

6221

REFERENCE

புரதக்கலை

பேராசிரியர் வி. சிவசாமி



பூபாலசிங்கம் புத்தகசாலை

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

Class No:	
Acc No	6021

 **Arasady Public Library**
Municipal Council
Batticaloa.

பரதக்கலை

ஆசிரியரின் பிறநூல்கள்

- ◆ தொல்பொருளியல் - ஓர் அறிமுகம் (1972).
- ◆ திராவிடர் - ஆதிவரலாறும் பண்பாடும் (1973).
- ◆ ஞானப்பிரகாசரும் வரலாற்றாராய்ச்சியும் (1974).
- ◆ யாழ்ப்பாணக் காசுகள் (1974).
- ◆ One Hundred Years Epigraphical Studies in Sri Lanka (1975 Revised 1988).
- ◆ ஆரியர் - ஆதிவரலாறும் பண்பாடும் (1976), மீள்பதிப்பு 2011.
- ◆ கலாமஞ்சரி (1983).
- ◆ சம்ஸ்கிருத சங்கீத மஞ்சரி (தொகுப்பு, 1984).
- ◆ சம்ஸ்கிருத நாட்டிய மஞ்சரி (தொகுப்பு, 1985).
- ◆ Some Aspects of South Asian Epigraphy (1985).
- ◆ பரதக்கலைமாமணி ருக்மிணிதேவி அருண்டேல் (1986).
- ◆ தென்னாசியக் கலைவடிவங்களில் நாட்டிய சாஸ்திரமரபு (1987, தி. பதிப்பு 1994).
- ◆ சம்ஸ்கிருதம் - தமிழ் சிற்றகராதி (1987).
- ◆ பரதக்கலை 1988, 2ம் பதிப்பு (2001), மூன்றாம் பதிப்பு 2005.
- ◆ Some Facets of Hinduism (1988).
- ◆ சம்ஸ்கிருத இலக்கியச் சிந்தனைகள் (1988), இலங்கை சாஸ்திரிய பரிசு பெற்றது.
- ◆ தீவகம் - ஒரு வரலாற்று நோக்கு (1990).
- ◆ கலைஞர் கண்ணோட்டத்தில் அழகியற் கலைகள் (மொ. பெ. கட்டுரைகள் 1991).
- ◆ The Sanskrit Tradition of Sri Lankan Tamils (1992).
- ◆ ஸ்வபோத வகுசம்ஸ்கிருதம் (1993, விரிவாக்கிய பதிப்புகள், 1997, 1999).
- ◆ சம்ஸ்கிருத காவ்யமாலா (தொகுப்பு, 1994).
- ◆ சம்ஸ்கிருத சனாதனதர்ம மஞ்சரி (தொகுப்பு, 1994).
- ◆ சம்ஸ்கிருத இதிஹாஸ மஞ்சரி (தொகுப்பு, 1994).
- ◆ தமிழ் - சம்ஸ்கிருத மொழி பெயர்ப்புப் பயிற்சிகள் (1994).
- ◆ தமிழும் தமிழரும் (சென்னை, 1998).
- ◆ தென்னாசிய சாஸ்திரிய நடனங்கள் - ஒரு வரலாற்று நோக்கு (1998).
- ◆ இந்துப் பண்பாடு - அன்றும் இன்றும் (2005).

பரதூக்கலை

[திருத்தி விரிவாக்கிய நான்காம் பதிப்பு]



பேராசிரியர் வி. சிவசாமி

மேனாள் பேராசிரியர், சமஸ்கிருதத்துறை
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்



பூபாலசிங்கம் புத்தகசாலை

பரதக்கலை

[திருத்தி விரிவாக்கிய நாலாம் பதிப்பு 2013]

ஆக்கம்: பேராசிரியர் வி. சிவசாமி

பதிப்புரிமை © 2013, வி. சிவசாமி

முதற்பதிப்பு : 1988

திருத்தி விரிவாக்கிய இரண்டாம் பதிப்பு : 2001

திருத்தி விரிவாக்கிய மூன்றாம் பதிப்பு : 2005

திருத்தி விரிவாக்கிய நான்காம் பதிப்பு : 2013

வெளியீடு : பூபாலசிங்கம் புத்தகசாலை

202, செட்டியார் தெரு

கொழும்பு 11

தொலைபேசி எண்: 2422321, 2435713

தொலையச்சு: 2337313

மின்னஞ்சல்: pbdho@slt.net.lk

வெப்தளம்: www.globalsollpdb.com

வடிவமைப்பும் அச்சும்: K. Pvt Ltd, email: kumbhik@gmail.com

ISBN 978-955-9396-63-5

முன் அட்டைப்பட விளக்கம்: கரணங்களைச் சித்தரிக்கும் தஞ்சைப் பெரிய கோயிலிலுள்ள சிற்பக் காட்சி ஒன்றும் சோழர் கால நடராஜர் சிலை ஒன்றும் புகழ் பெற்ற பின்வரும் பரதநாட்டியக் கலைஞர்களும் முன் அட்டையில் இடம்பெற்றுள்ளனர்: த. பாலசரஸ்வதி, ருக்மணிதேவி அருண்டேல், பத்மா சுப்ரமணியம், அனித்தா ரட்ணம்

புனிதமான பரதக்கலை மரபிற்கு
இந்நூல் சமர்ப்பணம்

Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

பதிப்புரை

நாம் பேராசிரியர் சிவசாமி அவர்கள் எழுதிய 'பரதக்கலை' என்னும் நூலின் நான்காம் பதிப்பை வெளியிடுவதையிட்டு பெருமைப்படுகின்றோம். இந்நூல் வரலாற்றுச் கலைச்சிறப்பு மிக்க நூலாகும்.

இன்று நம் மத்தியில் வாழ்ந்து வரும் பேராசிரியப் பெருந்தகைகளுள் பேராசிரியர் சிவசாமி தனித்துவமானவர், முக்கியமானவர். இவர் வடமொழி, தமிழ் மொழி, வரலாறு, தொல்லியல், இசையியல், நடனவியல் எனப் பல்வேறு துறைகளிலும் புலமையும் பயிற்சியும் கொண்டவர். இதனால் பல ஆய்வுகளை வெளிப்படுத்தி இருப்பவர். இவரது வழி காட்டலில் பல மாணவர்கள் ஆற்றுப்படுத்தப்பட்டுள்ளனர். இவர் வழி வரும் புலமை மரபொன்று தமிழில் இன்று வரை ஊடாடி வருகின்றது.

பேராசிரியர் இசை, நடனம் தொடர்பில் வெளியிட்டுள்ள கருத்துகள், ஆய்வுகள் தமிழ் மரபில் புத்தாக்கமான செல்நெறிகளை உருவாக்கியுள்ளன. தமிழில் கலைவரலாறு எழுதியலில் முன்னோடியாகவும் திகழ்கின்றார்.

தமிழில் உருவான நூல்களுள் 'பரதக்கலை' சிறப்பானது. இந்நூல் சமூகவியல், வரலாறு, இலக்கியம், சிற்பம், ஓவியம், சடங்கு, இசை, கலை ஆளுமைகள் முதலான துறைகளுடன் தொடர்புபடுத்தி எழுதப்பட்டுள்ளது. தமிழகம், ஈழம் முதலான மரபுகளிலும் பரதக்கலை உருவாகி வளர்ந்து வந்த வளர்ச்சிக் கட்டங்கள், அவற்றுக்கு காரணமான பின்புலங்கள், யாவற்றையும் தொடர்புபடுத்தி தெளிவாகவும் நுண்ணியதாகவும் ஆய்வு ரீதியில் வெளிப்படுத்தி உள்ளார். நடனக்கலை மரபை அறிவு, ஆய்வு, ஆற்றுகை நிலைகளில் நோக்கப்பட வேண்டும் என்பதற்கான புதிய களங்களையும் அடையாளப்படுத்தி உள்ளார்.

இத்தகைய சிறப்பு மிக்க நூலை வெளிக்கொணர்வதில் நண்பர் கணேசலிங்கன் குமரனின் உழைப்பு மெச்சத்தக்கது. கணிப்புக்குரியது. நாம் அவருக்கு நன்றிகளைக் கூறிக் கொள்கிறோம். எங்கள் தந்தையார் காலம் தொடக்கம் நம்மோடு தொடர்புகளைப் பேணி வருவதோடு இந்த நூலை நாம் வெளியிடுவதற்கும் எல்லா வகையிலும் ஒத்துழைப்பு நல்கிய பேராசிரியருக்கும் நமது நன்றிகளைக் கூறிக் கொள்கின்றோம். இந்நூல் அழகுற வெளிவருவதில் பங்கு கொண்ட அனைத்து நல்லுள்ளங்களுக்கும் நன்றிகள்.

பூ. ஸ்ரீதர்சிங்

அதிபர், பூபாலசிங்கம் பதிப்பகம்

The first part of the paper is devoted to a study of the history of the
 movement and the role of the various organizations which have
 been formed during the last few years. It is shown that the
 movement has been growing steadily since 1900 and that it
 has now reached a stage where it is no longer a purely
 religious movement but has become a social and political
 movement. The author then goes on to discuss the various
 organizations which have been formed and the work which
 they are doing. He also discusses the various causes
 which have led to the formation of these organizations and
 the work which they are doing. The author then discusses
 the future of the movement and the work which it should
 be doing. He concludes by saying that the movement is
 still in its infancy and that it has a long way to go
 before it can become a powerful force for good in the
 world.

1. The author is indebted to Mr. A. J. ... for his help in the
 preparation of this paper.

முதற்பதிப்பிற்கான முன்னுரை

பரதக்கலை எனும் இந்நூலிலே தமிழகத்திற்குரிய சாஸ்திரீய நடனமாகிய பரதநாட்டியம் பற்றிய 15 கட்டுரைகளும், உசாத்துணைப் பட்டியலும் இடம்பெற்றுள்ளன. பரத எனும் சொல் சிறப்புப் பெயராக நாட்டிய சாஸ்திர ஆசிரியரையும், இப் பெயருள்ள அரசனையும், ஜனக்குழுவையும் குறிக்கும். இந்தியாவைக் குறிக்கும் 'பாரத' என்ற சொல்லும் இதிலிருந்தே வந்ததாகும். ஆனால், இச்சொல் நடிகள், ஆடுபவன், நாடகத் தயாரிப்பாளன், உருத்திரன் முதலியோரைக் குறிக்கும். எனினும் பொதுவாக இந்திய சாஸ்திரீய நடனத்தையும், சிறப்பாகத் தமிழகத்திற்குரிய சாஸ்திரீய நடனத்தையும் குறிக்கும். பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தை முதலூலாகக் கொண்டிருப்பதால் இந் நடனம் பரதக்கலை என அழைக்கப்படும். இக்கலை பிறநூண் கலைகளான இசை, கட்டிடக்கலை, சிற்பம், ஓவியம் முதலியனவற்றிலே மட்டுமன்றி இலக்கியம், சமயம், தத்துவம் ஆகியனவற்றிலும் பல்வேறு நிலைகளில் இடம்பெற்றுள்ளது. இவற்றிலே இசையும், நடனமும் இரட்டை நுண்கலைகள். இக்கலைகள் அனைத்தும் பெரும்பாலும் சமயநிழலிலேதான், குறிப்பாக இந்து சமய நிழலிலேதான் வளர்ந்து வந்துள்ளன. இந்நூலிலுள்ள கட்டுரைகள் பெரும்பாலும் மேற்குறிப்பிட்ட அம்சங்களைக் கொண்டுள்ளன.

முதலாவது கட்டுரையிலே நடனத்தின் தனிப்பெருந் தெய்வமான நடராஜப் பெருமானின் திருவுருவம் பற்றியும், தொடர்ந்து பரதக்கலை பற்றிப் பொதுவாகவும் எடுத்துரைக்கப்படுகின்றன. இவற்றை அடுத்துப் பல்லவர் - பாண்டியர் கால நடனம், சோழப் பெருமன்னர் கால நடனம், பரதக்கலையின் மறுமலர்ச்சி, இலங்கையிலே பரதக்கலை ஆகியன பற்றிய கட்டுரைகள் இடம் பெற்றுள்ளன. இவற்றைத் தொடர்ந்து நடனத்துடன் தொடர்புள்ள சிற்பம், ஓவியம், இசை ஆகியன பற்றி நடன சிற்பங்கள், நடன கரணங்கள், நடன ஓவியங்கள், சைவத் திருக்கோவிலில் இசையும், நடனமும் ஆகிய கட்டுரைகளிலே எடுத்துரைக்கப்படுகின்றன. இவற்றைத் தொடர்ந்து வரும் நான்கு கட்டுரைகளிலே சம காலத்திலே தமிழகத்தில் வாழ்ந்த பிரபல நடனக் கலைஞர் மூவரினதும், இலங்கைக் கலைஞர் ஒருவரினதும் வாழ்க்கை வரலாறும், கலைப்பணிகளும் கூறப்பட்டுள்ளன.

தொடர்ந்து பரத சாஸ்திரம் பற்றி வடமொழியிலுள்ள நூல்கள் பற்றிய கட்டுரையும், முடிவிலே இக்கட்டுரைகளுக்கான முக்கியமான உசாத்துணைப் பட்டியலும் இடம்பெற்றுள்ளன. இந்நூலில் உள்ள கட்டுரைகள் ஒவ்வொன்றும் தனித்தனியாக விரிவுபெறும் பொருட் செறிவுள்ளவை.

இக்கட்டுரைத் தொகுப்பில் இடம்பெறக்கூடிய சில கட்டுரைகள் தவிர்க்கமுடியாத சில காரணங்களினாலே சேர்க்கப்பட்டன. வாய்ப்பு ஏற்படின் இத்தகைய கட்டுரைகளைக் காலப்போக்கிலே பிறிதொரு நூலாக வெளியிடலாமென எண்ணுகிறேன்.

பல ஆண்டுகளாகச் சம்ஸ்கிருதம், வரலாறு, இந்து நாகரிகம் முதலிய பாடங்களைக் கற்றது மட்டுமன்றி, அவற்றைப் பல்கலைக்கழக மட்டத்திலே கற்பிப்பதற்கான வாய்ப்புகள் இருந்துவந்த காரணத்தினாலே கலைகள் பற்றி மேலும் நன்கு அறியக் கூடியதாயிருக்கிறது. இக்கலைகளிலே இசை, நடனம் ஆகியவற்றிலே மிக்க ஈடுபாடு நீண்ட காலமாக இருந்து வருகின்றது. இவற்றிலும், குறிப்பாக 'நாட்டிய சாஸ்திர மரபு' பற்றி விரிவான நூல் எழுதும் விருப்பம் பல ஆண்டுகளாக இருந்து வருகின்றது. இதனை நிறைவேற்றும் வகையில் சில ஆண்டுகளாகத் தகவல்களைச் சேகரித்துக் கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வாக இதனை மேற்கொண்டு வருகின்றேன். இவ்விடயம் குறித்து சென்னைப் பல்கலைக்கழக முன்னைநாள் சம்ஸ்கிருதப் பேராசிரியராகவும், கலைகள் குறிப்பாகக் காவியவியல், இசை, நடனம் முதலியவற்றிலே விற்பன்னராகவும் விளங்கிய காலம்சென்ற பேராசிரியர் வே. ராகவனுக்கு எழுதினேன். இது நன்கு ஆராயப்படவேண்டிய விடயமெனவும், இதற்கான உதவிகளைத் தாம் செய்வதாகவும் அவர் ஊக்குவித்து எழுதியிருந்தார். ஆனால், துரதிர்ஷ்டவசமாக, அக்காலப்பகுதியில் ஏற்பட்ட அவரின் மறைவு எனது உற்சாகத்தைச் சிறிது தளர்த்தியது. எனினும் ஆய்வினைக் கைவிட்டிலேன். இதே காலகட்டத்தில் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தின் ஒரு பகுதியாக இயங்கிவரும் இராமநாதன் நுண்கலைக் கழகத்திலே கர்நாடக இசை, பரதநாட்டியம் பயின்று வரும் மாணவர்களுக்குச் சம்ஸ்கிருதம் கற்பிக்கும் வாய்ப்புகளும் ஏற்பட்டுள்ளன. இதனாலும், இவ்விசை, நடனம் ஆகியவற்றுக்கும், சம்ஸ்கிருதத்திற்குமிடையிலுள்ள தொடர்புகளையும், இம் மொழியிலுள்ள இசை, நடன நூல்களையும் இவை தொடர்பான வேறு நூல்களையும், மேலும் கற்றுக் கற்பிப்பது மட்டுமன்றி, இவ் விடயங்கள் குறித்துச் சில கட்டுரைகளையும் எழுதிவந்துள்ளேன். இந்நூலில் இடம்பெற்றுள்ள கட்டுரைகள் பல இவ்வாறு உருப்பெற்றுள்ளன. செய்கை

முறையோடு கூடிய இசை, நடன நூல்கள் பல இருப்பினும், இவற்றின் வரலாறு, இவற்றுக்கும் பிற நுண் கலைகளுக்கும் இடையிலுள்ள தொடர்புகள், பிரபல கலைஞர் பற்றிய நூல்கள் தமிழிலே மிகக் குறைவாகவே உள்ளன. எனவே, இத்தகைய ஒரு நூல் தமிழில் வெளிவருதல் நன்று எனக் கருதியே இம்முயற்சியில் ஈடுபட்டுள்ளேன். மேலும், சென்ற ஆண்டு (1987 இல்) பேராசிரியர் சோ.செல்வநாயகம் நினைவுப் பேருரையாகத் 'தென்னாசியக் கலைவடிவங்களில் நாட்டிய சாஸ்திர மரபு' எனும் ஆய்வுக் கட்டுரையினை எழுதியுள்ளேன். இந்நூலிலுள்ள கட்டுரைகளும், இதுவும், வேறு சிலவும் ஏற்கனவே குறிப்பிடப்பட்டவாறு பெரும்பாலும் நாட்டிய சாஸ்திர மரபு பற்றி யான் மேற்கொண்டு வரும் ஆய்வினை விளைவுகளாகும்.

இக்கட்டுரைகள், சம்ஸ்கிருத இலக்கியம், தமிழ் இலக்கியம், தொல்லியல் முதலிய மூலங்களையும், இவ்விடயங்கள் பற்றி ஆங்கிலத்தில் வெளிவந்துள்ள இங்கு கிடைக்கக்கூடிய நூல்களையும், கட்டுரைகளையும் பயன்படுத்திப் பெருமளவு வரலாற்று தோக்கில் எழுதப்பட்டுள்ளன.

ஏற்கனவே வெளிவந்த கட்டுரைகளைத் தொகுத்துப் பிரசுரிக்குமாறு நண்பர்கள், மாணவர்கள் பலர் ஆலோசனை கூறி வந்தனர். எனவே, சில ஆண்டுகளுக்கு முன்பே இது வெளியிடப்பட்டிருக்கலாம். ஆனால் தவிர்க்கமுடியாத காரணங்களாலே இப் பிரசுரம் பிற்போடப்பட்டாலும், பிற்போடப்பட்டமையால் புதிய கட்டுரைகள் இடம்பெறக்கூடிய வாய்ப்பும் இப்பொழுது ஏற்பட்டுள்ளது.

இதில் இடம்பெற்றுள்ள கட்டுரைகள் ஏற்கனவே சஞ்சிகைகள், முதலியனவற்றிலே வெளிவந்தவை தற்பொழுது திருத்தியும், புதுக்கியும் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன. புதிய கட்டுரைகளும், இதில் இடம்பெற்றுள்ளன. பொருளாதாரக் காரணத்திற்காக அடிக்குறிப்புகளும், படங்களும் தவிர்க்கப்பட்டுள்ளன. எனினும் ஓரளவு நீண்ட உசாத்துணைப்பட்டியல் சேர்க்கப்பட்டுள்ளது. இக் கட்டுரைகள் கூறும் விடயங்கள் ஒன்றோடொன்று மிக நெருங்கிய தொடர்புள்ள காரணத்தினாலே தவிர்க்கமுடியாத வண்ணம் சில விடயங்கள் திரும்பவும் திரும்பவும் கூறப்பட்டுள்ளன. இதே வேளையில் சில கட்டுரைகளில் இடம்பெற்றுள்ள கருத்துக்கள் சில குறிப்பிட்ட விடயம் தொடர்பாக வேறு சிலவற்றிலும் கூறப்பட்டிருக்க வேண்டுமாயினும், அவற்றைத் திரும்பவும் கூறுதல் தவிர்க்கப்பட்டுள்ளது.

பரதக்கலை நீண்டகால மரபு கொண்டிலங்குகின்றது. காலம் தோறும் இதிலேற்பட்டுவந்த மாற்றங்கள் அனைத்தும் இம்மரபின்

அடிப்படையிலேயே ஏற்பட்டு வந்துள்ளன. எனவே இப்புனிதமான, கலைமரபிற்கேற்ப இந்நூல் சமர்ப்பிக்கப்படுகின்றது.

இந்நூலினை மனமுவந்து நன்கு பிரசுரித்து உதவிய யாழ்ப்பாணம் New Era Publications Ltd நிறுவனத்தினர் மனமார்ந்த நன்றிக்குரியர்.

இக்கட்டுரைகளுக்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட நூல்கள், கட்டுரைகள் முதலியனவற்றை எழுதியுள்ள அறிஞர் பெருமக்களும், ஆசிரியரும் மனமுவந்த நன்றிக்குரியர். இக்கட்டுரைகளை எழுதியபோது தேவைப்பட்ட சில நூல்களையும், சஞ்சிகைகளையும் தந்துதவிய யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக, பேராதனைப் பல்கலைக்கழக, யாழ்ப்பாணக் கல்லூரி நூலகங்களுக்கு மனமார்ந்த நன்றி. இக்கட்டுரைகளுக்குத் தேவைப்பட்ட, இங்கு கிடைக்க முடியாத சில பிரசுரங்களைப் பெற்றுத் தந்துதவிய புத்தக சாலைகளும், நிறுவனங்களும் மனமார்ந்த நன்றிக்குரியன. நடனக்கலைஞர் திரு. ஏ. சுப்பையா பற்றிய கட்டுரைக்குத் தேவையான சில பிரசுரங்களைத் தந்துதவிய அவரின் மகள் செல்வி. குமுதினி மனமுவந்த நன்றிக்குரியவர். இந்நூலினைப் பிரசுரிப்பதற்குத் தக்க பலமாக நின்று சில உதவிகளைச் செய்த நண்பர்கள் திரு.ப.புஷ்பரத்தினம், திரு. இரா. சிவச்சந்திரன், கலாநிதி ப. கோபாலகிருஷ்ணன், திரு. என். செல்வராஜா முதலியோர் மனமுவந்த நன்றிக்குரியவர்கள்.

இந்நூலிலே தற்செயலாகச் சில பிழைகள் ஏற்பட்டுள்ளன. வாசகர்கள் அவற்றைப் பொறுத்துக்கொள்வார்களாக.

‘காய்தலு வத்தலகற்றி யொரு பொருட்கண்
ஆய்தலறிவுடையார்க் கண்ணதே.’

வி.சிவசாமி

தலைவர், சம்ஸ்கிருதத்துறை.
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்,
திருநெல்வேலி, யாழ்ப்பாணம்,

இலங்கை.

15.08.1988

இரண்டாம் பதிப்பிற்கான

முன்னுரை

இந்நூலின் முதலாம் பதிப்பு 1988 இல் வெளிவந்தது. இதன் பிரதிகள் இரண்டு ஆண்டுகளுக்குள் விற்பனையாகிவிட்டன. எனவே இதனை மறுபதிப்புச்செய்யுமாறு நடன ஆசிரியர்களும், மாணவர்களும், ஆர்வலர்களும் கூறிவந்தனர். முதற்பதிப்பிலே குறிப்பிட்டவாறு மேலும் சில கட்டுரைகளை இப்பிரசுரத்திலே சேர்க்கும் நோக்கம் இருந்தது. இக்காலகட்டத்தில் என்வாழ்வில் ஈடுசெய்யமுடியாத இருபெரும் இழப்புகள் ஏற்பட்டன. என் அருமைத்தாயார் 1990 ஆம் ஆண்டு அமரத்துவம் அடைந்தார். அடுத்த ஆண்டு என் சொந்த ஊரான புங்குடுதீவிலிருந்து திடீரெனப் புலம்பெயர் நேரிட்டது. இதனால் சொந்த ஊரிலே பாதுகாப்பாக இருக்கும் என்ற நம்பிக்கையில் நான் பல ஆண்டுகளாகப் பெரிய தியாகங்கள், கஷ்டங்களின் மத்தியிலே விலைக்கு வாங்கிச் சேகரித்து வைத்திருந்த பல அரிய நூல்களையும் (சம்ஸ்கிருதம், தமிழ், வரலாறு, இசை, நடனம், தொல்லியல், இந்துசமயம், சித்தமருத்துவம், சோதிடம் பற்றியவை), சஞ்சிகைகளையும் மட்டுமன்றி ஆய்வுக்கட்டுரைகளையும், விரிவுரைக் குறிப்புக்களையும், விசேட குறிப்புக்களையும் முற்றாகவே இழக்க நேரிட்டது. யாழ்ப்பாணத்திலுள்ள நூலகங்களில் இல்லாத சில நூல்களும், சஞ்சிகைகளும் இவற்றுள் அடங்கும். இதனாலேற்பட்ட பாதிப்புகள் குறிப்பாக உளரீதியான பாதிப்பு இன்றும் உள்ளது.

எனினும் இறைவன் திருவருளாலும், நண்பர்கள், மாணவர்கள் ஒரு சாராரின் ஊக்கத்தினாலும் நான் விரும்பிய சிலவற்றையாவது செய்ய முடிந்துள்ளது. இதன் விளைவாகத் 'தென்னாசியக் கலைவடிவங்களில் நாட்டிய சாஸ்திர மரபு' எனும் சிறுநூலை 1994 இல் திருத்தி மறு பதிப்புச் செய்துள்ளேன். 'தென்னாசிய சாஸ்திரீய நடனங்கள் - ஒரு வரலாற்று நோக்கு' எனும் நூலை 1998 இல் வெளியிட்டுள்ளேன். இவற்றைவிட நடனம், இசை பற்றிய சில தனிக்கட்டுரைகளும் எழுதியுள்ளேன். மேலும், 1998 ஆம் ஆண்டு ஒக்டோபர் மாதம் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக சேவையிலிருந்து நான் ஓய்வுபெற்ற பின்னரும் வருகைப் பேராசிரியராகச் சேவை செய்யும் வாய்ப்பு ஏற்பட்டுள்ளது. இதைவிட ஓய்வுபெறுதல் பல்கலைக்கழக ஆசிரியரின் கல்விப்பணிகளுக்கு முற்றுப்புள்ளியிடக்

கூடாது என்பது எனது உறுதியான கருத்தாகும். எனவே இதற்குக் கால் கோளாகச் சில கட்டுரைகள் எழுதியுள்ளேன்; இவற்றுடன் குறிப்பாகப் பரதக்கலையைத் திருத்தி விரிவாக்கி மறுபிரசுரம் செய்யவேண்டும் என்ற வேணவா மீண்டும் ஏற்பட்டது. அதற்கு முற்பட்டகால, சமகால நடன மாணவர்கள், ஆசிரியர்களில் ஒருசாராரும் முக்கியமான தூண்டுகோலாக இருந்துவந்துள்ளார். எனவே இப்பிரசுரம் வெளிவந்துள்ளது.

முதலாம் பதிப்பிலே 15 கட்டுரைகளும் இடம்பெற்றிருந்தன. இப்பதிப்பிலே புதிதாகப் பத்துக் கட்டுரைகள் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன. முதல் மூன்று கட்டுரைகள் குறிப்பாக 2 ஆம், 3 ஆம் கட்டுரைகள் பெருமளவு திருத்தப்பட்டு விரிவாக்கப்பட்டுள்ளன. 4 தொடக்கம் 15 வரையுள்ள கட்டுரைகளிலே சில பகுதிகள் திருத்தப்பட்டுள்ளன. புதிய விடயங்கள் சிலவும் சிலவற்றிலே சேர்க்கப்பட்டுள்ளன. 16 - 25 வரையுள்ள கட்டுரைகள் புதிதாகச் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன. இவற்றுள் 16 - 19 வரையுள்ளவை ஏற்கனவே சில பிரசுரங்களிலே வெளிவந்தவை. பரதக்கலையின் சில முக்கிய அமிசங்கள் நூலாசிரியரின் தென்னாசிய சாஸ்திரீய நடனங்கள் - ஒரு வரலாற்று நோக்கு எனும் நூலிலும் ஓரளவு விபரமாக இடம்பெற்றுள்ளமையால், அவற்றுள் சில இங்கு சேர்க்கப்படவில்லை. எனவே ஆர்வலர் அந்நூலையும் பார்க்கலாம். இவற்றுள்ளே 16 ஆவது கட்டுரை தமிழிலுள்ள பரதசாஸ்திர நூல்கள் பற்றியதாகும். இஃது ஓரளவு விரிவாக் கப்பட்டுள்ளது. அடுத்துவரும் கட்டுரை சுவாமி விபுலானந்தரின் இசை, நடனப்பணிகள் பற்றிக் கூறுகின்றது. பொதுவாகப் பலர் குறிப்பிடாத நடனம் பற்றிய இவருடைய கருத்துக்களும் ஓரளவு இதில் இடம்பெற்றுள்ளன. 18 ஆவது கட்டுரையில் சுவாதித்திருநாளின் இசை, நடனப்பணிகள் பற்றி மிகச் சுருக்கமாகவே கூறப்பட்டுள்ளன. மத்தியகாலத்திய சிறந்த இசை, நடனஞானிகளிலொருவரான ஜயதேவருடைய இசை, நடனப்பணிகள் பற்றி 19 ஆவது கட்டுரையிலே எடுத்துரைக்கப் படுகிறது. தமிழில் இவரைப் பற்றிய இத்தகைய கட்டுரைகள் எழுதப் பட்டதாகத் தெரியவில்லை. 20 - 25 வரையுள்ள கட்டுரைகள் புதிதாக இத்தொகுப்பிற்காக எழுதப்பட்டவை. இவற்றுள் 20 ஆவது கட்டுரை பரதநாட்டியக் கச்சேரிக் கிரமமுறை பற்றியும், 21வதிலே பரதக்கலை மறுமலர்ச்சியின் தந்தை ஈ. கிருஷ்ணஜயர் பற்றியும், 22வதிலே நாட்டியக்கலாகேசரி வழுவூர் இராமயாபிள்ளை பற்றியும், 23வதிலே கலாமேதை ஆனந்தகுமாரசுவாமி பற்றியும், 24வதிலே பரதக்கலை வல்லுநர் தண்டாயுதபாணிப்பிள்ளை பற்றிச் சுருக்கமாகவும், 25வதாக

உள்ள இறுதிக் கட்டுரையிலே பரதக்கலை விற்பன்னர் முத்துக்குமாரபிள்ளை பற்றியும் எடுத்துக்கூறப்படுகின்றன.

ஆனந்தகுமாரசுவாமியைத் தவிர ஏனைய நால்வர் பற்றித் தமிழிலே ஓரளவு விரிவான கட்டுரைகள் இதுவரை வெளிவந்ததாகத் தெரியவில்லை.

இந்நூலிலுள்ள சில கட்டுரைகள் இசைக்கும் நடனத்திற்கும் பொதுவானவை. நூலின் முடிவிலே கூடுதலான உசாத்துணையும், புதிதாகச் சொல்லடவும், கடந்த இரண்டு நூற்றாண்டுகளிலே வாழ்ந்த, இன்றும் வாழுகின்ற சில பிரபல நடனக்கலைஞர்களின் படங்களும், சில நடன சிற்பங்களும் இடம்பெற்றுள்ளன.

கட்டுரைகள் பெருமளவு ஒன்றோடொன்று நெருங்கிய தொடர்புள்ளமையால் சில தகவல்கள் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட கட்டுரைகளில் இடம்பெற்றுள்ளன.

சில இடங்களில் எழுத்துப்பிழைகள் தவறுதலாக ஏற்பட்டுள்ளன. அவை நூல் முடிவிலே திருத்தப்பட்டுள்ளன. எனினும் வேறு சில பிழைகள் இருப்பின் வாசகர்கள் அவற்றைப் பொறுத்துக் கொள்வார்களாக.

இந்நூலை எழுதுவதற்கான முக்கியமான நூல்களையும், சஞ்சிகைகளையும் தந்துதவிய யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக நூலகத்தினர் மனமார்ந்த நன்றிக்குரியவர்கள். மேலும் சில பிரசுரங்களைத் தந்துதவிய யாழ்ப்பாண மாநகரசபை நூலகத்தினரும் மனமுவந்த நன்றிக்குரியவர்கள்.

இந்நூலையும், இதற்கு முன்னர் வெளிவந்த நடன நூல்கள், நடனம், இசை பற்றிய கட்டுரைகள் ஆகியனவற்றை இந்நூலாசிரியர் எழுதுவதற்குப் பெரிய ஊக்கமும், ஆதரவும் அளித்தவர்களில் முதன்மையாகக் குறிப்பிடத்தக்கவர் பிரபல இசை, நடன வித்தகரும், விமர்சகரும் சென்னை சங்கீத வித்வத் சபைச் செயலாளருமாகிய ஸ்ரீ. ரி. எஸ். பார்த்தசாரதி அவர்களாகும். கடந்த இரண்டு தசாப்தங்களுக்கு மேலாக இப்பேரறிஞர் நூலாசிரியருக்கு அளித்துவரும் பேருக்கத்தினை என்றுமே மறக்க முடியாது. அவருடைய ஆதரவே நூலாசிரியரை இத்தகைய முயற்சியில் துணிவுடன் ஈடுபடச் செய்துள்ளது. அவரைப் பெருமதிப்பிற்கும், பேரன்புக்குமுரிய மானசீகக் குருவாகவே ஆசிரியர் விநயத்துடன் மதிக்கிறார்; வணங்குகிறார். அவருக்கு உளங் கனிந்த நன்றி.

மேலும் நூலாசிரியருக்கு ஊக்கமளித்துவரும் ஆசிரியர்கள், மாணவர்கள், குறிப்பாக நடன ஆசிரியர்களும், மாணவர்களும், ஆர்வலர்களும், நண்பர்களும் மனமுவந்த நன்றிக்குரியவர்கள்.

மேலும், இந்நூலை நன்கு அச்சிட்டுத் தந்தது மட்டுமன்றி, முதலாம் பக்கத்தின் முன் உள்ள நடராஜர், சிவகாமவல்லி படங்களையும் தந்து தவிய ஏழாலை (தற்பொழுது கந்தர்மடம்) மஹாத்மா அச்சகத்தினர், குறிப்பாக அதன் உரிமையாளர் திரு. ந. தெய்வேந்திரன் மனமார்ந்த நன்றிக்குரியவர். இந்நூலிலுள்ள ஏளைய படங்களையும், அட்டையிணையும் கணனி மூலம் தயாரித்துத் தந்துள்ள நல்லூர் பிள்ளையார் கணனி அச்சகத்தினர் மனமார்ந்த நன்றிக்குரியர்.

நூலின் மேல் அட்டையிலே சிவபெருமான் பரதமுனிவருக்கு நடனத்தைக் கற்பிக்கும் படத்தினையும், கீழ் அட்டையிலே சிவபெருமான் தண்டு முனிவருக்கு நடனத்திற்கான காலசைவுகளைக் கற்பிக்கும் படத்தினையும் அட்டைப்படத்திற்கு ஏற்றவாறு நன்கு செம்மைப்படுத்தித் தந்த அன்பர் வே. மருகிரீஷ்வரனுக்கு மனமுவந்த நன்றி உரித்தாகுக. இந்நூலின் அட்டையிணையும் பிற்பகுதியிலுள்ள படங்களையும் கணனியிலே பிரசுரிப்பதற்குச் சில உதவிகளைச் செய்த அன்பரும், விரிவுரையாளருமாகிய ச. பத்மநாபன் மனமார்ந்த நன்றிக்குரியர். திரு. ஏ. சுப்பையா அவர்களின் படங்களைத் தந்துதவிய அவரின் மகள் திருமதி சாந்தினி சிவநேசன் மனமார்ந்த நன்றிக்குரியர்.

மேலும் இதிலுள்ள கட்டுரைகளை எழுதுவதற்கும், பல படங்களைப் பெறுதற்கும் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள நூல்கள், சஞ்சிகைகள் முதலியன வற்றை ஆக்கியோரும், பிரசுரித்தோரும் உளங்கனிந்த நன்றிற்குரியர். ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு, இந் நூலில் இடம்பெற்றுள்ள கணிசமான தொகை கட்டுரைகள் முன்னர் சில பிரசுரங்களிலே வெளிவந்தவை. அவை இப்பொழுது திருத்தியும், புதுக்கியும் வெளியிடப்படுகின்றன. அவை ஏற்கனவே வெளிவந்த பிரசுரங்களின் பதிப்பாசிரியர்களும், அவற்றைப் பிரசுரித்தோரும் மனமுவந்த நன்றிக்குரியர். இந்நூலாக்கத்தின் போது சில உதவிகளையும், ஆலோசனைகளையும் வழங்கிய அன்பர்கள் பேராசிரியர் ப. கோபாலகிருஷ்ணன், முதுநிலை விரிவுரையாளர்கள், கலாநிதி ப. புஸ்பரத்தினம், ப. கணேசலிங்கம், விரிவுரையாளர் பூர். கிருஷ்ணானந்த சர்மா முதலியோர் மனமார்ந்த நன்றிற்குரியர்.

வி.சிவசாமி

யாழ்ப்பாணம்

மே, 2001

மூன்றாம் பதிப்பிற்கான முன்னுரை

பரதக்கலையின் மூன்றாவது பதிப்பான இந்நூலிலே முன்னைய பதிப்பு களிலிடம்பெற்ற கட்டுரைகளிற் சில திருத்தியும், புதுக்கியும் எழுதப் பட்டுள்ளன. இவற்றுடன் புதிதாக ஐந்து கட்டுரைகள் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன. இக்கட்டுரைகள் ஒன்றோடொன்று நெருங்கிய தொடர்புள்ளபடியால் சில விடயங்கள் தவிர்க்கமுடியாமலே பொருத்தமான இடங்களிலே திரும்பவும் கூறப்பட்டுள்ளன. இந்தப் பதிப்பிலே பரதக்கலை வரலாறு பெரும்பாலும் தொடர்ச்சியாகக் காலவரன்முறைப்படி எடுத்துரைக்கப்பட்டுள்ளது. தொடர்ந்து பிரபல நடனக்கலைஞர், அறிஞர்களின் வரலாறும் கலைப் பணிகளும் கூறப்பட்டுள்ளன.

முதலாவது இயலிலே நடனத்தின் தனிப்பெருந் தெய்வமான நடராஜப் பெருமானின் திருவுருவம் பற்றியும், இரண்டாவது இயலிலே பரதக்கலை பற்றிய பொதுக் கருத்துக்கள் அறிமுகமாக எடுத்துக் கூறப்பட்டுள்ளது. பரதக்கலையென்றால் என்ன? அதன் பிரதான அமிசங்கள் போன்றவை பற்றிய அறிமுகம், பரதக்கலை நூல்களிலே பொதுவாகக் கூறப்படுவது குறைவாகும். எனவே இது பற்றிய தெளிவான குறிப்புத் தேவையென நடனமாணவர்களில் ஒருசாரார் என்னிடம் பல ஆண்டுகளாகக் கூறியுள்ளனர். இந்தப் பதிப்பில் உள்ள கட்டுரை இத்தேவையைப் பெருமளவு நிறைவுசெய்யுமென நம்புகின்றேன். தொடர்ந்து மூன்றாம், நான்காம் இயல்களிலே முறையே தமிழிலும், வடமொழியிலுமுள்ள நடன சாஸ்திர (அறிமுறை) நூல்கள் பற்றிக் கூறப்படுகின்றது. இவற்றைத் தொடர்ந்து நடனசிற்பங்கள், கரணங்கள், ஓவியங்கள் பற்றி முறையே ஐந்தாம், ஆறாம், ஏழாம் இயல்கள் கூறுகின்றன. கரணங்கள் நடன சிற்பங்களில் அடங்குமாயினும், அவற்றின் தனித் தன்மைக்காகத் தனியான இயலிலே கூறப்படுகின்றது. இவற்றைத் தொடர்ந்து சைவத் திருக்கோயிலில் இசையும், நடனமும் பற்றிச் சுருக்கமாக எட்டாவது இயல் கூறுகின்றது. இதனைத் தொடர்ந்து தமிழகத்தில் அரும்பி மலர்ச்சிபெற்ற நடனக்கலை குறிப்பாக செந்நெறி நடனக்கலை - பரதக்கலை வரலாறு, ஆரம்பகாலம் தொட்டுத் தொடர்ச்சியாக 9 தொடக்கம் 13 வரையுள்ள ஐந்து இயல்களிலே கூறப்படுகின்றது. 14 ஆவது இயலிலே இலங்கையிலே பரதக்கலை பற்றியும்,

15 ஆவது இயலிலே பரதநாட்டியக் கச்சேரிக் கிரமமுறை பற்றியும் எடுத்துக்கூறப்பட்டுள்ளன.

இவற்றைத் தொடர்ந்து 16 - 29 வரையுள்ள இயல்களிலே, குறிப்பாகப் பரதநாட்டியக் கலைஞர்கள், மற்றும் கலைஞர்கள், கலை அறிஞர்கள், ஆய்வாளர்கள் ஆகியோரின் வரலாறும், கலைப்பணிகளும் எடுத்துரைக்கப்பட்டுள்ளன. நீண்ட காலமாக இக் கலையைப் போற்றிப் பேணி வளர்த்தவர்களும், சிறந்த கவின்கலைஞர்களுமான தேவரடியார் பற்றிப் பதினாறாவது இயல் கூறுகின்றது. இவர்களைப் பற்றிப் பரதக்கலை வரலாற்று நூல்களிலே பொதுவாகக் கூறப்படுவதில்லை. இக்கலையின் வரலாற்றினை நோக்கும்போது இக்கலைப் பாரம்பரியத்திற்குரியவர்களாக இவர்கள் செய்துவந்துள்ள தலைசிறந்த கலைப் பணிகளைப் புறக்கணிக்கமுடியாது. எனவே இப்பதிப்பிலே புதிதாக அவர்களின் அருங்கலைப் பணிகள் பற்றிக் கூறப்படுகின்றன. முற்பட்டகால வாக்கேய காரரும், இசை, நடன வித்தகருமாகிய ஜயதேவர் பற்றி 17வது இயல் கூறுகின்றது. தொடர்ந்து 18வது இயலிலே சுவாதித் திருநாள் மஹாராஜாவின் இசை, நடனப் பணிகள் பற்றிச் சுருக்கமாகக் கூறப்படுகின்றது. 19 - 25 வரையுள்ள ஏழு இயல்களிலே சென்ற நூற்றாண்டிலே தமிழகத்திலே வாழ்ந்த தலைசிறந்த பரதக்கலைப் பேராசான்களின் வரலாறும், கலைப் பணிகளும் விபரிக்கப்படுகின்றன. 26 - 29 வரையுள்ள நான்கு இயல்களிலே இலங்கையைச் சேர்ந்த கலாவித்தகர்கள், ஆய்வாளர்கள், பரதநாட்டியப் பேராசான்கள் நால்வர் பற்றிக் கூறப்பட்டுள்ளன. இவற்றுள் அண்மையில் அமரத்துவம் அடைந்த இசை, நடனவித்தகர் ந. வீரமணி ஐயரின் வரலாறும், கலைப் பணிகளும் பற்றிய கட்டுரை புதிதாக இப்பதிப்பில் சேர்க்கப்பட்டுள்ளது. மும்பதாவது இயலிலே முத்தாய்ப்பாகப் பரதக் கலையின் சாஸ்திரம், சம்பிரதாயம், மாற்றம்பற்றி விளக்கப்படுகின்றது. பரதக்கலைபற்றிய அல்லது பரதக்கலை வரலாறுபற்றிய நூல்களில் இவ்விடயம் பெரும்பாலும் கூறப்படுவதில்லை. எனவே இது பற்றிய புதிய கட்டுரை இந்நூலில் முத்தாய்ப்பாக இடம்பெற்றுள்ளது. இப்பதிப்பிலே 9, 12, 16, 29, 30 ஆகிய இயல்களிலுள்ள கட்டுரைகள் புதிதாகச் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன. இவற்றுள் 9, 12 ஆகிய இயல்களில் உள்ள கட்டுரைகள் என்னுடைய பிறிதொரு நூலிலிருந்து எடுக்கப்பட்டுச் சில மாற்றங்கள், புதியனவும் சேர்க்கப்பட்டு இந்நூலில் இடம்பெற்றுள்ளன. இந்நூலிலுள்ள கட்டுரைகளைத் தொகுத்து நோக்கும்போது பரதக் கலைபற்றிய பொதுநோக்கு, மூலங்கள், வரலாறு, பிரபல கலைஞர்கள்,

அறிஞர்கள் பற்றியே கூடுதலாகக் கவனம் செலுத்தப்பட்டுள்ளமையை அவதானிக்கலாம்.

தொடர்ந்து உசாத்துணை, சொல்லடைவு, குறிப்பிட்ட முக்கியமான நடனசிற்பங்கள், பிரபல நடனக் கலைஞர்கள், அறிஞர்கள் முதலியோரின் படங்கள் இடம்பெற்றுள்ளன.

மூன்றாம் பதிப்பு விரைவிலே வெளிவரவேண்டுமெனக் கடந்த ஓராண்டுக்கு மேலாக ஊக்கப்படுத்திவரும் நடன மாணவர்கள், ஆசிரியர்கள், ஆர்வலர்கள், அன்பர்கள் அனைவருக்கும் உளங்கனிந்த நன்றி. இப்பதிப்பிலும் சில திருத்தங்கள், சில முக்கியமான விடயங்களைச் சேர்க்க விரும்பியதாலும் இப்பதிப்புப் பிரசுரம் தாமதமாகிவிட்டது.

சில முக்கியமான கலைஞர்கள், ஆய்வாளர்கள், அறிஞர்கள் எழுதியுள்ள நூல்கள், ஆய்வுக்கட்டுரைகள், முதலியன இந்நூல் எழுதுவதற்குப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. அவர்கள் அனைவரும் மனமுவந்த நன்றிக் குரியர்.

இப்பதிப்பிலே சில திருத்தங்கள் செய்வதற்கும், புதிய கட்டுரைகளை எழுதுவதற்குமான நூல்கள், சஞ்சிகைகளைப் பயன்படுத்த வாய்ப்பளித்த யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக நூலகத்தினர் மனமுவந்த நன்றிக் குரியர்.

இந்நூல் உருவாக்கம் பெற்று வளர்ந்தவாற்றினைக் கூறும் வகையிலும், அவ்வப்போது இதனை எழுதிப் பிரசுரிப்பதற்கு ஊக்கமளித்தோர், உதவிசெய்தோர்களுக்குத் தொடர்ந்து நன்றி கூறும் வகையிலும், நூலாசிரியர், முதலாம், இரண்டாம் பதிப்புகளில் எழுதிய முன்னுரைகள் மூன்றாம் பதிப்பிலே சேர்க்கப்பட்டுள்ளன.

இந்நூலினை நன்கு பிரசுரித்தற்கு திரு. சி. ரி. சதீஸ் அவர்களை அறிமுகம் செய்து ஊக்கப்படுத்திய சிரேஷ்ட வரலாற்று விரிவுரையாளர் திரு. க. அருந்தவராஜா மனமுவந்த நன்றிக்குரியர். இதனைக் கணனியிற் பொறித்து, இந்நூலினை நன்கு பிரசுரித்தலை மனமுவந்து ஏற்றுப் பல வகையிலும் உதவி செய்த திரு. சி. ரி. சதீஸ் மனமார்ந்த நன்றிக்குரியர்.

வி.சிவசாமி

யாழ்ப்பாணம்

செப்டெம்பர், 2005

நான்காம் பதிப்பிற்கான முன்னுரை

'பரதக்கலை' ஏற்கனவே மூன்று பதிப்புகள் வெளிவந்துள்ளன. மூன்றாம் பதிப்பாக 2005லே வெளிவந்த பிரதிகள் விற்பனையாகிவிட்டன. பரதநாட்டியம் பயிலும் மாணவர்கள், கற்பிக்கும் ஆசிரியர்கள், இக்கலையிலீடுபாடுடைய அன்பர்கள், புத்தகசாலை அதிபர்கள் ஆகியோரில் ஒருசாரார் நான்காம் பதிப்பினைத் துரிதப்படுத்துமாறு எம்மை ஊக்கு வித்துள்ளனர். மூன்று ஆண்டுகளுக்கு முன் வெளிவரவேண்டிய இப்பதிப்பு சில தவிர்க்க முடியாத காரணங்களால் தாமதமாக வெளிவருகின்றது.

இப்பதிப்பிலே இரண்டு புதிய கட்டுரைகள் புதிதாகச் சேர்க்கப் பட்டுள்ளன. இவற்றுள் ஒன்று சென்ற நூற்றாண்டு யாழ்ப்பாணத்திலே வாழ்ந்த பிரபல பரதக்கலைஞர் கீதாஞ்சலி க. நல்லையா பற்றியதாகும். இக்கட்டுரை ஏற்கனவே வெளிவந்த பதிப்புகளிலே இடம்பெற்றிருக்க வேண்டும். இப்புதிய பதிப்பிலிது வெளிவருவது நன்கு குறிப்பிடற்பாலது. இக்கலைஞர் பற்றிய சில தகவல்களைத் தந்து உதவிய இவரின் மாணவியும் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக சிரேஷ்ட நடன விரிவுரையாளருமான திருமதி. அ. கிருபைராஜாவும், நடன விரிவுரையாளர் திருமதி. ர. ராகவனும் மனமார்ந்த நன்றிக்கு உரியவர்கள்.

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக நடனத்துறை கடந்த சுமார் நாற்பது ஆண்டுகளாக ஆற்றிவரும் நடனப் பணிகள் நன்கு குறிப்பிடத்தக்கவை. இது பற்றிய கட்டுரை ஒன்றினைச் சில ஆண்டுகளுக்கு முன் எழுத வேண்டிய தேவை இருந்தது. இக்கட்டுரையினைத் திருத்தி இப்பதிப்பிலே சேர்த்துள்ளேன்.

மேலும் தானாகவே முன் வந்து இப்பதிப்பினை மேற்கொண்டு வரும் நீண்டகால அன்பரும் பூபாலசிங்கம் புத்தகசாலை அதிபருமாகிய திரு. பூ. சிறீதர்சிங் அவர்களும், அவருக்கு அனுசரணையாக இதனை அச்சிட்ட குமரன் அச்சகத்தாரும் மனமார்ந்த நன்றிக்கு உரியவர்கள்.

முந்திய பதிப்புகளின் போலவே தொடர்ந்து இப்பதிப்பிலும் கூறப்படும் விடயங்கள் ஒன்றோடொன்று நெருங்கிய தொடர்புடையவை எனினும் சில விடயங்கள் அவற்றின் பொருத்தப்பாடு கருதித் திரும்பவும் கூறப்பட்டுள்ளன. ஆகவே, வாசகர்கள் இவற்றைத் தயவு செய்து பொருட்படுத்தமாட்டார்கள் என நம்புகிறேன்.

யாழ்ப்பாணம்
27.09.2012

வி. சிவசாமி

பொருளடக்கம்

வெளியீட்டுரை	vii
முதற்பதிப்பிற்கான முன்னுரை	ix
இரண்டாம் பதிப்பிற்கான முன்னுரை	xiii
மூன்றாம் பதிப்பிற்கான முன்னுரை	xvii
நான்காம் பதிப்பிற்கான முன்னுரை	xx
1. நடராஜத் திருவுருவம்	1
2. பரதக்கலை	17
3. தமிழிலுள்ள பரதசாஸ்திர நூல்கள்	31
4. சம்ஸ்கிருதத்திலுள்ள பரதசாஸ்திர நூல்கள்	41
5. நடன சிற்பங்கள்	48
6. நடன கரணங்கள்	61
7. நடன ஓவியங்கள்	69
8. சைவத் திருக்கோவிலில் இசையும் நடனமும்	80
9. தமிழகத்திலே நடனம் (கி.பி 6ம் நூற்றாண்டு வரை.)	87
10. பல்லவர் - பாண்டிய கால நடனம்	103
11. சோழப்பெருமன்னர் கால நடனக்கலை	115
12. விஜயநகரப் பெருமன்னர், நாயக்கர், மராத்தியர், பிரித்தானியர் ஆட்சி முற்பகுதி கால நடனம்	126
13. பரதக்கலையின் மறுமலர்ச்சி	139
14. இலங்கையிலே பரதக்கலை	151
15. பரதநாட்டியக் கச்சேரிக் கிரமமுறை	160

16. தேவராடியார் - ஒரு வரலாற்று நோக்கு	170
17. ஐயதேவரின் இசை, நடனப் பணிகள்	188
18. சுவாதித் திருநாளின் இசை, நடனப் பணிகள்	203
19. நடனமேதை பந்தனை நல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளை	206
20. நாட்டியக் கலாகேசரி வழுவூர் ராமையாபிள்ளை	214
21. அபிநய அரசி பாலசரஸ்வதி	225
22. பரதக்கலை மறுமலர்ச்சியின் தந்தை ஈ. கிருஷ்ணஐயர்	232
23. கலைமாமணி ஸ்ரீமதி ருக்மிணிதேவி அருண்டேல்	242
24. பல்கலை வல்லுநர் தண்டாயுதபாணிப்பிள்ளை	250
25. பரதக்கலை விற்பன்னர் முத்துக்குமாரபிள்ளை	254
26. கலாமேதை ஆனந்தகுமாரசுவாமி	262
27. சுவாமி விபுலானந்தரின் இசைநடனப் பணிகள்	279
28. ஈழத்து நடனப் பேராசான் ஏரம்பு சுப்பையா	289
29. இசை நடன வித்தகர் ந. வீரமணிஐயர்	299
30. பரதக்கலையில் சாஸ்திரம், சம்பிரதாயம், மாற்றம்	307
31. கீதாஞ்சலி கந்தையா நல்லையா	316
32. யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக இராமநாதன் நுண்கலைக் கழக நடனத்துறையில் பரத நாட்டியப் பணிகள்	320
படங்கள்	331
உசாத்துணை நூல்கள்	351
சொல்லடைவு	356

படங்கள்

I. நடன சிற்பங்களும் ஓவியங்களும்

சிந்து சமவெளி நாகரீகத்தைச் சேர்ந்த வெண்கல நடன மாது (கி.மு 2500)	331
தேவலோக நடன மாதர்கள் (கி.மு. 2ஆம் நூ.)	331
கண்டகிரி உதயகிரி நடனக்காட்சி (கி.மு 2ம் நூ.)	332
அமராவதி நடனக்காட்சி (கி.பி 2ம் நூ.)	332
கரணங்கள் கோபுரம் - சிதம்பரம்	333
நடனப் பட்டி - முக்தேசுவர் - புவனேஸ்வரம் (கி.பி. 10 ஆம் நூ.)	333
காஜூரகோ நடனக்காட்சி (கி.பி. 10 - 11 ஆம் நூ.)	334
நடராஜர் - கங்கை கொண்ட சோழபுரம் சிவாலயம் (கி.பி. 11 ஆம் நூ.)	334
நடன மாது ஓவியம் - தஞ்சைப் பெரிய கோயில் (கி.பி. 11ஆம் நூ.)	335
நர்த்தகி - சித்தன்னவாசல் ஓவியம் (கி.பி. 9 ஆம் நூ.)	335
சோழர்கால நடராஜர் (கி.பி. 1000)	336
நடராஜத் திருவடிவம் - இலங்கை - மத்திய காலம்	336

II. தாண்டவங்கள், கரணங்கள்

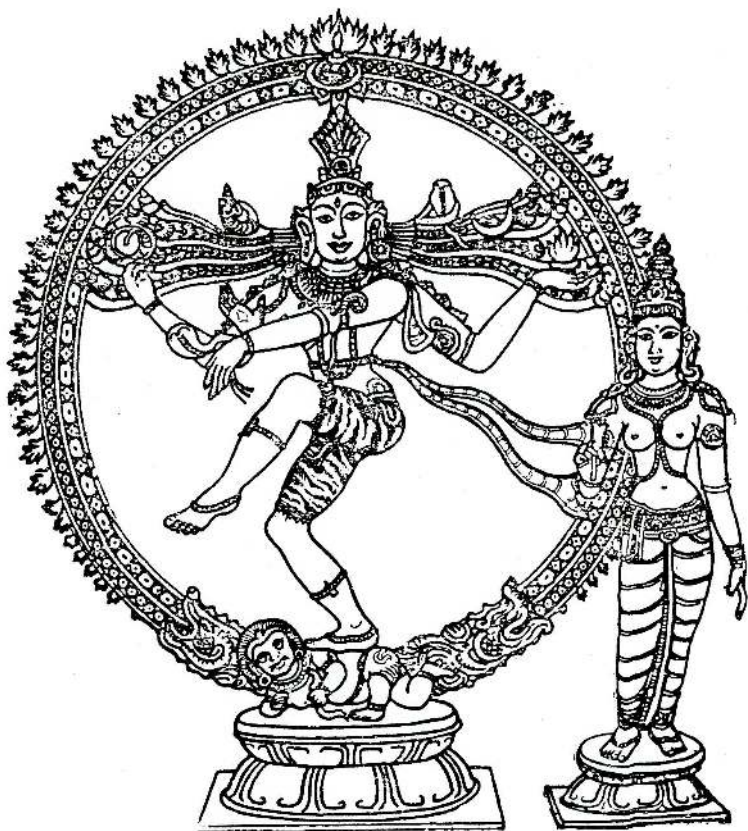
சந்தியா தாண்டவம்

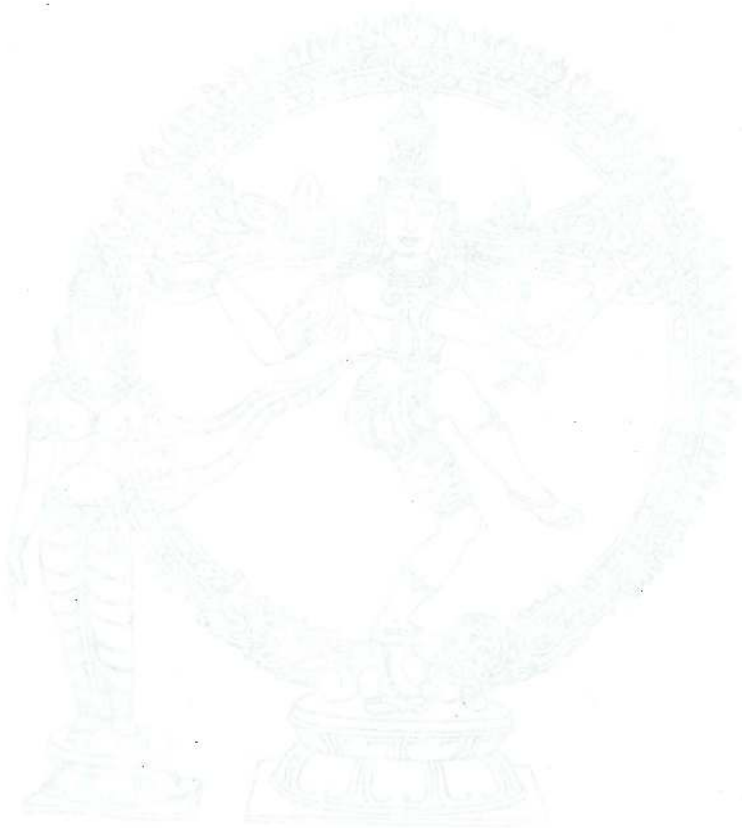
ஊர்த்துவ தாண்டவம்

கரணங்கள் - தலபுஷ்பபுடம்	337
- சமநகம்	337
- அஞ்சிதம்	337
- புஜங்கத்ராஸிதம்	337
- சதுரம்	337
- புஜங்கத்ரஸ்தரேசிதம்	337
- புஜங்காஞ்சிதம்	337
- கங்காவதரணம்	337

III. நடனக்கலைஞர்கள், அறிஞர்கள்

ஐயதேவர்	338
சுவாதித் திருநாள் மஹாராஜா	338
சின்னையா	338
பொன்னையா	338
வடிவேலு	338
சிவானந்தன்	338
பத்தனை நல்லூர் மீனாட்சிசுந்தரம்பிள்ளை, முத்துக்குமாரபிள்ளை	339
வழுஆர் பா. ராமையாபிள்ளை	339
மீனாக்ஷி சுந்தரம்பிள்ளை	340
முத்தையாபிள்ளை	340
ஈ. கிருஷ்ண ஐயர்	340
ராம்கோபால்	340
தண்டாயுதபாணிப் பிள்ளை	341
சொக்கலிங்கம் பிள்ளை	341
சாமராஜ் தந்தை ராமையாப் பிள்ளையுடன்	341
கந்தப்பா	341
முத்துக்குமார பிள்ளை	342
ஸ்ரீமதி த. பாலசரஸ்வதி	343
ஸ்ரீமதி ருக்மிணி தேவி அருண்டேல்	344
ராஜலக்ஷ்மி, ஜீவரத்தினம் சகோதரிகள்	345
மயிலாப்பூர் கௌரியம்மா	345
வைஜந்திமாலா	346
மிருணாளினி	346
கமலா	346
ஆனந்த குமாரசுவாமி	347
சுவாமி விபுலானந்தர்	348
ஏரம்பு சுப்பையா	349
ந. வீரமணி ஐயர்	350
கீதாஞ்சலி கந்தையா நல்லையா	350





நடராஜத் திருவுருவம்

மக்கள் இறைவனை அருவம், உருவம், அருவுருவம், என மூவகை வடிவங்களிலே வணங்கி வந்துள்ளனர். பார்க்கும் இடந்தோறும் நீக்கமற நிறைந்திருக்கும் பரம் பொருளுக்கு உருவமும் பெயரும் அளித்து வழிபட்டு வந்துள்ளனர். அவ்வந் நாடுகளின் தட்ப, வெட்ப, சமூகச் சூழ்நிலைக்கேற்ப மேற்குறிப்பிட்ட மூவகை வடிவங்களில் ஒன்றுக்கோ அல்லது இரண்டினுக்கோ அல்லது மூன்றுக்குமோ முக்கியத்துவம் அளிக்கப்பட்டுள்ளது. சைவர்கள் இம்மூன்று வடிவங்களுக்கும் முக்கியத்துவம் அளித்து வந்துள்ளனர். சிவபக்தர்கள் தத்தம் பக்குவநிலை, விருப்பம் முதலியவற்றிற்கேற்ப விரும்பிய வடிவங்களிலே அல்லது வடிவத்தில் முழுமுதற் கடவுளாம் சிவபெருமானை வழிபடுவர்.

சிவபிரானுக்குரிய உருவத் திருமேனிகள் 64 எனக் கூறப்படும். இவற்றுள் இலிங்கவடிவம் அருவுருவத் திருமேனியாகும். ஏனைய 63ம் உருவத் திருமேனிகளாகும். ஒவ்வொரு உருவத் திருமேனியும் சமய தத்துவக் கருத்துக்களை மட்டுமன்றிக் கலையம்சங்களையும் பிரதிபலிக்கும். சிலவற்றிலே இவ் அமிசங்கள் கூடியும், குறைந்தும் காணப்படும். வழிபாட்டிற்குரிய இறைவன் தலையாய கலை வடிவமாகவும், கலைப் பொருளாகவும், கலையின் தலைசிறந்த ஆசானாகவும் விளங்குகிறான். இவற்றை அப்பர் 'கலையாகிக் கலைஞானந்தானேயாகி' எனவும், 'கலைகள் வந்திறைஞ்சும் கழல்' எனவும், சுந்தரமூர்த்தி சுவாமிகள் 'கலைக் கெல்லாம் பொருளாய்' எனவும் சிவபிரானைப் போற்றிப் பாடியுள்ளன வற்றிலே காணலாம். மேலும் கலைகளிலே நாதத்தினை வலியுறுத்தும் இசை, நடனங்களின் வடிவாக, இறைவன் விளங்குவதைச் சைவம் அழுத்திக் கூறும். இசை, நடன அமிசங்களை இறைவனோடு நன்கு தொடர்புபடுத்திக் கூறும் திருவுருவங்களிலே வீணாதரதக்ஷிணாமூர்த்தி, நிருத்த மூர்த்திகள் முதலியன நன்கு குறிப்பிடற்பாலன.

நடராஜமூர்த்தியாக, நிருத்தத்தின் தலைவராக, கூத்தப்பிரானாகச் சிவபெருமான் திகழுகின்றார். நிருத்தப்பிரிய (நிருத்தத்திலே விருப்ப முள்ளவர்) நர்த்தக, மஹாநர்த்தக (பெரிய நடனக்காரர்) எனச் சிவசகஸ்ர நாமாவளியிலே அவர் போற்றப்படுகின்றார். இவருடைய நிருத்த மூர்த்திபேதங்கள் பலவகையாகக் கூறப்படுகின்றன. அவருடைய 108 கரணங்கள் அல்லது தாண்டவங்கள் பற்றி நாட்டிய நூல்கள் குறிப்பாக பரதநாட்டிய சாஸ்திரம், சைவாகமங்கள், சிற்பநூல்கள் முதலியன கூறுகின்றன. 108 தாண்டவங்களும் நாட்டிய நூல்களிலே கரணங்கள் எனக் கூறப்படுகின்றன. மேலும், சிவபெருமானின் 18, 12 குறிப்பாக ஏழு தாண்டவங்கள் பற்றிச் சைவநூல்கள் கூறும். இவற்றுள்ளே ஆனந்த தாண்டவம் அல்லது நாதாந்த நடனமே தலைசிறந்ததாகக் கருதப்படுகின்றது. இந்நடராஜத் திருவுருவம் மெய்ஞ்ஞானம், சமயம், விஞ்ஞானம், அழகியல் முதலிய பல அம்சங்களைத் தன்னகத்தே கொண்டதாகும். ஒப்பற்ற ஒரு கலைப்படைப்பாகவுமிது மிளிர்கின்றது. 'ஓர் இலட்சியக் கலையினை ஆக்கம் என்றழைப்பதிலும் பார்க்க ஆன்மீகக் கண்டுபிடிப்பு எனக் கொள்ளுதல் பொருத்தமானதாகும்' எனக் கலாயோகி ஆனந்த குமாரசாமி கூறியுள்ள கருத்திற்கு இது ஒரு சிறந்த எடுத்துக் காட்டாகும்.

இவ்வுருவத் தோற்றத்திற்கான முன்னோடி அமிசங்களையும், மாதிரி வடிவங்களையும் சிந்துசமவெளி நாகரிகச் சின்னங்கள், வேத இலக்கியம், இதிஹாசங்கள், புராணங்கள், சுமார் கி.பி 4ம் நூற்றாண்டு வரை இந்தியாவில் எழுந்த சிற்பங்கள் முதலியனவற்றிலே காணலாம். இன்றைய ஆய்வு நிலையில் இத்திருவுருவம் குறிப்பாக ஆனந்த தாண்டவத் திருவுருவம் தமிழ் நாட்டுக்கலை மலர்ச்சியின் தலைசிறந்த விளைவு என்பதில் ஐயமில்லை. இது தமிழ்நாட்டிற்கே சிறப்பான திருவுருவம் என்பதைச் சமீபகாலத்திலே தமிழ்நாட்டிலுள்ள திருவெண்காட்டிலே கிடைத்துள்ள நடராஜரின் வெண்கலைச் சிலையின் கீழ்ப்பீடத்திலே 'தேசி அபய நிதியாபரணநாயக (தேசி நடனத்தை ஆடுபவரும்), பாதுகாப்பின் களஞ்சியமாக விளங்குபவரும் ஆபரணங்களை (நன்கு) அணிந்து விளங்குபவருமாகிய தலைவர் (சிவபிரான்)' என பொறிக்கப்பட்டுள்ள சாசனமொன்று உறுதிப்படுத்துகிறதெனத் தமிழ்நாடு தொல்லியல்துறையின் முன்னாள் இயக்குநர் கலாநிதி இ.நாகசுவாமி சுட்டிக்காட்டியுள்ளார். இதிலே குறிப்பிடப்படும் தேசி நடனம் பரதர் கூறும் நாட்டிய சாஸ்திரமரபிலே கூறப்படவில்லை எனச் சான்றுகள் காட்டி விளக்கும்போது, நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் 108 கரணங்களிலே ஆனந்த தாண்டவம் இடம்

பெறவில்லை என்பதையும்வர் குறிப்பிட்டுள்ளார். எனவே இது தமிழகத் திற்கே தனிச்சிறப்பானதெனவும் அவர் கருதுகிறார். எனினும் பரதர் கூறும் புஜங்கதிராசிதம், புஜங்கதிரஸ்தரேசிதம், புஜங்ககாஞ்சிதம் முதலிய கரணங்களில் குறிப்பாக முதலாவதிலே ஆனந்த தாண்டவத்திற்கான அமிசங்கள் ஓரளவாவது காணப்படுகின்றன என்பதும் குறிப்பிடற்பாலது. ஆனந்த தாண்டவம் சைவாகமங்களிலே புஜங்க நடனமெனக் குறிப்பிடப் பட்டிருப்பதாக பேராசிரியர் வே. இராகவன் கூறியுள்ளார்.

சிவபெருமானின் திருநடனம் பற்றிச் சிறப்பாகப் பாடியுள்ள சைவ நாயன்மார்களில் ஒருவரான திருநாவுக்கரசர் சாஸ்திரீய நடனக் கலைஞர் தெரிந்திராத நடனத்தைச் சிவபிரான் ஆடிக்கொண்டிருக்கிறார் என்ற கருத்துப்பட 'அரங்கிடை நூலறிவாளர் அறியப்படாததோர் கூத்து' எனச் சிறப்பித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளார். எனவே ஆனந்த தாண்டவம் பரதரின் நடனக்கலை மரபிற்குப் புறம்பானதென்பது புலனாகும். அதேவேளையில் இறைவனின் திரு நடனம் மனிதர் வகுத்துள்ள விதிகளுக்கு அப்பாற்பட்ட தனிச் சிறப்புடையது என்ற கருத்தும் உள்ளது.

மேற்குறிப்பிட்ட நடராஜர் சிலையின் பீடத்திலுள்ள தேசி எனும் பதம் நன்கு கவனித்தற்பாலது. இந்நடனம் தேசி நடன இயல்பினை உடையதென்பதையும் இது சுட்டிக்காட்டுகிறது எனவும் இ. நாகசுவாமி குறிப்பிட்டுள்ளார். மேலும் அவ்வத் தேசங்களுக்கூரிய நடனமே தேசி நடனமெனக் கொள்ளப்படுவதால் பரதநாட்டியம் தமிழ்நாட்டிற்கே உரிய நடனம் என்பது தெட்டத்தெளிவாகும்.

கி.பி நாலாம் நூற்றாண்டளவில் அல்லது அதற்கு முன்பே தமிழகத் தில் இது உருவாகியிருந்திருக்கலாம். தமிழகத்திற்கு வடக்கேயுள்ள இடங்களில் இதுவரை கிடைத்துள்ள சிற்பங்களிலே பெஸ்வாடாவிற்கு (விஜயவாடாவிற்கு) அண்மையிலுள்ள முகல்ராஜபுரத்தில் உள்ள நடராஜ சிற்பம் குறிப்பிடற்பாலது. இது கி.பி 500 அளவைச் சேர்ந்தது. இங்கு ஊர்த்துவஜானு நிலையிலே பல திருக் கரங்களுடன் முயலகனை மிதித்த வண்ணம் நடராஜர் காணப்படுகின்றார். இச்சிலை விஷ்ணு குண்டின் மரபினைச் சேர்ந்த இரண்டாம் விக்ரிரமேந்திரன் (கி.பி 515 - 535 வரை) ஆட்சிகாலத்தியது. இவன் ஆந்திர நாட்டில் ஆட்சி செய்து வந்தான். இவ்வரசனின் மகளின் மகனே முதலாவது மகேந்திரவர்மன் எனும் பல்லவ மன்னன் என்பது குறிப்பிடற்பாலது. எனவே, ஆந்திர நாட்டிலுள்ள கலைமரபுத் தாக்கம் பல்லவர் மூலமாகத் தமிழகத்தில்

ஏற்பட்டிருக்கலாம். ஏனெனில் இச் சிலைக்கும் தமிழக ஆனந்த தாண்டவச் சிலைக்கும் இடையில் ஒற்றுமை அமிசங்கள் உள்ளன.

சாளுக்கிய மன்னனான முதலாம் புவிகேசியின் (கி.பி. 543 - 566) தலைநகரான ஜகோளெயில் கிடைத்துள்ள நடராஜர் சிலையும் இவ்வகையிலே குறிப்பிடற்பாலது. எனவே கி.பி 530 - 550 க்கும் இடைப்பட்ட காலத்திலே விஷ்ணுகுண்டின், சாளுக்கிய அரசுகளிலிருந்து சிற்பிகள் நடராஜப் பெருமானுக்குத் தென்னகத்திலே கற்சிலை வடித்தனர் எனக் கருதப்படுகின்றது. தொடர்ந்து பல்லவ அரசிலே நடராஜருக்கான கற்சிலை தமிழகத்திலே அமைக்கப்பட்டிருக்கலாம் என்பது சீயமங்கலம் குகைக் கோவிலில் உள்ள தூணிலே புஜங்கதிராசிட கரணத்திலே காணப்படும் நடராஜர் சிற்பத்தால் உய்த்துணரலாம் எனப் பேராசிரியர் கமில் சுவெலபில் கருதுகின்றார். கல்லிற் செதுக்கப்பட்ட காலத்தால் முந்திய நடராஜத் திருவுருவங்கள் குப்தக் காலத்தவை. இவற்றிற்கு எடுத்துக்காட்டாக நாசனாத் தொகுப்பிலுள்ள நேர்த்தியான நடராஜர் திருவுருவம் மத்திய பிரதேசத்திலுள்ள சகோரேயிலே கிடைத்துள்ள கி.பி 5ம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த பல திருக்கரங்களுடன் கூடிய நடராஜசிற்பம், சேர்பூரில் கிடைத்துள்ள அதே காலத்திய சிற்பம் போன்றவற்றைக் குறிப்பிடலாம். எனினும், தமிழகத்தில் உருவாகிய நடராஜத் திருவுருவத்திற்கும் இவற்றிற்குமிடையில் ஒற்றுமை அமிசங்கள் மிகக்குறைவாகவே உள்ளன.

தமிழ் இலக்கியச் சான்றுகளை நோக்கும்போது கி.பி 4ம் நூற்றாண்டளவைச் சேர்ந்த சிலப்பதிகாரம், கலித்தொகை ஆகிய நூல்களிலே வரும் நடராஜர் பற்றிய குறிப்புகள் கவனிக்கத்தக்கவை. நடனம் ஏற்கனவே சங்ககாலத் தமிழ்ச் சமூகத்திலே முக்கியமான ஓரிடம் பெற்றிருந்தது. முருகன், கொற்றவை முதலிய தெய்வங்கள் ஆடலுடன் தொடர்புள்ளவர்களாகக் கூறப்படுகின்றனர். சிவபிரானின் ஆடல்களான கொடுகொட்டி, பாண்டரங்கம் ஆகியன பற்றிச் சிலப்பதிகாரத்தில் குறிப்பாக மாதவியின் ஆடல்களில் குறிப்பிடப்படுகின்றன. சிலப்பதிகாரம் எழுந்த காலத்திலே பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திர மரபு தமிழகத்திலே ஏற்பட்டுவிட்டது. கலித்தொகையிலுள்ள கடவுள் வாழ்த்தினைப் பாடிய நல்லந்துவனார் சிவ பெருமானைக் குறிப்பாக நடராஜராக வருணித்துள்ளார். இப்பாடலிலே அவரின் கொடுகொட்டி, பாண்டரங்கம், காபாலம் ஆகிய நடனங்கள் பற்றிய குறிப்புகள் வருகின்றன. தமிழிலக்கிய வரலாற்று ரீதியிலே நடராஜரைப் பற்றி முதலிலே பாடிய தமிழ்ப்புலவர் நல்லந்துவனார் எனப் பேராசிரியர் கமில்சுவெலபில் கருதுகின்றார். திருமுலரின் திருமந்

திரத்திலே தான், நடராஜத் திருவுருவத்தின் சிறப்புக்களும், தத்துவார்த்த விளக்கங்களும் முதன்முதலாக விரிவாக வருகின்றன. இஃது ஏறக்குறைய அதே காலத்தியதாயினும், இதன் காலம் பற்றிக் கருத்து வேறுபாடு உண்டு. மேலும் கி.பி ஆறாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த காரைக்காலம்மையாரின் திருப்பாடல்களிலும் நடராஜப் பெருமான் பற்றிய முக்கியமான குறிப்புகள் வருகின்றன.

அடிப்படையிலே கூறும்பொருள் பழையமையானது ஆயினும் கி.பி 5ம், 6ம் நூற்றாண்டுகள் அளவிலேதான் சைவாகமங்கள் பெரும்பாலும் முழுமையடைந்திருப்பன எனக் கருதப்படுகின்றது. இவற்றிலே நடராஜத் திருவுருவ அமைப்பு, தத்துவ விளக்கம் முதலியன பற்றிய குறிப்புகள் உள்ளன.

எனவே, இதுவரை குறிப்பிட்டுள்ள சான்றுகளின் அடிப்படையிலே நோக்கும்போது, தமிழகத்திற்கே சிறப்பான நடராஜரின் ஆனந்த தாண்டவ வடிவ உருவாக்கத்திலே பல்லவருக்கு முற்பட்டகாலத் தமிழகக் கலை மரபுகள், தக்கணத்திலே சாளுக்கிய அரசில் நிலவிய கலைமரபுகள், தக்கணத்தின் தென்கீழ்ப் பகுதியிலே நிலவிய ஆந்திரக் கலைமரபுகள், நாட்டிய சாஸ்திர மரபிலே கூறப்படும் கரணங்கள் குறிப்பாக புஜங்கலலித, புஜங்கதிராசித, புஜங்காஞ்சித கரணங்கள் முதலியன இடம்பெற்றிருக்கலாம் எனப் பேராசிரியர் கமில்சுவெலபில் சுட்டிக்காட்டியுள்ளார். ஆனால், நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே புஜங் கலலித எனும் கரணம் கூறப்படவில்லை. புஜங்கதிராசித, புஜங்கத் ரஸ்தரேசித எனும் கரணங்கள் உண்டு. சில கருத்துக்களைத் தமிழகத்திற்கு வெளியே ஒருவேளை பெற்றிருந்தாலும், இத்திருவுருவம் தமிழகம் உலகிற்கு அளித்துள்ள தலைசிறந்த கலை வடிவம் என்பதில் ஐயமில்லை எனலாம்.

பல்லவர் காலத்திலே முதலிலே கல்லிலும், பின் உலோகத்திலும் இத்திருவுருவம் அமைக்கப்பட்டு வந்தது. பின் சோழப்பெரு மன்னர் காலத்திலே மிக நேரத்தியான நடராஜத் திருவுருவங்கள் குறிப்பாக வெண்கலத்தில் அமைக்கப்பட்டன. கல்லிலும் உலோகத்திலும் தொடர்ந்து இன்று வரை நடராஜத் திருவுருவங்கள் அமைக்கப்பட்டு வருகின்றன.

ஏற்கனவே குறிப்பிட்ட நல்லந்துவனார், திருமூலர், காரைக்காலம்மையார் முதலியோரைத் தொடர்ந்து சைவ நாயன்மார், திருவிசைப்பா, திருப்பல்லாண்டு ஆசிரியர்கள், பட்டினத்தார், சேக்கிழார், கச்சியப்பர், சைவசித்தாந்த நூல்களின் ஆசிரியர்கள் குறிப்பாக மனவாசகங்கடந்தார், உமாபதிசிவாச்சாரியார், திருவிளையாடற்புராண ஆசிரியர்கள்,

குமரகுருபரர், முத்துத்தாண்டவர், மாரிமுத்தாபிள்ளை, கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார், நீலகண்டசிவன், சுத்தானந்த பாரதியார், பாபநாசம்சிவன் முதலிய பல அருட்கவிஞர்கள் குறிப்பாக நடராஜப் பெருமானின் ஆனந்த தாண்டவத்தின் பல்லேறு அமிசங்களையும், சிறப்புக்களையும் பற்றிப் பாடியுள்ளனர். இவர்களிலே குமரகுருபரர்,

‘பூமலி கற்பகப்புத்தேள் வைப்புப்
நாமநீர்வரைப் பினானில வளாகமும்
ஏனைப்புவனமு மெண்ணீங் குயிரும்
தானே வகுத்ததுன் றமருக்கரமே
தனித்தனி வகுத்த சராசரப் பகுதி
அனைத்தையுங் காப்பதுன் னமைந்த பொற்கரமே
தோற்றுபு நின்றவத் தொல்லுலகடங்கலும்
மாற்று தாரழல் வைத்ததோர் கரமே
ஈட்டிய வினைப்பயனெவற்றையு மறைத்துநின்
றூட்டுவதாகு நின்னுன்றியபதமே
அடுத்தவின் னுயிர்கட்களவில் பேரின்பம்
கொடுப்பது முதல்வ நின்குஞ்சிதபதமே
இத்தொழிலைந்து நின் மெய்த் தொழிலாகப்
பாலுண்குழவி பசங்குடர் பொறாதென
நோயுண்மருந்து தாயுண்டாங்கு
மன்னுயிர்த் தொகுதிக்கின்னருள் கிடைப்ப
வையமீன்றளித்த தெய்வக்கற்பின்
அருள்கூற்கொண்ட வையரித்தடங்கட்
டிருமாண்சாயற்றிருந்திழை காணச்
சிற்சபை பொலியத்திருநடம் புரியும் அற்புதக் கூத்த’

எனச் சிதம்பரமும் மணிக்கோவையிலே இறைவனின் ஐந்தொழில்
களையும் சிறப்பாக விபரித்திருப்பது ஈண்டு கவனித்தற் பாலது.

கீர்த்தனை ஆசிரியர்களிலே முத்துத்தாண்டவர்

‘நிருத்தஞ் செய்தாரே ஐயர் சதானந்தநிருத்தஞ் செய்தாரே ஐயர்
நிருத்தமான மன்றுள் சிவசிதம்பரநாதர்
தித்திமி திமிதிமி திக்கிடத்திக் கிடகிடத்திகு
தத்திமி திமித்தத்திங்கிணத் தோமென
.....(நிருத்தஞ் செய்தாரே)’ எனவும்,

‘ஆடவெடுத்தபாதம் எமை ஆளவெடுத்தபாதம்’ எனவும்,

‘ஆடியபாதா இருவர் பாடியபாதா
நிடியவேதா தில்லை நிர்த்தவினோதா’ எனவும்,

மாரிமுத்தாபிள்ளை

'காலைத்தாக்கி நின்றாடுந் தெய்வமே யென்னைக்
கைதாக்கியாள் தெய்வமே (காலை)
வேலைத்தாக்கும் பிள்ளை தனைப் பெற்றதெய்வமே
மின்னும் புகழ்சேர் தில்லைப் பொன்னம்பலத்திலொரு(காலை)'

எனவும்,

கோபாலகிருஷ்ணபாரதியார்

'நடனமாடினார் ஐயர் வெகுநாகரிகமாகவே
கனகசபையில் ஆனந்த (நடனமாடினார்)' எனவும்,

சுத்தானந்தபாரதியார்

'இல்லையென்பான் யாரொடா - என் அப்பனைத்
தில்லையிலே பாரடா (இல்லை)

கல்லுங் கசிந்துருக்கனிந்த முறுவலுடன்
காட்சியளிக்கும் அந்தக்கருணைச்சுடரொளியை (இல்லை)
கல்லைக்கனியாக்கவல்ல புலவனைக்
கலைவடிவாசி என் கண்ணான கண்ணனை
எல்லாவுலகினுக்கும் இறைவனை அன்பரின்
இதயத்தில் நடமாடும் சிதம்பரநாதனை (இல்லை) எனவும்,

பாபநாசம் சிவன்

'ஆனந்த நடமிடும் பாதன் பொன்னம்பல வாணன்
சிதம்பரநாதன்' எனவும்

'கொஞ்சம் சதங்கை கலீர் கலீரென
குழவி இளம்பிளை பளீர் பளீரென
நஞ்சம் தவழும் நீலகண்டமும் மின்ன - ஒரு
நங்கை கங்கை சடையில் குலுங்க (நடமாடும்)' எனவும்

உருக்கமாகப் பாடியுள்ளவற்றைக் குறிப்பிடலாம். தமிழிற்போன்று
மிக உருக்கமான பக்திப்பாடல்களை வேறு மொழிகளில் காண்பது
அரிதாகும். வடமொழியிலுள்ள ஆகமங்கள், மஹாபாரதம், புராணங்கள்,
தோத்திரங்கள் முதலியனவற்றிலே நடராஜ வடிவத்தின் சிறப்புக்கள்
கூறப்பட்டுள்ளன. எடுத்துக் காட்டாக,

'ஸதஞ்சித முதஞ்சித நிகுஞ்சிதபதம்
ஜ்வலஜ்ஜலச்சலித மஞ்ஜுகடகம்
பதஞ்ஜலித்ருகஞ் ஜனமனஞ்ஜனம்
அசஞ்சலபதம் ஜனனபஞ்ஜகரம் /

கதம்பருசிமம்பரவனம் பரமம்
 அம்புத கதம்பக விம்பனககலம்
 சிதம்புதிமணிம் புதலூருதம்புஜரவிம்
 பரசிதம்பரநடம் ஹ்ருதி பஜு //'

எனவரும் தாண்டவ தோத்திரமொன்றினைக் குறிப்பிடலாம்.

வடமொழி இலக்கணமரபிலே, பாணினியின் மஹேஸ்வர சூத்திரங்கள் நடராஜப்பெருமானின் திருநடனத்துடன் தொடர்புபடுத்தப்படுகின்றன.

ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு வரலாற்று ரீதியிலே தமிழ் நாட்டிலின்றி கிடைத்துள்ள காலத்தால் முந்திய நடராஜத் திருவுருவம் சீயமங்கலம் குடவரைக்கோவில் தூணில் உள்ளதாகும். இங்கு நடராஜருக்கு நான்கு திருக்கரங்கள் உள்ளன. இருபக்கங்களிலும் அவரை வணங்கும் இருபக்தர்கள் உள்ளனர். இச்சிற்பம் கி.பி 7ம் நூற்றாண்டு முற்பாதியில் ஆட்சிசெய்த முதலாம் மகேந்திரவர்மன் காலத்தியதாகும். இக்காலத்தில் வாழ்ந்த மூத்த சைவநாயனாராகிய திருநாவுக்கரசர் கூத்தப்பிரானின் திருவுருவத்திலே மெய்மறந்தவர். ஆடற்கரசனின் திருவுருவத்தைக் காணும் பேறு கிடைக்குமாயின் தாம் மீண்டும் மனிதப்பிறவி எடுக்க விரும்புவதாகத் தேவாரத்திலே,

'குனித்த புருவமும் கொல்வைச் செவ்வாயிற் குமிண் சிரிப்பும்
 பனித்த சடையும் பவளம் போல் மேனியிற் பால் வெண்ணீறும்
 இனித்தமுடைய எடுத்த பொற்பாதமும் காணப்பெற்றால்
 மனித்தப் பிறவியும் வேண்டுவதே இந்த மானிலத்தே'

என உள்ளக்கனிவுடன் அருளியுள்ளார். ஒப்பற்ற பக்தி மட்டுமன்றி, நேர்த்தியான அழகியல் அமிசங்களும் இத்தேவாரத்திலே காணப்படுதல் கண்கூடு.

சீயமங்கல நடராஜத் திருவுருவத்தை விடக் காஞ்சியிலுள்ள தர்ம ராஜரத்திலே அபஸ்மாரன் மீது ஆடும் நடராஜ வடிவம் (கி.பி 7ம் நூ.) காஞ்சி கைலாசநாதர் கோயிலிலுள்ள நடன சிற்பங்கள் (கி.பி 8ம் நூ.), பனமலை சிவாலயத்திலுள்ள நடராஜ ஓவியம் முதலியன குறிப்பிடற்பாலன.

நடராஜத் திருவுருவம் தமிழகத்திலே மிகச் சிறப்பான இடம் பெற்றிருந்தமை மேலும் சில சான்றுகளாலும் உறுதிப்படுத்தப்படுகின்றது. சிவதாண்டவங்கள் தமிழகத்திலுள்ள பல திருத்தலங்களுடன் தொடர்புபடுத்தப்பட்டிருப்பது போன்று வேறெங்கும் தொடர்புபடுத்தப்பட்டல். மரபுவழிக் கதையின்படி சிவபெருமான் தண்டு முனிவர் மூலம் இக்

கலையை உலகுக்கு அளித்துள்ளமையினால் இது தாண்டவம் என அழைக்கப்படுகின்றது. தட்டுதல் அதாவது நிலத்தைத் தட்டுதல் எனும் பொருள்படும் 'தட்' எனும் வினையடியிலிருந்து இது வந்துள்ளதெனக் கருதப்படுகிறது. தாண்டவம் தாண்டு எனும் வினையடி வழி வந்ததாகும். தாண்டு எனும் வினையடி துள்ளுதல், பாய்தல், ஆடுதல் முதலிய கருத்துக்களிலே தமிழ், தெலுங்கு, கன்னடம், மலையாளம் போன்ற இலக்கிய வளமுள்ள திராவிட மொழிகளிலே மட்டுமன்றி, இலக்கிய வளமற்ற திராவிட மொழிகளிலும் வருகின்றது. எனவே, தாண்டவம் எனும் பதம் திராவிடச் சொல்லாகும். சிவபிரானின் ஏழு தாண்டவங்கள் வெவ்வேறு நோக்கங்களிற்காகத் தமிழகத்தின் வெவ்வேறிடங்களிலே நடைபெறுவதாகச் சைவ நூல்களிலே கூறப்படுகின்றன. இவ் ஏழு தாண்டவங்கள் சரிகமபதநி எனும் ஏழிசைகளில் இருந்தும் தோன்றியதாகக் கூறப்படுகின்றன.

இவற்றுள்ளே காளிகாதாண்டவம் அல்லது முனி தாண்டவம் இறைவனின் படைத்தல் தொழிலைக் குறிக்கும். இத்தாண்டவம் திருநெல்வேலியிலுள்ள தாமிர (செப்பு) சபையிலே நடைபெறுகின்றது. இறைவனின் காத்தல், இன்பக் காத்தல் (ஆன்மாக்களின் புண்ணியத்திற்கேற்ப - நல்வினைக்கேற்ப இன்பங்களை அளித்துக்காத்தல்), துன்பக் காத்தல் (ஆன்மாக்களின் பாவத்திற்கேற்ப - தீவினைக்கேற்ப தண்டித்துக் காத்தல்) என இருவகைப்படும். இன்பக் காத்தலைக் குறிக்கும் சந்தியா தாண்டவம் மதுரையிலுள்ள வெள்ளியம்பலத்திலே (ரஜத - வெள்ளிசபையிலே) இடம்பெறுகின்றது. துன்பக் காத்தலைக் குறிக்கும் கௌரீ தாண்டவம் பாண்டி நாட்டுத் திருப்புத்தூரிலுள்ள சிற்சபையிலே நடைபெறுகின்றது. அழித்தலைக் குறிக்கும் சம்ஹார தாண்டவம் நள்ளிரவிலே சுடலையிலே இடம்பெறும். மறைத் தலைக் குறிக்கும் திரிபுர தாண்டவம் திருக்குற்றாலத்திலுள்ள சித்திரசபையில் இடம்பெறுகின்றது. அருளுதலைக் குறிக்கும் ஊர்த்துவ தாண்டவம் திருவாலங் காட்டிலுள்ள இரத்தினசபையிலே நடைபெறுகின்றது. இறைவனின் ஐந்தொழிலையும் ஒருங்கே சுட்டும் ஆனந்த தாண்டவம் சைவ உலகின் கோயிலாக விளங்கும் சிதம்பரத்திலுள்ள பொன்னம்பலத்திலே (கனகசபையிலே) நடைபெறுகின்றது. இது நாதாந்த நடனமெனவும், புஜங்கநடனம் எனவும் கூறப்படும். இவ் உருவத்தின் தோற்றம் பற்றி ஏற்கனவே கூறப்பட்டது. இத்திருத்தலத்தின் முக்கியத்துவத்திற்கேற்ப, இக்கோயில் ஒரு பெரிய நடனக் கலைக் களஞ்சியமாகவே மிளர்கின்றது. 'சித் அம்பரம்' எனில் சித் ஆகிய

ஆகாசம் எனும் பொருள் உண்டு. இங்குள்ள லிங்கம் ஆகாசலிங்கமாகும். உள்ளமாகிய ஆகாயத்தில் இறைவனின் ஆனந்தக்கூத்து எப்பொழுதும் நடைபெற்றுக்கொண்டிருக்கின்றது என்ற உட்கருத்து உண்டு. ஆன்மாக்களின் ஈடேற்றத்திற்காக இறைவன் தமிழ்நாட்டிலுள்ள ஆறு திருத்தலங்களிலே ஐந்தொழிலைப் புரிந்து கொண்டிருக்கின்றான் என்று கூறும்போது தாண்டவ வடிவங்களுக்கும் தமிழகத்திற்குமிடையிலுள்ள மிக நெருங்கிய தொடர்புகள் வெள்ளிடைமலை. இத் தாண்டவங்கள் தமிழகத்திலே செய்யப்படுகின்றன எனத் திருப்புத்தூர் புராணம் முதலியன கூறும். எனவே சிவபெருமானின் தாண்டவ உருவம் தமிழ்நாட்டிலே தோன்றியது என்பதற்கு இஃது ஒரு தக்கசான்று என மயிலை சீனிவேங்கடசாமி கூறியுள்ளார்.

ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு நடராஜத் திருவுருவத்தின் சமய, தத்துவக் கருத்துக்களை விரிவாகக் கூறும் காலத்தால் முந்திய தமிழ் நூலாகத் திருமந்திரம் திகழ்கின்றது. இதிலே வரும்

‘அரன்துடி தோற்றம் அமைத்தல் தீதியாம்
அரன் அங்கி தன்னில் அறையிற் சங்காரம்
அரனுற்றணைப்பில் அமருந்திரோதாயி
அரனடியென்னும் அங்குகிரகமே’

என்னும் செய்யுள் குறிப்பிடற்பாலது.

இதே கருத்து சைவசித்தாந்த நூல்களிலொன்றான உண்மை விளக்கத்திலே,

‘தோற்றம் துடியதனில் தோயும் தீதியமைப்பில்
சாற்றியிடும் அங்கியிலே சங்காரம் - ஊற்றமா
ஊன்று மலர்ப்பதத்தே உற்ற திரோதம் முத்தி
நான்ற மலர்ப்பதத்தே நாடு’

எனவரும் செய்யுளிலே அழகாகக் கூறப்படுகின்றது. இவற்றின்படி நடராஜப் பெருமானின் (வலது) திருக்கரத்தில் உள்ள உடுக்குப் படைத் தலைக் குறிக்கும். (வலது) அபயகரம் காத்தலைக் குறிக்கும். இடது திருக்கரத்திலுள்ள நெருப்புச் சங்காரத்தையும், ஊன்றிய (வலது) திருப்பதம் மறைத்தலையும், தூக்கிய (இடது) திருவடி அருளுதலையும் குறிப்பன. இறைவனுடைய பஞ்சகிருத்தியங்களின் (ஐந்தொழில்களின்) சின்னமாகவே இத்திருவுருவம் விளங்குகிறது.

மேலும் ‘இறைவன் துடியினை அசைத்தல் பக்குவம் எய்திய ஆன்மாவின் உணர்விலிருந்து மாயையை உதறி விலக்குவதாகும். அக்கினியை ஏந்தியுள்ளமை அவ்வான்மாவின் பழைய வினைகளை ஏற்படாவண்ணம்

சுடுவதாகும். ஊன்றிய திருவடி ஆணவ மலத்தின் (மறைக்கும் செயல், கீழ் வீழ்க்கும் செயல் ஆகிய) இருவகை ஆற்றலையும் கெடச்செய்வதாகும். எடுத்த திருவடி பல துன்பங்களிலுழன்று வந்த உயிர் அவற்றின் மீது சிக்கி அல்லல்படாது அருள் நிலைக்கண் உய்ப்பதாகும். அவ் வெடுத்த திருவடியின் குஞ்சித 'வளைந்த' நிலையும், அதற்கு ஒப்ப அப்பாதத்தைக் காட்டும் திருவடியும், 'நில்' எனும் பொருட்பட அமைத்த திருக்கையும் துரியாதீதம் எனும் ஆனந்த நிலையில் அழுத்தும் குறிப்புடையனவாம். எம் தந்தையாகிய சிவபிரான் செய்யும் பரதத்திலுள்ள பாவனை இவையாம்' என மனவாசகங் கடந்தார் உண்மைவிளக்கத்திலே கூறியுள்ளார்.

இறைவன் ஆன்மாக்களிடத்துக் கொண்டிருக்கும் அளவிடற் கரிய கருணையினால் ஐந்தொழில் புரிந்து அவர்களை ஈடேற்றுகிறான். மந்திர சொருபியாக இறைவன், திரு ஐந்தெழுத்தையே திருமேனியாகக் கொண்டு உயிர்களின் துன்பத்திற்குக் காரணமாகிய பிறப்பு அறும்படி நின்றாடுகிறான். 'நமசிவாய' என்பது தூலபஞ்சாக்கரம். உயிர்களின் ஈடேற்றத்திற்கு ஆடும் பிரானுடைய திருவடியை அன்பர் நாடுவர். இத்திருவடியே 'ந' காரமாகும். திரு வயிறு 'ம' காரமாகும். வளரும் திருத்தோள் 'சி' காரகமாகும். திருமுகம் 'வா' ஆகும். திருமுடி 'ய' ஆகும். இவ்வாறு அவரின் திருவங்கம் (திருமேனி) அமையக் காணலாம். இவ்வமைப்பு தூலபஞ்சாக்கரம் எனவும் இலயாங்கம் எனவும் கூறப்படும். அடுத்ததாக 'சிவாய நம' என்பது சூக்கும் பஞ்சாக்கரம் என்று கூறப்படும். அது நடராஜத் திருவருவத்திலே பின்வருமாறு அமையும். உடுக்கை அடிக்கும் திருக்கை 'சி' காரமாகும். வீசும் திருக்கை ஞானமாகிய திருவருளைக் குறிக்கும் 'வா' ஆகும். அபயமளிக்கும் திருக்கை 'ய' ஆகும். நெருப்பினை வைத் திருக்கும் திருக்கை 'ந' காரமாகும். முயலகளை அழுத்தும் திருவடி 'ம' காரமாகும். இவ்வாறு அவரின் பிரத்யங்கம் அமையும். இது போகாங்கம் எனப்படும்.

அப்பெருமானுக்கு உபாங்கமாக உள்ள திருவாசி ஓங்காரமாகும். அத்திருவாசியில் அமைந்துள்ள சுடர்கள் ஓங்காரத்தின் நீங்காதனவாகிய மாத்ருகாக்கரங்களாகும். அதாவது பஞ்சாக்கரமே நிறைந்த உள்ளொளி என உண்மைவிளக்கம் கூறும். 'திருவாசி சடப்பொருளாகிய பிரகிருதியை (இயற்கையை) க் குறிக்கும். திருவாசிக்குள் நின்றாடும் சிவனின் தலை மங்கைகளும், பாதமும் திருவாசியைத் தொட்டுக் கொண்டு நிற்கின்றன. அது புருடனின் அதாவது இறைவனின் சர்வ வியாபகத்தைக் காட்டும்.

பிரகிருதிக்கும் இறைவனுக்கும் இடையில் நிற்பது உயிர். 'சிவாயநம' எனும் ஐந்தெழுத்திலே 'சிவா' வுக்கும் 'நம' வுக்குமிடையேயுள்ள 'யகரமே ஆன்மா' ஆன்மா என கலாயோகி ஆனந்தக்குமாரசுவாமி திருவருட்பயனைப் பின்பற்றிக் கூறியுள்ளார்.

நடராஜப் பெருமான் பிரபஞ்சத்திற்குள் ஆடுவதையும், ஒவ்வொரு ஆன்மாவின் இதயத்தில் ஆடுவதையும் இத்திருவாசிக்குள் அவர் ஆடுவது குறியீடாகக் குறிக்கும் எனவும் அறிஞர் கருதுவர்.

நடராஜ உருவத்துடன் அவருடைய சக்தியாகிய சிவகாம வல்லியைக் காணலாம். இறைவனின் திருவருளே சக்தியாகும். சக்தியின்றிச் சிவம் இல்லை. ஆடிக்கொண்டிருக்கும் ஆடற்பெருமானின் அற்புதக் கூத்தினை அவரின் அருகே நின்று உலக அன்னையாம் அம்பாள் பார்த்துக்கொண்டே இருக்கின்றாள். தன்னுடைய குழந்தைகளாகிய ஆன்மாக்கள் ஈடேற்றம் பெற உதவிக்கொண்டே இருக்கிறாள். பெளராணிக மரபிலே வியாக் கிரபாதரும், பதஞ்சலிமுனிவரும், வேறு பலரும் இறைவனின் ஆடலைக் கண்டுகளித்தார்கள் எனக் கூறப்படுகின்றது. ஆனால் இறைவனின் இவ் ஆனந்தக்கூத்து ஒவ்வொரு ஆன்மாவிலும் நடைபெற்றுக்கொண்டே இருக்கின்றது எனக் கூறப்படுகின்றது.

'சிவநடனத்தின் (நாதாந்த நடனத்தின்) முக்கியமான பொருள் மூன்று படித்தாகும். முதலாவது பிரபஞ்சத்தினுள்ளே நடக்கும் செயல்கள் யாவற்றுக்கும் மூல காரணமாயுள்ள லய நடனத்தைத் திருவாசி குறிக்கின்றது. இரண்டாவது எல்லையில்லா உயிர்க் கூட்டங்களை மாயையில் இருந்து விடுவிப்பதே இந்நடனத்தின் உட்பொருள் என்பது. மூன்றாவது சிவன் சிதம்பரத்திலே நின்று ஆடுகின்றான். சிதம்பரம் விசுவத்தின் (பிரபஞ்சத்தின்) மத்தி. அது உள்ளத்தின் உள்ளே இருக்கிறது என்பது,' எனச் சிவபிரானின் நாதாந்த (ஆனந்த) நடனத்தின் சாரத்தினை ரத்தினச் சுருக்கமாக கலாயோகி ஆனந்தக்குமாரசுவாமி கூறியுள்ளார்.

நடராஜத் திருவுருவம் காட்டும் சமய, தத்துவக் கருத்துக்கள் சில வற்றை மேலும் குறிப்பிடலாம். உருவமற்ற இறைவனின் திருவுருவம் ஆகாசமாகும். ஐந்தொழிலையும் சுட்டும் ஆனந்தத் தாண்டவம் நடைபெறும் சிதம்பரத்திலுள்ள லிங்கம் ஆகாசலிங்கம் என்பது ஈண்டு குறிப்பிடற்பாலது. அவருடைய திருமுகமண்டலம் தலைமை நிலையையும், எல்லையில்லா அழகினையும், இனிய தண்ணளியையும் குறிக்கின்றது. அவருடைய பவளநிறச் சிவந்த திருமேனி அவரின் தூய்மைப்படுத்தும் தன்மையைக் காட்டும். பொதுவாக நடராஜப்பெருமானுக்கு நான்கு

திருக்கரங்கள் உள்ளன. ஆனால், 8, 10, 16 முதலிய பல கைகளும் உள்ள திருவுருவங்கள் உள்ளன. இவை திசைகளைக் காட்டுவன. ஆகாயத் திலே நிறைந்துள்ள இறைவனுக்குத் திசைகள் கைகளாகும், இவை அவரின் எல்லையில்லா ஆற்றலையும் குறிப்பன. முக்கண்கள் சூரியன், சந்திரன், அக்கினி ஆகியோரைக் குறிக்கும். நெற்றிக்கண் அக்கினியை, ஞானமாகிய அக்கினியையும் குறிக்கும். மேலும் இம்முன்று திருக்கண் களும் இறைவனின் இச்சாசக்தி, கிரியாசக்தி, ஞானசக்தி ஆகியவற்றையும் குறிக்கும். ஆகாமியம், சஞ்சிதம், பிராரப்தமாகியவற்றால் உயிர்களுக்கு ஏற்படும் துன்பங்களைத் தமது புன்முறுவலினால் இறைவன் நீக்கியருளு கிறார். அவரின் சடைமுடி பேரறிவைக் குறிக்கின்றது. இத்திருவுருவத்தி லுள்ள திருநீறு பராசக்தியைக் குறிக்கும். ஆன்மாக்களின் பந்த பாசங் களைப் பற்றறுத்தலையும் குறிக்கும். திருநீறு அழிவற்ற தூய இயல்பையும் சுட்டும். அவருடைய பூணூல் (முப்புரிநூல்) குண்டலினி சக்தியென்பர். வேதாந்தத்தையும் குறிக்கும் என்பர். திருப்பாதங்களிலுள்ள சிலம்புகளும், வீரக்கழல்களும் ஆன்மாவின் பழைய வினைகளையும், பிறவித்துன் பத்தையும் முற்றாக நீக்கி வீடுபேறு அளிப்பவர் இவரே என்பதை உணர்த்துவன. (ஆலகாலவிஷம் உண்டதாலான) நீலகண்டம் இறை வனின் பெருங்கருணையினையும், நயத் தக்க நாகரிகத்தையும் காட்டும். திருக்கரத்திலுள்ள சூலம் சத்துவம், ரஜஸ், தமஸ் என்னும் முக்குணங் களையும் குறிக்கும். அழித்தலைச் செய்யும் ஆரணி, படைத்தலைச் செய்யும் ஜனனி, உயிர்களைப் போகங்களிலே நிறுத்தும் இரோதயித்திரி ஆகிய முச்சக்திகளின் வடிவினதாகும். மேலும் படைத்தல், காத்தல், அழித்தல் ஆகிய முத்தொழில்களையும் செய்பவர் இவரே என்பதையும், ஆணவம், கன்மம், மாயை ஆகிய மும்மலங்களையும் நீக்குபவர் என்பதையும் சூலம் காட்டும் என்பர். திருக்கரத்திலுள்ள கோடரி அல்லது மழு இறைவனின் பேராற்றலைக் குறிக்கும். இடது கையிலுள்ள மான் இவர் வேதநாயகன் என்பதையும், அணிந்துள்ள புலித்தோல் கோபத்தைக் கட்டுப்படுத்துபவர் இவர் என்பதையும் காட்டும்.

திருக்கையிலும், திருமேனியிலும், அரையிலும், இவர் பாம்பினை அணிந்துள்ளார். நாகசக்தி யாவற்றையும் நியமிக்கும். உலகம் யாவும் தோன்றவும், ஒடுங்கவும் நிமித்தகாரணர் தாமே என்பதை உணர்த்தக் குண்டலினி சக்தியாகியுருவுமாகிய பாம்பினைச் சிவன் ஏந்தியிருக்கிறார். நடராஜமூர்த்தி தென்திசை நோக்கியிருப்பதன் காரணம் ஆன்மாக்களுக்குத் தென்திசை தலைவனாகிய யமனின் பயத்தை நீக்குவதற்காம். மேலும்,

தென்றற்காற்றின் மீதும், தென்தமிழின் மீதும் உள்ள விருப்பத்தினால் நடராஜன் தெற்கு நோக்கித் திருநடம் புரிகிறார் எனப் பரஞ்சோதி முனிவர் திருவிளையாடல் புராணத்திலே கூறியுள்ளார்.

சைவசமயத்தின் தத்துவ வெளிப்பாடாகவே சைவ சித்தாந்தம் மிளிர்கின்றது. இதுவரை குறிப்பிட்ட சிவபிரானின் நடராஜத் திருவுருவம் குறிப்பாக ஆனந்த நடனத்திருவுருவம் தமிழகத்தின் அழகியல், ஆன்மீகக் கலைப்படைப்பாகும். ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு, தமிழகம் உலகிற்கு அளித்துள்ள தலைசிறந்த கலைப்படைப்பாகும். தமிழகத்தின் சாஸ்திரீய நடனமாகிய பரதநாட்டியம் பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு உருவாக்கிய கலையாயினும் அதிலுள்ள அழகியல் அம்சங்களில் ஒரு பகுதியும் அது எடுத்துக்காட்டும் சமய தத்துவக் கருத்துக்களில் பெரும்பகுதியும் தமிழகத்திற்கே பெரும்பாலும் தனிச் சிறப்பானவை. சைவசித்தாந்தமும், நடராஜத் திருவுருவமும், பரத நாட்டியமும் ஒரே அடிப்படையினைக் கொண்டுள்ளன எனப் பொதுவாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. வேறொரு வகையாகக் கூறின், 'சைவசித்தாந்தத்தின் கலைவெளிப்பாடுகளாகவோ நடராஜத் திருவுருவமும், பரதநாட்டியமும் விளங்குகின்றன எனலாம்.' எனவே தமிழகச் சைவசமய தத்துவ வளர்ச்சிக்கும், பரதநாட்டிய வளர்ச்சிக்குமிடையிலுள்ள பிரிக்கமுடியாத உறவுகள் குறிப்பிடற்பாலன. மேலும் ஏற்கனவே குறிப்பிட்ட அங்கம், பிரத்யங்கம், உபாங்கம், பரதம் முதலிய கலைச்சொற்கள் பரதநாட்டியத்திற்கும், சைவ சித்தாந்தத்திற்கும் பொதுவானவை.

'பரத' எனும் பதம் வடமொழியில், ஆடற்கலைஞன், நடிகன், நடனம், நாட்டியசாஸ்திர ஆசிரியரான பரதமுனிவர், பரத(ன்) எனும் அரசன் முதலியோரை மட்டுமன்றிச் சிவபெருமானையும் குறிக்கும். எனவே பரதநாட்டியம் சிவனுடைய அல்லது சிவனுக்கான (அர்ப்பண) நடனம் எனவும் பொருள்படும். இக்கருத்தினை வலுவூட்டும் வகையிலே சைவ சித்தாந்த நூல்களில் ஒன்றான உண்மை விளக்கம் (36) 'எந்தையார் பரதம்' (எம் தந்தையாகிய சிவபெருமானின் திருக்கூத்து (நடனம்) எனக் கூறியிருப்பது நன்கு கவனித்தற்பாலது.

மேலும், பரத நாட்டிய அபிநயம் பற்றிக் கூறும் பிரதான நூல்களிலொன்றான நந்திகேஸ்வரரின் அபிநயதர்ப்பணத்திலே கடவுள் வாழ்த்து அல்லது தியான சுலோகமாக வரும்,

'ஆங்கிகம் புவனம்யஸ்ய வாசிகம் ஸர்வவாங் மயம் /
ஆஹார்யம் சந்த்ரதாராதி தம் நாமஹஸாத்விசம் சிவம் ||'

(எவருக்கு இப்பிரபஞ்சம் முழுவதும் அசைவுள்ள திருவுடம்பாக மிளிர்கின்றதோ, (மொழிகளிலுள்ள) சொற்களனைத்துமான வார்த்தைகளின் (ஒலி) மயமாக எவர் விளங்குகிறாரோ, சந்திரனும், தாரகைகளும் பிறவும் எவரின் அணிகலன்களாக விளங்குகின்றனவோ அப்பெயர்ப்பட்ட சிறப்புவாய்ந்தவரும் சாத்விகமயமாக விளங்குபவருமான சிவபெருமானை (நாம் - குரு, சிஷ்யர், சபையோர்) வணங்குகிறோம்.) செய்யுள் நாட்டியம் பயிலுமுன்போ, அரங்கேற்றம் அல்லது கச்சேரி தொடங்கு முன்போ இன்றும் பக்தி பூர்வமாகப் பாடப்படுதல் அல்லது அபிநயிக்கப் படுதல் உற்றுநோக்கற்பாலது. இதே செய்யுள் 'ஆங்கிகம், வாசிகம், ஆஹார்யம், சாத்விகம் ஆகிய நான்குவகை அபிநயங்களின் வடிவமாக விளங்கும் சிவபெருமானை வணங்குகின்றோம்' என்று கருத்துப்படும்.

பரதநாட்டியத்திற்கும் சைவசித்தாந்தத்திற்கும் இடையிலுள்ள தொடர்புகளைச் சமகாலப் பரதக்கலைஞர், ஆய்வாளர் ஒரு சாரார் நன்கு வலியுறுத்தி வருகின்றனர். எடுத்துக்காட்டாகச் சமகாலப் பரத நாட்டியக்கலைஞர்களில் ஒருவரான சுதாராணி ரகுபதி 1981 இலே மதுரையிலே நடைபெற்ற ஐந்தாவது உலகத் தமிழாராய்ச்சி மாநாட்டிலே ஆய்வுக் கட்டுரை மூலமும், செய்கைமுறை மூலமும், இவ்விரண்டினுக்கும் இடையிலுள்ள பிரிக்கமுடியாத தொடர்புகளை விளக்கிக் காட்டினார். அரிடரொம் (Ari Darom) எனும் அமெரிக்கக் கலைஞர் 'சைவசித்தாந்தத்தின் குறியீடான கலைவெளிப்பாடே பரதநாட்டியம்' என்ற தலைப்பிலே ஆராய்ச்சி செய்துள்ளார்.

ஏற்கனவே, குறிப்பிட்டவாறு, நடராஜத் திருவுருவம் சமய, தத்துவ ரீதியில் மட்டுமன்றி அழகியல் அம்சங்களிலும் சிறந்து விளங்குகின்றது. இவ்வகையிலும் பல நாட்டுக் கலைஞரையும் பிறரையும் இது கவர்ந்து வருகின்றது. கண்கவர் காட்சிப்பொருளாகவும் உலகின் பல பாகங்களிலுள்ள நூதனசாலைகளிலும், வீடுகள் சிலவற்றிலும் வைக்கப்பட்டுப் போற்றப்படுகின்றது. இன்றும் தொடர்ந்து பல மக்களின் வழிபாட்டிற்குரிய சிறந்த தெய்வத் திருவுருவமாகத் திகழ்ந்து வருகின்றது. சமய, தத்துவ நிலைகளில் மட்டுமன்றி இலக்கியம், கட்டிடக்கலை, சிற்பம், இசை, நடனம் எனப் பலதுறைகளிலே பலரைத் தொடர்ந்து ஈர்த்து வருகின்றது.

'நடராஜத் திருவுருவத்தினை இந்நாளில் எத்தகைய பெருங் கலைஞனும் கருதியுணர்ந்து படைக்க முடியாது. இது வெறும் கவிதையன்று; அறிவியல் நலமும் கொண்டது. பக்தர்களுக்கும், பாமர மக்களுக்கும்

தத்துவஞானிகளுக்கும் பெரும் வியப்பினையும், பெரிய ஈடுபாட்டினையும் ஏற்படுத்தி மகிழ்வித்து வருகின்றது. காலமும், இடமும் கடந்து எல்லா நாடு, மொழி, சமயம் சார்ந்த மக்களாலும் போற்றத்தக்கதாய் இவ்வடிவம் விளங்குகின்றது. அதன் ஒவ்வொரு பகுதியும் அழகுமிக்கப் பல தத்துவ நுட்பங்களை உள்ளடக்கியதாக ஒளிவிட்டு மிளிர்கின்றது' எனக் கலாயோகி ஆனந்தகுமாரசுவாமியும், 'அழகுக்கலை பொலியக் கண்குளிரும் காட்சி நல்கும் நடராஜத் திருவுருவம் கண்களுக்குப் பெரு விருந்தாய் அமைவது மட்டுமல்ல, உள்ளத்தைக் களிப்புறச் செய்வது; ஆனந்த அனுபவத்தை உண்டாக்குவது. மனச்சாந்தியை எழச்செய்வது. தீய எண்ணங்களை அகற்றி நல்லெண்ணங்களைத் தோற்றுவிப்பது. நானெனும் செருக்கைக் கெடவைப்பது. பேரொளி வீசி இருளகற்றி நல்லறிவு புகட்டிப் பேரானந்தப் பெருவாழ்வாம் வீடுபேற்றை ஈற்றில் அடைவிப்பது இத்திருவுருவம், இவ்வாறெல்லாம் நிகழ்த்துவிப்பதற்கு அதன் நிலையும், அது உணர்த்துங் கருத்துக்களும் காரணமாவன', எனப் பேராசிரியர் கா. கைலாசநாதக்குருக்களும், 'அணுவின் நுண் பகுதியில் ஒன்று சதா ஆடிக்கொண்டே இருக்கின்றது. அதன் ஆட்டத்தில் மற்ற நுண்துகள்கள் சம்பந்தப்பட்டிருப்பதால் அது சதா அழித்தலும், புதிய புதிய உருவாக்குதலும் நடந்துகொண்டே இருக்கின்றன. அதன் அடிப்படையிலேதான் பிரபஞ்சம் இயங்குகின்றது. இதே விஞ்ஞானக் கொள்கையைத்தான் இந்திய நாட்டுத் தத்துவங்களில் கூறப்படும் சிவபெருமானின் ஆனந்த நடனம் உணர்த்துகின்றது' என தாவோ விசிக்ஸ் எனும் நூலிலே கலாநிதி வ்றிட்ஸ் ஒப்காப்ரோ எனும் மேலை நாட்டுப் பிரபல விஞ்ஞானியும் கூறியிருப்பன நன்கு கவனத்திற்குரியன.

இத்தகைய பல்வேறு பெருஞ் சிறப்புக்களையும் கொண்டிலங்கும் நடராஜத் திருவுருவம் தொடர்ந்து பரதநாட்டியத்திலே முதலிடம் வகித்து வருகின்றது. சமய, தத்துவரீதியில் மட்டுமன்றிக் கலை, விஞ்ஞான ரீதியிலும் தனிச்சிறப்பான இடத்தினை வகித்துப் பல திறப்பட்டோரையும் தன்னிடத்து ஈர்க்கும் திறனும் கொண்டிலங்குகின்றது.

பரதக்கலை

மனித வரலாற்றிலே கலைகள் ஒரு முக்கியமான இடத்தினை வகித்து வந்துள்ளன. அவை மக்கள் வாழ்வினை வளம்படுத்தியும், செம்மைப் படுத்தியும் வந்துள்ளன. கலையறிவு மக்களுக்கு மனிதப் பண்பினை வளர்க்க உதவுவன. ஆதிகாலம் தொட்டுத் தமிழர் வாழ்வினிலே கலைகள் ஒன்றிணைந்து விளங்கி வந்துள்ளன. அவை பாரம்பரியமாகப் பேணப்பட்டு, வளர்க்கப்பட்டு வந்துள்ளன. அவற்றின் எண்ணிக்கை 64 எனக் கூறப்பட்டுள்ளது. எனவே 'ஆயகலைகள் அறுபத்துநான்கு' என முன்னோரைப் பின்பற்றி கவிச்சக்கரவர்த்தி கம்பர் கூறியுள்ளார். இக்கலைகளில் இசையும், நடனமும் குறிப்பிடற்பாலன.

மனிதர் மாக்கள் (மிருகங்கள்) போல அலைந்து திரிந்த மிகப் புராதன காலத்திற்கூட ஒருவகையான நடனக்கலை நிலவிற்று. பேச்சுக்கலை, எழுத்துக்கலை, தோன்று முன்பே நடனக்கலை தோன்றி விட்டது. புராதன மனிதனின் அசைவு, நெளிவுகளிலிருந்து நடனம் ஏற்பட்டுவிட்டது. இப்பெயர்ப்பட்ட நடனம் உலகின் பல பாகங்களிலும் நிலவிவந்தது. புராதன காலத்தில் ஆற்றோரங்களில் முகிழ்த்த சுமேரிய, எகிப்திய, இந்திய, சீன நாகரிகங்களிலே நடனக்கலை முக்கியமான ஓரிடம் பெற்றிருந்தது.

இசை, நடனம் ஆகிய கலைகளின் தோற்றம் தொன்மையில் மறைந்துள்ளது. ஆதிகால மனிதன் இயற்கையோடு ஒன்றிணைந்து வாழ்ந்ததால், அவன் இயற்கையின் பிள்ளையாக இயற்கையிலே கிடைத்தவற்றை உண்டு வாழ்ந்தான். இந்நிலையில் அவனுக்கும் மிருகங்களுக்கும்மிடையில் பெரிய வேறுபாடுகள் இருந்தில எனலாம். எனினும், பகுத்தறிவு உள்ள மனிதன் வாழ்வு உண்ணுதல், உறங்குதலோடு, மட்டும் இருக்கவில்லை. அவன் தன்னையும், தன்னைச் சூழ்ந்துள்ள இயற்கையையும் பற்றிச் சிந்திக்கவும் தொடங்கினான். தனது உணர்வுகளை ஒலியினாலும், உடலுறுப்புக்களின்

அசைவுகளினாலும் வெளிப்படுத்தி வந்தான். இயற்கையில் எழும் பிற ஒலிகள், அசைவுகளை உற்றுநோக்கினான்: தனது ஒலி, அசைவுகளுடன் ஒப்பிட்டுப் பார்க்க முற்பட்டான்; அவற்றைச் செம்மைப்படுத்தவும் முற்பட்டான். 'ஒன்றைப் பார்த்து அப்படியே செய்து காட்டுதல் ஒரு திறமையாகும்.' அது கலையெனக் கருதப்பட்டது. கலையினைக் குறிக்கும் ஆங்கிலச் சொல்லான Art எனும் சொல்லிற்கு 'திறமை' யெனும் பொருளும் உண்டு. மேற்குறிப்பிட்ட சூழ்நிலையிலேதான் இசை, நடனம் முதலிய கவின்கலைகள் தோன்றின. தமிழருக்குரிய பண்ணிசை, கர்நாடக இசை (இது தெலுங்கர், கன்னடர், மலையாளிகள் முதலிய பிற திராவிட மக்களுக்குமுரியது), பரதநாட்டியம் ஆகிய சாஸ்திரீய அல்லது செந்நெறிக் கலைகளும் அவற்றிற்கு முன்னோடிகளான நாட்டார் இசை, கூத்து வடிவங்களும் குறிப்பிடற்பாலன, மேற்குறிப்பிட்ட செந்நெறிக்கலைகளிலே இயற்கைத் தொடர்புகளைச் சுட்டிக்காட்டும் அமிசங்கள் இன்றுமுள்ளன. எடுத்துக்காட்டுகளாகப் பண்ணிசை, கர்நாடக இசை ஆகியனவற்றின் அடிப்படையாக இலங்கும் ஸ, ரி, க, ம, ப, த, நி எனும் ஏழு ஸ்வரங்களும் முறையே மயில் அகவுதல், எருது எழுப்பும் ஒலி, ஆடு எழுப்பும் ஒலி, கொக்கு எழுப்பும் ஒலி, குயில் கூவுதல், குதிரை கனைத்தல், யானை பிளிறுதல் ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் எழுந்தன எனக் கூறப்படுகிறது. கர்நாடக இசைக்குரிய ஹம்சத்வனி (அன்னத்தின் ஒலி) போன்ற இராகங்களின் பெயர்களும், பரத நாட்டியத் திற்குரிய அபிநய ஹஸ்தங்களான (கைகளான) மிருகசீர்ஷ (மாள் தலை), சர்ப்பசீர்ஷ (பாம்புத்தலை), அர்த்தசந்திர (அரைவாசிச் சந்திரன்) கபித்த (விளாம்பழம்), பத்மகோஷ (தாமரை மொட்டு), கபோத (புறா), கூர்ம (ஆமை), கருட (கருடப்பறவை) போன்றனவும் இயற்கைத் தொடர்பினையும், ஒப்பிடுதலையும் நினைவூட்டுகின்றன.

தமிழருக்குரிய சாஸ்திரீய நடனமாகிய பரதநாட்டியம் நீண்ட கால வரலாறு கொண்டது. அதனுடைய அமைப்பும், பெயர்களும் காலந்தோறும் மாற்றமடைந்தும் வந்துள்ளன. சங்ககாலத்திலிது கூத்து, ஆடல் போன்ற சொற்களாலும், ஆடுமிடம் ஆடுகளம் எனவும் அழைக்கப்பட்டன. சிலப் பதிகாரம் குறிப்பாக அதிலுள்ள அரங்கேற்று காதையிலே சித்திரிக்கப்படும் மாதவி ஆடிய ஆடல்கள் மிக்க வளர்ச்சியடைந்த செந்நெறிக் கலைக்குரிய தன்மை கொண்டவை; அரங்கத்தில் இடம்பெற்றவை. அவற்றின் பொருள் சமயத்தொடர்புடையவை. அவையாவன; முருகன் ஆடிய குடைக் கூத்து, துடி, சிவபிரான் ஆடிய கொடுகொட்டி, பாண்டரங்கம், கண்ணன்

ஆடிய அல்லியம், மல், குடக் கூத்து, கொற்றவை ஆடிய மரக்கால், இந்திராணி ஆடிய கடையம், காமன் (மன்மதன்) ஆடிய பேடு, திருமகள் ஆடிய பாவை என்பனவாம். எனவே நடனம் சமயச் சார்புள்ளதாகவும் நிலவிவந்துள்ளமை கவனித்தற்பாலது அது சமயச் சார்பற்றதாகவும், நிலவிவந்துள்ளது அரசசபை, வெளியரங்கு, கோயில் முதலியனவற்றில் ஆடப்பட்டு வந்துள்ளது.

பிறநாடுகளிற் போன்று இந்தியாவிலும் நடனக்கலை படிமுறையாக வளர்ச்சியுற்றது. இந்திய சாஸ்திரீய இசை போன்று சாஸ்திரீய நடனமும் தொடக்கத்தில் ஒன்றாகவே இலங்கியது. காலம் செல்லப் பிராந்திய வேறுபாடுகளினடிப்படையிலேற்பட்ட வளர்ச்சி, பிற பண்பாட்டுத் தாக்கம் முதலியவற்றாலே பல்வேறு நடனங்கள் தோன்றின. இவற்றுள்ளே குறிப்பாக, இன்று தமிழ் நாட்டினைப் பிரதான மையமாகக் கொண்டு திகழும் பரதநாட்டியம், கேரளத்திலே சிறப்புற்றிருக்கும் கதக்களி, வட இந்தியாவிலே மிளிர்ந்துகொண்டிருக்கும் கதக், கிழக்கு இந்தியாவில் நிலவிவரும் மணிப்புரி முதலியவை கவனத்தை ஈர்ப்பன. இவற்றைவிட இந்தியாவின் வெவ்வேறு பகுதிகளிலும் நிலவிவரும் ஏனைய சாஸ்திரீய, கிராமிய நடனங்கள் குறிப்பிடற்பாலன. இலங்கையிலுள்ள கண்டி நடனத்தையும் இவற்றுடன் சேர்த்துக்கொள்ளலாம். இந்நடனத்திலே கதக்களியின் சாயல் உள்ளது.

இவற்றுள்ளே பரதநாட்டியம் மிகக் கவர்ச்சிகரமான நடனங்களில் ஒன்றாகும். தற்போது தமிழ்நாட்டினை மையமாகக் கொண்டு திகழ்ந்தாலும் இந்தியா அனைத்திற்கும் பொதுவான நுண்கலை வடிவங்களில் இது சிறப்பு வாய்ந்தது. இந் நடனத்திற்குரிய முக்கியமான பல நூல்கள் இந்தியப் பண்பாட்டுப் பொது மொழியான வடமொழியில் இருப்பதும் குறிப்பிடற்பாலது. 'கலையின் வெளிப்பாட்டினாலேற்படும் கவர்ச்சியினால் ரஸிகனின் உள்ளம் நன்கு மகிழ்ச்சியடையாவிடின் உண்மையாகக் கலையழகு ஏற்படாது' என அலங்கார ராகவ(ன்) கூறியிருப்பது பரதத்திற்கு நன்கு பொருந்தும். பரதநாட்டியத்தின் சிறப்பினை வேதியன் பவேர்ஸ் எனும் மேனாட்டுக் கலாவிமர்சகர் 'பரதநாட்டியம் இந்தியாவின் தலைசிறந்த நடனம் மட்டுமன்றி, நீண்டகாலச் சாஸ்திரீயச் சிறப்பு வாய்ந்ததாகும்' எனவும், இந்திய நடனங்களிலே பெருமைக்குரியது பரதநாட்டியமே' (Bharata Natya is the pride of Indian dance) எனவும் பாராட்டியுள்ளார்.

இந்நடனக்கலையின் பெயரும், சில முக்கியமான அமிசங்களும் குறிப்பிடற்பாலன. இது பரதம், பரதக்கலை, பரதநாட்டியம் என அழைக்கப்படுகின்றது. பரத எனும் பதம் ஏற்கனவே முதலாம் இயலிற் குறிப்பிட்டவாறு ஆடுவோன், நடிகன், நடனம் (கூத்து) நாட்டிய சாஸ்திர ஆசிரியர், பரத எனும் அரசன், சிவன் எனப்பல கருத்துப்படும். பொதுவாக நோக்கும் போது பரத முனிவர் வகுத்த நாட்டிய சாஸ்திரம் அல்லது பரத சாஸ்திரத்தைப் பின்பற்றி உருவாக்கப்பட்ட நடனக் கலையே பரதநாட்டியம் எனும் கருத்துக் குறிப்பிடற்பாலது. நாட்டியம் எனும் பதம் நாடகத்தை மட்டுமன்றி நடனத்தையும் குறித்து வந்துள்ளது.

பரதநாட்டியத்தின் இன்றியமையாத அமிசங்களான பாவம் (bhava), ராகம், தாளம் ஆகியவற்றையே பரத எனும் பரத்திலுள்ள மூன்று எழுத்துக்களும் (பரத) குறிப்பன. எனவே இப்பெயர் ஏற்பட்டுள்ளது என ஒரு சாரார் கருதுகின்றனர். ஆனால் இந்தியாவிலுள்ள ஏனைய சாஸ்திரீய நடனங்களிலும் வேறிடங்களிலுள்ள சில நடனங்களிலும் இவ் அமிசங்கள் காணப்படுவதால் இவ்விளக்கத்தினை ஒருசாரார் ஏற்கத் தயங்குகின்றனர். இந்தியாவின் பெயரான பரத அல்லது பாரத பரத எனும் ஜனக்குழுவின் பெயராலும் இது வழக்கிலேற்பட்டிருக்கலாம் எனப் பிறிதொருசாரார் கருதுகின்றனர். இந்நடனம் சமீபகாலம் தொட்டுத்தான் பரதநாட்டியம் எனப் பரவலாக அழைக்கப்பட்டு வருகின்றதெனக் கருதப்படுகிறது. குறிப்பாகச் சென்ற நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் இதன் மறுமலர்ச்சிக்கு அயராது செயலாற்றிய இ.கிருஷ்ணஜயர் வரலாற்று நோக்கில் ஆராய்ந்து சதிர் என அழைக்கப்பட்டுவந்த இந்த நடனத்தினைப் பரத நாட்டியம் என அழைத்து இப்பெயர் பரவலாக வழங்க வழிகோலினார் எனக் கூறப்படுகிறது. இம் முயற்சிக்கு ஸ்ரீமதி ருக்மிணிதேவி அருண்டேல் போன்றோர் பேராதரவும், ஊக்கமும் அளித்தனர். ஆனால் பரதம், பரதநாட்டியம் எனும் பதங்கள் தமிழிலக்கியம், கல்வெட்டுப் போன்றவற்றில் இதற்கு முன்பே வழக்கிலிருந்து வந்துள்ளன. எடுத்துக் காட்டுக்களாகக் குமரகுருபரரின் சகலகலாவல்லி மாலையில் 'பண்ணும் பரதமும்' எனும் பதங்கள் ஒன்று சேர்ந்து வந்துள்ளமை உற்று நோக்கற் பாலது. அதாவது ஆடலின் பெயரும் (பரதம்), அதற்குரிய இசையின் (பண்) பெயரும் ஒன்றுசேர்த்துக் கூறப்பட்டுள்ளன. கி.பி 15 - 16ம் நூற்றாண்டுகளில் வாழ்ந்த கர்நாடக இசையின் பிதாமகரான புரந்தர தாசரின் கீர்த்தனை ஒன்றிலே பரதநாட்டிய என்ற பதமே வந்துள்ளது. கி.பி 13ம் நூற்றாண்டிலே சோழநாட்டில் ஆட்சிசெய்த கோப்பெருஞ்சிங்களின் விருதுப் பெயர்

களிலே 'பரத' எனும் பதம் வந்துள்ளது. ஏறக்குறைய இதே காலகட்டத் தினைச் சேர்ந்த சைவசித்தாந்த நூல்களில் ஒன்றான உண்மைவிளக்கம் (36) சிவபிரானின் திருநடனத்தினைப் 'பரதம்' எனக் குறிப்பிடப்பட்டிருப்பது நன்கு கவனித்தற்பாலது. மேலும் ஆங்கிகம், வாசிகம், ஆஹாரயம், சாத்திவிகமாய நான்கு வகையான அபிநயங்களைக் கொண்டு இலங்கு வதே பரத நாட்டியம் எனத் தமிழிலுள்ள பரத சாஸ்திர நூல்களிலொன்றான பரத பரதசேனாபதியம் எனும் நூலின் உரை குறிப்பிடுகிறது. ஆனால் இதன் காலம் பற்றித் தெளிவாகக் குறிப்பிட முடியாது. மேலும் கி.பி எட்டாம் நூற்றாண்டளவைச் சேர்ந்த திவாகரம் எனும் நிகண்டிலே 'பரத' எனும் பதம் கூத்து எனும் பொருள்படும் எனவும் கூறப்பட்டுள்ளமை நன்கு கவனித்தற்பாலது. எனவே இப்பதம் பல்லவர் - பாண்டியர் காலத்திலே பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

தமிழகத்திலே சங்ககாலம் தொட்டு இந்நடனம் பல கால கட்டங்களிலே வெவ்வேறு பெயர்களால் அழைக்கப்பட்டு, மெருகூட்டப்பெற்று நிலவி வந்துள்ளது எனலாம். சங்ககாலத்திலும், அதனை அடுத்துள்ள காலப்பகுதியிலும் இது கூத்து, ஆடல் எனவும், பின்னர் நடனம், நாட்டியம், தேவரடியார் (தேவடியாள்) ஆடல்/ ஆட்டம்/ நடனம், பரதம், பரதநாட்டியம், தேவதாசி/ தாசி ஆட்டம்/ நடனம், சின்னமேளம் குறிப்பாகச் சதிர் எனப் பலவாறு அழைக்கப்பட்டு வந்துள்ளது. பிற்காலத்திலே குறிப்பாக 20ம் நூற்றாண்டிலேற்பட்ட மறுமலர்ச்சிக்கு முன் இது சீர்கெட்டு கீழ்நிலையடைந்திருந்தபடியால், இதன் சிறப்புகளைப் பலர் அறிந்திலர்; இதனை எள்ளிநகையாடினர். ஆனால் மறுமலர்ச்சியின் பின் நிலைமை நன்கு மாறிவிட்டது. மீண்டும் பரதநாட்டியம் என அழைக்கப்படுகின்றது.

இந்நடனக்கலையின் பிரதான அமிசங்களைக் குறிப்பிடலாம். இந்நடனத்தின் அடிப்படை அலகு அடவு ஆகும். இன்றைய பரத நாட்டியத்தில் சுமார் 120 அடவுகள் உள்ளன. இவற்றைத் தஞ்சைச் சகோதரர் ஒழுங்குபடுத்தினர் என அறியப்படுகிறது. மேற்குறிப்பிட்ட 120 அடவுகளில் நடைமுறையில் சுமார் 70 உள்ளன எனக் கூறப்படுகின்றது. ஆடும்போது பூமியில் சேர்வது தட்டு அடவு, நெட்டு அடவு, மெட்டு அடவு என மூவகைப்படும். இவ் ஆடல் பரதர் கூறும் கரணம் என்பதற்குச் சமனான தமிழ் நடனத்தின் அமிசமாகும் எனப் பத்மா சுப்பிரமணியம் கருதுகின்றார். அடவு பற்றி இன்று கிடைத்துள்ள காலத்தால் முந்திய குறிப்பு மூன்றாம் குலோத்துங்கன் காலத்திய (1178 - 1233) குளத்தூர் சிவாலயத்திலுள்ள கல்வெட்டில் உள்ளது. பரதநாட்டியம் பெரும்பாலும்

ஒரு தனிக் கலைஞரின் (ஆண்/பெண்) ஆடல் ஆகும். இது நிருத்தம் (அபிநயமற்ற ஆடல்), நிருத்தம் (அபிநயங்கள், ரசங்கள் ஆகியன வற்றைப் புலப்படுத்தல்) எனும் இரு பிரிவுகளைக் கொண்டதாகும். இக்கலைக்கான நிகழ்ச்சி நிரலிலே மேற்குறிப்பிட்ட இரண்டும் இடம் பெறும். இது ஆடல், நடப்பு, பல அங்க அசைவுகள், வாய்ப்பாட்டிசை, வாத்திய இசை முதலியன ஒன்றிணைந்த கூட்டுக் கலையாகும். பண்ணிசையும், கர்நாடக இசையும் இதற்குரிய இசை வடிவங்களாகும். தற்காலத்திலே ஹிந்துஸ்தானி போன்ற வேறு சில இசைவடிவங்களுக்கும் இது சிலரால் ஆடப்படுகின்றது. இதற்கு யாழ், முழவு, புல்லாங்குழல், வீணை, மிருதங்கம், வயலின் முதலிய வாத்தியங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்துள்ளன. ஆண்களுக்குரிய உத்வேகமுள்ள தாண்டவம், பெண்களுக்குரிய மென்மையான, நளினமான லாஸ்யம் என இருவகையாக ஆடப்பட்டாலும், காலம்தோறும் ஆண்கள் தாண்டவம் மட்டுமன்றி லாஸ்யத்தையும், பெண்கள் லாஸ்யத்தை மட்டுமன்றி தாண்டவத்தையும் ஆடிவந்துள்ளனர். எனினும், பரதநாட்டியம் லாஸ்ய வகையினைச் சேர்ந்ததே. இந்நடனம் வளம்மிக்க கலையாகும். ஒரு குறிப்பிட்ட பாடலை ஒரு சிறந்த ஆடற்கலைஞர் தனது அறிவாற்றல், கற்பனைத்திறன் முதலியனவற்றைப் பயன்படுத்தி பல்வேறு சஞ்சாரி பாவங்களை ஏற்படுத்தி அழகிய ஆடற்கோலங்களை நீண்டநேரம் ஆடிக்கொண்டேயிருக்கலாம். இத்தகைய தனிச்சிறப்பு பலருக்கு வியப்பினை ஏற்படுத்தி வந்துள்ளது.

இஃது சாஸ்திரீய / செந்நெறிக்கலையாக (Classical Art) குறிப்பிட்ட வரையறையிலான விதிகள், வரம்புகள் ஆகியனவற்றிற்கு ஏற்பவே ஆடப்படும். இவ்விதிகளை எவரும் தாம் நினைத்தவாறு மீறமுடியாது. ஆனால் குறிப்பிட்ட வரையறைக் குள்ளேதான் காலத்திற்கேற்ற மாற்றங்களைச் செய்யலாம். புதியனவற்றைச் சேர்த்துக்கொள்ளலாம். இக்கருத்தினைச் சமகால பிரபல பரதநாட்டிய வித்தகிகளில் ஒருவரான அலர் மேல்வள்ளி வலியுறுத்தியுள்ளார். மேலும் இது குறிப்பிட்ட வரையறையை விட்டு விலகாத காரணத்தினால், இதிலே வளர்ச்சிக்கு இடமில்லை என்ற தவறான கருத்தினையும் ஒருசாரார் கூறுவர். ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு குறிப்பிட்ட வரையறைக்குள்ளே இதில் மாற்றம், புதுமை, வளர்ச்சி முதலியன ஏற்பட இதன் சாஸ்திரத்திலே இடமளிக்கப்பட்டுள்ளது. இதன் நீண்டகால வரலாறே இதற்குச் சான்றுபகரும்.

இந்தியக் கலைகளின் முடிவான நோக்கம் 'ரஸாநுபவம்' (ரசத்தினை அநுபவித்தல்) அல்லது 'ரஸாஸ்வாதம்' (ரசத்தினைச் சுவைத்தல்) எனக்

கூறப்படும். இலக்கியம் நுண்கலைகளில் இது மிக நெடுங்காலமாக வலியுறுத்தப்பட்டு வந்துள்ளது. 'விபாவங்கள், அநுபாவங்கள், சாத்தவிக பாவங்கள்: வியபிசாரி பாவங்களின் தக்க செயற்பாட்டினால் ரசம் உண்டாகும். (விபாவ, அநுபாவவ்ய பிசாரிஷம் யோகாத்ரஸநிஸ்பத்திஹி' என நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் (நா.சா.6). இந்நூலின்படி சிருங்காரம், ஹாஸ்யம், கருணை, ரௌத்திரம், வீரம், பயனாகம், பீபத்ஸம், அற்புதம் ஆகிய எண்வகை ரசங்களுக்கு முறையே ரதி, ஹாஸம், சோகம், குரோதம், உற்சாகம், பயம், ஜுகுப்ஸா (வெறுப்பு), விஸ்மயம் (அதிசயம்) முதலிய ஸ்தாயிபாவங்கள் உள்ளன. ஒன்பதாவதான சாந்தரசம் பிற்காலத்திலேதான் ஒன்பதாகச் சேர்க்கப்பட்டது. இதற்குச் சம எனும் ஸ்தாயிபாவம் உள்ளது. சாந்தம் நிலவும் போது ஏனைய ரசங்கள் ஏற்படா எனும் காரணத்தால் நீண்ட காலமாகச் சேர்க்கப்படவில்லை எனக் கருதப்படுகின்றது. மேலும் பிற்காலத்திலே பக்தியும் ஒரு ரசமாகக் கருதப்பட்டது. பரதர் ரசங்கள் எட்டெனக் கூறியிருப்பினும் பொதுவாக ஒன்பது ரசங்களே (நவரஸங்களே) கூறப்படுகின்றன. ஒரு பொருளைக் காணும் போது ஒருவருக்கு உண்டாகும் உணர்வு பாவம் எனப்படும். இதனால் உண்டாகும் ஸ்தாயிபாவத்தினைத் தூண்டுவது விபாவம் ஆகும். இது ஆலம்பனம் (நாயகன் அல்லது நாயகி குறித்து ஏற்படும் ரசத்திற்கு ஆதாரமாயிருப்பது), உத்தீபன (ரசம் ஏற்படுதலைத் தூண்டுவதாகும். எடுத்துக்காட்டாக சிருங்கார ரசத்தைப் பொறுத்தளவில் சந்திரன், வசந்தகால அழகு முதலியன தூண்டுவன) என இருவகைப்படும். அநுபாவம் என்பது உள்ளார்ந்த உணர்வுகளைக் கண், முகம் முதலியனவற்றால் வெளியே கொண்டு வருவதாகும். சாத்வீக பாவங்கள் (இயல்பான பாவங்கள்) அநுபாவத்தின் ஒரு பிரிவாகும். இவை ஸ்தம்ப (அசையாமை), பிரலய (மயங்குதல்), ரோமாஞ்ச (மயிர்சிலிர்த்தல்), ஸ்வேத (வியர்வை), வைவரண்ய (நிறம் மாறுதல்), வேபது (நடுக்கம்), அஷ்ரு (கண்ணீர்), ஸ்வர பங்க (குரல் தடுமாறல்) என எட்டாகும். வியபிசாரி பாவங்கள் குறிப்பிட்ட ரசத்துடன் வரையறை செய்து வருவனவல்ல. கடல் அலைகள் போலத் தோன்றி மறைவன. பிரதான ரசத்தைப் வளம்படுத்தி (பலவழிகளில்) வலுப்படுத்துவன. நவரசங்களிலே சிருங்காரம் மிகச் சிறந்ததாகக் கருதப்படுகிறது. இதற்கான நாயக - நாயகி (தலைவன் - தலைவி) பாவம் குறிப்பிடத்தக்கது. இதற்கேற்ப பலவகையான நாயகர், நாயகிகள், கூறப்படுகின்றனர். குறிப்பாக எட்டுவகை நாயகிகள் நால்வகை நாயகர் குறிப்பிடற்பாலர். நாயக - நாயகி பாவம் மெலெழுந்தவாரியாக உலகியல்

ரீதியில் சிற்றின்பத்தைக் குறித்தாலும், ஆன்மீக ரீதியிலே பரமாத்ம - ஜீவாத்ம (இறைவன் - ஆன்மா) தொடர்புகளை வலியுறுத்தும். இங்கு வெளிப்படையாக உலகியல் ரீதியிலான சிருங்காரம் (காதல் நிலை) காணப்படினும் உள்ளார்ந்தமாகப் பக்தியே அறிவுறுத்தப்படுகின்றது (பஹிர் - சிருங்காரம், அந்தர் பக்தி). உலகியல் அநுபவமூலம் ஆன்மீக அநுபவம் குறிப்பாகச் சுட்டிக்காட்டப்படுகின்றது.

ரசக்கோட்பாடு பற்றிய மேற்குறிப்பிட்ட கருத்துக்கள் நாட்டிய சாஸ் திரத்திலேயே கூறப்படுகின்றன. தமிழிலுள்ள பழைய இலக்கண நூலாகிய தொல்காப்பியத்திலுள்ள மெய்ப்பாட்டியலில் இக்கருத்து வருகின்றது. தொல்காப்பியர் 'நகையே அழுவல் இனிவரல் மருட்கை, அச்சம் பெரு மிதம் வெகுளி உவகை (#.251)' என இவற்றைக் குறிப்பிட்டுள்ளார். ஆனால் இதன் விளக்கத்திலே சில வேறுபாடுகள் உள்ளன. இந்த ரசக் கோட்பாடு குறிப்பாக (நாடகம் உட்பட) இலக்கியம், நடனம் முதலிய கலைகளிலே நன்கு வலியுறுத்தப்படும். நடனம், நாடகம் ஆகியவை செய்முறைக் கலைகளாகவும், பார்க்கும் கலைகளாகவும் இருப்பதால் ஏனைய கலைகளிலும் பார்க்க இவற்றிலே ரசம் நன்கு புலப்படுத்தல் அவசியமாகின்றது.

புராதன இந்திய வரலாற்று ரீதியிலே நோக்கும்போது காலத்தால் முந்திய இந்திய நாகரிகமான சிந்து சமவெளி நாகரிகச் சின்னங்களிலே கிடைத்துள்ள வெண்கலத்திலான நேர்த்தியான நடனமாதின் சிலை குறிப்பிடற்பாலது. அக்காலத்திலே (கி.மு 2500 - 1500) நடனக்கலை ஓரளவு வளர்ச்சியடைந்திருந்தமைக்கு இஃது ஒரு சான்றாகும். அடுத்ததாக, இருக்கு வேதத்திலே (கி.மு 1800 - 1200 வரையில்) வரும் இந்திரன், உஷா போன்ற தெய்வங்கள் குறிப்பாக உஷா பற்றிய பாடல்களிலே வரும் குறிப்புகள் மனம் கொள்ளற்பாலன. அழகிய இளம்பெண் நன்கு ஆடையுடுத்து அலங்கரித்து அழகாக ஆடுவது பற்றிய குறிப்பு உஷா பற்றிய பாடல்கள் சிலவற்றிலுள்ளது. ஜெய்மினீய பிராமணத்திலே (கி.மு 1000 வரையில்) நடனம், பாடல், வீணையின் நாதம், அப்ஸர மகளிர் கூட்டம் பற்றிய குறிப்புகள் உள்ளன. பாணினியின் அஷ்டாத்யாயீ (கி.மு 5ம் நூ.அளவில்), அர்த்த சாஸ்திரம் (கி.மு. 4ம் நூ.), ஜாதகக் கதைகள் (கி.மு 5 - 4ம் நூ.) முதலியனவற்றிலும் நடனம் பற்றிய குறிப்புகள் வருகின்றன. இவற்றையடுத்து தோன்றிய பரதநாட்டிய சாஸ்திரம் மிக முக்கியத்துவம் வாய்ந்தது. இது கி.மு 2ம் நூ. - கி.பி 2ம் நூற்றாண்டுக்கிடையிட்ட காலத்தியதாயிருக்கலாம். பரதருக்கு

முன்பே நடனவியலாளர் இருந்தமை பற்றிப் பரதர் குறிப்பிடுகிறார். சிலப்பதிகாரம் (கி.பி 4ம் நூ.அளவில்) பரதம் பற்றித் தரும் சான்றுகள் தமிழகத்தில் அக்காலத்திலது பெற்றிருந்த உயர்நிலையினைக் காட்டும். மாதவி பரதம் பயின்று புகழும், சிறப்பும் பெற்ற இளம் கலையரசியாகவே காட்சியளிக்கிறாள்.

கி.பி 1 - 3ம் நூற்றாண்டுக் காலச் சாஞ்சி, அமராவதி சிற்பங்களில் நடனமாடுவோர் உருவங்கள் உள்ளன. குப்தர் காலத்திற்கேற்பட்ட வைதிக சமய, பண்பாட்டு மறுமலர்ச்சியினாலே நடனமும் வளர்ச்சியுற்றது. குப்தர் காலச் சிற்பங்கள், ஓவியங்கள், காளிதாசரின் நூல்கள், வாத்தல்யாயனரின் காமசூத்திரம் போன்றவை இதற்குச் சான்றுபகருவன. காளிதாசரின் நாடகங்களிலொன்றான, மாளவிகாக்கனிமித்திரத்தின் கதாநாயகியான மாளவிகா நடனம் பயின்று பண்பும் சிறப்பும் பெறுகிறாள்.

'நாட்டியம் தேவர்களுக்கு மிகவிருப்பமான வேள்வியாகும் என இருஷிகள் கருதுவர். உமாதேவியுடன் கூடிய சிவபிரான் (அர்த்தநாரீஸ் வரர்) தாண்டவம், லாய்ஸயமாகிய இருவகை நடனங்கள் ஆக்கியுள்ளார். (சத்வ, ரஜஸ், தமஸ் ஆகிய) முக்குணங்களின் அடிப்படையிலான செயல்கள், பாவங்கள் யாவும் இவற்றின் மூலம் அபிநயம் செய்யப்படும். பல்வேறு கலைச்சுவை உணர்வுள்ள அனைவருக்கும் ஒரே நேரத்தில் இன்பம் பயக்க வல்லது நாட்டியமே எனக் காளிதாசர் இந்நாடகத்திலே நாட்டியக் கலையினை மிகப் பிரமாதமாகப் பாராட்டியுள்ளார். காளி தாசரின் பிறிதொரு நாடகமான விக்கிரமோர்வசீயத்தின் கதாநாயகியான ஊர்வசீ தேவலோகத்தின் ஒரு சிறந்த நர்த்தகியாகும்.

கோவில்களிலே நடபெற்ற நித்திய, நைமித்தியக் கிரியைகளிலே நடனமும் நன்கு இடம்பெற்றது. இறைவனே கூத்தப்பிரானாக, ஆடற்கரசனாக நடராஜனாக விளங்குகிறார். திருமால், அம்மன், விநாயகர் முதலிய பல தெய்வங்கள் நடனத்துடன் தொடர்புபடுத்தப்பட்டனும் சிவபெருமானே நடனத்துடன் மிக ஒன்றிணைந்த இறைவனாக வருணிக்கப்படுகின்றார். 'தில்லையில் அவராடும் ஆனந்தத் தாண்டவம் ஐந்தொழிலையும் புலப் படுத்தும்; ஒவ்வோர் ஆன்மாக்களிலும் இடம்பெறும் இறைவனின் நித்திய நடனத்தைக் குறிக்கும் எனச் சைவர் கருதுவர்'. எனவே இன்றும் பரதநாட்டியம் பயிலுமுன்போ, அரங்கேற்றம் அல்லது நடனக்கச்சேரி ஆரம்பிக்கு முன்போ, ஏற்கனவே முதலாம் இயலில் கூறப்பட்டுள்ள 'ஆங்கிகம் புலனம் யஸ்ய' எனத் தொடங்கும் அபிநயதர்ப்பணச் செய்யுள் பொதுவாக முதலில் இடம்பெறுகிறது. நடராஜ தத்துவம் தொன்மையானது;

சிறப்பு வாய்ந்தது. அண்மையிலிது பற்றி சிவராமமூர்த்தி என்பவர் 'Nataraja in Art, Thought and Literature' எனும் அரும்பெரும் ஆய்வு நூலொன்றினை எழுதியுள்ளார். சோழப் பெருமன்னர் காலத்திலே தேவ ரடியார் பலர் கோவில்களிலிடம் பெற்றனர். எடுத்துக்காட்டாக முதலாம் ராஜராஜனின் தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோவிலிலே 400 தேவரடியார் திருத்தொண்டு செய்தனர். மேலுமிதே கோவிலிலே பரதநாட்டிய சாஸ்திரத்திலே கூறப்படும் 108 கரணங்களிலே 81 கரணங்களைச் சித்திரிக்கும் சிற்பங்கள் உள்ளன. நாட்டியத்திலே நன்கு தேர்ச்சிபெற்ற பெண்களுக்குப் பட்டமும், பரிசில்களும் வழங்கப்பட்டன. இதனை ஏற்கனவே சிலப் பதிகாரத்திலும் காணலாம். கி.பி 13ம் நூற்றாண்டுக் கும்பகோணம் சாரங்க பாணி கோவிலிலும் 108 கரணங்கள் பற்றிய சிற்பங்கள் உள்ளன. சிதம்பரத்திலுள்ள இதே காலத்திய கோபுரத்திலே பரதநாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் 108 சரணங்கள் பற்றிய சிற்பங்களும், அவற்றிற்குரிய நாட்டிய சாஸ்திர சுலோகங்களும் காணப்படுகின்றன. சிறப்புக் குன்றியிருந்த பரதக்கலைக்கு மீண்டும் புத்துயிரளித்த கலைஞர்கள் பழைய பாணியினை அறிதற்கு இவை நன்கு உதவி வந்துள்ளன.

இந்தியாவின் மத்திய பகுதியிலுள்ள கஜூரகோ கோயில்களிலும் நடனநிலைச் சிற்பங்களும் உள்ளன. கி.பி 11ம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலே சோமநாத்திலிருந்த பெரிய சிவன் கோவிலில் 300 இசைக்கலைஞரும், நடனக்கலைஞரும் இருந்ததாக அராபியர் குறிப்பிட்டுள்ளனர்.

நடனக்கலை நெடுங்காலமாகச் சமயத்துடன், சிறப்பாக இந்து சமயத்துடன் பின்னிப் பிணைந்து வளர்ந்து வந்துள்ளது. பரதத்தின் தோற்றம் பற்றி நாட்டிய சாஸ்திரம் பின்வருமாறு கூறுகிறது: 'தேவர்கள் பிரமாவிடம் சென்று செவிக்கு மட்டுமன்றிக் கண்ணிற்குமின்பம் அளிக்கவல்லதும், நான்கு வேதங்களைப் போலன்றி யாவருக்கும் பொதுவான ஐந்தாவது வேதமாக நாட்டிய வேதத்தினை ஆக்கித் தருமாறு வேண்டினர். பிரமா இதற்கு இணங்கிப் பாடலை இருக்கு வேதத்தினின்றும், இசையினைச் சாமவேதத்தினின்றும், அபிநயத்தினை யஜூர் வேதத்திலிருந்தும், ரஸ பாவத்தினை அதர்வ வேதத்திலிருந்தும் எடுத்து இதிஹாஸ இயல்புகளும் சேர்த்து அறம், பொருள், இன்பம், வீடு பயக்கவல்ல நாட்டிய வேதத்தினை உருவாக்கினார்.' சிவபிரான் ஆண்களுக்குரிய தாண்டவ நடனத்தையும், பார்வதி பெண்களுக்குரிய லாஸ்ய நடனத்தையும் உண்டாக்கினர். திருமால் நால்வகை விருத்திக்களை (நடைகளை) உருவாக்கினார். பரதர் இந்நாட்டியக் கலையினை உலகிற்கு அறிமுகப்படுத்தினார். இந்தியச்

சமய மரபிற்கேற்ப நாட்டியத்திற்குத் தெய்வீகத் தோற்றமும், சிறப்பும் அளிக்கப்படுகின்றன. எனினும் நான்கு வேதங்களின் சாரமாக மட்டுமன்றி அவற்றிலும் சிறந்ததாகவும் யாவருக்கும் பொதுவானதாகவும் இக்கலை கூறப்படுவது நன்கு சிந்திக்கற்பாலது. கலை தனிப்பட்ட குழுவினருக்குரிய முதுசொத்தன்று மக்கள் அனைவருக்குமுரிய பொதுச் சொத்து என்ற சீரியகருத்து இங்கு தெளிவாகக் கூறப்படுகின்றது. மேலும், 'கலை கலைக்காக மட்டுமன்றி மேலான இன்பம் பயப்பதாகவும் அமைய வேண்டும்' என்ற விழுமிய நோக்கும் தெளிவாகக் காணப்படுகிறது.

நடனக்கலையிலே தேர்ச்சிபெற்ற நட்டுவனார்கள் தமிழகத்திலே நெடுங்காலமாக வாழ்ந்து வந்தனர். இவர்கள் நடனம், சொற்கட்டு இயற்றல், இசைப்பாடல், வாத்தியங்களை நயம்படப் பயன்படுத்துதல் முதலியனவற்றில் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தனர். பல சமூகக் குடும்பத்துச் சிறுமியரும், உயர்குல கன்னியரும், பிறருமிவர்களிடத்துப் பயின்று வந்தனர். சமூகத்திலே நடனமாதர் கலைச்சிறப்பால் ஒரு சிறப்பிடம் பெற்றிருந்தனர். கோவில்கள் சமய, பண்பாட்டு நிலைக்களமாக மாற நடனமாதர்களில் ஒரு சாரார் 'தேவரடியார்' ஆகக் கோவில்களில் இடம்பெற்றனர். பிற நிறுவனங்களிற் போன்று கோயில் நிருவாகத் திலேற்பட்ட சீர்கேடுகள், ஒழுக்கம் குன்றல், அரசியல் கொந்தளிப்புக்கள், சமூகத்திலேற்பட்ட மந்தநிலை முதலியவற்றாலே பரதக்கலை சீரழிந்து கீழ்நிலையுற்றது.

சென்ற நூற்றாண்டு முற்பகுதியிலே மிக விறுவிறுப்புடன் வளர்ச்சியுற்ற இந்திய தேசிய இயக்கம் இக்கலையினையும் புத்துயிரடையச் செய்தது. இ. கிருஷ்ணஜயர் போன்றோரின் அயரா முயற்சியினாலிது மீண்டும் சிறப்புறப் பெறலாயிற்று. ஐயர் பண்புள்ள குடும்பங்களைச் சேர்ந்த இளம் பெண்களை இதிலீடுபடுத்துவதற்காகப் பல முயற்சிகளை மேற்கொண்டார்; விரிவுரைகள் நிகழ்த்தினார்; கட்டுரைகள் எழுதினார். தாமே நடனம் பயின்று, நடனமாதின் வேடம் தரித்து ஆடியும் காட்டினார்; மூலை முடுக்கிலே பலரும் அறியாதிருந்த தலைசிறந்த கலைஞரைப் பலருக்கு அறிமுகப்படுத்தினார். இவற்றின் விளைவுகள் மகத்தானவை. வைதிக பிராமண குடும்பத்தைச் சேர்ந்த ருக்மிணிதேவி போன்றோர் கூடத் தலைசிறந்த நர்த்தகியாக விளங்க வாய்ப்பு ஏற்பட்டது.

பரதக்கலை கி.பி 18, 19ம் நூற்றாண்டுகளிலே தஞ்சாவூரிலே தான் பழைய மரபுப்படி பேணப்பட்டு வந்தது. அங்கு வாழ்ந்த பந்தனை நல்லூர் சகோதர நட்டுவனர்களான பொன்னையா, சின்னையா,

வடிவேலு, சிவானந்தம் ஆகியோர்தான் இன்றைய பரத ஆட்டமுறைக்கு வழிகோலியவர்கள். இத் தஞ்சாவூர் பாணியிலிருந்து பந்தணை நல்லூர் பாணி, வழுவூர் பாணி ஆகிய இரு பாணிகள் உருவாகின. பந்தணை நல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம் பிள்ளையவர்கள் கிருஷ்ணஜயருக்கு உதவியாக இருந்தவர். அக் காலத்திய தலைசிறந்த நடனக் கலைஞரான திருவள புத்தூர் கல்யாணி, ராஜலக்ஷ்மி, ஜீவரத்தினம், ஸ்ரீமதி ருக்மிணிதேவி, அருண்டேல், மிருணாளினி சாராபாய், சாந்தாராவ், ராம்கோபால், சொக்கலிங்கம்பிள்ளை, பந்தணை நல்லூர் ஜயலக்ஷ்மி, முத்தையாபிள்ளை முதலியோர் பிள்ளையின் மாணவர்களே.

அண்மையில் காலமான வழுவூர் இராமையாபிள்ளை மிகப் பிரபல மாக விளங்கிய ஒரு நடன ஆசான். ராஜராஜன் காலத்திய தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோவில் நட்டுவனார் மரபிலே பிறந்தவர். பத்மா சுப்பிரமணியம், ராதா, ஆனந்தி, குமாரி கமலா, சித்திரா விஸ்வேஸ்வரன், கனகா போன்ற பிரபல நடனக்கலைஞர் இவரின் மாணவர்கள். இன்று இந்தியாவிலும், ஈழத்திலும் பிறநாடுகளிலுமுள்ள பிரபல நடனக்கலைஞர் மேற்குறிப்பிட்ட ஆசான்களின் சிஷ்யரே அல்லது சிஷ்ய பரம்பரையினரே.

இன்றைய பரதநாட்டியத்தின் முழுமையான கச்சேரி அலாரிப்பு, ஜதீஸ்வரம், சப்தம், பதம், வர்ணம், தில்லானா, சுலோகம் ஆகிய ஏழு பகுதிகளைக் கொண்டது. இவ் ஒழுங்கு முறை சுமார் இரு நூற்றாண்டு களுக்கு முன் தஞ்சாவூரில் உருவாக்கப்பட்டதாகும். மேலும் கௌத்துவம், ஜாவளி, கீர்த்தனை, விருத்தம், அஷ்டபதி முதலியன சமகால நடனக் கச்சேரிகளில் இடம்பெறுகின்றன. பரதநாட்டியத்திற்கான பிரதான நூல்களிலே பரதநாட்டிய சாஸ்திரம், இடைக்காலத்திய நந்திகேஸ்வரரின் அபிநயதர்ப்பணம், பரதாரணவம், சாரங்கதேவரின் சங்கீத ரத்தினாகரம், பிற்காலத்திய துளஜாஜீயின் சங்கீரத சாராமிருதம், தெய்வேந்திரனின் சங்கீத முக்தாவளி முதலியன நன்கு குறிப்பிடத்தக்கவை. இவற்றை விடத் தமிழிலுள்ள கூத்தநூல், பரதசங்கிரகம், பரதசேனாபதியம் முதலிய நூல்களும் கவனித்தற் பாலன.

இந்தியாவிலே வளர்ந்த நடனக்கலையின் தாக்கம் இலங்கையிலும், தென்கிழக்கு ஆசிய நாடுகளிலும் ஏற்பட்டது. ஜாவாலிலுள்ள பரம்பன் சிவன்கோயிலிலே பரதக்கலையின் சில கரணங்களைக் காட்டும் சிற்பங்கள் உள்ளன. இலங்கையிலும் இக்கலை குறிப்பாக கி.பி 7ம், 8ம் நூற்றாண்டு களின் பின் நன்கு பரவிற்று எனலாம். கி.பி 11ம் நூற்றாண்டுப் பிற்பகுதியிலே முதலாம் விஜயபாகு ஆட்சிக்காலத்திலே கந்தளாயிலே தென்

கைலாசம் என அழைக்கப்பட்ட விஜயராஜ ஈஸ்வரம் எனும் சிவாலயத்திலே ஏழு தேவரடியார் நியமிக்கப்பட்டனர் என அக்காலத் தமிழ்க்கல்வெட்டு கூறுகிறது. கி.பி 1344 விலே இலங்கைக்கு வந்த மொறோக்கோ நாட்டு யாத்திரிகரான இபின்பத்தூத்தா தேவிநுவரயில் இருந்த பெரிய விஷ்ணு ஆலயத்திலே கிரியைகளின் போது இறைவன் திருமுன் ஆடுதற்கும், பாடுதற்கும் 500 மாதர் (தேவரடியார்) இருந்தனர் எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

கி.பி 15ம் நூற்றாண்டுச் சிங்களத்தூது காவியங்களின் மூலம் கோட்டை அரசிலிருந்த சில இந்துக் கோவில்களிலே நடன நிகழ்ச்சி இடம்பெற்றதை அறியலாம். இடைக்கால யாழ்ப்பாண அரசிலிருந்த இந்துக் கோவில்கள் சிலவற்றிலே சமகாலத் தமிழகத்திற்போன்று நடனமாதர் இடம்பெற்றிருப்பர். கி.பி 18, 19ம் நூற்றாண்டுகளிலே யாழ்ப்பாணத்திலிருந்த இந்துக் கோவில்களிலே 'சதிர்' ஆட்டங்கள் இடம்பெற்றன. இவற்றை ஆடியவர்கள் நல்லொழுக்கமற்றிருந்தபடியால் சமயப் பெரியோர் கண்டித்தனர். இருபதாம் நூற்றாண்டு முற்பகுதியிலும் இதேநிலை காணப்பட்டது.

ஆனால் சென்ற நூற்றாண்டு முற்பகுதியிலே தமிழகத்தில் ஏற்பட்ட பரதக்கலை பற்றிய புதியவிழிப்பு, ஆர்வம் ஆகியனவற்றின் விளைவுகள் இலங்கையிலுமேற்பட்டன. தமிழ்நாட்டிலுள்ள பிரபல நடனக் கலைஞரிடம் பயின்று ஈழநாட்டிலும் கலைஞர் இதனைக் கற்பித்து வருகின்றனர். 'சதிர்க்காரர்' 'ஆட்டக்காரர்' என்ற கருத்தும் பெருமளவு குன்றி வருகின்றது. பலதிறப்பட்ட குடும்பங்களைச் சேர்ந்தவராக இக்கலையினைப் பயிலுவோர் சிலராவது இன்று மிக விமரிசையாக அரங்கேற்றம் நடத்திக் கலையின் சிறப்பினைப் புலப்படுத்துவது சாலப் பொருத்தமானதே. 'சதிர்க்காரர்' என எள்ளிநகையாடி இவர்களை ஒதுக்கிவிட்ட காலம் மலையேறிவிட்டது. ஆனால், அரங்கேற்றத்துடன் கலைப்பயிற்சி நின்று விடக்கூடாது. அதுமட்டுமன்றிச் சாதாரண குடும்பத்தினைச் சேர்ந்த இளம் பெண் பிள்ளைகள் இதற்காக விலையுயர்ந்த ஆடை, அணிகள், வாத்தியக்காரரின் சேவை முதலியனவற்றைப் பெறமுடியாதுள்ளனர். இப்பெயர்ப்பட்ட நிலை மாறி இக்கலை பரவலாக்கப்பட வேண்டும். மேலும், இக்கலையின் வரலாறு பற்றிய நூல்கள், இதுபற்றிய பிரதான வடமொழி நூல்களின் தமிழாக்கம், இதன் நுணுக்கங்கள் பற்றிய நூல்கள் பல வெளிவரவேண்டும்.

இன்று தமிழகம், இலங்கையை விட இந்தியாவின் பிற மாநிலங்கள் பலவற்றிலும், தமிழர் புலம்பெயர்ந்து வாழும் இங்கிலாந்து, பிரான்சு,

ஜேர்மனி, நோர்வே, சுவீடன், டென்மார்க் முதலிய ஐரோப்பிய நாடுகளிலும், கனடா, ஐக்கிய அமெரிக்கா, அவுஸ்திரேலியா, நியூசிலாந்து, மலேசியா, சிங்கப்பூர் முதலிய பல நாடுகளிலும் பரதம் பயிலப்படுகின்றது. அரங்கேற்றங்கள், கச்சேரிகள் நடைபெறுகின்றன.

இக்கலையின் வரலாற்றினை நோக்கும் போது இது காலம் தோறும் சூழ்நிலைக்கேற்ப வளர்ச்சியுற்று வந்துள்ளமை கவனித்தற்குரியது. எனவே, இக்காலச் சூழ்நிலைக்கேற்ப பழைய மரபுகளின் அடிப்படையிலே ஆக்கபூர்வமான புதிய வளர்ச்சிகளும் நன்கு ஏற்படவேண்டும்.

தமிழிலுள்ள பரதசாஸ்திர நூல்கள்

மிக நீண்டகாலமாகத் தமிழர் வளர்த்து வந்துள்ள நுண்கலைகளிலே இசை, நடனம், நாடகம், கட்டிடக்கலை, சிற்பம், ஓவியம் முதலியன குறிப்பிடற்பாலன. இக்கலைகள் மக்களின் வாழ்வினை நன்கு பண்படுத்தி வந்துள்ளன. இவை நன்கு வளர்ந்த பின்னரே அவ்வவற்றிற்கான சாஸ்திர (அறிமுறை) நூல்களும் எழுதப்பட்டு வந்துள்ளன. இக்கலைகளுக்கு சாஸ்திரமும் செய்முறையும் ஒரு நாணயத்தின் இரு பக்கங்கள் போலச் சமமான முக்கியத்துவம் வாய்ந்தவை. செய்முறையினை நன்கு செய்வதற்கும் புதிய மாற்றங்களையும் பரிமாணங்களையும் இக்கலைகளில் ஏற்படுத்துவதற்கும் சாஸ்திர அறிவு அவசியமாகும். எனவே சாஸ்திர அறிவின் இன்றியமையாமை நன்கு தெளிவாகும்.

தமிழகத்திலே வளர்ந்து வந்துள்ள மேற்குறிப்பிட்ட கலை மரபுகளிலே தமிழ்நாட்டுக்குரிய தனிச்சிறப்பியல்புகளும் பரந்த பாரத தேசத்திற்கான பொதுப்பண்புகளும் காணப்படுகின்றன.

இவை பற்றிய நூல்கள் தமிழிலும் இந்திய சாஸ்திரீய மொழியாகவும், பொதுமொழியாகவும் நெடுங்காலமாக விளங்கி வந்துள்ள வட மொழியிலும் எழுதப்பட்டுவந்துள்ளன. ஒப்பீட்டு ரீதியிலே நோக்கும் போது இக்கலைகளின் சாஸ்திரம் பற்றிய பழைய நூல்கள் தமிழிலே மிகக்குறைவாகக் கிடைத்துள்ளமை துரதிஷ்டமே.

2000 ஆண்டுகளுக்கு மேற்பட்ட இலக்கிய வளங்கொண்ட தமிழ் இயல், இசை, நாடகம் எனும் முப்பிரிவுகளைக்கொண்டதாக முத்தமிழ் எனச் சிறப்பித்துக் கூறப்படுகிறது. இவற்றிலே இயற்றமிழ் நூல்கள் பல இன்று உள்ளனவாயிலும், இசைத்தமிழ், நாடகத்தமிழ் பற்றிய குறிப்பாகப் பழைய நூல்கள் மிகக் குறைவாகவே உள்ளன. நடனம் நாடகத்திலும் இடம்பெறும். எனினும் இசை, நாடகம், நடனம் பற்றிய குறிப்புக்கள் தமிழிலக்கிய நூல்களிலே சங்கநூல் தொடக்கம் இன்றுவரை எழுதப்பட்டுள்ள நூல்களில் உள்ளன. இவற்றுள்ளே நடனம் பற்றிய சில கருத்துக்கள்

வேறு இயல்களிலே தரப்பட்டுள்ளன. இக் கட்டுரையில் தமிழிலுள்ள நடனசாஸ்திர நூல்கள் பற்றிச் சுருக்கமாகக் கூறப்படும்.

பரதநாட்டியம் தமிழகத்திலே சிறப்பான செந்நெறிக் கலையாக நீண்ட வரலாறு கொண்டுள்ள கலையாயினும், ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு, அதன் சாஸ்திரம் பற்றிய தமிழ் நூல்கள் ஒரு சிலவே கிடைத்துள்ளன. பழைய நூல்கள் பலவற்றின் பெயர்களும், சில பகுதிகளும் சில பழைய நூல்களின் உரையாசிரியர்களின் கூற்றுக்கள் மூலமே அறியக்கூடியதாக உள்ளன.

நடனக்கலை பரதசாஸ்திரம், ஆடற்கலை, கூத்தியல், சதிர், சின்ன மேளம் எனப்பலவாறு அழைக்கப்பட்டு வந்துள்ளது. பரத எனும் பதம் பரதநாட்டியத்தின் முக்கியமான அம்சங்களான பாவம், ராகம், தாளம் ஆகியவற்றைக் குறிக்கும் என ஒருசாரார் கருதுகின்றனர்.

வடமொழியில் உள்ள காலத்தால் முந்திய நாடகவியல் நூலான நாட்டியசாஸ்திர ஆசிரியர் பெயராகவும், நாடகம் அல்லது நடனம் நடப்பவர் அல்லது ஆடுபவரைக் குறிக்கும் பொதுச்சொல்லாகவும், நாடகக்கலை, நடனக்கலை ஆகியவற்றைக் குறிக்கும் பொதுச் சொல்லாகவும் இப்பதம் (பரத) நிலவி வந்துள்ளது. பழைய காலத்திலே நடனம் நாடகத்தின் ஒரு பகுதியாகவும், ஆடப்படும் வந்துள்ளது. நாட்டியம் எனும் பதம் இன்று நடனக்கலையினைக் குறிப்பினும் நாடகம் எனும் பொருளிலேயே நீண்ட காலமாக நிலவி வந்துள்ளது. பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் 'நாட்டிய' எனும் பதம் இப்பொருளிலே தான் வந்துள்ளது. 'ஆளுவதும் பாதுகாப்பதும் எதுவோ அதுவே சாஸ்திரம் எனப்படும். ஒரு குறிப்பிட்ட அறிவியலைச் சில விதிகளுக்கேற்ப உருவாக்கி, அதனைச் சிதையாது ஒரு கட்டுக் கோப்பினுள் வைத்திருப்பதே சாஸ்திரம்' எனலாம். எனவே நாட்டிய சாஸ்திரம் பொதுவாக நாட்டியம் பற்றிய அறிவியலையும், குறிப்பாகப் பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தையும் குறிக்கும்.

தமிழிலக்கிய வரலாற்றினை நோக்கும்போது, சங்க நூல்களிலே கூத்து எனும் பதமே பெரும்பாலும் நடனத்தைக் குறித்துள்ளது. சங்க காலத்திலே பலவகைக் கூத்துக்கள் நிலவிவந்தன. இதற்குச் சற்றுப் பிந்திய நூலான சிலப்பதிகாரத்திலே தான் (கி.பி. 4ம் நூற்றாண்டு அளவில்) முதன்முதலாகத் தமிழகத்திலே நடனம் திட்டவட்டமான சாஸ்திரீயக் கலையாக, செந்நெறிக் கலையாகக் கூறப்பட்டுள்ளதை அவதானிக்கலாம். இந்நூல் தமிழுக்குச் சிறப்பான இயல், இசை, நாடக அம்சங்களை ஒருங்கே கொண்டிலங்கும் முத்தமிழ்க் காப்பியமாகவும் விளங்குகின்றது. எனினும் அதன் சில பகுதிகள் குறிப்பாக அரங்கேற்றுகாதை, தமிழிலும் வட

மொழியிலும் உள்ள நடன சாஸ்திர நூல்களின் சாயலை நன்கு கொண்டிருப்பது குறிப்பிடற்பாலது. எடுத்துக்காட்டுகளாக இந்நூலிலே வரும் ஒரு முக்கிய கதாபாத்திரமான மாதவி 'ஆடலும் பாடலுமழகுமென்றிக் கூறிய மூன்றினொன்று குறைபடாமல் (3, 7-8)' விளங்கி நடனத்தின் பல்வேறு வகைகளையும் அம்சங்களையும் 5 வயது தொடக்கம் 12 ஆண்டு வரை ஏழு ஆண்டுகளாக 'நாட்டிய நன்னூலின்' படி நன்கு கற்றுச் சிறந்த தேர்ச்சி பெற்றிருந்தாள் என வருணிக்கப்படுகிறாள். தொடர்ந்து, ஆடல் ஆசான், இசையோன், நன்னூற் புலவன், தண்ணுமை முதல்வன், குழலோன் யாழாசிரியன், அரங்கம், தலைக்கோல், தேசிக் கூத்து, மார்க்கக் கூத்து முதலியன பற்றிச் செந்நெறிக் கலை நூல்களிற் போன்று எடுத்துரைக்கப்படுகின்றன. மாதவி 'நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்துக் காட்டினாள்' (3. 158 - 159) என வரும் குறிப்பின் மூலம் நீண்ட காலமாக நடனமரபு தமிழகத்திலே நிலவி வந்துள்ளமை தெளிவாகின்றது. இங்கு நாட்டிய நன்னூல் என்பது தமிழில் இருந்த நடனசாஸ்திர நூலை அல்லது நூல்களைக் குறிக்குமென ஒருசாரார் கருதுவர்.

மேலும் இக்கூற்றுப் பொதுவான இந்திய நடன மரபாக நாட்டிய சாஸ்திர மரபினைக் குறிக்கின்றதாகவும் ஆராய்ச்சியாளர்களில் ஒரு சாரார் கருதுவர். இக் கருத்து நன்கு விரிவாக ஆராயப்படவேண்டியதாகும். மேலும் ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு செந்நெறிக் கலைகளுக்குப் பொதுப்பண்புகளும் உள்ளன. இந்நூலிலுள்ள கடலாடுகாதை, கானல்வரி போன்றவற்றிலும் நடனம் பற்றிய முக்கியமான சில குறிப்புகள் உள்ளன. மேலும் இந் நூலிலுள்ள ஆய்ச்சியர் குரவை, குன்றக்குரவை ஆகிய பகுதிகளிலே கிராமிய நடனப்பண்புகள் நன்கு தென்படுகின்றன.

ஆனால் தமிழிலுள்ள நாடக (நடன) சாஸ்திர நூல்களாகக் கூறப்படும் பழைய நூல்கள் பல இன்று கிடைக்கவில்லை. இவற்றின் பெயர்களும், சில பகுதிகளும் சிலப்பதிகார உரையாசிரியர்கள் குறிப்பாக அடியார்க்கு நல்லார் (கி.பி. 14ம் நூற்றாண்டு) தொல்காப்பிய உரையாசிரியர்களான இளம்பூரணர், நச்சினார்க்கினியர், பேராசிரியர் முதலியோர் தரும் சில சான்றுகளாலும் அறியப்படுகின்றன. எடுத்துக்காட்டாக அடியார்க்கு நல்லார் பரதம், அகத்தியம், முறுவல், சயந்தம், குணநூல், செயிற்றியம், இசை நுணுக்கம், இந்திர காளியம், பஞ்சமரபு, பரதசேனாபதியம், மதி வாணர் நாடகத்தமிழ் நூல், கூத்த நூல் முதலியனவற்றைக் குறிப்பிட்டுள்ளார். முதலிரண்டும் அக்காலத்திலேயே கிடைக்கவில்லை எனக் கூறப்பட்டுள்ளது. அகத்தியம், செயற்றியம் ஆகியனவற்றிலிருந்து சில சூத்திரங்களைத் தொல்காப்பிய உரையாசிரியரான இளம்பூரணர், மெய்ப்

பாட்டியலுக்குத் தாம் எழுதிய உரையிலே எடுத்துக்காட்டி உள்ளார். முறுவல், சயந்தம், குணநூல், செயிற்றியம் முதலியனவற்றிலிருந்து சில சூத்திரங்கள் கிடைத்துள்ளன எனவும் அறியப்படுகின்றன. சயந்தம், செயற்றியம் ஆகியனவற்றிலிருந்து யாப்பருங்கலவிருத்தி ஆசிரியரான குணசேகர முனிவரும், தொல்காப்பிய மெய்ப்பாட்டியலுக்குத்தாம் எழுதியுள்ள உரையிலே பேராசிரியரும் சில சூத்திரங்களைக் கையாண்டுள்ளனர். இசை நுணுக்கம் முதலிய ஐந்து நூல்களையும் இவ் ஆசிரியர் அறிந்திருந்தனர் எனக் கூறப்படுகிறது.

மேற்குறிப்பிட்ட மறைந்த நூல்கள் சிலவற்றிலிருந்து அடியார்க்கு நல்லார் சிலப்பதிகார உரையிலே குறிப்பிட்டுள்ள சிலவற்றைக் குறிப்பிடலாம். எடுத்துக்காட்டுகளாக இருவகைக் கூத்துக்கள் பற்றி அகத்தியம் 'அவைதாம் சாந்திக்கூத்தும் விநோதக் கூத்துமென்றாய்ந்துற, வகுத்தனனகத்தியன்றானே' எனக் கூறியிருப்பதும், அகச்சுவை பற்றி 'குணத்தின் வழியது கூத்தெனப்படுமே' என குணநூலுடையார் கூறியிருப்பதும், 'அகத் தெழுசுவையானகமெனப்படுமே' எனச் சயந்தநூலுடையாரும் கூறியிருப்பனவும், நாடகம் பற்றி 'அறமுதல் நான்கு மொன்பான் சுவையு முறைமுன்னாடக முன்னோனாகும்' எனச் செயிற்றியனாரும் 'அவைதாம், நாடகம் பிரகரணப் பிரகண, மாடிய பிரகரணமங்க மென்றே யோதுப நன்னூலுணர்ந்திசினோரே' என மதிவாணரும் கூறியிருப்பனவும் குறிப்பிடற்பாலன.

அடியார்க்கு நல்லார் காலத்திலும், மற்றைய உரையாசிரியர்கள் காலங்களிலும் இந்நூல்கள் எந்த அளவுக்கு முழுமையாக இருந்தன என்பது தெரியாது. எனவே அவற்றின் இயல்புகளை முழுமையாக அறிய முடியாதுள்ளது. அவை முற்றிலும் தமிழகத்திற்கேயுரிய நடனமரபுகளைக் கொண்டிருந்தனவா? அல்லது வடபுலத்திலிருந்து பரவிவந்த நடன மரபுகளையும் உள்ளடக்கியிருந்தனவா? என்பது பற்றித் திட்டவாட்டமாகக் கூறமுடியாதுள்ளது. அதே வேளையில் வடமொழியிலுள்ளவை அனைத்தும் வடநாட்டிற்கே உரியன என்ற கருத்தும் தவறானதாகும். ஏனெனில் அக்காலத்திலே வடமொழி இந்திய சாஸ்திரீய மொழியாகவும், பொது மொழியாகவும் விளங்கி வந்தமையால் இந்தியாவின் எப்பகுதியில் வாழ்ந்த அறிஞர்களில் ஒருசாரார் அம்மொழியில் எழுதி அகில இந்திய அறிவியல் ரீதியில் அறிமுகமாகினர் அல்லது, பிரபல்யமடைந்தனர். தமிழ் நாடும் இதற்கு விதிவிலக்காக இருக்கவில்லை. இக்காலத்தில் அறிஞர்கள் தத்தம் ஆய்வு முடிவுகளை ஆங்கிலத்தில் எழுதும் போக்கினை இங்கு ஒப்பிடலாம். எனவே தென்னாட்டுக் கலை மரபுகளும் வடமொழியிலும்

எழுதப்பட்டமை ஈண்டுக் குறிப்பிடற்பாலது. மேலும் பரதரே சமகாலத்திலே தென் பாரதத்திலே இசை, நடன மரபுகள் நன்கு நிலவியதை தாக்கூணாத்திய பிரவிருத்தியிலே (நா.சா.14) குறிப்பிட்டுள்ளார்.

இன்று முழுமையாகவோ அல்லது ஓரளவு குறிப்பிட்ட பகுதிகளையோ கொண்டனவாகக் கிடைத்துள்ள தமிழில் உள்ள நடன நூல்களிற் கணிசமானவை மத்திய காலத்தைச் சேர்ந்தவை. பெரும்பாலும் கி.பி. 1000 - 1800 வரையுள்ள காலத்தைச் சேர்ந்தவை எனலாம். ஒரு சில நூல்கள் 19ம் நூற்றாண்டிலும் 20ம் நூற்றாண்டிலும் தொகுக்கப்பட்டுள்ளன. மேலும் பிரசுரிக்கப்படாது ஏட்டுச்சுவடிகளாகவும் சில நூல்கள் இருப்பதாக அறியப்படுகிறது. எனினும் பிரசுரிக்கப்பட்டுள்ள சில முக்கியமான நூல்களைச் சுட்டிக்காட்டலாம். இவற்றுட் சில இலங்கையிற் கிடைப்பது அரிதாக உள்ளது. எனவே சிலவற்றின் பெயர்கள் மட்டும் ஆங்காங்கே சுட்டிக்காட்டப்படும். மேலும் ஒரேபெயரில் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட நூல்களும் இருந்ததாகவும் தெரிகின்றது.

மேலும் இந்நூல்களிலே கூறப்பட்டுள்ள நடனமரபுகளுக்கும் வடமொழி நடன நூல்களில் காணப்படும் மரபுகளுக்கும்ிடையே நெருங்கிய ஒற்றுமைகள் கணிசமான பகுதிகளிலே காணப்படுகின்றன. எனவே இவைகளுக்கிடையிலே பரஸ்பர தொடர்புகள் நிலவி வந்துள்ளமை நன்கு புலனாகின்றது.

மேற்குறிப்பிட்ட நூல்களின் வரிசையிலே **சுத்தநூல் பரத சேனாபதீயம்**, பஞ்சமரபு ஆகிய நூல்கள் ஏற்கனவே குறிப்பிடப்பட்ட உரையாசிரியர்களின் குறிப்புகளிலும் வந்துள்ளன. ஆனால் இன்று கிடைத்துள்ள இந்நூல்கள் 'பழைய காலத்தவை அல்ல, பிற்பட்டவை' என ஆய்வாளர்களில் ஒரு சாரார் கருதுகின்றனர். இவற்றின் மொழிநடை வடமொழி நூல்களிற் காணப்படும் கருத்தொற்றுமை முதலியன இவற்றுக்குக் காரணங்களாகக் கூறப்படுகின்றன. எனினும் இந்நூல்களின் முக்கியத்துவத்தினைக் குறைத்து மதிப்பிடமுடியாது.

தமிழிலுள்ள நடன சாஸ்திர நூல்களிலே, சாத்தனாரின் **சுத்தநூல்** ஒரு முக்கியமான நூலாகும். இதன் ஏட்டுப் பிரதியினைத்தேடி எடுத்து அதற்கு விளக்கக்குறிப்புகளும் பொழிப்புரையும் எழுதிய பெருமை கவிஞர் பாலபாரதி ச. து. சு. யோகியாரைச்சாரும். இதன் ஒரு பகுதியைத் தமிழ்நாட்டுச் சங்கீதநாடக சங்கமும், மத்திய சங்கீத நாடக அக்கடமியும் சேர்ந்து 1968 இல் வெளியிட்டுள்ளன. இந்நூல் முழுமையாகக் கிடைக்காவிடினும் 'கிடைத்த பகுதியே பெரிய கலைக் கருவூலமாகும்' என இதற்கு அணிந்துரை எழுதியுள்ள பெ. தூரனும், 'இந்நூல் நாட்டியக்

கலையின் பல நிலைகளையும் பெருமைகளையும் எடுத்துக்கூறுவதோடு அக்காலத்தின் தமிழ்க்கலைச் சிறப்பையும் நமக்கு எடுத்துக்காட்டும் கருவியாய் அமைந்துள்ளது' என முன்னுரையிலே எஸ். டி. சுந்தரமும் கூறியிருப்பன குறிப்பிடத்தக்கவை.

இந்நூல் பாயிரத்தைவிட ஒன்பது பகுதிகளைக் கொண்டுள்ளது. முதலாவது சுவை நூல் (சுவையின் தெய்வீக உணர்ச்சிகளை விபரிப்பது) ஆகும். இதிலே நாட்டியம், இசை, நாடகம் ஆகிய கலைகளின் தெய்வீகத் தோற்றம், பல்வேறு ஒலிகளின் தோற்றம், அமைப்புகள், உணர்ச்சி முதலியன பற்றிக் கூறப்படுகின்றன. இரண்டாவதான தொகைநூல் (நாட்டிய வடிவங்களின் தொகுப்பு) எனும் பகுதியிலே சிவபிரான் ஆடிய 108 தாண்டவ முறைகள் முதலியன விபரிக்கப்படுகின்றன. மூன்றாவதான வரிநூல் (கிராமிய நாட்டியங்கள்) எனும் பகுதியிலே பூமியின் ஐந்துவித இயற்கைப்பாகுபாடுகளையொட்டி அமைந்த நாட்டியங்கள், காதல் நடனங்கள், தனி, குழு நடனங்கள், முதலியன பற்றி வருணிக்கப்படுகின்றன. நான்காவதான சுவை நூல் (கை கால்களின் நாட்டிய அமைப்பு) பகுதி விரிவானது. இதிலே மனித உடலமைப்புக்களையொட்டி அமைந்த நாட்டியங்கள் ஆயிரத்திற்கு மேற்பட்ட சூத்திரங்களில் விளக்கப்படுகின்றன. ஐந்தாவதான கரணநூல் (நாட்டியக் குறிப்புகளின் தொகுப்பு) பகுதியிலே 120 கரணங்கள் அவற்றிற்கான முத்திரைகள் ஸ்தானங்கள், சாரிகள், 90 கலசங்கள் (அங்ககாரம்) 9, தாண்டவங்களின் முழுவிபரம், லாஸ்யங்கள் முதலியன பற்றிக் கூறப்பட்டுள்ளன. ஆறாவது பகுதியான தாளநூல் (காலவரையளவு) எனும் பகுதி தாளசமுத்திரம் என வழங்கப்படும். இதிலே தாளம் பற்றிய பல விபரங்கள் உள்ளன. ஏழாவதான இசை நூல் எனும் பகுதியிலே விபரங்கள் தொடர்பின்றியும் உள்ளன. மறைந்த 30 பண்களின் ஆரோகண, அவரோகணங்கள் இதிலே காணப்படுகின்றன. எட்டாவதான அவைநூல் (அரங்கமைப்பு வர்ணனை) பகுதியிலே அரங்கம் பற்றிய பல விபரங்களும், ஒன்பதாவதான கண்நூல் (கருத்துவிளக்கம்) பகுதியிலே நாட்டியத்தின் குறிக்கோள், நாட்டிய மூலம் யோகசாதனை, உடல்வலுவும் குரல்வளமும் குன்றாதிருத்தற்கான வழிமுறைகள், நாட்டியக்கலைஞர் மனத்தினை ஒருநிலைப்படுத்தல், வீடுபெறும் வழி ஆகியனவும் எடுத்துரைக்கப்படுகின்றன. இவற்றிலே வெளியிட்டதொகுதியிலே சுமார் 300 சூத்திரங்களைக் கொண்டுள்ள முதலிரண்டு பகுதிகளே இடம்பெற்றுள்ளன.

நூலின் பாயிரத்திலே சிவபிரானே இந்நூலை அகத்திய முனி வருக்கு உபதேசித்தார் எனவும், அவர் அதனை அகத்தியம் எனும் பெயர்

ரில் எழுதித்தமது மாணவர் சிகண்டிக்கு உபதேசிக்க அவர் அதனை தேனிசை (இசை நுணுக்கம்) எனும் பெயரில் எழுதினார் எனவும் அவரின் பின் இவ்விரு நூல்களின் அடிப்படையில் பல நூல்கள் தோன்றியதாகவும் கூறப்படுகின்றது. இவையாவற்றையும் நன்கு கற்றே நூலாசிரியர் இதனை எழுதினார் எனக் கூறப்படுகிறது. மேலும் இவர் பாண்டிய மன்னன் ஒருவரின் வேண்டுகோளுக்கு இணங்கி முன்னர் குறிப்பிட்ட பல நூல்களை ஆராய்ந்தும், தமிழ் நாட்டிலும் அதனைச்சூழவுள்ள பல பகுதிகளிலும் அக்காலத்திலே நிலவிய நடன வழிமுறைகளையும் இதர நடனக் கோட்பாடுகளையும் ஆராய்ந்து ஒருங்கே தொகுத்து சூத்திரங்களாக அமைத்து விரிவான நூலாக இதனை ஆக்கியுள்ளார் என்பதும், இவர் கூத்தனூரைச் சேர்ந்த சாத்தன் என்ற பெயருடையவர் என்பதும், இவருக்கு நான்குமுகக்கூத்தன் (நாட்டியப்பிரமன்) என்ற விருதுப்பெயர் வழங்கப்பட்டதாகவும் பாயிரமூலம் அறியப்படுகின்றது. இங்கு சிவபிரானே நாட்டியத்தினைத் தோற்றுவித்தார் என்ற கருத்து ஆணித்தரமாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. இக்கருத்துத் தோற்றுவாயிலே,

‘மோனத்து இருந்த முன்னோன் கூத்தில்
உடுக்கையில் பிறந்தது ஓசையின் சூழலே
ஓசையில் பிறந்தது இசையின் உயிர்ப்பே
இசையில் பிறந்தது ஆட்டத்து இயல்பே
ஆட்டம் பிறந்தது கூத்தினது இயல்பே
கூத்தில் பிறந்தது நாட்டியக் கோப்பே
நாட்டியம் பிறந்தது நாடகவகையே (1)

உடுக்கையில் பிறந்தது ஓம் எனும் ஒலியே
ஓம் எனும் ஒலியே நாட்டியத்து ஒலியாம்
ஓம் எனும் உருவே நாட்டியத்து உருவாம்
ஓம் எனும் உணர்வே நாட்டியத்து உணர்வு’ (2)

என வருவனவற்றால் நன்கு புலனாகும். நடனம் பற்றி இந்நூல் கூறியிருப்பன வடமொழியிலுள்ள நூல்களோடு ஒப்பிட்டு நன்கு ஆராயப்படவேண்டியவை. இந்நூலுடைய காலம் பற்றித் திடமாகக் கூறமுடியாதெனினும் இஃது ஒரு பழைய நூலாயிருக்கலாம். மரபுவழிக் கருத்துப்படி நூலாசிரியர் தொல்காப்பியர் காலத்தவர். இக்கருத்து நன்கு ஆய்தற்குரியது.

அறிவனார் எழுதியுள்ள பஞ்சமரபும் குறிப்பிடற்பாலது. இந்நூல் யாழ் மரபு, வங்கியல் மரபு, கண்ட மரபு, கூத்துமரபு, தாள மரபு எனும் ஐந்து பகுதிகளைக் கொண்டிலங்குகின்றது. இந்நூலில் நடனம் அல்லது

ஆடல் பற்றி ஒரு பகுதியில் மட்டுமே கூறப்பட்டுள்ளது. கூத்து மரபுகளிலே ஆடலியல், அபிநயவியல், தண்டியவியல் ஆகிய மூன்று பிரிவுகள் உள்ளன. மேற்குறிப்பிட்ட இரு நூல்களிலுள்ள எப்பகுதியும் உரையாசிரியர்கள் இவ்விரு நூல்களின் பெயர்களிலுள்ள நூல்களிலிருந்து தரப்பட்டுள்ள மேற்கோள்களோடு ஒத்துக் காணப்படவில்லை.

இன்று கிடைத்துள்ள ஆதிவாயிலார் எழுதியதாகக் கூறப்படும் பரதசேனாபதீயம் ஒருபாரிய பரத சாஸ்திர நூலின் சிறு பகுதியென ஆய்வாளர் கருதுகின்றனர். 66 செய்யுட்களைக் கொண்டுள்ள இந்நூலில் வந்துள்ள செய்யுட்களில் தொல்காப்பியத்திற்கு உரையெழுதிய நச்சினார்க்கினியரும், சிலப்பதிகார உரையாசிரியரான அடியார்க்குநல்லாரும் குறிப்பிடும் பரதசேனாபதீயச் செய்யுள் ஒன்றேனும் காணப்படவில்லை. இந்நூலிலே கடவுள் வாழ்த்தினைத் தொடர்ந்து 12 தாண்டவங்கள், பரதம் எனும் பதத்தின் விளக்கம், பாவராகதாள பாசுபாடுகள், லயம், யோகம், அபிநயம், பாதக்கிரமம், இறைவனின் ஐந்தொழில், ஆனந்ததாண்டவம், முதலூல், வழிநூல், அபிநயமும் வகைகளும், சாரி, இலாசியம், விருத்தி, இராகம், தாளங்கள், சார்பு நூல்கள், ஆசிரியரின் தன்மை, ஆடலாசிரியன், இசையாசிரியன் ஆகிய விடயங்கள் பற்றிக் கூறப்படுகின்றது. இதற்கான உரையுடன் இது வெளியிடப்பட்டுள்ளது. நூல் முழுமையாகக் கிடைக்கவில்லை. இந்நூலிலே பாவம், அபிநயம் என்பன பின்வருமாறு விளக்கப்படுகின்றன. அதாவது,

‘பாவப் பகுதி பகருங்காலை
அகத்தினினைத்த ததுவாம்தனை
முகத்தாற் கரத்தாலசைத்து முதற் காட்டல
தபிநய மென்றிங் கறையப்படுமே’ என்பதாம்.

பாவப்பகுதிகளைச் சொல்லுங்கால் மனத்தால் நினைத்தது பாவம். இதனை முகத்தால், கரத்தால் அசைத்துக் காட்டுவது அபிநய மென்று சொல்லப்படும் என இது பொருள்படும்.

இந்நூலிலும், உரையிலும் பரத நூல்கள் பல அறியப்படுகின்றன. அவற்றுள் ஒன்றான பரதசாஸ்திரம் இந்நூலாசிரியரால் எழுதப்பட்டுள்ளதாகவும் கூறப்படுகிறது. மேலும் அநும கடகம், கீதப்பிரபந்தம், கௌரீ கடகம், மகாபரத சூடாமணி, மகாபரதம் முதலிய நூல்களும் இதனால் அறியப்படுகின்றன. சில நூல்களும் பழைய நூல்களின் அடிப்படையில் அவ்வக்காலத்திற்கேற்றவாறு எழுதப்பட்டிருக்கலாம்.

வடமொழியிலும் தமிழிலுமுள்ள பழைய நூல்களின் அடிப்படை யிலே தொகுக்கப்பட்டுள்ள நூல்களில் பரத சித்தாந்தமும் ஒன்றாகும். இதன் ஆசிரியர் பெயர் தெரியாது. கூறும் பொருள் தமிழ் அல்லது வடமொழியிலே கூறப்பட்டுள்ளது. எனவே தமிழும் வடமொழியும் கவந்த நடையிலிது அமைந்துள்ளது. பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே புரியாத சில விடயங்களை விளக்க இது எழுதப்பட்டிருக்கலாம். தாளம் பற்றியும் விரிவாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. இது கூறும் விடயங்களிலே ஆஸ்தான பூஜையின் இலக்கணம், ராஜசபா, சபாபதி, சப்யஸ், சபை, காயகலக்ஷணம், வர்ணம், தண்டைக்குலக்ஷணம், காயகன். மத்தள லக்ஷணம், டக்காலக்ஷணம், முகவீணைலக்ஷணம், நர்த்தக லக்ஷணம், புஸ் பாஞ்சலி, கூத்துவகை, எட்டு ரசங்கள், அரங்கம் முதலியன குறிப்பிடற்பாலன.

சுத்தானந்தப்ரகாசம் என்றழைக்கப்படும் நூலும் இதுவும் ஒரே நூலாகும் எனப் பேராசிரியர் வே.ராகவன் ஆராய்ந்து கூறியுள்ளார்.

தமிழிலுள்ள சாஸ்திர நூல்களில் திருப்பெருந்துறை அரபத்தாவலர் இயற்றியுள்ள **பரதசாஸ்திரம்** அறம் வளர்த்தான் நம்பி எழுதியுள்ள **பரத சங்கிரகம்**, தஞ்சை நால்வரின் முன்னோரான கங்கை முத்துப்பிள்ளை எழுதியுள்ள **சபாரஞ்சித சிந்தாமணி**, நடனாதிவாத்யரஞ்சனம் முதலியன குறிப்பிடற்பாலன. இவற்றுள்ளே அரபத்தநாவலரின் பரத சாஸ்திரம் 298 செய்யுட்களைக்கொண்டுள்ளது. இதற்குத் தில்லையூர் கவிராஜபண்டிதர் உரை எழுதியுள்ளார். பரத எனும் பதம் பாவ, ராக, தாளங்களைக் குறிக்கும் என்பதை ஆசிரியர் 'பாவமொடு ராகந்தாளமும் மூன்றும் பகர்வதால் பரத மென்றுரைப்பர்' என விளக்கி யுள்ளார். நாட்டிய முதலூலாசிரியரான பரதர் மேற்குறிப்பிட்ட காரணத்தினால் தான் அவ்வாறு அழைக்கப்பட்டார் எனவும் அவரின் இயற்பெயர் வீரவல்லபாச்சாரியர் என்றும் ஒரு சாரார் கருதுகின்றனர். இக்கருத்து நன்கு ஆய்வதற்குரியதாகும். இற்றைக்குச் சுவார் மூன்று நூற்றாண்டுகளுக்கு முன் வாழ்ந்த கங்கை முத்துப்பிள்ளையின் **சபாரஞ்சிதசிந்தாமணி சங்கீத பரத நாட்டிய சங்கிரகம்** எனவும் அழைக்கப்படும் என நூலாசிரியர் கூறியுள்ளார். இதிலிருந்து பரதநாட்டியம் என்ற பதம் அக்காலத்திலே நாட்டிய ஆசான்கள் மத்தியிலே தொடர்ந்து நிலவி வந்தமையினை அறியலாம். இற்றைக்கு சுவார் இருநூறு ஆண்டுகளுக்கு முன் தொகுக்கப்பட்டுள்ள நூல்களில் ஒன்றான **மகா பரதகுடாமணி** எனும் பாவராக - சிங்காராதி அபிநயதர்ப் பணவிலாசம் எனும் நூல் பற்றியும் சிறிது குறிப்பிடலாம். இது தொகுக்கப்பட்ட காலத்திலேயே வடமொழியிலும் தமிழிலும் கிடைத்த பல நூல்களையும் நன்கு ஆராய்ந்த ஓர் அறிஞனே இதனை எழுதியுள்ளான் என்பதில் ஐயமில்லை.

பரதம் பற்றிய சில முக்கியமான விடயங்களின் விபரங்களையும், வளர்ச்சியினையும் இதிலே காணலாம். இது மூன்று அத்தியாயங்களும் சிறிய ஓர் அநுபந்தமும் கொண்டது. முதலாம் அத்தியாயத்திலே நாட்டிய உபயோக அவயபேதவிநியோக லக்ஷணம் 1 - 510 செய்யுட்களிலும் இரண்டாம் அத்தியாயத்திலே நாட்டிய உபயோகத்திலே முகூர்த்தாதி எழுவகைத்தோற்ற அபிநயலக்ஷணம் 511 - 809 வரையுள்ள செய்யுட்களிலும், சபாநாயகாதிசர்வ வாத்ய பாத்ரலக்ஷணம் 810 - 1025 வரையுள்ள செய்யுட்களிலும் எடுத்துக் கூறப்பட்டுள்ளன. 1026 - 1046 வரையுள்ள செய்யுட்கள் அநுபந்தமாக உள்ளன. இவை நடன ஆசிரியருக்கும் மாணவருக்கும் பயனுள்ளவை.

ஏட்டுச் சுவடியாகவுள்ள **ஆதிமூலபரதம்** விரிவான நூலாகக் கூறப்படுகின்றது. இது வெளிவந்துள்ளதோ தெரியவில்லை.

சென்ற நூற்றாண்டிலே தொகுக்கப்பட்டுள்ள தமிழ் நூல்களிலே ஸ்ரீ நாராயண அய்யங்கார் தொகுத்துள்ள **அபிநய சாரசம்புடமும்**, இவரும் பஞ்சாபிகேசநட்டுவனாரும் தொகுத்துள்ள **அபிநயநவநீதமும்** குறிப்பிடத்தக்கவை. இவை சென்னை சங்கீத வித்வத்சபை வெளியீடுகளாகத் தற்பொழுது பிரசுரிக்கப்பட்டுள்ளன. மேலும் பரத நாட்டிய கலாபூஷணம் மாங்குடி துரைராஜ ஐயரின் **ஸ்வபோதபரதநவநீதம்** எனும் நூலும் (1957), அபிநய அரசி த. பாலசரஸ்வதியும் பேராசிரியர் வே.ராகவனும் எழுதியுள்ள **பரதநாட்டியம்** (1959) எனும் நூலும், பிரபல நடனக்கலைஞரும் ஆய்வாளருமான பத்மா சுப்பிரமணியம் எழுதியுள்ள **பரதக்கலைக் கோட்பாடு** எனும் நூலும் (1985), பிரபல முதுபெரும் நாட்டியக் கலைஞர் வழுலூர் ராமையாபிள்ளையின் **தெய்வீக ஆடற்கலை** (1988) எனும் நூலும், கலைமாமணி சரஸ்வதியின் **பரதநாட்டியக்கலை** (1994) எனும் நூலும் குறிப்பிடத்தக்கவை.

தமிழிலே நடனசாஸ்திர நூல்கள் நீண்டகாலமாகக் காலம் தோறும் எழுதப்பட்டுள்ளமை தெளிவாகின்றது. காலத்தால் முந்தியனவாக, இன்று முழுமையாகக் கிடையாது சில பகுதிகளோ குறிப்பிட்ட பகுதிகளோ மேற்கோள்களாகக் கிடைத்துள்ளனவற்றைக் காலமுறைப்படி தொகுத்து வெளியிடுதலும், ஏட்டுப்பிரதிகளாக உள்ள நடன சாஸ்திர நூல்களைப் பதிப்பித்து வெளியிடுதலும், இன்று எளிதிலே கிடையாத நூல்களை மீண்டும் பிரசுரித்தலும் இவையாவும் பற்றிய காய்தல், உவத்தல் அற்ற ஆய்வும் சாலவும் பயனுடையதாகும்.

சம்ஸ்கிருதத்திலுள்ள பரதசாஸ்திர நூல்கள்

சுமார் 4000 ஆண்டுகளுக்கு மேற்பட்ட வரலாறு கொண்ட வடமொழி சிறந்த இலக்கியவளம் மட்டுமன்றி இந்தியாவில் எழுந்த பல்வேறு அறிவியல்கள் பற்றிய பெருந்தொகையான நூல்களையும் கொண்டிலங்குகின்றது. ஒரு குறிப்பிட்ட கால கட்டத்தின் பின்னர் இம்மொழி பாரத நாட்டின் பொதுமொழியாகவும் சாஸ்திரீய மொழியாகவும் பண்பாட்டு மொழியாகவும் விளங்கி வந்துள்ளது. இந்த வகையிலே நீண்ட காலமாக இசை, நடனம் பற்றிய அறிமுறை (சாஸ்திரம்) பற்றிய நூல்களும், கணிசமான தொகை இசை, நடன உருப்படிகளும் இம் மொழியில் எழுதப்பட்டு வந்துள்ளன. மேலும் இந்திய இசை நடனத்திற்கான பல கலைச்சொற்கள் இம்மொழியிலிருப்பதும் நன்கு குறிப்பிடற்பாலது. சம்ஸ்கிருத இலக்கிய நூல்களிலும் இசை, நடனம் பற்றிய குறிப்புகள் அங்குமிங்கும் காணப்படுகின்றன. இக்கட்டுரையிலே சம்ஸ்கிருதத்திலுள்ள பரத (நடன, சாஸ்திர) நூல்கள் பற்றிச் சுருக்கமாகக் கூறப்படும்.

நடனம் பற்றிய கருத்துக்கள் சம்ஸ்கிருதத்திலுள்ள காலத்தால் முந்திய வேத இலக்கியத்திலும், இதிறாசங்களிலும் காணப்படினும் இன்று கிடைத்துள்ள காலத்தால் முந்திய பரத சாஸ்திர நூல் பரதருடைய நாட்டிய சாஸ்திரமாகும். இதற்கு முன் கி.மு. ஆறாம் நூற்றாண்டளவில் பாணினி எழுதிய அஷ்டாத்யாயீ எனும் இலக்கண நூலிலே சிலாலி, கிருசாச்வர் ஆகிய இரு ரிஷிகள் தொகுத்த அல்லது எழுதிய நடகூத்திரங்கள் பற்றிய குறிப்பு உள்ளது. ஆனால் இந்நூல் இன்று கிடைக்கவில்லை. இதிலிருந்து சில சூத்திரங்கள் இன்று கிடைத்துள்ள நாட்டிய சாஸ்திரத்திலுள்ளனவாக ஆராய்ச்சியாளர் கருதுகின்றனர். பரத முனிவர் எழுதியதாகக் கூறப்படும் நாட்டிய சாஸ்திரம் இன்றைய வடிவில் ஒரு தொகுப்பு நூலாகவே காணப்படுகின்றது. 'நாடகத்தினை வழிநடத்தும் தலைவனாகப் பல பாத்திரங்களாக நடிப்பவனும், பல வாத்தியங்களை இசைப்பவனும்,

தேவையான பலவற்றை வழங்குபவனாகவும் விளங்குபவனே பரத என அழைக்கப்படுகின்றான்' என நாட்டிய சாஸ்திரம் (35.19) கூறுகிறது. 'பரத வம்சத்தினரின் வீரச் செயல்கள் தொடர்பான நாடோடிக்கதைகளைப் பாடிவந்தோரே 'பரத' என அழைக்கப்பட்டிருப்பர்' என மனோமோஹன் கோஷ் கருதுகிறார். பரத என்ற சொல் சிறப்புப் பெயராகவும், புரோஹிதன், நெசவுகாரன், மிலேச்சன், மலைவாழநன், உருத்திரன், அக்கினி முதலியோரையும் சிறப்பாக ஆடுபவன், நடிகள் ஆகியோரையும் குறிக்கும். நடிகள் அல்லது ஆடுபவனுக்குரிய கைநூலாகவே இந்நூல் பெரும்பாலும் கி.மு. 2ம் நூற்றாண்டிற்கும், கி.பி. 2ம் நூற்றாண்டிற்கும் இடைப்பட்ட காலத்திலே தொகுக்கப்பட்டிருக்கலாமெனச் சில ஆய்வாளர் கருதுவர். அக்கால எல்லைக்கு முன் அல்லது பின் இது எழுதப்பட்டிருக்கலாமெனக் கொள்வோருமுளர். இந் நூலில் முற்பட்டகாலச் சூத்திரங்களும், செய்யுட்களும் இடம்பெற்றுள்ளமை தெளிவு. முற்பட்ட காலத்திய பகுதிகள் சிலவுமிதில் இடம்பெற்றிருக்கலாமெனவும் ஒரு சாரார் கருதுவர். இன்று கிடைத்துள்ள காலத்தால் முந்திய நாட்டிய முதலூலாகவும் முழுமையான நூலாகவும்து மிளர்கின்றது. இந்நூலிலே நாடகம், நடனம், இசை, ரசங்கள், காவிய லக்ஷணங்கள் முதலிய பலவிடயங்கள் பற்றிக் கூறப்படுகின்றன. நாட்டியம் எனும் பதம் நாடகத்தையே குறித்தது. இதனுடன் தொடர்பான விடயங்கள் பல இதில் இடம் பெற்றுள்ளன. அக்காலத்தில் சங்கீதமெனில் வாய்ப்பாட்டு, வாத்தியம், நிருத்தியம் ஆகிய மூன்று அம்சங்கள் கொண்டதாகும். இக்கருத்தும் இந்நூலிலே வருகின்றது. நூலின் முன்னுரையிலே முற்பட்டகால ஆசிரியர்கள் பலரின் பெயர்கள் குறிப்பிடப்படுகின்றன. இவர்களில் ஒரு சாரார் உண்மையாகவே, வாழ்ந்திருப்பர். ஏனையோர் பௌராணிக மரபினைத் தழுவிக்கூறப்படுகின்றனர். அவர்கள் உண்மையாக வாழ்ந்தனரா என்பது பற்றித் திடமாகக் கூற முடியாது.

இந்நூல் 36 அத்தியாயங்கள் கொண்டது. சில பதிப்புகளிலே 37 அத்தியாயங்கள் உள்ளன. இவற்றிலே 1-27 வரையும், 34-36 வரையுமுள்ள அத்தியாயங்களிலே நாடகம், நடனம் முதலியன பற்றியும், 28-33 வரை இசை பற்றியும் எடுத்துரைக்கப்படுகின்றன. அவையாவன, நாட்டிய உற்பத்தி (1), நாடக அரங்கம் (2), ரங்க தேவதாபூஜா (3), தாண்டவ லக்ஷணம் (4), பூர்வாங்கப் பகுதிகள் (5), ரசங்கள் (6), பாவங்கள் (7), உபாங்க விதிகள் (8), ஹஸ்தாபிநயங்கள் (9), சரீராபிநயங்கள் (10), சாரி (11), மண்டலம் (12), கதி (13), இந்தியாவின் பிரதேச வாரியான நாட்டிய வழக்கங்கள் (14), வாசிகாபி நயங்கள் (15), யாப்புகள் (16),

வாகபிநயங்கள் (17), நாடகமொழிகள் (18), நாடகப் பேச்சுவகை (19), நாடக வகைகள் (20), நாடக சந்திகள் (21), நால்வகை விருத்திகள் (22), ஆஹார்யாபிநயம் (23), சாமான்யாபிநயம் (24), பாத்திரங்கள் நாயகன், நாயகி, விலைமாதர் (25), சித்திராபிநயம் (26), நாடக வெற்றிக்கான அமிசங்கள் (27), இசை - பொதுவான கோட்பாடு, நரம்பு வாத்தியம் ஸ்வரங்கள், கிராமம், மூர்ச்சனா (28), நரம்பு வாத்தியங்கள், ஜதிகள் வாத்தியமிசைத்தல் (29) துளைவாத்தியம் (30), தாளம் (31), துருவா இசைப் பாடல்கள் (32), வாத்தியம் (33), பாத்திரங்களை வகைப்படுத்தல் (34), பாத்திரங்களைப் பயன்படுத்தல் (35), நாட்டிய பூமிக்குக் கொண்டுவரப்படல் (36) என்பனவாகும்.

இதன் உள்ளடக்கத்தினை நோக்கும் போது, பலவகை நாடகங்களையும் குறிப்பிடுவதாய், நாடக அரங்குக் கலையுடன் தொடர்பான விடயங்கள் அனைத்தையும் பற்றிக்கூறும் பெரும் கலைக் களஞ்சியமாகவே இந்நூல் விளங்குவது தெட்டத்தெளிவு. நூலாசிரியர் பல விடயங்களை நுணுக்கமான விபரங்களுடன் எடுத்துக் கூறியுள்ளமை வியத்தற்குரியது. நாடக நூல்களை ஆக்குவதிலும், அவற்றை அரங்குகளில் நடத்துக்காட்டுவதிலும் புராதன இந்தியர் மிக உயர்வான நிலையினை அடைந்து விட்டனர் என்பது வெள்ளிடைமலை. சமயத்துடன் உலகியல் சார்பான விடயங்களிலும் அவர்களுக்கு இருந்த ஈடுபாடும் தெளிவு.

இதைப் பின்பற்றி எழுந்த பிற்பட்டகால நாடகவியல் நூல்களிலிருந்து இது வேறுபட்டதாகும். சில பகுதிகளில் விடயம் சுருக்கமாகக் கூறப்படுகின்றது. சில பகுதிகளில் உரையின்றி ஒன்றுமே புரியாது. சில பகுதிகளிலே கருத்துத் தெளிவில்லாவிடினும் இந்நூல் தெளிவான நடையில் எழுதப்பட்டுள்ளமை குறிப்பிடற்பாலது. பெரும்பாலும் செய்யுள் நடையிலேயே அமைந்துள்ளதாயினும் சிறிய அளவு வசன நடையிலும் உள்ளன. முற்குறிப்பிட்டவாறு, முற்பட்ட காலச் சூத்திரங்களுமிதில் இடம்பெற்றுள்ளன. கருத்துத் தெளிவிற்காகப் போலும் சில செய்யுட்கள் திரும்பவும் கூறப்பட்டுள்ளன.

இதன் பின்னர் எழுதப்பட்ட நூல்கள் பலவும் இதனையே தத்தம் முதலூலாகக் கொண்டன. இந்திய சாஸ்திரீய நாடகம் மட்டுமன்றி, சாஸ்திரீய நடனங்கள் அனைத்தும் இதனைத்தான் தத்தம் நாடகம், நடனங்களுக்கான ஆதி அடிப்படை நூல் எனக் கூறிவந்துள்ளன. இன்றும் இவ்வாறே கூறிப்பெருமைப்படுகின்றன. தொல்சீர்கலை (Classical Art) எனும் முத்திரை பொறிப்பதற்கு நாட்டிய சாஸ்திரத்தை இவ்வாறு குறிப்பிடுவது வழக்கமாயிற்று.

பரதருக்குப் பின்தோன்றிய பெரிய நாடகவியலாளர் கோஹலர், இவரது நூல் இன்று கிடைக்கவில்லை. எனினும் இந்நூலிலிருந்து சில பகுதிகள் வேறு நூல்களிலே மேற்கோள்களாகக் கிடைத்துள்ளன. இவர் பரதரைத் தொடர்ந்து நாடகம் வளர்ந்த முறைகளை வகுத்து இலக்கணம் கூறியுள்ளார். அடுத்தபடியாக மதங்கர் முக்கியமானவர். இவருடைய **பிருஹத்தேசீ** சிதைந்த நிலையிலே கிடைத்துள்ளது. இதிலே இசை, நாடகம் ஆகியன பற்றிக் கூறப்படுகிறது. இவரைத் தொடர்ந்து வந்தோரில் **சங்கீத மகரந்தம்** எனும் நூலை இயற்றிய நாரதர், **தத்திலம்** எழுதிய தத்திலர், **தசரூபம்** எழுதிய தனஞ்ஜயன், **பரதார்ணவம்**, **அபிநயதர்ப்பணம்** ஆகிய நூல்களை யாத்த நந்திகேஸ்வரர் முதலியோர் குறிப்பிடற்பாலர். இன்றைய சாஸ்திரீய நடனங்களிலே நன்கு பிரபல்யமாகப் பயன்படுத்தப் படுவது **அபிநயதர்ப்பணமே**. இது 324 செய்யுட்களைக் கொண்டுள்ளது. 'ஆங்கிகம் புவனம்' எனத் தொடங்கும் சிவபெருமானுக்குரிய தியான சுவோகத்துடன் தொடங்குகின்றது. இந்திய சாஸ்திரீய நடனத்தின் தனிப் பெருந் தெய்வம் சிவன் என்பது இச்செய்யுளிலே ரத்தினச்சுருக்கமாகக் கூறப்படுகின்றது. தொடர்ந்து வரும் 48 செய்யுட்களிலே நாட்டிய உற்பத்தி, நாட்டியத்தின் புகழ்ச்சி, நடன, அபிநய வகைகள், சபாபதி, மந்திரி, சபா, சபாரசனா, பாத்திரலக்ஷணம், அபாத்திரலக்ஷணம், பாத்திரப் பிராணன், கிங்கினீ லக்ஷணம், பிரார்த்தனை, ரங்கதேவதாஸ் துதி, புஷ்பாஞ்சலி, நாட்டிய கிரமம், அபிநயங்கள், அங்கம், பிரத்யங்கம், உபாங்கம் ஆகியன பற்றிக் கூறப்படுகின்றன. தொடர்ந்து 9 சிரோபேதங்கள் அவற்றின் விநியோகங்கள், 4 கிரிவாபேதங்கள் அவற்றின் விநியோகங்கள் விபரிக்கப் படுகின்றன. தொடர்ந்து 28 அசம்யுத 23 சம்யுத ஹஸ்தங்கள் அவற்றின் விநியோகங்கள், 14 தேவஹஸ்தங்கள், தசாவதார ஹஸ்தங்கள், 4 ஜாதி, 11 பாந்தவ ஹஸ்தங்கள், நவக்கிரஹ ஹஸ்தங்கள் ஆகிய பல்வேறு ஹஸ்தங்கள் வருணிக்கப்படுகின்றன. இவற்றைத் தொடர்ந்து 13 நிருத்த ஹஸ்தங்கள் குறிப்பிடப்படுகின்றன. ஆனால் இவை அசம்யுத, சம்யுத ஹஸ்தங்களின் பெயர்களாகவே காணப்படுகின்றன. இவற்றையடுத்துப் பாதபேதங்கள் விவரிக்கப்படுகின்றன. இவற்றிலே 10 மண்டலம், 6 ஸ்தானம், 5 உத்பிள வனம், 7 பிரமரீ, 8 சாரி, 10 கதிகள் ஆகியன அடங்குவன. முடிவிலே பாத பேதங்கள் அனந்தம் எனக்கூறி இவற்றைச் சாஸ்திரம், சம்பிரதாயம், நல்லோரின் அநுக்கிரகம் ஆகியவற்றாலே தான் அறியலாம் எனக் கூறப்படுகின்றது. எனவே வாழையடி வாழையாக நிலவிவரும் கலை மரபைப் பேணி வளர்த்தலோடு காலத்திற்கு ஏற்றவாறு புதியனவற்றிற்கும் இடமளிக்கப்பட்டிருப்பது குறிப்பிடற்பாலது.

நூலாசிரியர் தமக்கு முற்பட்ட காலத்திய நூல்கள், ஆசிரியர்களைப் பொதுவாகவும் சிறப்பாகப் பரதரையும் அவரின் நூலையும் ஆங்காங்கே குறிப்பிட்டுள்ளார்.

அபிநயதர்ப்பணம் எனில் அபிநயக் கண்ணாடி எனப் பொருள்படும். இதற்கேற்ப அபிநயமே சிறப்பாக எடுத்துரைக்கப்படுகின்றது. இந்திய சாஸ்திரீய நடன மாணவர்கள், ஆசிரியர்கள் குறிப்பாகப் பரத நாட்டியக் கலைஞர் பயன்படுத்தும் பிரதான நூல்களில் இது நன்கு குறிப்பிடத்தக்கது. இது சுமார் 10ம் நூற்றாண்டளவில் எழுதப்பட்டதெனக் கருதப்படுகிறது. மேலும் இப்பெயர்ப்பட்ட தனிப்பட்ட நூல்களைத் தவிர **விஷ்ணுதர்மோத்தரபுராணம், அக்கினிபுராணம்** முதலிய நூல்களிலும் நடனம் பற்றிக் கூறும் பகுதிகள் உள்ளன.

காலம் செல்லக் குறிப்பாகப் பத்தாம் நூற்றாண்டின் பின் எழுந்த நாட்டிய நூல்களை மூன்று பிரிவாகக் குறிப்பிடலாம். இவற்றுள் பொதுவான நூல்கள் ஒருவகை. பழைய நூல்களுக்குக் குறிப்பாக நாட்டிய சாஸ்திரத்திற்கு எழுந்த உரைகள் பிறிதொருவகை. நாட்டியத்தின் பல்வேறு அமிசங்களைப் பற்றிய தனித்தனிச் சிறப்பு நூல்கள் மற்றொருவகை. ஏற்கனவே குறிப்பிட்ட நந்திகேஸ்வரரின் அபிநய தர்ப்பணம் கடைசி வகைக்கு ஓர் எடுத்துக்காட்டு. இதில் அபிநயமே சிறப்பாகக் கூறப்படுகிறது. காஷ்மீர் நாட்டரசனான மாத்ருகுப்தன் ஒரு நாட்டிய நூல் எழுதினான். ஸ்ரீஹர்ஷர் இதற்கு 'வார்த்திகம்' என்ற உரை எழுதினார். ராஹூலர் என்ற பெளத்த ஆசிரியர் ஒரு நூல் எழுதினார். காஷ்மீர் நாட்டவரான உத்படர், லொல்லடர், சங்குகர் முதலியோர் பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்திற்கு உரை எழுதி வந்தனர். ஆனால் கி.பி. 11ம் நூற்றாண்டிலே காஷ்மீரில் வாழ்ந்த பெரிய சைவாச்சாரியரும் தலைசிறந்த கலைஞருமான அபிநவகுப்தர் பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்திற்கு எழுதிய விரிவான உரையான **அபிநவபாரதீ** நன்கு குறிப்பிடற்பாலது. இதிலே நாட்டிய சாஸ்திர நுட்பங்கள் பல தெளிவாகின்றன. உரையாசிரியர்கள் மூல நூல்களுக்கு உரையெழுதும் போது தத்தம் காலத்திலேற்பட்ட மாற்றங்கள், புதுமைகள் முதலியனவற்றையும், தத்தம் புதுக்கருத்துக்களையும் குறிப்பிடுவர். இவ்வகையிலவை முதலானவை போலவும் மிளிர்வன.

நாட்டிய நூல்கள் சம்ஸ்கிருதத்திலே தொடர்ந்தும் எழுதப்பட்டு வந்தன. அதேவேளையிலே இந்தியாவின் பிராந்திய மொழிகளிலும் இத்தகைய நூல்கள் எழுந்தன. பிராந்திய ரீதியிலான இலக்கியங்கள் செழித்தமையும், குறிப்பாக, பிராந்திய ரீதியிலே சாஸ்திரீய நடனங்கள் தோன்றியமையும் குறிப்பிடத்தக்க அமிசங்களாகும். பிராந்திய ரீதியிலே

நாட்டிய நூல்கள் சம்ஸ்கிருதத்திலும் இயற்றப்பட்டன. மேற்குறிப்பிட்ட போக்குகள் குறிப்பாக கி.பி.1200 க்குப் பின் காணப்பட்டன. இதற்கு முன் பொதுவாக நாட்டிய நூல்கள் சம்ஸ்கிருதத்தைவிடத் தமிழில் மட்டுமே ஓரளவு எழுதப்பட்டுவந்தன. இளங்கோ அடிகளின் சிலப்பதிகாரம் இதற்கு ஓர் எடுத்துக்காட்டு, தமிழிலிருந்த பல புராதன நாடகவியல் நூல்கள் இன்று கிடைத்தில.

மிதிலையிலாட்சி புரிந்த கர்நாடக அரசவமிசத்தவனான நான்ய தேவன் பரதநாட்டிய சாஸ்திரத்திற்கு எழுதிய 'பரத பாஷ்யம்' எனும் உரையின் ஒரு பகுதியே கிடைத்துள்ளது. வட இந்தியாவிலே மாளவதேச அரசனான போஜனும், தெற்கே சாளுக்கிய மன்னனான சோமேஸ்வரன், பிரதாபச்சக்கரவர்த்தி முதலியோரும் இசை,நாட்டியம் பற்றிய நூல்கள் எழுதி உள்ளனர். தக்கணத்தின் வடமேற்குப் பகுதியிலே நிலவிய யாதவ அரசனான சிங்கணனின் அரசிலே கணக்காளர் நாயகமாக விளங்கிய சார்ங்கதேவர் (கி.பி.13ம் நூற்றாண்டு) சங்கீதரத்னாகரம் எனும் மிகப் பாரிய நூலினை எழுதினார். சங்கீதம் என்பது வாய்ப்பாட்டிசை, வாத்திய இசை, நிருத்தியம் ஆகிய மூன்று அம்சங்களையும் கொண்டுள்ளது என்ற பழைய கருத்தே இதிலும் வலியுறுத்தப்படுகின்றது. சங்கீதம் பற்றி இக்காலம் வரை எழுதப்பட்டுள்ள நூல்களில் மிகப்பாரிய நூலிதுவாகும். நூலாசிரியர் தமது காலத்திய இந்திய இசைபற்றி மட்டுமன்றி முற்பட்ட காலத்திய இசைபற்றிய கருத்துக்களையும் தொகுத்துக் கூறியுள்ளார். இது மட்டுமன்றி இந்தியாவின் பல்வேறு பகுதிகளிலும் நிலவிய மார்க்க, தேசீய இசைகள் பற்றித்தாம் அறிந்தவற்றையும் குறிப்பிட்டுள்ளார். தமிழ் நாட்டிலே பிரபல்யமான பண் இசைபற்றியுமிவர் குறிப்பிட்டுள்ளார் என்பது ஈண்டு குறிப்பிடற்பாலது. இந்நூல் ஏழு அத்தியாயங்கள் கொண்டது. முதல் ஆறு அத்தியாயங்களில் வாய்ப்பாட்டிசை, வாத்திய இசை ஆகியன பற்றி ஸ்வரம், ராகம், பிரகீர்ணம், பிரபந்தம், தாளம், வாத்தியம் எனும் தலைப்புகளில் விபரிக்கப்படுகின்றன. இவ் அத்தியாயங்கள் சுமார் 3000 செய்யுட்களைக் கொண்டவை. ஏழாவது அத்தியாயத்திலே சுமார் 1700 செய்யுட்களிலே நிருத்தயம் பற்றிக் கூறப்படுகின்றது. மிக நீண்ட இப்பகுதி நாட்டிய சாஸ்திரத்தையே அடிப்படையாகக் கொண்டுள்ளது. இதிலே அங்கம், பிரதியங்கம், உபாங்கம், கரணம், சாரி, ஹஸ்தம், ஸ்தானம் மண்டலம், அலங்காரம் எனப் பல விடயங்கள் பற்றிக் கூறப்படுகின்றன.

தக்கணத்தின் கிழக்குப் பகுதியிலுள்ள ஆந்திர தேசக்காகதீய மன்னனான கணபதியின் சேனாபதியான ஜாயப்பா (கி.பி.13ம் நூ.) நிருத்

தரத்னாவளி எனும் முக்கியமான நூலை எழுதினார். நிருத்தரத்னாவளி எட்டு அத்தியாயங்கள் கொண்டது. நடனம் மட்டும் பற்றியே இதில் கூறப்படுகிறது. முதல் நான்கு அத்தியாயங்களிலும் மார்க்க நடனங்களும் ஏனையவற்றிலே தேசீநடனங்களும் விபரிக்கப்படுகின்றன. முன்னைய பகுதியிலே பரதருக்குப்பின் சாஸ்திரீய நடனங்களிலேற்பட்ட மாற்றங்களும், பின்னையதிலே குறிப்பாக பிற நூல்களில் இடம்பெறாத தேசீ நடனங்கள் பற்றியும் கூறப்பட்டுள்ளன. நூலாசிரியரின் கவித்திறனும் குறிப்பிடற்பாலது.

ஹரிபாலதேவர் (14ம் நூ.) சங்கீத சுதாகரமெனும் நூலை எழுதினார். பாரதநாட்டின் தென்பகுதியில் எழுந்த பிறமுக்கியமான நூல்களில் சாரதாதனயர் எழுதிய பாவப்பிரகாசமும், காந்தர்வ நிர்ணயமும் குறிப்பிடத்தக்கன. பின்னைய நூலிற் சிலபகுதிகளே மேற்கோளாகக் கிடைத்துள்ளன. பார்ஷ்வதேவர் எனும் சமண ஆசிரியர் எழுதியுள்ள சங்கீத சமயசாரம் குறிப்பிடத்தக்க ஒரு நூலாகும். இதிலே இசை. நாட்டியம் ஆகியனவற்றின் தேசீ முறைகளும் கலைச்சொற்களுமிடம் பெற்றுள்ளன. ஆந்திர கோமடி வேமமன்னர் எழுதிய சங்கீத சிந்தாமணி, குமரகிரி அரசன் இயற்றிய வசந்தராஜியம், விஜயநகர மன்னர் ஆதரவில் லக்ஷுமி நாராயணர் எழுதிய சங்கீத சூர்யோதயம் முதலிய நூல்களும் கவனித்தற்பாலன. சங்கீதரத்னா கரத்திற்குச் சிம்மபூபாலர் எழுதியுள்ள சுதாகரம் எனும் உரையும் கல்லிநாதர் எழுதியுள்ள கலாநிதி (கி.பி. 15ம் நூ.) எனும் உரையும் குறிப்பிடற்பாலன.

வடஇந்தியாவிலேயுள்ள மேவார் மன்னனாகிய ரணாகும்ப எழுதிய சங்கீதராஜம், கிழக்கு இந்தியாவில் பயன்படுத்தப்படும் சுபங்கரகவி எழுதிய ஹஸ்த முக்தாவளி ஆகியனவும் குறிப்பிடத்தக்கவையே. தெற்கே, தாமோதரரின் சங்கீததர்ப்பணம் வேதர் எழுதிய புஷ்பாஞ்சலி முதலியன கவனித்தற்பாலன. தமிழகத்திலே தஞ்சாவூர் ஓர் இசை நாட்டிய கேந்திரஸ் தானமாக விளங்கிற்று. அங்கு பிற்காலத்தில் ஆட்சிபுரிந்த துளஜா மகாராஜாவின் சங்கீதசாராமிரத்திலுள்ள நாட்டியம் பற்றிய அத்தியாயம் குறிப்பிடற்பாலது. அங்கு மராத்திய மன்னர் ஆதரவில் உதகே கோவிந்தாச் சாரியர் தொகுத்த நாட்டிய சாஸ்திர சங்கிரகம் சம்ஸ் கிருதத்திலுள்ள பழைய நாட்டிய நூல்களை அடிப்படையாகக்கொண்டது. கேரளத்தில் எழுந்த சாஸ்திரீய நூல்களிலே ஹஸ்தலக்ஷணதீபிகை, பாலராமவர்ம எனும் அரசர் எழுதிய பாலராமபரதம் முதலியன குறிப்பிடத்தக்கவை. இவ்வாறு சுமார் 2500 ஆண்டுகளாகப் பரதசாஸ்திர நூல்கள் வடமொழியில் எழுதப்பட்டு வந்துள்ளன.

நடன சிற்பங்கள்

மனிதப் பண்பாட்டு வரலாற்றிலே நுண்கலைகள் முக்கியமான இடமொன்றினை வகிக்கின்றன. கட்டிடக்கலை, சிற்பம், ஓவியம், இசை, நடனம் முதலிய நுண்கலைகள் பல்வேறு நாடுகளிலே, வெவ்வேறு அளவிலே வளர்ந்து மனித வாழ்வினை வளம்படுத்தி வந்துள்ளன. இந்திய நுண்கலைகள் குறிப்பாக சிந்து சமவெளி நாகரிக காலம் (கி.மு 2500) தொட்டு இற்றைக் காலம் வரை சுமார் ஐயாயிரம் ஆண்டு வரலாறு கொண்டவை.

இந்திய நுண்கலைகள் பல ஒன்றோடொன்று நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டவை. ஒன்றினுடைய அறிவு போதிய அளவின்றி, மற்றதனை விளங்கிக் கொள்ளுதல் எளிதன்று. விஷ்ணு தர்மோத்தர புராணம் என்னும் பழைய நூலிலே மார்க்கண்டேய முனிவருக்கும், வஜ்ர என்னும் அரசனுக்கும் இடையிலே நடைபெற்றதாகக் கூறப்படும் சம்பாஷணை ஈண்டு நினைவுகூரற்பாலது. இறைவனை வழிபட்டு உய்யும் வண்ணம் உருவமொன்று அமைப்பதற்கான விதிகளை விளக்குமாறு வஜ்ர, மார்க்கண்டேயரைக் கேட்டான். அவர் அதற்கு ஓவியக்கலை பற்றிய அறிவு இன்றிச் சிற்பக் கலையினை அறியமுடியாதென்றார். அதற்கு அரசன் தனக்கு ஓவியக்கலை பற்றி விளக்கும்படி கேட்க, முனிவர் நடனக்கலை பற்றிய ஞானமின்றி ஓவியத்தினை விளக்கமுடியாதென்றார். அரசன் அவ்வாறாயின் நடனக்கலையைப் புகட்டுமாறு கேட்க, முனிவர் வாத்திய இசை அறிவின்றி நடனக்கலையினை விளங்கிக்கொள்ள முடியாதென்றார். அரசன் அவ்வாறாயின் வாத்திய இசை நுண்கலைகளை விளக்கும்படி கேட்டக முனிவர் வாய்ப்பாட்டிசைக் கலை அறிவின்றி வாத்திய இசையை அறியமுடியாதெனவும், வாய்ப்பாட்டிசைக் கலையே யாவற்றுக்கும் அடிப்படையானதெனவும் எடுத்துரைத்தார். இக்கதை இந்திய நுண்கலைகள் பல ஒன்றிலொன்று தங்கியுள்ளன என்பதை எடுத்துக்காட்டுகின்றது.

அடுத்ததாக வாய்ப்பாட்டிசைக் கலையின் முக்கியத்துவத்தினையும் வற்புறுத்துகின்றது.

மேற்குறிப்பிட்ட கலைகளிலே நடனமும், சிற்பமும், முப்பரிமாண இயல்பினைக் கொண்டவை. மனித நாகரிகத்தின் ஆரம்ப காலத்திலே தோன்றிய கலைகளில் நடனமும் ஒன்றாகும். புராதன மனிதனின் வாழ்விலே, குறிப்பாகச் சமூக, சமய வாழ்விலே குறிப்பாகச் சடங்குகளிலே நடனமும் முக்கியமான இடமொன்றினைப் பெற்றிருந்தது. ஜனக்குழு நிலையிலவன் வாழ்ந்தபோது ஆண்களும், பெண்களும் தனித்தனியாகவோ, கூட்டாகவோ நடனமாடினர். நாகரிகம் வளர்ச்சியடையப் பிற கலைகளைப் போல நடனமும் மிக நேர்த்தியான கலையாக மிளிர்ந்தொடங்கிற்று.

இந்திய நடன வரலாற்றினை நோக்குவோர் அப்ஸரஸ் (தேவர் உலக நடனமாதர்) பற்றிய கருத்தினை நன்கு ஊன்றிக் கவனித்தல் அவசியமாகும். ஆடல், பாடல்களிலே மிகச் சிறந்த தேர்ச்சியும், திறமையும், உடலழகும் பெற்று இந்திரனின் உலகில் இவர்கள் வாழ்கின்றார்கள் என்ற மரபு ஒன்று உள்ளது. இவ்வுலகிலே செழித்து வளர்ந்த இக்கலைகளை இலட்சியப்படுத்தி தேவர் உலகில் உள்ளனவாக இவ்வாறு கருதப்பட்டது எனலாம்.

மனித வாழ்விலே 'தெய்வம் என்பதோர் சித்தமுண்டாக' கலைகள் இறைவனுக்கே அர்ப்பணிக்கப்பட்டன. குறிப்பாக இந்தியக் கலைகள் தெய்வீக நிழலிலேதான் நன்கு வளர்ந்து வந்தன. இறைவனே வெவ்வேறு வடிவங்களிலே கலைகளின் வடிவாகவும் முடிவாகவும் கருதப்பட்டான். இறைவனை அடைவதற்கான சிறந்த வழிகளாக இசையும், நடனமும் கருதப்பட்டன. 'மலர், நைவேத்தியம் ஆகியனவற்றிலும் பார்க்க நிருத்த தானமே இறைவனுக்குச் சிறந்தது' என விஷ்ணுதர்மோத்தர புராணம் எனும் நூல் கூறும். கோவில்களிலே நடைபெறும் நித்திய, நைமித்தியக் கிரியைகளிலே நடனமும் முக்கியமான ஓரிடம் பெற்றது. கோவிலமைப்பிலே நடனமாடுதற்கான இடமும் வகுக்கப்பட்டது; நடன சிற்பங்கள் இடம்பெற்றன. நித்திய, நைமித்தியக் கிரியைகளின் போது நடனம் ஆடுதற்காக நடனமாதர் கோவில்களிலே நிரந்தரமாக நியமிக்கப்பட்டிருந்தனர். உதாரணமாக கி.பி 11 ஆம் நூற்றாண்டிலே தஞ்சாவூரிலுள்ள பிருஹதீஸ்வரர் ஆலயத்திலே 400 தேவரடியர் நியமிக்கப்பட்டிருந்தமையினைக் குறிப்பிடலாம்.

இக்கலைகள் இயல்பாகவே மனித உள்ளங்களைக் கவர்வனவாதலின், அவற்றினை மேம்படுத்தி, உயர்வான நிலைக்குக் கொண்டு வருவதற்குப் போலும், அவை இறைவனுக்குரியனவாக, ஈடுபடுபுனவாகக் கொள்ளப்பட்டன எனலாம். இந்திய இசை, நடனம், பற்றிய நூல்களில் இத்தகைய கருத்துக்களே வற்புறுத்தப்படுகின்றன. அதேவேளையில் இக்கலைகளில் உலகியல் சார்பான அழகியல், இன்பவியல் நோக்கும், பயன்பாடும் புறக்கணிக்கப்பட்டில. எடுத்துக்காட்டாக நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே பரதர் நாட்டியத்தின் சமய நோக்கினைக் கூறுவதுடன் நின்று விடாது, பின்வருமாறும் குறிப்பிட்டுள்ளார். 'நாட்டியத்திலே காட்டமுடியாத ஞானமோ, கல்வியோ, கலையோ, யோகமோ, செயலோ ஒன்றுமில்லை. சாஸ்திரங்கள், சிற்பங்கள் அனைத்தினையும் பல செயல்களையும் இதிலே காட்டலாம். நிருத்தம் ஒரு குறிப்பிட்ட தேவையின் நிமித்தம் தோன்றவில்லை. இது சோபையினை (அழகினை) ஏற்படுத்துகின்றது. நிருத்தத்தினை இயல்பாகவே மக்கள் அனைவரும் விரும்புகின்றனர். இது மங்களகரமானது எனப் போற்றப்படுகின்றது; மகிழ்ச்சியை உண்டாக்குகின்றது' எனவரும் செய்யுட்கள் மனங்கொள்ளற்பாலன.

ஆண்களோ, பெண்களோ கவர்ச்சிகரமாக ஆடி மக்களை மகிழ்வித்த நடனக்கலைக்குச் சிற்பிகள் தத்தம் கலைத்திறனையும், கற்பனையினையும் பயன்படுத்தி அழியாத நிலையளித்துள்ளனர். நடமாடும் நடனக் கலைஞர் போலன்றி அசைவற்ற, அழியாத நிலையிலுள்ள நடன சிற்பங்கள் தோன்ற வழிகோலப்பட்டது. நடமாடும் நடனக் கலைஞர் மறைந்து பல நூற்றாண்டுகள் கழிந்த பின்னரும் அக்கலையின் பல்வேறு கோலங்கள் இன்றும் எமக்குக் கிடைக்கும் பாங்கில் இந்நடன சிற்பங்கள் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன.

சிற்பக்கலை, நடனக்கலை பற்றிப் பல நூல்கள் எழுதப்பட்டன. மயமதம், சில்பரத்தினம் போன்ற சிற்ப நூல்களும், நாட்டிய சாஸ்திரம், அபிநயதர்ப்பணம் போன்ற நடன நூல்களும் குறிப்பிடற்பாலன. நடன சிற்பங்கள் குறிப்பாகக் கல், உலோகம், மரம், மண் முதலியனவற்றிலே நேர்த்தியாக அமைக்கப்பட்டன.

இன்று இந்தியாவிலே கிடைத்துள்ள காலத்தால் முந்திய நடன சிற்பங்கள் சிந்துவெளி நாகரிக காலத்தவை (சுமார் கி.மு 2500 - 1500 வரை). இவற்றிலே வெண்கலத்தினாலே செய்யப்பட்ட மிக நேர்த்தியான நடனமாதின் சிலை நன்கு கவனித்தற்பாலது. இதனைவிடப் பிற்கால நடராஜ வடிவத்தின் முன்னோடியெனச் சேர் ஜோர்மர்ஷலும் வேறு சிலரும்

கருதிய முழுமையற்ற ஆணின் சிலையொன்றும் குறிப்பிடற்பாலது. இச்சிலையின் மேற்பகுதி ஒடிந்துவிட்டதாயினும், எஞ்சிய பகுதியினைக் கொண்டு இது ஒரு நடனக்காரரின் சிலை எனக் கொள்ளப்படுகின்றது. இவ்விரு சிலைகளையும் நன்கு ஆராய்ந்த கலாநிதி கபில வாத்தல்யாயன் இவற்றிற்கும் பிற்கால நடன நிலைகளுக்கும்மிடையிலுள்ள தொடர்பினை எடுத்துக் காட்டியுள்ளார்.

வேதகாலத்தினை (கி.மு 1500 - கி.மு 500 வரை)ச் சேர்ந்த நடன சிற்பங்கள் கிடைக்காவிடினும், இருக்குவேதம் தொடக்கம் உபநிஷதங்கள் வரையுள்ள நூல்களின் மூலம், நடனம் அக் காலத்திலே முக்கியமான ஓரிடம் பெற்றிருந்தமையினை அறியலாம். குறிப்பாக இந்திரன், உஷா முதலிய தெய்வங்களின் நடனம் பற்றிய குறிப்புகள் பல உள்ளன.

பிந்திய காலத்திலே - இதிகாலங்கள், புராணங்கள் எழுதப்பட்ட காலத்திலே நடனம், சிற்பம் நன்கு வளர்ந்துவிட்டன. இராமன், அர்ஜுனன், கிருஷ்ணன் போன்றோர் நடனக் கலையிலே நல்ல தேர்ச்சி பெற்றிருந்தனர். இக்காலப் பகுதியிலே நாடகம், நடனம், இசை முதலியவற்றின் கோட்பாடுகள், விதிகள் ஆகியனவற்றை முதன்முறையாக விரிவாக எடுத்துக் கூறும் பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரம் உருப்பெற்றது. இன்றைய வடிவில் இது கி.மு 2ம் நூற்றாண்டிற்கும், கி.பி 2ம் நூற்றாண்டிற்குமிடைப்பட்ட காலத்தில் எழுந்திருக்கலாம் எனக் கருதப்படுகின்றது. மேனாட்டாய் வாளான பேராசிரியர் ஏ. பி. கீத் இது கி.பி மூன்றாம் நூற்றாண்டிற்கு முற்பட்டதன்று என்பர்.

இந்திய நடன வரலாற்றினை இரு காலப்பிரிவாக வகுத்துக் கணிக்கலாம். முதலாவது காலம் கி.மு இரண்டாம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் கி.பி ஒன்பதாம் நூற்றாண்டு வரையாகும். இரண்டாவது காலம் கி.பி 10 - 18ம் நூற்றாண்டு வரையிலான காலமாகும். முதலாவது காலப்பகுதியிலே மக்களின் அறிவியல் வாழ்விலே வடமொழி முக்கியமான இடத்தினைப் பெற்றிருந்தது. பல்வேறு கலைகள் பற்றிய நூல்கள் பெருமளவில் இம் மொழியிலே எழுதப்பட்டன. இந்தியா அடங்கலும் ஒரேவிதமான பண்பாட்டு ஒற்றுமையும், தொடர்ச்சியும் நிலவின. பிந்திய காலப்பகுதியிலே வட மொழி தொடர்ந்து பேணப்பட்டாலும், பிராந்திய கலைப்பாணிகளும், பிரதேச மொழிகளும் வளர்ச்சியுற்றன. முதலாவது காலப் பகுதியிலே நாட்டிய சாஸ்திரம், நடனம், இசை, நாடகம் முதலியவற்றிலே பெருமளவு பின்பற்றப்பட்டது. இதேவேளையில் சாஞ்சி, மதுரா (வட மதுரை), அமராவதி, நாகார்ஜுனிகொண்டா, எல்லோரா ஆகிய இடங்

களில் இன்று கிடைத்துள்ள அக்கால நடன சிற்பங்களை நோக்கும்போது, அவற்றிலே நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் சாயல் வெள்ளிடமலை. நாட்டிய சாஸ்திர விதிகள் இவற்றிலே பின்பற்றப்பட்டுள்ளன. குறிப்பாகச் சாரி (கால் அசைவு)கள் கவனித்தற்குரியன. அடுத்த காலப்பகுதியிலும் நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் செல்வாக்கு முற்றாக மங்கவில்லை. ஆனால் புதிய நூல்களும் மரபுகளும் தோன்றின.

சிந்துசமவெளி நாகரிகத்திற்குப் பின் குறிப்பிடத்தக்க நடன சிற்பங்கள் ஓரிசாவினிலுள்ள ராமகும்பா, உதயகிரிக் குகைகளிலே காணப்படுகின்றன (கி.மு 2ம் நூ.). இன்று இந்தியாவிலே கிடைத்துள்ள காலத்தால் முந்திய இசை, நடனக் காட்சிகள் பற்றிய சிற்பங்கள் இவையே போலும். இவை பெரும்பாலும், அரச அவைக் காட்சிகள் போலவே விளங்குகின்றன.

மத்திய இந்தியாவிலுள்ள பார்சூத் ஸ்தூபியிலுள்ள நடன, இசைக் காட்சிச் சிற்பங்கள் கவனித்தற்பாலன (கி.மு. 2ம் நூ.). இவற்றிலே மனைவி கணவனை நடனம் மூலம் மகிழ்வித்தல், கின்னரர் தம்பதிகளின் நடனம், வாத்திய இசைக்கேற்பத் தேவ மகளிரும், கணிகையரும் நடனமாடுதல், நாகராஜனுக்கு மேலே நாககன்னி நடனமாடுதல், திருமகளின் நடன நிலை முதலியன குறிப்பிடற்பாலன. மேலும் இங்குள்ள சிற்பங்களிலேதான் முதன் முறையாகக் குறிஞ்சிபாதம் காணப்படுகின்றது. இந்நிலை பிற்கால நடன சிற்பங்களிலே மிகச் சிறப்படைந்தது.

இசையும், நடனமும் தெய்வத்தினை வழிபடுவதற்கும், இன்பத்தினை யூட்டுதற்குமான சாதனங்களாக விளங்கின. இக் கருத்தினைப் பிரதிபலிக்கும் சில சிற்பங்கள் சாஞ்சியிலுள்ள ஸ்தூபியின் வடக்குத் தோரணத்திலுள்ளன. இதிலுள்ள சிற்பங்களிலே காணப்படும் இசை வாத்தியங்கள் குறிப்பிடற்பாலன. நாகராஜனும், இராணிகளும் நடனமாடுதல், அழகிய நடனமாதின் உருவம் முதலியன கவனித்தற்பாலன.

அமராவதியிலுள்ள சிற்பங்கள் சமூக வாழ்விலும், சமய வாழ்விலும் நடனம் பெற்றிருந்த முக்கியத்துவத்தினைப் பிரதிபலிப்பன. நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே காணப்படும் கரணங்கள் (நடன அசைவுகள்), சாரி (கால் அசைவு)கள், சிலவற்றைக் காட்டும் சிற்பங்களும் இங்குள்ளன. எனவே சாஸ்திரீய நடன வளர்ச்சியினை அறிவதற்குமிவை துணைபுரிவன. ஓரிடத்திலே பெரிய அளவிலான இசைவாத்தியக் கச்சேரியினைக் காட்டும் சிற்பங்கள் உள்ளன. நடனக் காட்சிகள் பௌத்த சமய விடயங்களுடன் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. பிறிதோரிடத்திலேயுள்ள சிற்பங்களிலே காணப்படும் ஆறு நடனக்காரரில் ஒருவரின் நிலை பிற்கால நடராஜ வடிவினை

நினைவூட்டுகின்றது. அமராவதியிற் போன்றே நாகார்ஜூனி கொண்டா விலும், காந்தாராவிலும் சாஸ்திரீய நடனத் தொடர்புள்ள காட்சிகள் பௌத்த சமயத் தொடர்புள்ளனவாகச் செதுக்கப் பட்டுள்ளன. புத்த சமயச் சார்புடையனவாயினும், இச்சிற்பங்கள் சமகால இந்தியாவிலே நிலவிய இந்துசமயச் சார்பான நடன நிலைகளையும் பிரதிபலிப்பனவாகவே கொள்ளலாம்.

இன்றைய நிலையில், இந்துசமயச் சார்பான நடன சிற்பங்கள் பெருமளவிலே கிறிஸ்து ஆண்டிற்குப் பின்பே கிடைக்கின்றன. இந்து சமயத் தெய்வங்கள் பலர் நடனத்துடன் இணைந்து விளங்குகின்றனர். இவர்களிலே சிவபிரானே ஆடற்கரசனாக, நடராஜனாக, கூத்தப்பிரானாக விளங்குகிறார். இந்திய மரபிலே நடனத்தைத் தோற்றுவித்த தனிப்பெருந் தெய்வமாகத் திகழ்கிறார். நாட்டிய சாஸ்திரம் தொடக்கம் இக்காலம் வரையுள்ள பல்வேறு நூல்களும், சிற்பங்களும் இதே கருத்தினை வலி யுறுத்துவன. இவரின் தாண்டவங்கள் 108 என நாட்டிய சாஸ்திரமும், சைவாகமங்களும் கூறும். சாரங்கர் பன்னிரு வகையான தாண்டவங்களைக் குறிப்பிட்டுள்ளார். சிவபிரான் ஆடும் ஆடல் தாண்டவம் எனவும், அவரின் சக்தி ஆடும் நடனம் லாஸ்யம் எனவும் கூறப்படும். உலகின் அம்மையப்பராக இவ்விருவரும் முறையே விறுவிறுப்பான, அழகிய மென்மையான நடனங்களை ஆடிக்கொண்டு உலகினை இயக்கிக் கொண் டிருக்கின்றனர் எனக் கூறப்படுகின்றது. இவ்விருவர் நடனமும் ஆண் பெண் இருபாலாருக்கும் உரிய நடனங்களைப் பிரதிபலிப்பன.

இறைவனுடைய 108 தாண்டவங்களில் இறைவனின் ஐந்தொழி லைக் காட்டும் ஏழு தாண்டவங்கள் - ஆனந்த தாண்டவம், சந்தியா தாண்டவம், கௌரி தாண்டவம், திரிபுர தாண்டவம், காளிகா அல்லது முனி தாண்டவம், ஊர்த்துவ தாண்டவம், சங்கரா தாண்டவம் ஆகியவை மிக முக்கியமானவை. இத்தாண்டவங்கள் அனைத்தையுமோ பலவற்றை யுமோ எடுத்துக்காட்டும் நேர்த்தியான சிற்பங்கள் இந்தியாவின் பல் வேறிடங்களிலும், வெளியே தென் கிழக்காசியாவிலும் கிடைத்துள்ளன. இவற்றுள் ஐந்தொழிலையும் ஒருங்கே காட்டும் ஆனந்த தாண்டவம் நன்கு குறிப்பிடற்பாலது. இவ் உருவம் பொதுவாக எல்லாச் சிவன் கோவில்களிலும் உள்ளது.

சிவபிரானின் நிருத்தமுர்த்திகள் (நடன வடிவங்கள்) பற்றிய சிலைகள் சுமார் கி.பி ஐந்தாம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் கிடைத் துள்ளன. பொதுவாகச்

சிவன்கோவில்களிலே நடனசபை முக்கியமான இடம்பெற்றது. இவற்றிலே சிதம்பரத்திலுள்ளது மிக முக்கியமானது.

குப்தபேரரசு கால (கி.பி 4 - 6ம் நூ.) நடன சிற்பங்களை முதலிலே குறிப்பிடலாம். குவாலியரிலுள்ள பவய என்னும் இடத்திலுள்ள சிற்பங்களிலே நடனக் காட்சிகள் உள்ளன. இக் காட்சிகளில் ஒன்று தற்கால நடனக் கச்சேரியினை நினைவூட்டுகின்றது. தியோகட்டிலும், சார்ணாத்திலும், அஜந்தாவிலுமுள்ள நடனக் காட்சிச் சிற்பங்கள் குறிப்பிடற்பாலன. கி.பி ஐந்தாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த நேர்த்தியான நடராஜர் சிலை நாசனா என்னுமிடத்திலே கிடைத்துள்ளது. பல திருக்கரங்களைக் கொண்ட ஆடற் கடவுளின் சிலை மத்தியப் பிரதேசத்திலுள்ள சகோரேயிலே கிடைத்துள்ளது. எல்லோரா, அஜந்தா, பாதாமி, எலிபந்த, பத்தடக்கல் ஆகிய இடங்களிலுள்ள மிக நேர்த்தியான நடராஜர் சிலைகள் குறிப்பிடற்பாலன. கி.பி 5 - 6ம் நூற்றாண்டுக் காலத்திய மிக நேர்த்தியான லலித நிலையிலுள்ள மிக நேர்த்தியான நடராஜர் சிலை எலிபந்தவிலே கிடைத்துள்ளது. பரல் என்னுமிடத்திலே ஏழிசை மயமான (சப்தஸ்வர மயமான) கூத்தப் பிரானின் வடிவம், கணங்கள் சூழ்ந்து வாத்தியம் இசைக்கும் நிலையிலே அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

தமிழ்நாட்டிலே, பல்லவர் - பாண்டியர் காலத்திலே (கி.பி 6 - 9ம் நூ.) நேர்த்தியான கலையழகு வாய்ந்த நடராஜர் சிலைகள் அமைக்கப்பட்டன. உதாரணமாக, சீயமங்கலம் குகையிலுள்ள நடராஜ சிலை, மாமல்லபுரம் ரதங்களிலுள்ள நடராஜ உருவங்கள், காஞ்சியிலுள்ள கைலாசநாதர் ஆலயத்திலுள்ள நடராஜ சிற்பங்கள் முதலியன குறிப்பிடற்பாலன. தொடர்ந்து, சோழப் பேரரசு காலத்திலே (கி.பி 10 - 12ம் நூ.வரை) மிகச் சிறந்த எழில்மிக்க நடராஜ சிலைகள், குறிப்பாகக் கி.பி 10, 11ம் நூற்றாண்டுகளிலே கல்லிலும், உலோகத்திலும் உருவாக்கப்பட்டன. தொடர்ந்து பாண்டியப் பேரரசு (கி.பி 13ம் நூ.), விஜயநகரப் பேரரசு (கி.பி 14 - 17ம் நூ.) காலங்களிலும் வனப்புமிக்க நடராஜ சிலைகள் அமைக்கப்பட்டன. நடராஜப் பெருமான் தமது ஊர்தியான எருதின் மீது நின்று நடமாடும் நிலையிலுள்ள சிற்பங்கள் கி.பி 10 - 11ம் நூற்றாண்டுக் கால வங்காளத்திலே பிரபல்யமுற்றிருந்தன.

திரிமூர்த்திகளாகிய சிவன், பிரமா, விஷ்ணு ஆகிய மூவரும் அவர் களுடைய சக்திகளும் நடனத்திலீடுபாடுள்ளவராகவே போற்றப்படுகின்றனர். கி.பி. 13ம் நூற்றாண்டு வரங்கலிலுள்ள சிற்பமொன்றிலே மும் மூர்த்திகளும் நாட்டியாச்சாரியர்களாகத் திகழ்கின்றனர். சிவபிரான்

பார்வதிக்கு லால்யத்தினைக் கற்பிக்கும் நிலையினைக் காட்டும் கி.பி 11ம் நூற்றாண்டு காலச் சாளுக்கியர் சிற்பம் மெதராவில் உள்ளது. சிவபிரான் தண்டு முனிவருக்கு நடனத்தின்கால் அசைவுகளைப் புகட்டு தலைக் காட்டும் சிற்பமும், அவர் பரதருக்கு நாட்டியத்தினைக் கற்பிப்ப தனைக் காட்டும் சிற்பமும் கி.பி ஏழாம் நூற்றாண்டு மாமல்லபுரச் சிற்பங் களிலிடம் பெற்றுள்ளன.

சிவபிரான் ஆட, பார்வதி நந்திக்கு அருகாமையிலும், பிரமா, விஷ்ணு, இந்திரன், கணங்கள் முதலியோர் பின்னணி இசையமைத்துப் பார்த்து ரசிக்கும் நிலையுள்ள சிற்பங்கள் கி.பி எட்டாம் நூற்றாண்டுப் பாண்டியர் காலத் திருபரங்குன்றத்திலே உள்ளன. சக்தியின் நடனத்தைக் குறிக்கும் சிற்பங்கள் உள்ளன. தேவியின் (அம்மனின்) நடனத்தைக் காட்டும் சிற்பம் ஒன்று உதயப்பூரிலுள்ள உதயேஸ்வரர் ஆலயத்தில் உள்ளது. இது கி.பி 11ம் நூற்றாண்டுக் காலத்தியது. இரு மருங்கும் இரு பைரவருடன் சாமுண்டா ஆடும் காட்சி கலஞ்ஜரிலுள்ள சிற்பங்களிலே (கி.பி 10 நூ.) காணப்படுகிறது. மாதிர்கா (சக்தி) தனியாக ஆடும் நிலையினைக் காட்டும் சிற்பங்கள் ராஜ்புத்தானத்திலும் (கி.பி 6ம் நூ.), மைசூரிலும் (கி.பி 6ம் நூ.) உள்ளன. இவர் நடராஜனுடன் ஆடுவதைக் காட்டும் சிற்பங்கள் ஐகொளேயில் உள்ளன. மாதிர்கா கூட்டமாகச் சிவனுடன் நடனமாடும் நிலையிலுள்ள சிற்பங்கள் அபநேரியிலே காணப்படுகின்றன. நேபாளத்தில் அர்த்தநாரீஸ்வரர் நடனம் மட்பாண்டத் திலே அமைக்கப்பட்டுள்ளது. சிவனின் திருப்பாதம் நந்தியிலும், சக்தியின் திருப்பாதம் சிங்கத்தின் மீதும் மிதித்தபடி நடனம் காட்டப்படுகிறது. நேர்த்தியான அர்த்த நாரீஸ்வரரின் நடன சிற்பங்கள் புவனேஸ்வரில் உள்ளன.

மும்முர்த்திகளும் சக்திகளும் நடனம் ஆடுவதாக நிருத்தரத்னாவளி கூறும். பிரமாவின் சக்தியான சரஸ்வதியும், விஷ்ணுவின் சக்தியான இலக்குமியும் தத்தம் தலைவர்களிலும் பார்க்க நடனத்திலே குறைந்த வரல்வர. சரஸ்வதியின் நடன நிலைச் சிற்பங்கள் உதயப்பூரில் உள்ளன. பாலம்பெத்திலுள்ள ராமப்பா ஆலயத்திலே (கி.பி 12 நூ.) சரஸ்வதி அன்னத்தின் மீது நடனமாடுகலைக் காணலாம். இதே ஆலயத்திலே வருணன் மகரத்தின் மீது நடமாடும் காட்சியுமுள்ளது.

கணேசரும் நடனத்துடன் நன்கு தொடர்புபடுத்தப்படுகின்றார். நடனத்திற்கு இன்றியமையாத மிருதங்கத்தினை இவர் தோற்றுவித்தார் என்று கூறப்படுகிறது. ஹலபீட்டிலுள்ள ஹொய்சாளேஸ்வரர் ஆலயத்திலே

(கி.பி 13ம் நூ.) நர்த்தன கணபதியின் சிற்பங்கள் உள்ளன. அபநேரியிலுள்ள சிற்பமொன்றில் அவர் மாதிரிகாவுடன் நடனம் ஆடுவதைக் காணலாம். இவர் தம் ஊர்தியான எலி மீது நடனமாடுதலை வங்காளத்திலுள்ள பாலர் காலச் சிற்பங்களிலே காணலாம். கணேசர் புல்லாங்குழல் வாசிக்க, பிறதெய்வங்கள் வாத்தியமிசைக்க சிவன் நடனமாடும் காட்சி சிறீசைலத்தில் உள்ளது (கி.பி 13ம் நூ.).

குள்ள வடிவமுள்ள கணங்கள் நடனமாடும் காட்சிகள் சிற்பிகளை நன்கு கவர்ந்துள்ளன. திருமால், சுப்பிரமணியர் ஆகிய தெய்வங்களும் நடனத்துடன் தொடர்புபடுத்தப்படுகின்றனர். காளியன் எனும் பாம்பின் மீது நின்று கிருஷ்ணன் ஆடும் நடன நிலை குறிப்பிடற்பாலது. கி.பி 17ம் நூற்றாண்டுத் தஞ்சாவூர் ஓவியமொன்றிலே சிவபிரான் பாம்பின் மீது நடனமாடுதல் இத்துடன் ஒப்பிடற்பாலது. மோஹினி வடிவிலே விஷ்ணு ஆடிய நடனத்தைச் சித்திரிக்கும் சிற்பங்கள் பேலூர், ஹலபீட் ஆகிய இடங்களில் உள்ளன.

கி.பி 11 - 15ம் நூற்றாண்டு வரையுள்ள கஜூரகோ, புலனேஸ்வர், பூரி, அபுமலை, தென்இந்தியா ஆகிய இடங்களிலுள்ள கோயில்களிலே நடன நிலைகளைக் காட்டும் பெருந் தொகையான சிற்பங்களைக் காணலாம். இவற்றிலே நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் நடன நிலைகள் அனைத்தும் முற்றாகவே சித்திரிக்கப்படாவிடினும், கலைஞர் தாம் விரும்பியன வற்றைத் தெரிந்து அமைத்துள்ளனர்.

நடனச் சிற்பங்களிலே முக்கியமான இடமொன்றினை வகிக்கும் கரண சிற்பங்கள் குறிப்பிடற்பாலன. பரதர் நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே 108 கரணங்களைப் பற்றி விபரித்துள்ளார். நடனத்தின் அலகுகளாகவே கரணங்கள் விளங்குவன. இவற்றிலே சிலவற்றின் சிற்பங்கள் பல நூற்றாண்டுகளாக இந்தியாவின் பல பகுதிகளிலும் அமைக்கப்பட்டு வந்தன. எடுத்துக்காட்டாக பல்லவ அரசனான நந்திவர்மனின் பாகூர் ஆலயத்திலே பல கரணங்கள் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. ஆனால், கரணங்கள் அனைத்தையும் ஒரே இடத்திலே தொகுத்துக் காட்டும் முயற்சியினை கி.பி 11ம் நூற்றாண்டு காலத்தில் தஞ்சைப் பெருவுடையார் (பிருஹதீஸ்வரர்) ஆலயத்திலேதான் முதன்முறையாகக் காணலாம். நாட்டிய சாஸ்திரத்தினையும் அதற்கு அபிநவகுப்தர் எழுதிய உரையினையும் பின்பற்றி இக்கரணங்கள் கல்லிலே தொகுக்கப்பட்டன. முதலாவது கரணமான தலபுஸ்பபுடம் தொடக்கம் 81வது கரணமான சுபிதம் வரையிலுள்ளவை இங்கு அமைக்கப்பட்டுள்ளன. இவை முற்றுப் பெறாமை துரதிர்ஷ்டமே.

நாட்டிய சாஸ்திரத்தையும் உரையினையும் நன்கு கற்றே சிற்பிகள் இவற்றை உருவாக்கினர் என்பதில் ஐயமில்லை. இவை இக்கோயிலின் கர்ப்பக் கிருஹத்திற்கு மேலேயுள்ள மேல் மாடியிலே உள்ளன.

ஏற்கனவே புதிய கரணங்கள் வழக்கில் ஏற்பட்டுவிட்டபடியால் இக்கோயிலை அமைத்த அருங்கலை விநோதனான முதலாம் ராஜராஜன் (கி.பி 985 - 1014) இக்கரணங்களைத் தொகுக்க வேண்டிய தேவையினை உணர்ந்திருக்கலாம். ஒரு வேளை பரதர் குறிப்பிட்ட கரணங்கள் ஏற்கனவே வழக்கற்றுப் போகத் தொடங்கின போலும். எனவே, மரபுவழி நிலவிவரும் கரணங்களும் சமகாலத்தனவற்றிற்கும் இடையில் உள்ள தெளிவின்மையினை நீக்குமுகமாக, இவற்றிற்கு அழியா இயல்பினை அளிக்க அவ்வரசன் தீர்மானித்திருக்கலாம் எனக் கரணங்களைப் பற்றி ஆழமாக ஆராய்ந்து வரும், நாட்டிய வல்லுநர் கலாநிதி பத்மா சுப்பிரமணியம் கருதுகிறார். தஞ்சாவூரிலுள்ள கரணங்கள் நான்கு திருக்கரங்களைக் கொண்ட சிவபிரானாலேயே எடுத்துக்காட்டப்படுகின்றன. இவை நன்கு தெளிவாக அமைக்கப்பட்டுள்ளன.

காலமுறைப்படி நோக்கும்போது, சும்பகோணம் சாரங்க பாணி கோவிலுள்ள கரணங்கள் அடுத்தபடியாகக் குறிப்பிடத்தக்கன. தஞ்சாவூர் கரண சிற்பங்கள் பெருமளவு நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் ஒழுங்கின்படி அமைக்கப்பட்டுள்ளன. ஆனால் சாரங்கபாணி கோவிலில் உள்ளவற்றில் இவ் ஒழுங்குமுறை பின்பற்றப்படவில்லை. இவை ஒன்றரை நூற்றாண்டு பிற்பட்டவை. ஒருவேளை பிறிதொரு நூலினைப் பின்பற்றியமைக்கப்பட்டிருக்கலாம். அல்லது சிற்பியே தனது கற்பனைக்குத் தக்கபடி சில மாற்றங்களைச் செய்திருக்கலாம். ஒவ்வொரு சிற்பத்திற்குக் கீழே இவற்றின் (கரணத்தின்) பெயர் பொறிக்கப்பட்டுள்ளது. முதல் தடவையாகக் கரண சிற்பங்களுடன் பெயரும் பொறிக்கப்பட்டுள்ளமை குறிப்பிடற்பாலது. இங்குள்ள கரண சிற்பங்கள் தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோவில் சிற்பங்களிலும் பார்க்கச், சிறியவை. ஈரிடங்களிலும் சாஸ்திரீய நடன நூல்கள் பின்பற்றப்பட்டுள்ளன. எனினும் சில வேறுபாடுகள் உள்ளன. சாரங்க பாணி கோவில் கரண சிற்பங்களிலே காணப்படும் நடனக்காரன் சிவ பிரான் அல்லர். இவர் சூத்திரதாரியெனப் பத்மா குறிப்பிட்டுள்ளார். பேராசிரியர் வே.இராகவன் இவர் திருமால் அல்லர் என்பர். ஆனால் பிரபல கலாவிமர்சகரான சி.சிவராமமூர்த்தி இவ்வடிவம் கிருஷ்ணன் உடையதென்பர். ஆனால், சைவக்கோவில் ஒன்றிலிருந்து கொண்டு வரப்பட்டு இக்கோவிலிலே பதிக்கப்பட்ட சிற்பங்களாகவே இவை

கருதப்படுகின்றன. இதனாலேதான் இவற்றிலுள்ள கரணங்களின் ஒழுங்கு முறை சாஸ்திர ரீதியாக அமையவில்லை எனக் கருதப்படுகிறது. மும் மூர்த்திகள் அனைவரும் நடனக்கலையினை உருவாக்கியவர் எனக் கூறப்படுகிறது. பரதநாட்டிய சாஸ்திரம் பாரதீ, சாத்வதீ, கைசிகீ, ஆரபடி ஆகிய நால்வகை விருத்திகளை (நாட்டிய பாணிகளை)த் திருமாவே உருவாக்கினார் எனக் கூறும். சிவபிரான் சாஸ்திரீய நடனத்தின் பெருந்தெய்வமாக விளங்குவது போல, கிருஷ்ணன் கிராமிய நடனத்தின் பெருந்தெய்வமாவார். இருவரும் மிகுந்த நடனப்பிரியர். கிருஷ்ணன் கிராமிய நடனத்திலே மட்டுமன்றிச் சாஸ்திரீய நடனத்திலும் வல்லுநராவர். மேற்குறிப்பிட்ட விருத்திகளை அவரே உண்டாக்கியவர். அவர் திருமாவின் ஓர் அவதாரமே. இப்பெயர்ப்பட்ட கருத்துடனேதான் சாரங்கபாணி கோவிலின் கரணங்களை அமைத்த சிற்பி அவரை ஆடுவோனாகச் சித்திரித்துள்ளான்; தஞ்சைப் பெருவுடையார் ஆலயம், சிதம்பரம் கோவில் ஆகியவற்றிலுள்ளவை எவ்வாறு சைவசமயச் சார்பானவையோ, அவ்வாறே இவை வைஷ்ணவ சமயச் சார்பானவை எனச் சிவராமமூர்த்தி எடுத்துக்காட்டியுள்ளார்.

மேற்குறிப்பிட்டவற்றைப் போலன்றிச் சிதம்பரத்திலுள்ள கரண சிற்பங்கள் பெண்களுடையவை. சைவர்களின் மிகப் பிரதான கோவிலாக விளங்கும் இவ் ஆலயம் ஆயிரக்கணக்கான நடன சிற்பங்களைக் கொண்டு விளங்கும் நடனக் கலைக்களஞ்சியமாகும். இதன் நான்கு கோபுரங்களிலுமுள்ள சுவர்களிலும் நடன சிற்பங்கள் உள்ளன. இவற்றிலே கிழக்கிலும் மேற்கிலும் உள்ளவற்றிலேதான், ஒவ்வொரு கரணத்தின் கீழும் அவ்வவற்றிற்குரிய நாட்டிய சாஸ்திரச் செய்யுட்கள் முழுமையாகப் பொறிக்கப்பட்டுள்ளன. இவ்வாறு நாட்டிய சாஸ்திரச் செய்யுட்கள் பொறிக்கப்பட்டுள்ள சிற்பங்கள் இங்கு மட்டுமே உள்ளன. இக்கரணங்களின் எண்ணிக்கை ஒழுங்கிலும் நாட்டிய சாஸ்திரம் முழுமையாகப் பின்பற்றப்படவில்லை. மேலும் கரண சிற்பங்கள் விருத்தாசலத்திலுள்ள விருத்தகிரீஸ்வரன் ஆலயம், திருவண்ணா மலையிலுள்ள அருணாசலேஸ்வரர் ஆலயம் முதலியனவற்றிலும் உள்ளன.

ஏற்கனவே முதலிற் குறிப்பிட்ட மூன்று ஆலயங்களிலுமுள்ள கரண சிற்பங்களால் அறியப்படும் உண்மையாதெனில் 108 கரணங்களையும் ஆடவர் தாண்டவம் எனவும், பெண்கள் லாஸ்யம் எனவும் ஆடலாம் என்பதே. ஒரே அசைவுகள் ஆண்களாலே வலுவுடன் ஆடிக் காட்டப்படும்போது தாண்டவம் எனவும், மெல்லியல் அழகுடன் பெண்களால்

ஆடிக்காட்டப்படும் போது லாஸ்யம் எனவும் அழைக்கப்படும். இந்நூற் றெட்டுக் கரணங்களிலிருந்து வேறுபட்ட கரணங்கள் பெண்களுக்காகத் தனிப்பட்ட வகையில் இல்லை. மேலும் தொடர்ந்து நடன சிற்பங்கள் இக் காலம் வரை கோவில்களிலிடம்பெற்று வருகின்றன.

இந்தியாவிலே வளர்ந்த இந்நடன சிற்பக்கலை கடல் கடந்து இலங்கை, தென்கிழக்காசிய நாடுகளிலும் பரவிற்று. எடுத்துக்காட்டாக, பொல நறுவையிலே கிடைத்துள்ள மத்திய காலத்திய நேர்த்தியான நடராஜர் சிலைகள், நடன நிலையிலுள்ள அர்த்தநாரீஸ்வரர் சிலை, கிருஷ்ணன் சிலைகள் முதலியனவற்றைக் குறிப்பிடலாம். அநுராதபுரம், யாப்பகூவ, கணைகொட, எம்பெக்க முதலிய இடங்களிலே இசை, நடனக் காட்சி களைக் காட்டும் சில சிற்பங்கள் உள்ளன.

தென்கிழக்காசியாவின் பல பகுதிகளிலும் அழகிய நடன சிற்பங்கள் கிடைத்துள்ளன. இவற்றுட் பல சிவநடனம் பற்றியவை. யாவாவிலுள்ள பிராம்பணனிலுள்ள மும்மூர்த்திக்கோவில்களில் நடுவிலுள்ள சிவன் கோவிலிலே நாட்டிய கரணங்கள் சில அமைக்கப்பட்டுள்ளன. இவை கி.பி 9ம் நூற்றாண்டளவைச் சேர்ந்தவை. இதே கோவிலில் சில நாட்டிய ஹஸ்தங்களும் சிற்பங்களில் இடம் பெற்றுள்ளன. பாலித்தீவிலுள்ள ஓவியமொன்றிலே சிவநடனம் ஒன்று நன்கு வரையப்பட்டுள்ளது. கம் போடியாவிலே சிவபிரான் நிருத்தேஸ்வரராகப் பிரபல்யம் அடைந் துள்ளார். அங்குள்ள பாந்தேசம்லேயில், சிவபிரான் காரைக்கால் அம்மை யாருடன் நடனமாடும் காட்சியினைக் காட்டும் சிற்பங்கள் சில உள்ளன. சிவபிரானின் வேறு சில நடன நிலைகளைக் காட்டும் சிற்பங்கள் பிற இடங்களில் உள்ளன. சிவபிரான் வீணையுடன் நடனமாடும் காட்சி, கஜாந்தகரின் நடனக்காட்சி குறிப்பிடற்பாலன. சிவபிரான் பிரமாவுக்கும், விஷ்ணுவுக்குமிடையில் நடனமாடுதல், உமையம்மை, கணேசர், பிற தெய்வங்கள் முதலியோருடன் சிவன் சேர்ந்து ஆடுதல் குறிப்பிடற்பாலன. உமையம்மைக்கும், கணேசருக்கும் இடையில் சிவபிரான் நடனமாடுதல் கவனித்தற்குரியது. சம்பாவிலே சிவபிரான் அபஸ்மார புருஷனின் மீது நடனமாடும் காட்சியினைக் காட்டும் சிற்பமுள்ளது. சம்பாவிலே கிருஷ் ணன் கோவர்த்தன கிரிக்கு மேல் நின்றாடுதல் (கி.பி 8ம் நூ.) 20, 24 திருக்கரங்களுடன் சிவபிரான் நந்தி மீது நின்றாடுதல் பற்றிய சிற்பங்கள் குறிப்பிடத்தக்கவை. காளி, சரஸ்வதி, இந்திராணி ஆகியோரின் நடன சிற்பங்களும் சம்பாவிலுள்ள தனங்கில் உள்ளன. தாய்லாந்திலுள்ள

பிற்கால (கி.பி 15 - 16) நடராஜ சிலை குறிப்பிடற்பாலது. மத்திய ஆசியாவிலும் நடன சிற்பங்கள் கிடைத்துள்ளன.

இந்நடன சிற்பங்கள் கலைரீதியிலும் சமய, தத்துவ ரீதியிலும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்தவை, அந்நியராட்சியினாலும் பிற காரணிகளாலும் நாட்டியக்கலை சீரழிந்து மங்கிமறையும் நிலையிலிருந்தபோது, சென்ற நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலிதற்குப் புத்துயிரளித்து மறுமலர்ச்சிக்கு வழிகோலிய திரு.இ.கிருஷ்ணஜயர், திருமதி. ருக்மிணிதேவி, அருண்டேல், வழுலூர் இராமையா பிள்ளை முதலியோர் நாட்டிய நூல்களை மட்டுமன்றி, மேற்குறிப்பிட்ட நடன சிற்பங்கள், குறிப்பாகக் கரண சிற்பங்களை நன்கு அவதானித்தும் மறைந்துபோன அல்லது தெளிவற்ற நாட்டிய நிலைகளை நன்கு அறியமுடிந்தது என்பது நினைவு கூரற்பாலது.

நடன கரணங்கள்

மனிதன் தோற்றுவித்த நுண்கலைகளிலே காலத்தால் முந்தியது நாட்டியக் கலை எனக் கருதப்படுகிறது. உலகின் பல்வேறு நாடுகளிலும் அவ்வநாடுகள் சமூக, சமய, பண்பாட்டு நிலைகளுக்கேற்ப இக்கலையும் வளர்ந்து வந்துள்ளது. இந்தியாவில் இவ்வழகியற் கலை மிகப் பழைய வரலாறு கொண்டதாகும். இங்கு இக்கலை பெரும்பாலும், சமய சூழ்நிலையிலேயே, சமயக் கருத்துக்களையும் தத்துவக் கருத்துக்களையும் புலப்படுத்தி மக்களை ஆன்மீகவழிப்படுத்தும் சாதனமாகவே பெரும்பாலும் விளங்கி வந்துள்ளது. அழகியலும், ஆன்மீகமும் இக்கலையில் ஒன்றிணைந்து விளங்குகின்றன. உலகிலேயே மிகச்சிறந்த சில கலை வடிவங்கள் இதன் வெளிப்பாடுகளாக உருவாகின. இவ்வகையிலே நடராஜ வடிவமும், பரதநாட்டியமும் நன்கு குறிப்பிடத்தக்கவை.

வரலாற்று ரீதியிலே நோக்கும் போது, சிந்துசமவெளி நாகரிக காலத்திற்கு முன்பே இந்தியாவில் நடனக்கலை அரும்பத் தொடங்கிவிட்டது. இந்நாகரிகச் சின்னங்களிலே கிடைத்துள்ள வெண்கலத்தாலான நடன மாதின் சிலையும், தலையற்ற கற்சிலையொன்றும் குறிப்பிடத்தக்கவை; பின்னைய தன் கீழ்ப்பகுதி அமைந்துள்ளவாற்றினை உற்றுநோக்கிய சேர்ஜோன் மார்சல் என்னும் தொல்லியலாளர் இது நடராஜ வடிவத்தின் முன்னோடி என்றார். மேலும் இக்காலத்தினையடுத்து வந்த வேதகாலத்திலே நடனக் கலை நன்கு நிலவியதற்கான அகச்சான்றுகள் வேத இலக்கியத்தில் உள்ளன. ஆகவே தொல்லியலும், இலக்கியமும் இந்திய நடனக் கலையின் தொன்மைக்குச் சான்று பகருவன. காலப்போக்கிலே நடனக் கலையின் கோட்பாடுகளைக் கூறும் நூல்கள் பல தோன்றின. அவற்றுள்ளே பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரமும் (கி.மு 2ம் நூ. - கி.பி 2ம் நூ. வரை) அதன் வழி நூல்களும், இளங்கோவின் சிலப்பதிகாரமும் நன்கு குறிப்பிடற்பாலன.

ஏற்கனவே, குறிப்பிட்டவாறு சமயநிழலிலேதான், இக்கலை பெரு வளர்ச்சியடைந்தது. சைவசமயத்தின் முழுமுதற் கடவுளாகிய சிவபெருமானும், அவருடைய சக்தியாகிய பார்வதியும், பிள்ளைகளாகிய விநாயகர், முருகன் ஆகியோரும், சக்தியின் சகோதரனாகிய திருமாலும் நடனக்கலையில் மிக்க ஈடுபாடுள்ளவராகக் கூறப்படுகின்றனர். இவர்களிலே, சிவபெருமானே நடனத்தில் மிக்க ஈடுபாடுடையவர்; நடனத்தின் வடிவமாகவும், முடிவாகவும் பிரதான இலட்சியமாகவும், நடனமூலமான வழிபாட்டினை விரும்பி ஏற்பவராகவும் விளங்குகின்றார்; தாமே யாவருக்கும் ஆதிநடன ஆசானாக, நடராஜமூர்த்தியாக யிளர்கின்றார். அண்ட சராசரங்கள் அனைத்தினையும் தமது தாண்டவங்கள், குறிப்பாக ஆனந்த தாண்டவம் மூலம் தோற்றுவித்து, காத்து, அழித்து, மறைத்து, அருளும் அருட் பிரவாக மூர்த்தியாக அவர் இலங்குகின்றார். கரணங்களில் சிவபெருமானுக்கு உள்ள ஈடுபாட்டினைத் திருநாவுக்கரசர்

கழலோடு திருவிரலால் கரணம் செய்து
கனவின்கண் திருவுருவம் தான் காட்டுமே
எழிலாகும் தோள்வீசித் தான் ஆடுமே

எனவும்,

'கழலோடு திருவிரலால் கரணம் செய்து' எனவும் கூறியிருப்பதால் நன்கு புலப்படும்.

ஆன்மாக்கள் வினைப்பயன்களினின்றும் விடுபட்டு, வீடுபேற்றினைப் பெற்றும்பயும் வண்ணம் அவர் புரியும் தாண்டவங்கள், ஏழு, பன்னிரண்டு, நூற்றெட்டு எனப் பலவாறு கூறப்படுகின்றன. இந் நூற்றெட்டுத் தாண்டவங்களும் கரணங்கள் எனவும் அழைக்கப்படுவன. இவற்றை விபரிக்கும், நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் நாலாவது அத்தியாயம் தாண்டவலக்ஷணம் என்ற தலைப்பினைக் கொண்டுள்ளது. இவற்றைச் சிவபெருமானே தோற்றுவித்துத் தண்டுவுக்கும், பரதருக்கும் கற்பித்தார் எனவும், நாடோறும் சந்தியாவந்தன வேளையில் ஆடுகிறார் எனவும் கூறப்படுகிறது. இக்கரணங்களைப் பற்றிப் பிற்காலத்திய சங்கீதரத்னாகரம், நிருத்தரத்னாவளி போன்ற நூல்களும், சைவாகமங்களும், கூறுவன. ஆனால் இவை பற்றிக் கூறும் விதத்திலே நாட்டிய நூல்களுக்கும் ஆக மங்களுக்குமிடையில் சில கருத்து வேறுபாடுகள் உண்டு. ஆனால், அடிப்படையிலவை ஒரே பொருளையே கூறுவன.

'கரணம்' என்ற சொல் 'கிறு' எனும் வடமொழி வினையடியாக வந்ததாகும். இது 'செய்தல்', 'திறமை', 'ஏற்படுத்தல், ஒன்று செய்ய

உதவுதல், ஒழுங்குபடுத்தல், குறிப்பாக 'முழுமையான செயல்' எனப் பொருள்படும். மேலும், இப்பதம் கருவி, அமிசம், உறுப்பு, ஒன்றன் பகுதியெனவும் பொருள்படும். 'உறுப்பு அசைவுகளுக்கும்' அவை மூலம் செய்யப்படும் செயலுக்கும், இப்பதம் பயன்படுத்தப்படும். 'குட்டிக்கரணம்' என மக்கள் அன்றாட வாழ்க்கையில் இப்பதத்தினைப் பயன்படுத்தல் கவனித்தற் பாலது. நடனத்தில் இப்பதம் ஒரு செயலின் ஒருமைப்பாட்டினைக் குறிக்கும். 'எனவே கரணம் ஒரு நோக்கத்தினை நிறைவேற்றுவதற்கான சாதனம்' எனக் கலாநிதி பத்மா சுப்பிரமணியம் குறிப்பிடுவர். கரணம் நடனத்தின் ஓர் அலகு ஆகவும் மிளர்கின்றது. இரண்டு அல்லது அதற்கு மேற்பட்ட கரணங்களின் கோவை அங்ஹகாரங்கள் (உடல் அசைவுகள்) ஆகுமென நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும். நடனத்திலே கைகளும் (ஹஸ்தங்களும்), கால்களும் (பாதங்களும்) கூட்டாக ஒன்றிணைந்து செயற்படுதலே கரணமாகும் எனப் பரதர் இதற்கு வரைவிலக்கணம் கூறியுள்ளார். ஆனால், நாட்டிய சாஸ்திரத்திற்குச் சிறப்புரை எழுதிய அபிநவகுப்தர் இங்கு ஹஸ்தமென்பது உடலின் மேற்பகுதியெனவும், பாதம் கீழ்பகுதியெனவும் விளக்கம் எழுதியுள்ளார். எனவே கரணம் என்பது அங்கம், உபாங்கம், பிரத்யங்கம் (பெரிய, சிறிய) ஆகிய எல்லா உறுப்புகளும் ஒருங்கிணைந்து செயற்படுதலிலே தங்கியுள்ளது. எனவே கரணமென்பது குறிப்பிட்ட நிலையன்று அஃது ஓர் அசைவாகும். ஸ்தானம், நிருத்தஹஸ்தம், சாரி என்பன கரணத்தின் முக்கியமான அமிசங்கள். ஸ்தானம். அதன் முக்கியமான நிலையினைக் குறிக்கும். நிருத்தஹஸ்தம் அதன் அழகியல் அமிசங்களைக் காட்டும்; சாரி கால் முழுவதினதும் செயல்களைக் காட்டும். இக்கரணங்கள் சமகால நடனத்தின் அடவுகளை ஒத்த புராதன நடனத்தின் பகுதிகளாகும். அசைகின்றனவும், அசையாதனவுமாகிய முரண்பட்ட கருத்துக்களின் சேர்க்கையினை இவற்றிலே காணலாம். ஸ்தானம் அசைவற்ற நிலையினையும், சாரிகள் அசைவு வடிவங்களையும் குறிப்பன. இதற்கு உள்ளம், உடல்ரீதியான பாரிய சமநிலை அவசியமாகும். செயலற்ற நிலையில் செயலாற்றுதல் பகவத் கீதையிலே கூறப்படுகின்றது. சிவன், சக்தி பற்றிய கருத்துக்களும் இதைப் புலப்படுத்தும். எனவே, பெளதீகத்திற்கு அப்பாற்பட்டதும், ஆத்மீகத்தன்மையுடையதுமான கருத்துக்களுக்கு உடலசைவு மூலமான வடிவங்கள் காட்டப்படும். ஒரு கரணத்தினைச் செய்து காட்டுவதற்கு அதிக நேரம் தேவையில்லை. எனவே, குறிப்பிட்ட தொகை கரணங்களைக் கொண்டு நிருத்தமாதிருகா, கலாபகம், சங்காதகம், அங்கஹாரம், பிண்டிபந்தம் முதலியனவற்றைச் செய்துகாட்டலாம்.

நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் நிருத்தம் ஆண், பெண் ஆகிய இரு பாலாருக்கும் உரியதாகும். 108 கரணங்களும் இருபாலாருக்கும் உரியவை. தாண்டவம், லாஸ்யம் என்பனவற்றிற்குத் தனித்தனியான அசைவுகளில்லை. ஆண்களுக்குரிய உத்வேகமான நடனம் தாண்டவம் எனவும், பெண்களுக்குரிய மென்மையான நடனம் லாஸ்யமெனவும் கூறப்படினும், தாண்டவத்திலும் மெல்லியல்பு காணப்படும்; லாஸ்யத்திலும் உத்வேகமுண்டு. எனவே இருபாலாருக்குமே இவை உரியன எனக் கலாநிதி பத்மா தனது ஆய்வுக் கட்டுரையில் எடுத்துக் காட்டியுள்ளார்.

நாட்டியத்திலே பயன்படுத்தப்படும் கரணங்களிலே அழகியற் பெறுமானத்தைவிட, அவை புலப்படுத்தும் கருத்தும் குறிப்பிடற்பாலது. நாடகங்களிலே கரணங்கள் கருத்தூன்றிப் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தன. கரணங்களின் எண்ணிக்கையினையும், அவற்றின் உளரீதியான விழுமியத்தினையும் பற்றி அபிநவகுப்தர் குறிப்பிட்டுள்ளார். தலபுஷ்பபுடம், தொடக்கம் கங்காவதரணம் ஈறாகவுள்ள 108 கரணங்களிலே, முதலாவதாகிய தலபுஷ்பபுடம் புஞ்பாஞ்சலியிலே பயன்படுத்தப்படும். கரணங்களை நவரசங்களைப் புலப்படுத்துவதற்கும் பயன்படுத்தலாம். எடுத்துக் காட்டாக வர்ஜிதம், அபவித்தம் போன்றவை ரௌத்திர ரசத்தையும், உன்மத்தம் போன்றவை வீரரசத்தையும் புலப்படுத்துவன. கரணங்கள் மூலம் வியபிசாரி பாவங்களையும் வெளிப்படுத்தலாம். உதாரணமாக, விக்ஷிப்தமூலம் தற்பெருமையினையும், மத்தல்லி மூலம் வெறியினையும், சந்நதம் மூலம் புகழ்ந்துரைத்தல் முதலியனவற்றையும் வெளிப்படுத்தலாம்.

கரணங்கள் பொதுக் கருத்துக்களையும் புலப்படுத்துவன. சிலவற்றின் பெயர்கள் அவை குறிக்கும் பொருளை உணர்த்துவன. இவற்றின் பெயர்கள் இயற்கை அம்சங்கள், மிருகங்கள், பறவைகள், அவை செய்யப்படும்போது காணப்படும் வடிவம், குறிப்பிட்ட உறுப்புக்களின் நிலை முதலிய பலவற்றின் அடிப்படையில் இடப்பட்டுள்ளன. எடுத்துக்காட்டுக்களாக வித்யுத்திராந்தம் மின்னலையும், கஜகிரீடதம், கரிஹஸ்தம் ஆகியன ஆனையினையும், அதன் விளையாட்டினையும், புஜங்கத்ராசிதம் பாம்புக்குப் பயப்படுதலையும், விர்ச்சிகம் தேளினையும், ஸ்வஸ்திகம் கைகால் குறுக்கே இடப்படுதலையும், லலாடதிலகம் நெற்றியிலே திலகமிடுவதனையும் குறிப்பன. இவற்றினையும், பிறகரணங்களின் பெயர்களையும் தொகுத்து உற்றுநோக்கும்போது, இவற்றிற்குரிய பெயர்களை யிட்டோர் இயற்கையினையும் மக்களின் உளநிலைகள், உறுப்பு நிலைகள்

முதலியவற்றையும் நன்கு அவதானித்தே பெயரிட்டுள்ளனர் என்பது தெளிவு.

பிற்பட்ட காலத்திய நந்திகேசுவரர் அபிநயதர்ப்பணத்திற் கூறியது போலன்றிப் பரதர் கூறும் நிருத்தம் சுத்தநிருத்தம் அன்று; இது ரசங்களைப் புலப்படுத்தவல்லது. இங்கு ரசம் சாதாரண இன்பத்தைக் குறிப்பதன்று; பேரின்பத்தையே குறிக்கும். நடனக் கலைஞர் ஆடலிலே லயித்து இறை வனுடன் ஒன்றுபடுவர். இதனைப் பார்த்து ரசிக்கின்ற சஹிர்தயனும் (ரசி கனும்) அப்படியான நிலையினை அடைகிறான். நிருத்தம் ஒரு யஜ்ஞம் (வேள்வி) எனவும், யோகம் எனவும் கூறப்படும். காளிதாசனும் தனது நாடகமொன்றிலே நாட்டியத்தினைத் தெய்வங்களுக்குரிய சிறந்த வேள்வி யெனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். இது ஒரு யோகம் என்பதைப் பரதரே வலியுறுத்தியுள்ளார். கரணங்களின் உட்கிடக்கையினையும், நோக்கத்தினையும் உணராதவர்கள் இவற்றை உடற்பயிற்சிசிக்கான வித்தைகள், அதீத சாஹுஸங்கள் எனத் தவறாகப் புரிந்துகொள்ளுகின்றனர். இக்கரணங் களுட் சில யோகாசனப் பயிற்சிகளை நினைவூட்டுவதில் வியப்பில்லை. நாட்டியம் ஒரு யோகக்கலை என்பது ஏற்கனவே குறிப்பிடப்பட்டது. ஆடலிலே உடலும், உள்ளமும் இறைவனிலே லயித்து விடுகின்றன. எனவே, கலாநிதி பத்மா 'ஓர் இலட்சியக் கலைஞருக்கு நடனத்திலே உடலும், ஆத்மாவும் ஒன்றுபட்டு இறைவனிலே லயித்திருத்தலே நிருத்த கரணமாகும்' எனப் பரதருக்குப் பின் நிருத்த கரணத்திற்குப் புத்தம் புதிய விளக்கம் அளித்துள்ளமை ஈண்டு மனங்கொள்ற்பாலது. இக்கலைஞரின் கருத்து நீண்ட காலமாகக் கரணங்கள் பற்றிய ஆழமான ஆய்வின் பலனாகும்.

இப்பெயர்ப்பட்ட சிறப்புள்ள கரணங்கள் நெடுங்காலமாக இந்தியா வின் பல பகுதிகளிலும், இந்தியப் பண்பாடு பரவிய தென்கிழக்காசிய நாடுகளிலும் நிலவிப் பின் மங்கத் தொடங்கின. சில இடங்களில் இவை மாற்றமுற்றன; வேறு சில இடங்களில் வெவ்வேறு பெயர்களால் அழைக்கப்பட்டன. எனினும் அதிர்ஷ்ட வசமாகச் சிற்பங்களிலும், சிறிதளவு ஓவியங்களிலுமிவை நிலைபெற்றுவிட்டன. சமகால நாட்டியக் கலைஞர் களுக்கும், கரணப் பிரியர்களுக்குமிவை பெரிய வரப்பிரசாதமாக விளங்குகின்றன. நாட்டியக் கரணங்களைக் காட்டும் சிற்பங்கள் பல இடங்களில் இருப்பினும் தமிழகத்திலுள்ளவை தனிச்சிறப்பு வாய்ந்தவை. பல்லவ அரசனான ராஜசிம்மன் காஞ்சியில் அமைத்த கைலாசநாதர் ஆலயத்திலும், நந்திவர்மனின் பாசூர் கோவிலும் சில நாட்டிய கரணங்கள் உள்ளன.

ஆனால் இக்கரணங்கள் அனைத்தையும் சிற்பங்களில் ஒரே இடத்திலே முதன்முதலாகத் தொகுக்க முயற்சித்த பெருமை முதலாம் ராஜராஜ சோழப் பெருமன்னனுக்கே உரியது. 'சிவபாதசேகரன்', 'நித்தவிநோதன்' போன்ற விருதுப்பெயர்கள் பூண்ட இம்மாமன்னன் சைவத்திருமுறைகளைத் தொகுப்பித்துப் பேணிப் போற்றியவன்; இதுபோலவே நாட்டிய கரணங்களையும் தொகுத்தற்குத் திட்டமிட்டுச் செயலாற்றியவன். சோழத்தலைநகரமாகிய தஞ்சாவூரில் அமைத்த பிருஹதீஸ்வரர் (தஞ்சைப் பெருவுடையார்) ஆலயத்தின் ஸ்தூபியின் மேல்தளத்தில் இக்கரணங்கள் அமைத்தற்கு ஆயத்தங்கள் செய்யப்பட்டன. முதலாவது கரணமாகிய தலபுஷ்பபுடம் தொடக்கம் 81 வது சுபிதம் வரையுள்ள கரணங்கள் செதுக்கப்பட்டன. எஞ்சிய 27 க்குமான இடங்கள் ஒதுக்கப்பட்டிருந்தன. ஆனால் இவற்றிலே கரண சிற்பங்கள் ஏதோவொரு காரணத்தால் அமைக்கப் படாமை துரதிரிஷ்டமே. எனினும் இவன் காட்டிய வழியிலே கரண சிற்பங்களைத் தொகுக்கும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்பட்டது. இவனுக்கு பின் தொகுக்கப்பட்டவற்றுள் காலத்தால் முந்தியவை கும்பகோணம் சாரங்கபாணி கோவிலில் உள்ளவையாகும் (கி.பி 12 நூ.). சிலர் கருதுவது போல, இச்சிற்பங்கள் வைஷ்ணவக் கோவிலில் இருப்பதால் வைஷ்ணவச் சார்பானவையல்ல. சைவக்கோவில் ஒன்றிலிருந்து எடுக்கப்பட்ட பின் வைஷ்ணவக் கோவிலில் வைக்கப்பட்டவை. இங்கு சோமேஸ்வரர் ஆலயமும், சாரங்கபாணி ஆலயமும் ஒன்றாக இரட்டைக் கோவில்களாக இருந்தமை குறிப்பிடற்பாலது. இங்குள்ள 108 கரண சிற்பங்கள் ஒவ்வொன்றின் கீழும் அவ்வக்கரணங்களின் பெயர்களும் பொறிக்கப்பட்டுள்ளமை ஒரு சிறப்பு அமிசமாகும். ஒரு கோவிலிலிருந்து இன்னொன்றிற்குக் கொண்டுவரப்பட்டமையாற் போலும் இக்கரணங்களின் ஒழுங்கு முறை நன்கு பின்பற்றப்படவில்லை.

காலவரன் முறைப்படி நோக்கும் போது சைவ உலகின் கோவிலாகிய சிதம்பரத்திலுள்ள நடராஜர் ஆலயம் குறிப்பிடற்பாலது. இக்கோவில் ஒரு பெரிய நடனக் களஞ்சியமாகும். இதன் நாற்புறத்திலுமுள்ள கோபுரங்களிலே கரணச் சிற்பங்கள் அனைத்தும் உள்ளன. இவற்றிலே கிழக்கு, மேற்குக் கோபுரங்களிலுள்ளவை மிக முக்கியமானவை. இவற்றிலே 108 கரணங்களுக்கான சிற்பங்களும், அவற்றின் கீழ் அவ்வவற்றிற்கான நாட்டிய சாஸ்திரச் செய்யுட்களும் பொறிக்கப்பட்டுள்ளன. எனவே அவற்றை அடையாளம் காணுதல் மிக எளிதாகும். நடனக்கோட்பாட்

டிற்கும், செய்கைமுறைக்குமிடையிலுள்ள ஒருமைப்பாடு தெளிவாகும். இவற்றின் காலம் கி.பி 13ம் நூற்றாண்டாகும். இவற்றின் பின் விருத்தா சலம் விருத்தகிரீஸ்வரன் கோயில், திருவண்ணாமலை அருணாசலேஸ்வரர் ஆலயம் ஆகியனவற்றின் கோபுரங்களிலுள்ள கரண சிற்பங்கள் குறிப் பிடத்தக்கவை. இவ்வாறு, தமிழகத்திலுள்ள ஐந்து கோவில்களிலே கரண சிற்பங்கள் தொகுக்கப்பட்டுள்ளன. இச் சிற்பங்களிலே கரணங்களின் ஓர் அமிசத்தினையே காணலாம்; முழுமையாகக் காணமுடியாது. மேலும் இக்கரண சிற்பங்களில் உள்ள நான்கு திருக்கரங்களில் முன் உள்ளவை இரண்டும் தொடக்க நிலையினையும், பின் உள்ளவை முடிவையும் காட்டுவன எனவும் கருதப்படுகின்றன.

கல்லிலே அழியாத நிலைபெற்ற நிருத்த சிற்பங்கள் சமகால நாட்டியக் கலைஞருக்கும், கரணப்பிரியர்களுக்கும், நாட்டிய வரலாற்றாசிரியருக்கும் பலவழிகளில் உற்சாகமளிப்பன; குறிப்பாக இவற்றை மீண்டும் நடனக் கலை உலகிற்குக் கொண்டுவர விழையும் கலைஞருக்கு சிறந்த முன் மாதிரியாக விளங்குவன. இன்றைய பரத நாட்டியக் கோப்பினை உரு வாக்கிய தஞ்சைச் சகோதரர் நால்வரும் கரணங்களை அறிந்திலர் எனக் கூறப்படுகின்றது. இன்றைய நடனக் கலைஞர் இவற்றிலும் ஈடுபாடு கொண்டுள்ளனர். இவர்களிலே கலாநிதி பத்மா சுப்பிரமணியமும், சுவர்ணமுகியும் நன்கு குறிப்பிடற்பாலர். இவர்களிலே முன்னைய வர் 1963 தொடக்கம் தமது நாட்டியக் கோப்பிலே கரணங்களைப் பயன்படுத்தி வருகிறார். கரணங்கள் பற்றிய ஆய்வினாலே மிகவும் ஈடுபட்டு, இவை பற்றிய மிகவிரிவான ஆராய்ச்சிக்கட்டுரை ஒன்றினை 'இந்திய நடனங்களிலும் சிற்பங்களிலும் கரணங்கள்' என்ற தலைப்பில் எழுதி, அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்திற்குச் சமர்ப்பித்துக் கலாநிதிப் பட்டமும் பெற்றுள்ளார்; தொடர்ந்தும் இவை பற்றி ஆராய்ந்து வருகிறார்; பல இடங்களிலும் சிதறிக் கிடக்கும் கரணங்களைத் தேடித் தொகுத்து வருவதாகவும் கூறுகிறார்; தமது நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளில் இவற்றைப் பயன்படுத்தி வருகிறார். சுவர்ணமுகி தமது மிக லாவகமான தலைசிறந்த செய்கைமுறைகள் மூலம் இவை பற்றிய அறிவினைப் பலருக்கும் புகட்டி வருகிறார். கரணங்களைச் செய்து காட்டுவதில் இவரின் திறமை மிகவும் அபாரமானது; பாராட்டற்குரியது. நாட்டிய உலகிலே கரணங்களைப் பற்றிய புதிய விழிப்பினை ஏற்படுத்தி வருவதில் இக்கலைஞர்களின் பங்களிப்பு மிக மகத்தானது.

கரணங்களைச் சித்திரிக்கும் ஓவியங்கள் மிகச் சிலவே இதுவரை கிடைத்துள்ளன. எடுத்துக்காட்டாக முதலாம் ராஜராஜ சோழனுடைய தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயிலிலுள்ள ஓவியங்கள் சிலவற்றைக் குறிப்பிடலாம். கரண சிற்பங்களும் ஓவியங்களும் இதே கோயிலில் காணப்படுவது குறிப்பிடற்பாலது.

இலங்கையிலுள்ள கலைஞர்களும் கரணங்களிலே நல்ல ஈடுபாடு கொள்ளுகின்றனர். இங்கு அமைக்கப்பட்டுவரும் கோவில்கள் சில வற்றிலாவது, குறிப்பாகக் கோபுரங்களிலிவை இடம்பெறல் சாலப் பொருத்தமானதாகும். எனினும் சென்ற நூற்றாண்டு என்பதுகளின் பிற்பகுதியிலே யாழ்ப்பாணம் நல்லூர் கந்தசுவாமி கோவில் உட்பிரா காரத்தின் வடக்குச் சுவரிலும், 1999 ஆம் ஆண்டிலே யாழ்ப்பாணப் பல் கலைக்கழகத்திலுள்ள ஸ்ரீ பரமேஸ்வரன் ஆலயத்தின் மேற்குப்புற, வடக் குப்புற உச்சுவர்களிலும் 108 கரண ஓவியங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. மேலும் காரைநகரிலுள்ள ஈழத்துச்சிதம்பரம் கோவிலிலுள்ள தேரிலே 108 கரண சிற்பங்களிலும் மிக அண்மைக்காலத்தில் அமைக்கப்பட்டுள்ளன.

நடன ஓவியங்கள்

மனிதன் தொன்றுதொட்டுப் போற்றிவந்த கலைகளில் ஓவியமும் ஒன்றாகும். இந்தியக்கலை மரபிலே 64 கலைகள் போற்றப்பட்டு வந்தன. இவற்றுட் பலவற்றை இன்றைய கலா விமர்சகர்கள் கலையெனக் கொள்ளத் தயங்குவர். ஆனால் கட்டிடக் கலை, சிற்பம், ஓவியம், இசை, நடனம் போன்றவை கலைகள் என்பதில் ஐயமில்லை. இவைகள் நுண்கலைகள் அல்லது லலித கலைகள் எனவும் கூறப்படும். ஓவியக்கலை மிக நீண்ட வரலாறு கொண்டதாகும். மனிதன் முதன்முதலில் உருவாக்கிய கலை இதுவெனவும் ஒருசாரார் கருதுவர். உலகின் பல பாகங்களிலும் ஓவியங்கள் தொன்றுதொட்டுத் தீட்டப்பட்டு வந்துள்ளன. இந்தியாவிலும் பல வகையான ஓவியங்கள் காலம்தோறும் வரையப்பட்டுள்ளன.

சித்திரம் அல்லது ஓவியம் ஓர் அழகியற் கலையாகும். 'அழகிய பொருட்களைக் காண்பது என்றும் ஆனந்தமே' என ஓர் ஆங்கிலக் கவிஞன் கூறியுள்ளான். இவ் அழகுக்கலை மற்றைய கலைகளுடன் தொடர்புள்ளது. இந்தியக் கலைமரபிலே இவற்றின் தொடர்பு பற்றிய கதையொன்று விஷ்ணுதர்மோத்தர புராணம் எனும் நூலிலே வருகின்றது. இதிலே மார்க்கண்டேய முனிவருக்கும் வஜ்ர எனும் அரசனுக்குமிடையிலே நடைபெற்ற சம்வாதத்திலே சிற்பக்கலையினை நன்கு அறிவதற்கு ஓவியக்கலையறிவு அவசியமெனவும், ஓவியக்கலையறிவுக்கு நடனக் கலை அவசியமெனவும், நடனக்கலையறிவுக்குத் தாளவாத்தியக்கலை அவசியமெனவும், தாளவாத்தியக்கலையறிவுக்கு வாய்ப்பாட்டிசைக் கலையறிவு அவசியமெனவும் கூறப்படுகின்றது. இக்கதையிலே நுண்கலைகள் ஒன்றோடொன்று தொடர்புள்ளமையும், ஒன்றிலொன்று தங்கியிருப்பதும் வலியுறுத்தப்பட்டிருத்தல் வெள்ளிடைமலை. இந்திய நுண்கலைகளைப் பொறுத்தளவில் இக்கருத்துக் குறிப்பிடற்பாலது. நடனத்

திற்கும் ஓவியத்திற்கும் இடையிலுள்ள தொடர்பு கவனத்திற்குரியது. இக்கருத்து மணிமேகலையிலே மாதவியைப் பற்றி வரும்

'நாடக மகளிர்க்கு நன்கணம் வகுத்த
ஓவியச் செந்நூல் உரைநூற் கிடக்கையும்
கற்றுத்துறை போகிய பொற்றொடி நங்கை'

எனும் அடிகளாலும் அறியப்படும். ஓவியங்கள் சித்திரிக்கும் விடயங்களிலே நடனமும் ஒன்றாகும். நடனம், ஓவியம் ஆகியன சமயம், உலகியல் சார்பாக வளர்ந்து வந்தாலும், சமயச்சார்பானவையே பெரிதும் முக்கியமானவை. அவையே ஓரளவாவது எஞ்சியுள்ளன. இந்திய ஓவியங்கள் இந்துசமயம், பௌத்தம், சமணம் முதலிய இந்திய சமயங்கள் சார்பாகவே வளர்ந்துள்ளன.

இந்திய சமய பண்பாட்டு வரலாற்றினை நோக்கும்போது சமயத்திற்கும், பண்பாட்டின் கூறுகளான இலக்கியம், கட்டிடக் கலை, சிற்பம், ஓவியம், இசை, நடனம் முதலியனவற்றிற்கும் இடையில் நிலவிவந்துள்ள நெருங்கிய தொடர்பு தெளிவாகும். சமய, சமூக ரீதியிலேற்பட்ட சிந்தனை வளர்ச்சிகளும், மாற்றங்களும் இலக்கியத்திலும், நுண்கலைகளிலும் அவற்றின் தாக்கத்தினை ஏற்படுத்தி வந்துள்ளன. சில பிரதான நோக்குகள் இவை யாவற்றிற்கும் பொதுவானவையாகவும் வந்துள்ளன. கலை பற்றிச் சாஸ்திரீய ரீதியிலே கூறப்பட்டுள்ள கருத்துக்கள் சிலவற்றை இலக்கியத்திலும் அவதானிக்கலாம். ஆகவே குறிப்பிட்ட கால இலக்கியத்தினை ஆராயும்போது சமகாலக் கலை வளர்ச்சியையும் ஓரளவாவது மனதிற் கொள்ளவேண்டியுள்ளது. குறிப்பிட்ட காலத்துக் குறிப்பிட்ட கலை வளர்ச்சியினைத் தனிப்படுத்தியும் பார்க்கமுடியாது. அவ்வாறு பார்த்தால் முழுமையான வடிவத்தினைக் காணவியலாது.

இன்று கிடைத்துள்ள சான்றுகளைக் கொண்டு நோக்கும் போது இந்திய நடனம் பெரும்பாலும் சமயத்தினை ஒட்டியே வளர்ந்துள்ளதென்பது புலனாகின்றது. சிந்துசமவெளி நாகரிக காலம் தொட்டு இக்காலம் வரையுள்ள சான்றுகளின் அடிப்படையிலே நோக்கும்போது இவ்வுண்மை தெளிவாகும். சைவ சமயத்தினை நோக்கினால், முழுமுதற் கடவுளாகிய சிவன் நடனத்தின் வடிவமாகவும், தலைசிறந்த ஆசானாகவும், கலை ஞானாகவும், தலைமைத் தெய்வமாகவும், நடராஜனாகவும் விளங்குகின்றான். இக்கருத்து அவ்வக்கால இலக்கியம், கட்டிடக்கலை, சிற்பம், ஓவியம், இசை முதலியனவற்றாலும் நன்கு புலப்படுவதை அவதானிக்கலாம். இவரைப்போலவே வைஷ்ணவ சமய முழுமுதற் கடவுளாகிய

திருமாலும் ஓரளவு விளங்குகின்றார். நடனக்கலை சாஸ்திரீய ரீதியிலும், வேறு ரீதியிலும் வளர்ந்து வந்தாலும் சாஸ்திரீய ரீதியிலான அமிசங்கள் பழைய காலம் தொட்டு நன்கு ஒழுங்குபடுத்தப்பட்டு வந்தன. இவ்வுண்மை நடனம் பற்றி இன்று கிடைத்துள்ள பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரம், நந்திகேசுவரரின் அபியநயதர்ப்பணம், சார்ங்கதேவரின் சங்கீதரத்னா கரத்திலுள்ள நர்த்தனாத்யாயம், ஜாயசேனாபதியின் நிருத்தரத்னாவளி போன்ற நூல்களினாலும் புலப்படும். நடனம் பழைய காலத்திலே நாடகத்தின் ஒரு முக்கிய பகுதியாக விளங்கி வந்தது. புராதன காலத்திலே நாடகம் ஆடப்படும் வந்தது. நாட்டியம் என்ற சொல் இன்று நடனத்தைக் குறிப்பினும் பழைய காலத்திலே நாடகத்தினையே குறித்தது; சங்கீதமெனும் சொல் வாய்ப்பாட்டிசை, வாத்திய இசை, நடனம் ஆகிய மூன்று அமிசங்களையுமே நெடுங்காலமாகக் குறித்து வந்துள்ளது. எனவே, இலக்கியம், சிற்பம், ஓவியம் முதலியனவற்றிலே சங்கீதம் பற்றிய கருத்துக்கள் வரும் போது மேற்குறிப்பிட்ட அமிசங்களும் இடம்பெற்று வந்தன.

இந்தியாவிலே ஓவியக்கலை வரலாற்றுக்கு முற்பட்ட காலம் தொட்டு நிலவி வந்துள்ளது. மத்திய இந்தியாவிலுள்ள பிம்பெட்கா ஓவியங்களே இன்று கிடைத்துள்ள காலத்தால் முந்திய இந்திய ஓவியங்களாகும். இவை பெரும்பாலும் வேட்டையினை மேற் கொண்டுள்ள மக்களின் வாழ்க்கையினைச் சித்திரிப்பன. எனினும், இவற்றிலே கற்காலத்திய கவர்ச்சிகரமான நடனக்காட்சிகள் சில உள்ளன. சிந்து சமவெளி நாகரிகத்திலே ஓவியங்கள் இருந்திருக்கலாம். தொடர்ந்து ஏற்பட்ட வேதங்கள், இதிஹாசங்கள், பௌத்த புனித நூல்கள் முதலியவற்றிலே ஓவியம் பற்றிய குறிப்புக்கள் வருகின்றன. வரலாற்றுக்கால ஓவியங்கள் கி.மு. 2ஆம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் கிடைத்துள்ளன. இவை சாத்தவாகன அரசர் காலத்தவை; அஜந்தா போன்ற ஒதுக்கான இடங்களில் உள்ளன. இவை புத்தசமயச் சார்பானவை, தொடர்ந்து இந்துசமயம், சமணம் சார்பான ஓவியங்கள் கிடைத்துள்ளன. ஓவியக்கலை நன்கு வளர்ச்சியடைய அதன் அமிசங்களை விளக்கும் சாஸ்திரீய நூல்கள் எழுந்தன. விஷ்ணு தர்மோத்தர புராணத்திலுள்ள சித்திர சூத்திரமே இன்று கிடைத்துள்ள காலத்தால் முந்திய ஓவியம் பற்றிய நூற்பகுதி ஆகும். அபிலஷிதார்த்த சிந்தாமணி, சிவதத்துவ ரத்னாகரம், சில்பரத்தினம், நாரதசிற்பம், சரஸ்வதி சிற்பம், பிரஜாபதி சிற்பம் போன்றவை இடைக்காலத்தில் தென்னிந்தியாவிலே

தோன்றின. பல்லவ வேந்தனாகிய முதலாம் மகேந்திரவர்மன் தசுஷின சித்திரம் எனும் நூல் எழுதினான் என அறியப்படுகின்றது.

மணிமேகலையில் வரும் ஓவியச்செந்நூல் தமிழில் எழுதப்பட்ட ஓர் ஓவிய நூலாயிருக்கலாமெனக் கருதப்படுகின்றது. இதுவும் முன்னைய நூலும் துரதிர்ஷ்ட வசமாக இன்று கிடைக்கவில்லை. ஏனைய கலைகளைப் போலவே, இக்கலை பற்றியும் பல நூல்கள் எழுந்துள்ளமை குறிப்பிடற் பாலது. இதுவும் அதன் முக்கியத்துவத்தினை எடுத்துக்காட்டுகிறது. ஓவியத்தின் அமிசங்கள் பயன்படுத்தப்படும் பொருட்கள், கருவிகள், ஓவியரின் லக்ஷணங்கள் முதலியன விபரிக்கப்பட்டுள்ளன. ஓவியத்திற்கு ஆறு அங்கங்கள் கூறப்படுகின்றன. அவையாவன ரூபபேதம் (உருவ வேறுபாடு), பிரமாணம் (அளவுப் பொருட்களின் பொருத்தம்), பாவம் (மனவெழுச்சியை விளக்குதல்), லாவண்ய யோஜனம் (அழகினைத் தோற்றுவித்தல்), சாதிருச்சயம் (உருவ ஒற்றுமை), வர்ணிகாபங்கம் (மேடு பள்ளங்களையும் திட்பத்தையும் தோற்றுவிக்கும் முறையில் வண்ணங் களைக் கலத்தல்) என்பனவாம். இந்தியாவிலே ஓவியங்கள் குகைகள், கோவில்கள், சுவர்கள், விதானங்கள், சீலை, மரம், மட்பாண்டங்கள் முதலியனவற்றிலே தீட்டப்பட்டுள்ளன.

சிற்பத்துடன் ஒப்பிடும்போது ஓவியம் எளிதாயினும், இதனைப் பேணிப் பாதுகாத்தல் எளிதன்று. எனவே, சிற்பங்கள் ஓரளவாவது பெருந்தொகையாகக் கிடைப்பினும் ஓவியங்கள் அவ்வளவு தொகையாக இன்றுவரை நிலைத்தில. பண்புள்ள நகரவாசிகள் கற்கவேண்டிய கலை களில் ஓவியமும் ஒன்று என வாத்தல்யாயனர் கூறியுள்ளார். இன்று பல கிடைக்காவிடினும் அரண்மனைகள், பொதுக்கலைக் காட்சிக்கூடங்கள், தனியார் வீடுகளில் உள்ளவை என மூவகைச் சித்திரசாலைகளை இலக்கியங்களினாலும், வேறு சில மூலங்களினாலும் அறியலாம்.

ஓவியம் சமூகத்திலே நன்கு போற்றப்பட்டு வந்தது. ஏனைய கலை ஞரைய் போலவே ஓவியனும் கற்பனையுள்ளம் படைத்தவன். 'கவிஞரின் இயல்புக்கேற்ப அவன் காவியம் அமையும். சித்திரக்காரரின் தன்மை போன்றே அவன் சித்திரம் அமைவுறும்' என காவியமீமாம்சமெனும் நூல் கூறும். இந்திய ஓவியன் குறிப்பிட்ட விதிகளுக்கிணங்கவே தன் கலைப் படைப்பை உருவாக்குவான். இவன் சிற்பியைப் போலவே, வழக்கமாகத் தன் கலைக்குத் தன்னை அர்ப்பணித்தவன். தன்னை மறந்து விட்டுத் தன் கலையைத் தெய்வீகத் தத்துவத்திற்கு நிவேதனம் செய்துள்ளான். விஷ்ணுதர்மோத்தரத்தின்படி ஓவியன் கிழக்கு நோக்கியிருந்து

இறைவனையே பிரார்த்தனை செய்துவிட்டு ஓவியத்தினைத் தீட்டுவான். புறக்கண்களால் மட்டுமன்றி அகக்கண்களினால் கண்டவற்றைத் தக்கவாறு வரைவான்.

இந்தியாவிலே ராம்கர்ஹ் (யோகிமாரா) குகையில் கி.மு 2ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த எழுத்துக்களில் எழுதப்பட்ட கல்வெட்டு ஒன்றே ஓவியனைக் குறிப்பினவற்றுள் மிகப் பழையமானது. ஒரு ரூபதக்கனையும் (ஓவியனையும்), ஆடலில் வல்ல அவன் காதலியையும் அது குறிப்பிடுகின்றது. இவர்கள் ஒரு கலைஞர் தம்பதிகளாக விளங்கினர். ஏறக்குறைய இதே காலத்திலும், சற்றுப் பின்பும் இன்று எஞ்சியுள்ள காலத்தால் முந்திய இந்திய சிற்பங்கள், ஓவியங்கள், சம்ஸ்கிருத காவி யங்கள், நாட்டிய சாஸ்திரம் முதலியன பிரபல்யமடைந்தமையும் குறிப்பிடற்பாலது.

ஓவியம் ஒரு பொழுதுபோக்கு (விநோத)க் கலையாக மட்டுமன்றிச் சமய, தத்துவ உண்மைகளை விளக்கும் கலையாகவும் மிளிர்லாயிற்று. எனவே, இந்துக் கோவில்கள், பௌத்த, சமண வழிபாட்டிடங்கள் முதலிய வற்றிலிது இடம்பெற்றமையில் வியப்பில்லை.

தமிழகத்திலும் ஓவியக்கலை நெடுங்காலமாக நிலவி வந்துள்ளது. சங்க நூல்களிலும், பிற்பட்ட நூல்களிலும் ஓவியம் பற்றிய குறிப்புக்கள் வருகின்றன. ஓவியங்கள் பற்றிய சில குறிப்புகள் சமகால ஓவியங்களை நன்கு நினைவூட்டுவன. சிலப்பதிகாரம் கூறும் மாதவி, சீவகசிந்தாமணி கூறும் தேசிகப்பாவை, பெரியபுராணம் கூறும் பரவையார் போன்றோர் அழகிய நடனமணிகளாவர். தமிழகத்துச் சில ஓவியங்கள் இவர்களை நினைவூட்டுவன.

நடன ஓவியங்கள் தனிச்சிறப்பு வாய்ந்தவை. இவை பெரும்பாலும் மதச்சார்பானவை. காலவெள்ளத்தால் அழிந்தவை போக, இன்று எஞ்சியுள்ள இந்திய நடன ஓவியங்கள், சிவநடனம், தாண்டவம், கிருஷ்ண நடனம், அப்சரஸ் (தேவலோக நடனமாதர்) நடனம், குழு நடனம், வேறு தெய்வங்களின் நடனம் முதலியனவற்றைச் சித்திரிப்பன. இந்திய நடனமாதரின் இலட்சியத் தோற்றங்களே அப்சரஸ்களெனக் கொள்ளலாம்.

இன்று கிடைத்துள்ள காலத்தால் முந்திய இந்திய நடன ஓவியங்களிலே குவாலியரிலுள்ள 'பாக்' குகைகளிலுள்ளவை குறிப்பிடத்தக்கவை. இவை குப்தர் காலத்தவை (கி.பி. 5ம் நூ.), இவற்றிலே இசைக்கருவிகளை மீட்கும் கலைவாணரும் தீட்டப்பட்டுள்ளனர். இவர்களுக்கு அப்பால் நடனமிடுவோர் வட்டமாக நின்று சிறிய கோலாட்டக் கம்புகளால் தாள

மிட்டுக் கொண்டு ஹஸ்லீஸலாய்ஸம் (கோலாட்டம்) எனும் நாட்டுப்புற நடனமாடும் காட்சி குறிப்பிடற்பாலது. இதுவே கோலாட்ட நடனமாகும்.

இந்துக் கோயில்களிலே காணப்படும் காலத்தால் முந்திய ஓவியங்கள் வாதாபியில் உள்ளன. இவை கி.பி 6 - 8 நூற்றாண்டுக் காலத்தன. வாதாபியில் உள்ள ஓவியச் சிதைவுகளில் ஆடல், பாடல் காட்சிகளும் உள்ளன. அரண்மனைக் காட்சி ஒன்றினைக் காட்டும் தொடர் ஓவியத்தின் ஓரிடத்திலே இடப்புறத்திலே இசைக் கலைஞர்களும் இரு அழகிய நடன மாதர்களும் ஓர் ஆணும் பெண்ணும் நிகழ்த்தும் பல்லியம் (Orchestra) உள்ளது. இடக்கை மார்பின் குறுக்கே பெரும்பாலும் தண்டஹஸ்தத்தில் நீட்டப்பட்டிருக்க நடன் சதுரநடனம் ஆடுகிறான். மற்றவள் பிருஷ்டஸ் வஸ்திக நிலையில் கால்களை வைத்து, வலக்கையை மார்பின் குறுக்கே வைத்திருக்கிறாள். இங்கு இசைக்கலைஞர் யாவரும் பெண்களே, ஆடுவோன் பரதனாகவோ தண்டுவாகவோ இருக்கலாமெனவும், இது நடைபெறும் அவை இந்திரன் அவையாயிருக்கலாமெனவும் கலாநிதி சிவராம மூர்த்தி கருதுகிறார்.

கி.பி 6 - 9 ஆம் நூற்றாண்டு வரையுள்ள காலகட்டத்தில் இந்தியா அடங்கலும் ஓவியங்கள் நன்கு பரவலாகத் தீட்டப்பட்டுவிட்டன. தக் கணத்தின் மேல் பகுதியிலுள்ள எல்லோராவிடைக்கப்பட்ட கைலாசக் கோவிலின் மண்டபங்களிலும், விதானங்களிலும் ஓவியங்கள் பல உள்ளன. இதிலுள்ள நடராஜ ஓவியம், முந்திய கால வாதாபி நடராஜருடன் ஒப்பிடற்பாலது; பல தோள்களையுடையது; நடனம் சதுர நிலையிலுள்ளது. சமகால நடராஜ சிற்பங்களைப் பெரிதும் ஒத்துள்ளது; மிக நேர்த்தியானது. புகழ்பெற்ற அஜந்தா ஓவியங்களிலும் நடன ஓவியங்கள் உள்ளன. கி.பி. 6 - 7 ஆம் நூற்றாண்டு ஓவியங்களிலுள்ள நடனமாத குறிப்பிடற்பாலர். அஜந்தா ஓவியங்களை ஒத்த அழகும், நேர்த்தியும் கொண்டிலங்கும் ஓவியங்கள் சில தமிழ்நாட்டிலுள்ள சித்தன்னவாசல் குகைகளில் உள்ளன. இவை கி.பி 7 ஆம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலாட்சி செய்த முதலாம் மகேந்திரவர்மன் காலத்தவை எனக் கொள்ளப்பட்ட போதிலும், தற்போதைய ஆய்வாளர் கல்வெட்டுச் சான்றின் அடிப்படையிலிவை கி.பி 9 ஆம் நூற்றாண்டில் ஆட்சி செய்த பாண்டிய மன்னனாகிய அவனிபசேகர ஸ்ரீவல்லபன் காலத்தவையென்பர். புகழ் பெற்ற ில்வோவியங்களை மதுரை ஆசிரியர் இளம்கௌதமன் தோற்றுவித்தான் என நம்பியப்படுகின்றது. இவ் ஓவியங்களும், இவையுள்ள குகையும் சமண சமயச் சார்பானவை. இக்குகைகளிலுள்ள தாமரைத் தடாக ஓவியங்

கள் சிறப்பு வாய்ந்தவை. இவற்றின் இரு தூண்களிலுள்ள இரு எழில்மிகு நடன மாதரின் ஓவியங்கள் குறிப்பிடத்தக்கவை. இவைகளில் ஒரு நடனமாதரின் இடது கை தண்டஹஸ்த நிலையிலுள்ளது. மற்றது பதாக நிலையில் உள்ளது. முகம் சற்றுச் சரிந்து காணப்படுகிறது. கண்களும் அதே திசையினை நேர்த்தியாக நோக்குகின்றன. இது நடராஜரின் புஜங்கதிராசித நடனத்தினை ஒத்துள்ளதெனக் கலாநிதி சிவராமமூர்த்தி கருதுகிறார். புஜங்கதிராசித நிலையிலுள்ள இரு ஹஸ்தங்கள் கொண்டதும், திருவரங்கத்திலே பெறப்பட்டதும், சதுர நடன நிலையிலுள்ளதுமான வெண்கல நடராஜர் சிலை இந்திய தேசிய நூதனசாலையிலுள்ளது. சித்தன்னவாசல் ஓவியத்திலுள்ள நடனநிலை பொறொபொடோரிலுள்ள நடனக்காட்சிகளிலும் காணப்படுகிறது. இதிலுள்ள இரு கைகளும் சரண்புகுவோருக்கு அபயமளிப்பதைக் காட்டுவன; பொருத்தமாகவும் முக்கியமானவையாகவும் விளங்குவன. மற்றைய நடனமாதரின் இடதுகை மகிழ்ச்சியினால் நீட்டப்பட்டுள்ளது. வலதுகை பதாகமுத்திரை காட்டுகின்றது. உடம்பு முழுவதும் அழகிய நெளிவுகளுடன் அசைந்து கொண்டிருக்கிறது.

இது பாலகிருஷ்ணன் ஆனந்தத்துடன் ஆடுவதை நினைவூட்டுகின்றது எனச் சிவராமமூர்த்தி கருதுவர். எழில்மிகு தோற்றத்துடன் அழகிய பூக்கள், முத்துக்கள் சூடிய கொண்டை அலங்கார வேலைப்பாடுகள், முகத்தைக் காட்டும் உருவரை, தாள இயலுடன் நடன வேகத்தினைக் காட்டும் கைகளின் அபிநயநிலையாவும் ஒரு ஓவியனின் திறனையும், நடன அறிவையும் நன்கு புலப்படுத்துவன. இவ்விரு ஓவியங்களிலுள்ள நடனமாதர் அப்சரஸ் அல்லது தேவலோக நடனமாதர் ஆவர். இவர்களின் நடனங்கள் பரதர் கூறும் 108 கரணங்களில் இரண்டினைக் காட்டுவன என அறிஞர் கருதுவர். கலாநிதி தி. நா. இராமச்சந்திரன் இவற்றுள் முன்னையது லதாவிர்ச்சிகமாயும், பின்னையது புஜங்காஞ்சிதமாயு மிருக்கலாமெனக் கூறியுள்ளார். கலாநிதி இரா. நாகசுவாமி இவை முறையே ஊர்த்துவஜானு, புஜங்கதிராசிதமாயிருக்கலாம் என்பர். இவற்றைக் கூர்ந்து கவனிக்குகையில் இவை முறையே புஜங்கதி ராசிதம், அர்த்தறேசிதம் எனக் கொள்ள இடமுண்டு. இவை காட்டும் கரணங்கள் எவையாயினும் இவற்றின் அழகும், ஆடற்சிறப்பும் குறிப்பிடற்பாலன. நாட்டிய கரணங்கள் இக்காலத்திலே தமிழகத்திலே நன்கு நிலவின என்பது இலக்கியத்தினாலும், சிற்பத்தினாலும் புலப்படும். மேலும், இதிலுள்ள முதலாவது ஓவியம் சிவபிரானின் நாதாந்த நடனத்தினை நினைவூட்டு

கிறது எனவும் கொள்ளப்படுகிறது. இவ் ஓவியங்கள் சமணக்கோவிலில் இருந்தாலும், சமகால நடன நிலையினைப் பிரதிபலிக்கின்றன என்பதில் ஐயமில்லை.

பனைமலைக்கோயில், திருமலைக்கோயில், மாமல்லபுரத்துக் குடவரைக்கோயில், காஞ்சி கைலாசநாதர்கோயில் முதலியனவற்றிலிருந்த பல்லவர்கால ஓவியங்கள் பல சிதைந்துவிட்டன. பனைமலைக் கோயிலிலுள்ள பார்வதி ஓவியம் (கி.பி 7 ஆம் நூ.) சிறப்பு வாய்ந்தது. ஆடியகாலும், சிலம்போசையும் கேட்டுத் தன்னையே மறந்து அம்பாள் நிற்கின்றாள். தன் நாதனின் (சிவனின்) களிநடனத்தைக் கண்டுகளித்துத் தன்னையே மறந்த நிலையில் நிற்கிறாள். லலாடதிலக நிலையில் பல புஜங்களுடன் ஆடும் சிவபிரானின் உருவத்தின் மங்கலான கோடுகள் இங்கு காணப்படுகின்றன.

சோழப்பெருமன்னர் காலத்திலேற்பட்ட மகத்தான கலை வளர்ச்சியிலே ஓவியமும் குறிப்பிடற்பாலது. சோழர்கால ஓவியங்களில் தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோவிலில் உள்ளவை சிறப்பானவை. இவற்றுள் ஒரு பகுதி அழிந்துவிட்டது. ஏனையவற்றின் மேலே நாயக்கர் கால ஓவியங்கள் தீட்டப்பட்டுள்ளன. ஆனால் சோழர்கால ஓவியங்கள் கீழேயிருப்பதைத் திரு. எஸ். கே.கோவிந்தசாமி கண்டு பிடித்த பின் இவற்றின் முக்கியத்துவமும், சிறப்பும் வெளிவந்தன. இவ் ஓவியங்களிலே பெரியபுராணக் காட்சிகள் பல உள்ளன. நாட்டிய ஓவியங்களும் சில உள்ளன.

தேவகணங்கள் பலவகை இன்னிசை எழுப்புகின்றனர். அதற்கேற்ப நாட்டிய மகளிர் தமது ஆடலை அற்புதமாக ஆடுகின்றனர். அழகிய நடனக் கோலங்கள் கவர்ச்சிகரமானவை. இவற்றை ஆடுவோர் அப் ஸரஸ்களாக இருந்தாலும், சமகால ராஜராஜனின் கோவிலில் இருந்த 400 தேவரடியார்களின் சிலரை இவர்கள் நினைவூட்டுகின்றனர். மேலும், இந்நடன ஓவியங்களிலும் சில கரணங்கள் காணப்படுகின்றன. இக் கோவிலைக் கட்டிய முதலாம் ராஜராஜன் பரதர் கூறும் 108 நாட்டிய கரணங்களைச் சிற்பங்களிலே தொகுக்கத் தொடங்கி 81 கரணங்களை முற்றுப்படுத்தியுள்ளான். ஒருவேளை ஓவியங்களிலும் இத்தகைய கரணத் தொகுப்பினை மேற்கொண்டிருக்கலாம். ஆனால், இதற்கான போதியளவு சான்றுகள் இதுவரை கிடைத்தில. பல ஓவியங்கள் கிடைக்காமையும் ஒரு காரணமாகும். இப்போதுள்ள ஓவியங்களில் வானத்திலே செல்லும் இரு அப்சரஸ்களின் கைகள் அலபதம் நிலையில் உள்ளன. வலக்கை மேலும், இடக்கை கீழும் அசைவன. கால்கள் ஸ்வஸ்திக நிலையில் உள்ளன.

பிறிதொரு ஓவியத்திலே நடனமாது பிருஷ்டஸ்வதிக நிலையில் உள்ளார். வலதுகை முழங்கையிலே வலப்புறமாகத் திருப்புற்று, முன்னோக்கியும், இடக்கை மேல்நோக்கியும் அசைந்து காணப்படுகின்றன. ஹஸ்தங்கள் அற்புதத்தினைக் காட்டுவன. முகமும் வலது பக்கம் திரும்பியுள்ளது. உத்வேகமான நடனம் வரையப்பட்டுள்ளது. யாமேந்தி நடமாடும் மங்கையர் அழகு குறிப்பிடற்பாலது. நடன மாதர்களின் அணிகள், அலங்காரம், ஆடலழகு, உடலழகு முதலியன நன்கு குறிப்பிடற்பாலன. இவற்றிலே நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் தாக்கம் புலப்படுகின்றது. நேர்த்தியான இவ் ஓவியங்களின் பிரதிபலிப்பினைச் சமகாலக் கருவூர்த்தேவர் எழுதிய இராசராசேச்சரத் திருப்பதிகத்திலும் (திருவிசைப்பா) காணலாம். எடுத்துக் காட்டாக,

'காமதில் கமழும் மாளிகை மகளிர்
கங்குல் வாயங்குலி கெழும்
யாமொலி சிலம்பும் இஞ்சி சூழ்தஞ்சை
இராசராசேச்சரத்திவர்க்கே' எனவும்,
'மின்னெடும்புருவத்தின் மயிலனையார்
விலங்கல் செய்நாடகசாலை
இந்நடம் பயிலும் இஞ்சி சூழ்
தஞ்சை இராசராசேச்சரத்திவர்க்கே'

எனவும் கூறியிருப்பவை ஒப்பிட்டு மனங்கொளற்பாலன.

சீவகசிந்தாமணியிலும், கம்ப இராமாயணத்திலும், பெரிய புராணத்திலும், கந்தபுராணத்திலும் இவற்றினையோ, இவை போன்றவற்றினையோ நினைவூட்டும் பாடல்கள் உள்ளன. எடுத்துக்காட்டாக,

'கைவரு மகரவிணை தண்ணுமை தழுவித்தாங்க
கைவழி நயனம் செல்லக்கண்வழி மனமும் செல்ல
ஐய நுண்ணிடையர் ஆடும் ஆடக அரங்கு கண்டார்'

என்ற கம்பரின் பாடலைக் குறிப்பிடலாம். மேலும் இந்நடனத் தோற்றங்கள் சில காளிதாசரின் மாளவிகாக்னிமித்திரம், சோமதேவரின் கதாசரித்சாகரம் ஆகியனவற்றில் வரும் நடன மாதரைப் பற்றிய வருணனைகளையும் நினைவூட்டுவன. தஞ்சை ஓவியங்கள் அஜந்தா, பாக், சிகிரியா (இலங்கை) சித்தன்னவாசல் முதலிய இடங்களிலே அலை அலையாக நிலவி வந்த பல பாணிகளின் தொடர்ச்சியினைக் காட்டுவன எனக் கலைஞர் கருதுவர். மேற்குறிப்பிட்ட தஞ்சை ஓவியங்களுக்கு சிறிதேயடுத்துள்ள சுவரிலே சிற்றம்பலத்திலே நடமாடும் நடராஜனின் பெரிய உருவம் உள்ளது. சுந்தரர் தில்லையிலாடும் நடராஜனைக் கண்டு

வணங்கும் காட்சி உள்ளது. இதனைச் சேக்கிழார் மிக அற்புதமான சொல்லோவியமாகவும் பாடியவை உள்ளத்தைத் தொடுவன. தொடர்ந்து தமிழ்நாட்டிலே பாண்டியர், விஜயநகர், நாயக்கர் மராட்டிய மன்னர் ஆட்சிக் காலங்களிலே ஓவியங்கள் தீட்டப்பட்டு வந்தன. வடநாட்டிலே முஸ்லிம் படையெடுப்புக்களினாலும் பிற காரணிகளினாலும் முன்னைய கால ஓவியங்கள் பல மறைந்தன. எனினும் ராஜ்புத்திரர், மொகலாயர் ஆதரவிலே ஓவியக்கலை பிற்காலத்திலே நன்கு வளர்ந்தது. இக்கால ஓவியங்களிலே கீத கோவிந்தக் காட்சிகளைச் சித்திரிப்பனவும், ராகராகினி, ராகமாலா ஓவியங்களும் குறிப்பிடற்பாலன. அபுமலையிலுள்ள சமண ஓவியங்களிலே சமணப் பெண்தெய்வத்தின் முன் நடனமாது காணப் படுகிறார். காங்கரா ஓவியங்களிலே திருமாவின் வைகுந்த சபையிலே அப்ஸரஸ்கள் நடனமாடுகின்றனர்.

தென்னகத்திலே ஓவியங்கள் தொடர்ந்து வரையப்பட்டன. சிதம் பரத்திலுள்ள சிவகாமசுந்தரி சந்நிதியின் பெரிய மண்டபத்திலே உள்ள ஓவியங்களிலே சிவநடனத்தின் பெருமைய விளக்கும் சிறப்பு வாய்ந்த ஓவியக் காட்சிகள் உள்ளன. தமிழகத்திலே சிவபெருமான் சிறப்பாகத் திருநடனமாடும் ஐந்து சபைகளிலே திருக்குற்றாலத்திலுள்ள சித்திரசபை குறிப்பிடற்பாலது. இங்கு நடராஜப் பெருமானுக்குரிய தனிமண்டபத் திலேயுள்ள சுவரில் வண்ணம் தீட்டப்பட்ட நேர்த்தியான நடராஜப் பெருமானின் ஓவியம் உள்ளது. இறைவனை ஓவிய வடிவில் இச்சபையிலே வழிபடுதல் குறிப்பிடற்பாலது.

பிற்கால ஓவியங்களிலே (கி.பி 17 ஆம். நூ.) தஞ்சை மாவட்டத்திலுள்ள திருவலஞ்சுழிச் சிவாலயத்திலேயுள்ள ஓவியமொன்று சிவன் பாம்பொன்றின் மீது ஆடுவதைச் சித்திரிக்கிறது. திருமால், இந்திரன், பிரமா, சரஸ்வதி வாத்தியமிசைக்கச் சிவன் நடனமாடுகின்றார். இன்னொரு பகுதியிலே ரிசிகள் காணச் சிவன் ஆடுகின்றார். பிறிதொரு பகுதியிலே சிவன் ஆடத் தேவி பார்த்து ரசிக்கிறார். கி.பி 18 ஆம் நூற்றாண்டு மைசூர் ஓவியமொன்றிலே தேவலோக இசைவாணருடன் சிவன் சந்தியாவந்தன நடனம் ஆடுகின்றார். தேவி பார்த்துக் கொண்டிருக்கிறார். தஞ்சை மாவட்டத்திலுள்ள திருவீழிமிழலைச் சிவன்கோவில் மண்டபத்தின் மேல் விதானத்தில் உள்ள கி.பி 15 - 16 ஆம் நூற்றாண்டுகளைச் சேர்ந்த ஓவியங்கள் குறிப்பிடற்பாலன. குழலூதும் வேணுகோபாலனையும், காளியன் எனும் நாகத்தின் மீது நடனமாடும் நாயகனாகக் காட்சியளிக்கும் கிருஷ்ணனையும் சித்திரிக்கும் ஓவியங்களும் புகழ்பெற்றவை. ஒரு புறத்திலே கிருஷ்ணன் இடக்கரத்தினாலே ஐந்துதலை அரவத்தின் வாலைப் பிடித்து, இடக்காலை அம்பாம்பின் முடியின் மீது ஊன்றி வலக்காலை

மேலே தூக்கி நடமாடும் காட்சி தீட்டப்பட்டுள்ளது. அவரின் இரு புறத்திலும் ருக்மிணியும், சத்தியபாமாவும் தத்தம் கைகளிலே தாமரையும், அல்லியும் தாங்கி நிற்கின்றனர். அவர்களுக்கு அருகில் மங்கையர் இருவர் பசங்கொடியைத் தாங்கி நிற்கின்றனர்.

இடைக்காலக் கேரள ஓவியங்களிலும் சிவநடனம் நன்கு இடம் பெற்றுள்ளது. எத்தமனூர் சிவன்கோவிலிலே (கி.பி 19 ஆம். நூ.) சிவ நடன ஓவியம் தீட்டப்பட்டுள்ளது. திருச்சூரிலுள்ள வடக்கு நாதர் சிவன்கோவிலிலே கி.பி 17 ஆம். 18 ஆம் நூற்றாண்டுகளைச் சேர்ந்த சிவநடன ஓவியங்கள் உள்ளன. இந்நடன ஓவியங்கள் வேறு சில கோவில்களிலு முள்ளன.

இக்காலப்பகுதியிலே தென்னகத்திலே சிவபிரான் பற்றிய இசைப் பாடல்கள் குறிப்பாக கீர்த்தனை போன்றவையும் இசை நாடகங்கள், கவுத்துவம் போன்ற நாட்டியப் பாடல்கள், சிற்பங்கள் முதலியனவும் தோன்றியது போல ஓவியங்களும் எழுந்தமையில் வியப்பில்லை.

எனவே நடன ஓவியங்களும் இந்திய ஓவியங்களிலே தனிச் சிறப்பான இடம் ஒன்றினை வகிக்கின்றன. அவ்வக்கால இலக்கியம், சிற்பம், இசை, நடனம் முதலியனவற்றில் ஏற்பட்ட போக்குகள் ஓவியங்களிலும் காணப்படுகின்றன. துரதிரஷ்டவசமாகப் பல இன்று நிலைத்தில. எனினும் எஞ்சியுள்ளவற்றின் கலை எழிலும், நேரத்தியும் அவை புலப்படுத்தும் சமய தத்துவ உண்மைகளும் குறிப்பிடற்பாலன. இவற்றின் தாக்கம் இந்திய எல்லைகளைத் தாண்டி இலங்கை, இந்தோனேசியா, தாய்லாந்து, கம்போடியா, வியட்னாம் முதலிய நாடுகளிலும் ஏற்பட்டுள்ளது. இந்நடன ஓவியங்கள் அவ்வக்கால நடனநிலை, குறிப்பாக சாஸ்திரீய நடன அமிசங்களை நன்கு எடுத்துக்காட்டுவன. குறிப்பாக அவ்வக் கால நடனமாதின் சிகை அலங்காரம், உறுப்புக்களின் அலங்காரம், ஆடைகள், ஆடல்நிலைகள், நடனத்தோற்றங்கள் முதலியனவற்றை நேரடியாகவே எம்மனக்கண்முன் இன்றும் எடுத்துக்காட்டிக் கொண்டிருக்கின்றன. இவை நடன வரலாற்றாசிரியருக்கும், நடனக் கலைஞருக்கும், இவற்றில் ஈடுபாடுள்ளவர்களுக்கும் இன்றியமையாத கருவூலங்களாகவும் மிளிர்கின்றன. அதேவேளையில் அவ்வக்கால அழகியற் கலையம்சங்களிற் சிலவற்றையாவது அறியவும் உதவுகின்றன. மேலும் அவ்வக்கால சமய, தத்துவ நிலைகளையும், அவை கருதும் உண்மைகளையும் எடுத்துக் காட்டுவன.

அண்மைக் காலத்திலே யாழ்ப்பாணத்திலுள்ள இரண்டு பிரபல ஆலயங்களில் வரையப்பட்டுள்ள நாட்டியக்காரண ஓவியங்கள் பற்றி பிறிதொரு இயலிலே (06) குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

சைவத் திருக்கோவிலில் இசையும் நடனமும்

பன்னெடுங்காலமாகக் கலைகள் சமயத்துடன் இணைந்து வளர்ந்து வந்துள்ளன. குறிப்பாக, இந்து சமய நிழலிலே கலைகள் மிக நேர்த்தியாக வளர்ச்சியடைந்துள்ளன. இந்து சமயத்திற்கும் கலைகளுக்குமிடையே பிரிக்க முடியாத ஒன்றிணைந்த தொடர்பு நிலவி வந்துள்ளது. சகுணப் பிரமமாக, இறைவனை வழிபடும் நிலையினைக் கொண்ட வழிபாட்டு முறைகள் வைதிக மரபுகளையொட்டியவையாயினும், அவற்றில் ஏதோ வகையில் கலைகள் இடம்பெறுதல் தெளிவு.

வேதாகம முறைப்படி கோவில்கள் அமைக்கப்பட்ட பின், கலைகளின் நிலைக்களமாக அவை திகழத்தொடங்கின. எனவே, கோவில்கள் சமய உணர்வினையும், அறிவினையும் புகட்டும் நிலையங்களாக மட்டுமன்றிக் கவின்கலை மையங்களாகவும் மிளிர்லாயின. கோவிலமைப்பு, அதில் இடம்பெறும் சிற்பங்கள், ஓவியங்கள், கிரியைகள் முதலியவற்றிலே கவின்கலைகள், குறிப்பாக இசையும் நடனமும் முக்கியமான ஓரிடத்தினைப் பெற்றுள்ளன. கோவிலே ஒரு முழுமையான கவின்கலைக் கூடமாகவும் காட்சியளித்தது.

கோவிலிலே குடிகொண்டிருக்கும் பரம்பொருளான இறைவன் கலைஞருக்கும், பக்தருக்கும் ஒப்புயர்வற்ற தனிப்பெரும் கலை வடிவமாகவும், கலைப்புரவலனாகவும், கலைஞானியாகவும், கலையின் இருப்பிடமாகவும் காட்சியளித்து வருகிறான். சைவசமய முழுமுதற் கடவுளான சிவபிரான் ஆடற்கரசனாக, நடராஜனாக பல்வேறு கலைகளின் தனிப்பெரும் வித்தகனாக விளங்குகிறான். நடராஜ வடிவமே இதற்குத்தக்க எடுத்துக்காட்டு. இவரைப் போலவே அம்மன், பிள்ளையார், முருகன், விஷ்ணு முதலிய கடவுளரும், கலைப் பிரியராகவும், கலைகளின் வடிவமாகவும் போற்றப்படுகின்றனர். சிலப்பதிகாரத்தில் மாதவி ஆடியதாகக்

கூறப்படும் பதினொருவகை ஆடல்களும் வெவ்வேறு கடவுளர் ஆடியவை என்பதும் ஈண்டுக் குறிப்பிடற்பாலது. ஆகவே, தெய்வங்களுக்கூரிய கோவில்களும் கலைக் களஞ்சியங்களாக விளங்கியதில் வியப்பில்லை.

இத்தகைய பரம்பொருளுக்கூரிய கோவில்களிலே, அவ்வக் கடவுளர்க்கூரிய கலை ஆர்வத்தினையும், ஈடுபாட்டினையும் காட்டும் சிற்பங்களும் ஓவியங்களும் இடம்பெறலாயின. வாய்ப்பாட்டிசை, வாத்திய இசை, நடனம் பற்றிய சிற்பங்கள், ஓவியங்களைக் கொண்ட கோவில்கள் பல உள்ளன. நர்த்தன கணபதி, வீணாதர தக்ஷிணாமூர்த்தி, வீணையினை ஏந்தி வாசிக்கும் சரஸ்வதி, சிவபிரானின் 108 கரணங்கள், கண்ணனின் வேயங்குழல் பற்றிய சிற்பங்களைக் குறிப்பிடலாம். கோவிலமைப்பிலே நிருத்த மண்டபம் என்ற ஒரு பகுதி நடனத்திற்காக ஒதுக்கப்பட்டிருந்தது.

கலை வடிவினனாய், கலைப்பிரியனாய், கலை ஆதரவாளனாய் இலங்கும் இறைவனை வழிபாடு செய்யும் முறைகளிலே கலைகளும் குறிப்பிடற்பாலன. மலரினாலும், இலையினாலும், மனத்தினாலும் வழிபடுதல் போன்று இசையினாலும் நடனத்தினாலும் இறைவனை வழிபடும் முறை நன்கு போற்றப்பட்டது. 'ஏழிசையாய் இசைப்பயனாய்', 'ஆரியம் தமிழோடிசையானவனாக' இலங்கும் இறைவனை 'ஆடுகின்றிலை கூத்துடையான் கழற்கு அன்பிலை என்புருகிப் பாடுகின்றிலை' எனவும் 'ஆடிப்பாடி அண்ணாமலை கைதொழ ஓடிப்போம் நமதுள்ள வினைகளே' எனச் சைவ நாயன் மாரும், 'பாடோமே ஏந்தை பெருமானைப் பாடி நின்றாடோமேயாயிரம் பேரானை' என வைணவ ஆழ்வாரும், ஆடல், பாடல் மூலம் ஆண்டவனை வழிபட்டு உய்யும் முறையினை நன்கு வலியுறுத்தி இருப்பதைக் காணலாம்.

ஆடலும், பாடலும் வேதகாலம் தொட்டு, ஒருவேளை சிந்து சம வெளி நாகரிக காலம்தொட்டு நிலவி வந்துள்ள இறை வழிபாட்டில் ஏதோ வகையில் இடம் பெற்றுள்ளமையை எளிதிலே கண்டுகொள்ளலாம். சாமவேதம் இந்திய இசையின் தொன்மையையும், சிறப்பையும் எடுத்துக்காட்டும். வேதகால வேள்விகளிலும், ஆடலும் பாடலும் இடம் பெற்றிருந்தன. சங்கீதமெனில் வாய்ப்பாட்டு, வாத்தியம், நடனம் ஆகிய மூன்று கூறுகளையும் கொண்டதாகும். சங்கீதத்தின் முடிவான நோக்கம் அறம், பொருள், இன்பம், வீடு ஆகிய நால்வகைப் புருஷார்த் தங்களையும் நன்கு பின்பற்றி வீடுபேற்றிற்கு வழிகாட்டும் சாதனமாய் இருத்தலாகும். இக் கருத்து நாட்டிய சாஸ்திரம் தொடக்கம் எழுந்த நாடகவியல், நடனம்,

இசை பற்றிய நூல்களில் அழுத்தம் திருத்தமாக வலியுறுத்தப்பட்டு வந்துள்ளது.

நால்வேதங்களின் சாரமாக ஐந்தாவது வேதமாகப் பொதுமக்களின் வேதமாக நாட்டிய வேதம் - நாட்டிய சாஸ்திரம் விதந்தோதப்படுகின்றது. சங்கீதரத்னாகரம் போன்ற நூல்களும், இசை, நடனம் ஆகியனவற்றின் சிறப்புக்களைத் தெய்வீக அடிப்படையில் வலியுறுத்திக் கூறுவன. இறைவனை வழிபடுதற்கு மலர், நைவேத்தியம் ஆகியனவற்றிலும் பார்க்க திருத்தானமே சிறந்ததென விஷ்ணு தர்மோத்தர புராணம் கூறும். 'நாரதரே! வைகுண்டம், யோகியரின் இதயம், சூரியன் ஆகியனவற்றி லன்றி எங்கு என்னுடைய பக்தர்கள் பாடுகின்றனரோ அங்கு தான் நான் இருக்கிறேன்' எனத் திருமால் கூறியுள்ளதாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. கர்நாடக சங்கீத மும்மூர்த்திகளில் முதல்வரான தியாகராஜ ஸ்வாமிகள் 'சங்கீத சாஸ்திர ஞானமு சாஸூப்ய செளக்யதமே மனஸா' என நாதோபாசனையினை - சங்கீதோபாசனையினை நன்கு மேம்படுத்தியுள்ளமை குறிப்பிடற்பாலது.

கோவில்களில் இடம்பெற்ற நித்ய, நைமித்தியக் கிரியைகளில் ஆடலும், பாடலும் நன்கு இடம்பெற்றன. சைவத் திருமுறைகள் பண்ணுடன் ஓதப்பட்டு வந்தன. வேதசூக்தங்களும் ஒலித்தன. தேவாரம், திருவாசகம், திருவிசைப்பா, திருப்பல்லாண்டு, திருப்புராணம் ஆகிய ஐந்தும் பஞ்சபுராணங்கள் என அழைக்கப்பட்டன. இவற்றுடன் பின்னர் எழுதப்பட்ட திருப்புகழும் சேர்க்கப்படலாயிற்று. எனவே ஷட்புராணங்கள் என்று கூறக் கூடியவகையில் இவை யாவும் இன்றும் தொடர்ந்து நிலவி வருகின்றன.

பண், இராகம் போன்றவை குறிப்பிட்ட காலத்திற்கேற்பவும் அமைய வேண்டும். தமிழகத்தைப் பொறுத்தவரையில் இசைப் பண்கள் இயற்கை நிலைக்கும், காலத்திற்கும் ஏற்றவாறு மிக நீண்ட காலமாக பயன்படுத்தப் பட்டு வந்தன. ஆகவே, அவ்வக் கடவுளரை வழிபடும் நித்திய, நைமித்திய வழிபாட்டு முறையில் அவ்வவர்களின் இயல்புகள், குணாதிசயங்கள், ஈடுபாடு, விருப்பம் ஆகியனவற்றின் அடிப்படையிலேயே தாளம், இராகம், திருத்தம், பண், வாத்தியம் ஆகியன அமையும். இதே வேளையில் அவ்வக் கடவுளர்க்குரிய வேதசூக்தங்களும் (வேதங்களிலுள்ள பாடல்களும்) ஓதப்படும். அவ்வக் கடவுளர்க்கு குரிய நவசந்திக் கவுத்துவங் களும் பாடப்பட்டு வந்தன. நித்திய, நைமித்தியக் கிரியைகளிலிடம்பெறும் பதினாறு வகை (ஷோடச) உபசாரங்களிலே கீதோபசாரத்திலே வேத

சூக்தங்களும், ஸ்தோத்திரங்களும், திராவிட வேதமான திருமுறைகளும் இடம்பெறுவன. நிருத்யோபசாரம் முற்காலத்திலே நைமித்தியக் கிரியைகளிலே மட்டு மன்றி, நித்தியக் கிரியைகளிலும் இடம் பெற்றதாயினும், இன்று அது சொல்லுவதோடு மட்டும் நின்றுவிடுகின்றது.

கோவில்களிலே இடம்பெறும் நைமித்தியக் கிரியைகளிலே குறிப்பாகத் துவஜாரோஹணம் (கொடியேற்றத் திருவிழா) துவஜாவரோஹணம் (கொடியிறக்கத் திருவிழா) ஆகியவற்றில் இடம் பெறும் நவசந்திக் கிரியைகள் குறிப்பிடற்பாலன. கொடியேற்றத் தொடக்கக் கிரியைகளிலே சகல இடையூறுகளையும் நீக்குவரும், தாளத்தின் தலைவருமான கணபதிக்கு - பிள்ளையாருக்குச் சமர்ப்பிக்கப்படும் தாளம், இராகம், நிருத்தம், பண், வாத்தியம் ஆகியன குறிப்பிடற்பாலன. அவையாவன,

தாளம்	-	கணபதி தாளம்
இராகம்	-	வகுளம்
பண்	-	பஞ்சமம்
நிருத்தம்	-	சம்பாதம்
வாத்தியம்	-	சசுட்டம்

என்பனவாகும். இதுபோலவே பிரமசந்தி, இந்திரசந்தி, அக்கினி சந்தி, யமசந்தி, நிருதிசந்தி, வருணசந்தி, வாயுசந்தி, குபேரசந்தி, ஈசான சந்தி ஆகிய நவசந்திகளிலும், அவ்வச் சந்திகளுக்குரிய தெய்வங்களைக் குறித்துக் கொடியேற்றத் திருவிழாத் தொடக்கம் கொடியிறக்கத் திருவிழா வரையுள்ள மஹோத்சவ திருவிழாக்களின்போது அவரவர்க்குரிய தாளம், இராகம், பண், நிருத்தம், வாத்தியம் நன்கு அமைய வேண்டுமென ஆகமங்களும் அவற்றின் வழி நூல்களான பத்ததிகளும் எடுத்தியம்புகின்றன. இவற்றின் விபரங்கள் கட்டுரையின் முடிவிலே தரப்பட்டுள்ளன. அதிலே தரப்பட்டுள்ள விபரங்களைக் கூர்ந்து கவனிக்கும்போது அவை குறிப்பிட்ட தெய்வங்களுக்கும், இடங்களுக்கும் மிகப் பொருத்தமாகவே அமைந்துள்ளமை குறிப்பிடற்பாலது. மேலும் நித்தியக் கிரியைகளின் போதும், வேறு விசேடக் கிரியைகளின் போதும், அவ்வக் கடவுளர்க் கேற்றவாறு ஆடல், பாடல்கள் இடம்பெறவேண்டுமெனவும் ஆகமங்கள், பத்ததிகள் குறிப்பிடுகின்றன.

முற்காலத்திலே மேற்குறிப்பிட்ட இசை, நடன நிகழ்ச்சிகளை அளிப்பதற்காக, இசைக்கலைஞர், வாத்தியக் கலைஞர், நாட்டியக் கலைஞர்

(தேவரடியார்) கோவில்களிலே அவற்றின் வருமானம், தேவைகளுக்கேற்ப நியமிக்கப்பட்டிருந்தனர் என்பதைக் குறிப்பாகச் சாசனங்கள் வாயிலாக அறிகின்றோம். தமிழகத்திலே பல்லவர், சோழர், பாண்டியர், விஜயநகர மன்னர், நாயக்கர் ஆட்சிக் காலங்களில் இத்தகைய ஒழுங்கு நிலவியதை அறியலாம். ஆனால், இன்று இவ்வொழுங்கு முறையில் யாவும் அனுசரிக்கப்படுவதில்லை. குறிப்பாக நடனம் சொல்லில் மட்டும் கூறப்படுகின்றது. அது மானசீகமாகச் செய்யப்படுமென ஒரு சாரார் கூறுவர். ஈசான சந்தியில் மட்டும் பூதநாட்டியம் இடம்பெறுகின்றது. வாத்தியங்களிலே நாடஸ்வரமும் தவிலுமே பெருமளவு இடம்பெறுகின்றன. நவசந்திகளில் இடம்பெறவேண்டிய பண், இராகம் ஆகியன இடம்பெறுகின்றனவா என்பது ஐயத்திற்கிடமாகும். முற்காலத்திலே பண், இராகமாகியனவற்றில் ஓரளவாவது தேர்ச்சி பெற்ற ஒதுவாரும் பிறரும் இத்தேவையை நன்கு நிறைவேற்றி வந்தனர். ஆனால் இன்று சில கோவில்களில் மேற்குறிப்பிட்ட உற்சவத்தின்போது அங்கு சமூகமளிப்பவர்களில் சிலர் தமக்குத் தெரிந்த தேவாரத்தைப் பாடிவிடுகின்றனரே யன்றிக் குறிப்பிட்ட சந்திக்குரிய பண்ணில் அமைந்துள்ள தேவாரத்தைப் பாடுவதில்லை. ஆனால் சில கோவில்களிலே ஓரளவாவது இதன் முக்கியத்துவத்தை உணர்ந்த சில அன்பர்கள் குறிப்பிட்ட சந்திகளுக்குரிய பண்களுக்கான தேவாரங்களை எழுதி வந்து பாடுகின்றனர். இம்முறை போற்றற்குரியதாகும்.

இன்று இலங்கையிலுள்ள சைவமக்கள் மத்தியிலே சமய விழிப்புணர்வும், ஆர்வமும் நிலவுகின்றன. கடந்த சில ஆண்டுகளாக இலங்கையின் பல்வேறிடங்களிலும், குறிப்பாக யாழ்ப்பாணத்திலே பல ஆலயங்கள் புதுப்பிக்கப்படுகின்றன. புதுப்பிக்கப்பட்ட சில ஆலயங்கள் சில மிக விரிவாக்கப்பட்டு மஹோற்சவக் கோயில்களாக மாறுகின்றன. ஏறக்குறைய ஒவ்வொரு மாதமும் பிரமோற்சவம், மகாகும்பாபிஷேகம் என்பன நடந்த வண்ணமேயிருக்கின்றன. சமய பாடம் பொதுத்தராதரப் பத்திரப் பரீட்சை வரை மாணவர்களுக்குக் கட்டாய பாடமாக விளங்குகின்றது. எனவே இத்தகைய, சூழ்நிலையிலே மேற்குறிப்பிட்ட கோயில் கிரியைகளிலே கலைகள் செவ்வனே இடம்பெறுகின்றனவா என்பது கவனித்தற்பாலது. இதே வேளையில், இசை, நடனம் ஆகிய பாடங்களுக்கு இலங்கையிலே அரசாங்க ரீதியிலும், மக்கள் ரீதியிலும், தற்பொழுது முன்னையிலும் பார்க்கக் கூடுதலான முக்கியத்துவம் அளிக்கப்படுகின்றது. மேலும், இசை, நடனம் ஆகியவற்றைச் சிறப்பான வகையிலே உயர்கல்வி மட்டத்

திலே புகட்டும் வகையிலே யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தின் ஒரு பகுதியாக இயங்கிவரும் இராமநாதன் நுண்கலைக் கழகத்திலுள்ள இசை, நடனத்துறைகளும், மட்டக்களப்பிலுள்ள சுவாமி விபுலானந்தா இசை நடனக் கல்லூரியும் குறிப்பிடற்பாலன. இப்படிப்பட்ட சூழ்நிலையிலே இசை, நடனம் ஆகிய கலைகள் மீண்டும் சிறப்பான இடத்தினைச் சமய ரீதியிலும் பெறுவதற்கு வாய்ப்புக்கள் உள்ளன. இந்நியாவிலே பேராசிரியர் பி.சாம்பமூர்த்தி போன்றோர் கோவிற் கிரியைகளில் இடம்பெற வேண்டிய நுண்கலைகளை மீண்டும் ஏற்படுத்த முயற்சித்தனர். இலங்கையிலும் 1980ம் ஆண்டு பேராசிரியர் கா.கைலாசநாதக் குருக்கள் முன்னேஸ்வரத்தில் சிறிய அளவிலான நடன நிகழ்ச்சி ஒன்றினை இராமநாதன் நுண்கலைக்கழக ஆசிரியர்கள், மாணவர்கள் உதவியுடன் ஏற்படுத்தியிருந்தார். சில நடன நிகழ்ச்சிகள் சென்ற நூற்றாண்டின் தொண்ணூறுகளில் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்திலுள்ள ஸ்ரீ பரமேஸ்வரன் ஆலயத்திலும் இடம்பெற்றன. இத்தகைய முயற்சி பரவலாகக் காலத்திற்கேற்றவாறு இலங்கையில் உள்ள சைவத் திருக்கோவில்களிலே மேற்கொள்ளப்படல் சாலவும் நன்று.

சைவத் திருக்கோயில் மஹாதஸவைக் கிரியையில் இடம்பெறும் நவசந்தி, வேதம், தாளம், ராகம், நிருத்தம், பண், வாத்தியம் (கிழக்கு கோவிலின்)

திசை	தெய்வ சந்தி	வேதம்	தாளம்	ராகம்	நிருத்தம்	பண்	வாத்தியம்
முற்பக்கம்	பிரம சந்தி	பரம் ஞானம்	பிரம்ம தாளம்	வகுளம்	சமபரதம்	பஞ்சமம்	சச்சுபுடம்
கிழக்கு	இந்திர சந்தி	திராதார மிந்திரம்	சம தாளம்	பைரவி	புஜங்கம்	காமேஷம்	சாசுபுடம்
தென் கிழக்கு	அக்கினி சந்தி	துவன்னோ அக்நே	மத்தா வரணம்	வராளி	மண்டலம்	கொல்லி	உத்கடிகம்
தெற்கு	யம சந்தி	சகன்னப் பந்தா	பிருங்கினீ தாளம்	ராமகிரி	தண்டபாதம்	கௌசிகள்	மிளித மட்டயம்
தென் மேற்கு	நிருதி சந்தி	அகந் வந்ததே	மல்ல தாளம்	பைரவி	புஜங்க திராசம்	நட்ட பாஷா	லம்புகம்
மேற்கு	வருண சந்தி	தத்துவ யாமி	நவ தாளம்	தேசிகம்	குஞ்சிதம்	ஸ்ரீ காமரம்	சிம்மநாதம்
வடமேற்கு	வாயு சந்தி	ஆனோ நியுதி	பலி தாளம்	குட ராமகிரி	புஜங்கலலிதம்	தக்கேசி	ஜம்புடம்
வடக்கு	குபேர சந்தி	சோமோ வா	கொட்டரி	மாளனி	சந்தியா நிருத்தம்	தக்கேசி	பஞ்சதாளம்
வடகிழக்கு	ஈசான சந்தி	தமீசானம் ஜுகத	டக்கரி	தேசாசுகி	ஊர்த்தவ பாதம்	சாலா பாணி	கும்ப வாத்தியம்

இவ்விபரம் சில நூல்களிலே சில வேறுபாடுகளுடன் காணப்படுகின்றது.

தமிழகத்திலே நடனம்

[கி.பி. ஆறாம் நூற்றாண்டு வரை]

கிறிஸ்து ஆண்டிற்குச் சற்று முன்பின்னான சில நூற்றாண்டுகளிலே ஆந்திரதேசம், தமிழ்நாடு முதலிய பிரதேசங்களிலே இசையும் குறிப்பாக நடனமும் நன்னிலையிலிருந்தமை பற்றிச் சில சான்றுகள் உள்ளன. தமிழகத்தில் உருவாகி வளர்ந்து வந்துள்ள பரதநாட்டியத்தின் முன்னோடியான நடனமோ நடனங்களோ எது என்பது தெளிவில்லை. இத்தகைய முன்னோடியான கலைவடிவம் அல்லது வடிவங்களைப் பற்றி அறிவதற்குத் தமிழகத்திலே தொன்றுதொட்டு நிலவிவரும் நடனங்கள் பற்றிக் குறிப்பிடுதல் அவசியமாகின்றது. இவை பற்றி அறிவதற்குச் சங்ககாலத்திற்கு முற்பட்ட சான்றுகளிலே கற்பாறை ஓவியங்களும், சங்க நூல்களும், தமிழ் பிராமிக் கல்வெட்டுக்களும், அவற்றிற்குச் சற்றுப் பிற்பட்டகாலச் சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை ஆகியனவும் தமிழகத்திற்கு வடக்கேயுள்ள ஆந்திரா தேசம் முதலிய இடங்களிலுள்ள சமகாலச் சிற்பங்களும் வடமொழியில் உள்ள நாட்டியசாஸ்திரம் முதலியனவும் குறிப்பிடத்தக்கவை.

தமிழகப் பாறை ஓவியங்கள்

பழைய கற்கால, புதிய கற்கால ஓவியங்களிலே வேட்டை ஆடுதலுடன் நடன நிகழ்வு பற்றிய ஓவியங்களும் உள்ளன. இத்தகைய ஓவியங்கள் கீழ்வாலை, வேட்டைக்காரன் மலை, சித்தன்ன வாசல், வெள்ளெருக் கம்பாளையம் முதலிய இடங்களிலே உள்ளன. 'நடனம் இங்கு சடங்கு, மாந்திரிகம், நம்பிக்கை என்னும் மூன்று அடிப்படைக் கொள்கைகளினாலும் சில நேரங்களில் வளமை வேண்டி உணவு - மந்திரம் (Food - Magic) என்னும் நிலையிலும் நிகழ்த்தப் பெறுவனவாகும். இச்சடங்கு

வேட்டைக் காலத்தில் நிகழ்வதாகக் கருதலாம்'. என இவை பற்றி அண்மைக் காலத்தில் ஆராய்ந்த இ.பவுன்துரை கூறியுள்ளார். இந்நடன நிகழ்ச்சியிற் காணப்படும் மிகச்சிறந்த அமைப்புக்கூட்டு நடனமாகும். பலர் இணைந்த நடனமே பாறை ஓவியங்களில் இடம் பெற்றுள்ளது. இத்தகைய உருவங்கள் பழையகால வடநாட்டு ஓவியங்களிலும் உள்ளன. கைகோத்துப் பலர் இணைந்து ஆடும் கூட்டு நடனம் இன்றும் நாட்டுப்புற நடனங்களிலும் குறிப்பாக மலை இன மக்களுடைய நடன நிகழ்ச்சிகளிலும், சில வட இந்திய நடனங்களிலும் காணப்படுகின்றன.

சங்ககால தமிழக நடனங்கள்

தமிழில் உள்ள காலத்தால் முந்திய நூல்கள் சங்க நூல்கள் எனக் கொள்ளப்படுகின்றன. இவற்றிலே எட்டுத் தொகையும் பத்துப் பாட்டும் அடங்குவன. இவற்றின் காலம் ஏறக்குறைய கி.மு. 2ம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் கி.பி. மூன்றாம் நூற்றாண்டு வரையுள்ள காலப் பகுதியெனலாம். இவற்றுடன் பழந்தமிழ் இலக்கண நூலாகிய தொல்காப்பியத்தையும் சேர்த்துக் கொள்ளலாம். இக்காலத்திலே மக்களும் மன்னரும் இவ்வுலக இன்பங்களிலே நன்கு ஈடுபட்டனர். இக்காலத்திலும், இதற்கு முன்பும் பல வகையான நடனங்கள் நிலவி வந்துள்ளன. அக்கால மக்களின் வாழ்வில் இசையும் நடனமும் முக்கியமான இடத்தைப் பெற்றிருந்தமைக்கு இந்நூல்கள் தக்க சான்றுகளாகும். இருபாலாரும் இவற்றில் ஈடுபட்டனர். காவிரிப்பூம்பட்டினத்திலே வாழ்ந்த மக்கள் ஆடலைப் பார்ப்பதற்கும் இசையின்பத்தை அனுபவிப்பதற்குமாக அந்நகரத்திலிருந்த பொது விடத்திற்கு அடிக்கடி சென்றனர் எனப் பட்டினப்பாலை (வரி 113) கூறுகின்றது.

இக்கால நடனங்கள் சமய, உலகியல் சார்புள்ளனவாகவும் நிலவி வந்துள்ளன. இன்பம் அளிக்கும் அழகியற் கலைகளாகவும் பொழுது போக்கு, சடங்கு, இறை வழிபாடு முதலியவற்றிற்கான சாதனங்களாகவும் இசையும் நடனமும் விளங்கின. இக்காலத்திலே நடனம் கூத்து, ஆடல், குளிப்பு என அழைக்கப்பட்டது. ஆடுவோர் கூத்தர், கோடியர், வயிரியர், கண்ணூலர், விறலியர் என அழைக்கப்பட்டனர். பத்துப்பாட்டில் ஒன்றான மலைபடுகடாம் அல்லது கூத்தாற்றுப்படை கூத்தரை ஆற்றுப்படுத்தும் நூலாக மிளிர்கிறது. அதுபோலவே பொருநராற்றுப்படையும் குறிப்பிடற்பாலது. கூத்தரும் பொருநரும் ஆடல், பாடல்களில் நன்கு ஈடுபட்டனர். சங்க நூல்களிலே மலைபடுகடாமும், பொருநராற்றுப்படையும்

ஆடலையும் பாடலையும் தொழிலாகக் கொண்டோரின் திறனை எடுத்துக் கூறுவன.

ஆடற்கலைஞரின் அழகிய தோற்றம், உறுப்புக்கள், அணிகள் முதலியன பற்றிய குறிப்புக்கள் சங்க நூல்களில் உள்ளன. உள்ளி விழாவின் போது ஆடல் மகளிர் அணிந்த மணிகளோடு கூடிய மேகலை பற்றி அகநானூறு (368) குறிப்பிடுகிறது. துடி இசைக்கத் திருப்பரங்குன்றிலாடிய ஆடல் மகளிர் பற்றிப் பரிபாடல் (21),

‘துடியின் அடிபெயர்த்துத் தோளசைத்துத் தாச்சி
அடுநறா மகிழ் தட்ப ஆடுவாள்’

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

‘கோடியர் நீர்மை விழவீற் போல முறைமுறை
ஆடுவர் கழியுமீவ்வுலகத்துக் கூடிய’

எனப் புறநானூற்றிலே (29) ஒப்பிடப்படுகிறது.

வகையாற்றின் கட்டுப்பாடற்ற, எதிர்பாராத போக்கு ஆடல் அறியாத பெண்ணிற்கும், ஊடல் இல்லாத இன்பத்திற்கும் ‘ஆடல் அறியா அரிவையர் போலவும், ஊடல் அறியா உவகையர் போலவும்’ எனப் பரிபாடலிலே (7.17-18) ஒப்பிடப்படுகிறது. இதிலிருந்து ஆடல் மகளின் அழகிய நடையும், நடத்தையும் ஆடற்கலையின் உணர்வினாலும், அனுபவத்தினாலும் ஏற்படும் முழுமையான இசைவின் வெளிப்பாடாக விளங்கின என்பதை அறியலாம். ஓர் ஆண் பெண்ணின் உருவில் ஆடியமைபற்றி அகநானூறு (206) கூறுகின்றது. சிவந்த பாதத்திலே வீரக்கழல் அசைய, அழகிய அரையில் கட்டப்பட்ட மணிகளுடன், பொன்னாலான கஞ்சக்கருவி (சல்லாரி) ஒலிப்ப ஒரு கலைஞர் ஆடுவது பற்றிய குறிப்பு (அகம் 376) உள்ளது.

அகநானூற்றிலே (82) ஓர் இயற்கை நிகழ்வான ஆடல் உருவகம் மூலம் தொடர்புபடுத்திக் கூறப்படுகின்றது. மூங்கில் துளையிலே காற்றினாலேற்படும் ஒலி புல்லாங்குழல் இசையாகவும், குளிர்ச்சியான அருவியின் ஒலி முழுவியசையாகவும், கலை மான்களின் ஒலி பெரிய வங்கிய இசையாகவும், மலர்களில் மொய்க்கும் வண்டுகளின் ரீங்காரம் யாழிசையாகவும் இசைக்கத் தோகையினை விரித்து அழகாக ஆடும் மயில்போல விறலி ஆடுகளம்புகுந்தாடினாள் எனக் கூறப்பட்டிருப்பது

கவனித்தற் பாலது. இஃது அக்கால ஆடல் பற்றிய முக்கியமான ஒரு குறிப்பு எனலாம்.

அக்கால விழாக்கள் பலவற்றிலே ஆடுவோரின் திறமைகள் வெளிப்பட வாய்ப்புக்கள் இருந்தன. விழாக்களிலே சிறந்த போர் வீரரின் விளையாட்டுக்களும், இளம் பெண்களின் துணங்கைக் கூத்துக்களும் ஒரே நேரத்தில் இடம்பெற்றதாகக் குறுந்தொகை (21) கூறும். நடனங்கள் அரங்கு, தெரு, மணலுள்ள இடம், மலை, வீட்டின் முன்பக்கம் முதலியனவற்றிலே இடம்பெற்றன. ஆடுகளம் பற்றிப் புறுநானூறு (28) குறிப்பிடுகிறது. ஆனால் அக்கால ஆடுகளம் பற்றிய விபரங்கள் கிடைக்கவில்லை.

வள்ளிக்கூத்து (முருகனின் நாயகியான வள்ளியாக ஒருவர் ஆடுவது), களநிலைக் கூத்து (போரிலே தொடர்ந்து போர்புரியும் போர் வீரருக்கான ஆடல்), என இருவகைக் கூத்துக்களைத் தொல்காப்பியம் குறிப்பிடுகிறது. தனிக்கலைஞர் ஆடல்களும், குழுவினர் ஆடல்களும் இடம்பெற்றன. இவற்றுள் குரவை, மருத நிலத்திலே பரவலாகவும், குறிஞ்சி, முல்லை, நெய்தல் நிலங்களிலும் இடம்பெற்றன. வெறிக்குரவை போர்வீரர் மத்தியில் பொதுவாக இடம்பெற்றது. துணங்கை கிராமத்தில் உள்ள பொது இடத்தில் ஆண்களாலும் பெண்களாலும் ஆடப்பட்டது. இத்துடன் போர்க்களத்துடன் தொடர்பான துணங்கையுமிடம் பெற்றது. விழாக் காலங்களிலும் பிற நேரங்களிலும் மலை வாழுநர் மனைவியருடன் மகிழ்ச்சிகரமாக ஆடினர் (மலை. 1-13). விறலியர் என்னும் ஆடல் மகளிர் தனிப்பட்ட வகையிலே கணவருடன் ஆடினர். தனிப்பட்ட கலைஞரின் ஆடல் சிலப்பதிகாரத்திலே மிக வளர்ச்சியடைந்தமை பற்றிப் பின்னர் குறிப்பிடப்படும். அரச அவையிலும் ஆடல் மகளிர் இருந்தனர். கரிகாலன் காலத்திலே அவர்களிருந்தமை பற்றிப் பொருநராற்றுப் படை கூறுகின்றது. (108 - 110).

சங்ககால நடனங்களைப் பேராசிரியர் சு.வித்தியானந்தன் நான்கு வகையாக வகுத்துக் கூறியுள்ளார். அவையாவன,

1. **நாட்டுக்கூத்து:** இவ்வகையிலே வள்ளிக்கூத்து, குரவைக் கூத்து, கயிற்று நடனம் முதலியவை அடங்கும். பின்னையது ஆடல் மகளிர் உடற்பயிற்சி வித்தைகளில் ஒன்றாகும்.
2. **சமயச் சடங்குக்குரிய ஆடல்:** இவ்வகையிலே குறிப்பாக முருக வழிபாட்டுடன் தொடர்புடைய வேலன் வெறியாட்டு முதலியன அடங்கும்.

3. **பேய் ஆடல்:** இவ்வகையிலே வீரர் இறந்த இடங்களில் பேய் மகளிர் ஆடும் ஒருவகைத் துணங்கைக்கூத்து முதலியன குறிப்பிடற்பாலன.
4. **போர்க்கள ஆடல்:** போரிலே வெற்றிபெற்றதற்காக ஆடப்படும் இக்கூத்து சங்ககாலத்திற்குச் சிறப்பான ஒன்றாகும். போர்க்களத்தில் துணங்கை, குரவை முதலியன ஆடப்பட்டன.

கலைஞர்களை மன்னர் நன்கு ஆதரித்தனர். அவர்களுக்கு வழங்கப்பட்ட கொடைகளில் நேர்த்தியான தேர்கள், குதிரைகள், அலங்கரிக்கப்பட்ட யானைகள், செழிப்பான நிலங்கள், விலையுயர்ந்த வேறு சில பொருட்கள் முதலியன அடங்கும். சில பாணர்களுக்குப் பொற்றாமரையும், பாடினி அல்லது விறலியருக்கு வெள்ளிக்கயிற்றாலே கோர்க்கப்பட்ட பொற்காசுகள் கொண்ட சங்கிலிகளும் வழங்கப்பட்டன. கரிகாலன் போன்ற மன்னர் கலைஞர்களை நன்கு வரவேற்று, உபசரித்து, கொடை வழங்கி விடையனுப்பி வந்ததை அறியலாம்.

நடனத்திற்கு வாய்ப்பாட்டிசையும், வாத்திய இசையும் அவசியமாகும். எனவே இக்காலத்தில் இக்கலைகளும் நன்கு நிலவின எனலாம். அக்காலத்திய இசையிலே பண்ணிசை நன்கு குறிப்பிடற்பாலது. மருதம், செவ்வழி (நெய்தல், முல்லை நிலங்களுக்குரியவை) பாலை, குறிஞ்சி எனும் நான்கு அடிப்படையான பண்கள் வழக்கிலிருந்தன. இவற்றைவிட நைவளம், காமரம், ஆம்பல் முதலிய கிளைப் பண்களும் இடம்பெற்றிருந்தன. பாணர், பாடினியர், கூத்தர், பொருநர், உயிரியர், கோடியர், விறலியர் எனப் பலவகையான இசைவாணர் வாழ்ந்தனர். இவர்களில் ஒருசாரார் ஆடற்கலைஞருமாவார்.

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

சங்க இலக்கியத்திலே கூறப்படும் விறலி, பாடினி ஆகியோரைப் பிற்காலத் தேவதாசிகளின் முன்னோடிகள் எனக் கொள்ளலாம், என அண்மையிலே மேனாட்டாய்வாளரான சங்கியா கேர்சன் பூம்ஸ்ரோறி தமது **நித்யசமங்கலி** எனும் நூலிலே குறிப்பிட்டுள்ளார்.

சங்க நூல்களிலே முத்தமிழ் என்ற சொல்வராவிட்டாலும் இதற்கான கருத்துக்கள் வந்துவிட்டன. 'இசையும் கூத்தும் பிறந்த பொழுதே இயல் தமிழாகிய இலக்கியமும் பிறந்திருக்கலாம். இதற்குத் தமிழிலுள்ள சொற்

களே போதிய சான்றுகளாகும். 'அசைதல்' என்ற பொருள்படும் ஆடல் என்ற சொல்லும், ஆடலோடு பண்கலந்த செய்யுளைக் குறிப்பிடும் பாடல் (பாவோடு கலந்த ஆடல்) என்ற சொல்லும், ஆதிகாலத்திலே தமிழ்மக்கள் முத்தமிழாகிய இயல், இசை, நாடகக் கொள்கையைப் பின்பற்றினர் என்பதற்குத் தக்க சான்றுகளாம்' என த.திருநாவுக்கரசு எனும் அறிஞர் கூறியுள்ளமை குறிப்பிடற்பாலது. மேலும், நாடகத்திலே கூத்தும் ஒரு பகுதியாக விளங்கியமையும், நாடகம் கூத்தாகவும் ஆடப்பட்டு வந்தமையும் கவனித்தற்பாலன. எனவே ஆடலும் இசையும் தமிழர்களின் முதுசொத்துக்களாகத் தொன்றுதொட்டு விளங்கி வந்துள்ள கலைகளே. ஏற்கனவே குறிப்பிட்ட சங்ககாலக் கூத்துக்களில் எது பிற்காலப் பரதநாட்டியத்தின் முன்னோடியாக விளங்கிற்று என்பது நன்கு ஆராயப்பட வேண்டியதாகும்.

சங்ககாலத்திற்குப் பிற்பட்ட காலம் [கி.பி. 4 - 6ம் நூ. வரை]

இக்காலத்தைச் சேர்ந்த பதினெண் கீழ்க்கணக்கு நூல்கள் பொதுவாக ஒழுக்க நெறியையே வலியுறுத்துவன. இவற்றுட் சிலவற்றிலே ஆடுவோர், ஆடுகளம் பற்றிய குறிப்புகள் வந்துள்ளன. எடுத்துக்காட்டாகத் திருவள்ளுவர் 'கூத்தரங்குகளிலே நிகழ்ச்சிகள் நடைபெறும் போது மக்கள் கூட்டம்கூடி நிகழ்ச்சி முடிந்தவுடன் கலைந்து சென்று விடுவதைப் போலப் பெரிய செல்வமும் வருவது போலவே சென்றுவிடும்' எனும் பொருள்பட,

'கூத்தாட்டு அவைக் குழாத்தறே பெருஞ்செல்வம்,
போக்கும் அது விளிந்தற்று (332)'

என நிலையாமை பற்றிக் கூறியுள்ளார்.

இந்நூல்களிற் பல பௌத்தர் குறிப்பாகச் சமணர்கள் இயற்றியவை. இவற்றுட் சிலவற்றிலே, பாடலும் ஆடலும் ஒழுக்கக் கேட்டிற்கு வழிவகுக்குமாயால் இவற்றைத் தவிர்க்க வேண்டுமெனக் கூறப்படுகிறது. எடுத்துக்காட்டுகளாக, ஏலாதியிலே,

'பாடகஞ் சாராமை பாத்திலர் தாம் விழையும்
நாடகஞ் சாராமை நாடுங்கால் - நாடகம்
சேர்ந்தாற்பகை பழி தீச்சொல்லே சாக்காடே
தீர்ந்தாற் போற் றீரவரும்' (25)

(அதாவது, மகளிர் பாடுமிடத்திற்குச் செல்ல வேண்டாம், அவர்கள் விரும்பி ஆடும் நாடகத்தைச் சேரவேண்டாம், அணுகினால் பழியும் கடுஞ்சொல்லும் சாவும் இல்லாதன போலிருந்து ஒழியாமல் வரும்) எனவும்,

‘கூத்துவிழாவும் மணமும்
..... ஒத்தும்
ஒழுக்கம் உடையவர் செல்லாரே’ (62),

‘அதாவது, கல்வியும் அதற்கு ஏற்ற ஒழுக்கமும் உடைய சான்றோர் கூத்தாடும் இடத்திற்கும் போகார் எனவும், அவ்வாறு போவாராயின் அவருக்குத் தாழ்வும், பொருள் அழிவும் ஏற்படும்’ எனவும் வந்துள்ள கருத்துக்கள் ஆடல், பாடல் வளர்ச்சிக்குப் பெரிய பின்னடைவினை ஏற்படுத்தவல்லன.

சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை கால நடனம்

இந்நூல்களிரண்டும் பொதுவாக ஏற்கனவே குறிப்பிட்ட பதினெண் கீழ்க்கணக்கு வரிசையிலுள்ள நூல்கள் பலவற்றின் காலப்பகுதியைச் சேர்ந்தவை. சிலப்பதிகாரத்தைச் சேர அரச வமிசத்தைச் சேர்ந்தவரும், சமணத்துறவியுமான இளங்கோ அடிகளும், மணிமேகலையைச் சீத்தலைச் சாத்தனாரும் இயற்றியுள்ளனர்.

இந்நூல்களிலே, சிலப்பதிகாரத்திலே வரும் கதாநாயகிகளில் ஒரு வரான மாதவி அக்காலத்திய சாஸ்திரீய நடனங்களிலும், பிறவற்றிலும் சிறந்து விளங்குதலைக் குறிப்பிடலாம். அவருடைய மகளான மணிமேகலை மற்றைய நூலின் கதாநாயகி ஆகும். எனவே இவ்விரு நூல்களிலும் நடனம், இசை ஆகியன பற்றிய குறிப்புகள் விரிவாக வருவதில் வியப்பில்லை. சிலப்பதிகாரம் அக்கால நடனத்தின் பல விபரங்களைக் கொண்டுள்ள நடனக் களஞ்சியமாகவே விளங்குகின்றது. சிலப்பதி காரத்திலும், அதற்கு முற்பட்ட காலத்திய சங்க நூல்களிலும் கூறப்பட்டுள்ள நடனம், குறிப்பாக நாடகம் பற்றிப் பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி பண்டைத்தமிழ்ச் சமூகத்தில் நாடகம் எனும் நூலில் விரிவாக ஆராய்ந்துள்ளார்.

வரன்முறையிலான நடனப்பயிற்சி, நடனசாஸ்திர (நாட்டிய நன்னூல்) அறிவு, வாய்ப்பாட்டிசை, வாத்திய இசையறிவு நன்கு பெற்ற தனி நடனப் பெண்கலைஞரின் விமரிசையான அரங்கேற்றம் பற்றிய அரிய தகவல்களை மாதவி என்னும் கதாபாத்திரம் மூலம் சிலப்பதிகாரம் வெளிப்

படுத்தியுள்ளது. மாதவி தேவலோக நடனக் கலை மகளிர்களிலொருத்தியான ஊர்வசி வழிவந்தவளாகையால் 'பிறப்பிற்குன்றாப் பெருந்தோள் மடந்தை' எனச் சிறப்பிக்கப்படுகிறாள். 'ஆடலும் பாடலும் அழகும் என்று இக் கூறிய மூன்றின் ஒன்று குறைபடாமல் (சி.3.8-9)' விளங்கிய மாதவி ஐந்து வயதிலே தண்டியம் பிடித்துக் கலைக்கல்வியைத் தொடங்கிப் பன்னிரண்டு வயதுவரை ஏழாண்டுகளாக முறைப்படி திறம்படப் பயின்றவள். பின்னர், தலை சிறந்த கலைவிற்பன்னரான இசைக்கலைஞன், புலவன், யாழாசிரியன், புல்லாங்குழற் கலைஞன், தண்ணுமை வாசிப் பவன் முதலியோரின் பக்க இசைத்துணையுடன் புகார் நகரிலே கவின் கலை வேலைப்பாடுகள் கொண்டிலங்கிய அரங்கிலே அக்காலச் சோழ மன்னன் (கரிகாலன் என சிலப்பதிகார உரையாசிரியர் கூறுவர்), சான்றோராகிய ரசிகர் முன்னிலையிலே 'நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்து' மிகக்கச்சிதமாக ஆடித் தன் கலைத்திறனை வெளிப்படுத்தி அனைவரின் பாராட்டுக்களையும், மன்னனிடம் இருந்து 1008 கழஞ்சு பொன்னையும், 'தலைக்கோலி' ப்பட்டத்தையும் பெற்ற ஆடலரசியாக மாதவி திகழ்ந்தாள். நடனம் உட்பட 64 கலைகளையும் அவள் நன்கு கற்றவள். அவள் ஆடிய வேத்தியல், பொதுவியல் ஆடல்களும், 11 வகை ஆடல்களும் பிறவும் குறிப்பிடத்தக்கவை. சுருங்கக்கூறின் அக்காலத்திய ஆடற்கலைஞர் கற்கவேண்டிய கலை நுட்பங்கள் அனைத்தையும் பயின்று அவற்றைச் செய்கை முறையிலும் காண்பித்துப் பாராட்டுப் பெற்ற ஓர் உத்தமக் கலைஞராக மாதவி மிளிர்ந்தாள் எனலாம். இத்தகைய திறமையான பயிற்சி அக்காலத்தில் எதிர்பார்க்கப்பட்டதெனலாம்.

சிலப்பதிகாரத்தின் பல பகுதிகளில் இசை, நடனம் பற்றிய அரிய குறிப்புகள் வரினும் அரங்கேற்றுக்காதை போன்ற பிறிதொன்றினை வேறு தமிழ் நூல்களிலே காணமுடியாது. ஆடல்திறன் மட்டுமன்றி இசைத் திறனும் இதிலே நன்கு அழுத்திக் கூறப்படுகின்றது. இசையொலிகள் குறிப்பாக வாய்ப்பாட்டிசை, வாத்திய இசை ஒலிகள் ஆகியனவும் நடனமும் முரணின்றிச் செயற்பட்டதை இளங்கோவடிகள் கவிதை ரீதியிலே வருணித்திருப்பது மிகச்சிறப்பானதாகும்.

இந்நூலிலே கூறப்பட்டுள்ள இசை குறிப்பாக நடனம் பற்றிய கருத்துக்கள் ஏற்கனவே தமிழகத்திலே நிலவிய இசை, நடன மரபுகள் புதுமெருகு பெற்றோ அல்லது ஓரளவாவது புதிதாக அறிமுகம் செய்யப்பட்டனவற்றைக் கொண்டிலங்குவன போலவே தென்படுகின்றன. குறிப்பாக வடபுல நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் சாயல் சிலப்பதிகாரம் கூறும் மேற்குறிப்

பிட்ட நடனத்திலே ஓரளவாவது காணப்படுவது பற்றிப் பின்னர் கூறப்படும். மாதவி கணிகையர் குலத்தவள். இக் குலத்தவர்கள் 64 கலைகளிலும் தேர்ச்சி பெற்றிருப்பர் என்று கூறப்படுகிறது. ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு மாதவி தேவலோக நடனப் பெண்மணியான ஊர்வசி வழிவந்தவள் எனக் கூறப்படுவதிலிருந்து புதுமெருகு ஊட்டப்பட்ட அல்லது குறிப்பாகப் புதிதாக அறிமுகம் செய்யப்பட்ட இவ்வழிகியற் கலையான ஆடற்கலை மரபிற்குத் தெய்வீகத் தோற்றம், மரபு வழிக்கருத்திற்கேற்ப அளிக்கப்பட்டுள்ளது எனலாம்.

மாதவியின் நடனம் தனியான பெண் கலைஞர் ஆட்டமாக விளங்கியமையும் குறிப்பிடற்பாலது. இக்காலம் தொடக்கமாவது செந்நெறி ஆடற்கலைஞர் குறிப்பாகப் பெண்கலைஞர் தனித்து ஆடும் மரபு தமிழகத்திலேற்பட்டிருக்கலாம். நடனக்கலை (சாஸ்திரம், செய்கை முறை) அறிவு, வாய்ப்பாட்டிசை, வாத்திய இசை அறிவு, மொழி அறிவு, அரங்கேற்றம், பரிசில்கள், தலைக்கோலிப்பட்டம் பெறல், தனிக்கலைஞர் குறிப்பாக பெண்கலைஞர் ஆட்டம் ஆகியனவற்றை உள்ளடக்கிய செந்நெறி ஆடற்கலை மரபு தொடர்ந்து பல நூற்றாண்டுகளாகத் தமிழகத்திலே நிலவி வந்துள்ளன குறிப்பிடற்பாலது. இவற்றிலே காலத்திற்குக் காலம் சில மாற்றங்களும் புதிய அமிசங்களிடம்பெறலும் ஏற்பட்டு வந்துள்ளன. இம்மரபிலுள்ள இசையும், நடனமும் காலப் போக்கிலே சிறப்பும், செழுமையும் பெற்றுப் பிற்காலப் பரதநாட்டியத்திலே இடம்பெற்றுள்ளன என பெரில் டி செதெ (Beryl de Zoete) எனும் மேனாட்டுக் கலாவித்தகர் "The Other Mind" எனும் நூலிலே கூறியுள்ளார்.

மேற்குறிப்பிட்ட செந்நெறி ஆடல்களைத்தவிர முற்காலத்திய ஆய்ச்சியர் குரவை, வென்றிக் கூத்துக்களுமிடம் பெற்றுள்ளன. எனவே, பழைய ஆடல் மரபுகளுடன் புதிய மரபுகளும் வெவ்வேறிடங்களில், அதாவது நகரங்களில் புதிய மரபுகளும், நாட்டுப்புற பகுதிகளிலே பழைய மரபும் நிலவி வந்துள்ளன எனலாம்.

சிலப்பதிகார காலம் தொட்டாவது தமிழகத்திலே நாட்டிய சாஸ்திரச் செல்வாக்கு ஏற்பட்டு வந்துள்ளதெனலாம். இத்தொடர்பு தமிழகத்துக்குரிய சாஸ்திரீய நடன வளர்ச்சியிலே ஒரு முக்கியமான கட்டமுமாகும் என்பதில் ஓர் ஐயமில்லை எனலாம். சிலப்பதிகாரத்திலே காணப்படும் நாட்டிய சாஸ்திரச் செல்வாக்குப் பற்றிச் சமகாலப் பிரபல நடனக்கலைஞர்களில் ஒருவரும், ஆய்வாளருமான கலாநிதி பத்மா சுப்பிரமணியம் ஓர் ஆய்வுக் கட்டுரை எழுதியுள்ளார். இவருக்கு முன் திரு.ரங்கராமானுஜ ஐயங்கார்

முதலியோர் இவ்விடயம்பற்றி ஆய்ந்துள்ளனர். உரைகளை விட்டுச் சிலப்பதிகார மூலத்தினை நாட்டிய சாஸ்திரத்துடன் ஒப்பிடும்போது, இளங்கோவடிகள் நாட்டிய சாஸ்திரத்தை எந்தளவுக்குப் பின்பற்றியுள்ளார் என்பது புலனாகும் எனக் கலாநிதி பத்மா சுப்பிரமணியம் குறிப்பிட்டுள்ளார். சிலப்பதிகாரத்திலே வரும் முக்கியமான பாத்திரங்களிலொருவராகிய மாதவி நாட்டிய சாஸ்திர மரபினையும் கற்று நன்கு பின்பற்றியுள்ளார் என்பதும் அறியப்படும். 'நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்துக் காட்டி' மாதவி ஆடினாள் என்ற குறிப்பு வருகிறது. இங்கு 'நன்னூல்' என்பது 'சாஸ்திரம்' என்ற வடசொல்லின் தமிழாக்கம் எனக் கொள்ளலாம். இதிலே கூறப்படும் 'நாட்டிய நன்னூல்' தமிழிலிருந்து மறைந்துபோன 'பரதசாஸ்திர நூல்' என ஒரு சாரார் கருதுகின்றனர். ஆனால் இது பெரும்பாலும் பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தையே கருதுமென வேறு ஆய்வாளர் கருதுவர். பின்னைய கருத்திற்கே கூடுதலான சான்றுகள் உள்ளன. முற்பட்டகாலத் தமிழ் நூல்களிலே (சங்க நூல்களிலே), நாட்டியம் அல்லது நடனம், கூத்து என அழைக்கப்படுகிறது. சிலப்பதிகாரத்திலே ஆடுகளம் அரங்கம் (வடமொழி - ரங்க) எனப் பொதுவாக அழைக்கப்படுகிறது. நடனத்திற்கான அபிநய ஹஸ்தம் பொருத்தமாகத் தமிழிலே கையெனக் குறிப்பிடப்படுகிறது. இதற்கு இன்று பயன்படுத்தப்படும் முத்திரை (முத்ரா) எனும் சொல் ஆகமங்கள், சிற்ப நூல்கள் ஆகியனவற்றிலே பயன்படுத்தப்பட்டு வந்த சொல்லாகும். நாட்டியம் என்ற சொல் நடனம் என்ற சொல்லின் கருத்திலும் இங்கு வந்துள்ளது. இளங்கோ அடிகள் குறிப்பாக அரங்கேற்றுக் காதையிலே கையாண்டுள்ள பிண்டி, பிணையல், எழிற்கை, தொழிற்கை, கரணம், சித்திர கரணம், மண்டிலம் முதலிய கலைச்சொற்களை நன்கு விளங்கிக்கொள்ளுவதற்கு நாட்டிய சாஸ்திரம் நன்கு உதவுகின்றதெனக் கலாநிதி பத்மா குறிப்பிட்டுள்ளார். பிண்டி, பிணையல் என்பன உரையாசிரியர் கூறுவது போல அபிநயக்கைகள் அல்ல, இவை முறையே நாட்டியசாஸ்திரத்திலே கூறப்படுகின்ற பிண்டி பந்தம், சிருங்கலிகம் (நா.சா.4.291 - 294) முதலிய நடனங்களாகும். எழிற்கை நிருத்த ஹஸ்தமாகும். தொழிற்கை அபிநய ஹஸ்தமெனக் கருதப்படுகிறது. இவை போலவே, கரணம் (ஒருவகையான நடன அசைவு) மண்டிலம் (நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் சாரிகள் அல்லது கால் அசைவுகள்) முதலியனவும் நாட்டிய சாஸ்திர மூலம் நன்கு தெளிவாகும். மேலும் இந்திரவிழா, தண்டு, ஆரபடி, சாத்துவதி விருத்திகள் ஆகியனவும் நாட்டிய சாஸ்திரத் தொடர்பை நன்கு நினைவூட்டுவன.

மாதவி உருத்திர கணிகையார் குலத்தினள் எனக் கூறப்படுகின்றது. அப்ஸரஸ்கள் நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே கைசிகீ விருத்தியுடன் நன்கு தொடர்புபடுத்தப்பட்டுள்ளனர். அரங்கில் ஏறி ஆடுதல், அரங்க அமைப்பு, அரங்க அளவுகள் முதலிய நாட்டியசாஸ்திர மரபிற்கு ஏற்றவையே. மாதவி ஆடிய நடனங்கள் வேத்தியல், பொதுவியல் என இருவகையாகக் கூறப்பட்டுள்ளன. இவற்றுள் வேத்தியல் அரச அவையில் ஆடப்பட்டு வந்த நடனங்கள் எனவும், பொதுவியல் ஏனைய இடங்களில் ஆடப்பட்டவை எனவும் பொதுவாகக் கூறப்படுகின்றன. ஆனால் இவற்றை முறையே சாஸ்திரீய நடனம், ஏனைய நடனம் எனவும் கொள்ள இடமுண்டு. சாஸ்திரீயக் கலைகளுக்குப் பொதுவாக மன்னர், செல்வந்தர் முதலியோரின் ஆதரவு மிக அவசியமாகும். கலை விற்பன்னர் மட்டுமன்றிக் குறிப்பாக நாட்டுத்தலைவரின் ஆதரவும், அங்கீகாரமும் கலைகளுக்கு அவசியமாகும். மாதவி ஆடிய நடனங்களில் பதினொன்று சிவன், கொற்றவை, முருகன், திருமால், திருமகள், மன்மதன், இந்திராணி முதலியோர் ஆடியவை. தெய்வங்களின் செயல்களைப் பின்பற்றுதலும் நாட்டியம் என்ற கருத்து நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் உள்ளது. மேலும், இந்நடனங்களிலே சிவன் ஆடிய கொடுகொட்டி, பாண்டிரங்கம் ஆகிய நடனங்கள் நாட்டிய சாஸ்திரத்திலும் கூறப்பட்டுள்ள திரிபுரதகனம் (சிவ பிரான் முற்புரங்களை எரித்தகதை) பற்றியவை. நடனங்கள் சமயச் சார்புள்ளனவாகவும் தொடர்ந்து நிலவி வந்தமையினை இவை எடுத்துக் காட்டுவன. இந்நடனங்கள் முற்பட்டகால, சமகாலத் தமிழகத்தில் நிலவி வந்த ஆடல்களின் ஒரு தொகுப்பாகலாம். இந்நடனங்கள் குறிப்பிட்ட தெய்வங்கள் அதர்மத்தை அழித்து தர்மத்தை நிலைநாட்டுவதையே எடுத்துக்காட்டுகின்றன. தெய்வங்கள் பற்றிய கதைகள் இந்நடனங்களின் பொருளாக இருந்தாலும், இவை கோவில்களில் ஆடப்பட்டதாகக் கூறப்பட்டில; அரங்கத்திலே ஆடப்பட்டனவாகவே கூறப்பட்டுள்ளன; அரங்கத்தில் ஆடப்பட்டன என்பதும் குறிப்பிடற்பாலது. ஏற்கனவே தமிழகத்திலே நிலவிவந்த நடனமரபுகள், நாட்டிய சாஸ்திர மரபுடன் முரணின்றி இணைந்து செல்வதைச் சிலப்பதிகாரம் காட்டுகிறதெனலாம். இவ்வியல்பு பிற்பட்ட காலத்திலே மேலும் வலுப்பெறலாயிற்று. இவ்வாறு தமிழக நடனமரபு, நாட்டிய சாஸ்திர மரபுச் சாயல்பெற்று சாஸ்திரீய நடனமாக, தொல்சீர் கலையாக, செந்நெறிக்கலையாகப் பரிணமிக்கலாயிற்று எனலாம். ஆனால், அக்காலத்தில் அதற்கு இடப்பட்ட பெயர் என்ன என்பது தெளிவில்லை. மேற்குறிப்பிட்ட கலையின் சாஸ்திரீய மயமாக்கம் இந்தியா

வின் பிற பிராந்தியங்களிலும், இலங்கையிலும் ஏற்பட்டுக் காலப் போக்கிலே பிற்காலச் சாஸ்திரீய நடனங்களுக்கு வழிகோலிற்று எனலாம். பிராந்திய மட்டத்திலுள்ள நாட்டுப் புறக்கலை மரபுகளிலே தொடர்ந்தும் சாஸ்திரீய மயமாக்கம் நிலவி வருகிறது.

சிலப்பதிகாரத்திற் போன்றே மணிமேகலையிலும் சமகால நடனம் பற்றிய குறிப்புகள் ஆங்காங்கே வந்துள்ளன. அவை சிலப்பதிகாரம் தரும் தகவல்களைப் பெரிதும் உறுதிப்படுத்துவன. நடனமாதர் அறுபத்து நான்கு கலைகளிலும் தேர்ச்சிபெற்றிருந்தனர் என்பதும், அவர்கள்தம் கலையினை விசேட பயிற்சியாகவும், தொழிலாகவும் கொண்ட குடும்பங்களைச் சேர்ந்தவர் என்பதும் அவர்களுக்கெனத் தனிப்பட்ட இருப் பிடங்கள் குறிப்பிட்ட வீதிகளில் இருந்தன என்பதும் இந்நூல்களிலே கூறப்பட்டுள்ளன. பிற்காலச் சோழர், விஜயநகரப் பெருமன்னர் ஆட்சிக் காலப்பகுதிகளில் இவர்கள் குறிப்பிட்ட வீதிகளில் வாழ்ந்தனர் என்பது பற்றிய சான்றுகள் கிடைத்துள்ளன. இவர்களிலொருசாரார் விலைமாத ராயிருந்தனர். இதனால் இவர்களுக்குச் சமூகத்தில் உயர்ந்தநிலை கிடைக்க வில்லை, அதேவேளையில் இவர்களிலே மிகச்சிறந்த கலைஞர்களுக்கு அரசர் தலைக்கோலிப்பட்டம் வழங்கிக் கௌரவித்தமையும் குறிப்பிடற்பாலது. நடனக் கலையின் அழகியல் அமிசங்கள் கூறப்பட்டனும், நூல் ஆசிரியர்களின் சமண, பௌத்தக் கருத்துக்களுக்கு ஏற்பப் போலும் முடிவில் இவற்றினால் ஏற்படக்கூடிய தொல்லைகள், நிலையாமை முதலியனவும் கூறப்பட்டு சமண, பௌத்தக் கருத்துக்கள் வலியுறுத்தப்படுதலும் கவனித்தற்பாலது.

மணிமேகலையிலே (27) சமயக்கணக்கர்த்தம்திரம் கேட்ட காதையிலே சைவவாதி இறைவனை - சிவனைப்பற்றி எடுத்துரைக்கும்போது, அவனைக் 'கலை உருவினோனும்' எனவும் குறிப்பிடுகிறார். இறைவன் கலைவடிவானவன் என்ற கருத்து மணிமேகலை காலத்திற்கு முன்பே தமிழகச் சைவமரபிலே நன்கு இடம்பெற்று விட்டமை வெள்ளிடைமலை. பல்லவர் - பாண்டியர் காலத்தில் இக்கருத்து மிக முக்கியமாகவும் வலியுறுத்தப்படுதலைப் பற்றிப் பின்னர் கூறப்படும்.

தமிழ் பிராமிக் கல்வெட்டுக்கள்

தமிழ் நாட்டிலே கி.மு. மூன்றாம் நூற்றாண்டுக்கும், கி.பி. ஐந்தாம் நூற்றாண்டுக்கும் இடைப்பட்ட காலப்பகுதியினைச் சார்ந்த சுமார் நூற்றுக்கும் மேற்பட்ட கல்வெட்டுக்கள் கிடைத்துள்ளன. இவை பிராமி வரி

வடிவத்தில் எழுதப்பட்டுள்ள தமிழ்க்கல்வெட்டுக்களாகும். இவற்றுள்ளே அர்ச்சலூர் என்னும் இடத்திலே 1962ம் ஆண்டு தொல்லியலாளர் கலாநிதி ரி.என்.ராமச்சந்திரன் கண்டுபிடித்துள்ள ஒரு பிராமிக் கல்வெட்டுத் தமிழக சாஸ்திரீய நடன வரலாற்றிலே முக்கியமான தகவல் ஒன்றினைத் தந்துள்ளது. இதன் காலம் கி.பி. 200 - 250 வரையிலாகும் எனக் கருதப்படுகிறது. இது சங்ககாலப் பகுதியினைச் சார்ந்தது என்ற வகையிலே குறிப்பாக நடனச் செய்கை முறை வரலாற்றிலே முக்கியத்துவம் வாய்ந்ததாகும். இக்காலப் பரதநாட்டியத்திலுள்ள தொடர்ச்சியான சில சொல்லுக்கட்டுகளை இது குறிப்பிடுகிறது. 'த' எனும் அசை பற்றியே அதாவது சமகால தத்தகாரத்தினையே இது கூறுகிறது எனலாம். பாத (கால்) அசைவுப் பாடப்பயிற்சி வகுப்புக்களுக்காகக் கூறப்படுகிறதுபோல் இது தென் படுகிறது. இக்கல் வெட்டு கண்டசாபு தாளத்தில் அமைந்துள்ளது எனலாம் இக்கல்வெட்டினை,

க த தி த தி
 தி த த தி
 த கி தா
 த த தி த தை
 த தை த தை த
 து து து து து
 தை தி தை தா
 தீத தீத தை த

என வாசிக்கலாம். இதற்கு அண்மையிலே புதுக்கோட்டையிலுள்ள சித்தன்ன வாசலிலுள்ள குகை போலவும், ஒரிசாவிலுள்ள கண்டகிரி, உதயகிரி ஆகிய இடங்களிலுள்ள குகைப்படுக்கைகள் போலவும், இக்கல் வெட்டுள்ள இடமும் துறவிகளின் குறிப்பாக சமணத்துறவிகளின் இருப்பிடமாக இருந்திருக்கலாம்.

சொல்லுக் கட்டுக்கள் உள்ள இக்கல்வெட்டு தமிழக நடன மரபின் தொன்மைக்கும், தொடர்ச்சிக்கும் மிக முக்கியமான ஒரு சான்றாகும். த, தை போன்ற சொல்லுக்கட்டுகள் தென்னிந்திய நடன மரபில் தமிழ்ச் சொற்களின் சிறப்பினைக் காட்டுவன. இவை இன்றும் நடனப்பயிற்சிகளிலும், அரங்குகளிலும் கையாளப்பட்டு வருகின்றன. எடுத்துக்காட்டுகளாக த தை தை த, தி தை தை த, தக திகி போன்றவற்றினைக் குறிப்பிடலாம். இக் கல்வெட்டில் 'து' தவிர்ந்த ஏனையவை இன்றும் பரவலாக பயன் படுத்தப்படுகின்றன. 'து' வும் அரிதாக நடேசகவுத்துவம் போன்றவற்றிலே துறு துறுதை என வருகிறது. இக்கல்வெட்டுத் தமிழக

நடனம், லய வாத்தியங்கள் ஆகியன பற்றிய வரலாற்றிலே மிக முக்கியமானது எனக் கலாநிதி பத்மா சுப்பிரமணியம் நன்கு விளக்கியுள்ளார்.

அரச்சலூரிலே மேற்குறிப்பிட்டதைவிடப் பிறிதொரு கல்வெட்டும் பின்னர் கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளது. இவற்றைக் கல்வெட்டியலாளர் பின்வருமாறு வாசித்துள்ளனர்:

முதலாவது கல்வெட்டு

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

(இக் கல்வெட்டின் முதல் வாசிப்பு ஏற்கனவே தரப்பட்டுள்ளது. இதிலே சில வேறுபாடுகளிருப்பினும் முக்கியத்துவம் ஒரே மாதிரியானதே.)

இரண்டாவது கல்வெட்டு (முன்னர் தரப்படவில்லை)

தை த தை த தை
த தை (த) தை த
தை த தை த தை
த தை (த) தை த
(தை த தை த தை)

இவ்விரண்டு கல்வெட்டுகளும் ஐந்து எழுத்துக்கள் கொண்ட ஐந்து வரிசைகள் கொண்டனவாக இருந்தன எனலாம். இரண்டாவது கல்வெட்டில் 2ம் வரியும் ஐந்தாம் வரியும் சிதைந்துள்ளன. 2ம் வரியில் நடு எழுத்து சிதைந்துள்ளது. ஆயினும் சிதைந்துபோன எழுத்துக்களை ஒருவாறு ஊகிக்கலாம். இவ் இரு கல்வெட்டுக்களையும் இடமிருந்து வலமாகவும் வலமிருந்து இடமாகவும் மேலிருந்து கீழாகவும் கீழிருந்து மேலாகவும் படித்தாலும் அவை ஒரேமாதிரி உள்ளதை அவதானிக்கலாம். முதலாம் ஐந்தாம் வரிகளும் இரண்டாம் நான்காம் வரிகளும் ஒரே மாதிரியானவை. 'இசைத்துறையிலும் கூத்துத் துறையிலும் பாடவல்ல எழுத்துக்களை இவை நினைவூட்டுவன'. ஏற்கனவே முதலாவது கல்வெட்டுப்பற்றிக் கூறப்பட்டுள்ள கருத்துக்கள் இரண்டாவதற்கும் பெரிதும் பொருத்தமே. இவற்றைத் தொகுத்துக் கல்லிலே பொறித்த பெருமை மணிய வண்

ணக்கன் தேவன் சாத்தனைச் சாரும். இக்கல்வெட்டுக்களின் காலம் கி.பி. 2ம் நூற்றாண்டெனச் சிலரும், கி.பி. 3 - 4ம் நூற்றாண்டுகளென வேறு ஒரு சாராரும் கொள்ளுவர். எவ்வாறாயினும் தமிழக இசை, குறிப்பாக நடன வரலாற்றில் இவற்றின் முக்கியத்துவம் குறிப்பிடற்பாலதே.

மேலும் இக்கல்வெட்டின் காலம் சங்ககாலத்தின் இறுதிக் கட்டமும், தமிழக சாஸ்திரீய நடனம் பற்றிய பழைய நூலான சிலப்பதிகார காலத்தியதாகவோ அல்லது சற்று முற்பட்டதுமாகவோ இருக்கலாம். எனவே இவை அனைத்தையும் ஒன்று சேர்த்து நோக்குதல் நல்ல பயனளிக்கும்.

நாட்டிய சாஸ்திரமும் தென்னாடும்

[கி.மு. 2ம் நூ. - கி.பி. 2ம் நூ. வரை]

பரதரின் நாட்டியசாஸ்திரம் பற்றிப் பிறிதொரு இயலிலே கூறப்பட்டுள்ளது. இதிலே தென்னக இசை, நடனம் பற்றிக் குறிப்பிடும் இரு பகுதிகளை மிகச்சுருக்கமாகக் குறிப்பிடலாம்.

இசை: ஐந்தாவது அத்தியாயத்திலே பஹிர்கீதம் பற்றிக் குறிப்பிடுகையில் சித்திர, தக்ஷிண மார்க்கங்களில் ஏழுவகையான இசைப்பாடல்கள், உபோஹனங்கள், நிர்க் கீதங்களுடன் நாரதர் போன்ற இசைவிற்பன்னர்களால் தேவர்களின் புகழ் பாடத் தொடங்கத் தேவர்களும், தானவர்களும் சபையிலே சரியான லயதாளத்துடன் நிர்க்கீதம் செய்யப்படுவதைக் கேட்கவேண்டியவராயினர்.

பரதர் குறிப்பிடும் தக்ஷிணமார்க்கம் பொதுவாகத் தென்னக இசை பற்றியதெனக் கொள்ளலாம்.

நடனம்: பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே அக்காலப் பாரத நாட்டிலே நிலவிய நாட்டிய பிரவிருத்திகள் பிராந்திய ரீதியிலே ஆவந்தி, தாக்ஷிணாத்ய, பாஞ்சாலி, ஒட்டற - மாகதி என நான்காக வகுத்துக் கூறப்பட்டுள்ளன. (நா.சா. 14 - 36). இவற்றுள்ளே தாக்ஷிணாத்ய பிரவிருத்தி விந்திய மலைக்குத் தெற்கே நிலவுவதாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. 'விந்திய மலைக்குத் தெற்கே வாழும் மக்கள் பலவகையான நிருத்தங்கள், கீதங்கள், வாத்தியங்கள் ஆகியவற்றை விரும்புகின்றனர். இவற்றிலே மிகக் கூடுதலாகக் கைசிகீ விருத்தியும் சாமர்த்தியமுள்ள (சதுர), இனிமையான (மதுர), அழகிய அபிநயங்களும் (லலிதாபிநய) காணப்படுகின்றன. என நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும். மேலும் கைசிகீ விருத்தியிலே பெரும் பாலும் நடிக்கின்ற அல்லது ஆடுகின்ற பெண்கள் கவர்ச்சிகரமாக ஆடை

அணிவர், இதிலே பலவகையான நடனங்களும், இசையும் இடம்பெறும். இதில் பயன்படுத்தப்படும் (நடிக்கப்படும் அல்லது ஆடப்படும்) விடயம் காதற் செயற்பாடு பற்றியதாகவும், அதனை அநுபவிப்பது சம்பந்தமானதாகவும் இருக்கும். இதனால் இவ்விருத்தி சிறப்பாகக் கவர்ச்சிகரமாயிருக்கும்.' எனப் பரதர் கூறியுள்ளார். (நா.சா. 22.47). தென் பாரதத்திலே இன்றும் செழுமையுடன் நிலவுகின்ற சாஸ்திரீய நடனங்களில் பரத நாட்டியத்திலேதான் மேற்குறிப்பிட்ட அமிசங்கள் நன்கு காணப்படுகின்றன. நாட்டிய சாஸ்திரம் எழுந்தகால அல்லது எழுவதற்குச் சற்று முற்பட்டகால (தமிழகத்திற்கு வடக்கேயுள்ள) ஆந்திர நாட்டிலே ஏற்கனவே குறிப்பிட்ட அமராவதி, நாகார்ஜுனி கொண்டா ஆகிய இடங்களில் உள்ள சிற்பங்களிலும் மேற்குறிப்பிட்ட நேர்த்தியான இசை, நடன அம்சங்கள் நன்கு பிரதிபலிக்கின்றன. எனவே சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை காலத்திலும் (கி.பி. 4-5ம் நூற்றாண்டளவிலே) அதற்கு முற்பட்ட காலத்திலும் தென்னிந்தியாவிலே இசையும், நடனமும் நன்னிலையிலிருந்தமை தெளிவு.

பல்லவர் - பாண்டிய கால நடனம்

தமிழக வரலாற்றிலே பல்லவர் காலம் ஒரு முக்கிய காலமாகும். இவர்கள் கி.பி மூன்றாம் நூற்றாண்டளவிலே காஞ்சியில் ஆதிக்கம் பெற்றுவிட்டாலும், கி.பி ஆறாம் நூற்றாண்டு இறுதிக் காலப்பகுதியிலாதிக்கமேற்படுத்திய சிம்மவிஷ்ணுவின் காலத்துடனேயே இவர்கள் மிகச் சிறப்பான காலம் தொடங்கிற்று. இவனது மரபினர் தொடர்ந்து கி.பி ஒன்பதாம் நூற்றாண்டுப் பிற்பகுதிவரை ஆட்சி செய்தனர். இவர்கள் பொதுவாகத் தமிழகத்தின் வடபகுதியிலாட்சி செய்தனர். இதே காலத்திலே தமிழகத்தின் தென்பகுதியிலே பாண்டியர் ஆதிக்கம் நிலவிற்று. இவ்வாறு தமிழகத்திலே இரு பேரரசுகள் உருவாகிப் பல துறைகளிலும் வளர்ச்சியேற்பட வழி வகுத்தன.

கி.பி ஆறாம் நூற்றாண்டிற்கு முந்திய தமிழகத்தினை நோக்கும்போது சங்க காலத்திலும் (கி.மு 2 நூ. - கி.பி 3 நூ. வரை) தொடர்ந்து ஏற்பட்ட களப்பிரர் காலத்திலும் (கி.பி 4 - 6ம் நூ. வரை) பல்வேறு கலைகளும் தொடர்ந்து நிலவிவந்தமையினை அவதானிக்கலாம். ஆடலும், பாடலும் தமிழ்மக்களின் வாழ்விலே மிக முக்கியமான ஓரிடத்தைப் பெற்று விளங்கின. தமிழகத்து இசை, நடன மரபுகளிலே இக்காலத்திலே நிலவிய தொடர்ச்சி, அவற்றிலேற்பட்ட வளர்ச்சி மாற்றம் முதலியன பற்றி இந்த இயலிலே கூறப்படும்.

இந்தியாவின் புராதன நாடக, நடன, இசை மரபுகளை ஒருங்கே கூறும் காலத்தால் முந்திய நூல் பரதருடைய நாட்டிய, சாஸ்திரமாகும். இங்கு 'நாட்டியம்' என்ற சொல் நடனம் இசை (வாய்ப்பாட்டு, வாத்தியம்) ஆகியவற்றுடன் சேர்ந்த நாடகவியலைக் குறிக்கின்றது. பரத என்ற சொல் நடிகன் என்ற பொருளிலும் வரும். ஆகவே நடிகருக்கான கைநூல் போலவே நாட்டிய சாஸ்திரம் உருவாக்கப்பட்டதெனக் கருதப்படுகிறது. இந்நூல் இன்றைய வடிவத்தில் ஒரு தனி ஆசிரியருடைய நூலாகவன்றிப்

பன்னெடுங்காலமாக நிலவிவரும் நாட்டிய மரபைத் தொகுத்துக் கூறும் நூலாக மிளிர்கின்றது. இது கி.பி நாலாம் நூற்றாண்டளவில் இன்றைய நிலையினை அடைந்திருக்கலாமென மேனாட்டாய்வாளர் கருதுவர். ஆனால் பொதுவாக கி.மு 2ம் நூ. - கி.பி 2ம் நூற்றாண்டுக்கிடையிட்ட காலத்தைச் சேர்ந்ததாக இருக்கலாம். எவ்வாறாயினும் இந்திய சாஸ்திரீய நாட்டியம் பற்றிய முதனூல் என்ற வகையில் அதன் முக்கியத்துவம் குறிப்பிடற்பாலது. இந்நூலைச் சம்ஸ்கிருத மூல வடிவத்திலே படிக்கும் ஆர்வத்தினாலே மேனாட்டறிஞரான பெரில் டி.சேதே (Beryl De Zoete) சம்ஸ்கிருதம் கற்றார் என அறியப்படுகிறது. இதிலே கூறப்படும் நாட்டிய மரபின் தாக்கம் தமிழகத்திலே சிலப்பதிகாரத்திலேற்பட்டுள்ளதைப் பல அறிஞர் எடுத்துக்காட்டியுள்ளனர். மேலும் தொடர்ந்து இதன் தாக்கம் இலக்கியம், சமயம் ஆகியனவற்றில் மட்டுமன்றி இசை, சிற்பம், ஓவியம் முதலியனவற்றிலும் நிலவியதைக் காணலாம்.

பல்லவர் - பாண்டியர் காலத் தமிழகத்திலே வைதிக சீமய பண் பாட்டுத்துறைகளிலே குறிப்பிடத்தக்க அபிவிருத்திகள் ஏற்பட்டன. உணர்ச்சிபூர்வமான பக்தி இயக்கம் தமிழகத்திலே கி.பி ஆறாம் நூற்றாண்டு முடிவிலே காரைக்காலம்மையார் எனும் சைவப்பெருமகளின் திருப்பாடல்களிலும், முதல் மூன்று ஆழ்வார்களின் திருப்பாசரங்களிலும் தொடங்கியதெனக் கூறப்படுகிறது. 'பக்தி' எனில் இறைவனிடத்துக் கொண்ட ஆழ்ந்த அன்பு (பரம பிரேம) என நாதரபக்தி சூத்திரம் கூறும். இறைவனிடத்துக்கொண்ட மிக உணர்ச்சிபூர்வமான ஆழ்ந்த அன்பினையே இவ்வாறு முகிழ்த் தொடங்கிய சைவ, வைஷ்ணவ திருப்பாடல்கள் புலப்படுத்துகின்றன. தொடர்ந்து தோன்றிய சைவசமய குரவரர் நால்வரும், ஏனைய ஒன்பது ஆழ்வாரும் தத்தம் பக்தியனுபவங்களை எளிமையான, ஆனால் பண்ணோடிசைந்த திருப்பாடல்கள் - தேவாரம், திருவாசகம், திருப்பாசரங்கள் மூலம் வெளிப்படுத்தினர். இறைவனையே 'பக்தி வலையிற்படுவோன் காண்க' என மணிவாசகர் கூறியுள்ளார். இவ்வாறு நிலவிய பக்தி இயக்கத்திலே ஆடலும், பாடலும் இறைவனை ஏத்தி இகபர நன்மைகள் பெறுவதற்கான சிறந்த சாதனங்களாகக் கருதப்பட்டன. இக்கருத்து,

'பண்ணிமையாலே பாடியும் ஆடியும்
பயில வல்லார்கள் பரலோகம் சேர்வரே'

'பண்ணிசை பகர்வார் பற்றறுப்பார்'

'பண்ணியல்பாக பக்திமையாலே

பாடியும் ஆடியும் பயிலவல்லோர்கள்
விண்ணவர் விமான கொடுவர ஏறி
வியனுலகாண்டு வீற்றிருப்பரே'

எனவரும் திருஞானசம்பந்தர் தேவாரப் பகுதிகளாலும் நன்கு புலப்படும்.

'இறைவனே இசை, நடனம் ஆகியவற்றின் வடிவமாகவும், இக்கலைகளின் உயரிய இலக்காகவும், இவைகளின் பெரிய ஆசானாகவும், இவை மூலம் எளிதில் அடையக்கூடியனவாகவும் விளங்குகிறான்' என்ற கருத்தினை மேற்குறிப்பிட்ட சமய ஞானிகள் வலியுறுத்தினர்; இசைக்கருவிகளைத் தாங்கிய நிலையிலும் இறைவனைக் கண்டனர். சிவபிரான், வீணாதரதக்ஷிணா மூர்த்தியாகவும், டமருகஹஸ்தனாகவும் (உடுக்கையேந்திய கையானாகவும்) விளங்குகிறார். கண்ணன் வேணு கோபாலனாக இலங்குகிறான். 'வீணை தான் அவன் கருவியோ' என அப்பர் சுவாமிகள் இறைவனை, சிவபெருமானைப் பற்றிக் கூறுகிறார். திருஞானசம்பந்தர் யாழிலும் மிக்க ஞானமுடையவர். திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணரும், திருப்பாணாழ்வாரும் யாழ்மீட்டு, இசைபாடி இறைவனை ஏத்தினர். 'இன்னிசை வீணையர் யாழினர் ஒருபால் இருக்கொடு தோத்திரம் இயம்பினர் ஒருபால்.' எனப் பலவகை நாதமூலம் இறைவனை அன்பர்கள் ஏத்துதலை மணிவாசகர் குறிப்பிட்டுள்ளார். சங்கீதம் என்பது வாய்ப்பாட்டு, வாத்தியஇசை, நடனம் ஆகிய மூன்றும் சேர்ந்ததே என்ற கருத்து நாட்டிய சாஸ்திரம் போன்ற நூல்களிலே கூறப்படுகின்றது. பல்லவர், பாண்டியர் காலச் சங்கீதத்திலும் இம்மூன்று அம்சங்களும் பிரபல்யம் பெற்றிருந்தன.

'இறைவன் இசைவடிவானவன்', 'நடன வடிவானவன்' எனும் கருத்துக்களைப் பொறுத்தமட்டில் முக்கியமாகச் சிவபிரானின் நடராஜ வடிவமும், திருமாலின் கண்ணன் வடிவமும் நன்கு குறிப்பிடத்தக்கவை. 'ஏழிசையாய் இசைப்பயனாய்' எனச் சுந்தரர் சிவபிரானைப் போற்றினார். 'ஆரியம் தமிழோடிசையானவன்', 'பாட்டுக்கும் ஆட்டுக்கும் பண்பா போற்றி', 'ஆடிப்பாடி அண்ணா மலை தொழ, ஓடிப்போம் நமதுள்ள வினைகளே' எனத் திருநாவுக்கரசரும், 'ஆடலான் பாடலான்', 'ஆடல் பாடல் பேணினீர்', 'பாடல் ஆடல்மிக்கார்' எனத் திருஞானசம்பந்தரும், 'பன்னாளும் பாடியாடி', 'கூடிய இலயஞ்சதி பிழையாமைக் கொடியிடை உமை காண ஆடிய அழகா' எனச் சுந்தரரும், 'ஆடுகின்றிலை கூத்துடையான் கழற்கன்பிலை என்புருகிப் பாடுகின்றிலை' என மணிவாசகரும்

'பாடோமே யெந்தை பெருமானைப் பாடி நின்றாடோமே யாயிரம் பேரானை' எனப் பெரியாழ்வாரும், 'ஆடியாடி அகம் குழைந்திசை பாடிப்பாடிச் கண்ணீர் மல்கி' என நம்மாழ்வாரும் கூறியிருப்பவை மனங்கொளற்பாலன.

இறைவனுடைய நடன வடிவங்களில் நடராஜ வடிவம் மிகச் சிறந்ததெனச் சமய தத்துவ அறிஞர்களும், கலை விமர்சகர்களும் கருதுவர். இவ்வடிவத்தின் தோற்றம் மிகப் பழைமைவாய்ந்ததாயினும், இது பற்றிய மிக முழுமையான குறிப்புகள் இக்காலத்திலேதான் தமிழில் வந்துள்ளன. இக்காலத்தியதெனப் பொதுவாகக் கொள்ளப்படும் திருமந்திரத்திலே இறைவன் ஆடற்கரசனாகவும், கூத்தப்பிரானாகவும், அண்டமெங்கும் ஆடிக் கொண்டிருக்கும் ஆனந்தக் கூத்தனாகவும் வருணிக்கப்படுகிறான்.

இவ்வடிவத்தின் உட்பொருளை ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு அவர்,

'அரன்துடி தோற்றம் அமைத்தல் திதியாம்
அரன் அங்கிதன்னில் அறையிற் சங்காரம்
அரனுற்றணைப்பில் அருமருந்திரோதாயி
அரனடியென்றும் அனுக்கிரகமே'

எனச் சுருக்கமாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார். இவற்றைப் பிற்காலத்திய அறிஞர்கள் மேலும் விரித்துக் கூறியுள்ளனர். 'சுந்தரக் கூத்தனின்' (சிவ பிரானின்) ஆனந்த நடனம் திருமூலரை மட்டுமன்றித் திருநாவுக்கரசர், மாணிக்கவாசகர் முதலியோரையும் நன்கு ஈர்த்துள்ளது. 'குனித்த புருவமும்' எனத் தொடங்கும் நாவுக்கரசரின் தேவாரம் பற்றி ஏற்கனவே கூறப்பட்டுள்ளது.

மேலும் சிவபெருமான் ஆடிய சிறப்பான நடனங்களிலே சொக்கம், பாண்டரங்கம் ஆகியன பற்றித் திருஞானசம்பந்தர் 'சொக்கமதாடியும் பாடியும்' எனவும், 'பாண்டரங்கவேடம் பயின்றான்', 'பாண்டரங்க' எனவும் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு சிவபிரான் பெரிய நடனக்காரனாக நடராஜனாக வருணிக்கப்படுகின்றார். 'ஒப்பில்மாநடன மாடவல்லார்', 'அருநடமாடினார் உலகிடை', 'ஆடலார் மாநடத்தீர்', 'நீடு மாநடமாட விருப்பனே', 'மாநடம் ஆடும் வித்தகர்' எனத் திருஞானசம்பந்தர் கூறியிருப்பன கவனித்தற்பாலன.

சிவபிரானின் திருநடனம் பற்றிய குறிப்புகள் சிலவற்றில் அக்கால நடனம் சாஸ்திர ரீதியிலானது. (செந்நெறிக்கலை ரீதியிலானது (Classical) என்பது தெளிவு. எடுத்துக்காட்டுக்களாக 'ஆடல் நெறிநின்றான்', 'நட்டம்

பயின்றாடும் நல்லூர் பெருமான்', 'நடனம் பயில்கின்ற நம்பன்', 'பாடல் ஆடல் பயிலும் பரமரே', 'பாராரு முழுவமொந்தை குழல்யாமொழிவி சீராவே பாடலாடல் சிதைவில்லாதோர்' எனச் சம்பந்தரும், 'கூடிய இலயம் சதி பிழையாமை, கொடியிடை உமையவள் காண்' இறைவன் ஆடினார் எனச் சுந்தரரும் கூறியுள்ளவற்றாலே புலப்படும்.

ஆனந்தக்கூத்தனாகிய சிவபிரானுக்கு எல்லாமே ஆனந்தம் என்பது,

'ஆனந்த மாடரங்கானந்தம் பாடல்கள்
ஆனந்தம் பல்லியம் ஆனந்தம் வாச்சியம்
ஆனந்தமாக அதில சராசரம்
ஆனந்தமானந்தக் கூத்தனுக்கே'

எனும் திருமூலரின் திருமந்திரப் பாடலால் புலனாகும்.

சிவபிரானின் திருநடனத்தில் உள்ள அழகியல் அமிசங்கள் ஆடல் நுட்பத்திறன், நடனத்திலவருக்குள்ள மிகுந்த விருப்பம் முதலியன, 'அண்ணலார் ஆடுகின்ற அலங்காரமே', 'கணம் ஏத்த ஆடிய அழகனே', 'ஆடலில் லயம் உடையார்', 'சீரோடும் பாட லாடல் இலயஞ்சிதையாத கொள்கை', 'ஓத்தறமிதித்து நட்டமிட்ட ஒருவர்', 'மன்னுமா நடமாடியு கப்பன்', 'ஆடலை யுகந்த எம்மடிகள்', 'பாடலோடாடல் மேவும் அழகினீர்', 'நடம்சதிவழி வருவதோர் சதிர் உடையீர்' எனத் திருஞான சம்பந்தரும், 'குட முழுவச்சதிவழியே அனல்கையேந்தி கூத்தாட வல்ல குழகனாகி' எனத் திருநாவுக்கரசரும், 'கூடிய லயம் சதிபிழையாமை' எனச் சுந்தரரும், 'தென்பாலு கந்தாடும் தில்லைச்சிற்றம்பலவன்' என மணிவாசகரும் கூறியிருப்பனவற்றிலே நன்கு புலப்படுகின்றன. லயம், சதி, சதிர் முதலிய பதங்கள் நன்கு ஆராயத்தக்கவை. இவை அக்கால நடனம் சாஸ்திரரீதியானதென்பதை மேலும் வலியுறுத்துவன. சதிர் எனும் பதம் பிறமொழிச் சொல்லெனப் பொதுவாகக் கருதப்படுவது மீளாய்வுக் குரியது. சதி (ஐதி) யிலிருந்துதான் சதிர் வந்திருக்கலாமோ என ஒரு சாரார் கருதுகின்றனர்.

இக்காலத்திய இசை, நடனத்தில் இடம்பெற்ற இசைக்கருவிகள் பற்றி 'தக்கை தண்ணுமை தாளம் வீணை, தருணிச் சங்கினைச் சல்லரி, கொக்கரை குடமுழுவோடிசை கூடப்பாடி நின்றாடுவர்', 'முழுவம் மொந்தை குழல் யாழ் ஒலி, சீராவே பாடல் ஆடல் சிதைவில்லாதோர் ஏரார்புரிகாஞ்சி', 'தண்டு உடுக்கை தாளம் தக்கைசார, நடம் பயில்பவர் உறையும் புகார்' எனத் திருஞானசம்பந்தர் கூறியிருப்பன உற்றுநோக்கற்பாலன.

தமிழ்நாட்டிலே நடனத்திற்கான அரங்கு பற்றிய குறிப்புகள் சங்க நூல்களிலும், சிலப்பதிகாரம் போன்ற நூல்களிலும் வந்துள்ளன. தேவாரங்களிலும் அரங்கு பற்றிய குறிப்புகளை,

‘அரங்கிடை நூலறிவாளர் அறியப்படாத
தோர் கூத்து’

எனத் திருநாவுக்கரசரும்,

‘காந்தாரம் இசை அமைத்துக் காரிகையார் பண்பாட
கவினார்வீதி தேம் தேம் என்று அரங்கேறிச்
சேயிமையார் நடமாடும் திருவையாறே’

‘பஞ்சியொடு மெல்லடிப் பணைத்த கொங்கை நுண்ணிடை
அஞ்சொலார் அரங்கெடுக்கும் அந்தணாரூர்,
ஆடுவர் காடரங்காக’

எனத் திருஞானசம்பந்தரும்,

‘மண்ணார் முழவும் குழலும் இயம்ப,
மடவார் நடமாடும் மணியரங்கும்’

எனச் சுந்தரரும் பாடியுள்ள தேவாரப்பகுதிகளிலே காணலாம்.

இறைவிபாட இறைவன் ஆடுதல் பற்றி,

‘அம்மைபாட ஆடுவரே’

‘கீதம் உமைபாட..... வேத முதல்வன் நின்றாடுமே’

எனத் திருஞானசம்பந்தர் கூறியுள்ளமை குறிப்பிடற்பாலது.

அக்கால ஆடலுக்குரிய இசைபற்றிய சில குறிப்புகளும் காணப் படுகின்றன. பண்ணிசைக்கும், நான்மறைக்கும் ஆடப்பட்டதென்பது,

‘பண்ணிசை பாடநின்றா டினானும்’
‘பண்ணின்மிசை நின்று பலபாணி யாட வல்லான்’
‘பண்பொலி நான்மறை பாடியாடி’
‘சொற்பிரிவிலாத மறைபாடி நடனமாடுவார்’

எனத் திருஞானசம்பந்தர் கூறியிருப்பனவற்றால் புலனாகும்.

சிவபிரானுக்கு நடன கரணங்களில் உள்ள ஈடுபாடு பற்றி திருநாவுக்கரசர் கூறியிருப்பனவற்றை நடனக்கரணங்கள் பற்றிய இயலில் பார்க்க.

பல்லவர் - பாண்டியர் காலத்திலேற்பட்ட வைதிக சமய, பண்பாட்டு மலர்ச்சியினாலே கலைகள் நன்கு வளர்வதற்கு மன்னரின் பேராதரவும் ிரிப்பிடற்பாலது. அரசர்களிற் பலர் கலை விற்பன்னராகவும் விளங்கினர். த்துக்காட்டாக, முதலாம் மகேந்திரவர்மன் ‘விசித்திரசித்த’, ‘சங்கீர்ண

ஜாதி' முதலிய விருதுப் பெயர்கள் தரித்தான். முன்னையது அவனது அருங்கலை உள்ளத்தினைப் பிரதிபலிக்கிறது. பின்னையது அவனுடைய இசை ஈடுபாடு, திறமை ஆகியனவற்றை எடுத்துக்காட்டும். 'சங்கீர்ண' என்ற தாளவகையினைப் புதிதாகக் கண்டுபிடித்தமையாற்றான் இவ் விருதுப் பெயர் தரித்தான் எனக் கொள்ளப்படுகிறது. மேலும் குடுமியா மலை இசைக் கல்வெட்டும் இவனுடைய அந்த இசைப் புலமைக்கு தக்க சான்றாகும். மேலுமிவன் எழுதிய மத்தவிலாலப் பிரஹஸனம் என்ற நகைச்சுவை நாடகத்திலே, சூத்திரதாரி வாயிலாகச் 'சங்கீதம் எனது செல்வம்' எனப் பெருமைப்படுகிறான். இந்நாடகத்தின் காப்புச் செய்யுளிலே சிவபிரானின் காபாலிக தாண்டவத்தின் சிறப்புக் கூறப்படுகிறது. திருமய்யம் இசைக் கல் வெட்டும் அக்கால இசை வளர்ச்சிக்குத்தக்க பிறிதொரு சான்றாகும்.

ராஜசிம்மன் சூடிய 'விணா வித்தியாதர' (வீணை மீட்பதில் வித்தியாதரன் - விண்ணுலக இசைவாணரில் ஒருவன் போன்றவன்), 'ஆதோத்ய தும்புரு' (வீணை, முரசு, புல்லாங்குழல், சல்லரி ஆகிய இசைக்கருவிகளைப் பயன்படுத்துவதில்) தும்புரு (விண்ணுலக இசை விற்பன்னர் போன்றவன்) 'வீணாநாரத' (வீணையை நன்கு மீட்பதில் நாரத முனிவர் போன்ற வித்தகர்) முதலிய விருதுப் பெயர்களிலிருந்து அவனுக்கு இசைக்கருவிகளிலிருந்த விருப்பமும், திறனும் புலனாகின்றன.

தமிழகத்திலே கோவிலமைக்கும் வழக்கம் சங்ககாலத்திற்கு முன்பே தொடங்கிவிட்டாலும், கற்கோவிலமைக்கும் கலை கி.பி ஆறாம் நூற்றண்டளவிலேற்பட்டுவிட்டது. எனினும் கி.பி ஏழாம் நூற்றாண்டில் ஆட்சி செய்த மகேந்திரவர்மன் காலத்திலேதான் அவ் வழக்கம் பரவலாக ஏற்பட்டது. அவனுடைய மண்டகப்பத்துச் சாசனம் அவன் ஒரு புதிய கலைமரபினைத் தொடங்கினான் எனக் கூறும். இவ்வாறு எழுந்த கற்கோவில்கள் சமய நிலைக்களங்களாக மட்டுமன்றிக் கவின்கலைக்களஞ்சியங்களாகவும், நிலையங்களாகவும் மிளிர்ந்தன.

பல்லவர் காலத்திலே குகைக்கோவில்கள், கற்றளிகள் (தனிப்பாறைக் கல்லில் அமைக்கப்பட்டமை), கற்களை அறுத்து அமைக்கப்பட்ட கோவில்கள் எனப்பலவகை அமைப்புகளைக் கொண்ட கோவில்களிலே இசை, நடனம், நாடகம் முதலிய கலைகள் நன்கு இடம்பெற்றன. கோவில் வழிபாட்டு முறையிலும், கிரியைகளிலும் இசையும் நடனமும் முக்கிய இடம்பெற்றன. இது பற்றி ஏறக்குறையச் சமகாலத்தில் எழுந்த ஆகமங்

களிலும், அவற்றின் வழிநூல்களான பத்ததிகளிலும் விபரிக்கப்படுகின்றன. இது பற்றிப் பிறிதொரு இயலிலே கூறப்பட்டுள்ளது.

இக்காலத்திலே நடனமாதர்கள் இசை, நடனக்கலைகளிலே மிக்க தேர்ச்சியும், ஈடுபாடும் கொண்டிருந்தனர். இவர்கள் மிக்க அழகுடையவர்களாகவும் தம்மை நன்கு அலங்கரித்தவர்களாகவும் விளங்கினர். இவர்களைப் பற்றி ஏற்கனவே கூறப்பட்டபோதும் மேலும் சிலவற்றைக் குறிப்பிடலாம். இவர்கள் சமகால சைவ நாயன்மார் இயற்றிய தேவாரங்களுக்கும் ஆடினர் என்பது,

‘பண்ணிசை பாடநின்றாடினானும்
ஞானசம்பந்தன் சொன்ன.....
இசைபாடி ஆடிகூடுமவர்’

எனத் திருஞானசம்பந்தரும்,

‘பத்தும்பாடி ஆடுவார் பரமனடியே பணிவரே’

எனச் சுந்தரரும் குறிப்பிட்டுள்ளனவற்றாலே புலப்படும்.

மேலும் இந்நடனமாதர் பற்றி ‘தேனார் மொழியார் திளைத்தங் காடித்திகழும் குடமுக்கில்’

‘வலம்வந்த மடவார்கள் நடமாட முழுவதீர்’
‘வேலியின் விரைக்கமல மன்ன முகமாதர்
பாலென மிழற்ற நடமாடிபழுஆர்’
‘பண்ணின்நேர் மொழிமங்கை பலர் பாடியாடியவோசை’
‘மாடும் முழுவதீர் மடமாதர் ஆடும் அன்பிலாந்துறை’

எனச் சம்பந்தரும்,

‘செந்துவர் வாய்க்கண்ணினை வெண்ணகைத் தேன் மொழியார்
வந்து வலஞ்செய்து மாநடம் ஆட மலிந்த’

என நாவுக்கரசரும்,

‘மையார் தடங்கண்ணியர் ஆடும் துறையும்’
‘பண்ணார் மொழிப்பாவையர் ஆடும் துறையும்’

எனச் சுந்தரரும் கூறியிருப்பவை நன்கு நோக்கற்பாலன.

ஆடலையும், பாடலையும் குறிப்பிட்டவேளையிலே குறிப்பிட்டவாறு ஆடுதற்கும், இசைத்தற்கும் ஏற்கனவே குறிப்பிட்ட வாறு இக்கலைகளிலே மிகத்தேர்ச்சி பெற்ற நடனமாதர் (தேவரடியார்) நியமிக்கப்பட்டனர். இவர்கள் அடிகள்மார், மாணிக்கத்தார், கணிகையர் என இக்காலத்தில்

அழைக்கப்பட்டனர். இக்கால நடனமாதர்களிலே பலதிறப்பட்டவர்கள் இருந்தனர். இவர்களில் ஒருசாரார் திருமணம் செய்து வாழ்ந்தனர். பிறிதொரு சாரார் பெரும்பாலும் திருமணம் செய்யாது, 'நீத்திய சமங்கலி' களாக கோவிலிலுள்ள இறைவனைத் திருமணம் செய்தவர்கள் என்ற வகையில் என்றும் சமங்கலிகளாக கோவில்களிலே இசை, நடனப்பணி செய்து வந்தனர். இவர்களில் உருத்திரகணிகையர் சிவாலயங்களிலே கலைப்பணி செய்து வந்தனர். சுந்தரமூர்த்தி சுவாமிகளுடைய இரு மனைவியர்களிலொருவரான பரவையார் உருத்திரகணிகையர் குலத்தவரே.

கோவில்களிலே பாடியாடிக் கலைப்பணி செய்தோரே தேவரடியார்கள் என அழைக்கப்பட்டனர் எனவும், அரசசபையிலே ஆடியோர் வேறொருசாரார் எனவும் ஒரு காலகட்டத்தின் பின் இருசாராரும் ஒன்று பட்டுவிட்டனர் எனவும் பிரபல நடனக் கலைஞரும் ஆய்வாளருமாகிய கலாநிதி பத்மா சுப்பிரமணியம் கருதுகிறார்.

கோவில்களிலே கலைப்பணி செய்துவந்த இந்நடனமாதர்களையே தேவாரங்கள் 'தேனார் மொழியார்', 'பண்ணின் நேர் மொழி மங்கைபலர்', 'சேயிழையார்', 'நன்நடனமாதர்', 'மடவார்', 'மையார் தடங்கண்ணியர்' எனப் பலவாறு சிறப்பித்துக் குறிப்பிட்டுள்ளமையிலிருந்து அக்காலச் சைவ சமய சமூக மரபுகளில் அவர்கள் நன்மதிப்புப் பெற்றிருந்தனர் என்பது தெளிவாகும்.

இவர்கள் பரத நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே நன்கு தேர்ச்சி பெற்றிருந்தனர் என்பது ஏற்கனவே சிவபிரானின் திருநடனம் பற்றிக் குறிப்பிட்ட பகுதிகளினாலும் நன்கு புலப்படும். மேலும் அக்காலப் பக்திப்பாடல்கள் மட்டுமன்றிச் சிற்பங்களும், ஓவியங்களும் இதற்குச் சான்றுபகருவன. இவர்கள் சிவபெருமான், திருமால் முதலிய தெய்வங்கள் ஆடியதாகக் கூறப்படும் நடனங்களை ஆடியும், சமகாலப் பக்திப்பாடல்களைப் பாடி ஆடியும், சமயத் தொடர்புடைய வேறுவிடயங்கள் பற்றிப் பாடியாடியும், இறைவனை ஏத்தியும், மக்களைச் சமயத்திலீடுபடுத்தியும் மகிழ்வித்தும் கலைப் பணியும், சமயப்பணியும் ஒருங்கே செய்து வந்தனர் எனலாம்.

இவ்வாறு பல்லவர் காலத்திலே நடனமாதர் கோவில்களுடன் இணைக்கப்பட்டு விளங்கினர். கி.பி 9ம் நூற்றாண்டிலே காஞ்சியில் ஆட்சி செய்த இரண்டாம் நந்திவர்மன் காலத்திய (கி.பி 710 - 775) முக்கீஸ்வரக் கோவில் கல்வெட்டின்படி முதலில் 32 அடிகள்மாரும் (நடனமாதரும்), பின்னர் 12 பேரும் சேர்க்கப்பட்டு 44 நடனமாதர் கலைப்பணியும், சமயப்பணியும் செய்தார்கள் என அறியப்படுகின்றது. பெருநங்கை

பொன்னடி, அதிமானிதேவி, குமரடி மாணிக்கதேவி, திகைமனணி குணந்துங்கி, திகைமணி சுத்தி, சிந்தடி குமரடிநங்காடை அணியாதித்தி மூத்தி அவ்வடிவிஞ் சடியாதடி, குலக்கொடி அவ்வடி நங்கள் மூதியக்கன் சீதேவி முதலிய பல நடனமாதர் பெயர்கள் இக்கல்வெட்டில் இடம்பெற்றுள்ளன.

தொடர்ந்து சோழப்பெருமன்னர் காலத்திலே கோயில்களிலே பெருந்தொகையான நடனமாதர் குறிப்பாகத் தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோவிலில் 400 தேவரடியார் இருந்தனர். அவர்களுடைய பெயர்களும் கல்வெட்டுக்களால் அறியப்படுகின்றன. அடுத்த இயலில் இதுபற்றிக் கூறப்படும்.

இக்காலக் கோவில்களிலும் வேறு இடங்களிலும் நடனம் முக்கியமான ஓரிடத்தினை வகித்துவந்தது. சிவபெருமானின் நடன வடிவங்களிலே சைவநாயன்மாரும் சமகாலச் சிற்பிகளும் மிகுந்த ஈடுபாடு கொண்டிருந்தனர். நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் 108 கரணங்கள் (தாண்டவங்கள்) பற்றிய குறிப்பு தேவாரத்திலும் உள்ளது. 'ஆடினைக் கரணம்' எனத் திருஞானசம்பந்தர் குறிப்பிட்டுள்ளார். இதனை நன்கு உறுதிப்படுத்தும் வகையிலே குறிப்பாக காஞ்சியில் உள்ள கைலாசநாதர் கோயிலிலே தலசம்ஸ்போட, லலாடதிலக, லலித, குஞ்சித முதலிய கரணங்களை (நடன அசைவுகளை)க் காட்டும் நேர்த்தியான சிற்பங்கள் உள்ளன. மேலும் இக்கோவிலில் உள்ள ஓர் அபூர்வமான நடராஜ வடிவம் நாதாந்த நடன வடிவத்திலிருந்து சற்று வேறுபட்டதாக விளங்குகின்றது.

மேலும் காஞ்சியிலுள்ள வைகுந்தப் பெருமான் ஆலயத்தில் ஆண்களும் பெண்களும் சேர்ந்து குழுநடனமாடும் காட்சிகள் சில உள்ளன. ஓரிடத்தில் அரசனும், அரசியும் வீற்றிருக்க அவர்கள் முன்னிலையில் இருபெண்களும் நடுவில் ஓர் ஆடவனுமாக மூவர் நடனமாடுகின்றனர். பிறிதோரிடத்திலே ஒன்பது ஆடவரும் பதினாறு பெண்களும் ஆடும் காட்சியினைக் காணலாம். எனவே இருபாலாரும் ஆடினர். இக்கருத்தினை உறுதிப்படுத்தும் வகையில் 'கோலவிழா வினரங்கேறிக் கொடியிடை மாதர்கள் மைந்தரோடும்' எனவரும் திருஞானசம்பந்தரின் தேவாரப் பகுதி அமைந்துள்ளது. இருபாலாரும் சேர்ந்து ஆடுதல் பழந்தமிழ் ஆடல் மரபிற்கோ, நாட்டிய சாஸ்திர மரபிற்கோ முரணானதன்று. மேலும் மன்னர் தமது சபையிலே நடனத்திற்கு ஆதரவு அளித்தமையும் மேற்குறிப்பிட்ட சிற்பச்சான்றுகளினாற் புலப்படும்.

நடன சிற்பங்களிலே சிவபெருமான் தண்டு முனிவருக்கு நடனத்திற்கான காலசைவுகளைக் கற்பிப்பதைச் சித்திரிக்கும் சிற்பமும், அவர் பரதமுனிவருக்கு நாட்டியத்தினைக் கற்பிக்கும் காட்சியினைக் காட்டும்

சிற்பமும் நன்கு குறிப்பிடற்பாலன. இவை மாமல்லபுரத்திலுள்ளன. இக்காலத்திலே பரதநாட்டிய சாஸ்திர மரபு நன்கு போற்றப்பட்டமைக்கு இவையும் தலைசிறந்த எடுத்துக் காட்டுக்களாகும்.

சித்தன்னவாசலிலுள்ள புகழ்பெற்ற ஓவியங்கள் பல்லவர் காலத்தவை. இவற்றிலே நடன ஓவியங்களும் உள்ளன. இவற்றுட் சில நாட்டிய சாஸ்திரமரபையொட்டியவை. குறிப்பாக இரு நடன மாதர்களைச் சித்திரிக்கும் ஓவியங்கள் கவனித்தற்பாலன. இவற்றிலே கலைஞர்களின் உடம்பின் மேற்பகுதி மட்டுமே உள்ளன. ஒரு நடனமாதின் இடது கை கஜகஸ்த (யானையின் துதிக்கை) நிலையிலும், வலது உள்ளங்கை சதுர நிலையிலும் உள்ளன. இந்நிலை சிவபிரானின் நாதாந்த நடன (ஆனந்த தாண்டவ) நிலையினை நினைவூட்டுகின்றது. இது போன்ற உருவம் சமகாலத் தென்கிழக்காசியாவிலுள்ள ஜாவாவிலே சிற்பத்திலே காணப்படுகின்றது. மற்றைய ஓவியத்திற் காணப்படும் நடன மாதினுடைய இடதுகால் பின்புறமாகச் சரிந்திருக்க, வலது கை விரல்களும், உள்ளங்கையும் மேல்நோக்கியிருக்க, இடது கை கொடி (லதா) போல் நீண்டிருக்கின்றது. இது பரதர் கூறும் லதா விரச்சிகம் (தேன்கொடி போல அசை தல்) கரணமாகும். இவ் ஓவியங்கள் சமண சமயத்தவரின் குகைகளிலே காணப்பட்டனும் சம கால நாட்டிய நிலையினை இவை நன்கு பிரதிபலிக்கின்றன.

முற்பட்ட காலத்தில் போலவே, இக்காலத்திலும் சாந்திக் கூத்துப் போன்ற கூத்துக்கள் தொடர்ந்து நிலவிவந்தன. நடனத்திலே கோலாட்டமும் இடம்பெற்றமையைக் 'கோலோடக் கோல்வளையார் கூத்தாடச் சேயிழையார் நடமாடும் திருவையாறே' எனும் திருஞானசம்பந்தரின் தேவாரப் பகுதியினால் அறியலாம்.

நாடகம் பற்றிய குறிப்புகளும் இக்காலத்திய பக்திப் பாடல்களிலே காணப்படுகின்றன. நாடகம் நடனத்தையும் குறிக்குமாயினும் இதனை இங்கு ஒரு தனிப்பட்ட கலைவடிவமாகவே கொள்ளலாம். முற்காலத்திலே நாடகம் முற்றிலுமோ, பகுதியாகவோ ஆடப்படும் வந்துள்ளது.

'நாடகமாக ஆடிமடவார்கள் பாடும் நறையூர்'
'நாடகமாடுநர் நள்ளாறுடைய நம் பெருமான்'

எனத் திருஞானசம்பந்தரும்,

'நாடகத்தால் உன்னடியார் போல் நான் நடத்து'

என மாணிக்கவாசகரும் கூறியிருப்பன கவனித்தற்பாலன.

மேலும் முற்காலத்திற் போலவே நாட்டுப்புறக் கூத்துக்களும் இசையும்தொடர்ந்து நிலவிவந்தன. இவற்றின் சாயலை இக்காலச் சைவ, வைணவ பக்திப் பாடல்களிலே காணலாம்.

இவ்வாறு பலவகையிலும், கோவில்களிலும் அரச சபைகள் முதலியனவற்றிலும் சாஸ்திர ரீதியாகப் பரதநாட்டிய சாஸ்திரத்தையொட்டியும் நன்கு வளர்த்துவந்த ஆடற்கலை பல்லவர், பாண்டியர் ஆட்சியைத் தொடர்ந்து தமிழகத்திலேற்பட்ட சோழப் பெருமன்னர் காலத்திலே மேலும் சிறப்புற்று விளங்கிற்று. இதன் தாக்கம் கடல் கடந்து இலங்கை, தென்கிழக்காசிய நாடுகளிலும் ஏற்பட்டது.

சோழப்பெருமன்னர் கால நடனக்கலை

தமிழகம் நீண்டகாலக் கலை மரபுகளைக் கொண்டுள்ளது. இங்கு ஆட்சி செய்த சேரர், சோழர், பாண்டியர் ஆகிய முடியுடை மூவேந்தரும், சிற்றரசர்களும் தமிழிணையும், அருங்கலைகளையும் வளர்த்து வந்தமை பற்றிச் சங்க நூல்கள் குறிப்பிடுகின்றன. ஆடலும், பாடலும் தமிழ் மக்களின் சமூக, சமய பண்பாட்டு வாழ்க்கையில் முக்கியமான இடம் பெற்றிலங்கின. சிலப்பதிகாரம் சங்ககாலத்திற்குச் சற்றுப் பிற்பட்ட காலத்தியதாயினும், அதிலே கூறப்படும் நடனசிகாமணியான மாதவி சோழப் பெரு மன்னனான கரிகாற்பெருவளத்தான் முன்னிலையில் சிறப்புடனும், திறமையுடனும் ஆடி ஆடற்கலைத் திறனுக்களிக்கப்படும் 'தலைக் கோலிப்பட்டம்' பெற்றுத் திகழ்ந்தாள்: வேத்தியல், பொதுவியல் என்னும் இரு வகை ஆடல்களிலுமிவள் சிறந்த தேர்ச்சி பெற்றிருந்தாள்.

கி.பி 6 - 9ம் நூற்றாண்டு வரை தமிழகத்திலாட்சி செய்த பல்லவர் - பாண்டியர் ஆட்சியின்போது சைவம், வைஷ்ணவம் ஆகிய வைதீக சமயங்கள் சார்பான பக்தி இயக்கம் மேலோங்கியது. இறைவனை வழிபடும் சிறந்த வழிமுறைகளில் ஆடலும், பாடலும் முக்கியமான இடம்பெற்றன. இறைவனையே ஆடற்கரசனாக நடராஜனாக அக்கால அன்பர்கள் கண்டனர். 'ஏழிசையாய் இசைப்பயனாய்' அவனைக் கண்டு போற்றினர். கோவில்கள் சமயநிலைக்களங்களாக மட்டுமன்றிப் பண்பாட்டு நிலைக்களங்களாகவும் திகழ்ந்தன. இவற்றிலே குறிப்பிட்ட வழிபாட்டு நேரங்களிலே பாடுதற்கும், ஆடுதற்கும் ஓதுவார்களும் தேவரடியார்களும் நியமிக்கப்பட்டனர். கோயில்களில் இடம்பெற்ற சிற்பங்களிலும், ஓவியங்களிலும் ஆடலும், பாடலும் வெவ்வேறு அளவுகளில் அழியாநிலைபெற்றன.

பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் நாட்டிய மரபுகள் மிகப் பழைமை வாய்ந்தவை. இவற்றின் தாக்கம் இந்தியா அடங்கலும் ஏற்பட்டது.

தமிழகத்தில் இதன் செல்வாக்குச் சிலப்பதிகார காலத்திற்கு முன்பே ஏற்பட்டிருந்தாலும், சிலப்பதிகாரத்திலே தான் இதன் செல்வாக்கு நன்கு பிரதிபலிக்கத் தொடங்குதலை அவதானிக்கலாம். தொடர்ந்து பல்லவர் - பாண்டியர் காலங்களில் நாட்டிய சாஸ்திர மரபுகள் நன்கு நிலவியதற்குச் சைவ, வைஷ்ணவப் பக்திப் பாடல்கள் மட்டுமன்றி, அக்காலச் சிற்பங்களும், ஓவியங்களும் தக்க சான்றாக விளங்குகின்றன.

பல்லவர், பாண்டியரைத் தொடர்ந்து தமிழ் நாட்டிலே பத்தாம் நூற்றாண்டிலே சோழப்பெருமன்னர்களும் (கி.பி 10 - 12 நூ.வரை) அவர்களைத் தொடர்ந்து பாண்டியப் பெருமன்னரும் (கி.பி 13ம் நூ.) ஆதிக்கம் பெற்றனர். சோழப்பெருமன்னர் காலத்திலே குறிப்பாகக் கி.பி 11ம் நூற்றாண்டிலே பேரரசு தென்னிந்தியா முழுவதையும், கடல் கடந்து இலங்கை, தென்கிழக்காசியா வரை விரிவுபற்றது. சுருங்கக்கூறின் வடக்கே கங்கை வரையும், தெற்கே மாலையீவுகள் இலங்கை வரையும், தென்கிழக்குத் திசையாக மலேசியோ, இந்தோனேசியா இந்தோ - சீனத் தீபகற்பம், சீனா வரையும் சோழர் புகழ் பரவிற்று.

இப்பெயர்ப்பட்ட பரந்த பேரரசிலே திறமையான நிருவாகம் அமைக்கப்பட்டது. பேரரசின் பெரும்பரப்பு, பெருவளம், மன்னரின் பேராதரவு முதலியவற்றிற்கேற்ப பெருங்காப்பியங்கள் தமிழிலே தோன்றின. வட மொழிக் கல்வி நன்கு போற்றப்பட்டது. சைவம், வைஷ்ணவம், சமணம், பௌத்தம் முதலிய பல்வேறு சமயங்களும் பெருமன்னரின் ஆதரவு பெற்று நிலவின. பேரரசின் சிறப்புக்களை நன்கு வெளிப்படுத்துவன போல நுண்கலைகளும் நன்கு அபிவிருத்தி அடைந்தன. மன்னரும், மக்களும் கலைகளிலே பெரும் ஈடுபாடு கொண்டிருந்தனர். அவற்றிற்கு ஆதரவு நல்கிப் போற்றினர். இதன் விளைவாக முற்பட்ட காலக் குறிப்பாகப் பல்லவர்காலக் கலைகள் மேலும் அதீத வளர்ச்சியும், மலர்ச்சியும் பெற்றன. அவை சிறப்பு நிலையிலே விரிவாக ஆராயப்பட்டுப் பேணப்பட்டன.

குறிப்பாகச் சோழப் பேரரசைத் திட்டவட்டமாக அமைத்த முதலாம் இராசராசன் காலம் தொட்டுக் கலைகள் பரந்த அளவிலே பேணப்பட்டன; வளர்ச்சிபெற்றன. இவ்வளர்ச்சி பற்றிச் சமகால இலக்கிய நூல்கள், கல்வெட்டுக்கள், சிற்பங்கள், ஓவியங்கள் முதலியனவற்றின் துணைகொண்டு நன்கு அறியமுடிகின்றது. தொடர்ந்து பாண்டியப் பெருமன்னர் காலத்திலும் இக்கலைகள் நிலவின; வளர்ச்சியுற்றன.

இசையும், நடனமும் சோழருக்கு மிக முற்பட்ட காலம் தொட்டே ஒன்றிணைந்த கலைகளாக வளர்ந்து வந்தன. இவற்றின் கோட்பாடுகளையும், தத்துவங்களையும் விளக்கும் நூல்கள் பல எழுதப்பட்டு வந்தன. விஷ்ணுதர்மோத்தரபுராணம் என்னும் நூல் சிற்பம், ஓவியம், நாட்டியம், வாத்தியஇசை, வாய்ப்பாட்டிசை ஆகிய நுண்கலைகள் ஒன்றிவொன்று தங்கியிருப்பதையும், வாய்ப்பாட்டுக் கலையின் அடிப்படையான முக்கியத்துவத்தையும் வஜ்ர என்ற அரசனுக்கும், மார்க்கண்டேய முனிவருக்குமிடையிலே நடைபெற்ற சம்பாஷணை மூலம் எடுத்துக் கூறும். நடனம் பயிலுவோருக்கு இசைஞானம் அவசியமாகும். நெடுங்காலமாகக் கீதம், வாத்தியம், நாட்டியம் ஆகிய மூன்றும் சேர்ந்ததே சங்கீதம் என்ற கருத்து நிலவிவந்துள்ளது. இசையும், நடனமும் குறிப்பாக இறைவனை வழிபடுவதற்கான சிறப்பான சாதனங்களாகக் கொள்ளப்பட்டு வந்தன. இவற்றின் முடிவான பயன்ரசிகர்களுக்கு இன்பமூட்டுவது மட்டுமன்றிக் குறிப்பாகப் பரம்பொருளை வழிபட்டு உய்தலுமாகும் என்ற கருத்து வலியுறுத்தப்பட்டு வந்தது. பல்லவர் கால இசை, நடன மரபுகள் சோழர் காலத்திலே நன்கு பேணப்பட்டு வளர்க்கப்பட்டன. இக்கலைகளைச் சாஸ்திரிய ரீதியிலே பேணி வளர்க்கும் முயற்சி சிறப்பாக நடனக்கலையிலே மேற்கொள்ளப்பட்டதற்கும் சான்றுகள் உள்ளன. முதலாம் இராசராசன் ஆதரவிலே நம்பியாண்டார் நம்பி தேவாரங்களைத் 'திருமுறைகளாக' தொகுத்தார். திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் மரபிலே வந்த இசைக் கலைஞர் ஒருவரைக் கொண்டு அரசன் அவற்றிற்கான பண்களை வகுப்பித்தான். இவற்றைக் கோவில்களிலே தொடர்ந்து ஒழுங்காக ஒதுவதற்குத் தனிப்பட்ட ஒதுவார்கள் நியமிக்கப்பட்டனர். பழைய கோவில்களிலும், புதிய கோவில்களிலுமிவை ஒழுங்காக ஒதப்பட்டன. மேலும் சோழப் பெருமன்னர் காலத்திலேதான் கருவூர்த்தேவர் முதலிய திருவிசைப்பா ஆசிரியரும், கம்பரும், சேக்கிழாரும், வாழ்ந்தனர். இவர்களுக்குச் சற்றுப் பிந்திய காலத்திலே கச்சியப்பர் தமிழிலே கந்தபுராணத்தை எழுதினார். இந்நூல்களிலும் இக்காலத்தில் எழுதப்பட்ட சமணக் காவியமான சீவகசிந்தாமணியிலும், சமகால இசை நடனம் பற்றிய குறிப்புக்கள் வருவது குறிப்பிடற்பாலது. மேலும் சோழப்பெருமன்னர் ஆட்சியின் தொடக்கத்தின் போது வைஷ்ணவ ஆழ்வார்களுடைய திருப்பாசரங்கள் 'நாலாயிர திவ்ய பிரபந்தம்' என்னும் பெயரிலே நாதமுனிகளாலே தொகுக்கப்பட்டன.

சோழப்பெருமன்னர் சைவர்களின் 'கோயில்' எனப் போற்றப்படும் சிதம்பரத்திலுள்ள நடராஜப் பெருமானைத் தங்களின் குலதெய்வமாக வழிபட்டனர்.

முதலாம் இராசராசன் சாஸ்திரீய நடனத்திலும், இசையிலும் மிகுந்த விருப்பமுடையவன். இறைவனை ஆடவல்லானாகக் கண்டுகளித்தவன். அப்பெருமானுக்கு இந்தியாவிலும், வெளிநாடுகளிலும் பல கோவில்கள் கட்டுவித்தவன். அவற்றுள்ளே தலை நகரான தஞ்சாவூரில் அமைக்கப்பட்ட பிருஹதீஸ்வரர் (தஞ்சைப் பெருவுடையார்) கோவில் நன்கு குறிப்பிடற் பாலது. இக்கோவில் அப்பெருமன்னரின் சமயப் பற்றிற்கும், கலையுணர்விற்கும் சிறந்த எடுத்துக்காட்டு. சோழரின் ஆதிக்கச் சிறப்பு, செல்வச் செழிப்பு, சமயப்பற்று, கலைவளம் ஆகியவற்றை ஒருங்கே பிரதிபலிக்கும் வகையில் இக்கோவில் அமைந்திருந்தது.

இக்கோவிலில் இடம்பெற்ற இசைக்கலைஞர், வாத்தியக்கலைஞர், நடனக்கலைஞர் முதலியோரின் விபரங்கள் சிலவற்றை அங்குள்ள சில சாசனங்கள் எடுத்துரைக்கின்றன. இக்கோவிலிலே நடைபெற்று வந்த விழாக்களிலும், கிரியைகளிலும், ஆடுதற்கும், பாடுதற்கும் நடனமகளிர் பலர் நியமிக்கப்பட்டிருந்தன. பேரரசின் பல பகுதிகளிலிருந்தும் எல்லா மாக 400 நாட்டிய மகளிரைக் கொணர்வித்து இக்கோவிலில் அவர்கள் திருப்பணி புரியும் வண்ணம் அவன் ஒழுங்கு செய்தான் என்பதைக் கல்வெட்டுக்கள் குறிப்பிடுகின்றன.

இதுபற்றி ஒரு கல்வெட்டு

'..... உடையார் ஸ்ரீராஜராஜீஸ்வரம் உடையார் தனிச்சேரிப் பெண்டுகளாகச் சோழமண்டலத்துத் தனிச்சேரிகளில் நின்றும் கொண்டுவந்து ஏற்றின தனிச்சேரிப் பெண்டுகளுக்கும் நிவந்தமாகப் பங்கு செய்தபடி, பங்கு வழிபங்கு ஒன்றினால் நிலன் வேலியினால் ராஜகேஸரியோடொக்கும் ஆடவல்லான் என்னும் மரக்காலால் நெல்லு நூற்றுக்கலமாகவும், இப்படிப் பங்குபெற்ற இவர்களில் செத்தார்க்கும், அனாதேசம் போனார்க்குந்தலைமாறு இவ்விவர்க்கு அடுத்தமுறை கடவார் இக்காணி பெற்றுப் பணி செய்யவும்

எனக் கூறிப்பின்னர் அங்கு இடம்பெற்ற நடன மாதர், இசைக்கலைஞர் முதலியோர் பற்றி விபரங்களைக் கூறுகின்றது. இந்நடன மகளிர் தனிச்சேரிப் பெண்டுகள் எனவும் அழைக்கப்பட்டனர். தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோவிலைச் சுற்றி அவர்களுக்கெனத் தனித்தனியான தெருக்களும், வீடுகளும் அமைக்கப்பட்டன. பல இடங்

களிலிருந்து கொண்டு வரப்பட்ட இவர்கள் இத்தெருக்களிலே குடியேற்றப் பட்டனர். இவர்களின் ஊதியம் ஆண்டிற்கு எவ்வளவு என வரையறை செய்யப்பட்டது. கோவிலுக்குச் சொந்தமான நிலங்களிலிருந்து பெறப்படும் வருமானத்திலே பங்குகள் இவர்களுக்கு வழங்கப்பட்டன.

தனிச்சேரியின் நான்கு தெருக்களிலும் இருந்தோர் தொகை பின் வருமாறு கூறப்பட்டுள்ளது. அதாவது, தெற்குத் தனிச்சேரித் தென்சிறகிலே 92 நடனமாதரும், தெற்குத் தனிச்சேரி வட சிறகிலே 92 நடனமாதரும், வடக்கிலுள்ள தனிச்சேரித் தென்சிறகிலே 95 நடனமாதரும், வடக்கிலுள்ள தனிச்சேரி வடசிறகிலே 96 நடன மாதரும், மேலும் 25 நடனமாதருமாக, எல்லாமாக 400 தனிச்சேரிப் பெண்டிர் இருந்தனர் என்பதை அறியலாம்.

இவர்களின் ஊரும், பெயரும் பெற்ற பங்கும் கூறப்பட்டுள்ளன. எடுத்துக்காட்டாகத் 'தெற்குத் தனிச்சேரித் தென்சிறகு (முதலாவது வீட்டிலிருந்த) தலைவீடு திருவையாற்று ஒலோக மஹாதேவி ஈச்வரத்து நக்கன் சேர மங்கைக்குப் பங்கு ஒன்றும்; இரண்டாம் வீடு இத்தளி நக்கன் இரணமுகராமிக்குப் பங்கு ஒன்றும்; மூன்றாம் வீடு இத்தளி நக்கன் உதாரத்துக்குப் பங்கு ஒன்றும்; நாலாம் வீடு இத்தளி நக்கன் பட்டாலிக்குப் பங்கு ஒன்றும்; அஞ்சாம் வீடு இத்தளி நக்கன் எடுத்த பாதத்திற்குப் பங்கு ஒன்றும்; ஆறாம் வீடு இத்தளி நக்கன் சோழகுல சுந்தரிக்குப் பங்கு ஒன்றும்... எட்டாம் வீடு நாகப்பட்டணத்துத் திருக்காரோணத்து நக்கன் ராசகேசரிக்கு பங்கு ஒன்றும் பதினைஞ்சாம் வீடு ஜகநாதபுரத்து விக்किரம விஜய ஈச்வரத்து நக்கன் தில்லை அழகிக்குப் பங்கு என்றும்: பதினெட்டாம் வீடு திருவிடை மருதில் நக்கன் தில்லைக் கரைசுக்குப் பங்கு ஒன்றும்' எனத் தொடர்ந்து கூறப்பட்டுள்ளதை அவதானிக்கலாம். இவர்களுக்கு ஆடல், பாடல் கற்பிக்கும் ஆசிரியர், பக்கவாத்தியம் வாசிப்போர் முதலியோர் பற்றிய விபரங்களும் கிடைத்துள்ளன. எடுத்துக்காட்டாக, மேற்குறிப்பிட்ட கல்வெட்டிலே கூறப்படும் கலைஞர், அவர்கள் பெற்ற பங்கு, கலம் நெல் முதலியன பற்றிய சில விபரங்களைச் சுட்டிக்காட்டலாம். அவையாவன,

கலைஞன்	பங்கு	கலம்நெல்
தளிச்சேரிப் பெண்டு ஒருத்திக்கு	1	100
நட்டவம் ஒருவருக்கு	2	20
பாட்டுக்காரர் ஒருவருக்கு	1 1/2	150
அரையம்(நட்டுவரம்)ஆடிக்காட்டுவோன்	2	200
வீணை வாசிப்பவர்	3 1/2	350
ஆரியம் பாடுவோன்	1 1/2	150
தமிழ் பாடுவோன்	1 1/2	150
வாத்தியக்காரன்	2	200

இவற்றிலிருந்து ஆடல், பாடல், வாத்தியக்கலைகள் எவ்வாறு ஒழுங்கு படுத்தப்பட்டு சிறப்பாகப் போற்றப்பட்டன என்பது வெள்ளிடைமலை.

சோழர் காலத்திற்கு வெகுமுன்பே கோவிலமைப்பு, கோவிலில் இடம்பெறவேண்டிய தெய்வங்களின் சிலைகள், கிரியைகள் முதலியன பற்றி ஆகமங்கள் எடுத்துக்கூறி வந்துள்ளன. ஆகமங்களிலும், அவற்றின் வழிவந்த பத்ததிகளிலும் கோவில்களில் நடைபெறும் நித்திய, நைமித்தியக் கிரியைகளில் இடம்பெற வேண்டிய வேதம், பண், இராகம், தாளம், நடனம், வாத்தியம் முதலியன பற்றி விபரிக்கப்பட்டுள்ளன. இம் மரபையொட்டியே சோழர் காலக் கோவில்களில் இத்தகைய ஒழுங்குகள் இடம்பெற்றன. ஆகவே, இவற்றைத் திறம்படச் செயற்படுத்துவதற்கே சோழ மன்னர் குறிப்பாகப் பெரிய கோவில்களிலே நிரந்தரமாக நாட்டிய மகளிர், இசைக்கலைஞர் முதலியோரை அமர்த்தியிருந்தனர் என்பது கண்கூடு. மேலும் தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோவிலில் உள்ள சிற்பங்களும், ஓவியங்களும் முதலாம் ராஜராஜன் நாட்டியக் கலையிலே கொண்டிருந்த ஈடுபாட்டினையும், இவன் அதற்கு அளித்து வந்த பேராதரவினையும் எடுத்துக்காட்டுவன. நாட்டிய முதலான பரதநாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் மரபு தமிழகத்திலே நெடுங்காலமாக நிலவிவந்துள்ளது. இம்மரபு இக்காலத்திலே மேலும் சிறப்பாகப் போற்றப்பட்டது. குறிப்பாக நாட்டிய மரபுகள் சிலவற்றை அழியாது தொகுக்கும் கலைப்பணியொன்றினைத் தொடக்கி வைத்த பெருமையும், சிறப்பும் ராஜராஜனைச் சாரும். நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் 108 கரணங்களை (சிவதாண்டவங்களை)த் தனது கலைக்கோவிலில் அமைத்து, அவற்றிற்கு அமரத்துவ நிலையளிக்க இவ்வரசன் எண்ணினான் போலும். எனவே கோவில் கர்ப்பக்கிருஹத்தின்

மேல்மாடியில் இக்கரணங்களை அமைப்பிக்க முயற்சித்தான். இவற்றிலே, முதலாவது கரணமான தலபுஷ்பபுடம் தொடக்கம் 81 ஆவது கரணமான சுபிதம் வரையுள்ள கரணங்கள் நன்கு அமைக்கப்பட்டுள்ளன.

துரதிர்ஷ்டவசமாக எஞ்சிய 27ம் அமைக்கப்பட்டில. ஆனால், அவற்றினையும் அமைத்தற்கான ஆயத்தங்கள் செய்யப்பட்டிருந்தமைக்குச் சான்று காணப்படுகின்றது. ஏற்கனவே நிலவிய மரபு அழியும் நிலமையிலிருந்தமையாலோ அல்லது பழைய மரபிலே மாற்றங்கள் ஏற்பட்ட காரணத்தினாலேதான் இம்மரபினை அழியாது காப்பதற்காக அவ்வரசன் இக்கரணங்களைச் சிற்பங்களிலே தொகுப்பதற்கு முயற்சித்தான் என இவ்விடயம் பற்றி நன்கு ஆராய்ந்த கலாநிதி பத்மா சுப்பிரமணியம் குறிப்பிட்டுள்ளார். மேலும், இக்கரணங்களில் அக்காலத்திய மக்கள் மத்தியிலே நிலவிய ஈடுபாட்டினையும் இவை எடுத்துக் காட்டுவன வாகலாம்.

இக்கரணங்கள் பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தையும் அதற்கு அபிநவ குப்தர் எழுதியுள்ள அபிநவபாரதீ எனும் உரையினையும் பின்பற்றி அமைக்கப்பட்டன. ஏற்கனவே, சைவத்திருமுறைகளைத் தொகுத்தும், 'சிவபாதசேகரன்' எனும் விருதுப்பெயர் தரித்தவனுமாகிய முதலாம் ராஜராஜன் சிவபிரானின் 108 கரணங்களையும் ஓரிடத்திலே தொகுக்க முயற்சித்தமையில் வியப்பில்லை. அதுவும், தலைநகரிலே தான் அமைத்த கோவிலிலே இவற்றைத் தொகுக்க முற்பட்டமையினை நோக்கும்போது, தேவாரம் போலவே இவற்றையும் அழியாது பாதுகாக்கும் நோக்குடனும், தொடர்ந்து நிலவச் செய்யும் நோக்குடனும் இவற்றிற்குச் சிற்பங்களிலே அழியா நிலையளித்தான் எனலாம். மேலும், சிவபிரானின் ஆடல் வடிவத்திலே மிக்க ஈடுபாடு கொண்ட அவ்வரசன் அப்பெருமானின் பல்வேறு தாண்டவங்களையும் ஒருங்கே காணும் நோக்குடன் தானமைத்த கோவிலிலே இவற்றை அமைப்பித்தான் எனலாம்.

இவ்வாறு இவ்வரசன் தொடங்கிய திருப்பணி முன்மாதிரி தொடர்ந்து கும்பகோணம் சாரங்கபாணி கோவில், சிதம்பரம் நடராஜர் கோவில், திருவண்ணாமலை அருணாசலேஸ்வரர் கோவில், விருத்தாசலம் விருத்த கிரீஸ்வரன் கோவில் ஆகிய பெரிய கோவில்கள் சிலவற்றிலே நன்கு பின்பற்றப்பட்டது. இவற்றிலே முதலிரண்டு கோவில்களும் கி.பி 12, 13ம் நூற்றாண்டுகளைச் சேர்ந்தவை. பின்னையவை இரண்டும் விஜயநகரப் பேரரசு காலத்தவை (கி.பி 14 - 16ம் நூ.வரை) இவற்றுள்ளே சிதம்பரம் நடராஜர் கோவிலின் நான்கு கோபுரங்களிலும் குறிப்பாக கிழக்கு, மேற்குக்

கோபுரங்களிலுள்ளவை மிகமூக்கியமானவை. ஒவ்வொரு கரணங்களின் கீழே குறிப்பிட்ட கரணத்தைக் கூறும் நாட்டிய சாஸ்திரச் செய்யுளும் பொறிக்கப்பட்டுள்ளமை நன்கு குறிப்பிடற்பாலது. இவ்வாறு சாஸ்திரீய நாட்டிய மரபு அழியாது பாதுகாக்கும் திருப்பணியில் தமிழகம் சிறப்பிடம் பெற்றுள்ளமை நினைவுகூறற்பாலது. இன்று இக்கரணங்களுக்கு மீண்டும் புத்துயிர் அளிக்கும் முயற்சிகளிலீடுபட்டுள்ள நடனக்கலைஞர் குறிப்பாக கலாநிதி பத்மா சுப்பிரமணியம் போன்றோருக்கு இவை கலங்கரை விளக்கமாக விளங்குகின்றன.

தஞ்சைப்பெருவுடையார் கோவிலில் உள்ள அக்கால ஓவியங்கள் சிலவற்றிலே நேர்த்தியான நடனமாதர் உருவங்கள் சில நன்கு வரையப் பட்டுள்ளன. மேலும், விண்ணுலக, மண்ணுலக நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளைச் சித்திரிக்கும் ஓவியங்களும் உள்ளன. இவை யாவும் நாட்டிய சாஸ்திர மரபைப் பிரதிபலிக்கின்றன.

கோவில்களிலே நாடகமும் நன்கு போற்றப்பட்டது. தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோவிலில் இடம்பெற்ற இராசராசேச்சுர நாடகம் தொடர்ந்து சில காலம் நடிக்கப்பட்டது. குலோத்துங்கன் காலத்திலே பூம்புலியூர் நாடகம் நடிக்கப்பட்டது.

தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோவிலில் இடம்பெற்ற நடனம், நாடகம் பற்றிச் சமகாலத் திருவிசைப்பா ஆசிரியர்களுள் ஒருவரான கருவூர்த்தேவர்,

‘மின்னரும் புருவத்து இளைய மயிலனையார்
விலங்கல் செய் நாடகசாலை
இன் நடம் பயிலும் இஞ்சிசூழ்
தஞ்சை இராசராசேச்சுர த்திவர்க்கே’

எனச் சிறப்பித்துக் கூறியுள்ளமை நினைவுகூறற்பாலது.

மேலும், காஞ்சி அத்தியூர் அருளாளப்பெருமாள் கோயிலிலே மூன்றாம் குலோத்துங்கன் 200 மகளிரைத் ‘திரிபுவனவீரன் பதியிலார்’ என்ற பெயரால் குடியிருக்கச் செய்தான் என ஒரு கல்வெட்டுக் கூறுகிறது. திருவாவடுதூறையில் உள்ள திருக்கோயில் ஒன்றிலே ‘நானாவித நடன சாலை’ ஒன்று இருந்ததாக முதலாம் குலோத்துங்கன் காலச் சாசனம் ஒன்று கூறுகின்றது.

கோவில்கள் இவ்வாறு நடனக் கலையின் களஞ்சியங்களாகவும், நிலைக்களங்களாகவும், அரங்குகளாகவும் இலங்கின. தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோவிலிற் போலவே வேறு பிற பெரிய கோவில்களிலும் வசதிக்கேற்றவாறு நுண்கலைகள் இடம்பெற்றன.

மேலும், கோவில்களிலே தமிழ்க்கூத்து, ஆரியக்கூத்து, சாக்கைக் கூத்து, சாந்திக்கூத்து எனப் பலவகையான கூத்துக்களிடம் பெற்றன. நாட்டிய ஆசிரியர் கூத்தரசன், நிருத்தப்பேரரையன், சாக்கைமாராயன், நட்டுவ ஆசான் எனப் பல பெயர்களால் அழைக்கப்பட்டனர். அவர்கள் பெற்றிருந்த காணி கூத்தக்காணி, நட்டுவக்காணி என வழங்கப்பட்டது. திருமுறைப்பாடல்கள் இசையுடனும், நடனத்துடனும் பயிலப்பட்டன. ஆடல், பாடலில் திறமையுள்ள கலைஞர் இத்தகைய பாக்களைப் பாடி அவற்றை நடனத்திலும் அபிநயத்துக் காட்டினர்; மக்களைக் கவர்ந்தனர். நாட்டியத் திறமையுள்ள கலைஞர் அரசன் முன்னிலையில் ஆடித் 'தலைக் கோலிப் பட்டம்' பெற்றமையினைச் சிலப்பதிகாரம் தொடக்கம் அறியக் கூடியதாயிருக்கிறது. தொடர்ந்து பல்லவர், சோழர் காலத்திலும் இவ் வழக்கு நிலவிற்று. எடுத்துக்காட்டாக முதலாம் பராந்தகன் காலக் கல் வெட்டொன்று (10ம் நூ.) 'மும்முடிச் சோழத்தலைக்கோலி' பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றது. நாட்டியம் ஆடிவந்த பெண்கள் பெயர்களிலிருந்தும் சில செய்திகள் அறியப்படுகின்றன. ஐஞ்ஞாற்றுத்தலைக்கோலி, வீராபரணத் தலைக்கோலி முதலியனவற்றிலிருந்தும் தலைக் கோலிப் பட்டம் வழங்கப்பட்டதை அறியலாம். இவற்றுள் பின்னையவை இரண்டும் வணிக கணங்களின் தொடர்புகளையும் எடுத்துக் காட்டுவன. ஆண், பெண் இருபாலாரும் நாட்டியம் ஆடினர். நாட்டியம் ஆடிய பெண்கள் சிலர் கோவில் வழிபாட்டிற்கு குரிய நிவந்தங்களையும் ஏற்படுத்தியிருந்தனர்.

நடனத்தை வளர்த்தவர் பலர். அரச குலத்தைச் சேர்ந்த சிலரும் நடனமணிகளாக விளங்கினர். ரவிகுல மாணிக்க ஈஸ்வரர் கோவிலிலே ராஜராஜனின் சகோதரி சூத்தவை நடனமாடுவதைப் போன்ற சிற்பமுண்டு. ஆடலையும் பாடலையும் நன்கு வளர்த்தவர்களிலே தேவரடியார் நன்கு குறிப்பிடற்பாலார். இவர்கள் பதியிலார், ரிஷபத்தளியிலார், தளிச்சேரிப் பெண்டுகள், கூத்திகள் எனப் பலவாறு அழைக்கப்பட்டனர். இவர்களிலும் பல பிரிவினர் இருந்தனர். அவர்கள் அனைவரும் பொதுமகளிர் அல்லர்; கற்புள்ள மகளிரும் இருந்தனர். தமது கலைத்திறனாலே சமுதாயத்திலே மதிப்பும், சிறப்பும் பெற்றிருந்தனர். சிலர் கோவில்களுக்கு மானியம் வழங்கினர். சைவக் கோவில்களில் மட்டுமன்றி வைஷ்ணவக் கோவில்களிலுமிவர்கள் பணியாற்றினர். சைவக் கோவில்களில் ரிஷபத்தளியிலார் என அழைக்கப்பட்டது போல, வைஷ்ணவக் கோவில்களில் ஸ்ரீ வைஷ்ணவமாணிக்கம் என இவர்கள் அழைக்கப்பட்டனர்.

இக்காலக் கோவில்களிலமைக்கப்பட்ட நிருத்த மூர்த்திகளின் சிலைகள் நன்கு கவனித்தற்பாலன. குறிப்பாக ஆடவல்லானின் (நடராஜப் பெருமானின்) நேர்த்தியான சிலைகள் கல்லிலும், செம்பு முதலிய உலோகங்களிலும் அமைக்கப்பட்டன. இறைவனுக்குரிய நிருத்த மூர்த்திகளிலே நடராஜவடிவமே பலரையும் கவர்ந்துள்ளது. கலாயோகி ஆனந்தகுமார சுவாமி போன்ற கலைவிமர்சகர்கள் நடராஜ வடிவத்தின் எழிலையும், தத்துவத்தையும் பற்றிப் பாராட்டியுள்ளனர்.

இவ்வாறு இக்காலத்திலே பேணி வளர்க்கப்பட்ட இசை, நடனம் பற்றிச் சமகாலத்திய சீவகசிந்தாமணி, கம்பராமாயணம், பெரியபுராணம், கந்தபுராணம் முதலிய பெரும் தமிழ் நூல்களிலே குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. எடுத்துக்காட்டாக நந்திகேஸ்வரர் அபிநயதர்ப்பணத்திலே கூறும்,

‘கையெங்கு செல்கின்றதோ கண் அங்கு செல்லும்
கண் எங்கு செல்கின்றதோ மனம் அங்கு செல்லும்
மனம் எங்கு செல்கின்றதோ பாவம் அங்கு செல்லும்
பாவம் எங்கு செல்கின்றதோ ரஸம் அங்கு ஏற்படும்’

என்ற கருத்து,

‘கைவழி நயனம் செல்லக் கண்வழி மனமும் செல்ல
ஐயநுண்ணிடையார் ஆடும் ஆடக அரங்கு கண்டார்’

எனக் கம்பராமாயணமும்,

‘கற்பகப் பூந்தளிர்டி போங்காமரு சாரிகை செய்ய
உற்பலமென் முகிழ்வீரல் வட்டணையோடும் கைபெயரப்
பொற்புறுமக்கையின் வழிப்பொரு கயற்கண் புடைபெயர
அற்புதப் பொற்கொடி நுடங்கி ஆடுவது போல் ஆடினார்’

எனப் பெரியபுராணம் கூறியிருப்பனவற்றுடன் ஒப்பிடற்பாலது.

கி.பி 13ம் நூற்றாண்டளவில் எழுதப்பட்ட கந்தபுராணத்திலே இசை, நடனம் ஆகியன பற்றிய சில தகவல்கள் குறிப்பாகக் காஞ்சி நகர வருணையிலே வருகின்றன. ஒரு செய்யுளிலே இசையும் நடனமும் சிவபிரானுக்குரியனவே என்ற கருத்துப்பட,

‘நாட்டியச் செயல் யாவையும் சிவனது நடனம்
பாட்டிசைத்திறன் யாவையுமன்னாதே’

என வருவது குறிப்பிடற்பாலது. தேவலோக நகரையும் விஞ்சும் காஞ்சியின் சிறப்புக்களிலே இசையும், நடனமும் முக்கிய இடம் வகித்தன என்பது,

‘பண்ணினோசையும் பானலை வென்றிடுங்
கண்ணினார் களிநடனவோசையுந்
தண்ணரம்பிய தந்திரியோசையும்
விண்ணுளோர்க்கும் விருந்தெனலாயவே’

போன்ற செய்யுட்களாலும் அறியப்படும். இத்தகைய குறிப்புகள் சம காலத்திலே நிலவிய இசை, நடனக்கலையைப் பிரதிபலிப்பனவாகலாம். ஆகவே, இலக்கிய ஆதாரங்களும், சாசனங்களும், சிற்பங்களும், ஓவியங்களும் இக்காலத்திய நாட்டிய நிலை பற்றிப் பெருமளவு ஒரே முகமாகச் சான்று பகர்ந்து வந்துள்ளமை குறிப்பிடற்பாலது.

மேலும் இக்காலத் தமிழகத்திலேற்பட்ட நடனக்கலை வளர்ச்சியின் தாக்கம் இந்தியாவுக்கு வெளியே, இலங்கையிலும், தென் கிழக்காசிய நாடுகளிலும் ஏற்பட்டது. இக்கலைமரபு தொடர்ந்து பாண்டிய, விஜயநகர மன்னர்கள் காலங்களிலும் பேணப்பட்டது; வளர்ச்சியுற்றது.

விஜயநகரப் பெருமன்னர் , நாயக்கர், மராத்தியர், பிரித்தானியர் ஆட்சி முற்பகுதிகால நடனம்

சோழப் பெருமன்னருக்குப்பின் தமிழகத்திலே பிற்காலப் பாண்டியப் பெருமன்னரும் (கி.பி. 13ம் நூற்.) 'விஜயநகரப் பெருமன்னரும், அவர் களுடைய இராணுவத் தேசாதிபதிகளாகிய நாயக்கரும் (கி.பி.14ம் நூ., 17ம் நூ. வரை) மராத்திய மன்னரும் (18ம் நூ. 19ம் நூ. முற்பகுதி) சில இடங்களிலே சில காலமாக முஸ்லீம்களும் ஆட்சிசெய்து வந்தனர். கி.பி. 18ம் நூற்றாண்டு பிற்பகுதி தொடக்கம் படிப்படியாகப் பிரித்தானியர் ஆட்சியேற்பட்டு 1947ல் முடிவுற்றது. பாண்டியர் ஆட்சிக்காலத்திலே பெரும்பாலும் சோழர்கால நிலையே தொடர்ந்து நிலவிற்று. ஆனால் பின்வந்த விஜயநகர மன்னரும், நாயக்கரும், மராத்தியரும் தமிழகத்திற்கு வடக்கேயுள்ள மாநிலங்களைச் சேர்ந்தவர்கள். ஆனால் கலைகளிலே மிக்க ஈடுபாடு உள்ளவராக, வேறுபாடின்றி அவற்றை ஆதரித்தனர். முதலிருவரும் தெலுங்கு மொழியினையும், மூன்றாமவர் மராத்திய மொழியினையும் தாய்மொழிகளாகக் கொண்டவர்கள். இவர்கள் மூலமாகத் தெலுங்கு மொழி, கலைகள், மராத்திய மொழி, கலைகள் தமிழகத்திலே பரவின. அதே வேளையிலே தமிழும், வடமொழியும், கலைகளும் தொடர்ந்து மேலும் போற்றப்பட்டன. இக்காலப் பகுதியிலே கர்நாடக இசையிலும், பரதநாட்டியத்திலும் மிக முக்கியமான அபிவிருத்திகள் ஏற்பட்டு வந்தன. இக்கலைகள் இன்றைய நிலையினை இக்கால கட்டத்திலே தான் பெரிதும் பெற்றுவிட்டன. இதற்கான சூழ்நிலை இக்காலத்திலே நிலவிற்று. இக்காலத்திலே தமிழ், தெலுங்கு, சம்ஸ்கிருதம், மராத்தி முதலிய மொழிகளிலே இசை, நாட்டிய நூல்கள் பல எழுதப்பட்டன. எடுத்துக்காட்டாக, வேங்கடமகியின் **சதுர்தண்டபிரகாசிகா**, துளஜா மஹாராஜாவின் **சங்கீத சாரமிர்தம்**, உதாகே கோவிந்தாசார்ய தொகுத்த **நாட்டிய சாஸ்திர சங்கிரகம்** முதலியன குறிப்பிடற்பாலன.

மேலும், மேற்குறிப்பிட்ட வடபுலத்தொடர்புகளாலே கீர்த்தனை (வட இந்திய கீர்த்தன்), அஷ்டபதி, தில்லானா, ஜாவளி முதலிய இசை வடிவங்கள் தமிழகத்திலே பரவி இசையிலும், நாட்டியத்திலும் இடம் பெறலாயின.

இக்காலப் பகுதியிலே குறிப்பாக விஜயநகர - நாயக்க மன்னர் ஆட்சியின்போது நிலவிய நடனநிலை பற்றிச் சமகாலத் தமிழ், தெலுங்கு, மராத்திய சம்ஸ்கிருத நூல்கள் மட்டுமன்றிச் சாசனங்களும், தென்னிந்தியாவுக்கு வந்த முஸ்லிம், போர்த்துக்கீச ஆசிரியர் குறிப்புகளும், ஆங்கிலேயர் ஆட்சி முற்பகுதிக் காலப் பிரசுரங்களும் குறிப்பிடுகின்றன.

இச்சான்றுகளைத் தொகுத்து நோக்கும்போது, இருவகையான நடனமாதர் இருந்தனர் என அறியப்படுகின்றது. ஒருசாரார் தலைநகரிலே சுதந்திரமாக வாழ்ந்தனர். அங்கு நடைபெற்ற சமூக வைபவங்களிலே பங்குபற்றினர். அரசவையிலும் ஆடினர். மன்னரின் ஆதரவு பெற்றிருந்தனர். மற்றவர்கள் கோவில்களிலே சமயப்பணி புரிந்த தேவதாசிகளாவர். இவர்கள் கோவில்களின் வருமானத்திலே தங்கியிருந்தனர். இவர்களுக்கும் அரசவைக்கும், வைபவங்களுக்கும் தொடர்பில்லை.

நவராத்திரி விழாவின்போது அரசவை நடனமாதரும், கோவில் நடனமாதரும் ஒன்பது நாட்களிலும் காலையிலே தெய்வத்தின் சிலைக்கு முன் நெடுநேரமாக ஆடிவந்தனர். வெளிநாட்டாசிரியர்கள் பெரும்பாலும் தலைநகரில் (விஜயநகரில்) வாழ்ந்த நடனமாதர் பற்றியே குறிப்பிட்டுள்ளனர். அப்துர்ரசக் என்பவர் அவர்களுடைய அழகு, ஆடை, அணிகலச் சிறப்பு ஆகியன பற்றி எடுத்துக்கூறி உள்ளார். அவர்கள் ஒவ்வொருவரும் முத்துக்கள், விலைமதிப்புள்ள ரத்தினக்கற்கள், மிகவிலையுயர்ந்த ஆடைகள் முதலியனவற்றால் தம்மை அலங்கரித்திருந்தனர். அவர்களுக்கு ஒன்று அல்லது இரண்டு பணிப்பெண்களும் இருந்தனர்.

இவர்களிற் பலர் பெருந்தொகையான செல்வங்கள் வைத்திருந்தனர். பார்போசா, பயஸ், (Paes) முதலியோரின் சான்றுகளின்படி இவர்களிடம் பல செல்வங்கள் இருந்தன. வாரிசு இல்லாதவரின் செல்வம் அவர்களுக்குப்பின் அரசனையே சாரும். அவர்களுக்கு நில உடமைகளும் இருந்தன. பயஸ் சான்றுப்படி அவர்களிலொருவரிடம் ஒரு லட்சம் 'பரடோஸ்' இருந்ததாக அறியப்படுகின்றது. நடனமாதர் தலைநகரிலுள்ள சிறந்த வீதிகளிலே வரிசையாக இருந்த வீடுகளில் வாழ்ந்தனர். இவர்களில் ஒருசாரார் ஒழுக்கம் குறைந்தவர்களாய் இருந்தாலும், சமூகத்தில் மதிப்புள்ளவர்களில் இவர்களும் அடங்குவர்.

இவர்களுக்குச் சில தனியுரிமைகளும் இருந்தன. அரச மாளிகையில் மன்னரின் மனைவியர் முன்னிலையிலும் சென்று, அவர்களுடன் தங்கித் தாம்பூலம் தரித்தனர் இந்தச் சிறப்புரிமை பிறருக்கு இருக்கவில்லை. 'மன்னர் முன்னிலையிலும் இவர்கள் தாம்பூலம் தரித்தனர். மன்னரை மகிழ்வித்தனர் அவர்களின் ஆதரவு பெற்றிருந்தனர்'.

கங்காதேவியின் மதுராவிஜயம் எனும் நூலிலே அவளுடைய கணவனும் விஜயநகர அரசகுமாரனுமாகிய குமாரகம்பணன் இந்நடன மாதரை ஆதரித்தான் என்றும் கூறப்பட்டுள்ளது. கோவிலில் இருந்த தேவதாசிகள் அங்கு நடைபெற்ற நித்திய, நைமித்தியக் கிரியைகளின் போது ஆடிவந்தனர். பயல் சான்றுப்படி சில கோவில்களிலே நடைபெற்ற தேர்த்திருவிழாவின்போது, மக்கள் தேரை இழுத்தபோது, அவர்களுடன் நடனமாதரும், இசைக்கலைஞரும் சென்றனர்; ஆடினர்; பாடினர். திருவாரூர்த் தேர்த்திருவிழாவின்போது 30 தேவதாசிகள் ஆடிச் சென்றமை பற்றி இம்மானுவேல் டி வெய்க எனும் ஜேசூட் பாதிரியார் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

பீற்றோ டெல்லாவலி என்பவரும் நடனமாதர் பவனிகளிலே ஆடிப் பாடிச் சென்றமை பற்றிக் குறிப்பிட்டுள்ளார். இவர்களிலொருசாரார் விவாகம் செய்தவர்கள். 'நூற்றுக்கு மேற்பட்டோர் விரும்பிவாறு குறிப்பிட்ட நேரங்களில் தெய்வச்சிலைகளின் திருமுன் ஆடினர்; பாடினர்' எனப் பார்போசா கூறியுள்ளார். 'இவர்களின் கலை ஆராதனையினைத் தெய்வம் நன்கு விரும்பும்' எனக் கூறப்படுகிறது. இவர்களின் சேவை வழிவழியாக நிலவி வந்துள்ளது.

இவர்கள் பொதுவாகக் கோவில் நிலங்களிலிருந்து பெறப்படும் வருமானத்திலிருந்து ஊதியம் பெற்றனர். தெகல் (Tekal) எனுமிடத்திலுள்ள கல்வெட்டொன்றின்படி அங்குள்ள கோவிலிலே திருப்பல்லாண்டு பாடிய நடனமாதர்களுக்கு நிலமானியம் வழங்கப்பட்டிருந்தது. கோவில் நிருவாகிகள் அவர்களுக்குப் பாதுகாப்பு அளித்து வந்தனர்.

சில வேளைகளிலே தாங்கள் திருப்பணி செய்து வந்த கோவில்கள் சார்பாகத் தேவரடியார்கள் தலைமையிலே குழுக்கள் அரசனைச் சந்தித்தனர். 1433 - 1434ம் ஆண்டினைச் சேர்ந்த கல்வெட்டின்படி அறம் வளர்த்த நாச்சியார் விஜயநகர அரசனான இரண்டாம் தேவராஜனைப் பேட்டி கண்டதாக அறியப்படுகின்றது. விஜயநகர மன்னர் சபையிலே நடனம் நன்கு போற்றப்பட்டது. கோபதிப்ப என்பவர் நடனம் பற்றி ஒரு நூலினை இயற்றினார். விஜயநகர காலத்திலே நடனம் நன்கு செவ்வனே நிலவிற்று.

ஏற்கனவே குறிப்பிட்ட அப்துர்ரசக் என்பவர் மஹாநவமியின் போது நடனத்தைப் பார்த்து 'இளம்பெண்கள் மிக நேர்த்தியாகக் காலை அசைத்த போது அறிவே பிரக்கையே இழந்தது. ஆத்மா களிப்புற்று ஆனந்த மடைந்தது' என மெய்மறந்து குறிப்பிட்டுள்ளார்.

கோவில்களில் கலைப்பணி புரிந்த தேவதாசிகள் தெய்வங்களுக்கு முன் ஆடி வந்தனர். பயஸ் என்பவர் அரசமாளிகையிலிருந்த நடனமாதர் பற்றிக் குறிப்பிடும்போது 'அவர்கள் ஒவ்வொரு சனிக்கிழமையிலும் மாளிகையின் உட்பகுதியிலே மன்னருடைய சிலைக்குமுன் ஆடி நின்றனர்.' எனக் கூறியுள்ளார். மேலும் அவருடைய கூற்றுப்படி நடன மண்டபம் நீண்டதாகவும், அகலம் குறைந்ததாகவும் இருந்தது. அதனை எல்லாப் பக்கங்களிலும் மூலாம் பூசிய அரைத்தூண்கள் தாங்கி நின்றன. இவ்விரண்டு தூண்களுக்கிடையிலுள்ள வரிசையில் உருவங்கள் இருந்தன. தூண்களுக்கும் சிலைகளுக்குமிடையில் உள்ள பகுதி இலைத் தொகுதியால் அலங்கரிக்கப்பட்டிருந்தது. இங்குள்ள உருவங்கள் அனைத்தும் சிறிய மேளங்களைத் தாங்கி நிற்கும் நடனமாதரினைக் காட்டுவன. ஒவ்வொரு வரிசையிலுமுள்ள உருவங்கள் நடன முடிவிலான நிலைகளைக் காட்டின. இதனால் நடனமாதர் தாம் ஆடும்போது குறிப்பிட்ட நடன நிலையினை மறந்தால் அவ் வரிசைகளிலுள்ள நடன நிலையினைப் பார்த்து, நடன முடிவிற்கான நிலையினை நினைவு கூர்ந்து தொடர்ந்து ஆட முடிந்தது. எனவே அவர்கள் செய்ய வேண்டியவற்றை மனங் கொள்ளற்பாலராயினர். அவர்கள் நடனமாடுவதற்குத் தமது உடம்பினை வெகுவேகமாகப் பயன்படுத்தி அழகாக ஆடினர். கிருஷ்ணதேவராஜனுடைய காலத்திய நடனமாதர் தத்தம் உடம்புகளை வெகு லாவகமாக வைத்திருப்பதற்காகச் செய்து வந்த கடின உடற்பயிற்சியினை வேற்று நாட்டாசிரியர் ஒருவர் கண்டு வியந்துள்ளார். நாயக்கர் காலக் கலைகள் தொடர்ந்து புதுமெருகுடன் மராத்தியர் காலத்திலும் வளர்ச்சியடைந்தன. விஜயநகர - நாயக்கர் கால நடனம் போல, இக்கால நடனம் பற்றியும் விரிவான ஆய்வுகள் இதுவரை வெளிவந்ததாகத் தெரியவில்லை. எனினும் அண்மையிலே தஞ்சை சரஸ்வதி மஹால் நூலகத்தினைச் சேர்ந்த தெலுங்கு அறிஞரான திரு.நா.விசுவநாதன் தமது நிறுவனச் சஞ்சிகையிலே பதினேழாம் நூற்றாண்டில் தஞ்சையில் பரதநாட்டியக் கலை எனும் தலைப்பிலே பயனுள்ள கட்டுரையொன்று எழுதியுள்ளனர். இவரை விடப் பேராசிரியை சீதா போன்றோரும் இதுபற்றி எழுதியுள்ளனர். இவ்விருவரும் கி.பி.17ம் நூற்றாண்டு இறுதிப் பகுதியில் ஆட்சி செய்த

சகசி என்ற சாஹஜிராஜாவின் தொண்டுகளைச் சிறப்பாகக் குறிப்பிட்டுள்ளனர். சாஹஜி திருவாரூர் தியாகேசப் பெருமானின் பக்தர். பல மொழிகளில் இசை, நாட்டிய நாடகங்கள் இயற்றியவர். வடமொழி, தெலுங்கு, தமிழ், மராத்தி முதலிய மொழிகளிலே 300க்கு மேற்பட்ட பதசாஹித்யங்களும், 32க்கு மேற்பட்ட இசை, நாட்டிய நாடகங்களும் இவர் காலத்திலே இயற்றப்பட்டதாக அறியப்படுகின்றது. சோழ நாட்டிலே கோயில் கொண்டுள்ள மூர்த்திகளின் பேரிலே இவர் சிருங்கார பத சாஹித்தியங்கள் இயற்றியுள்ளார். இவை அன்றைய பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சிகளில் இடம்பெற்ற உருப்படிகளாகும்.

விஜயராகவ நாயக்கர், சாஹஜிமன்னகர் காலத்திய நூல்களிலே அக்காலப் பரதநாட்டிய வளர்ச்சி பற்றியும் பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சி நிரல் பற்றியும் அறியக்கூடியதாக உள்ளது. நாயக்கர் காலத்து ஆக்கங்களில் ஜதி, ஜதிஸ்வரம், சொல்கட்டு முதலியன கிடைக்கவில்லை. ஆனால் விஜயராகவ நாயக்கருக்குப்பின் ஏறத்தாழ 30 ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு தஞ்சை மராத்திய மன்னன் சாஹஜியின் படைப்புக்களில் ஸ்வரஜதி, சொல்கட்டு, ஜதீஸ்வரம் முதலியன உள்ளன. இவற்றின் உதவியுடன் தஞ்சையில் நிலவிய நாட்டிய மரபு பற்றி ஓரளவு ஊகிக்கலாம்.

சாஹஜி மன்னன் காலத்திய நாட்டிய நாடகங்களில் தோடய மங்களம், மங்களதரு, சரணுதரு, சல்லாம் தருக்கள், சம்வாததரு ஏலதருக்கள், கீதப்பிரபந்தம், பதம், சூர்ணிகை, தண்டகம் முதலிய உறுப்புக்கள் உள்ளன. தியாகராஜ விநோத சித்ர பிரபந்த நாட்டிய நாடகத்தில் ராக மாலிகை, தாளமாலிகை, சிம்மநந்தன, பல்லவி, நவரத்தினப் பிரபந்தம், ஜக்கினி தருக்கள் முதலியன இடம்பெற்றன. இதிலும் பஞ்சரத்தினப் பிரபந்தம் போன்ற பிறநாட்டிய நாடகங்களிலும் பல ராகங்களிலே மேற்குறிப்பிட்ட உருப்படிகள் காணப்படுகின்றன. பஞ்சரத்தினப் பிரபந்தம் ஒரு நாட்டிய நாடகம் மட்டுமல்ல அந்நாளில் நிகழ்ந்த பரத நாட்டியக் கச்சேரி என்றுதான் கூறமுடிகிறது. இந்நாடகத்தில் முதன்முதலில் திரை இசையாகத் தோடயமங்களம், மங்களதரு, சரணுதரு போன்ற தருக்கள் பாகவத சம்பிரதாயமாகப் பாடப்படுகின்றன. பின்னர் துலாம்தரு, ஸ்வரஜதி, சொற்கட்டு (அலாரிப்பு), விநாயகர் கவத்துவம், பதாபிநயம், முடிவில் ஜக்கினி தருக்களோடு நட்டுவாங்க நாட்டிய நாடகம் முடிவடைகின்றது. இவ்விரு பிரபந்தங்களையும் அக்காலப் பரதநாட்டிய வளர்ச்சிக்குச் சான்றாகக் கொள்ளலாம்.

சாஹஜி மன்னருக்கு முன்பே நாட்டியக்கலை நன்கு சிறப்புற்றிருந்தது. ரகுநாதநாயக்க மன்னன் கலைகளை நன்கு ஆதரித்தவன். அவனே ஒரு கலைஞன். 'ரகுநாதவீணை' எனும் புதியரகவீணை அமைத்துப் புகழ் பெற்றவன். ரகுநாதவிலாசமெனும் புதிய நடனவகையினையும் அமைத்தவன் என அறியப்படுகின்றது. விஜயராகவமன்னர் கால நடனநிலை பற்றி அறியலாம். ஜக்கிணி எனும் நாட்டியம் மதங்கரின் பிருஹத்தேசிக்கு முன்பிருந்து நிலவி வந்துள்ளது. ஆனால் விஜயநகர, நாயக்க மன்னர் ஆட்சியின்போது எழுந்த நூல்களிலேதான் இது பற்றிய செய்திகள் கிடைக்கின்றன. கி.பி. 16ம் நூற்றாண்டுத் தொடக்கத்தில் இது பழைய செல்வாக்கைப் பெற்றிருக்கலாம். இவ்வாறு மங்கியிருந்த ஜக்கிணிவகை இக்காலத்தில் மறுமலர்ச்சி பெற்றிருக்கலாம். விஜயராகவ நாயக்கர் (கி.பி.1633 - 1673) காலத்திய ரகுநாதாப்யு தயமெனும் நூலிலும், இக்காலத்திய செங்கல்வ காளகவி எனும் புலவரின் கோபாலவிலாசம் எனும் நூலிலும் ஜக்கிணி பற்றிய குறிப்புகள் உள்ளன. இவ்வரசருடைய அவையில் ரேவதி, சண்பகவல்லி, மூர்த்தி, கோமளவல்லி, லோகநாயிகா, சசிரேகா, ரத்னகிரி, பகீரதி போன்ற நாட்டியப் பெண்கள் முறையே செளக்கக்காலபதம், சப்தசூடாமணி பிரபந்தம் (சிறந்த சொற் கட்டு), ஜக்கிணி பிரபந்தம், குறவஞ்சி பிரபந்தம், புதிய பதங்கள், தேசிப்பதங்கள், துரு பதங்கள் (துரு) பேரணி நாட்டியம் போன்ற சாஹித்ய உருப்படி களுக்கேற்ப நாட்டியம் ஆடினார் என அறியலாம்.

மேலும் வாள்வீச்சு நடனம், குஜ்ஜரி நடனம், குஜராத்தி நடனம், தண்டலாஸ்ய நடனம், கந்துககிரீட எனும் பந்தாட்ட நடனம், குறவஞ்சி நடனம், சிருங்காரப்பதங்கள், தருபதங்கள், விரகபதங்கள், சிந்துப்பதங்கள் ஆகியனவற்றிற்கேற்ற நடனங்கள், சக்களத்தி எதிர்வாதம் செய்யும் அபிநய நடனம் முதலியனவும் நிகழ்ந்துள்ளன. நாட்டியக் கதம்ப நிகழ்ச்சிகள் அக்காலத்தில் இடம்பெற்றுள்ளன. நாட்டியத்தில் கடைசி நிகழ்ச்சியாக ஜக்கிணி தருவே இடம்பெற்றதாகத் தெரிகின்றது. ஜக்கிணி தருக்கள் மறைந்து அதற்குப் பதிலாகத் தில்லானா பிரகாலத்தில் பரதநாட்டியத்தின் கடைசி நிகழ்ச்சியாகவும் இடம்பெற்றுள்ளது.

பஞ்சரத்தினப் பிரபந்தத்திலுள்ள தத்தகாரம், சொல்கட்டு, ஜதில்வரம், பதம், தரு முதலியன குறிப்பிடற்பாலன.

மேற்குறிப்பிட்டவற்றைத் தொகுத்துநோக்கும்போது சாஹஜி மன்னன் காலத்தில் நன்கு சிறப்புற்று நிலவிய பரதநாட்டிய மரபு ஏற்கனவே நெடுங்காலமாக தமிழகத்திலே நிலவி வந்துள்ளமை தெளிவு. இவனுக்குப்

பின்வந்த முதலாம் துளஜா, பிரதாபசிம்மன், அமரசிம்மன், இரண்டாம் சரபோஜி முதலியோரும் இசை, நடனம் ஆகியவற்றினை நன்கு ஆதரித்து வந்தனர். பின்னையவர் காலத்திலேதான் தஞ்சை நால்வர் சிறப்புற்றிருந்தனர். இன்றைய பரதநாட்டியக் கச்சேரி முறையை உருவாக்கிய வர்களாகிய இவர்களுக்கு முன்பே, இதற்கான களம் அமைக்கப்பட்டு விட்டமை இதுகாறும் கூறியவற்றால் தெளிவாகும். இக்காலகட்டத்திலே தஞ்சாவூர் தொடர்ந்து ஒரு முக்கியமான அரசியல், பண்பாட்டு மையமாகவும் மிளிர்ந்தது. இங்கு இக்காலப்பகுதியிலேதான் இன்றைய பரதநாட்டியக் கச்சேரி முறைக்கான பின்னணியும், அமிசங்களும் தொடர்ந்து உருவாகி வந்தன. இவற்றில் உள்ள முக்கியமான சில அமிசங்கள் ஏற்கனவே வாழையடி வாழையாகத் தமிழகத்திலே தொன்றுதொட்டு நிலவி வந்தவை. சில அமிசங்கள் கன்னட, மராத்திய, ஹிந்துஸ்தானி குறிப்பாகத் தெலுங்கு இசை, நடன மரபுகளின் தொடர்புகளால் ஏற்பட்டவை. அடிப்படையில் தெலுங்கு, கன்னட இசை மரபுகள் தமிழிசை மரபுக்கு வேறுபட்டவையல்ல இவையாவும் கர்நாடக இசைக்குரியனவே. நடனத்தைப் பொறுத்தளவிலும் தெலுங்கு, கன்னட, தமிழ் நடன மரபுகள் மட்டுமன்றி மராத்திய மரபுகளும் ஒரே அடிப்படையிலானவை என்பது நாட்டிய சாஸ்திர சான்றாலும் (விந்தியமலைக்குத் தெற்கே 'தாக்க்ஷிணாத்திய' என ஒரு பிரவிருத்திதான் கூறப்பட்டுள்ளமைபற்றி ஏற்கனவே குறிப்பிடப்பட்டது.) நாட்டிய சாஸ்திர மரபைப் பின்பற்றுவதாலும் தெளிவாகும். எனினும் இசை, நடன மரபுகளில் பிரதேச ரீதியிலான தனித்துவம் மொழிகளிலும், கலை அமிசங்களிலும் காணப்படுவது இயல்பே.

தஞ்சைச் சகோதரர்களின் கலைப்பணிகள்

இன்றைய பரதநாட்டியக் கச்சேரி முறையினை ஒழுங்குபடுத்தியவர்களாகிய பொன்னையா, சின்னையா, சிவானந்தம், வடிவேலு ஆகிய நான்கு சகோதரரும் தஞ்சாவூரிலே ஒன்றரை நூற்றாண்டுகளுக்கு முன் (கி.பி.19ம் நூ. முற்பகுதியில்) வாழ்ந்தவர்கள். இவர்களுக்கு மூத்த சமகாலத்தவர்களாகிய கர்நாடக இசையின் மும்மூர்த்திகளாகிய ஸ்யாமா சாஸ்திரிகள், தியாகராஜ சுவாமிகள், முத்துஸ்வாமி தீக்ஷிதர் ஆகியோரும் (சுமார் கி.பி. 1750 - 1850 வரை), சமகாலத்தவராகத் திருவாங்கூர் ஸ்வாதித்திருநாள் மகாராஜாவும், தஞ்சாவூர் சரபோஜி மன்னரும், மைசூர் மஹாராஜா கிருஷ்ணராஜவாடியாரும் விளங்கினர். சிலப்பதிகாரக் காலம் தொட்டு அல்லது அதற்கு முற்பட்ட காலந்தொட்டு இன்றைய காலம்வரை

தஞ்சாவூர் ஒரு பெரிய இசைக்கலை, நடனக்கலை மையமாக விளங்கி வருவதும் ஈண்டுக் கவனித்தற்பாலது.

தஞ்சை நால்வர்களின் முன்னோரான கங்கைமுத்து, இராமலிங்கம் ஆகியோரும், தகப்பனாரும் கி.பி. 17ம் நூற்றாண்டிலே தஞ்சை மாவட்டத்திலுள்ள ராஜமன்னார்க்குடிக்கு அண்மையிலுள்ள செங்கணார்கோயிலில் வாழ்ந்தனர். இம் மூவரும் சமகாலத்திலே தஞ்சாவூரிலிருந்து ஆட்சி புரிந்த மராத்திய மன்னரின் ஆஸ்தான வித்துவான்களாயினர். அங்குள்ள பிருஹதீஸ்வரர் (தஞ்சைப் பெருவுடையார்) ஆலயத்திலே நடனப் பணி செய்துவந்தனர். கங்கை முத்து நடனாதிவாத்யரஞ்சனம், சபாரசிதசிந்தா மணி ஆகிய நடன சாஸ்திர நூல்களை எழுதினார். மேற்குறிப்பிட்ட கலைஞர்களின் ஊக்கம், விடாமுயற்சியால் இவர்களின் குடும்பங்களிலே அடுத்த தலைமுறைகளிலே நடனமரபுகள் நன்கு விளங்கின. இராமலிங்கத் தின் மக்கள் சுப்பராயன், சிதம்பரம் ஆகியோர் மரபுவழி முறைப்படி ஆடற் கலையினைப் பயின்று நடனக்கச்சேரிகள் செய்தனர். அக்கால நடனக்கச்சேரிகளிலே, பிரபந்தம், சிம்மந்தனம், குடக்கூத்து, நவசந்திக்க வுத்துவங்கள், பஞ்ச மூர்த்திக் கவுத்துவங்கள் முதலியன இடம்பெற்றன. இக்கவுத்துவங்கள் நடனாதிவாத்திய ரஞ்சனம் எனும் நூலில் உள்ளன.

சுப்பராயனின் மக்களாகிய தஞ்சை நால்வர் செங்கணார்கோயில் கிரியைக்கான இசையிலீடுபட்டிருந்த போது, தஞ்சை அரசரான துளஜாமகாராஜா இவர்களின் கலைத்திறனை அவதானித்து பிருஹதீஸ்வரர்கோவிலிலே நடனத்திற்குத் தேவாரம் ஒதுவதற்கும், நட்புவாங்கம் செய்வதற்கும் ஒழுங்குபடுத்தினார். கர்நாடக இசை மும்மூர்த்திகளில் ஒருவரான முத்துஸ்வாமி தீக்ஷிதரிடம் இவர்கள் இசை பயிலுதற்கு ஒழுங்குகள் செய்வித்தார். இதன் விளைவாகத் தீக்ஷிதரிடம் ஏழு ஆண்டுகளாகக் குருகுலவாசம் செய்து கர்நாடக இசையினை இவர்கள் முறைப்படி நன்கு கற்றனர். இசையுடன் தமிழ், சம்ஸ்கிருதம், தெலுங்கு மொழிகளிலும் மிக்க பாண்டித்தியம் பெற்றனர். இதனாற்றான் இவர்கள் பரதநாட்டியத்திலே ஆக்கபூர்வமான ஒழுங்குமுறைகள், தொண்டுகள் செய்யக்கூடியனராயிருந்தனர். இவர்களின் இசைத்திறனை உணர்ந்த தீக்ஷிதர் அரசவையில் அவர்களுக்கு அரங்கேற்றம் செய்வித்தார். அவர்களும் நவரத்ன மாலா (9பாடல்கொண்ட பாமாலை) பாடிக் குருவுக்குக் காணிக்கையாக வழங்கி, அவரைக் கௌரவித்தனர். அவரும் பெரிதும் மகிழ்வுற்றார். இந்நால்வரும் பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சி நிரலை நன்கு கவர்ச்சிகரமான

முறையில் ஒழுங்குபடுத்தினர். பொன்னையாவின் பங்களிப்புகள் குறிப்பிடத்தக்கவை. இன்றைய பரதநாட்டிய அடவுகளை 120 ஆக இவர் வகுத்தாரெனக் கூறப்படுகிறது. இவர்கள் தொடர்ந்து அலாரிப்பு, ஜதிஸ்வரம், சப்தம், பதம், வர்ணம், தில்லானா, சுலோகம் ஆகியவற்றை ஒழுங்குசெய்து பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சி நிரலை முழுமையாக்கினர். இவற்றிலே பல ஏற்கனவே இருந்தவை. ஜதிஸ்வரம் இவர்களின் புதிய ஆக்கம் என ஒருசாரார் கருதுகின்றனர். ஹிந்துஸ்தானியில் 'தரனா' என வழங்குவதே தமிழிலே தில்லானா என வழங்குகிறது. எனவே, ஹிந்துஸ்தானி இசைத்தொடர்பால் இது வந்திருக்கலாமெனக் கருதப்படுகின்றது. ஆனால் பிரபல நர்த்தகி ஸ்ரீபாலசரஸ்வதியும், பேராசிரியர் வே. இராகவனும் தில்லானா வெளித் தொடர்பாலன்றித் தமிழக இசை மரபினையொட்டிய உருப்படி என்பர். இவ்வாறு ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட நிகழ்ச்சி நிரலுக்குத் தமிழிலும், தெலுங்கிலும், தஞ்சைச் சகோதரர்கள் நாட்டியத்திற்கான ஸ்வரஜதிகள், வர்ணங்கள், தில்லானாக்கள் முதலியனவற்றை இயற்றினர். பல மாணவர்களுக்கு நாட்டியம் கற்பித்து வந்தனர். அவர்களில் இரு மாணவியரை அரசசபையிலே குருவின்முன் அரங்கேற்றுவித்தனர். இந்நாட்டிய நிகழ்ச்சி நன்கு சோபித்தது. இவர்களுக்குச் 'சங்கீத சாஹித்ய பரத சிரேஷ்ட' எனும் விருதுப் பெயரை சரபோஜி மன்னர் மூலம் தீக்ஷிதர் வழங்குவித்தார். இதே வைபவத்திலே, தீக்ஷிதர் 'சங்கீதத்திற்குப் புரந்தர தாசர் வழிகாட்டி, நாட்டியத்திற்கு என் மாணவர் வழிகாட்டி' என மாணவர்களை மனமார வாழ்த்தி மகிழ்ந்தார். பொன்னையாவின் சாஹித்யங்கள் (வர்ணங்கள், ஸ்வரஜதிகள் முதலியன), ராகவளம், தாளநயம் மிக்கவை. சகோதரர்களின் புகழ் சமகாலத் திருவாங்கூர், மைசூர் முதலிய சமஸ்தானங்களுக்கும் (அரசுகளுக்கும்) பரவிற்று. ஆங்காங்கே அழைக்கப்பட்டு இவர்கள் ஆஸ்தான வித்துவான்கள் ஆயினர். சமகாலத் திருவாங்கூர் மன்னரான சுவாதித்திருநாள் மகாராஜாவின் (1813 - 1847) அழைப்பின் பேரில் வடிவேலுவும், சின்னையாவும் அங்கு சென்று அவரின் அவையினை அணிசெய்தனர். கலைப்பணி புரிந்தனர். பரதக்கலையுடன், மோஹினி ஆட்டத்தினையும் சிறப்பாகத் திருத்தி அமைத்தனர்; வடிவேலு வயலின் வாசிப்பதிலும் மிகத்திறமை காட்டிப் புகழ் பெற்றார். கர்நாடக இசையில் வயலினை நன்கு அறிமுகப்படுத்தியவர் இவரே எனக்கூறப்படுகிறது. பொன்னையாவும் சிவானந்தமும் சில காலமாகச் சமகால மைசூர் அரசரான கிருஷ்ணராஜ வாடியாரின் சபையினை அலங்கரித்தனர். பின் தஞ்சாவூர் திரும்பினர். சரபோஜியுடன் பிணக்குற்றுத் திருவாங்கூர்

சென்று யாவரும் அங்கு இருந்தனர். பின்னர் வடிவேலு தவிர்ந்த ஏனையோர் தஞ்சாவூர் திரும்பினர்; பிருஹதீஸ்வரர் ஆலயத்திலே கலைப்பணி செய்தனர். சமகாலத் தென்னிந்தியாவிலே கலைகளை நன்கு ஆதரித்த தஞ்சாவூர், மைசூர், திருவாங்கூர் அரசுகளிலே தஞ்சை நால்வர் தத்தம் கலைத்திறமைகளைக் காட்டி உள்ளனர். இவர்கள் மிகுந்த சமயப் பற்றுள்ளவர்கள். பொன்னையாவின் சிவப்பற்றுப் பிரசித்திபெற்றதாகும். பொன்னையாவின் விருப்பப்படி சரபோஜி தஞ்சைப் பெரியகோவிலுக்கு ஒரு தண்ணீர்ப் பந்தலும், ஒரு நர்த்தன விநாயகர் கோவிலும் அமைத்தார். இன்றும் அந்த இடம் நட்டுவனார் சாவடி என அழைக்கப்படுகிறது. கோயில் கைங்கரியத்தில் தனக்குக்கிடைத்த ஊதியத்தை 'சிவசொத்து ஆகாது' என்பதால் பொன்னையா மேற்படி தண்ணீர்ப் பந்தல் கைங்கரியத்திற்கும், திருத்தேர் அன்று அன்னதானம் செய்யவும் செலவிட்டு வந்தார். இவர்கள் நால்வரும் நாட்டியத் தொண்டு மட்டுமன்றி இசைத்தொண்டும் செய்தவர்கள். தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயிலில் மிக்க பற்றுள்ளவர்கள். இங்குள்ள இறைவனாகிய பிருஹதீஸ்வரர் (பெருவுடையார்) இறைவியாகிய பிருஹந்நாயகி (பெரிய நாயகி) பெயர்களில் இசைப்பாடல்கள் இயற்றியுள்ளனர். அதேவேளையில் அரசர் பெயரிலும் வர்ணங்கள், கீர்த்தனைகள் பாடியுள்ளனர். இவர்கள் நாட்டியக்கச்சேரி ஒழுங்குமுறையினை இசை, நடனம் ரீதியிலாக வகுத்தனர். பரதநாட்டியத்திற்கான இசையினை மேலும் மெருகூட்டிக் கச்சேரியினை நன்கு கவர்ச்சிகரமாக்கினார் எனப் பொதுவாகக் கூறப்படுகிறது. மேலும் இவர்கள் ஏகார்த்தமாக (ஒரு விடயத்தினைக் கூறுவதாக) இருந்த நாட்டிய (சதிர்)க் கச்சேரியினைப் பிருத கர்த்தமாகப் (பல விடயங்களைத் தனித்தனியாக கூறுவதாக) மாற்றினார் எனக் கூறப்படுகிறது. இவர்களின் கலைப் பணிகளைக் குறிப்பாக நாட்டியப்பணிகளை இவர்களின் மாணவர்களும் அவர்களின் மாணவ பரம்பரையினரும் தொடர்ந்து செய்து வந்துள்ளனர். இன்றும் பரதநாட்டியக் கச்சேரியிலே பயன்படுத்தப்படும் கணிசமான தொகை நடன உருப்படிகள் தஞ்சைச் சகோதரர் இயற்றியவையே.

இக்காலத்திலே தமிழகப் பரதம் ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு சதிர், சின்னமேளம் முதலிய பல பெயர்களாலழைக்கப்பட்டு வந்தது. சின்னமேளம் என்ற சொல் பெரும்பாலும் இதற்கான பக்கவாத்தியங்களிலொன்றான சிறிய மேளத்தின் பெயரால் வந்திருக்கலாம். ஒப்பீட்டு ரீதியில் மற்றைய பெரிய மேளத்திலிருந்து - தவிலிலிருந்து இவ்வாறு வேறுபடுத்திக் கூறப்பட்டிருக்கலாம். 'இக்காலப்பரதத்திலே ஏற்கனவே

நிலவிவந்த சதிர், கனமான பாகவதமேளம், எளிதான குறவஞ்சி நாடகம் ஆகியவற்றின் அமிசங்களும் கவனிக்கப்படவேண்டியவை' என இதன் மறுமலர்ச்சிக்கு வழிகோலியவர்களில் ஒரு முக்கியமான கலைஞரும், ஆய்வாளருமாகிய திரு. இ. கிருஷ்ணஜயர் குறிப்பிட்டுள்ளார். இவற்றுள்ளே பாகவதமேளம் ஆந்திர நாட்டிலிருந்து தமிழ் நாட்டிற்குப் பரவிச் சிறப்புற்றது. குறவஞ்சி நாடகம் தமிழகக் கிராமியக் கலைகளிலொன்றாகும்.

கோவில்களிலும், மன்னர் அவையிலும், விழாக்களிலும், வைபவங்களிலும் பரதநாட்டியம் இடம்பெற்று வந்துள்ளது. தெய்வீகக் கலையாக கோயிற்கலையாக மட்டுமன்றி, மக்களுக்கு மகிழ்வுட்டும் கலையாகவும் இது மிளிர்ந்து வந்துள்ளது. நாட்டியசாஸ்திரம், சிலப்பதிகாரம் முதலிய நூல்கள் கூறுகின்றவாறு அரங்குகளில் இக்கலை ஆடப்பட்டு வந்துள்ளது. இது சிறப்பாகக் கோவில்களிலே வளர்ந்து வந்துள்ளது.

நாட்டியத்திலேற்பட்ட சீர்கேடுகள்

சிறப்புற்று விளங்கிவந்த இக்கலையிலே, காலப்போக்கிலே சில சீர்கேடுகள் ஏற்பட்டன. மன்னர் ஆதரவு குன்றியமை ஒரு காரணமாகலாம். அதாவது, பிற்காலத்திலேற்பட்ட முஸ்லிம் ஆட்சி, பிரித்தானியர் ஆட்சியின்போது சுதேசக் கலைகள் நலிவுற்றன. மேலுமிதே காலத்திலே சமூகத்திலும் சில சீர்கேடுகள் நிலவின. இவற்றின் தாக்கம் நடனக்கலையினையும் பாதித்தது. இக்கலை நிகழ்ச்சி நிரலிலே சிருங்காரம் ஒரு முக்கியமான இடத்தைப் பெற்றிருந்தது. இதனை ஆத்மீக ரீதியிலே மன உறுதியுடன் பயன்படுத்தா விட்டால் சீர்கேடுகள் ஏற்படுதல் தவிர்க்கமுடியாததுமாகும். ஆடற்கலைஞரின் ஒழுக்கக்கேடும், பணத்தையே பிரதான இலக்காகக் கொண்டு அவர்கள் ஆடியமையும் ஈண்டு கவனித்தற்பாலன. இக்காலத்துச் சில கலைஞரிடத்தில் நிலவிய சீர்கேடுகளைப் பின்வருவனவற்றாலும் அறியலாம். 'காசில்லாதவன் கடவுளானாலும் கதவைச் சாத்தடி' போன்ற கூற்றும், அக்காலப் பதம் ஒன்றிலே வரும்,

'காசிருந்தால் இங்கேவாரும் சும்மா
கடன் என்றால் வந்தவழிபாரும்'

போன்ற பகுதிகளும் மேற்குறிப்பிட்ட கருத்துக்களைப் பிரதிபலிக்கின்றன. இத்தகைய சீர்கேடுகள் குறிப்பாகப் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டு பிற்பகுதி, இருபதாம் நூற்றாண்டு முதற்கால் பகுதியிலே நிலவி வந்தன.

இக்காலத்திலாட்சி செய்த பிரித்தானியர் சதேசக் கலைகளில் கவனம் செலுத்திலர். இத்தேவளையில் இக்கலையினைச் சிறுபெண் பிள்ளைகள் பயிலக்கூடாதெனவும் இதனைக் கோவில்களிலே ஆடுதல் தடை செய்யப் படவேண்டுமெனவும் ஒருசாரார் இருபதாம் நூற்றாண்டு முற்பகுதியிலே வலியுறுத்தி வந்தனர். இவர்களிலே சில ஆங்கிலேயரும், படித்த இந்திய அறிஞர்களும் பிறரும் அடங்குவர். கலாநிதி முத்துலக்ஷ்மிரெட்டி அம்மையார் இம்முயற்சியின் முன்னணியில் நின்று சென்னைச் சட்டசபையிலே இதற்கான மசோதா ஒன்று நிறைவேற்றுவதற்குப் பாடுபட்டார். ஏற்கனவே 1910இலே மைசூரிலும், 1930லே திருவனந்தபுரத்திலும் (திருவாங்கூரிலும்) கோயில்களில் நடனமாடுதல் சட்டமூலம் தடுக்கப்பட்டுவிட்டது. தமிழகத்திலும் இதற்கான நடவடிக்கைகள் 1947லே மேற்கொள்ளப்பட்டு வந்தன.

எனினும், தேவராடியார் அல்லது தேவதாசிகள் பல நூற்றாண்டுகளாகக் கோவில்களிலும் பிற இடங்களிலும் ஆற்றி வந்துள்ள அருங்கலைப் பணிகள் குறிப்பாக இசை, நடனப்பணிகள் நன்கு குறிப்பிடற்பாலன. காலந்தோறும் ஏற்பட்டு வந்துள்ள பல்வேறு இன்னல்களையும் பொருட்படுத்தாது இவ்வருங்கலைகளைப் பேணி வளர்த்த பெருமை இவர்களுக்கும் சாரும். ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு, தேவதாசிமுறையினைக் கோவில்களிலே சட்டபூர்வமாகத் தடுத்ததற்காக மேற்கொள்ளப்பட்ட முயற்சிகளில் இ. வே. ராமசாமி நாயக்கரின் (பெரியாரின்) சுயமரியாதை இயக்கத்தின் பங்களிப்பும் குறிப்பிடற்பாலது. இவ்வியக்கம் தொடங்கிய காலகட்டத்தில் (1925 அளவில்) தேவதாசி குடும்பத்தினைச் சேர்ந்த மூவலூர் செல்வி ராமதீர்த்தம் மாளும் இதிற சேர்ந்து தேவதாசிகளின் நலனுக்காக உழைத்தார். கோவில்களிலே தேவதாசிகள் அர்ப்பணிக்கப் படுதலை (பொட்டுக்கட்டும் வழக்கத்தினை)ச் சுயமரியாதை இயக்கத்தினர் தாக்கிவந்தனர். இதிலீடுபட்டவர்களில் ஒருவரான கலாநிதி முத்துலக்ஷ்மி அம்மையார் பொட்டுக்கட்டும் வழக்கத்தினை ஒழித்தற்கு ஒரு மகாநாடு கூட்டினார். செல்வி ராமதீர்த்தம்மாளும் இதிற பங்குபற்றியதாக அறியப்படுகின்றது. சுயமரியாதை இயக்கத்தினரின் நடவடிக்கைகளின் விளைவாக தமிழிலே ஒரு தேவதாசி எழுதிய, **தேவதாசிகள் மோசவழி** அல்லது **வாழ்வுபெற்ற மைனர்** எனும் நாவல் 1936லே குற்றாலத்திலே வெளிவந்தது. மேற்குறிப்பிட்ட ராம தீர்த்தம்மாள் என்பவரே இதனை எழுதினார். இதற்கு எழுதப்பட்டுள்ள மூன்று மதிப்புரைகளில் ஒன்று சோமசுந்தர பாரதியாரால் எழுதப்பட்டதாகும். 'பொட்டுக்கட்டும் அநாகரிக வழக்கத்

திற்கு எதிராக' எழுதப்பட்டுள்ள இந் நாவலிலே தேவதாசிகள் வாழ்க்கை சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. குறிப்பாக, இருதேவதாசி சகோதரிகள் வாழ்க்கை பற்றியும், பின்னர் தேவதாசிகள் முன்னேற்றச் சங்கம் ஒன்று அமைக்கப் படுத்தலும், அங்கு தேவதாசிகள் நிலை, அவர்கள் ஆடவரைக் கவரக் கையாளும் தந்திரோபாயங்கள் முதலியனவும், கூறும் பதங்களுக்கான நடனம் பற்றியும் கூறப்படுகின்றன. இலக்கியச் சிறப்பு அதிகம் இல்லா விடினும் சமூகரீதியில் இது ஒரு முக்கியமான ஆவணமாகும் எனப் பேராசிரியர் கமில் சுவெலபில் குறிப்பிட்டுள்ளார். தேவதாசி ஒருத்தி தனது அனுபவங்களை எடுத்துக் கூறும்பாங்கில் அமைந்துள்ள இந்நாவல் குறிப்பிடற்பாலதே. இத்தகைய சூழ்நிலையில் இறுதியாக 1947ல் தேவ தாசிகளைக் கோவிலுக்கு அர்ப்பணிக்கும் முறை சட்டபூர்வமாகத் தமிழ் நாட்டில் ஒழிக்கப்பட்டது.

பரதக்கலையின் மறுமலர்ச்சி

இந்தியாவிலே முகிழ்த்து மறுமலர்ச்சி பெற்ற நுண்கலைகளிலே நாட்டியக் கலை நன்கு குறிப்பிடற்பாலது. இக்கலை மிகத் தொன்மையானது; அழகியற் சிறப்பும், ஆத்மீகச் சிறப்பும், ஒருங்கே கொண்டது; தெய்வீக நிழலிலே நன்கு வளர்ச்சிபெற்ற இக்கலை மனிதனின் பல்வேறு உணர்வுகளையும், சமய, தத்துவக் கருத்துக்களையும் நன்கு புலப்படுத்தவல்லது; கண்ணிற்கும், கருத்திற்கும் நல்விருந்தாய் விளங்கவல்லது; பண்டிதரும் பாமரரும் பார்த்துப் பயன்படத்தக்கது; களிப்படையத் தக்கது; உயர்ந்தவர், தாழ்ந்தவர், ஏழை பணக்காரர், பெரியோர் சிறியோர், இளையோர் முதியோர் முதலிய சமூக பொருளியல் ஏற்றத்தாழ்வுகளையும் வேறுபாடுகளையும் கடந்து எவரும் கண்டுகளிக்கத்தக்கது.

பாரத நாட்டிலே வளர்ச்சியடைந்த இக்கலையினைப் பரதக்கலை என அழைத்தனர். இன்று இந்தியாவிலேயுள்ள பிரதான சாஸ்திரீய நடனங்களாகிய பரதநாட்டியம், கதகளி, கதக், மணிப்புரி, ஒடிஸி (சிலர் குச்சுப்புடி, மோஹினி ஆட்டம் ஆகிய இரண்டினையும் சேர்த்துக் கொள்வர்) ஆகியனவற்றில் ஒன்றாகவும், தமிழகத்துக்கே சிறப்பாக மிளிர்வதுமான நடனக்கலையினைக் குறிப்பதாகவே அமைந்தாலும், முற்காலத்திலே இந்திய நடனக்கலையினைப் பொதுவாகக் குறித்த சொல்லாகவே பரதம் எனும் சொல் விளங்கியது. 'பரத' எனும் சொல் நடிகளையும் பின் நடனக் கலையினையும் குறித்தது. நடனவியல் முதலியனவற்றுக் குரிய விரிவான இலக்கண நூலான நாட்டிய சாஸ்திரத்தினை எழுதிய ஆசிரியரின் பெயர் பரதர் என்பதும் கவனித்தற்பாலது. 'பரத' எனும் சொல் சிறப்புப் பெயராகத் தனிப்பட்ட வகையிலும் வந்திருக்கலாம். குறிப்பிட்ட காலத்தின் பின்பே, தமிழகத்திற்கே தனிச் சிறப்பாக விளங்கும் நாட்டியத்தினைக் குறித்தற்கு இது பயன்படுத்தப்பட்டது. பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தினை நன்கு பின்பற்றி வரும் இக்கலையினைப் பரதம் எனத்

தமிழர் அழைத்ததில் வியப்பில்லை. இதேவேளையில் ஏனைய இந்திய சாஸ்திரீய நடனங்களும் ஓரளவாவது நாட்டிய சாஸ்திரத்தினை இன்றும் பின்பற்றி வருவதும் மனங்கொள்ளற்பாலது. மேலும் இந்திய சாஸ்திரீய இசை போன்று இந்திய சாஸ்திரீய நடனமும் நெடுங்காலமாக ஒன்றாயிருந்தது. பின்னரே அது பிராந்திய ரீதியிலே பலவாய் வளர்ந்துள்ளமையும் நினைவுகூறற்பாலது. எனவே பொதுவாக நாட்டியக் கலையினைக் குறித்த சொல், பின்னர் குறிப்பிட்ட ஒரு நாட்டிய வடிவத்தினைக் குறித்தது எனலாம். பரதநாட்டியத்தின் இன்றியமையாத அமிசங்களான பாவம், ராகம், தாளம் ஆகியவற்றையே 'பரத' எனும் சொல் கருதுமென ஒரு சாரார் கொள்ளுவர். ஆனால் இவை ஏனைய சாஸ்திரீய நடனங்களுக்கும் பொதுவானவை. பிற்காலத்தில் எழுந்த மகாபரதகுடாமணி எனும் நூலிலே 'பகாரம் பாவமாகும். ரகாரம் ராகமாகும், தகாரம் தாளமாகும், மகாரம் சுருதியாகும். இந்நாலும் கூடியது பரதம்' எனப் பரத லக்ஷணம் பற்றிக் கூறப்பட்டுள்ளது.

இந்தியக் கலைகளிலே வளமும், சிறப்பும் வாய்ந்த நடனக் கலையின் சிறப்புக்களையும் பயன்பாடுகளையும் பற்றிப் பரதர் காலம் தொட்டுப் பலர் குறிப்பிட்டுள்ளனர். நான்கு வேதங்களின் சாரமாகவும், யாவருக்கும் பொதுவாகவுமுள்ள ஐந்தாவது வேதமாகவும் இதனைப் பாராட்டிய பரதர் 'நாட்டியத்திலே காட்ட முடியாத ஞானமோ, சிறப்போ, கல்வியோ, கலையோ, யோகமோ, செயலோ ஒன்றுமில்லை. சாஸ்திரங்கள், சிற்பங்கள் அனைத்தினையும் இதிலே காட்டலாம். நிருத்தம் ஒரு குறிப்பிட்ட தேவையின் நிமித்தம் தோன்றவில்லை. இது சோபையினை (அழகினை) ஏற்படுத்துகிறது. நிருத்தத்தினை இயல்பாகவே மக்கள் அனைவரும் விரும்பு கின்றனர். இது மங்களகரமானது எனப் போற்றப்படுகிறது' எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். பிற்காலத்திலே வாழ்ந்த நந்திகேஸ்வரர் இக்கலையில் பல்வேறு உலகியல் ஆன்மீகச் சிறப்புகள், பயன்பாடுகளைக் குறிப்பிட்டுப் பிரம்மானந்தத்தினை (பேரின்பத்தினை) இதன் மூலம் பெறலாம் என விதந்தோதியுள்ளார். 'மலர், நைவேத்தியம் ஆகியனவற்றிலும் பார்க்க நிருத்ததானமே இறைவனுக்குச் சிறந்தது' என விஷ்ணு தர்மோத்தரபுராணம் கூறும். இந்தியாவின் தலைசிறந்த புலவர்களிலொருவரான காளிதாசர் 'நாட்டியம் தேவர்களுக்கு மிக விருப்பமான வேள்வியாகும் என ரிஷிகள் கருதுவர். உமாதேவியுடன் கூடிய அர்த்தநாரீஸ்வரராக விளங்கும் சிவபிரான், தாண்டவம், லாஸ்யம் ஆகிய இருவகை நடனங்களை ஆக்கியுள்ளார். (சத்வ, ரஜஸ், தமஸ் ஆகிய)

முக்குணங்களின் அடிப்படையிலான செயல்கள், பாவங்கள் யாவும் இவற்றின் மூலம் அபிநயம் செய்யப்படும். பல்வேறு கலைச் சுவையுள்ள மக்கள் அனைவருக்கும் ஒரே நேரத்தில் இன்பம் பயக்கவல்லது நாட்டியமே எனச் சிறப்பித்துள்ளார்.

இப்பெயர்ப்பட்ட பெருஞ்சிறப்பு வாய்ந்த நாட்டியக்கலை அரசியல், சமூக, பொருளாதார பண்பாட்டுச் சீர்குலைவுகளாலே தேங்கி மங்கத் தொடங்கியது. அதிற் பல மாசுகள் படிந்தன. இற்றைக்குச் சுமார் முக்கால் நூற்றாண்டுக்கு முந்திய நிலை மிகவும் மோசமானது. பழைய நூல்களிலும், சிற்பங்களிலும், ஓவியங்களிலுமே நாட்டியத்தின் சிறப்பினைப் பெருமளவு காணக்கூடியதாக விருந்தது. உயிர்த்துடிப்பும், பெருஞ்சிறப்பும் உள்ள கலையினை எளிதிற் காணமுடியாது. தமிழகத்தினைப் பொறுத்தமட்டிலே இது 'சதிர்', 'சின்னமேளம்', 'தேவதாசி நடனம்', 'தேவரடியார்' (தேவடியான்) ஆட்டம், என அழைக்கப்பட்டு வந்தது. நோற்ஸ் (Nautch) பெண்கள் என ஆங்கிலத்திலே நடனப் பெண்கள் கேவலமாக அழைக்கப்பட்டனர். ஒழுக்கக்கேட்டிற்கும், கேளிக்கைக்கும், எள்ளிநகையாடுதற்குமுரிய ஒரு கலையாகவே நாட்டியம் பெருமளவு காணப்பட்டது. இக்கலையுடன் சமூகத்திலே நல்ல குடும்பத்தைச் சேர்ந்த எவரும் தொடர்புகொள்ளத் தயங்கினர்; பின்வாங்கினர். ஆனால் ஒரு சிலர் தொடர்ந்து இக்கலையினைத் தூய்மையாகப் போற்றிப் பேணி வந்தமை குறிப்பிடற்பாலது. ஆனால் பெரும்பாலும் கோவில்களிலே புனிதமான கலையாக வளர்ந்து வந்த இக்கலை மாசபட்டு மங்கியது. மாசு படிந்து தரம்கெட்டுக் கீழ்நிலையடைந்த நிலையிலுள்ள கலையாகவே அக்காலக் கோவில்களிலும், வேறு சில இடங்களிலும் இது பெருமளவு இடம்பெற்றுவந்தது. பெரியோர் இதனை எதிர்த்தனர். ஆறுமுக நாவலர் இதனைக் கண்டித்து எழுதியும், பேசியும் வந்தமை பலர் அறிந்ததே. ஆனால் இவர் ஒழுக்கமும், சைவசமய அறிவும், பற்றுமுள்ள உருத்திர கணிகையர் ஆடிவந்த தூய நடனத்தை ஆதரித்தவர். ஆனால் அவர் காலத்தில் அது பெருவழக்கில் குறிப்பாக யாழ்ப்பாணத்தில் இருக்க வில்லை. எனவேதான் ஒழுக்கம் கெட்ட தேவதாசிகள் கோவில்களில் ஆடுவதை வன்மையாகக் கண்டித்துள்ளார். இவர் நடனத்தின் எதிரி என அறிஞர்களில் ஒருசாரார் கருதுகின்றனர். ஆனால் இது சரியான கருத்தாகத் தெரியவில்லை. மேலும் இவருடைய காலத்தின் பிற்கட்டத்திலும், பின்னரும், அல்லது சற்றுப்பின்னர் வாழ்ந்தவரும், கொழும்பிலுள்ள பொன்னம் பலவாணேஸ்வரர் ஆலய நர்த்தகியாக விளங்கியவருமாகிய அம்சுகம்

தாம் எழுதிய உருத்திர கணிகையர் கதாசாரத்திரட்டு (1911) எனும் நூலில் இவரைப் பற்றி தமிழ்நாடெங்கும் கீர்த்தி படைத்தவரும், சைவப் பயிரைத் தமது பிரசங்கமெனும் விடாமழையினால் வளர்த்து வந்த சபாப்பிரசங்க சிங்கமும் அதுல்ய வித்துவகுடாமணியுமாகிய ஸ்ரீலஹீ ஆறுமுகநாவலர் ஐயா அவர்கள் என மிகச் சிறப்பாகக் கூறியிருப்பது உற்றுநோக்கற்பாலது. மேலும் நாவலர் பெருமான் உருத்திரகணிகையருக்கு வலியுறுத்திய ஒழுக்கம், சமய அறிவு, அனுஷ்டானம், பற்று முதலியனவற்றுக்கு அம்சமும் முதலிடமளித்துள்ளார். இதுபற்றிப் பிறிதொரு இயலிலே பார்க்கலாம். சமகாலப் பிரித்தானிய அரசோ அல்லது சுதேச அரசுகளோ இந்தியாவில் இக்கலையின் பழைய சிறப்பினையும், புனிதத் தன்மையையும் நினைவுகூர்ந்து புத்துயிரளிக்க முற்பட்டில. சதீர், தாசி ஆட்டம் எனப் பலவாறு எள்ளிநகையாடப்பட்ட கலை கடந்த எழுபத்தைந்து ஆண்டுகளிலே பெரிய சிறப்பும் தூய்மையும் பெற்றது. நிலைமை முற்றிலும் மாறிவிட்டது. ஏறக்குறைய வாரந்தோறும் அல்லது மாதந்தோறும் தமிழகத்திலும் ஈழநாட்டிலும் பரதநாட்டிய அரசங்கேற்றங்களோ அல்லது கச்சேரிகளோ நடைபெற்று வருதல் கண்கூடு. உலகின் பிறநாடுகள் பலவற்றின் தலைநகரங்களிலும், பிற நகரங்களிலும் பரதச் சலங்கை ஒலி கேட்கிறது. இதனைக் கற்றிருத்தல் அல்லது இது பற்றி அறிந்திருத்தல் நல்ல தகைமை என்ற கருத்தும் பலர் மத்தியில் இன்று நிலவுவதும் குறிப்பிடற்பாலது. இப்பெயர்ப்பட்ட சூழ்நிலையிலே பரதத்தின் மறு மலர்ச்சி பற்றிக் குறிப்பிடுதல் பொருத்தமானதே.

19ம் நூற்றாண்டிலும், 20ம் நூற்றாண்டு முற்பகுதியிலும் பிரித்தானிய ஆதிக்கம் இந்தியாவிலே நன்கு நிலவியது. பொதுவாகச் சுதேசக் கலைகள் புறக்கணிக்கப்பட்டன; இழிவாகவும் கருதப்பட்டன. சென்ற நூற்றாண்டு முதற்கால் பகுதியிலே செல்வி ரெனன்ஸ் என்பவர் இங்கிலாந்திலிருந்து இந்தியாவுக்கு வந்து நடனக்கலை இழிவானதெனக் கூறியது மட்டுமன்றி, இந்தியப் பெண்கள் இதனைக் கற்கவும் கூடாதெனக் கடுமையான பிரசாரம் செய்து வந்தார். எனினும், இந்திய சுதந்திர இயக்கம் இக்காலத்திலே நன்கு வளர்ச்சியடைந்து வந்தது. 1885 இல் உதயமான இந்திய தேசிய காங்கிரசு சுதேசக்கலை மறுமலர்ச்சிக்கும் வழிகோலியது. 1893 இல் சுவாமி விவேகானந்தர் இந்துசமயச் சிறப்பினை அமெரிக்காவிலே நடைபெற்ற உலக சமய பாராளுமன்றத்திலே பிரமாதமாக எடுத்துரைத்து இந்தியப் பண்பாடு, இந்துசமய விழிப்பிற்கு பெரிய ஊக்கமேற்படுத்தினார். தம்மை இழிவாகக் கருதிய இந்தியர் தலைநிமிர்ந்தனர்; இந்தியர் எவ்வகையிலும்

மேனாட்டவருக்குக் குறைந்தவர் அல்லர் என உணரத் தொடங்கினர். சுதந்திர இயக்கம் நன்கு வலுப்பெறுதற்குக் கலைகள் பேணப்படுதலும், மறுமலர்ச்சியடைதலும் முக்கியமானவை. எனவே பரதக்கலை மறுமலர்ச்சிக்குப் பின்னணியாக இந்திய சுதந்திர இயக்கம் பற்றிக் குறிப்பிடவேண்டியதாகிறது. மேலும் சென்ற நூற்றாண்டு நாற்பதுகளிலே வழுவூர் இராமையாபிள்ளை போன்றோர் பரதக் கலையினை சுதந்திர இயக்கத்திற்கும் பயன்படுத்தியமை மனங்கொளற்பாலது.

இந்தியா, இலங்கை ஆகிய நாடுகளின் புராதன கலைச் சிறப்பினைச் சுதேசிகளுக்கும், ஆங்கிலேயருக்கும் எடுத்துக் காட்டிவர்களிலே கலாயோகி ஆனந்தகுமாரசுவாமி குறிப்பிடற்பாலர். இந்திய நுண்கலைகள் பலவற்றைப் பற்றி ஆராய்ந்த இந்த அறிஞர் திலகம் நாட்டியக்கலை பற்றிய மிக முக்கியமான நூல்களில் ஒன்றான நந்திகேஸ்வரரின் **அபிநயதர்ப்பணம்** எனும் நூலினை ஆராய்ந்து அதற்கு ஒரு ஆங்கிலமொழி பெயர்ப்பும், ஆராய்ச்சி முன்னுரையும் ஜி. கே. தூர்க்கிராலாவுடன் சேர்ந்து எழுதி 1917 இலே நியூயோர்க்கிலே பிரசுரிப்பித்தார்; இந்திய சாஸ்திரீய நடனத்தின் சிறப்பினை வெளியுலகிலுள்ள அறிஞர்களும் கலைஞரும், அறியச்செய்தார்; சிவநடனம், நாட்டிய சிற்பங்கள், ஓவியங்கள், தேவரடியாரின் சமூக உயர்நிலை முதலியன பற்றி ஆய்வுக் கட்டுரைகள் எழுதினார்.

தமிழ்நாட்டிலே மட்டுமன்றி, இந்தியாவின் இதர பகுதிகளிலே நிலவிய பிற சாஸ்திரீய நடனங்களிலும் இதே போக்குக் காணப்பட்டது. 1917 இல் இரவீந்திரநாத் தாகூர் மணிப்புரி நடனங்களைப் பார்த்து அவற்றில் ஈடுபட்டார். தமது கலை நிறுவனமாகிய சாந்திநிகேதனில் இதனை அறிமுகப்படுத்தி ஆதரித்தார். மேனகா என்ற கலைஞர் கந்தவல எனுமிடத்திலே நாட்டியாலயம் அமைத்து கதக்நடனத்தினை வளர்த்து வந்தார். கேளரத்திலே பிரபல கவிஞரான வள்ளத்தோல் கதக்களியினை ஊக்கப்படுத்தி வந்தார். அன்னோ பவ்லோவ எனும் ரூசியக் கலைஞர் 1929ம் ஆண்டு முதன் முறையாக இந்தியாவுக்கு வந்தார். 'உங்கள் நடனம் எங்கே?' என்றார். இவ்வினாை இந்தியர் சிலரை விழித்தெழுத் தூண்டிற்று. குறிப்பாக இந்தியாவிலுள்ள நடன வட்டாரங்களிலே இவரின் வருகை புதியதோர் உற்சாகத்தையும், விழிப்பையும் ஏற்படுத்திற்று. இவர் இந்தியக் கலைகளில் குறிப்பாக நடனங்களில் ஈடுபாடுள்ளவர். மேனாட்டுக்குழு நடனங்களில் கைதேர்ந்தவர். உதயசங்கர் இவரின் முறைகளைப் பெரிதும் பயன்படுத்தியவர். தனக்கென ஒரு நடனக்

குழுவினரை ஒழுங்குபடுத்தி பயிற்றுவித்து மேனாடுகளுக்குச் சென்று இந்திய நடனங்களை உதயசங்கர் அறிமுகஞ்செய்து வைத்தார். ராம் கோபால், ருக்மிணிதேவி போன்றோரும் அன்னோ பவ்லோவவின் தொடர்புகளால் ஊக்கம் பெற்றனர்.

பரதநாட்டிய மறுமலர்ச்சியிலே இ. கிருஷ்ணஐயரின் தொண்டுகள் நன்கு குறிப்பிடற்பாலன. அழகிய தோற்றமும், இளமைப் பொலிவும் கொண்ட வழக்கறிஞராய் இவர் விளங்கியவர். ஆனால், இந்துக் கோவில்களின் மிகப் புனிதமான கலைகளில் ஒன்றாக விளங்கிய நாட்டியத்தினை மீண்டும் அதன் தூய்மைக்கும், சிறப்பிற்கும் கொண்டு வர வேண்டுமென்ற பெருநோக்குடையவராய் விளங்கினார். அவருடைய பெருமுயற்சிகளுக்குப் பல இடையூறுகள் இருந்தன. குறிப்பாக நாட்டியத்தினைப் பலர் இழிவாகக் கருதினர்; மரியாதையுள்ள குடும்பத்தினர் இக்கலைத் தொடர்பினை விரும்பிலர்; அஞ்சினர். எனவே, ஐயர் அவர்கள் மனத்துணிவு கொண்டு தாமே பெண்வேடம் தரித்து இக்கலையின் சிறப்பினைப் பலருக்கு அறிமுகப்படுத்தி அவர்களை ஈடுபடுத்துவிக்க முன்வந்தார். மேலட்டூர் நாராயணசுவாமி போன்ற பல பரம்பரைக் கலைஞர்களிடமிருந்து பரதத்தினைத் தாமே பயின்று ஆடிக்காட்டினர்; இது பற்றிக் கட்டுரைகள் எழுதினார்; மேடைகளிலே பேசினார். பந்தனை நல்லூர் பாணியிலான சில நாட்டியத் துணுக்குகள் ஆண்களாலே தான் நன்கு ஆடத்தக்கவை, அவற்றைக் குறிப்பாக ஐயர் பயன்படுத்தினார். சினிமாவிலும், நாடக அரங்குகளிலும், அரசியல் மேடைகளிலும் அவர் ஆடினார். பரதக்கலையின் சிறப்பினையும், அழகினையும், தூய்மையினையும் படித்த வர்க்கத்தினர் பலர் உணரத்தொடங்கினர். 1932 - 1933ம் ஆண்டுகளிலே கிருஷ்ணஐயருக்கும், நடனத்துக்கு எதிரானவருக்குமிடையிலே பகிரங்கமான விவாதங்கள் கடுமையாக நடைபெற்றன. பத்திரிகைகளிலும் நடனத்தின் சிறப்புப் பற்றிய கருத்துக்கள் வெளிவந்தன. விவாதங்கள் பத்திரிகைகளிலும் தொடர்ந்தன. உதாரணமாக 1932 இல் சென்னை யிலிருந்து வெளிவரும் Daily mail நடனத்தின் குறை நிறைகளைப் பற்றிய கட்டுரைகளைப் பிரசுரித்தது, பொது மக்களும் நாட்டியத்தின் சிறப்பினை உணரத்தொடங்கினர். பெருந்திரளான மக்கள் விவாதங்களுக்குச் சமூக மளித்தனர். இழிவான, கீழ்த்தரமான நிலையிலிருந்த நாட்டியமே பரதக்கலை எனத் தவறாக எண்ணிய மக்கள் உண்மையான பரதத்தின் புனிதத் தன்மையினையும், சிறப்பையும் உணரத் தொடங்கினர். நாட்டியம் புத்துயிர் பெறத் தொடங்கிவிட்டது. 1931 இல் கல்யாணி சகோதரிகள்

சென்னை சங்கீத வித்வ சபையின் ஆதரவிலே நாட்டியக் கச்சேரி நடத்த அவர் ஒழுங்குசெய்தார். அதற்குப் பலர் சமூகமளித்தனர். 1933 இல் நடைபெற்ற நடனக் கச்சேரிக்கு மேலும் பலர் திரண்டு வந்தனர்.

தொடர்ந்து ஐயர் அக்காலத்தில் இருந்த பிரபல நாட்டியக் கலைஞர் பலரை ஒன்றுகூட்டி முறைப்படி அவர்களை மக்களுக்கு அறிமுகப் படுத்தினார். அவர்களின் நடனக் கச்சேரிகளிலே விளக்கவுரை வழங்கி வந்தார். இலைமறை காயாக மூலைமுடுக்குகளில் இருந்த கலைஞர் பலர் வெளிவரலாயினர். இவ்வாறு கலைஞரை வெளிக்கொணரும் முயற்சியில் ஈடுபட்டிருக்கும்போதுதான் பிரபல நர்த்தகி பாலசரஸ்வதியை அவர் அறிய வாய்ப்பு ஏற்பட்டது. பாலசரஸ்வதி மரபுவழி நாட்டியக் கலைஞர் மரபிலே பிறந்து சிறந்த பயிற்சி பெற்றவர்; இயற்கையாகவே இக்கலையிலே கைதேர்ந்தவராய், குறிப்பாக அபிநயத்திலே மிகச் சிறந்து விளங்கியவர். ஐயர் பாலசரஸ்வதியைப் பிரபல அறிஞர் பலருக்கு அறிமுகம் செய்ய முற்பட்டார். 1934 இல் காசியிலே நடைபெற்ற அகில இந்திய சங்கீத மாநாட்டிற்கு அவரைக் கூட்டிச்சென்றார். அகில இந்திய ரீதியிலே கலைஞர் பலர் அறியத்தக்க வகையில் பாலசரஸ்வதி மூலம் பரதத்தின் சிறப்பினை வெளிப்படுத்துவித்தார்; தாமே நடனத்திற்கு விளக்கவுரை வழங்கினார். தாகூரும் பரதக் கலையில் ஈடுபாடு கொண்டிருந்தார். தொடர்ந்து பாலசரஸ்வதி, வரலக்ஷிமி, பானுமதி முதலிய பிரபல நாட்டியக் கலையரசிகள் வடஇந்தியா சென்று தத்தம் திறமையினைக் காட்டினர்; பரதக் கலையினைப் பரப்பினர். மேலும் ஐயர் சர்வதேச ரீதியிலே நடனக் கலைவல்ல ஒருவர் மூலம் பரதத்தின் சிறப்பினை வெளியுலகிற்கு குறிப்பாக மேல்நாடுகளுக்கு எடுத்துக்காட்ட விரும்பினார். 1940 இல் ராம் கோபாலைச் சந்தித்தார். தமிழகத்திலுள்ள பிரபல நட்புவனார் மூலம் அவர் பரதம் பயின்று சிறப்படைய வேண்டுமென ஆலோசனை கூறினார். ராம்கோபால் இவ் ஆலோசனையை ஏற்றுப் பரதம் கற்று வெற்றிகண்டார். கே.அம்புறோஸ் எனும் மேனாட்டு கலாரசிகர் இந்திய சாஸ்திரீய நடனங்கள், ஆடைகள் பற்றிய தமது நூலினை ராம்கோபாலுக்கு அர்ப்பணித்துள்ளமை குறிப்பிடற்பாலது. தெத்த்சோன், ருத்த்சென்ற்டெனிஸ், லாமேரி, ராகினிதேவி முதலிய அமெரிக்கக் கலைஞர்களும் இந்திய நடன மறுமலர்ச்சிக்கு உழைத்தனர்.

20ம் நூற்றாண்டு முற்பகுதிகளிலே கண்ணியமுள்ள குடும்பங்களைச் சேர்ந்த மூன்று பெண்கள் நாட்டிய மறுமலர்ச்சி வரலாற்றிலே புதிய அத்தியாயத்தினைத் தொடக்கி வைத்தனர். முதலியார் குடும்பத்தைச்

சேர்ந்த குமாரி பாரதியும், பிராமண குடும்பத்தைச் சேர்ந்த மைலாப்பூர் கலாநிதியும், அடையாறு ருக்மிணிதேவியும் தத்தம் குடும்ப வரையறை களை மீறித் துணிகரமாக நாட்டியத்தினை நன்கு பயின்று பெரும் புகழ்பெற்றனர். இவர்களைத் தொடர்ந்து மத்திய வர்க்கத்தைச் சேர்ந்த பெண்கள் பலர் பரதம் பயிலத் தொடங்கினர். பரதப் பயிற்சியினைத் தொடர்ந்து அரகேற்றங்கள் பல ஆரம்பித்தனர்.

ருக்மிணிதேவி அம்மையார் வைதிக பிராமண குலத்தவர். நாட்டியக் கலையுடன் பிரமஞான சங்கத்திலும் ஈடுபாடுடையவர். அயர் லாந்து நாட்டவரும், தலைசிறந்த பிரமஞானவாதியுமான கலாநிதி அருண் டேலைத் திருமணம் செய்தார். இந்தியக் கலைகளைக் குறிப்பாகப் பரதக் கலையினை நன்கு சிறப்புற வளர்த்துப் பரவச் செய்யும் சீரிய நோக்குடன் 1936 இல் அடையாறிலே கலாசேஷத்திரம் எனும் பெரிய கவின்கலை நிறுவனத்தை ஏற்படுத்தியுள்ளார். இந்தியாவின் பல பாகங்களிலிருந்தும், இலங்கையிலிருந்தும் வேறு பல நாடுகளிலிருந்தும் பலர் இங்கு வந்து பரதத்தினை முறைப்படி பயின்று திரும்புகின்றனர். ருக்மிணிதேவி அம்மையார் பரதக்கலையின் பெருமதிப்பினை மேலும் உயர்த்தியுள்ளார். அவரின் சிறந்த ஆளுமை குறிப்பிடற்பாலது. நடன உடைகள், அணிகள், நடன அரங்கு, நட்டுவாங்கம் ஆகியனவற்றிலும் சில சீர்திருத்தங்களை அவர் ஏற்படுத்தியுள்ளார். குமார சம்பவம், சாகுந்தலம், கீத கோவிந்தம், இராமாயணம், கண்ணப்பர் குறவஞ்சி முதலியவற்றைப் பரதக்கலை முறையிலே நாட்டிய நாடகங்களாக வகுத்து வெற்றி கண்டுள்ளார்.

கலாசேஷத்திரம் போன்ற பல நாட்டிய நிறுவனங்கள் இந்தியாவின் பல இடங்களிலும், வேறு சில நாடுகளிலும் காலப் போக்கிலே நிறுவப் பட்டுள்ளன. ஆனால் பழைய குருகுலவாச முறைப்படியும் தொடர்ந்து பரதம் பயிலப்பட்டு வருகிறது.

பரதம் பற்றிய மதிப்பீடு மாறப் பலர் பரதம் கற்கத் தொடங்கினர். இதனாலே, இதுவரை நன்கு அறியப்படாமலிருந்த இரு கிராமங்கள் திடீரெனப் புகழ்பெற்றன. பரதக் கலையின் இரு பாணிகளுக்குப் பெயர் போன பந்தணை நல்லூர், வழுவூர் ஆகியவை பலரின் கவனத்தை ஈர்த்தன. இந்திய, இலங்கை மாணவர் பலர் இவ்விடங்களை நாடினர். மேனாடுகளிலிருந்தும் சிலர் வந்தனர். மாணவர் தொகையினைக் கண்டு பந்தணை நல்லூரைச் சேர்ந்த பிரசித்தி பெற்ற நாட்டியமேதை மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளையவர்கள் தமது இளம் அல்லது வாலிபப் பருவத்தில் இல்லாமல் முதுமைப் பருவத்திலே பலர் வருவதைக் குறித்து அவர்

களுக்குத் தாம் விரும்பியபடி கற்பிக்க முடியாமை குறித்துக் கவலைப்பட்டார் எனக் கூறப்படுகிறது.

‘உடம்பிலே வலுவிருந்த வாலிப காலத்திலே நம்மளைக் கவனிப்பார் இல்லை. இப்ப தள்ளாத வயதிலே என்னை வந்து உயிரை வாங்குகிறார்கள்! இது என்ன கூத்து’ என அவர் குறிப்பிட்டாராம். இந்த அளவிற்குப் பரதம் பயிலுவோர் தொகை அதிகரித்தது; நாட்டியக்கலை புத்துயிர்ப்புக்கு இதுவும் ஓர் அளவுகோலாகும்.

பரத நாட்டியத்தின் இருபெரும் பாணிகளான பந்தணை நல்லூர்ப் பாணியிலும், வழுவூர்ப் பாணியிலும் மிகுந்த தேர்ச்சியுள்ள பிரபல நாட்டிய ஆசான்கள் பரதக்கலையில் ஏற்பட்ட புதிய ஆர்வத்தினால் பிரபல்யமடைந்தனர். பந்தணை நல்லூர்ப் பாணியிலே புகழ்பெற்ற மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளை பற்றி ஏற்கனவே குறிப்பிட்டாயிற்று, இவர் இன்றைய பரநாட்டியக் கச்சேரி முறையினை உருவாக்கிய தஞ்சைச் சகோதரர்களின் உறவினர். வழுவூர் இராமையாபிள்ளை முதலாம் ராஜ ராஜன் கட்டிய தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோவிலிற் திருத்தொண்டு செய்த நட்டுவனார் மரபிலே தோன்றிய வழுவூர் மாணிக்கம்பிள்ளையின் மருமகன். மேற்குறிப்பிட்ட இருபாணிகளிலும் சிறப்பு வாய்ந்த நடன மணிகள் உருவாகினர். பரதக்கலையின் சிறப்பினை உலகறியச் செய்தனர். பந்தணை நல்லூர்ப் பாணியிலே புகழ்பெற்ற நடனமணிகளிலே ஸ்ரீமதி ருக்மிணிதேவி, திருவளபுத்தூர் ராஜலக்ஷ்மி ஜீவரத்தினம் சகோதரிகள், ராம்கோபால், சாந்தாராவ், சொக்கலிங்கம்பிள்ளை போன்றோரையும் வழுவூர்ப் பாணியிலே சிறப்புப்பெற்ற கமலா, ராதா, ஆனந்தி, ஹேம மாலினி, பத்மா சுப்பிரமணியம் போன்றோரையும் குறிப்பிடலாம். இவர்களின் சிஷ்யர்கள் பலர் இந்தியாவிலும், இலங்கை போன்ற வெளி நாடுகளிலும் இக்கலையினை நன்கு வளர்த்து வருகின்றனர்.

மேலும், பரதநாட்டியம், கர்நாடக இசை போன்றவை இப்போது பல்கலைக்கழகம் போன்ற நிறுவனங்கள் ரீதியிலும் கற்பிக்கப்படுகின்றன. இவை பற்றிய ஆய்வுகள் கலைமாணி, முதுகலைமாணி, கலாநிதிப் பட்டங்களுக்கும் நடத்தப்படுகின்றன. இவ்வகையில் இவற்றின் முக்கியத்துவம் புதுமெருகும், சிறப்பும் பெறுகிறது. எடுத்துக்காட்டாக சமீப காலத்திலே பரதநாட்டியம் பற்றிய மிக விரிவான நூலொன்று தொகுத்துள்ள வட இந்தியரான கலாநிதி சுனில் கோத்தாரி நாட்டிய நாடக மரபும் ரசக் கோட்பாடும் என்ற தலைப்பிலே ஆய்வு செய்து பரோடா பல்கலைக் கழகத்திற்கு இவ்வாய்வினைச் சமர்ப்பித்து கலாநிதிப் பட்டம் பெற்ற தமிழகத்தினைச் சேர்ந்த பிரபல நர்த்தகி பத்மா சுப்பிரமணியம்

நடனங்களிலும் சிற்பங்களிலும் கரணங்கள் எனும் பொருள் பற்றி ஆராய்ந்து அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்திற்கு அவ்வாய்வினைச் சமர்ப்பித்து கலாநிதிப் பட்டம் பெற்றுள்ளார். யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழக முன்னாள் நடன விரிவுரையாளரான செல்வி சாந்தா பொன்னுத்துரை முதன் முதலாக நடனத்திலே முதுகலைமாணிப் பட்டம் பெற்ற இலங்கைத் தமிழராவார். இவர் மும்பாய் பல்கலைக்கழகத்திலே இதனைப் பெற்றுள்ளார்; இதற்காக, சுவாதித் திருநாள் மஹாராஜாவின் கலைப்பணிகள் பற்றியும் ஆய்வு செய்துள்ளார். யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகத்திலே தற்போது நடனத்துறை தலைவராகப் பணிபுரியும் திருமதி கி. ரவீந்திரா யாழ்ப்பாணத்து நாட்டிய மரபு - ஓர் ஆய்வு எனும் பொருள் பற்றிய ஆய்வுக்கட்டுரையை எழுதி, இப் பல்கலைக்கழகத்துக்குச் சமர்ப்பித்து, இங்கு முதன்முறையாக நடனத்துறையிலே முதுதத்துவமாணிப் பட்டம் பெற்றுள்ளார்.

நாட்டியக்கலை மறுமலர்ச்சியிலே நாட்டியம் மீண்டும் சிறப்படையும் போது அது பொதுமக்களும் எளிதில் விளங்கக்கூடியதாக மட்டுமன்றி அதன் புனிதத்தன்மையும், சிறப்பும் கோயிலிலே திரும்பவும் ஏற்பட வேண்டும். கோவில்களிலே நடைபெறும் நித்திய, நைமித்தியக் கிரியைகளில் நிருத்யோபசாரம் இடம்பெற வேண்டுமென ஆகமங்களும், பத்ததிகளும் கூறுகின்றன. இவை முற்காலத்திலே கோவில்களில் இடம் பெற்றுப் பின் கைவிடப்பட்டன. இன்று கிரியைகளிலே பெயரளவில் மட்டும் 'நிருத்யம்காரயாமி' (நடனம் செய்விக்கிறேன்) எனக் கூறப்படுகிறது. இஃது இவ்வாறு பெயரளவில் மட்டுமன்றிச் செயல்முறையிலும் இடம்பெறவேண்டும். இத்தகைய முயற்சியிலே காலஞ்சென்ற பிரபல நாட்டியமேதை பந்தனை நல்லூர் மீனாட்சி சந்திரம்பிள்ளை, பேராசிரியர் பி. சாம்பமுர்த்தி முதலியோர் ஈடுபட்டனர். ஆனால் அது தொடர்ந்து ஒழுங்காகச் செயற்பட்டதாகத் தெரியவில்லை. ஈழநாட்டிலுள்ள புராதன சிவஸ்தலங்களிலொன்றான முன்னேஸ்வரத்திலே 1980ம் ஆண்டு நடைபெற்ற வசந்த நவராத்திரியின்போது யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகத்தின் முதலாவது இந்து நாகரிகப் பேராசிரியராகவும், நுண் கலைத்துறைத் தலைவராகவும் விளங்கிய கலாநிதி கா. கைலாசநாதக் குருக்கள் முன்னேஸ்வரத் தல இறைவியான வடிவாம்பிகை முன்னிலையில் நித்யோபசாரத்தினை மீண்டும் இடம்பெறச் செய்தார். வடிவாம்பிகை பேரில் அவர் இயற்றிய பஞ்சரத்தினத்திற்கான நடனக்கோலங்களையும், அம்பாளுக்குப் பிரியமான கோலாட்டத்தினையும் (ஹல்லீலலாஸ்ய சந்துஷ்டாயை நமஹ) யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தின் ஒரு பகுதியாக

விளங்கும் இராமநாதன் நுண்கலைக்கழக நடன, இசை ஆசிரியர்களின் உதவியுடன் பரதநாட்டிய மாணவிகள் மூலம் நன்கு செய்து காட்டுவித்தார். இதற்கு முன்னரும் பின்னரும் சில கோவில்களில் பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சிகள் இடம்பெற்றுள்ளன. ஆனால் அவை ஆலய வழிபாட்டில் இடம் பெற்றதாகத் தெரியவில்லை, யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்திலுள்ள ஸ்ரீபரமேஸ்வரன் ஆலயத்திலும் 1991ம் ஆண்டு நடைபெற்ற மகாகும்பா பிஷேகத்தையொட்டியும் அதன் பின்னர் நடைபெற்ற வருடாந்த தினங்களின் போதும், நவராத்திரியின் போதும், பரத நாட்டிய நிகழ்ச்சிகள் (பண்ணும் பரதமும் உட்பட) சில இராமநாதன் நுண்கலைக்கழக ஆசிரியர்கள், மாணவர்கள் சிலரால் வழங்கப்பட்டன.

தமிழகத்திலும் இலங்கையிலும் பிற இடங்களிலுமுள்ள திருக்கோயில்களின் வழிபாட்டு முறையிலே இசை பெரும்பாலும் தொடர்ந்து நிலவுகின்றது. ஆனால் நடனம் பொதுவாக இடம் பெறுவதில்லை. இந்நிலை மாறி முற்காலத்திற் போல மீண்டும் இசையுடன் நடனமும் புதுப்பொலிவுடன் இடம்பெறுதல் சாலவும் நன்று. இன்றைய சூழ்நிலையில் மறுமறுலர்ச்சிக்கு முன் இக்கலை தொடர்பாக நிலவிய சீர்கேடுகள், மதிப்பின்மை, தவறான கருத்துக்கள் போன்றவை பொதுவாக ஏற்படா. ஏனெனில் மறு மலர்ச்சியினாலேற்பட்ட விளைவுகள் ஒருவகையில் புரட்சிகரமானவை எனலாம்.

மறுமலர்ச்சிக்கு முன் இக்கலை 'தேவதாசி நடனம்' குறிப்பாக 'சதிர்' என அழைக்கப்பட்டுச் சமூகத்திலே பண்புள்ளோரால் விரும்பத்தகாத ஒன்றாகக் கருதப்பட்டது. ஆனால் மறுமலர்ச்சியின் பின் இதன் பெயர் பரதநாட்டியம் ஆயிற்று. இக்கலைக்கு முற்காலத்திலிருந்த பெயர்களில் இதுவும் ஒன்றாயினும், இடையிலே பெரும்பாலும் பயன்படுத்தப்படவில்லை, இப்பெயருடன் இதற்கு ஒரு பெரிய புனித பாரம்பரியமும், தொன்மையும், சிறப்புமிருப்பது உணர்த்தப்பட்டது. எவரும் இது குறித்துப் பெருமைப்பட வேண்டியவர்கள் என அறிவுறுத்தப்பட்டது.

இக்கலையின் மறுமலர்ச்சியைத் தொடர்ந்து இது கோவில்களிலிருந்து பொதுவாக அரங்கிற்கு வந்துவிட்டமை நன்கு குறிப்பிடத்தக்க மாற்றமாகும். இம் மறுமலர்ச்சிக்கு முன்னின்று உழைத்தவர்கள் பொதுவாக இக்கலையின் புனிதத்தன்மையினையும், ஒழுக்கநெறியையும், தொன்மையையும் வலியுறுத்தி, அதிலே பல நூற்றாண்டுகளாகப் படிந்திருந்த மாசுகளை நீக்கி அதனை மிகப் புனிதமான, மதிப்பான கலையென அழுத்திக் கூறிவந்தனர். இ.கிருஷ்ணஐயர், ஸ்ரீமதி ருக்மிணிதேவி, அருண்டேல் போன்றோர் இந்தவகையிலே நன்கு குறிப்பிடத்தக்கவர்கள்.

இதைத் தொடர்ந்து பல நூற்றாண்டுகளாகக் குறிப்பிட்ட சமூகத்தவரே பெரும்பாலும் கற்று ஆடிவந்த கலையினை எவரும் விரும்பினால் கற்று ஆடலாம் என்ற நிலையேற்பட்டுள்ளது. குறிப்பாக உயர் வர்க்கத்தினர், மத்திய வகுப்பினர், 'பொதுமகளிரின் கலை', 'தேவதாசிகளின் கலை' யென ஒதுக்கிவைத்த இக்கலையினை அவர்களில் ஒருசாரார் இதனைப் போற்றி வளர்க்கும் நிலை ஏற்பட்டுள்ளது. சமூகத்தின் பல்வேறு பிரிவுகளிலுமுள்ளோர் விரும்பத்தக்க மதிப்புள்ள கலையாக இது விளங்கத் தொடங்கியுள்ளது. நீண்டகாலமாக மரபுவழிக்கலையாகக் 'குருகுலக் கல்வி' முறைப்படி கற்கப்பட்டுவந்த இக்கலையினை மாணவர்கள் நிறுவன ரீதியாகவும் கற்கும் வாய்ப்புகள் ஏற்பட்டுள்ளன. இக்கலையினைக் கற்போர் இதைமட்டுமன்றி இதனோடு தொடர்புள்ள பிற கலைகளையும், அறிவியல்களையும் சமகாலச் சூழ்நிலைக்கேற்ப கற்றுப் பரந்த அறிவு பெறும் வாய்ப்பும் ஏற்பட்டுள்ளது. ஸ்ரீமதி ருக்மிணிதேவி அடையாறில் 1936 இல் உருவாக்கிய கலாசேஷத்திரம் இத்தகைய கலைப்பயிற்சியை முன்மாதிரியாக வழங்கி வந்துள்ளது. இக்கலை தமிழரின் தனிச்சிறப்பான நுண்கலையாக மட்டுமன்றிப் பாரததேசத்திற்குப் பொதுவான நுண்கலையாகவும் திகழ்கின்றது. எனினும், இது தமிழரின் தலைசிறந்த சமய, பண்பாட்டு முதுசொத்துக்களில் ஒன்று என்பதில் ஓர் ஐயமும் இல்லை. இன்று உலகளாவிய ரீதியிலே தமிழர் பல நாடுகளிலும் வாழுகின்ற நிலையில் இக்கலை அவர்களை ஒன்றுபடுத்தும் தலை சிறந்த பண்பாட்டுக்கோலம் ஒன்றாகவும் மிளிர்கின்றது.

ஆனால் மறுமலர்ச்சியுடன் பரதக்கலை நின்று தேங்கி மங்கிவிடக் கூடாது; உயிர்த்துடிப்புள்ளதாக, மேன்மேலும் புதிய வழிகளில் வளர வேண்டும். இவ்வேளையில் திருமதி ருக்மிணிதேவி அருண்டேல் அம்மையார் கூறியுள்ள கருத்துக்கள் மனங்கொள்ளற்பாலன. அதாவது 'இன்றைய நிலையிலே நடனத்தின் வருங்காலம் குறித்து இருநிலைகள் ஏற்படலாம். கவர்ச்சியற்ற அறிவியல் ரீதியாக, உற்சாகமளிக்காத கலை வடிவங்கள் மூலம் படிப்படியாகத் தற்போதைய கலை வடிவங்களே மங்கி மறைந்தும் போகலாம். இரண்டாவதாக, நடனத்தின் ஆத்மாவை - இன்றியமையாத அம்சத்தினை மீண்டும் படிப்படியாக உள்ளூர்ப் பெறுவதன் மூலம் முன்னையதிலும் பார்க்க அழகான வடிவங்கள் தோன்ற வழி வகுக்கலாம்' என்பதே. பின்னையதைக் கடைப்பிடித்துக் குறிப்பாக, இளம் கலைஞர் முன்னேற வேண்டும். பழைமையின் அடிப்படையிலிருந்து விலகாது புதிய வழிகளில் வளர்ச்சி ஏற்படவேண்டும்.

இலங்கையிலே பரதக்கலை

இலங்கையில் பழைய காலம் தொட்டு நுண்கலைகள் பல்வேறு வகைகளிலே வளர்ந்து வந்துள்ளன. இங்கு வாழும் சிங்களம், தமிழ்பேசும் மக்களின் இடையே கட்டிடக்கலை சிற்பம், ஓவியம் முதலிய கலைகள் நன்கு வளர்ச்சியுற்றாலும் இசை, நடனம் குறிப்பாக சாஸ்திரீய இசை, நடனம் ஆகியன ஆதி காலத்திலே நன்கு வளர்ச்சியடைந்தமைக்குத் தக்க சான்றுகள் இதுவரை கிடைத்தில. எனினும் பௌராணிக மரபின்படி இலங்கையை ஆண்ட இராவணன் வீணைக் கொடியோன் எனவும் அவன் சாமகானம் பாடிச் சிவபெருமானின் திருவருள் பெற்றான் எனவும் கூறப்படுகின்றது. இலங்கையின் வடபகுதியிலுள்ள யாழ்ப்பாணம் என்ற பெயரே யாழ்ப்பாடி (யாழ் வாசிப்பவன்) தொடர்பாலேற்பட்டதென்பர். மட்டக்களப்பிலுள்ள பாடுமீன்களின் இசை குறிப்பிடற்பாலது. இவை ஐதிகங்களாயினும், இலங்கைத் தமிழ் மக்களிடையே தொன்மையாகவே சாஸ்திரீய, நாட்டுப்புற இசை நிலவி வந்துள்ளமை குறிப்பிடற்பாலது. மேலும் வடக்கு, கிழக்கு மாகாணங்களிலே நிலவிவரும் தென்மோடி, வடமோடி நாட்டுக்கூத்து மரபுகளும் குறிப்பிடத்தக்கவையே.

பழைய காலம் தொட்டு நுண்கலைகள் பல்வேறு வகைகளிலே வளர்ந்து வந்துள்ளன. தமிழகத்திலே சிறப்பாக வளர்ந்து வந்த இக்கலை, (பரதக்கலை) இந்தியாவுக்கு வெளியேயுள்ள இலங்கை இந்தோனேசியா, வியட்நாம், கம்போடியா, தாய்லாந்து முதலிய நாடுகளிலும் காலப்போக்கிலே பரவி வந்துள்ளது. இந்தியாவுக்கு மிக அண்மையில் இருப்பினும், இலங்கையிலதன் தாக்கம் ஒப்பீட்டு ரீதியிலே குறைவாகும். பொதுவாக, இலங்கையிலே வாழும் சிங்களவரும், தமிழரும் முறையே பௌத்தம் இந்துசமயம் ஆகியனவற்றைப் பின்பற்றுகின்றனர். இவர்களைவிட, குறிப்பிட்ட தொகை இஸ்லாமியரும், கிறிஸ்தவர்களும் உள்ளனர். இங்கு சிங்களவர் மத்தியிலே பௌத்தம் நன்கு பின்பற்றப்பட்ட

காரணத்தினாலோ அல்லது வேறு காரணங்களாலோ சாஸ்திரீய இசை, நடனமரபுகள் புராதன காலத்தில் (கி.பி 11ம் நூற்றாண்டு வரை) நன்கு வளர்ச்சி யடைந்தில. சோழராட்சி தொடக்கம் (கி.பி 11ம் நூற்றாண்டு தொடக்கம்) சில நூற்றாண்டுகளுக்கு மேற்குறிப்பிட்ட கலைகள் சிங்கள அரசுகளிலே, குறிப்பாக, அரச அவைகள், இந்துக் கோவில்கள் ஆகியன வற்றிலே தொடர்ந்து இடம்பெற்றன: தமிழரைப் பொறுத்தமட்டிலே தமிழ்நாட்டிற் போன்று, இங்கு வாழ்ந்த தமிழர் மத்தியில் இக்கலை நிலவிற்று எனலாம். மேலும் கி.பி 16, 17ம் நூற்றாண்டுகளிலேற்பட்ட போர்த்துக்கீச, ஒல்லாந்த படையெடுப்புக்களாலும், அவர்களின் ஆட்சியின் போது பின்பற்றப்பட்ட சுதேசக் கலையழிப்புக் கொள்கையினாலும் இலங்கையின் கரையோரப் பிரதேசங்களிலிருந்த கோவில்கள் முதலியன அழிக்கப்பட்டன. இசை, நடனம், சிற்பம், ஓவியம் முதலிய நுண்கலைகள் இந்துக்களிடையிலே பெரும்பாலும் கோவில் கலைகளாகவே நிலவி வந்துள்ளன. கோவில்கள் அழிக்கப்பட்டபோது, அவை சார்பான கலைகளும் மங்கி மறைந்தன. இதனாலேதான் போலும், கரையோரப்பகுதிகளில் இவை நிலவியதற்கான சான்றுகள் நன்கு கிடைத்தில. எனினும், சில இலக்கிய, தொல்லியற் சான்றுகள் கிடைத்துள்ளன.

பொலந்நறுவை, தேவிநுவர போன்ற இடங்களிலிருந்த சைவ, வைஷ்ணவக் கோவில்களில் தேவரடியார்கள் இருந்து இசை, நடனப் பணிகள் புரிந்தமைக்கான சான்றுகள் உள்ளன. கந்தளாயிலிருந்த விஜய ராஜாஸ்வரம் எனும் சிவாலயத்திலே ஏழு தேவரடியார் இருந்து இசை, நடனப்பணி புரிந்தனர் என அறியப்படுகின்றது.

கி.பி 1344 இல் இலங்கைக்கு வந்த மொறொக்கோ நாட்டுப் பயணியான இபின்பட்டுட்டாவின் பிரயாணக் குறிப்புக்களின் மூலம் தேவி நுவரயில் (Dondra) இருந்த பெரிய விஷ்ணுவாலயத்திலே இறைவன் திருமுன் குறிப்பிட்ட கிரியைகளின்போது ஆடுவதற்கும், பாடுவதற்குமாக 500 மாதர் (தேவரடியார்) இருந்தனர் என அறியப்படுகின்றது.

ஒப்பீட்டு ரீதியிலே திருக்கேதீஸ்வரம், திருக்கோணேஸ்வரம் முதலிய புராதன சிவாலயங்களிலும் தேவரடியார் இருந்தனர் எனலாம். அண்மைக் காலத்திலே கலாசார முக்கோணப் பிரதேச அகழ்வாய்வின் போது அநுராதபுரத்திலுள்ள அபயகிரி விகாரைப் பகுதியிலே நடன நிலையிலுள்ள அர்த்தநாரீஸ்வரர் சிலையொன்று கிடைத்துள்ளது. சிவன், சக்தி, தாண்டவம், லாஸ்யம் பற்றிய கருத்துக்களை உள்ளடக்கிய இச்சிலை நன்கு ஆராய்தற்குரியது.

சாதாரண அர்த்தநாரீஸ்வரர் சிலைகள் வேறுசில இடங்களிலும் கிடைத்துள்ளன. இலங்கையில் எழுதப்பட்ட பாளி, சிங்கள, சம்ஸ்கிருத இலக்கிய நூல்களில் அங்கும் இங்கும் இசை, நடனம் பற்றிய சில குறிப்புக்கள் உண்டு. பொலன்னறுவையில் இருந்து ஆட்சிசெய்து வந்த முதலாம் பராக்கிரமபாகு (1153 - 1186) சரஸ்வதி மண்டபத்தினை நிறுவி இசை, நடனம் ஆகியவற்றையும் போற்றிப் பேணிவந்தான். இவனுடைய பட்டத்தரசியான லீலாவதி நடனத்திலே தேர்ச்சி பெற்றிருந்தாள்.

கி.பி 14ம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் 16ம் நூற்றாண்டு வரையுள்ள காலப்பகுதியிலே சிங்களத்தில் எழுதப்பட்ட சந்தேசய (தூது)ப் பிரபந்தங்களிலே சமகாலத் தென்னிலங்கையிலே நிலவி வந்த இசை, நடனம் பற்றிய குறிப்பிடத்தக்க தகவல்கள் காணப்படுகின்றன. அரச சபைகளிலும், இந்துத் தெய்வங்களின் திரு முன்பும் இடம்பெற்றுவந்த நடனம் பற்றிய வருணனைகள் இந்நூல்களில் உண்டு. டெடிகமவில் இருந்து ஆட்சிபுரிந்து வந்த ஐந்தாம் பராக்கிரமபாகுவின் அரண்மனையில் இடம் பெற்ற நடனங்களைப் பற்றித் **திசரசந்தேசய** எனும் நூல் விபரிக்கின்றது. 'நடன மாதரின் கண்ட்புருவங்கள் வண்டுகளின் நிரைபோல நெளிகின்றன' எனவும், 'நடன மாதர்கள் கடைக்கண்களாலே பார்க்கின்றனர்' எனவும் அந்நூல் கூறும். களனியில் இருந்த விபீஷணனின் தேவாலயத்திலே 'ஆடல் மகளிர் கைவழி நயனம் செல்ல' ஆடுதல் பற்றிச் **சேலலிஹினி சந்தேசய** குறிப்பிடுகின்றது. ஸ்ரீராகுலர் தமது **பரவிசந்தேசயத்திலே** நாட்டியகரணம் பற்றியும், நடனமாதரின் அங்க அசைவுகள் பற்றியும் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

மேற்குறிப்பிட்ட நூல்களிலே காணப்படும் நடனம் பற்றிய குறிப்புக்கள், வருணிக்கப்பட்ட நடனக்காட்சிகள் முதலியனவற்றின் அடிப்படையிலே நோக்கும்போது, பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திர மரபு இக்காலத்தில் இங்கு பின்பற்றப்பட்டு வந்தமை தெளிவு. இங்கு பெரும்பாலும் சமகாலத் தமிழகத்திலே நிலவிய பரதமே நிலவியிருக்கலாம் எனக் கருதப்படுகின்றது. நேசகம், அபிநயம் முதலியன பரத நாட்டிய மரபை ஒட்டியவை. பரத நாட்டியத்தைப் போன்று இதனையும் பெண் கலைஞரே பெரும்பாலும் ஆடி வந்தனர். மேலும் இக்கால கட்டத்தில் இங்கு கேரள மாநிலத்துக் கதக்களியோ, கண்டி நடனமோ இடம்பெற்றதற்குத்தக்க சான்றுகள் இல்லையெனவும், பரதநாட்டியமே நிலவியிருக்கும் எனவும் பேராசிரியர் இ. ஆர். சரத்சந்திரா சுட்டிக்காட்டியுள்ளார். பதினாறாம் நூற்றாண்டிலேற்பட்ட போர்த்துக்கீச ஆட்சியைத் தொடர்ந்து இந்நடனம்

இங்கு மங்கியிருக்கலாம். மேலும் இந் நடனம் சிங்களப் பொதுமக்களை அதிகம் கவரவில்லைப் போலும். இது பெரும்பாலும் நகரங்களிலேதான் நிலவிற்று எனக் கருதப்படுகின்றது. இந்நடனத்தின் இந்துசமயக் கருப் பொருள் பெளத்த மக்களைக் கவராமையில் வியப்பில்லை. இதைவிட மலையகத்தில் உருவாகி வளர்ந்து வந்த கண்டி நடனம் பரவ, இதன் செல்வாக்குக் குன்றியிருக்கலாம். கண்டி நடனத்திலும் பரத நாட்டியத்திலும் சில பொது அமிசங்கள் உண்டு. ஆனால் அது பெரும்பாலும் கதக்களியின் செல்வாக்குடையதென ஒரு சாரார் கருதுவர். சாஸ்திரீய நடனங்களாக இம் மூன்றும் பரதநாட்டிய சாஸ்திரத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டிருப்பதாலும் பொது அமிசங்கள் காணப்படுதல் இயல்பே. பழந்தமிழ் நூல்களில் ஒன்றான சிலப்பதிகாரத்திற்கு அடியார்க்கு நல்லார் எழுதியுள்ள உரை கூறும் சிங்கள நடனம் எது என்பது தெளிவில்லை. இக்கால இலங்கையிலே நிலவும் சோகரி சிலம்பு உரை கூறும் சொக்கம் என ஒரு சாரார் கருதுகின்றனர்.

மேலும் கி.பி 11ம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் 15ம் நூற்றாண்டு வரையுள்ள காலப்பகுதியில் பொலந்நறுவ, யாப்பகுவ, கம்பளை, டெடிகம, கோட்டை அரசுகளிலே நிலவிய சாஸ்திரீய நடனமும் பரதமாயிருந்திருக்கலாம் எனக் கொள்ளுதற்குக் காரணங்கள் உண்டு. இலங்கையிலே சோழரின் தலைநகராக விளங்கிய பொலந்நறுவையில் அமைக்கப்பட்ட வானவன்மாதேவி ஈஸ்வரத்திலே (சிவன் கோவிலில்) திருப்பணி புரிந்த தேவரடியார் கோவிலிலே 'நந்தாவிளக்கு' எரித்தனர் எனக் கல்வெட்டுக் கூறும். சோழர் காலத்திய வெண்கலத்தாலான நேர்த்தியான நடராஜத் திருவுருவங்கள் பொலந்நறுவையில் கிடைத்துள்ளமை குறிப்பிடற்பாலது. முன்னேஸ்வரம் ஆலயத்திலுள்ள நடராஜத் திருவுருவமும் பழமையானது; ஆனால் அது சோழப் பெருமன்னர் காலத்தியதா என்பது திடமாகக் கூறமுடியாது.

சோழரைத் தொடர்ந்து இலங்கையில் ஆட்சி புரிந்த முதலாம் விஜயபாகு, முதலாம் பராக்கிரமபாகு போன்ற சிங்கள மன்னர்களும் இக்கலையினை ஆதரித்தனர். தொடர்ந்து ஏற்பட்ட இரண்டாவது பாண்டியப் பேரரசு, விஜயநகரப் பேரரசுத் தொடர்புகள் இக்கலைத் தொடர்புகளை மேலும் வலுப்படுத்தியிருக்கலாம், மேலும் தமிழ்நாட்டிலே சிறிது காலம் கி.பி 14ம் நூற்றாண்டிலேற்பட்ட முஸ்லிம் ஆதிக்கத்தின் விளைவாகவும், கலைஞர் சிலர் வட இலங்கைக்கு மட்டுமன்றித் தென்னிலங்கைக்கும் சென்றிருப்பர். மேலும் இக்காலப் பகுதியிலே கி.பி 13 - 16 நூற்றாண்டு

முடியும் வரையுள்ள காலப்பகுதியிலே தென்னிலங்கையில் இருந்த அரசு அவைகளிலே தமிழ்ச் செல்வாக்கு நிலவியமை குறிப்பிடற்பாலது. கி.பி 16ம் நூற்றாண்டுக் கோட்டை அரசில் ஆட்சிபுரிந்த புவனேகபாகு தமிழிலே கைச்சாத்திட்டான் என அறியப்படுகிறது. மேற்குறிப்பிட்ட காலப்பகுதியிலே யாழ்ப்பாணத்தை மையமாகக் கொண்டு தமிழரசு ஒன்று நிலவியதும் ஈண்டு குறிப்பிடற்பாலது.

நடனம் பற்றி மேற்குறிப்பிட்ட சந்தேசிய (தூது)க் காவியங்கள் கூறும் கருத்துக்களைச் சமகாலத்திய சில சிற்பங்களும், ஓவியங்களும் உறுதிப்படுத்துகின்றன. யாப்பகூவலிலும், கடலதெனியாவிலும் உள்ள கல்லாலான போதிகைச் சிற்பங்களிலே உள்ள நடன உருவங்கள் குறிப்பிடற்பாலன. யாப்பகூவச் சுவர்களில் உள்ள நடன உருவங்கள் சைவ உலகின் கோயிலாக விளங்கும் சிதம்பரம் கோயிற் சுவர்களில் உள்ளவற்றுடன் ஒப்பிடத்தக்கவை எனப் பேராசிரியர் சரத்சந்திரா குறிப்பிட்டுள்ளார். இந்நடன உருவங்களிலே நடராஜத் திருவுருவமும், சதுர, கரிஹஸ்த, கண்டசூசி, நிகுஞ்சித முதலிய கரணங்களைக் காட்டுவனவும் குறிப்பிடற்பாலன. மேலும் சமகாலத்திய வேறு சிற்பங்களிலும், ஓவியங்களிலுமுள்ள நடனமாதர் உருவங்கள் சாஸ்திரீய நடன நிலையில் உள்ளனர். டெடிகமவிலே கிடைத்துள்ள விளக்கிலும், சாஸ்திரீய நடனநிலையில் உள்ள பெண் உருவம் உண்டு. எம்பெக்க தேவாலயத்தில் உள்ள மரச் சிற்பங்களிலும் உள்ள நடன மாதர் பரதர் கூறும் பல்வேறு நடன நிலைகளில் உள்ளனர். தமிழர் மத்தியிலே நடனம் சில காலமாக ஒழுக்கக் கேடுள்ளவர் கலையெனக் கருதப்பட்டுப் புறக்கணிக்கப்பட்டு வந்தது போலச் சிங்கள மக்கள் மத்தியிலும் இக்கலைஞர் புறக்கணிக்கப்பட்டு வந்தனர். ஆனால் சமகாலச் சிங்களவர் மத்தியிலே நடனக் கலையில் புதிய விழிப்பும், உத்வேகமும் ஏற்பட்டுள்ளன. கிராமிய நடனங்கள், கண்டி நடனம் ஆகியவற்றை விடப் பரதநாட்டியத்தையும் சிலர் கற்கின்றனர்.

யாழ்ப்பாணத்தில் ஆட்சிபுரிந்துவந்த தமிழ் மன்னர் பரதக் கலையினை ஆதரித்து வளர்த்து வந்தனர். இக்காலத்தில் எழுதப்பட்ட வையாபாடல், கைலாயமாலை முதலிய நூல்களிலே நடனம் பற்றிய சில குறிப்புகள் உண்டு. எடுத்துக்காட்டாக, வையாபாடலிலே 'நச்சவிழி நாட்டியம் செய்வோர்', 'ஆடும் மாதர் வலம் வர', 'கறுவுமனக்கணிகையர்' என வருவனவும், கைலாயமாலையிலே 'பங்கமுடன் மாதர் நடக்க' என வருவதும் குறிப்பிடற்பாலன. எனவே, யாழ்ப்பாணத்திலிருந்த சில பெரிய கோவில்களிலாவது தேவரடியார் இருந்து சமயப் பணிகளும்,

கலைப் பணிகளும் செய்திருப்பர் எனலாம். யாழ்ப்பாண அரசை வென்று தத்தம் ஆதிக்கத்தை ஏற்படுத்திய போர்த்துக்கீசர், ஒல்லாந்தர் ஆட்சிக் காலங்களிலே ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு நடனக்கலை ஆதரவின்றி மங்கிற்று. தொடர்ந்து ஏற்பட்ட பிரித்தானியர் ஆட்சிக்காலத்திலே மீண்டும் தலைகாட்டிற்று, இக்காலத்திலே சமகாலத் தமிழகத்திலே போன்று தேவதாசிகள் இங்கும் ஒழுக்கம் கெட்டவர்களாக வாழ்ந்தனர். இதனால் ஆறு முகநாவலர் போன்றோர் இவர்களைக் கண்டித்துள்ளனர். எனினும், ஆகம முறைப்படி அமைக்கப்பட்ட கோவில்களிலே இசை போன்று நடனமும் ஒழுக்கமுள்ள கலைஞர்களாலே நடத்தப்படுதலை நாவலர் பெருமான் விரும்பிலர் எனக்கூறமுடியாது. எனினும் சில தேவதாசிகள் தமிழ் நாட்டிலிருந்து இங்குவந்து சென்றனர். இவர்கள் பெரும்பாலும் ஒப்பந்த அடிப்படையிலே சில வணிகர், தரகர் முதலியோரால் கொண்டு வரப்பட்டனர். வேறு சிலர் இங்கு தொடர்ந்து வாழ்ந்தனர். வண்ணார் பண்ணை, இணுவில், நல்லூர், மாவிட்டபுரம், அளவெட்டி போன்ற இடங்களில் அவர்கள் வசித்து வந்தனர். கி.பி 19ம் நூற்றாண்டு யாழ்ப்பாணத்திலே வாழ்ந்த கனகி எனும் தேவதாசி வண்ணை வைத்தீஸ்வரன் கோயிலில் ஒரு நர்த்தகியாகவும் விளங்கினாள். இவளைப் பற்றி நட்டுவச் சுப்பையனார் என்னும் புலவர் அங்கதச்சுவை (Satire) ததும்ப கனகி புராணம் எனும் நூலினை இயற்றியுள்ளார். ஆறுமுகநாவலர் போன்றோர் நேரடியாகவே, ஒழுக்கமற்ற தேவதாசிகளைக் கண்டிக்க, ஏறக்குறைய அதே காலத்திய சுப்பையனார் அவர்களை எள்ளி நகையாடி இலக்கிய மூலம் கண்டித்துள்ளார் எனலாம். நடனக் கலையில் மட்டுமன்றிப் பரத சாஸ்திரத்திலும் தேர்ச்சியுள்ள அறிஞர் சிலர் இங்கு வாழ்ந்தனர். கி.பி 17ம் நூற்றாண்டிலே, தமிழ்நாட்டிலே வாழ்ந்த பிரபல நாட்டியக் கலைஞராகிய கங்கை முத்துப்பிள்ளை (தஞ்சை நால்வரின் பாட்டனார்) எழுதியுள்ள பரதசாஸ்திர நூல்களில் ஒன்றான நடனாதிவாத்யரஞ்சனம் எனும் நூல் யாழ்ப்பாணத்தைச் சேர்ந்த ஸ்ரீலபூர் அம்பலவாணநாவலர் முன்னிலையிலே பரிசோதித்துத் தமிழ் நாட்டிலே பிரசுரிக்கப்பட்டதாக அறியப்படுகின்றது. மேலும் இந்த நூற்றாண்டின் முப்பதுகளிலே பரதக்கலை மறுமலர்ச்சிக்கு அருந்தொண்டாற்றியவர்களிலே கலாயோகி ஆனந்த குமாரசுவாமியும் ஒருவராவர். ஒழுக்கமும், சமயப்பற்றுமுள்ள திருவாரூர் ஞானம் எனும் நடனமாது இவருக்கு நடனக்கலை பற்றி அறிவுறுத்தினார் எனக் கூறப்படுகின்றது. நடன மாணவர்கள் கற்கவேண்டிய நந்திகேஸ்வரரின் அபிநயதர்ப்பணம் எனும் நூலிற்கு இவர் துர்க்கிராலா எனும்

அறிஞரோடு சேர்ந்து ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பு ஒன்றினை 1917 இலே நியூயோர்க்கிலே வெளியிட்டார்; இதனால், ஆங்கிலம் கற்ற இலங்கையர், இந்தியர் மட்டுமன்றி, வேறு நாட்டவரும் இந்திய நடனக் கலையின் சிறப்பினை அறியவும், கற்கவும் தூண்டினார்; இந்திய, இலங்கைக் கலைகளைப் பற்றி ஆராய்ந்து விரிவுரையாற்றியும், எழுதியும் இந் நாடுகளின் மக்கள் தத்தம் கலைகளின் சிறப்பினையும் பெருமையையும் அறிந்து விழிப்படையச் செய்தார். தமிழ்நாட்டிலே பரதக்கலை மறுமலர்ச்சி அடைவதற்கும் இவர் அயராது உழைத்தவர். மரபுவழிக் கலைஞராகிய தேவதாசிகள் இழிகுலத்தவரன்றி, உயர்ந்த சமூக நிலைக்குரியவரெனும் கருத்தினை முன்வைத்துக் கட்டுரைகள் எழுதினார். 1918 இல் இவர் வெளியிட்ட சிவநடனம் எனும் கட்டுரைத் தொகுப்பு குறிப்பிடற்பாலது. இதிலுள்ள சிவநடனம், இந்திய இசை ஆகியன பற்றிய கட்டுரைகள் குறிப்பிடற்பாலன. சுவாமி விபுலாநந்தர் பண்ணிசை, கர்நாடகஇசை, குறிப்பாக யாழ் ஆகியன பற்றி மட்டுமன்றிப் பரதம் பற்றியும் எழுதியுள்ளார். வடமொழி நாடகவியல் பற்றித் தனஞ்சயன் எழுதியுள்ள தசரூபத்தினைத் தமிழிலே மொழி பெயர்த்துத் தமது மதங்குகுளாமணி எனும் நூலிலே சேர்த்து வெளியிட்டுள்ளார்.

1942ம் ஆண்டு மதுரையிலே நடைபெற்ற இயற்றமிழ் மகா நாட்டுக்குத் தலைமைப் பேருரையிலே பரதம் எனும் பதத்திற்கு அடிகளார் பின்வருமாறு விளக்கம் அளித்துள்ளார்: அதாவது 'பரதம் எனும் பெயர்க் காரணம் ஆய்தற்குச் சிலப்பதிகார அரும்பதவுரை ஆசிரியர் கூறியுள்ள முடிபுகள் நமக்கு உதவுகின்றன. ஒன்பான் சுவையும் எண்வகை மெய்ப்பாடும் என்னும் இவற்றோடு இயைபுடைய இரதம் எனும் மொழியினை (சொல்லினை) அரும்பதவுரை ஆசிரியர் வழங்குகிறார். வடமொழி நூலார் கண்ட ரசம், பாவம் எனும் மொழிகளின் பொருளை இம்மொழி தந்து நிற்கின்றது. பண், இரதம், தாளம் என்னும் மூன்றும் அடங்கிய பின்னடம் பரதம் எனவாகும் எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். மேலும், தமது கருத்திற்கு ஆதரவாக,

'பண்ணும் பதமேழும் பலவோசைத் தமிழவையும்
முண்ணின்றதோர் சுவையும் உறுதாளத் தொலிபலவும்...'

எனும் சம்பந்தர் தேவாரத்தினைக் குறிப்பிட்டு விளக்கிப் 'பண்ணும் இரதமும் எனும் முறையினை மறந்த பிற்காலத்தார் இரதமாகிய பாவத்தினை முன்னும், பண்ணீர்மையாகிய இராகத்தினைப் பின்னுமாக மாறி வைத்து இடர்ப்படுவராயினர்' என விளக்கித் தற்போது பாவம்,

ராகம், தாளம் ஆகியன சேர்ந்ததே பரதம் எனக் கூறப்படும் கருத்துப் பொருத்தமற்றதெனக் கூறியுள்ளார்.

சென்ற நூற்றாண்டின் நாற்பதுகளில் பிரசித்திபெற்ற கதக்களி கலை ஞான குருகோபிநாத், அவருடைய மனைவி தங்கமணி, பரதநாட்டிய அபிநயஅரசி பாலசரஸ்வதி, தாயார் வீணாதனம்மாள், பரதநாட்டிய மேதை பந்தனை நல்லூர் ஜெயலக்ஷ்மி முதலியோர் யாழ்ப்பாணத்திலும் தமது நடனக் கச்சேரிகளை நிகழ்த்திச் சென்றனர். இவை சிலரைக் குறிப்பாக நடனத்திலீடுபடச் செய்தன.

தமிழ் நாட்டிலே, 1947ம் ஆண்டு தேவதாசி முறை ஒழிப்புச் சட்டம் நிறைவேறியதைத் தொடர்ந்து கோயில்களிலே தேவதாசிகள் நடனமாடுதல் தடைசெய்யப்பட்டது. இதன் விளைவாகப் பல நூற்றாண்டு களாகக் கோயில்களில் இடம்பெற்று வந்த சதிர் அல்லது பரதநாட்டியம், பொதுமன்றங்களிலும், வேறு அரங்குகளிலும் இடம்பெறலாயிற்று. இப்போக்குத் தமிழ் நாட்டிலே மட்டுமன்றி இலங்கையிலும் ஏற்படலாயிற்று. எனினும் 1947 க்குப் பின்பும் தேவதாசிகள் சிலர் நடனமாடி வந்தனர்.

தமிழகத்திலேற்பட்ட பரதக்கலை மறுமலர்ச்சியைத் தொடர்ந்து யாழ்ப்பாணத்திலே பரதக்கலை மறுமலர்ச்சிக்குப் பங்களித்தோர்களிலே திரு. ஏரம்பு சுப்பையா, திரு. எம். எஸ். பரம், கலைப்புலவர் நவரத்தினம், திருமதி. மகேஸ்வரி நவரத்தினம், திரு. வீரகத்தி, திரு. எஸ். ஆர். இராசநாயகம், கலையரசு சொர்ணலிங்கம் முதலியோர் குறிப்பிடற்பாலர். முதலிலே இங்குள்ள நடனக் கலைஞர்களிடமும், பின்னர் தமிழகத்திலுள்ள வழுவூர் ராமையாபிள்ளை, அடையாறு லக்ஷ்மணன் போன்ற நடனக் கலைஞர்களிடமும், கலாக்ஷேத்திரம் போன்ற பிரசித்தி பெற்ற கலைக்கூடங்களிலும், நடனக்கலை பயின்ற பல கலைஞர்கள் இலங்கையிலே இக்கலையினைக் கற்பித்து வளர்த்து வருகின்றனர். யாழ்ப்பாணம், கொழும்பு, கண்டி, திருகோணமலை, மட்டக்களப்பு முதலிய இடங்களிலே தனிப்பட்ட கலைஞர் கலைக் கூடங்களிலும், அரசினால் அங்கீகரிக்கப்பட்ட பல்வேறு கலை நிறுவனங்களிலும் பரதக்கலை இன்று போதிக்கப்படுகின்றது. இவற்றுள்ளே நிறுவன ரீதியாக இயங்குவனவற்றிலே யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தினைச் சேர்ந்த இராமநாதன் நுண்கலைக் கழகம், வட இலங்கை சங்கீத சபை, மட்டக்களப்பிலுள்ள சுவாமி விபுலானந்தா இசை நடனக் கல்லூரி, கோப்பாய் ஆசிரியர் பயிற்சிக் கல்லூரி, யாழ்ப்பாணம் கல்வியியற் கல்லூரி முதலியன குறிப்பிடற்பாலன. நடனம் ஒரு

பாடமாக ஆரம்ப, இடைநிலை, உயர்நிலை கல்விக் கூடங்களிலே கற்பிக்கத் தொடங்கிய பின் இதனைக் கற்போர் தொகை அதிகரித்து வருகின்றது.

மேலும் இலங்கையிலே தொலைக்காட்சி, வானொலி ஆகியவற்றிலே நடன நிகழ்ச்சிகள், கருத்துரைகள் இடம்பெற்று வருகின்றன. பாடசாலைகளிலே நடனப் போட்டிகள் நடைபெற்று இளம் நடனக் கலைஞர்கள் ஊக்குவிக்கப்படுகின்றார்கள். இந்து சமய, கலாசார அமைச்சம் இசை, நடன நிகழ்ச்சிகளையும், கருத்தரங்குகளையும் நடத்தி வருகிறது.

இலங்கையைச் சேர்ந்த பரதக் கலைஞர் சிலர் வெளியே பிரித்தானியா, ஐக்கிய அமெரிக்கா, கனடா, பிரான்ஸ், ஜேர்மனி, அவுஸ்திரேலியா, மலேசியா, சிங்கப்பூர் போன்ற பிறநாடுகளிலும் இக்கலையினைக் கற்பிக்கின்றனர். சதங்கை ஒலி அரங்கேற்றங்களிலும், சிறப்பு நிகழ்ச்சிகளிலும், இலங்கையின் பிரதான நகரங்களில் மட்டுமன்றி, வெளிநாட்டுத் தலை நகரங்களிலும் அடிக்கடி கேட்கிறது. இலங்கையிலுள்ள சில சிங்களக் கலைஞர்களும் இதனைக் கற்றும், கற்பித்தும் வருகின்றனர். சமகாலத்தில் அவர்களிற் சிலர் அரங்கேற்றமும் செய்து வருகின்றனர்.

பரதநாட்டியக் கச்சேரிக் கிராமமுறை

உலகிலுள்ள கலைகள் அனைத்தும் பார்வையாளருக்கோ, ரசிகர்களுக்கோ வழங்கப்படும்போது அவற்றிலே சில ஒழுங்கு முறைகள், குறிப்பாகப் பொருளமைதி, பொருத்தப்பாடு, அழகியல் அமிசங்கள் முதலியன கவனிக்கப்பட்டிருந்தலை அவதானிக்கலாம். குறிப்பிட்ட கலையின் பிரதான உயிரோட்டமுள்ள அமிசங்கள், பொருளமைதியினைக் கவர்ச்சிகரமான முறையிலே வழங்குதல் அவசியமாகும். சுமார் மூன்று மணித்தி யாலங்களுக்கு வழங்கப்படும் கலை நிகழ்ச்சியினை - இங்கு பரத நாட்டியக்கலை நிகழ்ச்சியினை ரசிகர்களுக்கு வழங்கும்போது அதனை ஜனரஞ்சகமாக வழங்க வேண்டியதும் அவசியமே. எனவே, இக்கலைக் குரிய பாவம், ராகம், தாளம், நிருத்தம், அபிநயம், இசை முதலியனவும் சமயமரபுகளும் பிறவும் தக்கவாறு கவர்ச்சிகரமான முறையிலே ரசிகர்களை ஈர்க்கும் வகையில் நிகழ்ச்சி நிரலில் இடம்பெறுதல் சாலவும் நன்றே. இன்றைய பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சி ஒழுங்குமுறையினை வகுத்த பொன்னையா, சின்னையா, வடிவேலு சிவானந்தம் ஆகிய தஞ்சை சகோதரர்கள் பாரம்பரியமான பரதக் கலைஞர் மரபிலே தோன்றியவர்கள் தமக்கு முற்பட்டகால, சமகால நாட்டிய நிகழ்ச்சி ஒழுங்குமுறைகளை நன்கு ஆராய்ந்து அதற்கு மெருகூட்டியும், புதிய அமிசங்களைத் தேவைக் கேற்றவாறு சேர்த்துமே இதனை வகுத்துள்ளனர் என்பதில் ஓர் ஐயமு மில்லை. அவர்களுடைய நடனக்கலை, வாய்ப்பாட்டிசைக்கலை, வாத்தியக் கலை, அறிமுறை, செய்முறைத் தேர்ச்சியும், தந்திறனும் (Originality) கற்பனை வளமும், நன்கு குறிப்பிடத்தக்கவையே. இவற்றின் முரணற்ற சங்கம வெளிப்பாடாகவே இந் நிகழ்ச்சி நிரல் விளங்குவது தெளிவு.

ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு தஞ்சை நால்வரால் நன்கு மெருகூட்டப் பட்டு செம்மைப்படுத்தப்பட்ட பரதநாட்டிய (முன்னைய சதிர்) நிகழ்ச்சி க் கிராமம், அலாரிப்பு, ஜதில்வரம், சப்தம், வர்ணம், பதம், தில்லானா, சுலோகம் எனும் ஏழு பகுதிகளைக் கொண்டுள்ளது. பரதநாட்டியம்

நிருத்தம், நிருத்தியம் எனும் இரு பிரிவுகளைக் கொண்டதாகும். நிருத்தம் தூய நடனமாகும். இதிலே பாவரசங்கள் இடம்பெறா. நிருத்தியத்திலே பாவரசங்கள் நன்கு இடம்பெறும். இவ்வகையிலே மேற்குறிப்பிட்ட அலாரிப்பு, ஐதீஸ்வரம், தில்லானா என்பன நிருத்தத்திற்குட்படும். ஏனையவை நிருத்தியத்தின்பாற்படும். சிலவற்றிலே இரண்டும் இடம்பெறும்.

ஒரு சிறந்த பரதநாட்டியக் கச்சேரியிலே நிருத்தமும், நிருத்தியமும் சமமான அளவில் இடம்பெற வேண்டுமெனக் கருதப்படுகின்றது. இக்கச்சேரி ஒழுங்குமுறையினை நோக்கும் போது, இது கலைஞரையும், கலைரசிகர்களையும் படிப்படியாகக் கலையில் ஒன்றுபடச் செய்து முடிவிலே கலையின் இலக்கான ரஸாஸ்வாதத்தினை (ரசத்தினைச் சுவைத்தல்) அவர்களுக்கு ஏற்படுத்துவதை அவதானிக்கலாம்.

அலாரிப்பு

முதலாவது இடம்பெறும் அலாரிப்பு நடன நிகழ்ச்சிக்கு முகவுரை போன்றதாகும். நடனநிகழ்ச்சி தொடங்கு முன்னர் சிலகாலத்திற்கு முன் 'மேளாபகம்', 'மேளப்ராப்தி', மேளம் கட்டுவது என்ற நிகழ்ச்சிக்கிரமம் இடம்பெற்றிருந்தது. இத்துடன் 'ஜானகீரமண' என்ற தோடயமங்களம் என்று கூறப்படும் பாட்டு இசைக்கப்பட்டுள்ளது. 'மேளம் கட்டுவது' என்ற இந்த முன் நிகழ்வு இப்போது பொதுவாகக் கைவிடப்பட்டுள்ளது. பழைய நடனசாஸ்திர நூல்களிலே புஷ்பாஞ்சலியுடன் நடனம் தொடங்கும் எனக் கூறப்பட்டுள்ளது. இதில் வாய்ப்பாட்டு, வாத்தியம், நடனம் ஆகிய மூன்றும் இடம்பெறும். இது 'சபாவந்தனம்' எனவும் அழைக்கப்படும். இதிலுள்ள பிரதான அம்சங்கள் அலாரிப்பிலிடம் பெற்றுள்ளன. சிலர் கருதுவதுபோல இதுவும் அலாரிப்பும் ஒன்றன்று. அலாரிப்பு சிறிய எளிமையான நிகழ்ச்சி. தெய்வங்களுக்கும் குருவுக்கும், பூமிக்கும், பார்வையாளருக்கும் வணக்கம் செலுத்தும் வகையிலான முதலாவது நிகழ்ச்சியாகும். தொடர்ந்து கஷ்டமான நாட்டிய உருப்படிகளைச் செய்வதற்காக உடம்பும் உறுப்புகளும் 'மலர்தல்' அல்லது 'திறத்தல்' என்ற கருத்தும் உள்ளது. தமிழ் உட்பட திராவிட மொழிகள் பலவற்றிலே 'அலர்' எனும்பதம் மலர், மலர்தல் போன்ற கருத்துப்படும். அலாரிப்பில் ராகம் இல்லாமல் ஒரு தாளத்தில் 'தாம்திதா தெய்த்ததை' என்று தத்தகாரக் கொனிப்பு மட்டும் பல ஆவர்த்தனங்களில் விலம்ப, மத்திய காலங்களில் கடைசியில் ஒரு தீர்மானத்தின் முத்தாய்ப்புடன் ஆடப்படும். அலாரிப்புகள் பல நடைகளில் அமைந்திருக்கும். சில தோத்திரவடிவான சொற்களுடன்

கூடியதாயும் காணப்படும். சமகாலத்திலே கலைஞர்களில் ஒருசாரார் ராகத்தையும் அலாரிப்பிலே சேர்த்தலை பாலசரஸ்வதி போன்ற நடனக் கலைஞர் தவறு எனக்கூறியுள்ளனர்.

ஜதிஸ்வரம்

முதன்முதலாக இரண்டாவது உருப்படியான ஜதிஸ்வரத்திலே, இராகத்துடன் ஆட்டம் இணைக்கப்பட்டிருந்தலை அவதானிக்கலாம். ஜதி என்னும் பதம் 'யதி' என்ற சொல்லின் திரிபு. சங்கீத முக்தாவளி எனும் நூலிலே 'யதி' - 'நிருத்தம்', 'ராகாநுயதி நிருத்தம்' அதாவது ராகத்துடன் கூடிய யதி நிருத்தம் என்று கூறப்படும் நடனவகை தற்போதைய ஜதிஸ்வரத்தின் பழைய வடிவமாக இருந்திருக்கலாமெனக் கருதப்படுகின்றது. ஸ்வரங்களுக்கான ஜதிகளைக் கொண்டிருப்பதால் இது பொருத்தமாகவே ஜதிஸ்வரமென அழைக்கப்படுகிறது. குறித்த ராகத்திலும் தாளத்திலும் அமைக்கப்பெற்ற ஜதிஸ்வரத்திலே தான் முதன்முதலாக தீர்மானம் ஒன்று சேர்க்கப்படும். இதிலே 'தளாங்கு தகதிசு தகதிசி கிணதோம்' போன்ற சொற்கட்டுக்கள் இடம்பெறும். 'தீர்மானம் என்பது சில அடவுகளைக் கொண்டு ஒரு தாளத்தில் கற்பனையாயும், பொருத்தமாயும் சேர்க்கப்பட்டதொரு கோர்வையாகும்.'

உலகளாவிய ரீதியிலான நடன வரலாற்றினை நோக்கும் போது முதலிலே தாளமும் பின்னரே ராகமும் தாளமும் இடம்பெற்றிருந்தலை அவதானிக்கலாம். ஜதிஸ்வரம் இத்தகைய படிமுறை வளர்ச்சியைக் குறிக்கின்றதெனலாம். ஜதிஸ்வரத்தை இயற்றுவதற்கு இசைத்திறனும், ஆடற்திறனும் அவசியமாகும். இதனாலே சிறந்த இசை, நடனக் கலைஞர் இயற்றிய ஜதிஸ்வரங்களே சிறப்புவாய்ந்து காணப்படுகின்றன. எடுத்துக் காட்டுகளாக தஞ்சை நாட்டிய சகோதரர்களில் ஒருவரான பொன்னையாபிள்ளை இயற்றியவற்றைக் குறிப்பிடலாம். இச்சகோதரர்கள் இயற்றியதாக 15 ஜதிஸ்வரங்கள் தோடி, சங்கராபரணம், கல்யாணி, வசந்தா முதலிய பல ராகங்களில் உள்ளன. ஜதிஸ்வரம் பற்றிப் பரதக் கலை மறுமலர்ச்சியின் தந்தையெனக் கருதப்படும் இ. கிருஷ்ணஐயர், 'குறிப்பிட்ட ராக தாளத்திலுள்ள ஸ்வரத் தொகுப்புகளின் சேர்க்கைக்கேற்ப ஆடப்படும் கஷ்டமான சுத்தநிருத்தமிதுவாகும். தாளத்திற்கு ஏற்ற அசைவுகளாலும் நிலைகளினாலும் கடவுள் வழங்கிய உடலாலும், உறுப்பினாலும் இயன்ற அளவு பல அழகியல் வடிவங்களை உருவாக்குவதே இதன் கருத்தாகும். இதிலே ரசம் இல்லை. அழகு மட்டுமே இதன் கருத்தாகும்.

இஃது ஒருவகையான அழகியல் இன்பத்தை ஊட்டுகின்றது. நடனம் ஒரு குறிப்பிட்ட தேவையால் ஏற்பட்டதன்று. இஃது அழகினை ஏற்படுத்துவதற்காகவே தோற்றுவிக்கப்பட்டதெனப் பரதர் முனிவர்களுக்கு குறிப்பிட்டுள்ளார். எனக் கூறியிருப்பதும் ஈண்டு கவனித்தற்பாலது.

சப்தம்

சப்தம் எனில் சொல் எனப் பொருள்படும். அதாவது பொருள் கொண்ட சொற்களும், அவற்றாலான ஸாஹித்தியமும் இங்குதான் முதன்முதலாக இடம்பெறும். யசோகீதியென்று கூறப்படும் புகழுரைக்கு சப்தம் என்று பெயர் உள்ளது. இது இந்திய நடனங்கள் அனைத்திற்கும் அடிப்படை யான ஒன்றாகும் என்று கூறலாம். இதிலேதான் நடனத்தின் இரு பகுதி களான நிருத்தமும் (சுத்த நிருத்தமும்), நிருத்தியமும் (அபிநயம், பாவர சங்கள் கூடிய நடனமும்) முதன் முறையாக ஒன்றாக அறிமுகம் செய்யப் படுகின்றன. நடன நிகழ்ச்சி நிரலிலே ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு முதலில் தாளமும் பின்னர் ராகமும் தொடர்ந்து இவற்றுடன் அபிநயத்திற்கான சொற்களும் சப்தத்தில் இயல்பாகவே படிமுறையில் இடம்பெறுவது கவனித்தற்பாலது.

தெய்வம் அல்லது வீரன் அல்லது அரசன் சபையில் வீற்றிருக்கும்போதோ அல்லது பவனியில் வரும்போதோ அவர்களுக்கு வணக்கம் கூறிப் புகழ்ந்துரைக்கும் சொற்களையே சப்தம் குறிக்கும். பின்னர் நாயகன் நாயகியின் காதல் உறவுகள் அமையும் பாங்கில் இது அமைக்கப்பட்டுள்ளது. இதுவும் வணக்கத்துடன் முடிவுறும்.

கதைப் பாங்கிலான நீண்ட சப்தங்களும் உள்ளன. மேலத்தூர் பரதம் காசிநாதப்பாவின் சப்தம் (கி.பி.18ம் நூ.) இத்தகையதே. ஸ்ரீராகம் அடதாளத்திலான இவரின் கஜேந்திர மோக்ஷ சப்தம் குறிப்பிடற்பாலது. மேலத்தூர் வெங்கட ராமசாஸ்திரியின் பிரஹ்லாத பட்டாபிஷேகம் சப்தம், கோடிரெட்டியின் கிருஷ்ணசப்தம், தஞ்சாவூரை ஆண்ட சரபோஜி பற்றிய சரபோஜி சப்தம். சிவாஜி பற்றிய சிவாஜி சப்தம், தஞ்சை நால்வர் இயற்றியுள்ள சப்தங்கள் முதலியன கவனித்தற்பாலன. தஞ்சை நால்வரில் ஒருவரான வடிவேலு இயற்றியதாகக் கூறப்படும் 'சரஸ்ஜாக்ஷலு' எனத் தொடங்கும் சப்தம் பிரசித்தி பெற்றதாகும்.

இதிலே தான் முதன்முறையாக அபிநயங்கள், பாவரசங்கள் இடம் பெறும். நந்திகேஸ்வரர் அபிநயதர்ப்பணத்திலே கூறும் எங்கு கை செல்லுகின்றதோ அங்கு கண் செல்லும். எங்கு கண் செல்லுகின்றதோ

அங்கு மனம் செல்லும், எங்கு மனம் செல்லுகின்றதோ அங்கு பாவம் (Bhava) உண்டாகும். எங்கு பாவம் உண்டாகின்றதோ அங்கு ரசம் தோன்றும் என்ற கருத்திற்கான எடுத்துக்காட்டுகள் இதிலும், பின்வரும் வர்ணம், பதம் ஆகியனவற்றிலும் நன்கு துலங்கும்.

வர்ணம்

தொடர்ந்து இடம்பெறும் வர்ணம் இசைக்கும், நடனத்திற்கும் பொதுவான உருப்படியாகும். நடனத்திற்குரிய உருப்படி பதவர்ணமாகும். ஏற்கனவே இடம்பெற்றுள்ள ஆட்டமும், அபிநயமும், இந்நிகழ்ச்சிக் கிரமத்திலே அழகும் பெறுவன. பாட்டின் இசை, ஆட்டத்தின் லயம், பொருளின் அபிநயம் ஆகியனவற்றின் சிறப்புச்சமமாக இதில் இடம்பெற்றுச் சோதிப்பன. இதில் ஆட்டமும் அபிநயமும் ஒன்றையொன்று பின்னிவரும் விதம் மிக அழகாய் இலங்கும். பாட்டும், ஆட்டத்திற்கான ஐதிகளும் கலந்துவருவதால் இது 'ஸ்வரஜதி' எனவும் அழைக்கப்படும். இந்த உருப்படியிலே ஆட்டம், அபிநயம் ஆகிய இரண்டினதும் பொலிவினையும் காணலாம். பதவர்ணம் (சௌகவர்ணம்), தானவர்ணம் என இஃது இருவகைப்படும். பத வர்ணமே பொதுவாக நடனத்தில் இடம்பெறும்.

நாட்டியக் கச்சேரிக் கிரமத்தின் இதயமாகவும், மையமாகவும், சாரமாகவும் நீண்டகால அளவினைக் கொண்டதாகவும் வர்ணம் அமைகின்றது. பரதத்தின் சாரமான பாவம், ராகம், தாளம் ஆகியவற்றினை முரணின்றி ஒருங்கிணைத்துக் காட்டுவதாகவும் வர்ணம் அமைந்து விளங்குவது நடனக் கலைஞருக்கு இன்றியமையாதது எனச் சாஸ்திரம் கூறும். தச பிராணன்களை எடுத்துக்காட்டுதற்கான உரைகல்லாகவும் இஃது இலங்குகின்றது. இக்கலையின் மிகச்சிறந்த நிலையினை இது காட்டும்.

வர்ணம் தொடக்கத்திலே வீணைக்குரிய இசை உருப்படியாக இருந்திருக்கலாமென கலாநிதி ஆருத்திரா குறிப்பிட்டுள்ளார். வட ஆர்க் காட்டில் உள்ள கார்வேதி நகரம் எனும் சிற்றூரிலே கோவிந்த சாமய்யா, குணசாமய்யா எனும் இரு பரதாச்சாரியர் சகோதரர்கள் இருந்தனர். இவர்கள் வேங்கடப்பெருமல்லு (17 - 18ம் நூ.) அரசனின் ஆதரவைப் பெற்றிருந்தனர். இவர்கள் பல வர்ணங்களை இயற்றி அரச சபையிலிருந்த நர்த்தகிகளுக்குக் கற்பித்தனர். கோவிந்தசாமய்யா இயற்றிய வர்ணங்களிற் சில மோஹனம், பைரவி, கேதாரகௌளை, நவராகமாலிகை (9ராகங்களில்) முதலியனவற்றில் அமைந்துள்ளன. இவை பெத்த (பெரிய) வர்ணங்களெனப்படும். மோஹனத்திலுள்ள வர்ணம் ஆடுதற்குக் குறைந்

தது மூன்று மணித்தியாலங்கள் செல்லும் எனக் கூறப்படுகின்றது. மேலத் தூர் வீரபத்திரய்யா (இவர் செளகம் வீரபத்திரய்யா எனவும் அழைக்கப் பட்டார். 18ம் நூ.) பல வர்ணங்களை இயற்றியுள்ளார். பச்சிமிரியம் ஆதியப்பா (18ம் நூ.) 'விரிபோனி' (பைரவி, ஆதி) எனும் வர்ணத்தின் மூலம் புகழ்பெற்றவர்.

ராமசுவாமி தீக்ஷிதர் (1736 - 1817) செளகம் வீரபத்திர ஐயாவின் மாணவன். குருவைப் போலவே வர்ணங்கள் இயற்றியுள்ளார். இவர் வீணையிலும் விற்பன்னர். ராகங்களைப்பற்றி ஆய்வு செய்தவர். 108 ராகங்களைக் கொண்ட ராகமாலிகை ஒன்றினை இயற்றினார். இவருடைய செளக வர்ணங்களில் குறைந்தது ஆறாவது இன்று பயன்படுத்தப்படு கின்றன. இவருடைய 'சாமி நின்னே கோரி' (பூரீரஞ்ஜனி, ஆதி) தனிச் சிறப்பு வாய்ந்ததாகும். இவரைவிட, சின்னஸ்வாமி தீக்ஷிதர் முத்துஸ்வாமி தீக்ஷிதர், பல்லவி கோபால ஐயர் (வனஜாஷி, கல்யாணி ராகம்), வீணை குப்பையர், சொந்திவேங்கட சுப்பையர் முதலியோர் வர்ணம் இயற்றிய பிரபல்யமான ஆசிரியர்களாவர். தஞ்சை நாட்டிய சகோதரரும் சிறந்த வர்ணங்களை இயற்றியுள்ளனர்; அவற்றை நாட்டியத்திலே பயன்படுத்தி உள்ளனர்.

ஒவ்வொரு உருப்படியிலும் உருவமும், உள்ளடக்கமும் என இரு அமிசங்கள் உள்ளன. வர்ணத்திலும் பதத்திலும் சிருங்காரம் - குறிப்பாகப் பக்தி சிருங்காரம் முக்கியமான அமிசமாகும். சிருங்காரம் சம்போக (நாயகன் நாயகி சேர்ந்திருத்தல்), விப்ரலம்ப (நாயகன் நாயகி பிரிந் திருத்தல்) சிருங்காரம் என இருவகைப்படும். இவற்றுள் விப்ரலம்ப சிருங்காரமே நடன உருப்படிகளிலே பெரிதும் போற்றப்பட்டுவந்துள்ளது.

இன்று நடைமுறையிலுள்ள பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சி அமைப்பு முறையிலே நடனக்கலைஞரின் திறனை மதிப்பிடுதற்கான ஒரேயொரு உரைகல் வர்ணமே. இஃது இன்றுவரை இன்றியமையாததாகவே கருதப்பட்டு வருகின்றது. இதைவிட, இதற்குப் பதிலாக வேறு சில இசை உருப்படி களைச் சில சிறந்த கலைஞர் முயற்சித்தும் பயனில்லை. வர்ணத்தின் இலக்கணம் மிகவும் சரியானதாகும். இதனை ஆடுதற்கான நுட்பத்திறனே திறமையான கலைஞரின் சிறப்பினை வெளிப்படுத்த உதவும்.

பதம்

அடுத்ததாக, வேகமான போக்குடைய வர்ணத்தைத் தொடர்ந்து வேகம் குறைந்த போக்குள்ள பதம் இடம்பெறும். ஆட்டம், அபிநயம் கலந்த

வர்ணத்தை அடுத்து, அபிநயத்திற்கு முழு இடமளித்து அதன் முழு அழகையும் தனியே சுவைத்தற்கான உருப்படி இதுவாகும். பதம் எனில் 'சொல்', 'வார்த்தை', 'கால்' எனப் பொருள்படுமாயினும், இங்கு பாட்டு, உருப்படி, ஸாஹித்யம் எனும் பொருளில் வந்துள்ளது. உணர்ச்சியின் பல நிலைகளை - சிறப்பாகக் காதல் (சிருங்கார) நிலைகளைச் சித்திரித்து, அவற்றை அபிநயித்துக் காட்டுதற்கான சாஹித்தியங்கள் 'பதம்' என அழைக்கப்படும். ரசங்கள் ஒன்பது இருப்பினும் அவற்றிலே சிறந்ததாகக் கருதப்படுவது சிருங்காரமே. நாயக - நாயகி (தலைவன் - தலைவியின்) பாவனையிலே உலகியல் ரீதியிலே காதலனுக்கும் காதலிக்கும் இடையிலும், ஆன்மீக ரீதியிலே இறைவன் (தலைவன்), ஆன்மா (தலைவி) ஆகியோருக்கு இடையிலும் முறையே ஏற்படும் சிற்றின்ப, பேரின்ப உணர்வுகளையும், சுவையினையும் பதம் எடுத்துக்காட்டும். சிருங்காரத்தின் இருவகைகள் பற்றி ஏற்கனவே கூறப்பட்டுள்ளது.

பதம் குறிப்பாகக் காதல் உணர்வு பூர்வமான பாடல் என்பது காளி தாசரின் மேகதூதத்தினாலும் (கி.பி.4-5ம் நூ.) அறியப்படுகிறது. எனவே இஃது ஒரு பழைமையான பாடல்வகையாகும். அன்னமாச்சாரியர் (15ம் நூ.) பல வகையான பதங்களைத் தெலுங்கு மொழியில் இயற்றியுள்ளார். இவர் 'பதகவிதா பிதாமஹு' என அழைக்கப்படுகிறார். கேஷத்திரய்யா அல்லது ஹேத்திரஜ்ஞரும் (கி.பி.17ம் நூ.) பல பதங்களை ஆக்கியுள்ளார். தஞ்சாவூரிலும் மதுரையிலும் ஆட்சி செய்த நாயக்க மன்னர் ஆட்சிக் காலங்களிலே பல பதங்கள் இயற்றப்பட்டன. தஞ்சாவூர் அரசசபையிலே ரூபவதி, லோகநாயகி எனும் இரு நடனக் கலைஞர் பதங்களுக்கு நன்கு ஆடினர். மூவ நல்லூர் சபாபதி ஐயரும் சிறந்த பதங்களை இயற்றியுள்ளார். தமிழிலே முத்துத்தாண்டவர், மாரி முத்தாப்பிள்ளை, பிஷாண்டார் கோயில் சுப்பராமஐயர் (இவர் வைத்தீஸ்வரன் கோயில் சுப்பராமஐயர் எனவும் அழைக்கப்பட்டார்), கனம் கிருஷ்ணஐயர் முதலியோரின் சிறந்த பதங்களைக் குறிப்பிடலாம்.

பதங்களில் புலப்படும் அபிநயம் சிறந்ததாகும். சென்ற நூற்றாண்டிலே த.பாலசரஸ்வதி, மைலாப்பூர்கெளரி அம்மா முதலியோர் பதங்களுக்கான சிறந்த அபிநயங்களை வெளிப்படுத்திப் புகழ்பெற்றனர்.

தில்லானா

மரபு வழிப் பரத நாட்டியக் கச்சேரியின் இறுதி நிகழ்ச்சியாக முத்தாய்ப்பாக அமைவது தில்லானாவாகும். பேராசிரியர் பி. சாம்பமூர்த்தி, 'இது

'திலானா' எனும் தாளச் சொற்கட்டுகளால் அமைந்துள்ளது.' என்பர். இது விறுவிறுப்பும் அழகும், கவர்ச்சியும், கச்சிதமும் உள்ள நிருத்தப் பகுதியினைக் கொண்டிருக்கும். வட இந்திய இசையான ஹிந்துஸ்தானியில் 'தரனா' என வழங்குவதே இங்கு தில்லானா என வழங்கப்படுகிறது. ஏனைய பாடல்களைப்போல இதுவும் குறிப்பிட்ட ராகத்திலும் தாளத்திலும் அமைந்திருக்கும். ஆனால் ஸாஹித்தியச் சொற்களைத் தவிர்த்து வாத்தியத்திலும், ஆலாபனத்திலும் இடம்பெறும் தீம்தன நாத்ருதீம், தில்லானா, டங்கு தல்லாங்கு முதலிய சொற்களைக் கொண்டே இஃது அமைக்கப்படும். இத்தகைய அமைப்பு ஹிந்துஸ்தானி இசைத் தொடர்பால் ஏற்பட்ட தென்ப பலர் கருதுகின்றனர். ஆனால் பிரபல நடனக் கலைஞர் த. பாலசரஸ்வதியும், பேராசிரியர் வி. ராகவனும் பழைய நூல்களின் அடிப்படையில் நோக்கும்போது பிரபந்தத்தின் ஆறு உறுப்புக்களில் ஒன்றான 'பாடம்' என்பதையொட்டியே தில்லானா உருவாக்கப்பட்டிருக்கலாம் என்பர். இதிலுள்ள தாளவிந்நியாசமும், ஆட்டத்தின் போக்கும் அழகும், தனியே சுவைக்கத்தக்கவை. பதங்களிலே பாவத்தின் போக்கு விரிவாகக் காணப்படுவது போல தில்லானாவிலே லயத்தின் முழு மலர்ச்சியும் சுத்த நிருத்தத்தின் மூலம் புலப்படுத்தப்படும். இதிலே எழில்மிகு சிலைகள் போன்ற நடன நிலைகளும், கச்சிதமான ஆட்டங்களும் நன்கு சோதிப்பன.

தில்லானா இயற்றியோரிலே 19ம் நூற்றாண்டிலே ஊத்துக்காடு வேங்கட சுப்பையர், தஞ்சை நால்வர்களில் ஒருவரான பொன்னையா பிள்ளை, சுவாதிதிருநாள் மஹாராஜா மஹாவைத்தியநாத ஐயர், பட்டனம் சுப்பிரமணிய ஐயர் முதலியோரும், பின்னர் ராமநாதபுரம் (பூச்சி) ஸ்ரீ நிவாஸ ஜயங்கார் (19ம் நூ.) ஹரிகேசநல்லூர் முத்தையா பாகவதர் (19 - 20 ம் நூ.), எம். பாலமுரளிகிருஷ்ணா, லால்குடி ஜி. ஜயராமன், மஹாராஜபுரம் வி. சந்தானம் முதலியோரும் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள்.

சுலோகம்

பரதநாட்டியக் கச்சேரி தில்லானாவுடன் முடிவுறும் எனக்கூறப்படினும் இறுதியாகவும் கடவுள் வணக்கம் அல்லது வாழ்த்துக் கூறுவது மரபாகும். எனவே, முடிவிலே இடம்பெறும் சுலோகம் தெய்வத்திற்கான புகழ் மாலையாக இலங்கும். சமகாலத்திலே இதற்குப் பதிலாக மங்களம் அல்லது வாழ்த்து இடம்பெறுகிறது. இந் நிகழ்ச்சிக் கிரமத்தினைக் கூர்ந்து கவனிக்கும்போது தில்லானாவே இக்கலை நிகழ்ச்சியின் முத்தாய்ப்பாக மிளிர்வதைக் காணலாம். எனினும் சாஸ்திரீயக்கலை, இறை வணக்கத்து

டன் தொடங்கி, இறைவணக்கம் அல்லது மங்களம் அல்லது வாழ்த்துடன் முடிவதே சம்பிரதாயம் என்பது குறிப்பிடற்பாலது.

ஒட்டுமொத்தமாக நோக்குகையில் இக்கச்சேரிக் கிரமத்தில், ஆட்டமும் இசையும் முரணின்றி ஒன்றிணைந்து, நறுமணமும் அழகும் மிக்க ஒரு மலர்போலப் படிப்படியாக அரும்பி, மலர்ந்து சோபிக்கின்றன எனலாம். நிருத்தமும், நிருத்யமும் இதிலே தக்கவாறு இடம்பெறுகின்றன. மனித உடம்பும் உறுப்புகளும் பல்வேறு அசைவுகள், பாவங்கள் முதலியனமூலம் இக்கலையின் நுட்பங்களையும், சிறப்புக்களையும் புலப்படுத்தும் சிறந்த ஊடகமாக விளங்குகின்றன. கலைஞர்களும் ரசிகர்களும் கலையிலே லயப்படுத்தப்படுகின்றனர். அவர்கள் இறைவன்பாற்படுத்தப்படுகின்றனர்.

இதன் தெய்வீகத் தன்மையினை இன்றும் பிரபல நாட்டியக் கலைஞர் வற்புறுத்தி வருவது கவனித்தற்பாலது. எடுத்துக்காட்டாக, சென்ற நூற்றாண்டிலே வாழ்ந்த பிரபல மரபுவழி நாட்டியக் கலைஞர் ஸ்ரீமதி த. பாலசரஸ்வதி தாம் அரங்கேறிய ஐம்பது ஆண்டு நிறைவினை குறிக்கும் முகமாகத் தமிழிசைச் சங்கத்தின் இசைவிழாவில் ஆற்றிய தலைமையுரையிலே (1975) கூறியுள்ள கருத்துக்கள் குறிப்பிடற்பாலன. 'நான் அறிந்தளவில் பரதக்கலையென்பது பக்திதான். தமிழ் என்பதும் பக்தியின்றி வேறில்லை. எனவே தமிழ் மரபும், பரதமரபும் ஒன்றே என உணர்கிறேன்.' என அவர் குறிப்பிட்டுள்ளார். மேலும் இதே தலைமையுரையிலே அலாரிப்பு தொடக்கம் சுலோகம் வரையுள்ள பரதநாட்டியக் கச்சேரிக்குப் பின்வரும் விளக்கம் அளித்துள்ளார். அதாவது மகத்தான தோர் ஆலயம்போல் நிர்மாணிக்கப்பட்ட பரதக் கச்சேரிக் கிரமத்தில் அலாரிப்பு என்ற கோபுர வாயில் வழியே பிரவேசித்து, ஜதிஸ்வரம் என்ற அர்த்த மண்டபத்தையும் சப்தம் என்ற மகா மண்டபத்தையும் கடந்து வந்தால் புனிதத்திலும் புனிதமான தெய்வ சந்நிதானத்தில் வர்ணம் வருகிறது. லயஜதிகளைக் கொட்டவும், பாவ அபிநயங்களைப் பொழியவும் விஸ்தாரமாக இடம்கொடுக்கும் சந்நிதானம் அது. இதன் பின்பதங்கள், சந்நிதியிலிருந்து கர்ப்பக்கிருஹத்துக்குள்ளேயே புகுந்தவுடன் ஏற்படும் ஓர் அடக்கம், குளிர்ச்சி, அமைதி இந்தப் பதங்களுக்கு அபிநயம் புரியும்போது ஏற்படுகிறது. சந்நிதானத்தின் வெளிச்சற்றிலே இருந்த விஸ்தாரமும், ஜாஜ்வல்யமும் கருவறைக்குள் அடங்கிவிடுவது போல் வர்ணத்தின் லயக் கொழிப்புக்களும் அடங்கி நெஞ்சைக் கவ்வும் இசைப் பாடலோடு அபிநயம் இங்கே இழைந்து வருகின்றது. அடுக்குத் தீபாராதனைகளும் மேளதாளங்களும் நின்று ஆண்டவன் பக்கத்தில் வெறும் மறை மந்திரங்கள் மட்டும் ஒதப்படுவதுபோன்ற ஒரு கட்டம் பதங்கள்

ஆடும் பகுதி. பிறகு இறைவனுக்கு நேர்முன்னணி கர்ப்பூர ஆராத்தி காட்டுவதுபோல, தில்லானா வருகிறது. முடிவாகிய புறத்தில் வழிபடும் இறைவனை, அகத்துள் இறக்கிக்கொள்வது போல், விருத்தமாக அமைந்த பக்திப் பாடல் ஒன்றை அபிநயிப்பது பத்ததி என்பதாகும்.

சமகாலத்திலே இக்கச்சேரி ஒழுங்குமுறையிலே முற்சூறப்பட்ட வற்றிலே ஒன்று அல்லது சிலவற்றிற்குப் பதிலாக ஜாவளி, கீர்த்தனை, கவுத்துவம், அஷ்டபதி (கீதகோவிந்தம்), பிறபக்திப் பாடல் (தேவாரம், திருப்பாசரம் போன்றவை), குறத்தி நடனம் போன்ற கிராமியக்கலை, மங்களம் முதலியனவற்றில் ஒன்றோ சிலவோ சேர்த்துக்கொள்ளப்படுகின்றன. 'பழையன கழிதலும் புதியன புகுதலும்' இக்கலை மரபிற்கு முரண்பட்டன அல்ல. எனினும் மேற்குறிப்பிட்ட நிகழ்ச்சிக் கிரமத்திலுள்ள அடிப்படையான உயிர்த்தன்மை பாதிக்காதவகையில் இவை (புதியவை) இடம்பெறவேண்டும்.

முடிவாக பிரபல நடனக்கலைஞர் த. பாலசரஸ்வதியும், பேராசிரியர் வி. ராக்வனும் இக்கலை பற்றிக் கூறியிருப்பன மனங்கொளற்பாலன. அதாவது 'கடைசியாகச் சொல்லவேண்டிய ஒரேயொரு விஷயந்தான் நம் நாட்டியக்கலை தெய்வீகக் கலையாகவே பண்டைக் காலத்திலிருந்து கருதப்பட்டு வந்திருக்கிறது. சிலனும் பார்வதியும் தந்தருளியதே தாண்டவம், லாஸ்யம் என்ற இருவகைக் கூத்துக்கள். சரித்திர காலத்திற்குள்ளும், அதற்கு முன்னும் தெய்வ வழிபாட்டிற்குச் சாதனமாக இது கோவிலிலும், தனியாகவும் கையாளப்பட்டு உள்ளது. இதில் வரும்பாட்டுகள் எல்லாம் தெய்வீகக் காதலையே அடிப்படையாகக் கொண்டிருக்கின்றன. இது முன்போ ஆலயங்களில் தெய்வத்திற்கு அதற்கென ஏற்பட்டிருந்த மாதர்களால் மட்டும் கையாளப்பட்டும் வந்தது. இன்றோ பொதுமக்களால் எடுத்துக்கொள்ளப்பட்டுச் சமூகத்தில் விரிவாய்ப் பரவியிருக்கிறது. காலப்போக்கைத் தடைசெய்ய முடியாதென்பது உண்மையே. ஆனால் புதிய சூழ்நிலையில் புது நடிக்கைகளால் கையாளப்படும் இக்கலையில் தரமும், சாஸ்திரச் சிறப்பும் குன்றக்கூடாது. அது போலவே இதன் தெய்வீக அம்சமும் குன்றாதபடி இது வளர்ந்தால் மேலாயிருக்கும். இலக்கியத்தையும், தத்துவ ஆராய்ச்சியையும் விட எளிதில் இசை நம்மை பரம்பொருளுடன் சேர்க்குமானால், நாட்டியம் இசையைவிட எளிதில் நம்மைப் பரத்தில் கலக்கச் செய்யும். ஏனெனில் நாட்டியத்தில் தான் கபடநாடக சூத்திரதாரியான கடவுளுக்கு மிகவும் நெருங்கிய ஒப்புடையவனாக மனிதன் விளங்குகிறான்.' என்பதாகும்.

தேவரடியார் - ஒரு வரலாற்று நோக்கு

இந்திய இசை, நடன, அழகியல், சமய, சமூகவியல் மரபிலே தேவரடியார் அல்லது தேவதாசிகள் முக்கியமான ஓரிடத்தை வகித்து வந்துள்ளனர். இந்திய அழகியலின் பல்வேறு அமிசங்களைப் பிரதிபலிப்பவர்களாகவும் இவர்கள் விளங்கினர். தேவரடியார் அல்லது தேவதாசி எனும் பதம் தேவனுக்கு - இறைவனுக்குத் தெய்வத்தொண்டு செய்யும்பெண் எனப் பொருள்படும். அடியாள் எனும் தமிழ்ப்பதம் வடமொழியிலே தாசி எனவரும். தேவரடியாள்/ர் எனும் பதம் தேவடியாள் எனவும் வந்துள்ளது. இங்கு இறைவனுக்குக் குறிப்பிட்ட தொண்டு - கலை, சமய, ஆன்மீக ரீதியான தொண்டுகளை அர்ப்பணமாகச் செய்தவர்களை இப்பதங்கள் சிறப்பாகக் குறிக்கும். ஆனால் காலப்போக்கில் இவர்களில் ஒருசாரார் ஒழுக்கங் குன்றியவர்களாயினர். இவர்களைவிட இசை, நடனம் முதலிய நுண்கலைகளிலே தேர்ச்சியுள்ள அழகிய பெண்கள் பழைய காலந்தொட்டு விலைமாதராக விளங்கிவந்துள்ளனர். பழந்தமிழ் இலக்கியம் கூறும் பரத்தையர் இத்தகையோரே. இவர்களோடு இவர்களுக்கு முன் குறிப்பிடப்பட்டவர்களும் ஒருங்கு சேர்த்து ஒழுக்கங் குன்றியவர்களாகக் கருதப்பட்டனர். இதனாலே ஒரு காலகட்டத்தின்பின் தேவதாசி, தாசி, தேவரடியார், தேவரடியாள் எனும் பதங்கள் ஒழுக்கங்குன்றிய பெண்கலைஞர்களை மட்டுமன்றி பெண்களையே குறிக்கும் பதங்களாகப் பயன்படுத்தப்பட்டன. மேலும் கணிகை (கணிகா - நன்கு கருதப்படுபவள், மதிக்கப்படுபவள்,) வேஷ்யா (நன்கு ஆடை, அணிகலன் முதலிய அணிந்து பல வேடங்கள் தரிப்பவள்) ஆகிய பதங்களும் காலப்போக்கில் தேவதாசிகள் போல ஒழுக்கங்குன்றியவர்கள், விலை மாதர்களையே குறித்தன. ஆனால் இலக்கியம், தொல்லியல் முதலிய வரலாற்று மூலங்கள் தரும் சான்றுகளை நோக்கும்போது உண்மையான தேவரடியார்/கணிகையர் நல்லொழுக்கமுள்ளவர்களாகச் சிறந்த சமயத் தொண்டு செய்துவந்த

பக்தர்களாகவும் நுண்கலைஞர்களாகவும் விளங்கினர் என்பது புலப்படும். இவர்களே முன்னாள் சிறந்த பரதக் கலைஞர்கள். இறைவனுக்குத் தம்மை அர்ப்பணித்துக் கலைச்சேவை - குறிப்பாக இசை, நடன சேவை செய்து வந்த பெண்கலைஞர்கள். புராதன காலத்தில் இந்தியாவில் மட்டுமன்றி வேறு பலநாடுகளிலும் இத்தகையோர் இருந்தனர். புராதன சமேரிய, பபிலோனிய நாகரிகங்களிலே தேவதாசிகளைப் போன்றோர் கோவில் களிலே சமய, கலைச்சேவை செய்து வந்துள்ளனர். புராதன இந்திய நாகரிகமான சிந்துசமவெளி நாகரிகத்திலே தேவதாசிகள் இருந்தனர் எனத்திடமாகக் கூறமுடியாவிட்டாலும் நடனம் நிலவியதற்கு அங்கு கிடைத்துள்ள சில தொல்லியல் சின்னங்கள் குறிப்பாக வெண்கலத் தாலான நடனமாதின் சிலை முதலியன குறிப்பிடத்தக்கவை. இந்நாகரிகத்தை அடுத்துநிலவிய வேதகால நாகரிகத்திலும் நடனம் இடம்பெற்றிருந்தமைக்கு இக்கால வேத இலக்கிய நூல்கள் சான்று பகருவன. குறிப்பாக இருக்கு வேதத்திலே வரும் உஷா (வைகறை) தெய்வம் பற்றிய பாடல் ஒன்றிலே, அத்தெய்வம் நன்கு ஆடை அணிந்து அரங்கில் ஆடும் நடன மாதிற்கு ஒப்பிடப்படுகிறார். தொடர்ந்து, வேத இலக்கிய நூல்கள், இதிஹாசங்கள், புராணங்கள் பிற்கால இலக்கிய நூல்கள், சாசனங்கள் முதலியனவற்றிலே நடனப்பெண் பற்றிய குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன.

இந்தியாவிலே தேவதாசிகளைக் குறிக்கும் சொற்கள் மாநிலத்திற்கு மாநிலம் வேறுபட்டு நிலவியதாகத் தெரிகின்றது. ஆந்திரப் பிரதேசத்திலே மாதங்கி அல்லது சானி அல்லது விலாசினி எனவும், கர்நாடக மாநிலத்திலே சூலி அல்லது சானி அல்லது பாத்ரா எனவும், மகாராஷ்டிர மாநிலத்திலே பாசவி எனவும், உத்தரப்பிரதேசத்திலே பாவினி எனவும், ஒரிஸா விலே மஹரி எனவும் தேவதாசி அழைக்கப்பட்டுள்ளனர்.

தமிழகத்திலே சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை, பல்லவர் - பாண்டியர் காலப் பக்தி இலக்கியம், பிற்பட்ட இலக்கியம், கல்வெட்டுகள் முதலியனவற்றில் இவர்கள் எண்ணெண்கலையோர், கூத்தியர், ஆடற்கணிகையர், அரங்கக்கூத்தியர், அடிகள்மார், பதியிலார், உருத்திர கணிகையர், மாணிக்கத்தார் எனப்பலவாறு அழைக்கப்பட்டனர். 'மாணிக்கம் எனும் பதம் இவர்களுக்கு பெருமை சேர்க்கும் பதம் எனவும் உண்மையிலேயே இவர்கள் விலைமதிப்பற்ற மாணிக்கங்களே' எனவும் இசைப் பேரறிஞர் பி. எம். சுந்தரம் கூறியுள்ளார். ஆகமங்கள் இவர்களைக் கணிகை அல்லது உருத்திரகணிகை அல்லது வேஷ்யா எனக் குறிப்பிடுகின்றன. கணிகா எனும் பதம் நாட்டிய சாஸ்திரத்திலும் வந்துள்ளது.

நடனமாடும் கணிகைக் குழுவினர் 'நட்டுமுட்டு' எனவும் அழைக்கப் படுவர். நட்டு என்பது நட்டுவாங்கத்தையும், முட்டு என்பது முழுவம் அல்லது சிறிய மத்தளத்தையும் குறிப்பன. இக் குழுவினரே நடனக்காரர், நட்டுவாங்கம் செய்பவர் (ஆசிரியர்), பாட்டுக்காரர், முட்டுக்காரர் (மத்தளம் வாசிப்பவர்), துத்திகாரர் (சுருதியிசைப்பவர்) முதலியோர் இடம் பெறுவர்.

கணிகையின் இலக்ஷணங்கள் பற்றி ஆகமங்கள் நாட்டிய சாஸ்திரம் முதலிய நூல்கள் விபரிக்கின்றன. எடுத்துக்காட்டாக ரௌரவாகமம் கணிகை 'தூய்மை, சாந்தம், மிகுந்த அழகு, இளமை வாய்ந்தவளாகவும், எல்லா உறுப்புகளும் தக்கவாறு அமைந்திருப்பவளாகவும், பேராசையற்றவளாக, நாட்டியத்திற்கான தகையையுடையவளாகவும், நாடோறும் இருவேளை நீராடுபவளாகவும், தூய ஆடைகளையும், பலவிதமான அணிகலன்களையும் தரித்திருப்பவளாகவும், தலையிலே வெண்ணிற மலர்களைச் சூடியிருப்பவளாகவும் விளங்கவேண்டும்' எனவும், 'கால்களைக் கழுவியபின், கோவிலிலுள்ள நிருத்த மண்டபத்தின் நடுவண் சென்று நடுவரரை அர்ச்சித்தபின் கைகளாலே புல்பாஞ்சலியை பத்ம முத்திரை மூலம் இவள் செய்துகாட்ட வேண்டும். பரதர் கூறியவாறு நடனம் ஆட வேண்டும்' எனவும் கூறுகின்றது. இதே கருத்து வீராகமம், காரணாகமம் முதலிய ஆகமங்களிலும் பரதரின் நாட்டியசாஸ்திரத்திலும், வாத்தியவானரின் காமசூத்திரத்திலும் சில வேறுபாடுகளுடன் காணப்படுகின்றது. உருத்திரகணிகையர் செய்யும் நிருத்தமே (நடனமே) மிகச் சிறந்ததெனவும், தாசிகள் செய்வது மத்திமம் எனவும் கூறப்படுகின்றன. மேற்குறிப்பிட்ட நூல்கள் எவையிலும் இக்கலைஞர்கள் குறிப்பிட்ட சமூகப்பிரிவினை அல்லது குலத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் எனக் கூறப்படவில்லை. பல்வேறு சமூகப்பிரிவுகளிலிருந்தும் இவர்கள் வந்துள்ளனர். அதேவேளையில் குறிப்பிட்ட காலகட்டத்தின் பின் குறிப்பிட்ட சமூகப்பிரிவுகளிலிருந்தும் ஒரு சாரார் வந்துள்ளனர்.

கோவிலிலே கலைப்பணி புரிந்த நடனமாதர்கள் பலவகையாக அங்கு வந்தனர் எனக் கூறப்படுகின்றது. ஒருசாரார் தானே விரும்பிக் கோவிற் சேவைக்குத் தன்னை அர்ப்பணித்தவள் தத்தை எனவும், கோவிலுக்குத் தன்னை விற்றவள் விகிருதை எனவும், அதீதமான பற்றினாலே கோயிலில் ஆடுபவள் பெத்தை எனவும், குடும்ப நலனுக்காகக் கோவில் சேவையிலீடுபடுபவள் பிருதை எனவும், யாராலோ கட்டாயப்படுத்திக் கோவில் சேவையிலீடுபடுத்தப்பட்டவள் அல்லது விற்கப்பட்டவள்

உத்ருதை எனவும், மன்னராலோ அல்லது வேறு யாரினாலோ அவளின் தகுதியினால் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டவள் அலங்காரை எனவும், கோவிலிலே நிவந்தம் அல்லது கூலி பெற்று ஆடுபவள் உருத்திரகணிகை எனவும் அழைக்கப்பட்டனர் என வரலாற்று ஆய்வாளர் கலாநிதி மீனாக்ஷி குறிப்பிட்டுள்ளார்.

கோவில்களிலே நிருத்தப்பணி செய்தவர்களிலே உருத்திர கணிகையர் நன்கு மதிக்கப்பட்டனர் என்பது ஏற்கனவே கூறப்பட்டுள்ளது. இவர்களைப்பற்றித் திருநாவுக்கரசு சுவாமிகள் 'அருமணித்தடம் பூண்முலையாரம்பையரோடருளிப்பாடியார் உரிமையிற்றொழுவார் உருத்திரபல்கணத்தார்' எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். சுந்தரமூர்த்தி சுவாமிகளின் மனைவியரில் ஒருவரான பரவையார், ஓர் உருத்திரகணிகை. இவரைப்பற்றிச் சேக்கிழார் 'கதிர்மணி பிறந்தது என்ன உருத்திரகணிகைமாராம் பதியிலார் குலத்துள் தோன்றிய பரவையார் எனும் நாமம்' எனப் பெரியபுராணத்திலே சிறப்பித்துக் கூறியுள்ளார். 'உருத்திர கணிகையர் பரமசிவனுக்குத் தாங்கள் செய்ய வேண்டிய ஊழியம் செய்துகொண்டு மணமின்றி ஒருவரையே கணவராக உடையவர்கள்' என்பது மழவை மகாலிங்கையரின் கருத்தாகும். 'உருத்திரகணிகையர் வேசியர்க்கு வேறாய் மணமின்றி உயர்ந்த சாதியர்களில் ஒருவனைக் கணவனாகக்கொண்டு பூஜா காலத்தில் சுத்த நிருத்தம் செய்யும் மகளிர்கள்' என்பது ஆறுமுகத் தம்பிரான் கூற்று. 'உருத்திரகணிகைகள் விபசாரம், மதுவருந்துதல், அசைவ உணவு உண்ணுதல் ஆகியவற்றுக்கு அப்பாற்பட்டவர்கள் என்றும் பஞ்சாக்ஷரஜபத்தில் ஈடுபட்டதால் சிவவழிபாட்டில் உயர்ந்து நிற்பவர்கள் என்றும் சைவாக மங்கள் கூறுகின்றன' என ஆறுமுக நாவலர் அவர்களை விதந்து கூறியுள்ளார். கலாயோகி ஆனந்த குமாரசுவாமி தேவதாசிகளின் உயர்நிலை, மேம்பாடு, கலைத்திறன் முதலியனவற்றைக் கூறியுள்ளவற்றை 26ம் இயலிலே பார்க்கலாம். 'பரமபுதியான சிவனையே தம்பதியாகக் கொண்டு மனிதருள் எவரையும் பதியாகக் கொள்ளாதவர் பதியிலார். ஒருபதியுடன் வாழும் நிலையை இறைவனே அருளுவான்' எனச் சேக்கிழார் அடிப்பொடி முதுமுனைவர் திரு. ந. இராமச்சந்திரன் கூறியுள்ளார். எனவே கணிகையர் அல்லது தேவதாசி இறை பணியிலீடுபாடும் ஒழுக்கமுமுடையவராக விளங்கவேண்டும் என்பது தெளிவு.

ஆனால் நடைமுறையில் ஒருசாரார் குறிப்பாகப் பிற்காலத்தில் ஒழுக்கம் குன்றியவர்களாக இருந்தபடியால், அனைவரும் ஒழுக்க மற்றவர்கள் எனக் கூறுவது தவறு எனக் கொள்ளவேண்டியுள்ளது. தேவதாசி

அல்லது தேவடியாள் எனில் விபசாரம் செய்பவள் என்பது மிகத்தவறான கருத்தென்பது பின்னர் மேலும் விளக்கப்படும். இவர்கள் குறிப்பிட்ட ஒரு சமூகத்தைச் சேர்ந்தவர் என்பதும் தவறானதாகும். இதுபற்றி முன்னர் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

இவர்களின் தோற்றம்பற்றிச் சமய, பௌராணிக ரீதியிலே சில கருத்துக்கள் கூறப்படுகின்றன. இச்சை, ஞானம், கிரியை என்னும் சில சக்திகள் மூவரின் நூபுரசத்தத்திலிருந்து முறையே உருத்திர கணிகை, உருத்திரகன்னிகை, உருத்திரதாசி என்ற மூவகையினர் தோன்றினார்கள் என காமிகாமிகம் கூறும். இவர்களின் இலக்ஷணங்கள், ஒழுக்கங்கள், இவர்கள் கோவில்களிலே செய்யவேண்டிய திருப்பணிகள் முதலியன பற்றியும் இதிலே விரிவாகக் கூறப்பட்டுள்ளன. உருத்திரகணிகை மகாமண்டபம் முதல் கர்ப்பவாரணப்பிராகாரம் வரை திருவலகு, திருமெழுக்கிட்டுப் பஞ்சகூர்ணங்களினால் அலங்கரித்துச் சுத்தமாய் இருந்து பூசை நேரங்களில் தீபங்களை ஏந்தியும், கானம் பாடல், நிர்த்தனம் ஆடல் செய்தும் உபசரிக்கத்தக்கவர்கள். சுத்தம், மிஸ்ரம், கேவலம் என்ற மூவகை ஆடல்களில் சுத்த நிர்த்தனமே உருத்திரகணிகைக்கு விதிக்கப்பட்டது எனவும் அவ் ஆகமம் விபரிக்கின்றது.

உருத்திரகணிகையரின் தோற்றம் பற்றி மேலும் சில நூல்களிலே கூறப்படுகின்றது. இவற்றுள் ஒன்றின்படி தேவலோக நடன மணிகளில் ஒருவராகிய ஊர்வசி இந்திரனுடைய சபையிலே நடனமாடிக்கொண்டிருந்த போது, இந்திரனுடைய மகன் ஜயந்தன் மீது பார்வையைத்திருப்ப, இருவரும் மதிமயங்கியதால் அவளுடைய நடனத்தில் ஜதி தவறியது. இதைக் கண்ணுற்ற அகத்திய முனிவர் அவர்களைப் பூமியிலே பிறக்குமாறு சபித்தார். அவர்கள் அவ்வாறே பூமியிலே பிறந்து வாழ்ந்ததன் விளைவாக அவர்களின் வழியில் வந்தவர்களே தேவதாசிகள் எனக் கூறப்படுகின்றனர். மணிமேகலையின் தாயாகிய மாதவி சிலப்பதி காரத்திலே வானவன்மகள் என அழைக்கப்படுவதைக் கவனிக்கலாம். மேலும் பிச்சைகேட்டுவந்த சிவபெருமானுடைய திருவருட்பார்வையால் 'தாருகாவனத்தில் வாழ்ந்த ரிஷிபத்தினிகள் கருவுற்றுக் குழந்தைகளைப் பெற்று அவர்களைக் கைவிட்டனர். அவ்வாறு பிறந்த பெண்களுக்கு உருத்திரகணிகையர் என்று நந்திதேவர் பெயரிட்டு நாட்டியக்கலையைக் கற்பித்தார். ஐந்தெழுத்து மந்திரத்தை ஒதி உடல் தூய்மை, உளத்தூய்மையுடன் இறைவனுக்குச் சேவகம் செய்து அவர்கள் நித்ய சுமங்கலிகள்

ஆயினர்' எனத் திருக்கோகர்ணம் ராமசுவாமி நட்டுவனார் 1678ல் எழுதிய ருத்திரகணிகா கவுத்துவம் கூறுகின்றது.

ஒரு பெண் பொட்டுக்கட்டும் சடங்கின் மூலமே தேவதாசியாவாள். பொதுவாகக் குடும்பத்தில் வயது முதிர்ந்த பெண்மணி குறிப்பிட்ட தேவதாசி பணிசெய்யவுள்ள மூலவரின் சந்நிதானத்தில் இச்சடங்கினைச் செய்துவைப்பார். சில சமயங்களில் கோவில் அரச்சகரும் இதனைச் செய்துவைப்பார். பொட்டு என்பது திருமாங்கல்யத்திற்கு (தாலிக்கு) இணையானதாகும். அதைக் கட்டுபவரிலே தான் வேறுபாடு உள்ளது. பொட்டுக்கட்டுவது மூலம் ஒரு கடவுளுக்கு அவள் தன்னை அர்ப்பணிப்பது மூலமே தேவதாசியாக விளங்குவாள். பிறப்பாலே தேவதாசியாக ஒருவர் பணிசெய்யமுடியாது. பொட்டுத் திருமாங்கல்யமாகக் கருதப்படுவதால் குறிப்பிட்ட தேவதாசி குறிப்பிட்ட கோவிலில் மூலவரைத்திருமணம் செய்தவளாகக் கருதப்படுவாள். இதனால் அவள் நித்திய சுமங்கலியாக (என்றும் உள்ள இறைவனின் நாயகியாக நல்ல அழியாத மாங்கல்யமுள்ளவளாக) விளங்குவாள். பொதுவாக ஒரு பெண் பருவம் அடையும்போது அல்லது பன்னிரண்டாவது வயது எய்தும்போது, இவற்றில் எது முந்தியதோ அப்போது அச்சடங்கு நடைபெறும். சில வேளைகளில் பத்துவயதிற்கு கூட இது நடைபெற்றது. எனவே இது கடுமையான விதியன்று.

கர்நாடக மாநிலத்திலே ஒரு பெண் வயது வருவதற்கு முன்பே அர்ப்பணிக்கவேண்டும் என்ற வழக்கம் இருந்துள்ளது. ஆந்திர மாநிலத்திலுள்ள கிருஷ்ண மாவட்டத்திலே கிடைத்த கல்வெட்டொன்றின்படி, நாகேஸ்வரஸ்வாமி கோவில்பணியில் எட்டு வயது நிரம்பிய சிறுமிகள் இருந்தனர் என அறியப்படுகின்றது.

பெரும்பாலும் ஒரு குறிப்பிட்ட ஆலயத்திற்கு அர்ப்பணிக்கப்பட்ட பெண், அந்தக் கோவிலில் மட்டுமே பணி செய்து கொண்டிருக்கவேண்டும். அவளுக்கு இரண்டாம் தடவை பொட்டுக்கட்ட முடியாது. ஆனால் சில விதிவிலக்குகள் இருந்தன.

ஆடலிலும் பாடலிலும் இசைக்கருவிகளை இசைப்பதிலும் சிறந்த தேர்ச்சி பெற்ற தேவதாசிகள் இறைவன் திருமுன்னிலையில் அவற்றை நிகழ்த்தி வந்தனர். ஆலயமமைத்தல், பூஜா விதிகள், தெய்வத்திருவுருவங்கள் முதலியனவற்றை விளக்குவதற்காக எழுந்த சைவ, வைணவ ஆகமங்கள் ஆலயங்களிலே கணிகையர்கள் அல்லது தேவதாசிகள், பூசைகள் உற்சவங்களின் போது நடனமாடுவது அவசியமென வலியுறுத்திக்

கூறியுள்ளன. மன்னன், இறைவன் அல்லது இறைவனின் பிரதிநிதியெனக் குறிப்பிட்ட காலகட்டத்திலே கருதப்பட்டபடியாலோ அல்லது வேறு காரணத்தினாலோ அரசவையிலும் ஆடல் மகளிரிடம் பெற்றனர் எனவும் கூறப்படுகின்றது.

'உறுதிபடக் கூறுவதென்றால், தேவதாசி எனும் சொல் இறைவனுக்கு முன்னால் தங்களின் ஆடல்களை அர்ப்பணிப்பவர்களுக்கு மட்டுமே குறிப்பிடவேண்டும். அரசனுக்கு முன்னால் ஆடுபவர்களை ராஜதாசி என்று சொல்லலாம். ஆனால் பொதுவழக்கில் இருசாராருமே தேவதாசிகள் என்றழைக்கப்பட்டுவிட்டனர்.' 'தேவதாசியாகவும், ராஜதாசியாகவும் தாயும் மகளுமோ அல்லது மகளும் தாயுமோ இருந்தது வழக்கத்தில் இல்லாமல் இல்லை. அரசசபையில் ஆடும் தாசி கோயில்களில் ஆடும் உரிமையை இழக்கவேண்டும் என்ற ஒழுங்கு கண்டிப்பாகக் கடைப்பிடிக்கப்பட்டது' எனத் தேவதாசிகள் பற்றி மிக அண்மையில் ஆய்வு செய்த இசைப்பேரறிஞர் எம். பி. சுந்தரம் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

மேலும் அவர் 'இறைவனின் தொண்டுக்குத் தம்மை ஆட்படுத்திக் கொண்டு கலைகளுக்குத் தம்மை அர்ப்பணித்துக் கொண்டதால் அவர்கள் ஒரு சமுதாயமாக உருவெடுத்தனர். அவர்கள் ஒருசாதிக்குரியரல்லர். பலவேறு சாதிகள், சமூகங்களைச் சேர்ந்தவர்களும், சில சமயங்களில் அனாதைகளும் தேவதாசிகளாக வரிக்கப்பட்டுள்ளனர். குடும்பத்திலே முதலிற் பிறக்கும் பெண்ணைக் கோயிலுக்கு அர்ப்பணிக்கும் வழக்கமும் சாதி, சமூக வேறுபாடன்றி மக்களிடையே நிலவிவந்துள்ளது. வேறொரு சாரார் தாங்கள் நேர்ந்து கொண்டதற்கேற்பத் தங்கள் மகளையோ, மகளிரையோ கோவிலுக்கு அர்ப்பணித்துள்ளனர். தங்களுக்கு மகள் பிறக்காவிடில் ஏழைப் பெண் ஒருத்தியை விலைக்கு வாங்கியும் அவளை அர்ப்பணித்துள்ளனர்' எனவும் கூறியுள்ளார்.

ராஜாதிராஜ சோழப்பெருமன்னன் ஆட்சிக்காலத்தில் ஒருவர் நான்கு பெண்களை 700 காசுகளுக்கு வாங்கித் திருவாலங்காடு இறைவனுக்கு அர்ப்பணித்த தகவலை கி.பி. 1174ம் ஆண்டுக் கல்வெட்டொன்றின் மூலம் அறியக் கூடியதாகவுள்ளது. இதுபோலவே வேறு சில இளம் பெண்களும் விலைக்குவாங்கப்பட்டுச் சில கோவில்களிலே தேவதாசிகளாக அர்ப்பணிக்கப்பட்டமையும் அறியப்படுகின்றது.

கோவிலிலே நடைபெறும் காலசந்தி, உச்சிக்காலப் பூசைகளின் போது தேவதாசி குறிப்பிட்ட நடனங்களை இறைவன் திருமுன்னிலையில் ஆடவேண்டும். சாயரட்சை, அர்த்தயாமப் பூசைகளின் போதும் அவள்

குறிப்பிட்ட ஆடல்களை நிகழ்த்த வேண்டும். அர்த்தயாமப் பூசைக்குப் பின் மூர்த்திகள் (தெய்வங்களின் விக்கிரகங்கள்) பள்ளியறைக்குக் கொண்டு செல்லப்படுவர். அப்போது கணிகை வாலி, ஊஞ்சல், கதவடைப்பு முதலிய பாடல்களைப் பாடுவாள். ஒரு கோவிலில் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட, அர்ப்பணிக்கப்பட்ட குடும்பங்கள் இருந்ததால் இந்தத் தேவதாசிப்பணியானது முறைவைத்து நிகழ்த்தப்படும். நடன முறைகள், பாடல்கள் கோவிலுக்குக் கோவில் வேறுபடலாம். ஆடல், பாடல், தெரியாதவர்கள் பூத்தொடுத்தல், பூசைப்பாத்திரம் துலக்குதல் போன்ற சிறு வேலைகளைச் செய்திருப்பர் எனலாம்.

ஏறத்தாழ எண்பது ஆண்டுகளுக்கு முன், கர்ப்பகிருஹத்திற்குள் நின்று இன்று அர்ச்சகர்கள் செய்யும் சோடசோபசார (16 உபசார) பூசையைத் தேவதாசிகள் திருவாரூர்த் தியாகராஜர் கோயில், திருச்செந்தூர் முருகன் கோயில் போன்ற சில கோவில்களிலே செய்துவந்தனர் எனக் கூறப்படுகின்றது. இம்முறை பின்னர் கைவிடப்பட்டது.

குஜராத்திலுள்ள சோமநாதர் (சிவன்) ஆலயத்தைக் கஸ்னி முகம்மது குறையாடியபோது (1024ல்) அங்கு 500 தேவதாசிகள் இருந்தனர். தஞ்சாவூரில் ஏற்கனவே பிறிதோர் இயலிலே குறிப்பிட்டவாறு முதலாம் ராஜராஜன் அமைத்த பிருஹதீஸ்வரர் ஆலயத்திலே பேரரசின் பல இடங்களிலிருந்தும் கொண்டுவரப்பட்ட 400 தேவதாசிகள் பணிபுரிந்தனர் என்பது கல்வெட்டுக்களால் அறியப்படுகின்றன. இவ்வாறே சசீந்திரம், திருவண்ணாமலை, திருச்செந்தூர், இலங்கையிலுள்ள தேவிநுவர முதலிய இடங்களிலுள்ள பெரிய கோவில்களிலே பெருந்தொகையான தேவதாசிகள் பணிசெய்தனர்.

பொதுவாகத் தேவதாசிகள் பல்வேறு கலைத்தேர்ச்சியுள்ளவர்களாகவும் சிறந்த குணநலன்கள் வாய்ந்தும் விளங்கினர். ஒருவரின் சிறப்பினை அறிவதிலும், தேவைப்படின உதவி செய்வதிலும் அவர்கள் தயங்கிலர். உ. வே. சாமிநாதையர் தம்முடைய நினைவுமஞ்சரியிலே நெற்குன்றவனார் எனும் பெரும்புலவர் பஞ்சம் காரணமாக வரி செலுத்த முடியாது சிறைபோகும் நிலையிலிருந்தபோது, தற்செயலாக அங்குவந்த தேவதாசி அவர் மீது இரக்கம் கொண்டு, அவர் செலுத்த வேண்டிய தொகையைச் செலுத்தி அவரை மீட்டாள் என்பது பற்றிக் குறிப்பிட்டுள்ளார். **விநோதரசமஞ்சரியிலுள்ள ஒரு நிகழ்ச்சியிலே கவிச்சக்கரவர்த்தி கம்பர் தமது இராமாயணத்தைத் திருவரங்கத்திலே அரங்கேற்றம்செய்தபோது, கோவில் அதிகாரிகள் அவரிடம் மூன்று பேரறிஞர்களிடமிருந்து சாற்றுக்கவி பெற்று**

வருமாறு கூறினர். அம்மூவரும் ஒருவர் தேவதாசியாகிய தஞ் சாலூர் அஞ்சனாட்சியாவாள். அவள் கம்பரை வரவேற்று அவருக்குத் தேவையான பாடல்களை இயற்றிக் கொடுத்தாள். தஞ்சாவூரிலிருந்து ஆட்சி புரிந்த விஜயராகவ நாயக்கரின் சபையிலே ஒரு நடனமணியாக விளங்கிய சந்திரரேகா அழகும் அறிவும் மிக்கவளாக மிளிர்ந்தாள். பரதசாஸ்திரம், நடன ஆற்றுகை, சாஸ்திரியம் முதலியனவற்றிலே சிறந்து விளங்கினாள். இதே அரச சபையிலிருந்த ப. ரங்கம்மா என்பவளும் ஆடலிலும் கவிதையிலும் சிறந்து விளங்கினாள்.

தேவதாசிகளின் சிலர் தமிழில் மட்டுமன்றிச் சம்ஸ்கிருதம், தெலுங்கு மொழிகளிலும் மிகச்சிறந்த தேர்ச்சி பெற்றிருந்தனர். சென்னைத் தேவதாசிகள் சங்கத்தின் செயலாளராக இருந்த பெங்களூர் நாகரத்தினம்மா சம்ஸ்கிருத மகாநாடொன்றிற்குத் தலைமை தாங்கித் தமது உரையினை வெகுலாவகமாகச் சம்ஸ்கிருதத்தில் ஆற்றினார். பெங்களூர் கமலா ஒரு புகழ்பெற்ற நர்த்தகி. பல சாஸ்திரங்களிலும், இலக்கணத்திலும் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தாள். சிருங்கேரிச் சங்கரமடத்தைச் சேர்ந்த மடாதிபதி பல பண்டிதர்கள் மூலம் அவளை வித்வத்சபையிலே பரிசோதித்து அவளுக்கு உத்தரயஜ்ஞோபவீதம் என்ற சிறப்பான கௌரவத்தை வழங்கினார். இவ்வாறு சில தேவதாசிகள் பலதுறை விற்பன்னராகவும் விளங்கினர். தேவதாசிகள் பொதுவாகச் செல்வச் சிறப்புடன் வாழ்ந்தனர். அவர்களிலே பலர் ஒருகணவனுடனேயே வாழ்ந்தனர்; குலமாதர்போலவே விளங்கினர் என்பதற்கு இலக்கியமும் பிறவரலாற்று மூலங்களும் சான்றுபகருவன. தங்களின் செல்வங்களைச் சமயத்திற்காகவும், அறக்கொடைக்கும் இவர்களில் ஒரு சாரார் செலவிட்டனர். இராஜமுந்திரிக்கு அருகிலுள்ள கொரு கொண்டாவில் உள்ள லக்ஷ்மிநரசிம்ம ஆலயம் லக்ஷ்மி எனும் தேவதாசியினாலே கட்டப்பட்டதெனக் கல்வெட்டுக் கூறுவதாக அறியப்படுகின்றது. அபிநயக்கலைஞர்களான சீர்காழி செல்வம், அம்மணி சகோதரிகள் (19-20ம் நூ.) தங்கள் நகரின் வடக்குத் தெருவிலே தங்கள் இல்லத்திற்கு எதிராக உள்ள இடத்திலே செல்வ விநாயகர் கோவிலைக் கட்டுவித்துள்ளனர். திருவாரூர் கோவிலுக்கு அனுக்கியார் பரவை நாச்சியார் (கி.பி.11ம் நூ.) தன்னுடைய கொடையாக 428 முத்துக்கள், 36 வைரங்கள், 1000 கழஞ்சு நிறையுள்ள தங்க ஆபரணங்களை வழங்கினாள் என ஒரு கல்வெட்டுக் குறிப்பிடுகின்றது. சென்ற நூற்றாண்டிலே திருவுடை மருதூரைச்சேர்ந்த செல்வந்த, தேவதாசியான ராஜாம்பாள் தன்னுடைய சொத்துக்கள் அனைத்தையும் அறப்பணிகளுக்காக அளித்தாள். பெங்க

ளர் நாகரத்தினம்மாள் திருவையாறு தியாகராஜப் பெருமானுக்கு இதே போன்று அறக்கொடை வழங்கினாள்.

தேவதாசிகளில் ஒருசாரார் தியாகச் செயல்களும் செய்துள்ளனர். சிதம்பரம் நடராஜர் ஆலயத்திலே தேவதாசியாகத் தொண்டுபுரிந்த வைப்பி என்பவள் திப்புசல்தான் இக்கோவிலுக்குப் படையெடுத்து வந்தபோது நடராஜவிக்கிரகத்தினைப் பாதுகாத்தாள் என அறியப்படுகின்றது. இதைப் போல திருவரங்கத்தின் மீது மாலிக்கபூரின் படைகள் படையெடுத்தபோது, பூரீரங்கநாத மாணிக்கம் என்றழைக்கப்பட்ட அம்சலேகா புத்திசாதுரியமாகத் திருவரங்கப்பெருமானின் விக்கிரகத்தைக் காப்பாற்றியது மட்டுமன்றிப் படைகளையும் பின்வாங்கச் செய்தாள் எனக் கூறப்படுகின்றது.

தேவதாசி சமூகத்தில் ஓர் உயர்நிலை மதிப்பைப் பெற்றிருந்தாள் என்பது ஏற்கனவே குறிப்பிட்ட ஆகமங்கள், காமசூத்திரம் முதலிய நூல்களால் அறியப்படுகின்றது. கோவிலில் உள்ள உற்சவமூர்த்தி நான்கு வீதிகளிலும் உலாசென்று திரும்பவும் இருந்த இடத்திற்கு வரும்போது தேவதாசி கும்ப ஆராத்தி எடுப்பாள். வீதிவலம் வரும்போது இறைவனுக்குக் கண்ணூறு (திருஷ்டி தோஷம்) ஏற்படலாம். அதனைக் கழிக்கும் உரிமை தேவதாசியிடமே விடப்பட்டிருந்தது. கும்ப ஆராத்தி அல்லது குடமுறையின் அடிப்படைக் கருத்து இதுவாகும். இவ் ஆராத்தி எடுப்பது தேவதாசியின் கௌரவ உரிமையாகும். இதுமட்டுமன்றிச் சமயம் சார்ந்த அல்லது சமுதாயம் சார்ந்த மங்களகரமான எந்தவிழாவிலும் அவளுக்கு முதலிடம் வழங்கப் படும். புதிதாக ஒருமன்னர் முடிசூடும்போது, தேவதாசியின் வீட்டின் முன்னால் படிக்கட்டிலுள்ள மண்ணை எடுத்து வந்து அவருடைய இடுப்பில் பூசி அவரைத் தூய்மைப்படுத்தவேண்டும் என அக்கினிபுராணம் கூறுகின்றது. தமிழ்நாட்டில் உள்ள ஒரு கல்வெட்டிலே ஒரு தேவதாசிக்கு 'மன்னரை முடிசூடும் பெருமாள்' என்ற அடைமொழி வழங்கிப் பாராட்டப்பட்டுள்ளது. 'தேவதாசியைக் கண்ணாலே பார்ப்பது புண்ணியச்செயல்' என லிங்கபுராணம் கூறும். மூப்பின் காரணமாகவோ அல்லது நோய் காரணமாகவோ தேவதாசி கோவில் சேவையிலிருந்து கோவிலதிகாரிகளுடைய அனுமதியுடன் ஓய்வுபெறலாம்.

ஒரு தேவதாசி இறந்துவிட்டால் மூலமூர்த்தியின் ஆடை கொண்டு வரப்பட்டு அவள் உடல்மீது போர்த்தப்படும். கோவிலில் பூசைகள் நடைபெறா. அவளுடைய உடல் தாங்கிய வண்டி கோபுர வாசலின் முன் (கதவு மூடப்பட்டிருக்கும்) இரு நிமிடம் நிறுத்தப்பட்ட பின்னர் எடுத்துச் செல்லப்படும். இஃது அவளுடைய நாயகரிடமிருந்து விடைபெற்றுச்

செல்லுவதற்கான அடையாளச் சடங்காகும். அவளுடைய எரியூட்டுக்குக் கோவில் அடுப்பிலிருந்தே நெருப்புக் கொண்டுவரப்பட்டே எரியூட்டப் படும். இந்த வழக்கம் இவர்களின் பணிகளிடம்பெறும் கோயில்கள் யாவற்றிலும் பின்பற்றப்பட்டு வந்துள்ளது.

ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு தேவதாசிகள் பொதுவாக ஏகபதி (ஒரு கணவன்) விரதமுடையவர்களாகவே விளங்கினர். கடந்த ஒரு சில நூற்றாண்டுகளுக்குள்ளே தான் இவர்களில் ஒருசாரார் ஒழுங்கங் கெட்டவர்களாக விபச்சாரிகளாக மாறிவிட்டனர் எனக் கருதப்படுகிறது. மேலும் வழமையான சமய, ஒழுக்க வரம்பை மீறிக் கூடுதலாக உலகியல் சார்பான காம இச்சையினைத் தூண்டும் உருப்படிகளுக்கு ஆடி, அவற்றில் ஈடுபட்டவர்களைத் தம்பால் ஈர்த்தனர் எனவும் கூறப்படுகின்றது.

ஏற்கனவே குறிப்பிட்ட பேரறிஞர் பி. எம். சுந்தரம் 'தேவதாசியை எந்தச் சமுதாயம் கீழே வீழ்த்தியதோ அதே சமுதாயம் அவள்மீது புழுதியை வாரித் தூற்றவும் தொடங்கியது தான் ஆச்சரியகரமானது. இந்தப் பெருமைக்குரிய பணி இன்னும் தொடருகின்றது. தேவதாசியெனும் சொல் விபச்சாரி என்ற சொல்லுக்கு இணையானதாக மாற்றப் பட்டுவிட்டது. பூவிதழில் முள்விழுந்தாலும் முள்ளில் பூவிதழ் விழுந்தாலும் அழிவைச் சந்திப்பது பூவிதழே' என மிக மனவேதனையுடன் தேவதாசிகளுக்கு ஏற்பட்டுள்ள மாறாத வழபற்றிக் குறிப்பிட்டுள்ளார். மேலும் விபச்சாரம், தேவதாசிகள் மத்தியில் மட்டுமன்றி சமூகத்தின் அதிஉயர்ந்த தட்டிலிருந்து கீழ்த்தட்டு வரையிலுள்ள சமூகங்களிலே நிலவி வந்துள்ளமையையும் அவர் சுட்டிக் காட்டியுள்ளார்.

19ம் நூற்றாண்டு யாழ்ப்பாணத்திலே தேவதாசிகளின் ஒழுக்கக் கேட்டினையும் அதற்கு அனுசரணையாக இருந்த சமகாலப் பிரமுகர்களையும் கண்டித்த ஆறுமுகநாவலர் உண்மையான தேவதாசிகளான உருத்திர கணிகையரின் உயர் நிலைபற்றிச் சுட்டிக்காட்டியுள்ளமை பற்றி ஏற்கனவே குறிப்பிடப்பட்டது. பி. எம். சுந்தரம் அவர்களும் இதே கருத்தினை இக்காலத்தில் வலியுறுத்தியுள்ளமை நன்கு குறிப்பிடற்பாலது.

சென்ற நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலே தேவதாசிகள் ஒழுக்கக்கேடுகள் உள்ளவர்கள் ஆகையால் தேவதாசி முறைமை முற்றாக நிறுத்தும்படி மேனாட்டவர் சிலரும் குறிப்பாகத் தேவதாசி சமூகத்தைச் சேர்ந்த கலாநிதி முத்துலக்ஷ்மிரெட்டி அம்மையாரும் வேறு சிலரும், இ. வே. ராமசாமி நாயக்கரின் சுயமரியாதை இயக்கத்தினரும் நன்கு வலியுறுத்தி வந்தனர். இதிலே கலாநிதி முத்துலக்ஷ்மிரெட்டி அம்மையாரின் பங்களிப்புக் குறிப்

பிடற்பாலது. சென்னைச் சட்டசபை உறுப்பினராக இவர் இதனை முன்
 னெடுத்தார். இதற்கு எதிராகவும் ஒருசாரார் செயற்பட்டனர். ஆனால்
 1947 இல் தேவதாசிகள் கோவில்களில் ஆடுதல் சட்டபூர்வமாகத் தமிழ்
 ழகத்தில் நிறுத்தப்பட்டது. தேவதாசி குடும்பத்தைச் சேர்ந்த மூவலூர்
 செல்வி ராமதீர்த்தம்மாள் சுயமரியாதை இயக்கத்திலே சேர்ந்து தேவ
 தாசிகளின் நலனுக்காக உழைத்தார். கலாநிதி முத்துலக்ஷ்மி அம்மையா
 ருடன் சேர்ந்து செயற்பட்டவர். ராமதீர்த்தம்மாள் சுயமரியாதை இயக்கத்
 தொடர்பாலே தேவதாசிகள் மோசவழி அல்லது வாழ்வு பெற்றமைனர்
 எனும் நாவலை எழுதினார். அந்நூல் 1936லே குற்றாலத்திலே வெளி
 வந்தது.

பல நூற்றாண்டுகளாக, பரதம், தேவதாசி நடனம், சதிர் முதலிய பல
 பெயர்களாலழைக்கப்பட்டுவந்ததும், தேவதாசிகளாலே நன்கு போற்றி
 வளர்க்கப்பட்டு வந்ததுமான நடனக்கலை ஈ.கிருஷ்ண ஐயர், ஸ்ரீமதி
 ருக்குமிணிகேவி அருண்டேல் போன்றோரின் அயராது முயற்சிகளினாலே
 மெருகூட்டப்பெற்று மீண்டும் பரதநாட்டியம் எனும் பெயரிலே இன்று
 சிறப்பாக விளங்குகின்றது. தேவதாசிக் குடும்பங்களைச் சேர்ந்த பிரபல
 பரதக் கலைஞர்களில் ஒருசாரார் இன்றும் உள்ளனர்; கலைப் பணிகளைத்
 தொடருகின்றனர்.

தமிழகத்திலே சென்ற நூற்றாண்டிலே வாழ்ந்த பிரபல தேவதாசி
 நடனமணிகளில் சீர்காழி செல்லம் அம்மணி சகோதரிகள், தஞ்சாவூர்
 குசலாம்பாள், காரைக்கால் சாரதாம்பாள், மதுராந்தகம் ஜெகதாம்பாள்,
 திருவாரூர் ஞானம், திருவாழ்ப்புத்தூர் கல்யாணி, பந்தனைநல்லூர்
 தங்கச்சி, திருவாரூர் கமலம், மயிலாப்பூர் கௌரி, திருநெல்வேலி
 முத்துரத்தினம்மாள், பந்தனை நல்லூர் சபாரஞ்சிதம், கும்பகோணம்
 பானுமதி, தஞ்சாவூர் பாலசரஸ்வதி, பந்தனை நல்லூர் ஜெயலக்ஷ்மி
 போன்றோரைக் குறிப்பிடலாம். இவர்களில் ஒருசாரார் ஈ. கிருஷ்ணஐயர்,
 ஸ்ரீமதி ருக்மிணிகேவி அருண்டேல் போன்றோரின் பரதக்கலை மேம்
 பாட்டுச் செயற்பாடுகளில் நன்கு உதவி புரிந்தவர்கள் என்பது முந்திய
 சில இயல்களில் சுட்டிக்காட்டப்பட்டுள்ளது.

இவர்களைப் போல ஆந்திர மாநிலத்தைச் சேர்ந்த ரஞ்சகம் குப்பாபி,
 மட்டுல்லா லட்சுமி நாராயணி, பெண்டியல்லா சத்தியபாமா, சித்தாபத்துலா
 நாகமணி, துக்கிராலா மாணிக்கம், எண்டமூரி ராமரத்தினம், காளுஸ்தி
 ராஜம்மா போன்றோரையும் கர்நாடகத்தைச் சேர்ந்த முகூருஜீஜம்மா,
 திருமுழுடலு சுந்தரம்மா, ஹஸ்ஸன் சுந்தரம்மா, கோலார் நாகரத்தினம்,

பெங்களூர் சந்திரவதனா, பெங்களூர் நாகரத்தினம்மா போன்றோரைக் குறிப்பிடலாம்.

இந்தியாவிலே குறிப்பாக தமிழ் நாட்டிற்போன்று இலங்கையிலே குறிப்பாக யாழ்ப்பாணத்திலும் தேவதாசிகளின் நடனம் இடம்பெற்று வந்துள்ளது. பிரித்தானியர் ஆட்சிக்காலத்தில் (1796 - 1948) யாழ்ப்பாணத்திலுள்ள பெரிய கோவில்கள் பலவற்றிலே தேவதாசி நடனம் வெவ்வேறு வகையில் இடம்பெற்றது. மாவிட்டபுரம் கந்தசுவாமி கோயில், நல்லூர்க் கந்தசுவாமி கோவில் போன்றவற்றிலே திருவிழாக் காலங்களில் மட்டுமன்றி நாடோறுமிடம் பெற்றது. பூசைகள் சிலவற்றின்போதும் இஃது இடம்பெற்றது. அவர்களின் நடனங்களுக்குப் பெருந்தொகையான மக்கள் சென்றனர். அதேவேளையில் ஒருசாரார் இவற்றை விரும்பிலர்; கண்டித்தனர். நல்லூர் கந்தசுவாமி கோவில் தேர்த்திருவிழாவின் போது அழகிய நடன மாதர் பல ஆபரணங்கள் அணிந்து தேரின்முன் ஆடியமை பற்றி மிறன்வின்ஸ்லோ (1835) குறிப்பிட்டுள்ளார். தேவதாசியர் இங்கு ஆடியமை பற்றி ஆறுமுக நாவலரும் குறிப்பிட்டுள்ளார். எடுத்துக்காட்டாக இவர் எழுதிய நல்லூர்க் கந்தசுவாமி கோவில் பற்றிய கட்டுரையில், சாயங்காலப்பூசைக்கும், இரண்டாங்காலப் பூசைக்குமிடையே வசந்த மண்டபத்தின் எதிரே இவர்களின் நடன சங்கீதங்கள் நிகழ்வது பற்றி குறிப்பு உள்ளது. வண்ணை வைத்தீஸ்வரன் ஆலயத்திலே நர்த்தகியாக விளங்கிய கனகி பற்றி 'இலங்கையிற் பரதக்கலை' எனும் இயலில் கூறப்பட்டுள்ளது. இவ்வாறு சில கோவில்களிலே தேவதாசிகள் நாடோறும் கலைப்பணி செய்தனர்.

19ம் நூற்றாண்டு நடுப்பகுதி, பிற்பகுதியிலே தமிழகத்திலுள்ள கண்ணமங்கையைச் சேர்ந்த மாது ஸ்ரீ கமலாம்பிகை முதலிலே கைதடியைச் சேர்ந்த திருவேலப்ப முதலியாரின் வேண்டுகோளுக்கிணங்கி அங்குள்ள பிள்ளையார் ஆலயத்திலே சில காலமாகக் கலைச்சேவை செய்து பிரபல்யமடைந்தார். இதே காலப்பகுதியிலே கொழும்பிலே நடைபெற்ற திருப்பொன்னம்பல முதலியாரின் திருமண வைபவத்திலே நன்கு ஆடிப் பாராட்டுப் பெற்றார். பின்னர் பிள்ளைகளுடன் சொந்த ஊரான தமிழகத்திற்குச் சென்று தம்முடைய பிள்ளைகள் இசை, நடனம் முதலிய கலைகளை நன்கு கற்க வாய்ப்பளித்தார்; பின்னர் கைதடி திரும்பினார். கொழும்பிலே திரு. பொன்னம்பலமுதலியார் தாம் அமைத்த சிவாலய (பொன்னம்பல வாணேஸ்வரம்) மகா கும்பாபிஷேகத்தின்போது நடனமாடுதற்கு கமலாம்பிகையையும் அவரது குழுவினரையும் வர

வழைத்தார். இவ்வைபவம் முடிந்த பின் அவ் ஆலயத்திலே கணிகையாக விளங்குமாறு பொன்னம்பல முதலியார் கமலாம்பிகைக்கு வேண்டுகோள் விடுத்தார். அவரும் அதை ஏற்றுக்கொண்டு பணிபுரிந்தார். அவருடைய மூத்த மகள் சந்தானவல்லிக்குத் திருப்பொட்டுக்கட்டப்பட்டு அவள் கோவில் நர்த்தகியானாள். இவர்களிருப்பதற்கு வீட்டு வசதியும், செல்வமும் வழங்கப்பட்டன. சந்தானவல்லியின் மகள் நீலாயதாசுஷிக்கும் பத்துவயதிலே பொன்னம்பலவாண சுவாமிக்கு அடிமையாகப் பொட்டுக் கட்டப்பட்டது. இவளுக்குப்பின் சிறியதாய் (தாயின் இளைய சகோதரி) அஞ்சுகம் கோவில் நர்த்தகியானாள். பொன்னம்பல முதலியாருக்குப் பின் அவரின் மக்கள் திரு. பொன். குமாரசாமியும், சேர். பொன். இராமநாதனும் தர்மகர்த்தாக்களாக மேற்குறிப்பிட்ட நர்த்தகிகளுக்கு உதவி செய்து வந்தனர். அவர்களும் தொடர்ந்து அக்கோவிலிலே கலைப்பணி செய்துவந்தனர். அஞ்சுகம் என்பவள் தாயாரின் வேண்டுகோளின்படி தேவதாசிகளின் வரலாறு பற்றி உருத்திர கணிகையர் கதாசாரத்திரட்டு எனும் நூலை எழுதி 1911லே கொழும்பிலே வெளியிட்டார். இந்நூலாசிரியரின் குடும்ப வரலாறும் வேறு பல பிரபல்யமான தேவதாசிகள் வரலாறும் இதிலே கூறப்பட்டுள்ளன. தேவதாசிகளின் சிறப்புக்களுடன், சமகாலத்தில் அவர்களில் ஒருசாரார் மத்தியிலே நிலவிய கீர்கேடுகளையும் அவர் சுட்டிக்காட்டியுள்ளார். நூலின் முகவுரையில் 'எமது கோத்திர வரலாற்றை எழுதத் துணிந்துள்ளேன். அங்ஙனம் துணிந்ததற்கு இப்பொழுது சீவன்தராயுள்ளோரும், இனித் தோன்றுவோருமாயுள்ள என் சகோதரிகள் வாசித்துத் தெரிந்து நல்வழியைக் கைக்கொள்ளுமாறு நமது குல வரலாற்றையும், அக்குலத்திலவதரித்த சிவபத்தி, சிவனடியார்பத்தி, சிவசின்னபத்தி, மாகேசரபூசை, தானம், தருமம் முதலியனவற்றை முறைப்படி செய்து சிவானந்தப்பேறு பெற்ற திருவருட் செல்வியரும், இயலிசை நாடகமென்னும் முத்தமிழையும் கற்றுப் பாண்டித்தியம் பெற்றுப் பெருங்கீர்த்தியுற்று வாழ்ந்த உத்தம மாதரும் அறிவிற்சிறந்து ஒழுக்கத்தையே பேரணிகலமாகக் கொண்டு, அவ்வொழுக்க வாயிலாற் பேறுபெற்றோரும், இவற்றிற்கு மறுதலையாய்த் தீயொழுக்கம் பூண்டு துன்புற்றோருமாகிய இவர்களின் சரித்திரத்தைத் திரட்டி, ஒருசிறு நூலாக வெளிப்படுத்த வேண்டுமென்னும் பேரவா உண்டாயிற்று' எனவும், இம்முகவுரை முடிவிலே 'பல நூல்களிலும் கர்ணபரம்பரையிலும் விளங்கிய பல கதைகளை ஒருங்கே விளக்கும் இச்சிறுநூல் என் குலமணிகளுக்கு ஒரு சிறந்த ஆபரணமாகத் தோன்றி அவர்களை இருமையிலும் நல்வழிப்

படுத்தி, நீடுழி வாழும்பொருட்டு ஸ்ரீ பொன்னம்பலவானேஸ்வரரின் திருவடிகளை நமஸ்கரிக்கிறேன்' எனவும், நூல் முடிவிலே 'சகோதரிகளே! நம்குலக் கன்னிகை எப்பொழுது திருப்பொட்டு அணிகிறாளோ, அப்பொழுதே தேவதாசியெனவும் தேவரடியாள் எனவும் பெயர்பெறுகிறாள். ஒருநாயகனால் திருமாங்கல்யம் கட்டப்பட்ட ஒருநாயகி அவரிடத்தில் எவ்வாறாகத் தொடர்புடையவளாகிறாளோ அவ்வகைத் தொடர்பை இவள் ஈசுரனிடத்திற் கொண்டவளாகின்றாள். ஆகவே சிவகைங்கரியத்திற்குரியவரென்பதையே அத்திருப்பொட்டு விளக்குகின்றது. அல்லது பிறிதொரு விஷயத்திற் பெருநிதி சம்பாதிக்கலாமென்பதைக் குறித்து நிற்கவில்லை. அதைக் காரணாகமத்திற் காண்க. அங்ஙனம் திருப்பொட்டணிந்தபின் நாணமென்பதை விட்டவளாகி சந்திதானங்களிலே பலசன சமூகத்தில் பாடவும், ஆடவும் இவள் தக்கவளாகின்றாள். அவ்வாறானபோது தான் கற்ற ஆடல் பாடலாகிய வித்தையைக்கொண்டு, செல்வப் பொருளைத் தேடுவதும், அப்பொருளைக்கொண்டு தான தருமங்கள் செய்வதும் ஈசுரத்தியானம் செய்வதுமாகிய விஷயங்களிற் பொழுது போக்குவதன்றோ கல்விக்கழகாகும்' எனவும், 'முழுமுதற் கடவுளாகிய பரமசிவத்தை மனத்தால் நினைத்தும், வாக்கால் அவர் புகழ்பாடியும், காயத்தால் ஆடலாகிய தொண்டு புரிந்தும் வருவதே பெரும்புண்ணியமாகும். அவை நமக்கு வருவதற்கு கல்வி கேள்விகளாற் சிறந்த சாதுக்களின் நற்போதனையும், சற்குரு கடாட்சமும் வேண்டியதாகும்' எனவும் நூலின் கடைசிப் பந்தியிலே கூறியிருப்பது கவனித்தற்பாலது. மேற்குறிப்பிட்ட அறிவுரைகள் அவர் சமகாலத் தேவதாசிகளுக்கும், வருங்காலத் தேவதாசிகளுக்கும் கூறுவது போலவே அமைந்துள்ளன. சிறப்பாகக் கல்வியையும், ஒழுக்கத்தையும், இறைபத்தியையும் அவர் நன்கு அழுத்திக் கூறியுள்ளார். ஒருவகையில் உருத்திரகணிகை பற்றி ஆறுமுகநாவலர் மிகச்சுருக்கமாகக் கூறியவற்றிற்குப் பெரிய விளக்கவுரைபோலவும் இவை காணப்படுகின்றன. ஆறுமுக நாவலரின் சிறந்த அபிமானிகளில் ஒருவரான சேர். பொன். இராமநாதன் அவர்களின் பொன்னம்பலவானேசர் ஆலயத் தேவதாசியாக நூலாசிரியர் விளங்கியமையும் நன்கு உற்று நோக்கற்பாலது.

தேவதாசிகள் கல்வியையும் ஒழுக்கத்தையும் பேணிக் கோவில்சேவை செய்யவேண்டுமென்பதை அவர்களில் ஒருவர் இவ்வாறு அவர்களின் நன்மைக்கும் மேம்பாட்டிற்குமாக இந் நூலினை எழுதியுள்ளமை குறிப்பிடற்பாலது. தேவதாசிகளுக்கு இருக்க வேண்டிய நந்தகைமைகளை

நூலாசிரியர் தெளிவாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார். இவ்வாறு ஒரு தேவதாசி தன் சமூகத்தவர் வரலாற்றை மட்டுமன்றி அவர்கள் பின்பற்றவேண்டிய உயர்ந்த இலட்சியங்களையும் எடுத்துரைப்பது குறிப்பிடற்பாலதே.

இந்நூலாசிரியர் பரதம் மட்டுமன்றி வீணை, வாய்ப்பாட்டு, தமிழ் முதலியனவற்றைத் தமிழகம், யாழ்ப்பாணம் ஆகிய இடங்களைச் சேர்ந்த கலைஞர்களிடமும், அறிஞர்களிடமும் கற்றவர்; சிவதீக்ஷை பெற்றவர். இவருடைய தாயாரும் கலைஞரும் அறிஞருமாவார். இத் தகைய தகைமைகளும் பொன்னம்பலவாணேசர் கோவில் தொடர்பும் இந்நூலை இவர் எழுத உதவின எனலாம். இந்நூலுக்குச் சமகால இலங்கை குறிப்பாக யாழ்ப்பாணச் சைவத் தமிழறிஞர்கள், தமிழக அறிஞர்களில் பிரபல்யமானவர்களில் சிலர் சிறப்புப்பாயிரங்கள் எழுதிப் பாராட்டியுள்ளனர். எடுத்துக்காட்டுக்களாக வித்துவான் சி. கணேசையர், நீர்வேலி ச. சிவப்பிரகாச பண்டிதர் முதலியோரைக் குறிப்பிடலாம்.

ஆனால் இந்நூல் எழுதப்பட்டு இருதசாப்தங்களின் பின் தேவதாசி முறைமையை ஒழிக்கவேண்டுமெனக் கலாநிதி முத்துலக்ஷ்மிரெட்டியும், ராமதீர்த்தம்மாளுமே மேற்கொண்ட செயற்பாடுகள் பற்றி ஏற்கனவே கூறப்பட்டுள்ளது. இவ்வாறு 25 ஆண்டுகளுக்குள்ளே (1911 ஆம் ஆண்டின் நூலும், 1936ல் ராமதீர்த்தம்மாளின் நூலும் வெளிவந்துள்ளன.) தேவதாசிகள் பற்றி இரண்டு வேறுபட்ட எதிர்க்கருத்துகளுடன் வெளிவந்துள்ளன. ஆனால் அம்சுகத்தின் நூலிலே கையாளப்பட்டுள்ள முறைகளிலே கருத்து வேறுபாடு சில காணப்படினும் அது தனிச் சிறப்பு வாய்ந்த நூலாகும். அண்மையில் தேவதாசி மரபு பற்றி எழுதிய பி.எம். சுந்தரம் இந்நூலைப் பயன்படுத்தியதாகத் தெரியவில்லை.

பொதுவாகத் தேவதாசிகள் தங்களின் பெயர்களுக்கு முன் தாயின் பெயரையோ, முதலெழுத்தையோ எழுதுவது மரபு. அதற்கேற்ப அம்சுகம் (கமலாம்பிகை) க. அம்சுகம் எனத் தம்மைக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

யாழ்ப்பாணத்திலே தேவதாசிகளில் பிறிதொருசாரார் குறிப்பிட்ட கோவில்களின் மஹோத்சவ காலங்களில் குறிப்பிட்ட திருவிழாக்களின் போது ஆடினர். இவர்களிற் பலர் திருவிழாக் காலங்களில் தமிழகத்திலிருந்து கொண்டுவரப்பட்டுத் திருவிழாக்கள் முடியத் தாயகம் திரும்பினர். இவர்களில் ஒருசாரார் இங்கு தங்கி விட்டனர். இவர்களில் சிலர் இன்று முள்ளனர்.

20ம் நூற்றாண்டு யாழ்ப்பாணத்தில் உள்ள கோவில்களில் ஆடியோர் களில் மல்லிகாதேவி, செல்லக்கண்டு, கன்னிகா பரமேஸ்வரி, புத்தூர்

சாந்தா, குஞ்சம்மாள், இந்திரா, சந்திரா, பண்டுறிட்டி ஆதிலக்ஷ்மி முதலியோரும் அடங்குவர். இவர்களில் ஒருசாரார் தூய பரதம் ஆடினர். வேறு சிலர் சினிமாப் பாடல்களுக்கும், உலகியல் சிருங்காரப் பாடல்களுக்கும் ஆடினர். இவர்களின் ஆடல்கள் தமிழரின் பண்பாட்டிற்கு ஒவ்வாதவை என ஒருசாரார் நன்கு கண்டித்தனர். இத்தகைய கண்டனங்கள் 1930 கள், 1940 களில் வெளிவந்த ஈழகேசரி வார இதழ்கள் சிலவற்றில் உள்ளன.

இந்த இயலில் தமிழகத்திலே நிலவிய சைவ, வைஷ்ணவ கோவில்களிலே நிலவிவந்த தேவதாசி முறைமைபற்றியே பெரும்பாலும் கூறப்பட்டுள்ளது. இவ்விடயம் மிகவிரிவாக ஆராயப்பட வேண்டியதாகும். கோவில்களிலே பாரம்பரியமாகப் பல நூற்றாண்டுகளிலே நிலவிய தேவதாசி முறைமை, வெளியே அரசசபை போன்றவற்றிலே நிலவிய நடனமாதர் முறைமையுடன் ஒரு காலகட்டத்திலே வசதிக்கேற்றபடி ஒன்று சேர்ந்துவிட்டது போலத் தெரிகின்றது. ஆனால் உண்மையான தேவதாசி முறைமை தொடர்ந்தும் சில கோவில்களிலே நிலவி வந்துள்ளமையும் குறிப்பிடற்பாலது. தேவதாசி முறைமை ஒழிப்புச்சட்டம் 1947லே தமிழகத்திலே நிறைவேற்றப்பட்ட பின்பும் சில கோவில்களில் இம்முறை தொடர்ந்து நிலவியதாகத் தெரிகின்றது.

இத்தகைய கோவில்களிலொன்று முருகனுடைய ஆறுபடை வீடுகளிலொன்றான திருத்தணி முருகன் ஆலயமாகும். இங்கு பல ஆண்டுகளாகத் தேவதாசிகளாகப் பணிபுரிந்த குடும்பத்திலே தோன்றிய பூநீமதி ரங்கநாயகி என்ற தேவதாசியுடன் சில காலம் தங்கி தேவதாசி முறைமைபற்றி ஆய்வு செய்த சஸ்கியாகேர்சன் பூம்ஸ்ரோறி அம்மையார் குறிப்பிடற்பாலவர். இவர் ஒல்லாந்து நாட்டைச் சேர்ந்தவர். தேவதாசி பற்றி நித்திய சுமங்கலி எனும் ஆய்வு நூலையும், சில கட்டுரைகளையும் எழுதியுள்ளார்.

இவ்வாறு தேவதாசி மரபு நீண்டகால வரலாறு கொண்டதாகும். இசைக்கும் சிறப்பாக நடனத்திற்கும் இக்கலைஞர்கள் சிறப்பாகக் கோவிலைமையமாகக்கொண்டு ஆற்றிவந்துள்ள சமய, கலைச் சேவைகள் நன்கு குறிப்பிடற்பாலன. குருகுல முறைப்படியே இவர்கள் தங்கள் கலைப் பயிற்சிகளைப் பெற்றனர். சிறந்த நடனமணிகளாக விளங்கினர். காலப் போக்கில் இவர்களில் ஒருசாரார் மத்தியிலே ஒழுக்கச் சீர்கேடுகளும் பிறவும் தோன்றி, இப்புனிதக் கலைப்பாரம்பரியத்திற்கு மாசினை ஏற்படுத்தினாலும் அவர்கள் போற்றி வளர்த்த கலை மங்களவில்லை. அது புதிய மெருகும், பரிமாணமும் பெற்றுவிளங்குகின்றது. எனினும் தேவதாசிகள் பலரின் மாசற்ற கலைப்பணிகள் என்றும் நினைவுகூரத்தக்கவை.

அழகியல் ரீதியில் மட்டுமன்றிச் சமய, பண்பாட்டு ரீதியிலும்வர்கள் நன்கு குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். இறைபணிக்கே தம்மை அர்ப்பணித்த அருங்கலைஞர்களின் மகத்தான சேவையும் நன்கு குறிப்பிடற்பாலதே.

சென்ற நூற்றாண்டு யாழ்ப்பாணத்துக் கோவில்களிலே ஆடிய தேவதாசிகள், அவர்களின் நடனங்கள் ஆகியன பற்றி யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக சிரேஷ்ட நடன விரிவுரையாளர் திருமதி கி. ரவீந்திரா விரிவாகவும், சிரேஷ்ட வரலாற்று விரிவுரையாளர் திரு. க. அருந்தவராஜா சுருக்கமாகவும் தத்தம் முதுதத்துவமாணி ஆய்வுக்கட்டுரைகளிலே குறிப்பிட்டுள்ளனர் (உசாத்துணை பார்க்க).

ஐயதேவரின் இசை, நடனப் பணிகள்

இந்திய இசையும், நடனமும் மிகத் தொன்மையானவை; வளம் மிக்கவை. காலந்தோறும் பல்வேறுபட்ட கலைஞர்களும், புலவர் பெருமக்களும், புரவலரும், பொதுமக்களும் இவற்றிற்குப் பலவகையான தொண்டுகளை ஆற்றிவந்துள்ளனர். இவற்றிலே சாஹித்தியம், அறிமுறை, செய்முறை, தாளம் ஆகியன முக்கியமான அமிசங்களாகும். இசையினை நோக்கும் போது, மேற்குறிப்பிட்ட அமிசங்கள் யாவற்றையும் நன்கு விளக்கி ஆக்கபூர்வமான கலைப்படைப்புக்களை உருவாக்கும் கலைஞரின் எண்ணிக்கை மிகக்குறைவே. இசை, நடன அமிசங்களுடன் இலக்கிய ரீதியிலும் சிறப்பான படைப்புகளை ஆக்குவோரின் எண்ணிக்கை மேலும் குறைவே. இசை லக்ஷணங்களும் நடன இயல்புகளும் இலக்கியச் சிறப்புகளும் ஒருங்கே முரணின்றி இணைந்து இலங்கும் படைப்புகள் இந்திய மொழிகள் பலவற்றிலும் உள்ளன. இத்தகைய படைப்புகளில் ஒன்றாகவே சம்ஸ்கிருத மொழியிலே ஐயதேவர் இயற்றிய கீதகோவிந்தம் (அஷ்டபதி) மிளர்கின்றது.

இவர் கி.பி. 12ம் நூற்றாண்டிலே வாழ்ந்தவர். கிழக்கு இந்தியா விலுள்ள வங்காளம், மிதிலா, ஒரிசா ஆகிய இடங்கள் இவரைத் தத்தம் இடங்களைச் சேர்ந்தவர் எனக்கூறிப் பெருமைப்படுகின்றன. எனினும், இவர் அக்காலப்பகுதியிலே வங்காளம், ஒரிசா முதலிய இடங்களில் ஆட்சிசெய்த லக்ஷ்மணசேனனின் அவையினை அலங்கரித்தார். இவர் பிராமண குலத்தவர். உமாபதிதர, சரண, கோவர்த்தன, தோய் என்போர் இவரின் சமகாலப் புலவர்கள் என்பது கீதகோவிந்தத்தினாலும் சாசனத்தாலும் அறியப்படும். இவர்களும் மேற்குறிப்பிட்ட அரசனின் சபைப் புலவராவர். ஐயதேவர் மேற்கு வங்காள மாநிலத்திலுள்ள கெந்துபில்வ (கெந்துலி) எனும் கிராமத்தைச் சேர்ந்தவர் என்பதும் போஜதேவ, ரமாதேவி ஆகியோர் இவரின் பெற்றோர் என்பதும் அகச்சான்றாலறியப்படும். இவ

ரின் பிறப்பிடமான கெந்துலி இன்றும் யாத்திரைக்குரிய புனித இடமாகக் கருதப்படுகின்றது. இங்கு ஆண்டுதோறும் இவருக்குப் பெருவிழா எடுக்கப்படுகிறது. இவரின் மனைவி பத்மாவதி ஒருநடனமாது. தேவ சர்மா, விமலாம்பா ஆகியோரின் மகள்; ஐயதேவரின் பாடல்களுக்குப் பத்மாவதி பூரியிலுள்ள ஜகந்நாதர் ஆலயத்தில் நடனம் ஆடிவந்தாள் என அறியப்படுகின்றது.

முதலில் அக்காலச் சூழ்நிலைபற்றிக் குறிப்பிட வேண்டியுள்ளது. இக்காலத்திலே வட இந்தியாவின் மேற்குப்பகுதியிலே முஸ்லிம் படை யெடுப்புகள் ஏற்பட்டு, முஸ்லிம் ஆதிக்கமும் பரவி வந்தது. மத்தியகாலப் பக்தி இயக்கம் அரும்பத் தொடங்கிவிட்டது. கிழக்கு இந்தியாவிலே வடமொழியிலும், பிராந்திய மொழிகளிலும் குறிப்பாகப் பழைய வங்க மொழியிலும் நாடோடி மரபுகளிலும் 'யாத்திரா' விலும் (விழாக்களிலும்) நிலவிய கிருஷ்ண வழிபாட்டினை மையமாகக் கொண்டுதான் கீத கோவிந்தம் உருவாக்கப்பட்டதென அறிஞர் கருதுகின்றனர். பாகவத புராணமும் பிரமவைவர்த்த புராணமும் கிருஷ்ணன் பற்றிக் கூறும் பகுதிகளும் குறிப்பிடற்பாலன. அறிஞர் சிலரின் கருத்துப்படி இந்நூலின் மூலவடிவம் அப்பிரம்ச அல்லது ஆதிவங்க மொழியிலிருந்தது. ஐயதேவர் இதனை வடமொழியிலே மொழிபெயர்த்து இதற்கு அனைத்து இந்தியத் தன்மையளித்தார் எனக் கொள்ளப்படுகிறது. பொதுவாகப் புலவர்கள் மக்களின் ஈடுபாட்டினை அதிகம் ஈர்க்கும் பொருளிலே தமக்கும் தக்க ஈடுபாட்டிற்குமுாயின் அதற்கு இலக்கியவடிவம் அளிப்பர். மேலும், இக்காலத்திலே கோயில்களில் இசையும், நடனமும் தொடர்ந்து முக்கிய இடம்பெற்று வந்தன. கோயில்களில் இசைக் கலைஞரும், தேவதாசிகளும் இடம்பெற்று வந்தனர். ஐயதேவரின் மனைவி பத்மாவதி ஒரு தேவதாசியாகும். மரபுவழிக் கதைகளின்படி, அவளின் பெற்றோர் அவளை ஜகந்நாதர் ஆலயத்திற்கு அர்ப்பணித்திருந்தனர். பின் ஐயதேவர் இறைவன் திருவுளப்படி அவளைத் திருமணம் செய்தார். நாயகன் இசைப்பணி புரிய நாயகி ஆடற்பணியினை இறைவனுக்குச் செய்து வந்தார். ஒரு வகையில் இவர்கள் சைவ நாயன்மார்களின் ஒருவரான சுந்தரரையும் பரவையாரையும்போல விளங்கினர் எனலாம்.

கீதகோவிந்தமே ஐயதேவரின் பிரதான இலக்கியப் படைப்பாகும். ஆனால், ஸ்ரீதரதாசரின் சுதுக்திகர்ணாமிர்தம் போன்ற தொகைநூல்கள் மூலம் இதனைவிட வேறுபல பாடல்களையும் இவர் இயற்றியதாகத் தெரிகின்றது. இதிலுள்ள ஐயதேவரின் 31 பாடல்களில் ஐந்து கீத கோவிந்

தத்திலிருந்து எடுக்கப்பட்டவை; 26 வேறு நூல்களைச் சேர்ந்தவை, இவற்றிலே சிலபிராணைப் பற்றிய பாடல்களும் உள்ளன. எனவே, அவர் பரந்த சமய நோக்குடையவர் என்பது வெள்ளிடைமலை. எனினும், ஐயதேவர் வைஷ்ணவ மரபிலே முக்கியமான இடத்தைப் பெற்றுவிட்டார். கிருஷ்ணபரமாத்மாவின் அனுக்கிரகம் பெற்ற மஹாத்மா ஆகிவிட்டார். அவரின் நூல் ஆத்மீக ரீதியிலும் மிகப்பிரபல்ய மாயிற்று. 'கீதகோவிந்த' எனில் 'ஒரு கவிதையிலே பாடப்பட்டுள்ள (கீத) கோவிந்தன் அல்லது கிருஷ்ணன்' எனப் பொருள்படும். அல்லது கோவிந்தன் அல்லது கிருஷ்ணனின் காதல் கதை பற்றிய நூல் எனப் பொருள்படும் என்பர். பின்னைய கருத்திற்கு இந்நூலின் 12 சர்க்கங்களுக்கும் அளிக்கப்பட்டிருக்கும் தலைப்புகளே தக்கசான்றுகளாகும் என அறிஞர் கருதுவர். இவைபற்றிப் பின்னர் கூறப்படும். மேலும், இந் நூலுக்குப் பிறிதொரு விளக்கமும் அளிக்கலாம். 'கோ' எனும் பதம் பசுவைக்குறிக்குமாயினும், ஆன்மாக்களையும் குறிக்கும். சைவசித்தாந்தத்திலே 'பசு' ஆன்மாவைக் குறிக்கிறது என்பதும் ஈண்டு ஒப்பிடற்பாலது. 'விந்த' எனும் சொல் 'மேய்ப்பவன்', 'பாதுகாப்பாளன்', 'ஆயன்', 'பேராயன்' எனப் பல பொருள்படும். எனவே, உயிர்களாகிய - ஆன்மாக்களாகிய பசுக்களை வழிநடத்திப் பாதுகாப்பவன் (கிருஷ்ணன்) பற்றிய திருப்பாடல் எனவும் இதற்குப் பொருள் கொள்ளுதல் பொருத்தமானதாகத் தெரிவிக்கின்றது. ஒப்பீட்டுரீதியிலே, கிறீஸ்தவ சமயத்திலே இறைவனை ஆயன் எனவும் ஆன்மாக்களை மந்தைகள் எனவும் உருவகித்துக் கூறுதல் கவனித்தற்பாலது.

இந்நூல் செய்யுள் வடிவில் அமைந்துள்ளது. இதிலே பொதுவாக ஒவ்வொன்றும் எட்டுச் செய்யுட்களைக் கொண்ட பாடல்களாலான பன்னிரண்டு சர்க்கங்களும், 24 கீதங்களும், 93 தனிப்பாடல்களும் உள்ளன. ஒவ்வொரு பாடலிலும் எட்டெட்டுச் செய்யுட்கள் (பதங்கள்) இருப்பதாலிது அஷ்டபதி எனவும் அழைக்கப்படும். கிருஷ்ணன் தலைவனாகவும் ராதா தலைவியாகவும், தோழி சகியாகவும் இதிலிடம் பெறுகின்றனர். இம் மூவரும் கோபியருமே இதில்வரும் கதாபாத்திரங்களாகும். கோபியர் இங்கு கதைக்கமாட்டார்கள். எனவே, ஏனைய மூவருமே பிரதான பாத்திரங்களாகச் சம்பாஷிப்பர். நூலில் நாடக இயல்பு காணப்பட்டனும் நூல் அங்கங்களாகப் பிரிக்கப்படவில்லை. கதைத் தொடர்ச்சி மேற்குறிப்பிட்ட தனிச்செய்யுட்கள் பலவற்றிலே கூறப்படுகின்றது. மேலும் இச் செய்யுட்களிற் சில இறை வணக்கமாகவும்,

குறிப்பிட்ட பாவ ரஸங்களைக் குறிக்கும் நிலைகளைப் புலப்படுத்து வனவாகவும் அமைந்துள்ளன.

இந்நூல் கிருஷ்ண வணக்கத்துடன் தொடங்குகிறது. 2- 4 வரையுள்ள செய்யுட்களிலே நூலாசிரியரின் சிறப்பும் சமகாலக் கவிஞர் சிலர் பற்றியும் கூறப்படுகிறது. தொடர்ந்து வரும் முதலாவது அஷ்டபதியிலே கிருஷ்ண னின் தசாவதாரங்கள் கூறப்படுகின்றன. இவற்றிலே புத்தபெருமானும் ஓர் அவதாரமாகக் கூறப்படுகிறார். தொடர்ந்து திருமாவின் பெருமையும், வசந்தகாலச் சிறப்பும் வருணிக்கப்படுகின்றன. இந்த வசந்தகாலத்தின் அநுகூலமான சூழ்நிலையிலே பிருந்தாவனத்திலே யமுனை ஆற்றங் கரையிலே கிருஷ்ணன் கோபியருடன் சேர்ந்து காதல் லீலைகளிலீடு பட்டின்புற்றிருப்பது பற்றித் தோழி ராதைக்கு எடுத்துக்கூறுகிறாள். இது தொடக்கம் நூல் முடியும் வரை கிருஷ்ணன், ராதை, கோபியர் ஆகி யோரின் நிலைகளும் தொடர்புகளும் இவற்றிலே சகிவகிக்கும் முக்கியத்து வமும் நேர்த்தியாகவே வருணிக்கப்படுகின்றன. ஒவ்வொரு சர்க்கத் திற்கும் ஒவ்வொரு பெயரிடப்பட்டுள்ளது. முதலாவது சர்க்கம் 'சாமோதா தாமோதர' (ஆனந்தக்களிப்பு மிகு கிருஷ்ணன்), இரண்டாவது சர்க்கம் 'அக்வேச கிருஷ்ண' (எவ்வகையான துன்பமும் அற்ற கிருஷ்ணன்), மூன்றாவது சர்க்கம் முக்தமது சூதன (காதலுற்ற கிருஷ்ணன்), நாலாவது சர்க்கம் 'ஸ்நித்த மதுசூதன' (மகிழ்ச்சியுற்று அமைதியுடன் விளங்கும் கிருஷ்ணன்), ஐந்தாவது சர்க்கம்சலாகாங்குஷ புண்டரீகாகுஷ (விருப்பம் நிறைந்த தாமரைக் கண்ணாகிய கிருஷ்ணன்), ஆறாவது சர்க்கம் 'திரிஷ்ட வைகுண்ட' (வெட்கமில்லாமையுடனும் செய்த பிழைக்கு இரங்காமை யுடனும் கூடிய கிருஷ்ணன்), ஏழாவது சர்க்கம் 'நாகர நாராயண' (வீர னாகிய அல்லது ராதையின் காதலனாகிய திருமால்), எட்டாவது சர்க்கம் 'விலகஷ லக்ஷ்மீபதி' (வியப்புற்ற லக்ஷ்மீ நாயகனாகிய திருமால்), ஒன்ப தாவது சர்க்கம் 'முக்தமுகுந்த' (காதலிலே மிக்க ஈடுபாடுள்ள திருமால், பத்தாவது சர்க்கம் 'சதுரசதுர்புஜ' (காதலிலே திறனுள்ள திருமால்), பதினொராவது சர்க்கம் 'சாநந்த கோவிந்த' (களிப்புமிகு கோவிந்தன்), இறுதியாக பன்னிரண்டாம் சர்க்கம் 'சுப்ரீத பீதாம்பர' (மஞ்சள் நிற ஆடைதரித்து நன்கு மகிழ்வுற்றிருக்கும் கிருஷ்ணன்) எனவரும் தலைப்பு கள் ஈண்டு உற்று நோக்கற்பாலன. கதாநாயகனாகிய கிருஷ்ணன் பற்றி வந்துள்ள வருணனைகள் மூலம் இந்நூலின் தோற்றம், பெயரின் கருத்து ஆகியனவற்றை அறியலாம் என அறிஞர் ஒருசாரார் கருதுவர். மேலும், ஒவ்வொரு தலைப்பிலுமான சர்க்கத்திலுள்ள பாடல்கள் தொடக்கத்

திலோ, மூலத்திலோ, முன்னோடி வடிவங்களிலோ தனித்தனியாக நிலவிப் பின்னர் நூலாசிரியரால் ஒன்று சேர்க்கப்பட்ட தனியொரு படைப்பாகவும் இதனை அறிஞர் சிலர் கருதுவர். எவ்வாறாகினும் இதனைத் தனிப் படைப்பாகக் கொள்ளுவதில் தவறில்லை.

ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு, ஜயதேவரும், பத்மாவதியும் ஜகந்நாதர் ஆலயத்திலீடுபாடு கொண்டிருந்தனர். இருவரும் நுண்கலைப் பிரியர். அஷ்டபதியினை ஜயதேவர் இயற்றியபோது நிகழ்ந்ததாகக் கூறப்படும் அதிசயங்கள் சில ஹிந்திமொழியிலுள்ள பக்தமாலா எனும் நூலிலும், வேறு சிலவற்றிலும் கூறப்படுகின்றன. இவற்றுட் சிலவற்றைக் குறிப்பிடலாம். பத்தாவது சர்க்கத்திலுள்ள 19வது அஷ்டபதியிலே 'ஸ்மரசல' எனத்தொடங்கும் சரணத்தின் ஒரு பகுதியினை எழுதிவிட்டு ஜயதேவர் நீராடச் சென்றபோது, கிருஷ்ண பகவானே ஜயதேவர் வடிவிலே வந்து இதனை நிரப்பினார் என்ற ஓர் ஐதிகமுண்டு. இதனால் இது 'நர்சன அஷ்டபதி' அல்லது 'சஞ்ஜீவினி அஷ்டபதி' எனவும் அழைக்கப்படும். ஜயதேவரின் பெயரும் புகழும் நாளடைவில் பல இடங்களுக்குப் பரவின. ஜயதேவர் பாடல்களை இயற்றிப் பாடப் பத்மாவதி அவற்றிற்கு நடனம் ஆடினார் என்பது பற்றி நூலின் தொடக்கத்திலே குறிப்புண்டு. அதாவது 'நடனமாடும் பத்மாவதியின் பாதங்களை வழிநடத்துவதிலே மிகத் திறமையுள்ளவர் எனப்பொருள்படும் வகையில் 'பத்மாவதீ சரண சாரண சக்கரவர்த்தி' எனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

ஓரிசா மன்னனான புருஷோத்தமதேவ ஜயதேவரிலே பொறாமை யுற்று அபிநவகீதகோவிந்தம் எனும் நூலை இயற்றினார். மரபுவழியிலான கதையின்படி இருவரின் நூல்களின் ஒப்பியல் சிறப்பினை அறியும் நோக்கத்துடன் இரு அஷ்டபதிகளின் ஏடுகள் பூரிஜகந்நாதர் ஆலயத்தில் வைக்கப்பட்டன. ஆனால், அடுத்தநாள் ஜயதேவரின் ஏடு இறைவனின் திருக்கரத்திலே காணப்பட்டது. இதன் பின் அரசன் ஜயதேவருக்கும், மனைவிக்கும் பெரும் மரியாதை காட்டி வந்தான். வங்காள மன்னன் லக்ஷ்மணசேனன் ஜயதேவருக்கும் பெருமதிப்பு அளித்து வந்தான். அவனின் பட்டத்தரசி, பத்மாவதி மீது பொறாமை கொண்டு தருணம் பார்த்துக் கொண்டிருந்தாள். ஒருநாள் அரசரும் ஜயதேவரும் வேட்டைக் குச் சென்றிருந்தனர். அவர்கள் திரும்பிவருமுன் அரசி ஜயதேவர் இறந்து விட்டார் என்ற பொய் வதந்தியினைப் பரப்பினாள். இதைக்கேட்ட பத்மாவதி உயிரிழந்தாள்; அரசி இதனை எதிர்பார்க்காதபடியால் பயந்து நடுங்கினாள். அரசரும் புலவரும் திரும்பிவந்து நடந்ததை அறிந்தனர்.

அரசர் கோபமுற்று அரசியைத் தண்டிக்க முற்பட்டபோது, ஐயதேவர் அதனைத் தடுத்துக் கிருஷ்ணன் திருவுளத்தால் எல்லாம் சரிவருமெனக்கூறி 'வதசி யதி' எனத் தொடங்கும் 19வது அஷ்டபதியினைப் பாடி பத்மாவதிக்கு நீர்தெளிக்க அவளும் துயிலில் இருந்து எழுவதுபோன்று எழுந்தாள். இவ் அஷ்டபதிக்குச் சஞ்ஜீவினீ (மீண்டும் நன்கு வாழவைப்பது) அஷ்டபதி என்ற பெயரும் உண்டு. இவ்வாறு அஷ்டபதியின் தெய்வீகச் சிறப்புக்களைக் கூறும் வேறுசில கதைகளும் உண்டு.

இந்நூல் இலக்கிய ரீதியிலும், நுண்கலை ரீதியிலும் பல சிறப்பியல்புகள் கொண்டது. இதிலே, வெளிப்படையாகத் தலைவன், தலைவி, கோபியர் தொடர்புகள் மூலம் உலகியல் காதல் நிலைகள் கூறப்பட்டனும், உண்மையிலே இறைவன் ஆத்மா தொடர்புகளே ஊடகமாகக் காணப்படுவதால் பேரின்பவுணர்வுகளே இதில் வருணிக்கப்பட்டுள்ளன எனக்கொள்ளப்படுகின்றது. 'பஹிஸ்சிருங்காரம் அந்தர் பக்தி' (வெளிப்படையாகக் காதல் நிலைகளும் உள்ளார்ந்தமாகப் பக்தியும்) கொண்டதாகவே இந்நூல் கருதப்படுகிறது. உலகியல் ரீதியிலான ஆண், பெண் உறவுகள் பண்டைத் தமிழ் இலக்கிய மரபிலே அகப்பொருள் எனும் தலைப்பிலே நன்கு விரித்துரைக்கப்பட்டுள்ளது. தமிழகத்தைப் பொறுத்த மட்டில் கி.பி 6 ஆம் நூற்றாண்டளவில் அங்கு ஏற்பட்ட பக்தி இயக்கத்தின் விளைவாக இது மாற்றமடைந்தது. இதுபற்றிப் பின்னர் கூறப்படும்.

கீதகோவிந்தத்திலே காதல் நிலைகள் மரபுகளின் ரீதியிலே கூறப்பட்டுள்ளன. 'காதலின் போக்கு கோணலானது (ததஹோகாமஸ்ய வாமா கதிஹி 83)' என்ற கருத்து ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட இடங்களிலே கூறப்பட்டுள்ளது. கிருஷ்ணனும் ராதையும் ஒப்புயர்வற்ற நாயகன், நாயகியாகத் திகழ்கின்றனர். ராதை பெண்ணுக்குரிய பேரழகின் தனிக்களஞ்சியமாகவும் (80), கிருஷ்ணன் காதலே உருவெடுத்தார் போன்றும் (11,22) விளங்குகின்றனர். ஐயதேவரின் செம்மையான, ஓசை நயமுள்ள வார்த்தைகளைக் கொண்ட இந்நூல் சிறந்த சிருங்காரத்தின் சாரமாகவும் அமைந்துள்ளது எனக் கூறப்படுகின்றது (92).

இதேவேளையில் ஆத்மீகரீதியில் இதன் சிறப்பியல்புகள் தொடர்ந்து வலியுறுத்தப்படுகின்றன. ஐயதேவரின் பாடல்கள் கலிகாலத் தீமைகளை நீக்கவல்லவன எனக் கூறப்படுகின்றது. இறைவனை மலர், கனி, பத்திரம் (இலை), நீர், நைவேத்தியம், தூபம், தீபம் போன்றவற்றினால் வணங்குவதுபோல இசை, நடனம் மூலமும் வணங்கலாம். பின்னைய வழிபாட்டு முறைகள் உத்தமமானவை என்ற கருத்து நெடுங்காலமாக நிலவிவந்

துள்ளது. கீதகோவிந்தம் இசை, நடனம் மூலம் குறிப்பாக இசைமூலம் இறைவனை ஏத்துதலை வலியுறுத்துகின்றது. இதிலுள்ள பாடல்கள் ஹரிக்கு (இறைவனுக்கு) ஒப்பற்ற ஆபரணம் எனக் கூறப்படுகின்றது. தோத்திரப்பாடல்கள் இறைவனுக்குரிய மாலை என்ற கருத்தினைத் தமிழிலுள்ள தேவாரத்திலே நன்கு காணலாம். மேலும் பரமாத்ம - ஜீவாத்ம ஐக்கிய நிலையான அத்துவித நிலை பற்றியும் சில இடங்களிலே குறிப்புக்கள் உள்ளன. தலைவி (ராதா) தலைவனிலே (ஹரியிலே) லயித்துப் பாவனையில் ஒன்றுபடுவதுபற்றித் தோழி கூறுவது (4.8.1) கவனித்தற்பாலது.

உலகியல் காதலைவிட்டு ஆத்மீகக் காதலை விளக்குதற்கு அகப் பொருள் மரபினைச் சைவநாயன்மார், வைஷ்ணவ ஆழ்வார்கள் ஆகியோரிற் சிலர் பயன்படுத்தினர். இறைவனையும் ஆன்மாவையும் காதலன் காதலியாக உருவகித்து மணிவாசகரும், ஆண்டாளும் திருப்பாடல்களை இயற்றினர். மணிவாசகரின் திருக்கோவையார் இதற்குச் சிறந்த எடுத்துக் காட்டாகும். ஒரு வேளை தமிழ்நாட்டு அகப்பொருள் பற்றிய கருத்துக்கள், குறிப்பாக வைஷ்ணவம் சார்பான கருத்துகள் வடக்கே பரவிக்கீதகோவிந்தத்தில் இடம்பெற்றிருக்கலாம். இது பற்றிய விரிவான ஆய்வு அவசியம். மேலும், சுத்த பக்தி தெற்கேயிருந்து வடநாட்டிலே பரவியதாகப் பத்மபுராணம் கூறும். காதலன், காதலியாகவும் அல்லது நாயகன் நாயகியாகவும் இறைவனையும் ஆன்மாவையும் தொடர்புபடுத்திக்கூறாதல் மிகச்சிறந்ததெனவும் ஒரு சாரராலே கொள்ளப்படும். இது மதுரபாவம் எனப்படும். ஜயதேவர் கீதகோவிந்தத்தில் இம்மதுர பாவத்தினையே வலியுறுத்தியுள்ளார். இம்முறையில் உடலில் இருவர் ஒரு யிராவர். சமய தத்துவரீதியில் அத்துவைத நிலையினை எடுத்துக்காட்டுவதற்குச் சிறந்ததாகவும் இது கருதப்படுகிறது. இவ்வாறு கூறும் மரபு ஏற்கனவே பிருஹதாரண்யக உபநிஷதத்திலே (4,3,21) முதன் முதலாகக் கூறப்படுகிறது. 'காதலியின் அரவணைப்பிலே திளைத்திடும் காதலன் உள்ளும் புறமும் நடப்பதையறியான். அது போலவே, பரமாத்மாவின் அரவணைப்பிலே லயித்திருக்கும் ஜீவாத்மா அகமும், புறமும் நடப்பதை அறியமாட்டாது. அதனுடைய அபிலாசை திருப்தியுற்றிருக்கும். அதன் உண்மையான வடிவம் இதே. இதில் ஆத்மா மகிழ்வுறும். இதில் அது விருப்பம், சோகம் அற்றிருக்கும்' என வரும் பகுதி ஈண்டு உற்று நோக்கற்பாலது. இறைவன், ஆன்மா தொடர்புகளைக் காதலன் காதலி உறவுகளின் ரீதியிலே கூறும் முறை வேறுபல சமய மரபுகளிலும் உண்டு. சீனாவி

லுள்ள கொன்வியூசியசிம், தாஓசேயிசிம் ஆகியவற்றிலும் மேற்குறிப் பிட்ட கருத்து ஓரளவு காணப்படுகிறது. கிறிஸ்தவர்களின் விவிலியத் தினைச் சேர்ந்த பழைய ஏற்பாட்டிலுள்ள சொலமனின் சங்கீதங்களிலும் இக்கருத்து உள்ளது. கிறிஸ்தவ மரபிலே திருச்சபை (கிறிஸ்தவர்கள்) காதலியாகவும், கிறிஸ்துநாதர் அல்லது ஆண்டவன் காதலனாகவும் கூறப்படுகின்றனர். இஸ்லாமிய மறைஞானத்திலே, குறிப்பாகச் சூபியத் திலும் இக்கருத்துக் காணப்படுகிறது. எனவே, மனிதனுடைய சமய, தத்துவ வரலாற்றிலே உலகளாவிய ஒரு கருத்தாகவே இது நிலவி வந்துள்ளமை குறிப்பிடற்பாலது. எனினும், இந்துசமய, தத்துவ மரபிலே இக்கருத்து நன்கு அழுத்தி வலியுறுத்தப்பட்டு வந்துள்ளது. மத்தியகால வைஷ்ணவ ஞானி ஒருவரின் பாடலிதனைப் பின்வருமாறு கூறுகின்றது. அதாவது 'இளநங்கையின் உள்ளம் எவ்வாறு இளம் வாலிபனிலும், இளம் வாலிபனின் உள்ளம் இளம் நங்கையிலும் என்றும் மகிழ்ச்சி அடைகின்றனவோ அது போலவே எனது உள்ளமும் தேவரீரிடத்திலே (இறைவனிடத்திலே) மகிழ்ச்சியடைகின்றது' என்பதாம். இது போல வேறு வைஷ்ணவ, சைவ இலக்கியம் கூறும் எடுத்துக்காட்டுகள் பல உள்ளன.

சம்ஸ்கிருதத்திலுள்ள சிறந்த ஓர் இலக்கியப் படைப்பாகவும் கீத கோவிந்தம் முக்கியத்துவம் வாய்ந்து விளங்குகிறது. இம்மொழியிலுள்ள சிறந்த கண்ட காவியங்கள் (சிறுகாப்பியங்கள்) வரிசையில் முக்கியமான இடம் இதற்கு உண்டு. காளிதாசரின் மேகதூதம் இருதுசம்ஹாரம், அமரு வின் அமருசதகம், பர்த்திருஹரியின் சிருங்காரசதகம் முதலிய நூல் களுடன் இஃது ஒப்பிடற்பாலது. சிறந்த அழகிய சொல்லோவியங்கள் இதில் உள்ளன. இயற்கைக் காட்சிகளின் பின்னணியிலே காதல் நிலைகள் நன்கு வருணிக்கப்பட்டுள்ளன. பாவரசங்கள் நிறைந்து இந்நூல் விளங்கு கின்றது. நவரசங்களிலே சிருங்காரரசம் மேலோங்கிநிலவுகிறது. விப்ரலம்ப சிருங்காரம், சம்போக சிருங்காரம் எனும் இருவகைச் சிருங்கார ரசங் களையும் நன்கு பிரதிபலிக்கும் சிறந்த சொல்லோவியங்களை இதில் காணலாம். இந்நூலிலுள்ள பாடல்கள் ஆங்கிலத்திலுள்ள Lyrics (தனி உணர்வுப் பாடல்கள்) உடன் ஒப்பிடத்தக்கவை.

ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு நாயக - நாயகி பாவங்கள் இந்நூலிலே நன்கு மிளிர்கின்றன. எண்வகை நாயகிகள் பல வகை நாயகர்கள் ஆகியோருக்கான சிறந்த எடுத்துக்காட்டுக்கள் இந்நூலில் உள்ளன. இதனால் இலக்கிய ரீதியில் மட்டுமன்றி, இசை, நடன ரீதியிலும் இது

சிறப்படைகின்றது. இந்திய நடனங்கள் பலவற்றிலே பல்வேறு நாயக - நாயகி பாவங்களைச் சித்திரிப்பதற்கு இதிலுள்ள பாடல்கள் இன்றும் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. நூலாசிரியர் இந்திய நாடக, நடன, இசை மரபுகளையும் நன்கு அறிந்திருந்தார் என்பது தெளிவு. இந்நூலிலே சப்தாலங்காரம் (சொல்லணி), அர்த்தாலங்காரம் (பொருள் அணி) ஆகியன நன்கு விரவிக் காணப்படுகின்றன. உவமை, உருவகம் முதலிய அணிகள் பல இதில் உள்ளன. இதன் சந்தச்சிறப்பு நன்கு குறிப்பிடற்பாலது. அனுப்பிராசம் ஏறக்குறைய எல்லாச் செய்யுட்களிலும் காணப்படுகிறது. ஓசை மூலம் பொருளை உணர்த்தக்கூடிய செய்யுட்களும் இதில் உள்ளன. இதன் ஓசை நயத்தினைத் தமிழிலுள்ள வில்லிபுத்தூரர் பாரதம், திருப்புகழ் முதலியவற்றுடன் ஒப்பிடலாம். அனுப்பிராசங்கள், எதுகைகள் செய்யுள் அடிகளின் தொடக்கத்திலும் முடிவிலும் உள்ளன. எதுகைகள் பொதுவாகச் செய்யுள் அடிகளின் முடிவிலே தான் காணப்படுகின்றன. எடுத்துக் காட்டாக,

‘சந்தனசர்ச்சிதநீலகலேபரபீதவஸன்வனமாலீ!

கேலிசலந்மணிகுண்டலமண்டி தகண்டயுகஸ்மிதசாலி’ (4.2)

‘கரதலதாலதரளவலயாவளிதலிதஸ்வனவம்சே’

‘ராஸரஸே நிருத்யபரா ஹரினாடயுவதிஹப்ரசம்ஸே’ (4.7)

‘தீரசமிரேயமுனாதீரே வசதிவனே வனமாலீ’ (11.1)

போன்றவற்றினைக் குறிப்பிடலாம்.

நாயகன், நாயகியின் விரஹதாப (பிரிவுத்துயர்) நிலைபற்றி வரும் செய்யுட்கள் குறிப்பிடற்பாலன. உதாரணமாக, விரஹதாபமுற்ற தலைவியின் நிலையினைச் சித்திரிக்கும் எட்டாவது அஷ்டபதியினைச் சுட்டிக் காட்டலாம். தலைவி தலைவனை எப்பொழுதும் நினைப்பவளாக எங்கும் தலைவனையே காணுவதாகக் கற்பனை செய்வதை ‘பய்யதி திசி திசி’ எனத்தொடங்கும் அஷ்டபதியிலே (12) காணலாம். தலைவி பிரிவுத்துயரைத் தாங்கமுடியாது தென்றலை வைகிறாள் (51,53), நாயகன் (கிருஷ்ணன்) குறிப்பிட்ட இடத்திற்குக் குறிப்பிட்ட நேரத்தில் வராமையாலே நாயகி (ராதை) தன் அழகினாற் பலனில்லை எனவும் தோழி பொய்கூறித் தன்னை வஞ்சித்துவிட்டாள் எனவும், தான் எங்கு போவது எனத் தடுமாறுவதாகவும் பரிதாபமாகக் கூறுகிறாள் (13.1). ராதையினைத் தான் பிரிந்திருப்பதால் உண்டாகும் துயரத்தினைக் கிருஷ்ணன் உணர்ந்து மனம் வருந்துகின்றான். கடைசி முறையாகவே இப்படிச் செய்வதாக (பிரிந்ததாக) ராதையிடம் மன்னிப்புக்கோரி நாயகியை நயம்பட இணக்கப்

படுத்துகின்றான். இது மிக எளிமையான, கவர்ச்சிகரமான நடையிலே பின்வருமாறு கூறப்படுகிறது. அதாவது,

கடிமயதாமபரம் கதாபிதவேடிர்சம் ந கரோமி

தேஹி ஸுந்தரி தர்சனம் மம மன்மதேனதுதேநாம் (7.7)

என்பதாம். வசந்தகாலம், தென்றல் காற்றுப்பற்றிய வருணனைகளும் கவனித்தற்பாலன. எடுத்துக்காட்டாக 'வசந்தே வாசந்தி' எனத் தொடங்கும் வசந்தகால வருணனையினைக் குறிப்பிடலாம்.

ஒவ்வொரு அஷ்டபதியின் முடிவிலும், ஆசிரியர் தமது பாடலைப் பற்றியும் தம்மைப்பற்றியும் குறிப்பிட்டுள்ளார். இசை மரபையொட்டிய முத்திரைச் செய்யுட்களாக இவை அமைந்துள்ளன. இவ்வகையில் இவற்றைத் திருஞானசம்பந்தரின் தேவாரப்பதிகங்களில் வருவனவற்றுடன் ஒப்பிடலாம். கீத கோவிந்தம் இரண்டாவது பாடல் இவர் பெயர் ஐயதேவகவி எனவும், இயற்றியநூல் பிரபந்தம் எனவும் கூறுகின்றது. இந்நூல் வாசுதேவனின் இன்பக்கேளிக்கைக் கதையினை (வாசுதேவ ரதிகேலிகதா)க் கூறுகிறதென ஆசிரியர் பெருமைப்படுகிறார். மூன்றாவது பாடலிலிது 'மதுர கோமளகாந்தபதாவளி' (இனிய, மென்மையான அழகிய சொல்வரிசைகளைக் கொண்ட) எனச் சிறப்பித்துக்கூறும். இது ரசிகர்களுக்கு மிக மகிழ்ச்சியை அளிக்கட்டும் ('ரசிகஜனம் தநுதாம் அதிமுதிதம்' (12.8) எனப் பிறிதொரு அஷ்டபதி கூறும். கவிதையின் பிரதான நோக்கங்களில் ஒன்று வாசகர்களுக்கும், கேட்போருக்கும் மகிழ்ச்சியையளிப்பதே. இன்னொரு அஷ்டபதி ஹரியின் திருப்பாதங்களைச் சரணடைந்து (லயித்திருக்கும்) ஐயதேவரின் பாடல் மென்மையான அழகிய கலைகளோடு கூடிய இளம் பெண்போல இதயத்தில் வீற்றிருப்பதாக (ஹரிசரண சரண ஐயதேவகவிபாரதீ வசது ஹிருதயேயுவதிரிவ கோமளகலாவதீ) எனப் பொருட்செறிவான உவமையுடன் கூறுகின்றது. வாசகருக்கும், கேட்போருக்கும் இன்பத்தை அளிக்க வேண்டும் என்ற கருத்து வேறுசில அஷ்டபதிகளிலும் காணப்படுகிறது. எடுத்துக்காட்டாக 'ஶ்ரீஐயதேவபணிதமதிலலிதம் சுகயது ரசிகஜனஹரி சரிதம்' (18.8) எனவும், 'ஐநயது ரசிகஜநேஷு மனோரமரதிரஸபாவ விநோதம்', (23.8) எனவும் வரும் குறிப்புகளும் நன்கு கவனித்தற்பாலன. அஷ்டபதி 21.8 இல் ஐயதேவர் 'கவிராஜராஜ' (சிறந்த கவிஞர்களிலே மிகச்சிறந்தவன்) எனத் தம்மைக் குறிப்பிடுகிறார். நூலின் முடிவிலுள்ள 90-92 வரையுள்ள தனிப்பாடல்களிலே நூலின் சிறப்புகள் விதந்துரைக்கப்படுகின்றன. 90வது பாடலிலே இசைச்சிறப்பு, விஷ்ணுதியானம், காவியங்

களிலே வரும் சிருங்காரதத்துவம் முதலியவற்றை இந்நூலிலே மது (தேன்), வெல்லம், ருசியான திராட்சைக்கனிகள், அமரத்துவம் அளிக்கும் அமிழ்தம், இனியபால், ருசியான மாங்கனி முதலியவற்றின் இனிமையைச் சிருங்கார ரஸத்தின் சாரமாகவுள்ள ஜயதேவரின் செஞ்சொற்கவிதை விஞ்சிவிட்டதெனக் கூறப்படுகின்றது. இந்நூல் காவியம் என அழைக்கப்படினும் இதனை ஒரு பெருங்காப்பியமாகக் கொள்ள முடியாது. 'ஒரு புலவரால் இயற்றப்படும் இலக்கியப் படைப்பு எதுவும் காவியம்' என்ற கருத்திலே இதனைக் காவியமாகக் கொள்ளலாம். மேலும் பரம்பொருளாகிய கிருஷ்ணனின் லீலைகளைக் கூறுவதாகவும் இஃது ஓர் உன்னத இலக்கியப்படைப்பான காவியம் ஆகின்றது எனவும் கருதப்படுகின்றது.

கீதகோவிந்தம் இந்திய இசை ரீதியிலும் பெருஞ்சிறப்பு வாய்ந்த ஒரு நூலாகும். இதனுடைய இசைவளம் விரிவாக ஆராயப் படவேண்டியதாகும். இந்திய சாஸ்திரீய இசை கி.பி. 14ம் நூற்றாண்டிலே ஹிந்துஸ்தானி, கர்நாடக இசை என இரண்டாகப் பிரியமுன்பே இது தோன்றிவிட்டது. இவ்விரு இசையிலுமுள்ள பல்வேறு இராகங்களிலும், தாளங்களிலும் இது தொடர்ந்து இன்றும் பாடப்பட்டு வருகின்றது. அஷ்டபதி இடம் பெறாத இந்திய சாஸ்திரீய இசைக்கச்சேரியோ நாட்டியக் கச்சேரியோ பொதுவாக இல்லை எனலாம். முன்குறிப்பிட்டவாறு சில குறிப்பிட்ட பாவரசங்களைப் புலப்படுத்துவதற்கு இவை பயன்படுத்தப்படுவன. குறிப்பாக, இந்தியாவின் சாஸ்திரீய நடனங்களான பரதநாட்டியம், கதக்களி, குச்சுப்படி, ஒடிசி, கதக், மணிப்புரி ஆகியனவற்றில் இவை பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இந்திய இசை வடிவங்களின் வரலாற்றிலுமிதற்கு ஒரு குறிப்பிடத்தக்க இடம் உண்டு. அதாவது உத்கிராஹு, துருவ ஆகிய துவிதாதுப் பிரபந்தமாக (இரு இசைப் பகுதிகளைக் கொண்ட பாடல்களுடன்) இது மிளிர்கிறது. இவ் அமிசம் பிற்கால இந்திய இசையிலுள்ள பல்லவி, சரணம் ஆகியனவற்றின் முன்னோடியாக மிளிர்கின்றது.

இஃது ஓர் இசைநாடகமாகவும் இலங்குகின்றது. நூலாசிரியர் இதனை இயற்றிப்பாட அவரின் மனைவி இதற்கு ஆடினார் என்பது முன்னரே குறிப்பிடப்பட்டது. இஃது உள்ளத்திலே ஆடப்பட வேண்டும் (8.8) என்ற கருத்தும் காணப்படுகின்றது. நடனத்துக்கான இசைவளம், பாவரசம் மிக்க நூலாகவும் இது விளங்குகின்றது. இசை நாடகமாகவும் இது போற்றப்பட்டு வந்துள்ளது.

இயற்றப்பட்டுச் சில நூற்றாண்டுகளில் இதன் சிறப்பு இந்தியா அடங்கிலும் பரவிற்று. இதைப் பின்பற்றிப் பல அஷ்டபதிகள் பல்வேறு தெய்வங்களைப் பற்றியும், இந்தியாவின் பல்வேறு இடங்களிலே தோன்றின. இவ்வகையிலே சமார் இருபது அஷ்டபதிகள் உள்ளன. பானு தத்தரின் **கீதகௌரீச** இதனைப் பின்பற்றி எழுதப்பட்ட முதலாவது நூலாகும். காஞ்சியிலிருந்த சங்கராச்சாரியர் ஒருவர் **சிவாஷ்டபதியினை** எழுதினார். மேலும் இந்தியாவின் பல பகுதிகளிலே பல்வேறு மக்களினால் இது விரும்பிக் கற்கப்பட்டது. இதனால், பல காலப்பகுதிகளிலே பல இடங்களிலும் வாழ்ந்த பல அறிஞர்கள் 32 க்கும் மேற்பட்ட உரைநூல்கள் இதற்கு எழுதியுள்ளனர். இவற்றுள்ளே கி.பி. 15ம் நூற்றாண்டிலே மெவார் அரசனான ரணாகும்ப எழுதிய **ரசிகப்பிரியா** என்ற உரை பிரசித்தி பெற்றது.

ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு ஐயதேவர் கீதகோவிந்தத்திலே சிருங்கார ரஸத்தைச் சிறப்பித்துப் பாடியுள்ளார். எனினும், **சுதுக் திகர்ணாமிரத்ததி** லுள்ள ஐயதேவர் செய்யுட்களை நோக்கும் போது வீரம், ரௌத்திரம், அற்புதம், சாந்தம் முதலிய ரஸங்களையும் அழகாகவும், வலுவாகவும் புலப்படுத்துவதிலே இவர் திறமை பெற்றிருந்தார் என்பதும் தெளிவு.

ஐயதேவர் சம்ஸ்கிருத இலக்கிய வரலாற்றின் பிற்காலப் பகுதியில் வாழ்ந்த பெரிய புலவர்களில் ஒருவராவார். சிலர் கருதுவது போல இவருடன் சம்ஸ்கிருத இலக்கியம் அஸ்தமித்துவிடவில்லை. இலக்கிய நயமும், பக்திரஸமும் ததும்பும் இந்நூலைப் பற்றிப் பலவாறு அறிஞர் பாராட்டியுள்ளனர். ஜேர்மனியப் பேராசிரியரான எம். வின்ரர்நிங்ஸ் “இந் நூல் சமயச் சாயல் கொண்டுள்ளது என்பது உண்மையே. கிருஷ்ணனுக்குரிய பக்தியின் ஓர் அமிசமாகவே இதிலுள்ள சிருங்காரம் அமைந்துள்ளது என்பது புலவரின் கருத்தாகும். இந்தியாவிலே தோன்றிய மிகப்பெரிய கவிஞர் மேதைகளில் ஒருவராகவே ஐயதேவர் மிளிர்கிறார்” என்பர். குறிப்பாக, மனித உணர்வையும் சிருங்காரத்தையும் சந்தச் சிறப்புடன் சேர்த்துப் புலவர் இதனைக் கேட்போர், வாசிப்போர் உள்ளங்களிலே தூய இசைச்சிறப்பை ஏற்படுத்துகின்றார். இதிலே காவிய அலங்காரச் சிறப்புகளும் நிறைந்துள்ளன. எனவே இந்நூல் இந்தியாவிலும் வெளி நாடுகளிலும் பல ரசிகர்களைக் கவர்ந்துள்ளது. இதற்குச் சில ஆங்கில மொழிபெயர்ப்புக்களும் உள்ளன. இவற்றில் ஒன்றை வாசித்த பிரபல ஜேர்மானிய அறிஞரான கெதேயும் இதனைப் பாராட்டியுள்ளார். பேராசிரியர் எ. பி. கீத் இதனைத் ‘தலைசிறந்த இலக்கியப் படைப்பு’ என வர்ணித்துள்ளார். கி.பி. 16 ஆம் நூற்றாண்டிலே வாழ்ந்த நாபாஜிதாசர்

எனும் வைஷ்ண வப்புலவர் தமது பக்தமாலா எனும் நூலிலே 'ஐயதேவரே புலவர்களின் பேரரசன், ஏனைய புலவர்கள் சிற்றரசர்கள்' எனவும் இவரின் நூல் 'நவரசம், சிருங்காரம், கவிதை, காதல் முதலியன நிறைந்த நூல்' எனவும் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

மத்தியகால இந்தியாவிலே வளர்ந்து வந்த சிற்பம், ஓவியம், நாடகம், நடனம், இசை, இலக்கியம் ஆகியவற்றிலே மஹாபாரதம், இராமாயணம் ஆகியவற்றிற்கு அடுத்தபடியாகக் கீதகோவிந்தமே மிகச் சிறப்பான நிலையிலே வைத்து எண்ணப்பட்டதெனக் கலாநிதி கபிலாவாத்ஸ்யாயன் குறிப்பிட்டுள்ளார். இந்நூலின் இரண்டாவது செய்யுளில் ஆசிரியர் இதனைப் பிரபந்தம் எனக்குறிப்பிட்டுள்ளமை இசை ரீதியில் தன் முக்கியத்துவத்தினைச் சுட்டிக்காட்டும். பிரபந்தம் எனில் ஓர் இலக்கியப்படைப்பினைக் குறிக்கும். சொல்லொடு பொருளாகப் பார்க்கும் போது பிரபந்தமெனில் 'நன்கு கட்டப்பட்டது' என்ற கருத்துப்படும். அக் காலத்திலே நூல்கள் ஓலைகளிலும், பிறவற்றிலும் எழுதப்பட்டுக் கட்டப்பட்டன. இந்திய இசை உலகிலே குறிப்பிட்ட சில சிறப்பியல்புகள் கொண்ட நூலே பிரபந்தம் எனப்படும். பிற்காலத்திலே வேங்கடமகி எழுதிய சதுர்தண்டி பிரகாசிகா பிரபந்தத்தின் இயல்புகளையும் வரை விலக்கணத்தையும் கூறுகின்றது.

இந்தியாவின் பல பகுதிகளிலும் இதற்கு எழுதப்பட்ட உரைகளிலும் இந்தியாவின் பிறமொழிகளில் இதையடிப்படையாகக்கொண்டு எழுதப்பட்ட ஆக்கபூர்வமான படைப்புக்களிலும் பட விளக்கங்களோடு கூடிய கையெழுத்துப் பிரதிகளிலும், சிற்றோவியங்களிலும், இந்திய இசை, நடனம் பற்றிய நூல்களிலும் இவற்றின் கோட்பாடு பற்றிய நூல்களிலும் இதன் தாக்கத்தினை அறியலாம். இவை பற்றிய ஒப்பியல் ஆய்வு வெவ்வேறு பிராந்தியங்களில் உள்ள கலைகள் ஒன்றிலே ஒன்று தங்கியிருப்பதும் பல்வேறு மட்டங்களில் இவற்றின் இயக்கம் முதலியன வற்றை அறியவும் உதவும். கீதகோவிந்தம் கி.பி. 14ம் நூற்றாண்டிலே கேரளத்திலே நன்கு போற்றப்பட்டது. கி.பி. 14 ஆம் நூற்றாண்டு கள்ளிக் கோட்டையில் ஆட்சிசெய்த சாமோரின், வேணாடு அரசன் முதலியோர் தத்தம் இடங்களிலுள்ள கோயில்களிலே அஷ்டபதி பாடுவதற்கு ஒழுங்கு செய்தனர். கி.பி. 14 ஆம் நூற்றாண்டு வடமொழி இலக்கிய விமர்சகர் வட்டத்திலும் இது மிகுந்த செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தது. சாகித்யதர்ப்பணம் என்ற நூலை எழுதிய விஸ்வநாதர் பத்தாவது பரிச்சேதத்தில் 'உன்மீலந்மதுகந்த' போன்ற சில பகுதிகளைக் குறிப்பிட்டு ஆராய்ந்த

துள்ளனர். ஏற்கனவே குறிப்பிட்ட ரணாகும்ப என்ற உரையாசிரியர் இதன் தாளம், ராகம் ஆகியவற்றை உரையிலே மாற்றியமைத்துள்ளார். இதிலிருந்தும், பிற சான்றுகளி் லிருந்தும் அறியப்படுவது யாதெனில், இசையாசிரியரும் நடன ஆசாங்களும்தாம் விரும்பியவாறு மாற்றியமைக்கக்கூடிய நெகிழ்ச்சியினை இந்நூல் பெற்றுவிட்டதென்பதே. கி.பி. 16ஆம் நூற்றாண்டளவிலே பெருந்தொகையான உரைகள் இதற்கு எழுதப்பட்டன. பிரதேசவாரியான பல நூல்கள் இதனை ஒரு தொல்சீர் இலக்கியமாக (Classic) க் குறிப்பிடுகின்றன. வங்காளத்தில் எழுந்த சண்டி தாசரின் ஸ்ரீ கிருஷ்ண கீர்த்தனமும் மிதிலாவித்தியாபதியின் பாடல்களும் இதனைப் பின்பற்றி எழுதப்பட்டன. ஆனந்த தீர்த்தர் ஓரிசாவிலே பெரிய செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தார். இவரின் சிஷ்யரான நரஹரிதீர்த்தர் ஆந்திராவிலே கிருஷ்ண வழிபாட்டினைப் பரப்பிக் கோயில்களிலே கீத கோவிந்தம் பாடும் முறையினை அறிமுகம் செய்துவைத்தார். கர்நாடக தேசத்துப் புரந்தரதாசரும், தாளப்பாக்கம் அன்னமாச்சாரியாரும் கீத கோவிந்தத்தைப் பின்பற்றினர். கீதகோவிந்தத்தின் சாயல் வடஇந்திய, மேற்கு இந்தியப் பகுதிகளில் வாழ்ந்த ஞானிகளான சூர்தாஸ், கிருஷ்ண தாஸ், பரமானந்ததாஸ் முதலியோரின் பாடல்களிலும் காணப்படுகிறது. தெற்கே நாராயண தீர்த்தரின் கிருஸ்ணல்லாதரங்கினியிலும், சேஷத்திரஜ்ஞரின் பதங்களிலும் இதன் சாயல் உண்டு.

கீதகோவிந்தப் பாடல்கள் கூறும் கருத்துக்களைச் சித்திரிக்கும் ஓவியங்கள் கி.பி. 15ஆம் நூற்றாண்டளவிலே மேற்கு இந்தியாவிலே வரையப்பட்டன. ராஜஸ்தான், ஓரிசா முதலிய இடங்களிலும் இத்தகைய ஓவியங்கள் கி.பி. 16ஆம் நூற்றாண்டளவிலே தோன்றின. சிற்றோவியங்களும், ஓவியங்களைக் கொண்டுள்ள சுருள்களும் குறிப்பிடத்தக்கவை. மேலும் ஜோன்பூர், மால்வா, பசோலி, கங்ரா, கிஷேன்கர்ஹ் முதலிய இடங்களிலுள்ள ஓவியங்களும் கவனித்தற்பாலன. நடனத்திலிதன் தாக்கம் குறிப்பிடத்தக்கது. தஞ்சாவூர் சரஸ்வதி மஹாலிலே கிடைத்துள்ள அபிநய கீதகோவிந்தம் எனும் ஏட்டுச்சுவடி முற்றுப்பெறவில்லை. எனினும் இவ்வகையில் முக்கியமானது. தசாவதார, ஓரிசா, நதத்துவார, ராஜஸ்தான், ஆந்திராதேசம், கேரளம், அசாம், மணிப்பூர் முதலிய இடங்களிலே கிரியைகளில் அஷ்டபதி இசைக்கப்பட்டும், ஆடப்பட்டும் வந்தது; பத்ரிநாத்திலே ஆராத்தியின்போது பாடப்பட்டது. இந்நூலின் பன்முகப் பரிமாண இயல்பு இதற்கு இந்தியக்கலையில் இந்தியா அடங்கலும் தனிச்சிறப்பு நிலையினை அளித்துள்ளது. ஆன்மீகரீதியிலும் ஒன்று படுத்தும் காரணியாகவுமிது மிளிர்கிறது.

சித்தேந்திரயோகி இதனைப் பின்பற்றிப் பாமா கலாபத்தையும், கேரளநாட்டு மானதேவ கிருஷ்ணகீதையையும் எழுதினர். இலக்கியவளம் உள்ள இந்நூலினை ஜயதேவர் வடமொழி இலக்கியவளம் குன்றியிருந்த காலத்தில், சொல்லை அதன் ஓசையுடனும் ராக, தாள அமைப்புடனும் சேர்த்து எழுதிக் கலைப்பிரவாகத்திற்குப் புதிய ஊக்கம் அளித்தார். இதனைப் பாடுவதிலும் ஓரிசா, மிதிலா, மணிப்பூர், அசாம், தென்னிந்தியப் பகுதிகள் முதலியவற்றிலே பல சம்பிரதாயங்கள் உருவாகின. ரணாகும்பா ஏற்படுத்திய மாற்றங்கள் ஏற்கனவே குறிப்பிடப்பட்டன. தென்னிந்தியாவிலே அஷ்டபதியைக் கர்நாடக இசைக்கு ஏற்றதாக அமைத்துள்ளமை வியப்பானதாகும். இதனை வடமதுரையிலும், பிருந்தாவனத்திலும், குருவாயூர், நத்ததுவார, ஜகதநாதர் ஆலயங்களிலும் பாடும் முறைகளில் வேறுபாடு உண்டு.

ஜயதேவரின் பாடல்கள் வியபிசாரி, சஞ்சாரி பாவங்களைக் கலைஞன் விரும்பியபடி தருணத்துக்குத் தக்கவாறும், புதிய கருத்துக்களை அறிமுகப் படுத்தற்கும் மிகக்கூடுதலான சுதந்திரமளிப்பதாய் அமைந்துள்ளன. இதனாலே தான் கலைஞர் பல காலங்களிலும் பயன்படுத்தக்கூடிய வகையில் கலைவளம் மிக்கனவாய் இவை மிளிருகின்றன. இந்தியாவின் ஒவ்வொரு பிராந்தியத்திலும் தனித்தனியான மரபினடிப்படையில் கீதகோவிந்தப் பாடல்கள் ஆட்பட்டும், பாடப்பட்டும் வந்தாலும் இம் மரபுகளின் அடிப்படையில் ஒற்றுமையுண்டு. கீதகோவிந்தம் உயர் மட்டத்திலுள்ள மக்கள் மத்தியிலே மட்டுமன்றி, ஜனரஞ்சகமாகச் சமூகத்தின் கீழ்த்தட்டுகளில் உள்ளவர்களிடையிலும் நன்கு விரும்பிப் போற்றப்படுவதற்குப் பெய்லி என்னும் அறிஞர் இரு காரணங்களைக் குறிப்பிட்டுள்ளார். பலரகமக்களும் நன்கு அறிந்த கிருஷ்ணன் - ராதை ஆகியோரின் காதல் லீலைகளை இந்நூல் கூறியிருப்பது ஒரு காரணமாகும். அடுத்ததாக, தமது தாய் மொழியிலுள்ள இலக்கியப் பாணியினைப் பின்பற்றி ஆசிரியர் இதனை எழுதியமையாகும். எனவே, பாமர மக்களும் பேசும்மொழியிலுள்ள இலக்கியப்பாணியும் இதில் இடம்பெற்றுள்ளது. சம்ஸ்கிருதக் கவிதை வகையில் இது ஒரு புதிய அமிசம் எனக் கருதப்படுகின்றது. ஆனால் முற்பட்டகாலச் சம்ஸ்கிருத இலக்கிய நூல்களில் அங்குமிங்கும் இவ்வமிசம் இடம்பெற்றுள்ளது. ஆனால் இதிலுள்ள சில அமிசங்கள் புதியனவாகவும் காணப்படுகின்றன. பக்திரஸம் ததும்பும் இந்நூல் பல சிறப்பியல்புகளைக் கொண்டிருப்பது குறிப்பிடப்பாலதே. அதேவேளையில் ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு கர்நாடக இசையிலும், பரதநாட்டியத்திலும் இது தொடர்ந்து இடம்பெற்றுவருவது குறிப்பிடப்பாலதே.

சுவாதித் திருநாள் மஹாராஜாவின் இசை நடனப் பணிகள்

இந்திய இசை நடன மரபுகளை வளம்படுத்திய மன்னர் வரிசையிலே 19ம் நூற்றாண்டு முற்பகுதியிலே (1813 - 1846) இன்றைய கேரள மாநிலத்தின் தென்பகுதியிலுள்ள திருவாங்கூரில் ஆட்சி செய்த மஹாராஜாசுவாதித் திருநாள் ஒரு முக்கியமான இடத்தை வகிக்கிறார். கேரள மாநிலத்தின் பெரும்பகுதி பண்டைய தமிழகத்தின் ஒரு பகுதியான சேரநாடாகும். பழைய காலம் தொட்டுத் தமிழகத்தின் ஏனைய பகுதிகளிற் போன்று இங்கும் இசை நடன மரபுகள் நிலவி வந்துள்ளன. பண்டைக் காலத்திலே சேர அரச மரபைச் சேர்ந்த இளங்கோவடிகள் முத்தமிழ்க் காப்பியமான சிலப்பதிகாரத்தினை எழுதினார். பின்னர் குலசேகராழ்வார் அரச பதவியினைத் துறந்து, திருமாவின் பக்தராகப் பல பாடல்களைப் பாடினார். தொடர்ந்து பிற்காலத்திலே 18ம் நூற்றாண்டின் பிற்பாதியிலே கார்த்திகைத் திருநாள், அஷ்வதித் திருநாள் முதலிய மன்னர்கள் திருவாங்கூரில் ஆட்சி புரிந்தனர். தம் குலதெய்வமாகிய அருள்மிகு பத்மநாப சுவாமியினைத் துதித்துப் பாடல்கள் இயற்றினர். இவர்களைத் தொடர்ந்து ஆட்சி செய்தோரிலே சுவாதித் திருநாள் மஹாராஜா நன்கு குறிப்பிடற் பாலர். இவருடைய இயற்பெயர் ராமவர்மா, அங்கு நிலவிய மரபிற்கேற்ப மன்னர்கள் அவரவர் பிறந்த நட்சத்திரத்தின் பெயரால் அழைக்கப்பட்டனர். இவர் ராணி லக்ஷ்மிபாய்க்கும் ராஜராஜவர்ம கோயில் புராணுக்கும் மகனாகப் பிறந்தார். அரச மரபிலே வாரிசு இன்மையாலே இளம் பருவத்திலேயே முடிக்குரிய இளவரசராகிப் பதினாறு வயதிலே (1829) மன்னராக முடிசூடினார். இளம் பிராயத்திலே சமயப்பற்றும், கலைப் பற்றும் மிக்கவராய்த் திகழ்ந்தார். முதலிலே சம்ஸ்கிருதம், மலையாளம், தமிழ், தெலுங்கு, கன்னடம், மஹாராஷ்டிரி, ஹிந்தி, பாரசீகம் முதலிய பல மொழிகளையும் கற்றுத் தேர்ச்சி பெற்றார். இவற்றுட் பலவற்றிலே இசை, நாட்டிய உருப்படிகள் இயற்றும் திறனும் பெற்றிருந்தார்.

இவருடைய காலத்திலேதான் கர்நாடக இசையின் மும்மூர்த்திகளும், கர்நாடக இசை குறிப்பாகப் பரதநாட்டிய விற்பன்னர்களான தஞ்சைச் சகோதரர்களும் வாழ்ந்தனர். அவர்களைப் போன்றே இவரும் சம காலத்திலே முக்கியமான ஒரு கலைஞராக விளங்கினார்; அதைவிடப் பல கலைஞர்களை ஆதரித்தார்.

தஞ்சாவூர் சுப்பராவ், மேருஸ்சுவாமி, தஞ்சை நாட்டிய சகோதரரான பொன்னையா, சின்னையா, வடிவேலு, சிவானந்தம் முதலிய பல கலைஞர்கள் இவரது சபையினை அலங்கரித்தனர். இவர்களைவிட சத்கோவிந்த ராமர், பரமேசுவரபாகவதர், சுப்புக்குட்டி ஐயா எனும் பிரபல வீணை வித்துவான் முதலிய வேறு பல கலைஞரும் இவரின் ஆதரவு பெற்றிருந்தனர்; கலைத் தொண்டுகள் புரிந்து வந்தனர்.

சங்கீதமெனில் வாய்ப்பாட்டிசை, வாத்திய இசை, நடனம் ஆகிய மூன்று அமிசங்களைக் கொண்டதாகும். இவை யாவற்றிலும் மன்னருக்குத் தேர்ச்சியிருந்தது. இவர் பத்மநாப சதகம், பக்தி மஞ்சரி, ஸ்யானந்தூர புரவரணனை முதலிய நூல்களையும் அஜாமிலோபாக்கியானம், குசேலோ பாக்கியானம் எனும் இசை நாடகங்களையும், பல கீர்த்தனைகளையும் இயற்றியுள்ளார். இவர் தமது இசைப்பாடல்களிலே 'பத்மநாப' என்பதையும் இதே கருத்துப்படும் சரஸ்வதிநாப, நீர்ஜநாப, சரஸ்வதிநாப முதலியன வற்றையும் முத்திரைகளாகப் பயன்படுத்தியுள்ளார். கர்நாடக இசைக் குரிய பாடல்களை மட்டுமன்றி ஹிந்துஸ்தானி இசைக்குரிய பாடல்களையும் இயற்றியுள்ளார்.

தென்னிந்தியாவினை மட்டுமன்றி வட இந்தியாவையும் சேர்ந்த பல கலைஞர் திருவாங்கூருக்கு வந்து மன்னரைத் தத்தம் கலைத்திறனாலே மகிழ்வித்துப் பல்வேறு பரிசில்கள் பெற்றுச்சென்றனர். இன்றைய கர்நாடக இசைக் கச்சேரிகளிலே நன்கு பயன்படுத்தப்படும் மேனாட்டு இசை வாத்தியமான வயலினை முத்துசுவாமி தீக்ஷிதரின் சகோதரரான பாலு சுவாமி தீக்ஷிதரும், தஞ்சை நாட்டிய சகோதரர்களில் ஒருவரான வடிவேலு வுமே முதலிலே கர்நாடக இசைக்கு வெற்றிகரமாகப் பயன்படுத்தினர். வடிவேலுவின் வயலினிசையில் நன்கு ஈடுபட்ட அரசன் அவருக்கு யானைத் தந்தத்தினாலான வயலினை அன்பளிப்புச் செய்தான்.

இவர் இசைப் பணிகளைப் போலவே நாட்டியப் பணிகளும் நன்கு செய்தார். தஞ்சை நாட்டிய சகோதரர், பிச்சுபாகவதர் முதலியோர் மன்னரின் நடன ஆர்வத்தினைத் தூண்டி வந்தனர். இவர்களுடைய தொடர்பாலே பூரீரங்கம் நாகரத்தினம், தஞ்சாவூர் சுகந்தவல்லி அம்மா, திருச்செந்தூர் இராமநாத மாணிக்கம் முதலிய கலைஞர் அரசசபையிலும் கோவில்

களிலும் சதிர் (பரத நாட்டியம்) ஆடினர். இவர்களில் ஒருவரான சுகந்த வல்லியை மன்னன் திருமணஞ் செய்தான்.

மேலும் வடிவேலு போன்ற பரதக்கலை விற்பன்னர் உதவியுடன் ஏற்கனவே தமது தேசத்திலே நிலவியதும் சதிருடன் நெருங்கிய தொடர்புள்ளதுமான மோஹினி ஆட்டத்திற்குப் புதுமெருகூட்டி, அரசர் அதனைப் பிரபல்யமாக்கினார் எனக் கூறப்படுகிறது. இக்காலத்திலே தான் இந்நடனம் உருவாயிற்று என ஒருசாரார் கருதுவர். ஆனால் சதிரை (பரதநாட்டியத்தை) யொட்டியே மோஹினி ஆட்டம் உருவாகிற்று என்பது குறிப்பிடற்பாலது. இது பெருமளவு லாஸ்ய மரபைச் சேர்ந்தது. சில ஆய்வாளர் இதன் தோற்றத்தினை நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே காண்பர். எனினும் இதன் இன்றைய நிலை சுவாதித் திருநாள் ஆட்சிக் காலத்திலே தான் ஏற்பட்டிருக்கலாம் எனக் கருதப்படுகிறது. தஞ்சை நால்வர் முதலியோருடன் அங்கு சென்ற சுகந்தவல்லி முதலியோர் இதனைச் செம்மைப்படுத்துவதிலே முக்கியமான பங்கினை வகித்திருப்பர். மன்னர் கிராமிய நடனங்களையும் நன்கு ஊக்குவித்தார். வட இந்திய நடனக்குழுக்கள் சில திருவாங்கூருக்கு வந்து ஆடி, அரசரிடம் கொடைகள் பெற்றுச் சென்றனர் எனக்கூறப்படுகின்றது. இக்குழுக்களிலே வட இந்திய சாஸ்திரீய நடனங்களிலே ஒன்றான 'கதக்' கலைஞரும் இடம் பெற்றிருப்பர் எனக் கருதப்படுகிறது.

நாட்டியத்துக்கான இசை உருப்படிகளை இயற்றியும் இவர் நடனங்களை ஊக்குவித்தார்; பரத நாட்டியத்திற்கு மட்டுமன்றி மோஹினி ஆட்டத்திற்குமான இசை உருப்படிகளை இயற்றியுள்ளார். 'பாவயாமி ரகுராம' எனத் தொடங்கும் கீர்த்தனை போன்றவை நடனத்திலும் பயன்படுத்தப்படுவன. நாட்டியத்திற்காக இவர் இயற்றிய உருப்படிகளிலே ஸ்வரஜதி, வர்ணம், ஜாவளி, பதம், தில்லானா எனப் பல திறப்பட்டன உள்ளன.

நாயக - நாயகி பாவங்களை எடுத்துரைக்கும் ஜாவளி, வர்ணம், பதம் முதலியனவற்றிலே ஜயதேவரின் அஷ்டபதி, சேஷத்திரஜ்ஞரின் பதங்கள் முதலியனவற்றின் சாயல் உண்டு. வர்ணங்கள் பெரும்பாலும் சிருங்காரரசம் நிறைந்தவை. இவருடைய 23 வர்ணங்களிலே மூன்று தான வர்ணங்கள். இவை இசைக்குரியவை. ஏனையவை செளக அல்லது பதவர்ணங்களாகச் சிருங்காரரசம் பொருந்தியவை. நாட்டியத்திலே நன்கு பயன்படுத்தப்படுபவை. இசை உருப்படிகளின் போலவே நாட்டியத்திற்கான உருப்படிகளிலும் மன்னரின் இறைபக்தி புலப்படுகின்றது.

இவ்வாறு சுவாதித்திருநாள் இசைக்கும் நடனத்திற்கும் பங்களிப்புகள் செய்துள்ளார்.

நடனமேதை பந்தணை நல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளை

இந்திய சாஸ்திரீய நடனங்களிலே தமிழகத்துக்குரிய தனிச் சிறப்பு வாய்ந்த பரதநாட்டியம் நீண்டகால வரலாறு கொண்டதாகும். காலம் தோறும் பல கலைஞர்கள் இக் கலைக்குப் பலவகையான தொண்டுகள் புரிந்து இதனை மேலும் வளம்படுத்தி வளர்த்து வந்துள்ளனர். இத்தகைய அரும் பெரும் கலைஞர் வரிசையிலே தனிச் சிறப்புள்ள ஒருவராகவே பந்தணை நல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளை விளங்கினார் (1869 - 1954).

தமிழகத்திலுள்ள தலைசிறந்த கலைக் கேந்திரஸ்தானங்களிலே தஞ்சை ஆர் மாவட்டம் குறிப்பிடற்பாலது. இங்குள்ள திருக்குற்றாலத்திற்குப் பக்கத்திலுள்ளதும், தேவாரப் பாடல் பெற்ற சிவகேசுத்திரங்களிலொன்றானதுமான பந்தணை நல்லூரிலே வாழ்ந்த சூரியமூர்த்தி நட்டுவனார் இசை, நாட்டியம், தமிழ் முதலியவற்றிலே மிகுந்த விற்பன்னர். இவர் தஞ்சை நாட்டிய சகோதரர் நால்வரில் ஒருவரான பொன்னையாவின் மகளைத் திருமணம் செய்தார். இவ்விருவருக்கும் மகனாகவே மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளை பிறந்தார். எனவே, தாய்வழியிலும் தந்தை வழியிலும் மிகப் பிரசித்தி பெற்ற கலைஞர் குடும்பத்திலே பிறந்த இவர் இசை, நடனம் முதலியவற்றை இயல்பான முதுசொத்தாகவே பெற்றார். பச்சிளம் பாலகனாக இருந்தபோதே தந்தையாரை இழந்தார். தஞ்சைவூரில் இருந்த மைத்துனர் குமாரசுவாமி நட்டுவனார் இவரை வளர்த்து இசை, நடனம் முதலியவற்றை இவருக்குக் கற்பித்து வந்தார். மேலும் இராமலிங்க வாத்தியாரிடம் தமிழையும் வேங்கடசாமி வாத்தியாரிடம் தெலுங்கினையும் ஆடுதுறை அறிஞர் குப்புசுவாமி கனபாடிகளிடமிருந்து சம்ஸ்கிருதத்தையும் இவர் கற்றார். 12வது வயதிலே கலை ஆர்வம் மிக்கவராகத் தஞ்சைவூரிலே சபாபதி நட்டுவனாரிடமும் மாமனார் மஹா தேவ நட்டுவனாரிடமும் நாட்டியத்தினை நன்கு பயின்று வந்தார்.

இசையிலும் நாட்டியத்திலும் இவர் மிக்க ஆர்வமும் முயற்சியும் கொண்டிருக்கினார். ஏற்கனவே வாய்ப்பாட்டிசை, வாத்திய இசை ஆகிய வற்றிலே திறமையைக் காட்டிவிட்டார். வயலின் வாத்தியக் கலையிலே சிறந்த தேர்ச்சி பெற்றுப் பிரபல வாய்ப்பாட்டிசைக் கலைஞருக்குப் பக்க வாத்தியம் வாசித்துப் புகழ்பெற்றார். மேலும் சீர்காழியினைச் சேர்ந்த பிரபல பிடில் வித்வான் நாராயணசாமிப் பிள்ளையிடம் பிடிலும் நன்கு கற்றார்.

மாமனார் மஹாதேவ நட்டுவனார் இவரின் திறமையினை நன்கு மதித்து சாஸ்திர நுட்பங்கள் பலவற்றை இவருக்குப் புகட்டினார். தாம் கச்சேரி செய்யப்போகும் இடங்களுக்கெல்லாம் இவரையும் கூட்டிச் சென்று பாட வைத்தார். இவ்வாறு தஞ்சையிலும் சில காலம் குருகுலவாசம் செய்து வந்தார். முடிவிலே மாமனாரின் மகளைத் திருமணம் செய்து பந்தனை நல்லூருக்குத் திரும்பினார்.

இப்போது இவர் நாட்டியத்திலே மட்டுமன்றி வாய்ப்பாட்டிசை, வாத்தியஇசை ஆகியவற்றிலும் சிறந்த தேர்ச்சியும், திறனும் பெற்று விட்டார். நாட்டியக் கலைஞனுக்கு இப்பயிற்சி மிக முக்கியமாகும். இவற்றைவிடப் பரத நாட்டியத்திற்குரிய பிரதான மொழிகளான தமிழ், தெலுங்கு, சம்ஸ்கிருதம் முதலியனவற்றிலும் நல்ல தகைமை பெற்றிருந்தார். இவற்றிலே சாஹித்தியங்கள் இயற்றும் திறமையும் இவருக்கு இருந்தது. சம்ஸ்கிருதத்திலே பேசவும், சாஹித்தியம் இயற்றவும் வல்லவர். பெரும்பாலான பரத நூல்கள் சம்ஸ்கிருதத்திலே இருப்பதால் அதனை அவர் நன்கு கற்றதில் வியப்பில்லை. மொழியறிவு நன்கு இருந்த படியால்தான் சாஸ்திரீய முறையை அவரால் நன்கு பின்பற்ற முடிந்தது.

புகழ்பூத்த தம் மூதாதையரைப்போல இவரும் தலை சிறந்த கலை விற்பன்னர், சிவபக்தர், சொந்த ஊரான பந்தனை நல்லூரிலுள்ள பசுபதீஸ்வரர் ஆலயத்திலே தமது இறுதி மூச்சுவரை கலைத்தொண்டு செய்து வந்தார். இங்கு சாந்தியம் கொண்டிருக்கும் சிவபிரான் மீது பல பத வர்ணங்கள், கீர்த்தனைகள் முதலியன இயற்றியுள்ளார். இவ்வாறு பல திறப்பட்ட கலைத்திறன் வாய்ந்த சிவபக்தராகவே விளங்கினார். பரத சாஸ்திர நூல்களிலே கூறப்படுகின்றவாறு நாட்டியம் இறைவனை ஏத்துதற்கான தலை சிறந்த சாதனம் என்பதை நன்கு உணர்த்துபவர் போலவே இலங்கினார்.

பரதக்கலை இன்னமும் மறுமலர்ச்சி அடையவில்லை. எனவே அக்காலச் சூழ்நிலையிலே பந்தனை நல்லூரிலிருந்தும், அயலிலுள்ள கிராமங்களிலிருந்தும் வந்த தேவதாசிக் குடும்பங்களைச் சேர்ந்த இளம் பெண்களுக்கு நாட்டியமும், ஆண்களுக்கு நட்டுவாங்கமும் இவர் கற்

பித்து வந்தார். திருவளப் புத்தூரைச் சேர்ந்த கல்யாணி அம்பாள் இவரின் ஆரம்பகாலச் சிறந்த மாணவிகளில் ஒருவராவார். கல்யாணியின் நாட்டியக் கச்சேரிகளுக்குப் பிள்ளையவர்கள் நட்டுவாங்கும் செய்துவந்தார். கல்யாணியின் பிரசித்தி பெற்ற பிள்ளைகளான ஜீவரத்தினம், ராஜலக்ஷ்மி சகோதரிகளுமிவரிடமே நாட்டியம் கற்றுப் புகழ் அடைந்தனர். இச் சகோதரிகளிலே ஜீவரத்தினத்தின் திறமையினைக் கண்ணூற்று அவளுக்குப் பல சாஸ்திர நுட்பங்களையும் புகட்டி, அவளை ஒரு பெரும் கலைச் செல்வியாக உருவாக்குவதிலேயே பிள்ளை பெரிதும் கவனம் செலுத்தினார். இச் சகோதரிகளின் குறிப்பாக ஜீவரத்தினத்தின் நாட்டியக் கச்சேரியினைப் பார்த்த பின்னரே ஸ்ரீமதி ருக்மிணிதேவி பரதநாட்டியம் பயிலுவதற்கான புத்தூக்கம் பெற்றார் என்பதும் குறிப்பிடற்பாலது. ஆனால் துரதிர்ஷ்ட வசமாக ஜீவரத்தினம் 21 வயதிலே இறந்தமை நாட்டியக்கலை உலகிற்குப் பேரிழப்பே. இதன் தாக்கம் தாயை மட்டுமன்றிக் குருவையும் நன்கு பாதித்தது. இம் மாணவி பற்றி அவர் நீண்ட காலமாகக் கவலைப்பட்டு வந்தார். 'ஜீவரத்தினம் நேர்த்தியாக ஆடும்போது நான் பாடுவதை நிறுத்து வதுண்டு. இதனால் பத்மாசன நிலையிலிருக்கும் என் கைகளிலிருந்து ஆடுதற்குரிய இசைக்கான தாளங்கள் என் மடியில் விழும். அப்பிள்ளையின் அபிநய அழகிலே மெய்மறந்து விடுவேன். இத்தகைய மிக முழுமையான அபிநயத் தோற்றத்தினை வேறொருவரிலே காணமுடியாது' என அவர் பெரிதும் கவலைப்பட்டார். எனினும் கல்யாணி அம்மாள் இறுதி வரை பிள்ளை அவர்களுக்குப் பணிபுரிந்து வந்தார்.

இக்காலகட்டத்திலே, அதாவது சென்ற நூற்றாண்டின் முப்பதுகளிலே திரு. இ. கிருஷ்ண ஐயர் போன்றோரின் அயராது முயற்சிகளினாலே பரதநாட்டியம் புத்துயிர் பெற்றுவந்தது. கிருஷ்ண ஐயரே இவரின் திறமையைக் கண்டுபிடித்து ருக்மிணிதேவி போன்றோருக்கு அறிமுகம் செய்து வைத்தார். ஸ்ரீமதி ருக்மிணிதேவி பரதக்கலையில் ஈடுபட்டு அதனைக் கற்கத் தொடங்கினார். மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளையிடம் பரதம் பயின்றார். தாம் நிறுவிய கலை நிறுவனமாகிய கலாக்ஷேத்திரத்திலே கலைப்பணி புரியுமாறு இவரை வரவழைத்தார். பிள்ளையவர்களும் அவரின் தலை சிறந்த மாணவர்களில் ஒருவரும் மருமகனுமாகிய சொக்கலிங்கம்பிள்ளையும் கலாக்ஷேத்திரம் சென்று சில ஆண்டுகள் அங்கு மகத்தான கலைப்பணி புரிந்தனர். அங்கு பிள்ளை அவர்களே முதலாவது பிரதம நாட்டிய ஆசானாக விளங்கினார். இக்காலப் பகுதியிலே காட்டு மன்னார் கோயில் முத்துக்குமரப்பிள்ளையெனும் நாட்டிய ஆசானும் அங்கு பணிபுரிந்தார். ஸ்ரீமதி ருக்மிணிதேவி பரதம் பயின்று கலாக்ஷேத்திரம் மூலம் கலைஞர்

பலரை உருவாக்கி வந்தார். இதனால் பந்தனை நல்லூர் நாட்டிய பாணி மேலும் பல இடங்களுக்குப் பரவிற்று. பரதக்கலை மறுமலர்ச்சி ஏற்பட்டதைத் தொடர்ந்து பந்தனை நல்லூர் திடீரெனப் பிரபல்யமுற்றது. சிறுகிராமமாக இருந்த அவ்வூர் நாட்டிய உலகிலே குறிப்பாகப் பரதக்கலை உலகிலே ஒரு முக்கியமான இடத்தைப் பெற்றது. தமிழகத்திலிருந்தும், இந்தியாவின் பிற மாநிலங்கள் பலவற்றிலிருந்தும், வெளிநாடுகளிலிருந்தும் நடன மாணவர்களும், ரசிகர்களும், நடன வரலாற்றாசிரியர்களும் அங்கு வந்து குவியத் தொடங்கினர். பிள்ளையவர்களும் இறுதிவரை நாட்டியப் பணி செய்வதில் சலிக்காது செயற்பட்டு வந்தார்.

தொடக்க காலத்திலே பிள்ளையவர்கள் நாட்டிய நுணுக்கங்களிலே மாணவர்களுக்கு நல்ல பயிற்சி அளித்த பின், வேறு சில நட்டுவனார் மூலம் அவர்களின் அபிநயங்களை மேலும் சீராக்குவிப்பார். தனது மைத்துனர் குமாரசுவாமியின் மகன் அருணாசலத்திடமே பெரும்பாலும், இவ்வாறு மாணவர்களை அனுப்பி வந்தார். மேலும் கிருஷ்ண ஐயரின் குருவான மேலட்டூர் நடேச ஐயரிடமும் கலந்து ஆலோசித்து வந்தார். இவரும் பந்தனை நல்லூர் நாட்டிய பாணியிலே தேர்ச்சியடைந்தவர். தனி ஆட்டத்திலும், நாட்டிய நாடகத்திலும் மிகத்திறமை பெற்றிருந்தார். பிள்ளையின் வேண்டுகோளுக்கிணங்கி ஒவ்வொருவாரமும் பந்தனை நல்லூருக்குச் சென்று, ஓரிரு மாதங்கள் தங்கி இருவரும் கருத்துப் பரிமாற்றம் செய்தனர். இவர் ஐயர் மூலம் சிரேஷ்ட மாணவர்களுக்குச் சில பயிற்சியும் செய்வித்து வந்தார். இவ்வாறு தம் மாணவர்களுக்குச் சமகாலச் சிறந்த கலைஞர் சிலரது சீர்ப்பயிற்சிகள் சிலவும் அளிப்பித்து வந்தார். அதே வேளையில், பெரும் செல்வம் வழங்கினாலும், நாட்டியத்திற்குத் தகுதியற்ற மாணவர்களை ஏற்றுக்கொள்ளமாட்டார், மேலும் கும்மி, கோலாட்டம் முதலிய கிராமியக் கலைகளிலும் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தார்.

இவரிடம் கற்றுப் புகழ்பெற்ற மாணவர் சிலர் பற்றி ஏற்கனவே குறிப்பிடப்பட்டது. இவரின் மருமகரான சொக்கலிங்கம்பிள்ளை சுமார் 40 ஆண்டுகளாக மாமனாருடன் சேர்ந்து கலைத்தொண்டுகள் புரிந்தவர். பின் சென்னையிலுள்ள இந்திய நுண்கலை நிறுவனத்தின் தலைவராகப் பல ஆண்டுகள் பணிபுரிந்தார். பிள்ளையவர்களின் ஏனைய மாணவர்களில் பந்தனை நல்லூர் தங்கச்சியம்மா, பந்தனை நல்லூர் ஜெயலக்ஷ்மி, ராம்கோபால், மிருணாளினி சாராபாய், தாரா செளவுத்திரி, பெங்களுர் கிருஷ்ணராவ், சந்திராபாகாதேவி, சாந்தாராவ், (மகன்) முத்தையாபிள்ளை முதலியோர் குறிப்பிடற்பாலர். ராம்கோபால் பரதக்கலையினை வட இந்தியாவிலும், குறிப்பாக மேனாடுகளிலும் பரப்பியவர். மிருணாளினி

சாராபாய் ஆமெதபாத்திலே தர்ப்பணா எனும் நிறுவனத்தை அமைத்துக் கலைப்பணி புரிந்து வருகின்றார். இந்நிறுவனம் பொன்னையா மணி மாலை எனும் நூலை வெளியிட்டுள்ளது. சாந்தாராவும் புகழ்பெற்ற பரதக் கலைஞர். பந்தனை நல்லூர் ஜெயலக்ஷ்மி பிள்ளையின் தலைசிறந்த ஒரு மாணவி. 'பந்தனை நல்லூர்ப் பாணியே உன்னால் தான் வாழப் போகின்றது' எனக் குருவே இவரைப் பாராட்டியதாகக் கூறப்படுகின்றது. பிள்ளை சமகால ராமநாதபுரம் சேதுபதி மன்னரின் முன்னிலையிலே வாசஸ்பதிராகப் பதவர்ணம் இயற்றிக் கச்சேரி செய்து காண்பித்து ஜெயலக்ஷ்மிக்கு 'நிருத்திய சூடாமணி' எனும் விருதுப்பெயர் பெற்றுக்கொடுத்தார். தாமும் சில சன்மானங்களைப் பெற்றார். அரசர் ஜெயலக்ஷ்மியைத் திருமணம் செய்துகொண்டார். பிள்ளையின் மகனான முத்தையாவின் மகன் கோபாலகிருஷ்ணன் பெங்களூரிலே கலைப்பணி புரிந்து வருகிறார். கந்தப்பா நட்டுவனார், திருவளப்புத்தூர் சுவாமிநாதபிள்ளை, சொக்கலிங்கம்பிள்ளை முதலியோர் இவரிடம் நட்டுவாங்கம் நன்கு பயின்றனர். கந்தப்பாவே புகழ்பெற்ற பாலசரஸ்வதியின் குருவாகும். கோனேரி ராஜபுரம் சங்கீதவித்வான் வைத்தியநாதையர், சங்கீத கலாநிதி பொன்னையா பிள்ளை முதலியோர் இவரிடம் இசை பயின்றனர்.

இவர் சரளமாகப் பேசும் சாந்தமான சுபாவம் உடையவர். வயது சென்ற பின் மாணவர்கள் இவரைத் 'தாத்தா' என அழைத்தனர். பலர் இவரிடம் வந்து இசை, நடனம் மட்டுமன்றிச் சம்ஸ்கிருத சுலோகங்கள், தெலுங்குப் பதங்கள் முதலியன சம்பந்தமான ஐயங்களைத் தீர்த்துத் தெளிவு பெற்றனர். நாட்டிய ஆர்வமேலீட்டால், தள்ளாத பருவத்தில் கூடச் சிலம்பக் கூடத்திற்குச் சென்று விட்டால், உற்சாகம் பெற்றுவிடுவார். ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு இவர் ஒரு சிறந்த சிவபக்தர். சொந்த ஊரிலுள்ள பசுபதீஸ்வரர் ஆலயத்திற்கு நாடோறும் இரண்டு தடவை சென்றார். தினமும் இரு ஏழைகளுக்காவது அன்னமிட்டு உண்பார். பசுபதீஸ்வரர் ஆலயத்திலே நடைபெற்ற எல்லா விஷயங்களிலும் இவருக்கும் பங்கி ருந்தது. தாம் உழைத்த செல்வத்திலே பாதிக்கு மேல் ஏழைகளுக்கும் கோவிலுக்கும் செலவழித்தார். இத்தகைய தரும சிந்தனையாளர் எளிமை யான வாழ்க்கை நடத்தியவர். அரையிலே நாலுமுழ வேட்டியும் தோளிலே சால்வையும் பொதுவாக அணிந்திருப்பார். அரச சபைக்கும் இவ்வாறே செல்வார். சரிகை வேட்டியோ, சேட்டோ அணிந்திலர். இவ்வாறு எளிமை யான வாழ்க்கையும் அசைக்கமுடியாத இறை நம்பிக்கையும், உயர்ந்த கலைச் சிந்தனையும் கொண்டவராகவே இவர் இலங்கினார்.

ஆக்க பூர்வமான வாக்கேயகாரர் ஆகவும் இவர் விளங்கினார். நாட்டியத்திற்கான இசை உருப்படிகள் குறிப்பாக, ஜதீஸ்வரம், வர்ணம், பதம் முதலியனவற்றையும் இயற்றினார். தமிழில் 30 கீர்த்தனைகளையும், பத வர்ணங்களையும் இயற்றினார். வாசஸ்பதி, தோடி ராகங்களிலமைந்த வர்ணங்கள், பைரவி தோடியிலான தெலுங்கு உருப்படிகள், குறிப்பிடற் பாலன. வேணுகாம்பிகை, பசுபதீஸ்வரர் பற்றிய இராகமாலிகா, கிருதி முதலியனவும் குறிப்பிடத்தக்கவை.

கீர்த்தனங்கள் பல எழுதியுள்ளார். எனினும், வர்ணங்களில் குறிப்பாகத்தான வர்ணங்களிலேதான் இவரின் கலை முத்திரை நன்கு பதிந்துள்ளது. சாந்தாராவ் போன்ற சிறந்த மாணவர்களே இவற்றை நன்கு பயன்படுத்த முடிந்தது. பரத நாட்டிய மரபிலே கீர்த்தனைகளுக்கு இவரே முதலில் அபிநயம் செய்து காட்டியவர் எனக் கூறப்படுகின்றது. தியாகராஜ சுவாமிகளின் பஞ்சரத்தினக் கீர்த்தனைகள், 'நடன மாடனார்' எனத் தொடங்கும் கோபாலகிருஷ்ண பாரதியாரின் பாடல் முதலியவற்றை அபிநயித்துக் காண்பித்தார். பின்னையது இன்றும் நடன அரங்கேற்றங்கள் பலவற்றிலும், நடனக் கச்சேரிகளிலும் தொடர்ந்து இடம்பெற்று வருகின்றது.

பரத நாட்டியக் கலையிலே குறிப்பிட்ட சில அம்சங்களைச் சிறப்பாகக் கொண்ட பந்தனை நல்லூர் பாணி, வழுவூர் பாணி என இரு பிரதான பாணிகளுண்டு. இவற்றிலே பந்தனை நல்லூர் பாணியின் சில சிறப்பியல்புகளைக் குறிப்பிடலாம். 'இப்பாணி விறுவிறுப்பான துரித அடவுகளுக்குரிய ஜதிகளுக்குப் பேர் பெற்றது. நுணுக்கமான லயவேலைப்பாடுகளையும், மேடை முழுவதும் வியாபித்துக் காணக் கூடிய பரந்த ஆட்டமுறைகளையும் இதிலே காணலாம். இப்பாணியிலே நிருத்தம் மிக முக்கியம் பெறுகின்றதெனச் சில விமர்சகர் கருதுவர். இப்பாணியைக் கையாளுவோரின் அபிநயத்தில் முகபாவத்துடன் சிலை போன்ற நுட்பமான அடவுகளும் கலக்கின்றன. இதனால் அபிநயத்தில் முக்கியமான பாவ உணர்ச்சி சபையோரைக் கவர முடியாதவாறு மற்றைய அம்சங்கள் ஈர்க்கின்றன எனச் சங்கீத நாடக அக்கடமியின் கருத்தரங்கு ஒன்றிலே யூ. எஸ். கிருஷ்ணராவ் குறிப்பிட்டுள்ளார். ஆனால், இக்கருத்து ஓரளவே சரியானதாகும். ஏனெனில் நாட்டியத்தின் உயிர்போன்ற பாவ ரசங்களை வெளிப்படுத்தும் பாங்கு இப்பாணியிலும் நல்ல கவர்ச்சி கரமான முறையில் வெளிப்படுதலை மறுக்க முடியாது. செளஷ்டவம் அல்லது அங்க சுத்தம் இதில் நன்கு கவனிக்கப்படும்.

பிள்ளையவர்கள் இதிலே நுட்பம் மிகுந்த கட்டுப்பாட்டினை ஏற்படுத்தியுள்ளார். தம் முன்னோருக்கிருந்த திறன் தம்மிடம் இருக்கவில்லை

என அவர் அடக்கத்துடன் கூறியிருப்பினும், அவரின் திறனும் மேதா விலாசமும் குறிப்பிடத்தக்கவை. சிறந்த விழிப்பும், கற்பனையுமுள்ள மாணவரே இவருடைய நாட்டிய பாணியிலே நன்கு மேம்படமுடியும். இப்பாணியிலே நிருத்தியமும், நிருத்தமும் முரணின்றித் தக்கவாறு கலப்பன. மென்மையான சிருங்காரரசம் கலைக்கு உயிர்போன்றது. 'பந்தணை நல்லூர் என்றாலே சம்பிரதாயத்தை ஒட்டியது; அடவு ஐதிகள் யாவும் சுத்தமாகவே இருக்கும். முத்திரைகள் பாவங்கள் யாவும் சாஸ்திரீய மானவை' என்ற புகழ்க்கே அவர் தான் காரணம். பிள்ளையவர்கள் கையாண்டு வந்த பாணி முறையிலே தனிச் சிறப்பியல்புகள் பல உள்ளன. 'பரந்த துரிதமான அசைவுகள் சம்பிரதாய ரீதியிலான அழகிய கோடுகள், நிலைகள் முதலியன குறிப்பிடற்பாலன.' பொருத்தமான அடவுகளுடன் தீர்மானங்களை இவர் உருவாக்குதல் பார்ப்பவருக்கு மிகுந்த களிப்பினை ஊட்டும். இப்பாணியின் ஜீவகளை (Vitality) மிகக் குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

இவர் நாட்டியம், இசை கற்பிக்கும் முறை குறிப்பிடற்பாலது. பத் மாசன நிலையில் நாட்டியத்திற்கான தட்டுக்களியுடன் உட்கார்ந்திருப்பார். கலை இவருக்கு உயிர் போன்றது. நாட்டியம் ஒரு யோகம் என்ற சாஸ்திரீயக் கருத்தினை வலியுறுத்தி வந்தார். மாணவரின் கலைப்பயிற்சி யினை மட்டுமன்றி, ஒழுக்கத்தினையும் உடல் நலத்தினையும் நன்கு கவனித்தார். இசையினை வெளிப்படுத்துதற்கான முழுமையான சாதனம் உடம்பேசு என்ற கருத்து இந்நாட்டிய பாணியிலே நன்கு வலியுறுத்தப் படும். மிக முழுமையான கலைஞர்களை உருவாக்குவதில் இவர் ஈடு பட்டார். பொதுவாக மாணவர்களைத் தமது இல்லத்திலே குருகுலவாசம் செய்வித்துக் கலைப் பயிற்சியளித்தார். மாணவர் விரும்பிக் கொடுக்கும் தகுகணையினைப் பெற்றுக்கொள்வாரேயொழியத் தாம் கேட்டுப் பெறமாட்டார்.

இவர் அதிகாலையிலே எழுந்து காலைக் கடன்களை முடித்து விட்டுப் பொதுவாக ஐந்தரை மணிக்கு நாட்டியப் பயிற்சியினைத் தொடங்கி விடுவார். இப்பயிற்சி இடையிலே இறை வழிபாட்டிற்கும், காலை உணவுக்கும் சிறிது நேரம் தவிர்த்து நண்பகல் 12 மணிவரை தொடரும். மதிய போசனம் முடிந்த பின் பற்பகல் 1 - 4 மணிவரை நாட்டிய சாஸ்திர விளக்கம் அளித்து வந்தார். தேவையாயின் அபிநயமும் சொல்லிக் கொடுப்பார். மாலை 6 மணிக்கு மாணவர்களுடன் பந்தணை நல்லூர் பசுபதீஸ்வரர் ஆலயத்திற்குச் சென்று ஒரு மணித்தியாலம் பக்திக் கீதங்கள் பாடுவார். வீடு திரும்பிய பிறகு உணவு உண்டபின் மாணவர்கள் வட்ட மாக உட்கார்ந்திருக்க அரிக்கன் லாம்பு வெளிச்சத்திலே கை முத்திரைகள் மட்டும் கற்பிப்பார். இவ் ஒழுங்குமுறை பொதுவாகப் பின்பற்றப்பட்டது.

தமிழ் நாட்டிலுள்ள எல்லா ஆலயங்களிலும் இவருக்குப் பரிவட்ட மரியாதையும் நாட்டியத் தொண்டுத் தொடர்பும் இருந்தன. திருப்பனந்தாள் காசிமடத்துச் சுவாமிநாதத் தம்பிரான் இவரிடத்து மிக்க அன்பு கொண்டிருந்தார். திருப்பனந்தாள் ஆலயத்திலும் இவர் பணி புரிந்தார்.

முற்காலத்திலே கோவில்களிலே கொடியேற்றத்தின் போதும், கொடியிறக்கத்தின்போதும் நவசந்தி நடனம் எனும் நாட்டியப் பணி இருந்தது. மறந்துவிடப்பட்ட இக்கலைக்குப் பிள்ளை புத்துயிர் அளித்தார். பெங்களூர் பத்மலோசனி, திருவிடை மருதூர் லக்ஷ்மி ராஜ்யம் எனும் இரு மாணவிகளுக்கு இது பற்றிக் கற்பித்துச் சென்னைத் தமிழிசைச் சங்கம் உட்படப் பல இடங்களில் இதனை நடத்திக் காட்டிப் பெருமதிப்புப்பெற்றார்.

இவருடைய கலைப்பணிகளைப் பாராட்டி விருதுப் பெயர்கள் இவருக்கு வழங்கப்பட்டன. 1943ல் எழும்பூர் ஜகந்நாத சபா இவருக்கு 'நாட்டியக் கலாநிதி' எனும் பட்டத்தை வழங்கிற்று. 1948 இல் கும்பகோணத்திலே இவருக்கு பாராட்டுப் பத்திரமும், பணமுடிச்சும் வழங்கித் தமிழ்நாடு இவரைக் கௌரவித்தது. இறுதிக் காலம் வரை எழும்பூர் லலித கலை மன்றத்தின் கௌரவ முதல்வராக விளங்கி வந்தார்.

சால்திரத்திற்கும், மரபிற்குமிவர் மதிப்பு அளித்தவர். சம்பிரதாயத்தி லிருந்து சிறிதும் வழுவாது நாட்டியம் கற்பித்தார். கீர்த்தனைக்கு அபிநயம் பிடிக்கும் வழக்கத்தினை முதன்முதலில் இவரே அரங்கேற்றியவர். இவரது அடவுகள் புதுப்புது விதமான நுட்பமான வயவிந்யாசங்களுடன் பார்ப்பவர் பிரமிக்கும் வகையிலே இருக்கும். மூலை முடுக்கிலே ஒதுக்கப்பட்டிருந்த பரதக்கலைக்கு உலகளாவிய பெருமதிப்பினை ஏற்படுத்தியவர் வரிசையில் இவர் முன்னிடம் வகிக்கின்றார். பழைமையும் புதுமையும் சேர்ந்ததாயினும் சம்பிரதாயத்தை ஒட்டியே நாட்டியக் கலையினை வளர்த்தவர். இவரின் பலதரப்பட்ட அபாரமான கலைத்திறன் பாராட்டிற் குரியதே. இவரின் மேதா விலாசமும், எளிமையான வாழ்க்கையும், ஆழ்ந்த சமயப் பற்றும், பரோபகாரமும் தன்னலமற்ற கலைத் தொண்டுகளும் குறிப்பிடற்பாலன. பரதக்கலை தந்த ஜீவ சத்தினாற் போலும் ஆயிரம் பிறை கண்டவர். இவரின் சிஷ்ய பரம்பரையினர் பரதக்கலையினைத் தொடர்ந்து வளர்த்தும், பேணியும் வருகின்றார். இவரைப் பரத நாட்டிய 'குலகுரு' எனவும் சிறப்பித்துக் கூறுவர்.

நாட்டியக் கலாகேசரி வழுவுர் ராமையாபிள்ளை

பரதநாட்டியத்திற்குக் காலம்தோறும் கலைஞர்கள் பலர் தத்தம் பங்களிப்பு களைச் செய்துவந்துள்ளனர். கலைஞர்கள் மத்தியிலே நிலவிவந்துள்ள நடனபாணிகளிலே சில வேறுபாடுகள் காணப்பட்டாலும், சுமார் இரு நூற்றாண்டுகளுக்கு மேலாகப் பந்தணை நல்லூர் பாணி, வழுவுர் பாணி என இரு பிரபல்யமான நடன பாணிகளே நிலவிவந்துள்ளன. இப்பாணிகள் நிலவிவந்த இடங்களின் பெயரால் அழைக்கப்பட்டன. இவ்விரு இடங்களும் தமிழகத்திலுள்ள தலைசிறந்த பண்பாட்டு மையங்களிலொன்றான தஞ்சாவூர் மாவட்டத்திலுள்ளன. மேற்குறிப்பிட்ட வழுவுர் பாணியின் மிகப்பெரிய நடன ஆசானாகச் சென்ற நூற்றாண்டிலே பா. ராமையாபிள்ளை விளங்கினார்.

சைவசமய பாரம்பரியத்திலே வழுவுர் அட்டவீரத் தலங்களில் ஒன்றாகப் புகழ்பெற்ற புனித தலமாகும். இங்கு சிவபெருமான் தனக்கு எதிராக அறியாமையால் முனிவர்கள் அனுப்பிய யானையைக் கொன்று அதன் தோலை உரித்துப் போர்த்து நடனமாடினார் எனவும் இதனால் அங்கு அவர் கஜசம்ஹார மூர்த்தியாக விளங்குகிறார் எனவும் மரபுவழியாகக் கூறப்படுகின்றது. இத் திருத்தலத்தில் எழுந்தருளியிருக்கும் சிவ பிரான் ஞானசபேசராகவும் போற்றப்படுகின்றார்.

இசை, நடன மரபுகளை நன்கு பேணி வந்த மரபுவழிக் கலைஞர் மரபிலே தான் ராமையாபிள்ளை 1905 இல் பிறந்தார். இவருடைய மிகப் பழைய முன்னோர்கள் சோழப்பெருமன்னர் காலத் திலே அரச குடும்பத்தினருக்கு நடனம் கற்பித்தும் ஞானசபேசருக்கு நடனப்பணி செய்தும் வந்ததாகக் கூறப்படுகின்றது. இது பற்றி ராமையாபிள்ளை பெருமிதத்துடன் நினைவு கூர்ந்துவந்தார். மேற்குறிப்பிட்ட கலைஞர் மரபினைச் சேர்ந்த நாகப்பா நட்டுவனார் கி.பி. 18ம் நூற்றாண்டளவிலே வாழ்ந்தார்.

இவரின் மகனான வீரப்பா நட்டுவனார் புகழ்பெற்ற அறிஞராகவும் நடன ஆசான் ஆகவும் விளங்கினார். சமகாலத் தஞ்சாவூர் அரசனின் ஆதரவை ஏற்றிவர். இவருடைய மகளின் மகனான (பேரரான) சாமு நட்டுவனார் பந்தனை நல்லூர் மீனாக்ஷிசுந்தரம்பிள்ளையின் மூத்த சமகாலத்தவர். சாமுவின்னுடைய நடனக்கச்சேரிகளுக்குப் பிள்ளையவர்கள் 17,18 வயதள விற கூட வாய்ப்பாட்டிசை வழங்கி வந்தார். இவ்வாறு இவர்களுக்கிடையிலே கலைரீதியிலான நல்லுறவு நிலவி வந்தது. சாமு நட்டுவனார் அறிமுறையிலும், செய்முறையிலும் நன்கு தேர்ச்சி பெற்று விளங்கினார். இவருடைய புகழ்பெற்ற மாணவர்களில் அலமேலு, நாகம்மா, ருக்மிணி, மதுராந்தகம் ஜகதாம்பாள் முதலியோரும் அடங்குவர். பிள்ளையவரிடம் ஈ. கிருஷ்ண ஐயரும் நடனம் பயின்றவர் என்பது ஏற்கனவே கூறப்பட்டுள்ளது. 'கல்லாமல் பாதி குலவித்தை' என்ற மூதுரைக்கேற்ப ராமையாபிள்ளை நடனக்கலையினை முதுசொத்தாகவே பெற்றார். இவருடைய தாய் பாக்கியம்மாவும், மாணிக்கம் நட்டுவனாரும் சாமு நட்டுவனாரின் மக்கள். ஆரம்பத்திலே பிள்ளையவர்கள் மாமனாரிடம் நடனம் கற்றார். பின்னர் மதுராந்தகம் ஜகதாம்பாளிடம் சிறப்பாக அபிநயமும் பயின்று, பாக்கியம்மாவின் மகனாக வாழையடி வாழையாக நிலவி வந்த அந்நடனக் குடும்பத்தில் ஒரு சிறந்த நடனக் கலைஞராக எழுச்சிபெற்றார்.

இவர் நடனம் (அக்காலத்திய சதீர்) நட்டுவாங்கம், இசை முதலிய கலைகளில் மட்டுமன்றித் தமிழ், சம்ஸ்கிருதம், தெலுங்கு முதலிய மொழிகளையும் கற்றவர். தமிழிலே கூடுதலான தேர்ச்சி பெற்றிருந்தார். இவர் சிறந்த சமயப்பற்றுள்ளவர். சொந்த ஊரிலே கோயில் கொண்டெழுந்தருளியிருக்கும் ஞானசபேசர் மீதும், தமிழகத்திலுள்ள வேறுசில தலங்களில் எழுந்தருளியிருக்கும் சிவபிரான், முருகன் முதலியோர் மீதும் மிகுந்த பற்றுடையவர். இவர் பாரம்பரியமாகத் தாம் கற்ற நடனக்கலை பற்றி மேலும் ஆய்வுசெய்து அதனை மேம்படுத்தி வளர்த்தற்கு நன்கு செயற்பட்டுவந்தார். இந்நோக்கத்தினைத் திறம்பட நிறைவேற்றும் வகையில் நடன சாஸ்திரம், செய்முறை ஆகிய இரண்டிலும் நன்கு கவனம் செலுத்தினார். தமிழ் நாட்டிலுள்ள முக்கியமான இடங்களுக்குச் சென்று சாஸ்திரம் தொடர்பான நூல்கள், மரபுகள், நடன சிற்பங்கள் முதலியன வற்றை நன்கு கற்று ஆய்வுசெய்தார். இவற்றின் அடிப்படையிலும் தாம் ஏற்கனவே கற்றனவற்றின் அடிப்படையிலும் வழக்கற்றுப்போன சில நடன அமிசங்களை மீளவும் நடன மரபிலே சேர்த்தார்; சிலவற்றிலே

சில மாற்றங்களைச் செய்தார். சில புதிய அம்சங்களையும் சேர்ப்பதற்குப் பின்நின்றிலர். எல்லாவற்றிற்கும் மேலாகத் தாம் சம்பிரதாயத்தை யொட்டியே இவற்றைச் செய்ததாகவும், அதிலிருந்து விலகவில்லை எனவும் இவர் வலியுறுத்தியுள்ளார். இக்கலை பாரம்பரியக்கலை என்பதை இவர் என்றும் மறந்திலர்.

இவர் சென்ற நூற்றாண்டின் நாற்பது அளவிலே மயிலாப்பூரிலே 'வழுலூர் நுண்கலை' மன்றம் என்பதை நிறுவிச் சிறப்பாக நடனப் பணிகள் பல செய்துவந்தார். இவர் நடனப் பணிகளை நன்கு முன்னெடுக்கத் தொடங்கிப் பிரபல்யமாகிய காலகட்டத்திலே குறிப்பாக 1930 - 1950 வரையிலான காலப்பகுதியிலே நிகழ்ந்த மூன்று முக்கியமான நிகழ்வுகள் குறிப்பிடத்தக்கவை. முதலாவதாக 1930 - 1935 வரையுள்ள காலப் பகுதியிலேற்பட்ட பரதக்கலை மறுமலர்ச்சி நன்கு குறிப்பிடற்பாலது. இதைத் தொடர்ந்து உயர் குடும்பங்களைச் சேர்ந்த பல இளம் பெண்கள் பரதம் கற்க முன்வந்தனர். தாம் நடனக் கலையை நன்கு கற்பிக்கத் தொடங்கிய காலம் பொற்காலம் என இவரே குறிப்பிட்டுள்ளார். கமலா போன்ற சில சிறந்த மாணவர்களும் இக்காலத்திலே பரதம் கற்றுத் தமக்கும் ஆசானுக்கும் பெரும்புகழ் பெற்றுக் கொடுத்தனர். இரண்டாவதாக இந்திய சுதந்திரப் போராட்டம் உச்ச கட்டம் அடைந்து 1947இல் இந்தியா சுதந்திரம் பெற்றது. சுதந்திரப் போராட்ட காலத்திலே பாரதியாரின் 'ஆடுவோமே பள்ளுப்பாடுவோமே ஆனந்த சுதந்திரம் அடைந்து விட்டோம் என்று' எனத் தொடங்கும் தேசியப்பாடல்கள் போன்றவற்றிற்கு நடன அமைப்புச் செய்து பரதக்கலைக்குப் புதியதொரு பரிமாணமும் அளித்தார். பழைய மரபிலே நன்கு தோய்ந்த ஒருவரே மரபு பிறழாது புதிய அமிசங்களைச் சேர்க்க முடியும். இஃது ஒருவகையில் புரட்சிகரமானதாகும். இப்பாடல்கள் சமகால மக்களின் சுதந்திர வேட்கையைப் பிரதிபலிப்பதுடன் தமிழில் அமைந்திருந்தமையால் இவருக்கு மேலும் பேரும் புகழும் ஏற்பட்டன. மூன்றாவதாக 1942 இலே தமிழிசை இயக்கம் தொடங்கப்பட்டது. தமிழகத்திலே இசை, நடன குறிப்பாக இசைக்கச் சேரிகளிலே தமிழ் உருப்படிகள் நன்கு இடம்பெற வேண்டுமென இவ் இயக்கத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் பிரசாரம் செய்து வந்தனர். மக்களில் பலர் இதை விரும்பினர். எனவே ராமையாபிள்ளை கூடுதலாகத் தமிழ் உருப்படிகளை நடன நிகழ்ச்சிகளிலே பயன்படுத்தி மேற்குறிப்பிட்டவாறு பேரும் புகழும் பெற்றவர். சுதந்திரத்தைத் தொடர்ந்து சுதேசக் கலைகள் மேலும் சிறப்பும் மதிப்பும் பெற்றன.

பழைய நடன நூல்களையும் குறிப்பாகத் தஞ்சாவூர், சிதம்பரம் கோவில்களிலுள்ள நடன சிற்பங்கள் குறிப்பாக கரண சிற்பங்களையும் இவர் செவ்வனே கற்று ஆராய்ந்து ஏற்கனவே நடன வழக்கிலிருந்து பின்னர் பயன்படுத்தப்படாத நாட்டிய கரணங்களை மீண்டும் நடன நிகழ்ச்சிகளிலிடம்பெறச் செய்தார். இவற்றைச் செய்யக்கூடிய உடல் லாவகம் உடையோரே செய்வர். இதற்கான பயிற்சிகளை முதலில் மாணவருக்கு இவர் அளித்தார். கரணங்களுக்குப் பொருத்தமான பாடல்கள், ஜதிகள் முதலியவற்றையும் கவனித்தார். இவரிடம் கற்ற புகழ்பெற்ற மாணவர்களிலொருவரான கலாநிதி பத்மா சுப்பிரமணியம் கரணங்கள் பற்றிய செய்முறையிலும் குறிப்பாக ஆய்விலும் சிறந்து விளங்குகிறார். கரணங்களைவிட கவர்ச்சிகரமான சிலைபோன்ற நடனநிலைகளையும் இவர் நடனத்திலே முதன் முதலாகச் சேர்த்தார் எனக்கூறப்படுகிறது. மாணவர்கள் செய்துகாட்டக் கூடிய நடன நிலைகள் அழகு வாய்ந்தும் விளங்கவேண்டும் என இவர் கருதினார்; இதற்கான பயிற்சியை அளித்தார்.

ஏற்கனவே முன்னோரால் பின்பற்றப்பட்டுப் பின்னர் கைவிடப்பட்ட சில தீர்மானங்களை மீளவும் செய்முறைக்குக் கொண்டு வந்தார். இவை முற்காலத்திலிருந்தவை. இவற்றிலே இவர் சில புதிய கருத்துக்களையும் புகுத்தினார்.

நடனத்திற்கான தெலுங்கு உருப்படிகள் பலவற்றை இவர் கற்றவர். அவற்றில் சிலவற்றை நடன நிகழ்ச்சிகளில் பயன்படுத்தியவர். எடுத்துக் காட்டுகளாக 'மருபாரி' போன்ற தெலுங்கு பதங்களுக்கும், 'ஸரஸமுலாதே' போன்ற தெலுங்கு ஜாவளிகளுக்கும் தியாகராஜ சுவாமிகளின் பஞ்ச ரத்தினக் கீர்த்தனை ஒன்றிற்கும் நடன அமைப்புச் செய்தவர். எனினும் காலப்போக்கிலே தமிழ்ப் பாடல்களுக்கே முக்கியத்துவம் அளித்து வந்தார். தேவாரம், ஆழ்வார்களின் பாசுரங்கள், கம்பராமாயணம் முதலியனவற்றிற்கும் முத்துத்தாண்டவர், மாரிமுத்தாபிள்ளை, வேத நாயகம்பிள்ளை, கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார், ஊத்துக்காடு வேங்கட சுப்பையர், பாபநாசம் சிவன் முதலியோரின் இசைப்பாடல்களுக்கும் தேசிகவிநாயகம்பிள்ளை, மகாகவி சுப்பிரமணிய பாரதியார் முதலியோரின் பாடல்களுக்கும் நடன அமைப்புச் செய்து மாணவர்கள் மூலம் ஆடிக்காண்பித்தார்.

இவர் பாபநாசம் சிவனுடைய 'நீ இந்த மாயம்' எனும் பாடலுக்கு நடன அமைப்பும், சொல்லுக்கட்டும் உருவாக்கினார். 'மனவிசேகோளராத' எனும் தெலுங்கு உருப்படியைப் பாபநாசம்சிவன் 'கருணை செய்திடலாகாதா'

எனத் தமிழிலே மொழிபெயர்த்தார். இதனைப் பிள்ளையவர்கள் நடனத்திலே நன்கு பயன்படுத்தினார். மயிலை சங்கீத சபாவில் வழுவூரின் மாணவிகளான ஆனந்தியும், ராதாவும் இதற்கு ஆடியபோது இதில் வரும் 'திருமாத மயிலை நகரில் திகழும் கபாலீச' எனும் வரி அந்த இடத்திற்கும், காலத்திற்கும் பொருத்தமாயிருந்ததைப் பலரும் பாராட்டினர்.

நடனத்திலே நட்டுவாங்கத்தின் முக்கியத்துவத்தினை இவர் நன்கு வலியுறுத்தினார். இதில் எளிதிலே தேர்ச்சி பெறமுடியாது. இதனை நன்கு கற்காது நட்டுவாங்கம் செய்வோரைக் குறித்துக் கவலைப்பட்டார். நட்டுவாங்கத்தினை ஒரு தனிக்கற்கை நெறியாகக் கற்பிக்கவேண்டுமென்பதைத் தமது நீண்டகால அனுபவ வாயிலாக இவர் வலியுறுத்தியுள்ளார். நட்டுவாங்கம் செய்பவருக்கு வாய்ப் பாட்டிசை, தாளம், நடன அறிமுறை முதலியவற்றின் அறிவு அவசியமாகும். நடன நிகழ்ச்சியிலே பொருத்தமான இடங்களில் பொருத்தமான அழுத்தம், ஏற்றம், இறக்கம் முதலியன இடம்பெறவேண்டும். 'அரைவாசி தாளம் அரைவாசி ஆட்டம்' என்ற கருத்தினை இவர் கொண்டிருந்தார். நட்டுவாங்கம் செவ்வனே இடம்பெறாவிட்டால் நடனம் சோபிக்காது எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். பொதுவாக ஆண்களே திறம்பட நட்டுவாங்கம் செய்யமுடியும் என்பது இவரின் கருத்தாகும்.

சமகால நடனக் கலைஞர்களான பரதம் நாராயணசுவாமி ஐயர் (இவர் சிறந்த சாஸ்திர, செய்முறை விற்பன்னர்), பந்தனை நல்லூர் மீனாக்ஷிசுந்தரம்பிள்ளை, பின்னையவரின் மருகர் சொக்கலிங்கம்பிள்ளை, ஈ. கிருஷ்ணஐயர், ருக்மிணிதேவி அருண்டேல் முதலியோருடன் நல்லுறவு பூண்டிருந்தார்; குறிப்பாக மீனாக்ஷிசுந்தரம்பிள்ளை (வழுவூரின் பாட்டனின் நண்பர்) யிடம் மிகுந்த மரியாதையும் அன்பும் கொண்டிருந்தார். இருவரும் கருத்துப்பரிமாறி வந்தனர். அவரைப் 'பெரியவர்', 'பெரியவாள்', 'தாத்தா' என வழுவூர் குறிப்பிட்டுள்ளார். இவரை அவர் 'தம்பி' என அன்பாகவே அழைத்தார். இவ்வாறு நடனக் கலைஞர் களுக்கிடையில் ஒருவகையான புரிந்துணர்வு நிலவியமை குறிப்பிடற்பாலதே.

குற்றாலக் குறவஞ்சிக்கும் வேறுசில தமிழ், நடன நாடகங்களுக்கும் இவர் நடன அமைப்புச்செய்துள்ளார். இதன் மூலம் இவற்றின் அழகியல் அமிசங்களும், பலதிறப்பட்ட பாவரசங்களும் நன்கு வெளிக் கொணரப்பட்டன. இவற்றைப் பல ரசிகர்கள் விரும்பினர். ஏறக்குறைய இதே காலப்பகுதியில் கலாக்ஷேத்திராவிலே ருக்மிணிதேவி உருவாக்கிய நடன நாடகங்கள் பிரபல்யமுற்றன.

மாணவர்கள் ஒரு குறிப்பிட்ட நடனக் கலையைத்தான் நன்கு கற்க வேண்டுமென்பது இவரின் கருத்தாகும். பல நடனங்களை ஒருவர் கற்பதால் ஒரு நடனத்தின் சாயல் மற்றதிலும் ஏற்படலாம். நடனங்கள் பற்றிய ஞானயில்லாத சாதாரண பார்வையாளருக்கு எல்லா நடனங்களும் ஒரே மாதிரியாகவும் தோற்றமளிக்கும். தாம் பல்வேறு நடனங்களைப் பார்த்துள்ளதாகவும் ஒவ்வொரு நடனக்கலைக்கும் அதற்கான தனிச் சிறப்பும், அழகும் உள்ளன எனவும் இவர் கூறியுள்ளார். மேலும் பரத நாட்டியம் போன்ற வளமுள்ள நடனக்கலையை ஒருவர் வாழ்நாள் முழுதுமே கற்கலாம். 'எல்லாவற்றையும் நான் கற்று விட்டேன்' என்று எந்த நடனக்கலைஞனும் கூறமுடியாது. ஒரு கலையை நன்கு கற்று அதிலே பிரபல்யமடைவது தான் நன்று என இவர் கருதினார்.

ஒரு நடன ஆசிரியருக்கு நல்ல இசை அறிவும் அவசியமாகும். இவர் இசையையும் நடனத்தையும் ஒன்றாகக் கற்றவர். இவருடைய மாமனாரும் பாட்டனாரும் சந்தர்ப்பத்திற்குத் தக்கவாறு பாடுவதை வேறுபடுத்திப் பாடினர். பிரமாதமாகப்பாட வேண்டிய இடத்திலே மெதுவாகப் பாடக்கூடாது. பாட்டின் பொருள் தக்கவாறு வெளிப்படுத்தப்பட வேண்டும். ஆடுவோருக்குப் பாடவும் தெரிந்திருக்க வேண்டும். மாணவர்களின் இசையறிவினை அதிகரிக்கும் வகையில் அவர்களுக்கு இசையினைப் புகட்டவேண்டும். இசைத் தகைமையினை அவர்கள் 5 அல்லது 6 ஆண்டுகளில் பெற்றுவிடலாம். இவர் தமது நடனத்திற்கான இசைக் கலைஞர்களை வீட்டிலே அமர்த்தி அவர்களுக்குப் பாட்டுக்களை நன்கு கற்பித்த பின்னரே கச்சேரிகளில் அவர்கள் பாடுதற்கு அனுமதித்தார்.

முற்காலத்திலே புல்லாங்குழலும், இதற்கு முன் முகவீணையும் நடனத்திற்குப் பிரதான பக்கவாத்தியங்களாக விளங்கின என இவர் குறிப்பிட்டுள்ளார். இதன் பின்னர் கிளாறினென்றும் எவ்வாறோ இடம் பெற்றது. இது 4 1/2 கட்டை சுருதியுள்ள வாத்தியமாகும். தஞ்சாவூரிலே பலர் இதனை வாசித்து வந்தனர். அக்காலத்திலே ஒலிபெருக்கி பயன்பாட்டில் இருக்கவில்லை. பார்வையாளர் குறைவாக இருந்தாலும் கனமான நாதம் தேவைப்பட்டது. இதனைக் கிளாறினெற் ஓரளவு பூர்த்தி செய்தது. அக்காலத்திலே நாட்டிய ஆசான்களும் பாடினர். ரசிகர்கள் செல்வந்தர்கள் கச்சேரி நடக்குமிடத்திலே நாட்டிய ஆசானுக்கும், ஆடற்கலைஞருக்கும் கொடைகள் வழங்கினர்.

வழுஓர் நடனபாணி தனி ரகமானது. இதிலே ராமையாபிள்ளையின் கலைத்திறனையும் ஆளுமையையும் நன்கு காணலாம். இப்பாணியில்

உள்ள சிறப்பான அமிசங்களில் அழகும் வேகமும் நன்கு குறிப்பிடத் தக்கவை. இவ் இரண்டும் சேர்ந்து ஒரு விறுவிறுப்பினை அளிப்பதாக ராதாவும், சித்திராவும் குறிப்பிட்டுள்ளனர். வளைவுகள், வழுக்குதல்கள், மெதுவான சறுக்கல்கள் கொண்ட அழகிய அசைவுகள் இப் பாணியிலே காணப்படும். கூடுதலாக நளினங்கள் இதிலே அழகாகக் கவர்ச்சிகரமாகத் தென்படும். இதனால் இதை ஒரு சாரார் அதிகம் விரும்பிலர். ஆனால் அசைவின் அழகு துல்லியமாக விளங்கும். கண்ணாலே பார்க்கக்கூடிய அழகியல் அமிசங்களில் இதன் ஜனரஞ்சகத் தன்மை தங்கியுள்ளதெனக் கூறப்படுகிறது. ஒரு நடனக் கலைஞர் அரங்கில் நிற்கும் நிலை, அவரின் பொதுவான தோற்றம், ஆடை, அணிகலன்கள், அணிந்திருக்கும் மலர்கள் ஆகியனவற்றில் ஒன்றைப் பார்த்தவுடனேயே அக் கலைஞரின் திறனை மதிப்பிடலாம் என ராமையாபிள்ளை கூறியுள்ளார். பாட்டுக்களைப் பொருத்தமாகத் தெரிவுசெய்து ஆடலுக்குப் பயன்படுத்தப்படுவதாலேயே வழுவூர்ப்பாணிக்கு ஓர் அழகியல் ரீதியிலான கவர்ச்சி இருப்பதாக ராதா கருதுகிறார். பாரதியார் பாடல்கள், பாபநாசம் சிவனின் உருப்படிகள் போன்றவற்றை அவர் சுட்டிக்காட்டியுள்ளார். இரு நடனக் கலைஞர்கள் மூலம் அரங்கம் முழுவதையும் பயன்படுத்தி ஆடும் திறன் வழுவூரின் சாதனைகளில் ஒன்று என ஒரு சாரார் கூறுவர்.

ஆனால் 'அரங்கம் முழுவதையும் பயன்படுத்தி தனித்தே குறிப்பாக வர்ணங்களுக்கு ஆடுதற்கான நடனப் பயிற்சியினை வழுவூரார் தமக்கு அளித்துள்ளார்' எனவும், அவரின் நடன அமைப்பினாலே, 'அரங்கத்தில் முப்பரிமாண விளைவு ஏற்படும்' எனவும் சித்திரா குறிப்பிட்டுள்ளார். மேலும் அவர் குறிப்பிடுகையில் 'வழுவூர் நடன பாணியிலுள்ள சறுக்கல்களும் பாய்தல்களும் அரங்கத்திலே மின்னல் கீற்றுக்கள் போலத் தோன்றுவன. அவர் பயிற்றுவிக்கும் ஆகாசசாரிகள் பெயருக்கேற்ப ஆகாயத்திலே பறப்பது போன்றிலங்கும். ஆனால் ஆக உயரப் பாய்தல் அழகாக இருக்காது என அதனை அவர் விரும்பிலர்' என்பதாம். ஆனால் ராதா இதனை ஓரளவே ஏற்றுள்ளார். வழுவூரின் நடன பாணியின் சிறப்பியல்புகளை அவரின் சிறந்த மாணவிகளில் இருவரான சித்திராவும் ராதாவும் விரிவாகக் குறிப்பிட்டுள்ளனர். வழுவூராரின் மகனும் வாரிசுமான சாமராஜின் கருத்துப்படி 'ஆட்டம் அபிநயம் ஆகியனவற்றின் துடிப்பான இணைப்பாகவே வழுவூர் பாணி விளங்குகின்றது'.

ராமையாபிள்ளை பல இசை உருப்படிகளை இயற்றி அவற்றிற்கு நடன அமைப்பும் செய்துள்ளார். அவற்றுள்ளே கீர்த்தனை, ஜதிஸ்வரம்,

சப்தம், ஜாவளி, தில்லானா முதலியன அடங்குவன. நடனக்கலையின் சிறப்பு, கோட்பாடு பற்றிக் கட்டுரைகளும் நூலும் இயற்றியுள்ளார்: பரதக்கலைக் கோட்பாடுபற்றி தெய்வீக ஆடற்கலை (1988) எனும் ஓர் அரியநூலை இயற்றியுள்ளார்.

நீண்டகாலத்திற்குப் பிரபல்யமான நடன ஆசானாக விளங்கிய இவர் பல நடனமாணவர்களை உருவாக்கியுள்ளார். அவர்களில் பலர் பல வேறிடங்களிலும் இவரின் நடன பாணியைப் பரப்பிவந்துள்ளனர். இவரின் புகழ்பெற்ற மாணவர்களில் கமலா, ராதா, ஆனந்தி, பத்மா சுப்பிரமணியம், ஹேமமாலினி, கோமளா வரதன், கனகா, சோபனா, சித்திரா, விஸ்வேஸ்வரன் (இவர் பிள்ளையின் மகன் சாமராஜிடமும் கற்றவர்) முதலியோர் குறிப்பிடற்பாலர். கோமளா, கனகா போன்றவர்கள் மிக இளவயதிலே 7 - 8 ஆண்டுகளாக இவரிடம் முறைப்படி நடனக் கலையைப் பயின்றனர். சோபனாவும் ராதிகாவும் லண்டனில் நடனக் கலையைக் கற்பிக்கின்றனர். இவர்கள் தமது மாணவர்களுக்கு அரங்கேற்றம் செய்யுமுன் ஒரு மாதத்திற்கு அவர்களுக்கு மேலும் செம்மையான பயிற்சியளிக்குமுகமாக அவர்களை இவரிடம் அனுப்பிவந்தனர். தமிழகத்திலும் டில்லி, கல்கத்தா, ஹைதராபாத் போன்ற இந்திய நகரங்களிலும் இலங்கையிலும் இவரின் மாணவர்கள் பலர் நடனக்கலையைக் கற்பிக்கின்றனர். இலங்கையிலும் இவரின் மாணவர்கள் பலர் உள்ளனர். இவர்களிலே திரிபுரசுந்தரி யோகானந்தம், கார்த்திகா கணேசர், மாலதி தர்மா, லீலா ஆறுமுகையா, சபாஷினி பத்மநாதன், ஸ்ரீகாந்தம் சகோதரிகள் முதலியோரைக் குறிப்பிடலாம். இவர்களிற் பலர் தனித்தனியாக நிறுவனங்கள் அமைத்து நடனத்தினை வளர்க்கின்றனர்.

இம் மாணவர்களைவிட இவரின் மகன் சாமராஜலும், பேரன் பழனி யப்பனும் இவரின் நடனப்பாணியை மேலும் மெருகு ஊட்டி வளர்த்து வருகின்றனர். ராமையாபிள்ளை தாம் இருக்கும்போதே சாமராஜையும் பிரபல்யமான கலைஞராக விளங்கச் செய்துள்ளார். எனவே தந்தைக்குப் பின் தனயன் வழுவூர் நடனப்பாணியை மேலும் முன்னெடுத்துச்செல்லும் வாய்ப்பு ஏற்பட்டுள்ளது. சாமராஜின் மாணவர்களில் ஜெயந்தி ராஜ கோபால் ஒரு புகழ்பெற்ற நடனக்கலைஞர்.

நடனக்கலையைத்தாம் கற்பித்தமையால் ஏற்பட்டுள்ள நல்லவிளைவுகள் குறித்தும் ராமையாபிள்ளை பெருமையடைந்தார். வெளிநாட்டவர்குறிப்பாக மேனாட்டவர் பரதம் கற்பது குறித்து அவர் மகிழ்ச்சியடைந்தாலும் அவர்கள் நன்கு முயற்சித்துக் கற்றாலும் எந்த அளவுக்கு இந்நடன

நுட்பங்களை வெளிக்கொணர்வர் என்பது குறித்து ஐயம் தெரிவித்துள்ளார். எனினும், பலரும் பரதம் கற்பது குறித்து நாம் மகிழ்ச்சியடைய வேண்டும் எனவும் 'இதேவேளையில் ஒருசிலரே நன்கு பயிற்றப்பட்ட சிறந்த கலைஞராக விளங்குகின்றனர்' என்பதை அவர் மிகுந்த கவலையுடன் கூறியுள்ளார். 'மாணவர்கள் தம் குருவிடமிருந்து நன்கு கற்றவற்றை அப்படியே நல்லமுறையிலே மற்றவர்களுக்குப் புகட்டிவந்தாலே போதும். இக்கலை அழியாது நிலைக்கும். முற்காலத்திலே போல இக்காலத்திலும் கலைக்காகவே தம்மை அர்ப்பணித்துள்ள கலைஞர்கள் உள்ளனர். அதே வேளையில் முற்காலத்தில் ஒருசாரார் எவ்வாறு நடனத்தினை ஜீவனத்திற்காகப் பயன்படுத்தினார்களோ அவ்வாறே இக்காலத்திலும் ஒருசாரார் உள்ளனர்' என அவர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

மறுமலர்ச்சியின் பின் பரதக்கலை பல வழிகளிலும் நன்கு வளர்ந்துள்ளமையை இவர் ஏற்றுக்கொண்டுள்ளார். இதன் தெய்வீகத் தன்மையைத் தமது கற்பித்தலிலும், கச்சேரிகளிலும் நன்கு வலியுறுத்தி வந்தார். இவரது தெய்வீக ஆடற்கலை என்னும் நூல் இதற்குத் தக்கசான்று பகரும். 'மறுமலர்ச்சியின் பின் இக்கலைக்கு ஏற்பட்டிருந்த மாசுகள் நீக்கப்பெற்றுத் தெய்வீகக் கலையாக இது மதிக்கப்படலாயிற்று. இஃது இறைவன் திருவுள்ளப்படியே நடந்துள்ளதெனவும் இது நல்ல இயல்புகளைக் கொண்டுள்ள கலையாகையால் இது மதிக்கப்படலாயிற்று. கலைஞர்களும் மதிக்கப்படலாயினர்' என இவர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

பரதக்கலை மறுமலர்ச்சிக்கு ஈ. கிருஷ்ணஐயர் ஆற்றியுள்ள பெரும் பங்களிப்புகள் பற்றியும், அவரின் நடனத்திறன், ஆராய்ச்சி பற்றியும் இவர் பாராட்டியுள்ளார். தமிழ்நாடு இயல், இசை, நாடக மன்றம் தொடக்கத்திலே சங்கீத நாடக சங்கம் என்று தான் அழைக்கப்பட்டது. கிருஷ்ணஐயர் அதன் செயலாளராக விளங்கினார். இது தொடங்கிய காலம் தொட்டுப் பிள்ளை அதன் உறுப்பினராகவும் பின்னர் தலைவராகவும் விளங்கினார். இம்மன்றத்தின் சில செயற்பாடுகளைப் பிள்ளையவர்களே முன்னெடுத்தவர் என்பது குறிப்பிடற்பாலது.

முதுமையடைந்துள்ள வறிய கலைஞர்களுக்கு மாதச்சம்பளம் வழங்க வேண்டும் என இவர் இம்மன்றத்தில் ஒரு தீர்மானத்தைக் கொண்டுவந்தார். இது ஏற்கப்பட்டு மாதந்தோறும் கலைஞருக்கு முதலில் ஐம்பது ரூபாவும் பின்னர் 75 ரூபாவும், 100 ரூபாவும் 150 ரூபாவுமாக அதிகரித்து வழங்கப்பட்டது. வறிய கலைஞர்களுக்கு ஒரே தொகையாக ஆயிரம் ரூபா வழங்கவேண்டும் எனத் தமிழக முதலமைச்சர் கலைஞர் கருணாநிதிக்கு

இவர் பரிந்துரை செய்தார். அவர் அதற்கு உடன்பட்டு ஒரு லட்சம் ரூபாவினை ஒதுக்கீடு செய்து அத்தொகையிலிருந்து அதைப் பெறுதற்குத் தகுதியுள்ளவர்களுக்கு வழங்கும் வகையில் ஒழுங்கு செய்தார்.

ராமையாபிள்ளை மத்திய சங்கீத நாடக அக்கடமியிலும் ஓர் உறுப் பினராக விளங்கினார். அந்த நிறுவனத்தின் கூட்டங்களுக்கு தில்லிக்குச் சென்றபோது பல மாநிலங்களிலுமிருந்து வந்த கலைஞர்களை அங்கே சந்தித்தார். அவர்களில் பலர் முதியோராகவும் வறியோராகவும் பரிதாப நிலையில் காணப்பட்டனர். அவர்களின் நலனுக்காக 10,000 ரூபா அவர்கள் ஒவ்வொருவருக்கும் வழங்க வேண்டுமென்ற தீர்மானத்தை முன்மொழிந்தார். ஆனால் நிதிநிலைை போதாமையில் அத்தொகை 5000 ஆகக் குறைத்து வழங்கப்பட்டது. 1986ம் ஆண்டு தொடக்கம் 10,000 ரூபா வழங்கப்படலாயிற்று.

தமிழகத்திலுள்ள பல்வேறு கலைவிற்பன்னர்களுக்கு ஆண்டு தோறும் விருதுகள் வழங்கப்பட்டு அவர்களைக் கௌரவிக்க வேண்டும் என்ற தீர்மானத்தையும் இவரே முன்மொழிந்தார். இத்தகையோருக்கு ஒரு பதக்கமும் (மெடலும்) கலாசிகாமணி எனும் விருதும் வழங்குவதற்குத் தீர்மானிக்கப்பட்டது. இவ் விருதின் பெயர் கலைஞர் கருணாநிதியின் ஆலோசனைப்படி 'கலைமாமணி' என மாற்றப்பட்டது. இவ்வாறு கலைஞர் களின் நலனுக்கும், மதிப்பிற்குமான சில குறிப்பிடத்தக்க செயற்பாடுகளில் இவர் ஈடுபட்டார்.

இவர் தமக்காகவோ, தமது நடன நிறுவனத்திற்காகவோ எவ்வகை யான மானியமோ நன்கொடையோ பெற்றிலர். இவர் மாணவர்களின் நலனில் நன்கு கவனம் செலுத்தினார். வறிய மாணவர்களைத் தமது இல்லத்திலே தங்கச்செய்து அவர்களுக்கு ஆடைகள், உணவு முதலியன வற்றையும் வழங்கி நடனம் கற்பித்துவந்தார். இது வித்யாதானமாகும். இவ்வாறு கற்ற பலர் இன்று நன்னிலையில் உள்ளனர். பலர் குருவிடம் இன்றும் விசுவாசம் உள்ளவராக விளங்குகின்றனர். இவர்களைக் காணும் போது இவர் பெரிதும் மகிழ்ச்சியடைந்தார்.

ராமையாபிள்ளை கம்பீரமான கவர்ச்சிகரமான தோற்றப் பொலிவு உடையவர்; நட்டுவாங்கம் செய்வதில் நிகரற்றவர். அவருடைய இசை ஞானமும் கணீர் என்ற குரலும் நடனத்திற்கு மேலும் கவர்ச்சியையும் ஈடுபாட்டினையும் ஏற்படுத்துவன. இவற்றாலும் இவரிடம் பல மாணவர் முன்வந்து நடனம் கற்றனர். நடனத்திலே வெளிப்படுத்தக்கூடிய பலவகை

யான பாவரசங்கள், நளிளங்கள் முதலியனவற்றை இவரின் மாணவர் களுடைய நடனங்களிலே காணலாம்.

பல நூற்றாண்டுகளாகப் பரதக்கலையைப் போற்றி வளர்த்து வந்த கலைக் குடும்பத்தைச் சேர்ந்த இவர் சுமார் ஒரு நூற்றாண்டு காலம் (1905 - 1991) வாழ்ந்து இக்கலைக்கு அளப்பரிய அரும்பெரும் பணிகள் செய்து புகழ்பெற்றார். தாமே தலைசிறந்த ஒரு நடனக்கலைஞராக விளங்கியதுடன் பெருந்தொகையான மாணவ வாரிசுகளை உருவாக்கிய பெருமைக்குரியவர். பரதக்கலைக்குச் சில புதிய பரிமாணங்களும் அளித்துச் சிறப்பித்தவர். இக்கலையில் வழக்கற்றுப்போன சில அமிசங்களை மீளச்செய்தார். சிலவற்றிற்கு மெருகு ஊட்டினார். சில புதியன வற்றையும் சேர்த்தார். நடனத்திற்கான பல உருப்படிகளையும் இயற்றினார். இவ்வாறு நடனத்திலே புதிய ஆக்கங்களும் செய்துள்ளார். இவருடைய கலைத்தொண்டுகளைப் பாராட்டி நாட்டிய கலாகேசரி, இசைப்பேரறிஞர், கலைமாமணி, பத்மபூஷன் முதலிய விருதுப்பெயர்கள் இவருக்கு வழங்கப்பட்டன. பரதக்கலையின் மறுமலர்ச்சியைத் தொடர்ந்து மிகப் பிரபல்ய மடைந்த நடனக்கலைஞர்களில் இவரும் ஒருவராவர், இவர் சமகாலக் கலைஞர்களோடும் நல்லுறவு கொண்டிருந்தார். வழுவூர் நடனபாணியின் சிற்பி இவரே. இவர் மனிதாபிமானமுள்ள கலைஞராக வறிய மாணவர்கள், முதுமையடைந்த வறிய கலைஞர்கள் முதலியோரின் நலன்களிலும் கவனம் செலுத்தினார். இருபதாம் நூற்றாண்டுப் பரதக்கலை வரலாற்றில் இவருக்கு முக்கியமான ஓர் இடமுண்டு.

அபிநய அரசி பாலசரஸ்வதி

ஸ்ரீமதி பாலசரஸ்வதி சென்ற நூற்றாண்டுக் கலையுலகிலே குறிப்பாகப் பரதநாட்டியக் கலையுலகிலே குறிப்பிடத்தக்க ஓரிடம் வகித்தவர். வாய்ப்பாட்டிசை, வாத்திய இசை, நாட்டியம் ஆகிய மூன்றும் சேர்ந்தே சங்கீதமென சங்கீதரத்னாகரம் போன்ற பழைய இசை நூல்கள் கூறும். சங்கீதத்தின் இம்மூன்று அமிசங்களையும் தனது குடும்ப அரும்பெரும் முதுச் சொத்தாகப் பெற்ற பாலசரஸ்வதி இவற்றில் இயற்கையான ஈடுபாடும், திறனும் பெற்றிருந்தார்.

பல தலைமுறைகளாக இசை, நாட்டியம் என்னும் இரட்டை நுண் கலைகளிலே மிகுந்த ஞானமும், திறனும் கொண்ட குடும்பத்திலே இக்கலையரசி 1918ம் ஆண்டு மே மாதம் பிறந்தார். இவருடைய பாட்டியின் பாட்டியான காமாஷி அம்பாள் சமகாலத் தஞ்சை அரண்மனை நர்த்தகியாகவும், பாடகியாகவும் திகழ்ந்தார்; பாட்டி தனம்மாள் வாய்ப்பாட்டிசையிலும், வீணையிலும் சிறந்து விளங்கினார்; 'வீணாதனம்மாள்' என்று அவர் பொதுவாக அழைக்கப்பட்டார். தாயார் ஜயம்மாள் சிறந்த பாடகி. இவரின் தந்தை கோவிந்தராஜாவும் ஓர் இசைக்கலைஞர். பச்சிளங் குழந்தைப் பருவத்திலே பாலசரஸ்வதி இசையிலும் நாட்டியத்திலும் ஈடுபாடுள்ளவராகவும், மேதா விலாசம் உள்ளவராகவும் இலங்கினார். அக்காலத்திலே மயிலாப்பூர் கௌரி அம்மாள் பரதநாட்டியக் கலையிலே சிறந்து விளங்கினார். இவர் பாலசரஸ்வதியின் குடும்ப நண்பர். மூன்று வயதிலேயே இக்கலைஞரின் ஆடல் தமக்கு ஆடலில் எவ்வாறு மிகுந்த ஈடுபாட்டினை ஏற்படுத்தியதெனப் பாலசரஸ்வதி பிற்காலத்தில் நன்றியுடன் நினைவு கூர்ந்துள்ளார். மேலும் பலமான எதிர்ப்புக்கள் மத்தியிலே தம்மை நாட்டியத்திற்குத் தயார் செய்த பொறுப்பு தாயார் ஜயம்மாளைச் சாருமெனவும் அதற்கு ஆதரவளித்தவர் நாட்டியக் குருவான ஸ்ரீகந்தப்பா நட்டுவனாரை ஒழுங்குசெய்த வாய்ப்பாட்டு வித்துவான் அரியக்குடி

இராமானுஜ ஐயங்கார் எனவும் பாலசரஸ்வதி குறிப்பிட்டுள்ளார். ஸ்ரீகந்தப்பா நட்டுவனாரின் தந்தையான நெல்லையப்பா நட்டுவனார் பந்தனை நல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளை போன்று தஞ்சை நாட்டிய சகோதரர் நால்வரின் இனத்தவர். அவர்கள் பேணிவந்த நாட்டியக் கலை மரபிலே நன்கு தோய்ந்தவர். இவரின் மகன் கந்தப்பா இப்பாணியிலான நாட்டியக் கலையினை பாலசரஸ்வதிக்கு நன்கு புகட்டினார்.

ஸ்ரீகந்தப்பாவே இவரின் முதற்குரு. காலையில் அவரிடம் நாட்டியம் கற்ற பாலசரஸ்வதி மாலையிலே தாயாரிடம் இசை பயின்றார். இரு கலைகளிலும் ஏறக்குறையச் சமமான தேர்ச்சி பெற்றார். நாட்டியப் பயிற்சியின் தொடக்க காலத்திலே சில வேளைகளில் இவரைக் குரு தண்டித்தார். ஒரு முறை தற்செயலாக ஓர் அடவினைப் பிழையாகச் செய்ததற்காக அதனைச் சரியாக நானூறு தடவைகள் செய்யவேண்டிய தாயிற்று. பிறிதொருநாள் ஹஸ்தாபி நயத்திலே (முத்திரையிலே) கவன மின்றிச் சிறுபிழை விட்டதற்குக் கையிலே நெருப்புச்சூடு பெற்றார். இதனால் ஏற்பட்ட சிறுவடுவினைப் பாலசரஸ்வதி பெருமையுடன் பிற்காலத்தில் நினைவு கூர்ந்தார். ஆனால் இத்தகைய தண்டனைகளால் இவரின் நாட்டியப் பயிற்சி எவ்வகையிலும் தடைப்படவில்லை குருவிடமுள்ள பெருமதிப்பு அதிகரித்தது. பிற்காலத்திலே நாட்டியத்திலே தாம் பெற்ற பேருக்கும், புகழுக்கும் குருமாரே காரணமென அவர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

நாட்டியக்கலை கோவிற்கலையாகவே நெடுங்காலமாகச் சிறப்புற்று விளங்கிற்று. இம்மரபிற்கேற்ப பாலசரஸ்வதியின் நாட்டிய அரங்கேற்றம் ஏழுவயதிலே காஞ்சிகாமாஷி அம்மன் கோவிலிலே பல பெரியோர்கள் முன்னிலையிலே நடைபெற்றது. இவர் ஐந்து வயது தொடக்கம் ஒழுங்காக நாட்டியம் பயின்று ஏழுவயதிலே அரங்கேறிப் புகழடையத் தொடங்கினார். இவரின் மேதாவிலாசம் அரங்கேற்றத்திலே மிளிரத் தொடங்கிற்று. ஆனால், அரங்கேற்றத்துடன் இவரின் நடனப்பயிற்சி முடியவில்லை. தொடர்ந்து எல்லப்பா நட்டுவனார், கந்தப்பாவின் மகன் கணேசன் ஆகியோரிடம் நடனம் பயின்றார். ஸ்ரீ சின்னையா நாயுடு, குச்சுப்புடி வேதாந்தம் லக்ஷ்மி நாராயண சாஸ்திரிகள் ஆகியோரிடம் முறையே பதம், வர்ணம் ஆகியவற்றிற்குக் கற்பனையாக அபிநயம் செய்வதைச் சிறப்பாகக் கற்றார். இவர் தமிழ், தெலுங்கு, சம்ஸ்கிருதம் முதலிய மொழிகளைக் கற்றார். தொடர்ந்து நடனத்திற்கு அவசியமான இசை முதலியனவற்றை நன்கு கற்றும், பரிசோதித்தும் செயற்படுத்தியும் வந்தார்.

மரபுவழி இசை, நடனக் கலைஞர் குடும்பத்திலே பிறந்தவராகிலும் நடனத்திற்கு மதிப்பு மிகவும் குன்றியிருந்த சென்ற நூற்றாண்டின் இருபது களிலே நடனத்தை நன்கு விரும்பிக் கற்றுப் பரதநாட்டியத்திற்குப் புத்தூக்கமும் புதுமெருகும் அளித்து அது பழைய பெருமதிப்பினைப் பெறுதற்கு அயராது உழைத்த அருங்கலைஞர் வரிசையிலே பாலசரஸ்வதி முன்னின்றவர். இந்திய நுண்கலைகளிலே பாவரசங்கள் பிரதான இடத்தை வகிப்பன. பாலசரஸ்வதியின் நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளிலே பாவம் (Bhava) நன்கு சோபித்தது. இவரின் நாட்டியக் கச்சேரிகளைக் கண்டு களிப்புற்ற ரசிகர் பலர் இவரை 'அபிநயத்தின் அரசி' (Queen of abhinaya) எனப் பாராட்டியுள்ளனர். ஹஸ்தாபிநயம் இல்லாமலே சாஹித்தியத்தின் முழுப் பாவத்தையும் முகத்தின் அபிநயம் மூலமே இவர் நன்கு விளக்கவல்லவர். இவரின் நாட்டியத்திலே தூய்மையும், அங்குகத்தமும் நன்கு மினிர்ந்தன. இசையிலுமிவர் நன்கு திறமையுடையவர். ஆதலால், தாமே சிறப்பாகப் பாடி ஆடவும் வல்லவர். நாட்டியக் கலைஞர் இசையிலும் சிறந்த தேர்ச்சி பெற்றிருத்தல் அவசியம் எனப் பரதர், நந்திகேசுவரர் முதலிய பரதக் கலை வல்லுநர் வலியுறுத்திள்ள தகைமையினைப் பெற்றிருந்தார். சம காலப் பரத நாட்டிய உலகில் நடனத்திலும் இசையிலும் இவருக்கிருந்த ஏறக்குறையச் சமமான அறிவும், திறனும் இயல்பான நடனச் சிறப்புகளும் இவரின் ஆடலை நன்கு சோபிக்கச் செய்தன. தனக்கேயான தனியொரு நடனபாணியினை அதாவது 'பாலசரஸ்வதி பாணி'யினை இவர் உரு வாக்கியுள்ளார்; பரதக்கலையினைத் தெய்வீகக்கலையெனவும் அதனை உலகெங்கும் பரப்ப வேண்டும் என்ற நோக்கமும் கொண்டு செயலாற்றி யுள்ளார். நாட்டியத்தை இழிவாகக் கருதி எதிர்த்தோர் இவரின் ஆடலைப் பார்த்த பின் தமது கருத்துக்களை மாற்றிக்கொள்ளும் அளவிற்கு இவரின் ஆடல் சிறப்பு மிக்கதாகவும் கவர்ச்சிகரமானதாகவும் இலங்கிற்று.

சென்னை தமிழிசைச் சங்கத்தில் ஆற்றிய தலைமையுரையிலே அலாரிப்புத் தொடக்கம் சுலோகம் வரையுள்ள பரத நாட்டிய நிகழ்ச்சி நிரலை ஒர் இந்துக்கோவிலுக்கு ஒப்பிட்டு விளக்கியுள்ளார். அலாரிப்பிலே தொடங்கிப் படிப்படியாக வளரும் நாட்டிய நிகழ்ச்சி இறுதியிலே தில்லானா, சுலோகம் ஆகியனவற்றிலே முடிவுறும்போது ஏற்படும் கலையின்பம் கோபுரத்தினைத் தாண்டிப் படிப்படியாக முன் மண்டபங் களைத் தாண்டி இறுதியிலே கருவறையில் உள்ள மூல மூர்த்தியினை அடைந்து கற்பூர ஆராதிக்காட்டி வணங்கும் பக்தன் பெறும் இறைய னுபவத்துடன் ஒப்பிடப்பட்டுள்ளது. பரதத்தின் தெய்வீகத்தன்மையினை

இவ்வாறு கோவிலுடன் புதிய முறையில் ஒப்பிட்டு இவர் வலியுறுத்தியுள்ளமை குறிப்பிடற்பாலது. மேலும், நாட்டியத்தைப் பயிலுவோர் அரங்கேற்றத்துடன் நாட்டியப் படிப்பினைக் கைவிடாது தொடர்ந்து கற்கவேண்டும் எனவும், குறுகிய காலத்திலே குறுக்கு வழியிலே நாட்டியம் பயிலுவதைத் தவிர்க்கவேண்டும் எனவும் சென்னைச் சங்கீத வித்வச் சபையிலாற்றிய தலைமையுரையிலே வலியுறுத்தியுள்ளார்.

இசையிலும் குறிப்பாக நாட்டியத்திலும் இடம்பெறும் பாடல்கள், சிறப்பாகக் கேடத்திரஜ்ஞர் பதங்கள், ஜாவளிகள் பல இவரின் முன்னோரான குடும்பக் கலைஞரிடம் இருந்தன.

பாட்டி வீணாதனம்மாள், தாயார் ஜயம்மாள் முதலியோர் மேற்குறிப்பிட்டனவற்றைப் பாடுவதிலே வல்லுநராய் விளங்கினர். இவரின் சகோதரரும் சிறந்த இசைக்கலைஞர், இவற்றுள் பலவற்றைப் பாலசரஸ்வதி நாட்டியத்திலே நன்கு பயன்படுத்தி 'அபிநய அரசி' யாக இலங்கினார். இவ்வகைப் பாடல்கள் சிருங்கார ரசம் மிக்கவை. பதங்களின் சிருங்கார ரச இயல்பு குறித்து இவருக்கும் ஸ்ரீமதி ருக்மிணியேவி அருண்டேலுக்கும் இடையில் கருத்துவேறுபாடு ஏற்பட்டது. பாலசரஸ்வதி இதன் உலகியல், ஆத்மீக இயல்புகளில் ஆத்மீக இயல்பே மேலானதென வலியுறுத்தினார் எனக் கூறப்படுகிறது.

பரதக்கலையின் பரம்பலுக்குப் பாலசரஸ்வதி பலவழிகளிலும் பாடுபட்டவர். தமிழகத்திலும், இந்தியாவின் இதர மாநிலங்களிலும், வெளிநாடுகள் சிலவற்றிலும் நாட்டியக்கச்சேரிகள் நிகழ்த்தினார். நாட்டியப் பயிற்சிக் கூடங்களை ஏற்படுத்திச் சிஷ்ய பரம்பரையினை இந்தியாவிலும் பிறநாடுகள் சிலவற்றிலும் உருவாக்கினார். இவரின் ரசிகர்கள் பல இடங்களிலும் உள்ளனர். இவர் நாட்டியம் பற்றிய தமது அநுபவங்களையும், கருத்துக்களையும் பேட்டிகள், பேச்சுக்கள், கட்டுரைகள், நூல்கள் மூலம் எடுத்துக் கூறியுள்ளார். இம் முயற்சியிலே கிருஷ்ணஜயரதம், சென்னை சங்கீத வித்வத் சபையினதும் சென்னைப் பல்கலைக்கழகச் சம்ஸ்கிருத பேராசிரியர் வி. ராகவனதும் தொடர்புகள் இவருக்குப் பெரிதும் துணை புரிந்தன. ஜலதரங்கம் ரமணையாச் செட்டியார் இவரைச் சென்னைச் சங்கீத வித்வத் சபைக்கு அறிமுகப்படுத்தினார். 1933ம் ஆண்டு தொடக்கம் இவர் சபையின் நிகழ்ச்சிகளிற் கலந்து சிறப்பு அளித்து வந்தார். 1953 இலே இதன் சார்பில் நாட்டியக் கல்லூரியொன்றினைத் தொடக்கி வழிநடத்தி வந்தார். 1961ம் ஆண்டு தொடக்கம் வெளிநாடுகளிலே பரதக்கலையினை அறிமுகப்படுத்தற்குச் சென்றார். முதலிலே

ஐப்பானியத் தலைநகரான டோக்கியோவிற்கும் 1962ல் ஐக்கிய அமெரிக்காவிற்கும் 1963ல் எடின்பறோவில் நடைபெற்ற விழாவிலே பங்குபெறுவதற்காக இங்கிலாந்துக்கும் சென்று பரதக்கலையின் மேம்பாட்டினை மேலைத்தேசங்களும் அறியச்செய்தார். இவருடைய மாணவர்கள் இந்தியாவிலும் வெளிநாடுகளிலும் உள்ளனர். இவர்களில் வெளிநாடுகளைப் பொறுத்தமட்டில், ஐக்கிய அமெரிக்காவில் திருமதி லூயிகிறிப்ஸ், கனடாவில் பிரியம்வதா முதலியோர் அவ்வவ்விடங்களில் நடனம் பயிற்றுவிக்கின்றனர். மேலும் கர்நாடக இசையிலே நல்லதேர்ச்சியுள்ளவரும், ரசிகருமாகிய ஜோன். பி. ஹிக்கின்ஸ் இவரதும், இவரின் சகோதரரினதும் மாணவராவார்.

பரதக்கலையின் சிறப்புக்கள், இயல்புகள், இத்திற்தான்பெற்ற அநுபவங்களைப் பற்றிப்பல பேட்டிகளிலே குறிப்பிட்டுள்ளார். இவற்றுட் சில குறிப்பாக 'இல்லஸ்நேற்றர்வீக்லி', 'மார்க்' போன்ற ஆங்கில சஞ்சிகைகளிலே வெளிவந்துள்ளன. தமது 'நாட்டிய நினைவுகள்' பற்றித் தமிழிலே 1955ம் ஆண்டு கல்கி தீபாவளி மலரிலே எழுதியுள்ளார். மேலும் சிறப்பாகச் சென்னைத் தமிழிசைச் சங்கத்திலிவர் ஆற்றிய தலைமையுரையும், சென்னைச் சங்கீத வித்வசபையின் 47ம் ஆண்டு நிறைவு விழாவிலே ஆற்றிய தலைமையுரையும், பதிலுரையும் நன்கு குறிப்பிடத்தக்கவை. இவற்றிலே இவரின் நாட்டிய அனுபவங்களும், இக்கலை பற்றி இவர் கொண்டிருந்த இலட்சியக் கருத்துக்களும் இரத்தினச் சுருக்கமாகக் கூறப்பட்டுள்ளன. பரதநாட்டிய வரலாறு குறிப்பாகச் செய்கை முறையின் நுணுக்கங்கள் பற்றிய ஆதாரபூர்வமான நூல்கள் தமிழில் இல்லாத குறையினை நிவர்த்தி செய்ய முற்பட்டுள்ளார். இப்பொருள் குறித்து இதுவரை தமிழில் வந்த மிகத்தரமான நூலாக இவரும், பேராசிரியர் வி. இராகவனும் எழுதியுள்ள பரதநாட்டியம் எனும் நூல் மிளிர்கின்றது. இந் நூலிலுள்ள நாட்டிய விளக்கப்படங்கள் பாலசரஸ்வதியினதும் அவரது மாணவியினதுமே. இம் மாணவி மற்றைய ஆசிரியரின் மகள். இந்நூல் சிறப்பாகப் பரத நாட்டியத்தின் கலையமைப்பு நூலாகவும், விமர்சன நூலாகவும் அமைந்துள்ளது.

'நாட்டியத்திலே சொற்களிலும் பார்க்கச் செய்முறையே பிரதானமாகும்' எனக் காளிதாசர் தமது மாளவிகாக்னி மித்திரம் எனும் நாடகத்திலே கூறியுள்ளார். பாசரஸ்வதி நாட்டியச் செயல்முறையில் மட்டுமன்றிச் சாஸ்திரத்திலும் தேர்ச்சியும் அதனை விளக்கும் திறனுமுடையர் என்பதற்கு அந்நூல் ஓர் எடுத்துக்காட்டாகும். நூலாசிரியர்கள் முன்னுரை

யிலே 'இதுபோன்ற தொடர்ந்த இலக்கணநூல் இதுகாறும் (1959) வெளி வரவில்லை எனவும், ஒப்பியல் இலக்கண முறையினைப் பின்பற்றி இந்நூலில் ஆங்காங்கே சுட்டிக்காட்டியிருக்கிறோம்' எனவும் குறிப்பிட்டுள்ளனர்.

இவருடைய கலைத்தொண்டுகளைப் பாராட்டிப் பல நிறுவனங்கள் இவரைக் கௌரவித்தன. இந்திய அரசாங்கம் நாட்டின் இரண்டாவது பெரியவிருதான 'பத்மபூஷன்' என்பதை 1977ல் வழங்கி இவரைக் கௌரவித்தது. சங்கீத நாடக அக்கடமியும் இவருக்கு ஒரு விருதினை வழங்கிற்று. இக் கழகத்தினாலே கௌரவிக்கப்பட்ட முதலாவது நாட்டியக் கலைஞர் இவரே. ரவீந்திர பாரதி (தாசூர்) பல்கலைக்கழகம் கௌரவ கலாநிதிப் பட்டத்தினை இவருக்கு வழங்கிற்று. சென்னைச் சங்கீத வித்துவ சபை 1973ல் இவருக்குச் 'சங்கீத கலாநிதி' பட்டத்தினை வழங்கிற்று. இச்சபையினால் இப்பட்டம் பெற்ற ஒரேயொரு நாட்டியக்கலைஞர் இவரே, இப்பட்டம் பெற்ற ஏனையோர் இசைக்கலைஞரே. ஆனால் பாலசரஸ்வதி இசையிலும் மிகுந்த ஞானமுள்ளவர். சங்கீதம் எனில் முற்குறிப்பிட்டவாறு இசை மட்டுமன்றி நாட்டியத்தையும் அடக்கிய கலையாகும். எனவே இவ்வகைகளிலும் இப்பட்டம் பெற்றதற்கு இவருக்குத் தகைமைகள் இருந்தன.

தலைசிறந்த நாட்டியக் கலைஞர்களில் ஒருவரான பாலசரஸ்வதி தனிப்பட்ட வாழ்க்கையிலே கடவுள் பக்தியும் குருபக்தியும் கொண்டிருந்தார். நாளின் ஒரு பகுதிக் காலத்தினைப் பூந்தோட்டத்திலே மலர்களைப் பார்த்து ரசிப்பதிலே கழித்தார். அதே போலச் சமையல் அறையிலே பாகம் செய்வதிலும் குறிப்பிட்ட நேரத்தினைக் கழித்தார். ஒழுங்காக நாடோறும் பூசை செய்து இறைவணக்கம் செலுத்தி வந்தார். நடனப்பயிற்சி வகுப்புக்களை ஒழுங்காக நடத்தினார். பண்புள்ள கலைஞராகத் திகழ்ந்தார். இவருக்கு ஒரேயொரு மகள் இருக்கிறார். தமது இறுதி மூச்சுவரை பாலசரஸ்வதி பரதக்கலையின் மேம்பாடு பற்றியே சிந்தித்து வந்தார். பிரபல திரைப்பட இயக்குநரும் கலைஞருமான சத்யஜித்ராய் 1977ம் ஆண்டு பரதநாட்டியம் பற்றிய திரைப்படம் தயாரித்தார். அதற்குப் பாலசரஸ்வதியின் உதவியை நாடிப்பெற்றார். அப்போது இவருக்கு வயது ஐம்பத்தியெட்டு எனினும் களைப்பின்றி முகமலர்ச்சியுடனும், பாவரசங்கள் தோன்றவும் சிறப்பான நிகழ்ச்சியினைத் தயாரித்து அளித்தார். ராயின் பாராட்டைப் பெற்றார். தமது கலைத்திறனாலே ரசிகர் பலரைக் கவர்ந்த பாலசரஸ்வதியைக் கலை உலகில் 'பாலா' எனவே பலர் அழைத்தனர்.

பரதக்கலையின் உருவமாகவே பாலசரஸ்வதி திகழ்ந்தார் என ரசிகர் கூறிவந்தனர். பரதக்கலைக்குப் பல தொண்டுகள் ஆற்றி 09.02.1984லே மறைந்த கலைமணியின் புகழ் பரதக்கலை உள்ளவரைக்கும் நிலைக்கும். மேலும் சென்ற நூற்றாண்டின் அறுபதுகளில் இவரின் நேர்த்தியான நடன நிகழ்ச்சி பற்றிய விமர்சனம் ஒன்று கல்கியிலே வெளிவந்துள்ளது. அதாவது 'பூமீதி பாலசரஸ்வதி பரதத்துக்காகப் பிறக்கவில்லை. பரதநாட்டியக் கலையே பாலசரஸ்வதிக்காகப் பிறந்துள்ளது'. எனவும் பாலாவின் கம்பீரமான, பாரிய தோற்றத்தினையும் அவர் ஆடிய நடனத்தையும் 'திருவாரூர் ரதமே பரதம் கற்று ஆடினால் அல்லது பிருஹதீஸ்வரர் கோபுரம் நடனம் கற்று ஆடினால் இருக்கக்கூடிய கம்பீரம்' எனவும் குறிப்பிட்டுள்ளமை கவனித்தற்குரியது. இக்கூற்று ஓர் உயர்வு நவிற்சியணியாயினும் பாலசரஸ்வதியின் நாட்டியச் சிறப்பும் தொண்டுகளும் குறிப்பிடத்தக்கவையே.

பரதக்கலை மறுமலர்ச்சியின் தந்தை

ஈ. கிருஷ்ணஜயர்

பரத நாட்டிய வரலாற்றிலே ஓர் இக்கட்டான கால கட்டத்திலே வாழ்ந்து, அக்கலைக்கு அரும்பெரும் தொண்டாற்றியோரில் ஈ. கிருஷ்ணஜயர் நன்கு குறிப்பிடத்தக்கவர். சீரும் சிறப்புமிழ்ந்து சட்டபூர்வமாக ஒழிக்கப் படும் நிலையிலிருந்த சதிருக்குப் பாரம்பரிய நோக்கிலே பரதநாட்டியம் என மீண்டும் அதற்குப் பெயர்சூட்டி, அதன் முன்னைய தூய்மையையும், மதிப்பினையும் மீண்டும் ஏற்படுத்தி, அது மேலும் சிறப்படைய அயராது உழைத்து வழிவகுத்த பெருமையும் இவருக்கு உண்டு. இவர் பல திறப் பட்டகலை அறிவும், மொழி அறிவும், சட்டஞானமும், துணிச்சலும், தந்திறனும், ஆளுமையும் தாம் மேற்கொண்ட காரியம் வெற்றியளிக்கும் வரை தொடர்ந்து செயலாற்றும் திறமையும் மதிநுட்பமும் வாய்ந்து விளங்கினார். எனவே இவரின் கலைத்தொண்டுகள் குறிப்பாகப் பரதக் கலைக்கு இவர் ஆற்றிய தொண்டுகள் குறிப்பிடத்தக்கவையே.

இவர் தென் தமிழ்நாட்டிலுள்ள திருநெல்வேலி மாவட்டத்திலே கைலாசநாத ஐயருக்கும் அனந்தலக்ஷ்மி அம்மாளுக்கும் பிறந்த 14 பிள்ளைகளில் எட்டாவது பிள்ளையாக 1897ம் ஆண்டு ஆகஸ்டு மாதம் 6ம் திகதி பிறந்தார். பெற்றோர் இவருக்குத் திருமாலின் எட்டாவது அவதாரமாகிய கிருஷ்ணனின் பெயரைச் சூட்டினர். நந்தனுக்கும் யசோதாவுக்கும் கிருஷ்ணன் சவீகாரப் பிள்ளையாக விளங்கியதுபோல இவரும் அம்மாவட்டத்திலுள்ள கல்லிடைக் குறிச்சியில் வாழ்ந்த ஈஸ்வர ஐயருக்கும் மீனாக்ஷி அம்மாளுக்கும் சவீகாரப்பிள்ளையாக வளர்ந்தார்.

ஒருவர் குறிப்பாக இளம்பிராயத்திலே வாழும் இடமும், சூழ்நிலையும் அவரின் வாழ்க்கையில் ஒரு முக்கியமான இடத்தை வகிப்பன. கல்லிடைக் குறிச்சியில் செல்வந்தராகவும், நிலவுடைமையாளராகவும் பல அந்தணர்கள் வாழ்ந்து வந்தமையால் அது 'அந்தணரின் செட்டி

நாடு' என அழைக்கப்பட்டது. அங்கு குறிப்பாகக் கோடை காலத்திலே நடைபெறும் பல திருமண வைபவங்களிலே பிரபல இசை, நடன வித்துவான்களின் இசை, நடனக் கச்சேரிகள் பிரமாதமாக நடைபெறும். இத்தகைய சூழ்நிலையிலேதான் இவரின் இளம் பிராயம் கழிந்தது. இசை, நடனக் கலைகளில் இயல்பான ஈடுபாட்டுடன் இச் சூழ்நிலையும் இவருக்கு இக்கலைகளிலே பேரார்வத்தை ஊட்டின. இவர் இவற்றை விரும்பிக் கற்றுப் வந்தார். 1914 இல் சென்னைக் கிறிஸ்தவக் கல்லூரியிலே சேர்ந்து 1918 இல் கலைமாணிப் பட்டதாரி (பீ.ஏ) ஆனார். பின்னர் திருவனந்தபுரம், சென்னை ஆகிய இடங்களிலுள்ள சட்டக் கல்லூரிகளிலே சட்டம் பயின்றார். திருவனந்தபுரம் சட்டக்கல்லூரியிலே பயிலும்போது விடுதிச்சாலையிலே தங்கியிருந்தார். அக்காலத்திலே பொழுதுபோக்கிற்காக நாடகம் பயிற்றுவிக்கும் நிறுவனம் ஒன்றின் வேண்டுகோளுக்கு இணங்கி நாடகமொன்றிலே பிரபல பெண்பாத்திரமாக நடித்தார். சம்பந்த முதலியாரின் சாரங்கதரா எனும் நாடகத்திலே ரத்னாங்கியாக இவர் நடித்துப் பாராட்டுப் பெற்றார். இவருடைய அழகிய தோற்றமும், இசைத் திறனும் நடிப்புக்கு நன்கு உதவின. சமகால விளம்பரப்பலகைகளிலும் பத்திரிகைகளிலும் தமது நாடகத்திறன் பற்றி செய்திகளைப் பார்த்து இவர் மகிழ்ச்சியடைந்தார்.

இத்தகைய செயற்பாட்டினால் இவர் மேலும் ஊக்க மடைந்து வரன் முறையாக இசைப் பயிற்சி பெற விரும்பினார். எனவே பாபங்குளத்திலே வாழ்ந்த வயலின் வித்துவான் நீலகண்ட ஐயரிடமும், திருநெல்வேலியில் வாழ்ந்த வயலின் வித்துவான் ஸ்ரீநிவாச ஐயரிடமும் இசையினை நன்கு கற்றார். பல சிறந்த இசைக் கச்சேரிகளுக்கு ஆர்வத்துடன் சென்று இசைப் பாணிகள், நுணுக்கங்களை நேரிலே அவதானித்தார். 1921ல் இவர் சட்டப்பட்டதாரி (பி.எல்) ஆனார். சென்னையிலே பிற்காலத்திலே உயர் நீதிமன்ற நீதிபதியாகவும் பின்னர் உச்சநீதிமன்ற நீதிபதியாகவும் விளங்கிய எம். பதஞ்சலி சாஸ்திரிகளிடம் வழக்கறிஞர் பயிற்சி பெற்றார். பின்னர் சென்னையிலே பிரபல வழக்கறிஞராக விளங்கினார்.

அக் காலத்திய மிகப் பிரபல நாடகக் குழுவான சகுணவிலாஸ் சபாவில் ஓர் உறுப்பினராக இவர் இணைந்தார். அச்சபையின் ஒரு முக்கியமான பிரமுகரானார். தற்காலத் தமிழ் நாடக அரங்கின் சிற்பியெனக் கருதப்படும் ப. சம்பந்த முதலியார் இவர் பல தமிழ் நாடகங்களிலே பல பாத்திரங்களாக நன்கு நடித்துள்ளார் எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். குறிப்பாக 'மிருச்சகடிகம்' எனும் நாடகத்திலே வசந்தசேனாவாகவும், ரத்னாவலியில்

வாசவத்தாக்கவும் இவர் நடித்தமையை நன்கு பாராட்டியுள்ளார். இவர் ஒரு குறிப்பிடத்தக்க நாடகத்திறமையுள்ள நடிகர் எனவும் சிறந்த நடனக் கலைஞர் எனவும் முதலியார் பாராட்டியுள்ளார்.

பெண்வேடம் தரித்த முதலாவது ஆண் நடனக் கலைஞரும் சகுண விலாஸ் சபாவின் உறுப்பினருமாகிய ரங்கவடிவேலுவைப் பின்பற்றித் தாமும் நடனக் கலைஞராக விளங்க இவர் விரும்பினார். இந்தப் புதிய கருத்தினைச் செயற்படுத்தற்கான வாய்ப்பு ஒன்று அவருக்குக் கிடைத்தது. காளிதாசரின் மாளவி காக்னிமித்திரத்திலே கதாநாயகியான மாளவிகாவாக நடிக்கவேண்டியிருந்தது. மாளவிகா சிறந்த நடனக்காரியுமாவார். எனவே கிருஷ்ண ஐயர் இப்பாத்திரத்தை நன்கு நடிப்பதற்கு நடனக் கலையிலே சிறந்த பயிற்சி தேவைப்பட்டது. எனவே பிரபல சதிர் (பரதநாட்டிய) கலைஞர் மதுராந்தகம் ஜகதம்பாளிடம் நடனம் பயின்று நல்ல தேர்ச்சி பெற்று நாடகத்திலே நன்கு நடித்து ரசிகர்களின் பாராட்டுக்களைப் பெற்றார். 1928ல் மீண்டும் இப்பாத்திரமாக நடித்துப்பெரும் புகழ்பெற்றார். சில திரைப்படங்களிலும் இவர் நடித்தவர்.

மேலத்தூரைச் சேர்ந்தவரும், தலைசிறந்த நாட்டியாச்சாரியாரும், சதிர், பாகவதமேளம், ஹரிகதா காலகோபம் ஆகியவற்றிலே சிறந்த தேர்ச்சியுள்ளவரும் 'அபிநயம் நடேச ஐயர்' எனப் புகழ்பெற்றவருமான ஏ. பி. நடேச ஐயரிடம் இவர் வரன் முறைப்படி நடனத்தின் பல நுட்பங்களையும் நன்கு கற்று முழுமையான நடனக் கலைஞர் ஆனார். பயிற்சி முடிவிலே இக் கலையின் பெருமதிப்பினை மீண்டும் ஏற்படுத்தி இதனை எங்கும் பரப்பவேண்டுமெனவும் குருசிஷ்யனுக்கு வேண்டுகோள் விடுத்தார். குருவினுடைய வேணவாவினை நிறைவேற்றுவதே குருதக்ஷிணையெனக் கருதிக் கிருஷ்ண ஐயர் செயற்படத் தொடங்கினார். நடனக்கச்சேரிகள் மட்டுமன்றி, விரிவுரைகளும், செய்முறை விளக்கங்களும் செய்து வந்தார்.

அழகிய கட்டுக்கோப்பானதும், லாவகமாக அசையும் தன்மையும் உடைய உடலமைப்பும் கொண்ட இவர் நடன உலகிலே தனது முத்திரையை எளிதிலே பதிக்கக் கூடியவரானார். இவருடைய நடனக் கச்சேரிகள், அறச்சாலைகள், தருமச் செயற்பாடுகளுக்கான நிதி திரட்டுவதற்காகவே பெரிதும் நடைபெற்றன. எடுத்துக்காட்டாக சென்னை மாநில மறியற்சாலையிலிருந்து விடுதலை பெற்ற கைதிகளின் உதவிக்காக நிதி திரட்டும் பொருட்டு நடைபெற்ற நடன நிகழ்ச்சியைக் குறிப்பிடலாம். கோபிச் செட்டிபாளையத்திலுள்ள பாடசாலைக்கான நிதி திரட்டுவதற்குத்

திருப்பூர், தாராபுரம், கோயம்புத்தூர் முதலிய இடங்களிலே நடன நிகழ்ச்சிகள் இடம்பெற்றன. ஓரிடத்திலே நடன நிகழ்ச்சி முடிந்த பின்னரும் மக்கள் மண்டபத்தினைவிட்டு வெளியேறிலர். ஏனெனில் இவர் ஆணோ பெண்ணோ என அவர்களுக்கு மத்தியிலே ஐயப்பாடு எழுந்தது. இது குறித்து அவர்களில் ஒரு சாரார் பந்தயம் பிடித்தனர். எனவே இவர் தலையில் அணிந்திருந்த செயற்கை முடியை அகற்றும் வரை காத்திருந்தனர். இதன் பின்னரே உண்மையை உணர்ந்தனர். அக் காலத்திலிவர் இளம் கட்டழகனாக இருந்தபடியால் பெண்வேடத்திலே மரபுவழிச் சதிர்க் கலைஞர் போலக் காட்சியளித்தார். எனவேதான் பார்வையாளரின் ஐயப்பாடு ஏற்பட்டது.

அக்காலத்திலே நடனக்கலைஞர்களில் ஒருசாரார் காய்கறி நடனம் (கத்தரிக்காய், வாழைக்காய் போன்றவற்றைக் கட்டி ஆடுதல்), பார்சி நடனம், காற்றாடி நடனம், தட்டம் - பாணை நடனம் முதலிய சாகச நடனங்களையும் ஆடினர். ஐயர் இவற்றினை அதிகம் விரும்பினர். எனினும் பின்னைய மூன்றினையும் ஆடினார். கடைசியாகக் கூறப்பட்டுள்ள நடனத்திற்குப் பிரபஞ்சநடனம் (அண்டகோள நடனம்) என மறுபெயர் சூட்டினார். அதற்கு ஒரு விழுமிய நோக்கிலே விளக்கம் அளித்தார். அதாவது 'நீரைத்தோற்றுவித்து, அதற்குச் சக்தி அளித்துப் பூமி உள்ளிட்ட பிரபஞ்சத்தை நான் படைத்துள்ளேன். எனது படைப்பைக் குறித்து மகிழ்ச்சியடைகிறேன். அதனை ஆசீர்வதிக்கிறேன்' எனப் பரம்பொருளாகிய இறைவன் கூறியுள்ளார் என்பதாகும். தட்டு நீரையும், பாணை பிரபஞ்சத்தையும் குறிக்கின்றன எனக்கொள்ளப்படுகின்றது. எனவே இங்கு ஆன்மீக ரீதியான விளக்கம் கூறப்படுதல் கவனித்தற் பாலது.

ஏற்கனவே பிறிதோர் இயலிலே குறிப்பிட்டவாறு பரதக்கலையில் இன்னும் மறுமலர்ச்சி ஏற்படவில்லை. இருபதாம் நூற்றாண்டின் இருபதுகளின் பிற்பகுதியிலும், முப்பதுகளின் தொடக்கத்திலும், தமிழகத்தின் சாஸ்திரீய நடனமாக விளங்கி அக்காலத்திலே சதிர் எனும் பெயரிலே சீர்கேடுகள் உள்ளதென ஒரு சாரார் விரும்பாத கலையாக அந்நடனம் காணப்பட்டது. எனவே இதனைச் சட்டபூர்வமாக ஒழிக்கவேண்டுமென சதிர் ஆடிய தேவதாசிகள் சமூகத்தினைச் சேர்ந்த கலாநிதி திருமதி எஸ். முத்துலக்ஷ்மி ரெட்டி தலைமையிலே ஒருசாரார் அரசாங்கத்திற்குக் கோரிக்கை விடுத்துவந்தனர். முத்துலக்ஷ்மி மருத்துவகலாநிதியும் சமூகத் தொண்டருமாவார். கோவில்களிலே தேவதாசிகளுக்குப் பொட்டுக்கட்டி

அவர்களை அவற்றிலே சேவைசெய்வதற்கான முறையினை ஒழிக்க வேண்டுமென அவ் அம்மையார் வலுவாக எடுத்துக்கூறிவந்தார். அதே வேளையில் பண்புள்ள குடும்பத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் பலர் இக்கலை சீர்கெட்டவரின் கலையென இதனை விரும்பிலர். இத்தகைய சூழ்நிலையிலே தான் கிருஷ்ணஐயர் இக்கலையிலுள்ள சீர்கேடுகளை நீக்கி இதற்குப் பெருமதிப்பும், புத்துயிர் அளிக்கவும் செயற்படத் தொடங்கினார்.

இக்காலகட்டத்திலே சமகால இந்தியா குறிப்பாகத் தமிழக அரசியல், பண்பாட்டுப் பின்புலம்பற்றியும் கவனித்தல் அவசியமாகின்றது. இக்காலத்திலே இந்திய தேசிய காங்கிரஸ் இந்திய சுதந்திரப் போராட்டத்தினை நன்கு முன்னெடுத்துவந்தது. கிருஷ்ண ஐயர் தேசிய காங்கிரஸ் பிரமுகர்களில் ஒருவராகச் சிறைத்தண்டனையும் பெற்றவர். அரசியல் சுதந்திரத்திற்குப் பண்பாட்டு மறுமலர்ச்சியும் அவசியமாகும். எனவே தேசிய காங்கிரஸ் மாநாடுகள் நடைபெறும்போது இசை மாநாடுகளும் நடைபெற்றன. சென்னையிலே சங்கீத சபையொன்றை நிறுவவேண்டுமென கிருஷ்ண ஐயரும் வேறுசில பிரமுகர்களும் 1925 அளவிலே திட்டமிட்டிருந்தனர். ஆனால் 1927 இல் சென்னையிலே நடைபெற்ற இந்திய தேசிய காங்கிரஸ் மகாநாட்டின் ஒரு நிகழ்வாக அகில இந்திய இசை மகாநாடும் நடைபெற்றது. இதற்கான வரவேற்புக் குழுவின் இணைச் செயலர்களாக ஈ. கிருஷ்ண ஐயரும், பேராசிரியர் பி. சாம்பமூர்த்தியும் நியமிக்கப்பட்டனர். இதைத் தொடர்ந்து 1928 இல் சென்னை சங்கீதவித்வத் சபை தொடக்கப்பட்டது. இதன் ஒரு செயலாளராக இவர் 1928 - 1932, 1934 - 1935, 1937 - 1939 வரையிலான காலப் பகுதிகளிலே திறம்படச் செயலாற்றினார். தொடக்கத்திலே இச்சபை இசையிலேயே கவனம் செலுத்தியது. ஆனால் கிருஷ்ண ஐயர் போன்றோர் நடனத்தையும் இச்சபையின் செயற்பாடுகளிலிடம்பெறச்செய்தற்கு முயற்சித்தனர்.

இக்காலகட்டத்திலே - சங்கீத வித்வத்சபையின் ஆரம்பத்தில் அதன் உறுப்பினர்களில் பல பிரமுகர்கள் அன்றைய சதிரை விரும்பிலர். ஆனால் கிருஷ்ணஐயர் தமது மதி நுட்பத்தாலும், விடா முயற்சியாலும், இச்சபையின் செயற்பாடுகளில் நடனத்தையும் இடம்பெறச் செய்தற்கு சில நடவடிக்கைகளை மேற்கொண்டார். இவர் பல பிரமுகர்களைத் தனித் தனியாகச் சந்தித்துத் தமது கருத்திற்கு ஆதரவு தேடி வந்தார். வி. கல்யாண சுந்தர முதலியார் (திரு.வி.க.) இவருக்கு ஆதரவு அளித்தார். ஒரு திருமண வைபவத்திற்குப் பாலசரஸ்வதியின் நடனக் கச்சேரியைத் திரு.வி.க. ஒழுங்கு செய்தார். அங்கு சமூகமளித்தோரில் ரி. கே. சிதம்பரநாத

முதலியாரும் (ரி.கே.சி), கல்கியும் அடங்குவர். இவர்கள் சதிரை எதிர்த்தவர்கள். ஆனால் பாலசரஸ்வதியின் நடன நிகழ்ச்சியைப் பார்த்த பின் முற்றாக மனம் மாறினர். ரீ.கே.சி. பல நடன நிகழ்ச்சிகளை ஒழுங்குபடுத்தி அதனை எதிர்த்தோர்களை அவற்றைப் பார்க்குமாறு வரவழைத்தார். கல்கி (கிருஷ்ணமூர்த்தி) ஆனந்தவிகடன்ில் நடனத்தை ஆதரித்து எழுதி வந்தார். சங்கீத வித்வத் சபை நிகழ்ச்சிகளில் நடனம் இடம்பெறுவதை சேர். சி. பி. ராமசாமி ஐயர், ஸ்ரீநிவாசசாஸ்திரி போன்ற பிரமுகர்கள் தொடர்ந்து எதிர்த்தனர். எனினும் கிருஷ்ணஐயர் பின் நின்றுலர். ஆனால் 1931 இல் சங்கீதவித்வத் சபை நடனத்தை மேம்படுத்தும் முகமாக துணிகரமான செயற்பாட்டினை மேற்கொண்டது. பிரபல நர்த்தகி திருவளபுத்தூர் கல்யாணியின் பிள்ளைகளும் பந்தனை நல்லூர் மீனாக்ஷி சுந்தரம் பிள்ளையின் சிறந்த மாணவிகளுமான ராஜலக்ஷ்மி, ஜீவரத்தினம் சகோதரிகளின் நடன நிகழ்ச்சியொன்றினை ஒழுங்கு செய்தது. ஆனால் இதற்கு ஒரு சிலரே சமூகமளித்தனர். ஆனால் இது மிக முக்கியமான ஒரு நிகழ்வாகும். ஏனெனில் இச் சபையின் சஞ்சிகையிலே (1931 மார்ச்) இந் நடனத்தினை இழிவாகக்கூறுவது தவறு என்றும், இதன் சிறப்பியல்புகளை இந்நிகழ்ச்சி வெளிக்கொணர்ந்துள்ளதென்றும் மக்கள் இதனை ஆதரிப்பார்கள் எனவும் குறிப்பிடப்பட்டிருந்தன.

இதே காலப் பகுதியிலே சதிருக்கு எதிராகவும், சார்பாகவும் ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு வாதப்பிரதிவாதங்கள் கூட்டங்களிலும் பத்திரிகைகளிலும் குறிப்பாக சென்னை இந்து (Madras Hindu) மெயில் (Mail) போன்றவற்றிலும் காரசாரமாக 1932 இல் தொடர்ந்து நடைபெற்று வந்தன. சதிர் சார்பாக வாதிட்ட ஈ. கிருஷ்ண ஐயருக்கும் நண்பர்களுக்குமே பலர் ஆதரவு அளித்தனர். அவரே இறுதியில் வெற்றிவாகை சூடினார். தேவதாசிகளில் ஒருசாரார் சதிரை ஆதரித்தனர். எடுத்துக்காட்டாக சென்னை தேவதாசிகள் சங்கச் செயலர் பங்களுர் நாகரத்தினம்மாள், வீணாதனம்மாள் போன்றோர் குறிப்பிடற்பாலர். இதைத் தொடர்ந்து கிருஷ்ண ஐயர் சங்கீதவித்வத் சபையின் ஆறாவது ஆண்டு மகாநாட்டிலே (1932) அன்றுவரை சதிர், தாசியாட்டம் என அழைக்கப்பட்டு வந்த தமிழக சாஸ்திரீய நடனத்திற்கு பரதநாட்டியம் என்னும் பெயர் சூட்டுதற்கான தீர்மானத்தினை முன்மொழிந்து சபையின் அங்கீகாரத்தினைப் பெற்றார். இதேவேளையில் பரதக்கலையைப் பேணிவளர்ப்பதென்ற தீர்மானத்தையும் சபை ஏற்றுக்கொண்டது. இந்நடவடிக்கை இந் நடனத்திற்குப் புதிய மேம்பாடும், புத்தூக்கமும் அளித்தது. பழைய பெயர்களிலே

படிந்திருந்த சில மாசுகளையும் இது பற்றிய தவறான கருத்துக்களையும் நீக்குவதற்கும் இதனை மங்காது தடுப்பதற்கும் உதவிற்று. ஆறாவது மகாநாடு இவ்வாறு முக்கியத்துவம் பெற்றது. பரதம், பரதநாட்டியம் எனும் பெயர்களாலும் இக்கலை முற்காலத்தில் அழைக்கப்பட்டுள்ள தென்பது இரண்டாம் இயலிலே சுட்டிக்காட்டப்பட்டுள்ளது.

1932ம் ஆண்டு சங்கீதவித்வச்சபை நடன நிகழ்ச்சியிலே மயிலாப்பூர் கௌரியம்மாவின் நடனக்கச்சேரி சிறப்பாக இடம்பெற்றது. அடுத்த ஆண்டு (1933) முதலாம் திகதி ராஜலக்ஷ்மி ஜீவரத்தினம் சகோதரிகளின் நடனம் இரண்டாவது தடவையாக இச்சபை ஆதரவிலே நேர்த்தியாக நடைபெற்றது. இதற்கு முன்னையதிலும் பார்க்க பெருந்திரளான மக்கள் சமூகமளித்தனர். மக்கள் மத்தியில் இந்நடனம் பற்றிய தவறான கருத்துக்கள் நீங்க, ஆர்வம் அதிகரித்தமையினை இது காட்டிற்று எனலாம். கிருஷ்ண ஐயருடைய கருத்துப்படி இந்த நடனத்தின் மறுமலர்ச்சி மேற்குறிப்பிட்ட நடனக்கலைஞர்களின் இரண்டாவது நிகழ்ச்சியுடன் 1933ம் ஆண்டு ஜனவரி மாதம் முதலாம் திகதி தொடங்கிற்று. இவ்விரு கலைஞர்களின் நடனம் முதன் முதலாக 1931 இல் ஆடப்பட்டமை குறிப்பிடத்தக்க அமிசமாகும். தொடர்ந்து 1933ம் ஆண்டு ஆகஸ்ட் மாதம் த.பாலசரஸ்வதியின் நடனம் சிறப்பாக நடைபெற்றது. மீனாக்ஷிசுந்தரம்பிள்ளையின் இரு மாணவிகளின் நடனம் 1935 இல் நடைபெற்றபோது அதற்கு புரீமதி ருக்மிணிதேவி அருண்டேலை, கிருஷ்ண ஐயர் வரவழைத்தார். இந் நிகழ்ச்சியைப் பார்த்த பின்னரே ருக்மிணிதேவி வரன்முறையாகப் பரதம் பயிலவிரும்பினார் எனக் கூறப்படுகிறது. மீனாக்ஷி சுந்தரமபிள்ளையிடம் ருக்மிணிதேவி பரதம் பயிலுவதற்கு இவரே ஒழுங்கு செய்தவர். சென்ற நூற்றாண்டு நாற்பதுகளின் தொடக்கத்தில் பேபிகமலாவின் நடனச் செயற்பாடுகளுக்கும் இவர் ஆதரவளித்தார். இவ்வாறு நடனக்கலைக்குப் புதுமெருகு ஊட்டியதுடன் அதனை முன்னெடுத்துப் பரப்பக்கூடிய கலைஞர்களுக்கு உற்சாகமுட்டினார். இதேவேளையில் புகழ்பெற்ற பாரம்பரியக் கலைஞர்களான 'பந்தனை நல்லூர் மீனாக்ஷி சுந்தரம்பிள்ளை, வழுலூர் இராமையாபிள்ளை, முத்துக்குமாரபிள்ளை' முதலியோருடன் தொடர்பு கொண்டிருந்தார்; அவர்களை நன்கு ஆதரித்து வந்தார்.

நடனக்கலையிலே இவர் சில மாற்றங்களை ஏற்படுத்தினார். ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு நடனத்திலே சாகசங்களை இவர் விரும்பிலர். நடனத்திற்குரிய பக்க வாத்தியங்களாக கிளாறினெற் போன்றவற்றை

விட்டு இனிய நாதமுள்ள வீணை, இரு தம்பூராக்கள் ஆகியனவற்றைப் பயன்படுத்தி நடனக்கச்சேரி பெரிய நாதமின்றி பெருமளவு மென்மையான நாதமும், அதற்கேற்ற உணர்வு பூர்வமாகவும் விளங்கவழிகோலினார். ஏற்கனவே நிலவி வந்த சதிரிலே பல அமிசங்களும் சிறப்பாக நிலவினாலும் அதனை ஆடியோர் ஒழுக்கமற்றவர்கள் எனக் கருதப்பட்டனர். ஆனால் எல்லோரும் அவ்வாறு இருந்திலர். மேலும் இதனை ஆடியோர் பெரும்பாலும் குறிப்பிட்ட சமூகத்தினரே. ஆனால் மறுமலர்ச்சியின் பின் சமூகத்தின் உயர் மட்டத்தில் உள்ளவர்கள் பலர் இதனைக் கற்கத் தொடங்கினர். இதை எவரும் கற்க வழிகோலப்பட்டது. இன்று உலகளாவிய ரீதியில் இது கற்கப்படுவது ஈண்டுக் குறிப்பிடற்பாலது.

இசை, நடனக் கலைகளுக்குப் பிறிதொருவகையிலும் இவர் முக்கியமான பங்களிப்புச் செய்துள்ளார். அதாவது இசை, நடன நிகழ்ச்சிகளைப் பற்றிய விமர்சனக் கட்டுரைகளையும், குறிப்புக்களையும் பல சஞ்சிகைகளிலும் பத்திரிகைகளிலும் எழுதி வந்தார். அக்காலத்தில் இந்தியக் கலைகளிலுள்ள கலைச்சொற்களுக்கான ஆங்கில பதங்கள் ஏற்கனவே ஆக்கப்பட்டிருக்கவில்லை. தமது நோக்கத்தினை நிறைவேற்று முகமாக இவர் கருத்துப் பாதிக்கப்படாமல் புதிய கலைச்சொற்களை உருவாக்கி வெற்றிகண்டார்.

இவருடைய கலைப் பணிகளிலே இசை, நடனம், நடன நாடகம், கிராமியக் கலைகளுக்கான பணிகளும் அடங்குவன. ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு இசையிலும் இவர் தேர்ச்சி பெற்றவர்; ஈடுபாடு கொண்டிருந்தவர்; அதிலும் சில சீர்திருத்தங்களை ஏற்படுத்த முயன்றார். இசையிலும் பகட்டான அமிசங்களை விரும்பிலர். ராகம், தானம், பல்லவி நிகழ்ச்சிக்கான காலத்தினை நன்கு மட்டுப்படுத்த வேண்டுமென விரும்பினார். குறிப்பாக இசைக்கச்சேரி மூன்று மணித்தியாலங்களுக்கு மேற்படக் கூடாதென இவர் கருத்துத்தெரிவித்தார். ஆனால் சமகாலத்தில் இக் கருத்தினை ஒருசாரார் எதிர்த்தாலும் காலப்போக்கில் இது பின்பற்றப்படலாயிற்று.

சங்கீத விதவசையை உருவாக்கிய முக்கியமானவர்களில் இவரும் ஒருவராவார். அதன் மூலம் இசையை வளர்க்கவும் நன்கு செயலாற்றியவர். பாகவத மேளத்திற்கும் புதுமெருகு ஊட்டி அதனை இவர் மேம்படுத்தினார். நடன நாடகம், குறவஞ்சி, பிற கிராமியக் கலைகள் முதலியனவற்றையும் இவர் நன்கு ஆதரித்து வந்தார். இசை, நடனம் பற்றிய பல கட்டுரைகள், விமர்சனங்கள் எழுதியுள்ளார். நடனக் கலையைச் சட்ட

பூர்வமாக ஒழிக்க முயன்றவர்களுக்கு எதிராக நடனம் சார்பான அழுத்தமான வாதங்களை முன்வைத்து எதிர்த்தரப்பினரின் வாதங்களை முறியடித்தவர். இவர் சட்ட அறிஞருமன்றோ! இவர் எழுதிய மிகப்பிரதான நூல்களில் தமிழகத்திலுள்ள பரதநாட்டியமும் பிற நடனங்களும் (Bharata Natya and other Dances of Tamil Nadu, 1957.) எனும் நூல் நன்கு குறிப்பிடற்பாலது. இது பரோடாவிலுள்ள பல்கலைக்கழகத்தில் இவர் ஆற்றிய தொடர் விரிவுரைகளாகும். இந்நிறுவனமே இதனைப் பிரசுரித்துள்ளது. 88 பக்கங்களைக்கொண்ட சிறிய நூலாயினும் இது முக்கியமானதோர் ஆக்கமாகும். பரத நாட்டியத்தின் உருவாக்கம், செயற்பாட்டில் பரத நாட்டியம், பரதநாட்டிய நுட்பங்களை கொண்டுள்ள தென்னிந்திய நடன நாடகங்கள், குறவஞ்சியிலே தமிழகத்திலுள்ள கிராமிய நடனங்கள் ஆகிய விடயங்கள் பற்றி இந் நூலிலே தக்கவாறு எடுத்துக்கூறப்பட்டுள்ளன.

சமகால இசைவித்தகர்கள் (Personalities in Present Day Music, 1933) எனும் நூல் தொடக்கத்தில் இசை பற்றிய ஓர் அறிமுகமும் தொடர்ந்து அரியகுடி ராமானுஜ ஐயங்கார், ரைகர் வரதாச்சாரியார் முதலிய 14 சமகால இசைக்கலைஞர் பற்றியும், முத்துரத்தினம்மா, கல்யாணியின் இரு புத்திரிகள், பாலசரஸ்வதி ஆகிய நான்கு பரதக்கலைஞர் பற்றிய கட்டுரைகளும் கொண்டிருக்கின்றது. இந்நூலில் இவரின் இசைப்புலமையும் இசை ஈடுபாடும் நன்கு காணப்படுகின்றன. பரத நாட்டியத்திற்கான உருப்படிகளைப் பொறுத்த அளவில் அவை உயர்ரக முள்ளனவாக இருக்க வேண்டும் எனவும், அதேவேளையில் பார்வையாளர்களுக்கு விளங்கக்கூடிய மொழியில் இருக்கவேண்டும் எனவும் இவர் கருதினார். எனவே தமிழகத்தைப் பொறுத்தமட்டில் உருப்படிகள் தமிழிலேயே அமைந்திருக்கவேண்டும். இது தொடர்பாகக் கூறுகையில் த. பாலசரஸ்வதி தமிழ்ப் பதங்களைப் பெருமளவு கையாண்டமை அவருக்கு மக்கள் மத்தியிலே பெருவிருப்பு ஏற்படுவதற்கு முக்கியமான ஒரு காரணம் எனச் சுட்டிக் காட்டியுள்ளார்.

இவருடைய சீரிய கலைப்பணிகளைக் கௌரவிக்கும் வகையிலிவருக்குப் பல விருதுகளும், பரிசில்களும், புகழ் மாலைகளும் வழங்கப்பட்டன. இவற்றுள் மிகச்சிறந்த புகழாரம் சதிர் ஒழிப்பு இயக்கத்தினை நடத்தி இவருக்கு எதிராகச் செயற்பட்ட கலாநிதி முத்துலக்ஷ்மி அம்மையாரிடமிருந்து கிடைத்தது. இவருடைய 61வது பிறந்தநாள் விழாவிற்கான செய்தியில் இவரின் கலை ஈடுபாட்டினையும், பணிகளையும் குறிப்பிட்டுச் சிறப்பாகப் பரதநாட்டியத்திற்கு முன்னைய தூய்மையும் பெருமதிப்பும்

அளித்து இதனைப் பரவலாக்கி ஒவ்வொரு வீட்டிலும், கல்வி நிறுவனங்கள் அனைத்திலும் பயிலுவதற்கும் இவர் வழிகோலியமையினை நன்கு பாராட்டியுள்ளார்.

1950ம் ஆண்டு நவம்பர் மாதம் கொழும்பில் நடைபெற்ற அகில இலங்கை நடனவிழாவில் இந்திய நடன நிகழ்ச்சிகளுக்குத் தலைமை தாங்கி அவற்றைப் பரீட்சித்து முடிவுசெய்வதற்காக இலங்கையின் அழைப்பை ஏற்று இவர் இங்கு சமூகமளித்தார். இலங்கையில் இந்திய நடனப்பயிற்சிக்கு அதிக கௌரவம் வழங்கப்பட்டுள்ளமை குறித்து அவர் மிகவும் மகிழ்ச்சியடைந்தார். இவ் இருநாடுகளுக்குமிடையிலே நிலவிவரும் கலாச்சாரப் பிணைப்புப் பற்றியும் இவர் குறிப்பிட்டார். கொழும்பிலிருந்து இவர் யாழ்ப்பாணத்திற்குச் சென்று அப்போதைய பரமேஸ்வராக் கல்லூரி அதிபராக இருந்த ச. நடேசபிள்ளையின் இல்லத்திலே தங்கியிருந்தார். ஆரிய திராவிட பாஷா விருத்திச்சங்க ஆதரவிலே வைத்தீஸ்வர வித்தியாலய மண்டபத்திலே 'நடனம்' எனும் பொருள் பற்றிய சுவைமிக்க சொற்பொழிவு ஆற்றினார்.

நடனம்பற்றிக் குறிப்பிடுகையில் கதக், மணிப்புரி, கதக்களி, பரநாட்டியம் எனும் நான்குவித நடனங்களின் பல்வேறு அமிசங்களையும் குறிப்பிட்டு 4000 ஆண்டுகளுக்கு முன்பே பக்குவம் பெற்றிருந்த பரத நாட்டியத்துக்கு இணையாக உலகில் வேறெந்த நடனமும் கிடையாது என்றார். 'என்னடி சொன்னார்' என்ற பதத்தினைச் சாவேரிராகத்தில் இவர் பாடி அதற்கு அபிநயமும் செய்துகாட்டி அனைவரையும் மகிழ்வித்தார்.

இவ்வாறு தமிழக நடனம், இசை, நாடகம், கிராமியக் கலைகள் முதலியனவற்றிற்குக் குறிப்பாக பரதநாட்டியத்திற்கு இவர் ஆற்றியுள்ள அரும்பெரும் பணிகள் மிகமகத்தானவை. பரதக்கலை சீர்கெட்டு அழிக்கப்படும் நிலையிலிருந்தபோது, தனிப்பட்ட வகையிலும் சென்னை சங்கீத வித்வசபையின் உதவியுடனும் அதற்குப் புதுமெருகும் புதுப்பொலிவும் பெறச்செய்து அது மறுமலர்ச்சியடைய வழிவகுத்தவர். எனவே இவரைப் பரதக்கலை மறுமலர்ச்சியின் தந்தையெனச் சிறப்பித்துக் கூறுவது சாலவும் பொருத்தமானதே. 1968ல் இவ் உலக வாழ்வினை நீத்தாலும் பரதக்கலை நிலவும் வரை இவர் என்றும் நினைவு கூரத்தக்கவர்.

கலைமாமணி ஸ்ரீமதி ருக்மிணிதேவி அருண்டேல்

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

கலைக்கே குறிப்பாக நடனக்கலைக்கே, பெரும்பாலும் தம் வாழ் நாளை அர்ப்பணித்த இவ் அம்மையார் 1904ம் ஆண்டு பெப்ரவரி மாதம் 29ம் திகதி பொறியியலாளரும், சம்ஸ்கிருத அறிஞருமாகிய நீலகண்ட சாஸ்திரிக்கும் திருவையாற்றினைச் சேர்ந்த ஷேஷம்மாளுக்கும் ஆறாவது பிள்ளையாகப் பிறந்தார். தஞ்சாவூரைச் சேர்ந்த திருவிசை நல்லூர் இவரது முன்னோரின் இருப்பிடமாகும். எனவே, தஞ்சாவூர், திருவையாற்றுக் கலை மரபுகள் இவர் குடும்பத்தின் முதுசொத்தாகும். இளம் வயதிலே இசையில் ஈடுபாடுள்ளவராகச் சில வித்வான்களிடம் இசை பயின்றார். தாம் ஒரு இசைக்கலைஞராகவே விளங்கவேண்டுமென விரும்பினார்.

அக்கால இந்தியாவிலே குறிப்பாகச் இந்திய சுதந்திர, சமய, பண்பாட்டுப் பணிகளில் ஈடுபட்டுக்கொண்டிருந்த பிரமஞான சங்கத்துடன் (Theosophical Society) இவருடைய குடும்பத்தினர் நெருங்கிய உறவுக் கொண்டிருந்தனர். இச்சங்கத்தில் இவருக்கும் இளம்பிராயத்தில் ஈடுபாடு ஏற்பட்டது. இச்சங்கத்தின் பிரமுகர்களான கலாநிதி அன்னிபெசன்ர் அம்மையார், கலாநிதி ஜோர்ஜ் சிட்னி அருண்டேல் முதலியோரின்

நெருங்கிய உறவுகள் இவருக்கும் ஏற்பட்டன. இவற்றைத் தொடர்ந்து அருண்டேலை 1920 ஆம் ஆண்டு திருமணம் செய்தார்; அருண்டேல் பெரிய கல்விமான்; மனிதநேயம் உள்ளவர்; இந்துசமயம், பண்பாடு ஆகியவற்றிலே நன்கு தோய்ந்தவர். வைதீகப் பிராமண குடும்பத்தைச் சேர்ந்த ருக்மிணிதேவி தம்மிலும் மிக வயது கூடிய ஆங்கிலேயர் ஒருவரைத் திருமணம் செய்தமை அக்காலச் சூழ்நிலையிலே ஒரு புரட்சிகரமான, துணிச்சலான செயலாகும். ஆனால் எதிர்ப்புகள் விரைவில் மறைந்தன.

கலாநிதி அன்னிபெசன்ற்றின் பின், கலாநிதி அருண்டேல் பிரமஞான சங்கத் தலைவரானார். தொடர்ந்து இருவரும் பிரமஞான சங்கத் தொடர்பாக உலகின் பல பாகங்களிற்கும் சென்று வந்தனர். இத்தகைய சுற்றுலாவின்போது, 1926 இலே அவுஸ்திரேலியாவிலே உலகப்புக்ழ் பெற்ற ரூசிய பவே நடனக்காரியான அன்னாபவ்லோவவினையும், அவரின் நடனக்குழுவினரையும் இவர்கள் சந்திக்கும் வாய்ப்பு ஏற்பட்டது. அக்குழுவினைச் சேர்ந்த கிளியோநோர்டியிடம் ருக்மிணிதேவி பவே நடனம் கற்கத் தொடங்கினார். ஆனால், அன்னாபவ்லோவ இந்திய நடனங்களைக் கற்குமாறு இவரை தூண்டித் திசை திருப்பிவிட்டார்.

தாயகம் திருப்பிய பின், ருக்மிணிதேவி அக்காலச் சதிர்க் கச்சேரிகள் சிலவற்றைப் பார்த்தார். தமிழகத்தின் சாஸ்திரீய நடனமாகிய பரதநாட்டியம் அக்காலத்திலே 'சதிர', 'சின்னமேளம்', 'தாசி ஆட்டம்' எனப் பலவாறு அழைக்கப்பட்டது. இதனை மரபு வழித் தேவதாசிகள் சிலரே கற்று ஆடிவந்தனர். இவர்கள் மத்தியிலே ஒழுக்கச்சீர்கேடுகள் நிலவின. புனிதமான கோயிற் கலையாக மிளிரவேண்டிய கலை விலைமாதர்க்குரிய கலையெனக் கருதப்பட்டது. இதனைச் சட்டபூர்வமாக ஒழித்தற்கும் ஒருசாரார் தீவிர பிரசாரம் செய்துவந்தனர். இக்கால கட்டத்திலே தான் திரு.இ.கிருஷ்ணஜயர் போன்றோர் இதனை மீண்டும் சிறப்பித்தற்கான நடவடிக்கைகளில் ஈடுபட்டனர். ருக்மிணிதேவி தேவதாசி மரபினைச் சேர்ந்த கல்யாணியின் மக்களும், புகழ் பூத்த பந்தணை நல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளையின் மாணவிகளுமான ராஜகம்பி, ஜீவரத்தினம் சகோதரிகளின் அற்புதமான நடன நிகழ்ச்சியைக் கண்டு களித்த பின், நடனத்தில் ஈடுபாடு கொண்டு, தாமும் இதனைக் கற்கத் தொடங்கினார். இவருக்கு முன் ஒருசில உயர் குடும்பங்களைச் சேர்ந்த இளம் பெண்கள் பரதநாட்டியம் கற்றிருப்பினும், இவர் இதனைக் கற்கத் தொடங்கிய பின்பே பரதநாட்டிய வரலாற்றிலே புதிய திருப்பம் ஒன்று ஏற்பட்டதெனலாம்.

இவர் இக்கலையினை இதன் தூயவடிவத்திலே கற்க விரும்பினார். சமகாலத்திய பிரபல நாட்டியக் கலைஞர்களான பந்தனை நல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளை, மைலாப்பூர் கௌரியம்மா முதலியோரிடம் செவ்வனே கற்றார்; 1935 இல் நடைபெற்ற பிரமஞான சங்கத்தின் வைரவ விழாவிலே அரங்கேற்றம் செய்தார். ஒருசாரார் இதற்குச் சமூகமளிக்காமல் விடினும், இதன் விளைவு மகத்தானதாகும். பொதுவாகத் 'தேவதாசி குடும்பங்களின் கலையாகவே நெடுங்காலமாக நிலவிய இக்கலையினை ஏனையோரும் கற்று உயர்நிலையடையலாம். இது புனிதமான கலையே; ஆன்மீகச் சாயலுள்ளது. இதன் மூலம் ஆன்மீக ஈடேற்றம் பெறலாம்' என இவர் வலியுறுத்தி வந்தார். இதனுடைய சாஸ்திரீயத் தன்மையினை அழுத்திக் கூறுமுகமாகத் தமது நடனக் கச்சேரிகளைச் சதிர்க்கச்சேரி என அழையாது பரதநாட்டியக் கச்சேரி அழைத்தார். இவ்வாறு 'சதிர்', 'பரத நாட்டியம்' ஆயிற்று. ஏற்கனவே ஈ. கிருஷ்ணஜயர் சதிரைப் பரதநாட்டியம் எனச் சங்கீத விதவசயையில் முன்மொழிந்தமை பற்றி முந்திய இயலிலே கூறப்பட்டுள்ளது. சில காலமாக மாசுபடிந்திருந்த வைரக்கல்லினைச் சுத்தம் செய்வது போல, இதனைத் தூய்மைப்படுத்தி, முன்னைய சிறப்பிற்கு இதனை உயர்த்துதல் அவரின் நோக்கமாகும். இதனை இவர் நன்கு ஆன்மீகப்படுத்த விரும்பினார்; 'இன்றைய சூழ்நிலையிலே கோவிலை அரங்கிற்குக் கொண்டுவர வேண்டும்' எனக் கூறியுள்ளார்.

எனவே, தமது கலை இலட்சியங்களை நிறைவேற்றுவதற்காகத் தாமும், கணவரும் சில நண்பர்களும் சேர்ந்து கலைக்கூடம் ஒன்றினைத் தமது அரங்கேற்றத்தின் பின் உருவாக்க விரும்பினார். இவ்வாறு தோற்று விக்கப்பட்ட கலைக்கூடம் 'சர்வதேசக் கலைக்கழகம்' என அழைக்கப் பட்டது. ஆனால், இதற்கு ஓர் இந்தியப் பெயர் சூட்ட விரும்பிய ருக்மிணிதேவி பிரபல சம்ஸ்கிருத அறிஞரான சுப்பிரமணிய சாஸ்திரிகளின் ஆலோசனை கேட்டார். 'கலாசுஷத்திரம்' எனும் பெயர் மிகப் பொருத்தமானதெனச் சாஸ்திரிகள் கூற, இவர் அதனை ஏற்றுக்கொண்டார். கலாசுஷத்திரத்தின் முதலாவது கூட்டம் 1936ம் ஆண்டு ஜனவரித் திங்கள் 6ம் நாள் கூடிற்று. 'கலாசுஷத்திரம் கலைகளின் புனிதமான இடம்' என ருக்மிணிதேவியே தெளிவாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார். 'நான் இதனை நிறுவிய காரணம் யாதெனில், சுதந்திரத்தை நோக்கி இந்தியா விழித்தெழும்போது அதன் ஆன்மாவின் வெளிப்பாடும் ஒருங்கிணைந்தே ஏற்படவேண்டும். ஆத்மாவின் வெளிப்பாடு பண்பாடு மூலமே ஏற்படும்' என அம்மையார் தமது கருத்தினைத் தெளிவாகக் கூறியுள்ளார்.

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

தமது நெருங்கிய உறவினராகிய (சகோதரனின் மகளாகிய ராதா ஸ்ரீராம் (பின்னர் ராதா பேணியர்) என்பவரை ஒரேயொரு மாணவியாகக்கொண்டு ருக்மிணிதேவி இக் கலைக்கூடத்தினைத் தொடங்கினார். கடந்த 69 ஆண்டுகளில், இந் நிறுவனத்திலே சுமார் 2,000 கலைஞர்கள் பல்வேறு கவின்கலைப் பயிற்சி பெற்றுக் கலையுலகிலே மிளிர்ந்தனர்; மிளர்கின்றனர்.

ஆரம்ப காலந்தொட்டே இந் நிறுவனம் மிகச் சிறந்த இசை, நாட்டியக் கலைஞர்களை ஆசான்களாகக் கொண்டியங்கி வருகின்றது. பிரபல கலைஞர்கள் அதன் அதிபர்களாக விளங்கி வந்துள்ளனர். பிரசித்திபெற்ற நாட்டியக் கலைஞரும், ருக்மிணி தேவியின் குருவுமாகிய பந்தனை நல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளையும், பிரபல கர்நாடக இசைக் கலைஞரும் வாக்கேயகாரருமாகிய ஸ்ரீபாபநாசம் சிவனும் முறையே தொடக்க காலப் பிரதம நாட்டிய ஆசிரியராகவும், பிரதம இசை ஆசிரியராகவும் விளங்கினர். இவர்களைத் தொடர்ந்து மைலாப்பூர் கௌரியம்மா, முத்துக்குமரப் பிள்ளை, சொக்கலிங்கம்பிள்ளை, தண்டாயுதபாணிப்பிள்ளை போன்ற நாட்டியக் கலைஞரும் ரைகர் வரதாச்சாரியார் மைசூர் வாசுதேவாச்சாரியார், எம். டி. ராமநாதன் போன்ற கர்நாடக இசைக்கலைஞர்களும், அம்புபணிக்கர் போன்ற கதகளிக் கலைஞர்களும்ங்கு கலைப் பணியாற்றி வந்துள்ளனர். தாமே சிறந்த பரதநாட்டியக் கலைஞராக விளங்கியதுடன் முற்கால மன்னர் போன்று பிரபல கலைஞர்களை ஆதரித்துக் கலைகளை வளர்த்து வந்த அம்மையாரின் கலைப்பணிகள் குறிப்பிடற்பாலன.

இவ் அருங்கலை நிறுவனத்திலே பரத நாட்டியம், கதக்களி, கர்நாடக இசை (வாய்ப்பாட்டு, வீணை, வயலின், புல்லாங்குழல்) ஓவியம் முதலியன பிரதான பாடநெறிகளாகக் கற்பிக்கப்படுகின்றன. மாணவர்கள் தொடக்கத்திலே ஓராண்டு பயிற்சி பெற்றுத் தகைமை பெற்ற பின்னரே, தொடர்ந்து நாலாண்டு கால நடனம், இசை முதலியவற்றிற்கான பாடநெறிகளுக்கு அனுமதிக்கப்படுவர். நாலாண்டுக் காலப்பயிற்சி முடிவிலே

‘டிப்ளோமா’ பட்டம் வழங்கப்படும். இதன் பின்னரும் விரும்பிய மாணவருக்கு மேலும் உயர்தரக் கலைப்பயிற்சியுண்டு. மாணவர்கள் யாவரும் பிரதான பாடங்களுடன் தத்தம் பாடநெறிகளை நன்கு புரிந்துகொள்ளும் வகையில் அவர்களுக்குச் சம்ஸ்கிருதம், ஆங்கிலம், அலங்கார சாஸ்திரம், இந்திய மெய்யியல், பொதுக்கல்வி முதலியனவும் கற்பிக்கப்படுகின்றன. இங்கு தமிழக மாணவர் மட்டுமன்றி இந்தியாவின் பிற மாநிலங்களிலிருந்தும் இலங்கை, மலேசியா, சிங்கப்பூர், இங்கிலாந்து, மேற்கு ஐரோப்பா, கனடா, ஐக்கிய அமெரிக்க நாடுகள் முதலிய பல நாடுகளைச் சேர்ந்த மாணவர்களும் பயிலுகின்றனர். எனவே, பெரும்பாலும் ஆங்கிலம் போதனா மொழியாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. சர்வதேச மாணவர்கள் பயிலும் கலைக்கூடமாக இது மிளிர்கின்றது.

ஆண்களும் பெண்களுமாக இங்கு முழுநேர மாணவர்கள், பகுதி நேர மாணவர்கள் என இரு திறப்பட்ட மாணவர்கள் கற்கின்றனர். இங்குள்ள ஆசிரியர் - மாணவர் விகிதாசாரம் ஒன்றுக்கு நான்கு என்பது குறிப்பிடற்பாலது இதன் மூலம் கட்டுப்பாடான, முழுமையான, தரமான கலைப் பயிற்சியினை மாணவர்கள் பெறுகின்றனர். குரு - சிஷ்ய முறையும், நவீன நோக்கும் சேர்ந்த வகையிலே கலைகள் பயிலப்படுகின்றன. இதற்கேற்ற வகையிலே சென்னை நகருக்கு அண்மையிலுள்ள திருவான்மியூரிலே நூறு ஏக்கர் நிலத்திலே புதிய வளாகம் அமைந்துள்ளது.

தக்க எளிமையான இயற்கைச் சூழ்நிலையிலே கலைகள் கற்பிக்கப்படுகின்றன. பெரிய அரங்கமொன்றும் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. நவீன வசதிகளும் உண்டு. நூலகமொன்றுமுள்ளது. மேலும், கலாக்ஷேத்திரத்தின் சார்பிலே இசை, நடனம் பற்றிய சில நூல்கள் புதிப்பிக்கப்பட்டுள்ளன. சில மொழிபெயர்ப்புகளும் வந்துள்ளன. ‘கலாக்ஷேத்திர’ எனும் ஆங்கிலச் சஞ்சிகையும் வெளிவருகிறது. தற்பொழுது, நுண்ணலைப் பதிவுப் படப் பகுதியும் கலங்காரி ரெக்ஸ்ரைல் பிரின்ரிங் யூனிற் போன்றனவும் செயற்படுகின்றன. கலாக்ஷேத்திரம் புடவை அலங்கரிப்புக்கள் புகழ்பெற்றவை.

கலாக்ஷேத்திரத்திலே புகட்டப்படும் கவின்கலைகளிலே பரத நாட்டியம் நன்கு குறிப்பிடற்பாலது. இப்பரதநாட்டியப்பாணி ‘மதராஸ் பாணி’ எனவும் சிலரால் அழைக்கப்படும். பந்தனை நல்லூர் பரத நாட்டியப்பாணியே இதன் அடிப்படையாக அமைந்தாலும் ருக்மிணிதேவி சில மாற்றங்களைச் செய்துள்ளார். சாஸ்திரீய ரீதியிலான தூய்பரதமெனவும் இது கருதப்படுகின்றது. இதனை நன்கு அறியும் வகையில் மாணவர்கள் நாட்டிய சாஸ்திரம், அபிநயதர்ப்பணம் முதலிய நூல்களையும் கற்கின்ற

னர். அங்கசுத்தம், விறுவிறுப்பான அங்க அசைவுகள், சிலை போன்ற அபிநயத் தோற்றங்கள் முதலியன இந்நாட்டிய பாணியிலே உள்ளன. அடவுகளுக்கும் ஹஸ்தாபிநயங்களுக்கும் இதிலே மிக முக்கியத்துவமளிக்கப்படும். மேலும் நாட்டியக் கலைஞருக்கான ஆடை, அணிகள் ஆகியனவற்றிலும் ருக்மிணிதேவி சில மாற்றங்கள் செய்துள்ளார். நாட்டிய ஆசிரியர்க்கான பயிற்சியும் உள்ளது. இதிலே நட்டுவாங்கப் பயிற்சியும் இடம்பெறும்.

கலாக்ஷேத்திரக் கவின்கலை ஆக்கங்களிலே நாட்டிய நாடகங்கள் நன்கு குறிப்பிடற்பாலன. கடந்த ஐம்பது ஆண்டுகளிலே சுமார் முப்பதுக்கு மேற்பட்ட நாட்டிய நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டன. இவற்றுட் பல பழைய கதைகளைத் தழுவியவை. எடுத்துக்காட்டுகளாக குமார சம்பவம், சாகுந்தலம், கீதகோவிந்தம், இராமாயணம், ஆண்டாள் சரித்திரம், குற்றாலக் குறவஞ்சி, தமயந்தி சுயம்வரம், புத்தாவதாரம் போன்றவற்றினைக் குறிப்பிடலாம். இராமாயண நாடகத்தைப் பார்த்த ராஜாஜி அவர்கள் 'ருக்மிணிதேவி இராமனுக்கு இன்னுமொரு கலைக்கோவிலை எழுப்பியிருக்கிறார்' என வியந்து பாராட்டியுள்ளார்.

'பண்பாடே ஒரு நாட்டின் மிகப்பெரிய பொக்கிஷமாகும். நாளைய சமூகத்திற்கு அவர்களின் பிள்ளைகள் அழகின் தூதராகச் சிறப்படைதலே அவர்களுக்குக் கிடைக்கக்கூடிய மிகப்பெரிய வரப்பிரசாதமாகும்' எனக் கலாக்ஷேத்திர மூலம் பெற்றோருக்கும் ஏனையோருக்கும் அவர் கூறியுள்ளார்.

கலாக்ஷேத்திரத்தைவிட பெசென்ற்பிரமஞான பாடசாலை, அருண்டேல் பிரமஞான பாடசாலை போன்ற கல்வி நிறுவனங்களை யுமிவரே நடத்திவந்தார். சிறுவர்களுக்கான மொன்றசூரிக் கல்வி முறையினை இந்தியாவில் முதன்முறையாக இவரே உருவாக்கி, அதனை மரியா மொன்றசூரி எனும் அறிஞர் மூலம் அறிமுகப்படுத்தினார்.

1952லும், 1956லும் தில்லியிலுள்ள மத்திய அரசைச் சேர்ந்த ராஜ்ய சபை உறுப்பினராக இருந்தார்; அஹிம்சா தர்மத்தினைத் தமது வாழ்க்கையிலே வாழ்ந்து காட்டினார். 1977 இல் இந்திய ஜனாதிபதி வேட்பாளராக நிற்கும் வாய்ப்பு ஏற்பட்டது. ஆனால் அவர் இதனை விரும்பிலர். இந்திய அரசாங்கம் இவரின் பணிகளைப் பாராட்டி, பத்ம பூஷன் விருதுப் பெயரை வழங்கி இவரைக் கௌரவித்தது. அமெரிக்காவிலுள்ள வெயின் பல்கலைக்கழகமும், இந்தியாவிலுள்ள ரவீந்திரபாரதி பல்கலைக்கழகமும் கௌரவ கலாநிதிப் பட்டங்கள் வழங்கி இவரைக் கௌரவித்தன.

தாம் உருவாக்கிய கலைக்கூடம் தமது வழிநடத்துதலிலே நன்கு வளர்ந்து, ஐம்பது ஆண்டுகள் நிறைவெய்தியதினை 1985ம் ஆண்டு டிசம்பர் மாதம் கொண்டாடினார். இப் பொன்விழாக் கொண்டாட்டம் நிகழ்ந்து இரு மாதங்களில் 24.02.1986 இல் அவர் இவ்வுலக வாழ்வினை நீத்து இறைவனடி சேர்ந்தார். பொன்விழாவின் போது இவர் ஆற்றிய உரையிலே பணம், நிலம், கட்டிடம் ஒன்றுமில்லாது ஒரு மாணவியுடன் ஒரு மரத்தடியினை வகுப்பறையாகக் கொண்டு இக்கலைப்பணியைத் தொடங்கினேன். இத்தகைய தொடக்க நிலையிலிருந்து தான் இக் கலைக்கூடம் வளர்ந்துள்ளது. புகழை விரும்பி நான் ஒருபோதும் ஆடிலேன். அன்பு, தொண்டு ஆகியவற்றின் அடிப்படையிலேயே இப்பணி மேற்கொள்ளப்பட்டது. இதே உளப்பாங்குடன் வருங்காலச் சந்ததியினருமிதைத் தொடர வேண்டும் எனவும், தம்முடன் தொண்டாற்றிய அனைவருமே இவ் வருங்கலை நிறுவனத்தைக் கட்டியெழுப்பியுள்ளனர் எனவும் அவர் கூறியுள்ளவை ஈண்டு நன்கு மனங்கொள்ளற்பாலன. ருக்மிணிதேவி நடனம், இசை, பிரமஞானம், கல்வி, அஹிம்சை முதலிய பல விடயங்களைக் குறித்து இந்தியாவிலும் பல வெளிநாடுகளிலும் விரிவுரையாற்றியுள்ளார். இவ்விடயங்கள் பற்றிக் கட்டுரைகளும், நூல்களும் எழுதியுள்ளார். இவற்றுள் யோகம் கலையா? விஞ்ஞானமா? நாகரிகத்திற்கு அழகின் செய்தி, கலைஞராகப் பெண்கள், நடனமும் இசையும் ஆக்க உயிர்ப்பு (Creative Spirit), கலையும் கல்வியும் முதலியன குறிப்பிடற்பாலன.

இவர் தமிழ், ஆங்கிலம், சம்ஸ்கிருதம், தெலுங்கு முதலிய பல மொழிகளிலும் நன்கு தேர்ச்சி பெற்றிருந்தார்.

இலங்கையைச் சேர்ந்த இளம் கலைஞர் சிலர் கலாக்ஷேத்திரம் சென்று கலைகள் குறிப்பாகப் பரத நாட்டியம் பயின்று திரும்பிய பின் தத்தம் இடங்களிலே குறிப்பாகக் கொழும்பிலும், யாழ்ப்பாணத்திலும் தனிப்பட்ட கலை நிறுவனங்களை அமைத்துக் கலையினைப் பரவலாக்கி வருகின்றனர். மேலும் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தினைச் சேர்ந்த இராமநாதன் நுண்கலைக் கழகத்திலே கலாக்ஷேத்திரப்பாணியிலான பரத நாட்டியம் கற்பிக்கப்படுதலும் ஈண்டுக் குறிப்பிடற்பாலது.

கலாக்ஷேத்திரத்திலே பயின்று கலைஞராக விளங்கும் பலர் உலகின் பல பாகங்களிலும் கலைத்தொண்டு செய்து வருகின்றனர். இங்கு கற்ற புகழ் பெற்ற கலைஞர்களிலே திருமதி அஞ்சலி மேர்ஹ், செல்வி யாமினி கிருஷ்ணமூர்த்தி, திருமதி லீலா சாம்சன், அடையாறு லக்ஷ்மணன், வி.

பி. தனஞ்சயன், திருமதி சாந்தா தஞ்ஜயன், திருமதி கிருஷ்ணவேணி லக்ஷ்மன், செல்வி சாந்தா பொன்னுத்துரை, அலர்மேல்வள்ளி, திருமதி நீலா சத்திய விங்கம், திருமதி கமலா ஜோன்பிள்ளை, இயலிசை வாரிதி ந.வீரமணிஐயர், திருமதி லீலா செல்வராஜா, திருமதி அனசூயா தர்மராஜா முதலியோரைக் குறிப்பிடலாம்.

ருக்மிணிதேவி நடராஜப் பெருமானிடத்து எல்லையற்ற பற்றும், ஈடுபாடும் கொண்டிருந்தார். தமது அரங்கேற்றத்தின் பின் 1939லே கலை சம்பந்தமான சுற்றுலா ஒன்றினைத் தென்னிந்தியாவிலே முதன் முறையாக மேற்கொள்ளுமுன், ஆடற்கரசனும், ஆனந்தக்கூத்தனுமாகிய தில்லை நடராஜனின் திருக்கோயிலிலே அவர் திருச்சந்திதியிலே தம்மை அர்ப்பணிக்கும் வகையிலே நடனாஞ்சலி செய்து தனது பிரசித்தி பெற்ற நடன வாழ்வினை அம்மையார் தொடங்கினார் என்பதும் நன்கு நினைவு கூரற்பாலது.

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

கலாசேஷத்திரம் இன்று சர்வதேசக் கலையுலகில் ஒரு உயர்ந்த இடத்தினை வகிக்கின்றது. இதன் ஸ்தாபகரும் 'அத்தை' என மாணவர்களால் அன்புடன் அழைக்கப்பட்டு வந்தவருமாகிய கலைமாமணி ருக்மிணி தேவியின் கலைத் தொண்டுகள் நன்கு குறிப்பிடத்தக்கவையே. இவரின் சாதனைகளுக்குக் கணவராகிய கலாநிதி அருண்டேலும் பக்கபலமாக விளங்கினார் என்பதும் குறிப்பிடற்பாலது.

பல்கலை வல்லுநர் தண்டாயுதபாணிப்பிள்ளை

பரதநாட்டியக் கலைக்குக் காலம்தோறும் பல கலைஞர்கள் தத்தம் பங்களிப்புகளைச் செய்துவந்துள்ளனர். இக்கலை பொதுவாக ஒரு மரபுவழிக் கலையாகச் சில குறிப்பிட்ட குடும்பங்களிலேதான் நீண்டகாலமாகப் பேணிவளர்க்கப்பட்டு வந்துள்ளது. இக்கலையை நன்கு கற்பதற்கும், செயல்முறையிற் காட்டுதற்கும் வாய்ப்பாட்டிசை, வாத்திய இசையறிவும் ஓரளவாவது அவசியமே. ஆனால் கலைஞர்களில் ஒரு சாரார் ஆடலில் மட்டுமே சிறந்த தேர்ச்சி பெற்றிருப்பர். வேறு சிலர் ஆடலிலும், பாடலிலும் சிறந்து விளங்குவர். பின்னையவர்களின் வரிசையிலே சில ஆண்டு களுக்கு முன் அமரத்துவம் அடைந்த பரதக்கலைஞர் தண்டாயுதபாணிப்பிள்ளை குறிப்பிடற்பாலர்.

இவர் தமிழகத்திலுள்ள காரைக்காலிலே வாழ்ந்த மரபுவழி இசை, நடனக்கலைஞர் குடும்பத்திலே 1921ம் ஆண்டு யூலை மாதம் 14ம் திகதி பிறந்தார். இவருடைய தந்தையான ஏ. கே. நடேசபிள்ளை ஒரு புகழ்பெற்ற நாதஸ்வர வித்துவானும், இசைக்கலைஞருமாவார். அவருடைய வழி காட்டலில் இவர் மிக இளம் பிராயத்திலேயே இசையினை நன்கு கற்றுத் தேர்ச்சி பெற்றார்; இளம் வயதிலே மேடையில் இசைக்கச்சேரி செய்யத் தொடங்கினார்.

இவருடைய கலைப்பயிற்சி இசையுடன் நின்றுவிடவில்லை. இசையும், நடனமும் இரட்டை நுண்கலைகளே. ஒன்றினுடைய அறிவு மற்ற தற்கும் உதவும். குறிப்பாக நடனக்கலைஞருக்கு இசையறிவு அவசியமே. இவருடைய பாட்டனாராகிய ராமகிருஷ்ண பிள்ளை ஒரு பிரபல பரத நாட்டிய வித்துவான். அவர் பேரனுக்குப் பரதக்கலையினை நன்கு கற்பித்தார். இவ்வாறு பிள்ளையவர்கள் ஆடலிலும், பாடலிலும் சிறந்த கலைஞராக விளங்கினார்.

அக்கால கட்டத்திலே உருவாகி நன்கு வளர்ந்துவந்த கலாக்ஷேத்திரத் திற்குச் சிறந்த கலைஞர்களை அதன் நிறுவநரும், இயக்குநருமாகிய பூநீமதி ருக்மிணிகேவி அருண்டேல் தெரிவுசெய்து நியமித்து வந்தார். தண்டாயுதபாணிப்பிள்ளையின் இசை, நடனத்திறனையறிந்து, அவரை அக்கலைக்கூடத்திலே ஒரு நடன ஆசானாக நியமித்தார். இவர் இவ்வாறு அங்கு செல்லுவதற்கு வழுவூர் ராமையாபிள்ளையும் தூண்டுகோலாக இருந்தார் என அறியப்படுகின்றது.

கலாக்ஷேத்திரத்திலே பந்தனை நல்லூர் மீனாக்ஷி சுந்தரம்பிள்ளை, முத்துக்குமாபிள்ளை, சொக்கலிங்கம்பிள்ளை, மைலாப்பூர் கௌரியம்மா, பூநீமதி ருக்மிணிகேவி போன்ற பிரபல பரதக்கலைஞரும், பாபநாசம் சிவன், ரைகர் வரதாச்சாரியர், மைசூர்வாசுதேவாச்சாரியார், எம். டி. ராமநாதன் போன்ற புகழ் பூத்த கர்நாடக இசைக் கலைஞரும் கலைப் பணிபுரிந்து அந்நிறுவனத்தை ஒரு தனிச்சிறப்புவாய்ந்த கலைக் கோயிலாக்கினர். இத்தகைய சிறப்புவாய்ந்த கலை நிறுவனத்திலே தண்டாயுத பாணிப்பிள்ளை ஏழு ஆண்டுகள் குறிப்பிடத்தக்க கலைப் பணிகள் புரிந்து வந்தார். அங்கே பரதம், கர்நாடக இசை, கதகளி போன்ற பல கலை நிகழ்ச்சிகளின் தொடர்பும், கலையனுபவமும் இவருக்குக் கிடைத்தன. இதனால் இவருடைய கலையறிவும் அநுபவமும் மேலும் அதிகரித்தன; மெருகூட்டப்பெற்றன.

கலாக்ஷேத்திரத்திலே தனி நடனக் கச்சேரிக்கான பயிற்சி மட்டுமன்றி, நாட்டிய நாடகம் போன்ற குழுநடன நாடகப் பயிற்சியும் மாணவர்களுக்கு அளிக்கப்பட்டன. இத்தகைய பயிற்சி வழங்குவதில் இவரும் முன்னின்றவர். கலாக்ஷேத்திரத்தில் இவரிடம் பயின்றவர்களில் சிலர் மிகப் பிரபல்யமான நடனக்கலைஞர்களாகவும், திரைப்பட நடிகர்களாகவும் விளங்கினர். எடுத்துக் காட்டுகளாக வைஜயந்திமாலா, குமாரி ஜயலலிதா, ஜெயலக்ஷ்மி ஆல்வா, கௌசல்யா, பூநீவித்யா (பிரபல இசைக்கலைஞர் எம். எஸ். வசந்தகுமாரியின் மகள்) முதலியோரைக் குறிப்பிடலாம். எனினும் கலாக்ஷேத்திரத்தில் இவர்கள் வேறு பெரிய நடன ஆசான்களிடமும் கற்றவர்கள் என்பதும் கவனித்தற்பாலது. வைஜயந்திமாலா குழுவினர் ஐரோப்பாவிற்கு நடன நிகழ்ச்சிகள் வழங்குவதற்குச் சென்றபோது தண்டாயுதபாணிப்பிள்ளை நட்டுவாங்கம் செய்வதற்கு அவர்களுடன் சென்றார்.

தமிழிலும் மற்றும் சில தென்னிந்திய மொழிகளிலும் தயாரிக்கப்பட்ட பல திரைப்படங்களுக்கான இசை, நடனப் பகுதிகளுக்கு இவரே இயக்கு

நராக விளங்கிச் சிறப்படைந்தார். 'நதி' எனும் திரைப்படத்திலே ராதா பேணியருக்கு (செல்வி பூரீராம், பூரீமதி ருக்மிணிதேவியின் மருமகளும் கலாசேஷத்திரத்தின் முதலாவது மாணவியுமாவார்) பரதநாட்டியப் பகுதியைச் சிறப்பாகத் தயாரித்து அளித்தார். இவர் தமிழிலே பல இசைப் பாடல்களை இயற்றியுள்ளார்.

திரைப்பட உலகைச் சேர்ந்தவர்களும், நடனம், நாடக உலகைச் சேர்ந்தவர்களுமான பலர் பங்குபற்றிய பல நடன நாடகங்களை இவர் தயாரித்து அளித்தார். இவற்றுள்ளே சிற்றம்பலக் குறவஞ்சி, சிலப்பதிகாரம், ஸ்ரீ ஆண்டாள், கிருஷ்ண துலாபாரம், பத்மாவதி, ஸ்ரீநிவாஸ கல்யாணம், சிவகாமியின் சபதம், கும்பேசர் குறவஞ்சி முதலிய புகழ்பெற்ற நடன நாடகங்களைக் குறிப்பிடலாம்.

கலாசேஷத்திரத்திலிருந்து விலகியபின் சென்னையில் நாட்டிய கலாலயம் எனும் நடன நிறுவனத்தை நிறுவி நடனத்தை நன்கு வளர்த்து வந்தார். இங்கு அவரிடம் பல சிறந்த மாணவர்கள் பரதம் பயின்றனர்.

இவர் ஒரு சிறந்த சாஹித்யகர்த்தா, குறிப்பாக நடன சாஹித்யகர்த்தா ஆவர். இளம்பிராயத்திலே இசையிலும் நல்ல தேர்ச்சி பெற்றபடியாலும் இத்திறனை இவர் பெற்றிருந்தார் எனலாம். பல ஜதிஸ்வரங்கள், வர்ணங்கள், பதங்கள், தில்லானாக்கள் முதலியனவற்றை இவர் இயற்றிப்புகழ் பெற்றார்.

இவருடைய கலைப்பணிகளைப் பாராட்டித் தமிழ்நாடு சங்கீத நாடக அக்காடமி இவருக்குக் 'கலைமாமணி' எனும் விருதுப் பெயரை வழங்கிக் கௌரவித்தது.

இவருடைய இரு சகோதரர்களாகிய தக்ஷிணாமூர்த்தியும் பக்கிரி சாமியும் முறையே தில்லியிலும், ஹைதராபாத்திலும் கலைப் பணி செய்து வந்தனர். இவருடைய மகள் உமா சென்னையிலே கலைப்பணியைத் தொடர்ந்தார்.

இவர் சமகால இசை, குறிப்பாக நடனக்கலைஞர்களுடனும் நல்லுறவு கொண்டிருந்தார். கலாசேஷத்திரத்திற்கு வெளியே வழுவூர் ராமையா பிள்ளை போன்ற பிரபல நடனக்கலைஞர்களின் தொடர்புகளைப் பேணி வந்தார். பிரபல நடனக்கலைஞர் முத்துக்குமாரபிள்ளையின் நடனக் குழுவினருக்கும் வாய்ப்பாட்டிசை வழங்கினார்.

சமகாலத் தமிழ் நாட்டிலே இசையையும், நடனத்தையும் நன்கு ஊக்குவித்தும், பதிவு செய்தும், ஆராய்ந்தும் வரும் நிறுவனங்களி லொன்றான சுருதி நிறுவனம் 1989 ஆண்டு டிசெம்பரிலே மிகச்சிறந்த

சமகால மரபுவழிப் பரதக்கலைஞர்கள் பற்றிய பல்வேறு தகவல்களைப் பெறுதற்கும், ஆய்தற்குமாகப் பரதநாட்டிய மரபுகள் எனும் தலைப்பிலே கருத்தரங்கினை ஒழுங்கு செய்தது. இக் கருத்தரங்கிலே ஐந்து புகழ்பூத்த சமகாலப் பரதக்கலைஞர்களின் நடனப் பங்களிப்புகள் முதலியன ஆராயப்பட்டன. இந்த ஐந்து கலைஞர்களில் தண்டாயுதபாணிப்பிள்ளையும் ஒருவராவர். ஆனால் இதற்கு முன் இவரும், சகோதரர் பக்கிரிசாமிப்பிள்ளையும் காலமாகிவிட்டபடியால் மற்றைய சகோதரர் தக்சிணா மூர்த்தியும், தண்டாயுதபாணிப்பிள்ளையின் முதல் மாணவியுமான மாலதி பூநீநிவாசனும் தண்டாயுதபாணிப்பிள்ளையின் நடனபாணி பற்றிய விரிவுரையையும், செயல்முறையையும் நன்கு விளக்கிக்காட்டினர். இவருடைய நடனபாணி கூடுதலாகக் கலாசேஷத்திர நடனபாணி எனவே கூறப்படுகிறது. ஒரு பெரிய இசைக் கலைஞராகவும், பெருந்தொகையான சிறந்த சாஹித்தியங்களை இயற்றியவராகவும், பரதக்கலை வல்லுநராகவும் ஆசானாகவும் இவர் விளங்கினார். எனினும் இவருடைய நடனபாணியும் தனிரகமுடையதாகும்.

பரதக்கலை விற்பன்னர் முத்துக்குமாரபிள்ளை

பரதக்கலைக்குச் சென்ற நூற்றாண்டிலே பல விற்பன்னர்கள் பலவிதமான பங்களிப்புகள் செய்து அதனை வளம்படுத்தியுள்ளனர். அவர்களிலே காட்டுமன்னார் கோயில் முத்துக்குமாரபிள்ளையும் (1874 - 1960) நன்கு குறிப்பிடத்தக்கவர். இவர் பரதக்கலை மறுமலர்ச்சிக்கு முன்னரும், பின்னரும் வாழ்ந்தவர். எனவே பரதக்கலை வரலாற்றில் ஒரு முக்கியமான கால கட்டத்திலே வாழ்ந்தவர். ஏறக்குறையச் சமகாலத்திலே வாழ்ந்த பந்தனை நல்லூர் மீனாக்ஷி சுந்தரம்பிள்ளை, வழுவூர் ராமையாபிள்ளை போன்று இவரும் பிரபல்யமான பரதக்கலைஞர். இம்மூன்று பிள்ளைகளையும் இருபதாம் நூற்றாண்டு முற்பகுதி, நடுப்பகுதியில் வாழ்ந்த 'பரதக்கலை மும்மூர்த்திகள்' எனலாம். சமகாலப் பரதக்கலை மறுமலர்ச்சியினால் இவர்கள் நன்கு பிரபல்யமடைந்தவர்கள்.

இவர் சிதம்பரத்திலிருந்து 14 மைல் தொலைவிலுள்ள காட்டுமன்னார் கோவில் எனுமிடத்திலே 1874ம் ஆண்டு ஒக்டோபர் மாதம் பிறந்தார். இவருடையதாயார் யோகம் அம்மாள். தந்தை சின்னச்சுவாமி. இவருக்குக் கண்ணாம்பா எனும் இளைய சகோதரியும் இருந்தார். இளம்வயதிலே கண்ணாம்பா அவ்விடத்திலுள்ள சிவாலயத்திற்குத் தேவதாசியாக அர்ப்பணிக்கப்பட்டாள். இவருடைய தாயாருக்கும் இசையிலும், நடனத்திலும் ஈடுபாடு இருந்தது. முத்துக்குமாரன் இளம் வயதிலே இயல்பாகவே இசையிலும், நடனத்திலும் மிக்க ஈடுபாடு உள்ளவராக விளங்கினான். சகோதரி பாடும்போதும், ஆடும்போதும் இவர் நன்கு கவனித்தார். இவருடைய தாயார் இவரின் கல்வியிலே நன்கு கவனம் செலுத்தினார். தமிழ், தெலுங்கு, சம்ஸ்கிருதம் ஆகிய மொழிகளிலே முத்துக்குமாரன் நல்ல தேர்ச்சி பெற்றார்; அயலிலுள்ள சிவாலயத்திற்குச் சென்று இறை வழிபாடு செய்தார். இளம்வயதிலேயே இறைபக்தியுள்ளவராக இலங்கினார். இசை, குறிப்பாக நடனத்திலீடுபாடு கொண்டவராக பந்தனை

நல்லூர் நடராஜபிள்ளை, ராஜமன்னார் கோயில் சபாபதி, காட்டுமன்னார் கோயில் அருணாசலம் (கண்ணாம்பாவின் குரு) முதலியோரிடம் நன்கு கற்றுத் தேர்ச்சி பெற்றார். இளம்வயதிலே அரங்கேற்றம் செய்தார்; பின்னர் திருவாரூரைச் சேர்ந்த புகழ் பூத்த தேவதாசி ஞானமிடம் அபிநயத்தினை நன்கு கற்றார்; இவரைவிட சென்னை நீலாம்பாளிடமும், சீர்காழி அம்மணி அம்மாளிடமும் அபிநயம் பயின்றார்.

அக்காலத்திலே (இவரின் இளம்பிராயத்திலே) திருமண வைபவங்களிலே நடனம் இன்றியமையாததாக இடம்பெற்றது. தேவதாசிகளும், பிறநடனக்கலைஞர்களும் மணமக்கள் முன்பும், அவர்கள் ஊஞ்சல் ஆடும்போதும், பவனிவரும்போதும் ஆடிவந்தனர். இளம் முத்துக்குமாரனும் தொழில் ரீதியாக நடனமாடத் தொடங்கினார். அதாவது பெண்வேடம் தரித்து மலரும் தேவதாசிபோலவே ஆடினார். இவர் ஆடியது, தூயபரதமாயினும் அக்காலத்திலே அது 'சதிர்' எனவே அழைக்கப்பட்டது. மேற்குறிப்பிட்ட வைபவங்களிலே இவர் நடனமாடி 20 தொடக்கம் 30 ரூபா வரை பெற்று, அத்தொகையைத் தாமும், அணிசெய்கலைஞர்களும் பகிர்ந்து கொண்டனர். ஒரு பிரபல கலைஞராக இவர் விளங்கினார்.

இவர் சகோதரியான கண்ணாம்பாவுடனும், புகழ் பூத்த திருவாரூர் ஞானத்தோடும், சேர்ந்து நடனமாடியுள்ளார். தொழில் ரீதியாகவும், தனியாகவும், தேவதாசி வேடத்தில் நடனமாடிய ஒரேயொரு நட்டுவனார் இவரேயெனக் கூறப்படுகின்றது.

இவர் சங்கீத, நடன சாஸ்திரங்களை நன்கு கற்றுக் கரைகண்டவர். எளிதிலே கிடைத்தற்கரிய நூல்களைக் கற்றவர்; குறிப்பாக **அர்ஜுனபரதம்** எனும் நூலைக் கற்று அதனைப் பின்பற்றினார் எனவும் கூறப்படுகின்றது. இவர் 19 வயதிலே இசை, நடனம் ஆகியவற்றைக் கற்பிக்கத் தொடங்கினார். இவர் ஓர் அபூர்வமான ஆற்றல் வாய்ந்த கலைஞர். இசை, நடனத்தைவிட தையல்வேலை, ஆடைகளுக்குப் பூவேலை அலங்காரம் செய்தல், பாய் இழைத்தல், குறிப்பாக புகைப்படம் எடுத்தல் முதலியனவற்றிலும் தமது திறமையை வெளிப்படுத்தினார். ஆனால் இசையும், நடனமும் இவரின் கவனத்தை மிகவும் ஈர்ந்தன.

இவர் இசையின் அறிமுறை, செய்முறை பற்றிய **ஸங்கீத ஸ்வரக்ஞான போதினி** எனும் நூலை 1921 இல் சென்னையிலே வெளியிட்டார். அக்காலத்திலே கர்நாடக இசைபற்றிய ஒரு முக்கியமான நூல் இதுவாகும்.

இது 29 அத்தியாயங்கள் கொண்டதாகும். அக்காலத்திய பாடசாலைகளில் ஓர் இசை நூலாக இது அங்கீகரிக்கப்பட்டிருந்தது.

இவர் சாஸ்திரீய இசை, நடனத்துடன் கும்மி, கோலாட்டம் ஆகிய கிராமியக்கலைகளையும் கற்றார். இவை பெரும்பாலும் பெண்களால் ஆடப்பட்டாலும் இவர் தாமே இவற்றிற்கான பாடல்களை இயற்றிக் கற்பித்துவந்தார். தொடக்கத்தில் இவற்றைச் சிதம்பரத்திலுள்ள பெண்கள் பாடசாலையொன்றிலே கற்பித்தார். இவற்றைக் கற்பிப்பதில் இவர் ஏனைய பல பரதக்கலைஞர்போலத் தயங்கிவர். இதுவும் அவரின் கலை வாழ்வில் ஒரு முக்கியமான பங்களிப்பாகும்.

இப்பொழுது இவர் பல கலைகளையும் கற்ற கலைஞராக விளங்கினார். 1936 இல் தமது 62வது வயதிலே சிதம்பரத்திற்கு அப்பாலே சென்னைக்குச் சென்று தமது கலைத்திறனை குறிப்பாக நடனக்கலைத் திறனை வெளிப்படுத்த விரும்பினார். எனவே அங்கு சென்று பேராசிரியர் சாம்பமூர்த்தி சென்னையில் நடத்திவந்த கோடைக்கால இசைப்பாடசாலையிலே பரதநாட்டியம், கிராமிய நடனங்கள் கற்பிக்கும் ஆசிரியராக நியமனம் பெற்றுச் சில மாதங்கள் அங்கு கற்பித்துவந்தார்.

அப்பாடசாலையில் கற்பித்துவந்த கமலம்மா எனும் ஆசிரியையின் நண்பியான மஹாலக்ஷ்மி அம்பாள் பரதத்திலே மிக்க ஈடுபாடு கொண்டிருந்தார். இவைரப்பற்றி அறிந்து இவர் தமது வீட்டிலே தங்குவதற்கு வசதியளித்தார். மஹாலக்ஷ்மியின் பேர்த்தி செல்வமணி (8 வயது)க்கு இவர் நடனம் கற்பிக்கத் தொடங்கினார். செல்வமணியின் தங்கை சரோஜா (பேபி சரோஜா - 6வயது) இக்கலையில் மிக்க ஈடுபாடு காட்டினாள்; கற்றாள். இவர் அவர்களிடமிருந்து கற்பித்தலுக்கு வேதனம் பெற மறுத்து விட்டார்.

1937 இல் செல்வமணிக்கு அரங்கேற்றம் நடைபெற்றது, இவ் வைபவத்திற்குச் சென்னை சங்கீத வித்வத்சபைச் செயலர் ஈ. கிருஷ்ண ஐயர், பேராசிரியர் சாம்பமூர்த்தி. போன்ற கலை விற்பன்னர்களும் சமூக மளித்தனர். இவ் இருவரும் மாணவியின் நடனத்திறனைப் பாராட்டி வாழ்த்தினர். 1937ம் ஆண்டிற்கான கோடைகாலப் பாடசாலை வகுப்புக்கள் முடிவடையத் தொடங்கின. செல்வமணியும் சரோஜாவும் இப்பொழுது நடனம் கற்றுவந்தனர்.

முத்துக்குமாரிள்ளை தமது பரதக்கலைத்திறனை மேலும் பரந்த ரசிகர்கள், கலைஞர் உலகிற்குக் காட்டவிரும்பினார்; இந்நோக்கத்துடன் மேற்குறிப்பிட்ட இருவருடன் தமிழ் நாட்டிலுள்ள கோயில் நகரங்களுக்குச்

சென்றார். அங்கு இவர் தயாரித்து அளித்த நடன நிகழ்ச்சிகளுக்கு இவர் நட்டுவாங்கமும், பஞ்சநாதன் மிருதங்கமும், லக்ஷ்மய்யா புல்லாங்குழலும், தண்டாயுதபாணிப்பிள்ளை வாய்ப்பாட்டிசையும் வழங்கினர். செல்வமணியும் சரோஜாவும் நடனமாடினர்.

பின்னர் இவர் கலாக்ஷேத்திரத்திற்குச் செல்லவிரும்பி, சரோஜாவுடன் அங்குசென்று ருக்மிணிதேவிக்குச் சரோஜாவின் நடன நிகழ்ச்சியைக் காண்பித்தார். இதனைக் கண்ணுற்று மகிழ்ந்த ருக்மிணிதேவி முத்துக்குமாரபிள்ளையை 1938 இல் நடன ஆசானாக நியமித்தார். அந்நிறுவனத்தின் முக்கியமான நடன ஆசான்களில் இவரும் ஒருவராவார். மற்றைய ஆசான்களான மீனாக்ஷிசந்தரம்பிள்ளையும், சொக்கலிங்கம்பிள்ளையும் அங்கு ஏற்கனவே நடனப்பணி செய்து வந்தனர்.

எனவே மீனாக்ஷிசந்தரம்பிள்ளை முதலிய பெரிய கலைஞர்களின் நட்புறவும் இவருக்கு ஏற்பட்டது. இருவரும் நடனத்தின் நுணுக்கங்கள், சாஸ்திரம், செய்முறை பற்றிக் கலந்தாலோசித்தனர்; கருத்துப்பரிமாறினர். அங்கே தொடக்கத்தில் இவரிடம் கற்ற மாணவர்களில் மிருணாளினி சாராபாய் குறிப்பிடத்தக்கவர். இவருக்குப் பிரத்தியேகமாக நடன வகுப்புகளை அவர் நடத்தினார். மாணவியும் நடனத்தில் துரித முன்னேற்றம் அடைந்தார். தமது குருநாதரைப்பற்றி மிருணாளினி மிக விநயத்துடனும், நன்றியுடனும் நினைவுகூர்ந்துள்ளார். கலாக்ஷேத்திரத்தில் இவர் சாஸ்திரீய நடனம் மட்டுமன்றிக் கும்மி, கோலாட்டம் முதலியன வற்றையும் கற்பித்தார். இதனால் மாணவர்கள் 'கும்மித்தாத்தா' என அன்பாக இவரை அழைத்தனர். இந்நிறுவனத்தில் இவர் 1938, 1939ம் ஆண்டுகளிலே பணி செய்தார்; அனைவரினதும் பாராட்டைப் பெற்றிருந்தார்.

இதன் பின்னர் ஈ.கிருஷ்ணஐயர் மூலம் இவரைப்பற்றி அறிந்த ராம்கோபால் இவரைப் பெங்களூரிலுள்ள தனது கலையகத்திலே (ஸ்ரீடியோ) நடனம் கற்பிப்பதற்கு நியமித்தார். இவருடன் சரோஜாவும், மூத்த சகோதரி செல்வமணியும் அங்கு 1940 - 1942 வரை நடனப்பணிகள் செய்தனர்.

பின்னர் சரோஜாவும், சகோதரியும் பெற்றோரும் மதனப் பள்ளிக்குச் சென்றிருந்தனர். அங்கே பேபி கமலாவுடன் இவர்களுக்குத் தொடர்பு ஏற்பட்டது. கமலா முத்துக்குமாரபிள்ளையிடமும், செல்வமணியிடமும் பரதம் கற்றார். அவரின் அரங்கேற்றம் முத்துக்குமாரபிள்ளை தலைமையில் மாயூரத்திலே நடைபெற்றது. கமலாவின் பெற்றோர் சென்னைக்குச்

செல்ல விரும்பினார். எனவே இந்த நடன ஆசானையும் அங்கு வருமாறு அழைத்தனர். ஆனால் இவர் இதற்கு உடன்படாது வழுவூர் ராமையா பிள்ளையிடம் கற்குமாறும் அறிவுரை கூறினார். இதன்பின்னர் கமலா வழுவூரின் மாணவியானார்.

முத்துக்குமாரபிள்ளை ஓரிடத்தில் அதிக காலம் தங்காது பல இடங்களிற்கும் சென்று நடனம் கற்பித்து வந்தார்; சிதம்பரம், மாயூரம், விருத்தாசலம், மதுரை, திருவிடைமருதூர், ராமேஸ்வரம் முதலிய பல இடங்களிலும் நடனம் கற்பித்தார். 1944 - 1947 வரை கோயம்புத்தூரிலே தங்கி பிரபல ரி. கே. எஸ். சகோதரரின் நாடகக்கம்பனி சார்பிலே இளம் மாணவர்களுக்கு நடனம் கற்பித்தார்.

1948இல் மிருணாளினி சாராபாய் தர்பணா எனும் நடன நிறுவனத்தை ஆமதபாத்திலே நிறுவினார். அங்கு பரதநாட்டியம் கற்பிப்பதற்கு ஒரு சிரேஷ்ட நடன ஆசானை நியமிக்க விரும்பினார். தம் குருவான முத்துக்குமாரபிள்ளையே மிகத் தகுதியானவர் எனக் கருதி அவரை அங்கு வரவழைத்தார். அவரும் அங்குசென்று மூன்று ஆண்டுகள் (1948 - 1951) நன்கு பணியாற்றித் திரும்பினார். பின்னர் சில ஆண்டுகள் சொந்த ஊரிலும், சிதம்பரத்திலும் நடனம் கற்பித்தார்.

ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு முத்துக்குமாரபிள்ளை சில முக்கியமான நடன ஆசான்கள், தேவதாசிகளிடம் நன்கு கற்றவர். எனவே பல நடனபாணிகளின் சாயல் இவரின் நடனத்திலே ஏற்பட்டாலும் காலப்போக்கில் ஒரு தனிமாதான நடனபாணி ஏற்பட்டது.

இவர் நடனத்திலே தெளிவான கோடுகளை விரும்பினார்; மிகவேகமான அசைவுகளை விரும்பினார். இவருடைய கருத்துப்படி நடனம் மனக்குளிர்ச்சியை ஏற்படுத்தவேண்டும். மனித இயல்பைப் பிரதிபலிக்கும் வகையில் சாந்தமாகவும், அடக்கமாகவும் இருக்க வேண்டும். எனவே கை அசைவுகள் இறுக்கமாகவோ, நேராகவோ, வெட்டுத் துண்டு போலவோ இருப்பதை இவர் விரும்பினார். ஆனால் அசைவுகள் உறுதியாகவும், எளிதில் இயல்பாக ஏற்படுவதையும் இவர் விரும்பினார். அடவுகளைப் பொறுத்தமட்டில், ஓரடவு முடிந்து மற்றது தொடங்குதல் முறிவில்லாமல், ஒன்றையடுத்து மற்றது ஒரே தொடர்ச்சி போல விளங்க வேண்டும். நிருத்தத்தில் கண், தலை ஆகியன ஹஸ்தங்களுடன் இணைந்து செயற்படவேண்டும். இவ்வகையில் இவர் 'எங்கு கை செல்லுகின்றதோ அங்கு கண்செல்லவேண்டும்' எனும் அபிநயதர்ப்பணக்கருத்தினை வலியுறுத்தினார்; லயத்திற்கு முக்கியத்துவமளித்தார்.

அபிநயம் கற்பிக்கும்போது, இவர் முதலிலே பாட்டின் சொற்களின் வெளிப்படையான, உள்ளார்ந்த கருத்துக்களை மாணவர்களுக்கு விளக்கித் தானே திரும்பத் திரும்ப அபிநயங்களைப் பொருத்தமான ஹஸ்தங்கள். வெளிப்பாடுகள் மூலம் செய்துகாட்டுவார். பின்னரே மாணவர்கள் இவரைப் பின்பற்றிச் செய்வார்கள். சிறு பிள்ளைகளுக்கு உணர்ச்சி பூர்வமான பாடல்களைக் கற்பிக்கமாட்டார். ஏனெனில் அவர்கள் பொருளை உணர்ந்து ஆடமாட்டார்கள். ஆடும்போது பொருளை நன்கு உணர்ந்து ஆடவேண்டும். இவர் தாமே பல பாடல்களை இயற்றிக் கற்பித்தார். சமகால வழக்கிலிருந்த தெலுங்கு வர்ணங்களைக் கருத்தும், ராகமும், தாளமும் பிழைபடாமல் தமிழிலே பாடல்களாக மொழி பெயர்த்துப் பயன்படுத்தினார். ஏனைய பல நட்டுவனார்களைப் போலன்றி இவர் தாம் கற்பித்த அடவுகள், ஜதிஸ்வரம், வர்ணம் முதலியனவற்றை முதலிலே தாம் எழுந்து நின்று அவற்றைப்படிப்படியாக ஒவ்வொன்றாகச் செய்து காண்பித்தார். மாணவர்கள் இவற்றை அவதானித்துப் பின்னர் செய்தனர். இத்தகைய கற்பித்தல் முறை இவருக்குரிய தனிச்சிறப்பாகும்.

இவரது நடனபாணியிலுள்ள அடவுகள் பந்தணை நல்லூர் பாணியிலிருந்து வேறுபட்டவை; புகழ்பெற்ற திருவாரூர் ஞானம் பின்பற்றிய நடனபாணியைச் சேர்ந்தவை எனக்கருதப்படுகின்றது. இதிலே துள்ளல்கள் குறைவாகவும், கால் அசைவுகள் கூடுதலாகவும் இருக்கும். பந்தணை நல்லூர் பாணியில் உடம்பின் மேல் பகுதி இடுப்பிலிருந்து முன்னோக்கிச் சரிந்து காணப்படும். ஆனால் முத்துக்குமார பிள்ளை இவ்வாறின்றி உடம்பு நேரான நிலையிலிருப்பதையே விரும்பினார். ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு நடன ஆசிரியராக மட்டுமன்றி வாய்ப்பாட்டிசை ஆசிரியராகவும் விளங்கினார்; வயலினிலும் சிறந்த தேர்ச்சி பெற்றிருந்தார். சிதம்பரத்திலே கூடுதலாக இசையே கற்பித்தவர்; பரதநாட்டிய வித்துவானாக 62 வயதிற்குப் பின்பே மிகப் பிரபல்யமடைந்தவர். எனினும் சில சிறந்த மாணவர்களை உருவாக்கிய பெருமை இவருக்கு உண்டு.

இவர் ஆரோக்கியமான தேகக்கட்டமைப்புக் கொண்டிருந்தார்; மிக எளிமையான வாழ்க்கை நடத்தினார்; சில மாணவர்களிடம் வேதனம் பெற்றார்; வேறு சிலருக்குத் தாமே பொருளாதார உதவிசெய்தார். எப்பொழுதும் இறைபக்தியுடையவராக விளங்கினார். இவருடைய மாணவர்களில் கமலா, ராமகோபால், மிருணாளினி சாராபாய் போன்றோர் மீனாக்ஷி சுந்தரம்பிள்ளை, அல்லது வழுவூர் ராமையாபிள்ளை போன்றோர் ரிட்டும்கற்றவர்கள். இவரின் பெயர் அதிகம் மேம்படவில்லை. ஆனால்

மேற்குறிப்பிட்ட மாணவர்கள் இவரையும் தம் குருவென மதித்துள்ளனர். ஆண் நடனக்கலைஞர்களில் ராம்கோபாலைவிட அமெரிக்கரான றொபேட்றிவேரா (நலநஜன் எனும் இந்தியப் பெயர் சூடியவர்) இவரின் ஓர் இலட்சிய மாணவன்; நடனம் மட்டுமன்றி இசையும், நட்டுவாங்கமும் கற்றவர். இவரைவிட ஜனக் கேந்திரி (பஞ்சாபைச் சேர்ந்தவர்)யும் இவரின் பிறிதொரு சிறந்தமாணவன், தற்பொழுது கனடாவில் நடனப்பணி செய்கிறார். இவர்களைவிட முத்துசுவாமிப்பிள்ளை, குஞ்சிதபாதம்பிள்ளை; ரி. கே. நாராயணன், ரி. வி. செளந்தரராஜன் போன்ற சிறந்த மாணவர்களுமிருந்தனர்.

முன்னர் குறிப்பிட்ட எம். கே. (மதராஸ் கதிரவேலு) செல்வமணி, சரோஜா சகோதரிகள் இவரின் தலைசிறந்த நடன மாணவிகள், இவரிடமே இளம்வயதிலிருந்து முழுமையாகவே நடனம் கற்றுப் புகழடைந்தவர்கள். இவர்களிலே சரோஜா (திருமதி மோஹன் கோகர்) மிகப்பிரபல்யமான நர்த்தகிகளில் ஒருவராவார். பல தனிக்கச்சேரிகளில் மட்டுமன்றி, கிருஷ்ண பக்தி போன்ற பல தமிழ்த்திரைப்படங்களிலும் சிறப்பாக ஆடியவர். இவர் பரோடாவிலுள்ள எம்.எஸ். பல்கலைக் கழகத்திலும், கல்கத்தா விலுள்ள ரபீந்திர பாரதி பல்கலைக்கழகத்திலும் நடனத்திற்கான வருகைப் பேராசிரியராகவும் பணிபுரிந்தவர்; வெளிநாடுகளில் நடனநிகழ்ச்சிகள் செய்தவர்; கணவருடன் சேர்ந்து பரதநாட்டியம் பற்றி ஒரு நூலும் எழுதியுள்ளார்.

'எமது காலத்திய மிகப்பெரிய நட்டுவனார்களில் ஒருவராகவும், தலைசிறந்த ஆக்கக்கலைஞராகவும் முத்துக்குமாரபிள்ளை விளங்கினார்', எனப் பேராசிரியர் பி. சாம்பமூர்த்தி இவரைப் பற்றிக் குறிப்பிட்டுள்ளார். 75 வயது கடந்த பின்பும் தாமே ஆடி மாணவர்களுக்கு இவர் கற்பித்தார். இது இவரின் உடல் வலிமையையும், கலைமேலுள்ள ஆர்வத்தையும் காட்டுகின்றது. 'எனக்குத் தெரிந்த வகையில் மீனாக்ஷி சுந்தரம்பிள்ளைக்கு அடுத்தபடியாகப் பரதசாஸ்திரம் நன்கு அறிந்த நடன ஆசிரியர் இவரே' என ருக்மிணிதேவி இவரைப் பற்றிப் பாராட்டியுள்ளார்.

இவருடைய தலைசிறந்த மாணவிகளிலொருவரான பிரபல பரதக் கலைஞர் மிருணாளினி சாராபாய் தாம் பலரிடம் கற்றாலும் தமது அடிப்படை நடன அடவுகள் முத்துக்குமார தாத்தாவுடையனவே எனக் குருவினை நினைவு கூர்ந்துள்ளார். பிறிதொரு தலைசிறந்த மாணவியான கமலாவும் தாம் முத்துக்குமாரபிள்ளையிடமே 'தெய்யதெய்' தொடக்கம் (அலாரிப்பு தொடக்கம் தில்லானா வரையுள்ள) ஒரு மார்க்கத்தினை

கற்றபின் அவரின் தலைமையில் அரங்கேற்றம் செய்ததாகவும், தனது நடனபாணியை காட்டுமன்னார் கோயில் முத்துக்குமாரபிள்ளை பாணியெனலாம் எனவும் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

இவர் பரதநாட்டியம், நட்டுவாங்கம், கர்நாடக இசை (வாய்ப்பாட்டு), கிராமியக் கலைகள் முதலியனவற்றிற்குக் குறிப்பிடத்தக்க பங்களிப்புகள் செய்துள்ளார். இவர் கடமை, கண்ணியம், கட்டுப்பாடு, நகைச்சுவை உடையவராகவும், மாணவர்களின் அன்புக்கும், மரியாதைக்கும் பாத்திரமாகவும் விளங்கினார்; கலைக்கே தம்மை அர்ப்பணித்த கலைஞருமாவார்.

கலைமேதை ஆனந்தகுமாரசுவாமி

தற்கால இந்தியக்குடியரசு, பாகிஸ்தான், வங்காளதேசம், இலங்கை, நேபாளம், பூட்டான், மாலைதீவுகள் ஆகிய நாடுகளை உள்ளடக்கிய தென்னாசியா நீண்டகால அரசியல், சமய, சமூக, பண்பாட்டு மரபுகளைக் கொண்டுள்ள பெரிய பிராந்தியமாகும். இவற்றிலே பெரும்பாலான நாடுகளே புராதன பாரதநாடு அல்லது இந்தியாவிலடங்கியிருந்தன. சிந்து சமவெளி நாகரிகம், வேத நாகரிகம் ஆகியன தொடக்கம் இக்காலம் வரை இப்பிராந்தியத்திலே பல்வேறு கலைகளும், பல்வேறு அளவுகளிலே நிலவி வந்துள்ளன. உலகியல் கலைகளும், இந்து, பௌத்த, சமணசமயக் கலைகள் மட்டுமன்றிப் பிற்காலத்தில் இங்கு பரவிய ஸ்லாமிய, கிறிஸ்தவ சமயக்கலைகளும் நிலவி வந்துள்ளன. எனினும் அடிப்படையில் இப்பிராந்தியக் கலைகளுக்கிடையில் ஒருவகையான ஒருமைப்பாடும் நிலவி வந்துள்ளது. இக்கலைகளின் தாக்கம் காலப் போக்கிலே, பர்மா, மலேசியா, இந்தோனேசியா, வியட்நாம், லாவோஸ், கம்போடியா முதலிய தென்கிழக்காசிய நாடுகளிலும் ஏற்பட்டது. தென்னாசியக் கலைகளைப்பற்றி இங்கு வாழ்ந்த, வாழுகின்ற அறிஞர்களும், கலைஞர்களும் மேனாட்டு அறிஞர்களும் எழுதிவந்துள்ளனர். இத்தகையோர் வரிசையிலே, பெற்றோர் வழியில் மட்டுமன்றி, வளர்ப்பிலும் கல்விப்பயிற்சியிலும், தேர்ச்சியிலும், ஆராய்ச்சியிலும் கீழைத்தேச, மேலைத்தேசப் பாரம்பரியங்களை ஒன்றாகப் பிணைத்தவரும், வாழ் விலும் எழுத்திலும், பேச்சிலும் செயற்படுத்திக் காட்டியவருமாகிய ஆனந்த குமாரசுவாமி நன்கு குறிப்பிடத்தக்கவர்.

இவர் வாழ்ந்தகாலம் (1877 - 1947) இப் பிராந்திய வரலாற்றிலொரு முக்கியமான காலகட்டமாகும். இவர் வாழ்வின் தொடக்க காலத்தில் இப்பிராந்தியத்திலே பிரித்தானியர் ஆட்சி மிகமேலோங்கியிருந்தது. மேனாட்டு நாகரிகத்தின் தாக்கம் நன்கு ஏற்பட்டுவந்தது. இதனால்

இப்பிராந்தியத்திலே தேசீய உணர்வு, சுதந்திரம், சுயமொழி, கலைகள், சமயங்கள் முதலியனபற்றிய விழிப்பு ஏற்படலாயிற்று. சமய சமூக ரீதியிலே வட இலங்கையில் ஆறுமுகநாவலர், இந்தியாவிலே சுவாமி விவேகானந்தர் முதலியோரின் செயற்பாடுகள் குறிப்பிடத்தக்கவை. 1885 இல் இந்திய தேசீய காங்கிரஸ் உருவாகிற்று. இது அடுத்த நூற்றாண்டு முற்பகுதியிலே இந்திய சுதந்திரப்போராட்டத்தினை முன்னெடுத்து வெற்றிகண்டது. 1947 இல் இந்தியாவும், பாகிஸ்தானும் 1948 இல் இலங்கையும் சுதந்திரமடைந்தன. இக் காலகட்டத்திலே வாழ்ந்த ஆனந்த குமாரசாமியின் செயற்பாடுகளிலே சமகாலச் சிந்தனைகளின் சாயலை நன்கு காணலாம். ஒருவரின் பணிகளை மதிப்பீடு செய்தற்கு அவர் வாழ்ந்தகாலப் பின்னணி பற்றியும் குறிப்பிடுதல் அவசியமாகும்.

இவருடைய தந்தையாகிய சேர். முத்துக்குமாரசுவாமி அக்கால இலங்கைத் தமிழர்களிலே மிக முக்கிய ஓரிடத்தை வகித்தவர். அவரின் தந்தையாரான குமாரசுவாமி முதலியார் யாழ்ப்பாணத்திலுள்ள கெருடா விலையும், தாயார் விசாலாட்சி மானிப்பாயையும் சேர்ந்தவர்கள். இவருடைய சகோதரியின் பிள்ளைகளே பொன். குமாரசுவாமி முதலியார், சேர். பொன். இராமநாதன், சேர். பொன். அருணாசலம் ஆகியோராவர். இவருக்குப்பின் இலங்கையின் அரசியல், சமூக, சமய, பண்பாட்டு வரலாற்றிலிவர்கள் மாமனாரின் கருத்துக்களை மேலும் முன்னெடுத்துச் சிறப்புப்பெற்றனர்.

விக்ரோறியா மகாராணி கால பிரித்தானிய அரசாங்கத்தால் முதன் முதலாக 1847 இல் நைற்பட்டம் வழங்கப்பட்ட முதலாவது ஆசியராகவும், இந்தக் காலப்பகுதியில் 1863ல் இங்கிலாந்திலே பரிஸ்டர் பட்டம் பெற்ற முதலாவது இந்து சமயத்தவராகவும் இவர் விளங்கினார்; இலங்கைச் சட்ட நிருபணசபையின் ஓர் உறுப்பினராகவும் அரும்பெரும் சேவை செய்தார்.

இவர் சைவசித்தாந்தம், பௌத்தம் முதலியவற்றிலும் நல்ல தேர்ச்சி பெற்றிருந்தார். சைவசித்தாந்தம் பற்றி 1875 இல் வேத்தியல் கழகத்தில் ஒரு கட்டுரை வாசித்தார். சுத்த நிபாதம் எனும் பௌத்த புனித நூலை ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்த்தார்.

இங்கிலாந்திலுள்ள கென்ற் எனும் இடத்திலே வாழ்ந்த பிரபல ஆங்கிலேய குடும்பத்தைச் சேர்ந்த எலிசபெத் கிளேய்பீபி என்பவரை 1876 இல் இவர் திருமணஞ்செய்தார். இவர்களுக்கு 1877ம் ஆண்டு ஆகஸ்ட் மாதம் கொழும்பிலே ஆனந்த பிந்தார். இவரது முழுப்பெயர்

ஆனந்த கென்ரில் குமாரசுவாமி. கென்ரில் என்பது தாயாரின் இடப் பெயரால் ஏற்பட்டதாகும். குமாரசுவாமி தந்தை வழி குடும்பப்பெயராக இருக்கலாம். ஆனந்த என்பது தான் இவரின் பெயர். 1879ல் தாயும் மகனும் இங்கிலாந்து சென்றனர். துரதிர்ஷ்டவசமாக அவ்வாண்டிலே முத்துக்குமாரசுவாமி இலங்கையிலே காலமானார். இவ்வாறு ஆனந்த குமாரசுவாமி தந்தையாரைப் பச்சிளம்பாலகனாக இருந்தபோது இழந்தார்.

ஆனால் இவரின் தாயார் மனம் தளராது மகனை நன்கு வளர்த்தது மட்டுமன்றிச் சிறந்த கல்வி கற்பதற்கான ஒழுங்குகளையும் செய்வித்தார். இளம்வயதிலே இவர் ஆங்கிலம் மட்டுமன்றி கிரேக்கம், லத்தின் போன்ற ஏனைய சில ஐரோப்பிய மொழிகளையும் கற்றார். 12 வயதில் ஆனந்த வைக்கிலிவ் கல்லூரியிலே சேர்ந்து ஆறு ஆண்டுகள் கல்விபயின்றார். பின்னர் லண்டன் பல்கலைக்கழகத்திலே சேர்ந்து 1900 இல் புவிச் சரிதவியல், தாவரவியல் ஆகிய பாடங்களுக்கான விஞ்ஞானமாணிப் பட்டத் தேர்விலே முதலாம் வகுப்பிலே சித்தியடைந்தார்.

இவர் 1896 தொடக்கம் தாயாருடன் ஆண்டுதோறும் இங்கு வந்து சென்றார் எனக்கூறப்படுகிறது.

1900ம் ஆண்டு தமது 23வது வயதிலே இலங்கைக்குத் திரும்பி வந்து இலங்கைப் பாறைகளும் காரீயமும் பற்றிய தமது முதலாவது கட்டுரையினைப் புவிச்சரிதவியல் சங்க சஞ்சிகையிலே பிரசுரிப்பதற்காகக் கொடுத்தார். 1903 இல் இலங்கையிலுள்ள கனிப்பொருட்கள் ஆய்வுக்குழு இயக்குநராக இவர் நியமிக்கப்பட்டார். இஃது ஒரு புதிய பதவியாயினும் ஆனந்த குமாரசுவாமி இதிலே திறம்படச் செயலாற்றித் தாம் ஆய்ந்தவற்றை இரு தொகுதிகளாக வெளியிட்டார். தமது பதவி தொடர்பாகப் பல இடங்களுக்கும் இவர் வெளிக்கள ஆய்வு செய்வதற்காகச் செல்லவேண்டியிருந்தது. அப்போது இலங்கையின் மரபுவழிக் கலைகளும், கைவினைப் பொருட்களும், பிறநாட்டவரின் ஆதிக்கத் தினாலும், மக்களின் புறக்கணிப்பினாலும், அரச ஆதரவு இன்மையாலும் நன்கு நலிவுற்றிருப்பதை இவர் அவதானித்தார். இத்தகைய கள ஆய்வின் போதுதான் ஒரு முக்கியமான கனிப்பொருளைக் (Mineral) கண்டுபிடித்து அதற்கு தோரியனைர் எனப் பெயரிட்டார். இக் காலகட்டத்தில் (20ம் நூ. தொடக்கத்திலே) இந்தியாவிலே வங்காளத்தை ஆங்கில அரசு சிறுது காலம் பிரித்தமையால் இந்திய தேசியவாதம் மேலும் விறுவிறுப் புற்றது. குமாரசுவாமியும் இதில் ஈடுபட்டார். இலங்கைக் கனிப்பொருள் ஆய்வுக்குழுத் தலைவராக விளங்கியதோடு, இலங்கைச் சமூகச் சீர்

திருத்தச்சபையையும், அதன் சஞ்சிகையான இலங்கைத் தேசீய ஆய்வினையும் (Ceylon National Review) இவர் தொடக்கினார். இதற்குச் சமகாலச் சிங்கள, தமிழ், முஸ்லிம் தலைவர்களும் ஆதரவு அளித்தனர். ஐரோப்பிய ராட்சியினால் குறிப்பாக ஆங்கிலேயராட்சியினால் மேனாட்டு நாகரிகத்திலே தோய்ந்திருந்த இலங்கையருக்கு அவர்களின் முன்னைய சமய, பண்பாட்டுப் பெறுமானங்களை நினைவூட்டி அவர்களை விழிப்படையச் செய்தல் இச் சபையின் பிரதான நோக்கமாகும். இது ஒரு தேசீய இயக்கமாக இலங்கையிலுள்ள பாடசாலைகள் அனைத்திலும் சிங்களமும் தமிழும் கற்பித்தல், இலங்கையின் கலைகள், கைவினைகளை மீண்டும் பழைய சிறப்புநிலைக்குக் கொண்டுவருதல், இலங்கை இந்தியப்பண்பாட்டிலே பொதுவான புத்துயிர்ப்பினை ஏற்படுத்தல் முதலியனவற்றில் மக்களுக்கு ஈடுபாட்டினை ஏற்படுத்தலை நோக்கங்களாகக் கொண்டிருந்தது. இச்சபையின் தலைவராக 1905 - 1908 வரை இவர் விளங்கினார். கண்டி, திருகோணமலை, யாழ்ப்பாணம் முதலிய இடங்களுக்குச் சென்று குமாரசுவாமி இச்சபையின் கிளைகளை நிறுவினார். 1906ல் இவர் இதற்காக யாழ்ப்பாணம் வந்தார். யாழ்ப்பாணம் இந்துக் கல்லூரியில் அவருக்கும், பாரியாருக்கும் மகத்தான வரவேற்பு அளிக்கப்பட்டது. அவர் தமது உரையில் தமிழர் தமிழைப் போற்றுவதன் அவசியம், சுதேசப் பொருட்களைப் பயன்படுத்தல், பெண்கல்வி, விஞ்ஞானம், தொழிற்கல்வி, கீழைத்தேச சங்கீதம் முதலியன பற்றிக் குறிப்பிட்டார். மேலைத்தேச நாகரிகத்தை அப்படியே பின்பற்றாது தமிழர் பாரம்பரியங்களைப் பேணவேண்டுமெனவும் அவர் குறிப்பிட்டார்.

இலங்கையில் புவிச்சரிதவியல் பற்றிச் செய்த ஆய்வுகளுக்காக லண்டன் பல்கலைக்கழகம் இவருக்கு 1906 இல் விஞ்ஞான கலாநிதிப் பட்டம் வழங்கிற்று, இப்பட்டத்தினைப் பெற்ற முதலாவது இலங்கையர் இவரே.

1906க்கும் 1917க்குமிடையில் அவர் கூடுதலாக இலங்கையிலும், இந்தியாவிலும் நிலவிய கலைகள், கைவினைகள், தேசீய வாதம், அரசியல் நிலை முதலியன பற்றியே எழுதிவந்தார். இக் காலப் பகுதியில் இந்தியாவுக்கும் இங்கிலாந்திற்கும் பல தடைவைகள் சென்றார். மத்தியகால சிங்களக்கலை எனும் நூலை 1908லும், தேசீய இலட்சியங்கள் பற்றிய கட்டுரைகளை 1909இலும், புத்தபெருமானும் பெளத்த சுவிசேசமும், ராஜபுத்திர ஓவியம் எனும் இரு நூல்களையும் 1916லும் இவர் வெளியிட்டார். இவற்றைவிட, பல சஞ்சிகைகளிலே கட்டுரைகள் எழுதினார்.

நிவேதிதா அம்மையாருடன் சேர்ந்து இந்துக்கள் பௌத்தர்களின் தொன்மங்கள் எனும் நூலை 1914 இல் தொகுத்தார். 1911 இல் பிரயாகத் திலே பெரிய கலைக்கண்காட்சியினை நன்கு ஒழுங்குபடுத்தினார்.

இவர் இந்தியாவிலுள்ள காசிப் பல்கலைக்கழகத்திற்குத் தாம் சேகரித்த அருங்கலைச் சின்னங்களை வழங்க விரும்பினார் எனவும் அவ்விருப்பம் நிறைவேறவில்லையெனவும் கூறப்படுகிறது. அமெரிக்காவிலுள்ள ஹார்வாட் பல்கலைக்கழகத்தைச் சேர்ந்த பேராசிரியரும், பெரும் செல்வந்தரும், போஸ்ரன் அரும்பொருட் காட்சியக (Museum) ஆதரவாளருமான கலாநிதி டெ. வ. நோஸ் என்பவர் ஆசியக் கலைகளில் மிக்க ஈடுபாடு கொண்டிருந்தார். அவர் குமாரசுவாமியிடமிருந்து சிறந்த அருங்கலைச் சின்னங்களை விலைக்கு வாங்கிப் போஸ்ரன் அரும்பொருட் காட்சியகத்திற்கு அன்பளிப்புச் செய்தார். இதைத் தொடர்ந்து 1917 இல் குமாரசுவாமி போஸ்ரனிலுள்ள மேற்குறிப்பிட்ட அரும்பொருட் காட்சியகத்திலே ஆய்வாளராக நியமனம் பெற்றார். இஃது அவரது வாழ்க்கையில் ஒரு முக்கியமான கட்டத்தினைக் குறிக்கின்றது. அன்று தொடக்கம் 1947ல் இறக்கும் வரை அங்கேயே தங்கி ஆய்வு செய்தும், நூல்கள், கட்டுரைகள் எழுதியும், விரிவுரைகள் நடாத்தியும் வந்தார். அவர் ஒரு பெரிய தேசிய வாதியாக, பிரித்தானிய ஆதிக்கத்தை எதிர்த்தபடியாலும் அவர்களின் ஆட்சிக்குட்பட்ட இந்தியாவில் நிரந்தரமான அரசு பதவி பெறுவது கஷ்டமாக இருந்தது. எனினும் போஸ்ரனில் அவரின் ஆய்வுகளுக்குப் பேராசிரியர் கிடைத்தது கலையுலகிற்கு ஓர் அதிர்ஷ்டமே. இக்காலப்பகுதியில் அவரின் ஆய்வுகள் பல தொடர்ந்தன. பல பிரசுரங்கள் தொடர்ந்து வெளிவந்தன. அங்கிருந்த இந்திய கலைச் சின்னங்களை வகைப்படுத்தி, அட்டவணைப்படுத்தி, குறிப்புகளுடன் சிறப்பான இரு தொகுதிகளாக (1923, 1924) இவர் வெளியிட்டார். மேலும் மூன்று தொகுதிகள் (1925 - 1930) வெளிவந்தன. இதனால் அமெரிக்காவிலும், மேற்குலகிலுமுள்ள இந்தியக்கலைச் சின்னங்களின் சிறப்பான களமாக போஸ்ரன் அரும்பொருட்காட்சியகம் விளங்குகின்றது. இந்நிலை ஏற்பட உழைத்த குமாரசுவாமி பாராட்டுக்குரியவர்.

1947 இல் தமது 70 வயதிலே ஓய்வுபெற்று 1948 இல் இந்தியாவுக்குச் சென்று இமயமலைச் சாரலிலே குடிசை அமைத்து ஒரு துறவியாகத் தமது எஞ்சிய வாழ்நாளைக் கழிக்க விரும்புவதாகக் குமாரசுவாமி கூறினார். எனவே இவருடைய நண்பர்களும், ஆதரவாளர்களும் இவரது அரும்பெரும் சேவைகளைப் பாராட்டி ஒரு சிறப்பான விருந்துபசாரம்

நடத்தினர். அதிலே அவரின் அளப்பரிய சேவைகளைப் பல அறிஞர்கள் எடுத்துக் கூறினர்.

பல அறிஞர்களின் கட்டுரைகளைக் கொண்டதாகப் பரத ஐயரால் தொகுக்கப்பட்ட கலையும் சிந்தனையும் என்ற தலைப்பிலான பாராட்டு மலர் இவரைக் கௌரவித்து வெளியிடப்பட்டு வழங்கப்பட்டது. ஆனால் ஓய்வுபெற்றுமுன்னரே 1947ம் ஆண்டு செப்டம்பர் 9ம் திகதி குமாரசுவாமி போஸ்ரனில் உள்ள இல்லத்திலே 70வது வயதிலே காலமானார். இத்துடன் அவரின் உலகவாழ்வு முடிந்தாலும், பேரும்புகழும் தொடர்ந்து நிலவுகின்றன. அவரின் சிந்தனைகள், பணிகள் பற்றி மேலும் சிறிது விபரமாகக் குறிப்பிடலாம்.

ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு இவர் வாழ்ந்த காலகட்டத்திலே குறிப்பாக 20ம் நூற்றாண்டின் முற்பாதியிலே இந்திய சுதந்திரப் போராட்டம் மிக முனைப்பாக நடைபெற்று வந்தது. குமாரசுவாமியின் சிந்தனைகள் இதிலே நன்கு தோய்ந்திருந்தன. ரவீந்திரநாத் தாகூருடன் இவர் நெருங்கிய தொடர்புகொண்டிருந்தார். மஹாத்மாகாந்தி முதலிய இந்திய தேசியத் தலைவர்களுடனும் இவருக்குத் தொடர்புகள் இருந்தன. பிரித்தானியரின் ஆதிக்கத்தினால் இந்தியாவிலே குறிப்பாக ஆங்கிலம் கற்றோர் மேனாட்டு நாகரிக மோகத்திலே திளைத்திருந்தனர். எனவே அவர்களுக்குப் பழைய நாகரிகச் சிறப்புக்களை எடுத்துக்கூறி அவர்களை விழிப்படையச்செய்து சுதந்திரத்தைநோக்கி முன்னேற ஊக்குவிப்பது அவரின் பிரதான இலக்குகளில் ஒன்றாகும். இதற்கு, சுதேச மொழிகளை நன்கு போற்றுதல், இந்தியக்கலைகளை நன்கு முன்னெடுத்தல், அவற்றின் பெருமைகளை எடுத்துக்கூறுதல் முதலியன அவசியமென இவர் கருதினார்; செயற்பட்டார். அதே வேளையில் ஆங்கிலத்தின் முக்கியத்துவத்தை அவர் உணர்ந்திருந்தார். கீழைத்தேச, மேலைத்தேச சமய, பண்பாட்டு மரபுகள் முரணின்றி ஒன்றுபடுதலை அவர் விரும்பினார். இதனால் சமரசநோக்கு இவரிலே நன்குகாணப்பட்டது. ஆங்கிலம், கிரேக்கம், லத்தீன், ஸ்பானியம், இத்தாலியம், சம்ஸ்கிருதம், ஹிந்தி, சிங்களம், தமிழ் முதலிய பல மொழிகளை இவர்கற்றவர். அதேபோல உலக மதங்களையும், கலைகளையும் பற்றி நன்கு அறிந்திருந்தார். இவற்றை அவற்றின் மூலமொழிகளிலும் கற்கும் திறனுடையவராக விளங்கினார். இவருடைய பல நூல்களிலும், கட்டுரைகளிலும் மேற்குறிப்பிட்ட பல்துறையறிவு நன்கு வெளிப்பட்டுள்ளது. சனாதன தர்மத்தில் - என்றுமுள்ள மெய்யியலில் (Perennial Philosophy) இவருக்கு இருந்த அசைக்க முடியாத ஈடுபாடும் குறிப்

பிடற்பாலது. உலகளாவிய சிந்தனையுடையவராகவும் இவர் இலங்கினார். இளமைப்பருவத்தினை இங்கிலாந்திலே கழித்துக் கல்வி கற்ற இவர் சிந்தனையிலும், செயற்பாட்டிலும் சமகால இந்தியரிலும் பார்க்கக் கூடுதலான இந்தியப் பண்புள்ளவராகவும், பற்றுடையவராகவும் விளங்கினார் என இந்தியரே விதந்து கூறியதாக அறியப்படுகின்றது.

கனிப்பொருள் ஆய்வாளராக இருந்து கலை வரலாற்றாசிரியராக மாறிக் கலை வரலாறு, கலைகளின் தத்துவார்த்த, அழகியல் அமிசங்கள் முதலியனவற்றிற்குப் பல அரும்பணிகளை இவர் செய்துள்ளார். கலை பற்றிப் பல அறிஞர் பல கருத்துக்களைக் கூறியுள்ளனர். 'கலை என்பது வெளிப்பாடு' என குரோசோ கருதினார். 'ரசத்தை உள்ளடக்கமாகக் கொண்டது காவ்யம்' என விஸ்வநாதர் சாஸ்திரிய தர்ப்பணத்திலே கூறியுள்ளார். இங்கு 'காவ்ய' எனும் பதத்திற்குக் குமாரசுவாமி கலை எனும் பொருள் கொண்டுள்ளார். கலை மனிதனின் சிறந்த வேலைப்பாடாகும். எந்த அளவிற்கு நேர்த்தியாகச் செய்யப்படுகிறதோ அந்த அளவிற்கு கலை நேர்த்தியாகவோ அழகாகவோ மிளிரும். இதன் மூலம் அது (செய்பவரின்) நோக்கத்தினை நிறைவேற்றும். இந் நோக்கங்கள் என்றும் மனிததேவைகளைத் திருப்திப்படுத்துவன. இத்தேவைகள் முற்றிலும் செயன்முறைக் குரியனவோ அல்லது முற்றிலும் கோட்பாட்டிற்குரியனவோ அல்ல. மனிதனுக்கு உணவு தேவை. அவன் உணவினால் மட்டும் வாழமாட்டான். ஏற்கனவே ஒருவனின் மனதிலே உருவாக்கப்பட்ட வடிவம் ஒரு குறிப்பிட்ட பொருள் வடிவத்தில் தோன்றுவதே கலை என வரைவிலக்கணம் கூறலாம். கலை ஒரு மொழி. இதில் மாற்றத்திற்கு இடமளிக்காவிட்டால் இது வழக்கற்றுப்போகும். மேலும் ஒரு மொழி புதிய கருத்துக்களையும், சிந்தனைகளையும் வெளிப்படுத்தக்கூடிய ஊடகமாக இருக்காவிடில், தேசிய வாழ்விலே குறைந்துபோகும். இந்தியக் கலையின் நோக்கங்கள் ஒரு காலத்திற்கு மட்டுமல்ல. சமகால, கடந்தகால, வருங்காலச் சிந்தனைகளைச் சமமாக உள்ளடக்கிய முழுமையானதாகவே இந்திய சிந்தனையின் இணைப்பு இலங்குகின்றது. எமக்கு இரண்டிலும் தொடர்பு உண்டு. இன்று நாம் எவ்வாறு இருக்கிறோம் என்பதைக் கடந்தகாலம் செய்துள்ளது. வருங்காலத்தை நாமே உருவாக்கிக் கொண்டிருக்கிறோம். வருங்காலத்தை வளம்படுத்தலும் கடந்தகாலத்தை அழிக்காமல் விடுவதுமே எமது கடமையாகும். வருங்காலம் கடந்த காலத்திலும் பார்க்கச் சிறந்ததாக விளங்கவேண்டும். ஒவ்வொரு கலைஞனும் அழகினைக் கண்டுபிடிக்கிறான். இவன் பெற்ற அநுபவத்தை ரசிகள் பெறும்

போது அவன் (ரசிகள்) அவ் அழகினை மீளவும் காணுகிறான். இந்துப் பண்பாட்டிலே பல விடயங்களைக் கண்டு பிடித்தவர்கள், செய்தவர்கள் அநாமதேயமாகவே உள்ளனர். பல கலைஞர்கள், கவிஞர்களின் பெயர்களை அறிய முடியாதுள்ளது. இந்தியக் கலைவரலாற்றிலே பெயர்கள் தெரியாமலிருப்பது கலைவரலாற்றாசிரியனுக்கு நல்லதெனக் குமாரசுவாமி கருதுகிறார். ஏனெனில் இதனால் குறிப்பிட்ட கலைப்பொருளிலும், வாழ்க்கைக்கும் அதற்குமிடையிலுள்ள தொடர்பிலும், அது பற்றிய முழுமையான சிந்தனையிலும் கலைவரலாற்றாசிரியன் தன் முழுக் கவனத்தைச் செலுத்தவேண்டியவனாகிறான். பெரிய இந்தியக் கலைஞர்கள் தம்பெருமையினைக் கூறவிரும்பாது அநாமதேயமாக உள்ளனர்.

இதைப் பின்பற்றியே குமாரசுவாமியும் தாம் கண்டுபிடித்தவற்றைத் தமது எனக்கூறவிரும்பிலர். தாம் கூறுவதெல்லாம் முற்பட்ட காலக் கலைஞர்களின் கருத்துக்களே எனக் கூறியுள்ளார்.

குமாரசுவாமியின் கருத்துப்படி வணிகர்கள், அரசியல்வாதிகளாலன்றி, கலைஞர்களாலும், புலவர்களாலுமே ஒரு நாடு உருவாக்கம் பெறுகின்றது. மிக ஆழமான வாழ்வியற் கோட்பாடுகள் கலையிலே தங்கியுள்ளன. பண்டிதன், பக்தன், ஆசிரியன், அல்புத்தியுள்ள மக்கள் ஆகியோரின் தன்மைகளோடு எளிமை, தொழில்நுட்ப அறிவு, உணர்ச்சி வயப்படல், கடவுட் பற்று, புலமை ஆகியவற்றுடன் எல்லாக் கோணங்களிலிருந்தும் இந்தியக் கலையை நாம் ரசிக்கவேண்டும். இந்தியர் (கலைப் பொருட்களை) தாமே கண்களால் பார்க்க வேண்டும். இதற்கு இரு விடயங்கள் அவசியம். முதலாவதாக அவர்கள் தமது முன்னோரின் மரபுவழிக் கலையிலே தோய்ந்திருந்தால் அதனை எவ்வாறு பார்க்கலாம் என்பதை அறிவார்கள் அடுத்ததாக அவர்கள் கீழைத்தேச மரபுவழிப் பண்பாட்டிலே தோய்ந்திருந்தால் எதைத்தாம் பார்க்க வேண்டுமென்பதை அறிவார்கள்.

அரசியல், பொருளாதாரம் ஆகியனவற்றால் மட்டுமன்றி கலை மூலமே இந்தியாவினை மீளவும் சிறப்படையச் செய்யலாம் என்பது இவரின் பெரிய நம்பிக்கையாகும். நிலைத்து நிற்கக்கூடிய ஒரு பெரிய தேசத்தைக் கட்டியெழுப்புவதற்கான பலத்தினைப் பொருளியல் இலட்சியம் மூலம் நாம் பெறமுடியாது. இதற்கு எமக்கு அடைய முடியாத, வெளித்தோற்றமான இலட்சியங்களும், கனவுகளும், தியாகிகள், கலைஞர்களின் உணர்வும் தேவை. இந்துக்கள் கலை 'கலைக்காகவே' என்ற கருத்திலே என்றும் நம்பிக்கை வைத்திருந்திலர். மத்தியகால ஐரோப்பாவிற்கு

போல கலையினை (இறை) அன்பிற்காகவே பயன்படுத்தி வந்தனர். கலையின் உள்ளார்ந்த கருத்து அது உடனடியாகக் குறிக்கும் பொருளிலும் பார்க்க மிக ஆழமானதாகும்.

கலை என்றால் என்ன? அல்லது கலை எதுவாக இருந்தது? முதலாவதாக இது கலைஞனுடைய உடைமை. ஒரு குறிப்பிட்டவகை அறிவு, திறன் ஆகியனவற்றால் அவன் என்ன செய்யவேண்டுமென்பது அவனுக்குத் தெரியாது. எனினும் செய்யவேண்டிய பொருட்களின் வடிவங்களை எவ்வாறு கற்பனை செய்யலாம் என்பது அவனுக்குத் தெரியும். இந்த வடிவத்தைத் தகுந்த மூலப்பொருளில் உருவாக்குவதன் மூலம் உண்டாகும் கலைப்பொருளைப் பயன்படுத்தலாம். அழகியல் நோக்கிற்காக அன்றி, நீரில் மக்கள் செல்லுவதற்கு உதவு முகமாகவே கப்பல்கட்டுவோன் கப்பலைக் கட்டுகிறான். நன்கு செய்யப்பட்ட கப்பல் அழகாக இருக்கும். ஆனால் கப்பல் கட்டுவோன் அழகுக்காக இதனைக் கட்டவில்லை. நன்கு உருவாக்கப்பட்ட விக்கிரகம் அழகாக இருக்கும். அது எவருடைய பயன்பாட்டிற்காகச் செய்யப்பட்டதோ அவர் அதைப் பார்க்கும்போது அதன் அழகால் மகிழ்ச்சியடைவர். ஆனால் இவ்விக்கிரகத்தை வெண்கலத்தில் வார்த்தவன் குறிப்பிட்ட பயன்பாட்டிற்காகவே இதனைச் செய்துள்ளானேயன்றி, சிறந்த அணிப்பொருள் என்றோ, அரும்பொருட் காட்சியகத்திலே வைப்பதற்காகவோ செய்திலன். கலைகளின் அடிப்படையான சிறப்பு குறிப்பிட்ட ஒரு தேசத்திற்குரியதாக இந்திய அல்லது கிரேக்க அல்லது ஆங்கில நாட்டிற்குரியதாக இல்லை எனக் குமாரசுவாமி கருதுகிறார். எனவே எல்லாவற்றுக்கும் அடிப்படையில் பொதுவான தனிச்சிறப்பு உள்ளது. கலை வாழ்க்கையை விளக்குகிறது. வேதங்கள் போல என்றுமுள்ளது. அதனைக் கேட்போர் அல்லது பார்ப்பவர்களின் தற்காலிக நிலையிலிருந்து அது விடுதலை பெற்றதாகும்.

இந்தியாவிலுள்ள கலைவட்டங்களின் நோக்கம் பற்றிக் குறிப்பிடுகையில் 'ஐரோப்பியக் கலை முறைகளையோ இலட்சியங்களையோ அறிமுகப்படுத்தாது, இந்திய மரபுகளில் அறுந்துபோன நூலிழைகளுக்குப் புத்துயிரளித்து அவற்றை ஒன்றுபடுத்தி இணைத்துத் தேசிய பண்பாட்டின் ஒன்றிணைந்த பகுதியாக இந்தியக் கலை பற்றிய கருத்தினை (மீள்) உருவாக்கம் செய்யவேண்டும். இந்தியக் கைவினைஞர்களின் ஆக்கத்தினை இந்திய மக்களின் வாழ்வுடனும், சிந்தனையுடனும் தொடர்புபடுத்த வேண்டும். ஆனால் சமகால (20நூ.தொடக்கப்பகுதி) இந்தியக் கைவினைஞர் தங்களுக்காகவோ, தங்களின் தேசமக்களுக்காகவோ

அன்றி, வெளிநாட்டுச் சந்தைக்காகவே பொருட்களை உற்பத்தி செய்தனர்' என அவர் அவர்களைக் கண்டித்துள்ளார். ஆனால் முற்காலத்திலே இந்தியக் கைவினைஞர் இந்திய மக்களுக்காகவே பொருட்களை உற்பத்தி செய்தபடியால், அவை ஏன் தேவைப்படுகின்றன என்பதை உணர்ந்திருந்தனர். எனவே, பொருட்களும் நன்கு பயன்படுத்தக் கூடியவனவாக இருந்தன. ஆனால் இப்பொழுது சுற்றுலாக்காரர்களுக்கும், ஆங்கில - இந்திய அதிகாரிகளின் பெரிய வீடுகளுக்கும் உகந்தவகையிலே இவை செய்யப்பட்டுள்ளன என அவர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

மொசாட் என்பவர் தான் ஓர் இசைக் கலைஞர் ஆன படியால் 'தனது உணர்வுகளையும், சிந்தனைகளையும், கவிதையினாலோ, ஓவியத்தினாலோ அன்றி இசை மூலமே வெளிப்படுத்தக் கூடியவனாக இருக்கிறேன்' எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். அதுபோலவே குழைமைக் கலைஞனுக்குச் சிற்பமும், ஓவியமும் அவன் தன்னுடைய சிந்தனைகளை வெளிப்படுத்தற்கான, புரிந்துகொள்ளுதற்கான மொழிகளாக விளங்குகின்றன. ஒருவன் எப்போது தன்னுடைய சிந்தனைக்கு ஓர் ஆடை (உருவம்) ஒரு முழுமையான வடிவம் அளிக்கிறானோ, அவன் அப்போது கலைஞன் ஆகிறான். அவன் குறிப்பிட்ட கருத்திற்கோ பொருளுக்கோ சொற்களாலோ (கவிதை), உருவங்களாலோ (சிற்பம்), நிறங்களாலோ (ஓவியம்), ஒலியினாலோ (இசை) வடிவம் அமைப்பான்.

இந்தியக் கலைகள் பொதுவாக இந்து, பௌத்த, சமண சமயச் சார்பானவை என்பதை அழுத்திக் கூறியதுடன் இவ்வகையில் இவற்றுக்கும் மத்தியகால ஐரோப்பியக் கலைகளுக்கும்மிடையில் ஒருவகையான ஒருமைப்பாடு உள்ளது என்பதையும் இவர் சுட்டிக்காட்டியுள்ளார். சாஸ்திரீயக் கலைகளை மட்டுமன்றி கிராமியக் கலைகள் பற்றியும் இவர் நன்கு குறிப்பிட்டுள்ளார்.

கலையினை ஒரு யோகமெனக் கொள்ளும் கருத்திற்கு இந்திய சிந்தனை வரலாற்றில் ஒரு முக்கியமான இடமுண்டு, யோகமெனில் மனத்தை ஒரு பொருளில் லயித்திருக்கச் செய்தலாகும். காண்பவன் காட்சிப்பொருள் என்பவற்றுக்குள்ள வேறுபாட்டினைக் கடந்து இரண்டையும் ஒன்றாகக் காணும் சமாதானிலையாகும். இந்த யோகநிலை கலைஞரிடமும் காணப்படும். நடனமும் ஒரு யோகம் என்றே கூறப்படுகிறது. ஒரு கலைஞன் ஒரு விடயம் குறித்து ஒரு கலை ஆக்கம் செய்யுமுன் நீண்டகாலம் சிந்தித்துத் தனது மனத்திரையில் அவ்வடிவம் அமைந்த

பின்னரே குறிப்பிட்ட வடிவத்தை உருவாக்குவான். இதற்கு ஓர் உதாரணமாக வால்மீகியை இவர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

கலையில் அழகியல் அமிசங்களும் குறிப்பிடத்தக்கவையே. வடமொழியிலுள்ள இந்திய அலங்கார சாஸ்திர நூல்களிலும், நாடகவியல் நூல்களிலும் அழகியல் பற்றிக் கூறப்பட்டுள்ளன. இவை கூறும் கருத்துக்கள் இலக்கியத்திற்கு மட்டுமன்றிக் கலைகளுக்கும் பொருத்தமானவை.

இது பற்றிய கருத்து காவியம் (இலக்கியம்) பற்றியவற்றுடன் வருகின்றது. அறம், பொருள், இன்பம், வீடு என்பனவற்றைக் காவியம் பயக்கும் என்பது இலக்கியத்திற்கு மட்டுமன்றிக் கலைகளுக்கும் பொருத்தமானதே.

இதைத் தொடர்ந்து கவிதையின் முக்கியமான அமிசம் எது என்பது பற்றிய வினா எழுகின்றது. சிலர் ரசம் எனவும், சிலர் அலங்காரம் (அணிகள்) எனவும்; வேறு சிலர் ரீதி (நடை) எனவும், மேலும் சிலர் துவளி (குறிப்பாக உணர்த்துதல்) எனவும் பலவாறு கூறியுள்ளனர். ஒரு சாரார் இவையாவற்றையும் நன்கு ஆய்ந்துவிட்டு ரசமே (சுவையே) கவிதைக்கு உயிர் என்பர். இந்த ரசம் பற்றி முதலிலே விரிவாகத் தமது நாட்டிய சாஸ்திரம் எனும் நூலிலே பரதர் விளக்கியுள்ளார். 'விபாவம், அநுபாவம், வியபிசாரிபாவம் என்பனவற்றின் சேர்க்கையாலே ரசம் உண்டாகும்' என்பது அவரின் கருத்தாகும். இக்கருத்தையே பிற்கால அறிஞர் மிக விரிவாகவும், நுணுக்கமாகவும் ஆராய்ந்துள்ளனர். ரசம் பற்றிய இக்கருத்துக் கலைகளுக்கும் பொருத்தமானதென்பதை குமார சுவாமி தமது 'சிவநடனம்' எனும் நூலிலே விளக்கியுள்ளார். ரசம் எனும் பதத்தினை அழகு அல்லது இரசபாவம் எனக்கொள்ளலாம் எனவும், கலையிற் காணப்படும் இரசத்தைக் காண்போன் இரசிகள் எனவும், இந்தரசத்தை அநுபவிக்கும் கலையுணர்வு ரஸாஸ்வாதம் எனப்படும் என்பதையும் அவர் சுட்டிக்காட்டியுள்ளார்.

இந்தியக்கலை வடிவங்கள் பலவற்றிற்கு இவர் தத்துவார்த்த, கலை விளக்கங்கள் அளித்துள்ளார். அவற்றுள் சிவ நடனம் பற்றியவை மிக முக்கியமானவையும், மிகச் சிறப்பும் வாய்ந்தவையுமாகும். 14 கட்டுரைகளைக் கொண்டுள்ள சிவ நடனம் எனும் நூலிலுள்ள ஒரு முக்கியமான கட்டுரையின் தலைப்பிலே தான் நூலின் பெயரும் இடப்பட்டுள்ளது. நடராஜத் திருவுருவத்தின் சமய, தத்துவார்த்த, அழகியல் அமிசங்களை மிக நுணுக்கமாக அவர் விளக்கியுள்ளார். உண்மையில் கலைவிமர்சனம்

பற்றிய சிறந்த சிறிய நூல்போலவே இக் கட்டுரையினை இவர் உலகிற்கு அளித்துள்ளார் எனக் கூறப்படுகின்றது.

நடராஜத் திருவுருத்தின் சிறப்புப்பற்றி அவர் கூறியுள்ள சிலவற்றைப் பற்றிக் குறிப்பிடலாம். இத் திருவுருவம் பற்றிய கருதுகோள் விஞ்ஞானம், சமயம், கலை ஆகியனவற்றின் இணைப்பாகவே அமைந்த பெருஞ் சிறப்புடையதாகும். இத்தகைய திருவுருவத்தை உருவாக்கிய இருஷிகளாகிய கலைஞர்களின் பரந்த சிந்தனை விரிவாக்கமும், உணர்வு விசாலமும் நன்கு வியக்கத்தக்கவையே. இஃது ஒரு யதார்த்த நிலையை ஏற்படுத்தி வாழ்வின் சிக்கலான இழை மூலத்திற்கு ஒரு திறவுகோலாகவும் இயற்கையின் தத்துவமாகவும் திகழ்கிறது. ஒரு குறிப்பிட்ட குழுவினையோ, இனத்தையோ, குறிப்பிட்ட நூற்றாண்டுகாலச் சிந்தனையாளர்களையோ மட்டும் இது திருப்திப்படுத்தாது இவர்களுடன் எல்லா நாடுகளையும், எல்லாக் காலங்களையும் சேர்ந்த தத்துவஞானி, காதலன், கலைஞன் முதலியோரையும் கவரத்தக்க உலகப் பொதுவான கவர்ச்சியுடையதாகும். வாழ்வின் உள்ளுணர்வினைக் குழைமைக்கலை வடிவங்களில் உருவமளிக்க முயற்சித்த அனைவருக்கும் எத்தகைய மிகமேலான வலுவும், அழகும் வாய்ந்து இந்நடனத்திருவுருவம் காட்சியளித்திருக்கும். 'இத்திருவுருவத்தின் ஒவ்வொருபகுதியும் வெறும் மூடநம்பிக்கையையோ, கோட்பாட்டையோ அன்றித் தெளிவான உண்மைகளை விளக்குவன. எல்லா அமிசங்களுக்கும் அப்பாலுள்ளதென விஞ்ஞானம் கூறும் ஆற்றலின் திருவுருவத்தை, எவ்வளவோ மிகப் பெரிய இன்றைய கலைஞன் எவனும் இதிலும் பார்க்கச் சரியான, புத்தியூர்வமான வகையில் ஒரு திருவுருவத்தை ஆக்கமாட்டான்.' 'சிவபிரானுடைய திருவடிவங்களில் மிகப்புகழ்பெற்றதும், மிக முக்கியமானதும் நடராஜத் திருவுருவமே. ஆக்கல், காத்தல், அழித்தல், மறைத்தல், அருளல் எனும் ஐந்தொழிலையும் இத்திருவுருவம் ஒருங்கே சுட்டிநிற்கிறது.' 'இறைவனாகி இறைவனை வழிபடவேண்டும்' எனும் கருத்திற்கேற்ப ஒருவன் தன்னுடைய உள்ளத்தில் இந் நடனம் தொடர்ந்து நிகழ்ந்து கொண்டிருக்கின்றது என உணரும் போது தான் இந்நத்த திருவடிவத்தில் அவன் இறைவனை உண்மையாகவே வழிபட்டவன் ஆகிறான் என்பதாகும்.

நடராஜத்திருவுருவம் பற்றிக் காலம்தோறும் தமிழ், சம்ஸ்கிருத நூல்கள் சிறப்பித்துக் கூறியுள்ளன. எனினும் இதன் சிறப்பினை உலகளாவிய ரீதியிலே வரன்முறைப்படி முதன்முதலாக ஆங்கிலத்தில் எடுத்துக் கூறிய பெருமை ஆனந்த குமாரசுவாமிக்கே உரியதாகும். இத் திருவுருவம்

பற்றிய பல விளக்கங்களைக் கூடுதலாகத் தமிழிலுள்ள திருமுறைகள், சைவசித்தாந்த சாத்திரங்கள் முதலியனவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு இவர் எடுத்துக்கூறியுள்ளார். இன்று உலகளாவிய ரீதியில் இத்திருவுருவம் தமிழர்களின் தலைசிறந்த சமய, தத்துவ, அழகியற் கலைப்படைப்பாகக் கருதப்படுவதற்குக் குமாரசுவாமியின் பங்களிப்பு மகத்தானதாகும். நடராஜத் திருவுருவம் பற்றி முதலாம் இயலிலும் கூறப்பட்டுள்ளது.

இந்திய சாஸ்திரீய நடனங்கள் குறிப்பாகப் பரதநாட்டியம், இந்திய நாடகம் முதலியனவற்றிற்கும் இவர் குறிப்பிடத்தக்க பங்களிப்புகள் செய்துள்ளார். இந்திய நாடகம், குறிப்பாக நடனங்களுக்குரிய அபிநயங்களை விவரிக்கும் நந்திகேசுவரரின் அபிநயதர்ப்பணம் எனும் நூலை இவர் ஜி. கே. துர்க்கிராலாவோடு சேர்ந்து ஆங்கிலத்தில் மொழி பெயர்த்து 1917ல் நியூயோர்க்கிலே வெளியிட்டார். இதன் மூலம் இந்திய நடனங்கள், குறிப்பாகப் பரதநாட்டியத்திலுள்ள பல்வேறு அபிநயங்களை உலகறியச் செய்தார். 'நாட்டிய' எனும்பதம் நடிப்பதையும், ஆடுவதையும் குறிக்கும் என்பதையும் அவர் சுட்டிக்காட்டியுள்ளார். இப்பதம் நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே 'நாடகம்' எனும் பொருளிலே தான் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

இந்திய நடனத்தின் சிறப்புப்பற்றியும் சமகால நிலை பற்றியும் இவர் இந்நூலின் முன்னுரையிலே பின்வருமாறு கூறியுள்ளார். அதாவது 'இந்திய நடனக்காரி (நாச்சீச் - நோற்ச பெண் - நாட்டிய எனும் பதமே ஆங்கிலத்தில் நோற்ச என மருவிவந்துள்ளது) பொதுவாக நிருத்தம், நிருத்தம், ஆகியனவற்றை மாறி மாறி ஆடுவாள். நிருத்தியமும் அதன் சகோதரக் கலையான இசையுமே புராதன இந்திய செயல்முறை அழகியல் பண்பாட்டின் மிக முழுமையான வடிவத்தைப் பிரதிபலிக்கின்றன. மிகச் சிறந்த அழகும், அசைவுமுள்ள கலைகளிலொன்றாகிய இது 'வேறு எதையோ சிந்திக்கின்ற' இந்த உலகில் உறுதியற்ற நிலையில் உள்ளது. இந்தியாவிலுள்ள எண்ணற்ற இந்துக் கோவில்களிலே நாடோறும் இடம் பெறும் கிரியைகளின்போது, தெய்வங்களின் முன் தேவதாசிகள் இன்றும் (1917) நடனமாடுகின்றனர். மேலும் சமூகத்தின் மேல் தட்டிலுள்ளவர்கள் மத்தியில் திருமண வைபவங்கள், முடிசூட்டு விழாக்களின் போதும் நடனம் இன்றியமையாததாக இலங்குகின்றது.' இதன் மூலம் நடனத்தில் அவர் கொண்டிருந்த ஈடுபாடு தெளிவு. கோவில்களில் நடனமாடும் ஆடல் மகளிர் - தேவதாசிகள் தமிழ்நாட்டில் மட்டுமன்றி இந்தியாவின் பிற பகுதிகளிலுள்ள கோவில்களிலும் இருந்தனர்.

அக்காலத்தில் அவர்கள் கோவில்களில் ஆடுவதைத் தடுப்பதற்கான சட்டபூர்வமான நடவடிக்கைகள் தென்னிந்திய மாநிலங்களில் மேற்கொள்ளப்பட்டமை குறித்துப் பிறிதொரு இயலில் கூறப்பட்டுள்ளது. சமகாலச் சமூகமும் அவர்களை நன்கு நோக்கவில்லை. ஆனால் குமாரசுவாமி அவர்கள் பற்றியும், அவர்களுக்கு எதிரான நடவடிக்கைகளைப் பற்றியும் பின்வருமாறு கூறியுள்ளார். அதாவது 'தென்னிந்தியக் கோவில்களில் உள்ள நடனமாதர்களும், இந்தியாவின் வேறு பகுதிகளிலே இசையையும், நடனத்தையும் தொழில்களாகக் கொண்டவர்களும் பொதுவாகக் கணிகையரே. அவர்களே மிகச்சிறந்த கலைஞருமாவர். அவர்கள் பெருமளவு சுதந்திரமாக உள்ளனர்; சிலருக்கு நிலங்களும் உள்ளன. எனினும் முக்கியமாகக் கவனிக்கவேண்டியது யாதெனில் அவர்களுக்குச் சுயமரியாதை உண்டு. அவர்களுக்கு உலகில் ஓர் இடமுண்டு. இன்றியமையாத சமயக்குறியீடு கொண்டுள்ள சிறந்த செந்நெறிக் கலையில் அவர்கள் மிக்க தேர்ச்சியுள்ளவர்கள். சமகாலச் சமய சீர்திருத்தவாதிகளின் நடனக்கலைஞருக்கு எதிரான இயக்கம், அடிப்படையிலே தவறானது என நான் கருதுகிறேன். இது கணிகையர் பிரச்சினையின் அடிப்படையினைக் கவனியாது, அவர்களை மேலும் கீழ்நிலைக்கே தள்ளுகிறது' என்பதாகும். எனவே இவரின் கருத்துப்படி ஏனைய கலைஞர்களைப் போல இவர்களையும் முன்னைய சிறப்பு நிலைக்குக் கொண்டுவர வேண்டுமென்பதாகும். இவர் பெண்கள் நலனிலும் கவனம் செலுத்தியவர்; தேவதாசிகளைப் பொறுத்தமட்டில், பெண்கள் என்ற ரீதியிலும், சிறந்த சமயக் கலைஞர், அழகியற் கலைஞர் என்ற ரீதியிலும் அவர்களின் நலனில் ஈடுபட்டார் எனலாம்.

இவர் பரதநாட்டியத்தில் நன்கு ஈடுபாடு கொண்டு திருவாரூர் ஞானம் எனும் சிறந்த ஒழுக்கமுள்ள கலைஞரிடம் அதனைக் கற்றார் எனக் கூறப்படுகின்றது. இவர் உதயசங்கர் போன்றோருடைய நடனக் கச்சேரிகளை போஸ்ரனிலும் பார்த்து ரசித்தார். அமெரிக்காவில் நடைபெற்ற கீழைத்தேய நடனங்கள் பற்றி ஒரு கட்டுரை எழுதியுள்ளார். இந்திய நாடகம், நடனம் குறிப்பாகப் பரதநாட்டியம் பற்றி ஆராய்ந்த பேராசிரியர் வி. ராகவன் போன்றோருடன் இவர் தொடர்புகொண்டிருந்தார். எட்டுவித நாயகிகள் பற்றி இவர் எழுதிய கட்டுரையை ராகவன் நன்கு பாராட்டியுள்ளார்.

இந்திய இசையிலும் - கர்நாடக இசை, ஹிந்துஸ்தானி இசையிலும் இவருக்கு மிக்க ஈடுபாடு இருந்தது. ஓரளவு ஞானமும் இருந்தது. இவரது மனைவியருள் ஒருவரும் ஆங்கிலேயருமான அலிஸ் (ரதன் தேவி)

இவரின் உற்சாகத்தினால் இந்திய சங்கீதம் கற்றவர்; வீணை வாசித்தவர். வேதகாலம் தொடக்கம் நிலவிவந்துள்ள இந்திய இசை, (வாய்ப்பாட்டிசை, வாத்திய இசை) யின் சிறப்புக்கள் பற்றி எழுதியுள்ளார். இந்திய இசை எழுதப்படுவதில்லை. எனவே குருமுகமாகவே இதனைக் கற்கவேண்டும். மற்றைய கலைகளைப் போல இதுவும் கூடுதலாகச் சமயச்சார்புடையதே. அரசரும், செல்வந்தரும் இசையை ஆதரித்துவந்தனர். இசைப்பாடல்கள் குறிப்பிட்ட ராக, தாளக் கட்டமைப்புக்குள்ளே பாடப்படும். நிறம் அல்லது பற்று எனும் பொருளைக் கொண்டுள்ளராகம் எனும் பதம் உளவியற் கருத்துப்படி ஒருமனக்கிளர்ச்சியையே இந்தியர் மனத்திலுண்டாக்கும். அதாவது குறித்த ராகத்திற்கு குறித்த தனிப்பண்பு உண்டு. இது புராதன கிரேக்கர் இசையிலும் காணப்பட்ட பண்பாகும். இசைப்பாட்டின் நோக்கம் மனிதனிடத்தும் இயற்கையிடத்தும், உடலிலேயும், உள்ளத்திலேயும் உள்ள பற்றுக்களை வெளிப்படுத்தித் தூண்டிவிடுதலேயாகும். ஒவ்வொரு ராகமும் குறிப்பிட்ட நேரத்திலேதான் பாடப்பட வேண்டும் என்ற நியதி உள்ளது. இராகமயமான இந்திய இசையில் கமகம், சுரசஞ்சாரம் இராக ஆலாபனை முதலிய சிறப்பு அமிசங்கள் உள்ளன. இவருடைய சிவ நடனம் எனும் நூலிலும் இந்திய இசை பற்றிய கட்டுரையொன்று இடம் பெற்றுள்ளது.

இவர் இந்தியக் கட்டிடக்கலை, சிற்பம், ஓவியம் பற்றிப் பல நூல்களை எழுதியுள்ளார். அவற்றுள் **இந்தியக்கலையின் நோக்கங்கள்** (1908), **இந்தியக்கலை பற்றிய ஓர் அறிமுகம்**, போன்றவை இந்தியக் கலை பற்றிப் பொதுவாகக் கூறுவன. **இந்திய இந்தோனேசியக்கலை வரலாறு** தென்னாசிய, தென்கிழக்காசியக் கட்டிடக்கலை, சிற்பம், ஓவிய வரலாற்றினை எடுத்துக் கூறுகின்றது. **இந்தியா இலங்கையின் கலைகளும் கைவினைகளும்** (1909) பொதுவாக இப்பிராந்திய கலைகள், கைவினைகள் பற்றிக்கூறுவன. **மத்தியகால சிங்களக்கலை** (1908) இடைக்கால இலங்கையில் நிலவிய கலை பற்றியதாகும். இவைபோலவே தேசீய இலட்சியக்கட்டுரைகள் (1909), **கலையும் சுவதேசியமும்** (1910), **கலையில் இயற்கையின் திரிபு** (மாற்றம்) (1934) போன்றவை கலைகள் பற்றியும் அத்துடன் தொடர்புள்ள பிறவிடயங்கள் பற்றியும் கூறுவன. **ராஜ்புத்திர ஓவியம்** (2 தொகுதிகள் 1916) ராஜ்புத்தானத்திற்கே சிறப்பாக உரிய ஓவியங்களைப் பற்றிய புதிய நூலாகும். இதுவரை சமகால மொகலாயர் ஓவியங்களைப் பற்றி ஆராய்ந்தவர்கள் இவற்றின் தனித்துவத்தினை எடுத்துக்காட்டிலர். முற் காலத்திய இந்து ஓவிய மரபின் தொடர்ச்சியாகவே இவை காணப்படு

கின்றன. பௌத்த விக்ஶிரகவியலின் கூறுகள் (1935) எனும் நூலும் குறிப்பிடற்பாலதே. இந்து விக்ஶிரகவியல் பற்றியும் இவர் எழுதியுள்ளார். இந்து சமயமும் பௌத்தமும் (1934), இந்துக்கள் பௌத்தர்களின் தொன்மங்கள் (பழைய கதைகள்), பௌத்தமும் பௌத்தக் கோட்பாடும் போன்றவை இச்சமயங்களில் இவருக்கு இருந்த ஈடுபாட்டினைக் குறிப்பன. வேதங்களுக்கு ஒரு புதிய அணுகு முறை, வேதங்களில் ஏகதேய்வவழிபாடு போன்றவை குறிப்பிடற்பாலன. எல்லாமாக 500க்கு மேற்பட்ட தலைசிறந்த நூல்களையும், தனிக்கட்டுரைகளையும், ஆய்வுக் கட்டுரைகளையும் இவர் எழுதியுள்ளார். பிரசுரிக்கப்படாமலும் பல நூல்கள், கட்டுரைகள் இருப்பதாகக் கூறப்படுகின்றது.

சுதேசக்கலைகளை வலியுறுத்தி அவற்றின் முன்னைய சிறப்புகளை அவை பெறவேண்டுமெனவும் அதற்கு அனுசரணையாகத் தென்னாசிய நாடுகள் சுதந்திரம் அடையவேண்டும் எனவும் இவர் வலியுறுத்தினார். இலங்கை மக்கள் சிங்களம், தமிழ், பாளி, சம்ஸ்கிருதம் ஆகிய மொழிகளையும், கலைகளையும் நன்கு பேணவேண்டுமெனவும் விரும்பிய இவர் இங்கு ஒரு பல்கலைக்கழகம் நிறுவப்படவேண்டும் என்ற கருத்தினையும் முன்வைத்தார்; ஆங்கிலத்தின் முக்கியத்துவம் பற்றியும் கூறியுள்ளார்.

இந்திய ஆபரணங்கள், ஆடைகள், மாலைகள் ஆகியனவற்றின் கலைச்சிறப்புப்பற்றியும் இவர் எழுதியுள்ளார். யாழ்ப்பாணத்திலே செய்யப்படும் ஆபரணங்களின் தரத்தினையும், கலைத்திறனையும் வியந்து பாராட்டியுள்ளார். மேலும் தொல்லியல், கல்வி, பெண்கள் நலன்பேணுதல், இந்து சமூகத்தின் பிற அமிசங்கள், இந்து அரசியல் முதலியன பற்றியும் சில கட்டுரைகள் எழுதியுள்ளார்.

தென்னாசியாவிலே நிலவிவந்துள்ள பல்வேறுகலைகள் வேற்று நாட்டவர் ஆதிக்கத்தாலும், மக்களின் புறக்கணிப்பாலும் புறக்கணிக்கப்பட்டிருந்த காலகட்டத்தில் அவற்றின் அருமை, பெருமைகளை மக்களுக்கு எடுத்துக்கூறி அவர்கள் விழிப்படைவதற்கு இவர் வழிகோலினார்; இவை பற்றி உலகிலுள்ள பல்வேறு மக்களும் அறியும் வகையிலும் பணி செய்துள்ளார்; தென்னாசியப் பிராந்திய சுதந்திரப் போராட்டத்திற்கு தார்மீக ஆதரவு நல்கினார்; சுதேச மொழிகள், இந்து சமயம், பௌத்தம் பற்றிய புரிந்துணர்விற்கும் உழைத்தார். உலகளாவிய ரீதியில் தென்னாசியக் கலைகளின் சிறந்த போதகராகவும், விளக்குநராகவும், கீழைத் தேச, மேலைத்தேசக்கலைத் தூதராகவும் விளங்கினார். அதேவேளையில்

உலகளாவிய ரீதியிலே பல்வேறு கலைகளுக்கும், சமயங்களுக்குமிடையிலே புரிந்துணர்வையும், பொதுத்தன்மையையும் இவர் எடுத்துக் கூறியுள்ளார். இவருடைய மேதாவிலாசம், ஒப்பற்ற கல்வியறிவு, கலைத் தொண்டுகள் ஆய்வுகள் முதலியனவற்றினைக் கருத்திற்கொண்டு இவரைத் தலைசிறந்த 'கலாமேதை' எனவும் சிறப்பித்துக் கூறலாம். இவரைக் கலாயோகி எனவும் அறிஞர் சிறப்பித்துக் கூறுவார்.

இவருடைய மனைவியர்களில் ஒருவரான டொனா லூசாவுக்குப் பிறந்த ராம(ன்) என்பவர் இப்பொழுது அமெரிக்காவிலே வசிக்கிறார். குமாரசுவாமியை இறுதிக்காலத்திலே நன்கு கவனித்த பெருமை லூசாவுக்குரியது. கணவன் இறந்த பின் அவரின் சில காரியங்களை இவர் தொடர்ந்து செய்தார். குமாரசுவாமியின் ஆக்கங்களில் கணிசமான தொகையினைத் தெரிவுசெய்து இரு தொகுதிகளாகவும், இவரது வாழ்வும் பணிகளும் பற்றி ஒரு தொகுதியுமாக மூன்று தொகுதிகளைப் பேராசிரியர் ரோஜர்லிப்சி தொகுத்தார். இவற்றைப் பிரின்ஸ்ரன் பல்கலைக்கழகம் இவரின் நூற்றாண்டு விழாவினையொட்டி 1977 இல் வெளியிட்டுள்ளது.

யாழ்ப்பாணத்தைப் பிறப்பிடமாகக் கொண்டவரும், மலேசியாவை வதிவிடமாகக் கொண்டவருமான எஸ். துரைராஜசிங்கம் ஆனந்தகுமார சுவாமியின் தலைசிறந்த பக்தராக அவரைப் பற்றிய பல விபரங்களையும், அவர் நூல்களையும், கட்டுரைகளையும் பிறவற்றையும் சேகரித்துச் சில தொகுப்புகளும், தனிக் கட்டுரைகளும் எழுதியுள்ளார். இவற்றைவிட பல்கலைக்கழகத்திலே இந்தியக் கலைகளுக்கான கற்கைநெறி எனும் தலைப்பிலே குமாரசுவாமி தயாரித்து மாணவர்களுக்கு இந்தியக்கலை பற்றி ஆற்றிய சுருக்கமான விரிவுரைக் குறிப்புகளைக் குமாரசுவாமியின் மரணத்தின் பின் 1978 இல் வெளியிட்டுள்ளார். இந்தியக்கலையின் பிரதான அமிசங்களை இரத்தினச் சுருக்கமாக இந்நூல் எடுத்துக் கூறுகின்றது.

இவர் கலைகளோடு சமயம், சமூகம், தத்துவம் முதலியனவற்றை ஒப்பியல் நோக்கிலும் கவனித்தவர்; பெரும்பாலான விடயங்களில் உலகப் பொது நோக்கு உடையவர்.

சுவாமி விபுலானந்தரின் இசை நடனப்பணிகள்

சுவாமி விபுலானந்தர் பல்வேறு அறிவியல்களுக்கும் பல திறப்பட்ட பங்களிப்புகள் செய்துள்ளார். இவற்றிலே இசை, நடனம் பற்றியனவும் அடங்கும். இவை பற்றி எடுத்துக் கூறுமுன் இத்துறைகளிலிவருக்கு இருந்த புலமை பற்றியும், இவர் வாழ்ந்தகாலச் சூழ்நிலை பற்றியும் எடுத்துக் கூறுதல் அவசியமாகின்றது. இவர் வாழ்ந்த காலத்திலே (1892 - 1947) இலங்கையிலும் இந்தியாவிலும் பிரித்தானியராட்சி நிலவிற்று. எனினும் தேசியவாதமும், சுதந்திர உணர்வும், சுதந்திரப் போராட்டங்களும் வளர்ந்து இந்நாடுகள் சுதந்திரம் அடையும் கட்டத்தை அடைந்துவிட்டன. ஆங்கிலக்கல்வி, மேலைத்தேய விஞ்ஞானம், கலைகள் முதலியன வற்றுடன் சுதேசக்கல்வியும், கலைகளும் ஓரளவாவது போற்றப்பட்டு வந்தன. இவர் தமிழ், வடமொழி, ஆங்கிலம், விஞ்ஞானம் முதலியன வற்றினை நன்கு கற்றுத்தேர்ச்சிபெற்றார். சொந்த இடமான மட்டக்களப்பு, யாழ்ப்பாணம் ஆகிய இடங்களிலும் கல்வி பயின்றவர். தமிழியலறி விலும், விஞ்ஞானத்திலும் சிறந்து விளங்கினார். கல்லூரி ஆசிரியராகவும் விளங்கினார். இராமகிருஷ்ணமிசன் துறவியாகிய பின் இவருடைய தமிழ், கல்வி, சமயப் பணிகள் மேலும் விரிவுற்றன. இலங்கையில் மட்டுமன்றி இந்தியாவிலும் இவர் சேவைசெய்து வந்தார். அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்தினதும், இலங்கைப் பல்கலைக் கழகத்தினதும் முதலாவது தமிழ்ப் பேராசிரியராகவும் விளங்கினார். அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்திலே தமிழ்ப் பேராசிரியராகக் கடமையாற்றிய காலத்திலே அந்நிறுவனத்திலுள்ள இசைப்பிரிவினையும் மேற்பார்வை செய்தார். இதனாலும், கலைஞர் தொடர்புகளும் இசை ஆய்விலீடுபாடும் மேலும் அதிகரித்தன. இயல், இசை, நாடகமாகிய முத்தமிழிலும் இவருக்கு மிகுந்த ஈடுபாடு இருந்தது. இவற்றிலே நாடகத்திலே இயல், இசை

மட்டுமன்றி அபிநயம், நடிப்பு முதலியனவுமிடம்பெறும். இசை நடன மாகியவற்றிற்கு இவர் ஆற்றிய பணிகள் பற்றியே இங்கு எடுத்துக்கூறப்படும். இயல்பாகவே கலைகளிலிவருக்கு மிகுந்த ஈடுபாடு இருந்தது. எடுத்துக் காட்டாக 'ஒரு நாட்டின் மக்களுடைய மனோநிலையும், கலையுணர்ச்சியும் நாகரிகமும் சங்கீதம், சித்திரம், சிற்பமிவைகளாலேயே தெளிவுபடும்' எனவும் 'உண்மையை உணர்த்துவனவும் அழகினிமையை அவாவி நிற்பனவும் நன்மையே உறுதியெனத் துணிவிப்பனவுமாகக் கலைகள் ஒவ்வொரு திறத்தையும் மேவி நிற்பன. இவை உண்மை. அழகு, நன்மை எனும் மூன்றினையும் தந்து சித்த முழுவதிலும் ஒருங்கு பற்றும் ஆற்றல் வாய்ந்தன' எனவும் கூறியிருப்பனவற்றால் தெளிவாகும். பின்னைய கூற்றிலே சத்தியம், சுந்தரம், சிவம் என்பன அழுத்திக் கூறப்பட்டுள்ளன. மேலும் இசைக் கலையும் ஓவியக் கலையும் மாணவர்களுக்கு அவசியமென்பதை 'கண்ணினையும் செவியினையும் பயிற்றுதற் பொருட்டு மாணவருக்கு ஓவியக்கலையையும், இசைக்கலையையும் ஒரு சிறிதாவது அறிவுறுத்தல் நலமாகும்' என்பதிலே தெளிவாக்கியுள்ளார். இசையினை உலகப் பொதுக்கலையாகவும் அவர் நோக்கியுள்ளார் என்பது 'இசை எந்த நாட்டிற்கும் பொதுவாதலின் மேனாட்டாரின் இசைக் கிரமங்களைக் கூட பன்னிரு பாலையினுள்ளே காட்டலாம். மேனாட்டுப் பியானோ வாத்தியத்தை முறைப்படி இசைகூட்டினால் அதிலே பழந்தமிழ்ப் பண்களை வாசித்தல் கூடும்' எனும் கூற்றினாலே புலனாகின்றது.

இசை போலவே, நடனம், நாடகம் ஆகியனவும் மாணவர்களுடைய ஆளுமையினையும் கற்பனைத்திறனையும் ஏற்படுத்தக் கூடியன என அவர் கருதினார். இசை போலவே ஓவியம், சிற்பம், நடனம், நாடகம் முதலிய கலைகளும் தமிழர் வாழ்வுடன் ஒன்றிணைந்த அழகியற் கலைகளாகும். நாடகம், நடனம் பற்றிக் குறிப்பிடுகையில்,

'இன்ப நூல் எண்ணெண் (64) கலைகளாக விரிவுற்று நின்றது, இன்பவிழைவுடையாருக்கு அவ்வின்பத்தினை நல்குதலைத் தமது தொழிலாகக் கொண்ட நாடக மகளிர் அவ்வின்பத்துறையில் பலவற்றையும் கற்று வல்லராதற்குரியர்' என அவர் கூறியுள்ளனவற்றிலே இக் கலைகளைக் குலத்தொழிலாகக் கொண்டுள்ளோரைக் குறிப்பிட்டிருப்பினும் ஏனைய மகளிரும் இக்கலைகளை இயன்றவரை பயிலவேண்டுமெனவும் அவர் வலியுறுத்தியுள்ளார். அதற்கு உதாரணமாகப் பெருங்கதையெனும் நூலில் அரசன் தனது செல்வப் புதல்வியர் கற்ற கலைகளின் திறனைக் காட்டுமாறு கேட்பதைச் சுட்டிக் காட்டியுள்ளார்.

இவர் இயல்பாகவே இசை, நடனம் முதலியன கலைகளிலே மிக்க ஈடுபாடு கொண்டிருந்தார். சாஸ்திரீயக் கலைகளில் மட்டுமன்றி பிறகலை வடிவங்களிலும் ஈடுபட்டவர். மட்டக்களப்பிலுள்ள புகழ்பெற்ற பாடுமீன்களின் இயற்கையிசை இன்பத்திலே நன்கு திளைத்தவர். இது பற்றிச் சிறந்த கவிதைகள் இயற்றினார். இவருடைய காலத்திலே தேசிய உணர்வு நன்கு ஏற்பட்டதன் விளைவாகத் தமிழிசை, இந்திய இசை, பரதநாட்டியம் முதலியன பற்றிய விழிப்புணர்வு நன்கு தோன்றிற்று. இவர் பிறந்த ஆண்டிலே தான் தமிழ்த் தாத்தாவான உ. வே. சுவாமிநாதையர் சிலப்பதி காரத்தினை முதன் முதலாக அச்ச வாகனமேற்றினார். முத்தமிழையும் ஒருங்கிணைத்துச் சிறப்பித்துக் கூறும் இந்நூலில் இவருக்கு இளம் பிராயத்திலிருந்தே மிகுந்த ஈடுபாடிருந்தது. இதனை நன்கு கற்றுத் தெளிந்தார். குறிப்பாக அதிலுள்ள அரங்கேற்றுகாதை, ஆய்ச்சியர் குரவை முதலியனவற்றிலுள்ள இசை, நடன நுணுக்கங்களைத் தமது விஞ்ஞான அறிவு கொண்டும் நோக்கினார். இவற்றைவிட ஏனைய பழந்தமிழ் இலக்கிய நூல்களிலுள்ள இசை, நடனம் பற்றிய குறிப்புகளையும் திரட்டிக் குறிப்பாகப் பழந்தமிழரின் இசையான பண்ணிசை, யாழ், குழல் முதலிய இசைக் கருவிகள் பற்றிய ஆய்வு செய்தார். இவ் ஆய்வுகளின் தொடர்ச்சியும் உச்சமுமாகவே யாழ்நூல் பரிணமித்தது. 1941 இல் தோன்றிய தமிழிசை இயக்கம் இவரின் பழந்தமிழிசை ஆய்வுக்கு ஓர் உந்துகோலாக அமைந்தது எனலாம். ஆனால் தமிழிசையுடன் நின்றுவிடாது பொதுவான இந்திய இசை பற்றிக் குறிப்பாக வடமொழி நூல்களிலுள்ள இசைக் கோட்பாடுகளை ஆய்ந்து எழுதியுள்ளார். பரந்த இந்திய இசையின் தனிச்சிறப்புள்ள ஒரு பகுதியாகவே தமிழிசை விளங்குதலை அவர் அவதானித்துள்ளார். 'தாசியாட்டம்', 'சதிர்' என அழைக்கப்பட்டுக் கீழ் நிலையடைந்திருந்த தமிழகத்தின் சாஸ்திரீய நடனம் திரு. ஈ. கிருஷ்ணஐயர், திருமதி. ருக்மிணிதேவி அருண்டேல் முதலியோரின் அயராத முயற்சிகளாலே பரதநாட்டியம் என மீண்டும் சிறப்பான நிலையிளையடைந்தது. சுவாமிகள் பரதம் பற்றியும் சில கருத்துக்களைக் கூறியுள்ளார். சுவாமிகளின் இசை, நடனப் பணிகளைப் பின்வரும் தலைப்புக்களிலே தொகுத்துக் கூறலாம். அவையாவன,

1. பண்ணிசை, இந்திய இசை
2. இசைப்பாடல்கள்
3. இசைக்கருவிகள்

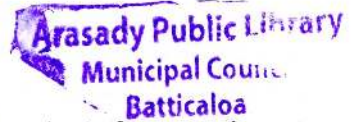
4. நடனம்
5. இசை, நடன வளர்ச்சிக்கான சில ஆலோசனைகள்.

1. பண்ணிசை, இந்திய இசை

ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு பண்ணிசையிலிவரின் கவனம் அதிகம் சென்றது. பழங்காலந்தொட்டு பண்ணிசை தமிழகத்தின் ஐவகை நிலங்களின் தன்மைக்கேற்ப உருவாக்கப்பட்டமையினைச் சங்க இலக்கியம், தொல்காப்பியம் போன்ற நூல்களிலே பார்க்கக் காணலாம். பின்னர் அது பல்வலர் - பாண்டியர் காலப்பக்தி இயக்கத்தின் பயனாகத் தேவாரத்தில் நன்கு மலர்ச்சி பெற்றது; தெய்வீக இசையாக மிளிர்லாயிற்று. இவ்விசை பற்றியும் யாழ், புல்லாங்குழல் முதலிய இசைக்கருவிகள் பற்றியும் தமிழிலும் வடமொழியிலும் உள்ள இசை நூல்கள், குடுமியாமலை இசைக் கல்வெட்டு என பல மூலங்களை ஆராய்ந்தே இவர் தமது முடிபுகளையும் விளக்கங்களையும் வெளிப்படுத்தியுள்ளார். யாழ் நூலிலுள்ள பண்ணியல், தேவாரவியல் ஆகிய இரு அத்தியாயங்களிலும் பண்ணிசை பற்றியே கூறப்படுகின்றது. பண்ணிற்கும் பின் எழுந்த இராகங்களுக்குமிடையே உள்ள தொடர்புகளை அவர் எடுத்துக் காட்டியுள்ளார். பண்ணிலிருந்து தான் கர்நாடக இசைக்குரிய இராகங்கள் பெரிதும் முகிழ்ந்துள்ளன. எடுத்துக்காட்டாகப் பண் தக்கேசியும் இராகம் காம்போதியும், பண் நட்பாடையும், இராகம் நாட்டைக் குறிஞ்சியும், பண் பழம்பஞ் சுரமும், இராகம் சங்கராபரணமும், பண் வியாழக்குறிஞ்சியும் செளராஷ்டிரமும் ஒன்றே எனப் பண்களையும், இராகங்களையும் சுட்டிக்காட்டியுள்ளார். 103 பண்களும் அவற்றிலே இராப்பண்கள், பகல் பண்கள், பொதுப்பண்கள் எவையென்பதும் கூறப்பட்டுள்ளன. அவற்றிற்கான யாழ், வீணை முதலிய இசைக்கருவிகளும் எடுத்துக்காட்டப்பட்டுள்ளன. எனவே, பண் பற்றிய கருத்துக்கள் பல்வேறு கோணங்களிலிருந்தும் ஆராயப்பட்டுள்ளன. பழந்தமிழிசை பண்ணிசையென்பது வெள்ளிடைமலை.

பிற்காலத்திலே தமிழ், கன்னடம், தெலுங்கு, மலையாளம் முதலிய மொழிகள் நிலவும் திராவிட மாநிலங்களுக்குப் பொதுவான கர்நாடக இசை, பண்ணிசை அடிப்படையிலே தோன்றியதாகவே பொதுவாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. இதன் உருவாக்கத்திலே வடஇந்திய இசைக்கும், வடமொழிக்கும் இடமுண்டு. பண்ணிசை, கர்நாடக இசை ஆகியன

தென்னிந்திய இசையாயினும் பரந்த அடிப்படையில் பாரதம் முழுவதற்குமான பொதுவான இசையின் பகுதிகளாகவே தென்படுகின்றன எனலாம். எனவே சமரசநோக்குடைய ராமகிருஷ்ண இயக்கத்தினைச் சேர்ந்த சுவாமிகள் மேற்குறிப்பிட்டவற்றினை நன்கு விளக்கும் முகமாக வடமொழியிலுள்ள சங்கீத ரத்னாகரம், சங்கீத பாரிஜாதம், சங்கீத மகரந்தம் முதலிய நூல்களையும் கர்நாடக இசைக்குரிய 72 மேளகர்த்தாக்களை வகுத்துக் கூறும் சதுர்தண்டி பிரகாசிகாவையும் நன்கு கற்றுக் கட்டுரைகள் எழுதியுள்ளார். இந்திய இசைக்குப் பொதுவான ஷட்ஜம் (ஸ), ரிஷபம் (ரி), காந்தாரம் (க), மத்திமம் (ம), பஞ்சமம் (ப), தைவதம் (த), நிஷாதம் (நி) எனும் ஸப்த ஸ்வரங்களே தமிழில் குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் எனும் ஏழிசையாகக் கூறப்படுவன. இவை முறையே மயில், ரிஷபம், ஆடு, கிரௌஞ்சம், குயில், குதிரை, யானை முதலியன வற்றின் ஒலிகளை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. எனவே இந்திய சாஸ்திரீய இசைக்குப் பொதுவான அடிப்படை இருப்பது தெளிவு. சுவாமிகளின் பிற ஆய்வுகளைப் போல இசை ஆய்வும் பரந்த நோக்கில் அமைந்துள்ளமை குறிப்பிடற்பாலன.



2. இசைப்பாடல்கள்

கவிதை இயற்றும் திறனுடன் இன்னிசைப் பாடல்கள் இயற்றும் திறனும் இவருக்கு இருந்தது. இன்னிசையும் எழிற்கவிநயமும் ஒருங்கமைந்த பாடல்களையும் இயற்றியுள்ளார். இவற்றிலே மட்டக்களப்பு வாவிடிலுள்ள நீரர மகளிர் பற்றியவை நன்கு குறிப்பிடற்பாலன. கவிஞனுக்குரிய கற்பனையும், இசைப்புலவனுக்குரிய இசைநயமும் இவற்றிலே ஒருங்கு காணப்படுகின்றன. சுவாமிகளின் கற்பனை உலகிலே ஏழு நீரர மகளிர் அழகு மிகுதிருமேனியுடன் ஆடல் பாடல்களிலே திளைப்போராகக் காணப்படுகின்றனர். இசை நயமுள்ள இப்பாடல்களில் இவர்கள் ஸப்த ஸ்வரங்களின் வடிவங்களாகவே மிளர்கின்றனர். இராகங்களை உருவகப்படுத்திக் கூறும் மரபு இந்திய இசையிலுண்டு. எனவே சுவாமிகளும் இம் மரபினை ஒட்டி இவ்வாறு பாட முற்பட்டிருக்கலாம். எடுத்துக்காட்டாக,

நீநீ - சாச - ரீ நீலவானிலே

நீசரி - காக - மா - நிலவுவீசவே

மாம - பாப - தா - மாலைவேளையே

மபத - நீதி - சா - மலைவுதீருவோம்

சாச - ரீரி - சால நாடியே

சரிக - மாம - பா சலதி நீருளே
 பாப - தாத - நீ பாலை பாடியே
 பதநி - சாச - ரீ பலரொடாடுவோம்
 நிலவானிலே நிலவு விசவே
 மாலை வேளையே மலைவுதீருவோம்
 சால நாடியே சலதி நீருளே
 பாலைபாடியே பலரொடாடுவோம்
 நிகரி காக மாமபதநீநீசா
 சரிக மாம பா பதநி சாசரீ
 ரிகம பாபதா தநிச ரீரீகா
 கமப தாநீ நிகரி காகமா
 நிலவு விசவே மலைவு தீருவோம்
 சலதி நீருளே பலரொடாடுவோம்

என வரும் பகுதியினைக் குறிப்பிடலாம். இவ்வாறு ஆடிப்பாடி வரும் எழிற் கன்னியர் புலவனுக்கு இசை நுணுக்கங்களை உணர்த்து கின்றனர். கீர்த்தனை, வர்ணம் போன்ற இசை உருப்படிகளை இயற்றும் ஆற்றல் இருந்தும் இத்தகைய பாடல்களை இவர் பாடியதாகத் தெரிய வில்லை. எனினும், தெய்வங்கள், பெரியோர், இயற்கை பற்றிய பாடல்களை இவர் இயற்றியுள்ளார். எடுத்துக்காட்டாக ஈசனுக்கும் இம்மலர் மூன்று எனும் தலைப்பிலே முதலிலே வரும்,

'வெள்ளைநிற மல்லிகையோ வேறெந்த மாமலரோ
 வள்ளலடியிணைக்கு வாய்ந்த மலரெதுவோ!
 வெள்ளை நிறப் பூவுமல்ல வேறெந்த மலருமல்ல
 உள்ளக் கமலமடி உத்தமனார் வேண்டுவது'

என்பதைக் குறிப்பிடலாம்.

3. இசைக்கருவிகள்

இசை பற்றிய ஆய்வுகளிலே இசைக்கருவிகளின் ஆய்வும் இன்றியமை யாததே. பழந்தமிழரின் இசைக்கருவிகளில் முக்கியமான புல்லாங்குழல், குறிப்பாக யாழ் பற்றிய ஆய்விலும் சுவாமிகள் முழு மூச்சாக ஈடுபட்டவர். தமிழிலக்கியத்திலும் பிற நூல்கள் சிலவற்றிலும் கூறப்படுவனவற்றைத் தொல்லியல் சின்னங்கள் மூலமும் உறுதிப்படுத்தியும் இவர் கூறியுள்ளார். யாழிலேயே மிகக் கூடுதலான கவனத்தைச் செலுத்தித் தமது இசையாய்வு களின் ஆழத்திற்கும், அகலத்திற்கும் மகுடமாய் மிளிரத்தக்க வகையில் யாழ்நூல் எனும் பேராய்வு நூலினை இயற்றினார். பல ஆண்டுகளாக

மறைந்து இலக்கியத்தில் மட்டும் நினைவுகூரப்பட்டு வந்த யாழ் பற்றிய இந்நூல் பல ஆண்டுகளாக சுவாமிகள் செய்துவந்த ஆய்வுகளின் விளைவாகும். 'மனத்தின் எண்ணி மாசறத் தெரிந்து கொண்டு இனத்திற் சேர்த்தியுணர்த்தல் வேண்டும்' என்னும் ஒல்காப் பெரும் புகழ்த் தொல்காப் பியர் கூற்றே தமது ஆய்வின் குறிக்கோளாக இலங்கிவந்ததென அவர் கூறியுள்ளார். இளங்கோவடிகள் சிலப்பதிகாரத்திலுள்ள அரங்கேற்ற காதையில் யாழாசிரியனமைதி கூறும் 25 அடிகளுக்கு இயைந்ததொரு விரிவுரையாக இந்நூல் எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டதென இவரே குறிப்பிட்டுள்ளார். இவ் ஆய்வினை எழுதுவதற்குச் சுவாமிகள் சங்க நூல்கள், சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை, தொல்காப்பியம், சைவத் திருமுறைகள், பெருங்கதை, சீவகசிந்தாமணி, முதலிய தமிழ் நூல்களையும் நாட்டிய சாஸ்திரம், சங்கீதரத்னாகரம், சங்கீத மகரந்தம், சங்கீத பாரிஜாதம், சதுர்தண்டி பிரகாசிகா முதலிய வடமொழி நூல்களையும் குடுமியாலைக் கல்வெட்டு முதலிய தொல்லியல் சின்னங்களையும் வரலாற்று ரீதியிலும் ஒப்பியல் ரீதியிலும் விஞ்ஞான ரீதியிலுமாராய்ந்து பழந்தமிழர் மத்தியிலே நிலவி வழக்கற்றுப்போன ஆறுவகை யாழ்களின் அமைப்புக்களை மீண்டும் உருவாக்கித் தமிழருக்கும் உலகிற்கும் அளித்துள்ளார்.

இவற்றுள் ஆயிரம் நரம்புகள் கொண்ட யாழ் தனிச் சிறப்புடையதாகும். யாழ்நூல் பாயிரவியல், யாமுறுப்பில், இசைநரம்பியல், பாலைத் திரிபியல், பண்ணியல், தேவாரவியல், ஒழிபியல் என ஏழு இயல்களைக் கொண்டதாகும். பலவகையான யாழ்களின் விளக்கப்படங்களும் முடிவிலே ஆயிரம் நரம்புகள் கொண்ட யாழ் பற்றிய ஆங்கிலக் கட்டுரையுமிதில் உள்ளன. பழந்தமிழர் மத்தியிலே நிலவிய சிறந்த இசைக்கருவி இது என்பது இவரின் கருத்தாகும். இவருடைய கருத்துப்படி யாழ். தமிழகத்திலே தோன்றிப் பிற நாடுகளுக்குப் பரவிற்று. யாழின் வரலாற்றினை வரலாற்று ரீதியிலே தமிழ் இலக்கியச் சுவைபடவும் எடுத்துக் கூறியுள்ளார். இடையிலே நெடுங்காலமாகப் போற்றப்படாது மங்கியிருந்த தமிழிசைக்கும் இசைக்கருவியான யாமுக்கும் புதுமெருகும், புத்துயிர்ப்பும் அளித்துள்ளார். இவரைத் தொடர்ந்து வேறு சில அறிஞர் சிலப்பதிகார இசை பற்றி ஆராய்ந்துள்ளனர். எடுத்துக்காட்டாகப் பிரபல கர்நாடக இசைக் கலைஞர் கலாநிதி எஸ். இராமநாதனின் 'சிலப்பதிகாரத்து இசை நுணுக்கம்' எனும் நூலைக் குறிப்பிடலாம்.

4. நடனம்

இசையிலே மட்டுமன்றி நடனத்திலுமிவரின் கவனம் சென்றது. ஆனால், இசைக்கு ஆற்றிய பங்களிப்புகள் போன்று இத்துறையிலிருவரின் பங்களிப்புகள் குறைவாகவே இருப்பினும் குறிப்பிடற்பாலானவே, பரதநாட்டியத்திலிருக்கு ஈடுபாடு இருந்தது. ஏற்கனவே குறிப்பிட்ட இக்கலை மறுமலர்ச்சியடைந்து வந்த காலத்திலிவர் வாழ்ந்தவர். தமிழரின் சாஸ்திரீய நடனமாகிய பரத நாட்டியம் பற்றியும் சிந்தித்தவர். 'பரத சாஸ்திரம்' என்ற தலைப்பிலே ஆரிய திராவிட பாஷா விருத்திச் சங்கச் சஞ்சிகையான கலாநிதியில் இவர் எழுதியுள்ள கட்டுரை குறிப்பிடற்பாலது. இக்கட்டுரையில் நாடக மகளிர் பற்றிக் குறிப்பிட்டுள்ளார். இக்கலை பற்றிக் குறிப்பிடுகையில் தமிழிலும் வடமொழியிலும் உள்ள நடனம், நாடகம் பற்றிய நூல்களின் முக்கியத்துவம் பற்றியும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளார்.

மேலும் தமது மதங்களுளாமணி எனும் நூலிலே வடமொழியிலுள்ள நாடகவியல் நூல்களில் ஒன்றான தனஞ்ஜயனின் தசரூபத்தின் ஒரு பகுதியினைத் தமிழில் மொழிபெயர்த்து இந்நூலிலே சேர்த்துக் கொண்டுள்ளார். இந்நூல் நாடகக் கலைஞருக்கு மட்டுமன்றி நடனக் கலைஞருக்கும் தேவையானதாகும்.

உவகை, நகை, அழகை முதலிய ஒன்பது சுவைகள் (ரசங்கள்) சாத்வீக, ஆங்கிக, வாசிக, ஆஹார்ய ஆகிய நான்கு வகை அபிநயங்கள் பற்றியும் அவற்றினைப் புலப்படுத்தும் இருவகைக் கூத்து, பத்துவகை நாடகங்கள் பற்றியும் அவர் விளக்கியுள்ளார். இவை நடனத்திற்கும் இன்றியமையாதன.

1942 இல் மதுரையில் நடைபெற்ற இயற்றமிழ் மகாநாட்டுத் தலைமைப் பேருரையிலே இசைத்தமிழ் பற்றியும் குறிப்பிட்டுள்ளார். இதிலே பண், இரசம் (பாவம், ரசம்) தாளம் எனும் மூன்றும் அடங்கிய பிண்டமே பரதம் என விளக்கியுள்ளார்.

இக்கருத்தினைப்,

'பண்ணும் பதமேழும் பலவோசைத் தமிழவையும்
முண்ணின்றதோர் சுவையு முறுதாளத் தொலி பலவும்
மண்ணும் புனலுயிரும் வருகாற்றும் கூடர் மூன்றும்
விண்ணு முழுதானானிடம் வீழிம்மீழ லையே'

என ஆளுடைய பிள்ளையார் இறைவனது இசையுருவினையும் எண்பேருருவினையும் கூறியுள்ள அருமைத் திருப்பாடலிலே 'பண்ணும்

பதமேழும் பலவோசைத் தமிழவையும் எனப் பண்ணீர்மையும் உண்ணின்றதோர் சவையுமென இரதமும் உறுதாளத்தொலி பலவும் எனத்தாளக் கூறுபாடுகளும் மேற்காட்டிய முறையில் அமைந்துள்ளன' எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். பண்ணும் இரதமும் எனும் முறையினையறியாத பிற்காலத்தவர் இரதமாகிய பாவத்தினை முன்பும் பண்ணீர்மையாகிய இராகத்தினைப் பின்னுமாக மாறி வைத்து இடர்ப்படுவாராயினர் எனக் கூறியுள்ளார்.

நடனத்தின் தெய்வமாகச் சிறப்பித்துக் கூறப்படும் நடராஜப் பெருமானின் திருவருவம் குறிப்பிடும் தத்துவார்த்தம் பற்றிய நடராஜவடிவம் எனும் சிறுநூலையும் இவர் எழுதியுள்ளார்.

5. இசை, நடன வளர்ச்சிக்கான சில ஆலோசனைகள்

இவ்விரு கலைகளின் வளர்ச்சிக்கான சில ஆலோசனைகளையும் இவர் குறிப்பிட்டுள்ளார். இக்கலைகளைப் பலரும் கற்றுப் பண்படைய வேண்டுமென இவர் விரும்பினார். இக் கலைகளைக் கற்பதாலே இருபாலாரும் நன்மையடைவர் என்பது இவர் கருத்தாகும். இலங்கை அரசாங்கத்திற்குப் பாடசாலைகளிற் பயன்படுத்தும் நோக்குடன் இசைக்கான பாடத்திட்ட மொன்றினை வகுத்துக் கொடுத்தார் என அறியப்படுகின்றது. இசைக்கலை, நடனக்கலையாகியனவற்றைக் குறிப்பாக நிறுவன ரீதியாகவும் நன்கு வளர்க்கவேண்டுமென்பதை இவர் அழுத்திக் கூறியுள்ளார். எடுத்துக் காட்டாக, 'இந் நாட்களிலே வடநாட்டிலும் தென்நாட்டிலும் பரதநாட்டியத்தினை விருத்திசெய்யும் முயற்சி நடந்து வருகின்றது. இமய மலைச் சாரலில் அல்மோரா நகரிலே உலகப்பிரசித்தி பெற்ற உதய் சங்கர் என்பார் ஒரு கலாநிலையத்தினை ஏற்படுத்தி அங்கு பல மாணவர்களுக்கு நாட்டியக்கலையை அறிவுறுத்தி வருகின்றார். தெற்கே பிரமஞானசங்கத் தலைவராகிய அருண்டேல் துரையின் பாரியாராகிய உருக்குமணியேவியார் தகுதியுடைய மாணவருக்குப் பயிற்றிவருகின்றார். வடமொழியிலும் தென்மொழியிலும் உள்ள நாட்டியக்கலை, அபிநயக்கலை நூல்களிலே கண்டமரபுகளை இவ்விரு நிலையங்களும் கையாண்டு வருகின்றன' என அவர் கூறியிருப்பதைனைச் சுட்டிக்காட்டலாம்.

மேலும் வடமொழியிலுள்ள பிரதான இசை, நடன நூல்கள் தமிழில் மொழிபெயர்க்கப்படுதல், தமிழிசை, நடனக்கலைகளுக்குப் பெரிதும் பயன்படும் என்பதும் இவர் கருத்தாகும். 1942 இல் மதுரையில் அவர் நிகழ்த்திய பேருரையொன்றிலே வடமொழிப் பரதமும் சங்கீதரத்னாகர

மும் சிறந்த முறையிலே மொழிபெயர்க்கப்படுமாயின் அம் மொழி பெயர்ப்புகள் தமிழிசையின் மறுமலர்ச்சிக்கு உதவும் என்பது என் கருத்து எனக் கூறியுள்ளமை ஈண்டு கவனித்தற்பாலது. இக்கலைகளிலே புதிய வடிவங்களைப் பழைய மரபுகளின் அடிப்படையில் காலத்திற்கேற்றவாறு உருவாக்குதலையும் இவர் வலியுறுத்தியுள்ளார். எடுத்துக்காட்டாக 'புத்தம் புதிய உருவங்களைப் படைத்தலே கவிஞர் முதலிய அழகுக் கலையார் இயற்றுகுறிய அருந்தொழிலென்பது புலனாகின்றது. மரபு பட்டு வந்த உருவங்களில் பயின்றோர் நுண்ணறிவுடையராயின் புதிய உருவங்களை எளிதின் ஆராய்ந்து கண்டறிய அத்தகைய பயிற்சியும், நுண்ணறிவும் வேண்டப்படுபவையாம்' என அவர் கூறியுள்ளமை உற்று நோக்கற்பாலது.

இவ்வாறு இசை, நடனம் பற்றி நன்கு ஆராய்ந்தது மட்டுமன்றி அவற்றின் வளர்ச்சிக்கான சில நல்லுரைகளையும் வழங்கியுள்ள சுவாமிகள் நினைவாக சுவாமி விபுலானந்தா இசை நடனக்கல்லூரி எனும் ஓர் இசை நடன நிறுவனம் அவர் பிறந்த பிராந்தியத்திலே - மட்டக்களப்பிலே 1982லே நிறுவப்பட்டுள்ளமை மிகப் பொருத்தமானதாகும்; பாராட்டற் குரியதுமாகும். இக்கல்லூரி தற்பொழுது கிழக்குப் பல்கலைக்கழகத்துடன் இணைக்கப்பட்டுள்ளது. இதன் பெயர் சுவாமி விபுலானந்தா அழகியற்கல்வி என மாற்றப்பட்டுள்ளது.

ஈழத்து நடனப் பேராசான் ஏரம்பு சுப்பையா

ஈழத்திருநாடு நீண்டகாலக் கலைவரலாறு கொண்டு விளங்குகின்றது. இங்கு வாழும் பிரதான குடிகளாகிய சிங்கள, தமிழ் மக்களுக்குத் தனித் தனியான மொழிகள் மட்டுமன்றிக் கலைப் பாரம்பரியங்களும் உள்ளன. தமிழர்கள் கலைப்பாரம்பரியங்களின் அவைக்காற்றுக் கலைகளிலே பண்ணிசை, கர்நாடக இசை, பரதநாட்டியம், கிராமியக் கலைகள் முதலியன குறிப்பிடற்பாலன. தென்னிந்தியத் தமிழகத்திற் போன்றே இங்கும் இக் கலைகள் வளர்ந்து வந்துள்ளன. முற்காலம் தொட்டு நிலவி வந்தாலும் சோழப்பெருமன்னர் ஆட்சிக் காலம் (கி.பி.10ம் நூ) தொட்டுப் பரதக் கலை இலங்கையிலே நன்கு நிலவியதற்குப் பல சான்றுகள் உள்ளன. பொலநறுவையிலுள்ள சிவன்கோவிலிலும், கந்தளாயிலிருந்த விஜயராஜ ஈஸ்வரத்திலும் தேவரடியார் இருந்தமைக்குக் கல்வெட்டுச் சான்றுகள் உள்ளன. பின்னைய கோவிலிலே ஏழு தேவரடியார் இருந்தனர். கி.பி. 1344 இல் இலங்கைக்கு வந்த மொறொக்கோ நாட்டுப் பயணியாகிய இபின்பட்டுட்டா தேவிநுவரையில் இருந்த விஷ்ணு கோவிலில் 500 தேவரடியார்கள் இருந்தனர் எனக் கூறியுள்ளார். இலங்கையின் தென் மேற்குப் பகுதியிலிருந்த சில சிவாலயங்களிலே தேவாரமும் நடனமும் இடம் பெற்றதாகச் சமகாலச் சிங்கள நூல்கள், (கி.பி.15, 16ம் நூ.) குறிப்பாகத் தூது இலக்கிய நூல்கள் குறிப்பிடுகின்றன. வட இலங்கையிலே (கி.பி.13ம் நூ. - 17ம் நூ. வரை) நிலவிய தமிழரசிலே இசையும் நடனமும் நன்கு போற்றப்பட்டு வந்தன. சமகாலத் தமிழகத்திற் போன்று கோவில்களிலும் அரச அவைகளிலும் இவை இடம்பெற்று இலங்கின. பின்வந்த போர்த்துக்கீசர், ஒல்லாந்தர் ஆட்சிக் காலத்திலே இந்துக்கோவில்கள் அழிக்கப்பட்டதைத் தொடர்ந்து இவை சார்பான இசையும் நடனமும் அரச ஆதரவிழந்து மங்கின. ஒல்லாந்தர் ஆட்சியின் பிற்பகுதியிலும்

பிரித்தானியர் ஆட்சியிலும் மத சுதந்திரம் ஏற்பட்டதைத் தொடர்ந்து கோவில்கள் மீண்டும் அமைக்கப்படலாயின. அவற்றுட் பெரியனவற்றிலே சமகாலத் தமிழகத்திற் போன்று தேவரடியார்களின் சதிர்க்கச்சேரிகள் இடம்பெற்றுவந்தன. இக் கலைஞர்கள் பெரும்பாலும் அக் காலத்திலே முன்னைய சிறப்பிழந்து ஒழுக்கம், ஆசாரமற்றவர்களாய் இருந்தனர். அவர்களில் ஒருத்தியான கனகி பற்றிப் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டிலே கனகி புராணம் எனும் அங்கதச் சுவையுள்ள நூல் எழுதப்பட்டது. இக்கலைஞர் வண்ணை வைத்தீஸ்வரன் கோவிலில் நர்த்தகியாகவும் இருந்தார் எனக் கூறப்படுகின்றது. 19ம் நூற்றாண்டிலும் இருபதாம் நூற்றாண்டு முற்பகுதியிலும் இத்தகைய நிலை காணப்பட்டது. இத்தேவரடியார்களில் ஒரு சாரார் யாழ்ப்பாணத்திலே வாழ்ந்தார்கள். வேறொரு சாரார் குறிப்பிட்ட விழாக்காலங்களில் இந்தியாவிலிருந்து வந்து சென்றனர். 19ம் நூற்றாண்டிலிருந்த ஒழுக்கக்கேடுள்ள தேவரடியார்களையும், அவர்களின் நடனத்தையும் நாவலர் பெருமான் கண்டித்துள்ளார். அதேவேளையில் ஆகம முறைப்படி அமைக்கப்பட்ட கோவில்களில் இசையும், நடனமும் முறைப்படி இடம்பெற வேண்டும் என்பதை நாவலர் எதிர்த்திலர்; ஆனால் சமகாலக் கலைஞர்களின் ஒழுக்கக்கேடுகளால் இவர்களுக்கு எதிராகப் பிரசாரம் செய்தார். தேவரடியார்கள் தொடர்ந்தும் சில கோவில்களில் சதிர்க்கச்சேரி செய்து வந்தனர். தமிழ் நாட்டிற் போன்று இங்கும் அவர்களைக் குறிக்கும் 'சின்னமேளம்', 'சதிர்', 'தேவடியான்', 'ஆட்டக்காரி' போன்ற சொற்கள் இழிவான கருத்திலே பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தன. தமிழ் நாட்டிலே கோவில்களில் சதிர்க்கச்சேரி இடம் பெறுதல் சென்ற நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலே தடை செய்யப்பட்டது. அதேவேளையில் இக்கலைக்கு முன்னைய புனிதமும் சீரும் சிறப்பும் அளிப்பதிலே பரதக் கலைமாமணி ஸ்ரீமதி ருக்மிணியேவி அருண்டேல், இ. கிருஷ்ணையர் முதலியோர் குறிப்பாகச் சென்ற நூற்றாண்டின் முப்பதுகளிலும் நாற்பதுகளிலும் உழைத்து வந்தனர். சமகால இந்திய சுதந்திர இயக்கமும் இத்தகைய கலைப்பணிகளுக்கு ஆதரவளித்து வந்தது. இதன் விளைவாகச் சதிர் மீண்டும் பரதநாட்டியமாயிற்று. பெரும்பாலும் குறிப்பிட்ட சமூகத்தினர் கற்றுவந்த கலையினைப் பண்புள்ள உயர் குடும்பப் பெண்பிள்ளைகளும் கற்கத்தொடங்கினர். பரதநாட்டியத்திலே புதிய விழிப்பும், மறுமலர்ச்சியும் ஏற்படலாயின. பரதக்கலை தமிழ்ப் பண்பாட்டின் சிகரமாக மட்டுமன்றி, இந்தியப் பண்பாட்டின் சின்னமாகவும் இலங்கலாயிற்று. இதன் தாக்கம் இலங்கையிலும் குறிப்பாக யாழ்ப்ப

பாணத்திலும் ஏற்பட்டதில் வியப்பில்லை. யாழ்ப்பாணத்திலே பரதக்கலை மறுமலர்ச்சியினை ஏற்படுத்தியோரில் காலஞ்சென்ற திரு. ஏரம்பு சுப்பையா முக்கியமான ஓரிடத்தை வகித்தார் என்பதில் ஐயமில்லை. இவரின் மிகுந்த கலைத்திறன், விடாமுயற்சி, ஈடுபாடு, தன்னலமற்ற கலைப்பணி முதலியவற்றால் யாழ்ப்பாணத்திலுள்ள படித்த குடும்பங்களைச் சேர்ந்த இளம்பெண்கள் பரதம் பயிலத் தொடங்கினர். சதங்கை ஒலி சமூகத்தின் பல மட்டங்களிலும் காலப்போக்கிலே ஒலிக்கத் தொடங்கிற்று.

இத்தகைய சிறப்புடைய கலைஞர் சுப்பையா யாழ்ப்பாணத்திலே நெடுங்காலமாக இசைக்கும் நடனத்திற்கும் பேர்போன சில கிராமங்களில் ஒன்றான இணுவிலைச் சேர்ந்த புகழ்பூத்த அண்ணாவியார் ஏரம்புவுக்கும் தங்கமுத்துவுக்கும் மகனாக 1922ம் ஆண்டு தை மாதம் 13ம் திகதி பிறந்தார். இவர் கோண்டாவிலில் உள்ள தமிழ்க்கலவன் பாடசாலையில் ஆரம்பக்கல்வி பயின்றார். இவர் தந்தையார் சிறந்த நாட்டுக்கூத்துக் கலைஞர்; நடனத்திலும் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தார். இளம் பிராயத்திலே சுப்பையா ஆரம்ப இசை, நடனம் ஆகியவற்றைத் தகப்பனாரிடம் கற்றார். இயல்பாகவே இவருக்கு நடனக்கலையில் ஆர்வமிருந்தது. நடனத் திறமையினை இளம் வயதிலேயே வெளிப்படுத்திவந்தார். அக்கால கட்டத்திலே பொதுவாகப் பெண்கள் மேடையில் நடிக்கவோ, ஆடவோ முன்வந்திலர். எனவே, இவர் குறிப்பாக நாடகங்களிலே பெண்வேடம் தரித்து நடித்து ரசிகர்களின் பாராட்டுக்களைப் பெற்றார். இவரின் இந்நடவடிக்கையினை இதே காலத்திற்குச் சற்று முன் தமிழ்நாட்டிலே பிரபல கலாரசிகரும் நாட்டியக் கலைஞருமாகிய திரு. ஈ. கிருஷ்ணஐயர் பரதக் கலையின் சிறப்பினை எடுத்துக்காட்டுவதற்கு பெண்வேடம் தரித்து ஆடியமையுடன் ஒப்பிடலாம். 1935ம் ஆண்டளவில் இவரின் திறமையினைக் கலைப்புலவர் க. நவரத்தினம் அவர்களும் அவரின் மனைவியார் மகேஸ்வரிதேவியும் நன்கு அறிந்திருந்தனர். இவர்களின் முயற்சியால் இவரது நடனத்திறமையினை அகில இலங்கையும் அறியும் வாய்ப்பு ஏற்பட்டது.

சென்ற நூற்றாண்டின் நாற்பதுகளிலே புகழ்பெற்ற நடனக் கலைஞர் கோபிநாத், அபிநய அரசி பாலசரஸ்வதி, பந்தனை நல்லூர் ஜயலக்ஷ்மி போன்ற தலை சிறந்த நடனக்கலைஞர்களின் நடனக்கச்சேரிகள் யாழ்ப்பாணத்திலும் நடைபெற்றன. மக்கள் மத்தியிலே நடனம் பற்றிய விழிப்பினை இவையும் ஏற்படுத்தி வந்தன.

நடனக் கலையினை நன்கு கற்றுத் தேர்ச்சி பெறுவதற்கு ஆவலுற்ற திரு.ஏ.சுப்பையா 1940ல் இந்தியாவுக்குச் சென்று காரைக்குடி இராமகான சபாவிலே ஒரு நடிகராயினார். அச்சபையிலிருந்த திருச்செந்தூர் மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளையிடம் தமிழர்க்குரிய சாஸ்திரீய நடனமாகிய பரதநாட்டியத் தைச் சிலகாலமாகக் கற்றார். 1946 - 1948 வரை நடனக் கலாநிதி கோபிநாத்திடம் சென்னையிலுள்ள அவரின் நடன நிகேதனில் கேரளத்திற்குரிய சாஸ்திரீய நடனமாகிய கதக்களியினையும், கிராமிய நடனத்தினையும் பயின்றார். இவ்வாறு தென்னிந்தியாவின் இருபெரும் சாஸ்திரீய நடனங்களில் மட்டுமன்றிக் கிராமிய நடனத்திலும் நல்ல தேர்ச்சி பெற்றார். தமிழ் நாட்டிலே வாழ்ந்த காலத்திலே ஜெமினியிலே தயாரான சந்திரவேகா, சக்கரதாரி போன்ற படங்களிலும் நடிக்கும் வாய்ப்புப் பெற்றார். ஸ்ரீரண்ட் சோமுவிடம் வாள்சண்டையிலும் ஓரளவு பயிற்சி பெற்றார். தாம் கற்ற கலைகளை மற்றவர்களுக்குப் புகட்டுவதிலும் மிகுந்த ஆர்வம் கொண்டிருந்தார்; தாயகம் திரும்பினார்.

யாழ்ப்பாணத்தில் அக்காலத்திலே நடனக்கலையைக் குறிப்பாகப் பரதநாட்டியத்தினை வளர்ப்பதில் மிக்க ஆர்வம் கொண்டிருந்த திரு. வி. ஆர். இராசநாயகம் 1948ல் யாழ்ப்பாண நடனக் கல்லூரி எனும் நிறுவனத்தைத் தொடக்கினார். இதிலே திரு. சுப்பையா ஒரு நடன ஆசிரியராகச் சிலகாலம் தாம் விரும்பியபடி கலைப்பணி புரிந்தார். இக்கல்லூரியிலே யாழ்ப்பாணக் கலைஞர் மட்டுமன்றி இந்தியக் கலைஞரும் பணிபுரிந்தனர். கல்லூரியின் பிரதம பரிசோதகராக நடனக் கலாநிதி கோபிநாத் விளங்கினார். இக்காலத்திலே, 1948ல் வட இலங்கைச் சங்கீத சபை இவருடைய சிறந்த ஆற்றலையும், கலைப்பணிகளையும் பாராட்டி மிகத்திறமையான கலைஞருக்கான சான்றிதழை இவருக்கு வழங்கிக் கௌரவித்தது. இத்தகைய கௌரவம் பெற்ற இலங்கையர் இவரே. நடனக்கலையினை மேலும் நன்கு கற்கவேண்டும் என்ற ஆவல் தூண்ட மறுபடியும் தமிழகம் சென்று இக்கலையின் பலநுட்பங்களை அலசி ஆராய்ந்தபின் 1949ல் மீண்டும் யாழ்ப்பாணத்திற்கு வந்தார். இங்கு கொக்குவில் கந்தையா சின்னப்பிள்ளை ஆகியோரின் புதல்வியாகிய பூரணம் என்பவரைத் திருமணம் செய்தார். இக்கலைஞருடைய கலைப்பணிக்கு ஏற்ற வாழ்க்கைத் துணைவியாகவும் பண்பாளராகவும் அப்பெண்மணி விளங்கி வந்துள்ளார்.

இவர் தொடர்ந்து நடனப்பணியில் ஈடுபட்டுவந்தார். இவருடைய கலைமுயற்சிகளுக்கும் பணிகளுக்கும் சமகால யாழ்ப்பாணத்திலிருந்த

கலைஞர்கள், அறிஞர்களில் ஒரு சாரார் ஆதரவளித்து இவரை ஊக்கப் படுத்தி வந்தனர். வட இலங்கைச் சங்கீதசபை நிறுவுநராகிய திரு. எஸ்.பரம்கலையரசு, திரு. கே. சொர்ணலிங்கம், திரு. ஏ. பி. நடராஜா, திரு. டபிள்யூ.எம். குமாரசுவாமி, திரு. தம்பிரத்தினம், கலைப்புலவர் நவரத்தினம், திருமதி மகேஸ்வரிதேவி நவரத்தினம், முதலியோர் குறிப்பிடற்பாலர். இக்காலத்திலே நடனப்போட்டிகளும் ஊக்குவிக்கப்பட்டுவந்தன. வேறு சில கலைஞரும் இருந்தனர். குறிப்பாக மத்திய வகுப்பினைச் சேர்ந்த இளம் பெண்பிள்ளைகள் நடனத்தினை விரும்பிக் கற்று வந்தனர். இக் காலகட்டத்திலே யாழ்ப்பாணத்திலே நடனக்கலையின் மறுமலர்ச்சி ஏற்பட்டுவிட்டதெனலாம்.

1952 இல் தான் அரசாங்கம் முதன்முதலாக இலங்கையின் வடபகுதியிலுள்ள பாடசாலைகளுக்கு நடன ஆசிரியர் ஒருவரை நியமித்தது. இந்நியமனம் இவருக்கே கிடைத்தது. இவர் இப் பதவியினை முதலில் நெடுந்தீவு மகா வித்தியாலயத்திலே வகிக்கத் தொடங்கினார். வடக்கே யுள்ள அரசு பாடசாலைகளுக்கு ஒரேயொரு நடன ஆசிரியராக இவரே இருந்தார். இவரைப்போலக் குரு கோபிநாத்திடம் பயின்ற கீதாஞ்சலி வீ. கே. நல்லையாவும் பின்னர் அரசாங்க பாடசாலைகளில் நடன ஆசிரியராக நியமிக்கப்பட்டார். இவ்விருவருமே சில காலமாக அரசாங்கப் பாடசாலைகளில் நடன ஆசிரியர்களாக விளங்கினர். பின்னர் இவர் இராமநாதன் கல்லூரி, யாழ்ப்பாணம் இந்து மகளிர் கல்லூரி, வேம்படி மகளிர் கல்லூரி, பண்டத்தரிப்பு மகளிர் கல்லூரி, கனகரத்தினம் மகா வித்தியாலயம், கொக்குவில் இந்துக் கல்லூரி முதலிய பிரபல கல்லூரிகளில் நடன ஆசிரியராக விளங்கிக் கலைப்பணிகள் பல புரிந்து வந்தார். கடைசிக் காலத்தில் கொக்குவில் இந்துக் கல்லூரி, இராமநாதன் கல்லூரி ஆகிய வற்றிலே ஆசிரியராகப் பணிசெய்து வந்தார். இராமநாதன் கல்லூரியிலே இராமாயண நாட்டிய நாடகம் தயாரிக்க முயற்சி செய்து கொண்டிருந்த காலத்திலே அகால மரணமடைந்துவிட்டார். தாம் விரும்பிக் கற்றுப்பெணி வளர்த்த நடனக்கலையினைத் தொடர்ந்து வளர்த்தற்கும், பரப்புவதற்கும் மற்றவர்களின் தலையீடுகளில்லாத சுதந்திரமான கலை நிறுவனமொன்றின் அவசியத்தை இவர் உணர்ந்தார். எனவே திரு. க. தி. சம்பந்தன், கலையரசு கே. சொர்ணலிங்கம் போன்ற நண்பர்களுடன் சேர்ந்து 1956 இல் **கலாபவனம்** எனும் கலைக்கூடத்தினைக் கொக்குவிலிலே நிறுவினார். இந்நிறுவனத்தின் தொடக்ககாலக் கலைநிகழ்ச்சிகளிலே திரு. ஏ. ஜி. ஐயாக்கண்ணு தேசிகர், திரு. த. ராஜலிங்கம், திரு. எஸ். இராமநாதன்,

திரு. எஸ். சோமஸ்கந்த சர்மா, திரு. பி. எஸ். ஆறுமுகம்பிள்ளை, திரு. விஸ்வநாத ஐயர் முதலிய பிரபல கலைஞர்கள் பங்குபற்றினர். கலாபவனம் கலைகளின் குறிப்பாக நடனக்கலையின் உண்மையான ஒரு நிலையமாகவே இயங்கி வருகிறது. இக்கலைக்கூடத்திற்கு ஒரு மண்டபமும் திறந்தவெளி அரங்கும் பின்னர் அமைக்கப்பட்டன. இவற்றை இவர்தாம் பெரும் கஷ்டப்பட்டு உழைத்த பணத்தைக்கொண்டு தான் அமைத்தார். சனி, ஞாயிறு ஆகிய கிழமைகளிலும் விடுமுறை நாட்களிலுமிவர் இங்கு நடனம் கற்பித்தார். இக்கலைக்கூடத்தில் முதலில் இவரும், இவருக்குப் பின் மூத்த புதல்வி திருமதி சாந்தினி சிவநேசனும் பிரதம நடன ஆசிரியர்களாக விளங்கி வந்துள்ளனர். இக்கலைக்கூடம் பல நாட்டியக் கலைஞர்களை உருவாக்கி வருகின்றது. இங்கு பந்தனை நல்லூர் பாணியிலான பரத நாட்டியமே பெரும்பாலும் கற்பிக்கப்படுகின்றது. யாழ்ப்பாணத்திலே தோற்றுவிக்கப்பட்ட காலத்தால் முந்திய புகழ்பெற்ற கலைநிறுவனங்களிலிது முதன்மையானது. பல்வேறு கல்லூரிகளிலும், கலாபவனத்திலும் இவரிடத்துப் பயின்ற மாணவர்கள் பலர் நடனப்போட்டிகளிற் பங்குபற்றிச் சிறப்புப் பெற்றனர்; இவரின் நடனத்திறனுக்கும் சிறந்த எடுத்துக் காட்டுகளாகவும் விளங்கினர். இவர் பயிற்று வித்த நெடுந்தீவு மகா வித்தியாலய மாணவர்களின் அருவிவெட்டு நடனம் பலரின் பாராட்டைப் பெற்றது. அக்காலத்தில் இலங்கைக்கு வந்த பிரித்தானிய மகாராணியார் இரண்டாவது எலிசபெத், சமகால இலங்கைப் பிரதமர் சேர். ஜோன். கொத்தலாவெல முதலியோரும் இதனைப் பாராட்டினர். கல்வித் திணைக்களத்தினர் நடாத்திய அகில இலங்கைக் கிராமிய நடனப் போட்டியிலும் அதற்கு முதலிடம் கிடைத்தது. இவர் பயிற்றுவித்த பண்டைத்தரிப்பு மகளிர் கல்லூரி மாணவிகளின் செம்பு, வாள் நடனங்களுக்கு முதல் பரிசாக வெள்ளிக்கேடயங்கள் கிடைத்தன. வெளிநாடுகளிலிருந்து யாழ்ப்பாணம் வந்து சென்ற நல்லெண்ணத் தூதுக் குழுவினர் பலருக்கும் நடன நிகழ்ச்சிகள் தயாரித்துக் காண்பித்த பெருமையும் இவருக்கு உண்டு. 1956லே கொழும்பில் நடைபெற்ற விவசாயப் பொருட்காட்சியில் இவருடைய மாணவர்களின் நடனத்திறமையைப் பாராட்டி உணவு அமைச்சின் செயலாளர் திரு. கே. ஆழ்வாப்பிள்ளை இவருக்கு ஒரு தங்கப்பதக்கம் வழங்கினார். இவரிடம் கற்ற கனகரத்தினம் மகா வித்தியாலய மாணவர்கள் 1958ல் யுனெஸ்கோ நடத்திய கிராமிய நடனப்போட்டிகளில் இரு நடனங்களில் முதலிடம் பெற்றனர். 1959 இல் டெல்கியில் நடைபெற்ற உலக விவசாயப் பொருட்காட்சி விழாவில் ஆந்திரா கிராமிய நடனக்

குழுவினருடன் சேர்ந்து நடனமாடும் வாய்ப்பினை இவர் பெற்றிருந்தார். சாஸ்திரீய பரத நாட்டியம் என்றால் என்ன என்பதை நன்கு புரிந்துகொள்ளாது இதனை அக்கால வழக்கிற்கு ஏற்பச் 'சதீர்', 'சின்னமேளம்', 'தேவடியாள் ஆட்டம்' என ஏளனம் செய்து அதனை ஒதுக்கி வந்த யாழ்ப்பாண மக்கள் மத்தியில் நடனக்கலை ஓர் உன்னதமான கலையென்பதை அறிவுறுத்திப் பல கலைஞர்களை உருவாக்கியது மட்டுமன்றி ஒரு கலைஞர் பரம்பரை யினை உருவாக்கிய பெருமையும் இவரைச் சாரும். இவர் தயாரித்து அளித்த நடன நிகழ்ச்சிகளுக்கு யாழ்ப்பாணத்தில் மட்டுமன்றி வவுனியா, மன்னார், குருநாகல், கொழும்பு, காலி முதலிய பல இடங்களிலும் பெருவரவேற்பும் பாராட்டுக்களும் கிடைத்தன. சில பொது நிறுவனங்கள் சார்பிலே நிதி திரட்டுவதற்கும் இவர் நடன நிகழ்ச்சிகள் தயாரித்து அளித்தார். எடுத்துக் காட்டாக, கொக்குவில் மஞ்சவனப்பதி முருகன் கோவில் இராசகோபுரம் அமைப்பதற்கும், கொக்குவில் இந்துக்கல்லூரி கட்டடம் அமைப்பதற்கு மென நிதி திரட்டுவதற்கு அளிக்கப்பட்ட கலை நிகழ்ச்சிகளைக் குறிப்பிடலாம். 1948ம் ஆண்டு தொடக்கம் 1976லே இறக்கும் வரை ஈழத்துநடன அரங்கிலே இவரே மிகப் பிரபல்யமான நடனக்கலைஞராக விளங்கினார். இக்கலையினை இந்நாட்டில் வளர்த்தற்கு ஓயாது உழைத்துவரும் காலத்திலே திடீரெனக் கொழும்பில் காலமானார்.

இவர் தனிநடனக் கச்சேரிகள் மட்டுன்றிக் குறிப்பாக நாட்டிய நாடகங்களிலும் கவனம் செலுத்தி வந்தார். இவரது பல நாட்டிய நாடகங்களிலே சதீ அகல்யா, சுகன்யா, பாமா விஜயம், ஊர்வசி, குறிஞ்சிக்குமரன், தம்பியர் மூவர், திருவெம்பாவை, பஸ்மாசுரமோகினி, காணிநிலம், காமதகனம், யேசுபிறந்தது, சூடாமணி முதலியன குறிப்பிடற்பாலன. இவரின் நாட்டிய நாடகங்கள் தனிச்சிறப்பு வாய்ந்தவை. இவற்றின் வெற்றிக்கு இவரின் பரத நாட்டிய அறிவும், பயிற்சியும் மட்டுமன்றிக் கதக்களி, கிராமிய நடனங்கள், நாடகம் பற்றிய அறிவும் பயிற்சியும் சில முக்கியமான காரணங்களாகும்.

மேலும் 'நடனமாடினார்' போன்ற சில கீர்த்தனைகளையும் 'குனித்த புருவமும் கொவ்வைச் செவ்வாயிற் குமுண் சிரிப்பும்', 'முன்னமவனுடைய நாமம் கேட்டாள்' போன்ற தேவாரங்களையும் இவர் நடன நிகழ்ச்சிகளிலே தக்கவாறு பயன்படுத்திப் பாராட்டுப் பெற்றார். இலங்கையிலே கீர்த்தனைகள், தேவாரங்கள் போன்றவற்றை வெற்றிகரமாக நடன நிகழ்ச்சிகளிலே பயன்படுத்தி வழிகாட்டிய சிறப்பும் இவருக்கு உண்டு.

இவர் நடனம் கற்பித்த முறையும் குறிப்பிடற்பாலது. இக் கலையினை மாணவர்கள் தொடக்கத்திலே பிழையின்றிக் கற்பதை நன்கு வலியுறுத்தினார். அவர்கள் மத்தியிலே ஒழுக்கத்தினையும், கட்டுப்பாட்டினையும் கவனித்தார்; திறமைக்கு முதலிடமளித்தார். தாம் எதிர்பார்த்த நல்ல அம்சங்கள் மிளிர்விட்டால் கவலைப்பட்டார்; கலையிலீடுபட்டு நன்கு முயற்சிக்கும் மாணவரை மிகவும் ஊக்கப்படுத்தினார்; அன்பு, இரக்கம் ஆகியவற்றுடன் தேவையான இடங்களில் கண்டிப்பும், நிதானமும் உடையவராய் இலங்கினார்; மாணவரின் நலனை என்றும் கவனித்து வந்தார்; கடமை, கண்ணியம், கட்டுப்பாடு ஆகியவற்றை அழுத்திக்கூறி வந்தார்; இறைவனிடத்தில் மிக்க பற்றுக் கொண்டிருந்தார்.

வீரகேசரி, தினகரன், தினபதி முதலிய செய்தித்தாள்களில் பேட்டி களும் அளித்துள்ளார். 'கலையினைப் பொழுதுபோக்காகப் பயிலக்கூடாது' என்பது இவரின் ஆணித்தரமான கருத்தாகும். அதன் உயர்ந்த விழுமியங்களை அழுத்திக் கூறியுள்ளார். கலையுலகில் தாம் பெற்ற அநுபவங்களைப் பற்றியும் குறிப்பிட்டுள்ளார். இவரிடம் முழுமையாகவோ அல்லது ஓரளவோ கற்றுப்பின் இந்தியாவுக்குச் சென்றும் புகழ்பெற்ற கலைஞரிடம் கற்று நல்ல தேர்ச்சியும் ஞானமும் பெற்ற மாணவர்கள் பலர் உள்ளனர். இவர்களிற் பலர் இன்று இலங்கையின் பிரபல நடனக் கலைஞர்களாகவும் விளங்குகின்றனர். சிலர் வெளிநாடுகளிலேயும் பிரபல்யமடைந்துள்ளனர். இவ்வாறு புகழ் பெற்ற இவரின் மாணவர்களிலே திருமதி ஸ்யாமளா மோகன்ராஜ் புகழ்பெற்ற அபிநய அரசி பாலசரஸ்வதியிடமும் திருமதி திரிபுரசுந்தரி யோகானந்தம் நாட்டியகேசரி வழுலூர் இராமையாபிள்ளையிடமும் கலைஞர் வேலானந்தன் நாட்டியக் கலாநிதி குருகோபிநாத்திடமும் திருமதி கமலா ஜோன்பிள்ளை, பிரமபூர் வீரமணிய்யர், செல்வி சாந்தா பொன்னுத்துரை முதலியோர் பரதக்கலை மாமணி பூர்மதி ருக்மிணிகேவி அருண்டேலிடமும், திருமதி சாந்தினி சிவநேசன், திருமதி கிருஷ்ணாந்தி ரவீந்திரா முதலியோர் பிரசித்திபெற்ற அடையாறு லக்ஷ்மணிடம் பரதத்தையும், திரு. வேலானந்தன், திருமதி சாந்தினி சிவநேசன் முதலியோர் திரு. குருகோபிநாத்திடம் கதகளியையும் கற்றுப் பிரபல்ய மடைந்துள்ளனர். இவர்களை விட வேறு பல கலைஞர்களும் இவரால் உருவாக்கப்பட்டவர்கள். அல்லது ஆரம்ப அடவுகளும் அபிநயங்களு மாவது கற்பிக்கப்பட்டவர்கள். ஈழத்து நடன மரபிலே குறிப்பாகப் பரதநாட்டியம், கதக்களி ஆகிய இரு சாஸ்திரீய நடனங்களிலே மிகுந்த தேர்ச்சி பெற்றவர்களிலிவர் குறிப்பிடப்பட்பாலர். எனினும் பரதநாட்டியக்

கலைக்கு இவரின் பங்களிப்புகள் மகத்தானவை. தமக்கே உரிய நடன மரபை யாழ்ப்பாணத்திலே உருவாக்கியுள்ளார். இன்று இங்குள்ள பிரபல நடனக் கலைஞர் பலர் இவருடைய நேரடியான மாணவர்கள் அல்லது மாணவர்களின் மாணவர்கள். இவ்வகையில் இன்று யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தைச் சேர்ந்த இராமநாதன் நுண்கலைக்கழக நடனத்துறை விரிவுரையாளர்களில் பலர் இவருடைய மாணவர்கள் அல்லது இவரின் மாணவ பரம்பரையினரே என்பதும் ஈண்டுக் குறிப்பிடற்பாலது. இங்கு கதக்களி கற்பித்தவர்களும் இவ்வாறு இவருடைய மாணவர்களே. இலங்கையைப் பொறுத்தமட்டில் நடனக் கலைக்கு இவர் ஆற்றிய சீரிய தொண்டுகள் தனிச்சிறப்பு வாய்ந்தவை, நடனக்கலையில் இவர் செய்து வந்த பணிகளையும் ஏற்படுத்திய சாதனைகளையும் ஒரு வகையிலே, தமிழகத்தைச் சேர்ந்த பிரபல நடனக்கலைஞர்களான பந்தணை நல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளை, வழுவூர் இரமையாபிள்ளை, பால சரஸ்வதி, ஸ்ரீமதி ருகமிணிதேவி அருண்டேல் முதலியோரினும் கேரளத்தைச் சேர்ந்த குருகோபிநாத்தினும் சாதனைகளுடனும் ஓரளவுக்கு ஒப்பிடலாம். ஆனால் இவர்களுக்கிருந்த சில பேராதரவுகள் திரு. சுப்பையாவுக்கு இருந்தில. இவ்வகையிலே நோக்கும்போது இவரின் சாதனைகள் நன்கு குறிப்பிடற்பாலன.

கலையே இவரின் மூச்சாக இருந்தது. நடனத்தின் உருவமாக இலங்கினார். இதற்காகவே தமது வாழ்க்கையினை இவர் அர்ப்பணித்தார். தமது உடல்நலத்தைக்கூடக் கவனியாது கலைத்தொண்டு புரிந்து 54 வயதிலே அகாலமரணம் அடைந்துவிட்டார். இவருடைய கலைப் பணிபற்றி இவருடைய குருவாகிய நடன கலாநிதி குருகோபிநாத் 1956லே கூறியிருப்பது நினைவு கூரற்பாலது. அதாவது 'கதகளி பரதநாட்டியம், பிற கிராமிய நடனங்கள் அடங்கிய, நடனக்கலையின் சாஸ்திரம், செய்கை முறை ஆகியவற்றை இவர் (சுப்பையா) நன்கு அறிந்து செயற்படுவது குறித்து மகிழ்ச்சியடைகிறேன். நடனக்கலையினை மென்மேலும் வளர்த்தற்காகவே இவர் தம்முடைய வாழ்க்கையினை அர்ப்பணித்துள்ளார்' என்பதே.

இவரது கலைவாரிசுகளாகப் பிள்ளைகள் மட்டுமன்றி, மாணவர்கள் பலரும் விளங்குகின்றனர். இவரின் பிள்ளைகளிலே மூத்த மகள் திருமதி சாந்தினி சிவநேசனும், இளையமகள் திருமதி குமுதினி ஸ்ரீகாந்தாவும் நடனக்கலையிலே பெருந்தகைமைகள் பெற்று நடன ஆசிரியர்களாகப்

பணிபுரிகின்றனர். பின்னையவர் தற்போது கனடாவிலே நடனப்பணி புரிகின்றார்.

இவரது கலைச்சாதனையைப் பாராட்டி இவருக்குப் பல கௌரவங்கள் வழங்கப்பட்டன. வட இலங்கைச் சங்கீதசபை வழங்கிய கௌரவம் ஏற்கனவே கூறப்பட்டுள்ளது. 1960 இல் யாழ்ப்பாண மாவட்ட பிரதேச கலாமன்றம் ஏழு கலைஞர்களைப் பாராட்டியபோது, நடன ஆசிரியருக்கான பாராட்டுக்கள் இவருக்கு வழங்கப்பட்டன. இவருக்கும் பொன்னாடை போர்த்துத் தங்கப்பதக்கமும் வழங்கப்பட்டது. கலைச்செல்வியினால் நடாத்தப்பட்ட கலை விழாவிலே மேற்படி கௌரவத்துடன் 'கலைச்செல்வன்' எனும் பட்டமும் வழங்கப்பட்டது. 1973ல் இணுவில் பரமானந்த நூல் நிலையத்தினர் நடாத்திய பொங்கல் விழாவிலே திரு. சபா. ஆனந்தர் இவருக்கு 'அபிநய அரசகேசரி' எனும் பட்டத்தை வழங்கிக் கௌரவித்தார்.

தமிழ்நாட்டிலே பூர்மதி ருக்மிணிதேவி உயர்குடிப் பெண்பிள்ளைகளைப் பரதநாட்டிய அரங்கிற்குக் கொண்டு வந்ததுபோல இவரும் யாழ்ப்பாணத்துப் பிள்ளைகளை நாட்டிய அரங்கிற்குக் கொண்டுவந்து அரிய சாதனை செய்துள்ளார். நடனக் கலைக்கே தம்மை அர்ப்பணித்து அக்கலை ஈழத்திருநாட்டிலே நன்கு வளர்தற்குப் பல பணிகள் ஆற்றியுள்ளார். தாம் கற்பித்த கல்லூரிகள் மூலமும், தனிப்பட்டவகையிலே குறிப்பாகக் கலாபவனம் எனும் கலை நிறுவனம் மூலமும் நடனக் கலையைத் தாமும், தமது பிள்ளைகளும் மாணவர்களும் தொடர்ந்து பரப்புதற்கும் வளர்த்தற்குமான சூழ்நிலையினை உருவாக்கியுள்ளார். இவரது நடனக்கலைத்திறன் இலங்கையில் மட்டுமன்றி இந்தியாவிலும் அறியப்பட்டு இருக்கிறது. இவரது மாணவர் சிலர் வேறு நாடுகளிலும் இவரின் திறனுக்குச் சான்றாக இன்றும் இலங்குகின்றனர். இவரது அகால மரணம் கலையுலகிற்கு குறிப்பாக இலங்கைக்குப் பேரிழப்பாகும். இவரது மறைவு குறித்துப் பிரபல நடனக் கலைஞராகிய பரதகுடாமணி அடையாறு கே.லக்ஷ்மணன் 'சுப்பையா மாஸ்டர் கலைக்குப் பெரிய சேவை செய்திருக்கிறார். அவருடைய மறைவு யாழ்ப்பாணத்திற்கும், இலங்கைக்கும் பெருந்த நஷ்டம், ஈடுசெய்ய இயலாது' எனக் குறிப்பிட்டிருப்பது வெறும் புகழுரையன்று. உண்மையிலே திரு. சுப்பையா அவர்களை 'ஈழத்து நடனப் பேராசான்' என அழைத்தல் மிகையாகாது.

இசை நடன வித்தகர் ந. வீரமணிஐயர் [1931 - 2003]

தென்னாசியாவிலே நீண்டகால இசை, நடனப் பாரம்பரியமுள்ள பிராந்தியங்களில் இலங்கையிலுள்ள யாழ்ப்பாணமும் முக்கியமான ஒன்றாகும். இங்கு பண்ணிசை, கர்நாடக இசை, பரதநாட்டியம் ஆகிய செந்நெறிக் கலைகளுடன் நாட்டார் இசை, நாட்டுக்கூத்துக்களும் நிலவி வந்துள்ளன. சென்ற நூற்றாண்டிலே வாழ்ந்த கர்நாடக இசைக் கலைஞர்களிலே புத்து வாட்டி சோமசுந்தரம், என்.சண்முகரத்தினம் முதலியோரும், பரதநாட்டியக் கலைஞர்களிலே ஏரம்பு, சுப்பையா போன்றோரும் குறிப்பிடற்பாலர். இக்கலைஞர்களின் வரிசையிலே அண்மைக்காலத்திலே அமரத்துவம் அடைந்த இயலிசை வாரிதி, மஹாவித்துவான் ந. வீரமணிஐயர் ஒரு முக்கியமான இடத்தினை வகித்து வந்துள்ளார். இவர் இயலிசை நாடகமாகிய மூவகைத் தமிழிலும் சிறந்த தேர்ச்சியுள்ள ஒரு முத்தமிழ் வித்தகர்; சிறந்த கவிஞர்; தலைசிறந்த தமிழ் வாக்கேயகாரர்; (இசைக்குரிய பாடல் களை இயற்றுபவர்), இசைக் கலைஞர்; சிறந்த பரதநாட்டியக் கலைஞர்; சுருக்கமாகக் கூறின் ஒரு தலைசிறந்த ஆக்கக்கலைஞர் (Creative Artist).

இத்தகைய புகழ்பூத்த கலைஞர் யாழ்ப்பாணத்திலுள்ள இணுவிலைச் சேர்ந்த பிரமபுரீ த. நடராஜ ஐயருக்கும், அனலைதீவினைச் சேர்ந்த சுந்தரம்பாளுக்கும் 1931ம் ஆண்டிலே இரண்டாவது மகனாகப் பிறந்தார். இவர் பிறந்த ஊரான இணுவில் ஒரு சிறந்த கலைமையமாகும். இவருடைய தந்தையாரும், முன்னோரும் சமயப்பற்றுள்ள இசைக்கலைஞர்களாகவும் இலங்கினர். இப்பெயர்ப்பட்ட சூழ்நிலையிலே பிறந்து வளர்ந்த வீரமணிஐயருக்கு இயல்பாகவே இசை, நடனம் முதலிய பல கலைகளில் ஈடுபாடும், தேர்ச்சியும் ஏற்பட்டதில் வியப்பில்லை. ஆரம்பக் கல்வியினை அயலிலுள்ள பாடசாலையிலும், பின் உடுவில் மான் பாடசாலையிலும்,

தொடர்ந்து மானிப்பாய் இந்துக் கல்லூரியிலும் கற்றுத் தமது பாடசாலைக் கல்வியினைப் பூரணப்படுத்தினார். இவ் இந்துக் கல்லூரியின் புகழ்பூத்த மாணவனாகப் பரிசில்கள் பெற்றார்; 'ஹீரா பதக்கம்' பெற்றார்; நாடக மொன்றிலே பெண் பாத்திரமாக நன்கு நடித்து பாராட்டுப் பெற்றார்; இதே காலப்பகுதியில் திரு. ஏரம்பு சுப்பையாவிடம் பரதமும் பயின்று வந்தார்.

பாடசாலைக் கல்வி முற்றுப்பெற்ற காலத்திலே தந்தையார் காலமானார். இதனால் இவரின் உயர்கல்விக்கு முற்றுப்புள்ளி ஏற்படும் போலவும் தென்பட்டது. ஆனால் இவருடைய தமையனார் பிரமபூர் ந. கந்தசாமிஐயர் இவர் சென்னைக்குச் சென்று உயர்கல்வியை மேற்கொள்ள உதவி செய்தார். விஞ்ஞானமாணிப் (பி.எஸ்.சி.) பட்டம் பெறச் சென்றவர் தம்மை இயல்பாகவே கவர்ந்த இசை, நடனக்கலைகளிலே தகைமைகள் பெறும் முகமாக அக்காலகட்டத்திலே சென்னையிலே பரதநாட்டியம் புத்துயிரும், புதுமெருகும் அடையக் காரணமாக இருந்தவர்களில் ஒருவரும் பிரபல பரதநாட்டியக் கலைஞருமாகிய ஸ்ரீமதி ருக்மிணியேவி அருண்டேல் அம்மையார் நிறுவிய கலாசேஷத்திரத்திலே சிறப்பாக நடனம் பயிலுவதற்கான மாணவனாகச் சேர்ந்தார்.

அக்கால கட்டத்திலே கலாசேஷத்திரத்திலே பரதநாட்டியம், கர்நாடக இசை முதலியகலைகளைத் தலைசிறந்த ஆசான்கள் மாணவர்களுக்கு நன்கு கற்பித்தனர். புகழ்பூத்த ஸ்ரீமதி ருக்மிணி தேவி அருண்டேல், சாரதா போன்றோர் பரதநாட்டியமும், ஸ்ரீபாபநாசம் சிவன், எம். டி. இராமநாதன் போன்றோர் கர்நாடக இசையினையும் கற்பித்தனர். கலாசேஷத்திரத்திலே கதக்களி, ஓவியம் போன்ற பிற கலைகளும், சம்ஸ்கிருதம், தெலுங்கு, தமிழ், ஆங்கிலம் முதலிய மொழிகளும் பாடத்திட்டத்திலிடம் பெற்றிருந்தன. ஸ்ரீமதி ருக்மிணி தேவியின் தலைமையிலே நடன - நாடகங்களுக்கும் (நாட்டிய நாடகங்களுக்கும்) கலாசேஷத்திரம் புகழ் பெற்று விளங்கிவந்துள்ளது. ந. வீரமணி ஐயர் பின்னர் சிறந்த நடன நாடக ஆசிரியராகவும், கலைஞராகவும் விளங்குவதற்கு மேற்குறிப்பிட்ட கலைப்பின்னணியும் ஒரு முக்கியமான காரணியாகும்.

கலாசேஷத்திரத்திலே கலைபயின்ற காலத்தில் அதற்கு வெளியே இருந்த பிரபல இசை, நடனக் கலைஞர்களுடனும் இவர் நல்லுறவுகள் கொண்டிருந்தார். அதற்கு அண்மையிலுள்ள தேவாரப் பாடல்பெற்ற திருத்தலமாகிய மயிலாப்பூரிலே கோயில்கொண்டெழுந்தருளியிருக்கும் கற்பகாம்பிகா சமேத கபாலீஸ்வரரிலே மிக்க ஈடுபாடு கொண்டிருந்தார்.

குறிப்பாகக் கற்பகாம்பிகையிடத்து மிகுந்த பற்றுள்ளவராக பக்திமேலீட்டால் மனமுருகிப் பாடத்தொடங்கினார். அப்பெருமான், பெருமாட்டி மீது திருமயிலைக் கீர்த்தனைகள் என்ற தலைப்பிலே பல சிறந்த இசைப் பாடல்களையும், திருமயிலைக் குறவஞ்சி எனும் நடன நாடகத்தையும் இயற்றினார். இவருடைய மேற்குறிப்பிட்ட கீர்த்தனைகளிலே 'கற்பக வல்லி நின் பொற்பதங்களின் பிடித்தேன், நற்கதியருள் வாயம்மா' எனத் தொடங்கும் ஆனந்தபைரவி ராக, ஆதிதாளக் கீர்த்தனை மிகப்பிர பல்யமானதாகும். இதனை இயற்றிய பின் தம்முடைய குருவான ஸ்ரீபாபநாசம் சிவனிடம் இதனைக் காட்டி அவரின் ஆசீர்வாதம் பெற்றுப் பல கீர்த்தனைகளைப் பாடியுள்ளார். இப்பாடல் அக்கோவிலிலே கருங்கல்லிலே பொறிக்கப்பட்டு அதன் கீழ் இதன் ஆசிரியர் யாழ்ப்பாணம் ந. வீரமணி ஐயர் என எழுதப்பட்டுள்ளது. இக்கீர்த்தனையையும் வேறு சிலவற்றையும் இவரின் நண்பரும், பிரபல இசைக் கலைஞருமான ரி. எம். செளந்தரராஜன் வெகுபிரமாதமாகப்பாடி, இசைத்தட்டிலே வெளியிட்டு இசை உலகிற்கு இவரை அறிமுகம் செய்துள்ளார்.

இவர் கலாசேஷத்திரமாணவனாக இருந்த காலத்திலே கபாலீஸ்வரர் ஆலயத்திலே (1956லே) தலைசிறந்த இசை, நடனக் கலைஞர்கள், ரசிகர்கள் முன்னிலையிலே இவருடைய கன்னி முயற்சியும், தலைசிறந்த கலைப்படைப்புமான திருமயிலைக் குறவஞ்சி நடன - நாடகம் வெளியிடப்பட்டு அரங்கேற்றப்பட்டது. கலாசேஷத்திர முதன்மை இசை ஆசிரியரும், பிரபல இசைக் கலைஞரும், இவருடைய குருவுமான ஸ்ரீபாபநாசம் சிவன் 'தித்திக்கும் தேன் தமிழில் நவரசமுடன், பத்திரசமும் ததும்ப, இலக்கணச் சுவை குன்றாத மயிலைக் குறவஞ்சி என்ற சிறிய அரிய நூலிழைத்துக் கூடுகட்டியிருக்கும் அற்புதச்சிலந்தி நமது திரு. ந. வீரமணி என்னும் அடையார் கலாசேஷத்திர மாணவன்' என இவரைப் புகழ்ந்து பாராட்டியுள்ளமை குறிப்பிடற்பாலது. இவர் இயற்றிய திருக்குறள் கீர்த்தனைகளும் பலரின் பாராட்டுக்களைப் பெற்றுள்ளன.

1957லே தாயகத்திற்குத் திரும்பி மட்டக்களப்பு அரசினர் பாடசாலை, மானிப்பாய் இந்துக்கல்லூரி, மானிப்பாய் இந்து மகளிர் கல்லூரி முதலியன வற்றிலே சங்கீத ஆசிரியராகப் பணியாற்றிப் பலாலி, கோப்பாய் ஆசிரியர் பயிற்சிக் கலாசாலைகளிலே முதன்மை நடன விரிவுரையாளராகப் பணிசெய்தார்; பின்னையதிலே பணிபுரிந்த போது ஓய்வுபெற்றார். அதே வேளையில் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தினைச் சேர்ந்த இராமநாதன் நுண்கலைக்கழகத்திலே இடைவரவு நடன விரிவுரையாளராகவும்,

முக்கியமான ஒரு பரீட்சகராகவும் சிறப்பாகப் பல்லாண்டுகள் பணி புரிந்துள்ளார். இராமநாதன் நுண்கலைக்கழக இசை, குறிப்பாக நடனத்துறை வளர்ச்சிக்குமிவர் குறிப்பிடத்தக்க பங்களிப்புகள் செய்துள்ளார். இதுபோலவே வட இலங்கைச் சங்கீதசபை மூலமாகவும் இசை, நடன வளர்ச்சிக்குச் சிறப்பான பங்களிப்புகள் செய்துள்ளார்; பொதுத்தராதர உயர்தரப் பத்திரத் தேர்வுக்கான நடன வினாப்பத்திரக் கட்டுப்பாட்டாளராகவும், இலங்கை ஒளிபரப்புக்கூட்டுத்தாபன முதல்தர எழுதுநராகவும், நாட்டிய - நாடகத் தயாரிப்பாளராகவும், நெறியாளராகவும் சில ஆண்டுகள் செயலாற்றியுள்ளார்.

இசை, நடனம், ஓவியம் முதலிய நுண்கலைகளுக்கான பட்டப் படிப்புகளை யாழ்ப்பாணத்திலே நிறுவப்படும் பல்கலைக்கழகத்திலே மேற்கொள்ளக் கூடிய வாய்ப்புகள் ஏற்படுத்தப்பட வேண்டும் என்ற தீர்க்கதரிசன நோக்கு யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம் நிறுவப்படும் முன்பே இவரிடம் காணப்பட்டது. 1971ம் ஆண்டு பெப்ரவரி மாதம் 13ம் திகதி யாழ்ப்பாணத்தில் பல்கலைக்கழகம் நிறுவுவது தொடர்பான விசாரணைக் குழுமுன் அவர் கூறியதாவது 'யாழ்ப்பாணத்தில் நிறுவப்படவிருக்கும் பல்கலைக்கழகத்தில் சித்திரம், சங்கீதம், நாட்டியத்துக்கான பட்டப்பரீட்சைகளை நடாத்திப் பட்டங்கள் வழங்கவேண்டும்' என்பதாகும். இவரின் தீர்க்க தரிசனம் சமீப காலத்திலே முற்றாக நிறைவேறியுள்ளமை குறிப்பிடப்பாலது.

இவர் இசை, நடனம் ஆகிய இருகலைகளிலும் விற்பன்னர். இவையிரண்டும் இரட்டைக் கலைகள். ஒன்றின் அறிவு மற்றதைப் புரிந்துகொள்ள உதவும். இந்த வகையிலே நடனக்கலைஞருக்கு இசைஞானம் அத்தியாவசியமாகும். இசையின்றி ஆடல் இல்லை. இறைவன் அளித்த பெருங்கொடையாக பிரமபூர் வீரமணி ஐயர் இவ்விருகலைகளிலும் மிகுந்த தேர்ச்சிபெற்றிருந்தார். இதன் விளைவாக இசை, நடனத்துடன் சேர்ந்த நடன நாடகங்களையுமிவர் எளிதில் இயற்றும் திறன் பெற்றிருந்தார்.

இவர் ஒருகவிஞர்; அதுவும் ஆசகவி; நினைத்த மாத்திரத்திலே கவிபாடும் திறமை பெற்றிருந்தார்; சாதாரண பாடல்களை மட்டுமன்றி இசைப்பாடல்களையும் இவ்வகையில் இயற்றியுள்ளார். 1980ம் ஆண்டு பிரபல கர்நாடக இசைக் கலைஞரான கலாநிதி பாலமுரளிகிருஷ்ணா யாழ்ப்பாணத்தில் இவருடன் உரையாடிக் கொண்டிருக்கும்போது, 'நான்கு சுரத்திலே பாடல் இயற்றமுடியுமா' எனக் கேட்டார். உடனடியாகவே வீரமணி ஐயர் ஸக மநில எனும் ஆரோகணத்தையும் ஸநிமகஸ எனும்

அவரோகணத்தையுமுடைய ஜெய எனும் ராகத்தை அமைத்து, ஆதி தாளத்தில் 'ஜெயகௌரி மணாளா - தயாளா' எனத் தொடங்கும் கீர்த்தனையைப் பாடி அவரின் வாழ்த்தினையும், பாராட்டுப் பத்திரத்தையும் பெற்றார். மேலும் பரதநாட்டியச் செய்முறைப் பரீட்சைகளிலே மாணவர்களின் திறமையைப் பரிசோதிக்க உடனடியாக ஓர் அர்த்தபுஷ்பியுள்ள எளிமையான பாடலைப் பாடி அதற்கு அபிநயம் செய்யும்படி கூறுவார்.

வடமொழிக் காவியவியல் விற்பன்னர் கவிஞனுக்கு அவசியமெனக் கருதும் பிரதிபா (கவிதா சக்தி), வ்யுத்பத்தி (புலமை), அப்பியாசம் (இடையறாத பயிற்சி) ஆகிய சிறப்பமிசங்கள் இவரின் ஆக்கங்களிலே விரவிக் காணப்படுகின்றன.

கவிதை இயற்றலும் இவரின் பெரிய கொடையாகும். இலங்கையிலுள்ள இந்துத் தலங்கள் பலவற்றைப் பற்றி ஏதோ பாடல் அல்லது பாடல்கள் இயற்றியுள்ளார். அவை கீர்த்தனை, ஊஞ்சல், குறவஞ்சி, பதிகம், திருப்பள்ளியெழுச்சி முதலிய பலவகைப்படும். இவற்றிலே இசை நயம் மட்டுமன்றி இலக்கிய நயமும் பெருமளவு பொதிந்து காணப்படும்.

கர்நாடக இசை மரபிலே இசைக்குரிய பாடலை இயற்றுபவர் வாக்கேயகாரர் என அழைக்கப்படுவர். பிரம்மபூர் வீரமணிய்யர் யாழ்ப்பாணம் தந்துள்ள மிகப்பெரிய தமிழ் வாக்கேயகாரர். இவருக்கு முன் சில வாக்கேயகாரர் இருந்தாலும் இவரைப் போன்று பெருந்தொகையான இசைப் பாடல்களை அவர்கள் பாடியதாகத் தெரியவில்லை. பாடல்கள் இயற்றினால் மட்டும் போதாது. அவற்றிற்கான ராக, தாள அமைப்பு இருந்தால் தான் வாய்ப்பாட்டிசைக் கலைஞர் இவற்றைப் பாடி இசை உலகிற்கு அறிமுகப்படுத்தலாம். இந்த வகையிலும் இவர் பாக்கியசாலி. தாம் இயற்றிய பாடல்களுக்குத் தாமே ராக, தாள அமைப்பை ஏற்படுத்திப் பாடிவிடுவார் அல்லது மற்றவர்கள் பாட வழிவகுப்பார்.

ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு இவரின் இசைப்பாடல்கள் பலவகையாகும். தமிழ்க் கீர்த்தனைகளை ஆயிரக்கணக்காகப் பாடியுள்ளார். இவற்றுட் பெரும்பாலானவை இந்து சமயத் தெய்வங்கள், பெரியார்கள் பற்றியவை. இவற்றுடன் கிறிஸ்தவ, ஸ்லாமியக் கீர்த்தனைகளையும் பாடித்தாம் ஒரு சமய சமரசக் கலைஞர் என்பதையும் எடுத்துக் காட்டியுள்ளார்.

இவர் கர்நாடக இசைக்கான 72 மேளகர்த்தா ராகங்களுக்கான பாடல்களை இயற்றியுள்ளார். திருமயிலைக் கற்பகாம்பாள் கீர்த்தனைகள் இதற்கான சிறந்த எடுத்துக்காட்டுகளாகும். மேலும் 175 தாளக் கீர்த்தனை

மாலை, 35 தாளக்கீர்த்தனை மாலை முதலியன இவரின் கலை நுட்ப அறிவையும், இசை அமைப்புத்திறனையும் எடுத்துக்காட்டுவன. ராகத்திலுள்ள ஆண் ராகம், பெண் இராகம் என்ற பால் பேதங்களை ஆதாரமாகக் கொண்டு 16 இராகமாலிகாவில் 'சாரங்கன் மருகனே' என்ற பாடலை இயற்றினார். அரை ஆவர்த்தனங்களுக்கு ஒர் இராகமாக தம்பதிகளாக இராகங்களை ஆக்கினார். கர்நாடக இசையில் இதனை ஒரு சாதனையாகக் கருதிய பிரபல இசைக்கலைஞர் மஹாராஜபுரம் சந்தானம் இந்தப் பாடலைப் பாடியதுடன் இசைத்தட்டு வடிவில் வெளியிட்டு வைத்தார். இவ்வாறு பல்வேறு ராக, தாளங்களுக்கான இசைப்பாடல்களை இவர் இயற்றியுள்ளார். கர்நாடக இசை வரலாற்றிலே தமிழ் நாட்டினைச் சேர்ந்த கோடல்வர ஐயர், ராமசுவாமி தீக்ஷிதர், மகாவைத்தியநாதையர் போன்ற சிலரே 72 மேளகர்த்தா ராகங்களுக்கான இசைப்பாடல்களைப் பாடியுள்ளனர் என்பதும் கவனித்தற்பாலது. இவ்வகையிலும் இவரின் சாதனை மகத்தானதே. இவர் சம்ஸ்கிருதத்திலும் சில இசைப்பாடல்களும், வேறு வகையான பாடல்களும் இயற்றியுள்ளார்.

இவர் குறவஞ்சிகள் உட்பட நூற்றுக்கணக்கான நாட்டிய நாடகங்களையும், திருப்பள்ளியெழுச்சிகளையும், ஊஞ்சல்களையும், இயற்றியுள்ளார். ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு இவரின் கலாக்கேஷத்திரக் கவின் கலைப் பயிற்சி இவருக்கு நாட்டிய நாடகங்களை உருவாக்கும் திறனை நன்கு ஊக்குவித்துள்ளது எனலாம். எடுத்துக் காட்டுகளாகக் கதிர்காமக் கந்தன் நாட்டிய நாடகம், விபுலானந்தர் நாட்டிய நாடகம், சத்தியம் சிவம் சுந்தரம் நாட்டிய நாடகம், அஷ்டலக்ஷ்மி நாட்டிய நாடகம், தசாவதார நாட்டிய நாடகம், யேசுபிறந்தார் நாட்டிய நாடகம், முன்னர் குறிப்பிட்ட திருமயிலைக் குறவஞ்சி, நல்லைக்குமரன் குறவஞ்சி, திருமலை, வில்லுன்றிக் கந்தன் குறவஞ்சி முதலியனவற்றைக் குறிப்பிடலாம். இவற்றுட்பல அச்சேறாது கையெழுத்துப் பிரதிகளாகவே உள்ளன. இவற்றிலே இவரின் இசை, நடன, நாடகப் புலமையும், திறனும் நன்கு புலப்படுகின்றன.

கீர்த்தனை எனும் இசைப்பாடல் வடிவத்தை இவர் நன்கு பயன்படுத்தியுள்ளார். 'உன்னை நான் காண்பதெங்கே முருகா' எனத் தொடங்கும் முருகக் கடவுளைப் பற்றிய இசைப்பாடலே இவரின் முதலாவது கீர்த்தனையாகும். தமிழ் நாட்டிலுள்ள பிரபல இசைக் கலைஞர் சீர்காழி கோவிந்தராஜன் இதனைப் பாடியுள்ளார். இது இசைத்தட்டாக வெளியிடப்பட்டுள்ளது. இலங்கையிலுள்ள இந்து ஆலயங்கள் மீது இவர் கீர்த்தனைகள் பாடியுள்ளார். எடுத்துக்காட்டுகளாக, நல்லூர்க் கந்தன் கீர்த்தனைகள்,

புளியங்கூடல் மகாமாரி கீர்த்தனைகள், கொக்குவில் கற்புலத்து மனோன் மணியம்மை கீர்த்தனைகள், புங்குடுதீவு மீனாட்சி சுந்தரேஸ்வரர் கீர்த்தனைகள், பேராதனைக் குறிஞ்சிக் குமரன் கீர்த்தனைகள், மானிப்பாய் மருதடி விநாயகர் கீர்த்தனைகள் போன்றவற்றைக் குறிப்பிடலாம்.

திருவூஞ்சலுக்கு எடுத்துக்காட்டுகளாக இணுவில் பரராஜ சேகரப் பிள்ளையார் திருவூஞ்சல், கோண்டாவில் சிவகாமியம்பாள் திருவூஞ்சல், கொழும்பு ஸ்ரீகதிர்வேலாயுத சுவாமி திருவூஞ்சல், யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக அருள்மிகு பார்வதி அம்பாள் சமேத பரமேஸ்வரன் திருவூஞ்சல் முதலியனவற்றையும் திருப்பள்ளியெழுச்சிகளுக்கு எடுத்துக்காட்டுகளாக இணுவில் சிவகாமி அம்பாள் மீதான திருப்பள்ளியெழுச்சி, இணுவில் பரராஜசேகரப்பிள்ளையார் மீதான திருப்பள்ளியெழுச்சி போன்றவற்றைக் குறிப்பிடலாம். இவ்வாறு இலங்கையிலுள்ள கோவில்கள் பலவற்றிற்குப் பலவிதமான பக்திப்பாடல்கள் இவர் இயற்றியுள்ளார்.

தம்முடைய முதல் மனைவி ஸ்ரீமதி ருக்மணி அம்மாளின் ஆத்ம சாந்தி மலராக ஆதிசங்கரர் அம்பாள் மீது பாடிய **சௌந்தர்ய லஹரியைத்** தழுவித் தாம் வழிபடும் இணுவில் கண்ணகாபரமேஸ்வரி அம்பாளின் பேரிலே தாம் இயற்றிய **ஸ்ரீ கண்ணகா பரமேஸ்வரி அம்பாள் சௌந்தர்ய லஹரிக் கீர்த்தனா ஸதகத்தினைத்** தோத்திரமாலையாக 1999ல் வெளியிட்டார். இதற்கு இலங்கை அரசாங்கத்தின் சாஹித்திய மண்டலப்பரிசு வழங்கப்பட்டது.

இவருடைய ஆக்கங்கள் அனைத்திலும் அடிநாதமாக விளங்குவது இவருடைய இறை பக்தியே. 'இறை பக்தியில்லாத சங்கீதத்தினாலே பலனில்லை' எனத் தியாகராஜ சுவாமிகள் கூறியுள்ளார். வீரமணி ஐயரும் இத்தகைய கருத்துடையவர் என்பது இவருடைய முதலாவது ஆக்கமான திருமயிலைக் குறவஞ்சியிலே (1956) உள்ள நூற்பயனிலே,

'பக்தி எனும் காதலினால் பரமனுடன் ஜீவாத்மா
முத்தியெனும் பேரின்ப முழுநிலையை யடைவதற்குச்
சக்தி சிவமென்னுமிரு சற்பொருளும் சேருமந்த
உத்திதனை நாடகமாய் உரைத்திட்டேன் உணரவல்லீர்'

என வருவதாலே புலப்படும்.

இவருடைய கலைப்படைப்புகள், சாதனைகள், திறமைகள் முதலியனவற்றைப் பாராட்டிப் பல பிரபல நிறுவனங்களாலும், தனிப்பட்ட பெரியார்களாலும் பல கௌரவ பட்டங்களும், விருதுகளும் வழங்கப்பட்டுள்ளன. அவற்றுள்ளே இயலிசை வாரிதி, கவிமாமணி, மஹாவித்துவான், கலாபூஷணம், கலாரத்ந போன்றவற்றைக் குறிப்பிடலாம். யாழ்ப்பாணப்

பல்கலைக்கழகம் இவருக்குக் கௌரவ முதுமாணி (எம்.ஏ.) பட்டத்தினை வழங்கிக் கௌரவித்துள்ளது.

இவர் ஒரு சிறந்த சாஹித்திய கர்த்தா (இசைப்பாடல்களை இயற்றுபவர்); தலைசிறந்த இசை, நடன வித்தகர்; பாடசாலைகள், ஆசிரியகலாசாலைகள், யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம் முதலிய நிறுவனங்கள் ஊடாகப் பல கலைஞர்கள் உருவாகுவதற்கு மகத்தான பணிகள் செய்தவர். இவருடைய இசை உருப்படிகளில் (பாடல்களில்) பல இசைக்குமட்டுமன்றி நடனத்திற்கும் சிறப்பாகப் பயன்படுத்தப்படுபவை. மாணவர்களுக்கும், ஆசிரியர்களுக்கும் அவரவர்களின் தேவைக்கேற்றவாறு இசைப்பாடல்கள், நாட்டியப்பாடல்கள், நாட்டிய நாடகங்களை உருவாக்கி வழங்கியவர். இதுபோலக் கோவில் நிருவாகமும், நிறுவனங்களும் கேட்டதற்கேற்ப பல ஊஞ்சல்கள், கீர்த்தனைகள், குறவஞ்சிகள், பதிகங்கள், திருப்பள்ளியெழுச்சிகள் போன்றவற்றை இயற்றி அளித்துள்ளார். இவர் ஒரு சிறந்த தேசப்பற்றுடையவர். இது பற்றியும் பாடியுள்ளார்.

தனிப்பட்ட வகையிலே இவர் சிறந்த நண்பர், ஆலோசகர், ஆசிரியர் எனப் பல நிலைகளிலே பலருக்கும் உதவிபுரிந்துள்ளார்; என்றும் இன்முகத்துடன் காணப்படுவார்; தம்முடைய ஆசிரியப் பெருந்தகைகளான ஏரம்புகப்பையா, ஸ்ரீமதி ருக்மிணிதேவி அருண்டேல், ஸ்ரீபாபநாசம்சிவம், எம். டி. இராமநாதன் ஆகியோரை நினைவு கூருவார். இவருடைய மாணவர்கள் இலங்கையில் மட்டுமன்றி உலகின்பல பாகங்களிலும் இவரின் கலைப்பங்களிப்புகளை முன்னெடுக்கின்றனர். இவர்களிலே லண்டனிலுள்ள இவரின் முதன்மை மாணவியான திருமதி சிவசக்தி சிவநேசன் இவரின் கலைப்பணிகளை அங்கு தொடருகின்றார். இவருடைய முக்கியமான நூலொன்றினைப் பிரசுரிக்கவும் உதவி செய்துள்ளார்.

இலங்கையிலே நடமாடும் ஒரு பெரிய கலைக்களஞ்சியமாக வீரமணி ஐயர் திகழ்ந்தார்; இங்கு மட்டுமன்றித் தமிழகத்திலுள்ள பிரபல இசை, நடனக் கலைஞர்களாலும் நன்கு மதிக்கப்பட்டவர்; அவர்கள் பலரின் பாராட்டுக்களைப் பெற்றவர். இவரின் கலை ஆக்கங்களுக்குச் சிறந்த பக்கபலமாக முதல் மனைவி ஸ்ரீமணி ருக்மிணி அம்மாவும், அவர் அமரத்துவம் அடைந்த பின் இரண்டாவது மனைவி ஸ்ரீமதி சுசிலாதேவியும் விளங்கி வந்துள்ளனர். கணவர் சிவப்பேறு பெற்றபின் பின்னையவர் அவரின் இலட்சியங்களைத் தொடர்ந்து பின்பற்றி வருகிறார்; அவருடைய கலை ஆக்கங்கள் சிலவற்றைத் தொடர்ந்து பிரசுரித்து வருகிறார்.

பரதக்கலையில் சாஸ்திரம், சம்பிரதாயம், மாற்றம்

உயிரோட்டமுள்ள அறிவியல்களிலே, குறிப்பாகக் கலைகளிலே சாஸ்திரம் (அறிமுறை), சம்பிரதாயம் (மரபு), மாற்றம் என்பன முக்கியமான இடத்தினை வகிக்கின்றன. இவைபற்றிக் கவனிக்கு முன் இச்சொற்கள் கருதும் பொருளைத் தெளிவாக்குதல் அவசியமாகும். சாஸ்திரம் என்னும் வடமொழிப்பதம் 'சாஸ்', 'த்ரை' எனும் இருவினையடிகள் வழியாக வந்ததாகும். 'சாஸ்' எனில் கற்பித்தல், வாசித்தல், பயிற்றுவித்தல், ஆட்சிபுரிதல், நெறிப்படுத்தல், கட்டுப்படுத்தல், திருத்துதல், அடிப்படுத்துதல், ஆட்சிக்குட்படுத்தல், தண்டித்தல் எனப்பல பொருள்படும். 'த்ரை' எனில் காப்பாற்றுதல், பாதுகாத்தல் எனப்பொருள்படும். எனவே சாஸ்திரம் எனில் ஒரு குறிப்பிட்ட அறிவியலின் விதிகளை அல்லது பிரதான அமிசங்களை முறைப்படி ஒழுங்குபடுத்திச் சீர்குலையாது அவற்றைப் பாதுகாப்பதற்கான ஒழுங்குமுறை அல்லது அமைப்புமுறை எனலாம். இதனாலே ஒரு குறிப்பிட்ட அறிவியல் குறிப்பிட்ட வரையறைக்குப்பட்டதாக விளங்கும். ஸம்பிரதாயம் எனும் பதம் 'ஒன்றிணைந்து' எனும் பொருள்படும். 'ஸம்', நன்கு எனும் பொருள்படும். 'ப்ர' ஆகிய இரண்டு முன் விசுதிகளுடன் கொடுத்தல், கையளித்தல், வழங்குதல் எனும் பொருள்படும். 'தா' எனும் வினையடியாக வந்துள்ளதாகும். எனவே ஒரு குறிப்பிட்ட அறிவியலை அல்லது பழக்கவழக்கத்தினைப் பிற்காலத்தவர்களுக்கு அல்லது பிற்காலச் சந்ததியினருக்கு நன்கு சேர்த்து வழங்குதல். கையளித்தல். இவ்வாறு வழங்கப்பட்ட அல்லது கையளிக்கப்பட்ட அறிவியல் அல்லது பழக்கவழக்கங்கள், நம்பிக்கைகள் முதலியனவற்றைக் குறிக்கும். சம்பிரதாயம் என்பது பரம்பரா (ஒன்றைத் தொடர்ந்து ஒன்று செல்லுதல். இடையறாத தொடர்ச்சி, ஒழுங்கான தொடர்ச்சி), பாரம்பரியம் (வழிவழியான

தொடர்ச்சி, தொடர்ச்சியான ஒழுங்கு, சம்பிரதாய பூர்வமான போதனை) எனவும் கூறப்படுகின்றது. தமிழில் இது மரபு என அழைக்கப்படும்.

சாஸ்திரம், சம்பிரதாயம் ஆகிய இரண்டும் நெருங்கிய தொடர்புடையவை. பொதுவாகச் சாஸ்திரம் குறிப்பிட்ட கலையின் விதிமுறைகளைக் கூறும் பெரும்பாலும் சம்பிரதாயம் சாஸ்திரத்தில் இடம்பெறாது வழிவழியாக வந்த விதிமுறைகள், குறிப்பாகச் செய்கைமுறைகளைக் குறிப்பிடும். எனினும் இவை ஒன்றையொன்று உறுதிப்படுத்தும், குறிப்பாகப் பூரணப்படுத்தும். இந்து சமய, பண்பாட்டு மரபுகளிலே சம்பிரதாயம் மிக முக்கியமான அமிசங்களிலொன்றாகும். எனவே எடுத்துக்காட்டாக நடனக்கலை பற்றிய சில கருத்துக்கள், செய்கைமுறைகள் சம்பிரதாய முறைப்படி பிரமாணமாகக் கொள்ளப்படும். இதே போன்றபோக்கு ஏனைய கலைகளில் பல்வேறு அளவுகளிலே காணப்படும்.

மனித நாகரிக வரலாற்றிலே சம்பிரதாயம் அல்லது மரபு ஒரு முக்கியமான அமிசமாகும். பொதுவாக வழிவழியாக தலைமுறை தலைமுறையாக நிலவிவரும் நம்பிக்கைகள், பழக்கவழக்கங்கள் மரபாகும். இவை தொடர்ந்து நிலவிவருவன. இவற்றிலே மாற்றமேற்பட்டாலும், மாறினாலும் இவற்றைப் பின்பற்றுவோர் ஆட்சேபிப்பதில்லை. எதிர்க்காமல் நியாயப்படுத்தி விரும்புவர். எனவே மரபு நீண்ட தொடர்ச்சியும், பிரமாணத்தன்மையும் கொண்டதாகும். நவீனத்திற்கும் முன்னேற்பாடாக மரபு வளர்ந்திருக்கவேண்டும் எனக் கூறப்படுகின்றது. மரபின்றிச் சமூகம் இல்லை. ஒரு நாட்டிலே அல்லது அறிவியலிலே புரட்சியேற்பட்டாலும் அதற்கும் முற்பட்ட காலத்திற்குமிடையிலுள்ள தொடர்புகள் முற்றாக அறமாட்டா. பேராசிரியர் அக்ரனின் கருத்துப் படி, 'மரபிலே கடந்தகாலத் தொடர்ச்சியிருக்கலாம். மாறாமையே, பிரமாணத்தன்மை ஆகியனவும் இருக்கும். பேராசிரியர் றுறர் என்பவரின் கருத்துப்படி 'சமகாலத்திலுள்ள எந்த ஓர் அமிசம் கடந்த காலத்தைத் திரும்பவும் முன்னிலைப்படுத்திக் காட்சியளிக்கிறதோ அதுவே மரபாகும். 'மரபு கடந்த காலத்தின் மாறாத தன்மையன்றிக் கடந்தகாலக் கருத்துக்களைச் சமகால இடத்திற்கேற்ற வாறு புத்துருவாக்கத்துடன் விளங்கும்'. எனவே மரபு ஏதோ வகையிலே தொடர்ந்து நிலவும். அதிலே காலத்திற்கேற்ற மாற்றத்திற்கு இடமுண்டு. அதை முற்றாக அழிக்க முடியாது. அதேவேளையில் உயிரோட்டமுள்ள அறிவியல்களிலே காலத்திற்கு ஏற்ற மாற்றங்கள் இடம்பெறுவன. அவை அவசியமுமே.

மரபு பற்றிய மேற்குறிப்பிட்ட கருத்துக்களைத் தொடர்ந்து கலை களிலே சிறப்பாக நடனத்திலே மரபு எத்தகைய இடம் வகித்து வந்துள்ளதைச் சுருக்கமாகக் குறிப்பிடலாம். கட்டிடக்கலை, சிற்பம், ஓவியம், இசை, நடனம் முதலியன பாரம்பரிய அல்லது மரபுவழிக் கலைகள் என்றே தென்னாசியாவிலே நோக்கப்பட்டு வந்துள்ளன. தென்னாசியமக்கள் பொதுவாக மரபிற்கு மதிப்பு அளித்துவந்துள்ளனர்.

குறிப்பாகச் சாஸ்திரீய நடன நூல்களிலே முக்கியமான சிலவற்றிலே இது தொடர்பாகக் கூறப்பட்டுள்ளனவற்றைச் சற்று நோக்கலாம். அபிநயம் பற்றிக் கூறும் பிரதான நூல்களிலொன்றான நந்திகேஸ்வரரின் அபிநயதர்ப்பணம் நூல் முடிவிலே பாத பேதங்களை வர்ணித்தபின் கூறப்பட்டுள்ள கருத்து யதார்த்தமானதாகவும், சாஸ்திரம், சம்பிரதாயம், குறிப்பிட்டகலை (இங்கு நடனக்கலை) வித்தகர்களின் முக்கியத்துவத்தினை வலியுறுத்துவதாகவும் அமைந்துள்ளது. அதாவது 'பிரமரிகள், சாரிகள், கதிகள் ஆகியன ஒன்றோடொன்று கொண்டுள்ள தொடர்புகளால் எண்ணற்றவை, பல வகைப்பட்டவை. நடனத்தில் இவற்றின் பயன்பாடுகளைச் சாஸ்திரம், சம்பிரதாயம், நல்லோரின் (நல்ல அறிஞர்களின்) அன்பாதரவு மூலமே கற்கவேண்டும். வேறு வழிகளில் அறியவே முடியாது' என்பதாகும். இதிலே குறிப்பிட்ட நடன அறிவியல் முடிவில்லாதது என்பதும், எனவே நூலாசிரியர் கூறாமல் விட்டவற்றை மேலும் காலப்போக்கிலே சாஸ்திரம், சம்பிரதாயம், அறிஞரின் உதவி மூலம் ஒருவர் தொடர்ந்து கற்று அறிய வேண்டுமென்ற கருத்து அழுத்திக் கூறப்படுகின்றது. மேலும் சாஸ்திரம், சம்பிரதாயம் ஆகியனவற்றின் அடிப்படையிலே குறிப்பிட்ட கலை (நடனக்கலை) யிலே துறைபோகியவரின் உதவியுடன் புத்தம் புதிய கருத்துக்களை கூறுதற்கான வாய்ப்பும் அளிக்கப்படுகின்றது. எந்த உயிரோட்டமுள்ள கலையும் வழக்கற்றுப்போன புதைபடிவமன்று. சாஸ்திரம் பொதுவாக எழுதப்பட்டிருக்கும். சம்பிரதாயம் பொதுவாக வாய்மொழியாகப் பேணப்பட்டிருக்கும்.

பரதர், நந்திகேஸ்வரர் முதலிய நடனசாஸ்திர வித்தகர்களும், சாரங்க தேவர், வேங்கடமகி முதலிய சங்கீத சாஸ்திர விற்பன்னர்களும் பொதுவாகத் தத்தம் காலத்திற்கு முற்பட்ட முதனூலாசிரியர்களையும் அவர்களின் சிலரின் நூல்களையும் மதிப்புடன் கூறத்தவறிலர். இதன் மூலம் தாம் வாழையடி வாழையாக நிலவி வந்துள்ள நடனமரபிலே, இசை மரபிலே வந்துள்ளனர் என்பதையும் புலப்படுத்தியுள்ளனர்.

'முன்னோர் மொழி பொருளேயன்றியவர் மொழியும் பொன்னே போற்றுபசு என்பதற்கேற்ப அபிநயதர்ப்பணத்திலே பல இடங்களில்

ஆசிரியர் தாம் பரதரையும், பரதாகமங்களையும், நடன வித்தகர்களையும் பின்பற்றியே தமது நூலினை இயற்றியதாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார். எடுத்துக் காட்டுகளாக 'பரதர் முதலியோரால் கூறப்பட்டுள்ளது' 'பரதாகமங்களை அறிந்தோரால் அறியப்படும்', 'பரதாகமத்திலே கூறப்பட்டுள்ளது', 'நாட்டியத்தை நன்கு அறிந்தோரால்', 'முன்னாள் அறிஞரால் கூறப்பட்டுள்ளது' எனப்பலவாறு கூறப்பட்டுள்ளமை கவனித்தற்பாலது. பரதர் முதலால் - நாட்டிய முதலால் ஆசிரியர். ஆகு பெயராக 'பரத' எனும் பதம் பரதருடைய நாட்டியசாஸ்திரத்தையும், நாட்டியத்திற்கான சாஸ்திரத்தையும் குறிக்கும். 'ஆகம, எனில் வழிநூலைக் குறிக்கும். பரதரைப் பின்பற்றிப் பிற்காலத்தில் எழுந்த நூல்கள் பரதாகமம் என அழைக்கப்பட்டன. ஒப்பீட்டு ரீதியிலே வேதங்களையும் வழிநூல்களான ஆகமங்களையும் ஒன்று சேர்த்து வேதாகமம் என அழைக்கப்படுவதைச் சுட்டிக் காட்டலாம்.

நாட்டியத்திற்கு முதலாலாசிரியரான பரதரும் நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் முடிவிலே 'பல்வேறு விதிகளுக்கேற்றவாறு செய்கை முறைகொண்ட நாட்டியவியல் (இங்கு நாடகவியலையே பெரிதும் குறிக்கின்றது) பற்றிய நூலை எழுதியுள்ளேன். இங்கு (இது தொடர்பாக)க் கூறப்பட்டவற்றை உலகத்தின் (ஆகுபெயராக மக்களின்) செயற்பாடுகளையும், அவ்வாறே செய்வதாலும், விதிகளை அறிந்தவர்கள், இவைபற்றிச் சிந்திப்பனவற்றையும் துணைகொண்டு அறிந்துகொள்ள வேண்டும்' எனக் கூறியுள்ளமை ஈண்டு மனங் கொள்ளற்பாலது. எனவே பிற்காலத்தவரான நந்திகேஸ்வரர் பரதரைப் பின்பற்றிக் கூறியுள்ளார் என்பது தெளிவு.

நந்திகேஸ்வரருக்குப் பின் வாழ்ந்த சாரங்கதேவரும் தமது சங்கீதரத்னாகருத்திலுள்ள நடனம் பற்றிய அத்தியாய முடிவிலே தாம் பழைய முனிவர்களின் - பரதர் முதலியோரின் வழிநின்று கருத்துக்களைக் கூறியுள்ளதாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

இசை பற்றிய நூல்களிலும் இதே போக்கினைக் காணலாம். கர்நாடக இசைக்குரிய 72 மேளகர்த்தாக்களை வகுத்துக் கூறிய வேங்கடமகி (கி.பி.17ம் நூ.) யும் பரதரைத் தமது மூலநூலாசிரியர்களிலொருவராகக் குறிப்பிடுகிறார். ஏனெனில் பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரம் நாடகம், நடனம் மட்டுமன்றி இசைபற்றியும் கூறும் முதலூல்களில் ஒன்றாகும்.

சங்கீதரத்னாகர ஆசிரியரான சாரங்கதேவர் (சாரரங்க தேவர்) அந்நூலின் தொடக்கத்திலே தமக்கு 'முன்வாழ்ந்த சங்கீத விற்பன்னர்கள் உருவாக்கிய சங்கீத சாஸ்திரம் எனும் பெருங்கடலைத் தமது ஆழமான அறிவெனும் மத்தினாலே கடைந்தெடுத்த வெண்ணையே அந்நூல்' எனக்

கவிஞருக்குரிய பாணியிலே குறிப்பிட்டுள்ளார். இங்கு சங்கீத சாஸ்திரம் பெரிய கடலாகவும், அதனை ஆழ்ந்த அறிவினாலே ஆய்வுசெய்து அதன்சாராம்சமாக அந்நூல் இயற்றப்பட்டதெனவும், ஆசிரியர் கூறியுள்ளமை அவர் முன்னோரின் கருத்துக்களை நன்கு அலசி ஆராய்ந்து எழுதியுள்ளார் என்பது புலப்படுத்தப்படுகின்றது. இதே போக்கினைச் சிற்பம், பிரகலைகள் பற்றிய அறிமுறை நூல்களிலும் காணலாம்.

தமிழ்மொழியிலே பரதசாஸ்திர நூல்கள் பல இருந்தபோதிலும் ஏற்கனவே 'தமிழிலுள்ள பரதசாஸ்திர நூல்கள்' பற்றிய இயலிலே கூறப்பட்டவாறு அவற்றுள் பல இன்று கிடைக்கவில்லை; கிடைத்தவற்றுள் பல முழுமையாக இல்லை. எனினும் இன்று கிடைத்துள்ள முக்கியமான நூல்கள் தரும் சான்றுகள் சுருக்கமாகக் கூறப்படும்.

தமிழிலுள்ள காலத்தால் முந்திய நடன நூல்களில் சாத்தனாரின் கூத்தனூல் முழுமையாகக் கிடைக்காவிடினும் நன்கு குறிப்பிடற்பாலது. இவர் தொல்காப்பியர் காலத்தவரெனச் சிலர் கொள்ளினும் வேறுசிலர் இவர் அவருக்குப் பிற்பட்டவர் எனக் கூறுவர். எனினும், இதிலுள்ள சூத்திரங்கள் தொல்காப்பியர் சூத்திரங்களைப் போன்று காணப்படுகின்றன. தொல்காப்பியர் போலவே இவரும் தமக்கு முற்பட்ட அறிஞர்களைப் பொதுப்படக் கூறியுள்ளார். எடுத்துக்காட்டுக்களாக 'நிறைமொழி மாந்தர் மறை மொழிச் சொல்லும் இறைவன் கூத்தில் இயன்றதே' எனவும், 'ஒன்பதும் சுவையாய் உணர்த்தினர் முன்னோர்' எனவும், 'இழை இழை யாச்சுவை இணைந்து நடப்பது கூத்து என நாட்டினர் முன்னோர்' எனவும், அதேவேளையிலே பாயிரத்திலே தாம் கூத்தினை முதலூலாசிரியரான அகத்தியர் அவரின் மாணவனான சிகண்டியின் ஆதனீசை (இசை நுணுக்கம்) அதன் பின் எழுந்த சயந்தம், குணநூல் முதலிய பல 'வழிநூல்' அவற்றின் வழிவகை வகுத்துக் கூத்தின் விளக்கம் கூறுவன் யானே' என அவர் முன்னோர் பற்றிக் கூறியுள்ளார். இந்நூலின்படி சிவபிரானே அகத்தியருக்குக் கூத்தினைக் கற்பித்தார் எனவும், பின்னர் அகத்தியர் கூத்திலக்கணம் பற்றி எழுதினார் எனவும் கூறப்படுகிறது. மேலும் மறைந்து போன தமிழிலுள்ள நடன நூல்களில் ஒன்றான பரதத்தை அகத்தியர் எழுதினார் எனவும் அறியப்படுகிறது.

இன்று கிடைத்துள்ள பரதசேனாபதீயத்தில் ஒரு பகுதியே உள்ளது. இதிலும் மேற்குறிப்பிட்டவாறு 'என்ப' போன்ற சொற்கள் மூலம் முன்னோர் கூறிய கருத்துக்கள் கூறப்பட்டுள்ளன.

தமிழிலே நடனம் பற்றிக் கூறும் நூல்களிலே இளங்கோவின் சிலப்பதிகாரம் தனிச்சிறப்பு வாய்ந்ததாகும். முத்தமிழ்க் காப்பியமாக விளங்கும் இந்நூல் தலைசிறந்த இலக்கியப் படைப்பாக மட்டுமன்றிச் சமகால நடனங்களை சாஸ்திரீய, கிராமிய நடனங்களைக் கொண்டுள்ள நடனக் கருவூலமாகவும் விளங்குகின்றது. இதிலுள்ள அரங்கேற்றுகாதை சிறந்த நடன ஆற்றுகைக்குரிய தலைசிறந்த நடனமணியான மாதவி, இதற்கான சிறந்த வாய்ப்பாட்டிசை, வாத்திய இசைக்கலைஞர்கள், அரங்கில் வெகுவிமரிசையாக இடம்பெற்ற நடன ஆற்றுகை முதலியன குறிப்பிட்டப்பட்டுள்ளன. நிகழ்விலே நாட்டு மன்னனும், மற்றும் பல ரசிகர்களும் பங்குபற்றிச் சிறப்பித்தனர். இவ்வருணனையிலே ஒரு சாஸ்திரீய நடனத்திற்குரிய அனைத்து அமிசங்களும் நன்கு இடம்பெற்றுள்ளன. இவ்வகையில் இது ஒரு நடன சாஸ்திரநூல் போன்று விளங்குகின்றது. நடனம் பற்றிய இத்தகைய விபரங்களடங்கிய இந்நூலிலே முற்பட்டகால நடன நூல்கள், மரபு முதலியன பற்றிய அரிய தகவல்களும் ஓரளவு இடம்பெற்றுள்ளன. இவற்றுட் சில பற்றிக் குறிப்பிடலாம்.

மாதவியின் ஆடல் பற்றிக் குறிப்பிடுகையில்

‘இருவகைக் கூத்தின் இலக்கணமறிந்து
பலவகைக் கூத்தும் விலக்கினிற் புணர்த்துப்
பதினோராலும் பாட்டும் தொட்டும்
விதிமாண் கொள்கையின் விளங்க அறிந்து’ (சி.3.12 - 15)

எனவும்,

‘வேத்தியல் பொதுவியல் என்றிரு திறத்தின்
நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்து’ (சி.3.39 - 40)

எனவும்,

‘எண்ணிய நூலோர் இயல்பினின் வழாது’ (சி.3.95)

எனவும்,

‘நூல் நெறிமரபின் அரங்கம்....’ (சி.3.99)

எனவும் மீண்டும்,

‘நாட்டிய நன்னூல் கடைப்பிடித்துக் காட்டினள்’ (சி.3.158 - 159)

எனவும், வந்துள்ள வற்றிலே குறிப்பாக ஆடலிலே பழைய நூல்கள், மரபு என்பன பின்பற்றப்பட்டமை தெளிவாகின்றது.

மரபுவழி அல்லது பாரம்பரியக்கலைகளில் இப்போக்கு நிலவியதைக் காணலாம். இக்கலைகள் குறிப்பிட்ட கட்டமைப்பிற்கு ஏற்பவே அமைந்

துள்ளன. எனவே இந்தக் கட்டமைப்புக் குலைந்தால் அதன் இயல்பான அமைப்பு பாதிக்கப்படும். அதன் உண்மையான அல்லது தூய்மையான அல்லது இயல்பு நிலை பாதிப்புறும். எனவே தான் பரதநாட்டியம், கர்நாடக இசை, பண்ணிசை போன்றவற்றிற்கான ஆற்றுக்கைகளிலே தூய பரதம், அங்க சுத்தம், தூய கர்நாடக இசை, தூய பண்ணிசை போன்ற சொற்றொடர்கள் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இதனாலே தான் பிரபல பரத நாட்டியக் கலைஞர்கள் பரதநாட்டியத்திலே ஒருவர் மரபினை மீறி, மாற்றங்கள் செய்தலைச் சரியானதெனக் கொண்டிலர். இது குறித்துப் பந்தனை நல்லூர் பரதநாட்டிய பாணியிலே சமகாலத்திலே தலைசிறந்த நர்த்தகிகளிலொருவரான அலர்மேல்வள்ளி 'எந்த ஒரு கிளாசிக்கல் (Classical) - சாஸ்திரீய - செந்நெறிக் கலைக்கும் வரன் முறைகளும், நியதிகளும் உண்டு. பரதநாட்டியத்தைப் பொறுத்த வரையில் , இந்த வரைமுறைகள் பலர் நினைப்பது போலக் குறுகிய ஒன்று அல்ல. மிகவும் பரந்து விரிந்துள்ள ஒன்று. அந்த எல்லையினுள் கற்பனைவளம் உள்ள எந்தக் கலைஞரும் பலவற்றைச் சாதிக்கலாம். மேலும் நம்முடைய பாரம்பரியம் வளைந்து, விரிந்து, நெகிழ்ந்து கொடுக்கக் கூடியது. ஆகையால் பாரம்பரியம் புதுப் பாணிகளுக்கு வழிதருவதில்லை என்பதை ஒப்புக்கொள்ள மாட்டேன்.' என யதார்த்தமாகவே கூறியுள்ளமை நன்கு மனங்கொள்ளற்பாலது. அதே வேளையில் இங்கு குறிப்பிட்டவாறு மாற்றங்கள் காலத்திற்கு ஏற்றவாறு செய்வதற்கு மேற்குறிப்பிட்ட நூல்களிலும், மரபிலும் இடமளிக்கப்பட்டுள்ளமை தெளிவு. ஆனால் இக் கலைகளில் மாற்றங்கள் அவ்வவற்றின் கட்டமைப்பு அல்லது வரம்பு குலையாமல் குறிப்பிட்ட வட்டத்திற்குள்ளே தான் செய்யவேண்டும். கட்டுக் கோப்புக் குலைந்தால் அது வேறு கலையாகிவிடும். அடிப்படைத் தொடர்ச்சி பாதிக்கப்படும். நடனம், இசை மரபுகளில் ஏற்பட்டுள்ள அல்லது சேர்க்கப்பட்டுள்ள புதிய அமிசங்கள் சில பற்றிக் குறிப்பிடலாம். எடுத்துக்காட்டாகத் தில்லானா வட இந்திய இசை மரபிலிருந்து தான் கர்நாடக இசை, பரதநாட்டியம் ஆகியனவற்றிலே உள்வாங்கப்பட்டு, இன்றும் இவற்றில் இடம்பெற்று வருகின்றது. இதே தில்லானாவை ஹிந்துஸ்தானி இசையிலும், வட இந்திய நடனத்திலும் பயன்படுத்தும் போது ஒற்றுமை, வேறுபாடுகளை அவதானிக்கலாம். அதாவது வெளியே இருந்து வரும் ஒரு கருத்தினை அல்லது இசை / நடன வடிவத்தினைக் குறிப்பிட்ட மரபிற்கேற்பத் திருத்தியமைத்தல் (Adapt) அவசியமாகின்றது. இவ்வாறு திருத்தி அமைத்தற்குக் கலைஞனுக்கும் குறிப்பிட்ட கலைத்

தேர்ச்சி, மதிநுட்பம், திறன் முதலியன தேவை. இவ்வாறு நன்கு திருத்தியமைக்கும்போது திருத்தியமைப்பவன் புதிய கலைப்படைப்பினை ஆக்குகிறான்.

அவனுடைய கலைப்படைப்பு புதுமையானதாகின்றது. கர்நாடக இசை மரபிலின்று அத்தியாவசியமான இசைக் கருவியாக வயலின் விளங்குகின்றது. ஆனால் இவ் இசைமரபில் இஃது சுமார் இரண்டு நூற்றாண்டுகளாகத்தான் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. கர்நாடக இசையுடன் ஒன்றிணைந்த வாத்தியமாக இது மாறிவிட்டது. மேலைத்தேச இசை வாத்தியமாக இருந்தாலும், கர்நாடக இசைக்கேற்றவாறு பாலுஸ்வாமி தீக்ஷிதர், வடிவேலு முதலியோர் இதனைக் கர்நாடக இசைக்கேற்றவாறு பயன்படுத்தி வெற்றிகண்டுள்ளனர். இதுவும் ஒரு புதுமையே.

இலக்கியத்திலிருந்து பலருக்கும் தெரிந்த ஓர் எடுத்துக் காட்டினைக் குறிப்பிடலாம். ராமாயணத்தை முதன்முதலாக இலக்கிய வடிவிலே வால்மீகி எனும் பெரும்புலவர் வடமொழியில் எழுதியுள்ளார். இவரைத் தொடர்ந்து இந்தியாவிலுள்ள பல்வேறு மொழிகளிலே, தமிழ், தெலுங்கு, வங்காளி, ஹிந்தி முதலியனவற்றிலும் தென்கிழக்காசியாவிலும் இக்கதைக்கு தத்தம் மொழிகளில் புலவர்கள் இலக்கிய வடிவம் அமைத்துள்ளனர். ஆனால் அவையனைத்தும் வால்மீகியை அப்படியே பின்பற்றில. ஒவ்வொன்றிலும் புதுமைகளும், மாற்றங்களும் செய்யப்பட்டுள்ளன. அவை தனிப்பட்ட புதிய இலக்கிய ஆக்கங்கள் ஆகவே விளங்குகின்றன. எடுத்துக்காட்டாக, கம்பராமாயணத்தை வால்மீகியின் ராமாயணத்துடன் ஒப்பிட்டு நோக்கும்போது கம்பனின் கவிதை மேதாவிலாசம் சிறப்பாகத் தென்படும்.

கலைகளிலே சாஸ்திரம் ஒருவகையில் மொழிகளுக்கிரிய இலக்கணம் போன்றதாகும். தமிழிலக்கணமான நன்னூல் ஆசிரியர் கூறுவதுபோல 'பழையன கழிதலும் புதியன புகுதலும் வழுவல கால வகையினானே', - காலத்திற்கேற்றவாறு, காலத்திற்கு ஒவ்வாதன கைவிடப்பட்டு, புதியன வற்றைப் புகுத்தல் பொருத்தமானதே. அது பிழையன்று. மாற்றம் எவ்வகையில் ஏற்படுத்தலாம் என்பது பற்றி முன்னர் கூறப்பட்டுள்ளது. மொழிக்கு இலக்கணம் இல்லாவிட்டால் எத்தகைய சீர்குலைவுகள், குழப்பங்கள் முதலியன ஏற்படுமோ, அவ்வாறே கலைகளிலும் இத்தகைய தகாத விளைவுகள் ஏற்படும். மொழியிலும் மரபு நன்கு போற்றப்படுகின்றது.

நடனம், இசை போன்ற கலைகள் நீண்ட காலமாகக் குரு-சிஷ்ய முறைப்படியே கற்கப்பட்டு வந்துள்ளன. இப்பொழுது கடந்த சுமார் ஒரு

நூற்றாண்டிற்கு உட்பட்ட காலப்பகுதியிலே தான் இவை படிப்படியாக நிறுவனரீதியாகவும் கற்பிக்கப்படுகின்றன. குரு - சிஷ்ய முறையினை நன்கு விளங்கிக் கொள்ளாதவர்களிற் சிலர் அதனைக் கண்டித்துள்ளனர். உண்மையான குரு தன்னுடைய சிஷ்யனை / சிஷ்யையைச் சொந்தப் பிள்ளை போலவே கருதிக் கலையினைப் புகட்ட வேண்டும். தீய பழக்க வழக்கமுள்ள பிள்ளையானாலும் பெற்றோர் பொதுவாகப் பிள்ளையின் நலனையே கருத்திற்கொள்ளுவர். ஒழுக்கக்கேடுகள், பண ஆசை முதலியன உள்ள சில குருமாரின் முன் உதாரணங்கள் நல்ல குருமாரின் நல்ல கலைச் சேவையையும் மழுங்கடித்துள்ளன. இந்நூலிலே தரப்பட்டுள்ள முதல்தரமான பரத ஆசான்கள் குறிப்பாகப் பந்தனை நல்லூர் மீனாசுடி சுத்தரம்பிள்ளை முதலியோர் குறிப்பிடற்பாலர். இவர்களுடைய வாழ்க்கை வரலாற்றினை நோக்கும் போது ஆசான்களிடையே புரிந்துணர்வும், ஒத்துழைப்பும், கருத்துப் பரிமாற்றமும் நிலவியதை அறியலாம். அவர் தன்னுடைய மாணவர்களை வேறு சில ஆசான்களுக்கு அனுப்பிக் குறிப்பிட்ட பயிற்சி செய்வித்து வந்தார்.

எனவே நந்திகேஸ்வரர் கூறியவாறு ஒரு கலைஞர் தான் கற்ற வற்றிற்கும் மேலாகத் தன் திறமை, மதிநூட்பம் கொண்டு, மரபு மீறாது புதிய கருத்துக்களைக் கூறலாம்; புதிய வடிவங்களை உருவாக்கலாம். அதேவேளையில் அவர் தன்னுடைய ஆசான்கள், பிற ஆசான்களுடனும் கலந்துரையாடித் தனது கலையறிவை மேம்படுத்தலாம். ஏனையோருக்கும் புகட்டலாம். இந்தியக் கலை மரபுகளை நன்கு அறிந்தவரான கலாநிதி நாராயண மேனோன் குரு-சிஷ்ய முறையிலான இசை / நடனக் கல்வி பற்றிக் குறிப்பிடுகையில் பழைய குரு - சிஷ்ய முறையிலான கல்வியிலே சில குறைபாடுகளிருப்பினும் அந்த மிகச்சிறந்த கல்வி முறைக்கு ஈடாக வேறொரு முறையும் இப்பொழுது இல்லையென 'தற்கால இந்தியாவில் இசையும் பண்பாட்டு மாற்றமும்' எனும் கட்டுரையிலே தெளிவாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

எனவே தொகுத்து நோக்கும்போது நடனத்திலே சாஸ்திரம், சம்பிரதாயம், கலைஞர்கள், அறிஞர்களின் நல்லுறவுகள் அவசியம் என்பது நன்கு புலப்படும். அதேவேளையிலே குறிப்பிட்ட வரையறைக்குள்ளே மாற்றங்கள் ஏற்படுத்த வாய்ப்பு அளிக்கப்படுகிறது.

கீதாஞ்சலி கந்தையா நல்லையா

சென்ற நூற்றாண்டிலே யாழ்ப்பாணத்தில் பரத நாட்டியக்கலையை முன் னெடுத்த பிரபல ஆசான்களில் கந்தையா நல்லையாவும் நன்கு குறிப் பிடற்பாலர் யாழ்ப்பாணம் வண்ணார் பண்ணையிலே வாழ்ந்த கந்தையா அன்னமுத்து தம்பதிகளின் தவப்புதல்வராக இவர் 1912 ஆம் ஆண்டு பிறந்தார். தமிழும், ஆங்கிலமும் கற்றவர். இளம் பிராயத்திலே வயலின், ஹார்மோனியம் முதலிய வாத்திய இசையிலும், வாய்ப்பாட்டிசையிலும் குறிப்பாக நடனத்திலும் மிக்க ஈடுபாடு கொண்டு அவற்றை நன்கு வளர்த்தார். இந்தியக் கலைமரபிலே கீதம் (வாய்ப்பிபாட்டிசை, வாத்திய இசை, நடனம் ஆகிய மூன்றும் சேர்ந்ததே சங்கீதம்) எனச் சங்கீத ரத்னகரம் எனும் நூல் கூறுகின்றது. இதற்கு ஓர் உதாரண புருஷாராக, கலைஞராக நல்லையா விளங்கினார்.

இவரின் இளமைக்காலத்திலே பரத நாட்டியம் அதன் முன்னைய சிறப்புக் குன்றிச் சமூகத்தின் மேல் தட்டுக்களைச் சேர்ந்தோரால் இழி வானதாகக் கருதப்பட்டு வந்தது. ஆனால் சென்ற நூற்றாண்டில் முப்பது களிலே தமிழகத்திலே ஈ.கிருஷ்ணஐயர், பூமீதி ருக்குமணிதேவி அருண்டேல் ஆகியோரின் அரும் செயற்பாடுகளால் இக்கலையின் ஒரு மறுமலர்ச்சி ஏற்பட்டது. தமிழர்களின் தலை சிறந்த நடனக் கலையாகிய இதனை எவரும் கற்றுச் சிறப்பு அடையலாம் என்ற நிலை தமிழகத்தில் மட்டுமன்றி, இலங்கையிலும் குறிப்பாக யாழ்ப்பாணத்தில் ஏற்பட்டது. இத்தகைய சூழ்நிலையிலே ஏரம்பு சுப்பையாவும், கந்தையா நல்லையா வும் வேறு சிலரும் யாழ்ப்பாணத்திலே பல மாணவர்களை இதில் ஈடுபடச் செய்து வெற்றி கண்டனர். பல கலைஞர்களை உருவாக்கினர்.

நல்லையா வயலினைச் சமகால யாழ்ப்பாணத்திலே புகழ்பெற்ற கலைஞரான புத்துவாட்டி சோமசுந்தரமிடம் நன்கு கற்றார். ஹார்மோனிய வாத்திய இசையும் நன்கு பயின்றார். இங்கு கற்ற பின்னர் இசை, நடனக்

கலைகளிலே திறமையான பயிற்சியும், புலமை பெறுதலோடு புதிய கலைகளையும் கற்கும் நோக்கத்துடன் 1937 அளவில் இந்தியா சென்றார். அங்கே புகழ்பெற்ற பரதக்கலைஞரான திருவனந்தபுரம் ஸ்ரீ லட்சுமண னிடம் பரத நாட்டியத்தையும் தலைசிறந்த கதக்களி நடனக்கலைஞரிடம் கதக்களியையும் பாசூர் சுந்தரம் ஐயரிடம் வயலினையும் நன்கு கற்றார். இவற்றுடன் இந்தியாவின் வேறு சில மாநிலங்களிலே நிலவி வந்துள்ள குச்சுப்புடி, கதக், மணிப்புரி போன்ற நடனங்களையும் பயின்றார். இத் தகைய பல்கலைப் பயிற்சி மூலம் பிற்காலத்தில் இவர் நடனக்கலையிலே புதிய உத்திகளைப் பயன்படுத்துதல் இலகுவாயிற்று. மேலும் கிராமியக் கலைகளிலும் பயிற்சி பெற்றார்.

இந்தியாவிலே நடனப் பயிற்சி பெற்ற பின்னர். 1950 ஆம் ஆண்டளவில் சமகால நடனப்பேராசான் ஏரம்பு சுப்பையா போல இவரும் அரசினர் பாடசாலைகளிலே நடன ஆசிரியராக நியமனம் பெற்றார். இக்கால கட்டத்திலே இசை, நடன, நாட்டிய நாடக நிகழ்ச்சிப் போட்டிகளுக்காக மாணவர்களை நன்கு பயிற்றுவித்தார். அவர்களும் நன்கு ஆற்றகை செய்து பரிசில்களும் பாராட்டுக்களும் பெற்றனர். ஆசிரியரும் மேம்பட்டார். 'இவரின் மிடுக்கான பேச்சும், எதிலும் கண்டிப்பும், ஓர் ஒழுங்கும் குறிப்பிடத்தக்கன. இவர் ஜதிகள் சொல்லும் போது ஒரு கம்பீரம் இருக்கும். சொற்கட்டுகள், தாளம் பிசபாமல் இருக்கும்' எனக் கூறப்படுகின்றது.

யாழ்ப்பாணம் இராமநாதன் கல்லூரியிலே கற்பித்த கால கட்டத்தில் அழகர் குறவஞ்சி, இராமன்காடேகல், புருஷேத்தமன் பரதன், எங்கெழில் எம் ஞாயிறு, கண்ணகி வழக்குரைத்தல், நந்தனார், ராதாகிருஷ்ணன் முதலிய நடன நாடகங்களுக்கு நெறியாள்கை செய்து ஆற்றுப்படுத்தினார். சாஸ்திரீயக் கலைகளை மட்டுமன்றிக் கிராமியக்கலைகளிலும், கவனம் செலுத்தினார். எடுத்துக்காட்டுக்களாக, செம்பு நடனம், தாம்பாள நடனம், கும்மி, காவடி, அருவி வெட்டு நடனம், வாள் நடனம், குறத்தி நடனம், சிரட்டை நடனம், போன்ற குழு நிகழ்ச்சிகளை ஆற்றுமைப்படுத்திய சிறப்பும் இவருக்கு உண்டு. இவரின் ஆக்கங்கள் நடனப் போட்டிகளில் இடம்பெற்றுப் பரிசில்களும் பாராட்டுக்களும் பெற்றன. எடுத்துக்காட்டாக 1984 ஆம் ஆண்டு இவர் தயாரித்து, ஆற்றுப்படுத்திய சிரட்டை நடனம், யாழ்ப்பாண மாவட்டத்தில் மட்டுமன்றி அகில இலங்கை ரீதியான போட்டியிலும் முதலாமிடம் பெற்று ஜனாதிபதியின் விருது பெற்றமை இவரின் கலைத்திறனுக்கு ஒரு சிறந்த உரைகல் ஆகும்.

“இவருடைய கலைப்பணிகள் பாடசாலை மட்டத்துடன் நின்றுவிடவில்லை. நடனக்கலையை மேலும் வளர்க்கவும், பரவலாக்கவும் வண்ணார்பண்ணையிலே கேசாவில் பிள்ளையார் கோவிலுக்கு அண்மையிலே யாழ்ப்பாண கலாஷேத்திரம்” எனும் நடன நிறுவனத்தை உருவாக்கி இசை, நடன் ஆகியனவற்றிலே பல மாணவர்களை அரங்க நிகழ்ச்சிகளிலே பிரபல்யமடையச் செய்தார். இவ்வாறு உருவாகியவர்களிலே தொம்மைக் குட்டி, இராதாகிருஷ்ணன் (இலங்கைவேந்தன்) சுமித்ரா, சிவபாதம், விவேகானந்தன் சகோதரிகளான ரங்கமாணி, ரூபமாணி, ராதாமணி முதலியோர் நடனத்திலே நன்கு பயிற்சி பெற்று விளங்கினர். வில்லிசை வேந்தன் சின்னமாணி கே. என். நவரத்தினம் முதலியோர் இசையிலே சிறந்து விளங்கினர். இவர் காட்டிய வழியிலே மாணவரான தொம்மைக் குட்டி நடனத்திலே பிரபல்யமடைந்துள்ளார். மேலும் இவரின் இல்லத்திலே குருகுலவாசம் செய்தும் ஒரு சாரார் பரதம் பயின்றனர். அவர்களிலே யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக நடனத்துறை சிரேஷ்ட விரிவுரையாளரான திருமதி. கிருபைராஜா அருட்செல்வி குறிப்பிடற்பாலர். இவர் ஆரம்பகால நடனப் பயிற்சியினை இவரிடம் பெற்றார்.

குச்சுப்புடி நடனத்தை யாழ்ப்பாணத்திலே முதன்முதலாக அறிமுகம் செய்த பெருமையையும் நல்லையாவுக்கே உரியதாகும். புகழ்பெற்ற குச்சுப்புடிக்கலைஞரான ரங்கா விவேகானந்தன் இவருடைய மாணவியாவார்.

இவருடைய மாணவர் சிலரின் நிகழ்ச்சிகளும் குறிப்பிடற்பாலன. நீர் நிறைந்த செம்பினைத் தலையிலே வைத்துக் கொண்டு தாம்பாளத்தில் நின்று ஆடி ரசிகர்களைப் பிரமிக்கச் செய்த மாணவி ஒருவரின் நடனம் குறிப்பிடத்தக்கது.

இங்கிலாந்து மகாராணியாகிய இரண்டாவது எலிசபெத் அம்மையார் இலங்கைக்கு வந்தபோது இவர் சிறந்த இசை, நடன நிகழ்ச்சிகளைத் தயாரித்து ஆற்றுகைப்படுத்திப் பாராட்டுப் பெற்றார்.

அக்காலகட்டத்திலே (சென்ற நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதியிலே) தமிழகத்திலிருந்து யாழ்ப்பாணத்திற்கு வந்து இசை நாடக நிகழ்ச்சிகளைச் செய்த கலைஞர் பலருக்கு இவர் வயலின், குறிப்பாக ஹார்மோனிய வாத்திய இசை வழங்கி அணி செய்து புகழ்பெற்றார். இவ்வாறு இசை நிகழ்ச்சிகளை வழங்கிய தமிழகக் கலைஞர்களிலே கே. பி. சுந்தரம்பாள், ராதாபாய், ரி. பி. ராஜவஷ்மி, நடிகர் பி. எஸ். கோவிந்தன் முதலியோர் குறிப்பிடற்பாலர். இவர்களைப் போலவே இலங்கையைச் சேர்ந்த

சின்னையா தேசிகர், அச்சவேலி இரத்தினம்பிள்ளை, ஏரம்பு சுப்பையா, கன்னிகா பரமேஸ்வரி முதலியோரைக் குறிப்பிடலாம்.

இவர் அக்காலத்திலே தமிழகக் கலைஞர்களுக்குச் சிறப்பாக ஹார் மோனியம் அனுசரணையாக வாசித்துப் பிரபல்யமடைந்தார். இதனால் 'பெட்டிக்கார நல்லையர்' எனவும் அன்பாக அழைக்கப்பட்டார். 'காந்தி காந்தி என்றொரு கிழவர் வந்திருக்காரு' எனும் பாட்டினைப் படி வாத்தியத்தை இசைக்கும் போது பார்வையாளரும் ஏனையோரும் மெய்மறந்து விடுவர் என அறியப்படுகிறது. இக்காலட்டத்திலே இந்திய சுதந்திரப்போராட்டம் காந்தியடிகளின் தலைமையிலே மிகவலுவாகப் பரவலாக நடைபெற்றது. அதன் தாக்கம் யாழ்ப்பாணத்திலும் நன்கு ஏற்பட்டது.

இவருடைய கலை ஆக்கங்கள், திறமைகள், சாதனைகள் முதலியன வற்றின் அடிப்படையிலே பிரபல நிறுவனத்தினரும் தனிப்பட்டவர்களும் இவருக்கு விருதுகள், பரிசுகள் வழங்கிக் கௌரவித்தனர்.

வட இலங்கைச் சங்கீத சபை அதன் பொன்விழா ஆண்டான 1982 இலே 'நடன ஆசிரிய மணி' எனும் கௌரவப்பட்டத்தினை வழங்கி இவரை கௌரவித்தது. கரவெட்டி வாணி கலாமன்றத்தினர் சார்பில் அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகப் பேராசிரியர் தெ. பொ. மீனாட்சி சுந்தரதனார் அவர்கள் இவருக்கு பொன்னாடை போர்த்துக் 'கீதாஞ்சலி' எனும் கௌரவ விருதும் வழங்கி இவரைக் கௌரவித்தமை குறிப்பிடற்பாலது. இவ்விருதே இவருடைய பெயருடன் பொதுவாக வழங்கப் பட்டு வந்துள்ளது. கவிஞர் வீரகத்தி 'இவர் நாட்டிய நடன பிரபஞ்சத்திலே நன்கு பரிச்சயமானவர்' என இவரை பாராட்டியுள்ளார்.

இசை, நடனம், நாடகம், ஆகிய பல்துறை விற்பன்னராக இவர் திகழ்ந்தார். நாடகங்களிலே சில பாத்திரங்களாகவும் நடித்துள்ளார்.

பரத நாட்டியத்திற்கு சிறப்புக்குன்றியிருந்த காலத்திலே அதனை யாழ்ப்பாணத்திலே நன்கு முன்னெடுத்தவர்களில் முக்கியமான ஒரு கலைஞரான இவர் திகழ்ந்துள்ளார்.

**யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக இராமநாதன்
நுண்கலைக் கழக நடனத்துறையின்
பரதநாட்டிய பணிகள்**

பொது

கலைகள் மனித வாழ்க்கையைச் சீர்படுத்திப் பண்படுத்துவன. இந்தியக் கலை மரபிலே கலைகள் 64 என்பதை 'ஆயகலைகள் அறுபத்துநான்கிணையும்' எனக் கம்பர் சரஸ்வதி பற்றிய துதிப்பாடலிலே குறிப்பிட்டுள்ளார். இக்கலைகளில் கட்டிடக்கலை, சிற்பம், ஓவியம், இலக்கியம், இசை, நடனம், நாடகம், முதலியன குறிப்பிடற்பாலன இக்கலைகளை அவற்றின் தன்மை கள், சீர்மைகள் முதலியனவற்றிற்கேற்ப சாஸ்திரீயக் கலைகள் நாட்டார் கலைகள் என வகுக்கலாம். சாஸ்திரீய இசையாக பண்ணும், கர்நாடக இசையும் (இது தெலுங்கு கன்னட முதலிய ஏனைய திராவிட மக்களுக்கும் பொதுவானதாகும்), நடனக்கலையாகப் பரதநாட்டியமும் நன்கு கவனித் தற்பாலன. மேலும் வடமொழியிலே சங்கீதம் எனும் பதம் வாய்ப் பாட்டிசை, வாத்திய இசை, நடனம் ஆகிய மூன்றினையும் குறிக்கு மாயினும் தற்போது இச்சொல் வாய்ப்பாட்டிசை, வாத்திய இசை ஆகிய இரண்டினையும் குறிப்பதற்குப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. இக்கலைகள் பொதுவாக பாரம்பரியமாக குரு - சிஷ்ய முறைப்படியே கற்கப்பட்டு வந்தன. ஏறக்குறையக் கடந்த ஒரு நூற்றாண்டு காலமாக பொதுவாக இவை நிறுவனரீதியாக பாடசாலைகள், பல்கலைக்கழகங்கள், கலை நிறுவனங்கள் முதலியனவற்றிலே கற்கப்பட்டு வருகின்றன.

இலங்கையில் இசை நடனக்கலைகள்

இலங்கையிலே நெடுங்காலமாக வாழ்ந்துவரும் தமிழர் மத்தியிலே குறிப்பாக வடக்கு, கிழக்குப் பகுதிகளில் இசையும் நடனமும் போற்றப்

பட்டு வந்துள்ளன. நடனக் கலையினை அதாவது பரதக்கலையினைத் தமிழகத்திற் போலத் தேவதாசிகளே சென்ற நூற்றாண்டு நடுப்பகுதிவரை குறிப்பாகக் கோவில்களிலே ஆடிவந்தனர். சென்ற நூற்றாண்டின் நடுப் பகுதியிலே (1947 இல்) தேவதாசிகள் கோவில்களில் ஆடுவது சட்ட மூலம் தமிழகத்தில் தடை செய்யப்பட்டது. இதைத் தொடர்ந்து இலங்கையிலும் அவர்கள் ஆடுதல் அருகி நின்றுவிட்டது.

தமிழகத்தில் பரதக்கலை மறுமலர்ச்சி

எனினும் ஈ.கிருஷ்ண ஐயர், பூர்வீதி ருக்மிணிதேவி அருண்டேல் அம்மையார் ஆகியோர்சென்ற நூற்றாண்டின் முப்பதுகளிலே இக்கலைக்குப் புதுமெருகும் புதுப் பரிமாணமும் ஏற்படுத்தியதால் இக் கலையிலே மறுமலர்ச்சி ஏற்பட்டது. தேவதாசிகள் மட்டுமன்றி சமூகத்திலுள்ள எவரும் இக்கலையை ஆடிப் பயன்பெறலாம் என்றநிலை உருவாயிற்று. பூர்வீதி ருக்மிணி அருண்டேல் 1936 இல் உருவாக்கிய கலாஷேத்திரம் எனும் தலைசிறந்த கவின்கலை நிறுவனம் இதற்குத் தக்க சான்றாகும். இந் நிறுவனம் தொடர்ந்து சீரிய செய்து வருவது குறிப்பிடற்பாலது. இன்று உலகளாவிய ரீதியில் இக்கலை புகழ்பெற்ற கலையாகத் தமிழரின் தலை சிறந்த பணிகளைத் தொடர்ந்து செய்து வருகின்றனர். இந்நிறு வனத்தை விட வேறுசில நிறுவனங்களிலும் இக்கலையினைக் குரு - சிஷ்ய முறைப் படி பயின்றவர்களும் நடனக் கலைப் பணியினை தொடர்ந்து செய்து வருவது குறிப்பிடற்பாலது. இன்று உலகளாவிய ரீதியில் இக்கலை புகழ்பெற்ற கலையாகத் தமிழரின் தலைசிறந்த பண்பாட்டின் சிகரமாக விளங்குகின்றது.

இராமநாதன் இசைக் கல்லூரி நிறுவப்படுதற்கான ஆரம்ப செயற்பாடுகளும் அது நிறுவப்படுதலும்

யாழ்ப்பாணத்திலே சென்ற நூற்றாண்டின் நடுப்பகுதியிலே திரு எஸ். ஆர். ராசநாயகம், திரு. ஏரம்பு சுப்பையர், திரு. க. நல்லையா முதலியோர் இக்கலையைக் கற்பிப்பதிலே குறிப்பிட்டத்தக்க பணிகள் செய்து வந்துள்ளனர். எனினும் குறிப்பிடத்தக்க வகையிலே இசை, நடனமாகிய கலைகளை நிறுவன ரீதியாக வளர்க்கும் நோக்கிலே செயற்பட்டவர்களிலே உயர்திரு சு. நடேசபிள்ளை குறிப்பிடற்பாலர். இவர் ஒருதலைசிறந்த கல்விமான், அரசியல்வாதி, தமிழ், ஆங்கிலம், சமஸ் கிருதம், முதலிய

மொழிகளிலும் சைவசமயம், சைவசித்தாந்தம் ஆகியவற்றிலும் சிறந்த பாண்டித்தியம் பெற்றவர். இவற்றுடன் இசை, நடனம் முதலிய நுண்கலைகளிலும் ஓரளவு பரிச்சயமும் மிக்க ஈடுபாடும் கொண்டவர். தமிழகத்திலே தஞ்சாவூரிலுள்ள தமிழ், ஆன்மீகம், கல்விப்புலமை வாய்ந்த குடும்பத்தைச் சேர்ந்த இவர் பீ.ஏ., பி.எல் பட்டங்கள் பெற்றபின் இலங்கையின் புகழ்பெற்ற அரசியல்வாதியும், சட்ட அறிஞரும், கல்வி மானும், பன்மொழிப்புலமை வாய்ந்தவரும், சிறந்தபேச்சாளரும், இந்து சமயம், தத்துவம் ஆகியவற்றிலே புலமையாளரும், எழுத்தாளருமாகிய சேர். பொன். இராமநாதன் அவர்களின் அழைப்பினை ஏற்று யாழ்ப்பாணம் வந்து அவர் பின் அவரது வாரிசாக அவரது அரசியல், சமூக, கல்வி, சமய கலைப்பணிகளைத் தொடர்ந்து 1965லே இறைவன் திருவடி சேரும்வரை செய்து வந்தார். தமிழகத்திற் போன்று தாம் புகுந்த இடமான யாழ்ப்பாணத்திலும், ஓர் இசைக்கல்லூரி நிறுவும் வேணவா அவருக்கு இருந்தது.

யாழ்ப்பாணத்தில் இசை, நடனக் கலைகளை வளர்ப்பதற்காகத் திரு.பரம் அவர்கள் 1931 இல் நிறுவிய வடஇலங்கைச் சங்கீத சபையின் ஆண்டு நிறைவு விழாவிலே (1936) தலைமையுரை ஆற்றிய திரு. க. நடேசபிள்ளை யாழ்ப்பாணத்தில் ஒரு இசை நிறுவனம் நிறுவப்படுதலின் தேவையை வற்புறுத்தி அம்முயற்சியிலே தாம் ஈடுபடப்போவதாகக் கூறினார். அவர் அப்போது அரசாங்க சபையில் ஓர் உறுப்பினராகவும் விளங்கியவர். ஆனால் அவரின் முயற்சி பலனளிக்கவில்லை. இதன்பின் 1956லே ஒரு பண்பாட்டுப் பல்கலைக்கழகத்தினை யாழ்ப்பாணத்திலே நிறுவுவதற்கு முயற்சித்தார். அம்முயற்சிக்கு ஒரு சாரார் எதிர்ப்புக் காட்டினர். எனவே, இம்முயற்சி செயற்படாது நன்கு ஈடுபட்டுக் குறிப்பிடத்தக்க வெற்றி பெற்றார். இராமநாதன் கல்லூரி வளாகத்திலே முதலிலே சேர். பொன். இராமநாதனும் பின்னர் இவரும் வாழ்ந்து வந்த வாசஸ்தலத்தினருகிலே இக்கல்லூரியை தம்முடைய புகழ்பூத்த மாமனாரின் பெயரிலே இராமநாதன் இசைக்கல்லூரி எனும் பெயரிலே ஒரு நிறுவனத்தினை 1960 ஆம் ஆண்டு ஐப்பசி மாத விஜயதசமித் தினத்தன்று தொடக்கி வைத்தார். அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழக இசைக்கல்லூரி எவ்வாறு அப்பல் கலைக்கழக முன்னோடியாக அமைந்ததோ அவ்வாறே இவ் இசைக் கல்லூரியும் தாம் கருதியவாறு யாழ்ப்பாண பல்கலைக்கழகத்தின் முன்னோடியாக அமையுமெனத் தீர்க்கதரிசனமாகவே குறிப்பிட்டார். இக் கல்லூரியின் அதிபராக அக்காலத்திலே தமிழகத்தின் புகழ் பூத்த

மூத்த இசைக்கலைஞரான மஹாராஜபுரம் சந்தானம் அவர்கள் நியமிக்கப்பட்டார். சில மாதங்களின் பின் முதல்வரின் மகனும் புகழ்பூத்த இசைக்கலைஞரு மான மஹாராஜபுரம் சந்தானமும் அவரைத் தொடர்ந்து வேறுசில பிரபல இசைக்கலைஞர்களும் அதிபர்களாக இங்கு சிறப்பாகப் பணியாற்றிப் பல இளம் இசைக்கலைஞர்களை உருவாக்கி வந்தனர். இந்நிறுவனத்திலே இசைக்கலைக் கற்கைநெறி நான்கு ஆண்டுகள் நடத்தப்பட்டு, பரீட்சை யிலே சித்தியடைந்த மாணவர்களுக்கு சங்கீத ரத்னம் பட்டம் வழங்கப் பட்டது. கலையின் தரம் நன்கு பேணப்பட்டது. இக்காலகட்டத்தில் வாய்ப்பாட்டிசைக்கலை, வாத்திய இசைக்கலை, ஆகிய இரண்டுமே கற்பிக்கப்பட்டன. திரு. சு. நடேசபிள்ளையின் மறைவின் பின் சில பிரபல கல்விமான்களைக் கொண்ட சபையொன்று இக்கல்லூரியை 1975 ஆம் ஆண்டு முற்பகுதிவரை நடத்திவந்தது. இதற்குச் சற்றுமுன் 1974 அளவிலே நடனம் பரதம் இக்கல்லூரியில் ஒரு கற்கைநெறியாக அறிமுகப் படுத்தப்பட்டது. தமிழ்நாட்டிலுள்ள கலாஷேத்திராவிலே நன்கு பயின்று முதற்பிரிவிலே பட்டம் பெற்ற பிரபல நடனக்கலைஞரான செல்வி சாந்தா பொன்னுத்துரையும், செல்வி கிருஷ்ணந்தி சேனாதிராஜாவும் (திருமதி. கி. ரவீந்திராவும்) நடன ஆசிரியைகளாக நியமிக்கப்பட்டனர். சேர். பொன். இராமநாதன், திரு. சு. நடேசபிள்ளை ஆகியோர் வசித்த வீட்டிலேயே இக்கல்லூரி குறிப்பாக இயங்கி வந்தது. இதன்பின் இக் கல்லூரியைக் கல்வி அமைச்சு பொறுப்பேற்றுக் கொழும்பிலுள்ள அழகியற் கல்வி நிறுவனத்துடன் இணைத்தது.

1974 ஆம் அக்டோபர் மாதம் 6 ஆம் திகதி யாழ்ப்பாண வளாகம் (இன்றைய யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தின் முன்னோடி) திரு நெல்வேலியிலே சேர்.பொன்.இராமநாதன் நிறுவிய பரமேஸ்வராக் கல்லூரியைப் பிரதான மையமாகக் கொண்டு நிறுவப்பட்டது. இதைத் தொடர்ந்து 1975 ஆம் ஆண்டு முடிவிலே குறிப்பிட்ட இசைக்கல்லூரி யாழ்ப்பாண வளாகத்துடன் சேர்க்கப்பட்டு அதன் ஒரு பகுதியாக இராம நாதன் நுண்கலைக்கழகம் எனும் பெயருடன் தொடர்ந்து இயங்கி வந்தது.

சமகால இராமநாதன் கல்லூரி அதிபரான திருமதி அருணாசலம் இதன் இணைப்பாளராக சில ஆண்டுகளாகப் பணிபுரிந்தார். இக்கழகம் பல்கலைக்கழக விதிகளுக்கேற்பப் படிபடியாக அதனுடன் ஒன்றிணைக்கப் பட்டது. இங்கு ஏற்கனவே பிரதான பாடங்களாகக் கற்பிக்கப்பட்ட இசை, நடனம் ஆகியனவற்றுடன் தமிழ், சம்ஸ்கிருதம், பல்துறைக்கற்கைநெறி

ஆகியன துணைப்பாடங்களாக கற்பிக்கப்பட்டன. மேலும் கதகளி நடனமும் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டது. இதனைப் பிரபல கதகளி திரு. வேலானந்தன் கற்பித்தார்.

1976 ஆம் ஆண்டு தொடக்கம் இங்கு கற்றவர்களுக்கு சங்கீதரத்தினம் பட்டத்திற்குப் பதிலாக இசைக்கலைமணிப் பட்டமும் பரதம் பயின்றவர்களுக்கு நாட்டியக் கலைமாணிப்பட்டமும் வழங்கப்பட்டன. முதன் முதலாக பரதம் பயின்றவர்களுக்கான நாட்டியக் கலைமணிப் பட்டம் 1978 ஆம் ஆண்டு நான்கு மாணவர்களுக்கு வழங்கப்பட்டது.

1979 ஆம் ஆண்டு ஜனவரியிலிருந்து யாழ்ப்பாண வளாகம், யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகமாக மலர்ச்சியடைந்தது. இதன் பின் இராமநாதன் நுண்கலைக்கழக நிருவாகம் பாடவிதானம் முதலியவற்றைப் பல்கலைக்கழகம் நன்கு ஒழுங்கு செய்தது. புதிதாக உருவாக்கப்பட்ட நுண்கலைத்துறையின் கீழ் இது கொண்டுவரப்பட்டது. இதன் முதலாவது தலைவராக இந்துநாகரிகப் பேராசிரியரான கலாநிதி கா. கைலாசாநாத குருக்கள் நியமிக்கப்பட்டார். இசைக்கலைமணி, நாட்டியக்கலைமணி கற்கை நெறிகளுக்கான பாடங்கள் நன்கு வகுக்கப்பட்டன. இசை, கர்நாடக இசை, வாய்ப்பாட்டு, வாத்தியம், வயலின், வீணை, மிருதங்கம் ஆகியனவற்றுடன் பண்ணிசை (ஓரளவு இடம் பெற்றது).

பரதநாட்டியம், கதகளி என்பன பிரதான பாடங்களாக விளங்கின. இவற்றுள் ஒன்றினை பிரதான பாடமாகவும் வேறொன்றினைத் துணைப் பாடமாகவும் மாணவர் கற்றனர். இவற்றுடன் தமிழ், சமஸ்கிருதம், இந்துநாகரிகம், தென்னாசியக்கலை வரலாறு என்பன துணைப்பாடங்களாக இடம் பெற்றன. கதகளி கற்கைநெறி ஆண்டுகளின் பின் நிறுத்தப்பட்டது ஆசிரியர்கள், போதனாசிரியர்கள் எனத் தொடர்ந்து அழைக்கப்பட்டனர். பட்டப்பின் படிப்பினை மேற்கொண்டவர்கள்தான் பல்கலைக்கழக விதிகளுக்கேற்ப விரிவுரையாளர்களாக நியமிக்கப்படுவர். இந்நிலை ஏற்பட மேலும் சுமார் இருபது ஆண்டுகள் சென்றன. பேராசிரியர் கா. கைலாசநாதக் குருக்களைத் தொடர்ந்து பிரபல தமிழ்ப் பேராசிரியர் கா. சிவத்தம்பி இத்துறையின் தலைவராக நன்கு பணிபுரிந்தார். இக்காலப் பகுதியிலே சமஸ்கிருதப் பேராசிரியர் வி. சிவசாமி சுமார் அரையாண்டிற்கு இத்துறையின் தற்காலிகத் தலைவராகப் பணிபுரிந்தார். இக்காலகட்டத்திலே நடன போதனாசிரியர்கள் கலாஷேத்திரத்திலே மேலதிகப் பயிற்சி பெற வாய்ப்பினை ஏற்படுத்தினார். ஆனால் அவ்வாய்ப்பினை அவர்கள் பயன்படுத்திவர்.

இராமநாதன் நுண்கலைக்கழகத்தில் பரதநாட்டிய வளர்ச்சி

1976 ஆம் ஆண்டு முடிவிலே யாழ்ப்பாண வளாகத்துடன் இந்நிறுவனம் இணைக்கப்பட்டபின் நடனக்கலைக் கற்கைநெறி புதிய உத்வேகம் பெற்றது. இங்கு கலாஷெத்திர பாணியிலான பரதமே கற்பிக்கப்பட்டு வந்தது. இந்நிறுவனத்திலும் யாழ்ப்பாணத்திலேயுள்ள பிரபல கல்லூரிகள், சில பொது நிறுவனங்கள் ஒழுங்கு செய்த நடன நிகழ்வுகளில் நடனக்கலை ஆசிரியர்களும், மாணவர்களும் நன்கு ஆற்றுகை செய்து பாராட்டுப் பெற்றனர். பேராசிரியர் கா. கைலாசநாதக் குருக்களின் வேண்டுகோளின் படி இவர்கள் 1981லே முன்னேள்வரத்திலே நடைபெற்ற வசந்த நவ ராத்திரியின் போது அம்பாள் மீது அவர் இயற்றிய வடிவாம்பிகா பஞ்ச ரத்தினத் தினத்திற்கு ஏற்றவாறு கோலட்ட நடன நிகழ்வினை ஆற்றுகை செய்து பாராட்டுப் பெற்றனர். அன்று அங்கு வழிபட வந்த முன்னாள் பிரதம மந்திரி திருமதி. ஸ்ரீமாவோ பண்டாரநாயக்கா போன்றோர் இதனைப் பார்த்து மகிழ்ந்தனர் இந்நிகழ்வினைப் பாராட்டினர்.

நடன மாணவர்கள் ஆய்வுத்திறனையும் வளர்ப்பதோடு எழுத்துத் திறனையும் வளர்க்கும் நோக்குடன் இறுதியாண்டில் ஒரு சிறு ஆய்வுக் கட்டுரையும் சமர்ப்பித்து வந்தனர். ஆரம்ப கட்டங்களில் இவ் ஆய்வுக் கட்டுரைகளுக்கு ஆலோசகராகப் பேராசிரியர் வி. சிவசாமி செயற்பட்டார்.

செல்வி. சாந்தா பொன்னுத்துரை இந்நியா சென்று நடனத்திலே முதன்முறையாக எம். ஏ.பட்டம் பெற்ற இலங்கையராகப் புதிய அனுபவம், திறனுடன் திரும்பினார். அவர் இங்கு சிலகாலம் நன்கு பணியாற்றிய பின் பதவியிலிருந்து விலகிச் சிங்கப்பூரிலுள்ள நுண்கலைக்கழகத்திலே நடன ஆசிரியையாக நியமனம் பெற்றார். திருமதி. கி. ரவீந்திரா தொடர்ந்து பணிபுரிந்தார். இவரைவிட இந்நிறுவனத்திலே கற்று முதன் முதலாக நாட்டியக்கலைமணிப் பட்டம் பெற்றவர்களில் ஒருவராக முதலாம் பிரிவிலே சித்தியடைந்தவராக நடன போதனாசிரியராக நியமனம் பெற்ற திருமதி. பத்மரஞ்சனி உமாசங்கர் முதலியோர் பணிபுரிந்தனர். இவர்கள் காலத்திலும் இந்நிறுவனத்தின் நடன நிகழ்வுகள் தொடர்ந்து சிறப்பாக பல வைபவங்களிலே நடைபெற்றன. இலங்கை வானொலியிலும் இவர்கள் நடனம் பற்றிய விளக்கங்கள் அளித்தனர்.

நடனக்கலைமாணிப் பட்டக் கற்கைநெறி (Degree Course in Dance) அறிமுகப்படுத்தப்படல்

1992 ஆம் ஆண்டளவிலே இராமநாதன் நுண்கலைக்கழக வரலாற்றிலே புதிய திருப்பம் ஏற்பட்டது. ஏற்கனவே கலைமாணி கற்கை நெறிகள் (Diploma Course) இசையிலும் நடனத்திலும் பல ஆண்டுகளாக நடத்தப் பட்டு வந்தன. சமகாலப்போக்குகளுக்கு ஏற்பவும் இக்கற்கை நெறிகளுக்குப் புதிய பரிமாணம், முக்கியத்துவம் அளிக்கும் வகையிலும், யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம் நடனத்திலும் இசையிலும் கலைமாணிப் பட்ட கற்கைநெறிகளைத் தொடங்குதற்குத் தக்க நடவடிக்கைகளை மேற்கொண்டது. இதற்கு ஏற்பக் கற்கைநெறிக்கான பாடவிதானம், மற்றும் சில விடயங்கள் கவனிக்கப்பட்டன.

புதிய பாடத்திட்டத்திலே பண்ணிசையும் ஒரு கற்கைநெறியாக மேற்கொள்ளப்பட்டது. எனவே இசைத்துறையிலே கர்நாடக இசை, வாய்ப்பாட்டு வாத்தியம் வயலின், வீணை, மிருதங்கம் என்பனவற்றுடன் பண்ணிசை ஆகியன கலைமாணிப்பட்ட பாடங்களாயின. இதுவும் நான்கு ஆண்டுகள் நடத்தப்படும். இப்புதிய கற்கைநெறியிலே கலைமாணிக் கற்கை நெறியிற்போல நடனத்தினை பிரதான பாடமாகவோ துணைப் பாடமாகவோ மாணவர் கற்கலாம். பிரதான பாடத்திலே முந்திய கற்கை நெறியிலும் பார்க்க கூடுதலான விடயங்கள் இடம்பெற்றன. முன்னர் ஒரு மார்க்கமாக இருந்தது. இரண்டு மார்க்கமாக அதிகரிக்கப்பட்டது. இத்துடன் ஆங்கிலம், தமிழ், இந்துநாகரிகம், சமஸ்கிருதம், மேலைத்தேய நடனங்கள் ஆகியன வரையறுக்கப்பட்ட அளவிலே கற்பிக்கப்பட்டன. இவற்றுடன் முக்கியமாக இறுதியாண்டிலே ஓர் ஆய்வுக்கட்டுரை முக்கியமாக இடம் பெற்றது. இது மாணவரின் எழுத்துத்திறன் மட்டுமன்றி ஆய்வுத்திறனையும் வளர்ப்பதற்காகும். கலைமாணிப்பட்டப் படிப்பினை மேற்கொள்வோர் கல்விப்பொதுத் தராதரப் பத்திரம் பரீட்சையிலே நடனத்தை ஒரு பாடமாகக் கற்றுச் சித்தியடைந்தவராகவும், பல்கலைக் கழக பிரவேசத்திற்குத் தகைமை பெற்றவராகவும் இருக்கவேண்டும். இக்கற்கைநெறியினைப் பூர்த்தி செய்வோருக்கு நுண்கலைமாணி நடனம் (பரதநாட்டியம்) (Bachelor of Fine Arts Bharata Natyam) பட்டம் வழங்கப்படும்.

கலைமாணிக் கற்கைநெறி தொடங்கப்பட்ட பின்னரும் தொடர்ந்து கலைமாணிக் கற்கைநெறி சமாந்தரமாகச் சமார் பத்து ஆண்டுகள் நடைபெற்று முடிவுற்றது. இதேவேளையிலே வெளிவாரியாகவும் நடன

மாணிக் கற்கைநெறி தொடங்கப்பட்டுள்ளது. இதற்கான பாடத்திட்டம் பெருமளவு உள்வாரி மாணவர்க்கான பாடத்திட்டம் போன்றதே.

நடனக்கலை கற்கைநெறி பாடத்திட்டத்திலே சமகாலப் பல்கலைக்கழக விதிகளுக்கேற்ப மேலும் சில துணைப்பாடங்கள் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன.

நடனக்கலைமாணிப் பட்டம் சென்ற நூற்றாண்டு தொண்ணூறுகளின் பிற்பகுதி தொடக்கம் வழங்கப்பட்டு வருகின்றது. இதேகாலகட்டத்திலே சித்திரமும் வடிவமைப்பும் (Art and design) எனும் புதிய கற்கைநெறியும் தொடங்கப்பட்டது

மேலும், இராமநாதன் நுண்கலைக்கழகத்திலே கற்பிக்கப்பட்டுவரும் பிரதான பாடங்களான இசை, நடனம், ஆகியவற்றிற்காகத் தனியான துறைகள் உருவாக்கப்பட்டன. ஆனால் சித்திரமும் வடிவமைப்பும் எனும் கற்கைநெறி நடனத்துறையுடன் சில கலமாக இணைக்கப்பட்டுப் பின்னர் தனித்துறையாயிற்று. நடனத்துறையின் முதல் தலைவராகக் கல்விப்புலப் பேராசிரியர் கலாநிதி சபா ஜெயராசா சில ஆண்டுகளாகப் பணியபற்றினார்.

கலைமாணிக் கற்கைநெறிகள் தொடங்கியபின் இங்கு கற்பித்துவரும் போதனாசிரியர்களின் தரத்தினை உயர்த்துவது அவசியமாயிற்று. மேலும் கலைமாணிப்பட்ட கற்கைநெறியைத் தொடர்ந்து பட்டப்பின் படிப்புகள் உதாரணமாக முதுதத்துவமாணி (M.Phil) போன்றவற்றைத் தொடங்கு தலும் இன்றியமையாததே. எனவே முதற்கட்டமாக போதனாசிரியர்கள் இப்பட்டப்படிப்பினை மேற்கொள்ள வாய்ப்பு அளிக்கப்பட்டது. நடன போதனாசிரியர்களில் திருமதி. பத்மரஞ்சனி உமாசங்கர் தனது பதவியிலிருந்து விலகி அவுஸ்திரேலியா சென்றுள்ளார். திருமதி. கிருஷ்ணாந்தி ரவீந்திரா இப்பட்டப் படிப்பினை மேற்கொண்டு முதலாவதாக நடன முதுதத்துவமாணிப் பட்டம் பெற்றவர் ஆவார். இதன் பின் இவர் சிரேஷ்ட நடன விரிவுரையாளரானார். தொடர்ந்து நடனத்துறைத் தலைவராகச் சில ஆண்டுகள் பணிபுரிந்து விலகிக் கலாநிதிப் பட்டத்திற்கான ஆய்வினை இந்தியாவிலே மேற்கொண்டுள்ளார். இவருக்குப் பின் இந்துநாகரிக சிரேஷ்ட விரிவுரையாளரான திருமதி. சு. சிறிமுரளிதரன் நடனத்துறைத் தலைவராகப் பணிபுரிந்தார். இக்கால கட்டத்தில் இங்கு முதன்முதலாக நாட்டியக்கலை மாணிப்பட்டம் பெற்றவர்களில் நடனவிரிவுரையாளராக மூவர் நியமனம் பெற்றனர். அவர்களின் ஒருவரான திருமதி அ. கிருபை ராஜா இந்தியாவிலே முதுதத்துவமாணிப்பட்டம் பெற்றபின் கலாநிதிப் பட்ட ஆய்வினை மேற்கொண்டிருக்கிறார். மற்றைய இருவர்களான செல்வி மைதிலி அருளையா, திருமதி. சீதாலக்ஷ்மி பிரபாகரன் ஆகி

யோர்இத்துறையிலே நடன முதுதத்துவமாணிப் பட்டத்திற்கான ஆய்வினை மேற்கொள்ள அனுமதிக்கப்பட்டு, ஆய்வுசெய்து அப்பட்டத்தினைப் பெற்றனர் சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர் ஆயினர். இவர்களில் ஒருவரான திருமதி. சீ. பிரபாகரன் நடனத்துறைத் தலைவராக நியமிக்கப்பட்டுள்ளார். மேலும் இங்கு கற்ற சிலர் நடன விரிவுரையாளராக நியமிக்கப்பட்டுள்ளார். அவர்களும் பட்டப்பின் படிப்புகளில் ஈடுபடுகின்றனர். இவ்வாறு பரதநாட்டியம் முதன் முதலாக நிறுவன ரீதியிலே பல்கலைக்கழக மட்டத்திலே இலங்கையில் இங்குதான் அறிமுகம் செய்யப்பட்டு கற்பிக்கப்பட்டு வருதல் நன்கு குறிப்பிடற்காலது.

நாட்டியக்கலைமணி, நாட்டியக்கலைமாணி ஆகிய இரு கற்கை நெறிகளிலும் ஆரம்பகாலம் தொடக்கம் நடனக்கலையின் தரம் நன்கு பேணப்பட்டு வருகின்றது.

ஏற்கனவே இங்கு நாட்டியக்கலைமாணிப்பட்டம் பெற்று வெளியேறியவர்கள், நாட்டியக்கலைமாணிப்பட்டம் பெற்று வெளியேறி வருபவர்களிலே பலர் இலங்கையின் பல பாகங்களிலும் நடன ஆசிரியர்களாகப் பணிபுரிந்து பல இளம் நடனக்கலைஞர்களை உருவாக்கி வருகின்றனர். இவர்களில் ஒருசாரார் தாமும் தனிப்பட்ட வகையிலே நடன வகுப்புகளை நடத்திப் பணிபுரிகின்றனர். மேலும் சிலர் தேசியக்கல்வி நிறுவனம், ஆசிரியர் பயிற்சிக் கலாசாலை, கல்வியியற் கல்லூரி போன்றவற்றிலே நடன விரிவுரையாளர்களாக விளங்குகின்றனர். மேலும் சிலர் நடனக்கல்வி உதவிப்பணிப்பாளர்களாகவும் சேவை செய்கின்றனர். ஒரு சிலர் அரசாங்க நிருவாக சேவையிலும் பணிபுரிகின்றனர். இத்துடன் மேலும் ஒரு சாரார் மேற்குறிப்பிட்ட பணிகளோடு வானொலி குறிப்பாக தொலைக்காட்சி நிகழ்ச்சிகளிலே மாணவர்களுடன் நன்கு பங்குபற்றி வருகின்றனர். மேலும் ஒருசாரார் இக்கலையை மேலும் ஊக்குவிக்கும் வகையிலும், பிரபலப்படுத்தும் வகையிலும் தத்தம் மாணவர் சிலருக்கு அரங்கேற்றம் செய்து வருகின்றனர். அறிமுறையுடன் ஈற்றுகையும் நன்கு செய்து வருகின்றனர்.

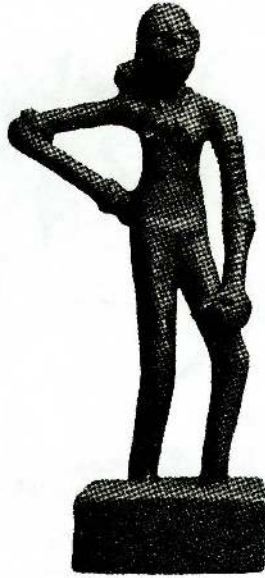
இவர்களைவிட இங்கு கற்றவர்களிலே கணிசமான தொகையினர் 1980க்கு பின்னர் உலகின் பல பாகங்களிலும் பரதக்கலையினை அறிமுகப்படுத்திப் பணிபுரிகின்றனர். குறிப்பாக இலங்கையிலிருந்து புலம் பெயர்ந்து மேற்கு உலகிலே இங்கிலாந்து, பிரான்ஸ், ஜேர்மனி, சுவிட்சர்லாந்து, கனடா, ஐக்கிய அமெரிக்கா, முதலிய நாடுகளிலும் அவுஸ்திரேலியா, நியூசிலாந்து போன்ற நாடுகளில் வாழும் தமிழர் மத்தியில்

இவர்கள் செய்துவரும் நடனப்பணிகள் குறிப்பிடத்தக்கவை. இந்நாடுகளிலே பலர் தனியார் நடன மன்றங்கள், பாடசாலைகள் ஆகியனவற்றிலே இக்கலையினை வளர்க்கின்றனர். இந்நாடுகள் பலவற்றிலே பொதுவான நடனப் பரீட்சைகளையும் நடத்திவருகின்றனர். அரங்கேற்றங்களையும் வேறு நடன நிகழ்ச்சிகளையும் ஒழுங்குசெய்து நடத்துகின்றனர். சில வேளைகளிலே இலங்கையிலுள்ள தத்தம் குருமாரையும் அங்கு அழைத்து மேற்குறிப்பிட்டார் நிகழ்ச்சிகளில் அவர்களைக் கௌரவிக்கின்றனர்.

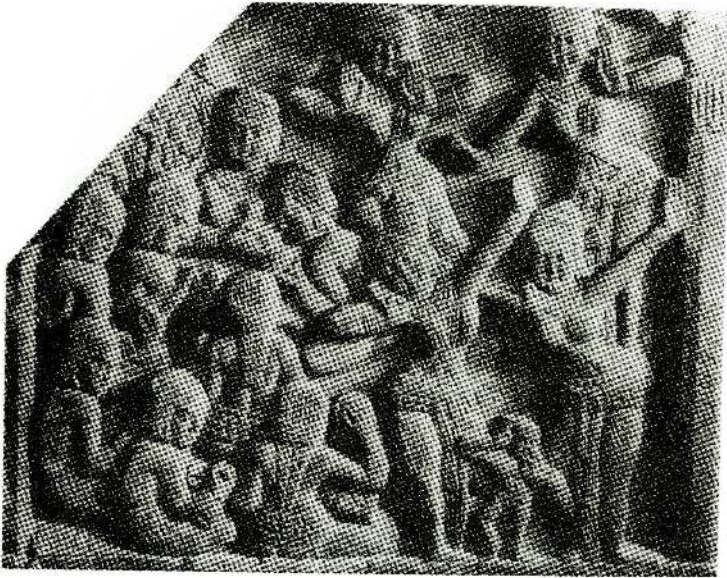
இங்கு நாட்டியக்கலைமணிப் பட்டம் பெற்ற திரு. முருகையா அருள்மோகன் நக்கு குறிப்பிடத்தக்கவர்களுள் ஒருவராவர். இவர் சில மாணவருக்கு பிரான்சில் மட்டுமன்றி இந்தியாவிலே புதுச்சேரி மாநிலத்திலும் அரங்கேற்றம் செய்துள்ளார். இந்தியாவிலே கலைகளை ஊக்குவிக்கும் அமைப்புகளில் ஒன்றான இந்தியாவின் கலை பண்பாட்டு இயக்கம் சில ஆண்டுகளுக்கு முன் இவரை விட இங்கிலாந்திலே திருமதி. கலாமதி பிரபாகரன், திருமதி. பிரேமிளாதேவி ரவீந்திரன் போன்றோரும், கனடாவிலே திருமதி. குமுதினி ஸ்ரீகாந்தா போன்றோரும் குறிப்பிடற்பாலர். முன்னாள் பிரபல நடனவிரிவுரையாளர் செல்வி சாந்தா பொன்னுத்துரை, சிங்கப்பூரை விட்டுச் சில காலமாகக் கனடாவிலே நடனப் பணியினைத் தொடருகிறார்.

இங்கு நடன போதனாசிரியராகக் கடமையாற்றி. அவுஸ்திரேலியாவினை வசிப்பிடமாகக் கொண்டு நடனப்பணி செய்யும் திருமதி ப. உமாசங்கரும், அவ்விடத்திலே நடனப் பணிபுரியும் திருமதி சுகந்தி தயாசீலன் முதலியோரும் குறிப்பிடற்பாலர். மேலும் இலங்கையிலும், வெளிநாடுகளிலும் உள்ள நடனமணிகளிற் சிலர் பரதக்கலை பற்றிய சில நூல்கள், வினாவிடைகள், கட்டுரைகள் எழுதிவருகின்றனர்.

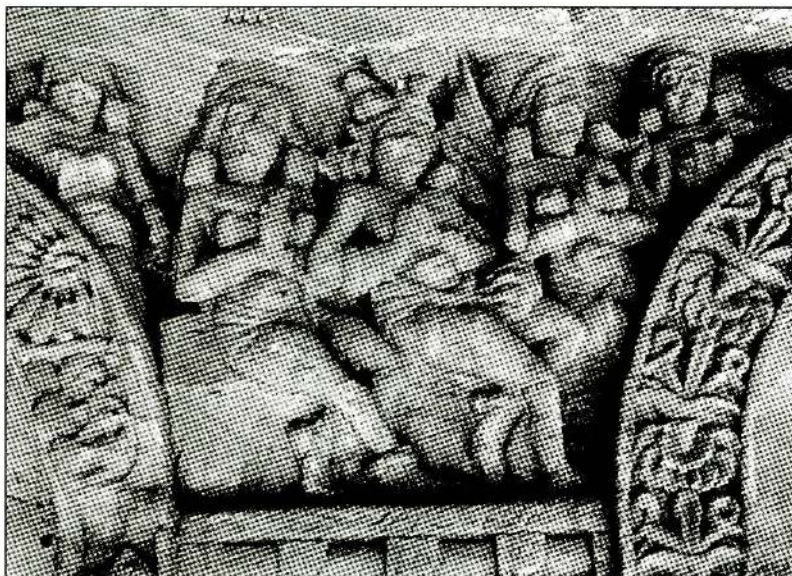
இவ்வாறு இராமநாத நுண்கலைக்கழகம் உள்நாட்டிலும் வெளிநாடுகளிலும் குறிப்பிடத்தக்கவகையிலே நடனப்பணிகள் செய்து வருகின்றது.



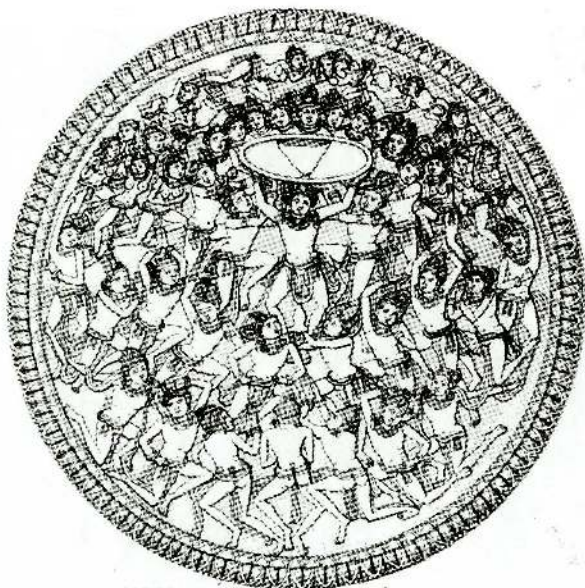
சிந்து சமவெளி நாகரீகத்தைச் சேர்ந்த வெண்கலத்தாலான நடன மாது (கி.மு 2500)



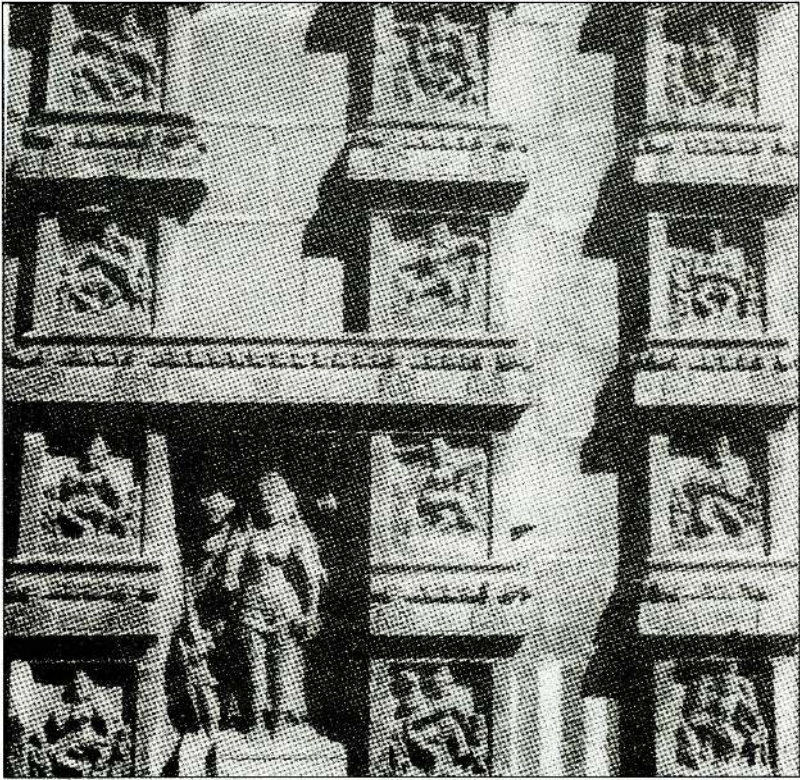
தேவலோக நடன மாதர்களான அலம்புஷா, மித்திரகேசி, பத்மாவதி, சுபத்திரா ஆகியோர் தேவசபையிலே வாத்தியங்கள் இசைக்க ஆடும் காட்சி - பார் கூத் (கி.மு. 2ஆம் நூ.)



கண்டகிரி - உதயகிரி நடனக் காட்சி - ராணி கும்பா (கி.மு. 2ஆம் நூ.)



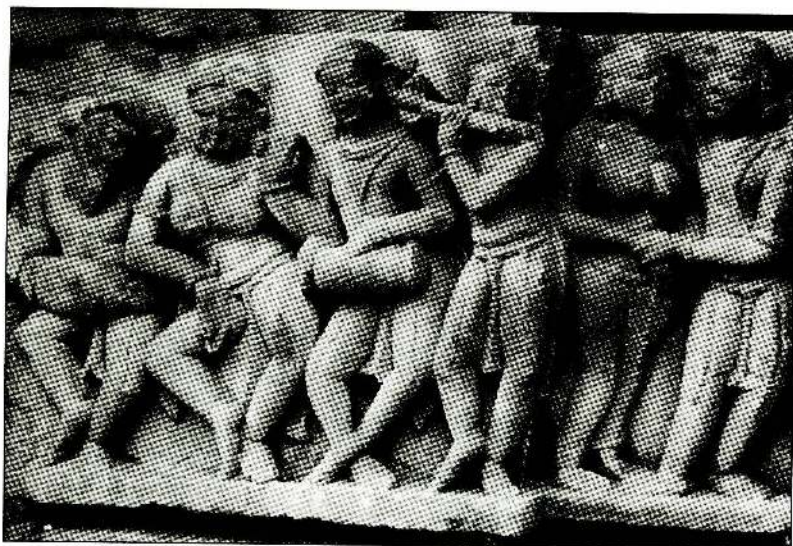
அமராவதி நடனக்காட்சி (கி.பி. 2ஆம் நூ)



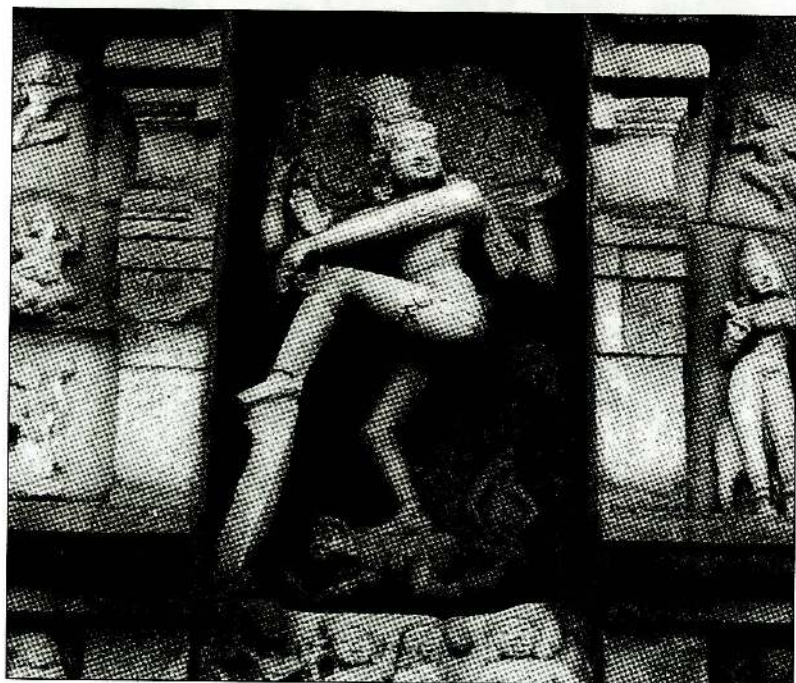
கரணங்கள் கோபுரம் - சிதம்பரம்



நடனப் பட்டி - முக்தேசுவர் - புவனேஸ்வரம் (கி.பி. 10 ஆம் நூ.)



காஜூரகோ நடனக்காட்சி (கி.பி. 10 - 11 ஆம் நூ.)



நடராஜர் - கங்கை கொண்ட சோழபுரம் சிவாலயம் (கி.பி. 11 ஆம் நூ.)



நடன மாது ஓவியம் - தஞ்சைப் பெரிய கோயில் (கி.பி. 11ஆம் நூ.)



நர்த்தகி - சித்தன்னவாசல் ஓவியம் (கி.பி. 9 ஆம் நூ.)



சோழர்கால நடராஜர் (கி.பி. 1000)



நடராஜத் திருவடிவம் - இலங்கை - மத்திய காலம்

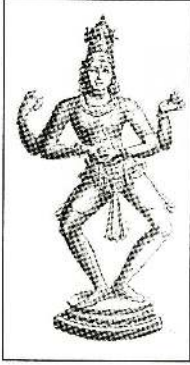
கரணங்கள்



சந்தியா தாண்டவம்



ஊர்த்துவ தாண்டவம்



தலபுஷ்பபுடம்



சமநகம்



அஞ்சிதம்



புஜங்கத்ராஸிதம்



சதுரம்



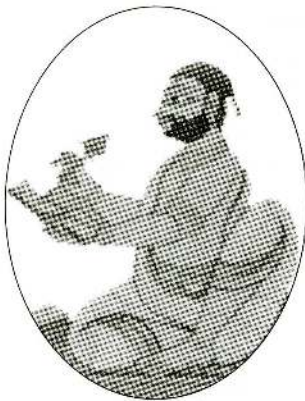
புஜங்கத்ராஸ்தரேசிதம்



புஜங்காஞ்சிதகம்



கங்காவதரணம்



ஜயதேவர்



சுவாதித் திருநாள் மஹாராஜா



சின்னையா



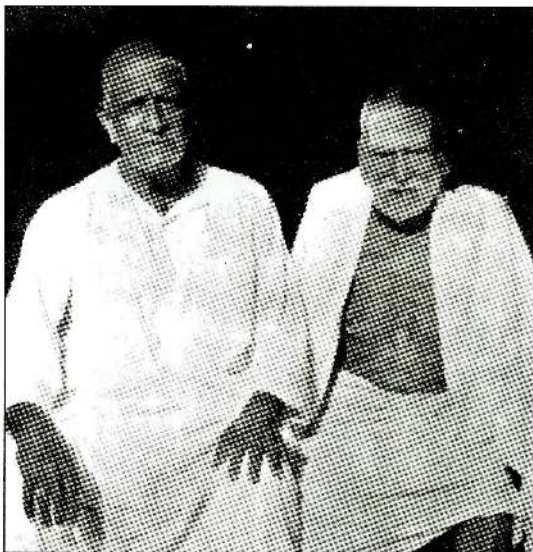
பொன்னையா



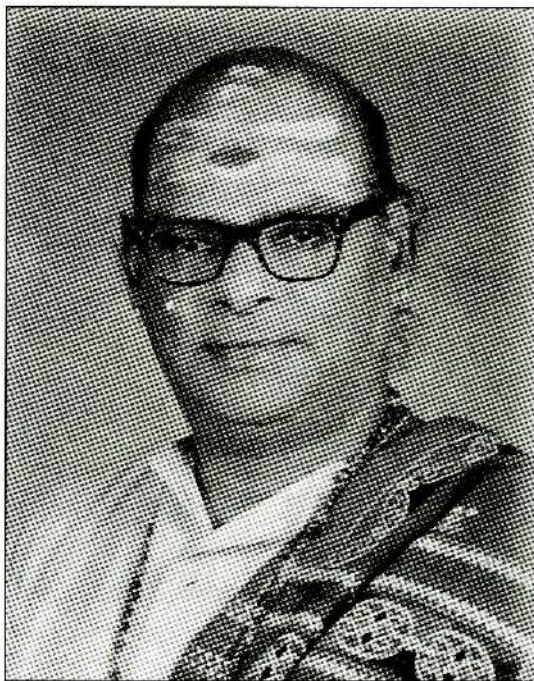
வடிவேலு



சிவானந்தன்



பத்தனை நல்லூர் மீனாட்சிசுந்தரம்பிள்ளையுடன் (வலது) முத்துக்குமாரபிள்ளை



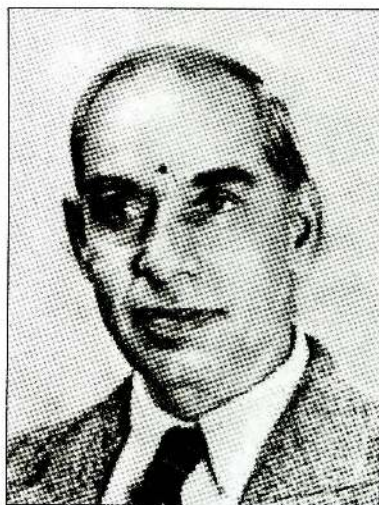
வழுவூர் பா. ராமையாபிள்ளை



மீனாசுட்சி சுந்தரம்பிள்ளை



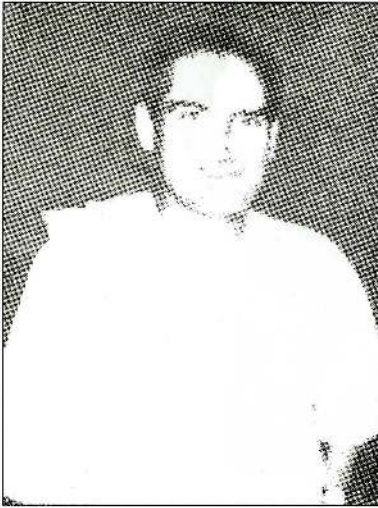
முத்தையாபிள்ளை



ஈ. கிருஷ்ண ஜயர்



ராம்கோபால்



தண்டாயுதபாணிப் பிள்ளை



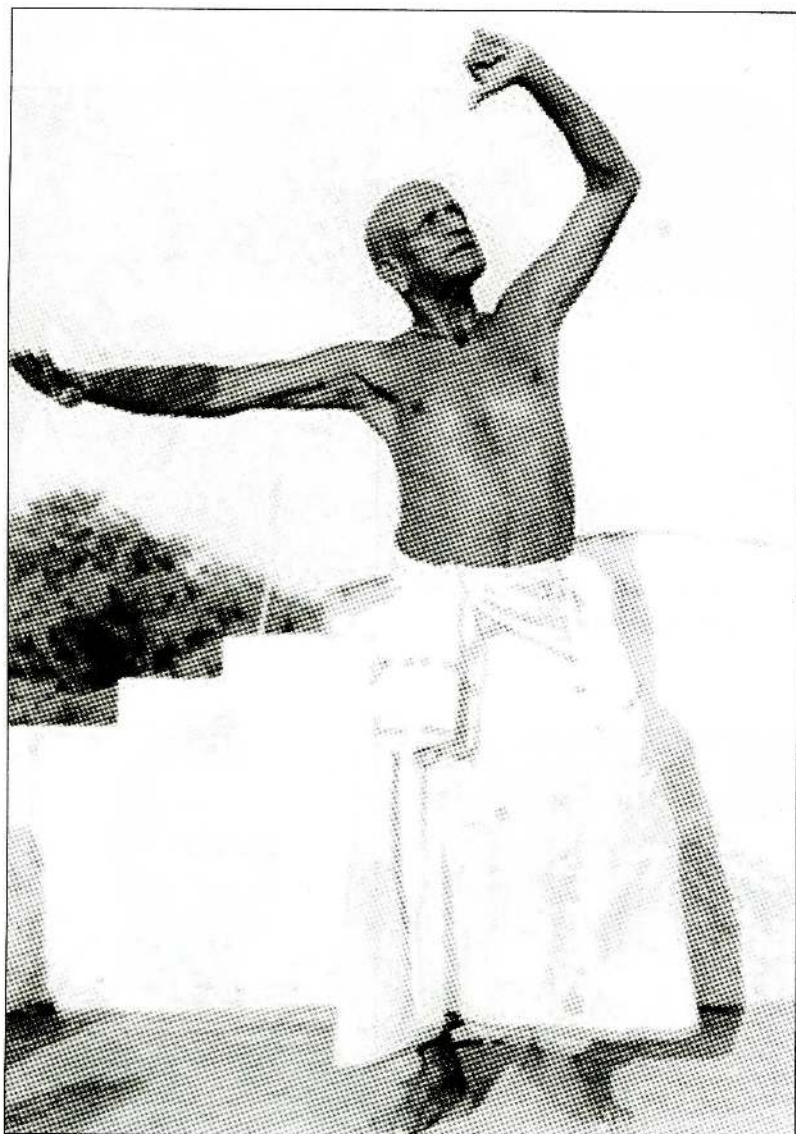
சொக்கலிங்கம் பிள்ளை



சாமராஜ் தந்தை ராமையாப்
பிள்ளையுடன்



கந்தப்பா



முத்துக்குமார பிள்ளை



ஸ்ரீமதி த. பாலசரஸ்வதி



ஸ்ரீமதி ருக்மிணி தேவி அருண்டேல்



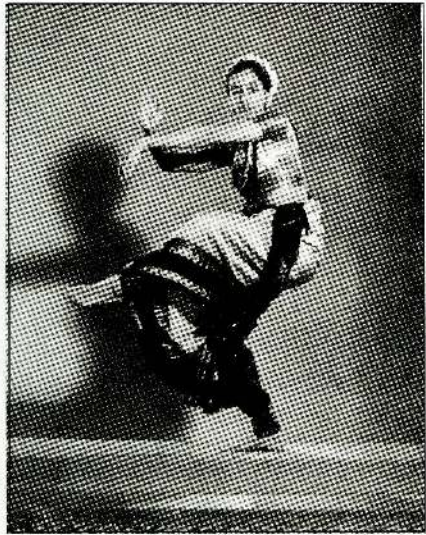
ராஜலக்ஷ்மி(இடம்) ஜீவரத்தினம்(வலது) சகோதரிகள்



மயிலாப்பூர் கௌரியம்மா



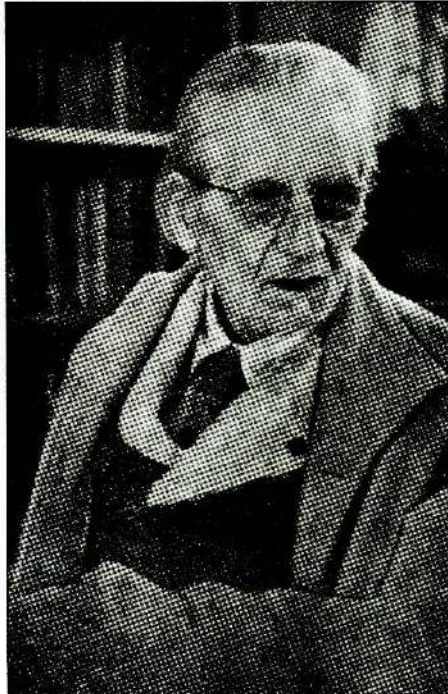
வைஜந்திமாலா



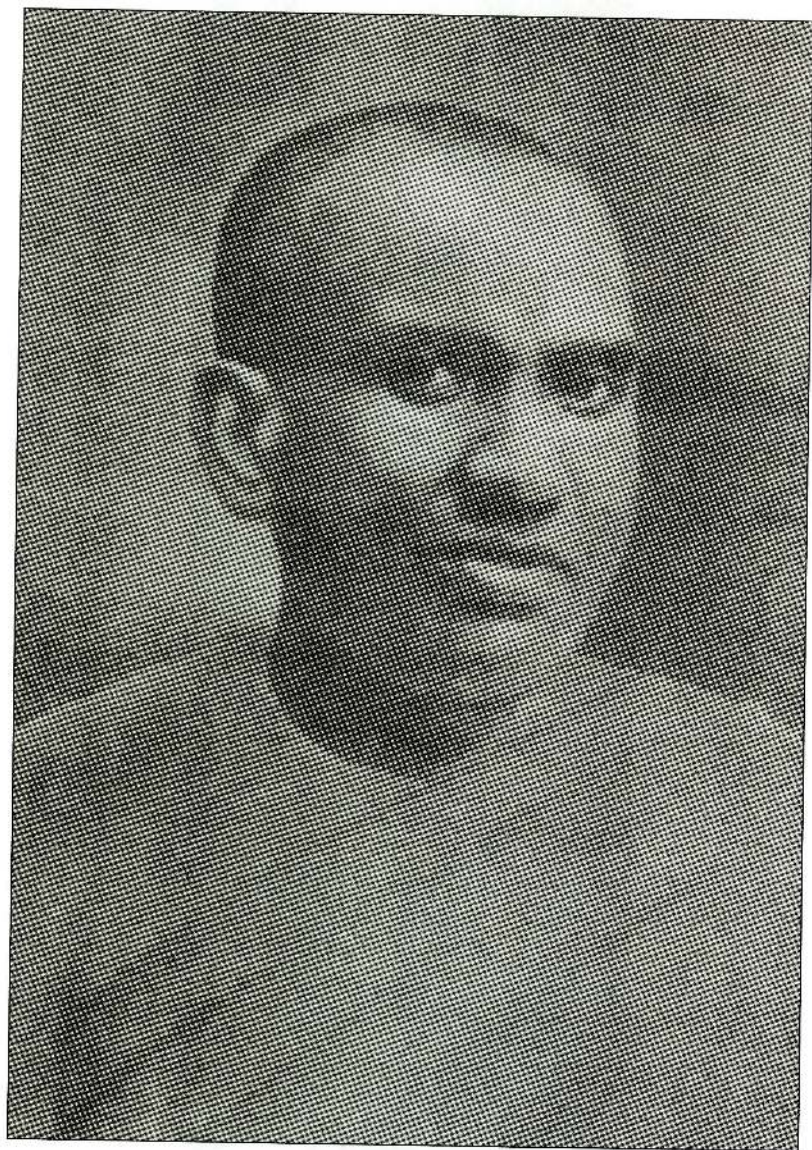
மிருணாளினி



கமலா



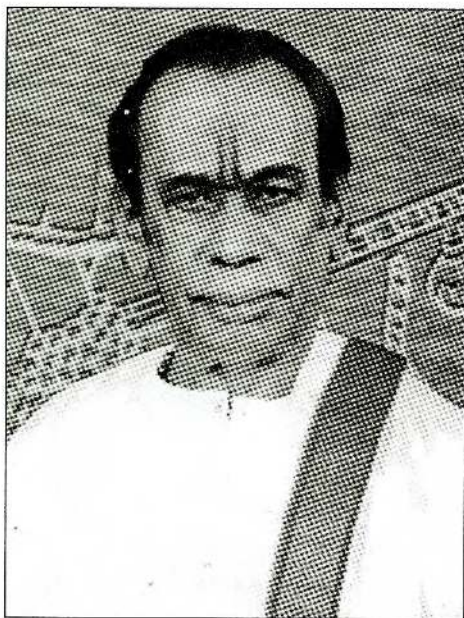
ஆனந்த குமாரசுவாமி



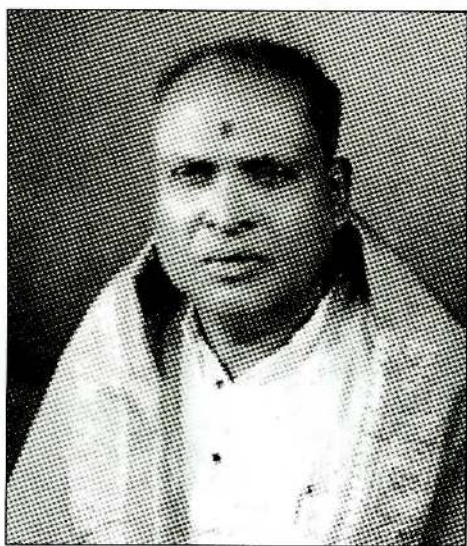
சுவாமி விபுலானந்தர்



ஈழத்து நடனப்பேராசான் ஏரம்பு சுப்பையா



ந. வீரமணி ஐயர்



கீதாஞ்சலி கந்தையா நல்லையா

உசாத்துணை

மூலநூல்

Bharata, *Natyasastra with the Commentary of Abhinavagupta*, Vol. I - IV, Baroda, 1926-1964.

Jaya, *Nittaratnavali* (Edited by V. Raghavan), Madras, 1965.

Nandikesvara, *Abhinayadarpanam* (Editing with Eng. Tr. by Manomohan Ghose), Calcutta, 1957, Tamil Tr. by Viraraghavan, Adayar, 1957.

Sarangadeva, *Sangita Ratnakara Vol. I-IV* (Edited by S. Subrahmanyasastry), Madras, 1948-1959.

Visnudharmottara, *Purana*, Bombay.

அறவளர்த்தான், *பரதசங்கிரகம்* (ச. வெள்ளைவாரணனார் பதிப்பாசிரியர்), சென்னை, 1942.

அறிவனார், *பஞ்ச மரபு மூலமும் உரையும்*, சென்னை, 1942.

இளங்கோவடிகள், *சிலப்பதிகாரம் அடியார்க்கு நல்லார் உரையும் அரும்பதம் உரையும்* (உ. வே. சுவாமிநாதையர் பதிப்பு), சென்னை, 1927.

கல்யாணசுந்தர ஐயர் (பதிப்பாசிரியர்), *பரதசேனாபதியம்*, சென்னை, 1943.

சாத்தனார், *சுத்தநூல்* (விளக்கக் குறிப்புகள் ச. து. ச. யோகியார்), சென்னை, 1955.

சாம்பழர்த்தி, பி. (பதிப்பாசிரியர்), *பரதசித்தாந்தம்*, சென்னை, 1954.

வில்வநாதையர், ரா. (பதிப்பாசிரியர்), *மஹாபரத சூடாமணி எனும் பாவராசுதான சிங்காராதி அபிநயதர்ப்பண விலாசம் I-III அத்தியாயம்*, சென்னை, 1955.

பொது சிறப்பு நூல்கள்

அம்பிகைபாகன், ச., *கலாயோகி ஆனந்தக் குமாரசுவாமி*, யாழ்ப்பாணம், 1973.

இராசமாணிக்கம்பிள்ளை, மா., *பல்லவர் வரலாறு*, சென்னை, 1940.

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

கணபதி, வை., *சிற்பச் செந்நூல்*, சென்னை, 1978.

கார்த்திகா கணேசன், *தமிழர் வளர்த்த ஆடற்கலை*, சென்னை, 1969.

கார்த்திகா கணேசன், *காலந்தோறும் நாட்டியக்கலை*, சென்னை, 1979.

கிட்டப்பா, க. பொ. (பதிப்பாசிரியர்), *தஞ்சை நாவலர் நாட்டியக்கருவூலம்*, சென்னை.

1961.

கிட்டப்பா, கி. பி., *பரத இசையும் தஞ்சை நால்வரும்*, தஞ்சாவூர், 1993.

குலேந்திரன், ஞா., *பழந்தமிழர் ஆடல் இசை*, தஞ்சாவூர்.

குலேந்திரன், ஞா., *பரதநாட்டியத்தில் தமிழிசைப் பாடல்கள்*, தஞ்சாவூர், 1991.

கைலாசநாதக் குருக்கள், கா., *சைவத்திருக்கோயிற் கிரியை நெறி*, கொழும்பு, 1963.

கோபாலகிருஷ்ண ஐயர், ப., *சிவாகமங்களும், சிற்பநூல்களும் சித்திரிக்கம் விக்கிரகவியல்*, யாழ்ப்பாண பல்கலைக்கழக கலாநிதி பட்டம் பெற்றதற்குச் சமர்ப்பித்த ஆய்வுக்கட்டுரை, 1981 (பிரசுரிக்கப்படாதது).

தண்டபாணி தேசிகர், *ஆடவல்லான்*, சென்னை, 1967.

துரைராஜா ஐயர் மாங்குடி, *ஸ்ரீமதி பரத நவநீதம்*, சென்னை, 1957.

திருஞானசம்பந்தர், பெ., *இந்திய எழிற்கலை*, சென்னை, 1977.

நாகசுவாமி, இரா., *சந்திரமூர்த்தி*, மா., *தமிழகக் கோயிற்கலைகள்*, சென்னை, 1976.

சபாசினி, பத்மநாதன், *நாட்டியக்கலை*, தெகிவளை, 1993.

சபாசினி, பத்மநாதன், *அருங்கலை ஆடற்கலை*, கொழும்பு, 1993.

பாலசரஸ்வதி, ராகவன், வே., *பரதநாட்டியம்*, சென்னை, 1959.

பாலசுப்பிரமணியம், குடவாயில், *கோபுரக்கலைமரபு*, தஞ்சாவூர், 2004.

முருகவேள், ந. ரா., *தெய்வத்திருவுருவங்கள்*, சென்னை, 1974.

சரஸ்வதி, கலைமாமணி, *பரதநாட்டியக்கலை*, சென்னை, 1994.

சிவகாமி, வி., *கலாமஞ்சரி*, மருதனார் மடம், யாழ்ப்பாணம், 1983.

சிவகாமி, வி., *பரதக்கலைமாமணி ஸ்ரீமதி ருக்மிணிதேவி*, யாழ்ப்பாணம், 1986

சிவகாமி, வி., *தென்னாசியக் கலைவடிவங்களில் நாட்டிய சாஸ்திர மரபு*, பேராசிரியர் சோ.செல்வநாயகம் நினைவுப் பேருரை, யாழ்ப்பாணம், 1987, திருத்திய பதிப்பு யாழ்ப்பாணம், 1994.

சிவகாமி, வி., *பரதக்கலை*, யாழ்ப்பாணம், 1988, 2001, 2005.

சிவகாமி, வி., *தென்னாசிய சாஸ்திரிய நடனங்கள் ஒரு வரலாற்று நோக்கு*, யாழ்ப்பாணம், 1998.

சீனிவேங்கடசாமி, மயிலை, *இறைவன் ஆடிய எழுவகைத்தாண்டவம்*, சென்னை, 1967.

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

ஜெயராசா, சபா, *பரதநாட்டிய அழகியல்*, கொழும்பு, 1998.

ஜெயராசா, சபா, *ஆடல் அழகியல்*, கொழும்பு, 1999.

- ராகவன், வே., நாட்டியக்கலை, சென்னை, 1974.
- ராமையாபிள்ளை, வழுவூர், பி., தெய்வீக ஆடற்கலை, சென்னை, 1988.
- விபுலானந்தர் சுவாமி, யாழ் நூல், தஞ்சை, 1947.
- விபுலானந்தர் சுவாமி, மதங்கஞ்ஞாமணி எனும் நாடகத் தமிழ் நூல், இலங்கை, 1987.
- Abhijnanamala, Prof. V., Sivasamy, 60th Birthday Felicitation Volume, Jaffna, 1995.
- Ambross Kay, *Classical Dances and Costumes of India*, New Delhi, 1980.
- Bhagyalaksmi, *Approach to Bharata Natyam*, Trivandrum, 1992.
- Bhavani Enaksi, *The Indian Dance*, Bombay, 1970.
- Bose Mandakranta, *Classical Indian Dancing - A Glossary*, Calcutta, 1970.
- Bowers Faubion, *The Dance in India*, New York, 1953.
- Classical and Folk Dances of India*, Bombay, 1970.
- Chandrasekhr, S. K., *Coomaraswamy*, Madras, 1977.
- Chatterjee Ashoke, *Dances of the Golden Hall*, New Delhi, 1979.
- Coomaraswamy, A.K., *Art and Swadeshi*.
- Coomaraswamy, A.K., *Dance of Siva*, New Delhi, 1982. (Tamil Tr. by S. Natarasan, Madras, 1980).
- Dhananjayan, V.P., *Adancer on Dance*, Madras, 1984.
- Doublar Marlaret, N.H., *Dance - A Creative Experiance*, Wisconsin, 1957.
- Durai Rajasingam (ed), *Ananda Coomaraswamy: Remmembering and Remembering Again and Again*, Malaysia, 1974.
- Durai Rajasingam (ed), *The Wisdom of Ananda Coomaraswamy*, K.L., 1979.
- Durai Rajasingam (ed), *A University Course on Indian Art* by A. K. C. Malaysia, 1978.
- Indian Paintings though the Ages*, Vivekananda Prakashan, Madrass.
- Kapila Vatsyayan, *Classical Indian Dance in Literture and the Arts*, New Delhi, 1977.
- Kapila Vatsyayan, *Classical Indian Dance*, New Delhi, 1977.
- Karle Pramod, *Thearic Universe*, Bombay, 1974.
- Keith A.B., *Sanskrit Drama*, Oxfort, 1954.
- Kothari Sunil (ed), *Bharata Natyam*, 1974.
- Krishna Iyar, E., *Bharata Natya and other Dances of Tamilnadu*, Baroda, 1957.
- Krishna Rao, *A Dictionary of Bharata Natyam*, Madras, 1990.
- Laksmi Visvanathan, *Bharata Natyam - The Tamil Heritage*, Madras, 1984.

- Leela Ramanathan, *Bharata Natyam - Yesterday Today and Tommorrow*, New Delhi, 1985.
- Lipsey, Roger(ed), *Coomaraswamy, vol. I, Selected Papers - Traditional Art and Symbolism*, Princetor, 1977.
- Lipsey Roger(ed), *Coomaraswamy, vol. II, Selected Papers - Metaphysics, Princeton*, 1977.
- Lipsey Roger(ed), *Coomaraswamy, vol. III, His Life and Work*, Princeton, 1977.
- Makullowa, M.H., *Dances of Srilanka*, Colombo, 1976.
- Minaksi, C., *Adminisiration and Social Life under the Pallavas*, Madras, 1938.
- Mohan Khokar, *Traditions of Indian Classical Dance*, Delhi, 1979.
- Monier Williams, *Sanskrit English Dictionary*, Delhi, 1981.
- Mrnalini Sarabhai, *Understanding Bharata Natyam*, Baroda, 1975.
- Mrnalini Sarabhai, *Sacred Dance of India*, Bombay, 1976.
- Nagaswamy, R. (ed), *Seminar on Inscriptions*, Madras, 1968.
- Nagaswamy, R. (ed), *South Indian Studies*, Madras, 1978.
- Narayaswamy Nayidu and Srinivasa Nayidu (Ed and Tr.), *Tandava Laksanam*, New Delhi, 1980.
- Nilakanta Sastri, K.A., *A History of South India*, Madras, 1965.
- Nilakanta Sastri, K.A., *The Colas*, Madras, 1953.
- Padma Subrahmanyam, *Bharata's Art Then and Now*, Madras, 1979.
- Pillay, K.K., *Social History of the Tamils*, Madras, 1975.
- Raghavan, V., *Studies in Some Concepts of the Alankara Sastra*, Madras, 1973.
- Raginidevi, *Dance Dialects of India*, Delhi, 1972.
- Raginidevi, *Dances of India*, India, 1984.
- Ramakrishna Kavi, *Bharatakosa*, Tirupati, 1983.
- Ragharaj Anitha Ratnam, *Natya Brahman*, Madras, 1979.
- Rukmini Devi, *Art and Culture in Indian Life*.
- Sambamurthi, P., *History of South Indian Music*, Madras, 1980.
- Santosh, R., Chatterji, *Devadasi, Temple Dancer*, Calcutta, 1945.
- Sarada, s., *Kalaksetra Rukminidevi Reminiscences*, Madras, 1985.
- Sarachandra, E.R., *The Folk Drama of Ceylon*, Colombo, 1966.
- Saroya Vaidyananthan, *The Science of Bharata Natyam*, Madras, 1984.
- Shekar, I., *Sanskrit Drama: It's origin and Decline*, Delhi, Leiden, 1960.

- Smith David, *The Dance of Siva*, Combridge, 1996.
- Sivaramamurti, C., *Nataraja in Art, Thought and Literature*, New Delhi, 1974.
- Sivaramamurti, C., *South Indian Paintings*, New Delhi, 1961.
- Sivaramamurti, C., *South Indian Bronzes*, New Delhi, 1963.
- Sivaramamurti, C., *The Art of India*, New York, 1977.
- Sivathamby K., *Drama in Ancient Tamil Society*, Madras, 1981.
- Subramaniam. S. V., Rajendran (Ed), *Heritage of the Tamils, Temple Arts*, Madras, 1983.
- Tarleker, G.H., *Studies in the Natya Sastra*, Delhi, 1975.
- Varadpande, M.L., *Traditions of Indian Theatre*, New Delhi, 1979.
- Vasudeva Sastri, (Ed. & Tr.) *Natyasastra Sangraha vol. I, II*, Tanjore, Kumbakonam, 1993, 1997.
- Venkatachalam, G., *The Dance in India*, Bombay, 1941.
- Zoete Beryl, De., *The Other Mind (A Study of Dance in South India)*, London, 1955.
- Zvelebil Kamil, V., *Ananda Tandava of Sivasadaranttamurti*, Madras, 1955.

சஞ்சிகைகள்

Kalaksetra, Madras.

Quarterly Journal of the National Center for Performing Arts, Bombay.

Suti (South Indian Classical Music and Dance Monthly), Madras.

The Bulletin of the Traditional Cultures, Madras.

The Journal of the Music Academy, Madras.

The Souvenir of the Music Academy, Madras.

The Marg, Bombay.

கலைமகள் சிறப்புமலர்கள், சென்னை.

கலாபவனம், கொக்குவில்.

கல்கி தீபாவளி மலர்கள், சென்னை.

தமிழ்க்கலை, தஞ்சாவூர்.

நாட்டியம் (ஆசிரியர் புனீமான் ரஞ்சன்), சென்னை.

வட இலங்கைச் சங்கீத சபை, பொன்விழா மலர், யாழ்ப்பாணம், 1982.

சொல்லடைவு

அகத்தியம்	33, 34, 36	இந்திய தேசிய காங்கிரஸ்	236, 263
அடியார்க்கு நல்லார்	33, 34, 154, 351	இந்திராணி	19, 59, 97
அபஸரஸ்	49	இந்தோனேசியா	116
அபிநயதர்ப்பணம்	28, 44, 45, 50, 156, 246, 274	இபின்பத்தூத்தா	29
அபிநயஅரசகேசரி	298	இபின்பட்டுட்டா	289
அபிநவகுப்தர்	45, 56, 63, 64	இராசநாயகம்	158, 292
அபிநவபாரதீ	45, 121	இராசராசன்	116, 117, 118
அமராவதி	25, 51, 102, 332	இராமச்சந்திரன்	75
அம்புநோல்	145	இராமநாதன் நுண்கலைக்கழகம்	320, 321, 323, 324, 329
அரிடரொம்	15	இராவணன்	151
அருணாசலேஸ்வரம்	58, 67, 121	இருக்கு வேதம்	24, 26, 51
அருண்டேல்	344	இலங்கை	59, 77, 79, 84, 85, 114, 116, 143, 146, 147, 151, 154, 158, 185, 241, 246, 262, 265, 277, 287, 289, 302, 305, 317, 325, 337, 353
அர்ஜுனபரதம்	255	இலங்கைப் பல்கலைக்கழகம்	279
அலாரிப்பு	28, 130, 134, 160, 161, 168, 260	உண்மைவிளக்கம்	11, 21
அன்னிபெசென்ற் அம்மையார்	242	உதய சங்கர்	287
அன்னபவல்லோவ	243	உதயசங்கர்	142, 144, 275
அஜந்தா	54, 71, 74, 77	உதய்பூர்	55
அஷ்டபதி	28, 127, 169, 188, 190, 192, 193, 197, 198, 200, 201, 205	உபநிஷதங்கள்	51
அஷ்டாத்யாயீ	24, 41	உபாங்கம்	14, 44, 46, 63
ஆதிமூலபரதம்	40	உமாபதிசிவாச்சாரியார்	5
ஆனந்தகுமாரசுவாமி	2, 12, 16, 124, 143, 156, 173, 262, 263, 264, 273, 278, 351	உமையம்மை	59
ஆனந்த தாண்டவம்	2, 3, 9, 53, 62	ஊத்துக்குடு வேங்கடசுப்பையர்	167, 217
ஆனந்தி	28, 147, 221	எம்பெக்க	59, 155
ஆழ்வார்கள்	194	ஏழிசை மயம்	54
ஆறுமுகநாவலர்	142, 156, 180, 184, 263	ஏரம்பு சுப்பையா	158, 289, 291, 299, 300, 306, 316, 317, 319, 344
இங்கிலாந்து	29, 246, 264, 318, 328	எலிசபத்	54, 263, 294, 318
இணுவில்	156, 298, 299, 305	எல்லோரா	51
இதிகாலங்கள்	51	ஏழு தாண்டவங்கள்	2, 9, 53
இந்தியா	2, 19, 51, 65, 74, 97, 115, 143, 188, 199, 201, 216, 236, 244, 265, 276, 317	ஒரிசா	52, 99, 171, 188, 192, 201, 202

ஒடிசி	198	காந்தாரா	53
ஒவியச்செந்நூல்	70, 72	காபாலம்	4
கங்கை முத்துப்பிள்ளை	39, 156	காரைக்கால்அம்மையார்	59
கச்சியப்பர்	5, 117	காவியமீமாம்சம்	72
கடலதெனிய	155	காளி	25, 59, 166, 314
கணேசன்	351	காளிகா தாண்டவம்	9
கண்டி	19, 153, 154, 155, 158, 265	காளிதாசன்	65
கண்ணப்பர் குறவஞ்சி	146	காளியன்	56, 78
கண்ணன்	18, 105, 351	கிருஷ்ணன்	51, 56, 57, 58, 59, 75, 78, 189, 190, 191, 193, 196, 202, 210, 232
கதக்	19, 139, 143, 198, 205, 241, 317	கிருஷ்ண ஐயர்	208, 222, 234, 236, 238, 256, 321, 340, 352
கதகளி	139, 251, 297, 324	கீத்	51, 199
கந்தபுராணம்	124	கீர்த்தனைகள்	135, 207, 211, 295, 301, 303, 304, 305, 306
கந்தப்பா	210, 226, 341	கிளாறினெற்	219, 238
கந்தவல	143	குஞ்சிதபாதம்பிள்ளை	260
கமலா	28, 147, 178, 216, 221, 249, 257, 258, 259, 296, 346	குடுமியாமலை இசைக்கல்வெட்டு	109, 282, 285
கபிலாவாக்ஸ்யாயன்	200	குண்டலினி சக்தி	13
கமில் சுவெலபில்	4, 5, 138	குந்தவை	123
கம்பர்	17, 177, 320	குப்தர்	25, 73, 121
கரணங்கள்	2, 5, 26, 36, 52, 56, 57, 59, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 75, 76, 81, 112, 121, 148, 217, 333, 334	குமரகுருபரர்	6, 20
கருவூர்த்தேவர்	77, 117, 122	குமாரசம்பவம்	146
கலாபவனம்	293, 298	குமாரிபாரதி	146
கலாஷேத்திரம்	321, 322, 324, 325	கும்பகோணம்	26, 57, 66, 121, 181, 213
கலித்தொகை	4	குருகோபிநாத்	158, 296
கலியாணசந்தரம் முதலியார்	236	குவாலியர்	54
கல்யாணி சகோதரிகள்	144	குற்றாலக்குறவஞ்சி	218
கல்கி	229, 237	கூத்தநூல்	28, 35, 351
கவுத்துவம்	79, 99, 130, 169, 175	கொடுகொட்டி	4, 18, 97
களப்பிரர்	103	கொற்றவை	4, 19, 97
கனகா	28, 221	கைலாசநாத குருக்கள்	324, 325, 352
கனகி	156, 182, 290	கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார்	6, 7, 211, 216
கனகிபுராணம்	156, 290	கோப்பாய் ஆசிரியர்	
கனடா	30, 159, 246, 328, 329	பயிற்சிக் கல்லூரி	158
கன்னடம்	9, 203, 282	கோப்பெருஞ்சிங்களம்	20
கஜூரகோ	335	கோமளா வரதன்	221
காஞ்சி	8, 76, 107, 122, 124		

கௌரீதாண்டவர்	9	சிவபிரான்	2, 3, 11, 18, 25, 26,
சங்கார தாண்டவம்	53		36, 53, 54, 55, 56, 58,
சங்கீதரத்னாகரம்	46, 62, 82, 225,		59, 79, 80, 105, 106,
	283, 285		140, 207, 215
சங்கீதசாராயிர்தம்	126		
சங்கீததர்ப்பணம்	47	சிவானந்தம்	28, 132, 160, 204
சங்கீதபாரிஜாதம்	283, 285	சின்னமேளம்	21, 32, 135, 141,
சங்கீதமகரந்தம்	44, 283, 285		243, 290, 295
சங்கீதமுத்தாவளி	28, 162	சின்னையா	27, 132, 160, 204,
சங்கீர்ணஜாதி	108		226, 319, 338
ச. து. ச. யோகியார்	351	சீவகசிந்தாமணி	73, 124, 285
சதுர்தண்டை பிரகாசிகா	126, 283	சிவாயநம	12
சந்தியா தாண்டவம்	333	சீயகங்கலம்	4, 8, 54
சந்தியாவந்தன	62, 78	சுகந்தவல்லி	204, 205
சரஸ்வதி	343, 352	சுதாராணி	15
சர்வதேசக் கலைக்கழகம்	244	சுத்தானந்த பாரதி	6, 7, 352
சாகுந்தலம்	146, 247	சுந்தரமூர்த்தி	1, 111, 173
சாந்தாராவ்	28, 147, 209, 211	சுவர்ணமுகி	67
சாமராஜ்	341	சுவாதித்திருநாள் மஹாராஜா	167, 203
சாமுண்டா	55	சுவாமிநாதையர்	351
சாமுநட்டுவனார்	215	சுவாமிநாதபிள்ளை	210
சாம்பமூர்த்தி	85, 166, 236, 256,	சுவாமி விபுலானந்தர்	348
	260, 351	சுவாமிவிபுலானந்தர்	
சாரதாதனயர்	47	இசைநடனக்கல்லூரி	288
சாரங்கபாணிகோயில்	57, 58, 66, 121	சூரியமூர்த்தி	206
சிதம்பரநாத முதலியார்	236	செல்வமணி	256, 257, 260
சிதம்பரம்	12, 58, 121, 133,	சேக்கிழார்	5, 78, 173
	155, 179, 217, 258, 334	சேர். பொன். அருணாசலம்	263
சிதம்பரமும் மணிக்கோவை	6	சேர். முத்துக்குமாரசுவாமி	263, 263
சித்தன்னவாசல்	336	சைவசித்தாந்தம்	322
சித்திரா விஸ்வேஸ்வரன்	25	சைவாகமங்கள்	2, 5
சிந்து சமவெளி		சொக்கலிங்கம்	341
நாகரிகம்	24, 71, 103, 262	சொர்ணலிங்கம்	158, 293
சிம்மவிஷ்ணு	103	சோகரி	154
சிலப்பதிகாரம்	4, 25, 46, 73, 87,	சோபனா	221
	93, 94, 97, 98, 102,	சோமநாத்	26
	108, 115, 123, 136,	ஜதிஸ்வரம்	130, 131, 134, 160,
	171, 252, 285, 312, 351		162, 168, 220, 259
சிவகாமவல்லி	12	ஜயதேவர்	188, 189, 190, 192,
சிவராமமூர்த்தி	26, 57, 58, 75		193, 198, 198, 199, 202

ஜனக்கேந்திரி	260	திருமகள்	19, 97
ஜாவா	28, 113	திருமந்திரம்	10
ஜீவரத்தினம்	28, 147, 208, 237, 238, 243, 345	திருமால்	25, 26, 56, 57, 78, 82, 97, 111, 191
டெடிகம	154	திருமூலர்	5
தக்ஷிணசித்திரம்	72	திருவண்ணாமலை	67, 121, 177
தங்கமணி	158	திருவளப்புத்தூர் கல்யாணி	28, 237
தசரூபம்	44	திருவாங்கூர்	132, 134, 135
தஞ்சைப்பெருவுடையார் கோயில்	26, 28, 56, 57, 58, 66, 68, 76, 112, 118, 120, 122, 133, 135, 147	தில்லானா	28, 127, 131, 134, 160, 161, 166, 167, 169, 205, 221, 227, 260, 313,
தஞ்சாவூர்	352, 355	திருவாசகம்	82, 104
தட்டயுதபாணிப்பிள்ளை	245, 250, 251, 253, 257	திருவாரூர் ஞானம்	156, 181, 259, 275,
தண்டு	8, 55, 96, 107, 112	திருவாவடுதுறை	122
தத்திலர்	44	திருவான்மியூர்	246
தமிழகம்	5, 14, 29, 115, 122, 185, 292	திருவிசைப்பா	5, 77, 82, 122
தமிழிசை இயக்கம்	216, 281	திருவிளையாடற்புராணம்	5, 14
தமிழிலக்கியம்	20	திருவெண்காடு	2
தர்பணம்	44, 268	திருவையாறு	179
தலைக்கோலிப்பட்டம்	94, 95, 98, 123	தீர்மானங்கள்	212, 217
தனஞ்ஜயன்	44	தில்லானா	28, 127, 131, 134, 160, 161, 166, 167, 169, 205, 221, 227, 260, 313
தாகூர்	143, 230	துக்கிராலா	181
தாண்டவம்	2, 3, 9, 12, 22, 25, 53, 58, 62, 64, 73, 140, 152, 333	துளஜாஜி	28
தாண்டவதோத்திரம்	8	தூரணம்	35
தியாகராஜகவாயிகள்	132, 211, 217, 305	தூலபஞ்சாஷ்டரம்	11
திரிபுரதாண்டவம்	9, 53	தெலுங்கு	9, 126, 127, 129, 130, 132, 133, 166, 178, 203, 207, 211, 215, 217, 226, 248, 254, 259, 282, 300, 314, 320, 359
திருக்குற்றாலம்	9, 78	தென்கிழக்காசியா	116
திருக்கேதீச்சரம்	152	தேசிக விநாயகம்பிள்ளை	217
திருக்கோனேச்சரம்	152	தேவதாசி	21, 91, 127, 128, 129, 137, 138, 141, 149, 150, 156, 157, 158, 170 - 189, 204, 237, 243, 254, 321
திருஞானசம்பந்தர்	352	தேவாரம்	82, 104, 106, 121, 133, 169, 217
திருநாவுக்கரசர்	62		
திருநெல்வேலி	9, 181, 232, 233		
திருப்பல்லாண்டு	5, 82, 128		
திருப்பரங்குன்றம்	55, 89		
திருப்புத்தூர்	10		
திருப்புத்தூர் புராணம்	10		

தேவரடியார்	21, 26, 27, 29, 76, 84, 110, 111, 112, 115, 128, 137, 141, 152, 154, 155, 170, 289, 290	பதம்	3, 7, 9, 10, 14, 20, 21, 28, 32, 39, 42, 107, 130, 131, 134, 136, 160, 162, 164, 165, 166, 170, 171, 190, 205, 211, 226, 252, 276, 307, 310, 320, 360
தேவிறுவர	29, 152, 177		
நந்திகேசுவரர்	14, 28, 44, 45, 71, 65, 140, 141, 156, 163, 227, 274, 309, 310, 315	பதவர்ணம்	164, 210
நந்திவர்மன்	111	பத்மாசுப்ரமணியம்	21, 28, 40, 57, 63, 67, 95, 96, 100, 111, 121, 122, 147, 217, 221
நடராஜமூர்த்தி	13		
நடசூத்திரங்கள்	41	பந்தனை நல்லூர்பாணி	28, 144, 147, 211, 214, 259, 294
நடனாதிவாத்தியரஞ்சனம்	39, 133, 156	பரதக்கலை	17, 20, 27, 29, 139, 143, 144, 146, 150, 151, 156, 157, 158, 181, 182, 205, 207, 209, 213, 216, 222, 224, 231, 232, 241, 253, 254, 290, 291, 296, 321, 329, 352
நடேசஐயர்	234		
நடேசுபிள்ளை	250, 320, 321, 323	பரதசாஸ்திரம்	32, 38, 39, 260
நட்டுவாங்கம்	33, 146, 172, 208, 210, 215, 218, 223, 251, 261	பரதசித்தாந்தம்	351
நமசிவாய	11	பரதசேனாபதியம்	351
நம்பியாண்டநம்பி	117, 240	பரதநாட்டியம்	3, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 32, 40, 136, 139, 147, 149, 158, 160, 181, 198, 206, 208, 229, 230, 232, 237, 238, 243, 244, 256, 258, 260, 261, 274, 275, 281, 289, 296, 297, 299, 300, 313, 324, 326, 328, 352
நம்மாழ்வார்	106		
நாராயணசுவாமி	218		
நல்லந்துவனார்	4, 5		
நல்லையா	316, 321		
நவரத்தினம்	158, 291, 293, 318		
நாகர்ஜூனிகொண்டா	51, 53, 102		
நாட்டியகலாலயம்	252		
நாட்டிய சாஸ்திரம்	2, 5, 14, 20, 32, 41, 42, 45, 46, 50, 51, 52, 53, 56, 57, 58, 63, 64, 73, 81, 95, 96, 97, 101, 102, 111, 112, 120, 122, 132, 139, 140, 172, 274, 310		
நாதாந்த நடனம்	2, 9, 12, 75, 112, 113		
நாரத பக்திசூத்திரங்கள்	104	பரதநாட்டியக்கச்சேரி	360
நால்வகை விருத்திகள்	43	பரதார்ணவம்	28, 44
நியூயோர்க்	143, 157, 274	பரம்பள்	28
நிருத்தமூர்த்திகள்	53	பரம்	1, 158, 235, 322
நிருத்தரத்னாவளி	47, 55, 62, 71	பரதம்	14, 20, 21, 25, 30, 33, 38, 40, 135, 139, 140, 145, 146, 147, 157, 158, 163, 181, 185, 186, 208, 216, 218, 221, 222, 231, 238, 251, 252, 257, 281, 286, 291, 313, 318, 323, 324
நிருத்தஹஸ்தம்	63		
நீலகண்டசிவன்	6		
பஞ்சமரபு	33, 35, 37, 351		

பரவிசந்தேசய	360	பொறொபொடோர்	75
பல்லவர்	3, 5, 21, 54, 84, 98, 103, 104, 105, 108, 109, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 123, 171, 282, 351	பொன்னையா	27, 132, 135, 160, 167, 204, 210, 338
பழனியப்பன்	221	போகாங்கம்	361
பனமலை	8	மகாபாரதகுடாமணி	38, 39, 140
பாசுவதமேளம்	360	மஹாபாரதம்	7, 200
பாகூர்	56, 65	மகேந்திரவர்மன்	3, 8, 72, 74, 108, 109
பாணினி	41	மட்டக்களப்பு	158, 279, 283, 301
பாண்டரங்கம்	4, 18, 106	மண்டகப்பத்து	109
பாதாமி	54	மணிப்பூர்	201, 202
பாபநாசம் சிவன்	6, 7, 217	மணிமேகலை	70, 72, 87, 93, 98, 102, 171
பாரதியார்	6, 217, 220, 352, 357	மதங்ககுளாமணி	157, 286, 353
பார்கூத்	52	மதராஸ்பாணி	246
பார்வதி	26, 55, 76, 305	மதுரை	51, 74, 258
பாலித்தீவு	59	மயமதம்	50
பாலசரஸ்வதி	343, 352	மயிலாப்பூர் கௌரிம்மா	225, 238, 345
பாலராமபரதம்	47	மயிலைசீனிவேங்கடசாமி	10
பாலுஸ்வாமி தீக்ஷிதர்	314	மலேசியா	30, 159, 246, 262, 278
பிரத்யங்கம்	11, 14, 44, 63	மலையாளம்	9, 203, 282
பிரமா	26, 54, 55, 78	மனவாசகங்கடந்தார்	5, 11
பிராம்பணன்	59	மஹாதேவ நடடுவனார்	207
பிரான்ஸ்	159, 328	மாணிக்கவாசகர்	106, 113
பிரித்தானியா	159	மாதவி	18, 25, 33, 73, 80, 93, 94, 95, 96, 97, 115, 174, 312
பிருஹதீஸ்வரர்	49, 56, 66, 118, 133, 135, 177	மாதிர்கா	55
புரந்தரதாசர்	20, 134, 201	மாரிமுத்தாபிள்ளை	6, 7, 217
புராணம்	10, 48, 49, 69, 82, 156, 290, 359,	மார்கண்டேயர்	48, 69, 117
புலிகேசி	4	மிருணாளினி	28, 209, 257, 258, 259, 260, 346
புஜங்கதிரஸ்தரேசிதம்	3	மீனாட்குடிகந்தரம்	28, 146, 147, 148, 206, 208, 226, 243, 244, 245, 292, 297, 319, 339
புஜங்கதிராசிதம்	3	முத்தமிழ்	31, 91, 299
புஜங்காஞ்சிதம்	3	முத்துதாண்டவர்	6, 166, 217
புஜங்கலலிதம்	86	முத்துக்குமாரபிள்ளை	238, 251, 254, 256, 257, 258, 260, 261, 339,
பெரியபுராணம்	73, 124	முனி தாண்டவம்	9, 53
பெரியாழ்வார்	106	முன்னேஸ்வரம்	148, 154, 325
பெரில்பிசேசே	104	முருகன்	4, 18, 62, 80, 97, 177, 186, 215, 295
பைரவர்	55		
பொலந்தறுவ	154		

மைசூர் வாசுதேவாச்சாரியார்	245, 251	வடமொழி	8, 29, 34, 35, 41,
யஜ்ஞம்	65		51, 62, 96, 130, 157, 200,
யாத்திரா	189		202, 279, 281, 285
யாப்பகூலா	59, 154	வடிவாம்பிகை	148
யாழ்ப்பாணம்	68, 151, 158, 185,	வடிவேலு	338
	265, 279, 293, 294,	வரலக்ஷ்மி	145
	301, 303, 316, 317, 322,	வர்ணம்	28, 39, 134, 160, 164,
	351, 352, 355		165, 168, 205, 211, 226,
நல்லூர்கந்தசுவாமி கோயில்	68, 182		259, 284
யாழ்நூல்	281, 284, 285	வள்ளத்தோல்	143
யாழ்ப்பாண		வ்றிட்ஸ் ஒவ்காப்ரா	16
பல்கலைக்கழகம்	148, 297, 301, 302,	வாதாபி	74
	305, 306, 318, 322,	வாத்ஸ்யாயன	25, 172
	323, 324, 352	வியட்நாம்	262
யாழ்ப்பாண கல்வியியற் கல்லூரி	158	வழுலூர்	
ராகம்	20, 32, 46, 86, 140, 158,	இராமையாபிள்ளை	28, 143, 147, 238, 296
	160, 161, 164, 165, 201,	வழுலூர் மாணிக்கம் பிள்ளை	147
	239, 304	வழுலூர் பாணி	28, 211, 220
ராகவன்	39, 275, 352, 353	விவேகானந்தர்	142, 268
ராகினிதேவி	145	விருத்தகிரீஸ்வரன் கோயில்	58, 67
ராம்கர்ஹ்	73	விஷ்ணு	3, 29, 48, 54, 55, 56,
ராஜசிம்மன்	65, 109		71, 80, 82, 140, 289
ராஜராஜன்	28, 57, 76, 120, 121, 177	விஷ்ணுகுண்டின்	4
ராஜலக்ஷ்மி	28, 147, 208, 237, 238	விஷ்ணுதர்மோத்தர	
ராதா	28, 147, 190, 194, 220,	புராணம்	45, 48, 49, 69, 71,
	221, 245, 252		82, 117, 140
ராதா ஸ்ரீராம்	245	விஜயராஜஈஸ்வரம்	29, 289
ராதிகா	221	வீணாதனாம்பாள்	158, 225, 237
ராமசாமி ஐயர்	237	வீணாதர தக்ஷிணமூர்த்தி	1, 81, 105
ராம்கோபால்	340	வீரகத்தி	158, 319
ரெனன்ற்	142	வேதநாயகம்பிள்ளை	217
ரைசர் வரதாச்சாயர்	240, 245, 251	வைகுந்தபெருமாள்	112
லக்ஷ்மணன்	158, 248, 298	ஸ்ரீலஸ்ரீ அம்பலவாணநாவலர்	156
லாஸ்யம்	22, 53, 58, 59, 64,	ஸ்ரீ பரமேஸ்வரன் ஆலயம்	68, 149
	140, 152, 169	ஸ்ரீ ராகுலர்	153
வங்காளம்	188	ஸஹிர்தய	65
வஜ்ர	48, 69, 117	ஹலபீட்	56
வடஇலங்கை சங்கீதசபை	158, 292,	ஹல்லைலாஸ்ய	148
	293, 298, 302, 319,	ஹேமமாலினி	147, 221
	322, 355	ஹைதரபாத்	221, 252



சென்னை சங்கீத வித்வ சபையின் (The Music Academy, Madras) முன்னாள் செயலாளரும், அச்சபை வெளியிடும் *The Journal of the Music Academy* எனும் ஆய்வுச் சஞ்சிகையில் ஆசிரியரும், பிரபல இசை, நடன வித்தகரும் ஆய்வாளருமாகிய ஸ்ரீ ரி.எஸ். பார்த்தசாரதி இந்நூலாசிரியரின் "தென்னிந்திய சாஸ்திர நடனங்கள் ஒரு வரலாற்று நோக்கு" (1998) எனும் நூலுக்கு அளித்துள்ள வாழ்த்துச் செய்தியிலே இவரைப் பின்வருமாறு பாராட்டியுள்ளார்:

"Prof. Sivasamy is a unique Scholar whom any nation could be proud. He is associated with this Academy (Music Academy) for many years and although we did not have the good fortune of a personal visit by him, we have published several of his articles in our journal. Prof. Sivasamy is a profound scholar of many forms of classical dance and an authority on the Bharata Natyam tradition of South India. His articles in our journal were greatly appreciated by our readers" ("எந்த ஒரு நாடும் பெருமை கொள்ளத்தக்க தனிச்சிறப்பு வாய்ந்த புலமையாளராகப் பேராசிரியர் சிவசாமி விளங்குகிறார். இந்த வித்வ சபையின் பல ஆண்டுகளாகத் தொடர்பு கொண்டிருக்கிறார். இவர் நேரடியாக இங்கு வந்து எம்மைக் காணக்கூடிய நல்ல அதிர்ஷ்டம் எமக்குக் கிட்டாவிடினும் எமது சபையின் ஆய்வுச் சஞ்சிகையில் இவருடைய கட்டுரைகள் பலவற்றை வெளியிட்டுள்ளோம். சாஸ்திர நடன வடிவங்கள் பலவற்றிலே பேராசிரியர் சிவசாமி ஆழமான புலமையுள்ளவர். தென்னிந்திய பரத நாட்டிய மரபிலே நிபுணத்துவம் வாய்ந்தவர். எமது ஆய்வுச் சஞ்சிகையில் வெளிவந்துள்ள இவரின் கட்டுரைகளை எம் வாசகர்கள் பெரிதும் பாராட்டியுள்ளனர்.")

ISBN 978-955-9396-63-5



9 789559 139663 5

விலை ரூபா 900.00