னாவளி'யிலும் இவ்விருவருடைய கொள்கைகளும் கருத்துக்களும் தரப்பட்டிருக்கின்றன.

மிதிலையில் ஆண்ட கர்நாடக அரச வமிசத்தைச் சார்ந்த நான்யதேவர் (கி.பி. 1100) பரதர் நூலுக்கு ஓர் உரை எழுதினார். இதற்குப் 'பரத-பாஷ்யம்' என்று பெயர்; இதன் ஒரு பகுதியே கிடைத்திருக்கிறது; அதில்



ஒரு சிறு பகுதி அச்சாகியிருக்கிறது. மாளவ தேசத்தில் போஜமகாராஜன், இசை, நாட்டியம் இரண்டைப்பற்றியும் நூல் எழுதினான். தெற்கே சாளுக்கிய மன்னருள் ளோமேச்வரனும், பிரதாப சக்கரவர்த்தியும் இசை, நாட்டியம் இரண்டையும் விளக்கினார்கள். யாதவ அரசரின் கீழ்க் கணக்கு இலாகாத் தலைவராய் வேலையில் இருந்த சார்ங்கதேவர் (கி. பி. 13-ஆவது நூற்றாண்டு) தம் 'ஸங்கீதரத்னாகரம்' கடைசி அத்தியாயத்தில் நாட்டியத்தை வருணித்திருக்கிறார். கிழக்கே ஆந்திர காகதீய அரசர் கணபதியின் ஸேனாபதி ஜாயப்பர் (கி.பி. 13-ஆம் நூற்றாண்டு) 'நிருத்த ரத்னாவளி' என்ற அருமையான நூலைச் செய்தார்; இதை நீண்ட ஆராய்ச்சியுரையுடன் சென்னை அரசாங்க ஏட்டுப் ப்ரதி நிலையத்தின் வாயிலாக வெளியிட்டிருக்கிறேன். மற்றொரு சாளுக்கிய மன்னர் ஹரிபாலதேவர் (14-ஆம் நூற்றாண்டு) 'ஸங்கீத-ஸூதாகரம்' என்ற நூலைச் செய்தார்.

தென்னிந்தியாவில் எழுந்த மற்ற முக்கியமான நாட்டிய சாஸ்திர நூல்கள்: சாரதாதனயர் எழுதிய 'பாவப்பிரகாச'மும், 'காந்தர்வநிர்ணய'மும்; முதலில் சொன்னது பரோடாவில் அச்சாகியிருக்கிறது; பின்னால் சொன்னது மேற்கோளிலிருந்துமட்டும் தெரிகிறது. பார்ச்வதேவர் என்ற ஜைனர் எழுதிய 'ஸங்கீதஸமய - லாரம்'; இது சிறந்த நூல்; ஆனால் திருவனந்தபுரத்தில் அசுத்தமும், பூர்த்தியும் இல்லாச் சுவடி ஒன்றைக் கொண்டு இதை வெளியிட்டனர்; வேறு சில சுவடிகளைக் கொண்டு இதைத் திருத்தி வெளிக் கொண்டுவர முயற்சி செய்துகொண்டிருக்கிறேன். இது இசை, நாட்டியங்களின் தேசீ முறைகளுக்கும் தேசீ-பரிபாஷைச் சொற்களுக்கும் முக்கியமான நூல். ஆந்திர கோமடி வேம அரசர் செய்த 'ஸங்கீத-சிந்தாமணி'; ஆந்திர அரசர் குமாரகிரி செய்த 'வஸந்தராஜீயம்'; விஜயநகர மன்னரின் ஆதரவில் லக்ஷ்மிநாராயணர், கல்லிநாதர் இருவரும் எழுதிய தனி நூலான 'ஸங்கீத-ஸூர்யோதய'மும்.

“ஸங்கீதரத்னாகர-உரை” யான ‘கலாநிதி’ யும்; ஹொய்ஸால பல்லால அரசருக்குக்கீழ் வித்யாசக்ரவர்த்தி எழுதிய ‘பரதஸங்க்ரஹம்’, இவற்றிலெல்லாம் பல நாடோடி நடனங்களும் இலக்கண அமைப்புடன் வருணிக்கப்படுகின்றன.

இந்த நூற்றாண்டுகளில் வடக்கே ஆங்காங்கு எழுந்த சில பரத நூல்களில் மேவார் அரசன் ராணாகும்பகர்ணன் எழுதிய விரிந்த ‘ஸங்கீதராஜம்’ (‘ஸங்கீதமீமாம்ஸை’), கிழக்கே வங்காளம், பிஹார், ஆஸாம், நேபாளம் முதலிய நாடுகளில் கையாளப்படும் சபங்கர கவி எழுதிய ‘ஹஸ்தமுக்தாவளி’, ‘ஸங்கீததாமோதரம்’ என்பன குறிக்கத்தக்கன. பிக்கனீரிலும் ஒட்ரதேசத்திலும் பல நாட்டிய நூல்கள் எழுந்தன.

தெற்கே தமிழ், தெலுங்கு நாடுகளில் பரத நாட்டியக் கலை நன்கு கையாளப்பட்டு வந்ததால் பிற்காலத்தில் இங்கே எழுந்த நூல்கள் இக்கலையின் ஆராய்ச்சிக்கு மிகவும் தேவையானவை. தாமோதரரின் ‘ஸங்கீத-தர்ப்பணம்’, வேதர் செய்த ‘புஷ்பாஞ்சலி’, தேவண்ணரின் ‘ஸங்கீதமுக்தாவளி’ இவற்றைப் பார்த்தால் பண்டை முறைகளுக்கும் தற்போது காணப்படும் முறைக்குமுள்ள தொடர்புகள் நன்கு புலனாகும். தஞ்சையில் இந்த நாட்டியக் கலை நன்கு வளர்க்கப்பட்டது; ஆகையால் அங்கே எழுதப்பட்ட நூல்களின் சிறப்பு நன்கு காணப்படும். (உ-ம்) துலஜா மஹாராஜாவின் ‘ஸங்கீதஸாராம்ருத’த்தின் நாட்டிய அத்தியாயம். கேரளத்தில் விரிவான ஆட்டமும் அபிநயமும், ‘கதகளி’ முதலிய வகைகள்மூலம் பாதுகாக்கப்பட்டது. கேரளத்தில் எழுந்த நாட்டிய சாஸ்திர நூல்களில் முக்கியமானவை: ‘ஹஸ்தலக்ஷணதீபிகை’, பாலராமவர்ம அரசர் எழுதிய ‘பாலராமபரதம்’.

பிற்காலத்தில் தமிழ் நாட்டில் பரத நாட்டியத்தைக் கற்பித்த நட்டுவனார் வீடுகளில் பெரும்பாலும்

காணப்படும் நூல் நந்திகேசுவரரின் 'அபிநய-தர்ப்பணம்.' இதைத் தழுவி யே தமிழ் நாட்டில் இன்று ஆடப்படும் பரத நாட்டியத்தின் அபிநயம் செய்யப்படுகிறது. இதற்குத் தமிழ், தெலுங்கு, கன்னட மொழிபெயர்ப்புக்கள் இருக்கின்றன.

நாட்டிய சாஸ்திர நூல்கள் இந்திய மொழிகள் பலவற்றில் காணப்படும். பண்டைத் தமிழ் இலக்கியமான 'சிலப்பதிகார'த்தில் நாட்டியக் கலை 'அரங்கேற்று காதை'யில் வருணிக்கப்படுகிறது. இதற்குள்ள பழைய அரும்பத உரையிலிருந்தும் அடியார்க்கு நல்லார் உரையிலிருந்தும் தமிழில் முன்னிருந்த நாட்டிய நூல்களின் விவரம் தெரிகிறது. 'செயிற்றியம்', 'பெருநாரை', 'பெருங்குருகு', 'நாரதரின் 'பஞ்ச பாரதீயம்', 'அகத்தியம்', 'முறுவல்', 'சயந்தம்', 'குணநூல்', 'இசை நுணுக்கம்', 'இந்திர காளியம்', 'பஞ்சமரபு', ஆதிவாயிலாரின் 'பரதசேனாபதீயம்', மதிவாணனார் 'நாடகத்தமிழ் நூல்', 'கூத்த நூல்' என்று நூற்பெயர்கள் மட்டுமே கிடைக்கின்றன.

இப்பெயர்களைக் கொண்டு பிற்காலத்தில் தொகுத்த 'கூத்த நூல்', 'பரதசேனாபதீயம்', அறம் வளர்த்த நாதரின் நூல் 'பரதஸித்தாந்தம்', ஸ்ரீமுஷ்ணம் அப்பளாச்சாரியாரின் 'ஸங்கீத-ஸங்க்ரஹசிந்தாமணி', 'சுத்தானந்தப் பிரகாசம்' முதலியன அகப்படுகின்றன, இவை ஸம்ஸ்க்ருதம், தெலுங்கு, தமிழ் எல்லாம் கலந்தனவாகக் காணப்படுகின்றன. சென்ற ஐம்பது, அறுபது ஆண்டுகளுக்குள்ளும் சில நாட்டிய நூல்கள் தொகுக்கப்பட்டன; இவற்றுள் மிகவும் உதவும் நூல்கள் தஞ்சையில் நாராயணம்யங்கார் தமிழில் தொகுத்த 'அபிநய நவநீத'மும், 'அபிநய ஸார ஸம்புட'மும் ஆகும்: இவ்விரண்டும் சென்னை ஸங்கீத வித்வத்ஸபை மூலம் வெளியிடப்பட்டிருக்கின்றன.

## பரத நாட்டியம்

தென்னாட்டில் வழங்குவதும் தொன்று தொட்டு வருவதுமான ஆட்டக் கலையை இச்சொல் குறிக்கிறது. இப்பெயர் இக்கலைக்கு அண்மையில் கொடுக்கப்பட்ட பெயராகும். இவ்வாட்டத்தை ஸதிர் என்றும், சின்னமேளம் என்றும் வழங்கி வந்தனர். ஆனால், இதே ஆட்டத்தைத் தனியே 'பரதம்' என்றும், 'நாட்டியம்' என்றும் வழங்கி வந்ததால் 'பரத நாட்டியம்' என்ற பெயரும் பொருத்தமானதே. இக்காரணங்களாலேயே நான் என் உரைகளில் இப்பெயரையே கையாண்டு நடைமுறையில் கொண்டுவந்தேன். இக்கலைக்கு முதல் நூல், அடிப்படை, சாத்திர வரையறை இம்மூன்றையும் இப்பெயரிலுள்ள 'பரத' என்ற சொல் குறிக்கும். பரதர் என்பது முதல் நூலாகிய 'நாட்டிய சாஸ்திர'த்தைத் தந்த ரிஷியின் பெயர். அவரையொட்டி ஆடுபவருக்குப் பரதர்கள் என்று பெயர் வந்தது. ஸம்ஸ்கிருத நாடகங்களின் இறுதியில் 'பரத வாக்கியம்' என்று காணப்படும் சொல்லில் 'பரதர்' என்றால் நடிகர் என்று பொருள். அப்படியே 'பரதம்' என்று ஆட்டக் கலைக்கும் பெயர் ஏற்பட்டது. இப்பொருளில் இக்கலையின் மூன்று அம்சங்களான பாவம், ராகம், தாளம் என்றவற்றை ப-ர-த என்ற மூன்று எழுத்துக்களும் குறிக்கின்றன என்பர்.

பரத நாட்டியம் என்ற சொல்லின் முழுப் பொருளையும் ஆராய்ந்தால் இந்தியா முழுவதும் வழங்கும் பலவிதமான நடன வகைகளைத் தவிரக் கதையைத் தழுவி வரும் கூத்தான நாடக வகைகளும் இப்பெயருக்குள்

அடங்கும் என்பது தெரியும். இப்பெயருக்கு இலக்கான இந்திய ஆட்டக் கலையின் தனி இலக்கணம் என்ன?

அந்தந்தத் தாளங்களின் விந்நியாசங்களை ஒட்டிய அங்க நிலைகளோடு கூடிய ஆட்டம்; இது 'நிருத்தம்' எனப்படும். ஒரு பொருளைக் கூறும் வசனமோ, பாட்டோ எப்படியிருந்தாலும், பொருள் கொண்ட ஒரு பகுதிக்கு அபிநயம் செய்து, அப்பொருளை விளக்கிப் பார்ப்போர் சுவைக்கும்படி செய்வது; இந்தத் துறைக்கு 'நிருத்தியம்' என்று பெயர். இந்த அபிநயத்தில் சொல் (வாசிகம்), ஆடையணி (ஆஹார்யம்) இவ்விரண்டையும் தவிர, 'ஸாத்விகம்', 'ஆங்கிகம்' என இரண்டு பிரிவுகள் உண்டு. 'ஸாத்விகம்' என்பது ஸத்வத்திலிருந்து எழுவது; ஸத்துவம் என்றால் பிறருடைய மனோநிலையுடன் ஒன்றுபடுவது. உணர்ச்சியின் விளைவுகளான கண்ணீர், வியர்வை, மயிர் சிலிர்த்தல், குரல் தழுதழுத்தல் முதலிய மெய்ப்பாடுகளை அப்படியே செய்து காட்டுவது; இது நாடகத்தில் முக்கியமாய் வருவதாகும். 'ஆங்கிகம்' என்பது உடலின் அங்கங்களால் உணர்ச்சிகளையும், செயல்களையும் பொருள்களையும் காட்டுவது. முக்கியமாய் முகத்தின் உறுப்புக்களால், அவற்றினும் சிறப்பாய்க் கண்களால் உணர்ச்சிகளைக் காட்டுவது. கை, கால்கள் முதலியவற்றால் செயல்களையும் கைகளால் பொருள்களையும் முக்கியமாய்க் காட்ட முடியும். ஒரு பொருளை ஒரு கையாலும் காட்டலாம், இரு கைகளாலும் காட்டலாம். அந்தந்த விரல்களைப் பலவிதமான நிலைகளில் அமைத்து, அந்தந்தப் பொருள்களின் தோற்றம், உருவம், இன்றியமையாத குறி, முதலியவற்றைக் கொண்டு செய்து காட்டலாம்; இப்படிச் செய்யப்படும் கை நிலைகளுக்கு ஹஸ்தாபிநயம் என்றும் பெயர்; இதை முத்திரை என்றும் சொல்லுவர். அபிநயம் என்பது மேலே சொன்ன நான்கிற்கும் பொதுப் பெயராயும்,

முக்கியமாய் இந்தக் கை-நிலைகளுக்குச் சிறப்புப் பெயராயும் வழங்கும். பிற நாட்டு ஆட்டக்கலைக்கும் பாரத நாட்டின் ஆட்டக்கலைக்கும் உள்ள வேறுபாடு முக்கியமாய் இந்தக் கை-முத்திரைகளின் அபிநயத்திலே தான் இருக்கிறது.

மேலே சொன்ன கதை தழுவி வரும் நாடகத்தில் நான்கு வகை அபிநயமும் வரும். கை முத்திரைகளால் பொருள் அனைத்தையும் விளக்கவும், அவற்றைக் கொண்டு செய்யக் கூடிய கற்பனை விந்நியாசங்களை முழுவதும் காண்பிப்பதற்குமாகவே துண்டு துண்டான உருப்படிகளைக் கொண்டு நடிகை ஒருத்தியே நடத்தும் நாட்டிய வகை ஏற்படுத்தப்பட்டது.

பண்டைக் காலத்தில் வழங்கிய 'லாஸ்ய' மாறாலும் சரி, இன்று வடக்கே வழங்கும் 'கதக்' ஆறாலும் சரி, தெற்கே வழங்கும் 'ஸதிர்' என்ற பரத நாட்டியமாறாலும் சரி, இந்த ஒற்றை நடிகரின் கலையில் தனிக்கலைச் சிறப்பு உண்டு. இதில் பிற பாத்திரங்களையும் ஒருவரே அபிநயத்தின்மூலம் காண்பிக்க வேண்டும்: ஸாத்தவிக பாவத்தையும் கூடக் கை முத்திரைகளாலேயே காட்டவேண்டும்; நாட்டின் சொற்களிலும் பாத்திரங்களின் வர்ணனையிலும் காணப்படும் ஆடையணியான ஆஹாரியத்தையும் நடிகை தன் கை முத்திரைகளைக் கொண்டே விளக்க வேண்டும். நன்றாய்ப் பாடும் வல்லமை பெற்ற நடிகை தானே பொருளைத் தரும் வாசிகாபிநயம் என்ற பாட்டையும் பாடலாம். இவ்வளவும் சேர்ந்து, கற்பனைக்கும் புத்தி சக்திக்கும் இடம் கொடுக்குமாறு கை முத்திரைகளில் முழு ஆற்றலையும் காண்பிக்கும் தனிச் சிறப்பே பரத நாட்டியத்திற்கு ஏற்பட்ட பெருமையாகும். நடிகை தன் உடலுறுப்புகளுக்குப் புறம்பான வெளி ஸாதனங்கள் ஒன்றுமின்றித் தன் ஆற்றல் ஒன்றினாலேயே நாம் பார்த்து உணர வேண்டியவை எல்லாவற்றையும் ஆங்கிக அபிநயத்தின்மூலம் 'நாட்டிய தர்மி' என்று

## சில அஸம்யுத ஹஸ்தங்கள்

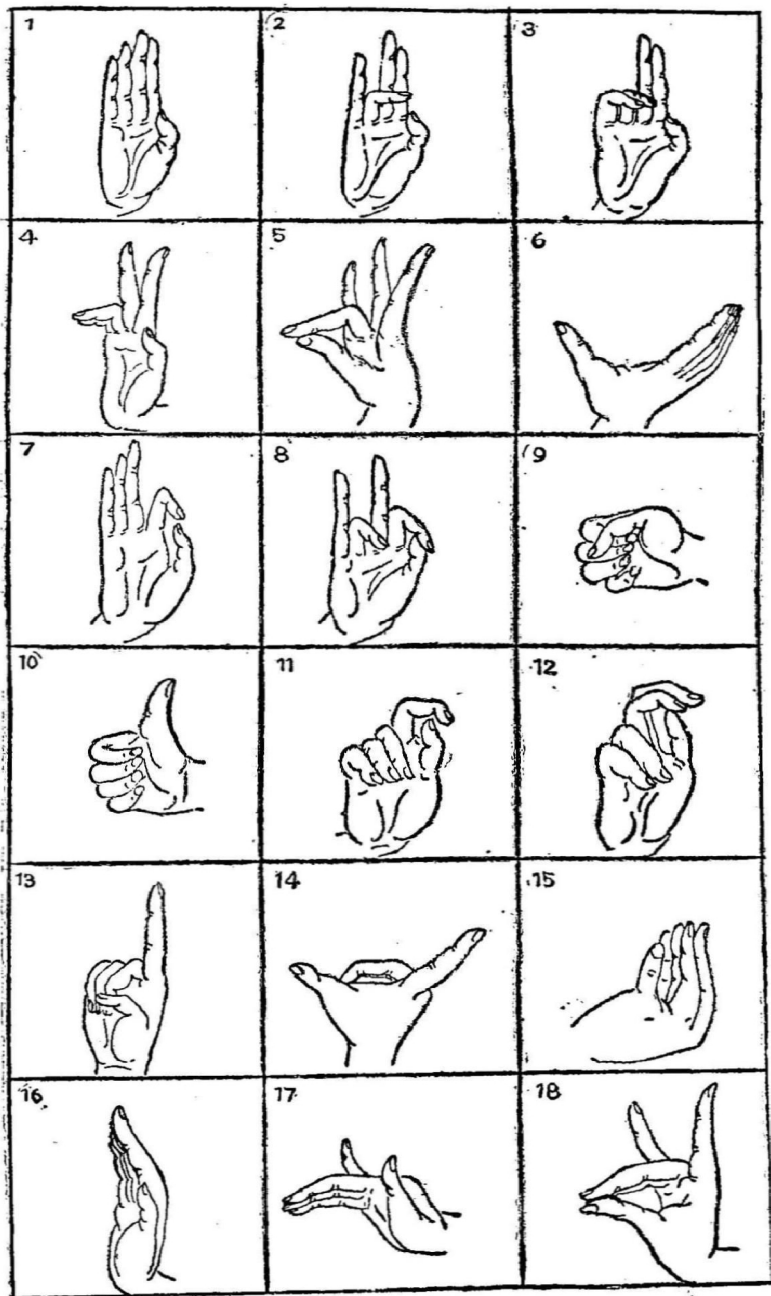
- |                   |                   |
|-------------------|-------------------|
| 1. பதாகம்         | 15. பத்மகோசம்     |
| 2. த்ரிபதாகம்     | 16. ஸர்ப்பசீர்ஷம் |
| 3. அர்த்தபதாகம்   | 17. ம்ருகசீர்ஷம்  |
| 4. கர்த்தரீமுகம்  | 18. ஸிம்ஹமுகம்    |
| 5. மயூரம்         | 19. காங்குலம்     |
| 6. அர்த்தசந்த்ரம் | 20. அலபத்மம்      |
| 7. அராளம்         | 21. சதுரம்        |
| 8. சுகதுண்டம்     | 22. ப்ரமரம்       |
| 9. முஷ்டி         | 23. ஹம்ஸாஸ்யம்    |
| 10. சிகரம்        | 24. ஹம்ஸபக்ஷம்    |
| 11. கபித்தம்      | 25. ஸம்தம்சம்     |
| 12. கடகாமுகம்     | 26. முகுளம்       |
| 13. ஸூசி          | 27. தாம்ரகூடம்    |
| 14. சந்த்ரகலை     | 28. த்ரிகூலம்     |

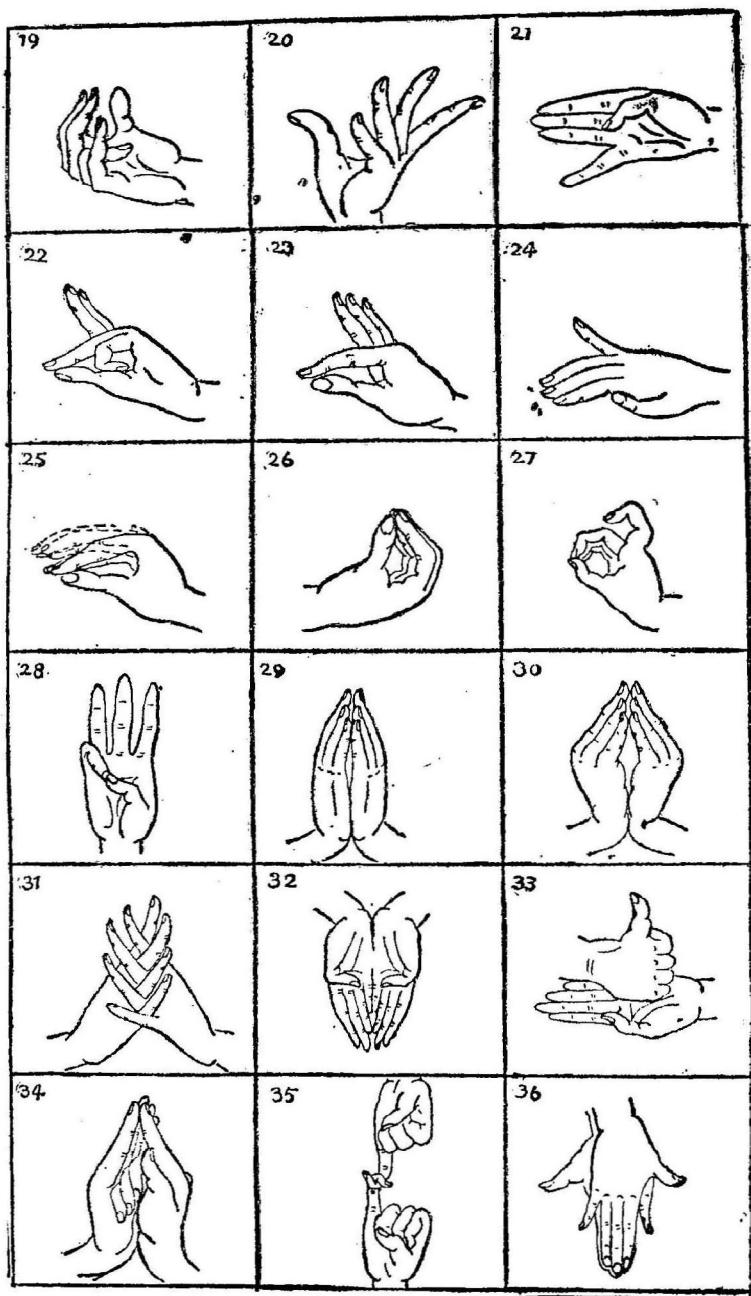
## சில ஸம்யுத ஹஸ்தங்கள்

- |                |                |
|----------------|----------------|
| 29. அஞ்ஜலி     | 33. சிவலிங்கம் |
| 30. கபோதம்     | 34. சங்கம்     |
| 31. கார்க்கடம் | 35. கீலகம்     |
| 32. புஷ்பபுடம் | 36. மத்ஸ்யம்   |









இதிலிருந்து மாறுபட்டது; அதற்கு 'லாஸ்யம்' என்று பெயர்; தாண்டவத்தை முதலில் தந்தருளியவர் சிவன், லாஸ்யத்தைத் தந்தவர் பார்வதி தேவி; இவ்வரலாற்றைப் பின் நூல்கள் கூறும்; காளிதாஸன்<sup>1</sup> இதைக் குறிப்பதி லிருந்து இப்பாகுபாடு மிகப் பண்டையதானதே என்று தெரிகிறது.

முன் பன்முறை பேசப்பட்ட 'பரதநாட்டிய சாஸ்திர'த்தின் நான்காம் அத்தியாயத்தில் சிவன் கற்பித்ததும் அவர் அந்திப்பொழுதில் ஆடி வருவதுமான தாண்டவம் முதலில் 108 கால்-கை நிலைகளான 'கரண'ங்கள்மூலம் விளக்கப்படுகிறது. இரண்டு அல்லது அதற்கு மேற்பட்ட கரணங்களின் கோவைகளால் ஏற்படுவன 'அங்கஹார'ங்களாகும். அங்கஹாரம் என்றால் உடல், உறுப்புக்களுடைய அசைவுகள் என்று பொருள்படும். இப்படி இரண்டிலிருந்து தொடங்கி மூன்று, நான்கு கரணங்களால் புனையப்பட்ட கரணக் கோவைகளுக்கே அங்கஹாரங்கள் என்று பெயர்.

அங்கஹாரங்கள் 32. இவ்வாட்டத்திற்கு அடிப்படையான 108 கரணங்கள் 'பரதநாட்டிய சாஸ்திர'த்தின் சுலோகங்களில் விளக்கப்பட்டபடி சிதம்பரம் கோயில் கோபுரங்களில் செதுக்கப்பட்டிருக்கின்றன. இச்சிற்பங்களில் ஒவ்வொன்றின் அடியிலும் பரதருடைய விளக்கச் சுலோகமும் கல்லில் வெட்டப்பட்டிருக்கிறது. ஆனால் சுவடியில் காணப்படும் சுலோகங்களுக்கும் கல்லில் தரப்பட்ட சிற்ப விளக்கங்களுக்கும் சிறு முரண்பாடுகள் இருக்கின்றன.<sup>2</sup>

பரதருக்குப் பின்னால் நாட்டியக்கலையைக் கோஹலர், கீர்த்திதரர், தண்டு முதலிய பல ஆசிரியர்கள் வளர்த்த

1. மாளவிகாக்னிமித்ரம் 1-4: 'ருத்ரேணேதமுமாக்ருதவ்யதிகரே ஸ்வாங்கே விபக்தம் த்விதா'.

2. 'நிருத்த ரத்னாவளி'யிலுள்ள என் ஆராய்ச்சியுரை 90-115 பக்கங்களைப் பார்க்கவும்.

தனர். ஆனதுபற்றிச் சிற்சில வேற்றுமைகளும் புதுமைகளும் இயல்பாகத் தோன்றின. சிதம்பரத்திலுள்ள தாண்டவச் சிற்பங்கள் 13-ஆம் நூற்றாண்டில் செதுக்கப்பட்டன. இவற்றிற்கு இரண்டு நூற்றாண்டுக்கு முன் தஞ்சைப் பெரிய கோயிலில் மாடியில் தாண்டவ நிலைகளை விளக்கவேண்டி 108 கரணங்களை ராஜராஜ சோழன் காலத்தில் செதுக்கத் தொடங்கி நடுவே நிறுத்திவிட்டனர். தஞ்சைச் சிற்பத்தில் சிவனே இந்த நிலைகளைச் செய்து காட்டுகிறார்; உருவங்கள் பெரிய அளவிலும் பொலிவுடனும் செதுக்கப்பட்டிருக்கின்றன. கும்பகோணத்தில் சார்ங்கபாணி கோயில் கோபுரத்திலும் இக்கரணங்கள் செதுக்கப்பட்டிருக்கின்றன; முதலில் ஸோமேச்வரரும் சார்ங்கபாணியுமாய்ச் சேர்ந்து ஒரே கோவிலாயிருந்தபோது, பொதுவாயிருந்த கோபுரத்தில் இவை 13-ஆவது நூற்றாண்டில் செய்யப்பட்டவை. இவை திருமாவின் தாண்டவம் என்று கருதுவதற்குச் சான்று இல்லை. இவை முதலில் 'காவேரி' என்ற பத்திரிகையில் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டதும், நான் பன்முறை சென்று இவைகளை ஆராய்ந்து, இவற்றைப்பற்றி நான் வெளியிட்டிருக்கும் ஜாயஸேனாபதியின் 'நிருத்த ரத்னாவளி'யின் முகவுரையில் முதன்முதலாய் எழுதியிருக்கிறேன்; இந்தச் சிற்பங்கள் அழகானவை; ஒப்பிட்டுப் பார்ப்பதற்கும் ஆராய்ச்சிக்கும் உபயோகப்படுவனவாகும்; இவற்றில் ஒவ்வொரு சிற்பத்திற்கடியிலும் கரணத்தின் பெயர்க்ரந்த விபியில் கொடுக்கப்பட்டிருப்பது, இவற்றை மேலும் உபயோகமுள்ளனவாகச் செய்கின்றது. சிதம்பரத்திலுள்ளதைப் பின்பற்றி விருத்தாசலத்திலும், மற்றும் திருவண்ணாமலைக் கோபுரத்திலும் கரணங்களின் சிற்பங்கள் காணப்படுகின்றன.

ஆட்டம் என்பது செயல் உருவாய் இருப்பது. இதன் வகைகளை எவ்வளவு தூரம் விரிவாயும் தெளிவாயும் வார்த்தைகள்மூலம் சொன்னாலும் இவற்றின் தோற்றங்களை நம் மனத்திற் காண்பதரிது. இக்

காரணத்தால் தஞ்சையிலும், சிதம்பரத்திலும், கும்பகோணத்திலும் காணப்படும் கரணச் சிற்பங்கள் நமக்கு மிகச் சிறந்த துணையாகின்றன.

‘கரணம்’ என்ற சொல்லிற்குச் ‘செய்யப்படுவது’, ‘செயல்’ என்று பொருள். சிறப்பாக, உறுப்பசைவுகளால் ஆகும் வேலைக்கு இப் பெயர் கொடுக்கப்படும். ‘குட்டிக்கரணம்’ என்று நாம் அடிக்கடி சொல்லிவரும் ‘கரண’மும் இதே சொல்தான்.

இந்த 108 கரண வகைகளில் மிக மிக வருந்தி உடலை ஓடித்துக்கொண்டு, கை - கால்களுக்கு உழைப்பைக் கொடுத்துச் சாதிக்க வேண்டிய நிலைகள் இருக்கின்றன. உ-ம்: ‘வருச்சிகம்,’ அதாவது ‘தேள்’ என்ற சொல்லுடன் கூடிய பெயர்களைக் கொண்ட கரணங்கள் சில இருக்கின்றன; அவை: ‘விருச்சிக-குட்டிதம்’, ‘லதா-விருச்சிகம்’, ‘விருச்சிகம்’, ‘விருச்சிக-ரேசிதம்’. இவற்றுள் தேள் எப்படித் தன் கொடுக்கைப் பின்னால் தூக்கி வைத்துக்கொண்டு போகுமோ அதுபோல் ஒரு கால் பின்புறமாய்த் தூக்கப்பட்டிருக்கும். ‘லலாட-திலக’த்தில் பின்னால் இப்படி வீசப்பட்ட பாதத்தால் நெற்றியை நடுவே தொட வேண்டும். ‘சக்ரமண்டல’த்தில் கைகள், கால்கள் எல்லாவற்றையும் மடித்து ஊன்றி உட்கார வேண்டும். ‘அர்களம்’ என்று சிதம்பரத்தில் காட்டப்பட்டிருக்கும் கரணத்தில் ‘பல்டி’ அடிப்பதில் எப்படியோ அப்படி உடலை மல்லாக்க வளைத்துக் கைகளால் தரையைத் தொட்டு அமைந்திருக்க வேண்டும். ‘லலாட-திலக’த்தில் செய்வது போல் ‘தண்டபாதம்’ என்ற கரணத்தில் ஒரு காலே நேராய்த் தூக்கி, உடம்பிற்கு நேராகத் தலைவரைக்கும் நீட்டி நிறுத்த வேண்டும். ‘உத்வருத்த’த்தில் உடலை இடுப்பளவில் முன்-பின்னாகத் திருப்ப வேண்டும். தஞ்சைப் பெரிய கோவில் கர்ப்பக் கிருஹப் பிராகாரங்களில் காணப்படும் சோழர்கால ஓவியங்களுள் உடம்பை முழுதும் திருப்பியாடும் மாதின் உருவம் ஒன்று தீட்டப்பட்டிருக்கிறது. இந்த ஓவியம்

‘உத்வருத்த’ - கரணத்தைக் காட்டுவதாக வைத்துக் கொள்வது பொருந்தும். ‘சகடாஸ்யம்’ என்பது வண்டியின் சகடையைப்போல் உடலை வளைத்து, வட்டமாய்க் காலைகளையும் வளைத்து, வளைத்த கைகளால் அக்கால்களைப் பிடித்து, வயிற்றைத் தரையில் தாங்கி இருப்பதென்று சிதம்பரச் சிற்பம் விளக்கும். இதுவும் அரிய கரணம். ஆனால் ‘சகடாஸ்யம்’ என்ற கரணத்தைப் பரதர் இவ்வாறு தரவில்லை என்பதையும் குறிக்க வேண்டும்; இதைக் கீர்த்திதரர் நன்கு விளக்கியிருக்கிறார்; இடது காலை நன்றாய்க் கொஞ்சம் வளைத்து ஊன்றி வலது காலை முன்னீட்டி வண்டிச் சகடையை வலிய உதைக்கும் செயலில் ஏற்படும் பாத நிலையை இது காண்பிக்கும்; அதுதான் ‘சகடாஸ்யம்’ என்பதற்குச் சரியான பொருள். ‘கங்காவதரணம்’ என்ற 108-ஆம் கரணம் கைகளின் மேல் உடலைத் தூக்கித் தலை கீழாய் நின்று, காலை மேலே எழுப்பி, வானிலிருந்து கங்காதேவி விழுந்தால் எப்படி விழுவாளோ அப்படிப்பட்ட தோற்றத்தைக் கொடுப்பது.

நிருத்தத்திற்கு ‘வ்யாயாமம்’ என்று மற்றொரு பெயரும் உண்டு; ‘வ்யாயாமம்’ என்றால் தேகப்பயிற்சி, அதற்கான விளையாட்டுகள் (Exercises, Sports). மேற் சொன்ன கரணங்களுக்கும் பண்டைய தேகப்பயிற்சிகளுக்கும் தொடர்பு உண்டு.

மேலே சொன்னதிலிருந்து கரணங்கள் எல்லாம் கடும் உடற் பயிற்சி வேலைதான் என்று கருதிவிடக் கூடாது. எவ்வளவோ கரணங்கள் எளிய உள்ளங்கவரும் உல்லாஸ நிலைகளைக் கொண்டவைகளாகக் காணப்படுகின்றன: ‘புஷ்பாஞ்ஜலி’யை அர்ப்பணம் செய்வதற்காக ஏற்பட்டதான முதல் கரணமான, ‘தலபுஷ்பபுட’த்தில் கால்களை லேசாய் முட்டில் மடித்து நின்று, இரு கரங்களாலும் கை நிரம்பிய மலர்களைத் தூவுவது போல் நடிக்கிற்பாள். ‘லீனம்’ என்றது நின்றபடி நேராக உடல் அசைவற்றுக் கண் மூடிக் கைகூப்பிக் கடவுளை உள்ளே தியானிப்பது போன்ற நிலை. ‘உன்மத்தகம்’

என்ற அழகிய கரணத்தில் நடிகை வேட்கையில் இரு கரங்களையும் உல்லாசமாய் இரு புறத்திலும் சமமாக வீசி நிற்பாள். 'கடஸமம்', 'மத்தல்லி', 'அர்த்த-மத்தல்லி', 'லலிதம்', 'மயூரலலிதம்' முதலியவை இந்த இனிய வகையைச் சேர்ந்தவை. இப்பாசுபாட்டிலிருந்து இக்கரணங்களுக்குள்ளேயே கடுமையானவை (உத்ததம்), லலிதமானவை (மதுரம்), ஆண் செய்யக்கூடியவை, பெண் செய்யக்கூடியவை, தாண்டவ அம்சங்கள் அதிகமானவை, லாஸ்ய அம்சங்கள் அதிகமானவை என இரு வகை காணப்படும்; ஆயினும் 108 கரணங்களும், ஆணாலும் செய்யப்படலாம், பெண்ணாலும் செய்யப்படலாம் என்பது தஞ்சையில் காணப்படும் ஆண் சிற்பங்களாலும், சிதம்பரத்தில் காணப்படும் பெண் சிற்பங்களாலும் தெரிய வருகிறது.

இக்கரணங்கள் 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 என்று சேர்ந்து வரும் தொகுதிகளுக்கு 'அங்கஹாரம்' என்று பெயர் என்பதை மேலே சொன்னோம். இந்தக் கரண-அங்கஹாரங்களை ஆடும்பொழுது வரும் கை, கால், இடுப்பு என்னும் இவ்வுறுப்புக்களின் அசைவுகளுக்கு 'ரேசகம்' என்று பெயர்.

பரதர் சொன்ன கரணங்களும் அங்கஹாரங்களும் இப்போது நம் ஆட்டங்களில் எவ்வளவு தூரம் காணப்படுகின்றன என்ற கேள்வி எழுவது இயல்பே. இவை முழுதுமோ, அதே பெயர்களுடனோ இப்போது வழக்கில் கையாளப்படவில்லை. பரதர் சொன்ன 108 கரண-நிலைகளையும் தாண்டிப் பின் வந்த நூல்களில் ஆங்காங்கு இந்தியாவில் எல்லாப் பிராந்தியங்களிலும் மக்களிடையே காணப்படும் பலவகைக் கூத்துக்களில் வரும் நிலைகளை ஆராய்ந்து, 'தேசீ-கரணங்கள்' என்ற புது நிலைகளையும் சேர்த்தனர். பரதருடைய கரணங்களில் குதிப்பதும் (உத்ப்லுதி), உயரக் கிளம்புவதும் அதிகம் இல்லை. தேசீ-கரணங்களிலோ குதித்தல் அதிகம்.<sup>1</sup>

1. 'நிருத்த ரத்னாவளி'யிலுள்ள என் ஆராய்ச்சியுரை 120-122 பக்கங்களைப் பார்க்கவும்.

ஊன்றிப் பார்த்தால் இப்போதைய பரத நாட்டியத்திலும், சிறப்பாகக் கதகளியிலும் கரண-நிலைகள் காணப்படுகின்றன. பழம் பெயருடன் அவை வழங்கப் பெறாவிட்டாலும் பழைய நிலைகள் பெரும்பாலும் பழையவுருவுடனேயோ அல்லது சிறிய மாறுதல்களைக் கொண்டனவாயோ, பழங்கரணங்களின் பகுதிகளாகவோ கையாளப்படுகின்றன. இதனை, நாட்டியங்களைப் பார்த்தவர்கள் கரணங்களின் சிறப்பங்களையும் சற்று ஒப்பிட்டு நோக்கினால் அறியக்கூடும். இவற்றை மற்றோர் இடத்தில் விளக்கியிருக்கிறேன்.<sup>1</sup>

தாண்டவம் துண்டு துண்டான பயிற்சி வேலையல்ல; தாண்டவத்திற்கேற்ற பாட்டுடன் லயபத்தமாய்த் தாளக்கட்டு நடிவாமல் அது ஆடப்படவேண்டும். அங்கஹார உருவாய்க் கோத்து வரிசையாய் ஆடப்படும் போதும் எந்தக் கரணத்திலிருந்து எந்தக் கரணத்திற்குச் செல்லுகிறதென்ற முறை இருக்கிறது. இந்த முறை கரண-நிலைகளை உற்றுப் பார்த்து ஆராய்ந்தாலே புலனாகும்.

நாடகம், கதை, பாட்டு இவற்றில் வரும் பொருள்களை அபிநயம் செய்து காட்டுவதில் ஆங்காங்கு இக் கரணங்கள் பொருத்தமாய்ப் பயன்படும் என்றாலும், சிறப்பாக இவை வெறும் ஆட்டமாகவே சுவைக்கப்படும். அதாவது கூத்தில் 'நிருத்தம்,' 'நிருத்தியம்' என்று இரு பிரிவுகள் உள. பின் சொன்ன நிருத்தியத்தில் பாவத்தை அபிநயமூலம் விளக்குவது காணப்படும்; 'நிருத்த'மோ பொருள் ஒன்றையும் விளக்காமல், தன் நிலைகள்மூலம் அழகு ஒன்றையே விளக்குவதாய் ஆடப்படும்.

108 கரணங்களாலான தாண்டவம் இந்த நிருத்தத்தைச் சேர்ந்தது; இதை ஆட்ட-அழகைக் காட்டுவதற்

1. ஸ்ரீமதி பாலஸரஸ்வதியும் நானும் எழுதிய 'பரதநாட்டியம்', 51-52 பக்கங்களைப் பார்க்கவும்.



கென்றே சிவன் தந்ததாகப் பரதர் சொல்லுகிறார்: 'கிந்து சோபாம் ஜனயதீத்யதோ ந்ருத்தம் ப்ரவர்த்தி தம்' என்று பரதர் சொல்லுகிறார் (4.263-4). இதைத் தழுவினே அடியார்க்குநல்லார் தம் உரையிலும் இதைச் 'சொக்கம்' என்றும், 'சுத்த நிருத்தம்' என்றும் கூறினார் (சிலப். புகார், 3-12 உரை). தற்போது வழங்கும் பரதநாட்டியத்தில் வரும் ஜதிஸ்வரம், தில்லாநாவின்கடைசி வரியை விட்டு மற்றெல்லாப் பகுதிகளும் இந்தச் சுத்த நிருத்தவகையைச் சார்ந்தவையாகும். வர்ணத்தில் நடுநடுவே ஜாதிகள்மூலம் சுத்த நிருத்தம் வரும்.

நாட்டியக் கலையும் சைவமும் சேர்ந்தே வளர்ந்து வந்தன. வழிபாட்டில் ஆடலை ஸாதனமாய்க் கையாளலாம் என்று 'பாசுபத ஸூத்ர'த்தில் சொல்லப்பட்டிருக்கிறது. 108 கரணங்களாலான தாண்டவம் சிவன் தந்தருளியதெனவே பரதரும் சொல்லுகிறார். பரதருடைய முதல் நூல்களில் ஒன்று ஸதாசிவன் அருளிய நூலாகக் குறிக்கப்படுகிறது. சிவபிரான் தம் லீலைகளில் ஒன்றான திரிபுரம் எரித்ததையே தம்முடைய இரண்டாவது நாடகமாய்த் தாம் ஆடிக் காட்டியதாய்ப் பரதர் கூறுகிறார். இது ஸம்ஸ்கிருதத்தில் 'டிமம்' என்றும், தமிழில் 'கொடுகொட்டி'<sup>1</sup> என்றும் சொல்லப்படும். இந்த 108 கரணங்களைத் 'தண்டு'மூலம் பரதருக்கு உபதேசிக்கும்பொழுது சிவபெருமான் தாம் அவற்றை ஒவ்வொரு நாளும் ஸந்தியா காலத்தில் ஆடுவதாகக் கூறுகிறார். ஆகையால் இத்தாண்டவத்திற்கே சிவபெருமான் கடவுளாவார். தாண்டவம் என்றால் நம் மனம் தானாகவே சிவபெருமானையும் அவருடைய நடராஜ

1. 'வடாரண்ய - மாஹாத்ம்யம்' என்று திருவாலங்காடு மான்மீயத்தைச் சொல்லும் ஸம்ஸ்கிருத நூலில் (அடையாற்றுச் சுவடி) காளியோடு சிவன் ஆடியதை வர்ணிக்கும்போது, 'கொடுகொட்டி'யை 'க்ரோட - கோஷ்டி' என்று ஸம்ஸ்கிருதத்தில் சொல்லியிருக்கிறது.

மூர்த்தத்தையும் அவர் ஆடும் பேராட்டத்தின் மெய்ப்பொருளையும் நாடாமல் இராது. உலகை ஆக்கி, காத்து, அழித்து, மாயையில் மறைத்துக் கருணையால் அருளி, இப்படித் தம் ஈசுவரத்தன்மையால் தாம் செய்யும் ஐந்தொழிலையும் (பஞ்ச கிருத்தியம்) சிவபெருமான் இடைவிடாது இவ்வகண்ட உலக அரங்கில் செய்து கொண்டே இருக்கிறார். இவ்வைந்தொழிலை விளக்குவதே இவரது தாண்டவமாகும்.

(நடராஜ உருவத்தில் 'டமரு' என்ற துடிவைத்திருக்கும் கை ஆக்கல்; 'சிருஷ்டி' தத்துவத்தை விளக்கும்; துடியிலிருந்து ஒலிகள், ஒலிகளிலிருந்து உலகம். 'அபய' கரம் காத்தல், 'ஸ்திதி'; அனல் கொண்ட கை அழித்தல், 'ஸம்ஹாரம்'; நாட்டப்பட்ட கால் மறைத்தல், 'திரோதானம்', இது ஆத்மாவைப் பாசத்தில் கட்டும். தூக்கிய கால் 'இங்கே சரண புகுந்தார்க்கு வீடு (முக்தி)' என்று அருளைக் காட்டும் 'அனுக் கிரஹம்' என்ற ஐந்தாம் தத்துவம். நாட்டப்பட்ட காவின் கீழே அடக்கி வைத்திருக்கும் முயலகன் என்ற அரக்கன் மலத்தைக் குறிக்கும்.)

இவ்வைந்தொழில்களையும் சிவபெருமான் தம் பேரின்ப எழுச்சியிலேயே இருந்து செய்து வருவதால் இந்தத் தாண்டவத்திற்கு 'ஆனந்த தாண்டவம்' என்றும் பெயர். பேரறிவு (சித்) என்ற அளவிலா வெளி ஆகாசம், (அம்பரம், அப்ரம்)-இதில் இக்கூத்தை ஆடுவதால் இந்தத் தாண்டவத்தின் அரங்கிற்குச் 'சிதம்பரம்' என்று பெயர்; வெளியே (macrocosm) எப்படிக் கொண்டு அப்படியே ஒவ்வொரு ஜீவனின் உள்ளே உள்ள வெளியில் (ஹ்ருத யாகாசத்தில், microcosm), அதாவது சிறு வெளியில் (தப்ர-ஸபையில்) இடைவிடாது இந்த ஆட்டத்தை ஆடிக்கொண்டிருப்பதால், இந்த ஆனந்த தாண்டவ அரங்கிற்குத் 'தப்ர (சிறு) ஸபை' என்றும் பெயர். 'சிற்சபை' என்ற சொல்லை 'சித்-ஸபை' என்றும், 'சிறிய ஸபை' என்றும் வைத்துக்கொள்ளலாம்.

நாட்டியத்திற்கும் சைவ ஆகமத்திற்கும் தொடர்பு இருந்தாலும், நாட்டியத்திற்கு உரை எழுதியவர் சைவ நூல்களுக்கும் ஆசிரியராயிருந்தாலும், சிவ தாண்டவங்களைக் குறித்த வரையில் நாட்டிய நூலுக்கும் சைவ ஆகமங்களுக்கும், இவ்வாகமங்களைத் தழுவின கோயிற் சிற்பங்களுக்கும் சிற்சில வேற்றுமைகள் காணப்படுகின்றன. சிவ-தாண்டவங்களைப்பற்றி 'நாட்டிய சாஸ்த்ர' மரபிற்கும் ஆகம சிலப் மரபுகளுக்கும் உள்ள வேற்றுமைகளைப்பற்றிப் புதுச்சேரியில் சிவதாண்டவத்தைப்பற்றி வெளியாகியிருக்கும் நூலில்<sup>1</sup> 20-25 பக்கங்களில் நான் விளக்கியிருக்கிறேன்.

நாட்டிய நூல்களின்படி சிவன் 108 வகைகளில் நின்று ஆடினார். சைவ ஆகமப்படியும் சிவத்தல மான்மியங்கள்மூலமும் 64 தலங்களில்மட்டும் ஆடியதாகக் காணப்படும்.<sup>2</sup> இந்த 64 வகைகளுக்கும் சரிவர விளக்கம் தரப்படவில்லை. இவற்றுள் சிலவற்றையே விரித்துக் கூறுகின்றனர்.

ஆனந்த தாண்டவம் என்று கூறப்படுவதைச் சிதம்பரம் நடராஜ உருவம் காண்பிப்பதாக மேலே சொன்னோம். இனி வழக்கில் ஆகம நூல்களிலும் ஸ்தல மாஹாத்மிய நூல்களிலும் சிற்பங்களிலும் காணப்படும் வேறு சில தாண்டவங்களை ஆராயலாம். 'கௌரீ தாண்டவம்' என்பது உமையாள் கண்டு களிக்கச் சிவன் ஆடியதால் இது ஆனந்த தாண்டவத்திற்கே ஏற்பட்ட மற்றொரு பெயராகும். இந்தியாவில் ஆங்காங்கே காணப்படும் குகைக் கோயில்களிலும் கல்லில் செதுக்கப்பட்ட

1. Trouvailles de Nedoungadu, 'Tandavas de Siva'. 1950.

2. 'வடாரண்ய-மாஹாத்மியம்' என்று திருவாலங்காட்டின் பெருமையைச் சொல்லும் ஸம்ஸ்கிருத நூலில் (அத்தியாயம் 22, அடையாற்று நூல்நிலையச் சுவடி), 'பவதா பகவன் சம்பு: சதுஷ்ஷஷ்டிஸ்தவேஷு ஹி | நடனம் லோகரக்ஷார்த்தம் கரிஷ்யதி மஹேச்வர: ||' என்று சொல்லப்பட்டிருக்கிறது.

வையும் பஞ்ச லோஹங்களில் ஆனவையுமான சிவ-தாண்டவ-உருவங்களை எடுத்துக்கொண்டு அவற்றுடன் ஆகமம், சிற்பம், நாட்டியம் இம்மூன்றையும் சேர்த்து ஆராய்ந்து பார்க்கலாம்.

தென்னாட்டில் புகழ் பெற்றதாக வழிபட்டு வரும் நடராஜ உருவத்தின் நிலை ஆனந்த தாண்டவம் என்ற மெய்ப்பொருளின் பெயரை உடைத்தாயிருந்தாலும் சைவ நூல்களில் அதற்குப் 'புஜங்க நடனம்' என்ற பெயரையும் கொடுத்திருக்கின்றனர். இது நாட்டிய முறையால் வந்த பெயராகும். 'புஜங்கம்' என்றால் பாம்பு; பரதர் சொன்ன 108 கரணங்களுள் 'புஜங்க'த் தொடர்பைக் கொண்ட கரணங்கள் மூன்று காணப்படும். அவை 'புஜங்காஞ்சிதம்', 'புஜங்க-த்ராஸிதம்', 'புஜங்க-த்ரஸ்தரேசிதம்' என்பன. இம்மூன்றிலும் காலடியில் திடீரென ஒருவன் பாம்பொன்றைக் கண்டுவிட்டால் அதன்மேல் காலை வைக்காமல், அதிலிருந்து தப்புவதற்காக எப்படி அக்காலைத் தூக்குவானோ அதுபோன்ற நிலை காட்டப்பட்டுச் சித்திரிக்கப்படுகிறதைக் காணலாம். 'உத்தரகாமிகாகம'த்தில் ஆனந்த தாண்டவம் 'புஜங்கத்ராஸிதம்' என்று குறிக்கப்பட்டிருக்கிறது. இம்மூன்று 'புஜங்க' நிலைகளுக்கும் நடராஜ உருவத்திற்கும் தொடர்பு இருப்பதைத் தஞ்சை-சிதம்பர சிற்பங்களிலிருந்து உணரலாம். 24-ஆவது கரணமான 'புஜங்கத்ராஸித'த்தைத் தஞ்சைச் சிற்பம் நன்றாகத் தந்திருக்கிறது. சிதம்பரச் சிற்பத்தில் இந்தக் கரணத்தைத் தரும்போது ஏதோ சிற்ப வேலையில் மயக்கம் ஒன்று ஏற்பட்டிருக்கிறது. அல்லது வேறொர் ஆட்ட மரபைத் தழுவி அவ்வாறு கொடுக்கப்பட்டும் இருக்கலாம். இதேபோல் 35-ஆம் 'புஜங்கத்ரஸ்தரேசித'த்திலும் தஞ்சைக்கும் சிதம்பரத்துக்கும் வேற்றுமையும், தஞ்சைக்கும் பரதருக்கும் நடராஜ உருவத்திற்கும் ஒற்றுமையும் காணப்படும். 40-ஆம் கரணமான 'புஜங்காஞ்சிதம்' தஞ்சையிலும் சிதம்பரத்திலும் ஒரே

விதமாயும் நடராஜ உருவத்திற்கு நெருங்கியதாயும் காணப்படும். 63-ஆம் கரணமான 'பார்ச்வக்ராந்த'மும் தஞ்சையில் காணப்படும் முறையில் நடராஜ உருவத்தின் நிலைக்கு ஒப்புடையதாயிருக்கிறது.

இங்கு ஒரு முக்கிய வேற்றுமையை அவசியம் குறிப்பிட வேண்டியிருக்கிறது. நாட்டிய நூலிலும் சிற்பங்களிலும் இடக்கால் ஊன்றப்பட்டு, வலக்கால் தூக்கிக் குறுக்கே விடப்பட்டிருக்கிறது; பிரசித்தி பெற்ற நடராஜ உருவத்தில் இக்கால் நிலைகள் மாறியிருப்பதை எல்லோரும் கவனித்திருக்கலாம். கோயில் மான்மிய மரபிலும் மதுரையில், வெள்ளியம்பலத்தில் மாறுகாலாகச் சிவ பெருமான் ஆடினார் என்ற ஐதிஹ்யம் இருப்பதை நினைவுபடுத்திக்கொள்ளலாம். இங்கே கொடுத்திருக்கும் படத்தில் காணப்படும் வலக்கால் தூக்கிய பிம்பம் அதைவிடப் பழமை வாய்ந்தது; இது மதுரை ஜில்லா பொருப்புமேட்டுப் பட்டியில் இருந்தது; தற்போது சென்னை ம்யூனியத்தில் இருக்கிறது.

இந்தியச் சிற்பங்களில் காணப்படும் நடராஜ பிம்பம் மேலே சொன்ன சிதம்பர நடராஜ உருவம் ஒன்றைப் போலவே அல்லாமல் வேறு பல வகைகளிலும் காணப்படுகிறது. சென்னையில் கலைப் பொருட்காட்சிச் சாலையில் பல்லவ காலத்திய உலோக நடராஜ உருவம் ஒன்று இருக்கிறது. இது காஞ்சிக்கு அடுத்த கூரம் என்ற கிராமத்திலிருந்து வந்தது. இதில் இடக்கால் வளைந்துன்றியும், வலக்கால் முட்டியில் மடித்து இடுப்பளவில் உயர்த்தப்படும் இருக்கிறது. இது 'ஊர்த்வஜானு' என்று பரதர் சொல்லியிருக்கும் கரணமாகும். இதே 'ஊர்த்வஜானு'வை ஆகமத்தில் 'புஜங்க-லலிதம்' என்று சொல்லுகிறார்கள். 'சிவபராக்கிரமம்' என்று ஆகமங்களிலிருந்து தொகுத்த நூலில் 'ஊர்த்வஜானு'வை 'ஸந்த்யா-தாண்டவம்' என்று குறித்திருக்கிறது.

இந்த 'ஊர்த்வஜானு' நடராஜர் பிம்பம் மற்றும் பல சேஷத்திரங்களிலும் உண்டு. உ-ம்: ஆனதாண்டவ புரம், திருமழபாடி, பட்டடைக்கல். இப்படி உர்த்வ ஜானுவாயுள்ள இடது கால் சற்று நேராக முன்னால் வைக்கப்பட்டும் இருக்கிறது; இது அம்பாலமுத்ரம் தாலாகா பாப்பான்குளம் கோயிலில் இருக்கிறது. இதிலிருந்து 'ஊர்த்வஜானு', 'புஜங்கத்ராணிதம்' என்று மிகவும் பழக்கப்பட்ட நடராஜ நிலைக்கு இடதுகால் வருவதற்கு முற்பட்ட நிலை என்பது தெரிகிறது. திண்டிவனம் தாலாகா திருவக்கரை சந்திரசேகர ஸ்வாமி கோயிலிலுள்ள நடராஜ பிம்பம் 'ஊர்த்வஜானு' விலேயே சற்று மாறுபாட்டுடன் காணப்படும். முட்டியில் இதில் மடிக்கப்பட்ட வலது கால் பக்கத்திலோ, முன்னே நீட்டப்படாமல் இடுப்பளவில் தூக்கிக் குறுக்கே வைக்கப்பட்டிருக்கிறது.

பரதரைப் பார்த்தாலும் 'ஊர்த்வஜானு'வும் 'புஜங்கத்ராணித'மும் சேர்ந்து ஒன்றன் பின் ஒன்று தொடருவது தெரியும். கரணங்களை அங்க - ஹாரங்களாய்த் தொகுத்தாடுவதே தாண்டவம்; அப்படி ஆடும் போது கோவையில் ஒரு கரணம் வரப்போகும் கரணத்திற்குப் பூர்வாங்கமாய், முந்திய நிலையாய் வரும் என்று முன்பே சொன்னோம்.

மேலும் நல்லூர், திருவரங்குளம், திருப்பரன் குன்றம், குமாரவயலூர் என்ற தலங்களைச் சார்ந்த நடராஜ பிம்பங்களில் மற்றொரு கால்நிலை இருக்கிறது; இதைப் பரதர் சொன்ன 'சதுர-தாண்டவம்' என்ற பெயரால் அழைக்கின்றனர். 'சதுரம்' என்றால் படத்தில் கொடுக்கப்பட்டிருக்கும் நல்லூர் நடராஜ பிம்பத்தில் காணப்படுவதுபோல் இரு காலும் முட்டியில் வளைக்கப்பட்டுச் சற்று உட்கார்ந்து, சாய்சதுரம் (ராம்பஸ்) உருவில் அமைந்திருக்கும். 'ஊர்த்வ ஜானு' எப்படியோ அப்படிச் 'சதுர'மும் 'புஜங்க - நடன'த்தில் ஏற்படும் நிலைகளுக்கு முன்னே பின்னே

வரும் நிலையாகும். பரதரின் 'நாட்டிய சாஸ்தர்'த்திலும் 'புஜங்காஞ்சித'த்திற்கு முந்திய கரணமாய்ச் 'சதுர'த்தைக் கொடுத்திருப்பதும் இதையே விளக்குகிறது. இந்த அழகிய நிலை இன்றும் அடிக்கடி பல நிலைகளுக்கு அடிப்படை நிலையாகப் பரத நாட்டியத்தில் வருவதை ரசிகர் உணரலாம். இந்நிலையில் இடுப்பு சற்றுத் தணிந்து ஆடுவது எல்லா நாட்டிய நிலைகளுக்குமே அடிப்படை என்பது சிற்பங்களிலிருந்து நன்கு புலனாகும். இது தமிழ் நாட்டு ஆலயங்களில் மட்டுமில்லை, தெலுங்கு கன்னட நாடுகளிலும் பல கோயில்களில் காணப்படும் நிலையாகும். உ-ம்: இங்கே கொடுக்கப்பட்ட படங்களில் கன்னட தேசத்தில் அரளகுப்பே என்ற இடத்தில் இருக்கும் சதுர தாண்டவமும் இருப்பதைக் காணலாம்.

இவற்றைத் தவிரத் தென்னிந்தியர் உணருமாறு பழக்கப்பட்டதோர் நடராஜ சிலை 'ஊர்த்வ தாண்டவம்' என்பது; சென்னைக்கருகில் அரக்கோணத்திற்கு அடுத்தாற்போல் இருக்கும் திருவாவங்காட்டில் சிவபிரான் காளியுடன் ஆடி, அவளை வென்ற ஊர்த்வ தாண்டவத் தோற்றத்தில் காட்சி அளிக்கிறார். காஞ்சி, திருப்பனந்தாள், சும்பகோணம், திருச்செங்காட்டங்குடி, தென்காசி, தாரமங்கலம் ஆகிய இடங்களிலும் இந்த ஊர்த்வ தாண்டவ உருவம் காணப்படும். இந்தப் பெயருக்கு ஒப்ப இதில் வலக்கால் உடலோடு சமமாய்த் தலைவரைக்கும் உயர்த்தி வைக்கப்பட்டிருக்கும். ஆட்டத்தின் நடுவே விழுந்த காதணியை ஆட்டம் கலையாமல் கால் விரலால் சுண்டி எடுத்துக் காது வரைக்கும் அதே காலாற் கொண்டு போய்க் காதிலிருந்து விழுந்ததும் போட்டுக்கொண்டதும் பார்ப்போர் உணராவண்ணம் சிவன் அணிந்துகொண்டார் என்றும், அதிலிருந்து ஏற்பட்ட நிலை இது என்றும் ஆகமக் கதை உணர்த்தும்.

பரதர் தம் நூலில் இதை 'லலாடதிலகம்', அதாவது 'கால் விரலால் நெற்றியில் திலகம் இட்டுக்கொள்ளுதல்'

என்று சொல்லி, இதை 50-ஆம் கரணமாய் வருணித்திருக்கிறார். இந்த நாட்டிய நிலையின் பழமை இந்தியாவின் வடமேற்கு எல்லையில் தக்ஷசீலத்தில் வெட்டியெடுத்த சுட்ட மண் (terracota) வேலைப்பாடுகளுள் ஒன்றிலிருந்து தெரிய வருகிறது. இந்த 'லலாடதிலகம்' அல்லது 'ஊர்த்வ தாண்டவம்' என்பது கஷ்டமான ஆட்டமாதலால் இது கதைகளில் 'சண்ட தாண்டவம்' என்றும், 'ஸம்ஹார தாண்டவம்' என்றும் சொல்லப்படுகிறது.

திருவாலங்காட்டுக் கோயிலைச் சார்ந்த ஸம்ஸ்கிருத மான்மியத்தைத் தரும் 'வடாரண்யக்ஷேத்ர-மாஹாத்மயம்' என்ற சுவடியில் முன் சொன்னதும், தமிழ்மரபில் 'கொடுகொட்டி' என்றும் 'பாண்டரங்கம்' என்றும் கூறப்படும் இரண்டையும் பூர்வாங்கங்களாய்க் கொண்டதாக இந்த ஊர்த்வ தாண்டவம் வருணிக்கப்பட்டிருக்கிறது.

காஞ்சி கைலாஸநாதர் கோயிலில் உள்ள சிற்பங்களில் சில சில தாண்டவ அமைப்புக்கள் காணப்படுகின்றன. இவற்றில் ஒன்று காலஞ்சென்ற கோபிநாதராவ் அவர்-ளால் 'தலஸம்ஸ்போடிதம்' என்று பரதர் சொன்ன தாண்டவ கரணமாகச் சொல்லப்பட்டது. சிதம்பரத்திலோ, தஞ்சையிலோ காணப்படும் 'தலஸம்ஸ்போடித'த்திற்கும் கைலாஸநாதர் கோயில் சிற்பத்திற்கும் ஒற்றுமையே இல்லை. ஆனால் பரதர் சொல்லியதும் மேலே விளக்கியதுமான ஊர்த்வஜானுவிற்கு இக்காஞ்சியின் சிற்பம் ஒத்திருக்கிறது.

108 கரணங்களிலோ மற்ற ஆதாரங்களிலோ ஒப்பிட முடியாத கை-கால் நிலைகளைக் காண்பிக்கும் சிற்பத்திற்கு உதாரணமாகக் காஞ்சி கைலாஸநாதர் கோயில் சிற்பங்களிலிருந்து ஒன்றைப் படங்களில் கொடுத்திருக்கிறேன்.

புகழ்பெற்ற எல்லோரா, பாதாமி நடராஜ சிற்பங்களும் பட்டடக்கல்லில் உள்ளதும் 'கரிஹஸ்தம்' என்ற



கரண நிலையில் அழகும் பிகுவும் சேர்ந்து நேர்த்தியாய் அமைந்திருக்கின்றன. இவற்றைக் 'கடிஸமம்' என்று கூறுவது தவறு. இங்கே தரப்பட்ட படங்களைப் பார்க்கவும். ஒளரங்காபாதிலிருந்து தரப்பட்டிருப்பதை 19-ஆவது கரணம் 'கடிஸமம்' என்றோ, 31-ஆவது 'வலிதம்' என்றோ வைத்துக்கொள்ளலாம்.

ஐஹொளெ, புவனேச்வரம் முதலிய இடங்களிலுள்ள நடராஜ சிற்பங்கள் மேலே சொன்னவைகளிலேயே கொஞ்சம் அதிகமாகவோ, குறைவாகவோ, சற்று வேற்றுமையுடனோ கைகால் நிலைகளைக் கொண்டனவாயிருக்கின்றன.

## நாட்டிய இசை

இசையற்ற நாடகம் தற்காலத்தில் மேனாட்டிலிருந்து வந்த நாடக மரபில் வந்திருக்கிறது. இந்திய நாடகக் கலையோ, எப்போதும் இசையுடன் இணைந்ததாகவே வளர்ந்திருக்கிறது. நம் இசைக் கலையும் அக்காரணம்பற்றி, நாட்டியத்தோடு நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டதாயிருக்கிறது. இசைக் கலைக்கான சீரிய லக்ஷ்யங்களுக்கு நாடகத்தில் வரும் 'தரு' முதலிய உருப்படிகள் எவ்வளவு உதவியாயிருக்கின்றன என்பது துலஜா மஹாராஜாவின் 'ஸங்கீத ஸாராம்ருத' த்திலிருந்து தெரியும். நாடகத்தைப் போல் சுத்த நாட்டியமான சதிரிலும் இசைக் கலைக்குச் சிறந்த லக்ஷ்யங்களான வர்ணம், பதம் என்ற ஸாஹித்யங்கள் காணப்படும். இவைகளுக்கு அடிப்படையான ராகம், தாளம், பாவம் மூன்றும் நாட்டியத்திற்கும் அடிப்படையானவை.

'பாவம்' என்பது நாட்டியத்திற்கே இன்றியமையாதது. ஆட்டத்திற்கு ஆதாரமானது தாளம். ஆனால் 'ராகம்' எவ்வளவு தூரம் நாட்டியத்திற்கு உரித்தானதென்று சிலருக்கு ஐயம் எழலாம். நன்கு அமைந்த பாட்டு ஒன்றை நாம் கேட்டுச் சுவைத்துக் கொண்டிருக்கும்போது, நம்மை அறியாமலேயே நம் உடல் அசைவதைப் பார்க்கிறோம். தாளத்தின் கதிகளும் விந்யாஸங்களும் எப்படி நம்மை ஆட்டி வைக்கின்றனவோ, அது போலவே ராகத்தின் உணர்ச்சியும், போக்கும், கார்வையும் நம்மை அசைக்கும். நாட்டியத்திற்கு உருப்படிகளை அமைத்த நம் நாட்டிய ஆசிரியர்கள், நம் இசையை ஆக்கிய பெரும் ஸாஹித்ய

கர்த்தாக்களில் மிகவும் முக்கியமானவர்கள் என்பதில் சந்தேகம் இல்லை. இவ்வுருப்படிகளில் ராக, தாள, பாவங்களைப் பிழிந்து வைத்திருக்கிறார்கள். ஆனதுபற்றியே இந்த ஆட்டக்கலை, சிரிய இசைப் பயிற்சியும், உணர்ச்சியும் கொண்டவர்களால் ஆடப்படவேண்டுமென நூல்கள் கூறுகின்றன.

‘கண்டேன ஆலம்பயேத் கீதம்’

(அபிநய தர்ப்பணம்)

என்று முதலிலேயே வற்புறுத்தப்படுவதால் பாட்டில்லாத ஊமை ஆட்டம் ஏற்கக் கூடிய கலையல்ல. ராக பாவப்பி ரதானமாய், அபிநயத்திற்கு ஏற்ப அமைக்கப்பட்ட பதங்களில் ஆங்காங்கு ராகப் போக்கை அதுசரித்தே கழுத்தசைவும் கைவீச்சுகளும், அபிநயங்களும் வரும் வகையில் ராகத்திற்கும் முகத்திற்கும் கைக்கும் காலுக்கும் ஆச்சரியமான இணைப்பை இசைத்துள்ளார்கள்.

ஆனால் இவ்விசையமைப்பின் அழகை அறிந்து அநுபவிப்பவர்கள் எவ்வளவு பேர்? வெறும் பாட்டானால், அதைப் புரிந்துகொள்பவரோ, அதில் உள்ள சுருதிக் குறைவையோ, ஸஞ்சாரப் பிசகையோ உணர்ந்து மூஞ்சியைச் சுளுக்கிக்கொள்பவரோ பலர் இருக்கின்றனர். ஆனால் ஆட்டக் கலையிலும் அதுபோன்ற நுட்பங்களும் குறைகளும் ஏற்படும்; தற்போது உலவும் ஆட்டங்களில் மலிந்தும் ஏற்படுகின்றன. ஆனால் அவற்றை உணர்பவரும் இல்லை; உணர்ந்து சொன்னாலும், புதிய ரஸிகர்களுக்கும் விளம்பரக்காரர்களுக்கும் பிடிக்கிறதில்லை.

ஆட்டத்திற்கு அசைவு உயிர்; இது உடலின் மூலம் ஏற்படுகிறது. உடலின் எழில் நேரே கண்ணுக்குப் புலனாகும் விஷயம். ஆகையால், இதில் அறிந்தும் பெரும்பாலும் அறியாமலேயும் ஈடுபடுவதும், ஸந்தோஷப்படுவதும் இயற்கையே. ஆனால் ‘எது, என்ன, ஏன்?’

என்று அறிந்து அநுபவிப்பது மேல் என்று எல்லோரும் ஒப்புக்கொள்வார்கள்.

இந்த அறிவு, பார்க்கும் ரஸிகருக்கு இருக்க வேண்டிய அவசியம் ஒரு புறம் இருக்க, ஆட்டிவைப்பவருக்கும், ஆடுபவருக்குமே இருக்க வேண்டும் என்ற அவசியத்தையும் வற்புறுத்தவேண்டும். ஏனெனில் தற்போது நடைமுறையில் பழக்கத்திற்குக் கொண்டு வரப்பட்டிருக்கும் முறைகள், இருக்க வேண்டிய முறைக்கு முரண் பட்டிருக்கின்றன. அலாரிப்பு, ஜதிஸ்வரம், சப்தம், வர்ணம், தில்லானா என்றால் தனிச் பெயர் கொண்ட ஒவ்வொன்றிற்கும் தனி அமைப்பு ஒன்றும் தனிச் சிறப்பொன்றும் இருக்க வேண்டுமென்று உணராமல் ஒன்றிற்குரிய கைகால்களை மற்றொன்றில் ஏற்றி ஒரே கலப்புக் கதம்பமாய் அடித்து விடுகிறார்கள்.

தற்போது நம்மிடையில் கையாளப்படும் பரத நாட்டிய மரபு பரதர் 'நாட்டிய சாஸ்தி'ரத்தில் வர்ணித்திருக்கும் 'லாஸ்ய' முறையைப் பின்பற்றியிருக்கிறது. ஆகையால், இதன் சரித்திரத் தொடர்பு ஆயிரக்கணக்கான ஆண்டுகள் கொண்டதாகத் தெரிகிறது. நடை முறையில் காணும் அமைப்பும் பெரும்பாலும் இரண்டு நூற்றாண்டுகளுக்குள்ளேயே ஏற்பட்டதாகத் தெரிகிறது. இதை ஒழுங்குபடுத்தியவர்கள் தஞ்சைப் பெரிய கோவில் நாட்டியப் பணியில் ஈடுபட்டவரும் முத்துஸ்வாமி தீக்ஷிதரின் சிஷ்யரும், திருவனந்தபுரம் முதலிய ஆஸ்தானங்களில் கௌரவம் அடைந்தவருமான வடிவேலு, பொன்னையா, சின்னையா, சிவானந்தம் என்ற சிறந்த நாட்டியாசாரிய சகோதரர்கள்.

இவரும் இவர் மரபில் வந்து, இந்தக் கலையைக் கையாண்ட ஆடல் ஆசிரியரும் சிறந்த வாக்கேயக் காரர்கள் என்பது நாட்டிய உருப்படிகளை ஆராய்ந்து

வருக்குப் புலனாகும். இவர்கள் காலத்திற்கு முந்திய ஆட்டத்தின் முறையை நாம் நூல்கள் வாயிலாகவே அறியலாம். உதாரணமாகத் தேவேந்திரனின் 'ஸங்கீத முக்தாவளி' என்ற நூலில் 'லாஸ்யம்' ஆடும் முறையின் வருமாறு காணப்படுகிறது:

முதலில் 'புஷ்பாஞ்ஜலி'; பிறகு 'முகசாலி'; பிறகு 'சுத்த யதி நிருத்தம்'; பின் 'சப்தசாலி'; அதற்கப்புறம், 'ஸூடாதி சப்த நிருத்தம்'; பின் 'சப்தம்'; பின் 'ஸூடகீத அபிநயம்'; பின் பலவித 'கீத'ங்களின் நிருத்தம்; பின் 'பிரபந்த நர்த்தனம்'; அப்புறம் 'சிந்து', 'தரு', 'தருவபதம்' முதலியன. ஆட்டத்தின் துவக்கத்தில் வெறும் வாத்தியங்களைமட்டும் வாசித்தல் 'சுஷ்க வாத்தியம்'; இதன்மூலம் 'மேளாபகம்', அதாவது மேளம் கட்டுவது; இப்பழக்கம் சமீப காலம் வரைக்கும் இருந்ததாகத் தெரிகிறது. இதற்கு அப்புறம் கணேசர் பேரில் சப்தம், பின்னும் வாத்தியம், அதற்கு மேல் 'புஷ்பாஞ்ஜலி.' இதை ஒத்துப் பார்த்தால் பின் அமைக்கப்பட்ட முறையில் அதிக மாறுபாடு இல்லை என்பதும், சம்பிரதாயத்தின் தொடர்பு இருந்து கொண்டே வருவதும் தெரிகின்றன. அக்காலத்தில் இலக்கண நூல்கள், முதலில் ஆடப்படும் பெருங் 'கட்ட'மாகப் புஷ்பாஞ்ஜலியை வர்ணித்திருக்கின்றன. புஷ்பாஞ்ஜலியில் மிகவும் விரிவாகப் பாட்டு, வாத்தியம், ஆட்டம் இவைகளை வர்ணித்திருப்பதிலிருந்து பழைய நாடகத்தின் ஆட்டங்களில் 'பாத்திர ப்ரவேச தரு' என்ன ஸ்தானத்தைப் பெற்றிருந்ததோ, அந்த ஸ்தானம் இந்தப் புஷ்பாஞ்ஜலிக்கு இருந்ததாகத் தெரிகிறது.

'புஷ்பாஞ்ஜலி' என்றால் நடிகை அரங்கிற்கும் சபைக்கும் மலர்களை ஸமர்ப்பித்து, தன் வணக்கத்தை நாட்டிய முறையில் தெரிவித்துக்கொள்வது, பின்பு 'ஸபா வந்தனம்' என்று சொல்லப்பட்டு வந்தது.

தற்போது முதன் முதலாய்ச் செய்யப்படும் 'அலாரிப்பு' என்பதில் அது அடங்கி இருக்கிறது என்று தெரிகிறது. கையசைவுகளில் தலைக்கு மேல் கை கூடுவதையும் முகத்திற்கு முன் கை கூடுவதையும், மார்பளவில் கை கூடுவதையும், கவனித்துப் பார்த்தால் அலாரிப்பில் இது அடங்கியிருப்பது தெரிய வரும். தலைமேல் கூடியது தேவதைகளுக்கான அஞ்ஜலி, முகத்திற்கு முன் கூடியது ஆசிரியர்களுக்கும் அறிவாளிகளுக்குமான அஞ்ஜலி, மார்பில் கூடியது சபையிலுள்ள பொது மக்களுக்கான அஞ்ஜலி.

நாடக மரபிலும் முதலில் சூத்ரதாரர் மங்களச் சலோகத்தின் முடிவில் அரங்கில் புஷ்பங்களைச் சமர்ப்பிப்பார்; பண்டை ஆட்டத்திலேயே புஷ்பாஞ்ஜலி முதன் முதல் செய்ய வேண்டியது என்பது நூற்றெட்டுக் கரணங்களுக்குள் முதன் முதலாகத் தரப்பட்டிற்கும் 'தலபுஷ்புடம்' என்ற நேர்த்தியான 'கரண'த்திலிருந்தும் தெரிகிறது.

'அலாரிப்பு' (அல்லது அலரிப்பு) என்றது என்ன சொல், அதற்குப் பொருள் என்ன என்று உணர்ந்தவர்கள் இல்லை என்றே சொல்ல வேண்டும். 'சுத்தானந்த பிரகாசம்' என்ற சுவடியிலும் சிதம்பரத்தில் வெளியான 'பரதஸங்க்ரஹ'த்திலும் 'அலாரி' என்பது கூத்துக்களில் ஒன்றாகக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. ஆனாலும் அங்கேயும் இதற்கு விளக்கம் தரப்படவில்லை. அலாரிப்பில் ராகம் சேர்க்காமல், ஒரு தாளத்தின் 'தாம்திதா தீம்திதை' என்று தத்தகாரக் கொனிப்புமட்டும் நான்கு ஆவர்த்தம் விலம்ப, மத்திய காலங்களில் கடைசியில் ஒரு சிறு தீர்மானத்தில் முத்தாய்க்கப்பட்டு ஆடப்படும். சில சமயம் துதிப் பாடலுடனும் ஆடப்படும். இந்த அளவில் கைகால்களின் அசைவுகளும், நாட்டியத்திற்குரிய அங்கங்களில் முக்கியமான கண், கழுத்து, முகம் ஆகியவற்றின் அசைவுகளும் 'உதவுபடி'யாகக் காண்பிக்கப்படும். 'முகசாலி'

என்று நூல்களில் 'புஷ்பாஞ்ஜலி'க்கு அடுத்ததாகச் சொல்லியிருப்பது இதுவே. கழுத்தின் அட்டிமை, அதாவது கழுத்துமட்டும் பக்கங்களில் அசைவது, இதில் காணவேண்டிய சிறப்பு; ஏன், நம் ஆட்டத்திற்கே இதை இன்றியமையாத சிறப்பெனச் சொல்லவேண்டும். இதை 'ஸுந்தரீ க்ரீவா' என்று பண்டை நூல்கள் கூறுவதிலிருந்தும் இதன் முக்கியத்துவம் விளங்கும். இக்கழுத்தசைவை இளமையிலேயே அதற்கென ஏற்பட்ட முறையில் பயில வேண்டும்.

இந்த அசைவு தற்போது ஆடுபவர்களுக்கு வருவதே இல்லை. இதற்குப் பதிலாகத் தலையைப் புரட்டுவதும், மோவாயைத் திருப்புவதுமே காணப்படுகிறது. இந்த விகாரமான புது விளைவு வருந்தத் தக்கது. இப்படியே 'புஜம் தட்டுவது' என்பதும் சரியான முறையில் தற்போது பயிலப்படுவதில்லை; உள்ளங்கையை எப்படி வைத்துக்கொண்டால் இதைச் சரிவரப் பயில முடியுமோ அதுபோல் வைத்துக்கொள்ளப்படுவதுமில்லை.

இரண்டாவது உருப்படி 'ஜதிஸ்வரம்.' இது மேற் சொன்ன கொனிப்பையே ஸ்வரக் கோவைகள்மூலம் தருவதாகும். இசையுடன் அமைந்த கொனிப்பாதலால் ஜதிஸ்வரம் என்று பெயர். 'ஜதி' என்ற சொல் 'யதி' என்ற சொல்லின் திரிபு. 'ஸங்கீத ரத்னாகர'த்தில் தாளத்திற்காக ஏற்பட்டவை என்று வர்ணிக்கப்படும் பிரபந்தங்களில் முதலில் சொல்லப்படுவது 'யதி' என்பது. மேலே குறிப்பிட்ட 'ஸங்கீத முக்தாவளி'யில் சொல்லிய ஆட்ட முறையில் காணப்படும் 'யதி-நிருத்த'மும் இதுதான் என்று தோன்றுகிறது. இதில் நடைபேதங்களும் பண்ணலாம். ஆனால், ஆட்டத்தை வளர்த்து, வர்ணம், தில்லாளு இவைகளுக்கு உரிய வற்றை இங்கே புகுத்துவது அவசியமில்லை.

மூன்றாவது 'சப்தம்'. முதலில் சுத்த ஜதி; பின் ஸ்வரத்தோடு கூடிய ஜதி. இரண்டும் ஆனதும் மூன்

ரூவதாகச் சொற்களாலான ஸாஹித்தியமும், அதற்கான அபிநயமும் தலையெடுக்கும் உருப்படி 'சப்தம்'. இது மேற் சொன்ன பண்டை நூல்களில் காணப்படுவதோடு அல்லாமல் வடக்கே 'கதக்' நடனத்திலும், தெற்கே சிங்கள நடனத்திலும் உள்ளது. இதைப் பற்றிய விரிவான ஆராய்ச்சியுரையை நான் சென்னை ஸங்கீத வித்வத் ஸபைப் பத்திரிகையில் வெளியிட்டிருக்கிறேன்.<sup>1</sup>

வடக்கே இதைக் 'கவித்துவம்' என்று இலக்கியத்திலும் நாட்டியத்திலும் சொல்லுவர். இந்தக் 'கவித்துவம்' என்ற சொல்லே 'கவுத்துவம்' என்று தமிழில் சொல்லப்பட்டு, தற்போது அறியாமையின் காரணமாக 'கௌஸ்துபம்' என்ற பொய்யான ஸம்ஸ்கிருதமாய்ச் சிலரால் பேசப்படுகிறது. துருஷ்க மன்னரின் சபைகளில் இது ஆடப்பட்டு வந்த காரணத்தால் 'ஸலாமு' என்ற பெயரையும் பெற்றது. பல உருப்படிகளில், உதாரணமாக, 'பளி பளி பத்மநாப ஸலாமுரே' என்ற வாறு, இறுதியில் 'ஸலாமு'வுடன் முடியும் மரபும் இதனால் ஏற்பட்டது. இந்த 'ஸலாமு'வை விலக்கி, 'நமோ'ஸ்து தே' என்று மாற்றிப்பாடும் வழக்கத்தை நான் துவக்கி வைத்தேன்.

ஓர் அரசனையோ தெய்வத்தையோ வர்ணித்து, அவருக்குக் கட்டியம் கூறுவதுபோல் அவருடைய குணங்களையும் பிருதங்களையும் கூறி, வணங்குவது என்பது சப்தத்திற்கு ஏற்பட்ட ஸாஹித்திய அமைப்பு. ஆனால் இதன் வர்ணனையில் அபிநயத்திற்கு இடம் கொடுப்பதற்காக மற்ற பாவங்களையும் அமைத்துக் கடைசியில் வந்தனத்துடன் முடிப்பது என்ற முறை காணப்படும். சப்தத்தின் மெட்டிலேயே நீண்ட கதைகளைச் சொல்லும் ஸாஹித்தியங்களும் எழுந்தன. ஆடப்

1. வால்யூம் 14, பக்கங்கள் 130-34; வால்யூம் 20 (1949), பக்கங்கள் 160-62.



படும்போது சப்தத்தில் ஆட்டத்திற்கான ஜதிகள் சேர்க்கப்பட்டு, அபிநயத்திற்கான பாட்டின் அடிகளுடன் கலந்து வரும். முன்பு சப்தங்கள் காம்போதியிலேயே பாடப்பட்டு வந்தன. தற்போது ராகமாலிகையாகவும் பாடப்படுகின்றன. குறுகிய ஆவர்த்தனங்களின் அளவில் அமைந்திருக்கும் ஆட்டம்.

மேலே சொல்லிய மூன்றையும் நாட்டியத்தின் முகவுரையாக வைத்துக்கொள்ளலாம். இனி நான்காவதாக வரும் 'வர்ணமே' நாட்டியத்தின் இருதயம் போன்றது. இசை, நாட்டியம் ஆகிய இரண்டிற்கும் பொதுவாக வரும் வர்ணம் என்பது மிகவும் சிறந்த உருப்படி வகையாகும். நாட்டியத்திற்கு உபயோகமாய் அமைந்த வர்ணத்தைப் 'பத வர்ணம்' என்பர். இதில் ஆட்டத்தின் இரு உறுப்புக்களான சுத்த நிருத்தமும் அபிநயம் வரும் நிருத்தியமும் ஸமப் பிரதானமாய் ஒன்றை ஒன்று தொடர்ந்து, பின்னிப் பின்னி வருவது மிகவும் அழகாயிருக்கும். பாட்டும் ஆட்டத்திற்கான ஜதிகளும் கலந்து வரும் காரணத்தாலேயே இதைச் சில சமயம் 'ஸ்வர-ஜதி' என்பர்; மிகவும் அற்புதமான நாட்டிய லக்ஷ்யமான உசேனி ஸ்வர ஜதியை<sup>1</sup> ரஸிகர்கள் நினைவு மூட்டிக்கொள்ளலாம். பத வர்ணங்களை விட்டு, புதுமைக்காக, பாட்டிற்கும் சாரீர உதவுபடிக்கும் தகுந்த அமைப்புக் கொண்ட தான வர்ணங்களையும், அவைகளையும் விட்டுத் தியாக ராஜரின் பஞ்சரத்ன கீர்த்தனைகளையும், இன்னும் பலவகையான உருப்படிகளையும் கையாளுவது பொருத்தமற்றதாகும்.

வர்ணத்தில் ஜதி, ஸ்வர, பத அமைப்புகள் தட்டுத் தட்டாய் வளர்ந்து விரிந்து போவதை ஆராய்ந்து

1. 'உசேனி ஸ்வரஜதி' என்று சென்னை ஸங்கீத வித்வத சபைப் பத்திரிகையில் (வால்யூம் 17, பக்கங்கள் 149-156) நான் எழுதியிருக்கும் கட்டுரையைப் பார்க்கவும்.

அநுபவிக்க வேண்டும். முதலில் திரிகாலத் தீர்மானம்; அதன் முடிவில் பல்லவியின் முதலடியின் பாட்டும், அபிநயமும்; பின் தீர்மானம்; அதை அடுத்துப் பல்லவியின் இரண்டாம் அடியின் அபிநயம்; பின் தீர்மானம்; பின் அநுபல்லவியின் முதல் பாகம்; தீர்மானம்; அநுபல்லவியின் பின் பாகம்; இதற்கு முதல் பல்லவியையே வைத்துக்கொண்டோ, அல்லது சரணத்தின் துவக்கத்தைச் சிறு பல்லவி (உப-பல்லவி, ஒத்துக்கடை பல்லவி)யாக வைத்துக் கொண்டோ, ஒத்துக் கடை ஸ்வரங்களும் அவற்றின் ஸாஹித்தியங்களும் நான்கு ஐந்து அடிகள் வரும்; ஒத்துக்கடை ஸ்வர ஸாஹித்தியங்களின் ஆட்டம் வர்ணத்திலேயே சிறந்த அம்சமாகும். அதிலும் 'பார்ஷ்ணி குட்டனம்' என்ற 'தட்டி மெட்டு' (தட்டு முட்டு)<sup>1</sup> அடவுகளுடன் மத்யமகாலத்தில் ஆட்டமும் அபிநயமும் சேர்ந்து செய்யுமிடங்கள் மிகவும் அழகான இடங்களாகும். வர்ணத்தில் மட்டும் நடுவே தீர்மானங்களைத் தெளிவுக்காகவும், மாறுதலுக்காகவும் ராகமின்றி நட்டுவரை சொல்வது வழக்கம். இதை வறட்சியாய்க் கத்தாது, சுக பாவமாய்ச் சொன்னால் போதும். ராகத்துடன் சொல்ல வேண்டும் என்று ரஸிகர் ஒருவர் புதிதாகக் கிளப்பியது அவசியமில்லை.

ஆட்டி வைப்பவரும் ஆடுபவரும் தற்போது வர்ணத்தின் காலப் பிரமாணத்தை ஓட்டி மிகவும் கெடுபிடியாக ஆடும் தப்பான முறை நடைமுறையில் வந்து விட்டது. விலம்ப, மத்யம காலங்களில் சுகம், பாட்டில் மட்டுமல்ல; ஆட்டத்திலும் உண்டு. ஆனால் 'தட்டி மெட்டில்' கூட மத்யம காலத்தை விட்டு, இழுத்து ஆடினால் அதுவும் நன்றாயிராது. எதிலும் பொருத்தம்

1. தட்டு என்பது தாளம்; முட்டு என்பது மிருதங்கம்; இவ்விரண்டால் சிறப்பாய் நிர்வகிக்கப்படுவதால் 'தட்டு முட்டு' என்ற பெயர் ஏற்பட்டது.

அறிந்து அததற்கு அழகான காலப்ரமாணங்களுடன் ஆடவேண்டும்.

மேலும் அடவுகளில் மெய்யடவு, பொய்யடவு என்று இரண்டு வகை உண்டு. மெய்யடவில் கால் தட்டும் தாள விந்யாஸமும் நன்கு புலனாகும்படி அசைவுகள் அமைந்திருக்கும். உத்ப்லுதி கரணங்கள் என்ற குதிப்பு களுள்ள பொய்யடவுகளை அதிகமாகப் புகுத்தும் பழக்கம் இப்போது வந்திருக்கிறது. இது உடம்பை அதிகமாக அசைக்கவோ, கைகால்களை அதிகமாகவும் அடிக்கடியும் தூக்கவோ உபயோகமாகுமே அல்லாது, கலையின் அழகை அதிகப்படுத்த உபயோகமாகாது.

பொய்யடவு அதிகரித்தால் பாத ந்யாஸங்கள் குறைந்து, பொய்யாட்டம் மலிந்து விடும். சம்பிரதாயமாக வந்த அடவுகளில் தாள கதியுடன், ராகத்தின் கார்வை, கமகங்கள் இவற்றை அநுசரித்த அசைவுகள் இருப்பதால், புது உருப்படிகள், அவற்றிற்கான புது அடவுகள் இவைகளை ஓரளவில் புதியன என்று வரவேற்க வேண்டும் என்றாலும், கலையின் இயல்பையும் அழகையும் குறைத்துக்கொண்டு இவற்றை ஏற்கவேண்டும் என்பது தகாது. சற்று உட்கார்ந்த நிலையில் உடலை நிறுத்திப் பாதங்களைக் குறுக்கே பக்கங்களை நோக்கு மாறு வைத்து அடவுகளைப் பயில வேண்டும். வேறு நிலைகளில் நின்று தட்டினால் அடவு போடுவது மாறிப் போவது சகஜமே! சற்று உடலைத் தணித்து உட்கார்ந்த இந்நிலையே நம் நாட்டியத்திற்கேற்பட்ட அழகிய நிலையென்பதைச் சாஸ்த்ரங்களும் சிற்பங்களும் காட்டுகின்றன; இது முன் சொல்லப்பட்ட விஷயமே; இதை வேறொரு ஸந்தர்ப்பத்தில் நான் விரிவாய் எடுத்துக் காட்டியிருக்கிறேன்.

மேலே அபிநயத்திற்கென ஏற்பட்ட பதங்கள் அவற்றை இனி வரும் அத்தியாயங்களில் ஆராயலாம்.

## சேஷத்ரக்ஞர் பதங்கள்

மனோநிலைகளை அபிநயித்துக் காட்ட, பலராலும் சுவைக்கக் கூடியதும் கல்பனையும் விந்யாஸமும், வளர்த்தியும் செய்து காண்பிக்கக் கூடியதுமான ரஸம் சிருங்காரம் ஒன்றே. ரஸங்களுள் இதுவே சிறந்தது. பக்தியைக் காண்பிக்கும்போதும் கவிகள் இந்தச் சிருங்காரத்தில் இரண்டு இதயங்கள் ஈடுபடும் ஒற்றுமையையே உவமையாகக் கொண்டு தெய்விகக் காதலைக் கையாண்டனர். அபிநயத்திற்கு எடுத்துக்கொள்ளும் பதங்கள் பாவம் நிரம்பியனவாக இருக்கவேண்டும். வார்த்தைகளைக் கொட்டியோ, செய்திகளாகவோ, வெறும் வர்ணனைகளாகவோ இருக்கும் பாட்டுக்களைத் தவறான எண்ணங்களின் காரணமாய் அபிநயத்திற்குக் கொண்டு வருகிறார்கள்; அது ஸரியல்ல. எதையும் அபிநயம் செய்யலாம், ஆனால் ரஸமாயிருக்க வேண்டுமே?

சிருங்கார பாவங்களை தனித் தனி விடுகவிகளாய் எழுதியவருக்குள் புகழ் பெற்றவர் அமருக கவி. ஸமீப காலம் வரை இவருடைய ச்லோகங்கள் ஸதிர்க் கச்சேரிசளில் கையாளப்பட்டே வந்தன.

பின்னால் அமருகரை விட விரிவாய்க் கணக்கற்ற வகையில் காதல் துறையை வகுத்து ஒவ்வொரு நிலைக்கும் ஒரு பாட்டைப் பாடி அபிநயத்திற்கென்றே ஏற்றவையான அழகிய லக்ஷயங்களை ஸ்ருஷ்டித்து உதவியவர் சேஷத்ரக்ஞர்.

இவர் வாக்கேயக்காரரும் ரஸ - சாஸ்த்ர - நிபுணருமான தெலுங்குக் கவி. தெலுங்கு நாட்டில் பிறந்து,

அக்காலத்திய மற்றப் பாடகரைப் போல் சோழ மண்டலம் வந்து, அங்கே தஞ்சையில் ரகுநாத, விஜயராகவ நாயக்கர்களின் ஸபையில் தன் புகழை நிலைநாட்டி, பின் மதுரை திருமலை நாயக்கரின் ஸபையில் தங்கிவிட்டு, அதன்பின் கோலகொண்டா நவாப் அப்துல்லா குதுப்ஷா வின் ஆஸ்தானத்தை அடைந்து, அவருடைய ப்ரதானியான துபாகுல கிருஷ்ணப்பாவின் ஆதரவையும் பெற்று விளங்கினார். கோலகொண்டா ஆஸ்தானத்தில் ரஸ-சாஸ்த்ர விஷயமாய்த் துளணிமூர்த்தி என்ற கவியுடன் வாதம் செய்து, தாம் பாடிப் பாராட்டி வந்த முல்வகோபால மூர்த்தியின் அருளால் வெற்றி பெற்றார். இப்படித் தஞ்சை, மதுரை, கோலகொண்டா ஸம்ஸ்தானங்களில் இவர் இயற்றிய பதங்கள் 4,500. இச்செய்திகளைக் க்ஷேத்ரக்ஞரே தேவகாந்தாரியில் “வேடுகதோ நடுகொன்ன விடராயுடே” என்ற பதத்தில் சொல்லியிருக்கிறார்<sup>1</sup>. மேலே சொன்ன விவரங்களிலிருந்து க்ஷேத்ரக்ஞர் இருந்த காலம் 17-ஆவது நூற்றாண்டு என்பது விளங்கும். தென்னாட்டில், அதுவும் தமிழ்த் தேசத்தில், காஞ்சி, சிதம்பரம், ஸ்ரீரங்கம், நாராயண தீர்த்தர் தங்கியிருந்த வரகூர் முதலிய க்ஷேத்ரங்களுக்கும் சென்று பதங்களைப் பாடியிருக்கிறார். க்ஷேத்ரம் என்றால் சரீரம்; க்ஷேத்ரக்ஞர் என்றால் சரீரத்திற்கு அதிஷ்டான தேவதையாயுள்ள ஆத்மா; “க்ஷேத்ரக்ஞ” என்பது கடவுளின் பெயர்களில் ஒன்று. பெயர், கவி எடுத்துக்கொண்ட தெய்விகக் காதல் துறைக்கும் நன்கு ஒட்டுவதாகும். க்ஷேத்ரம் க்ஷேத்ரமாக யாத்திரை சென்றதால் இப்பெயர் வந்தது என்று சிலர் சொல்லுகிறார்கள்; அது பாமரக் கூற்று.

பதம் என்றால் என்ன, இதில் சிருங்கார பாவங்கள் எவ்விதம் அமைந்திருக்கின்றன என்ற விவரங்களை

1. சென்னை ஸங்கீத வித்வத் ஸபைப் பத்திரிகை வால்பூம் 16: பக்கம் 118; வால்பூம் 34: பக்கங்கள் 124-131 பார்க்கவும்.

பின் வரும் அத்தியாயத்தில் விளக்கியிருக்கிறேன். சிருங்காரம், முக்கியமாய் இரண்டு நிலைகள் கொண்டது; கூடல், ஊடல்; ஸம்போகம், விப்ரலம்பம். இவற்றுள் பிரிவாற்றாமையால் காதலர் தவிப்பதையும் அதில் எழும் உணர்ச்சிகளையும், இதயங்கள் ஒன்றையொன்று வேண்டி உருகுவதையும் வர்ணிப்பதையே மேலாகக் கவிகள் கருதியிருக்கின்றனர். இக்காதலுக்கு ஆதாரமான ஸ்த்ரீ - புருஷர்களுக்கு 'ஆலம்பனம்' என்று பெயர்; அவர்களுடைய உணர்ச்சியை மூட்டிவிடும் இயற்கைச் சூழ்நிலைக்கு 'உத்தீபனம்' என்று பெயர். உணர்ச்சிகளின்மூலம் விளையும் செயல்களுக்கு 'அநுபாவம்' என்று பெயர்; அநுபாவமே 'அபிநயம்.' காதல் என்ற பேருணர்ச்சிக்கு அங்கமாய் நடுநடுவே தோன்றி அக் காதலை வளர்த்து உதவும் சிற்றுணர்ச்சிகளுக்கு 'ஸஞ்சாரிகள்' என்று பெயர்; அதாவது ஏக்கம், கவலை, களிப்பு, அசூயை முதலியவை; காதல் ஏற்பட்டவரிடம் இவை அடிக்கடி தோன்றுவதும் மறைவதுமாய் இருந்து அக்காதலை வளர்த்திக் காட்டுகின்றன.

இவ்வுணர்ச்சிகள் எல்லாம் ஒரு ஸ்த்ரீ - புருஷர் மூலம் வெளியாவதால் ஒவ்வொரு வியக்தியிலும் சிற்சில மாறுபாடுகளுடனேதான் தென்படும். ஸ்த்ரீ - புருஷரின் நிலை, குணம், அவஸ்தை, படிப்பு, பழக்கம், பக்குவம் இவற்றை யொட்டி பாவங்கள் வரும், வராமலும் இருக்கும். வரும் பாவங்களும் ஒவ்வொருவரிடமும் ஒரு தனி முறையிலும் வரும். ஆகையால் பாவங்களை ஸரிவர உணர்வதற்கும் அவற்றைக் கொடுத்த ஒரு நிலையில் தவறின்றி ஸரிவர அபிநயித்துக் காட்டவும் கல்பனை செய்யவும் அடிப்படையாயுள்ள ஸ்த்ரீ - புருஷர்களின் நிலைகளை<sup>1</sup>,

1. ஹைதராபாத் புதைபொருள் இலாகாமூலம் நான் வெளியிட்டிருக்கும் (1951) 'சுருங்கார மஞ்ஜரி' என்ற நூலையும், அதில் முன்னுரையாய் நான் எழுதியிருக்கும் விரிந்த ஆராய்ச்சி உரையையும் பார்க்கவும்.

அதாவது காதலின் 'ஆலம்பன'மாயுள்ள நாயிகை - நாயகன் இவர்களின் தன்மைகளை நன்கு ஆராய்ந்து உணர வேண்டும். 'அபிநயம்' என்றால் கைகாட்டுவது என்று லேசாய் நினைத்துக்கொள்வது தவறு.

அபிநயத்திற்கு மிகவும் உகந்த கேசுத்ரக்ஞ பதங்களைத் தழுவிச் சார்ங்கபாணி, யுவரங்க, விருத்தகாசிவாரு, குவணசாமி, உதயாத்ரிவாரு, ஆரணி திருவேங்கடப்பா முதலியோரின் பதங்களும், தமிழில் கேசுத்ரக்ஞரை மொழிபெயர்த்தும், தழுவியும் எழுதியவையுமான பதங்களும் எழுந்தன.

பதம் பாவாபிநயத்திற்கு ஏற்றதானதால், விலம்ப லயத்தில் நல்ல கார்வையுடன் ராக பாவம் ததும்பி நிற்கும்படி அமைந்திருக்கும். நல்ல பக்குவமான பழங்கள் எப்படியோ அப்படி ஸங்கீதத்தில் பதங்கள். பாவ, ராக, தாளமென்ற மூன்று அம்சங்களுள் பாவத்தின் சிறப்பைப் பதங்களிலேதான் நாம் காணலாம். ஆங்காங்கே பாவ விநயாஸம் செய்வதற்காக அடிகளைப் பன்முறை திருப்பிப் பாடும்போது ராக நிரவலுடன் ஒவ்வொரு தரமும் ஓர் உணர்ச்சி விநயாசமும் செய்யப்படும். இந்த அம்சத்தைக் கையாண்ட தியாகராஜ ஸ்வாமிகள் தம் உருப்படிகளில் பாவங்களை வைத்ததுமன்றிப் பல்லவிகளில் பாவ விநயாசங்களை த்வனிக்கும்படியான ஸங்கதிகளை ஏற்றிப் பதத்தையும் கீர்த்தனத்தையும் இணைத்து ஓர் ஒட்டு மாங்கனி போன்ற புதுமையைச் செய்தார். பதங்களில் ஸாஹித்யம் பாவ- சுத்தியுடன் வைக்கப்பட வேண்டியதுடன் ஸாஹித்யமும் மனோதர்மத்தைக் கொண்டு வளர்க்க இடம் கொடுப்பதாயிருக்கவேண்டும். ராக அமைப்பும் ஆங்காங்கே பாவங்களின் போக்குடன் நெருங்கித் தழுவிக்கொண்டு போவதாயிருக்கவேண்டும். உதாரணமாக, 'யாருக்காகிலும் பயமா?' என்ற தமிழ்ப்பதத்தை எடுத்துக்கொண்டால் தெரியும்.

இதில் பியாகட பாவமும், அடிகளில் முத்தாய்க்கப் படும் இடங்களில் ஸாஹித்யத்தின் பாவமும் அதற்கேற்ற அபிநயமும் ஒன்றையொன்று தானாகவே எழுப்பிக்கொண்டு வருவதை நுட்பமாய்ச் சுவைத்தவர்கள் கவனித்திருக்கலாம்.

இப்படிப்பட்ட பதங்களைச் சிரத்தையுடன் பாதுகாத்த கர்நாடக ஸங்கீத குடும்பங்களுள் வீணை தனம் மாளின் குடும்பத்தை முக்கியமாகச் சொல்லவேண்டும். அதிலும், நம் நாளில் இவற்றின் முழு அழகையும் அபிநயம்மூலம் நமக்கு எடுத்துக்காட்டும் தனிச் சிறப்பு வாய்ந்த ஸ்ரீமதி பாலஸரஸ்வதியைப் 'பதம்' என்று சொல்லும்போது நினைக்காமல் இருக்க முடியாது.

இப்போது உதாரணமாகச் சில பதங்களை ஆராய்ந்து அவற்றின் அமைப்பைச் சற்று விளக்கலாம். முதலில் சங்கராபரணத்தில் பாடப்படும் 'த்சல்ல நாயலேரா நாமனஸெந்தோ த்சல்ல நாயலேரா' என்ற பதத்தை எடுத்துக்கொள்ளலாம். இதில் வரும் நாயகன் 'சடன்'. இவன் தவறாக நடந்து பின் தன்னிடமே திரும்பி வந்து கூடியதும் கோபமின்றித் தான் அவனை ஏற்றுக்கொள்வதால் நாயிகை 'ஸ்வீயா' என்றும், நாயகனுடைய உண்மை நடத்தை தனக்குத் தெரிந்தும் அவன் திருந்தி வந்ததில் திருப்தியைத் தெரிவித்துக்கொள்வதால் 'ப்ரஹ்மபா', அதாவது முதிர்ச்சியடைந்தவள் என்றும் வைத்துக்கொள்ளலாம்.

தன் காதலன் மற்றொரு நாயிகையுடன் கூடிக் குலாவியிருந்தான்; ஏதோ இருவருக்கும் மனஸ்தாபம் ஏற்பட்டுவிட, திரும்பி முன் நாயிகையிடமே வந்து விட்டான்; இதையெல்லாம் நேரே கண்டறிந்த முன் நாயிகை, "ஆகா, இப்போதல்லவா என் மனம் குளிர்ந்து விட்டது" என்று களிப்புக்கொள்கிறாள்.

இரண்டாவதாக, பைரவியில் 'ராம ராம' என்ற பதம், ரஸிகர்கள் அடிக்கடி வேண்டிக் கேட்கும் பதம்.



பதங்களில் நாயிகைகள் பேசுவதாயிருப்பவையே அதிகம். இந்தப் பதமோ நாயகன் பேசுவது. நாயக - நாயிகைகள் உத்தமர்கள்; நாயிகை 'ஸ்வீயா'; பிரீவாற்றாமையால் நாயகன், தான் படும் கஷ்டத்திற்கு ஸீதையை விட்டுப் பிரீந்த ராமனின் கஷ்டத்தை உவமையாக வர்ணித்து வருந்துகிறான்.

மூன்றாவதாக ஸஹானு பதம் - 'மேர காது', 'மோர தோபு' என்று அநுபல்லவியில் எடுத்து பாடப்படுவது. நாயிகை ஸகியிடம் கூறுவது: "ஸரியல்ல, அவனை அழைத்து வா, என் வேண்டுகோளைத் தள்ளாமல் அந்த முவ்வகோபாலனை அழைத்து வா. கோபம் கொள்வோர் இல்லையா? அந்த க்ஷணமே ஸமரஸமாகிக் கூடி விடுவோரு மில்லையா, ஸகி? பிடிவாதமாய் அவன் என்னிடம் வருவதில்லை. நான் வணங்கி வேண்டினாலும் அவன் காதில் போட்டுக்கொள்வதில்லை. எனக்கு மன்மதன் தரும் துன்பம் தாளவில்லை." மேலுள்ள அடிகளில், "நான் நியாயமாய்ச் சொன்ன ஒரு வார்த்தையைக் குற்ற மாய் எடுத்துக்கொண்டு, என்னைக் கடிந்து, பேசக் கூடாததைப் பேசினான்; அதெல்லாம் ஸரியல்ல என்று சொல்லி அழைத்து வா" என்கிறான். நாயகன், தவறாய் நடந்த 'சடன்'; நாயிகை 'கலஹாந்தரிதா' என்று சண்டையிட்டுக்கொண்டு பின் பச்சாத்தாபப்பட்டு வருந்தி ஏங்குபவள். கடைசியடிகளிலிருந்து நாயிகை 'ப்ரணய - கலஹாந்தரிதா' என்று தெரிகிறது. அதாவது, அன்பு மேலீட்டால் வினையாட்டாய் நாயிகை செய்தது வினையாகப் போய், இருவரும் மனஸ்தாபப்படும்படி ஆயிற்று; பின் பச்சாத்தாபப்பட்டு, ஸகியை அனுப்பி நாயகனை வேண்டி அழைத்துக்கொள்கிறான்.

## பதம், அபிநயம்

'பதம்' என்றால் 'சொல்', 'வார்த்தை' என்று பொருள். 'க்ருதி' என்றால் எப்படிச் 'செயல், செய்யப் படுவது' என்ற முதல் அர்த்தத்திலிருந்து கவியின் செயலான 'காவியம், இசைக் கவி பாடிய பாட்டு, கீர்த்தனம்' என்ற பொருள் ஏற்படுகிறதோ அப்படியே 'பதம்' என்பதற்குப் பொதுவாக 'உருப்படி, ஸாஹித்யம்' என்று பொருள் ஏற்படுகிறது. ஆனால் ஒரு பொருளில் பொதுவாய் இருக்கும் சொல், ஒரு குறுகிய பொருளில் சிறப்பாக வழங்கி வருவது மொழியின் இயல்புகளில் ஒன்று. உதாரணமாக, 'க்ருதி, கீர்த்தனை' என்ற சொற்களை தியாகய்யர் தம் உருப்படிகளுக்குப் பொதுப் பெயராய்ச் சொல்லுகிறார். ஆனால், தற்போது சிலர் க்ருதிக்கும் கீர்த்தனைக்கும் வேறுபாடுகளைக் கல்பித்து, அவற்றைத் தனித்தனிச் சிறப்புப் பெயர்களாய்ச் செய்கின்றனர்.

இது போலவே, முதலில் 'பதம்' என்பதற்குப் 'பாட்டு, ஸாஹித்யம்' என்றே பொருள் கொள்ளப்பட்டது. 'பொருள்படும் சொல்லை இசையின் மெட்டில் அமைப்பது, இசைக்குச் சொல்லை எழுதுவது' என்ற அர்த்தத்தில் காளிதாஸன் தன் 'மேகஸந்தேச'த்தில் "விரசிதபதம் கேயமுத்காது-காமா" என்று சொல்லுகிறான். இலக்கண நூல்களை ஆராய்ந்தாலும் இதே கருத்துத்தான் புலப்படுகிறது. 'ஸங்கீத ரத்னாகர'த்தில் ப்ரபந்த அத்யாயத்தை எடுத்துப் பார்த்தால் ப்ரபந்தம், அதாவது ஸாஹித்யம் என்றால் அதற்கு ஆறு அங்கங்கள் உண்டென்றும், அவற்றில் ஒன்று 'பதம்'

(அதாவது பொருள்படும் சொல், ஸாஹித்யம்) என்றும் காணப்படுகிறது.

பதம், லயம், விந்யாசம் என்று பல்லவிக்குத் தரப்படும் வியாக்கியானத்திலிருந்தும், பதம் என்ற சொல்லிற்கு இதே பொருள்தான் ஏற்படுகிறது. இதிலிருந்து தாது, மாது என்ற இரண்டாலும் ஆன உருப்படிகளில் வாக்கு-ரூபமான மாது என்ற அம்சத்தில் 'பதம்' என்றும், பிறகு அதன்மூலம் உருப்படிக்கே 'பதம்' என்ற பெயர் வழங்கலானதும் தெளிவுபடுகிறது. இதை யொட்டியே வித்யாபதியின் பதங்கள், தாஸரின் பதங்கள் என்று பாடல்களுக்கே 'பதம்' என்ற பொதுப் பெயரும் வழங்கி வருகிறது. தியாகய்யரும், 'ஸமயமு தெலிகி' என்ற அஸாவேரி உருப்படியில் மூன்றாவது சரணத்தில் 'பதமு த்யாகராஜனுதுநிபை கானிதி பாடி ஏமி பாடகும்டினனேமி' என்று 'பதம்' என்ற சொல்லைப் 'பாடல்' என்ற பொருளில் உபயோகப்படுத்தியிருக்கிறார். ஆனால் இப்பொழுது 'பதம்' என்பது ஒரு வகையான உருப்படிகளுக்கும்ட்டும் உரித்தான பெயராகச் சொல்லப்படுகிறது.

ஸங்கீதம் என்ற சொல் நாட்டியம், கானம், வாத்யம் (ஆடல், பாடல், வாத்யம் வாசிப்பது) மூன்றையும் குறிப்பது. 'கீதம், ந்ருத்தம் ச வாத்யம் ச த்ரயம் ஸங்கீதமுச்யதே'. நம் இசைக் கலையும் இம்மூன்று அம்சங்களுடன் ஒன்று சேர்ந்தே வளர்ந்திருக்கிறது. பண்டைய இலக்கண நூல்களில் நாட்டியத்திற்கும் நாடகத்திற்கும் அங்கமாகவே இசை விளக்கப் பட்டும் வளர்க்கப்பட்டும் இருக்கிறது. பிற்காலத்திலும் இசை பெரும்பாலும் 'கேய நாடக' வகைகளான 'யக்ஷகானம்' முதலிய உருவுடன் வெளியாகி வளர்ந்தது. நாடகங்களிலுள்ள தருக்களைப் போல், நாட்டியத்தில் தனியாய்ப் பாடி, ஆடி, அபிநயிப்பதற்கான உருப்படிகளான சப்தம், வர்ணம், பதம் என்ற ஸாஹித்யங்கள் தோன்றி, அவை வாயிலாகப் பற்பல ராகங்களில் லக்ஷி

யங்கள் வளர்ந்தன. ராக ஆராய்ச்சிக்கு இப்படிப்பட்ட நாட்டிய உருப்படிகள் மிகவும் உபயோகமானவை என்பது துலஜா மஹாராஜாவின் 'ஸங்கீத ஸாராம்ருத'த்திலிருந்து தெரியும். பத-வர்ணங்களிலும் ஸ்வரஜதிகளிலும், பதங்களிலும் விசேஷமாய் ராக-பாவம் அமைந்திருப்பது கவனிக்கத் தக்கது. அதிலும் பாவாபிநயத்திற்காக விசீராதியாகப் பாடப்பட்ட பதங்களில் ராக பாவத்தின் அழகும், நிறைவும் காணப்படுகின்றன.

இம்மாதிரியான பதங்களில் தலை சிறந்து விளங்குபவை கேஷத்ரஞர் தெலுங்கில் எழுதியுள்ளவையாகும். அவரைப் பின்பற்றி முதலில் தெலுங்கிலும், பிறகு தமிழிலும் மலையாளத்திலும் பலர் பதங்களை எழுதலானார்கள். தெலுங்கில் எழுதியவருள் முக்கியமானவர்கள் சார்ங்கபாணி, கனம் சீனய்யா, வீரபத்ரய்யா, மூவாலூர் ஸபாபதி அய்யர் முதலியோர். தமிழில் எழுதியவருள் முக்கியமானவர்கள் சுப்பராமய்யர், கனம் கிருஷ்ணய்யர், முத்துத்தாண்டவர் முதலியோர். நட்டுவனர்கள் பலரும் தெலுங்குப் பதங்களை யொட்டித் தமிழில் சில பதங்களை எழுதியிருக்கிறார்கள்.

மலையாள தேசத்தில், பல பாஷைகளில் பல விதமான ஸாஹித்ய மார்க்கங்களில் பாடுபட்ட ஸ்வாதித்திருநாள் மஹாராஜா 50 பதங்களை ஸம்ஸ்கிருதம், தெலுங்கு, மலையாள மொழிகளில் இயற்றியிருக்கிறார்.

நாம் முன் சொன்னதிலிருந்தும், இனிக் கூறப்போவதிலிருந்தும் 'பதம்' என்ற ஸாஹித்ய வகைக்கு மூலம் ஸம்ஸ்கிருதத்திலுள்ள அலங்கார, ரஸ சாஸ்திரங்கள் என்பது தெளிவுபடும். இந்த ஸம்ஸ்கிருத பாஷையையே கையாண்டு பதங்கள் எழுதியவருள் ஸ்வாதித் திருநாளைத் தவிர, முக்கியமாகக் குறிப்பிடப்பட வேண்டியவர்கள் தஞ்சை மஹாராஷ்டிர மன்னரான 'தக்ஷிண போஜர்', சஹஜியின் ஆஸ்தானத்திலிருந்த வாஸுதேவ கலி முதலியவர்கள். பதங்களையும் பதம் எழுதியவரையும் விசேஷமாய் அவ

ரவருடைய முத்திரையைக் கொண்டும், ஊரைக் கொண்டும் குறிப்பது வழக்கம். முத்திரையில் பெரும்பாலும் தெய்வப் பெயரைக் குறிப்பதும் உண்டு; ஆதரவு அளித்த அரசனை நாயகனாகக் கொண்டவையும் உண்டு. இப்படி முவ்வகோபால பதங்கள், வேணுகோபால பதங்கள், கஸ்தூரிரங்க பதங்கள், பரிமளரங்க பதங்கள், யுவரங்க பதங்கள் என்றும் கோபனகிரிவாரு பதங்கள், திருமலபுரிவாரு பதங்கள், விருத்தகாசிவாரு பதங்கள், உதயாத்ரிவாரு பதங்கள் என்றும் சுவடிக் குறிப்புகளில் காணப்படுகின்றன.

இப் பதங்கள் எல்லாமே சிருங்கார ரஸத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. கடவுளையோ, அரசனையோ, தலைவனையோ, நாயகனாகக் கொண்டெழுந்தவை. தமிழில் குமரன், நடராஜன் முதலிய பல தெய்வங்களை நாயகனாய் வைத்துப் பாடிய பதங்கள் பின்னால் தோன்றின. முதலில் தோன்றிய தெலுங்குப் பதங்கள் பெரும்பாலும் கிருஷ்ணனையும் சிலவற்றுள் மற்ற தெய்வங்களையும் நாயகனாக வைத்துப் பாடியவையே.

இதிலிருந்து, பதங்களுக்கு முதல் காரணமாய் இருந்தது கிருஷ்ண - பக்தி என்று தெரிகிறது. பக்தியில் கடவுளை நாயகனாய் வைத்தும், நாடும் ஆத்மாவைக் காதலிக்கும் நாயிகையாக வைத்தும் பாடுவது என்ற ச்ருங்கார மயமான பக்தி, வேதம் தொட்டே வழங்கி வந்திருக்கிறது; ஆனாலும், பிற்காலத்தில் கிருஷ்ண பக்தி விரிவாய் வளர்க்கப்பட்ட காலத்திலேதான் இது அதிகமாகக் கையாளப்பட்டது. இந்த நாயிகா - நாயக பாவம் அல்லது மதுர பாவம் என்ற வழிபாடு நமது நாட்டில் மட்டுமல்லாது மேனாட்டிலும் வழங்கி வரும் மரபே. மற்ற பாவங்களில் கடவுளை வழிபட்டுப் பாடிய பக்தர்கள் கூட அன்பு மேலீட்டினால் மதுர பாவத்தில் சில உருப்படிகளைப் பாடியிருப்பதைச் "சின்ன நாடே நா செயிப்பட்டிதிவே", "சனி தோடி தேவே" போன்ற தியாகராஜ கீர்த்தனங்களிலிருந்து அறியலாம்.

இந்த சீருங்காரமயமான பக்திக்கு (கோபிகளுக்கும் கிருஷ்ணனுக்கும், முக்கியமாக ராதைக்கும் கிருஷ்ணனுக்கும் உள்ள காதலை வர்ணிக்கும் நூல்களில்) 'ஸ்ரீமத் பாகவத'மும், ஜயதேவரின் 'கீத கோவிந்தம்' என்ற 'கேய நாட்டிய காவ்ய'மும் ஆதாரங்கள். ஒரு காதலனைக் காதலி நாடும்போது ஏற்படும் ஆர்வமே அன்பின் உருக்கத்திற்கு ஏற்ற உவமையாகும். அதிலும் பிரிவில் தவிக்கும் காதலியின் மனம் உருகுவது அதை விட உயர்ந்த பாவ நிலையைக் காட்டும். இல்லற வாழ்க்கையின் பல இடையூறுகளுக்கிடையே, தன்னைக் கட்டுப்படுத்தும் பல நிர்ப்பந்தங்களுக்கும் விரோதமான ஒரு சூழ்நிலையில் இருந்துகொண்டு, கடவுளையே நாடி நினைத்து உருகி, அவருக்காக எல்லாப் பகையையும் தாங்கியும் தாண்டியும் அவரை அடைவதற்கு எண்ணுவது, மேலும் உன்னதமான நிலை. இதற்குத் தக்க உவமை என்று கவிகள் கண்டது கள்ளக் காதலை. இப்படியாக ஸம்போகம் என்ற கூடல், விப்ரலம்பம் என்ற ஊடல், ஜார - விருத்தம் என்ற கள்ளக் காதல், இவற்றிற்கு உரிய பல நிலைகள், அதாவது ஏக்கம், எதிர்பார்ப்பது, காத்திருப்பது, ஏமாந்து போவது, கோபங்கொள்வது, பச்சாத்தாப்பப்படுவது, அருயை அடைவது ஆகிய ரஸ, பாவ - அவஸ்தைகள் எல்லாம் அலங்கார நூல்களிலும், ரஸ சாஸ்திரங்களிலும் விவரிக்கப்பட்டிருக்கின்றன. மதுர - பாவத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட 'பதங்கள்' பாவத்தை விந்யாஸப்படுத்தும் விஷயத்தில் இந்த அலங்கார-ரஸ-நூல்களை ஆதாரமாகக் கொண்டவை.

இப்படிப்பட்ட ரஸ நூல்களில் முக்கியமான லக்ஷியரூபமான 'அமருசதகம்', லக்ஷண ரூபமான 'ரஸமஞ்ஜரீ' என்ற இரண்டு நூல்களையும் நாட்டிய சம்பிரதாயத்தை அநுசரித்தவர், ஆடுபவர், ஆட்டிவைப்பவர் ஆகிய எல்லோரும் நேற்று வரைக்கும் படித்துத் தெரிந்துகொண்டிருந்தனர். நேற்று வரை

அபிநயத்தின் இறுதியில் 'அமருக' ச்லோகம் பாடி, பாவம் பிடிப்பது வழக்கத்தில் இருந்துவந்தது. ஒவ்வொரு 'அமருக' ச்லோகமும் ஒரு பாவ- சித்திரம்; ஒரு வகையான நாயக-நாயிகையை ஓர் அவஸ்தையில் சித்திரித்துக் காட்டுவது; இந்த நிலைகளையே விரிவாக 'ரஸ மஞ்ஜரீ' முதலிய நூல்களில் லக்ஷண, உதாரணங்களோடு விளக்கி இருக்கின்றனர்.

ஒரு பதத்தை எடுத்துக்கொண்டால், அதில் வரையப்பட்டிருக்கும் நாயகன், நாயிகை எந்த வகை, பாவம் என்ன, என்றெல்லாம் நன்றாக மனத்தில் வாங்கிக்கொண்டால்தான் பாவ விநயாசமும், அபிநயமும் தப்பில்லாமலும் கவர்ச்சியாயும் செய்ய முடியும். வயது, அநுபவம், அவஸ்தை இவற்றை ஒட்டி, பாவம் மாறுபாடுகளுடன் தோன்றும். உயர் நிலையுள்ளவரோ முதிர்ச்சி பெற்றவரோ நகைப்பது போல், கீழ் நிலையிலுள்ளவரும் இளமையில் உள்ளவரும் நகைக்க மாட்டார்கள். முதிர்ச்சி பெற்ற நாயிகை கோபத்தில் கடுமையாய்ப் பேசுவாள்; இளம் பேதைக்குக் காதலனிடம் தவறு இருந்தால், கோபம் வருமோ வராதோ, நிச்சயம் மனம் கலங்கி அழுவாள். இந்த அறிவு அபிநயிப்போருக்குமட்டுமன்றி, பதம் எழுதுவோருக்கும் தெரிய வேண்டும்.

ராக பாவங்களில் தப்பு ஸஞ்சாரம் வராமல் இருப்பது எவ்வளவு அவசியமோ அதுபோலவே ரஸ-பாவத்திலும் ஒரு விதமான தவறான கருத்தோ பேச்சோ குறுக்கிடாமல் பாவ-சுத்தியுடன் ஸாஹித்யம் அமைய வேண்டியது மிக மிக அவசியம். இன்று படிப்புக்குறைவால் சபைகளிலுள்ள ரஸிகர்களும் பிரமுகர்களும் இவற்றையெல்லாம் உணராததோடு, எடுத்துச் சொல்பவரைக் குறைவாகவும் பேசுகின்றனர். ஆனால் ரஸ-விசாரமும் நாயக-நாயிகர்-பாவ-விசேஷங்களின் ஞானமும், அபிநய சாஸ்திரத்தின் ஒரு பிரிவு தானென்பது பிற்காலத்

தில் எழுதி வைத்துக் கொள்ளப்பட்ட 'அபிநய ஸாரஸம்புடம்' முதலிய நாட்டியச் சுவடிகளிலிருந்தும் 'பரதரஸ ப்ரகரணம்' போன்ற தொகுப்புகளிலிருந்தும் நன்கு தெரியவரும்.

க்ஷேத்ரக்ஞரோ 'ரஸமஞ்ஜரி'யை மனத்தில் வைத்துக்கொண்டு ரஸ சாஸ்திரத்தில் வரும் நாயக-நாயிகா பேதங்களை விளக்குவதற்கென்றே தம் பதங்களை எழுதினர் என்று சுவடிகளிலிருந்தும் சரித்திரச் சான்றுகளிலிருந்தும் அவர் தாமே சொல்லுவதிலிருந்தும் தெரிய வருகிறது. "துளசி மூர்த்திதோவாது தளசவேள, வெலயு முவ்வ கோபாலுடு வெய்யின்னூறு பதமுலு" என்று ரஸ-சாஸ்திர சர்ச்சையில் தமது சாமர்த்தியத்தைக் காட்டவே க்ஷேத்ரக்ஞர் பதங்களைத் தாம் இயற்றியதைச் சொல்லுகிறார். மேலும் 'ரஸ மஞ்ஜரி'ச் சுவடிகளில் ஒவ்வொரு நாயகி பேதத்திற்கும் க்ஷேத்ரக்ஞரின் பதத்தை (உதாரணமாய்-அதாவது, நாயிகையில் ஸ்வீயா-மத்யா-தீரா; முவ்வ கோபால பதம் - ஸௌராஷ்டிரம் - சாபு—“சக்கனையா ஏமி உபசாரமுலே சேயிந்து—” என்று இப்படி) ஒன்றொன்றாய்க் கொடுத்திருக்கும் சுவடியொன்றும் அகப்பட்டிருக்கிறது. தஞ்சை சஹஜி மஹாராஜரின் பேரில் வாஸுதேவ கவி, பஞ்சநதம் ராமபாரதி முதலியவர்கள் இயற்றிய பதங்கள் நாயக-நாயிகைகளின் பெயர்களைத் தலையங்கமாய்க் கொடுத்தே எழுதப்பட்டிருக்கின்றன.<sup>1</sup>

இனி இந்த நாயக-நாயிகா பாவத்தைச் சுருக்கமாய் ஆராய்வோம். சிருங்காரம் போன்றதோர் ரஸத்திற்கு 'ஆலம்பன விபாவ'மாயிருக்கும், ஒருவருக்கொருவர் அன்பு கொள்ளும் தலைவனும் தலைவியும் முக்கியம். தலைவனை மணந்தவள், பிறன் மனைவி,

<sup>1</sup> இந்த ஸம்ஸ்கிருத பதங்கள் தஞ்சை ஸரஸ்வதி மஹாப் பத்திரிகையில் (VI. 2, 3) வெளிவந்திருக்கின்றன.



பொது மாது (ஸ்வீயா, பரகீயா, ஸாமான்யா) என்று தலைவி மூன்று வகைப்படுவாள். 'தன் மனைவி' என்ற ஜாதியில் வயது, காதலுணர்ச்சி இவை காரணமாகப் பேதை (முக்தா), நடுத்தரம் (மத்யா), தேர்ச்சியானவள் (ப்ரௌடா, ப்ரகல்பா) என்று மூன்று பிரிவுகள் உள்ளன. இம்மூவருள் ஒவ்வொருவரையுமே இன்னும் நுண்ணிய வகைகளில் பிரிக்கலாம்.

உதாரணமாய்ப் பேதை, முற்றும் பேதை, தனக்கு யௌவனம் வந்திருக்கும் வகையை அறியாதவள், சற்று அதை உணர்ந்தவள், பின் சொன்ன ஜாதியில் புதிதாய் மணமானவள், மணமாகிக் கொஞ்சம் கணவனுடன் தெரியமாய்ப் பழக ஆரம்பிப்பவள்—என்பன. இந்தப் பேதை (முக்தா) என்ற முதல் ஜாதியின் முக்கிய லக்ஷணம் என்னவெனில், காதலை முற்றும் வெளியே தெரியாதபடி மறைத்து அதற்குத் தனித்ததோர் அழகைக் கொடுக்கும் லஜ்ஜை (வெட்கம்) குடி கொண்டிருப்பது. இந்த வெட்கம் இந்த நிலையிலுள்ள ச்ருங்காரத்தின் ஜீவன். இதன் அபிநயத்தின் அழகு நடிகையின் சாமர்த்தியத்திற்கே அறிகுறியாய் விளங்கும். இந்த லஜ்ஜை மேலாட்டு மக்களுக்கோ, அந்தப் பண்பாட்டில் வளரும் தற்கால இந்திய மக்களுக்கோ அதற்கென்று ஏற்பட்ட அழகுடன் வருவதில்லை.

'மத்யா' ஜாதியிலும் முதிர்ச்சி பெற்ற 'ப்ரௌடா' ஜாதியிலும், மனத்தில் ஏற்பட்டிருக்கும் உறுதியைப் பொறுத்து 'தீரா', 'அதீரா', 'தீராதீரா' என மூன்று பிரிவுகள் உள்ளன. காதலன் பிசகு செய்ய, அவனிடம் கோபம் கொள்ளும் நிலையில் 'தீரா' என்பவள் மன உறுதியை விடாமல் தன் சினத்தை ஸூட்சனையாகக் குத்திக் காட்டிப் பேசுவாள். 'அதீரா' என்பவள் கோபத்தினால் மன - உறுதி குன்றி, பட்டவர்த்தனமாய்க் காதலனைக் குற்றம் சாட்டிப் பேசுவாள்.

'பரஸ்தீ' என்று சொன்ன இரண்டாம் ஜாதியில்-கன்னி, மணமானவள் என்று இரு வகைகள் உள்ளன. மணமான பரஸ்தீ ஜாதியில் பல பிரிவுகள் உண்டு. அவைகளில் முக்கியமானவை, ரகரியமாய்த் தன்கள்ளக் காதலை நடத்தி வருபவள் (குப்தா). ஸாமர்த்ய சாலி (நிபுண)—அதாவது வேறொரு ஸகியின் ஸஹாய மின்றித் தன் காதலைத் தானே ஸமாளித்து வருபவள். பஹிரங்கமாய் இருந்து வருபவள் (லக்ஷிதா). இவற்றுள் மற்றும் பல பேதங்களும் உண்டு.

'பரகீயா' விற்கு உதாரணங்கள்: ஸஹானாவில் வழங்கி வரும் சார்ங்கபாணி பதம் "மொகுடொச்சி பினி சேரு போயிவத்துனா, ப்ரீதி மரவகுரா ஸாமி" என்பதும், இதே ராகத்திலுள்ள "கணவன் வந்தழைக்கிறான் போய் வருகிறேன், பக்ஷம் கருத்தில் இருக்க வேணும்" என்ற இதற்கேற்ற தமிழ் பதில்வெட்டும்.

இது போலவே, 'பொது மாது' என்ற மூன்றாம் ஜாதியிலும் சுயேச்சையாயுள்ளவள், தாய்க் கிழவிக்கு ஆதீனமானவள், கட்டுப்பாடுள்ளவள் - என்ற பிரிவுகள் உண்டு.

இந்தப் பிரிவுகளைத் தவிர எட்டு விதமான அவஸ்தைகளைக் குறிக்கும் மற்றொரு பிரிவும் உண்டு; ஸ்வாதீன-பதிகா' என்பவள், தான் கிழித்த கோட்டைக் தாண்டாத காதலனைப் பெற்ற பாக்கியசாலியான நாயிகை. இதற்கு உதாரணம் யதுகுல காம்போஜியில் "எந்த சக்கனிவாடோ நா ஸாமி" என்ற க்ஷேத்ரக்ரூர் பதமும் தமிழில் கல்யாணியிலுள்ள "கச்சி ரங்கன் கிருபை எனக்கு" என்ற பதமும் ஆகும்.

'வாஸக ஸஜ்ஜிகா' என்பவள் காதலனின் வரவை எதிர்பார்த்து வேண்டிய ஏற்பாடுகளுடன் தயாராய் இருப்பவள். இதற்கு உதாரணம்: சங்கராபரணத்திலுள்ள க்ஷேத்ரக்ரூரின் பதம்—"தாரிஜூசு சுன்னதி நீது ப்ரிய தரளாக்ஷி" என்பது. எல்லாவற்றையும் ஏற்பாடு செய்துகொண்டு, காதலன் வரும் வழியில் கண் வைத்த

வளாய்க் காதலி நிற்பது இதில் வர்ணிக்கப்பட்டிருக்கிறது. இதைப் பியாகட ராகத்திலுள்ள பின் வரும் தமிழ்ப் பதத்தில் பார்க்கலாம்:

“இந்நேரமாகியும்

இதுவரையில் காணேன்,  
இனிமேல் வருவாரோ என் சாமி?  
படுக்கை அலங்கரித்துப்  
பலனில்லாமல் போச்சே,  
பன்னீர் தெளித்து வைத்த  
புஷ்பங்கள் வாடலாச்சே,  
தொடுக்கும் மலரணையில்  
ஓண்டியாய்க் கிடந்து,  
துடிக்கவோ இதென்னடி  
இரண்டு ஜாமமட்டும்!”

‘விரஹோத்கண்டிதா’ என்பவள், காதலன் வராததால் அவனது பிரிவு தாங்காமல் ஏங்கிக்கிடப்பவள். விரஹத்தால் தவிக்கும் நிலைக்கு உதாரணமாய், “தெருவில் வாரானே” (கமாஸ்), “பதறி வருகுது” (காம்போஜி), “தத்தை மொழியாள்” (கல்யாணி), “வேலவரே உம்மைத் தேடி ஒரு மடந்தை” (பைரவி), “நல்ல நல்ல நிலவு பறிபோகுதே” (சங்கராபரணம்) போன்ற பல பதங்களைக் காணலாம்.

‘விப்ரலப்தா’ என்பவள் ஏமாற்றப்பட்டவள். ‘கண்டிதா’ என்பவள் காதலனின் தவறான நடத்தை யால் கோபங் கொண்டவள். இதில்தான் ‘மானவதீ’, ‘தீரா’ என்று பலவிதமாய்த் தனது கோபத்தைக் காட்டும் நாயிகா பேதங்கள் ஏற்படும். மற்றொருத்தியுடன் தப்பாய் நடந்துவிட்டுத் தன்னிடம் வந்து நிற்கும் காதலனைத் தூற்றுவதும், புறக்கணிப்பதும், காதலி சினந்துகொண்டு பேசுவதும் அபிநயத்துக்கு நன்கு இடம் கொடுக்கும்.

பெரும்பாலும் இந்த 'விப்ரலப்தா', 'கண்டிதா' பேதங்களில் ஏராளமான வர்ணங்களையும் பதங்களையும் பார்க்கலாம்: "ஏமாயலாடிரா" (உசேனி-ஸ்வரஜதி), "எல்லா அருமைகளும்" (தோடி), "சின்னஞ்சிறுக்கி" (அடாண), "யார் கையிலே பணம் - ஏன் கொடுத்தீர்?" (ஆனந்தபைரவி), "ராத்திரிப்பொழுது எங்கே போயிருந்து இங்கு வந்தீர்? - நடந்ததைச் சொல்லும் ஸ்வாமி" (காம்போஜி), "வந்த காரியமேதய்யா!" (சங்கராபரணம்) முதலியன.

இந்தக் 'கண்டிதா' ஜாதியில் 'தூதி-ஸம்போக-துக்கிதா (-வஞ்சிதா)' என்றதோர் அருமையான நாயிகா பேதம் உள்ளது. இது அமருக கவிமுதல் தமிழ் மலையாளப் பத-கர்த்தாக்கள் வரையில் எல்லோருடைய மனத்தையும் கவர்ந்திருக்கும் நாயிகா பேதம். இதில் நாயிகை தனக்காகத் தன் தூதியைக் காதலனிடம் அனுப்ப, காதலனும் தூதியும் தவறாக நடந்துகொள்கிறார்கள்; பிறகு தூதி தலைவியிடம் வந்து தன் சாதுரியத்தால் தன் குற்றத்தை மறைக்க முயன்றும் முடியவில்லை. இதற்குப் பிரசித்தமான உதாரணம் "நிச்சேஷ்ச்யுத சந்தனம் ஸ்தனதடம்" என்ற அமருக ச்லோகம். சீலா பட்டாரிகை என்ற பெண்கவியின் ச்லோகம் ஒன்று இதைவிடத் தெளிவாய் இருக்கிறது. இதில் ஏமாந்து சினங் கொண்ட தலைவி கேட்க, குற்றமுள்ள தூதி சாமர்த்தியமாய்ச் சமாளிக்கப் பார்க்கிறாள்:

"தூதி! ஏன் இந்தப் பெருமூச்சு?"

"அம்மா! உன்னிடம் விரைந்தோடி வந்ததால்."

"அப்படியா? ஏன் மயிர் சிலிர்த்திருக்கிறது?"

"காதலன் உனக்கு அருள் செய்து நற்செய்தி அனுப்பியிருக்கிறார் என்ற களிப்பால்."

"சரி, ஏன் உன் பின்னல் கலைந்திருக்கிறது?"

"உன் காதலன் காலில் பன்முறை விழுந்து விழுந்து வேண்டிக்கொண்டதால்."

"வியர்வை?"

“வெப்பத்தால்.”

“முகம் வாடியிருக்கிறதே!”

“அவருடன் உனக்காக மன்றாடியதால்.”

“ஆம், இப்படி வாடி வதங்கிக் கிடக்கும் உதட்டிற்கு நீ என்ன சால்ஜாப்பு சொல்லப் போகிறாய்?”  
தமிழ்ப் பதங்களில் ஸாவேரியிலுள்ள பின்வரும் பதமும் இந்த நாயிகா பேதத்தையே குறிப்பிடுகிறது:

“உன்னைத் தூது அனுப்பினேன்;

என்னடி நடந்தது? உள்ளது உரைப்பாய் சகியே..

வாரி முடித்த குழல்

வரிசை குலைந்ததென்ன?

வர்ண கபோல குங்குமங்கள்

கலைந்த தென்ன?

சீர்பெரும் கஸ்தூரி

திலகமழிந்ததென்ன?

ஜிவ்வுஜிவ்வு என்றிரு கண்ணும்

சீறிச் சிவந்ததென்ன?

செய்ய பவளம் நிகர்த்த

தையல் நின் உதடு சுத்தத்

துய்ய வெண்மையாய் வெளுத்த

செய்கை யுன் பற்குறி மெத்த ஸுகமுறு

விதவிதத் தொழில் முறை புரிபவன்

குஹனிடம் மருவி நீ வருவதாய்த் தெரியுது.”

இதையே ஸ்வாதித் திருநாளும் “காமினீ மணி ஸகி” என்ற தம் பூர்வகாம்போஜி பதத்தில் எழுதியிருக்கிறார்.)

‘கலஹாந்தரிதா’ என்பவள் காதலனுடன் சண்டையிட்டுக்கொண்டு, அதனால் பிரிந்து தவித்துக்கொண்டிருப்பவள். இப்படி இருவருக்கும் ஏற்படும் கலகம் அன்பினால் போலியான ‘ப்ரணயகலக’மாகவும், உண்மையில் பரஸ்திரீவிஷயமாய்ச் சங்கை ஏற்பட்டதாலும் இருக்கலாம்.)

‘ப்ரோஷிதபதிகா’ என்பவள் கணவன் தேசாந்தரம் போயுள்ள பிரிவினால் வாடியிருக்கும் பதிவிரதை. ‘அபிஸாரிகை’ என்பவள் காதலனுடன் கூடுவதற்காகக்

குறித்த இடத்தில் சந்திப்பதற்கென்று துணிவுடன் செல்பவள். இவ்விரு ஜாதி பேதங்களைத் தவிர, நாயிகைக்கு வேண்டிய குணங்கள் நிரம்பியிருந்தால் 'உத்தம' நாயிகை என்றும், அவை குறையக் குறைய 'மத்யம', 'அதம' நாயிகைகள் என்றும் மூன்றுவிதப் பிரிவுகள் உண்டு. இப்படி முக்கியமான பிரிவுகளைமட்டும் கொண்டால் நாயிகா பேதங்கள் 384 வகைகள் ஆகின்றன.

இந்த நாயிகா-நாயக-பேதங்களை விரிவாய்ச் சர்ச்சை செய்த 'ச்ருங்கார மஞ்ஜரீ' என்ற நூல் ஆந்த்ர தேசத்தில் எழுதப்பட்டது. இந்தத் துறையைப் பரதர் முதல் ஷ்ஷேத்ரக்ஞர் முடிய எல்லாக் கவிகளும், ரஸ-சாஸ்திரக்காரர்களும், மற்றும் பதம் பாடியவரும் எழுதியிருப்பதை எல்லாம் சேர்த்து ஒப்பிட்டு மிகப் பெரிய ஆராய்ச்சியுரையுடன் நான் ஆந்த்ர ப்ரதேசத் தொல்பொருள் இலாகாமூலம் சித்திரங்களுடன் வெளியிட்டிருக்கிறேன்.

இதுபோல் தலைவனை எடுத்துக்கொண்டால், முதல் மூன்று நாயிகா ஜாதிகளுக்கு (அதாவது, ஸ்வீயா, பரகீயா, ஸாமான்யா என்றவர்களுக்கு)ச் சரியான 'பதி', 'உபபதி', 'வைசிகன்' என்ற மூன்று நாயக ஜாதிகள் உள்ளன. மற்றொரு பிரிவு 'அநுகூலன்' - காதலிக்கு உகந்து நடந்துகொள்ளுபவன்; 'தக்ஷிணன்' - பல நாயிகைகளுக்குத் தக்கவாறு ஒருவருக்கும் மனம் புண்படாதபடி நடந்துகொள்பவன்; 'திருஷ்டன்' 'சடன்'-தேரீயமாகத் தவறாய் நடந்துகொள்ளும் துஷ்டன். குணங்களுக்கு ஏற்ப, 'உத்தமன்', 'மத்யமன்', 'அதமன்' என்று நாயகனிலும் மூன்று வகைகள் உண்டு.

சிருங்கார ரஸம் நம் உள்ளத்தில் சுவைக்க வேண்டுமென்றால் கவி தன் ஸாணித்தியத்தில் அதற்கான ஸாமக்ரியைகளைச் செவ்வனே நிரூபிக்க வேண்டும்.ச்ருங்கார ரஸத்திற்கு ஆதாரமான மனோநிலை 'ரதி' என்ற ஸ்தாயி பாவம். ஸ்தாயி பாவம் என்றால் அசைக்கவோ அழிக்கவோ முடியாமல் உறுதியாய் நிலைத்த நிலை. ஒவ்வொரு ரஸமும் ஒரு ஸ்தாயி பாவம்

அஷ்டியடைந்து சுவைக்கும்படியான நிறைவை அடைவதாகும். இந்த ஸ்தாயி பாவத்தைச் சுவைபட எழுப்புவதற்கு 'ரதி'யில் தோன்றக் கூடிய ஏக்கம், களிப்பு, கோபம், வாட்டம், பொருமை, கவலை, நாணம் முதலிய மற்ற ஸஞ்சாரி பாவங்களை வர்ணிக்க வேண்டும். இந்த பாவங்கள் இருந்தால் இரண்டு விதமான செய்கைகள் ஏற்படும்: ஒன்று மயிர் சிலிர்ப்பது, வியர்ப்பது, கண்ணீர் பெருகுவது, நடுக்கம் போன்ற அந்தரங்கமான வகை; இவைகளுக்கு 'ஸாத்விக பாவம்' என்று பெயர். மற்றது, முகத்திலும், நடை உடை பாவனைகளிலும், பார்ப்பதிலும் ஏற்படும் செயல்கள், 'அநுபாவ'ங்கள் என்று பெயர் பெற்ற வகை; இவையே 'அபிநய'மாகும். இவ்வித பாவங்களைத் தூண்டிவிட்டு அதிகப்படுத்தும் நிலவு (உ-ம்: பதம்: "நல்ல நல்ல நிலவு பறி போகுதே"), குயில், தென்றல், (உ-ம். "மாவேறு குயில்கள் கூவுதே, மாருதமொருபுறம் வீசுது" - பைரவி வர்ணம்: மோஹமான) போன்ற சூழ்நிலைகளும், பூ, வாசனைத் திரவியம் முதலிய போக உபகரணங்களும் 'உத்தீபன விபாவம்' எனப் பெயர் பெறும். பாவத்திற்கு ஆதாரமான நாயகன் - நாயிகை இருவருக்கும் 'ஆலம்பன விபாவம்' என்று பெயர்.

மேலே வர்ணித்த ச்ருங்காரத்தில் ஸம்போகம் (சேர்க்கை), விப்ரலம்பம் (பிரிவு) என இரு வகைகள் உள்ளன. பிரிவிலுள்ள ஏக்கமும் கோபமும் அதன் விநயாசங்களும் வர்ணனைக்கும் அபிநயத்திற்கும் அழகாக இடம் கொடுக்கும். கண்மூலம் சந்திப்பதிலிருந்து உயிருக்கே அபாயமான பிரிவாற்றாமையால் வருந்தும் வரை காதலில் பத்து அவஸ்தைகள் உள்ளன. இவை எல்லாவற்றிலும் பதங்களிலுள்ள வர்ணனைகள் பாவப் பிரதானமாக இருந்தால்தான் அபிநயத்திற்கு இடமும் அழகும் ஏற்படும்; ரஸமும் சுவைக்கும்படி விளங்கும்.

அபிநயத்தில் பாவ அபிநயமே முக்கியம்; பாவங்கள் என்ற உணர்ச்சிகள் முகத்தின் உறுப்புக்களால், முக்கிய

நாடகக் கலை

மாபயக் கண்களால் காண்பிக்கப்படும்; கண்கள்மூலமே இவை வெளியாகும்; ஆகையால் கண் பேசாத ஆட்டம், சபந்த ந்ருத்தம்; அதாவது தலையில்லா உடல் ஆட்டம் ஆகும். இதைத்தான் 'சுஷூர்ப்யாம் தர்சயேத் பாவம்' என்று சொல்லுவது என்று வந்துள்ளது.

உயர்ந்த முறையில் எழுதப்பட்ட சபந்தம் பாவத்திற்கு இடங் கொடுப்பதாகும். அந்தந்தப் பொருள்களை (அர்த்தங்களை)க் கையால், அதாவது ஹஸ்தாபிநயத்தால், காட்டவேண்டும்: 'ஹஸ்தேன அர்த்தம் ப்ரதர்சயேத்'. இது அபிநயத்தின் ஓர் அம்சமே. இதுவே முக்கியம் என்பது தவறான எண்ணம்; கைகள்மூலம்மட்டும் பாவ-ரஸங்களை முழுதும் சுவைக்கச் செய்ய முடியாது. கைகளால் அபிநயித்துக் காட்டும் போதும், ஸாஹித்யத்தின் தாத்தர்யத்தைப் புரிந்து கொண்டு செய்தல் வேண்டும். 'ஏதோ ஒரு வகையாக வருகுது' என்ற இடத்தில் 'வ்யாதி' (மயக்கம், வாந்தி முதலியன) என்ற மன்மதாவஸ்தை சொல்லப்படுகிறது; அதை மொத்தமாய்க் காண்பிக்க வேண்டும். சொற்களைத் தனித்தனியே பிரித்து, 'ஏதோ'விற்கு ஒரு கை, 'வகை'க்கு ஒரு கை, 'வருகுது' என்பதற்கு 'நடந்து வருவது' என்ற பொருள்படும்படி கையாலோ காலாலோ செய்து காட்டுவது பேத்தலாகும்.

வெறும் கைகளைக் காட்டும் பொருள்களிலும் "மச்சலிபந்தர் தாமென்ன கொச்சிக்குடகு தாமென்ன," "தை மாஸத்தில் குரு பூசத்தில்" என்றெல்லாம் வரும் ஸாஹித்யங்களில் பாவாபிநயத்திற்கு இடமில்லை; அழகு மில்லை. விந்யாஸமும் கல்பனை - அபிநயங்களும் பாவப் பிரதானமாய் இருக்க வேண்டுமேயல்லாமல் வீணாயும் வறட்சியாயும் வளர்த்தப்படக் கூடாது. சிருங்காரப் பதங்களை விலக்கி "மாமவ பட்டாபிராமா", "ஓஜகதம்பா", "நடனமாடினார்" என்ற கீர்த்தனங்களை அபிநயத்துக்கு எடுத்துக் கொள்வதில் பக்தியுமில்லை; ரஸமுமில்லை.