தமிழ் இலக்கியத்தில் நாட்டிய வரலாறு

'கலைமாமணி'

முனைவர் மா.சு. சரளா

031(NS):9
N99.
219843

தாசன் பல்கலைக்கழகம்
திருச்சிராப்பள்ளி

தமிழ் இலக்கியத்தில்
நாட்டிய வரலாறு

'கலைமாமணி'

முனைவர் மா.சு. சரளா

பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகம்

பல்கலைப்பேரூர்

திருச்சிராப்பள்ளி - 620 024

TAMIL ILAKKIYATIL NATTIYA VARALARU

(History of Dance in Tamil literature)
Upto 5 Cent.A.D.
by

`Kalaimamani' **Dr.M.S. SARALA**

பதிப்பித்தோர்

பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகம்
பல்கலைப்பேரூர்
திருச்சிராப்பள்ளி - 620 024

பதிப்புப் பொறுப்பு

முனைவர் கி. இராசா

அச்சுக்கோர்த்தோரும்
அச்சிட்டோரும்

பிரிண்ட் லேண்ட்ஸ்
பிராமினெட் ரோடு, கண்டோன்மெண்ட்
திருச்சிராப்பள்ளி - 620 001
தொ.பே. : 415481

பதிப்புரிமை

பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகம், 1999

விலை

ரூ. 75

பொருளடக்கம்

- அணிந்துரை iv
- முன்னுரை vii
- இயல் 1 1
  நாட்டியத்தின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும்
- இயல் 2 18
  தொல்காப்பியமும் நாட்டிய மரபும்
- இயல் 3 33
  சங்க இலக்கியத்தில் நாட்டியம்
- இயல் 4 53
  சிலம்பிலும் மேகலையிலும் நாட்டியம்
- இயல் 5 100
  பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்களில் நாட்டியம்
- இயல் 6 103
  சமுதாயமும் நாட்டியமும் I
- இயல் 7 121
  சமுதாயமும் நாட்டியமும் II
- முடிவுரை 142

அணிந்துரை

பேராசிரியர் **பெ. ஜெகதீசன்**
துணைவேந்தர்

நாட்டியக்கலை இந்தியா முழுவதற்கும் உரிய பொதுச்சொத்து. இக்கலை ஆதியில் இந்தியத் துணைக் கண்டம் முழுவதும் பரவியிருந்த பூர்விகக் குடிகள் மத்தியில் நாட்டார் கலை எனும் நிலையிலிருந்த கூத்துக்கள்" எனும் ஆய்வாளர் குறிப்பு (இந்திய நாட்டியத்தில் திராவிட மரபு,ப.180) இக்கருத்தினை உறுதி செய்கிறது.

தொல்பழங்காலத்தில் உலகையும் இயற்கைச் சூழலையும் மனிதனால் புரிந்து கொள்ள முடியவில்லை. இயற்கையின் கட்டுக்கடங்காத ஆற்றல் அவனை வியப்பிற்கும் திகைப்பிற்கும் ஆளாக்கியது. இவற்றை உருவாக்கவும் வெளிப்படுத்தவும் வல்ல ஆற்றல் இறைவன் ஒருவனுக்கே உண்டு என்று நம்பினர். தம் நம்பிக்கையை இறைவனுக்கு ஆட்டத்தாலும் அபிநயத்தாலும் கூறமுற்பட்டனர். மழைவேண்டும் என்று விரும்பினால் முகில்கள் ஒன்று சேர்வது போலவும், இடி, மின்னல் தோன்றுவது போலவும் மழைபொழிவதுபோலவும் செய்துகாட்டினர். சமூகச்சேவையை அடிப்படையாகக் கொண்ட இத்தகுப் புராதனக் கூத்துக்கள் குழுக்களாக ஆடப்பட்டன. வளர்ந்த நிலையில் சமூக நிகழ்வுகளையும் போர் நிகழ்வுகளையும் குறிப்பிட இக்கூத்துக்கள் பயன்பட்டன; நாளடைவில் இலக்கியத்திலும் இடம்பெற்றன.

பழந்தமிழ் இலக்கியங்கள் காட்டும் குரவை, துணங்கை, கொற்றவை ஆடல், வெறியாடல் போன்றவை இனக்குழுச் சமூகத் தாக்கங்களைப் பெற்றுள்ளன. இவற்றில் இம்மக்களின் வாழ்வியலையும் படம்பிடித்துக் காட்டும் கூறுகள் படிந்துள்ளன. இவ்வாறு பழந்தமிழ் இலக்கியத்தில் காணலாகும் கூத்துக்கள் பலவும் இந்நூலில் விரிவாகவும் செறிவாகவும் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

தோற்றம் பெற்ற நிலையிலிருந்து சடங்குகளுடன் வளர்க்கப்பட்ட மிக வளர்ச்சியுற்ற ஆடல்நிலையைச் சிலப்பதிகாரம் காட்டுகிறது. அல்லியம், கரகம், குடக்கூத்து,

குடைக்கூத்து, மல், பாண்டரங்கம் ஆகியவையும், துடியாடல், பேடாடல், மரக்கால், பாவைக்கூத்து, மோகினி என்பவையும் கலைநயம் மிகுந்த வளர்ச்சியைக் காட்டுகின்றன. இந்தக் கூத்துக்களின் இலக்கணங்களும் தனித் தன்மைகளும் இந்நூலில் விரிவாகச் சொல்லப்பட்டுள்ளன.

இவ்வாறு தொல்காப்பியம் தொட்டுப் பதினெண்கீழ்க்கணக்கு இலக்கியங்கள் வரையில் காணலாகும் நாட்டியக்கலை வளர்ச்சியினை இந்நூலாசிரியர் முனைவர் மா.சு.சரளா திறம்பட விளக்கியுள்ளார். இலக்கியங்களை மட்டுமல்லாது, நுண் நூல்களையும் - நாட்டிய நூல்களையும் ஆய்வு செய்துள்ள அறிஞர்களின் கருத்துக்களையும் சான்றாகத் தந்துள்ளார்.

கூத்துக்களை விளக்கி அவற்றுக்குப் புதிய முடிவுகளை இந்நூலாசிரியர் கண்டுள்ளார். சான்றாக வாளமலைக் கூத்தினை விளக்கிவிட்டு, 'இது முறைப்படுத்தப்பட்ட நாட்டியமாக இருந்திருக்கலாம்' (ப.24) என்று முடிவு சொல்கிறார். இதே போன்று குரவைக் கூத்துபற்றிச் சொல்லும்போதும் 'குரவைக்கூத்து தொழில் முறையில் தேர்ச்சி பெற்றோர் ஆடியதாகச் சுட்டப்பெறவில்லை. இது சமுதாய வாழ்வில் முக்கிய இடத்தைப் பெற்றிருக்கிறது (ப.52) என்று குறிப்பிடுகிறார். 'எது நாட்டியம்?' என்பதற்கு நூலாசிரியர் தரும் விளக்கம் சிந்தனைக்குரியது "நாட்டியமென்பது வெறும் தாளக் கட்டுக்களோடு கூடிய ஒலிகளால் மட்டும் அமைவதில்லை. அதற்கு மெய்ப்பாடு மிகவும் இன்றியமையாதது. அம்மெய்ப்பாட்டை நாட்டியக் கலைஞர் முகத்திலும் அங்க அசைவிலும் வெளிப்படுத்தும் பொழுதுதான் நாட்டியமானது முழுமைபெறுகிறது. மெய்ப்பாடு இல்லை என்றால் நாட்டியம் இல்லை" (ப.32)

நூலாசிரியர் முனைவர் மா.சு.சரளா அவர்கள் தம்முடைய ஆய்வுப் பொருளைத் தாம் எவ்வாறு தெளிவுற உணர்ந்துள்ளாரோ அதேநிலையில் நூலைப் படிப்போரும் தெளிவுற உணர்தல் வேண்டும் என்ற நோக்கில் கூத்துக்களுக்கு வரைபடங்கள் வரைந்து காட்டியுள்ளார். இவை இழந்த கலையை மீட்டுருவாக்கம் செய்வன போன்று அமைந்துள்ளன.

தமிழ்மொழியில் பண்ணை இசை நடன நாடக நூல்களை மேற்கோள்களாகவே அறிகிறோம். "நாடகத் தமிழ் நூலாகிய பரதம் அகத்தியம் முதலிய தொன் நூல்களும் இருந்தன. பின்னும் முறுவல், சயந்தம், குணநூல், செயிற்றியம் என்பனவற்றுள்ளும் ஒரு சாரார் சூத்திரங்கள் நடக்கின்ற அத்துணையல்லாது முதல்,நடு,இறுதி காணாமையின் அவையும் இறந்தன போலும்" எனும் அடியார்க்கு நல்லார் உரைக்குறிப்பு இதனை உறுதி செய்கிறது.

தமிழறிஞர்கள் இலக்கியத்தின், இலக்கணத்தின், இசையின் வரலாற்றையும் பெருமையையும் பேசியும் எழுதியும் வருகின்ற அளவுக்கு ஆட்டம், கூத்து போன்ற பாரம்பரியக் கலைகளின் வரலாற்றையும் வளர்ச்சியையும் ஆராய்வதில் அக்கறையும் ஆர்வமும் போதுமான அளவு காட்டவில்லை என்றே எண்ணத் தோன்றுகின்றது. இல்லையெனில் நாம் வளர்த்த கலைகளின் திட்ப நுட்பத்தைச் சொல்லும் நூல்களை நாம் இழந்திருப்போமா? இச்சூழ்நிலையில் தக்க காலத்தில் வெளிவந்திருக்கும் இந்நூல்– தொல்காப்பியம் முதல் சிலப்பதிகாரம் வரையிலான இலக்கியங்களில் காணலாகும் நாட்டியக் கலையின் வளர்ச்சியை ஆழமாகவும் அகலமாகவும் விளக்கிச் சொல்லும் 'தமிழ் இலக்கியத்தில் நாட்டிய வரலாறு' எனும் இந்நூல் – தமிழ் நாட்டிய வரலாறு ஒன்று எழுதப்படுவதற்குப் பெருந்துணைபுரியும் என்று நம்புகின்றேன். நூலாசிரியரே ஒரு சிறந்த நாட்டியக்கலைஞராகவும் உள்ளது இந்நூலுக்கு மற்றொரு சிறப்பு எனக்கருதுகின்றேன். நாட்டியக் கலையை ஆர்வத்துடன் பயின்றவர், அதனை ஆய்வுக்கும் பயன்படுத்தியுள்ளார். ஆய்வுக்குப் பயன்படுத்தியதோடு மட்டுமல்லாமல், இக்கலையைப் பிறர்க்குப் பயிற்றுவிக்கும் தொண்டினையும் கலைக்கோவில் என்ற நாட்டியப்பள்ளியின் வாயிலாக ஆற்றி வருகிறார்.

கலை வளர்க்கும் கவின்மிகு கவிதைகள் பல புனைந்த பாவேந்தரின் பெயரால் அமைந்திருக்கும் இப்பல்கலைக்கழகத்தின் வாயிலாக இந்நூல் வெளிவருவது மிகவும் பொருத்தமுடையதாகும். நூல் வெளிவர அனைத்து ஒத்துழைப்பையும் நல்கிய நூலாசிரியரும், நூலை அழகுற உருவாக்கிய பதிப்புத்துறையினரும் பாராட்டிற்குரியவர்கள்.

பெ. ஜெகதீசன்

முன்னுரை

தமிழ்நாட்டுக் கவின்கலைகளுள் நாட்டியமும் ஒன்றாகும். அந் நாட்டியம் என்று பிறந்தது என்று துல்லியமாக வரையறை செய்ய முடியவில்லை. பொதுவாகத் தமிழர்களுக்கு வரலாற்றுணர்வு மிகவும் குறைவு என்பது வெளிப்படை.

தமிழில் மிகச் சிறந்த புலவர்களாகத் திகழ்ந்த தொல்காப்பியர், திருவள்ளுவர், இளங்கோவடிகள் முதலிய புலவர்களின் வாழ்க்கை வரலாறுகூட நமக்குக் கிடைக்கவில்லை. நம்முடைய பழமையான வரலாற்றை இலக்கண இலக்கியங்களிலிருந்தும், தொல்பொருள் ஆராய்ச்சியிலிருந்தும், கல்வெட்டுக்களிலிருந்தும், பழமையான நாட்டுப்புறப் பாடல்களிலிருந்தும்தான் அறிய முடிகிறது.

நாட்டியத்தை என்னுடைய ஐந்தாம் வயது முதல் கற்றுக் கொண்டு முப்பது ஆண்டுகள் ஆடி முடித்த பின்னர் வரலாற்றுத் துறை மாணவியான எனக்கு நாட்டிய வரலாற்றை ஆராய வேண்டும் என்ற பேரவா எழுந்தது. அதனால் அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்தில் பிஎச்.டி. மாணவியாகச் சேர்ந்தேன். என்னுடைய ஆய்வு நெறி வழிகாட்டியாகப் பேராசிரியர் முனைவர் திரு.எம்.எஸ். கோவிந்தசாமி அமைந்தார். அவருடைய அறிவுரைப்படி தமிழ் இலக்கியங்களில் கிடைத்த செய்திகளையெல்லாம் ஒருங்குதிரட்டினேன். தொகுத்தேன்; வகுத்தேன்; துறை துறையாகப் பிரித்தேன்; `தமிழ் இலக்கியத்தில் நாட்டிய வரலாறு' (கி.பி. 5ஆம் நூற்றாண்டு வரை) என்ற பெயரையும் சூட்டி ஆய்வேட்டை அளித்தேன். அவ்வாய்வேட்டிற்கு அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம் முனைவர் பட்டம் வழங்கியது.

பாவேந்தர் பாரதிதாசன் அவர்கள் பண்டைத் தமிழகம் மீட்டு ருவாக்கம் செய்யப்பட வேண்டும் என்பதில் மிகுந்த நாட்டமுடையவர். இதனாலேதான் சிலப்பதிகாரத்தைக் `கண்ணகி புரட்சிக் காப்பியம்' என்றும், மணிமேகலையை `மணிமேகலை வெண்பா' என்றும் மீட்டுருவாக்கம் செய்து புதிய காப்பியங்களாகப் பாடினார். கறைபற்ற புதிய தமிழகத்தைக் காண அவாவியவர் அவர். பழந்தமிழ் நாட்டிய வரலாற்றை மீட்டுருவாக்கம் செய்துள்ள இந்நூல் பாவேந்தர் பெயரால் அமைந்த `பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழக வெளியீடாக' வருவது முற்றிலும் பொருத்தமானதாகும்.

தமிழிசை மீட்டுருவாக்கத்தின் தாய்வீடாகத் திகழும் அண்ணா

மலைப் பல்கலைக்கழகம் அறிந்தேற்பு செய்த இந்நூலை இனமீட்டு ருவாக்கக் கவிஞராகிய பாரதிதாசன் பெயரால் அமைந்த பல்கலைக் கழகம் வெளியிடு வதனால் இரண்டு பல்கலைக்கழகங்களின் ஏற்பையும் பெற்ற பெரும் பேறு எனக்குக் கிட்டியுள்ளது. அப்பேற்றை எண்ணிப் பெருமகிழ்வு கொள்கின்றேன்.

இவ் ஆய்வேட்டை நூல்வடிவில் வெளியிடுவதற்கு அனுமதியளித்த அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்திற்கு என் நன்றி. இவ் ஆய்வேடு உருவாவதற்கு உறுதுணையாக இருந்து பலவழிகளிலும் உதவி செய்து ஊக்கமூட்டி உதவிய என் வழிகாட்டியாகிய பேராசிரியர் முனைவர் திரு. எம்.எஸ். கோவிந்தசாமி அவர்கட்கு நான் என்றும் நன்றியுடையவளாவேன்.

காரைக்குடி பாரதிதாசன் இலக்கியப் பேரவை நடத்திய நாட்டிய விளக்க நிகழ்ச்சிக்குத் தலைமை ஏற்கப் பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழகத் துணைவேந்தர் முனைவர் திரு. பெ. ஜெகதீசன் அவர்கள் வந்திருந்தார்கள். அப்பொழுது என்னுடைய முனைவர் பட்ட ஆய்வேட்டைப் பற்றிக் கேட்டறிந்தார்கள். ஆய்வேடு நூல்வடிவம் பெறுவதற்கு ஆவன செய்த துணைவேந்தர் அவர்கட்கு நான் என்றும் நன்றியுடையவளாவேன்.

இந்த ஆய்வேடு அச்சாகி வெளிவருவதற்குப் பல வழிகளிலும் உதவிசெய்த இசைப் பேரறிஞர், முனைவர் திரு. வீ.ப.கா. சுந்தரம், பாவலர்மணி `அனிச்சஅடி' புகழ் புலவர் திரு. ஆ. பழநி, முனைவர் திரு. கி. இராசா, முனைவர் திரு. ந.சக்திவேலு, முனைவர் திரு. அ.க. காளிமுத்து, திரு. சா. நாச்சியப்பன் ஆகியோர்க்கு என் நன்றி.

அச்சுப் படிகளைத் திருத்தி உதவிய முனைவர் திரு. பே.க. வேலாயுதம், முனைவர் திரு. இரா. சந்திரசேகரன், முனைவர் திரு. கு. திருமாறன் ஆகியோர்க்கும் என் நன்றி. வரைபடங்களைத் தீட்டி உதவிய சென்னை திருமதி. லலிதா, காரைக்குடி திரு. அ. கண்ணன் ஆகியோர்க்கு நன்றியுடையவளாவேன்.

இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் "விறாலிமலைக் குறவஞ்சி" என்னும் நாட்டிய நாடகத்தை இயற்றி, இசையமைத்து, இயக்கிய என் பாட்டியாராகிய திருமதி. வசந்தா அம்மையாருக்கும், அக் குறவஞ்சி நாடகத்தை ஆடிப் புகழ் பெற்ற என் மற்றொரு பாட்டியாகிய திருமதி.மோகனா அம்மையாருக்கும் இந்நூலைப் படைக்கின்றேன்.

மா.சு. சரளா

இயல் 1

நாட்டியத்தின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும்

உள்ளத்தில் எழுகின்ற உணர்ச்சிகளை ஒழுங்குபடுத்திக் கொண்டு, கண்ணின் மூலமாக, கைவழியாக உடலின் மெய்ப்பாட்டுடன் வெளிப்படுத்துவதே ஆடற்கலையாகும். அக்கலை, உலகில் பன்னெடுங்காலமாகப் பயின்று வருவதாகும். அதன் தோற்றத்தையும், வளர்ச்சியையும் ஆராய்வதே இவ்வியலின் நோக்கமாகும்.

நாட்டியத்தின் தோற்றம்

"பழங்கால மனிதன் தன்னுடைய உணர்வுகளை உளவியல் கோட்பாட்டின்படி மன நிறைவுகளை வெளியிட்டான். இந்தத் தொடக்ககால மனிதன் தன் மனக்கிளர்ச்சியையும், ஆசையையும், உணர்ச்சியையும், அவனுடைய எண்ணத்தையும் தன் விருப்பத்திற் கேற்ப மனத்தளவில் வெளிப்படுத்த முடியவில்லை. அதனால் தன் எண்ணங்களை உடலசைவுகள் மூலம் வெளிப்படுத்துவது ஒன்றே வழியாக இருந்தது. இம்மாதிரி மனிதனுடைய உடலசைவுகள் மூலமாக உலகத்தில் முதன் முதலாக ஆடற்கலை தோன்றியது. ஆதிமனிதன் அவனுடைய அடிப்படையான உணர்ச்சி வெளிப் பாட்டின் அரிப்பினால், தன்னுடைய நன்றி உணர்வுகளை, மன நிறைவுகளை, கையொலிகள் எழுப்புவதன் மூலமாகவும், சிரிப்பதின் மூலமாகவும், உடலை விசித்திரமாக முன்னும், பின்னும் அசைப்பதின் வாயிலாகவும் வெளிப்படுத்தினான். அவனே மனித இன வரலாற்றின் முதல் நாட்டியக்காரனாவான். இக்கருத்தை ஜெர்மன் நாட்டு உளவியல், உடற்கூற்றின் வல்லுநரான வில்ஹெம் உண்ட் என்பவர் ஒப்புக் கொள்கிறார். "விலங்குகள் தம்முடைய மகிழ்ச்சி யையும், அன்பையும், உள்ளத் தூண்டல்களையும், தம் எஜமானர்

முன்பு உடலசைவுகளின் மூலமாக நடனமாடி வெளிப்படுத்து கின்றன. இது நாட்டியத்தைத் தவிர வேறில்லை. இது ஒவ்வொரு உயிரிலும் அமைந்துகிடக்கிறது. இதுவே உலகம் முழுவதற்கும் உள்ள பொதுவான உளவியல் கோட்பாடாகும்" என்று நடனத்தின் தோற்றம் குறித்து நாட்டியம் என்ற நூல் கூறுகிறது.[1]

பிரஜோஷ் பானர்ஜி இக்கலையின் தோற்றத்தைப் பற்றி,

"நாட்டியக்கலையானது ஆற்றல் வாய்ந்த கலையாகும். இக் கலை காலந்தோறும் வளர்ந்து மாற்றம் பெற்று அமைந்தது. பேசும் மொழி இல்லாத ஆரம்ப காலத்தில், ஆதி மனிதனின் உணர்ச்சிகளின் வெளிப்பாடாக நடனம் இருந்தது. தெளிவில்லாத, பொருளற்ற ஒலிகளுடனே அவனுடைய செயல்கள், அவனது எண்ணத்தையும், உணர்வுகளையும் வெளிப்படுத்தின. இவ்வாறாக நடனம் பிறப் பெடுத்தது" என்று கூறுகிறார்.[2]

அடுத்து ரஞ்சன் என்பவர் நடனத்தின் தோற்றம் குறித்துப் பின்வருமாறு கூறுகிறார்.

"ஒவ்வொரு விதமான நிலையில் இருக்கும் பொழுது மனிதனுக்கு வெளிப்படையான சேஷ்டைகள் செய்வது இயற்கை என்று ஏற்கனவே கண்டிருக்கிறோம். சந்தோஷம் மிகுந்ததும் மனிதன் கூச்சலிட்டான். குதித்துக் கூத்தாடினான். கைகளைக் கூத்துக்குச் சரியாகக் கொட்டினான். அவன் குதித்தது கூத்தாக மாறியது. அவன் கூச்சலிட்டது இசையாகவும், அவன் கைகளைக் கொட்டியது தாள மாகவும் மாறியது. இசை, கூத்து, தாளம் இம்மூன்றையும் மனிதன் அவனறியாமலேயே கண்டுபிடித்துவிட்டான்"[3]

இதனைத் தொடர்ந்து நடனத்தின் தோற்றம் குறித்து, 'இயற்கை நாட்டியம்' என்ற நூலில் அ.மா. பரிமணம்,

"மனிதன் உள்ளத்தில் தோன்றும் உணர்வுகளை ஒலிகளாலும், உடலுறுப்புகளின் அசைவுகளாலும், வெளிப்படுத்தினான். ஒலிகள் இசையோடும் அசைவுகள் தாளக்கட்டோடு கூடிய ஒழுங்கோடும் பொருந்திய அளவில் அவ்வியக்கம் உணர்ச்சியும், இன்பமும் பயக்கும் நடனமாக நாட்டியமாக அமைகின்றது"[4] என்று கூறுகிறார்.

"மனம் என்னும் அபூர்வ இயந்திரத்தில் உண்டாகும் சிறு உணர்ச்சி உடலில் உள்ள அவ்வளவு அவயவங்களையும் ஆட்டி வைக்கும் சக்தி படைத்தது. ஒவ்வொரு ஆட்டத்திலும், ஒவ்வொரு அசைவிலும், ஒவ்வொரு பாவம் இருக்கிறது. அது இயற்கை.

இதிலிருந்து பிறந்ததுதான் நாட்டியம். அசைவுகளின் தொகுப்புத் தான் நாட்டியம்"[5] என நடனத்தின் தோற்றம் குறித்துக் கொத்தமங்கலம் சுப்பு கூறுகிறார்.

மனிதன் வேளாண்மையைச் செய்வதற்காக, ஆற்றங்கரைகளில் குடியேறினான். அங்குத் தனக்கு வேண்டியதை உற்பத்தி செய்யும் முறையை வளர்த்துக் கொண்டான். வேலையில்லாத ஓய்வு நேரத்தில் தன்னைச் சுற்றியுள்ளதைப் பற்றி ஆராயத் தொடங்கினான். சமுதாயத் தேவைகளுக்காக இயற்கையையும், சுற்றுப்புறத்தையும் பயன்படுத்திக் கொண்ட மனிதன், மறுபுறத்தில் தன் உளஉணர்வுகளின் தேவைகளுக் கான ஆடல், பாடல், கூத்து போன்ற அழகிய கலைகளையும் ஆக்கிக் கொண்டான் என்று கார்த்திகா கணேசர் 'காலந்தோறும் நாட்டியக் கலை' என்ற நூலில் குறிப்பிடுகிறார்.[6]

இந்துக்களின் நாட்டியக்கலை, தொடக்ககாலத்தில், சமயத் தொடர்பாக இருந்ததாகக் கருதப்படுகிறது. வேதகாலத்தில் இன்றி யமையாத சமயச் சடங்குகளுடனும், அது இருந்திருக்கிறது. தெய்வீகத் தோற்றம் அதற்கு அளிப்பதில் வியப்பில்லை. படைப்புக் கடவுளான பிரமனால் இது உண்டாக்கப்பட்டதாகக் கூறப்படுகிறது என்று ஈ. கிருஷ்ணய்யர் 'பரத நாட்டியமும் தமிழ் நாட்டின் பிற நடனங்களும்' என்ற நூலில் கூறுகிறார்.[7]

வழுவூர் இராமையா பிள்ளை, உலகத்தமிழ் மாநாட்டு மலரில் (1968)

"நம் நாட்டுச் சாத்திரங்கள் ஈசன் தாண்டவ நிருத்யம் ஆடி, இவ்வுலகத்தைக் காக்கின்றான் என்று கூறுகின்றன. இக்கலையை ஈசன் உமையாம்பிகைக்கும் கற்பித்து, சக்தி வடிவினளான அன்னை அழகுற ஆடி நிற்பதைக் கண்டு, களிப்புற்று இக்கலையைக் கற்பார் அனைவருக்கும் நல்ல வாழ்வு அளித்துவருகிறார் என்றும், இக் கலையைப் பற்றி கௌரிபாரதம், ஆதிபாரதம் எனும் பெயருடைய நான்கு இலட்சம் கிரந்தங்களைக் கொண்ட நூலொன்றைப் பராசக்தி எழுதியருளினாளென்றும் சாத்திரங்கள் கூறுகின்றன"[8] என எழுதுகிறார்.

"பகவான் அனைத்து வேதங்களையும் மனத்தில் நினைத்துக் கொண்டு நான்கு வேதங்களிலிருந்தும் உண்டாகக்கூடிய நாட்டிய வேதத்தைச் செய்தார். நாட்டியத்தின் உரையை ரிக் வேதத்திலிருந்தும், சங்கீதத்தைச் சாமவேதத்திலிருந்தும், அபிநயங்களை யஜுர் வேதத்தி லிருந்தும் ரஸ பாவங்களை அதர்வண வேதத்திலிருந்தும் எடுத்துக்

கொண்டு சிருஷ்டி செய்தார். இவ்வாறு வேதங்களோடும், உப வேதங்களோடும் சம்பந்தப்பட்டதும், அனைத்துக் கருத்துக்களையும் தெரிவிக்கக் கூடியதுமான நாட்டிய வேதம் அனைத்தும் அறிந்த பிரம்ம தேவனால் சிருஷ்டிக்கப்பட்டது"[9] என்று நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுகிறது.

"பிரமன் வேதத்தினுள் ஆராய்ந்து, விதிகளை உருவாக்கும் காலத்தில் இருக்குவேதத்திலிருந்து பாட்டியமும், மென்மையான யஜூர் வேதத்திலிருந்து அருமையாக விளங்கும் அபிநயமும், பெருமை பெற்ற சாமவேதத்திலிருந்து கீதமும், அதர்வண வேதத்திலிருந்து ரஸமும் (இவை அவற்றில் உள்ளபடியை அறிந்து) எடுத்து ஒரு சாஸ்திரத்தை உண்டாக்கி 32 லட்சம் கொண்ட ஒரு நூலாக அதனைச் செய்தருளினார். . . . . . பிரமன் இயற்றிய அச்சாஸ்திரத்தை நந்திகேஸ்வரர் பார்த்து நாலாயிரம் கிரந்தத்தில் ஒரு நூலைத் தான் இயற்றியருள, அதனைப் பரத முனிவர் அறிந்து அரன் முன்னிலையில் நடிக்க இதனைப் பெண்பால் நடித்திடுவராயின் நலமாகும்" என்று அவர் நினைத்தனர். அதனை அறிந்து உமையவள் ஈஸ்வரனுக்கு இன்பம் உண்டாகும்படி அவர் முன் ஆடி அழகுபடுத்தினாள். இவ்வாறு உண்டான இரண்டு முறைகளையும் இவ்விருவர்களும் வாணாசுரன் மகளுக்கு உரைத்தனர். பிறகு சார்ங்க தேவர், அகஸ்தியர், பாட்டன், பிருங்கி, சார்ந்தநாதன் பிருஹஸ்பதி, சுங்கன், தத்திலன், அதுமன், கோகளன். . . முதலியோர் நூல்களை ஆராய்ந்தும், தாமும் நூல் களை உண்டாக்கியும் நடித்தும் உலகோர்க்கு உரைத்திட்டார்கள்[10] என்று நந்திகேஸ்வரர் இயற்றிய 'அபிநய தர்ப்பணம்' முற்சேர்ப்பில் நாட்டியத்தின் தோற்றம் பற்றிக் கூறப்பட்டுள்ளது.

"நாட்டிய லக்ஷணத்தைப் பற்றி ஸம்ஸ்கிருதம், தமிழ், தெலுங்கு, பாஷைகளில் எழுதப்பட்ட நூல்கள் பல உள. சங்கீத கிரந்தங்களில் நாட்டியத்தைப் பற்றிக் கூறும் தனி அத்யாயங்களும் உள. சிலப்பதி காரத்திலும், இன்னும் பிற்காலத்தில் எழுதப்பட்ட காவியங்களிலும் நாட்டியத்தின் லக்ஷணத்தைப் பற்றியும் நாட்டிய அனுஷ்டான முறை களைப் பற்றியும் பல விஷயங்கள் காணப்படுகின்றன. இவை களினின்றும் தென்னிந்தியாவில் 2000 வருஷங்களுக்கு மேற்பட்டு நாட்டிய ஸம்பிரதாயம் வழுவாமல் வந்துள்ளது என்று திட்டமாக ஏற்படுகின்றது"[11] என்று 'பரத சித்தாந்தம்' என்ற நூலின் முன்னுரை யில் பி. சாம்பமூர்த்தி குறிப்பிடுகின்றார்.

இவ்வாறு நாட்டியத்தின் தோற்றம் குறித்து அறிஞர்கள் கருத்துரைத்துள்ளனர். நூர்ல்களும் அதனை விரித்துரைக்கின்றன.

பொதுவாக நாட்டியத்தின் தோற்றம் பற்றி ஆராயும் பொழுது, தொடக்க கால மனிதன் தன் எண்ணங்களையும், விருப்பு வெறுப்பு களையும் வெளியிட முதலில் சைகைகளைக் கையாண்டிருக்கலாம். அதே நேரத்தில் குரங்கினம் தாவிக் குதிப்பதையும், மயிலினம் நளினமாக ஆடுவதையும், சிம்மத்தின் நடையையும், யானையின் அசைவையும் கண்டான். மற்றும் செடி கொடிகள் காற்றில் ஆடுவதையும், புயற் காற்றின் சீற்றத்தையும் கடல் அலைகளின் கொந்தளிப்பையும் கண்ட அவன், அதன் பிரதிபலிப்புச் செய்கைகளை உற்று ஆராய்ந் தான். பின் படிப்படியாகக் கால மாறுதலினாலும், அறிவு வளர்ச்சி யினாலும் உந்தப்பட்ட அவன் அச்செய்கைகளின் மூலம் தன் வாழ்விற்கு வேண்டியவைகளை அடைய ஆரம்பித்தான். மகிழ்ச்சி, துன்பம் போன்றவற்றைத் தன்னுடன் உறைபவர்களிடம் பகிர்ந்து கொள்ளும்போது பலவித உடல் அசைவுகளை அவன் தன்னையறி யாமலேயே வெளிப்படுத்துவதை அறிந்தான். நாளடைவில் அவன் தன் உள்ளத்து உணர்வுகளை அறிவுக் கூர்மைக்கேற்ப முறைப்படுத்தி அதனை ஆடற் கலையாக உருவாக்கியிருக்கலாம்.

நாட்டியத்தின் வளர்ச்சி

இந்தியாவின் பண்பட்ட நாட்டியத்தின் உண்மையான வரலாற்றைக் காவியங்களிலிருந்தும், புராணங்களிலிருந்தும் எழுத வேண்டும்[12] என்று கபிலா வாத்ஸ்யாயன் தன்னுடைய 'இலக் கியத்திலும், கலையிலும் பண்பட்ட இந்திய நடனம்' என்ற நூலில் கூறுவதைப் போலத் தமிழகத்தின் நாட்டியத்தை இலக்கியங்களி லிருந்தும், பிற சான்றுகளிலிருந்தும் எழுதத் தொடங்க வேண்டி யிருக்கிறது.

ஆடற்கலை நன்கு போற்றி வளர்க்கப்பட்டதைப் பல தொல் பொருள் சின்னங்கள் விளக்குகின்றன. சிந்துவெளியில் கிடைத் துள்ள ஆடல் மகளுடைய சிலை நமக்குக் கிடைத்த தொன்மையான சான்றாகும். அந்த ஆடற் பெண்ணின் கைகள் அமைப்பும், அபிநயமும், கால்களின் நிலையும் அவளைக் கைதேர்ந்த ஆடல் மகள் என்பதை அறிவிக்கின்றன. இந்தச் சிலையைப் போன்ற வடிவமைப்பும், ஆடற் பாணியும் வாய்ந்த வடிவங்கள் முத்திரைகளில் அழகுறப் பொறிக்கப் பட்டுள்ளன. அவை நடனக்கலை சிந்துவெளி மக்களிடம் உயர்ந்த முறையில் ஐயாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்னரே வளர்ச்சியுற்றி ருந்ததைப் புலப்படுத்துகின்றன.

இந்தச் செய்தியை ஆறாவது உலகத் தமிழ் மாநாட்டு மலரில் க.த. திருநாவுக்கரசு அவர்களும், 'பரதநாட்டியம் - இந்தியப் பண்பாட்டுக்கலை' என்ற நூலில் சுனில் கோத்தாரியும், 'இந்திய பண்பாட்டு நடனம்' என்ற நூலில் கபிலா வாத்ஸ்யாயனும், 'பரத நாட்டியத்தின் இசை' என்னும் நூலில் ஹிக்கின்ஸ் ஜான் போர்த்விக்கும், 'பரத நாட்டியமும் தமிழ் நாட்டின் பிற நடனங்களும்' என்ற நூலில் ஈ. கிருஷ்ணய்யரும் எடுத்துரைக்கின்றனர்.

கி.மு. 2 நூ.க்கு முன்

தமிழில் இன்று கிடைத்துள்ள நூல்களில் மிகப் பழமை யானதும், முதல் நூலாகவும் இருப்பது தொல்காப்பியம். அந்நூலில் நாட்டியம் நன்கு வளர்ந்த நிலை, "நாடக வழக்கு"[13], "நாட்டியமரபு"[14] என்ற தொடர்களினாலும் `மெய்ப்பாட்டியல்' என்ற பகுதியினாலும் நன்கு விளங்குகிறது. மெய்ப்பாட்டியல் என் ஒரு இயலே எழுதப் பட்டிருப்பதால், அக்கால மக்கள் நாட்டியத்தை நன்கு உணர்ந்திருந் தனர் என்பதற்கு இதுவே சான்றாக அமைகிறது. அந்நூலில் கழல் நிலைக் கூத்து,[15] வெறியாடல்,[16] குரவை[17] முதலிய நடனங்களைப் பற்றிக் கூறுவதால் அக்காலத்தில் நாட்டியம் ஆடப்பெற்று வந்திருக்கிறது என்பதை அறிய முடிகிறது.

கி.மு. 2 நூ. – கி.பி. 1 நூ. வரை

சங்க இலக்கியங்களுள் பல இடங்களில் நாட்டியத்தைப் பற்றிய செய்திகள் காணக்கிடக்கின்றன. சிறுபாணாற்றுப் படையில் கலைக்குடும்பம் ஒன்று காட்டப்படுகிறது. அக்குடும்பத்தில் முக்கிய உறுப்பினரான விறலியின் தோற்றத்தை அடி முதல் முடி வரை விரித்து ரைப்பதைக் காணமுடிகிறது.[18] சங்ககாலப் பெண்புலவரான ஔவையார். தம்மை விறலியாகவே கூறிக்கொள்கிறார். புற நானூற்றில் புறத்திணையில் விறலியாற்றுப் படைத்துறையில் பல பாடல்கள் அமைந்துள்ளன.[19] விறலியர் போலவும், கூத்தர் போலவும் மாறுவேடம் பூண்டு வந்து ஆடினால், பாடினால் தன் நாட்டையும் பாரி கொடுப்பான் என்று நாட்டியக் கலைஞர் குறித்துப் புற நானூற்றில் கபிலர்[20] மொழிகிறார். அவர் மேலும் அகநானூற்றில் இயற்கையின் நடனத்தை அழகுற எடுத்துக்காட்டுகிறார்.[21] சங்ககாலச் சேர அரசனாகிய ஆட்டனத்தி ஆடற்கலையில் வல்லவன். அவனைப் பற்றிய பாடல்கள் குறுந்தொகை[22]யிலும், அகநானூற்றிலும்[23] காணக்கிடக்கின்றன. வைகையாறு செல்வது நாட்டியம் தெரியாத பெண் நடந்து செல்வதைப்போல இருக்கிறது எனப் பரிபாடல்

குறிப்பிடுகிறது.[24] நலங்கிள்ளி என்ற மன்னன், நாட்டியம் கற்ற உறையூர் முதுகண்ணன் சாத்தனாரைப் பாதுகாத்ததாகக் கூறப் படுகிறது.[25] அகநானூற்றில் உள்ளிவிழாவில் இடையில் மணியைக் கட்டி ஆடினர் என்ற செய்தி கூறப்படுகிறது.[26] இவ்வாறு சங்க இலக்கியங்கள், அக்காலத்தில் நாட்டியம் நடைமுறையில் இருந்த செய்தியைப் பல இடங்களில் எடுத்துக்காட்டுகின்றன.

கி.பி. 2 நூ. – கி.பி. 5 நூ. வரை

தமிழ்நாட்டில் நாட்டியக்கலையை விளக்கமாக எடுத்துரைக்கும் நூல்களுள் காலத்தால் முதன்மையானது சிலப்பதிகாரம். அடியார்க்கு நல்லார் அந்நூலிற்கு உரை எழுதுகையில் ஆடல்வகைகளைப் பற்றி விரித்துரைக்கும் நூல்களைக் குறிப்பிடுகிறார். சிகண்டியின் 'இசை நுணுக்கம்',யாமளேந்திரரின் 'இந்திர காளியம்' அறிவனாரின் 'பஞ்சமரபு', ஆதிவாயிலாரின் 'பரத சேனாபதீயம்', மதிவாணரின் 'நாடகத்தமிழ்நூல்' ஆகியன அவர் எடுத்துக்காட்டும் நூல்களாகும். மணிமேகலையில் பேடி ஆடல் நிகழ்ந்தது குறித்தும் நடனக் கலைஞர்கள் அனைத்துக்கலைகளிலும் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தனர் என்ற செய்தியும் கூறப்படுகின்றன. கொங்குநாட்டில் ஈரோட்டிலிருந்து காங் கேயம் செல்லும் பாதையில் அரச்சலூர் என்ற சிற்றூர் இருக்கிறது. ஊரின் எல்லையில் நாகமலை என்ற மலை ஒன்று உள்ளது. அங்குப் பண்டைய எழுத்துக்களுள்ள இயற்கைக் குகைத்தளம் இருக்கிறது. அத்தரையில் அருகருகே பண்டைய தமிழ்க் கல்வெட்டுக்கள் மூன்று உள்ளன. முதல் கல்வெட்டில்,

த	தை	தா	தை	த
தை	தா	தே	தா	தை
தா	தே	தை	தே	தா
தை	தா	தே	தா	தை
த	தை	தா	தை	த[27]

என்றுள்ளது.

இரண்டாவது கல்வெட்டில்,

கை	த	தை	த	கை
த	தை	(த)	தை	த
தை	த	தை	த	தை
த	தை	(த)	தை	த
(கை	த	தை	த	கை)[28]

என்றுள்ளது. இவை இசைத்துறையிலும், கூத்துத்துறையிலும் பாட வல்ல எழுத்துக்களை நினைவுறுத்துகின்றன. இதனைப் பற்றிக் கல்வெட்டறிஞர் இரா. நாகசாமி கருத்துத் தெரிவித்துள்ளார்:

இவ்விரண்டிற்கும் அண்மையிலுள்ள மூன்றாம் கல்வெட்டு மிகவும் முக்கியமானது. இதைத் திரு.தி.நா. ராமச்சந்திரன், பேரா சிரியர் மகாலிங்கம், திரு. ஐ. மகாதேவன், மத்திய அரசின் கல் வெட்டு ஆய்வுத் துறையினர் எனப் பலர் படித்துள்ளனர் . . . திரு.தி.நா. ராமச்சந்திரன் அவர்கள் இதை "எழுத்தும் புணர்த்தான் மணிய வண்ணக்கன் ஆதன் சாத்தன் என்று படித்துள்ளார் . . . . . . ஆதன் சாத்தன்" என்பவர் கூத்தாசிரியர். வர்ணகம் பாடவல்ல இசையாசான் என்றும், அவர் ஊர் மணியகாரராக இருந்திருக்க வேண்டும் என்றும், திரு. ராமச்சந்திரன் கருத்துத் தெரிவிக்கிறார். அரச்சலூர்க் கல்வெட்டு சிலப்பதிகாரம் எழுதப்பட்ட காலத்தில் தோன்றியது என்பது ஒரு சிறப்பாகும்.[29]

பரத முனிவர் எழுதிய நாட்டிய சாத்திரதத்தில் தென்னிந்திய நாட்டியத்தைப் பற்றியும், இசையைப் பற்றியும் குறிப்பிடுகிறார்.

"*தக்ஷிணாத்யஸ் த்வத் பஹூஹாத் தந்தித்த*
வாத்ய கைசிகிப்ராயஸ் சதுர மதுர வலதி தங்க பிராயாங்கா"[30]

இவ்வடிகள், 'தென்னிந்திய மக்கள் பல விதமான நடனங்களிலும், பாடல்களிலும், இசைக்கருவிகளிலும் விசேஷ ஆர்வம் காட்டுகிறார்கள். அக்கலையில் அழகும் மதுரமும் முக்கிய அம்சங்களாக விளங்கு கின்றன. இலாவகமான கைசிகி விருத்தியும் அழகான முத்திரைகளும் மெருகுடன் பிரகாசிக்கின்றன. அப்படி. லலித கலைகள் உலாவும் நாடானது வடக்கே விந்திய பர்வதத்தாலும் ஏனைய மூன்று திக்குகளில் ஸமுத்திரத்தாலும் சூழப்பட்டுள்ளது' என்ற கருத்துப்பட அமைந்திருக்கின்றன.

சங்கம் மருவிய காலத்தில் பரதரின் நாட்டிய சாத்திரம் தென் னாட்டில் நாட்டியம் நன்கு ஆடப்பெற்றதை எடுத்துரைப்பதிலிருந்தும் அரச்சலூர்க் கல்வெட்டி லிருந்தும் அக்காலத்தில் நாட்டியம் வளர்ந்து வந்திருக்கிறது என்பதை அறியலாம். சங்கம் மருவிய அக்காலத்திலேயே தென்னாட்டில் வாழ்ந்த பரதமுனிவர் இந்நாட்டியக் கலையை வடமொழியில் எழுதினார் என்ற ஓர் கருத்தும் அறிஞர்களிடையே பேசப்படுகிறது.

கி.பி. 6 நூ. - கி.பி. 9 நூ. வரை

பல்லவாகள் ஆட்சிக் காலத்தில் புதுக்கோட்டைக்கு அண்மையில்

உள்ள சித்தன்னவாசலில் குகைக் கோயில் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. அக்குகைக் கோயிலில் உள்ள தூண்களில் பெண்கள் சிலர் நடன மாடுவதைக் காட்டியிருக்கிறார்கள். மாமல்லபுரத்தில் நடனமாடும் நிலையில் பல சிற்பங்கள் செதுக்கப்பட்டிருக்கின்றன. காஞ்சியில் உள்ள கைலாயநாதர் ஆலயத்தில் பல அழகிய நடனச் சிற்பங்கள் காணப்படுகின்றன. அக்காலத்தில் வாழ்ந்த நாயன்மார்கள் தங்களுடைய தேவாரத்திலும்[31] ஆழ்வார்கள் தங்களுடைய திவ்யப் பிரபந்தத்திலும்[32] நடன மாதர்களைப் பற்றியும், நடன நிகழ்ச்சிகளைப் பற்றியும் குறித்துள்ளார்கள்.

திவ்யப் பிரபந்தப் பாடல்கள் அனைத்தையும் அரையர் என்போர் பாடி, அபிநயம் புரிந்து ஆடுவர். இவை நாட்டியத்தின் மூலம் இறை வழிபாடு நடந்தமையைக் காட்டும். இந்நூலின் பல பாடல்களும் அகத்துறைப் பாடல்களாக உள்ளன. இவற்றை ஆடல் மகளிர் கோயில் களில் பாடி ஆடும்போதுதான் இவற்றின் பொருள் பொருத்தமாக அமைகிறது.

சீவக சிந்தாமணியில் ஆடல் குறித்துப் பல செய்திகள் பேசப் படுகின்றன. அதில் அனங்கமாவீணை என்ற பெண் நாட்டிய மாடியது எடுத்துரைக்கப்படுகிறது.

கி.பி. 10 நூ. – கி.பி. 12 நூ. வரை

சோழருடைய ஆட்சிக்காலத்தில், இசையிலும், கூத்திலும் வல்லுநரான பல பெண்கள் கோயிற் பணிகளில் ஈடுபட்டிருந்தனர். கல்வெட்டுக்களில் இவர்கள் தேவரடியார்கள் என அழைக்கப் பட்டுள்ளனர். அவர்களுக்குத் தலைக்கோலிகள், பதியிலார், தளிச் சேரிப் பெண்டுகள், கோயிற்பிணாக்கள் என்ற பெயர்களும் வழங்கி வந்தன. முதலாம் இராசராசன் நானூறு ஆடற்பெண்டிர்களைத், தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயில் திருத்தொண்டுக்காக அமர்த்தினான் என்றும், அவர்கள் அனைவருக்கும் தனித்தனி வீதிகள் வகுத்து, அவற்றில் வீடுகள் அமைத்துத் தந்தான் என்றும் தஞ்சாவூர்க் கோயில் கல்வெட்டு கூறுகிறது. இவர்களைப் போலவே நட்டுவனார்களுக்கும் நிலங்கள் வழங்கப்பட்டன. ஒன்பதாம் திருமுறையாகிய திருவிசைப்பா சில கோயில்களில் திருவிழாக் காலங்களில் பாடப்பட்டு இப்பெண் களால் நாடகங்களாக நடிக்கப்பெற்றன. திருவொற்றியூரில், திருவா திரை விழாவின் போது திருவெம்பாவை ஓதப்பட்டு வந்தது. இரு பத்திரண்டு பதியிலார் நடனம் ஆடினர். ஒருவர் நட்டுவாங்கம் செய்தார். பதினாறு தேவரடியார்கள் தேவாரப் பதிகங்களை

அகமார்க்க முறையில் பாடினார்கள். இவர்கள் பல வகையான கூத்துக்கள் நிகழ்த்தி வந்தனர். கூத்துக்கள் நடைபெறுவதற்குக் கோயில்களில் நாடக சர்லைகள் அமைக்கப்பட்டிருந்தன. கூத்தாடி முதிர்ந்த பெண்களுக்கும், பின்பாட்டுப் பாடிய பெண்களுக்கும், நாட்டியத்துக்குப் பதம் பாடிய பெண்களுக்கும் தோரிய மடந்தையர் என்று பெயர்[33]

ஆடல் மகளிர் நக்கன் என்ற சிறப்புப் பெயருடன் குறிக்கப்பட்டிருக்கின்றனர். முதலாம் இராசராசனின் பஞ்சநதீஸ்வரர் கோயில் கல்வெட்டு ஒன்று, 'நக்கன் வெண்ணாவல்' என்ற தில்லையழகு தலைக்கோலியை அறிமுகப்படுத்துகிறது.[34] திருவையாற்றில் உள்ள பஞ்சநதீஸ்வரர் கல்வெட்டு ஒன்று இக்கோயிலில், 'ஐயாறன் கலியுகச் சுந்தரத் தலைக்கோலி' என்று ஓர் ஆடல்மகள் இருந்ததையும், அவ்வம்மை ஆடல்பாடல்களில் வல்லவரான முப்பது மங்கையருக்குத் தலைவியாக இருந்து ஆடல் நிகழ்ச்சிகளை நடத்தியதையும் எடுத்துரைக்கிறது.[35]

உத்தரமேரூர் 'சுந்தரவரதப் பெருமாள்' கோயிலில் உள்ள மூன்றாம் குலோத்துங்கனின் முப்பத்தெட்டாம் ஆட்சி ஆண்டுக் கல்வெட்டும்[36] மூன்றாம் இராசராசனின் மூன்றாம் ஆண்டுக் கல்வெட்டும் 'ஆயிரத்து இருநூற்றுவன் மாணிக்கம்' என்னும் ஆடல் மங்கை கோயிலுக்குச் செய்த திருப்பணிகளைப் போற்றி இந் நங்கைக்கும், இவரது வழியினருக்கும் நாள்தோறும் இறைவனுக்கிடும் படையலில் ஒரு குருணி சோறு வழங்கவும், தேரோட்டத்தின் போது சில சலுகைகள் காட்டவும், கோயிலார் அனுமதியுடன் ஊரவை எடுத்த முடிவைத் தெரிவிக்கின்றன.

மூன்றாம் இராசராசன், கோயிலில் உள்ள இராசராசன் திரு-மண்டபத்தில் அமர்ந்து, 'உறவாக்கின தலைக்கோலி' என்னும் ஆடல் மகள் பாடிய அகமார்க்கம் என்னும் பாடல் வகையைக் கேட்டு மகிழ்ந்தான். இதைத் திருவொற்றியூர் 'ஆதிபுரீசுவரர்' திருக்கோயிலில் உள்ள மூன்றாம் இராசராசனின் பத்தொன்பதாம் ஆட்சியாண்டுக் கல்வெட்டு கூறுகிறது.[37]

திருக்கடவூர் திருக்கோயிலில், 'கலா விநோத நிருத்தப் பேரரையன்' என்னும் பட்டத்தை உடைய 'பராசிவன் பொன்னன்', தலைக்கோல் ஆசானாக இருந்தார். அவருடைய ஆடற்கலையின் சேவையைப் பாராட்டி அவருக்கு நட்டுவாங்கத்திற்காக நிலம் வழங்கப் பட்டது.[38]

சோழர் காலத்தில் காடவச் சிற்றரசர்களான முதலாம் கோப் பெருஞ்சிங்கனும் அவனது புதல்வனான இரண்டாம் கோப்பெருஞ் சிங்கனும் ஆடற்கலையில் மிகுந்த புலமையும் ஈடுபாடும் கொண் டிருந்தனர். 'பரதம் வல்லான்', 'பரதம் வல்லபெருமான்' முதலிய விருதுப் பெயர்களைப் பெற்றிருந்தனர். அவர்கள் ஆட்சியின் கீழிருந்த தில்லைக்கோயிலின் தெற்கு, கிழக்குக் கோபுரங்களைத் திருப்பணி செய்தபொழுது அவற்றின் உட்புற வாசல்களில் பரத நாட்டியக் கரணங்களைப் பெயருடன் செதுக்கி வைத்தனர். மேலும் தில்லைக் கோயிலில் ஓர் நாட்டியசாலை இருந்ததை அவர்கள் கல்வெட்டுக் களிலிருந்து அறிகிறோம். கம்பராமாயணத்தில் ஆடல் இலக்கணம் குறித்தும், அரங்கு குறித்தும்,

கைவழி நயனம் செல்ல, கண்வழி மனமும் செல்ல
ஐயநுண் இடையர் ஆடும் ஆடக அரங்கு காணீர் [39]

என்ற அடிகள் பேசுகின்றன.

ஜெயங்கொண்டார் எழுதிய கலிங்கத்துப்பரணியில் "களம் பாடியது" என்ற பகுதியில் பேய்கள் மகிழ்ச்சியாகக் கூத்தாடியதைப் பற்றி விரித்துரைக்கப்படுகிறது.[40]

இவ்வாறு சோழர்காலத்தில் நாட்டியம் சிறப்புற்றுத் தழைத் தோங்கி இருந்த நிலையைக் கல்வெட்டுக்களும், தமிழ் இலக்கியங் களும் தெரிவிக்கின்றன.

கி.பி. 13 நூ. – கி.பி 18 நூ. வரை

விஜய நகர நாயக்கர் காலத்தில் குமார கம்பணன் என்ற அரசகுமாரன் மதுரையை இசுலாமியர் ஆட்சியிலிருந்து கைப்பற்றிய பின் அவ்வூர்க் கோயிலில் பல தேவரடியார்களை மீண்டும் பணிக் கமர்த்தியதை அக்காலக் கல்வெட்டுகளிலிருந்து அறிகிறோம். பிற்காலப் பாண்டியர்கள் காலத்தில் நாட்டியவளர்ச்சி குறித்து உறுதியான தகவல்கள் தெரியவில்லை.

கோவை, கலம்பகம், பரணி, உலா, தூது, பிள்ளைத்தமிழ், ஊசல், சிந்து, நொண்டி ஆகிய இலக்கிய வகைக்ள் இந்த நூற்றாண்டுகளுக்கு இடையே தோன்றின. இவ்விலக்கிய வகைகள் நாட்டியமாக ஆட எழுதப்பட்டவை எனலாம். 16ஆம் நூற்றாண்டில் தஞ்சையை ஆண்டுவந்த அச்சுதப்ப நாயக்க மன்னர் நாட்டியத்தில் திறமையுடைய நூற்றுக்கணக்கான அந்தணர் குடும்பங்களை மெலட்டூர் முதலிய கிராமங்களில் குடியேறச் செய்து நாடகக்கலைக்கு ஆதரவு அளித்தார்.

குறவஞ்சி என்பது நாட்டியம் ஆடுவதற்காகவே எழுதப்பட்ட நூலாகும். இக்குறவஞ்சி ஆண்டுதோறும் குற்றாலநாதர் ஆலயத்தில் ஆடப்பட்டு வந்திருக்கிறது. அதுபோலவே சரபேந்திரபூபாலக் குறவஞ்சியும் தஞ்சைப் பெரியகோவிலில் ஆண்டுதோறும் ஆடப் பெற்று வந்திருக்கிறது.

பதினெட்டாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த ஓலைச்சுவடி ஒன்றில் ‘பரதவித நாட்டியம் பயில்கின்ற பல மாதர்’ என்ற சொற்றொடர் வருகிறது என்று இரா. நாகசாமி, ‘வரலாற்றில் பரதநாட்டியம்’ என்ற நூலில் குறிப்பிடுகிறார். மன்னர் சரபோஜி தம்முடைய மராத்திய மொழியில் ‘கொரவாசே சஹித்யசே ஜின்னாஸ்’ என்ற நாட்டியத் தொகுப்பை எழுதியுள்ளார்.[41]

தாயும் மகளுமான பெண்மக்கள் இருவரைப் பொன்னமராவதிக் கோயிலில் தேவர் அடியார்களாக அமர்த்தி அவர்கட்கு வீடுகளும், நிலங்களும் வழங்கினர் என்று கல்வெட்டுச் செய்தி ஒன்று கூறுகிறது.[42] திருமெய்யம் வட்டத்தில் இராங்கியம் என்ற ஊரில் உமையம்மை என்ற பெண்ணொருத்தியைத் தேவர்அடியாராக ஏற்றுக்கொண்டு நிலங்களையும், வீட்டையும் வழங்கினர்[43]. தேவர் அடியார்க்கு சிவன்கோயில்களில் பாதங்களில் சூலக்குறி சூடுபோடும் வழக்கம் இருந்தது.[44]

16 ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் நாட்டியத்தைப் பற்றி விளக்கும் பரதசித்தாந்தம் என்ற நூல் இயற்றப்பட்டிருக்கிறது. இவ்வாறு இந்நூற்றாண்டுகளில் நாட்டியக் கலையானது நசிந்து போகாமல் அதற்காக எழுதப்பட்ட இலக்கியங்களால் வளர்ந்து வந்திருக்கிறது. கோயில் கல்வெட்டுக்கள் நடனம் காப்பாற்றப்பட்டு வளர்ந்து வந்ததைத் தெரிவிக்கின்றன.

கி.பி. 19ஆம் நூற்றாண்டு

இந்நூற்றாண்டில், நாட்டியமானது, தாஸி ஆட்டம், சின்ன மேளம், சதிர் என்ற பெயர்களாலே வழங்கி ஆடப்பட்டு வந்திருக் கின்றது. பி.ஆர். இராஜமய்யர் எழுதிய ‘கமலாம்பாள் சரித்திரத்தில்’ நாட்டியம் சதிர் என்றே குறிப்பிடப்படுகிறது. சுப்பிரமணிய பாரதி யாரும் இதைக் கூத்து என்றே கூறுகிறார். இக்கலையைக் குறுநில மன்னர்களும், பாளையத் தலைவர்களும், ஜமீன்தார்களும் வளர்த்து வந்திருக்கின்றனர்.

கி.பி.20ஆம் நூற்றாண்டு

இந்த நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் நாட்டியமானது சதிர் என்றே அழைக்கப்பட்டு வந்திருக்கிறது. அச்சதிரைத் திருச்செந்தூர் சண்முக வடிவு, கோயம்புத்தூர் தாயி, திருவிடைமருதூர் பவானி, விறாலி மலை வசந்தா, மோகனாம்பாள், தஞ்சாவூர் கமலாம்பாள் முதலியோர் ஆடி வளர்த்து வந்திருக்கின்றனர். இவர்களுள் கோயம்புத்தூர் தாயி, திருவிடைமருதூர் பவானி ஆகியோரின் ஆடற்குரிய பாடல்கள் இசைத் தட்டில் பதிவு செய்யப்பட்டிருக்கின்றன.

சென்னையில் 1929ஆம் ஆண்டும், 1947ஆம் ஆண்டும் நிறைவேற்றப்பட்ட தேவதாசி ஒழிப்புச் சட்டங்களின்படி கோயில் களில் தேவதாசிகள் நாட்டியமாடும் முறை அகற்றப்பட்டதிலிருந்து ஆடற்கலைக்கு ஆதரவு குறையலாயிற்று. அதன் பிறகு சமூகச் சீர்த் திருத்த அடிப்படையில் இதற்குத் தகுந்த இடத்தை அளிக்கும் நல்லெண்ணத்தோடு இக்கலை `பரத நாட்டியம்' என்ற சொல்லால் வழங்கப்பட்டு வருகிறது.

ஈ. கிருஷ்ணய்யர், ருக்மணி அருண்டேல், வே. இராகவன் முதலியோரின் பெருமுயற்சியின் காரணமாகப் பரத நாட்டியம் புது மெருகு பெற்று வளரலாயிற்று. மைலாப்பூர் கௌரி அம்மாள், பாலசரஸ்வதி, பந்தநல்லூர் ஜெயலெட்சுமி, மீனாட்சி சுந்தரம் பிள்ளை, கிட்டப்பா பிள்ளை போன்றோர்களும் இக்கலை வளர அருந்தொண்டாற்றினர். தொடர்ந்து வழுவூர் இராமையா பிள்ளை, தண்டபாணி பிள்ளை, வைத்தீஸ்வரன் கோவில் முத்துசுவாமி பிள்ளை, திருக்கோகர்ணம் கல்யாண சுந்தரம் பிள்ளை, இராஜ ரத்தினம் பிள்ளை, பந்தநல்லூர் சொக்கலிங்கம் பிள்ளை, குமாரி கமலா, வைஜயந்திமாலா ஆகியோரும் இக்கலைக்கு மெருகேற்றினர்.

இக்கலையைச் சாம்ராஜ் என்பவர் 'வழுவூர் நாட்டியப்பள்ளி' வாயிலாகவும், சுதாராணி ரகுபதி என்பவர் 'பரதாலயா' என்ற நாட்டியப் பள்ளி மூலமாகவும், தனஞ்செயன் -சாந்தா தம்பதியினர் 'பரதாஞ்சலி' என்னும் ஆடற்பள்ளி வாயிலாகவும், கே.ஜே.சரஸா 'சரஸாலயா' என்ற நாட்டியப்பள்ளி மூலமாகவும், பத்மா சுப்பிர மணியன் 'நிருத் யோதயா' என்னும் நடனப்பள்ளி வாயிலாகவும், சித்ரா விஸ்வேஸ்வரன் 'சிதம்பரம்' என்ற நாட்டியப்பள்ளி மூலமா கவும் வளர்த்து வருகின்றனர்.

இந்த நூற்றாண்டில் நாட்டியத்தைப் பற்றி விளக்கும் அபிநய தர்ப்பணம், நாட்டிய சாஸ்திர சங்கிரகம் ஆகிய நூலகள் வடமொழி

யிலிருந்து தமிழ் மொழியில் மொழி பெயர்க்கப்பட்டிருக்கின்றன. பரதசேனாபதீயம், மகாபரத சூடாமணி முதலிய தமிழ் நூல்கள் இக் காலத்தில் அச்சேறியிருக்கின்றன. நாட்டியத்திற்கென்று கருத்தரங்கு கள் தொடர்ந்து நடைபெற்று வருகின்றன. மேலும் தமிழக அரசின் இசைக் கல்லூரிகள், பல்கலைக்கழகங்கள் ஆகியவையும் இக்கலையை இன்றும் வளர்த்துவருகின்றன.

தொகுப்புரை

மனிதனின் உடலசைவுகள் மூலமாக உலகத்தில் முதலில் நாட்டியக் கலை தோன்றியதாகக் கருதப்படுகிறது. ஆதி மனிதனின் உணர்ச்சிகளின் வெளிப்பாடாக நடனம் இருந்ததாக எண்ணப் படுகிறது. மனிதன் இயற்கையின் செயல்களைக் கண்டறிந்து, அவற்றின் அடிப்படையாக நாட்டியத்தைப் படைத்திருக்கக் கூடும்.

இருக்கு வேதத்திலிருந்து நாட்டியத்தின் உரையையும், யசூர் வேதத்திலிருந்து அபிநயத்தையும், சாமவேதத்திலிருந்து இசையையும், அதர்வண வேதத்திலிருந்து மெய்ப்பாட்டையும் எடுத்துப் பிரமன் நாட்டியத்தைப் படைத்ததாக இந்துசமயம் கருதுகிறது.

இலக்கியத்திலிருந்தும், புராணத்திலிருந்தும், பிற சான்று களிலிருந்தும் நாட்டியத்தின் வரலாற்றை எழுதத் தொடங்க வேண்டி யிருக்கிறது. ஆடற்கலை போற்றி வளர்க்கப்பட்டதைத் தொல் பொருள் சின்னங்கள் விளக்குகின்றன. தொல்காப்பியக் காலத்தில் நாட்டியம் ஆடப்பட்டது குறித்து அறிய முடிகிறது. கி.மு. இரண்டாம் நூற்றாண்டு முதல் கி.பி. முதல் நூற்றாண்டு வரை உள்ள சங்க இல்க்கியங்கள் நாட்டியம் இருந்ததை எடுத்துக்காட்டுகின்றன. கி.பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டு முதல் கி.பி. ஐந்தாம் நூற்றாண்டுக்குள் இடைப்பட்ட காலத்தில் எழுந்த சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை முதலிய நூல்கள் வாயிலாகவும், அரச்சலூர்க் கல்வெட்டுக்கள் மூலமாகவும் நாட்டியம் நன்கு வளர்ந்திருந்ததைக் காணமுடிகிறது.

தென்னிந்திய மக்கள் நாட்டியத்தில் தேர்ச்சி பெற்றிருந்ததாகப் பரதரின் பரதநாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுகிறது. கி.பி. ஆறாம் நூற்றாண்டு முதல் கி.பி. ஒன்பதாம் நூற்றாண்டு வரையிலான காலத்தில் சித்தன்ன வாசலில் உள்ள நடன மாதர் ஓவியங்களும், பல்லவர் காலச் சிற்பங்களும் ஆழ்வார்கள், நாயன்மார்கள் பாடல்களும், நாட் டியத்தைப் பற்றிப் பார்க்க உதவுகின்றன. கி.பி. பத்து முதல் பன்னி ரண்டாம் நூற்றாண்டுக்குள் இடைப்பட்ட காலத்தில் ஆண்ட சோழருடைய ஆட்சிக் காலத்தில் நாட்டியத்திலும், இசையிலும் வலல

பல பெண்கள் கோயில் பணிகளில் அமர்த்தப்பட்டிருந்தனர். அக்காலக் கல்வெட்டுக்களில் இவர்கள் தேவரடியார்கள் எனக் குறிக்கப்பட்டுள்ளனர். இவர்களுக்குத் தானங்கள் வழங்கப்பட்டன. கோயில்களில் நாடக சாலைகள் இருந்தன. அக்காலத்தில் எழுந்த கம்பராமாயணம், கலிங்கத்துப் பரணி முதலிய நூல்களில் ஆடல் பற்றிப் பேசப்படுகிறது. தில்லைக் கோயிலில் பரத நாட்டியக் கரணங்கள் பெயருடன் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. கி.பி. பதின்மூன்று முதல் கி.பி. பதினெட்டாம் நூற்றாண்டு வரையிலான காலத்தில் சிற்றிலக்கியங்கள் பல தோன்றி நாட்டியத்தை வளர்த்ததாகத் தெரிகிறது. சரபோஜி மன்னர் அக்காலத்தில் நாட்டியத் தொகுப்பை எழுதியிருக்கிறார். அக்காலத்தில் உள்ள கல்வெட்டுக்கள், இலக்கியங்கள் நடனம் காப்பாற்றப்பட்டு வந்ததைக் கூறுகின்றன.

நாட்டியமானது தாசி ஆட்டம், சின்ன மேளம், சதிர் போன்ற பெயர்களால் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் வழங்கி ஆடப்பட்டு வந்திருக்கிறது. இக்கலையைக் கோவில்களும், பாளையத் தலைவர்களும், ஜமீன்தார்களும் வளர்த்து வந்திருக்கின்றனர்.

நாட்டியக்கலை இடைக்காலத்தில் ஒரு சமயம் சார்ந்த கலையாகவும், ஆடல் வல்லானாகிய சிவனுக்கு அர்ப்பணிக்கப்பட்ட ஒரு கலையாகவும் இருந்தமையால்தான் கோயிலில் ஆடிய நாட்டிய மகளிரின் பாதங்களில் சூலக்குறியிட்டனர். இதன் கருத்து என்ன? இச்சூலக்குறியைப் பாதத்தில் இட்டதிற்கான காரணம் என்ன? நாட்டியத்தில் தாளமே முதன்மையானது. இத்தாளத்தை வெளிப் படுத்தும் உறுப்பு பாதம். இப்பாதங்கள் சிவனுக்காகவே அர்ப்பணிக் கப்பட்டவை என்பதை வெளிப்படுத்துவதற்காகவே பாதங்களில் சிவனின் சூலக்குறியை இட்டனர் என்று கருதவேண்டியுள்ளது. வைணவர்கள் தோள்களில் சங்குசக்ர முத்திரையிட்டுக் கொள்வதை இதனோடு ஒப்பிட்டு நோக்கினால் இச்சூலக்குறியீடு ஒரு புனிதமான குறியீடு என்பது நமக்குத் தெரிகிறது.

இச்சூலக்குறியீடு வேறொரு கருத்தையும் விளக்கி நிற்கின்றது. சூலக்குறி என்பது ஒரு நீண்ட தண்டும் அதன் தலையில் மூன்று பிளவுமாக அமைந்திருப்பது என்பதை அறிவோம். அடிப்படையில் ஒன்றானது, மூன்றாகப்பிளவுபட்டு நிற்கின்றது என்றும், மூன்றாகப் பிளவுபட்டு நின்றாலும் அடிப்படையில் அது ஒன்றானது என்றும் இதற்கு நாம் பொருள் கொள்ளலாம்.

பரத நாட்டியம் என்பது பாவம், இராகம், தாளம் (பரதம்) என்ற மூன்றின் இணைவே என்பர் நாட்டிய ஆய்வாளர்கள். பாவம், இராகம், தாளம் என்பன முத்தலைச் சூலம் போல விளங்கினாலும் உண்மையில் அவை நாட்டியம் என்ற அடிப்படைத் தண்டின் மூன்று பிரிவுகளே என்ற பொருளைத் தந்து நிற்றலின் இச்சூலக்குறியீடு இம்மகளிர் நாட்டியக் கலைக்கென்றே அர்ப்பணிக்கப்பட்டவர்கள் என்பதை உலகுக்குத் தெரிவிக்க அம்மகளிர் தம் பாதங்களில் இடப் பட்டது என ஒரு கருத்தும் கொள்ளுமாறு அமைந்துள்ளது. எனினும் தேவரடியார் (கடவுளின் அடிமை), தாசி (தாசன் என்பதன் பெண் பால் ; அடிமை என்று பொருள்படுவது) என்ற சொல் வழக்குகளும் கோயிலைச் சார்ந்து அம்மகளிர்க்கு வாழ்விடம் கொடுக்கப்பட்டமை யும், கோயிலின் சார்பில் மானியம் வழங்கப்பட்டமையும், அம்மகளிர் நாட்டியக் கலைக்காக அர்ப்பணிக்கப்பட்டவர்கள் என்பதைவிட இறைவன் திருமுன் ஆட அர்ப்பணிக்கப்பட்டவர்கள் என்பதே சாலவும் பொருந்துவதாக உள்ளது.

இந்நாட்டிய மரபு நெடுங்கால வரலாற்றையுடையது. இக்கால நெடுமையில் பல ஏற்றங்களையும், பல இறக்கங்களையும் சந்தித் துள்ளது. மக்களின் வாழ்க்கையை மையமாகக் கொண்ட இந்நாட் டியக்கலை ஒரு சமயக்கலையாக உருமாற்றம் பெற்றதுமுண்டு என்றாலும் அது தன்னுடைய வரலாற்றுத் தொடர்ச்சியை இழந்து விடவில்லை என்பதைச் செய்யாற்றுக் கோயிலில் இன்றும் நிகழும் ஒரு நிகழ்ச்சி எடுத்துக்காட்டிக் கொண்டிருக்கிறது. அந்நிகழ்ச்சி யாது? செய்யாறு சிவன் கோயிலில் பூசைக் காலங்களில் இன்றும் அபிநயித்து வழிபாடு செய்யப்படுகிறது என்ற செய்தியே அது. நாட்டிய வரலாறு தேய்ந்தாலும் மாய்ந்தாலும் முற்றிலும் தன் தொடர்பை இழந்துவிடவில்லை என்பதை இந்நிகழ்ச்சி எடுத்துக் காட்டுகின்றது.

ஆடற்கலையின் தோற்றம் உழைக்கும் மக்களின் முற்றங் களிலேதான் நிகழ்ந்தது. காலம் செல்லச்செல்ல அக்கலை மென்மையும், நுண்மையும் அமையப் பெற்று நுண்கலை என்ற தகுதியைப் பெற்றது. பின்னர் அது வேத்தியலாகவும், பொது வியலாகவும் வீறு கொண்டு எழுந்து மன்னர்கள் அவையையும், மக்கள் மன்றங்களையும் அலங்கரித்தது. அகத்தையும், புறத்தையும் மையப்பொருளாகக் கொண்டு விளங்கியது.

இக்கலை சமய மறுமலர்ச்சிக் காலத்திலும் அதன் பின்னரும் கோயிலின் நெடிய சுவர்களுக்குள் கொண்டு செல்லப்பட்டுச்

சமயவண்ணம் பூசப்பட்டது. அதுமட்டுமல்லாமல் ஒவ்வொரு சமயத்தின் வடிவத்தையும் அது தாங்கித் தீரவேண்டிய நெருக்கடிக்கு ஆளாகியது. இதன் விளைவு என்ன ஆயிற்று? சைவ, வைணவ இந்து மார்க்கங்களின் கூட்டுக் கலவையாக இக்கலையின் மையப்பொருள் உருக்கொண்டது. வரலாற்றில் ஏற்பட்ட சில விளைவுகளாலும், சாதிப் பிளவுகளின் வீரிய வளர்ச்சியினாலும ஒரு காலக் கட்டத்தில் இக்கலை ஒரு சாதியின் தலையில் சுமத்தப்பட்டது. எல்லோரும் கூடி ஆடிய கலையாகப் பிறப்பெடுத்த நடனம் ஒரு சாதியினரே ஆட வேண்டிய கலையாகக் குறுக்கப்பட்டுவிட்டது. இதைக் காலத்தின் அவலம் என்றுதான் சொல்லவேண்டும். இதனால் தமிழர்களில் ஒரு பகுதியினராக உள்ள இந்துக்களின் கலையே இது என்ற கருத்தும் உருவாகியது. கிறித்துவ, இஸ்லாமிய மக்கள் இதனைப் புறக்கணிக்கும் நிலையும் மலர்ந்தது.

இத்தகைய நெருக்கடியிலிருந்து ஆடற்கலையை மீட்டெடுத்து இந்நாட்டின் தேசியக்கலை இது என்ற தகுதியை வழங்கியது தமிழ்நாட்டு அரசின் தேவதாசி ஒழிப்புச் சட்டம்தான். இந்து சமயக் கோயில்களிலிருந்து இக்கலை வெளியேறியதும் உயர்குடிப் பெண்களும் இக்கலையைக் கற்று ஆட முன்வந்தனர். கிறித்துவ, இஸ்லாமியப் பெண்களும், இக்கலையைப் பற்றிக் கொள்ள முன் வந்துள்ளனர். சிறந்த கிறித்தவ அமைப்பாகிய கலைக்காவிரி ஆடற்கலையை வளர்க்கக் கணிசமான பங்களிப்பைச் செய்து வருகிறது. பெரும் அளவில் இல்லை என்றாலும் இஸ்லாமியச் சிறுமியர் இன்று நடனம் கற்றுக் கொள்கின்றனர். இவையெல்லாம் ஆடற்கலை ஒரு பிரிவினர்க்குரியது என்ற எல்லைகளை உடைத்துக் கொண்டு அனைவர்க்கும் உரிய தேசியக்கலை என்ற வீறார்ந்த நிலை நோக்கி விரிவுற்று வருவதை இன்று நாம் கண்டு மகிழவும் போற்றவும் முடிகிறது.

இயல் 2

தொல்காப்பியமும் நாட்டிய மரபும்

தமிழ் நூல்களுள் மிகவும் தொன்மையானது தொல்காப்பிய மாகும். இந்நூல் கி.மு. ஐந்தாம் நூற்றாண்டில் தோன்றியிருக்கக் கூடும் என்று கருதப்படுகிறது. இதன் ஆசிரியர் தொல்காப்பியர். இது எழுத்ததிகாரம், சொல்லதிகாரம், பொருளதிகாரம் என மூன்று அதிகாரங்களைக் கொண்டிருக்கிறது. அவற்றுள் பொருளதிகாரம் மக்களின் அக வாழ்க்கையையும், புறவாழ்க்கையையும் பற்றிக் கூறு கின்றது. இப்பொருளதிகாரம் மக்கள் வாழ்வியலை விரிவாக விளக்குகிறது. மேலும் மக்களின் பண்பாட்டுத் தொடர்பான கலை களைப் பற்றியும் விரித்துரைக்கிறது. கூத்தர், பொருநர், விறலியர் ஆகிய ஆடற்கலைஞர்களைப் பற்றியும் எடுத்துரைக்கிறது. இவற்றை இவ்வியலில் ஆராயலாம்.

நாட்டிய மரபு

தொல்காப்பியர் பின்வருகின்ற நூற்பாவில்,

ஒப்பும் உருவும் வெறுப்பும் என்றா
கற்பும் ஏரும் எழிலும் என்றா
சாயலும் நாணும் மடனும் என்றா
நோயும் வேட்கையும் நுகர்வும் என்றாங்
காவயின் வரூஉங் கிளவி யெல்லாம்
நாட்டிய மரபின் நெஞ்சுகொளின் அல்லது
காட்ட லாகாப் பொருள என்ப [1]

என்கிறார். இந்நூற்பாவின் ஆறாவது அடியில் முதல் இரு சொற் களை இளம்பூரணர் "நாட்டியல் மரபு" என்று பாடம் கொண்டுள்ளார்.

ஆனால் நச்சினார்க்கினியரோ "நாட்டிய மரபு" என்று பாடம் கொண்டு, அதற்கேற்ப உரையும் எழுதியுள்ளார். நச்சினார்க்கினியரின் பாடத்தை வெள்ளைவாரணரும் தம்முடைய உரைவளத்தில் போற்றி எழுதியுள்ளார். ஆதலின் நச்சினார்க் கினியரின் பாடத்தை எடுத்துக் கொண்டு, அத்தொடரைச் சிந்திக்கின்ற பொழுது 'நாட்டிய மரபு' என்பது தொல்காப்பியத்திற்குப் பல நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்னரே பின்பற்றப்பட்டு வந்திருக்கவேண்டும் என எண்ணத் தோன்றுகிறது. மரபு என்பது பன்னெடுங்கால வழக்கு பற்றியது என ஆய்வாளர்கள் கூறுவார்கள். அதனால் தொல்காப்பிய காலத்திற்குப் பல நூற்றாண்டு களுக்கு முன்னரே தமிழகத்தில் நாட்டியம் நன்கு பயிலப்பட்டு வந்திருக்கிறது என்றும், அதற்கென்று ஒரு மரபு தோன்றியிருக்கிறது என்றும் கருதலாம்.

நாடக வழக்கு

தொல்காப்பியத்தில், 'நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்'[2] என்ற தொடர் காணப்படுகிறது. நாடகம் என்பதற்குச் 'சுவைபட வருவன எல்லாம் ஓரிடத்தில் வந்தனவாகத் தொகுத்துக் கூறுதல்' என்று இளம்பூரணர் உரைக்கிறார். 'நாடகம்' என்பது, கதை தழுவி வரும் கூத்து[3] என்று சிலப்பதிகாரத்தில் அடியார்க்கு நல்லார் உரை எழுதுகிறார். இவ்வாறு கதை தழுவி வரும் கூத்தினது வழக்குப் பற்றித் தொல்காப்பியர் மேலே குறித்த நூற்பாவில் உரைக்கிறார்.

'நாடகவழக்கு' என்பது பல நூற்றாண்டு கால நாடகப் பயிற்சியைச் சுட்டுவதாக அமைகிறது. அதனால் தொல்காப்பியர் காலத்தில் நாடகவழக்கு மிகுதியாக இருந்தது என்பதை உணர முடிகிறது.

கூத்து

தொல்காப்பியர் காலத்தில் 'கூத்து', 'நாடகம்', 'நாட்டியம்', 'ஆட்டம்', 'ஆடல்' முதலிய சொற்கள் நாட்டியக் கலையைக் குறித்துவந்தது என்பதை அறியமுடிகிறது. இக்கருத்தைச் சங்ககாலம் என்ற நூலில்,

> Dancing was known by several names like `Attam', `Koothu' and `kunippu [4]

என்றும், ஆர் சுப்பிரமணியம் தமிழரின் 'கலை - கட்டிடக்கலை மரபு' என்ற நூலில்,

> The word `kuttu' includes within its sphere drama, dance, abinaya,

natya, nrithya, dancedrama and so on words like "Natakam" and " intal Kuttu" appear in many places in ancient work like Tholkappiyam[5] என்றும் விளக்கியுரைத்துள்ளனர்.

1. வெறியாட்டு

வெறியாட்டு என்பது தமிழரின் அக வாழ்க்கையோடு தொடர் புடைய ஆடலாகும். புறவாழ்க்கையோடும் தொடர்புடைய ஆட்டமாக இது இருந்திருக்கிறது. தன் வேந்தனுக்கு வெற்றியை வேண்டி வெம்மைதரும் வாயினையுடைய வேலன் என்பான், தெய்வத்தைப் போற்றிய செயலை,

> *"வெறியறி சிறப்பின் வெவ்வாய் வேலன்*
> *வெறியாட்டு அயர்ந்த காந்தளும்"* [6]

என்ற நூற்பா விளக்குகிறது. இவ்வெறியாட்டிற்குக் காந்தள் - கூத்து என்ற வேறு பெயரும் இருந்ததாகத் தெரிகிறது. உடல் மெலிந்த தலைவியின் நிலைகண்டு அவளுக்கு அணங்கு பிடித்திருக்கிறது என்று கருதி வேலனை வெறியாட அழைப்பார்கள். அவன் வெறியாடித் தன்னுடைய உண்மை நிலையினை உரைத்து விடுவானோ என்று எண்ணித் தலைவி அஞ்சுவாள். இந்நிலையை,

> *"வெறியாட் டிடத்து வெருவின் கண்ணும்"* [7]

என்ற நூற்பா எடுத்துரைக்கிறது. இதுபோல் மற்றொரு இடத்துத் தலைவியின் மெலிவுகண்டு அதற்கான காரணத்தை அறிய, கட்டு வைப்பித்தும், கழங்கு பார்த்தும் கண்டறிந்த பிறகு, அவளுடைய மெலிவு தீர்வதற்கு வேலனைக் கொண்டு வெறியாடிய செயலை,

> *"கட்டினுங் கழங்கினும் வெறியென விருவரும்*
> *ஒட்டிய திறத்தாற் செய்திக் கண்ணும்"* [8]

என்று உரைக்கக் காணலாம்.

இவ்வாறு வெறியாடல் அகத்திணையியலிலும், புறத்திணை யியலிலும் இடம் பெற்றுள்ளது. அவ்வாடல் அதற்கென்று பயிற்று விக்கப்பட்டவனும் முருகனை நாள்தோறும் வழிபட்டு, அதன்மூலம் அவன் அருள் பெற்றவனுமான ஒருவனால் ஆடப்பட்டுள்ளது. சிலப் பதிகாரத்தில் நான்கு வித விருத்திகள் கூறப்படுகின்றன. அவை சாத்துவதி, ஆரபடி, கைசிகி, பாரதி எனப்படும்[9]. சாத்துவதி என்பது, அறத்தைப் பொருளாகக் கொண்டு தெய்வ மானிடர் தலைவராக வருவது தொல்காப்பியத்தில் கூறப்படும் வெறியாட்டைச் சாத்து வதியில் அடக்கலாம்.

முன் தேர்க் குரவை

வெறியாடல் என்பது, நாட்டியத்திற்குரிய மெய்ப்பாடுகள், கால், பாத அசைவுகள், மற்றும் பாடல்கள் முதலியன முழுமையாகப்பெற்று அமைந்திருக்கக்கூடும் என எண்ணமுடியாமல் இருக்கிறது. அது தற்காலத்தில், தெய்வம் ஏறி ஆடுதல் போல ஒருவகையான ஆடலாக இருந்திருக்கக்கூடும். அவ்வாடலில் பாட்டின் மூலம் பொருள் வெளிப்பாட்டிற்கு முதன்மையிடம் தந்து, பிறவற்றிற்கு அத்துணை இடமளிக்காது அமைந்திருக்கும் எனலாம். அதனால் வெறியாடலை முழுமையான நாட்டியம் என்று கூறமுடியாத நிலை இருக்கிறது. அது ஒருவகை ஆடல் என்ற அளவில் கருதுவதற்கு இடமளிக்கிறது.

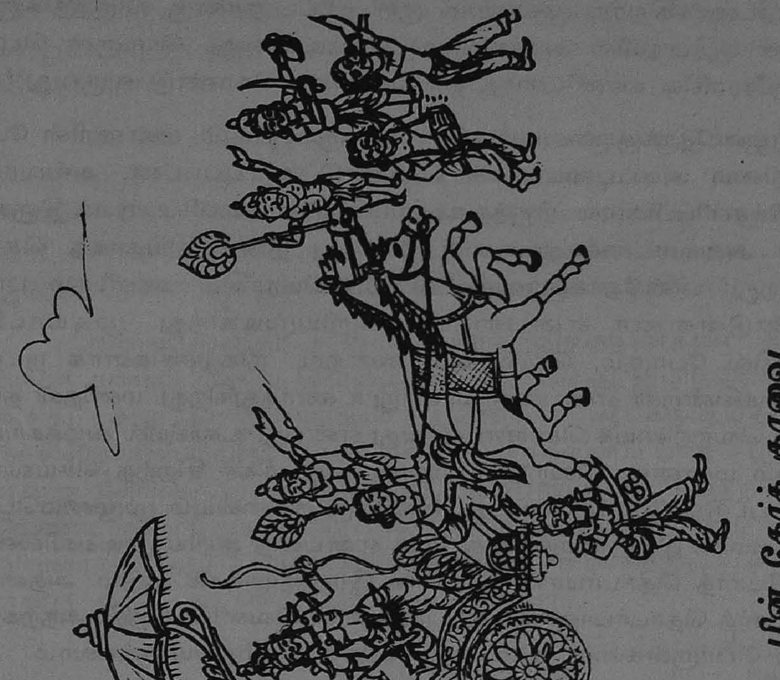
முடியரசுக் காலத்தில் வேந்தனின் வெற்றிக்காகத் தனிமனிதன் ஆடுவது வழக்கமாக இருந்திருக்கலாம். அது போலவே ஒரு பெண்ணின் உடல் மெலிவை, நோயை அறிவதற்கும், முருகன் ஏறிய வேலனின் வெறியாடல் தேவைப்பட்டிருக்கலாம். நாட்டியம் நன்கு வளர்ச்சி பெற்று முதிர்ந்த நிலையை அடைவதற்கு முன்னர், வெறியாடல் போன்ற ஆடல்கள், மனித இன வரலாற்றில் தொடக்க கால ஆடல்களாக இருந்திருக்கக் கூடும். இவ்வாடலை ஆண்மகன் மட்டும் ஆடியதாகத் தெரியவருகிறது.

2. குரவை

"சங்க காலத்திலே செல்வாக்குப் பெற்றுத் திகழ்ந்தது குரவைக் கூத்து. சில மாறுதல்களைக் கொண்டாலும் குரவை என்ற தனது பெயர் மாறாமல் ஆதிகாலம் தொடங்கிப் பிற்காலம் வரை நிலவிய ஒரு கூத்து என்ற பெருமை குரவைக்கு உண்டு[10] என ஜான் ஆசீர்வாதம், 'தமிழர் கூத்துகள்' என்ற தனது நூலில் குறிப்பிடுகிறார்.

இக்குரவை தொல்காப்பியத்தில் முன்தேர்க் குரவை என்றும், பின்தேர்க்குரவை என்றும் குறிப்பிடப்படுகிறது. தேரில் வந்த அரசர் பலரையும் வெற்றிபெற்ற வேந்தன் வெற்றிக் களிப்பிலே, தேர்த் தட்டிலே நின்று தம் வீரர்களோடு கைகோத்து ஆடுவது முன்தேர்க் குரவை என்றும், தேரோரை வென்ற வேந்தனுடைய தேரின் பின்னே நின்று, அவனுடைய மறவருமம, விறலியரும் புகழ்பாடி வாழ்த்தி ஆடுவது பின்தேர்க்குரவை என்றும் கூறப்படுகிறது. இக்கருத்தினைத் தொலகாப்பியர்,

". . . . . தேரோர்
வென்ற கோமான் முன்தேர்க் குரவையும்
ஒன்றிய மரபிற் பின்தேர்க் குரவையும்" [11]



பின் தேர்க் குரவை

என்று உரைக்கிறார். முன்னர்க் குறிப்பிட்ட நான்கு விருத்திகளுள் இதனை ஆரபடியில் அடக்கலாம். ஆரபடியாவது, பொருள் பொரு ளாக வீரராகிய மானிடரைத் தலைவராகக் கொண்டு வருவது[12]

முன்தேர்க்குரவையும், பின்தேர்க்குரவையும், மன்னரின் போர் வெற்றியை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஆடப்பட்டன. அவ்வாடல் வெற்றிக்களிப்பினால் மிகுந்த உணர்ச்சியின் வெளிப்பாடாக இருக்கக் கூடும். அவ்வாடலையும் பலர் சேர்ந்து நிகழ்த்தியதாகத் தெரிய வருகிறது. பின்தேர்க்குரவையில் விறலியராகிய மகளிரும் பங்கு கொண்டுள்ளனர் என்பதையும் அறியமுடிகிறது. முடியாட்சிக் காலத்தில் போரும், வெற்றியும் அன்றாட நிகழ்ச்சிகளாக நடந்து வந்திருக்கின்றன என்பதை வரலாறு உணர்த்துகிறது. மனிதன் தான் பெற்ற வெற்றியைக் கொண்டாடுவது என்பது உலகியல் வழக்காகும். அதுவும் மன்னன் வெற்றிபெற்றால் அது மிகச் சிறந்த செயலாகக் கருதப்பட்டுப் போற்றப்பட்டது. இவ்விரு குரவையும் முழுமைபெற்ற நாட்டியமாக இருந்திருக்கக் கூடுமா என்பதை அறிய முடியவில்லை. இது போர்த் தொடர்பான ஆடலாக இருந்திருக்கக் கூடும். அதனால் அப்போர்த் தொடர்பான மெய்ப்பாடுகளை வெளிப்படுத்தி, அதற்கான பாடற் பொருள்களை அமைத்து, அதை நிகழ்த்தியிருக்கலாம்.

பின் தேர்க்குரவையில் விறலியரும் பங்குபெற்றதாகச் சோம சுந்தர பாரதியார் தம் உரையில் குறிப்பிடுகிறார்.[13] அவர் கூற்றுப்படி, பின் தேர்க்குரவையில் விறலியர் இடம் பெற்றிருப்பாரானால், அவ் விறலியர் ஆடல் பாடலில் வல்லவராதலின் அவர்களுடைய ஆடல், நாட்டிய மரபின்படி பின் தேர்க்குரவையில் அமைந்திருக்கக்கூடும்.

இவ்விருவகைக் குரவையிலும் தாள கதியானது, மிக விரை வாகவும், ஒலியானது அளவு கடந்தும், கை, கால்களின் அசைவானது வேகமாகவும், பாடலானது போர் முரசு ஒலிப்பது போன்ற அமைப்பிலும் இருந்திருக்கக்கூடும் என எண்ணவேண்டியுள்ளது. மொத்தத்தில் இது ஆரவாரம் மிகுந்த ஆடலாக இருந்திருக்கக்கூடும்.

3. வாடாவள்ளி

வள்ளிக்கூத்து குறித்துத் தொல்காப்பியர்

"வாடா வள்ளி" [14]

என்று குறிப்பிடுகிறார். இதற்கு உரை எழுதிய இளம்பூரணர்,

"வள்ளி என்பது ஒரு கூத்து அது அந்நிலத்தில் நிகழ்தலின் வாடா வள்ளி" [15] என்றார். இக்கூத்துக் குறித்து நச்சினார்க்கினியர்

"வாடும் கொடி அல்லாத வள்ளிக்கூத்து, அஃது இழிந்தோர் காணும் கூத்து; இது பெண்பாற்குப் பெரு வரவிற்று "[16] என்று உரை எழுதுகிறார்.

வள்ளி என்பது வாடும் ஒரு கொடிக்கும் ஆடும் ஒரு வகைக் கூத்துக்கும் பெறும் பெயராதலால் ஓடாப்பூட்கை, வாடா வஞ்சி என்பன போல, கொடியை நீக்கிக் கூத்தைச்சுட்டும் பொருட்டு, இங்கு வாடாவள்ளி எனக்கூறப்பட்டது[17] என்று சோமசுந்தர பாரதியார் இந்நூற்பாவிற்குத் தம் உரையில் விளக்கம் கூறுகிறார்.

'வள்ளிக்கூத்து' என்பது அந்த நிலத்தின்கண் ஆடுதலின் வாடா வள்ளி என்று இளம்பூரணரும், 'அஃது இழிந்தோர் காணும் கூத்து, அது பெரும்பாலும் பெண்கள் ஆடக்கூடியது' என்று நச்சினார்க்கினியரும், 'அது மகளிர் முருகனைப் பாடி ஆடும் கூத்து' என்று சோமசுந்தர பாரதியாரும், 'தம் நாட்டவர் வெற்றி பெறுதல் வேண்டி மகளிர் முருகனைப் போற்றி ஆடும் கூத்து' என்று வெள்ளை வாரணரும், அது போர்க்கூத்துகளுள் ஒன்றாக வைத்துப் பேசப்படுவது' என்று ஜான் ஆசீர்வாதமும் கூறுகிறார்கள்.

'வாடாவள்ளி' என்று தொடரோடு 'வயவர் ஏத்திய' என்ற தொடரையும் இணைத்துப் பொருள் கொண்டதால், அது வீரர்க்குரிய கூத்து என ஜான் ஆசீர்வாதம் கருதுகிறார். ஆனால் இளம்பூரணரும், நச்சினார்க்கினியரும், சோமசுந்தர பாரதியாரும், வெள்ளை வாரணரும் 'வயவர் ஏத்திய' என்ற தொடரை 'ஓடாக் கழல் நிலை' என்ற துறையுடன் இணைத்துப் பொருள் கொண்டுள்ளனர்.

போர்க்களத்தில் ஓடாது நின்று போர்புரியும் மறவனைக் கண்டு வீரர்கள் அம்மறவனுக்குக் கழல் அணிவித்து மகிழ்ச்சியாக ஆடுவது என்பதே மிகப் பொருத்தமாக இருக்கிறது. ஆதலால் வயவர் ஏத்திய என்ற தொடரை 'ஓடாக்கழல்நிலை' என்ற தொடரோடு பொருத்தி உரையாசிரியர்கள் பொருள் கூறுவது போலப் பொருள்காண்லே சிறப்புடையதாகத் தெரிகிறது.

வள்ளிக்கூத்து என்பது தம் நாட்டவர் வெற்றி பெறுவதற்காக முருகனை வேண்டி மகளிர் ஆடும் கூத்தாகும்.

தமிழகத்தில் போரில் விழுப்புண்படாத நாளெல்லாம் வீண் நாளாகக் கருதியதாக அறிகிறோம். ஆதலால் இங்குப் போர்கள் நிகழ்ந்த வண்ணமாகவே இருந்திருக்கின்றன. அப்போரில் தம் நாட்டவர் வெற்றி பெறுவதற்காக இடைவிடாது மகளிர் முருகனை

வேண்டி ஆடிக்கொண்டிருந்திருக்கின்றனர். அதனால் இம்மகளிர் இடைவிடாது ஆடும் கூத்தை ஒயாமாரி என்பது போல, வாடாவள்ளி என்று குறிப்பிட்டுள்ளாரோ என்று கருத வேண்டியிருக்கின்றது. 'வாடா' என்ற அடைமொழி இடைவிடாது தொடர்ந்து நடைபெற்ற செயலைக் குறிப்பதாகக் கருதலாம்.

4. கழல்நிலைக் கூத்து

முன்பு கழல் யாத்தவீரர் மழலைப் (இளமை) பருவத்தான் ஒருவன் களத்திடை ஓடாது நின்றமை கண்டு அவனைப் புகழ்ந்து அவற்குக் கட்டிய கழல் நிலைக் கூத்து[18] என்று நச்சினார்க்கினியர் கழல் நிலைக் கூத்துக் குறித்துப் பொருள் உரைக்கிறார்.

இக்கழல் நிலைக்கூத்து வீரர்கள் ஆடுவது என்பது தெரிகிறது. அதாவது, போர்க்களத்தில் எதிர்த்து நின்று போரில் சாதனை புரிந்த மறவனுக்குக் கழல் அணிவித்து வீரர்கள் மகிழ்ச்சியினால் வீரப்பெருமிதத்தோடு ஆடும் கூத்தாக இது அமைந்திருக்கிறது. இதனைத் தொல்காப்பியர்,

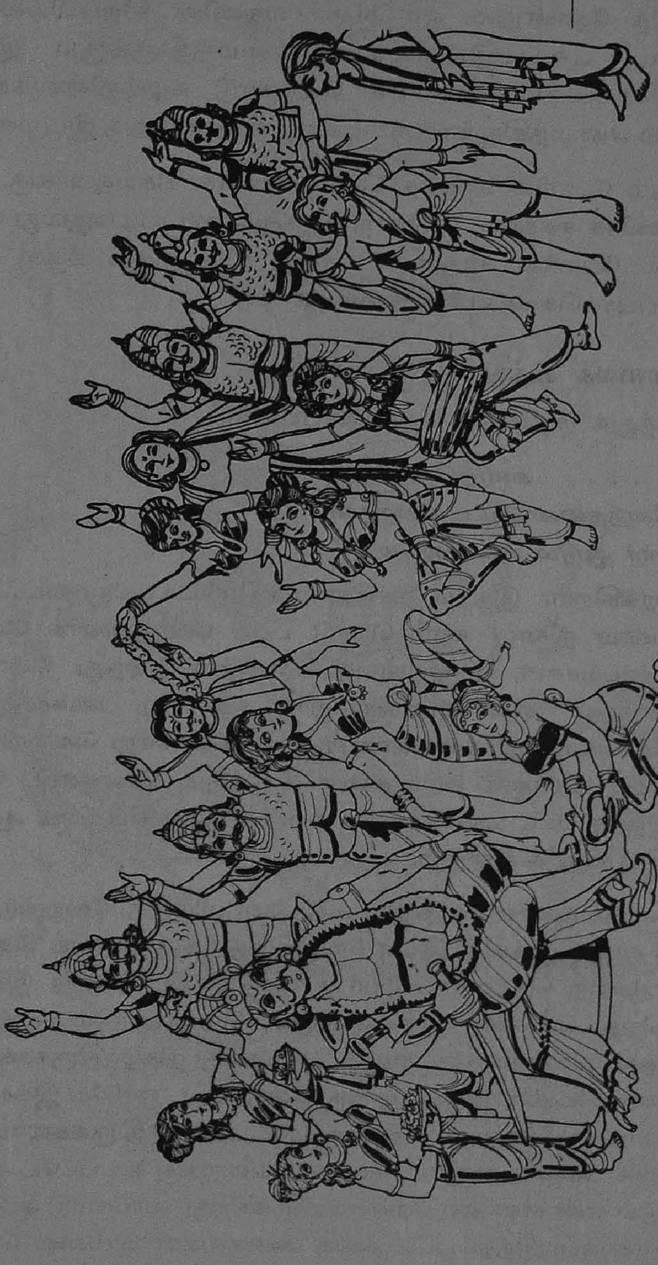
". . . . . வயவர் ஏத்திய
ஓடாக் கழல்நிலை" [19]

என்று கூறுகிறார்.

முன்தேர்க்குரவையும், பின்தேர்க்குரவையும், போரில் வெற்றி பெற்ற மகிழ்ச்சியினால் தேரின் முன்னும் பின்னும் நின்று ஆடுவதாகக் குறிக்கப்பட்டிருக்கிறது. இவ்விரு கூத்துக்களும் வெற்றி மகிழ்ச்சியின் மேம்பாட்டினால் ஆடுவதாகக் கருதலாம்.

'வெறியாட்டு' என்பது புறத்திணையியலில் வெற்றியை வேண்டி வேலன் ஆடுவதாகவும் அகத்திணையியலில் தலைவியின் நோயை அறியும் பொருட்டு அவன் ஆடுவதாகவும் மொழியப் பட்டிருக்கின்றது. இவ்விரு வெறியாட்டும் முருகனை வணங்கி ஆடுவதாகக் கூறியிருத்தலைக் கண்டோம்.

வாடாவள்ளியானது வேந்தன் வெற்றி பெறுவதற்காக மகளிர் ஆடிய ஆட்டமாகக் குறிக்கப்படுகிறது. ஆனால் முன்தேர்க்குரவை பின்தேர்க்குரவை, வெறியாட்டு, வள்ளி ஆகிய கூத்துக்களைப் போலல்லாமல் கழல் நிலைக்கூத்து, தாண்டவக் கூத்துப் போல் அமைந்திருக்கிறது. தாண்டவமாவது, ஆண்மகன் ஆடக்கூடியது. அவ்வாட்டத்தில் ஆண்மைத் தன்மை மிகுந்து காணப்படும்; சினம்



கழல் நிலைக் கூத்து

வெளிப்பட்டுத் தோன்றும்; ஓர் ஆண் மகனின் சிறப்பியல்பை - சாதனையை - புலப்படுத்துவதாக அமைந்திருக்கும். இந்தத் தாண்டவத்தின் அமைப்புகளைக் கொண்டு கழல்நிலைக்கூத்து, பெரும்பாலும் அமைந்திருக்கலாம் என்று கருதுவதற்கு இடமுள்ளது.

இன்றும் போரில் சாகசச் செயல்களைச் செய்தவர்க்கு, வீரச் சக்கரம், பரமவீரச் சக்கரம் போன்ற விருதுகளை வழங்குவது போல அக்காலத்தில் போரில் சாதனை புரிந்த வீரனுக்குக் கழல் அணி வித்துச் சிறப்புச் செய்தனர் எனலாம்.

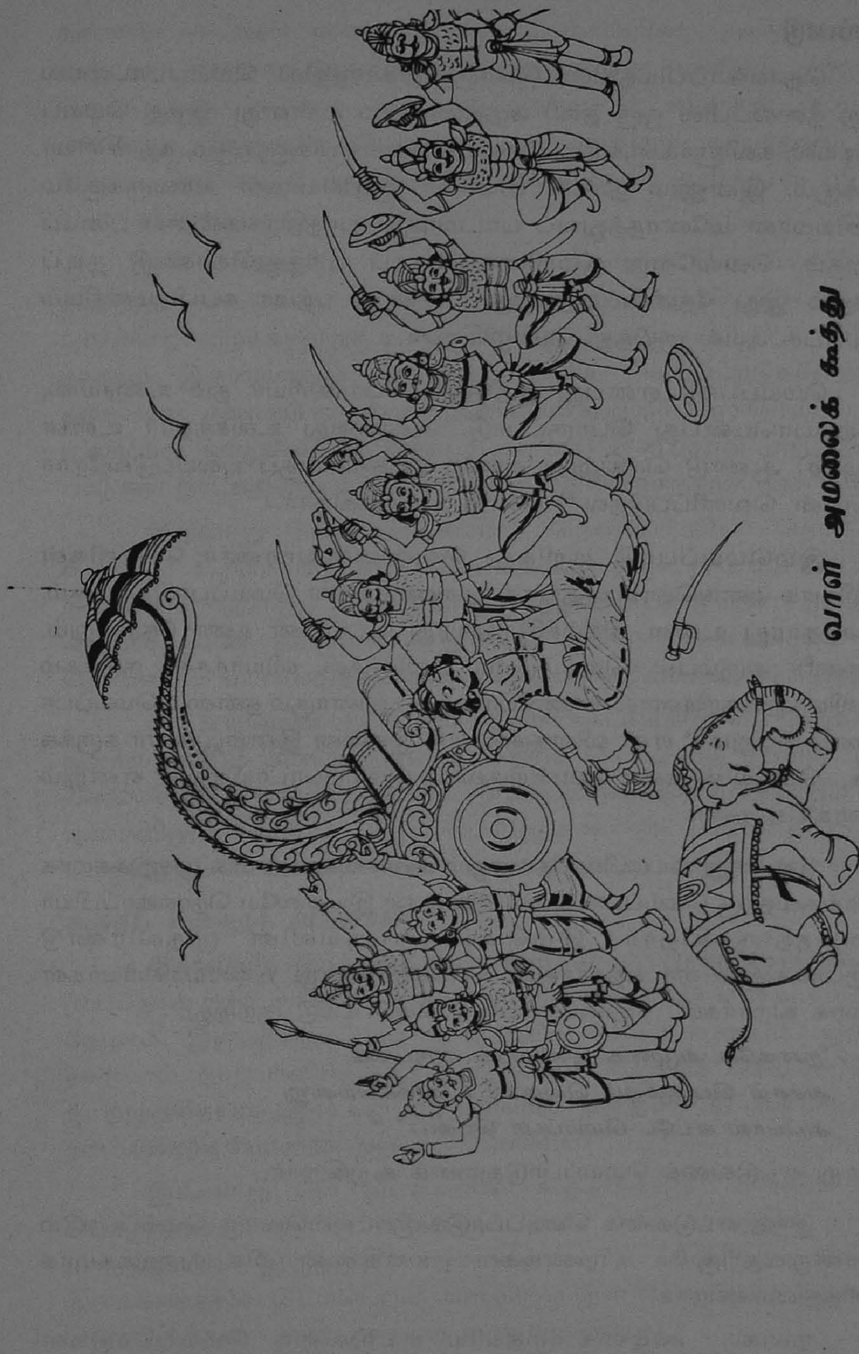
5. வாள் அமலைக் கூத்து

இக்கூத்துக் குறித்துத் தொல்காப்பியர்,

" . . .   . . .   களிற்றொடு
பட்ட வேந்தனை அட்ட வேந்தன்
வாளோர் ஆடும் அமலையும் [20]"

என்று உரைக்கிறார். இதற்கு நச்சினார்க்கினியர் தம்முடைய உரையில், அங்ஙனம் நின்று களிற்றொடு பட்ட வேந்தனைக் கொன்ற வேந்தன் படையாளர், விழுந்து பட்டோனைச் சூழ்ந்து நின்றாடுந் திரட்சிக்கண்ணும்[21] என விளக்குகிறார். அதாவது, பகைவனுடைய யானையைக் கொன்று, அம்மன்னனையும் கொன்று வெற்றிபெற்ற வேந்தனுடைய வீரர்கள் வாள்களை எடுத்துக் கொண்டு, போர்க் களத்தில் இறந்துபட்ட மன்னனைச் சுற்றி நெருங்கிப் பாடி ஆடுவது வாளமலை என்ற கூத்தாகும்.

இக்கூத்து, முன்னர்க் கூறிய கூத்துகளிலிருந்து வேறுபடுகிறது. இக்கூத்தில் வாள் முக்கிய இடம் பெறுகிறது. கருவியைக் கொண்டு ஆடுகின்ற முறை தொல்காப்பியர் காலத்தில் இருந்ததை இக்கூத்து உணர்த்துகிறது. வாளை முறையோடும், நெறியோடும் சுழற்றி ஓர் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட ஓசையை எழுப்பி இக்கூத்து நிகழ்ந்திருக்கக் கூடும். அவ்வாளினால் உண்டாகும் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட ஒலியே இக்கூத்தின் முதன்மையான பின்னணி இசையாக அமைந்திருக்கலாம். இக் கூத்தில் அங்க அசைவுகளும், ஒரு வரையறைக்கு உட்பட்டே அமைந் திருக்கக்கூடும் என எண்ண வேண்டியிருக்கிறது. வாளோடு ஆடுகின்ற பொழுது முறைப்படுத்தப்பட்ட அங்க அசைவுகள் இல்லையெனில் வாள் பிறர்மேல் படக்கூடும். அதனால் இது முறைப்படுத்தப்பட்ட நாட்டியமாக இருந்திருக்கலாமென எண்ணத்தோன்றுகிறது.



வாள் அமலைக் கூத்து

மெய்ப்பாடு

"தொல்காப்பியத்தின் பொருளதிகாரத்தில் மெய்ப்பாட்டியல் என்ற தலைப்பில் ஒரு தனி அத்தியாயமே உள்ளது. இந்த மெய்ப் பாட்டியல், கவிஞர்களுக்கும், மேடைக் கலைஞர்களுக்கும், கதாசிரியர் களுக்கும், இன்னும் நாடக, சினிமா ஆசிரியர்கள் யாவருக்குமே அவசியமான மனோதத்துவப் பாடமாகும். பாத்திரங்களைப் படைப் பதற்கும், வெவ்வேறு சூழ்நிலைகளைப் புரிந்துகொண்டு நடிப் பதற்கும் இது தேவைப்படுகிறது"[22] என்று பத்மா சுப்பிரமணியம் மெய்ப்பாட்டியல் குறித்து மொழிகிறார்.

மெய்ப்பாடு என்பது குறித்துப் பேராசிரியர் தம் உரையில், "மெய்ப்பாடென்பது பொருட்பாடு. அஃதாவது உலகத்தார் உள்ள நிகழ்ச்சி ஆண்டு நெகிழ்ந்த வாறே புறத்தார்க்குப் புலப்படுவதோர் ஆற்றான் வெளிப்படுதல்"[23] என்று உரைக்கிறார்.

இம்மெய்ப்பாடு குறித்து வெள்ளைவாரணர், "பொறிகள் வாயிலாக மனங்கொள்ளுதற்குத் துணையாவன மெய்ப்பாடுகளாகும். உலகத்தாரது உள்ள நிகழ்ச்சி அவரது உடம்பின் கண் தோன்றும், கண்ணீர் அரும்பல், மெய்ம்மயிர் சிலிர்த்தல், வியர்த்தல், நடுக்கம் முதலிய புறக்குறிகளால் காண்போர்க்குப் புலனாகும் தன்மை மெய்ப்பா டெனப் பெறும்"[24] என விளக்குகிறார். இதனை இளம்பூரணர் சுருக்க மாக, "மெய்யின் கண் தோன்றுதலின் மெய்ப்பாடாயிற்று"[25] என்றும் உரைக்கின்றனர்.

இவ்வாறு உடம்பில் தோன்றும் அசைவுகளை மிக நுணுக்கமாக விளக்குவதற்கு மெய்ப்பாட்டியல் என்ற ஓர் இயலையே தொல்காப்பியர் அமைத்திருக்கிறார். இம்மெய்ப்பாட்டியலின் முதலிரண்டு நூற்பாக்களும் நாடகத்தார்க்கே உரியன என்று உரையாசிரியர்கள் உரைக் கிறார்கள். தொல்காப்பியர் மெய்ப்பாடு குறித்து,

"நகையே அழுகை இளிவரல் மருட்கை
அச்சம் பெருமிதம் வெகுளி உவகையென்று
அப்பால் எட்டே மெய்ப்பா டென்ப" [26]

என்று எட்டுவகை மெய்ப்பாடுகளைக் கூறுகிறார்.

இந்த எட்டுவகை மெய்ப்பாடுகளுள் ஒவ்வொரு மெய்ப்பாடும் தோன்றுவதற்குரிய காரணங்கள் நான்கினை மிக நுணுக்கமாக விரித்துரைக்கிறார்.

நகை, அழுகை முதலிய எட்டுவகை மெய்ப்பாடுகள் அல்லாமல் மேலும் உடைமை, இன்புறல், நடுவுநிலை, அருளல்

தன்மை, அடக்கம், வரைதல், அன்பு, கைம்மிகல், நலிதல், சூழ்ச்சி, வாழ்தல், நாணல், துஞ்சல், அரற்றுதல், கனவு, முனிதல், நினைதல், வெரூஉதல், மடிமை, கருதல், ஆராய்ச்சி, விரைவு, உயிர்ப்பு, கையாறு, இடுக்கண், பொச்சாப்பு, பொறாமை, வியர்த்தல், ஐயம், மிகை, நடுக்கம்[27] ஆகிய மெய்ப்பாடுகள் குறித்தும் விளக்கி உரைக்கிறார்.

நகை, அழுகை முதலான எட்டுவகை மெய்ப்பாடுகளும், அவற்றுள் அடங்காது கூறப்பட்ட முப்பத்திரண்டு மெய்ப்பாடுகளும், புலனெறி வழக்கத்திற்கு உரியது என்று தொல்காப்பியர் கூறியிருப்ப தாலும், இவையாவும் நாட்டியத்திற்குரிய மெய்ப்பாடுகளேயாகும். தலைவன், தலைவி காதல் வாழ்க்கையில் ஏற்படுகின்ற மெய்ப்பாடுகள் உலகியல் வாழ்வோடும் தொடர்புடையது என்பதால் அந்த மெய்ப் பாடுகள் நாடகத்திற்கும், நாட்டியத்திற்கும் பொருந்துமெனக் கூறலாம்.

இவ்வாறு மெய்ப்பாடுகளைத் தொல்காப்பியர் தொகுத்தும், வகுத்தும் கூறியுள்ளதால் அவருடைய காலத்தில் நாட்டிய மரபானது நன்கு வளர்ந்திருந்த நிலையில் இருந்தது என்பதை உணர முடிகிறது. அதனால்தான் தம்முடைய நூலில் அவர் 'நாட்டியமரபு' என்ற தொடரைப் பயன்படுத்துகிறார் எனக் கருதவேண்டியிருக்கிறது.

நாட்டியமென்பது வெறும் தாளக்கட்டுக்களோடு கூடிய ஒலி களால் மட்டும் அமைவதில்லை. அதற்கு மெய்ப்பாடு மிகவும் இன்றி யமையாதது. அம் மெய்ப்பாட்டை நாட்டியக் கலைஞர் முகத்திலும், அங்க அசைவிலும், வெளிப்படுத்தும் பொழுதுதான் நாட்டியமானது முழுமை பெறுகிறது. மெய்ப்பாடில்லை என்றால் நாட்டியம் இல்லை எனலாம்.

கூத்தர், பொருநர், விறலியர்

தொல்காப்பியர் தம் பொருளதிகாரப் புறத்திணையியலில் முப்பதாம் நூற்பாவில் கூத்தர், பொருநர், விறலியர் எனவும், இருபத் தேழாம், இருபத்தொட்டாம் நூற்பாவில் கூத்தர் எனவும், ஐம்பத்தி ரண்டாம் நூற்பாவில் கூத்தர், விறலியர் எனவும் செய்யுளியலில் நூற்றுத்தொண்ணூறாம் நூற்பாவில் கூத்தன், விறலி எனவும் நாட்டியமாடியோரைக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

இவ்வாறு பல இடங்களில் கூத்தரையும், விறலியையும், பொருநரையும் குறிப்பிட்டு இருப்பதால் அவர் காலத்தில் நாட்டிய மாந்தர் பலர் இருந்தனர் என்பதை அறிய முடிகிறது. அவர்கள் இலக்கணத்தில் இடம்பெறும் அளவிற்கு இன்றியமையாத இடத்தைப் பெற்றிருந்தனர் என்பதையும் உணரமுடிகிறது.

தொகுப்புரை

தொல்காப்பியத்தில் 'நாட்டிய மரபு' என்ற தொடர் காணப் படுகிறது. அதனால் தொல்காப்பியத்திற்குப் பன்னெடுங்காலம் முன்னரே நாட்டியம் பயிலப்பட்டு வந்திருக்கிறதெனக் கருதலாம்.

'நாடக வழக்கு' என்ற தொடர் தொல்காப்பியத்தில் வந்தி ருக்கிறது. தொல்காப்பியத்திற்கு முன்பே நாடக வழக்கு இருந்து வந்திருக்கிறது என்பதை இத்தொடரால் அறியமுடிகிறது. கூத்து, நாடகம், நாட்டியம், ஆடல், ஆட்டம் முதலிய சொற்கள் நாட்டியம் என்ற பொருளைத் தொல்காப்பியத்தில் குறிக்கின்றன.

வெறியாடல் தமிழரின் அகவாழ்விலும், புறவாழ்விலும் இடம் பெற்றுள்ளது. புறத்திணையியலில் வருகின்ற வெறியாட்டத்தை, சாத்துவதி விருத்தியில் அடக்கலாம். ஆண் மகன் மட்டும் இவ்வாடலை ஆடியிருக்கலாம். முன்தேர்க்குரவையும், பின்தேர்க் குரவையும் போர் பற்றிய ஆடலாகும். இவை ஆரபடி விருத்தியைச் சேர்ந்தவை எனலாம். இவை ஆரவாரம் மிகுந்த ஆடலாக இருந்திருக்கக்கூடும்.

தம் அரசன் வெற்றிபெற முருகனை வேண்டி ஆடுவது வள்ளிக் கூத்தாகும். இது மகளிர் ஆடும் கூத்தாகும். இது அடிக்கடி ஆடப்பட்ட கூத்தெனக் கருதலாம். போரில் சாதனை புரிந்த வீரனுக்குக் கழல் அணிவித்து மற்ற வீரர்கள் ஆடும் கூத்து கழல்நிலைக் கூத்தாகும். இக்கூத்தைத் தாண்டவ நடனத்திற்கு ஒத்ததாகக் கருதலாம். இது ஆண்மக்கள் ஆடுகின்ற கூத்தாகும். இதில் ஆண்மைத் தன்மை மிகுந்து காணப்படும். போர்க்களத்தில் யானையைக் கொன்று, அந்த யானை மேற் சென்ற மன்னனையும் கொன்று, வெற்றிபெற்ற வீரர்கள் அவ் விறந்த மன்னனைச் சுற்றி, வாளை ஏந்திக் கொண்டு ஆடுவது வாளமலைக் கூத்தாகும். இது கருவியைக் கொண்டு ஆடிய கூத்தாகும். வரையறைக்குட்பட்டு ஆடிய கூத்தென இதைக் கருதலாம்.

நாட்டியத்திற்குத் தேவையான மெய்ப்பாடுகள் எட்டையும், அவையல்லாத முப்பத்திரண்டு மெய்ப்பாடுகளையும் தொல்காப்பியர் விரித்துரைக்கிறார். இம்மெய்ப்பாடுகள் பற்றி விளக்கி உரைப்பதால் அக்காலத்தில் நாட்டியம் நன்கு வழக்கிலிருந்தது என்பதை அறிய முடிகிறது. தொல்காப்பியத்தில் நாட்டியக் கலைஞர்களைக் குறிக்கும் கூத்தர், பொருநர், விறலியர் என்ற சொற்கள் இடம்பெற்றுள்ளன. ஆதலின் அக்காலத்தில் நாட்டியக் கலைஞர்கள் அக்கலையைப் போற்றி வந்தனர் என்பது புலனாகிறது.

இயல் 3

சங்க இலக்கியத்தில் நாட்டியம்

பத்துப்பாட்டு, எட்டுத்தொகை நூல்கள் தமிழரின் பண்பாட்டையும், வரலாற்றையும், பழக்கவழக்கங்களையும், மரபுகளையும் உணர்த்துகின்றன. பத்துப்பாட்டைப் புலவர்கள் எண்மர் இயற்றியுள்ளனர். எட்டுத்தொகை புலவர் பலரின் பாடல்களைக் கொண்டது. இந்நூல்கள் கி.மு. மூன்றாம் நூற்றாண்டு முதல் கி.பி. முதல் நூற்றாண்டுக்குள் இயற்றப்பட்டதாகக் கருதப்படுகின்றன. இதன் காலத்தை உறுதியாகக் கூறமுடியவில்லை. இந்நூல்களில் கவின் கலைகள் பற்றிய கருத்துக்கள் காணக்கிடக்கின்றன. அக்கலைகளுள் ஒன்றாகிய ஆடற்கலை குறித்து இவ்வியல் ஆராய்கிறது.

1.வெறியாடல்

தொல்காப்பிய காலத்தில் நிலவிய வெறியாடல் சங்க இலக்கியக் காலத்திலும் வளர்ந்துவந்திருக்கிறது. அவ்வெறியாடலை ஆண் மகனும், பெண்மகளும் நிகழ்த்தியதாகச் சங்கஇலக்கியம் கூறுகிறது.

வெறியாடல் நிகழ்ந்த நிலம்

குரவைக்கூத்து குறிஞ்சிநிலத்தில் தோன்றியதென்றாலும் குறிஞ்சி உள்ளிட்ட நான்கு நிலங்களிலும் நிகழ்ந்ததாகத் தெரிய வருகிறது. ஆனால் வெறியாட்டு வேலனுடைய ஆடலாக அமைந்திருந்தாலும் குறிஞ்சி நிலத்தைத் தவிர பிற நிலங்களில் ஆடப்பட்டதாகக் காணமுடியவில்லை.

வெறியாடும் காலம்.

வெறியாடல் பெரும்பாலும் முழுமதி நாளன்று இரவில் நிகழ்ந்ததாகப் புறநானூறு மொழிகிறது.[1] அவ்வாடல் பகற்பொழுதிலும் நிகழ்ந்திருக்கக் கூடும் என எண்ண வேண்டியிருக்கிறது.

வெறியாடல் களம்

வெறியாடல் நிகழ்ந்த களம் குறித்து இலக்கியங்கள் பலவாறாக எடுத்துரைக்கின்றன. அக்களம் அகன்ற பெரிய இழைக்கப்பட்ட நிலமாக அழகுற அமைந்திருந்தது. செந்நெல்லினது வெண்மையான பொரி சிதறிக் கிடந்ததைப் போல வெள்ளிய மணல் பரப்பப் பட்டிருந்தது. அக்களத்தின் கண்ணே பல்வேறு மலர்களும் கலந்து பரந்துகிடந்தன. நெருப்பினை ஒத்த பல மலர்களின் இதழ்களும் பரந்துகிடந்தன. அங்கு நறுமணப்புகை ஊட்டப்பட்டிருந்தது. அக்களம் விழா நிகழ்ந்த இடம் போல் இருந்தது. அக்களம் தலைவியின் வீட்டிற்கருகிலேயே அமைக்கப்பட்டிருந்தது. ஆட்டின் கழுத்து அறுக்கப் பட்டு அதன் உதிரம் களம் முழுவதும் சிதறிக் கிடந்தது. தினைக்கதிர் காணிக்கையாகப் படைக்கப்பட்டிருந்தது. இத்தகைய களத்தே வெறியாடல் நிகழ்ந்தது.[2]

ஒப்பனை

வேலன் வெறியாடுகின்ற பொழுது தன்னை முருகனைப் போல ஒப்பனை செய்துகொள்கிறான்.[3] அவன் கழற்காயை மெய்யில் அணிந்து கொள்கிறான். தலை முடியைக் கட்டாகச் சுற்றியிருக்கிறான். அதன் மேல் கட்டிய ஆடை ஒருபுறமாகத் தொங்குகிறது[4] காந்தட் பூவை அடையாளமாகச் சூடியிருக்கிறான். இவ்வாறு வேலனது ஒப்பனை யானது கூறப்படுகிறது.

வேலன் வெறியாடல்

தலைவிக்கு நேரும் உடல் மெலிவு குறித்து அவளை அணங்கு தீண்டியதாகக் கருதி வேலனைக் கொண்டு வெறியாட்டு நிகழ்த்துவர். வேலன் என்பவன் முருகனை வழிபட்டு வருகின்றவன். அவன் வெறியாட்டு நிகழ்த்தியதாகச் சங்க இலக்கியப் பாடல்கள் கூறுகின்றன.[5] அவன் ஆடிய முறை இரண்டாவது இயலில் விளக்கப்பட்டுள்ளது.

மகளிர் ஆடல்

வெறியாடல் பெரும்பாலும் ஆண்மக்களுக்கே உரிய தென்றாலும் பெண்களும் முருகனுக்கு வெறியாட்டு நிகழ்த்தி யுள்ளதாகத் தெரிகிறது. அவர்கள் ஆடு மாடுகள் தாவிக் குதித்துச் செல்வதைப் போல ஆடியிருக்கின்றனர். அவர்கள் வெறியாட்டு நிகழ்த்தும் பொழுது தெய்வம் ஏறிய அழகு பெற்றுத் தோன்று வார்கள். அவர்கள் அணங்குறு மகளிர் என்றும் அழைக்கப்பட்டனர்.[6]

தொல்காப்பியத்தில் குறிக்கப்பட்டுள்ளது போலவே, தலைவியின் உடல்நல மாற்றம் கண்டு வெறியாட்டு நிகழ்ந்ததாகச் சங்க இலக்கியங்கள் மொழிகின்றன.

வெறியாடிய பாவனை

வேலன் வெறியாடுகின்றபொழுது சிறு பொம்மைகளைத் தூக்கிக் கொண்டு "ஆறுமுகத்தோனே, பன்னிரண்டு தோளோனே, தாமரைப் பூவில் தோன்றியவனே, சிவபெருமான் மகனே, சிவந்த நிறமுடையவனே, சான்றோனே" என்று வாழ்த்தி, முருகன் அருள் வரப்பெற்று ஆடுகிறான். மேலும் முருகனுடைய கடம்ப மரத்தையும், களிற்றையும் போற்றிப் பாடி இரவு முழுவதும் அசைந்தசைந்து வெறியாடுகிறான். அவன் ஆடுகின்றபொழுது, அருவிஒலி போல இனிய வாச்சியங்கள் ஒலிக்கின்றன. அவன் முருகனைக் கையால் வணங்கி ஆடுகிறான். அவன் அணிந்திருந்த மாலை மார்பில் அசைந்தாடிக் கொண்டே இருக்கிறது.[7]

பெண்டிர் சில நேரங்களில் மட்டும், வெறியாடியபொழுது பனம்பூ மாலையையும், கடம்ப மாலையையும் அணிந்து கொண்டு நடந்தும், அசைந்தும் இசையின் பின்னணியோடு ஆடியிருக்கின்றனர்.[8]

வெறியாடல் தொல்காப்பியத்தில் முதலில் சுட்டப்படுகிறது. வேலன் வெறியாட்டு எடுத்த காரணத்தையும் அவன் வெறியாடிய தன்மையையும் பொதுவாகத் தொல்காப்பியம் குறிக்கிறது. அதன் பின்னர்த் தோன்றிய சங்க இலக்கியங்கள் வெறியாடல் பற்றிப் பின் வருமாறு விரித்துரைக்கின்றன.

வெறியாடல் நிகழ்ந்த நிலம் குறிஞ்சிதான் என்றும், பிற நிலங்களில் அது நிகழவில்லை என்றும், சங்க இலக்கியங்கள் வரையறை செய்கின்றன. வெறியாடல் பெரும்பாலும் எந்த நேரத்தில் நிகழும் என்பதை அவை கூறுகின்றன. அவ்வாடல் எப்படிப்பட்ட இடத்தில், எவ்வாறு அமைக்கப்பட்ட இடத்தில், எவ்விதமான பொருள் எல்லாம் சிதறிக் கிடந்த இடத்தில், எவ்வொலி கேட்கும் இடத்தில் நிகழ்ந்தன என்பதையும் சங்க இலக்கியங்கள் குறிக்கின்றன. அவ் வெறியாடல் நிகழ்த்த வேலன் எந்தெந்த விதமாகத் தன்னைப் புனைந்து கொண்டான் என்பதையும் அது மொழிகிறது. ஆடவரும், பெண்டிரும் இவ்வாடலை நிகழ்த்தியுள்ளனர் என்பதும் இதனால் தெரியவருகிறது.

வேலன் வெறியாடிய பாவனை பலவாறாகச் சொல்லப்படுகிறது. தலைவன் பிரிவினால் தலைவிக்கு ஏற்பட்ட உடல்மெலிவைக் கண்டு வெறியாடல் நிகழ்த்த அன்னையரால் ஏற்பாடு செய்யப்பட்டிருக்கிறது. பெண்ணுக்கு அணங்கினால் ஏற்பட்ட நோயைத் தீர்ப்பதற்காக அக்காலச் சமுதாயம் வெறியாடலை மருந்தாகப் பயன்படுத்தியிருக்கிறது. யாருக்காக அவ்வாடல் ஆடப்படுகிறதோ அவர்கள் அந்த ஆடலைப் பற்றி வேடிக்கையாக விமரிசிக்கிறார்கள். இது அக்காலச் சமுதாய நிலையைச் சுட்டுகிறது எனலாம்.[9]

தொல்காப்பியம் வெறியாட்டுக் குறித்து,

"வெறியறி சிறப்பின் வெவ்வாய் வேலன்
வெறியாட்டு அயர்ந்த காந்தளும்" [10]

என்று புறத்திணையியலில் கூறியிருந்தாலும், சங்க இலக்கியங்களில் உள்ள புறத்திணைப் பாடல்களுள் வெறியாடல் என்னும் துறையில் எந்தப் பாடலும் அமையவில்லை. அதனால் புறத்திணையில் வெறியாடல் துறை அமைந்த பாடல் தொகுக்கப்படாமல் விடப்பட்டிருக்கலாம் என ஐயுற வேண்டியிருக்கிறது.

வெறியாடல் அகத்துறைப் பாடல்களுள் மிகுதியாக இடம் பெற்றிருக்கிறது. வெறியாடுவதிலேயே தேர்ச்சிபெற்ற புலவர் ஒருவர் 'வெறிபாடிய' என்ற அடைமொழியுடன் 'வெறிபாடிய காமக் கண்ணியார்' என்றே அழைக்கப்பட்டிருக்கிறார். ஐங்குறு நூற்றில் வெறிப்பத்து என்ற தலைப்பில் பத்துப் பாடல்கள் இடம் பெற்றுள்ளன. காமக் கண்ணியார் பாடிய பாடல்கள் அகத்திணையுள் அமைந்த வெறியாடலையே குறிக்கின்றன.

தொல்காப்பியத்தில் வெறியாடல் குறித்துக் கூறப்பட்ட விளக்கங்களை விடச் சங்க இலக்கியங்களில் அவ்வாடல் இன்னும் சற்று விரிவாகக் கூறப்படுகிறது. வெறியாடலுக்குரிய ஒப்பனை, பின்புலம், பின்னணி இசை, களம் ஆகியவை இங்குக் கூறப்பட்டிருப்பினும் ஆடலுக்குரிய அபிநயங்கள், மெய்ப்பாடுகள் முதலிய யாவும் பெற்று விளங்குகின்ற முழுமையான ஆடல் என்று அதைக் கூற முடியாமல் இருக்கிறது. இவ்வாடல் மேலே குறிப்பிட்ட சூழ்நிலையில் நிகழ்கின்றபொழுது, பார்ப்போர்க்கு அச்சத்தை விளைவிக்கக் கூடியதாக அமைந்திருக்கக் கூடும்.

தற்காலத்தில் பேய்பிடித்த பெண்ணுக்கு அப்பேயை விரட்டுவதற்காகப் பூசாரி முறப்படுகிறான். அவன்மேல் தெய்வம் ஏறப்பெற்று, உடுக்கை அடித்து, தெய்வத்தைப் பாடி ஆடி, அப்பேயை விரட்

சங்ககால மகளிர் திரளை

முயல்கிறான். அப்பூசாரியின் ஆடல் சங்க காலத்திலிருந்த வெறியாடலின் ஒருவகை என எண்ணவேண்டியிருக்கிறது.

2. குரவைக் கூத்து

தொல்காப்பியத்தில் கூறியுள்ள முன்தேர்க் குரவையும், பின்தேர்க் குரவையும் பத்துப்பாட்டிலும், எட்டுத்தொகையிலும் இடம் பெறவில்லை. பதிற்றுப்பத்தில் ஐம்பத்திரண்டாம் பாடலுக்குக் குரவை நிலை என்று துறை கூறப்படினும் அங்குத் துணங்கைக் கூத்தைப் பற்றித்தான் சொல்லப்படுகிறது. புறநானூற்றில் 22ஆம் பாடலில் கோபம் கொண்ட வீரர்களாடிய வெறிக்குரவை பற்றிக் கூறப்படுகிறது. புறத்திணையில் போரை உட்படுத்திய குரவை சங்க இலக்கியங்களில் விளக்கமாக இடம்பெறாமை எண்ணுதற்குரியதாக இருக்கிறது. சங்ககாலத்தில் மன்னர்களிடையே பெரும்போர் நிகழ்ந்ததாகப் புற இலக்கியங்கள் கூறுகின்றன. அதனால் அக்காலத்தில் போரை அடிப்படையாகக் கொண்ட முன்தேர்க் குரவையும், பின்தேர்க் குரவையும் இருந்திருக்க வேண்டும். அவை தொகுக்கப்பட்ட பாடல்களில் இடம்பெறாமல் விடுபட்டிருக்கக் கூடும். ஆனால் மக்கள் வாழ்க்கையில் இடம்பெற்ற குரவைக்கூத்துப் பற்றி அவ்விலக்கியங்கள் பலவாறாக எடுத்துரைக்கின்றன.

நிலம்

குரவைக்கூத்தானது குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல் ஆகிய நான்கு நிலங்களிலும் நடந்திருக்கிறது.[11] பாலைநிலத்தில் குரவை நிகழ்ந்ததாகக் கூறப்படவில்லை.

காலம்

குரவைக்கூத்து எந்த நேரத்தில் நிகழ்ந்திருக்கிறது என்று சங்க இலக்கியங்களில் குறிப்பாகச் சுட்டப்படாமையினால் அது எல்லா நேரங்களிலும் நிகழ்ந்திருக்கக்கூடும் என எண்ணவேண்டியிருக்கிறது.

களம்

காஞ்சிப்பூவின் தாது உதிர்ந்தாற் போன்ற எருக்கள் சூழ்ந்தது மான, ஊருக்கு நடுவாயுள்ள மரத்தடி, மலைப்பகுதி, வீட்டு முற்றத்திலுள்ள வேங்கைமரத்தின் நிழல், சிறுகுடியின் மன்றம், குளத்தின் துறை, மணற்குன்று, ஆனிரை மேயும் புல்வெளி, கடற்கரை முதலிய இடங்களில் குரவைக் கூத்து நிகழ்ந்திருக்கிறது.[12]

ஒப்பனை

குரவையாடுகின்றவர்கள் பொதுவாக அந்தந்த நிலத்திற்குரிய உடைகளையும், மலர்களையும், அணிகளையும் அணிந்து கொண்டு ஆடியிருக்கிறார்கள். இவ்வாடலுக்கென்று சிறப்பாக ஒப்பனை செய்ததாக அறிய முடியவில்லை.

குரவை ஆடியோர்

சங்க இலக்கியங்களில் குறவரும் - குறத்தியரும், ஆயரும் - ஆய்ச்சியரும், உழவரும் -உழத்தியரும், நுளையரும் -நுளைச்சியரும், மற்றும் இளையரும் முதுவாய்ப் பெண்டிரும் இணைந்து ஆடியிருக் கின்றார்கள் என்பது அறியக்கிடக்கிறது.[13]

காரணம்

விரும்பிய தலைவனை அடைவதற்காகவும், தலைவன் ஏறு தழுவிய வெற்றிக் களிப்பைக் கருதியும், மன்னனை வாழ்த்து வதற்காகவும், தெய்வத்தை வணங்குவதற்காகவும், பொழுது போக்கிற் காகவும், காதலர்கள் தம் குறிப்பைப் புலப்படுத்திக் கொள்வதற் காகவும் குரவைக்கூத்து நிகழ்ந்திருக்கிறது.[14]

வேலன் மலராகிய குறிஞ்சியணிந்து கடம்பு சூடுதலால் அழகு மிகுகின்ற முருகனைத் தன் மெய்க் கண்ணே நிறுத்த மகளிர் தம்முள் தழுவிக் கைகோத்துச் சேரிதோறும் குரவையாடினர்.[15]

குரவையாடிய முறை

பெண்கள் குரவை ஆடும்பொழுது ஒருவர் மற்றொருவரைத் தழுவிக் கொண்டும், ஆடவரோடு பெண்டிர் ஆடும்பொழுது கை கோத்துக் கொண்டும், சுற்றத்தாரோடும், அயலூரில் வாழ்வோரை அழைத்தும், காதலரின் கைகளை இணைத்துக் கொண்டும், ஆண்கள் ஆடுகின்றபொழுது பெண்களுக்கு இடைவெளி தந்தும், மான் தோலால் செய்யப்பட்ட தொண்டகப்பறையும், சிறுபறையும் முழங்க, முழவின் தாளத்திற்கேற்ப, குறப்பெண்கள் தழை ஆடை உடுத்தி, வானத்தை எட்டும் அளவிற்குக் குரலொலி எழுப்பிக் குரவைக்கூத்து ஆடியிருக்கின்றனர்.[16]

கடல்அலை போல ஆரவாரத்துடன் வீரர்கள் சினம் கொண்ட முகத்துடன் வெறிக்குரவையையும் ஆடியிருக்கின்றனர்.[17]

குரவை இசை

சுற்றத்தார் கூறிக்கிடக்கின்ற முறைமையைப் பாட்டில் அமைத்து இசைக்கப்படும். புனைந்துரைகளும், பாட்டுக்களும் கலந்து இடம் பெறுதலும் உண்டு. பண் அமைந்த இனிய தாளத்திற்கேற்பக் குரவைக் கூத்து ஆடப்படுகின்றது. ஆம்பற் குழலிசை ஒலிக்க, கொம்பினின்றும் தெள்ளிய ஓசை எழும்ப, தண்ணுமை முழங்க, தொண்டகப்பறை சிறுபறை முழங்க அவ்வொலி வானத்தை எட்ட, குரவை இசை அமைந்திருந்ததாகத் தெரிகிறது.[18]

குரவை பற்றிய பொதுக் குறிப்புகள்

நன்னனது மலை நாட்டின் மலைஉச்சியிலும், பெருஞ்சேரல் இரும் பொறையின் ஆட்சிக்குட்பட்ட புகாரிலும் குரவைக்கூத்து நிகழ்ந்ததாக இலக்கியத்தில் காணக்கிடக்கிறது.[19]

தலைவனை விருந்தினனாக அழைத்துத் தங்களுடைய குரவைக்கூத்தைக் காணுமாறு தோழி வேண்டுவதாகக் கூறப்படுகிறது. மகளிர் தாம் விளையாடுகிற பொம்மையை எடுத்து வந்து, குடிநீர்க் குளத்தின் துறையருகே வைத்து, குரவைக் கூத்தாடியதாகப் பேசப்படு கிறது. மகளிர் தாம் அணிந்த பொன்னாலாகிய அணிகலன்களைக் களையாமல் இரவும் பகலும் குரவை ஆடியதாகச் சுட்டப்படுகிறது.

தம் இல்லத்தில் உள்ள ஆடுதலில் வல்ல மூத்த மகளிரோடு குரவையாடியதாகத் தெரிகிறது. விடியற்காலத்தே முதிர்ந்த மதுவை உண்டு ஆடியிருப்பதாகச் சொல்லப்படுகிறது. குறவருடைய இல்லங் களில், திருமணக்காலங்களில் குரவைக்கூத்து நிகழ்ந்ததாகத் தெரிய வருகிறது. ஒரேநேரத்தில் அருகருகே குரவை நிகழ்ந்ததாகவும் கூறப்படுகிறது.[20]

குரவைக்கூத்து பாலை தவிர எல்லா நிலத்திலும் அனைத்து மக்களும் ஆடியிருத்தலால் அது பாமரர்க்குரிய கூத்தாகக் கருதவேண்டி யிருக்கிறது. அக்குரவைக் கூத்தில் தழுவிக்கொண்டு ஆடுதல் முதன் மையான செயலாகக் கருதப்படுகிறது. இக்கூத்திற்கு ஆரவாரம் மிகுந்த இசை தேவைப்பட்டிருக்கிறது. தொழில் முறையில் தேர்ச்சி பெற்ற விறலியர், கூத்தர் குரவை நிகழ்த்தியதாகச் சுட்டப்பெற வில்லை. இக்குரவைக் கூத்தைத் `தழூஉ' என்ற சொல்லாலும் குறித்திருக்கிறார்கள்.[21]

சங்ககாலத்தில் காதலனும் - காதலியும், தங்களுடைய கருத்துக் களைப் பரிமாறிக் கொள்ளுதற்குக் குரவைக்கூத்து பெருந்துணை

யாக இருந்திருக்கிறது.[22] ஆனால் அக்கூத்தே குடும்ப வாழ்க்கையில் தலைவன் பரத்தமையை நாடித் தவறான ஒழுக்கத்தில் ஈடுபட்ட பொழுது, தலைவி அவனைக் கண்டிப்பதற்காகவும் பயன்பட்டிருக் கிறது.[23] இது அக்காலச் சமுதாய வாழ்வில் குரவை இடம்பெற்ற தலையாய நிலையை விளக்குகிறது.

குரவையில் வயது வரம்பில்லாமல் இரு பாலரும் ஆடியதால் அங்க அசைவுகள் மிக எளிமையாகவும், எவரும் எளிதில் புரிந்து கொள்ளக்கூடியதாகவும் இருந்திருக்கலாம். அந்த அங்க அசைவுகள் குறிப்பிட்ட வரையறைக்குட்பட்டு நிகழ்ந்திருக்கக்கூடும். பலர் சேர்ந்து ஆடியதால் ஆடற்களமானது வெகுஎளிதில் நிரவப்பெற்றிருக்கக் கூடும். அதனால் காண்பவர்களுக்குக் களம் முழுவதும் ஆடல் நிகழ்ந்த தாகத் தோன்றியிருக்கலாம். குரவைக்கூத்தில் ஆடியவர்கள் கைகளைக் கோத்தும், தழுவியும் ஆடியதால் அவர்களின் அங்க அசைவுகள் யாவர்க்கும் ஒரே மாதிரியாக அமைந்திருக்கலாம். அவ்வாறு கைதழுவி யும், கோத்தும் ஆடினமையால் கை முத்திரைகளைக் காட்டுவதற்கு வாய்ப்பில்லாமல் இருந்திருக்கக் கூடும்.

இவ்வாடலின் பாத அசைவுகள் தாளத்திற்கேற்ப முறையான ஓசைக்குட்பட்டிருந்திருக்கலாம். மகிழ்ச்சியுடன் ஆரவாரம் மிகுந்த இசை எழுப்பப்பட்டதால் ஆடும் பாவனையானது அதற்கேற்றாற் போல் விரைந்து, குதித்துக் குதித்து அமைந்திருக்கலாம். குரவை இசையில் முழவின் ஒலிக்கேற்ப அதன் ஆடல் ஏற்றத் தாழ்வுகளுடன் ஆடப்பட்டிருக்கலாம். இக்குரவைக் கூத்தில் கதை தழுவிய பாடலானது இடம்பெற்றிருக்கக் கூடும் என எண்ணத் தோன்றுகிறது. இவ் வாடலில் உடையலங்காரம் பெரும்பாலும் ஒரேவகையாக இருந்திருக் கக்கூடும். அவர்களுடைய இயல்பான உடையோடும் சேர்ந்து ஆடி யிருக்கலாம். குரவைக்குரிய இசைப்பாடல் இருப்பினும், இக் கூத்தில் கை அபிநயங்கள் தெளிவாகத் தெரியாமையினாலும், முக பாவங்கள் விளக்கமாகக் காட்டப்படாமையினாலும், குறிப்பிட்ட சில அங்க அசைவுகள் மட்டுமே கையாளப்பட்டிருப்பதாலும் இதனை முழுமை யான நாட்டியம் என்று கூறமுடியாமல் இருக்கிறது.

3. வள்ளிக்கூத்து

தொல்காப்பிய காலத்தில் தங்கள் நாட்டு அரசர் போரில் வெற்றி பெறுவதற்காக முருகனை வேண்டிப் பெண்கள் வள்ளிக்கூத்து ஆடியிருக்கின்றனர். இது பற்றிச் சங்கஇலக்கியத்தில் பெரும் பாணாற்றுப் படையில்,

"வாடா வள்ளியின் வளம்பல தரூஉம்
நாடுபல கழிந்த பின்றை" [24]

என்று குறிப்பிடப்படுகிறது.

இக்கூத்துப் பற்றிய எந்தவிதமான பிற செய்தியும், எப்படி ஆடினார்கள் என்ற குறிப்பும் கூறப்படவில்லை. அதனால் இக் கூத்தைப் பற்றித் தெளிவாகத் தெரிந்துகொள்ள இயலவில்லை. தொல்காப்பியத்தில் இக்கூத்தைப் பெண்டிர் ஆடினர் என்ற கருத்து மட்டும் புலப்படுகிறது. ஆனால் சங்கஇலக்கியத்தில் இதை ஆடவரும், பெண்டிரும் ஆடியிருக்கலாம் என்றும், சிற்றூர்களில் எல்லா வளமும் பெற்று வாழ்கின்ற மகிழ்ச்சியின் காரணமாக ஆடப்பட் டிருக்கலாம் என்றும் கருதுவதற்குப் பெரும்பாணாற்றுப்படை அடிகள் இடமளிக்கின்றன.

இது குறித்து மா. இராசமாணிக்கனார் தம் பத்துப்பாட்டு ஆராய்ச்சியில், "இக்கூத்து இருபாலர்க்கும் பொதுவாய் வருவது சிற்றூர்களில் இக்கூத்து நடைபெறுவது வழக்கம்"[25] என்று எழுதியிருக்கிறார். இக்கூத்தைத் தொழில்முறையில் வல்ல விறலியர், கூத்தர் ஆடியதாகக் கூறுவதற்கில்லை.

4. வாளமலைக் கூத்து

தொல்காப்பியத்தில் வாளமலைக்கூத்து விரித்துரைக்கப்பட்டது போன்று சங்க இலக்கியத்தில் தனியாக இக்கூத்துப் பற்றிக் கூறப்பட வில்லை. அகநானூற்றில் தலைமகன் தன் நெஞ்சிற்குச் சொல்லிய தாகக் கூறப்படுகிறது. இது 142ஆம் பாடலில் அமைந்திருக்கிறது. அதில் வாளமலைக்கூத்து எடுத்துக்காட்டாகக் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

நன்னனின் நண்பனான பாரத்தைக் காக்கும் மிஞிலி என்பான், பாழி என்னுமிடத்தில் அதிகன் எனப்பட்ட ஆய்எயினனைப் போரில் கொன்றான். அக்களத்தில் போரில்பட்ட வேந்தனாகிய ஆய்எயினனைச் சுற்றி, வெற்றிபெற்ற படைவீரர்கள் வாளை ஏந்திக்கொண்டு வாளமலைக் கூத்து நிகழ்த்தியிருக்கின்றனர். அப்போர்க்களத்தில் எழுந்த பேரொலியே அகநானூற்றுப் பாடலில் உவமையாகக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. இப்பாடலில் வாளமலைக்கூத்து நிகழ்ந்த முறை பற்றி எதுவும் தெரிந்துகொள்ள இயலவில்லை. இதில் ஆடிய செய்தி மட்டும் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

தமிழருடைய வாழ்க்கையில் போர் முக்கியமான இடத்தைப் பெற்றிருக்கிறது. அப்போரின் தொடர்பான வாளமலைக்கூத்து சங்க இலக்கியங்களில் தனித்துக் கூறப்படாதது ஆய்வுக்குரியதாக இருக்கிறது. ஒருவேளை அக்கூத்துத் தொடர்பான பாடல் தொகுக்கப்படாமல் விடுபட்டிருக்கலாமோ என எண்ணத் தோன்றுகிறது.

5. துணங்கைக்கூத்து

தொல்காப்பியத்தில் துணங்கைக்கூத்துப் பற்றிச் சொல்லப்பட வில்லை. இக்கூத்து சங்க இலக்கியங்களில் பரவலாகப் பேசப்படுகிறது.

காலம்

இக்கூத்து இரவு நேரங்களில் விளக்கின் ஒளியில் குறிப்பிட்ட நாட்களில் நடந்திருப்பதாகத் தெரியவருகிறது. மகிழ்ச்சிக் காலத்தில் உறவினருடன் ஆடியதாகவும் அறியமுடிகிறது.[26]

களம்

இக்கூத்தானது ஊர்ப்பொதுவிடங்கள், விழாக்கள் நடைபெறும் இடம், வீரர்கள் கூடியுள்ள சேரி, ஏர்க்களம், போர்க்களம், ஆம்பல் மிகுதியாகக் கிடக்குமிடம், பரத்தையர் மனை முதலிய இடங்களில் நடைபெற்றதாகத் தெரிகிறது.[27]

துணங்கை ஆடியோர்

துணங்கைக் கூத்தைப் பெரும்பாலும் மகளிரே ஆடியிருக் கின்றனர். படைவீரர்களும் போர்க்களத்தே ஆடியிருக்கின்றனர். சிறுபான்மை பரத்தையரும், காதலனும் -காதலியும், அரசனும் -அரசியும், பரத்தையும் - தலைவனும் ஆடியிருப்பதாக அறியமுடிகிறது.[28]

துணங்கை ஆடியவிதம்

துணங்கைக்கூத்தை மகளிர் ஆடும்பொழுது ஒருவரையொருவர் தழுவிக்கொண்டும், கைகோத்துக் கொண்டும் ஆடியிருக்கிறார்கள் என்பதும், முடங்கிய இரு கைகளையும் விலாப்புறங்களில் ஒற்றியடித்துக் கொண்டு அசைந்தாடியிருக்கின்றனர் என்பதும், ஆரவாரம் மிக்கதென்பதும், முழங்குகின்ற ஓசையைப்பின் இசையாகக் கொண்டது என்பதும், மகளிர் கைபிணைந்தாடும் போது ஆடவர் முதல்வராய்த் தலைக்கை தந்து ஆடியிருக்கின்றனர் என்பதும் தெரியவருகிறது.[29]

துணங்கை வகை

துணங்கைக்கூத்து மூவகையாக ஆடப்பட்டிருக்கிறது. அத்துணங்கையை மகளிர்துணங்கை என்றும், போர்த்துணங்கை என்றும், பேய்த்துணங்கை என்றும் கூறியிருக்கின்றனர்.

மகளிர் துணங்கை

துணங்கைக் கூத்தை மகளிர் மகிழ்ச்சியோடு ஆடினர் என்ற செய்தி குறுந்தொகையிலும், மதுரைக் காஞ்சியிலும், கலித்தொகையிலும், நற்றிணையிலும், பதிற்றுப்பத்திலும் காணப்படுகிறது.[30]

போர்த்துணங்கை

பிணங்கள் குவிந்து, உயர்ந்து கிடக்கும் போர்க்களத்தில் துணங்கைக்கூத்து நிகழ்ந்திருக்கிறது. அக்கூத்தில் படைவீரர்கள் வெற்றிக் களிப்பில் பிணங்கள் மீது ஏறி ஆடியிருக்கின்றனர். அக்கூத்துப் பற்றிப் பெரும்பாணாற்றுப்படையிலும், பதிற்றுப்பத்திலும் கூறப்படுகிறது.[31]

பேய்த்துணங்கை

பெரிய அம்பலங்களில் இருபெரும் பாதங்களையும், கடுமையான பார்வையையும் உடைய பேயாகிய மகளிர் உலவி ஆடியிருக்கின்றனர் என்றும், வெள்ளிய துகிலை உடுத்தியது போல நின்ற பூதங்கள் துணங்கைக்கூத்தை ஆடியிருக்கின்றன என்றும், பேய்கள் பிணத்தைத் தின்று கொண்டு மகிழ்ச்சியோடு துணங்கைக் கூத்தாடியிருக்கின்றன என்றும் பேசப்படுகிறது. இவ்வாறு பேய்கள் துணங்கைக் கூத்து ஆடியவிதத்தைச் சங்கஇலக்கியங்கள் எடுத்துரைக்கின்றன.[32]

. . . we are aware of the dances of the Savages and aboriginal tribes in different parts of the world. . . . . Funeral dances are still performed by the Negroes, Eskimos and the aborigines of South America[33] என்ற வரிகள் இங்குள்ள பேய்த்துணங்கைக் கூத்தை ஒத்திருப்பது போல் தோன்றுகிறது.

பொதுக்குறிப்புகள்

துணங்கை முன்னேற்பாடின்றி நிகழாது; அரசரின் விழாவுக்கு நிகராக ஆரவாரம் மிகுந்திருக்கிறது; அது இடைவிடாது ஆடப்பட்டிருக்கிறது. துணங்கை ஆடும்பொழுது பெண்கள் காதணி அணிந்து, மாலை சூடி, வளையல்களை நிறைய அணிந்து ஆடியிருக்

கின்றனர். தலைவன் பெண்வேடம் தாங்கித் துணங்கைக்கூத்து ஆடியதாகத் தெரியவருகிறது.[34] மகிழ்ச்சிக் காலத்தில் உறவினர்களுடன் ஆடப்பட்டிருக்கிறது. இதற்கு முழவு முதலிய கருவிகளும், பாடலும் பின்னணியாக அமைந்திருக்கின்றன. பெரும்பாலும் இரவு நேரத்தில் ஆடப்பட்டிருக்கிறது. தலைவனும் தலைவியும் சேர்ந்து ஆடியிருக்கிறார்கள். அரசன் முதல் அனைவரும் இக்கூத்தை ஆடியிருக்கின்றனர்.[35]

துணங்கை, குரவைக்கூத்தைப் போலவே மகிழ்ச்சியை நோக்கமாகக் கொண்டு ஆடப்பெற்றிருக்கிறது. துணங்கையில் கணக்கற்றோர் சேர்ந்து ஆடியதாகத் தெரியவருகிறது. பெண்கள் ஆடுகின்றபொழுது பிறபெண்களைத் தழுவிக்கொண்டும் கைகளைக் கோத்துக் கொண்டும் ஆடியதாக அறியக்கிடக்கிறது. பெண்கள், ஆண்களோடு சேர்ந்து ஆடுகின்றபொழுது ஆண்கள் தலைக்கை கொடுத்து (முதலில் கையை நீட்டி) ஆடுவது வழக்கமாக இருந்திருக்கிறது.

இவ்வாடலைக் கைகளைக் கோத்துக் கொண்டு ஆடுவதால், கை முத்திரைகளை வெளிப்படுத்தியிருக்க முடியாதென எண்ண வேண்டியிருக்கிறது. ஆனால் பாதங்களின் ஒலி ஓர் ஓசைக்குட்பட்டதாக அமைந்திருக்கலாம் எனக் கருதத்தோன்றுகிறது. அதுவும் முழவின் ஒலிக்கு ஒத்ததாக அமைந்திருக்கலாம். மேலும் இரு கைகளையும் முடக்கிக் கொண்டும், விலாப்புறத்தில் ஒற்றி அடித்துக் கொண்டும் இவ்வாடலை ஆடியிருக்கிறார்கள். அவ்வாறு ஆடும் பொழுது மகிழ்ச்சிக் களிப்பினால் ஓர் ஒலியை எழுப்பியிருக்கலாம்.

குரவைக் கூத்தில் காணப்படாத ஓர் அங்க அசைவான, விலாப்புறத்தில் அடித்தாடுதல், இக்கூத்தில் உள்ளது. இக்கூத்து மூன்று நிலைகளில் ஆடப்பட்டதை விவரிப்பதால் அதனுடைய வளர்ச்சி விரிந்திருப்பது போல் தென்படுகிறது. துணங்கை ஆடல் அடிப்படை அமைப்பில் ஒன்று பட்டிருந்தாலும், மகளிர் துணங்கையில் ஒருவகை ஆடல் அசைவும், போர்த்துணங்கையில் மற்றொருவகை அசைவும், பேய்த்துணங்கையில் வேறொரு வகை அசைவும் அமைந்திருக்கக் கூடும் என எண்ணத் தோன்றுகிறது. இவ்வகை ஆடலில் உவகை மெய்ப்பாடானது வெளிப்பட்டிருக்கும். இக்கூத்தை உரை ஆசிரியர்கள் சிங்கிக்கூத்து என்றும் கூறுகின்றனர் குரவையில் எழுப்பப்பட்ட பின்னணி இசையின் ஓசையைவிட இவ்வாடலின் ஓசை குறைந்திருக்கக்கூடும். அரசன் இதில் பங்குபெற்று ஆடியதால் மக்களிடையே இந்த ஆடலுக்கு ஒரு தனிச் சிறப்பு இருந்திருக்கக் கூடும் என எண்ணத் தோன்றுகிறது. அதனால் பலர் இவ்வாடலை

விரும்பி ஆடியிருக்கலாம். இவ்வாடலை முழுமைபெற்ற நாட்டியமாகக் கூற இயலாதெனலாம்.

6. பேய் ஆடல்

பிணத்தை நிரம்ப உண்ட பேய்மகளிர் சுடுகாட்டில் பிணம் சுட்டெரியும் கொள்ளிக்கட்டையின் ஒளியை விளக்காகக் கொண்டு கால் பெயர்த்து ஆடி, கூத்தாடுவர். அது காண்பார்க்கு அச்சம்தரும்.[36]

7. கழைக்கூத்து

இரு கம்புகளுக்கிடையே கட்டப்பட்ட முறுக்குண்ட கயிற்றின் மேல் ஆணும், பெண்ணும் ஆடியிருக்கின்றனர். அவ்வாறு ஆடும் பொழுது பல இசைக்கருவிகளுடன் குழலொலிப்ப, பறை முழங்க இவ்வாடல் நிகழ்ந்திருக்கிறது. அவர்கள் அத்தாளத்திற்கேற்பக் கயிற்றில் ஏறி ஆடியிருக்கின்றனர். அவர்களுடைய ஆட்டமானது பக்கவாட்டில் அசைந்து அசைந்து ஆடுவதாக இருந்திருக்கிறது. வாகை மரத்தின் முதிர்ந்த நெற்றின் கொத்துக்கள் இடையிடையே விட்டுவிட்டு எழுப்பிய ஒலியானது அக்கூத்தில் கொட்டிய பறை ஒலி போன்று இருந்தது என அகநானூறு இயம்புகிறது. இக்கூத்தை ஆரியக்கூத்தர் ஆடினார்கள் என்று குறுந்தொகையும், அகநானூறும் கூறுகின்றன.[37]

இக்கூத்தில் குறிப்பிட்ட அங்க அசைவுகள் மட்டும் இருந்திருக்கக் கூடும். முன்னும், பின்னும் சென்று ஆடியிருக்கலாம். பறையொலியும் குழலொலியும், இசைக்கருவிகளின் ஒலியும் இக்கூத்திற்கு ஏற்றாற் போல் அமைந்திருக்கக்கூடும். இக்கூத்தில் கால்களைத் தடுக்காத வாறும், பாதங்கள் நன்றாக வெளிப்படுமாறும் ஆடை அமைந்திருக்கலாம். இக்கூத்தைக் குறிப்பிட்ட வயதுடையவர் ஆடியிருக்கலாம். நாட்டியத்திற்கான முழு அளவிலான மெய்ப்பாடுகளை இக்கூத்தில் காணஇயலாது. ஆடுபவரின் நோக்கும், கவனமும் ஒரே நிலையில் இருந்திருக்கலாம். இவ்வாடல் பகற்பொழுதில் நிகழ்ந்திருக்கலாம். திறமையான பயிற்சி பெற்றவர்தான் இவ்வாடலை ஆடக்கூடும். இக்கூத்தில் பாடல் இடம்பெற்றதாகக் குறிப்புகள் இல்லை. இவ்வாடல் மக்கள் வழக்கில் பரந்துபட்ட கூத்தாகக் காணப்படவில்லை.

8. கருங்கூத்து

தாமாக ஒன்றைப் படைத்துக்கொண்டு ஆடுகின்ற நிகழ்ச்சி கருங்கூத்து எனக் கூறப்படுகிறது. கலித்தொகையில், குறிஞ்சிக் கலியில் தோழி கற்பனையாக அமைத்துக் கொண்டு, அவளும் முதுபார்ப்பானும் நடத்திய நாடகநிகழ்ச்சியே கருங்கூத்தாகக் கூறப்படுகிறது.[38]

இக்கூத்துப் பற்றித் தொல்காப்பியத்திலும் சங்கஇலக்கியங் களிலும் தனித்துக் கூறப்படவில்லை. அதனால் இக்கூத்தைப் பற்றி எவ்விதச் செய்தியும் தெரிந்துகொள்ள முடியவில்லை. கலித்தொகை யில் கூறப்பட்டுள்ள தோழியின் உரையாடல் நிகழ்ச்சியை மட்டும் வைத்து இது மொழியப்படுகிறது.

இக்கூத்தை ஜான் ஆசீர்வாதம் தம்முடைய தமிழர் கூத்துக்கள் என்ற நூலில் ஆடத்தகாத கூத்து என்று குறிப்பிடுகிறார். இஃது ஆய்வுக்குரியது[39]

9. அல்லிப் பாவைக் கூத்து

இக்கூத்தாடுவோர் தாளமும், அபிநயமும் இன்றி, எழுதிய ஓவியம் போலத்தோன்றி மக்கள்முன் ஆடுவர். இக்கூத்து புறநானூற்றில் உவமையாகக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. இக்கூத்து ஆடியவிதம் குறித்து விளக்கமாக எதுவும் கூறப்படவில்லை.[40]

இக்கூத்து ஊரில் ஒரே நேரத்தில் பல இடங்களில் நடந்ததாகக் குறிப்பிடப்படுவதால் மக்கள் இக்கூத்தை விருப்பமுடன் பார்த்திருக்க வேண்டுமென எண்ணத் தோன்றுகிறது. இக்கூத்தின் மூலம் நகைச்சுவை உணர்வை வெளிப்படுத்தியிருக்கலாம். அதற்கேற்றாற் போலப் பாடலும், பின்னணி இசையும் அமைந்திருக்கக்கூடும். இது 'அல்லிப்பாவை' எனக் குறிப்பிடப்படுவதால் பாவைக்கூத்தாக இதைக் கருதுவதற்கு இடமளிக்கிறது.

10. துடிக்கூத்து

கரந்தை வீரர் பசுக்கூட்டத்தைக் கவர்ந்து கொண்டு திரும்பு கையில் மிகுந்த ஓசையுடைய துடியின் ஒலிக்கேற்பவும், மத்தள ஓசைக்கேற்பவும் தாளத்தோடு ஆடினர். அவ்வாறு ஆடும் பொழுது தழையுடன் கட்டிய மாலையைத் தலையில் சூடியிருந்தனர். இவ்வாறு துடியின் ஓசைக்கேற்ப ஆடியதை அகநானூறு இயம்புகிறது[41]

சிலம்பின் பரல் ஆரவாரம் செய்ய அடிகளைத் துடியினது இசைக்குப் பொருந்துமாறு பெயர்த்து, கைகளை எடுத்தசைத்து விறலியானவள் கூத்தாடுகிறாள் என்று பரிபாடல் பேசுகிறது.[42]

இத்துடிக்கூத்து இருபாலரும் ஆடியதாகத் தெரிகிறது. ஓரிருவர் துடியோசை எழுப்ப, அவ்வொலியின் தாளக்கட்டிற்கேற்ப அடிகளை முறையாக வரையறைக்குட்பட்டு எடுத்து வைத்து ஆடியிருக்கலாம். இதில் முகபாவங்கள் வெற்றியின் மகிழ்ச்சியைக் காட்டக் கூடியதாக இருந்திருக்கலாம்.

தொல்காப்பியப் புறத்திணையியலில் 'மறங்கடை கூட்டிய துடிநிலை' என்று ஒரு துறையாகக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. அதன் பின்பு அது ஒரு வெற்றிக்கூத்தாக உருவெடுத்திருக்கிறதெனலாம். இது துடி என்ற கருவியை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுந்த கருவிதழுவிய கூத்தாகும். இக்கூத்தைத் தொழிலில் வல்லாராகிய விறலியரும் ஆடியிருப்பதால், இக்கூத்தமைப்பு சிறப்பாக அமைந்திருக்கக்கூடும் என்று எண்ணலாம்.

துடியைக் கொண்டு இக்கூத்து அமைந்திருப்பதால் அக்கருவி யைத் திறம்பட முறைப்படி இயக்குவோர் பலர் இருந்திருக்கக் கூடும். பரிபாடலில் விறலி 'அடிபெயர்த்து ஆடினாள்' எனக் கூறப்படுவதால் அவள் ஆடிய தாளக் கட்டானது மாறி மாறி அமைந்திருக்கலாம் என எண்ணத் தோன்றுகிறது.

11. கொடுகொட்டிக் கூத்து

இறைவன் தேவர்களின் வேண்டுகோளுக்கிணங்கித் திரி புரத்தை எரிப்பதற்காக உடுக்கையொலியை எழுப்பிக் கொண்டு, பல வடிவங்களையும் தன்னிடத்தே ஒடுக்கிக்கொண்டு, உமையவள் 'சீர்' என்னும் தாள அறுதியை அமைக்க, கைகொட்டி நின்று கொடுகொட்டி ஆடினான் என்று கலித்தொகை கூறுகிறது.[43]

இக்கூத்துப் பற்றிக் கலித்தொகை தவிர வேறு சங்க இலக்கியங்கள் கூறவில்லை. அந்நூலிலும் இவ்வாடல் ஆடியவிதம் குறித்துத் தெளிவாகக் கூறப்படவில்லை.

திரிபுரம் எரிந்த சமயத்தில் ஆடியதால் கோபமும், வீரமும் கலந்த மெய்ப்பாடு வெளிப்பட்டிருக்கலாம். ஆடலின் அமைப்பானது தாண்டவமாக இருந்திருக்கலாம். 'கொட்டி' என்ற மொழி காணப் படுவதால் கைகொட்டி இவ்வாடலை நிகழ்த்தியிருக்கலாம்.

12. குடத்கூத்து

அநிருத்தனை வாணன் சிறைவைத்த பொழுது, அவ்வாணனுடைய சோ நகரத் தெருவில் சென்று கண்ணன் உலோகத்தாலும், மண்ணாலுஞ் செய்த குடம் கொண்டு ஆடிய கூத்து குடக்கூத்தாகும். இக்கூத்துக் குறித்துப் பரிபாடல் மொழிகிறது.[44]

இக்கூத்து, குடத்தை வைத்து இறைவனால் ஆடப்பட்டது என்ற செய்தியைத் தவிர, அது ஆடப்பட்ட விதம், முகபாவனை, பாடல், இசை முதலியன குறித்து எதுவும் பரிபாடலில் விளக்கமாகக் கூறப்படவில்லை. அதனால், இப்பாடல் குறித்துத் தெரிந்துகொள்ள முடியாமல் இருக்கிறது.

சங்கஇலக்கியங்களில் கூறப்பட்ட கூத்துக்களில் போர்க்கருவிகளை வைத்து ஆடல் நிகழ்ந்ததாகக் கூறப்பட்டிருப்பினும் ஒரு பொருளை வைத்து ஆடல் நிகழ்ந்ததாக இக்கூத்தே சுட்டப்படுகிறது. இக்கூத்தை இக்காலக் கரக ஆட்டத்தோடு வைத்து எண்ணலாம்.

13 பாண்டரங்கக்கூத்து

சிவபெருமான் முப்புரங்களை அழித்து, அசுரர்களை வென்றார். அசுரர்கள் வெந்து எரிந்து அழிந்த சாம்பல் தரையில் விழுந்தமையால் அவ்விடம் வெண்மையாக இருந்தது. அவ்வெண்ணிறமான திடலில் பிரமன் காணும்படியாக ஆடிய கூத்து, பாண்டரங்கமாகும். இக்கூத்துக் குறித்துக் கலித்தொகை உரைக்கிறது.[45]

இக்கூத்து நீறணிந்து ஆடியதாகக் கூறப்படுகிறது. உமையாள் தாளம் இசைக்க, அதற்கு இயைந்தாற்போல் இறைவன் ஆடியதாக மொழியப்படுகிறது. இவ்வாடல் இடத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு பெயர்பெற்றது எனலாம்.

இக்கூத்தை இறைவன் பெருஞ்சினத்துடன் ஆடியிருக்க வேண்டும் எனத் தோன்றுகிறது. அதனால் தாளகதியானது அதற் கேற்றாற்போல் அமைந்திருக்கக்கூடும். தாண்டவவகை நடனத்தைச் சேர்ந்ததாக இதைக் கருதலாம்.

14 கபாலக் கூத்து

சிவபெருமான் புலித்தோலை ஆடையாக உடுத்திக் கொண்டு, கொன்றைமாலை தோளிலே அசைய, கபாலத்தைக் கையிலே ஏந்தி, கபாலக்கூத்து ஆடுவதாகக் கலித்தொகை கூறுகிறது. அக்கூத்திற்கு இறைவியானவள் பாணியாகிய தாளத்தை எழுப்புகிறாள்.[46]

இக்கூத்தில் இறைவன் புலித்தோலை ஆடையாக அணிந்திருந்த செய்தியையும், கொன்றைமலரைச் சூடியிருந்த தன்மையையும், கபாலத்தைக் கையிலே ஏந்திய நிலையையும் அறியமுடிகிறது. அதன் காரணமாக உடையையும், ஒப்பனையையும் உணர வாய்ப்பளிக்கிறது எனலாம். இறைவியானவள் ஒரு தாளத்திற்குரியதான பாணி, தூக்கு, சீர் என்னும் மூன்றனுள் தாளம் தொடங்கும் காலமாகிய பாணியை எழுப்புகிறாள். அத்தாளத்திற்கேற்ப இறைவனும் ஆடுவதாகத் தெரிகிறது.

இவ்வாடல் காண்பார்க்கு அச்சத்தையும், மருட்கையையும் உண்டாக்கியிருக்கலாம். அவ்வுணர்வுகளை மிகைப்படுத்தும் வகையில் உமையவளின் தாளகதியானது அமைந்திருக்கக்கூடும். கொடுகொட்டி, பாண்டரங்கம் போல் இதுவும் தாண்டவவகை நடனத்தைச் சேர்ந்த தாகக் கருதலாம். இறைவன் கையில் ஏந்தியிருக்கின்ற மண்டை ஓட்டின் காரணமாகவே இக்கூத்திற்குக் கபாலக்கூத்து என்று பெயர் ஏற்பட்டிருக்கலாம்.

தொகுப்புரை

வெறியாடல் தொல்காப்பியத்தில் இடம்பெற்றது போலவே சங்கஇலக்கியத்திலும் இடம்பெற்றிருக்கிறது. வெறியாடல் நிகழ்ந்த நிலம், காலம், களம், ஒப்பனை ஆகியன குறித்துச் செய்திகள் விளக்கப்பட்டிருக்கின்றன. வெறியாடிய காரணம் அறியமுடிகிறது. வெறியாடலை வேலனும், மகளிரும் ஆடியுள்ளதாக அறியமுடிகிறது. வெறியாடிய பாவனை விளக்கப்பட்டிருக்கிறது. தொல்காப்பியத்தில் வெறியாட்டுக் குறித்துப் பொதுவாகக் குறிக்கப்பட்டிருப்பினும் சங்கஇலக்கியம் அவ்வாடலை விரித்துரைக்கிறது.

சங்க இலக்கியப்புறத்திணைப் பாடல்களுள் வெறியாடல் இடம் பெறவில்லை. வெறிபாடுவதில் தேர்ச்சி பெற்ற புலவர், வெறிபாடிய காமக்கண்ணியார் என்று அழைக்கப்பட்டிருக்கிறார். வெறியாடல் முழுமையான நாட்டியம் எனக்கூறமுடியாமல் இருக்கிறது.

தொல்காப்பியத்தில் கூறப்பட்ட முன்தேர்க்குரவை, பின்தேர்க் குரவை சங்க இலக்கியத்தில் இடம்பெறவில்லை. குரவை ஆடிய நிலம், காலம், களம், ஒப்பனை ஆகியவை சங்க இலக்கியங்களில் எடுத்துரைக்கப்படுகின்றன. குரவை ஆடிய காரணம், ஆடியோர், ஆடிய முறை, எழுப்பப்பட்ட இசை ஆகியவை குறித்து அறியமுடிகிறது.

குரவைக்கூத்தில் தழுவிக்கொண்டு ஆடுதல் முதன்மையான செயலாகத் தெரிய வருகிறது. இக்கூத்தைத் தொழில்முறையில் தேர்ச்சி பெற்றோர் ஆடியதாகச் சுட்டப்பெறவில்லை. இது சமுதாய வாழ்வில் முக்கிய இடத்தைப் பெற்றிருக்கிறது. கதைதழுவிய பாடல் இக்கூத்தில் இடம்பெற்றிருக்கலாம். வள்ளிக்கூத்தைப் பெண்கள் ஆடினர் என்று தொல்காப்பியம் கூறியிருப்பினும், சங்கஇலக்கியத்தில் கூறப்பட்டிருப்பதை நோக்க இருபாலரும் ஆடியதாகக் கருதலாம். தொல்காப்பியத்தில் கூறப்பட்ட வாளமலைக்கூத்து சங்க இலக்கியங்களில் இடம்பெறாமை ஆய்வுக்குரியதாக இருக்கிறது.

துணங்கைக் கூத்து சங்கஇலக்கியங்களில் முதலில் மொழியப் படுகிறது. இது ஆடப்பட்ட காலம், களம், ஆடியோர், ஆடியவிதம் ஆகியன குறித்துச் சொல்லப்படுகின்றன. மகளிர் துணங்கை, போர்த் துணங்கை, பேய்த்துணங்கை எனத் துணங்கை மூவகையாக இடம் பெற்றிருக்கிறது. துணங்கை முன்னேற்பாடின்றி நடைபெறாது எனலாம். அனைவரும் இக்கூத்தை நிகழ்த்தியிருக்கின்றனர். ஆண்கள் தலைக்கை கொடுத்து இவ்வாடலை ஆடியதாக அறியமுடிகிறது. தழுவியும், கைகளைக் கோத்துக் கொண்டும், விலாப்புறத்தில் அடித்துக்கொண்டும் ஆடியதாகச் சுட்டப்படுகிறது. இக்கூத்தை உரை ஆசிரியர் சிங்கிக்கூத்து என்கின்றனர். அரசன் இதில் பங்குபெற்று ஆடியமையால் இக்கூத்து மக்கள்மத்தியில் உயர்ந்ததாகக் கருதப் பட்டிருக்கலாம். சங்க காலத்தில் பேய் ஆடல் பற்றிய குறிப்பும் காணப்படுகிறது எனலாம்.

கழைக்கூத்துக் குறித்து அகநானூறும், குறிஞ்சிப்பாட்டும், குறுந் தொகையும், நற்றிணையும் பேசுகின்றன. இது மக்கள் வழக்கில் மிகுதியாக இடம்பெற்றதாகத் தெரியவில்லை. இதை முழுமை பெற்ற நாட்டியமாகக் கூறுதற்கில்லை.

கருங்கூத்து கலித்தொகையில் தோழி படைத்துக்கொண்ட நிகழ்ச்சியாகக் கூறப்படுகிறது. அது குறித்து எவ்விதச் செய்தியும் தெரிந்துகொள்ள முடியவில்லை.

புறநானூற்றில் உவமையாக அல்லிப்பாவை இடம் பெற்றிருக் கிறது. இது குறித்துத் தெளிவாக எதுவும் தெரியவில்லை. இது கண்ணன் ஆடிய கூத்தாகச் சிலப்பதிகார உரை இயம்புகிறது.

துடிக்கூத்து இருபாலரும் ஆடக்கூடியது எனலாம். தொல் காப்பியத்தில் ஒரு துறையாகக் கூறப்பட்ட துடிநிலை, பின்பு இவ்வாறு

வெற்றிக்கூத்தாகத் தோன்றியிருக்கிறதெனலாம். இக்கூத்தை விறலி ஆடியதாகச் சுட்டப்படுகிறது.

கொடுகொட்டிக்கூத்து, சங்கஇலக்கியத்துள் கலித்தொகையில் மட்டும் இடம்பெறுகிறது. இவ்வாடல் ஆடிய முறை குறித்து விளக்கப் படவில்லை. குடக்கூத்தைப் பற்றிய செய்தி பரிபாடலில் மட்டும் காணப்படுகிறது. இக்கூத்தைக் கண்ணன் நிகழ்த்தியதாகக் கூறப்படுகிறது. ஒரு பொருளை வைத்து (குடம்) நாட்டியம் நிகழ்ந்ததாக இக்கூத்து மொழியப்படுகிறது.

பாண்டரங்கக் கூத்து கலித்தொகையில் மட்டும் இடம் பெற்றிருக்கிறது. இதைச் சிவன் ஆடியதாகச் சொல்லப்படுகிறது. இது இடத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு பெயர் பெற்றிருக்கக்கூடும். கபாலக் கூத்து கலித்தொகையில் மட்டும் கூறப்படுகிறது. இக்கூத்தைச் சிவபெருமான் ஆடியதாகச் சொல்லப்படுகிறது. இக்கூத்திற்கு இறைவி தாளம் நிகழ்த்தியிருக்கிறாள். இது தாண்டவவகை நாட்டியத்தைச் சார்ந்தது எனலாம்.

இயல் 4

சிலம்பிலும் மேகலையிலும் நாட்டியம்

தமிழருடைய நாட்டிய வரலாற்றிற்கு இன்று ஓர் முழுமையான நூலாகத் திகழ்வது சிலப்பதிகாரம். இதை 'முத்தமிழ்க்காப்பியம்' என்றும், 'நாடகக் காப்பியம்' என்றும் மொழிகின்றனர். இளங்கோ வடிகள் இயற்றிய இக்காப்பியத்தின் காலம் கி.பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டு என்று உ.வே. சாமிநாதய்யரும், ந.மு. வேங்கடசாமி நாட்டாரும், இராமசந்திர தீட்சிதரும், தெ.பொ. மீனாட்சி சுந்தரனாரும், கா. அப்பாத்துரையாரும் கருதுகின்றனர். வானவியலின் அடிப்படை யில், எம். இராமாராவ் கி.பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டிற்குமேல் கி.பி. ஆறாம் நூற்றாண்டிற்கு உட்பட்ட காலத்தில் இந்நூல் இயற்றப்பட் டிருக்கலாம் என்றும், கே.கே. பிள்ளை கி.பி. ஐந்தாம் நூற்றாண்டில் இயற்றப்பட்டிருக்கலாம் என்றும் கருதுகின்றனர். கே. ஏ. நீலகண்ட சாஸ்திரியும், எல்.டி. சுவாமிக்கண்ணுப் பிள்ளையும், கி.பி. எட்டாம் நூற்றாண்டில் இந்நூல் இயற்றப்பட்டிருக்கலாம் என்றும் கருது கின்றனர்.

இலங்கையை ஆண்ட கயவாகு மன்னன் கண்ணகிக்குப் பத்தினிக் கோட்டம் அமைத்திருக்கிறான். அவன் ஆட்சிக்காலம் இலங்கை வரலாற்றில் கி.பி. 114 - 136ஆகும். நூற்றுவர்கன்னர் பற்றிய செய்தி சிலம்பில் வருகிறது. சதகர்ணிகள் எனப்படும் இச்சாத வாகனர் கி.மு. தொடங்கி கி.பி 220 வரை சிறப்புற்றி ருந்தனர். அவர்களுள் கௌதமபுத்திர சதகர்ணி என்ற அரசன் கி.பி. 106- 130 இல் ஆட்சி செய்திருக்கிறான். இலங்கை மன்னன் கயவாகுவும் கௌதமபுத்திர சதகர்ணியும் அக்காலத்தில் இருந்ததைக் கொண்டு சிலப்பதிகாரம் தோன்றிய காலத்தைக் கிறித்துவிற்குப் பிறகு இரண்டு நூற்றாண்டுகளுக்குள் இருக்கலாம் எனக்கூற வேண்டியிருக்கிறது. சிலப்பதிகாரத்தின் சமகாலக் காப்பியமாக

மணிமேகலை கருதப்படுகிறது. இவ்விரு காப்பியங்களிலும் மொழி யப்படுகின்ற நாட்டியம் குறித்து இவ்வியல் இயம்புகிறது.

நாட்டிய அரங்கு

சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் சிற்பநூலார் விதித்த முறைகளி னின்றும் மாறாமல் அக்கால நாடக அரங்குகள் அமைக்கப்பட்டிருந்தன. நாட்டிய நூலாரின் கருத்தை அறிந்து நாட்டியஅரங்கு தேர்ந்தெடுக்கப் பெற்றது. வன்பால், மென்பால், இடைப்பால் என்று கூறப்பட்ட மூவகை நிலங்களில், இடைப்பால் நிலமே அரங்கம் அமைக்க ஏற்ற நிலமாகத் தேர்ந்தெடுக்கப்பெற்றது. அந்நாட்டியஅரங்கு அமைந்த இடத்திலுள்ள மண் நல்ல மணமும், சுவையும் திண்ணியதாகவும் இருக்க வேண்டும். ஊரின் நடுவே தேரோடும் தெருக்களுக்கு எதிர்ப்புறமாக நாட்டியஅரங்கு அமைந்திருத்தலே சிறந்ததாகும்.

அரங்கின் மேடை இருபத்தெட்டு அடி அகலமும், முப்பத்தி ரண்டு அடி நீளமும், நான்கு அடி உயரமும் கொண்டதாக அமைக்கப் பட்டிருக்க வேண்டும். மேடைக்கும் விதானத்திற்கும் இடையே பதினாறு அடி உயரம் இருக்க வேண்டும். இந்த அரங்கத்தில் நாடகக் கலைஞர் உள்ளே செல்லவும், வெளியே வரவும் இரண்டு வாயில்கள் இருந்தன. இவற்றுடன் கலைஞர்கள் மறைந்து செல்கின்ற இடமும், அவர்கள் தங்கியிருக்க இடமும், மன்னர் தம் சுற்றத்தோடு இருக்க அவையரங்கமும் இருந்தன. அவ்வரங்கினில் வழிபாடு நிகழ்த்துவதற்காக நால்வகை வருணப்பூதரையும் ஓவியமாக எழுதி மேல்நிலையில் வைத்திருந் தனர். மேடையில் தூண்களின் நிழல் விழாதவாறு, நிலை விளக்கு கள் அமைக்கப்பட்டிருந்தன. அவ்வரங்கில் ஒருமுக எழினி, பொருமுக எழினி, கரந்துவரல் எழினி என்ற மூவகைத் திரைகள் அமைக்கப் பட்டிருந்தன. அரங்கின் விதானத்தில் வேலைப்பாடுடன் கூடிய ஓவியங்கள் வரையப்பட்டிருந்தன. முத்துக்களாலாகிய மாலைகள் தொங்கவிடப்பட்டிருந்தன. இவ்வாறு அரங்கின் அமைப்புக் குறித்து இளங்கோவடிகளும் சிலப்பதிகாரத்திற்கு உரை எழுதிய அடியார்க்கு நல்லாரும் உரைக்கின்றனர்.[1]

அக்காலத்தில் நாட்டிய அரங்குகளை அமைப்பதற்கான விதி முறைகளைக் கூறும் நூல் இருந்தது என்றும்; நாட்டியமேடையை அமைப்பதற்கான நிலத்தைத் தேர்ந்தெடுப்பதற்குரிய மனைநூல் இருந்தது என்றும் தெரியவருகிறது. நாட்டியமேடை குறிப்பிட்ட அளவு பரப்பளவைக் கொண்டு அமைக்கப்பட்டிருந்ததால் அதனுடைய ஒலிஅமைப்பு தெளிவாக இருப்பதற்கு ஏற்றாற்போல் அமைந்

திருந்தது. அதனால் எதிரொலி எதுவும் எழுவதற்கு வாய்ப்பில்லாமல் இருந்தது. இவ்வாறு அரங்கநுணுக்கத்தைப் பின்பற்றி அக்காலத்திலேயே ஒலி அமைப்பிற்கு ஏற்றாற்போல அரங்கம் அமைக்கப்பட்டிருந்ததை அறியமுடிகிறது.

அரங்கத்தில் அமைந்திருந்த விளக்குகளுடைய ஒளியின் நிழல் அரங்கத்தில் எங்கும் விழாதவாறு அமைக்கப்பட்டிருந்த நிலை அக்கால ஒளி அமைப்பின் திறத்திற்குச் சான்றாக அமைந்திருக்கிற தெனலாம்.

நாட்டியக் கலைஞர்கள் ஆடல் முடிந்தவுடன் பொது மக்களு டைய பார்வைக்குத் தென்படாமல் மறைந்து செல்வதற்கெனத் தனிப்பட்ட வழிகள் இருந்ததை எண்ணும்பொழுது, அக்காலத்தில் மிகவும் திட்டமிட்டு அரங்கத்தை அமைத்திருக்கிறார்கள் என்பதை அறியமுடிகிறது.

அரங்கத்தில் ஒருமுக எழினி, பொருமுக எழினி, கரந்துவரல் எழினி என மூன்று வகையான திரைச்சீலைகள் நிரந்தரமாகக் கலை நுணுக்கத்தோடு அமைக்கப்பட்டிருந்ததால் அத்திரைச் சீலைகளை நன்கு பயன்படுத்தத் தெரிந்திருக்கின்றனர் என்பதை உணர முடிகிறது. தற்காலத்தில் நவீன முறையில் அமைக்கப்பெற்று விளங்குகின்ற அரங்குகளைப் போலவே அக்கால நாட்டியஅரங்கும் அமைந்திருந்தது என்பதை இதனால் உணர முடிகிறது. அரண் மனைக்குள் இருந்த ஆடலரங்கு ‘மணியரங்கம்’ எனவும் அழைக்கப்பட்டிருக்கிறது.

ஆடலாசிரியனின் இலக்கணம்

"இருவகைக் கூத்தின் இலக்கணம் அறிந்து
பலவகைக் கூத்தும் விலக்கினிற் புணர்த்துப்
பதினோ ராடலும் பாட்டும் கொட்டும்
விதிமாண் கொள்கையில் விளங்க அறிந்தாங்கு
ஆடலும் பாடலும் பாணியும் தூக்கும்
கூடிய நெறியின கொளுத்துங் காலைப்
பிண்டியும் பிணையலும் எழிற்கையும் தொழிற்கையும்
கொண்ட வகையறிந்து கூத்து வருகாலைக்
கூடை செய்தகை வாரத்துக் களைதலும்
வாரம் செய்தகை கூடையிற் களைதலும்
பிண்டி செய்தகை ஆடலிற் களைதலும்
ஆடல் செய்தகை பிண்டியிற் களைதலும்

குரவையும் வரியும் விரவல செலுத்தி
ஆடற் கமைந்த ஆசான் தன்னொடும்" [2]

என்று இளங்கோவடிகள் ஆடலாசிரியனின் இலக்கணத்தைக் கூறுகிறார்.

'இருவகைக்கூத்து' என்ற அடிக்கு, அடியார்க்கு நல்லார் அவை வசைக்கூத்து, புகழ்க்கூத்து, வேத்தியல், பொதுவியல்; வரிக்கூத்து, வரிச்சாந்திக்கூத்து; சாந்திக்கூத்து, விநோதக்கூத்து; ஆரியம், தமிழ்; இயல்புக்கூத்து, தேசிக்கூத்து; என விளக்கம் தருகிறார். இவ்விடத்தில் இருவகைக் கூத்தாவன சாந்தியும் விநோதமும் என்கிறார்.[3]

அடியார்க்கு நல்லார் இரண்டிரண்டாக எடுத்துக்காட்டிய கூத்து களெல்லாம் வெவ்வேறு இயல்பு பற்றி வேறு வேறு பெயர்களால் வழங்கப்படுவன அன்றி வெவ்வேறு கூத்துக்கள் அல்ல. அவற்றை அகம் - புறம் என்றாவது, வேத்தியல் - பொதுவியல் என்றாவது, சாந்தி -விநோதம் என்றாவது பாகுபடுத்தல் பொருந்தும் என்கிறார் ந.மு. வேங்கடசாமி நாட்டார்.[4]

(1) சாந்திக்கூத்து

சாந்திக்கூத்து என்பது சொக்கம், மெய்க்கூத்து, அவிநயக்கூத்து, நாடகம் என நான்கு வகைப்படும். அது நூற்றெட்டுக் கரணமுடையது. மெய்க்கூத்து என்பது தேசி, வடுகு, சிங்களம் என மூவகைப்படும். அவிநயக்கூத்து என்பது கதை தழுவாது பாட்டினுடைய பொருளுக்கு ஏற்பக் கைகாட்டி விளக்கும் பலவகைக் கூத்தாகும். நாடகம் என்பது கதை தழுவி வரும் கூத்தாகும்.[5]

(2) விநோதக்கூத்து

விநோதக்கூத்து என்பது குரவை, கலிநடம், குடக்கூத்து, கரணம், நோக்கு, தோற்பாவை என ஆறு வகைப்படும். குரவை என்பது வரிக்கூத்தின் ஓர் உறுப்பாகும். கலிநடம் என்பது கழாய்க் கூத்தாகும். குடக்கூத்து என்பது, குடத்தை வைத்து ஆடுவதாகும். கரணம் என்பது படிந்தாடுதல் ஆகும். நோக்கென்பது பாரமும், நுண்மையும், மாயமும் உடையது. தோற்பாவை என்பது, தோலால் பொம்மை செய்து ஆட்டுவிப்பது.[6]

(3) புறக்கூத்து

ஆடலாசிரியன் இருவகைக் கூத்துக்களோடு மேலும் பல்வகைப் புறக்கூத்துக்களையும் அறிந்தவனாக இருத்தல் வேண்டும் எனவும் காப்பிய ஆசிரியர் மொழிகிறார். புறக்கூத்தாவன வென்றிக்கூத்து, வசைக்கூத்து, விநோதக்கூத்து, பெருநடை, சாரியை, பிரமரி முதலியனவும், பதினொரு ஆடலும் ஆகும்.[7]

ஆதலின் ஆடலாசிரியன் இருவகைப்பட்ட அகக்கூத்தின் இலக்க ணங்களை நன்கு அறிந்தவனாகவும் , பல்வகையான புறக்கூத்துக் களையும் அறிந்தவனாகவும் இருக்க வேண்டும்; பாட்டுக்களுக்கு உறுப்பாக வரக்கூடிய விலக்குறுப்பான பொருள், யோனி, விருத்தி, சந்தி, இசை, சாதி, குறிப்பு, சத்துவம், அவிநயம், சொல், சொல்வகை, வண்ணம், வரி, சேதம் ஆகிய பதினான்கையும் பொருத்தமாக அமைத்துக்காட்டத் தெரிதல் வேண்டும்; பதினொரு ஆடல்களான, கொடுகொட்டி, பாண்டரங்கம், அல்லியம், மல்லாடல், துடி, குடைக் கூத்து, குடக்கூத்து, பேடியாடல், மரக்கால் ஆடல், பாவை ஆடல், கடையக்கூத்து ஆகியவற்றை நன்கு உணர்ந்திருத்தல் வேண்டும்; அகநாடகங்களுக்குரிய கந்தம் முதலான பிரபந்த உரு ஈறாக உள்ள தாளப் புணர்ப்புகளுடன் கூடிய பாட்டுக்களையும், தெய்வப்பாடல் முதலாக அரங்கொழி செய்யுள் இறுதியாக உள்ள செந்துறை விகற்பம் பொருந்திய புறநாடகங்களுக்குரிய பாடல்களையும், நன்கு கற்றவனாதல் வேண்டும்; கொட்டப்படும் தாள வாத்தியங்களின் கூறுகளை அதற்கென்று அமைந்த நூல்களின் வாயிலாக அறிந்திருத்தல் வேண்டும்; இருவகைக் கூத்தில் உள்ள ஆடல்களை எட்டு வகைப்பட்ட பயனுடைய பாடலுடன் தாளங்களையும், அதற் குண்டான தூக்குகளையும், அவை ஒன்றோடொன்று பொருந்திய நெறியுடன் ஆடலை ஆட்டுவிக்க அறிந்திருத்தல் வேண்டும்; அவ்வாறு ஆட்டுவிக்கும் பொழுது பிண்டி என்று சொல்லப்படுகின்ற ஒற்றைக்கையும், பிணையல் என்று கூறப்படுகின்ற இரட்டைக் கையும், அழகுபெறக் காட்டும் எழிற்கையும், தொழில் பெறக் காட்டும் தொழிற்கையும், அவற்றை அகக்கூத்திற்கு உரியன இவை என்றும், புறக்கூத்திற்கு உரியன இவை என்றும் வகையுடன் அறிந்திருத்தல் வேண்டும்; அவ்வாறு அகக்கூத்து நிகழும்பொழுது மூன்றாம் காலப் பிரமாணமாகிய கூடையில் செய்த கை, முதல் காலப் பிரமாணமாகிய வாரத்தில் புகாமலும், முதல்காலப் பிரமாணமாகிய வாரத்தில் செய்தகை மூன்றாம் காலப்பிரமாணமாகிய கூடையில் புகாமலும், தேசியிற் கைத்தொழில் மார்க்கத்திற் புகாமலும், மார்க்கத்திற் கைத் தொழில் தேசியிற் புகாமலும் பார்த்துக் கொள்ளுதல் வேண்டும்;

குரவைக் கூத்திற்குரிய தன்மைகளும், எண்வரிக் கூத்திற்குரிய தன்மைகளும் இவற்றுள் கலவாதபடி பார்த்து, ஆடவும் ஆட்டுவிக்கவும் வல்லானாக ஆடல்ஆசிரியன் இருத்தல் வேண்டும். இத்தகைய கருத்துப்பட அடியார்க்கு நல்லார் உரை எழுதுகிறார்.

இளங்கோவடிகள் காலத்தில் நாட்டியம் பலவகையாக இருந்திருக்கின்றது; அவற்றை இருவகைக்கூத்து என்றும், பல்வகைக்கூத்து என்றும், புறநடம் என்றும், பதினொரு ஆடல் என்றும், எட்டுவகை வரிகள் என்றும் விரித்துக் கூறுகிறார்.

அரசன் முன்னிலையில், உயர்ந்த கலைத்திறம் கொண்ட நாட்டியங்கள் ஆடப்பெற்றிருக்கின்றன. அவற்றை 'வேத்தியல்' என்று கூறுகிறார். பொதுமக்களும் பார்த்து மகிழும் வண்ணம் எளிய முறையில் பல ஆடல்கள் நிகழ்ந்திருக்கின்றன. அவற்றைப் 'பொதுவியல்' என்று மொழிந்திருக்கிறார். இவ்வாறு அரசன் போன்ற உயர்ந்த மக்களுக்கென்று ஒருவகை ஆடலும், சாதாரண எளிய மக்களுக்கென்று மற்றொருவகை ஆடலும் இருந்தமையைச் சிலப்பதிகாரம் புலப்படுத்துகின்றது. முடியாட்சிக் காலத்தில் மன்னருக்கென, அவரைச் சார்ந்தோருக்கென ஒருவகை ஆடலும், சாதாரணக் குடிமக்களுக்கெனப் பிறிதொருவகை ஆடலும் அமைந்திருப்பது இயல்பெனலாம். அக்கால நாட்டியக்கலைஞர்கள், நாட்டிய ஆசிரியர்கள், இவ்விருவகைக் கூத்துக்களையும் நன்கு அறிந்திருந்தனர் என்பதைச் சிலப்பதிகாரம் தெரிவிக்கின்றது.

அடியார்க்கு நல்லார் இருவகைக்கூத்து என்பதற்கு விளக்கம் கூறுகையில், இரண்டிரண்டாகக் கூத்துக்களைச் சுட்டியிருந்தாலும், அக்கூத்துக்களின் வெவ்வேறு இயல்பு பற்றி வேறுவேறு பெயர்களால் வழங்கப்படுவன அன்றி வெவ்வேறு கூத்துக்கள் அல்ல என்று வேங்கடசாமி நாட்டார் கூறுவது நினைக்கத்தக்கதாய் இருக்கிறது. அடியார்க்கு நல்லார் இரண்டிரண்டாகக் கூறும் கூத்துக்களை யெல்லாம் அகக்கூத்து என்று- சுட்டுகிறார். புறக்கூத்து என அவர் தனியாகக் கூறியிருப்பதால், இவ்விணைக்கூத்துக்களை அகக்கூத்து என்று அவர் கூறுவது போலப் பொருள் கொள்வதே பொருத்தமாய் இருக்கிறதெனலாம்.

சாந்திக்கூத்தை வேத்தியலுள் அடக்கலாம். அதில் கூறப்படுகின்ற சொக்கம், மெய்க்கூத்து, அவிநயக்கூத்து, நாடகம் ஆகியவை உயர்ந்த மக்களுக்குரியதாக அமைந்திருக்கலாம். **சொக்கம்** என்று கூறப்படுகின்ற சுத்தநிருத்தமாவது, தாளலயங்களை முதன்மையாகக் கொண்டு

நூற்றெட்டுக்கரணங்களை இசைப்பாடல்களின்றி, இசைக் கருவிகள், தாளக்கருவிகளின் ஓசைக்கேற்ப ஆடிக்காட்டுவதெனக் கூறலாம்.

"**மெய்க்கூத்தென்பது** தமிழ்நாடல்லாத பிறநாடுகளில் வழங்கிய ஆடல்வகைகளாகும். அவற்றைத் தேசி, வடுகு, சிங்களம் எனக் குறிக்கின்றனர். இது உள்ளக்குறிப்பை அடிப்படையாகக் கொண்ட தென வேங்கடசாமி நாட்டார் கருதுகிறார்.

அவிநயக் கூத்தென்பது கதையைப் பின்பற்றாமல், பொருளை மட்டும் முதன்மையாக எடுத்துக்கொண்டு, கைமுத்திரைகளால் விளக்கிக்காட்டுவதெனலாம். இது தற்கால நாட்டியத்தில் 'பதார்த்த அபிநயம்' என்று கூறுவர்.

நாடகமென்பது, குறிப்பிட்ட கதையை இசைப்பாடல்களுடன் அவிநயித்து, நடித்துக்காட்டுவதாகும். இதைத் தற்காலத்து நாட்டிய நாடகத்தோடு வைத்து எண்ணலாம்.

விநோதக் கூத்து என்பது பொது மக்களுக்குரிய கூத்தாக இருந்திருக்கக் கூடும். ஏனெனில் அதனுள் அடங்கிய குரவை, கலிநடம், குடக்கூத்து, கரணம், நோக்கு, தோற்பாவை ஆகியவை பொதுமக்களுக்காக ஆடப்பட்டவை போல் தோன்றுகின்றன.

குரவை என்பது காமத்தையும், வெற்றியையும் பொருளாகக் கொண்டு எழுவர் அல்லது ஒன்பதின்மர் கைகோத்து ஆடுவதென்பர். இவ்வாடல் எளிய சாதாரண மக்களுக்குரியது என்பதைச் சிலப்பதி காரத்தில் அமைந்த ஆய்ச்சியர்குரவையும், குன்றக்குரவையும் காட்டு கின்றன.

கலிநடம் என்பது இரு மூங்கில்கம்புகளை நட்டு, அவற்றைக் கயிற்றால் பிணைத்து அதன்மேல் நின்று, கம்பைக் கையில் ஏந்தி, தாளத்திற்கேற்ப ஆடுவதெனலாம். அதைக் கழைக்கூத்து என்று வழங்குவர். பொதுமக்கள் விரும்பிப் பார்ப்பதற்குரிய கூத்தாகவே இக்கூத்து அமைந்திருக்கிறது எனலாம். தற்காலத்தில் கழைக் கூத்தாடிகள் ஆடி வருகின்ற கூத்தோடு இக்கூத்தை ஒப்பிட்டுக் கூறலாம்.

குடக்கூத்து என்பது மண்ணாலான அல்லது உலோகத்தாலான குடத்தைத் தலையில் வைத்தும், தோளில் வைத்தும் ஆடுவதெனலாம். இக்கூத்தும் சிற்றூர் மக்கள் காணக்கூடிய கூத்தாக் அமைந்திருக்கிறது எனலாம். இக்காலத்தில் ஆடப்படும் கரகாட்டத்தை இதனோடு வைத்து எண்ணலாம்.

கரணம் என்பது, உடலை வளைத்துத் தரையை நோக்கிப்

பலவிதங்களில் படிந்து ஆடும் கூத்து எனலாம். இக்கூத்தும் வளைந்து, நெளிந்து ஆடுவதால் பொதுமக்களின் கவனத்தை ஈர்க்கக்கூடிய கூத்தாக இருந்திருக்கக்கூடும். தற்காலத்தில் ஆடப்படும் பாம்பு நடனத்தை இந்நடனத்தோடு இணைத்துக் கூறலாம்.

நோக்கு என்பது காண்பாரைத் திகைக்கவைக்கக்கூடிய செயல்களைக் கொண்டதாகவும், தொடர்ந்து கூர்ந்து நோக்கும் தன்மையுடையதாகவும், வித்தைகள் நிரம்பியதாகவும் இருந்திருக்கக் கூடும். இதுவும் பொதுமக்களை ஈர்க்கக்கூடியதாக அமைந்திருந்தது எனலாம்.

தோற்பாவை என்பது தோலால் பொம்மை செய்து திறமை மிக்க கலைஞனால் திரையின் பின் நின்று, பாடி ஆட்டுவிக்கப் படுவது, இக்கூத்தும் சாதாரண மக்கள் விரும்பிப் பார்க்கக் கூடிய எளிய கூத்தாகவே அமைந்திருக்கிறது எனலாம். இன்று இக்கூத்து பொம்மலாட்டம் என வழங்கப்பெறுகிறது. இவ்வாறு சாந்திக் கூத்தும், விநோதக் கூத்தும் விரித்துரைக்கப்படுகின்றன.

ஆடலாசிரியன்,

"விதிமாண் கொள்கையின் விளங்க அறிந்தாங்கு"

என்பதற்கேற்ப நாட்டிய நூல்களை நன்கு அறிந்தவனாக இருத்தல் வேண்டும். சிலப்பதிகார உரையாசிரியர் காலத்திலேயே நாட்டிய நூல்கள் பல இருந்திருக்க வேண்டும் என்பதை அறியமுடிகிறது. அவற்றுள் ஓர் இலக்கண நூல்கூட இன்று கிடைத்திலது.

அக்காலத்தில் தெய்வஆடல்கள் பதினொன்றும் சிறப்புப் பெற்றிருந்தன என்பதையும் அறியமுடிகிறது. நாட்டியத்திற்குத் துணையான தாளங்களைப் பற்றிய அறிவும், தாள வாத்தியங்களைப் பற்றிய நுணுக்கமும் அக்காலத்தில் மிகுந்திருந்தன என்பதை ஆடலாசிரியன் கற்றுக்கொள்ளவேண்டிய தாள வகைகள் என்று குறிப்பிடுவதிலிருந்து அறிய முடிகிறது. அகக்கூத்திற்கென்றும், புறக்கூத்திற்கென்றும் தனித்தனியான பாடல்கள் இருந்தன என்பதை அவனுக்குக் கூறிய இலக்கணத்திலிருந்து அறியமுடிகிறது. அப்பாடல் கள் இன்று நமக்குக் கிடைத்தில.

ஆடலாசிரியன் ஆடலுக்குரிய ஒற்றைக்கை அவிநயங்களையும், இரட்டைக்கை அவிநயங்களையும் நன்கு அவிநயித்துக் காட்டும் திறம் பெற்று விளங்கியிருக்கிறான் என்பதை அறியமுடிகிறது. ஒற்றைக்கை அவிநயங்கள் முப்பத்து மூன்றையும், இரட்டைக்கை அவிநயங்கள்

பதினைந்தையும், அடியார்க்கு நல்லார் தம்முடைய உரையில் விளக்கமாகக் கூறிச் செல்கிறார்.[8]

கைகள் இரண்டு வகையாகக் காட்டப்பட்டுள்ளன என்பது எழிற்கை, தொழிற்கை என்பதன் மூலம் தெரியவருகிறது. அழகு ணர்வுகளை அவிநயித்துக் காட்டுவதற்கு எழிற்கையையும், செயல் களை அவிநயித்துக் காட்டுவதற்குத் தொழிற்கையையும் பயன்படுத்தி யிருக்கின்றனர்.

அக்காலத்தில் ஆடற்கலையில் பயின்றுவரக்கூடிய குறியீட்டுச் சொற்களைத் தொகுத்துச் சுட்ட ஓர் அகராதி இருந்திருக்கவேண்டும். தம் நாட்டு நடனங்களில் ஆடலாசிரியன் தேர்ச்சி பெற்றிருப்பது போலவே அண்டைநாட்டு, பிறநாட்டு ஆடல்களிலும் அவன் தேர்ச்சி பெற்றிருக்க வேண்டும். அக்காலத்தில் நாட்டியத்திற்கெனத் தனியான நூல்கள் இருந்ததைப் போலவே இசைக்கருவிகளுக்கென, தாளத்திற் கென, இசைப்பாடல்களுக்கெனத் தனித்தனியாக நூல்கள் இருந் திருக்கவேண்டும். ஆடலைப் பயில்வதற்கு ஏழாண்டு வேண்டும். ஆனால் அவ்வாடலைப் பயிற்றுவிப்பதற்குரிய ஆடல் ஆசானாக ஆவதற்குப் பல ஆண்டுகள் வேண்டும். இச்செய்திகள் ஆடலாசிரி யனுக்கு வகுத்துள்ள இலக்கணத்தை அறியும்பொழுது தெரிய வருகின்றன.

ஆடல் மகளுக்குரிய இலக்கணம்

ஆடல், பாடல், அழகு ஆகிய மூன்றனுள் ஒன்றிலும் சிறிதும் குறைவுபடாமல் இருக்க வேண்டும். ஐந்தாண்டில் தண்டியத்தைப் பிடிக்கத் தொடங்கி, ஏழாண்டுகாலம் ஆடற்கலையை நல்ல ஆடலா சிரியரிடம் முறையாகப் பயிலுதல் வேண்டும். ஏழாண்டு பயின்று பன்னிரண்டாவது ஆண்டில் அரசன் முன்னிலையில் அரங்கேற்றம் நிகழ்தல் வேண்டும்.[9]

நாட்டியக் கலையைக் கற்க, அக்காலத்திலேயே வயது வரம்பு இருந்திருப்பதாகத் தெரியவருகிறது. பெதும்பைப் பருவத்தில் தொடங்கி, மங்கைப்பருவம் தொடரும்வரை ஆடல் கற்றுக்கொள்ள வேண்டும் என்பதும் நியதியாய் இருந்திருக்கிறது. அப்பருவமே ஆடற்கலையைக் கற்றுக்கொள்வதற்கு ஏற்ற பருவமென ஆடற்கலை வல்லார் உணர்த்தியிருக்கிறார்கள். ஆடற்கலை பயிலுவோர் ஆடல், பாடல், அழகு இவற்றுள் எதிலும் குறைவுபடாமல் நிறைவு பெற்றவராக இருக்கவேண்டும் எனக்கூறப்படுகிறது. ஆடற்கலையைப் ஐந்தாவது

ஆண்டில் கற்கத் தொடங்கும்பொழுது, ஆடற் கலைக்குரிய உறுப்புகள் உறுதியான வளர்ச்சியைப் பெறாத காரணத்தால் கம்பைக் கையில் பிடித்துக்கொண்டு ஆடல் பயிலப்பட்டது என்பதை அறியமுடிகிறது.

மாதவி அரங்கேற்றம்

அரசர், அமைச்சர், கலைஞர், அறிஞர், மேல்மக்கள் யாவரும் அவரவர் தகுதிக்கேற்ப இருக்கையில் அமர்ந்தனர். இடக்கை முதலிய குயிலுவக் கருவியாளர்கள் தாம் நிற்கவேண்டிய முறைப்படி நின்றனர். நாடகக் கணிகையாகிய மாதவி அரங்கிலே வலக்காலை முன்வைத்து ஏறி, பொருமுக எழினி இருக்கின்ற இடமான வலப்பக்கத்தூணை முதலில் சேர்வதுமுறை என்று அறிந்து, அவ்விடத்தைச் சேர்ந்தாள். இயற்கைநெறியை உடைய, ஆடி முதிர்ந்த தோரிய மடந்தையர் ஒருமுக எழினிக்கு நிலையிடனான இடப்பக்கத்தூணைச் சேர்ந்து நின்றனர். அவர்கள் நன்மை மிகவும், தீமை நீங்கவும் ஓரொற்று வாரம், ஈரொற்றுவாரம் என்னும் தெய்வப்பாடல் இரண்டினையும் முறையாகப் பாடினர். தெய்வப்பாடலின் இறுதியிலே கருவி களெல்லாம் கூடிநின்று இசைத்தன. அவ்விசையில் குழல்வழி யாழ் நின்றது; யாழ் வழியே மத்தளம் நின்றது; மத்தளத்தின் வழியே குடமுழா நின்றது; முழவுடன் கூடி நின்று இடக்கைக்கருவியும் அவ்வாச்சியக் கூறுகளை அமைத்தது. அதனுடன் கூடி, முன்சொன்ன குயிலுவக் கருவிகள் அனைத்தும் பருந்தும், நிழலும் போல ஒன்றொ டொன்று இணைந்தன. ஒரு தாளத்திற்கு, இரண்டு பற்றாகப் பஞ்ச தாள பிரபந்தமாகக் கட்டப்பட்ட தேசிகூத்தை, ஒருதாளத்திற்கு இரண்டு பற்றாகப் பத்தும், தீர்வு ஒன்றுமாகப் பதினொரு பற்றாலே தேசிக் கூத்தை மாதவி ஆடிமுடித்தாள். இப்படிச் செய்வது நாட்டிய நூல் களில் அமைந்த முறையாதலால் அம்முறை வழுவாமல், அந்தரக் கொட்டு என்றும், முகம் என்றும் கூறப்படும் தாளங்களுக்கேற்ப ஆடி முடித்தாள். அதன் பின்னர், மங்கலப் பண்ணாய் நரப்படையவும் உடைத்தாய் இருக்கின்ற பாலைப்பண் அளவு கோடாதபடி ஆலாபனை செய்யப்பட்டது. அதன் மேலே மங்கலச்சொல்லினை உடைத்தாய் நான்கு உறுப்புடன் குறைபாடில்லாத நடைகளைச் சொற்படுத்தியும், இசைப்படுத்தியும், பாட்டும், கொட்டும், கூத்தும் நிகழ்த்தினாள். மூன்றுஒத்துடைய அடதாளத்திலே எடுத்து, ஓர் ஒத்துடைய ஏகதாளத் திலே முடித்து, அழகிய மண்டில நிலையாலே தேசிக்கு ஒற்றித்து ஒத்தலும், இரட்டித்து ஒத்தலுமே வழக்காதலின் தேசிக்கூறெல்லாம் ஆடிமுடித்தாள். முதல் நடையிலும், வாரத்திலும் தேசிக் கூத்தெல்லாம் ஆடிமுடிந்தாள். பஞ்சதாளப் பிரபந்தமாகக் கட்டப்பட்ட வடுகிலொத்

தையும், தேசிஒத்தையும் காட்டினாற்போல இரட்டிகிரட்டியாக ஆடி னாள். முன்சொல்லிய தேசியைப் போல் வடுகும், மட்டதாள முதலாக ஏக தாளம் ஈறாக, வைசாக நிலையிலே ஆடிமுடித்தாள். பொன்னா லான பூங்கொடி கூத்து நடித்தாற் போல ஆடினாள். தாண்டவம், நிருத்தம், நாட்டியம் என்னும் மூன்று கூறுபாட்டிலும், நாட்டிய மென்றது புறநடமாதலின் அதனை நூல்களில் சொன்ன முறைமை வழுவாமல், அவிநயித்து, பாவகம் தோன்ற, விலக்குறுப்பு பதினான் கின் நெறிவழுவாமல் ஆடிக்காட்டினாள். இவ்வாறு மாதவியின் அரங்கேற்றம் கூறப்படுகிறது.[10]

சிலப்பதிகாரக் காலத்திலேயே நாட்டிய மகளிர் ஆடலைத் துவங்குவதற்கு முன் வலக்காலை முன்வைத்து, அரங்கில் ஏறும் பழக்கம் இருந்திருக்கிறது என்பதையும், பின்னணி இசைக் குழு வினர் அரங்கத்தில் நிற்பதற்குரிய இடம் தனித்தனியாக ஒதுக்கப்பட் டிருக்கிறது என்பதையும், நாட்டியத்தில் பலகாலம் அனுபவம் பெற்ற மூத்த மகளிர், இறைவணக்கப்பாடலை முதலில் பாடிய பிறகு ஆடல் துவங்கியது என்பதையும், மாதவி அரங்கேற்றத் திலிருந்து அறிய முடிகிறது.

"வார மிரண்டும் வரிசையிற் பாட" [11]

என்பதற்கு, அடியார்க்கு நல்லார் தெய்வப்பாடல் இரண்டினையும் பாட என்று உரை எழுதியுள்ளார். அதைப் பின்பற்றியே வேங்கடசாமி நாட்டாரும் உரை வரைந்துள்ளார். ஆனால் அரும்பத உரைகாரரோ தெய்வப்பாடல் என்று மட்டுமே எழுதி இரண்டு என்பதைச் சுட்டாது விடுகிறார். மேலும், வாரம் இரண்டாவன என்பதற்கு ஓரொற்று வாரம், ஈரொற்றுவாரம் என்னும் செய்யுள் என்றும், அவை தாளத் துக்கு ஒரு மாத்திரையும், இரண்டு மாத்திரையும் பெற்று வரும் என்றும் எழுதுகிறார்.

அரும்பத உரைகாரர் தெய்வப்பாடல் என்று மட்டும் கூறுவதால், வாரம் இரண்டும் என்பதற்கு, அப்பாடலை முதல்நடையும், வார நடையுமான முதல் காலம், இரண்டாம் காலத்தில் தெய்வப் பாடலைப் பாடியிருக்கலாம் என்று எண்ணவேண்டியிருக்கிறது.

அரங்கேற்றத்தில் ஆடத் திட்டமிட்டுள்ள நாட்டியத்தைத் தொடங் குவதற்கு முன்னால், அந்த நாட்டியத்தை ஆடுவதற்கான முன்னேற் பாடு போல வாச்சியங்களின் ஒலிகளுக்கேற்ப, அந்தரக் கொட்டு என்று சொல்லப்படும் தாளகதியை மையமாகக் கொண்டு ஆடத் தொடங்கினாள்.

அந்தரக்கொட்டு என்பது நாட்டியத்தைக் காண்பவரையும், நாட்டிய நிகழ்ச்சிக்கு உறுதுணையாய் உள்ள பின்னணி இசைக் கலைஞர்களையும், அந்நாட்டியத்தைச் சுவைப்பதற்கு, இயக்குவதற்கு, அதனோடு ஒன்றுவதற்குத் தயார்படுத்துவதேயாகும்.

• இவ்வாறு அக்காலத்தில் நாட்டிய நிகழ்ச்சியைச் சுவைக்க ஆட, ஒரு முன்மாதிரியான ஆட்டத்தைக் கைக்கொள்வது அக்கால நாட்டிய வளர்ச்சியைத் தெளிவுபடக் காட்டுகிறதெனலாம்.

இந்த அந்தரக் கொட்டுகளை, பஞ்சதாளச் சொற்கட்டுகளாக, ஒரு தாளத்திற்கு இரண்டு பற்றாகப்பத்தும், தீர்வு ஒன்றுமாக அமைக்கப்பட்ட தேசிஒத்தைக்கொண்டு தேசிக்கூத்தை ஆடிய பிறகு, பாடல் ஒன்றைத் தேர்ந்தெடுத்து, அதற்கு இசை முதலியவற்றை அமைத்து, அதை ஆதிதாளத்தில் தொடங்கி, ஏகதாளத்திலே முடிவு பெறுமாறு ஆடுகையில், அவ்வாட்டத்தை நடனஅரங்கிலே வட்ட அமைவிலே அமைத்து ஆடினாள். அது போலவே வடுக்கூத்தையும், ஆதிதாளத்திலே ஆரம்பித்து, ஏகதாளத்திலே திரள்நடையில் ஆடிமுடித்து வைசாக நிலையிலே நின்றாள். இவ்வாறு அவள் புறநடமாகிய நாட்டியத்தை நூலிற் சொன்ன முறைமை தவறாது ஆடியது பொன்னாலான பூங்கொடி ஆடியது போல் இருந்தது.

தேசிக்கூத்தைக் குறிப்பிட்ட வேகத்திலும், வடுகுக்கூத்தை அதிவேகத்திலும், தாளத்தை மிக நுணுக்கமாகக் கையாண்டும், அவிநயங்களை உணர்ந்தும், பிறரைக் கவரத்தக்க முறையில் உணர்த்தியும், முத்தமிழ் விளங்க மாதவி ஆடியிருக்கிறாள் என்பதை அவள் ஆடலிலிருந்து அறியமுடிகிறது.

அரங்கேற்று காதையில்,

"நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைபிடித்து [12]*"*

என்று புலவர் இலக்கணம் கூறும்பொழுதும், மாதவி அரங்கேறி ஆடியதைக் கூறும்பொழுதும் இளங்கோவடிகள் உரைக்கிறார்.

இளங்கோவடிகள் அரங்கேற்றுகாதையில், ஆடலாசிரியன் இலக் கணத்தையும், மாதவி அரங்கேறியது பற்றியும் கூறிய தோடல்லாமல், இசையாசிரியன் இலக்கணத்தையும், புலவன் இலக்கணத்தையும், மத்தள ஆசிரியன் இலக்கணத்தையும் குழலாசிரியன் இலக்க ணத்தையும் விளக்கமாகக் கூறியுள்ளார். இதிலிருந்து இசையின் பல்வேறு துறைஇலக்கணங்கள் செம்மையாக இருந்தன என்பதை அறியமுடிகிறது.

இளங்கோவடிகள் காலத்திற்கு முன்னரே ஆடலைப்பற்றி விளக்கக்கூடிய நூல்கள் பல இருந்தன என்பதை அவருடைய மொழியிலிருந்து அறிகிறோம். அதனால் நாட்டியத்தைப் பற்றிய தெளிவான இலக்கண நூல்கள் இருந்திருக்க வேண்டும் என்றும், அவற்றுள் ஒன்று கூட, கிடைக்கவில்லை என்பதையும் அறிகிறோம்.

இருவகைக் கூத்தைப் பற்றிய மேலும் விளக்கமான செய்திகளையும், வசைக்கூத்தைப் பற்றிய முழு விவரத்தையும் பிண்டிக்குக் கூறப்பட்ட முத்திரைகளின் சிறப்பு விளக்கங்களையும் விரிந்த நூல்களிற்கண்டு கொள்க என்று அடியார்க்கு நல்லார் உரை எழுதுவதிலிருந்து, அவருடைய காலத்தில் அவற்றைப் பற்றிய விளக்கங்கள் தெளிவாக எழுதப்பட்டிருந்தன என்பதையும் அறிகிறோம்,[13] ஆனால் அவ்விளக்க நூல்கள் இக்காலத்தில் கிடைக்கவில்லை.

தலைக்கோல்

சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் தலைக்கோலானது தோற்று ஓடிய பகைமன்னர்களது வெண்கொற்றக்குடையின் காம்பினாலாவது பகைவரது மதிற்புறத்து வெட்டிய மூங்கிலிலாவது செய்யப்பட்டது. இதன் கணுக்கள் நவமணிகளால் கட்டப்பெற்று, இடைப்பகுதி சாம்பூநதம் என்ற பொன் தகட்டால் மூடப்பெற்று இருந்தது. இவ்வாறன்றிப் புண்ணிய மலைகளில் வளர்ந்த மூங்கிலில் பொன்னும், மணியும் இழைத்து வேலைப்பாடுகள் செய்தும் தலைக்கோல் செய்தனர். நல்லநாள் பார்த்துத் தலைகோல் நீராட்டப் பெற்று அரங்கில் வைக்கப் பெற்றது.இக்கோலை இந்திரனுடைய மகன் சயந்தனாகப் போற்றி வழிபட்டனர் என்பர். ஆடலாசிரியன் முதலானோர் கொண்டுவந்த புண்ணிய நதியின் நீரினால் இத்தலைக்கோலை நீராட்டி, பின்னர் மாலைகள் அணிவித்து, பட்டத்து யானையின் துதிக்கையில் கொடுத்து ஊர்வலமாகக் கொண்டு வந்தனர். ஐம்பெரும் குழுவினரும் உடன் வந்தனர். பின்னர் நகரை வலமாக வந்து, நாட்டிய அரங்கத்தை அடைந்து, தலைக்கோலை மேடை மீது வைத்தனர். அதன் பின்னர் அரங்க வழிபாடு நடந்தது. பிறகு ஆடல்மகளிரின் நிகழ்ச்சிகள் தொடங்கப்பெற்றன என்று அடியார்க்கு நல்லார் உரையிலிருந்து அறியமுடிகிறது.[14]

நாட்டியத்தைச் சிறப்பாக ஆடிய பெண்களுக்கு மன்னர்கள் 'தலைக்கோலி' என்று பட்டம் அளித்துச் சிறப்புச் செய்திருக்கின்றனர்.

இவ்வாறு தலைக்கோல் பட்டம் பெறுதல் வழக்கம் என்பதை, "திருநெல்வேலி உடையார் கோவில் பதியிலாரில் நக்கன் உரிமை அழகிய பெருமாளான உரிமை அழகிய பெருமாள் தலைக்கோலி எனவும், "பதியிலான் நக்கன் அரங்கமான ஐயங்கொண்ட சோழத் தலைக்கோலியும், நக்கன் பூமியான பரமாக்க விடங்கத் தலைக் கோலியும், நக்கன் சோழ விச்சாதரியான ஒலோக மாதேவி தலைக் கோலியும், நக்கன் பவழக் குன்றான மதுராந்தகத் தலைக்கோலியும்" எனவும் தலைக்கோலி என்னும் பட்டமும் அதனைப் பெற்ற பதியிலார் பலர் பெயரும் வருதல் ஈண்டு அறியத்தக்கன"[15] என்று வேங்கடசாமி நாட்டார் தம்முடைய உரையில் எழுதுகிறார்.

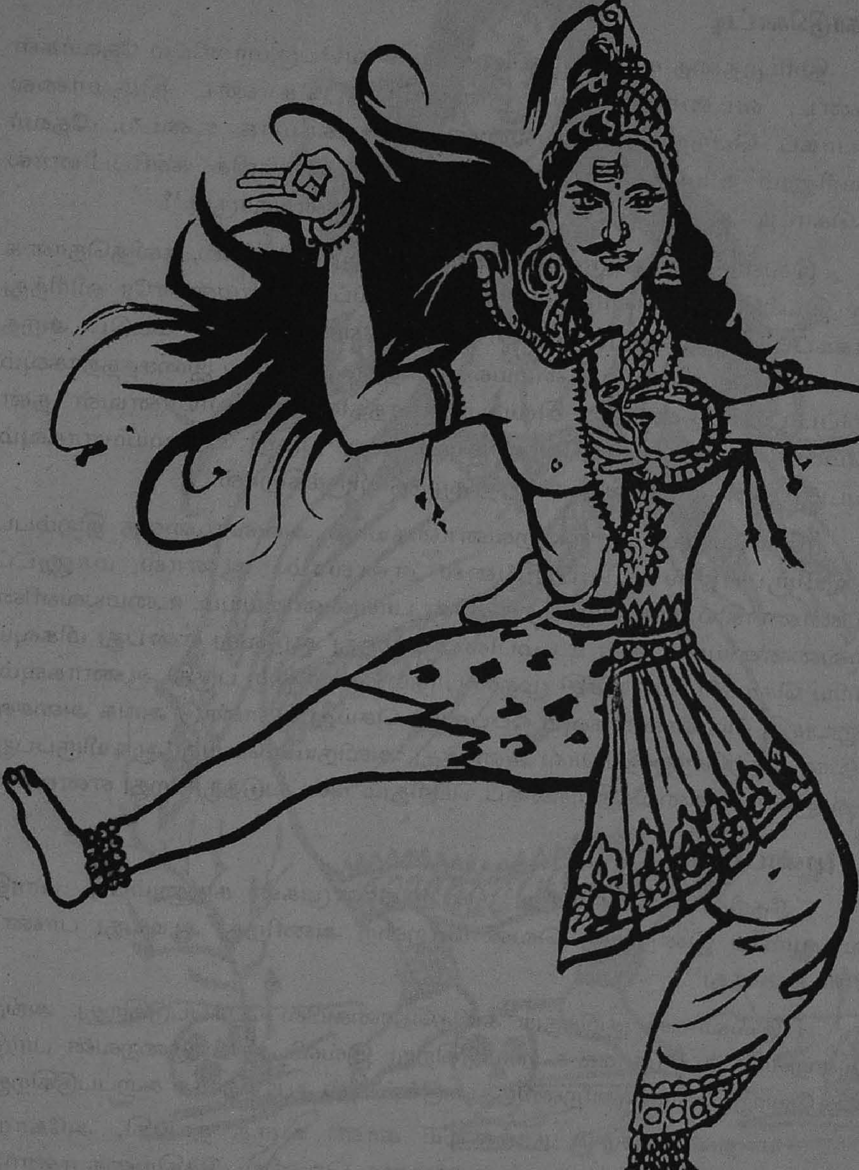
வழிபடுகின்ற உருவச்சிலையை நன்னீராட்டி, அழகுபடுத்தி, ஊர்வலமாக எடுத்துவந்து வழிபடுதல் போலத் தலைக்கோலுக்கு மரியாதை செய்திருக்கின்றனர். இச்செயல் நாட்டியத்திற்கு அக்காலத்தில் சமுதாயம் அளித்த பெருஞ்சிறப்பைக் காட்டுகிறது எனலாம்.

அரசனுக்குச் செங்கோல் எவ்வளவு இன்றியமையாததோ, அதுபோல நாட்டிய மகளிர்க்குத் தலைக்கோல் மிகவும் இன்றியமை யாததாக இருந்திருக்கிறதெனலாம். அதை நாட்டியத் தெய்வமாகவே போற்றி வழிபட்டிருப்பதைக் காணமுடிகிறது.

அரங்கில் நடனமாடிச் சிறப்புப் பெற்றோருக்குத் தலைக்கோல் பட்டத்தை அரசர்கள் வழங்கியுள்ளனர் என்பது தெரியவருகிறது. நாட்டியத்தில் தேர்ச்சி பெற்றோருக்கு அளிக்கப்படும் மிக உயரிய பட்டமாக அது இருந்திருக்கிறது என்பதை அறியமுடிகிறது. மாதவிக்கு இப்பட்டத்தைச் சோழ அரசன் கரிகாற்பெருவளத்தான் வழங்கியிருக்கிறான் என்பதையும் காணமுடிகிறது.

பதினோராடல்

மாதவி இந்திரவிழாவில் ஆடிய பதினோராடல்கள் பற்றிச் சிலப்பதிகாரத்தில் விரித்துரைக்கப்படுகிறது. ஒவ்வொரு ஆடலும், ஒரு தெய்வத்தின் வெற்றி நிகழ்ச்சியை விளக்கும் ஆடலாக அமைந்தி ருக்கிறது. இவ்வாடல்கள் ஆடப்பெற்ற முறை பற்றிய விளக்கங்கள், அக்கால நாட்டியங்கள் ஆடப்பெற்ற முறையை அறிய உதவுகின்றன. திருமாலை வாழ்த்தி, நால்வகை வருணப்பூதத்தை வாழ்த்தி, திங்களை வாழ்த்திப் பாடிய பின்னர்ப் பதினோராடல்கள் தொடங்குகின்றன.



1. கொடுகொட்டி

1. கொடுகொட்டி

திரிபுரத்தை எரியச் செய்யுமாறு சிவபெருமானிடம் தேவர்கள் வேண்ட, வடவைத்தீயைத் தலையிலே கொண்ட திருமாலை அம்பாகப் பெற்ற, உமையவளை ஒரு பக்கமாக உடைய, தேவர் யாவரினும் உயர்ந்தவனான இறைவன், வெற்றிக் களிப்பினால் கைகொட்டி ஆடிய ஆடல் கொடுகொட்டி என்பதாகும்.[16]

இவ்வாய்வுக் கட்டுரையின் மூன்றாவது இயலில், கலித்தொகையில் இடம்பெற்ற கொடுகொட்டி ஆடலைப்பற்றி முன்னரே விரித்துரைக்கப்பட்டிருக்கிறது. அவ்விடத்தில் சிவபெருமான் மட்டும் அந்த ஆடலை ஆடியதாகவும் உமையவள் அதற்குத் தாளம் இசைத்ததாகவும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. சிலப்பதிகாரத்தில் மாதவியானவள் தன் உடம்பில் ஒரு பகுதி சிவனாகவும், மறு பகுதி உமையாளாகவும் வேடம் பூண்டு இவ்வாடலை நிகழ்த்தியிருக்கிறாள்.

சிவபெருமான் இறைவனாகையால் அவ்வாடலைத் திறம்பட ஆடியிருப்பதில் வியப்பில்லை எனலாம். ஆனால் மானுடப் பெண்ணாகிய மாதவி இறைவனின் பாவனையையும், உமையவளின் பாவனையையும், தன் உடம்பில் அமைத்து ஆடுவது என்பது மிகவும் அரிய செயலாகும். உச்சி முதல் பாதம் வரை ஒரு பகுதி ஆணாகவும், மறுபகுதி பெண்ணாகவும் ஒப்பனை செய்து கொண்டு அங்க அசைவுகளை அதற்கேற்றாற்போல் அசைத்து, அவிநயம் செய்து ஆடியிருப்பது அவளுடைய கலைத்திறத்தைப் பெரிதும் புலப்படுத்துகிறது எனலாம்.

2. பாண்டரங்கம்

தேரின் முன்னிடத்து நின்ற நான்முகன் காணும்படி, பாரதி வடிவாகிய இறைவன் வெண்ணீற்றை அணிந்து ஆடியது பாண்டரங்கக் கூத்து[17]

இவ்வாடல் குறித்துக் கலித்தொகையில் பேசப்படுகிறது. அங்கு இறைவன் ஆடியதாகக் கூறப்படுகிறது. இவ்விடத்தில் இறைவன் பாரதி வடிவேற்று, வெண்ணீறணிந்து சுடுகாட்டில் ஆடியதாகக் கூறப்படுகிறது.

மாதவி அச்சம் தரக்கூடிய காளி உருத் தாங்கி, அகோரத் தாண்டவம் ஆடி, தன் ஆடற்புலமையை வெளிப்படுத்தியதை ஈண்டுக் காண முடிகிறது. ஓர் ஆடல் முடிந்து, இன்னோர் ஆடல் தொடங்குவதற்குள் விரைவில் ஒப்பனை பூண்டு, அரங்கத்தில் தோன்றுகிறாள். இச்செயல் அக்கால நாட்டிய நிகழ்ச்சி, தொடர்பு அறாது இடைவிடாமல் நடந்த திறத்தைக் காட்டுகிறதெனலாம்.

2. பாண்டரங்கம்

3. அல்லியம்

கஞ்சனுடைய வஞ்சத்தை வெல்வதற்காகக் கண்ணன், யானை வடிவில் வந்த கஞ்சனின் கொம்பை ஒடித்து நின்று ஆடிய ஆடல் அல்லியமாகும்.[18]

அல்லியத்தொகுதி என்று அல்லியத்தோடு தொகுதியையும் சேர்த்துக் கூறுவதால் அவிநயமும், தாளமுமின்றி, ஆணும் பெண்ணு மான அலிப்பேடாக ஆடியதாகப் பொருள் கூறுவாருமுளர் என அடியார்க்கு நல்லார் உரை எழுதுகிறார்.[19]

இவ்வாடல் பற்றிப் புறநானூறு குறிப்பிடுகிறது. அங்கு எழுதா ஓவியம் போல, தாளமும், அபிநயமும் இன்றி ஆடியதாகச் சுட்டப்படுகிறது. இங்குக் கண்ணன் நிகழ்த்திய பத்து ஆடல்களுள் ஒன்றாக இது சுட்டப் படுகிறது. இங்கு யானை உருக்கொண்ட கஞ்சனின் கொம்பை உடைப்பதாகக் கூறப்படுவதால் அது வீரம் நிறைந்த ஆடலாக இருத்தல் வேண்டும்.

இங்குக் கம்சனைக் கண்ணன் வதம் செய்யும்பொழுது கண்ணனானவன், ஆண்பெண் இணைந்த உருக்கொண்டு போர் செய்தான் என்பது பொருத்தமாக இல்லை எனலாம்.

மாதவி கண்ணன் வடிவு கொண்டு, யானை உருவில் இருக்கும் கம்சனோடு போர் புரிவதுபோல நடனமாடுகிறாள். ஒரு விலங்கைக் கொல்வதற்கு எம்முறையில் ஆடி அதைக் கொல்ல வேண்டுமோ அம்முறைக்கேற்பத் தாளத்தையும், அவிநயத்தையும் கடைப்பிடித்து ஆடிய திறமை எண்ணுவதற்குரியதாக இருக்கிறது. போர்முறைகளைக் காட்டும் ஆடல்களுள் இது ஒரு தனிவகையான ஆடலாக இருந்திருக்கலாம்

4. மல்

மாயோன் வாணாசுரனை வெல்லும் பொருட்டு அவனை மற்போருக்கு அழைத்து, அவனுடன் மற்போர் செய்து வெற்றிபெற்று ஆடிய கூத்து மற்கூத்தாகும்.[20]

இவ்வாடலும் போர்வகையைச் சார்ந்த ஆடலாகும். மாதவி, மாயவன் வடிவுகொண்டு மற்போர் செய்கின்றவன் எவ்வாறெல்லாம் அடிகளை எடுத்துவைத்து, கைகளைத்தட்டி ஒலி எழுப்பி, உடலை அசைத்துச் செல்வானோ அதைப் போல இவளும் அவிநயித்து, முகபாவனையோடு ஆடியிருக்கிறாள் எனத் தெரியவருகிறது.

3. அல்லியம்

5. துடி

கடல் நடுவே நின்ற சூரனது வஞ்சத்தை அறிந்து, முருகன் அவனை வென்று, நீரின் அலையையே அரங்கமாகக் கொண்டு, துடி என்னும் இசைக்கருவியைக் கொட்டி ஆடியது துடிக்கூத்தாகும்.[21]

பகைவரிடமிருந்து பசுக்கூட்டத்தைக் கவர்ந்து வந்த வெற்றிக் களிப்பினால் கரந்தை வீரர்கள் துடிக்கருவியை இசைத்து ஆடி மகிழ்ந்தனர் என்று அகநானூறும், திருப்பரங்குன்றத்தில் முருகனை வழிபட்டும், வையை ஆற்றில் புதுவெள்ளம் வருவதைக் கண்டும் விறலியர் துடியை இசைத்து ஆடியதாகப் பரிபாடலும் கூறுகின்றன என்பதை முன்னர் மூன்றாவது இயலில் கண்டோம்

இங்கு மாதவியானவள், முருகன் உருக்கொண்டு சூரனை வென்ற பிறகு, கடல்அலையையே மேடையாகப் பாவித்து ஆடுவதாகக் கூறப்படுகிறது.

கடல்அலை உயர்ந்து தாழ்வதற்கேற்பப் பாதஅசைவுகளையும், அங்கஅசைவுகளையும் அசைத்து, அதற்கேற்றாற்போல் அவிநயங்களைக் காட்டி ஆடியிருக்கின்ற திறம் சுட்டத்தக்கது எனலாம்

6. குடை

அவுணர்கள், போர் செய்தற்கு எடுத்த படைக்கருவிகளை அவர்கள் போர் செய்ய முடியாமல் தரையில் போட்டு வருத்தமுற்ற பொழுது, முருகன் அவர்கள் முன்னே தன் குடையை ஒருமுக எழினியாக நிறுத்தி ஆடியது குடைக்கூத்தாகும்[22]

மாதவி, முருகன் போல் ஒப்பனை செய்துகொண்டு, அரக்கர்களோடு முதலில் போரிடுவது போல ஆடுகிறாள். அவர்கள் தோற்று ஓடிய பிறகு வெற்றிக் களிப்பில் தான் வைத்திருந்த குடையைத் திரைச் சீலையாக அமைத்து, அதன்முன் நின்று ஆடுகிறாள். இங்கும் அவள் போருக்குரிய ஆடலை ஆடிக்காட்டியிருக்கிறாள் என்பதும், அதன்பிறகு போரில் வெற்றிபெற்ற வீரர்கள் ஆடுவது போல ஆடியிருக்கிறாள் என்றும் அறியமுடிகிறது.

இக்குடைக் கூத்தைப் பற்றிக் 'காலந்தோறும் நாட்டியக்கலை' என்ற நூலில், கையில் குடை ஒன்றைப் பிடித்துக்கொண்டு கட்டப்பட்ட கயிற்றில் ஏறிநின்று ஆடுவது என்று குறிப்பிடப்பட்டிருக்கிறது[23] இக்கருத்து, மாதவி ஆடிய குடைக்கூத்தோடு வைத்து எண்ணும் பொழுது பொருத்தமற்றதாக இருக்கிறதெனலாம்

4. மல்

7. குடம்

வாணாசுரனது சோ என்னும் நகர வீதியிற் சென்று, நெடிய பூமியை அளந்த மாயோன் குடம் கொண்டு ஆடிய கூத்து, குடக் கூத்தாகும்.[24]

வாணன் தன்மகள் உஷையின் பொருட்டுக் காமன் மகனான அநிருத்தனைச் சிறை வைத்தான். அவனை மீட்பதற்காக உலோகங் களாலும், மண்ணாலும் செய்யப்பட்ட குடங்களைக் கொண்டு மாயோன் ஆடிய கூத்தாக இது கூறப்படுகிறது.

மாதவி மாயோன் வடிவுகொண்டு, தலையிலும், தோளிலும், குடங்களை வைத்து ஆடி இருக்கலாம் என எண்ணத் தோன்றுகிறது. குடங்கள் கீழே விழாதவாறு, உடலைச் சமநிலையில் வைத்து, அதற்கேற்றாற் போல முகபாவங்களைக் காட்டியும், அங்க அசைவு களைச் செய்தும் ஆடிய திறம் நினைத்தற்குரியதாக இருக்கிறது.

இக்கூத்தைச் சித்திரிக்கும் சிற்பங்களைப் பல்லவன் காலத் திலும், பிற்காலப்பாண்டியர் காலத்திலும் கட்டப்பட்ட கோயில்களில் காணமுடிகிறது. திருவெள்ளறை விஷ்ணு கோயிலில் பல்லவர் காலத்துச் சிற்பமும், சுசீந்திரம் கோயிலில் பாண்டியர் காலத்துச் சிற்பமும் காணப்படுகின்றன. இச்சிற்பங்கள் கண்ணன் குடத்தைத் தோள்களிலும், கைகளின் புறங்களிலும் வைத்து ஆடுவது போலச் செதுக்கப்பட்டிருக்கின்றன. ஆடும் முறையும் தெளிவாக இருக்கிறது. இச்சிற்பங்கள் மாதவியின் ஆடலை நினைவுபடுத்துவனவாய் அமைந்திருக்கின்றன எனலாம்

8. பேடி

ஆண்மைத் தன்மையில் திரிந்த பெண்மைக் கோலத்தோடு காமன் ஆடிய ஆடல் பேடியென்னும் கூத்தாகும்[25]

வாணாசுரனால் சிறை வைக்கப்பட்ட அநிருத்தனை அவன் தந்தை மன்மதன் தன்மகனைச் சிறை மீட்பதற்காகச் சோ நகரத்தில் ஆடிய கூத்தாகக் கூறப்படுகிறது.

எதிரிகளை மயக்குவதற்காகக் காமன் பெண் உருக்கொண்டது போல, மாதவி தன்னை ஒப்பனை செய்து கொண்டு, முகபாவனையைக் காட்டி, அவிநயங்களைச் செய்து, மயங்கும்படியான உடல் அசைவு களைக் காட்டி, பாடல்களைப் பாடி இவ்வாடலை ஆடியிருக்கலாம்.

5. துடி

மணிமேகலையும், சுதமதியும் உவவனத்திற்கு மலர் பறிக்கச் சென்றபொழுது தெருவில் பேடிக்கூத்து நிகழ்கிறது. அக்கூத்தைப் பலர் கண்டு மகிழ்வதை அவ்விருவரும் காணுவதாக மணிமேகலையும் குறிப்பிடுகிறது.[26] ஆதலால் மணிமேகலை காலத்தும் இப்பேடியாடல் நிகழ்ந்திருக்கிறது என்பதை அறியமுடிகிறது. ஆனால் அவ்வாடல் எப்படி ஆடப்பட்டது என்று விரித்துரைக்கப்படவில்லை.

9. மரக்கால்

அரக்கர்கள் வஞ்சப்போர் செய்து வெற்றி பெறுவதற்கு விரும்பி, பாம்பு, தேள் முதலியனவாகப் புகுந்தபொழுது, அவர்களுடைய கொடுந்தொழிலைப் பொறுக்கமுடியாதவளாய்க் கொற்றவை மரக்கால் கொண்டு ஆடியது மரக்கால் ஆடலாகும்.[27]

இயல்பாகக் கால்களால் ஆடுவதைக் காட்டிலும், மரக்கால்களைப் பிணைத்துக் கொண்டு ஆடுவது என்பது கடினமான செயலாகும். அதுவும் தாளத்திற்கேற்பப் பாதஒலிகளை அமைத்து ஆடுவது என்பது மிகவும் கடினமான செயலாகும். மாதவி தன்னைக் கொற்றவை போலப் புனைந்து கொண்டு மரக்கால்களினால் இவ்வாட்டத்தைத் திறம்பட ஆடியிருக்கிறாள் என்பது இதிலிருந்து தெரியவருகிறது.

தற்காலத்தில் சிற்றூர்த் திருவிழாக்களில் பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டம் நடைபெறுவதை இன்றும் காணலாம். இவ்வாடல் மரக்கால் ஆடலின் சாயலைக் கொண்டுள்ளது.

10. பாவை

அரக்கர் தம்முடைய போர்க்கோலத்தை மறந்து போர் செய்யாதபடி திருமகள் கொல்லிப்பாவை வடிவு கொண்டு ஆடியது பாவைக் கூத்தாகும்.[28]

மாதவி கொல்லிப்பாவை போல் மிகவும் கவர்ச்சிகரமாக உடையணிந்து, ஒப்பனை செய்துகொண்டு, காண்போர் மயங்கும் விதமாக இக்கூத்தை ஆடியிருக்கிறாள் என்பது தெரியவருகிறது. பிறர் மயங்குவதற்கேற்றாற் போலப் பாடலும், பின்னணி இசையும், தாளமும் அமைந்திருக்கக்கூடும்.

கொல்லிப்பாவையின் தோற்றத்தைப் பற்றியும், ஆடலைப் பற்றியும் நற்றிணையில் சில பாடல்கள் விளக்கமாக எடுத்துரைக்கின்றன.[29] ஆனால் ஆடியவிதம் குறித்து விரித்துரைக்கபபடவில்லை.

6. குடை

11. கடையம்

இந்திராணி உழத்தியர் வடிவுகொண்டு சோ நகரின் வடக்கு வாயிற் பக்கத்திலுள்ள வயலிடத்தே நின்று ஆடியது கடையக் கூத்தாகும்.[30]

மாதவி உழத்தியர் வடிவுக்கொண்டு சிற்றூர் மக்களைக் கவரும் பொருட்டு இந்நடனத்தைக் கடைசியில் ஆடியிருக்கிறாள் எனத் தெரியவருகிறது.

பொதுவாகக் கலைநிகழ்ச்சிகளில் முதலில் உயர்ந்த, கடினமான நிகழ்ச்சிகளைச் செய்துவிட்டு இறுதியில் பொது மக்களை மகிழ்விப் பதற்காகச் சாதாரண, எளிய நிகழ்ச்சிகளைச் செய்து காட்டுவது இன்றும் வழக்கமாக இருப்பதைக் காணலாம். அது போலவே மாதவியும் இவ்வாடலைக் கடைசியாக ஆடி, சாதாரண மக்களை மகிழ்வித்திருக்கிறாள் எனக் கருதலாம்.

இப்பதினொரு ஆடல்களுள் சிவபெருமான் ஆடிய ஆடல்கள் இரண்டினை முதலில் ஆடியும், அதற்குப்பின், திருமால் ஆடிய இரண்டு ஆடலினை அடுத்து ஆடியும், அதனைத் தொடர்ந்து முருகன் ஆடிய இரண்டு ஆடலை ஆடியும், இவ்வாறு வெற்றிபற்றி நிகழ்ந்த ஆடல்களை ஆடிய பிறகு, காமத்தாற் சிறைப்பட்ட அநிருத்தனை மீட் பதற்காக மாயோன் ஆடிய விநோதக்கூத்தினை ஆடியும், அதன்பின் திருமாலின் மகனாகிய காமன் பேடி உருக்கொண்டு ஆடிய ஆடலை ஆடியும், பின்பு பெண் தெய்வங்களான மாயவளும், திருமகளும், இந்திராணியும் ஆடியவற்றை ஆடியும் மக்களின் சுவையுணர்வுக் கேற்ப இந்த நிகழ்ச்சியை முறைப்படி நிகழ்த்தியிருக்கிறாள் எனக் கருதவேண்டியுள்ளது.

இப்பதினோரு ஆடல்களை விருத்தி நான்கனுள் ஒன்றான பாரதி விருத்தியில் சேர்க்கலாம் என அடியார்க்கு நல்லார் தம்முடைய உரையில் கூறுகிறார்.[31] இவ்வாடல்களில் மாதவியே தலைவனாகவும், தலைவியாகவும் நின்று இக்கூத்துகளை நிகழ்த்துவதால் இவற்றைப் பாரதி விருத்தியில் வைத்து எண்ணுவது பொருத்தமாக இருக்கிறது எனலாம்.

மாதவி நாட்டிய நன்னூலை நன்கு கற்று, அதில் கூறப்பட்ட ஆடல்களைத் திறம்பட ஆடியதோடல்லாமல், உலக அனுபவம் மிகுதியும் பெற்றிருந்த காரணத்தால், அல்லியம், மல், துடி, பேடி, கடையம் முதலிய ஆடல்களை ஆடலாசிரியன் கற்றுத் தந்ததற்கு மேல் சென்று ஆடியிருக்கிறாள் எனக் கருதவேண்டியிருக்கிறது.

7. குடம்

8. பேடி

9. மரக்கால்

10. பாவை

11. கடையம்

எண்வகை வரிகள்

வரியாவது அவரவர் பிறந்த நில இயல்பும் பிறப்பிறகேற்ற தொழில் தன்மையும் தோன்ற நடிப்பதாகும். அவ்வரி எட்டு வகைப்படும். அவை கண்கூடுவரி, காண்வரி, உள்வரி, புறவரி, கிளர்வரி, தேர்ச்சி வரி, காட்சிவரி, எடுத்துக்கோள்வரி என்பன. இவற்றை நாடக உறுப்புக் களாகிய எண்வகை வரிக்கூத்துக்களாகக் கூறுவர். இவ்வரிக்கூத்துக் களை மாதவி, கோவலன் கோபம் கொண்டு சென்ற பொழு தெல்லாம் நடித்து, ஆடி, அவனை அமைதிப்படுத்தியிருக்கிறாள்.

1. கண்கூடுவரி

திலகத்தையும், கருங்கூந்தலையும், வில் போன்ற புருவத்தையும் நீலமலர் போன்ற கண்களையும், குமிழம்பூப் போன்ற மூக்கினையும் கொவ்வைப்பழம் போன்ற உதட்டினையும் உறுப்பாகக் கொண்ட பெண்ணொருத்தி, காதல் உணர்வைத் தன் முகத்திலே திறம்பட வெளிப்படுத்திக் காதலன் எதிரே சென்று காதலுடையாள் போல் தோன்றி நடித்தல் கண்கூடுவரியாகும்.[32]

2. காண்வரி

மேகம் போன்ற கூந்தலினையும் மதி போன்ற முகத்தினையும், மீன் போன்ற விழியினையும், பவளம் போன்ற வாயினையும், முத்துப்போன்ற பல்லினையும் கொண்டு தன்னுடைய புன்சிரிப்பைக் காட்டி'வருகென' வந்து, 'போ' என்றவுடன் போவது காண்வரி யாகும்.[33]

3. உள்வரி

கோவலன் ஊடிப் பிரிந்த காலத்து மாலைப்பொழுது வந்ததால், மாதவி பிரிவாற்றாமைக்காக வருந்தி, தன் வருத்தத்தைக் கண்டு தன்னுடைய கிளியையொத்த சொல்லையும், இளம் அன்னத்தின் நடையையும், மயில் போலும் சாயலினையும் மறைத்துக் கொண்டு, பணிப் பெண்ணின் வடிவும் கொண்டு, அவள் தானே தனியாக வந்து நின்று நடித்த நடிப்பானது உள்வரி ஆடலாகும்.[34]

4. புறவரி

சிலம்பையும், மேகலையையும் அணியாததால் அவை வாய் விட்டுப் புலம்ப, அணிகலன்களைப் புனையாத இடையினையுடைய வளாகிய மாதவி, காதல் உடையவள் போல நோக்கிய நோக்கைப்

பாராமல் அவளைப் பிரிந்து வந்ததால், இயல்பு மாறிய கோவலனின் வருத்தத்தை அறிந்து அவனுடன் அணையாது புறத்தே நின்று நடித்த புறநடிப்பானது புறவரி எனப்படும்.[35]

5. கிளர்வரி

தலையை இருவகையாகப் பின்னிக்கொண்டு, முத்து மாலையை அணிந்துகொண்டு, மின்னல் போலும் இடையானது வருத்த அழகிய நெற்றியினையுடையவள் புறவாயிலிலே வந்து நிற்க, அவளிடம் புணர்ச்சியை விரும்பி, கோவலன் சொல்லிவிட்ட சொல்லைக் கேட்டு, பணிப்பெண்கள் அம்மொழியை அவளிடம் கூற, அதனை அவன் புலந்து சொன்ன சொற்களாகப் பொருள்கொண்டு மாதவி நடந்தாள். இது கிளர்வரிக்கூத்தாகும்.[36]

6. தேர்ச்சிவரி

கோவலன் பிரிந்து வாழ்ந்த பொழுதில் அவனுடைய பிரிவாற்றாமைக்கு வருந்தியவளாக, மாதவி தன்னைப் பாவித்துக் கொண்டு கோவலனின் உறவினர்களிடம் தனது பெரும் துயரத்தை எண்ணிச் சொல்லியவரி, தேர்ச்சி வரியாகும்.[37]

7. காட்சி வரி

பூமாலையினை அணிந்தவளாகிய மாதவி மாலைக்காலத்திலே மயங்கி எதிரே கண்ட அனைவரிடமும் தன்னுடைய பிரிவுத் துன்பத்தைச் சொல்லி நடித்த நடிப்பு. காட்சிவரியாகும்.[38]

8. எடுத்துக்கோள் வரி

கண்டவர் முன்னிலையில் மாதவி பலமுறை மயங்கி விழுந்தபொழுது, அவர் பலமுறை தூக்கி மயக்கத்தைத் தீர்த்த வரியானது எடுத்துக்கோள் வரியாகும்.[39]

மாதவி இந்த எட்டுவகை வரிக்கூத்தையும் அந்தந்த சூழ்நிலைகளுக்கேற்ப, முகபாவங்களைக்காட்டி, திறம்பட ஆடியிருக்கிறாள் என்பது மட்டும் இவ்வாடல்களிலிருந்து தெரிந்துகொள்ள முடிகிறது. இவ்வரிக்கூத்துக்களை எவ்வகைத் தாளத்தில் அமைத்து, எப்படிப்பட்ட பாத அசைவுகளைச் செய்து மாதவி ஆடியிருக்கிறாள் என்பது சிலப்பதிகார மூலத்திலும், அதற்கு அடியார்க்கு நல்லார் எழுதிய உரையிலும் கூறப்பட்டவில்லை. ஆதலால் இவ்வாடல்களுடைய முழுமையான நாட்டியக்கூற்றின் தன்மைகளை அறிந்துகொள்ள

முடியாமல் இருக்கிறதெனலாம். இருந்த போதிலும் கோவலனின் ஊடலைத் தணிப்பதற்காக, அவன்முன் சில ஆடல்களும் நிகழ்த்தி யிருப்பதால் அவ்வாடல்கள் ஊடலைத் தணிப்பதற்கான பாட்டுக் களுடனும், அவிநயங்களுடனும், அங்க அசைவுகளுடனும், தாளங் களுடனும் ஆடப்பட்டிருக்க வேண்டும் என எண்ணத் தோன்றுகிறது.

சாலினி ஆடல்

கொற்றவைக்கு வழிபாடு செய்யும் சாலினி, வேட்டுவர்கள் வியக்கும் படி தெய்வத்தன்மையை அடைந்து, மெய்ம்மயிர் சிலிர்த்து, கைகளை எடுத்து உயர்த்தி, மறவர் கூடி ஒன்றாக உண்ணுதலையுடைய ஊர்நடுவில் உள்ள மன்றத்திலே கால்களைப் பெயர்த்து ஆடி நின்றாள்.[40] வேட்டுவவரியில் கொற்றவையை வழிபடுகின்றபொழுது தெய்வம் ஏறப்பெற்று ஆடுவதால் இவ்வாடலை வெறியாட்டோடு வைத்து எண்ணவேண்டியதாய் இருக்கிறது.

தொல்காப்பியத்தில் கூறப்பட்ட வெறியாட்டின் நோக்கம் சிறிது மாறி, பத்துப்பாட்டிலும் எட்டுத்தொகையிலும் உடல் நலிவுற்று வருந்தும் தலைவியின் குறையைப் போக்குவதற்காக இவ்வாடல் நிகழ்த்தப்பட்டதாகக் கூறப்படுகிறது. ஆனால் சிலப்பதிகாரத்தில் அவ்வாடலின் நோக்கம் சிறிது வேறுபட்டு மக்களின் குறையை உணர்த்துவதற்காகக் கொற்றவைத்தெய்வம் ஏறப்பெற்று வெறியாடல் நிகழ்ந்ததாகக் கூறப்படுகிறது. இது காலந்தோறும் வெறியாடலின் நோக்கம் சிறிது வேறுபட்டு வந்திருப்பதைக் காட்டுகிறது எனலாம்.

1. வள்ளிக் கூத்து

சுரபுன்னையும், நாரத்தையும், ஆச்சாவும், சந்தனமும், உழிஞ்சில் மரமும், மாமரமும் நிறைந்து நிற்கின்ற இடத்தில், வேங்கை மரங்கள் பொன் போன்ற பூக்களைச் சிந்த, இலவ மரங்கள் சிவந்த பூவிதழ்களை உதிர்க்க, புன்க மரங்கள் பூக்களைச்சிந்த, குரவமரமும் கோங்கமரமும் மலர, வெண்கடம்பும் பாதிரியும் புன்னையும் குராவும் பூக்க, அவற்றின் கொம்புகளில் வண்டுக்கூட்டம் வீணை போல் இசைக்க அமைந்த முற்றத்தில் தம்முடைய மன்னன் வெட்சிப் போரில் வெற்றிபெற வேண்டும் என்று கொற்றவையை வாழ்த்திப் பாடி வள்ளிக்கூத்தை நிகழ்த்தியிருக்கின்றனர்.[41]

வேட்டுவவரியில் வள்ளிக்கூத்து நிகழ்ந்த களம் விளக்கமாக விரித்துரைக்கப்படுகிறது. நல்ல இயற்கைச்சூழலில் அவ்வாடல் நிகழ்ந்ததாக அறியமுடிகிறது.

தொல்காப்பியத்தில் பெண்கள் மட்டும் தம்முடைய அரசன் போரில் வெற்றிபெற வேண்டி முருகனை வாழ்த்திப் பாடியதாகக் கூறப்படுவது போல வேட்டுவவரியிலும் தம்முடைய மன்னன் வெட்சிப்போரில் வெற்றி பெறுவதற்காகக் கொற்றவையை வாழ்த்திப் பாடல்கள் பாடியதாகப் பேசப்படுகிறது. தொல்காப்பியக் காலத்தில் முருகனை வாழ்த்திப்பாடிய இவ்வாடல், காலப்போக்கில் கொற்ற வையையும் வாழ்த்திப் பாடும் ஆடலாக வளர்ச்சி பெற்றிருக்கிறது எனலாம். இவ்வாடலை வேட்டுவ குல ஆடவரும் பெண்டிரும் சேர்ந்தே நிகழ்த்தியிருக்கின்றனர். அவர்கள் எவ்வாறு அவிநயித்து, அங்க அசைவுகளைக் காட்டி, பாத அசைவுகளைச் செய்து ஆடினார் கள் என்பது விளக்கமாகக் கூறப்படவில்லை.

வேட்டுவர்கள் காட்டுப்பகுதியில் வாழ்கின்ற மக்களாதலால் அவர்களுடைய ஆடல் முழுமைபெற்ற நாட்டியமாக இருந்திருக்கு மெனக் எண்ணுவதற்கில்லை எனலாம். இவ்வள்ளிக்கூத்தில் கொற்றவையை வாழ்த்திப் பல பாடல்கள் பாடப்பட்டிருப்பதால், அப்பாடல்களுக்கேற்பக் கைஅசைவுகளைச் செய்து, பறையொலி எழுப்பிப் பக்திப் பரவசத்துடன் ஆடியிருக்கலாம் என எண்ணத் தோன்றுகிறது.

2. வாளமலைக் கூத்து

தொல்காப்பியத்திலும், எட்டுத்தொகையிலும் போரில் இறந்த அரசனைச்சுற்றி வெற்றிபெற்ற வீரர்கள் கையில் வாளேந்தி ஆடியதாக வாளமலைக்கூத்து பேசப்படுகிறது. இவ்வேட்டுவ வரியில் கொற்றவை மரக்காலுடன் கையில் வாளேந்தி அரக்கர்களை வெல்வதற்காக ஆடிய வாளமலைக்கூத்தை வேட்டுவர்கள் போற்றி ஆடியதாகப் பேசப்படுகிறது.

தொல்காப்பியக்காலத்தில் ஆடப்பட்ட வாளமலைக்கூத்தின் நோக்கத்திலிருந்து சிலப்பதிகாரத்தில் ஆடப்பட்ட வாளமலைக் கூத்தின் நோக்கம் வேறுபடுகிறது எனலாம். இவ்வாளமலைக் கூத்தைத் தெய்வஆடல்களாகக் கூறப்பட்ட பதினொரு ஆடல்களுள் ஒன்றான, மரக்கால்கூத்தோடு வைத்து எண்ணப்படுவதாக அடியார்க்கு நல்லாரும், வேங்கடசாமி நாட்டாரும் உரை எழுதுகின்றனர். பதினொரு ஆடல்களுள் ஒன்றாகக் கூறப்பட்ட மரக்கால் ஆடலுள் கொற்றவை வாள் வைத்து ஆடியதாகக் கூறப்படவில்லை. ஆனால் வேட்டுவவரியில் கூறப்படுகின்ற வாளமலைக்கூத்திலே கொற்றவை வாளையும் வைத்து, மரக்கால் மீது நின்று ஆடுவதாகக் கூறப்படுகிறது.

இவ்வேட்டுவ வரியை இளங்கோவடிகள் நான்குவித விருத்திகளுள் ஒன்றான ஆரபடியில் உள்ளடக்கிக் கூறுகிறார்.[42] இவற்றுள் வெறியாடலாகிய அகப்பொருளையும், வள்ளிக்கூத்து, வாளமலை ஆகிய புறப்பொருளையும் பொருளாகக் கொண்டு, மானிடப் பெண்ணாகிய சாலினியைத் தலைவியாக வைத்து இக்கூத்து நிகழ்வதால் இதை ஆரபடிவிருத்தியில் வைத்து எண்ணுவதற்கு இடமளிக்கிறது.

3. குரவை

தொல்காப்பியத்தில் கூறப்பட்ட போர்க்குரவைகளான முன் தேர்க்குரவையும், பின்தேர்க்குரவையும் பத்துப்பாட்டிலும் எட்டுத் தொகையிலும் இடம்பெறவில்லை. ஆனால் சிலப்பதிகாரத்தில் கால் கோட்காதையில் முன்தேர்க்குரவையும், பின்தேர்க்குரவையும் இடம் பெற்றுள்ளன.[43] அக்குரவைகள் ஆடியமுறை குறித்துச் சிறிதும் விளக்கப்பெறவில்லை. ஆனால் அக்காலத்தில் அது நடைமுறையில் இருந்தது என்பதை அறியமுடிகிறது.

அக்குரவைகள் தொல்காப்பியத்தில் இடம்பெற்று, இடையில் பத்துப்பாட்டிலும், எட்டுத்தொகையிலும் அவற்றின் முழுப்பெயர் கூட இடம்பெறாமல், சிலப்பதிகாரத்தில் முழுமையாக அக்குரவைகளின் பெயர்கள் இடம்பெற்று இருக்கின்றன. ஆதலால் போரை வாழ்க்கையில் முக்கிய நிகழ்ச்சியாகக் கொண்ட சங்ககால மக்களின் இலக்கியங்களிலும் அக்குரவைகள் இடம்பெற்றிருக்க வேண்டும் என்று எண்ணலாம்.

தொல்காப்பியத்தில் குரவையானது முன்தேர்க்குரவை, பின் தேர்க்குரவை எனப் போர்க்குரவைகளாகத் தொடங்கி, பத்துப்பாட்டி லும் எட்டுத்தொகையிலும் மக்கள் குரவையாகப் பல இடங்களில் இடம்பெற்றுள்ளன. சிலப்பதிகாரத்தில் அம்மக்கள் குரவை விரிந்து, வளர்ச்சிபெற்று, நிலமக்களின் குரவையாக உருவெடுத்திருக்கின்றது. முல்லைநில மக்கள் ஆய்ச்சியர் குரவையையும், குறிஞ்சிநில மக்கள் குன்றக்குரவையையும் நிகழ்த்தியுள்ளனர். மேலும் பருவகாலத்தில் ஆடப்பட்ட குரவையாகக் கார்க்குரவை பேசப்படுகிறது.[44]

சங்கஇலக்கியத்தில் குரவை ஆடுவோரின் எண்ணிக்கை வரையறை செய்யப்படவில்லை. சிலப்பதிகாரத்தில் ஆய்ச்சியர் குரவையை எழுவர் அல்லது ஒன்பதின்மர் ஆடவேண்டும் என்று வரையறை செய்யப்படுகின்றது. சங்கஇலக்கியத்தில் சிறுசிறு குழுவினர் ஆங்காங்கே குரவை நிகழ்த்தியதாகக் கூறப்படுகிறது.

சிலப்பதிகாரத்திலோ ஒரே குழுவாக ஆடியதாகக் கூறப்படுகிறது. சங்க இலக்கியத்தில் குரவை ஆடியபொழுது என்ன பாடல் பாடி னார்கள் என்ற குறிப்புகள் தெளிவாக இல்லை. சிலப்பதிகாரத்தில் ஆய்ச்சியர்குரவையிலும், குன்றக்குரவையிலும் பாடிய பாடல்கள் தெளிவாகத் தெரிகின்றன.

சங்கஇலக்கியத்தில் குரவை ஆடுகின்றபொழுது ஒவ்வொரு வரும் இவ்விடத்தில் நிற்கவேண்டும் என்றும், ஒவ்வொருவருக்கும் இன்னின்ன புனைபெயர் என்றும் குறிப்பிடப்படவில்லை. சிலப்பதிகாரத்தில் ஆய்ச்சியர் குரவையில் ஒவ்வொருவரும் குறிப் பிட்ட இடத்தில் நிற்க வேண்டும் என்றும் ஒவ்வொருவரும் இன்னின்ன புனைபெயர் பெறவேண்டும் என்றும் குறிப்பிடப் படுகின்றது. சங்கஇலக்கியத்தில் திட்டமிடப்பட்டு, முறைப்படுத்தப் பட்டுக் குரவை நிகழ்ந்ததாகக் கூறுவதற்கில்லை. சிலப்பதிகாரத்தில் திட்டமிடப்பட்டு, முறைப்படுத்தப்பட்டு இது நிகழ்ந்திருக்கிறது.

சங்கஇலக்கியத்தில் குரவையைக் கற்பிப்பதற்கு, நாட்டிய நூல்களைக் கற்றுத்தேர்ந்த நடனஆசிரியர்கள் முற்பட்டதாகத் தெரியவில்லை எனலாம். சிலப்பதிகாரத்தில் ஆடலாசிரியனே குரவையை நன்கு கற்றுத் தேர்ந்திருக்கவேண்டும் என்று கூறப்படு வதால், அக்குரவையைக் கற்பிப்பதற்கு நாட்டிய ஆசிரியர்கள் முற்பட்டிருக்கிறார்கள் என எண்ண வேண்டியிருக்கிறது. சங்க இலக்கியத்தில் சில இடங்களில் கள்ளுண்டு குரவை ஆடியதாகக் கூறப்படுகிறது. ஆனால் சிலப்பதிகாரத்தில் அவ்வாறு கூறப்பட வில்லை. சங்கஇலக்கியத்தில் பொதுமக்களிடம் எளிய கூத்தாக ஆடப்பட்ட குரவை, சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் உயர்ந்த மக்களும், நடனக்கலையில் தேர்ச்சிபெற்றவர்களும் ஆடக்கூடிய நாட்டியமாக அதன் நிலையில் உயர்வு பெற்றது எனலாம்.

3.1 ஆய்ச்சியர் குரவை

கண்ணகியும், கோவலனும் மதுரையைச் சேர்ந்த ஆயர்சேரியில் வந்து தங்குகின்றனர். கண்ணகியின் காற்சிலம்பை விற்பதற்காகக் கோவலன் மதுரை செல்கிறான். கண்ணகியின் முன்னிலையில் ஆய்ச்சியர்கள் குரவை நிகழ்த்துகின்றனர்.

காரணம்

ஆயர்சேரியில் பல தீயநிமித்தங்கள் நிகழ்கின்றன. அத்தீமை நேராதிருக்கும் பொருட்டு மாதரி தன்மகள் ஐயையிடம் முன்பு ஆயர்சேரியில் கண்ணனும், பலராமனும், நப்பின்னையுடன் சேர்ந்து

ஆடிய குரவைக்கூத்தை அப்பொழுது ஆடலாம் என்று கூறுகிறாள். அதன் காரணமாக ஆய்ச்சியர்குரவை தொடங்குகிறது.

நிலம்

ஆய்ச்சியர் குரவை முல்லைநிலத்தில் ஆடப்பட்டதாகக் கூறப் படுகிறது.

காலம்

குடத்துப்பால் உறையாமையாலும், பசுக்கள் தம் உடல் நடுங்கி அரற்றுவதாலும், அதைத் தொடர்ந்து குரவை நிகழ்வதால் இது அதிகாலை நேரத்தில் நிகழ்ந்திருக்க வேண்டும் என எண்ணப்படு கிறது.

களம்

ஆய்ச்சியர் குடியிருக்கும் பக்கத்திலுள்ள எருமன்றத்தில் இக்கூத்து நிகழ்ந்ததாகக் கூறப்படுகிறது. அவ்விடத்தில் பசுக்களும், கன்றுகளும், ஆடுகளும் கட்டப்பட்டிருந்தன.

இசைப்பெயர் புனைதல்

ஆயர்குலத்தில் உள்ள ஏழு மங்கையரைத் தேர்ந்தெடுத்து, அவர்களுக்கு முறையே குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் என இசைப்பெயர் சூட்டப்பட்டன.

புனைபெயர் புனைதல்

குரல் எனப் பெயரிடப்பட்ட மங்கைக்கு மாயவனென்றும், இளி எனப் பெயரிடப்பட்ட மங்கைக்குப் பலராமன் என்றும், தாரம் எனப் பெயரிடப்பட்டவருக்கு யசோதை என்றும் இசைப்பெயரோடு புனை பெயரும் இடப்பட்டன. மற்றவர்கள் அந்த அந்த இசைப் பெயர் களாலேயே அழைக்கப்பட்டனர்.

நிற்கும் நிலை

குரவைக் கூத்தாடிய எழுவரும் மேற்குத்திசை முதலாக, குரல் முதலிய ஏழு நரம்புகள் இராசிவட்டத்தில் நிற்கும் தொன்முறையில் வட்டமாக நின்றார்கள்.

மாயவன் எனப் பெயர்கூறப்பட்ட குரலின் இடப்பக்கத்தே பின்னை எனப்பட்ட துத்தம் நிறுத்தப்பட்டாள். மாயவனின் வலப்பக்கத்தே யசோதை எனப்பட்ட தாரம் நிறுத்தப்பட்டாள். கைக்கிளை என்பவள் பின்னைக்கு இடப்பக்கத்தே நின்றாள். தாரம்

என்பவளுக்கு வலப்பக்கத்தில் விளரி நின்றாள். பலதேவனுக்கு வலப்பக்கத்தில் உழை நின்றாள்.

குரவைப்பாடல்

மாயவன் குழலூதிய சிறப்பு, அவனுடைய வடிவு, அழகு, மாயவனின் வலப்பக்கத்தில் பலதேவனும்; இடப்பக்கத்தில் நப்பின்னையும் இருக்கின்ற காட்சி, அவர்களைத் தொழுது நாரதன் மீட்டுகின்ற இசை, மாயவன் முன்னர்த் துவாரபதியில் ஆடிய குரவைக்கூத்து, சேர, சோழ, பாண்டியரைத் திருமாலோடு ஒப்பிடுதல் ஆகியவற்றை உள்ளடக்கிய பல இசைப்பாடல்களை ஆய்ச்சியர்கள் பாடினார்கள். அப்பாடல்களை முல்லைப்பண்ணில் இசைத்திருக்கின்றனர். அது தற்போது மோகன இராகம் என்று அழைக்கப் படுகிறது. [45]

குரவை ஆடல்

ஆய்ச்சிய இளமகளிர் எழுவரும் வட்டமாகச் சமநிலையில் நின்று தங்களுடைய கைகளை நண்டுபோல் கோத்துக்கொண்டு (கற்கடகக்கை) குரவை ஆடினார்கள்.

இக்குரவைக் கூத்தானது தங்களுடைய மன்னனான பாண்டியனை வாழ்த்தி முடிவு பெறுகிறது.

ஆய்ச்சியர் குரவையை இளங்கோவடிகள் விருத்திகளுள் ஒன்றான சாத்துவதியில் வைத்துக் கூறுகிறார். [46] இக்கூத்துள் மாயவனை வாழ்த்திப் பாடுவதாலும், அவனையே தலைவனாக வைத்து இக்கூத்து நடப்பதாலும் இதனைச் சாத்துவதியில் சேர்க்க இடமளிக்கிறது.

இக்குரவைக் கூத்தானது இருக்கின்ற தீயசூழலைப் பார்த்து உடனே ஆடத்தொடங்கியதாகக் கூறப்படுகிறது. இக்கூத்தை அவர்கள் பலமுறை இத்தகைய சூழ்நிலைகளில் ஆடியிருக்கிறார்கள் என்பதும் தெரியவருகிறது. அதனால் இது அவர்களுக்கு நன்கு பழக்கப்பட்ட கூத்தாக இருந்திருக்கக்கூடும். இது திடீரென்று ஆடத்தொடங்கியதால் ஒப்பனை செய்து கொண்டு ஆடியிருக்க இயலாதெனலாம். இக்கூத்து பயபக்தியோடு ஆடப்பட்டதாகக் கூறப்படுகிறது.

இக்கூத்தில் பாதஅசைவுகளும், முக பாவங்களும், பாடலின் பொருளுக்கேற்றாற்போலத் தாளக்கட்டோடு அமைந்திருக்கக் கூடும். வட்டமாகக் கைகோத்து நின்று ஆடியிருப்பதால் அவர்களுடைய பாத அசைவுகள், வரையறைக்குட்பட்டுத்தான் இருந்திருக்கக்கூடும்.

இக்கூத்தில் ஆடலைக்காட்டிலும், பாடலுக்கு முதன்மை கொடுக்கப் பட்டிருப்பதாகக் கூறலாம். இக்கூத்துள் பாடப்படுகின்ற பாடல்கள் மிகுதியாக இருப்பதால், ஆடலும் நீண்டநேரம் நிகழ்ந்திருக்கக்கூடும். குரவைக்கூத்தானது அரசனை வாழ்த்தி முடிவதிலிருந்து, ஒவ்வொரு கூத்தும் அரசனை வாழ்த்தித்தான் முடிந்திருக்க வேண்டுமென எண்ணத் தோன்றுகிறது.

இக்குரவைக் கூத்தானது இசைநாடக நூலினின்றும் வழுவாத படி ஆடப்பட்டதாகக் கூறப்படுகிறது. அதனால் இக்குரவையைப் பற்றி இசைநாடக நூல்கள் தனியாக விரித்துரைத்திருக்க வேண்டுமெனத் தெரிகிறது.

3.2 குன்றக்குரவை

மலைவாழ் மக்கள் ஒன்று கூடிப் பத்தினித் தெய்வத்தையும், முருகக் கடவுளையும் வாழ்த்திப் பாடுவது குன்றக்குரவையாகும்.

காரணம்

கண்ணகி தன் கணவனுடன் விமானம் ஏறி வானுலகிற்குச் செல்வதைக் கண்ட மலைவாழ் மக்கள் மிக வியப்புற்று, அவளைத் தம் குலதெய்வமாகக் கருதி, அவளுக்காக இக்குரவைக்கூத்தை நிகழ்த்தினர்.

நிலம்

இக்கூத்து குறிஞ்சிநிலத்தில் நிகழ்த்தப்பட்டது.

காலம்

மரநிழலில் இக்கூத்து நடந்ததாகக் கூறப்படுவதால் இது நண்பகலில் நடந்திருக்கலாம் எனக் கருதவேண்டியிருக்கிறது.

களம்

அருவி வீழ்கின்ற குன்றத்தின் பக்கத்தில், மணம் பொருந்தும் கிளைகளையுடைய வேங்கைமரத்தின் நல்ல நிழலின் கண்ணே, அகிற் புகை எழுப்பப்பட்டு, பலவகையான மலர்கள் பரவிக்கிடந்த இடத்தில் இக்கூத்து நிகழ்ந்துள்ளது.

குரவைப்பாடல்

குரவைக்கூத்தில் முதலில், கண்ணகி தெய்வத்தை வாழ்த்திப் பிறகு சிறைப்புறத்திலிருந்து தலைவி கூறும் துறையாகவும், வெறி விலக்கல் துறையாகவும், அலர்அறிவுறுத்தல் துறையாகவும், அறத்

தொடுநிற்றல் துறையாகவும், வரைவுவேண்டல் துறையாகவும், அகத்துறைப்பாடல்கள் பாடப்பட்டுள்ளன. பின்பு திருமணம் முடிய முருகனை வணங்கிப் பாடப்பட்டுள்ளது. அதன்பின்பு திருமணக் காட்சியை வாழ்த்திப் பாடுவதாக அமைந்துள்ளது. இறுதியில் குறமக்கள் தம் மன்னனை வாழ்த்துவதுடன் குரவைக்கூத்து முடிக்கப் பட்டுள்ளது.

குரவை இசை

தொண்டகப்பறை முழங்க, துடிஇசை ஒலிக்க, கொம்புகளை ஊத, மணியினை ஒலிக்க, குறிஞ்சிப்பண் பாடப்பட்டது[46]

குரவை ஆடல்

இக்குரவைக்கூத்தைப் பாடல்களின் இசைக்கேற்ப, பொருளுக் கேற்பப் பெண்கள் பலர் சேர்ந்து ஆடியுள்ளனர். அவர்கள் எம்முறையில் ஆடினார்கள் என்று கூறப்படவில்லை. இக்குரவைக் கூத்தில் ஆடலைக்காட்டிலும், இசைப் பாடல்களுக்கே முன்னுரிமை கொடுக்கப் பட்டதெனக் கூறலாம். பெண்மக்களுள் வயதுவரம்பின்றி இக்கூத்தை நிகழ்த்தியிருக்கலாம். இஃது ஆய்ச்சியர்குரவையைப் போல முறைப் படுத்தப்பட்டு, நிற்கும்நிலை வரையறை செய்யப்பட்டு, கைகோத்து ஆடப்பட்டதாகக் கூறப்படவில்லை. ஆதலால் இக்கூத்தானது இசைப் பாடல்களுக்கேற்ப முகபாவங்களுடனும், உடல் அசைவுகளுடனும், பாதஅசைவுகளுடனும், தாளக்கட்டுடனும் ஆடப்பட்டிருக்கலாம். சங்க இலக்கியத்தில் ஆடவரும் பெண்டிரும் சேர்ந்து குரவை ஆடப்பட்ட தாகக் கூறப்பட்டிருந்தாலும். சிலப்பதிகாரத்தில் ஆய்ச்சியர் குரவை யையும், குன்றக்குரவையையும் பெண்மக்களே ஆடியதாகக் கூறப் படுகிறது.

4. கொங்கணர் கூத்து

சேரன் செங்குட்டுவன் வடதிசை நோக்கிப் படையெடுத்துச் சென்றபொழுது நீலகிரி மலையில் தங்கினான். அப்பொழுது சேரர் பெருமான் வாழ்க என்று கூறிக்கொண்டு, கொங்கண நாட்டுக் கூத்தரும், கருநாடரும் வந்தனர். அவர்கள் தம் மரபிற்கேற்ப ஒப்பனை யைச் செய்து கொண்டு வந்தனர். ஆடவர் கருங்கூந்தலில் மாலை யைக் கட்டிக்கொண்டு நின்றனர். மகளிர் மணிவடங்களை மார்ப கத்தில் படும்படி அணிந்துகொண்டு நிற்க, குயில்கள் பாட, வண்டினங்கள் யாழ் இசையை எழுப்ப இளவேனில் வந்தது. 'தம் காதலரோ இன்னும் வரவில்லை' என்ற பொருள்பட வரிப்பாடலைப் பாடிக் கொண்டு ஆடினர்.[47]

கொங்கணரும், கருநாடரும் மலைப்பகுதியிலிருந்து வந்து கூத்து நிகழ்த்தியமையால் அவர்கள் மலைவாழ் மக்களாக இருக்கலாம். அவர்களுடைய ஒப்பனை மலைவாழ் மக்களுக்குரியதாக அமைந்திருந்தது. அவர்களுள் ஆண்மக்கள் கருவிஇசையை எழுப்பி இருக்கக்கூடும். தலைவியானவள் தோழிக்கு உரைப்பது போலக் காதலர் வரவில்லை என்ற கருத்தமைந்த இசைப்பாடலை இளமகளிர் பாடி ஆடியிருக்கக்கூடும்.

இது மலைவாழ் மக்களின் குழுநடனமாக அமைந்திருக்கலாம். இயற்கைச்சூழலைப் பின்னணியாக வைத்து இவ்வாடல் நிகழ்ந்திருக் கிறது எனலாம். அவர்கள் எந்தப் பொருளில் பாடினார்கள் என்பது மட்டும் தெரிகிறது. ஆனால் எப்படி ஆடினார்கள் என்பது அறிந்து கொள்ள முடியாமல் இருக்கிறது.

அக்காலத்தில் மலைவாழ் மக்களும் கூத்தாடுவதில் வல்லவராக இருந்திருக்கின்றனர் என்பதை அவர்கள் நிகழ்த்திய கூத்திலிருந்து அறியக் கிடக்கிறது.

5. குடகர் கூத்து

குடநாட்டுக் கூத்தர் தம் மகளிருடன் சேர்ந்து செங்குட்டுவனைக் காண வந்தனர். அவர்களுள் ஆடவர் குரவைப்பாட்டிற்கேற்ப இசை எழுப்ப, மகளிர், "கார்ப்பருவம் வந்தது; நம்முடைய காதலர் தொழிலை முடித்து மீண்டனர்" என்ற கருத்துப்படப்பாடிக் குரவைக் கூத்து நிகழ்த்தினர்.[48]

முல்லை நில மக்கள் ஆய்ச்சியர் குரவையையும், சேரநாட்டு மலைவாழ் மக்கள் குன்றக்குரவையையும் நிகழ்த்தியது போலக் குடகர்கள் கார்ப்பருவக் காலத்தை விவரிக்கின்ற குரவைக்கூத்தை ஆடியிருப்பதாக அறியமுடிகிறது. பருவகாலத்திற்கு ஏற்பவும் குரவைக்கூத்து நிகழும் என்பதை இதிலிருந்து அறியமுடிகிறது. இக்கூத்துள் ஆடவர் கார்ப்பருவக் குரவைக்கேற்ப இசைக் கருவிகளை இசைக்க, வினைமுடித்துத் தலைவன் திரும்பிய செய்தியைப் பாட்டில் அமைத்து மகளிர் ஆடுவதாக இக்கூத்து அமைந்திருக்கிறது எனலாம். இக்கூத்தும் குழுநடனமாக அமைந்திருக்கலாம். இதிலும் பாடல் எந்தப்பொருளில் பாடப்பட்டது என்று அறியமுடிகிறதே தவிர எம்முறையில் ஆடினர் என்ற குறிப்பு கூறப்பெறவில்லை.

அக்காலத்தில் கொங்கணர்கூத்து, குடகர்கூத்து என்று குறிப்பிட டாலே அக்கூத்து எப்படி ஆடப்பட்டிருக்கும் என்பதை மக்கள் நன்கு

அறிந்திருந்த காரணத்தால் அக்கூத்துக்களை ஆடியவிதம் பற்றி விளக்கப்படாமல் விட்டிருக்கலாம் என எண்ணத் தோன்றுகிறது.

6. கொட்டிச்சேதம்

தண்டை ஒலிக்கவும், கையிடத்தே தாங்கிய பறை முழங்கவும், கண் தம் கருத்தினைப் புலப்படுத்தவும், சடையானது பல திக்குகளில் அலையவும், பாடகமானது அசையாது, தோள்வளை நடுங்காது, மேகலையணி ஒலி எழுப்பாது, முலை ஆடாது, காதணி அசையாது கூந்தல் அவிழாது, உமையவள் தன் இடப்பக்கத்திலே இருக்க, சிவபெருமான் ஆடிய கொட்டிச்சேதத்தை அந்தணரது பறையூர்க்கண் உள்ளவனாகிய கூத்தச்சாக்கையன், சேரன்செங்குட்டுவனும் அவனது தேவியாகிய வேண்மாளும் நிலா முற்றத்தில் அமர்ந்து பார்த்திருக்க ஆடினான்.[49]

கலித்தொகையில் இறைவன் கொடுகொட்டி ஆடுகின்ற பொழுது அவன் ஆடியதாகவும் அதற்கு உமையவள் தாளம் இசைத்த தாகவும் கூறப்படுகிறது. சிலப்பதிகாரத்தில் குறிப்பிடப்படும் பதினொரு ஆடல்களுள் ஒன்றான சிவபெருமான் ஆடிய கொடுகொட்டியை மாதவியானவள் உமையொரு பாகனாக வேடம் கொண்டு ஆடியதாக மொழியப்படுகிறது. இங்கு அவ்வாடலைக் கூத்தச்சாக்கையன் தன் உடம்பில் ஒருபாதியைச் சிவபெருமானாகவும், மறுபாதியை உமையவளாகவும் வேடம்பூண்டு ஆடியதாகக் குறிப்பிடப்படுகிறது.

கலித்தொகையில் சிவபெருமான் மட்டும் ஆடிய இவ்வாடலைச் சிலப்பதிகாரத்தில் மாதவி உமையொரு பாகனாக வேடம்பூண்டு ஆடியதால் இவ்வாடல் சிவபெருமானின் தனி ஆடலிலிருந்து உமையொரு பாகன் ஆடலாக வளர்ச்சிபெற்ற நிலையைக் காண முடிகிறது.

சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் அவ்வாடலில் வளர்ச்சிபெற்ற நிலையே வழக்கில் இருந்தது என்பதைக் கூத்தச்சாக்கையன் உமையொருபாகன் வேடம் கொண்டு ஆடியதிலிருந்தும் அறிய முடிகிறது. இவ்வாறு அவ்வாடல் ஆண்மகனின் ஆடலிலிருந்து ஒரே உடலில் ஆண் - பெண் இணைந்த உருவத்தில் ஆடியதாக வளர்ந்திருக்கிறது என்பதைக் காணலாம்.

கலித்தொகையிலும், மாதவி ஆடிய கொடுகொட்டி ஆடலிலும் இக்கூத்து எவ்வாறு ஆடப்பட்டது என விளக்கப்படவில்லை இங்குக் கொடுகொட்டி எவ்வாறு ஆடப்பட்டது என்று சிறிது விளக்கிக்

கூறப்பட்டுள்ளது. கொடுகொட்டி ஆடலில் ஆணின் பகுதி ஆடுகின்ற பொழுது, பெண்ணின் பகுதி அசையாமல் இருக்கவேண்டும் என்பதும், பெண்ணின் பகுதி ஆடுகின்ற பொழுது ஆணின் பகுதி அசையாமல் இருக்க வேண்டும் என்பதும் முறையாக இருந்திருக்க வேண்டும் என்பதை அறியமுடிகிறது. சிவபெருமான் எவ்வாறு கொடுகொட்டியை ஆடினாரோ அதுபோல் கூத்தச்சாக்கையன் ஆடினான் என மொழியப்படுகிறது. ஆனால் நேரடியாகக் கூத்தச் சாக்கையன் எவ்வாறு ஆடினான் எனப் பாடலில் கூறப்படவில்லை சிவபெருமான் அவ்வாடலை ஆடுகின்றபொழுது அவனுடைய ஆண்பகுதியில் தண்டை ஒலிக்கிறது. பெண்பகுதியில் பாடகம் அசையாமல் இருக்கிறது. அவனுடைய கையில் உடுக்கை ஒலி எழுப்புகிறது, பெண்பகுதியில் தோள்வளை அசையாமல் இருக்கி றது. அவனுடைய சடைமுடி அலைகிறது. பெண்பகுதியில் கூந்தல் அசையாமல் இருக்கிறது.

இவ்வாறு ஆண்பகுதி ஆடுகின்றபொழுது பெண்பகுதி ஆடாமல், இருக்கின்ற நிலை உறுப்புக்களாலும், அணிகளாலும் விளக்கப்பட்டிருக்கிறது. மேலும் இறைவனின் கண் அபிநயத்தைக் காட்ட, அவனுடைய பாதிப்பகுதியில் அமைந்திருக்கும் உமையவளின் மேகலை ஒலி செய்யாதிருக்க, காதணி ஆடாமல் இருக்க அவ்வாடல் நிகழ்ந்ததாக விளக்கப்படுகிறது.

இவ்வாடலில் எவ்வகையான பாடல்களைப் பாடினர் என்பது குறிப்பிடப்படவில்லை. ஆண்பகுதியும் பெண்பகுதியும் தனித்தனியே ஆடல் நிகழ்த்துவதால் ஆண்பகுதி ஆடுகின்றபொழுது ஆண்குரலி சையும், பெண்பகுதி ஆடுகின்றபொழுது பெண் குரலிசையும் இருந்திருக்கக்கூடும் என எண்ண முடிகிறது. மேலும் இவ்வாடலானது ஆண்பகுதி தாண்டவ முறையிலும், பெண்பகுதி மென்மை (லாஸ்ய) முறையிலும் அமைந்திருக்கலாம் என எண்ணுவதற்கு இடமளிக்கிறது.

கொடுகொட்டியில் ஒருபகுதி ஆடுகின்றபொழுது உடலின் பாதிப்பகுதி ஆடாமல் இருக்குமாறு செய்வது என்பது மிகக்கலை நுணுக்கம் வாய்ந்த செயலாகும். இக்கலையில் மாதவி தேர்ச்சி பெற்றிருந்ததைப் போலவே, கூத்தத் சாக்கையனும் தேர்ச்சி பெற்றிருந் தான் என அறிய முடிகிறது சாக்கைய மரபினர் இவ்வாடலில் மிகவும் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தனர் என்பதும், மன்னனின் முன் இவ்வாடலை நிகழ்த்துவது சிறப்புடையது என்பதும் இக்கூத்தி லிருந்து உணர முடிகிறது.

கொடுகொட்டி என்ற ஆடலே 'கொட்டி' என்றும், 'கொட்டிச் சேதம்' என்றும், அவ்வாடலைச் சாக்கையர் ஆடியதால் 'சாக்கைக் கூத்து' என்றும் அழைக்கப்பட்டிருக்கிறது.

இச்சாக்கையர் பிற்காலத்தும் இவ்வாடலை ஆடியிருக்கிறார்கள் என்பதை மு.இராகவஅய்யங்கார் தம்முடைய ஆராய்ச்சித்தொகுதியில்,

(1) குமரம் சீகண்டன் என்ற சாக்கையன் திருவாவடு துறையாழ் வாரின் புரட்டாசித் திருவிழாக்காலத்து ஆறங்கம் ஆரியக்கூத்து ஆடநிருத்ய போகம் ஆகிய சாக்கைக்காணி பெற்றது (பரகேசரி இராஜேந்திர சோழன் சாஸனம் -120 of 1925) (2) ஆலையூர் சாக்கை என்பான் கீழைப் பழுவூர்க் கோயிலில் சாக்கைக் கூத்து மூன்று நடத்தப் பொன்னும் நிலமும் பெற்றது. (பரகேசரி வர்மன் சாஸனம் -250 of 1926) (3) சாக்கை மாராயன் விக்கிரம சோழன் 3 -சாக்கைக் கூத்து மார்கழித் திருவாதிரையிலும் 3- கூத்து வைகாசித் திருவாதிரையிலும் திருக்கார்க் கோடீசுவரமுடையார் திருமுன்பு ஆட நியமனம் பெற்றது (காமரச வல்லிச் சாஸனம் -1915,p.98)[50] எனச் சாசனச் சான்றுகளைக் காட்டுகிறார். ஆதலால் அச்சாக்கையர் பிற் காலத்திலும் தொடர்ந்து ஆடி வந்திருக்கிறார்கள் என்பதை அறிய முடிகிறது.

தொகுப்புரை

சிலப்பதிகாரம் நாட்டியத்தைப் பற்றி விளக்கமாகக் கூறும் முதல் தமிழ் நூலாக இருக்கிறது எனலாம். நாட்டிய அரங்கு எவ்வாறு அமைப்பது என அதில் விளக்கப்பட்டிருக்கிறது. ஆடலாசிரியனின் இலக்கணம் விரித்துரைக்கப்பட்டிருக்கிறது. இருவகைக் கூத்தைப் பற்றிய விளக்கமும், அதனுடைய உட் பிரிவுகளும் தெளிவாகக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் நாட்டிய நன்னூல்கள் பல இருந்திருக்கக்கூடும். ஆடற்கலையை ஐந்தாவது வயதில் பயிலத் தொடங்கி, ஏழு ஆண்டுகள் பயிலவேண்டும் எனவும், அக்கலை பயிலுவோர் ஆடலும், பாடலும், அழகும் என இம்மூன்றில் ஒன்றிலும் குறைவுபடாமல் இருத்தல் வேண்டும் எனவும் அறியமுடிகிறது. மாதவி அரங்கேறிய விதம் மொழியப்பட்டிருக்கிறது. ஆனால் அவள் ஆடிய விதம் முழுமையாகக் கூறப்படவில்லை எனலாம். அடியார்க்கு நல்லார் காலத்தில் நாட்டியத்தைப் பற்றிய நூல்கள் பல இருந்தன என்பதை அவரது உரையால் அறியலாம்.

தலைக்கோல் வரலாறு பற்றியும், தலைக்கோலி பட்டம் வழங்குவது குறித்தும் அறியமுடிகிறது. கொடுகொட்டி, பாண்டரங்கம்,

அல்லியம், மல், துடி, குடை, குடம், பேடி, மரக்கால், பாவை, கடையம் ஆகிய பதினொரு ஆடல்களைப் பற்றிய செய்திகள் விளக்கப்பட்டிருக்கின்றன. ஆனால் அவ்வாடல்கள் நிகழ்ந்த முறை குறித்துக் கூறப்படவில்லை எனலாம்.

கண்கூடுவரி, காண்வரி, உள்வரி, புறவரி, கிளர்வரி, தேர்ச்சி வரி, காட்சிவரி, எடுத்துக் கோள்வரி ஆகிய வரிகளை அறியமுடிகிறது. ஆனால் அவ்வரிகள் ஆடப்பட்ட முறைமை கூறப்படவில்லை எனலாம். சாலினி ஆடலை வெறியாடலோடு ஒப்பவைத்து எண்ணலாம். தொல்காப்பியத்தில் முருகனை வேண்டி வள்ளிக் கூத்தை மகளிர் மட்டும் நிகழ்த்த, சிலப்பதிகாரத்தில் ஆடவரும் பெண்டிரும் கொற்றவையை வேண்டி அக்கூத்தை நிகழ்த்தியதாக அறியமுடிகிறது. தொல்காப்பியக் காலத்தில் ஆடப்பட்ட வாளமலைக் கூத்தின் நோக்கத்திலிருந்து சிலப்பதிகாரத்தில் ஆடப்பட்ட வாளமலைக் கூத்தின் நோக்கம் வேறுபடுகிறது எனலாம். வேட்டுவ வரியை நான்குவித விருத்திகளுள் ஒன்றான ஆரபடியில் வைத்து எண்ணலாம். குரவையானது தொல்காப்பியத்தில் போர்க்குரவையாகத் தொடங்கி, பத்துப்பாட்டிலும் எட்டுத்தொகையிலும் மக்கள் குரவையாக வளர்ந்து, சிலப்பதிகாரத்தில் நிலமக்கள்குரவையாக விரிந்து, வளர்ச்சி பெற்றிருக்கிறது எனலாம். ஆய்ச்சியர்குரவையில் ஆடுவோர் எண்ணிக்கையும், நிற்கும் நிலையும் வரையறுக்கப்பட்டு, அவர்களுக்குப் புனைபெயர்கள் வழங்கப்பட்டு முறையாக ஆடப்பட்டிருக்கிறது எனலாம். குரவையை ஆடலாசிரியன் முறைப்படி கற்பித்திருக்கலாம் என எண்ண இடமுள்ளது. சங்க இலக்கியத்தில் பொது மக்களிடம் சாதாரணக் கூத்தாக ஆடப்பட்ட குரவை, சிலப்பதிகாரத்தில் உயர்ந்த மக்களும், நடனக்கலையில் தேர்ச்சி பெற்றவர்களும் ஆடக்கூடிய நாட்டியமாக விளங்கியிருக்கிறது எனலாம். ஆய்ச்சியர் குரவையை விருத்திகளுள் ஒன்றான சாத்துவதியில் வைத்து எண்ணலாம்.

ஒவ்வொரு கூத்தும் அரசனை வாழ்த்தித்தான் முடிவு பெற்றிருக்க வேண்டும் என எண்ணுவதற்கு இடமளிக்கிறது. ஆய்ச்சியர் குரவையிலும், குன்றக்குரவையிலும் இசைப் பாடல்களுக்கே முதன்மைக்கொடுக்கப்பட்டிருக்கிறது எனலாம். அவ்விரு குரவைகளும் நிகழ்ந்தபொழுது அவர்களுடைய பாதஅசைவுகளும், அவிநயங்களும் விளக்கமாகக் கூறப்படவில்லை எனலாம். கொங்கணர், கருநாடர் முதலிய மலைவாழ் மக்கள் ஆடிய கூத்து கூறப்படுகிறது. அவர்கள் ஆடிய விதம் குறித்து மொழியப்படவில்லை எனலாம். பருவ காலத்துக்கு ஏற்பக் குரவைக்கூத்து அமையும் என்பதையும் அறியமுடிகிறது.

கொட்டிச் சேதத்தைக் கூத்தச்சாக்கையன் ஆடி உள்ளான் என்பதை அறியமுடிகிறது. கலித்தொகையில் சொல்லப்பட்ட கொடுகொட்டியை விட, இங்கு அவ்வாடல் சிறிது விளக்கமாக உரைக்கப்பட்டிருக்கிறது எனலாம். சாக்கையர் தொடர்ந்து கூத்துக் களை நிகழ்த்தி வந்திருக்கின்றனர் என்பதைச் சாசனங்கள் உறுதிப் படுத்துகின்றன. பேய்ஆடல் குறித்து மணிமேகலை பேசுகிறது எனலாம். அதைப் பேய்த்துணங்கையில் வைத்து எண்ணலாம்.

பொதுவாகச் சிலப்பதிகாரத்தில் ஆடல்களைப் பற்றிக் கூறப்பட்டிருப்பினும் அவ்வாடல்கள் ஆடப்பட்ட விதம் பற்றியோ, முக பாவங்களைப் பற்றியோ, பாதஅசைவுகளைப் பற்றியோ முழுமை யாகக் கூறப்படவில்லை.

மணிமேகலை பேடிஆடல், பேய்ஆடல் என்ற இரு ஆடல்களை மட்டும் எடுத்துரைக்கிறது. அவ்வாடல்கள் ஆடிய முறை குறித்து விளக்கப்படவில்லை எனலாம்.

இயல் 5

பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்களில் நாட்டியம்

சங்க இலக்கியங்களுக்குப் பின்னர்த் தோன்றிய நூல்களைத் தொகுத்துப் பதினெண்கீழ்க்கணக்கு என்று வழங்குகின்றனர். அவை ஆசாரக்கோவை, இனியவை நாற்பது, இன்னாநாற்பது, ஏலாதி, ஐந்திணை எழுபது, ஐந்திணை ஐம்பது, களவழி நாற்பது, கார் நாற்பது, கைந்நிலை, சிறுபஞ்ச மூலம், திணைமொழி ஐம்பது, திணைமாலை நூற்றைம்பது, திரிகடுகம், நாலடியார், நான்மணிக் கடிகை, பழமொழி நானூறு, முதுமொழிக்காஞ்சி, முப்பால் என்பனவாம். இந்நூல்களில் உள்ள நாட்டியம் பற்றிய செய்திகளை இவ்வியல் எடுத்தியம்புகிறது.

வெறியாடல்

தலைவியினுடைய உடலின் இயல்பாம் தன்மையை மலை நாட்டுத் தலைவன் பற்றிக் கொண்ட நிலையினைத் தெரியாத செவிலித்தாய், தெய்வமானது தலைவியைத் துன்புறுத்தியது என நினைத்து, வேற்படையைக் கையில் கொண்டு வெறியாடுகின்ற வேல் மகனை அழைத்து, ஆட்டுக்குட்டியினைப் பலி கொடுத்து, அதனது குருதியை வெறியாடு களத்திலே தெளித்து முருகனுக்குப் பூசை செய்தாள். அச்செயலை அறிந்த தலைவி தன் தோழியிடம் செவிலித் தாயைத் தடுத்து அவளுக்கு உண்மையை உணர்த்துவாய் என்றாள்[1]

வெறியாடும் பொருட்டு வரவழைக்கப்பட்ட வேல் கைக் கொண்ட பூசாரி செல்க என்றும், வெறியாடும் பொருட்டு பலியிடக் கொண்டுவந்துள்ள ஆட்டுக்குட்டியினை விட்டு விடுக என்றும், பூசனைக்குக் கொண்டு வந்துள்ள கள்ளினையும் மக்கட்குக்

கொடுத்து விடுக என்றும், செவிலி கருதுவது போலத் தலைவியானவள் தெய்வக்குறையால் மயங்கினவள் அல்லள் என்றும் ஊழ்வினை வயத்தால் ஆற்று நீரில் அடித்துச் செல்லப்பட்ட தலைவியைக் காப் பாற்றிய தலைவனுக்கே அவள் உரியவள் என்றும் அவள் மயக்கத் திற்கு அவனே காரணம் என்றும் தோழி செவிலியிடம் கூறினாள்.[2]

வெறியாடல் தொல்காப்பியத்திலும் சங்க இலக்கியங்களிலும் கூறப்பட்டது போலவே இவ்விடத்தும் கூறப்படுகிறது. அங்கு விவரிக் கப்பட்ட களமே ஈண்டும் எடுத்துரைக்கப்படுகிறது. ஆனால் இவ்வெறி யாட்டில்கள் படைக்கப்பட்டதாகக் கூறப்படுகிறது. தொல் காப்பியத் திலும் சங்க இலக்கியத்திலும் கள் படைக்கப்பட்டதாகக் கூறப்பட வில்லை. ஈண்டு வெறியாடல் எவ்வாறு ஆடப்பட்டது என்று விரித்து ரைக்கப்படவில்லை. தொல்காப்பியத்திலும் சங்க இலக்கியத்திலும் ஆடப்பட்டது போலவே இவ்வெறியாடல் நிகழ்ந்திருக்கக் கூடும் என எண்ணுவதற்கு இடமளிக்கிறது.

வாட் கூத்து

வாட் கூத்து ஆடுகின்ற பெண்களுடைய கண்களைப்போல் உழலும் முயற்சியுடையார்க்குப் பிழைபட்ட வாழ்வு கிடையாது.[3]

இடைவிடாத முயற்சியுடையாரின் செயலுக்கு வாள் சுழற்றி ஆடும் பெண்களின் கண்களை நாலடியார் உவமையாகக் கூறியுள்ளது.

பெண்கள் வாள்களை இரு கைகளிலும் பிடித்து விரைவாகச் சுழற்றித் தாமும் சுழன்று கூத்தாடுவர். இவர் கண்கள் அப்பொழுது மிக முயற்சியுடையனவாய் வாளின் முனைகள் மேல் விரைவாகத் திரிந்து திரிந்து பிறழ்ந்து உழலும் என்று கூறப்பட்டிருக்கிறதே தவிர, அப்பெண்கள் எவ்வகையான பாடலுக்கு எப்படிப்பட்ட உடலசைவு களைச் செய்து ஆடினர் என்று விளக்கம் கூறப்படவில்லை.

தொல்காப்பியத்தில் வீரர்கள் வாள்களை வைத்துக் கொண்டு போரில் இறந்த மன்னனைச் சுற்றி ஆடியதாகக் கூறப்படுகிறது. இது வாளமலைக் கூத்து என்று கூறப்படுகிறது. சங்க இலக்கியத்தில் இது தனிப்பட்ட கூத்தாகக் கூறப்படாமல் உவமையாக எடுத்தாளப்படுகிறது. சிலப்பதிகாரத்தில் வேட்டுவவரியில் கொற்றவை வாளைஏந்தி மரக்காலில் நின்று ஆடியதாகக் கூறப்படுகிறது. இங்கும் மகளிர் வாளை ஏந்தி நாட்டியம் ஆடியதாக மொழியப்படுகிறது.

தொல்காப்பியம், சங்கஇலக்கியம், சிலப்பதிகாரம் ஆகியவற்றைக் கொண்டு பார்க்கின்ற பொழுது இப்பெண்கள் ஆடிய வாட்கூத்தையும் வாளமலைக்கூத்தில் ஒப்பவைத்து எண்ணத் தோன்றுகிறது.

தொகுப்புரை

தலைவிக்கு வெறியாடல் நிகழ்ந்தமை எடுத்துரைக்கப்படுகிறது. வெறியாட்டுக் களத்தில் கள் படைக்கப்பட்டதாகக் கூறப்படுகிறது.

வாள்களை வைத்துப் பெண்கள் சுழற்றி ஆடினர் என்பது தெரிய வருகிறது. இக்கூத்தை வாளமலைக் கூத்தோடு வைத்து எண்ணுவதற்கு இடமளிக்கிறது.

பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்களில் பதினெட்டு நூல்கள் இடம் பெற்றும் நாட்டியத்தைப் பற்றிச் சில செய்திகள்தான் கிடைக்கின்றன. சமணம் தமிழகத்தில் பரவியதால் நாட்டியம் பற்றிய செய்திகள் இந்நூல்களில் இடம்பெறவில்லை எனலாம்.

இயல் 6

சமுதாயமும் நாட்டியமும் I

நாட்டியக்கலை பழந்தமிழ் மக்கள் வாழ்க்கையில் இரண்டறக் கலந்து விளங்குகிறது எனலாம். சமுதாயம் நாட்டியத்திற்கு வழங்கிய சிறப்பைப் பல இலக்கியங்கள் எடுத்துரைக்கின்றன. நாட்டியத்தை மன்னரும், மக்களும் எவ்வாறு போற்றிப் புகழ்ந்தார்கள் என்பதையும் அந்நூல்களால் அறியமுடிகிறது. ஆடற்கலைஞருடைய பரிசில் வாழ்க்கையும் கூறப்படுகிறது. இவற்றை இக்கட்டுரை ஆய்கிறது.

கூத்தரும் பெயரும்

சங்கஇலக்கியங்களில் கூத்தனார் எனப் பெயர் முடியும் புலவர்கள் பலர் வாழ்ந்திருக்கின்றனர். அவர்களை மதுரை இளம் பாலாசிரியன் சேந்தன் கூத்தனார், மதுரைக்காருலவியங் கூத்தனார், மதுரைக் கூத்தனார், மதுரைத் தமிழக் கூத்தனார், மதுரைத் தமிழக் கூத்தன் நாகன் தேவனார், முது கூத்தனார், வேம்பற்றூர்க் கண்ணன் கூத்தன் எனச் சங்கஇலக்கிய ஆராய்ச்சி அட்டவணை பட்டியல் இடுகிறது.[1] இவர்கள் தொழிலால் பெயர் பெற்றவர்கள் என்று ந.சஞ்சீவி குறிப்பிடுகிறார்.

இக்கூத்து நிகழ்த்தியோரைக் கண்ணுளர், கூத்தர், கோடியர், பொருநர், வயிரியர், விறலியர், ஆடுகளமகன், ஆடுகளமகள் எனச் சங்க இலக்கியமும், நாடகக்கணிகை எனச் சிலப்பதிகாரமும் நாடகக் கணிகையர் என மணிமேகலையும் சுட்டுகின்றன. சங்க இலக்கியத்துள் பரிபாடல் மட்டும் கணிகை என்ற சொல்லை முதலில் ஆட்சி செய்கிறது எனலாம். புறநானூற்றில் பரிசிலர் என்ற சொல்லும் கூத்தர் எனப் பொருள்கொள்ள இடமளிக்கிறது.[2] கூத்த நூலறிவு

நன்கு வாய்க்கப்பெற்ற கலைஞர் முதுவாய்க் கோடியர் என்று அழைக்கப்பட்டிருக்கிறார்.[3]

கோவை மாவட்டத்தில் கூத்தரம்பாளையம், கூத்தங்காணி என்றும், சேலம் மாவட்டத்தில் கூத்தப்பாடி, கூத்தம்பூண்டி என்றும், தஞ்சை மாவட்டத்தில் கூத்தனூர், கூத்தாடி வயல், கூத்தன்குடி, கூத்தன் ஏந்தல், கூத்தாநல்லூர், நட்டுவக்குடி, கூத்தூர், கூத்தியப் பேட்டை என்றும், திருச்சிராப்பள்ளி மாவட்டத்தில் கூத்தப்பார் என்றும், தென்ஆற்காடு மாவட்டத்தில் கூத்தூர், கூத்தப்பாக்கம் என்றும் பசும்பொன் தேவர் திருமகனார் மாவட்டத்தில் கூத்திப்பாறை, கூத்தன்குடி, கூத்தரூர் என்றும், புதுக்கோட்டை மாவட்டத்தில் விறலிமலை என்றும், மதுரை மாவட்டத்தில் விராலிப்பட்டி என்றும், வடஆற்காடு மாவட்டத்தில் கூத்தம்பாக்கம் என்றும் பல பெயர்கள் உள்ளன. இவ்வூர்களைக் கூத்தர்களுக்கும், விறலியர்களுக்கும் முற்றூட்டாக மன்னர்கள் வழங்கியிருக்கலாம் எனவும், இவ்வூர்களில் அக்கலைஞர்கள் மிகுதியாக வாழ்ந்திருக்கலாம் எனவும் எண்ணு வதற்கு இடமிருக்கிறது.

மன்னர் ஆடல்

பதிற்றுப்பத்தில் ஆறாம்பத்தின் பாட்டுடைத் தலைவனான ஆடுகோட்பாட்டுச் சேரலாதன் வாளைக் கையில் ஏந்தி, தேர்த் தட்டிலே நின்று, வீரர்களுடன் கைபிணைந்தாடும் சிறப்பைக் காக்கை பாடினியார் நச்செள்ளையார் எடுத்துரைக்கிறார். மேலும் அவன் கோடியர், கூத்தர் முழக்கும் முழவின் ஓசைக்கேற்ப அதன் முன்னின்று கூத்தர், கோடியரைப்போல ஆடுதலில் வல்லவன் அல்லன் என்றும் உரைக்கிறார். ஆயின் அவன் துணங்கை ஆடுவதில் தேர்ச்சி பெற்றவன் என்ற செய்தியும் கூறப்படுகிறது.[4]

கழார் என்னும் இடத்திலுள்ள காவிரியினது துறையிடத்தில் நிகழும் திருவிழாவில் ஆட்டனத்தி என்பவன் ஆடுவதை அகநானூறு எடுத்தியம்புகிறது. அவனே மறவர்கள் கூடியுள்ள சேரியிடத்தும் மகளிர் தம்முள் தழுவி ஆடும் துணங்கைக்கூத்து நிகழுமிடத்தும் ஆடினான் என்று குறுந்தொகை குறிப்பிடுகிறது.[5]

சோழ இளவரசி ஆதிமந்தி தன்னை ஓர் ஆடுகளமகள் என்றும் தன்னுடைய கணவனான ஆட்டனத்தியை ஆடுகளமகன் என்றும் கூறுகிறாள்.[6]

சங்ககாலத்தில் அரசரும், அரசியும் ஆடற்கலையில் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தார்கள் என்பதை இவர்கள் வாயிலாக அறியமுடிகிறது. சமுதாயத்தில் நாட்டியம் சிறந்த இடத்தைப் பெற்றிருந்த காரணத்தினால் மன்னரும் இக்கலையைக் கற்றுத் தேர்ச்சி பெற்றிருக்கின்றனர் என்பதை உணரமுடிகிறது. ஆடலில் வல்லவனாக இருந்த காரணத்தால் அடைமொழியாக அத்தி என்ற இயற்பெயரோடு ஆட்டன் என்ற பெயர் இணைந்திருப்பதை அறியமுடிகிறது. அவன் மனைவியான ஆதிமந்தியும் ஆடலில் வல்லவளாக விளங்கியிருக்கிறாள். இவ்வாறு ஓர் அரசகுடும்பமே ஆடற்குடும்பமாக இருந்ததைச் சங்கஇலக்கியத்தில் அறியமுடிகிறது. ஆதலால் சங்ககாலத்தில் மக்கள் கலையாக, மன்னர் பயிலும் கலையாக, ஆடற்கலை விளங்கியிருக்கிறது என்பதை உணரமுடிகிறது.

மன்னரும் நாட்டியமும்

சங்ககாலத்தில் மன்னர்கள் கூத்துக்கலையை நன்கு பாதுகாத்து வளர்த்து வந்தனர் என்பதைத் தமிழ் இலக்கியங்கள் விரித்துரைக்கின்றன. செல்வக்கடுங்கோ வாழியாதன் பாசறையில் இருந்த பொழுது, கூத்தர்களுக்குக் குதிரைகளையும், தேர்களையும், அணிகளையும் கொடுக்குமாறு தம் ஏவலர்க்குப் பணித்தான் என்று பதிற்றுப்பத்து பேசுகிறது.[7] இமயவரம்பன் நெடுஞ்சேரலாதன் வயிரியர்க்கும், கண்ணுளர்க்கும், குதிரைகளையும், களிறுகளையும், தேர்களையும் தனக்கென்று கருதாமல் மிகுதியாக அக்கூத்தர்களுக்குக் கொடுத்தான் என்று பதிற்றுப்பத்தில் இரண்டாம் பத்து உரைக்கிறது.[8] பாணர்களுக்குப் பொற்றாமரையும், விறலியர்களுக்குப் பொன்னாலான மாலையும் கடல்பிறக்கோட்டிய செங்குட்டுவன் வழங்கினான் எனப் பதிற்றுப்பத்தில் ஐந்தாம்பத்து பேசுகிறது.[9]

ஆடுகோட்பாட்டுச் சேரலாதன் விறலியர்க்கு நல்ல அணிகலன்களை அளித்தான் என்று பதிற்றுப்பத்து மொழிகிறது.[10]

பல்குன்றக் கோட்டத்துச் செங்கண்மாத்துவேள் நன்னன் சேய் நன்னன் கூத்தர் தலைவனுக்குப் பொற்றாமரை மலரைச் சூட்டினான் என்றும் விறலியர்க்குப் பேரணிகலன்களை வழங்கினான் என்றும் மேலும் அவர்களுக்கு யானை, குதிரை, பசுக்கள், செல்வம் முதலியவற்றை மழைபோல அளித்தான் என்றும் மலைபடுகடாம் கூறுகிறது.[11] பிட்டங்கொற்றன் விறலியர்க்கு முத்தை ஈந்து சிறப்புச் செய்தான் என்று புறநானூறு எடுத்துரைக்கிறது.[12] சேரன் செங்குட்டுவன் வடதிசைக்கண் வஞ்சிமாலை சூடிச் சென்ற பொழுது நீலகிரியில்

தங்கி ஆடலாசிரியன் காட்டிய முறைப்படி கூத்தர்க்குப் பேரணிகளை வழங்கினான் என்று சிலப்பதிகாரம் சொல்கிறது.[13]

சோழன் கரிகாற் பெருவளத்தான் பொருநர்க்குப் பொற்றா மரை மாலையையும், பாடினிக்கு முத்துக்கள் கோத்த பொன்னரி மாலையையும், தேரையும், யானைகளையும் கொடுத்தான் என்று பொருநராற்றுப்படை கூறுகிறது. மேலும் அரசன் அக்கலைஞர்களை ஏழடி முன் சென்று வரவேற்றலையும், பின்னர் ஏழடி நடந்து சென்று வழியனுப்பலையும் வழக்கமாகக் கொண்டிருந்தான் என்றும் மொழிகிறது.[14] பாடுநர்க்குக் கொடுத்தவன் என்றும், கூத்தர்க்கு வழங்கியவன் என்றும் கோப்பெருஞ்சோழனைப் பற்றிப் புறநானூறு பேசுகிறது.[15] இவ்வாறு சங்க காலத்தில் மன்னர்கள் ஆடற்கலைஞர் களைப் போற்றிய திறத்தினை,

"Dancing was developed with great enthusiasm during the Sangam age. It attained a high degree of excellence in the period of post-Sangam. The kings and Chieftains patronised dancing no less than music verses Sung in praise of Kopperum Cholan and Pari testify to this. The poet Uraiyur Mudukkannan Sattanar adverts to the patronage of dance by Nalamkilli [16]" என்று சங்ககாலம் என்ற நூல் உரைக்கிறது.

சோழன் குளமுற்றத்துத் துஞ்சிய கிள்ளிவளவன் விறலியர்க்கும் பாணர்க்கும் பெருங்கொடை வழங்கிய செயல் கோவூர் கிழாரின் உள்ளத்தைக் கவர்ந்தது. அதனைப் பாணாற்றுப்படைத் துறையினர் வாயிலாக விளக்குகிறார்.[17]

விறலியர்க்கு மாடமதுரையையோ, வஞ்சிமா நகரத்தையோ வேண்டுமாயின் சோழன் நலங்கிள்ளி கொடுப்பான் என்று கோவூர் கிழார் கூறுகிறார்.[18] தொண்டைமான் இளந்திரையன் விறலியர்க்குப் பொன்னாற் செய்த மாலையை வழங்கினான் என்று பெரும் பாணாற்றுப்படை மொழிகிறது.[19] பல்யாகசாலை முதுகுடுமிப் பெருவழுதி கூத்தர்க்குப் பசும்பொன்னை வழங்கினான் என நெட்டிமையார் கூறுகிறார்.[20] பாண்டியன் பாணர்க்கும் கூத்தர்க்கும் வாரி வழங்கி ஆதரித்தான் என்ற செய்தியைப் பரிபாடல் எடுத்து ரைக்கிறது[21]

வள்ளல்களுள் ஒருவனான ஓரி கூத்தர்க்குப் பல நாடுகளை வழங்கிப்புகழ் பெற்றான். அவன் தான் வீழ்த்திய மானின் தசையையும், மதுவையும், தன் மலையில் கிடைக்கும் பொன்னையும்

தந்து சிறப்பித்து அனுப்பினான் என்றும், விறலியர்க்கு வெள்ளிய நாரால் தொடுக்கப்பட்ட பொன்னரி மாலையையும், யானைகளையும் கொடுத்து அனுப்பினான் என்றும் பேசப்படுகிறது.[22]

பாணர்க்கும் விறலியர்க்கும் பசியால் உண்டாகும் வருத்தங்கள் தீரப் பொருள்களைக் கொடுத்தும், மதம் கொட்டுகின்ற யானைகளை யும் பெரிய தேரையும் அளித்தும் சிறப்புச் செய்தான் ஓய்மானாட்டு நல்லியக்கோடன் என்று சிறுபாணாற்றுப்படை இயம்புகிறது[23] குமணன் வயிரியர் வறுமை தீர்க்கும் குடியிற் பிறந்தான் என்று பெருந்தலைச்சாத்தனார் கூறுகிறார்[24]

சங்ககாலத்தில் விறலியர் நிலையை,

"These people (virali) of fine arts will go from place to place and sing the praises of Kings, chieftains and the rich forwhich they will be adequately rewarded with gold ornaments and whatever they desired, after having been fed. Sumptuously for many days [25]" என்று 'பழங்காலத்தில் தமிழ்நாட்டுப் பெண்களின் நிலைமை' என்ற ஆய்வேடு எடுத்துரைக்கிறது.

தமிழ்நாட்டு மன்னர்கள் கூத்துக்கலையைப் பாதுகாப்பதற்காக அக்கலைஞர்களுக்கு அவர்கள் எதிர்பாராத அளவிற்குப் பொன்னா லாகிய தாமரைகளையும், பொன்மாலைகளையும், பிற அணிகலன் களையும் வழங்கினார்கள் என்பதை இலக்கியங்கள் எடுத்துக் கூறுகின்றன. மன்னர் சிலர் கலைஞர்களுக்கு எதைக் கொடுக்கலாம் என்று கூடச் சிந்திக்காமல் யானைகளையும், குதிரைகளையும், தேர்களையும் வழங்கி மகிழ்ந்திருக்கிறார்கள் என்ற செய்தியையும் காணமுடிகிறது. ஆடலாசிரியன் கூறிய முறைப்படி பரிசில்களை வழங்கியிருக்கிறார்கள் என்பதும் தெரியவருகிறது.

அக்கலைஞர்களுக்கு மன்னர் ஊர்களைக் கொடுத்ததாகக் கூறப்படுகிறது. தமிழ் நாட்டின் பழங்காலத் தலைநகர்களாகிய மதுரையையும், வஞ்சியையும் கூட, கொடுப்பதற்கு மன்னர்கள் தயாராக இருந்தார்கள் என்ற செய்தியும் பேசப்படுகிறது.

இச்செயல்கள் யாவும் மன்னர்கள் கூத்தர்களை, ஆடற்கலைஞர் களை எவ்வாறு மதித்துப் போற்றினார்கள் என்பதைப் புலப்படுத்து கிறது. சான்றோர்களையும், புலவர்களையும், பிறநாட்டு மன்னர் களையும் எதிர்கொள்ளும் பொழுது ஏழடி முன்சென்று வரவேற்பதும், அவர்களை வழியனுப்பும் பொழுது ஏழடி அவர்கள் பின்னே

நடந்துசென்று வழியனுப்புவதும் பண்டைக்கால அரசர்களின் மரபாக இருந்திருக்கிறது எனலாம். அதுபோலக் கலைஞர்களையும் நடத்தியிருப்பதாகப் பேசப்படுகிறது.

அச்செயல் சமுதாயத்தில் கலைஞர்களுக்கிருந்த உயர்ந்த நிலையைப் படம்பிடித்துக்காட்டுகிறது எனலாம். மன்னனே கலைஞர்களுக்கு அவ்வாறு மரியாதை செய்த காரணத்தால் அவன் வழிநடக்கின்ற மக்களும் அக்கலைஞர்களை மன்னனைப் போலவே மதித்துப் போற்றியிருக்க வேண்டும் என எண்ணலாம். அதனால் கலைஞர்களுக்கு மன்னனைப்போலவே மக்களிடத்தில் மதிப்பிருந்தது என எண்ணுவதற்கு இடமளிக்கிறது. கலைஞர்களின் கலைத்திறம் மன்னனைக் கொடைமடம்படச் செய்தது என்பதை அவன் அவர்களுக்களித்த யானை, குதிரை, தேர் முதலிய பரிசுப் பொருள் களிலிருந்து அறியலாம். அதனால் அக்காலத்தில் கூத்துக் கலை சிறந்திருந்தது என எண்ணுவதற்கு இடமளிக்கிறது.

பரிசில் வாழ்க்கை

கூத்தர்கள் ஊர்மன்றத்தை அடைந்து அவ்விடத்தே தம் இசைக் கருவிகளை ஒழுங்குபடுத்திக்கொண்டனர். பின்னர் ஊரிடத்திலுள்ள தெருக்களில் நின்று கூத்தரும், பாணருமாகிய பரிசிலர்கள் பரிசாகப் பெற்ற பொன்னால் செய்யப்பட்ட அணிகலன்கள் விளங்குமாறு மகிழ்ச்சியுடன் கூத்தாடினர் எனப் பதிற்றுப்பத்து மொழிகிறது.[26]

சில வளையல்களை அணிந்த விறலியானவள் சிறிய காலடி களினால் மன்னனைக் காண நடந்து செல்வதாகப் பேசப்படுகிறது.[27] அசைகின்ற கூந்தலையும், அஞ்சுகின்ற இயல்பையும் உடைய விறலியர்களிடம், "நாங்கள் கடல் பிறக்கோட்டிய செங்குட்டுவனைக் காணச் செல்கின்றோம். விறலியர்களே வாருங்கள்" எனக்கூறி, அம்மன்னனிடம் சென்று அவர்களுடைய சுற்றத்தவர் உடுப்பனவும், உண்பனவும் மிகுதியாகப் பெறலாம் என்று மொழிந்து விறலியானவள் ஆற்றுப்படுத்தப்படுகிறாள்.[28]

"விறலியர்களே நீங்கள் ஆடுங்கள்; பாணரும் பொருநருமாகிய பரிசில் மாக்களே நீங்கள் பாடுங்கள்" எனக் காக்கை பாடினியார் நச்செள்ளையார் உரைக்கிறார்.[29]

ஆடியதற்குக் கூலியாகக் கொடுத்த உணவுப்பொருளைப் பாதுகாத்து வைக்காமல் அனைத்தையும் உண்டு தீர்ப்பார்கள்

கூத்தர்கள். அவர்கள் பெரும்பாலும் காடுகடந்து ஊர்விட்டு ஊர் செல்வார்கள்.[30]

அரசன் கூத்தர்களுக்குப் பல பரிசுப்பொருட்களைக் கொடுத்த தனால் அவர்கள் பசியற்றவராயினர். அதனால் ஆடலையும், பாடலை யும் நிகழ்த்த மறந்தவராயினர்.[31]

மருதனிள நாகனார் தமக்குப் பரிசில் வேண்டி நாஞ்சில் வள்ளுவன்பால் சென்றார். அவர் தாம் பரிசில் பெற வந்ததை நேரே கூறாமல் 'வேந்தரே என்பின்னே வரும் இளையமகளிரும் விறலியரும் வாழ்தற்கு வேண்டிப் பரிசில் பெற வருகின்றனர்' என்று பாணன் ஒருவன் விரும்பிக் கேட்பதைப்போல் மொழிகிறார்.[32]

விறலியர் சிறந்த அணிகளை அணிந்துகொள்க; இனி நாளைக்கு என் செய்வோம் என எண்ணி இரங்குதல் வேண்டாம். பிட்டங்கொற்றன் தமக்கு வேண்டுவனவற்றை மிகுதியாகக் கொடுப்பான். தாம் செய்ய வேண்டுவதெல்லாம் அவன் வாழ்க என வாழ்த்துவதேயாகும்[33] என்ற கருத்தமைந்த பாடல் உள்ளது.

வறுமை எய்தி வாடும் விறலியைக் கண்டு "இக்காலத்தே கூழை உண்டு வருந்தும் நாம் முதுகுடுமிப் பெருவழுதியைக் கண்டு வருவோமானால் அவ்வறுமை நீங்கி இனிய உணவைப் பெறுவதற் கான செல்வத்தை அடையலாம் வருக" என்று நெடும்பல்லியத்தனார் மொழிகிறார்.[34]

"காட்டுள் வாழும் மயிலைப்போலச் சில வளையல்களை அணிந்த விறலியும், தானும் பாலை நிலத்திடையே வேகமாகச் சென்று சோழன் குராப்பள்ளித்துஞ்சிய பெருந்திருமாவளவனைக் கண்டு வணங்குவோம்" எனப் புறநானூறு பேசுகிறது.[35]

முதுவேனிற் காலத்தில் காட்டாற்றின் மணற்பரப்பில் நல்ல வெயிலில் மெல்ல நடந்ததால் கூரிய கற்கள் கால்களைக் கிழிக்கப் பாலைத் தன்மை நிலைபெற்ற நிலத்திடத்தே நின்ற கடப்பமரத்தின் வரிநிழலிலே தங்கிப் பாணரும், விறலியரும் நடந்து சென்றனர் என்று சிறுபாணாற்றுப்படை செப்புகிறது.[36]

பரிசில் வாழ்க்கையை மேற்கொண்ட கூத்தர்கள் பல ஊர்களுக்கு நடந்து சென்றே தங்கள் கலைத்திறத்தைக் காட்டினர் என்ற செய்தியை அறியமுடிகிறது. சில நேரங்களில் நல்ல கோடைக் காலத்தில் பல துன்பங்களை அனுபவித்துக்கொண்டே வழியைக் கடந்து சென்றனர் என்ற செய்தியும் பேசப்படுகிறது. அவர்கள்

பெறுகின்ற செல்வத்தையும் உணவையும் நாளைக்கென்று பாதுகாத்து வைக்காமல் அனைத்தையும் தீர்த்துவிட்டு வறுமையால் வருந்துகின்ற செய்தியையும் பார்க்க முடிகிறது. சில வேளைகளில் நல்ல உணவு கூடக் கிடைக்காமல் அவர்கள் கூழை உண்டதாகவும் பேசப்படுகிறது. அவர்கள் ஓர் ஊரை அடைந்து அவ்வூர்ப் பொது இடத்தில் முதலில் தங்கி, அதன்பிறகு தெருக்களிடையே சென்று, கலைநிகழ்ச்சிகளை நிகழ்த்தியதாகவும், பின்னர் அரசவையில் நிகழ்த்தியதாகவும் சொல்லப்படுகிறது.

கலைஞர்கள் நிலையாக ஓரிடத்திலிருந்து வாழ்வு நடத்திய தாகச் சங்கஇலக்கியங்களில் பேசப்படவில்லை. அவர்கள் வாழ்க்கை அலைந்து திரியும் வாழ்க்கையாகவே அமைந்திருந்ததை அவ்விலக்கி யங்கள் காட்டுகின்றன எனலாம். அவர்கள் கலையைத் தொகுத்து வைக்க நினைத்தார்களே தவிர பொருளைச் சேர்த்துவைக்க நினைத்ததாகத் தெரியவில்லை எனலாம். பொருள் நிரம்பக் கிடைத்தபொழுது தங்களுடைய கலைத்தொழிலையும் மறந்து வாழ்ந்திருக்கிறார்கள் என்ற செய்தியையும் அறியமுடிகிறது. ஆதலால் அவர்கள் பரிசில் பெற்றே வாழ்க்கையை நடத்தவேண்டிய நிலையில் இருந்தார்கள் என்பதைக் காணமுடிகிறது.

ஆற்றுப்படை

கூத்தரும், பாணரும், பொருநரும், விறலியும் தாம் பெற்ற பெரும் செல்வத்தை எதிர்வந்த கலைஞர்களுக்கு அறிவுறுத்தி, அவரும் அச்செல்வத்தைப் பெறுவதற்குச் செல்ல வேண்டிய வழியை விரித்துக் கூறுவது ஆற்றுப்படையாகும்.[37]

இவ்வாற்றுப்படையில் ஆற்றுப்படுத்துவோர் நால்வருள் விறலியும் ஒருத்தியாக இடம்பெற்றிருக்கிறாள். விறலி தன் நாட்டியத்தை நிகழ்த்திப் பெற்ற பரிசிலை, பரிசு பெறாத மற்றொரு விறலியும் பெறுவதற்கு ஆற்றுப்படுத்துவது விறலியாற்றுப்படை ஆகும்.

இவ்விறலியாற்றுப்படையில் புறநானூற்றில் நான்கு பாடல்களும், பதிற்றுப்பத்தில் ஆறு பாடல்களும் இடம்பெற்றுள்ளன[38]

கூத்தரையும், பொருநரையும், பாணரையும் ஆற்றுப்படுத்து வோராகக் கொண்டு முறையே மலைபடுகடாம் என்ற கூத்தராற்றுப் படையும், பொருநராற்றுப்படையும், சிறுபாணாற்றுப்படையும், பெரும்பாணாற்றுப்படையும் எழுந்துள்ளன. இவை ஒவ்வொன்றும் தனி நூலாகப் பத்துப்பாட்டுள் இடம்பெற்றுள்ளன. விறலியாற்றுப்

படை என்ற துறையமைந்த பாடல்கள் இருக்கின்றனவே தவிர விறலியாற்றுப்படை என்ற தனிநூல் இல்லை. சமுதாயத்தில் கூத்தர், பொருநர், விறலியர் முதலிய கலைஞர்கள் உயர்ந்தநிலையில் இருந்த காரணத்தால் அன்னாரின் பெயராலேயே இவ்வாற்றுப்படை நூல்கள் எழுந்திருக்கின்றன என எண்ணுவதற்கு இடமளிக்கிறது.

தாம் பெற்ற இன்பத்தை மற்றவரும் பெறவேண்டும் என்ற உயர்ந்த பண்பாட்டைக் குறிக்கோளாகக் கொண்டது ஆற்றுப்படை இலக்கியம் எனலாம். அப்பண்பாட்டு விளக்கத்திற்குரிய மாந்தர்களாக ஆடற்கலைஞரும் சமுதாயத்தில் இடம் பெற்றிருந்ததைச் சங்க இலக்கியங்கள் உணர்த்துகின்றன. அதனால் ஆடற்கலை சங்க காலத்தில் சிறந்த இடம் பெற்றிருந்தது என்பதை அறியமுடிகிறது.

விறலியர் வருணனை

மேகம் போன்ற கூந்தலினையும், மயில்போன்ற சாயலினையும் நாயினது நாக்குப் போன்ற அடியினையும், யானையின் தும்பிக்கை போன்ற தொடையினையும், வாழைப் பூப்போன்ற தலைக்கொண்டை யினையும், வேங்கைமலர்போன்ற சுணங்கினையும், கோங்கின் முகை போன்ற முலையினையும், நுங்கின் நீர்போன்ற எயிற்றின் ஊரலை யும், முல்லை சூடுதற்கமைந்த கற்பினையும் உடையவள் விறலி என்று சிறுபாணாற்றுப்படை, விறலியின் தோற்றத்தை முடிமுதல் அடிவரை விளக்குகிறது.[39]

ஆற்றின் வரிவரியாக அமைந்த கருமணல் போன்ற கூந்தலினை யும், பிறைபோன்ற நுதலினையும் விற்போன்ற புருவத்தினையும், குளிர்ந்த கண்ணினையும் இன்மொழிபேசும் வாயினையும், முத்துப் போன்ற பற்களினையும், மகரக்குழை கிடந்தசையும் காதினையும், கவிழ்ந்த கழுத்தினையும், மூங்கிலைப் போன்ற தோளினையும், மெல்லிய மயிரினையுடைய முன்கையினையும், காந்தள் போன்ற மெல்விரலினையும், கிளியின் வாயை ஒத்த நகத்தினையும், நீரின்கண் சுழிபோன்ற கொப்பூழினையும், கண்ணால் உணரப்படாத நுண்இடையினையும், மேகலையணிந்த அல்குலினையும், திருத்த முடைய கணைக்காலினையும், நாயின்நாக்குப்போன்ற சிற்றடி யினையும், மயில் போலும் சாயலினையும் உடையவள் விறலி என்று பொருநராற்றுப்படை உரைக்கின்றது.[40]

நாயின் நாக்கினை ஒத்த அடியினையும், மயில் தோகை போன்ற கூந்தலினையும், மான்போன்ற விழியினையும் உடையவள் விறலியென மலைபடுகடாம் மொழிகிறது.[41] விறலியின் தோற்றப்

பொலிவினை மதுரைக் காஞ்சியும், பதிற்றுப்பத்தும், கலித்தொகையும் புறநானூறும் எடுத்தியம்புகின்றன.[42]

ஆடல் நிகழ்த்துகின்ற பெண்ணுக்கு அழகு இன்றியமையாதது என்பதனை விறலியின் வருணனை மூலமும், ஆற்றுப்படை களாலும், பிற இலக்கியங்களாலும் அறியமுடிகிறது. ஆற்றுப்படை எழுதுகின்ற புலவர்க்கு விறலியின் வருணனை ஒரு முக்கியமான பகுதியாக அமைந்திருக்கிறது எனலாம். ஆடல் சமுதாயத்துள் அழகு மிகுந்த பெண்ணுக்கே ஆடற்கலையைப் பயிற்றுவித்து அரங்கேற்றி யிருப்பார்கள் என எண்ணத் தோன்றுகிறது. ஆடுவதற்கேற்ப அவளுடைய இடையானது சிறுத்தும், கண்கள் பெரியதாகவும், பாதங்கள் அழகியதாகவும் இருக்கவேண்டும் என்பதை இவ்வருணனை உணர்த்துகிறது எனலாம். பொதுவாக அவள் எழுதமுடியாத ஓவியம் போல இருக்க வேண்டும் என்பது தெரிகிறது.

நாட்டியத் திறம்

விறலியானவள் மத்தள முகத்து வைத்த மார்ச்சனை வறந்து போமாறும், தாளத்திற்கேற்பவும் திறம்பட ஆடியிருக்கிறாள் என்பது தெரியவருகிறது.[43] பின்னணி இசைக்கேற்ப அடிபெயர்த்து, தோளசைத்து விறலியர் ஆடினர் என்றும், குழலோசையின் ஒலிக்கேற்ப நடனமாடினார் என்றும், குழல்ஒலிக்க, இன்னியம் முழங்கத் திறம்பட ஆடினார் என்றும் தாம் அணிந்த மலர்கள் உதிர்ந்து விழும்அளவிற்குச் சுழன்றாடினார் என்றும் பேசப்படுகிறது.[44]

விறலியர் வளைகளை மிகுதியாக அணிவதால் அவற்றால் மிகுதியான ஓசை உண்டாகிக் கூத்துக்குரிய இசைக்கு இடையூறாக அமையும் என்று உணர்ந்து சில வளையலை மட்டும் அணிந்து ஆடியதாக மொழியப்படுகிறது.[45]

உள்ளக் குறிப்பினைத் தன் உடம்பில் தோன்றும் மெய்ப்பாடு களால் புலப்படுத்தும் திறத்தில் தேர்ச்சி பெற்ற ஆடல் மகளையே விறலி என வழங்கியிருக்கின்றனர் எனத் தெரியவருகிறது.[46]

விறலியர்கள் வெகுநேரம் ஆடியதால் மத்தளத்தின் மார்ச்சனை யானது உலர்ந்து போகும் அளவிற்கு ஆடியிருக்கிறார்கள் என்பதை உணர முடிகிறது. அதனால் நீண்டநேரம் ஆடல் நிகழ்ந்திருக்க வேண்டும் என எண்ணத்தோன்றுகிறது. அவ்வாறு நீண்டநேரம் ஆடுவதற்கேற்ற பயிற்சியையும், உடல் வலிமையையும் பெற்றி ருந்தார்கள் என்பதை இதனால் உணரமுடிகிறது.

ஆடுகின்றபொழுது மிகுதியான வளையல் அணிந்திருந்தால் அவ்வளைகளினால் ஏற்படும் மிகுதியான ஓசை பின்னணி இசையையும், தாளத்தையும் சரியாகக் கேட்க முடியாதபடி செய்து விடும் என்ற நுட்பத்தை உணர்ந்து சில வளையல்களை மட்டும் அணிந்தே விறலியர் ஆடியிருக்கின்றனர். இச்செயல் அவர்களுடைய கலை நுட்பத்தை வெளிப்படுத்துகிறது எனலாம். விறலியர் நாட்டிய மரபினை நன்கு கடைபிடித்துத் திறம்பட ஆடியிருக்கின்றனர் என்பதை உணரமுடிகிறது.

பிறகலைப் புலமை

யாழ்நரம்பின் இசையுடன் ஒன்றாய் இணைந்து பாடும் பாடல் திறனும், ஏழுதூக்குகளும், தாளவறுதியும் அறிந்த அறிவும் பெற்றவராய் விறலியர் விளங்கினர்.[47]

நாடகக் கணிகையர் பலவேறு கலைகளையும் கற்றனர். அவற்றுள் ஓவியக்கலையையும் திறம்படக் கற்றனர் என்று மணிமேகலை மொழிகிறது.[48]

பந்தாடும் தொழிலும், சமையல் தொழிலும், நறுமணப்பொடி தயாரித்தலும், நன்னீராடலும், காலங்கட்கேற்ப ஒழுகும் ஒழுக்கமும், உடலால் செய்யும் அறுபத்துநான்கு வகைக் கரணங்களும், பிறர் கருதியதை அறிந்துகொள்ளுதலும், தொடுத்துக்கூறும் சொல் வன்மையும், மறைத்துவாழும் வகையும், எழில்பட வரையும் தொழிலும், பூக்களை ஆராய்ந்து எடுத்துக்கட்டுதலும், அவ்வப்பொழுதிற்கேற்ப ஒப்பனை செய்து கொள்ளுதலும், முத்து முதலியவற்றைக் கோவையாகக் கோத்தலும், சோதிடம் முதலாக உள்ள பிற கலைகளை அறிந்திருத்தலும் விறலியர்க்கு உரியனவாகக் கூறப்பட்டுள்ளன.[49]

விறலியானவள் நன்கு பாடத்தெரிந்தவளாக இருக்கவேண்டும் என்பதும், பலவிதக் கருவிஇசைகளை அறிந்தவளாக இருக்க வேண்டும் என்பதும், பல கலைகளையும் கற்றுத் தேர்ச்சி பெற்றவளாக இருக்கவேண்டும் என்பதும் கூறப்படுகிறது. அவள் பல கலைகளைக் கற்றுத்தேர்ச்சி பெற்றிருந்த காரணத்தால் அவளுடைய ஆடல் கலைத் திறத்தைக் காட்ட, பிறகலைப் புலமையானது கைகொடுத்தது எனலாம். அதனால் சமுதாயத்தில் அவளுடைய கலைத்திறத்தைக் கண்டு யாவரும் போற்றியதாகக் கூறப்படுகிறது. ஆடற்கலையை நன்கு ஆடிக்காட்டப் பிறகலைகளின் துணை மிகவும் தேவை என்பதை அவளுடைய கலைநூல் புலமை காட்டுகிறது எனலாம். பொதுவாக அவள் கலைகளின் வடிவமாகவே திகழ்ந்திருக்கிறாள் என எண்ண வேண்டியிருக்கிறது.

ஆடல் உவமை

மயிலானது கார்காலத்தில் மகிழ்ச்சி மிகுதியால் ஆடுவதும், தேவராட்டி கடவுளுக்கு இட்ட புதிய தினைக்கதிரை உண்ட மயில் ஆடுவதும் விறலி ஆடுவது போல இருக்கிறதென்று கூறப்படுகிறது.[50] விளைந்த கள்ளினைக் 'கள்' என்று அறியாது 'நீர்' என்று கருதிப் பருகிய மயில் ஆடுவது, விழாக்காலத்தில் கயிற்றின் மேல் ஏறி ஆடுகின்ற விறலியை ஒத்திருக்கும் எனக் குறிஞ்சிப்பாட்டு கூறுகிறது[51]

தொடியினை அணிந்த விறலியது பாட்டைப் போலத் தும்பிகள் வந்து ஒலித்தன என்றும், ஆடுமகள் அரிக்கோலால் அடிக்கும் பறைபோல உழிஞ்சில் நெற்றின் குலை ஒலித்தது என்றும், கூத்தரது முழவைப்போல அருவியினது ஓசையும் இடியுடன் கூடிய மழையும் இருந்தன என்றும் உவமைகள் மொழியப்படுகின்றன.[52]

முல்லை நிலமானது சிறந்த நாடக அரங்கமாகவும், முகிற் கூட்டமானது பாட்டினைப் பாடவும், வண்டினங்கள் வீணையாகச் சுருதி கூட்டவும், மயில் கூட்டங்கள் ஆடுதலைச் செய்யவும், வெண் காந்தள் மலர்கள் வேடிக்கைப் பார்ப்போரைப் போல வியந்து கைகளைத் தூக்கி அசைத்துக் காட்டவும், இயற்கைநடம் நடந்ததாகத் திணைமாலை நூற்றைம்பது தெரிவிக்கிறது.[53]

திதியன் என்பவனுக்கு உரியதாக நிற்கின்ற புன்னை மரத்தை முழுவதும் வேரொடு அற்றுப்போகும்படி வெட்டிவீழ்த்துகின்ற ஓசையானது, அவனுடைய வெற்றிப் புகழைப்பாடுகின்ற கூத்தர் களின் இசையால் உண்டாகின்ற ஓசையைக் காட்டிலும் பெரிதாக இருந்தது என அகம் கூறுகிறது.[54]

கூத்தர் முழக்குகின்ற மத்தளத்தின் மார்ச்சனை வைத்த பக்கம் அதிர்வது போலத் தலைவன் நடுங்கினான் எனப் பரத்தை கூறியதாக நற்றிணை நவில்கிறது.[55]

தடாரிப்பறை ஒலிக்க ஆடுமகள் ஆடி இளைத்து ஒடுங்குவது போலத் துன்புறுத்தும் கோடைக்காலம் வந்தது எனப் புறநானூறு பேசுகிறது.[56] வெறியாடும் மகள் போலத் தலைவி தனது அழகினைத் துறந்து செல்லமுடியாது என அகம் உரைக்கிறது.[57]

இயற்கையில் மயில் ஆடுவதற்கு உவமையாக விறலியின் ஆடல் பேசப்படுகிறது. கள்ளினை நீர் என்று கருதிப் பருகிய மயில் ஆடுவது விறலி கயிற்றின் மேல் ஆடுவதற்கு உவமையாகக்

கூறப்படுகிறது. மக்கள் வாழ்க்கையில் விறலியின் ஆடல் நாள்தோறும் காணுகின்ற காட்சியாகவும், உயர்ந்த செயலாகவும் கருதப் பட்டிருப்பதால் மயிலின் ஆடலுக்கு விறலியின் ஆடல் உவமையாகக் கூறப்பட்டிருக்கிறது எனலாம்.

தும்பி, உழிஞ்சில் நெற்று, அருவி, இடி முதலிய இயற்கைப் பொருள்களின் ஓசைகளுக்குக் கூத்தரின் முழவு ஓசை உவமையாகக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. மக்கள் நாள்தோறும் கேட்கின்ற இசை ஒலிகளும் முழவும் ஒன்றாக இருந்திருப்பதால் அதையே இயற்கையின் ஓசைகளுக்கெல்லாம் எடுத்துக்காட்டாய்க் கூறியிருக்கின்றனர் எனலாம். இயற்கைப் பொருள்களை உவமையாகக் கூறி நாடக அரங்கைப் படைத்துக்காட்டுவது கவிஞர்களின் மரபாக இருந்திருக்கிறது எனலாம். அதனால் இயற்கைக்கும், நாட்டியத்திற்கும் இருந்த தொடர்பு உவமைகள் வாயிலாக மிகுதியாக வெளிப்படுகிறது.

திதியனுக்கும், அன்னிக்கும் பகைமூண்டது; அன்னியைப் போர் செய்ய வேண்டாம் என்று எவ்வி கூறினான். எவ்வியின் பேச்சைக் கேட்காமல் அன்னி குறுக்கையில் நின்ற திதியனுடைய காவல்மரமான புன்னைமரத்தை வெட்டி வீழ்த்தினான் என்று அன்னியின் வரலாறு பேசப்படுகிறது. இவ்வரலாற்றுச் செய்தி கூத்தருடைய செயலை உவமித்து விளக்கப்பட்டிருக்கிறது. அக்காலத்தில் வரலாற்றுச் செய்தியை எளிதில் விளக்குவதற்கும் கூத்தர்களின் செயலை உவமையாகக் கூறுவது வழக்கத்தில் இருந்தது என எண்ண வேண்டியிருக்கிறது.

சங்ககாலத் தலைவன் - தலைவியர் வாழ்க்கையில் ஆடல் தொடர்புடைய செயல்கள் உவமையாகக் கூறப்பட்டிருக்கின்றன. தலைவன் பரத்தையிடம் கொண்ட கூடாஒழுக்கத்தைத் தலைவி யானவள் தெரிந்து கொண்டதை எண்ணி, மார்ச்சனை வைத்த மத்தளத்தின் பக்கம் அதிர்வதைப் போல அவன் நடுங்குவதாக மொழியப்படுகிறது. இவ்வாறு குடும்ப வாழ்க்கையிலும் ஆடல் உவமையாக இடம் பெற்றிருக்கிறது.

ஆடல்மகள் நீண்டநேரம் ஆடி இளைத்தல் போல வருத்தும் கோடைக்காலம் தோன்றியது எனப் பேசப்படுவதால் பருவகால நிகழ்ச்சிகளுக்கும் இவ்வாடல் உவமையாக இடம் பெற்றிருக்கிறது எனக் காணமுடிகிறது. ஆடலோடு தொடர்புடைய பல செய்திகளும் ஆடல் மகளும் தமிழர்களுடைய அன்றாட வாழ்க்கையில் இடம் பெறக் கூடிய உவமைகளாக இருந்திருக்கின்றன என மொழியலாம்.

ஆடல் தரும் செய்திகள்

வையை ஆறு செல்வது ஆடல் தெரியாத மங்கை நடந்து போவது போல இருக்கிறதெனப் பரிபாடல் மொழிகிறது.[58]

ஆடல் மகளிர் தாம் பாடுகின்ற பாட்டினை யாழ் தன்னிடத்தே கொள்ளும்படி நரம்பைக் கட்டுவதற்கு, குளிர்ச்சியாலே நிலை குலைந்த யாழின் நரம்பைத் தன் முலையின் வெப்பத்தே தடவி, யாழைப்பண் மீட்டுவாள் என நெடுநல்வாடை உரைக்கிறது.[59]

வையை ஆற்றின் நீரானது முத்துவடங்களையும், தலையில் அணியக்கூடிய முத்தாலான அணிகலன்களையும், பொன் அணி களையும் கொண்டு வந்து துறைகள்தோறும் சேர்த்தது. அவ்வணி கலன்களோடு நீரானது வயல்களுள் புகுந்தது. அந்நீர் நிறைந்த வயல்கள் நாடக அரங்கம் போன்று காட்சியளித்தன.[60] தண்ணீரின் பாய்ச்சலால் பயிர் விளையும்; முத்து முதலிய பொருள்களால் நகரம் பெருமைபெறும், தான் கைப்பற்றி அரசாளும் நாட்டினால் அரசர் பெருமை எய்துவர்; வல்லான் ஒருவன் ஆடலால் நாடகம் மேன்மை அடையும் என நான்மணிக்கடிகை நவில்கிறது.[61]

பெரும் செல்வம் வந்து சேர்தல் கூத்தாடுமிடத்தில் கூட்டம் சேர்வதைப் போன்றது. அச்செல்வம் நீங்கிப்போவது கூத்து முடிந்ததும் கூட்டம் கலைவதைப் போன்றது.[62] அரசர்களின் திருவிழா நடந்த ஊரில் ஆடிய கூத்தைப்போலச் செல்வம் பொலிவின்றிக் கெட்டொழிகிறது. அது போல நாமும் ஒரு நாளில் இப்பொருளை இழந்து நிற்போம் எனப் பழமொழி நானூறு உரைக்கிறது.[63]

பிணியும், பிறப்பும், மூப்பும், சாக்காடும், துன்பமும், இவையாவும் அரங்கின்கண் வந்தாடும் கூத்தரைப்போல வந்து வந்து செல்லும் என்று ஏலாதி எடுத்துரைக்கிறது.[64]

விழாவின்கண் ஆடுகின்ற கூத்தரது வேறுபட்ட கோலம் போல இவ்வுலகத்தின் இயல்பானது மாறி மாறி வரக்கூடியது எனப் புறநானூறு உரைக்கிறது.[65] கூத்தர் பலவகைப் பூவும், அணியும் அணிந்து ஆடுவர். ஆடுங்கால் அவை ஆடுகளத்தில் உதிர்ந்து கிடக்கும். அவ்வாடுகளம் போல் மன்னனுடைய அகநாடு உள்ளது.[66] தோற்ற அரசர்கள் கூத்தரைப் போலவும் அவர்தம் மனைவியர் விறலியரைப் போலவும் ஒப்பனை செய்து கொண்டு ஆடிப்பாடிப் பாரியிடம் சென்றால் அவன் அவர்களுக்கு நாட்டையும், மலையையும் கூடத் தருவான் எனக் கபிலர் உரைக்கிறார்.[67] வேள் ஆய் அண்டிரனை

விறலியர், கூத்தர் முதலியவர் அவனிடம் நெருங்கிச் செல்லலாமே தவிர, போர் குறித்து வரும் வேந்தர்கள் அவனை நெருங்குதல் முடியாது என உறையூர் ஏணிச்சேரி முட மோசியார் மொழிகிறார்.[68]

புண்ணியரராசன் தன் மனைவியோடு நாட்டியத்தினைப் பார்த்த பொழுது அவன் அந்நாட்டியத்தைக் கூர்ந்து நோக்கியதால் அவனுடைய மனைவி ஊடலானாள். அவளுடைய ஊடலைத் தவிர்க்க அரசன் அரசியினுடைய அடிகளை வணங்கினான் என மணிமேகலை மொழிகிறது. பாண்டியன் நெடுஞ்செழியன் பாண்டி மாதேவியோடு அமர்ந்து நாட்டியம் கண்டபொழுது அந்நாட்டியத்தை முழுவதும் ஈடுபட்டுப் பார்த்ததால் பாண்டிமாதேவி கோபம் கொண்டு எழுந்து சென்றாள். அவள் ஊடலைத் தணிப்பதற்குப் பாண்டியன் விரைந்து எழுந்து சென்றான் என்று சிலப்பதிகாரம் உரைக்கிறது.[69]

ஆற்றின் போக்கு மாறிமாறிச் செல்வது என்பது உலக இயற்கை. அவ்வாறு செல்வதை ஆடல் தெரியாத நங்கை ஆடுவதைப் போலிருக்கிறது என்று கூறப்படுகிறது. ஆடத் தெரியாத மங்கை ஒருத்தி அரங்கேறி ஆடுவது மிகவும் பழிக்கத்தகுந்த செயலென அக்காலச் சமுதாயம் எண்ணியிருப்பதாகக் கருதலாம்.

கடுங் குளிர்காலத்தில் பண் மீட்ட முடியாதபடி யாழின் நரம்பு முறுக்கு குறைந்திருக்கும். அந்நரம்பைப் பெண்கள் தம் முலையில் வைத்துத் தேய்த்து அதை ஒழுங்குபடுத்தி யாழ் மீட்டியதாகப் பேசப் படுகிறது. இவ்வாறு குளிர்காலத்தில் யாழை மீட்டுவதற்கு விறலியர் தங்கள் உடலையே பயன்படுத்திய செய்தி இதன் வாயிலாகத் தெரிய வருகிறது.

பயிர் விளைச்சலும், பணம் தரும் முத்து முதலிய பொருளும், அரசன் பெருமையும் ஒரு நாட்டிற்கு மிகவும் இன்றியமையாதது என்பதை யாவரும் அறிவர். அந்த இன்றியமையாத பொருள்களோடு ஆடலையும் சேர்த்து வைத்து எண்ணுவது, அக்காலத்தில் நாட்டி யத்திற்கு மக்கள் எவ்வளவு முக்கியத்துவம் கொடுத்துள்ளார்கள் என்பதைக் காட்டுகிறது. ஆடலானது நாட்டின் இன்றியமையாச் செயல்களை உடன் வைத்து எண்ணுவதற்கு உறுதுணையாக இருந்திருக்கிறது எனலாம்.

செல்வமானது நிலையற்றது. அந்நிலையற்ற செயலைக் கூத்து ஆடுவதற்கு ஒப்பாகக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. மக்கள் நாள்தோறும் கூத்தைப் பார்த்திருப்பதால் செல்வத்தின் தன்மையை அக்கூத்தின் மேல் வைத்துக் கூறினால் மக்களுக்கு அக்கருத்து நன்கு விளங்கும்

என்பதை உணர்ந்து கூத்தை எடுத்துக்காட்டாகக் கூறி அக்கருத்தானது எளிமையாக விளக்கப்பட்டிருக்கிறது.

பிணி, பிறப்பு, மூப்பு, சாக்காடு, துன்பம் ஆகியவை உலகில் தொடர்ந்து வருவது இயல்பாகும். இவ்வாறு இவை தொடர்ந்து வருவதைக் கூத்தாடுகின்ற களத்தில் கூத்தர் வந்து செல்வதுபோல மாறி மாறி வரும் என விளக்கப்பட்டிருக்கிறது. மக்கள் எளிமையாக உண்மையைப் புரிந்துகொள்வதற்குக் கூத்தின் தன்மை அன்றாட வாழ்வில் பயன்பட்டிருக்கிறதெனலாம்.

வயல்வளத்தையும், அகநாட்டையும் எடுத்துக்காட்டுவதற்கு நாடக அரங்கு சுட்டப்படுகிறது. நாடக அரங்கின் பொலிவு நாட்டு வளத்தைக் காட்டுவதற்கும் பயன்பட்டிருக்கிறது எனலாம்.

முடியாட்சிக் காலத்தில் மன்னனைக் கூத்தர்கள் எளிதாகச் சந்திப்பதற்கு முடிந்திருக்கிறது. அவனைச் சந்திக்க விரும்பிய பகை மன்னர்கூட அவ்வேடத்தை நாடியிருக்கின்றனர் என்பதைக் கபிலரின் பாடல் புலப்படுத்துகிறது. மன்னர் கூத்தரிடம் மிகுந்த மரியாதை வைத்திருந்த காரணத்தால் மக்கள் அவ்வேடத்திற்கு மிகுந்த மதிப்புக் கொடுத்தனர் என்பதை அறியமுடிகிறது. நாட்டின் பெருமக்களுக்கு இருந்த உயர்வும், சிறப்பும் கூத்தர்களுக்குக் கொடுக்கப்பட்டிருந்தன என்பதை இதனால் அறியமுடிகிறது.

மன்னருடைய குடும்ப வாழ்க்கையில் நாட்டியம் பெரும் பிணக்கை ஏற்படுத்தியிருக்கிறது என்பதைப் புண்ணிய ராசனுடைய வாழ்க்கையிலும், பாண்டியன் நெடுஞ்செழியனுடைய வாழ்க்கையிலும் காணமுடிகிறது. அவ்வாறு குடும்ப வாழ்க்கையில் பிணக்கை ஏற்படுத்தியிருந்தாலும் அவ்வாடலைத் தவிர்த்ததாகத் தெரியவில்லை எனலாம்.

பாண்டியன் நெடுஞ்செழியன் கோவலனைக் கொல்விப்பதற்கு நாட்டியம் ஒரு காரணமாக இருந்ததைச் சிலம்பு செப்புகிறது. ஆடலினால் நாடு பெருமைபெறும் என்ற செய்தியை உணர்த்துவதைப்போல அவ்வாடலினால் குடும்பப் பிணக்கு நிகழும், ஆராயாமல் தீர்ப்புகள் வழங்கப்படும் என்ற செய்திகளையும் இலக்கியங்கள் சுட்டுகின்றன எனலாம். இவ்வாறு நாட்டியம் மக்களுடைய வாழ்க்கையில் ஒரு கூறாகக் கலந்துவிட்ட செய்தியை இலக்கியங்கள் உணர்த்துகின்றன எனலாம்.

தொகுப்புரை

கூத்தனார் என்ற சொல்லைத் தம்முடைய பெயர் இறுதியில் புலவர் பலர் இணைத்து இயற்பெயராகக் கொண்டுள்ளனர். அப்பெயர் அவர்களுடைய தொழில் நிமித்தம் ஏற்பட்டிருக்கலாமெனக் கண்டோம்.

கண்ணுளர், கூத்தர், கோடியர், பொருநர், வயிரியர், விறலியர், ஆடுகள மகன், ஆடல் மகள் எனக் கூத்தாடுவோரைச் சங்க இலக்கியமும், நாடகக் கணிகை எனச் சிலப்பதிகாரமும், நாடகக் கணிகையர் என மணிமேகலையும் குறிக்கின்றன எனலாம். கூத்த நூல் வல்லார் முதுவாய்க் கோடியர் எனச் சங்க இலக்கியங்களில் அழைக்கப்பட்டிருக்கின்றனர். கூத்தர்களின் பெயர்களை அடிப்படையாக வைத்துத் தமிழ் நாட்டில் பல ஊர்ப்பெயர்கள் அமைந்திருக்கின்றன.

ஆடுகோட்பாட்டுச் சேரலாதனும், ஆட்டனத்தியும் ஆதிமந்தியும் மன்னர் பரம்பரையில் பிறந்த ஆடற்கலைஞர்களாக விளங்கியிருக் கின்றனர் என்பதை அறியமுடிகிறது. சங்ககாலத்தில் மக்கள் கலையாக, மன்னர் பயிலும் கலையாக ஆடற்கலை விளங்கியிருக்கிறது என்பதை அறியமுடிகிறது. சங்ககாலத்தில் சேர, சோழ, பாண்டியரும், குறுநில மன்னரும், வள்ளல்களும் நாட்டியக் கலைஞர்களைப் பாதுகாத்திருக் கிறார்கள் என்ற செய்தியைக் காணமுடிகிறது. அவர்கள் பெரும் கொடையை நல்கிக் கூத்தர்களைச் சிறப்பித்துள்ளார்கள் என்பதும் சுட்டப்படுகிறது.

கூத்தர்கள் தம்முடைய கலையை மன்னரிடமும் மக்களிடமும் செய்து காட்டுவதையே முதன்மையான தொழிலாகக் கொண்டிருந்தனர் எனலாம். அவர்களுக்கு நாளைக்கு என்று பொருளைச் சேர்த்து வைக்கும் பழக்கம் இல்லை என்பதை அறியலாம். அவர்கள் தீமை செய்தறியாத வாழ்க்கையை நடத்தினார்கள் என்பதையும் காண முடிகிறது.

ஆற்றுப்படையில் ஆற்றுப்படுத்துவோருள் விறலியும் ஒருத்தி யாக இடம்பெற்றிருக்கிறாள் எனலாம். கலைஞர்களை முதன்மை யாகக் கொண்டு ஆற்றுபபடைகள் எழுந்துள்ளன எனலாம். விறலி யாற்றுப்படை என்ற துறையமைந்த பாடல்கள் மட்டும் உள்ளனவே தவிர விறலியை ஆற்றுப்படுத்தக் கூடிய தனி நூல் இல்லை.

ஆற்றுப்படைகள் விறலியின் வருணனையை ஓர் இன்றியமை யாத பகுதியாகக் கொண்டுள்ளது எனலாம். ஆடல் நிகழ்த்துகின்ற

பெண்ணுக்கு அழகு மிகவும் இன்றியமையாதது என்பதனை ஆற்றுப் படைகள் உணர்த்துகின்றன எனலாம்.

விறலியர் திறம்பட ஆடியதை இலக்கியங்கள் காட்டுகின்றன. அவர்கள் தொழில் நுணுக்கத்தில் மேம்பட்டவர்கள் என்பதனைச் சில வளையல்களை மட்டும் அணிந்து ஆடியதன் மூலம் அறிந்து கொள்ள முடிகிறது. விறலியானவள் பல கலைகளையும் கற்றுத் தேர்ச்சி பெற்றவள் என்பதை அறியமுடிகிறது. அக்கலையைத் திறம்படச் செய்வதற்குப் பிற கலைகளின் துணை தேவை என்பதை அவர்களுடைய கலைப்புலமை காட்டுகிறது எனலாம்.

இயற்கைப் பொருள்களின் ஆடலுக்கு விறலியின் ஆடல் உவமையாகப் பல இலக்கியங்களில் கூறப்பட்டிருக்கின்றன எனலாம். வரலாற்றுச் செய்தியை உணர்த்துவதற்குக் கூத்தரின் இசை உவமையாகப் பயன்பட்டிருக்கிறது எனலாம். கோடைக்காலத்தைப் புலப்படுத்த, ஆடி இளைத்த மகள் உவமையாக உரைக்கப்பட் டிருக்கிறாள். சங்ககாலத்தலைவன் தலைவியர் வாழ்க்கையில் ஆடல் தொடர்புடைய செயல்கள் உவமையாகக் கூறப்பட்டிருக்கின்றன எனலாம்.

ஆடல் அறியாதவன் அரங்கேறுவது குறையுடையதாகக் கருதப் பட்டிருக்கிறது எனலாம். குளிர்காலத்தில் யாழை மீட்டுவதற்கு மகளிர் தம் முலைகளைப் பயன்படுத்தி உள்ளார்கள் என்பது தெரிய வருகிறது. கூத்தும் அதன் தொடர்பான செயல்களும் வாழ்க்கையில் பல நிலைகளையும், செல்வத்தையும் விளக்குவதற்குப் பயன் பட்டிருக்கின்றன.

மன்னனிடம் நெருங்கிச் சமமாகப் பேசுவதற்குக் கூத்தர் வடிவங்கள் உதவியிருக்கின்றன எனலாம். அரசியர்களின் ஊடல் களுக்கு நாட்டிய மகளிர் ஆடல்கள் காரணமாக இருந்திருக்கின்றன என்பதைக் காணமுடிகிறது. நாட்டியம் சமுதாயத்தின் இன்றியமையாத உறுப்பாக அமைந்திருக்கிறது என்பதை இலக்கியங்கள் சுட்டுகின்றன.

இயல் 7

சமுதாயமும் நாட்டியமும் II

ஆடல் தொழில் புரிவோரின் வாழ்க்கைமுறை பற்றி இலக்கியங்கள் பலவாக எடுத்துரைக்கின்றன. அவர்களைப் பற்றியும், அவர்களுடைய தொழிலைப்பற்றியும் சமுதாயம் சில கருத்துக்களைக் கொண்டிருந்தது. அவர்களுக்கென்று சமுதாயத்தில் ஓர் இடமும் இருந்தது. அவர்களுடைய வாழ்க்கையைப் பற்றியும், சமுதாயத்தில் அவர்களுக்கிருந்த தொடர்பைப்பற்றியும் இவ்வியல் இயம்புகிறது.

நாட்டியக்கலைஞர் உறைவிடம்

ஆடுவார் கூடி வாழ்ந்த இடமானது 'ஆடுவார் சேரி' என்றும் 'எண்ணெண் கலையோர் வாழ்ந்த இரு பெரு வீதி' என்றும், 'நாடக மடந்தையார் தெரு' என்றும் அழைக்கப்பட்டிருக்கின்றன.[1] கூத்தர்கள் பரிசில் பெறச்செல்லும் பொழுது மலைகளின் அடிவாரத்தில் இருந்த குறுங்காட்டில் தங்கியிருந்ததாகவும் பேசப்படுகிறது.[2]

சமுதாயத்தில் ஆடல் தொழில் நன்கு மதிக்கப்பட்டதால் அவர்கள் இருந்த வீதி குறித்துப்பல இலக்கியங்களும் கூறுகின்றன. அவர்கள் இருந்த வீதியை அவர்கள் செய்த தொழிலாலேயே குறிப்பிடுகின்றன. அவர்கள் ஒன்றாகச் சேர்ந்து வாழ்ந்திருந்தனர் என்பதும் தெரிய வருகிறது. அவர்கள் மிகுதியாகச் சேர்ந்து வாழ்ந்த காரணத்தால் 'சேரி' என்று அது அழைக்கப்படுகிறது. கலைஞர்கள் பலரும் குழுமி ஒரு பகுதியில் வாழ்ந்தனர் என்றும் அப்பகுதியுள் ஒரு பகுதியில் ஆடல்கலைஞர்கள் வாழ்ந்திருக்கின்றனர் என்றும் தெரியவருகிறது. இது நகரின் உட்பகுதியில் இருந்ததாகக் கூறப்படுகிறது. நகரில் வாழ்ந்த கலைஞர்கள் வீட்டு வசதி பெற்று வாழ்ந்திருக்கவேண்டும் என எண்ணுவதற்கு இடமளிக்கிறது.

நாட்டியக் கலைஞர் வாழ்க்கை

கூத்தர்களுடைய வாழ்க்கையைப் பற்றிப் 'பத்துப்பாட்டு ஆராய்ச்சி' என்ற நூலில்,

"பாணன் இசைக் கருவிகள் இசைத்துப் பாடுபவன். அவன் மனைவியான விறலி ஆடல் பாடல்களில் தேர்ந்தவள். அவள் சிறந்த அழகி, முல்லை சான்ற கற்பின் மெல்லியல், அவள் தன் கணவனுடன் காடும், மலையும் கடந்து சென்று வள்ளல்களைக் கண்டு நடனமாடினாள்; பாணன் இசைக்கருவிகளை இசைத்துப் பாடினான். இருவரும் வள்ளல்கள்பால் இயைந்த பரிசில் பெற்று வாழ்க்கை நடத்தினர். பாணர், கூத்தர், விறலியர், பொருநர் வாழ்க்கை கலை வாழ்க்கையாகும். கணவனும் மனைவியும் ஒற்றுமையாக இருந்து விழாக்களிலும் தம் கலைத் திறனைக் காட்டிப் பொருள் பெற்றனர். அவர்கள் இல்வாழ்க்கை நேரிய முறையில் நடைபெற்றதாலேதான் அவர்களால் இசை, நடனம், நாடகம் என்னும் கலைகள் சங்க காலத்தில் நன்கு வளர்க்கப்பட்டன"[3] என்று மா. இராசமாணிக்கனார் உரைக்கிறார்.

பாணனுடன் அவனுடைய மனைவியான பாடினி உடன் செல்வாள். பாணன் யாழ் மீட்டும்போது இவள் ஆடுவாள். இவள் யாழ் வாசிப்பதில்லை. பாடினி கற்பு மிகுந்தவள். கற்புக்கு எடுத்துக் காட்டான முல்லை மலரை அணிந்திருப்பாள். ஆதலால் கற்புடைய பெண்கள் அக்காலத்தில் நாட்டியமாடினர். அக்காலத்தில் நாட்டியம் பொது மகளிர்க்கு உரிய கலையாகிக் கீழ்நிலை அடையவில்லை. பின்னர் நாட்டியம் விறலியர், கூத்தர் இவர்களது கலையாகியது. விறலியர் யாழ் வாசிக்கவும் தொடங்கினர்.[4]

நாட்டிய மகளிரின் வாழ்க்கை குறித்துப் பண்டைக்காலத்தில் தமிழ்நாட்டு மகளிரின்நிலை என்ற நூலில்,

It is clear that the viraliyar had an important place and status in the ancient Tamil Society. They were well known for their talents of music and dance. They were beauty queens of well proportioned limbs adorned with suitable ornaments. But they wore only a few bangles on their wrists so that there might be no hinderance to their dance.

Their dresses were profusely decorated with flowers. They got a very good reception from the patrons when they accompained their panar husbands for sharing the feast of fine arts with them. Unlike

the caste of dancing girls of later-days, the viraliyar of chankam period were devoted as much to their husbands as to their twin arts isai and kuttu. . . They led as chaste a life as any other family women of the period [5] என்று கூறப்படுகிறது.

கூத்தர், பாணர் பொருநர் முதலியோர் பாடுவதற்கோ, ஆடுவதற்கோ தொடங்குமுன் தெய்வத்தை வணங்குவார்கள்.[6]

"நாடகமகளிரும் சிறப்புடைய ஏனையோரும் குயிலுவரும், சஞ்சயனோடும் ஈண்டு வருக" என அரசன் நாடகமகளிர்க்கு முதன்மை கொடுத்து அழைக்க உயர்ந்தவாழ்க்கை வாழ்ந்திருக்கின்றனர்.[7]

அவர்கள் ஆடற்கூத்தியர்க்குரிய கடமைகள் அனைத்தும் நன்கு அறிந்தவராவர், அவையிடத்து எவ்வாறு நடக்க வேண்டும் என்ற முறையினையும் உணர்ந்தவராவர்.[8]

சங்ககாலத்தில் பாடினி, விறலி, கூத்தர் முதலானோர் நாட்டிய மாடியிருக்கிறார்கள். அவர்கள் கலைக்குடும்பமாக வாழ்ந்திருக் கிறார்கள் என எண்ணவேண்டியிருக்கிறது. பாடினியும் விறலியும் கற்பொழுக்கத்தில் மிகவும் சிறந்தவர்களாக விளங்கியிருக்கிறார்கள் என்பதும் தெரியவருகிறது. சிறுபாணாற்றுப்படையும், 'முல்லை சான்ற கற்பின் மெல்லியல்' என்று விறலியின் கற்பைப் பற்றிப் பேசுகிறது. சங்ககாலத்தில் கலைத்தொழில் புரிந்த பெண்மக்கள் கற்பை முதன்மையாகக் கொண்டனர் என்பதும் இதனால் தெரிய வருகிறது.

அக்காலத்தில் பரத்தையரும் ஆடல் தெரிந்தவராகப் பேசப்படு கின்றனர். அவர்களினின்றும் வேறுபட்டவராகப் பாடினியும், விறலி யும் விளங்குகின்றனர் என்பதும் தெரியவருகிறது. பாடினி, விறலி சிறந்த இல்வாழ்க்கையை மேற்கொணடிருந்த காரணத்தினால் கலைவாழ்வு சந்தேகத்திற்கு அப்பாற்பட்டு யாவரும் போற்றும் உயர்வாழ்வாக மதிக்கப்பட்டிருக்கிறது எனலாம். அதனால்தான் மன்னர்கள் கூட 'விறலியர் வருக' என் முதன்மை கொடுத்து அழைத்திருப்பதைக் காணமுடிகிறது. கற்புடைய பெண்கள் நாட்டிய மாடியதால் குலமாதரும் அக்கலையைக் கற்றிருக்கக்கூடும் என எண்ணுவதற்கு இடமளிக்கிறது.

கூத்தரும், பாணரும், பொருநரும் பரிசில் வேண்டிச் செல்லும் பொழுதெல்லாம் தங்கள் குலப்பெண்களான பாடினியையும், விறலி யையும் அழைத்துச் சென்றிருக்கின்றனர் என்பது தெரியவருகிறது.

கலைக்குடும்பமாகவே அவர்கள் காட்சியளித்ததால் காணுவார் அனைவரும் அவர்களைப் பாராட்டியிருக்கின்றனர் என்பதும் தெரியவருகிறது. அவர்கள் இங்கிதம் அறிந்து வாழ்க்கை நடத்தியிருக் கிறார்கள் என்பதையும் அறியமுடிகிறது.

ஆடற் பரத்தையர்

விறலியர் ஆடல் பாடலில் சிறந்திருந்தது போலவே பரத்தையரும் சங்ககாலத்தில் ஆடல் பாடலில் சிறந்திருந்ததாகத் தெரிய வருகிறது. அகநானூற்றில் பரத்தை ஒருத்தி தலைமகளின் தோழியர் கேட்ப, 'நாங்கள் எம் இயற்கைக்கு ஏற்பக் கூத்தும் பாட்டும் இயற்றினோம். அவற்றைக் காமுற்றுத் தலைவன் எங்களைத் தேடி எம் சேரிக்கு வந்தான். அவனை அவற்றாலே நாங்கள் வசப்படுத்தவில்லை' என மொழிகிறாள்.[9]

சங்ககாலத்தில் பரத்தையரும் ஆடல் பாடலில் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தனர் என்று 'தமிழரின் சமுதாய வரலாறு' என்ற நூலில்,

The parattaiyar of the Sangam age were generally skilled in music and dance. By the period of the Epics these accomplishments were well developed[10] என்று குறிப்பிடப்படுகிறது.

பரத்தையைப் பிரிந்து வந்த தலைவனிடம் தோழியானவள், 'நீ பரத்தை வீட்டில் இருந்த பொழுது அப்பரத்தையர் ஆடும் துணங்கைக் கூத்தின் ஒலியை நாங்கள் கேட்டோம்' எனப் பரத்தையர் கூத்து நிகழ்த்தியதைக் கூறுகிறாள்.[11]

சங்ககாலத் தலைமகன் தன் இல்லாளைத் தவிர, பரத்தையையும் திருமணம் செய்துகொண்டான் என்றும், அவன் பல பரத்தையரை மணந்துகொண்டான் என்றும் இலக்கியங்கள் எடுத்துரைக்கின்றன.[12]

சங்ககாலத்தில் பாடினியையும், விறலியையும் போலவே பரத்தையரும் ஆடற்கலையிலும், பாடற்கலையிலும் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தனர் என்று பேசப்படுகிறது. ஆனால் பாடினியும், விறலியும் குலமகளைப் போலக் கற்புநெறியைப் பின்பற்றி வாழ்ந் திருக்கின்றனர் எனக் கூறப்படுகிறது. பரத்தையானவள் தகாத நெறியில் வாழ்ந்திருக்கிறாள் என்று பேசப்படுகிறது. தலைவனைத் தன்பால் இழுப்பதற்கு அக்கலையைப் பரத்தையர் பயன்படுத்தினர் என்று தலைவிகளால் ஏசப்படுகின்ற செய்தியையும் இலக்கியங்கள் எடுத்துக்கூறுகின்றன.

சங்ககாலச் சமுதாயத்தில் ஆடற்கலை பலரால் பாராட்டப் பெற்றிருப்பதைக் காணமுடிகிறது. ஆனால் குடும்பத்தலைவியர் சிலரால் அக்கலை பழிப்புக்குள்ளாகிய நிலையையும் பார்க்க முடிகிறது. இவ்வாறு அக்கலையைச் சமுதாயம் பாராட்டுகின்ற பொழுது தனிக் குடும்பங்கள் சில பழித்துரைப்பதையும் காண்கிறோம்.

அக்காலத்தில் தலைமகன் பரத்தை ஒருத்தியை மணந்ததாகவும், பரத்தையர் பலரை மணந்ததாகவும் பேசப்படுகிறது. மக்கள் முன்னிலையிலாவது, கலை அரங்குகளிலாவது பரத்தை ஆடியதாக எவ்விடத்தும் கூறப்படவில்லை. அப்பரத்தையரின் ஆடலும் பாடலும் அவர்கள் சேரியிலும், வீடுகளிலுமே நிகழ்ந்திருப்பதைக் காண முடிகிறது. அதனால் அவர்கள் பயின்ற ஆடல், தலைவனைத் தன் பால் ஈர்ப்பதற்கே பயன்பட்டிருக்க வேண்டுமென எண்ணத் தோன்று கிறது. விறலியின் ஆடல் சமுதாய ஆடலாகவும், பரத்தையின் ஆடல் தனிமனிதனுக்கு நிகழ்த்தும் ஆடலாகவும் விளங்கியிருக்கக் கூடும் எனக் கருதுவதற்கு இடமளிக்கிறது.

நாடகக் கணிகையின் குலமரபு

மாதவியாகிய நாடகக்கணிகை கோவலன் கொலையுண்ட பின்னர்க் கொடிய துன்பத்தை அடைந்து, அறவணஅடிகளின் இருப்பிடத்தை அடைந்தது பூம்புகார் மக்களின் நகைப்பிற்குள்ளாகியது. கணவன் இறக்க, மிகுந்த துயரத்தை அடைந்து, உயிர்மேல் வெறுப்புக் கொண்டு, குளிர்ந்த நீரை உடைய குளத்தின் கண் சென்று நீராடுவார் போலத் தீயிடைக்குளிக்கும் பழக்கம் கற்புடைய மகளிர்க்கே உரியது அன்றி, நாடகக் கணிகையர் குலத்திற் பிறந்தார்க்கு உரியதன்று. பலருடைய கையை எதிர்பார்த்து வாழ்தலாகிய உரிமையை உடையவர் நாடக மகளிர். பாணன் இறந்த விடத்து அவனுடன் இறக்காத யாழைப் போன்ற தன்மையுடையவர்; மணமுள்ள மகரந்தத்தை நுகர்ந்து தேன் இல்லாத பொழுது வெறும் பூவை விட்டு நீங்கும் வண்டினைப்போல இயல்புடையவர்; ஆடவரை விட்டு நல்வினை நீங்கும் பொழுது திருமகளைப் போலத் தாங்கள் ஆகி அவர்களை விட்டு விலகும் பண்புடையவர்; இத்தகைய குணம் உடையவர் துறவுக்கோலம் பூணுவது என்பது நகைப்பிற்கு இடமாகிறது என்று சித்திராபதி நாடகக் கணிகையரிடம் மொழி கிறாள்.[13]

அவள் சோழமாதேவியிடம், 'மணிமேகலை பாத்திரத்தை ஏந்தி இல்லங்கள் தோறும் சென்று பிச்சை ஏற்றது நகைப்பிற்கு இடமாகிறதே அன்றி நாடக மகளிரின் குலத்திற்கு உரியசெயல் அன்று' என மொழிகிறாள்.[14]

கன்னிப் பருவத்தையும், திருமணமானபின் பெண்மையை யும், தன்னை அடைந்த கணவன் இறப்பின் பின் கைம்மைக் கோலத்தையும், கற்பு நெறியில் காத்து அயலாரை நோக்காமல் கணவனைத்தவிர பிற தெய்வத்தைத் தொழாத குலமரபில் தோன்றியவள் மணிமேகலை அல்லள். இலக்கணப்படி அமைந்த நல்ல அரங்குகளில் ஏறி, நாட்டினர் பலரும் காணும் வண்ணம் ஆடலையும், பாடலையும், எழிலையும் புலப்படுத்திக் காண்போரைக் கயல்மீன் ஒத்த கண்களாகிய சுருக்கு வலையால் அகப்படுத்தி அவருடைய உள்ளத்தைக் கொள்ளை கொண்டு, மனையிற் சென்று இனிய மொழிகளால் பேசி, பொன், ஆடை, அணி முதலிய பல பொருள்களையும் வாங்கி, தேனை உண்டு மலரைத்துறக்கும் வண்டினைப் போலப் பொருள் கொடுத்தவரைப் பின்பு துறக்கும் பரத்தையரை அடக்குதல், இளவரசன் உதயகுமாரனாகிய உனக்குச் செங்கோல் முறையல்லவா எனச் சித்திராபதி உதயகுமாரனிடம் உரைக்கிறாள்.[15]

சங்ககாலத்தில் பரத்தையர் தலைவனை மட்டும் மகிழ்விப் பதற்காக ஆடலும், பாடலும் நிகழ்த்தியுள்ள நிலையானது சிலப்பதி காரக்காலத்தில் வளர்ச்சி அடைந்து சமுதாயக்கலையாக உருவெடுத்தி ருப்பதைக் காணமுடிகிறது.

மாதவி என்பவள் நாடகக்கணிகை குலத்தைப் சார்ந்தவள். அவள் ஆடல் பயின்று மன்னரின் அவையில் அக்கலையை அரங்கேற்றுவதைக் காணமுடிகிறது. அக்கலையினால் தனி மனிதனைக் கவர்ந்து அவனோடு குடும்பவாழ்க்கை வாழவும் முற்பட்டிருக்கிறாள். கோவலன் இறந்தவுடன் அவள் துறப்பதோடு மட்டுமல்லாமல் தன் மகளையும் துறவியாக்க முனைகிறாள். மாதவியினுடைய செயல் தாயாகிய சித்திராபதிக்கு எரிச்சலை ஊட்டுகிறது.

மாதவியால் தங்கள் குல ஒழுக்கம் கெட்டுவிட்ட தென்றும், அவள் கைம்மைக் கோலம் பூணுவதோ, துறவை மேற்கொள்ளுவதோ தங்கள் குல மரபுக்கு உகந்ததில்லை என்றும் சித்திராபதி சினந்து கூறுகிறாள்.

கைம்மை நோற்றால் என்னென்ன செய்ய வேண்டும் என்பதெல்லாம் கூறி, அந்நெறி தங்களுக்கு உகந்ததில்லை என்றும்

சித்திராபதி உரைக்கிறாள். நாடகக் கணிகையருடைய வாழ்க்கை எத்தகையது என்பதற்கு யாழினையும், வண்டினையும் எடுத்துக் காட்டி விளக்குகிறாள். கற்பு நெறியில் குலமகள் போலத் தன்மகள் வாழ்ந்தது தங்கள் குலஒழுக்கத்திற்கு மாறானது என்று அழுத்தமாக உரைக்கிறாள்.

சங்ககாலத்தில் பரத்தையர் ஆடலைத் தங்கள் சொந்த வாழ்க்கைக்குப் பயன்படுத்திய நிலை மாறி, சிலப்பதிகாரக்காலத்தில் அவ்வாடலைச் சமுதாயத்திற்குப் பொதுவாக ஆக்கியிருக்கின்றனர் எனலாம். ஆனால் தனிமனிதனைத் தன்பால் ஈர்ப்பதற்குச் சங்க காலப் பரத்தை எவ்வாறு அக்கலையைப் பயன்படுத்தினாளோ அதுபோலவே சிலப்பதிகார நாடகக்கணிகையும் பயன்படுத்தியிருக் கிறாள் என்பதைக் காணமுடிகிறது. பரத்தையின் கலை மட்டும் மக்களுக்குப் பொதுவானதே தவிர, அவள் அக்கலையைப் பயன்படுத்திய நோக்கம் மாறவில்லை எனலாம். கால வளர்ச்சியால் கலை வளர்ந்து பரவலாகி இருக்கிறதைக் காணமுடிகிறது.

கலைமகளும் குலமகளிரும்

திருப்பரங்குன்றத்தில் ஆடல்மகள் ஒருத்தி தன் காற்சிலம்பு ஒலிக்க, துடியோசை பொருந்த, அடிபெயர்த்துத் தோளசைத்து, கள்வெறி தடுப்பவும் கூத்தாடுகிறாள். அவள் ஆடலை ஆடவரும் பெண்டிரும் காண்கின்றனர். அவ்வாடல் மகளின் அழகு காரண மாகத் தலைவி ஒருத்தி, தன் கணவரோடு ஊடுகிறாள். மற்றொரு தலைவி தன் கணவனின் கண்ணிற்கு அவ்வாடல்மகள் அழகிலும் தன்அழகு மேம்படும் பொருட்டுக் கண்ணாடியில் தன் அணிகலன் களை அழகுறத் திருத்துகிறாள். பின்னொருத்தி தன் கணவன் தன்னையன்றி அப்பரத்தையை விரும்பாதிருக்கச் செய்யும் பொருட்டுத் தன் கொங்கைகளில் சந்தனத்தைப் பூசி மணமேற்று கிறாள். இவ்வாறு அவ்வாடல் அரங்கில் பற்பலவாக நிகழ்ந்த மகளிர் செயல்களை நினைவுக்குக் கொண்டுவரும் பொழுது, அக்காட்சிகள் ஓவியக்காட்சியைப் போலத் தங்கள் அகக்கண்முன்னே தோன்று கின்றன எனப் பரிபாடல் பேசுகிறது.[16]

ஆடல் மகளொருத்தியின் நாட்டியம் குடும்பப் பெண்களை எவ்வாறு பாதித்திருக்கிறது என்பதைத் திருப்பரங்குன்ற ஆடற் காட்சி காட்டுகின்றது எனலாம். ஒவ்வொரு குலமகளும் தன்னுடைய கணவன் தன்னை விட்டுப் பிரிந்து, ஆடல்மகளிடம் சென்றுவிடக் கூடாதே என்று எண்ணித் தங்களைப் பலவாறாக ஒப்பனை

செய்துகொள்வது பேசப்படுகிறது. ஆடற்கலை குடும்பப்பிணைப்பை எவ்வாறு பாதித்திருக்கிறது என்பதைப் பரிபாடல் காட்சியிலிருந்து உணரமுடிகிறது. இந்நிலை வளர்ந்து சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் ஒரு தனிக்குடும்பம் கலையால் பாதிக்கப்பட்ட நிலைக்கு எடுத்துக் காட்டாக விளங்குவதைக் காணமுடிகிறது.

கூத்தரின் பொழுதுபோக்கு

கூத்தர்களும், பாணர்களும் தம் இசைக்கருவிகளைச் செம்மை யுறச் செய்துகொண்டு ஊரிடத்திலுள்ள தெருக்களின் பக்கங்களில் நின்று, தமது பசி நீங்குமாறு உண்பன உண்டமைந்து பிறகு நெஞ்சு நிறைந்த மகிழ்ச்சியுடையராய் மிகவும் மகிழ்ந்து கூத்தாடிப் பொழுது போக்குவர். அவர்கள் மன்னர்களை நாடிச் செல்லும்பொழுது வழியில் குறிஞ்சிப்பண்ணைப் பாடிக்கொண்டும், அங்கு இருக்கும் தெய்வங்களை வேண்டிக்கொண்டும் வழிநடந்து செல்வர். சில நேரங்களில் நாடகமகளிர் தம்மை நன்கு அழகுபடுத்திக் கொண்டு யாழை வாசித்துப் பொழுது போக்குவர்.[17]

கூத்தரும், பாணரும், விறலியரும் தங்கள் பொழுதைச் சில நேரங்களில் மகிழ்ச்சியாகக் கழித்திருக்கின்றனர் என்பதைக் காண முடிகிறது. அவர்கள் கற்ற கலை மற்றவர்களுக்கு மட்டுமின்றி அவர்களுடைய பொழுது போக்கிற்குப் பெரிதும் பயன்பட்டிருக்கிறது எனலாம்.

தொழில் முடிந்து துயிலுதல்

சங்கங்களின் முழக்கம் அடங்கவும், பண்டங்கட்கு விலைகூறும் கடையை அடைத்து மாதர்கள் துயிலவும், மோதகங்களையும், பாகு கலந்த மாவினையும் உடைய அப்ப வணிகர் அவற்றோடே இருந்து உறங்கவும், கூத்தாடுவோர் அத்தொழிலை முடித்துவிட்டுத் தூங்கவும், இரவுப் பொழுது கழிந்தது என மதுரைக்காஞ்சி மொழிகிறது.[18]

மதுரைநகரில் இரவு நேரத்தில் பண்டங்களை விற்கும் மகளிரும், அப்ப வணிகரும், ஆடி முடித்த கூத்தரும் துயின்றனர் எனப் பேசப்படுகிறது. பண்டங்களை விற்போரும், அப்ப வணிகரும் தங்கள் தொழிலை மறந்து தூங்கும்பொழுது கூத்தர்கள் தங்கள் தொழிலை முடித்துத் தூங்குவது எண்ணுவதற்குரியதாக இருக்கிறது. இதிலிருந்து கூத்தர்கள் தங்கள் கடமையை முடித்த பிறகுதான் ஓய்வு எடுத்துக் கொள்வார்கள் எனத் தெரிகிறது எனலாம். மதுரை நகரில்

பெரும்பாலும் இரவுப்பொழுதில் கூத்துக்கள் நடந்திருக்கலாம் என எண்ணுவதற்கும் இடமளிக்கிறது.

சமுதாய உவமை

மனத்தில் நாணம் இல்லாதவர் உலகத்தில் இயங்குதல் மரத்தால் செய்த பாவையைக் கயிறுகொண்டு ஆட்டி உயிர் உள்ளதாக மயக்கினாற் போன்றது.[19] ,பிச்சை எடுப்பவர் இல்லையானால் இப்பெரிய உலகில் இயக்கமானது, மரத்தால் செய்த பாவை கயிற்றினால் ஆட்டப்பட்டுச் சென்று வந்தாற்போன்றது.[20] கூத்தாடும் களத்திலுள்ள, வாராலே இறுக்கிக்கட்டப்பட்ட மத்தளத்தைப் போலக் கயிற்றால் வரிந்து கட்டப்பட்ட கலன் இருந்தது. உமண மகளிர் அவ்வண்டியை ஓட்டிச் சென்றனர்.[21]

சமுதாயத்தில் நாணம் இல்லாதவர் வாழ்வதையும், பிச்சை எடுப்பவர் இல்லாத உலகத்தையும் குறிப்பிடுவதற்கு மரத்தால் செய்த பாவையின் இயக்கம் உவமையாகக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. மரத்தால் செய்த பாவையின் இயக்கம் பாவை ஆடலோடு தொடர்புடையது. அவ்வாடல் மக்கள் வழக்கில் மிகுதியாக இருந்த காரணத்தினால் சமுதாயத்தின் பண்பையும், இயல்பையும் சுட்டுவதற்கு அம்மரப்பாவை எடுத்துக்காட்டாகக் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

உப்பு வாணிகம் செய்யும் மகளிர் வைத்திருக்கும் மரக் கலனுக்கு உவமையாக ஆடுகளத்திற்குரிய மத்தளம் மொழியப் பட்டிருக்கிறது. மக்களின் அன்றாடக்காட்சிகளுள் மத்தளமும் ஒன்றாக இருந்த காரணத்தால் அம்மத்தளத்தையே எடுத்துக்காட்டாகக் கூறியிருக்கின்றனர். உப்பு விற்கும் எளிய வணிகருடைய வாழ்விலும் மத்தளக்காட்சி உவமையாக இடம்பெற்று இருப்பதைக் காண முடிகிறது. இவை அக்கால மக்களுக்கும், நாட்டியத்திற்கும் இருந்த தொடர்பை விளக்குகின்றன எனலாம்.

மக்களும் துன்பமும்

பல நாளும் மன்றத்தில் ஆடல் நிகழ்ந்தது. பின்பு அம்மன்றத் தில் ஆடல் நிகழவில்லை. அவ்வாடல் நிகழாத மன்றத்தினைக் காணும் பொழுது ஊரார்க்கு மிகுந்த வருத்தத்தைக் கொடுத்தது.[22] கலை நிகழ்ச்சிகள் நடக்காத மன்றத்தினைப் பார்க்கின்ற பொழுது அவ்வூரார்க்கு அச்சம் உண்டாகிறது.[23]

கூத்து நிகழாத மன்றங்கள் வருத்தத்தையும், அச்சத்தையும் கொடுத்ததாகச் சொல்லப்படுகிறது. அக்காலத்தில் கூத்து தொடர்ந்து நடைபெற்றிருக்க வேண்டும் என்று எண்ணுவதற்கு இடமளிக்கிறது. கூத்துமக்கள் வாழ்க்கையில் இரண்டறக் கலந்திருந்ததால் அது நிகழாதபொழுது துன்பத்தை உண்டாக்கியிருக்கலாம். கூத்து நடக்கும் பொழுது முன்பு பேராரவாரத்துடன் இருந்த மன்றம் அது இல்லாத பொழுது வெறிச்சோடிக்கிடந்திருக்கும். அப்பகுதியில் மனித நடமாட்டம் இல்லாதிருக்கலாம் அதனால்கூட அக்கூத்து நிகழாத மன்றத்தைப் பார்க்கும் பொழுது அச்சம் தோன்றியிருக்கக்கூடும்.

மக்கள் மரபும் நாட்டியமும்

தலைவன் கானலில் தனித்துநிற்க, தலைவி தன் அணி துறந்து ஆடுமகள் செல்வதைப்போலத் தன்னால் அங்கிருந்து செல்ல இயலவில்லை என்கிறாள்.[24] அழைக்கப்பெறாமல் கூத்தாட்டத்தைக் காணச் செல்வது குற்றம் எனத் திரிகடுகம் மொழிகிறது.[25]

சித்திராபதி வயந்தமாலையை வாவென்று அழைத்து 'நீ சென்று இந்நகரில் உள்ளார் கூறும் அலரை மாதவிக்கு எடுத்துக் கூறுக' என்று உரைக்கிறாள்.[26] கற்றுத்தேர்ந்த மாதவி துறவு பூண்டு நற்றவம் செய்வது நாணமுடைத்தாகும் என்று புகாரிலுள்ள பெரியோர் அல்லாத மற்றவர்கள் உரைக்கின்றனர். அதனால் மாதவி யின் செய்கை நாணும் தன்மை உடையது என்று வயந்த மாலை மாதவியிடம் கூறுகிறாள்.[27]

முன்பு விராடன் பேரூரில் பேடி உருக்கொண்டு சென்ற அருச்சுனனைச் சூழ்ந்துநின்ற மக்கள் கூட்டம் போல, மணிமேகலையை மக்கள் சூழ்ந்து கொண்டு இவ்வளவு பேரழகு வாய்ந்தவளைத் தவநெறிப்படுத்திய தாய் மிகக் கொடியவள் என ஊர் மக்கள் உரைத்தனர்.[28]

ஆடுமகள் நினைத்த இடத்திற்கு விரும்பியவாறு செல்வாள். களவுக்காலத் தலைவியானவள், தலைவன் கானலில் நிற்க அவனை விட்டு ஆடுமகளைப் போலத் தனியே செல்ல முடியாது என்கிறாள். இது அக்கால ஆடுமகளின் உரிமையைக் காட்டுகிறது எனலாம். கலைத்தொழில் புரியும் ஆடுமகள் எங்கும் தனித்துச் செல்லலாம் என்றும், திருமணமாகாத தலைவி அவ்வாறு செல்வது தவறு என்றும் அக்காலச் சமுதாயம் கருதியிருக்கிறதெனலாம். கூத்து நிகழ்ச்சியைக் காண மக்களை அழைப்பது மரபு என்பது திரிகடுகச்

தால் புலப்படுகிறது எனலாம். அவ்வாறு அழைக்கப்பெறாமல் கூத்துக் காணச் செல்வதைக் குற்றமாகவே அக்காலச் சமுதாயம் கருதியிருக் கிறது எனலாம்.

நாடகக் கணிகையர் குலத்தில் பிறந்த பெண்கள் துறவை மேற்கொள்வதும், ஆடல்தொழிலைச் செய்யாது விடுவதும் சமுதாயக் குற்றமாக மக்கள் கருதியிருப்பதாகத் தெரிகிறது. மாதவியும், மணிமேகலையும் தங்கள் குலமரபைப் பின்பற்றாமல் புத்தநெறிக்கு ஆட்பட்டுத் துறவு பூணுவது தவறானது என்று ஊர்மக்கள் உரைப்பதைக் காணமுடிகிறது. ஒவ்வொருவரும் தத்தம் குலத்தொழிலைத் தான் செய்யவேண்டும் என்பது அக்காலச் சமுதாய மரபு என எண்ண வேண்டியிருக்கிறது. குலமரபு மீறல் சமுதாயத்தால் மிகப் பெரும் குற்றமாகக் கருதப்பட்டிருக்கிறது எனலாம்.

கூத்தரின் தொண்டுள்ளம்

பர்ணர், பாடினி, கூத்தர், விறலியர் முதலியோர் தலைவியது ஊடலைத் தணிவிக்கக் கருதி வாயில்களாகவும், தலைவியைத் தலைவன் பிரிந்திருக்கும் பொழுது, தலைமகளது பிரிவாற்றாமையை இடம்பெயர்ந்து சென்று தலைவனுக்குக் கூறுபவராகவும், வெளியூரில் பிரிந்து வாழும் தலைவனது நிலைமையினை மீண்டுவந்து தலைவிக்கு உரைப்பவராகவும், தலைவன் தலைவியாகிய இருவரும் நிகழ்த்தும் குடும்ப வாழ்க்கையில் ஏற்படும் பிணக்குகளைத் தவிர்த்து அவர்களை அன்பினால் பிணைப்பதற்குரிய தூதர்களாகவும், கற்புவாழ்க்கையில் கூற்று நிகழ்த்துவோராகவும் விளங்கியிருக் கிறார்கள்.[29]

இவர்கள் வாயில்வேண்டிய பாடல்கள் பல உள்ளன. அவற்றுள் பாணர் வாயில்வேண்டி, தலைவி வாயில் மறுத்த செய்திகள் அடங்கிய பாடல்கள் பல காணப்படுகின்றன. ஆனால் விறலி வாயில் வேண்டி, தலைவி வாயில்மறுத்ததைக்கூறும் பாடல் ஒன்று நற்றிணையில் மட்டும் இடம்பெற்றுள்ளது எனலாம்.[30]

நாட்டில் நிகழ்ந்த பழமையான வரலாறுகளை எடுத்துரைத் தலும், மனைவாழ்க்கை நுகர்ச்சியினைப் புகழ்தலும், காதலரிடையே தோன்றிய ஊடலைப்பல வழியாலும் தணித்தலும், வாழ்க்கைக்கு உறுதிபயக்கும் உண்மைகளை எடுத்துரைத்தலும், கேட்போர் அறிவினை மெய்ம்மைக் குணத்தில் நிலைபெறச் செய்தலும், விளக்கிக் கூறுதலும், தாம் கூறும் பொருளில் ஐயம் இன்றித் துணிவு

பெறும்படி காரணம் காட்டி முடித்துக்கூறுதலும், காதலர் தம் அழகினை நிலைபெறக் காத்துக் கொள்ளுமாறு கூறுதலும், கூத்தர்க்குரிய கிளவிகளாகும்.[31]

அக்காலச் சமுதாயத்தின் குடும்பங்கள் ஒவ்வொன்றும் பிணக்கின்றி நன்முறையில் வாழ்வதற்குக் கூத்தரும், பாணரும், விறலியரும் பெருந்தொண்டு ஆற்றியிருக்கின்றனர் என்பதை இலக்கியங்கள் எடுத்துக்கூறுகின்றன எனலாம். தலைவியின் ஊடலைத் தவிர்ப்பதற்கு இவர்கள் தூதாக வரும்பொழுது, தலைவி இவர்களைப் பழித்துரைப்பதையும் பொறுத்துக்கொண்டு, தலைவியினுடைய குடும்ப வாழ்க்கையே பெரிது என்று கருதிச் செயல் புரிந்திருப்பதையும் காணமுடிகிறது. தலைவியை விட்டுத் தலைவன் நெடுந்தூரம் பிரிந்து வாழ்ந்த காலத்திலும் செய்தியைக் கொண்டு சென்று, இருவருக்கும் தொடர்பு ஏற்படுத்தியதாகப் பேசப்படுகிறது. சொல்லக் கருதியதைத் தெளிவாக உணர்ந்து அவர்கள் உளம் கொள்ளுமாறு காரணகாரியம் காட்டி எடுத்துரைக்கும் ஆற்றல் பெற்றவர்களாக இருந்திருக்கிறார்கள். உண்மைகளைக் கண்டுரைக்கும் அறிவுக்கூர்மையும் பெற்றிருந்தார்கள் என்பதையும் தெரிந்துகொள்ள முடிகிறது. அகப்பாடல்களில் கூற்றுக்களை நிகழ்த்தும் உரிமையும் இவர்கள் பெற்றிருக்கிறார்கள்.

பொதுவாகக் கலையால் மக்களை மகிழ்விப்பதோடு, குடும்ப நலத்தையே தங்கள் நலமாகக் கொண்டு இவர்கள் தொண்டு புரிந்திருக்கிறார்கள் என்பதைக் காணமுடிகிறது.

மக்களும் நாட்டியமும்

'பரதநாட்டியம் - தமிழ் மரபு' என்ற நூல்

"Dancing was a marked feature of every incident in the life of the ancient Tamils being an accompaniment of every occasion for celebration and joy a means of efficacy, and a mode of prayer and thanks giving"[32] என்று குறிப்பிடுகிறது.

'பாணரும் , பாட்டியரும், புலவரும், வயிரியரும் வருக' என மன்னன் அழைத்துச்சிறப்புச் செய்ததாக மதுரைக்காஞ்சி மொழிகிறது.[33] மகளிர் வையைஆற்றில் நீர் விளையாட்டை முடித்து மதுரை மூதூர் திரும்பத் தொடங்கினர். அவர்கள் மாலைப் பொழுதிற்குரிய அணிகலன்களை அணிந்து கொண்டனர். அவர்தம் பாட்டொலியும், பரவுவார் ஒலியும், புகழ்வார் ஒலியும், தாளஒலியும், எங்கும் ஒலித்தன

எனப் பரிபாடலில் பெண்களின் மாலைக்காலச் செயல்கள் விரித்துரைக்கப்படுகின்றன.[34]

வெள்ளிய நிலவால் உண்டான காட்சி இன்பத்தை அனுபவித்து, கண்துயில் கொள்ளக்கூடிய இரவின் கடையாமத்தே ஒரு பகுதி மக்கள் இசைப்பாடல்களைச் செவிமடுத்தும், கூத்தாட்டுக்களை விழைந்து கண்டும் மகிழ்ந்தனர் எனப் பட்டினப்பாலை பகர்கிறது.[35]

கண்ணகிக்குச் சிலை எடுக்கச் சேரன் செங்குட்டுவன் வடபுலம் சென்றபொழுது நடனப்பெண்கள் உள்பட ஏராளமான கலைஞர் களை அவன் தன்னுடன் அழைத்துச் சென்றதாகச் சிலப்பதிகாரம் செப்புகிறது.[36]

கடலிடத்தே ஒருங்கே நீர்விளையாட்டு நிகழ்ந்த பொழுதும், கடற்கரைச் சோலையிடத்தே தங்கியிருந்த பொழுதும், மகளிர் கூட்டத்தோடு குரவைக்கூத்து ஆடிய பொழுதும், அயலாரைப் போல வேகமாக வந்து தலைவன் தலைவியைத் தழுவிச் சென்றான். அதனால் அலர் எழுந்தது எனக் குறுந்தொகைத் தலைவியின் களவுக்கால வாழ்க்கை உரைக்கிறது.[37]

ஆடுகின்ற மயில் ஒன்று தனக்கு முன்னே நிற்கக் கடுவனானது பலாப்பழத்தைத் தழுவி நிற்கிறது. அக்காட்சி ஆடுகின்ற விறலியின் பின்பு, முழவினையுடையவன் நிற்பது போன்று இருக்கின்றது. அக்கடுவன் தன் துணையாகிய பெண்குரங்கினை அழைக்கிறது. இத்தகைய அன்பு பொருந்திய விலங்கினங்கள் வாழக்கூடிய நாட்டை உடையவன் தன் தலைவன் என்று அகநானூற்றுத் தலைவி தோழியிடம் கூறுகிறாள்.[38]

சந்தன மரம் மிகுதியாக உடைய மலைச்சாரலிலே குறுக்கிட்ட மலையின் புறத்திருக்கும் பக்க மலையிடத்து, நன்கலம் பெற்ற விறலி கூத்தாடி நிற்பாள். அம்மலையின் அருகிலுள்ள தினைப்புனத்தில் ஒருநாள் மழை பெய்யும். அந்நாளில் தம் தலைவன் சொன்னபடி வருவான் என்று தோழி தலைவியிடம் உரைக்கிறாள்.[39]

பழங்காலத்தில் நாட்டியமானது மக்கள் தம் அன்றாட வாழ்வில் இடம்பெற்றது விளக்கப்படுகிறது. மக்கள் பலர் முன்நிற்கின்ற பொழுது அவர்களுள் "பாணரையும் பாடினியரையும், புலவரையும், வயிரியரையும் வருக" என மன்னர் அழைக்கிறார். இச்செயல் அக்காலத்தில் கலைஞர்களுக்கிருந்த பெருமையைப் புலப்படுத்துகிறது எனலாம். இதுபோலவே சிலப்பதிகாரத்திலும் காவலன், சேரன்

செங்குட்டுவனிடம் வந்து, மன்னனைக்காண வந்திருக்கின்றோருடைய பட்டியலை விரித்துக் கூறுகின்றபொழுது, அவன் காவலரிடம் கலைஞர்களையும், தூதர் தலைவனான சஞ்சயனையும் வரும்படி ஆணையிடுவது ஒப்புநோக்கத்தக்கதாய் இருக்கிறது. கலைஞர்களுக்கு முன்னுரிமை கொடுத்து [illegible]னர் அழைத்ததை, அக்கால மக்கள் ஒப்பியிருப்பதைக் காணமுடிகிறது. அம்மக்கள் கூத்திற்கு அளித்த சிறப்பும் இதனால் புலப்படுகிறது எனலாம்.

மாலைக்காலத்தில் மகளிர் எவ்வாறு பொழுதுபோக்கினர் என்பதைப் பரிபாடல் மூலம் காணமுடிகிறது. மதுரை மூதூரில் குல மகளிர் பலரும் ஆடிப்பாடி மகிழ்ந்த செய்தி பேசப்படுகிறது. அதனால் குலமகளிர்க்கும் ஆடல்பாடல் உரியதாக இருந்திருக்கிறது எனலாம். இரவுநேரத்தில் கண்துயிலாமல் இன்னிசையைக் கேட்டும், நாட்டியத்தைக் கண்டும் மக்கள் மகிழ்ச்சியாகப் பொழுதைப் போக்கியதைப் பட்டினப் பாலையில் பார்க்கமுடிகிறது. இது ம்க்களுடைய கலையார்வத்தைப் புலப்படுத்துகிறது எனலாம்.

மன்னன் போரின்மேல் செல்லும் பொழுதும் கூத்தர்களையும் விறலியர்களையும் உடன்அழைத்துச் சென்றதாகச் சிலப்பதிகாரம் இயம்புகிறது. போர்க்காலத்தில் மன்னனும், படைவீரரும் கலை நிகழ்ச்சிகளில் ஈடுபட்டுக் கலையை வளர்த்த செயலையும், கண்டு மகிழ்ந்த செயலையும் காணமுடிகிறது. இந்நிலை அக்கால மக்களின் கலை உணர்வை வெளிப்படுத்துகிறது எனலாம்.

தலைவன் தலைவியர் தங்கள் காதலை வளர்த்துக் கொள்ளக் கூத்துக் கலையைப் பயன்படுத்தியதைக் குறுந்தொகை மூலம் அறியமுடிகிறது.

மகளிர் பலர் சேர்ந்து குரவை ஆடுகின்றபொழுது அவர்களுள் தலைவியைக் காணத் தலைவன் அங்குவந்து அவளோடு சேர்ந்து ஆடி மகிழ்ந்து செல்வதாகச் சுட்டப்படுகின்றது. இவ்வாறு களவுக் காலத்தில் காதலை வளர்ப்பதற்கும் கூத்து பெருந்துணை செய்திருக் கிறது எனலாம். தலைவியோடு தலைவன் சேர்ந்து ஆடுவதை அக்காலச் சமுதாய அனுமதித்திருக்கிறது என்பதை இலக்கியங்கள் எடுத்துக் கூறுகின்றன.

விலங்குகளின் அன்பைப் புலப்படுத்துவதற்கு வந்த தலைவி, ஆடுமகளையும், முழவினையும் எடுத்துக்காட்டுக்களாய் முன் நிறுத்திப் பேசுகிறாள். அவள் விலங்கின் அன்பைக் காட்டுவதன் மூலம் அந்நாட்டகத்தே வாழும் தலைவனின் அன்பைப் புலப்படுத்த

நினைக்கிறாள். அதற்கு அவளையும் அறியாமல் ஆடுமகளும் அவளுடைய கருவியும் உவமைகளாக வந்துமுன் நிற்கின்றன. இவ்வாறு தலைவியர் வாழ்க்கையில் விறலியரின் செயல்கள் எடுத்துக்காட்டுக்களாய் அமைந்து, அவர்களுடைய கலைஈடுபாட்டைப் புலப்படுத்துகின்றன. தலைவியர்கள் தங்களைப் பற்றியும், தம் தலைவர்களைப் பற்றியும் பேச நினைக்கும் பொழுதெல்லாம் விறலியானவள் கூத்து நிகழ்த்துகின்ற செய்தியானது இயல்பாக இடம்பெற்றுவிடுவதைக் காணமுடிகிறது. அக்காலத் தலைவன் தலைவியர் வாழ்க்கையில் கூத்தானது பிரிக்க முடியாத இடத்தை வகித்திருக்கிறது எனலாம்.

கணிகையரும் சமுதாயமும்

கணிகையர் என்போர் பொதுமகளிருள் கீதம், வாத்தியம், நிருத்தம் முதலான அறுபத்துநான்கு கலைகளிலும் வல்லவராயும், அழகு, குணம் முதலியவற்றில் சிறந்தவராயும் இருந்திருக்கின்றனர்[40] என்று `தமிழர் வளர்த்த ஆடற்கலைகள்' என்ற நூல் குறிப்பிடுகிறது.

"சிலம்புக் காலத்திலே பரத்தையர்கள் தேவதாசிகள் என அழைக்கப்பட்டார்கள். இவர்கள் நித்திய சுமங்கலியாக்வும், இவர்கள் எதிரே வருவது நல்ல சகுனம் என்றும் கருதப்பட்டது. கலையறிவு பெறக்கூடிய பெருவாய்ப்பு இருந்ததில் கல்வியறிவும் பெற்றார்கள். அவர்களுக்குச் சொத்துரிமை இருந்தது. பலரை மனைவியாக ஏற்றுக் கொள்வதும் பரத்தையரோடுகூடி வாழ்வதும் உயர்குடி நாகரீகங்களாகக் கருதப்பட்டது"[41]

என்று சிவகாமசுந்தரி தம்முடைய "தமிழகப்பெண்கள் வாழ்வும் வளர்ச்சியும்" என்ற நூலில் கணிகையரைப்பற்றி உரைக்கிறார்.

கூத்துக் கற்ற கணிகை ஒருத்தி அரசனின் முன் தான் கற்ற கலையை அரங்கேற்றம் செய்யவேண்டும் எனவும் அதன் பின்னரே அவள் தன் கலையைப் பிறருக்குக் காட்டுதல் வேண்டும் எனவும் சில கட்டுப்பாடுகள் அக்காலத்தில் இருந்தன.[42]

மணிமேகலை மாபெரும் பத்தினியான கண்ணகியின் மகள் என்றும், அவள் தவநெறிக்கண் செல்வாளே தவிர இழிந்த செயலை யுடைய பரத்தமைத் தொழிலில் ஈடுபடாள் என்றும் மாதவி தன்னுடைய குலத்தைப் பற்றி வயந்தமாலையிடம் சித்திராபதிக்குக் கூறுமாறு உரைக்கிறாள்.[43]

மணிமேகலை கற்பில்லாதவள் என்றும், நல்ல தவஉணர்ச்சி இல்லாதவள் என்றும், மரபுக்கேற்றபடி காவலற்றவள் என்றும், பொருள் கொடுப்பார்க்குத் தன்னை விற்கும் விலைமகள் என்றும் உதயகுமரன் அவளைப் பலமுறை பழித்துரைத்ததாகக் கூறுகிறாள்.[44]

"காமஇன்பத்தைப் பொய்யோடு கலந்து ஆடவரை மயக்கும் விலைக்கணிகையே" எனப் பரிபாடலில் தலைவியின் தோழியருள் ஒருத்தி பரத்தையைப் பார்த்துப் கூறுகிறாள். இக்கருத்தையே கோவலன் மாதவியை விட்டுப் பிரிகின்றபொழுது மனத்துள் எண்ணிக்கொண்டு செல்கிறான்.[45]

கணிகை என்ற சொல் சங்கஇலக்கியங்களுள் பரிபாடலில் மட்டும் ஓர் இடத்தில் இடம்பெற்றிருக்கிறது. பின்னர்ச் சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை, திரிகடுகம் முதலிய நூல்களிலும் இடம்பெற்றுள்ளன.

சிலப்பதிகாரத்தில் கணிகையர், காவற்கணிகையர், ஆடற் கூத்தியர், பூவிலை மடந்தையர், கடைகழி மகளிர், வம்பப் பரத்தையர், எண்ணெண் கலையோர், பண்ணியல் மடந்தையர், தாசியர், நாடக மகளிர் எனப் பல பெயர்களால் பரத்தையர் அழைக்கப்பட்டிருக் கின்றனர்.[46]

கணிகையர் என்பவர் அனைத்துக் கலைகளையும் கற்றவர் என்றும், நித்திய சுமங்கலியாகவும், அழகு நிறைந்தவராகவும் இருந்திருக்கின்றனர் என்றும் பேசப்படுகிறது. அவர்கள் கற்ற கலையை மன்னர்முன் அரங்கேற்றிய பின்தான் மற்றவர்க்கு வெளிப் படுத்தல் வேண்டும் என்பதும் புலப்படுகிறது.

பரிபாடலில் தலைவியின் தோழிகளுள் ஒருத்தி, கணிகையின் மயக்கும் செயல்களை எல்லாம் கூறிப் பழித்துரைப்பதாகப் பேசப்படுகிறது.

சிலம்பிலும் கோவலன் அவ்வாறு நினைப்பதாக மொழியப் படுகிறது. அக்காலத்தில் தோழியின் எண்ணத்திலும், பரத்தையுடன் தொடர்புடைய தலைவனின் எண்ணத்திலும் கணிகை மிக மோசமானவள் என்றே கருதப்பட்டிருக்கிறாள். அவளுடைய ஆடலும் பாடலும் ஒரு வகையில் பாராட்டப்பட்டாலும் அவளுடைய செயல் பழித்துரைக்கப்படுவதையே காணமுடிகிறது.

அக்காலச் சமுதாயத்தில் பரத்தையரை எவ்வாறெல்லாம் மிகவும் இழிவாகப் பழித்தார்கள் என்பதை மணிமேகலை வாய்மொழி மூலம் அறியக்கிடக்கிறது. தமிழர் சமுதாயத்தில் எது

உயர்ந்த ஒழுக்கமாகக் கருதப்பட்டதோ அவ்வொழுக்கம் இல்லாதவள் என்றும், பொருள் கொடுப்பார்க்கெல்லாம் தன்னை விற்பவள் என்றும், எந்தவிதக் குலமரபும் இல்லாதவள் என்றும், அறஉணர்வு அற்றவள் என்றும், பரத்தையானவள் பழித்துரைக்கப்பட்டிருக்கிறாள். அக்காலச் சமுதாயம் பரத்தையை எவ்வாறு மதிப்பீடு செய்திருக்கிறது என்பதற்கு மணிமேகலையின் மொழியே சான்றாக அமைகிறது.

மணிமேகலை பழித்துரைக்கப்பட்டது போலவே மாதவியும் பழித்துரைக்கப்பட்டிருக்கலாம். அதனால் கணிகைக் குலத்தைச் சார்ந்த மாதவி தன்மகளை அக்குலத்திற்குரிய தொழிலைச்செய்யக் கூடாது என நினைக்கிறாள். அதனால் அக்குலத்தொழிலிலிருந்து தன் மகளைக் காப்பாற்றிக் கொள்ள மணிமேகலையைக் கண்ணகியின் மகள் என உரைக்கிறாள். பரத்தை ஒருத்தியே தன்னைப் பரத்தை எனக் கூறப்படுவதையும், பரத்தைக்குரிய தொழிலை வெறுப்பதையும் மணிமேகலை பேசுகிறது. அக்காலச் சமுதாயத்தில் பரத்தைக் குலம் மிகத் தாழ்ந்த குலமாகக் கருதப்பட்டிருக்கிறது என எண்ணுவதற்கு மாதவியின் மொழி சான்றாக அமைகிறது. அக்காலச் சமுதாயத்தின் கருத்தையே மாதவியின் மொழி எதிரொலிக்கிறது எனலாம்.

சமுதாயத்தில் மக்களுக்கும், கணிகையர்க்கும் நெருங்கிய தொடர்பிருந்த காரணத்தால் அவர்களைப் பல பெயர்கள் இட்டு அழைத்தார்கள் என்பதற்குச் சிலப்பதிகாரத்தில் பரத்தையரின் பெயர்கள் சான்றாக அமைகின்றன எனலாம். அப்பெயர்களுள் பூவிலை மடந்தையர், கடைகழி மகளிர், வம்பப் பரத்தையர், தாசியர் என்பன அவர்களை நேரிடையாகப் பழித்துரைக்கும் பெயர்களாகவே அமைந்திருப்பதைக் காணமுடிகிறது. அதனால் சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் அவர்களைப் பற்றித் தாழ்வான எண்ணம் கொண்டிருந்தார்கள் என எண்ணுவதற்கும் இடமளிக்கிறது.

மரபும் தண்டனையும்

சித்திராபதியானவள் தன்னுடைய பேர்த்தியான மணிமேகலையைத் தங்கள் குலவழக்கப்படி "ஆடல்தொழிலை மேற்கொள்ளச் செய்வேன்"என்றும், "அவ்வாறு செய்யாது ஒழிவேனாயின் குடிக்குற்றப்பட்டு ஏழு செங்கல்லைத் தலைமேல் சுமந்து கொண்டு நாடக அரங்கினைச் சுற்றி வந்து, குற்றத்துடன் கூடிவாழும் நாடக மகளிரைப் போன்றவளாகி, நாடகக்கணிகையர் மனைகட்குச் செல்லாது ஒழிவேனாகுக" என்றும் நாடகக் கணிகையர் அனைவர் முன்பும் வஞ்சினம் உரைக்கிறாள்.[47]

நாடகமகளிர் தங்கள் குலஒழுக்கத்தைப் பின்பற்ற வேண்டும் என்றும், அவ்வாறு பின்பற்றத் தவறினால் சித்திராபதி உரைத்தது போலத் தண்டனைக்கு உள்ளாகவேண்டும் என்றும், அக்காலச் சமுதாயம் நாடகக்கணிகையர்க்கு வாழ்க்கை விதிமுறைகளை வகுத்திருக்கிறது. நாடக மகளிர் அத்தண்டனையை நுகர்வதைப் பெரும் அவமானமாகக் கருதியிருக்கின்றனர் எனலாம்.

நாடகமகளிர்க்குரிய தண்ட்னை அவர்கள் ஆடும் அரங்கைச் சுற்றியே அமைந்திருப்பது எண்ணுவதற்குரியதாக இருக்கிறது. அவர்கள் அனுபவிக்கும் தண்டனை மக்கள் யாவரும் காணும்படியாக ஊர்நடுவே அமைந்திருந்தது எனலாம். சமுதாயத்தின் பழிப்புக்கு ஆளாகாமல் தங்களைக் காத்துக்கொள்ள வேண்டும் என்ற எண்ணமும் நாடகக் கணிகையர்க்கு இருந்திருக்கவேண்டும்.

நாடகமகளிர் தம்முடைய குலத்தொழிலைச் செய்யாததால் தண்டனை பெறுகின்ற முறை சங்ககாலத்தில் இருந்ததாக இலக்கியங் களில் கூறப்படவில்லை. மணிமேகலையில் தான் முதலாவதாக இத்தண்டனை காணக்கிடக்கிறது. நாடக மகளிர்க்குரிய தண்டனை குறித்து மணிமேகலைக்கு முற்பட்ட இலக்கியங்களில் கூறப்பட்டிருந் தாலும், அவை நமக்குக் கிடைக்காமல் போயிருக்கக்கூடும். இத்தண்டனை என்பது மணிமேகலை காலத்தில் தான் ஏற்பட்டது என்று கூற இயலாது. தண்டனை என்பது பெரும்பாலும் பன்னெடுங் காலம் தொடர்ந்து பின்பற்றப்பட்டு வரும் நெறியாகும். அந்நெறி மணிமேகலை இலக்கியத்தில் பதிவு பெற்று வெளிப்பட்டிருக்கக் கூடும்.

சங்க மருவியகால நாட்டியநிலை

தமிழ்நாட்டில் சமணமும், பௌத்தமும் பரவிய காலத்தில் கலைகளின் வளர்ச்சி குறையலாயிற்று. அச்சமயங்களைச் சார்ந்தோர் எழுதிய நூல்களில் கலையினால் பெரும்தீங்கு நேரும் எனக் கூறப்பட்டது அதனால் மக்களிடமும் கலைபற்றித் தவறான எண்ணம் அரும்பத் தொடங்கியது எனலாம்.

அக்கால நிலை குறித்துத் 'தமிழர் சால்பு' என்ற நூலில்,

"சங்ககாலத்தின் பின்னர்ச் சமண சமயக் கொள்கைகளின் தாக்குதலினால் நடனக்கலை வளர்ச்சி குறையத் தொடங்கியது. கூத்துக்களைப் பார்த்து மகிழ்வதனால் மக்களுக்கு இச்சைகள் கூடுகின்றனவெனச் சமணர் கருதினர். அதனால் மக்கள் தவறான

ஒழுக்க முறைகளைக் கடைபிடிக்கவும் கூடுமெனக் கொண்டனர்"[48] என்று சு.வித்தியானந்தன் உரைக்கிறார்.

மகளிர் பாடுமிடத்தில் செல்லக்கூடாது; அவர்களோடு சேர்ந்து நாடகத்தைக் காணக்கூடாது. அவர்கள் ஆடும் இடத்திற்குச் சென்று பார்த்தால் பகையும், பழியும், தீச்சொல்லும், சாக்காடும், பொருளி ழப்பும் ஆகியவை அவர்கட்கு வந்து சேரும் என்று ஏலாதி எடுத்து ரைக்கிறது.[49]

சங்ககாலத்தில் நாட்டியம் உயர்ந்த நிலையில் இருந்ததை இலக்கியங்கள் எடுத்துரைக்கின்றன. அதுபோலச் சிலப்பதிகாரக் காலத்திலும் நன்னிலையில் இருந்ததைக் காணமுடிகிறது. மணிமேகலைக் காலத்தில் அதனுடைய வளர்ச்சி சற்று குறையத் தொடங்கியதைக் காணமுடிகிறது. அக்காலத்தின் பின் எழுந்த ஏலாதி போன்ற நூல்களில் கலைகளைக் காணுதல் தவறு எனக் கண்டித் துரைக்கப்பட்டிருக்கிறது. அவற்றைக் காணுவதால் இறப்பே நிகழும் என அச்சுறுத்தப்பட்டிருக்கிறது. தீமை யாவும் வந்து சேரும் எனக் கூறப்பட்டிருக்கிறது. அதனால் கலையின் வளர்ச்சி பாதிக்கப் பட்டிருக்கக்கூடும் என எண்ணத்தோன்றுகிறது. சமணர்கள் கலையைத் தீமையின் இருப்பிடம் என்று கருதியதால் அவர்களுடைய நூல்களில் அத்தகைய கருத்துக்களைக் கூறியிருக்கிறார்கள் எனலாம்.

தொகுப்புரை

விறலியானவள் கற்புத்திறம் மிகுந்தவள். அதற்கு அடையாள மாக முல்லைப்பூவை அணிந்திருக்கிறாள். கலைஞர்கள் குடும்பமாக வாழ்ந்திருக்கின்றனர் என்பதை அறியமுடிகிறது. கூத்தரும் பாணரும் தெய்வத்தை வணங்கித் தொழிலைத் தொடங்குவார்கள் என அறியப் படுகிறது.

விறலியர் ஆடல் பாடலில் சிறந்திருந்தது போலவே பரத்தையரும் அக்கலைகளில் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தனர் என்பதைக் காணமுடிகிறது. சங்ககாலத் தலைவன் தன் மனைவியைத் தவிர பரத்தையையும் மணந்து கொண்டான் என்பதை அறியமுடிகிறது.

நாடகக் கணிகையர் தம் குல மரபை மீறித் துறவு மேற் கொள்ளுதல் கூடாது எனச் சுட்டப்படுகிறது.

சங்ககாலத்தில் பரத்தையர், தலைவனை மட்டும் மகிழ்விப்பதற் காக ஆடலும் பாடலும் நிகழ்த்தி உள்ள நிலையானது சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் வளர்ச்சியடைந்து சமுதாயக் கலையாக உருவெடுத்

திருப்பதைக் காணமுடிகிறது. ஆடல் மகளொருத்தியின் நாட்டியம் குல மகளிரை எவ்வாறு பாதித்திருக்கிறது என்பதைத் திருப்பரங் குன்ற ஆடற்காட்சி காட்டுகிறது.

சமுதாயத்தில் நாணம் இல்லாதவர் வாழ்வதையும், பிச்சை எடுப்பவர் இல்லாத உலகத்தையும் குறிப்பிடுவதற்கு மரத்தால் செய்த பாவையின் இயக்கம் உவமையாகக் கூறப்பட்டிருக்கிறது.

கூத்துநிகழாத மன்றங்கள் வருத்தத்தையும், அச்சத்தையும் கொடுத்ததாகச் சொல்லப்படுகிறது. கூத்து நிகழ்ச்சியைக் காண மக்களை அழைப்பது மரபெனத் தெரிகிறது.

மாதவியும் மணிமேகலையும் தங்கள் குலமரபைப் பின்பற்றாமல் துறவுபூணுவது தவறானது என்று ஊர்மக்கள் சொல்வதைக் காணமுடிகிறது.

அக்காலச் சமுதாயத்தில் குடும்பங்கள் ஒவ்வொன்றும் பிணக்கின்றி நன்முறையில் வாழ்வதற்குக் கூத்தரும், பாணரும், விறலியரும் வாயில்களாகவும், கூற்று நிகழ்த்துபவராகவும் இருந்து பெரும் தொண்டாற்றியிருக்கின்றனர் என்பதைக் காணமுடிகிறது. தலைவியானவள் தங்களைப் பழித்துரைத்த போதிலும் கூத்தர், பொருநர், விறலியர் அத்தலைவியினுடைய இழிப்புரையைக் கருதாமல் அதைப் பொறுத்துக் கொண்டு தலைவியின் குடும்பம் தழைக்கப் பாடுபட்டிருக்கின்றனர் என்பதை அறியமுடிகிறது.

கலைஞர்களுக்கு முன்னுரிமை கொடுத்து மன்னன் அழைத்ததை அக்கால மக்கள் ஏற்றுக்கொண்டிருக்கின்றனர். குல மகளிர்க்கும் ஆடல் பாடல் தெரிந்திருக்கிறது என்பதை அறிய முடிகிறது. மன்னன் போருக்குச் செல்லும் பொழுது கூத்தரையும், பொருநரையும், விறலியரையும் அழைத்துச் சென்றிருக்கிறான் என்பதைக் காணமுடிகிறது.

களவுக்காலத்தில் காதலை வளர்க்கக் கூத்துக்கலை பெரிதும் உதவியிருக்கிறது. கணிகையர் தாம் கற்ற கலையை மன்னன் முன் அரங்கேற்றிய பின்தான் மற்றவரிடம் அக்கலையை வெளிப்படுத்த வேண்டும் என்பதாகச் சுட்டப்படுகிறது. கணிகையைச் சமுதாயம் எவ்வாறு பழித்தது என்பதை மணிமேகலை வாயிலாக அறிய முடிகிறது.

பரத்தை ஒருத்தியே தன்னைப் பரத்தை எனக் கூறப்படுவதையும் பரத்தைக்குரிய தொழிலைச் செய்வதை வெறுப்பதையும் மணிமேகலையில் காணமுடிகிறது. நாடகக் கணிகையர்க்கு அக்காலத்தில் தண்டனை இருந்ததாகத் தெரிய வருகிறது. சமணம் தமிழ்நாட்டில் பரவிய காலத்தில் கலைகளின் வளர்ச்சி பாதிக்கப்பட்டிருப்பதைக் காணமுடிகிறது. அக்காலத்தில் கலையைக் காணுவதே இறப்புக்கு வழிகோலும் என அச்சுறுத்தவும்பட்டிருக்கிறது.

முடிவுரை

மனிதன் இயற்கையின் செயல்களைப் பார்த்து அவற்றின் அடிப்படையில் நாட்டியத்தைப் படைத்திருக்கலாம். அது நாளடைவில் உணர்ச்சிகளின் வெளிப்பாடாக வெளிப்பட்டு வளர்ந்திருக்கக்கூடும். பண்டைய தமிழகத்தின் நாட்டிய வரலாற்றை எழுத இலக்கியங்கள் பெரிதும் துணைசெய்திருக்கின்றன. ஆடற்கலை போற்றி வளர்க்கப் பட்டதைத் தொல்பொருள் சின்னங்கள் எடுத்துக்காட்டுகின்றன. தொல்காப்பியக் காலத்திலிருந்து இருபதாம் நூற்றாண்டு வரை நாட்டியக்கலை காலந்தோறும் வளர்ந்து வந்திருக்கிறது.

தொல்காப்பியத்தில் நாட்டிய மரபு என்ற தொடரும், நாடக வழக்கு என்ற தொடரும் இடம்பெற்றிருப்பதால் தொல்காப்பியத்திற்குப் பன்னெடுங்காலத்திற்கு முன்னரே நாட்டியம் பயிலப்பட்டு வந்திருக்கிறதெனலாம்.

வெறியாடல், முன்தேர்க்குரவை, பின்தேர்க்குரவை, வள்ளிக் கூத்து, கழல்நிலைக் கூத்து, வாளமலைக்கூத்து ஆகிய கூத்துக்கள் தொல்காப்பியத்துள் இடம் பெற்றிருக்கின்றன. இவ்வாடல்கள் ஆடப் பட்டது குறித்துச் சில செய்திகள்தாம் கூறப்பட்டிருக்கின்றனவே தவிர ஆடப்பட்ட முறை குறித்து விளக்கமாக எடுத்துரைக்கப்படவில்லை.

வெறியாடலைச் சாத்துவதியிலும், முன்தேர்க்குரவை பின்தேர்க்குரவை ஆகிய இரண்டையும் ஆரபடியிலும், கழல் நிலைக் கூத்தைத் தாண்டவ நடனத்தோடும் ஒப்பாக வைத்து எண்ணலாம். தொல்காப்பியம் மெய்ப்பாடுகள் பற்றி விளக்குகிறது. நாட்டியக் கலைஞர்களைக் குறிப்பிடும் கூத்தர், பொருநர், விறலியர் ஆகிய சொற்கள் அதில் இடம் பெற்றிருக்கின்றன.

பத்துப்பாட்டிலும் எட்டுத்தொகையிலும் வெறியாடல், குரவைக்கூத்து, வள்ளிக்கூத்து, வாளமலைக்கூத்து, துணங்கைக் கூத்து, அதன் வகை, பேய் ஆடல், கழைக்கூத்து, கருங்கூத்து, அல்லியம், துடிக்கூத்து, கொடுகொட்டிக்கூத்து, குடக்கூத்து, பாண்ட

ரங்கக்கூத்து ஆகிய கூத்துக்கள் இடம்பெற்றிருக்கின்றன. இவ்வாடல் களுள் வெறியாடல், குரவை, துணங்கை ஆகியவற்றிற்கு மட்டும் ஆடிய காலம், களம், ஒப்பனை, காரணம், பாவனை, இசை, ஆடிய முறை, ஆடியோர் முதலியவை காணப்படுகின்றன. இம் மூன்று ஆடல்களும் ஆடப்பட்ட விதம் குறித்துப் பெரும்பாலும் தெரிந்து கொள்ள முடிகிறது. ஏனைய ஆடல்கள் ஆடப்பட்ட முறை குறித்துத் தெளிவாகக் கூறப்படவில்லை.

சங்க இலக்கியப்புறத்திணைப் பாடல்களுள் வெறியாடல் இடம்பெறவில்லை. தொல்காப்பியத்தில் கூறப்பட்ட முன்தேர்க் குரவை, பின்தேர்க்குரவை, வாளமலைக்கூத்து சங்க இலக்கியங்களில் இடம்பெறவில்லை.

தொல்காப்பியத்தில் ஒரு துறையாகக் கூறப்பட்ட துடிநிலை, சங்ககாலத்தில் வெற்றிக்கூத்தாகத் தோன்றி வளர்ந்திருக்கிறது. கூத்தநூல் வல்லார், முதுவாய்க்கோடியர் எனச் சங்க இலக்கியங்களில் அழைக்கப்பட்டிருக்கின்றனர்.

சிலப்பதிகாரம் நாட்டியத்தைப் பற்றி விளக்கமாகக் கூறும் முதல் தமிழ் நூலாக இருக்கிறது. அக்காலத்தில் நாட்டிய நன்னூல்கள் பல இருந்திருக்கின்றன. ஆனால் அவை நமக்குக் கிடைக்கவில்லை. ஆடற்கலையை ஐந்தாவது வயதில் தொடங்கி ஏழாண்டுகள் பயின்று, பின்னர் அரங்கேற்றம் செய்யவேண்டும் எனவும், நாட்டியக்கலை பயில ஆடலும், பாடலும், அழகும் என இம் மூன்றில் ஒன்றிலும் குறைவுபடாமல் இருத்தல் வேண்டும் எனவும் ஆடல் மகளுக்குரிய இலக்கணத்தைச் சிலப்பதிகாரம் வரையறுக்கிறது. ஆடல் மகள் பெறக்கூடிய தலைக்கோல் பட்டம் பற்றியும் விரித்துரைக்கிறது. நாட்டிய அரங்கு, ஆடல் ஆசிரியனின் இலக்கணம் ஆகியவை பற்றி விளக்கமாக இந்நூல் எடுத்துக்கூறுகிறது.

சாந்திக்கூத்து, விநோதக்கூத்து, புறக்கூத்து ஆகியவை குறித்து அடியார்க்கு நல்லார் தம் உரையில் விளக்கமாக உரைக்கிறார். கொடுகொட்டி, பாண்டரங்கம், அல்லியம், மல், துடி, குடை, குடம், பேடி, மரக்கால், பாவை, கடையம் ஆகிய ஆடல்களைப்பற்றிச் சிலம்பு குறிப்பிடுகிறது. இவை எந்த நோக்கத்திற்காக ஆடியது எனக் குறிப்பிடப்பட்டிருக்கிறதே தவிர, எம் முறையில் ஆடப்பட்டது என்பது குறித்து விளக்கமாகக் கூறப்படவில்லை. கண்கூடுவரி, காண்வரி, உள்வரி, புறவரி, கிளர்வரி, தேர்ச்சிவரி, காட்சிவரி, எடுத்துக்கோள்வரி ஆகிய வரிக்கூத்துக்கள் சிலம்பில் கூறப்பட்டிருக்கின்றன.

இவ்வரிக்கூத்துக்கள் ஆடப்பட்ட முறை குறித்து விளக்கப்படவில்லை. சாலினி ஆடல், வள்ளிக்கூத்து, வாளமலைக்கூத்து, ஆய்ச்சியர் குரவை, குன்றக்குரவை, கொங்கணர்கூத்து, குடகர்கூத்து, கொட்டிச் சேதம் எனப்படும் சாக்கையர் கூத்து ஆகிய ஆடல்களும் சிலம்பில் இடம் பெற்றிருக்கின்றன. இவற்றுள் சாக்கையர் கூத்தில் மட்டிலும் அங்க அசைவுகள் பற்றிச் சில செய்திகள் கூறப்பட்டிருக்கின்றன. ஏனைய ஆடல்கள் ஆடிய விதம் குறித்து விளக்கப்படவில்லை.

தொல்காப்பியக் காலத்தில் ஆடப்பட்ட வாளமலைக்கூத்தின் நோக்கத்திலிருந்து, சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் வாளமலைக்கூத்தின் நோக்கம் வேறுபடுகிறது எனலாம். குரவையானது தொல்காப்பியக் காலத்தில் போர்க்குரவையாகத் தொடங்கி, பத்துப்பாட்டு, எட்டுத் தொகைக் காலத்தில் நிலமக்கள் குரவையாக விரிந்து வளர்ச்சி பெற்றிருக்கிறது. ஆய்ச்சியர் குரவையில் ஆடுவோர் எண்ணிக்கை யும், நிற்கும் நிலையும் வரையறுக்கப்பட்டிருக்கிறது. இதைச் சாத்துவதியில் வைத்து எண்ணலாம். ஆய்ச்சியர் குரவையிலும், குன்றக்குரவையிலும், இசைப்பாடல்களுக்கு முதன்மையான இடம் கொடுக்கப்பட்டிருக்கிறது. ஒவ்வோர் கூத்தும் அரசனை வாழ்த்தித் தான் முடிவு பெற்றிருக்க வேண்டும் என்பதைச் சிலம்பிலிருந்து அறியமுடிகிறது. பொதுவாகச் சிலப்பதிகாரத்தில் ஆடல்களைப் பற்றிக் கூறப்பட்டிருப்பினும் அவ்வாடல்கள் ஆடப்பட்ட விதம் குறித்தோ, முக பாவங்களைப் பற்றியோ, பாத அசைவுகளைப் பற்றியோ முழுமையாகக் கூறப்படவில்லை.

பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்களில் பதினெட்டு நூல்கள் இடம் பெற்றிருப்பினும் நாட்டியத்தைப் பற்றிச் சில செய்திகள்தாம் கிடைக்கின்றன. சமணம் தமிழகத்தில் பரவியதால் நாட்டியம் பற்றிய செய்திகள் இந்நூல்களில் இடம்பெறவில்லை எனலாம்.

கூத்தனார் என்ற சொல்லைத் தம்முடைய பெயர் இறுதியில் புலவர் பலர் இணைத்து இயற்பெயராகக் கொண்டுள்ளனர். அப்பெயர் அவர்களுடைய தொழில் நிமித்தம் ஏற்பட்டிருக்கக்கூடும். கூத்தர்களின் பெயர்களை அடிப்படையாக வைத்துத் தமிழ் நாட்டில் பல ஊர்ப்பெயர்கள் இருக்கின்றன.

ஆடு கோட்பாட்டுச் சேரலாதனும், ஆட்டனத்தியும், ஆதிமந்தியும் அரச பரம்பரையில் ஆடற் கலைஞராக விளங்கியிருக்கின்றனர். சங்க காலத்தில் நாட்டியம் மன்னர் கலையாக, மக்கள் கலையாக விளங்கியிருக்கிறது.

சங்க காலத்தில் சேர சோழ பாண்டியரும், குறுநில மன்னரும், வள்ளல்களும் நாட்டியக் கலைஞர்களைப் பாதுகாத்திருக்கிறார்கள். அவர்களுக்குப் பெரும் கொடையை வழங்கிச் சிறப்பித்துள்ளார்கள்.

கலைஞர்களை முதன்மையாகக் கொண்டு ஆற்றுப்படைகள் எழுந்திருக்கின்றன. விறலியாற்றுப்படை என்ற துறையமைந்த பாடல்கள் சில உள்ளன. விறலி பல கலைகளையும் கற்றுத் தேர்ச்சி பெற்றவளாக விளங்கியிருக்கிறாள். ஆடற்கலையைத் திறம்படச் செய்வதற்குப் பிற கலைகளின் துணை தேவை என்பதை அறிய முடிகிறது.

சங்ககாலத் தலைவன் தலைவியர் வாழ்க்கையில் ஆடல் தொடர்புடைய செயல்கள் உவமையாகக் கூறப்பட்டிருக்கின்றன. கூத்தும் அதன் தொடர்பான செயல்களும் வாழ்க்கையின் பல நிலைகளை விளக்குவதற்குப் பயன்பட்டிருக்கின்றன.

அரசியர்களின் ஊடல்களுக்கு நாட்டிய மகளிரின் ஆடல்கள் காரணமாய் இருந்திருக்கின்றன. ஆடல் தொழில் புரிந்தவர்களுக் கென்று தனியான தெருக்கள் இருந்திருக்கின்றன. விறலியானவள் கற்புடையவள். அதற்கு அடையாளமாக முல்லைப் பூவை அணிந் திருக்கிறாள். கலைஞர்கள் குடும்பமாக வாழ்ந்திருக்கின்றனர். விறலியர் ஆடல் பாடலில் சிறந்திருந்தது போலவே பரத்தையரும் அக்கலைகளில் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தனர். நாடகக் கணிகையர் தம் குல மரபை மீறித்துறவு மேற்கொள்ளுதல் கூடாது என அக்காலச் சமுதாயம் கருதியிருக்கிறது.

சங்ககாலத்தில் பரத்தையர் தலைவனை மட்டும் இன்புறுத்து வதற்காக ஆடலும், பாடலும் நிகழ்த்தியுள்ளனர். சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் அந்நிலையானது வளர்ந்து சமுதாயக் கலையாக உருவெடுத்திருக்கிறது.

கூத்து நிகழ்த்தப் பெறாத மன்றங்கள் வருத்தத்தையும், அச்சத்தையும் கொடுத்திருக்கின்றன. கூத்து நிகழ்ச்சியைக்காண, மக்களை அழைப்பது மரபெனத்தெரிகிறது.

அக்காலச் .சமுதாயத்தின் குடும்பங்கள் ஒவ்வொன்றும் பிணக்கின்றி நன்முறையில் வாழ்வதற்குக் கூத்தரும், பாணரும், விறலியரும் வாயில்களாக இருந்திருக்கின்றனர்.

கலைஞர்களுக்கு முன்னுரிமை கொடுத்து மன்னன் அவர்களை அவையில் அழைத்திருக்கிறான். குல மகளிர்க்கும் ஆடல்

பாடல் அக்காலத்தில் தெரிந்திருக்கிறது. மன்னன் போருக்குச் செல்லும் பொழுது கூத்தரையும், பொருநரையும், விறலியரையும் அழைத்துச் சென்றிருக்கிறான்.

சிலப்பதிகாரக் காலத்தில் கணிகையர் தாம் கற்ற கலையை மன்னர் முன் அரங்கேற்றிய பிறகுதான் மக்களிடம் அக்கலையை வெளிப்படுத்த வேண்டும்.

கணிகையரைச் சமுதாயம் எவ்வாறு பழித்துரைத்தது என்பதை மணிமேகலை உரைக்கிறது. நாடகக் கணிகையர்கள் தம் குலத்தொழிலைச் செய்யாவிட்டால் அவர்களுக்கு அக்காலத்தில் தண்டனை இருந்ததாக அறியமுடிகிறது.

சமணம் தமிழ்நாட்டில் பரவிய பின்னர்க் கலைகளின் வளர்ச்சி பாதிக்கப்பட்டிருக்கிறது.

இவ்வாறு 'தமிழ் இலக்கியத்தில் நாட்டிய வரலாறு (கி.பி.5 ஆம் நூற்றாண்டு வரை)' என்ற ஆய்வானது இத்தகைய கருத்துக்களை எடுத்துரைக்கிறது.

'தமிழ் இலக்கியத்தில் நாட்டிய வரலாறு (கி.பி.5ஆம் நூற்றாண்டு வரை)' என்ற தலைப்பு பரந்த ஆய்வுக்கு இடமளிக்கிறது. பல்லவர் காலம், பிற்காலச் சோழர் காலம், பாண்டியர் காலம், நாயக்கர் காலம், மராட்டியர் காலம், ஆங்கிலேயர் காலம், விடுதலைக் காலம், விடுதலைக்குப் பிற்பட்ட காலம் என ஒவ்வொரு காலத்தையும் எடுத்துக்கொண்டு, அவ்வக் காலங்களில் தோன்றிய இலக்கியங்களை ஆதாரமாக வைத்து நாட்டிய வரலாறு குறித்துத் தனித் தனியாக ஆய்வு நிகழ்த்தலாம். நூற்றாண்டு வாரியாக எடுத்துக்கொண்டு ஒவ்வொரு நூற்றாண்டு நாட்டிய வரலாற்றையும் ஆய்வு செய்யலாம். கல்வெட்டுச் சான்றுகளைக் கொண்டும் நாட்டிய வரலாற்றாய்வை நிகழ்த்தலாம். இத்தகைய மேல் ஆய்வுகளுக்கு அடித்தளமாக இவ் ஆய்வு அமைந்திருக்கிறது.

கி.பி. ஐந்தாம் நூற்றாண்டு வரை எழுந்த தமிழ் இலக்கியங் களை ஆதாரமாக வைத்து நாட்டிய வரலாற்றை ஆய்ந்ததின் பயனாக, எதிர்காலத்தில் ஏனைய காலங்களில் எழுந்த இலக்கியங்களை அடிப்படையாக வைத்துச் சிறந்த நாட்டிய வரலாறு தோன்றுவதற்கு இடமுண்டு எனலாம்.

குறிப்புகள்

இயல் ஒன்று

நாட்டியத்தின் தோற்றமும் வளர்ச்சியும்

1. John H. MANAS, ***The Dance.*** Pythagorean society New York, 1948, pp. 18 - 20
2. Projesh Banerjee, ***Indian Ballet dancing.*** Abbinav Publications. New Delhi. 1983 pp.vii - viii
3. ரஞ்சன், 'நாட்டிய வரலாறு', ***நாட்டியம்,*** நாட்டியம் காரியாலயம், சென்னை, 1949, ப.1.
4. டாக்டர் அ.மா. பரிமணம், ***'இயற்கை நாட்டியம்',*** பாரி நிலையம், சென்னை, 1985, ப.64
5. கொத்தமங்கலம் சுப்பு, 'குழந்தைகளே ஆடத் தெரியுமா', ***நாட்டியம்*** நாட்டியம் காரியாலயம், சென்னை, 1949
6. கார்த்திகா கணேசன், ***காலந்தோறும் நாட்டியக்கலை,*** பாரி புத்தகப்பண்ணை, சென்னை, 1980, ப.14
7. E. Krishna Iyer, ***Bharatha Natya and other Dances of Tamil nadu.*** Oriental Institute Baroda. 1957, p.6
8. வழுவூர் இராமையாபிள்ளை, ***உலகத்தமிழ் மாநாட்டு மலர்,*** ப.தெ., சென்னை, 1968, ப.19
9. பரத முனிவர், ***நாட்டிய சாஸ்திரம்,*** அத்யாயம் - 1, 16வது ஸ்லோகம் - 19வது ஸ்லோகம், பக். 13 - 14
10. வீரராகவன், ***அபிநய தர்ப்பணம்,*** மகா மகோபாத்யாய டாக்டர் உ.வே. சாமிநாதய்யர் நூல் நிலையம், சென்னை 1957, முற்சேர்ப்பு, பக். 3 - 5
11. ***பரதசித்தாந்தம்,*** பதிப்பாசிரியர் T. சந்திரசேகரன், அரசு கீழ்த்திசை நிறுவனத் தொடர் வெளியீடு, சென்னை, 1953, ப.12
12. Kapila Vatsyayan, ***Classical Indian dance in Literature and the arts.*** Sangeet Natak Acadamy, New Delhi, Second Edition, 1977, pp. 161-169
13. ***தொல்காப்பியம்,*** பொருளதிகாரம், அகத்திணையியல், 55.
14. மேலது, பொருளியல் - 247.
15. மேலது, புறத்திணையியல் - 60.

16. *தொல்காப்பியம்,* புறத்திணையியல் - 60.

17. மேலது புறத்திணையியல் - 70.

18. சிறுபாணாற்றுப்படை, 13 - 33

19. *புறநானூறு,* விறலியாற்றுப்படை, 64, 103, 105, 133.

20. மேலது, 106

21. அகநானூறு, 82

22. குறுந்தொகை, 31

23. அகநானூறு, 222 -236, 396

24. பரிபாடல், 7

25. K.K.Pillai, A Social History of Tamils, University of Madras, Second Edition, 1975, pp.445-446

26. அகநானூறு, 368

27. இரா. நாகசாமி, மற்றும் பலர், *'கல்வெட்டியல்'* தொல்பொருள் ஆராய்ச்சி வெளியீடு, சென்னை, 1980 பக். 64 -67

28. மேலது, ப. 65

29. மேலது, ப.66

30. பரத முனிவர், *'நாட்டிய சாஸ்திரம்'*, 13ஆவது அத்யாயம், 37ஆவது வரிக்கு முன்னால், ப. 157

31. தேவாரம், முதல் திருமுறை, திருவையாற்றுப் பதிகம், 130.

32. திவ்யப்பிரபந்தம், திருவாய்மொழி; 10.3.3. ; நாச்சியார் திருமொழி: 10.7; பெரிய திருமொழி : 7.5.6.

33. கே.கே. பிள்ளை, ***தமிழக வரலாறும் பண்பாடும்,*** தமிழ்நாட்டுப் பாடநூல் நிறுவனம், சென்னை, 1981, பக். 329 -343

34. இரா. கலைக்கோவன், 'தலைக்கோல்', ***உரைநடைத்திரட்டு,*** பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழக வெளியீடு, திருச்சி 1989. ப. 100.

35. மேலது. பக். 100 -101

36. மேலது, ப. 101.

37. இரா. கலைக்கோவன், 'தலைக்கோல்', ***உரைநடைத்திரட்டு,*** பாரதிதாசன் பல்கலைக்கழக வெளியீடு, திருச்சி, 1989, ப.101

38. மேலது, ப.102

39. கம்பராமாயணம், பாலகாண்டம், மிதிலைக்காட்சிப்படலம், 8.

40. கலிங்கத்துப் பரணி, பாடல் - 585 - 587

41. T.S Parthasarathy, ***Bhartha Natyam and allied dance of South India.*** Seminar papers on Performing arts of the Southern Region. The Institute of Traditional Culture, Madras, 1986. p.9

42. IPS NO. 793

43. IPS No. 814.

44. IPS No. 841.

இயல் இரண்டு

தொல்காப்பியமும் நாட்டிய மரபும்

1. ***தொல்காப்பியம்***, பொருளதிகாரம், பொருளியல் நூ. 53

2. ***தொல்காப்பியம்*** பொருளதிகாரம், அகத்திணையியல், நூ. 56

3. ***சிலப்பதிகாரம்,*** அடியார்க்கு நல்லார் உரை, உ.வே.சா. பதிப்பு தியாகராஜ வெளியீடு, சென்னை, 7ஆம் பதிப்பு, 1960, ப. 80

4. N.K. Mangalamurugesan, op.Cit, p.240

5. R. Subramanyam, ***Heritage of the Tamils*** S.V. Subramanyan & A.N. Perumal (Ed.) International Institute of Tamil Studies, Madras, 1983, p.178

6. ***தொல்காப்பியம்*** பொருளதிகாரம், புறத்திணையியல், நூ.5

7. ***தொல்காப்பியம்*** பொருளதிகாரம், களவியல், நூ.21.

8. ***தொல்காப்பியம்*** பொருளதிகாரம், களவியல், நூ,25.

9. ***சிலப்பதிகாரம்,*** அடியார்க்கு நல்லார் உரை, உ.வே.சா. பதிப்பு மு.நூ.ப. 82.

10. ஜான் ஆசீர்வாதம், ***தமிழர் கூத்துக்கள்,*** உலகத்தமிழ் ஆராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1985, ப. 118.

11. ***தொல்காப்பியம்*** பொருளதிகாரம், புறத்திணையியல், நூ. 17.

12. ***சிலப்பதிகாரம்,*** அடியார்க்கு நல்லார் உரை, உ.வே.சா பதிப்பு. மு.நூ.ப.82.

13. ***தொல்காப்பியம்*** க. வெள்ளைவாரணன் உரைவளம், பொருள திகாரம், புறத்திணையியல், மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழக வெளியீடு, மதுரை. 1983, நூ.17.

14. ***தொல்காப்பியம்*** பொருளதிகாரம், புறத்திணையியல், நூ.5.

15. *தொல்காப்பியம்* க.வெள்ளைவாரணன் உரைவளம், பொருளதிகாரம், புறத்திணையியல், மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழக வெளியீடு, மதுரை, 1983, நூ. 5.
16. மேலது, நூ.5.
17. மேலது, நூ.5.
18. மேலது, நூ.5.
19. *தொல்காப்பியம்* பொருளதிகாரம், புறத்திணையியல், நூ.5.
20. *தொல்காப்பியம்* பொருளதிகாரம், புறத்திணையியல், நூ.14.
21. *தொல்காப்பியம்* க. வெள்ளைவாரணன் உரை வளம், பொருளதிகாரம், புறத்திணையியல் மதுரை காமராசர் பல்கலைக் கழக வெளியீடு, மதுரை, 1983, நூ.14.
22. பத்மா சுப்ரமண்யம், தமிழ் இசைச்சங்கம், சென்னை, 34 ஆவது கூட்டம், கம்பர் கவிதைகளில் மெய்ப்பாடுகள், 1983, ப.1.
23. *தொல்காப்பியம்* க.வெள்ளைவாரணன் உரைவளம், பொருளதிகாரம், மெய்ப்பாட்டியல், மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழக வெளியீடு, மதுரை, 1986, நூ.1.
24. *தொல்காப்பியம்* க. வெள்ளைவாரணன் உரைவளம், பொருளதிகாரம், மெய்ப்பாட்டியல், மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழக வெளியீடு, மதுரை, 1986.நூ.1.
25. மேலது, நூ.1.
26. *தொல்காப்பியம்* பொருளதிகாரம், மெய்ப்பாட்டியல் நூ.3.
27. மேலது, நூ.12.

இயல் மூன்று

சங்க இலக்கியத்தில் நாட்டியம்

1. *புறம்* 299:6 -7
2. *அகநானூறு* 22:7 - 10; 98:19; 114:2; 242:10 - 11; *குறுந்தொகை,* 53:2- 4; 263:1, *திருமுருகாற்றுப்படை*; 245, 283 *மதுரைக்காஞ்சி,* 284
3. *பரிபாடல்,* 17:3
4. *அகநானூறு* 195:12
5. *அகநானூறு* 98:19; 242:10 -11; 292:5 -6, *ஐங்குறுநூறு*, 243:2; 246:1; *குறுந்தொகை* 53:2 - 4; *திருமுருகாற்றுப்படை,* 222.

பரிபாடல், 5:15. *நற்றிணை:* 34:9; 47:9 -10; 173:4 -5; 273:4; *மதுரைக் காஞ்சி*, 284

6. *அகநானூறு* 370:14 - 16; *பட்டினப்பாலை*, 155 - 157; *புறநானூறு*, 259:5

7. *அகநானூறு* 138:8 -13; 292:5 -6, *ஐங்குறுநூறு;* 242:1 -2; *திருமுருகாற்றுப்படை*, 222.

8. *அகநானூறு* 138:813; *பட்டினப்பாலை*, 155 -157; *பதிற்றுப் பத்து*, 51:10

9. *நற்றிணை*, 34:9 -11

10. *தொல்*, பொருளதிகாரம், புறத். நூ.5

11. *அகநானூறு* 20:7; 118:3 -4; 336:8 -9; *கலித்தொகை*, 103:75 -76; 108:61 -63; *பதிற்றுப்பத்து;* 73:4-9; *மலைபடுகடாம்*, 97; *புறநானூறு*, 24:4 -6

12. *அகநானூறு* 232:5 -11; 269:19 -20; *கலித்தொகை*, 102:35; 103:75; 108:60 - 63; 118:34; *திருமுருகாற்றுப்படை*, 197: *நற்றிணை*, 276:10; *புறநானூறு*, 129:3; *மதுரைக்காஞ்சி*, 615; 96;97

13. *அகநானூறு*, 118:3 -4; 232:5 -11; 269:19 -20; 336:8 -9; *கலித்தொகை*, 102:35; 103:75; 198:60 - 63; *புறநானூறு*, 24:4 -6;129:3; *மதுரைக்காஞ்சி*, 97;615; *மலைபடுகடாம்;* 675

14. *கலித்தொகை*, 39:28; 102:3035; 103:7576 106:33; 108: 60 -63; *புறநானூறு*, 396:5 -9

15. இரா. சாரங்கபாணி, மற்றும் பலர், *சங்க இலக்கியப்பொருட் களஞ்சியம்*, தொகுதி இரண்டு, தமிழ்ப்பல்கலைக்கழகம், தஞ்சாவூர், இரண்டாம் பதிப்பு, 1986.

16. *அகநானூறு* 118:34; *கலித்தொகை* 103:75; 106:3033 திருமுருகாற்றுப்படை 107: 195 -198; 215 -217; *புறநானூறு*, 24:4 -6; *மலைபடுகடாம்;* 320 -342; 612 -616; மதுரைக்காஞ்சி, 97.

17. *புறநானூறு*, 24:46

18. *அகநானூறு*, 269:18 -20; *கலித்தொகை*, 102:34 -35; 103:75; 108:63; *திருமுருகாற்றுப்படை*, 197 -198 *மலைபடுகடாம்*, 320 -342, *மதுரைக்காஞ்சி*, 615616

19. *மலைபடுகடாம்*, 320 -322; *பதிற்றுப்பத்து*, 73:49

20. ***அகநானூறு,*** 232:5 - 11; 269:15 - 20: ***நற்றிணை,*** 276:10; ***புறநானூறு,*** 22:5 - 6; ***மலைபடுகடாம்,*** 320 - 322.
21. ***கலித்தொகை,*** 106:33; ***மதுரைக்காஞ்சி,*** 160,329,614
22. ***கலித்தொகை,*** 104:69 - 70
23. ***அகநானூறு,*** 336:8 - 9
24. ***பெரும்பாணாற்றுப்படை,*** 370 - 371
25. மா. இராசமாணிக்கனார், ***பத்துப்பாட்டு ஆராய்ச்சி,*** சென்னைப் பல்கலைக்கழகம், 1970, ப. 625
26. ***குறுந்தொகை,*** 364:5; ***பதிற்றுப்பத்து,*** 52:13 - 14
27. ***கலித்தொகை,*** 70:14 - 15; ***பதிற்றுப்பத்து,*** 52:13 - 16; ***குறுந்தொகை,*** 31:1
28. ***கலித்தொகை,*** 66:18; 70:14; 73:16; ***நற்றிணை,*** 50:2 - 3; ***பதிற்றுப்பத்து,*** 45:12
29. ***கலித்தொகை,*** 70:14 -16, ***குறுந்தொகை,*** 31:2; ***பதிற்றுப்பத்து,*** 52:13 - 16; ***பெரும்பாணாற்றுப்படை,*** 234 - 235; ***மதுரைக் காஞ்சி,*** 25.
30. ***கலித்தொகை,*** 73:16; ***குறுந்தொகை,*** 31:1 -6; ***நற்றிணை,*** 50: 2 - 3; ***பதிற்றுப்பத்து,*** 13:5; ***மதுரைக்காஞ்சி,*** 327 - 329.
31. ***பதிற்றுப்பத்து,*** 45:1 -2; ***பெரும்பாணாற்றுப்படை,*** 459 - 461
32. ***திருமுருகாற்றுப்படை,*** 55 - 56; ***பதிற்றுப்பத்து,*** 36:12; ***பெரும்பாணாற்றுப்படை,*** 233 - 235; 459, ***மதுரைக்காஞ்சி,*** 159 - 160
33. Projesh Banerji, ***Art of Indian Dance*** Sterling Publishers Pvt. Ltd., New Delhi, 1985, p.7.
34. ***நற்றிணை*** 50:2 - 3.
35. ***குறுந்தொகை,*** 31: ***பதிற்றுப்பத்து,*** 57 :4.
36. ***புறம்,*** 359:3 - 6; ***பதிற்றுப்பத்து,*** 36:12.
37. ***அகநானூறு,*** 45:1 - 2; ***குறிஞ்சிப்பாட்டு,*** 193 - 194; ***குறுந்தொகை,*** 7:3 - 4; ***நற்றிணை,*** 95:1 - 2.
38. ***கலித்தொகை,*** 65:28 - 29
39. ஜான் ஆசீர்வாதம், ***தமிழர் கூத்துகள்,*** உலகத்தமிழ் ஆராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1985, ப.237
40. ***புறநானூறு,*** 33:16 - 17
41. ***அகநானூறு,*** 159:5 - 9

42. *பரிபாடல்,* 21:19 -20; 22:42 -44
43. *கலித்தொகை,* 1:5 -9; 15 -17
44. *பரிபாடல்,* 3:81 -84
45. *கலித்தொகை,* 1:8 -10
46. *கலித்தொகை,* 1:11 -13

இயல் நான்கு

சிலம்பிலும் மேகலையிலும் நாட்டியம்

1. *சிலப்பதிகாரம்,* அடியார்க்கு நல்லார் உரை, தியாகராச வெளியீடு, சென்னை, எட்டாம் பதிப்பு, 1968, பக். 113 -116
2. *சிலப்பதிகாரம்,* iii : 12 -25
3. *சிலப்பதிகாரம்,* அடியார்க்கு நல்லார் உரை, தியாகராச வெளியீடு, சென்னை, எட்டாம் பதிப்பு, 1968, பக். 79 -80
4. *சிலப்பதிகாரம்,* ந.மு. வேங்கடசாமி நாட்டார் உரை, சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், சென்னை, மறு பதிப்பு, 1968, ப. 52
5. *சிலப்பதிகாரம்,* அடியார்க்கு நல்லார் உரை, தியாகராச வெளியீடு, சென்னை எட்டாம் பதிப்பு, 1968, ப. 80
6. மேலது, ப. 80
7. மேலது, பக். 81;91
8. மேலது, பக் 91 -99
9. மேலது, ப. 79
10. மேலது, பக் 117 -120
11. *சிலப்பதிகாரம்,* iii : 136
12. மேலது iii 40; 158
13. *சிலப்பதிகாரம்,* அடியார்க்கு நல்லார் உரை, தியாகராச வெளியீடு, சென்னை, எட்டாம் பதிப்பு, 1968, பக். 79 -80; 93;108
14. மேலது. பக். 116 -117
15. *சிலப்பதிகாரம்,* ந.மு. வேங்கடசாமி நாட்டார் உரை, சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், சென்னை, மறுமதிப்பு, 1962, ப.88
16. *சிலப்பதிகாரம்,* அடியார்க்கு நல்லார் உரை, தியாகராச வெளியீடு, சென்னை எட்டாம் பதிப்பு, 1968, ப. 190

17. *சிலப்பதிகாரம்,* vi : 44-45
18. மேலது, vi : 46-48
19. *சிலப்பதிகாரம்,* அடியார்க்கு நல்லார் உரை, தியாகராச வெளியீடு, சென்னை, எட்டாம் பதிப்பு, 1968, பக். 190 -191
20. *சிலப்பதிகாரம்,* vi : 48-49
21. மேலது, vi : 49 - 51
22. மேலது, vi : 52 - 53
23. கார்த்திகா கணேசர், ***காலந்தோறும் நாட்டியக்கலை,*** பாரி புத்தகப் பண்ணை, சென்னை, 1980, ப.26
24. *சிலப்பதிகாரம்,* vi : 54 - 55
25. *சிலப்பதிகாரம்,* vi : 56 - 57
26. *மணிமேகலை* vi : 123 - 125
27. *சிலப்பதிகாரம்,* vi : 58-59
28. மேலது, vi : 60 - 61
29. *நற்றிணை,* 185:7 -11; 20;5 -7
30. *சிலப்பதிகாரம்,* vi : 62 - 63
31. *சிலப்பதிகாரம்,* அடியார்க்கு நல்லார் உரை, தியாகராச வெளியீடு, சென்னை, எட்டாம் பதிப்பு, 1968, ப. 286
32. *சிலப்பதிகாரம்,* viii : 74 -77
33. மேலது viii : 78-83
34. மேலது viii : 84-89
35. மேலது viii : 90-93
36. மேலது viii : 94-101
37. மேலது viii : 102-104
38. மேலது, viii : 105-106
39. மேலது, viii : 107-108
40. மேலது, xii : 8-11
41. மேலது, xii : 1,2,3
42. மேலது, கட்டுரை xxiii : 10-11
43. *சிலப்பதிகாரம்,* xxvi : 240-241
44. மேலது xxvi : 120
45. எஸ். இராமனாதன், ***சிலப்பதிகாரத்து இசைத்தமிழ்,*** தமிழ் எழுத்தாளர் கூட்டுறவு சங்கம், சென்னை, 1981, ப. 90

46. *சிலப்பதிகாரம்,* கட்டுரை, xxiii : 10-11
47. *சிலப்பதிகாரம்,* xxvi : 105-115
48. மேலது xxvi : 116-121
49. மேலது xxviii : 67-79
50. மு. இராகவ அய்யங்கார், ***ஆராய்ச்சித் தொகுதி,*** சேஷாத்திரி, நாரராயண அய்யங்கார் வெளியீடு, சென்னை, 1938 ப. 453

இயல் ஐந்து

பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்களில் நாட்டியம்

1. ***ஐந்திணை ஐம்பது,*** 20; ***ஐந்திணை எழுபது,*** 13
2. ***திணைமாலை நூற்றைம்பது,*** 12.
3. ***நாலடியார்,*** 191

இயல் ஆறு

சமுதாயமும் நாட்டியமும் I

1. ந. சஞ்சீவி, ***சங்கஇலக்கிய ஆராய்ச்சி அட்டவணைகள்,*** சென்னைப் பல்கலைக்கழகம், சென்னை, 1973, ப.30.
2. ***புறம்,*** 135:16
3. ***பட்டினப்பாலை,*** 253; ***குறுந்தொகை*** 78 : 2
4. ***பதிற்றுப்பத்து,*** 56 : 2-8
5. ***அகநானூறு.*** 222:57; ***குறுந்தொகை*** 31:4-6
6. ***குறுந்தொகை,*** 31:4 - 6
7. ***பதிற்றுப்பத்து,*** 64:8-11
8. மேலது, 20:17
9. மேலது, 48:1-2
10. மேலது, 54:6-8
11. ***மலைபடுகடாம்,*** 568-580
12. ***புறம்,*** 170:11
13. ***சிலப்பதிகாரம்,*** xxvi 125-127.
14. ***பொருநராற்றுப்படை,*** 159-173
15. ***புறம்,*** 221:1-2

16. N.K.Mangalamurugesan, ***Sangam Age,*** Thendral pathippakam, Madras, 1982.p.239.
17. *புறம்,* 70:15-19
18. மேலது, 32:1-6
19. *பெரும்பாணாற்றுப்படை,* 465-486
20. *புறம்* 9:8
21. *பரிபாடல்,* 126-131
22. *சிறுபாணாற்றுப்படை* 107-109; *புறம்,*152:25-30; 153 : 7-12
23. *சிறுபாணாற்றுப்படை* 140-143
24. *புறம்* 164:12-13
25. M. Vasuki, ***The Status of Women in Tamilnadu in the Ancient period,*** Unpublished thesis (Ph.D). University of Madras , 1972, x.p.161.
26. *பதிற்றுப்பத்து,* 23:4-8
27. மேலது, 57:5-6
28. மேலது, 49:1-3'
29. மேலது, 58 :1
30. *அகம்,* 301 : 4-21
31. *புறம்,* 153 : 10-12
32. *புறம்,* 139 : 5-11
33. மேலது, 172:3-11
34. மேலது, 64:1-7
35. மேலது,60:4-6
36. *சிறுபாணாற்றுப்படை,* 1-20
37. *தொல்.* புறத்திணை நூ. 30
38. *புறம்* 64,103, 105, 133; *பதிற்றுப்பத்து,* 40-49 57, 50, 78, 87.
39. *சிறுபாணாற்றுப்படை,* 13-33.
40. *பொருநராற்றுப்படை,* 25-47.
41. *மலைபடுகடாம்,* 38-46.
42. *மதுரைக்காஞ்சி,* 17-18; *பதிற்றுப்பத்து,* 47:6-7, 51:21; *கலித்தொகை,* 79:4-5; *புறநானூறு* 32 : 3-4.
43. *நற்றிணை* 360:1-2; *பொருநராற்றுப்படை,*107-111.

44. *பரிபாடல்,* 9:72-73; *சிறுபாணாற்றுப்படை,* 162; *பெரும் பாணாற்றுப்படை,* 51-58; *நற்றிணை,* 95:1-2; *புறம்,* 28:13-14.
45. *புறம்,* 103 :4: *பதிற்றுப்பத்து,* 40:21:57:6:78:3:
46. *தொல்.* பொருளதிகாரம், 88:3: 491:1: *நற்றிணை,*328:11; *பதிற்றுப்பத்து* 40:21, 57:6: 78:3:*அகம்,*82;10;352;5; *புறம்* 60;5;64;2;70;15;89;2;103;4;105;1;133;1;135;4;141;2;152;13;280;8.
47. *பதிற்றுப்பத்து,*43;21-22; *மலைபடுகடாம்,* 210-218; 534-536; *புறம்* ,152:13-14; 280:8: *மணிமேகலை* ii : 18-21.
48. *மணிமேகலை* ii : 30 - 33.
49. *மணிமேகலை* ii : 22-29.
50. *கார் நாற்பது* 4 ; *குறுந்தொகை* 105:2-4.
51. *குறிஞ்சிப்பாட்டு,* 190-194.
52. *கலித்தொகை,* 36:3-4; *அகம்* 151:9-10; *குறுந்தொகை,* 78:1-3; *அகம்* 328:1-3
53. *திணைமாலை நூற்றைம்பது.* 111.
54. *அகம்,* 45:11-12.
55. *நற்றிணை,* 100 :10 -13.
56. *புறம்,* 393 : 20 - 23.
57. *அகம்,* 370 : 13-16.
58. *பரிபாடல்,* 7:17.
59. *நெடுநல்வாடை,* 67-68
60. *பரிபாடல்,* 16:5-19.
61. *நான்மணிக்கடிகை,*56.
62. *திருக்குறள்,* 332
63. *பழமொழி நானூறு,* 215.
64. *ஏலாதி,* 25.
65. *புறம்,* 29 :22 - 24
66. *புறம்,* 28 :10 -16.
67. மேலது, 109 : 16-18.
68. மேலது, 128 : 6-7.
69. *மணிமேகலை,* xxv 82 - 92;
சிலப்பதிகாரம், xvi : 131 - 140.

இயல் ஏழு

சமுதாயமும் நாட்டியமும் II

1. *பரிபாடல்,* 7:2 *சிலப்பதிகாரம்* xiv : 167; *மணிமேகலை,* iv : 51-52
2. *மலைபடுகடாம்.* 12-20
3. மா. இராசமாணிக்கனார், *பத்துப்பாட்டு ஆராய்ச்சி,* சென்னைப் பல்கலைக்கழகம், சென்னை , 1970,ப.570.
4. ஐயன் பெருமாள் கோனார், *பண்டைத் தமிழர் பண்பாடு,* புத்தக நிலையம், திருச்சி, இரண்டாம் பதிப்பு, 1951, பக் 48-49
5. M. Vasuki, ***The status of women in Tamilnadu in the Ancient period,*** Unpublished thesis (Ph,D.)., University of Madras, Madras, 1972, chap x.p.162
6. *மலைபடுகடாம்,* 230-231.
7. *சிலப்பதிகாரம்,* xvi 141-143.
8. *மலைபடுகடாம்,* 530-538.
9. *அகம்,* 76: 1-13, 186 : 18-20, 206: 7-12 *ஐங்குறுநூறு,* 62; *நற்றிணை,* 90.
10. K.K. Pillay, ***A social History of Tamils,*** Vol.I. University of Madras, Madras, II edition 1975, p.378.
11. *கலித்தொகை,* 70 : 11-14.
12. *அகம்* 36 : 12 ; 46 : 10 ; 56 :9 ; 66: 8 ; 206 : 12 ; *ஐங்குறுநூறு,*61:5; *கலித்தொகை,* 66:12; 75 : 11.
13. *மணிமேகலை.,* xviii : 7-24.
14. மேலது, xxiv : 20-24.
15. மேலது, xvi : 98-111.
16. *பரிபாடல்,* 21:18-29.
17. *பதிற்றுப்பத்து,* 23:4-8; *மலைபடுகடாம்,* 349 - 360.
18. *மதுரைக்காஞ்சி,* 621-631.
19. *திருக்குறள்,* 1020.
20. மேலது, 1058.
21. *பெரும்பாணாற்றுப்படை,* 51-58
22. *அகம்,* 301 : 23-28.
23. *பட்டினப்பாலை,* 252 - 255.

24. *அகம்,* 370 : 13-16.
25. *திரிகடுகம்,* 11.
26. *மணிமேகலை,* II: 8-9
27. *மணிமேகலை,* II : 32-36
28. மேலது, III : 149 - 150
29. *தொல்.* கற்பியல், 9:25-26; 28: 1-2; 52 : 1-4; செய்யுளியல், 190 : 1-4.
30. *நற்றிணை,* 170:6.
31. *தொல்.*கற்பியல், 27:1-5.
32. Lakshmi Viswanathan, ***Bharathanatyam - The Tamil Heritage,*** Sri Kalashetra Trust, Madras. 1989,p.12
33. *மதுரைக்காஞ்சி,* 749 - 750.
34. *பரிபாடல்.,* 10 :112-125.
35. *பட்டினப்பாலை,*113 -155.
36. *சிலப்பதிகாரம்,* xvi 141 - 147.
37. *குறுந்தொகை,* 294 : 1-4.
38. *அகம்,* 352 : 4-7.
39. *நற்றிணை,* 328 : 10 - 12.
40. கார்த்திகா கணேசர், ***தமிழர் வளர்த்த ஆடற்கலைகள்,*** தமிழ்ப் புத்தகாலயம், சென்னை, 1969, ப.11.
41. சு. சிவகாமசுந்தரி, ***தமிழகப் பெண்கள் வாழ்வும் வளர்ச்சியும்,*** மெர்க்குரி புத்தகக் கம்பெனி, கோயம்புத்தூர், 1971. ப.61
42. எஸ்.கே. கோவிந்தசாமிப்பிள்ளை, ***இந்தியர் வரலாறு*** (முதல் பாகம்). அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம், அண்ணாமலைநகர். 1943. ப. 197.
43. *மணிமேகலை* II : 54-57
44. மேலது, V : 84-89.
45. *பரிபாடல்* 20 : 49; *சிலப்பதிகாரம்* vii : கட்டுரை54.
46. *சிலப்பதிகாரம்* , xi : 183; xv:25, 38;v: 50-51; xiv :71, 167:x: 219 : xvi: 63;vi : 125.
47. *மணிமேகலை,* xviii: 32-36.
48. சு.வித்தியானந்தன், ***தமிழர் சால்பு,*** பாரி நிலையம், சென்னை, 1954, ப. 270.
49. *ஏலாதி,* 25, 62.

துணை நூற்பட்டியல்

தமிழ் நூல்கள்

அழகு கிருஷ்ணன், பொ., **சிலப்பதிகாரம் காட்டும் பண்பாடும் சமுதாய வரலாறும்,** ஐந்திணைப் பதிப்பகம், சென்னை, 1988.

அறம் வளர்த்தான். **பரத சங்கிரகம்,** அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம், சிதம்பரம், 1954.

அறிவனார், **பஞ்சமரபு,** சக்தி அறநிலையம், கும்பகோணம், இரண்டாம் பதிப்பு, 1975.

அறிவுநம்பி. அ. **கூத்தும் சிலம்பும்,** ப,தெ., காரைக்குடி, 1980.

" **தமிழகத்தில் தெருக்கூத்து,** அமுதன் நூலகம், காரைக்குடி, 1986.

ஆப்ரகாம் பண்டிதர்,எம்., **கருணாம்ருத சாகரம்,** ப,தெ. தஞ்சை, 1917.

இடைக்கழி நாட்டு நல்லூர் நத்தத்தனார். **சிறுபாணாற்றுப்படை** சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, மூன்றாம் பதிப்பு, 1966.

இரணிய முட்டத்துப் பெருங்குன்றூர் பெருங் கௌசிகனார், **மலைபடுகடாம்,** சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, இரண்டாம் பதிப்பு, 1965.

இராகவ அய்யங்கார், எம்., **ஆராய்ச்சித் தொகுதி,** சேஷாத்திரி நாராயண அய்யங்காரால் வெளியிடப்பட்டது, சென்னை, 1938

இராகவன், வி.எஸ்.பி., **செந்தமிழ்ச் சிலம்பு,** இந்திய இலக்கிய சமூகம், 1953.

இராசமாணிக்கனார்,மா., **தமிழகக் கலைகள்,** சாந்தி நூலகம், சென்னை, 1953.

" **பத்துப்பாட்டு ஆராய்ச்சி,** சென்னைப் பல்கலைக்கழகம், சென்னை, 1970

இராசமாணிக்கனார்,மா., பூம்புகார் நகரம், நேஷனல் பப்ளிசிங் கம்பெனி, சென்னை, 1956.

" தமிழக வரலாறும் தமிழர் பண்பாடும், தனலெட்சுமி பதிப்பகம், மதுரை, 1964.

இராமனாதன்,எஸ்., சிலப்பதிகாரத்து இசைத்தமிழ், எழுத்தாளர் கூட்டுறவுச் சங்கம், சென்னை, 1981.

இளங்கோவடிகள், சிலப்பதிகாரம், அடியார்க்கு நல்லார் உரை, உ.வே. சாமிநாதய்யர் பதிப்பு, தியாகராச விலாச வெளியீடு, சென்னை, எட்டாம் பதிப்பு, 1968.

இளங்கோவன், மா.ரா., கலையும் வாழ்வும், இளங்கோவன் பதிப்பகம், சென்னை, இரண்டாம் பதிப்பு, 1981.

இளங்கோ, அரசு., இதுவே சிலப்பதிகாரம், திருமலைப் பதிப்பகம், மதுரை, 1985.

ஐயன்பெருமாள் கோனார். பண்டைத் தமிழர் பண்பாடு, புத்தக நிலையம், திருச்சி, இரண்டாம் பதிப்பு, 1951.

ஐயர், ஏ,எஸ்,பி., கோவலன் கண்ணகி, அலயன்ஸ் கம்பெனி, சென்னை, 1955.

கடியலூர் உருத்திரங் கண்ணனார், பட்டினப்பாலை, சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, இரண்டாம் பதிப்பு, 1967.

" பெரும்பாணாற்றுப்படை, சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை மூன்றாம் பதிப்பு, 1966.

கணபதி ஸ்தபதி, சிற்பச் செந்நூல், தொழில் நுட்பக் கல்வி இயக்கம் வெளியீடு,1978.

கணிமேதையார், ஏலாதி, சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, மறுபதிப்பு, 1975.

கணிமேதாவியார், திணைமாலை நூற்றைம்பது, சை.சி.நூ. ப.கழகம், சென்னை, மறுபதிப்பு, 1979.

கண்ணன், சி.ஆர். **நாட்டியக்கலை**, மல்லிகைப் பதிப்பகம், சென்னை, 1962.

கண்ணனன் சேந்தனார், **திணைமொழி ஐம்பது**, சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, மறுபதிப்பு, 1976.

கபிலர், **குறிஞ்சிப்பாட்டு**, சை.சி.நூ.ப. கழகம் சென்னை, மூன்றாம் பதிப்பு, 1969.

" **இன்னா நாற்பது**, சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, மறுபதிப்பு, 1978.

கமலையா, க.சி., **மாதவி அரங்கேறினாள்**, தமிழ்ப் புத்தக நிலையம், மதுரை, 1959.

" **தமிழகக்கலை வரலாறு**, மணிவாசகர் பதிப்பகம், சென்னை, 1988.

கார்த்திகா கணேசர், **தமிழர் வளர்த்த ஆடற்கலைகள்**, தமிழ்ப் புத்தகாலயம், சென்னை, 1969.

" **காலந்தோறும் நாட்டியக் கலை**, பாரி புத்தகப் பண்ணை, சென்னை, 1980.

காசிராசன், ஆர்., **சிலப்பதிகார ஆய்வடங்கல்**, தமிழ்த்துறை, கேரளப் பல்கலைக் கழகம், திருவனந்தபுரம், ஆ.தெ.

காரியாசான். **சிறுபஞ்சமூலம்**, சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, மறுபதிப்பு, 1975.

கைலாசபதி, க., **பண்டைத்தமிழர் வாழ்வும் வழிபாடும்**, பாரி நிலையம், சென்னை, 1966.

கோதண்டபாணி, கு., **பழந்தமிழ் இசை**, சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, 1959.

சக்திப்பெருமாள். தமிழ் நாடக வரலாறு, வஞ்சிக்கோ பதிப்பகம், மதுரை, 1979.

சக்திப்பெருமான். **அரஙகக்கலை**, வஞ்சிக்கோ பதிப்பகம், மதுரை, ஆ.தெ.

சந்திர சேகரன், டி., (பதி.). **பரத சித்தாந்தம்**, அரசு கீழ்த்திசை பண்பாட்டு நிறுவனம், சென்னை, 1953.

சாத்தனார். **கூத்தநூல்**, ச.து.சு. யோகியார் வெளியீடு, சென்னை, 1968.

சாமிநாத அய்யர், உ.வே., **சங்கத் தமிழும் பிற்காலத் தமிழும்,** உ.வே.சா. நூல் நிலையம் வெளியீடு, சென்னை, ஏழாம் பதிப்பு, 1978.

சிங்காரவேலன், சொ., **ஊமைக்குயில்,** சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, 1977.

சிதம்பரநாதன் செட்டியார், அ., **இளங்கோவின் இன்கவி**, நாவலர் புத்தக நிலையம், மதுரை, இரண்டாம் பதிப்பு, 1969.

சிவகாமசுந்தரி, சு., **தமிழகப் பெண்கள் வாழ்வும் வளர்ச்சியும்,** மெர்குரி புத்தகக் கம்பெனி, கோயம்புத்தூர், 1971.

சிவஞானம், ம.பொ., **சிலப்பதிகாரத் திறனாய்வு,** பூங்கொடிப் பதிப்பகம், சென்னை, மூன்றாம் பதிப்பு 1979.

சிவஞானம், ம,பொ., **சிலப்பதிகார உரையாசிரியர்கள் சிறப்பு,** பூங்கொடிப்பதிப்பகம், சென்னை, 1980.

சீத்தலைச்சாத்தனார், **மணிமேகலை,** பா.த.வை.இ. தமிழ்ச் சங்க வெளியீடு, பாகனேரி, மறுபதிப்பு, 1969.

சுத்தானந்த பாரதியார், **நாட்டியக்கலை விளக்கம்,** அன்பு நிலையம், திருச்சி, 1944.

" **சிலம்புச் செல்வம்**, காவேரிப் பதிப்பகம், புதுக்கோட்டை, நான்காம் பதிப்பு, 1956.

சுந்தரனார், **சிலம்பின் மணிகள்,** விசாலாட்சி பதிப்பகம், சென்னை, மூன்றாம் பதிப்பு 1979.

சுந்தரனார், வீ,பா,கா., **பழந்தமிழ் இலக்கியத்தில் இசை இயல்,** சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, 1986.

சுந்தரனார், வீ,பா,கா., **தமிழும் இசையும்,** தமிழ் நாடு இறையியல் கல்லூரி வெளியீடு, மதுரை, 1982.

" தாளமுழக்கவியல்

சுப்பிரமணிய தேசிக பரமாச்சாரிய சுவாமிகள் — **ஆடல் வல்லான்,** திருவாடுதுறை ஆதினம், வெளியீடு. 1967.

சுப்பிரமணியாச்சாரியர், வே.சு., — **சிலப்பதிகாரமும் ஆரியக் கற்பனையும்,** பகலவன் பாசறை, சென்னை, 1951.

சுப்பிரமணியம், ரா.புத்தனேரி, — **பாட்டும் கூத்தும்,** தமிழ்த்துறைப் பண்பாட்டுக்கழகம், 1977.

செல்வராசன், பு., — **சங்க நூற்செய்திகள்,** ப,தெ., 1963.

சேதுப்பிள்ளை, ஆர்,பி., — **சிலப்பதிகார நூல்நயம்,** ஒற்றுமை ஆபிஸ் வெளியீடு, சென்னை, 1969.

சோமசுந்தரம், அரு., — **சிலப்பதிகாரம் ஒரு புதிய பார்வை,** மெய்யம்மைப் பதிப்பகம், காரைக்குடி, 1985.

ஞான குலேந்திரன் — **பழந்தமிழர் ஆடலில் இசை** த.ப. வெளியீடு, தஞ்சாவூர் முதற்பதிப்பு 1990.

தட்சிணாமூர்த்தி, அ., — **தமிழர் நாகரிகமும் பண்பாடும்,** வெற்றிச் செல்வி வெளியீட்டகம், தஞ்சை, 1973.

தட்சிணாமூர்த்தி, இராம., — **சிலப்பதிகாரத்தில் புறத்திணைக் கூறுகள்,** தேவி பதிப்பகம், சென்னை, ஆ.தெ.

தண்டாயுதபாணி பிள்ளை, கே.என்., — **ஆடலிசை அமுதம்,** ப.தெ., சென்னை, 1974.

திருமேனி, கு., — **பூம்புகார் பொற்கொடி,** இலக்கிய நிலையம் வெளியீடு, திருச்சி, 1962.

திருவள்ளுவர், — **திருக்குறள், பரிமேலழகர் உரை,** சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, ஐந்தாம் பதிப்பு, 1968.

திரிகூடசுந்தரம், பொ., — **மாதவியின் மாண்பு,** இராமன் பதிப்பகம், சென்னை, 1974.

திருநாவுக்கரசு, க.த., — **தமிழர் நாகரிக வரலாறு,** தொல்காப்பியர் நூலகம் வெளியீடு, சென்னை, 1962.

தேவநேயன், ஞா., **பண்டைத்தமிழர் நாகரிகமும் பண்பாடும்,** நேசமணி அம்மையார் நினைவு வெளியீடு, சென்னை, 1966.

தொல்காப்பியர், **தொல்காப்பியம்,** பொருளாதிகாரம், இளம்பூரணார் உரை, சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, எட்டாம் பதிப்பு, 1982.

" **தொல்காப்பியம்,** பொருளதிகாரம், நச்சினார்க்கினியர் உரை, சை.சி.நூ.ப.கழகம், சென்னை, நான்காம் பதிப்பு, 1969.

" **தொல்காப்பியம்,** புறத்திணையியல், க.வெள்ளைவாரணர் உரை, மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம் பதிப்புத் துறை வெளியீடு, மதுரை, 1983.

" **தொல்காப்பியம்,** களவியல், க.வெள்ளைவாரணர் உரை வளம், மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம் பதிப்புத் துறை வெளியீடு, மதுரை, 1983.

" **தொல்காப்பியம்,** கற்பியல், க.வெள்ளைவாரணர் உரை, மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம் பதிப்புத் துறை வெளியீடு, மதுரை, 1983.

" **தொல்காப்பியம்,** மெய்ப்பாட்டியல், க.வெள்ளைவாரணர் உரை, மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம் பதிப்புத் துறை வெளியீடு, மதுரை, 1986.

" **தொல்காப்பியம்,** பொருளியல், க.வெள்ளைவாரணர் உரை, மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம் பதிப்புத் துறை வெளியீடு, மதுரை, 1983.

" **தொல்காப்பியம்,** பொருளதிகாரம், பேராசிரியர் உரை, சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, மறுபதிப்பு, 1975

நக்கீரர், **நெடுநல்வாடை,** சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, மூன்றாம் பதிப்பு, 1966.

நந்திகேஸ்வரர், **அபிநய தர்ப்பணம்,** உ.வே.சா. நூல் நிலைய வெளியீடு, சென்னை, 1957.

" **பரதார்ணவம்,** தஞ்சை மகாராசா சரபோஜி சரஸ்வதிமகால் நூல் நிலைய வெளியீடு, தஞ்சை, 1989.

நல்லாதனார், திரிகடுகம், சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, 1979.

நாகசாமி, இரா., **வரலாற்றில் பரதநாட்டியம்,** நாட்டியாஞ்சலி வெளியீடு, ஆ.தெ.

நாகசாமி, இரா, (மற்றும் பலர்). **கல்வெட்டியல்,** தொ.பொ.ஆ. நிறுவனம், இரண்டாம் பதிப்பு, 1980.

பதுமாவதி அம்மாள்,டி., **மாதவியார்,** நேஷனல் பப்ளிசிங் கம்பெனி, சென்னை, 1947.

பரந்தாமனார், அ.கி. **மதுரை நாயக்கர் வரலாறு,** பாரி நிலையம், சென்னை, மூன்றாம் பதிப்பு. 1971.

பரிமணம், அ.மா., **இயற்கை நாட்டியம்,** பாரி நிலையம், சென்னை, 1985.

பாலசரஸ்வதி, இராகவன், **பரதநாட்டியம்,** ஔவை நூலகம், சென்னை, 1959.

பாலசுந்தரன், (இளவழகனார்), **சங்க நூற் கட்டுரைகள் அல்லது பழந்தமிழ் நாகரிகம்,** சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, 1940.

பிள்ளை, கே.கே., **தமிழக வரலாறு -மக்களும் பண்பாடும்,** தமிழ் நாட்டுப் பாடநூல் நிறுவனம், சென்னை, மறுபதிப்பு,1981.

பூதஞ்சேந்தனார், **இனியவை நாற்பது,** சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, மறுபதிப்பு, 1975.

பெரியசாமி, இரா, **சிலம்புச் செல்வன்,** ப.தெ., 1965.

பெருமாள், ஏ.என்., **தமிழக நாட்டுப்புறக் கலைகள்,** உலகத்தமிழ் ஆராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1980.

பெருமாள், ஏ.என்., **தமிழர் இசை,** உலகத்தமிழ் ஆராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை, 1984.

பெருவாயின் முள்ளியார், **ஆசாரக்கோவை,** சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, 1975.

பொய்கையார், **களவழி நாற்பது,** சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, 1975.

மகாலெட்சுமி, டி., **சிலப்பதிகார ஆய்வுகள் ஓர் ஒப்பாய்வு,** நர்மதா பதிப்பகம், சென்னை, 1989.

மதுரைக்கண்ணன் கூத்தனார், **கார் நாற்பது,** சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, மறுபதிப்பு, 1980.

மதுரைக்கூடலூர் கிழார், **முதுமொழிக்காஞ்சி,** சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை மறுபதிப்பு 1976.

மதுரை முதலியார், கு., **சிலப்பதிகாரக்கட்டுரை,** புத்தக நிலையம், திருச்சி, 1950.

மாங்குடி மருதனார், **மதுரைக்காஞ்சி,** சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, மூன்றாம் பதிப்பு, 1966.

மாணிக்கவாசகம், தி., **செந்தமிழ்ப்பாவை,** மீனாட்சி புத்தக நிலையம், மதுரை, 1959.

மாறன் பொறையனார், **ஐந்திணை ஐம்பது,** சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை மறுபதிப்பு, 1973.

மிருணாளினி சாராபாய், **நம்நாட்டு நடனங்கள்,** பாரி நிலையம் சென்னை, 1962.

மீனவன், கவிஞர்., **மாதவ மணிமேகலை,** வானதி பதிப்பகம், சென்னை, 1985.

முத்து சண்முகம், நிர்மலா மோகன், **குறவஞ்சி,** முத்து பதிப்பகம், மதுரை, 1977.

முன்றுறையரையர் **பழமொழி நானூறு,** சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, மறுபதிப்பு, 1974.

மூவாதியர், **ஐந்திணை எழுபது** சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, மறுபதிப்பு, 1961.

ரஞ்சன், **பரதநாட்டியம்,** சிந்தாமணி பப்ளிகேஷன், கோயமுத்தூர், 1945.

ராஜலெட்சுமி, டி.கே., டி.ஆர். அருணாசலம், **பரத கலைச்சித்திரம்,** பழனியப்பா பிரதர்ஸ் வெளியீடு திருச்சி 1964.

லட்சுமணசாமி, கே., **சிலப்பதிகாரம் மணிமேகலை காப்பியமரபு**, அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம் வெளியீடு, சிதம்பரம், 1977.

வரதராசனார், மு., **மாதவி**, பாரி நிலையம், சென்னை, 1955.

வரதராஜ அய்யர், இ.எஸ்., **தமிழ் இலக்கிய வரலாறு** (கி.பி. 1 முதல் 1100), அண்ணா மலைப் பல்கலைக்கழகம் வெளியீடு, சிதம்பரம், 1957.

வான்மீகநாதன், கே.சி. **பண்டைத்தமிழரின் நித்திய வாழ்க்கை**, ஸ்ரீ ஷண்முகா அச்சுக்கூடம், சென்னை, 1938.

விசுவநாத அய்யர், ரா., (பதி), **மகாபரத சூடாமணி**, உ.வே.சா., நூல்நிலையம், சென்னை, 1955.

வித்தியானந்தன், சு., **தமிழர் சால்பு**, பாரி நிலையம், சென்னை, 1954.

விபுலானந்தர், **யாழ்நூல்**, கரந்தைத் தமிழ்ச்சங்கம் வெளியீடு, தஞ்சை, 1974.

விளம்பிநாகனார், **நான்மணிக்கடிகை**, சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, மறுபதிப்பு, 1980.

வீரபாகுப்பிள்ளை, எம்.இ., **தமிழும் தமிழரும்**, ஒற்றுமை ஆபிஸ், சென்னை, 1948.

வேங்கடசாமி சீனி, மயிலை., **மறைந்துபோன தமிழ் நூல்கள்**, சக்தி நூலகம், சென்னை, இரண்டாம் பதிப்பு, 1967.

" **தமிழர் வளர்த்த அழகுக் கலைகள்**, பாரி நிலையம், சென்னை, மூன்றாம் பதிப்பு, 1969.

வேங்கடசாமி சீனி, மயிலை., **சங்ககாலத் தமிழக வரலாற்றில் சில செய்திகள்**, அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம் வெளியீடு, சிதம்பரம், 1970.

வைத்தியலிங்கன், செ., **அழகுக்கலைத்திறன்** (கட்டுரைத் தொகுப்பு), செல்ல புத்தகம் வெளியீடு, பரங்கிப்பேட்டை, 1970.

„ **சிலப்பதிகாரச் சிந்தனைகள்** அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம் வெளியீடு, சிதம்பரம், 19409.

வையாபுரிப்பிள்ளை, எஸ், **தமிழர் பண்பாடு,** தமிழ்ப்புத்தகாலயம், சென்னை, 1949.

ஜான் ஆசிர்வாதம், **தமிழர் கூத்துக்கள்,** உ.த.ஆ. நிறுவனம் வெளியீடு, சென்னை, 1985.

. . . . **அகநானூறு,** களிற்றுயானை நிரை, சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, 1970.

. . . . **அகநானூறு,** நித்திலக்கோவை, சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, நான்காம் பதிப்பு, 1969.

. . . . **அகநானூறு,** மணிமிடைபவளம், சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, மறுபதிப்பு, 1976.

. . . . **இன்னிலை -கைந்நிலை,** சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, மறுபதிப்பு, 1964.

. . . . **ஐங்குறுநூறு,** ஸ்ரீ தியாகராச விலாச வெளியீடு, சென்னை, ஐந்தாம் பதிப்பு, 1957.

. . . . **கலித்தொகை,** சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, ஏழாம் பதிப்பு, 1967.

. . . . **குறுந்தொகை,** சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, மறுபதிப்பு, 1978.

. . . . **நற்றிணை,** சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, நான்காம் பதிப்பு, 1967.

. . . . **நாலடியார்,** சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, மறுபதிப்பு, 1972.

. . . . **நாலாயிர திவ்யப்பிரபந்தம்,** எஸ். கிருஷ்ணஸ்வாமி அய்யங்கார், திருச்சி, 1987.

. . . . **பதிற்றுப்பத்து,** சை.சி.நூ.ப, கழகம், மறுபதிப்பு, 1973.

. . . . பத்துப்பாட்டு, முதல்பாகம், சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, மூன்றாம் பதிப்பு, 1966.

. . . . பத்துப்பாட்டு, இரண்டாம் பாகம், சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, இரண்டாம் பதிப்பு, 1967.

. . . . பரிபாடல், சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, மறுபதிப்பு, 1975.

. . . . புறநானூறு, சை.சி.நூ.ப. கழகம், சென்னை, நான்காம் பதிப்பு, 1960.

அகராதிகள், கலைக்களஞ்சியங்கள்

. . . . பாட்டும் தொகையும், எஸ்,ராஜம் வெளியீடு, சென்னை, 1958.

. . . . கையேடு, கலைக்காட்சிக்குழு, இரண்டாவது உலகத் தமிழ் ஆராய்ச்சிக் கருத்தரங்கு மாநாடு, சென்னை, 1968.

சஞ்சீவி, ந., சங்க இலக்கிய ஆராய்ச்சி அட்டவணை சென்னைப் பல்கலைக்கழகம், சென்னை, 1973.

சாரங்கபாணி, (மற்றும் பலர்), சங்க இலக்கியப் பொருட் களஞ்சியம், பாகம் ஒன்று, பாகம் இரண்டு, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சை, இரண்டாம் பதிப்பு, 1986.

சிங்காரவேலு முதலியார், ஆ., அபிதான சிந்தாமணி, ஏசியன் எடுகேஷன சர்வீஸஸ், புதுதில்லி,1982.

பாலுசாமி, ந., (மற்றும் பலர்) வாழ்வியற் களஞ்சியம், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம், தஞ்சை, 1986.

" வாழ்வியற் களஞ்சியம், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகம் தஞ்சை, 1988.

பெரியசாமித்தூரன்,ம.ப.(பதி.), கலைக்களஞ்சியம், தமிழ் வளர்ச்சிக் கழகம், சென்னை, 1968.

இதழ்கள், மலர்கள்

சோமசுந்தரம், க. (தொகு.). **செல்வச் சிலம்பு,** தமிழ் எழுத்தாளர் கூட்டுறவுச் சங்கம், சென்னை, 1976.

செந்தமிழ்ச் செல்வி, 44 ஆம் சிலம்பு ப.தெ.மதுரை, தி.ஆ.2000200க

செந்தமிழ்ச் செல்வி, 56 ஆம் சிலம்பு, ப.தெ., மதுரை, ஆ,தெ.

செந்தமிழ்ச்செல்வி, மதுரை, 1978.

ரஞ்சன், **நாட்டியம்,** நாட்டியம் காரியாலம், சென்னை, 1949.

உலகத்தமிழ் மாநாடு விழாமலர், சென்னை, 1968.

வித்தியானந்தன். அ., (பதி.). **நான்காவது அனைத்துலகத். தமிழாராய்ச்சி மாநாட்டு நிகழ்ச்சிகள்,** அனைத்துலகத் தமிழாராய்ச்சி மன்ற இலங்கைக்கிளை, கொழும்பு, 1984.

ஆறாம் உலகத்தமிழ் மாநாட்டு மலர், கோலாலம்பூர், மலேசியா, 1989.

ஆய்வேடுகள்

உமாபதி, வி. செல்வி, **சிலம்பிலும், சிந்தாமணியிலும், கலைகள்,** பிஎச். டி. ஆய்வேடு, சென்னைப் பல்கலைக்கழகம், சென்னை, 1983.

பாரிஜாதம், இரா., **கலைஞரின் சிலப்பதிகாரம் நாடகக் காப்பியம் ஓர் ஆய்வு,** சென்னைப் பல்கலைக்கழகம், சென்னை, 1980.

மீராமுகைதீன், அ., **சங்கஇலக்கிய ஆடை வகைகள்,** கேரளப் பல்கலைகழகம், ஆய்வுக் கட்டுரை, 1971.

ஆங்கில நூல்கள்

Adya Rangacharya. **Indroduction to Bharata's** Natya Sastra. papular parakasan, Bombay, 1986.

Altekar, A.S., **The Position of Women in Hindu Civilisation,** Motilal Banarsidas, Banaras, 1956.

Ananda Kumaraswamy, **The Sacred and the Secular in Indias performing Arts,** Ashis publishing House, New Delhi, 1980.

Appa Roa, P.S.R., **A Monography of Bharata's Natya sastra,** Natya maala Publishers, 1967.

Arokiaswami, M. **The Classical Age of the Tamils** University of Madras, Madras, 1972.

Balakrishna Menon, **Indian Classical Dances** Remandranatha Malick on behalf of Rabindarnath Bharati University, Calcutta, 1967.

Beryl Dezoete, **Dances in Bali and Indian influences,** East and West Ltd., publications, Londan, 1943.

" **The Other mind study of Dances in South India,** London, Victor Gollaner Ltd., London,n.d.

Bruce, V., **Dance and Dance drama in Education,** pergamon press, n.p.1965.

Chamu, S.V. **The Divine dancer,** Astanga yoga vijnana mandi, Mysore, 1982.

Chandrasekharan, T., (Edt)., **Natya sastra sangrha,** vol, II. Madras Government, oriental series II Ed.. 1980.

Curt Sache, ---- **World History of the Dance.** Gerorge Allen Sunwin Ltd., Madras, 1938.

Durga, S.A.K., **The opera in south India,** B.R. publishing corparation, Delhi 1979.

Elizabeth Selden. **Elements of the free dance** A.S. Barnes and company Incorporated, n.p.1930.

Geetha Kapur, **Contemporary Indian art.** Marg Images and tradition festival of India in Great Britan. vol.xxxvi. No.1.n.d.

Gertrade Emersensen, **Cultural Unity of India,** The Publication devision Ministry of Information and Broad Casting. Government of India, 1956.

Ghurye, G.S., **Bharata Natya and its Costume** popular book Depot, Bombay, 1958.

Gopinath and Rama Rao,S.V., **The Classical dance poses of India,** Natanaiketan, Madras, n.d.

Gordon, D.H., **The pre-Historic Back Ground of Indian Culture,** N.M. Tirupathi (pvt.) Ltd., Bombay, 1958.

Higgins Jon Borthwick **The Music of Bharatha Natyam,** n,ed., n.p. 1973.

Jeannine Auboyer, **Daily life in Ancient India,** Asia publishing House, London, 1967.

Kanakasabhai, V., **The Tamils Eighteen hundred Years ago,** Asian Educational Services, New Delhi, n.d.

Kamaliah, K.C. **Vision of the sacred Dance,** C., Madras, 1987.

Kapila Vatsyayan, **Indian Classical dance,** publication Division, Delhi, 1974.

" **Dances in Indian painting** Abinav publications, 1982.

" **Classical in Indian dance in Literature and the Arts,** sangeet Natak akademi, NewDelhi, 1968.

Kay Amborse, **Classical dances and costumes** of India, Oriental Books Reprint Corporation, New Delhi, 1980.

krishna Iyer, E., **Bharta Natya and other dances of Tamil Nadu.** The Maharja Sayaji Rao. University of Baroda, 1957.

Krishnan, K.G., **Studies in south Indian History and Epigraphy,** n.ed., n.p., n.d.

Kuppuswami Hari Haran, **Readings on Music and dances,** · B.R. publishing corporation, Delhi, 1979.

Lakshmi Visuvanathan, **Bharata Natiyam - The Tamil Heritage,** Nee art press, Madras, 1984.

Swami Madhavanasha Ramesh Chandra Majumdar, **Great womem of India,** Advaita Ashrama Mayavati, n.p., 1953.

Manas, John, H., **The dance,** pythagorean society, Newyork, 1948.

Mandakranta Bose, M.A., **Classical Indian Dance,** General printers and publishers, Culcutta, 1970.

Mangalamurugesan, N.K., **Sangam age,** Thendral Pathippakam, Madras, 1982.

Manmohan Ghosh, **The Natyasastra,** The Royal Asiatic Society of bengal, Calcutta, 1950.

Milada Lexeva **Ancient Egyptian Dances,** Oriental Institute of Zechoslovakia, Zecho slevakia, 1935.

Mohd. Taibosman, **Traditional Drama and Music of Southeast Asia.** Devan Bahasa Dan Pustaka Kementerian Pelacaran, Malaysia, Kualalumpur, 1974.

Mrirunalini Sarabhai **Understanding Bharata Natyam,** The M.S.R. University of Baroda, Baroda, 1965.

Mrirunalini Sarabhai — **The Sacred Dance of India,** Bharatiya Vidya Bhavan, Bombay, 1979.

Mrirunalini Sarabhai — **Creations,** Mapin Publishing Pvt. Ltd., Ahamedabad, 1986.

Mulk Raj Anand — **The dancing foot,** Ministry of I.O.S.B.C., Delhi 1957

Munshi, K.M. — **The Classical age,** B.V. Bhavan, Bombay, 1954

Naidu, M.A., — **Kuchipudi Classical dance,** Andhra Pradesh Sangeeta Nataka Akademi, 1975

Nandikeswara, — **Bharatarnava,** T.M.S.S.M. Library, Tanjoor, 1989.

Neelakanta Sastri K.A., — **History of South India,** Oxford University Press, London, II Ed., 1958

Neelakanta Sastri K.A., — **The Culture and History of the Tamils.** Firma K.L. Mukhopadhya, Culcutta, 1963

Neelakanta Sastri K.A., — **Cultural Contacts between Aryans and Dravidians,** Patna University (Dep. of History), 1967

Niranjanand Sarkar — **Dances of Arunachala Pradesh** A.P. Administration, shillong 1974.

Padma Subramaniyam, — **Bharatas art then and now,** Bhulabhai Memorial Institute, Bombay, 1979.

Pillay, K.K., — **A Social History of the Tamils,** University of Madras, Madras, 1969.

Projesh Banerji — **Dance of India, Alahabad,** Law Journal Press, Allahabad, 1943

Projesh Banerji — **Indian Ballet Dancing,** Abinav Publications, New Delhi, 1983

Projesh Banerji — **Cortica in Indian Dance,** Cosmo Publications, New Delhi, 1983

Projesh Banerji	**Art of Indian Dancing,** Stercing Publishing, New Delhi, 1985
Projesh Banerji	**Apsaras in Indian Dance,** Cosmo Publications, n.p.,n.d.
Rajan, P.T.,	**Status of Women in Tamilnadu** Sangam Publication, Madras, n.d.
Ragini Devi	**Dance Dialects of India,** Nikas Publication, New Delhi, 1972
Ramachandra Dikshitar, V.R.,	**Studies in Tamil Literature** and History. London LUZAC and Co., w.c.1, 1930
Ramachandra Dikshitar, V.R.	**Pre-Historic South India,** University of Madras, Madras, 1951
Ramagopal and Serozh Pada Chanji	**Indian Dancing,** Asia Publishing House, Bombay, 1951
Ramakrishna,G., Gayatri, N., Debiprasad Chatopadhyayer	**An Encyclopaedia of South Indian Culture,** K.P. Bagchi and Co., Culcutta, 1983.
Ramaswami Sastri, K.S.,	**Indian dance as a spirtural Art,** Rajan and Co., Madras, 1961.
Roy, S.N.,	**Historical and Cultural Studies in the Puranas,** Puranic Publication, Allahabad, n.d,
Rukmini Devi,	**Dance and Music,** Theosophical Publishing House, Madras, 1955.
Santider Chose,	**Music and dance in Rabindranath Tagore's Education Philosophy.** S.N. Akadami, New Delhi, 1978
Sarngadeva,	**Samgita Rathnakara,** Vol. IV, Translated by K. Kunjunni Raja and Radha Burnier. The Adyar library and Research Centre, Madras, 1976
Saskiac Kersen Boom Story.	**Nitya Sumangali,** Motilal Banarasidas, Delhi, 1987.

Sathyanarayana, R., **Studies in Indian Dance** Sri Varalakshmi, Academies of fine Arts, Mysore, 1970

Sathyanarayana, R., **Bharata Natya - A Critical Study,** Madras University, Madras, n.d

Satya Shrava, **Sakas in India,** Pranava Prakasham, New Delhi, 1981

Singaravelu, S., **Social life of the Tamils** Dep. of Indian Studies, University of Malaysia, Kualalumpur, 1966

Sivaramamurthi, G., **Nataraja in Art thought and litera ture,** National Museum, N. Delhi,1974

Spencer, J.E. and W.L. Thomas, **Cultural Geography,** Awiley International Edition, America, 1969.

Srinivasa Iyengar. C.R., **Indian dance**, The Blaze Publications, Madras, 1948

Srinivas Iyengar, P.T., **History of the Tamils,** Coomara swamy Naidu and Sons, Madras, 1929.

Srinivas Iyengar P.T., **Pre-Aryan Tamil Culture,** Asian Educational Services, N.Delhi, 1985

Subramanyam, KA.NAA., **Anklet Story,** agam Prakashan, Delhi, 1977

Subramanian, N., **Sangam Polity,** Ennes Publication, Madurai, 1980.

Subramanian, S.V., Veerasami, V., **Cultural Heritage of the Tamils,** I.I.T.S. Madras, 1981.

Subramanian, S.V. Perumal, A.N. **Heritage of the Tamils Art and Architecture,** I.I.T.S., Madras, 1981

Sunil Kothari, **Bharata Natyam - Indian Classical Dance Art,** Marg Publications, 1982.

Uday Shankar, **His dance, His life,** Himalayan Books, New Delhi, 1983

Vaithialingam, S., **Fine Arts and Crafts in Pattu-p-pattu and Ettu-T.Tokai.** Annamalai University, Chidambaram, 1977.

Varadpande, M.L., **Invitation to Indian theatre** Arnold-Heinemann Publishers, New Delhi, 1987

Varma, K.M., **Seven words in Bharata what do they signify,** Orient longman, Bombay, 1958.

Yadava, B.N.S., **Society and Culture in Northern** India, Central Book Depot. n.d.

.... **Indian Dance,** United Press, Delhi, 1957.

.... **The Dance,** John Balesons and Denielsson Ltd., London, 1911

அகராதிகள்

... ... **Encyclopaedia of World Art,** Mcgraw - Hill Book Company, ING., n.d.

இதழ்கள், மலர்கள்

... ... **Marg Publication,** 1979, 1982.

... ... **Sangeetha Natak Akadamy** Journal, Delhi, S. No.. 24, 1972, 1977.

... ... Swagat, Indian Airlines, Delhi, 1988.

... ... **Proceeding of the first International Conference Seminar of Tamil Studies** Vol.II, West Malaysia, Kulalumpur, 1969.

... ... **Proceedings of the second International Conference Seminar of Tamil Studies,** 1971.

. . . . **Proceedings of the fifth International Conference Seminar of Tamil Studies,** 1981.

. . . . **Seminar papers on performing Arts of the Southern Region.** Madras, 1986.

Padmasubramaniam, **Karanas in Indian Dance and** sculpture (Ph.D.) thesis, Annamalai University Chidambaram, 1979.

Shyamala, N., **Folk Music and dance of Tamilnadu** (M.Litt. Thesis) Madras University, Madras, 1960.

Vasuki, M., **The Status of Women in Tamilnadu in Ancient Period** (Ph. D. Thesis) Madras University, 1972.

சமஸ்கிருத நூல்கள்

Kalidasa, **Malavika Agnimitram,** The Chowkamba Sanskrit Series, Varnasi, 1965

Bharata Muni, **Natya Sastra,** Edt. R.S. Nagar, Parimal Publications, Delhi, 1984.

031(NS):9
N99
219843

★ ★ ★

தமிழ் இலக்கியத்தில் நாட்டிய வரலாறு

நூலாசிரியர் முனைவர் மா.சு. சரளா சிவகங்கை மாவட்டத்தைச் சார்ந்த காரைக் குடியில் பிறந்தவர். ஐந்து வயது நிரம்பியவுடன் நாட்டியம் பயிலத் தொடங்கினார். ஒன்பது ஆண்டுகள் நாட்டியம் பயின்று 1966 இல் செவாலியர். நடிகர் திலகம் திரு. சிவாஜி கணேசன் அவர்கள் தலைமையில் அரங்கேறினார். அந்நாள் முதல் நாட்டிய வழக்குகளையும், நுணுக்கங்களையும் திருமதி. மோகனா, திருமதி. டி.கே.ராஜலெட்சுமி, திருமதி கே.ஜே.சரசா திருமதி.கௌரி அம்மாள், முனைவர் செல்வி. பத்மா சுப்ரமணியம், திரு.முத்துசுவாமி பிள்ளை, திரு.கல்யாண சுந்தரம் பிள்ளை ஆகியோரிடம் கற்றார். பின்னர் முனைவர் செல்வி பத்மா சுப்ரமணியம் நடத்திவரும் "ந்ருத்யோயா"வில் பத்து ஆண்டுகள் நாட்டிய ஆசிரியையாகப் பணி புரிந்தார். தமிழ் நாட்டியத்தை உலகம் முழுதும் பரப்புவதற்காகக் கடல் கடந்து கிரீஸ், ஆஸ்திரேலியா, ஜப்பான், தைவான், தாய்லாந்து, சிங்கப்பூர், மலேசியா ஆகிய நாடுகளுக்குச் சென்று வந்துள்ளார். நாட்டியத்திற்காக நடைபெற்ற கருத்தரங்குகள், மாநாடுகள், விளக்கக் கூட்டங்கள் ஆகியவற்றில் சிறப்பாகப் பங்கேற்று உயர்ந்த கருத்துக்களை வழங்கியுள்ளார்.

இவருடைய நாட்டியக் கலைத்திறனையும், கலைத் தொண்டினையும் பாராட்டித் தமிழக அரசு 1996 ஆம் ஆண்டு "கலைமாமணி" விருதினை வழங்கிச் சிறப்பித்தது. காரைக்குடி பாரதிதாசன் இலக்கியப் பேரவை "தலைக்கோலரிவை" என்ற பட்டத்தையளித்தது. சிலப்பதிகார இலக்கிய விழாவில் மாதவியின் பதினோராடலை நிகழ்த்தியமைக்காக கோவிலூர் ஆதீனம் "சிலம்பிசைச் செல்வி" என்ற பட்டத்தை வழங்கியது.

இவர் காரைக்குடியில் கலைக்கோயில் என்ற நிறுவனத்தை 1991 ஆம் ஆண்டு முதல் நடத்தி வருகிறார். இக்கலைக்கோயிலில் நடனம், வாய்ப்பாட்டு, வீணை, வயலின், மத்தளம் முதலிய கலைகள் முறையாகக் கற்பிக்கப் படுகின்றன. பல மாணவிகளுக்கு அரங்கேற்றமும் நடந்துள்ளது.

ரூ. 75

Published through Publication Division, Bharathidasan University