

இந்து கலாசாரம்

நடனங்களும் ஓவியங்களும்



பதிப்பாசிரியர் : பேராசிரியர் சி. பத்மநாதன்

இந்துசமய, கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம்

இந்து கலாசாரம்

நடனங்களும் ஓவியங்களும்

பதிப்பாசிரியர் : பேராசிரியர் சி. பத்மநாதன்

இந்துசமய, கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம்

இந்து கலாசாரம்

நடனங்களும் ஓவியங்களும்

பதிப்பாசிரியர்:
பேராசிரியர் சி. பத்மநாதன்

வெளியீடு:
இந்துசமய, கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம்
கொழும்பு - 4
2002

நூற்பதிப்புத் தரவுகள்

நூல் : இந்து கலாசாரம் – நடனங்களும் ஓவியங்களும்

பதிப்பாசிரியர் : பேராசிரியர் சி. பத்மநாதன் B. A. (Cey)
Ph.D. (London) LFIBA
வரலாற்றுத்துறைப் பேராசிரியர்
பேராதனைப் பல்கலைக்கழகம்.

நூற்பதிப்பு : 2002

பதிப்புரிமை : இந்து சமய, கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம்.

பிரதிகள் : 1,000

அளவு : 1/8

அச்சு : ஒவ்செற்

பக்கங்கள் : 48 + 372

கடதாசி : 70 கிராம்
வெள்ளை அச்சுத்தாள்

வெளியீடு : இந்து சமய, கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம்
இந்து சமய, விவகார அலுவல்கள் அமைச்சு
248 1/1, காலி வீதி
கொழும்பு 04.

அச்சுப்பதிப்பு : யுனி ஆர்ட்ஸ் (பிறைவேட்) லிமிட்டட்,
48பீ, புளுமெண்டால் வீதி,
கொழும்பு 13.

விலை ரூபா – 500/-

Hindu Culture

Dances and Paintings

Editor:
Prof. S. Pathmanathan B. A., Ph. D. (London) LFIBA

Publisher:
Dept. of Hindu Religious & Cultural Affairs
Colombo
2002

BIBLIOGRAPHICAL DATA

Title	:	Hindu Culture Dances and Paintings
Editor	:	S. Pathmanathan B. A. (Ceylon) Ph. D. (London) LFIBA Professor of History University of Peradeniya
First edition	:	2002
Copyright	:	Dept. of Hindu Religious & Cultural Affairs
No. of copies	:	1,000
Size	:	1/8
Printing	:	Offset
Paper	:	70 gm White Print
No. of Pages	:	48 + 372
Published by	:	The Dept. of Hindu Religious & Cultural Affairs, Ministry of Hindu Religious Affairs, 248 1/1, Galle Road, Colombo - 04.
Printed at	:	Unie Arts (Pvt) Ltd., 48B, Bloemendhal Road, Colombo - 13.
Price	:	Rs - 500/-

பொருளடக்கம்

பக்கம்

01. பாராட்டுரை vii

02. வாழ்த்துரை ix

03. வெளியீட்டுரை xi

04. பதிப்புரை xiii

05. முன்னுரை xvii

பகுதி - 1
நடனங்கள்

06. பரத நாட்டியம்
வி. சிவசாமி 01

07. கதக்களி நடனம்
வி. சிவசாமி 37

08. குச்சுப்புடி நடனம்
வி. சிவசாமி 47

09. யக்ஷ கானம்
வி. சிவசாமி 57

10. மணிப்புரி நடனம்
வி. சிவசாமி 61

11. ஒடிசி நடனம்
சி. பத்மநாதன் 69

12. கர்நாடகத்துக் கோயில்களும் நடனக் கலையும்
சி. பத்மநாதன் 75

13. தமிழகத்தில் நடனக் கலை (பல்லவர் - பாண்டியர் காலம்)
இரா. கலைக்கோவன் 101

பகுதி - 2
ஓவியங்கள்

	பக்கம்
14. இந்திய ஓவியங்கள் - சில வரலாற்றுக் குறிப்புகள் சி.பத்மநாதன்	117
15. குகை ஓவியங்கள் - அஜந்தா ஓவியங்கள் சி.பத்மநாதன்	129
16. சித்தன்னவாசல் ஓவியங்கள் சி.பத்மநாதன்	165
17. சோழர் கால ஓவியங்கள் சி.பத்மநாதன்	179
18. விஜயநகர கால ஓவியங்கள் சி.பத்மநாதன்	193
19. நாயக்கர் கால ஓவியங்கள் சி.பத்மநாதன்	211
20. வசந்ததிலகச் சிற்றோவியங்கள் சி.பத்மநாதன்	233
21. திருவாரூர் ஓவியங்கள் குடவாயில் பாலசுப்பிரமணியன்	241
22. திருப்பருத்திக்குன்றம் வர்த்தமானர் கோயில் ஓவியங்கள் சி.பத்மநாதன்	273
23. சுவரோவியங்களிற் சிவ வடிவங்கள் ந.வேல்முருகு	327
24. இராசபுத்திரரின் ஓவியங்கள் - வசோலிச் சிற்றோவியங்கள் ந.வேல்முருகு	337
25. உசாத்துணை நூல்கள்	353
26. சொல்லடைவு	355
27. கட்டுரையாளர்கள்	367

பாராட்டுரை

பேராதனைப் பல்கலைக்கழகத்தின் வரலாற்றுத் துறைத் தலைவர் பேராசிரியர் சிவசுப்பிரமணியம் பத்மநாதன் அவர்களின் அயரா முயற்சியினால் தயாரிக்கப்பெற்று எனது அமைச்சின் கீழ் இயங்கும் இந்து சமய, கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களத்தினால் வெளியிடப்பட்டுள்ள "இந்து கலாசாரம் – நடனங்களும் ஓவியங்களும்" என்ற நூல் இந்து கலாசாரம் என்னுந் தொடரில் இரண்டாவது நூலாக வெளிவருவது கண்டு பெரு மகிழ்வடைகின்றேன்.

இந்து சமய, கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களத்தினால் 2000ஆம் ஆண்டு ஏற்பாடு செய்யப்பட்ட இந்து சமய ஆய்வரங்கின் போது படிக்கப்பட்ட ஆராய்ச்சிக் கட்டுரைகளின் இரண்டாவது தொகுப்பு நூலாக இது அமைந்துள்ளது. ஏற்கனவே இதன் முதற்பகுதியாக "இந்து கலாசாரம் – கோயில்களும் சிற்பங்களும்" வெளிவந்தது.

தமிழ் நாட்டின் அறிஞர்களும், இலங்கைப் பல்கலைக்கழக அறிஞர்களும் இவ் ஆய்வரங்கிற் கலந்து கொண்டு படித்து ஒப்புவித்த ஆய்வுக் கட்டுரைகள் இந்நூலில் இடம்பெற்றுள்ளன. ஆய்வரங்கை நெறிப்படுத்திய பேராசிரியர் சி. பத்மநாதன் அவர்கள் கட்டுரைகள் அனைத்தையும் துல்லியமாகப் பார்வையிட்டு வேண்டிய திருத்தங்கள் செய்ததுடன் பிற்சேர்க்கைகளையும் சேர்த்து இந் நூல்கள் மூலம் சிறந்ததொரு ஆவணத்தைத் தயாரித்துள்ளார். ஆராய்ச்சிக் கட்டுரைகளை முழுமைப் படுத்துவதற்காகப் பல்வேறு சான்றுகளையும் தேடி இந்தியாவின் பல பாகங்களுக்கும் நேரடியாகச் சென்று ஆய்வுக் கட்டுரைகளுடன் தொடர்புடைய வர்ணப்படங்களைப் பெற்று நூலுடன் இணைத்துள்ளமை அவருடைய தகைமைக்குச் சான்றாக விளங்குகின்றது.

இந்து கலாசாரம் – நடனங்களும் ஓவியங்களும் என்னும் நூல் இந்துப் பண்பாட்டில் நடனங்களும் ஓவியங்களும் எவ்வளவு தூரம் முக்கியத்துவம் பெற்றுள்ளது என்பதை அதி நுட்பமாக ஆராய்ந்து நிற்கின்றது.

பல்கலைக்கழகக் கல்விவரை இந்து சமய கலாசாரத்தை ஆய்வு செய்ய விரும்புகின்றவர்களுக்கும் இவை பற்றிய அறிவை வளர்த்துக்கொள்ள முனைபவர்களுக்கும் இது ஓர் வரப்பிரசாதமாக விளங்குகின்றது. பேராசிரியர் சி. பத்மநாதன் அவர்களை அறிய வாய்ப்புக் கிடைத்த பொழுது வரலாற்றுத் துறையிலும், இந்து சமய கலாசாரத்திலும் அவருக்கிருந்த ஆழ்ந்த புலமையையும் பற்றையும் அறிந்து நான் வியப்புற்றேன். யாழ்ப்பாண இராச்சியம் என்றதொரு அரிய வரலாற்று நூல் உட்பட வரலாற்றுத் தொடர்புடைய தமிழ், ஆங்கிலம் சார்ந்த பல நூல்களை எழுதி உள்ளார். அவரின் ஆக்கம் ஈழத்தில் மட்டுமல்ல உலகம் முழுவதுமுள்ள வரலாற்றுத்துறை மாணவர்களுக்கும், இந்து நாகரீகத்துறை சார்ந்த மாணவர்களுக்கும் அரும் பொக்கிஷமாக காலத்தினால் அழியாது நிற்கும் என்பதில் சந்தேகமில்லை. பேராசிரியரின் பணிக்கு எனது மனமார்ந்த பாராட்டுக்களும் நல்லாசிகளும் நன்றியும் உரித்தாகுக.

இந்நூல் வெளியிடும் பணியை நிறைவேற்றுவதற்குப் பேராசிரியருக்குப் பக்கபலமாக நின்றுழைத்த இந்து சமய, கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களத்தின் பணிப்பாளர் திருமதி சாந்தி நாவுக்கரசன், திணைக்களத்தின் உதவிப் பணிப்பாளர் திரு. எஸ். தெய்வநாயகம் மற்றும் அலுவலர்கள் அனைவருக்கும் எனது பாராட்டுக்கள்.

தியாகராசா மகேஸ்வரன்,
இந்து சமய விவகார அலுவல்கள் அமைச்சர்.

இந்து சமய, விவகார அலுவல்கள் அமைச்சு,
248 1/2, காலி வீதி,
கொழும்பு – 04.

வாழ்த்துரை

2000 ஆம் ஆண்டில் இந்து சமய, கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களத்தினால் "நுண்கலை வளர்ச்சி" என்னும் பொருளில் நடத்தப்பட்ட ஆய்வரங்கிற் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட கட்டுரைகளின் ஒரு பகுதி கடந்த ஆண்டு "இந்து கலாசாரம் – கோயில்களும் சிற்பங்களும்" என்னும் பெயரில் நூல் வடிவில் வெளியிடப்பட்டது.

அக்கட்டுரைகளின் மிகுதிப் பகுதி "இந்து கலாசாரம் – நடனங்களும் ஓவியங்களும்" என்னும் பெயரில் இந்து சமய, கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களத்தின் வெளியீடாகத் தற்போது வெளியிட்டு வைக்கப்படுகின்றது.

இந்து கலாசாரம் கோயிற் கட்டிடக் கலைகளிலும் சிற்பக் கலையிலும் சிறந்து விளங்கியமை போன்றே நுண்கலைகளிலும் சிறந்து விளங்கிய கலாசாரம் ஆகும். நடனம், ஓவியம், பண் போன்ற நுண்கலைகள் ஆலயங்களை மையமாகக் கொண்டே வளர்ச்சி பெற்றன.

அந்த வகையில், பரத நாட்டியம், குச்சுப்புடி, கதகளி போன்ற நடனங்களும், பல்வகையான ஓவியங்களும் நீண்ட கால வரலாற்றைக் கொண்டன. அத்துடன் அவ்வக் கலைகளுக்கே உரிய விதிகளையும் கொண்டு மிளிர்கின்றன.

இந் நூலில் இடம்பெறும் கட்டுரைகள், பல வகையான நடனங்களினது தோற்றம், வளர்ச்சி, அவை பிரசித்தி பெற்ற காலம் போன்றவற்றைத் தெளிவாக விளக்குகின்றன. அவ்வாறே ஓவியத்துறையின் வளர்ச்சி, சித்தன்னவாசல் போன்ற இடங்களில் வரையப்பட்ட ஓவியங்களின் தன்மை என்பன மிகவும் தெளிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளன.

இந்து நுண்கலைத் துறைகளில் சிறந்த தேர்ச்சி பெற்ற கட்டுரையாளர்கள் இக் கட்டுரைகளை மிகவும் விரிவாக எழுதியுள்ளனர். அவற்றைத் தொகுத்து மேலும் பல கட்டுரைகளைச் சேர்த்து நூல் வடிவில் ஆக்கியுள்ள பேராசிரியர் சி. பத்மநாதன் அவர்களின் பணி மிகவும் பாராட்டிற்குரியதாகும். அண்மைக் காலங்களில் அவர் தொகுத்து

வெளியிட்டுள்ள ஒவ்வொரு நூலும் முத்திரை பதித்து வருவது சிறப்பம்சமாகும். பேராசிரியரை நான் மனதார வாழ்த்துகின்றேன்.

இந்நூலை அச்சிடும் பணியில் உதவியுள்ள இந்து சமய, கலாசார அலுவல்கள் திணைக்கள உத்தியோகத்தர்களுக்கு எனது பாராட்டுக்களைத் தெரிவித்துக் கொள்கின்றேன்.

இந் நூல் நுண்கலைகள் தொடர்பான ஆய்வுகளை மேற் கொள்வோருக்குச் சிறந்ததொரு வரப்பிரசாதமாகும்.

க. பரமேஸ்வரன்,
செயலாளர்.

இந்து சமய, விவகார அலுவல்கள் அமைச்சு,
248 1/2, காலி வீதி,
கொழும்பு – 04.

வெளியீட்டுரை

இந்து சமய, கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களத்தின் ஆய்வுப் பிரிவின் வெளியீடாக இந்து கலாசாரம் - நடனங்களும் ஓவியங்களும் என்னும் நூல் வெளியிட்டு வைக்கப்படுகின்றது.

இதற்கு முன் வெளிவந்த இந்து கலாசாரம் – கோயில்களும் சிற்பங்களும் நூலில் இடம்பெற்ற ஆய்வுக்கட்டுரைகளும், இந் நூலில் இடம்பெற்றுள்ள நடனங்களும் ஓவியங்களும் தொடர்பான கட்டுரைகளும் திணைக்களத்தினால், 2000 ஆம் ஆண்டு கொழும்பில் நடத்தப்பட்ட இந்து சமய ஆய்வரங்கின் போது தமிழகத்து அறிஞர்களாலும் இலங்கைப் பல்கலைக்கழக அறிஞர்களாலும் சமர்ப்பிக்கப்பட்டு படிக்கப்பட்ட கட்டுரைகளின் தொகுப்பு நூல்களாகும்.

திணைக்களத்தின் வேண்டுகோளின் பேரில் இவ் ஆய்வரங்கினைப் பேராதனைப் பல்கலைக்கழக வரலாற்றுத்துறைப் பேராசிரியர் சி. பத்மநாதன் அவர்கள் சிறப்பாக நெறிப்படுத்தியதுடன், மட்டுமல்லாது படிக்கப்பட்ட கட்டுரைகளைப் பார்வையிட்டு, வேண்டிய திருத்தங்கள் செய்தும், புதிதாகப் பலவற்றை எழுதியும் நூல் வடிவில் கொண்டு வருவதற்கான அனைத்து முயற்சிகளையும் மேற்கொண்டுள்ளார். அவரே இந்நூலின் பிரதம பதிப்பாசிரியராகவும் விளங்குகின்றார்.

நூலை மேலும் கனமுள்ளதாக்கும் வகையில் அவசியமான திருத்தங்களைச் செய்துள்ளதோடு முக்கியமான செய்திகளையும் இணைத்துக் கொண்டுள்ளார். மேலும் கட்டுரைகளுக்குப் பொருத்தமான வர்ணப்படங்களை இந்தியாவுக்குத் தானே நேரில் சென்று பல சிரமங்களுக்கு மத்தியில் தேடித்தந்துள்ளார். இவை நூலின் சிறப்புக்கு அணிகலன்களாக மிளிர்கின்றன. பேராசிரியர் அவர்களுக்கு எங்கள் மனப்பூர்வமான நன்றியறிதலைத் தெரிவித்துக் கொள்கின்றோம். அவரது முயற்சிகள் மேலும் தொடர்வதாக.

இந்து கலாசாரம் - கோயில்களும் சிற்பங்களும், நடனங்களும் ஓவியங்களும் தொடர்பான இரு நூல்களிலும் இடம்பெற்ற கட்டுரைகளைச் சமர்ப்பித்த ஆய்வாளர்கள் அனைவருக்கும் எமது நன்றிகளைத் தெரிவிக்கின்றேன்.

திணைக்கள ஆய்வுப்பிரிவு ஆள்பலம் குறைந்த நிலையிலும் தம் பணியைத் தொடர்வது கண்டு மகிழ்வடைகின்றேன். இந்நூலின் பதிப்புப் பணியில் முன்னின்று உதவிய திணைக்களத்தின் ஆய்வுப்பிரிவின் உதவிப் பணிப்பாளர் திரு. எஸ். தெய்வநாயகம் பல பணிகளுக்கு மத்தியில் இந்நூலை வெளிக்கொணர ஆர்வம் காட்டி உழைத்தமை பாராட்டிற்குரியது. புத்தகத்தைச் சிறப்புற அச்சிட்டு வழங்கிய கொழும்பு – 13, யுனி ஆர்ட்ஸ் அச்சக உரிமையாளர், ஊழியர்கள் அனைவருக்கும் நன்றியைத் தெரிவிக்கின்றேன்.

அழகியற் கல்வி தொடர்பாக உயர் கல்வியை மேற்கொள்வோருக்கு இந்து கலாசாரம் – நடனங்களும் ஓவியங்களும் சிறந்ததொரு கலைப் பொக்கிசமாக விளங்கும் என்பது எமது எதிர்பார்ப்பாகும்.

சாந்தி நாவுக்கரசன்,
பணிப்பாளர்,

இந்து சமய, கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம்.
248 1/1, காலி வீதி,
கொழும்பு – 04.

பதிப்புரை

நடனங்களும் ஓவியங்களும் என்னும் இந்நூல் இந்து கலாசாரம் தொடர்பாக இந்து சமய, கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம் வெளியிடும் தொடரின் இரண்டாவது தொகுதியாகும். இதில் இரண்டு பகுதிகளிற் பத்தொன்பது கட்டுரைகள் அடங்கியுள்ளன. அவை ஐந்து ஆசிரியர்களால் எழுதப்பட்டவை. கட்டுரைகள் ஆராய்ச்சி பூர்வமான முடிபுகளையும் வித்துவபூர்வமான விளக்கங்களையும் அடிப்படையாகக் கொண்டவை. இந்து சமுதாயத்தில் வளர்ச்சி பெற்ற நடனம், ஓவியம் என்னும் கலைகளைப் பற்றிய புரிந்துணர்வையும் தெளிவான விளக்கத்தினையும் ஏற்படுத்தக்கூடிய வண்ணமாக இலகுவான நடையிற் கட்டுரைகள் எழுதப்பட்டுள்ளன. அவை கலைகளைப் பயிலுவோராலும் படித்தற்குரியவை. ஆயினும் கலைப் பயிற்சிக்கு வேண்டிய சாஸ்திரீயமான விதிகளை விளக்குவது அவற்றின் நோக்கமாக அமையவில்லை.

இந்த நூல் உருப்பெறுவதற்கும் அது வெளிவருவதற்கும் ஏதுவான காரணங்கள் பலவாகும். அதன் உருவாக்கத்திற்கு உறுதுணையாக இருந்தவர்கள் பலர். சில நிறுவனங்களுக்கும் இதிற் பங்குண்டு. இந்து சமயம், இந்து கலாசாரம் என்பன தொடர்பான ஆராய்ச்சிக் கருத்தரங்குகளை ஆண்டு தோறும் நடத்தினால் அவற்றால் நல்ல பலன் ஏற்படுமென்று ஏழு வருடங்களுக்கு முன்பு இந்து சமய, கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களத்தின் துணைப் பணிப்பாளராகக் கடமை புரிந்த திருமதி சாந்தி நாவுக்கரசனிடம் கூறினோம். அவர் புரிந்துணர்வோடு அந்த ஆலோசனைக்கு இசைவாக ஆராய்ச்சிக் கருத்தரங்கினை வருடம் ஒரு முறை நடத்துவதற்கு ஏற்பாடுகள் செய்தார். பின்பு சில காலம் பணிப்பாளராகப் பொறுப்பேற்றிருந்த தில்லை நடராசா அவர்கள் இந்த ஆராய்ச்சிக் கருத்தரங்குகளை நடத்துவதில் மிகுந்த ஆர்வங் காட்டினார். 1995 ஆம் ஆண்டு முதலாகத் தொடர்ச்சியாக ஆராய்ச்சிக் கருத்தரங்குகளை நடத்துவது ஒரு மரபாகிவிட்டது. கலாசார விவகாரங்களுக்குப் பொறுப்பான அமைச்சராகவிருந்த கௌரவ லக்ஷ்மன் ஜெயக்கொடியும் அவரின் துணையமைச்சராக விளங்கிய பேராசிரியர் A. V. சுரவீரவும் இந்த முயற்சிகளுக்கு இயலுமான வரையிலே ஆதரவினையும்

பாராட்டுக்களையும் வழங்கினார்கள். 2001 ஆம் ஆண்டில் கருத்தரங்கு நடைபெறாதமை ஒரு துரதிஷ்டவசமான விடயமாகும். திணைக்களம் சில பூர்வாங்கப் பணிகளை மேற்கொண்ட பொழுதிலும் எதுவும் நடைபெறவில்லை.

அமைச்சர் தி. மகேஸ்வரன் இந்து சமய விவகாரங்களுக்குப் பொறுப்பான அமைச்சராகப் பதவியேற்ற பின்பு ஆராய்ச்சிக் கருத்தரங்கினைத் திணைக்களத்தின் ஆண்டுக்குரிய வேலைத்திட்டத்திலே மீண்டும் சேர்த்துக் கொள்ள முடிந்தது. கொழும்பில் மட்டுமன்றித் தமிழர்கள் செறிந்து வாழும் வேறு பிரதேசங்களிலும் ஆராய்ச்சிக் கருத்தரங்குகளை நடத்த வேண்டுமென்ற புதிய யோசனையை அமைச்சர் முன்வைத்தார். அதற்கமைய 2002 ஆம் ஆண்டுக்குரிய கருத்தரங்கு யாழ்ப்பாணத்திலே, பல்கலைக்கழக வளாகத்திலே, பல்கலைகழகத்தின் அனுசரணையோடு நடைபெற்றது. நாட்டு நிலையில் ஏற்பட்டுள்ள திருப்பங்களும் அதற்குச் சாதகமாக அமைந்தன.

இந்து சமய, கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம் நடத்தி வரும் வருடாந்த மாநாடுகள் இந்து சமயம், இந்து கலாசாரம் தொடர்பான அறிவுணர்ச்சி அழுத்தம் பெறுவதற்கும் தெளிவான சிந்தனைகள் ஏற்படுவதற்கும் துணையாகவிருந்தன. இலங்கையிலுள்ள பல்கலைக் கழகங்களைச் சேர்ந்த பேராசிரியர்கள், விரிவுரையாளர்கள் ஆகியோரிற் பலர் இவற்றிலே பங்கு கொண்டு கருத்தரங்குகள் சிறப்பாக நிறைவேறுவதற்கு உறுதுணையாகவிருந்தனர். யாழப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்து ஆசிரியரின் பங்கு இங்கு சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்க ஒன்றாகும். அப் பல்கலைக் கழகத்திலுள்ள பல துறைகளைச் சேர்ந்த ஆசிரியர்கள் வருடாந்தக் கருத்தரங்குகளிலே கிரமமாகப் பங்குபற்றியமை கவனித்தற்குரிய ஒன்றாகும். இக்கருத்தரங்குகளைப் பொறுத்தவரையில் மற்றொரு சிறப்பம்சம் ஆண்டு தோறும் அவற்றிலே இந்திய அறிஞர்கள் பங்கு கொண்டமையாகும். பேராசிரியர்களான பாண்டுரங்கம், புலவர் செ. இராசு, எஸ். என். கந்தசாமி, இராஜு காளிதாஸ் என்போர் அவர்களிற் சிலர். தமிழ்ப் பேராசிரியரான எஸ். என். கந்தசாமியின் உரையைக் கேட்ட சமயத்திலே பாளி மொழியில் அவர் பெற்றிருந்த புலமையைக் கண்ட அமைச்சர் ஜெயக்கொடி பெரிதும் வியப்படைந்தார். அவரையும் அவரது இந்திய சகாக்களையும் பாராளு மன்றத்திற்கு வரவழைத்து, விருந்துபசாரஞ் செய்து, பொன்னாடை போர்த்துக் கௌரவித்தார்.

கலை வரலாற்றறிஞரும் விமர்சகருமான சூடாமணி நந்தகோபால் இரு தடவைகளாக இலங்கைக்கு வந்து, பல சமயங்களிலே வண்ணப்படங்களைத் திரையிலிட்டு, அவற்றின் உதவியோடு நாட்டியம், சிற்பம், கோயிற்

கட்டடக்கலை, இசைக்கலை முதலியவற்றைப் பற்றி ஆற்றிய உரைகள் சபையோரைப் பெரிதுங் கவர்ந்தன; அவை முற்றிலும் வித்துவ பூர்வமானவை; மிகுந்த கவர்ச்சியானவை. இரண்டாவது முறையாக, 1999 இல் அவர் இலங்கைக்கு வந்த பொழுது அவரின் இளைய சகோதரியான துளசி இராமச்சந்திரனும் கூடி வந்தார். துளசியின் கன்னட, தமிழ், தெலுங்குப் பாடல்களைக் கேட்ட சபையோர் பேரானந்தங் கொண்டனர். அவர் நடனங்களை அபிநயஞ் செய்து காட்டி விளக்கும் முறையும் மிகவுஞ் சிறப்பானது. சைவ சமயத்திலும் தமிழ் மொழியிலும் பேரபிமானங் கொண்ட மூதறிஞர் இராசமாணிக்கனாரின் புதல்வர் இரா. கலைக்கோவன் 2000 ஆம் வருடம் நடைபெற்ற கருத்தரங்கிலே பங்குகொண்டு தனக்கேயுரித்தான பாணியில் உன்னதமான ஆராய்ச்சிக் கட்டுரைகளை வழங்கினார்.

இந்து சமய, பண்பாட்டுத் திணைக்களம் நடத்தும் ஆராய்ச்சிக் கருத்தரங்குகள் மூலமாக இலங்கையிலும் இந்தியாவிலுமுள்ள ஆராய்ச்சியாளர்கள் ஒன்று கூடுவதற்கும் அதன் மூலமாக இரு நாடுகளிடையிலுமுள்ள பல்கலைக்கழகங்களிடையே தொடர்புகள் ஏற்படுவதற்கும், அவற்றால் எமது இளம் விரிவுரையாளர்கள் தென்னகஞ் சென்று ஆராய்ச்சி நெறிகளிலே புலமை பெறுவதற்கும் வாய்ப்புகள் ஏற்பட்டுள்ளன. இவற்றை மேலும் விருத்தி செய்வதிற் பலரும் ஈடுபடுவதாற் பல நலன்கள் விளையும். இந்த வருடம் நடைபெற்ற சிலப்பதிகாரமும் தமிழர் பண்பாட்டுக் கோலங்களும் என்ற கருத்தருங்கிலே தமிழ் நாடு தொல்பொருள் திணைக்களத்தைச் சேர்ந்த கலாநிதி வேதாசலமும் மதுரைக் காமராசர் பல்கலைக்கழகத்துப் பேராசிரியர் சேதுராமனும் பங்கு கொண்டனர். திணைக்களத்தின் ஆராய்ச்சி தொடர்பான திட்டங்களிற் பங்கு கொள்வதற்கும் அவர்கள் இருவரும் மனமுவந்து முன்வந்துள்ளனர். எதிர்வரும் ஆண்டுகளிலே பல நற்பணிகளை நிறைவேற்றுவதற்கான அத்திபாரம் இடப்பட்டுள்ளது.

ஆராய்ச்சிக் கருத்தரங்குகள் பயனுடையனவாய் அமைய வேண்டுமாயின் பொதுமக்களும் குறிப்பாக ஆசிரியர்களும் மாணவர்களும் அவற்றாற் பயனடைதல் வேண்டும். தமிழிலும் ஆங்கிலம் முதலான வேற்று மொழிகளிலும் வெளிவந்துள்ள நூல்கள், சஞ்சிகைகள் என்பவற்றில் இடம் பெறும் நவமான விவரங்களும் சிந்தனைகளும் அவர்களுக்கு அறிமுகமாதல் வேண்டும். இந்து சமயம், கலாசாரம் என்பன தொடர்பாக இவர்கள் எல்லோரும் அறிய வேண்டியவையும் தெளிவுபடுத்தப்பட வேண்டியனவும் அதிகமாகும்.

இந்நூல் இந்து சமய, கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களத்தினால் வெளியிடப்படுகின்றது. ஒரு வகையில் அது அத்திணைக்களத்தின் மூலம் இந்தியாவிலும் இலங்கையிலுமுள்ள அறிஞர்களிடையே ஏற்பட்ட நெருங்கிய தொடர்புகளினதும் ஒத்துழைப்பினதும் பிரதிபலனாகும். அந்தத் தொடர்பும் ஒத்துழைப்பும் ஏக காலத்தில் வேறு நிறுவனங்கள் மூலமாகவும் வலுப்பெற்றது. இந்நூலையும் அதனோடு வெளிவரும் கோயில்களும் சிற்பங்களும் என்ற நூலையும் தயாரிப்பதற்கான வாய்ப்புகளும் வசதிகளும் ஏற்படுவதற்கு மிக அண்மையில் உருவாக்கப்பட்ட இந்தியா – இலங்கை நிறுவனமும் ஜப்பான் தேசத்துத் தைஷோ பல்கலைக்கழகமும் ஏதுவாயிருந்தன. இவற்றிலே வெளிவரும் வண்ணப் படங்கள் பெரும்பாலானவை அவற்றின் மூலங் கிடைத்தவை. அவற்றுட் பெரும்பாலானவை எமது வேண்டு கோளினால் கலாநிதி எம். சோமதிலகவினால் எடுக்கப்பட்டவை. ஏனையவை பேராசிரியர் நொ. காரஷீமா, கலாநிதிகள் கே. வேதாசலம், எஸ் ராஜகோபால் ஆகியோரால் வழங்கப்பட்டவை. அவர்களுக்கு எமது பாராட்டுக்கள் உரித்தானவை.

பல வசதியீனங்களின் மத்தியிலும் இந்நூல் தொடர்பான பணிகளை மேற்கொள்வதற்கு அனுசரணையாகவிருந்த திணைக்களத்து அதிகாரிகளுக்கும் அலுவலர்களுக்கும் பாராட்டுக்கள் உரித்தானவை. இந்நூலைச் செம்மையான முறையில் வெளியிடுவதிற் பணிப்பாளர் சாந்தி நாவுக்கரசனும் உதவிப் பணிப்பாளர் எஸ். தெய்வநாயகமும் கொண்டிருந்த ஆர்வம் குறிப்பிடற்குரியது. இந்நூல் செம்மையாக வெளிவருவதற்கான ஏற்பாடுகளை திரு. தெய்வநாயகம் மிகுந்த ஆர்வத்தோடு கவனித்தார்.

நூல் சீரிய முறையிலும் வண்ணக் கோலத்திலும் அச்சாகி வெளிவருவதற்கு உறுதுணையாக விருந்து நற்பணி செய்த யுனி ஆர்ட்ஸ் நிறுவனத்து முகாமையாளர் விமலேந்திரனும் அந்நிறுவனத்தைச் சேர்ந்த செல்விகள் சுதர்ஷினி, நிஷாந்தினி, அருந்ததி முதலியோருக்கும் பாராட்டுக்கள் உரித்தானவை.

மகோன்னதமான இந்து கலாசாரத்தின் அம்சங்கள் சிலவற்றை அறிந்து கொள்வதற்கு ஏதுவான கைநூலாக இது அமையும் என்ற எண்ணத்துடன் இதனை உருவாக்க வேண்டும் என்ற சிந்தனையை ஏற்படுத்திய பரமகுருநாதனின் கமலபாதங்களைப் போற்றுகின்றோம்.

சி. பத்மநாதன்
வரலாற்றுத்துறைப் பேராசிரியர்,
பேராதனைப் பல்கலைக்கழகம்.

முன்னுரை

I

"நாடக மகளிர்க்கு நன்கனம் வகுத்த ஓவியச் செந்நூல் உரைநூற்
கிடக்கையும் கற்றுத் துறை போகிய பொற்றொடி நங்கை"

இது மணிமேகலையிற் காணப்படுவது; மாதவி பற்றிய குறிப்பு. மாதவி கணிகையர் குலத்தவள். கணிகையர் ஆடல், பாடல் ஆகிய கலைகளில் வல்லவர்கள். நாட்டியக் கலையில் வல்லவரான கணிகையர் ஓவியக் கலையிலும் பயிற்சியுடையோராய் விளங்குவர் என்று காமசூத்திரம் கூறும். கணிகையர் வாழும் மனைகளிற் சித்திரங்கள் அமைந்திருக்குமென்று சில நூல்களிற் சொல்லப்படுகின்றது. நாட்டியம், ஓவியம் என்பவற்றிற்கு இடையிலான தொடர்பு கணிகையர் மூலமாக மட்டும் ஏற்பட்டதன்று. அது கலாதத்துவம் காரணமாக ஏற்பட்டது. ரஸபாவங்கள், அபிநயங்கள் என்பன பற்றிய கோட்பாடுகள் இரு கலைகளுக்கும் பொதுவானவை. இரு கலைகளும் அரசர், பெருவணிகர், ஆலயங்கள் ஆகியவற்றின் ஆதரவில் வளர்ச்சி பெற்றுள்ளன. நெடுங் காலமாக அவை ஆலயங்களைப் புகலிடங்களாகக் கொண்டிருந்தமை குறிப்பிடத் தக்கது. பண்பாட்டுக் கோலங்களிற் சிறப்புடையனவாக நடனம், ஓவியம் ஆகியவிரு கலைகளுங் கருதப்பட்டன. நடனக் காட்சிகள் ஓவியங்கள் பலவற்றிலே சித்திரக் கோலமாக விளங்குகின்றன.

நடனம், ஓவியம் என்னும் கலைகளிலே உலகியல் நெறி சார்ந்தவை, சமய நெறிகளைச் சார்ந்தவை என்ற இரு வேறு வகைகள் உண்டு. ஆயினும், நடனங்களைப் பொறுத்தவரையிலே இதுவரை நிலைபெற்றுள்ள சாஸ்திரீயமான நடனங்கள் பெரும்பாலும் சமயச் சார்புடையனவாகும். அவை வழிபாடு, சடங்கு என்பவற்றை ஆதாரமாகக் கொண்டு வளர்ச்சி பெற்றவை. அவை பல நூற்றாண்டுகளாக ஆலயங்களோடு பந்தமாகியிருந்த மகரிகள், தேவரடியார், சூளேயர் என்போராற் பேணப்பட்டு வந்தவை. முற்காலங்களில் அவை ஆலயங்களின் ஆதரவிலே தங்கியிருந்தன. நவீன காலத்திலே

நடனங்கள் ஆலயங்களிலிருந்தும் வெளியேறிவிட்டன. அவை கலா நிலையங்களிலும் கல்லூரிகளிலும் பயிலப்படுகின்றன; பொது அரங்குகளிலும் ஆடப்படுகின்றன. பரதம், ஒடிசி முதலான நடனங்கள் நவீனமயமாக்கம் பெற்றுள்ளதோடு சமுதாயத்திலும் பெருஞ் சிறப்பினைப் பெற்றுள்ளன.

நடனம், சங்கீதம், ஓவியம், சிற்பம் ஆகிய கலைகள் நெருங்கிய தொடர்புகளைக் கொண்டவை. நடனங்கள் கீதம், வாத்தியம் என்பன சகிதமாக ஆடப்படும். ரஸபாவக் கோட்பாடுகள் இக்கலைகள் எல்லாவற்றுக்கும் பொதுவானவை. இராக, தாள, லய அமைதிகளுக்கேற்ப நடனங்கள் ஆடப்படும். அது பரதக் கலையினைப் பொறுத்தவரையிலே பண்டைக் காலம் முதலாகவுள்ள வழமையாகும். சிற்பங்களிலும் சித்திரங்களிலும் அமைந்துள்ள நாட்டியக் கோலங்களிலே பாடகர், வாத்தியகாரர் ஆகியோரின் உருவங்களும் காணப்படுகின்றன. நடனக் கலை பற்றிய பொது நூல்கள் எல்லாவற்றிலும் இசை, இசைக் கருவிகள் என்பன பற்றிய விவரங்கள் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன.

நுண்கலைகள் எல்லாம் பரஸ்பரத் தொடர்பு கொண்டவை என்ற கருத்தினை கி. பி. ஏழாம் நூற்றாண்டிற்குரியதான விஷ்ணு தர்மோத்தர புராணம் வலியுறுத்துகின்றது. சிற்பக் கலையினைப் பற்றி அறிந்து கொள்வதற்கு ஓவியக்கலை பற்றிய அறிவும், ஓவியக் கலையினை நன்கு விளங்கிக் கொள்வதற்கு நடனக் கலை பற்றிய தெளிவான விளக்கமும், நடனக் கலையினை அறிந்து கொள்வதற்குத் தாள வாத்தியங்கள் பற்றிய அறிவுணர்ச்சியும் அவசியமானவை என்று அந்நூலிற் சொல்லப்படுகின்றது. கணிகையர் திலகமான மாதவி, "ஆடலும் பாடலும் அழகுமென்றிக் கூறும் மூன்றிலொன்று குறைபடாமல் நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப்பிடித்துக் காட்டினாள்", என்று சிலப்பதிகாரம் கூறும். மாதவி சாஸ்திரீயமான நடனங்களிற் திறமைபெற்றவள். அந்நடனங்கள் இசைப் பாடல்களோடு கூடியவை.

நடனக் கலை பற்றிய நூல்களிற் பிரதானமானது பரத நாட்டிய சாஸ்திரம். அது பரதர் என்பவரால் எழுதப்பெற்றது என்று கொள்ளப்படும். பரதரின் பெயரால் வழங்கும் நூல் ஒரு பெருந் தொகுப்பு நூல்; பாரத தேசத்துக் கலைகளைப் பற்றிய களஞ்சியம் போலானது. அது மிகவும் புராதனமானது. அதன் காலம் கி. மு. இரண்டாம் நூற்றாண்டிற்கும் கி. பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டிற்கும் இடைப்பட்டது எனக் கொள்வர். தர்ம சாஸ்திரங்களில் மனுநூல் பிரசித்தமானது; அர்தசாஸ்திரங்களிற் கௌடல்யர் எழுதிய நூல் அத்தகையது. காமநூல்களில் வாத்ஸ்யாயனரின் நூல் பிரபல்லியமானது. அதே போல நுண்கலைகள் பற்றிய நூல்களிலே பரத நாட்டிய சாஸ்திரம் மிக விரிவானதும் சிறந்ததுமாகும்.

பரத நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் 36 அத்தியாயங்கள் உள்ளன. அவற்றில் நாடகம், நடிகர், நாடக அரங்கு, நாட்டியம், நடனம், சங்கீதம், இரசபாவம், அபிநயம், மண்டலம், ஸ்தானம் முதலியன பற்றிய கோட்பாடுகளும் விவரங்களும் விளக்கப்படுகின்றன. முதல் 27 அத்தியாயங்களும் நாடகம், நடனம் என்பன பற்றியனவாகும். அடுத்து வரும் 6 அத்தியாயங்களிற் சங்கீதம் பற்றிய விவரங்கள் காணப்படுகின்றன. ஏனையவை நாட்டியம், நடிகர், நடனகாரர் பற்றிய விவரங்களைக் கொண்டுள்ளன.

புராதன கால இந்து சமுதாயத்தின் நுண்கலைக் கோட்பாடுகளையும், நாடக, நாட்டிய, நடன வகைகளையும் விவரிக்கின்ற தனிச்சிறப்பு அந்நூலிற்குண்டு. இந்திய கலாதத்துவத்திற்கு ஆதாரமான சிந்தனைகள் எல்லாம் அதில் இடம்பெறுகின்றன. அதிலே பாரத தேசம் முழுவதிலும் நிலவிய வழமைகளும் முறைகளும் விளக்கப்படுகின்றன. அங்கு, இன்று வரை கலைகளுக்கெல்லாம் அடிப்படையான பொது நூலாக அது கொள்ளப்படுகின்றது. நாடகம், நாட்டியம், நடனம் என்பவற்றைப் பொறுத்தவரையிலே, சமஸ்கிரதத்திலும் வேறு இந்திய மொழிகளிலும் எழுதப்பட்ட நூல்கள் பலவும் பரத நாட்டிய சாஸ்திரத்தை ஆதார நூலாகக் கொள்வதோடு அதிலுள்ள கருத்துகளையும் விவரங்களையும் குறிப்பிடத்தக்க அளவிலே கையாளுகின்றன.

நாட்டிய சாஸ்திரத்தைப் பின்பற்றிச் சமஸ்கிருத மொழியிலும் வேறு மொழிகளிலும் பல நூல்கள் எழுதப்பட்டுள்ளன. அவற்றுட் சில நாட்டியம் பற்றிய பொதுவான எல்லா அம்சங்களையும் விளக்கும் நூல்களாகும். வேறு சில நூல்கள் அபிநயம் போன்ற நாட்டியத்தின் சில பிரதான அம்சங்களைப் பற்றியவை. மத்திய காலத்தில் மதங்கர் எழுதிய பிருகத்தேசி மிகவும் பிரசித்தமானது. அதிலே தேசி என்னும் வகைக்குரிய கூத்துகள் பலவும் விவரமாக வர்ணிக்கப்படுகின்றன. இசை, இசைக் கருவிகள் ஆகியனவும் அதிலே வர்ணிக்கப்படுகின்றன. மதங்கர் எழுதிய நூல் முழுமையாகக் கிடைக்கவில்லை. தனஞ்ஜயர் எழுதிய தசரூபகம் நாடக இலக்கணங்களை விளக்கும் நூலாகும்.

நந்திகேஸ்வரர் எழுதிய அபிநய தர்ப்பணம், பரதார்ணவம் என்னும் நூல்கள் பரதக்கலை வரலாற்றிலே சிறப்பிடம் பெறுகின்றன. அபிநய தர்ப்பணம் நாட்டியம் பயிலுவோராலும் நடன ஆசிரியர்களாலும் நெடுங்காலமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. அது அளவிற் சுருக்கமானது. நாட்டியத்தின் பிரதானமான அம்சமாகிய அபிநயம் பற்றி அது தெளிவாக விளக்குவதால் நடனங்களிலும் நாட்டியக் கலையிலும் ஈடுபாடு கொண்டவர்கள் அதனை விரும்பிக்கற்றனர். அதிலுள்ள, சிவபெருமானைப் பற்றிய தியான சுலோகம் நடன நிகழ்ச்சிகளின் ஆரம்பத்திலே இன்றும் படிக்கப்படுகின்றது. 324 சுலோகங்களைக் கொண்டுள்ள அபிநய தர்ப்பணத்தில் நாட்டியங்களும் அவற்றுக்குச் சிறப்பான அபிநயங்களும் விளக்கப்படுகின்றன. முகாபிநயங்களும் ஹஸ்தாபிநயங்களும் பாதசாரிகளும் பேதங்களும் அதிலே விவரமாக வர்ணிக்கப்பட்டுள்ளன. ஒன்பது வகையான சிரோபேதங்களையும் எட்டு வகையான சிருஷ்டி பேதங்களையும் நான்கு விதமான கிரீவோ பேதங்களையும் அவற்றின் விநியோகங்களையும் அபிநயதர்ப்பணம் விளக்குகின்றது. ஹஸ்தாபிநயங்கள் பல வகைப்படும். 28 அசம்யுத ஹஸ்தங்கள், 23 சம்யுத ஹஸ்தங்கள், 14 தேவஹஸ்தங்கள், தசாவதார ஹஸ்தங்கள், 4 ஜாதி ஹஸ்தங்கள், 11 பாந்தவ ஹஸ்தங்கள், நவக்கிரக ஹஸ்தங்கள், 13 நிருத்த ஹஸ்தங்கள் ஆகியவற்றை நந்திகேஸ்வரர் தெளிவாக விளக்குகின்றார். அவற்றைத் தொடர்ந்து பாதபேதங்கள் விளக்கப்படுகின்றன. பத்து (10) மண்டலங்களும் ஆறு (6) ஸ்தானங்களும் ஐந்து (5) உத்பிளவனம் என்பனவும் ஏழு (7) பிரமரிகளும் எட்டுச் (8) சாரிகளும் பத்து (10) கதிகளும் அபிநயதர்ப்பணத்தில் விளக்கப்படுகின்றன. நடனக்கலை சாஸ்திரப் பிரமாணங்கள், தேசவழக்கு, நல்லாசிரியர்க்கு உடன்பாடான செய்முறை ஆகியவற்றை ஆதாரமாகக் கொண்டது என்பது நந்திகேஸ்வரரின் கோட்பாடாகும். முற்கால நூல்கள் பற்றியும் குறிப்பாக பரத நாட்டிய சாஸ்திரம் பற்றியும் அபிநய தர்ப்பணத்திற் குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. அது பத்தாம் நூற்றாண்டளவில் எழுதப்பட்டது எனப் பலராலுங் கொள்ளப்படுகின்றது. நூல் எழுதப்பட்ட காலம் பரதக்கலை ஒரு சாஸ்திரீயமான கலையாகப் பெருவளர்ச்சி அடைந்திருந்தகாலம்; பரதக்கலை நாகரிகத்தின் அடையாளங்களிலே சூடாமணியாகுமென்று போற்றப்பட்ட காலம். அந்தக் காலமளவிலே கவிவாணரும் பிற இலக்கிய கர்த்தாக்களும் தத்தம் நூல்களிலே நடனக் கலையினதும் நர்த்தகிகளினதும் கோலங்களைச் சிறப்பாக வர்ணிப்பது வழக்கமாகிவிட்டது. நடன ஆசிரியர்களும்

அவர்களிடம் பயிற்சி பெறுவோரும் பின்பற்ற வேண்டிய அம்சங்களை விளக்குவதற்கென்று நந்திகேஸ்வரர் அபிநய தர்ப்பணத்தை எழுதினார் என்று கருதலாம். இந்திய நடனக் கலையின் சிறப்புகளையும் பிரதான அம்சங்களையும் அறிந்து கொள்வதற்கு அந்நூலைப் பற்றிய அறிவு அவசியம் என்பதாற் சென்ற நூற்றாண்டிலே ஆனந்த குமாரசுவாமி அதனை ஆங்கிலத்தில் மொழி பெயர்த்து விளக்கக் குறிப்புகளோடு வெளியிட்டார்.

தலைசிறந்த இலக்கியவாதிகளையும் கவிவாணரையும் சைவதரிசனங்களின் ஆற்றல் மிகுந்த போதகாசிரியர்களையும் கலாவிமர்சகர்களையும் படைத்த காஷ்மீர தேசத்தில் நடனக்கலை பற்றிய அறிவுணர்ச்சி சிறப்புற்று விளங்கியது. அங்கே அக்கலை பற்றிய பல சிறந்த நூல்களும் உரைநூல்களும் வெவ்வேறு காலங்களில் எழுதப்பட்டன. புராதன காலத்தவரான மாத்ருகுப்தர் நாட்டியக்கலை பற்றிய நூலொன்றை எழுதினார். அதற்கு ஸ்ரீ ஹர்ஷர் எழுதிய உரைநூல் வார்த்திகம் என்னும் பெயரால் விளங்கியது. பரத நாட்டிய சாஸ்திரத்திற்கு உரை எழுதிய காஷ்மீர தேசத்தவர் பலர். உத்படர், லொல்லடர், சங்குநர் என்போர் அவர்களிற் சிலர். பதினோராம் நூற்றாண்டிலே வித்தியாஜோதியாக விளங்கிய ஆற்றல் மிக்கவரான அபிநவகுப்தர் எழுதிய அபிநவபாரதீ நாட்டிய சாஸ்திரம் பற்றி எழுந்த உரைநூல்களிற் தலை சிறந்ததாகும். நடனக் கலை வரலாற்றிலே காலக் கிரமத்தில் ஏற்பட்ட வளர்ச்சிகளையும் மாற்றங்களையும் சிந்தனைகளையும் சமகால மரபுகளையும் அபிநவகுப்தர் போன்றோர் எழுதிய உரைநூல்கள் பிரதிபலிப்பதால் அவை மூல நூல்களைப் போன்ற சிறப்புடையனவாகவும் ஆதார நூல்களாகவும் கொள்ளப்படும்.

அபிநவகுப்தரின் காலத்திற்குப் பின்பு எழுதப்பட்ட நூல்கள் பல இசை, நடனம் ஆகிய இரண்டினைப் பற்றியும் விளக்குகின்றன. மாளவ தேசத்து மன்னனாகிய போஜனும் கல்யாணிச் சாளுக்கிய மன்னனாகிய சோமேஸ்வரனும் வேறு ஆசிரியர் பலரும் இசை, நடனம், நாட்டியம் என்பன பற்றிய நூல்கள் பலவற்றை எழுதியுள்ளனர். சாரங்கதேவர் எழுதிய சங்கீதரத்னாகரம் சங்கீதம் பற்றிய பெருங்களஞ்சியமாகும். அவர் மகாராஷ்டிரத்தைச் சேர்ந்தவர். யாதவகுல மன்னர்களின் ஆட்சிக் காலத்தில் நிர்வாகத்தில் உயர்பதவி பெற்றிருந்தவர். கீதம், வாத்தியம், நிருத்தியம் என்னும் மூன்றுங் கூடியது சங்கீதம் என்ற கருத்தினைச் சாரங்கதேவர் வலியுறுத்துகின்றமை குறிப்பிடற்குரியது.

சங்கீதரத்னாகரம் பாரத தேசத்து இசைக்கலை வரலாற்றின் கருவூலமாகும். பூர்வகாலத்து முறைகளையும் சமகாலத்து நிலைகளையும் சித்திரிக்கும் சால்புடையது சங்கீதரத்னாகரம். மார்க்கம், தேசீ என்னுமிருவகை இசைமரபுகளையும் சாரங்கதேவர் தன்னாலியன்ற வரையில் முழுமையாக வர்ணித்துள்ளார். தமிழகத்துப் பண்ணிசை பற்றியும் சங்கீத ரத்னாகரம் குறிப்பிடுகின்றது. அதில் ஏழு அத்தியாயங்கள் அடங்கியுள்ளன. அவற்றுள் ஆறாவதன் முடிபுவரையான பகுதிகள் கீதம், வாத்தியம் என்பன பற்றியனவாகும். அவை ஸ்வரம், ராகம், பிரகீர்ணம், பிரபந்தம், தாளம், வாத்தியம் என்னும் வகைகளாக விளக்கப்பட்டுள்ளன. அவற்றைப் பற்றிய பகுதிகள் ஏறக்குறைய 3,000 செய்யுள்களைக் கொண்டவை. இறுதிப் பகுதியான ஏழாம் அத்தியாயம் நடனம் பற்றியதாகும்; அது ஏறக்குறைய 1700 செய்யுள்களைக் கொண்டது. அது பரத நாட்டிய சாஸ்திரத்தை ஆதாரமாகக் கொண்டது. அங்கம், பிரதியங்கம், உபாங்கம், கரணம், சாரி, ஹஸ்தம், ஸ்தானம், மண்டலம், அலங்காரம் முதலிய பல விடயங்கள் அதில் வர்ணிக்கப்படுகின்றன.

நடனக் கலை பற்றிய நூல்களில் நிருத்தரத்னாவளி என்பதும் ஒன்றாகும். அதன் ஆசிரியரான ஐயப்பா தெலுங்கு தேசத்தவர். பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த அவர் காகதீய மன்னனாகிய கணபதியின் சேனாதிபதியாகப் பதவி பெற்றிருந்தவர். நிருத்தரத்னாவளி யின் முதல் நான்கு அத்தியாயங்களும் மார்க்கம் என்னும் வகைக்குரிய நடனங்களைப் பற்றியவை, ஏனையவை தேசீ நடனங்களைப் பற்றியவை. பிறநூல்களிலே குறிப்பிடப்பெறாத தேசீ நடனங்கள் பலவற்றை இந்நூல் அறிமுகஞ் செய்கின்றமை குறிப்பிடற்குரியது. தஞ்சாவூர் சமஸ்தானத்து மராட்டிய மன்னர் துளஜாவினால் எழுதப்பட்ட சங்கீதசாராமிர்தம் என்னும் நூலில் நாட்டியம் பற்றிய அத்தியாயம் ஒன்று அடங்கியுள்ளது. தஞ்சாவூரைச் சேர்ந்த கோவிந்தாச் சாரியாரின் நாட்டிய சாஸ்திர சங்கிரகம் பழைய நூல்களை ஆதாரமாகக் கொண்டு உருவாக்கப்பட்ட தொகுப்பு நூலாகும். ஹஸ்தலக்ஷண தீபிகை, பாலராம பரதம் என்பன கேரள தேசத்தவர் நாட்டியம் பற்றிஎழுதிய நூல்களாகும்.

நடனக் கலை பற்றிப் புராதன காலத்தில் எழுதப்பெற்ற தமிழ் நூல்களைப் பற்றிய குறிப்புகள் இலக்கியங்களிற் காணப்படுகின்றன. ஆதிகாலம் முதலாகத் தமிழர் நடனக் கலையில் மிகுந்த ஈடுபாடு

கொண்டிருந்தனர். மிகவும் பழைமையான நூல்கள் நடனக் கலையினைக் கூத்து என்று குறிப்பிடுகின்றன. நடனம் பயின்று, அரங்குகளிலும் பொதுமன்றங்களிலும் ஆடியவர்களைக் கூத்தர் என்றும் விறலியர் என்றுங் குறிப்பிட்டனர். நடனம் பயிலுவோருக்குரிய தாளக்கிரம வரிசை பண்டைக் காலத்துத் தமிழகத்துச் சாசனமொன்றிலே காணப்படுகின்றது. பரத கண்டம் முழுவதிலும் நாட்டியக் கலை பற்றிக் காணப்படும் சாசனக் குறிப்புகளில் அதுவே முதன்மையானது; மிகப் பழையது. தாக்ஷிணாத்ய மரபிலுள்ள நடனங்களில் இடம்பெறும் தாள வகைகளும் அபிநயங்களும் வஸ்திராலங்காரங்களும் மிகவும் கவர்ச்சியானவை என்று பரத நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுகின்றமை கவனித்தற்குரியதாகும். அப்பெருநூல் எழுதப்பெற்ற காலத்திலே திராவிட தேசங்களில் வழங்கிய நடன, நாட்டிய வகைகள் பரத கண்டம் முழுவதிலும் பிரசித்தமாயிருந்தன என்பது இதனால் உணரப்படும்.

பொதுவழக்கான கூத்தும் சாஸ்திரீயமான நடனங்களும் பண்டைக் காலம் முதலாகத் தமிழகத்தில் நிலவிவந்துள்ளன. அத்துடன் அவற்றிடையே பரஸ்பரத் தொடர்புகளும் செல்வாக்கும் ஏற்பட்டு வந்தன. தக்ஷிணாபதத்திற் போலவே தமிழகத்திலும் நடனங்களைப் பொறுத்தவரையில் மார்க்கம், தேசீ என்ற வேறுபாடு நெடுங்காலமாக நிலவிவந்துள்ளது. பழங்காலத் தமிழர் சமுதாயத்தின் பண்பாட்டுக் கோலங்களின் களஞ்சியமான சிலப்பதிகாரம் அந்த இரு வகையான நடனங்களிலும் கணிகையர் திறமை பெற்றிருந்தமையினைக் குறிப்பிடுகின்றது. பாண்டுரங்கம், கொடுகொட்டி முதலான பலவகை நடனங்களையும் அந்நூல் அறிமுகஞ் செய்கின்றது. பரத நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் செல்வாக்கினைச் சிலப்பதிகாரம் பிரதிபலிக்கின்றது. மாதவி காவிரிப்பூம்பட்டினத்து அரங்கிலே ஆடியதாகச் சொல்லப்படும் நடனங்கள் சில சாஸ்திரீயமானவை. அவள் நாட்டிய நன்னூல் கடைப்பிடித்து அற்புதக் கோலமாக ஆடிய சிறப்பினை இளங்கோவடிகள் நயம்பட வர்ணிக்கின்றார்.

சிலப்பதிகார உரைகாரரான அரும்பத உரையின் ஆசிரியரும் அடியார்க்கு நல்லாரும் நடனக் கலை பற்றிய பல விவரங்களைக் குறிப்பிட்டுள்ளனர். பரதம், அகத்தியம், முறுவல், சயந்தம், குணநூல், செயிற்றியம், இசை நுணுக்கம், இந்திரகாளியம், பஞ்சமரபு, பரதசேனாபதியம், மதிவாணர் நாடகத் தமிழ் நூல், கூத்துநூல் ஆகிய

நூல்களைப் பற்றி அடியார்க்கு நல்லார் குறிப்பிடுகின்றார். இவற்றுட் சிலஅவரது காலத்திலேயே வழக்கொழிந்து கிடைக்காது போய்விட்டன. தொல்காப்பிய உரையாசிரியரான இளம்பூரணர் அகத்தியம், செயற்றியம் ஆகியவற்றிலுள்ள செய்யுள்கள் சிலவற்றை மேற்கோள்களாகக் காட்டியுள்ளார். யாப்பருங்கல விருத்தி ஆசிரியரான குணசேகர முனிவரும் தொல்காப்பிய உரையாசிரியரான பேராசிரியரும் சயந்தம், செயற்றியம் ஆகியவற்றின் செய்யுள்கள் சிலவற்றைக் கையாண்டுள்ளனர்.

அடியார்க்கு நல்லாரும் உரையாசிரியர் பிறரும் குறிப்பிடும் நாட்டியம் சம்பந்தமான நூல்களிற் சேந்தனார் இயற்றிய கூத்தநூல், பரத சேனாபதியம், பஞ்சமரபு ஆகியவற்றின் பகுதிகளே அச்சிற் பதிவாகி வெளிவந்துள்ளன. கூத்தநூலின் சுவடிகளிற் சிதைவுகள் ஏற்பட்டுவிட்டதால் அதன் சில பகுதிகளை மட்டுமே வாசித்து அவற்றைப் பதிப்பிக்க முடிந்தது. முதலாம் பதிப்பு 1968இல் வெளிவந்தது. கூத்தநூலின் எட்டு அத்தியாயங்களில் முதலாவது அத்தியாயம் இசை, நாடகம், நாட்டியம் என்பவற்றின் உற்பத்திகளைப் பௌராணிகமான பாங்கில் விளக்குவதோடு, ஒலிகளின் உற்பத்தி, ஸ்தானம், உணர்ச்சி ஆகியவற்றின் அம்சங்களையும் விளக்குகின்றது. இரண்டாவது அத்தியாயம் நாட்டிய வடிவங்களைப் பற்றியது. அதிலே 108 கரணங்கள் முதலான நடனங்கள் பற்றிய விவரங்கள் அடங்கியுள்ளன. வரி என்னும் வகைக்குரிய கிராமியக் கூத்துகள் மூன்றாம் அத்தியாயத்தில் விளக்கப்படுகின்றன. கலைநூல் என்று சொல்லப்படும் நான்காவது அத்தியாயத்தில் ஆங்கிக அபிநயங்கள் ஆயிரத்திற்கும் மேற்பட்ட செய்யுள்களில் விவரிக்கப்படுகின்றன. ஐந்தாவது பிரிவான கரணநூலில் 120 கரணங்கள், முத்திரைகள், ஸ்தானங்கள், சாரிகள், லாஸ்யங்கள் என்பன பற்றிய விவரங்கள் அடங்கியுள்ளன. ஆறாவது பகுதியான தாளசமுத்திரம் தாளலயங்களைப் பற்றியதாகும். ஏழாவது பகுதியான இசைநூல் 30 பண்களின் ஆரோக அவரோகணங்களை வர்ணிக்கின்றது. எட்டாம் பகுதியான சுவைநூல் அரங்கம் பற்றிய விவரங்களைக் கொண்டது. இறுதியான ஒன்பதாம் பகுதியில் நாட்டியம் பற்றிய பொதுப் பண்புகளும் கோட்பாடுகளும் விளக்கப்படுகின்றன. சாத்தனாரின் கூத்தநூல் சில அம்சங்களில் மதங்கரின் பிருகத்தேசிக்கு ஒப்பானதாகும். தமிழகத்தில் நெடுங்காலமாக நிலவிய நாட்டியம் பற்றிய இலக்கிய மரபினையும்

அரங்கேற்றப்பட்ட நாட்டிய வகைகளையும் நாட்டியம் தொடர்பான இசைமரபினையும் அறிந்து கொள்வதற்கு ஏதுவான கருவூலமாக அது அமைகின்றது. நுண்கலை அறிவுணர்ச்சியும் சமய பண்பாட்டு வரலாறுகள் பற்றிய தெளிந்த ஞானமும் கொண்டவர்களால் கூத்தநூல் ஆராயப்பட வேண்டியமை அவசியமாகும்.

ஆதிவாயிலார் எழுதியதாகக் கொள்ளப்படும் பரதசேனாபதியம் 66 செய்யுள்களை மட்டுங் கொண்ட சிறு நூலாகும். பெருமளவில் மறைந்துவிட்ட ஒரு மிகவும் விரிவான நூலின் ஒரு சிறு பகுதியே கிடைத்துள்ளதென்று கருதப்படுகின்றது. அடியார்க்கு நல்லாரும் நச்சினார்க்கினியரும் மேற்கோளாகக் காட்டும் பரதசேனாபதியச் செய்யுள்களில் எதுவுமே இன்று அப்பெயரால் வழங்கும் நூலிற் காணப்படவில்லை. சிவபெருமானின் பஞ்சகிருத்தியங்கள், ஆனந்த தாண்டம், பன்னிரு வகைத் தாண்டவங்கள், லயம், லாஸ்யம், அபிநயம், இராகதாள பாவங்கள், ஆசிரியர் லக்ஷணம், மூலாதாரமான நூல்கள் முதலிய விடயங்கள் இதில் விளக்கப்படுகின்றன. நாட்டியம் பற்றி அமைந்த மறைந்துபோன நூல்களான கீதப்பிரபந்தம், கௌரீகடகம், மகா பரத சூடாமணி போன்றவற்றைப் பற்றியும் பரதசேனாபதியம் குறிப்பிடுகின்றது. அதன் மொழிநடை தெளிவானது; இலகுவிற் புரிந்து கொள்ளக் கூடியது. பாவம், அபிநயம் என்பனவற்றை விளக்கும் மேல்வரும் செய்யுள் இதற்குத் தக்கவோர் உதாரணமாகும்:

"பாவப் பகுதி பகருங்காலை
அகத்தின் நினைத்ததுவாம் இதனை
முகத்தாற் கரத்தால் அசைத்து முதற் காட்ட அஃது
அபிநயமென்று இங்கு அறையப்படுமே".

பாவம் என்பது மனத்தில் எழுகின்ற நினைவுகளைப் பற்றியது; அவற்றால் உண்டாகும் உணர்ச்சி பேதங்களைப் பற்றியது; அந்த எண்ணங்களையும் உணர்வுகளையும் முகம், கை முதலானவற்றின் செம்மையான அசைவுகளால் உணர்த்திக் காட்டுவது அபிநயம் என்று சொல்லப்படும். பரத சேனாபதியம் கலையுணர்ச்சி உடையோராலும் தமிழ்மொழிப் பயிற்சியிலும் தமிழரின் பண்பாட்டு வரலாற்றிலும் ஈடுபாடு கொண்டுள்ள எல்லோராலும் படிக்கப்பட வேண்டிய சிறப்புடைய நூலாகும். இது போன்ற நூல்களின் பகுதிகளைப் பல்கலைக்கழகங்களிலும் நுண்கலைக் கல்லூரிகளிலும் பரதம் முதலான கலைகளைப் பயிலும் மாணவர்கள் படிப்பதற்கான வழிவகைகளைச் செய்வது அவசியமாகும்.

II

பரத கண்டத்திலே, ஓவியக்கலை புராதனகாலம் முதலாகச் சிப்புற்று விளங்கியது. கவிஞர் பெருமக்களும் கலாரசிகர்களும் அதன் சிறப்புக்களைப் போற்றினார்கள். அது தர்ம, அர்த்த, காம, மோக்ஷங்களைப் பெறுவதற்கு ஏதுவானதென்றும் சிலர் கொள்வாராயினர். ஓவியங்கள் சுவரோவியங்கள், சிற்றோவியங்கள், உருவச் சித்திரங்கள் என மூவகைப்படும். அவற்றுள்ளும் சில லொகீகமானவை. வேறு சில சமயச் சார்புடையவை. ஆரம்பத்தில் வாழ்க்கையோடு தொடர்புடைய விடயங்களையும் இயற்கைக் காட்சிகளின் அம்சங்களையும் சித்திரக் காட்சிகளாக வரைந்தனர்.

காலப்போக்கில் ஓவியங்கள் பண்பாட்டுக் கோலங்களைப் பிரதிபலிக்கும் சாதனங்களாகிவிட்டன. லௌகீகமான அம்சங்களோடு ஆன்மீகச் சிந்தனைகளும் கலந்துவிட்டன. கலாதத்துவக் கோட்பாடுகள் ஓவியக் கலையிற் படிந்துவிட்டன. ரஸ பாவ உணர்ச்சிகளும் அவற்றைப் பற்றிய கோட்பாடுகளும் ஓவியக் கலையோடு சங்கமமாகிவிட்டன. பண்பாட்டுக் கோலங்களைப் பிரதிபலிக்குஞ் சித்திரங்களாக ஓவியங்களை வரைந்த கலைஞர்கள் புலக்காட்சிக்கு அகப்படுவனவற்றைச் சித்திரக் காட்சிகளாக அமைத்துக் கொள்வதை மட்டும் தமது குறிக்கோளாகக் கொண்டிருக்கவில்லை. ஆன்மீக தத்துவங்களின் அடிப்படைக் கோட்பாடுகளை விளக்குவதற்கு ஏதுவான களமாக இயற்கைக் காட்சிகளை அவர்கள் கொண்டனர். எனவே இந்து ஓவியங்களிலும் பௌத்த ஓவியங்களிலும் இயற்கை வனப்பும், சமய சிந்தனைகளும், கலாதத்துவக் கோட்பாடுகளும் விரவி வருவதைக் காணலாம். மகோன்னதமான நாகரீகம் ஒன்றின் சிறப்புகளைப் பிரதிபலிக்கும் சுவடுகளாக இந்திய ஓவியங்கள் விளங்குகின்றன.

வரலாற்றம்சங்களை அறிந்து கொள்வதற்கு ஏதுவான அம்சங்களாக ஓவியங்கள் அமைகின்றன. நடை, உடை, பாவனைகள், ஆடையலங்காரங்கள்; குடிசை, மனை, மாளிகை, அரண்மனை என்பன தொடர்பான காட்சிகள்; மலர்வனம், புனம், கானகம் ஆகியவற்றின் வனப்புமிக்க காட்சிகள்; ஆறு, குளம், கடல், வானம் என்பவற்றின் இயற்கையான கோலங்கள், காலபருவங்கள்; மனோபாவங்கள், இன்ப துன்பங்கள், செய்கருமங்கள்; வழிபாடு, போதனை, வாழ்க்கைத் தத்துவம் பற்றிய உணர்வுகள்; அழகியற்

கோட்பாடுகள்; பண்பாட்டுக் கோலங்கள் முதலியவற்றைப் புரிந்து கொள்வதற்கு ஏதுவான சாதனங்களாகச் சித்திரக்காட்சிகள் அமைந்து விடுகின்றன.

அரசர், பெருநிலக்கிளார்கள், செல்வ வணிகர் முதலியோர் ஓவியக் கலையில் மிகுந்த ஈடுபாடு கொண்டிருந்தனர். அவர்களின் ஆதரவிற் கலைஞர்கள் அவர்களுக்கு வேண்டியவாறு சித்திரங்களை வரைந்தனர். புராதனமான இலக்கியங்களிலே சித்திரப் படங்களைப் பற்றிய வர்ணனைகள் காணப்படுகின்றன. அரண்மனைக்குச் சென்ற ஓவியர்கள் பலர் சித்திரப் புத்தகங்களை எடுத்துச் சென்றனர். ஒருவரின் உருவத்தை இயல்பான கோலத்திலும் உயிரோட்டமான வண்ணமாகவும் வரையும் திறமை பெற்ற சித்திரகாரர் பற்றி கதாகரித்சாகரம், குட்டனீமதம் போன்ற நூல்கள் குறிப்பிடுகின்றன. அரண்மனைகளிலே கலியாண வைபவமும், முடிசூட்டு விழாக்களும், வேறு வகையான மங்கலங்களும் நடைபெறுகின்ற சமயங்களிலே சித்திரங்களை வரைவது முற்கால வழமை. ஸ்தான்வீஸ்வரத்திலே 7ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலே, ராஜ்யஸ்ரீயின் திருமணம் நடைபெறுவதற்கு முன்பு அரண்மனையிலுள்ள மண்டபங்களின் சுவர்களிலும் விதானங்களிலும் சித்திரங்களை வரைவதற்குப் பெருந்தொகையான ஓவியர்களை ஈடுபடுத்தினார்கள். சில சமயங்களில் அரண்மனைக் காட்சிகளும் அந்தப்புரக் காட்சிகளும் சித்திரங்களாக வரையப்பட்டன. இராமாயணக் காட்சிகளையும் மகாபாரதக் காட்சிகளையும் ஓவியர்கள் சித்திரங்களாக வரைந்தமை பற்றிப் பண்டைக் கால இலக்கியங்களிலே கூறப்படுகிறது. அதே போலப் பௌத்தர்கள் புத்தர்பிரானின் வாழ்க்கை வரலாற்றையும் ஜாதகக் கதைகளையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு ஓவியங்களை வரைந்தனர். மகாயான பௌத்தத்தின் செல்வாக்கினால் ஓவியக்கலையின் வளர்ச்சி உன்னத நிலையினை அடைந்தது. தக்ஷிணாபதத்தின் வடமேற்குப் பகுதியிலுள்ள குகைகளிலே சங்கத்தார் பள்ளிகள், பௌத்த கோயில்கள் என்பன சாதவாகனர் காலம் முதலாக அமைக்கப்பட்டிருந்தன. கார்லே, கொண்டானே, பாக், ஔரங்கபாத், அஜந்தா ஆகிய இடங்களிலே ஆதியான பெருங்குகைக் கோவில்கள் உள்ளன. அங்கு கி. மு. இரண்டாம் நூற்றாண்டு முதலாக ஓவியக்கலை வளர்ச்சி பெற்றது. அஜந்தாவிலுள்ள 30 க்கும் மேலான குகைகளில் ஓவியங்கள் வரையப் பெற்றுள்ளன. அவற்றிலே

சுவர்களிற் பெருந்தொகையான ஓவியங்கள் காணப்படுகின்றன. அவற்றுட் பல காலப் போக்கிற் சிதைந்து விட்டன. வேறு சிலவற்றிலே சித்திரங்களுக்குரிய இயல்பான வண்ணஒளி மங்கிவிட்டது. ஆயினும் சித்திரக்கலையின் சிறப்புக்களை அறிந்து கொள்வதற்கு ஏதுவான பல காட்சிகள் இன்றும் கவற்சியான கோலத்தில் விளங்குகின்றன.

அஜந்தா ஓவியங்கள் பௌத்த சமயச் சார்புடையவை. ஜாதகக் கதைகளின் சித்திரங்களாக அமைந்தவை. பரத கண்டத்து ஓவியக்கலையின் உன்னதமான வளர்ச்சிக் கோலத்துக்கு எடுத்துக்காட்டானவை. அவற்றின் வனப்பு வரைவிலாதது. அவற்றுட் சாலச்சிறந்தவை வாகாடக மன்னர் காலத்துக்குரியவை; 4ஆம், 5ஆம், 6ஆம் நூற்றாண்டுகளைச் சேர்ந்தவை. அவற்றின் காலநிர்ணயத்துக்கு அடிப்படையாக ஏறக்குறைய 150 சாசனங்கள் அங்குள்ளன. அங்கு காணப்படும் வடிவங்களிலே பத்மபாணி, வச்சிரபாணி என்போரின் வடிவங்கள் ஒப்பற்ற வனப்புடையவை; சாந்த சொரூபமானவை. அவற்றின் அங்க லக்ஷணங்கள் இயல்பான கோலத்தில் அமைந்தவை. அவை மகாயான பௌத்தத்தின் மிக உயர்வான தத்துவங்களை விளக்கும் கோலமானவை. அத்துடன் அவை ஒப்பற்ற அழகு பொலிந்தவை. அவர்கள் தேவரோ மானிடரோ என்று காண்போர் மருளும் வண்ணம் அமைந்தவை. இவர்களின் சித்திரங்களுக்கு அருகிலே தேவியரின் உருவங்கள் என்று கொள்ளத்தக்க ஓவியங்கள் அமைந்துள்ளன. பெண்மையின் நளினமும், லலிதமும், வரைவிலாத அழகும் மிளிரும் கோலத்தில் அவற்றை வடிவமைத்துள்ளனர். இந்தியக் கலை வரலாற்றில் அவற்றுக்கு நிகரான சிறப்புமிகு வடிவங்களைக் காணமுடிவதில்லை. உலகிலுள்ள ஓவியங்களிலும் அவற்றுக்கு நிகரானவற்றைக் காண்பது அரிதாகும்.

அஜந்தா ஓவியங்களிற் சமய தத்துவங்களும் உலகியல் வாழ்க்கையும் மிகப் பொருத்தமான வகையிற் கலந்துவிடுகின்றன. அரண்மனைக் காட்சிகள், நாட்டியக் காட்சிகள், மலர்வனங்கள், வீதிகள், மாளிகையின் முற்றங்கள் முதலானவையும் கடைத்தெருக்கள், வழிப்போக்கர்கள் போன்ற கோலங்களும் தெரிகின்றன. இளமையின் கவர்ச்சியும், முதுமையால் ஏற்படும் தளர்வும் நிலையாமையும் ஒரு புறம் சித்திரங்களிலே பிரதிபலிக்கப்படுகின்றன. அதே சமயம் இயற்கையின் வனப்பும், உலக வாழ்க்கையின் சிறப்பும் அவற்றால் ஏற்படும் இன்ப உணர்வுகளும் அவற்றிலே தெரிகின்றன.

பௌத்தர்களைப் போல சமணமுனிவர்களும் ஓவியக்கலையில் ஈடுபாடு கொண்டனர். ரிஷபதேவர், நேமிநாதர், வர்த்தமானர் முதலான தீர்த்தங்கரர்களைப் பற்றிச் சமணரிடையே பௌராணிக பாணியில் அமைந்த

இலக்கிய மரபுகள் காணப்பட்டன. சமணரின் ஓவியங்கள் இந்தியாவின் பல பாகங்களிலே காணப்படுகின்றன. குஜராத், ராஜஸ்த்தான், கர்நாடகம், தமிழகம் ஆகியவற்றிற் சமணசமயம் சார்பான ஓவியக்கலை நெடுங்காலமாக நிலைபெற்று வந்தது. அவை பெரும்பான்மையும் ஏட்டுச் சுவடிகளிலே எழுதப்பட்ட சிற்றோவியங்களாகும். மத்திய காலத்திற் சிற்றோவியங்கள் வட இந்தியாவிலே வழமையாகுவதற்குச் சமணர்களின் நூற் சுவடிகள் ஏதுவாயிருந்தன. சுவரோவியங்களை வரைகின்ற பொழுது காட்சி விளக்கமாகப் பத்தாம் நூற்றாண்டுக்குப் பின்பு சமணக் கோவில்களில் வாக்கியங்களை எழுதத் தொடங்கினார்கள். காட்சிகளை அடையாளம் காண்பதற்கும் புரிந்து கொள்வதற்கும் அவை துணையாக இருந்தன. இந்த முறையைச் சைவ சமயக் கோயில்களிலும் வைணவக் கோவில்களிலும் ஓவியங்களை வரைந்தவர்கள் கடைப்பிடிக்கத் தொடங்கினார்கள். சமணர்களின் சுவரோவியங்களிற் சித்தன்னவாசல் ஓவியங்களும் திருப்பருத்திக்குன்ற ஓவியங்களும், சிறப்பிடம் பெறுகின்றன. பொருளமைதியில் அவை வேறுபட்டவை. சித்தன்னவாசலிலே தாமரைத் தடாகம் ஒன்றின் இயல்பான தோற்றமும் நாட்டியக் கரணங்களின் கவர்ச்சியான கோலங்களும் அரசரின் உருவங்களான சித்திரங்களும் மிகச் சிறப்பான முறையிலே சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. திருப்பருத்திக்குன்ற ஓவியங்களிற் சில விஜயநகர காலத்தைச் சேர்ந்தவை. அவற்றிலே பெரும்பாலானவை நாயக்கர் காலத்துக்குரியவை. அந்த ஓவியங்கள் ஸ்ரீபுராணத்துக் கதைகளின் விளக்கமானவை.

தென்னிந்தியாவிலே விஜயநகர மன்னர் காலத்திலும் நாயக்க மன்னர் காலத்திலும் பெருந் தொகையான கோயில்களில் ஓவியங்கள் வரையப்பட்டன. கர்நாடகத்திலும், ஆந்திரப் பிரதேசத்திலும், தமிழகத்திலும், கேரளத்திலும், சிவன் கோயில்களிலும், விஷ்ணு கோயில்களிலும் ஓவியங்கள் வரையப்பட்டன. அவற்றிலே சில புராணக் கதைகளின் விளக்கமானவை. திரிபுர தகனம், காலிய மர்த்தனம், மகிசாசுர சங்காரம், இராமர் பட்டாபிஷேகம், சுக்கிரீவன் பட்டாபிஷேகம், உமாமகேஸ்வரர் திருக்கல்யாணம், பிக்ஷாடனரின் உலாக்கோலம் முதலிய காட்சிகள் பல கோவில்களிலே சித்திரக் கோலமாக அமைந்துள்ளன. பெரும்பாலான ஓவியங்கள், புராணக் கதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. திருவாரூரிலே கோயிலின் தல புராணக்கதை முழுவதும் சித்திரக் கோலத்திலே மராட்டியரின் ஆட்சிக் காலத்திலே வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளது.

இந்திய ஓவியங்களிலே மொகாலயர்களின் ஓவியங்கள் தனி ரகமானவை. அவை சமயச் சார்பற்றவை. இஸ்லாமிய சமயத்திலே இறைவனைச் சித்திரக்கோலத்தில் உருவகப்படுத்தும் மரபில்லை. எனவே கலாரசிகர்களான மொகாலயச் சக்கரவர்த்திகள் லௌகீகமான காட்சிகளை ஓவியங்களாக வரைவித்தார்கள். மொகாலயர்களின் ஓவியங்கள் உலக வாழ்க்கையுடன் மட்டும் தொடர்பு கொண்டவை. அவை அரண்மனை வாழ்க்கை சம்பந்தமானவை.

சக்கரவர்த்திகள், இளவரசர், அவர்களின் காமக்கிழத்திகள், அரச சபை, அரண்மனைக் கட்டடங்கள், பணிமக்கள், மலர்வனங்கள், நீர்த்தடாகங்கள், யானை வேட்டைகள் முதலான காட்சிகளே மொகாலயர்களின் ஓவியங்களிலே வழமையாக இடம்பெறுகின்றன. அக்பர் சக்கரவர்த்தியின் காலம் முதலாக இந்திய ஓவியக்கலையின் ஓர் அம்சமாகிய உருவச் சித்திரங்கள் சிறப்பிடம் பெற்றன. மொகாலயச் சக்கரவர்த்திகள் பல பிரதேசங்களிலிருந்தும் ஓவியர்களை அரண்மனைக்கு வரவழைத்தனர். அவர்களைக் கொண்டு தமது ரசனைக்கும் மனோபாவத்திற்கும் ஏற்பச் சித்திரக் காட்சிகளை வரைவித்தனர். அரண்மனை ஓவியர்களில் மிகப் பெரும்பாலானவர்கள் இந்துக்கள் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. புராதனமான இந்திய ஓவியக்கலையின் ஒரு அம்சத்தின் தொடர்ச்சியாக மொகாலயர் காலத்து ஓவியங்கள் அமைந்து விடுகின்றன. ஆயினும் அவை சமகால நிலமைகளைப் பிரதிபலிக்கும் சித்திரங்கள் என்ற வகையில் மொகாலயப் பேரரசின் ஆட்சியாளரின் பண்பாட்டம்சங்களையும் வாழ்க்கை முறைகளையும் பொழுது போக்குகளையும் விளக்கும் சித்திரங்களாகக் காணப்படுகின்றன. அவற்றிலே காணப்படும் ஆடைகள், தலைப்பாகைகள் போன்றவை மொகாலயர்களுக்கும், அவர்களின் அதிகாரிகளுக்கும் பிரத்தியேகமானவை. மொகாலய காலச் சித்திரங்கள் உயிரோட்ட மானவை. மனித வடிவங்களின் இயல்பான வண்ணத்தை அற்புதக் கோலத்திலே விளக்குபவை. அவை ஒரு வகையில் நிகரற்ற வனப்புடையனவாகும். பேரரசர்களுடைய வழமைகளை அரசர்களும், குறுநில மன்னர்களும், சாமந்தர்களும், பெருமக்களும் பின்பற்றுவது வழக்கம். மொகாலையரின் ஓவியக்கலையினைப் பொறுத்த மட்டில் அவர்களின் பரந்த பேராசில் இந்நிலைமை ஏற்பட்டது. பிரபலமான இராசபுத்திர மன்னர்கள் மொகாலயருக்கு அடங்கி, அவர்களோடு இணைந்து பேரரசின் அதிகாரக் கட்டமைப்பிற் பங்காளிகளாக விளங்கினார்கள். மொகாலயரின் ஓவியக்கலை அவர்கள் மத்தியிற் செல்வாக்குப் பெற்றது. குறிப்பாக ராஜா மான்சிங்கின்

அரண்மனை ஓவியங்களிலே மொகாலைய பாணியின் சுவடுகளைத் தெளிவாகக் காணமுடிகின்றது. மொகாலயப் பேரரசு சிதைவுற்றதோடு அவர்களின் ஓவியக்கலைப் பாணியும் வீழ்ச்சிகண்டது.

இந்திய ஓவியக்கலை வரலாற்றில் இராஜபுத்திரரின் ஓவியங்கள் சிறப்பிடம் பெறுகின்றன. இராஜபுத்திர ஓவியங்களும் மொகாலயர்களின் ஓவியங்களும் ஏறக்குறையச் சமகாலத்தவை; பரஸ்பரத் தொடர்புடையவை. ஆயினும், தன்மையில் அவை பெரிதும் வேறுபட்டவை. இராசபுத்திர மன்னர்களது ஆதரவிலே இராஜஸ்தான், ஜம்மு முதலான பிரதேசங்களில் அபிவிருத்தி பெற்ற ஓவியக்கலை மக்கள் வாழ்க்கையோடு நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டதாகும். அந்தப் பாணியின் உன்னதமான படைப்புகளின் கலாக்ஷேத்திரங்களான ஜெய்பூர், அம்பேர், காங்கிரா, ஜம்மு, ஓர்ச்சா என்னும் தலங்கள் பிரபல்யமாகி இருந்தன. இராசபுத்திர ஓவியங்கள் சமகால வட இந்திய இந்து சமுதாயத்தின் உன்னதமான பண்பாட்டுக் கோலங்களாகும். அவை பிரதேச மொழிகளான ஹிந்தி, பஞ்சாபி, காஷ்மீரீ, குஜராத்தி போன்றவற்றில் இலக்கியங்கள் எழுந்த காலமாகும். அந்த மொழிகளிலே இலக்கிய வடிவங்கள் தோன்றுவதற்குப் பக்தி மார்க்கம் அடிப்படையான காரணமாகும். அது வைணவ சமயத்தின் பேரெளிச்சிக் காலமாகும். இராமானந்தர், கபீர்தாஸர், சைதன்னியர், துளசிதாஸர் ஆகிய அனுபூதிமான்கள் பத்தி ரசம் கனிந்த பாடல்கள் மூலம் திருமாலின் அவதாரங்களான கோபாலக்கிருஷ்ணர், தசரத ராமர் ஆகியோரின் வழிபாட்டை நிலைநாட்டினார்கள். இந்து சமயம், கலாசாரம், தத்துவம் என்பவற்றுக்கு ஒரு புதிய விளக்கத்தை அவர்கள் வழங்கினார்கள். அவற்றின் அம்சங்களை இராஜபுத்திரரின் ஓவியங்கள் பிரதிபலிக்கின்றன.

இராஜபுத்திரரின் ஓவியங்கள் பெரும்பாலும் சமய சம்பந்தமானவை; வைணவ சமயம் தொடர்பானவை. பாகவத புராணம், ஹரிவம்சம் போன்ற பேரிலக்கியங்களிலே காணப்படுகின்ற கிருஷ்ணரின் லீலைகள், அற்புதச் செயல்கள் ஆகியன பெரும்பாலான இராஜபுத்திர ஓவியங்களிற் சித்திரக் காட்சிகளாக அமைந்துள்ளன. அவை இகம், பரம் ஆகியவற்றுக்கிடையிலான வேறுபாடுகளை நீக்கிவிடுகின்றன. அவற்றிலே பூலோகமும் வானுலகமும் ஒன்றாகி விடுகின்றன. இந்த உலகமானது காட்சிக்கினியது; பிரமாண்டமானது; பரத்தின் அம்சமானது என்ற சிந்தனைகள் அவற்றிலே பிரதிபலிக்கின்றன. புராதனமான அவதாரக் கோட்பாடு இவற்றிலே புதிய விளக்கத்தைப் பெறுகின்றது. கிருஷ்ணர் கடவுளின் அவதாரம் என்பதால்

இவ்வுலகமும் தெய்வீகமயமாகி விடுகின்றது. மன்னுயிர்கள் எல்லாம் அன்பினாலே பந்தமாகி விடுகின்றன. உயிர்களிடையே வேற்றுமை கடந்த நிலையில் மன்னுயிர்களும் விலங்கினங்களும் அன்பினால் ஒன்றாகி விடுகின்றன. தெய்வீகக் காதலை உணர்த்துவதற்கு ஏற்ற வகையிலே இந்திய கலாசார மரபிலுள்ள நாயகன், நாயகி பாவம் அமைந்துவிடுகின்றது. கிருஷ்ணரது புல்லாங்குழல் ஓசை பரவுகின்ற பொழுது இடையர்களும் கோபியர்களும் உணர்வு கெட்டு, நாமங் கெட்டு விடுகின்றனர். உடைமைகளையும் உறவுகளையும் துறந்து, வேணுகானத்தில் மயங்கி, அதிலே லயமாகிவிடுகின்றனர். ஆழமான சமய தத்துவம் ஒன்றை விளக்குவதற்கு உலகியல் வாழ்க்கையின் அனுபவம் அடையாளமாக அமைந்து விடுகின்றது.

இராஜபுத்திர ஓவியங்கள் மிகவும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்த வரலாற்றுச் சின்னங்களாகும். அவை சிற்பம், சித்திரம், நாட்டியம், கிராமிய வாழ்க்கை, உணர்வுகள், மனோபாவங்கள், உணர்ச்சிகள் ஆகியவற்றையும் பழக்க வழக்கங்களையும் அக்காலத்து ஆடை ஆபரணங்கள் என்பனவற்றையும் அறிந்து கொள்வதற்கு ஏற்ற கருவூலங்களாகும். இந்து சமுதாயம் மரபு வழியாகப் போற்றி வந்த அழகியற் கோட்பாடுகளையும் அறிவியற் சிந்தனைகளையும் பண்பாட்டு விழுமியங்களையும் அவற்றால் உணர்ந்து கொள்ளலாம்.

சி. பத்மநாதன்
வரலாற்றுத்துறைப் பேராசிரியர்,
பேராதனைப் பல்கலைக்கழகம்.

Contents

Page

1. **Preface** 00

2. **Introduction**
   S. Pathmanathan 00

PART - 1
DANCES

3. **Bharata Nattiyam**
   V. Sivasamy 01

4. **Katakkali**
   V. Sivasamy 37

5. **The Kuccupputi Style of Dancing**
   V. Sivasamy 47

6. **Yaksaganam**
   V. Sivasamy 57

7. **The Dances of Manipur**
   V. Sivasamy 61

8. **The Dances of Orissa**
   S. Pathmanathan 69

9. **The Temples and Dances of Karnataka**
   S. Pathmanathan 75

10. **The Dances of Tamil Nadu**
    (Age of the Pallavas and Early Pandyas)
    R. Kalaikkovan 101

PART - 2
PAINTINGS

11. **Indian Paintings : A Historical Perspective**
S. Pathmanathan 117

12. **Cave Paintings: The Glories of Ajanta**
S. Pathmanathan 129

13. **The Frescoes of Sittannavasal**
S. Pathmanathan 165

14. **Chola Paintings**
S. Pathmanathan 179

15. **Mural Paintings of the Vijayanagara Period**
S. Pathmanathan 193

16. **South Indian Wall Paintings of the Nayakkar Period**
S. Pathmanathan 211

17. **The Miniature Paintings of *vasanta vilasam***
S. Pathmanathan 233

18. **The Paintings of Tiruvarur**
Kutavacal Balasubramaniyam 241

19. **The Paintings of the Varddhamana Temple, Tirupparuttikkunram**
S. Pathmanathan 273

20. **Images of Siva in Wall Paintings**
N. Velmurugu 327

21. **Rajput Paintings: Vasoli Miniature Paintings**
N. Velmurugu 337

22. **A select Bibliography** 353

23. **Index** 355

24. **Contributors** 367

Preface

I

The present volume is a compilation of nineteen essays on the dances and paintings confined to the Hindu tradition. It is divided into two parts in which the essays are thematically arranged. In the first part there are nine essays of which six are on the classical dances of India. In them the origins, development and the distinctive characteristics of *Bharata Nattiyam, Katakkali, Kuccupputi, Yaksaganam, Manipuri* and *Odissi* styles of dancing are described in considerable detail. The development of classical dances in Karnataka and Tamil Nadu are examined on the basis of archaeological and literary evidence and the findings of modern scholarship in two other essays.

In the second part of this volume there are eleven essays on paintings, which focus attention selectively on ancient and medieval mural and miniature paintings, which represent the characteristic features of the art in the principal stages of its development. The essays are not of a uniform quality and length: those on the paintings of Tiruvarur and Tirupparuttikkunram are long and descriptive especially on account of the consideration that the panels, which are accompanied often with labels containing brief descriptions of the paintings, are illustrative of long and continuous narratives. At Tiruvarur the entire surface of the ceiling of the extensive hall called Tiruvaciriyan *mantapam* is covered with paintings depicting episodes in the *Tiruvarur puranam.* These paintings, which belong to the period of Maratha rule in Tañcavur state, are significant as exhibiting the traces of Mughul, Maratha and European influences on the local tradition. This essay, which is the most comprehensive and scholarly production on the paintings of Tamil Nadu during the period of Maratha rule, is the result of the author's pioneer study on the subject. The account of the paintings in the Jaina temple of Tirupparuttikkunram is primarily

based on the pioneer and extensive work of T. N. Ramachandran and the personal observations and studies made by the present author as part of a project on Indo - Sri Lankan relations, which was supported by the India - Sri Lanka Foundation.

The paintings of Ajanta, Sittannavasal and the great temple of Tanjore are described in three separate accounts and the wall paintings of the Vijayanagara and Nayakkar periods in South India are briefly described in three others. The main features of miniature paintings are discussed in two contributions, of which one is devoted to the secular paintings illustrated in a medieval Gujarati manuscript, the *Vasantavilasam,* while the other one focuses attention on Basoli miniatures of the Rajput school.

II

In the South Asian sub continent the arts of dancing and painting were cherished as hall marks of culture, and from ancient times attention was focused on them by people at different levels of society. The principal patrons were mostly from the royal courts, princely families, merchant classes and the religious establishments of diverse character. Folk art was gradually refined and transformed into classical forms by the codification of details pertaining to movements, moods, gestures and poses in accordance with aesthetic conceptions, in technical treatises of which the *natya sestra* of Bharata is pre-eminent on account of its comprehensive character and the author's mastery of the subject. Bharata's work, which was reckoned as authoritative, was studied with absorbing interest at centres of learning and schools of art in most parts of the Indian sub - continent. Bharata describes in considerable detail four varieties of dances: *avanti, pañchali, oddara - magadhi and daksinathya.* Each of these had a specific regional provenance and among

them the last two have survived with an unbroken continuity through the agencies of the Hindu temples. In modern times they have been revived and developed in a modified form chiefly on account of the cultural revival and national re-awakening during the late 19th and early 20th centuries. Western scholars, art historians and artistes have also contributed to an appreciation and understanding and even the revival of ancient and medieval South Asian art.

In ancient times skill in dancing was considered as an accomplishment worthy of being rewarded with honours and grants by monarchs and princes. There are epigraphic notices suggesting that a maiden aspiring to become the consort of a king had to be an accomplished dancer. Dances in the classical style were performed by professionally trained men and women at royal courts and temples. European and Chinese travellers who had witnessed dances performed at the royal courts in India had recorded that they were deeply impressed with the rhythm and dynamism of movements and gestures and the refinement in the quality of performance.

The women dancers employed at royal courts were generally referred to as *nartakis* while those who were attached to temples were commonly known as *ganika.* It would seem that sometimes this distinction was not maintained. The *Cilappatikaram* and *Manimekalai,* which belong to the class of *Kavya* literature, apply the term *Kanikaiyar* indiscriminately to designate the class of women who were professional dancers.

The close association of classical dances with temples goes back to ancient times, and the earliest specimens of the representation of dancing in sculptures are to be found at Sanchi in Central India. In the life stories of the Buddha and the Jatakas there are descriptions of dancers and dances performed at the royal courts. Some of these were portrayed in temple sculptures and mural paintings. In the Jaina tradition there are mythological accounts of the dances performed

by heavenly nymphs and others in the heavens and on earth during celebrations held to mark the decisive events in the lives of the *tirtthankaras*. Some of these scenes are illustrated in mural paintings described in this volume.

In Hindu temples dances were performed regularly during times of worship and particularly during festivals. Dancers were attached to temples on a permanent basis and provided with quarters and land grants for their maintenance. They lived in the neighbourhood of temples, at locations specially allocated to them, and were obliged to perform the service of dancing and singing when worship was conducted at temples. In some temples they were to be found in large numbers. For instance, the Chola King Rajaraja I had made arrangements for 400 dancers to be employed at the Great Temple at Tancavur. The text containing their names and the details pertaining to the houses and lands granted to them was engraved in the form of an inscription on the basement of this temple. The women dancers attached to temples were called *maharis* in Orissa; in Karnataka they were referred to as *potti* or *culeyar* and in the Tamil Country the designation *tevaratiyar* was commonly applied to them. There were masters of the art under whom the dancers attached to temples were instructed and trained. Acala Bharata of Karnataka was one of such persons who were renowned on account of their skills in the art in ancient times.

In the architectural scheme of medieval Hindu temples provision was made for a hall of substantial proportions and ornamental design, which was specifically constructed for conducting dances and theatrical performances. In Orissa it was called *nada - mandir* and in Karnataka such halls were known as either *ranga - mandapa* or *bhoga - mandir*. In the premises of temples in Tamil Nadu the venue for the performance of dances accompanied with music was the *niruttamantapam*.

In the prominent temples of Orissa and South India there are numerous sculptures depicting dance postures of various kinds. They are mostly found on the pillars, the superstructures and the basement of buildings. The *madanikai* figures on the pillars of halls of Hoysala temples are most remarkable on account of their exquisite design and excellence in the quality of production. The moods, attitudes, gestures and postures of the dancers are depicted with a sense of realism and aesthetic quality that could seldom be surpassed.

In was in Tamil Nadu that the tradition of depicting in stone the 108 *karanas* (postures) described in the *natya-sastra* of Bharata was attempted with varying degrees of success. The earliest attempt was in the reign of the Chola King Rajaraja I (985 - 1015), when 81 of the *karanas* were carved on the interior walls of the upper chamber of the sanctum of the Great Temple, Tañcavur. All the 108 *karanas* were depicted on the walls of the temple of Chidambaram in the 12th and 13th centuries. Under each panel the relevant verse found in the *natya-sastra* was engraved in the form of a label. The 108 *karanas* are represented in sculptures also in the temples of Kumbakonam and Tiruvannamalai.

In modern times *Bharata nattiyam* and Odissi, the two principal varieties of classical dances that are closely connected with the *natya-sastra* have moved out of the temple and flourish under secular patronage. The art is cultivated in professional schools, which have proliferated in numbers during the course of the second half of the last century. Accomplishment in classical dances is nowadays considered as a mark of distinction and prestige and in many affluent homes where the hall marks of refinement and culture are cherished and appreciated young girls are encouraged to learn the art of dancing. Indian classical dances, which have a close connection with Hindu Culture flourish in a modified and modernized form and are staged before appreciative international audiences.

That painting, as an art, was cultivated and cherished in the Indian sub- continent throughout the historical period, is suggested by numerous references and descriptions in literature and the vast amount of materials that have survived in the form of portrait pictures, miniatures and murals. According to the *kamasutra* painting boards and brushes were often to be found in the homes of those who lived in towns and cities. It was generally believed that paintings had the effect of arousing the aesthetic sensibility of men and women. The authors of the *Vishnu dharmottara purana* even claim that painting was a source of wealth and pleasure. In their opinion it also promoted dharma and spirituality.

The art of painting flourished and progressed under the patronage of kings and queens, princes and merchants, temples and monastic orders,. A class of professional painters known as *citrakara* had emerged before the dawn of the Christian era. They were assisted by amateurs called *dindi.* The most comprehensive treatise on Indian paintings is the *citrasutra* which forms part of the *visnudharmottara,* a vast work on a variety of themes. Paintings are classified in this text into four categories: realistic *(satya),* lyrical *(vainika),* sophisticated *(nagara)* and mixed *(misra).* The preparation of the wall surfaces, the preparation and blending of colours, the principal stages in the preparation of paintings and the criteria of determining the quality of the product and other relevant matters are discussed in considerable detail in the *citrasutra,* which is generally assigned to the seventh century.

When the *citrasutra* was composed the art of painting had developed to high levels of sophistication. In the literature of the Gupta and post Gupta periods there are many references to paintings adorning the walls of palace- buildings depicting scenes from the *ramayana,* the *mahabharata* and other texts. The walls and ceilings of buildings attached to royal palaces were adorned with paintings on occasions such as royal weddings and the ceremonies of consecration and coronation.

Courts scenes and portraits of royal personages were often painted with superb skill on the walls of buildings. There are even some ancient textual descriptions of paintings exhibited in rows of buildings and halls specifically designed as art galleries.

As testified by Yasodhara in his commentary on the *kamasutra* it was believed that there were six principal aspects *(sadanga)* in paintings. They were: diversity of forms *(rupabheda),* appropriate proportions *(pramanam),* moods of feeling *(bhava),* infusion of grace and aesthetic quality *(lavanya yojanam)* and verisimilitude *(sadrsyam).* Blending vision with reality was the supreme goal of the artist in the Indian tradion.

There are three principal categories of Indian paintings, namely frescoes, miniatures and portrait pictures of which a substantial proportion has survived so as enable the art historian to trace the development of the art and make an assessment of its quality in a historical setting. The materials that have survived from the earliest historical period are concentrated in the western Deccan. They are mostly found in cave temples occupied by Buddhists and among them the cave temples of Ajanta are the most significant. There are wall paintings in different stages of preservation (or decay) in about thirty caves. A tradition, which had its origins in pre - christian times, in the age of the Satavahanas had developed and flourished until the eighth century under the inspiration of Mahayana Buddhism. The murals of Ajanta exhibit Indian classical paintings in its most developed form. Episodes from stories relating to the life of the Buddha and the *Jatakas* are the principal themes depicted in colour on the walls. In depicting modes of feeling, passion, ideals of beauty and spirituality the skill displayed by the painters of Ajanta had reached levels of excellence. In refinement, delicacy of form and the fine balance in the arrangement of anatomical details the bodhisattva figures of Vajrapani and Padmapani and the female figures found in cave I are unsurpassed in the history of

pictorial art. The dignity of their poise and the calm serenity characteristic of their appearance represent a blending of aesthetic conceptions with the realities of existence at the highest level of professional skill. The paintings of Ajanta exhibit diverse characteristics in the customs, beliefs, life-styles and art of contemporary society.

The Jaina and Hindu paintings, which had as their principal themes stories derived from their respective puranic traditions, become conspicuous since the eighth century. The paintings in the cave temples of Budami and Ellora are rare and isolated examples of a tradition that had links with Ajanta in composition and technique. Although the art of painting flourished under Jaina patronage most of the paintings in the Jaina cave temples have faded out except at Sittannavasal where enough has survived to provide an indication of the quality of excellence attained in the production. The art of painting had a long connexion with Jainism in many parts of the Indian sub-continent. The walls and ceilings of the component parts of medieval Jaina structural temples were often decorated with paintings. Besides, the Jainas developed the tradition of illustrating manuscripts in cloth and palm-leaves with miniature paintings. The Jaina tradition had a decisive impact on the development of the art in both North India and South India.

In south India the art of painting made considerable progress in the period of Vijayanagara rulers when significant innovations were introduced in respect of colour combinations, patterns of dress and ornamentation, composition and technique. In the post Vijayanagara period North Indian and European influences were manifested in considerable measure in South Indian Paintings.

In the period of the Mughuls there was an efflorescence in the production of portrait paintings. The Mughul school of painting was developed since the days of Akbar and the reign of Shah-Jahan

may be considered as the peak period of its development. Mughul painting was secular and aristocratic. It had its roots in the early Indian tradition and at the same time exhibited clear traces of fresh streams of influences. The convergence of different streams of art resulted in the production of portraits of exceptional merit.

The pomp and pageantry of the imperial court, princes and courtiers, courtesans, palaces and gardens, battle arrays and elephants fights were depicted in colour with a rare sense of realism seldom surpassed in the history of pictorial art. From the centre of the empire the tradition soon spread to the satellite centres of power where governors and princes began to patronize the art.

Rajput paintings, which were confined primarily to the regions of Rajasthan, Jammu, the hilly regions of the Punjab and Malwa, had their origins in the 13th century and continued to flourish until the 19th century. Jaipur, Jodhpur, Kangra, Bikaner and Jammu were some of the principal centres of the art. Although Rajput painting flourished under royal patronage it was mainly inspired by Vaishnavism, which emerged as the dominant religion among the Hindus of Northern and Western India. A large proportion of these paintings depict scenes described in the *ramayana, mahabharata, bhagavatapurana* and the *gita-govinda.* The entire saga of Krishna legends have been depicted in Rajput-paintings. There are also some paintings, which are Saiva or Sakta in character. Although there is a great deal of variety in the themes depicted in Rajput paintings they are most remarkable on account of their close connexion with the cultural and religious traditions of Rajputana and the hilly regions of the Punjab and Jammu. The Rajput school assimilated the Mughal influence without distorting in any conspicuous manner the spirit of traditional culture. As an art Rajput-painting exhibits the principal characteristics of Hindu society and culture in the late Mughul and Post Mughul periods in the history of North India.

The paintings illustrated in this volume have been obtained from a variety of sources. The pictures of Ajanta paintings were developed from those found in The *Ajanta Caves. The Ancient Paintings of Buddhist India* by Benoy K. Behl. The *madanikai* figures illustrated in this volume have been adopted from the work of Choodamani Nandhagopal on *Dance and Music In The Temple Architecture.*

The photographs of the paintings at the Great Temple, Tanjore and Sittannavasal were supplied to the Editor of this volume By Dr. S. Rajagopal and Dr. K. Vedachalam of the State Department of Archaeology, Tamil Nadu. The photographs of the other South Indian Paintings illustrated in this volume were taken by Dr. M. Somathilake while working on a research project supported by the India - Sri Lanka Foundation. The courtesy, encouragement and help extended by all of them is gratefully acknowledged. Finally, we are obliged to record here that the inspiration to compile the present Volume was derived from our experience in working on two research projects supported separately by the Taisho University of Japan and the India - Sri Lanka Foundation.

பரத நாட்டியம்

வி. சிவசாமி

இந்து சமுதாயத்தில் வழங்கி வருகின்ற நடனங்களிலே பரதம் முதன்மை வாய்ந்தது. அது மிகவும் புராதனமானது. அது பரத முனிவரால் எழுதப் பெற்ற நாட்டிய சாஸ்திரத்தை ஆதாரமாகக் கொண்டது. பரதம் என்ற சொல் பல பொருட்படுமாயினும், அது, பொதுவாக இந்திய நாடகம், நடனம் முதலியவற்றையும், சிறப்பாகத் தமிழகத்திலே பேணப்பட்டு வந்த சாஸ்திரீய நடனத்தையுங் குறிக்கும். பரதன் என்பது நடிகன், ஆடுபவன், நாடகத்தைத் தொழிலாகக் கொண்டவன் முதலானோரைக் குறிக்கும். "பல பாத்திரங்களாக நடித்தும், இசை வாத்தியங்களை இசைத்தும், நாடகத்திற்கான பலவற்றை ஏற்படுத்தி, நாடகத்தின் தலைவனாக நின்று நடத்துபவனே பரதன்" என்று பரத நாட்டிய சாஸ்திரம் குறிப்பிடுகின்றது. நாட்டியம் என்ற சொல்லுக்கு இன்று பலர் நடனம் எனப் பொருள் கொள்வர். ஆயினும், நெடுங்காலமாக நாடகத்தையும் நாட்டியம் என்று கொண்டனர். நாடகத்திலே நடிப்பு, பேச்சு என்பவற்றோடு இசை, நடனம் போன்றனவும் இடம்பெற்றன.

பரத முனிவரின் நாட்டிய சாஸ்திரம்

நாட்டியம் பற்றிக் கிடைக்கின்ற நூல்களிலே பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரம் காலத்தால் மிக முற்பட்டதாகும். அது குப்தப் பேரரசரின் காலத்திற்கு முந்தியதாகும். அது இந்திய கலாதத்துவத்தின் கோட்பாடுகளையும் அம்சங்களையும் பிரதிபலிக்கின்ற நூல்களிலே தலைசிறந்தது. காவிய நூல்களில் வால்மீகி இராமாயணம் ஆதிகாவியம் என்று கொள்ளப்படுவதனைப் போலக் கலாதத்துவம் பற்றிய நூல்களுக்கெல்லாம் பரதரின் நூல் ஆதாரமாய் அமைந்துள்ளது. அது நாடகம், நடனம் என்பவற்றைக் கற்போரும் தயாரிப்பவர்களும் பயன்படுத்துவதற்கான ஆதார நூலாக எழுதப் பெற்றது என்ற கருத்து அழுத்தம் பெற்றுள்ளது. தமிழகத்திலே நெடுங்காலமாக

விருத்திபெற்று வருகின்றதான பரத நாட்டியம் பரதரின் நூலைப் பின்பற்றுவதால், அது பரத நாட்டியம் என்று சொல்லப்படும். ஆயினும் பாவம், ராகம், தாளம் என்பவற்றை உள்ளடக்கியிருப்பதால் அந்த நாட்டிய வகையானது பரதமென்று சொல்லப்படும் என்று சிலர் விளக்குவர்.

பன்னிரண்டு தாண்டவங்களிலே "கௌரி தாண்டவத்தில்" பாவத்தில் இருந்து 'ப' கரமும், "சந்தியா தாண்டவத்தில்" இராகத்தில் இருந்து 'ர' கரமும், "ஆனந்த தாண்டவத்தில்" தாளத்தில் இருந்து 'த' கரமும், "ம்" என்ற சக்தியும் சேர்த்துப் பரதம் என்ற பெயர் உண்டாயிற்று என பரத சேனாபதியம் என்ற நூலின் உரையிலே கூறப்படுகின்றது. நூலின் காலமும் அதன் உரையின் காலமும் தெரியவில்லை. பாவ, இராக, தாளங்கள் திரிமூர்த்திகளின் சொரூபமானவை என்று பரதசேனாபதியம் கூறும். "பகரமே பிரமன்; மாயன் பணி என்ப 'ர' கரமாகும்; 'த' கரமே ஈசன், மவ்வும் சக்தியின் கூறாகும்" என்று மகாபரத சூடாமணி குறிப்பிடுகின்றது. மேலும், ப காரம் பாவமாகும்; இ காரம் இராகமாகும்; த காரம் தாளமாகும்; ம காரம் சுருதியாகும், இவை நான்கும் கூடியது பரதமாகும்." இவ்வாறு மகாபரத சூடாமணியிலே அதன் ஆசிரியர் கூறியுள்ளார்.

பரத நாட்டியத்திற்குப் போல ஏனைய இந்திய சாஸ்திரீய நடனங்களுக்கும் பரத நாட்டிய சாஸ்திரமே ஆதார நூலாகும். நாட்டிய மேதையான ருக்மினி அருண்டேல் அம்மையார் பரத நாட்டியம் பற்றி மேல்வருமாறு கூறுவார்;

"தென்னிந்தியாவிலுள்ள நடனவடிவங்களில் ஒன்றே பரதநாட்டியம். அதன் மிகத் தூய்மையான பாணி தமிழ் மாவட்டங்களிலே நிலவுகின்றது. உண்மையில் பரத முனிவர் வகுத்துள்ள சாஸ்திர விதிகளின் படி அமைக்கப்பட்ட நடனம், நாட்டிய-நாடக வடிவங்கள் அனைத்தும் பரத நாட்டியத்தில் அடங்கும்."

தமிழ் நாட்டில் வழங்கும் 'சதிர்', கேரளத்திற்குரிய 'கதக்களி', ஆந்திர தேசத்து வழக்கான 'குச்சுப்புடி', கர்நாடகத்து யக்ஷ கானம், ஒரிசாவிலே காணப்படும் ஒடிசி, வட இந்தியாவில் வழங்கும் கதக், மணிப்பூர் பிராந்தியத்து மணிப்புரி ஆகிய சாஸ்திரீய நடனங்களும், நாட்டிய – நாடகங்களும் பரத நாட்டிய சாஸ்திரத்தை மூலமாகக் கொண்டவை என்பது கவனித்தற்குரியது. எனவே, அவை ஒவ்வொன்றும் பரத நாட்டியத்தின் பிராந்திய ரீதியிலான தோற்றம் என்று கொள்ளலாம்,

பரத முனிவர் லாஸ்யம் என்ற நாட்டிய வகையொன்றினை இரண்டு இடங்களிலே விரிவாக வர்ணித்திருக்கின்றார். தனித்தனியானவையும், காதலைப் பற்றியனவாயும் அமைந்துள்ள பத்துப் பன்னிரண்டு உணர்ச்சிப் பிரவாகங்களை ஒன்றன் பின் ஒன்றாக அங்க அபிநயங்களோடு ஆடிக்காட்டுவதை அவர் லாஸ்யம் என்று வர்ணித்திருக்கின்றார்கள். அந்த லாஸ்ய வழியில் வந்ததே தென்னாட்டுப் பரத நாட்டியமாகும். அது சிருங்கார பாவங்களைக் கொண்டது; பெண்களால் ஆடப்படுவது. அந்த வகையான நாட்டியம் தமிழகத்திலே பண்டைக்காலம் முதலாக எல்லாப் பாகங்களிலும் நிலவிவந்துள்ளது.

பரத நாட்டியமானது ஒரு கால கட்டத்திலே சதிர், சின்னமேளம், தேவதாசி நடனம் எனப் பலவாறு குறிப்பிடப்பட்டது. 20 ஆம் நூற்றாண்டில், மூன்றாவது தசாப்தத்திலே, இ. கிருஷ்ண ஐயர், ருக்மினிதேவி அருண்டேல் போன்றவர்கள் மூலமாக நாட்டியக்கலை தமிழகத்திலே மறுமலர்ச்சி பெற்றது. சதிர் என்ற சொல் வழக்கொழிந்து, அதற்குப் பதிலாகப் பரதநாட்டியம் என்னும் பெயர் பொது வழக்காகியது. ஆயினும், கர்நாடக தேசத்தில் இதற்கு முன்பு பரத நாட்டியம் என்னுஞ் சொல் வழக்கு தோன்றி விட்டதற்கான சான்றுண்டு. கர்நாடக இசையின் பிதாமகர் எனப் போற்றப்படும் புரந்தரதாஸரின் அதிதனோதரங்க என ஆரம்பிக்கும் ஆரபி ராகக் கன்னடக் கீர்த்தனையிலே ஊர்வசி, ரம்பா முதலான தேவலோகத்து நாட்டியப் பெண்கள், காளியன் என்னும் பாம்பின் தலை மீது பாலகிருஷ்ணன் ஆடிய வெற்றியைக் கொண்டாடும் வண்ணமாக, பரத நாட்டியம் ஆடப்பெற்றமை பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றது. எனவே, ஏறக்குறைய 400 வருடங்களுக்கு முன்பு பரத நாட்டியம் என்ற சொல் வழக்கிலிருந்தமை குறிப்பிடத்தக்கது

பதினேழாம் நூற்றாண்டிலே வாழ்ந்தவரான குமரகுருபர சுவாமிகள் தமக்குப் பண்ணும் பரதமும் தீஞ்சொற் பனுவலும் தருமாறு சரஸ்வதியைச் சகலகலாவல்லி மாலையிலே பரிந்து கேட்கின்றார். அதற்கு முன்பு 16 ஆம் நூற்றாண்டிலே திருப்பரங்கிரிப் புராணத்திலே பரத நாடகம் ஆடும் பொம்மை பற்றி நிரம்பவழகிய தேசிகர் குறிப்பிட்டுள்ளார். அவருடைய நூலிலே காணப்படும் நாடகம் என்னுஞ் சொல் நடனம் என்பதைக் குறிப்பதாகும். 13 ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த பல்லவ வம்சத்தவனாகிய கோப்பெருஞ் சிங்கன் சிதம்பரத்தில் உள்ள மேற்கு, கிழக்குக் கோபுரங்களிலுள்ள 108 நாட்டிய

கரணங்களையும் அமைப்பித்தான். பரதக்கலையிலே ஈடுபாடு கொண்டிருந்ததனால் பரதமல்லன், பரதார்ணவ கரண துரீனன் என்னும் விருதுப் பெயர்கள் அவனுக்கு உரியனவாகின.

பரத நாட்டிய சாஸ்திரம்

பரத நாட்டிய சாஸ்திரம் என்பது பரத முனிவரால் எழுதப்பட்டதென்பது ஐதீகம். ஆயினும், இந்நாட்களிலே சிலர் அது ஒருவரால் அன்றி ஆசிரியர் பலரால், வெவ்வேறு காலங்களில் இயற்றப்பட்ட பனுவல்கள் பலவற்றின் தொகுதியானது என்று கொள்வர். அதிலே 36 அத்தியாயங்கள் உள்ளன. (சில ஏட்டுப் பிரதிகளிலே 37 அத்தியாயங்கள் உள்ளன) முதல் 27 வரையான அத்தியாயங்களிலும் 34 முதல் 36 வரையான அத்தியாயங்களிலும் நாடகம், நடனம் என்பன பற்றிய விளக்கங்கள் உள்ளன. இடையிலுள்ளனவான 28 முதல் 33 வரையான அத்தியாயங்கள் இசை பற்றியனவாகும். நூலிலே ஏறக்குறைய 6000 சுலோகங்களும் இடையிடையே அரிதாக வசனப் பகுதிகளும் அடங்கியுள்ளன.

நாடகம், நடனம் என்பன பற்றிய பகுதிகளில் நாட்டிய உற்பத்தி, ரங்கதேவதாபூசை, 108 தாண்டவ (கரணங்கள்) பூர்வரங்கம், பிரசங்கள், பாவங்கள், உபாங்கவிதிகள், ஹஸ்தாபிநயங்கள், ஸராபிநயங்கள், ஸாரீ, மண்டலம், கதீ, பிராந்திய நாட்டிய மரபுகள், வாசிகாபிநயம், யாப்புகள், வாகபிநயம், நாடக மொழிகள், நாடகப் பேச்சு வகை, நாடக வகைகள், நாடக சந்திகள், நால்வகை விருத்திகள், ஆஹார்யாபிநயம், பாத்திரங்களை வகைப்படுத்தல் முதலிய அம்சங்கள் விளக்கப்படுகின்றன.

இசை பற்றிய பகுதிகளிலே இசை தொடர்பான பொதுக் கோட்பாடுகள், நரம்பு வாத்தியங்கள், ஸ்வரங்கள், ஜதிகள், வாத்தியம், துறைக்கருவிகள், தாளம் முதலியன பற்றிக் கூறப்படுகின்றது. சங்கீதம், நால்வகை வாத்திய இசை என்பன பற்றியும் கூறப்படுகின்றது. நாடகம், நடனம் ஆகியவற்றின் லக்ஷணங்களை வர்ணிக்கின்ற இந்திய நூல்களிலே பரத நாட்டிய சாஸ்திரமே மிகவும் பழமையானதாகும். அந்நாட்டு அரங்கேற்றுகலைகள் பற்றிய முதலாவது நூலும் அதுவேயாகும். அந்த நூல் பாரத தேசம் அனைத்திற்கும் பொதுவான நூலாகும். நூலாசிரியரின் காலத்திலும் அதற்கு முற்பட்ட காலத்திலும் பரத கண்டம் அனைத்திலும்

நிலவிய அரங்கேற்று கலைகளைப் பற்றிய விவரங்களையும் சிந்தனைகளையும் தொகுத்து அந்நூல் கூறுகின்றது. ஆசிரியரின் பொது நோக்கமும், மேதாவிலாசமும், வித்துவப்புலமையும், கலை ஞானமும் சிறப்புமிக்கவை. இந்தியக் கலைகளின் பொதுப் பண்புகளையும் அவற்றின் பிராந்திய அடிப்படையிலே வகுத்துக் கூறும் நூல் என்ற வகையில் அது இந்திய கலாசார வரலாற்றில் ஒரு தனி இடத்தைப் பெறுகின்றது.

பரதக் கலையின் பிரதான அம்சங்கள்

பரத நாட்டியம் அபிநயம், நிருத்தம், கீதம், வாத்தியம் முதலான அம்சங்களைக் கொண்டது. சிற்பம், ஓவியம், நடனம், சங்கீதம், வாத்தியம் ஆகிய கலைகள் இந்திய மரபிலே பல பொதுவான பண்புகளைக் கொண்டவை. அவை பரஸ்பரத் தொடர்புடையவை. அவற்றிற்கு அடிப்படையான கலாதத்துவமும் பொதுவான கோட்பாடுகளைக் கொண்டது. கலைகளுக் கெல்லாம் சங்கீதம் அடிப்படையானதென்பது ஒரு பொதுக் கோட்பாடாகும். அந்தக் கருத்து விஷ்ணுதர்மோத்தர புராணத்திலே வலியுறுத்தப்படுகின்றது.

நடனத்திலே அபிநயம் பிரதானமானது. பார்வையாளருக்கு நடனமாடுபவர் சாகித்தியத்தின் பொருளை ஹஸ்தங்கள், புருவங்கள், முகம் முதலான அங்கங்கள் முதலியவற்றின் மூலம் வெளிப்படுத்தி, ரஸானுபவத்தினை உண்டாக்குவர். அபிநயம் என்பது ஆங்கிகம், வாசிகம், ஆகார்யம், சாத்விகம் என நான்கு வகைப்படும். அபிநயமின்றி நடனம் இல்லை. நடனத்திலே சஞ்சாரி பாவங்கள் முக்கியத்துவம் வாய்ந்தவை. பாடல் ஒன்றுக்குப் பல வகையான பாவங்களைக் கலைஞர் தமது அறிவாற்றல், கற்பனாசக்தி, அனுபவம் முதலியவற்றிற்கு ஏற்பச் செய்து காட்டுவர். பரத நாட்டியத்திலே பாடல்களை வெவ்வேறு விதங்களிலே தொடர்ச்சியாகப் பல நாட்களாக அபிநயஞ் செய்து காட்ட முடியும்.

இந்திய நாடகம், நடனம் ஆகியவற்றிலே பாரதி (பேச்சு, பாடல்), கைசிகீ (இசை, ஆடல்), ஆரபதி (செயல் மேலோங்குதல்), சாத்வதீ (உணர்வு) முதலிய நான்கு விருத்திகளைப் பற்றிப் பேசப்படுகிறது. மேலும், லோகதர்மி (உள்ளதை உள்ளவாறு காட்டுதல்), நாட்டிய தர்மி (மெருகு ஊட்டிக் காட்டுதல்) என்ற இரு வகையான வழக்காறுகளும் கூறப்படுகின்றன.

நடனம் தாண்டவம், லாஸ்யம் என இரு வகைப்படும். அவற்றுள் தாண்டவம் உத்வேகமானது; லாஸ்யம் மென்மையானது. தாண்டவம் பொதுவாகத் தெய்வங்களை வழிபடுவதற்குப் பயன்படுத்தப்படும். லாஸ்யம் சிருங்கார பாவமானது. அது காதல் சம்பந்தமானது. நாட்டியம், நிருத்தம், நிருத்தியம் என்னும் மூன்று வகையான நடனங்களைப் பற்றிப் பத்தாம் நூற்றாண்டிலே நந்திகேஸ்வரர் எழுதிய அபிநய தர்ப்பணம் கூறுகின்றது. பழைய கதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டது நாட்டியம். நிருத்தம் பாவரஸமற்ற ஆடலாகும். நிருத்தியம் பாவ ரஸங்களைப் பிரதிபலிப்பது. ஆயினும், பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே நிருத்தம் சில இடங்களிலே நிருத்தியம் என்றுஞ் சொல்லப்படுகின்றது. இந்நாட்களிலே பரத நாட்டியத்தில் அழுத்தம் பெறுகின்ற அங்க சுத்தம் நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே ஸவிஷ்டவம் எனப்படும். அதில் முதுகு நேராக நிமிர்ந்து இருக்க வேண்டும்.

நாட்டியக் கலைஞரின் ரேகை, கை, கால், முகம் முதலியன எவ்வெக் கோலங்களில் அமைய வேண்டும் என்பதை நாட்டிய நூல்கள் வர்ணிக்கின்றன.

ரஸபாவங்கள்

இந்திய இலக்கியக் கோட்பாட்டிலும் கலாதத்துவத்திலும் ரஸபாவங்கள் பற்றிய சிந்தனைகள் அடிப்படையானவை. அச்சிந்தனைகள் இந்திய வித்துவ மரபிற்குத் தனியானவை. இலக்கியங்களையும் கலைகளையும் இரசிப்பதற்கு ரஸபாவங்களைப் பற்றிய தெளிவு அத்தியாவசியமானது. ரஸபாவங்கள் சுவைநயம் சம்பந்தமானவை. ரஸானுபவம் என்னும் ரஸாஸ்சுவாதம் – ரஸத்தைச் சுவைத்தல் – கலைகள் எல்லாவற்றினதும் இறுதிப்பயன் என்று கொள்ளப்படும்.

எண்வகை ரஸங்கள்

விபாவம், அனுபாவம், சாத்விக பாவம், வியபிசாரி பாவம், எனப் பாவங்கள் நான்கு வகைப்படும். பாவங்களின் வெளிப்பாட்டினாலே ரஸம் உண்டாகும். நாட்டிய சாஸ்திரம் சிருங்காரம், ஹாஸ்யம், கருணை, ரௌத்திரம், வீரம், வயானகம், வீபத்ஸம், அற்புதம் என்னும் எண்வகை ரஸங்களை விளக்குகின்றது. அவற்றிற்கு முறையே ரதி, பாசம், சோகம், குரோதம், உற்சாகம், பயம், ஜீகுப்ஸா (வெறுப்பு), விஸ்மயம் (அதிசயம்) ஆகிய ஸ்தாயி பாவங்கள் உள்ளன.

பரதர் எண்வகை ரஸங்களைப் பற்றிச் சொல்லுகின்ற பொழுதிலும் நவரஸங்களைப் பற்றிய பேச்சு பிற்காலத்தில் வழமையாகிவிட்டது. சாந்த ரஸம் என்பது அவருக்குப் பிந்திய காலத்திலே ஒன்பதாவது ரஸமாகக் கொள்ளப்பட்டது. அதற்கு சம என்னும் ஸ்தாயிபாவம் உண்டு. சாந்தம் நிலவும் சமயத்தில் ஏனைய ரஸங்கள் தோன்றுவதில்லை என்பதால் முற்காலத்தில் அதனை ஒரு வகை ரஸமாகக் கொள்ளாதுவிட்டனர். காலப்போக்கிலே பக்தி ரஸம் பற்றிய பேச்சும் தோன்றிவிட்டது.

பாவம்

பாவம் என்பது ஒரு பொருளைக் காணுமிடத்து ஒருவருக்கு அதன் மேல் உண்டாகும் உணர்வாகும். அதனால் உண்டாகும் ஸ்தாயி பாவத்தினைத் தூண்டுவது விபாவம் ஆகும். அது ஆலம்பனம், உத்தீபனம் என இரு வகைப்படும். நாயகன் அல்லது நாயகி தொடர்பாக ஏற்படும் ரஸத்திற்கு ஆதாரமாயிருப்பது ஆலம்பனம். ரஸம் ஏற்படுவதைத் தூண்டுவது உத்தீபனம். உதாரணமாகச் சிருங்கார ரஸத்தைப் பொறுத்தவரையில் நிலவு, வசந்தகாலக் காட்சிகள் என்பன உத்தீபனமாகின்றன. உள்ளத்து உணர்வுகளைக் கண், முகம் முதலானவற்றால் வெளிப்படுத்துவது, அனுபாவமாகும். சாத்விக பாவங்கள் அனுபாவத்தின் ஒரு பிரிவினைச் சேர்ந்தனவாகும். ஸ்தம்ப – அசைவற்ற நிலை, பிரலய – மயங்குதல், கோமஞ்ச – மயிர் சிலிர்த்தல், சுவேத – வியர்வை, வைவர்ஷிக – நிறம் மாறுதல், வேபது – நடுக்கம், அஸ்ரூ – கண்ணீர், ஸ்வரபங்கம் – குரல் மாற்றம் என்னும் எட்டும் சாத்விக பாவங்களாகும்.

வியபிஸாரி பாவங்கள் ரஸபேதங்களுக்கு உட்படுவதில்லை. அவை அவற்றிற்குப் பொதுவானவை. அவை கடலலைகள் போலத் தோன்றி மறைவன. அவை பிரதான ரஸத்தை முனைப்புப் பெறச் செய்யும் ஆற்றல் கொண்டவை. சிருங்கார ரஸம், ரஸங்களில் மிகச் சிறப்பானது. சிருங்கார ரஸத்தில் நாயகன் நாயகி பாவம் சிறப்பிடம் பெறுகின்றது. இந்திய சிந்தனை மரபிலே உலகியலுக்கும் ஆன்மீகத்திற்கும் பந்தமாக அமைவது நாயகன்

கொழும்பு இந்திய சங்

நாயகி பாவமாகும். அதன் அடிப்படையிலே இரண்டிற்கும் பொதுவான பிரதானமான விடயங்கள் விளக்கப்படுகின்றன என்பது ஈண்டு குறிப்பிடற்குரியது. அது காதலால் ஏற்படும் பந்தத்தையும் கடவுள் மீது உயிர்கள் கொண்ட அளவிலாக் காதலையும் விளக்கும் வகையிலே பயன்படுவதாகும்.

பழந்தமிழ் நூலான தொல்காப்பியத்தின் ஆசிரியரும் ரஸக் கோட்பாட்டினை அறிந்திருந்தார். தொல்காப்பியர் ரஸங்களை "நகையே அழுவல் இனிவரல் மருக்கை அச்சம் பெருமிதம் வெகுளி உவகை" எனக் குறிப்பிடுகின்றார்.

நாட்டியமும் சமயமும்

தொன்மைக் காலம் முதலாக நாட்டியத்திலே சமய வழிபாடு தொடர்பான நடனங்கள், அரங்கத்திலே ஆடப்படும் நடனங்கள், நாட்டார் வழக்கிலான கூத்துக்கள் என்னும் வகைகள் இருந்தன. அவை எல்லாம் பரஸ்பரம் தொடர்பு கொண்டவை. வேற்றுமைகள் சம்பிரதாய பூர்வமானவை. வேத்தியல், பொதுவியல் என்னும் இருவகை நடனங்களைப் பற்றிச் சிலப்பதிகாரம் முதலான நூல்கள் கூறும். பொது வழக்கான கூத்துகளும் நடனங்களும் வகைப்படுத்தப்பட்டு, அவற்றிற்குரிய வழக்காறுகள் விதிமுறையாக விவரங்களோடு வர்ணிக்கப்பட்டு நூல் வடிவம் பெறுமிடத்து அவை சாஸ்திரீய சம்பிரதாயமாகின்றன. முதன் முதலாகத் தேச வழக்கான நாட்டிய சம்பிரதாயங்களை அடையாளங் கண்டு, அவற்றின் பான்மைகளையும் முறைகளையும் விவரங்களோடு விளக்கிய சிறப்பு பரத நாட்டிய சாஸ்திரத்திற்கு உரியதாகும். பாரத தேசத்தில் நிலவிய நாட்டிய மரபுகளைப் பிராந்திய அடிப்படையிலே அந்நூல் வகைப்படுத்தி வர்ணிக்கின்றது.

ஆவந்தி, தாக்ஷிணாத்ய மரபு, பாஞ்சாலி, ஒட்டர - மாகதி என்னும் பிரவிருத்திகள் பற்றி அந்நூல் விளக்குகின்றது. ஆவந்தி நாட்டுக்குரிய நாட்டிய வழக்கு ஆவந்தி எனப்படுவது. பாஞ்சால தேசத்திற்குரிய நடனங்கள் பாஞ்சாலி என்னும் வகையைச் சேர்ந்தவை. கலிங்க தேசம், மகதம் ஆகியவற்றிலே நிலவிய நாட்டிய முறைகளை ஒட்டர–மாகதி என்று பரத முனிவர் சொல்வார். தாக்ஷிணாத்ய நாட்டியப் பிரவிருத்தி விந்திய மலைக்குத் தெற்கே நிலவுவதாகக் கூறப்படுகின்றது. "விந்திய மலைக்குத் தெற்கே வாழுகின்ற மக்கள் பல வகையான நிருத்தங்கள், கீதங்கள், வாத்தியங்கள்

ஆகியவற்றை விரும்புகின்றனர். அவற்றிலே மிகக் கூடுதலாக கைசிகீ விருத்தியும், சாமர்த்தியமுள்ள (சதுர), இனிமையான (மதுர), அழகிய அபிநயங்களும் (லலிதாபிநய) காணப்படுகின்றன என்று நாட்டிய சாஸ்திரங் கூறும். மேலும், கைசிகீ விருத்தியிலே பெரும்பாலும் நடிக்கின்ற/ஆடுகின்ற பெண்கள் கவர்ச்சிகரமான ஆடைகளை அணிவர்; அதிலே பல வகையான நடனங்களும், இசையும் இடம்பெறும். அதிற் பயன்படுத்தப்படும் (நடிக்கப்படும் அல்லது ஆடப்படும்) விடயம் காதற் செயற்பாடு பற்றியதாகவும், அதனை அனுபவிப்பது சம்பந்தமானதாகவும் இருக்கும். அதனால், இவ்விருத்தி மிகுந்த கவர்ச்சி கொண்டதாய் இருக்கும்" என்று பரத முனிவர் கூறுவார். நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே கூறப்பட்ட அமிசங்கள் எல்லாம் இன்றும் பரத நாட்டியத்தில் மட்டுமே காணப்படுகின்றன. நாட்டிய சாஸ்திரம் தாக்ஷிணாத்ய கலைப்பாணிக்குரியன என்று சொல்லும் அமிசங்கள் ஆந்திர நாட்டிலுள்ள புராதனமான நடனச் சிற்பங்களிலே காணப்படுகின்றமை கவனத்திற்குரியது.

பண்டைய தமிழகத்தில் நடனக்கலை

தமிழகத்திலே பரதம் என்னும் பெயரால் வழங்கும் நடனக் கலையானது ஆதியிலே அங்கு வழக்கிலிருந்த ஆடற் கலையினை ஆதாரமாகக் கொண்டிருந்தது என்று கொள்வதற்குச் சாசனச் சான்றுண்டு. அரியலூரிலே கிடைத்துள்ள தமிழ்ப் பிராமிச் சாசனம் ஒன்றில் நடனக் கலையைப் பற்றிய மிகவும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்த தகவல் காணப்படுகின்றது. தமிழ்ப் பிராமிச் சாசனங்கள் கி. மு. மூன்றாம் நூற்றாண்டிற்கும் கி. பி. ஐந்தாம் நூற்றாண்டிற்கும் இடைப்பட்டவை. அரியலூர்ச் சாசனம் 1962 இல் ரி. என். இராமச்சந்திரனால் அடையாளங் காணப்பட்டது. அதன் வரிவடிவங்கள் கி. பி. மூன்றாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதிக்குரியனவாகும். எனவே அதன் காலம் சங்க இலக்கியங்களின் காலமாகும். பரத நாட்டியத்திலுள்ள சில சொற்றொடர்கள் அச்சாசனத்திலே வருகின்றன. அவை: த என்னும் அசை பற்றியவை. அதாவது, சமகாலத்துத் தத்த காரத்தினையே சாசனங் கூறுகின்றது எனக் கருதலாம். நாட்டியம் பயிலுகின்ற மாணவர்களுக்குரிய பயிற்சி வகுப்புக்களிற் பின்பற்ற வேண்டிய ஆடல் முறையினைப் பற்றியதாகச் சாசனத் தொடர் அமைகின்றது. அது கண்ட சாப தாளத்தில் அமைந்துள்ளது எனக் கொள்ளலாம். சாசனத்தின் வாசகம் மேல் வருமாறுள்ளது:

த	த	தி	த	தி
	தி	த	த	தி
	த	தி	தா	
த	த	தி	த	தை
த	தை	த	தை	த
து	து	து	து	து
தை	தி	தை	தா	
தித	தித	தை	த	

இந்தச் சாசனத்திலுள்ள சொல்லடுக்கு தமிழகத்துப் பரதக் கலையின் தொன்மைக்கும் தொடர்ச்சிக்கும் மிக முக்கியமான ஒரு சான்றாகும். த, தை போன்ற சொற் கோவைகள் தென்னிந்திய நடன மரபிலே தமிழ்ச் சொற்களின் சிறப்பினைக் காட்டுவனவாகும். அவை இன்றும் நடனப் பயிற்சி வகுப்புகளிலும் அரங்குகளிலும் கையாளப்பட்டு வருகின்றன. உதாரணமாக த தை த தை தை த, தி தை த தி தை தை த, தக திகி என்பனவற்றைக் குறிப்பிடலாம். அரியலூர்ச் சாசனத்திற் காணப்படும் து தவிர்ந்த ஏனைய சொற்கட்டுக்கள் இன்றும் பரவலாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. து வும் அரிதாக நடேச கவுத்துவம் போன்றவற்றிலே துஹ துஹ துஹ தை என்னும் பதங்களில் வருகின்றது. இச்சாசனம் தமிழக நடனம், லயவாத்தியங்கள் ஆகியவற்றின் வரலாற்றிலே மிகவும் முக்கியமானதென்று நவீன ஆராய்ச்சியாளர் கருதுவர். இச்சாசனம் காலத்தாற் சிலப்பதிகாரத்திற்கு முற்பட்டது என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

சங்க இலக்கியங்களில் நடனக்கலை பற்றிய குறிப்புகள்

எட்டுத்தொகை, பத்துப்பாட்டு என்பவற்றில் அடங்கிய நூல்களிலே நடனங்களைப் பற்றியும் நடனங்களைப் பயின்றோர்களைப் பற்றியும் குறிப்புகள் ஆங்காங்கே வருகின்றன. அரசவைகளிலும் நகர்ப்புறங்களிலுள்ள பொது அரங்குகளிலும் நடனமாடும் வழக்கம் காணப்பட்டது. காவிரிப்பூம் பட்டினத்திலே வாழ்ந்த மக்கள் நடனங்களையும் இசை நிகழ்ச்சிகளையும் பார்ப்பதற்கு அங்குள்ள பொது மன்றத்திற்கு அடிக்கடி சென்றனர் என்று பட்டினப்பாலை குறிப்பிடுகின்றது. சமய வழிபாடுகளில் நடனங்கள் இடம் பெற்றன. சில நடனங்கள் உலகியல் சார்ந்தனவாய் இருந்தன. சடங்கு,

கடவுள் வழிபாடு, விழா, களியாட்டம் முதலியவற்றில் நடனங்கள் இடம்பெறலாயின. நடனத்தைக் கூத்து, ஆடல், குளிப்பு எனப் பலவாறு குறிப்பிட்டனர். நடனமாடுவோரைக் கூத்தர், கோடியர், வைடியர், கண்ணுளர், விறலியர் எனப் பலவாறு குறிப்பிட்டனர். பத்துப்பாட்டில் ஒன்றான மலைபடு கடாம் என்னும் கூத்தராற்றுப்படை கூத்தரை ஆற்றுப்படுத்தும் நூலாக அமைந்துள்ளது. பொருநராற்றுப் படையும் அதனைப் போன்றதாகும். இவ்விரு நூல்களும் ஆடுவோரதும் பாடுவோரதும் வினைத்திறனை விளக்கும் நூல்கள் என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

நடனமாடுவோரின் வசீகரத் தோற்றம், ஆடையலங்காரங்கள், அபிநயச்சிறப்பு ஆகியவற்றைப் பற்றிச் சங்க நூல்களிலே அநேகமான வர்ணனைகள் வருகின்றன. உள்ளிவிழாவின் போது ஆடல் மகளிர் அணிந்த மணிகளோடு கூடிய மேகலை பற்றி அகநானூறு குறிப்பிடுகின்றது. திருப்பரங்குன்றிலே துடி இசைக்க ஆடல் மகளிர் ஆடிய நடனம் பற்றிப் பரிபாடல் வர்ணிக்கின்றது. அதே போல விளவிலே ஆடுகின்ற கோடியர் பற்றி புறநானூறு கூறும். அரங்கு, தெரு, மணல்மேடு, மலை, வீட்டுமுற்றம் என்பவற்றிலே ஆடல்கள் இடம்பெறும், ஆடுகளம் பற்றிப் புறநானூறு குறிப்பிடுகின்றது.

வள்ளிக்கூத்து, களநிலைக்கூத்து என்பன பற்றி தொல் காப்பியத்திலே சொல்லப்படுகின்றது. ஒருவர் முருகனின் நாயகியாகிய வள்ளிபோலப் பாவனை செய்து ஆடுவது வள்ளிக்கூத்து எனப்படும். களநிலைக்கூத்து என்பது போர்புரியும் வீரருக்கான ஆடலாகும். குரவை, வெறிக்குரவை, துணங்கை முதலிய கூத்துக்களும் சொல்லப்படுகின்றன.

பல்லவர் காலத்து நடனக்கலை

தமிழக வரலாற்றிலே பல்லவராட்சிக் காலம் மிகுந்த முக்கியத்துவங் கொண்ட ஒரு காலப்பகுதியாகும். தொண்டை மண்டலத்திலே கி. பி. நான்காம் நூற்றாண்டில் ஆரம்பமாகிய பல்லவரின் ஆட்சி ஒன்பதாம் நூற்றாண்டு வரை நிலவியது. ஆறாம் நூற்றாண்டின் பின்பு சோழநாட்டின் பெரும்பகுதி பல்லவர் வசமாயிருந்தமை குறிப்பிடத்தக்கது. பல்லவராட்சியில் வைதீக கலாசாரம் தமிழகத்திலே வேரூன்றியது. வேதம், வேதாந்தம், புராணம், இதிகாசம், காப்பியம் வியாகரணம், நாட்டியம் சிற்பம் முதலிய துறைகளிலே கடிகை ஸ்தானம், பிரம்மதேயம் முதலியவற்றிலே கிரமமாகப் போதனைகள்

நடைபெற்றன. அதனால் வைதீக கலாசாரத்தின் அம்சங்கள் தமிழகம் எங்கும் பெருஞ் செல்வாக்குப் பெற்றன. தமிழ்க் கல்வியும் வட மொழிக் கல்வியும் கூடிக் கலப்புற்றன. அதனால், வித்துவக் கிளர்ச்சியும் வித்யாவிருத்திகளும் அழுத்தம் பெற்றன. வழிபாடு, நுண்கலைகள், சமுதாய நெறி, அரசியல் முதலிய பிரதான துறைகளிலே புதிய சிந்தனைகளும் விழுமியங்களும் ஏற்படலாயின. நாட்டியத் துறையைப் பொறுத்தவரையிலே சாஸ்திரங்களைக் கற்று அவற்றின் விதிகளுக்கு அமையச் சம்பிரதாயங்களை விருத்தி செய்தனர். ஆகம நெறியிலமைந்த ஆலய வழிபாடு நான்காம், ஐந்தாம் நூற்றாண்டுகளிலே தமிழகம் எங்கும் பொது வழக்காகியது. ஆலய வழிபாட்டிலே நாட்டியம் இடம் பெற்றது. நடனம் ஒரு உபசாரமாகக் கொள்ளப்பட்டது. நாட்டியக் கலைக்கும் கோயில்களுக்கும் நெருங்கிய தொடர்பு ஏற்பட்டது. அக்காலம் முதலாகக் கோயிலை ஆதாரமாகக் கொண்டு நடனக்கலையானது வளர்ச்சி பெற்று வந்தமை குறிப்பிடத்தக்கது.

ஆகம முறைப்படி அமைந்த கோயில்களிலே, நித்திய பூசைகளிலும், நைமித்திய விழாக்களிலும், இசை, நடனம் ஆகியன ஒழுங்காக நடைபெற்றன. கோயில்களில் வழிபாடு சம்பந்தமாக நடனமாடுவதற்கும் இசை பாடுவதற்கும் தேவரடியார் என்னும் பெண்களை நியமித்தனர். அவர்களை உருத்திரகணிகையர் என்றும் தேவதாசிகள் என்றுஞ் சொல்வர். தேவாரங்களிலும் ஆழ்வார்களின் பாடல்களிலும் தமிழ் நாட்டுக் கோயில்களிலே வழிபாட்டுக் காலங்களிலும் பெண்களால் ஆடலும் பாடலும் நிகழ்த்தப்பட்டன என்று சொல்லப்படுகின்றது. உதாரணமாக, "கலையினொலி மங்கையர் பாடலொலியாடல் கவினெய்தி யழகார்/ மலையிந் நிகர் மாடமுயர் நீள் பொடிகள் வீசுமலி மாகரலுளன்" எனவும், "வலம் வந்த மடவார்கள் நடமாட முழவதிர மழையென்றஞ்சிச் சிலமந்தி அலமந்து மரமேறி முகில் பார்க்கும் திருவையாறே" எனவும் சம்பந்தர் பாடியுள்ளமை கவனித்தற்குரியதாகும்.

பல்லவர் காலத்தைச் சேர்ந்த முக்தேஸ்வரம் என்னுங் கோயிலில் 40 தேவரடியார் பணிபுரிந்தனர் என்பதைச் சாசனங்கள் மூலமாக அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. பல்லவர் காலத்தில் இறைவன் கலை வடிவானவன் என்ற கருத்து முனைப்புப் பெற்றது. அது திருமந்திரத்திலும் தேவாரங்களிலும் ஆழ்வார் பாசுரங்களிலும் அழுத்திக் கூறப்படுகின்றது. ஆடல் பாடல்

மூலமான வழிபாடுகள் இறைவனுக்கு உவப்பானவை என்றும் அவற்றிலே கூறப்படுகின்றது. "இலிங்கமதாவது எண்ணெண் கலைகளும்" என்பார் திருமூலர். இறைவனைக் குறித்து "கலையாகி கலை ஞானம் தானேயாகி" என அப்பா பாடுகின்றார். "கலைக்கெலாம் பொருளாய்" உள்ளவன் இறைவன் என்பர் சுந்தரர். "ஆடிப்பாட அண்ணா மலை கைதொழ ஓடிப்போம் நமதுள்ள வினைகளே" என்பது சம்பந்தப் பிள்ளையாரின் வாக்கு. "ஆடியாடி அகங்குழைந்திசை பாடிக் கண்ணீர் மல்கி" என்று நம்மாழ்வார் பாடுவார்.

பல்லவர் காலத்துக் கோயிற் சிற்பங்களிலே நடனக் கோலங்களும் நடனம் பற்றிய காட்சிகளும் குறிப்பிடத்தக்களவிலே காணப்படுகின்றன. மாமல்ல புரத்திலே தண்டு முனிவருக்கு நடனத்திற்கு வேண்டிய காலசைவுகளைப் பற்றி சிவபெருமான் விளக்கும் காட்சி சிற்பமாக வடிக்கப்பட்டுள்ளது. அங்கே பரத முனிவருக்குச் சிவபெருமான் நாட்டிய சாஸ்திரத்தைப் போதிக்கும் கோலமும் சிலையில் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. பல்லவ அரசனாகிய இராஜசிம்மனின் காலத்துக் கல்வெட்டொன்றிலே பரதரைப் பற்றிய குறிப்பு வருகின்றது. நடனக் கோலங்கள் சித்தன்னவாசலிலே ஓவியங்களாக வரையப்பட்டுள்ளன. லலாட திலகம், லலிதசம்ஸ்போடிதம், ஊர்த்வஜானம் போன்ற தாண்டவக் கோலங்கள் காஞ்சிபுரம் கைலாசநாதர் கோயிலில் வனப்பு மிகுந்த தோற்றத்துடன் பொலிந்து காணப்படுகின்றன.

சோழப் பேரரசர் காலம்

நாட்டியக்கலை சோழப் பேரரசரின் காலத்திலே தமிழகத்தில் உன்னத வளர்ச்சியினை அடைந்ததென்று கருதலாம். கோயில் வழிபாட்டு உபசாரங்களில் ஒன்று என்ற வகையில் நடனம் அதிக முக்கியத்துவத்தைப் பெற்றது. கோயில்களோடு சம்பந்தமான கலையாகப் பரதக்கலை அக்காலத்திலே காணப்பட்டது. எறக்குறைய நான்கு நூற்றாண்டுகளைக் கொண்ட சோழர் காலப் பகுதியில் சைவம், வைணவம் ஆகியவற்றைச் சேர்ந்த பாடல் பெற்ற தலங்கள் கற்றளிகளாகப் புனரமைக்கப்பட்டு விரிவாக்கம் பெற்றன. தமிழகத்துக் கோயில் பொருளாதாரம், சமுதாயம், வித்யாவிருத்தி, நுண்கலைகள் என்பவற்றோடு பந்தப்பட்டது. கோயில்களிலே

பணிபுரிவதற்கென்று பெருந்தொகையான பல்வகைக் கலைஞர்களை அவற்றின் சுற்றாடல்களிலே குடிகளாக அமர்த்தினார்கள். அவர்கள் புரிகின்ற சேவைகளுக்கு ஈடாகச் சீவிதமாக வயல் நிலங்களும் தோப்புகளும் வருமானமுள்ள சொத்துகளும் மானியங்களாக விடப்பட்டன. அத்தகைய மானியங்களைப் பெற்றவர்களிலே தேவரடியாரும் ஒரு பிரிவினராவர். ஆடற்கலையில் வல்லவர்களான நாட்டியப் பெண்களுக்கு அரசரும் பிரதானிகளும் கோயிலாரும் கௌரவப் பட்டங்களை வழங்கிச் சிறப்புச் செய்தனர். தலைக்கோலி என்னும் பட்டம் பூர்வகால வழமைப் பிரகாரம் அவர்களுக்கு வழங்கப்பட்டது. நாட்டியப் பெண்களிற் சிலர் செல்வமும் செல்வாக்குமுடையோராய் இருந்தனர். அத்தகையோர் பல சமயங்களிலே ஆலயத் திருப்பணிகளில் ஈடுபட்டிருந்தனர். அவர்கள் தான தருமங்களைச் செய்வதிலும் ஈடுபடலாயினர். அவர்களைப் பற்றியும் அவர்களுக்குரிய சொத்துடைமைகள் பற்றியும் பெருந்தொகையான சாசனங்களிலே விவரங்கள் உள்ளன.

முதலாம் இராஜராஜன் தஞ்சைப் பெருங்கோயிலில் 400 தேவரடியார்களை ஆலயப்பணி செய்வதற்கென்று நியமித்தான். சோழப் பேரரசின் மண்டலங்கள் பலவற்றிலுள்ள கோயில்கள் பலவற்றிலிருந்து அவர்கள் தஞ்சாவூருக்கு மாற்றப்பட்டனர். அவர்கள் வாழுவதற்கு மனைகளும் சீவிதமாக நிலங்களும் அவனால் வழங்கப்பட்டன. அவற்றைப் பற்றிய விவரங்கள் எல்லாம் கோயிலின் அதிஷ்டானத்திலுள்ள சாசனங்களிலே எழுதப்பட்டுள்ளன.

நாட்டிய சாஸ்திரத்திலுள்ள 108 கரணங்களையும் சிற்பங்களாகத் தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயிலிலே அமைத்துக் கொள்வதற்கு அவன் ஏற்பாடுகள் செய்தான். கோயிலின் விமானத்தின் உட்புறத்திலே 81 கரணங்கள் சிற்பங்களாக வடிக்கப்பட்டுள்ளன. ஏனையவற்றிற்கான இடங்கள் ஒதுக்கப்பட்டுள்ள போதிலும் ஏதோ காரணத்தால் மற்றைய கரணங்கள் சிற்பக் கோலத்தில் அமைக்கப்படவில்லை. நாட்டியக் கரணங்களைப் பற்றிப் பொது வழக்கிலே ஏற்பட்ட தெளிவின்மையை நீக்கி சாஸ்திரீயமான கோலங்களை நிலைநாட்டும் நோக்கத்துடன் இராசராசன் இந்தச் சிற்பங்களை அமைப்பித்திருக்க வேண்டும். தமிழகத்திலும், கர்நாடகத்திலும், தெலுங்கு தேசத்திலும், மலையாளத்திலும் நுண்கலைப்

பாரம்பரியங்களிலே பொதுவான பிரதான அம்சமாகப் பரதக்கலை சோழப் பேரரசரின் முயற்சியால் அமைந்துவிட்டது. காலப்போக்கில் அது தென்னிந்தியா முழுவதற்கும் பொதுவான கலையாக விருத்தி பெற்றுவிட்டது. தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயிலில் அமைக்கப்பெற்ற கரணச் சிற்பங்கள் பரத நாட்டிய சாஸ்திரத்தையும், அதற்கு அபிநவகுப்தர் எழுதிய அபிநவபாரதீ என்றும் உரையினையும் பின்பற்றி அமைக்கப்பட்டுள்ளன. நாட்டிய கரணங்களைச் சிற்பங்களாக அமைத்துக் கொள்வதற்கு இராஜராஜன் மேற்கொண்ட முயற்சி நடனக்கலை வரலாற்றிலே ஒரு புதுமையாக அமைந்துவிட்டது. இராஜராஜனைப் பின்பற்றிப் பிற்காலத்து அரசர்கள் கோயில்கள் சிலவற்றிலே கரணங்களைச் சிற்பங்களாக அமைப்பித்தார்கள். பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டிலே, கும்பகோணத்துச் சாரங்க பாணி கோயிலில் 108 கரணங்களும் தொகுக்கப்பட்டுள்ளன. கரணங்களின் ஒழுங்குமுறை அவற்றிலே சரியாக அமையவில்லை. ஆயினும், அவற்றை அடையாளங் காணத்தக்க வகையில் ஒவ்வொரு கரணக்கோலத்தின் கீழும் அதன் பெயர் எழுதப்பட்டுள்ளது.

சிதம்பரத்திலே 108 கரணங்களும் உருவாக்கம் பெற்றுள்ளமை குறிப்பிடற்குரியது. அவற்றிலே கிழக்கிலும் மேற்கிலுமுள்ள கோபுரங்களில் அமைந்துள்ள சிற்பங்கள் குறிப்பிடத்தக்கவை. ஒவ்வொரு கரணக் கோலத்தின் கீழும் அதற்குரிய நாட்டிய சாஸ்திரச் செய்யுள்கள் எழுதப்பட்டுள்ளன. கரணக் கோலங்களை அடையாளங் காணுவதற்கும், அவற்றிற்கு மூலமான நாட்டிய சாஸ்திர விதிகளை இலகுவிலே புரிந்து கொள்வதற்கும் அவை ஏதுவாகின்றன. இச்சிற்பங்களைப் பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டிலே கோப்பெருஞ் சிங்கன் அமைப்பித்தான்.

விருத்தாசலம், திருவண்ணாமலை ஆகிய திருத்தலங்களிலும் 108 கரணங்களும் சிற்பக்கோலத்தில் உருவாக்கப்பட்டுள்ளன. சோழர் காலத்து ஓவியங்களிலும் நாட்டிய சாஸ்திர விதிகளுக்கு அமைந்த நடனக்கோலங்கள் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளன. வானவர் உலகத்திலும் பூதலத்திலும் நடைபெறும் நடனங்கள் பற்றிய சித்திரங்கள் காணப்படுகின்றன. சோழரின் அரண்மனையிலே ஆடற்கலை பயின்ற பெண்கள் பெருந்தொகையானோர் இருந்தனர். பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டிலே தென்னிந்தியாவிற்குச் சென்ற சீனப் பிரதானியான சௌ–ஜுகுவா என்பவர் மூவாயிரம் நடனமாதர் சோழரின் அரண்மனையிலே நாள்தோறும் மாறிமாறிப் பணிபுரிந்தனர் என்று குறிப்பிடுகின்றார்.

விஜய நகர - நாயக்கர் காலம்

பதினான்காம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலே தமிழகத்தில் விஜய நகர ராயர்களின் ஆட்சி ஏற்பட்டது. அவர்களின் காலத்திலே சமுதாய பொருளாதார நிலைகளிற் பல மாற்றங்கள் ஏற்பட்டன. கர்நாடகத்தில் இருந்தும் ஆந்திர தேசத்தில் இருந்தும் கன்னட மொழி பேசுவோரும் தெலுங்கு மொழி பேசுவோரும் பெருந்தொகையானோர் காலாகாலமாகத் தமிழ் நாட்டிற்குச் சென்று அங்கு குடிகளாகி விட்டனர். பிராமணர், படைவீரர், கம்மாளர், நெசவாளர், வணிகர் முதலிய பல்வேறு பிரிவுகளைச் சேர்ந்தவர்களும் இதில் அடங்குவர். அவர்களின் செல்வாக்கினாலே தமிழகத்து மொழி வழக்கிலும் கலாசார அம்சங்களிலும் குறிப்பிடத்தக்க மாற்றங்கள் ஏற்பட்டன. விஜய நகர ராயர்களும் நாயக்க மன்னர்களும் தமிழ்மொழி வளர்ச்சிக்கும், இந்து சமயத்திற்கும், கோயில்களுக்கும் அவற்றோடு தொடர்புடைய கலைகளுக்கும் ஆதரவு வழங்கினார்கள். அவர்களின் காலத்திலே கர்நாடக இசையிலும் பரத நாட்டியத்திலும் மிக முக்கியமான அபிவிருத்திகள் ஏற்பட்டன. அவ்விரு கலைகளும் அவற்றிற்குரிய தனியான சிறப்புக்களையும் பரிமாணத்தையும் அக்காலத்திலே பெற்றுவிட்டன.

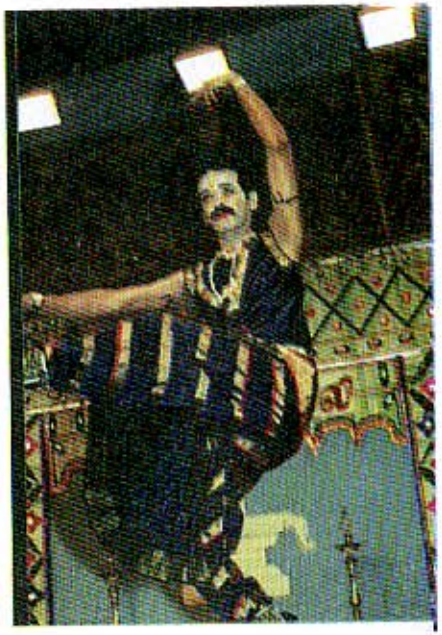
மேலும், தமிழ் நாட்டிற்கு வடக்கிலுள்ள பிராந்தியங்களோடு ஏற்பட்ட தொடர்புகளின் விளைவாகக் கீர்த்தனை, அஷ்டபதி, தில்லானா, ஜாவலி முதலிய இசை வடிவங்கள் தமிழகத்திலே பரவி இசையிலும் நாட்டியத்திலும் இடம்பெறலாயின. விஜய நகர – நாயக்க மன்னர்களின் ஆட்சிக் காலத்தில் நிலவிய நடனங்களைப் பற்றிச் சமகாலத்திலே தமிழ், தெலுங்கு, சமஸ்கிருதம், மராத்தி ஆகிய மொழிகளில் எழுதப்பெற்ற நூல்களிலே அதிகமான குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. அத்துடன் இஸ்லாமியரும் போத்துக்கேயரும் எழுதிய நூல்களிலும் அவற்றைப் பற்றிக் குறிப்புகள் உள்ளன.

ராஜநர்த்தகிகளும் தேவரடியார்களும்

இலக்கியங்களிலே இரு வகையான நடன மாதர்களைப் பற்றிச் சொல்லப்படுகிறது. அவர்களில் ஒரு சாரார் இராசதானிகளிலும் சமஸ்தான நகரங்களிலும் சுதந்திரமாக வாழ்ந்தனர். அவர்கள் அவற்றிலே நடைபெற்ற பொது வைபவங்களிலும் விழாக்களிலும் பங்கு பற்றினர். அவர்களிற் சிலர்

பரதநாட்டியம்



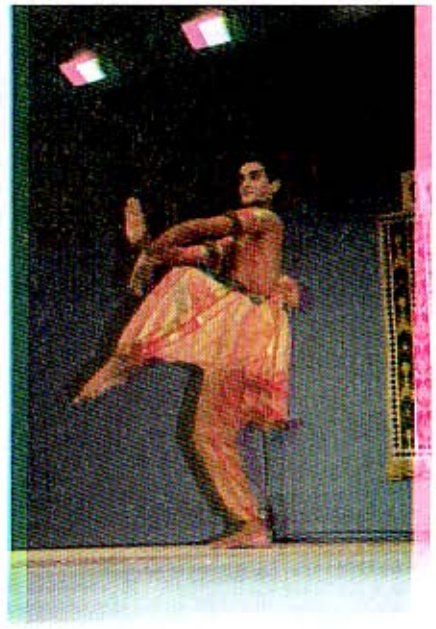






பரதநாட்டியம்









பரதநாட்டியம்







பரதநாட்டியம்





பரதநாட்டியம்



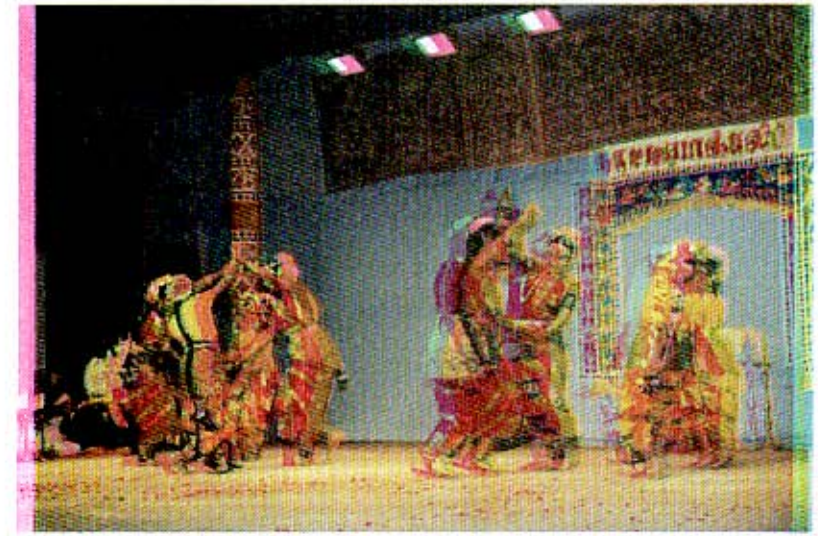


பரதநாட்டியம்

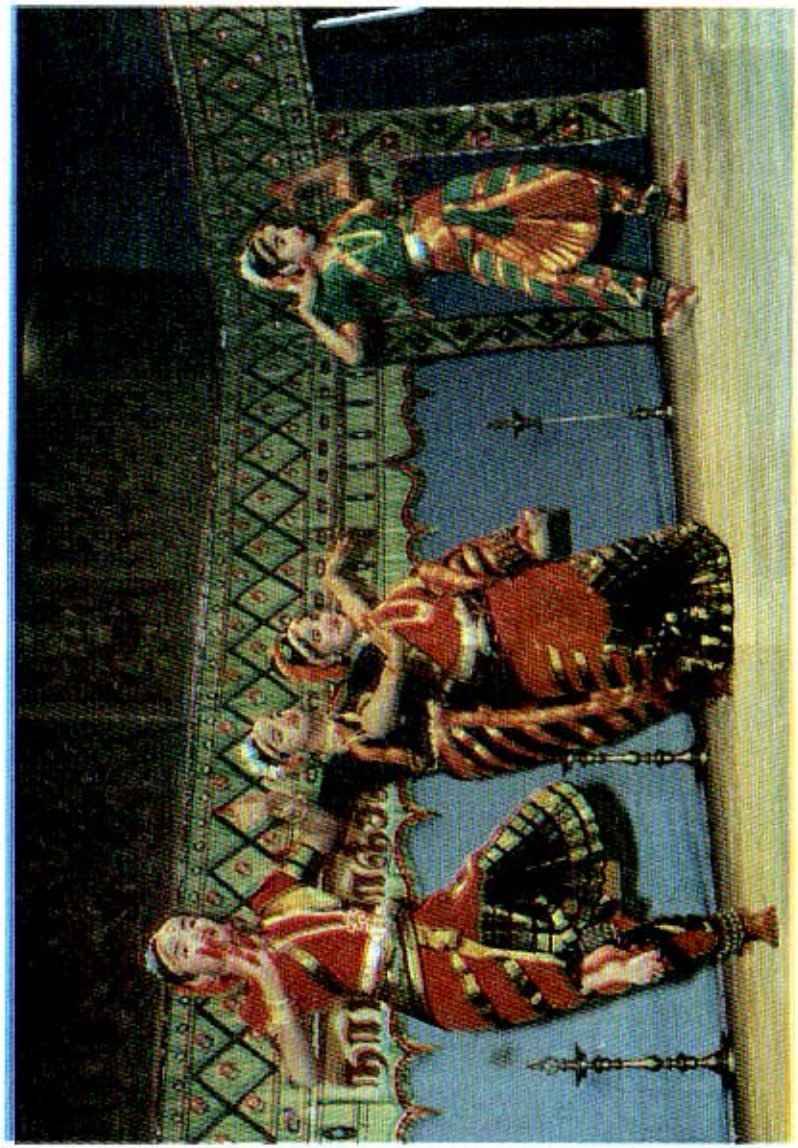




பரதநாட்டியம்







பரதநாட்டியம்

அரசரின் ஆதரவைப் பெற்றிருந்தனர்; அரண்மனையிலே நாட்டியம் ஆடினர். இன்னும் ஒரு வகைக்குரியவர்கள் கோயில்களோடு பந்தமான தேவதாசிகளாவர். அவர்கள் கோயில்களின் வருமானத்திலே தங்கி யிருந்தனர். அவர்களுக்கும் அரண்மனை, சமஸ்தானங்கள் ஆகியவற்றிற்கும் எதுவித தொடர்பும் இல்லை.

நவராத்திரி விழாக் காலத்தில் நடன நிகழ்ச்சிகள் சிறப்பாக நடைபெற்றன. அரண்மனைகளிலும் கோயில்களிலும் நவராத்திரியின் ஒன்பது தினங்களிலும் காலையிலே கடவுட் படிமங்களின் முன்னிலையில் நெடுநேரம் நடனமாடுவது வழக்கம். விஜய நகரத்திலே வாழ்ந்த நடனமாதர் பற்றி அங்கு விஜயம் செய்த வெளிநாட்டவர்கள் பலரும் குறிப்பிட்டுள்ளனர். அவர்களுடைய வசீகரமான தோற்றம், ஆடை அலங்காரங்களின் வனப்பு மிக்க கோலம் என்பவற்றை அப்துல் ரசாக் வர்ணிக்கின்றார். அவர்கள் ஒவ்வொருவரும் முத்துக்கள், இரத்தினங்கள் ஆகியவற்றையும் விலை உயர்ந்த ஆடைகளையும் அணியும் வழக்கமுடையவர்கள். அவர்கள் ஒவ்வொருவரும் தமக்கு உதவி புரிவதற்கென்று பணிப்பெண்களை வைத்திருந்தனர்.

நாட்டியப் பெண்களிற் சிலர் மிகுந்த செல்வத்துடன் வாழ்ந்தனர். பார்போசா, பயிஸ் முதலிய மேல்நாட்டவர்கள் அத்தகையோரின் பலவிதமான செல்வங்களைப் பற்றிக் குறிப்பிட்டுள்ளனர். சிலரிடம் நிலமானியங்கள் இருந்தன. பயிஸின் கூற்றின் படி நாட்டியப் பெண்களிற் சிலர் ஒரு இலட்சம் வரையான பொற்காசுகளை வைத்திருந்தனர். தலைநகரிலுள்ள சிறந்த வீதிகளிலே வரிசையாக அமைந்திருந்த வீடுகளில் அவர்கள் வாழ்ந்தனர் என்றுஞ் சொல்லப்படுகின்றது. செல்வந்தர்களோடும் பிரதானிகளோடும் அவர்கள் உறவு கொண்டிருந்தமையாற் சமுதாயத்திலே நடனப் பெண்கள் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தனர்.

பிரபலமான நாட்டியப் பெண்களுக்குச் சில சிறப்புரிமைகள் கிடைத்திருந்தன. அரண்மனைகளிலே இராணிகளையும் தேவியரையும் சென்று பார்ப்பதற்கும், அவர்களோடு கூடிப் பழகுவதற்கும், அவர்களுக்கு அனுமதி அளிக்கப்பட்டிருந்தது. வேறெவருக்கும் அந்த உரிமை இருக்கவில்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. அரசரின் முன்னிலையிலும் பிரபல்யமான நாட்டியப் பெண்களுக்குக் கௌரவமளிக்கப்பட்டது.

விஜய நகரத்து இளவரசனான குமாரகம்பணன் நடனமாதரை ஆதரித்தான் என்று அவனுடைய மனைவியாகிய கங்காதேவி எழுதிய மதுராவிஜயத்திலே கூறப்படுகின்றது. கோயில்களிலே தங்கியிருந்த தேவதாசிகள் அவற்றிலே நடைபெற்ற நித்திய, நைமித்திய கிரியைகளின் போது உபசாரமாக நடனமாடுவது வழக்கம். தேர்த் திருவிழாவின் போது, தேரினை இழுத்துச்செல்லுமிடத்து நடனம், சங்கீதம், வாத்தியம் என்பனவும் இடம்பெறுவது வழக்கம். இம்மானுவேல் டீ. வெய்சூ என்னும் ஜெசூற் பாதிரியார் திருவாரூர்த் தேர்த் திருவிழாவின் போது முப்பது தேவதாசிகள் நடனமாடினார்கள் என்று குறிப்பிடுகின்றார். நடன மாதர் சுவாமி வீதிவலம் செல்லும் வேளைகளில் ஆடல் பாடல் ஆகியவற்றை நிகழ்த்தினார்கள் என்று பீற்றோ டெல்லாவெலி என்பவர் குறிப்பிட்டுள்ளார். "நூற்றுக்கு மேற்பட்டோர் விரும்பியவாறு குறிப்பிட்ட நேரங்களிற் கடவுட் படிமங்களின் முன் ஆடினர்; பாடினர்" எனப் பார்போஸா கூறியுள்ளார்.

தேவதாசிகள் பொதுவாகக் கோயில் நிலங்களிலிருந்து கிடைக்கும் வருமானத்தின் மூலம் ஊதியம் பெற்றனர். கோயிலிலே திருப்பல்லாண்டு பாடிய நடன மாதர்களுக்கு நிலமானியம் வழங்கப்பெற்றமை பற்றித் தகல் என்னுமிடத்திலுள்ள சாசனம் ஒன்று குறிப்பிடுகின்றது. அவர்களுக்கு வேண்டிய பாதுகாப்பைக் கோயில் நிர்வாகம் வழங்கியது.

சில சமயங்களிலே கோயில் விவகாரங்கள் தொடர்பாகக் கோயிலின் சார்பிலே மன்னரிடம் முறைப்பாடு செய்த குழுக்களிலே தேவரடியாருக்கும் இடமளிக்கப்பட்டது. ஒரு சமயத்திலே அறம் வளர்த்த நாச்சியார் என்ற தேவரடியார் இந்தப் பிரகாரமாக விஜய நகரப் பேரரசரான இரண்டாம் தேவராயரைச் சந்தித்தமை பற்றி 1433/4 ஆம் ஆண்டிற்குரிய சாசனம் ஒன்று குறிப்பிடுகின்றது.

விஜயநகரப் பேரரசர்கள் நடனக் கலைக்கு மிகுந்த ஆதரவு வழங்கினார்கள். நாட்டிய சாஸ்திரங்களை எழுதியவர்களுக்கும் நடனக் கலை போதிக்கும் ஆசிரியர்களுக்கும் நடனமாடுவோருக்கும் அவர்களின் ஆதரவு கிடைத்தது. அவர்களின் அரண்மனையிலே கிரமமாக நடனங்களும் நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளும் நடைபெற்றன. மகாநவமியின் போது அது சிறப்பாக நடைபெற்றது. "இளம்பெண்கள் மிக நேர்த்தியாகக் காலை அசைத்த போது அறிவே பிரக்ஞையை இழந்தது. ஆத்மா களிப்புற்றுஆனந்தமடைந்தது." – இது மகாநவமியின் போது இடம்பெற்ற நடனத்தைக் கண்டு பரவசமாகிய அப்துல் ரஸாக்கின் அனுபவமாகும்.

அரண்மனையிலே வாரந்தோறும் சனிக்கிழமையிலே நடனமாதர் ஆடினார்கள் என்று பயிஸ் கூறுவார். மேலும், நாட்டிய மண்டபம் ஒன்றினைப் பற்றியும் அவர் பேசுவார். அந்த மண்டபம் நீளமானதாகவும் அகலங் குறைந்ததாகவுங் காணப்பட்டது. அதன் எல்லாப் பக்கங்களிலும் முலாம் பூசிய அரைத் தூண்கள் இருந்தன. இவ்விரண்டு தூண்களுக்கிடையே வரிசையில் உருவங்கள் இருந்தன. தூண்களுக்கும் சிலைகளுக்கும் இடையிலுள்ள பகுதி இலைத் தொகுதியால் அலங்கரிக்கப்பட்டிருந்தது. அங்கு மேளங்களைத் தாங்கி நிற்கும் நடனமாதரின் கோலங்கள் தெரிந்தன. ஒவ்வொரு வரிசையிலுமுள்ள உருவங்கள் நடன முடிவிலான நிலைகளைக் காட்டின. நடன மாடுவோர் பார்த்து நேர்த்தியாக ஆடுவதற்கென்று அவை அமைக்கப்பட்டிருந்தன. அங்குள்ள பெண்கள் தங்கள் அங்கங்களை மிக வேகமாக அசைத்து, பார்ப்போர் பரவசமாகும் வண்ணமாக அபிநயத்துடன் அற்புதக் கோலத்தில் ஆடினார்கள்.

கிருஷ்ணதேவராயர் காலத்து நாட்டியப் பெண்களின் கடினமான உடற்பயிற்சிகளை அவதானித்த வெளிநாட்டவர்கள் அதிசயமுற்றனர். தங்கள் அங்க உறுப்புக்களை மிகவும் லாவண்யமாகப் பேணிக்கொள்வதிலே அப்பெண்கள் மிகுந்த கவனஞ் செலுத்தினார்கள். தஞ்சை மராட்டியரின் காலத்திலும் நாட்டியக் கலை அரசராற் பெரிதும் போற்றப்பட்டது. 17ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதிப் பகுதியிலே ஆட்சி புரிந்த சஹாஜி மன்னன் ஒரு பக்திமானாக விளங்கினார். அவர் திருவாரூர் தியாகேசப் பெருமான் மீது மிகுந்த பக்தி கொண்டவர். அவர் பல மொழிகளிலே இசை, நாட்டிய, நாடகங்களை இயற்றியுள்ளார். தமிழ், தெலுங்கு, சமஸ்கிருதம், மராத்தி ஆகியமொழிகளிலே முந்நூறுக்கு மேற்பட்ட பத சாஹித்தியங்களும் முப்பத்திரண்டிற்கு மேற்பட்ட இசை நாட்டிய நாடகங்களும் அவரின் காலத்தில் இயற்றப்பட்டன என்று சொல்லப்படுகின்றது. சோழநாட்டுத் திருத்தலங்களிலே கோயில் கொண்டுள்ள மூர்த்திகளின் பெயரிலே சஹாஜி சிருங்கார பதசாஹித்தியங்களை இயற்றியுள்ளார். அவை அக்காலத்துப் பரத நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளில் இடம்பெற்ற உருப்படிகளாகும்.

விஜயராகவ நாயக்கர், சஹாஜி மன்னர் ஆகியோரின் காலத்து நூல்கள் வாயிலாகப் பரத நாட்டியக் கலையின் வளர்ச்சி பற்றியும் பரத நாட்டிய நிகழ்ச்சி நிரல்பற்றியும் அறிய முடிகின்றது. நாயக்கர் காலத்து ஆக்கங்களில்

ஜதி, ஜதீஸ்வரம், சொல்கட்டு ஆகியன கிடைக்கவில்லை. மராத்திய மன்னரான சஹாஜியின் படைப்புகளில் சுவரஜதி, சொல்கட்டு, ஜதீஸ்வரம் முதலியன உள்ளன. அவற்றின் மூலம் தஞ்சையில் நிலவிய நாட்டிய மரபு பற்றி ஓரளவிற்கு அனுமானித்து அறிந்து கொள்ளலாம்.

சஹாஜி மன்னர் காலத்து நாட்டிய நாடகங்களில் தோடய மங்களம், மங்களதரு, சரளுதரு, சல்லாம் தருக்கள், சம்பாததரு, ஏலதருக்கள், கீதப் பிரபந்தம், பதம், சூர்ணிகை, தண்டகம் முதலிய உறுப்புகள் உள்ளன, தியாகராஜ வினோதசித்ர பிரபந்த நாட்டிய நாடகத்தில் இராக மாலிகை, தாள மாலிகை, சிம்மநந்தன, பல்லவி, நவரத்தினப் பிரபந்தம், ஜக்கிணி, தருக்கள் முதலியன இடம்பெற்றன. அதிலும் பஞ்சரத்தினப் பிரபந்தம் போன்ற பிற நாட்டிய நாடகங்களிலும் பல இராகங்களிலே மேற்குறிப்பிட்ட உருப்படிகள் காணப்படுகின்றன. "பஞ்சரத்தினப் பிரபந்தம் ஒரு நாட்டிய நாடகம் மட்டுமன்றி அந்நாட்களில் நிகழ்த்தப் பெற்ற பரத நாட்டியக் கச்சேரியுமாகும்". அவ்விரு பிரபந்தங்களையும் அக்காலத்துப் பரத நாட்டிய வளர்ச்சியைப் பிரதிபலிக்கின்ற நூல்களாகக் கொள்ளலாம்.

மராட்டியராட்சி ஏற்படுவதற்கு முன்பு தஞ்சை நாயக்கரின் காலத்திலே நாட்டியக் கலை சிறப்புற்று விளங்கியது. கலாரசிகனும் கலைஞர்களின் ஆதரவாளனுமாகிய ரகுநாத நாயக்கன் ரகுநாதவிலாசம் என்னும் புதிய நடன வகையினை உருவாக்கியிருந்தான். ஜக்கிணி என்னும் நாட்டியம் மதங்கரின் பிருஹத்தேசிக்கு முன்பிருந்தே நிலவி வந்துள்ளது. விஜயநகர, நாயக்க மன்னர் காலத்து நூல்களிலேதான் அதனைப் பற்றிய செய்திகள் கிடைக்கின்றன. விஜயராகவ நாயக்கர் (1633 – 1673) காலத்து ரகுநாதாப்யுதயம் என்னும் நூலிலும், செங்கல் வகாளகவி எழுதிய கோபால விலாசம் என்னும் நூலிலும் ஜக்கிணி பற்றிய குறிப்புக்கள் உள்ளன. விஜயராகவ நாயக்கரின் அரண்மனையிலே 1. ரேவதி 2. செண்பகவல்லி 3. மூர்த்தி 4. கோமளவல்லி 5. லோகநாயகி 6. சசிரேகா 7. ரத்னகிரி 8. பகீரதி என்னும் நாட்டியப்பெண்கள் இருந்தனர். அவர்கள் முறையே 1. சௌக்கக்காலபதம் 2. சத்தசூடாமணிபிரபந்தம் 3. ஜக்கிணி பிரபந்தம் 4. குறவஞ்சி பிரபந்தம் 5. புதிய பதங்கள் 6. தேசிப்பதங்கள் 7. துருபதங்கள் 8. பேரணி நாட்டியம் என்னும் சாகித்திய உருப்படிகளிலே தேர்ச்சி பெற்று விளங்கினர்.

மேலும், வாள்வீச்சு நடனம், குஜ்ஜரி நடனம், குஜராத்தி நடனம், தண்டலாஸ்ய நடனம், கந்துக கிரீட என்னும் பந்தாட்ட நடனம், குறவஞ்சி நடனம், சிருங்காரப் பதங்கள், தருபதங்கள், விரக பதங்கள், சிந்துப் பதங்கள் என்பவற்றிற்கு அமைந்த நடனங்கள், சக்களத்தி எதிர்வாதஞ் செய்யும் அபிநய நடனம் முதலியன இடம்பெற்றிருந்ததாக அறிய முடிகின்றது. நாட்டியத்திலே கடைசி நிகழ்ச்சியாக ஜக்கிணி தருவே இடம்பெற்றதாகத் தெரிகின்றது. ஜக்கிணி தருக்கள் மறைந்து அதற்குப் பதிலாக தில்லான பிற்காலத்திற் பரத நாட்டியத்தின் கடைசி நிகழ்ச்சியாக இடம் பெற்றுவிட்டது.

நாட்டியப் பிரவிருத்திகளின் புனர் நிர்மாணம்

தஞ்சை நால்வர்

தமிழர் கலைகளுக்கெல்லாம் மகுடமாக அமைகின்ற இராஜ ராஜேஸ்வரம் அமைந்துள்ள தஞ்சை மாநகரம் பரதக்கலை தென்னகத்திலே புனராவர்த்தனம் பெறுவதற்குரிய க்ஷேத்திரமாக அமைந்துள்ளமை குறிப்பிடற்குரியது. 19 ஆம் நூற்றண்டிலே தஞ்சையில் வாழ்ந்த பொன்னையா, சின்னையா, சிவானந்தம், வடிவேலு என்னுஞ் சகோதரர் நால்வருக்கும் பரத நாட்டியக் கலை வரலாற்றிலே சிறப்பிடம் உண்டு. கர்நாடக சங்கீதத்தின் மூலவர்களான சியாமா சாஸ்திரிகள், தியாகராஜ சுவாமிகள், முத்துசுவாமி தீக்ஷிதர், சுவாதி திருநாள் ஆகிய நால்வரதும் இளைய தலைமுறையினர் தஞ்சை நால்வர் என்பது கவனித்தற்குரியதாகும்.

அக்காலத்துத் தஞ்சாவூர் அரசர் சரபோஜி மன்னரும் சமகாலத் தவரான மைசூர் சமஸ்தானத்து உடையார் கிருஷ்ணராஜ வாரியாரும் நாட்டியக்கலை, இசைக்கலை ஆகியவற்றின் அபிவிருத்திகளுக்கு மிகுந்த அளவிலே ஆதரவு வழங்கினார்கள். 17 ஆம் நூற்றாண்டிலே தஞ்சாவூர் ராஜமன்னார் குடி வாசிகளான கங்கை முத்து, இராமலிங்கம் என்போரும் அவர்களின் தகப்பனாரும் தஞ்சை மராராட்ய மன்னரின் ஆஸ்தான வித்துவான்களாக விளங்கினார்கள். அவர்கள் வழமையாகப் பெருவுடையார் கோயிலில் நடனஞ் செய்து வந்தனர். நடனாதி வாத்ய ரஞ்ஞனம், சபராஜித சிந்தாமணி என்னும் நூல்கள் இரண்டினையும் கங்கை முத்து எழுதினார்.

அவர்களின் குடும்பங்களைச் சேர்ந்தவர்கள் நடனக்கலையை ஆர்வத்தோடு பயின்று வந்தனர். இராமலிங்கத்தின் மக்களான சுப்பராயன், சிதம்பரம் ஆகியோர் மரபுவழி முறைப்படி நாட்டியம் பயின்று, அதிலே வித்துவான்களாகிப் பிரபல்யம் அடைந்தனர். பல நடனக் கச்சேரிகளை அவர்கள் நடத்தினார்கள். அவற்றிலே பிரபந்தம், சிம்ம நந்தனம், குடக்கூத்து, நவசந்திக் கௌத்துவங்கள், பஞ்சமூர்த்திக் கௌத்துவங்கள் முதலியன இடம்பெற்றன. அவை நடனாதி வாத்ய ரஞ்சனம் என்னும் நூலிலே விளக்கப்படுகின்றன.

சுப்பராயரின் மக்களாகிய நால்வரும் செங்கணார் கோயில் என்னுந் தலத்திலே இசைக்கச்சேரி நிகழ்த்திய பொழுது அவர்களின் கலைத்திறன் துளஜா மகாராஜாவைப் பெரிதுங் கவர்ந்தது. அரசர் அவர்களைப் பெருவுடையார் கோயிலிலே தேவாரம் ஓதுவதற்கும் நட்டுவாங்கம் செய்வதற்கும் நியமித்தார். அரசரின் ஏற்பாட்டினால் அவர்கள் முத்துஸ்வாமி தீக்ஷிதரிடம் ஏழாண்டுகளாக குருகுல வாசமாகிக் கர்நாடக இசையினைத் துறைபோகக் கற்றனர். அவர்கள் தமிழ், சமஸ்கிருதம், தெலுங்கு ஆகிய மொழிகளிலும் மிகுந்த பாண்டித்தியம் பெற்றனர். அவர்களின் பன்மொழிப் பயிற்சியும் இலக்கியப் பயிற்சியும் பரத நாட்டியத்தைப் பொறுத்த வரையிலே புதுமையான பிரவிருத்திகளை ஆக்கிக் கொள்வதற்கு ஆதாரமாயிருந்தன.

சகோதரர் நால்வரின் அபரிமிதமான திறமைகளை உணர்ந்த முத்துஸ்வாமி தீக்ஷிதர் தஞ்சை சமஸ்தானத்திலே அரங்கேற்றம் செய்வித்தார். அவர்கள் அச்சமயத்திலே குருவினைப் போற்றி நவரத்தினமாலை பாடி அவரைக் கௌரவித்தார்கள்.

தஞ்சை நால்வரும் பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சி நிரலை மிகவுங் கவர்ச்சியான முறையிலே ஒழுங்குபடுத்தினார்கள். பொன்னையா பரத நாட்டிய அளவுகளை 120 ஆக வகை செய்தார் என்பர். அலாரிப்பு, ஜதீஸ்வரம், ஸப்தம், பதம், வர்ணம், தில்லானா ஆகியனவற்றை ஒழுங்கு செய்து பரத நாட்டிய நிகழ்ச்சி நிரலை நால்வரும் முழுமைப்படுத்தினார்கள். இவற்றுட் பல முற்காலங்களில் இருந்தவை. ஜதீஸ்வரம் என்பது அவர்களின் புதிய ஆக்கமானது என்று பலராற் கொள்ளப்படும். ஹிந்துஸ்தானியில் தரனா என வழங்குவது தமிழிலே தில்லானா எனப்படுவது போலத் தோன்றும். ஆனால், பிரபல நாட்டிய மேதையான பாலசரஸ்வதியும் பேராசிரியர் இராகவனும் தில்லானா தமிழிசை

மரபினை ஒட்டியதென்று கருதுவர். தம்மால் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட நாட்டிய நிகழ்ச்சி நிரலுக்கு வேண்டிய ஸ்வர ஜதிகள், வர்ணங்கள், தில்லானாக்கள் முதலியனவற்றை நால்வரும் இயற்றினார்கள்.

அவர்கள் பல மாணவருக்கு நாட்டியக் கலையிலே பயிற்சியளித்தார்கள். அவர்களுள் திறமை மிக்க இரு பெண்களைத் தெரிவு செய்து, அவர்களின் நாட்டியத்தினைச் சமஸ்தானத்திலே அரங்கேற்றுவித்தனர். அந்த நாட்டிய நிகழ்ச்சி அரச சபையிலே பெரும் பாராட்டைப் பெற்றது. அபிமானங் கொண்ட சரபோஜி மன்னர் சங்கீத சாஹித்ய பரத சிரேஷ்ட என்னும் பட்டத்தை வழங்கி அவர்களைக் கௌரவித்தார். அதே சமயம் "சங்கீதத்திற்குப் புரந்தர தாஸர் வழிகாட்டியானவர்; அதே போல் நாட்டியத்திற்கு எமது மாணவர்கள் வழிகாட்டிகளாவர்" என்று சொல்லி அவர்களைப் பாராட்டி வாழ்த்தினார்.

பொன்னையாவின் வர்ணங்கள், ஸ்வர ஜாதிகள் முதலிய சாஹித்தியங்கள் இராக வளமும் தாள நயமும் மிக்கனவாக விளங்கின. தஞ்சை சகோதரர்களின் புகழ் திருவாங்கூர், மைசூர் ஆகிய சமஸ்தானங்களையும் எட்டியது. திருவாங்கூர் மன்னரான சுவாதி திருநாள் வரவழைத்தமையினால் சின்னையா, வடிவேலு ஆகிய இருவரும் திருவாங்கூருக்குச் சென்றனர். அங்கே சில காலந்தங்கியிருந்து சமஸ்தானத்திலே நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளை ஒப்புவித்தனர். மலையாளத்திற்குரிய மோகினியாட்டம் என்னும் நடனவகை அவர்களாற் புனராகக்கஞ் செய்யப்பட்டது. வடிவேலு வயலின் வாசிப்பதில் மிகுந்த தேர்ச்சி கொண்டிருந்தார்; கர்நாடக சங்கீத மரபில் அதனை ஒரு வாத்தியக் கருவியாக அறிமுகஞ் செய்தவர் என்று சொல்லப்படுகின்றது. அதே போலப் பொன்னையா, சிவாநந்தம் ஆகிய இருவரும் மைசூர் சமஸ்தானத்திலே சங்கீதம், நாட்டியம் ஆகிய துறைகளிலே அரசவையினர் பரவசப்படும் வகையிலே கலை நிகழ்ச்சிகளை அரங்கேற்றினார்கள்.

தஞ்சை நால்வரும் சில காலத்திற்குப் பின்பு ஜன்ம தேசம் சென்று இராஜராஜேஸ்வரமுடையார் கோயிலிலே கலைப்பணிகள் புரிவதில் ஈடுபட்டனர். பொன்னையாவின் விருப்பப்படி சரபோஜி மன்னர் பெரிய கோயில் வளாகத்தினுள் ஒரு தண்ணீர்ப் பந்தலும், ஒரு நர்த்தன விநாயகர் கோயிலும் அமைத்தார். பெருவுடையார் கோயிலில் மிகுந்த பற்றுடையவர்களான நால்வரும் அங்குள்ள இறைவன் பெயராலும் தேவியின் பெயராலும் இசைப்பாடல்களை இயற்றிப் பாடினார்கள்.

நால்வரின் பணியினாலே தமிழகத்திலே பரதக்கலை உன்னதமான வளர்ச்சியினை அடைந்தது. அது அவைக்காற்று கலையாக, அரங்கேற்று கலையாக விருத்தி பெற்றது. ஆலயங்களில் இருந்த கலை சமஸ்தானங்களுக்கு வந்தது. தமிழகத்திலும் மலையாளத்திலும் கர்நாடகத்திலும் அவ்வண்ணமாக அரங்கேற்றப்படுங் கலையாக அது பெருவிருத்தி பெற்றது. அது ஸ்வரங்கள், தாளங்கள், ஒலி அமைப்புகள் முதலியவற்றைப் பொறுத்த வரையிலே தென்னாட்டு மொழிகள் அனைத்தையும் சமஸ்கிருதத்தையும் இணைக்கும் கலையாக, இனிமைக்கு வேண்டியனவற்றை எல்லா மொழி மரபுகளிலிருந்தும் பெறுகின்ற இசைமரபோடு பந்தமான ஆடற்கலையாக அபிவிருத்தி பெற்றது. பக்திப் பாடல்களுக்கு, மொழி பேதங் கடந்த நிலையில், ஸப்த ஸ்வரங்களினாலே அருணகிரிநாதர் வரைவிலாத இனிமையை அளிந்தமை போல நடனக் கலைக்குத் தஞ்சை நால்வர்கள் பெருஞ்சிறப்பினைக் கொடுத்தார்கள். அரங்கத்திலே ஆடப்படுகின்ற பிரவிருத்திகளைப் பார்க்கின்ற அவையோர் மெய் மறந்து, பரவசமாகி இனிமையை உய்த்துணரும் வண்ணமான உன்னதமான கோலத்தை அவர்கள் உருவாக்கினார்கள்.

பரதக்கலையின் மறுமலர்ச்சி

இருபதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலே கோயில்களிலே தேவதாசிகளை நியமிப்பதைத் தடை செய்ய வேண்டும் என்ற கோரிக்கை வலுப்பெற்றது. கோயில்களிலே தேவதாசிகள் மூலமாக ஏற்பட்ட சீர்கேடுகள் இந்தக் கோரிக்கைகள் அரசியல் ரீதியாக முனைப்புப் பெறுவதற்கு ஏதுவாக இருந்தன. ஆயினும், ஆலயங்களில் ஆடற் கலைக்குரிய தொடர்பு முடிவடைந்த போதும் பரதக்கலையிற் கற்றோர் மத்தியிலும் மேலோர் மத்தியிலும் மிகுந்த ஈடுபாடு ஏற்படலாயிற்று. பாரத நாட்டிற் பரவலாக ஏற்பட்ட தேசிய விழிப்புணர்வுகளும் வித்துவக் கிளர்ச்சியும் அதற்கு ஒரு வகையிலே காரணமாயிருந்தன. பரதக் கலையின் மறுமலர்ச்சியைப் பொறுத்த வரையில் ருக்மணிதேவி அம்மையார், கிருஷ்ண ஐயர் ஆகியோரின் பணிகள் அடிப்படையானவை. "கோயிலில் ஏற்படக்கூடிய மன நிலையை அரங்கத்தில் இன்று ஏற்படுத்த வேண்டும்" என்றார் ருக்மணிதேவி. வடஇந்தியாவிலே உதய் சங்கர், ரவீந்திரநாத் தாகூர்

என்போரும் மலையாள தேசத்திலே மஹாகவி வள்ளத்தோள் என்பவரும் நடனக்கலையின் சிறப்பினை வலியுறுத்தியதோடு அதன் மறுமலர்ச்சிக்கும் ஆக்கபூர்வமான நடவடிக்கைகள் பலவற்றை மேற்கொண்டனர். மேல் நாட்டுக் கலைஞர் சிலரின் தொடர்புகளும் இந்த மறுமலர்ச்சி இயக்கம் கால் கொள்வதற்கு ஊன்றுகோலாய் இருந்தன. ருத் சென்ற் டென்னிஸ் என்னும் அமெரிக்கப் பெண்மணி இந்திய நடனத்தில் ஈடுபாடு கொண்டவராகி, அதனைப் பயின்று அரங்குகளிலே நடனமாடினார். அமெரிக்காவிலும் ஐரோப்பாவிலும் பல அரங்குகளிலே அவர் ஆடினார். அவரும் கணவரும் 1925 இல் இந்தியாவிற்குச் சென்றனர். கலைஞர்களும் அறிஞர்களுங் கலந்த சபைகளிலே டென்னிஸ் அம்மையார் அரங்கேறி இந்திய நடனங்கள் பலவற்றை ஆடிக் காட்டினார். அவருடைய நடன நிகழ்ச்சிகள் இந்தியர்களின் பாராட்டைப்பெற்றன; அவர்களின் சிந்தனையைத் தூண்டின; இந்திய அறிஞர்கள் தங்கள் தேசத்து நடனக் கலைப் பாரம்பரியத்தைப் பற்றி அபிமான உணர்வோடு நோக்கிப் பெருமை கொள்ளத் தொடங்கினார்கள்.

அன்னா பவ்லோவா ஏற்படுத்திய செல்வாக்கு

உலகப் புகழ் பெற்ற பலே நடன இராணியான ருஷ்யப் பெண்மணி அன்னா பவ்லோவா இந்திய நடனங்களில் மிகுந்த ஈடுபாடு கொண்டிருந்தார். 1922 இல் அவர் இந்தியாவிற்கு விஜயம் செய்தார். தான் பார்த்தவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு ராதா-கிருஷ்ணர், இந்து திருமணம் என்னும் நாட்டியங்களைத் தயாரித்தார். அதற்கு லண்டனில் ஒவியக்கலை பயின்று கொண்டிருந்த உதய் சங்கரின் உதவியை அவர் நாடினார். ராதா–கிருஷ்ணர் நாட்டியத்தில் பவ்லோவாவுடன் சேர்ந்து உதய் சங்கரும் ஆடினார். அதன் பின்னர் இந்திய நடனங்களில் உதய் சங்கர் மிகுந்த ஈடுபாடு கொண்டார். அன்னா பவ்லோவாவின் தொடர்பின் விளைவாகவே ருக்மணிதேவி அம்மையாரும் நடனக்கலையில் ஈடுபாடு கொண்டார். அதற்குப் பின்பு லாமேரி என்னும் அமெரிக்கப் பெண்மணி இந்தியக் கலைகளில் அதிக ஈடுபாடு கொண்டிருந்ததனாற் சென்னைக்குச் சென்று பரதக் கலையினைப் பயின்றார். அக்கோடு கதக் நடனத்தை ஆடுவதிலும் பயிற்சி பெற்றார்.

லா மேரி அம்மையார்

லா மேரியின் செல்வாக்கினால் ராம் கோபால் இந்திய நடனக்கலையில் ஆர்வங் கொண்டார். அவர் பந்தணைநல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளையிடம் நாட்டியக்கலை பயின்று மிகுந்த திறமையும் புகழும் பெற்றார். இந்திய நடனங்களில் ஈடுபாடு கொண்ட மேல்நாட்டவர்களில் ராஹினிதேவி என்னும் அமெரிக்கப் பெண்மணியும் குறிப்பிடத்தக்கவர். அவர் பரத நாட்டியத்தை முழுமையாகப் பயின்றதோடு கதக் நடனத்திலும் ஓரளவு தேர்ச்சி பெற்றார். அவர் இந்திய நடன நிகழ்ச்சிகளைப் பிற தேசங்களிலே அரங்கேற்றி அறிமுகஞ் செய்தார்.

ஆனந்தக்குமாரசுவாமி

மேல் நாட்டவர்களின் முயற்சிகள் இந்திய நடனக் கலையின் மறுமலர்ச்சிக்கு வித்திட்டன. அவர்களின் முன்மாதிரியைப் பின்பற்றி நவீன கல்வியறிவு பெற்ற இந்தியர் பலர் பரதம் முதலான நடனங்களிலே மிகுந்த ஈடுபாடு கொள்ளத் தொடங்கினார்கள். அபிநயதர்ப்பணம் என்னும் நூலைத் துர்க்கிராலா என்பவரோடு கூடி ஆனந்தக்குமாரசுவாமி ஆங்கிலத்திலே மொழி பெயர்த்து, அதனை 1917 இலே நியூயோர்க் நகரில் வெளியிட்டார். அதன் மூலமாக வெளிநாட்டவர்கள் இந்திய நடனக்கலையைப் பற்றி அறிந்து கொள்ள முடிந்தது. தேவதாசிகள் முற்காலங்களிலே சமுதாயத்தில் உயர்ந்த நிலையில் இருந்தவர்கள் என்பதை வரலாற்று ஆதாரங்களோடு நிரூபித்து ஆனந்தக்குமாரசுவாமி பல கட்டுரைகளை எழுதியமை குறிப்பிடத்தக்கது.

பரத நாட்டியத்தின் மறுமலர்ச்சியில் ஒரு பிரதான பங்கினை இ. கிருஷ்ணையர் கொண்டிருந்தார். அவர் பரதக் கலையினைக் கற்று பெண் வேடந்தாங்கி அரங்கிலே நடனமாடிக் காட்டினார். அவருடைய முயற்சியால் உயர் குடும்பங்களைச் சேர்ந்த இளம் பெண்கள் நடனக் கலையைப் பயிலத் தொடங்கினார்கள். கிருஷ்ணையர் பரதக் கலையின் சிறப்பினை உணர்த்தும் வண்ணமாகப் பல கட்டுரைகளை எழுதினார். ருக்மணிதேவி, கிருஷ்ணையர் ஆகியோரின் முயற்சியினால் சதிர் பரத நாட்டியமாயிற்று.

பரத நாட்டியம்: நிகழ்ச்சிக் கிரமங்கள்

பரத நாட்டிய நிகழ்ச்சியிலே அலாரிப்பு, ஜதீஸ்வரம், ஸப்தம், வர்ணம், பதம், தில்லானா, சுலோகம் என்னும் ஏழு பகுதிகள் அடங்கும். இந்தக் கிரமமுறையானது தஞ்சை நால்வரால் உருவாக்கப்பட்டதென்று கொள்ளப்படுகின்றது. இந்நிகழ்ச்சி நிரலில் இரு முக்கிய பகுதிகளான நிருத்தமும் நிருத்தியமும் இடம்பெறும். அலாரிப்பு, ஜதீஸ்வரம், தில்லானா ஆகியன நிருத்தத்தினுள் அடங்கும். ஸப்தம், வர்ணம், பதம் என்பன நிருத்தியமாக அமையும். சுலோகம் பொதுவாக ஒரு வாழ்த்தாக அமையும். இந்த நிகழ்ச்சிக் கிரமத்திலே நடனம் படிப்படியாக உத்வேகம் பெற்று வர்ணத்திலே உச்ச நிலையினை அடையும். பதம், தில்லானா ஆகியவற்றில் அது மேலுஞ் சிறப்புற்று விளங்கும். அழகியல் அடிப்படையிலும் ஆத்மீக ரீதியிலும் உணர்வு ரீதியிலும் இந்நிகழ்ச்சி நிரல் ஒரு பொதுவான நிறைவுடன் விளங்கும்.

சில நிகழ்ச்சி நிரல்களில் அலாரிப்புக்குப் பதிலாக தோடய மங்களமும் இடம்பெறும். குறத்தி நடனம், மயில் நடனம் போன்ற கிராமிய நடனங்களும் அஷ்டபதி, கீர்த்தனை, பஜன் முதலியனவும் இக்கால நடனக் கச்சேரிகளில் இடம்பெறுகின்றன. பரதக் கலை இந்து சமயத்தினின்றும் பிரிக்க முடியாத ஒன்றாகும். சமயதத்துவம், வழிபாடு, பக்தி என்பனவற்றை அழகியற் கோட்பாட்டின் அம்சங்களோடு அமைவுடையதாகவும் கலாதத்துவத்துடன் இயைபுடையதாகவும் அது பிரதிபலிக்கின்றது.

"நான் அறிந்தளவிலே பரதக்கலை என்பது பக்திதான். தமிழ் என்பதும் பக்தியன்றி வேறில்லை. எனவே தமிழ் மரபும் பரத மரபும் ஒன்றே என உணர்கின்றேன்".

இது நாட்டிய மேதையான பாலசரஸ்வதியின் கூற்றாகும். நெடுங்காலமாக நாட்டியம் பயின்றும், மிகவும் பிரசித்தி பெற்ற நாட்டியக் கலைஞர்களை உருவாக்கியும் பரதக் கலையின் பெருஞ் சிறப்பினை நிலைநாட்டிய மேதை ஒருவரின் கூற்றாகும். அவர் அரங்கேறி அரை நூற்றாண்டு நிறைவேறியதும் பெருவிழா எடுத்தனர். தமிழிசைச் சங்கம் அதனைக் கொண்டாடியது. அதன் தலைமை உரையிலே பாலசரஸ்வதி இவ்வாறு சொன்னார். அவர் மேலுஞ் சொன்னார்:

"மகத்தானதோர் ஆலயம் போல் நிர்மாணிக்கப்பட்ட பரதக் கச்சேரிக் கிரமத்தில் அலாரிப்பு என்ற கோபுர வாயில் வழியே பிரவேசித்து, ஜதீஸ்வரம் என்ற அர்த்த மண்டபத்தையும், ஸப்தம் என்ற மகாமண்டபத்தையும் கடந்து

வந்தால் புனிதத்திலும் புனிதமான தெய்வ சந்நிதானத்தில் வர்ணம் வருகின்றது. லய ஜதிகளைக் கொட்டவும், பாவ அபிநயங்களைப் பொழியவும் விஸ்தாரமாக இடங்கொடுக்கும் சந்நிதானம் அது. இதன் பின் பதங்கள்: கற்பகிரகத்திற்குள்ளே புகுந்தவுடன் ஏற்படும் ஓர் அடக்கம், குளிர்ச்சி என்பன இந்தப் பதங்களுக்கு அபிநயம் புரியும் போது ஏற்படுகின்றன. சந்நிதானத்தின் வெளிச்சுற்றிலே இருந்த விஸ்தாரமும் ஜாஜ்வல்யமும் கருவறைக்குள் அடங்கிவிடுவது போல் வர்ணத்தின் லயப்பொழிப்புகளும் அடங்கி நெஞ்சைக் கவ்வும் இசைப்பாடலோடும் அபிநயம் இங்கே இணைந்து வருகின்றது. அடுத்துத் தீபாராதனைகளும் மேளதாளங்களும் நின்று ஆண்டவன் பக்கத்தில் வெறும் மறை மந்திரங்கள் மட்டும் ஒதப்படுவது போன்ற ஒரு கட்டம் பதங்கள் ஆடும் பகுதி. பிறகு இறைவனுக்கு நேர்முன் கற்பூர ஆராத்தி காட்டுவது போல் தில்லானா வருகிறது. முடிவாக, புறத்தில் வழிபடும் இறைவனை அகத்துள் இறக்கிக் கொள்வது போல், விரத்தமாக அமைந்த பக்திப் பாடலொன்றை அபிநயிப்பது பத்ததி என்பதாகும்".

இக்காலத்துச் சம்பிரதாயங்களும் மேதைகளும்

இக்காலப் பரத நாட்டியத்திலே பந்தணை நல்லூர் பாணி, வளுவூர் பாணி என்ற இரு வகைகளைப் பற்றிப் பேசப்படுகின்றது. மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளை, சொர்க்கலிங்கம்பிள்ளை, ஜெயலக்ஷ்மி, சுவாமிநாதபிள்ளை, ருக்மணி தேவி அருண்டேல் அம்மையார், ராம் கோபால், மிருணளினி சாராபாய், தண்டாயுதபாணி பிள்ளை, சாந்தா ராவ், அடையாறு லக்ஷ்மணன் ஆகியோர் பந்தணை நல்லூர் பாணியின் பிரசித்தமான பிரதிநிதிகளாவர்.

இராமையாபிள்ளை, சாமாராஜ், கமலா லக்ஷ்மண், சித்ரா விஸ்வேஸ்வரன், பத்மா சுப்பிரமணியம் முதலியோர் வளுவூர் பாணியைச் சேர்ந்தவர்களாவர். இவர்களிடம் பயின்ற கலைஞர்கள் மூலமாகத் தமிழகத்திலும் இந்தியாவின் ஏனைய பகுதிகளிலும் பிற தேசங்களிலும் பரதநாட்டியம் சிறப்படைந்து வருகின்றது.

கதக்களி நடனம்

வி. சிவசாமி

நாட்டிய நடனமான கதக்களி தென்னிந்தியாவிலுள்ள கேரள தேசத்திற்குச் சிறப்பாக உரிய கலைவடிவமாகும். கதக்களி என்பது கதை கூறும் நாடகம் என்ற பொருளைக் கொண்டதாகும். அதனை நடன நாடக வடிவிலான கதை என்றுங் கொள்வர். அது சமயச் சடங்குடன் தொடர்புடையது. "அது ஒரு சமயச் சடங்குடன் தொடர்புடையது. அது ஒரு சமயச் சடங்கு போலவே நடத்தப்படும். அத்துடன் தொடர்புள்ள அனைத்தும் சமய முக்கியத்துவம் வாய்ந்தனவாகும்". இவ்வாறு கதக்களியின் பிரபல்யமான வித்தகரான கே. பரதஐயர் கூறுவார்.

"கதக்களியிலே சடங்கிற்கான நாடகம், நடனம், மௌன நாடகம் (pantomine), சமயத்திற்கான ஊக்கம், பௌராணிக மரபு ஆகியன அடங்கியுள்ளன" என்று ஜூலஜனியோ பர்பரா என்பவர் வர்ணித்துள்ளார். கதக்களி பார்ப்பவரைத் திடீரென முற்றிலும் புறம்பான ஓர் உலகிற்குக் கொண்டு செல்லும் என்றும் அவ்வுலகமானது கவர்ச்சி மிக்கதாகவும் அமானுஷிகமானதாகவும் நாடக இயல்பு இலங்குவதாகவும் விளங்கும் என்று என். கே. கே. நாயர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

கதக்களி ஒரு தனிச்சிறப்புடைய கலை வடிவமாகும். மகாபாரதம், இராமாயணம் போன்றவற்றிலுள்ள கதைகள் எல்லாவற்றையும் சொற் பிரயோகமின்றி அங்க அபிநயங்களோடு ஒப்பனை அலங்காரங்கள் சகிதமாக அதன்மூலம் நடித்துக் காட்டலாம். கதக்களியில் கை முத்திரைகளும் தாளத்திற்கேற்ற பாத அசைவுகளும் சிறப்பிடம் பெறும். தெய்வங்கள் தொடர்பான கதைகளையும் இதிகாச புராணக் கதைகளையும் கதக்களி நடன மூலம் உணர்த்த முடியும்.

கதக்களி பொதுவாகத் திறந்த வெளி அரங்கில் ஆடப்படும். கோயில் சார்ந்த கலையாகவும் அது இடம்பெற்று வந்துள்ளது. அதன் பல்லியத்திலே பாட்டுக்காரர், மத்தளக் கலைஞர், செண்டைக் கலைஞர், சல்லாரி போடுபவர் முதலாயினோர் முக்கியமான இடத்தைப் பெறுவார்கள். முற்காலங்களிலே

கதக்களி நடனம் நெடுநேரமாக நடைபெறுவது வழக்கம்; இராக்காலம் முழுவதும் நடைபெறுவதுண்டு. ஏனைய சாஸ்திரீய நடனங்களைப் போலக் கதக்களியும் பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தை ஆதார நூலாகக் கொண்டதாகும். இதிலுள்ள நடன விதங்களும் நாடக வகைகளும் நாட்டிய சாஸ்திரத்துடன் நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டவை. பாத்திரங்களை வடிவமைக்கும் முறை ரச பாவங்கள், வண்ணங்கள் முதலானவை அந்நூலின் பிரமாணங்களுக்கு ஏற்ப அமைந்திருக்கும். ஹஸ்த லக்ஷண தீபிகா முதலான சமஸ்கிருத, மலையாள நூல்களையும் தேவைக்கு ஏற்பப் பயன்படுத்துவர்.

கதக்களி பற்றிப் பிரபல கலைஞரான கபிலா வாத்ஸ்யாயன் மேல்வருமாறு கூறுவார்: "தென்னிந்தியாவிலே நிலவிவந்துள்ள பல்வேறு அரங்கக் கலைகளின் நீண்ட காலச் சேர்க்கையினதும் வளர்ச்சியினதும் உச்சநிலையினைக் கதக்களி குறிக்கின்றது. அது, பரத நாட்டியம் போன்று தனிக்கலைஞரின் ஆட்டமன்று; கதக் போன்று அரசவைக்குரிய நடன மன்று; மணிப்புரி போன்று அரசவைக்குரிய நடனமன்று: மணிப்புரி போன்று உணர்ச்சி பூர்வமானதுமன்று; அதன் நாடக இயல்பே கதக்களியின் மிகக் குறிப்பிடத்தக்க அம்சமாகும். அதிலே தேவர்கள், வீரமான மனிதர், ராக்ஷதர், ஆவிகள் முதலாயினோர் பலவிதமான வஸ்திராபரணங்களோடும், தலை அலங்காரங்களோடும் தோன்றுவர். அவர்கள் நன்மை செய்வோராயும், அச்சத்தினை உண்டு பண்ணுவோராயும், வேறு வேறான கோலங்களிலே காட்சியளிப்பர். அவர்கள் பௌராணிகமான கற்பனை யுலகைச் சேர்ந்தவர்களாகக் காணப்படுவர்.

பழங்காலம் முதலாகச் சேர நாட்டிலே பல வகையான கூத்துகள் இடம் பெற்று வந்துள்ளன. நாடகப் பாணியில் அமைந்த சாக்கியர் கூத்து கேரளத்திற்குச் சிறப்பாக உரியதாகும். அரண்மனைகளிலும் பொது அரங்குகளிலும் அதனை ஆடினார்கள். காலப்போக்கிலே கூத்துகள் புதிய அம்சங்கள் பலவற்றைப் பெற்றுப் புனர்வடிவங்கள் கொண்டன. திரயாட்டம், காளியாட்டம் போன்ற கூத்துகள் கதக்களியின் வளர்ச்சியிற் குறிப்பிடத்தக்க செல்வாக்கை ஏற்படுத்தியுள்ளன. கேரளத்துக் கூத்து வகைகளுள் ஒன்றான கூடியாட்டம் முகாபிநயத்திற்குப் பேர் போனதாகும். அந்த வடிவத்திலேதான் கேரளத்திற் சமஸ்கிருத நாடகங்கள் நடிக்கப்பட்டன. கூடியாட்டத்தில் விதூஷகன் ஒரு முக்கியமான பாத்திரமாக வருவான். கூடியாட்டம் போன்றவற்றில் நடிகனே வசனங்களைச் சொல்லி, அவற்றிற்கான

அங்காபிநயத்தை நடித்துக் காட்டுவான். இடையிடையே பாட்டுக்காரர் சிறிது நேரம் இசை பாடுவர். ஆனால் வாசிக, ஆங்கிக அபிநயங்களையும் அதே நடிகனே பெரும்பாலுஞ் செய்து காட்டுவான்.

கேரளத்தில் நிலவும் வேறு ஆட்ட வகைகளில், குறிப்பாகத் திரையாட்டத்திலே, பகவதி அம்மனைக் கூவி அழைப்பர். அதிலே நடிகன் வசனங்களைப் படிப்பதில்லை. அந் நடனம் விரிவான ஒப்பனைகளைக் கொண்டது; அது பெரும்பாலும் சமயச் சடங்குகளோடு தொடர்புடையதாய் இருக்கும். திரையாட்டத்திலே அசைவுகள் பொருளற்ற தூய நிருத்த முறைகளைக் கொண்டிருக்கும். முகத்தினை முகமூடிகளினால் ஒப்பனை செய்தல் அந்த நடனங்களுக்குரிய பொது அம்சமாகும். ஒப்பனைகள் அம்மனுடைய பலவிதமான கோலங்களுக்கு வணக்கஞ் செலுத்தும் பாணியில் அமைந்திருக்கும். முடியேத்து, கோலந்துள்ளல் போன்றன கதக்களியின் தற்கால வடிவங்கள் விருத்தி பெறுவதற்கு ஏதுவாயிருந்துள்ளன.

கேரளத்தில் நிலவிய போர் தொடர்பான கிராமிய நடனங்களின் சாயலையும் கதக்களியின் சில அம்சங்களிலே காணலாம். இராணுவப் பயிற்சி நிலையங்களான களரிகள் அவற்றின் சாகசங்களுக்குப் பெயர் பெற்றவை. கதக்களி நடனக்காரரின் கடினமான உடற் பயிற்சி, வருடும் முறை, பிரமிக்கத்தக்க கால் நீட்டல்கள், துள்ளல்கள், பாய்ச்சல்கள் முதலியவற்றின் நுட்பங்கள் கடினமான உடற் பயிற்சியுடன் புரிகின்ற சாகசங்கள் அடங்கிய நாட்டியப் பிரவிருத்திகளில் இருந்து கதக்களியிலே சேர்க்கப்பட்டுள்ளன.

மன்னரின் ஆதரவு

கூத்துகள், துள்ளல்கள், ஆட்டங்கள், பகவதி, காளி ஆகிய தெய் வங்களின் கோலங்கள் முதலியவை நவீன காலக் கதக்களி நடனத்தின் அம்சங்களோடு கலந்துவிட்டன. கதக்களி ஒரு சிறந்த நாட்டிய நாடக வகையாக 17ஆம் நூற்றாண்டில் உருவாகியது. அதற்குக் கேரள மன்னர்கள் இருவர் காரணராய் இருந்தனர். கள்ளிக்கோட்டை அரசனாகிய சமூரி மன்னன் ஒருவன் எழுதிய கிருஷ்ணாட்டம் என்னும் நாடகங்களை ஆதாரமாகக் கொண்டு கதக்களி உதயமாகியது என்பர். ஜயதேவர் எழுதிய உணர்ச்சி மிகுந்த அஷ்டபதிகளின் மாற்று வடிவங்களாக சமூரி எழுதிய நாடகங்கள் அமைந்தன. கிருஷ்ணாட்டம் எட்டு நாட்கள் தொடர்ச்சியாக

ஆடப்படும் நிகழ்ச்சி நிரல் கொண்ட நாட்டிய நாடகமாகும். ஒவ்வொரு நாளும் கிருஷ்ணனின் வாழ்க்கையில் இடம்பெற்ற பிரதான நிகழ்ச்சி ஒன்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு நாட்டிய நாடகம் நடிக்கப்படும்.

சமூரி தனது கலைஞர்களைத் திருவாங்கூருக்கு அனுப்ப மறுத் தமையால் கோட்டாரக்கார அரசன் ராமனாட்டம் என்னும் நாடகங்களை எழுதினான் என்பர். இராமகாதையினை அடிப்படையாகக் கொண்ட எட்டு நாடகங்கள் அவ்வாறு எழுதப்பட்டன. ராமனாட்டம் மலையாள மொழியிற் கூடுதலாகப் பயன்படுத்தப்பட்டது. ராமனாட்டம் தற்காலக் கதக்களி யின் நேரான முன்னோடியாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. திருவாங்கூர் நாட்டியக்காரர் நடிக்கும் பொழுது தமக்குரிய பகுதிகளைப் பாடுவதற்குப் பதிலாக அவற்றிற்கு மிக விவரமான ஆங்கிகாபிநயம் செய்வதையே விரும்பினார்கள். திருவாங்கூரில் நாட்டியக் கலைக்கு ஏதுவான நூல்களை வேறும் பலர் எழுதினார்கள். கீசகாவதம், தக்ஷியாகம், சீதரஸ்யாம்பரம் என்னும் மூன்று நாடகங்களையும் இரையி அம்மான் தம்பி என்பவர் எழுதினார். அவரைத் தொடர்ந்து வேறு பலராலும் அத்தகைய நூல்கள் எழுதப்பட்டன.

மலையாளத்தில் வைணவத்திற்கிருந்த செல்வாக்கைக் கருத்திற் கொள்வதன் மூலமே கதக்களியின் அபிவிருத்தியைப் புரிந்து கொள்ள முடியும். அங்கே கீதகோவிந்தமும் வைணவ சம்பிரதாயத்திலுள்ள வேறுபல நூல்களும் அதிக செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தன. வைணவத்தை ஆதாரமாகக் கொண்டு மலையாள இலக்கியம் வளம் பெற்றது. அது சமஸ்கிருத நாடகங்களுக்கு நிகரான இடத்தினைப் பெற்றது. நாட்டியதர்மீ மரபிலுள்ள சமஸ்கிருத நாடகங்களைப் போல மலையாள நூல்களும் ஜனரஞ்சகமாக விளங்கின. மலையாள மொழியிலுள்ள நாடகங்கள் மூலம் நாடகக் கலை புதிய பரிமாணங்களைப் பெற்றது. 15 ஆம் நூற்றாண்டு முதலாக 17 ஆம் நூற்றாண்டு வரையுள்ள காலப்பகுதியில் மலையாளத்திலே தொடர்ச்சியாக நாட்டிய நாடகங்கள் பல எழுதப்பட்டன.

மலையாளத்திலே நாட்டியம், நடனம், நாடகம் என்னுங் கலைகள் பிராந்திய பாணியில் வளரத் தொடங்கிவிட்டன என்பதை இலக்கியக் குறிப்புக்கள் மூலம் அறிய முடிகின்றது. சிலப்பதிகாரம், சங்கீதரத்நாகரம் என்பவற்றின் உரைகளை நோக்கும் போது நாட்டிய, நாடக வடிவங்களிலே

தனியான பண்புகள் தோன்றி விட்டமையினை உணர முடிகின்றது. கூத்து, தேசீ, நிருத்தம், தேசிலாஸ்யாங்க, தேசீகரண முதலிய பதங்கள் கி. பி. 13 ஆம் நூற்றாண்டுக்குப் பின் வழங்கிவந்தன. இவை அக்காலத் தென்னிந்திய மொழிகளிலே நடனம், நாடகம் பற்றி எழுதப்பட்ட நூல்களிற் காணப்படுகின்றமை குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

திருவாங்கூர் அரசர் பலராமவர்மா (1724– 1799) எழுதியுள்ள பலராம பரதத்திலே கூறப்படும் முழங்கால் நிலைகள், கால் நீட்டல்கள் ஆகியன இன்றைய கதக்களியிலுள்ள சில காலசைவுகளுடன் ஒப்பிடக் கூடியனவாகும். களரிகளில் இடம்பெற்ற அசைவுகளுக்கும் அந்நூலாசிரியர் சாஸ்திரீய அங்கீகாரம் வழங்கியுள்ளார்.

கேரளத்துக் கோயில்களும் மத்தஞ்சேரி ஆலயத்துச் சுவரோ வியங்களுங் கொண்டுள்ள சான்றுகளின் அடிப்படையில் நோக்குமிடத்து கதக்களியின் அடிப்படை அம்சங்கள் பதினைந்தாம் நூற்றாண்டிலே தோன்றிவிட்டன போலத் தோன்றும். கேரளத்துச் சிற்பங்களும் ஓவியங்களும் அங்கு காணப்பெற்ற நடனங்கள் தமிழ் நாட்டிலுள்ளவற்றைப் பெரிதும் ஒத்திருந்தன என்பதை உணர்த்துகின்றன. முழங்கால்களின் ஷிப்தநிலை, நீட்டப்பெற்ற லதா ஹஸ்தங்கள், மிருதங்கம், சல்லாரி போன்ற வாத்தியக் கருவிகள் ஆகியவை இரு தேசப் பாணிகளுக்கும் பொதுவானவை. கி. பி. 16 ஆம் நூற்றாண்டளவில் வரையப் பெற்ற ஓவியங்களில், குறிப்பாக மத்தஞ்சேரி ஆலயத்துச் சித்திரங்களிலே கதக்களிக்குச் சிறப்பாகவுள்ள நீள் சதுரநிலைகள், தலையலங்காரங்கள், சாரிகள் முதலியன காணப்படுகின்றன.

நுட்பங்கள்

கதக்களியிலே அபிநயங்களை லலிதமாகத் தோற்றுவிப்பதற்கு உடம்பும் எலும்புக்கூடும் தசைநார்களும் முழுமையாகவும் பாகம் பாகமாகவும் பூரணமாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. அதிற் போன்ற அளவிலே வேறெந்த நடனத்திலும் அவற்றை அவ்வண்ணமாகப் பயன்படுத்துவதில்லை. கதக்களியிலே தசைநார்கள் மிகவும் முக்கியமான இடத்தை வகிக்கின்றன. ஆட்டத்தின் பயிற்சியிலே முகத்திலுள்ள தசைநார்களின் அசைவுகள் அதிக சிறப்பினைப் பெறுகின்றன.

ஆட்டக்காரர் பின்பற்றும் கேத்திர கணித முறையிலான அசைவு சற்சதுரமாக அல்லது நீள்சதுரமாக இருக்கும்; அப்போது நடனக்காரரின் பாதங்கள் இரண்டுங் கூட்டுச் சேராது விலகியிருக்கும்; முழங்கால்கள் திரும்பியிருக்கும்; குதிக்கால்கள் நிலத்தினை ஊன்றிய கோலமாய் இருக்கும். இந்த நிலை பரத முனிவர் கூறும் மண்டலஸ்தானம் என்பதற்கு ஒப்பானதாகும்.

நடனக்காரன் சற்சதுர முறையிலும் நீள்சதுர முறையிலும் இடத்தை நிரப்புவான். வலதுகால் இடதுகாலை முட்டிக்கொண்டு, சற்சதுரத்தின் ஒரு பகுதியில் அசையும் நடனக்காரன் நீள்சதுரத்தின் ஒரு பகுதியில் அசையும் மூன்றாவது மூலைக்குச் சென்று, பின்னர் இரண்டாவதற்கும் சென்று, இறுதியில், நான்கு மூலைகளையுந் தொட்டுக்கொண்டு, முதலாவதற்குத் திரும்பி விடுவான். நடனக்காரன் சற்சதுர, நீள்சதுர வடிவங்களிலே அல்லது அவற்றின் ஓரமாக மூலை விட்டங்களிலே பொதுவாகக் கைகளால் இடத்தை நிரப்புவான். தொடக்கத்திலே கற்பனையிலான கேத்திரகணித முறையின் எல்லையில் அசைவின் தொடர்ச்சி கட்டுப்படுத்தப்படும். முழங்கால் எப்பொழுதும் திரும்பியிருக்கும். பரத நாட்டியத்தைப் போலன்றி ஆட்டத்திலே கால்களுக்கிடையில் இடைவெளி இருக்கும்.

கதக்களியில் உடலின் பிரதான பகுதி பெரும்பாலும் தனியொரு அலகுபோலவே செயற்படும். சில வேளைகளில் உடலானது மேல், கீழ் என இரு பகுதிகளாகவும் பயன்படுத்தப்படும். பாச்சல்கள், சுருள்கள், வீச்சுக்கள், துள்ளல்கள் ஆகியன அதன் சிறப்பு இயல்புகளாகும். கால் நீட்டல்களிலே பாரத்தை ஒரு காலில் இருந்து மற்றதற்கு இலகுவாக மாற்றவேண்டும். முகத்தசை ஒவ்வொன்றினையும் எவ்வாறு தனித்தனியாகப் பயன்படுத்தப்பட வேண்டும் என்பதனை கதக்களி நடனக்காரர் கவனமாகப் பயின்று கொள்ளவேண்டும். நாட்டிய சாஸ்திரம் வர்ணிக்கும் கண்ணிமைகள், புருவங்கள், மடல்கள், கண்மணிகள் ஆகியவற்றின் அசைவுகள் கதக்களியைப் போல வேறெந்த நடனத்திலுங் காணப்படுவதில்லை. கதக்களியிலே சிறப்பான தேர்ச்சி பெற வேண்டுமாயின் அந்த அசைவுகளின் நுட்பங்களை நடனக்காரன் செம்மையாகப் பயின்று கொள்ளுதல் வேண்டும்.

நிருத்தப் பகுதிகளிலே கால் நீட்டல்கள், துள்ளல்கள் என்பன குறிப்பிட்ட தாளத்திற்கு ஏற்றவாறு நீள்சதுர, சதுர தொடர்ச்சிகளிற் சென்று இடத்தினை நிரப்பும். நிருத்தத்தின் அலகுகள் கலசம் எனப்படும். அது பரத

நாட்டியத்திலுள்ள தீர்மானம் என்பதையும் கதக் நடனத்திலுள்ள தோறக், துக்ளக் என்பவற்றையும் ஒத்ததாகும். கதக்களியிலே நடனக்கோலங்கள் அரத்திகளில் உச்சநிலை அடையும். அவை பெரும்பாலும் மும்மூன்றாக அமையும். தாளத்தினைப் பல்வேறு வழிகளிற் கையாளுவதன் மூலம் ஏற்படும் நிருத்தத்தொடர் வகைகளில் அடக்கங்களும், தோமகரணங்களும் குறிப்பிடத்தக்கவை.

நடன அமைப்பிலே பெரும்பாலும் நாட்டிய நாடகங்களுக்கு முன்னோடியாகவே தூய்மையான நிருத்த நுட்பம் இடம்பெறும். மாதிரியான நிருத்த ரகத்தினைச் சேர்ந்த தோடயமும் புறப்பாடும் குறிப்பிடத்தக்கவை. அவற்றிலே விலம்பித்தாள அமைப்பில் அசைவினிலே தொடங்கி மத்தளம், செண்டை ஆகியவற்றிற் கேற்ற நிருத்த முறையினைக் கலைஞர் செய்துகாட்டுவர். அதிலே ஹஸ்த அபிநயங்கள் ஒரு சிலவே இடம்பெறும். அவை பெரும்பாலும் அலபத்மம், ஹம்ஸாஸ்யம் ஆகியவற்றுக்கிடையிலான வேறுபாடுகளாய் இருக்கும்.

அபிநயம் மூன்று கட்டங்களிற் புலப்படும். அவை மேல்வருவனவாகும்:

1. *ஒவ்வொரு சொல்லுக்கும் அபிநயங் காட்டுதல்.*
2. *முழு வசனத்திற்கும் விளக்கமளித்தல்*
3. *பாட்டுக்காரனைப் பின்பற்றி நடனக்காரர் அபிநயஞ் செய்தல்.*

பாட்டுவரியிலுள்ள சொற்களைத் தொடக்கமாகக் கொண்டு அசைவுகளின் ஒரு முழுத் தொடர்பினை நடனக்காரர் தனது கற்பனைக்கேற்றவாறு நடித்துக்காட்டுதல் கதக்களியின் ஓர் அம்சமாகும். சொல்லை மிக விரிவாக விளக்குவதற்கு ஹஸ்தாபிநயம் பயன்படுத்தப்படும். சோழியாட்டம் என்பதன் மூலம் கலைஞர் தமது கற்பனைத் திறனை இறுதியாக வெளிக்காட்டுவர். "பீமன் காட்டிற்கூடாகச் சென்றார்" எனக் கவிதையில் ஒருவர் கூறினாலும் காட்டின் வனப்புக்கள், சிறப்புகள் போன்றவற்றைத் தனது விருப்பத்திற்கேற்றவாறு கலைஞர் புலப்படுத்திக் கொள்ளலாம். அத்தகைய அபிநயத்தின் சிறப்பியல்பைக் கல்யாண சௌகந்திகம் என்னும் நாட்டிய நாடகத்திலே காணலாம். மலர் கொண்டு வருமாறு பீமனைத் திரௌபதி காட்டிற்கு அனுப்பியமை அதிலே கூறப்படுகின்றது. அவன் போகும் வழியிலே பல காட்சியனுபவங்களைப் பெற்றான். சிறுத்தைப்புலிக்கும் நாகபாம்பிற்கும் இடையில் ஏற்பட்ட சண்டை, யானைக் கூட்டங்கள், வேகமாகப் பாய்ந்து செல்லும் மான்கள், தோகை

விரித்தாடும் மயில்கள் முதலியவற்றைக் கண்டான். அந்தக் காட்சிகளை அபிநயம் மூலமாக ஆட்டக்காரன் புலப்படுத்துவான். பரத நாட்டியம் முதலியவற்றிற் சிறப்பாக வரும் ரகாஹார்ய(ம்) அதிலே விரிவான நாடக அமைப்பின் ஓர் அம்சமாகவே இடம்பெறும்.

சஞ்சாரி அல்லது வியபிசாரீ பாவ வெளிப்பாடுகளில் அபிநயமும் இடம்பெறும். அவற்றிலே குறிப்பிட்ட ஸ்தாயி பாவத்தினை ஏற்படுத்தலே கதக்களி நடனக் கலைஞரின் பிரதான நோக்கமாகும். ஒரே பொருளை வெவ்வேறு விதமாகக் காட்டுவதன் மூலம் இதனை அவர் செய்வர். கதக்களிக்குரிய அபிநயங்களிலே ஹஸ்தங்கள் மிகவும் முக்கியமானவை. ஹஸ்த லக்ஷண தீபிகா 500 இற்கும் மேற்பட்ட முத்திரைகளைக் குறிப்பிடுகின்றது. அவையாவும் 24 ஹஸ்தங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. ஒரு ஹஸ்தத்தினை மற்றதுடன் மாற்றுக்கோவைகளிலும் சேர்க்கைகளிலும் பயன்படுத்தி, பெயர்கள், வினை முற்றுகள், முழுவசனங்கள், மனநிலைகள், கால பருவங்கள், ஒன்றாயிருக்கும் நிலைகள் முதலியவற்றை விளக்கிக்காட்ட முடியும்.

கதக்களியில் காலசைவுகள் தனிச் சிறப்பானவை. அவை நீண்ட உரையாடல்களின் மத்தியில் வரும் நிருத்தங்களில் இடம்பெறும். கதக்களியில் உபயோகிக்கப்படும் சில சொற்கட்டுக்கள் பரதநாட்டியம், கதக் என்பவற்றில் உள்ளவற்றை ஒத்தனவாகும். கதக்களியினை நன்கு பயின்று கொள்வதற்கு ஒருவர் ஏறக்குறைய பன்னிரண்டு ஆண்டுகளுக்குப் பயிற்சி பெறுதல் வேண்டும். வழமையாக அது பத்தாவது அல்லது பன்னிரண்டாவது வயதிலே தொடங்கும். மரபுவழியாக அதனை 10 ஆண்டுகள் கற்று வந்தனர். காலப் போக்கில் பெண்களும் அதனைக் கற்கத் தொடங்கினர்.

கதக்களியிலே சுலோகங்கள், பதங்கள் அடங்கிய பத்துக்கள் முதலான இசைப்பாடல்கள் மூலம் கதை விளக்கப்படும். பெரும்பாலும் கதையில் நடிக்கப்படாத சில அம்சங்கள் சுலோகங்களாகப் பாடப்படும். கதாபாத்திரங்களின் கலந்துரையாடல் பதங்களில் இடம்பெறும். பாடல்கள் கர்நாடக சங்கீத பாணியில் அமைந்திருக்கும். நிகழ்ச்சியின் ஆரம்பத்திலே செண்டை அடிக்கப்படும். அதனோடு மத்தளமும் பெரிய சல்லாரிகளும் ஒன்று சேர்த்து ஒலிக்கப்படும். அதனையடுத்து நிகழ்ச்சி செம்மையாக நடந்து நிறைவேறுவதற்குக் காவல் செய்யும் விதத்தில் கடவுளின் அருள் வேண்டிப் பக்திப் பாடல்கள் பாடப்படும். அதன் பின்பு இரு மருங்கிலும் இருவர்

திரைச்சீலையினைப் பிடித்துக் கொண்டிருக்க ஒருவர் தோடயம் என்னும் வழிபாட்டு நடனம் ஆடுவார். அதே சமயம் ஐவகைத் தாளங்களும் ஒலிக்கப்படும். அது முடிவுற்றதும் திரைச்சீலை அரைவாசியில் இறக்கப்படும். அச்சமயம் நல்ல தோற்றமுடைய கதாபாத்திரங்களை அரங்கிலே காண முடியும். மத்தளத்தை உரக்க அடிப்பார்கள். பாடல்களும் தேவர்களைப் புகழ்ந்து கூறும் பதங்களும் இடம்பெறும். அவற்றின் முடிவிலே திரைச்சீலை நீக்கப்படும்.

அதற்குப் பின்பு தொடங்கும் புறப்பாட்டிலேதான் கதக்களியின் தூய நடனப்பாணியும் நுட்பமும் இடம்பெறும். மத்தளங்களும் சங்கும் ஒலிக்கையில் தாளலயத்திற்கான நேர்த்தியான அசைவுகள் இடம்பெறும். பல்வேறு ரகமான கவர்ச்சி மிக்க அபிநயங்கள் தாள லயத்திற்கேற்பச் செய்து காட்டப்படும். சபையோர் பரவசப்படத்தக்க வகையில் நடனம் ஆடப்படும். இசைக்குழுவினரின் தலைவர் வெண்கலத்தட்டிகை மூலமாகத் தாளத்தினைச் சரிப்படுத்துவார். ராதாகிருஷ்ணர் ஆகியோரின் காதலைப் பற்றிய கீத கோவிந்தப்பாடல் பாடப்பட்ட பின் மேளப்பதம் தொடரும். இவ்வாறான ஆரம்ப வேலைகளை அடுத்து மகாபாரதம், இராமாயணம், புராணம் முதலியனவற்றுள் இருந்து நடிப்புக்குத் தெரிவு செய்யப்பட்ட கதை தொடங்கும்.

கதாபாத்திரங்கள்

கதக்களியில் வரும் பாத்திரங்கள் ஒவ்வொன்றும் குறிப்பிட்ட ஒரு வகையினைப் பிரதிபலிக்கும். கதக்களி நாட்டிய நாடகங்களுக்கு அடிப்படையான கதைகள் இதிகாச புராண பாரம்பரியத்தில் உள்ளவை. அந்தப் பாரம்பரியத்து மரபுகளுக்கேற்ப சிலவகைகளைச் சேர்ந்த பாத்திரங்கள் ஏனையவற்றிற்கு எதிராகச் செயற்படும் வகையில் நாடகம் அமையும். சமஸ்கிருத நாடகங்களிலே வரும் கதாநாயகனுக்கும் பிரதி நாயகனுக்கும் கதக்களியில் ஓர் இடமுண்டு. ஆயினும் கதக்களி மரபில் இடம்பெறும் கதாநாயகன் வகைகள் கூடுதலாக இதிகாச புராண மரபுகளைச் சேர்ந்தனவற்றை ஒத்திருக்கும். கடந்த இரண்டு நூற்றாண்டுகளிற் கதக்களியிலே ஆறு வகையான கதாநாயகர் பாத்திரங்கள் இருந்தமையை அவதானிக்க முடிகின்றது.

முதலாவதாகத் தெய்வீகத்தன்மை யுடையவர்களையும், வீரர்களையும் குறிப்பிடலாம். சமஸ்கிருத நாடக நூல்கள் கூறும் தீரோதாத்த நாயகர்களுடனும் மகாபாரதம், இராமாயணம் என்பவற்றிலே

வரும் சாத்வீக பாத்திரங்களுடனும் அவர்களை அடையாளம் காணலாம். கிருஷ்ணன், இராமன் ஆகியோரைத் தெய்வங்களாகவும் சாத்வீக இயல்புடைய கதாநாயகர்களாகவுங் கொள்ளலாம். சாந்தம், நகைச்சுவை, வீரம் என்பன அவர்களுக்குரிய தனிப்பண்புகளாகும். அவர்களைப் பயம், துவேஷம் போன்ற உணர்ச்சிகளோடு பார்க்கமுடியாது. ஆனால் ரௌத்ர பாவம் என்னும் கோபமுற்ற நிலையிற் சில சமயங்களில் அவர்களைக் காணலாம். ரௌத்திர பாவத்திற் பீமன் துச்சாதனனைக் கொலை செய்கின்றான். இரண்டாவது வகைக்குரிய கதாபாத்திரங்கள் மனிதராகவும் அசுரர் களாகவுங் காணப்படுவர். அவர்கள் சாத்வீக மற்றவர்களாக, அதற்கு எதிர்மாறான இயல்பு கொண்டவராகக் காணப்படுவர். அவர்கள் பெரும்பாலும் ஆக்கிரமிப்பாளராகவும் மூர்க்கத்தனம் உடையோராகவும் இருப்பர். அவர்களின் முன்னோடிகளையும் புராணக் கதைகளிலே காணலாம். அவர்களின் வார்ப்பு மகாபாரத கதா பாத்திரங்களின் வார்ப்பினைப் போன்றதாகும். பிரதிநாயகர்கள் அசுரர், அசுரப் பெண்கள், அரசர், தெய்வங்கள் எனப் பல வகைகளில் உள்ளனர் தீய பண்பு டையவர்களின் வகையில் பல பிரிவுகள் காணப்படும். அத்தகைய பாத்திரங்கள் தீயோராகவும், துரோகம் இளைப்போராகவும் வன்செயல் புரிவோராகவுங் காணப்படுவர்.

கூடியாட்டத்திலே இடம்பெற்றுவந்த விதூஷகன் கதக்களியிற் காணப்படுவதில்லை. கதக்களியில் நகைச்சுவைப் பகுதிகள் விதூஷகன் இன்றி நடித்துக் காட்டப்படும். சில சமயங்களிலே அவை ஹனுமான் வரும் காட்சிகளிலே சிறப்பிடம் பெறும். லவனும் குசனும் அரசனின் குதிரையைக் கைப்பற்றுங் கதையிலும், வீமனும் ஹனுமனும் சந்திக்குமிடத்தும் நகைச்சுவைப் பகுதிகள் தோன்றக்கூடும்.

குச்சுப்புடி நடனம்

வி. சிவகாமி

குச்சுப்பிடி நடனம் தெலுங்கு தேசத்திற்குச் சிறப்பாக உரிய நடனமாகும். அது நாட்டிய நாடகமாக நடிக்கப்படும் சாஸ்திரீய நடனமாகும். பல நூற்றாண்டுக் காலமாகத் தெலுங்கு தேசத்தில் நிலவி வந்த நடனக்கலையினை அடிப்படையாகக் கொண்டு குச்சுப்பிடி உருப்பெற்றது. ஆரம்பகாலத்து நாட்டிய நாடகம் சமயச் சார்புடையதாகக் காணப்பட்டது. சிவனது லீலைகள், விஷ்ணுவின் லீலைகள் என்பன கோயில்களிலே நாட்டிய நாடகங்களாக நடிக்கப்பட்டன.

ஐயப்பா

கி. பி. பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டினிலே ஐயப்பா நாயக்கரினால் நிருத்த ரத்னாவலி என்னும் நடன சாஸ்திர நூல் எழுதப்பட்டது. அதிலே தேசி, மார்க்கி என்னும் வகையிலான நடனங்களின் வரைவிலக்கணங் கூறப்படுகின்றன. சமகாலத்திலே கோயில்களில் அமைந்திருந்த நிருத்த மண்டபங்களிலே தேவதாசிகள் ஆடிய நடனங்களைப் பற்றியும் அந்நூல் கூறுகின்றது. அந்நூலின் ஆசிரியர் நடனக்கலையிலே மிகுந்த தேர்ச்சி பெற்றவர். அவர் நடன சாஸ்திரத்திலும் நடனம் ஆடுவதிலும் வல்லவரான குந்தமாத்ய என்னும் பிராமணரின் சீடராக விளங்கியவர். அவர் திவிதாலுகாவைச் சேர்ந்த செப்றோலில் ஆலயம் ஒன்றினை அமைத்து அங்கு சேவை புரிவதற்கு 300 தேவதாசிகளை நியமித்தார். காகதீய மன்னனாகிய கணபதி தேவன் ஐயப்பாவைச் சேனாதிபதியாக நியமித்தான். ஐயப்பா ஆலய தேவதாசிகளுக்கும், அரண்மனை நர்த்தகிகளுக்கும் ஆடுவதற்கான

நடனங்களை உருவாக்கினார். பௌராணிகக் கதையில் வரும் எல்லாக் கதாபாத்திரங்களாகவும் தனியொருவரே நடிக்கின்ற யக்ஷகானங்களை அமைத்துக் காட்டினார்.

நரஹர தீர்த்தர்

கி. பி. 14ஆம் நூற்றாண்டிலே நரஹரதீர்த்த என்னும் வைணவ ஞானியார் கிருஷ்ண வழிபாட்டினைப் பரப்பி வந்தார். பக்தி மார்க்கத்தைப் பரப்புவதற்கு நடனம், சங்கீதம் என்பவற்றை நன்கு பயன்படுத்தினார். அவர் கிருஷ்ணர் – ராதை ஆகியோரைப் பற்றிய கதைகளை ஆடிப்பாடுவதற்கு நடனக்கலைஞரை அழைத்துக் கொண்டு தெலுங்கு தேசம் போனார். ஸ்ரீ கரிகுலத்தில் இருந்த தேவதாசிகளும், அரண்மனை நர்த்தகிகளும் கீதகோவிந்தப் பாடல்களுக்கு வேண்டிய சங்கீதம், நடனம் ஆகியவற்றில் அவரிடம் பயிற்சி பெற்றனர். நரஹரதீர்த்தரின் சீடராகிய கோபால கிருஷ்ண சரஸ்வதி என்பவர் ஸ்ரீ கிருஷ்ண ஜலக்கிரீட என்னும் நாட்டிய நாடகத்தையும் கிருஷ்ணர் – ராதை பற்றிய பல பாடல்களையும் எழுதினார்.

குச்சுப்புடி பாகவதர்

தெலுங்கு தேசத்திலே வைணவ பக்தரான பிராமணர்கள் சிலர் பாகவத புராணத்தை ஆதாரமாகக் கொண்டு நாட்டிய நாடகங்களை எழுதினார்கள். அவை கோயில்களிலே திருவிழாக் காலங்களில் அரங்கத்தில் ஆடப்பட்டன. அந்த நாட்டிய நாடகங்களை ஆடும் நடனக்காரரைப் பாகவதர் என்று குறிப்பிட்டனர். பொதுவாக அவர்கள் ஆடும் நாட்டிய நாடகங்கள் பாகவத மேளம் என்று வழங்கி வந்தன. பாகவதர்களுக்கு நாட்டியங் கற்பித்தவர்கள், நாட்டிய சாஸ்திரத்தை நன்கு பயின்றவர்கள். பாகவதரில் ஒரு பிரிவினர் திவிதாலுகாவிலுள்ள குச்சுப்புடி என்னும் ஊரில் வாழ்ந்தனர். அந்தக் கிராமம் நெடுங்காலமாக நடனம், நாட்டியம் என்னுங் கலைகளின் நிலைக்களனாக

விளங்கியது. அதனாற் குஸீலவபுரம் என்னுங் காரணப்பெயர் அதற்கு உண்டானது. குஸீலவபுரம் என்பது திரிந்து குச்சுப்புடி என்றாயிற்று. குஸீலவர் என்பது ஒரு சிறப்புப்பெயர் என்ற வகையில் இராமனின் பிள்ளைகளைக் குறிக்கும். ஒரு பொதுப் பெயர் என்ற வகையில் அது நாடோடி மரபிலே பாடியாடித் திரிந்த கலைஞரைக் குறிக்கும். ஆயினும், குச்சி என்பது கூத்தி என்னும் தமிழ்ச் சொல்லுக்கு நிகரான தெலுங்குப் பதம் என்று ஆருத்ரா என்பவர் கூறுவார்.

அச்சுதபுரம்

16 ஆம் நூற்றாண்டிலே விஜயநகரம் அழிந்தபின்பு ஐந்நூறு பாகவத குடும்பங்கள் தெலுங்கு தேசத்தினின்றும் வெளியேறிச் சோழ நாட்டுக்குச் சென்று தஞ்சாவூரிலே தங்கிவிட்டனர். கலைப்பிரியரான தஞ்சை நாயக்கர் அச்சுதப்ப நாயக்கர், அவர்களுக்குக் குடியிருப்பதற்கென்று மானியமாக ஊரினையும் நிலங்களையுங் கொடுத்தார். அவர்களுக்குக் கிடைத்த ஊர் தானகாரகரின் பெயரால் அச்சுதபுரம் என வழங்கியது. இந்நாட்களில் அது மேலட்டூர் என்று சொல்லப்படும். குச்சுப்புடியிலே தங்கியிருந்த பாகவதர்கள் தொடர்ந்தும் தெலுங்கு தேசத்து நாட்டிய நாடக மரபுகளைப்பேணி வந்தனர்.

அந்நாட்களில் ஆலயத்திற்கு முன்பாக அமைந்துள்ள அரங்கிலே குச்சுப்புடி நாட்டிய நாடகங்கள் நடைபெற்று வந்தன; நிகழ்ச்சிகள் இராக்காலத்தில் நடைபெறும். அரங்கத்திலே விளக்கேற்றி வெளிச்சம் உண்டாக்கப்படும். விளக்குகளை வைத்திருக்கும் இருவர் பல வண்ணமாகத் திரைச்சீலையையும் பிடித்திருப்பர். நாடகத்திற்கு வேண்டிய பாட்டுக் கச்சேரியும் தாள வாத்தியங்களும் இடம்பெறும். மிருதங்கம், சல்லாரி ஆகியன ஒலிக்கப்படும். ஆண்களே பெண் பாத்திரங்களாகவும் நடிப்பது வழமை. அபிநயம், ஊமை நாடகம், நடனம் ஆகியவற்றின் மூலம் பாடல்களின் பொருள் விளக்கப்படும்.

சூத்திரதாரி

அரங்கிலுள்ள திரைச்சீலைக்குப் பின்னால் பிரார்த்தனைகள் நடைபெறும். அரங்கத்தினை இயக்கும் சூத்திரதாரி சபையோர் முன்பு தோன்றி, பாட்டுப் பாடித் தெய்வத்தைக்கூவி அழைப்பார். அரங்கிலே இந்திரனுடைய கொடி ஏற்றப்படும். அரங்கிற்குரிய தெய்வங்களை நீர், நறும்புகை, தீபம், மலர்கள் முதலியன கொண்டு வழிபடுவார்கள். பின்பு யானை முகமூடி அணிந்து, பிள்ளையாரைப் போலத் தோன்றி ஒரு நடிகன் பிற நடிகர்களையும் சபையோரையும் ஆசீர்வதிப்பான். அதன் பின்பு சூத்திரதாரி நாடகத்தினை அறிமுகஞ் செய்வான். அவன் எப்பொழுதும் ஒரு வளைந்த தடியுடன் நின்று கொண்டு எல்லாக் கருமங்களையும் நெறிப்படுத்துவான்.

சில முக்கியமான பாத்திரங்கள் தோன்றும் போது திரைச்சீலை விழும். தீடீரென வெளிச்சம் உண்டாக்கப்படும். ஒவ்வொரு நடிகனும் பிரவேசதரு, தரு ஆகியன சேர்ந்த பொருத்தமான நடனத்தின் மூலம் தன்னை அறிமுகப்படுத்துவான். அழகுடனும், சிறப்புடனும், கவர்ச்சியுடனும் ஆடப்படும் தொடர்ச்சியான நடனங்களும், நிலைகளும், நாடக அபிநயங்கள் கூடிய ஆண்கள், பெண்களுக்கான தருக்களும் இடம்பெறும். அவற்றால் நாடகத்திலுள்ள நடனப் பகுதிகள் அழுத்தம் பெறும். சமஸ்கிருத கவிஞரும் இலக்கிய விமர்சகருமாகிய ராஜசேகரர் துருப (தரு) என்பது கதாபாத்திரத்தினை அறிமுகஞ் செய்து விளக்கும் என்றும், சபையோரின் உள்ளங்களை மகிழ்விக்கும் என்றும், இன்ப உணர்ச்சிகளை நிலைப்படுத்தும் என்றுஞ் சொல்வார்.

இராம காதை

இராமாயணத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட இராம நாடகம், ருக்மினி கல்யாணம், பிரஹ்லாத சரித்திரம், பாணாசுரன், பாமா கலாபம் போன்றன மிகப் பழமையான குச்சுப்புடி நாட்டிய நாடகங்கள் ஆகும். ஹிரண்யகசிபுவின் மகனாகிய பிரஹ்லாதன் திருமாலிடத்துக் கொண்டிருந்த

பக்தியும், அதன் காரணமாக அவன் தந்தையினாலே துன்புறுத்தப்படுதலும், திருமால் நரசிம்ம மூர்த்தியாகி ஹிரண்ய கசிபுவை அழித்தலும் பிரஹ்லாதன் சரித்திரத்திலே நாட்டிய நாடகமாக அமைக்கப்பட்டுள்ளன.

பாமா கலாபம்

சித்தேந்திர யோகி எழுதிய பாமாகலாபம் குச்சுப்புடியிற் சிறந்து விளங்கும் நாட்டிய நாடகங்களில் ஒன்றாகும். அது 17 ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் எழுதப்பட்டது. கிருஷ்ணரின் அன்பிற்குரியவளாகிய சத்தியபாமா தேவலோகத்திலுள்ளதும், வாடாத மலர்களைக் கொண்டதுமான பாரிஜாத விருட்சத்தைத் தனது நந்தவனத்திலே நாட்டுவதற்குப் பெயர்த்துக் கொண்டு வருமாறு கிருஷ்ணரை வேண்டிய கதை இதிலே விளக்கப்படுகின்றது.

சித்தேந்திர யோகி கிருஷ்ணலீலா தரங்கிணியின் ஆசிரியரான தீர்த்த நாராயண யதீ என்பாரின் சீடரானவர். குருவின் மிக உருக்கமான பாடல்கள் சீடரைப் பெரிதுங் கவர்ந்தன. சத்தியபாமா கிருஷ்ணரிடத்திலும், கிருஷ்ணர் அவளிடத்திலும் கொண்டுள்ளதான ஒப்பில்லாத அன்பு நாயகன் – நாயகி பாவத்தில் அவருடைய நூலிலே விளக்கப்பட்டுள்ளது.

பாமா கலாபத்தினை எழுதி முடித்த பின்பு, சித்தேந்திரயோகி அதனை அரங்கேற்றுவதற்கு வேண்டிய ஏற்பாடுகளைச் செய்தார். குச்சுப்புடிக்குச் சென்று பாகவதர்களின் ஆதரவைப் பெற்றார். ஒவ்வொரு குடும்பத்திலுள்ளவர்களும் சீவியகாலத்தில் ஒரு தடவைக்கேனும் சத்தியபாமாவாக நடிப்பதற்கு உத்தரவாதங் கூறினர் என்பது ஐதீகம். பாமா கலாபத்தினை அரங்கிலே பார்த்த கொல்கொண்டா நவாபு அதனாற் பெரிதுங் கவரப் பெற்றான். குச்சுப்புடி கிராமத்தை பாகவதர்களுக்கு மானியமாக வழங்கி, செப்பேடெழுதிக் கொடுத்தான்.

சப்தங்கள்

பாகவதர்களில் ஒருவர் தனியாக நடனஞ் செய்யும் பொழுது சப்தங்கள் நடிக்கப்படும். புராணக்கதைகள் நாட்டிய நாடகப் பாணியிலே தனியொருவரால் நடிக்கப்படுவதற்கான சப்தங்கள் பாத்தியம் எனும் இசைப்பாணியிலே இயற்றப்படும். அதிலே பொருளை வர்ணிக்கும் அல்லது கதை கூறும் சுலோகங்கள், தருக்கள், கீதம் என்பன இடம்பெறும். பல அபிநயங்களும் அசைவுகளும் கூடிய இந்த நடனம் நாடக இயல்பினைப் பிரதிபலிப்பதற்குச் சிறந்த ஊடகமாக அமையக்கூடியது. இதில் அபிநயங்கள், அசைவுகள் என்பன மூலம் கதை விளக்கப்படுவதோடு வெவ்வேறு கதாபாத்திரங்களும் சிறப்பான வகையிலே சித்திரிக்கப்படும்.

1. மண்டூக சப்தம்

சப்தங்களிலே பல வகைகள் உண்டு. அவற்றுள் மண்டூக சப்தம் ஒன்றாகும். அது தவளை கூறும் கதையாக நடிக்கப்படுவது. மண்டூக சப்தம் என்னும் நாட்டிய நாடகத்தை 13 ஆம் நூற்றாண்டிலே தெலுங்கு தேசத்திலே நடன சிகாமணியாக விளங்கிய ஜயப்ப நாயக்கர் எழுதினார். அது அரண்மனை நர்த்தகியான லகு மகாதேவி நடிப்பதற்கென்று எழுதப்பட்டது. தகாத காதல் கொண்ட இராவணனின் மனதைத் திசைதிருப்பும் வகையிலே பிரமன் மண்டோதரியை ஒரு தவளைப் பெண்ணாக மாற்றிய கதையினை அடிப்படையாகக் கொண்டு இது உருவாக்கப்பட்டது.

தவளையின் இயல்பான பாச்சல்கள், அசைவுகள் என்பனவற்றை அலங்காரச் சொற்கள் சகிதமான கீதத்துடன் வர்ணிப்பதோடு நடனந் தொடங்கும். குளத்திலே ஓடும் மீன்கள், நண்டுகள், ஆமைகள் முதலியன அபிநயங்கள் மூலமாகவும் நடனங்கள் மூலமாகவும் விளக்கப்படும். தவளையானது நீரிலே அமிழ்ந்திக் கீழே சென்று அழகிய தவளைப்

பெண்ணாக – மண்டோதரியாக மேல் எழுந்துவரும். அந்தப் பெண்ணினுடைய கஞ்சமலர் அழகும், அன்ன நடையும், மான் விழிப் பார்வையும் வர்ணிக்கப்படும் சுலோகம் ஒன்றுக்கு இசைவாக நடனக்காரர் நடித்துக் காட்டுவர்.

இராக்ஷத இயல்பும், அளவிலா ஆற்றலும், மட்டிலாத கர்வமுங் கொண்ட இராவணனாக மாறிய கலைஞர் அங்கு வருவதைக் குறிக்கும் பிரவேசதருவுடன் அவரின் மனோபாவம் மாறும். காம வயப்பட்ட இராவணனையும், அவனை ஏற்காதவள் போலப் பாவனை செய்யும் மண்டோதரியையும் மாறிமாறிச் சித்திரிப்பதால் நடனம் உச்ச நிலையை அடையும்.

ஒன்றைப் போலப் பிறிதொன்றை அப்படியே செய்து காட்டும் பிரவிருத்திக்கு மண்டூக சப்தம் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகும். குச்சுப்புடி நாடகத்தின் சிறப்பம்சங்கள் மண்டூக சப்தம் மூலமாகச் சிறப்புடன் விளங்குகின்றன. கிருஷ்ணதேவராயரின் அரண்மனையிலே இந்நடனத்தைப் பாகவதர்கள் ஆடிய பொழுது, அவரின் புகழை நாட்டிய நாடகத்தின் முன்னுரையாக அவர்கள் அமைத்துக் கொண்டனர். இன்று வரை அது இந்த நடன மரபிலே ஓர் அம்சமாக நிலைபெற்று வருகின்றது.

2. மோகினி அவதாரம்

யக்குல காந்த என்பவரால் வழங்கப்பட்ட யக்குல புரந்தரி ஸப்த(ம்) அமுதம் வேண்டித் தேவாசுரர்கள் பாற்கடலைக் கடைந்த கதையினை அடிப்படையாகக் கொண்டது. கலிங்கத்து கஜபதி மன்னருக்கும் அரச சபைக்கும் வணக்கஞ் செலுத்துவதுடன் இந்நடனம் தொடங்குவதால் கஜபதிகளின் அரண்மனையிலே அது முற்காலங்களில் நடிக்கப்பெற்றதென்று கொள்ளலாம். இந்நடனத்தின் பொருள் ஒரு பாட்டு மூலம் தெரிவிக்கப்படும். இதிலே சிவனின் மாயாசக்தி மோகினியாக வருவாள். நெற்றியிலே கஸ்தூரி திலகந் துலங்கும். அதிலே முதலை போன்ற புள்ளிகள் தெரியும். பின்னலை கேதகீ மலர்கள் அலங்கரிக்கும். சர்வாபரண அலங்காரத்தோடு சலங்கை ஒலிக்கும் வண்ணமாக மோகினி அரங்கிலே தோன்றுவாள்.

3. சாமுண்டேஸ்வரி சப்தம்

சாமுண்டேஸ்வரி சப்தம் என்பதில் மகிஷாசுரவதம் என்பது பற்றிய கதை இடம்பெறும். தனியொருவரால் இது நடிக்கப்படும். சிவனாகவும் துர்க்கையம்மனாகவும் மாற்று வேடங்களிலே நடிகர் வருவார். நடனகாரர் சுலோகங்கள் மூலமாகக் கதையின் தொடக்கத்தைப் பாடிக் காட்டுவார். இசைப்பாடல்களும் வாத்தியங்களும் நாட்டியத்திற்கு ஆதாரமாய் அமையும். அர்த்த நாரீஸ்வர சப்தம் என்பதில் சிவனும் உமையும் ஒரே வடிவத்தில் அரைவாசி பெண்ணின் கோலமாகவும் மற்றைய அரைவாசி ஆணின் கோலமாகவும் விளங்கும் காட்சி இடம்பெறும். அரங்கிற்குரிய வஸ்திர அலங்காரங்களினாலே இந்த வேறுபாடுகளை நடிப்பவர் ஆடிக்காட்டுவார். இதிலே வலதுபாகத்தினாற் சிவனின் உத்வேகமான தாண்டவமும், இடது பாகத்தினால் தேவியின் நடனமும் ஆடப்படும். குச்சுப்புடியில் வரும் சப்தங்களில் ஒன்று தசாவதார சப்தம். அதிலே, கடவுள் வணக்கமாக அமையும் முதற்பகுதியிலே திருமாலின் பத்து அவதாரங்களும் நடிப்பின் மூலமாக விளக்கப்படும்.

பிரபல நூல்களும் ஆசிரியர்களும்

நாராயண தீர்த்தர் எழுதிய நாட்டிய நாடகங்களில் கிருஷ்ணலீலா தரங்கிணி மிகவும் முக்கியமான நூலாகும். அதிலுள்ள பகுதிகளை ஆதாரமாகக் கொண்டு பாகவதர்கள் கிருஷ்ணரது இளமைக் காலத்து அருஞ் சாதனைகளை அபிநயம், நடனம் என்பவற்றின் மூலம் விளக்குவர். முவ்வ கோபால க்ஷேத்ரக்ஞர் எழுதிய பாடல்களும் பதங்களும் வழமையாகக் குச்சுப்புடி பாகவதர்களினால் ஆடப்படும் நடனங்களுக்கு மூலங்களாகக் கொள்ளப்படுகின்றன. அப்பாடல்கள் அபிநயத்திற்கு மிகவும் பொருத்தமானவை. க்ஷேத்ரக்ஞர் குச்சுப்புடிக்கு அருகிலுள்ள கிராமத்திலே வாழ்ந்தவர். அவர் சமய நெறியிற் பரம பாகவதர். 17 ஆம் நூற்றாண்டிலே தஞ்சாவூர் அரசராக விளங்கிய விஜய ராகவ நாயக்கரின் ஆதரவை அவர் பெற்றிருந்தார். அவர் அபிநயத்திலே நிபுணராக விளங்கினார். தஞ்சாவூர் சமஸ்தானத்திலே அவர் தனது அபிநயப் பாடல்களை அரண்மனைக் கலைஞருக்குக் கற்பித்தார். க்ஷேத்ரக்ஞரின் பாடல்களும் இசைப் பிரவிருத்திகளும் தென்னிந்தியா முழுவதும் புகழ்ந்து போற்றப்பட்டன.

பேரய்யா சாஸ்திரி

குச்சுப்புடி நடன விற்பன்னர்களில் ஒருவரான ததேபள்ளி பேரய்யா சாஸ்திரி (1886 – 1942) பாமாகலாபம், பொல்லாகலாபம் ஆகிய நாட்டிய நாடகங்களை நடிப்பதிலே தேவதாசிகளுக்குப் பயிற்சியளித்தார். அவர் அரங்கிலே விதூஷகனாகவும் சூத்திரதாரியாகவும் பங்கேற்று நடிப்பது வழக்கம்.

லக்ஷ்மி நாராயண சாஸ்திரி

குச்சுப்புடி நடனத்திலே ஹரிமாதாவையா சில புதுமைகளை ஏற்படுத்தினார். அவரது மாணவர்களான சிந்தாவெங்கடரத்னமும் சிந்தாவேங்கடராமையாவும் (1860–1947) பல நாட்டியக் கலைஞர்களுக்குப் பயிற்சியளித்துத் திறமைசாலிகளாக விளங்கச் செய்தனர். குச்சுப்புடி கலாபங்களில் நிபுணராக விளங்கிய வேதாந்தம் லக்ஷ்மி நாராயண சாஸ்திரி (1875–1957) நாட்டிய சாஸ்திரத்தை நன்கு கற்றவர். அவர் காலத்திற்கு ஏற்றவாறு நாட்டியக் கலையின் நிகழ்ச்சிக் கிரமத்திலே சில புதிய அம்சங்களைச் சேர்த்துள்ளார். நாராயண தீர்த்தரின் தரங்கம், ஜெயதேவரின் அஸ்டபதி, க்ஷேத்ரையாவின் பதம், கிருஷ்ணகர்ணாமிர்தம், புஷ்பபாண விலாசம் என்பவற்றிலிருந்து சுலோகங்கள் முதலியவற்றை நிகழ்ச்சிக் கிரமத்திலே சேர்த்துள்ளார்.

பின்னர் தண்ணீர் நிறைந்த செம்பினை தலையிலே வைத்துக் கொண்டு தட்டத்தில் ஆடும் ஆட்டமும் நாட்டிய நிகழ்ச்சி நிரலிற் சேர்த்துக் கொள்ளப்பட்டது. பரத நாட்டிய மேதைகளான பாலசரஸ்வதி, ராகினி தேவி

முதலியோர் அவரிடம் அபிநயங் கற்றனர். இக்காலத்திற் குச்சுப்புடி என்னும் பெயரால் வழங்கும் நடனம் தெலுங்கு தேசத்தில் மட்டுமல்லாது இந்தியாவின் வேறு பாகங்களில் உள்ள கலாக்ஷேத்திரங்களிலும் பயிலப்பட்டு வருகின்றது. குச்சுப்புடி நடனத்தை ஒரு சாஸ்திரீய கலையாகப் புனராக்கஞ் செய்வதில் வேம்படி சின்ன சக்தியும் ஈடுபட்டு வந்துள்ளார். அவர் சென்னை மாநகரிலே குச்சுப்புடி நடனத்தைக் கற்பிப்பதற்கென்று கலைக்கழகம் ஒன்றை நிறுவினார். அங்கே பயிலும் மாணவர்கள் வித்துவரீதியாகவும் அனுபவரீதியாகவும் கலை பயில்கின்றனர் என்பதுங் குறிப்பிடத்தக்கது. அவர்கள் ஹஸ்தங்கள், நூற்றெட்டுக்கரணங்கள், பாவங்கள், தலை, கழுத்து, கண், இமை, புருவம் என்பவற்றின் அசைவுகள், அபிநயங்கள், நாயகன் – நாயகி பாவம் முதலியவற்றை நாட்டிய சாஸ்திர முறையிற் கற்கின்றனர். பாடநெறிகளிற் சங்கீதமும் ஒரு பிரதான அம்சமாகும். மேலும், அங்கே கலாபம், சப்தம், அஷ்டபதி தரங்கம், ஸ்ரீ கிருஷ்ண கர்ணாமிருத சுலோகங்கள் என்பவற்றையும் மாணவர்கள் கற்கின்றனர். மாணவர்கள் பத்தாண்டு காலமாக அங்கே படிக்க வேண்டும்.

வேதாந்தம் லக்ஷ்மீ நாராயண சாஸ்திரி விசாக பட்டினத்திலும் குச்சுப்புடி நடன கலா க்ஷேத்திரம் ஒன்றினை அமைத்துள்ளார். அத்துடன் குச்சுப்புடி கிராமத்திலே நிலைபெற்று வருகின்ற பழைமையான நடனக் கல்லூரியாகிய சித்தேந்திர கலா க்ஷேத்திரத்தின் இயக்குனராகவும் விளங்குகின்றார். இவரின் முயற்சிகளால் ஆயிரத்திற்கும் மேலான கலைஞர்கள் குச்சுப்புடி நடனத்திலே மிகுந்த தேர்ச்சி பெற்று விளங்குகின்றனர். அவர்களிற் பலர் கல்லூரிகள் பலவற்றை அமைத்து நடனக் கலையின் வளர்ச்சிக்குப் பங்காற்றுகின்றனர். அவர்களிற் சந்திரகலா, வைஜயந்திமாலா, சோபா நாயுடு, ஹேமமாலினி, யாமினி கிருஷ்ணமூர்த்தி, ரீதாதேவி, காமதேவ், ஜெயலலிதா, ரத்னாகுமார், சோணால் பான்சிங், பத்மா மேனன் ஆகியோர் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். இவர்களிற் பலர் பரத நாட்டியம், ஒடிசி ஆகியவற்றிலுந் தேர்ச்சி பெற்றுள்ளனர்.

யக்ஷ கானம்

வி. சிவசாமி

கர்நாடக தேசத்திறகுச சிறப்பாக உரிய நாட்டிய முறையாக விளங்குவது யக்ஷ கானம். அது பாட்டும் பேச்சும் நடனமும் கலந்துவரும் ஒரு வகை நாட்டிய நாடகம் ஆகும். ஆயினும், தமிழகம், தெலுங்கு தேசம் ஆகியவற்றிலுள்ள பாகவதர் நடிக்கும் நாட்டிய நாடகங்களும் கர்நாடக தேசத்து யக்ஷ கான பாயலாடா என்னும் வடிவமும் யக்ஷகானம் என்று சொல்லப்படுவதுண்டு.

கர்நாடகம், தெலுங்கு தேசம் ஆகியவற்றிலே தனியான நாட்டிய மரபுகள் வளர்ந்துவந்த போதும் இராமாயணம், மகாபாரதம், புராணங்கள் ஆகியவற்றிலுள்ள கதைகளே இம்மரபுகளுக்குப் பொதுவான மூலகங்களாகும்.

தனியொருவர் யக்ஷனுக்குரிய வேடங் கொண்டு பாட்டினாலும் இசையினாலும் கதையினைப் புலப்படுத்துவதனால் யக்ஷ கானம் என்ற பெயர் உருவாகியது எனச் சிலர் கொள்வர். யக்ஷ கானத்திலே சிறப்பான தேர்ச்சி பெற்றவர்களும் தெலுங்கு தேசத்துக் குடும்பங்களைச் சேர்ந்தவர்களும் நாட்டியக்காரர் பங்கு கொள்வதால் இப்பெயர் ஏற்பட்டதென்று வேறு சிலர் கருதுவர்.

யக்ஷ கானத்திற் பெரும்பாலும் பெண்களே நடனமாடுவது வழமை. யக்ஷ கான பாயலாடா என்பது கர்நாடகத்திலே நடிக்கப்படும் நாட்டிய நாடகம் ஆகும். அது இரவிலே நடைபெறும். திறந்தவெளி அரங்கில் அது நடிக்கப்படும். வெளிச்சத்துக்காக அரங்கிலே விளக்கெரிப்பார்கள். அரங்கினைக் குறிப்பதற்கு நான்கு மூலைகளிலும் நான்கு தடிகள் நடப்படும். பாகவதர் பாடல்களைச் சங்கீதமாகப் பாடுவார். இருவரின் மேள வாத்தியம் நடைபெறும். அங்கே புங்கி என்னும் இசைக்கருவி ஊதப்படும்.

யக்ஷ கான பாயலாடாவில் நாட்டியக்காரர் அலங்காரமான கிரீடத்தினையும் ஆடை ஆபரணங்களையும் அணிந்து கொள்வர். பேச்சில் வார்த்தைகள் கச்சிதமாக ஒலிக்கும்; வீர உணர்ச்சி தொனிக்கும். யக்ஷ கானம் ஏறக்குறைய நானூறு ஆண்டுக் கால வளர்ச்சியினைக் கொண்டதாகும். அது கர்நாடக தேசத்து ஆலய வழிபாட்டு நெறியோடு தொடர்புடைய மரபாகும். நடனக்காரர் கோயில்களோடு பந்தமானவர்கள். மார்கழி மாதம் முதல் வைகாசி மாதம் வரையான காலத்தில் நடனக்காரர் ஊரூராகச் சென்று நடனங்களை நடித்துக் காட்டுவது வழமை. நடனங்கள் இரவில் நடைபெறும்.

யக்ஷ கானத்தில் விநாயகர் பூசையுடன் நிகழ்ச்சிகள் ஆரம்பமாகும். பூசை அரங்கிற்கு வெளியே நடைபெறும். அது முடிந்தவுடன் ஹனுமான் நாயக் என்னுங் கோமாளியானவன் விநாயகரின் சிலையினை அரங்கத்திற்கு எடுத்து வருவான். தீபாராதனையுடன் அரங்க பூசை செய்வான். அதன் பின்பு நாடகத்திற்குப் பொருளான கதை பாட்டுக்களாகப் பாடப்படும். அதற்குப் பின்பு கிருஷ்ணனையும் பலராமனையும் பிரதி நிதித்துவப்படுத்தும் பாலகோபாலர்கள் நடனமாடுவர். பெண் வேடத்தில் நடிகர் இருவர் ஆடிய வண்ணமாக அரங்கிலே வந்து தோன்றுவர். அதன் பின் கதாபாத்திரங்களை அறிமுகப்படுத்துவர். முதலில் ஆண்களை அறிமுகஞ் செய்வர். அது ஒட்டாலகம் எனப்படும். அதற்காக அரங்கிலுள்ள திரைச்சீலை மேலே விடப்படும். திரைச்சீலையினால் ஓரளவு மறைக்கப்பட்டுள்ள நடிகன் ஒவ்வொருவனும் நிலத்தினைத் தொட்டுக் கொண்டு வணங்குவான். பின்னர் முதுகையுந் திருப்புவான். திரைச்சீலை கீழே இறக்கப்பட்டதும் அவன் முன்னோக்கி நிற்பான். கதாபாத்திரங்கள் பஞ்சபாண்டவராய் வருமிடத்து அவர்கள் கூட்டாகவே அறிமுகப்படுத்துவர்.

ஆடை அலங்காரமும் ஒப்பனைகளும்

யக்ஷ கானத்திலே இரு வகையான தலையலங்காரங்கள் உண்டு. தாமரை இலை போன்ற பெரியதும் தட்டையானதுமான முந்தாச என்னும் தலையணி ஒருவகைப்பட்டதாகும். மரத்திலே செதுக்கப்பட்டு, முலாம் பூசப்பட்டு, கண்ணாடித் துண்டுகளால் அலங்கரிக்கப்பட்ட முடிபோன்ற கிரீடம் மற்றைய வகையாகும். முந்தாச என்பது பொதுவாக வீரபுருஷர்களின் தலையலங்காரமாகக் கொள்ளப்படும். அது, சிவப்பு அல்லது கருப்புத் துணியால் மூடப்பட்டிருக்கும். மேலும், அது பொன்முலாம் பூசப்பட்டு, நாடாக்களால் சுற்றிக் கட்டப்பட்டிருக்கும். பாத்திரங்களின் இயல்பிற்கு ஏற்ப தலையலங்காரங்களின் அளவுகள் வேறுபட்டிருக்கும். வேடர்களைக் குறிப்பிடுவதற்கு முந்தாச இரு பக்கங்களிலும் அணியப்படும். (சுழல்) விசிறி போன்ற முன்னுள்ள பகுதியினால் அலங்கரிக்கப்பட்டதும், செதுக்கப் பட்டதுமான தலையணி, கிருஷ்ணன், இந்திரன், இராமன் போன்றோரால் அணியப்படும். இராட்சதர்கள் பல்வேறு வடிவங்களிற் செதுக்கப்பட்ட மரக்கிரீடங்களை அணிந்து கொள்வர். இராட்சஷிகள் மேலதிகமாக அவற்றின்மேல் மயிலிறகுகளைச் சூடிக்கொள்வர். எல்லா நடிகர்களும் பச்சையான அல்லது சிவப்பான மேலங்கிகளையும் ஆடைகளையும் அணிவது

வழக்கம். பொன்னால் அமைந்த தோள் வலயம், மார்பணிகள், மேகலைகள், கண்ணாடித் துண்டுகள் பதித்த வளையல்கள் முதலியவற்றை அணிந்து கொள்வர்.

தேவர்கள், அமானுஷர்கள் ஆகியோரின் முக ஒப்பனையிலே மங்கலான சிவப்பும், விரிந்த கண்களுங் காணப்படும். கண்களுக்குக் கருப்பு மை தீட்டுவார்கள். மீசை கருப்பு நிறமுள்ளதாகவும் தட்டையானதாகவும் அமைந்திருக்கும். கிருஷ்ணன், சகாதேவன் என்னும் பாத்திரங்களாக நடிப்பவர்கள் மீசையின்றிக் காணப்படுவர். இராட்சதருக்கு உரிய ஒப்பனைகள் பத்து விதமானவை. துர்க்கை, நரசிம்மன், அனுமான் முதலியோருக்குத் தனித் தனியான ஒப்பனை விதிகள் உண்டு.

நாடக பாணி

நாட்டிய சாஸ்திரங் கூறும் ஆங்கிக, வாசிக, ஆஹார்ய, சாத்விக என்னும் நான்கு வகையான அபிநயங்களும் யக்ஷ கானத்தில் இடம்பெறும். அத்துடன் வீரரசமே பிரதான ரசமாக விளங்கும். யக்ஷ கானத்திலே குறிப்பிட்ட முத்திரைகள் இல்லை. ஆனால், நடன அசைவுகளும் நோக்குகளும் பாவங்களை அழுத்திக்காட்டும்.

யக்ஷ கானப் பிரசங்கள் (நாடகங்கள்) ஒவ்வொரு நாளுக்கும் எழுதப்பட்ட இலக்கியப் பாடல்களைக் கொண்டிருக்கும். அவற்றுக்கான இராகங்கள் உணர்வுகளையும் குறிப்பாகக் புலப்படுத்தும். அவற்றின் மூலம் சம்பாஷணைகளுக்குரிய கதையும் பொருளும் உணர்த்தப்படும். உரையாடல்களை எழுதி வைக்கும் வழக்கம் இல்லை. பொருத்தமான நேரத்தில் நடிகர் அவற்றை உரிய விதத்திலே எடுத்துரைப்பர். இலக்கிய நயத்துடன் சமயோசிதமாக வார்த்தைகளைப் பிரயோகிப்பதில் நடிகர்கள் ஆற்றல் மிக்கவராகக் காணப்படுவர்.

பாடகராகிய பாகவதர் பாட்டின் இரு வரிகளை இசை வித்துவான்களோடு கூடிப்பாடுவார். நடிகர்கள் அதன் பொருளை உரையாடலிலே கூறுவர். குரல் மாற்றத்தினால் தெய்வங்களினதும், வீரர்களதும், அவர்களின் பகைவர்களதும் அற்புதமான கோலங்கள் விளக்கப்படும். அவர்களின் காட்சிகளினாற் சொற்கள் வளத்தினையும் அலங்காரத்தையும் பெற்றுவிடும். இது யக்ஷ கானத்திற்குரிய ஒரு சிறப்பம்சமாகும்.

நடனம்

யக்ஷி கானம் யக்ஷி அந்தோலன என்று சொல்லப்படும். அது யக்ஷர்களின் ஊஞ்சல் நடனம் என்பதைக் குறிக்கும். இந்திரன் சிறுவனாக இருந்த காலத்தில் ஆடிய நடனமே யக்ஷி கான நடனம் என்பது ஓர் ஐதீகமாகும். யக்ஷி கான நடிகர்கள் சிறந்த நடனக்கலை விற்பன்னர். அவர்களின் அசைவுகள் அழகும் ஆற்றலும் எழிமையுங் கொண்டவை. போர்க் காட்சிகளிலே இடம் பெறக்கூடிய மிக வேகமான செயற்பாடுகளை அவர்கள் அதிதுரிதமாக நடித்திக்காட்டுவர். அதி வேகத்துடன் முழங்காலினாற் சுழன்று அசைந்து ஆடும் ஆற்றல் அவர்களுக்கு உண்டு. வேகமான அசைவுகளுக்கு ஏற்ப ஒலிக்கப்படும் செண்டையும் உயர் ரகமான தாளங்களும் கவர்ச்சிகரமானவை.

யக்ஷி கானப் பிரசங்கள்

யக்ஷி கானப் பிரசங்கள் பிரபலமான கன்னடப்புலவர்களால் பாடல் நாடகங்களாக எழுதப்பட்டு வந்துள்ளன. அவற்றில் சுமார் நூற்றுக்கு மேற்பட்டவை கிடைத்துள்ளன. அவற்றுட் காலத்தால் மிக முற்பட்ட ஓலைச்சுவடி பதினாறாம் நூற்றாண்டிற்குரியதாகும். அக்காலம் முதலாக யக்ஷி கானம் பொது வழக்காகி வந்துள்ளது. ஆரம்பத்திலே யக்ஷி கானம் அரச சபைக்குரிய இசைப்பாணியாக அமைந்திருந்தது. கான என்பது பாட்டு என்று பொருள்படும். ஆதலால் யக்ஷி கானம் என்பது யக்ஷரின் பாடல் என்று கருதப்படும். அரச சபைகளிலே பாடகர்கள் இன்ப உணர்வுகளை ஏற்படுத்தும் வண்ணமாகக் கதைகளைப் பாடல்களாக அமைத்துப் பாடி வந்தனர் என்று கொள்ளலாம். காலப்போக்கில் வித்துவப்புலமை கொண்ட கவிவாணரால் அவை நாட்டிய நாடகங்களாக உருவாக்கப்பட்டன. இவ்விதமாகவே யக்ஷி கானம் என்னும் இசைப்பாணி நாடக வடிவம் பெற்றதென்று கருதலாம். யக்ஷரின் மன்னனானவன் குபேரன். அவனுடைய இராசதானியாகிய அமராவதி அனைத்துச் செல்வங்களுக்கும் சுகபோகங்களுக்கும் க்ஷேத்திரமானது. ஆதலினாலே மட்டிலாத இன்ப உணர்வுகளை உருவாக்கும் இசைப்பாடல்களையும் நாட்டிய நாடகங்களையுங் கர்நாடகர் யக்ஷி கானம் என்றனர். அது காந்தர்வம் என்னுஞ் சொல்லுடன் ஒப்பிடுவதற்குரியதாகும். இசைக்கலை விற்பன்னரைக் கந்தர்வர்களுடன் ஒப்பிடுவது மரபு. கந்தர்வர்கள் விண்ணுலகத்திலே இந்திர சபையிலே இசைபாடுவோர் என்பதும ஐதீகம். யக்ஷி கானத்திலே மிகப் பழைய இராகங்கள் இடம்பெறுகின்றன. அவை கர்நாடக சங்கீதத்தில் இடம்பெறுவதில்லை.

மணிப்புரி நடனம்

வி. சிவசாமி

மணிப்புரி எனப்படும் மாநிலத்திலே வழங்கும் நடனம் மணிப்புரி எனப்படும். அந்த மாநிலம் வட இந்தியாவிலே, கிழக்குப் பகுதியிலே, அமைந்துள்ளது. அது அசாமிற்கும் மியன்மாரிற்கும் இடையில் அமைந்த நிலப் பகுதியாகும். மணிப்புரி மாநிலம் அளவிலாத இயற்கை வனப்புடையதாகும்; மலைகளும் மலைச்சாரல்களும் நிரம்பிய நிலப்பகுதி. அங்கு வாழ்வோர் மஞ்சள் நிறமான தோற்றமுடையவர்கள்; காட்சிக்கு அழகானவர்கள். கலைகளெல்லாம் தேவலோகத்துக் கந்தர்வர் மூலமாகக் கிடைத்தவை என்று அவர்கள் கருதுவர்.

மகாபாரதத்திலே மணிப்பூரைப் பற்றிய கதை உண்டு. அருச்சுனன் மணிப்பூருக்குச் சென்று சித்ராங்கதை என்னும் இளவரசியைக் கண்டு, அவளின் அழகினாலே கவரப்பெற்று, அவள்மேற் காதல் கொண்டு, அவளைத் திருமணஞ் செய்தான். அவர்களுக்கு பப்ரூபன் என்னும் பெயருடைய மகன் ஒருவன் இருந்தான். வரலாற்றுக் காலத்து மணிப்பூர் அரசர் தாம் அவளின் சந்தானத்தவர் என்று உரிமை பாராட்டுவாராயினர்.

மணிப்புரி நடனம் சிறந்த மரபுகளையும் ஆழமான உள்ளடக்கத்தையுங் கொண்டு இலங்குவது. அந்நடனக் கலையின் பிரதான க்ஷேத்திரமாக இம்பால் நகரம் விளங்கி வருகின்றது. அங்கு பல வகையான நடனங்களும் பலவகையான சமயச் சடங்குகளும் காணப்படுகின்றன. அவையனைத்தும் பொதுமையில் மணிப்புரி நடனம் என்று சொல்லப்படும். மணிப்பூர் மாநிலத்திற் செழிப்பான கிராமங்கள் உள்ளன. அவற்றிலே பசுமையான வயல்களும் குளிர்ச்சியான சோலைகளும் தோப்புகளும் புனங்களும் நிறைந்து காணப்படுகின்றன. ஆதிகாலம் முதலாக அங்கே வளமான கோயில்கள் அமைந்து காணப்படுகின்றன. கலையும் பண்பாடும் மக்கள் வாழ்க்கையோடும் அதற்கு உரமூட்டிய புராண இதிகாசக் கதைகளோடும் தொடர்புடையவை. அங்கு வாழும் மக்கள் தங்கள் உலகியல் அனுபவங்களையும் சமய உணர்வுகளையும் வெளிப்படுத்துவதற்கு இசை, நடனம் என்பனவற்றைச்

சாதனங்களாகக் கையாண்டுள்ளனர். ஆதிகாலத்திலே மணிப்பூர்வாசிகள் சைவராய் இருந்தனர்; சிவனையும் பார்வதியையும் வழிபட்டனர். காலப்போக்கிலே அங்கு வைணவ சமயம் மேலோங்கியது. அதனால் மக்களும் கிருஷ்ணரையும் ராதையையும் வழிபடலாயினர். இன்றும் அந்நிலையே காணப்படுகின்றது.

நடனத்தின் உற்பத்தியும் அதன் பிரதான அம்சங்களும்

மரபு வழிக் கதைகளின் படி பார்வதி சமேதராகிய சிவபெருமானால் நாட்டிய க்ஷேத்திரமாக ஆதியிலே மணிப்பூர் அமைக்கப்பட்டது. விண்ணுலகில் இருந்தும் இசைவாணரோடு இறங்கி வந்த சிவபெருமான் அங்கே பல நாட்களாக நாட்டியம் ஆடினார். இராக் காலத்தில் நாகதேவனுடைய பிரகாசமான மணி நாட்டிய அரங்கத்திலே ஒளி பரப்பியது. அக்காலம் முதலாக மணிஒளி பரவிய தானம் மணிபுரி என்ற காரணப் பெயரைப் பெற்றுவிட்டது.

சிவனுக்கும் பார்வதிக்கும் உரிய சமயச் சடங்குகள் தொடர்பான நடனங்கள் பழங்காலம் முதலாக மணிப்பூரிலே உருவாக்கம் பெற்று நடிக்கப்பட்டு வந்தன. அத்தகைய நாட்டிய நாடகங்களிலே லை ஹரோபா என்பது பிரதானமான ஒன்றாகும். அது மணிப்பூரின் மிகப் பழமையான நடனவடிவமாகும். அது சிவனுக்கு மிகவும் பிரியமானதாகக் கருதப்படும். அந்த நடனம் சிவன் பார்வதியாகியோரின் ராஸ் லீலா வினை அடிப்படையாகக் கொண்டது. இந்நடனம் மொய்ராங் மாவட்டத்திலுள்ள சிவன் கோவிலில் இன்றும் ஆடப்படுகிறது. மைபிகள் என்னும் புரோகிதரான பெண்கள் வழிகாட்டக் கன்னியர் தெய்வத்திற்குப் பழங்களையும் பூக்களையும் படைத்து வழிபாடு செய்வர்.

வாலிபர்கள் கன்னியரைத் தங்கள் துணைவியராகத் தெரிவு செய்து, கம்ப, தொய்பி ஆகியோரின் கதையினைப் பொருளாகக் கொண்டு நடனமாடுவர். அந்த நடனம் மணிப்பூரிலே நிலவி வந்த மொய்ரங் பர்பாவிலே என்னும் இதிகாசத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டதாகும். அதிலே மொய்ராங் வமிசத்தைச் சேர்ந்த மணிப்பூர் இளவரசிக்கும் கம்ப என்பவனுக்கும் இடையில் ஏற்பட்டிருந்த காதலின் துன்பக் கதை சேர்க்கப்பட்டுள்ளது. அவர்கள் இருவரும் சிவன் பார்வதி ஆகியோரின் அவதாரங்களாகக் கொள்ளப்படுகின்றனர்.

மணிப்பூரிலே ஆடப்பட்டுவரும் லெசன் ஜகோயி என்னும் சடங்கு நடனம் பூமியின் தோற்றம் பற்றி அங்கு நிலவிய கதையை ஆதாரமாகக் கொண்டது. ஒன்பது தெய்வங்கள் விண்ணிலிருந்து பொருட்களைக் கொண்டு வந்தார்கள். அவற்றைக் கொண்டு ஏழு பெண்தெய்வங்கள் பூமியை உருவாக்கினார்கள். இதனைப் பற்றிய சடங்கு நடனத்தை தொடர்ந்து லை ஹரோபா நடன நாடகம் உருவாக்கப்பட்டது. அது உலகத் தோற்றம் பற்றிய சடங்கு நாடகமாகும். தெய்வங்களைக் கூவி அழைப்பதும் அவர்களுக்கு இதமான வழிபாடுகளைச் செய்வதும் இதிலே சிறப்பிடம்பெறும். இது பெரும்பாலும் சைவசமயச் சார்புடையது.

லைஹரோபா மே மாதத்திலே பத்து நாட்களுக்கு நடைபெறும். தெய்வங்களைக் கூவி வரவழைத்தல், அவற்றை வழிபடல், மனிதனின் படைப்பு, பிறப்பு வளர்ப்பு, வாலிபப் பருவம், கலியாணம், கல்விப்புலமை, கலைப் பயிற்சி முதலியனவற்றை அது பிரதிபலிக்கும். இந்தப் புராதன வகையான நாட்டிய நாடகத்திலே நிருத்தம், அபிநயம், பாட்டு, பக்கவாத்தியம் என்பனவும் இடம்பெறும்.

சடங்கு நடனமாக அமையும் இந்த நடனத்தை மைப என்னும் ஆண் புரோகிதரும் மைபி என்னும் பெண் புரோகிதரும் மேற்பார்வை செய்து வழிநடத்துவர். அவர்கள் வழிபாட்டிலும் உபசாரமாக அமைகின்ற நடனத்திலும் மிகுந்த ஈடுபாடு கொண்டவர்கள். லை ஹரோப பவனி, தெய்வங்களைக் கூவியழைத்தல் என்பவற்றோடு ஆரம்பமாகும். விழாக்களிலே வந்து பிரசன்னமாகுமாறு தெய்வங்களைப் புரோகிதர் வேண்டுவர். தெய்வங்கள் அங்கு வந்து விட்டதாகவும் அவர்களைப் போல நடித்த வண்ணமாகவும் பாவனை செய்கின்ற புரோகிதர்கள் நாட்டிய நிகழ்ச்சியின் ஆரம்பத்தைச் சபையோருக்கு உணர்த்துவார்கள்.

நாட்டியப் பெண்கள் கூட்டங் கூட்டமாக வந்து கிராமத் தெய்வத்தின் முன்பாக ஆடியும் பாடியும் படைப்பின் பெருமையினையும் மகப்பேற்றினையும் அடையாளபூர்வமாக விளக்குவர். ஒவ்வொரு கூட்டத்தினரும் கவர்ச்சியான அசைவுகளுடனும் அபிநயக் கோலமான ஹஸ்தங்களுடனும் வட்டம் வட்டமாகத் தொடர்ந்து சுற்றி வருவர். அதே சமயத்தில் அவர்களுக்கு எதிர்ப்புறத்திலே ஆண்கள் குழுக்குழுவாகக் கூடி ஆடிப்பாடி இறைவனின் புகழை விவரிக்கத் தொடங்குவர்.

அந்த வேளையிலே மூன்று ஆண் புரோகிதர்களும் மூன்று பெண் புரோகிதரும் நடனமாடத் தொடங்குவர். அச்சமயத்தில் நாட்டியப் பெண்கள் வட்டம் வட்டமாகச் சுழன்று புதிய வாழ்வு தோன்றுவதைக் குறிக்கும் வசந்தகால நடனத்தை ஆடிக்காட்டுவார்கள். வழிபாடு, சமர்ப்பணம் ஆகியவற்றிற்கான சின்னங்களைத் தாங்கிக் கொண்டு ஒரு பவனி நடைபெறும். வாழ்க்கையின் ஓட்டத்தைப் பிரதிபிலிக்கும் இச் சடங்கு நடனத்துடன் முடிவடையும். லை ஹரோபாவிற் பிறப்பு, வளம், வாழ்க்கைச் செழிப்பு என்பன பற்றிய சடங்குகள் சம்பந்தமான அம்சங்களோடு நூல் நூற்றல், ஆடை நெய்தல், தானியம் விதைத்தல், வேளாண்மை அறுவடை செய்தல், பந்தாடுதல், மீன்பிடித்தல் முதலிய நிகழ்ச்சிகள் நடித்துக் காட்டப்படும். நடனத்திலே வந்து கலந்து கொண்ட தெய்வங்கள் படகிலேறி விண்ணுலகிற்குப் போவதை விளக்குங் காட்சியோடு நாட்டிய நாடகம் முடிவுபெறும். லை ஹரோப நடனம் லாஸ்யமும் தாண்டவமும் கொண்டதாய் விளங்கும். அவற்றின் அசைவுகள் வசீகரமானவை.

பதினைந்தாம் நூற்றாண்டில் ஆட்சி புரிந்த மகாராஜா ஜய்சிங் காலத்தில் மணிப்புரி நாட்டிய நாடகத்திற் புதிய வளர்ச்சிகள் ஏற்படலாயின. ஜய்சிங் பாகவத சம்பிரதாயத்தைச் சேர்ந்தவன்; சைதன்யரின் போதனைகளைப் பின்பற்றியவன்; பக்திமார்க்கத்திலே மிகுந்த ஈடுபாடு கொண்டவனாகக் காணப்பட்டான். அவன் காலம் முதலாக வைணவமே அரசர்களின் சமயமாகியது. ராஸ் லீலைகளை உருவாக்குவதில் ஜய்சிங் மிகுந்த ஆர்வங் காட்டினான். அவனுடைய ஆதரவிலே பிரபல்யமான வித்துவான்கள் பலர் கூடி சாஸ்திரீய முறைப்படி ராஸ் லீலைகளை அமைத்தனர். அவற்றிலே மணிப்பூரிலே மரபு வழியாக நிலவிய நடனங்களின் அம்சங்கள் பலவற்றைச் சேர்த்துக் கொண்டனர். அவற்றோடு புதிய பல அம்சங்களையும் அவர்கள் உற்பத்தி செய்தார்கள் ஜய்சிங்கினுடைய காலத்தில் மஹாராஸ், வசந்தராஸ், குஞ்ஜராஸ், அசூப பங்கிபரேங் என்னும் பிரவிருத்திகள் உருவாக்கப்பட்டன. அவனுக்குப் பின் வந்த மன்னர்களும் நாட்டிய நாடகங்களை விருத்தி செய்வதிலே மிகுந்த கவனஞ் செலுத்தினார்கள். ஹம்வீர்சிங் மகாராஜாவின் காலத்திலும் கீர்த்திசந்திரசிங்கின் காலத்திலும் புதிய பிரவிருத்திகள் உருவாக்கப்பட்டன.

மணிப்புரி நடனத்தில் ஆழமான சமய பக்தியும் நாட்டிய விதிகளுக்கு இசைவான ஆட்டமும் அழுத்தம் பெறுகின்றன. பிருந்தாவனத்தில் யமுனை ஆற்றங்கரையிலே கிருஷ்ணன், ராதை, பலராமன், கோபியர், கோபர்கள் ஆகியோர் ஆடிப்பாடிய கதைகளை அச்சொட்டாகப் பிரதிபலிக்கும் வகையிலே மணிப்பூர் நடனத்தில் நாட்டியக்காரர் மிகுந்த சிறப்புடன் நடித்துக் காட்டுவர். மணிப்பூர் நடனங்கள் பொதுவாக பாவ, இராக, தாள, நாடகச் சிறப்புக்கள் பொருந்தியவை. அவற்றிலே ஆன்மீக உத்வேகமும் மிகவுங் கவர்ச்சியான அங்க அசைவுகளும் காணப்படும். மணிப்பூர் நடனம் ஏனைய சாஸ்திரீய நடனங்களைப் போல நிருத்தம், நிருத்தியம் என்னும் பகுதிகளைக் கொண்டுள்ளது. ஹிந்துஸ்தானி இசையே மணிப்புரி நடனங்களிற் கூடுதலாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. ஆயினும், மணிப்பூர் நடனத்திற்கும் கர்நாடக சங்கீதத்திற்கும் ஏதோ தொடர்பிருப்பதாகச் சிலர் கருதுவர்.

மணிப்பூர் நடனம் பற்றிப் பல பழைய நூல்கள் உள்ளன. லைதகே லெய்க் ஜக்கோயி என்பது பழைய மைதிலி மொழியில் எழுதப்பட்ட ஒரு நூலாகும். கோவிந்த சங்கீத லீல விலாச என்பது பாக்ய சந்திர மகாராஜாவினால் எழுதப்பட்டது. ஸ்ரீ கிருஷ்ண ராஜ சங்கீத சங்கிரக முதலிய வேறு நூல்களும் அந்நூலாசியரால் எழுதப்பெற்றவை. சங்கீத தாமோதர, சங்கீத ஸார சங்கிரக என்பன சமஸ்கிருத மொழியிலுள்ள நூல்களாகும். அவையனைத்தும் நாட்டிய சாஸ்திரத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டவை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

நடனப் பாடல்கள்

மணிப்புரி நடனக்காரர் நிருத்தம், நிருத்தியம் ஆகிய இரண்டிலும் மிகுந்த தேர்ச்சி பெற வேண்டும். பெரிய ஞானியரும் கவிஞருமாகிய ஜயதேவர், வித்தியாபதி, சண்டிதாஸ், கோவிந்ததாஸ் முதலியோரின் பக்திப்பாடல்களும் தனியுணர்வுப் பாடல்களும் அபிநயத்திற்குப் பயன்படுத்தப்படும்.

லாஸ்யம், தாண்டவம் ஆகியவற்றிற்கான வரையறையான விதிகள் உண்டு. உதாரணமாக லாஸ்யத்தில் மிகைப்படுத்தப்பட்ட அசைவுகளோ நிலைகளோ இன்றி அவை சமமான அளவில் அமைதல் வேண்டும். அவற்றில்

இடுப்புகளும் உடம்பும் மேலும் கீழும் அசைய, காலும் பாதமும் ஒன்று சேர்ந்திருக்கும். உடம்பு சற்றுச் சரிந்து காணப்படும். தலை சிறிது திரும்பி அரைவட்ட வடிவில் இருக்கும். இந்தக் கோலத்தில் கைகளும் கால்களும் உடம்பும் ஒன்றாயிருக்கும். தாண்டவத்துடன் இதே நிலை காணப்படினும் அது உத்வேகமுள்ளதாக விளங்கும்.

பங்கி பரெங்குகள்

பங்கி பரெங்குகள் லாஸ்யம், தாண்டவம் என்ற இரு வகைகளிலுள்ளன. அவற்றுள் லாஸ்ய பாணியில் அச்செளப பங்கி பரெங், ப்ருந்தாவன் பரெங், குரும்ப பரெங் என்னும் மூன்று பிரிவுகளுள்ளன. தாண்டவப் பாணியிலுள்ளவற்றில் கோஷ்டி பங்கிபரெங், கோஷ்ட ப்ருந்தாவன் பரெங் என்ற இரு பிரிவுகள் காணப்படுகின்றன.

பரத நாட்டியத்திலுள்ள அளவுகள் போல சாலியும், பங்கி பரெங்குகளும் அடிப்படையான இன்றியமையாத அம்சங்களினையும் வெளிப்பாட்டினையுங் கொண்டு இலங்குகின்றன. ஒவ்வொரு பங்கி பரெங்கும் தனித்தனி இயல்புடையது. ஒன்று மற்றதற்குள் செல்ல நேர்த்தியான வடிவமும் நிலையும் ஏற்படும். மேல்வருவன குறிப்பிடத்தக்கன:

(1) தல்லினா அல்லது தெலானா: இது பரத நாட்டியத்திலுள்ள தில்லானா போன்றதாகும்.

(2) ஸ்வரமாலா: இது பரத நாட்டியத்தின் ஜதீஸ்வரம் போன்றது. இதில் ஸ்வரத்திற்கும் தாளத்திற்கும் முக்கியத்துவம் அளிக்கப்படும்.

(3) சதுரங்க: இது மணிப்புரி நடனத்தின் மிகவுங் கவர்ச்சிகரமான விரிவான பகுதியாகும். இதிலே உணர்ச்சி மேலோங்கிய பாடல்களும், ஸ்வரங்களும், நிர்கீத என்னுஞ் சொற்றொடர்களும் இடம்பெறும்.

(4) கீர்த்திப் பிரபந்த என்பது மணிப்புரி நடனத்தின் மிகச் சிறப்பான பகுதியாகும். இதிலும் உணர்ச்சி மேலோங்கிய பாடல்களும் வேறுபாட்டுகளும் ஸ்வரங்களும் மிருதங்கத்தின் தாளலயத்திற்கு ஒத்திசைவாகப் பாடப்படும்.

நிருத்தியம்

நிருத்தியம் கிருஷ்ணரையும் ராதையையும் பற்றிய கதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டிருக்கும். அதிலே நாயகன் – நாயகி பாவத்திற் சிருங்கார ரசம் மேலோங்கியிருக்கும். அதனைப் புலப்படுத்துவதற்கு ஆங்கிகம், வாசிகம் ஆகார்யம், சாத்விகம் என்னும் நால்வகை அபிநயங்களும் நன்கு பயன்படுத்தப்படும். நாயகள் – நாயகி பேதங்களில் வெவ்வேறு விதமான அம்சங்களை உஜ்வலநீலமணி போன்ற மணிப்புரி வைணவ நூல்களும் மிக நுணுக்கமான முறையிலே விளக்குகின்றன. மணிப்புரி நடனமாடுபவர்கள் வழமையாக அந்நூல்களைக் கற்றுத்தேர்ச்சி பெறுவார்கள். அவர்கள் ஆடும் இடத்து, பாட்டின் பொருளையுணர்ந்து, உணர்ச்சி வயமாகின்ற தங்கள் அனுபவத்திற்கு இசைவாக, நுட்பமான முறையிலே நடனமாடுவர்.

பரத நாட்டிய சாஸ்திரம் போன்ற நூல்களில் ராஸக என்னுங் குழு நடனங்கள் பற்றிய குறிப்புகள் உண்டு. அந்நடனங்கள் (தால் ராஸக) வட்டமாக ஆடப்படும். சில சமயங்களில் தடிகளைப் பிடித்துக் கொண்டு (தண்டராஸக) அல்லது வட்டமாகச் சுழன்று கொண்டு (மண்டல ராஸக) பெண்கள் ஆடுவர். நடுவிலே ஒரு நடனக்காரனை விட்டுக்கொண்டு அவர்கள் வட்டமாகச் சுழன்று ஆடுவர், இவற்றை ஹல்லீஸக என்று சொல்வது வழக்கம். அதன் வளர்ச்சி பொருந்திய வடிவமே ராஸ் எனப்படும். நிருத்தம், நிருத்தியம், நாட்டியம் ஆகிய எல்லாம் கலந்த நாட்டிய நாடகங்களை ராஸ் லீலா என்று சொல்வார்கள். அவை கிருஷ்ணரதும் ராதையினதும் கதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. ஆறு வகையான ராஸ் நடனங்கள் உள்ளன. அவை, (1) மகா ராஸ் (2) வசந்த ராஸ் (3) சூஞ்ஜராஸ் (4) நித்திய ராஸ் (5) கோஷ்டா அல்லது கோப ராஸ் (6) உலுகல் ராஸ் என்பனவாகும்.

மணிப்புரி நடனம் சௌந்தர்யமான அபிநயங்கள், அங்க அசைவுகள், கவர்ச்சிகரமான வஸ்திராபரணங்கள் முதலியவற்றால் மிகப் பிரபல்யம் அடைந்துள்ளது. அது காலாகாலமாகக் கலாதத்துவக் கோட்பாடுகளில் ஈடுபாடு கொண்ட ஆசான்களினாலே வளம்படுத்தப்பட்டு வந்துள்ளது. நாப குமார் சிங்க என்ற புகழ் பெற்ற மணிப்புரி நாட்டியக் கலைஞரை நாட்டியங்

கற்பிப்பதற்கென்று ரவீந்திரநாத் தாகூர் சாந்திநிகேதனுக்கு அழைத்தார். மணிப்புரி நடனத்தின் சிறப்பினை பகிரங்கமாக்குவதில் ரவீந்திரநாதர் கொண்டிருந்த பங்கு குறிப்பிடத்தக்கது. நாப குமார சிங்கர் பல நடனப் பிரவிருத்திகளை உருவாக்கினார். அவர் பிரதான இந்திய நகரங்களான கல்கத்தா, தில்லி, பம்பாய், அஹமதாபாத் போன்றவற்றிலே பிரபல்யமானார். அவருக்குப் பின்பு அம்புயிமைஸ்னம் மணிப்புரி நாட்டிய கலைஞர் என்ற வகையிலே மிகுந்த சிறப்பினைப் பெற்றிருந்தார். 1956 ஆம் ஆண்டில் இந்திய அரசாங்கத்திடம் இருந்து மணிப்புரி நாட்டியத்திற்கான விருது அவருக்குக் கிடைத்தது. கல்கத்தா, அல்மோரா, அஹமதாபாத் முதலிய இடங்களிலே நாட்டியக் கல்லூரிகளை அமைத்து அவற்றிலே மணிப்புரி நடனப் பயிற்சி வகுப்புக்களை நடத்துவதற்கு அவர் உதவிபுரிந்தார். தோம்பா ஹயோபம் என்பவர் ராஸ் நடனங்களிலே மிகுந்த தேர்ச்சி பெற்றவர். சில காலம் சாந்திநிகேதனில் நாட்டியக்கலை ஆசிரியராக விளங்கியவர். குழு நடனமாக அமைகின்ற மணிப்புரி நடனம் விருத்தி பெற்றுப் பிரபல்யம் அடைவதற்கு அரசாங்கத்தின் ஆதரவும் நிறுவனங்களின் ஆதரவும் இன்றியமையாத் தேவையாகும்.

ஒடிசி நடனம்

சி. பத்மநாதன்

ஒரிஸ்ஸா மாநிலத்து நடனக்கலையானது ஈராயிரம் ஆண்டுகளுக்கு மேற்பட்ட வரலாற்றினைக் கொண்டது. மகதம், கலிங்கம் ஆகிய தேசங்களிலே நிலவிய நடனக்கலையினை ஒட்டர – மாகதி என நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே பரதர் குறிப்பிட்டுள்ளார். கி. மு. இரண்டாம் நூற்றாண்டிலே உதயகிரியில் அமைக்கப்பெற்ற ராணி–கும்பா என்னும் குகைக் கட்டடத்திலே நாட்டியக்காரர், வாத்தியக்காரர் ஆகியோரின் உருவங்கள் வனப்பு மிக்கனவாய்ச் செதுக்கப்பட்டுள்ளமையுங் குறிப்பிடத்தக்கது.

ஒரிஸ்ஸா மாநிலத்திலே வழங்கும் நடனங்கள் ஒடிசி, சௌ, கிராமிய நடனங்கள், ஆதிவாசிகளின் கூத்துக்கள் எனும் நான்கு வகைகளைச் சேர்ந்தனவாகும். அவற்றுள் ஒடிசி என்பது புராதன வரலாறுடைய விழுமிய நாட்டிய வகைகளுள் ஒன்றாகும். அது கலைப்பண்பிலே தமிழகத்துப் பரத நாட்டியக் கலையினை ஒத்தது. பரத நாட்டியத்தைப் போலவே அதுவும் கோயில்களிலே பேணப்பட்டு வந்த நாட்டியக் கலையினை ஆதாரமாகக் கொண்டு நவீன காலத்திலே புனருத்தாரணஞ் செய்யப்பட்டது.

நடனக்கலை ஓரிய மக்களிடையே பெருஞ் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தது என்பதைக் கி. பி. ஏழாம் நூற்றாண்டு முதலாகவுள்ள கலிங்கத்துக் கோயிற் சிற்பங்கள் மூலமும் அறிய முடிகின்றது . நடராஜர், பார்வதி, கணேசர் முதலியோரது தாண்டவக் கோலங்களும் நாட்டியப் பெண்களின் வடிவங்களும் கோயில்களிலே அழகிய சிற்பங்களாக அமைக்கப்பட்டுள்ளன. இச்சிற்பங்கள் கலிங்க தேசத்துக் கலைமரபின் தனித்துவத்தைப் பிரதிபலிப்பனவாகவும் விளங்குகின்றன. கோனரக் கோயிலிற் காணப்படும் நாட்டியக் கோலங்கள் தரம்மிக்கவை. அக்கோயிலின் வந்தனா மண்டபத்துச் சாலையிலே வீணை, வேய்ங்குழல், மேளம் ஆகிறவற்றை ஒலிக்கின்ற வாத்தியக்காரரின் உருவங்கள் முழு அளவினதாகச் செதுக்கப்பட்டுள்ளன.

ஒடிசி நடனமானது கலிங்கத்துக் கோயில்களிலே நடைபெற்ற வழிபாட்டின் ஓரம்சமாகிய ஆடல்களினை அடிப்படையாகக் கொண்டு வளர்ச்சி பெற்றுள்ளது. எனவே, அதன் வரலாறும் வளர்ச்சியும் மகரிகள் என்னுஞ் தேவதாஸிகளின் வரலாற்றுடன் நெருங்கிய தொடர்புடையதாகும். ஒன்பதாம் நூற்றாண்டிலே உத்யோத கேசரி என்னும் அரசன் கோயிற் சேவைக்கென மகரிகளை நியமித்ததாகச் சாசனக் குறிப்பு உண்டு. அக்காலத்திலே கலிங்க தேசத்தில் இந்து சமயத்தின் செல்வாக்கு மேலோங்கியது. பௌத்தம், சமணம் ஆகியன வழக்கற்று வீழ்ந்தன. இந்துக் கோயில்களின் ஆதரவிலே நாட்டியக்கலை சிறப்புற்றது.

புரிநகரிலே சோடகங்க தேவனால் அமைக்கப்பெற்ற ஜகந்நாதர் ஆலயம் ஆடற்கலைக்குப் புகலிடமாகியது. அக்கோயிலின் ஓர் அங்கமாக நடனமந்திர் என்னும் நிருத்த மண்டபத்தை அனங்க பீமதேவன் என்னும் அரசன் அமைத்தான். உற்சவங்களிலும் வழிபாட்டு வேளைகளிலும் நடனமந்திரில் நாட்டியப் பெண்கள் ஆடுவது வழக்கம். இம்மரபு இக்காலம் வரை இடையீடின்றி நிலைபெற்று வந்துள்ளது. மகரிகளின் நாட்டிய மரபுகளையும் 17ஆம் நூற்றாண்டிலே உருவாகிய கோதிபூவர்களின் ஆடற் கலையினையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு நவீன காலத்து ஒடிசி நடனம் உருவாக்கப் பெற்றது.

ஒடிசி நடனம் பெண்களால் ஆடப்படுவது. முகாபிநயம், அங்காபிநயம் என்பன அதிற் சிறப்பிடம் பெறுகின்றன. இராக தாளங்களுக்கு இசைவான விசையான அசைவுகளையும் கவர்ச்சியான பாவங்களையுங் கொண்டு இந்நடனம் ஆடப்படும். ஒரிஸ்ஸாவிலே கைத்தறிகளிலே நெசவு செய்யப்படுங் கவர்ச்சியான வண்ணப்பட்டுச் சேலைகளையும், பூவேலைப்பாடுகளுடன் கூடிய தங்க நகைகளையும், வெள்ளி ஆபரணங்களையும் நாட்டியப் பெண்கள் அணிவது வழமை.

ஒடிசி நடனம் சௌகம், திரிபங்கம், சைநிருத்தியம், பல்லவி, அபிநயம், மோக்ஷியம் என்ற அம்சங்களைக் கொண்டது. அங்கங்களினாலே நான்கு நேர்கோணவடிவான வளைவுகளை உருவாக்கி ஆடுங் கோலம் சௌகம் எனப்படும். தோள், முழங்கை, முழங்கால், கணைக்கால் என்பவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு இந்நான்கு அங்க வளைவுகளும் அமைக்கப்படும். இக்கோலத்திலேயே பிரமரி என்னுங் கடினமான நடனம் ஆடப்படும்.

திரிபங்க நிலையிலே நின்று தலை, இடை, கால் ஆகியவற்றை அசைத்து ஆடப்படுவது திரிபங்க நடனம் எனப்படும். இக்கோலத்திலே நின்று ஆடுமிடத்து உடற்பாரம் ஊன்றிய காலிற் பொறுத்திருக்கும்; இடுப்பு ஒரு புறமாகக் குவிந்திருக்கும். இந்நடனத்தில் இடம்பெறும் வத்யசலனம் என்னும் இடையசைவானது ஒடிசிக்குச் சிறப்பாகவுள்ள அம்சமாகும். கணேசருக்கும் பிற தெய்வங்களுக்கும் பாடப்படும் துதியான மங்கள சரணத்துடன் இந்நடனந் தொடங்கும். பூமாதேவிக்கும் சபையோருக்கும் வாத்தியக்காரருக்கும் பாடகருக்கும் வணக்கஞ் செலுத்தும் பாவனையில் அது நிறைவு பெறும்.

மிகுந்த விசையுடன் பல கோலங்களில் மாறிமாறி ஆடப்படும் ஒருவகை நாட்டியமே சைநிருத்தியம் என்பதாகும். அது தாள வரிசைகளுக்கேற்ப ஆடப்படும். வீணை வாசித்தல், முழவு கொட்டுதல், தர்ப்பணம் முதலிய கோலங்கள் இதில் இடம்பெறும். இராகம், தாளம் ஆகியவற்றுக்கு இசைவாக நாட்டியக்காரர் அங்காபிநயத்துடன் அரங்கிலே அசைந்தாடுவது பல்லவி எனப்படும். அது இலகுவான விசையுடன் ஆரம்பிக்கப்பெற்றுப் படிப்படியாக விறுவிறுப்படையும் ஆட்டமாகும்.

அபிநயம் என்பது பாடல்கள் சகிதம் ஆடப்படும். பாட்டின் பொருளை ஆட்டக்காரர் அபிநயத்தால் உணர்த்தி ஆடுவர் ஜயதேவரின் கீத கோவிந்தப் பாடல்களும் வனமலி, கோபாலகிருஷ்ண கவிசூர்ய ஆகிய ஒரியக் கலைஞர்களின் பாடல்களும் இந்நடனத்திற்குப் பயன்படுத்தப் படுகின்றன.

மோக்ஷியம் என்பது அபிநயத்துடன் ஆடப்படும் ஒரு தனிவகை நடனமாகும். கடினமான இராகங்களுக்கு இசைவாக நாட்டியக்காரர் அரங்கத்திலே வெவ்வேறு பாவங்களில் மிகுந்த விசையுடன் அசைந்து ஆடுவார்.

சௌ எனும் நடனத்தின் பெயரானது முகமூடி எனப் பொருள்படும். சாயா என்ற சொல்லின் அடியாக அது தோன்றியது என்பர் சிலர். மயூர்வஞ்ச் மரபிலே நாட்டியக்காரர் முகமூடிகளுடன் ஆடுவது முன்னைய வழமை. செரை கெல்ல, புருள்ள ஆகிய மரபுகளிலே முகமூடிகளை அணியும் வழக்கம் இன்றுங் காணப்படும். இராணுவப் பாசறையைக் குறிக்கும் சௌரி என்னுஞ் சொல்லின் அடிப்படையாக வந்ததே சௌ என்பது வேறு சிலரின் வாதமாகும்.

சௌ எனும் நாட்டியம் எக்காலத்திலே உருவானது என்பதை அறிவதற்கான ஏதுக்கள் இதுவரை கிடைக்கவில்லை. ஆயினும், அது ஓரியரின் இராணுவ நிலையங்களில் உற்பத்தியானது என்பதிற் கருத்து வேற்றுமைக்கு இடமில்லை. மயூர்வஞ்ச், செரைகெல்ல என்னுஞ் சமஸ்தானங்களின் ஆதரவுடன் 19 ஆம் 20 ஆம் நூற்றாண்டுகளிலே சௌநாட்டியம் சிறப்பெய்தியது. மகாராஜா ஸ்ரீ கிருஷ்ண பஞ்ச், மகாராஜா ஸ்ரீ ராமச்சந்திர பஞ்ச் ஆகியோர் சௌ நாட்டியத்தில் மிகுந்த அபிமானங் கொண்டிருந்தனர். வடசேரியிலுங் தென்சேரியிலும் வாழ்ந்த நாட்டியக்காரர் பங்கு கொள்வதற்கான போட்டிகளை வருடாவருடம் நடத்துவதற்கு அவர்கள் ஏற்பாடு செய்திருந்தனர்.

சௌ எனும் நடனம் பெரும்பாலும் ஆண்களால் ஆடப்படும் நடனமாகும். பொதுவாக அது வீர ரசம் பொருந்தியது. காலப் போக்கிலே வேறு ரசங்களும் அதிற் சேர்ந்துள்ளன. அதன் ஆட்டத்திலே அங்க அசைவுகள் பிரதானமானவை; அபிநயம் சிறப்பிடம் பெறுவதில்லை. ஹதியர் தரம், (ஆயுதமேந்திய கரம்) கலிபங்கம் என்பன சௌ நடனத்திலுள்ள பிரதான பாவங்களாகும். சௌகம், தரணம் என்பன முதலிடம் பெறும் பிரதான கோலங்களாகும். சௌகம் என்பது ஒடிசி நடனத்திலுள்ளவாறு போல் அமைந்தது. தரணம் என்பது போர்க்கோலமாகும். அதிலே இடக்கரம் இடையளவிலே முற்புறமாகக் கேடயம் தாங்கிய வண்ணமாய் அமைந்திருக்கும்; வலக்கரம் தலைக்கு மேலாக வாளினை ஏந்திய நிலையிலே காணப்படும். தரணத்தில் ஆடும் நாட்டியக்காரர் பரிகண்டம் என்னும் வாள் வித்தையிலே வல்லவராய் இருத்தல் வேண்டும். தரணத்திலே சாத, லஹர, மொத, தேயு, தூப, உஷ்க என்ற ஆறு பிரிவுகளும் 36 உப பிரிவுகளும் உள்ளன.

இந்திய நடனங்களிலே மயூர்பஞ்ச் நடனமே நாட்டிய சாஸ்திரங் கூறும் விருஷீகரணம் என்பதை மிகக் கூடுதலாகப் பயன்படுத்துகின்றது. வேட்டையாடுதல், மீன்பிடித்தல், மவுர் நிருத்தியம், நடராசர் தாண்டவங்கள், தாமோதர கிருஷ்ணர், கருடவாகனம், கைலாயலீலை ஆகியனவும் சௌ நடனத்திற்குப் பொருள்களாகக் கொள்ளப்படுகின்றன. திரையின் பின்னாலே நிகழும் தேவவந்தனத்துடன் சௌ நடனங்கள் தொடங்குவது வழமை. இந்நடனத்திற்கு மகுரி, மேளம், தும்ஸ என்னும் பேரிகை முதலான பேரொலிக் கருவிகளும், தோலா, சட்சடி, திக்ரா போன்ற துணையொலிக்கருவிகளும் பயன்படுத்தப்படும். நாட்டியக்காரர் பொதுவாகச் சிவப்பு, பச்சை வண்ண ஆடைகளை அணிவர். கேடயம், வாள், சக்கரம், சம்மட்டி முதலான ஆயுதங்கள் பயன்படுத்தப்படும்.

சௌ நாட்டிய விழா மயூர்வஞ்ச், செரை கெல்ல ஆகிய இடங்களிலே வருடந்தோறும் சித்திரா பௌர்ணமி உற்சவத்தோடு நடைபெறும். சிவனின் மூர்த்தமான வைரவரை நடனத்தின் ஆதி தேவராகக் கொண்டு பிரசன்னமாகிய நிசி–கட என்னும் நிறைகுடத்தைச் சுற்றிச் சடங்குகள் செய்வர். சமயச் சார்பான கதைகளையும் கிராமிய வாழ்க்கையினையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு உருவாகிய 10 வகையான கிராமிய நடனங்கள் ஓரிஸ்ஸாவிலே ஆடப்பட்டு வருகின்றன. அவை: (1) சைதிகோடா (2) தல்கை (3) தண்ட நாடா (4) கும்ரா (5) ஜதமார் (6) கரமா (7) நாக (8) பைக (9) பதுவா (10) ரணபா என்னும் பெயர்களால் வழங்குகின்றன.

சித்திரா பௌர்ணமியிலே வசுலி என்னுந் தெய்வத்தை வழிபாடு செய்து மீனவர்கள் ஆடுகின்ற கூத்து சைதி கோடா எனப்படும். அது குதிரை போன்ற உருவத்தை ஒருவன் தனது இடுப்பிலே கொழுவிக் குதிரையைப் போற் பாவனை செய்து கூத்தாடுவான். அவனுடன் ரௌதா, ரௌதனி என்னுமிருவருங் கூடி ஆடிப் பாடுவர்.

தல்கை என்பது மேற்கு ஓரிஸ்ஸாவிலே வழங்கும் நடனமாகும். மேளகாரன் (தோலியா) ஒருவனின் முன்பு கன்னியர்கள் அரை வளையத்திலே குனிந்த வண்ணமாகக் கூடி நின்று, இடுப்பினையுங் கால்களையும் அசைத்து ஆடிப்பாடுவர். காதற் பாடல்களுங் கேலிப் பாடல்களும் பாடப்படும். இடையிடையே தல்கை ரே என்று அவர்கள் ஒலிப்பதால் இந்நடனம் தல்கை என வழங்கலாயிற்று.

சிவன், கௌரி ஆகியோரை வழிபடும் பாவனையில் அமைந்த தண்ட நாடகம் என்னுங் கூத்துத் தென்கானல், வெலாங்கியர், கஞ்சாம், கட்டக், புரி என்னும் மாவட்டங்களிலே வழங்குகின்றது. அது தாந்திரீக வழிபாட்டு முறைகளில் இருந்து உற்பத்தியாகியது என்பர். இந்நாட்டிய விழா தொடங்குவதற்கு முன்பு 21 நாட்களுக்குப் பக்தர்கள் விரதமிருப்பர். சிவன் பிரசன்னமாயிருக்கும் தண்டத்தின் முன் ஆடப்படுவதால் இதற்குத்

தண்டநாதம் என்னும் பெயர் உருவாகியது. மும்ரா என்பது சித்திரை மாதத்திலே கலஹந்தி, வொலாங்கியர், சம்பல்பூர் ஆகிய மாவடட்ங்களிலே வழிபாடாக நிகழ்த்தப்படுங் கூத்தாகும். இளைஞர்கள் மார்பிலே கட்டிய கும்ரா எனும் மேளங்களை ஒலித்த வண்ணம் ஆடிப்பாடுவர்.

இளைஞர்களும் இளம் பெண்களும் கூடி ஜதமார் என்னும் பாடல்களைப் பாடிய வண்ணம் ஆடப்படுங் கூத்து ஜதமார் என வழங்கும். இக்கூத்து சித்திரா பௌர்ணமியிலும் கரம பூசை, காளி பூசை என்பவற்றின் போதும் மேற்கு ஒரிஸ்ஸாவிலே ஆடப்படும். இடுப்பசைவும் மணிக்கட்டசைவும் இக்கூத்தின் பிரதான பண்களாகும்.

கரமம் என்பது கர்ம ராணி என்னுந் தெய்வத்தை வழிபடும் பாவனையில் மயூர்வஞ்ச், சுந்தர்கார், வொலாங்கியர், தென்கானல் என்னும் மாவட்டங்களில் ஆடப்படுங் கூத்தாகும். அரங்கிற்கு ஊர்வலமாக எடுத்துச் செல்லப்படும் கரம மரக்கிளைகளைச் சுற்றி நின்று ஆண்களும் பெண்களும் ஆடுவர். நடனமாடும் பெண்கள் அலங்காரமான வஸ்திரங்களையும் சங்கினாலான ஆபரணங் களையும் அணிந்து கொள்வர்.

வீராவேசத்துடன் பல வகையான ஆயுதங்களை ஏந்திப் புரியிலே ஆடப்படுங் கூத்து நாக நடனம் என வழங்கும். வாள், குக்கிரி, காளம், இரும்புக்கேடயம், அம்பு, வில் முதலியவற்றை ஏந்திய வண்ணம் வீராவேசத்துடன் இக்கூத்தினை ஆடுவர். ஆட்டக்காரர் மேனியில் மஞ்சளையும் நெற்றியிலே குங்குமத்தையும் பூசிக்கொள்வர்.

பைக என்பது வீரநடனங்களுள் ஒன்றாகும். ஒரிஸ்ஸாவிலே பைகர்கள் வாழும் இடங்களில் துஷேரா தினத்திலே வாள், ஈட்டி, கதை, தடி, புலிநகம் முதலியவற்றை ஏந்திய வண்ணம் இக்கூத்தினை ஆடுவர். ஆட்டத்திற்கு சகி, நாகர், தம்மல், மகுரி, ஜன்ஜா முதலிய வாத்தியக் கருவிகள் பயன்படுத்தப்படும்.

பதுவாநடனம் சிவனை வரம் வேண்டி வழிபாடு செய்யும் பாவனையில் ஆடப்படுவது. இது சித்திரை, வைகாசி மாதங்களில் நடைபெறும். மெய் வருத்தும் விரதங்களுடன் இக்கூத்து ஆடப்படும். தீ மிதித்தல் முதலியனவும் இடம்பெறும். தோலா, மகுரி, ரமதலி என்னும் வாத்தியங்களும் கூத்து நிகழும் போது இசைக்கப்படும். ரனபா என்னும் நடனம் கஞ்சாம் மாவட்டத்து ஆயர்கள் தோலா, மகுரி என்பவற்றை ஒலித்து ஆடும் நடனமாகும்.

கர்நாடகத்துக் கோயில்களும் நடனக் கலையும்

சி. பத்மநாதன்

1. சாசனக் குறிப்புகள்

கணிகையர் என்னும் ஒரு வகையான மாதரைப் பற்றி இந்திய நூல்கள் பல குறிப்பிடுகின்றன. அவர்கள் ஆடல், பாடல்களில் வல்லுநர்; தம்மை அழகுபடுத்துவதில் ஈடுபாடு கொண்டவர்கள். கல்வி, கேள்விகளிலே அவர்களிற் சிலர் பாண்டித்தியம் பெற்றிருந்தனர். நுண்கலைகளில் ஈடுபாடு அவர்களுக்கு வழமையானது. எனவே அரசவைகளிலும் பொது அரங்குகளிலும் அவர்கள் பிரசன்னமாகித் தங்கள் திறமைகளை வெளிக்காட்டுவது வழமை.

அவர்களிற் பலர் எதுவித கட்டுப்பாடுகளுமின்றிச் சுதந்திரமாக வாழ்ந்தனர். அவர்களின் அழகிலும் ஆற்றல்களிலும் ஆடவர்கள் பலர் ஈடுபாடு கொண்டனர். அரச குமாரர்களினதும் செல்வ வணிகரினதும் பிரதானிகள் பலரதும் காமக் கிழத்திகளான கணிகையர் பலரைப் பற்றிய கதைகள் அநேகமானவை. காவியங்களிலும் நாடகங்களிலும் கணிகையர் பலர் கதாபாத்திரங்களாக வருகின்றனர். கணிகையர் பரதக் கலையினைச் சிறப்பாகப் பயின்றனர். பரதர் விவரிக்கும் நாட்டிய கரணங்கள் யாவும் கணிகையர் மூலமாகவே விளக்கமாகி நெடுங்காலம் நிலைபெற்று வந்துள்ளன. காலப் போக்கிலே கணிகையரில் ஒரு சாரார் கோயில்களோடு பந்தமாகி விட்டனர். சிவன் கோயில்களில் உள்ள கணிகையரை உருத்திர கணிகையர் என்று சொல்வர்.

கணிகையரிற் பலர் செல்வ வளங்கள் பெற்றிருந்தனர். அவர்கள் சுகபோகங்களை அனுபவித்தனர். சமுதாயத்திலே கணிகையர் கணிசமான செல்வாக்கினைப் பெற்றிருந்தனர். அரசர்களையும் இராஜ குமாரிகளையும் பிரதானிகளையும் போலக் கணிகையரிற் பலர் ஆலய தரும்ங்களில் ஈடுபட்டனர். அவர்கள் வழங்கிய தானங்களைப் பற்றிய விவரங்கள் கோயிற் சாசனங்கள் பலவற்றிலே பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளன.

அரச சபைகளில் நடனமாடும் பெண்களை ராஜநர்த்தகி என்று சொல்வது வழக்கம். அவற்றிலே இசை பாடும் பெண்களை ஆஸ்தான விதூஷி என்றனர். காலத்தால் முற்பட்ட சாளுக்கிய சாசனங்கள் ராஜநர்த்தகிகளைப் பொதி என்றும் தேவதாசிகளை பொட்டி என்றும் குறிப்பிடுகின்றன. கல்யாணிச் சாளுக்கியர் காலத்துச் சாசனங்கள் நர்த்தகிகளை சூளேயர் என்று குறிப்பிடுகின்றன. ஹொய்சல மன்னர் காலத்துச் சாசனங்களிற் சூளேயர் என்றும் பாத்ர என்றும் அவர்கள் குறிப்பிடப்படுகின்றனர். கோயில்களில் வழிபாடு நடைபெறும் சமயத்தில் உபசாரமாக ஆடல், பாடல்கள் நடைபெற்றன. வழமையாகிவிட்ட அந்த உபசாரங்களைக் கன்னட மொழியில் ரங்கபோகம் என்றனர். ரங்கபோகம் என்பது ஆலயங்களின் முன்னாலமைந்த அரங்குகளில் நடைபெற்ற ஆடல், பாடல்களைக் குறிக்கும். ரங்கபோகம் ஆலய வழிபாட்டில் வழமையாகி விட்டதால் விசாலமான வனப்பு மிக்க ரங்க மண்டபங்கள் ஆலயங்களில் அமைக்கப்பட்டன. கோயில்களைச் சார்ந்த ரங்கபோகம், நாட்டியக்காரர் நியமனம், ஆடல், பாடல், உபசாரங்கள் ஆகியவற்றின் பொருட்டு அரசரும் பிரதானிகளும் கணிகையரும் பிறரும் வழங்கிய தானங்கள் பலவற்றின் விவரங்கள் சாசனங்களிற் காணப்படுகின்றன.

அசல பரத என்னும் கலைஞன் ஒருவனைப் பட்டதகலிலுள்ள விரூபாக்ஷர் கோயிற் சாசனமொன்று வர்ணிக்கின்றது. மெய்க்கீர்த்தி வடிவில் அமைந்துள்ள அந்தச் சாசனம் சமஸ்கிருத மொழியிலும் செய்யுள் வடிவிலும் எழுதப்பட்டுள்ளது. அசல பரதன் பரத முனிவரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தை நன்றாகக் கற்றவன். அவன் நடனம், நடிப்பு ஆகியவற்றிலே மிகுந்த திறமை பெற்றவன். அவன் நாடக நூல்களின் ஆசிரியன். ஆடற் கலையிலே புதிய பிரவிருத்திகளை உருவாக்கியவன்.

மகாகூடத்துக் கோயிலிலுள்ள சாசனமொன்று வினாபொதி என்னும் பிரபலமான நர்த்தகி வழங்கிய தானங்களைக் குறிப்பிடுகின்றது. வினாபொதி சாளுக்கிய மகாராசன் விஜயாதித்தனின் காமக்கிளத்தி. அவள் அரசனின் பிராணவல்லவியானவள் என்று சாசனத்திலே சொல்லப்படுகின்றது. தங்காசனம், வெள்ளிக்குடை, 800 நிவர்த்தனை நிலம் ஆகியனவற்றைக் கோயிலுக்குத் தானமாக அவள் வழங்கினாள். அவள் கிரண்யகர்ப்பதானமுஞ் செய்தாள். பொதிபொட்டி என்னும் நர்த்தகி பற்றிய சாசனக்குறிப்புக் காணப்படுகின்றது. அவள் கோயிலுக்குப் பந்தமான கோவிந்தபொட்டி

என்னும் கணிகையின் மகளானவள். குதிரை விமானம், யானை விமானம் என்பவற்றையும் நிலங்களையும் பசுக்களையும் தனது எல்லா உடைமைகளையும் பொதிபொட்டி தானமாகக் கோயிலுக்கு வழங்கினாள். பட்டதகல் சங்கமேஸ்வரத்திலுள்ள மகாமண்டபத்திற் காணப்படும் சாசனமொன்று மதிபோதம்மா என்ற நர்த்தகி பற்றிய விவரங்கள் சிலவற்றைக் குறிப்பிடுகின்றது. அது ஆலயத்திலுள்ள அலங்கார வேலைப்பாடுகள் அமைந்த தூண்கள் இரண்டு மதிபோதம்மாவின் திருப்பணியாகும் என்பதைக் குறிப்பிடுகின்றது. சங்கமேஸ்வரத்திலே சல்லப்பை என்னும் பிரபலமான நர்த்தகி தேவதாசியாக இருந்தாள் என்பதை அங்குள்ள வேறொரு சாசனத்தின் மூலம் அறிய முடிகின்றது. அங்குள்ள தூண்கள் இரண்டும் அவளின் திருப்பணியானவை என்பதை அது பதிவு செய்கின்றது. இரண்டாம் விக்கிரமாதித்தனின் தேவியான லோகமாதேவியினால் அமைக்கப்பட்ட விரூபாக்ஷர் ஆலயத்தில் ஆடல், பாடல்களில் வல்லவரான கணிகையர் இருந்தனர். லோகமாதேவி கோயில்களிலே சேவை புரியும் இசைவாணருக்கு வழங்கிய தானங்களை வர்ணிக்கும் சாசனங்கள் உள்ளன.

கல்யாணிச் சாளுக்கியர் காலத்தில் நடனம், சிற்பம், இசை முதலிய கலைகள் வனப்பு மிக்க வடிவங்களைப் பெற்றன. அரசரும் சாமந்தரும் அரசிகளும் கலைஞரைப் போற்றி ஆதரித்தனர். அரண்மனையிலுள்ள பெண்கள் பலர் கலைகளில் வல்லுனராக விளங்கினர். கி. பி. 1018 இல் ஜகதேகமல்லன் ஜயசிங்க தேவனின் சிற்றரசருள் ஒருவனாகிய உதயாதித்தன் பலகலியிலுள்ள கல்ஸேஸ்வரம் என்னும் ஆலயத்திலே பணி செய்த தேவதேசிகளுக்குத் தானங்களை வழங்கினான். அவனுடைய நன்கொடைகள் பற்றிய விவரங்கள் சாசனமாகக் கல்லில் எழுதப்பட்டுள்ளன. தேவதாசிகளையும், அவர்களின் சதிராட்டத்துக்கு இசைவாக வாத்தியங்களை ஒலிக்கும் இசைவாணரையும் ஒப்பனைகாரரையும், பரதக் கலை பயிலும் மாணவர்களையும், அவர்களின் நடனாசிரியர்களையும் ஆதரிப்பதற்கென்று உதயாதித்தன் நிலங்களைத் தானமாக வழங்கினான்.

பெல்லாரி மாவட்டத்து அடகலிதாலுகாவிலுள்ள மொரிகொர என்னும் ஊரில் அமைந்திருக்கும் உத்திவசவண்ணர் ஆலயத்திலே தேவதாசிகளுக்கு வழங்கப்பட்ட தானங்களை வர்ணிக்கும் சாசனமொன்று உள்ளது. அது திரைலோக்கிய மல்லனான ஆகவமல்லனின் காலத்தில் கி. பி. 1045இல் எழுதப்பட்டது. சத்தரச, கட்டியரச, கோவிந்தரச முதலான அதிகாரிகள் சிலர்

தேவதாசிகளின் ஜீவிதமாக நிலதானம் செய்தமை பற்றி அது குறிப்பிடுகின்றது. அவர்களின் நாட்டியத்திற்கு அமைவாகக் கீதம், வாத்தியம் என்பவற்றைச் செய்வோருக்கும் ஆடலரசனொருவனுக்கும் மானியங்கள் கொடுக்கப்பட்டன.

பெல்லாரி மாவட்டத்து அடோனி தாலுகாவிலுள்ள சின்னத்தம்புலம் என்னும் கிராமத்திலுள்ள சோமேஸ்வரர் ஆலயத்திற்கு அருகிலே நாட்டியக்காரருக்கு வழங்கப்பட்ட நிலதானங்களைக் குறிக்கும் கல்வெட்டுக் காணப்படுகின்றது. அது புவனேகமல்லனின் ஆட்சிக் காலத்தில் 1058 ஆம் ஆண்டு எழுதப்பட்டது. தும்புலத்திலுள்ள தக்ஷிண சோமேஸ்வரர் முன்னிலையில் உபசாரமாக நடனமாடும் கணிகையருக்கும் பாடும் இசைவாணருக்கும் சீவிதமாக நிலங்கள் வழங்கப் பெற்றமையினை அது குறிப்பிடுகின்றது. ஆறாம் விக்கிரமாதித்தனின் நிலகுண்டா பட்டயங்களில் (கி. பி. 1087) பீமேஸ்வரர் கோயிலில் வழிபாடு நடைபெறும் சமயத்தில் நாட்டியம், சங்கீதம் என்பன உபசாரங்களாக இடம் பெற்றன என்று குறிப்பிடப்படுகின்றது. கணிகையருக்கும், இசைவாணருக்கும், அந்தணருக்கும், துறவிகளுக்கும் அன்னதானம் செய்வதற்கு வழங்கப் பெற்ற நன்கொடைகளைப் பற்றியும் பட்டயத்திற் குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. ஆறாம் விக்கிரமாதித்தனின் ஆட்சியில் மகா மண்டல மல்லரச என்னும் பிரதானி கனகநாதபுரத்து கல்காநாத ராய சுவாமி கோயிலிற் சேவை புரிந்த கணிகையருக்கும் இசைவாணருக்கும் தானமாக நிலம் வழங்கினான். அது கி. பி. 1106ஆம் ஆண்டிற் சிலா சாசனமாக எழுதப்பட்டது.

ரங்கபோகம் என்னும் நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளைப் பற்றிச் சில சாசனங்கள் குறிப்பிடுகின்றன. ஜகதேக மல்லனுடைய காலத்திலே தார்வார் மாவட்டத்துக் கொடும்சிகி என்னும் இடத்திலுள்ள சோமேஸ்வர ஆலயத்தில் நடைபெற்ற ரங்க போகம் பற்றிய சாசனக் குறிப்புண்டு. ஆலயத்தில் நடைபெறுகின்ற ரங்கபோகம் என்னும் நாட்டிய உபசாரம் பற்றி ஆலூர் தாலுகாவைச் சேர்ந்த சோமேஸ்வர ஆலயத்தின் அருகிலுள்ள சாசனமொன்றிலே சொல்லப்படுகின்றது. அது 1143 இலே இரண்டாம் ஜகதேகமல்லன் காலத்தில் எழுதப்பட்டது. அவனுடைய சேனாதிபதிகளில் ஒருவனான சியாமரஸ ரங்க போக சேவையில் ஈடுபடும் நாட்டியக்காரருக்கு மானியமாகக் கொன்னனூர் என்னும் கிராமத்தை வழங்கினான். ஆறாம் விக்கிரமாதித்தன் காலத்தில் (கி. பி. 1112) ஆனந்தமய்ய என்னும் படைத்தலைவன் கணிகையர்கள்

வாழ்வதெற்கென தளிச்சேரியொன்றினை அமைத்தான். அது புலிகரே சோமேஸ்வர ஆலயத்தைச் சார்ந்து அமைந்திருந்தது. இதனைப் பற்றிய விவரங்கள் லக்ஷ்மீஸ்வரத்திலுள்ள கற்பலகையொன்றிலே சாசனமாக எழுதப்பட்டுள்ளன. வேறொரு தளிச்சேரி பற்றி இட்டகி மகாதேவர் கோயிலுள்ள சாசனமொன்று குறிப்பிடுகின்றது. அது கி. பி. 1112ஆம் ஆண்டளவிற் கட்டப்பெற்ற மகாதேவர் கோயிலின் வளாகத்திலமைந்துள்ளது. கோயிலின் சிறப்பினை இலக்கிய நயத்துடன் சாசனம் வர்ணிக்கின்றது. ஆலயம் தேவாலயச் சக்கரவர்த்தி என்று போற்றப்படுகின்றது. சாசனத்தின் ஒரு பகுதியிலே தேவலோகத்து நர்த்தகிகளான இரதி, ரம்பை என்போரையொத்த பெண்களைத் தெரிவு செய்து ஆலயத்திலே சேவை செய்வதற்குச் சேனாதிபதி மகாதேவன் நியமித்தான் என்று சொல்லப்படுகின்றது. கோயில் நர்த்தகிகளான சூளேயர்களுக்கு இருபத்து நான்கு மனைகள் அமைந்த சேரிப்புறமொன்று கோபுரவாசலுக்குத் தெற்கே உருவாக்கப்பட்டிருந்தது.

சாளுக்கியரின் இராசதானியிலுள்ள அரச குலத்துப் பெண்கள் பலர் நடனம், கீதம், வாத்தியம், ஓவியம் முதலிய கலைகளைப் பயின்று புகழ்பெற்ற கலைஞர்களாக விளங்கினார்கள். அத்துடன் கலாவிருத்திக்குப் பேராதரவு புரிந்தனர். நடனக் கலைஞருக்கும், இசைவாணருக்கும் மானியங்களை வழங்கிச் சிறப்புகள் செய்தனர். ஆறாம் விக்கிரமாதித்தனின் தேவி களிலொருத்தியான செந்தலாதேவி நாட்டியத்தில் மிகுந்த தகைமை பெற்றிருந்தாள். இன்னுமொருவளான கேதலாதேவி கலைகளிலும் நிர்வாக வீடயங்களிலும் சிறந்து விளங்கினாள். சிறுகுப்ப சம்புலிங்கேஸ்வரத்துச் சாசனமொன்று அவளை அபிநவ சரஸ்வதி யென்றும் சகலகலாதாரி யென்றும், சங்கீத வித்யாதாரி யென்றும் புகழ்ந்துரைக்கின்றது.

ஹொய்சல மன்னர்களின் காலத்தில் கர்நாடக தேசத்தில் நுண்கலைகளின் வளர்ச்சி உன்னதமானவொரு நிலையை அடைந்தது. வேலூர், ஹளேவீடு முதலான இடங்களில் உள்ள கோயிற் சாசனங்கள் பல நாட்டியம் பற்றிய விவரங்களைக் கொண்டுள்ளன. விஷ்ணுவர்த்தன மன்னன் நாட்டிய சாஸ்திர வித்துவானாக விளங்கியமை குறிப்பிடத்தக்கது. அவனுடைய தேவியான சாந்தலா அழகுக் கலையின் சொரூபமானவள். கன்னிகள் அரச குடும்பத்திலே கலியாணம் முடிப்பதற்குக் கலைகளில் நிபுணத்துவம் ஒரு இன்றியமையாத தேவையாகக் கொள்ளப்பட்டதென்று

பிரமேஸ்வர ஆலயத்திலுள்ள சாசனமொன்று குறிப்பிடுகின்றது. கி. பி. 1120 ஆம் ஆண்டளவில் எழுதப்பட்ட அச்சாசனம் சிந்த்கி என்னுங் கிராமத்திலே அமைந்திருக்கின்றது. மிக நீளமான அதன் வாசகத்திலே விநயாதித்தன், ஏரயங்கன் ஆகியோரின் வம்ச வரலாறுகள் பற்றிய குறிப்புக்கள் அதிகம் காணப்படுகின்றன. மரியானே தண்டநாயக்கன், சாமவ்வை ஆகியோரின் மக்களாகிய பத்மளாதேவி, சாமளாதேவி, பொப்பதேவி ஆகிய மூவரும் ஆடல் பாடல்களைப் பயின்று, தலை சிறந்த கலைஞர்களாக விளங்கியமையால் வெவ்வேறு இராசதானிகளிலே மூவரும் மகாராணிகளாக விளங்கக் கூடிய தகைமையைப் பெற்றிருந்தனர் என்று அதிலே சொல்லப்படுகின்றது.

வேலூர் சென்னகேசவ கோயிற் சாசனமொன்று விஷ்ணுவர்த்தனின் பிரசஸ்தியைக் கொண்டுள்ளது. மிகநீளமான அந்தச் சாசனம் விஷ்ணுவின் பதினொராவது அவதாரமாகிய மன்னன் மிகுந்த வித்துவப் புலமையோடு விளங்கினான் என்றும் பரத நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் வித்துவானாகச் சிறப்புற்று இருந்தான் என்றும் புகழ்ந்துரைக்கின்றது. அதன் ஒரு பகுதியிலே அரசனின் தேவியாகிய சாந்தலாதேவி பற்றிய வர்ணணை வருகின்றது. சாந்தலாதேவி நாட்டியக் கலையின் சூடாமணியாக விளங்கியவள். சங்கீதத்திலே தும்புரு, நாரதருக்குச் சமமானவள். செல்வ வளத்திலே திருமகள் போன்றவள். வாக்கு வல்லமையிலே அவள் நாமகள் போன்றவள். சாந்தலாதேவியினுடைய திறமைகள் வேறொரு சாசனத்திலே விரிவாக வர்ணிக்கப்படுகின்றன. வேலூர்க் கோயிலில் விஷ்ணுவர்த்தனன் பட்டாபிஷேகம் பெற்றபொழுது கி. பி. 1120 இல் அதன் நினைவுச் சின்னமாகச் சாசன வாசகம் எழுதப்பட்டது. சாந்தலாதேவிக்குரிய வர்ணணையிலே அவளின் சாதனைகளைப் பற்றிய விருதுகள் பல இடம் பெறுகின்றன. கண்ணாடியில் அவளைப் பார்க்கின்ற பொழுது சாவணர் செய்த சரஸ்வதிதேவியின் மகோன்னதமான சிற்பம் போல அவள் விளங்கினாள் என்று சொல்லப்படுகின்றது. தரிசனம், நடிப்பு ஆகியவற்றிலே அவள் மிகுந்த தேர்ச்சி பெற்றிருந்தாள். பரதாகமத்தின் ஊற்றாக விளங்கினாள். மார்க்கம், தேசி ஆகிய இரு வகைக் கூத்துகளை ஆடுவதிலும் வல்லவியாக விளங்கினாள். இராகங்களுக்கு இசைவாகப் பாட்டுக்களையமைத்து இசைபாடுவதிலே ஒப்பற்ற ஆற்றலுடையவளாக விளங்கினாள். விசித்ர நர்த்தன சிகாமணி, சங்கீத சங்கத சரஸ்வதி எனும் விருதுப் பெயர்கள் அவளுக்குரியனவாகும்.

கோயில்களும் நடனக்கலையும்

















கோயில்களும் நடனக்கலையும்









கோயில்களும் நடனக்கலையும்





சவதி கந்தாவரண வசதி என்ற சமணர் கோயிலிலுள்ளதும் கி. பி. 1112 இல் எழுதப் பெற்றதுமான சாசனமொன்றும் நாட்டியம், சங்கீதம் ஆகிய துறைகளில் அவள் அடைந்திருந்த சிறப்பிடத்தைக் குறிப்பிடுகின்றது.

விஷ்ணுவர்த்தன மன்னன் 1130 ஆம் ஆண்டளவிலே வழிபாடு செய்வதற்கென்று சென்ன கேசவ கோயிலுக்குப் போயிருந்தவொரு சமயத்திலே வழிபாட்டு நேரங்களில் உபசாரமாக நடனமாடும் கணிகையருக்கும் இசை வாணருக்கும் வேறு பல தேவைகளுக்கும் வேண்டிய மானியமாக நிலம் கொடுத்தான். அக்கோயிலின் முக மண்டபத்திலுள்ள சாசனமொன்றிலே அவன் செய்த தானம் பற்றிய விவரங்கள் எழுதப்பட்டுள்ளன. ஹளேவீடு எனுமிடத்திலுள்ள ஹொய்சாளேஸ்வர ஆலயத்திற் கணிகையரின் பெயர்கள் சில சாசனங்களில் எழுதப்பட்டுள்ளன. மாலவ்வை என்னும் கணிகை மூன்று பொற்காசுகளைக் கோயிலுக்குத் தானமாகக் கொடுத்தாள். அவள் ஆண்டு தோறும் ஆலயத்திற்குத் தானங்கள் வழங்கினாள். மானிகாரமாதவ்வை என்னும் மற்றொரு கணிகை ஹொய்சாளேஸ்வரரிற்கு ஆபரணங்களை நன்கொடையாக வழங்கினாள். கர்நாடகத்துச் சமணர் கோயில்களிலும் நிருத்த மண்டபங்கள் அமைக்கப் பட்டிருந்தமை குறிப்பிடத்தக்கது. முதலாம் நரசிங்க தேவனின் காலத்தில் அவனுடைய சேனாதிபதியான புள்ள என்பவன் உத்தமமான ஜினாலயம் ஒன்றை கொம்மடாபுரத்திலே கட்டுவித்தான். அதன் பிரகாரத்தினுட் சமணப் பள்ளிகளையும், நாட்டிய அரங்கத்தினையும், பிரகாரச் சுவர்களையும் அமைப்பித்தான் என்ற சாசனக் குறிப்புண்டு.

வீரவல்லாளதேவனின் தேவியாகிய பொம்மலாதேவியினைப் புகழ்ந்துரைக்கும் சாசனமொன்று சென்னராயப்பட்டணம் தாலுகாவிலுள்ள அத்திகல்லி என்னும் ஊரிலே மல்லேஸ்வரம் என்னும் கோயிலுக்கு அண்மையில் உள்ளது. பாட்டு, வாத்தியம், நடனம் ஆகியவற்றிலே அவள் சிறந்து விளங்கினாள். அவளைக் ஈதவாத்திய நாட்டிய சூத்திரதாரியென்று சாசனம் வர்ணிக்கின்றது. பதினான்காம் நூற்றாண்டிலே, கி. பி. 1169 இல், மதுசூதனபுர அக்கிரகாரத்துப் பிராமணர் எல்லோரும் கூடி மதுசூதனர் ஆலயத்தில் நடனம் செய்கின்ற கணிகையரை ஆதரிப்பதற்கென்று தானம் வழங்கிய செய்தி சாசன வாசகமாக எழுதப்பட்டுள்ளது.

பரதக் கலையானது கர்நாடக தேசத்திலே ஆதிகாலம் முதலாகச் சிறப்புப் பெற்றிருந்தது என்பதனைச் சாசனங்கள் மூலம் அறிந்து கொள்ள முடிகின்றது. பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரம் பயின்றவர்கள் பலர் அரசவையிலும்

கலாபீடங்களிலும் இருந்தனர். நாட்டிய சாஸ்திரம் பற்றி இலக்கியங்களிலும் சாசனங்களிலும் பெருமளவிலான குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. தேசி, மார்க்கம் என்ற இரு வகையான நடனங்களைப் பற்றிச் சாசனங்கள் குறிப்பிடுகின்றன. அவற்றிலே மார்க்கம் எனப்படுவது சாஸ்திரீயமான நடன வகைகளைக் குறிக்கும் பதமாகும். பிராந்திய வழக்கான நடனங்களும் கூத்துகளும் தேசி எனக் குறிப்பிடப்பட்டன. கர்நாடகத்துப் பெருங் கோயில்கள் எல்லாவற்றிலும் வாதாபிச் சாளுக்கியர் காலம் முதலாக உபசாரமாக நடனங்கள் இடம்பெற்றன. அவற்றை நடத்துவதற்கென்று நாட்டிய அரங்குகள் அமைக்கப்பட்டிருந்தன. ஆலயங்களிலுள்ள நாட்டிய அரங்குகளிலே ஆடப்படும் நடனங்கள் ரங்க போகம் எனப்படும். நுண்கலைகள் பற்றியும் குறிப்பாக நடனக் கலைபற்றியும் சாஸ்திரங்களும் இலக்கியங்களும் சொல்லும் கருத்துக்கள் கர்நாடகத்தவரைப் பெரிதும் கவர்ந்தன. நாட்டியம் ஒரு உன்னத கலையாகக் கொள்ளப்பட்டது. பெண்கள் எல்லோரும் அதிலே ஈடுபாடும் திறமையும் கொண்டிருக்க வேண்டுமென மேலோர் குழாத்தினர் கருதினர். அரச வம்சத்திலும் பிரதானி வம்சங்களிலும் செல்வம் நிறைந்த சமுதாயத்திலும் பரதக் கலையைப் பயின்று அதனை அரங்கேற்றுவதில் பெண்கள் பலரும் நாட்டம் கொண்டிருந்தனர். நடனக் கலையில் வல்லவிகளான இராசகுமாரிகள் பலரைப் பற்றி மிகுந்தளவிலே சாசனக் குறிப்புகள் காணப்படுகின்றமை குறிப்பிடத்தக்கது.

விஜயநகர காலத்துச் சாசனக் குறிப்புகள்

விஜயநகர ராயர்களின் காலத்தில் அரண்மனைகளதும் ஆலயங்களதும் ஆதரவில் நடனக் கலை மேலும் விருத்திபெற்றது. அரண்மனை நர்த்தகிகளைப் பற்றிய விவரங்கள் இலக்கியங்களிற் காணப்படுகின்றன. விஜயநகரப் பேரரசின் எல்லாப் பகுதிகளிலும் கோயில்களிற் சேவை புரிந்த கணிகையரைப் பற்றிய குறிப்புகள் கிடைக்கின்றன. கர்நாடகத்துச் சாசனங்கள் சிலவற்றிலே காணப்படும் குறிப்புகள் சிலவற்றை இங்கு அவதானிப்பது அவசியமாகும். புக்கராயரின் காலத்திலே ஹரியண்ணாவின் தம்பியான ஜக்கண என்பவன் இராமநாதர் கோயிலோடு பந்தமாகியுள்ள பிராமணருக்கும் கணிகையருக்கும் மானியங்களை வழங்கியதாகச் சொல்லப்படுகின்றது. இரண்டாம் ஹரிஹரனது காலத்துக் கல்வெட்டொன்று (கி. பி. 1397) சென்னகேசவர் ஆலயத்தில் நடைபெற்ற 47 வகையான உபசாரங்களைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றது. தெய்வீக உபசாரங்களான நாட்டியமும் சங்கீதமும் கோயில் மண்டபத்திலே நடைபெற்றதாகச் சொல்லப்படுகின்றது. நடிகரான நாகய்ய, சாகய்ய என்போரைப் பற்றியும் பிரபலமான நடிகையாகவும் நர்த்தகியாகவும் விளங்கிய போதவூர் நட்டுவனார் திம்மய்யவின் மகளைப் பற்றியும் கிருஷ்ணதேவராயரின் காலத்துச் சாசனமொன்று வர்ணிக்கின்றது. கி. பி. 1514 இல் எழுதப்பெற்ற அந்தச் சாசனம் குர்நூல் மாவட்டத்துச் செருவு என்னும் ஊரிலுள்ள கேசவசுவாமி கோயிலின் தூணொன்றில் எழுதப்பட்டுள்ளது. நாகய்ய என்னும் நடிகன் சாகய்ய என்னும் நடிகனின் மகன். திரைகுண்ட நாடக என்பதை அரங்கிலே இணையிலாத கோலமாக நடித்தமையாற் சாகய்யவிற்குப் பெரும் புகழ் கிடைத்தது. நாகய்ய என்ற நடிகருக்கு நட்டுவனாரின் மகளான நர்த்தகிக்கும் வசபரஸ என்பவன் வழங்கிய நிலமானியம் பற்றிய விவரங்கள் சாசனத்திற் பதிவாகியுள்ளன.

விஜயநகர காலத்தில் நவராத்திரி விழாக்களில் வழிபாட்டுச் சமயத்திலே உபசாரமாக நடனமாடுவது வழமையாகிவிட்டது. கர்நாடகத்துக் கரையோரத்தின் தென்பகுதியிற் காணப்படும் சாசனமொன்று அத்தகைய நிகழ்ச்சிகளில் ஈடுபட்ட சுமங்கலிகள் என்னும் கணிகையரைக் குறிப்பிடுகின்றது. சதானந்த செட்டி, தேவி செட்டி என்னுமிருவர் ஆலயத்திலே துர்க்கை வழிபாட்டில் உபசாரஞ் செய்கின்ற சுமங்கலிகளுக்கு நிலம், காசு ஆகியவற்றை நன்கொடையாக வழங்கினார்கள். அச்சுதராயரின் காலத்தில் (கி. பி.1538) லக்ஷ்மீபுரத்திலுள்ள செட்டிகளும் பட்டண சுவாமிகளும் மகாலக்ஷ்மியின் சன்னதியில் வெள்ளிக்கிழமை தோறும் உபசாரமாக நடனம் புரிவதற்கும் சங்கீதக் கச்சேரி நடத்துவதற்கும் ஏற்பாடு செய்தனர். அதற்கு வேண்டிய செலவுகளுக்குத் தேவையானவற்றைப் பட்டணப்பகுதி என்னும் மகமையாக வணிகப் பெருமக்களிடமிருந்து சேர்ப்பதற்கும் ஒழுங்குகள் செய்யப்பட்டன.

மதுகேஸ்வர ஆலயத்தில் அமைக்கப்பட்டிருந்த ரங்க மண்டபங்கள் இரண்டினைப் பற்றிய சாசனக் குறிப்புண்டு. நாட்டியம், சங்கீதம் ஆகிய உபசாரங்களை ஒப்புவிப்பதற்கென்று அவை பதுமப்ப என்பவராற் சந்திரகுட்டி சமஸ்தானத்திலிருந்து ராமராஜய்ய, வெங்கடாத்திரிராஜய்ய என்னும்

மகாமண்டலேஸ்வரர்கள் பரிபாலனஞ் செய்த காலத்திலே கட்டப்பெற்றன. இந்த விவரங்களைக் கூறும் சாசனம் வனவாசியிலிருந்து கிடைத்துள்ளது. அது சதாசிவராயரின் காலத்தில், 1552 இல், எழுதுப்பட்டது.

2. நடனக் கலையும் கன்னட இலக்கியமும்

கர்நாடக தேசத்திற் காலாகாலமாக எழுந்த பிராகிருத, சமஸ்கிருத, கன்னட நூல்களிலே நாட்டிய சாஸ்திரம் பற்றியும் அரங்குகளில் நடைபெற்ற நடன நிகழ்ச்சிகள் பற்றியும் பெருமளவிலான குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. நாட்டிய சாஸ்திரம், சங்கீதம், சிற்ப சாஸ்திரம் ஆகியவற்றை வித்தியாபீடங்களிலே போதிக்கும் மரபொன்று காணப்பட்டது. பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தைக் கற்றுத் தெளிந்த பலர் இருந்தனர். ஆடல் ஆசிரியர்கள் பொதுவாக நாட்டிய சாஸ்திரத்திற் பாண்டித்தியம் பெற்றிருந்தனர். புராதன காலத்திலே நாட்டியக் கலையிற் பயிற்சி வழங்கிய ஆசிரியர்கள் பெரும் மதிப்புப் பெற்றிருந்தனர். நாட்டிய ஆசிரியனாகவும், நடன ஆசிரியனாகவும், நடிகனாகவும் சிறப்புப் பெற்றிருந்த அசலபரத நாட்டிய சூடாமணியாக விளங்கினான். சாளுக்கியரின் அரண்மனையிலே அரங்கேற்றப்பட்ட பலவிதமான நாட்டியப் பிரவிருத்திகளைச் செய்யுள் வடிவில் அமைந்த சாசனம் ஒன்று வர்ணிக்கின்றது. அது பரதரின் நாட்டிய நூலினை ஆதாரமாகக் கொண்ட ஆடற் கலை மரபு உன்னதமானதென்றும் குறிப்பிடுகின்றது.

கன்னட கவிஞர்களில் ஆதி கவியான பம்பபாரதி காவிய இலக்கணங்களையும் நாட்டிய இலக்கணங்களையும் துறைபோகக் கற்றவர். நடனக் காட்சிகளை விரிவாகவும் கவர்சியாகவும் விளக்குமிடத்து நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் வரும் பதங்களை அவர் கையாளுகின்றார். பம்பபாரதி எழுதிய ஆதி புராணத்திலே நடனமும் இசையும் பல இடங்களிலே வர்ணிக்கப்படுகின்றன. ரிஷபதேவர் பிறந்த சமயத்தில் வானுலகிலும் பூலோகத்திலும் உள்ளவர்கள் பேருவகையுற்று ஆர்ப்பரித்துக் கொண்டாடினார்கள். அச்சமயத்திலே இந்திரன் தேவ கணங்கள் குழுமி நடனமாடுவதற்கு ஏற்பாடு செய்தான். 32 தேவமாதர் வட்டமாக வளைந்து தாமரை மலர்கள் போற் குவிந்து சித்திர பாத்திரக் கோலத்தில் ஆடினார்கள். இந் நாட்களில் குச்சுப்புடி மரபில் அது சித்திர நாட்டியம் என்று சொல்லப்படும்.

தேவாங்கன நடனத்தில் 32 வகையான மலர்கள் தலத்திலே தூவப்படும். அவை சித்திரக் கோலமாக அமைந்திருக்கும். நடனம் உச்சக் கட்டத்தை அடைந்ததும் இந்திரன் வந்து நடிகரோடு கூடித் தானும் ஆடுவான். காலம் கடந்த ஆனந்தக் கூத்து என்று அது கொள்ளப்படும். அவன் விசாக ஸ்தானத்தில் நின்று ஆடுவான். இந்திரனின் ஆட்டம் கரணங்களும் அங்க ஆகாரங்களும் கூடிய கோலத்தில் அமைந்திருக்கும்.

ஆதி புராணத்தில் உள்ள ஒரு காட்சி இந்திர சபையில் உள்ள நிலாஞ்ஞனம் என்னும் நாட்டியமாகும். அது துறவறம் மேற்கொள்வதற்கு ரிஷபதேவரைத் தூண்டுவதற்கு ஆடப்பட்ட நடனம். பம்ப சமகாலத்து நாட்டிய பிரவிருத்திகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு ரிஷபதேவரின் முன் நிலாஞ்ஞனை ஆடிய நடனத்தை விரிவாக வர்ணிக்கின்றார்.

ஆசிரியர் நர்த்தகியைக் கணிகா திலகம் என்று குறிப்பிடுவதோடு அவளின் அங்கலக்ஷணங்களையும் அணிகலன்களையும் ரசனையோடு வர்ணிக்கின்றார். அரங்கத்தின் காட்சி விவரமாக விவரிக்கப்படுகின்றது. அரங்கேறித் திரையை நீக்கி வந்ததும் நிலாஞ்ஞனை புஷ்பாஞ்சலி நடனத்தை ஆரம்பித்தாள் என்று சொல்லப்படுகின்றது. தாள லய வாத்தியங்களோடு நடனம் நடைபெற்றதாகச் சொல்லப்படுகின்றது. மற்றுமொரு கன்னட கவிஞரான பொன்ன என்பவர் சாந்தி புராணத்தில் (கி. பி. 950) இந்திர சபையிலே அப்சரசுகள் ஆடிய நடனத்தினை நயம்பட வர்ணிக்கின்றார். அவர்கள் பொருத்தமான கரணங்களைச் சுகமான நாட்டியங்களோடு ஆடியதாகச் சொல்லப்படுகின்றது. 32 பெண்கள் சித்திர பாத்திர நாட்டியம் ஆடியதாக ஆதி புராணம் குறிப்பிடுகின்றது. வாதாபிச் சாளுக்கியரதும் இராஷ்டிர கூடர்களினதும் காலங்களில் ஆடப்பெற்ற சித்திர நாட்டியத்தை மாதிரியாகக் கொண்டு கவிஞர்கள் தேவலோகத்து நடனக் காட்சிகளைச் சித்திரிக்கின்றனர். கல்யாணிச் சாளுக்கியரின் காலத்திலே கவிச் சக்கரவர்த்தியாக விளங்கிய ரண்ண என்பவர் கி. பி. 993ல் எழுதிய அஜிதபுராணம் என்ற நூலில் நாட்டியம் பற்றிய விளக்கமான ஒரு பகுதி உண்டு. அதிலே சமகாலத்தில் வழங்கிய நடன வகைகளை அவர் வர்ணிக்கின்றார். பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரம், நந்திகேஸ்வரரின் பரதார்ணவம், அபிநயதர்ப்பணம் என்பவற்றிலே சொல்லப்படுகின்ற நாட்டியக் கரணங்கள் குறிப்பிடப்படுகின்றன.

ரண்ணர் எழுதிய அஜிதநாத புராணத்திலே இந்திரன் ஆடிய ஆனந்த தாண்டவத்தின் 108 கரணங்களும் 37 செய்யுள்களில் வர்ணிக்கப்படுகின்றன. நான்கு வகையான அபிநயங்களைப் பயன்படுத்தி ஆட்டம் நிகழ்ந்தது.

வீணை, புல்லாங்குழல், தாளப் பிரநாதம் முதலிய இசைக் கருவிகளும் நடனத்திற்கு ஒத்திசைவாக இசைக்கப்பட்டன. அந்த நடனம் நாட்டிய சாஸ்திரத்து விதிகளுக்கு ஏற்ப அமைந்தவொன்றாகும். அதிலே சிருங்கார பாவமும் நவரசங்களும் அமைந்திருந்தன. எட்டு ஸ்தாயி பாவங்களும், முப்பத்து மூன்று சஞ்சாரி பாவங்களும், நான்கு வகையான அபிநயங்களும் காணப்பட்டன.

கி. பி. 1165 ஆம் ஆண்டளவில் ஹரிஹரர் எழுதிய ஹரிஹரண ரகளே களு என்ற செய்யுள் மஞ்சரியில் நடனம், சங்கீதம் என்பன பற்றிய குறிப்புக்கள் இடம் பெறுகின்றன. பிருங்கீஸ்வரண ரகளே என்பது நடனமாடுவதற்கு வேண்டிப் பிருங்கி ஆபரணங்களை அணிவதனை வர்ணிக்கின்றது. அதிலே நடனமாடுபவருக்கு வேண்டிய ஆபரணங்களும் வஸ்திரங்களும் ஆடப்பெறும் வெவ்வேறு நடனக் கோலங்களும் விவரிக்கப்படுகின்றன.

பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டில் (கி. பி. 1190) நேமிநாத புராணம் நேமிச்சந்திர என்னும் சமண கவிஞரால் எழுதப்பட்டது. அது மகதசுந்தரி ஆடிய சம, விசம என்னும் நடனங்களை நயம்பட வர்ணிக்கின்றது. நேமிநாதர் சொல்லியவாறு அந்த நடனங்கள் ஆடப்பட்டன. சரஸ்வதியின் அங்க லக்ஷணங்களின் விளக்கமாக அந்த நடனம் அமைந்தது. தனது காலத்திலே கர்நாடக தேசத்தில் விளங்கிய நாட்டிய மரபுகளை மல்லிநாத புராணத்தில் இரண்டாம் நாகச்சந்திர என்னும் கவிஞர் தொகுத்து வர்ணித்துள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. நாகச்சந்திரர் இரண்டாம் வல்லாள தேவனின் ஆஸ்தான கவிஞர். அவருடைய வர்ணனைகள் ஹொய்சள மன்னர் காலத்தில் ஏற்பட்ட புத்துணர்ச்சிகளின் விளைவாக நடனக் கலையில் ஏற்பட்ட முன்னேற்றங்களைப் பிரதிபலிக்கின்றன. புஷ்பாஞ்சலி நடனக் கோலத்தில் ஆடற் கலைஞர் திரிபங்கமாய் நிற்க வேண்டுமென்று நாகச் சந்திரர் சொல்வது குறிப்பிடத்தக்கது. ஆடுபவரின் அசைவுகளை 'அடவு' என்று அவர் குறிப்பிடுவார். மேலும், அவர் கொண்டல, வெக்கன என்னும் தேசி நடனங்களைப் பற்றியும் குறிப்பிடுகின்றார்.

விரூபாக்ஷ பண்டிதர் எழுதிய சென்னகேசவ புராணம் சிவபெருமான் அந்தகாசுர சங்காரத்தில் ஆடிய சங்காரதாண்டவத்தை விரிவாக வர்ணிக்கின்றது. பரத தேச வைபவ என்னும் நூலிற் சமண கவிஞரான ரத்னாகரவர்ணி பதினாறாம் நூற்றாண்டிலே வழங்கிய நடனங்களை இரண்டு அத்தியாயங்களில் வர்ணிக்கின்றார். நடனக் கலையின் எல்லா

அம்சங்களையும் சாஸ்திரீய மரபுக்கு ஏற்ற வகையில் அவர் விளக்கும் வண்ணம் மிகவும் கவர்ச்சியானது. பிரபல நர்த்தகியொருத்தியின் நடனத்தை அவர் பூர்வ நாடக சந்தியென்னும் நூலிலே விவரமாக வர்ணிக்கின்றார். அபிநயங்களும், கரணங்களும், ஸ்தானங்களும், இரச பாவங்களும் விவரமாக வர்ணிக்கப்படுகின்றன. நாட்டியம் பற்றி அவர் எழுதிய நூல்களில் மற்றொன்று உத்தர நாடக சந்தி என்பதாகும். அதிலே அரங்கம், அபிநயம், கரணம், மண்டலம், ஸ்தானம் முதலான எல்லாம் விவரமாக வர்ணிக்கப்படுகின்றன. பதினைந்தாம் நூற்றாண்டிற் சந்திரசேகரர் எழுதிய 'பம்பஸ்தான வர்ணம் (கி. பி. 1430) என்னும் நூலிலே தேசி, மார்க்கம் என்னும் பிரிவுகளுக்குரிய பல வகையான நாட்டியங்களைப் பற்றிச் சொல்லப்படுகின்றது. பெக்கன, பெரண, குந்த, தண்ட, இராசக என்பன மார்க்கம் என்னும் பிரிவைச் சேர்ந்தவை. மாதங்கி, சபரி, யோகினி என்ற வகைகளைச் சேர்ந்த தேசி நடனங்கள் கர்நாடகத்திலே பெருவழக்கில் இருந்தன. சிந்து யக்கடி, கவிலு, கஜலு, வைத, துரிகே, அந்தோலித என்பன அயல் நாடுகளிலிருந்து கர்நாடகத்தையடைந்து, அங்கு வழங்கிய கூத்து முறைகளாகும் என்பதை இந்நூல் மூலமாக அறிய முடிகின்றது.

பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டிலே வாழ்ந்தவரான கமலாபவர் என்பவரும் நடனங்களைப் பற்றிய விவரங்களை எழுதியுள்ளார். மார்க்கத்திலுள்ள நடன வகைகளில் இடம் பெறும் தலையசைவுகள், முத்திரைகள், கரணங்கள், சாரிகள் அல்லது ரசபாவங்கள் முதலியவற்றை மிக விரிவாக விளக்குகின்றார். 16ஆம் நூற்றாண்டிலே சிங்க பூபாலர் எழுதிய லாஸ்யரஞ்சனம் நடனக்கலை பற்றிய நூல்களில் முக்கியத்துவம் வாய்ந்தவொன்றாகும். அது கன்னட மொழியில் எழுதப்பட்டது. சங்கீத ரத்னாகரத்திலுள்ள நாட்டியம் பற்றிய அத்தியாயத்தின் கன்னட மொழி பெயர்ப்பாக அது அமைந்திருக்கின்றது. நடனக் கலையைப் பற்றி மட்டும் கர்நாடகத்தில் எழுதப்பட்ட நூல்களில் இதுவே முதலானது. அது பெரும்பாலும் ஆங்கிகா அபிநயம் பற்றியதாகும்.

சாளுக்கிய மன்னனாகிய சோமேஸ்வரன் எழுதிய மானசொல்லாச என்னும் கலைக்களஞ்சியத்தில் ஒரு பகுதி முழுவதும் நடனம், இசை ஆகிய கலைகளைப் பற்றியதாகும். அது கி. பி. 1131இல் எழுதப்பட்டது. சங்கீத பரத சாஸ்திர விசாரத என்னும் விருதுப் பெயர் அருங்கலை வினோதனாகிய சோமேஸ்வரனுக்கு உரியதாகும். அவனுடைய நூலிலே தேசி வகையைச் சேர்ந்த நடன வகைகளும் சங்கீத வகைகளும் சிறப்பாக விவரிக்கப்படுகின்றன.

நாட்டியம், லாஸ்யம், தாண்டவம், லாகவம், விசமம், விகடம் என்னும் அறுவகை நடனங்களைப் பற்றி மானசொல்லாச விவரிக்கின்றது. சாரங்க தேவர் எழுதிய நடனாத்தியாய என்பதிலும் இந்தப் பாகுபாடு காணப்படுகின்றது. ஆங்கிகம், வாசிகம், ஆகார்யம், சாத்விகம் என்னும் நாட்டியத்தின் நால்வகைப் பிரிவுகளையும் அது வர்ணிக்கின்றது. மேலும் சோமேஸ்வரர் நர்த்தகி, நடி, நர்த்தக, வைதாலிக, சாரண, கொல்லாஸக என்னும் அறுவகை ஆடற் கலைஞரைப் பற்றியும் அவர்களின் லக்ஷணங்கள் பற்றியும் வர்ணிக்கின்றார். கர்நாடக தேசத்தில் நெடுங்காலமாக வளர்ச்சி பெற்ற தேசி, மார்க்கம் என்னும் இரு வகைகளையும் சேர்ந்த நாட்டிய பிரவிருத்திகள் எல்லாம் அவற்றுக்குரிய சுபாவங்களையும், சொரூப லக்ஷணங்களையும் பெற்று, மானசொல்லாச எழுதப்பட்ட காலத்தில் அழுத்தமாகி விட்டன.

3. சிற்ப வடிவங்களில் நடனக் கோலங்கள்

நடனக் கோலமான தெய்வங்களின் படிமங்களும், தேவகன்னியரின் உருவங்களும், கணிகையர் ஆடும் நாட்டியக் கரணங்களும் கர்நாடக தேசத்துக் கோயில்களிலுள்ள சிற்பங்களில் மிகுந்த வனப்புடன் விளங்குகின்றன.

பல்லிகம்பே என்னும் இடத்திலுள்ள திரிபுராந்தக ஆலயத்தின் ஒரு பகுதியில் 16 சிற்பங்களிலே நாட்டிய கரணங்களும் இசைவாணரின் உருவங்களும் வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளன. விருஷ்சிகம், ரேசிதம், நிகுட்டகம் என்னும் கரணங்களில் ஆடுகின்ற கணிகையரின் கோலங்களும் அமைந்துள்ளன. அங்க அசைவுகள் மிகவும் வேகமானவை. நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் வர்ணிக்கப்படும் விதிகளுக்கமைய மண்டலங்களும் உத்கடித அசைவுகளும் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. நான்கு சிற்பங்களில் மிக வேகத்துடன் சுழன்று சுழன்று மேள வாத்தியம் செய்கின்ற உருவங்கள் அமைக்கப்பட்டுள்ளன.

உடலின் வேகமான அசைவும் கைவிரல்களின் சுழற்சியும் உன்னதமான முறையிலே இவற்றிலே சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. குருவெட்டியில் உள்ள தூண்களில் லாஸ்யமான கோலத்தில் நாட்டியக் கோலங்கள் உருவாக்கப்பட்டுள்ளன. வேலூரில் உள்ளவற்றைக் காட்டிலும் இவற்றின் வேலைப்பாடு சிறந்ததாகும். உருவங்கள் மெலிந்த தோற்றம் கொண்டவை.

தேவைக்கு மேலாக அவற்றில் ஆபரணங்கள் சித்திரிக்கப்படவில்லை. வடிவங்கள் திரிபங்கமாகிச் சமபாத நிலையில் அமைந்துள்ளன. உருவங்களும் சிருங்கார ரசத்தின் கோலமானவை. உதடுகள் குமிண் சிரிப்பு முகிழ்த்த கோலத்தில் அமைந்துள்ளன. இமைப் புருவங்கள் சற்று உயர்ந்து காணப்படுகின்றன. கண் இமைகள் குஞ்சிதமான கோலத்திற் காணப்படுகின்றன. மொத்தத்தில் வடிவங்கள் காம உணர்வுகளின் மேலோங்கிய நிலையினைப் புலப்படுத்துகின்றன. புல்லாங்குழல் வாசிப்பவரின் காட்சி தேவாலய மூலவரின் முன்னால் உபசாரம் செய்கின்ற நிலையில் உள்ளவாறு அமைந்துள்ளது.

ஜலசங்வி என்னும் இடத்திலே காணப்படும் விஷகன்யா, சுகபாஷினி என்போரின் வடிவங்கள் கலை வனப்புடன் விளங்குகின்றன. சமபாத நிலையில் அமைந்த விஷகன்யாவின் கையிலும் தொடைகளிலும் பாம்புகள் சுற்றி இருக்கின்றன. அவளுடைய இடை வளைந்த கோலமானது. முகபாவம் சிருங்காரக் கோலமானது. வளைந்த கண் இமைகள் குஞ்சிதமானவை. நேத்திரம் உயர்த்திய கோலத்தில் அமைந்துள்ளது. இங்குள்ள சுகபாஷினியின் வடிவத்திற் சில சிறப்பியல்புகள் காணப்படுகின்றன. இடதுகை மரக்கிளைகளைப் பற்றிய கோலமானது. வலது கரத்திலே அவளோடு பேசிக் கொண்டிருக்கும் கோலத்தில் அஞ்சுகம் அமர்ந்துள்ளது. வலது கால் இடக்கால் முன் வளைந்து அர்த்த சுவஸ்திகமாய் அமைந்துள்ளது.

கடக் என்னும் இடத்திலுள்ள சரஸ்வதி ஆலயத்தில் நாட்டியப் பெண்களின் உருவங்கள் அமைந்துள்ளன. லாஸ்யமான கோலத்தில் அமைந்துள்ள அந்த வடிவங்களில், கைகள் பலவிதமான முத்திரைகளை விளக்கும் கோலத்தில் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. சந்தல என்னும் இடத்தில் உள்ள சிற்பங்களில் நாட்டிய சரஸ்வதியின் வடிவம் சாலச்சிறந்தது. சிற்பத்தின் பீடத்திலே நாட்டிய சரஸ்வதி என்று எழுதப்பட்டுள்ளது. இப்படிமம் உன்னதமான விதத்தில் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. கைகள் இரண்டும் ஆலபல்லப என்னும் கோலத்தில் அமைந்துள்ளன. காலத்தின் பருவங்கள் முடிவடைவதையும் காலமானது அனந்தமானதாய் இருப்பதையும் அடையாள பூர்வமாக விளக்கும் வகையில் அவை அமைந்துள்ளன. கால்களின் கோலம் ஊர்த்வஜானு சாரியாக அமைந்துள்ளது. அங்க அபிநயங்களும் முக பாவங்களும் கையில் அமைந்துள்ள மத்தளம், தாளம் என்பனவும் ராக தாளங்களை அங்க அபிநயங்களுக்கு இசைவாக அமைத்திருக்கும் முறையினைப் பிரதிபலிக்கின்றன.

கந்தருவ கன்னியும் மோகினிகளும்

கர்நாடகத்து ஆலயங்கள் சிலவற்றில் உள்ள நவரங்க மண்டபங்களிற் பலவிதமான நாட்டியச் சிற்பங்கள் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. மோகினி வடிவத்தில் மதனிகைகள் சுற்றி வளைந்து ஆடும் நாட்டியக் கோலங்கள் இவற்றிலே சித்திரிக்கப்பட்டிருக்கும். ஒரு நவரங்கத்திலே அமைந்திருக்கின்ற நாலு மதனிகைச் சிற்பங்களில் ஒன்று கந்தருவ கன்னிகையின் உருவமாகும். அவள் மோகினிகளின் ஆட்டத்தைக் கண்டு ரசிப்பதற்குத் தேவ லோகத்திலிருந்து வந்தவள். ஆனால், அவர்களின் ஆட்டத்தைக் கண்டதும் மெய்மறந்து, தன் உணர்வு கெட்டு, மதனிகைகளில் ஒருவராகிப் பரவசப்பட்டுத் தானும் ஆடுகின்றாள். அவளது ஒரு கை அரால் முத்திரையில் அமைந்துள்ளது. மற்றக் கை வலப்பக்கத்தில் நீட்டிய லதாஹஸ்தமாய் உள்ளது. கால்களின் கோலம் ரேசிதநிகுத்தமாய் உள்ளது. வலது கால் சற்றுத் திரும்பி இயல்பாக வளைந்த கோலத்தில் அமைந்துள்ளது. இடையின் திருப்பம் ஆடற் கோலத்திற்கு இசைவாக அமைந்து அலங்காரத் தோற்றத்தைப் பெற்றுள்ளது. தலையிலே கனதியான கிரீடமும், அசாதாரணமான தோற்றமுடைய தோள் வளைகளும், மேகலையும், கிரீடத்திலிருந்து தொங்கும் பட்டங்களும் ஏனையவர்களின் அணிகலன்களில் இருந்து வேறுபட்டனவாகும்.

வேலூரில் உள்ள சென்னகேசவர் ஆலயத்தின் உள்ளே அமைந்திருக்கும் மோகினி வடிவம் ஒன்று பெண்மையின் இயல்புகள் அனைத்தையும் உன்னதமான கோலத்திற் சித்திரிக்கும் வடிவமாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. அங்க உறுப்புக்களின் தசதாலப் பிரிவுகள் இயல்பான வகையில் வனப்புடன் செதுக்கப்பெற்றுள்ளன. இவ்வடிவத்தில் ஆபரணங்கள் எல்லாம் தேவைக்கு மேலாகச் சித்திரிக்கப்படவில்லை. அதி சௌந்தர்யத்தின் காரணமாகக் கர்வம் கொண்டிருக்கும் கோலத்தில் அவளின் முகபாவங்கள் அமைக்கப்பட்டிருக்கின்றன. லாஸ்யமான நடனத்தை ஆடுகின்ற கோலத்தில் உருவம் வடிவமைக்கப்பட்டிருக்கின்றது.

வேலூரில் உள்ள வேறொரு சிற்பத்தில் மதனிகையின் கோலம் சுகபாஷினியாக அமைக்கப்பட்டுள்ளது. அவளுடைய வலது கையிலே கிளி அமைந்திருக்கின்றது. இடக்கை கிளியைத் தொடும் அளவிற்கு உயர்த்திய வண்ணமாய் அமைந்துள்ளது. இடதுகால் பின்புறமாக வளைந்து கால்கள் இரண்டும் சுவஸ்திக கோலத்திற் பின்னமாகி உள்ளன. இடை சுழன்று

வளைந்த கோலத்தில் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. உடல் வளைவுகளுக்கு அமைவுடையதாக வலக்கை லதாஹஸ்தமாகி உள்ளது. மோகினி ஆட்டத்தின் இறுதிக் கட்டத்தில் ஆடுகின்ற மதனிகையின் உருவம் வேலூரிலே உன்னத வடிவத்தில் வடிக்கப்பட்டுள்ளது. பாமாசுரனை வென்று தகனம் செய்யும் கட்டம் அது. மதனிகையின் வலக்கை சிரசினைத் தொடும் கோலத்தில் உள்ளது. அந்தக் கை அடால முத்திரையில் அமைந்திருக்கின்றது. இடக்கரம் அர்த்தசந்திர முத்திரையில் அமைக்கப்பட்டிருக்கின்றது. இடக்கால் வலக்காலின் முழங்கால்வரை உயர்த்திய நிலையிலே காணப்படுகின்றது. நாட்டிய சாஸ்திரத்துக் கரணங்களில் இவ்வாறு கால்நிலை அமைவதில்லை. ஆனால் அது தேசிக் கூத்தில் உள்ள ஸ்தானகக் கோலத்தில் வரும் ஏகபாத என்பதை ஒத்ததாகும். தலை சற்று வளைந்துள்ளது. இடை வளைவு பிரத்தியேகமாக விளங்கவில்லை. மோகினியின் முகபாவம் குமிண் சிரிப்புப் போன்றது. அருகிலே மிருதங்கம் வாசிக்கும் ஒருவரும், புல்லாங்குழல் ஊதும் ஒருவரும், கைகளிலே தாளங்களை ஏந்திய ஒருவரும் காணப்படுகின்றனர்.

வேலூரின் மதனிகை வடிவங்கள்

எடுப்பான கோலத்தில், நாட்டிய கரணத்தின் விளக்கமாய், சிருங்கார ரஸம் ததும்புங் கோலத்தில், மிகவுங் கவர்ச்சியான அங்கலக்ஷணங்களுடன் சிற்பக் கோலத்தில் அமைந்திருக்கும் மதனிகை வடிவங்கள் ஹொய்சலர் காலத்துக் கட்டடக் கலையின் வனப்பு மிகுந்த அம்சமாகும். ஆலயங்களுக்கும் நடனக்கலைக்கும் நெடுங் காலமாக நிலவிவந்த நெருங்கிய தொடர்பினை அவை பிரதிபலிக்கின்றன. ரங்கபோக மரபின் பிரதிபலனானவை கர்நாடகத்துக் கோயில்களிலுள்ள மதனிகை வடிவங்கள். நெடுங் காலமாக நாட்டிய சாஸ்திரத்தைப் பயின்று, அதன் விதிகளுக்கமைய நாட்டிய கரணங்களை அரங்குகளிலே ஆடிய அனுபவ முதிர்ச்சியினதும், அவற்றைப் பார்த்தமையால் ஏற்பட்ட ரஸ நுகர்வுகளினதும் விளைவாக உருவானவை அந்த வடிவங்கள். அவை மார்க்கம், தேசி என்னும் இரு வகையான மரபுகளின் உன்னதமான பாங்கின் விளக்கமானவை. மரபுவழியான அழகியற் சிந்தனைகளைக் கலாதத்துவக் கோட்பாடுகளின் அடிப்படையில் நுட்பமான வேலைப்பாடுகள் பொருந்திய சிற்பக் கோலங்களாகக் கர்நாடகத்துச் சிற்பிகள் வடிவமைந்துள்ளனர். மதனிகைகளின் கோலங்களிலே சிருங்கார

உணர்வுகள் மேலோங்கிய கோலங் காணப்படும். அவர்களின் படிமக் கோலங்களில் உடற்கூறுகள் பருத்துத் திரட்சி பொருந்திய கோலத்திலே காணப்படுகின்றன. ஆயினும், கரணங்களை விளக்குவதற்கும் அங்காபிநயங்களை உன்னதக் கோலத்தில் வெளிப்படுத்துவதற்கும் அது இடையூறாக அமையவில்லை.

வேலூரில் ரசித நிகுத்த கரணத்தை விளக்கும் வண்ணமாய் அமைந்த மதனிகையின் கோலம் மிகுந்த வனப்புடன் விளங்குகின்றது. அவகிதமான சாயலுடன் அரங்கத்திற்கு வரும் கோலத்தில் அவளின் உருவம் வடிக்கப்பட்டுள்ளது. அவள் வலது காலை முன்வைத்து, இடதுகாலைத் தூக்கிச் சுழன்று ஆடுகின்றாள். வலக்காலை நிலத்தில் உறுதியாக ஊன்றிய கோலம் தெரிகின்றது. அதனால் வலப்பக்கத்து இடையிலே தசை திரட்சி பெற்றுள்ளது. ஒரு கை லதா ஹஸ்தமாக விளங்குகின்றது. மற்றக் கை டோலஹஸ்தமாக அமைக்கப்படும் கோலந் தெரிகின்றது. உத்கடிதமான காலின் கோலம் நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுமாப் போல் விளங்குகின்றது. மதனிகையின் நடனக் கோலம் லாஸ்யமானது; தோற்றம் உற்சாகமானது. முகபாவம் பெருமிதக் கோலமானது.

வேறொரு மதனிகையின் கோலம் சின்ன கரணத்தின் விளக்கமாய் அமைந்துள்ளது. இடை வளைந்த கோலத்திலே தெரிகின்றது. நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறுமாப் போல் ஒரு கை இடையிலும் மற்றக் கை விலாவிலும் படிந்துள்ளன. உருவத்தின் கோலமும் முகபாவங்களும் இரக்க உணர்வினைப் பிரதிபலிக்கின்றன. வேலூரிலுள்ள உன்னதமான வடிவங்களில் ஒன்று நாட்டிய மோகினியின் சிற்பமாகும். தூணின் மேற்பாகத்திலே தொங்கும் மலர் போல அது அமைக்கப்பட்டுள்ளது. நடனமாடும் மோகினியின் பிரதானமான எல்லா அம்சங்களும் அதிலே காணப்படுகின்றன. வலது கை கீணோக்கி வளைந்து ஆல்பல்லவ முத்திரையில் அமைந்துள்ளது. இடக்கை மேலாக உயர்த்திய கோலத்தில் ஆலபல்லவ முத்திரையில் அமைந்துள்ளது. கால்கள் ஊர்த்வஜானுசாரி யாக அமைந்துள்ளன. இடையின் மிகுந்த வளைவு அசாதாரணமானது; அது இந்தச் சிற்பத்தின் சிறப்பம்சமாகும். உருவம் திரிபங்கமானது. இடக்கால் ஊன்றிய பாதமாகும். நடனம் லாஸ்யமானது. நர்த்தகி புன்முறுவலோடு தனது ஆட்டத்தை ரசித்த வண்ணமாக ஆடும் கோலத்தில் உருவத்தை வடிவமைத்துள்ளமை கலைஞனின் ஒப்பற்ற சாதனையாகும்.

வேலூர் நாட்டியச் சிற்பங்களிற் கவனித்தற்குரிய ஒன்று நாயகி ஒருத்தியின் சிற்பமாகும். நாயகி ஒருத்தி ஆடை, ஆபரணங்களை அணிந்து கொண்டு தனது காதலனைக் காண்பதற்கு ஆயத்தமாகும் கோலம் சிற்பமாக வடிக்கப்பட்டுள்ளது. காலில் மோதிரங்களை அணிவதோடு ஆபரணதாரணங்கள் முடிவுபெறும். இச்சிற்பத்திலே அரச குடும்பத்துப் பெண்ணொருத்தி பணிப் பெண்ணைக் கொண்டு கால்விரலில் மோதிரமிடுங் கோலம் அமைந்துள்ளது. வலக்கரம் லதாஹஸ்தமாய் அமைந்துள்ளது. சகதுண்ட ஹஸ்தமாகிய இடக்கரம் மரக்கிளை ஒன்றைப் பிடித்த கோலத்தில் அமைந்துள்ளது. தூக்கிய இடக்காலின் முழங்கால் வளைவும் இடையின் லாவண்யமான திருப்பமும் சிற்பத்தில் அழகு பொலிந்திருப்பதற்கு ஏதுவாயுள்ளன.

தர்ப்பண சுந்தரி ஒருத்தியின் கோலம் கொசகொலலு என்னும் இடத்திலே சிற்பமாக அமைக்கப்பட்டுள்ளது. அது காதலனை எதிர் கொள்வதற்கு ஆயத்தமாகும் நாயகியின் கோலமாகும். அவள் பெரிய கண்ணாடி ஒன்றிற் பார்த்த வண்ணம் தனது காதணிகளைச் செம்மைப்படுத்தும் கோலத்தில் உருவம் வடிக்கப்பட்டுள்ளது. அவளுடைய வஸ்திர ஆபரணங்கள் அலங்காரக் கோலமானவை. தனது கட்டழகிலும் அணிகலங்களின் வனப்பிலும் அவள் பெருமிதம் கொள்ளும் கோலத்தை முகபாவம் பிரதிபலிக்கின்றது. வலக்கால் இடக்காலின் முன்பு வளைந்து சுவஸ்திக கோலத்திற் பின்னமாகியுள்ளது.

வேலூரில் உள்ள சென்னகேசவ ஆலயத்து அதிஷ்டானப் படையில் சலபஞ்சிக வடிவங்கள் வனப்புடன் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. நடனமாடும் கோலத்திலும், ஆடை அணியும் கோலத்திலும், வாத்தியக் கருவிகளை இசைக்கும் கோலத்திலும் பெண்களின் உருவங்கள் மிக நுட்பமான முறையில் உருவாக்கப்பட்டுள்ளன. நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே வர்ணிக்கப்படுமாப்போல் நாயகிகளின் காதல் உணர்வுகளின் வெவ்வேறு கட்டங்களை இவ்வடிவங்கள் பிரதிபலிக்கின்றன. தலைவனின் வரவை எதிர்நோக்கி நிற்கும் கோலம், பிரிவின் துயரம், ஊடலினாற் பிரிவு, கணவனின் நெடும் பயணத்தினால் ஏற்படும் அச்சம் என்னும் நிலைகளையும் இவ் வடிவங்கள் பிரதிபலிக்கின்றன. குறவஞ்சி, கோலாட்டம், வசந்தோற்சவ நடனம் முதலியனவும் சிற்பங்களிலே சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன.

ஓவியங்களில் நடனக்கலை

வாதாபியிலுள்ள மூன்றாம் குடபோகத்திலே நடனக் கோலங்கள் நான்கு ஓவியங்களிலே வரையப்பட்டுள்ளன. முதலாவது சித்திரம் ஒரு அரண்மனைப் பகுதியின் காட்சி போலத் தெரிகின்றது. சிலர் அது இந்திர சபாவின் காட்சி எனக் கொள்வர். எனினும் ஆறாம் நூற்றாண்டுக்குரிய அரண்மனைக் காட்சி ஒன்றின் சித்திரக் கோலமாக அதனைக் கொள்ளலாம். அதிலே பிரதானி ஒருவரின் வடிவம் தெளிவாகத் தெரிகின்றது. அவனைச் சுற்றிப் பணி மக்கள் பலர் காணப்படுகின்றனர். பின்னால் சாளரம் ஒன்றிலிருந்து பலர் பார்த்த வண்ணமாய் உள்ளனர். அவனுடைய இடப் பக்கத்திலே நர்த்தகிகளும் இசை வாணர்களும் உள்ளனர். நர்த்தகிகளின் அபிநயங்கள் இடையறாது நிகழும் ஆட்டத்தினை உணர்த்தும் வண்ணமானவை. அவர்கள் ஒன்றில் இருந்து இன்னொன்றுக்கு மாறி வெவ்வேறு கரணங்களில் ஆடுகின்றனர். அவர்களின் அசைவாற்றல்கள் அதிவேகமானவை. காண்போரை எதிர்நோக்கும் கோலத்திலுள்ள நர்த்தகி கரிஹஸ்த கரணத்தில் ஆடிவிட்டு வேறொரு கரணத்தில் ஆட ஆரம்பிக்கின்றாள். அவளது கரம் ஒன்று கரிஹஸ்தமாக உள்ளது. மற்றைய கரம் நிதம்ப கரணத்தில் இருந்து கபித்த கரணத்துக்கு மாறுகின்றது. முன்பு முழங்கால் அளவில் வளைத்து வீசியகால் நிலத்தின் மேல் உயர்த்தி வேறொரு கரணத்துக்கு மாறுகின்றது. அவள் தனது கையை நகைப்புடன் பார்க்கும் கோலம் தெரிகின்றது. இன்னொரு நர்த்தகி தனது ஆட்டத்தை முடித்துப் பின்புறமாகத் திரும்பி நிற்கின்றாள். இந்தக் காட்சி போட்டியாக ஆடும் நர்த்தகிகளின் வடிவம் போலத் தெரிகின்றது. பின்புறமாகத் திரும்பியவள் கரிஹஸ்த கரணத்தை முடித்துக் கொண்டு பிரேம்கோலித கரணத்திலே தன்னுடன் போட்டியாக ஆடும் நர்த்தகியின் இசைவாணர் தங்கள் கச்சேரியினை முடிக்கும் வரை பார்த்து நிற்கின்றாள். சிற்பங்களிலே வடிப்பதற்கு மிகவும் சிரமமானதாகிய பிரேம்கோலித கரணத்தை வாதாபியிலே வனப்புமிக்க கோலத்தில் வரைந்துள்ளனர்.

தமது காலத்தில் வழமையாகிவிட்ட நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஓவியக் கலைஞர் வாதிபிச் சித்திரங்களை வரைந்துள்ளனர். எட்டாம் நூற்றாண்டு வரையான சாளுக்கியர் காலச்

சிற்பங்களில் நடனம் ஆடுபவரின் உருவத்துடன் நடனத்திற்கு இசைவாக வாத்தியம் ஒலிப்போரின் வடிவங்களும், ஆடலாசிரியனின் கோலமும் சித்திரிக்கப்பட்டிருக்கும். புல்லாங்குழல் வாசிக்கும் பெண்களின் உருவங்களும், ஊர்த்வ மேளம் கொட்டுபவரின் வடிவமும், அவர்களுக்குப் பின்னால் இருந்த வண்ணம் நட்டுவாங்கம் செய்யும் ஆடலாசிரியனின் வடிவமும் அமைந்திருப்பது வழமை.

வாதாபியிலுள்ள சித்திரங்களில் ஒன்று வானிற் பறந்து செல்லும் அப்சரசுகளினதும் வித்தியாதரரினதும் காட்சியாக வரையப்பட்டுள்ளது. வித்தியாதரனின் வடிவம் நூபுரபாதசாரியின் கோலமாய் அமைந்துள்ளது. ஒரு கால் நிலத்தில் ஊன்றிய வண்ணம் அமைந்துள்ளது; மற்றக்கால் பின்னோக்கி வளைத்துத் தூக்கிய நிலையிலே தெரிகின்றது. கிரீடம், புரிநூல் என்பன அணிகலன்களாக விளங்குகின்றன. இடக்கரம் தெளிவாகத் தெரிகின்றது. மைப்பூச்சு சிதைந்துவிட்டதால் வலக்கரம் தெரியவில்லை. பறந்து செல்லுங் கோலத்தில் அப்சரசுகளின் உருவங்கள் தெரிகின்றன. அவர்களின் செயற்பாடுகள் வித்தியாதரனின் செய்கருமங்களை மையகமாகக் கொண்டு நடைபெறும் கோலந் தெரிகின்றது; அப்சரசுகள் எண்மரின் உருவங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. அவர்கள் எல்லோரதும் இடக்கரங்கள் லதாஹஸ்தமாய் அமைந்துள்ளன. வலக்கரங்கள் கபித்தம், ஆலபல்லவம், சூசிஹஸ்தம், கர்த்தரிமுகம் எனப் பலவாறு அமைந்துள்ளன.

இராஷ்டிரகூட மன்னரின் காலத்திலே ஓவியக்கலை சில அம்சங்களில் மேலும் விருத்திபெற்றது. எல்லோராவிலுள்ள கைலாசநாதர் கோயிலிற் சிவனது தாண்டவக் கோலம் சித்திரமாக வரையப்பட்டுள்ளது. சிவனின் உருவத்திலே பல கரங்கள் அமைந்துள்ளன. ஜடாமகுடம், பிரபாமண்டலம் ஆகியவற்றின் உருவங்கள் அழுத்தம் பெற்றுள்ளன. சிவனின் வடிவம் புஜங்கத்ராஸித கோலத்தில் அமைந்துள்ளது.

கல்யாணிச் சாளுக்கியர் காலத்து ஓவியமொன்று மேடக் மாவட்டத்து அந்தோலே தாலுகாவிலுள்ள அல்லதுர்க் என்னுங் கிராமத்துப் புராதனமான கோயிலொன்றிலே காணப்படுகின்றது. அதன் கிழக்குப்புறச் சுவரிலே பர்யங்கிக ஆசனத்தில் அமர்ந்துள்ள லாகுலீசரின் கோலம் ஓவியமாக விளங்குகின்றது. கோயிலின் நடுவிலே, வாசலை நோக்கிய வண்ணமாக

உமாமகேஸ்வரரின் வடிவம் வரையப்பட்டுள்ளது. உயரமான பீடத்திலே இறைவர் பர்யங்காசனக் கோலத்தில் வீற்றிருக்குங் காட்சி தெரிகின்றது. இடப்பாகத்தில் உமையவள் அமர்ந்திருக்குங் கோலந் தெரிகின்றது. மகேஸ்வரனின் வடிவக்தில் ஆறு கரங்கள் தெரிகின்றன. வலது மேற்கரம் அபயகரமானது. தேவியின் வஸ்திரம் இடையின் கீழ் அமைந்திருக்கின்றது. மேலாடை எதுவுங் காணப்படவில்லை. வலப்பக்கத்தில் நந்தியின் உருவம் வரையப்பெற்றுள்ளது. இடது பக்கத்திலே கைகள் இரண்டிலும் ஏதோ சின்னமொன்றினை ஏந்திய கோலத்திற் பிருங்கியின் உருவம் வனப்பற்றுக் காணப்படுகின்றது.

ஹெய்சலர் காலத்து ஏட்டுச் சுவடிகள் சிலவற்றிலே அழகிய சிற்றோவியங்களை வரைந்துள்ளனர். மஹாதவள என்னும் நூற்சுவடியின் 189ஆம் 360ஆம் பக்கங்களில் நடனச் சித்திரங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. முதலாவது ஓவியத்திலே தேவியின் உருவம் அபய, வரத கரங்களோடு அமைந்துள்ளது; சித்திரத்தின் நடுவிலே தீர்த்தங்கரரின் உருவம் அமைந்துள்ளது. அருகிலே சாமரங்கள் ஏந்திய அழகிய கன்னிகளின் உருவங்கள் தெரிகின்றன. அவர்களின் சிகை அலங்காரம் கவர்ச்சியானது. அடர்த்தியான, கருமையான கேசங்களைக் கொண்டையாக முடித்துத் தோழிலே தொங்கும் வண்ணமாக விட்டுள்ள கோலத்தில் உருவங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. அவர்களின் ஸ்தானகக் கோலம் திரிபங்கமானது. இடைகள் வளைந்த கோலத்தில் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. கால்கள் சுவஸ்திகமாகப் பின்னமாகியுள்ளன. அவற்றுக்கு முன்னால் ஆடல் புரியும் யக்ஷியின் வடிவந் தெரிகின்றது.

தமிழகத்தில் நடனக்கலை

பல்லவர் - பாண்டியர் காலம்

இரா. கலைக்கோவன்

முதல் மகேந்திரவர்மரைத் தொடர்ந்து கல்லில் கோயிலமைக்கும் பழக்கம் தமிழ்நாட்டிற் பல்கிப் பெருகியது. குடைவரையிற் தொடங்கிய கற்கோயில் கலை, ஒருகல் தளிகளாய் வளர்ந்து கற்றளிகளாய் மலர்ந்தது. இத்திருக்கோயில்களில் அமைக்கப்பட்ட சிற்பங்களும் செதுக்கப்பட்ட கல்வெட்டுகளும் தமிழர்தம் பண்பாட்டு விளக்கங்களாய்த் திகழ்கின்றன. பல்லவர், பாண்டியர் காலத்து ஆடற்கலை வளர்ச்சியறிய இலக்கியங்களோடு, இச்சிற்பங்களும் கல்வெட்டுகளும் பெரிதும் உதவுகின்றன. இலக்கியங்களும் கல்வெட்டுகளும் ஆடல் வகைகளை அறிய உதவினாலும், ஆடலமைப்பு அறியப் பெருந்துணையாவன சிற்பங்களே.

சங்க காலத்தின் தொடக்கப் பகுதியில் இறைவனைநோக்கியும், இறைவன், ஆடும் மக்கள் மீது இவர்ந்திருப்பன் எனக் கருதியும் (வெறியாட்டு) ஆடல்கள் நிகழ்த்தப்பட்டன. சங்க காலத்தின் இறுதிப் பகுதியில் இறைவனே ஆடுவன் எனும் கருத்து தழைத்தது. காபாலம், பாண்டரங்கம், கொடுகொட்டி முதலில் ஆடல்களைச் சிவபெருமான் நிகழ்த்தினார் எனவும் மல்லாடல், குடக்கூத்து போன்றவற்றைத் திருமால் நிகழ்த்தினார் எனவும் நம்பினர்.

சங்கம் மருவிய காலத்தில் இவற்றோடு மேலும் சில ஆடல் வடிவங்கள் இறைவன் ஆடிய ஆடல்களாக முத்திரையிடப் பெற்றன. அவற்றுள் மக்கள் ஆடல்களாக இருந்த பேடியாடல், துடியாடல் என்பனவும் அடங்கும் பெரும்பகுதி வாழ்க்கை நிகழ்வுகளைப் பாடுபொருளாய்க் கொண்டு சிறுபகுதி, இறையருள் வேண்டியும் மக்கள் ஆடலாய் நிகழ்ந்த குரவைகூட சங்கம் மருவிய காலத்தில் முற்றிலும் இறை நோக்கிய, இறை பற்றிய ஆடலாக மாறியது. கண்ணனும் நப்பின்னையும் எரு மன்றத்தில் ஆடிய பாலசரித நாடகங்களைப் பின்பற்றியே தாம் ஆடுவதாக ஆய்ச்சியர் நம்பினர். குன்றக் குறவரோ முருகனின் பல்வேறு அருஞ் செயல்களைப் பாடிப்பரவிக் குரவையாடினர். இந்த இறைநோக்கு நிலை பல்லவர், பாண்டியர் காலத்திலே பல்கிப் பெருகியது.

சங்க காலத்தின் பிற்பகுதியில் மூன்று ஆடல்களை நிகழ்த்தியவராகக் காட்டப்பெறும் சிவபெருமான், பல்லவர், பாண்டியர் காலத்தில் ஆடல் தெய்வமாக உயர்த்தப்பட்டார். இந்த நிலை சங்கம் மருவிய காலத்திலேயே தொடங்கிவிட்டதெனலாம். சிலப்பதிகாரத்தின் வழக்குரை காதையில் இதற்கான முதலாவது தடயத்தைக் காணமுடிகிறது. இறைவனுக்கும் காளிக்கும் நிகழ்ந்த ஆடற்போட்டியை இளங்கோவடிகள் குறிப்பிடுகிறார். சங்கம் மருவிய காலத்தைச் சேர்ந்த அருளாளரான திருமூலரும் இதைக் குறிப்பிடுகிறார்.

திருமூலரின் திருக்கூத்துத் தரிசனம் சிவபெருமானை ஆனந்தக் கூத்தராக அறிமுகப்படுத்துகிறது. திருமூலரைப் பின்பற்றிக் காரைக் காலம்மையாரும் தம்முடைய மூத்த திருப்பதிகங்களிற் சிவபெருமானின் ஆடலைப் பலபடப் புகழ்ந்து பாராட்டியுள்ளார். இறைவனை ஆடும் காடரங்கு, அணங்கு ஆடும் காடு என்று சுட்டும் அம்மை, அங்கு இறைவன் காலுயர் வட்டணையிட்டு நட்டமாடியதாகக் குறிப்பிடுகிறார். இந்த ஆடலுக்குரிய இசைக் கருவிகளாகப் பன்னிரண்டு இன்னியங்கள் இயங்கின. இளங்கோவடிகளையும் திருமூலரையும் அடியொற்றிச் சம்பந்தர் இவ்வாடற் போட்டியைச் "சொக்கத்தே நிருத்தத்தே தொடர்ந்த மங்கை" என்று தம்முடைய பதிகமொன்றிலே பதிவு செய்துள்ளார்.

சொக்கம், நிருத்தம் எனும் இருவகை ஆடலும் முறையே சுத்த நிருத்தம், அபிநயக்கூத்து என்பனவாகும். இவ்விரண்டிலும் சிவபெருமான் காளியை வென்று, அவரது சினத்தீயை அழித்து, உலக உயிர்களைக் காப்பாற்றினாரென்று சம்பந்தர் குறிப்பிடுகிறார். சிவபெருமானின் இந்த ஆடல்நாயக நிலையும், ஆடிப்பாடி இறைவனை வழிபடுதலே சிறப்புடையதெனும் பொருள்பட ஆழ்வார்களும் நாயன்மார்களும் பாடல்களை இயற்றியமையும் மக்களிடையே ஆடற்கலை மிகுந்த செல்வாக்குப் பெறவழியமைத்தனவெனலாம். இறைக்கோயில்கள் அனைத்திலும் ஆடல் நிகழ்ச்சிகள் இடம்பெற்றன. ஒவ்வொரு கோயிலுக்கும் தனித்தனியே ஆடல் மகளிர் இருந்தனர். அவர்களைக் கல்வெட்டுகள் கூத்தியர் என்று குறிக்கின்றன. கோயில்களில் ஆடற்கலை சிறக்க வளர்ந்ததை அங்குள்ள சிற்பங்களால் அறிய முடிகிறது. இச்சிற்பங்கள் சிவபெருமானைப் பல்வேறு ஆடற்கோலங்களிற் காட்டுவதுடன் அந்நாளைய ஆடற் கலைஞர்களையும் வெளிச்சத்திற்குக் கொணர்கின்றன.

ஆடற் கல்வி

பல்லவர், பாண்டியர் காலத்தில் ஆடற்கல்வி கலைவல்ல ஆண்களாலும் பெண்களாலும் வழங்கப்பட்டது. "ஆசில் பாடல் அமிழ்துறழ் நல்யாழ்க் கேள்வி நுனித்த கீத வித்தகத்து ஆசாரியராய்" விளங்கிய ஆசான்கள் ஆடலுக்காய் அமைந்த அரங்குகளில் ஆடற் கலையைப் பயிற்றுவித்தனர். அவர்கள், "யாழும் குழலும் அரிச்சிறு பறையும் தாழமுழவும் தண்ணுமைக் கருவியும் இசைச்சுவை தரீஇ எழுபவும் எறிபவும் விசைத்தறி பாண்டிலொடு வேண்டுபவ பிறவும் கருவியமைந்த" குழுவொடு இருந்து ஆடல் கற்றுத் தந்தனர்.

அரங்கியல் மகளிர்க்கு ஆடல் வகுக்கும் தலைக்கோல் பெண்டிர்" எனும் பெருங்கதைப் பாடலடியால் சங்கம் மருவிய காலத்தில் ஆடல்வல்ல மகளிர்க்கு வழங்கப்பட்ட தலைக்கோல் பட்டம் பல்லவர், பாண்டியர் காலத்தில் தொடர்ந்ததையும், அப்பட்டம் பெற்ற பெண்டிர் ஆடலாசிரியர்களாகத் திகழ்ந்தமையையும் அறியமுடிகிறது. ஆடல் கற்றுக் கொடுத்ததுடன் திகழ்ந்தமையையும் அறியமுடிகிறது. ஆடல் கற்றுக் கொடுத்ததுடன் அரங்க நிகழ்ச்சிகளின் அமைப்பாளர்களாகவும் விளங்கிய அவர்கள் நடநவில் மகளிரென்றும் அழைக்கப்பட்டனர்.

"பாடல் நெறி நின்றான், ஆடல் நெறி நின்றான்" எனும் பதிக அடிகள் இசையும் ஆடலும் கற்க நெறிமுறைகள் இருந்தமையையும், "நட்டம் பயில்கின்ற", "நட்டம் பயின்றாடும்", "பாடல் இசைகொள்கருவி பலவும் பயில்வார்" எனும் பதிக அடிகள் அந்நெறிமுறைகளின்படி நின்று பாடல், கருவிசை, ஆடல் ஆகியன பயிலப்பட்டமையையும் தெளிவுறுத்துகின்றன. ஆடற் கலைக்குப் பாடலும், கருவியிசையும் இன்றியமையாதனவாய் இருந்தமையால் அவற்றைக் கற்பது ஆடற் கலைஞர்களுக்குக் கடமையாக அமைந்தது. பண்துளங்கப் பாடல் பயில்வதும், பண்ணொடு யாழ், வீணை பயில்வதும், அவற்றின் தாளத்திற் கேற்ப ஆடல் பயில்வதும் உரிய ஆசிரியர்களின் துணையுடன் நடந்தன.

பல ஊர்களில் ஆடற் கல்வி புகட்டிய நிறுவனங்கள் இருந்தமையைத் தேவார ஆசிரியர்களின் பதிகங்கள் வழி அறிய முடிகிறது. "கலையஓ அல்குற் கன்னியர் ஆடுந்துரையூர்", "நட்டக் கொட்டு ஆட்டறா நல்லூர்ப் பெருமணம்", "அரங்கேறிச் சேயிழையார் நடம் பயிலும் திருவையாறு" எனும் பதிக அடிகள் ஆடற்கலை மிகப் பரவலாகப் பயிற்றுவிக்கப்பட்டமையை நிறுவ வல்லன.

பல்லவர், பாண்டியர் காலத்தில் ஆடற் கலைக்கென நூல்கள் பல இருந்தன. அவற்றுள் பரதர் எழுதிய நாட்டிய சாத்திரமும், பெருங்கதை சுட்டும் நாடகநூலும் குறிப்பிடத்தக்கன. அதிரண சண்டேசுவரக் குடைவரையிற் காணப்படும் இராசசிம்மப் பல்லவரின் கல்வெட்டு பரதரைக் குறிப்பிடுகிறது. பரதரின் நாட்டிய சாத்திரம் தமிழ்நாடு முழுவதும் பெருமளவிற் பயிலப்பட்டுப் பின்பற்றப்பட்டமைக்குப் பல்லவர், பாண்டியர் காலச் சிற்பங்களும், ஓவியங்களும், செப்புத் திருமேனிகளும் சிறந்த சான்றுகளாகத் திகழ்கின்றன. தேவார ஆசிரியர்களின் புயங்கராக மாநடம், சதுர நடம் போன்ற சொற்றொடர்களும் இக்கருத்தை வலியுறுத்துமாறு அமைந்துள்ளன.

தொல்காப்பியத்திற் கூத்தரென்றும் விறலியரென்றும் அறியப்பட்ட ஆடற் கலைஞர்கள், சங்க காலத்தில் கோடியர், வயிரியர், விறலியர், ஆடுகள மகளிர் எனப் பல விதமாக அழைக்கப்பட்டனர். என்ன காரணத்தாலோ சங்க காலத்தில் கூத்து, கூத்தர் என்னும் சொற்கள் மிக அருகியே வழங்கப்பட்டன. சங்கம் மருவிய காலத்திற் கோடியர், வயிரியர், விறலியர் என்னும் சொற்கள் மறைய, நாடகக் கணிகை எனும் சொல் வழக்கிற்கு வந்தது, கூத்து, கூத்தியர் எனும் சொற்களும் இக்கால இலக்கியங்களில் விரவிக் கிடக்கின்றன. இதே நிலையைத்தான் பல்லவர், பாண்டியர் காலத்திலும் பார்க்க முடிகிறது. சங்ககாலத்தில் ஆடற் கலைஞர்களைக் குறிக்கும் வகையில் பெருவழக்காயிருந்த கோடியர், வயிரியர், விறலியர் என்னும் சொற்கள் சங்க காலத்தோடு வழக்கிழந்துவிடுகின்றன. பாணர் என்ற சங்கச் சொல்வழக்கு மட்டும் சோழர்கள் காலம் வரை தொடர்ந்தது.

ஆடல் வகைகள்

பல்லவர், பாண்டியர் காலத்துக் கோயில்களிற் காணப்படும் ஆடற் சிற்பங்கள் சொக்கம் வகை ஆடலே தமிழ்நாட்டில் மிகப் பரவலாகப் பயிலப்பட்டு ஆடப்பட்டதை உணர்த்துகின்றன. மகேந்திரவர்மர் காலக் குடைவரையாகக் கருதப்படும் சீயமங்கலம் அவனிபாஜன பல்லவேசுவர கிருகத்தின் முகப்புத்தூண் ஒன்றின் மேற்சதுரத்தில், சிவபெருமானின் புஜங்கத்ராசிதக் கரணக்கோலச் சிற்பம் காணப்படுகிறது. இராசசிம்ம பல்லவரின் கற்றளிகளிற் சிவபெருமானின் குஞ்சிதம், லலாடதிலகம், புஜங்கத்ராசிதம் ஆகிய கரணங்கள் இடம் பெற்றுள்ளன. அவற்றுட் குஞ்சிதம் குறிப்பிடத்தக்கது. இராசசிம்மரின் அனைத்துக் கற்றளிகளிலுமே பல்வேறு அளவுகளால்,

பல்வேறு இடங்களில் இக்கரணச்சிற்பம் இடம்பெற்றுள்ளது. காஞ்சிபுரம் கயிலாசநாதர் கோயிலிற் காணப்படும் குஞ்சிதக் கரணச் சிற்பங்கள் பேரளவின.

பனைமலை தாளகிரீசுவரர் கோயிலில் இக்குஞ்சித கரணம் ஓவியமாக வரையப்பட்டுள்ளது. காஞ்சிபுரம் வைகுந்தப் பெருமாள் கோயில் உள்மண்டபத் தூணொன்றிலே குஞ்சித கரணம் காட்டும் பெண்ணொருவரின் சிற்பம் கள ஆய்வின்போது கண்டறியப்பட்டது. இக்கண்டுபிடிப்பினாற் பல்லவர் காலத்தில் இக்கரணங்கள் ஆடற் கூத்தியரால் ஆடப்பெற்றமை உணரப்படும்.

சிவபெருமானின் லலாடதிக கரணக்கோலச் சிற்பங்கள் இராசசிம்மர் காலக் கற்றளிகளான இறவாதான் ஈசுவரம், பிறவாதான் ஈசுவரம், கயிலாசநாதர் கோயில் ஆகியவற்றிலே காணப்படுகின்றன. இவற்றுட் சில பேரளவினவாக உள்ளன. புஜங்கத்ராசித கரணக்கோலச் சிற்பங்கள் காஞ்சிபுரம் கயிலாசநாதர் கோயிலிலும், பாண்டியர் கற்றளியான திருப்புத்தூர் திருத்தளிநாதர் கோயிலிலும் இடம்பெற்றுள்ளன. பல்லவர் பகுதியிற் சீயமங்கலம் குடைவரையையடுத்து புஜங்கத்ராசித கரணச்சிற்பம் காணப்படுவது காஞ்சிபுரம் கயிலாசநாதர் கோயில்தான். பாண்டியர் பகுதியில் இச்சிற்பம் திருப்புத்தூர் திருத்தளிநாதர் கோயிலில் முதன் முதலாகத் தென்படுகின்றது. பின்னாளில் மிகப் பரவலாகச் சோழர்தம் கோயில்களில் இடம்பெற்ற இச்சிற்பவடிவம் மிக அருகியே பல்லவர், பாண்டியர் கோயில்களிற் பார்வைக்குக் கிடைக்கிறது.

சிவபெருமானின் அர்த்தஸ்வஸ்திகக் கரணக்கோலச் சிற்பங்கள் காஞ்சிபுரத்திலுள்ள மதங்கேசுரத்திலும், முக்தேசுவரத்திலும், கயிலாசநாதர் கோயிலிலும் காணப்படுகின்றன. இதே அர்த்தஸ்வஸ்திக கரணக்கோலம் முற்பாண்டியர் காலத்தனவான குன்றக்குடிக் குடை வரையிலும், செவல்பட்டிக் குடைவரையிலும் காணப்படுகிறது. முற்பாண்டியர் குடைவரையான திருமலைபுரத்திற் சிவபெருமானின் மண்டலநிலை ஆடற் சிற்பமும், திருப்பரங்குன்றம் குடைவரையில் சிவபெருமானின் சதுரகரண ஆடற் சிற்பமும் இடம்பெற்றுள்ளன.

காஞ்சிபுரம் கயிலாசநாதர் கோயிலிலும், திருப்பட்டூர்க் கயிலாசநாதர் கோயிலும் சிவபெருமானின் ஊர்த்வஜாநு கரணக்கோலச் சிற்பம் காணப்படுகிறது. அதே கரணத்தில் அமைந்த சிவபெருமானின் செப்புத்திருமேனியொன்று கூரத்திற் கண்டெடுக்கப்பட்டுச் சென்னை அருங்காட்சியகத்திற் பார்வைக்கு வைக்கப்பட்டுள்ளது. காஞ்சிபுரம் வைகுந்தப் பெருமாள் கோயிலிலும் தான்தோன்றீசுவரத்திலுமுள்ள ஆடற்

சிற்பங்கள் குறிப்பிடத்தக்கன. முற்பாண்டியரின் சித்தன்ன வாசல் ஓவியங்களில் ஆடல் நிலையில் இரு பெண்களின் சிதைந்த தோற்றங்கள் காணப்படுகின்றன. திருமலைபுரக் குடைவரைக் கூரையிற் காணப்படும் ஓவியத்திலுள்ள ஆடற் குழுவில் இரு பெண்கள் இடம் பெற்றுள்ளனர். பாகூரிலுள்ள சிவன் கோயிலிற் காணப்படும் மகளிர் சிற்பங்கள் ஸ்வஸ்திகக் கரணச் சிற்பங்களின் பல்வகை நிலைகளில் அமைந்துள்ளன.

பல்லவர், பாண்டியர் கைவண்ணத்தில் எழுந்த குடைவரைகள், கற்றளிகள் ஆகிவற்றிற் காணப்பெறும் கரணச் சிற்பங்கள், சாந்திக் கூத்தின் ஒரு பிரிவான சொக்கம் அக்கால கட்டக் கோயில்களிற் பெற்றிருந்த செல்வாக்கை உணர்த்துமாறு உள்ளன. தேவார ஆசிரியர்களின் பாடலடிகளும் இதை உறுதிப்படுத்துகின்றன. சிவபெருமானைப் பற்றிப் பாடுமிடத்தில் "சொக்கம் பயின்றீர்" என்று அப்பரும் "சொக்கமது ஆடியும் பாரிடஞ் சூழ்தரும் நக்கர்" என்று சம்பந்தரும் பாடுவது இங்கு நினைவு கூரத்தக்கது.

நிருத்தம் என்னும் ஆடல்வகையும் பல்லவர், பாண்டியர் காலத்திற் பரவலாக வழக்கில் இருந்தது. தேவார ஆசிரியர்கள் சிவபெருமானை நிருத்தன் என்று அழைத்து மகிழ்கின்றனர். "நிருத்தனார் நிருத்தஞ்செய்ய" என்பார் திருநாவுக்கரசர். "சொக்கத்தே நிருத்தத்தே தொடர்ந்த மங்கை" என்று சம்பந்தர் குறிப்பிடுகின்றார். நிருத்தம் என்பது அபிநயத்தோடு கூடிய ஆடலாகும். சாந்திக்கூத்தின் வகைகளுள் ஒன்றாய் அடியார்க்கு நல்லார் குறிப்பிடும் அவிநயக் கூத்தே நிருத்தமாகும். கதை தழுவாது, பாட்டின் பொருளுக்கேற்பக் கைகாட்டி வல்லபம் செய்யும் கூத்தாக அது அமைந்தது. "ஆடற் கூத்தினோடு அபிநயம் தெரிவோர்" என மணிமேகலை சுட்டாலால், அபிநயம் இல்லாமல் ஆடற்கூத்து நிகழ்ந்தமையும், அபிநயம் தனிப்பெரும் கலையாக வளர்ந்தமையும் அறியற்பாலன. அபிநயம் இல்லாத ஆடற் கூத்தாக மணிமேகலை சுட்டுவதே சம்பந்தர் குறிப்பிடும் சொக்கமாகும். அபிநயத்தோடு கூடிய ஆடற் கூத்தே நிருத்தம். இவ்விரண்டும் சாந்திக் கூத்தின் இரு வகைகளாக அமைந்தன. "நிருத்தம் பழம்படி ஆடும்", எனும் அப்பரின் பதிக அடியால், அவர் காலத்தில் நிருத்தம் சில புதிய உத்திகளையும் பெற்றமைந்ததை உணரலாம்.

பல்லவர், பாண்டியர் காலத்தில் நாடகம் சிறப்புற்று விளங்கியதைத் தேவார ஆசிரியர்களும், பெருங்கதை ஆசிரியரும் நன்கு எடுத் துரைக்கின்றனர். தலைக்கோல் பட்டம் பெற்ற ஆடல் மகளிரில் அனுபவம்

நிறைந்த பெண்கள் நாடகக் கணிகையராய்ச் சுட்டப்பெறுகின்றனர். நாடக மகளிர் அந்நாளிற் பலராய் இருந்தமையை நாடக மகளிர் நாலெண்பதின்மர் எனும் பாடலடி உணர்த்தும். அரசர்களின் அரண்மனைகளில் நாடகம் ஆடவல்ல கலைஞர்களைக் கொண்ட பல்வேறு குழுக்கள் இருந்தன. இறைவனைச் சொக்கன், நிருத்தன் என அழைக்கும் தேவார ஆசிரியர்கள், அவரை நாடகமாடி என்றும் குறிப்பிடுகின்றனர். இரவுக் கூத்தாடும் இறைவனின் காலை அந்தி நாடகக் கால் என்று அப்பர் குறிப்பார்.

மத்தவிலாசப்பிரகசனம், பகவத்தஜ்ஜுகம் எனும் எள்ளல் வகை நாடகங்களை முதலாம் மகேந்திரவர்மரின் மாமண்டூர்க் குடைவரைக் கல்வெட்டு குறிப்பிடுகின்றது. இவையிரண்டுமே இன்று பார்வைக்குக் கிடைக்கும் நூல்களாகும். இவற்றுள் மத்தவிலாசப்பிரகசனம் சமய வாதிகளின் ஒழுக்கக்கேடுகளை விவரிக்கும் சீரிய நாடகமாக விளங்குகிறது. இந்நாடகத்தின் சில காட்சிகளைப் போல அமைந்த பல்லவர் கால ஆடற்சிற்பங்கள் காஞ்சிபுரம் தான்தோன்றீசுவரம் கோயிற் சுவரிலே காணப்படுகின்றன. இச்சிற்பங்கள் குழு ஆடல்களைச் சித்திரிக்கின்றன. குடியும் காமமும் வெளிப்படும் நிலையில் அமைந்திருக்கும் இவ்வாடற் சிற்பங்கள் அக்கால வாழ்வியல் போக்குகளையும் விளக்குமாறு அமைந்துள்ளன. இதே போன்ற பல்லவர் கால ஆடற்சிற்பத் தொகுதிகள் காஞ்சிபுரம் கச்சபேசுவரர் கோயிலிலும் காணப்படுகின்றன. இவை சமயஞ் சார்ந்த ஆடவரின் ஆடல்கள் போல் அமைந்துள்ளன.

பிற ஆடல்வகைகள்

சொக்கம், நிருத்தம், நாடகம் எனும் ஆடல் வகைகளைப் போல வேறு பல ஆடல் வகைகளையும் திருமுறைகள் எடுத்துரைக்கின்றன. அவற்றுள் குனித்தலும், படுதமும் குறிப்பிடத்தக்கன. குனித்தல் என்பது வளைந்தாடும் கூத்தாகும். இதைச் சம்பந்தரும் அப்பரும் திருமூலரும் குறிப்பிடுகின்றனர். கால்களிற் கழலும், சிலம்பும் ஒலிக்க இவ்வாடல் நிகழ்ந்தது. இதற்குக் குழலும், கல்லவடம், கொடுகொட்டி எனும் தோற் கருவிகளும் இசை தந்தன. படுதம் பெயர்ந்தாடும் கூத்தாகக் குறிக்கப்படுகிறது. இதற்குப் பாடலும் இருந்ததாகச் சம்பந்தர் குறிக்கிறார். வட்டணையாடல் தேவார ஆசிரியர்களால் குறிக்கப்படும் மற்றோர் ஆடலாகும். இதைப் பஞ்சமரபு நான்காய்ப் பகுக்கும்.

கபாலக்கூத்து, பாண்டரங்கம், குணலை, பிச்சாடல் என்பன அந்நாளில் வழக்கிலிருந்த பிற ஆடல் வகைகளாம். அவற்றுள் குணலை வரிக் கூத்துக்களுள் ஒன்றாய் அடியார்க்கு நல்லாராற் சுட்டப்படுகிறது. வீராவேசமாகக் கொக்கரித்து ஆடும் ஆடலாக அதைத் தமிழ்ப்பேரகராதி சுட்டுகிறது. "கையிற் கபாலமேந்தியப் பல்கீதம் பாடினான் காண், ஆடினான் காண்" என்று அப்பரின் பதிகம் கபாலக்கூத்தை வர்ணிக்கிறது. இக்கபாலக் கூத்து கலித்தொகை காட்டும் காபாலத்தின் தொடர்ச்சியெனக் கருதலாம்.

சங்கம் மருவிய காலத்திற் பதினொரு ஆடல்களுள் ஒன்றாக வகைப்படுத்தப்பட்ட பாண்டரங்கம் கலித்தொகை காலம் தொடங்கித் தொடர்ந்தாடப்பட்டு வந்த ஆடலாகும். பல்லவர், பாண்டியர் காலத்திலும் இவ்வாடல் வழக்கிலிருந்தது. மரக்கால் கூத்தர் என்னும் பெருங்கதைச் சொல்லாட்சி, பதினொரு ஆடல்களில் ஒன்றான மரக்கால் ஆடல் இக்காலத்திற் பயிலப்பட்டதை உணர்த்துகிறது. "பாவையொரு பாகநிலை செய்து அல்லெரிகை ஏந்தி நடமாடும் சடையண்ணல்" என்னும் சம்பந்தரின் பாடலடி கொடுகொட்டியாடலும் வழக்கிலிருந்ததைச் சுட்டுவதாகக் கொள்ளலாம். பல்லவர் கால இலக்கியமான நந்திக் கலம்பகம் மதங்கியாராடலைக் குறிக்கிறது.

குரவை, மக்கள் ஆடலாய்த் தொடர்ந்து. குரா மர நிழலிலும், விள மரக் காவினுளும் மலைப்பகுதிகளிலும் இவ்வாடல், கொண்ட கோலத்தோடும், பரவை அல்குலில் பல்காசு பரளவும், கோல்வளை ஒலிக்கப் பிணைந்த நிலையிலும், மலைவளம் பாடிப் பேரொலியுடன் மகிழ்ந்தாடப்பெற்றது.

முன், பின் தேர்க்குரவைகள், வாளமலை, வள்ளிக்கூத்து போன்ற புறஞ்சார்ந்த கூத்துகளும் இக்காலத்து நிகழ்ந்தன வெனக் கருதுமாறு புறப்பொருள் வெண்பாமாலையின் பாடல்கள் சில அமைந்துள்ளன. சங்க காலத்துத் துடிக்கூத்தும் போர்வீரர், ஆடல் மகளிர் ஆடிய கூத்துகளாய் இக்காலத்தில் தொடர்ந்தது.

ஒப்பனை

குரவையாடிய இளம்பெண்கள்,

"முன்துறை ஈண்டிய குன்ற வெண்மணல்
எக்கர் மீமிசைத் தொக்கொருங் கீண்டி
நுண்ணுயிர் வெண்டுகள் குடங்கையின் வாரி
இலைப்பூண் சுவைஇய எழுதுகொடி ஆகத்து
முலைக்கச் சிளமுலை முகத்திடை அப்பிக்" குரவையாடினர்.

அவர்தம் கைகளில் கோல்வளைகள் இருந்தன. பரந்தகன்ற அவர்தம் அல்குலைக் காசுகள் கோத்த அணிகலன்கள் அலங்கரித்தன. மலர்களைப் பறித்து மாலைகளாய்த் தொடுத்து அவற்றை அணிந்தபடி கோலம் பூண்டு ஆடினர். இருந்த கோலத்தோடு ஆடியவர் சிலர்.

பல்லவர், பாண்டியர் காலத்தில் ஆடல் நிகழ்த்துவாருக்கு ஒப்பனை செய்வதற்கென்றே மகளிர் இருந்ததைப் பெருங்கதை உணர்த்துகிறது. இவர்கள் வண்ணமகளிர் என்றழைக்கப்பட்டனர். முக்கியமான விழா நிகழ்ச்சிகளின் போது மகளிரை அலங்கரிப்பது இவர்தம் பணியாக இருந்தது. நீராட்டுவதில் தொடங்கி உடை, அணி கலன் தேர்ந்து அணிவிப்பது வரை இவர்கள் பங்களிப்பு இருந்தது. அகிலின் குழம்பில் எழுதுகோல் தொட்டு மார்பகத்தே கொடி வரைந்து கொள்ளுதல் இன்றியமையாத ஒப்பனையாகக் கருதப்பட்டது. "சாதிங்குலிகம் ஆதியாகச் சுட்டிச் சுண்ணமொடு மட்டித்துக் கலந்த குங்குமக் கொழுஞ்சேறு கூடக் குழைத்திட்டு இந்திர வில் நெகிழ்ந்து உருகியாங்கு நீடுர வழியின் ஊடுமிர்ந்தொழுகிப் பிணர்முரிப் பட்டுடைப் பெருநல அல்குல் காசு நிழற் காட்டு மாசின்மாமை ஆவி நுண் துகில் அணிநல நனைப்பப் பூவினுள் பிறந்த புனையிழை போல" ஒப்பனை செய்து மகளிர் ஆடினர்.

அரண்மனை ஆடலரசியர் சந்தன நறு நீரிற் குளித்து, தந்தச் சீப்பில் தலை வாரி, கருங்குழல் கட்டி, தூய பொன்னால் செய்யப்பட்ட தலையணிகள், நெற்றிச்சுட்டி, காதணிகள் அணிந்து, ஒற்றைக் கொடி, முத்துக்கொடி, பொன்வடம் ஆகியவற்றைக் கழுத்தில் அணிந்து, தோளில் கொடியெழுதி, இடையில் பைம்பூண் சுடரும் பட்டாடை உடுத்திக் கால்களில் கிண்கிணி, பாடகம் அணிந்து ஆடவந்தனர்.

நறுங்கொன்றை, மத்தம், வள்ளி சூடி, மெல்லடிகளில் பாடகமும், மென்கைகளில் சூடகமும் அணிந்து, செவிகளில் பொன்னோலையும் பொற்குழையும் பூண்டு சிலர் ஆட, மேற்கைகளில் கங்கணங்களும் கீழ்க்கைகளில் வளைகளும் அணிந்து பாதங்களில் கிண்கிணித்திரள், செறி பாடகம், சிலம்பு கொண்டு, கண்டிகையும் கடிசூத்திரமும் உரிய இடங்களில் திகழப் பட்டிணைய அகல் அல்குல் இழைகளால் மின்ன வேறு சிலர் ஆடினர். சந்தனம் உடலில் பூசி, வெண்பொடி முகத்தில் பூசி, உடைதாழ, சிலம்பார்க்க ஆடிய இவர்தம் கோலச் சடைகள் நெய்பூசி முடிக்கப்பெற்றிருந்தன. அத்தியாளி எழுதப்பெற்ற வீரக்கழல், புலித்தோலாடை அணிந்து, மார்பில் வெண்பொடி பூசி இறையாடல்களை ஆடியவர்களும் இருந்தனர்.

பாடுநர், கவிஞர், இசையாசிரியர்கள்

பல்லவர், பாண்டியர் காலத்தில் இசைக்கலை பெரு வளர்ச்சியுற்றது. ஆழ்வார்களும் நாயன்மார்களும் மேற்கொண்ட நடைப் பயணங்கள் அனைத்துமே பாடலுடன் நிகழ்ந்ததால் இறை நோக்குடைய பாடல்கள் பலவாய்ப் பிறந்தன. கோயில்கள் அமைந்திருந்த ஒவ்வோர் ஊருக்கும் பாடல் இருந்தது. அந்தந்த ஊரின் இயற்கை வளம், சமய நிலை, இறைச் சிந்தனைகள், சமுதாயச் செய்திகள் என அப்பாடல்கள் அமைந்தமையால் அவற்றை விரும்பிப்பயின்று பாடுவாரின் எண்ணிக்கையும் மிகுதியானது.

பெண்கள் அதிக அளவில் இசையாசிரியராகவும், கவிஞர்களாகவும், பாடகர்களாகவும் திகழ்ந்தமையைத் திருமுறைக் குறிப்புகளால் அறிய முடிகிறது. ஒவ்வோர் ஊரிலும் பாடல் நிகழ்ச்சிகளும், ஆடல் நிகழ்ச்சிகளும் இடம்பெற்றன. "பாவியல் பாடல் அறாத ஆவூர்", "தேனார் மொழியார் திளைத்தங்கு ஆடித்தி கழும் குடமூக்கு", "மாடமலி சூலிகையில் ஏறி மடவார்கள் பாடல் ஒலி செய்ய மலிகின்ற பழுவூர்", எனும் சம்பந்தரின் பாடல்கள் இதை மெய்ப்பிக்கும். மகளிர் கடிகுறிஞ்சிபாடி முருகன் பெருமை பேசினர். மொந்தை, குழல், முழவு, தாளம், வீணை முதலிய இசைக் கருவிகளின் கூட்டிசைக்கேற்ப வாய்மூரி பாடினர். இத்தூமொழிப் பெண்கள் சுருதிபாடியும், படிதம் பல பாடியும், கந்தருவம் பாட்டிசையிற் காட்டியும், முனி பாடியும், நானாவிதம் பாடியும் ஆடினர்.

"பண்ணின் நல்ல மொழியார் பவளத்துவர் வாயினார்
எண்ணின் நல்ல குணத்தார் இணைவேல் வென்ற கண்ணினார்
வண்ணம் பாடிவலி பாடித்தம் வாய்மொழி பாடவே" என்று திருவையாற்றுப் பெண்களைப் போற்றுகிறார் சம்பந்தர். இவர்கள் பண்ணின் நேர்மொழி மங்கையர் என்றும் போற்றப் பெறுகின்றனர். வரிமுரி என்றொரு பாடல் வகையும் இவர்களாற் பாடப்பட்டது.

கருவிக் கலைஞர்கள்

முன்னெப்போதும் இல்லாத அளவிற்குப் பல்வகைப் புதிய இசைக் கருவிகள் பல்லவர், பாண்டியர் காலத்திற் குறிக்கப்படுகின்றன. இவ்விசைக் கருவிகள் தனித்தனியாகவும் ஒருங்கிணைந்தும் ஆடலுக்குத் தாளம் தந்தன. தோல், துளை, நரம்பு கஞ்சக் கருவிகளென அமைந்த இவ்விசைக் கருவிகளுடன் மிடறும் சேர்ந்து எழுப்பிய ஒலியினைப் பஞ்சமாசப்தம் எனக் கல்வெட்டுகள் குறிப்பிடுகின்றன.

தோல் கருவிகளுள் முழவு சிறப்பிடம் பெற்றது. இது பல்லவர், பாண்டியர் காலத்தில் மிகப் பரவலாகப் பயன்படுத்தப்பட்டதைப் பதிகங்களும் சிற்பங்களும் தெளிவாக்குகின்றன. முழவம் முறையாகக் கற்று தரப்பட்டதையும் முழவியக்கிய கருவிக் கலைஞர்கள் உடன் இணைந்த கருவிகளுக்கேற்ப முழவை அடக்கியும் அதிரவும் வாசித்ததையும் பதிக அடிகள் உணர்த்துகின்றன. "கட்டுவட மெட்டு முறு வட்டமுழ வத்தில் கொட்டுகர மிட்டவொலி தட்டும்" எனும் பாடலடி முழவின் அமைப்பையும், அதை இயக்கிய விதத்தையும் விளக்குமாறு அமைந்துள்ளது.

முழவுகளில் குடமுழவு குறிப்பிடத்தக்க சிறப்புடையது. சங்கம் மருவிய காலத்தில் வழக்கிற்கு வந்த இவ்விசைக்கருவி சொக்கம், நிருத்தம் வகை ஆடல்களுக்குப் பெரிதும் பயன்படுத்தப்பட்டது. இக் குடமுழவச் சதிவழியே கூத்தாடக் கலைஞர்கள் பயின்றிருந்தனர். குடமுழவைப் பல்லவர் காலக் கற்றளிகளிலுள்ள சிவபெருமானின் ஆடற் சிற்பங்களிற் காணமுடிகிறது.

மொந்தை திருமுறைகளிற் பரவலாகக் குறிக்கப்பட்டுள்ளது. இதை இயக்கத் தனியே கலைஞர்கள் இருந்தபோதும், ஆடுவாரே இதைக் கொட்டியபடி ஆடினரெனச் சம்பந்தர் குறிப்பிடுகிறார். சொக்கம், நிருத்தம் வகை ஆடல்களில் மொந்தை மிகுதியாகப் பயன்படுத்தப்பட்டதைக் காஞ்சிபுரத்திலுள்ள கயிலாசநாதர் கோயிற் சிற்பங்கள் கொண்டு அறியமுடிகிறது. பறை என்ற தோற்கருவி வாராற் பிணைக்கப்பட்டிருந்தது. இதைத் தோளில் மாட்டிக்கொண்டு முழக்கினர். "பறை நவின்ற பாடலொடு ஆடல் பேணி", "கொட்டும் பறை சீரால் நட்டம் பயின்றாடும்" எனும் திருமுறை அடிகள் ஆடலுக்குப் பறை தனிக் கருவியாக இயங்கியதைத் தெளிவு படுத்துகின்றன. பறையின் ஒலியொடு பாடலும் ஆடலும் இணைந்தும் நிகழ்ந்தன. பறை கூட்டிசையிலும் இடம் பெற்றதைப் "பறையும் அதிர்குழுலும்", பறையும் சிறுகுழலும் யாழும்.... பயிற்றவே", "ஆடும் பறைச் சங்கொலியோடு" எனும் பதிக அடிகள் நிறுவுகின்றன.

தண்ணுமை சங்க காலத்திலிருந்து வழங்கி வரும் தோற் கருவியாகும். அதனுடன் பல புதிய இசைக்கருவிகள் சங்கம் மருவிய காலத்தில் இணைந்து இயங்கின. சச்சரி, கொக்கரை, தக்கை, தகுணிச்சம், துந்துபி, மத்தளம், கரடிகை, தமருகம் எனும் இத்தோற் கருவிகளிலே தக்கையைப் பொக்கணம் எனும் பையிலிட்டு எடுத்துச் சென்றனர். இவை தவிர இடக்கை, படகம், துத்திரி, துடி, உடுக்கை, கல்லவடம், கொடுகொட்டி, பிடவம், கல்லலகு, சல்லரி, கத்திரி எனப் பல தோல் கருவிகள் பல்லவர், பாண்டியர் காலத்தில் அறியமுடிகிறது. இவற்றுட் கொடு கொட்டியும் கல்லவடமும் அடியார்க்கு

நல்லாரின் தோற்கருவிகள் வரிசையில் இடம்பெறாத இசைக் கருவிகளாக அமைந்துள்ளன. இவ்விரண்டினுட் கல்லவடம் குனித்தல் வகை ஆடலுக்கும், கொடு கொட்டி, சொக்கம், நிருத்தம் ஆகிய ஆடல்களுக்கும் பயன்பட்டதாகக் கொள்ளலாம்.

மத்தளம், காரைக்காலம்மையால் ஆடலுக்குரிய இசைக் கருவியாய்க் குறிக்கப்பட்டுள்ளது. பாண்டியர் கைவண்ணமாகக் கழுகுமலை வெட்டுவான் கோயிலில், சிவபெருமான் மத்தளம் வாசிக்கும் சிற்பம் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. துளைக்கருவிகளுட் சூழல் குறிப்பிடத்தக்கது. இது பல்லவர் பாண்டியர் சிற் பங்களிற் சிறக்க இடம் பெற்றுள்ளது. திருப்பரங்குன்றம் வடகுடை வரையிற் காணப்படும் சிவபெருமானின் சதுர கரணச் சிற்பத் தொகுதியில் பூதமொன்று சூழல் வாசிக்கிறது.

நரம்புக் கருவிகளுள் சங்க காலந்தொட்டு வழக்கில் இருந்து வரும் யாழும், புதிதாக அறிமுகமான வீணையும் ஆடல் நிகழ்ச்சிகளுக்குப் பயன்படுத்தப்பட்டனவெனத் திருமுறைகள் கூறுகின்றன. பல்லவர் சிற்பங்களில் இவை இரண்டுமே இடம் பெற்றுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. யாழ், காஞ்சிபுரம் கயிலாசநாதர் கோயிலிலும் மாமல்லபுரம் வராகர் குடைவரையிலும் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. வீணை சிவபெருமானோடு தொடர்புடையதாய்ப் பல சிற்பங்களில் இடம் பெற்றுள்ளது. நின்றவாறும் அமர்ந்தவாறும் வீணையைக் கையிலேந்தி வாசிக்கும் தோற்றத்திலே தேவ கோட்டச் சிற்பமாய், கருவறைச் சிவபெருமானின் வடிவங்கள் கிடைத்துள்ளன. இருந்தபோதும் ஆடலுடன் தொடர்புடைய நிலையில் வீணையோ யாழோ பல்லவர், பாண்டியர் காலச் சிற்பங்களிற் காணக்கிடைக்கவில்லையென்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

பல்லவர், பாண்டியர் கால ஆடற் சிற்பங்களில் வீணைக்கும் யாழிற்கும் பதிலாக வயலின் போன்றதொரு நரம்புக் கருவியைக் காணமுடிகிறது. இக்கருவியை ஒரு கையில் ஏந்தித் தோளில் சாய்த்தபடி இதன் நரம்புகளை மறுகையில் உள்ள சிறு வில்லால் வருடி, இசையெழுப்புமாறு அமைந்த சிற்பங்கள் காஞ்சிபுரம் கயிலாசநாதர் கோயில், திருமலைபுரம் பாண்டியர் குடைவரை போன்ற இடங்களில் உள்ளன. இவ்விசைக் கருவியை சிரட்டைக் கின்னரியென்று அறிஞர்கள் குறிக்கின்றனர். கஞ்சக் கருவியான தாளம் ஆடலுக்குப் பயன்பட்டதைத் திருமுறை ஆசிரியர்கள் சுட்டுவது போலச் சிற்பங்களும் சுட்டுகின்றன.

இலக்கியச் சான்றுகளையும் சிற்பச் சான்றுகளையும் கொண்டு நோக்கும் போது தோற்கருவி, துளைக்கருவி இரண்டும் பெரும் பான்மையாகவும், இவற்றுடன் இணைந்த நிலையில் நரம்புக் கருவி.

கஞ்சக்கருவி ஆகியன சிறுபான்மையாகவும் ஆடலுக்குப் பயன்பட்டதை அறிய முடிகிறது. பலவகையான தோலிசைக்கருவிகள் பயன்பாட்டில் இருந்தன. இவையனைத்தையும் நன்கு இயக்க வல்ல திறம்பாட்டில் இருந்தன. தனியிசையினும் கருவித்திரள் இசையே ஆடலுக்கு உகந்ததாகக் கொள்ளப்பட்டது.

அரங்கம்

ஆடல் நிகழ்ந்த இடம் ஆடம்பலமென்றும் அரங்கமென்றும் குறிப்பிடப்பட்டது. மணமூட்டுவதற்காக ஆடரங்கிருந்த மண்டபத்தில் அகில் புகைத்தனர். நூற்றுக் கணக்கானோர் அமரும் அளவிற்கு மண்டபத்தில் இருக்கை வசதிகள் செய்யப்பட்டிருந்தன. பஞ்சாசாரியர் எனப்படும் பல்லவையிருந்த நல்லாசிரியர்கள் அவையிற் கூடியிருந்தனர். பல் நிறத்தால் அமைக்கப்பட்டிருந்த திரைச் சீலைகள் அரங்கை அலங்கரித்தன. இன்னிசைக் கடவுள் வாழ்த்திப் பண்ணிசைக் கருவிகள் இயக்கிப் பாடல்கள் பாடிப் பின் கருவித்திரள் இசையின் பின்னணியில் அவ்வரங்குகளில் ஆடல்கள் நெறிப்படி நிகழ்ந்தன.

அரங்குகளில் ஆடிய பெண்கள் அரங்கியல் மகளிர் என்றே அழைக்கப்பட்டனர். அவர்கள் அரண்மனைகளில் நூற்றுக் கணக்கில் இருந்ததாகப் பெருங்கதை குறிக்கிறது. அவர்களுக்கு ஆடலாசிரியர், இசையாசிரியர், யாழாசிரியர் ஆகியோர் ஆடல் பயிற்றுவித்து, இசை ஞானமும் பெறும்படி செய்தனர். அரங்கியல் மகளிர்க்கு ஆடல் வகுத்து அமைத்துக் கொடுக்கும் பணியைத் தலைக்கோல் மகளிர் செய்தனர். "தண்ணுமை பாணியிற் பிழையாத ஆடல் மகளிர்" என்றும் "இரங்கு பொற்கிண்கிணி அரங்கியல் ஆயத்து நாடக மகளிர்" என்றும் பெருங்கதை அவர்தம் திறம்புலப்படுத்திக் கூறும்.

தமிழ் நாட்டின் பல ஊர்களிற் பல்லவர், பாண்டியர் காலத்தில் ஆடரங்குகள் இருந்ததைத் திருமுறை ஆசிரியர்கள் எடுத்தோதுகின்றனர். கவினார் அரங்கொன்று திருவையாறு வீதியில் இருந்ததாகக் குறிப்பிடும் சம்பந்தர் அங்கு சேயிழையார் 'தோந்தாமென்று' நடனமாடியதாகக் கூறுகிறார். அவரே திருவையாற்றிலே தேரோடும் வீதிகளிலெல்லாம் அரங்கங்கள் இருந்ததாகவும் அங்கு பெண்கள் ஆடல் பயின்றதாகவும் பாடுகிறார். குடந்தைக்கருகிலுள்ள ஆவூரும் ஆடற்கலை அரங்குகளைப் பெற்று விளங்கியது "புரிகுழலார் சுவடொற்றி முற்றப் பாவியல் பாடல் அறாத"

அவ்வூரில் விழாக்களின் போது கொடியிடை மாதர்கள் மைந்தரோடு அரங்கேறிப் பாலென மொழிந்தேத்தினர். ஆரூர் அரங்குகளில் பஞ்சு போன்ற மெல்லடிகளும், பணைத்த கொங்கைகளும், நுண்ணிய இடையும் உடைய ஆடல் மகளிர் அவையோர் புகழுமாறு ஆடல் நிகழ்த்தினர். அவ்வாடல் மகளிர் "அஞ்சொல்" தகைமையராகவும், புன்னகை மாறாச் செவ்வாயினராகவும் திருமகளொத்த எழில் நலம் வாய்ந்தவராகவும் விளங்கினர்.

பாடல் ஆடல் பயிலும் அரங்குகள் பாம்புரத்திலும் இருந்தன. மெல்லடிகளில் செம்பஞ்சிக் குழம்பு பூசிப் பாவையர் பலர் இங்குள்ள மாடமாளிகைகளிற் ஆடல் பயின்றனர். குடமூக்கில் ஆடல் பழகிய பெண்கள் பாடவும் செய்தனர். பழவூரில் மாடமலி சூளிகைகளில் அரங்குகள் அமைந்திருந்தன. இங்கு ஆடல் பயின்றவர்கள் பாடலும் பண்ணிசைக் கருவிகளும் பயின்றனர். இவர் தம் முகங்கள் தாமரை மலர்களை ஒத்திருந்ததாகச் சம்பந்தர் குறிப்பிடுகிறார். திருக்களரில் பண்ணிசைக் கருவியான யாழ் பயின்ற மங்கையர் பாடி ஆடுமாறு அரங்குகள் இருந்தன. நறையூர், கடம்பூர் ஆகிய ஊர்களில் ஆடல் அறாத வீதிகள் இருந்தன. இவ்வீதி அரங்குகளில் மடவார்கள் பாட, ஆடவர் நாடகம் ஆடினர். நல்லூரிலோ சொல்வளர் இசைக்கிளவி பாடி மடவார் நடனமாடினர்.

அப்பர் பெருமானும் சுந்தரரும் இதுபோல் பல ஊர்களிலிருந்த வீதியரங்குகளைக் குறிக்கின்றனர். திருமுறை எடுத்துக்காட்டுகளைப் பார்க்கும்போது பல்லவர், பாண்டியர் காலத்தில் தமிழ் நாட்டின் பெரும்பாலான ஊர்களில் ஆடரங்குகளும், ஆடல் பயிற்றுவிக்கும் கூடங்களும் இருந்ததை அறிய முடிகிறது. இவ்வரங்குகளில் மட்டுமல்லாது விழாக் காலங்களில் வீதிகளில் புதிய அரங்குகள் அமைத்தும் ஆடல்கள் நிகழ்த்தப்பட்டன. தளிமண்டபங்களும், திருச்சுற்றுகளும் அரங்கங்களாய் விளங்கியிருக்கக் கூடுமெனக் கல்வெட்டுகள் கொண்டு ஊகிக்கலாம்.

ஆடுநர் வாழ்க்கை

பல்லவர், பாண்டியர் ஆட்சியின் தொடக்கக் காலத்திலேயே பக்தி எழுச்சியும் தொடங்கி விட்டமையால் கோயில்கள் வளம் பெற்ற காலமாக இதைக் குறிப்பிடலாம். கோயில் வழிபாட்டில் ஆடல் சிறப்பிடம் பெற்றதுடன், வழிபாட்டு முறைகளில் ஒன்றாகவும் ஆக்கப்பட்டது. இறைக்கோயில்களில் ஆடல் நிகழ்த்தக் கலைஞர்கள் தேவைப்பட்டமையால் தொழில்முறைக் கலைஞர்கள் ஆங்காங்கே உள்ள கோயில்களிற் பணி பெற்றுப் பாதுகாப்பான

வாழ்வுக்குரியவராயினர். பல்லவ மன்னரான இரண்டாம் நந்திவர்மரின் அரசி தர்மமகாதேவி காஞ்சிபுரத்தில் எடுப்பித்த தர்மமகாதேவி ஈசுவரத்தில் நாற்பத்துநான்கு ஆடற்கூத்தியர் பணி செய்தனர். அவர்களுள் முப்பத்திருவர் முதல் நிலையிலும், பன்னிருவர் இரண்டாம் நிலையிலும் பணிய மர்த்தப்பட்டனர். இக்கூத்தியர் தளிப்பரிவாரத்தில் அடங்குவர். தளிப் பரிவாரத்திற் சேர்ந்தார்க்கு வாழ்நாள் முழுவதும் பணிப்பாதுகாப்புத் தரப்பட்டது. வாழ்க்கைத் தேவைகளை நிறைவு செய்துகொள்ள வாய்ப்பாக அவர்களுக்கு நிலம் வழங்கப்பட்டது. இந்நில வருவாய் கொண்டு கலைஞர்களின் குடும்பங்கள் வறுமைத் தொல்லையின்றி வாழ முடிந்தது. இதே போல் மாமல்லபுரத்திலும் தளிக்கூத்தியர் வாழ்ந்தமையைப் புதிதாகக் கண்டறியப்பட்ட கல்வெட்டொன்று உணர்த்துகிறது.

அரசர் அரண்மனைகளில் ஆடற் கலைஞர்களுடன் பாடல் கலைஞர்களும் பலராக வாழ்ந்தனர். அவர்கள் கோயில் நாடகக் குழுவினர் என்று அழைக்கப்பட்டனர். வைகுந்தப் பெருமாள் கோயிலின் உள்திருச்சுற்றுச் சிற்பத்தொகுதிகளிற் காணப்படும் ஆடற் குழுக்களைப் பார்க்கையிற் பெருங்கதையின், "கோயில் நாடகக் குழுக்கள்" என்னும் குறிப்பின் மெய்மை புலப்படுகிறது. அரசவையில், அரியணையில் வீற்றிருக்கும் அரசரின் முன் ஆடவரும் பெண்டிரும் உரிய இசைக் கருவிகளோடு நிற்குமாறு செதுக்கப்பட்டுள்ள சிற்பத்திற் காணப்படும் கலைஞர்களின் ஆடை அணிவகைகளும், அவர்தம் உடல் தோற்றங்களும் கோயில் நாடகக் குழுவினர் வேந்தர்களால் நன்கு புரக்கப் பட்டமைக்குச் சான்றாக அமைகின்றன. அவர்தம் வாழ்க்கை வளமாக அமைந்திருந்தமையைப் பெருங்கதை கொண்டு அறிய முடிகிறது. அரசவையிருந்த ஆடல் மகளிர்க்கு நிலம் வழங்கும் வழக்கம் பல்லவர் காலத்தில் தொடங்கியமைக்குச் சான்றுண்டு.

அடிக்குறிப்புகள்

1. தொல்காப்பியம் (பொருளதிகாரம்), இளம்பூரணம், நச்சினார்க்கினியம், கழக வெளியீடு, 1956, 1973.
2. நற்றிணை, ஐங்குறுநூறு, பரிபாடல், அகநானூறு, எஸ். ராஜம் வெளியீடு, 1957, 1958.
3. கலித்தொகை, குறுந்தொகை, தமிழ்ப் பல்கலைக்கழக வெளியீடு, 1984, 1985.
4. பதிற்றுப்பத்து, புறநானூறு, கழக வெளியீடு, 1995, 1977, 1991.

5. பத்துப்பாட்டு, உ. வே. சாமிநாதையர் குறிப்புக்களுடன், ஸ்ரீ தியாகராச விலாச வெளியீடு, 1956.
6. முதலெட்டுத் திருமுறைகள், தருமையாதீன வெளியீடு, 1953, 1954, 1955, 1957, 1961, 1963, 1964, 1966.
7. திருமந்திரம், கழக வெளியீடு, 1979, 1980.
8. பதினோராந் திருமுறை, சைவ சித்தாந்தப் பெருமன்ற வெளியீடு, 1990.
9. சிலப்பதிகாரம், தமிழ்ப் பல்கலைக்கழகப் பதிப்பு, 1985.
10. மணிமேகலை, ஸ்ரீ தியாகராச விலாச வெளியீடு, 1931.
11. பெருங்கதை, உ. வே. சாமிநாதையர் நூல் நிலைய வெளியீடு, 1968.
12. தென்னிந்தியக் கல்வெட்டுத் தொகுதிகள், 1, 4, 12, 14.
13. இரா. கலைக்கோவன், சோழர் காலத்தில் ஆடற்கலை, முனைவர்பட்ட ஆய்வேடு.
14. புறப்பொருள் வெண்பாலை, கழக வெளியீடு, 1978.
15. நந்திக் கலம்பகம், எஸ். ராஜம் வெளியீடு.
16 Natyasastra, Adya Rangacharya (Translator), Bangalore. IBH Prakashan, 1986.
17. The Hindu, 29. 01. 1995.
18. Indian Express, 19. 11. 1995.

இந்திய ஓவியங்கள்

சி. பத்மநாதன்

இலக்கியம், நாட்டியம், ஓவியம், இசை, சிற்பம் ஆகியவற்றுக்கிடையே சில நெருங்கிய தொடர்புகள் இந்திய மரபிலே – குறிப்பாக இந்து சமுதாயத்திலுள்ள சிந்தனை மரபிலே – காணப்படுகின்றன. பரதர் முதலாயினோர் உருவாக்கிய கலாதத்துவம் இக்கலைகள் அனைத்துக்கும் பொதுவானது. முருகியற் கோட்பாடுகளும் ரஸபாவங்கள் பற்றிய கோட்பாடுகளும் அவ்வண்ணமானவை. புலக்காட்சிக்குரியனவற்றையும் கதைகளையும் இலக்கிய நெறிகளுக்கமையவும் உணர்ச்சி பூர்வமாகவும் மிகுந்த கவர்ச்சியான மொழி நடையிலும் சுவைநயத்துடன் விளக்குவது இலக்கியம். அதிலே கருத்துகளும் உணர்வுகளும் மொழி மூலம் புலனாகின்றன. இலக்கியத்தைப் புரிந்து கொள்வதற்கும் நயந்து கொள்வதற்கும் சிந்தனா சக்தியும் கற்பனா சக்தியும் இன்றியமையாதவை.

புலவர்கள் சொற்களால் வர்ணிப்பவற்றை அங்காபிநயங்களால் கீதம், வாத்தியம் என்பன சகிதமாகப் புலப்படுத்துவது நாட்டியம். நாட்டியமும் இலக்கியத்தைப் போல நயந்து சுவைத்தற்குரியது. அது பார்த்து ரசிப்பதற்குரிய கலையாகும். நாட்டியம் அரங்கினில் நிகழ்வது. நிகழ்ச்சி நிறைவேறிய பின்னர் அதனைப் பார்க்க முடியாது. அது நினைவில் மட்டும் நிலைபெறத் தக்கது. ஒரே கரணத்தையோ பிரவிருத்தியையோ மீண்டும் அரங்கேற்றிக் கொள்ளலாம். ஆயினும், ஒருவரால் வெவ்வேறு சமயங்களில் ஆடப்படுங் கரணங்கள் ஒரே மாதிரியானவையாக அமைவதில்லை, சிற்பிகள் செதுக்கும் சிலைகளும் உலோகத்தில் வார்க்கும் படிமங்களும் அவ்விதமானவை.

இசை வாத்தியம், கீதம் என இரு வகைப்படும். உள்ளத்தில் எழும் உணர்ச்சிகளையும் அனுபவங்களையும் கதைகளையும் கருத்துக்களையும் இனிய சந்தங்களில் அமைத்துத் தாள லயங்களுக்கு அமைவாகப் பாடுவது கீதம். குரலினிமையும் மொழிவளமும் சங்கீதத்திற்கு இன்றியமையாதவை. குழல், யாழ், வீணை முதலிய வாத்திய ஒலிகள் சங்கீதத்திற்கு மெருகூட்டுகின்றன. வாத்தியங்கள் துளைக் கருவிகள், நரம்புக் கருவிகள்,

தோற் கருவிகள் என மூவகைப்படும். குழல், புல்லாங்குழல் போன்றவை துளைக் கருவிகளாகும். யாழ், வீணை முதலானவை நரம்புக் கருவிகள். மேளம், மத்தளம், மிருதங்கம் ஆகியன தோற் கருவிகளாகும்.

ஓவியங்கள் வண்ண மைகளால் வரையப்படுபவை. இயற்கைக் காட்சிகள் ஓவியங்கள் சிலவற்றிலே சித்திரக் கோலமாக விளங்குகின்றன. வேறு சில ஓவியங்கள் இலக்கியங்களிற் காணப்படும் கதைகளின் விளக்கமானவை. இன்னுஞ் சில ஓவியங்கள் அரண்மனைக் காட்சிகள், நகர வாழ்க்கை, கிராமிய வாழ்க்கை போன்றவற்றைச் சித்திரிக்கும் பாங்கில் அமைந்துள்ளன.

பண்டைக்காலம் முதலாக ஓவியக் கலை இந்தியாவிலே சிறப்புப் பெற்றிருந்தது. சித்திரங்களைப் பற்றியும் சித்திரக்காரரைப் பற்றியும் கவிஞர் பலர் குறிப்பிடுகின்றனர்; உபமான உபமேயங்களை விளக்குவதற்கு ஓவியங்களை அவர்கள் உதாரணமாகக் கொண்டுள்ளனர். ஓவியங்களை வரைவதற்குப் பயன்படுத்தப்படும் வட்டிகை, தூரிகை, மை வகைகள், வண்ணக் கலவைகள் போன்றன பற்றிய குறிப்புகளும் நூல்களிற் காணப்படுகின்றன. ஓவியக் கலை பற்றிய தனியான இலக்கியப் பிரிவொன்றும் உருவாகியுள்ளது. அதில் அடங்கும் நூல்களிலே சித்திரக் கலை பற்றிய பிரதான அம்சங்கள் பற்றிய விவரங்கள் காணப்படுகின்றன.

ஓவியங்கள் பற்றி இலக்கியங்களிற் காணப்படும் செய்திகள் தொல்பொருட் சின்னங்கள் மூலம் உறுதியாகின்றன. சித்திரங்களைத் துணிகளிலும் மரப்பலகைகளிலும் வரைந்தனர். அவற்றை மலைகளிலே குடையப்பெற்ற குடபோகங்களிலும், கற்றளிகளிலுஞ் சுவர்களில் வரைந்தனர். அத்தகைய சித்திரங்களைச் சுவரோவியங்கள் என்பர். புராதனமான சுவரோவியங்கள் பெரும்பான்மையும் தக்ஷிணாபதத்திலும் தென்னிந்தியாவிலுங் காணப்படுகின்றன. அவற்றுள்ளும் மிகவுஞ் சிறப்பானவை சமண, பௌத்த சமயச் சார்புடையவை. பௌத்த ஜாதகக் கதைகள் அஜந்தாவிலுள்ள ஓவியங்களுக்கு ஆதாரமானவை. அஜந்தாவிலே பெருமளவிலான குகைகள் பலவற்றிலே சித்திரக் காட்சிகள் வரையப்பட்டுள்ளன. புத்தர் பெருமானின் வாழ்க்கை வரலாறு பற்றிய விவரங்களும் ஐதீகங்களும் அவற்றுட் சிலவற்றிலே வரையப்பட்டுள்ளன. வேறு சிலவற்றிலே மக்கள் வாழ்க்கையினைப் பிரதிபலிக்குங் கோலமான காட்சிகள் வரையப்பட்டுள்ளன. அஜந்தா ஓவியங்கள் பல நூற்றாண்டுகளைச் சேர்ந்தவை; கலைஞர் பலரால் உருவாக்கப்பெற்றவை; ஒரு கலைப்பாணியின் நீண்டகால வரலாற்றைப் பிரதிபலிப்பவை. அத்துடன் அவை சமய மரபுகளினதும், சமூக வாழ்க்கையினதும், பண்பாட்டுக் கோலங்களினதும் சித்திரங்களானவை,

அதனால் அவை ஓவியக்கலை வரலாற்றிலே மிகுந்த சிறப்பினைப் பெற்றுள்ளன. அஜந்தா ஓவியக்கலைஞரின் பயிற்சித் தளமாக நெடுங்காலம் நிலைபெற்றுள்ளமை குறிப்பிடற்குரியது.

சமணப்பள்ளிகளுக்கும் ஓவியக்கலைக்கும் இடையிலே நெருங்கிய தொடர்பு காணப்படுகின்றது. கர்நாடகத்திலும் தமிழகத்திலும் அமைந்துள்ள சமணக் கோயில்கள் பலவற்றிலே சிறந்த ஓவியங்கள் காணப்படுகின்றன. அவை பெரும்பாலும் பௌத்த சமயச் சார்புடைய ஓவியங்களுக்குப் பிற்பட்டவை. அவை குறிப்பாக கி. பி. 850 – 1750 ஆகிய காலப்பகுதிக்குரியவை. சமணக் கோயில்கள் சிலவற்றிலே சித்திரங்களை விளக்கும் வண்ணமாகச் சுருக்கமான குறிப்புகள் எழுதப்பட்டுள்ளன. சமணரின் ஓவியங்களிலே தீர்த்தங்கரரான ரிஷபதேவர், நேமிநாதர், வர்த்தமான மகாவீரர் போன்றோரைப் பற்றிய ஐதீகங்களும் பௌராணிகப் பாங்கில் அமைந்துள்ள கதைகளும் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. திருப்பருத்திக்குன்றத்திலுள்ள விஜயநகர, நாயக்கர்கால ஓவியங்கள் அத்தகையனவாகும். சித்தன்னவாசல் ஓவியங்கள் வேறொரு வகையானவை. அங்குள்ள விதானத்திலே வரையப்பெற்றுள்ள தாமரைத் தடாகத்தின் காட்சி அற்புதக் கோலமான ஒரு இயற்கைக் காட்சியாகும். அங்குள்ள மண்டபத் தூண்களில் நாட்டியக் கரணங்கள் சிலவும் அரசன், அரசி ஆகியோரின் உருவங்களும் சித்திரங்களாக வரையப்பெற்றுள்ளன.

வைதீகசமய மரபிலுள்ள தெய்வீகக் கோலங்கள் எட்டாம் நூற்றாண்டு முதலாகவே சித்திரக்கோலமாகக் கோயில்களிலே விளங்குகின்றன. சிவன், மகாவிஷ்ணு ஆகியோரின் உருவங்கள் வண்ணம் பூசிய கோலத்தில் வாதாபியிலும் எல்லோராவிலுங் காணப்படுகின்றன. காஞ்சிபுரம் கைலாசநாதர் கோயிலின் சுற்றாலை விமானங்களில் ஓவியங்கள் வரையப்பெற்றிருந்தன. அத்துடன் அங்குள்ள கடவுட்படிமங்கள் பல வண்ணமைகளினால் மெழுகப்பட்டிருந்தன. காலப்போக்கிலே அவை பெரும்பாலும் ஒளி மங்கி மறைந்துவிட்டன. மைப்பூச்சின் அடையாளங்கள் மட்டுமே இப்பொழுது காணப்படுகின்றன. தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயிலின் விமானத்தின் அடித்தளத்திலே சித்திரசாலை ஒன்று அமைக்கப்பட்டுள்ளது. அதிலே புராணக் கதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட சித்திரங்கள் காணப்படுகின்றன. விஜயநகர, நாயக்கர் காலங்களிலே வரையப்பெற்ற ஓவியங்கள் தென்னிந்தியக் கோயில்கள் பலவற்றிலே காணப்படுகின்றன. சிதம்பரம், திருவலஞ்சுழி, மதுரை, திருவாரூர் முதலான தலங்களில் அமைந்திருக்கும் ஓவியங்கள் அவற்றுட் பிரசித்தமானவை. திரிபுராந்தகர், பிக்ஷாடனர் என்போர் பற்றிய

புராணக்கதைகளும் உமாமகேஸ்வரர் திருக்கல்யாணமும் பெரும்பாலான கோயில்களிற் சித்திரக்கோலமாக விளங்குகின்றன. திருவாரூரிலே, திருவாசிரியன் மண்டபத்திலே திருவாரூர்ப் புராணக்கதை முழுவதும் ஓவியமாக வரையப்பட்டுள்ளது. ஒவ்வொரு காட்சியினையும் விளக்கும் வண்ணமாக வாக்கியங்கள் எழுதப்பட்டுள்ளன. ஆந்திரப் பிரதேசத்திலுள்ள லெபாக்ஷி என்னுமிடத்து வீரபத்திரர் கோயிலிற் சிறுத்தொண்டர் புராணக்கதையிலுள்ள விவரங்கள் சில சித்திரக்கோலமாக விளங்குகின்றன.

புராதன காலத்து ஓவியர்கள் மனித உருவங்களைச் சித்திரங்களாக வரைந்தனர். அவர்களிற் சிலர் இராசகுடும்பத்தவரினதும் செல்வர்களினதும் ஆதரவினைப் பெற்றிருந்தனர். சித்திரங்கள் எழுதிய படங்கள் அடங்கிய புத்தகங்களைப் பற்றிப் புராதனமான நூல்கள் கூறுகின்றன. சமகாலத்து இராசகுமாரர்களதும் இராசகுமாரிகளதும் வடிவங்களைச் சித்திரங்களாக வரைவது வழக்கம். பராசீகக் கலைப்பாணியின் செல்வாக்கு ஏற்பட்டதன் விளைவாக அந்த மரபு மொகாலயர் காலத்தில் மறுமலர்ச்சி பெற்றது. இஸ்லாமிய சமய மரபிலே கடவுளின் வடிவத்தைப் படிமக்கோலத்தில் அமைக்கும் வழக்கமில்லை. கலாரசிகர்களான மொகாலயச் சக்கரவர்த்திகள் இந்தியாவின் பல பாகங்களிலுமுள்ள பிரபலமான ஓவியர்களை அரண்மனைக்கு வரவழைத்து உலகியற் பாங்கான ஓவியங்களை வரைவித்தனர். அக்பரின் காலத்து அரண்மனை ஓவியர்களிற் பெரும்பாலோர் இந்துக்களாவர். மொகாலயர்களின் ஆதரவில் வரையப்பெற்ற ஓவியங்கள் லௌகீகமானவை. சமகாலத்து ஐரோப்பிய ஓவியங்களைப் போன்றவை, ஆயினும், சில அம்சங்களிலே அவை கூடிய சிறப்புக் கொண்டவை; உயிரோட்டமானவை. மொகாலயரின் ஓவியங்கள் அரண்மனை வாழ்க்கையினைச் சித்திரிக்கும் பாங்கில் அமைந்தவை. சக்கரவர்த்திகள், இளவரசர், அவர்களின் காமக்கிழத்திகள் முதலியோரின் உருவங்களும் அரண்மனையில் அவர்கள் தங்கியிருக்கும் மாடங்களும் அவற்றிலுள்ள அலங்காரப் பொருள்களும் சித்திரங்களாக வரையப்பட்டுள்ளன. மொகாலயர் ஓவியங்களில் அங்கலக்ஷணங்கள் இயல்பானவை; கவர்ச்சி பொருந்தியவை. அணியலங்காரங்கள் அவற்றிலே மிகுந்து காணப்படுவதில்லை. அவற்றிலுள்ள துகில்கள் மிகவும் மென்மையானவை. மைவண்ணங்கள் தேவைக்கேற்ற அளவில் மட்டும் தீட்டப்பெற்றுள்ளன.

மொகாலயச் சக்கரவர்த்திகளைப் பின்பற்றிய சாமந்தர்களும் மாநில ஆளுனர்களும் இராசபுத்திர மன்னர்களும் அதேபோன்ற ஓவியங்களை வரைவித்தனர். அதன் விளைவாக மொகாலயரின் ஓவியக் கலைப் பாணி இந்தியாவின் பல பாகங்களிலும் பெருஞ்செல்வாக்குப் பெற்றது.

ஔரங்சீபுவின் மிக இறுக்கமான சமயக் கோட்பாடுகளின் விளைவாக அரண்மனை ஓவியர்கள் ஆதரவிழந்தனர். அவர்களிற் பலர் இராசபுத்திர மன்னர்களின் அரண்மனைகளை நாடிச் சென்றனர். இராசபுத்திரரிடையே காணப்பட்ட கலைப்பாணி அதனால் மேலும் விருத்தியடைந்தது. இராசபுத்திரரின் ஆதரவினைப் பெற்ற ஓவியக் கலைஞர் இந்திய ஓவியக்கலை வரலாற்றிலே புதியவொரு அத்தியாயம் படைத்தனர். கிருஷ்ணரின் வாழ்க்கை வரலாறு பற்றிய பாமரர் வழக்கிலுள்ள கதைகளும் பாகவத புராணக் கதைகளும் சித்திரங்களாக அமைக்கப்பட்டன.

துகில், ஏடு ஆகியவற்றில் எழுதப்படும் நூல்களின் சுவடிகளிலே அவற்றின் முகப்பிலும் ஓரங்களிலும் சித்திரங்களை வரைவது நெடுங்கால வழக்கமாகும். புராதனமான சமண நூல்களின் சுவடிகளில் இவ்விதமான சித்திரங்கள் காணப்படுகின்றன. வசந்த விலாசச் சித்திரங்கள் அந்த வகையிலுள்ள சித்திரங்களுக்குச் சிறந்த உதாரணங்களாகும். காலப் போக்கிலே சைவர், வைணவர், சாக்தர், பௌத்தர் முதலியோரும் அந்த வழக்கத்தைப் பின்பற்றினார்கள். மேற்கிந்தியாவிலும் வடகிழக்கிந்தியாவிலும் நேபாளத்திலும் சித்திரங்கள் வரையப்பெற்ற ஏட்டுச்சுவடிகள் ஆயிரக்கணக்கில் உள்ளன. அவற்றிலே தெய்வங்களின் உருவங்களும் இராமாயண, மகாபாரதக் கதைகளின் அம்சங்களும் வைணவ சம்பிரதாயந் தொடர்பான விவரங்களுஞ் சித்திரங்களாக வரையப்பட்டுள்ளன. அவற்றை வகைப்படுத்தி, விவரித்து வெளியிடுவதற்கான முயற்சிகள் இன்னும் முறையாக மேற்கொள்ளப்படவில்லை.

2. சித்திரகாரர்

ஓவியர்களைச் சமஸ்கிருத, பாளி மொழிகளிற் சித்திரகார எனக் குறிப்பிடுவது வழக்கம். சித்திரகாரனைப் பற்றிய மிகப் புராதனமான சாசனக்குறிப்பு கி. மு. இரண்டாம் நூற்றாண்டிற்கு உரியதாகும். அது ராம்காரிலுள்ள ஜோகிமார என்னுங் குகையிற் காணப்படுகின்றது. ரூபதக்க என்பது ஓவியனின் பெயராகும். நாட்டியப் பெண் ஒருத்தி அவனுடைய காதலி என்றுஞ் சொல்லப்படுகின்றது.

நகரவாசிகளான ஆடவர் ஓவியக்கலை பயின்றிருக்க வேண்டுமென்று காமசூத்திரம் கூறும். கலாரசிக னொருவனின் மனையிலே சுவரிலுள்ள குமிழியொன்றிலே வீணை தொங்குமென்றும் அவனுடைய மாடத்திலே ஓவியம் வரையும் சித்திரப்பலகையும் வட்டிகைப் பெட்டியும் வழமையாகக்

காணப்படுமென்றும் அந்நூல் கூறுகின்றது. சித்திரக் கலையிற் தேர்ச்சி மிக்கவர்களையே சித்திரகார என்றனர். வண்ணம் பூசுவதில் அவர்களுக்கு உதவி புரிந்தோரைத் திண்டி என்று சொல்வது வழக்கம்.

அர்ஜுன என்ற சித்திரகாரனைப் பற்றி உத்தரராமசரிதம் குறிப் பிடுகின்றது. இராமரின் வாழ்க்கை வரலாறு பற்றிய அரண்மனையிலுள்ள சித்திரங்கள் அர்ஜுனரின் கைப்பணியானவை என்று சொல்லப்படுகின்றது. ஹர்ஷவர்த்தனின் சகோதரியான ராஜ்யஸ்ரீயின் கல்யாணம் நடைபெற்ற வேளையிலே ஸ்தான்வீஸ்வரத்து (தனேஸ்வர்) அரண்மனையிலே சித்திரங்கள் புதிதாக வரையப்பட்டிருந்தன. அவற்றை வரைந்த சித்திரகாரரைப் பாராட்டிக் கௌரவித்தனர். சித்திரகாரன் ஒருவனுக்கு பத்துக் கிராமங்களை மன்னனொருவன் மானியமாகக் கொடுத்தானென்று கதாசரித்சாகரம் என்னும் நூலிற் சொல்லப்படுகின்றது. சித்திரகாரர் பலர் அரண்மனைகளில் ஆதரவினையும் பாராட்டுகளையும் பெறுவது வழக்கம் என்பதை அந்நூல் மூலமாக அறிய முடிகின்றது. மேலும், சித்திரகாரன் ஒருவன் அரசகுமாரியின் உருவத்தை இயல்பான கோலத்திலும் உயிரோட்டமுள்ளதாகவும் வரைந்தமை பற்றியும் அந்நூலிற் கூறப்படுகின்றது.

சித்திரக்காரர் தமக்கு வேண்டிய வண்ணக் கலவைகளையும் வட்டிகைகளையும் சித்திரப் படங்களையும் சித்திரப் பலகைகளையும் தாம் போகும் இடங்களுக்குக் கொண்டு செல்வது வழக்கம் சித்திரகாரன் ஒருவன் ஓவியம் வரையும் காட்சியொன்றை மிருச்சகடிக என்னும் நூல் வர்ணிக்கின்றது. அவனைச் சுற்றிப் பல மைக்கூடுகள் இருப்பதாகச் சொல்லப்படுகின்றது. வால்மீகி, ஹர்ஷவர்த்தனர், க்ஷேமேந்திரர் போன்ற பிரபலமான ஆசிரியர்கள் சித்திரகாரரின் குணாதிசயங்களைக் குறிப் பிடுகின்றனர். சித்திரகாரரின் படைப்புகளை அரங்குகளிலே விமர்சிக்கும் வழக்கமும் புராதன காலத்திலே காணப்பட்டது. திலகமஞ்சரி என்னும் நூல் அத்தகைய சம்பவம் ஒன்றைக் குறிப்பிடுகின்றது.

சித்திரம் வரைவதற்கு முன்பு சித்திரகாரர் ஏற்ற வகையிலே களத்தை வரையறை செய்ய வேண்டும். அதன் பின் உருவத்தின் கோடுகள் வரையப்படும். அதனை ரேகாப்பிரதானம் என்றும் சித்திரசூத்திரதானம் என்றுஞ் சொல்வர். கோடுகள் செம்மையாக வரையப்பட்டதும் வண்ணக் கலவைகள் பூசப்படும். ஆரம்ப நிலையில் அது ஹஸ்தலேகம் எனப்படும். ஓவியம் செம்மையாக்கப் பெற்ற கோலத்தில் அது வர்ணகம் எனப்படும். இறுதியாகச் செய்யப்படும் பணி சித்திர உன்மீலனம் என்பதாகும். சித்திரத்துக்கு உயிரூட்டுவது இவ்வாறு சொல்லப்படும். தரமான ஓவியங்கள் உயிரோட்டமுள்ளனவாக அமைதல் வேண்டும்.

4. கருவிகளும் கலவைகளும்

ஓவியங்களை வரைவதற்கு வேண்டிய பொருள்களைப் பற்றிய விவரங்கள் இலக்கியங்களிற் பொதுவாகவும் சிற்ப சாத்திரங்களிற் குறிப்பாகவுஞ் சொல்லப்படுகின்றன. சித்திரகாரனுக்குரிய வட்டிகைகள் அடங்கிய சமுத்தகம் என்னும் பெட்டி, சித்திரப்பலகை, சித்திரக்கோல் என்பன பற்றிக் காமசூத்திரத்தில் வாத்ஸ்யாயனர் குறிப்பிடுகின்றார். தூரிகைகளை வைத்து வண்ணக் கலவைகளைத் தோய்ப்பதற்கான மைக்கூடுகள் பற்றி மிருச்சகடிகத்திலே கூறப்படுகின்றது. சித்திரகாரனின் வீட்டிலுள்ள பலகணிச் சுவரிலுள்ள பல வண்ண மைக்கூடுகளைப் பற்றிய குறிப்பொன்று பாததாடிதகம் என்னும் நூலிற் காணப்படுகின்றது. சித்திரப் பலகைகளோடு இணைக்கப்பட்டுத் தொங்கும் வட்டிகைக் கூடுகளைப் பாணபட்டர் குறிப்பிடுகின்றார். வர்ணிக-கரண்ட-சமுத்தகம் பற்றி மகாகவி காளிதாசர் சொல்வார்.

அபிலாஷிதார்த்த சிந்தாமணி போன்ற சிற்ப சாத்திர நூல்கள் தூரிகை, வட்டிகை என்பன பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றன. அவற்றிலே வட்டிகை என்பதைத் திண்டுவர்த்தி என்றும் கிட்டவர்த்தி என்றுஞ் சொல்வர். கூர்ச்சகம், லேகினி, தூலிகை என்னுந் தூரிகைகள் பற்றியும் இவற்றிலே சொல்லப்படுகின்றது.

தூலிகை என்னும் வரைகோல் மூங்கிற் தண்டிலே செய்யப்படும். அதிற் செப்பூசி ஒன்று பொருத்தப்பட்டிருக்கும். ஒரு முனையிலே சிறிய இறகு சொருகப்பட்டிருக்கும். மையினால் வரையும் பொழுது தவறுகள் ஏற்படின் அழித்துத் திருத்தஞ் செய்வதற்கு அது பயன்படுத்தப்படும். லேகினி என்பது வண்ணக் கலவைகளைப் பூசுவதற்குரிய தூரிகையாகும். இளங் கன்றுகளின் காதிலுள்ள மயிர் அதன் நுனியிற் கட்டப்பட்டிருக்கும். அணில்களின் வாலிலுள்ள மயிர், செம்மறியாடுகளின் வயிற்று மயிர் ஆகியனவும் இவ்வாறு பயன்படுத்தப்படுவதுண்டு. வண்ணம் பூசுவதற்குப் பயன்படுத்தப்படும் வெவ்வேறு வகையான தூரிகைகளைப் பற்றிய விவரங்கள் அபிலா ஷிதார்த்த சிந்தாமணி (மானசொல்லாச) போன்ற நூல்களிலே காணப்படுகின்றன. ஆக்ஷாலனம் என்ற வண்ண மெழுக்கிற்கு கூர்ச்சக என்ற பெருந்தூரிகை பயன்படுத்தப்படும். சாலகை என்னும் நுண்ணிய தூரிகை சித்திர உன்மீலனத்திற்கு (உயிரோட்டஞ் செய்வதற்கு)ப் பயன் படுத்தப்படும்.

சித்திரம் வரையும் படங்களைச் சுருள்களாக மடித்துப் பட்டுப்பைகளில் வைப்பது வழக்கம். சித்திரப் படங்கள் பொருத்திய பலகைகளைப் பற்றியும் நூல்களிற் குறிப்புகள் உள்ளன. சிவப்பு, நீலம், வெள்ளை, கருப்பு, மஞ்சள் முதலிய நிறங்களில் வண்ணக் கலவைகள் தயாரிக்கப்பட்டன. அதற்குத் தாவர வஸ்துகளும் கனிப்பொருள்களும் பயன்படுத்தப்பட்டன.

5. சித்திரசாலைகள்

சித்திரசாலை எனப்படும் ஓவியக்காட்சி நிலையங்கள் இராமாயணம், மகாபாரதம் போன்ற நூல்களிற் குறிப்பிடப்படுகின்றன. சித்திரசாலை, சித்திரமாளிகை, சித்திரகூடம், எழுதுநிலை மண்டபம் எனப் பலவாறு அவற்றைத் தமிழ் நூல்கள் குறிப்பிடும். அவற்றிலே வண்ண ஓவியங்கள் காட்சிக்கு வைக்கப்பட்டிருக்கும். சில சமயங்களில் அவற்றின் சுவர்களில் ஓவியங்கள் வரையப்பட்டிருக்கும்.

சித்தரசாலைகளும் பலவகைப்படும். அரண்மனைகளில் உள்ளவை ஒரு வகையானவை. அந்தப்புரங்களிலுஞ் சித்திரசாலைகள் அமைக்கப் பட்டிருக்கும். இராச குமாரிகளின் பள்ளியறைகளிலும் (சயனச் சித்திரசாலை), குளிப்பறைகளிலும் (அபிஷேகச் சித்திரசாலை) சித்திரங்களைக் காட்சிக்கு வைத்திருப்பது வழமையாகும். பரத்தையர் இல்லங்களிற் காணப்பட்ட சித்திரசாலைகளைப் பற்றிய இலக்கியக் குறிப்புக்கள் பல உள்ளன. சிருங்காரம், ஹாஸ்யம், சாந்தம் ஆகிய ரஸக் கோலங்களை விளக்கும் ஓவியங்களே அரண்மனைகளிலும் வீடுகளிலும் இடம்பெற்றன. ஆயினும், கோயில்களிலும், நிருத்த மண்டபங்களிலும் வேறு பொதுவிடங்களிலும் எல்லா விதமான ஓவியங்களையும் வரைந்து கொள்ளலாம். மங்களமான காட்சிகளின் சித்திரங்களே பெரும்பாலும் அவற்றிலே காணப்படும்.

காளிதாஸர் மாலவிகாக்னிமித்திரம் என்னும் நாடக நூலிற் சித்திரசாலை ஒன்றினை வர்ணிக்கின்றார். அதன் சுவர்களில் அந்தப்புரக் காட்சிகள் புதிதாக வரையப்பட்டிருந்தன. ஓவியக் காட்சிகளில் முகங்காட்டுபவர்களின் கோலங்கள் இயல்பானவையாகவும் உயிரோட்ட முள்ளனவாகவுந் தெரிந்தன. அங்குள்ள சுவர்களில் அமைந்திருந்த ஓவியங்களைப் பார்த்ததும் அரசி பரவசமுற்று அதிசயமடைந்தாள் என்று சொல்லப்படுகின்றது. நிரையாக அமைந்துள்ள சித்திரசாலைகளைப் பாணபட்டர் விமானபந்தி என்று குறிப்பிடுகின்றார். நிரையான சித்திரங்கள் அடங்கிய நீளமான சித்திரசாலையை வீதி என்று பவபூதி சொல்கின்றார்.

சித்திரசாலை விமானம் போல் அமைக்கப்பட வேண்டும் எனவும் அதன் முன்னாற் சிறு கோபுரம் போன்ற அமைப்பு உருவாக்கப்பட வேண்டும் எனவும் நாரத சிற்பசாஸ்திரம் கூறும், மேலும் அதில் அலங்காரமான வாசற்கதவுகள், சாளரங்கள், பலகணிகள், மகத்தான தூண்கள் போன்றனவும் அமைந்திருக்க வேண்டும் என்று சொல்லப்படுகின்றது. அரண்மனைக்கு முன்பாகவோ நான்கு வீதிகள் கூடுஞ் சந்தியிலோ சித்திரசாலைகள் அமைக்கப்பட வேண்டும் என்ற எண்ணமும் நிலைபெற்றது. அது விமானம் போலக் காட்சியளிக்க வேண்டும். அதன் மேற்பகுதியிற் சிகரம், கலசம் என்பன பொருந்தியிருக்க வேண்டும். இத்தகைய சித்திரசாலைகள் எல்லாம் அழிந்துவிட்டன.

சித்திரசாலைகளிற் காணப்பட்ட ஓவியங்களைப் பற்றியுஞ் சில நூல்களிற் குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. தேவர், கந்தருவர், கின்னரர், இராசகுமாரர், பெருவீரர், நர்த்தகிகள், அரம்பையர் முதலியோரின் உருவங்களை ஓவியக் காட்சிகளாக வரைவது வழக்கம். உருவங்களை வரையுமிடத்துப் பொருத்தமான ரசபாவங்கள் விளங்கும் வண்ணமாக அவற்றை வரைதல் வேண்டும். நூல்களில் விதிக்கப்பட்டவாறும் தேச வழமைப்படியும் அணியலங்காரங்களும் வஸ்திரங்களுஞ் சித்திரிக்கப்படும். பழமையும் இலட்சியமும் திறமையும் ஒன்றுகூடும் சாதனமாக ஓவியக்கலை அமைந்தது. சித்திரக் கோலமாக விளங்கும் காட்சிகள் புராதனமான கதைகளின் உருவகமானவை. அவற்றிலே முகங்காட்டும் பாத்திரங்கள் சம காலத்தவர்களின் அங்க லக்ஷணங்களையும் பழக்க வழக்கங்களையும் பிரதிபலிப்பவை. அவற்றில் விளங்கும் கலைப்பாங்கும் உயிரோட்டமான கோலமும் சித்திரகாரரின் கைவண்ணமானவை.

ஓவியங்களாக வரையப்பெற்ற இராமாயணக் காட்சிகளில் அத்தகைய பண்புகள் காணப்பெற்றன. சித்திர சாலைகளிலுள்ள இராமாயணக் காட்சிகளைக் காளிதாசரும் பவபூதியும் வர்ணிக்கின்றனர். தமயந்தி பற்றிய ஓவியக் காட்சிகளை ஸ்ரீ ஹர்ஷர் வர்ணிக்கின்றார். சமகால வாழ்க்கைச் சித்திரங்களான ஓவியங்கள் பற்றிய வர்ணனைகள் மாலவிகாக்னிமித்திரம், வித்தசாலபஞ்சிகை போன்ற நூல்களிற் காணப்படுகின்றன.

நிலையானவை, நகர்த்திச் செல்லக் கூடியவை என இரு வகையான சித்திரசாலைகளைப் பற்றிப் புராதனமான இந்திய இலக்கியங்களிற் சொல்லப்படுகின்றது. விமானம் போலக் கலைக் கூடங்களாக அமைக்கப்படுபவை நிலையானவை; அவை வனப்புமிக்க கட்டடங்களாக அமைந்தவை. நகர்த்திச் செல்லக் கூடியவை வண்டிகளில் ஏற்றிச்

செல்லப்படுபவை; அளவிற் சிறியவை. அவை கலைப் பொருள்களின் காட்சிக் கூடங்களாக விளங்கின. அவை குறிப்பாக வசந்த காலத்தில் இரசிகர்களைப் பெரிதுங் கவர்ந்தன.

6. ஓவியம் பற்றிய நூல்கள்

சிற்ப சாஸ்திரம், கலை என்பனபற்றிய நூல்கள் பலவற்றிலே ஓவியக் கலை பற்றிய தனிப்பிரிவுகள் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன. ஓவியங்களை வரையும் விதங்கள், வண்ணக் கலவைகள், தூரிகைகள் வரைவதற்கு வேண்டிய சுவற் பகுதிகளையும் மரப்பலகைகளையும் சித்திரப்படங்களையும் அமைத்துக் கொள்ளும் விதங்கள் முதலியனவற்றைப் பற்றிய விவரங்கள் அவற்றிலே காணப்படுகின்றன. விஷ்ணு தர்மோத்திர புராணத்தின் ஒரு பகுதியான சித்திர சூத்திரம் ஓவியங்களைப் பற்றி வர்ணிக்கும் இந்திய நூல்களிலே மிகவும் புராதனமானது. அது ஏழாம் நூற்றாண்டுக்கு உரியதென்று பொதுவாகக் கொள்ளப்படுகிறது. இந்தியாவில் ஓவியக் கலையானது மிகவும் வளர்ச்சியடைந்திருந்த காலத்தில் அது எழுதப்பட்டதென்பது குறிப் பிடத்தக்கது. அதிலே சொல்லப்பட்ட விவரங்களின் விளக்கமான பகுதிகள் பிற்காலத்து நூல்கள் பலவற்றில் உள்ளன. மானசொல்லாச என்னும் அபிலாஷிதார்த்தசிந்தாமணி, சிவதத்துவரத்னாகர(ம்), சில்பரத்ன(ம்), நாரதசில்ப(ம்), பிரஜாபதி சில்ப(ம்) முதலான பிற்காலத்துத் தென்னிந்திய நூல்கள் பலவற்றிலே ஓவியக்கலை பற்றிய தனிப்பிரிவுகள் உள்ளன. தக்ஷிணாபதத்திலும், திராவிட தேசத்திலும் வாழ்ந்த ஓவியர்கள் இந் நூல்களிலே சொல்லப்பட்ட விதிகளுக்கமையச் சித்திரங்களை வரைந்தனர் என்பது ஓவியங்களின் பண்புகளினாலே உணரப்படுகின்றது.

கலைகளில் வல்லவரான பெண்கள் பரதம், சிற்பம், ஓவியம், சித்திரப் படங்களைத் தயாரித்தல், நளபாகம் முதலியனவற்றை விளக்கும் நூல்களிலே தேர்ச்சி பெற்றிருந்தார்கள் என்று தாமோதர குப்தர் எழுதிய குட்டனீமதம் என்னும் நூல் குறிப்பிடுகின்றது. மேலும் அன்நூல் சித்திர சூத்திரம் பற்றியும் சொல்லுகின்றது. ஒரு வகையில் விஷ்ணு தர்மோத்தரம் பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்திற்கு ஒப்பானது. அதிலே நடனம், சங்கீதம், கட்டடக்கலை, சிற்பம், சித்திரம் ஆகியன பற்றியும் அவற்றிற் கிடையிலான தொடர்புகள் பற்றியும் சொல்லப்படுகிறது. நுண்கலைகள் எல்லாம் ஒரு பொதுவான கலாதத் துவத்தின் வயப்பட்டவை என்ற கருத்து அதிலே வலியுறுத்தப்படுகின்றது.

ஓவியங்களை சத்ய, வைணிக, நாகர, மிஸ்ர என்ற நான்கு பிரிவுகளாக அது வகை செய்கின்றது. வண்ணமெழுக்கினை வர்த்தனம், பத்ரஜ, ரைகிக, பிந்துஜ என்னும் தலையங்கங்களின் கீழ் வர்ணிக்கின்றது. ஓவியங்களிற் காணப்படக்கூடிய சிறப்புகளும் குறைகளும் அதிலே ஆராயப்படுகின்றன. அதனை அடுத்து ஓவியக்கலை பற்றிய கோட்பாடுகளும் சித்திரங்களும் விளக்கப்படுகின்றன. ஓவியக் கலையினை நாராயணர் உருவாக்கினார் என்று சித்திர சூத்திரம் குறிப்பிடும். தனது சூத்திரத்திலே உருவத்தை வரைந்து அதன் மூலமாக அதி சௌந்தரியான தேவகன்னியை நாராயணர் படைத்தார் என்று விஷ்ணு தர்மோத்திரத்திற் கூறப்படுகின்றது. அதன் பின்பு ஓவியக் கலையினை நாராயணரிடமிருந்து பயின்ற விஸ்வகர்மன் பிரபஞ்சத்தின் இயக்கத்திற்கு ஆதாரமான தத்துவத்தைச் சித்திரக் கோலமாக விளக்கினார் என்று சொல்லப்படுகின்றது.

சித்திரசூத்திரத்திலே ஓவியங்களில் இடம் பெறக்கூடிய ஐந்து வகையான ஆடவர்களைப் பற்றியும் பெண்களைப்பற்றியும் விளக்கப்படுகின்றது. ஹம்ஸ, பத்ர, மாலவ்ய, ருஜக, சஸக என்னும் ஐந்து வகையான ஆடவர்களை அது வர்ணிக்கிறது. குந்தலம் (நீண்ட மிருதுவான), தக்ஷிணாவர்த்தம் (வலப்பக்கமாகச் சுருண்ட), தரங்கம் (அலை போன்ற), வாரிதாரம் (நேராகவும் மிகுதியாகவும் காணப்படும்), ஜடாடசரம் (சுருண்டு மிகுந்திருக்கும்) என்னும் ஐந்து விதமான கேசங்கள் பொருந்திய மாதரின் வடிவங்கள் பற்றிச் சித்திரசூத்திரம் குறிப்பிடுகின்றது. நயனத்தின் இயல்புகளும் அதன் வகைகளும் சொல்லப்படுகின்றன. வில்போல் வளைந்த நயனம் (சாபகிருதி), நீலோற்பல வண்ணமான (உத்பலபத்திராபு) மீன் விழி போன்ற (மத்ஸ்யோதர), தாமரை மலர் இதழ் போன்ற (பத்மபத்ரநிதி), பூகோளம் போன்ற (சானாகிருதி) என்னும் வெவ்வேறு விதமான நயனங்களைப் பற்றிய வர்ணனைகள் இந்நூலிலே வருகின்றன. இவ்வண்ணமாகவே ஆண்களும் பெண்களும் நிலை கொண்டிருக்கும் வெவ்வேறு விதமான கோலங்களும் (ஸ்தானம்) வர்ணிக்கப்படுகின்றன.

வித்திசம்ஸ்காரம் விஷ்ணு தர்மோத்திரத்திலே விரிவாக விளக்கப் படுகின்றது. ஓவியங்கள் வரைவதற்கு முன் அதற்கு வேண்டிய தளத்தைச் சுவரிலே தெரிந்து, அதனைச் செம்மைப்படுத்துவதே வித்திசம்ஸ்காரமாகும். மேலும் மூல வண்ணங்கள், கலப்பு வண்ணங்கள் என்பனவும் அவற்றை உற்பத்தியாக்கும் விதங்களும் மெழுகிடும் முறைகளும் விவரிக்கப்படுகின்றன.

போஜராஜன் எழுதிய சமராங்கணசூத்ரதார என்னும் சிற்ப சாஸ்திரத்தில் ஓவியம் பற்றி ஒரு தனிப் பிரிவு உண்டு. அது ரசக் கோட்பாட்டின் அடிப்படையில் ஓவியங்களை வரையும் முறையினை விளக்குகின்றது. கல்யாணிச் சாளுக்கிய மன்னரான சோமேஸ்வரன் தொகுத்த அபிலாஷிதார்த்த சிந்தாமணி கலைகளைப் பற்றிய பெருங் களஞ்சியமாகும். அதிலே ஓவியக்கலை பற்றிய பகுதி உண்டு. வித்தி சம்ஸ்காரம், வண்ணக் குழம்புகளை உற்பத்தி செய்தல், பலவகைத் தூரிகைகள் முதலானவை பற்றிய விவரங்கள் அதிலே காணப்படுகின்றன. நாட்டிய மண்டபத்துச் சுவர்களிலும் விதானத்திலும் வரையப்படும் சித்திரங்களைப் பற்றிய வர்ணனைகளும் காணப்படுகின்றன. பல வண்ணங்களை வெவ்வேறு அளவுகளிற் கலந்து ஒளி, நிழல் ஆகியவற்றை ஏற்படுத்தும் விதங்கள் இந்நூலிலே விளக்கப் படுகின்றன. தங்கத்துகள்களைக் கலப்பதன் மூலமும் நெருப்பினாற் காச்சுவதன் மூலமும் ஒளியூட்டும் முறைகள் விளக்கப்படுகின்றன. சித்திரங்களுக்குரிய ஸ்தானங்களும் பாவசித்திரம், வித்திசித்திரம், அவித்த சித்திரம் போன்ற வகைகளும் விவரிக்கப் படுகின்றன.

16ஆம் நூற்றாண்டிற் குமாரர் எழுதிய சில்பரத்தினம் என்னும் நூலில் சித்திரலக்ஷணம் என்ற ஒரு பகுதி உண்டு. அதிலே சித்திரம், அர்தசித்திரம், சித்திரபாஷம் என்னும் மூன்று வகையான ஓவியங்கள் பற்றிச் சொல்லப்படுகின்றது. வெள்ளை, மஞ்சள், சிவப்பு, கருமை, நீலம் என்னும் வண்ணக்கலவைகள் பற்றியும் விவரங்கள் காணப்படுகின்றன. பலவகையான தூரிகைகள் பற்றியும் ஒளியூட்டும் முறைகள் பற்றியும் இந் நூலிலே விளக்கப்படுகிறது. ரசி சித்திரம், தூலிசித்திரம் என்று இரு வகையான ஓவியங்களைப் பற்றி இந்நூல் விவரிக்கின்றமை குறிப்பிடற்குரியது. இரசாயனப் பொருட்கள் கலந்த வண்ணக் கலவையினால் மெழுகப்பட்ட சித்திரங்கள் ரசச் சித்திரங்கள் எனப்படும். வண்ணப் பொடிகளினால் நிறம் ஊட்டப்பெற்ற ஓவியங்கள் தூலிச் சித்திரம் என்னும் வகைக்குரியவை.

ஓவியக்கலை பற்றி நாரத சிற்பத்திலே காணப்படும் செய்திகள் சிறப்பானவை. அதிலே சித்திர சாலா, சித்திராலயகிருதி ரஜனாவிதி என்னும் இரண்டு அத்தியாயங்கள் உள்ளன. இவற்றுள் முன்னையது இந்தியாவிலே காணப்பெற்ற சித்திரக்கலைகள் பற்றிய விவரங்களைக் கொண்டுள்ளது. மற்றைய அத்தியாயம் சித்திரங்களைத் தரையிலுள்ளவை (பௌமிக), சுவரிலுள்ளவை (குட்ஜக), விதானங்களில் உள்ளவை (ஊர்த்வக) என மூன்று பிரிவுகளாக வகை செய்கின்றது.

குகை ஓவியங்கள்

அஜந்தா

சி. பத்மநாதன்

அழகியற் கலைகளில் ஓவியக் கலையும் ஒன்றாகும். ஆதிகாலம் முதலாகப் பரத கண்டத்தில் ஓவியக் கலை விருத்திபெற்று வந்துள்ளது. காட்சிக்கு இனியவற்றைக் கண்டு மகிழ்ச்சி கொள்வதில் மனிதனுக்கு இயல்பாகவே ஈடுபாடு உண்டு. கண்ணால் கண்டவற்றை அடிப்படையாகக் கொண்டு அவற்றிலே இன்ப உணர்வுகளை மீண்டும் மீண்டும் பெற்றுக் கொள்வதன் மூலம் அமைதிகொள்வது மனித இயல்பாகும். சாலப் பெரிதான ஞாலத்தின் வனப்பு மாணப்பெரிதாகும். பூதலத்திலே மலைகள், மலைச் சாரல்கள், மேடு பள்ளங்கள், அருவி, சிற்றாறு, மலர், மலர்வனம், வயல், புனம், பூங்கா எனப் பலவும் நானாவிதமானவை; காட்சிக்கு வனப்பு மிக்கவை. அவற்றைக் காண்பதால் இனிய உணர்வுகள் ஏற்படுகின்றன. பலருக்கு அந்த உணர்வுகள் புதிய சிந்தனைகளையும் தத்துவங்களையும் ஏற்படுத்துகின்றன.

புல உணர்வுகளுக்கு எட்டியதும் தனுகரண போகங்களுக்கு ஆதாரமான துமாகிய இந்த உலகம் பரம்பொருளினுடைய படைப்பானது; அதன் தோற்றமானது; அதன் அம்சமானது என்று இந்து சமய தத்துவங்கள் கூறுகின்றன. இந்த உலகத்தின் தோற்றத்திற்கு ஆதாரமான வான், காற்று, அனல், நீர், நிலம் என்ற ஐம்பூதங்களும் அவற்றின் சேர்க்கையால் ஏற்படும் இயற்கை வனப்பும் உயிரினங்களும் வினோதமானவை; ஈஸ்வரனின் அம்சமானவை.

ஓவியக் கலை சிற்பம், நடனம், காவியம் என்னுங் கலைகளோடு நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டதாகும். இந்து கலா தத்துவத்தில் அழகியற் கோட்பாடுகள் இவை அனைத்திற்கும் பொதுவானவையாகவே காணப்படுகின்றன. ரஸபாபம், முத்திரை, அங்க லக்ஷணம் என்பன பற்றிய கோட்பாடுகள் அழகியற் கலைஞர் எல்லோராலும் அனுசரிக்கப்பட வேண்டியவை என்பது சாஸ்திரீயமான நெறியாகும். ஓவியக் கலை நெடுங்காலமாக இந்து சமுதாயத்திலே போற்றப்பட்டது என்பதனை இலக்கியக் குறிப்புகளினாலும், சித்திரக் கலை நூல்களினாலும், குகை

ஓவியங்கள், கோயிற் சுவரோவியங்கள், சிற்றோவியங்கள், ஏட்டுச்சுவடிகளில் வரையப்பெற்ற உருவங்கள் முதலியவற்றின் மூலமும் அறிந்து கொள்ளலாம். ஓவியம் அறுபத்திநான்கு கலைகளில் ஒன்றென்பது மரபாகும். நாகரிகமான கணிகையொருத்தி ஓவியக் கலையினையும் பயின்றிருக்க வேண்டும் என்று காமசூத்திரம் கூறும்.

அரண்மனைகளிலுள்ளவர்களும், பிரதானிகளும், செல்வம் படைத்த வணிகரும் ஓவியக் கலையில் மிகுந்த ஈடுபாடு கொண்டிருந்தனர். ஓவியங்களை அழகு சாதனங்களாகக் கொண்டனர். கலைஞருக்கு ஆதரவளித்துத் துகிலிலும், மரப்பட்டைகளிலும், ஓலைகளிலும் வண்ண ஓவியங்களை வரைவித்தனர். அரண்மனைகளிலும் மாளிகைகளிலும் அழகு சாதனப் பொருட்களாக ஓவியங்கள் பயன்படுத்தப்பட்டன. இயற்கைக் காட்சிகளையும் அரண்மனைக் காட்சிகளையும் அவை பொருளாகக் கொண்டிருந்தன. காலப்போக்கிலே ஓவியக் கலை சமய நெறிகளோடு கலந்துவிட்டது. சமணப் பள்ளிகளிலும், பௌத்தப் பள்ளிகளிலும், சைவக் கோயில்களிலும், வைணவரின் ஆலயங்களிலும் ஓவியங்கள் வரையப் பெற்றன. சமயக் கதைகளையும் தத்துவங்களையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு சமயக் கொள்கைகளை விளக்கும் சாதனமாக ஓவியக் கலையைச் சமயவாதிகள் பயன்படுத்தினார்கள். ஓவியங்களிலே உலகியல் சார்ந்தவை, சமய நெறிகளைச் சார்ந்தவை என இரு வகையான வடிவங்கள் உள்ளன. அவை ஒவ்வொன்றிலும் பல பிரிவுகள் காணப்படும்.

புராதன சமுதாயத்திற் பெருந்தொகையானோர் ஓவியங்களை வரைவதில் ஈடுபாடு கொண்டிருந்தனர். தூரிகை, வரைபலகை, வண்ணக்கலவைகள் என்பன சாதாரணமாக நகர வாசிகளின் வீடுகளிலே பேணப்பட்ட அரும்பொருட்களில் அடங்கியவை என்று காமசூத்திரம் குறிப்பிடுகின்றது. ஓவியக் கலையின் ஆறு அங்கங்களைப் பற்றி யசோதரர் என்பவர் காம சூத்திரத்திற்கு எழுதிய உரையிலே குறிப்பிடுகின்றார். ரூபபேதம், பிரமாணங்கள், பாவங்கள், லாவண்ய யோஜனம் சாத்ரிஸ்யம், வர்ணிக பங்கம் என்பன அஷ்டாங்கமாகும். குப்தப் பேரரசர் காலத்து நூலான விஷ்ணு தர்மோத்தரம் என்பதில் ஓவியம் பற்றிய தனியான அத்தியாயம் உண்டு. அது ஸத்ய, வைநிக, நாகர, மிஸ்ர என்னும் நால்வகை ஓவியங்கள் பற்றிச் சொல்லும். அத்துடன் வஜ்ரலேப, பாவனா, சேதனா என்பன பற்றியுங் குறிப்பிடுகின்றது. வஜ்ரலேப என்பது

அஜந்தா ஓவியங்கள்



பத்மபாணி



வச்சிரபாணி

அஜந்தா ஓவியங்கள்



ஓவியங்களை வரைகின்ற முறைகளைப் பற்றியதாகும். வரைவதற்குத் தேர்தெடுக்கப்படும் பகுதியைச் சுத்தஞ்செய்து அழுத்தமாக்கித் தேவையான கலவைகளைப் பூசுவதுவும் வெவ்வேறு விதமான வண்ணக் குழம்புகளைத் தயாரிப்பதும் தூரிகை கொண்டு அவற்றைத் தீட்டுவதும் அதில் அடங்கும். பாவனா என்பது ஓவியங்களிலே வரையப்படும் மனிதர்களதும் மிருகங்களினதும் மனோநிலை பற்றியதாகும். சேதனா என்பது உடல் அசைவுகள், அங்க அசைவுகள் என்பன பற்றியதாகும் .

சமணரும் பௌத்தரும் ஓவியமானது பிரத்யக்ஷத்தின் விளைவானதென்று கொள்வர். அது அவர்களின் கொள்கைப்படி ஞான உணர்வினாலன்றி காட்சிப்புலனின் காரணமாக ஏற்படும் ஒன்றாகும். விஷ்ணு தர்மோத்தரம் அரண்மனை, கோயில், வீடு என்பவற்றிற்கு உரியனவான வெவ்வேறு விதமான ஓவியங்களைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றது. அவற்றின் வேறு பாடுகளை அறிந்து கொள்ளக்கூடிய வகையில் ஓவியங்கள் எமக்குக் கிடைக்கவில்லை. 17ஆம் நூற்றாண்டிற்கு முற்பட்ட அரண்மனைகளும் வீடுகளும் காலக்கிரமத்தில் அழிந்து விட்டதால் அவற்றிலிருந்து ஓவியங்கள் எதுவுங் கிடைக்கவில்லை. இப்பொழுது கிடைக்கின்ற புராதனமான ஓவியங்கள் எல்லாம் வழிபாட்டு நிலையங்களைச் சேர்ந்தனவாகும்.

எட்டாம் நூற்றாண்டிற்கு முற்பட்ட ஓவியங்களில் மிகச் சில மட்டுமே இன்றும் காணப்படுகின்றன. அவை தக்கிணத்திலுள்ள குகைக் கோயில்களிற் காணப்படுகின்றன. அவற்றுள்ளும் பல சிதைவுற்ற நிலையிற் காணப்படுகின்றன. கி. பி . மூன்றாம் நூற்றாண்டிற்குரிய வெட்ஸா குகைகளிலே ஓவியங்களின் சுவடுகள் மட்டுமே உள்ளன. அவற்றின் அடிப்படையில் அங்கிருந்த ஓவியங்களைப் பற்றித் திடமாக ஒன்றுங் கூற முடியாது. கான்ஹேரி, ஔரங்கபாத், பிதல்கோர என்னும் இடங்களிலுள்ள ஆறாம் நூற்றாண்டிலே அமைக்கப்பட்ட குகைக் கோயில்களிலும் ஓவியங்களின் சுவடுகள் உள்ளன. தமிழகத்தில் மலைதளிகளான திருமலைபுரம், மலையடிப்பட்டி என்பவற்றிலும் முன்பு அமைந்திருந்த ஓவியங்கள் பெருமளவுக்குச் சிதைந்துவிட்டன. ஆனால் அஜந்தா, பாக், சித்தன்னவாசல் என்னுமிடங்களிலுள்ள குகைக் கோயில்களிற் காணப்படும் ஓவியங்கள் ஓரளவு நன்கு பேணப்பட்ட நிலையில் இருக்கின்றன. அவை அனைத்திலும் அஜந்தா ஓவியங்கள் அதி சிறப்பு மிக்கனவாகும். தீபகற்ப இந்தியாவில் விருத்தி பெற்ற ஓவியக்கலையின் பொதுப் பண்புகளை அவை பிரதிபலிக்கின்றன.

வண்ணந் தீட்டும் முறைகள்

ஓவியம் வரைவதற்கு முன்பு அதற்குரிய இடத்தைத் தயார்படுத்திக் கொள்ளும் முறையினை வஜ்ஜிரலேபம் என்று விஷ்ணுதர்மோத்தரம் குறிப்பிடுகின்றது. ஆயினும் எஞ்சியுள்ள ஓவியங்களைப் பரிசீலனை செய்யுமிடத்து அந்நூலிலே கூறப்படுகின்ற விதிகள் எங்காவது கடைப்பிடிக்கப்பட்டதாகத் தெரியவில்லை. கற்பாறைகளை உடைத்து அவற்றை தூளாக்கி அரைத்து எடுத்த பொடி, களிமண், சாணம், உமி, மென்மையான செடிகொடிகள், கருப்பஞ்சாறு ஆகியவற்றைக் கலந்து அரைத்து பசைபோலாக்கி, அதனைக் கல்லின் மேற்பூசி, அதை மிருதுபடுத்திய பின் அதன் மேல் வெள்ளைச் சுண்ணாம்பு பூசப்படும். அது நன்றாகக் காய்ந்த பின்பு, அதன் மேல் வண்ணக் கலவைகள் தூரிகையினாற் தீட்டப்படும். வண்ணக் குழம்புகளைப் பூசிய பின்பு வண்ணந் தீட்டப்பட்ட இடங்கள் நெருப்பினாற் சுடப்படும்.

ஓவியங்களை வரையுமிடத்து முதலாவதாகச் சித்திரங்களின் கோடுகள் வரையப்படும். அவற்றை அழுத்தமாகத் தாதுராக வண்ணத்தில் வரைந்து கொள்வர். அதன் பின்பு கோடுகளின் எல்லைகளினுட் செவ்வண்ணம் பூசப்படும். அதற்கு மேல் வேண்டியவாறு விதம் விதமான வண்ணங்களை உரிய இடங்களிலே பூசிக்கொள்வர். தாதுராகம், சிந்தூர நிறம், ஹரிதாலம், கடுநீலம், மென்நீலம், கரிநிறம், சுண்ணாம்பு போன்ற வெள்ளை நிறம் (படிமாதீ), பச்சை, ஹருமாதீ ஆகிய நிறங்களிலுள்ள மைகளை ஓவியங்களுக்குப் பயன்படுத்தினார்கள். பொதுவாக ஓவியங்களுக்குப் பயன்படுத்திய வண்ண மைகள் எல்லாம் தக்கிணத்தில் இருந்து கிடைத்தன. சில சமயங்களில் வட இந்தியாவிலிருந்தும் வண்ணக் குழம்புகளுக்குத் தேவையான அரிய பொருட்களைப் பெற்றார்கள்.

அஜந்தா ஓவியங்கள்

சஹியாத்திரி மலைத் தொடரிலே அமைந்திருக்கும் அஜந்தாவிலே பௌத்த சமயச் சார்புடைய குகைக் கோயில்கள் ஏறக்குறைய 30 காணப்படுகின்றன. அவற்றிலே சில சாதவாகனர் காலத்தைச் சேர்ந்தவை. வேறு சில வாகாடகர்,சாளுக்கியர் காலங்களைச் சேர்ந்தவை. பௌத்த சமயத்தைச் சார்ந்த இலக்கியங்களும் கதைகளும் அங்குள்ள சுவ ரோவியங்களுக்குப் பொருளாக அமைந்துள்ளன. புறத் தோற்றத்தில் அவை

சமய மரபினைச் சேர்ந்தனவாயினும் உணர்வுகளில் உலகியலோடு ஒன்றிய காட்சிக் கோலங்களையே அவை பிரதிபலிக்கின்றன. அஜந்தா ஓவியங்களிலே இயற்கையின் வனப்பும் அதற்கு இயல்பாகவுள்ள வேற்றுமைகளும் மிகச்சிறப்பான வகையிலே சித்தரிக்கப் பட்டுள்ளன. அங்குள்ள ஓவியங்களிலே இயற்கையான காட்சிகளோடு கற்பனைக் கதைகளை உருவகிக்குங் காட்சிகளும் ஒருங்கே காணப் படுகின்றன. பல்வேறு உயிரினங்களும் வெவ்வேறான வகை மனிதர்களும் விலங்கு சாதிகளும் பறவை இனங்களும் விருட்சங்களும் அவற்றில் வருகின்றன. தேவரும் அசுரரும் கின்னரரும் நாகலோகத்தவரும் அங்கே காணப்படுகின்றனர். நாட்டியப் பெண்களும் தேவலோகத்துக் கன்னியரும் அவற்றிலே காணப்படுகின்றனர். நானாவிதமான மலர்களும், மலர்ச் செடிகளும், கொடிகளும் சித்திரங்களாக வரையப்பட்டுள்ளன.

சில இடங்களிலே புத்தர்பிரானின் உருவங்களை வெவ்வேறு கோலங்களிலே பார்க்கலாம். அவற்றிற்கு அப்பால் போதிசத்துவரின் வடிவங்கள் தெரிகின்றன. முடி மன்னரின் உருவங்களும் அரண்மனைக் காட்சிகளும் அந்தப்புர மகளிரும் படையணிகள் சூழ்ந்த மன்னரின் உலாக் காட்சிகளும் அங்கே தெரிகின்றன. உலக வாழ்க்கையின் பல்வேறு அம்சங்களையும் ஓவியங்கள் பிரதிபலிக்கின்றன. யௌவனத்தின் துடிப்பும் அழகும் முதுமையின் தடுமாற்றமும் வறுமையின் கொடுமையும் செல்வச் செழிப்பின் பாங்கும் அவற்றிலே தெரிகின்றன.

நாகரிக முதிர்ச்சியின் உச்ச நிலையினை உணர்த்தும் சித்திரங்களாக அஜந்தா ஓவியங்கள் கலா விமர்சகர்களினாற் கொள்ளப்படுகின்றன. உலகியல் இன்பங்களினால் ஏற்படுகின்ற அமைதியான மனப்பாங்கினையும் செல்வச் செழிப்பினால் உருவாகிய மேன்மையுற்ற பண்பாட்டு நிலைகளையும் அவை உணர்த்துகின்றன என்று பலரும் கொள்வர். இந்திய சமுதாயத்தின் வேற்றுமையான பண்பாட்டுக் கோலங்களையும் இயற்கை நியதியான வேற்றுமையின் அடிப்படையிற் பண்பின் தீர்மையால் ஏற்படும் பொதுமையினையும் அந்த ஓவியங்கள் புலப்படுத்துகின்றன. கரையோரத் துறைமுகப் பட்டினங்களிலிருந்து மகாராஷ்டிரம், மால்வா, அவந்தி முதலானவற்றிற்குச் செல்லும் வணிகப் பாதையின் மத்தியிலே அஜந்தா அமைந்திருந்தது. அங்குள்ள குகைக் கோயில்கள் யாவும் செல்வ வணிகரின் ஆதரவைப் பெற்றிருந்தன. அவர்களின் ஆதரவில் இருந்த ஓவியர்களே அஜந்தா ஓவியங்களை வரைந்தனர்.

இந்தியாவிலே காணப்படுகின்ற மிகப் புராதனமான ஓவியங்கள் அஜந்தாவில் உள்ளன. இந்திய ஓவியக் கலை வரலாற்றில் அவற்றிற்கு ஒரு சிறப்பிடம் உண்டு. அவை பெருந்தொகையிலே காணப்படுகின்றன. ஒரு கலை மரபிற்குரிய எல்லாப் பிரதானமான அம்சங்களையும் வெளிப்படுத்தும் ஓவியங்களாக அவை விளங்குகின்றன. அஜந்தா ஓவியங்கள் தரத்தால் உயர்ந்தவை; அவை சமயச் சார்புடையவை; பௌத்த சமயக் கதைகளை விளக்கும் வண்ணமாக வரையப்பெற்றவை. ஆயினும், சமுதாய நிலைகளையும் உலகியல் அனுபவங்களையும் உயிரோட்டமாகப் பிரதிபலிக்கும் சிறப்பும் அவற்றிற்குண்டு.

அஜந்தா ஓவியங்கள் அஜந்தா என்னும் இடத்திலே அமைந்திருக்கும் குகைகளிலே வரையப்பட்டுள்ளன. அவை கட்டடக் கலைஞர்களினாலே குடையப்பெற்றுக் குடபோகங்களாக அமைக்கப்பட்டுள்ளன. பௌத்த சமயத் தொடர்புடைய சங்கத்தவரின் பள்ளிகளாக அவை அமைந்திருந்தன. கி. மு. இரண்டாம் நூற்றாண்டு முதலாக கி. பி. எட்டாம் நூற்றாண்டு வரையிலான காலப்பகுதியில் அங்கு பௌத்த சங்கத்தவர்கள் இருந்தமைக்கான சான்றுகள் உள்ளன. அங்குள்ள மிகப் புராதனமான சில குடபோகங்கள் சாதவாகன மன்னர் காலத்தில் வெட்டப்பட்டவை. பெரும்பாலானவை வாகாடகர், வாதாபிச் சாளுக்கியர் ஆகியோரின் காலங்களைச் சேர்ந்தவை. அஜந்தா புராதன காலத்து வடமேற்குத் தக்கிணத்தில் அமைந்த வணிகப் பாதைகளின் ஒரு மையமாக விளங்கியது. சங்கத்தவரும், அவர்களின் உறைவிடங்களான பள்ளிகளும், அவற்றைத் தம் கைவண்ணத்தால் அலங்கரித்த கலைஞர்களும் பெருவணிகரின் ஆதரவைப் பெற்றிருந்தனர்.

வாகாடகர் காலத்து ஓவியங்கள்

சாதவாகனர் காலத்துச் சித்திரக்கலை மரபு வாகாடகர் காலத்தில், நான்காம், ஐந்தாம், ஆறாம் நூற்றாண்டுகளில், மேலும் வளர்ச்சியுற்றது. அஜந்தாவிலுள்ள ஓவியங்களுட் பெரும்பாலானவை அக்காலத்திற் குரியனவாகும். வாகாடகர் காலத்திற் குடபோகங்கள் விசாலமான வையாகவும் வனப்புமிக்க தோற்றமுடைய சிற்பங்கள் பொருந்திய பிர மாண்டமான தூண்களுடனும் பல கட்டடப் பகுதிகளுடனும் அமைக்கப்பட்டன. அத்தகைய கட்டடங்களின் சுவர்களிலும் விதானங்களிலும் பெருந்தொகையான

ஓவியங்கள் வரையப்பெற்றன. சுவர்கள், தூண்கள், முகட்டு விதானங்கள் எல்லாம் சித்திரங்களால் நிரப்பப்பெற்றன. அக்காலத்து ஓவியங்களிற் புத்தர் பெருமானின் வாழ்க்கை வரலாறும், அவரின் முற்பிறவிகள் பற்றிய கதைகளும், ஜாதகக் கதைகளும், அவதானங்களிலுள்ள கதைகளும், அவற்றோடு மரஞ்செடிகளின் உருவங்களும், விலங்குகளின் வடிவங்களும் மிகச் சிறப்பான கோலத்திலே தோன்றும் வண்ணமாகச் சித்திரங்களாக அமைக்கப்பட்டன.

அஜந்தா குகைகளில் வாகாடகர் காலச் சாசனங்கள் காணப்படுகின்றன. பதினாறாவது குகையிலுள்ள ஒரு கல்வெட்டிலே வாகாடக மன்னனாகிய ஹரிசேசனின் அமைச்சனாகிய வராக தேவன் குடபோகத்தைச் சங்கத்தாருக்குத் தானம் பண்ணியமை வர்ணிக்கப்படுகின்றது. ஹரிசேனன் ஐந்தாம் நூற்றாண்டில் ஆட்சிபுரிந்தான் என்பது கவனத்திற்குரியது. அஸ்மகதேசத்து அரசனின் அமைச்சனான வாபிராஜ என்பவனின் நண்பரான புத்தபத்திரர் என்பவர் புத்தப் பெரும்பள்ளியைத் தானம் பண்ணியமை பற்றி 26 ஆவது குகையிலுள்ள கல்வெட்டொன்று குறிப்பிடுகின்றது. இருபதாவது குகையிலுள்ள சாசனம் ஒன்றிலே அங்குள்ள மண்டபத்தை பேந்திரன் என்பவன் செய்து கொடுத்தான் என்று சொல்லப்படுகின்றது. இச்சாசனங்கள் எல்லாம் வாகாடகர் காலத்திற்குரிய வரிவடிவங்களில் எழுதப்பட்டுள்ளன.

வாகாடகர் காலத்து ஓவியர்கள் இலக்கியப் புலமையுடையவர்களாகவும், கலாதத்துவ உணர்ச்சி மிக்கவர்களாகவும், இயற்கையில் ஈடுபாடு கொண்டவர்களாகவும் விளங்கினார்கள். சமய ஞானத்திற்கும் உலகியலுக்கும் இடையிலே நெருங்கிய இணக்கத்தை ஏற்படுத்தும் மனப்பான்மை கொண்டோராய் விளங்கினர். அவர்கள் வரைந்த சித்திரங்கள் ஒரு வகையில் மரபு வழியானவை. அவர்கள் பயன்படுத்திய மைவண்ணங்கள் வழமையானவை. சிவப்பு, மஞ்சள், கரிநிறம், மென்பச்சை, வெள்ளை ஆகிய நிறங்கொண்ட மைகளைப் பெரும்பாலும் பயன்படுத்தினார்கள். வண்ணப் பூச்சுகளை மெழுகுவதற்கு முன்பு களம் அமைக்கப்பட்டது. குடபோகங்களின் சுவர்கள் கரடு முரடானவையாக அமைந்திருக்கும். எனவே அவற்றைக் களிமண்ணால் மெழுகுவர். களிமண்ணோடு உமியும் பிசினும் சேர்க்கப்படும். அந்தக் கலவை சுவரோடு ஒட்டிக் கலந்துவிடும் அதற்கு மேற் பூசப்படும் வண்ணமைகள் களத்துடன் ஒட்டிக் கலந்துவிடும். கலவையின் காரணமாக

வண்ணமைகள் மினுமினுப்பான ஒளியுடன் விளங்கும். ஓவியங்களை வரையுமிடத்து அவற்றிற்குரிய கோடுகள் முதலில் வரையப்படும். கோடுகள் கருநிறமான மையினாலோ மங்கல் நிறமான மையினாலோ வரையப்படும். அதற்குப் பின்பு உருவங்களில் வண்ணமைகள் பூசப்படும்.

சித்திரத்தில் வேண்டியவாறு ஒளிபாய்ச்சும் விதத்தில் கோடுகளும் புள்ளிகளும் ஓவிய நூல்களிலே கூறிய வண்ணம் விந்துஜமாகவும் பத்திரவர்த்தனமாகவும் அமைக்கப்படும். மிகக் குறைந்தளவு வண்ணப் பூச்சுடன் சித்திரம் முழுமையான கோலத்திலும் மிகுந்த வனப்புடனும் தோன்றும் வண்ணமாக அஜந்தா ஓவியர்களினாலே காட்சிகள் வரையப்பட்டன. ஓவியங்களின் சடாங்கத்தைப் பிரதிபலிக்கும் வண்ணமாக அஜந்தாவில் வரையப்பெற்றுள்ள சித்திரங்கள் அமைந்துள்ளன. ரூபபேதம், பிரமாணம், பாவம், லாவண்ய யோஜனம், சாத்ரிஷ்யம், வர்ணிகா பங்கம் என்பன பற்றி விஷ்ணுதர்மேத்தரம் முதலான நூல்கள் கூறுகின்றன. காமசூத்திரத்தின் உரைகாரர் இவற்றை ஜயமங்களம் என்பர். அஜந்தாவிலுள்ள ஓவியர்கள் இயற்கையிலுள்ள வேறுபாடுகளைப் பிரமிக்கத்தக்க வகையிலே உணர்ந்து சித்திரக் கோலமாக்கியுள்ளனர்.

நானாவிதமான கோலங்களிலும் பாவங்களிலும் உயிரினங்களதும் இயற்கைக் காட்சிகளதும் வடிவங்கள் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. ஓவியங்களுக்குப் பொருளான கதைகளுக்கும் சமுதாய நிலைகளுக்கும் இயற்கைச் சூழலுக்கும் இடையில் பிணைப்பை ஏற்படுத்துவதில் அஜந்தா ஓவியங்களுக்கு நிகரானவற்றை வேறெங்குங் காண முடியாது. ஒரு புறம் அரண்மனைக் காட்சிகள் தெரிகின்றன. அவை செல்வ வளத்தினையும் இளமைத் துடிப்பினையும் ஆதிக்க நிலையினையும் போக உணர்வுகளையும் சித்திரிக்கின்றன. இன்னொரு புறத்திலே நிலையாமையும் பிறவிப் பிணியும் அவற்றால் ஏற்படுந் துன்பங்களும் துக்க நிவாரணத்திற்கான வழியும் உருவகமாகியுள்ளன. தானம், தவம், சீலம், தியானம் முதலியன புத்தர் பெருமானின் வாழ்க்கை வரலாறு பற்றிய காட்சிகள் மூலம் விளக்கப் படுகின்றன.

பௌத்த ஜாதகக் கதைகளே அஜந்தா ஓவியங்களுக்கு மூலமானவை. ஆயினும், அவற்றிலுள்ள கதாபாத்திரங்களைச் சித்தரிக்குமிடத்து அவர்களின் வாழ்க்கைக்குப் பின்னணியான சமுதாய நிலைகள் யதார்த்த பூர்வமான முறையிலே சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. நகர வாழ்க்கை, கிராமிய வாழ்க்கை

என்பன பற்றிய அம்சங்கள் சில இடங்களிலே சிறப்பாக அமைந்திருக்கின்றன. நிரை நிரையான மாளிகைகள், அவற்றின் சாளரங்கள், பல நிலை மாடங்கள், அவற்றில் மைந்தரும் மகளிரும் தங்கியிருந்து உலாக் கோலங்களைப் பார்க்குங் காட்சிகள், மலர் வனங்கள், தடாகங்கள் முதலியன வரையப்பெற்றுள்ளன. நகர்புறங்களிலுள்ள அங்காடிகள், வணிகர், சந்தையிற் கூடும் மக்கள் முதலியோரின் உருவங்கள் வெவ்வேறு கோலங்களில் யதார்த்த பூர்வமாக விளக்கப்பட்டுள்ளன.

அஜந்தாவிலுள்ள முதலாவது குகையும் இரண்டாவது குகையும் வாகாடக மன்னர் காலத்தவை. அவற்றில் முதலாவது குகையிலே ஐந்தாம் நூற்றாண்டுக்குரிய சாசனங்கள் எழுதப்பெற்றுள்ளன. இரண்டாவது குடபோகத்திலே ஆறாம் நூற்றாண்டில் எழுதப்பட்ட சாசனங்கள் காணப்படுகின்றன. அஜந்தாவில் உள்ள உன்னதமான ஓவியங்கள் இந்த இரண்டு குகைகளிலும் காணப்படுகின்றன. முதலாவது குடபோகத்திலே போதிசத்வர்களான பத்மபாணி, வச்சிரபாணி என்போரின் உருவங்களும் சிபிஜாதகம், சங்கபாலஜாதகம், மகாஜனகஜாதகம், சம்பேயஜாதகம் ஆகியவற்றிலுள்ள கதைகளும் சித்திரக் கோலமாக வரையப்பட்டுள்ளன.

போதிசத்துவர் சித்திரங்கள்

முதலாவது குடபோகத்திற் கருவறை, மண்டபம், சாலை என்னும் மூன்று பகுதிகள் உள்ளன. சாலை 64' நீளமும் 9', 3" அகலமும் 13' 6" உயரமும் கொண்டது. அதன் ஓரங்களிலே ஒவ்வொரு கூடம் அமைந்திருக்கும். சாலையின் நடுவில் அமைந்த கதவினூடாக மண்டபத்தை அடையலாம். அது 64' நீளமும் அகலமும் கொண்ட பேரமைப்பாகும். மண்டபத்தினுள் 20 தூண்கள் காணப்படுகின்றன. தூண்களைச் சுற்றி நான்கு பக்கமும் இடைகழிகள் அமைந்திருக்கின்றன. மூலஸ்தானத்தின் வலது பக்கத்திலே வச்சிர பாணியின் உருவம் ஓவியமாக வரையப்பட்டுள்ளது. உருவம் உன்னதக் கோலமானது. அங்க லக்ஷணங்கள் இயற்கை எழில் மிகுந்தவை. வஸ்திராபரணங்கள் அசாதாரணமானவை. போதிசத்வரின் அங்கமெலாம் அணிகலங்கள் நிறைந்து காணப்படுகின்றன. கிரீடம் மிகுதியான அளவில் அணி அலங்காரம் பெற்று மிகுந்த வனப்புடன் விளங்குகின்றது. பச்சை, மென்நீலம், மஞ்சள், கோமளம், கருமை முதலான வர்ணமைகள் உருவத்தின்

அஜந்தா ஓவியங்கள்



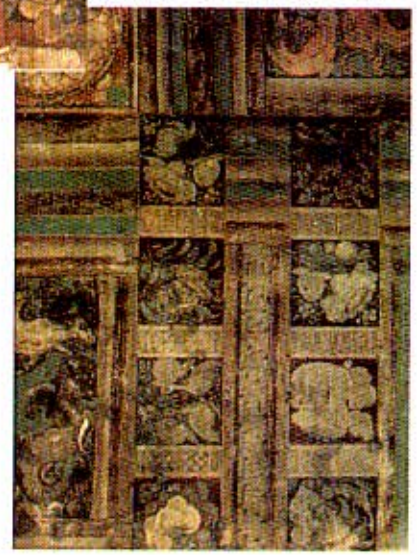




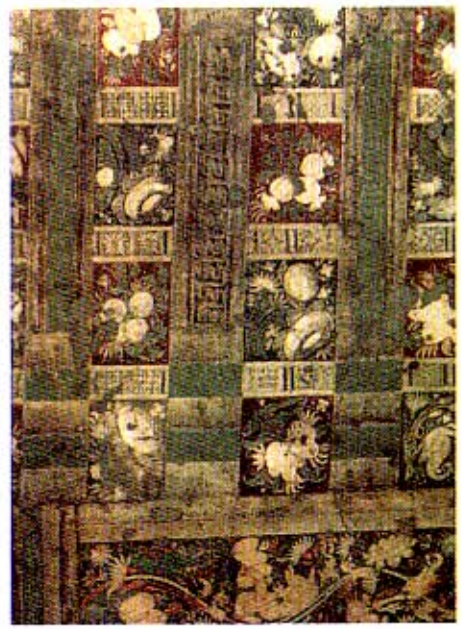
அஜந்தா ஓவியங்கள்





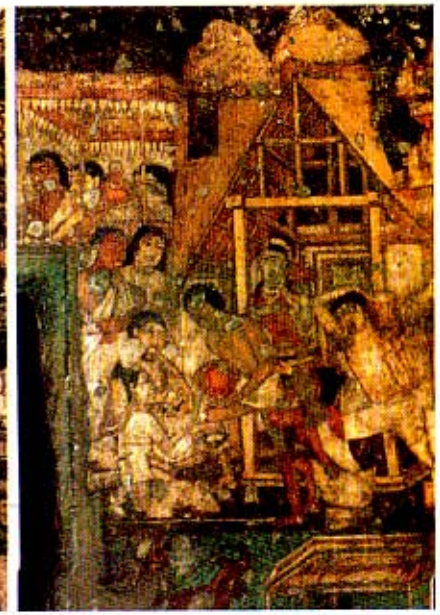


அஜந்தா ஓவியங்கள்









அஜந்தா ஓவியங்கள்



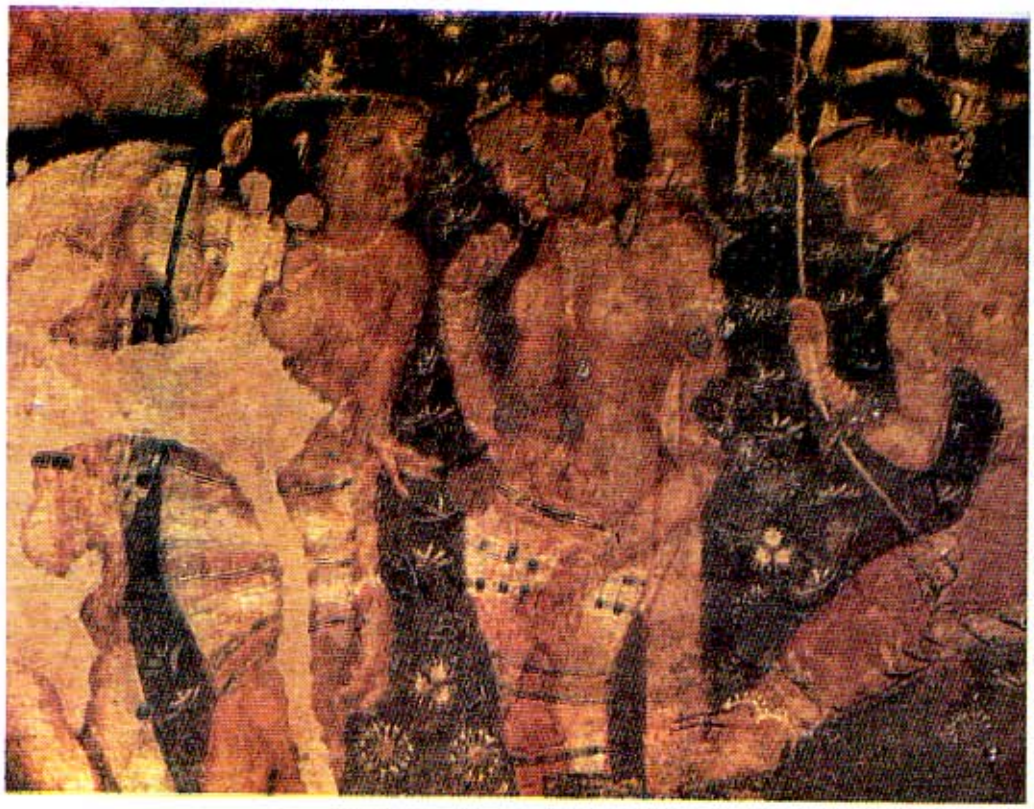


அஜந்தா ஓவியங்கள்





அஜந்தா ஓவியங்கள்





அஜந்தா ஓவியங்கள்

அஜந்தா ஓவியங்கள்



பகுதிகளிலே தீட்டப்பட்டுள்ளன. வர்ணங்களின் சேர்க்கை மிகுந்த சாதுரியத்துடன் அமைக்கப்பட்டிருப்பதனால் சித்திரம் பளபளப்புடனும் வசீகரமான கோலத்துடனும் விளங்குகின்றது. கிரீடமணிந்த பௌத்த வடிவங்களில், வச்சிர பாணியின் சித்திரமே மிகவும் புராதனமானது என்பது குறிப்பிடக்கூடியது.

போதிசத்துவரின் கீழ் அரசிளம் குமாரி ஒருத்தியின் உருவம் தெரிகின்றது. முன்னால் தாமரை மலர்களை வணங்கும் பெண்ணின் உருவம் காணப்படுகின்றது. வச்சிர பாணியின் தேவியின் கோலமாகும் என்று இதனைக் கொள்ளலாம். பெண்மையின் இயல்புகளையும் அழகினையும் உருவகப்படுத்தும் வடிவங்களில் உன்னதமான ஒன்றாக இது கொள்ளப்படுகின்றது. மூலஸ்தானத்தானத்தின் வாசலின் வலப்பக்கத்திலே போதிசத்துவரான பத்மபாணியின் காட்சி தெரிகின்றது. இயற்கைச் சூழலின் சுற்றாடலைப் பின்னணியாகக் கொண்டு ஓவியத்தை வரைந்துள்ளனர். கழுத்திலே சங்கவடமும் முத்துவடமும் தெரிகின்றன. வலக்கை தாமரை ஏந்திய கோலமானது. முகபாவம் சாந்தரசத்தில் அமைந்தது. சித்திரம் இணையற்ற வர்ணப்பூச்சாக விளங்குகின்றது. அருகிலே பெண் ஒருத்தியின் வடிவம் அமைந்திருக்கின்றது. உடலின் நிறம் கருமையானது. புருவங்கள் வில் போல் வளைந்தவை. விழிகள் மீன்விழி உருவமானவை. மூக்கின் கோலம் மெலிந்து கீழ் நோக்கி வளைந்த தோற்றமானது. கலை வரலாற்றிலே பெண்மையின் லாவண்யத்தையும் அழகையும் பிரதிபலிக்கும் சித்திரம் இதற்கு இணையானது வேறெங்கும் காணப்படுவதில்லை.

சிபி ஜாதகம்

இந்தக் குடைவரையிலே சிபி ஜாதகத்திலே சொல்லப்படுகின்ற கதையின் அம்சங்கள் சித்திரக் கோலமாகியுள்ளன. முன்னொரு பிறவியிலே புத்தர்பிரான் சிபி மகாராசனாக இருந்தார். நீதி நெறியிலும் நடுநிலையிலும் சிபி சக்கரவர்த்திக்கிருந்த பற்றுறுதியைச் சோதிப்பதற்கு இந்திரன் முனைந்தான். ஒரு பருந்தினாலே துரத்தப்பட்ட புறா ஒன்று சிபியிடம் அடைக்கலம் வேண்டிச் சென்றது. அதற்கு அபயம் அளிப்பதாகச் சிபி உறுதி அளித்தார். ஆயினும் துரத்திச் சென்ற பருந்து நீதி வேண்டும் என்று அரசனிடம் கேட்டது. தான் மாமிசம் புசிப்பதாகவும் புறாவே தனது இயற்கை

உணவாகுமென்றும் அது சிபியிடம் கூறியது. சிபிக்கு அது தர்ம சங்கடமாகியது. எனவே அரசன் தனது தொடையில் இருந்து மாமிசத்தை வெட்டித் தராசில் இட்டார். இந்திரனும் அக்கினியுமே பருந்தாகவும் புறாவாகவும் மாறுவேடம் பூண்டு வந்திருந்தனர். புறா வடிவமான அக்கினி இருந்த தராசு மேலும் மேலும் பாரமாகியது. அரசன் மேலும் மேலும் மாமிசத்தை வெட்டித் தராசில் இட்டான். ஈடுசெய்ய முடியாது இறுதியில் தானே தராசில் ஏறி நின்றான்.

சிபி சக்கரவர்த்தியின் தியாக மனப்பான்மையைக் கண்டு தேவர்கள் தங்கள் சுய உருவங்களிலே தோன்றினார்கள். தெய்வீக அருளாற் சிபியின் உடலில் ஏற்பட்ட காயங்கள் மறைந்தன. அவனைப் பாராட்டித் தேவர்கள் பூமழை பொழிந்தனர். கதையின் அம்சங்கள் ஓவியக் காட்சியில் விவரமாக விளங்கும் கோலம் தெரிகின்றது. காட்சியின் நடுவிலே மணிமண்டபம் ஒன்றில் அரசனும் அரசியும் வீற்றிருக்கும் கோலம் தெரிகின்றது. அருகிலே பிரதானிகளினதும் ஆண்கள், பெண்கள் பலரினதும் உருவங்கள் தெரிகின்றன. தராசின் பக்கத்தில் நின்று மாமிசத்தை வெட்டி வைக்கும் காட்சியும் தெரிகின்றது. இன்னொரு காட்சியிலே இளவரசன் ஒருவனும் அவனது தேவியும் சிபியின் செயலைக் கண்டு வியப்படைந்த கோலத்திலே இருக்கும் நிலை தெரிகின்றது.

சிபி ஜாதகக் காட்சியின் வலப் பக்கத்திலே நந்த மன்னனின் துறவு சித்திரக் கோலமாக உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. அரசபோகத்தைத் துறந்து துறவு வேடம் பூண்டு பிக்கு வடிவத்தில் அரண்மனைக்குச் சென்று அன்னதானம் வேண்டும் கோலமும், அதனைக் கண்டு தாங்கொணாத துயரம் கொண்ட மன்னனின் தேவியின் வடிவமும் வரையப்பட்டுள்ளன. இன்னொரு காட்சியிலே அரசியான ஜனபத கல்யாணியும் பணிப்பெண்களும் துறவு வேடம் பூண்ட மன்னனுக்குப் பிச்சை இடுவதற்கு ஆயத்தமாகும் கோலம் தெரிகின்றது.

சங்கபால ஜாதகம்

சங்கபால ஜாதகத்திலுள்ள விவரங்கள் சித்திரங்களாக முதலாவது குடவரையிலே வரையப்பட்டுள்ளன. முன்னொரு காலத்தில் போதிசத்துவரொருவர் துரியோதனர் என்னும் பெயருடன் மகத நாட்டு மன்னனின்

குமாரனாக அவதாரம் செய்தார். இளவரசன் பருவமடைந்ததும் அவனிடம் ஆட்சிப் பொறுப்பை அளித்துவிட்டு அரசன் துறவறம் மேற் கொண்டான். ஒருநாள் இளவரசர் தந்தையின் பர்ணசாலைக்குச் சென்றபோது அங்கு தர்ம உபதேசம் கேட்க வந்திருந்த நாக அரசனின் செல்வச் சிறப்புக்களிற் கவர்ச்சி கொண்டார். போதிசத்துவரான இளவரசர் நாகராசனாகப் பிறக்க வேண்டும் என விரும்பினார். அந்த விருப்பம் நிறைவேறியது. அவர் சங்கபால என்னும் பெயருடைய நாகராக அவதாரம் செய்தார். நாகலோகத்திலே கிடைக்கக் கூடிய சுபபோகங்களை அனுபவித்த பின்பு நிலையாமையின் தத்துவத்தை அவரால் உணர்ந்து கொள்ளமுடிந்தது. எனவே, அவர் புற்றருகே சென்று அங்கு கிடந்தார். அதனைக் கண்ட வேடர்கள் நாகராசனைக் கைப்பற்றித் துன்புறுத்தினார்கள். அதனைக் கண்டு வருந்திய வணிகன் ஒருவன் மாடுகளையும் பொன்னையும் வேடுவருக்கு வழங்கி நாகராசனை விடுதலை செய்வித்தான். அலார என்னும் வணிகனைப் போதிசத்துவரான சங்கபாலர் நாகலோகத்துக்கு அழைத்துச் சென்றார். அங்கே இன்பங்களை அனுபவித்த பின்பு போதிசத்துவரின் செல்வாக்கினால் நிலையாமை பற்றிய உணர்வுகள் ஏற்பட்டன. அதன் பின்பு நாகலோகத்து வாழ்க்கையைத் துறந்துவிட்டு இமயமலைக்குச் சென்று தர்ம உபதேசம் செய்ய முற்பட்டார்.

ஓவியக் காட்சி ஒன்றில் நாகராசனைக் கயிற்றிலே கட்டி வேடர்கள் இழுத்துச் செல்லும் கோலம் தெரிகின்றது. அதைப் பார்த்து இரங்கும் மனிதனுடைய கோலம் பின்னாலே தெரிகின்றது. பொற் காசுகளையும் மாடுகளையும் வேடர்களுக்கு வழங்கும் காட்சி காணப்படுகின்றது. இன்னொரு சித்திரத்திலே பெண் ஒருத்தி தர்ம உபதேசம் கேட்கும் கோலம் தெரிகின்றது.

மகாஜனக ஜாதகம்

முதலாவது குகையில் மகாஜனக ஜாதகத்தின் அம்சங்கள் வனப்புமிக்க சித்திரங்களாக வரையப்பட்டுள்ளன. இக் கதையினை ஆதாரமாகக் கொண்டு அமைந்த சுவரோவியங்கள் பல காணப்படுகின்றன. மகாஜனக என்னும் இளவரசன் அருட்டஜனக என்னும் மிதிலா நகரத்து அரசனின் புதல்வனாவான். அரசனின் தம்பியான போலஜனகன் அவனை நாட்டிலிருந்து துரத்திவிட்டதால் மகாஜனகன் வணிகனாகிப் பெருமளவிலே

பொருட்களைத் தேடினான். தனது சிறிய தகப்பனால் அபகரிக்கப்பட்ட ஆட்சி உரிமையைப் பெற்றுக்கொள்ளும் நோக்கத்துடன் மிதிலாபுரிக்குத் திரும்பிச் சென்றான். அங்கே போலஜனகள் இறந்துவிட்டான். அவனுக்கு ஆண் மக்கள் இருக்கவில்லை. சிவலி என்னும் பாண்டித்தியம் உடைய மகள் ஒருத்தி ராஜகுமாரியாக இருந்தாள். மகாஜனகன் அவளை வசப்படுத்தித் தனது தேவியாகக் கொண்டு மிதிலாபுரியில் அரசனாக அதிகாரம் பெற்றான். சில காலஞ் சென்றதும் அவன் உலக வாழ்க்கையில் வெறுப்புக் கொண்டு சுகபோகங்களைத் துறந்தான். கணவன் துறவறம் மேற்கொண்டதனாலே தீராத கவலை கொண்ட சிவலி இராச்சியத்தைக் கைவிடவேண்டாம் என்று அவனை வேண்டியும் அவளின் முயற்சிகள் பலிக்கவில்லை. எனவே அவளும் பின்தொடர்ந்து வனம் நோக்கிச் சென்றாள். ஆயினும், மகாஜனகர் தாம் இருவரும் ஒன்றுசேர முடியாதென்று கூறிவிட்டதாற் சிவலி ஆறாத்துயரினால் நினைவிழந்து மயங்கி விழுந்தாள். போதிசத்துவரான மகாஜனகர் இமயமலைக்குச் சென்று தவம் செய்யத் தொடங்கினார்.

முதலாவது குடபோகத்தின் இடப்பக்கத்துச் சுவரின் பெரும்பகுதியில் மகாஜனக ஜாதகக் காட்சி ஒன்றின் கோலம் வரைவிலாத வனப்புடன் வரையப்பட்டுள்ளது. அதன் மேற்பாகத்திலே துறவி ஒருவர் அறம் போதிக்கும் காட்சி தெரிகின்றது. அஞ்சலிக் கோலத்தில் அரசன் தர்ம உபதேசம் கேட்கும் கோலம் தெரிகின்றது. வேறு பல ஆண்களதும் பெண்களதும் உருவங்கள் செம்மையாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. வேறொரு காட்சியில் தர்மம் உபதேசிக்கும் துறவியின் உருவம் தெரிகின்றது. வலக்கரம் உபதேச முத்திரையில் அமைத்திருக்கின்றது. மகாஜனகனின் வடிவம் இரு இடங்களிலே காணப்படுகின்றது. அவற்றில் ஒன்று தர்ம உபதேசம் கேட்கும் காட்சியாகும். மற்றையது அரண்மனைக்குத் திரும்பிச் சென்று உலக வாழ்வினைத் துறக்கத் தீர்மானிக்கின்ற நிலையாகும். மன்னனின் துறவு பற்றிய தீர்மானத்தைக் கேட்டதும் அதிர்ச்சி அடைந்த கோலத்திலே அரசி காணப்படுகின்றாள். அவள் வேறு பல பெண்களோடு காணப்படுகின்றாள். சிவலியினதும் தோழிகளினதும் உருவங்கள் நுட்பமான முறையிலே சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. தலைமாலை, கிரீடம், அகன்ற வட்ட வடிவமான காதணிகள், மார்பகம்வரை தொங்கும் முத்துமாலைகள், கேயூரம், வளையல்கள், மேகலை என்பன தெளிவுடன் விளங்குகின்றன. இடையின் கீழ்ப் பாகத்தில் அணிந்திருக்கும் ஆடை வண்ண வேலைப்பாடுகள் அமைந்த

வஸ்திரமாகும். மேலாடைகள் நுண்ணிய பட்டு வஸ்திரமாகும். ஆடைகள் அங்கலக்ஷணங்களின் கோலத்தை முற்றிலும் மறைக்க முடியாத நுண் துகில்களாகும். சந்தர்ப்பத்துக்கேற்ற வகையில் முகபாவம் அதிர்ச்சி உணர்வினைப் பிரதிபலிக்கும் கோலத்தில் அமைந்திருக்கின்றது.

வேறொரு காட்சி அரச சபையில் நிகழும் நாட்டியத்தின் சித்திரக் கோலமாகும். மண்டபத்திலே மகாஜனகன் சிவலி சகிதமாக வீற்றிருக்கும் கோலம் தெரிகின்றது. புல்லாங்குழல் ஊதும் பெண்களின் உருவங்களும் தாளவாத்தியம் செய்யும் நடனாசிரியரின் வடிவமும் ஆடல்புரியும் நர்த்தகியின் கோலமும் தெரிகின்றன. அரசனை மனம் மாற்றும் நோக்கத்துடன் சிவலி ஒழுங்கு செய்திருந்த ஆடல், பாடல் நிகழ்ச்சியின் கோலம் தெரிகின்றது. அவற்றினாற் கவரப்படாத மகாஜனகன் அரண்மனை வாசல் வழியாகக் குதிரைமேல் ஏறி வெளியே போகும் காட்சி வரையப்பெற்றுள்ளது. முதலாவது குடபோகத்திலுள்ள கோயிலின் வடபுறத்துப் பிற்சுவரிலே துறவு வேடம் தரிப்பதற்கு முன்பு மகாஜனகன் அபிஷேகம் பெறும் கோலம் வரையப் பெற்றுள்ளது. வண்ணஓவியம் வரையப்பெற்ற குடங்களிலிருந்து அவன் மேல் நீர் வார்க்கும் காட்சி வனப்புமிக்கதாக வரையப்பட்டுள்ளது. பிக்ஷுவாகியுள்ள மகாஜனகனுக்கு அரண்மனையிலுள்ள பெண்கள் பிச்சையிடுவதற்குப் பாத்திரங்களில் உணவு கொண்டுவரும் காட்சி தெரிகின்றது. வேறொரு சித்திரத்தில் யௌவனக் கோலமான இளைஞர் நால்வரின் தலைகள் கலசம் ஒன்றில் இடப்பட்ட விசித்திரமான கோலம் தெரிகின்றது. வாழ்க்கை நிலை யாமையினை விளக்கும் வண்ணமாக இச்சித்திரம் அமைந்திருக்கின்றது.

சம்பேய ஜாதகம்

அஜந்தாவிலுள்ள முதலாவது குடபோகத்திலே சம்பேய ஜாதகக் கதையின் அம்சங்களும் சித்திரக் கோலமாகியுள்ளன. முன்னொரு காலத்திலே போதிசத்துவரொருவர் வறிய குடும்பத்திலே அவதரித்தார். தனது வீட்டுக்கு அருகிலுள்ள சம்பா நதிக்கு அவர் போவது வழக்கம், அங்கு சம்பேய என்ற நாகராசன் இருந்தான். அவனுடைய மகிமையைக் கண்டு அதனாற் கவரப்பெற்ற போதிசத்துவர் நாகராசனாகப் பிறக்க வேண்டுமென்று விரும்பினார். அடுத்த பிறவியிலே அவரின் விருப்பம் கைகூடியது. ஆயினும், இராஜபோகத்தில் அவருக்கு வெறுப்பு உண்டாகியது. அதனால் தற்கொலை

புரிய நாட்டம் ஏற்பட்டது. மனைவியாகிய சுமணாவின் முயற்சிகளின் பலனாக நாகராசன் அந்தப்புரப் பெண்களின் மத்தியில் திருப்தியோடு வாழ்ந்தான். நாகலோகத்திலே வாழும்வரை புல ஆசைகளில் இருந்து விடுபட முடியாது என்பதைப் போதிசத்துவர் உணர்ந்தார். எனவே அங்கிருந்து வெளியேறி மனிதர்களின் மத்தியிலே தவம் புரிந்தார். ஒரு புற்றருகிலே நாகராசனாகிய சம்பேய படுத்திருப்பதைக் கண்ட வாரணாசிப் பிராமணன் நாகராசனைக் கைப்பற்றிச் சென்று ஆடல் புரியுமாறு வற்புறுத்தினான். நாகராசனுடைய புகழ் இராச்சியம் முழுவதும் பரவியது. எனவே உக்கிரசேன மன்னனின் முன்னிலையில் ஆடல் புரிவதற்கு நாகராஜ மன்னனை அழைத்துச் சென்றனர். ஆடலினாலே கவரப்பட்ட மன்னரும், பிறரும் ஆபரணங்களை வெகுமதியாக வழங்கினர். சம்பேய ஜாதகக் காட்சிகள் போதிசத்துவரான வச்சிரபாணியின் உருவத்துக்கு வலப் பக்கத்திலே சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன.

விதுரபண்டித ஜாதகம்

அஜந்தாவிலுள்ள இரண்டாவது குடபோகம் அமைப்பிலே முதலாவது குடபோகத்தைப் போன்றது அதன் சாலை 46' 33" நீளமும் 7' 9" அகலமும் கொண்ட நாற்கோணமாகும். அதில் வனப்பு மிகுந்த சிற்பவேலைப்பாடுகள் பொருந்திய 12 தூண்கள் உள்ளன. குடபோகத்தின் நான்கு பக்கத்திலும் சங்கத்தாரின் இருப்பிடங்களான பத்துப் பள்ளிகள் உள்ளன. பின்புறச் சுவரின் நடுவில் அமைந்திருக்கின்ற (மூலஸ்தானம்) படிமாகரம் 14' நீளமும் 11' அகலமும் கொண்டுள்ளது. இக்குடபோகத்தின் எல்லாச் சுவர்களிலும் விதானத்திலும் வண்ண ஓவியங்கள் வரையப் பெற்றுள்ளன. அவை காலப்போக்கில் பெருமளவிற்கு மங்கிவிட்டன. பல ஓவியங்களின் வனப்புமிக்க கோலமானது பிற்காலத்து மைப்பூச்சுக்களின் காரணமாக ஒளி இழந்தும் மங்கியும் காணப்படுகின்றது. அங்கே ஆறாம் நூற்றாண்டுக்குரிய பல சாசனங்கள் எழுதப் பெற்றுள்ளன. அவற்றின் மூலம் குடபோகமும், அதிலே வரையப் பெற்றுள்ள ஓவியங்களும் ஆறாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தவை என்பதை அறிய முடிகின்றது. புத்தரின் படிமங்களும் போதிசத்துவரின் கோலங்களும் பல்வேறு நிலைகளிலும் தோற்றங்களிலும் அமைந்துள்ளன. அவற்றோடு அடியார்களின் உருவங்களும் வரையப்பட்டுள்ளன. அங்கு காணப்படும் விதுரபண்டித ஜாதகக் காட்சிகள் வண்ண ஓவியங்களாக விளங்குகின்றன.

அஜந்தா ஓவியங்கள்



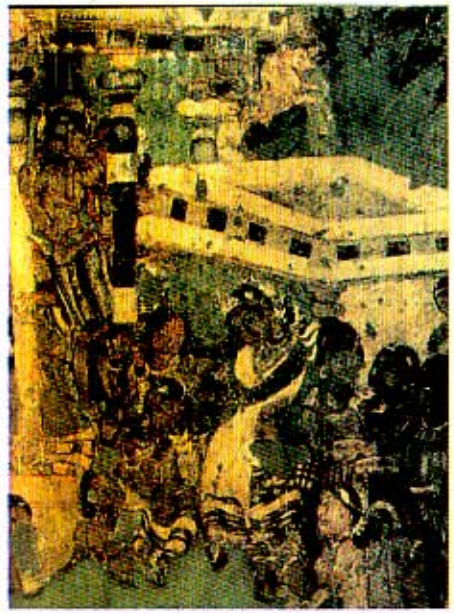
அஜந்தா ஓவியங்கள்



அஜந்தா ஓவியங்கள்





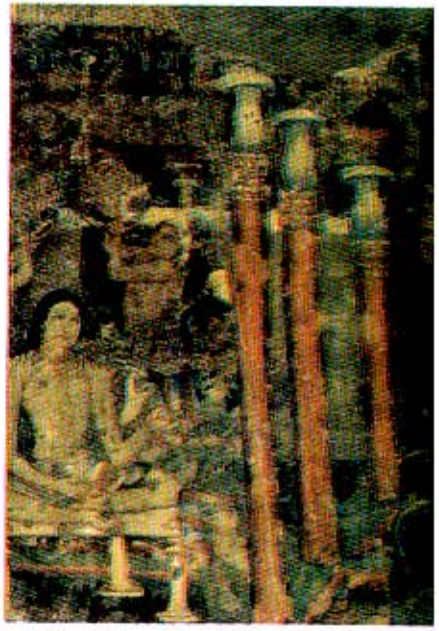


அஜந்தா ஓவியங்கள்









ஒரு சித்திரக் காட்சியிலே தனஞ்சய மன்னனும் பூர்ணகனும் சூதாடும் கோலம் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. அதற்கருகிலே நாகலோகத்து அரச குடும்பத்தினர் போதிசத்துவரான விதுரபண்டிதரின் தர்ம உபதேசம் கேட்கும் காட்சி தெரிகின்றது. அதன் கீழ் அமைந்த சித்திரத்திலே இந்திரப்பிரஸ்த அரண்மனையிலுள்ள பெண்களுக்கு விதுரபண்டிதன் பிரியாவிடை சொல்லும் காட்சி வரையப்பட்டுள்ளது. ஒரு சித்திரத்திலே இரந்ததியின் கோலம் வரையப்பட்டுள்ளது. அவளின் வடிவம் ஊஞ்சலாடும் கோலத்தில் அமைந்துள்ளது. உருவம் அற்புதக் கோலமாக விளங்கும் வண்ணமாக மைகள் தீட்டப்பட்டள்ளன. பட்டு ஆடைகள் நுண்ணிய வேலைப்பாடுகளுடன் விளங்கும் வண்ணமாக வரையப்பட்டுள்ளன. அங்க அபிநயங்கள் இயல்பான தோற்றம் கொண்டவை. ஆபரணங்களின் அமைப்பும், வேலைப்பாடும், துகிலின் வண்ணமும், உருவத்தின் முகபாவமும் மிகுந்த சிறப்புடன் அமைக் கப்பட்டுள்ளன. இரந்ததியின் அருகிலே, பெண்ணொருத்தி தூண் ஒன்றிலே சாய்ந்த வண்ணமாக நிற்கின்றாள். அவளுக்குப் பக்கத்திலே சற்றுக்குனிந்த கோலத்தில் வேறொருத்தி இரந்ததியின் கோலத்தினை நோக்கிய நிலையிற் காணப்படுகின்றாள். இமயமலையிலிருந்து கொண்டுவந்த மலர்களைச் சொரிகின்ற கோலம் அற்புதமான முறையில் வரையப்பட்டுள்ளது. மற்றொரு சித்திரத்திலே இந்திரப் பிரஸ்திரத்திலே தனஞ்சயனும் பூர்ணகனும் அமர்ந்திருக்கும் காட்சி தெரிகின்றது. அருகிலே பெண்களும் பணிமக்களும் காணப்படுகின்றனர்.

ஷட்தந்த ஜாதகம், சாம ஜாதகம்

பத்தாவது குகையிலே ஷட்தந்த ஜாதகக் கதை சித்திரமாக வரையப் பெற்றுள்ளது. அதிலே யானையின் தந்தங்களைக் கண்டதும் இராணி அச்சமுற்று மயக்கமுறுங் காட்சி உயிர்த்துடிப்புடன் வரையப்பெற்றுள்ளது. அதனைக் கண்டு சேடியரும் பரிவாரத்தாரும் இராணியை நோக்கி ஏக்கத்துடன் சென்று அவளைத் தாங்கிக் கொள்ளுங் காட்சி தெரிகின்றது. ஒன்பதாவது குகை ஒரு சைத்திய மண்டபம் போல் அமைந்திருக்கின்றது. அதன் பின் புறத்திலே தூபியின் வடிவம் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. இங்கு இரு வேறு காலங்களுக்குரிய ஓவியங்கள் காணப்படுகின்றன. அவற்றிலே பழமையானவை கி. மு. இரண்டாம் நூற்றாண்டில் வரையப்பெற்றவை. ஏனையவை கி. பி. ஐந்தாம் நூற்றாண்டிற்குரியவை.

பத்தாவது குடபோகத்தில் கி. மு. இரண்டாம் நூற்றாண்டிற்குரிய சாசனம் ஒன்று காணப்படுகின்றது. அது வாசிடிபுத கட ஹதீ என்பவனின் திருப்பணி பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றது. இந்தக் குகையிலே வெள்ளரசு வழிபாடு சாம ஜாதகக் கதை, ஷ்ட்தந்த ஜாதகக் கதை என்பன காட்சிகளாக வரையப்பெற்றுள்ளன. குருடராகிய தனது பெற்றோரை வனத்திலுள்ள தாபஸர்களாகச் சாம என்னும் போதிசத்துவர் ஆதரித்தமை பற்றிச் சாம ஜாதகம் வர்ணிக்கின்றது. வனத்திலுள்ள ஆற்றோரத்திலே குடமொன்றில் நீரேந்திய சிறுவனைக் காசிராசன் எய்த கணை தற்செயலாக அடித்து விட்டது. சாமன் இறக்கும் தறுவாயில் அவன் அருகிற் சென்ற அரசன் தனது செயலின் கொடுமையை உணர்ந்தான். சாமனின் பெற்றோருக்கு ஆறுதல் கூற முற்பட்டான். பிள்ளையின் கடமைகளைத் தானே செய்வதாக அவர்களுக்கு உறுதியளித்தான். இந்தக் கோலத்தைக் கண்டு கருணை கொண்ட பெண் தெய்வம் ஒன்று சாமனுக்கு உயிரை வழங்கியதோடு அவனுடைய பெற்றோருக்கும் கண் பார்வையைக் கொடுத்தது. ஓவியத்திலே வேட்டைக்குச் சென்ற அரசனின் கோலந் தெரிகின்றது. அம்பால் அடிபட்ட சிறுவனின் கோலந் தெரிகின்றது. அவன் அருகிற் பெற்றோர் மீளாத் துயருடன் காணப்படுகின்றனர். அத்துடன் சாமன் உயிர் பெற்று எழுகின்ற நிலை காணப்படுகின்றது.

ஷட்தந்த ஜாதகக் கதை ஆதி காலத்திலே பௌத்தர்களைப் பெரிதுங் கவர்ந்தது. அது யானைவடிவங் கொண்ட போதிசத்துவரைப் பற்றியதாகும். இமாலயத்திலே, தாமரைத் தடாகம் ஒன்றிலே, அரசபோகங்களோடு வாழ்ந்த ஹஸ்தீராஜனைப் பற்றியது அந்தக் கதை. மகா சுபத்திரை, சுள்ள சுபத்திரை என்னும் இரு தேவியரை அந்த யானை கொண்டிருந்தது. மகா சுபத்திரை மீது ஹஸ்திராஜன் அதிக அன்பு கொண்டதால் சுள்ள சுபத்திரை மீளாத் துயர் கொண்டு உயிர் நீத்தது. காசியில் அரசியாக அது பிறவி கொண்டது. காசி இராணி தனது முற்பிறவி விருத்தாந்தங்களை நினைவு கொண்டிருந்ததால் ஷட்தந்த மீது பழிவாங்க நாட்டங் கொண்டாள். தான் நோயுற்றிருப்பதாகப் பாசாங்கு செய்து கொண்டு அதனைப் போக்குவதற்கு யானையின் தந்தங்களைக் கொண்டு வருமாறு வற்புறுத்தினாள். சோணுத்தர என்னும் வேடன் அதற்கிணங்கி யானையைச் சேதப்படுத்தினான். அந்த யானை அவனை மன்னித்ததோடு தன்னுடைய தந்தங்களையும் வழங்கியது.

அவற்றைக் கண்டதும் அரசி பெருந்துயர் கொண்டு அதன் காரணமாக மரணம் எய்தினாள். பெரியதோர் ஆலமரத்துக்கு அண்மையிலுள்ள நீர்த்தடாகத்திலே யானை தனது பிடிகளோடு உல்லாசமாகக் காலத்தைப் போக்கும் காட்சியும், அரசி நோயுற்ற நிலையில் இருக்குங் கோலமும் யானை தனது தந்தங்களை ஒடித்துக் கொடுப்பதும், அவற்றைக் கண்டதும் அரசி மயக்கம் அடைவதும் மிகச் சிறப்பாக வரையப்பெற்றுள்ளன.

பதினாறாவது குகையிலே ஒரு விகாரத்தின் உருவம் மிக அழகாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. அந்தக் குடபோகத்திலே காணப்படுஞ் சாசனம் ஒன்றிலே வாகாடக அரசன் ஹரிசேனனுடைய அமைச்சனான வராகதேவன் அதனை அமைத்துக் கொடுத்தான் என்று சொல்லப்படுகின்றது. அந்தக் குடபோகமானது கதவுகள், பலகணிகள், சித்திரச் சாலைகள், தேவலோகக் கன்னியரின் சிற்பங்கள், அலங்கார வேலைப்பாடுகள் பொருந்திய தூண்கள், ஏற்றங்கள், சேதியம், தடாகம் முதலியவற்றைக் கொண்டிருந்தமை பற்றி அச்சாசனங் குறிப்பிடுகின்றது. இங்குள்ள சித்திரங்கள் புத்தர் பெருமானின் வாழ்க்கை பற்றிய கதைகளைச் சித்திரிக்கின்றன. அத்துடன் ஹஸ்தீ ஜாதகம், மாஹாமக்க ஜாதகம், சுதசோம ஜாதகம் ஆகியவற்றின் கதைகளும் ஓவியங்களாக வரையப்பட்டுள்ளன. பதினேழாவது குடபோகம் ஹரிசேன மன்னனினுடைய சாமந்தன் ஒருவனது திருப்பணியாகும். எனவே, அது கி. பி. ஐந்தாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதிக்குரியதாகும். அதன் கதவு நிலைகளில் மலர் வடிவங்கள் அழகாகச் செதுக்கப் பெற்றுள்ளன. கங்கை, யமுனை என்னும் ஆற்றுத் தேவதைகளின் உருவங்களும் இவற்றிலே வனப்புடன் விளங்குகின்றன. புத்தர் பெருமானின் வாழ்க்கை பற்றிய சித்திரங்கள், ஜாதகக் கதைகள், பூர்வகாலப் புத்தர்கள் பற்றிய கதைகள் இக்குடபோகத்திலே சிறப்புமிக்க வண்ணமாக வரையப்பெற்றுள்ளன. ஹஸ்தீ ஜாதகம், ஷட்தந்த ஜாதகம், ஹம்ஸ ஜாதகம், மாதிரு போஷக ஜாதகம், மஹிஷ ஜாதகம், சிபி ஜாதகம் முதலானவற்றின் கதைகளும் அங்கு சிறப்பாக விளங்குகின்றன. பதினெட்டாவது குடபோகத்தில் புத்தர்பிரான் பிக்ஷாபாத்திரத்துடன் இராகுலன், யசோதை என்போர் முன் நிற்குங் காட்சி வரையப்பெற்றுள்ளது.

பௌத்த சமயமானது புத்தர் பிரானின் வாழ்க்கை வரலாற்றையும், போதனைகளையும், அவற்றை ஆதாரமாகக் கொண்ட புராதன பௌத்த

மரபிலுள்ள ஜதீகங்களையும் அடிப்படையாகக் கொண்டது. இந்த மரபுகள் எல்லாம் கர்ணபரம்பரையாக வளர்ந்து காலப்போக்கில் இலக்கிய வடிவம் பெற்றன. பௌத்தர்களிடையே சமய உணர்ச்சியினையும் கற்பனா சக்தியினையும் தூண்டும் சாதனங்களாக அவை கொள்ளப்பட்டன. ஐந்தாம் நூற்றாண்டு வரை படிப்படியாக வளர்ச்சி பெற்ற சமய சிந்தனைகளையும் இலக்கிய மரபுகளையும் புலப்படுத்தும் கலைச் சின்னங்களாக அஜந்தாவிலுள்ள ஓவியங்கள் விளங்குகின்றன. சங்கத்தவரையும் உபாசகர்களையும் அவை பெரிதுங் கவர்ந்தன. பௌத்தர்களின் நீண்ட காலப் பாரம்பரியம் அஜந்தாவிலே சித்திரக் கோலங்களிற் காட்சியளிக்கின்றது.

16 ஆவது குகையிலே புத்தர் மூவரின் உருவங்களும் துயிலில் ஆழ்ந்த பெண்ணின் உருவமும் வரையப்பெற்றுள்ளன. ஷட்தந்த ஜாதகக் கதையின் விளக்கமாக இவ்வோவியம் அமைந்ததென்பர். 17 ஆவது குகையிலே ஏழு புத்தரின் உருவங்களும் சிங்களாவதானம் என்னுங் கதையும் தர்மச் சக்கர பிரவர்த்தனமும் புத்தர் பெருமான் கபிலவஸ்துவிற்குத் திரும்பிச் செல்லுங் காட்சியும் அவற்றோடு பட்டாபிஷேகக் காட்சியும் காதலரின் கோலமும் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன.

மஹாஹம்ஸ, மாத்ரிபோஷக, ரூரு, ஷட்தந்த, சிபி, விஸ்வந்தர, நாலகிரி என்னும் ஜாதகக் கதைகளும், கந்தருவர், அப்ஸரஸுகள் ஆகியோரின் வடிவங்களும் வரையப்பெற்றுள்ளன. புத்தரின் பல உருவங்களும் கபிலவஸ்துவிற்கு அவர் திரும்பிப் போகும் காட்சியும் 19ஆவது குகையிலே சித்திரங்களாக வரையப்பெற்றுள்ளன. முதலாவது குகையிலே மாரதர்சனம், போதி சத்துவரின் கோலங்கள், காதலரின் வடிவங்கள் சிபி, நாக என்னும் ஜாதகக் கதைகள் ஆகியன ஓவியக் காட்சிகளாக வரையப்பட்டுள்ளன. சிராவஸ்தியில் நடந்த அற்புதம், அரண்மனைக் காட்சிகள், இந்திரலோகத்து நிகழ்ச்சிகள் ஆகியனவும், ஸாந்திவாதி, மைத்ரீபல என்னும் ஜாதகக் கதைகளும் வண்ண ஓவியங்களாகத் தீட்டப்பட்டுள்ளன.

ரஸபாவங்களும் ஆடை அணிகளும்

அஜந்தா ஓவியங்களிற் காணப்படும் உருவங்களிலே சித்திரிக்கப் பெற்றுள்ள அங்கலக்ஷணங்கள், வஸ்திராபரணங்கள் என்பவற்றைப் பொறுத்தவரையில் மிகுந்த வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன. ஒரு புறம்

அவை கவிஞர்களின் வர்ணனைகளுக்கு ஒப்பான வகையிலே அமைந்திருக்கின்றன. மறுபுறத்திலே அவை சமகாலச் சிற்பங்களிலே காணப்படும் படிமங்களைப் பெரிதும் ஒத்திருக்கின்றன. அமராவதி, சாஞ்சி, பாஜா, கார்லே முதலியவற்றிலுள்ள சிற்பங்களிற் காணப்படும் அம்சங்கள் அனைத்தும் அஜந்தாச் சித்திரங்களிலே அமைந்திருக்கின்றன. வெவ்வேறு விதமான வேலைப்பாடுகள் அமைந்த தலைப்பாகைகளுடன் ஆண்களின் வடிவங்கள் அமைந்திருக்கின்றன. பெண்ணுருவங்களின் சித்திரங்கள் எல்லாம் சமகாலத்துச் சிற்பங்களிலுள்ளவாறு உருவாக்கப்பட்டுள்ளன. தலைமயிரை வாரும் விதம், கொண்டையின் கோலம், தலைமயிரை அணி செய்யும் விதங்கள், தலை மாலைகள், வஸ்திராபரணங்கள் முதலிய எல்லாம் சிற்பங்களிலுமுள்ளவாறு அமைந்திருக்கின்றன. மேகலாபரணம், இடையிலே கட்டியிருக்கும் ஆடையின் நீவியம், விசிறி போன்ற தலைப்பின்னல் முதலிய அம்சங்கள் எல்லாம் அமராவதியிலும் சாஞ்சியிலுமுள்ள சிற்பங்களைப் போலக் காணப்படுகின்றன.

எல்லோரா ஓவியங்கள்

எல்லோராவிலே குடபோகமான 15 இந்து ஆலயங்கள் உள்ளன. அவற்றுள் ரங்– மஹால் என வழங்கும் கோயிலின் இரண்டாம் மாடியிலுள்ள முகமண்டபத்தின் முகட்டு விதானத்திலே இரு வேறு காலங்களில் வரையப்பெற்ற ஓவியங்களின் சில பகுதிகள் காணப்படுகின்றன. அவற்றுட் காலத்தால் முற்பட்டவை, எட்டாம் நூற்றாண்டில் ஆலயம் அமைக்கப்பட்டபின் வரையப்பட்டனவாகும். அவை அஜந்தாவிலுள்ள கலைப்பாணியுடன் தொடர்புள்ளவை. சில நூற்றாண்டுகளுக்குப் பின்பு வரையப்பட்ட ஓவியங்களும் அங்குள்ளன. அவை பழையனவற்றைக் காட்டிலுந் தரங் குறைந்தவை. பழைய ஓவியங்களின் சில பகுதிகளின் மேல் சித்திரங்களை வரைந்து வண்ணந் தீட்டியுள்ளதால் அந்தப் பகுதிகள் மறைந்துவிட்டன.

வானத்திலே முகில்களுக்கூடாகத் திருமால் திருமகளுடன் சேர்ந்து நர உருவந் தாங்கிய கருட வாகனத்திலே போதல், கொம்புகளையுடைய சிங்கம் போன்ற விலங்கு மனிதனைத் தாங்கிச் செல்லுதல், கந்தருவர் இருவர் இருவராகக் கூடி முகில்களூடாகச் செல்லுதல் போன்ற காட்சிகளை இவ்வோவியங்களிடையே காணமுடிகின்றது. அத்துடன் தாமரைத் தடாகம்

ஒன்றில் யானைகளும், மீன்களும், பறவைக் கூட்டங்களும் தங்கி நிற்கும் காட்சி சித்தரிக்கப்பட்டுள்ளது. எல்லோரா ஓவியங்களுக்கும் மத்திய காலத்து குஜராத்திய ஓவியங்களுக்கும் இடையே சில அம்சங்களிலே தொடர் பிருப்பதாகத் தெரிகிறது. எல்லோராவிலுள்ள ஓவியங்களில் வண்ணங்கள் வனப்பானவை. சித்திரக் கலையில் ஏற்பட்ட மிக நுட்பமான வளர்ச்சிகள் இவற்றிலே காணப்படுகின்றன. எல்லோரா ஓவியங்கள் குஜராத்திலுள்ள ஓவியங்களோடு தொடர்புடையவை.

சித்தன்னவாசல் ஓவியங்கள்

சி. பத்மநாதன்

சித்தன்னவாசல் என்னும் தலம் புதுக்கோட்டை நகரத்துக்கு வடமேற்கில், பத்து மைல் தூரத்தில், அமைந்திருக்கின்றது. அங்கே மரஞ்செடிகள் இல்லாத மலையொன்றிலே புராதனமான குடபோகம் ஒன்றுள்ளது. ஒரு புறத்திலே, பெருங்கற் காலத்து ஈமக்காடுகள் அமைந்த, சரிவான மேட்டுநிலம் உள்ளது. மற்றொரு புறத்திலே பசுமையான நெல் வயல்கள் தெரிகின்றன. சிற்றண்ணல்வாயில் என்பது அதன் புராதனமான பெயர்; அப்பர் தேவாரத்தில் அது வருகின்றது.

சித்தன்னவாசல் முற்காலங்களிலே சமணர்களின் புகலிடமாயிருந்தது. ஏறக்குறையப் 15 நூற்றாண்டுகளாக அது சமணர்களின் தலமாக விளங்கியது. அதிலே புராதனமான கற்பாழிகள் உள்ளன. நீளப்பாட்டில் தெற்கு வடக்காக அமைந்துள்ள 200 அடி உயரமான மலையின் கிழக்குப் பக்கத்தில் இயல்பாக அமைந்துள்ள குகையொன்றிலே 17 கற்படுக்கைகள் குடையப்பட்டுள்ளன. அவை சராசரி 7 அடி நீளங் கொண்டவை. அவற்றைப் போன்ற கற்படுக்கைகள் வேறு பல இடங்களிலும் உள்ளன. நார்த்தாமலையிலுள்ள ஆளுருட்டி மலையிலும் கற்படுக்கைகளின் சுவடுகள் உள்ளன.

இங்குள்ள கற்படுக்கைகளிலே சாசனங்கள் காணப்படுகின்றன. முதலாவது படுக்கையில் எஉமி நாடு குமட்டூர் பிறந்த காவுட ஈதென்கு சிதுபொசில் இளயர் செய்த அதிடானம் என்ற வாசகம் தமிழ் மொழியிலும் பிராமி எழுத்துகளிலும் எழுதப்பட்டுள்ளது. எஉமி நாட்டு ஊரான குமட்டூரிலே பிறந்தவனாகிய காவுட ஈதென் என்பவருக்கென சிதுபொசில் இளையர் என்பவனால் அதிஷ்டானம் அமைக்கப்பெற்றது என்பது சாசனத்தின் பொருளாகும்.

இந்தப் படுக்கையில் ஏழாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த மேல்வரும் சாசனங்கள் உள்ளன:

1. கோயமனூர் கடவுளன்
2. திட்டைச்சாணன்

இவ்விரு சாசனங்களும் சமண முனிவர்களைக் குறிப்பிடுகின்றன. அவர்களின் ஊர்ப்பெயர்கள் குறிப்பிடப்படுகின்றன. ஒரு சாசனம் சமண முனிவர் ஒருவரைக் கடவுளன் என்று குறிப்பிடுகின்றது. மற்றச் சாசனத்தில் வரும் சாணன் என்பது இயற்பெயராகலாம். கோயமனூர் என்பது திருமய்யம் தாலுகாவைச் சேர்ந்த கோவனூர் என்றும், திட்டை என்பது சித்தன்ன வாசலுக்கு 42 மைல் தூரத்திலுள்ள ஊரென்றுங் கொள்ளப்படுகின்றது. பத்தாம் நூற்றாண்டுக்குரிய வரிவடிவங்களில் அமைந்த திருச்சாத்தன் என்ற பெயரும் அதில் எழுதப்பட்டுள்ளமை குறிப்பிடற்குரியது.

ஏழாவது படுக்கையிலே தொழுகுன்றத்துக் கடவுளன் திருநீலன், கடவுளன் திருநாவலன் என்னும் வாசகங்களைக் கொண்ட சாசனங்கள் இரண்டு பத்தாம் நூற்றாண்டுக்குரிய வரிவடிவங்களில் அமைந்துள்ளன. எட்டாவது படுக்கையிலே திருப்பூரணன் என்று எழுதப்பட்டுள்ளது; எழுத்துகள் 13ஆம் நூற்றாண்டுக்குரியன போலும். 14 ஆவது கற்படுக் கையிலே மேல்வரும் சாசன வாக்கியம் ஏழாம் நூற்றாண்டுக்குரிய வரிவடிவங்களில் எழுதப்பட்டுள்ளது:

ஸ்ரீ பூரணசந்திரன்
நியத்தகரன் பட்ட
கற்பாழி - கடவுள்ளன்

பதிரகன் என்னும் பெயர் கற்பாழியின் நடுவிலமைந்த வழியில் எழுதப்பட்டுள்ளது. கற்பாழியிற் காணப்படும் சாசனங்கள் சமண முனிவர்களின் பெயர்களைக் குறிப்பிடுகின்றன. கி. பி. முதலாம் நூற்றாண்டிற்கும் முற்பட்ட காலம் முதலாக 13 ஆம் நூற்றாண்டு வரை சித்தரான சமண முனிவர்கள் பயன்படுத்திய க்ஷேத்திரமாகக் கற்பாழி அமைந்தது என்பதை அங்குள்ள கல்வெட்டுகள் மூலம் அறிந்துகொள்ள முடிகின்றது. பிராயோபவேசம், சல்லேகனம் முதலிய கடுமையான விரதங்களை மேற்கொள்வதற்குக் கற்பாழியை நெடுங் காலமாகப் பயன்படுத்தியுள்ளனர். உண்ணா நோன்பின் மூலமாக உயிர் நீத்தல் சல்லேகனம் எனப்படும். அது திகம்பர சமணர் பின்பற்றிய கடுமையான விரதமாகும்.

சித்தன்னவாசல் மலையின் மேற்குப் புறத்திற் குடபோகமான சமணக்கோயில் அமைந்துள்ளது. அது மண்டகபட்டு, மாமண்டூர் போன்ற இடங்களில் அமைந்திருக்கும் குடபோகங்களைப் பெரிதும் ஒத்திருக்கின்றது. எனவே, அண்மைக் காலம் வரை அது முதலாம் மகேந்திரவர்மனின்

திருப்பணியானதென்று பொதுவாக எல்லோராலுங் கருதப்பட்டது. அதில் நாற்கோண வடிவில் அமைந்துள்ள மூலஸ்தானம் உண்டு. அதன் பின்புறச் சுவரிலே சமணக் கடவுளர் படிமங்கள் செதுக்கப்பெற்றுள்ளன. அவற்றுள் இரண்டு சமண தீர்த்தங்கரரின் படிமங்களாகும். அவற்றின் தலைகளுக்கு மேலாக முக்குடை வடிவம் காணப்படுகின்றது. மூன்றாவது படிமத்தில் ஒற்றைக்குடை தெரிவதால் அதனைக் குரவர் ஒருவரின் உருவமாகக் கொள்வர்.

மூலஸ்தானத்திற்கு முன்னால் நாற்சதுரமான அர்த்தமண்டபம் அமைந்திருக்கின்றது. அதிலே இரண்டு தூண்களும் இரண்டு அரைத்தூண்களும் உள்ளன. தூண்கள் அடியிலும் மேற்பாகத்திலும் நாற்கோணமானவை. அவற்றின் நடுப்பாகம் எண்கோணமானது. அர்த்த மண்டபத்தின் பக்கச் சுவர்களிலே தேவகோட்டங்கள் உள்ளன. அவை ஒவ்வொன்றிலும் ஆசனக் கோலத்திலுள்ள தீர்த்தங்கரரின் பெரிய படிமங்கள் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. தென் கோட்டத்தில் அமைந்த வடிவம் நிர்வாணக் கோலமானது; தியான நிலையில் அமைந்தது; அதன் தலைக்கு மேல் ஐந்து தலை நாகப்படம் தெரிகின்றது. அது 23 ஆவது தீர்த்தங்கரரான பார்சுவநாதரின் கோலமாகும். வடக்குக் கோட்டத்தில் அமைந்திருக்கும் படிமம் ஆசிரியர் ஒருவரின் வடிவமாகும். தலைமேல் அமைந்திருப்பது ஒற்றைக் குடையாகும். அருகிலுள்ள தூணிலே திருவாசிரியன் என்று எழுதப்பட்டுள்ளமையும் குறிப்பிடற்குரியதாகும்.

ஓவியங்கள்

மூலஸ்தானம், அர்த்தமண்டபம் ஆகியவற்றின் விதானங்களிலே ஓவியங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. பார்சுவநாதர் கோட்டத்தின் முகட்டு விதானத்திலே கம்பளம் போன்ற வடிவமைப்பில் ஒரு காட்சி சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. அதிலே தாமரைச் செடியின் இலைகளும் அலர்ந்த தாமரை மலர்களும் வண்ண மைகளினால் வரையப்பெற்றுள்ளன. வடக்கிலுள்ள திருவாசிரியன் கோட்டத்திலும் அதனைப் போன்ற ஓவியம் வரையப்பட்டுள்ளது. வட்டமான மலர் வடிவங்கள் அமைந்துள்ள களத்திலே கம்பளம் போன்ற காட்சி வரையப்பட்டுள்ளது. வட்டங்கள் ஒவ்வொன்றின் மேற்பாகத்தில் இவ்விரண்டு மனித உருவங்களும், கீழ்ப்பாகத்தில் இவ்விரண்டு சிங்க உருவங்களும் அமைந்துள்ளன.

தாமரைத் தடாகம்

பிரதானமான ஓவியங்கள் மூலஸ்தானத்து விதானத்திலும் அர்த்தமண்டபத்தின் விதானத்தின் நடுப்பகுதியிலும் உள்ளன. அவை ஒரே காட்சியின் அம்சங்களானவை; தடாகமொன்றின் கோலங்களை விளக்கும் சித்திரக் காட்சியானவை. தடாகத்தில் தாமரைச் செடிகளும் நீலோற் பலங்களும் நிறைந்துள்ள காட்சி தெரிகின்றது. முற்றிலும் விரிந்த மலர்களும் மலர் மொட்டுகளுங் காணப்படுகின்றன. தடாகத்தில் நீராடும் யானைகளும் எருமைகளுந் தெரிகின்றன. நீரின் குளிர்ச்சியாற் களிப்பெய்திய யானைகள் துதிக்கையால் நீரை வாரித் தெளிக்கும் காட்சி வனப்புடையது. தடாகத்திலே நீராடும் எருமைகளின் தோற்றமும் விழிப்பும் உயிர்த்துடிப்பானவை.

யானைகளதும் எருமைகளதும் கேளிக்கைகளினால் தடாகத்திலே அமைதி குலைந்துவிட்டது போன்ற காட்சி உருவகப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. மோதும் நீரலைகளாற் குழம்பிய மீன்கள் இங்கும் அங்குமாகப் பாய்ந்து ஒடுகின்ற காட்சி தெரிகின்றது. திகிலுற்ற வாத்துக் குஞ்சொன்று அபயம் நாடித் தாயின் புறத்தே விரைந்து செல்லுவது போன்று தோன்றும் வண்ணமான காட்சி வரையப்பட்டுள்ளது. பயத்தினால் விரைந்து ஓடும் அதன் தாய் பிள்ளைப் பாசத்தினால் அதனைத் திரும்பிப் பார்த்துக் கொண்டு நீந்திச் செல்கின்றது.

மனிதர் மலர் பறிக்கும் காட்சி

தடாகத்தில் இறங்கி மலர் கொய்கின்ற மனிதரின் உருவங்கள் தெரிகின்றன. தடாகத்தின் வடமேற்குப் புறத்திலே பக்தர்களான பவ்வியர்களாயுள்ள கௌபீனதாரிகள் இருவர் நீரில் நடந்த வண்ணமாக மலர் கொய்யும் காட்சி வரையப்பட்டுள்ளது. அவர்களில் ஒருவர் ஒரு கையிற் கூடை ஏந்திய நிலையில் மற்றக் கையினால் மலர் பறிக்குங் கோலம் தெரிகிறது. பின்னே செல்லும் மற்றவர் தண்டுடன் கூடிய தாமரை மலரைத் தோளிலே தாங்கிய கோலத்திற் காணப்படுகின்றார். தடாகத்தின் தென்கரையிலே வேறொருவரின் உருவந் தெரிகின்றது. அவரின் ஒரு கையிலே ஆம்பல் மலரும் மற்றக் கையிலே தாமரை மலர்களின் தொகுதி ஒன்றுங் காணப்படுகின்றன. அம்மூவரில் ஒருவர் மங்கலான நிறம் கொண்டவர். மற்றவர்கள் கரிய தோற்றம்

உடையவர்கள். அவர்களின் முகபாவம் சாந்தமானது. அவர்கள் தடாகத்திலே நீராடிவிட்டு, கோயிலொன்றிலே வழிபாடு செய்வதற்கு மலர் பறிக்கும் பக்தர்கள் போலவே காணப்படுகின்றனர்.

மை வண்ணங்கள்

தாமரைத் தடாகத்திலுள்ள இலைகள் பச்சை வண்ணப் பூச்சுகள் கொண்டவை. அவற்றின் விழிம்புகள் கருமையானவை. தாமரைப் பூக்கள் சிவப்பு நிறத்தில் அமைந்தவை. தண்டுகளை மஞ்சளாகவும், அவற்றின் கோடுகளைக் கடுஞ் சிவப்பிலும் வரைந்துள்ளனர். எருமைகளும் யானைகளும் கருஞ் சாம்பல் நிறத்தில் வரையப்பட்டுள்ளன. சித்தன்னவாசற் சித்திரம் சமண மரபிலே சொல்லப்படும் சமவசரணம் என்பதன் காட்சியாகும் என்று இந்நாட்களிலே அறிஞர் கருதுகின்றனர். சமணரின் திருமறையின் 11 அங்கங்களில் ஒன்றான சூத்திர கிருதாங்கம் என்பதிலே தாமரைத் தடாகம் ஒன்றினைப் பற்றிய விவரமான வர்ணனை உண்டு. அது மகாவீரரின் உபதேசமானது என்பது கவனித்தற்குரியது.

இயற்கை வனப்பு

சித்தன்னவாசலிற் சித்திரக் கோலமான தாமரைத் தடாகம் சமண சமய மரபிலுள்ள கதையொன்றின் உருவகம் என்று கொள்ளப்பட்டாலும் இயற்கை நெறியினை உள்ளவாறு உணர்த்தும் இந்தியச் சித்திரங்களிலே உன்னதமானவற்றுள் அதுவும் ஒன்றென்பது மறுக்க முடியாத ஒன்றாகும். அதில் அடங்கிய சித்திரங்கள் கற்பனைக் காட்சிகளாகவோ, தேவலோகக் காட்சிகளாகவோ, உலகியல் அனுபவங்களுக்கும் புலன் உணர்வுகளுக்கும் அப்பாற்பட்டனவாகவோ தெரியவில்லை. நாட்டிலுள்ள பொதுவான வாழ்க்கை அம்சங்களையும், இயற்கைக் காட்சிகளையும், உயிரினங்களின் இயல்பான உணர்வுகளையும், அவற்றைக் கவனமாகப் புரிந்துணர்வோடு அவதானிக்கும் அனுபவத்தின் மூலமாக மனிதரின் உள்ளங்களிலே ஆழமாகப் பதியும் எண்ணங்களையும் அவை பிரதிபலிக்கின்றன. அந்த வகையில் அவற்றுக்கு நிகரான சித்திரங்களை வேறெங்காவது காண்டல் அரிதாகும்.

2. கவிகைச் சித்திரம்

சித்தன்னவாசலிற் காட்சியளிக்கும் சித்திரக் கோலங்களில் ஒன்று கம்பளம் போன்ற கவிகையின் வடிவமாகும். அது அர்த்த மண்டபத்திலுள்ள தூண்களின் மேற் பாகங்களிலும், அவற்றின் மேல் அமைந்துள்ள விதானத்திலும் பரந்து காணப்படுகின்றது. அதன் நடுப்பகுதியிலே தாமரை மலர்களதும் இலைகளதும் வடிவங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. தூண்களின் மேற்பகுதிகளிலே சிவப்பு, மஞ்சள், பச்சை ஆகிய வண்ணங்களில் உருவங்கள் தீட்டப்பெற்றுள்ளன. மலர்களும் செடிகளும் அமைந்துள்ள பகுதிகளைச் சுற்றி அன்னப்பறவைகளின் வடிவங்கள் அமைந்துள்ளன.

3. நாட்டியக் கரணங்கள்

தூண்களிலே காணப்படும் அப்சரசுகளின் நாட்டியக் கோலங்கள் அற்புதமானவை. தேவலோகக் கன்னியர் இருவரின் உருவங்கள் தெரிகின்றன. அவற்றின் கீழ்ப்பாகங்கள் சிதைந்து விட்டன. இங்கு சித்திரக் கோலத்திலுள்ள நாட்டியக் கரணங்கள் நாட்டிய சாஸ்திர விதிகளின் விளக்கமானவை போலத் தெரிகின்றன. வடக்குத் தூணிற் காணப்படும் வடிவத்திலே இடது கரம் லதாஹஸ்தமாயுள்ளது. வலக்கரம் மார்பகத்தின் முன்புறமாக வளைந்த கோலத்திற் பதாகஹஸ்தமாய் அமைந்துள்ளது. தலை இடப்புறமாகத் திரும்பிய நோக்கில் அமைந்துள்ளது. காதுகளிலே பத்திர குண்டலங்கள் ஆபரணங்களாய் உள்ளன.

கழுத்திலே கண்டி, மூன்று ஆரங்கள் ஆகியன தெரிகின்றன. கண்டி அளவிற் சிறியதாகும். ஆரங்கள் மார்பகத்திலே படிந்த வண்ணமாய் உள்ளன. உருவத்தில் உபவீதம் தெரிகின்றது; அது ஒற்றை நூலால் ஆனது. வலக்கரத்து விரலொன்றில் மோதிரம் தெரிகின்றது. கேசம் முடி போல அமைக்கப்பட்டுள்ளது. அது மாலைகளாலும் மலர்களாலும் அலங்கரிக்கப்பட்டுள்ளது. இந்த உருவத்தின் கீழ்ப்பாகம் முற்றாகச் சிதைந்துவிட்டதால் அதற்குரிய கரணத்தை அடையாளங் காண முடியவில்லை. அது நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே விளக்கப்படும் அலாத, ஊர்த்வஜானு, லதாவிரிகூஞ்சிகம் என்பவற்றுள் ஒன்றாதல் கூடும். இந்த நடனக் கோலம் தஞ்சையிலுள்ள

இராஜராஜேஸ்வரத்துச் சிற்பக் கூடத்தில் அமைந்திருக்கும் 18 ஆவது உருவத்தை ஒத்திருக்கின்றது. உடலுறுப்புகளை மஞ்சள் நிறத்திலும், விழிம்புகளைச் சிவப்பு நிறத்திலும், பின்னணியினை இளஞ்சிவப்பு நிறத்திலும் வரைந்துள்ளனர்.

தெற்குத் தூணிலே வேறொரு தேவகன்னியின் நாட்டியக் கோலம் வரையப்பட்டுள்ளது. அவளின் வலக்கரம் பதாக ஹஸ்தமாயுள்ளது; இடக்கரம் நீட்டிய கோலத்தில் லதாஹஸ்தம் போல் அமைந்துள்ளது. இவ்வடிவம் நாட்டிய சாஸ்திரம் வர்ணிக்கின்ற விவர்த்திகம் என்னும் கரணத்தின் விளக்கம் போலானது. இந்த ஓவியத்திலே கைகளின் நிலைகள் சிதம்பரத்துக் கோபுரவாசலில் அமைந்துள்ள விவர்த்திக கரணத்தின் விளக்கமாய் அமைந்த சிற்பத்தில் உள்ளவற்றை ஒத்திருக்கின்றன.

உருவத்திலே அணியலங்காரங்கள் மிகுந்து காணப்படுகின்றன. நீண்ட காதுகளிலே பத்திர குண்டலங்கள் போன்ற வடிவங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. அடர்த்தியான தலைமயிர் பின்புறத்திலே கொண்டை கட்டிய கோலத்திலே தெரிகின்றது. அது மலர்கள் சூடிய கோலத்தில் அமைந்துள்ளது. கைகளிலே வளையல்கள் நிறைந்து காணப்படுகின்றன. கழுத்திலே அங்க அளவுகளுக்குப் பொருத்தமான கண்டிகை தெரிகின்றது. அத்துடன் மணிகள் கோர்த்து இழைத்த மாலைகள் தொங்குகின்றன. அவற்றிலொன்று மார்பகத்திற்குக் கீழாக நீண்டு தொங்கும் கோலத்தில் அமைந்துள்ளது. உருவத்தின் வலப்பக்கத்தில் மல்லிகை மாலைகளும், அங்க அசைவுகளின் வேகத்தினால் அசைந்தாடும் மேலங்கியின் பாகமும் தெரிகின்றன. உடலின் உறுப்புகள் அனைத்திலும் மஞ்சள் வண்ணம் தீட்டப்பட்டுள்ளது; விழிம்புகள் சிவப்பு நிறமானவை.

சித்தன்னவாசலிற் காணப்படும் நாட்டியக் கோலங்கள் மிகுந்த சிறப்புடையனவாகும். தமிழகத்திலே ஓவியக் கலை அடைந்துள்ள உன்னதமான வளர்ச்சி நிலைக்கு அவை எடுத்துக்காட்டாக உள்ளன. இன்னொரு வகையில் நோக்குமிடத்து நாட்டியக் கலையின் வளர்ச்சிக் கட்டம் ஒன்றினை அவை பிரதிபலிக்கின்றன. ஒரு அரங்கேற்று கலை என்ற வகையிலே நாட்டியம் பழங்காலம் முதலாகப் பிரபல்லியம் அடைந்திருந்ததென்பது பழந்தமிழ் நூல்கள் வாயிலாக அறியப்படும். அது சாஸ்திரீய மரபுகளோடு பந்தமாகிவிட்டது என்பதற்குச் சிலப்பதிகாரம் போன்ற நூல்கள் சான்றாகும். ரஸ – பாவ உணர்வு அனுபவங்களில் ஒரு கனிந்த நிலையினைச் சித்தன்னவாசல் ஓவியங்கள் பிரதிபலிக்கின்றன.

சித்தன்னவாசல் சமணப்பள்ளி; ஆனால், அங்குள்ள நாட்டியக் கோலச் சித்திரங்கள் பரதக்கலையின் கரணங்களின் உருவகமானவை. அவை இந்து கலாதத்துவ அம்சங்களின் விளக்கமானவை. நாட்டியத்திலுள்ள அங்க அபிநயங்களுக்கும் அங்க அசைவுகளினதும் சுழற்சியினதும் வேகத்திற்கும், தாள லயங்களுக்கு ஒத்திசைவான ஆட்டத்திற்கும் தென்னிந்தியக் கலைஞர் ஓவியங்கள் மூலமாக அமரத்துவம் வழங்கியுள்ளனர் என்பது வித்தியா விருத்தர்களின் சிந்தனையாகும்.

4. அரசனும் அரசியும்

தேவலோகத்து நாட்டிய மகள் ஒருத்தியின் சித்திரம் அமைந்துள்ள தெற்குத் தூணில் வேறொரு காட்சி வரையப் பெற்றுள்ளது. அரங்கின் முன்புறத்திலே நிற்கும் மனிதர் மூவரின் வடிவங்கள் தெரிகின்றன. அவர்களில் இருவர் ஆண்கள்; மூன்றாவது சித்திரம் பெண்ணின் வடிவமாகும். அவற்றிலே கடவுட் படிமங்களுக்குரிய பிரதிமா லக்ஷணங்கள் காணப்படவில்லை. காதணிகள் பத்திர குண்டலங்களாகும். கிரீடம் மகுடம் போலானது. அங்க லக்ஷணங்கள் எல்லாம் மனிதருக்கு உரியவை. தலை மேல் மகுடம் அமைந்திருப்பதாற் சித்திரங்கள் அரசரின் கோலமானவை என்று கருத முடிகின்றது.

சித்தன்னவாசல் சமணப்பள்ளியோடு தொடர்பு கொண்ட அரசரின் வடிவமாக இக்காட்சி அமைந்துள்ளது என்று கருதலாம். சமணப்பள்ளிக்குச் சென்று வழிபாடு செய்தும், தானங்களை வழங்கியும், திருப்பணி வேலைகளுக்கு நன்கொடை கொடுத்தும் ஆதரவு புரிந்த அரசரின் கோலத்தை உருவகப்படுத்தி உள்ளனர் போலும். பல்லவராசனாகிய முதலாம் மகேந்திரவர்மனையும் அவனுடைய பட்டத்தரசியையும் இங்கு வரைந்துள்ளனர் என்று முற்காலங்களிலே கருதினார்கள். அது பொருத்தமற்றது என்பது அண்மைக் கால ஆராய்ச்சிகளினாலே தெளிவாகியுள்ளது. பாண்டியாதிராசனான ஸ்ரீ மாற ஸ்ரீ வல்லவன் தன் தேவியுடன் சென்று சமணப் பள்ளியிலே, அதனைப் புனரமைத்தவரான மதுரை ஆசிரியன் இளங் கௌதமன் என்னுங் குரவரைக் கௌரவித்த நிகழ்ச்சி இங்கு ஓவியமாக வரையப்பட்டுள்ளது என்று கருதலாம். சித்தன்னவாசலில் அமைந்துள்ள மேல்வரும் சாசனம் இக்கருத்திற்கு ஆதாரமாய் அமைகின்றது.

ஸ்வஸ்தி ஸ்ரீ :

திருந்திய பெரும்புகழ் தேவதரிசனத்து
அருந்தவ முனிவனைப் பொருட்செல்வன்[1]
அறங்கிளர் நிலைமை இளங்கௌதமன் என்னும்
வளங்கெழு திருநகர் மதிரை ஆசிரியன் அ(வனை)
பார்முழுதாண்ட பஞ்சவர் குலமுதலார்
கெழுவைவேல் அவனிப சேகரன் சீர்கெழு செங்கோல்
சிரிவல்லவனுக் கென்றி பலவுங்
குறிகொள் – இனிது – அவையோன்... தந்தவனியத்தாண்பை மூதூர்
கடிவளம் பெருக்கி பண்ணவர் கோயில்
பாங்குறச் செய்வித்து – ஆரணப் பெரும்மிக் கொழுக்கவிற்கும்
பூரணமாலை பொலிய வோங்கி அந்த (மி)ல் விளக்கிற்கு அமணன்
கரணியுசாத்தி
வயக்கலுங் குணமிகச் சிறப்பின் குறித்து...
மெழுக்குப்புற மொரு மூன்று மாவும்
வழுக்கற வகையால் வழிபடுவோனுக்கு
அரைக்காணியும் அமைய நீக்கி
அண்ணல் வாயில் அறிவர் கோயில் [2]
முன்னால் மண்டகங் கல்லால் - இயற்றி
கண்டோர் மருளுங் காமருவிழுச்சீருள்
ஒரு புறம் பாலொளி - மிகப் (போக்) கி
மற்றும் – எல்லாங் குற்றம் நீக்கி
ஆதிவேந்தர் அறஞ் செயளக்கி நிறீஇ....
மாசற நிறீ இத் திருவேற்றஞ் செய்பாவை
நெடு. தூண் (ணு) ருமம... விரகமைத்து
நீடொளி விளக்கிந் நைப்புறமாகென
இடை வயலோடே..... கூடிய வகையால்
நாடினங்கமைத்து வழிபடுவோற்கு
நிலமு (ம்) மரைக்காலொழியா வகையாற்
கண்டனனே ... கொள்கை பல குணத்தோய்

.....

சீர் மதிரை ஆசிரியன் அண்ணல்
அகமண்டகம் புதுக்கி ஆங்....ஆறிவர் கோயில்
முகமண்டபமெடுத்துதான் முன்.

இச்சாசனத்திலே சிற்றண்ணல் வாயில் சமணக் கோயில் பற்றிய அரிய செய்திகள் உள்ளன. மதிரை ஆசிரியன் இளங்கௌதமனைப் பற்றிச் சொல்லப்படுகின்றத. பெரும் புகழ் தேவதரிசனத்து அருந்தவ முனிவன் என்பன இளங்கௌதமனைப் பற்றி அடைமொழிகளாக வருகின்றன. மேலும் கோயிலைச் சேர்ந்த அகமண்டபத்தை இளங்கௌதமனார் புதுக்கினார் என்றும், முகமண்டபத்தைக் கல்லால் இயற்றினார் என்றுஞ் சாசனஞ் குறிப்பிடுகின்றது. பார்சுவநாதர் படிமமும் ஆதிவேந்தர் படிமமும் அவரின் திருப்பணியானவை என்றுஞ் சொல்லப்படுகின்றது.

மூலஸ்தானத்திலும் அகமண்டபத்து விதானத்திலும் வரையப்பட்டுள்ள ஓவியங்கள் மண்டபம் புதுப்பிக்கப்பெற்ற பின்பு உருவானவை என்பது சாசனத் தொடர்களினால் அறியப்படுவதாகும்.

ஓவியங்களும் இளங்கௌதமன் திருப்பணியானவை என்று கருதுவதற்குக் காரணம் உண்டு. திரிவேற்றஞ் செய்பாவை நெடு தூண் (ணு) ரு.... விரக மைத்து நீடொளி விளக்கி என வரும் தொடர்கள் கவனித்தற்குரியவை. பாவை என்னுஞ் சொல் தூண் என்பதை ஒட்டி வருகின்றது. பாவை வடிவங்கள் தூண்களிலுள்ள ஓவியங்களிலன்றிச் சித்தன்னவாசலில் வேறெங்குங் காணப்படவில்லை. நாட்டியக் கரணங்களை விளக்குஞ் சித்திரங்களையே சாசனங் குறிப்பிடுகின்றது போலத் தெரிகின்றது. வண்ணப்பூச்சினால் ஒளி ஊட்டுவதையே நீடொளி விளக்கி என்று குறிப்பிட்டனர் போலும். இந்த விளக்கமானது பொருத்தமானது என்பதற்குச் சாசனத்தில் வரும் கண்டோர் மருளுங் காமரு விழுச்சீர் என்னும் தொடரும் ஆதாரமாய் உள்ளது. காண்போரைக் கவரும் வனப்பு மிகுந்த ஒரு காட்சிக் கோலத்தையே சாசனங் குறிப்பிடுகின்றது என்று கருதலாம். எனவே ஓவியங்களும் இளங்கௌதமனின் திருப்பணியானவை என்று கொள்ள முடிகின்றது.

இச்சாசனத்தின் வாசகத்திலே இடையிடையே சிதைவுகள் காணப்படுகின்றன. அதன் வாசகமும் சிலவிடங்களிலே பிழைகளுடன் காணப்படுகின்றது. புதிய படிவங்களை நுட்பமான முறையிலே உருவாக்கி, அதன் திருத்திய வாசகத்தை ஆராய்ந்து விவரமான விளக்கங்களோடு வெளியிடுவதன் மூலம் சித்தன்னவாசல் சமணப்பள்ளி பற்றியும், குறிப்பாக அதன் ஓவியங்களைப் பற்றியும் தெளிவற்றனவாய் அமைந்துள்ள சில விஷயங்கள் தெளிவு பெறக்கூடும்.

அமணன் காணி, மெழுக்குப்புறம் என்னும் நிலங்களைப் பற்றியுஞ் சாசனங் குறிப்பிடுகின்றது. அவற்றிலே அமணன் காணி கோயிலிற் திருவிளக்கு எரிப்பதற்கு வழங்கப்பட்டது. மெழுக்குப் புறமாக 3 மா காணி கொடுக்கப் பட்டது. மெழுக்குப்புறம் என்ற சொல் கோயிற் சாசனங்கள் பலவற்றிலே காணப்படுவது. சமணப்பள்ளி ஒன்றில் மெழுக்குப்புறம் என்பது எதனைக் குறிக்கும் என்பது ஆராய்தற்குரியது. கோயிலின் பகுதிகளில் ஏற்படும் மாசுகளைக் களைந்து வண்ணம் பூசுவோரை, ஓவியர் உட்பட்டோரை, அது குறித்தல் கூடும். பொதுவாகச் சமணப்பள்ளிகள் ஓவியக்கலையில் மிகுந்த ஈடுபாடு கொண்டிருந்தன என்பதற்கு அநேகமான சான்றுகள் உள்ளன. சமணக் கோயில்கள் பலவற்றிற் சுவரோவியங்கள் காணப்படுகின்றன. சிற்றோவியம் வரையப்பெற்ற ஏட்டுச் சுவடிகளிற் கணிசமான தொகையிலுள்ளவை சமண சமயத் தொடர்பு கொண்டவை என்பதுங் குறிப்பிடத்தக்கது. எனவே, சிற்றண்ணல் வாயில் சமணப்பள்ளிக்குப் பந்தமான ஓவியர் இருந்தனர் என்று கொள்வது சாலப் பொருந்தும்.

சித்தன்னவாசற் சாசனம் ஒன்பதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதிக்கு உரியதாகும். அதிலே ஸ்ரீ மாற ஸ்ரீ வல்லவனின் பெயர் குறிப்பிடப்படுவதால், சாசனம் அவனுடைய ஆட்சியில் எழுதப்பெற்றது என்பதும், மதுரை ஆசிரியன் இளங்கௌதமன் அம்மன்னனுடைய ஆதரவைப் பெற்றவன் என்பதும் உணரப்படுகின்றன.

கோயில் தொடர்பாகப் பாண்டியாதிராசன் செய்த கருமம் தெளிவாகத் தெரியவில்லை. சாசனத்தில் ஏற்பட்ட சிதைவும், அறிஞர் சாசனத்தின் வாசகத்தைச் சீர்படுத்தி ஆராயத் தவறியமையும் இத்தெளிவின்மைக்கான காரணங்களாகும். செங்கோற் சிரி வல்லவனுக்கென்று - இப்பலவும் குறிகொள் - இனிது - அவையோன் என வரும் சாசனத் தொடரானது சிற்றண்ணல் வாயில் கோயில் தொடர்பாக இளங்கௌதமன் புரிந்த திருப்பணிகளிலே நேரடியான தொடர்பினை ஸ்ரீ மாற ஸ்ரீ வல்லவன் கொண்டிருந்தான் என்பதைக் குறிப்பனவாகும். அவனே தானகாரகன் போலும். குறிகொள் அவையோன் என்போனைப் பற்றிச் சொல்லப் படுவதால் தென்னவனின் ஆணையை அரண்மனை அதிகாரி ஒருவன் நிறைவேற்றினான் என்றுங் கருதலாம்.

முன்னாலே சொல்லப்பட்ட கருத்துகளின் அடிப்படையிலே அகமண்டபத் தூணிலே வரையப்பெற்றுள்ள மனித உருவங்கள் தென்தமிழ் நாட்டு வேந்தன் தொடர்பானவை என்று கொள்வது பொருத்தமானதாகும்.

சாசனத்தின் புதிய படிவங்களை எடுத்து, செய்யுள் நடையில் அமைந்துள்ள அதன் வாசகத்தை ஆராயுமிடத்து இங்கு முன்வைக்கப்பெற்ற விளக்கங்களை மேலும் பரிசீலனை செய்ய முடியும். அந்தகைமையும் பொறுப்பும் தமிழ் நாட்டுத் தொல்லியல் திணைக்களத்துத் தகைமை சான்ற சாசனவியலாளருக்கு உரியனவாகும்.

---

1. இவ்வரியிலே காணப்படும் தொடர்கள் இளங்கௌதமனைப் பற்றியனவாகில், முனிவனைப் பொருட்செல்வன் என்ற வாசகத்திலே தவறு இருத்தல் வேண்டும். அது முனிவன் - ஐம்பொருட் செல்வன் என்று அமைதல் வேண்டும். பௌத்த துறவிகளையும் புத்தர்பிரானையுஞ் சாசனங்கள் சில பொருளர் என்று குறிப்பிடுகின்றன. சமண சமய மரபிலே துறவிகளின் பண்புகளான ஏதோ வகையான பஞ்ச லக்ஷணங்களையே சாசனங் குறிப்பிடுகின்றது என்று கருதலாம்.
2. அண்ணல் வாயில் என்ற பெயர் தேவாரப் பாடல்களிலும் வருகின்றது. அங்குள்ள சமணக் கோயிலைச் சாசனம் அண்ணல் வாயில் அறிவர் கோயில் என்று வர்ணிக்கின்றமை குறிப்பிடத் தகுந்தது.
3. "கண்டோர் மருளுங் காமரு விழுச்சீருள் ஒரு புறம் பாலொளி மிகப் போக்கி மற்றும் – எல்லாங் குற்றம் நீக்கி ....." என்னுந் தொடர் ஆராய்தற்குரியது. கோயிலின் ஒரு அம்சமே இவ்வாறு இலக்கிய நயம்பட வர்ணிக்கப் படுகின்றது.



தாமரைத் தடாகம் (1)

நன்றி : தொல்லியல் திணைக்களம், தமிழ்நாடு.



தாமரைத் தடாகம் (2)

நன்றி : தொல்லியல் திணைக்களம், தமிழ்நாடு.



தாமரைத் தடாகம் (3)

நன்றி : தொல்லியல் திணைக்களம், தமிழ்நாடு.

சோழர் காலத்து ஓவியங்கள்

சி. பத்மநாதன்

சோழர் காலத்துச் சுவரோவியங்கள் ஒரு நீண்டகால வரலாற்றுப் பின்னணியை அடிப்படையாகக் கொண்டவை. கோயிற் சுவர்களில் ஓவியங்களை வரையும் முறை தமிழகத்திலே புராதன காலம் முதலாக நிலவி வந்துள்ளது. சித்தன்னவாசல் ஓவியங்களும் காஞ்சிபுரத்துக் கைலாசநாதர் கோயில் ஓவியங்களும் அதற்குச் சிறந்த உதாரணங்களாக விளங்குகின்றன. காஞ்சிபுரத்துப் பெரிய கோயிலான கைலாசநாதர் கோயிலின் திருச்சுற்றாலையில் அமைந்த விமானங்கள் பலவற்றிலே ஓவியங்கள் வரையப்பெற்றுள்ளன. ஒரு சில சித்திரங்களைத் தவிர மற்றவை சிதைந்துவிட்டன. தேவகோட்டங்கள் பலவற்றின் விதானங்களிலே வண்ண ஓவியங்கள் வரையப்பட்டிருந்தன. சிவ புராணங்களிலே சொல்லப்படுங் கதைகளை அவை அடிப்படையாகக் கொண்டிருந்தன. தேவகோட்டங்களில் அமைந்துள்ள கடவுட் படிமங்களையும் வண்ணப்பூச்சினால் மெழுகியிருந்தனர் அவற்றுட் பலவற்றிலே மென்சிவப்பு வண்ணப்பூச்சின் சுவடுகள் இன்றுந் தெரிகின்றன. பச்சை, நீலம், கருநீலம், மஞ்சள் முதலிய வண்ணங்களிலுள்ள மைப்பூச்சுக்களும் அங்கு காணப்படுகின்றன.

அரண்மனை ஓவியர்கள்

பல்லவர்களின் ஆதரவைப் பெற்றிருந்த ஓவியர்கள் சோழரின் ஆட்சி ஏற்பட்டதும் சோழ மன்னர்களோடு நெருங்கிய தொடர்புகளை ஏற்படுத்திக் கொண்டனர். வண்ண மைகளைத் தயாரிப்பவர்களதும் ஓவியர்களதும் சேவைகளைச் சோழ மன்னர் பெருமளவிலே பயன்படுத்தினார்கள். கல்லிலும் செப்புப் பட்டயங்களிலும் சாசனங்களின் வாசகங்களை ஓவியர்கள் மை கொண்டு தூரிகையால் வரைந்தனர். மை காய்ந்த பின்பு அவற்றின் மேலே கம்மாளர் இரும்புக் கருவிகளினால் வரிவடிவங்களைப் பொழிந்தனர். தஞ்சைப் பெரிய கோயிலிலும் வேறு சில ஆலயங்களின் அதிஷ்டானப்

தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயில்
ஓவியங்கள் – சோழர் காலம்



தஞ்சாவூர் (7)
திரிபுராந்தகர்
நன்றி : தொல்பொருளியல்
திணைக்களம், தமிழ்நாடு.



தஞ்சாவூர் (8)
இராஜராஜனும்
கருவூர்த் தேவரும்



தஞ்சாவூர் பிருஷ்டசுவஸ்திகம்
நன்றி : தொல்லியல்
திணைக்களம், தமிழ்நாடு.



தஞ்சாவூர் சிவலோகத்துக் கன்னியர்

நன்றி : தொல்பொருளியல் திணைக்களம், தமிழ்நாடு.

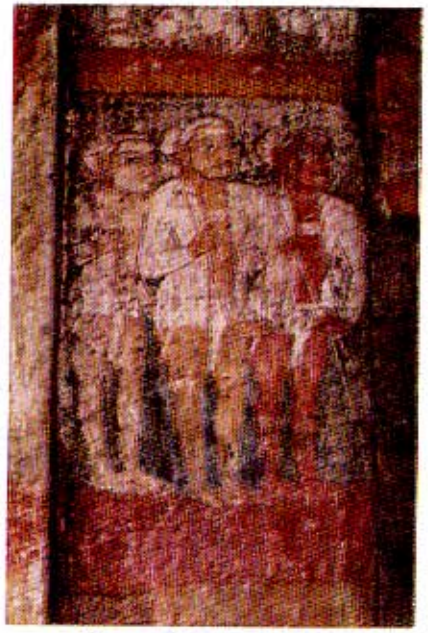


தஞ்சாவூர் அரசரும் சமய குரவரும்

நன்றி : தொல்லியல் திணைக்களம், தமிழ்நாடு.



தஞ்சாவூர் சேரமான் பெருமாள்
நன்றி : தொல்பொருளியல் திணைக்களம், தமிழ்நாடு.



தஞ்சாவூர் சோழப்படை வீரர்
நன்றி : தொல்பொருளியல் திணைக்களம், தமிழ்நாடு.



தஞ்சாவூர் இராசராசனும் தேவியரும் சுற்றமும் வழிபடும் காட்சி.
நன்றி : தொல்பொருளியல் திணைக்களம், தமிழ்நாடு.

படைகளிலும் இப்பொழுதும் சிவப்பு மையின் அடையாளம் காணப்படுகின்றது. முதலாம் இராஜேந்திர சோழனின் ஆட்சியிலே காஞ்சிபுரத்து வாசிகளான சித்திரகாரர் பலர் ராஜசாசனங்களை வரைந்தனர். அவர்களிற் சிலரின் பெயர்கள் ஆனைமங்கலச் செப்பேடுகளிலே காணப்படுகின்றன.

விஜயாலய சோழேஸ்வரத்து ஓவியங்கள்

ஒன்பதாம், பத்தாம் நூற்றாண்டுகளைச் சேர்ந்த நார்த்தாமலை, மலையடிப்பட்டி முதலான இடங்களிலுள்ள கோயில்கள் சிலவற்றிலே ஓவியங்கள் வரையப் பெற்றிருந்தன. நார்த்தாமலையிலுள்ள விஜயாலய சோழேஸ்வரத்திலே, அர்த்த மண்டபத்தில் ஓவியங்கள் சிலவற்றின் பகுதிகள் இன்றுங் காணப்படுகின்றன. அதன் முகட்டு விதானத்திலே காளியின் நர்த்தனக் கோலமும் கந்தருவரின் உருவங்களும் சித்திரக் காட்சிகளாக அமைந்துள்ளன. அங்கு காணப்படும் சித்திரங்களில் வைரவரின் வடிவமும் ஒன்றாகும். ஸ்தானக நிலையிலும் சமபங்க கோலத்திலும் வைரவரின் உருவங் காணப்படுகின்றது. மேலாடை கவர்ச்சியான கோலத்தில் அமைந்துள்ளவாறு போலத் தெரிகின்றது. தலையிலே கபாலமாலை, மார்பினில் வஸ்திரம், யக்ஞோபவீதம் முதலானவை அணிகளாக விளங்குகின்றன. அருகில் நாயின் உருவந்தெரிகின்றது.

துர்க்கையின் உருவம் பெருமளவிற்குச் சிதைவுற்ற நிலையிற் காணப்படுகின்றது. எஞ்சியுள்ள மேற்பாகத்திற் கரண்ட மகுடமும் குசபந்தமும் அணிகளாக அமைந்துள்ளன. கரங்களிலே படைக்கலங்களும் தலையினைச் சுற்றி அக்கினிச் சுவாலையுங் காணப்படுகின்றன. தலையின் இரு பக்கங்களிலும் சாமரைகளின் உருவங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. துர்க்கையின் வடிவம் பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டிற்குரிய வேலைப்பாடாகும்.

திருமலைச் சித்திரங்கள்

திருமலையிலுள்ள சமணப் பள்ளியிற் சோழர் கலைப்பாணிக்குரிய அம்சங்கள் பொருந்திய ஓவியங்கள் காணப்படுகின்றன. அவை, சோழர் காலத்திற்கும் விஜயநகர காலத்திற்கும் இடைப்பட்டவொரு வளர்ச்சி நிலையினைப் பிரதிபலிக்கின்றன. கட்டடத்தின் இரண்டாவது தளத்திலுள்ள

லக்ஷ்மீவர மண்டபத்துச் சுவர்களிற் கற்பவாசி தேவர்களின் உருவங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. பழைமையான ஓவியங்களுக்கு மேலே அவை வரையப்பட்டுள்ளமை கவனித்தற்குரியது. அங்குள்ள உருவங்களிற் கண்ணிமைகளும் புருவங்களும் நீளமானவையாகக் காணப்படுகின்றன. அவற்றில் அதிகமான ஆபரணங்கள் காணப்படுகின்றன.

தஞ்சாவூர் ஓவியங்கள்

தஞ்சையிலே பெருவுடையார் கோயில் அமைக்கப்பட்ட பொழுது, அதன் விமானத்தின் இரண்டாவது தளத்திலே சித்திரகூடம் ஒன்றினை அமைத்திருந்தனர். சித்திரசாலை, சித்திரகூடம் என்பன பற்றி இலக்கியத்திலே பல குறிப்புகள் உள்ளன. பண்டைக் காலத்திலே காவிரிப்பூம் பட்டினத்தில் அமைந்திருந்த சித்திரசாலை ஒன்றினைப் பற்றிப் பரிபாடல் குறிப்பிடுகின்றது. ஆயினும், பரத கண்டத்திலுள்ள தலங்கள் பலவற்றிலே சுவரோவியங்கள் மிகுந்து காணப்படுகின்ற பொழுதிலும் கட்டடத்தின் ஒரு பகுதியைச் சித்திரகூடமாகக் கொண்டுள்ள சிறப்பு தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயிலுக்கு மட்டும் உரியதாகும்.

ஆதியில், முதலாம் இராஜராஜ சோழனின் காலத்தில் அதன் சுவர்களிலும் மேல் விதானத்திலும் வண்ண ஓவியங்கள் வரையப் பெற்றிருந்தன. காலப் போக்கிலே, கோயிற் சுவர்களைப் புதுக்கிய வேளைகளில் ஆதியான வண்ணப் பூச்சுக்களை மூடி மெழுகிப் புதிய சித்திரங்களைத் தீட்டியுள்ளனர். அண்மைக் காலத்துச் சித்திரங்கள் சிலவற்றை இப்பொழுது காணமுடிகின்றது.

தக்ஷிணாமூர்த்தி

அத்தகைய வடிவங்களில் யோக தக்ஷிணாமூர்த்தியின் வடிவம் அடங்கிய காட்சி பிரதானமானது. அது மேற்குச் சுவர் முழுவதிலும் பரந்து காணப்படுகின்றது. அதிலே யோகதக்ஷிணா மூர்த்தி வடிவத்தைச் சித்திரமாக வரைந்துள்ளனர். ஆசனம் புலித்தோலாகும். கால்களைச் சுற்றிப் பர்யங்கபந்தி பந்தம் என்னும் யோகபட்டம் தெரிகின்றது. அப்சரசுகளின் நாட்டியத்தைப் பார்த்துக் கொண்டு இருக்கும் நிலையிலே தக்ஷிணாமூர்த்தியின் கோலம் தெரிகின்றது. கணத்தவருள் ஒருவரும் மேளவாத்தியம் செய்யும் நிலையிலே காணப்படுகின்றார். தேவலோகத்தவர்

மேள தாளங்களை வாத்தியஞ் செய்த வண்ணம் நாட்டியத்தைக் காண்பதற்கு வானத்திலிருந்தும் இறங்கி வருகின்றனர். ஆடும் களத்திலே இருந்த வண்ணமாகச் சிலர் நாட்டியத்தைப் பார்த்துப் பரவசமாகிய நிலையில் உள்ளனர்.

அந்தக் காட்சியின் கீழே சுந்தரமூர்த்தி நாயனாரதும சேரமான் பெருமாளதும் உருவங்கள் தெரிகின்றன. அவர்கள் இருவரும் முறையே வெள்ளையானை மேலும் குதிரை மேலும் அமர்ந்த கோலத்தில் நிகழ்ச்சியைப் பார்ப்பதற்குப் போகும் காட்சி தெரிகின்றது.

நாட்டியக் காட்சி

தஞ்சாவூர் ஓவியங்கள் நாட்டியக் கலையின் சிறப்புகளை உணர்த்தும் வண்ணமாக அமைந்தவை. சித்திரங்கள் நாட்டிய நிகழ்ச்சி ஒன்றின் சித்திரங்களாகவே காட்சியளிக்கின்றன. அதிலே பங்குகொள்ளுவோர் கடவுளர், மானிடர் ஆகிய இரு திறத்தவர்; நடனம் ஆடுவோர் தேவலோகத்துக் கன்னியர். அவர்களின் அங்கலக்ஷணங்கள் கவிஞர்களின் கற்பனைகளின் உருவகமானவை. நாட்டிய கரணங்கள் சாஸ்திர விதிகளின் விளக்கமானவை. கலாதத்துவ சிந்தனைகளும், பௌராணிக மரபுகளும், சமய உணர்ச்சிகளும், உலகியற் கலையுணர்வுகளும் பெருவுடையார் கோயிற் சித்திர கூடத்து ஓவியங்களிலே செம்மையாகக் கலந்து விடுகின்றன.

நாட்டியக் கலையின் மூலமாகத் தேவருலகும் பூலோகமும் அங்குள்ள ஓவியங்களில் ஒன்றாகிவிடுகின்றன. ஆடவல்லானாகிய மகேஸ்வரன் அங்கு யோக தக்ஷிணா மூர்த்தியின் கோலமாகி, ஆடற் கலையின் ஞான போதகனாகவும் நெறியாளனாகவும் பிரசன்னமாகியுள்ளான். வேதாகமங்களின் போதகனாகிய சிவபெருமானே நாட்டிய வேதத்தின் மூலகாரணமானவன் என்னும் சிந்தனை தஞ்சாவூர் ஓவியங்களிற் பிரதிபலிக்கின்றது.

கண்டோர் மருளுங் கோலமான நாட்டியச் சித்திரத்திற் பெண்கள் மூவரின் வடிவங்கள் தெரிகின்றன. அவர்களில் இருவர் ஒரே கரணத்தில் ஆடுகின்றனர். அவர்களின் தோற்றம் பாதஸ்வஸ்திகமானது. மற்றப் பெண்ணின் தோற்றம் பிருஷ்ட ஸ்வஸ்திகமானது. உடலின் பின்புறம் தெரியும் வண்ணமாக அதன் கோலம் அமைந்துள்ளது; கழுத்தினைப் பின்னோக்கிய

வண்ணமாகத் திருப்பியும், கால்களைப் பின்புறமாக ஸ்வஸ்திகமாகப் பின்னமாக்கியும் அமைந்துள்ள மிகவும் கடுமையான பங்கங்கள் பொருந்திய சித்திரக் கோலமானது அது.

ஆடன் மகளிரின் அங்கலக்ஷணங்கள் இலட்சியமயமானவை: மெலிந்த உருவம்; இயற்கை வனப்புடைய கட்டமைப்பு; மெலிந்த இடை; பொலிந்த மார்பகங்கள்; கூரிய நயனம்; வில் போல் அகன்று வளைந்த புருவங்கள்; அவை அலங்காரத் தோற்றங் கொண்டவை.

சிரசிலே கேசபந்தம் அலங்காரங்களினால் மறைக்கப்பட்டுள்ளது. தலையின் பின் புறத்திலே மலர்மாலைகளும் மலர்களும் பொலிந்த தோற்றத்துடன் குவிந்து காணப்படுகின்றன. நெற்றியில் முத்தும், மணியும் இளைத்த சிறு மாலைகளின் உருவங்கள் தெரிகின்றன. கழுத்திலே மூன்று ஆரங்கள் ஒவ்வொருவரின் உருவத்திலுந் தெரிகின்றன. காதணிகள் பத்திர குண்டலங்கள் போன்றவை. புஜங்களிற் கேயூரங்களும் கைகளிலே பெரு வளையல்களும் இலங்கும் வண்ணமாகச் சித்திரங்களை வரைந்துள்ளனர். தனங்களின் கீழ் மாலைக்கட்டு தெரிகின்றது. மாலைகளில் ஒன்று இரட்டைப்பட்டு முத்துமாலை போன்றது. அதன் கீழ் அகன்று தொங்கும் மணிமாலையின் வடிவம் அமைந்துள்ளது. இடையிலே மணிகள் பதித்த மாலைகள் பல பிரகாசமான தோற்றத்துடன் தெரிகின்றன. துகில் கட்புலனுக்கு எட்டும் வகையிலே சித்திரிக்கப் படவில்லை. நோக்கிற்கு அகப்படாத நுண்துகில்கள் அவர்களின் ஆடைகள் என்று அந்நாட்களிற் கருதினர் போலும்.

வானிலிருந்து வரும் தேவகன்னியர்

வேறொரு சித்திரத்தில் ஆடல், பாடல் புரிந்த வண்ணம் வானிலிருந்து இறங்கி வரும் தேவகன்னியரின் காட்சி தெரிகின்றது. தக்ஷிணாமூர்த்தியின் முன்னிலையில் நடைபெறும் அற்புதக் கோலமான ஆட்டத்திற் பங்குகொள்ளுவதற்கு வருமாப்போல அந்தக் காட்சி அமைந்திருக்கின்றது. காட்சிக்குப் பின்னணியாக முகிற் படலம் அமைந்தாற் போன்ற கோலம் தெரிகின்றது.

நடனப் பெண்களின் உருவங்கள் ஒரே வரிசையில் நிரையாக அமைந்துள்ளன. பெரும்பான்மையும் இடைக்குக் கீழமைந்த உடலுறுப்புகள் தெரியவில்லை. அவற்றை முகிற் படலங்கள் மறைக்கின்றன என்று எண்ணத்

தோன்றும். மேற்புறத்திலே அணி அலங்காரங்கள் பொருந்திய காளையின் உருவம் தெரிகின்றது. அது கால்களை மடக்கிப் படுத்த கோலத்தில் உள்ளது. அதற்கப்பால் வியப்பு நோக்குடன் கூடிய ஆண்களதும் அரிவையரதும் உருவங்கள் காணப்படுகின்றன. சித்திரத்தில் நந்தியின் உருவம் தெரிவதால் இந்தக் காட்சி சிவலோகத்துக் காட்சியென்று கருதலாம்.

ஒரே வரிசையில் அமைந்துள்ள பெண்கள் அனைவரும் நடனமாடும் நிலையிற் காணபபடுகின்றனர். நால்வரின் நாட்டிய கரணம் ஒரே விதமானது. அவர்களின் அங்காபிநயங்களும் முத்திரைகளும் ஒரே மாதிரியானவை. வலக்கரம் மேலாக உயர்த்தி, முழங்கை மட்டத்தில் மடித்து, தலைவரை உயர்த்திய கோலத்தில் உள்ளது. இடக்கரம் இடுப்பினை நோக்கி மடித்த நிலையிலே தெரிகின்றது.

அப்பெண்களின் சிகை அலங்காரங்கள் இரு வகையானவை. மூவரின் சிகைகளின் வடிவமைப்பு முன்பு விவரித்த நாட்டியப் பெண்களுக்கு உரியனவற்றை ஒத்திருக்கின்றது. ஆனால், அவற்றில் அணியலங்காரங்கள் அதிகங் காணப்படவில்லை. மலர்களும் மலர்மாலைகளுங் குறைவாகவே காணப்படுகின்றன. இருவரினதும் சிகை அலங்காரம் வேறுவிதமானது. அது ஜடாமகுடம் போலானது. அது தலை மேல் உயர்ந்த முடி போல் அமைந்து காணப்படுகின்றது. மிகுந்து காணப்படும் அணிகலன்கள் முன்னைய சித்திரக் காட்சியில் உள்ளவற்றைப் போன்றவை. தோளிலிருந்து இடுப்புவரை தொங்கும் வெண்மையான அங்க வஸ்திரங்களின் உருவங்கள் தெரிகின்றன. தோற் கருவியொன்றை ஒலித்த வண்ணமாக நடனமாடும் கோலத்தில் ஒருவரின் உருவம் அமைந்துள்ளது. பொங்கிய பேருவகையாற் குதூகலித்து, பாடலொடு ஆடல் புரிந்து வரும் சிவலோகக் கன்னியரின் வனப்பு மிகு சித்திரம் போல இக்காட்சி அமைந்திருக்கின்றது.

முன்பு சொல்லப்பெற்ற காட்சிகள் அமைந்துள்ள சுவர்ப்பகுதியின் மேற்புறத்திலே பல வண்ண ஓவியங்கள் வனப்புமிக்க கோலத்தில் வரையப்பட்டுள்ளன. சுந்தரமூர்த்தி நாயனார் சேரமான் பெருமாள் சகிதமாக வானுலகஞ் செல்லும் காட்சி, திருமணக் கோலமான சுந்தரரை இறைவன் தடுத்தாட் கொண்டமை, சோழர் கலைப்பாணியில் அமைந்த திருக்கோயிலின் சிற்றுருவம், அதனருகில் இருந்த வண்ணமாக வழிபாடு ஆற்றும் இராசகுமாரரின் தோற்றம் முதலியவற்றைக் காணலாம்.

சுந்தரரின் வாகனமான யானை மிகவும் அலங்காரமான தோற்றத்துடன் விளங்கும் வண்ணமாக வரையப்பட்டுள்ளது. அதன் பின்னாற் சேரமான் பெருமாள் யானையின் மேலிருந்து போகும் உருவம் தெரிகின்றது.

அக்காட்சியின் கீழே கல்யாண வைபவம் சித்திரமாக அமைக்கப்பெற்றுள்ளது. அங்கு சிவபெருமான் கிழப்பிராமணரின் வேடம் பூண்டு கையில் ஓலையுடன் வந்திருக்கும் காட்சி தெரிகின்றது. சுந்தரரின் கலியாணத்தைத் தடுத்து, அவரை ஆட்கொண்டு, தான் பள்ளிகொண்டுள்ள திருவெண்ணை நல்லூருக்கு அழைத்துச் செல்வதற்கென வந்துள்ளார் போலும்.

இராஜராஜனின் தாண்டவக் கோல தரிசனம்

வேறொரு காட்சியிலே, பேரம்பலத்திலே நடராஜர் தாண்டவம் புரியும் கோலம் தெரிகிறது. பட்டர்களும் அடியார்களும் ஒரு பக்கத்தில் நிற்கும் காட்சி தெரிகிறது. அவர்களின் அருகிலே வேறு நால்வரின் உருவங்கள் வரையப்பெற்றுள்ளன. அவர்களிற் கரண்ட மகுடம் போன்ற முடிகள் காணப்படுகின்றன. அவ்வுருவங்கள் இராஜராஜனதும் அவனது தேவியரதும் உருவங்களென்று சிலர் கருதுகின்றனர். அவற்றுக்கு அப்பால் அரசனதும் அவனது குருவான கருவூர்த்தேவரதும் பிரதிமைகள் போன்ற உருவங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. அரசனின் உருவம் இளமைக் கோலமானது. மற்றவரின் தோற்றம் முதுமைக் கோலம். தலைக்குப் பின்னாற் கேசம் லம்பவேணியாகத் தெரிகின்றது. மன்னனின் காதுகளிலே தோடுகளும் கழுத்தில் இரண்டு ஆரங்களும் தெரிகின்றன.

திரிபுராந்தகர்

வடக்குச் சுவரிலே திரிபுராந்தகரின் பேருருவம் வரையப்பெற்றுள்ளது. அவரின் உருவம் ரதாரூடக் கோலத்தில் அமைந்துள்ளது. பிரமன் சாரதியாக அமைந்துள்ளார். சிவனின் தோற்றம் ஆலீடக் கோலமாகும்; அது போர் புரிதற்கு ஆயத்தமான கோலம், இறைவனின் உருவத்தில் எட்டுக்கரங்கள் அமைந்துள்ளன. அவை படைக்கலங்களை ஏந்திய நிலையில் உள்ளன. எதிர்ப்புறத்திலே போர்க்கோலம் பூண்ட அசுரர்களின் வடிவங்கள் தெரிகின்றன. பெருவலி, கொடூரம், கோபம் முதலிய பண்புகள் பிரதிபலிக்கப்படும் விதத்தில் அசுரரின் வடிவங்களை வரைந்துள்ளனர். கோபாவேசத்தினால் அவர்களின் கண்கள் செந்நிறமாகிய கோலம் தெரிகின்றது. அவர்களின் கேசம் தீச்சுவாலை போன்ற வடிவத்தில் அமைந்துள்ளது. ஆயுத பாணிகளான அசுரர் தங்கள் பெண்களின் கண்ணீரையும், அவர்களின் அறிவுரைகளையும் உதாசீனஞ் செய்து போருக்கு

ஆயத்தமான மனோபாவத்துடன் காணப்படுகின்றனர். அச்சங் கொண்ட அசுரப்பெண்கள் செய்வதறியாது, தங்கள் கணவர் போருக்குச் செல்வதைத் தடுக்கும் நோக்குடன் அவர்களைப் பற்றித் தழுவுகின்றனர்.

சிவனின் அருகிலே கணேசரும், கார்த்திகேயரும், காளியுங் காணப்படுகின்றனர். அவர்கள் தத்தமக்கு உரிய வாகனங்களில் வீற்றிருக்கின்றனர். சிவனுடைய இரதத்தின் சமீபமாக நிற்கும் நந்திதேவர் சாந்தரஸ பாவத்துடன் காணப்படுகின்றார்.

அணுக்கத் தொண்டர்

மாடக்குழி போன்ற அமைப்பொன்றிலே மூவரின் உருவங்கள் காணப்படுகின்றன. மன்னருக்குரிய கிரீடம் முதலான அணிகலன்களும் தேவர்களுக்குரிய லக்ஷணங்களும் அவற்றில் அமைந்திருக்கவில்லை. அவர்களின் அங்கலக்ஷணங்களும் வஸ்திராபரணங்களும் நிலவுலகத்தார்க்கு உரியனவாகும். உருவங்கள் நிற்கும் கோலத்தில் அமைந்தவை. அவற்றின் பாதங்களிலே காலணிகளின் அடையாளம் சற்றே தெரிகின்றது. இடையிற் கௌபீனம் தவிர்ந்த வஸ்திரம் எதுவுமில்லை. எல்லோரும் தலைப்பாகை அணிந்த வண்ணமாயுள்ளனர். அவர்கள் வலக்கையிலே வேல் போன்ற ஆயுதமொன்றை ஏந்தியுள்ளனர். காதணிகளான குண்டலங்களைத் தவிர வேறு அணிகலன்கள் தெரியவில்லை. வழமையான அங்க வஸ்திரத்திற்குப் பதிலாக அவர்கள் சட்டை அணிந்துள்ளனர். சோழர்கால இலக்கியங்களில் ஆண்கள் சட்டை அணியும் வழக்கம் பற்றிய குறிப்புகள் காணப்படவில்லை. அது விஜயநகர–நாயக்கர் கால வழமையாகும். அவற்றிற் காணப்படும் வஸ்திரங்களின் காரணமாக அவ்வுருவங்கள் அடங்கிய சித்திரத்தின் காலம் பற்றிச் சில சந்தேகங்கள் எழுகின்றன. அவை சோழர் காலத்தனவா? அல்லது அவை நாயக்கர் காலத்தனவா? என்னும் வினாக்கள் நியாயபூர்வமானவை.

ஆயினும், அச்சித்திரத்திலே காணப்படும் உருவங்கள் படையிலாரின் உருவங்கள் என்பதில் எதுவிதமான ஐயத்திற்கும் இடமில்லை. அவற்றின் அம்சங்கள் காலாட்படையினருக்கு உரியனவாகும். எனவே அவர்களை அணுக்கத் தொண்டர் என்று கொள்வது பொருத்தமானது. அணுக்கத் தொண்டர் ஆலயங்களினதும், அரசரதும், அரசகுமாரரதும் காவலராய்ப் பணிபுரிந்தனர். வேலைக்காரர், அணுக்கர் என்னும் பிரிவினர் அடங்கிய பல படைகள் பெருவுடையார் கோயிலிற் காவல்புரிவதற்கு நியமிக்கப்பட்டிருந்தமை அங்குள்ள சாசனங்கள் பலவற்றால் அறியப்படுவதாகும்.

விஜயநகர காலத்து ஓவியங்கள்

சி. பத்மநாதன்

பதினான்காம் நூற்றாண்டில் உருவாகிப் படிப்படியாக வளர்ச்சி பெற்ற விஜயநகரப் பேரரசு தென்னிந்தியப் பிரதேசங்கள் பலவற்றை உள்ளடக்கிய விசாலமான, வளம் பொருந்திய இராச்சியமாக விளங்கியது. அக்காலத்திற் தென்னிந்தியாவிலே பொருளாதார உற்பத்தி பெருகியதன் காரணமாகத் தூர தேசங்களுடன் வாணிபத் தொடர்புகள் மிகுந்தளவில் ஏற்பட்டன. விஜயநகரப் பேரரசில் இந்து கலாசாரம் சிறப்புற்று அபிவிருத்தியடைந்தது. கர்நாடக தேசத்திலும் தமிழகத்திலும் அமைந்திருந்த கோயில்கள் மேலும் பெருவளர்ச்சி அடைந்தன. கலியாண மண்டபம், இராய கோபுரம், பல சுற்றுப் பிரகாரங்கள் என்பன மேலதிகமாக அமைக்கப்பட்டதால் இந்துக் கோயில் அளவிலே பேரமைப்பாகியது.

கட்டடக் கலையிலே விஜயநகர காலத்திற் சில புதிய சிறப்பம்சங்களும் ஏற்படலாயின. அக்காலத்துக் கோயிலமைப்புகள் அலங்கார வேலைப்பாடுகள் மிகுந்தவை. கோயிலின் எல்லாப் பாகங்களிலுங் குறிப்பாகச் சுவர்ப்புறங்களில் இடைவெளிகளின்றிச் சிற்பங்கள் நிரை நிரையாக அமைக்கப்பட்டன. தூண்களின் அமைப்பிலே பல அபிவிருத்திகள் ஏற்படலாயின. முக மண்டபத்திலும், கலியாண மண்டபத்திலும், ஆயிரங்கால் மண்டபத்திலும் அமைந்த தூண்கள் ஒவ்வொன்றும் பல உறுப்புகளை உடையனவாகக் காட்சியளித்தன. நடுவிலுள்ள தூணைச் சுற்றி வேறுபாடான அளவிலமைந்த பல கற்றூண்கள் அதனுடன் இணைக்கப்பட்டன. காண்போர் மருளும் வனப்புமிக்க சிற்பங்கள் ஒவ்வொரு பாகத்திலும் உருவாக்கப்பட்டன.

விஜயநகர காலத்திலே ஓவியக் கலை முற்கால மரபுகளின் அடிப்படையிலே பெரிதும் விருத்தி பெற்றது. சுவர்களிலும் விதானங்களிலும் வண்ணமை கொண்டு சித்திரங்களை வரையும் மரபு பொது வழமையாகியது. உடையலங்காரங்களிலும் அணிகலன்களைப் பொறுத்த வரையிலும் புதிய

முறைகள் வழக்கில் வந்தன. விஜயநகர காலத்துச் சிற்பங்களிலும் ஓவியங்ளிலும் காலத்திற்குச் சிறப்பாகவுள்ள வழமைகள் நன்கு பிரதிபலிக்கப்படுகின்றன. பொதுவாகத் தேவர்களதும் மனிதர்களதும் உருவங்கள் வஸ்திராலங்காரம் உடையனவாகவே காணப்படும். வஸ்திரங்களும் தற்காலத்தில் வழங்கும் மாதிரிகளுக்கு ஒப்பானவையாகக் காணப்படுகின்றமை குறிப்பிடத்தக்கது. அரசர், பிரதானிகள், உயர் குழாத்தினர் முதலியோரின் உருவங்களிலே அங்க வஸ்திரங்கள் உடலுறுப்புக்களை மூடியவண்ணம் அமைந்திருக்கும். சேலையினை அணிந்த கோலத்திற் பெண்களின் உருவங்கள் காணப்படும். ஆடை வண்ண வேலைப்பாடுகள் பொருந்தியதாகவுங் கவர்ச்சி கொண்டதாகவும் அமைந்திருக்கும். அவற்றிலே கோடுகளும் மடிப்புகளும் வனப்புடன் செம்மையாக அமைந்து காணப்படும். அங்க லக்ஷணங்கள் சோழர் காலத்துச் சித்திரங்களில் உள்ளனவற்றைக் காட்டிலுஞ் சற்று வேறுபட்டனவாயிருக்கும்.

இன்று வரை எஞ்சியுள்ள ஓவியங்கள் பெரும்பான்மையுஞ் சமயச் சார்புடையவை என்பதால் அவை சைவம், வைணவம், சமணம் ஆகிய சமய நெறிகளோடு சம்பந்தமானவையாகவே காணப்படுகின்றன. சமணக் கோயில்களிலுள்ள ஓவியங்கள் வர்த்தமான மகாவீரரின் பிறப்பு, வளர்ப்பு, சமண சமய வரலாறு முதலியவற்றைப் பற்றிய விடயங்களைப் பொருளாகக் கொண்டு அமைந்திருக்கும். சைவ, வைணவக் கோயில்களிலே காணப்படுஞ் சித்திரங்கள் புராணக் கதைகளையும் மகாபாரதம், இராமாயணம் போன்றவற்றின் அம்சங்களையுங் காட்சிகளாகக் கொண்டுள்ளன. விஜயநகர காலத்து ஓவியங்களின் சுவடுகள் ஹம்பி, ஆனைக்கொந்தி, தாட்பத்ரி, காஞ்சிபுரம், காளஹஸ்தி, திருப்பதி, திருவண்ணாமலை, சிதம்பரம், திருவாரூர், கும்பகோணம், திருவரங்கம் முதலான இடங்களிலுள்ள கோயில்களிலே காணப்படுகின்றன.

1. திருப்பருத்திக் குன்றத்து ஓவியங்கள்

விஜயநகர காலத்து முதலாவது கட்டத்திற்குரிய ஓவியங்கள் திருப்பருத்திக் குன்றத்து வர்த்தமானர் கோயிலில் அமைந்துள்ள சங்கீத மண்டபத்திலே காணப்படுகின்றன. தமிழகத்துச் சமண சமயத் தலங்களில்

திருப்பருத்திக் குன்றம் பிரதானமான ஒன்றாகும். அது நீண்டகால வரலாறு கொண்ட தலமாகும். இன்றும் அது சமணரின் வழிபாட்டுத் தலமாக விளங்குகின்றது. அங்குள்ள கோயில் 14 ஆம் நூற்றாண்டிலே புனரமைக்கப்பட்டது. அது இருகப்ப என்னும் பிரதானியின் திருப்பணியாகும். இரண்டாம் புக்கராயனின் அமைச்சனாகவும் சேனாதிபதியாகவும் இருகப்ப விளங்கினார். அவர் சமண சமயத்தைச் சேர்ந்தவர். அக்கோயிலின் சங்கீத மண்டபத்து விதானத்திலே 14 ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் ஓவியங்கள் வரையப்பட்டிருந்தன. அவை பெரும்பாலும் சிதைவடைந்துள்ளன.

அங்கிருந்த சித்திரங்களின் சில அம்சங்கள் மட்டுமே இன்றுவரை எஞ்சியுள்ளன. ஒரு காட்சி வர்த்தமான மகாவீரரின் பிறப்பினைப் பற்றியதாகும். அவருடைய தயாரான பிரிய காமினியின் உருவஞ் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. குழந்தை பிறந்தவுடன் அதனை நீராட்டி, அதற்கு எண்ணெய் பூசும் நிகழ்ச்சி சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. இப்பணிகளை சௌதர்மேந்திரனும் மனைவியாகிய சசியும் செய்து முடித்தனர். அவர்களின் உருவங்கள் வனப்புடன் காட்சியளிக்கின்றன. ஆடையலங்காரங்களும் முகபாவனைகளும் சமகாலத்து வழமைகளை யதார்த்தபூர்வமாகப் பிரதிபலிக்கின்றன. இன்னுமொரு சித்திரத்திலே வர்த்தமானரின் முன்னிலையிற் சௌதர்மேந்திரர் பாத சுவஸ்திக கரணத்தில் நடனமாடுங்கோலந் தெரிகின்றது.

2. விரூபாக்ஷர் கோயில் ஓவியங்கள்

(1) வித்யாரண்யர் ஊர்வலமாக அழைத்துச் செல்லப்படுதல்

விஜயநகரத்தில் அமைந்த விரூபாக்ஷர் கோயிலின் முகமண்டபத்தின் விதானத்திலே சிறப்பு வாய்ந்த ஓவியங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. அங்குள்ள காட்சியொன்று விஜயநகர இராச்சியத்தின் தோற்றத்திற்கும் ஆரம்ப கால வளர்ச்சிக்கும் உந்து சக்தியாக விளங்கிய வித்யாரண்யரைப் பற்றியதாகும். அவரைப் பல்லக்கில் ஏற்றிக் கொண்டு ஊர்வலமாகப் போகுங் காட்சி சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. அவருக்கு முன்னும் பின்னுமாகப் பெரியதோர் கூட்டம் செல்வதைக் காணலாம். யானைகளும், குதிரைப்படையும், ஒட்டகங்களும், குழல் வாசிப்பவர்களும், மேள தாள வாத்தியக்காரர்களும்

அவர்களோடு பெருந்திரளான மக்களும் செல்லுங் காட்சி தெரிகின்றது. பதினான்காம் நூற்றாண்டிலே இடம்பெற்றதாகக் கருதிய ஒரு நிகழ்ச்சியைப் 16 ஆம் நூற்றாண்டிலே இங்கே ஓவியமாக வரைந்துள்ளனர்.

(2) சுயம்வரக் காட்சிகள்

இதற்கு அப்பால் மூன்று காட்சிகள் அமைந்துள்ளன. அவற்றிலொன்று துருபதனுடைய இராசதானியிலே விசித்திரமான சுழலுஞ் சக்கரத்தை அம்பினால் எய்து அரிய சாதனை புரிந்ததன் பயனாக அர்ச்சுனன் பாஞ்சாலியைத் துணைவியாகப் பெற்றமை பற்றியதாகும். இதனையடுத்துக் காணப்படுவது எவராலும் வளைக்க முடியாத மகேஸ்வரனுடைய பிரமாண்டமான வில்லினை வளைத்துத் தனது தனியாண்மையைச் சனக மகாராசனது அரச சபையிலே இராமன் நிலைநிறுத்தியமையும், அதன் பயனாக ஏற்பட்ட சீதா–இராமர் கலியாணக் காட்சியும் உருவகமாகி அமைந்துள்ளன. அத்துடன் இராமனது தம்பியரின் திருமணக் கோலங்களுந் தெரிகின்றன. அவை சனக மகாராசனின் அவையிலே ஈடேறிய நிகழ்ச்சிகளாகத் தெரிகின்றன. அவற்றிற்கு அப்பால் திருமால் அவதாரங்களும் திரிபுராந்தகரின் உருவமும் மதனாந்தகரின் கோலமும் ஒரு வரிசையிலே அமைந்துள்ளன. அவை எல்லோராவிலும் கங்கை கொண்ட சோழபுரத்திலும் அமைந்துள்ள வடிவங்களினின்றும் முற்றிலும் வேறுபட்டனவாகும்.

3. லெபாக்ஷி ஓவியங்கள்

லெபாக்ஷி என்னும் ஊர் ஆந்திர தேசத்தில், அனந்தபுரம் என்னும் மாவட்டத்தில் அமைந்திருக்கின்றது. அது இந்நாட்களில் ஒரு சிற்றூராகவே காணப்படுகின்றது. முன்னொரு காலத்தில் வர்த்தகப் பாதைகளின் மையமாக விளங்கியது. மேலும் தீர்த்த யாத்திரைகள் போகும் வழியில் அது அமைந்திருந்தமையுங் குறிப்பிடத்தக்கது. லெபாக்ஷியில் வரலாற்றுச் சிறப்புடைய ஆலயம் ஒன்று அமைந்திருக்கின்றது. அது முற்காலங்களில் விஜயநகர கலைப்பாணியின் பிரதான மையங்களில் ஒன்றாக விளங்கியது. அங்கே ஹொய்சலர் காலத்துக் கலைப்பாணிக்குரிய கட்டட அமைப்பைப் பின்பற்றி லெபாக்ஷி கோயில் அச்சுதராயர் காலத்தில் விரூபண்ண நாயக்கர், வீரண்ண நாயக்கர் என்னும் இரு சகோதரரால் அமைக்கப்பட்டது. அவர்கள் இருவரும் அப்பிராந்தியத்திலே அரசப் பிரதிநிதிகளாக இருந்தனர். ஆலயம் புதிய திருப்பணியாகும். அது விஜயநகர கலைப் பாணிக்குரிய சிறப்பம்சங்களுடன் விளங்கியது. நிர்மாணகாரர் இருவரும் பேணு கொண்டாவைச் சேர்ந்த நந்திலக்கி செட்டியின் மக்களாவர். அவர்கள் வீரபத்திரக் கடவுளைக் குலதெய்வமாகக் கொண்டவர்கள். லெபாக்ஷி ஆலயம் மூன்று ஆலயங்கள் இணைந்த கட்டட அமைப்பாகும். மூன்று கோயில்களும் கூடி முக்கோண வடிவமாய் அமைந்துள்ளன. அவற்றினிடையே ஆலயங்கள் மூன்றுக்கும் பொதுவான மண்டபமொன்று அமைந்திருக்கின்றது. அதன் விதானத்திலே வீரபத்திரக் கடவுளின் பெருவடிவமான உருவம் ஒன்றும், கடவுளை வழிபடுங் கோலத்தில் விரூபண்ண, வீரண்ண என்போரின் உருவங்களும் ஓவியங்களாக வரையப்பட்டுள்ளன.

லெபாக்ஷி கோயிலில் எழுதப்பட்டுள்ள அச்சுதராயர் காலத்துச் சாசனங்களிற் பல அரிய செய்திகள் சொல்லப்படுகின்றன. நிர்மாணகாரரைப் பற்றிய விவரங்களும் கோயிலைப் பற்றிய செய்திகளும் சுற்றாடலைப் பற்றிய வர்ணனைகளும் அவற்றிலே அடங்கியுள்ளன. மூன்று கோயில்களும் சிவன், விஷ்ணு, வீரபத்திரர் என்போரை முறையே மூலவராகக் கொண்டவை. சிவன் கோயில் விஷ்ணு கோயிலை நோக்கிய வண்ணம் அமைந்துள்ளது. மூன்றாவது கோயிலான வீரபத்திரர் கோயில் இங்கு மிகுந்த முக்கியத்துவத்தைப் பெறுகின்றது. லெபாக்ஷி கட்டட அமைப்பில் உட்கோபுரத்திற்கும் அர்த்த மண்டபத்திற்கும் இடையிலமைந்த மண்டபமே மிக அழகானதும் கவர்ச்சி பொருந்தியதுமான அமைப்பாகும்.

(1) நாட்டிய மண்டபத்து ஓவியங்கள்

நாட்டிய மண்டபத்தின் சுவர்களிலும் விதானத்திலும் ஓவியங்கள் வரையப்பட்டிருந்தன. அங்கே மகாபாரதக் காட்சிகளும் இராமாயணக் காட்சிகளும் புராணக் கதைகளும் ஓவியங்களாக வரையப்பெற்றிருந்தன. அத்தோடு பார்வதி திருக்கல்யாணம், தக்ஷிணாமூர்த்தி, இராமர் பட்டாபிஷேகம், அர்ச்சுனன் வில்லாண்மையால் திரௌபதியை வென்றமை போன்ற காட்சிகள் அங்கு அமைந்திருந்தன. அர்ச்சுனனின் தவம் பற்றிய கதை பல காட்சிகளில் வரையப்பெற்றுள்ளது. சிவபெருமான் சுகாசனக்

கோலத்தில் அமர்ந்திருத்தல், வேடர்கள் முனிவர் வேடம் தாங்கி வருதல், அர்ச்சுனனுக்கு இந்திரன் அஸ்திரங் கொடுத்தல், அர்ச்சுனனுக்கு முன்பு சிவன் வேடன் உருவிலும் உமையவள் பன்றி வேடத்திலுந் தோன்றுதல், பன்றியின் நிமித்தமாக வேட்டுவ வடிவங் கொண்ட மகேஸ்வரனும் அர்ச்சுனனும் தம்மிடையே போர் புரிதல், இறுதியிலே மகேஸ்வரன் அர்ச்சுனனுக்கு வெல்லுதற்கு அரிதான பாசுபத அஸ்த்திரத்தை வழங்கி ஆசீர்வதித்தல் முதலான அம்சங்கள் சித்திரங்களாக வரையப்பட்டுள்ளன.

பார்வதி திருக்கலியாணம் கவர்ச்சி பொருந்திய வண்ணமாக வரையப்பெற்றுள்ளது. தேவர்களும் முனிவர்களும் கலியாணம் பார்க்க வந்திருக்கின்றனர். விஷ்ணு, வாயு, அக்கினி ஆகியோர் பிரதான விருந்தினராகக் காட்சியளிக்கின்றனர். கலியாண வைபவத்திற்கு முன்பு பார்வதி சூடிய வஸ்திராபரணங்கள் கவர்ச்சியான வகையிலே சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. திருக்கல்யாணத்தின் பின்பு சிவனும் உமையும் விளையாடிய சூதாட்டம் மிகச் சிறப்பாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. அந்த விளையாட்டில் உமையவள் வெற்றி பெறுங் காட்சி தெரிகின்றது.

இன்னொரு சித்திரத்திலே மனுநீதி கண்ட சோழனின் கதை காட்சியாக வருகின்றது. சோழ இளவரசனுடைய தேர்ச் சக்கரத்தில் அகப்பட்டுக் கொண்ட ஆன் கன்று உயிர்நீத்தலும், அதனால் ஆறாத்துயருற்ற தாய்ப்பசு அரண்மனை வாயில் சென்று மன்னனிடங் குறை சொல்லுவதும், அதனை அறிந்த மன்னன் நீதியை நிலைநாட்டி மனுநீதி கொண்டான் என்று பெரும்புகழ் எய்தியதும், பரிவு கொண்ட ஈஸ்வரன் அரசிளங் குமரனுக்கும் ஆன் கன்றுக்கும் உயிர் வழங்கிய அற்புதமும் இங்கே சிறப்பாக வரையப்பெற்றுள்ளன.

வீரபத்திரக் கடவுளை வழிபடுங் கோலத்தில் ஆலய நிர்மாணகாரராகிய விருபண்ண நாயக்கரும் வீரண்ண நாயக்கரும் பரிவாரங்கள் சகிதம் காணப்படுகின்றனர். அவர்களுக்குக் கோயிற் பூசகர் விபூதிப் பிரசாதம் வழங்குங் காட்சி தெரிகின்றது. அவர்களுடைய வஸ்திரங்களும் தலையலங்காரங்களும் மன்னருக்குரியவை போலத் தெரிகின்றன. அவை திருப்பதியிலும் சிதம்பரத்திலுமுள்ள கிருஷ்ண தேவராயரின் படிமங்களில் உள்ளவற்றையும், திருப்பதியிலுள்ள திருமலராயரின் உருவத்தில் உள்ளவற்றையும் ஒத்திருக்கின்றமை குறிப்பிடற்குரியது. அவை அரசருக்கும் அரசப் பிரதானிகளுக்கும் உரிய ஆடையலங்காரங்களாகும். அவர்களைச்

சூழ்ந்து நிற்கும் பரிவாரத்தாரின் ஆடைகள் வேறுபட்டவை. அவர்கள் இடுப்பின் கீழே வேஷ்டி போன்ற ஒரு வஸ்திரத்தையும், மேற்புறத்திலே மணிக்கட்டுவரை மூடிய வெள்ளைநிறச் சட்டையினையும், இடுப்பினைச் சுற்றி வண்ண வேலைப்பாடுகளமைந்த உத்தரியத்தினையும் அணிந்த கோலத்திலே காணப்படுகின்றனர். அவர்கள் ஒவ்வொருவரும் தலைப்பாகை அணிந்துள்ளனர். பெண்கள் நுண்ணிய வேலைப்பாடு பொருந்திய தங்க நூலிழைத்த வண்ண வண்ணச் சேலைகளை அணிந்த கோலத்தில் உள்ளனர். அவற்றின் மடிப்புகளும் முடிச்சுகளும் வனப்புடைய கோலத்துடன் விளங்குகின்றன.

(2) அர்த்த மண்டபத்து ஓவியங்கள்

சிவனது வீரப்பிரதாபக் காட்சி

அர்த்த மண்டபத்திலே சைவ சமய மரபிற் சிறப்பிடம் பெறுகின்ற சிவனைப் பற்றிய புராணக் கதைகள் பல ஓவியங்களாக வரையப்பெற்றுள்ளன. அவற்றுள் ஒன்று இலிங்கோத்பவர் வடிவில் அடியார்களுக்கு அருள் வழங்குவதனைப் பற்றிய காட்சியாகும். அடியார்கள் சகிதம் மார்க்கண்டேயர் நிற்பதைக் காணலாம். சிவபெருமான் மார்க்கண்டேயருக்கு அனுக்கிரகம் புரிந்து இயமனிடம் இருந்து மீட்ட பின்பு மார்க்கண்டேயர் பெருமானை வணங்குங் காட்சி தெரிகின்றது என்று கலா விமர்சகர்கள் கொள்வர்.

இதனையடுத்து அந்தகாசுரன் வதை வண்ண ஓவியமாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. அஞ்ஞானத்தின் உருவமாகிய அந்தகனை ஞானமயமான சிவம் ஒழிக்கின்ற காட்சியாக இது அமைகின்றது. அஞ்ஞானமானது இருள் வண்ணம் என்பதால் அந்தகனைக் கரி வண்ணத்திலும் ஞான சொரூபமான சிவனை ஒளி வடிவிலும் ஓவியர்கள் வரைந்துள்ளனர். அந்தகாசுர சம்ஹார மூர்த்தியை ஒரு புறத்திலே முனிவர்களும் மறுபுறத்திலே அடியார்களும் போற்றி வழிபடுங் காட்சி தெரிகின்றது.

தக்ஷிணாமூர்த்தியின் உருவம் அதனையடுத்து வருகின்றது. குன்றத்தின் மேலே கல்லாலின் நிழலிலே அமர்ந்த கோலத்தில், வாழ்க்கை பற்றிய தத்துவங்களை மிகுந்த சிரமத்தோடு இடையறாது ஆராய்கின்ற

இருஷிகளுக்கு ஞான உபதேசஞ் செய்கின்ற காட்சி ஓவியமாக வரையப்பட்டுள்ளது. சிவனுடைய முகம் ஒளி மயமானதாகவும் உன்னதமான கம்பீரத்துடனும் விளங்குகின்றது. மடித்துக் கீழே ஊன்றிய இடக்கால் மீது மடித்துத் தங்கிய வண்ணம் வலக்கால் தெரிகின்றது. அவற்றின் மேல் யோகபட்டம் பந்தமாகியுள்ளது. யோகதக்ஷிணா மூர்த்தியினைச் சுற்றிப் போற்றித் தொழுகின்ற நிலையிலே அடியார் கூட்டந் தெரிகின்றது. இந்த ஓவியமானது நாட்டிய மண்டபத்திலே காணப்படுந் தக்ஷிணாமூர்த்தியின் வடிவினைக் காட்டிலும் வனப்பு மிகுந்ததாகும். இன்னொரு காட்சி சண்டேச அனுக்கிரகம் பற்றியதாகும். சண்டேசருக்கு அனுக்கிரகம் புரிந்து, ஆலயத்திற் காவலராக நியமனம் வழங்கி, அப்பதவிக்குரிய சின்னமாக மழுவாயுதத்தைக் கொடுக்குங் காட்சி அற்புதக் கோலமாக அமைந்து விடுகின்றது. இருவருக்கும் இடையிலே நிற்கின்ற கணத்தவர் இருவர் சிவனடியார் கூட்டத்திற்கு இதனை விளம்பரப்படுத்தும் வண்ணமாக ஒரு நீளமான வாத்தியக் கருவியை வாசிக்கின்றனர். விசாரசர்மனார் பசுக்களை மேய்க்கும் பொழுது பயன்படுத்திய கம்பு மழுவாக மாறிய கோலமும் அங்கே சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. லெபாக்ஷியிற் காணப்படுகின்ற சண்டேஸ அனுக்கிரக மூர்த்தம் ஆகமங்களிற் கூறப்படும் வர்ணனைகளில் இருந்தும் சற்று வேறுபட்டதாகும். அத்துடன் காஞ்சிபுரத்துக் கைலாசநாதர் கோயிலிலும் கங்கை கொண்ட சோழபுரத்திலும் அமைந்துள்ள வடிவங்கள் ஆகமப் பிரமாணமானவை. அவற்றிலே பதவி வழங்குவதற்கு அடையாளமாக மாலை சூட்டுங் காட்சி தெரிகின்றது.

பிக்ஷாடனர்

ஒரு புறத்திலே பிக்ஷாடனரின் கோலம் அமைந்துள்ளது. தனக்கெதிராக முனிவர்கள் செய்த தவத்தினைக் குழப்பும் நோக்கத்துடன் சிவன் ஆண்டி வடிவமாகி முனிவர்களின் பத்தினியரிடத்தே பிச்சை கேட்டுச் சென்றார் என்பது புராணக் கதை. இங்குள்ள சித்திரத்திலே பிக்ஷாடனர் வடிவிலே சிவன் செல்கின்றமையைக் காணலாம். சிவனுடைய கோலம் அளப்பரிய சௌந்தர்யமானது. பிக்ஷா பாத்திரத்தைக் கணம் ஒன்று ஏந்திச் செல்கின்றது. வீதி வழியே போகும் பிக்ஷாடனருடைய கோலத்தினால் பதி விரதைகளாகிய ரிஷி பத்தினிகள் மனம்தளம்பி, காம வயப்பட்டுத் தத்தளிக்குங் கோலம்

சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. அவர்கள் தங்கள் உணர்ச்சியைக் கட்டுப்படுத்த முடியாத நிலையிலே தடுமாறுவதை அங்க அபிநயங்கள் தெளிவாக உணர்த்துகின்றன. ரஸ பாவங்களைச் சந்தர்ப்பத்திற்கு ஏற்ற வகையிலே உன்னதக் கோலத்திலே சித்திரிப்பதில் ஓவியம் வரைந்தவர்கள் தங்கள் திறமையை இங்கு புலப்படுத்தியுள்ளனர். பிக்ஷாடனருடைய மட்டற்ற பேரழகும் மகிமையான தோற்றமும் மிகச் சிறப்பாக உருவகிக்கப்பட்டுள்ளன. சிவனுடைய அளப்பரிய சுந்தரத் தோற்றத்தைக் கண்ட மான் அபிமானங் கொண்டு துள்ளிப்பாய்கின்றது. இருஷி பத்தினி ஒருத்தி பிக்ஷாபாத்திரத்தில் அன்னமிட்ட சமயத்திலே பரவசமாகி தன்னை மறந்து தன்னாமங் கெட்ட நிலையிலே காணப்படுகின்றாள். அருகிலே இன்னொருத்தி அன்னமிடு வதற்கு ஆவலோடு காத்து நிற்கின்றாள்.

இதற்கு அப்பால் மூன்று ஓவியங்கள் அமைந்திருக்கின்றன. அவற்றில் ஒன்று ஹரிஹரரின் மூர்த்தமாகும். அதிலே அழித்தற் கடவுளின் அம்சமும் காத்தற் கடவுளின் அம்சமும் ஒன்றாகச் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன. உருவத்திலே ஒரு பாதி சிவனுடை ருத்திர பாவத்திற்குரியது. இன்னொரு பகுதி விஷ்ணுவினுடைய சாந்தமான அனுக்கிரக பாவத்திற்குரியது. ஒவ்வொரு பாகத்தின் அம்சங்களுந் தனித்தனியாக அவ்வக் கடவுளுக்குரிய பிரதிமாலக்ஷணங்களோடு காணப்படுகின்றது. விஷ்ணுவுக்குரிய பாகம் கரு வண்ணமானது. சிவனின் பாகம் சிவப்பு நிறங் கொண்டது. இதன் அருகே சிவனுடைய கல்யாண சுந்தர வடிவம் அமைந்திருக்கின்றது. அருகினிலே பார்வதியின் உருவம் வரையப் பெற்றுள்ளது. சிவன்–பார்வதி திருக் கல்யாணத்தைப் பார்ப்பதற்குப் பெருந்தொகையான இருஷிகளும் பெண்களும் வந்து கூடியுள்ளனர். பிரமன் புரோகிதராக வந்து கலியாண வைபவத்தை நடத்துகின்றார். இதனை ஒத்த ஓவியம் ஒன்று நாட்டிய மண்டபத்திலுங் காணப்படுகின்றது.

அடுத்துள்ள காட்சியிலே மூன்று லோகங்களினதும் காவலரான ஈஸ்வரன் போர் வீரனாகி ஆலீடகோலத்திற் தோன்றும் நிலை ஓவியமாக வரையப் பெற்றுள்ளது. பூமியைத் தேராகவும் சந்திர சூரியரை அதன் சக்கரங்களாகவுங் கொண்டு முப்புரங்களை எரிப்பதற்குச் செல்லுங் காட்சி இங்கே வரையப் பெற்றுள்ளது. நான்கு வேதங்களும் தேர்க் குதிரைகளாக உருவாகியுள்ளன. பிரம்மதேவன் சாரதியாக வந்துள்ளான். மேருவை வில்லாகவும் வாசுகியை நாணாகவுங் கொண்டு திரிபுரங்கள் மீது அஸ்திரங்கள் செலுத்தப்படுகின்றன. திரிபுரங்களிலுள்ள அசுரர்களை

அழிப்பதற்கென்று திருமால் அஸ்திரங்களாக வடிவு கொண்டுள்ளான். திரிபுர தகனத்தைக் கண்ட சிவகணங்களும் அடியார் கூட்டமும் ஆர்ப்பரித்து ஆடுகின்றனர். இந்த ஓவியத்திலே சிவனுடைய உருவம் திரிபங்கமாகவும் பார்வதியினுடைய வடிவம் சமபங்கமாகவும் அமைந்துள்ளன. இறைவரின் வேணியில் அமைந்த கங்கையின் பாவத்தினாற் பார்வதிக்குக் கோபம் உண்டாகின்றது. கண்டிதா நாயகிக்கும் சடநாயகனுக்கும் இடையிலான தகராறு இங்கே சிறப்பாகச் சித்திரிக்கப் பெற்றுள்ளது. அம்சும பேதாகமம், சில்பரத்தினம் ஆகியவற்றிலும் இந்த அம்சத்தை எவ்வாறு பிரதிமா லக்ஷணங்களிலே விளக்கப்பட வேண்டும் என்று சொல்லப்படுகின்றது. பார்வதியினுடைய விரகிதானனம் இந்த ஓவியத்திலே மிகச் சிறப்பாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. இந்த ஓவியத்தின் அருகிலே சிவனுடைய புஜங்கத் திராஸித நடனக் கோலம் அமைந்திருக்கின்றது. அதற்குப் பக்கத்தில் விருஷப ஆரூடராகி, பார்வதியுடன் இடபத்தின் மேல் அமர்ந்திருக்குங் கோலந் தெரிகின்றது. பக்கத்திலே அந்தகனின் தலை மேல் காலொன்றினை ஊன்றிய கோலத்தில் நந்தியின் வடிவங் காணப்படுகின்றது. மேலும், சந்திரசேகர மூர்த்தத்திற் சிவனுடைய கோலம் வரையப் பெற்றுள்ளது. அருகிலே பார்வதியின் ஆசனக் கோலம் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. வலக்கரத்திலே மலர் மொட்டு அமைந்திருக்கின்றது. கிரீட மகுடம், குசபந்தம் முதலியன தேவியின் ஆபரணங்களாயுள்ளன.

வீரபத்திரர் கோயிலின் மூலஸ்தானத்துச் சுவர்களிலே வரையப்பெற்றுள்ள ஓவியங்களிற் சிவ மூர்த்தங்கள் பல காணப்படுகின்றன. அங்குள்ள அடியவர் கூட்டத்திற் குரங்கு முகங் கொண்ட ஒருவரின் உருவங் காணப்படுகின்றது. அதனை முசுகுந்தச் சக்கரவர்த்தியின் வடிவம் என்று கொள்ளலாம். திருவாரூரில் முசுகுந்தனின் உருவம் பல காட்சிகளிலே அமைந்திருக்கின்றது. சிவனுடைய தலைசிறந்த அடியார்களுள் முசுகுந்தனும் ஒருவன் என்பது ஐதீகமாகும். தியாகராஜருடைய படிமங்களைச் சிவ லோகத்தினின்றுங் கொண்டு வந்து அவற்றை முசுகுந்தன் திருவாரூரிலே தாபனஞ் செய்து ஆலயங் கட்டினான் என்பது புராணக் கதை. அது திருவாரூர்ப் புராணத்தில் விரித்துரைக்கப்படுகின்றது.

சோம பாளயத்தில் உள்ள விஷ்ணு கோயில் லெபாக்ஷி ஆலயத்தைக் காட்டிலுஞ் சற்றுக் காலத்தாற் பிற்பட்டதாகும். அது பெரிதுஞ் சிதைவுற்ற நிலையிலே காணப்படுகின்றது. அதன் நுழை வாயிலை அடுத்துள்ள

மண்டபத்திலே இராமாயணக் காட்சிகளின் ஓவியங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. அவை குறிப்பிடத்தக்க வனப்புடன் காணப்படுகின்றன. அவை ஓரளவிற்கு லெபாக்ஷி கோயிலின் அர்த்த மண்டபத்திலுள்ள ஓவியங்களை ஒத்திருக்கின்றன. இராமன் தாடகையைக் கொல்லுங் காட்சி, மந்தரையின் சொல்லைக் கேட்டு மனங்குழம்பிய கைகேயியினைத் திருப்திப்படுத்தத் தசரதன் மேற்கொள்ளும் முயற்சி, அரச குமாரர், வாத்தியக்காரர், மேளகாரர், விறலியர், பாணர் போன்றோரின் தோற்றங்கள் முதலியன மிகுந்த திறமையோடு வரையப்பெற்றுள்ளன.

பதினாறாம் நூற்றாண்டின் கடைக்காற் கூற்றைச் சேர்ந்த ஓவியங்கள் ஆனைகொந்தியிலுள்ள உச்சயப்ப மடத்திலே காணப்படுகின்றன. அவற்றின் பொருள்மரபு சமகால வளமைகளைப் பிரதிபலிப்பதாகும். அத்துடன் அவை ஓவியக் கலைஞர்களின் அனுபவ முதிர்ச்சியினையும் விளக்கும் வண்ணமாக உருவாக்கப்பட்டுள்ளன. உயிரினங்களை அவதானமாகவும் சீவகா ருண்யத்துடனும் கலைஞர்கள் நோக்கினார்கள் என்பதற்கு அணில்களின் சித்திரங்கள் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகும். சில ஓவியங்களிலே பல்லக்குகளைப் பெண்கள் தூக்கிக் கொண்டு ஓடுங்காட்சி வரையப்பெற்றுள்ளது. நாயக்கர் காலத்துத் தென்னிந்திய ஓவியங்களில் அரசிளங் குமாரர்களைப் பெண்கள் தூக்கிச் செல்லுங் காட்சியைச் சித்திரங்களிலே வரைந்து கொள்வது ஒரு பொதுவான வழக்கமாகும். நவநாரி குஞ்சரம் என்னும் வடிவம் அக்காலத்து ஓவியங்களிலே சிறப்பிடம் பெறுகின்றது. மன்மதன்– ரதி போன்றோரைப் பெண் வடிவமான யானைகளுங் குதிரைகளுந் தாங்கிச் செல்லுங் காட்சி இவ்வாறு வர்ணிக்கப்படும். விஜயநகரப் பேரரசின் எல்லாப் பாகங்களிலும் கலை வடிவங்களிலே நவநாரி குஞ்சரங்கள் இடம்பெறலாயின. மூத்வித்திரி என்னுமிடத்திலே தூண்களிலும் மரத்தாலான சிற்பங்களிலும் அத்தகைய வடிவங்கள் காணப்படுகின்றன. காஞ்சிபுரத்துக் கோயில்களிலும் அவற்றைப் பரவலாகக் காணலாம்.

3. காஞ்சிபுரத்து வரதராஜ பெருமாள் கோயில் ஓவியங்கள்

ஆண்டாள் ஊஞ்சல் மண்டபம் என்பதன் முகட்டு விதானத்திலே ஓவியங்கள் காணப்படுகின்றன. அங்கே கோபிகா வஸ்திரஹரணம், காலியமர்த்தனம் போன்ற கிருஷ்ணரது பால்ய பருவநிலைகள் காட்சிகளாக

வரையப் பெற்றுள்ளன. திருமால் பூதேவி, ஸ்ரீதேவி என்னுந் தேவியரோடு வீற்றிருத்தல், நாட்டியக் கரணங்கள், விஜயநகர ராயர்களின் இலச்சினைகளான வராகம், ஈட்டி என்பவற்றின் உருவங்கள், பல்லக்கிலே வைத்துக் கொண்டு செல்லப்படும் வித்யாதரரின் வடிவங்கள், மன்மதன் – ரதி என்போரின் வாகனங்களாகிய யானைகள், குதிரைகள் போன்றவற்றின் உருவங்கள் முதலியன வனப்புடைய கோலத்தில் வரையப்பெற்றுள்ளன. மூலைகளிலே தேவர்களதும் கருடர்களதும் உருவங்கள் காணப்படுகின்றன.

நரசிம்மர் கூடத்திற்கு எதிரிலுள்ள மண்டபத்திலும் முகட்டு விதானத்தின் மையப் பகுதியினைச் சுற்றியுள்ள வரிசையிலே மன்மதன் – ரதி ஆகியோரின் உருவங்கள் வெவ்வேறு கோலங்களிலே வரையப்பெற்றுள்ளன. ஓவியம் வரையப்பெற்ற களத்தின் மூலைகளிலே கிளி வாகனத்தில் அமர்ந்த ரதியின் உருவங்கள் அமைந்துள்ளன. சில இடங்களிலே மலரம்புகளை ஏவுதற்குக் கரும்பு வில்லை வளைத்த கோலத்திற் காமனின் வடிவந் தெரிகின்றது. வேறு சில இடங்களிலே மன்மதன் தனது நாயகியினைக் காம உணர்ச்சியோடு பிடித்து நிற்குங் காட்சி தெரிகின்றது. இன்னுஞ் சில இடங்களில் ரதியைக் கைப்பிடித்துக் கொண்டு அவளின் தோழியர் சகிதமாகக் காமன் கூத்தாடுங் காட்சி வரையப்பெற்றுள்ளது. சிவப்பு, மஞ்சள், பச்சை, கரிநிறம் ஆகிய வண்ணப் பூச்சுக்களின் சுவடுகள் இப்பொழுதுந் தெரிகின்றன. மற்றைய வண்ணங்கள் பெரும்பாலும் முற்றாக மறைந்து விட்டன.

வரதராஜப் பெருமாள் கோயிலின் பின்புறத் திருச் சுற்று மாளிகையிலே சில ஓவியங்கள் காணப்படுகின்றன. வரதராஜரின் கருட வாகனம் பிரமாண்டமான உருவத்திலே அங்கு சித்திரமாக அமைந்துள்ளது. அதன் இரு பக்கங்களிலும் பெருங் குடைகளும், சாமரைகளும், வேறு சின்னங்களும் வரையப் பெற்றுள்ளன. கருடாழ்வார் திருவிழாக் காட்சியின் உருவமாக இது அமைந்திருக்கின்றது. வரதராஜப் பெருமாள் கோயிலிலே வருடந்தோறும் கருடாழ்வார் உற்சவம் மிகவுஞ் சிறப்பாகக் கொண்டாடப்படும். இந்த ஓவியத்திலே அடியார்கள் இருவரின் உருவங்கள் தெரிகின்றன. ஒருவரின் உருவம் யானை மேல் இருந்து கொண்டு தாள வாத்தியம் செய்கின்ற அரசனுடைய கோலமாகும். பக்கத்திலே ஒரு சாதாரணமான அடியார் பக்திப் பரவசமாகி நிற்குங் கோலந் தெரிகின்றது. இவ்வுருவங்களுக்கு அருகிலே அமைந்துள்ள சித்திரத்திலே திருமகள், மணமகள், நீலாதேவி என்னுந்

தேவியர் மூவர் சகிதம் விஷ்ணு அமர்ந்திருக்குங் காட்சி தெரிகின்றது. இந்த ஓவியத்திலே வண்ணங்கள் ஒளியுடன் விளங்குகின்றன. உருவங்களின் கோடுகள் நன்கு பேணப்பட்ட நிலையில் உள்ளன. அவை பதினேழாம் நூற்றாண்டிற்கு உரியனவாகலாம்.

அளவிலே மிகப் பெரியதான விஜயநகரப் பேரரசில் அடங்கிய பிரதேசங்கள் ஒவ்வொன்றிலுஞ் சில அம்சங்களிற் தனித்துவமான மரபுகள் காணப்பட்டபோதும் அவற்றிடையே ஒரு பொதுவான கலைப் பாணிக்குரிய சிறப்பம்சங்கள் விரவியிருந்தமையினை அவதானிக்க முடிகின்றது. கஜபதி மன்னர்களின் ஆட்சியின் கீழ் அமைந்த கலிங்க தேசத்திலும் விஜயநகர பாணியில் அமைந்த ஓவியங்களின் செல்வாக்கு குறிப்பிடத்தக்களவிலே ஏற்படலாயிற்று.

4. திருவலஞ்சுழி ஓவியங்கள்

திருவலஞ்சுழியிலுள்ள கபர்த்தீஸ்வரர் கோயிலிற் பதினேழாம் நூற்றாண்டில் வரையப்பெற்ற சிறப்பு வாய்ந்த ஓவியங்கள் காணப்படுகின்றன. அங்குள்ள மண்டபத்தின் விதானத்திலே சிவபெருமானுடைய லீலைகள் வனப்புமிக்க கோலத்தில் வரையப்பெற்றுள்ளன. பிரதோச ஸ்தவம் ஒரிடத்திலே சிறப்புடன் விளங்குகின்றது. சிவனுடைய ஆட்டத்திற்கு ஒத்திசைவாக வாத்தியக்காரர் இசைக் கருவிகளை மிளற்றுங் கோலத்திலே காணப்படுகின்றனர். பல கரங்களைக் கொண்ட சிவன் வாசுகியுடன் கூடி உத்வேகமாக ஆடுந் தாண்டவக் கோலந் தெரிகின்றது. வாசுகி சுழன்று திருவாசி போல் அமைந்திருக்குங் காட்சி தெரிகின்றது. தாண்டவத்தின் வேகத்தினால் முடியில் அணிந்திருந்த மலர்கள் எல்லாம் விழுந்து சிதறிக் காணப்படுகின்றன.

சடையிலிருந்து கங்கை நிலை தளர்ந்து விட்டதால் மீன்கள் அங்கு மிங்குமாக விழுந்து ஓடுகின்ற காட்சி தெரிகின்றது. தாண்டவத்தினுடைய அதீதமான வேகத்தினாலே முயலகன் மேல் ஊன்றிய பாதம் நிலைமாறிய கோலந் தெரிகின்றது. இந்த அற்புதக் கோலத்தை கலம் ஒன்றிலே தாமரைமலர் ஏந்திய கோலத்திற் சிவகாமசுந்தரி நின்ற நிலையிலே வியப்புடன் பார்க்குங் காட்சி அமைந்திருக்கின்றது. பிரமன் தாளம் போட விஷ்ணு மிருதங்கத்தை ஒலிக்கின்றார். தேவர்களில் ஒருவர் பக்கத்திலே நின்று

பஞ்சமுக வாத்தியத்தை ஒலிக்கின்ற கோலம் அமைந்திருக்கின்றது. ரிஷிகளும் வானவர்களும் விண்ணிலிருந்து இந்த அற்புதக் காட்சியைக் கண்டு களிப்புறுகின்றனர்.

வேறொரு ஓவியத்திலே வாமனர்களான கணத்தவர்களோடு பிக்ஷாடனர் வடிவிலே சிவபெருமான் சென்று ரிஷிபத்தினிகளிடம் இருந்து உணவு பெறுங் காட்சி வரையப்பெற்றுள்ளது. இன்னொரு காட்சியிலே ரதி – மன்மதன் ஆகியோரின் உருவங்கள் அமைந்திருக்கின்றன. ரதி அன்னத்தின் மேல் இருக்குங் காட்சி வரையப் பெற்றுள்ளது. மன்மதன் கிளிகளினால் இழுக்கப்படுந் தேரிலே ஆலீடமான கோலத்தில் இருந்த வண்ணமாக மலரம்புகளைக் கரும்பு வில்லினால் எய்கின்ற காட்சி காணப்படுகின்றது. யௌவனமான நடனக்காரர் சகிதம் ரதி காணப்படுகின்றாள்.

ஒரு சித்திரத்திலே விஷ்ணு அனுக்கிரக மூர்த்தியின் உருவம் வரையப் பெற்றுள்ளது. அதிலே சிவனும் பார்வதியும் இடபவாகனத்தில் அமர்ந்த கோலத்தில் உள்ளனர். அவர்களை வழிபடும் திருமாலுக்குச் சிவபெருமான் அருள் புரியுங் காட்சி தெரிகின்றது. இன்னும் ஒரு சித்திரத்திலே குமாரக் கடவுள் பிரமனுக்குப் பிரணவ மந்திரம் பற்றி விளக்கிய காட்சி அமைந்திருக்கின்றது. பிரமனும் ரிஷிகளுங் கூடி இருக்கும் சபையிலே அவர்களை நோக்கிய வண்ணம் சிவனும் பார்வதியும் வீற்றிருக்கின்றனர். சிவனுடைய கரம் ஒன்று சின்முத்திரையுடன் காணப்படுகின்றது. அது ஞானோபதேசத்தின் அறிகுறியாகும். சபையோர் முன்னிலையிற் பாலகன் ஒருவனின் கோலந் தெரிகின்றது. அது பிரமனுக்கு ஞானோபதேசம் செய்த குமாரக் கடவுளின் தோற்றமாகும். குமாரக் கடவுளின் சக்தியானது இறைவனையே வியப்பில் ஆழ்த்திவிட்டது. குமாரக் கடவுள் ஞான வடிவம் என்பதால் அவரைக் குரு மூர்த்தி என்றும் ஞான சாஸ்தா என்றுங் கொள்வாராயினர். இந்தக் காட்சி அற்புதக் கோலமாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. வேறொரு காட்சியிற் சிவனை நோக்கிப் பெரியதோர் கூட்டம் அணிவகுத்துச் செல்லுங் கோலந் தெரிகின்றது. பிருங்கி முனிவர், நந்திகேஸ்வரர், விஷ்ணு, பிரமன், இந்திரன் முதலானோர் அக்கூட்டத்திலே காணப்படுகின்றனர். இந்திரனுடைய உடல் முழுவதும் கண்கள் போன்ற உருவங்கள் தெரிகின்றன. இந்திரனுக்கு ஆயிரங் கண்கள் உண்டு என்பது புராணக் கதை. இவற்றைப் போன்ற, பௌராணிக சாரமான வேறும் பல ஓவியங்கள் இங்கே காணப்படுகின்றன.

5. திருவண்ணாமலை ஓவியங்கள்

விஜயநகரப் பேரரசர் காலத்து ஓவியங்கள் சில திருவண்ணாமலைக் கோபுரத்திலும் மண்டபமொன்றிலுங் காணப்படுகின்றன. திருவண்ணாமலையிலுள்ள ராயகோபுரம் பதினொரு நிலைகளைக் கொண்ட பேரமைப்பாகக் கிருஷ்ண தேவராயரின் ஆட்சியிற் செலல்ப்ப நாயக்கரால் அமைக்கப்பட்டது. அதன் விதானத்திலே கஜ வேட்டைக் காட்சியொன்று சித்திரக் கோலமாக விளங்குகின்றது. விஜயநகர மன்னர்களின் பிரஸஸ்திகள் ராயர்கள் கஜ வேட்டை கண்டருளியமையினை அவர்களின் சிறப்பிற்குரிய சாதனைகளில் ஒன்றாகக் குறிப்பிடுகின்றது. பெரிய வேளமொன்றை வீரர்களான இருவர் பிடிக்கும் காட்சி இங்கு காணப்படுகின்றது. அதனைச் சுற்றி மற்றுமோர் ஓவியம் காணப்படுகின்றது. அதிலே நாட்டியப் பெண்களின் வடிவங்கள் சித்திரமாக வரையப்பட்டுள்ளன. நடனத்தைக் கண்டு இரசிக்கும் முடிதரித்த ஆண்மகன் ஒருவனின் உருவமும் அழகான கோலத்தில் அமைந்தள்ளது.

திருவண்ணாமலையில் எழுத்து மண்டபத்திலும் பல சித்திரங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. அம்மண்டபம் கோயிலின் பின்புறமாக மலையின் அடிவாரத்தைச் சுற்றி அமைந்திருக்கின்றது. அதன் விதானத்தில் நான்கு வெவ்வேறான கதைகள் சித்திரக் கோலமாக அமைக்கப்பட்டுள்ளன. அவற்றிலொன்று பார்வதி பரமேஸ்வரரின் திருக்கல்யாண வைபவமாகும். இரண்டாவது சித்திரம் இராமாயணக் கதையின் அம்சமொன்றினை விளக்கும் காட்சியாக அமைந்திருக்கின்றது. மற்றொன்று ஆயர்குலக் கன்னியொருத்தியும் கோபாலனொருவனுங் கூடிக் குலாவிக் குதூகலிக்கும் காட்சியின் கோலமாகும். நான்காவது ஓவியம் வள்ளி திருமணம் பற்றிய கதையின் சித்திரக் கோலமாய் அமைந்துள்ளது.

5. திருவரங்கம்

விஜயநகர காலத்தின் முற்பகுதியில் வரையப்பெற்ற ஓவியங்கள் சில திருவரங்கநாதர் ஆலயத்து வேணுகோபாலர் சன்னதிக்கு முன்னால் அமைந்துள்ள மண்டபம் ஒன்றின் விதானத்திற் காணப்படுகின்றன. கோகுலப் பெண்களும் ஆனிரைகளும் சூழ்ந்து நிற்க, கிருஷ்ணன் புல்லாங்குழல்

இசைக்கும் காட்சி இங்கு வரையப் பெற்றுள்ளது. கோகுலப் பெண்களின் உருவங்கள் மிகுதியான ஆபரணங்களுடன் அமைந்திருக்கின்றன. அவர்கள் அணிந்திருக்கும் ஆடைகள் அழகிய சித்திர வேலைப்பாடுகள் பொருந்தியவை.

6. திருவிழிமிழலைச் சித்திரங்கள்

நாயன்மார்களின் பாடல் பெற்ற உத்தம தலங்களில் ஒன்றான திருவீழிமிழலையிலே 15 ஆம் 16ஆம் நூற்றாண்டுகளில் வரையப்பெற்ற ஓவியங்கள் சில காணப்படுகின்றன. கோயிலின் கட்டுமானங்கள் சோழப் பேரரசர் காலத்தவை என்பதை அங்குள்ள சாசனங்கள் மூலமாகவும் சிற்பங்களின் கலைப் பண்புகளினாலும் அறிந்து கொள்ளலாம். அங்கு 11 ஆம் நூற்றாண்டளவில் அமைக்கப்பட்ட மண்டபம் ஒன்றிலே குழலூதும் கண்ணனின் கோலமும் காளிங்கமர்த்தனக் கோலமும் சித்திரக் காட்சிகளாய் அமைத்துள்ளன. வேணுகோபாலரின் சித்திரத்திலே கண்ணனின் குழலோசையினாற் கவரப்பட்டடுப் பரவசமாகி மெய்மறந்து நிற்கும் கோபியரின் கோலம் வனப்பு மிகுந்த காட்சியாக வரையப்பட்டுள்ளது. காளியமர்த்தனனின் இரு மருங்கிலும் ருக்மிணி, சத்தியபாமா ஆகியோரதும் கொடிப் பெண்கள் இருவரினதும் வனப்புமிக்க வடிவங்கள் வரையப் பட்டுள்ளன. இவ்வோவியங்கள் 15 ஆம் நூற்றாண்டில், விருப்பண உடையாரின் காலத்தில் வரையப்பட்டவை என்று சிலர் கருதுவர். விருபண்ண உடையார் இக்கோயிலுக்கு வழங்கிய தானங்களை வர்ணிக்கும் சாசனங்கள் சில உள்ளன.

6. திருவெள்ளறை ஓவியங்கள்

திருச்சி மாவட்டத்துத் திருவெள்ளறையில் அமைந்துள்ள ஆலயங்களில் ஒன்று புண்டரீகாக்ஷர் கோயில். அதன் திருச்சுற்று மாளிகைச் சுவர்களிலும் விதானங்களிலும் முற்காலங்களில் ஓவியங்கள் காணப்பட்டன. ஆனால் இந்நாட்களிலே சித்திர மண்டபத்து விதானத்தில் மட்டுமே ஓவியங்கள் உள்ளன. அங்குள்ள சில சித்திரங்கள் இராமாயணக் கதையின் சில அம்சங்களை விளக்குவனவாகும். வேறு சில சித்திரங்கள் அழகிய பூ வேலைப்பாடுகளின் கோலமானவை.

சில சித்திரங்கள் அசாதாரணமான உருவங்களின் விளக்கமானவை. ஒரு தலை கொண்ட இரு மீன்களின் வடிவங்கள், ஒரே தலையுடன் அமைந்த எருது, யானை ஆகியவற்றின் உருவங்கள், ஒரு மீனுக்கும் மனித னொருவனுக்கும் பொதுவான ஒரே தலை என்ற விதமாக விசித்திரமான உருவங்கள் அவற்றிலே காணப்படுகின்றன.

திருவெள்ளறையிலே சீதைக்கு அனுமன் சூளாமணி கொடுத்தது வரையிலான இராமாயணக் கதை ஓவியமாக வரையப்பெற்றுள்ளது. சுக்கிரீவனின் பட்டாபிஷேகம் மிகுந்த வனப்புடன் விளங்குகின்றது. பாம்பாட்டியின் உருவகமான ஓவியம் அங்குள்ள மற்றுமொரு சிறப்பான சித்திரமாகும். மகுடி ஊதும் பாம்பாட்டியின் வடிவமும் அவன் முன் படமெடுத்தாடும் நாகமும் பாம்பாட்டியின் அருகிலிருந்து கொண்டு அதனை அவதானிக்கும் குரங்கின் உருவமும் இயற்கை வனப்புடன் காணப்படுகின்றன.

8. திருமலைச் சமணர் ஓவியங்கள்

திருவண்ணாமலை சம்புவராயர் மாவட்டம் திருமலையிலே முதலாம் இராஜராஜனின் தமக்கையாரான ஆழ்வார் பராந்தகன் குந்தவையாரால் அமைக்கப்பட்ட சமணப்பள்ளி இன்றும் நிலைபெறுகின்றது. மலையின் அடிப்பகுதியில் முற்காலத்திற் பல ஓவியங்கள் வரையப்பட்டிருந்தன. காலப்போக்கிலே கட்டடம் விரிவுபடுத்தப்பட்டுள்ளது. இயற்கையாக அமைந்துள்ள மேல்விதானத்தில் இப்பொழுதும் சில ஓவியங்கள் காணப்படுகின்றன. பூ வேலைப்பாடுகள் அமைந்த திரைச்சீலை விரிப்புப் போலச் சித்திரங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. அடுத்துள்ள அறையிலே சமண முனிவர்களின் உருவங்களும் பெண்கள் சிலரின் உருவங்களும் சித்திரக் கோலத்தில் அமைந்துள்ளன. வேறொரு அறையிலே சமண சமய மரபிலுள்ள சமவசரணத்தின் காட்சி அமைந்துள்ளது. செங்கற் கட்டடத்தின் புறத்தே பெண்கள் மூவரின் முகங்கள் அழகாக வரையப்பட்டுள்ளன.

திருப்புடைமருதூர் ஓவியங்கள்

விஜயநகர காலத்து ஓவியங்கள் திருநெல்வேலி மாவட்டத்திலுள்ள திருப்புடைமருதூர் கோயிற் கோபுரத்திலுங் காணப்படுகின்றன. அவை சமயச் சார்பற்றவை. அவை சமகாலத்து வாணிபத்தின் அம்சமொன்றின்

விளக்கமானவை. அராபிய வணிகர் கப்பலொன்றிற் குதிரைகளோடு வந்திறங்குங் காட்சி ஓவியமாக அங்கு வரையப்பட்டுள்ளது. குதிரைகளின் வடிவங்கள் கம்பீரமான தோற்றத்துடன் காணப்படுகின்றன. படைகளுக்கு வேண்டிய குதிரைகளை விஜயநகர ராயர்கள் அராபியா, பாரசீகம் முதலிய தேசங்களிலிருந்தும் வணிகர் மூலம் இறக்குமதி செய்தார்கள். பெருந் தொகையான குதிரைகளை வணிகர் தென்னிந்தியப் பிரதேசங்களுக்கு இறக்குமதி செய்தமை பற்றிய பல குறிப்புகள் நூல்களில் உள்ளன. அவற்றை உறுதி செய்யுமாப்போலத் திருப்புடைமருதூர் ஓவியங்கள் அமைந்து விடுகின்றன.

விஜயநகர காலத்திலே புராணக் கதைகளையும் இராமாயணக் கதைகளையும் ஆதாரமாகக் கொண்ட காட்சிகள் சுவரோவியங்களாக வரையப்பட்டன. அவை அளவிற் பெரியனவாகவும் புதிய அம்சங்கள் பொருந்தியனவாகவுங் காணப்பட்டன. அவற்றுட் கிருஷ்ணரைப் பற்றிய ஓவியங்களே மிகுந்து காணப்பட்டன. அங்கலக்ஷணங்கள், மனித உருவங்களின் முகபாவங்கள், ஆடை ஆபரணங்கள் ஆகியவற்றைப் பொறுத்த வரையில் அவற்றிலே சில புதிய பண்புகளை அவதானிக்க முடிகின்றது.

நாயக்கர் காலத்து ஓவியங்கள்

சி. பத்மநாதன்

பதினாறாம் நூற்றாண்டில், தலிக்கோட்டைப் போரின் விளைவாக 1565 ஆம் ஆண்டில் விஜயநகரப் பேரரசு சீர்குலைந்தது. தக்கிணத்தின் சுல்தான்களின் படைகள் விஜயநகரத்தில் நெடுங்காலந் தங்கியிருந்து அதனை முற்றாக அழித்தனர். அதற்குப் பின்பு பேரரசர் பதவிபெற்ற ராயர்கள் பேணு கொண்டவில் இருந்து அதிகாரஞ் செலுத்தினர். மண்டலங்களிலுள்ள தளகர்த்தர்கள், சிற்றரசர்கள், சாமந்தர்கள் முதலாயினோர் படிப்படியாகச் சுதந்திரமாக ஆட்சி புரியத் தலைப்பட்டனர். தமிழகத்திலுள்ள அத்தகைய பிரதானிகளிலே மதுரை, தஞ்சாவூர் ஆகிய சமஸ்தானங்களைச் சேர்ந்த நாயக்கர்கள் பிரதானமானவர்கள். பதினேழாம் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டுகள் தமிழக வரலாற்றிலே நாயக்கர் காலம் எனப்படும். விஜயநகரப் பேரரசர்களைப்போல நாயக்க மன்னர்களும் இலக்கியவாதிகளுக்கும் கவிவாணருக்கும் வித்துவான்களுக்கும் கலைஞர்களுக்கும் ஆதரவு வழங்கினார்கள். கோயில்களிலே கட்டடங்களைக் கட்டுவதில் அதிக கவனஞ் செலுத்தினார்கள். சங்கீதம், நாட்டியம் ஆகிய கலைகளின் விருத்திக்கு ஆதரவு புரிந்தார்கள். அதேபோல ஓவியக் கலைஞர்களும் நாயக்க மன்னரின் ஆதரவையும் பாராட்டையும் பெற்றனர். தஞ்சாவூரில் ஆட்சி புரிந்த மராட்டிய மன்னர்களும் அத்தகைய பண்புகளைக் கொண்டிருந்தனர்.

நாயக்கர் கால ஓவியக் கலையானது சில தனிப்பண்புகளுடன் விளங்குகின்றது. அக்காலத்துத் தமிழகத்து ஓவியக் கலையானது மரபுவழியான சம்பிரதாயங்களையும் மராட்டியரதும் மொகாலயரதும் கலைப்பணியின் செல்வாக்கினையும் பிரதிபலிப்பதாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. நாயக்கர் காலத்து ஓவியங்களிற் திருப்பருத்திக்குன்றம், சிதம்பரம், மதுரை, திருவாரூர், இராமேஸ்வரம் ஆகிய தலங்களிலுள்ளவை பிரதான மானவையாகும். இன்னும் வேறு பல தலங்களிலே அக்காலத்து ஓவியங்களும்

அவற்றின் சுவடுகளும் காணப்படுகின்றன. இந்தக் கட்டுரையிலே திருவாரூர் தவிர்ந்த ஏனைய தலங்களிலே காணப்படுஞ் சித்திரங்களின் பொதுப் பண்புகள் மேலோட்டமாக ஆராயப்படும்.

திருப்பருத்திக் குன்றம்

திருப்பருத்திக் குன்றத்து வர்த்தமானர் கோயிலின் சங்கீத மண்டபத்தின் முகட்டு விதானத்திலே நாயக்கர் காலத்தில் வரையப்பெற்ற ஓவியங்கள் பல காணப்படுகின்றன. அவை சமண சமயச் சார்புடையவை; சமண மரபிலுள்ள கதைகளையும் கோட்பாடுகளையும் விளக்கும் வகையில் அமைந்தவை. ஒவ்வொரு காட்சியின் கீழும் அதனைப் பற்றிய சுருக்கமான விளக்கம் தமிழ் மொழியில் எழுதப்பட்டுள்ளது. கோயில் ஓவியங்களைப் பொறுத்தவரையில் இது ஒரு பொது வழமையாகிவிட்டது. சிதம்பரம், திருவாரூர் முதலான தலங்களிலே ஓவியங்களை விளக்கும் வாசகங்கள் அநேகம் உண்டு. ரிஷபதேவர், வர்த்தமானர், நேமிநாதர் ஆகியோரின் சரிதங்கள் சித்திரக் காட்சிகளாகச் சங்கீத மண்டபத்து விதானங்களிலே அமைக்கப்பட்டுள்ளன. வரவேற்பு வைபவங்களிற் பூரண கும்பம் வைத்தல், மலர்தூவி அஞ்சலி செய்தல், மாலை சூட்டுதல் முதலிய விடயங்கள் இதிற் சிறப்பாக வரையப்பட்டுள்ளன. பல சித்திரங்களிலே நாட்டியக்காரரின் உருவங்களும் இசைக் கலைஞரின் வடிவங்களும் வரிசை வரிசையாக வரையப்பெற்றுள்ளன. கிருஷ்ணரின் லீலைகளும் அங்கு காட்சிகளாக வரையப்பெற்றுள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது.

தஞ்சாவூர் ஓவியங்கள்

தஞ்சாவூரிலே நாயக்கர் காலத்து ஓவியங்கள் பல காணப்படுகின்றன. திருச்சுற்று மாளிகையின் மேற்குப் புறத்தில் ஒரு விசாலமான சித்திரத்திலே தேவர்களின் உருவங்கள் வரையப்பெற்றுள்ளன. அவற்றிலே யானை மேல் அமர்ந்த இந்திரனின் கோலமும், ஆட்டுக்கடாவின் மேல் இருக்கும் அக்கினிதேவனின் வடிவமும் எருமையினை வாகனமாகக் கொண்ட யமனின்

உருவமுந் தெரிகின்றன. நரவாகன ஆரூடராக நிருத்திதேவரையும் மகர வாகனத்தில் வருணனையும் மானின் மேல் மருதரையும் வரைந்துள்ளனர். பாற் கடலினைக் கடைந்த காட்சி இங்கே சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. அச்சமயத்திலே தோன்றிய கல்ப விருக்ஷம், உச்சை சிரவஸ் என்னும் தேவலோகக் குதிரை, ஐராவதம், காமதேனு, ரம்பை, ஊர்வசி என்னுந் தேவலோகத்து நாட்டியப் பெண்கள் முதலாயினோர் தோன்றிய காட்சி இந்தச் சித்திரத்திலே தெரிகின்றது. இவற்றின் ஓரத்திலே தேவர்கள் முன்பு பத்மாசனத்தில் அபயம், வரதம் ஆகிய ஹஸ்தங்களோடு அமர்ந்திருக்குந் திருமகளின் வடிவம் சிறப்பான கோலத்துடன் வரையப்பட்டுள்ளது. அருகிலுள்ள தென்புறச் சுவரிலே தேவர்களும் அசுரர்களும் மந்தரமலையை மத்தாகவும் வாசுகியினைக் கயிறாகவும் கொண்டு பாற் கடலைக் கடையுங் காட்சி அமைந்துள்ளது. மந்தர மலைக்கு ஆதாரமாக ஆமை அமைந்திருக்கின்றது. நீர், சமுத்திரம் என்பவற்றின் அடையாளமாக மீன்களும் மலர்களுந் தெரிகின்றன. இந்தக் காட்சிக்கு மேலே ஸ்ரீதேவி, பூதேவி என்போர் சகிதமான விஷ்ணுவின் உருவம் வரையப்பட்டுள்ளது. பிரமன், இந்திரன் முதலான தேவர்கள் திருமாலை நோக்கி வந்திருக்குங் காட்சி தெரிகின்றது. இந்திரனின் வடிவம் ஈரிடங்களிலே வரையப்பெற்றுள்ளது. ஓரிடத்தில் யானை மேல் இந்திரனின் வடிவத்தை வரைந்துள்ளனர்.

இதற்கு அப்பால், வடக்கு நோக்கிய சுவரிலே துருவாச முனிவரைப் பற்றிய விசாலமான சித்திரக் காட்சி தெரிகின்றது. துருவாச முனிவர் தவவேடத்தில் இருக்கின்ற ஒரு கோலந் தெரிகின்றது. அதற்கப்பாற் தடாக நீரினால் அவர் சிவலிங்கத்திற்கு அபிஷேகஞ் செய்யுங் காட்சி அமைந்திருக்கின்றது. இன்னும் ஒரு காட்சியிற் சிவலிங்கத்தை நோக்கிச் செல்லுகின்ற இந்திரனுக்கு இலிங்கத்திற்குச் சூட்டப் பெற்ற மாலை யொன்றினை எடுத்து முனிவர் கொடுக்குங் காட்சி உள்ளது. இன்னொரு சித்திரத்திலே தேரில் இருந்த வண்ணமாக வீரர்கள் போர்புரியுங் காட்சி வரையப்பெற்றுள்ளது. எதிர்ப்புறமாகவுள்ள சுவரிலே சும்பன், நிசும்பன் முதலான அசுரர்களோடு துர்க்கை போர் புரியுங் காட்சி காணப்படுகின்றது. போர் வீரர்களுக்குரிய ஆலீடமான கோலத்திலே துர்க்கையின் வடிவம் அமைந்துள்ளது. இதற்கு அப்பாலமைந்த வடக்கு நோக்கிய சுவரிலே இந்தக்

காட்சி மீண்டும் ஒரு முறை வரையப்பெற்றுள்ளது. அத்துடன் சிவனைப் பூசிப்பதற்குத் திருமால் தடாகம் ஒன்றிலே மலர் கொய்யும் நிலை தெரிகின்றது. திருமால் நாள்தோறும் ஆயிரம் மலர் கொண்டு சிவனைப் பூசிப்பதும், ஒரு நாள் ஒரு மலர் குறைந்துவிட்டதால் திருமால் தனது கண்மலரை அர்ப்பணித்த பொழுது மாலுக்குச் சிவன் விஷ்ணு அனுக்கிரக மூர்த்தியாகி அருள் வழங்கியமை சிறப்பாக வரையப்பெற்றுள்ளது. தடாகம் செம்மையாக அமைந்திருப்பதோடு அதற்கு அண்மையிலே மரங்கள் பலவுந் தெரிகின்றன. தஞ்சாவூரிலுள்ள கும்பகோணம் முதலாகிய ஊர்களில் நாயக்கர் கால ஓவியங்கள் பல காணப்படுகின்றன.

சிதம்பரத்து ஓவியங்கள்

தில்லையிலே, திருக்காமக் கோட்டத்தின் முன்னால் அமைந்த மகாமண்டபத்தின் முகட்டு விதானத்திலே சிவனும் திருமாலும் முறையே பிக்ஷாடனராகவும் மோகினியாகவும் தோன்றிய காட்சி வனப்புமிக்க ஓவியமாக விளங்குகின்றது. தாருகா வனத்திற் தங்கியிருந்த ரிஷிகளையும் ரிஷி பத்தினிகளையுஞ் சோதனை செய்யும் நோக்கத்துடன் அரனும், அரியும் இந்த வேடங்களைத் தாங்கிச் சென்றனர். அங்கே பிக்ஷாடனர் ரிஷி பத்தினிகளைக் கவர்ந்தமை, ரிஷிகள் மோகினியின் தோற்றத்தில் மோகங் கொண்டு தங்கள் தவ வலிமையினை இழந்தமை என்பவற்றைப் பல காட்சிகளாக வரைந்துள்ளனர். நீளமான வரிசையில் அவ்வோவியங்கள் வரையப் பெற்றுள்ளன. மிகுந்த அழகும் ஒளியும் பொருந்திய வண்ணங்களில் அவை வரையப்பட்டுள்ளன. தமது நோக்கத்திலே தோல்வி கண்ட ரிஷிகள் சிவனை அழிப்பதற்கென ஆவிஸாரிக ஹோமம் தொடங்கியமையும், அதிலிருந்து மான், அரவம், புலி, முயலகன் முதலானவை தோன்றியமையும் சித்திரங்களாக வரையப்பெற்றுள்ளன. மண்டபத்தின் ஒரு பகுதியிலே கணேசர், உமாசகிதர், கந்தக்கடவுள், வள்ளி, தெய்வயானை அம்மன், ரிஷிகள் ஆகியோரின் உருவங்கள் தெரிகின்றன. கைலாசத்திலே உமா மகேஸ்வரரோடு நந்தி பேசிக் கொண்டிருக்குங் காட்சி வரையப்பெற்றுள்ளது. சிவகணங்கள் நடராஜரையும் சிவகாம சுந்தரியையும் சூழ்ந்த வண்ணமாக ஆடிப்பாடி வாத்தியங்களை இசைத்த வண்ணமாய் இருக்குங் காட்சி அமைந்திருக்கின்றது. அத்துடன்

சிவனடியார்களின் வாழ்க்கை வரலாறுகளை விளக்கும் புராணக் கதைகளும் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. திருக்காமக் கோட்டத்துக் கோபுரவாயிலுக்கு அண்மையிலுள்ள மண்டபத்து விதானத்திலே, கனகசபையிலே சிவகாமசுந்தரி சமேதராய் நடராசர் வீற்றிருக்குங் காட்சி வனப்புமிக்க கோலத்துடன் விளங்குகின்றது. அவர்களைச் சுற்றிக் கோள்களும் தேவகணங்களும் சிதம்பரத்துத் தீக்ஷிதர் முதலானோரும் காணப்படுகின்றனர். இவ்வோவியங்கள் பதினேழாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தவை.

மதுரை ஓவியங்கள்

மீனாக்ஷி சுந்தரேஸ்வரர் திருக்கல்யாணம் வானுலகத் தேவரும் பூலோக மாந்தரும் வியப்புடன் கண்டு களிக்கும் காட்சியாக விளங்குகின்றது. அதனொரு புறத்தில் இராணி மங்கம்மாள் மீனாக்ஷி திருமணத்தைக் கண்டு போற்றி வணங்கும் காட்சி தெரிகின்றது. மகாராஜ ஸ்ரீ மான்ய மகாராஜ ஸ்ரீ மங்கம்மாள் அவர்கள் எனத் தெலுங்கிலும் தமிழிலும் எழுதப் பட்டுள்ளது. மங்கம்மாளின் அருகிலே இளமைக் கோலத்தில் விஜயரங்க சொக்கநாத நாயக்கரின் உருவம் வரையப்பட்டுள்ளது. மறு புறத்திலே தளவாய் இராமப்ப ஐயனுடைய உருவமும் பெயரும் வரையப் பட்டுள்ளன.

மீனாக்ஷி அட்ட திக்குப்பாலகருடன் சமர்புரியும் காட்சி சித்திரமாக அருகிலே வரையப்பட்டுள்ளது. வேறொரு சித்திரத்திலே மீனாக்ஷியிடமிருந்து அந்தணர் ஒருவர் செங்கோலை வாங்குங் காட்சி அமைந்திருக்கின்றது. அருகிலே இராணி மங்கம்மாள் சகிதமாகப் பலர் வணங்கி நிற்கும் கோலந் தெரிகின்றது. இந்தக் காட்சி மதுரை நாயக்கர் மீனாக்ஷி அம்மனிடமிருந்து ஆட்சியுரிமையினையும் அதிகாரத்தையும் பெற்றவர்கள் என்ற கருத்தின் உருவகமாகும்.

அழகர் கோயில் ஓவியங்கள்

நாயக்கர் கால ஓவியங்கள் பல மதுரையிலுள்ள அழகர் கோயிலிற் காணப்படுகின்றன. வசந்த மண்டபம், கல்யாண மண்டபம், திருச்சுற்று விதானம் என்பவற்றிலே 17 ஆம் நூற்றாண்டில் வரையப்பெற்ற ஓவியங்கள்

உள்ளன. சோமசந்த விமானத்தைச் சுற்றி அமைந்துள்ள சுதை உருவங்களிலும் வண்ணப்பூச்சுகள் காணப்படுகின்றன. திருச்சுற்று மாளிகையிலுள்ள ஓவியங்களில் மகாவிஷ்ணு, ஸ்ரீதேவி, பூதேவி ஆகியோரின் வடிவங்கள் சாலச் சிறந்தவை. அவை திருமலைநாயக்கர் காலத்தவை.

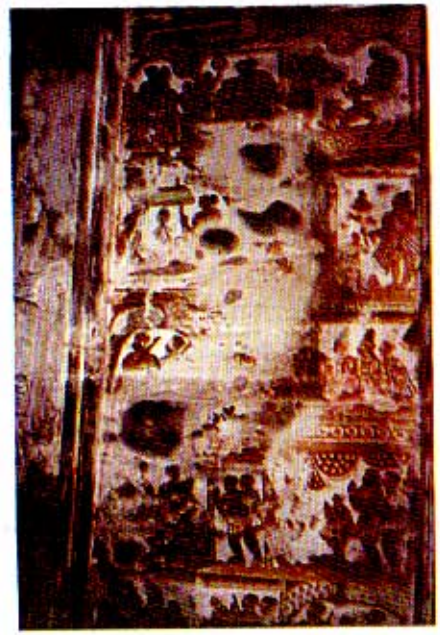
வசந்த மண்டபத்திலே காணப்படும் ஓவியங்கள் மிகுந்த வனப்புடன் வரையப்பட்டுள்ளன. உயிரோட்டமான அந்த ஓவியங்களின் வண்ணமைப்பூச்சு மிகுந்த பிரகாசத்துடன் விளங்குகின்றது. கருவறையிலுள்ள மூலவரின் கோலத்தை வசந்த மண்டபத்திலே சிறப்புமிக்க வண்ணமாக வரைந்துள்ளனர். மற்றொரு சித்திரக் காட்சியில் பஞ்ச மூர்த்திகளினதும் அவர்களின் தேவியரதும் உருவங்கள் இணையிலா வனப்புடன் விளங்குகின்றன. இராமாயணக் காட்சிகள் இன்னொரு வகைக்குரியனவாகும். இராம காதையின் பிரதானமான அம்சங்களை வசந்த மண்டபத்திலே சித்திரங்களாக வரைந்துள்ளனர். அவற்றிலொன்று தசரதனின் தேவியர் பல்லக்கில் அயோத்திக்கு ஏற்றிச் செல்லப்படுங் காட்சியாகும். ஓவியத்திற்குப் பொருளான கதை புராதனமானதெனினும் அதிலே சித்திரக் கோலமாகியுள்ள கதாபாத்திரங்கள் சமகாலச் சமுதாய நிலைகளையும் பழக்க வழக்கங்களையும் பிரதிபலிப்பனவாகவே அமைந்துள்ளன. பதினேழாம் நூற்றாண்டிலே மதுரையில் வாழ்ந்த மக்கள் வெவ்வேறு தரங்களிலும் எவ்வாறான ஆடைகளையும் ஆபரணங்களையும் அணிந்தனர் என்பதை இவ்வோவியங்கள் பதிவு செய்கின்றன.

இராமர் முதலான இராச குமாரரின் பிறப்புப் பற்றிய காட்சிகள் இயற்கையான கோலத்தில் அமைந்துள்ளன. குழந்தைகளைத் தொட்டிலிலிட்டுத் தாலாட்டும் கோலம் வனப்பு மிகுந்த காட்சியாக அமைந்துள்ளது. அது தூங்கும் அஞ்சல் என்று எழுத்துக்களில் வர்ணிக்கப்பட்டுள்ளது. இராமர் பட்டாபிஷேபம் பற்றித தசரதன் அரண்மனையிலுள்ள சாபமண்டபத்தில் மந்திராலோசனை நடத்தியமை பற்றிய சித்திரக் காட்சி தொடர்பான விளக்கம் மேல்வருமாறு எழுதப்பட்டுள்ளது: தெசரதமாராசாவும் விசுவாமித்திரனும் அறுபத்தாறு ராசாக்களும் கூடி கொளுவு சாவடியிலிருந்து கொண்டு ராமசுவாமி பட்டாபிஷேகத்துக்கு மந்திரிமாருடனே கூடி ஆலோசனை பண்ணுவது என்று எழுதப்பட்டுள்ளது.

சிதம்பரம் – நாயக்கர் கால ஓவியங்கள்







சிதம்பரம் திருக்காமக் கோட்டத்து ஓவியம்

நன்றி : இந்தியா–இலங்கை நிறுவனம்



சிதம்பரம் திருக்காமக் கோட்டத்து ஓவியம்

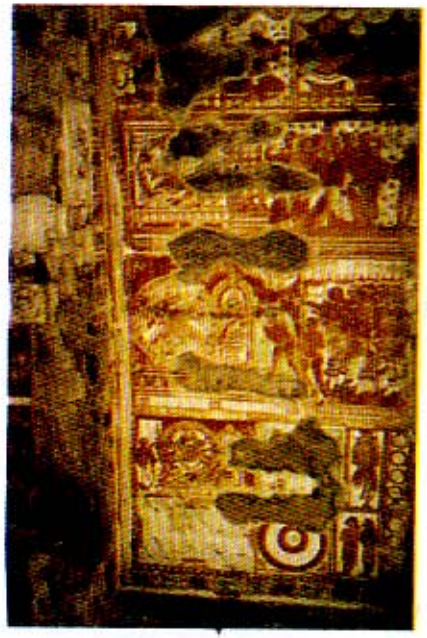
நன்றி :
இந்தியா–இலங்கை நிறுவனம்



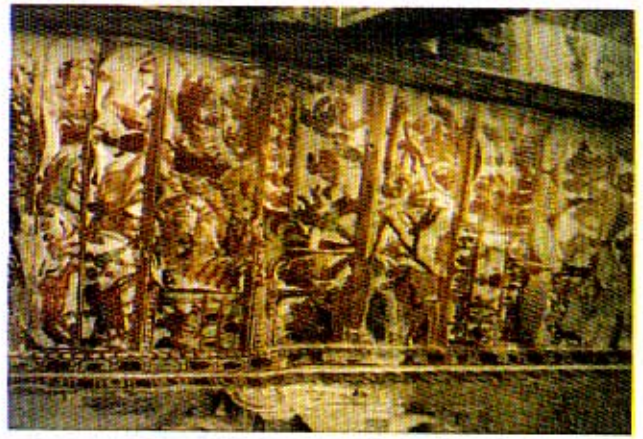
சிதம்பரம் திருக்காமக் கோட்டத்து ஓவியம்

நன்றி :
இந்தியா–இலங்கை நிறுவனம்

தஞ்சை நாயக்கர் அரண்மனை ஓவியங்கள்







தஞ்சை நாயக்கர் அரண்மனை ஓவியங்கள்

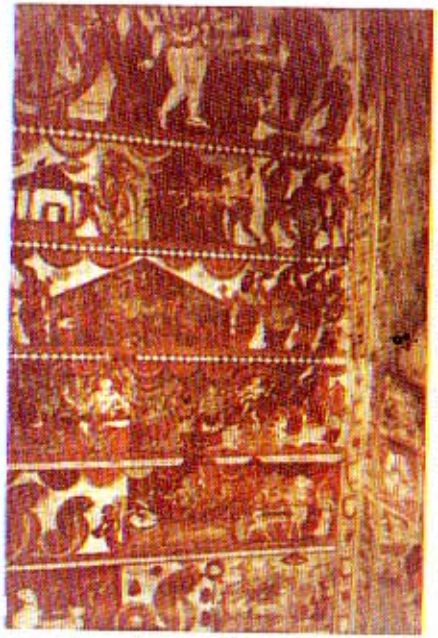


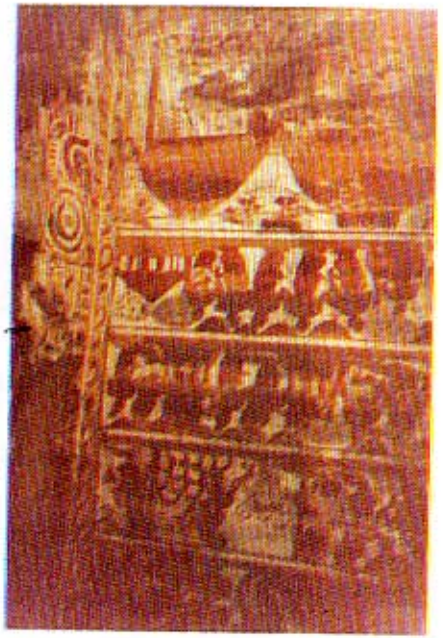


தஞ்சை நாயக்கர்
அரண்மனை ஓவியங்கள்
நன்றி :
இந்தியா–இலங்கை நிறுவனம்



தஞ்சை அருங்காட்சியம்
நவீனகால ஓவியம்







தஞ்சை நாயக்கர் அரண்மனை ஓவியங்கள்
நன்றி : இந்தியா–இலங்கை நிறுவனம்

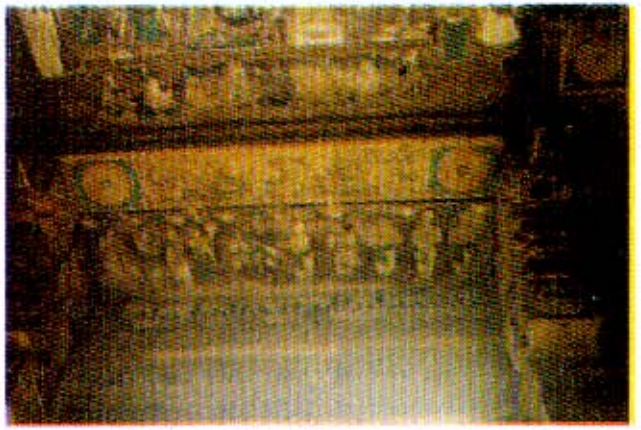
மதுரை மீனாட்சியம்மன் ஓவியங்கள்
நாயக்கர் காலம்

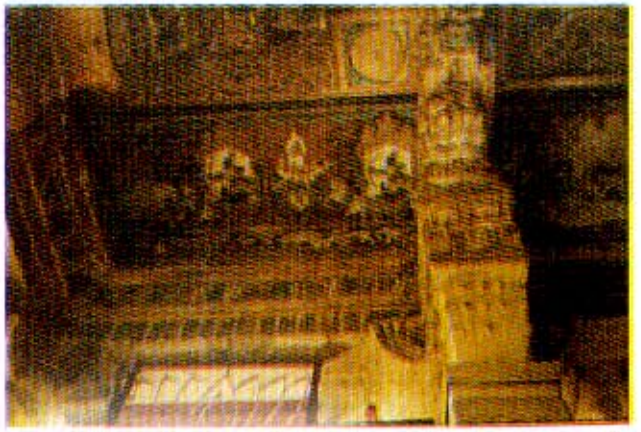


மதுரை மீனாட்சியம்மன் கோயில் நாயக்கர் கால ஓவியம்
நன்றி : வேதாசலம்



மதுரை மீனாட்சியம்மன் கோயில் நாயக்கர் கால ஓவியம்
நன்றி : இந்தியா இலங்கை நிறுவனம்.





மதுரை மீனாட்சியம்மன் கோயில் நாயக்கர் கால ஓவியங்கள்
நன்றி : இந்தியா இலங்கை நிறுவனம்.

மதுரை மீனாசியம்மன் கோயில்
நாயக்கர் கால ஓவியங்கள்





தஞ்சை ஓவியம் முப்புரம் எரித்தல்

மதுரை மீனாசியம்மன் கோயில்
நாயக்கர் கால ஓவியங்கள்







வசந்த மண்டபத்து ஓவியங்கள் ஒவ்வொன்றைப் பற்றியும் சுருக்கமான விளக்கக் குறிப்புகள் பேச்சு வழக்கான மொழி நடையில் எழுதப்பட்டுள்ளன. ஓவியங்களின் விளக்கமாகச் சுருக்கமான குறிப்புகளை எழுதும் மரபு நாயக்கர் காலத்திலே தமிழகத்திற் பொது வழக்காகிவிட்டது. செங்கம், ஸ்ரீவிலிபுத்தூர், இராமநாதபுரம், திருவாரூர், திருப்பருத்திக்குன்றம் முதலிய இடங்களிலுள்ள சுவரோவியங்களில் ஓவியங்களின் விளக்கமான வாசகங்கள் உள்ளன. அவை யாவும் பிரதேச மொழி வழக்கினையும் பேச்சு வழக்கினையும் இயல்பான வடிவத்திலே பதிவு செய்யும் சிறப்புடையவை. தமிழுரை நடை வரலாற்றை ஆராய்வதற்கு அவை சிறந்த ஆதாரங்களாகும். அழகர் கோயில் வசந்த மண்டபத்தில் எழுதப்பட்டுள்ள வசனமொன்று மேல்வருமாறு அமைந்துள்ளது:

யிந்தபத்தி வாசிச்ச பிரகு மேல்பத்தி
வாசிச்சு நெடுகிலுபோயி வாசிச்சு இந்த
கீள்பத்தி வாசிச்சுக் கொண்டு மூலைவரையிலும் போகவும்.

திருவரங்கத்துச் சித்திரங்கள்

திருவரங்கத்தில் வேணுகோபாலர் சன்னதியிலும் வேறு நான்கு இடங்களிலும் ஓவியங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. அவற்றுளொன்று தென்திசையிலுள்ள மூன்றாவது கோபுர விதானத்தில் அமைந்துள்ளது. மற்றொன்று தாயார் சன்னதியின் உட்சுற்று விதானத்திலும் பக்கச் சுவர்களிலுங் காணப்படுகின்றது. இன்னுமொரு சித்திரம் இராமானுஜர் சன்னதியின் முன்மண்டப விதானத்திலே காணப்படுகின்றது. வேறொன்று அதனை அடுத்திருக்கும் கிளி மண்டபத்தில் வரையப்பட்டள்ளது. அவற்றுட் கோபுரத்தில் அமைந்துள்ள ஓவியம் 17 ஆம் நூற்றாண்டிற்குரியதாகும். தாயார் சன்னதி, இராமானுஜர் கோயில் என்பவற்றின் ஓவியங்கள் விஜயரங்க சொக்கநாதர் காலத்திற்குரியனவாகும்.

ஆழ்வார் திருநகரி ஓவியங்கள்

ஆழ்வார் திருநகரி ஆதிநாதப்பெருமாள் கோயிலிற் கருவறை முன் மண்டபம், நம்மாழ்வார் சன்னதி, இராமாயணக் கொரடு ஆகிய பகுதிகளிலே நாயக்கர் காலத்து ஓவியங்கள் உள்ளன. அவை 18 ஆம் நூற்றாண்டில்

விஜயரங்க சொக்கநாத நாயக்கர் காலத்தில் வரையப்பெற்றவை. அவற்றிலே தமிழகத்திலுள்ள ஒன்பது வைணவக் கோயில்களின் வடிவங்களும் அவற்றிலுள்ள மூலவரின் உருவங்களும் வரையப்பட்டுள்ளமை குறிப்பிடற்குரியது. விஜயரங்க சொக்கநாதரின் வடிவம் சிற்பக் கோலத்தில் இவ்வாலயத்திலே அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

சேதுபதிகளின் அரண்மனை ஓவியங்கள்

மதுரை நாயக்கரின் மேலாட்சியின் கீழ் இராமநாதபுரப் பகுதியை ஆட்சி புரிந்த சேதுபதிகளின் அரண்மனைகளிற் சிறப்புடையதான இராமலிங்க விலாசம் தரம்மிக்க ஓவியங்கள் நிறைந்த கலைக்கூடமாகத் திகழ்கின்றது. இராமலிங்க விலாசம் என்னும் மாளிகை கி. பி. 1700 ஆம் ஆண்டளவில் கிழவன் சேதுபதியாற் கட்டப்பெற்றது. அதில் இராமாயணக் காட்சிகளும் பாகவத புராணக் கதைப் பகுதிகளும் சித்திரங்களாக வரையப்பெற்றுள்ளன. இராமாயணக் காட்சிகள் விஜய ரகுநாத சேதுபதியின் காலத்தில் வரையப்பட்டுள்ளன. அவை தெலுங்கு இராமாயணத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டவை என்று சொல்லப்படுகின்றது. சித்திரங்களைப் பற்றிய விளக்கக் குறிப்புகள் இடையிடையே எழுதப்பட்டள்ளன. வால்மீகி ஆசிரமத்துக்கு நாரதர் வந்தவுடனேயே பூசை பண்ணி, புண்ணியக் கதை சொல்லச் சொல்லிக் கேட்டதற்கு இராமசுவாமி புண்ணிய புருஷனென்று இராமாயணம் சொன்னது என்ற விளக்கத்துடன் சித்திரக் காட்சிகள் ஆரம்பமாகின்றன. பால காண்டம் முதலாகப் பரதன், இலக்குமணன், சத்துருக்கினன் ஆகியோரின் திருமணங்கள் வரையான இராமாயணக் கதை சித்திரக் காட்சிகளாக இங்கு வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளது. அவற்றை அடுத்து பாகவத ஓவியங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன.

சேதுபதிகளின் காலத்து அரசியல் நிகழ்ச்சிகள், போர்கள், களியாட்ட விழாக்கள், அந்தப்புரக் காட்சிகள் என்பன பற்றிய ஓவியங்கள் இங்கு காணப்படுவது குறிப்பிடத்தக்க அம்சமாகும். உத்தரகோசமங்கையிலுள்ள கோபுரத்திலும் அங்குள்ள நடராஜர் சன்னதியின் விதானத்திலும், இராமேஸ்வரத்திலும் வேறு சில தலங்களிலும் சேதுபதிகளின் காலத்து ஓவியங்கள் உள்ளன.

மராட்டியர் காலத் தஞ்சாவூர் ஓவியங்கள்

சோழநாட்டின் பிரதானமான பகுதிகள் தஞ்சை நாயக்கரின் ஆட்சியில் அடங்கியிருந்தன. தஞ்சாவூர் அவர்களின் இராசதானியாக விளங்கியது. பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்திலே நாயக்கரின் ஆட்சி ஒழிந்து மராட்டியரின் ஆட்சி எற்பட்டது. தஞ்சாவூர் சமஸ்தானத்தைச் சேர்ந்த பகுதிகளில் நாயக்கரதும் மராட்டியரதும் ஆட்சிக் காலங்களில் நடனம், இசை, ஓவியம் ஆகிய கலைகள் வளர்ச்சியடைந்தன. கர்நாடக தேசம், மகாராஷ்டிரம் ஆகியவற்றின் கலைப் பாணிகளின் செல்வாக்குக் குறிப்பிடத்தக்க அளவிலே ஏற்படலாயிற்று ஓவியக் கலையினைப் பொறுத்தவரையில் மொகாலயக் கலைப்பாணியின் சில அம்சங்கள் தமிழ் நாட்டிலும் பரவலாயின.

நாயக்கரின் ஆட்சிக் காலத்திலே தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயிலின் சித்திரசாலையிற் புதிதாக ஓவியங்கள் வரையப்பட்டன. இரகுநாத நாயக்கரின் காலத்திலே அந்த ஓவியங்கள் வரையப்பட்டன. அவற்றுட் கண்ணப்ப நாயனார் சக்கரதானமூர்த்தி, அட்டதிக்குப் பாலகர் என்போரின் ஓவியங்கள் குறிப்பிடற்குரியவை.

மராட்டியரின் ஆட்சிக் காலத்திலே சோழ நாட்டவரின் பண்பாடு, பழக்க வழக்கங்கள் ஆடையணிகள், இசை, ஓவியம் போன்ற கலைகள் ஆகியவற்றிலே வடதேசத் தொடர்புகளினாலும் மேனாட்டுத் தொடர்புகளினாலும் மாற்றங்கள் ஏற்பட்டன. தஞ்சாவூர் அரண்மனைக் கட்டடங்களிலும் திருவாரூர் முதலான வழிபாட்டுத் தலங்களிலும் அமைந்துள்ள சுவரோவியங்களில் ஓரளவிற்கு அந்த மாற்றங்களைக் கண்டுகொள்ளலாம்.

தஞ்சாவூர் அரண்மனையிலுள்ள பல இடங்களில் மராட்டிய மன்னர் காலத்துச் சுவரோவியங்கள் காணப்படுகின்றன. அரண்மனை வளாகத்துத் தர்பார் மண்டபத்தின் பின்புறச் சுவரிலும் வடக்குச் சுவரிலும் அக்காலத்தில் வரையப்பட்ட சித்திரங்கள் ஒளி குன்றியும் சிதைவுற்றுங் காணப்படுகின்றன. வடக்குச் சுவரில் நாயக்கர் காலத்து ஓவியங்களுக்குமேற் புதிதாக ஓவியங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. சரஸ்வதி மகாலுக்குப் போகும் வழியிலே வரையப்பட்டிருக்கும் இராமர் பட்டாபிஷேகக் காட்சி மராட்டியர் காலச் சித்திரக் கலையின் சிறப்பிற்குச் சிறந்தவோர் உதாரணமாகும்.

சரபோஜி மன்னர் காலத்து ஓவியங்கள் பெருவுடையார் கோயிலின் திருச்சுற்று மாளிகையிலும், அங்குள்ள அம்மன் கோயிலின் முகமண்டப விதானத்திலும், சுப்பிரமணியர் கோயிலின் முன் மண்டபத்திலும் காணப்படுகின்றன. அம்மன் கோயிலின் ஒரு பகுதியில் தேவி மகாத்திமியம் சித்திரக் கோலமாக வரையப்பட்டுள்ளது. மற்றொரு பகுதியிலே தக்கயாகக் காட்சிகள் சித்திரங்களாக வரையப்பெற்றுள்ளன. மேலும் பக்கச் சுவர்களில் ராதா கல்யாணம், வள்ளி கல்யாணம், மீனாக்ஷி கல்யாணம் போன்ற வைபவங்கள் சித்திரக் கோலத்தில் அமைந்துள்ளன. அவற்றிலே குறிப்பிடத்தக்க கலைச் சிறப்புகள் எவையுங் காணப்படவில்லை.

சுப்பிரமணிய சுவாமி கோயிலில் மராட்டிய மன்னர்களான சரபோஜி, துக்கோஜி, சுஜான் பாயி பிரதாப் சிங், துளஜா, ஏகோஜி, ஷாஜி முதலியோரின் உருவங்கள் பெரிய அளவிலே வரையப்பட்டுள்ளன. அவற்றுட் சரபோஜியின் உருவம் மிகச் சிறப்புடையது. ஐரோப்பியச் செல்வாக்கு, மொகாலயச் செல்வாக்கு என்பவற்றின் விளைவாகத் தமிழகத்து ஓவியங்களில் அரசரின் மாதிரி வடிவங்களை ஓவியங்களாக வரையும் வழக்கம் ஏற்பட்டதென்று கருதலாம்.

கோனேரிராஜபுரத்து ஓவியங்கள்

கோனேரிராஜபுரம், உடையார் பாளையம், நெய்தவாசல், வெண்ணாற்றங்கரை, குறிச்சி முதலிய இடங்களில் மராட்டியர் கலைப்பாணியிலுள்ள ஓவியங்கள் உள்ளன. தஞ்சாவூருக்கு அண்மையிலுள்ள வெண்ணாற்றங்கரை என்னுமூரிலே ஆனந்தவல்லியம்மன் கோயில் என்னுமொரு ஆலயமுண்டு. அங்கு வனப்பு மிக்க ஓவியங்கள் சில காணப்படுகின்றன. அவற்றிலே சரஸ்வதியின் சித்திரம் மிகவுஞ் சிறப்பானது. தஞ்சாவூருக்குச் சிறப்பான வீணையின் கோலம் அதிலே வனப்புடன் விளங்குகின்றது. கடவுளரின் வடிவங்களும், இசைவாணர், நாட்டியக்காரர் ஆகியோரின் கோலங்களும், தும்புரு, நாரதர், சுகமுனிவர் ஆகியோரின் உருவங்களும் சித்திரங்களாக வரையப்பெற்றுள்ளன.

திருப்பனந்தாளுக்குச் சமீபமாக அமைந்துள்ள குறிச்சி என்னும் ஊரிலுள்ள கோயிலின் முகமண்டபத்து விதானத்தில் இராமாயணக் காட்சிகள் சில ஓவியங்களாக வரையப்பட்டுள்ளன. அவை 19ஆம் நூற்றாண்டுக்குரியவை.

நெய்தவாசல் சிவன் கோயிலில் மராட்டியர் காலத்துச் சித்திரங்கள் சில காணப்படுகின்றன. அவை மேளக் கச்சேரியினையும் ஊர்வலக் காட்சியினையும் விளக்குஞ் சித்திரங்களாகும். திருச்சி மாவட்டத்து உடையார் பாளையத்தில் வரதராஜப் பெருமாள் கோயில் என்னும் ஆலயமொன்று உள்ளது. அங்குள்ள சுற்று மண்டபத்திலே இராமாயணக் காட்சிகள் வரையப்பெற்றுள்ளன. அதன் நான்கு மூலைகளிலும் பீரங்கிகளைப் பெற்ற கோலத்தில் அயோத்தி நகரம் அங்கு வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளது.

மராட்டியர் கால ஓவியங்கள் சில தஞ்சாவூர் மாவட்டத்து நன்னிலத்திற்கு அருகிலுள்ள கோனேரிராஜபுரம் சிவன் கோயிலில் உள்ளன. கோயிலுக்குச் சென்றிருந்த ஐரோப்பிய பிரதானிகளுக்கு அளிக்கப்பட்ட வரவேற்புக் காட்சி ஓவியமாக அங்கு வரையப்பெற்றுள்ளது. அவர்கள் மேளதாள வாத்தியங்களுடனும் நாட்டிய உபசாரங்களுடனும் வரவேற்கப்படும் கோலம் தெரிகின்றது. அரசரும், அந்தணரும், பொதுமக்களுங் கூடி அவர்களை வரவேற்குங் காட்சி தெரிகின்றது. மராட்டியரின் காலத்திலே தஞ்சாவூரிற் சுவரோவியங்களோடு கண்ணாடி ஓவியங்களையும் ஓலைச்சுவடி ஓவியங்களையும் வரையும் வழக்கம் உண்டாகியது. கிருஷ்ணரைப் பற்றிய மரபு வழிக் கதைகளும் இராமர் பட்டாபிஷேகமும் அரசரின் உருவங்களும் கண்ணாடி ஓவியங்களாக வரையப்பட்டன.

செங்கம் ஓவியங்கள்

செஞ்சி நாயக்க மன்னனால் கி. பி. 1600இல் அமைக்கப்பட்டதும், திருவண்ணாமலை சம்புவராயர் மாவட்டத்துச் செங்கம் என்னுமிடத்தில் உள்ளதுமான வேணுகோபால பார்த்தசாரதி கோயிலில் இராமாயணக் காட்சிகள் ஓவியங்களாக வரையப்பட்டுள்ளன. இக்கோயிலின் மகாமண்டபத்து விதானத்தில் இராமாயணக் கதை ஆரம்பத்திலிருந்து இராமர் பட்டாபிஷேகம் வரை சித்திரக் கோலத்தில் அமைக்கப்பட்டள்ளது. இந்திரசித்துவின் நிகும்பல யாகம், அவன் இலக்குவனோடு போர் புரிதல், சஞ்சீவி பர்வதத்தை அனுமன் கொண்டு வருதல், மேகநாதன் கொலைப்படுதல், இராவண சங்காரம், சீதையின் அக்கினிப் பிரவேசம், இராமர் பட்டாபிஷேகம்

போன்ற காட்சிகள் ஓவியங்களாக வரையப்பட்டுள்ளன. இங்குள்ள ஓவியங்கள் தெலுங்கு மொழியிலுள்ள இராமாயணக் கதையினை ஆதாரமாகக் கொண்டவை என்பது குறிப்பிடற்குரியது. வான்மீகி இராமாயணத்திலும் கம்பராமாயணத்திலுங் காணப்படாத அம்சங்கள் சில இங்குள்ள ஓவியங்களில் இடம்பெற்றுள்ளன.

விஜயநகர-நாயக்கர் கால ஓவியங்களிலே சில சிறப்பம்சங்கள் காணப்படும். அவற்றில் உருவங்கள் ஒரு பக்கத்தைப் பார்த்த கோலத்தில் அமைந்திருக்கும், மூக்கு, கண், முழங்கை, கால் போன்ற உறுப்புகள் சற்றுக் கூர்மையாக அவற்றிலே அமைந்திருக்கும். சித்திரங்களில் அணிகலன்கள் மிகுந்து காணப்படும். வண்ணப்பூச்சுகளிற் சிவப்பு நிறம் கூடுதலாகக் காணப்படும். பூ வேலைப்பாடுகள் வஸ்திரங்களிற் கூடுதலாகக் காணப்படும். சித்திரங்களின் விளிம்புகளில் பூ வேலைப்பாடுகளும் வண்ணங்களும் அதிகமாயிருக்கும். பெண்களின் கூந்தல் பெரிய கொண்டையாகக் கட்டிய கோலம் தெரியும். ஓவியக் காட்சிகளின் சிறு குறிப்புகள் தெலுங்கிலோ தமிழிலோ எழுதப்பட்டிருக்கும்.

வசந்த விலாசத்துச் சித்திரங்கள்

சி. பத்மநாதன்

ஓவியக் கலை பரத கண்டத்தில் ஆதிகாலம் முதலாகப் போற்றப்பட்டு வந்துள்ளமையினை இலக்கியக் குறிப்புகளினாலும் தொல்பொருட் சின்னங்கள் மூலமாகவும் அறிந்துகொள்ள முடிகின்றது. ஓவியங்கள் இயற்கைக் காட்சிகளை அடிப்படையாகக் கொண்டவை, சமய நெறிகளோடு சம்பந்தமானவை என்று இரு வகையினவாக வகுத்து நோக்கும் மரபு காணப்பட்டதென்று கலை வரலாற்று நிபுணர் கருதுவர். வாழ்க்கையினையும் இயற்கையினையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு சித்திரங்களை வரைகின்ற மரபொன்று விருத்தி பெற்றிருந்தமைக்கு அஜந்தா ஓவியங்கள் சான்றாகும். சில சமயங்களிலே உலகியல் சார்ந்த மரபும் சமயநெறி சார்ந்த மரபும் கலந்துவிடுவதுண்டு. புராதன காலத்துத் தக்கிணத்து ஓவியங்களிலும் மத்திய காலத்து இராசபுத்திரரின் ஓவியங்களிலும் அத்தகைய பாங்கினைக் காணமுடிகின்றது.

உலகியல் விடயங்களை மட்டும் பொருளாகக் கொண்டு சித்திரம் வரையும் மரபொன்று தொடர்ச்சியாக நிலைபெற்று வந்துள்ளமையுங் குறிப்பிடற்குரியது. அத்தகைய மரபினை ஆதாரமாகக் கொண்டே மொகாலயர் காலத்து அரண்மனை ஓவியங்கள் உன்னதக் கோலத்தில் வரையப்பட்டன. அரண்மனைக் காட்சிகள், அரசர், இளவரசர் அரசிகள், பிரதானிகள் ஆகியோரின் வசீகரமான காட்சிகள், காதலரின் காட்சிகள், காமக்கிளத்திகள், அரண்மனையின் சித்திரக் கோலங்கள், அதனைச் சுற்றியுள்ள மலர்வனங்கள், தடாகங்கள், தோப்புகள், மன்னரின் உலாக்கள் முதலான விடயங்களை மொகாலயர் காலத்து ஓவியர்கள் ஒப்புயர்வற்ற வகையிலே வரைந்தனர். அக்காலத்தில், ஓவியக் கலையைப் பொறுத்தவரையில் பாரசீக மரபும் இந்திய மரபும் சேர்ந்துவிட்டன. மொகாலயச் சக்கரவர்த்திகளின் ஆதரவில் விருத்தி பெற்ற கலைப்பாணியின் செல்வாக்கு இராசுபுத்திரரிடையிலும் ஏற்பட்டது.

ஓவியங்களைக் குடபோகங்கள், கோயிற் சுவர்கள் என்பவற்றில் மட்டுமன்றி துகில்களிலும், மரப்பலகைகளிலும், ஓலைச் சுவடிகளிலும் வரைந்தனர். உருவச் சித்திரங்களை ஓவியமாக வரையும் முறை மிகவும்

புராதனமானது. அது கி. பி. முதலாம் நூற்றாண்டளவிலே வளர்ச்சிபெற்ற நிலையிற் காணப்பட்டது. உஜ்ஜயினி அரசன் விக்கிரமாதித்தனுக்குச் சித்திரப் படங்கள் அடங்கிய பொத்தகம் ஒன்றினை அரண்மனை ஓவியர் வழங்கியதாகச் சொல்லப்படுகின்றது. அந்தக் குறிப்பு காஷ்மீரத்துப் புலவரான சோமதேவர் எழுதிய கதாசரித் சாகரம் என்னும் நூலிற் காணப்படுகின்றது.

சோமதேவர் எழுதிய நூலுக்கு பிருகத்கதா என்னும் நூல் ஆதாரமானது. அது பிராகிருத மொழியில் எழுதப்பட்ட நூல், அதனை முதலாம் இரண்டாம் நூற்றாண்டுகளில் வாழ்ந்த குணாத்ய என்பவர் எழுதினார். அதனை க்ஷேமேந்திர வியாசதாஸர், 1037 ஆம் ஆண்டிலே, சுருக்கமாகச் சமஸ்கிருதத்தில் பிருஹக்கதா மஞ்சரி என்னும் பெயரில் எழுதினார்.

விக்கிரமாதித்தனுக்கு அரண்மனை ஓவியர்கள் வழங்கிய சித்திரத் தொகுதியில் ஒப்பிலா வடிவு கொண்ட கன்னி ஒருத்தியின் உருவச் சித்திரம் வரையப்பட்டிருந்தது. அதனாற் பெரிதுங் கவரப்பெற்ற விக்கிரமாதித்தன் அந்தப் பெண்ணை அடைய வேண்டுமென்று தணியாக் காதலுற்றான். அந்த உருவம் மலையாவதி என்னும் இராசகுமாரியின் வடிவம் என்பதை அறிந்ததும் விக்கிரமாதித்தன் அவளைத் திருமணஞ் செய்து கொண்டான்.

சித்திரப் படத்தைத் தூதவாக்யம் என்ற ஓரங்க நாடகத்திற் பாஷர் சிறப்பாக வர்ணிக்கின்றார். துரியோதனனின் அரண்மனையிலே சமாதானம் ஏற்படுத்துவதற்காகப் பாண்டவரின் தூதுவனாகக் கிருஷ்ணர் செல்கின்றார். அதனை வாயிலோனாகிய பிரதீகாரன் அறிவிக்கின்றான். துரியோதனன் அத்தகைய சிறப்பு மிக்க தூதுவரைக் காண்பதைத் தவிர்க்க விரும்புகின்றான். அதே சமயம் ஆத்திரமூட்டவும் அவன் விரும்பவில்லை. எனவே, சூதாட்டத்தில் யுதிஷ்டிர மகாராசன் திரௌபதியை இழந்தமையால் ஏற்பட்ட அவமானக் காட்சியைப் பற்றிய சித்திரப்படங்களைக் கொண்டு வருமாறு பணி மக்களுக்குக் கட்டளையிடுகின்றான். அந்தச் சித்திரப் படங்களின் வண்ண வேலைப்பாடுகளையும், அவை பிரதிபலிக்கும் உணர்ச்சி பாவங்களையும் சித்திரங்களையும் பார்த்து ரசிக்கின்றான்.

பவபூதி எழுதிய உத்தரராம சரிதம் என்னும் நாடகத்தின் முதலாவது அங்கத்திலே அதன் பிரதான பகுதி ஓவியங்களைப் பற்றியதாகும். இராமபிரானுடைய சாதனைகளைப் பற்றி அர்ஜுன என்னுஞ் சித்திரக்காரன் வரைந்த ஓவியங்களைப் பற்றிய பரிசீலனையாக அது அமைகின்றது. ஜானகி அவற்றைப் பார்த்து உணர்ச்சி வசமானாள், அவளுடைய துன்பத்தைப் போக்குவதற்கு அவை சித்திரக் காட்சிகள் என்பதை அவளுக்கு நினைவுபடுத்த வேண்டியிருந்தது. உத்தரராம சரிதத்திலே இராம காதைக் காட்சிகள் தொடராக வரும் நிகழ்ச்சிகளாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன.

திபெத் நாட்டு ஆசிரியரான தாராநாதர் இந்திய ஓவியங்களில் மிகுந்த அபிமானங் கொண்டிருந்தார். பண்டைக் கால இந்திய ஓவியங்களை மானிடரன்றித் தேவர்களே வரைந்தனர் என்று 1608 இல் எழுதிய நூலொன்றிலே குறிப்பிட்டுள்ளார். மோரியரின் அரண்மனைகளில் அமைந்திருந்த ஓவியங்கள் யக்ஷ கணத்தவரால் வரையப்பெற்றவை என்று அவர் கருதினார். இராஜஸ்தானில் உள்ள மரு என்னுமிடத்து ஓவியரான சிருங்காதரரைப் பற்றியும் அவர் குறிப்பிடுகின்றார். சிருங்காதரரின் சித்திரங்கள் மோரியர் காலத்து ஓவியங்களுக்குச் சமமானவை என்று தாராநாதர் குறிப்பிடுகின்றார்.

புராதன கால ஓவியங்களைப் பற்றித் தாராநாதர் சொல்லும் பல அம்சங்கள் பௌராணிகமானவை. ஆயினும், சிருங்காதரர் பற்றி அவர் கூறுபவை ஆதாரபூர்வமானவை. சிருங்காதரர் ஏழாம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்தவர். அவர் குஹில வம்சத்துச் சீலாதித்தனின் அரண்மனையில் இருந்தவர் என்பது ஐதீகம். அவர் சித்திரகாரப் புலியாக விளங்கியவர்.

இராஜபுதனத்தில் விருத்தி பெற்ற ஓவியக்கலை குஜராத்திலும் பெருஞ் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தது. அங்கே அரசர்களினதும் செல்வர்களினதும் ஆதரவில் ஓவியக்கலை வளர்ச்சி பெற்றது. சமணப் பள்ளிகளைச் சேர்ந்த நூல்நிலையங்களில் ஏட்டுச் சுவடிகளிற் சிற்றோவியங்களை வரையும் மரபு விருத்தி அடைந்தது. பதினான்காம் பதினைந்தாம் நூற்றாண்டுகளில் இஸ்லாமியர் ஆட்சியிலும் சுதேச ஓவியக் கலை எதுவித பாதிப்புமின்றிச் செழிப்புற்றுப் பேணப்பட்ட நிலையிற் காணப்பட்டது. வசந்த விலாசச் சித்திரங்கள் அந்த மரபின் அம்சங்களை நன்கு பிரதிபலிக்கின்றன.

வட இந்தியாவிலே ஓவியக்கலை வரலாற்றில் அஜந்தா ஓவியங்களின் காலத்திற்கும் மொகாலயர் காலத்திற்கும் இடையிலே ஒரு நீண்டகால இடைவெளி காணப்படுகின்றது. அந்தக் காலப் பகுதியில் குஜராத் மாநிலத்தில் 15 ஆம் நூற்றாண்டில் வரையப்பெற்ற ஓவியங்கள் மட்டுமே உள்ளன. வசந்த விலாசம் என்னும் நூலின் ஏடுகளிற் காணப்படும் ஓவியங்கள் அஜந்தா காலத்திற்குப் பிற்பட்ட ஓவியங்களில் மிகப் பழையனவாகும். வசந்த விலாசம் விக்கிரம வருஷம் 1508 இல் (கி. பி. 1451) எழுதப்பெற்றது. அது ஸ்ரீ ஸாதேபால் மன்னரின் குமாரனான ஸ்ரீ சந்திரபாலின் உபயோகத்திற்கென்று ஆச்சாரிய ரத்னாகர் என்பவரால் எழுதப்பெற்றது. குஜராத்திலே பாதுஷா அஹமதுஷா குதுப்புதீன் ஆட்சி புரிந்த காலத்தில் நூலைத்தான் பிரதிசெய்ததாகச் சுவடிகளைப் பார்த்து எழுதியவர் குறிப்பிடுகின்றார். நூலின் பிரதி துணியில் எழுதப்பட்டுள்ளது. அது

நீளமான சுருளாகக் காணப்படுகின்றது. அது 436 அங்குல நீளமும் 9.2 அங்குல அகலமுங் கொண்டதாகும். அதன் இடப்பக்கத்தில் ஒரு அங்குல அகலமுள்ள பகுதியும் வலப்பக்கத்தில் 3/4 அங்குல அகலமுள்ள பகுதியும் வெறுமனே விடப்பட்டுள்ளன. பால்குண மாதத்தில் ஏற்படும் வசந்த காலத்தின் தோற்றத்தை வசந்த விலாசம் விளக்குகின்றது. நூலிலே கணவனுக்கும் மனைவிக்கும் இடையிலான காதல் விளக்கப்படுகின்றது. வசந்த காலந் தோன்றியதும் அது மும்மடங்காகி விடுகிறது என்று ஆசிரியர் கூறுவார். வசந்த காலத்திலே நறுமணம் பரவுகின்றது; தென்றல் வீசுகின்றது; வானம் வெளுத்திருக்கின்றது; இயற்கையின் கோலம் இனிமையாக எங்கும் தோன்றுகின்றது.

வசந்த விலாசத்தின் இரண்டு பிரதிகள் உள்ளன. அவற்றில் ஒன்று பூனேயிலுள்ள தக்ஷிணா வித்யா பீடத்து நூலகத்திலுள்ளது. அதிற் சித்திரங்கள் காணப்படவில்லை; காலம்பற்றிய குறிப்புகளும் இல்லை. அது ஒரு பொதி வடிவில் அமைந்திருக்கின்றது. எட்டுப் பக்கங்கள் உள்ளன. ஒவ்வொரு பக்கத்திலும் 11 வரிகள் உள்ளன. ஒவ்வொரு வரியிலும் 48 எழுத்துகள் இடம் பெற்றுள்ளன. குஜராத்தி மொழிப் பாடல்கள் நூலின் இரண்டு சுவடிகளுக்கும் பொதுவானவை. ஆனால், சமஸ்கிருத, பிராகிருத மொழிப் பாடல்களைப் பொறுத்த வரையில் அதிக வேறுபாடுகள் உண்டு. தக்ஷிணா வித்யா பீடத்துச் சுவடியிலே 225 செய்யுள்கள் காணப்படுகின்றன. அவை சமணர்களின் மரபு வழியான இலக்கியப் பாணியில் எழுதப்பெற்றுள்ளன. ஆனால், அதிலே சித்திரங்கள் காணப்படவில்லை. மற்றய பிரதியில் 82 செய்யுள்கள் உள்ளன. அவை வெவ்வேறான தொகுதிகளில் எழுதப்பட்டுள்ளன. வெண்மையான மைபூசிய படாமில் (துகில்) கருமை வண்ணமும் செம்மை வண்ணமுங் கொண்ட மையில் எழுதப் பட்டுள்ளன. எழுத்துக்களிலுள்ள பொன் வண்ணப்பூச்சுகள் கூடியளவிலே சிதைந்துவிட்டன. எட்டாம், பதினோராந் தொகுதிகளிலே கருமையிலும் எழுத்துக்கள் எழுதப்பட்டுள்ளன. பழைய குஜராத்திப் பாணியில் அமைந்த செய்யுள் ஒவ்வொன்றினையும் அடுத்துச் சித்திரங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. எல்லாமாக 79 சித்திரங்கள் உள்ளன. சித்திரங்கள் சராசரியாக 7 அங்குல நீளமும் 3.5 அங்குல அகலமுங் கொண்டனவாகும். மிகப்பெரிய சித்திரமானது 7.6 அங்குல நீளமும் 5.7 அங்குல அகலமுங் கொண்டுள்ளது. முதல் நான்கு ஓவியங்களும் முற்றிலும் மறைந்துவிட்டன.

ஓவியங்கள் செய்யுள்களின் விளக்கமாக அமையவில்லை. அவை காதல், வசந்தம் என்பன பற்றிக் காலாகாலமாக நிலவிவந்த சிந்தனைகளின் உருவகக் காட்சிகளாக அமைந்துள்ளன. புராதன காலத்துக் கலை வடிவங்களிற்

போன்று தேர்ந்தெடுத்துக் கொண்ட பொருளை அழுத்தமாகவும் நேரடியாகவும் ஒருங்கிய ஆற்றலோடும் வெளிப்படுத்தும் இயல்பு இவற்றிலே காணப்படுகின்றது. ஓவியங்களின் வரைகோடுகள் உறுதியானவையாகவும் தடிப்பானவையாகவுங் காணப்படுவதோடு செயற்கை முறையிலான அலங்காரங்களின்றி அமைந்து காணப்படுகின்றன. கலைஞன் தனது பயிற்சி அனுபவத்தைத் தரம்மிக்க வகையிலே உணர்த்துவதிலன்றிக் கதையைப் பின்பற்றி அதனைச் சித்திரிப்பதிற் கவனஞ் செலுத்துகின்றான். குறியீடுகளை அதற்கு மிகக் கூடுதலாகப் பயன்படுத்துகின்றான். பயன்படுத்தப்படும் வண்ணங்களின் இயைபுத்தன்மையில் அதிக கவனஞ் செலுத்தப்படவில்லை. வண்ணங்களைப் பயன்படுத்தியுள்ள வகையும் மிக எளிமையானதாகும். மஞ்சள், சிவப்பு, நீலம் ஆகிய வண்ண மைகளே கூடுதலாக இடம் பெற்றுள்ளன. பொதுவாக அடித்தளம் மஞ்சள் நிறத்தில் வரையப்பட்டிருக்கும்.

சிற்றோவியங்களன்றிச் சுவரோவியங்களை அடியொற்றியே கதையில் இடம்பெறும் உருவங்கள் இவற்றிலே வரையப்பட்டுள்ளன. வண்ணந் தீட்டுவதிலோ உருவத்தைச் சுருக்குவதிலோ பின்னணிக்கு அமைய வடிவத்தை உருவாக்குவதிலோ நானாவிதமான வண்ணங்களை ஒப்பனையாகத் தீட்டுவதிலோ அதிக கவனஞ் செலுத்தப்படவில்லை. ஓவியக் கலைஞர் சித்திரங்களைக் கோடுகளால் வரைந்து கொள்வதிலேயே நாட்டங் கொண்டிருந்தார். வடிவமைப்பு, செம்மையான வர்ண ஒப்பனைகள் என்பவற்றைக் குறிக்கோளாகக் கொண்டு ஓவியங்கள் வரையப்படாத பொழுதிலும் சித்திரங்களை எழுதும் விதத்தில் அவை எல்லாம் செம்மையாக அமைந்திருக்கின்றமை இவ்வோவியங்களின் ஒரு வகைச் சிறப்பாகும். கதையும் சித்திரங்களின் வடிவமைப்பும் இவற்றிலே அருமையாகப் பொருந்திவிடுகின்றன.

ஆண்களதும் பெண்களதும் வடிவங்களை இலகுவாக வரையுங்கோடுகள் மூலம் உணர்த்தியுள்ளனர். பறவைகளும் விலங்குகளும் அவ் வண்ண மாகவே வரையப்பட்டுள்ளன. அவற்றின் காட்சி அசைவுடையதாகவும் உயிர்த் துடிப்புடனும் விளங்குகின்றது. எல்லா விதமான உருவங்களும் எதுவித சிரமமுமின்றியும் அதே சமயம் நுட்பமான முறையிலுஞ் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. இயற்கைக் காட்சிகளைக் கூர்ந்து அதவானித்து, அவற்றைப்பற்றி ஆய்ந்து அறிந்து வரைந்தாற் போல உயிரினங்களின் அங்க அசைவுகளும் பாவங்களும் மிகுந்த சிறப்புடன் இலங்கும் வகையிற் சித்திரமாக்கப்பட்டுள்ளன.

ஆண்களதும் பெண்களதும் உருவங்களிலே கைவண்ணத்தால் ஓவியர்கள் உயிர்த்துடிப்பினை ஊட்டியுள்ளனர். அரைவட்டம் போன்று அமைந்து சற்று அகன்ற கோடுகள் புருவங்களையும், நீண்டு, அகன்ற காதுகளையும் உணர்த்தும் வகையிலே வரையப்பட்டிருக்கும். சம காலத்து வழக்கங்களைப் பின்பற்றி ஆடை ஆபரணங்கள் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. அக்காலத்தில் ஆண்களும் பெண்களும் காதிலே நக்ஷத்திர வடிவங்கொண்ட காதணிகளையும் அணிந்தனர். பெண்களின் கைகளிலே கிளியின் உருவம் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். ஆண்களின் முடி நீளமானதாகவும் பின்புறத்திலே சுற்றிக் கட்டப்பட்ட கோலத்திலும் அமைந்திருக்கும். எல்லா ஆண்களின் உருவங்களிலும் சிறிய அளவினதான தாடி பொருந்திக் காணப்படுகின்றது.

வசந்த விலாசத்திலே காணப்படுஞ் சித்திரங்களிலுள்ள ஆடையலங்காரங்கள் குஜராத் தேசத்திற்கு உரியவை; அவை குறிப்பாக 15ஆம் நூற்றாண்டில் அங்கு வழக்கிலிருந்த உடுபுடைவைகளைப் போன்றவை. பொதுவாக ஆண்கள் அரையிலிருந்து கணுக்கால்வரை நீண்ட ஓர் ஆடையினையும் கழுத்திலிருந்து தொங்குஞ் சால்வை ஒன்றினையும் அணிந்திருப்பர். உடலின் மேற்பாகம் வஸ்திரத்தினாலே மூடப்படாது காணப்படும். வேட்டைக் காட்சியின் சித்திரம் ஒன்றிலே ஒரு மனிதனின் வஸ்திரமானது முழங்கால்வரை மட்டுமே தெரிகின்றது. அவனுடைய அங்க வஸ்திரம் தோள்களின்மேற் தெரிகின்றது. தலையிலே எதுவிதமான அணிகளுந் தெரியவில்லை. அவன் உருவகத்திலே அம்பறாத் துணியைத் தாங்கிய வண்ணம் மானையும் மான்கன்றினையுந் துரத்திச் செல்கின்றான். பொதுவாக ஆண்களின் புஜங்களிற் கேயூரமும் வலயங்களும் ஆபரணமாக அமைந்திருக்கின்றன. நாமம் எல்லோரது நெற்றியிலுங் காணப்படும். 15 ஆம், 16 ஆம் நூற்றாண்டுகளிற் குஜராத் தேசத்தவர் மத்தியிலே வைணவ சமயம் பெருஞ் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தது.

வசந்தவிலாசச் சித்திரங்களிலே நவீன காலத்தைப் போல சேலை பெண்களின் அணியாக அமைந்திருக்கவில்லை. இடுப்பின் கீழ் பல வர்ணங்கள் பொருந்திய சட்டைபோன்ற வஸ்திரம் ஒன்றை அணிந்த வண்ணமாக அவர்கள் காணப்படுகின்றனர். அங்கவஸ்திரம் ஒன்று தோள்களில் இருந்து முழங்கால்வரைத் தொங்கிய நிலையிற் காணப்படுகின்றது. சற்று இறுக்கமான சோலி எனப்படுஞ் சட்டையினை அவர்கள் அணிந்த வண்ணமாகத் தோன்றுகின்றனர். அது இடுப்பிற்குமேல் உள்ள பாகத்தையும் தோள்களிலிருந்து முழங்கை வரையுள்ள பகுதிகளையும் மூடியிருக்கும். பூமாலைகளும் பொன்மாலைகளும் மிகுதியாகக்

காணப்படுகின்றன. அவை கழுத்தில் இருந்து இடைவரை நீண்டு தொங்குகின்றன. கைகளிலே வளையங்கள் மிகுந்து காணப்படும். ஆண்களைப் போன்றே பெண்களும் அகன்ற வட்டமான காதணிகளை அணிந்திருப்பர். சில சமயங்களிலே நெற்றியிலே திலகத்திற்குப் பதிலாகச் சமயாசாரமான சின்னங்கள் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். அஜந்தா, வாக் போன்ற இடங்களிலுள்ள ஓவியங்களிலே காணப்படும் சித்திரமான முடி ஒப்பனைகளும் அலங்காரங்களும் முற்றாகவே மறைந்துவிட்டன. 15 ஆம் நூற்றாண்டிலே குஜராத்தியப் பெண்கள் பின்னித்தொங்கும் நீளமான கூந்தல்களுடன் காணப்பட்டனர். பொதுவாக அவை இடைவரை நீண்டிருக்கும். பெண்கள் மூக்கிலே வைரம் பதித்த மின்னியொன்றை அணிந்த கோலத்திற் காணப்படுவர். பெண்கள் அதிகமாகப் பூக்களை ஏந்திய கோலத்திலும் ஒரு நீளமான மூங்கிற் சட்டம் பொருந்திய நரம்புக் கருவியுடனுங் காணப்படுகின்றனர். குஜராத்திலே 15 ஆம் நூற்றாண்டில் வண்ண வேலைப்பாடுகள் பொருந்திய விசாலமான படுக்கை விரிப்புக்களைப் பயன்படுத்தினார்கள். வீடுகளிலே வஸ்திரங்களைக் கொழுவுவதற்கு மான்கொம்புகளைப் பயன்படுத்தினார்கள்.

வசந்த விலாசத்திலே பெரும்பாலும் காதற் காட்சிகளே ஓவியங்களாக அமைந்துள்ளன. ஒரு காட்சியில் மாலினீ என்ற அதிக கர்வங் கொண்ட பெண் ஒரு காலை ஆட்டியவண்ணம் ஆசனமொன்றிலே அமர்ந்து காணப்படுகின்றாள். ஆசனம் நீல மை தீட்டப்பட்ட தோற்றங் கொண்டது. அதில் அலங்கார வேலைப்பாடுகள் தெரிகின்றன. ஆவேசமுற்ற தனது காமக்கிழத்தியின் முன்னால் அவளுடைய காதலன் பணிந்து குனிந்த நிலையிலே காணப்படுகின்றான். அவளுக்குப் பக்கத்திலே சாமரை வீசிய வண்ணம் பணிப்பெண் காணப்படுகின்றாள். அண்மையிலே கிளியொன்று கூண்டிலிருக்கின்றது. காதலனின் பின்னால் நிற்கும் பெண்கள் இருவரைச் சுற்றி வண்டுகள் இரண்டு பறக்குங் காட்சி தெரிகின்றது. காமக்கிழத்தியின் தலை மேலும் ஒரு வண்டு சுற்றிப் பறக்கின்றது. தளத்தில் மஞ்சள் வண்ணத்தைத் தீட்டி அதிலே ஓவியங்களை வரைந்துள்ளனர். சித்திரங்கள் எல்லாம் உயிர்த்துடிப்புடன் விளங்குகின்றன.

பொதுவாகச் சித்திரங்கள் எல்லாம் காதல் சம்பந்தமானவை என்பதால் அவற்றின் சுற்றாடலிற் பூஞ்சோலைகளும் தோப்புகளும் அமைந்திருக்கின்றன. புள்ளினங்களின் கீதங்களினாலும் வண்டினங்களின் ரீங்காரத்தினாலும் வசந்த காலத்தின் கோலம் பொலிவினைப் பெறுகின்றது. வாழை, மா, மாதுளை, தலவிருட்சம் போன்ற மரஞ்செடிகள் இயற்கை வனப்புடன்

வரையப்பெற்றுள்ளன. சித்திரம் ஒன்றிலே, பூஞ்சோலையின் மூலை ஒன்றிலே ஒரு சிறிய தடாகந் தெரிகின்றது. அதன் நீரினுள் மீன்கள் நீந்தி விளையாடுகின்றன. கரையிலே தருக்கள் செழித்தோங்கிக் காணப்படுகின்றன. மெல்லிய நீலவண்ணத்தில் ரேகைகள் போன்ற சிறிய கோடுகளினால் நீர் காட்டப்படுகின்றது. வானத்து மேகங்களைக் குறிப்பதற்குத் தடித்த, வளைந்த நீலக் கோடுகளை வரைந்துள்ளனர். குன்றுகள் சிறிய மேடுகளாக நேரற்ற கோடுகளினாலே உணர்த்தப்படுகின்றன.

வேறு ஓர் ஓவியத்திலே வேட்டைக் காட்சி தெரிகின்றது. அதிலே மான் கூட்டம் ஒன்றைப் புலி யொன்று துரத்திச் செல்கின்றது. அதற்கு எதிர்ப்புறத்திலே முயல்கள் இரண்டு பாய்ந்து செல்கின்றன. மலைப் பாறைகளிலே தாவிச் சென்ற மானொன்றைப் புலி கௌவிப் பிடிக்குங் காட்சி தெரிகின்றது.

"மா மரங்கள் பூத்திருக்கின்றன. அவற்றிலே தேனருந்தும் வண்டுகள் பிரிவுற்ற காதலர்களின் விரகதாபத்தினாலே நலிவடைந்துள்ளன" என்று வசந்த விலாசங் கூறுகின்றது. வசந்தம் பற்றிய சித்திரங்களிலே தேன் மாந்தும் மதுகரங்கள் வழமையாக வரையப்படும். மலர்களைச் சுற்றிப் பறந்து அவற்றிலிருந்து சொரிகின்ற தேன் துளிகளை அருந்துங் கோலத்தில் வண்டுகள் காணப்படும். இயற்கையானது ஈஸ்வரனின் தோற்றமானது என்று இந்துக்கள் கருதுவர். எனவே, மனிதனின் வாழ்க்கைக்கும் ஏனைய உயிரினங்களினதும் மரஞ்செடி கொடிகளினதும் அனுபவங்களுக்குமிடையில் அதிகமான வேறுபாடுகள் இருப்பதாகக் கொள்வதில்லை. மனிதர்களைப் போல எல்லா உயிரினங்களும் தாவரங்களும் அனுபவங்களைப் பெறுகின்றன என்று கருதப்படும். எனவே, வசந்த காலம் வந்துவிட்டதும் பூவுலகம் முழுவதும் புதுப்பொலிவுடன் விளங்குகின்றது. வண்டுகளின் ஓசையும், குயில்களின் இனிமையான கீதமும், கிள்ளையின் இனிய ஓசையும், மயிலின் அகவலும் வனங்களில் நிறைந்து காணப்படும். கவிவாணர்களின் கற்பனைக்கு இலக்கான மானினங்கள் வனத்திலே இங்குமங்குமாகத் துள்ளியோடித் திரியும். வசந்த விலாசந்துச் சித்திரங்கள் இந்தக் காட்சிகளையும் அவற்றால் இயல்பாக ஏற்படுகின்ற இன்ப உணர்வுகளையும் செம்மை நலத்துடன் சித்திரிக்கின்றன.

திருவாரூர் ஓவியங்கள்

குடவாயில் பாலசுப்பிரமணியம்

ஒரு நீண்ட காலப் பாரம்பரியம் மிக்க ஓவியக் கலையின் கேந்திரங்களான பனமலை, சித்தன்னவாசல், தஞ்சாவூர், திருவரங்கம், திருவாரூர், மதுரை, திருப்புடை மருதூர், கோனேரிராசபுரம், பட்டீச்சரம் போன்ற பல திருக்கோயில்களும், இராமநாதபுரம் அரண்மனை போன்ற இடங்களும் தமிழகத்து ஓவியக்கலையின் சிறப்புக் கலைக்கூடங்களாகத் திகழ்கின்றன. இவ்வரிசையில் ஆரூர் திருக்கோயிலின் ஓவியச் சிறப்புகளை இனிக் காண்போம்.

ஓவியன் சிங்காதனம்

தமிழகத்துத் திருக்கோயில்களிற் பல ஓவியக் கூடங்கள் இருப்பினும், அவற்றை உருவாக்கிய ஓவியர்களைப் பற்றி நாம் அறிய முடியவில்லை. சில இடங்களில் ஓவியர்களின் பெயர்கள் மட்டும் காணப்படுகின்றன. ஆனால் ஆரூரில் ஒரு அற்புத ஓவியக் கூடத்தைப் படைத்த ஒரு தமிழ் ஓவியனை இங்கு நான் உங்களுக்கு அறிமுகம் செய்வதோடு அப்பெருமகனைக் கண்ணாற் காண்பதற்கே உங்களை அழைத்துச் செல்கிறேன்!

17ஆம் நூற்றாண்டின் தஞ்சையைச் சகசியும் பின்னர் முதல் சரபோஜியும் ஆட்சி புரிந்த போது, திருவாரூரில் அம்மன்னர்களின் பிரதிநிதியாகச் சாமந்தர் ஒருவர் பணிபுரிந்தார். அவரது பிரதானியாகப் பணிபுரிந்த செம்மலே சிங்காதனம் என்பான் அப்பெருமகன் ராயசாமந்தனாரின் பிரதானியாக அரசு அலுவல் பார்த்ததோடு, தலைசிறந்த தமிழகத்து ஓவியனாயும் திகழ்ந்து, ஒரு அற்புத ஓவியக் கூடத்தைத் தனது தூரிகைகளால் உருவாக்கி நமக்குத் தந்துள்ளான். இத்தகைய சிறப்புகள் பெற்ற சிங்காதனம் புராண நூல்களிலும், நமது பண்பாட்டுக் கூறுகளிலும் சிறந்த புலமை உடையவன் என்பதை ஆரூர் ஓவியங்கள் மெய்ப்பிக்கின்றன.

17ஆம் நூற்றாண்டில் ஆரூர் திருக்கோயில் எப்படி இருந்தது? வீதிகளில் விழாக்கள் எப்படி நிகழ்ந்தன? ஆரூர் மக்களின் கலாசாரம், அவர்கள் வளர்த்த இயல் இசை கூத்துகள் யாவை? இத்தனையும் நமக்கு கண்முன்னே காட்ட அந்த நூற்றாண்டுக்கே நம்மை அழைத்துச் செல்வதுதான் ஓவியன் சிங்காதனத்தின் தனித்தன்மையாகும்.

தலையில் முண்டாசு, முகத்திலே தாடி மீசை திகழ இடுப்பிலே வெண்துகில் (வேட்டி), உடலெங்கும் திருநீறு, பணிவான கோலம்; இதுவே சிங்காதனத்தின் தோற்றம். சிங்காதனத்தின் தூரிகைகளால் வளம் பெற்று ஆரூரில் அற்புதக் கூடமாகத் திகழ்வது தேவாசிரியன் திருமண்டபம் என்னும் அமைப்பாகும். உள்ளே நுழைந்ததும் மண்டபத்து உட்கூரையான விதானத்திலே சிங்காதனம் படைத்த சொர்க்கபுரியைக் காணலாம். பல காட்சிகளின் கீழே இந்தச் சித்திரம் எழுதுகிற சிங்காதனம் நித்தம் சதா சேவை ராயசாமந்தனார் வாசல் பிரதானி சித்திரவேலை சிங்காதனம் போன்ற வாசகங்களைக் காணலாம். அத்துடன் பலர் இடம்பெறும் ஓவியங்களிற் சிங்காதனம் தனது உருவத்தைக் காட்டத் தான் அணிந்துள்ள உடையிலோ வேட்டியின் மேலோ சிறிய எழுத்துகளிற் சிங்காதனம் என்ற குறிப்பை எழுதியுள்ளமையால் அவ்வோவியனை நாம் பலர் நடுவில் எளிதிற் காண முடிகிறது.

சிங்காதனம் நமக்குத் தந்துள்ள ஓவியக் காவியத்தில் ஐந்து காட்சிகளில் (24, 25, 32, 34, 37) தமது ஓவியத்தையும், அதன் விளக்கத்தையும் தந்துள்ளான். அக்கலைஞனின் ஓவியத்தில் நாயக்கர்கள் கால ஓவியப் பாணியும், முகாலயர்களின் ஓவிய மணமும் தமிழகத்து ஓவியத்தோடு பின்னிப் பிணைந்து மிளிர்கின்றது. தியாகராஜ சுவாமியின் புராணம், ஆரூரின் விழாக்கள், வாண வேடிக்கைகள், அணிகலன்கள், ஆடைகள், இசைக்கருவிகள், இசைக்கலைஞர்கள், ஆடற்கலையின் முத்திரைகள் போன்ற பலவும் சித்திரங்களாய் விளங்குகின்றன.

தேவாசிரிய மண்டபத்தின் தென்புற வாயிலை ஒட்டிய இரண்டாவது அங்கணத்தில் (பிரிவில்) முதலாவது காட்சி துவங்குகிறது.

அழகிய சிம்மாசனத்திலே குரங்கு முகம் உள்ள அரசனொருவன் அமர்ந்திருக்கிறான். அவனது பெயர் முசுகுந்தச் சக்கரவர்த்தி என்பதைக் கீழே உள்ள விளக்கத்தால் அறியலாம். இம்மன்னவனின் பின்பு ஒன்பது

திருவாரூர் ஓவியங்கள்



திருவாரூர்
தியாகேசர் கோயில்
நாயக்கர்கால
ஓவியம்
நன்றி :
இந்தியா–இலங்கை
நிறுவனம்
2001



திருவாரூர்
தியாகேசர் கோயில்
நாயக்கர்கால
ஓவியம்
நன்றி :
இந்தியா–இலங்கை
நிறுவனம்
2001



திருவாரூர்
தியாகேசர் கோயில்
நாயக்கர்கால
ஓவியம்
நன்றி :
இந்தியா–இலங்கை
நிறுவனம்
2001



திருவாரூர்
தியாகேசர் கோயில்
நாயக்கர்கால
ஓவியம்
முகுகுந்தச்
சக்கரவர்த்தி
நன்றி :
இந்தியா–இலங்கை
நிறுவனம்
2001



திருவாரூர்
தியாகேசர் கோயில்
நாயக்கர்கால
ஓவியம்
சம்பாகரனுக்கு
எதிரான போர்
நன்றி :
இந்தியா–இலங்கை
நிறுவனம்
2001



திருவாரூர்
தியாகேசர் கோயில்
நாயக்கர்கால
ஓவியம்
நன்றி :
இந்தியா–இலங்கை
நிறுவனம்
2001



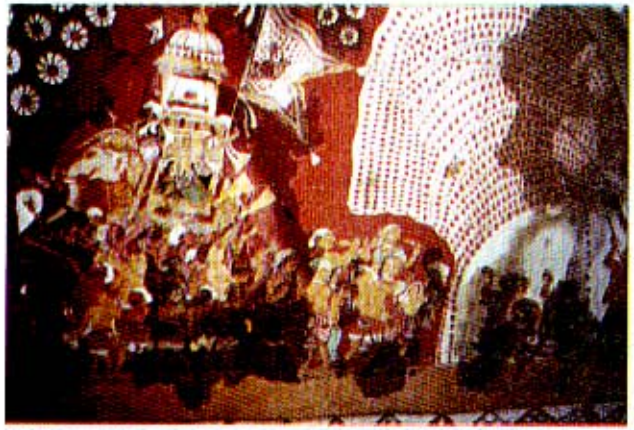
திருவாரூர் ஓவியம்
நன்றி :
இந்தியா–இலங்கை
நிறுவனம்
2001



திருவாரூர் ஓவியம்
நன்றி :
இந்தியா–இலங்கை
நிறுவனம்
2001



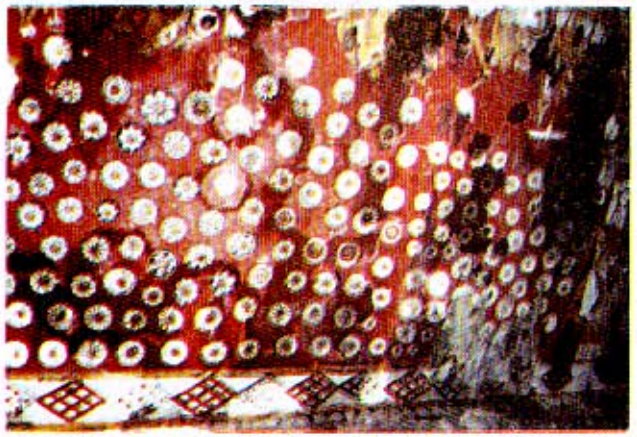
திருவாரூர் ஓவியம்
நன்றி :
இந்தியா–இலங்கை
நிறுவனம்
2001



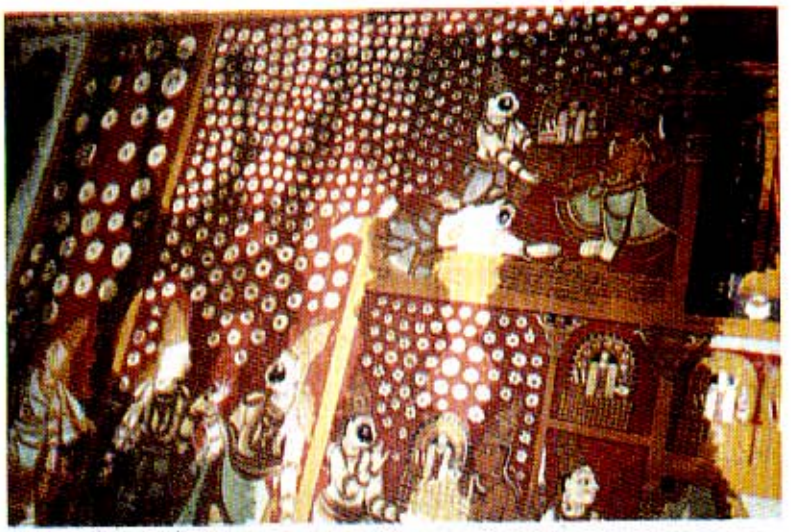
திருவாரூர் ஓவியம்
நன்றி :
இந்தியா–இலங்கை
நிறுவனம்
2001



திருவாரூர் ஓவியம்
நன்றி :
இந்தியா–இலங்கை
நிறுவனம்
2001



திருவாரூர் ஓவியம்
நன்றி :
இந்தியா–இலங்கை
நிறுவனம்
2001





திருவாரூர் ஓவியம்
நன்றி : இந்தியா–இலங்கை நிறுவனம் 2001

திருவாரூர் ஓவியங்கள்







திருவாரூர் ஓவியங்கள்







வீரர்கள் கையில் வாளேந்தி அமர்ந்திருக்கிறார்கள். இவ்வாறு கொலுவீற்றிருக்கும் மன்னவன் முன்பு கட்டியங்காரன் ஒருவன் வந்து நிற்கிறான். அழகிய இக்காட்சிக்கும் கீழே மேல்வருமாறு தமிழில் எழுதப்பட்டுள்ளது:

"கோசலையினோடு அயோத்தியாபுரிப் பட்டினத்திலே முசுகுந்தச் சக்கரவர்த்தி நவவீராள் ஒன்பது பேரும் சுப்பிரமணியசுவாமி அனுக்கிரகத்தினாலே முசுகுந்தச் சக்கரவர்த்திக்கு தம்பி மார்களாய் இருக்க இப்படி வெகுகாலம் பரிபாலனம் பண்ணிக் கொண்டு கொலுவாயிருக்கையிலே தேவேந்திரன் வாலாசுரனை(ச்) சங்காரம் பண்ணுவதற்காக முசுகுந்தனை அழைத்து வாருங்கள் என்று சொன்ன பிரகாரம் கட்டியங்காரன் வந்து முசுகுந்தச் சக்கரவர்த்தியை அழைக்குறது இவ்விடம்".

கொலு வீற்றிருக்கும் முசுகுந்தச் சக்கரவர்த்தியின் முன்னே நாடகசாலைக் காட்சி உள்ளது. ஒரு மரம் போன்ற காட்சிக்கு முன்னே ஆரணங்கு ஒருத்தி ஆடுகிறாள். நட்டுவக்காரன் கையில் தாளத்துடன் குனிந்து நட்டுவம் சொல்லுகிறார். மிருதங்கம் அடிப்பவர் தனது தாளக்கருவியை மாட்டிக்கொண்டு தாளமிடுகிறார். பின்னாற் பாடும், தாளமிடும் ஆண்களும் பெண்களும் நிற்கின்றனர். முசுகுந்தன் காணும் இந்நாட்டியக் காட்சியின் கீழே முசுகுந்தச் சக்கரவர்த்தியினுடைய நட்டுவர் முட்டுக்கார நாடகசாலை என எழுதப்பட்டுள்ளது.

நாட்டியக் காட்சியினை அடுத்து அலங்கரிக்கப்பட்ட தேர் ஒன்றுள்ளது. அதில் முசுகுந்த சக்கரவர்த்தியும் நவ வீரர்கள் ஒன்பது பேரும் அமர்ந்துள்ளனர். இது தேவேந்திரனின் வேண்டுகோளைக் கட்டியக்காரன் மூலம் அறிந்து தேவலோகம் புறப்படும் காட்சியாகும்.

குதிரைகள் பூட்டப்பட்டுள்ள முசுகுந்தனின் தேருக்கு முன்பாக யானைப்படை அணிவகுத்து நிற்கிறது. யானைகள் போர்க்களத்திற்குத் தயாராக அலங்கரிக்கப்பட்டுள்ளன. போர் வீரர்கள் வாளும் கேடயமும் ஏந்தி யானை மீது அமர்ந்துள்ளனர். வீரர்களின் முகங்கள் பெரும் போரைச் சந்திக்கச் செல்லும் பெருமித உணர்வோடு காணப்படுகின்றன.

யானைப் படைக்கு முன்பு குதிரைப் படை வரிசையாக அணிவகுத்து நிற்கிறது. குதிரையின் மீது அமர்ந்துள்ள வீரர்கள் போரினைச் சந்திக்கத் தயாராக உள்ளனர். குதிரைப் படைக்கு முன்பு வரிசை வரிசையாகக்

காலாட்படை வீரர்கள் நிற்கின்றனர். ஒரு வரிசையினர் வாளும் கேடயமும் ஏந்தி நிற்கின்றனர். இன்னொரு வரிசையினர் ஈட்டிகள் தாங்கியுள்ளனர்.

இவ்வாறான காட்சியின் கீழே "ரத கெச துரக பதாதியுடனே முசுகுந்தச் சக்கரவர்த்தி தேவேந்திரனுக்காக வாலா அசுரனைச் சங்காரம் பண்ணுவதற்காகப் போகிறது. இதற்குக் கீழ் தேவேந்திரனும் முசுகுந்தனும் சந்திப்பது" என்று எழுதப்பட்டுள்ளது. போர்ப்படையின் அலங்காரமும் கருவிகளும் மராட்டியர் காலப் போர்ப்படையின் அம்சங்கள் எல்லாவற்றையும் அப்படியே பிரதிபலிக்கின்றன.

தென்புறம் இரண்டாம் அங்கணத்தில் துவங்கிய இக்காட்சி தொடர்ந்து தென்புறம் முதல் அங்கணத்திலே தொடர்கிறது.

குதிரை பூட்டிய தேரிலே தேவேந்திரன் அமர்ந்துள்ளான். நான்கு கரங்களுடன் உள்ள தேவேந்திரனின் கையில் வச்சிரப்படை உள்ளது. அவனது தேருக்கு முன்பு தேவர்படை அணிவகுத்துப் படைக்கலங்களுடன் நிற்குங் காட்சி உள்ளது. இப்பகுதிக்குக் கீழே எழுதப்பட்டுள்ள காட்சி விளக்கங்களில் எழுத்துக்கள் மறைந்துள்ளதால் அவற்றைப் படிக்க முடியவில்லை. தேவேந்திரனும் தேவர்களும் அணி வகுத்து நிற்க அதற்கு முன்பு எதிர்த்திசையில் அசுரர்படை ஆயுதங்களுடன் அணி வகுத்து நிற்கிறது. இக்காட்சியின் கீழ்,

"வாலாசுரம் திரினித்தம் ஆரம்பிக்கிறது இவ்விடம்" என்று எழுதப்பட்டுள்ளது.

அசுரர் படைக்குப் பின்னால் வாலாசுரன் குதிரைகள் பூட்டிய தேரில் அமர்ந்திருக்கிறான். கீழே வாலாசுரன் அமர்ந்துள்ள காட்சியின் விளக்கம் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது.

இதனை அடுத்து இதே காட்சியின் பிறிதொரு செயல் நிலை விளக்கப்பட்டுள்ளது. தேரில் உள்ள வாலாசுரன் தேவேந்திரனை வில்லால் தாக்குவதும் அவனது அரக்கர் படையினர் தேவர்களைப் பாய்ந்து தாக்கும் காட்சியும் உள்ளன.

தென்புற வாயிலை ஒட்டிய இரண்டு நடைகளிற் கிழக்கு மேற்காகத் தொடரும் இக்காட்சித் தொகுப்பு பின்பு இம்மண்டபத்தின் கீழ்த்திசையில் இரண்டாம் நடையிலே தென்புறம் துவங்கி வடக்காகச் செல்கிறது.

இதன் தென்புறம் தேவேந்திரன் தேரிலும், முசுகுந்தன் வெள்ளை யானையின் மீதும் நின்று கொண்டு எதிர்ப்புறம் தேரில் இருந்துகொண்டு இவர்களைத் தாக்கும் வாலாசுரனை வில்லால் தாக்குகின்றனர். வாலாசுரனும் வில்லினாலே தாக்குகிறான். தேவேந்திரனிடம் இருந்து புறப்படும் அம்புகளில் செயம் என்றும் வாலாசுரன் விடும் அம்புகளில் அவசெயம் என்றும் எழுதப்பட்டுள்ளது.

தேவேந்திரனும் முசுகுந்தனும் ஒரு புறமும், வாலாசுரன் எதிர்ப்புறமும் தாக்க, இவர்களுக்கிடையே உள்ள நீண்ட இடைவெளியில் தேவர் படைகளுக்கும் அசுரர் படைகளுக்குமிடையே மிக உக்கிரமான போர் நடைபெறுகிறது. முசுகுந்தனின் வீரர்களும் போர்க்களத்தின் இடையே தாக்குங் காட்சி பயங்கரமானது. இற்று விழும் தலைகளும் கால்களும் ஏராளம். எங்கும் குருதி மயம். தேவேந்திரனின் தேரில் வச்சிரக்கொடி பறக்கிறது. வாழை மரங்கள் கட்டப்பட்டுள்ளன. முசுகுந்தன் அம்பாரியில் அமராமல் யானையின் மேல் ஒரு காலை முன்பக்கமாக மடித்தும், மறுகாலைப் பின்பக்கமாக நீட்டியும் உட்கார்ந்த வண்ணம் வில் எய்யும் காட்சி குறிப்பிடத்தக்கது.

முதல் காட்சியில் யானை மீது இருந்த முசுகுந்தன் கீழே இறங்கி ஒரு கையில் குத்துவாளும் மறுகையில் நீண்ட வாளும் கொண்டு வாலாசுரனைத் தாக்குகிறான். இதற்குக் கீழே தேவேந்திரன் ஒரு கையால் வில்லைத் தரையில் ஊன்றியும், மறுகையில் உள்ள வச்சிராயுதத்தைத் தலைக்கு மேல் உயர்த்தியும் நின்று கொண்டு மற்ற இரு கரங்களிற் குத்துவாளும் வச்சிரமுங் கொண்டு வாலாசுரனின் உடலிற் குத்துவதும், தாக்குண்ட வாலாசுரன் இறந்து வீழ்தலும் காட்டப்பட்டுள்ளது. காட்சி விளக்கமாக வாலாசுரன் சம்ஹாரம் விளக்கப்பட்டுள்ளது.

வாலாசுரனைச் சம்ஹாரம் செய்த தேவேந்திரனும் முசுகுந்தனும் எதிர் எதிரே நிற்கின்றனர். இருவரும் வில்லைத் தரையில் ஊன்றியும், மறுகையில் வாள் ஏந்தியும் உள்ளனர். இந்திரனின் மற்ற இரு கரங்களில் வச்சிராயுதம் உள்ளது. பெருவெற்றியடைந்த இருவர் தலைக்கு மேலே மேக மண்டலம் போன்று வரையப்பட்டுள்ளது. அதிலிருந்து கொண்டு மகிழ்ச்சிப் பெருக்கால் தேவர்கள் மலர் தூவும் அரிய காட்சி காணப்படுகிறது.

தேவேந்திரன் தேரில் அமர்ந்து கொண்டு புறப்படுதல் தேரில் உள்ள திண்டிற் சாய்ந்து கொண்டு வெற்றிக் களிப்பினாற் செல்லும் காட்சியாகும்.

தேவேந்திரன் தேருக்கு முன்பு வெள்ளை யானையின் மீது உள்ள அழகிய அம்பாரியில் முசுகுந்தன் அமர்ந்துள்ளான். அவனுக்கு இருபுறமும் இருவர் நின்று கொண்டு முறையே சாமரமும் விசிறியும் வீசுகின்றனர். யானையும் தேவலோகம் நோக்கிச் செல்கிறது.

முசுகுந்தன் யானைக்கு முன்பு ஒன்பது வீரர்களும் ஒன்பது வண்ண வண்ணக் குதிரைகளின் மீது எதிர்கொண்டு செல்கின்றனர். குதிரைகள் முன் கால்களைத் தூக்கிப் பாய்ந்து கொண்டு செல்கின்றன. குதிரை வீரர்களின் உடல் ஆடையிலோ குதிரையின் மீதோ மேற் குறித்த வீரர்களின் பெயர்கள் எழுதப்பட்டுள்ளன. முதலாவதாகப் பச்சை வண்ணக் குதிரையின் மீதேறிச் சாம்பல் வண்ணத்தில் வீரபாகு தேவர் காணப்படுகிறார். அவரை அடுத்து மஞ்சள் குதிரையில் வீரமகேந்திரனும், சிவப்புக் குதிரையில் வீரகேசரியும், கருப்புக் குதிரையில் வீரமகேசனும், சிவப்புக் குதிரையில் வீரபுத்திரனும், மஞ்சள் குதிரையில் வீரராட்சதனும், சாம்பல் வண்ணக் குதிரையில் வீரமார்த்தாண்டனும், மற்ற இரு குதிரைகளில் இரு வீரர்களும் புறப்பட்டுச் செல்கின்றனர்.

முசுகுந்தன், தேவேந்திரன், நவவீரர்கள் ஆகியோர் தேவலோகத்தை அடைந்து அங்கே நிற்கிறார்கள். ஒரு பெண் தீபத்தட்டைக் கொடுக்க, தேவலோகப் பெண்ணான அரம்பை அத்தட்டை ஏந்தி வெற்றி பெற்ற இவர்கள் முன்பு ஆரத்தி எடுக்கிறாள். அரம்பையின் கீழே அரம்பை என்று எழுதப்பட்டுள்ளது.

இதனை அடுத்துள்ள காட்சி இரண்டு பகுதிகளாக மேலும் கீழும் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. மேலே, முசுகுந்தனும் மற்ற ஒன்பது வீரர்களும் ஒரு புறம் அமர்ந்திருக்க எதிர்ப்புறம் தேவேந்திரனும், மற்றத் தேவன் ஒருவனும் அமர்ந்துள்ளனர். தேவேந்திரன் முசுகுந்தனுக்கு மாலை ஒன்றை அணி விக்கின்றான். இக்காட்சியின் அருகில் தேவேந்திரன் முசுகுந்தனுக்கு பரிசாக மாலை கொடுக்கும் இவ்விடம் அரமனை உப்பரிகை என்று எழுதப்பட்டுள்ளது.

இக்காட்சியின் கீழே வெள்ளைப் புடவையும் முக்காடும் இட்ட பெண் நிற்க, தேவேந்திரன் அப்பெண்ணின் கால்களில் வீழ்ந்து வணங்குகிறான். பெண்ணின் அருகே அநீதியம்மன் என்று குறிக்கப்பட்டுள்ளது.

அடுத்து மேற் பகுதியில் ஒரு காட்சியும் கீழே இரண்டு காட்சிகளும் உள்ளன. மேற் பகுதியில் தேவசிங்காதனத்தில் தியாகராஜர் திருவுருவம் இருக்க, தேவேந்திரன் அமர்ந்து பூஜை செய்கிறான். அருகே முசுகுந்தன்

நின்று கொண்டு தியாகராசரை வணங்கும் காட்சி உள்ளது. இதனருகில் தேவேந்திரன் முசுகுந்தனுக்கு அனேகம் உபசாரத்துடனே வேதபானமும் பண்ணுவித்து முன் வார கலியுடனே என்று விளக்கப்பட்டுள்ளது. கீழே முதற் பகுதியில் முசுகுந்தன் திண்டிலே தலைவைத்துத் தூங்குகிறான். அவனது கனவு கருப்பு வண்ணப் பின்னணியில் தியாகராசர் தோன்றி முசுகுந்தனுக்குச் செய்திகள் கூறும் காட்சி உள்ளது.

இதனை அடுத்துத் தேவேந்திரன் அமர்ந்து கைதூக்கி அனுக்கிரகிக்க முசுகுந்தன் பணிவாக எதிரே நிற்கிறான்.

பூலோகத்திலே தியாகராசர் பிரசன்னமாதல்

முசுகுந்தன் அமர்ந்திருக்க எதிரே திண்டிற் சாய்ந்த வண்ணம் தேவேந்திரனும் தேவர்களும் அமர்ந்துள்ளனர். இக்காட்சிக்குக் கீழாகத் திருப்பாற்கடல் உள்ளது. அதில் ஐந்தலை அரவின் மேல் மகாவிஷ்ணு திருமகளுடன் அமர்ந்துள்ளார். பாற்கடலில் மீன்கள் நீந்துகின்றன. திருமாலின் முன்பு முசுகுந்தன் கைகூப்பி வணங்கி நிற்கிறான். வெண்மை வண்ணத்தில் உள்ள திருப்பாற் கடலில் திருபால் கடல் என எழுதப்பட்டுள்ளது.

இந்தப் பகுதியில் ஆறு காட்சிகள் இடம்பெற்றுள்ளன. முதலாவதாகத் தியாகராசர் திருமேனி இரத்தின சிம்மாசனத்தில் வைக்கப்பட்டுள்ளது. அதிலே தியாகராசரின் உடல் முழுவதும் மாலை, ஆபரணங்களால் மறைக்கப்பட்டுள்ளது. அருகில் உள்ள அம்மனின் உடல் தனியாகத் தெரியும் வண்ணம் உள்ளது. இக்காட்சியின் அருகிலே குரு பாதமே துணை, தியாகராசரே துணை, சகல செனங்களும் நித்தம் சதா சேவை என்றெல்லாம் எழுதப்பட்டுள்ளது. இதற்குக் கீழாகத் தேவேந்திரன் நான்கு கரங்களுடன் நிற்கிறான். அவனுக்கு எதிரில் விஸ்வகர்மா கையிலே கோலும், ஜல கெண்டியும் பிடித்துக்கொண்டு நிற்கிறார். அவர்களுக்குக் கீழே முறையே தேவேந்திரன், விசுவகர்மா என்று எழுதப்பட்டுள்ளது.

அதனை அடுத்து விஸ்வகர்மா கையிற் கோலும் ஜல கெண்டியும் கொண்டு நிற்கிறார். அவரது தலைக்கு மேலே தியாகராச சுவாமி சிலை உள்ளது. அதனருகில் அதைப் போன்ற மேலும் நான்கு சிலைகள் உள்ளன. அவ்வாறு உள்ள சிலைகளை இந்திரனிடம் விஸ்வகர்மா கொடுக்கிறார்.

இதனருகில் விசுவகர்மா தியாகராசரைப் போல ஆறுவிடங்க மூர்த்தியை அடிச்சு தேவேந்திரன் கையில் கொடுக்கிறது இவ்விடம் என்று விளக்கம் சொல்லப்பட்டுள்ளது.

விசுவகர்மா அடித்துக் கொடுத்த விடங்க மூர்த்தியைத் தேவேந்திரன் எடுத்து முசுகுந்தனிடம் நீட்ட, முசுகுந்தன் ஒரு கரத்தால் விடங்க மூர்த்தியைத் தாங்கிக் கொண்டு, உண்மையான விடங்க மூர்த்தி இதுவல்ல என மறு கரத்தால் மறுத்துக் கூறும் காட்சி எழிலோவியமாக மின்னுகிறது.

இக்காட்சிக்கு நேர் மேலே முசுகுந்தனின் இரண்டு நிலைகள் ஒரே படத்திற் காட்டப்பட்டுள்ளன. தேவேந்திரன் தியாகராச மூர்த்தியை எடுத்து வழங்க முசுகுந்தன் அவனது காலில் வீழ்ந்து வணங்குகிறான். பின்பு எழுந்து தேவேந்திரன் அளிக்கும் மூர்த்தியைத் தன் இரு கரங்களையும் நீட்டி வாங்குகிறான். இங்கு கீழ் வீழ்ந்து வணங்குதல், எழுந்து வாங்குதல் ஆகிய இரண்டும் ஒரே காட்சியில் இரண்டு உருவங்களாக இடம் பெற்றுள்ளன. அதன் கீழ் விசுவகர்மாதியடித்து கொடுத்த மூர்த்தியை ஆறு மூர்த்தியும் அல்ல என்று சொன்ன படியினாலே தேவேந்திரன் தியாகராசரை தானே எழுந்தருளப்பண்ணி கொடுக்கும் போது தியாகராசரை முசுகுந்தன் முன்பு சொன்னபடி அடையாளமும் கண்டு அனேக சந்தோஷத்தை யடைந்து நமசுகரித்துத் தியாகராசரை முசுகுந்தன் வாங்குறது யிவடம் - தியாகராசரே துணை - என்று காட்சி விளக்கம் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது.

அதனை அடுத்து முசுகுந்தன் விசுவகர்மாவை அழைத்து பூலோகத்திற்குச் சென்று எங்கு தியாகராசரை வைக்கலாம் என்று பார்த்து வரும்படி கூறும் காட்சி எழில் ஓவியமாகத் திகழ்கிறது.

முசுகுந்தனின் விருப்பப்படியே விசுவகர்மா கையிற் கோலும் ஜல கெண்டியும் ஏந்திப் பூலோகத்திற்குச் செல்லும் காட்சி உள்ளது. இவை அனைத்தின் விளக்கங்களும் கீழே எழுதப்பட்டுள்ளது.

திருவாரூர்க் கோயில்

பூலோகத்திற்குப் புறப்பட்ட விசுவகர்மா திருவாரூர் கோயிலின் நடுவில் துலாக் கோலுடன் அமர்ந்துள்ள காட்சியே இதுவாகும். இவ் ஓவியம் மிகச் சிறப்புடைய ஒன்றாகும். ஆரூர் கோயிலின் வரைபடம் முழுவதுமாக உள்ளது. எல்லாக் கோபுரங்களும், திருமதில்களும், பிரகாரங்களும் உள்ளன. நடுப்பகுதியில் வான்மீகரின் கோயில் சிவலிங்கத்துடன் உள்ளது. அதை ஒட்டிய கோயில் ஒன்று உள்ளே தெய்வம் ஏதும் இல்லாமல் உள்ளது.

பிரகாரத்தில் உள்ள எல்லாக் கோயில்கள், மண்டபங்கள், கிணறுகள் எல்லாம் வரையப்பட்டுள்ளன. கோயில்களில் முறையே அசலேசம், அனந்தீசம், ஆடகேசம், கமலையம்மன், சித்தீசுரம் என்றெல்லாம் எழுதப்பட்டுள்ளது. வன்மீகநாதரின் அருகில் அமர்ந்த நிலையில் உள்ள அம்மன் சிலையும், கமலாம்பாள் திருக்கோயிலினுள் கால்மேல் கால்வைத்த வண்ணம் தவம் கொண்டுள்ள அம்மனின் உருவமும் வரையப்பட்டுள்ளது. அவை தற்போது புற்றிடங்கொண்டார் சன்னதியில் உள்ள சோமகுலாம்பிகை செப்புத் திருமேனி போன்றும் கமலாம்பாள் திருக்கோயிலின் மூல அம்மன் போன்றும் அப்படியே ஓவியத்திற் காணப்படுகின்றன.

ஆரூர் திருக்கோயிலின் நடுவமர்ந்துள்ள விசுவகர்மாவின் கையில் துலாக்கோல் (தராசு) ஒன்று உள்ளது. அதன் ஒரு தட்டு கீழும், மறுதட்டு மேலும் உள்ளது. எடை மிகுதியாற் கீழே இறங்கியுள்ள தட்டில் திருவாரூர் என்றும் மறுதட்டில் பூமண்டலம் என்றும் விசுவகர்மாவின் கீழ் விசுவகர்மா என்றும் எழுதப்பட்டுள்ளது.

தேவலோகத்தில் உள்ள தியாகராசரை பூலோகத்திலே தாபிக்கத் திருவாரூரே சிறந்த இடமென விசுவகர்மா எடைபோட்டுத் தேர்ந்தெடுப்பதே இக்காட்சியாகும். திருவாரூர் திருக்கோயில்தான் சிறந்த இடம் எனக்கண்டு கொண்ட விசுவகர்மா திரும்பத் தேவலோகம் செல்லுகிறார். கையிலே கோலும், ஜல கெண்டியும் உள்ளன. கீழே காட்சி விளக்கமும் உள்ளது.

தேவலோகத்திலே காத்து நிற்கும் முசுகுந்தனிடம் சென்று திருவாரூர்தான் தியாகராசரை வைக்கச் சிறந்த இடம் என விசுவகர்மா கூறும் காட்சி எழிலோவியமாகப் பரிமளிக்கிறது.

மிகப் பெரிய தேரின் நடுவில் உள்ள உயர்ந்த மேடையிலே தியாகராசரை வைத்து, மற்ற ஆறு விடங்கர்களையும் தேரில் அலங்கரித்து, நான்கு குதிரைகள் பூட்டிப் பூலோகத்துக்குப் புறப்படுகின்றனர். மூன்று தேவர்கள் விண்ணிலிருந்து பூமாரி பொழிகின்றனர்.

பூலோகம் செல்லும் தேரின் முன்பு வட்டம் வட்டமாக மலைகள் காண்பிக்கப்பட்டுள்ளன. மலைகளுக்குப் பின்பு ஒரு கோயிலிற் சிவலிங்கம் உள்ளது. மலைகளின் மேல் நல்லூர் ஆண்டார், கவுநாகபறுவதம் என்று தேவநாகரியிலும் எழுதப்பட்டுள்ளது.

முசுகுந்தனும், மன்னன் ஒருவனும் தியாகராச மூர்த்தியைக் கைகளிலே தாங்கி நிற்க, மற்ற ஒன்பது வீரர்களும் ஆறு விடங்கர்களைத் தாங்கவும் பல தேசத்து ராசாக்கள் எல்லாம் வணங்கி நிற்க, வண்ண வண்ணக் குடைகள், சாமரங்கள், தோரணங்கள் பிடிக்கப்பட, கொம்பு, மத்தளம் முழங்க, மிகுந்த ஆரவாரத்தோடு தியாகராசரை எடுத்து வலம் வரும் காட்சி அற்புதமாகப்

படைக்கப்பட்டுள்ளது. அதன் கீழ் தியாகராச சுவாமியார் தேவலோகத்தை விட்டு பூலோகத்துக்கு முசுகுந்தனிடமாய் நல்லூரிலே வந்த பின்பு தியாகராச சுவாமியானார்த்தத்தை விட்டு சகல தாவதிகளும் ஐம்பத்தாறு தேசத்து ராசாக்களும் அனேகம் உபசாரம் பண்ணத் தக்கதாக முசுகுந்தனும் நவவீராளும் எழுந்தருளப் பண்ணிக் கொண்டு அனேக உபசாரத்துடனே திருவாரூர் பிரதச்சனமாக வந்து இவ்விடம் திருவாரூர் பட்டணம் இதற்கு வடக்கு ஆலயம். குருபாதமே துணை. இந்தச் சித்திரம் எழுதுகிற சிங்காதனம் நித்த சதா சேர்வை- என்று எழுதப்பட்டுள்ளது.

பூலோகம் வந்த தியாகராச சுவாமியின் முதல் காட்சியான இவ்வோவியத்தில் அடுத்த ஓவியம் இன்னது என்று (ஆலயம்) குறிப்பிடப்பட்டுள்ளதோடு, ஓவியம் வரைந்த சிங்காதனம் என்பவனின் பெயரும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இவன் இறைவனை வணங்குவதாகக் (னித்தசதா சேர்வை) குறிப்பிட்டுக் கொள்கிறான்.

திருவாரூர் ஆலயத்தின் காட்சி

திருவாரூர் ஆலயத்தின் வரைபடம் உள்ளது. முன்பு கண்டது போன்றே கோயில் அமைப்புக் காணப்பட்டாலும் தியாகராசர் கோயிலில் திருமேனி இடம் பெற்றுள்ளது. வன்மீகநாதருடைய திருக்கோயிலிற் சிவலிங்கமும், சோமகுலாம்பிகையின் திருவுருவமும் உள்ளது. தியாகராசர் கோயிலிலே தியாகராசர் திருமேனி இடம்பெற்றுள்ளது. வாசலின் முன்பு முசுகுந்தனும், மன்னன் ஒருவனும் நின்று கைகூப்பி வணங்குகின்றனர். மற்ற ஆறு விடங்கர்களும் இத் திருக்கோயிலில் வைக்கப்பட்டுள்ளனர். வானத்திலிருந்து தேவர்கள் பூமாரி பொழிகின்றனர். கீழே மன்னர்கள் பலர் வணங்குகின்றனர். திருவாரூரின் மற்றத் திருக்கோயில்களும், ஈசான திசை நோக்கியுள்ள கமலாம்பாள் சன்னதியும் காட்டப்பட்டுள்ளது. இக்காட்சிக்குக் கீழே செட்டியார் ஒருவரும் அவரது மனைவியும் வணங்குகின்றனர். அவர்களுக்கு அருகில் கெங்கையமா சண்முகச்செட்டியார் சதா சேர்வை என்று எழுதப்பட்டுள்ளது.

கோயிலின் வடபுறம் வானத்திலிருந்து நான்முகன், திருமால், பதஞ்சலி முனிவர், வியாக்கிரபாதர், மற்றும் முனிவர்கள் சிலர் திருவாரூர் கோயிலில் வீற்றிருக்கும் தியாகராசரை வணங்கி நிற்கின்றனர். இவர்களுக்குக் கீழே வரிசையாகச் சில அடியவர்கள் வணங்கி நிற்கின்றனர். ஒவ்வொரு நபர்களுக்கும் கீழ் அவரவர்கள் பெயர்கள் எழுதப்பட்டுள்ளன:

அகோர தம்பிரான் நித்த சதா சேவை, சமயல்வ வைத்தியநாதர் நித்தசதா சேவை, அருனாசலம்பிள்ளை நித்த சதா சேவை, சித்திரவேலை சிங்காதனம் நித்த சதா சேவை என்னும் மொழித்தொடர்கள் எழுதப்பட்டுள்ளன.

இவ்வோவியக் காட்சியிற் குறிப்பிடத்தக்க அம்சமாக தியாகராச சுவாமி திருவாரூர் கோயிலினுள் எழுந்தருளுவதும், இம்மண்டபத்தில் இப்புராண ஓவியத்தை வரைந்த ஓவியரான சித்திரவேலை சிங்காதனத்தின் உருவப்படமும் உள்ளன. இதற்கு முன்பு உள்ள காட்சியொன்றிலே சிங்காததனத்தின் பெயர் எழுதப்பட்டுள்ளது. ஆனால், அவனது உருவம் ஓவியமாக முதன் முதலில் இடம் பெற்றுள்ளது இப்பகுதியிலேதான்.

இக்காட்சி திருவிழா துவக்கம் ஆவதைக் குறிப்பிடும் வண்ணம் அமைந்துள்ளது. தியாகராச சுவாமியைப் பல்லக்கில் வைத்துத் தூக்கி வருகிறார்கள். தேவர்கள் பூமாரி பொழிகின்றனர். சூரியன், பிறைச்சந்திரன் போன்றவை வானத்தில் உள்ளன. கோயிலின் முன்பு கொடிக்கம்பம் என்று எழுதப்பட்டுள்ளது. குருக்கள் (சிவாச்சாரியர்) ஒருவர் ரிஷபக் கொடி ஒன்றை ஏற்றுகிறார். இதனை அடுத்துள்ள ஓவியம் ஒன்று துவஜாரோகணம் என்று குறிப்பிடுகின்றது. முசுகுந்தனும், மற்ற மன்னர்களும் கூப்பிய கரங்களுடன் பவனி வரும் தியாகராச சுவாமிக்கு முன்பு வருகின்றனர். பண்டாரம் ஒருவருடைய தலையில் பரிவட்டம் கட்டப்படுகிறது. அருகே தம்பிரான் பரிவட்டம் கட்டிக் கொள்கிறது என்று எழுதப்பட்டுள்ளது. கொடிக்கம்பத்தின் அருகில் ஒருவன் தலையில் நிவேதனம் உள்ள தட்டைச் சுமந்து வருகிறான். தாரை, கொம்பு, மத்தளம் போன்றவை முழுங்கப்படுகிறது. வான் மண்டலத்திலிருந்து தேவர்கள் தியாகராசரை வணங்கி நிற்கின்றனர். கோயில் முழுவதும் விழாக்கோலமாக உள்ளது.

சண்டிகேசுவரர் கோயில் ஒன்றுள்ளது. அதில் சண்டிகேசுவரர் சன்னிதி என்று எழுதப்பட்டுள்ளது. சண்டிகேசுவரர் சிலை ஒன்று அலங்கரிக்கப்பட்டு, அதனைப் பவனியாகச் சுமந்து வருகின்றனர். முசுகுந்தன் கைகட்டிக் கொண்டு நிற்கிறான். அருகே பண்டாரம், மன்னர்கள் மற்ற மக்கள் அனைவரும் வணங்கி நிற்கின்றனர். அழகிய குடைகளும், தோரணங்களும், தீவட்டிகளும் பிடிக்கப்பட்டு ஊர்வலம் புறப்படுகிறது.

ஐயனார் கோயிலும் காளி கோயிலும்

ஐயனார் கோயில் ஒன்றுள்ளது. அதில் ஐயனார் பூரணி, புஷ்கலை என்ற இரு தேவியர்களுடன் அமர்ந்துள்ளார். அதன் அருகே காளி தேவியின் கோயில் ஒன்றுள்ளது. அதில் தேவி எட்டுக் கரங்களுடன், தரையில் அரக்கன் ஒருவனை மிதித்துச் சூலத்தாற் குத்தும் கோலத்தில் அமர்ந்துள்ளாள். கையில் மணி, கேடயம், திரிசூலம், உடுக்கு, குத்துவாள், நாகம் போன்றவை உள்ளன. இக்காட்சியின் கீழே முசுகுந்தனும் மற்ற அடியார்களும் நிற்கும் கோலம் உள்ளது.

இவை திருவிழாக்கள் நடக்கும் போது எல்லைத் தெய்வங்களான அய்யன், பிடாரி போன்றவைகளுக்குப் பூஜை செய்யப்படுவதைக் குறிப்பிடும் வண்ணம், விழா தொடங்கும் காட்சியினூடே படைக்கப்பட்டுள்ளது குறிப்பிடத்தக்க அம்சமாகும்.

திருவிழாவும் சுற்றுலாவும்

சுப்பிரமணிய சுவாமியின் சிலை வள்ளி தெய்வானையுடன் படி சட்டத்தில் அலங்கரிக்கப்பட்டு வீதிவலம் வருவதற்கு எடுத்து வரப்படுகிறது. அருகே விநாயகர் உருவச்சிலையும் எடுத்து வருகிறார்கள். வண்ண வண்ணக் குடைகள், தீவட்டிகள் போன்றவை அடியவர்களாற் சுமந்து வரப்படுகின்றன. இக்காட்சியின் கீழ் தியாகராச சுவாமியார் திருவிழாவுக்காக விக்னேஸ்வரர், சுப்ரமணிய சுவாமியும், சண்டேஸ்வரரும் வீதிப்பிரதட்சினம் வருகிறது. இவ்வடம் துசாரோகண முதல் ஏழு நாள் பிள்ளையார் திருவிழா - தியாகராசரே துணை என்று எழுதப்பட்டுள்ளது.

இவ்வாறு இறை உருவங்கள் பவனியாக எடுத்து வரும் போது வீதியிற் பெண் ஒருத்தி நாட்டியம் ஆடுகிறாள். முதியவர் ஒருவர் தாளமிடுகிறார். தவில், நாதஸ்வரம் போன்றவை இசைக்கப்படுகின்றன. எக்காளம் ஊதப்படுகின்றது. பறை அடிக்கப்படுகிறது. இவ்விசை நாட்டியக் காட்சிகளுக்கு முன்பாக ஒருவன் தரையில் வாணம் ஒன்றைக் கொளுத்துகிறான். அதில் இருந்து வண்ண வண்ணமாகத் தீப்பொறிகள் கிளம்பிப் பீச்சிட்டுக் கொட்டுகின்றன. அடுத்து ஒருவன் நீளக் குச்சுகளில் உள்ள வாணத்தைக் கொளுத்துகிறான். அவை பீறிட்டு வானத்திலே சென்று

வெடிக்கின்றன. ஒருவன் நீண்ட கம்பைப் பிடித்துள்ளான். அதன் உச்சியிற் சக்கரவாணம் ஒன்று அழகிய தீப்பொறிகளுடன் சுழல்கிறது. இவ்வாறு வண்ண வண்ண வாணங்களும் வெடிகளும் விண்ணதிர முழங்குவதுடன் எங்கும் ஒளிமயமாக உள்ளது.

நடுவே அலங்கரிக்கப்பட்ட படிச் சட்டத்திலே வைரவருடைய சிலை உள்ளது. அதனை அடியவர்கள் சுமந்து வருகின்றனர். அவருக்கு வலது புறம் சுப்பிரமணிய சுவாமி தேவிகளுடனும் விநாயகப் பெருமானுடனும் வருகின்றார். இடது புறம் முறையே மாணிக்கவாசகர், சம்பந்தமூர்த்தி நாயனார், சுந்தரர், அப்பர், நந்திகேஸ்வரர் (அதிகார நந்தி), சண்டிசேசுவரர் என்று தனித்தனியே எழுதப்பட்டுள்ளது. முதலிய மூவர் என்று இங்கே குறிப்பிடப்படுவது சைவசமயத்தின் மூவர் முதலிகள் எனக் குறிப்பிடப்படும் தேவார ஆசிரியர்களான அப்பர், சுந்தரர், ஞானசம்பந்தர் ஆகியோரைக் குறிப்பதாகும்.

இக்காட்சியினை அடுத்து மேற்குப் பகுதியில் உள்ள அரங்கத்தில் வடதிசையிலிருந்து இப்புராணக் காட்சி தொடர்கிறது.

நடுவே சப்பரம் போன்று அலங்கரிக்கப்பட்ட பல்லக்கில் ரிஷப வாகனரும் அம்மனும் உள்ளனர். வலதுபுறம் தேவியருடன் முருகன், விநாயகப் பெருமான் ஆகியோர் அலங்கரிக்கப்பட்டு எடுத்து வரப்படுகின்றனர். இடதுபுறம் முறையே மணிவாசகர், அதிகார நந்தி, சம்பந்தர், சுந்தரர், அப்பர், சண்டிகேசுவரர் திருவுருவங்களும் சுமந்து வரப்படுகின்றன. வழக்கமான விழாவுக்கான எல்லா அம்சங்களும் உள்ளன. இக்காட்சியின் கீழே "தேவேந்திரன் முதலாகிய முப்பத்து முக்கோடி தேவர்களும், நாற்பத்தெண்ணாயிரம் ரிஷிகளுக்கும், முதலிய மூவருக்கும், முசுகுந்தன் முதலாகிய ஐம்பத்தாறு தேசத்து ராஜாக்களுக்கும் ... பரிகலத்துக்கும் இன்னிலத்தில் சனங்களுக்கும் காட்சி கொடுத்தது. இவ்விடம் ... காட்சி கொடுத்தவர் திருவிழா" என்று எழுதப்பட்டுள்ளது.

சந்திரசேகரரையும் அம்மனையும் அலங்கரிக்கப்பட்ட பல்லக்கில் வைத்துத் தூக்கி வருகின்றனர். இடதுபுறம் சண்டிகேசுவரரும் பவனி வருகிறார். ரிஷபக் கொடி, பலவகையான குடைகள், தீவட்டிகள் முதலியன தூக்கி வருகின்றனர். குருக்கள் ஒருவர் ஒரு கையால் மணி அடித்துக்கொண்டு தீபாராதனை காண்பிக்கிறார். ஆசனம் ஒன்றிலே திரிசூலம் போன்ற ஒன்று வைக்கப்பட்டுள்ளது. அதற்குக் கீழ் "அஸ்திரதேவர்" என்று எழுதப்பட்டுள்ளது.

மிக நீண்டுள்ள இக்காட்சியின் ஓர்புறம் "சந்திரசேகர சுவாமியார்க்கு அனேகம் சாத்துடனே முசுகுந்தன் திருவிழா நடக்கிறது. இவ்விடம் இதற்கு தெற்கு வசந்தன், சித்திரவேலை சிங்காதனம் நித்தம் சதா சேவை" என்றும் அடுத்து "தியாகராசரே துணை துஜாரோகணம் முதல் நாள் பூரட்டாதி நட்சத்திரத்திலே சந்திரசேகரர் பட்டம் கட்டிக் கொண்டு வீதி பிரதட்சனம் பண்ணி வருகிறது. இவ்விடம் இதற்கு தெற்கு வசந்தன்" என்றும் எழுதப்பட்டுள்ளது.

அஸ்திர தேவருக்கு முன்பு ஒரு பெண் கையை நீட்டிக்கொண்டு நடனம் ஆடுகிறாள். ஆடும் இப்பெண்ணிற்கு கீழே "கயிகாட்டு முறைகாரி" என்று எழுதப்பட்டுள்ளது. அதனை அடுத்துத் தலையில் திண்டு போன்ற ஒன்றை ஒருவர் சுமந்து வர அருகே ஒருவர் துண்டு போன்ற துணியைப் பிடித்து வருகிறார். அதற்குக் கீழே "பூதனிருதம்" என்று எழுதப்பட்டுள்ளது. அதற்கு முன்பாக விநாயகரையும், முருகப் பெருமானையும் சுமந்து வருகின்றனர். விதம்விதமான வாணவேடிக்கைகள் நடைபெறுகின்றன. இரண்டு பெண்கள் நாட்டியமாடுகின்றனர்.

இந்நாட்டிய நங்கைக்குக் கீழே "நடை நாடகசாலை நடனம் பண்ணுகிறது இவ்விடம். இதற்குத் தெற்கு வசந்தன்" என்று விளக்கம் எழுதப்பட்டுள்ளது. அவர்களுக்கு முன் நட்டுவக்காரன் ஒருவன் கையில் தாளத்துடன் நட்டுவாங்கம் சொல்கிறான். அவனுக்குப் பின்பு முட்டுக்காரன் தாளமிடுகிறான். அவர்களுக்குப் பின்னாற் புல்லாங்குழல், மகுடி ஆகியன இசைக்கப்படுகின்றன. அக்காட்சிக்குக் கீழ் நட்டுவமுட்டுக்காரர் என்று எழுதப்பட்டுள்ளது.

வீதியில் நடைபெறும் இத்தனை காட்சிகளுக்கும் முன்பாக யானை ஒன்று அலங்கரிக்கப்பட்டு முன் செல்லுகிறது. யானை மேல் அழகிய அம்பாரி ஒன்றுள்ளது. ஒருவன் அங்குசத்தால் யானையை ஓட்ட மற்றொருவன் ரிஷபக்கொடி ஒன்றை யானை மீதிருந்த வண்ணமே பிடித்துள்ளான். யானையின் துதிக்கையிற் சாமரம் ஒன்றுள்ளது. யானையின் அருகிலே கொம்பு, தாரை, எக்காளம், பறை முதலியவை இசைக்கப்படுகின்றன. அருகில் நாதசுரமும் தவிலும் வாசிக்கப்படுகின்றன. இக்காட்சியின் கீழ் மேள வாத்தியக்காரர் என்று எழுதப்பட்டுள்ளது.

சந்திரசேகரர், அம்மன் முதலிய திருமேனிகளைப்பல்லக்கிலே வைத்துத் தூக்கி வருகிறார்கள். எதிரே ஒரு மண்டபம் உள்ளது. அதில் சிவாசாரியார்கள் இருவர் நின்று கொண்டு வீதியில் வரும் சுவாமிக்கு அடுக்குத் தீபம்

காட்டுகின்றனர். அவருக்கு எதிரே உள்ள மேடையில் இரண்டு விளக்குகளும் பூசைச் சாமான்களும் உள்ளன. இதற்குக் கீழே "மானேந்திய பிள்ளை அவர்கள் மண்டபத்துக்கு சந்திரசேகரர் சுவாமியார் எழுந்தருளி திருக்கண்சாத்து கண்டருளுகிறது இவ்விடம் இதற்குத் தெற்கு சாமந்தனார் முகப்பு- தியாகராசரே துணை, தேவி சகாயம்" என்று விளக்கம் எழுதப்பட்டுள்ளது.

சந்திரசேகரர், அம்மன் திருமேனிகளை வீதிவலமாக அலங்காரமாக எடுத்து வருகின்றனர். எதிரே ஒரு மண்டபம் உள்ளது. மண்டபக் கூரை முக்கோண வடிவில் உள்ளது. இம்மண்டபத்திலிருந்து இருவர் தீபாராதனை காட்டுகின்றனர். மண்டபத்திற்குக் கீழ் வீதியில் மூவர் நின்று வணங்குகின்றனர். ஒருவர் நீள மஸ்லின் அங்கியும் தலையில் அழகிய தலைப்பாகையும் அணிந்துள்ளார். இவருக்குப் பின் தாடியுடன் ஒருவரும், கையில் குத்துவாள் ஒன்றினை ஏந்திய ஒருவரும் உள்ளனர். அவர்களது பெயர்களாக முறையே 1. ராயசாமந்தனார், 2. ராயசாமந்தனார் வாசல்ப் பிரதானி சித்திரவேலை சிங்காதனம், 3. பெருமான் என்று எழுதப்பட்டுள்ளது.

இப்பகுதியிலே காணப்படும் ராயசாமந்தனார் என்பவர் திருவாரூர் பகுதியின் குறுநில மன்னராகவோ அல்லது அரசுப் பிரதிநிதியாகவோ பதவி வகித்திருக்க வேண்டும். அடுத்து இவ்வெழில் ஓவியங்களை எல்லாம் தீட்டிய சிங்காதனத்தின் ஓவியம் மிகத் தெளிவாகவும் புதுமை மணம் குன்றாமலும் உள்ளது.

சந்திரசேகரர், அம்மன் திருமேனிகளைப் பவனியாக எடுத்து வருகின்றனர். எதிரே ஒரு கோயில் முகமண்டபத்துடன் உள்ளது. அதனுள் சுந்தரமூர்த்தி, பரவை நாச்சியார் உருவங்கள் உள்ளன. முகமண்டபத்தில் இரு சிவாச்சாரியார்கள் நின்று கொண்டு இருக்கின்றனர். சந்திரசேகர சுவாமியை ஊர்வலமாக எடுத்து வருகின்றனர். பெரிய மடம் ஒன்றுள்ளது. அதனுள் நடுவே துருவாச முனிவர் மற்றும் ஏழு முனிவர்களுடைய உருவங்களும் உள்ளன. அம்மண்டபத்திலே முகப்பிற் சிவாச்சாரியார்கள் இருவர் தீபாராதனை காட்டுகின்றனர். இம்மண்டபத்துக்கு வெளியே மூவர் நின்று கொண்டு இருக்கின்றனர். அவர்களின் பெயர்களாக முறையே (1) துர்வாச மகரிஷியான பெரியமடத்துப் பண்டாரம், (2) பெரியமடந் தியாகராசய்யன், (3) கணக்கு பெருமாநயினாப்பிள்ளை அவர்கள் என்று எழுதப்பட்டுள்ளது. மடத்துக்குப் பின்புறம் நான்கு தென்னை மரங்களும், அவற்றில் குரங்குகள், ஓநாய், அணில், கிளி போன்றவை காணப்படுகின்றன.

கோயில் ஒன்று கட்டப்பட்டு கதவு பூட்டப்பட்டுள்ளது. அதிலே கோயில், கர்பகிரகம், கதவு என்றெல்லாம் எழுதப்பட்டுள்ளது. சாமந்தனார் கதவு திறக்கிறது இவ்விடம் என்ற விளக்கக் குறிப்பும் கதவின் கீழ் உள்ளது. கதவின் ஒரு புறம் நீள மஸ்லின் அங்கி அணிந்த ஒருவர் மார்பில் உடைவாளை அணைத்துக் கொண்டு இரண்டு கைகளையும் கூப்பிக் கொண்டு நிற்கிறார். இவருக்குப் பின்னே கை கூப்பிய ஒருவர் நிற்கிறார். அவர்கள் இருவருக்கும் கீழே சாமந்தனார், சிங்காதனம் என்ற பெயர்கள் எழுதப்பட்டுள்ளன. கதவின் எதிர்த்திசையில் ஒருவன் கதவின் தாழ்களைத் திறக்கிறான். அவனது ஆடையில் வானவன் என்று எழுதப்பட்டுள்ளது. கதவைத் திறக்கும் அவனுக்குப் பின்னே இருவர் உருத்திராட்சமாலை அணிந்து பாடிக்கொண்டிருக்கின்றனர். அவர்களுக்குக் கீழே ஓதுவார் என்று எழுதப்பட்டுள்ளது.

தியாகராச சுவாமியை அழகிய பல்லக்கில் வைத்துத் தூக்கிவர அருகே இரண்டு அம்மன், சண்டிகேசுவரர் போன்ற திருமேனிகளையும் சுமந்து வருகின்றனர். எதிரே வளைவு பல்லக்கு ஒன்றில் ரிஷிவாகனர் திருமேனியும் எடுத்து வருகின்றனர். வானத்தில் இருந்து தேவர்கள் எல்லாம் பூமாரி பொழிகின்றனர். கின்னரர்கள், தும்புரு போன்றவர்கள் யாழ் வாசிக்கின்றனர். தேவர்களில் அக்கினி, பீமன், ராசானியன் போன்றவர்களுடைய பெயர்கள் குறிக்கப்பட்டுள்ளது. கீழே அடியவர்களின் கூட்டம் மகிழ்ச்சி ஆரவாரத்தால் நெருங்கிக் காணப்படுகிறது. அடியவர்களின் இடையே சிங்காதனம், சேப்பெருமான் பெத்தசிவன், உதயமூர்த்தி குருக்கள் போன்றவர்களின் பெயர்கள் குறிக்கப்பட்டுள்ளன. ஊர்வலத்திற்கு முன்பு பல வகையான வாணவேடிக்கைகள் நடைபெறுகின்றன. ஒரு மரம் போன்ற வாணம் எரிந்து வண்ண வண்ணச் சுடர் முத்துக்கள் உதிர்கின்றன. நீளக்கோல் ஒன்றிலே சக்கரவாணம் சூழல்கிறது. வானில் வண்ண வண்ண வாணங்கள் செல்கின்றன. தரையில் ஓர் வட்டத்திற் சக்கரவாணம் சூழல்கிறது. அதன் நடுவில் னில சக்கர வாணம் என்று எழுதப்பட்டுள்ளது. தியாகராசர் பவனிவரும் இவ்வெழிற் காட்சியை வானத்திலுள்ள தேவமகளிரும் கீழே பூலோக மகளிரும் கைகூப்பிய வண்ணம் கண்டு களிக்கின்றனர்.

மண்டபம் ஒன்றிலே தியாகராச சுவாமி இரத்தின சிங்காதனத்தில் அமர்ந்துள்ளார். அருகே இரண்டு அம்மன்கள் தனியாக உள்ளனர். சிவாச்சாரியார் இருவர் தீபங் காட்டுகின்றனர். திருவிளக்குகள் எரிகின்றன.

முசுகுந்தனும் மன்னவன் ஒருவனும் வணங்குகின்றனர். தீபங்கள் எரிகின்றன. மலர் மாலைகள் அணி செய்கின்றன. மண்டபத்துக்கு மேலே கொடிகளும் குடைகளும் உள்ளன. அம்மண்டபம் தேவாசிரியன் மண்டபம் போன்றே உள்ளது. இக்காட்சியிலே தியாகராச சுவாமி, அம்மன் திருமேனிகள் முழுவதும் அலங்கரிக்கப்பட்டு முகங்கள் மட்டுமே வெளித்திருக்கின்றன. இதே காட்சியின் மறுபகுதி வண்ணங்கள் பூர்த்தியடையக் கோடுகள் மட்டும்தான் காணப்படுகின்றன.

இந்த ஓவியத்தின் தொடர் ஓவியக் காட்சி பூர்த்தியடையாமல் உள்ளது. இதுவரை கண்ட இரண்டு ஓவியத் தொடர்களுக்கு முன்பாகக் கீழ்த்திசையில் ஓர் அரங்கம் முழுவதும் வண்ண ஓவியங்கள் உள்ளன. இப்பகுதியிற் சில காட்சிகள் தெளிவாகக் காணப்படாவிட்டாலும், இப்புராண காவியத்தின் கிளைக் கதை ஒன்று (முன்கதை) முழுவதுமாகத் தீட்டப்பெற்றுள்ளது. வடபுறம் இருந்து துவங்கித் தென்திசையில் இறுதி எய்துகிறது முசுகுந்தனின் புராணம்.

மகாவிஷ்ணு அடர்ந்த வனம் ஒன்றிலே தியானத்தில் அமர்ந்திருக்கிறார். அருகில் இலக்குமி தேவியும் இருக்கிறாள். இக்காட்சியின் கீழே விஷ்ணு தேவதாரு வனத்திலே புத்திரன் வேண்டி சிவத்தியானமாக இருக்கிறது இவ்விடம் என எழுதப்பட்டுள்ளது.

விஷ்ணு அமர்ந்திருக்க, திருமகள் நின்று வணங்க, மாலவன் அமர்ந்த நிலையிலே சிவலிங்க பூஜை செய்யும் வண்ணம் உள்ளது. கீழே மாலிருந்து தேவதாரு வனத்தில் மகாலிங்க அர்ச்சனை பண்ணுகிறது இவ்விடம் என எழுதப்பட்டுள்ளது.

விஷ்ணு அமர்ந்திருக்க, இலக்குமி நின்று வணங்க, இவர்களுக்குப் பின்புறம் யாக குண்டத்திலிருந்து வேள்வித்தீயின் சுவாலை தெரிகிறது.

43ஆவது காட்சியிலிருந்து 48 வரை உள்ள 6 ஓவியப் பகுதிகளும் முற்றிலுமாகச் சிதைந்துள்ளமையால் காட்சி பற்றியோ அல்லது எழுதப்பட்டுள்ள விளக்கங்களோ காணமுடியவில்லை. இருப்பினும் வடமொழி இலக்கியங்களிற் காணப்படும் இப்புராணப் பகுதியில் மாலவனின் வேள்வியாற் சிவபெருமான் மகிழ்ந்து காமன் திருமாலுக்கு மகனாய்ப் பிறப்பதும், சக்தியை அவமதித்ததால் தேவியின் சாபத்தைத் திருமால் அடைந்த பின்பு சாப விமோசனமாய், கடுந்தவத்திற்குப் பின்பு சோமாஸ்கந்த திருமேனியைச் சிவபெருமானிடம் இருந்து பெறுவதாகவும் கூறப்பட்டுள்ளது.

வெண்மை வண்ணத்திலே திருப்பாற்கடல் காட்டப்பட்டுள்ளது. கடலின் மத்தியில் திருமால் ஐந்தலை அரவுப்படுக்கையிற் பள்ளிகொண்ட வண்ணம் தன் மார்பிலே தியாகராச சுவாமியை (சோமாஸ்கந்த மூர்த்தியை) அணைத்த

வண்ணம் பூஜிக்கும் காட்சி உள்ளது. பாற்கடலில் நண்டு, மீன்கள் எல்லாம் நீந்தும் வண்ணம் மிக இயற்கையாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளது.

தேவேந்திரன் தனது அரியணையிலே கொலு வீற்றிருக்கிறான். அவனுக்குப் பின்னாற் சாமரம் வீசப்படுகிறது. சபையின் முன்பு நட்டுவக்காரன் நட்டுவாங்கம் சொல்ல ஒரு ஆரணங்கு ஆடுகிறாள்.

அடுத்து தேவேந்திரன் யானை மீது அமர்ந்திருக்கிறான். பின்னே கொற்றக்குடையும் சாமரமும் பிடித்து நிற்கின்றனர்.

ஒரு தேரிலே தேவேந்திரன் அமர்ந்து கொண்டு எதிரே இருக்கும் வாரக்கலி அசுரனை அம்பாலே தாக்குகிறான். நேர் எதிரே வாரக்கலி அசுரன் தேரில் அமர்ந்து அவனும் தேவேந்திரனை வில்லால் தாக்குகிறான். இடையே தேவர் படையும் அசுரர் படையும் கடுமையாக மோதிக் கொள்கின்றன. இக்கவினுறு காட்சிக்குக் கீழே தேவேந்திரனும் வாரக்கலியும் இவர்கள் இரண்டு பேரும் யுத்தம் பண்ணுவது இவ்விடம் யுத்தகளம் என்று காட்சி விளக்கமும் எழுதப்பட்டுள்ளது.

அசுரன் (வாரகலி) துரத்தத் தேவேந்திரன் பயந்து ஓடுகிறான். வாரக்கலி கதை ஒன்றினைச் சுமந்திருக்கிறான்.

திருமால் திருப்பாற் கடலில் அரவணைப் பள்ளி கொண்டுள்ளார். அவரது மார்பில் தியாகராசப் பெருமானின் திருமேனி உள்ளது. பின்புறம் இலக்குமி அமர்ந்துள்ளாள். தேவேந்திரன் இரு கரங்களையும் உயர்த்தித் திருமாலிடம் அடைக்கலம் புகும் காட்சி மிக அழகாக உள்ளது. அதனை அடுத்து ஓவியத் தொடரின் குறுக்காக வடக்குப் பத்தி திருபாற்கடல் - விதற்கு தெற்கு பத்தி சிதம்பரம் என்று எழுதப்பட்டுள்ளது.

சிதம்பரத்திலே பொற் சபையில் முயலகனை மிதித்த வண்ணம் நடராஜப் பெருமான் தாண்டவம் புரிகிறார். அருகே சிவகாமி நின்று அருள் புரிகிறாள். வியாக்கிரபாதரும் பதஞ்சலியும் வணங்கி நிற்கின்றனர். அருகே கோவிந்தராஜப் பெருமாள் தன் தேவியுடன் சயனத்தில் இருக்கிறார். தேவேந்திரன் மகுடந் தரிக்காமற் குடுமியுடன், கையில் அக்கமாலை ஏந்தி, அமர்ந்த நிலையில் தபசு இருக்கிறான். இதனருகிலே தேவேந்திரன் என்று எழுதப்பட்டுள்ளது. இதற்குக் கீழ் விஷ்ணு சொன்ன பிரகாரம் தேவேந்திரன் திருப்பாற் கடல் ... சிதம்பரத்திலே வந்து சபாபதி தரிசனம் பண்ணி விஷ்ணுவை ... பண்ணுகிறது இவ்விடம் தெற்கு ராட்சத சங்காரம் என்று உள்ளது.

திருமால் கருட வாகனத்திலேறிப் பறந்து வருகிறார். அதனைக் கண்ட தேவர்கள் கைகூப்பித் தொழுது நிற்கின்றனர். அதனை அடுத்துத் திருமால் குதிரைகள் பூட்டிய தேரில் நின்று எதிரே தேரில் இருக்கும் வாரகலி அரசனை வில்லால் தாக்குகிறான். தேவர் படையும் அசுரர் படையும் கடுமையாக மோதிக்கொள்கின்றன. இக்காட்சிக்குக் கீழ் மகாவிஷ்ணுவும, வாரகலி அசுரன் இவர்கள் இரண்டு பேரும் யுத்தம் பண்ணுகிறது இவ்விடம் என்று எழுதப்பட்டுள்ளது. கோரமான இப் போர்க் காட்சியின் ஒரு பகுதியிலே திருமாலின் அம்புகள் சரமாரியாக அசுரனின் தேரைத் தாக்குகின்றன. மாலவனின் அம்புகளின் நுனி பிறை போன்றுள்ளது. அது தாக்கும் போது தேரின் ஒவ்வொரு பகுதியும் தேரினின்று சுழன்று வீழ்கின்றது. தேர் முழுவதும் துண்டு துண்டாக வீழ்ந்த பின்பு, குதிரையும் அம்பினாலே தாக்கப்பட்டுத் தரையில் இறந்து விழும் காட்சி மிகத் தத்ரூபமாக உள்ளது. இதற்குக் கீழ் வாரகலியுட தேர் சாமியுட யானத்தினாலே தெறிச்சுக் கிடக்கிறது இவ்விடம் என்று எழுதப்பட்டுள்ளது. கருட பகவானின் தோளின் மீது அமர்ந்துள்ள திருமால் தனது சக்கராயுதத்தை ஏவுகிறார். சக்கராயுதம் வாரகலி அரசனுடைய கை, கால், தலை இவைகளைத் துண்டு துண்டாக வீழ்த்துகிறது. சக்கராயுதத்தின் தாக்குதல் பல திசைகளிற் காட்டப்பட்டுள்ளது. அக்காட்சியின் கீழ் வாரகலி அசுரன் பட்டுக் கிடக்கிறது என்று எழுதப்பட்டுள்ளது.

இவ்வாறு சகக்ராயுதத்தின் கோரயுத்தம் நடக்கும் போது தேவர்கள் பயந்து கருடனின் பின்புறம் நிற்கின்றனர். அக்காட்சியின் கீழ் வாரகலி அசுரன்கெதை எடுத்து யுத்தத்திற்கு வந்தவுடனே தேவர்கள் பயந்து சாமி பின்னே நிற்குறது இவ்விடம் என்று குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

கருடன் மேல் திருமால் அமர்ந்திருக்க வானத்திலிருந்து அன்னவாலும், இறக்கைகளும் கொண்ட தேவ உருவங்கள் பூமாரி பொழிய, மாலவனுக்கு முன்பு தேவலோகத்து ரம்பை நாட்டியமாட நட்டுவனார் நட்டுவமும், முட்டுக்காரன் தாளமிடவும் அமைந்த ஆனந்தக் காட்சி தீட்டப் பெற்றுள்ளது.

நின்ற கோலத்தில் உள்ள திருமாலை இந்திரன் காலில் விழுந்து வணங்குகின்றான். கருடன் அருகில் நிற்கிறான். இக்காட்சியிற் கீழ் "விஷ்ணு சிதம்பரத்துக்குத் தேவேந்திரனே கொண்டு வந்து சாஷ்டாங்கமாய் இருக்கிறது இவ்விடம்" என்றுள்ளது. இதனை அடுத்துத் திருமாலைக் கருடன் சுமந்து வர அவர் பின்பு தேவேந்திரன் செல்ல இவர்கள் திருப்பாற்கடல் நோக்கிச் செல்வதாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

வெண்மையான பின்னணி உள்ளது. இவ்வோவியத்திலே திருப்பாற்கடல் காட்டப்பட்டுள்ளது. கடல் முழுவதும் மீன்கள் நீந்துகின்றன. நடுவில் ஐந்தலை அரவின் மேல் விஷ்ணு அமர்ந்துள்ளார். அவர் பின்பு கருடன் கைகூப்பிய நிலையில் நிற்கிறான். இந்திரன் விஷ்ணுவின் கால்களில் வீழ்ந்து வணங்கி எழுந்து, பின்பு திருமாலிடம் இருந்து தியாகராச சுவாமியைப் பெற்று அதனை மார்பில் அணைத்த வண்ணம் செல்கிறான். தேவேந்திரனின் இரு நிலைகள் காட்டப்பட்டுள்ளது. இதற்குக் கீழ் இந்த மூர்த்தியை வைத்து பூசை பண்ணினால் சத்ருசெயம் பண்ணலாம் என்று தேவேந்திரன் சந்தோசத்தை அடைந்து நடக்குறது இவ்விடம் என்று எழுதப்பட்டுள்ளது.

திருமாலிடம் இருந்து தேவேந்திரன் சோமாஸ்கந்த மூர்த்தியைப் பெற்றுக் கொள்கிறான். பின்பு குதிரை பூட்டிய தேர் ஒன்றில் தியாகராச சுவாமியை வைத்துத் தனது மனைவியுடன் வணங்கிக் கொண்டு வருகிறான். தேரின் மேல் திரிசூலக் கொடி பறக்கிறது. தேருக்கு முன்பு வாளேந்திய தேவர்கள் அணிவகுத்து நிற்கின்றனர். நட்டுவனார் நட்டுவம் சொல்ல, நான்கு ஆடல் அரசிகள் ஆடுகின்றனர். அவர்களுக்குக் கீழே மேனகை, திலோத்தமை, ஊர்வசி அரம்பை என்று எழுதப்பட்டுள்ளது. நட்டுவனார்க்குப் பின்புறம் புல்லாங்குழல்காரன் எனப் பெயர் குறிக்கப்பட்டுள்ளது. ஒருவன் குழலிசைக்கிறான். முட்டுக்காரர்கள் பலவகைக் கருவிகளிலே தாளமிடுகின்றனர். அவர்களுக்கு முன்னால் கொடி, மயிர்பீலி என்பவற்றை எடுத்துச் செல்கின்றனர். கொம்பு, தாரை, எக்காளம், நாதசுரம், தவில், குடமுழா (பஞ்சமுக வாத்தியம்) போன்றவை இசைக்கப்படுகின்றன. குடமுழா திருவாரூர்க் கோயிலின் சிறப்புத் தாளக் கருவியாகும்.

தியாகராச சுவாமியை இரத்தின சிம்மாசனத்தில் வைத்துத் தேவேந்திரன் பூசை செய்கிறான். எதிரே ஒரு ஆணும் பெண்ணும் நின்று வணங்குகின்றனர். மரங்கள் அருகில் உள்ளன. அதில் ஒரு மரத்தில் மந்தாரை என்று எழுதப்பட்டுள்ளது. அக்காட்சியின் கீழ் மகாவிஷ்ணு பூசை பண்ணின சோமாஸ்கந்த மூர்த்தியைத் தேவேந்திரன் வாங்கிக் கொண்டு தம்முடைய தேவலோகத்திற்கு வந்து தேவசிங்காதனத்திலே வைத்துப் பூசை பண்ணுகிறது இவ்விடம் என்று எழுதப்பட்டுள்ளது. இக்காட்சியுடன் தேவாசிரிய மண்டபத்துக் கூரையில் வரையப்பட்டுள்ள முசுகுந்தன் புராணம் நிறைவடைகிறது.

மனு புராண ஓவியம்

மனுநீதிச் சோழனின் வரலாற்றோடு இணைந்த பிற்காலப் புராணக் கதைகள் பலவும் வண்ண ஓவியமாகத் தேவாசிரிய மண்டபத்து வடபுறச் சுவரிலே தீட்டப்பட்டுள்ளது. இக் காட்சித் தொகுதியும் மேலே குறிப்பிடப்பட்டுள்ள முசுகுந்த புராண ஓவியக் காட்சி படைக்கப்பட்ட போதே தோற்றுவிக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும் என்பதைத் தெளிவாக உணரலாம். ஆனால் இக்காட்சித் தொகுதி சுவரில் உள்ளதாலும் இயற்கையின் சீற்றங்களுக்கு உட்பட்டதாலும் மிகவும் தெளிவில்லாமல் உள்ளது. மிக மங்கிய நிலையில் ஓவியங்கள் சிதைந்து விட்டன.

அறநெறி ஓவியங்கள்

தேவாசிரிய மண்டபத்தில் ஓவியன் சிங்காதனத்தையும், அவனது படைப்புகளையும் கண்டு கொள்ள முடிகின்றது. அடுத்து இதே திருக்கோயிலிலுள்ள பிறிதோர் ஓவியக் கூடத்தில் ஓவியன் சிவம் ஒதுவாரையும் அவரது படைப்புக்களையும் காணலாம். திருவாரூர்க் கோயிலின் வரலாற்றுப் பெருமைகளுக்குக் காரணமானவற்றுள் அறநெறியாம் அசலேசம் எனும் திருக்கோயில் மிக முக்கிய இடம் பெறுகிறது. அக்கோயிலின் முகமண்டபத்து விதானம், சுவர்கள் ஆகியவற்றிலும், நடராஜர் சபை அமைந்துள்ள அர்த்தமண்டபத்து விதானம், தென்புறவாசல் விதானம் ஆகியவற்றிலும் எழில்மிகு வண்ண ஓவியங்கள் இடம்பெற்றுள்ளன.

அறநெறியாம் திருக்கோயிலின் ஓவியங்களை மூன்று நிலைகளாகப் பிரிக்கலாம். தொடக்க காலத் தஞ்சை மராத்திய பாணி ஓவியங்கள், 19ஆம் நூற்றாண்டு ஆரம்பகால ஓவியங்கள், சற்றுப் பிற்காலத்து ஓவியங்கள் என்பனவே அவையாகும். இவற்றுட் சில பொலிவாகவும், வேறு சில பொலிவிழந்துங் காணப்படுகின்றன.

மண்டபத்துள் நுழைந்ததும் வடமேற்கிலிருந்து தொடங்குகிறது இவ்வோவியத் தொகுதி. முதலாவதாகக் கணபதியார் அமர்ந்திருக்க, அவர் முன்பு நீண்ட வளைந்த குல்லாய்கள் அணிந்த கோமாளிகள் இருவர் நிற்கின்றனர். அடுத்த காட்சியில் விநாயகர் அமர்ந்திருக்க, எதிரே நிற்கும் திருமாலுக்குச் சக்கரம் அளிக்கும் காட்சி தீட்டப் பெற்றுள்ளது. இதனைத் தொடர்ந்துள்ள ஓவியத்திலே பிளந்த லிங்கத்தின் மத்தியிலிருந்து வெளிவரும் சிவபெருமான் திருமாலுக்குச் சக்கரம் அளிக்கும் காட்சி உள்ளது.

அதனை அடுத்து வடபுறச் சுவரின் முதல் ஓவியமாகத் திகழ்வது சரபமூர்த்தியின் வண்ணக் காட்சியாகும். நான்முகனும் திருமாலும் வணங்கி நிற்கச் சிம்ம உடலும், சிறகுகளும், எட்டுக்கரங்களும் பெற்றுத் திகழும் சரப மூர்த்தியின் வடிவம், அவருக்கு மேலாக வானத்திலிருந்து பெண்ணொருத்தி மலர் தூவும் காட்சியும் அற்புதமான ஒன்று. இக்காட்சி சற்று மங்கிய நிலையில் உள்ளது. இதே வடபுறச் சுவரில் அடுத்துத் தொடர்வது கண்ணப்பரின் கதையாகும். கண்ணிலிருந்து குருதி வழியும் சிவலிங்கத்தை தன் கால்களால் உதைத்த வண்ணம் தன் கண்களைப் பிடுங்கும் கண்ணப்பரின் நிலையும், அருகே சிவாச்சாரியார் ஒருவர் உருவமும் சிதைவுகளுக்கு இடையேயும் செப்ப மிகுந்த காட்சியாய்த் திகழ்கிறது. இதனைத் தொடர்ந்து சிவபெருமான் அழகியதொரு மண்டபத்தின் மத்தியிற் சுகாசனத்தில் அமர்ந்திருக்க, அதனை அடுத்து ஒரு மரமும், அருகே மற்றொரு மண்டபத்தின் மத்தியிலே தேவியும் அமர்ந்துள்ள காட்சி உள்ளது.

இக்காட்சியினைத் தொடர்ந்து கனக சிம்மாசனத்தின் மத்தியில் தியாகராஜர் காட்சி நல்க, ஒரு புறம் விஷ்ணு அமர்ந்த நிலையிலும், மறுபுறம் இந்திரனும் வணங்கி நிற்கின்றனர். அடுத்த காட்சியாகத் திருவாசியின் மத்தியில் நடராஜப்பெருமான் ஆடவல்லானாகக் காட்சி அளிக்க அருகே பதஞ்சலியும், வியாக்கிரபாதரும் வணங்கி நிற்கும் அற்புதக் கோலம் இடம்பெற்றுள்ளது. அதனை அடுத்துள்ள ஓவியப் பகுதி முற்றிலுமாகச் சிதைந்து விட்டது. வடபுறச் சுவரின் கிழக்கு மூலையில் முருகப் பெருமான் மயில்வாகனத்துடன் வள்ளி தேவசேனா உடனிருக்கக் காட்சி தருகிறார். அர்த்த மண்டப வாயிலின் தோரணமாக கஜலெட்சுமியும், சாமரம் ஏந்து பெண்களும், விளக்கேற்றும் பெண்களும், சிம்மங்களும், அன்னங்களும் அலங்கரிக்கின்றன.

தென்புறம் பிச்சாடனர் ஓவியம் ஒன்றும், அஷ்டலெட்சுமிகளின் ஓவியமும் உள்ளன. அதில் இரண்டாவது ஓவியம் முற்றுப்பெறாத நிலையில் உள்ளது. அவ்விரண்டு ஓவியங்களும் விதானத்து ஓவியங்களை ஒத்துள்ளன.

கீழ்ப்புறச் சுவரில் இலக்குமி, சரஸ்வதி இருவரும் நிற்க இடையே மகிஷனுடன் போர் புரியும் மகிஷாசுரமர்த்தினியின் எழிலோவியம் இடம்பெற்றுள்ளது. தேவி எட்டுக் கரங்களுடன் வாளேந்திப் போர் செய்கிறாள். இதனைத் தொடர்ந்து தென்புறச் சுவரில் மார்க்கண்டேயர்

சிவலிங்கத்தைத் தழுவி நிற்க, இயமன் எருமை மீதமர்ந்து பாசக்கயிற்றை வீச, கதை ஏந்திய யமகிங்கரர் இருவர் பின் தொடரும் காட்சியும், அதே ஓவியத்தின் இடண்டாம் நிலையாகப் பிளவுபட்ட லிங்கத்திலிருந்து சிவபெருமான் வெளிப்போந்து இயமனைச் சம்ஹாரம் செய்தலும் இயமன் கீழே வீழ்ந்து கிடத்தலும் விண்ணவர் பூமாரி பொழிதலும் மிகச் சிறப்பாக இடம் பெற்றுள்ளன. ஒரே காட்சியில் இரண்டு வித நிலைகளைக் காட்டும் (முழுக் கதையைச் சித்திரிக்கும்) ஓவியச் சிறப்பு 17, மற்றும் 18 ஆம் நூற்றாண்டு ஓவியங்களிற் சிறப்பிடம் பெறுகின்றது.

சுவரோவியங்களைச் சுவைத்த வண்ணம் முன் மண்டபத்து விதானத்தை நோக்குமிடத்து வண்ணக் கலவைகளின் கோலம் எங்குமே தெரிகின்றது. அங்குள்ளவை திருக்கோயிலில் ஓதுவாராகப் பணி புரிந்த சிவம் என்பவரால் வரையப் பெற்றவை. அம்மண்டபத்துத் தென்கிழக்கு மூலையில் ஓவியங்களுக்கிடையில் சித்திரம் எழுதியது சுவம் ஓதுவார் சதா சேவை என்று எழுதப்பட்டுள்ளது. அங்கே சக்கரங்கள், தாமரை வடிவங்கள், பராசக்தியின் அடையாளமான ஸ்ரீ சக்கரம் போன்ற வடிவங்கள் ஓதுவார் சிவம் என்பாரின் கைப்பணியானவை. ஓதுவாரின் மிகச் சிறந்த படைப்பாக மிளிர்வது மண்டபத்தின் நடுப்பகுதியிலுள்ள சதுரமொன்றில் அடங்கியுள்ள ஆயிரத்தெட்டுச் சிவலிங்க ஓவியமாகும். அச்சதுரப் பகுதியை இரண்டு நீண்ட தாமரை மாலைத் தொகுப்பு நான்கு மூலைப்பகுதிகளையும் நடுப்பகுதியையும் இணைக்கின்றது. எஞ்சியுள்ள பகுதி 1008 சதுரங்களாக வகுக்கப்பெற்று அதனுள் ஒவ்வொரு சிவலிங்கங்கள் காட்டப்பெற்றுள்ளது. அவற்றை வரைந்த கலைஞனின் கற்பனைத் திறனும் கணிதம் பற்றிய அறிவும் சிறப்பானவை.

இக்கோயிலின் முகமண்டபத்தைக் கடந்து உள் மண்டபத்தை அடைந்ததும், அங்கே அதன் விதானம் முழுவதிலும் வண்ணக் கலவைகள் பூசப்பட்டிருப்பதைப் பார்க்கலாம். அவற்றிடையே சில கிரந்த எழுத்துகள், ஒவ்வொரு ஓவியப் பகுதியும் ஹோமகுண்டங்கள் வடிவங்கள், அவை இடம்பெறவேண்டிய இடங்கள், ஹோம கலசங்கள், பொருள்கள் என்பன இடம்பெறவேண்டிய இடங்கள், ஆயிரத்தெட்டுச் சங்காபிஷேகம் செய்வதற்குரிய ஹோமகுண்டங்கள், சங்கங்கள் வைக்க வேண்டிய விதிமுறைகள் முதலியன எல்லாம் ஓவியங்களாக வரையப்பட்டுள்ளன.

ஹோமத்திற்கு உபயோகிக்கும் ஸ்ருவம், சிருக் போன்றவற்றின் வடிவமைப்புகள் ஓவியங்களாக விளங்குகின்றன. அதே தொடரிலே பசுக்களும் புலிகளும் கூடிநிற்கும் காட்சி இடம்பெற்றுள்ளது.

தட்டஞ்சுற்றி மண்டபத்து ஓவியங்கள்

அறநெறியாம் திருக்கோயிலுக்கும் அணுக்கன் திருக்கோபுரம் மற்றும் ராஜ நாராயணன் திருமண்டபத்திற்கும் அருகமைந்த மண்டபமே தட்டஞ்சுற்றி மண்டபமாகும். அதன் விதானமும் அற்புத ஓவியங்களைப் பெற்றுச் சிறப்பிடம் வகிக்கின்றது. அங்கு காணப்படும் ஓவியங்கள் அனைத்தும் சுவம் ஓதுவாரின் ஓவியங்களை ஒத்திருக்கின்றன. பெரிய பெரிய வட்ட வடிவ அலங்காரங்களும், தாமரை இதழ் ஓவியங்களும் உள்ளன. அவற்றின் இடையே மிகப் பெரிய சதுரத்தின் பல்வேறு வகையான யந்திரங்கள், மந்திர பீஜங்கள், சட்டைநாதர் மற்றும் வைரவர் வடிவங்களும், அவற்றுக்குரிய யந்திரங்களும் இடம்பெற்றுள்ளன. மந்திர சாஸ்திர அடிப்படையில் அமைந்துள்ள இவ்வோவியம் மிகச் சிறந்தவொரு படைப்பாகும்.

நீலோத்பலாம்பாள் முன் மண்டபம், சபாபதி மண்டபம், தியாகர் திருக்கோயிலின் தென்புற மண்டபம் முதலியனவற்றில் இருபதாம் நூற்றாண்டில் எழுதப்பெற்ற ஓவியங்கள் உள்ளன.

திருப்பருத்திக் குன்றத்து வர்த்தமானர் கோயில் ஓவியங்கள்

சி. பத்மநாதன்

1. வர்த்தமானர் கோயிலின் வரலாற்றம்சங்கள்

முன்னொரு காலத்திலே சமணசமயம் தமிழகத்திலே பெருஞ் செல்வாக்குப் பெற்றிருந்தமைக்குச் சான்றாக நூற்றுக்கணக்கான தொல்பொருட் சின்னங்கள் இன்றுங் காணப்படுகின்றன. பாண்டி நாட்டிலும், தொண்டை நாட்டிலும், கொங்கு தேசத்திலும், சோழ நாட்டிலும் பெருந் தொகையான பாழிகளும் குடைவரைக் கோயில்களும் சிற்பங்களும் சிலாசாசனங்களும் சமண சமயம் நிலைபெற்றிருந்தமைக்கான ஆதாரங்களாக விளங்குகின்றன. தமிழிலக்கிய வளர்ச்சியிலும் கல்வியின் விருத்தியிலும் சமணர் கொண்டிருந்த பங்கினை நாலடியார், சூளாமணி, சீவகசிந்தாமணி முதலிய நூல்கள் மூலம் அறிந்து கொள்ளலாம். ஆயினும் காலப்போக்கிலே சமணம் தமிழகத்திலே நிலைதளர்ந்து பலவீனமுற்றது. விஜயநகர நாயக்கர் காலமளவில் அதன் செல்லாக்கு மங்கிவிட்டது எனினும் சுகதரின் போதனைகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட நெறியினைப் போலன்றி மகாவீரரின் சமய நெறியானது முற்றாக ஒழிந்துவிடவில்லை. இன்னமும் தமிழரிடையே சமணர் உள்ளனர். அவர்களின் எண்ணிக்கை மிகவும் குறைந்துவிட்டது. புராதனமான சமணப்பள்ளிகள் சிலவற்றின் சுற்றாடல்களில் அவர்கள் வாழுகின்றனர். காஞ்சிபுரத்திற்கு வடக்கிலுள்ள திருப்பருத்திக் குன்றத்திலே சமணர் இன்றும் வாழுகின்றனர்.

முற்காலங்களிலே காஞ்சிநகரம் "மாநகரம் காஞ்சிபுரம்" என்னும் நாமத்துடன் விலாசமாகி விளங்கியது. விந்திய மலைக்குத் தெற்கிலிருந்த நகரங்களிற் காஞ்சிபுரம் தலைசிறந்து காணப்பட்டது. அதனால் நகரங்களிற் சிறந்தது காஞ்சி (நகரேஸு காஞ்சி) என்ற கருத்து சமஸ்கிருத இலக்கிய மரபில் அழுத்தம் பெற்றது. அப்பெரு நகரிலே சைவம், வைணவம், சமணம், பௌத்தம் ஆகிய நால் வேறு சமயங்களையுஞ் சார்ந்த கோயில்களும்,

அறவோர் பள்ளிகளும், துறவோர் தானங்களும், வித்தியாபீடங்களும் வேறு வேறான பகுதிகளில் அமைந்திருந்தன. எனவே சிவகாஞ்சி, விஷ்ணுகாஞ்சி, ஜினகாஞ்சி, பௌத்தகாஞ்சி என்னும் நான்கு பகுதிகளைப் பற்றிப் பேசும் மரபொன்று உருவாகியது.

ஜினகாஞ்சியின் தலைமைத்தானம் திருப்பருத்திக்குன்றம். அங்கு முற்காலங்களிலே பல சமணப்பள்ளிகளும் கோயில்களும் இருந்தன. அவை காலப்போக்கில் அனாதரவாகி ஒவ்வொன்றாகக் கைவிடப்பெற்றன. சுற்றாடலில் வாழும் சமணர் வறியவர்கள். எண்ணிக்கையிலும் அவர்கள் மிகவுங் குறைந்துவிட்டனர். வசதியுள்ளவர்களும் செல்வந் தேடுவதில் ஈடுபாடு கொண்டவர்களும் ஊரைவிட்டுச் சென்னை மாநகரஞ் சென்று அங்கு தங்கிவிட்டனர். வர்த்தமானர் கோயிலில் மட்டுமே தினமும் வழிபாடு நடைபெறுகின்றது.

திருப்பருத்திக் குன்றத்து வர்த்தமானர் கோயில் பாதுகாப்பிற்குரிய வரலாற்றுச் சின்னமாக அரசாங்கத்தினாற் பிரகடனப்படுத்தப்படவேண்டிய அமைப்பாகும். அது மிக நீண்ட காலமாக நிலைபெற்ற, வரலாற்றுச் சிறப்புடைய ஆலயம். அது 15 நூற்றாண்டுகளுக்கு மேலான வரலாற்றினைக் கொண்ட சிறப்புடையது. அது ஜினகாஞ்சியிலுள்ள தலைமைத் தலம். தமிழக வரலாற்றில் அதற்கொரு தனியிடம் உண்டு. இப்பொழுது சிதைவுறும் நிலையிலுள்ள அதன் கட்டடப் பகுதிகள் சோழப்பேரரசர் காலத்திலும் விஜயநகர மன்னர் காலத்திலும் புனரமைக்கப்பட்டவை. அங்குள்ள மூலவர் சிற்பங்கள் புராதனமானவை. சங்கீத மண்டபத்திலும் மகா மண்டபத்திலும் அமைந்திருக்கின்ற விஜயநகர – நாயக்கர் காலத்து ஓவியங்கள், ஒரு வகையிலே, தமிழக ஓவியக்கலை வரலாற்றிலே தனிச் சிறப்புடையவை. ரிஷபதேவர், நேமிநாதர், வர்த்தமான மகாவீரர் ஆகிய தீர்த்தங்கரரைப் பற்றிய மரபுவழிக் கதைகள் அங்கு சித்திரக்காட்சிகளாக அமைக்கப்பட்டுள்ளன. காட்சிகளின் விளக்கமாகச் சுருக்கமான வசனங்கள் ஏழுதப்பட்டுள்ளமை மற்றொரு சிறப்பம்சமாகும். நாயக்கர் காலத்திலே காஞ்சியில் வாழ்ந்த சமணர் எவ்வாறு தமிழைப் பேசினார்கள் என்பதை அவற்றின் மூலம் உணர்ந்து கொள்ளலாம். இந்த ஓவியங்களிலே பழமையும் புதுமையுங் கலந்து விடுகின்றன. சித்திரங்களுக்கு ஆதாரமான கதைகள் புராதனமானவை.

அவற்றை வரைகின்ற முறை நாயக்கர் கலைப்பாணிக்குரியது. மனிதர்களின் கோலங்களும், முகபாவங்களும், ஆடை ஆபரணங்களும் சமகாலச் சமுதாய நிலைகளை விளக்கும் வண்ணமானவை.

சோழ மன்னர்களில் முதலாம் குலோத்துங்க சோழன் (1070 – 1122), விக்கிரமசோழன் (1118 – 1132), மூன்றாம் குலோத்துங்க சோழன் (1178 – 1218), மூன்றாம் இராஜராஜன் ஆகியோரின் காலத்துச் சாசனங்கள் பல வர்த்தமானர் கோயிலில் உள்ளன. புக்கராயர், கிருஷ்ணதேவராயர் ஆகிய விஜயநகர மன்னர் காலங்களுக்குரிய சாசனங்களும் அங்கு காணப்படுகின்றன. கோயிலின் பகுதிகள் புனரமைக்கப்பட்டமை, பள்ளிச்சந்தம், ரிஷிசமுதாயம், சதுர்வேதிமங்கலங்கள் சமணக் கோயிலோடு கொண்டிருந்த தொடர்புகள், ஆலயச் சுற்றாடல் என்பன பற்றிய முக்கியமான செய்திகள் இச்சாசனங்களிற் காணப்படுகின்றன.

திருப்பருத்திக் குன்றத்தை ஐயங்கொண்ட சோழ மண்டலத்து காலியூர்க் கோட்டத்து விற்பேட்டுநாட்டுத் திருப்பருத்திக்குன்று எனச் சாசனங்கள் வர்ணிக்கின்றன. அது செம்பொற்குன்று என்றும் பள்ளிச்சந்தம் என்றுஞ் சாசனங்களிற் சொல்லப்படுகின்றது. முதலாங் குலோத்துங்க சோழனின் 48 ஆவது ஆண்டிலே, கைதடுப்பூரான ஹஸ்திவாரணச் சதுர்வேதி மங்கலத்துச் சபையார் 3,000 குழி நிலத்தை நீரேந்து கால்வாய் ஒன்றினை வெட்டுவதற்கென்று அன்றாடு நற்காசு 15 கைக்கொண்டு, ரிஷி சமுதாயத்தார்க்கு விற்றுக் கொடுத்தனர். திருப்பருத்திக் குன்றத்திலே வரையறையான எல்லைகளைக் கொண்ட அந்நிலம் இறையிலியாகச் சபையாரால் வகை செய்யப்பட்டது.

விக்கிரம சோழனின் 13 ஆவது ஆண்டிலே எழுதப்பெற்ற சாசனமொன்றும் சமணக் கோயிலின் பரிபாலகரான ரிஷி சமுதாயத்தார் என்னும் சமண சங்கத்தாருக்கு ஹஸ்திவாரண சதுர்வேதிமங்கலத்துச் சபையார் நில விலையாவணஞ் செய்து கொடுத்தமை பற்றிய விவரங்களைக் குறிப்பிடுகின்றது. சபையார் தங்கள் வசமாயிருந்த நிலத்தை 15 மதுராந்தகன் மாடைக்கு விற்றுக் கொடுத்தனர். விலைப்பட்ட நிலம் பள்ளிச்சந்தமாகச் சபையாரின் வரிப்பொத்தகத்திற் பதிவு செய்யப்பட்டது.

மூன்றாம் குலோத்துங்க சோழனின் (1178 – 1218) 21 ஆவது ஆண்டிலே எயிற்கோட்டத்து அம்பியிலே 20 வேலி நிலம் திருப்பருத்திக் குன்றத்துக் கோயிலுக்குப் பள்ளிச் சந்தமாக வழங்கப்பட்டது. இராசகாரியம் செய்கின்ற

மண்டியம் கிழான் குலோத்துங்க சோழ காடுவெட்டிகள் என்னும் பிரதானியின் வேண்டுகோளினால் நிலம் பள்ளிச்சந்தமாக வழங்கப்பட்டது. அந்நாட்களிற் சந்திரகீர்த்தி தேவர் என்னும் குரவர் திருப்பருத்திக் குன்றிலே ரிஷி சமுதாயத்தாரின் நாயகராக விளங்கினார். பள்ளிச்சந்தமாக நிலம் வழங்கப்பட்ட பொழுது அவருக்குக் கோட்டையூராசிரியர் என்னும் பட்டம் வழங்கப்பெற்றது.

திரிபுவனவீரனாகிய மூன்றாம் குலோத்துங்க சோழனின் 22வது ஆண்டிலே வர்த்தமானர் கோயிலிலுள்ள தெற்கு மண்டபம் இடிக்கப்பட்டு புதிதாகக் கல்லினாற் கட்டப்பெற்றது. பழைய மண்டபத்தின் வடக்குச் சுவரில் விக்கிரமசோழனின் 13வது ஆண்டில் எழுதப்பெற்ற சாசனம் இருந்தது. அதனைப் பாதுகாத்தற் பொருட்டு சிலாசாசனத்தைப் படியெடுத்துச் சிலாலேகம் பண்ணி புதிய மண்டபத்தின் மேற்குச் சுவரிலே பொருத்தி வைத்தனர். அதனைப் பற்றிய சாசனத் தொடர் மேல்வருமாறு அமைந்துள்ளது:

"திரிபுவனச் சக்கரவர்த்திகள் மதுரையும்
பாண்டியன் முடித்தலையுங் கொண்டருளிய
ஸ்ரீ குலோத்துங்க சோழதேவற்கு யாண்டு
22வது தெற்கிற் திருமண்டபம் ஒழித்துச்
சிலையாற் செய்கிற காலத்து வட சுவரிற்
கல்வெட்டு மேலைச் சுவரிலே புதையவேண்டு
தலிலாக கல்வெட்டுப்படி கீர்த்தி
முன்னாக திரிபுவனச்சக்கரவர்த்திகள்
ஸ்ரீ விக்கிரமசோழ தேவற்கு யாண்டு
13 பதின்மூன்றாவது செயங் கொண்ட
சோழமண்டலத்து காலியூர்க் கோட்டத்து
விற்பே(ட்டு நாட்டு.....) சுதெரிச்
சதுர்வேதி மங்கலத்து மஹாசபையோம்
நிலவிலையாவணக் கையெழுத்து....."

விக்கிரம சோழனின் காலத்துச் சாசனம் ஒரு நிலவிலையாவணமாகும். அந்த ஆவணத்தை எழுதிக் கொடுத்தவர்கள் சதுர்வேதி மங்கலம் ஒன்றின் சபையார் நென்மலிமருது என்னுமிடத்திலே தங்கள் வசமாயிருந்த விளை நிலத்தின் ஒரு பகுதியை திருப்பருத்திக் குன்றாழ்வார் கோயிலுக்கு 25 கழஞ்சு

மதுராந்தகன் மாடைக்கு விற்றுக் கொடுத்தனர். அந்த நிலம் சமணர் கோயிலுக்கு இறையிலி பள்ளிச்சந்தமாகக் கொடுக்கப்பட்டது. (இந்நாட்டுப் பள்ளிச்சந்தம் திருபருத்திக் குன்றாழ்வார்க்கு இறையிளிச்சி இறையிலி... இந்நிலத்துக்கு இளையுங் கிரேயமுமறக் கொண்டு இறையிலி பள்ளிச்சந்தமாக தாங்கள் வேண்டு குடியிட்டு உழுவித்துக் கொள்வார்களாகவும்).

மூன்றாம் இராஜராஜனின் 18 ஆம் ஆண்டிலே (கி. பி. 1234) சோழமன்னனின் பிரதானிகளில் ஒருவனான வீமரசன் என்பவன் காலியூர்க் கோட்டத்து விற்பேட்டு நாட்டுக் கண்ணிப்பாக்கத்தைத் திருப்பருத்திக் குன்றத்து ஆழ்வார்க்கு நன்கொடையாக வழங்கினான். அந்த நன்கொடையினை வர்ணிக்கும் ஆவணம் கோயிலின் சாந்தி மண்டபத்திலே சிலாசாசனமாக எழுதப்பட்டுள்ளது. இராஜராஜ தேவரின் 20 ஆம் ஆண்டில் எழுதப்பெற்ற சாசனமொன்று வீம என்னும் சமணப்பிராமணர் ஒருவர் கோயிலுக்குத் தானமாக நெல் வழங்கியமையினைக் குறிப்பிடுகின்றது. அத்துடன் அவர் நெற் களஞ்சியம் ஒன்றினையும் கோயில் வளாகத்திலே அமைப்பித்தார்.

வர்த்தமானர் கோயிலின் முன்னால் அமைந்துள்ள மகா மண்டபம் கி. பி. 1387–88 ஆம் ஆண்டிலே, விஜயநகர ராயரின் பிரதானிகளில் ஒருவனாகிய இருகப்ப தண்டநாயக்கனாற் கட்டப்பெற்றது. ஸ்ரீ புஷ்பசேன என்னுங் குரவரின் ஆணைப்படி அது கட்டப்பெற்றதென்று சொல்லப்படுகின்றது. ஸ்ரீ புஷ்பசேனர் கோயிலுக்குப் பொறுப்பாகவிருந்த ரிஷி சமுதாயத்தின் தலைவராதல் வேண்டும். சங்கீதக் கச்சேரிகளை நடத்துவதற்கென்று மண்டபம் கட்டப்பெற்றது. சங்கீதக் சக்சேரிகளும் வாத்தியக் கச்சேரிகளும் நடைபெற்ற காரணத்தால் மகா மண்டபம் சங்கீத மண்டபம் என்று சொல்லப்பட்டது.

வேறொரு சாசனம் இருகப்ப தண்டநாயக்கனை ஜைனோத்தமன் என்று சிறப்பிக்கின்றது. கோயிலுக்கு வேண்டும் நிவந்தங்களுக்கு அவன் பூமிதானஞ் செய்தான். அதனைப் பற்றிய சாசனம் மேல்வருமாறுள்ளது:

ஸ்வஸ்தி ஸ்ரீ துந்துபி வர்ஷம் கார்த்திகை
மாதத்தில் பூர்வபக்ஷத்துத் திங்கட்
கிழமையும் பௌர்ணையும் பெற்ற
கார்த்திகை நாள் மஹாமண்டலேஸ்வரன்

அரிஹரராஜகுமாரன் ஸ்ரீமத் புக்கராஜன்
தர்மமாக வைசய தண்டநாதன் புத்ரன்
ஜைனோத்தமன் இருகப்ப மஹாபிரதானி
திருப்பருத்திக்குன்ற நாயனார்
திரைலோக்ய வல்லவர்க்கு பூஜைக்கு
சாலைக்கும் திருப்பணிக்கும்
மாவண்டூர்ப்பற்றில் மஹேந்திர மங்கலம்
நாற்பாற்கெல்லையும் இறை இலி
பள்ளிச்சந்தமாக சந்திராதித்தவரையும்
நடக்கத் தருவித்தார்.

விஜயநகர மன்னர்களான ஸ்ரீ கிருஷ்ண தேவராயர், விரநரசிம்மர் ஆகியோர் காலத்துச் சாசனங்கள் சில வர்த்தமானர் கோயிலில் உள்ளன. சகவர்ஷம் 1439 இல் (கி. பி. 1517) கிருஷ்ணதேவ ராயரின் ஆணைப்படி கொடுகை என்ற கிராமத்துக்கு மாற்றீடாக உவச்சசேரி என்னும் ஊர் வர்த்தமானர் கோயிலுக்கு வழங்கப்பட்டது. அக்கோயில் வசமாயிருந்த கொடுகை முசிருபாக்கமான திருமலைதேவிபுரம் என்னும் அக்கிரகாரத்திற்கு வழங்கப்பட்டது. கிரஷ்ணதேவ ராயரின் காலத்து வேறொரு சாசனம் வகுதானிய வர்ஷத்திலே (கி. பி. 1518) கோயிலின் தேவைக்கு நிலம் விற்கப்பட்டமை பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றது.

விஜயநகர காலத்துக் கல்வெட்டுகள் சிலவற்றிலே சமண முனிவர்கள் சிலரின் பெயர்கள் காணப்படுகின்றன. மல்லிசேன முனிவரின் சீடரான வாமனார்யர் என்னும் புஷ்பசேன முனிவராற் கோபுரத்தின் மேற்பகுதி கட்டப்பெற்றது.

வேறொரு கல்வெட்டிலே வாமனாச்சாரியர் என்னும் மல்லிசேன முனீஸ்வரரின் பெயர் காணப்படுகின்றது. சமாதிச் சாசனமொன்றிலே, "சந்திரகீர்த்தி முனிவரின் சிஷ்யரான ஆநந்த வீர்ய முனீஸ்வரருடையது" என்று எழுதப்பட்டுள்ளது.

திருப்பருத்திக் குன்றத்திலுள்ள வர்த்தமானர் கோயிலின் பகுதிகள் சோழப்பெரு மன்னர் காலத்திலே கற்றளியாகப் புனரமைக்கப்பட்டன. அங்குள்ள வேறு சில கட்டடங்கள் விஜயநகர காலத்தில் அமைக்கப் பட்டனவாகும். முற்காலங்களிற் கோயிலின் சுற்றாடல்களில் நீர்ப்பாசன

வசதிபெற்ற வயல்களும் தோப்புக்களும் இருந்தன. வர்த்தமானர் கோயில் அரசரின் ஆதரவையும் அதன் மூலமாக அரச மானியங்களையும் பெற்றிருந்தது. அதன் பேரிலே பள்ளிச்சந்தமான வயல் நிலங்கள் பல இருந்தன என்பதைச் சாசனங்கள் மூலமாக அறிய முடிகின்றது. அவற்றைச் சங்கத்தாரே பரிபாலனஞ் செய்தனர். சமண சங்கத்தாரை ரிஷி சமுதாயம் என்று சாசனங்கள் குறிப்பிடுகின்றன. அவர்களிற் பலர் மிகுந்த பாண்டியத்தியம் பெற்றிருந்ததால் அரசரிடமிருந்தும் மகா பிரதானிகளிடமிருந்தும் விருதுகளைப் பெற்றிருந்தனர்.

2. திருப்பருத்திக் குன்றம் ஓவியங்கள்

பரத கண்டத்திலுள்ள சமணப் பள்ளிகள் பலவற்றிலே ஓவியங்கள் காணப்படுகின்றன. தென்னிந்தியாவிலே ஓவியக் கலையின் வளர்ச்சியிற் சமணர் கொண்டுள்ள பங்கு மிகவும் முக்கியமானது. சித்தன்னவாசல் ஓவியங்கள் மிகுந்த சிறப்புப் பெற்றவை. அவை பாண்டியப் பேரரசன் ஸ்ரீ மார ஸ்ரீ வல்லபன் காலத்தவை; ஒன்பதாம் நூற்றாண்டிற்குரியவை. ஓவியங்கள் அமைந்திருக்கும் சமணப் பள்ளிகளிலே செம்பொற்குன்றான திருப்பருத்திக் குன்றத்து வர்த்தமானர் கோயில் முதன்மையானதும் சிறப்பானதுமாகும். அங்குள்ள ஓவியங்கள் விஜயநகர – நாயக்கர் காலங்களுக்குரியவை.

பதினான்காம் நூற்றாண்டிலே வர்த்தமானர் கோயில் விஜயநகரப் பிரதானி ஒருவனின் முயற்சியாற் புனர்நிர்மாணம் பெற்றது. அங்குள்ள சங்கீத மண்டபமும் வேறு சில கட்டடங்களும் அக்காலத்திலே புதிதாக அமைக்கப்பட்டன. சங்கீத மண்டபத்தின் விதானத்திலும் முகமண்டபத்தின் விதானத்திலும் ஓவியங்கள் தீட்டப்பெற்றுள்ளன. சங்கீத மண்டபத்திலே வடக்கு தெற்காக உள்ள இரண்டு அங்கணங்களிலும் கிழக்கு மேற்காக உள்ள இரு அங்கணங்களிலும் ஓவியங்கள் தீட்டப்பெற்றுள்ளன. அதே போல முகமண்டப விதானத்திலே வடக்கு தெற்காக உள்ள அங்கணங்கள் இரண்டிலே ஓவியங்கள் காணப்படுகின்றன. காலப்போக்கிலே சித்திரங்களுக்குப் பயன்படுத்தும் மையின் நிறம் மங்கிவிடுவதாற் காலாகாலம் அவற்றைப் புதிதாகப் பூசுவதுண்டு. இப்பொழுது காணப்படுவனவற்றுட்

பெரும்பாலானவை நாயக்கர் காலத்து ஓவியங்களாகும். சில விஜயநகர காலத்துக்குரியவை. சமண சமய மரபிலுள்ள ஐதீகங்களையும் கதைகளையும் விளக்கும் வண்ணமாக அவ்வோவியங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன.

சமண சமயத்திலே 24 தீர்த்தங்கர்களைப் பற்றிய மரபு உண்டு. தீர்த்தங்கரர் என்போர், கரைகண்டவர்கள். துன்பசாகரமான பிறவிக் கடல் நீங்கிப் பிறவிக்குக் காரணமான பற்று வெறுப்புக்களைத் துறப்பதன் மூலம் நிர்வாணம் பெற்று முத்திநிலை அடைந்தவர்கள். அவர்களுள் முதலாமவராகிய ரிஷபதேவர் இரண்டாமவராகிய நேமிநாதர், அவரது மைத்துனராகிய வாசுதேவ கிருஷ்ணர், வர்த்தமானர் என்போரது வாழ்க்கை வரலாறுகளும் அவர்களைப் பற்றிய புராணக் கதைகளும் ஐதீகங்களும் திருப்பருத்திக் குன்றத்திலே சித்திரக் கோலத்தில் விளக்கப்பட்டுள்ளன. அவற்றிலே காணப்படும் புராணக் கதைகள் சில சமணருக்கும் வைதீகருக்கும் பொதுவானவை. ஆயினும், கதைகளிற் சில அம்சங்கள் சமண சமய மரபிற்கேற்ப சில மாற்றங்களைப் பெற்றுள்ளன.

ஓவியங்களின் பல பகுதிகள் முற்றாகச் சிதைந்துவிட்டன. எனவே, எஞ்சியுள்ளவற்றை மட்டும் ஆதாரமாகக் கொண்டு அவை குறிக்கும் கதையின் தொடரைப் புரிந்து கொள்ள இயலாது. ஆயினும், ஸ்ரீபுராணம் என்னும் நூல் ஏட்டு வடிவிலே கிடைப்பதால் அதன் மூலம் திருப்பருத்திக் குன்றத்து ஓவியங்கள் விளக்கும் கதைகளை ஓரளவு தெளிவாகப் புரிந்து கொள்ள முடிகின்றது. சமண பாரம்பரியத்தை விளக்கும் பெருநூல் ஸ்ரீபுராணம். சமண தீர்த்தங்கர்களைப் பற்றிய கதைகள் எல்லாம் அதிலே விவரமாகக் கூறப்படுகின்றன. திருப்பருத்திக் குன்றத்து ஓவியங்களுக்கும் ஸ்ரீபுராணத்திற்கும் ஆதாரமான மூலங்கள் பொதுவானவை.

செம்பொற்குன்றத்து ஓவியங்களிலே ஒரு சிறப்பம்சங் காணப்படுகின்றது. திருவாரூரில் உள்ளவாறு பல சித்திரங்களுக்கு மேலே அவற்றை விளக்கும் வண்ணமாக வாசகம் எழுதப்பட்டுள்ளது. ஓவியங்களோடு காணப்படும் வாசகங்கள் மிகவுஞ் சுருக்கமானவை; தெளிவானவை; வசன நடையிலமைந்தவை. சமண சமயத்திற்குச் சிறப்பான கோட்பாடுகள், கருத்துக்கள் போன்றவற்றைக் குறிக்குஞ் சொற்கள் அவற்றிலே மிகுந்து காணப்படுகின்றன. அவற்றின் மொழி நடையிலே பிராகிருத மொழிச்

செல்வாக்கையும் சமஸ்கிருத மொழிச் செல்வாக்கையுங் கண்டு கொள்ளலாம். அந்த வாசகங்கள் சமணத் தமிழின் சார்பு கொண்டவை; சமணப் பள்ளிகளிலும் சமணர் சமுதாயத்திலும் வழங்கிய மொழி நடையினைப் பிரதிபலிப்பவை. அவை சித்திரங்களை விளக்கும் வண்ணமாக அமைந்துள்ளன.

3. ரிஷப தேவரின் வாழ்க்கை பற்றிய சித்திரங்கள்

ரிஷப தேவர் பத்துமுறை மானிட வடிவிலே பிறந்தாரென்று ஸ்ரீ புராணம் கூறுகின்றது. அப்பிறவிகளில் அவர் பெற்ற நாமங்கள் ஜெயவர்மன், மகாபல, லலிதாங்க, வஜ்ரயங்க, ஸ்ரீதர, சுவிதி, அச்சுதேந்திர, வச்சிரநாபி முதலியனவாகும். பதினோராவது பிறப்பிலே, மருதேவியின் வயிற்றிலே பதினான்காவது மனுவாகிய நாபி மகாராஜனின் திருப்புதல்வனாக ரிஷப தேவர் அவதரித்தார். குழந்தை பிறந்ததும் சௌதர்மேந்திரனாகிய இந்திரன் இந்திராணியோடும் தேவர்களோடும் கூடி அரண்மனைக்கு வந்து திருவவதாரஞ் செய்த பிள்ளையை வணங்கினான். அவர்கள் குழந்தையை ஐராவதத்தின் மேல் ஏற்றிக் கொண்டு மேருமலைக்குச் சென்றார்கள். அங்கு பரிசுத்த நீரினால் ரிஷப தேவரை அபிஷேகஞ் செய்தார்கள்.

தீர்த்தங்கரர் ஒவ்வொருவரும் பிறந்த உடனே இவ்விதமாக ஜன்மாபிஷேகம் பெறுவதென்பது சமணரிடையிலான ஐதீகமாகும். மேருவிலே அபிஷேகம் முடிந்ததும் பிள்ளையை ஊர்வலமாக ஐராவதத்தில் ஏற்றிக் கொண்டுவந்து அயோத்தியிலே பெற்றோரிடம் ஒப்படைத்தார்கள். குழந்தையினுடைய உன்னதமான லக்ஷணங்களையும் தேவர்கள் பெற்றோருக்கு விளக்கினார்கள். யௌவனப் பருவத்திலே யஸஸ்வதி, சுனந்தா என்னும் இரு பெண்களை ரிஷப தேவர் மணந்து கொண்டார். அவர்களில் யஸஸ்வதி பிராமி என்னும் பெண்ணையும் பரதன் முதலான நூறு புதல்வர்களையும் பெற்றாள். பரதனின் வழியினர் இக்ஷ்வாகு குலமாகினர். இரண்டாவது தேவியாகிய சுனந்தா மகன் ஒருவனையும் மகள் ஒருத்தியையும் பெற்றாள். தந்தை சொற்படி ரிஷப தேவர் முடிசூடி அரச பதவி பெற்றார். மூவுலகுக்கும் அதிபதி என்ற காரணத்தால் திரைலோக்கியநாதர் எனும் பட்டம் அவருக்குக் கிடைத்தது.

கொழும்பு தமிழ் சங்கம்

அரசனாக இருந்த காலத்திலே லௌகாந்திக தேவர்கள் அவர் முன் தோன்றிப் பூர்வீக கர்மங்களின் பலனாக உலகத்தவர்க்கு அவர் புரிய வேண்டிய கடமைகளை உணர்த்தினர். அதன் விளைவாக ரிஷப தேவர் அரச பதவியினைத் துறந்து சந்நியாசம் மேற்கொண்டு வனவாசஞ் சென்றார். அங்கிருந்து தியானத்திலும் தவத்திலும் ஈடுபட்டார். வியூபிரத கிரியா நிவிரிதி என்னும் சர்வேந்திரிய செயற்பாடுகளின் இழப்பினால் நிர்வாண பதவி பெற்றுக் காலங்கடந்த நிலையினை அடைந்து தேவலோகஞ் சென்றார். கற்பூரம் எரிந்து மறைவது போல அவரின் உடல் மறைந்தது என்றுஞ் சில நகங்களும் உரோமங்களும் மட்டுமே எஞ்சியிருந்தன என்றுஞ் சொல்லப்படுகின்றது. ஒவ்வொரு தீர்த்தங்கரரது வாழ்க்கையிலும் நிர்வாணம் என்பது ஐந்தாவது கலியாண நிகழ்ச்சியாகும். அதனைத் தேவர்கள் கொண்டாடுவர். இந்திரன் ரிஷப தேவரின் நகங்களையும் உரோமங்களையும் எடுத்து, அவற்றை எரித்து, பின்பு சாம்பலைத் தனது தேகத்திலே பூசிக் கொண்டான் என்பர். அதனைக் கண்ட தேவர்கள் தாமும் அவ்வாறு செய்தனர்.

சித்திரம் - 1

இது ரிஷப தேவர் ஜயவர்மன் என்னும் பெயருடன் தனது முதலாவது பிறப்பிலே இந்திரபுரியிலே அரசனாகிய ஸ்ரீ சேனனதும் அவனது தேவியாகிய சுந்தரி என்பவளதும் மூத்த மகனாகப் பிறந்தமை பற்றியதாகும். இளைய சகோதரனாகிய ஸ்ரீவர்மனுக்குப் பட்டங்கட்டுவதற்கு அரசன் நாட்டங் கொண்டிருப்பதை உணர்ந்த ஜெயவர்மன் துறவியாகி, சுவயம்பிரவு என்னுஞ் சமய குரவரிடம் சரணடைந்தார். சுவயம்பிரபு தன்னை நாடியவருக்கு அகமும் புறமுமாகிய பன்னிரு தவங்களையும் பற்றி உபதேசஞ் செய்தார். சீடரும் கிரமமாகத் தவம்புரிந்தார். ஒரு நாள் மகீதரன் என்னும் வித்யாதரன் தனது பரிவாரங்களோடு வானத்திலே நகர்ந்து செல்வதைக் கண்டார். அவருக்கு உலக இன்பங்களைப் பற்றிய உணர்வு உண்டாகியது. வித்யாதரனைப் போலாக வேண்டும் என்ற நினைப்புடன் கறையான் புற்றினருகே நின்ற சமயத்தில், அதினின்றும் வெளிவந்த நாகம் அவரைத் தீண்டியது. ஜயவர்மன் உயிர்நீத்தார்.

ஓவியத்திலே ஸ்ரீசேன மகாராசன் சுந்தரி தேவியோடு ஆசனத்திலிருக்குங் கோலம் தெரிகின்றது. அவர்களின் முன்னால் சாமரம் வீசும் பணியாளின் கோலம் அமைந்திருக்கின்றது. அரசனின் தலையிலே கிரீடம் காணப்படுகின்றது. அவனது இடக்கரத்திலே மலர்வடிவங் காணப்படுகின்றது. இதன் மேலே ஜம்பு - த்வீப - கரவிதேக கண்டி-ஸ்ரீவிசய சிங்கபுராதிபதி ஸ்ரீசேன மகாராசன் என்று எழுதப்பட்டுள்ளது. அதற்கு அடுத்த காட்சியில் ஸ்ரீசேனனின் முன்னால் அரச சபை கூடி யிருக்கும் தோற்றம் தெரிகின்றது. அதனைப் பற்றிய வாசகம் முற்றாக மறைந்துவிட்டது.

மேல்வரும் வாசகம் மூன்றாவது காட்சி பற்றியதாகும்: யிவர் கனிஷ்டனாகிய ஸ்ரீ வர்மாவினுக்கு பிதாயுவராஜ்யம் கொடுப்பது... வைராக்யத்தால் சுயம்பிரபு பார்ஸ்வத்தில் தீக்ஷித்தது யிவடம். ஓவியத்திலே சுயம்பிரபுவின் முன் அஞ்சலி ஹஸ்தனாகி ஜெயவர்மன் பணிந்திருக்கும் காட்சி வரையப்பட்டுள்ளது. இருவரும் நிர்வாணக் கோலத்திற் காணப்படுகின்றனர். இளவரசன் தனது முடி முதலான அணிகலன்களைக் கழற்றி ஒரு பக்கத்திலே வைத்திருக்கின்றான். ஒரு மரத்தின் கீழ் சற்று உயரமான ஆசனத்தில் இருந்த வண்ணம் தனது வலது கரத்தை உபதேச முத்திரையில் உயர்த்திய கோலத்தில் சுயம்பிரபு காணப்படுகின்றார். தாழ்வான ஆசனமொன்றில் இருந்த வண்ணம் குருவாகிய சுயம்பிரபுவின் உபதேசத்தை ஜெயவர்மன் பணிவோடு கேட்டுக் கொண்டிருக்கும் கோலம் வரையப்பட்டுள்ளது. அடுத்த காட்சி ஜெயவர்மன் சர்ப்பம் தீண்டி மரண மடைவதைப் பற்றியதாகும்.

சித்திரம் - 2

இரண்டாவது சித்திரம் இரண்டாவது பிறப்பிலே ரிஷப தேவர் வித்யாதர மகாபலனாக வாழ்ந்தமை பற்றியதாகும். சர்ப்பம் தீண்டி இறந்த ஜெயவர்மன் அளகாபுரி அரசனாகிய அதிபலன் என்னும் வித்யாதரராசனதும் மனோகரா என்னுந் தேவியினதும் மைந்தனாகப் பிறந்தார். காலக்கிரமத்தில் மகாபலன் என்னும் பெயருடன் வித்யாதர மன்னனாக விளங்கினார். நால் வேறு சமயங்களைப் பின்பற்றிய நால்வர் அவரின் அமைச்சராயிருந்தனர்.

அவர்களில் ஒருவராகிய மகாமதி உலகாயதர். சம்பின்னமதி என்பவர் மாயாவாதக் கொள்கையுடையவர். சதமதி என்பவர் சூனியவாதத்தில் ஈடுபாடு கொண்டவர். சுயம்புத்தர் சமணர். அரசருடைய கருமங்களை எல்லாம் தனது கருமங்களாகச் சுயம்புத்தர் கருதினார். அவர் அரசனது மதிப்பையும் அன்பையும் அதிகம் பெற்றிருந்தார். அரசன் சமய விவகாரங்கள் குறித்து மௌனமாக இருந்ததனால் அவனது கருத்துகளை விசாரணை மூலம் அறிந்து கொள்வதிற் சுயம்புத்தர் ஆர்வங் கொண்டார்.

அவர் அரசனைப் பற்றிய சில விவரங்களை ஆதித்தகவி, அரிஞ்ஜயர் என்னுஞ் சாரண பரமரிஷிகள் இருவரிடமிருந்து அறிந்து கொண்டார். பத்துப் பிறவிகளுக்குப் பின்பு மன்னன் ரிஷப தேவரென்னும் முதலாம் தீர்த்தங்கரராக அவதாரம் செய்வார் என்பதை அறிந்து கொண்டார். இச்சித்திரம் பற்றிய வாசகம் மேல்வருமாறு எழுதப்பட்டுள்ளது:

> தத்பவம் விட்டு ஜம்புத்வீபாபர விதேக கண்டிலா விஷய விஜயார்த்த பர்வதோத்தர ஸ்ரேணி அழகாபுராதிபதி மகாபலன் என்னும் வித்யாதரன் என்னும் ராஜாவாகினார்.

வாசகத்திற்கேற்ப ஓவியக் காட்சியிலே தனது தேவி சகிதம் அமைச்சராகிய சுயம்புத்தர் சொல்வனவற்றைக் கேட்டவண்ணம் இருக்கின்றார் மகாவல மகாராசர். இடப் பக்கத்திலே, பின்புறத்தில் நின்ற வண்ணம் பணிப் பெண்ணொருத்தி சாமரை வீசுகின்றாள். அரசனுக்கு அறிவுரை வழங்கும் நிலையில் வலக்கரத்தைச் சற்று உயர்த்திய கோலத்திற் சுயம்புத்தர் அமர்ந்திருக்கின்றார். அவர் தலைப்பாகை அணிந்திருக்கின்றார். அது சம காலத்துத் தென்னிந்திய வணிகரின் அணி போன்றதாகும். சித்திரத்தின் நடுப்பகுதியிலே மேல்வரும் வாசகம் மையில் எழுதப்பட்டுள்ளது:

> சுயம்புத்தன் ஸ்ரீசாரண பரமேஸ்டிகளிடத்து ஆயுஷ்யம் மாசமாத்திரம் என்று அறிந்து உபதேசிக்குறது.

சாரணரிடமிருந்து தான் கேட்டவற்றைச் சுயம்புத்தன் மகாவலருக்கு உணர்த்துங் காட்சி சித்திரக் கோலமாக விளங்குகின்றது. அதற்குப் பின் மகாபலன் வைராக்கியமடைந்து சுயம்புத்த மந்திரியோடு சித்தகூட சைத்தியா லயத்தில்... என்று எழுதப்பட்டுள்ளது. மகாவலர் துறவு மார்க்கத்தில் நாட்டங் கொண்டு, மந்திரியான சுயம்புத்தனோடு சித்தகூடம்

என்னும் மலையிலுள்ள சமணாலயத்தைத் தரிசனம் பண்ணி அஷ்டாங்கிக விரதம் என்னும் எண்வகை நோன்புகளை அனுசரித்து நிற்கும் கோலம் வரையப் பெற்றுள்ளது.

சித்திரம் - 3

மகாவலன் மூன்றாவது பிறப்பிலே ஈசானகல்பத்து லலிதாங்கன் என்னும் தேவ உருவம் பெற்றார். இதனை விளக்கும் வாசகம் மேல்வருமாறு எழுதப்பட்டுள்ளது:

> மகாவலன் தத்பவம் விட்டு ஈசானகல்பத்து லலிதாங்கன் என்னும் தேவனாயினார். இவர் ஸ்திரி ஸ்வயம்பிரபை யிவடம்.

பதினாறாவது கல்பமாகிய ஈசானகல்பம் என்னுந் தேவலோகத்திலே ரிஷப தேவர் தனது மூன்றாவது பிறவியிலே லலிதாங்கன் என்னும் பெயருடைய தேவனாகத் தோன்றினார். அப்பிறவியில் சுயம்பிரபை அவரின் தேவியாகவிருந்தார். இந்த விருத்தாந்தங்கள் அடுத்து வருங்காட்சியிலே சித்திரக் கோலமாக அமைந்துள்ளன. அதற்குப் பின்பு லலிதாங்கன் புஷ்கலாவதியிலுள்ள உத்பலக்ஷேத்திர புரத்திலே வச்சிரயங்கர் என்ற பெயரோடு உத்பவித்தார். இதனை விளக்கும் சித்திரம் பற்றிய வாசகம் மேல்வருமாறுள்ளது:

> ஜம்புத்வீப பூர்வவிதேக புஷ்கலாவதிவிஷய உத்பலகேட புரத்தில் வச்சிரயங்க மகாராஜாவாகினார். இவர்க்கு சுயம்பிரபை ஸ்ரீமதி என்னும் ஸ்திரியாயினாள்.

ஓவியத்திலே இருவரும் முன் பின்னாக ஒரே ஆசனத்தில் அமர்ந்துள்ள கோலந் தெரிகின்றது. பிறிதொரு காட்சியிலே அரசனாகிய வஜ்ரயங்கனும் ஸ்ரீமதி தேவியும் சாரணரான தமவரரிடமிருந்து தங்கள் முற்பிறவிகளின் சரிதங்களைக் கேட்டவண்ணம் இருக்கின்றனர். அவர்களது புரோகிதர், சேனாதிபதி, செட்டி ஆகியோரும் அருகில் இருக்கின்றனர். இக்காட்சி பற்றிய வாசகம் ஓவியத்திலே மேல்வருமாறு அமைந்திருக்கின்றது:

> வஜ்ரயங்க மகாராஜனும் ஸ்ரீமதியும் தமவர சாரணர் இடத்தில் மந்திரி புரோகித சேனாபதி சிரேஷ்டிகளோடு தங்கள் பூர்வபவங்களைக் கேழ்க்குறது.

இந்தக் காட்சி பற்றி ஒரு கதை உண்டு. ஒரு சமயத்திலே தனது மகனாகிய புண்டரீகனுக்கு ஆதரவு புரிவதற்கென்று வஜ்ரயங்கனை மாமியார் வரவழைத்தாள். ஸ்ரீமதியின் தந்தை இராச்சிய பாரத்தைப் பலவீனமான புண்டரீகனிடம் ஒப்படைத்து விட்டாள். வஜ்ரயங்கன் ஒரு பெருஞ் சேனையுடன் தனது மைத்துனனுடைய இராசதானிக்குப் போனான். போகும் வழியிலே தமவர, சாகரசேன என்னும் சாரண முனிவரைக் கண்டு அவர்களிடமிருந்து தனது முற்பிறவிகளைப் பற்றி அறிந்தான். வஜ்ரயங்கன் முதலாவது பிறவியிலே ஜெயவர்மனாகவும், இரண்டாவது பிறவியிலே மகாவலனாகவும், மூன்றாவதுவதிலே லலிதாங்கனாகவும் வாழ்ந்தமை பற்றிச் சாரணராகிய தமவரர் சொன்னார். ஸ்ரீமதிதேவி முதலாவது பிறவியிலே தனஸ்ரீயாகவும், இரண்டாவதிலே நிர்ணாமிகை என்னும் பெயருடனும், மூன்றாவதிலே சுயம்பிரபையாகவும் வாழ்ந்தமை பற்றி விளக்கினார்.

அரசன் தனது அமைச்சன், புரோகிதன், சேனாபதி, செட்டி ஆகிய நால்வரது பூர்வீகமான பிறப்புகளைச் சாரணரிடம் வினாவினான். அவை பற்றி விளக்குமிடத்துப் புலி, வராகம், குரங்கு, கீரி என்னும் நான்கு விலங்குகள் வந்து பக்கத்தில் நின்று கொண்டு அங்கே சொல்லப்படுவனவற்றைக் கேட்டவண்ணம் இருந்தன. அரசன் அவற்றைப் பற்றிச் சாரணரிடமிருந்து வினாவினான். அவை முற்காலங்களில் மனிதராகவிருந்து பெருந்தவறுகள் செய்ததன் காரணமாக விலங்குகளாய்ப் பிறந்தனர் என்றும், தத்தம் முற்பிறவிகளை மறவாதிருந்தமையால் எதுவித பயமுமின்றி தர்ம உபதேசம் கேட்கின்றன என்றுஞ் சொல்லப்பட்டது.

சித்திரம் - 4

நான்காவது சித்திரத்தின் விளக்கமான வாசகங்கள் மேல்வருவனவாகும்:

> உத்தமபோக பூமியின் தம்பதிகளாகி சாரண பரமேஷ்டி களிடத்தில் தர்மம் கேள்க்குறது யிவடம். கீரி, பன்றி, குரங்கு, புலி யிந்த நாலு மிருகங்களும் தானானுமோத புண்ணியத்தினால் அங்கே ஆர்யராகினார் யிவடம்.

வஜ்ரயங்கனும் ஸ்ரீமதியும் மரணமாகிய பின்பு உத்தரகுரு எனும் போக பூமியிலே பிறந்தனர் என்பது கதை. போகபூமி என்பது இன்பங்களை அனுபவிக்கின்ற உலகம். அங்கே தங்கள் சீவனத்திற்கு வேண்டி மாந்தர்கள் எதனையும் உற்பத்தி

செய்ய வேண்டியதில்லை. அங்கு வசிப்பவர்களின் இன்ப அனுபவங்களைப் பொறுத்தவரையில் போக பூமியானது பூலோகத்தைக் காட்டிலுஞ் சாலச் சிறந்ததாகும். அங்கு ஒருவர் பிறந்ததும் 49 நாட்களில் யௌவனப் பருவத்தை அடைந்து கொள்ள முடியும். பிள்ளைகளின் வதனங்களைப் பெற்றோர் காண்பதில்லை. அவர்கள் பிறக்குமிடத்துத் தாய் தந்தையர் இறந்துவிடுவர். பிள்ளைகள் ஆணும் பெண்ணுமாக இரணைப் பிள்ளைகளாகப் பிறப்பதுண்டு. அவர்கள் பருவமடைந்ததும் கணவன் மனைவியாகிவிடுவர். அவர்கள் துயில் கொள்ளுவதில்லை; வியர்வை சிந்துவதில்லை; மலசலங் கழிப்பதில்லை. அவர்கள் கண்ணிமைப்பதில்லை. பெண்கள் வாழ்க்கையின் முடிவிலே பிரசவிப்பதுண்டு. அவர்களுக்கு வேண்டியனவற்றைக் கல்பதருக்கள் கொடுக்கின்றன. எனவே உடைமைகள் பற்றியும் அவற்றைக் கவர்தல் பற்றியும் சச்சரவுகள் ஏற்படுவதில்லை. அங்கு பெண்ணாசை, மண்ணாசை, பொன்னாசை என்பவை ஏற்படுவதில்லை.

போக பூமியில் வாழ்பவர்கள் ஒழுக்கமானவர்கள்; விவேகமானவர்கள். ஆடல், பாடல் முதலிய கலைகள் எல்லாவற்றிலும் வல்லோராயிருப்பர். இறந்த பின்பு அவர்கள் தேவலோகங்களிலே மீண்டும் பிறப்பர். போக பூமியிலே இரணைப் பிள்ளைகளாகப் பிறந்த வஜ்ஜிரயங்கனும் ஸ்ரீமதியும் ஏழு வாரங்களிலே யௌவனமாகி, அதன் விளைவாகக் கணவனும் மனைவியுமாகி நெடுங்காலம் போகங்களை அனுபவித்தனர். முடிவிலே தேவருலகஞ் சென்றனர். முன்பு அவர்களைச் சென்றடைந்த நான்கு விலங்குகளும் போக பூமியிற் பிறவிபெற்றன. ஒரு சமயத்தில் அவை சாரண முனிவரைக் கண்டு தர்மம், சம்யக் - தர்சனம் என்பன பற்றி உபதேசங் கேட்டன; வஜ்ரயங்கனோடு இருந்து கேட்டன. அதன் பயனாக அவை ஆர்யராகப் பிறவி பெற்றமையைச் சித்திரங்கள் விளக்குகின்றன.

சித்திரம் - 5

ஜெயவர்மன் ஸ்ரீதரனாகவும் சிவிதியாகவும் ஆறாம் ஏழாம் பிறவிகளிலே தோற்றம் பெற்றமை இங்கு சித்திரக் கோலமாயுள்ளது. ஓவியம் சிதைவடைந்த பொழுதிலும் ஸ்ரீ புராணத்தினுடைய கதையின் அடிப்படையில் பொருளை ஒருவாறு விளங்கிக் கொள்ள முடிகின்றது. அடுத்துவரும் காட்சி பற்றிய விளக்கம் மேல்வருமாறுள்ளது:

தத்பவம் விட்டு ஜம்புத்வீப பூர்வவிதேக வத்ஸவிஷய சுசி மாநகரத்தில் சுவிதியென்னும் ராஜாவாயினார். இவர் ஸ்திரி மனோரமை யிவடம்.

அரசியும் அரசனும் வீற்றிருக்கும் கோலம் காட்சியிலே தெரிகின்றது. இதனையடுத்து வரும் சித்திரம் அரசன் வாழ்க்கையிலே அதிருப்தி கொண்டு முனிவரிடஞ் சென்று தர்ம உபதேசம் பெறுவதைப் பற்றியதாகும். இது,

யிவர் சம்சார வைராக்கியத்தால் முனீஸ்வரிடத்தில் தர்மம் கேட்டு தீட்ஷிக்கிறது யிவடம்.

அரசனுடைய கோலஞ் சித்திரத்திலே இரு இடங்களிலே காணப்படுகின்றது. ஓரிடத்திலே வனத்தை நோக்கிச் செல்லுங் காட்சி தெரிகின்றது. இரண்டாவது இடத்திலே அஞ்சலிக் கோலத்திலே மரத்தின் கீழிருந்து நிர்வாணக் கோலமான முனிவரிடமிருந்து ஞான உபதேசம் பெறுங் காட்சி தெரிகின்றது.

சித்திரம் - 6

இது ஜெயவர்மனது எட்டாம் ஒன்பதாம் பிறவிகளைப் பற்றியது. எட்டாவது பிறவியிலே அச்சுதேந்திரனாகவும் ஒன்பதாவது பிறவியிலே வச்சிரநாபியாகவும் ஜெயவர்மன் தோன்றினார். சித்திரம் ஓரளவு முழுமையுஞ் சிதைந்துவிட்டது. அதனைப் பற்றிய விளக்கமான வாசகமும் பெரும்பாலும் அழிந்துவிட்டது. எஞ்சியிருக்கும் எழுத்துகளிலே அச்சுதகல்பம், பதினாறு தேவலோகம் என்பன பற்றிய குறிப்புகள் தெரிகின்றன.

சுவிதி தனது பிறவியின் முடிவிலே பதினாறாவது தேவலோகமான அச்சுத கல்பத்திலே பிறந்து இந்திர பதவி பெற்று அச்சுதேந்திரனாக விளங்கினான். அந்த நிலையிலே அதிசயங்களைப் புரியும் ஆற்றல் கிடைத்தது. முன்னே சொல்லப்பட்ட நான்கு மிருகங்களும் தபோவலிமையால் அந்த உலகிலே பதவிபெற்று அவனோடு கூடியிருந்தன. அச்சுதேந்திரன் இறந்த பின்பு மீண்டும் உலகிலே மனிதனாகப் பிறந்தான். மாந்தரின் முதல்வனாகி வச்சிரநாபி என்னும் பேரரசனாக விளங்கினான். அவனுக்கு சுபாகு, மகாபாகு, பீடன், மகாபீடன், விஜயன், வைஜயந்தன், ஜயந்தன், அபராஜிதன் என்னும் எண்மர் சகோதரராக இருந்தனர். தனதேவ என்னும் பெருவணிகன் வச்சிரநாபியின் நண்பனாகவிருந்தான். தவம், தீட்சை என்பவற்றின் பயனாக வச்சிரநாபி அஹமிந்திரதேவன் என்னும் நிலையை அடைந்தான் என்பர்.

ஓவியத்தில் வச்சிரநாபியின் இரு மருங்கிலும் தேவியர் இருவரின் உருவங்கள் தெரிகின்றன. வலப் பக்கத்திலே பணி மக்கள் இருவரின் உருவங்கள் அமைந்துள்ளன. வச்சிரநாபியின் கதை சமண சமய மரபிலே சிறப்பிடம் பெறுவதால் ஆறு காட்சிகளிலே அவனைப் பற்றிய விவரங்கள் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. சகோதரர் எண்மரின் உருவமும் தனதேவரின் வடிவமும், சித்திரக் கோலமாயுள்ளன. முதலாவது காட்சி பற்றிய விளக்கம் மேல்வருமாறு அமைந்துள்ளது:

ஜம்புத்வீப பூர்வவிதேஹ புஷ்கலாவதி - விஷய புண்டரிகினி நகரத்தில் வஜ்ஜிரநாபி யென்னும் சக்ரவர்த்தியாயினார். யிவர்க்கு ப்ராதாக்கள் எண்மர்.

வச்சிரநாபியின் வரலாறு சமண மரபிலே முக்கியத்துவம் பெறுவதால் அவரைப் பற்றிய கதைகள் சித்திரங்களிற் சற்று விவரமாக விளக்கப்பட்டுள்ளன. ஒரு வரிசையில் மாந்தர் பலர் பல்லக்கிலும் யானைகளிலும் நிரையாகப் போகும் காட்சி தெரிகிறது. அதில்.....

என்று எழுதப்பட்டுள்ளது. அதனைத் தொடர்ந்து அபராஜிதன் யானைமேற் போகும் காட்சி வரையப்பட்டுள்ளது. அதன் விளக்கமாக அபராஜிதன் ஆனை மேல் போறது யிவடம் என்று எழுதப்பட்டுள்ளது. வைஜயந்தனும் ஜயந்தனும் ஆனை மேல் போறது யிவடம் என்னும் வாசகம் இன்னுமொரு சித்திரம் பற்றிய விளக்கமாகும். மஹாவாஹுவும் ரதத்தின் மேல் போறது யிவடம், பீடன் ஆனை மேல்ப் போறது, மஹாபீடனும் விஜயனும் குதிரைமேல் போறது யிவடம் முதலிய வசனங்கள் அவற்றுக்கு மேலாக வரையப்பட்டுள்ள சித்திரக் கோலங்களை விளக்குவனவாகும்.

மகாபீடனும் விஜயனும் வச்சிரநாபியின் சகோதரர். அவர்களில் ஒருவன் செங்குதிரை மேல் அமர்ந்திருக்க மற்றவன் கருங்குதிரை மேல் அமர்ந்துள்ளான். அவர்களுக்குப் பின்னால் நடந்து செல்லும் மூவரில் ஒவ்வொருவரும் மாலை, குடை, கொடி ஆகியவற்றை ஏந்திச் செல்கின்றனர்.

உலக வாழ்க்கை துன்பமயமானது என்பதை உணர்ந்த வச்சிரநாபி அதனைத் துறக்க நாட்டங் கொண்டு, தர்மோபதேசங் கேட்டுத் தீக்ஷை பெறுவதற்கென வச்சிரசேன முனிவரிடஞ் சென்றான். ஓவியத்திலே குதிரைகள் பூட்டிய இரதத்தில் அரசன் வீற்றிருக்குங் கோலம் தெரிகிறது.

அவனது சகோதரர் எண்மரும் செட்டியான தனதேவரும் இரதத்தின் முன்னாற் குதிரைகள் மேற் செல்கின்றனர். அவர்களின் முன் பரிவாரத்தார் குந்தம் ஏந்திய கோலத்திலே பாதாதிகளாகப் போகும் கோலம் தெரிகின்றது.

சித்திரம் - 9

இதில் வச்சிரநாபி எண்மரான சகோதரர் சகிதமாகப் பரிவாரத்தோடும் வச்சிரசேனரிடம் செல்லுங் காட்சி தெரிகிறது. அரசன் குதிரிகைகள் பூட்டிய இரதத்தில் வீற்றிருக்கின்றான். அவனுக்கு முன்னாற் சகோதரரும் செல்வ வணிகரும் குதிரைகள் மேற் போகின்றனர். பரிவாரத்தார் அரசனுக்கு முன்னும் பின்னுமாகப் போகுங் கோலந் தெரிகின்றது. அவர்களிற் சிலர் மாலை, கொடி, குடை ஆகியவற்றைக் கொண்டு செல்கின்றனர்.

சித்திரம் - 10

இதிலும் முன்னைய ஓவியத்தில் ஊர்வலமாகச் செல்வோரின் காட்சி தெரிகின்றது. குதிரை மேலே இருக்கும் ஒருவர் வாத்தியக் கருவியொன்றை வாசிக்கும் வடிவம் காணப்படுகின்றது. யானை மேல் அமர்ந்துள்ளவர்களில் ஒருவர் கொடியினை ஏந்திய வண்ணமாய் இருக்கையில் இன்னொருவர் மேளம் அடிக்கும் கோலத்திலே காணப்படுகின்றார். அவர்களுக்குப் பின்னாற் பலர் குதிரைகள் மேற் செல்கின்றனர்.

சித்திரம் - 11

அடுத்துள்ள ஓவியத்தில் இரண்டு காட்சிகள் வரையப்பட்டுள்ளன. முதலாவது காட்சி வச்சிரநாபி வச்சிரசேன முனிவரிடம் தர்மங் கேட்டு, தீக்ஷை பெற்று, துறவறம் மேற்கொண்டு சங்கத்திற் சேர்ந்தமை பற்றியது. அரசனைப் பின்பற்றிய சகோதரரும் பரிவாரத்தாரும் துறவிகளாகி விடுகின்றனர்.

ஓவியத்திலே, மரமொன்றின் கீழே, வச்சிராசனத்திலே, பத்மாசனத்தில், வச்சிரசேன முனிவர் நிர்வாணமான கோலத்திற் காணப்படுகின்றார். அவரது வலக்கரம் உயர்த்திய நிலையில் உபதேச முத்திரையுடன் காணப்படுகின்றது. அவருக்கு முன்னாக அஞ்சலிக் கோலத்தில் அரசன் அமர்ந்திருக்கின்றான். அவன் அரசனுக்குரிய வஸ்திராபரணங்களோடு காணப்படுகின்றான். மகுடம் சிறப்பாகத் தெரிகின்றது.

இரண்டாவது காட்சி வச்சிரநாபி சல்லேகனத்தாற் சரீரம் விட்டுச் சர்வசித்தி லோகத்தில் அகமிந்திரனாக அவதரித்தமை பற்றியது..... சமாதி நிஷ்டையால் சரீரம் விட்டு சுபாகுமுதல்... சர்வார்த்த சித்தியில் அஹமிந்திர தேவனாயினார் யிவடம் என்பது காட்சி விளக்கம் பற்றி எழுதப்பட்டுள்ள வாசகமாகும். பன்னிரண்டாவது சித்திரமும் அதனைப் பற்றிய வாசகமும் சிதைந்து விட்டன.

சித்திரம் - 13

போகனாங்கம், பாஜனாங்கம், வஸ்திராங்கம் என்று சித்திரத்தில் எழுதப்பட்டுள்ளது. அதில் மூன்று விருட்சங்களின் வடிவந் தெரிகின்றது. விரும்பியவற்றை வழங்குவனவாகிய கல்ப விருட்சங்கள் பத்து உள்ளன என்பது ஓர் ஐதீகம். அவற்றில் மூன்றின் வடிவங்கள் இங்கு சித்திரங்களாகி உள்ளன. பத்யாங்கம், துர்யாங்கம், பூஷணாங்கம், மால்யாங்கம், தீபாங்கம், கிருகாங்கம், ஜோதிரங்கம் என்பவை ஏனையவாயுள்ள கல்ப விருட்சங்கள் என்று ஸ்ரீ புராணங் கூறும். நாபிமகாராசன் காலம்வரை மன்னுயிர்கள் கல்ப விருட்சங்களை ஆதாரமாகக் கொண்டு வாழ்ந்தனர் என்பது சமணரின் கொள்கை.

சித்திரம் - 14

இங்கே மனுக்களின் வரலாறுகள் பற்றிய செய்திகள் உருவகப் படுத்தப்பட்டுள்ளன. பத்தாவது முதலாகப் பதின்மூன்றாவது வரையான மனுக்களின் உருவங்களின் கீழ் எழுத்துகள் காணப்படுகின்றன. மனுக்கள் எழுவரின் உருவங்கள் ஓவியத்திலே ஆசனக் கோலத்தில் வரையப் பட்டுள்ளன. அவர்களில் மூவர் லலிதாசனக் கோலத்திலும் ஏனையோர் பத்மாசனக் கோலத்திலும் அமர்ந்த வண்ணமாய் உள்ளனர். அவர்கள் வலக்கரங்களை முகம்வரை உயர்த்திய கோலத்துடன் காணப்படுகின்றனர்.

சித்திரம் - 15

ரிஷப தேவரின் தந்தையும், இக்ஷ்வாகு குல முதல்வனும், மனுக்களின் தந்தையுமாகிய நாபி மகாராசனின் வாழ்க்கை வரலாறு பற்றிய விவரங்கள் அடங்கிய காட்சிகள் வரையப்பட்டுள்ளன. ஜம்புத்துவீப பரத க்ஷேத்திரத்து

ஆர்ய கண்டத்து திருவயோத்தியாபுரத்து அரமனையில் நாபி மஹாராஜனும் மருதேவியாரும் யிருக்குறது யிவடம் என்றொரு வசனம் எழுதப்பட்டுள்ளது. இன்னொரு காட்சி மருதேவி துயில் கொள்ளுஞ் சமயத்திலே பதினாறு சொப்பனங்களைக் கண்டமை பற்றியதாகும். மருதேவியார் நித்திரா சமயத்து பதினாறு ஸ்வப்னங்களைக் காணுகிறது யிவடம் என்று அதன் கீழே எழுதப்பட்டுள்ளது.

சித்திரம் - 15

மருதேவியார் தான் கண்ட கனவுகளை எல்லாம் அரசனுக்குச் சொல்வதும், அரசன் அவற்றின் பலன்களை விளக்குவதும் இதிலே காட்சிகளாக வரையப்பட்டுள்ளன. ஓவியமும் அதைப் பற்றிய வசனத்து எழுத்துகளும் பெரும்பாலும் சிதைந்துவிட்டன. ஆயினும் ஸ்ரீ புராணத்தின் மூலம் அவற்றை அடையாளங் காணமுடிகின்றது.

சித்திரம் - 15

இங்கே நாபிமகாராசர் மருதேவியாரோடு வீற்றிருக்கும் காட்சி தெரிகின்றது. மனுக்களில் ஒருவரான இவர் ரிஷப தேவரின் தந்தையார் என்பதால் அவரைப் பற்றிய விவரங்கள் விரிவாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. ஓவியத்தின் ஒரு பகுதி சிதைந்துவிட்டது. இக் காட்சி பற்றிய வாசகம் மேல் வருவதாகும்: ஜம்புத் வீபபரத கேஷத்திரத்து ஆர்ய கண்டத்து திருவயோத்யா நகரத்து அரமனையில் நாபி மகாராஜன் யிருக்கிறது யிவடம்.

சித்திரத்திலே அரசனும் தேவியாரும் கிரீடங்களோடு காணப்படுகின்றனர். ஒருவரை ஒருவர் பார்த்த வண்ணம் எதிரெதிரே அவர்களின் உருவங்கள் அமைந்துள்ளன.

அடுத்த காட்சி மருதேவியாரின் சொப்பனங்களைப் பற்றிய சித்திரங்களாகும். ஊஞ்ச லொன்றிலே அரசி இருந்து துயில் கொள்வதனையும், இரு மருங்கிலும் பணிப் பெண்கள் நின்ற வண்ணம் ஊஞ்சலை ஆட்டுவதையும் காண முடிகின்றது. இக் காட்சியைப் பற்றி மருதேவியார் "நித்ரா சமயத்து பதினாறு ஸ்வப்பனங்களை காணுகுறது யிவடம்" என்று எழுதப்பட்டுள்ளது.

சித்திரம் - 16

மருதேவி கண்ட பதினாறு சொப்பனங்களும் இங்கே சித்திரங்களாகக் காணப்படுகின்றன. (1) யானை, (2) காளை, (3) சிங்கம், (4) மகாலக்ஷ்மி, (5) மாலைகள் இரண்டு, (6) பூரண சந்திரன், (7) உதய சூரியன், (8) மீன், (9) கலசமிரண்டு, (10) தாமரைத் தடாகம், (11) சமுத்திரம், (12) சிம்மாசனம், (13) தேவ விமானம், (14) நாகபவனம், (15) மணிக்குவை, (16) தீச்சுவாலை ஆகியன கனவிலே தோன்றிய பொருட்களாகக் காட்டப்படுகின்றன. இவற்றைப் பற்றிய விளக்கங்கள் ஸ்ரீ புராணத்தில் உள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது. இக் காட்சியை விளக்கும் வகையில் மாலை, சந்திரன், சூரியன், மத்ஸ்யம், பூர்ணகும்பம், தடாகம், சமுத்திரம், சிம்மாசனம், தேவ விமானம், நாகாலயம், ரத்தினராசி..... என்றவாறு எழுதப்பட்டுள்ளது.

சித்திரம் - 17

இது தீர்த்தங்கரரின் பிறப்புப் பற்றியதாகும். அவரின் பிறப்பும் அதற்கு முன்பும் பின்பும் இடம் பெற்ற சம்பவங்களும் சித்திரக்கோலத்தில் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. மருதேவி பிள்ளையைப் பெறும் சம்பவம், அச்சமயத்திற் தேவகன்னியர் வந்து துணை புரிதல் ஆகியன வரையப்பட்டுள்ளன. ரிஷப தேவர் சித்திரை மாதத்திலே கிருஷ்ண நவமியில், உத்தராட நக்ஷத்திரத்திற் பிரமயோகம் கூடிய வேளையிலே திருவவதாரம் செய்தார் என்பது மரபு வழியான கதை. பிறந்ததும் அவருக்குச் சத்யோஜாத என்று பெயரிட்டார்கள்.

தேவேந்திரன், இந்திராணி ஆகியோர் அயோத்திக்குச் செல்லும் காட்சி தெரிகின்றது. இந்திராணி பிள்ளை பிரசவித்த கூடத்திற்குச் சென்று, அதனை வணங்கிவிட்டு, மருதேவியைத் துயில் கொள்ளுமாறு செய்து, பக்கத்திலே ஒரு மாயப்பிள்ளையை வைத்து விட்டு, திருவவதாரம் செய்த குழந்தையைக் கைகளால் ஏந்திக் கொண்டு பின் இந்திரனிடம் சென்று ஒப்படைத்தாள். தேவராசன் அந்தப் பிள்ளையை ஐராவதத்தின் மேல் ஏற்றிக்கொண்டதும் தேவர்கள் மகாமேரு மலைக்கு ஊர்வலமாகப் புறப்பட்டார்கள்.

ஓவியக் காட்சியிலே தேவேந்திரன் பிள்ளையை ஐராவதத்தின் மேல் வைத்திருப்பதும் அதன் பின்னாலே தேவர்கள் கொடி, குடை, மாலை முதலியவற்றோடு ஊர்வலமாகச் செல்வதும் தெரிகின்றது. சிலர் நடந்து

போகின்றனர். சிலர் யானை மீது செல்கின்றனர்; வேறு சிலர் குதிரை மீது செல்கின்றனர். தீர்த்தங்கரர் ஒவ்வொருவரும் பிறந்தவுடன் ஜன்மாபிஷேகம் பெற வேண்டும் என்பது நியதி. ஜன்மாபிஷேகம் மேரு மலையிலுள்ள தடாகம் ஒன்றிலே தேவர்களாற் செய்யப்படும்.

சித்திரம் - 18

இதிலுள்ள காட்சி இந்திரன் முதலிய தேவர்கள் ஊர்வலமாக மேருமலைக்குச் செல்லும் யாத்திரையின் ஒரு பகுதியாகும்.

சித்திரம் - 19

ஜன்மாபிஷேகமும் அதன் பின் தேவர்கள் ஊர்வலமாக அயோத்திக்குத் திரும்பிச் செல்வதும் வரையப்பட்டுள்ளது. ஓவியத்திலே நிரை நிரையாகவும் ஒன்றன் மேல் ஒன்றாகவும் அமைந்துள்ள விமானங்களில் உருவங்கள் தெரிகின்றன. உச்சியிலே பத்மாசன நிலையில் அமர்ந்திருக்கும் ரிஷப தேவரைப் பக்கத்தில் நின்ற வண்ணமாகத் தேவர்கள் இருவர் அபிஷேகம் செய்கின்றனர். வலது பக்கத்தில் நீர்க்குடங்களை ஏந்திய கோலத்தில் தேவர் நால்வர் காணப்படுகின்றனர். இக் காட்சியின் விளக்கமான வாசகம் மேல்வருமாறு உள்ளது:

> ஜன்மாபிஷேக - அனந்தரம் ஸ்வாமியை தேவேந்திரன் ஐராவதத்தின் மேல் வைத்துக் கொண்டு தேவர்களோடும் கூட அயோத்யா புரத்திற்குப் போறது யிவடம்

பிள்ளையின் உருவம் ஆனை மேலே தெரிகின்றது. பக்கத்திலே தெவேந்திரன் இருக்கும் கோலம் காணப்படுகிறது. பிள்ளையின் தலையிலே கிரீடம் அமைந்துள்ளது. இடது கையிலே ஏந்தியுள்ள மலர் ஒன்றினை மணந்த வண்ணமாகப் பிள்ளை காணப்படுகிறது. பின்னாலே தேவர்கள் பலர் ஊர்வலமாகச் செல்கின்றனர்.

சித்திரம் - 20

அந்த ஊர்வலமானது அயோத்தி நகரத்தை நோக்கிச் செல்லும் கோலம் தெரிகின்றது. இடது பக்கத்தின் எல்லையிலே அமர்ந்திருக்கும் ரிஷப தேவரை வானவர் தொழுத வண்ணமாய் உள்ளனர். அதனைப் பார்த்துத் தேவேந்திரன் பேருவகை கொண்டு அஞ்சலிக் கோலத்திற் கூத்தாடும் தோற்றம் தெரிகின்றது.

சித்திரம் - 21

ரிஷப தேவர் குழந்தைப் பருவம் நீங்கி யௌவனமாகி இல்வாழ்க்கை மேற் கொள்வது பற்றிய செய்திகள் இதிலே சித்திரமாக வரையப்பட்டுள்ளன. ஒரு காட்சியில் மண்டபத்தில் அமர்ந்திருக்கும் நாபி மகாராசனின் முன்னிலையில் இளவரசரான ரிஷபதேவர் நிற்கும் கோலம் அமைந்துள்ளது. ஸ்வாமியை கல்யாணம் பண்ணிக் கொள்ளச் சொல்லி நாபி மகாராசன் கேட்கிறது யிவடம் என்று எழுதப்பட்டுள்ளது.

இளவரசனுடைய சம்மதம் கிடைத்ததும் இந்திரனது உதவியோடு மணப் பெண்களாக யசஸ்வதி, சுனந்தா என்னும் இரு அழகிய பெண்களைத் தெரிவு செய்தனர். அவர்கள் அயோத்தி நோக்கிச் சென்றனர். ஓவியத்தின் ஒரு காட்சியிலே இளவரசன் பின்னால் அவனது பெண்கள் இருவரும் காணப்படுகின்றனர். தேவனொருவன் இளவரசனுக்குக் குடைபிடிக்கும் கோலத்திலே காணப்படுகின்றான். கலியாணக் கோலத்தின் அடையாளமாக வஸ்திராபரணங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. மணமக்கள் மூவரும் கையிலே தாமரை மலரை வைத்திருக்கின்றனர். இளவரசன் வைத்திருக்கும் மலர் அளவிலே பெரியது. இதனை அடுத்து கலியாண மண்டபத்தை நோக்கி அவர்கள் செல்லும் காட்சி தெரிகின்றது.

சித்திரம் - 22

இங்கே கலியாண வைபவக் காட்சி தெரிகின்றது. மணப்பந்தலில் மேடை ஒன்றிலே மணமக்கள் வீற்றிருக்கின்றனர். அதற்கு முன்னால் ஓம குண்டம் தெரிகின்றது. அதன் அருகிலே புரோகிதர் காணப்படுகின்றனர். மணப் பெண்களின் சகோதரரான வித்தியாதரரும் இளவரசனின் பெற்றோரும் கன்னிகாதானத்தைச் செய்ய வந்திருக்கின்றனர். அவர்கள் எல்லோரும் அரசனுக்குரிய கிரீடங்கள் அணிந்திருக்கின்றனர்.

சித்திரம் - 23

கலியாண வைபவத்திற்குப் பின் நடைபெறும் உபசாரங்கள் காணப்படுகின்றன. நாட்டியப் பெண் ஒருத்தி தாளத்திற்கு ஏற்ப ஆடும் கோலந் தெரிகின்றது. அருகிலுள்ள ஆண்கள் மூவர் பாடுவதிலும் மேளமடிப்பதிலும் ஈடுபட்டுள்ளனர். சித்திரம் குறிப்பிடத்தக்களவு சிதைவுற்றுள்ளது.

சித்திரம் - 24

இதனைப் பற்றிய வாசகம் அழிந்துவிட்டது. இங்கே ஆசனக் கோலத்திலுள்ள ரிஷப தேவரைப் பார்த்த வண்ணம் நிற்கும் ஏழு ஆண்களின் உருவங்கள் தெரிகின்றன. அவர்களில் அறுவர் அஞ்சலிக் கோலத்தில் உள்ளனர். அவர்களின் ஆடை, அணிகலன்கள் பாமர மக்களின் கோலமானவை. மன்னுயிர்களின் சீவியத்துக்கு ஆதாரமாய் இருந்த கல்பதருக்கள் மறைந்து விட்டதால் அவர்கள் ரிஷப தேவரிடம் ஆதரவு கேட்டு வந்துள்ளனர் போலத் தெரிகின்றது.

சித்திரம் - 25

இந்தச் சித்திரத்திலே ரிஷப தேவரின் பட்டாபிஷேகக் காட்சி வரையப்பட்டுள்ளது. இந்திரன் முதலான தேவர்கள் அதிலே பங்கு கொள்ளுகின்றமை தெரிகின்றது. ஓவியம் பெரும்பாலும் அழிந்துவிட்டது. இதற்கு அடுத்து வரும் காட்சி அரசனாகிய ரிஷப தேவர் அரச குலங்களை உருவாக்கிய காட்சி தெரிகிறது. பகவான் குருவம்சம் முதலாகிய வம்ச நிர்ணயம் பண்ணுகுறது யிவடம்; குருவம்சாதிபதி குருராஜன் யிவடம் என்னும் வாசகங்களும் உள்ளன. ஓவியத்திலே சிம்மாசனத்தில் வீற்றிருக்கும் ரிஷப தேவரின் உருவமும் மன்னர் பிறரின் உருவங்களும் தெரிகின்றன. குரு வம்சத்தின் ஆதி அரசன் குரு மகாராசனின் தோற்றமும் காணப்படுகிறது.

சித்திரம் - 26

இங்கே நீலாஞ்சனை சகிதமாக அரம்பையர் நடனமாடும் காட்சி தெரிகின்றது. நாட்டியப் பெண்கள் மூவரின் உருவங்கள் தெரிகின்றன. பாட்டிற்கும் மேள வாத்தியத்திற்கும் இசைவாக அவர்கள் ஆடுகின்றனர். அவர்களுக்கு ஒத்திசைவாக இசைபாடும் கலைஞர்களின் உருவங்களும் காணப்படுகின்றன. ஒரு பக்கத்திலே மண்டபம் ஒன்றில் அரசனின் உருவம் தெரிகின்றது.

சித்திரம் - 27

ரிஷப தேவர் இல்வாழ்க்கையில் நாட்டமிழந்து தர்ம உபதேசம் பெறுவதற்கு விருப்பம் கொண்டார். துறவு வாழ்க்கை மேற்கொள்வதற்காக அரச போக வாழ்க்கையைத் துறந்தார். பரதனை அரசனாக முடிசூட்டினார். வாகுபலி

என்பவனுக்கு யுவராஜ பதவி கிடைத்தது. இளவரசர் பிறருக்கும் இராச்சியத்திற் பாகங்கள் கிடைத்தன. உலகிலே தனது பொறுப்புகள் நீங்கியதும் ரிஷபதேவர் தீக்ஷை பெறும் நோக்கத்துடன் சித்தார்த்த வனத்துக்குச் சென்றார். ரிஷபதேவரின் அருகிலே லௌகாந்திக தேவர் எண்மரின் உருவங்கள் தெரிகின்றன. சமண மரபிலே லௌகாந்திகர் எனப்படுவோர் ஒருவகைத் தேவராவர். அவர்கள் இந்திரன் முதலியோரைக் காட்டிலும் நிலையிற் குறைந்தவர்கள். அவர்களைக் கண்ட பின்பு ரிஷபதேவர் உலகப் பற்றுக்களை முற்றாகத் துறந்தார். அவர் சிம்மாசனத்தில் இருக்குங் கோலம் அமைந்துள்ளது. ஆழ்ந்த சிந்தனையில் ஈடுபட்டிருக்கும் முகபாவம் தெரிகின்றது.

சித்திரம் - 28

சுதர்சனம் என்னும் விமானத்திலே சுவாமி எழுந்தருளி தீக்ஷை பண்ணி கொள்ள போறது யிவடம். என்பது ஓவியத்தின் விளக்கமான வாசகம். ரிஷபதேவரைத் தேவர் நால்வர் விமானத்தில் ஏற்றிச் செல்லும் காட்சி வரையப்பெற்றுள்ளது. அவரது வலது கை ஞான முத்திரையில் உள்ளது. அவருக்கு முன்னால் தேவேந்திரன் குடை பிடித்திருக்கின்றான். தேவனொருவன் சுவாமிக்குச் சாமரம் வீசுகின்றான். இன்னொருவன் கொடியேந்திச் செல்கின்றான். ஒருவர் தாளம் போட அப்சரசுகள் இருவர் நடனமாடுகின்றனர். வேறெருவன் மேளமொன்றுடன் காணப்படுகிறான். குழல் வாசிக்கும் ஒருவனின் உருவமும் ஓவியத்திலே காணப்படுகிறது.

சித்திரம் - 29

ஸ்வாமி சித்தார்த வனத்திலே சந்திர காந்த சிலையின் மேல் இருந்து தீக்ஷை பண்ணிக் கொள்ளுகிறது யிவடம் என்பது சித்திரம் பற்றி எழுதப்பட்ட வசனமாகும். ஒரு கற்பலகையின் மேலே ஆசனக் கோலத்தில் இருவரும் காணப்படுகின்றனர். இருந்த கோலம் ரிஷப தேவருடையதாகும். அவர் தனது முடி, வஸ்திரம், ஆபரணங்கள் முதலானவற்றைக் கழற்றும் கோலம் தெரிகின்றது. தனது தலையிலுள்ள ரோமங்களை வலக்கர விரல்களால் இடுங்கும் பஞ்ச முஷ்டி என்னும் கிரியையிலும் ஈடுபடுகின்றார். தீக்ஷை பெறுவதற்கு இவை இன்றியமையாதவை. அவருக்கு முன்னால் நிர்வாணக் கோலத்தில் இருவர் காணப்படுகின்றனர். இவர்களுக்கு

அருகிலே நீளமான சடையோடும் நெற்றியிலும் மார்பிலும் விபூதி அணிந்த கோலத்திலும் சிலர் காணப்படுகின்றனர். அவர்களைக் காபாலிகர் என்றோ காளாமுகர் என்றோ கொள்ளலாம்.

சித்திரம் - 30

சித்தார்த்த வனத்தில் நடைபெற்ற நிகழ்ச்சிகள் மூன்று காட்சிகளில் இங்கு விளக்கப்படுகின்றன. ரிஷப தேவர் இராச்சியத்தைக் கூறு பண்ணிப் பலருக்குங் கொடுக்கும் சமயத்திலே நமி, விநமி என்னும் வித்தியாதர குமாரர் அயோத்தியில் இருக்கவில்லை. அவர் சித்தார்த்த வனத்திலே கடுந்தவம் புரிகின்ற வேளையில் நமி, விநமி ஆகியோர் அவரிடஞ் சென்று இராச்சிய பாகங் கேட்டனர். அவரின் தவம் அதனாற் குழம்பியதால் புவனவாசி தேவரின் இந்திரனாகிய தரணேந்திரனின் அரியாசனம் கம்பித்தது. சுவாமியின் தவக்கோலத்திற்கு இடையூறு நிகழ்ந்ததை தரணீந்திரன் அதனால் உணர்ந்தான். நமி, விநமி ஆகியோரிடஞ் சென்று அவர்கள் செய்யும் தவற்றை விளக்கினான். பரதனிடஞ் சென்று தங்கள் குறையை நிவர்த்தி செய்யுமாறு கேட்டான். அதற்கு அவர்கள் உடன்படவில்லை. எனவே வித்யாதர லோகத்திற்கு அவர்களை விமானத்தில் ஏற்றிச் சென்றான். அந்த உலகத்தில் அவர்களை அரசராக முடிசூட்டினான். இங்குள்ள காட்சிகளின் விளக்கமாக மேல்வரும் வசனங்கள் எழுதப்பட்டுள்ளன:

1. *சுவாமியை நமி, விநமி ரண்டு பேரும் ராஜ்யங்குடுக்க பிரார்த்திக்குறது யிவடம்.*
2. *தரணேந்திர வந்து மனுஷ்யரூபங் கொண்டு சொல்லுகிறது யிவடம்.*
3. *பிறகு தனது வடிவுகொண்டு குமாரரிருவரையும் விமானமேற்றிக் கொண்டு விஜயார்த்த பர்வதத்துக்கு போறது யிவடம்.*

சித்திரம் - 31

வித்யாதர லோகத்தை இரு கூறுகளாகப் பிரித்து விஜயார்த்த மலைக்குத் தெற்கிலுள்ள பாகத்தை நமி என்பவனுக்கும், அம்மலையின் வடபாலான பகுதியினை விநமி என்பானுக்கும் வழங்கிய தரணேந்திரன் அவர்களை முடி சூட்டினான் என்பது புராணக் கதை. ஓவியத்தின் வலப்பக்கத்தில்

நமியினையும் இடப்பக்கத்தில் விநமியினையும் தரணேந்திரன் முடிசூட்டுங் கோலம் தெரிகின்றது. தரணேந்திரனின் தலைமேல் நாகபடங்கள் தெரிகின்றன. இச்சித்திர விளக்கமான வசனம் மேல்வருமாறு எழுதப்பட்டுள்ளது:

> தரணேந்திரன் விஜயார்த்த-பர்வத தக்ஷிண ஸ்ரேணியிலே நமிகுமாரனை ஸ்தாபித்தனன். விஜயார்த்த-பர்வத உத்தர ஸ்ரேணியில் விநமி குமாரனை ஸ்தாபித்தனன் யிவடம்.

சித்திரம் - 32

வனத்திலே ஆறு மாதங்கள் தவமிருந்த ரிஷப தேவர், அதனை முடித்து விட்டு உணவுக்குப் பிக்ஷை வாங்கச் சென்றார். அவர் மௌனவிரதம் கொண்டி ருந்தமையால் எவரும் உணவு வழங்கவில்லை. அரசர்கள் அவருக்கு யானை, குதிரை, வஸ்திரம், ஆபரணம், காசு முதலியவற்றைக் கொடுக்க வந்தார்கள். சிலர் ஸ்நானத்துக்கு நீர் கொணர்ந்தனர். வேறு சிலர் அழகிய பெண்களை அவரிடம் அழைத்து வந்தனர். ஆனால் எவரும் உணவு கொடுக்கவில்லை. எனவே, அவர் மீண்டும் வனத்துக்குப் போய்த் தவஞ் செய்யத் தொடங்கினார்: சித்திர விளக்கமாக

1. ராஜாக்கள் கரிதுரகாதிகளை எதிர்கொள்ளுறது யிவடம்; ஸ்வாமி சரிகைக்கு போறது யிவடம்;
2. ஸ்வாமி சர்யாவிக்னமாய் தபோவனத்துக்குப் போறது யிவடம் என்னும் வசனங்கள் எழுதப்பட்டுள்ளன.

சித்திரம் - 33

இதில் நான்கு பிரிவுகள் உள்ளன. அவை ரிஷப தேவரின் இரண்டாவது சர்யாவை விளக்கும் வண்ணமாய் அமைந்துள்ளன. அத்தினாபுரியிலே குருவம்சத்தில் சோமப்பிரப என்றொரு அரசன் இருந்தான். அவன் ஒழுக்க சீலங்களிற் சிறந்தவன். அவனுக்கு ஸ்ரேயாங்குமார என்னும் உத்தம புருஷனாகிய தம்பியொருவன் இருந்தான். ஒருநாள் இளையவன் நித்திரை வேளையில் மகாமேரு, கல்பதரு, சிங்கம், இடபம், சூரியன், சந்திரன், சமுத்திரம், அட்டமங்கலப் பொருள்களை ஏந்திய தேர் ஆகிய காட்சிகளைச் சொப்பனத்திற் கண்டான். அவற்றைக் கண்டு பெருமகிழ்ச்சி எய்திய ஸ்ரேயாங்குமாரன் தனது கனவுகளைப் பற்றிச் சோமப்பிரபவிடம் சொன்னான். அவற்றின் பலன்களை அறிவதற்கு ஆவல் கொண்ட அரசன் புரோகிதரை

வரவழைத்து விளக்கங் கேட்டான். ரிஷப தேவர் உணவு பெறுவதற்கு சர்யா கிரியை செய்வதற்குமாக அடுத்த நாள் அத்தினாபுரம் வரவிருப்பதைக் கனவுகள் உணர்த்துவதாகக் கூறினார்.

ஒரு காட்சி சோமப்பிரப(ன்) அரியாசனத்தில் இருக்கும் கோலமானது. பணியாள் ஒருவர் பக்கத்தில் நின்று சாமரை வீசுவது தெரிகின்றது. அடுத்த காட்சி சோமப்பிரபவின் சொப்பனம் பற்றியது. அவன் கட்டிலிற் படுத்திருக்கும் கோலம் வரையப்பட்டுள்ளது. அருகில் நிற்கும் பணி மக்களில் ஒருவன் அவனின் கால்களைப் பிடித்திருக்க மற்றவன் சாமரம் வீசுகின்றான். ஸ்ரேயாங்குமாரன் ஸ்வப்நம் காண்குறது என்று அதனைப் பற்றி எழுதப்பட்டுள்ளது. மூன்றாவது காட்சியில் சோமப்பிரபன், ஸ்ரேயாங்குமாரன் ஆகியோரின் உருவங்கள் வரையப்பெற்றுள்ளன. அவற்றைக் குறித்து ஸ்ரேயாங்குமாரன் ஸ்வப்நங்களை சோமப்பிரபனோடே சொல்லுகுறது என்று எழுதப்பட்டுள்ளது.

நான்காவது காட்சி புரோகிதர் சோமப்பிரபனுக்கும் ஸ்ரேயாங் குமாரனுக்கும் சொப்பனங்களை விளக்குவதைப் பற்றிய சித்திரமாகும். மூவரின் உருவங்களும் சம்வாதக் கோலத்தில் வரையப்பட்டுள்ளன.

சித்திரம் - 34

விதானத்தின் மத்தியிற் பொருந்தியுள்ள சதுரமான கல்லொன்றிலே மலர்ந்த தாமரையின் வடிவம் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. அதன் மேல் வண்ணம் பூசியுள்ளனர். அதன் நான்கு மூலைகளிலும் யாளித் தலைகள் வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளன. இடமும் வலமுமாக அதன் இரு பக்கங்களிலும் காட்சிகள் வரையப்பட்டுள்ளன. ஒன்றிலே சகோதரர் இருவரும் ரிஷபதேவரின் வருகையினை நோக்கியிருக்கும் சமயத்திலே தூதுவனொருவன் வந்து, கை கூப்பிய நிலையிலே சுவாமி வருவதை அறிவிக்குங் காட்சி தெரிகின்றது. ஸ்ரேயாங்குமாரனோடே சுவாமி சரியைக்கி வாறாரென்று தூதன் வந்து சொல்லுகுறது யிவடம் என்று அதனைப் பற்றி எழுதப்பட்டுள்ளது.

அடுத்த காட்சி சகோதரர் இருவரும் கிரீடமற்று, சுவாமியை எதிர்கொண்டு முழந்தாளிட்டு வணங்கும் கோலமானது. அஞ்சலிக் கோலத்தில் இருவருங் காணப்படுகின்றனர். சுவாமி சரியைக்கு வர ஸ்ரேயாங்குமாரன் யெதிர்கொண்டு அழைக்குறது யிவடம் என்பது சித்திர விளக்கமான வசனம்.

திருப்பருத்திக் குன்றம் ஓவியங்கள்
நாயக்கர் காலம்



திருப்பருத்திக் குன்றம்
கோயிலின் ஒரு பகுதி
நன்றி : ராஜகோபால்



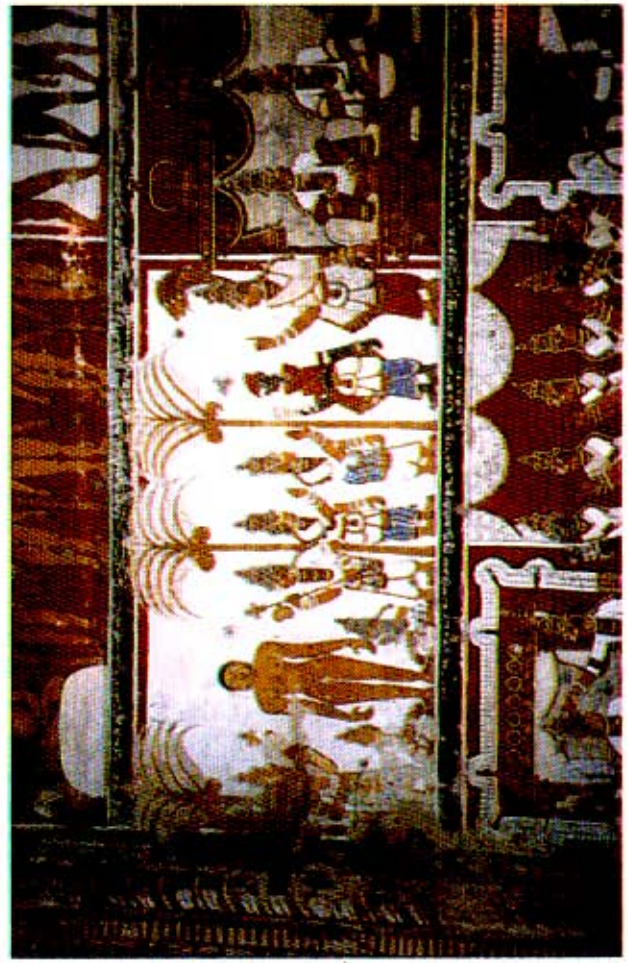
திருப்பருத்திக் குன்றம்
மூலவர் படிமம்



திருப்பருத்திக் குன்றம்
சமணக்கோயில்
நன்றி : ராஜகோபால்



திருப்பருத்திக் குன்றம்
விமானத்தின் பின்புறத் தோற்றம்
விஜயநகர காலம்
நன்றி : ராஜகோபால்



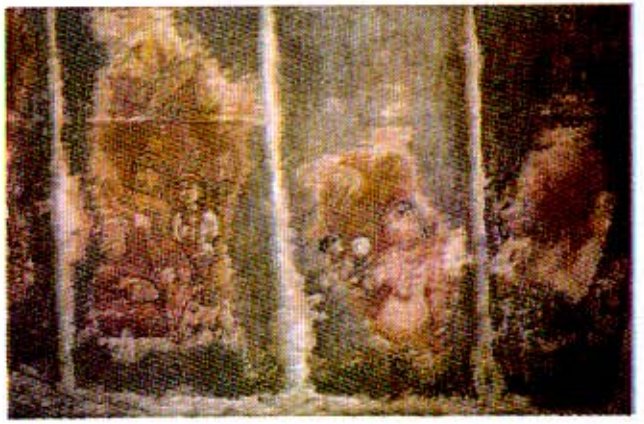
திருப்பருத்திக் குன்றம் நாயக்கர் கால ஓவியம்
நன்றி : ராஜகோபால்



திருப்பருத்திக் குன்றம்
முனிவர் அபிஷேகம்
நாயக்கர் கால ஓவியம்
நன்றி : ராஜகோபால்



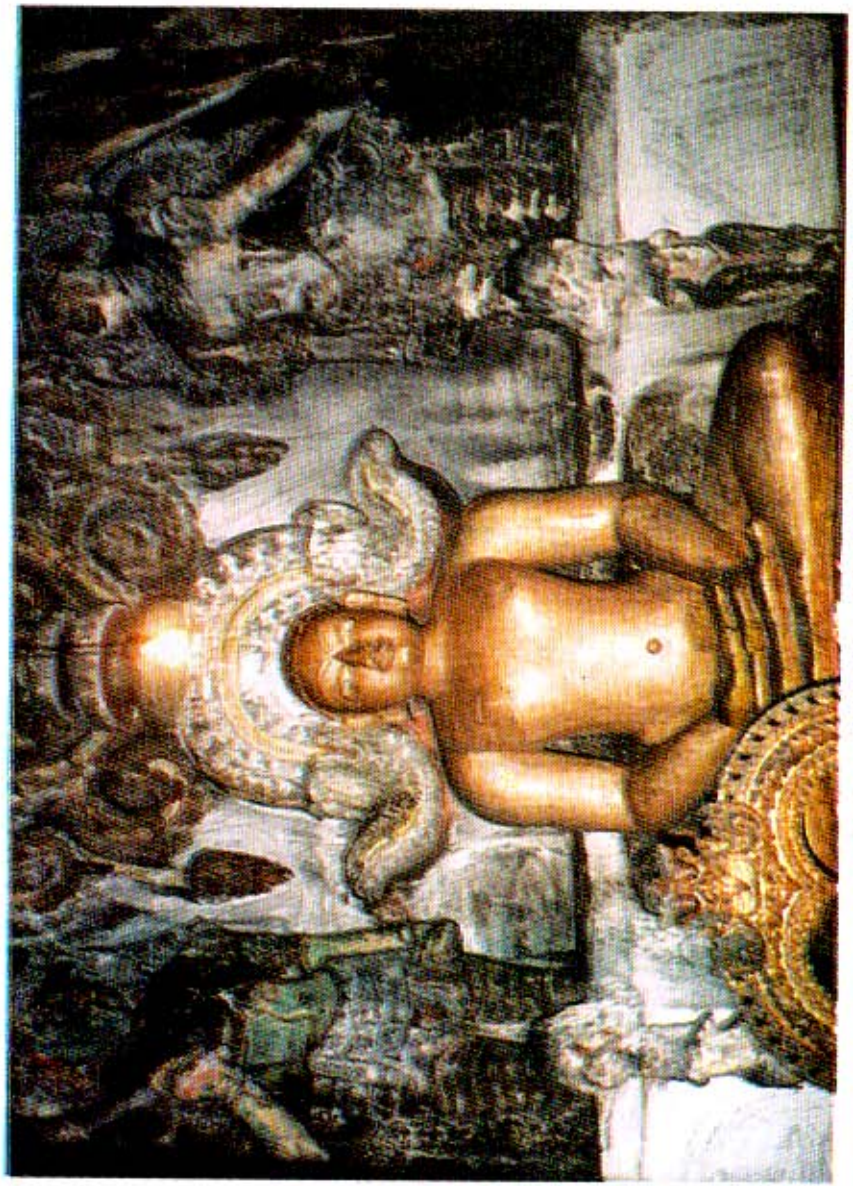
திருப்பருத்திக்
குன்றம்
"விந்யாதரராஜா"
நன்றி : ராஜகோபால்



திருப்பருத்திக் குன்றம்
மகாவீரரின் தாயார் கற்பவதியானது கண்ணாடி பார்த்தல்
விஜயநகரகால ஓவியம்
நன்றி : ராஜகோபால்



திருப்பருத்திக் குன்றம்
கிருஷ்ணர் ஏழு குதிரைகளை விரட்டியது
நாயக்கர்கால ஓவியம்
நன்றி : ராஜகோபால்



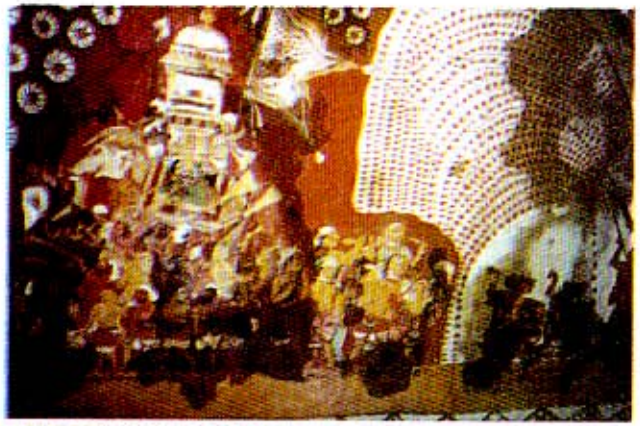
திருப்பருத்திக் குன்றம் சமண தீர்த்தங்கரர்







திருப்பருத்திக் குன்றம்
வர்த்தமானார் கோயில் ஓவியங்கள்



திருப்பருத்திக் குன்றம் வர்த்தமானார் கோயில் ஓவியம்



திருப்பருத்திக் குன்றம் வர்த்தமானார் கோயில் ஓவியம்



திருப்பருத்திக் குன்றம் வர்த்தமானார் கோயில் ஓவியம்

சித்திரம் - 35

இதிலுள்ள முதலாவது பகுதி சுவாமியை ஸ்ரேயாங்குமாரன் அரண்மனையின் மேல் மாடிக்கு அழைத்துச் சென்று அன்னதானம் பண்ணிமை பற்றியது. அதனைப் பற்றிச் ஸ்வாமிக்கு ஸ்ரேயாங்குமாரன் ஆஹாரதானம் பண்ணுகிற யிவடம் என்று எழுதப்பட்டுள்ளது. சுவாமி பத்மாசனத்திலே நிற்கும் கோலம் காணப்படுகிறது. அவருக்கு எதனையோ வழங்கும் நிலையிற் ஸ்ரேயாங் குமாரன் காணப்படுகின்றான். அவர்களுக்குப் பின்னாற் கலசம் ஏந்திய கோலத்திற் சோமப்பிரபன் நிற்கின்றான். சித்திரத்திலே மூன்று விமானங்களும் இரண்டு தூபிகளுந் தெரிகின்றன.

இரண்டாவது பகுதி சுவாமி வனஞ் செல்வதைச் சித்திரிக்கும் காட்சியாகும். சகோதரர் இருவரும் அவரை வழியனுப்பச் செல்கின்றனர். அவர்கள் அரசருக்குரிய கிரீடம், வஸ்திரம், ஆபரணம் என்பவற்றுடன் காணப்படுகின்றனர். அவர்களின் அஞ்சலிக் கோலமான கரங்கள் சுவாமியிடமிருந்து விடைபெறுவதற்கான அடையாளமாகும். ஸ்வாமி தபோவனத்துக்குப் போறது யிவடம் என்பது சித்திரம் பற்றிய விளக்கமாகும்.

மூன்றாவது காட்சி வனத்திலே சுவாமி கர்மபலன்களிலிருந்து விமோசனம் பெறுவதனைப் பற்றியதாகும். ஆலமரத்தின் கீழ் நின்று கொண்டு ஸ்தவிர கல்பம், ஞான கல்பம் என்னும் யோகங்களைக் கடைப்பிடித்து கேவலி என்னும் நிலையினை அடைகின்றமை ஓவியமாக வரையப்பெற்றுள்ளது. அதனைப் பற்றி ஸ்வாமி கர்மக்ஷயம் பண்ணுகுறது யிவடம் என்று எழுதப்பட்டுள்ளது.

சித்திரம் - 36

சுவாமி கேவல ஞானம் அடைந்தமை பற்றி அறிந்தவுடன் தேவர்கள் அவரை நாடிச் சென்றனர். இந்திரனின் ஆணைப்படி சுவாமிக்குச் சமவசரணம் என்னும் தெய்வீகமான அரங்கத்தைத் தேவதச்சர்கள் உருவாக்கினார்கள். எல்லா உலகங்களிலும் உள்ளவர்களுக்கு உபதேசிப்பதற்கென்று அது உருவாக்கப்பட்டது. சமண நூல்கள் அதன் சிறப்புக்களைப் பௌராணிகமான பாங்கில் வர்ணிக்கின்றன. ஓவியத்திலே சமவசரணம் வட்டவடிவங் கொண்ட அமைப்பாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. அதன் பின்னணியாகச் சிவப்பு வண்ணத்தைப் பூசியுள்ளனர். அதன் நடுவிலே, கிழக்கு நோக்கிய கோலத்தில் ரிஷபதேவரின் வடிவந் தெரிகின்றது. சமவசரணத்திற்கு மேற்கிலே மானஸ்தம்பத்தின் அடையாளமான உயரமான கம்பந் தெரிகின்றது.

4. வர்த்தமான மகாவீரரைப் பற்றிய ஓவியங்கள்

சமண சமயத்தின் போதகரான வர்த்தமான மகாவீரர் சமண சமய மரபில் 24ஆவது தீர்தங்கரராகக் கொள்ளப்படுபவர். அவரைப் பற்றிய மரபுவழிக் கதைகள் ரிஷப தேவரைப் பற்றியவற்றைப் போன்றனவாகும். ஆயினும் திருப்பருத்திக் குன்றத்திலே வர்த்தமானரைப் பற்றிய கதைகள் அவ்வளவு விரிவாகச் சித்திரிக்கப்படவில்லை. ஓவியங்கள் சிதைவுறாது தெளிவாக விளங்குகின்றன. ஆயினும், அவற்றின் விளக்கமான வாசகங்கள் எழுதப்படவில்லை.

ரிஷப தேவரைப் போல மகாவீரர் தனது 11ஆவது ஜன்மத்திலே தீர்த்தங்கரர் நிலையினை அடைந்தார். குண்டபுரத்து அரசனும் நாத வம்சத்தவனுமாகிய சித்தார்த்தனதும், அவனது தேவியான பிரிய காரிணியினதும் குமாரனாகத் திருவவதாரஞ் செய்த வர்த்தமானரின் வாழ்க்கை பற்றிய விவரங்கள் 27 வரிசைகளிலே (38 – 64) சித்திரக்கோலமாக வரையப்பட்டுள்ளன. வர்த்தமானர் பிறந்தவுடன் இந்திரன் தலைமையிலே தேவர்கள் வந்து பிள்ளையை யானைமேல் ஏற்றி ஊர்வலமாக மகாமேருமலைக்கு எடுத்துச் சென்றனர். அங்கு ஜன்மாபிஷேகம் செய்த பின்பு ஊர்வலமாகத் திரும்பிச் சென்று பிள்ளையைப் பெற்றோரிடம் ஒப்படைத்தனர். பிள்ளை நாளொரு வண்ணமும் பொழுதொரு மேனியுமாக வளர்ந்து புஜபல பராக்கிரமமும் அழகும் மிக்க இளைஞனாகியது. வர்த்தமானரின் ஆற்றல்களைப் பற்றிய செய்திகள் வானவருலகினையுஞ் சென்றடைந்தன. சுவேதாம்பர சமண மரபிலே அவர் யசோதா என்னும் கன்னியைத் திருமணம் புரிந்தமை பற்றிச் சொல்லப்படும். அவர்களுக்கும் பிரியதர்ஷனா என்னும் பெண் குழந்தை பிறந்தது.

வர்த்தமானரின் பெற்றோர் அவரது 28 ஆவது வயதில் இறந்துவிட்டனர். அவரது 32 ஆவது வயதிலே வர்த்தமானருக்கு உலக வாழ்க்கையில் அதிருப்தி ஏற்பட்டது. அதனை அறிந்ததும் லௌகாந்திக தேவர்கள் வந்து வைராக்கியம் பற்றியும் தீர்த்தங்கரர் ஆகுவதற்கான பக்குவ நிலையினை அடைவதற்கு வேண்டிய தீக்ஷை பற்றியும் நினைவூட்டினார்கள். அவற்றைக் கேட்டதும் வர்த்தமானர் குண்டபுரத்திற்கு வெளியிலுள்ள நந்தவனத்திற்குப் போய், அங்கே சந்திரபிரபா என்னும் தேவவிமானத்திலிருந்து தீக்ஷை பெற்றார். பன்னிரண்டு ஆண்டுகள் கடுந்தவம் புரிந்தபின் அவர் ரிஜுகாதி ஆற்றங்கரையிலே கேவலஞானம் பெற்றார். நிர்வாணமடைந்து ஒரு வருடங் கழிந்ததும் அவர் தீர்த்தங்கரர் ஆனார். அதனை அறிந்த தேவர்கள் அவருக்கு

சமவசரணம் என்ற தெய்வீக மயமான பீடத்தை அமைத்தார்கள். அதிலிருந்த வண்ணமாக வர்த்தமானர் தேவர்களுக்கும் மற்றெல்லா உலகங்களில் உள்ளவர்களுக்கும் தர்மோபதேசஞ் செய்தார். வர்த்தமானர் தனது 72 ஆவது வயதில் உயிர் நீத்தார். அவர் இராஜகிருகத்திற்கு அண்மையிலுள்ள பாபா என்னுங் கிராமத்தில் இறந்தார் என்பது வரலாறு. அவர் இறக்கும் பொழுது சமபர்யங்க ஆசனக் கோலத்தில் இருந்தார் என்று சொல்லப்படுகின்றது. சமணர்களிடையே அவர் இறந்த காலம் பற்றிக் கருத்து வேற்றுமை உண்டு. சிலர் அந்த வருடத்தை கி. மு. 502 எனக் கொள்வர். வேறு சிலர் அது கி. மு. 526 என்பர்; அது கி. மு. 539 ஆகும் என்று கொள்வாரும் உள்ளனர்.

சித்திரம் - 38

முதலாவது காட்சியில் சித்தார்த்தனும் பிரியகாரிணியும் ஆசனக் கோலத்தில் உள்ளனர். இரண்டாவது காட்சி பிரியகாரிணியின் 16 சொப்பனங்களைப் பற்றியதாகும். மூன்றாவது காட்சி பிரியகாரிணி தான் கண்ட கனவுகளைக் கணவனுக்குச் சொல்லுங் கோலமானது. நான்காவது பகுதியில் அரசனால் வரவழைக்கப்பட்ட புரோகிதர் கனவுகளைப் பற்றி விளக்கம் சொல்லுங் கோலம் சித்திரிக்கப் பெற்றுள்ளது.

சித்திரம் - 39

இங்கே வர்த்தமானரின் பிறப்பு, ஜன்மாபிஷேகம் என்பன பற்றிய கதைகள் சித்திரக் கோலமாகியுள்ளன.

சித்திரம் - 40

இது மகாமேருவை நோக்கிச் செல்லும் ஊர்வலக் காட்சியாகும். சிலர் கொடி, குடை ஆகியவற்றைக் கொண்டு செல்கின்றனர். சிலர் யானை, குதிரைகளிலும் வேறு சிலர் நடந்துஞ் செல்கின்றனர். சனத்குமாரர், ஈசானேந்திரன் ஆகியோர் முறையே சிங்கம், புள்ளிமான் ஆகிய வாகனங்களிலே போகின்றனர்.

சித்திரம் - 41

ஊர்வலத்திற் போகும் தேவர்களின் உருவங்கள் தெரிகின்றன. நக்ஷத்திர உருவங்கள் எழுதிய கொடியுடன் இடப வாகனத்தில் மகேந்திரன் போகுங் காட்சி தெரிகின்றது. அதன் பின்னாற் கொடியினை ஏந்திய கோலத்தில்

ஒரு தேவன் போகின்றான். மகாசுக்கிரன் அன்ன வாகனத்திலே காணப்படுகின்றார். வேறு தேவர்கள் இருவர் தோரணம் ஏந்திய நிலையிற் காணப்படுகின்றனர்.

சித்திரம் - 42

இங்கே ஊர்வலத்தின் முன்னால் வாத்தியக்காரரும் நாட்டியக்காரரும் போகும் காட்சி தெரிகின்றது. தேவர் மூவர் இசைக்கும் வாத்தியங்களுக்கு அமைவாக அப்சரசுகள் மூவர் நடனம் ஆடுகின்றனர். தாளம், மிருதங்கம், குழல் ஆகியவற்றை ஒலிப்பவர்களின் உருவங்கள் தெரிகின்றன. சிலர் முரசம் ஒன்றுடன் யானை மேற் செல்கின்றனர்.

சித்திரம் - 43

இது வர்த்தமானர் ஜன்மாபிஷேகம் பற்றியது. தேவர்கள் வர்த்தமானரைப் பாண்டுக வனத்திலே சிங்காசனத்தில் இருத்தி வைத்துள்ளனர். பாற் கடலிலிருந்து எடுத்த நீரால் அவரை அபிஷேகம் பண்ணுங் கோலம் தெரிகின்றது.

சித்திரம் - 44

வர்த்தமானரை ஐராவதத்தின் மேல் ஏற்றிக் கொண்டு தேவர்கள் ஊர்வலமாகத் திரும்பிச் செல்கின்றனர். தேவர்களிற் சிலர் யானை, குதிரை ஆகியவற்றிலே போகின்றனர். சிலர் கொடி, குடை போன்றவற்றை ஏந்திச் செல்கின்றனர்.

சித்திரம் - 45

தேவர்கள் வர்த்தமானரைக் குண்டபுரத்து அரண்மனைக்குக் கொண்டு வந்த பின்பு அங்கு நடைபெற்ற கொண்டாட்டங்கள் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. அரச சபையிலே வர்த்தமானர் சிங்காசனத்தில் வீற்றிருக்குங் கோலந் தெரிகின்றது. அவரைக் கண்டு பொங்கிய பேருவகையால் இந்திரன் ஆர்ப்பரித்து ஆடுகின்றான். அந்தக் காட்சியை அரசனாகிய சித்தார்த்தர் பெருமிதத்தோடு

பார்த்து நிற்குங் காட்சி தெரிகின்றது. வர்த்தமானரின் பெருமையினைச் சோதிக்க முற்பட்ட தேவனாகிய சங்கமன் அவமானமுற்று, அஞ்சலிக் கோலத்தில் அவரிடம் சரண்புகுந்தமை அழகாக வரையப்பட்டுள்ளது.

சித்திரம் - 46

முப்பது வருடங்கள் கழிந்த பின்பு வர்த்தமானருக்குத் துறவறத்தில் நாட்டம் ஏற்பட்டது. அதனை அறிந்து கொண்ட லௌகாந்திக தேவர்கள் வந்து உலக வாழ்க்கையைத் துறந்து ஞானதீஷை பெறுங்காலம் வந்துவிட்டதென்று வர்த்தமானரிடம் கூறுகின்றனர். பஞ்சணையில் இருக்கும் வர்த்தமானரோடு தேவர் எழுவர் பேசிக்கொண்டிருக்கும் காட்சி தெரிகின்றது. தேவர்களுக்கு விடைகொடுத்து அனுப்பிய பின்பு அவர் தேவ விமானமான சந்திரப்பிரபாவில் நாதசண்ட என்னும் மலர்வனம் போகுங் காட்சி தெரிகின்றது. ஐந்து பேர் விமானத்தைத் தாங்கிச் செல்கின்றனர். இருவர் சாமரம் வீசுகின்றனர்; வேறொருவர் முன்னாலே கொடி ஏந்திய வண்ணமாகப் போகின்றார்.

சித்திரம் - 47

இதிலே அவர் ஞானதீஷை பெற்றுத் தவமிருத்தல், சரியை பண்ணுதல் முதலானவை காட்சிக் கோலத்தில் வரையப்பட்டுள்ளன. நாதசண்ட வனத்தை அடைந்ததும் அவர் விமானத்தினின்றும் இறங்கி, மரமொன்றின் கீழே ஸ்படிகமான பலகையொன்றில் அமர்ந்துகொள்கிறார். அதன் பின் வஸ்திர ஆபரணங்களைக் கழற்றிவிட்டு தீக்ஷைக்கு முன் செய்யவேண்டிய மிகவுங் கடினமான உடல் வருத்துங் கிரியைகளைச் செய்கின்றார். அடுத்து வருங் காட்சியில் காயோத்சர்க்கமான கோலத்தில் மழை, வெய்யில் என்பனவற்றைப் பொருட்படுத்தாது மரத்தின் கீழே அவர் ஸ்படிகமான பீடத்தில் நிற்கும் கோலந் தெரிகின்றது. அரண்மனையில் அரசனிடமிருந்து தானமாக அவர் உணவைப் பெறும் கதை மூன்று பகுதிகளில் வரையப்பட்டுள்ளது.

சித்திரம் - 48

வர்த்தமானர் கேவலஞானம் பெறுவதும் சமவசரணத்தின் ஓரங்கமான கந்தகுடியிலே அவரைத் தேவர்கள் வழிபாடு செய்வதும் இதிலே காட்சிகளாக அமைந்துள்ளன. விமானமொன்றிலே பத்மாசனக் கோலத்திலும் கைகளை

மடக்கி, அவற்றின் விரல்களை ஒன்று கூட்டிப் பிடித்த நிலையிலும் வர்த்தமானரின் உருவந் தெரிகின்றது. தேவர்கள் பதின்பர் அவரின் இரு பக்கங்களிலும் நின்று அவரை வணங்கும் கோலம் தெரிகின்றது. அவருக்கு மேலே பறந்து செல்லும் கந்தருவர் மலர் சொரிகின்றனர்.

சித்திரம் - 49

49 முதல் 64 வரையான சித்திரங்கள் வர்த்தமானர் கோயில், திரிகூடவஸ்தி என்பவற்றின் முன்னாலுள்ள முகமண்டபத்து விதானத்தில் உள்ளன. அதிக புகையினாலும் விளக்குகளின் ஒளியினாலும் சித்திரங்கள் ஒளி மங்கிப் பெரிதுஞ் சிதைவாகியுள்ளன.

49ஆம் வரிசையிற் கருடன், அன்னம், குதிரை, காளை, எருமை ஆகியவற்றை வாகனங்களாகக் கொண்ட தேவர்களின் வடிவங்கள் தெரிகின்றன. மூன்று விருட்சங்களின் உருவங்களும் காணப்படுகின்றன.

சித்திரம் - 50

இதிலுந் தேவர்களின் உருவங்கள் காணப்படுகின்றன. அவர்கள் குதிரை, காளை, காண்டாமிருகம், மகரம் முதலியவற்றை வாகனங்களாகக் கொண்டுள்ளனர். தேவர்களின் கைகளிலே தாமரை மலர்கள் காணப்படுகின்றன.

சித்திரம் - 51

இதிலுள்ள உருவங்களும் சமவசரணத்தை நோக்கி ஊர்வலமாகப் போகும் தேவர்களின் கோலமானவை. கைகளிற் சாமரமும் கலசமும் ஏந்திய வண்ணமாக வலது பக்கத்தில் ஒருவன் முன்னே செல்கின்றான். அவனுக்குப் பின்னால் புலியை வாகனமாகக் கொண்டு வரும் ஒருவரின் உருவம் தெரிகின்றது. அதனையடுத்து குடைபிடித்த கோலத்தில் யானை மேல் ஒருவர் வரும் காட்சி வரையப்பெற்றுள்ளது. அது ஐராவதத்தின் மேல் இந்திரன் வரும் கோலம் போலானது. மான் வாகனத்தில் வரும் ஒருவரின் வடிவமந் தெரிகின்றது.

சித்திரம் - 52

இதில் தேவகன்னியர் அட்டமங்கலப் பொருள்களை எடுத்துச் செல்லுங் காட்சி தெரிகின்றது. சிலர் நடனமாடும் நிலையிற் காணப்படுகின்றனர். வேறு சிலர் மரங்களின் கீழே நிற்கின்றனர். ஒரு சிலர் தாம்பாளங்களில் விளக்குகளை ஏந்திச் செல்கின்றனர். கொடி, குடை, சாமரை, கண்ணாடி, பூரண கும்பம், கலசம் முதலிய பொருட்களை எடுத்துச் செல்வோரின் உருவங்களும் வரையப்பட்டுள்ளன. சித்திரம் முழுவதும் தேவலோகத்தவர் சமவசரணத்தை நோக்கி ஊர்வலமாகப் போகும் காட்சியின் கோலமாகும்.

சித்திரம் - 53

இது தேவகன்னியர் கூட்டங் கூட்டமாகக் கூடி நடனமாடும் காட்சியின் கோலமாகும். நடுவிலே கிரீடமணிந்த மூவர் கூத்தாடுங் கோலந் தெரிகின்றது. நடனமாடும் கோலத்திலுள்ள மாதர் பிறரின் வடிவங்கள் அவர்களின் இரு பக்கங்களிலுங் காணப்படுகின்றன. அவற்றின் சமீபத்திலே தாமரை மலர் வடிவங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. சதுரமான அரங்கமொன்றிலே நின்று ஆடுகின்ற ஒருவனின் உருவமும் இச்சித்திரத்தில் அமைந்துள்ளது.

சித்திரம் - 54

இதிலே அடங்கியுள்ள சித்திரக் காட்சிகள் பூலோகத்தவரைப் பற்றியனவாகும். பொதுமக்கள், பிரதானிகள் ஆகியோரின் உருவங்கள் தெரிகின்றன. மரமொன்றின் கீழே பிரதானியொருவர் நிற்குங் கோலம் தெரிகின்றது. அவரது தலைப்பாகை நாகபடம் போன்ற அமைப்புடையது. காற்சட்டை, மேற்சட்டை என்பன அங்க வஸ்திரங்களாக அமைந்துள்ளன. மேலும், மேககுமாரன் என்னும் புவனவாசி தேவனின் முன்னால் கூத்தாடும் நாட்டியப் பெண்கள் அறுவரின் உருவங்கள் காணப்படுகின்றன. அவர்களின் வலப்பக்கத்தில் ஆண்கள் மூவரின் உருவங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. அவர்களில் ஒருவர் கைகொட்டித் தாளம் போடுகிறார். இன்னொருவர் கழுத்திலே கட்டித் தொங்கும் மேளத்தை அடிக்கின்றார்; மற்றொருவர் தாளவாத்தியஞ் செய்கின்றார். எல்லோரும் தலைப்பாகை அணிந்துள்ளனர். அவர்களின் தோற்றமும் ஆடை அணிகலன்களும் தென்னிந்திய வாத்தியகாரரின் கோலமானவை.

சித்திரம் - 55

இதிலே புவனவாசி தேவர்களும் கல்பவாசி இந்திரர்களும் தீர்த்தங்கரரை வழிபடுவதற் பொருட்டு சமவசரணத்திற்குப் போகும் காட்சி வரையப் பட்டுள்ளது.

சித்திரம் - 56

நாககுமாரர், அக்கினி குமாரர், அசுர குமாரர் முதலான புவனவாசிதேவர்கள் ஊர்வலமாகப் போகுங் காட்சிகள் இதில் வரையப்பட்டுள்ளன.

சித்திரம் - 57, 58

இங்கே தேவகன்னியர் கோலாட்டம் அடிக்குங் காட்சிகள் வரையப்பட்டுள்ளன. அவர்கள் நான்கு பிரிவுகளாகச் சுற்றி வட்டமாக வளைந்து ஆடுகின்றனர். இன்னொரு பிரிவினர் தனித்தனியாகக் கோடரி, மழு முதலிய கருவிகளைத் தாங்கிய வண்ணமாகக் கூத்தாடுகின்றனர்.

சித்திரம் - 59

ஜினராகிய வர்த்தமானரைக் கௌரவிக்கும் வண்ணிமாகத் தேவகன்னியர், கலசம், குத்துவிளக்கு, மலர் முதலிய மங்கலப் பொருள்களை எடுத்துச் செல்லுங் காட்சிகள் இதில் வரையப்பட்டுள்ளன.

சித்திரம் - 60

பொற்கிண்ணம், கலசம், தர்ப்பணம் (கண்ணாடி), வீஜனம் (விசிறி), துவசம், சாமரம், குடை, சுப்பிரதிஷ்டை என்னும் கொடி ஆகிய அட்டமங்கலப் பொருள்களைக் கல்பவாசி தேவர்கள் எடுத்துச் செல்கின்றனர். அவர்களில் ஒருவன் தாமரை மலருடன் காணப்படுகின்றான்.

சித்திரம் - 61

இது நவநிதிகள் பற்றிய காட்சியாகும். சங்கு, பத்மம் ஆகியவற்றின் உருவங்கள் மட்டுமே ஓவியத்திற் தெளிவாகத் தெரிகின்றன.

சித்திரம் - 62 - 64

சமவசரணம் என்பதன் மண்டலங்களும் அவற்றிலுள்ள கூடகோபுரங்களும் அவற்றிலே வசிப்போரின் உருவங்களும் மிக நுட்பமான முறையிலே இவற்றில் வரையப்பட்டுள்ளன.

5. ஸ்ரீ கிருஷ்ணர், நேமிநாதர் ஆகியோர் பற்றிய ஓவியங்கள்

இந்துக்களால் வழிபடப்படும் கிருஷ்ணருக்குச் சமண சமயத்திலும் சிறப்பிடமுண்டு. இருபத்திரண்டாவது தீர்த்தங்கரரான நேமிநாதரின் மைத்துனராகக் கிருஷ்ணரைக் கொள்வது சமணரின் வழக்கமாகும். ஸ்ரீ புராணத்திலே கிருஷ்ணரைப் பற்றிய பகுதி நேமிநாதரைப் பற்றியதைக் காட்டிலும் விரிவானது. சமணரின் ஓவியங்களிலும் கிருஷ்ணரைப் பற்றிய சித்திரங்கள் மிகப் பலவாகக் காணப்படும். சமண நூல்களிலே கிருஷ்ணரைப் பற்றி வரும் கதைகள் மகாபாரதம், பாகவத புராணம் என்பவற்றில் உள்ளவற்றைப் போன்றனவாகும். ஆயினும் ஸ்ரீ புராணத்திலுள்ள கதை சத்துரும் ஜய மகாத்மியத்தின் பத்தாம் சருக்கத்தில் இருந்து வேறுபடுகின்றது. சமண மரபில் நேமிநாதர் உலக வாழ்க்கையில் வெறுப்புக் கொண்டு துறவறம் மேற்கொள்வதற்கு கிருஷ்ணரின் செயல்கள் ஏதுவாயிருந்தன.

நேமிநாதர் ஹரிவம்சத்து சமுத்திர விஜயன், சிவதேவி ஆகியோரின் குமாரனாகப் பிறந்தவர். நேமிநாதரின் தகப்பன் கிருஷ்ணரின் மாமனாவார். பெற்றோர் துவாராபதியிலே யாதவர்களோடு தங்கி இருக்கும் காலத்தில் நேமிநாதர் பிறந்தார். அவர் பிறந்த பொழுது வழமை போல அவரைத் தேவர்கள் எடுத்துச் சென்று மேருமலையிலே ஜன்மாபிஷேகம் செய்தனர். நேமிநாதர் யௌவனமாகிக் கலியாணம் செய்யும் காலம் வந்ததும் அவருடைய மைத்துனரும் இணைபிரியாத நண்பருமான கிருஷ்ணருக்கு அச்சம் ஏற்பட்டது. திருமணம் புரியுமிடத்து நேமிநாதருக்கு லௌகீகமான ஆசைகள் ஏற்படும் என்றும் சக்கரவர்த்தியாக வேண்டும் என்ற எண்ணம் உண்டாகுமென்றும் கிருஷ்ணர் கருதினார். அவருடைய கலியாணத்தைத் தடை செய்வதற்கான உபாயமொன்றை மேற்கொண்டார். நோய்வாய்ப்பட்ட மந்தைகளைத் திருமணக் கோலம் பூண்டு ஊர்வலமாக அழைத்துச் செல்லப்பட்ட நேமிநாதர் முன்னிலையிற் போகச்செய்தார். அவற்றைப் பார்த்து

மனமிரங்கிய நேமிநாதர் துறவறம் மேற்கொள்ளத் தீர்மானித்தார். அதை உணர்ந்த லௌகாந்திக தேவர்கள் உடனே வந்து ஞானதீக்ஷை பெற வேண்டிய சமயம் வந்துவிட்டதென்று அவருக்குச் சொன்னார்கள். நேமிநாதர் வனத்துக்குப் போய் தீக்ஷை பெற்று, தவம் இருந்து, அதன் பயனாகக் கேவல ஞானம் கைவரப் பெற்றார். அதனால் சமவசரணம் என்பதை நிர்மாணித் தார்கள். நேமிநாதர் அங்கிருந்து சர்வலோக வாசிகளுக்கும் "தர்மோபதேசம்" செய்தார்.

சித்திரம் - 65

மதுராபுரத்தில் ஹம்சனும் ஜீவத்யசயும் அரண்மனையில் யிருக்கிறது யிவடம் என்பது முதலாவது காட்சியின் விளக்கமாகும். ஒரு புறத்தில் ஹம்சனும் அவனது தேவியும் வீற்றிருக்கின்றனர். அருகில் ஒருவர் நின்று சாமரை வீசுகின்றார். அவர்களின் முன்னால் ஆண்கள் இருவர் அரசன் சொல்பவற்றைக் கேட்கும் நிலையிலும் அஞ்சலிக் கோலத்திலும் காணப்படுகின்றனர். அதற்கு அப்பால் ஹம்சன் தனது சகோதரியான தேவகியை வசுதேவனுக்குக் கலியாணம் பண்ணிக் கொடுக்கும் காட்சி வரையப்பட்டுள்ளது. அதன் விளக்கமாக ஹம்சன் அனுஜை ஆகிய தேவகியை வசுதேவனுக்கு கலியாணம் பண்ணிக் குடுக்கிறது யிவடம் என்று எழுதப்பட்டு உள்ளது. மூன்றாவது காட்சியிலே வசுதேவனும் தேவகியும் உயரமான பீடமொன்றில் இருக்கும் கோலம் தெரிகின்றது. அவர்களுக்கு முன்னால் புரோகிதர் ஒருவர் ஓமம் வளர்த்துக் கலியாணச் சடங்கினைச் செய்கின்றார். ஓம குண்டத்துக்கு அருகிலே மாவிலை கட்டிய கலசங்கள் இரண்டு காணப்படுகின்றன. மலர்கள் அடங்கிய தட்டம் ஒன்றும் தெரிகின்றது. இதற்குப் பின்னால் தேவகி பிரசவ வேதனைப்படுவதும் பிள்ளை பிறப்பதும் காட்சிகளாக அமைந்துள்ளன. பணிப்பெண்கள் அருகில் நின்று தேவகியின் வசதிகளைக் கவனிக்கின்றனர். இதன் விளக்கமாக தேவகிக்கு கிருஷ்ணன் பிறந்தது யிவடம் என்று எழுதப்பட்டுள்ளது.

சித்திரம் - 66

ஹம்சனிடமிருந்து பிறந்த பிள்ளையைக் காப்பாற்றுவதற்காக வாசுதேவனும் பல தேவனும் வெளியே எடுத்துச் செல்லுகின்றனர். பலதேவன் குழந்தையை ஏந்திச் செல்லுகின்றான். அதற்கு வாசுதேவன் குடை பிடிக்கின்றான்.

அற்புதமான முறையில் பூட்டப்பட்டிருந்த அரண்மனைக் கதவுகள் திறந்ததும் அவர்கள் வெளியேறி யமுனை ஆற்றோரம் போகின்றனர். அங்கே வேறொரு அற்புதம் நிகழ்கின்றது. யமுனா தேவி தோன்றி ஆற்றிலே நீரோட்டத்தைத் தடுக்கின்றாள். எனவே அவர்கள் இலகுவாகக் கடந்து சென்று அக்கரையில் வாழும் நந்தன் என்னும் இடையனிடம் பிள்ளையை ஒப்படைக்கின்றனர். அதற்கு மாற்றாக அவனுடைய பெண் குழந்தையை எடுத்துக் கொண்டு அரண்மனைக்குப் போய் அதனைத் தேவகியிடங் கொடுத்தனர்.

வசுதேவன் தவளசத்திரம் யெடுக்கிறது யிவடம் என்று இன்னொரு காட்சி பற்றி எழுதப்பட்டு உள்ளது. வெள்ளைக்குடை ஒன்றினை வசுதேவன் பிடித்திருக்கும் கோலம் தெரிகின்றது. எல்லாச் சித்திரங்களிலும் வசுதேவனை மஞ்சள் நிறத்திலும் பலதேவனை வெள்ளை நிறத்திலும் வரைந்துள்ளனர். இதனை அடுத்துவரும் காட்சி நகர தேவதையின் கோலமாகும். அத் தேவதை காளையின் கோலமாகத் தெரிகின்றது. அதன் கொம்புகளில் இரத்தினங்கள் அமைந்துள்ளன. அதற்குப் பின்னால் வரும் காட்சி கோபுர வாசல் கதவு தானே திறந்தமை பற்றியதாகும். அதிலே கோபுரவாசல் கதவு தானே திறந்தது யிவடம் என்று எழுதப்பட்டுள்ளது. செவ்வகமான வடிவத்தின் மேல் அமைந்துள்ள கோபுரத்தின் கோலம் ஓவியத்திலே தெரிகின்றது. அது அரண்மனை வாயிலின் அடையாளமாக இருக்கலாம். அவர்கள் அதன் பின் ஆற்றங்கரையை அடைந்த காட்சி சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. ஆறு அவர்களுக்கு வழிவிட்டு விலகுகிறது. அதனைக் குறிக்கும் வண்ணமாக அப்பால் யிமாநதி தானே விலங்குறது யிவடம் என்று எழுதி உள்ளனர். இதற்குப் பின் வரும் காட்சி பலதேவன் நந்தகோபனிடம் பிள்ளையாகிய கிருஷ்ணனைக் கையளிக்கும் நிகழ்ச்சி பற்றியதாகும். பல தேவனின் தோளின் மேல் கலப்பையின் உருவம் காணப்படுகிறது. கைகள் பிள்ளையை ஏந்திய கோலத்தில் உள்ளன. நந்தகோபன் அதனை வாங்குவதற்குக் கைகளை நீட்டி நிற்கும் கோலம் தெரிகின்றது. அரையினில் ஆடையும் தலையினையும் முதுகினையும் மூடிய கோலத்தில் அங்க வஸ்திரமும் நெற்றியிலே நாமமும் காணப்படுகின்றன. நந்தகோபனுடைய காலின் அருகிலே பெண் குழந்தையின் உருவம் தெரிகின்றது. அதனை அடுத்துப் பிள்ளையாகிய கிருஷ்ணனை நந்தகோபன் தனது மனைவியிடம் ஒப்படைத்திருக்கும் காட்சி வரையப்பட்டுள்ளது. பலதேவன் பிள்ளை பூருவோத்திரம் எல்லாம் சொல்லி நந்தகோபன் கையிலே புள்ளையை குடுக்கிறது யிவடம்.

சித்திரம் - 67

இதிலே கிருஷ்ணனைக் கொல்வதற்கென்று ஹம்சனால் ஏவப்பட்டுள்ள தீய தேவதைகளின் உருவங்கள் வரையப்பட்டள்ளன. அவ் ஏழு பிராணிகளையும் கிருஷ்ணன் தனது அற்புதமான பராக்கிரமத்தினால் அடக்கிவிடுகின்றான். கிருஷ்ணன் புரிந்த சாகசங்கள் பற்றிய விளக்கமான வசனங்கள் மேல்வருமாறு எழுதப்பட்டுள்ளன:

(1) கம்சன் விடப்பட்ட தேவதை ஏழு (7). ஒரு தேவதை சகடம் போலே வந்தது யிவடம். எடைச்சி கிருஷ்ணனை உரலோடே கட்டிப் போட்டு தண்ணிக்கு போற போது உரலை யிழுத்துக் கொண்டு போறது யிவடம். ரெண்டு தேவதை விருக்ஷாகாரமாயி வந்தது யிவடம்.

(2) ஒரு தேவதை பனை மரமாகி வந்தது யிவடம். ஒரு தேவதை குதிரை வடிவாய் வந்தது யிவடம்.

(3) ஒரு தேவதை பொண்ணுருவாய் முலை கொடுக்க வந்தது யிவடம். யிந்த யேழு தேவதைகளையும் கிருஷ்ணன் துரத்திவிட்டது யிவடம்.

(4) அரிஷ்டன் என்பானொரு தேவன் கிருஷ்ணனை விரிஷாகாரமாய் பரிச்சிக்குறது யிவடம். வாசுதேவன் பலதேவன் தேவகி இவர்கள் பிள்ளையை பார்க்க வந்தது யிவடம்.

சித்திரம் - 68

இந்த வரிசையிலே கிருஷ்ணனின் வேறு பராக்கிரமச் செயல்கள் பற்றிய காட்சிகள் வரையப்பட்டுள்ளன. (1) கோவர்த்தன மலையைக் குடையாகப் பிடித்து கோகுலங்களைக் காப்பாற்றும் காட்சியாகும். ஒரு சமயத்திலே கல்மழை பொழிந்த போது ஆயர்களும் ஆவினங்களும் குடிசைகளை எல்லாம் இழந்து பரிதவித்த போது, அவர்களைக் காத்தற் பொருட்டு கிருஷ்ணன் கோவர்த்தன மலையை உயர்த்திக் குடையாகப் பிடித்தான் என்பது புராணக் கதை. இன்னொரு காட்சியிலே கிருஷ்ணன் மதுராபுரியிலே திரிவிக்கிரமன் செய்தமை ஓவியமாக விளங்குகிறது. அதனை அறிந்ததும் கிருஷ்ணனைத் தேடிக் காணுமாறு ஹம்சன் ஏவலாளரை அனுப்பினான். அதனை அறிந்ததும் நந்தகோபன் அச்சமுற்று ஆயர்களை அழைத்துக் கொண்டு வேறிடம் சென்றமை சித்திரக் காட்சியாக விளங்குகின்றது.

நந்தகோபனுடைய பயத்தினைப் போக்குவதற்குக் கிருஷ்ணன் பராக்கிரமச் செயல் ஒன்றினைப் புரிந்தான். போகின்ற வழியிலே பிரமாண்டமான கற்றூண் ஒன்றினைக் கண்டனர். கிருஷ்ணன் அதனைத் தானாகவே உயர்த்தி நிறுத்தினான். அந்த விக்கிரமச் செயலைக் கண்டு அதிசயமடைந்த ஆயர்கள் கிருஷ்ணனைப் போற்றி மாலைகள், அணிகலன்கள் ஆகியவற்றைச் சூடி வழிபட்டனர். தங்களோடு கிருஷ்ணன் இருக்கும் வரையில் தானும் ஆயர்களும் எதனைப் பற்றியும் அஞ்ச வேண்டியதில்லை என்று நந்தகோபாலன் கருதினான். அதனால் ஹம்சனுடைய கோபாவேசத்தைப் பொருட்படுத்தாது தங்களது கோதாவனத்திற்குத் திரும்புவதற்குத் தீர்மானித்தான். சித்திரத்திலே கிருஷ்ணன் கற்றூணைத் தாங்கிநிற்கும் கோலம் தெரிகின்றது. கிருஷ்ணன் சிலாஸ்தம்பத்தை எடுத்து நிறுத்தினது யிவடம் என்று இங்கே எழுதப்பட்டுள்ளது.

சித்திரம் - 69

ஹம்சன் கிருஷ்ணனை பல உபாயங்களை மேற்கொண்டான். கிருஷ்ணன் பொய்கை ஒன்றிலே தாமரை மலர் பறிக்கச் சென்றபோது தேவதை ஒன்று பாம்பு வடிவாகி அவனைக் கொலை செய்யப் பார்த்தது. கிருஷ்ணன் அதன் பிடியில் இருந்து தப்பி விட்டான். இந்தக் காட்சியை விளக்கும் வசனம் மேல்வருமாறு எழுதப்பட்டுள்ளது. இந்தக் காட்சியிலே தடாகத்திலுள்ள தாமரைகளின் மத்தியிலே கிருஷ்ணனின் உருவம் தெரிகின்றது. அவனை நோக்கிச் சீறிப்பாயும் நாகத்தின் தலை மேல் அவன் தனது ஆடையை வீசிவிட்டு ஓடி விடுகின்றான். இதனைப் பற்றிய விளக்கம் மேல் வருமாறு உள்ளது. பொய்கையில் தாமர புஷ்பம் பறிக்கப் போனபோது மஹாநாகம் சீறிவர தன் வஸ்திரத்தினால் அடித்து புஷ்பத்தை பறித்து வந்தது யிவடம்.

அடுத்த காட்சியில் கிருஷ்ணன் மீது ஹம்சனால் ஏவப்பட்ட மதயானையைப் பிடித்து அதன் கொம்பை முறித்து கிருஷ்ணன் அடித்துவிடுகிறான். ஹம்சன் மதயானையை ஏவி விட கிருஷ்ணன் கொம்பை புடித்து முறிய அடித்தது யிவடம் என்று இக் காட்சி பற்றி எழுதப்பட்டுள்ளது. கிருஷ்ணன் கோதாவனத்தில் இருக்கிறான் என்பதை அறிந்ததும் ஹம்சன் தான் ஒரு மல்யுத்தத்திற்கு ஏற்பாடு செய்திருப்பதாக ஆயர்களுக்கு அழைப்பு விடுத்தான். அதிலே பங்கு கொள்வதற்குத்

தகுதியானவர்களை அனுப்பி வைக்குமாறு வேண்டினான். தனது அரண்மனை வாயிலிலே காத்து நின்ற ஹம்சன், ஆயர்கள் அங்கே சென்ற பொழுது கிருஷ்ணனைக் கொல்லுமாறு மதயானையை ஏவிவிட்டான். ஆனால் கிருஷ்ணன் அதனைப் பிடித்து இலகுவிலே அடக்கிவிட்டான் என்பது பௌராணிகமான கதை. ஓவியத்தில் யானையின் தந்தங்களைக் கிருஷ்ணன் வலிந்து பிடுங்கும் கோலம் தெரிகின்றது.

அடுத்த காட்சியில் பலதேவனும் கிருஷ்ணனும் மல்யுத்தம் செய்வது போற் காணப்படுகின்றனர். ஹம்சனைக் கொல்வதற்குத் தருணம் வந்துவிட்டது என்று சொல்லி இருவரும் ஓடுகின்றனர். பலதேவன் மல்யுத்தத்திற்கு அழைத்த பொழுது கிருஷ்ணன் ஆச்சரியமடைந்தான். மல்யுத்தம் பண்ணுகிற பொழுது அதற்கான காரணத்தை விளக்கினான். ஹம்சனைக் கொல்ல வந்திருப்பதாகவும் தங்களுக்கு ஆதரவாக வசுதேவன் படை சகிதம் வந்துள்ளான் என்ற செய்தியை கிருஷ்ணனுக்குப் பலதேவன் இரகசியமாகச் சொன்னான். இதனைப் பற்றிய விளக்கம் ஓவியத்திலே மேல் வருமாறு எழுதப்பட்டுள்ளது: கிருஷ்ணனும் பல தேவனும் மல்யுத்தம் பண்ண ஹம்சனை கொல்லுகிறத்துக்கு இது சமயமின்று அதுலே சொல்லி ஓடி போனது யிவடம். அடுத்த காட்சியில் ஹம்சனது மல்வீரர்களைக் கிருஷ்ணன் தோற்கடிப்பது தெரிகின்றது. அவர்களில் ஒருவன் சானூரன் என்பவன். இதனைத் தொடர்ந்து ஹம்சனும் கிருஷ்ணனும் மல்யுத்தம் செய்கின்றனர். கிருஷ்ணன் ஹம்சனை, காலைப் பிடித்து, தலை கீழாய் அடித்துப் போடுகிறான். அடுத்த காட்சியிலே பலதேவன் சகிதமாக நின்று தான் வந்துவிட்டதாக வசுதேவன் மதுராபுரத்து வாசிகளுக்கு அறிவிக்கின்றான். அத்துடன் கிருஷ்ணன் தனது மகன் என்றும் ஹம்சனுக்குப் பயந்து ஆயர்களிடையே வளர்ந்து வருகிறான் என்றும் அறிவிக்கின்றான். அந்தச் சமயத்திலே ஆயர் சிறுவனான கிருஷ்ணனால் தங்கள் அரசனாகிய ஹம்சன் கொலையுண்டமை பற்றி நகரவாசிகளிடையே பெரும் பரபரப்பு ஏற்பட்டது. வசுதேவனும் பலதேவனும் அவர்களுக்கு மீண்டும் உண்மைச் சரிதத்தைக் கூறிச் சாந்தப்படுத்தினார்கள். ஓவியத்திலே வசுதேவன், பலதேவன் ஆகியோர் இடப்பக்கத்தில் நிற்கின்றனர். பலதேவனின் வலது தோளிலே கலப்பை தெரிகின்றது. கிரீடம் அணிந்த அரசர் மூவருக்கு வசுதேவன் கிருஷ்ணனின் அவதாரம் பற்றிய செய்திகளை விளக்குகின்றான். வசுதேவனுக்கும் அரசனுக்குமிடையில் கிருஷ்ணன் நிற்கும் கோலம் தெரிகின்றது.

சித்திரம் - 70

கிருஷ்ணன் ஹம்சனைக் கொன்ற பின்பு அவனாற் சிறையிலடைக்கப்பட்ட அவனது பெற்றோராகிய உக்கிர சேனன், பத்மாவதி ஆகியோரை விடுதலை செய்து அவர்களுக்கு அரச பதவியை வழங்கினான். அவர்கள் இருவரும் இருக்கும் கோலம் சித்திரத்திலே தெரிகின்றது. அவர்களுக்கு முன்னால் அரசப் பிரதானிகள் போன்ற இருவர் நிற்கின்றனர். கிருஷ்ணன் அதற்குப் பின் வசுதேவன், பலதேவன், ஆகியோருடன் தனது தந்தையின் இராசதானியாகிய சௌரியபுரிக்குப் போனான். ஓவியத்திலே வசுதேவனும் தேவகியும் அரண்மனையில் வீற்றிருக்கும் காட்சி தெரிகின்றது. அவர்களோடு சமுத்திரவிஜயனும் தங்கி இருந்தான். 22 ஆவது தீர்த்தங்கரராகிய நேமிநாதர் சமுத்திரவிஜயன், சிவதேவி ஆகியோரின் குமாரராவார்.

அடுத்து வரும் காட்சியிலே ஜராசந்தன் கிருஷ்ணனோடு போர்புரியும் காட்சி தெரிகின்றது. ஹம்சன் இறந்தபின் அவனது மனைவியான ஜீவத்ஜசை மகத தேசத்துக்குப் போய் தான் விதவையாகியதற்குக் காரணமாகிய விடையங்களை ஜராசந்தனுக்குச் சொன்னாள். ஜராசந்தன் கிருஷ்ணனைத் தான் கொல்லப் போவதாக அவளுக்குச் சொன்னான். கிருஷ்ணன் இளையவன் என்ற காரணத்தால் அவனை இலகுவிலே வெற்றி கொள்ள முடியும் என்று கருதி, தனது மகனான மகாபலனின் தலைமையில் ஒரு சிறிய படையை அனுப்பிவைத்தான். கிருஷ்ணன் அதை அழித்து விட்டான். இருவரும் சமர் புரிகின்றமையும் மகாபலனது சேனை விழுந்து கிடக்கின்றமையும் சித்திரத்திலே தெரிகின்றன. வேறொரு காட்சியிலே கிருஷ்ணனுக்கு எதிராக ஜராசந்தனின் வேறு புதல்வர்களான அபராஜிதன், காலயவன் என்போர் போர் புரிகின்றமை சித்திரமாக வரையப்பட்டுள்ளது. 346 நாட்கள் நடைபெற்ற போரின் விளைவாகக் கிருஷ்ணன் அபராஜிதனைக் கொன்று விட்டான். காலயவன் மிகுந்த பலமுடையவன் என்பதால் கிருஷ்ணனால் அவனை ஒன்றும் செய்ய முடியவில்லை. எனவே கிருஷ்ணன் போரிலிருந்து விலகிப் போக முற்பட்டான். காலயவன் கிருஷ்ணனைத் தேடி மதுராபுரத்திற்குப் போனான். ஆனால், அங்கு கிருஷ்ணனையும் யாதவர்களையும் கண்டு கொள்ள முடியவில்லை. ஒரு தேவதை தோன்றிப் பலத்த குரலில் கதறி அழுதது. காலயவன் அதற்கான காரணத்தைக் கேட்டான். கிருஷ்ணனும் யாதவர்களும் எரிகின்ற நெருப்பிலே விழுந்து விட்டார்கள் என்று அத் தேவதை இயம்பியது. காலயவன் அந்தக் கதையைக் கேட்டதும் மகததேசம் சென்றான். ஓவியத்திலே தீச்சுவாலைக்கு முன்னால் தேவதை நிற்பதும் காலயவனுடைய பரிவாரத்தார் நிற்பதும் காலயவனுடைய பரிவாரத்தார் குதிரைகள் மேற் செல்வதும் தெரிகின்றன.

இதற்கிடையிலே கிருஷ்ணன் யாதவர்களை அழைத்துக் கொண்டு கடலைக் கடந்து ஒரு தீவிற்குப் போனான். அதற்குத் துவாராபதி என்று பெயரிட்டார்கள். கிருஷ்ணன், பலதேவன் ஆகியோரின் உருவங்கள் இன்னொரு சித்திரத்திலே காணப்படுகின்றன. கிருஷ்ணன் துவாராபதியில் இருந்து செய்யும் தவம், மந்திரோபாசனை முதலியன இங்கு சித்திரிக்கப் பட்டுள்ளன. வேறொரு ஓவியத்திலே கௌதமதேவன் கிருஷ்ணனை அழைத்துச் செல்கின்றமை தெரிகின்றது.

சித்திரம் - 73

நேமிநாதரின் பிறப்பு நான்கு ஓவியங்களிலே விளக்கப்பட்டுள்ளது. முதலாவது ஓவியம் சிதைவடைந்துள்ளது. இரண்டாவது ஓவியத்தின் விளக்கமாகச் சமுத்திர விஜய மகாராஜனுக்கு சிவதேவியார் சுவப்னம் கண்டு சொல்லுகிறது யிவடம் என்று எழுதப்பட்டுள்ளது. ஓவியத்திலே அரசனது உருவம் கிரீடம் அணிந்த கோலத்திற் காணப்படுகிறது. அவனை நோக்கிய வண்ணம் இருந்த நிலையில் சிவதேவியார் கதை சொல்லும் கோலமும் தெரிகின்றது. அருகினிலே சாமரை வீசும் பணிப் பெண்ணின் உருவம் காணப்படுகின்றது. மற்றொரு காட்சியிலே சிவதேவி நேமிநாதரைப் பெறும் கோலம் வரையப்பட்டுள்ளது. அரசியின் உருவத்தை ஓரளவுக்கு மறைக்குமாப் போல் திரைச்சீலையின் வடிவம் தெரிகின்றது. இந்திராணி உதவிக்கு வந்திருக்கும் காட்சி இங்கே அமைக்கப்பட்டுள்ளது. அதற்கு அடுத்து வரும் சித்திரத்திலே தேவர்கள் வந்து பிறந்த பிள்ளையை ஜன்மாபிஷேகம் செய்வதற்கென்று, யானை மேல் ஏற்றிக் கொண்டு ஊர்வலமாகப் போகும் காட்சி தெரிகின்றது. இதனை அடுத்துள்ள ஓவியம் தேவர்கள் பிள்ளையோடு ஊர்வலமாகத் திரும்பி வரும் காட்சிபற்றியதாகும்.

சித்திரம் - 74

தேவர்கள் பிள்ளையைச் சிம்மாசனத்திலே வைத்துக் கொண்டாடும் காட்சி இங்கு வரையப்பெற்றுள்ளது.

சித்திரம் - 75

இராசகிருகத்தில் இருந்து கடல் வாணிபம் செய்வதற்குப் போன வணிகர் சமுத்திரத்திலே வழியிழந்து துவாராபதிக் கரையை அடைந்தனர். கிருஷ்ணனும் அவனது கூட்டத்தவரும் அவர்களை வரவழைத்து

உபசரித்தனர். பெறுமதி மிக்க மாணிக்கக் கற்களை உபகாரமாக வழங்கினார்கள். அவர்கள் தங்கள் நகரத்துக்கு மீண்டதும் தங்கள் அனுபவங்களை ஜராசந்தனிடம் கூறினார்கள். அவன் பெரிய படை ஒன்றினைத் திரட்டி கிருஷ்ணனை எதிர்கொள்வதற்கு அனுப்பிவைத்தான். இதனைப் பற்றி அதோமுக நாரதர் மூலமாகக் கிருஷ்ணன் அறிந்து கொண்டான். கிருஷ்ணன் நேமிநாதரிடம் சென்றான்; தான் இல்லாத சமயத்திலே துவாராவதி நகரத்தைப் பாதுகாக்குமாறு வேண்டினான். வருங்காலம் பற்றிய அறிவான அவதிஞானத்தை அடைந்துவிட்டவரான நேமிநாதர் கிருஷ்ணன் போரிலே வெற்றி பெறுவானென்பதை உணர்த்தினார். அதனால் உற்சாகமடைந்த கிருஷ்ணன் வசுதேவன், பலதேவன் முதலியோரின் ஆதரவோடு படை திரட்டிக் கொண்டு ஜராசந்தனுடைய தேசத்தை நோக்கிப் புறப்பட்டான். இருவரது சேனைகளும் குரு க்ஷேத்திரத்தில் எதிர் கொண்டன. போரிலே ஜராசந்தனுடைய படை மாண்டது. சினம் கொண்ட மாகத வேந்தன் தனது சக்கரத்தைக் கிருஷ்ணன் மீது ஏவினான். கிருஷ்ணனுக்கு அது எதுவித தீங்கும் செய்யவில்லை. கிருஷ்ணன் அதை எடுத்து ஜராசந்தனுக்கெதிராக அதிக பலத்தோடு வீசினான். ஜராசந்தன் தலத்தில் மடிந்தான். கிருஷ்ணன் துவாராபதிக்குத் திரும்பியபோது இரண்டாவது முறையாக முடிசூட்டப் பெற்றான். தேவர்களும், பூலோக மன்னர்களும், வித்தியாதரர்களும் கூடிக் கிருஷ்ணனைத் திரிபுவனச் சக்கரவர்த்தியாக முடி சூட்டினார்கள்.

சித்திரம் - 76

இங்கே கிருஷ்ணனின் முடிசூட்டு விழா வைபவம் காட்சியாக விளங்குகிறது. அருகிலே நேமிநாதரின் உருவம் தெரிகின்றது. அண்மையிலே கன்னி ஒருத்தி நடனமாடும் கோலம் தெரிகின்றது. வாத்தியத்திற்கு இசைவாக அவள் ஆடுகின்றாள். மிருதங்கம், தாளம் என்னும் கருவிகளோடு இருவர் காணப்படுகின்றனர்.

சித்திரம் - 77

இதிலே கிருஷ்ணன் சிம்மாசனத்தில் வீற்றிருக்கும் காட்சி தெரிகின்றது. அவனது வலப்பக்கத்திலே பலதேவனுடைய உருவம் தெரிகின்றது. இடப் பக்கத்திலே கிருஷ்ணனுக்கு மரியாதை செய்ய வந்த கோலத்திலுள்ள மன்னர் அறுவர் உருவங்கள் காணப்படுகின்றன. அவர்களின் தோற்றங்களோடு வாள்கள் அணைக்கப்பட்டுள்ளன.

சித்திரம் - 78

சிதைவாகியுள்ள இச்சித்திரம் கிருஷ்ணனால் ஏற்பாடு செய்யப்பட்ட ஒரு கலியாணம் பற்றியதாகும். நேமிநாதருக்குக் கலியாண ஏற்பாடுகளைச் செய்துவிட்டுக் கிருஷ்ணனே அதைக் குழப்பிவிடுகின்றான்.

சித்திரம் - 79

உலக வாழ்க்கையில் நேமிநாதர் வெறுப்புக் கொண்டதும் துறவறத்துக்கு வேண்டிய ஞான தீட்சை பெறும் காலம் நெருங்கிவிட்டதென்பதை உணர்த்த வரும் லௌகாந்திக தேவரின் காட்சி தெரிகின்றது.

சித்திரம் - 80

தேவகுரு என்னும் விமானத்திலேறி, சகஸ்ராம்ர வனம் என்பதை அடைந்து, நேமிநாதர் ஞான தீட்சை பெறும் காட்சி இங்கே வரையப்பட்டுள்ளது.

சித்திரம் - 81

கொடி, குடை, சாமரம் முதலிய அரச சின்னங்கள் சகிதமாகப் பல்லக்கிலே ஒருவர் ஏறிச் செல்லும் காட்சி இதில் வரையப் பெற்றுள்ளது.

சித்திரம் - 82

துவாராபதியில் நேமிநாதர் இருந்தபொழுது நடைபெற்ற சம்பவங்கள் சித்திரக்கோலமாகி உள்ளன. ஒரு காட்சியிலே நேமிநாதர் மண்ட பத்திலமைந்த சிம்மாசனத்திற் சமபரியங்க கோலத்தில் அமர்ந்திருக்கிறார். அவர் கேவல ஞானம் பெற்றுவிட்டபடியால் தேவர்கள் வந்து சமவசரணம் என்னும் மண்டபத்தை உருவாக்கி உள்ளனர்.

சுவரோவியங்களிற் சிவ வடிவங்கள்

ந. வேல்முருகு

இந்து மதத்திற் சைவம், வைணவம் ஆகிய சமய நெறிகள் சிறப்பிடம் பெறுகின்றன. அவற்றிலே கோயில்களை அடிப்படையாகக் கொண்ட வழிபாட்டு நெறி முக்கியத்துவம் கொண்டுள்ளது. கோயில்கள் கலாக்ஷேத்திரங்களாக விருத்தி பெற்றன. கட்டடம், சிற்பம், ஓவியம், நாட்டியம், இசை முதலான அருங்கலைகள் எல்லாம் கோயில்களை ஆதாரமாகக் கொண்டு வளர்ச்சி பெற்றும், நிலை பெற்றும் வந்துள்ளன. ஏறக்குறையப் பதினைந்து நூற்றாண்டு காலமாக இந்து சமுதாயத்தில் நுண்கலைகளை ஆதரித்தும் பேணியும் பாதுகாத்தும் வந்த சிறப்பு கோயில்களுக்குண்டு.

கோயில்களின் சுவர்களிலும் முகட்டு விதானங்களிலும் ஓவியங்கள் தீட்டப்படுவது வழக்கம். குறிப்பிட்ட சில தலங்களில் உள்ள ஓவியங்கள் அதிகம் பிரபல்யம் அடைந்துள்ளன. சிவபுராணங்களிலும், வேறு சமய நூல்களிலுஞ் சொல்லப்படுகின்ற மரபு வழியான கதைகளை விளக்கும் ஓவியங்களைச் சில கோயில்களிலே காண முடிகின்றது. சிவனுடைய வடிவங்கள் அறுபத்திநான்கு என்றும், நிருத்தங்கள் நூற்றெட்டு என்றும் சாஸ்திரங்கள் கூறும். அவை, போக வடிவம், யோக வடிவம், கோப வடிவம் என மூன்று வகைப்படும். பிரமசிர கண்டீஸ்வரர், அந்தகாசுரர், திரிபுராந்தகர், வீரபத்திரர், சலந்தராரி, கஜசம்ஹார மூர்த்தி, காமாரி, காலாரி என்பன சிவனுடைய அட்டவீர வடிவங்களாகும். அவற்றிலே சில கோயில்களிற் சித்திரங்களாக வரையப் பெற்றுள்ளன.

1. போக வடிவங்கள்

(1) சோமாஸ்கந்த வடிவம்

காஞ்சிபுரத்துக் கைலாசநாதர் கோயிலின் நாற்பத்தி ஆறாவது தேவ கோட்டத்திலே சோமாஸ்கந்த வடிவம் சுவரோவியமாக அமைந்துள்ளது. அதிற் சிவன், பார்வதி ஆகியோரின் உருவங்கள் ஆசனக் கோலத்தில் உள்ளன. சிவனின் பக்கத்திலே பூதகணத்தின் தோற்றமும் உமையின் பின்னால் பணிப் பெண்ணின் உருவமுங் காணப்படுகின்றன. சிவபெருமானின் வலது கால் தொங்கிய நிலையிலும், இடது கால் மடித்து ஆசனத்தில் வைக்கப்பட்ட நிலையிலும் உள்ளன. மகுடம் சடாமகுடமானது. உடலின் குறுக்கே

அமைந்த உபவீதந் தெரிகின்றது. உமாதேவியாரின் உருவத்தில் இடது கால் தொங்கும் நிலையிலும், வலது கால் மடித்து ஆசனத்திலே வைத்த நிலையிலுங் காணப்படுகின்றன. அம்மனின் மடியிற் குமரேசக் கடவுள் அமர்ந்திருப்பதைக் கண்டு கொள்ளலாம். அம்மனின் மகுடம் இரத்தினங்கள் பதித்த கரண்ட மகுடம் போன்றது. கழுத்து மாலைகளும் ஆரங்களும் பெரும்பான்மையும் அழிந்து விட்டன. உமாதேவியார் வலக்கையாற் குமாரனை அணைத்துக் கொண்டு இடக்கையினை ஆசனத்திலே ஊன்றிய கோலத்திற் காணப்படுகின்றார்.

சிவனது பக்கத்திலுள்ள கணத்தவரின் தோற்றம் உக்கிரமானது. உமையினருகிலுள்ள பெண்ணின் உருவம் லலித பாவமானது. இந்த ஓவியத்தின் பகுதிகள் பல சிதைந்து விட்டன. வண்ணப்பூச்சுகளும் மங்கி விட்டன. செவ்வண்ணப் பூச்சும் முருகனுடைய தலையைச் சுற்றி இளஞ் சிவப்பு நிறமான படலங்களுந் தெரிகின்றன. இப்பொழுது காணப்படுகின்ற இந்துக் கோயில்களிலே சுவரோவியமாக வரையப்பட்டுள்ள சோமாஸ்கந்த வடிவங்களிற் கைலாசநாதர் கோயிலுள்ள சித்திரமே மிகப் பழையதாகும்.

(2) விஷ்ணு அனுக்கிரக மூர்த்தி

திருவலஞ்சுழி கபாலீசுவரன் கோயிலில் விஷ்ணுவின் அனுக்கிரக மூர்த்தியான தோற்றம் ஓவியமாக வரையப்பட்டுள்ளது. அதிற் கம்பீரமான தோற்றமுடைய இடபத்தின் மேல் அமர்ந்த வண்ணமாக உமா மகேஸ்வரர் திருமாலுக்கு அனுக்கிரகம் வழங்குங் காட்சி தெரிகின்றது. இடபத்தின் பின்னால் குள்ளமான கணங்கள் காணப்படுகின்றன. வானிலிருந்து மலர்களும் இலைகளும் சொரிகின்ற காட்சி ஓவியத்திலே காணப்படுகின்றது. இந்த வடிவம் நாயக்கரின் ஆட்சியில், பதினேழாம் நூற்றாண்டிலே, உருவாக்கப்பட்டது என்று கொள்ளலாம்.

(3) உமா சகித மூர்த்தி

கேரளத்திலே, கொச்சியிலுள்ள மட்டஞ்சேரி அரண்மனையில், பதினேழாம் நூற்றாண்டிலே தீட்டப்பட்ட சைவ ஓவியங்கள் காணப்படுகின்றன. அவற்றுள் ஒன்றிலே சிவனதும் பார்வதியினதும் வடிவங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. உமாதேவியாரை அணைத்த கோலத்திலே சிவனின் உருவம் அமைந்துள்ளது. அவர்களின் வடிவம் ஆசனக் கோலமானது. பீடத்தின் கீழே கழுத்தை மடக்கிய நிலையிற் படுத்திருக்கும் காளையின் தோற்றங் காணப்படுகிறது. சுற்றுப்புறங்களிலே சிவனடியார் கூட்டம் ஆடிப் பாடி வழிபடுங் காட்சி வரையப்பட்டுள்ளது. அங்க வஸ்திரங்களும் ஆபரணங்களும் மலையாளப் பாணியில் அமைந்தவை. சதங்கை, மணி, பட்டமாலை, கொம்புக்குழல் முதலியன காளையின் அணிகலன்களாக அமைந்துள்ளன.

வேறொரு சித்திரத்திலே உமா மகேஸ்வரரின் முன்னால் நடிக்கப்படும் மோகினியாட்டத்தின் காட்சி தெரிகின்றது. சிவனின் கோலம் புலித்தோல் போர்த்த கோலம்; தலையிலே சடா மகுடமும், அங்கங்களிலே அலங்காரமான ஆபரணங்களுந் தெரிகின்றன. சிவனின் கோலம் பார்வதியைத் தழுவிய நிலையிலானது. அம்மனின் வடிவம் சாஸ்திரப் பிரகாரமானது. இடக்கரம் தாமரை மலரேந்திய கோலமானது. விநாயகரும் முருகனும் முறையே எலி, மயில் ஆகியவற்றில் அமர்ந்த கோலத்திற் காணப்படுகின்றனர். அவர்களின் முன்னிலையில் நடைபெறுகின்ற மோகினியாட்டத்தைப் பார்க்கும் வண்ணமாகப் பலர் சூழ்ந்துள்ளனர். சிலர் கைகூப்பி வணங்கும் நிலையிற் காணப்படுகின்றனர். நுணுக்கமான விவரங் களையுடையதாகவும் வனப்புமிக்க தோற்றங்களை யுடையதாகவும் இந்த ஓவியம் வரையப்பட்டுள்ளது.

(4) கல்யாண சுந்தரர்

விஜயநகர ராயர்களின் காலத்திலே, ஆந்திர தேசத்திலே, லெபாக்ஷி என்னும் இடத்திலே உருவாக்கப்பட்டுள்ள பெருங் கோயில் ஒன்றில் அமைந்துள்ள மகாமண்டபத்தில் முகட்டு விதானத்திலே மிக முக்கியத்துவம் வாய்ந்த பல ஓவியங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. பெரிய புராணத்தில் வரும் சிறுத்தொண்ட நாயனார் புராணக் கதை மிகுந்த சிறப்புடையதாகும். அங்கு உமா மகேஸ்வரரின் திருக்கல்யாணக் காட்சி சித்திரமாகச் சிறந்த முறையில் வரையப்பெற்றுள்ளது. சிவன் கல்யாண சுந்தரராகவும் அம்மன் மணப் பெண்ணாகவுந் தோன்றுகின்றனர். பிரமன் புரோகிதராகி நடத்தும் கலியாணத்தைப் பார்க்க ஆண்களும், பெண்களும், தேவர்களும், முனிவர்களும், சிவனடியார்களும் சபையோராகக் கூடியிருக்கும் காட்சி அற்புதக் கோலமானது.

2. யோக வடிவங்கள்

2. (1) யோக தக்ஷிணா மூர்த்தி

தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயில் விமானத்தின் புறச்சுவரிலே யோக தக்ஷிணா மூர்த்தியின் ஓவியம் காணப்படுகின்றது. அதிலே இறைவன் யோகாசனத்திலே புலித்தோலை ஆசனமாகக் கொண்டு அமர்ந்திருக்கின்ற கம்பீரமான கோலம் தெரிகின்றது. பெரும்பாலும் அதன் பாகங்கள் எல்லாம் நன்கு பேணப்பட்ட நிலையிலே காணப்படுகின்றன. தலையிலே சடாமகுடமும் கழுத்து, கரங்கள், மார்பு என்பவற்றிலே வழமையான அணிகலன்களுந் தெரிகின்றன. அருகிலே காணப்படுஞ் சிவகணமும் திருமாலும் மத்தளம் அடிக்கின்ற கோலத்திலே காணப்படுகின்றனர். வானத்து முகில்களில் அசைந்து திரிகின்ற

தேவர்களின் வடிவங்கள் மத்தளம், தாளம், உடுக்கை முதலிய இசைக் கருவிகளுடன் காணப்படுகின்றன. இந்த ஓவியம் கோயில் கட்டி முடிக்கப்பட்டதும் வரையப்பட்ட ஒன்றாகலாம்.

2. (2) யோக தக்ஷிணா மூர்த்தி

லெபாக்ஷியிலுள்ள பாபநாசேஸ்வரர் கோயிலில் தக்ஷிணாமூர்த்தியின் உருவம் ஓவியமாகத் தீட்டப்பட்டுள்ளது. அது பதினாறாம் நூற்றாண்டில் வரையப் பட்டதாகலாம்.

2. (3) கங்காவதார மூர்த்தி

லெபாக்ஷியிலுள்ள பாபநாசேஸ்வரர் கோயிலிற் சிவனைக் கங்கா அவதார மூர்த்தியின் வடிவத்தில் சிறப்புமிக்க ஓவியமாக வரைந்துள்ளனர். சிவனுக்கு அருகில் உமாதேவியாரும் முன்புறத்திலே வரம் பெறுகின்ற கௌரியும் காணப்படுகின்றனர். சிவபெருமான் கங்காவதாரக் கோலத்திலே தோன்றுவதால் கங்கையின் அடையாளமாகச் சடை முடியிலே மீன்களின் உருவங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. அத்துடன் கங்கா பிரவாகத்தை உணர்த்துவதற்கு வளைகோடுகள் வரையப்பட்டுள்ளன.

2. (4) பிக்ஷாடனர்

லெபாக்ஷி பாபனாசேஸ்வரத்திற் காணப்படும் சித்திரங்களிற் பிக்ஷாடனரின் உருவமும் குறிப்பிடத்தக்க ஒன்றாகும். சிவபெருமான் கணநாதர் பின்னே செல்ல இரவலனாகப் பிக்ஷா பாத்திரம் எந்திச் செல்லுங் கோலம் மிகவும் நுட்பமான முறையிலே வரையப்பட்டுள்ளது. சிவனைப் பார்த்து முற்றுந் துறந்த முனிவர்களின் மனைவியர் மோகங் கொள்ளுங் காட்சி சிறப்பான முறையிலே சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. பிக்ஷையிடச் சென்ற பெண்ணொருத்தி அதனை மறந்து பிக்ஷாடனரின் அழகில் மனதைப் பறிகொடுத்து நிற்குங் கோலந் தெரிகின்றது. அதே போல வேறு பெண்கள் பலரும் உணர்வு மயங்கி நிற்குங் கோலம் அமைந்திருக்கின்றது.

நாயக்கர் காலத்துப் பிக்ஷாடனரின் ஓவியம் ஒன்று திருவலஞ்சுழியிலுள்ள கபாலீஸ்வரன் கோயிலிற் காணப்படுகின்றது. சிதம்பரத்திலே காமக் கோட்டத்தின் கருவறைக்கு முன்னாக உள்ள மண்டபத்திலே பிக்ஷாடன மூர்த்தியின் கோலம் வரையப்பட்டுள்ளது. திருமால் மோகினி வடிவிலே தாருகாவனஞ் சென்று முனிவர்களையும் அவர்களின் பத்தினியரையும் சோதிக்குங் காட்சி வரையப்பட்டுள்ளது. சிவன் நிர்வாணக் கோலத்திற் செல்லுங் காட்சியும் மோகினியின் வசீகரத் தோற்றமுங் காணப்படுகின்றன.

முனிவர்கள் சிவனை அழிப்பதற்காகக் கடுந்தவம் புரியுங் காட்சியும் அவர்களின் வேள்வித் தீயிலிருந்து புலி, மான், பாம்பு முதலியன தோன்றுவதும் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. இவ்வோவியம் பதினேழாம் நூற்றாண்டிற்கு உரியதாகலாம்.

3. ரௌத்ரபாவ வடிவங்கள்

3. (1) திரிபுராந்தகர்

அட்டவீர வடிவங்களில் ஒன்றான திரிபுராந்தகரின் கோலம் தஞ்சைப் பெருங்கோயில், லெபாக்ஷி பாப நாச–ஈஸ்வரம், ஹம்பி விருபாக்ஷர் ஆலயம் ஆகியவற்றில் ஓவியமாகத் தீட்டப்பட்டுள்ளது. தஞ்சையிலே ஆலீட நிலையிற் சிவபெருமான் திரிபுரத்து அசுரர்களை எதிர்த்துப் போரிடுவதற்கென்று கொண்ட கோலம் அளவிலே பெரியதாக வரையப்பட்டுள்ளது. தேரின் மேல் நின்ற கோலத்திலே அமைந்துள்ள பெருமானின் வடிவம் 12 அடி உயரமும் 10 அடி அகலமுங் கொண்டதாகும். பூலோகமாகிய தேரிலே ஏறி நின்ற வண்ணம் மேருவை வில்லாக வளைத்து நிற்குங் கோலத்திலே சிவன் காணப் படுகின்றான். நான்கு வேதங்களின் உருவகமாகக் குதிரைகள் தேரிலே பூட்டிய கோலத்திலே தெரிகின்றன. அதனை ஓட்டுவதற்கு விநாயகரும், குமாரக் கடவுளும், கொற்றவையும் வந்து சூழுகின்றனர். அவர்கள் முறையே எலி, மயில், சிங்கம் ஆகியவற்றின் மேல் அமர்ந்து காணப்படுகின்றனர். திரிபுராந்தகர் வடிவத்தில் கரம் ஒவ்வொன்றிலும் ஒவ்வொரு ஆயுதங் காணப்படுகின்றது. சிவனுடைய மேனியிற் புருவங்கள் வில்போல வளைந்து காணப்படுகின்றன. நெற்றிக் கண் பிதுங்கியும் நாசியின் துவாரங்கள் அகன்றும் தோற்றமளிக்கின்றன. போருக்கு அறை கூவி அழைக்கும் பாவனையிற் தலை நிமிர்ந்து வீறுடன் விளங்குகின்றது. முகத்திலே பெருமிதம், வீரம், ஆற்றல் ஆகிய உணர்வுகள் மேலோங்கிய கோலம் தெரிகின்றது. வாயிதழ்களிலும் கண்களிலும் ஏழனப் புன்முறுவல் தவழ்கின்றது. எதிர்ப்புறத்திலே தங்கள் மனைவியரின் சொற் கேளாத அசுரர்கள் போருக்கு எழுங் காட்சி தெரிகின்றது. திரட்சி பொருந்திய உடற் கட்டும், கனல் கக்கும் விழிகளும், முறுக்கிய மீசையும் பொருந்தியவர்களான அசுரர் ஆவேசத்துடன் போர் புரிகின்ற காட்சி தெரிகின்றது. அச்சமுற்ற அசுரப் பெண்கள் தங்கள் கணவரின் கழுத்துகளைத் தழுவிய வண்ணம் புலம்புகின்றனர். அவர்கள் கவர்ச்சியான கட்டழகும் அழகான தோற்றமுங் கொண்டவர்களாகக் காணப்படுகின்றனர்.

லெபாக்ஷியிலும் திரிபுராந்தகரின் வடிவம் ஓவியமாய் அமைந்துள்ளது. சிவபெருமான் ஏறிச் செல்லுகின்ற தேரிலே நான்கு மறைகளைக் குதிரைகளாகவும், சூரிய, சந்திரர்களைச் சக்கரங்களாகவும், பிரமனைச் சாரதியாகவும் உருவகித்து வரைந்துள்ளனர். திரிபுர தகனத்தின் பின் பக்தர்கள் பொங்கிய பேருவகையோடு ஆர்ப்பரிக்குங் காட்சி அமைக்கப் பட்டுள்ளது. ஹம்பியிலே விருபாக்ஷர் கோயிலிலும் திரிபுராந்தகரின் உருவம் ஓவியமாகச் சிறப்பான முறையில் வரையப்பெற்றுள்ளது.

3. (2) அந்தகாசுர சம்ஹார மூர்த்தி

லெபாக்ஷியிலே காணப்படும் ஓவியங்களில் அந்தகாசுர சம்ஹார மூர்த்தியின் உருவமும் ஒன்றாகும். அவ்வுருவத்தில் நான்கு கரங்கள் உள்ளன. வலக்கரம் ஒன்றில் மழுவும் இடக்கரம் ஒன்றிற் தீப்பிழம்பும் தெரிகின்றன. மற்றைய கரங்கள் சூலத்தினால் அஞ்ஞானம் என்னும் வடிவமான பூதத்தினை அழிக்குங் காட்சி தெரிகின்றது.

3. (3) காமதகன மூர்த்தி

ஹம்பியில் காமதகனக் காட்சி ஓவியமாகத் தீட்டப்பெற்றுள்ளது. அதில் மன்மதனுடைய உருவத்திற்கு அதிக முக்கியத்துவம் அளிக்கப்பட்டுள்ளது. அதிலே மன்மதன் கிளி வடிவமான சித்திரத்தேரில் நின்ற வண்ணம் கரும்பு வில்லினை வளைத்து மலர்க்கணை எய்வதற்குக் கால்களை மடித்து ஊன்றிய கோலத்திற் காணப்படுகின்றான்.

4. தாண்டவம்

4. (1) பனைமலை

தென்னார்க்காடு மாவட்டத்து விழுப்புரத்திற்கு அண்மையிலுள்ள பனைமலைக் கோயிலில் லலாடதிலக நடனக் கோலம் ஓவிய வடிவத்திலே அமைந்துள்ளது. அதில் ஒரு கால் தூக்கி மடித்து, அதன் பாதம் நெற்றியைத் தொடும் வண்ணமாக உள்ளது. மற்றது ஊன்றிய பாதமாகத் தெரிகின்றது. கைகள் வெவ்வேறு முத்திரைகளில் அமைந்துள்ளன. சிவனுடைய அந்த நடனக் கோலத்தைக் கண்டு வியக்கும் பார்வதியின் வடிவம் தெரிகின்றது. உமாதேவியாரின் இடது கால் மடித்த நிலையிலும் வலது கால் ஊன்றிய நிலையிலுங் காணப்படுகின்றன. மகுடம் கரண்ட மகுடம் போலத்

தெரிகின்றது. மேலே அலங்கார வேலைப்பாடுகளுடன் கூடிய சித்திரக் குடை தெரிகின்றது. வஸ்திரங்கள் அழகிய பூவேலைப்பாடுகளோடு காணப்படுகின்றன. எல்லோராவிலே கைலாசநாதர் கோயிலின் நந்தி மண்டபத்திலே சிவனுடைய புயங்கத்த்ராஸித நடனக் கோலம் ஓவியமாக அமைந்துள்ளது. வடிவம் நான்கு கரங்களையுடையது. சிவனுடைய முகமும், கரங்களும், உடற்பகுதியும் சிதைவுறாமல் இன்று வரையுங் காணப்படுகின்றன. தலையிலே மகுடமும், காதிலே குண்டலங்களும், கைகளிலே அணிகலன்களும், மார்பிலே உபவீதமுந் தெரிகின்றன.

4. (3)

தஞ்சைப் பெருங் கோயிலிற் காணப்படும் ஓவியங்களில் நடராசர் வடிவமும் ஒன்றாகும். ஆடவல்லானை அரசரும் தேவியரும் பரிவாரத்தாரும் பார்த்து ஆராமையோடு வழிபடும் காட்சி மிகக் கவர்ச்சியான வகையிலே காணப்படுகின்றது.

4. (4)

சிவனுடைய புயங்கத்த்ராஸித நடனக் கோலம் லெபாக்ஷியில் அமைந்திருக்கின்றது. சிவனின் முன்னால் பிரமன் மத்தளம் அடிப்பதும், தும்புரு வீணை வாசிப்பதும், நந்திதேவர் உடுக்கை அடிப்பதும், அரம்பை நாட்டியம் ஆடுவதும் அழகாகத் தீட்டப்பெற்றுள்ளன.

4. (5)

திருவலஞ்சுழியிலுள்ள கபாலீஸ்வரர் கோயிலிற் பதினேழாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த நாயக்கர் கால ஓவியங்கள் சில உள்ளன. அவற்றிலொன்று தாருகாவனத்திற் சிவன் நடனமாடும் காட்சியாகும். வாசுகி என்ற பல தலைகளைக் கொண்ட பாம்பு சிவனைச் சுற்றிப் பற்றி நிற்க, சிவன் ஆவேசமுற்று ஆடுங் காட்சி இங்கு தெரிகின்றது. பாம்பு புராணக் கதைப்படி சிவன் மீது ரிஷிகளால் ஏவப்பட்டதாகும். தாண்டவம் அதி உக்கிரமடைவதால் கங்கை சடாமுடியிலிருந்து பாய்ந்து ஓடுகின்றது. உமாதேவியாரும், பிரமனும், தேவ கணங்களும் வியப்புற்று ஏங்கிய நிலையிலே காணப்படுகின்றனர். விஷ்ணு மிருதங்கம் அடிக்க, குபேரன் பஞ்சமுக வாத்தியத்தை இசைக்கின்றான். வான முகில்களிடையே தெரிகின்ற முனிவரும் தேவரும் அந்தக் காட்சியைப் பார்த்த வண்ணமாக மலர் மாரி பெய்து போற்றுகின்றனர். வேறொரு காட்சியிலே பத்துக் கரங்கள் பொருந்திய சிவபெருமான் ஆலீட நிலையிலே தாண்டவமாட இடது புறத்திலே சிவகாமசுந்தரியும், வலது புறத்திலே பிரமனும் மாலும் தாண்டவத்தைப் பார்த்து வியந்து ரசிக்கும் நிலையில் உள்ளனர். வேறொரு ஓவியத்திலே சிவபெருமான் மதுரையிலே

வலது காலை உயர்த்தி ஆடிய ஆனந்த தாண்டவக் கோலம் ஓவியமாக அமைந்துள்ளது. சிவனுக்குப் பத்துக் கரங்கள் அமைந்துள்ளன. அனல், மான், மழு ஆகியவற்றை ஏந்திய கோலத்திலே சிவனின் உருவம் தெரிகின்றது. அருகிலே மேளகாரன் ஒருவனும் இருடிகளும் வேறு கணங்களும் காணப்படுகின்றனர்.

4. (6)

ஏற்றுமானூர் என்னுமிடத்திலுள்ள சிவன் கோயிலிலே பதினாறாம் நூற்றாண்டில் வரையப்பெற்றுள்ள ஓவியம் ஒன்று தாண்டவ நடனத்தின் சித்திரமாயுள்ளது. ஓவியம் வட்டவடிவமான அமைப்பினுள் வரையப் பெற்றுள்ளது. சிவபெருமானின் உருவத்திலே பதினாறு கரங்கள் அமைந்துள்ளன. வலது காலைத் தூக்கிய நிலையில் தாண்டவக் கோலம் அமைந்துள்ளது. சொரிகின்ற மலர்களின் கோலமும் நடனத்தைப் பார்க்கப் பிரமன் வருங் காட்சியும் தெரிகின்றன. இடக்கரம் ஒன்று ஆகூயவரத ஹஸ்தமாயுள்ளது. வேறொரு இடக்கரம் தந்தஹஸ்தமாய் அமைந்துள்ளது. கோடரி, டமருகம், பாம்பு, பாசம், அனல், பிறை, சூலம் முதலியனவற்றை வலக்கரங்கள் ஏந்திய வண்ணமாயுள்ளன. இடக்கரங்களில் மான், மலர், மணி, புல்லாங்குழல், அங்குசம், கபாலம், நந்தி முதலியவற்றின் உருவங்கள் அமைந்துள்ளன. சிவனுடைய சடாபாரம் லம்பவேணியாக அமைந்துள்ளது. சடையிலே தாமரையும் பாம்புகளுங் காணப்படுகின்றன. அபஸ்மார புருஷனைக் காலினால் மிதித்த வண்ணம் தாண்டவக் கோலம் அமைந்துள்ளது. பாம்பினைக் கையினாற் பிடித்த கோலத்தில் அபஸ்மார புருஷனின் உருவம் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. தாண்டவத்தைப் பார்த்து வியப்புற்றிருக்கும் நிலையில் உமாதேவியாரதும் நந்தியினதும் உருவங்கள் தெரிகின்றன. ஓவியத்தின் மேற்பகுதியிலே சனகர், சனந்தனர், சனாதனர், சனற்குமாரர் ஆகிய நால்வரும் கூப்பிய கரங்களுடன் காணப்படுகின்றனர். இறைவனின் இடப்பக்கத்திலே பக்திப் பரவசத்தோடு முனிவர்கள் காணப்படுகின்றனர். வலது பக்கத்திலே மாலும் பிரமனும் இந்திரனும் காணப்படுகின்றனர். கீழே மூஷிகவாகனராகிய கணேசரும் மயிலேறிய குமாரக் கடவுளும் காணப்படுகின்றனர்.

கொச்சிப்பட்டினத்து மட்டஞ்சேரி அரண்மனையிற் பதினேழாம் நூற்றாண்டிலே வரையப்பட்ட ஓவியம் ஒன்றிலே சிவபெருமானுடைய உருவம் அமைந்துள்ளது. அதிலே சிவன் மோகினியோடு சேர்ந்து நடனமாடுங் கோலம் தெரிகின்றது. அந்த நடனக் காட்சியை உமாதேவியார் நந்தியின் மேல் அமர்ந்த வண்ணம் கண்டுகளிக்கும் நிலை தெரிகின்றது. சிவனும் மோகினியும் கூடியாடும் அரங்கின் கீழே பிணை மான்களின் வடிவம் தெரிகின்றது.

கேரளத்திலே திரிப்பிரையாறு என்னுந் தலத்திலுள்ள ஆலயத்திலும், புண்டரீகபுரத்திலும் பதினேழாம் நூற்றாண்டில் வரையப்பெற்ற நடராசர் வடிவங்கள் உள்ளன. திருச்சூர் வடக்குநாதர் கோயில், பேரமங்களம் சிவன் கோயில், பத்மநாபபுரம் அரண்மனை என்பவற்றிலே பதினெட்டாம் நூற்றாண்டிலே தீட்டப்பெற்ற சிவனின் நடனக் கோலங்கள் உள்ளன.

புராணங்களும் சுவரோவியங்களும்

விஷ்ணுதர்மோத்திரம் என்னும் நூலிலே சித்திரசூத்திரம் என்னும் பகுதியில் ஓவியம் வரைவதற்குச் சுவரைத் தயாரிக்கும் முறைகள் விளக்கப் பட்டுள்ளன. கரடு முரடான பாறைச் சுவர்களின் மேற் களிமண், சாணம், கற்களின் பொடிகள், தவிடு என்பவற்றைக் கலந்து இரண்டு நூலளவிற்குப் பூசியபின் அதன் மேல் மிக மெல்லிய அளவில் வெண்சுண்ணாம்புச் சுதைகள் பூசப்படும். அவை காய்வதற்கு முன்பு பல வகைப் பொருள்கள் கொண்டு தயாரிக்கப்பட்ட வண்ணக் குழம்புகளைத் தூரிகைகளினாற் பூசுவதன் மூலம் பிரகாசமான வண்ணஒளி மிளிரும் வகையிற் சித்திரங்கள் வரையப்படும். சிவன் கோயில்களிற் சுவர் ஓவியங்களைத் தீட்டியவர்கள் பிரதானமாகப் புராணக் கதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டே வடிவங்களை அமைத்தனர். காமதகனம், திரிபுரதகனம், பிக்ஷாடனர், மோகினி உருவம், கிராதார்ஜுன வடிவம் போன்ற உருவங்கள் புராணக் கதைகளை ஆதாரமாகக் கொண்டு வரையப்பெற்றவை. விஜயநகர நாயக்கர் கால ஓவியங்கள் பெரும்பாலும் பௌராணிகமானவை. நடராசர் வடிவத்தை மேல்வரும் கதை மூலமாக கோயிற் புராணம் விளக்குகின்றது:

"தாருகா வனத்தில் வாழ்ந்த முனிவர்கள் பலர் மீமாம்சை வழியைப் பின்பற்றி வந்தனர். அவர்களை நல்வழிப்படுத்துவதற்காக மோகினி வடிவிலே திருமாலும் நிர்வாணமான ஆடவனின் கோலத்திலே சிவபெருமானுஞ் சென்றனர். மோகினியின் அழகிலே மயங்கிய முனிவர்கள், தங்கள் மனைவியர் சிவனது கோலத்தைக் கண்டு மயங்குவதனையுற்றுக் கோபமடைந்தனர். சிவனை அழித்தற் பொருட்டு மாபெரும் யாகம் ஒன்றினைச் செய்தனர். அதினின்றும் தோன்றிய உக்கிரமான கோலமுடைய வியாக்கிரம் சிவன் மீது பாய்ந்தது. சிவன் அதனைத் தன் விரல் நகத்தாற் கொன்று அதன் தோலைத் தனது ஆடையாக அணிந்தான். அதன் பின்னர் ஒரு கொடிய பாம்பினை முனிவர்கள் தோற்றுவித்தனர். சிவன் அதைப் பிடித்துக் கழுத்திலே மாலையாக அணிந்து நடனமாட ஆரம்பித்தான். குள்ளமான பூதமொன்று அப்பொழுது சிவன் மேற் பாய்ந்தது. சிவன் அதனைக் காலால் மிதித்துத் தாண்டவ நடனமாடினான். யாகத்தில்

இருந்து தோன்றிய மானும், மழுவும் சிவனுடைய சின்னங் களாகிவிட்டன. அவ்வாறு ஆடிய கோலமே தில்லையிலே சபாபதி தரிசனமாகத் தெரிகின்றது".

சிற்ப சாஸ்திரங்களிலே சொல்லப்படுகின்ற பிரதிமாலக்ஷணங்களுக்கு அமையவே கடவுட் படிமங்கள் ஓவியங்களாக வரைப்பயபட்டுள்ளன. கங்காதரர், பிக்ஷாடனர் போன்ற உருவங்களும் அத்தகையனவாகும். கங்காதரரின் வடிவத்தை அம்சுமப்பேதம் மேல்வருமாறு விளக்குகின்றது:

"வலக்கால் ஊன்றிய கோலத்திலும் இடது கால் வளைந்த வடிவத்திலும் அமைய வேண்டும். வலது முன்கரம் தேவியின் திருமுகத்தைத் தாங்கி யதாகவும் இடது முன்கரம் தேவியைத் தழுவியதாகவும் அமைதல் வேண்டும். வலது மேற்கரம் சடாபாரத்திலுள்ள கங்கையைத் தாங்கிய வண்ணமாகவும் இடது வலக்கரம் மானை ஏந்தியதாகவும் அமைதல் வேண்டும். இடது பக்கத்திலே கௌரியின் வடிவத்தைச் சோகமான முகபாபத்துடனும், இடக்கால் ஊன்றிய வண்ணமாகவும், வலக்கால் சற்று வளைந்த கோலத்திலும் அமைதல் வேண்டும்; வலக்கரம் வீசித் தொங்கிய நிலையிலும், இடக்கரம் மலரேந்திய கோலத்திலும் அமைந்திருத்தல் வேண்டும். அத்துடன் வலக்கரத்தினை மேல்நோக்கித் தூக்கிய கோலத்திலும், இடக்கரத்தினைக் கீழ்நோக்கி வளைந்து வஸ்திரத்தைத் தொடும் வண்ணமாகவும் அமைத்துக் கொள்ளலாம். சிவபெருமானின் வலப்பக்கத்திலே கங்கையை நோக்கி வழிபடும் நிலையில் முனிவர்களின் கோலங்களை அமைத்தல் வேண்டும்".

உத்தரகாமிகம் என்னுஞ் சிற்ப சாஸ்திரத்திலே கங்காதரரின் உருவம் அமைக்கும் விதம் மேல்வருமாறு சொல்லப்படுகின்றது:

"கங்காதரரை நான்கு கரங்களுடையவராகவும், முக்கண்ணராகவும், சடைமுடி தாங்கியவராகவும் அமைத்தல் வேண்டும். வலது புறத்து மேற்கரம் கங்கையோடு கூடிய சடையைக் காதின் உயரமளவிற்குத் தூக்கிப்பிடித்த கோலத்திலும், மேல் இடக்கரம் மான் ஏந்திய கோலத்திலும் அமைக்கப்பட வேண்டும். ஏனைய இரு கரங்களும் அபயம், பரசுதாரணம் என்ற முத்திரைகளை உடையனவாய் இருத்தல் வேண்டும். இந்த வடிவத்தில், இடப்பக்கத்திலே சர்வாபாணங்களோடும் குறைவிலாத லக்ஷணங்களோடும் தேவியின் உருவத்தை அமைக்க வேண்டும். பகீரதனை நாபி அளவுக்கு அல்லது கழுத்தளவுக்கு எட்டுத் தால அளவில் முடித்த சடையுடையவராயும் மர உரி தரித்தவராயும் அமைத்தல் வேண்டும். கைகள் குவித்த கோலத்திலும் நெஞ்சுக்குச் சமமாகவோ சடைமுடிக்கு மேலாகவோ தெரியுங் கோலத்திலும் அமைக்கப்பட வேண்டும். பகீரதனுடைய சடை விரித்த நிலையிலோ வட்டமாகச் சுழன்ற நிலையிலோ அமையலாம், அதனைக் கட்டிய கோலத்திலும் அமைக்கலாம், அன்றியும் சுற்றிய கோலத்திலே தோன்றும் வண்ணமாகவும் அமைத்துக் கொள்ளலாம்".

இராசபுத்திரர் ஓவியங்கள்

ந. வேல்முருகு

மலைப் பகுதிச் சிற்றோவியங்கள்

இந்திய ஓவியக் கலை வரலாற்றிலே இராசபுத்திர ஓவியங்களுக்கு ஒரு தனியிடம் உண்டு. அவை பெரும்பாலும் வைணவ சமயச் சார்புடையவை. அதுவும் கிருஷ்ணர் வழிபாட்டை ஆதாரமாகக் கொண்டவை. மத்திய காலத்திலே இராச புத்திரர்களிடையிலே கிருஷ்ணர் வழிபாடு பெருஞ் சிறப்பினைப் பெற்றிருந்தது. கிருஷ்ணரின் வாழ்க்கை வரலாற்றோடு தொடர்புடைய காட்சிகளையே பெரும்பான்மையும் சித்திரங்களாக வண்ண ஓவியங்களிலே வரைந்தனர். விஷ்ணு புராணம், பாகவத புராணம் என்பவற்றிலுள்ள கதைகள் அவற்றிற்கு ஆதாரமாகக் கொள்ளப்பட்டன.

ஜயதேவரின் கீதகோவிந்தம், சூர்தாஸரின் சூர்சாகர், சூர்சாராவலி என்பனவற்றின் செல்வாக்கும் அவற்றிலே காணப்படுகின்றது. வித்யாபதி, சண்டிதாஸர், கோவிந்ததாஸர், உமாபதி, மீரா ஆகியோர் பாடிய பக்திப் பாடல்களிலும் கிருஷ்ணருடைய வாழ்க்கையில் இடம்பெற்ற பிரதான அம்சங்களும் அதிசயங்களும் போற்றப்படுகின்றன. கிருஷ்ணரைப் பற்றிய ஐதீகங்கள் எல்லாம் இராசபுத்திர ஓவியங்களிலே வனப்புமிக்க வண்ணமாக வரையப்பட்டுள்ளன.

பதினாறாம் நூற்றாண்டு முதலாக மலைப் பகுதிகளில் வாழும் இராசபுத்திரரின் மத்தியிலே வைணவம் மறுமலர்ச்சியுற்றது. கிருஷ்ணர் வழிபாடு பிரபல்யம் ஆகியது. கிருஷ்ண வழிபாட்டு நெறியை மக்கள் மத்தியிலே போதிப்பதற்கான முறையில் எல்லா விதமான கலைகளையும் பயன் படுத்தினார்கள். கவிதை, சிற்பம், நாடகம், நாட்டியம், இசை, ஓவியம் ஆகிய கலைகள் எல்லாம் பத்திப் பிரவாகத்தைப் பிரதிபலித்தன.

மொகாலயச் சக்கரவர்த்தியின் ஆதரவிலிருந்த ஓவியர்கள் மன்னர்களதும், இளவரசரதும், பிரதானிகளதும் உருவப் படங்களையும், அவர்களின் அரண்மனை வாழ்க்கையின் சிறப்புக்களையும், காதற்

காட்சிகளையும், அவர்களின் வேட்டைக் கோலங்களையும் வண்ண ஓவியங்களிலே கவர்ச்சி மிக்க சித்திரங்களாக வரைந்தனர். ஆனால், இராசபுத்திரரின் மலைப் பகுதிகளில் வாழ்ந்த ஓவியர்கள் அரண்மனைக் காட்சிகளையும், அந்தப்புரக் காட்சிகளையும், இளவரசரின் காமக் கிழத்திகளான கணிகையரின் உருவப் படங்களையும் ஓவியங்களாகத் தீட்டுவதில் அதிகம் ஈடுபாடு கொண்டிருக்கவில்லை. ஆதிகாலம் முதலாக நிலைபெற்று வருவதும் சமகால வாழ்க்கையோடு தொடர்புடையதுமான இலக்கியப் பாரம்பரியம் ஒன்றினாற் கவரப்பெற்று, அதிலே காணப்படும் கலாதத்துவத்தினையும் ஆன்மீக தத்துவத்தினையும் உலகியலோடு தொடர்புபடுத்திச் சித்திரங்களை வரைவதிலே அமைதியும் ஏற்றமுங் கண்டனர். மகாபாரதம், இராமாயாணம் என்ற பேரிலக்கியங்களும் கிருஷ்ண பக்தர்களான அனுபூதிமான்களின் பக்திப் பாடல்களும் இராச புத்திர ஓவியங்கள் மூலமாக விளக்கம் பெறலாயின.

பதினெட்டுப் புராணங்களில் ஒன்றான பாகவத புராணம் பன்னிரண்டு ஸ்கந்தங்களையும் 332 அத்தியாயங்களையும் கொண்டது. அதன் பத்தாவது, பதினோராவது ஸ்கந்தங்களிற் கிருஷ்ணாவதாரம் விரிவாக விளக்கப் பட்டுள்ளது. யாதவ குலத்தைச் சேர்ந்த உக்கிரசேனன் வட மதுரையில் அரசு புரிந்தபோது அவனுக்கு ஹம்சன் என்ற மகனும் ஹம்சை, தேவகி என்னும் பெண் மக்கள் இருவரும் பிறந்தனர். அவர்களிற் தேவகி வாசுதேவனின் மனைவியானாள். தேவகியின் எட்டாவது குழந்தையாகப் பிறந்த கிருஷ்ணர் ஆயர்பாடியிலே நந்தனாலும் யசோதையாலும் வளர்க்கப்பட்டார். மகாவிஷ்ணுவின் அவதாரமான கிருஷ்ணர் பால்ய பருவத்தில் ஆயர்பாடியிலே அதிசயமான தெய்வீக லீலைகள் பலவற்றைப் புரிந்தார். அவற்றைப் பாகவத புராணம் விரிவாக விளக்குகின்றது. பாகவத புராணத்திலுள்ள கிருஷ்ணரைப் பற்றிய கதைகளை இராசபுத்திர ஓவியர்கள் பொருளாகக் கொண்டு ஓவியங்களை வரைந்தனர். அவ்வாறான ஓவியக் காட்சிகளில் மேல்வருவன குறிப்பிடத்தக்கவை:

(1) கிருஷ்ண ஜயந்தி

தேவகியின் குமாரர்களால் ஹம்சனுக்கு மாரகம் நேருமென்று சோதிடர் கூறியதால் வசுதேவரையும் தேவகியையும் அவன் விலங்கிட்டுச் சிறை வைத்தான். அந்நிலையில் தேவகி எட்டாவது முறையாகக் கற்பவதியானாள்.

ஆவணி மாதக் கிருஷ்ண பக்ஷத்து அஷ்டமி திதியில் ரோகிணி நட்சத்திரத்திலே கிருஷ்ணர் அவதாரஞ் செய்தார். நடுச்சாமத்திலே சங்கு, சக்கரம், கதை ஆகியவற்றைத் தாங்கிய கோலத்திலே பிள்ளை பிறந்தது. வட மதுரையில் மாந்தரெல்லாம் ஆழ் துயிலில் அடங்கியிருந்தனர். சிறைக் காவலரும் ஊர் காவலரும் மெய்மறந்து உறங்கிவிட்டனர். குழந்தையின் கோலத்தைக் கண்டு பெற்றோர் அதிசயித்தனர்.

கோகுலத்திலே யசோதை பெண் குழந்தை ஒன்றைப் பெற்றிருப்பதாகவும், தன்னைக் கோகுலத்திற்கு எடுத்துச் சென்று யசோதையிடம் ஒப்படைத்து விட்டு அவள் பெற்ற பெண் குழந்தையைச் சிறைக்கு எடுத்து வருமாறு பகவான் திருவாய் மலர்ந்தருளினார். அத்தருணம் வசுதேவரதும் தேவகியினதும் கைகளில் இருந்த விலங்குகள் தாமாகவே ஒடிந்தன; சிறைக் கதவுகள் தாமாகவே திறந்து கொண்டன; காவலர்கள் அனைவரும் மீளாத் துயிலில் உறங்கிய வண்ணமாயிருந்தனர். வசுதேவர் குழந்தையை எடுத்துக் கொண்டு கோகுலம் நோக்கிச் சென்றார். வழியிலே மழை பெய்தது. ஆதிசேஷன் படம்மெடுத்தவாறு குடைபிடிப்பது போற் சென்றான். வழியிலே யமுனை ஆற்றில் வெள்ளம் பாய்ந்தோடியது. வசுதேவரைக் கண்டதும் அவருக்கு வெள்ளம் வழிவிட்டது. அவர் கரைகடந்து கோகுலத்தை அடைந்தார். அங்கு குழந்தையை நந்தகோபன், யசோதை ஆகியோரிடம் ஒப்படைத்துவிட்டு நிலைமையை விளக்கிய பின் அவர்களின் பெண் பிள்ளையை எடுத்துக் கொண்டு தனது இருப்பிடத்திற்குத் திரும்பிச் சென்றார்.

குழந்தையாகிய கிருஷ்ணருக்கு அடிக்கடி ஆபத்துக்கள் ஏற்படுவதைக் கண்டு அச்சமுற்ற நந்தகோபன் கோகுலத்தை விட்டு நீங்கிச் செல்வதற்குத் தீர்மானித்தார். ஆயர்கள் அனைவரும் பிருந்தாவனஞ் சென்று அங்கே குடியேறினார்கள். காலப் போக்கிற் கிருஷ்ணரும் குழந்தைப் பருவம் நீங்கிச் சிறுவனாகிவிட்டார். ஒருநாள் கிருஷ்ணரும் மாடு மேய்க்கும் சிறுவர்களும் ஆற்றங்கரையிலே மாடுகள் மேய்ந்து கொண்டிருக்கும் சமயத்திலே தங்கள் உணவினை அருந்த ஆரம்பித்தனர். சிறிது நேரத்தில் மாட்டுக் கன்றுகளைக் காணவில்லை. அத்தோடு ஏனைய சிறுவரும் மறைந்து விட்டனர். அது பிரம்மனின் லீலை என்று புரிந்து கொண்ட கிருஷ்ணர் அன்று மாலையில்

தானே மாடு கன்றுகளாகவும் இடையர் சிறுவர்களாகவும் உருவம் தாங்கி அவர்கள் தத்தமது வீடுகளுக்குச் செல்லுமாறு வகை செய்தார். பிரமன் ஊரில் வந்து பார்த்ததும் எல்லாம் வழமை போல இருப்பதைக் கண்டு ஏமாற்றம் அடைந்தார். குகையில் ஒழித்து வைத்த சிறுவர்களோடு மாடு கன்றுகளும் எப்படி அங்கு வந்தன என்று வியப்புற்றார். உடனே அவற்றைத் தான் அடைத்து வைத்த குகைக்குச் சென்று அங்கு சிறுவர்களோடு மாடு கன்றுகளும் இருப்பதைக் கண்டார். கிருஷ்ணரின் அற்புதமான தெய்வீக ஆற்றலை உணர்ந்து கொண்டதும் அவரை வணங்கித் தன்னை மன்னிக்குமாறு வேண்டியதோடு சிறையில் அடைத்து வைத்த சிறுவர்களை மாடு கன்றுகளோடு விடுதலை செய்தார்.

(2) அனலை விழுங்கியமை

ஒரு சமயத்திலே இடையர் சிறுவர்கள் மந்தைகளோடு நிற்கும் இடத்திலே காடு தீப்பற்றி நாலாபக்கமும் சூழ்ந்து கொண்டது. அவர்கள் செய்வதறியாது பதறி ஓலமிட்டனர். அந்நேரம் கிருஷ்ணர் பேருருக் கொண்டு அனலை விழுங்கினார். உடனே எங்கும் குளிர்ச்சி நிலை ஏற்படலாயிற்று.

(3) பிராமணப் பெண்கள் அன்னமிட்டமை

ஒரு சமயத்திலே யமுனா நதிக்கரையிலே கிருஷ்ணரும் பலராமரும் கோகுலத்துச் சிறுவரும் மாடுகளை மேய்த்துக் கொண்டிருந்த போது அவர்களுக்குத் தணியாப் பசி ஏற்பட்டது. ஹம்சனுக்குப் பயந்து அப்பகுதியிலே தங்கியிருந்த முனிவர்கள் சிலர் இரகசியமாக ஆங்கிரஸ சத்திர யாகம் செய்து கொண்டிருந்தனர். அங்கு சென்ற இடையர் சிறுவர்கள் தமது பசி பற்றி முனிவரிடங் கூறினர். ஆயினும் முனிவர்கள் அதனைப் பொருட்படுத்தவில்லை. ஆகையால் அதனைப் பற்றி இடைச் சிறுவர்கள் கிருஷ்ணனுக்கு அறிவித்தனர். கிருஷ்ணர் முனிவர்களின் மனைவியரிடஞ் சென்று உணவு கேட்கும்படி பணித்தார். அதன்படியே அவர்கள் அப் பெண்களிடஞ் சென்று தங்கள் நிலையை விளக்கினார்கள். அப்பெண்கள்

யாகத்திற்கென்று தயாரித்த பதார்த்தங்களைப் பாத்திரங்களிலிட்டு, அவற்றைத் தாமே எடுத்துச் சென்று கிருஷ்ணருக்கும் மற்றைய சிறுவர்களுக்கும் உணவு வழங்கினார்கள்.

(4) கோவர்த்தன மலை

பிருந்தாவனத்திலே வருடந் தோறும் இந்திரனுக்கு யாகம் செய்வது வழக்கம். கிருஷ்ணரின் ஆலோசனைப்படி இந்திரனுக்கு யாகம் செய்வதைத் தடுத்து நாராயணருக்குப் பூசை செய்வது எனத் தீர்மானிக்கப்பட்டது. இந்திர யாகத்திற்குச் சேகரிக்கப்பட்ட பொருட்களைக் கொண்டு மழைக்குக் காரணமான பர்வதராசனுக்குப் பொங்கலிட்டுப் பூசை செய்தனர். அதனால், ஆவேசமுற்ற இந்திரன் யாதவர்களைத் தண்டிப்பதற்கெனப் பல இன்னல்களை விளைவித்தான். இடையறாத அடைமழையும் மின்னல் முழக்கமும் புயற் காற்றும் ஏற்பட்டன. இடையர்கள் உருக்குலைந்து நடுக்குற்றனர். மாடு கன்றுகளும் ஏக்கமுற்றன. அவர்களைக் காப்பாற்றும் வண்ணமாகக் கோவர்த்தனம் என்னும் பெருமலையைக் கிழப்பிக் கிருஷ்ணர் அதனைக் குடையாகப் பிடித்தார். அதன் கீழ் கோகுலத்தவர் தஞ்சம் அடைந்தனர். மாடு கன்றுகளும் ஆதரவு பெற்றன. அதனாற் தோல்வியடைந்த இந்திரன் தனது கொடுமைகளை நிறுத்தினான். கிருஷ்ணரிடம் சரணடைந்தான்.

(5) நளகூபரனும் மணிக்கிரீபனும் மருத மரமாகி நின்றமை

கிருஷ்ணன் வளர வளர அவனுடைய குறும்புகளும் அதிகரித்தன. ஒரு நாள் யசோதை வெண்ணெய் கடைந்து கொண்டிருக்கும் போது, கிருஷ்ணன் குடத்திற் கையைவைத்து வெண்ணெயை அள்ளியெடுத்தான். குடத்தில் வெண்ணெயைக் கடையவிடாது கிருஷ்ணன் மீண்டும் மீண்டும் தொந்தரவு செய்தபடியால் யசோதை கிருஷ்ணரை உரல் ஒன்றுடன் சேர்த்துக் கட்டினாள். யசோதை வீட்டினுட் புகுந்ததும் கிருஷ்ணன் உரலை இழுத்துக் கொண்டு அருகிலுள்ள தோட்டத்திற்குச் சென்றான். அங்கு குபேரனுடைய மக்களாகிய நளகூபரனும் மணிக்கிரீபனும் நாரதர் சாபத்தால் தோட்டத்தில் மருதமரமாகி

நின்றனர். கிருஷ்ணன் மெதுவாக அவற்றிடையே நுழைந்து கடந்து செல்ல முயன்றபோது உரல் மரங்களிடையே சிக்கியது. கிருஷ்ணன் முழுப்பலத்துடன் இழுத்தபோது மரங்களிரண்டும் வேரோடு சாய்ந்தன. சாபவிமோசனம் பெற்ற நளகூபரனும் மணிக்கிரீபனும் ஒளிமயமாய் வெளிப்பட்டு பகவானை வணங்கி விடைபெற்று வானில் மறைந்தனர்.

(6) காளிய நர்த்தனம்

யமுனையாற்றிலே அதிவிடமுள்ள காளிங்கன் எனும் சர்ப்பராசன் தனது மனைவி மக்களோடு வாழ்ந்து வந்தான். காளியனைப்பற்றி அறிந்து கொண்ட கிருஷ்ணன் இடையரையும் மாடுகளையும் காப்பாற்றுதற் பொருட்டு, அவனை அங்கிருந்து அகற்றவேண்டும் என்று தீர்மானித்தான். கிருஷ்ணன் காளிங்கன் வசித்த மடுவை நோக்கி அதனுள் மாடுகளை ஓட்டி, தானும் அதனுட் பாய்ந்து நீரில் மூழ்கி நீந்தினான். மடுவின் அடியிலிருந்த காளிங்கன் சீறிக் கொண்டு மேலே வந்ததும் கிருஷ்ணன் அவனுடைய வாயைப்பிடித்து சுழற்றி அடித்தான். காளிங்கன் ஆவேசமுற்றுச் சீறியபடி கிருஷ்ணனைக் கடிக்க முயன்றதோடு அவனது உடலைச் சுற்றிக் கொண்டான். பெரியதோர் உருவங் கொண்ட கிருஷ்ணன் காளியனின் தலைமேல் ஏறி நின்றான். கரையிலிருந்த சிறுவர்களும் கதறி அழுதனர். பசுக்களும் 'அம்மா' என்று ஓலமிட்டு அழுதன. கிருஷ்ணன் காளிங்கனின் தலையில் நடனமாடத் தொடங்கியதும் காளிங்கன் தனக்கு உயிர்ப் பிச்சை அளிக்குமாறு கிருஷ்ணரிடம் மன்றாடினான். அவனுடைய துணைவியராகிய நாகினிகள் தங்களுக்கு மாங்கல்யப் பிச்சையளிக்குமாறு கிருஷ்ணனை வேண்டினர். சமுத்திரத்திலே போய் வசிக்குமாறு காளிங்கனைக் கிருஷ்ணன் ஏவினான். அவனும் தனது பரிவாரங்களுடன் அவ்விடஞ் சென்றான்.

(7) மலைப்பாம்பும் நந்தகோபரும்

நந்தகோபர் தமது உற்றார் உறவினருடன் சரஸ்வதி நதிக்கரையிலுள்ள அம்பிகாவனம் என்ற புண்ணிய தலத்திற்கு யாத்திரை போய் ஒரு நாள் அங்கு தங்கினார். அன்றிரவு பெரிய மலைப்பாம்பு ஒன்று அவரைப்பற்றி விழுங்க

முற்பட்டது. நந்தகோபன் விழித்தெழுந்து அபயக்குரல் எழுப்பினார். அருகிலிருந்தவர்கள் விழித்தெழுந்து தடிகளாற் பாம்பினை அடித்தனர்; நெருப்புப் பந்தங்களால் அதனைச் சுட்டனர். ஆனாலும், அது நந்தகோபரை விட்டபாடில்லை. உடனே கிருஷ்ணன் பாம்பினைக் காலால் உதைத்தான். அது உடனே நந்தகோபரை விட்டு விலகியது. அதன் உடலிலிருந்து சாபம் நீங்கிய அழகிய வித்யாதரன் ஒருவன் ஒளிமயமாகத் தோன்றினான். அவன் தனக்கு நடந்தவற்றைக் கூறிக் கிருஷ்ணனின் காலடியில் விழுந்து வணங்கினான்.

(8) வஸ்திராபகரணம்

ஒரு சமயத்திலே கோபிகள் ஊருக்கு வெளியிலுள்ள தடாகமொன்றில் நீராடிக் கொண்டிருந்தனர். அவர்கள் அறியாத வண்ணமாகக் கிருஷ்ணன் அங்கு சென்று கரையிலே அவர்கள் கழற்றி வைத்த வஸ்திரங்களைக் கவர்ந்து கொண்டு அருகிலிருந்த மரத்தில் ஏறிக் கொண்டான். வஸ்திரங்களை மரக்கிளையிலே மறைத்து வைத்துவிட்டு புல்லாங்குழலை வாசிக்கத் தொடங்கினான். இந்தக் காட்சி பல ஓவியங்களிலே வரையப்பட்டுள்ளது.

(9) இராசலீலை

கிருஷ்ணன் கோபிகளுடன் புரிந்த இராசலீலை பாகவத புராணத்தில் ஐந்து அத்தியாயங்களில் மிக விரிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளது. வானத்திலே மேகங்கள் தென்படாத பௌர்ணமி தினத்திலே, யமுனாதீரத்திலே, கிருஷ்ணன் புல்லாங்குழலை வாசித்து மதுரகீதம் எழுப்பினான். காற்றுடன் பரவிய குழலோசை கிராமமெங்கும் கேட்டது. அதனைக் கேட்டதும் கோபியர் பேரானந்தமுற்று, பரவசமடைந்து செய்தொழில்களை மறந்து வீடுகளிலிருந்து நீங்கி, கிருஷ்ணனை நோக்கிச் சென்று அவனைச் சூழ்ந்து கொண்டனர். அவனுடைய இனிய வாத்தியத்தின் ஒசைக்கமையக் கோபியர் பேரானந்தங் கொண்டு அவனைச் சுற்றி வட்டமிட்டு ஆர்ப்பரித்து ஆடினர். அவர்களின் ஒப்பிலாத ஆனந்தமாகிய அனுபவத்திற்கு ஓர் இடையூறு ஏற்பட்டது. கோபியரில் ஒருத்தி கிருஷ்ணனது கருணைக்கு தான் மட்டும் பாத்திரமாகி விட்டதாகப் பாவனை செய்தாள். ஏனையோருக்கும் அதே போன்ற உணர்வு

ஏற்பட்டதும் மாயவனாகிய கிருஷ்ணன் மாயமாக மறைந்து விட்டான். ஆனந்தத்தோடும் இறுமாப்போடும் இருந்த கோபியர் நெஞ்சங் கலங்கி அல்லற்பட்டனர். கிருஷ்ணனைத் தேடி இங்குமங்கும் சென்று அலைந்தனர். கிருஷ்ணன் கானகத்தில் இருந்து களிப்புடன் வெளிவந்ததும் கோபியர் ஆற்றங்கரையிலே மீண்டும் அவனோடு கூடி நடனமாடிக் குதூகலித்தனர். இந்தக் காட்சி இராசபுத்திர ஓவியங்கள் பலவற்றிலே நுட்பமான வகையிலே உணர்ச்சிகளைப் பிரதிபலிக்கும் விதமாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது.

(10) கன்றைப் போல வந்த வத்சாசுரனின் மரணம்

நந்தகோபனும் பரிவாரத்தினரும் பிருந்தாவனத்திலே குடிபுகுந்த பின்பும் கிருஷ்ணனைக் கொல்லும் முயற்சிகளில் ஹம்சன் ஈடுபட்டான். பூதகி, சகடாசுரன் முதலான அரக்கர்கள் மாண்டு விட்டமையால் வத்சாசுரன், சுசாசுரன், பகாசுரன் முதலிய அரக்கர்களை வரவழைத்துக் கிருஷ்ணனைக் கொல்லுமாறு ஹம்சன் அவர்களை ஏவினான்.

வத்சாசுரன் கன்றைப்போல உருவங் கொண்டு மேய்ந்து கொண்டிருக்கும் பசுக்களோடு கூடி நின்றான். கிருஷ்ணனைக் கொலை செய்வதற்கு ஏற்ற தருணத்தை எதிர்பார்த்த வண்ணமிருந்தான். அதனை அறிந்து கொண்டபின் கிருஷ்ணன் திடீரென்று அவன்மேற் பாய்ந்து அசுரனுடைய கால்களைப் பற்றிக் கொண்டு கணப் பொழுதில் அவனைச் சுழற்றி அருகில் நின்ற மரத்தில் அடித்தான். அசுரன் அவலக் குரலோடு அலறிய வண்ணமாகத் தன் மெய்யுருவங் கொண்டு வீழ்ந்து இறந்தான்.

(11) நாரை வடிவில் வந்த பகாசுரனின் மரணம்

ஒரு சமயத்திலே யமுனையாற்றங் கரைக்கு மாடுகளை வழக்கம் போல் இடைச் சிறுவர்கள் ஓட்டிச் சென்றனர். மாடுகள் ஆற்றில் இறங்கித் தண்ணீர் குடித்தன. அதன் பின்பு இளைப்பாறு முகமாக அவை கரையிற் கூட்டமாகப் படுத்துக் கொண்டன. இடைச் சிறார்கள் நிலத்தில் இருந்து தங்கள் உணவினை உண்டனர். அப்பொழுது ஒரு புதுமையான தோற்றமுடைய

பெரிய பறவை ஒன்று தம்மை நோக்கி வருவதை அவதானித்தனர். அது திடீரெனப் பாய்ந்து கிருஷ்ணனை விழுங்கி விட்டது. அதனைப் பார்த்திருந்த சிறுவர்கள் கதறியழுதனர். கிருஷ்ணன் அனல் உருவாகிப் பறவையின் உடலை எரித்தான். வெம்மை தாங்க முடியாத அந்தப் பறவை கிருஷ்ணனை உமிழ்ந்தது. கிருஷ்ணன் அதன் அலகுகளைப் பிளந்ததும் அதன் உடல் இரு கூறாகியதால் பகாசுரன் பெருஞ் சத்தத்துடன் வீழ்ந்து இறந்தான்.

(12) குவலையாபீடம் எனும் பட்டத்து யானையின் மரணம்

கிருஷ்ணனும் பலராமனும் பருவமடைந்ததும் தங்கள் மாமனாகிய ஹம்சனை ஒழித்துக் கட்டுவதற்கென்று மதுராபுரிக்குச் சென்றனர். அவனுடைய அரண்மனை வாயிலில் குவலையாபீடம் என்னும் மதங்கொண்ட வெஞ்சின வேழம் பட்டத்து யானையாக நின்றது. அது துதிக்கையில் இரும்பினாலான உலக்கையைத் தாங்கிய வண்ணம் நின்றது. அதன் பாகன் யானையைக் கிருஷ்ணன் மீது ஏவினான். கூற்றுவன் போன்ற அந்த மத வேழம் உலக்கையைச் சுழற்றிய வண்ணம் கிருஷ்ணனை நோக்கிச் சென்றது. கிருஷ்ணன் ஒரு பக்கமாக ஒதுங்கி யானையின் வாலைப் பிடித்து இழுத்தான். அதன் காலடிகள் தடுமாறின. அவன் கால்களிடையே நுழைந்து யானையின் தந்தங்கள் இரண்டையும் பிடித்து முறித்துவிட்டு அதன் துதிக்கையை முறுக்கி யானையை வதம் செய்தான். ஹம்சனின் பட்டத்து யானையைக் கொன்றுவிட்டு, சாமூரனுடன் மல்யுத்தம் புரிந்து அவனை வானுலகேறச் செய்தான். அதன் பின் ஹம்சனோடு பொருது, அவனுடைய கழுத்தை நெரித்து, தலையைத் தரையிலே மோதியதும் ஹம்சன் பயங்கரமாக அலறியபடி உயிர் துறந்தான். அதன் பின் சமர்புரிய வந்த ஹம்சனுடைய சகோதரர் எண்மரையும் கிருஷ்ணரும் பலராமரும் கொன்று விட்டனர்.

கூடித்திரிய வர்ணத்தவர் என்று கொள்ளப்படும் இராசபுத்திரர் சமவெளி நிலங்களான மர்வார், மெவார், ஜெய்சல்மர், மால்வா, அம்பெர், குஜராத் ஆகியவற்றிலும் பஹாடி என்று சொல்லப்படும் மலைப் பகுதிகளான ஜம்மு, வசோலி, சம்பா, மான்கேட், நூர்பூர், கங்ரா, குலு, மண்டி, விலாஸ்பூர் முதலிய இடங்ளிலும் பரவியிருந்தனர். அவர்கள் பல்வேறு தரங்களிலுள்ள

இராச்சியங்களை அமைத்திருந்தனர். அவற்றின் மன்னர்களை றாணாக்கள் என்றும் தாக்குரர் என்றுங் குறிப்பிடுவது வழக்கம். அக்பரின் காலம் முதலாக மலைப் பகுதிகளில் வாழ்ந்த இராசபுத்திரரின் மத்தியில் மொஹாலயரின் செல்வாக்கு ஏற்படலாயிற்று. ஜெகங்கீரின் காலத்திற் காங்ராக் கோட்டை மொஹாலயர் வசமாயிருந்தது. அது 1785ஆம் ஆண்டுவரை அவர்களின் வசமே அமைந்திருந்தது. மலைப் பகுதி அரசர்கள் மொஹாலயரின் மேலாதிகக்த்தை ஒப்புக் கொண்டனர். அவர்களின் படைகளிற் சேர்ந்து உயர் பதவிகளைப் பெற்றுச் சேவை புரிந்தனர். அத்துடன் சம்பிரதாயப்படி மொஹாலயரின் அரண்மனைக்குப் பல பொருள்களைத் திறையாக வழங்குவதுமுண்டு. மொஹாலயர்களோடு கொண்ட நெருங்கிய உறவுகளினாலே இரு சாராருக்குமிடையில் பரஸ்பரத் தொடர்புகள் ஏற்பட்டன. நடை, உடை, பாவனை ஆகியவற்றில் இராசபுத்திரப் பிரதானிகள் மொஹாலயர்களின் சம்பிரதாயங்களைப் பின்பற்றத் தொடங்கினார்கள். கட்டிடக் கலை, இசைக் கலை, ஓவியம், நாட்டியம் ஆகிய துறைகளில் இராசபுத்திரரின் மரபுகள் மொஹாலயரின் செல்வாக்கினைப் பிரதிபலிக்கத் தொடங்கின.

பகாடி என்று சொல்லப்படும் ஓவியக் கலைப்பாணி இரு மரபுகளின் கலப்பின் விளைவாக உருவாகிய ஒன்றாகும். இராசபுத்திரரின் பாரம்பரியமான கலையோடு மொஹாலயரின் மரபுகள் கலப்புற்றதன் விளைவாக அது உருவாக்கம் பெற்றது. பகாடி ஓவியப் பாணி தோன்றுவதற்கு முன்பே இராச புத்திரர்களிடையே ஓவியக் கலை சிறப்புடன் விளங்கியது. அக்பரின் காலத்து மொஹாலய ஓவியர்களிற் பெரும்பாலானவர்கள் இந்துக்கள் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. அவர்களிற் பலர் குஜராத், ராஜஸ்தான் ஆகிய தேசங்களைச் சேர்ந்தவர்களாவர். பாரசீக ஓவியக்கலை மரபு இந்தியாவிற் செல்வாக்குப் பெறுவதற்கு முன்பே இந்தியாவின் மேற்குப் பகுதிகளில் சமணர்களதும் வைணவர்களதும் ஏட்டுச் சுவடிகளிற் சாலவுஞ் சிறந்த வண்ண ஓவியங்களை வரையும் மரபு காணப்பட்டது. மொஹாலயரின் அரண்மனையிற் பாரசீக ஓவியர்களும் இந்திய ஓவியர்களும் சேர்ந்து ஒரு புதிய பாணியை உருவாக்கினார்கள். வனப்புமிக்க சிற்றோவியங்களை நுட்பமான முறையில் வரைந்தார்கள். ஔரங்கசீபின் ஆட்சிக் காலத்தில்

மொஹாலயச் சக்கரவர்த்தியின் அடிப்படைவாதக் கொள்கையினால் ஓவியர்கள் அரண்மனையின் ஆதரவினை இழந்தனர். அவர்களிற் பலர் தில்லியிலிருந்து வெளியேறிப் பசோலி, நூர்பூர் மலைப்பகுதிகளை நாடிச் சென்றனர். 1680 – 1690 ஆகிய காலப் பகுதியிலே தில்லியிலிருந்த பெரும்பாலான இந்துக் கலைஞர்களும் ஓவியர்களும் மலைப் பகுதிகளுக்குக் குடிபெயர்ந்தனர். அதன் காரணமாகப் பகாடி என்னும் பாணிக்குரியதான சிற்றோவியங்கள் பெருமளவிலே உருவாக்கப்பட்டன. அந்த ஓவியங்கள் அவை காணப்படுகின்ற ஊர்களின் பெயர்களால் அழைக்கப் படுகின்றன. ஆறு வகையான பிரிவுகளைப் பற்றிக் கலா விமர்சகர்கள் பேசுவதுண்டு அவை: 1. வசோலி, 2. சம்பா, 3. காங்ரா, 4. விலாஸ்பூர், 5. குலு, 6. ஜம்மு என்பனவாகும்.

1. வசோலி

வசோலி என்னும் நிலப்பகுதி ஏறக்குறைய 2000 அடி உயரத்தில் அமைந் திருக்கின்றது. அது ராவி ஆற்றின் வலப் பக்கத்திலுள்ள மிகச் செழுமையான பள்ளத்தாக்கின் உச்சியிலுள்ளது. பதினேழாம் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டுகளிலே ஜம்முவிலும் பஞ்சாபிலும் விருத்திபெற்ற ஓவியக்கலை உற்பத்தி பசோலியில் ஏற்பட்டதாகும். அங்கிருந்து அது மான்கோட், நூர்பூர், குலூ, மாண்டி, விலாஸ்பூர், சம்பா, காங்ரா முதலிய பகுதிகளுக்குப் பரவியது.

பதினேழாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் ராஜாகிர்பால் (1678 – 1693) மன்னரின் ஆதரவுடன் ஓவியக்கலை வளர்ச்சியடைந்தது. செம்மையாக்கப் பெற்ற மிருதுவான தளத்திலே பச்சை, கபிலம், சிவப்பு, நீலம் முதலிய நிறங் கொண்ட வண்ணக் குழம்புகளை வசோலி மரபிலுள்ள ஓவியர்கள் பயன்படுத்தினார்கள். முன்பு அவற்றைப் போன்ற ஓவியங்கள் உதய்பூரிலே வரையப்பட்டன. 1685 ஆம் ஆண்டளவில் ரசமஞ்சரி என வழங்கும் ஓவியங்கள் வரையப்பெற்றன.

ஆரம்ப காலத்து வசோலி ஓவியங்களில் நாட்டார் பாங்கிலான கலைப் பண்புகள் விரவிக் காணப்படுகின்றன. மனிதர்களின் வடிவங்களிலே நீண்ட நாசியும் மிக விசாலமான நெற்றியுங் கொண்ட முகங்கள் தெரிகின்றன.

இவ்விதமான பண்புகள் மலைப் பகுதிகள் எல்லாவற்றிலுங் காணப் படுகின்றன. அவற்றிலே நாட்டார் வழக்கும் மொஹாலய மரபும் சங்கமமாகி இருப்பதைக் காண முடிகின்றது. வசோலி மரபில் மொஹாலயர் ஓவியக்கலை மரபின் பண்புகள் சில ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்ட போதும், மலைப் பகுதிகளுக்கு உரியனவான நாட்டார் வழக்கின் அம்சங்களே அழுத்தம் பெற்றுள்ளன.

கிர்பாலின் காலத்திற்கு முன்பே ஓவியக்கலை வளர்ச்சி பெற்றிருந்தமைக்கான சில சான்றுகள் காணப்படுகின்றன. சங்கிராம்பால் (1635 – 1673), ஹிந்தல்பால் (1673–1678) ஆகியோரின் பிரதிமைகள் ஓவியங்களாகக் கிடைக்கின்றமை குறிப்பிடத்தக்கது. சங்கிராம்பால் மொஹாலயருடன் தொடர்பு கொண்டிருந்தமையால் மொஹாலயர்களைப் பின்பற்றி ஓவியர்களுக்கு ஆதரவு வழங்கிச் சிற்றோவியங்கள் அமைக்கப்படுவற்கு ஏதுவான ஒரு சூழ்நிலையை ஏற்படுத்தி இருத்தல் கூடும். வசோலி ஓவியக்கலை மரபின் வளர்ச்சியில் கிர்பால்பாலின் பங்கு குறிப்பிடத்தக்கதாகும். அந்த மன்னரின் சந்ததியினர் எல்லோரும் 18ஆம் 19ஆம் நூற்றாண்டுகளில் ஓவியக்கலைக்குப் பெரிதும் ஆதரவு வழங்கினர். அக்காலத்தில் வசோலி வளம் பெற்றிருந்தது. நகான், விலாஸ்பூர், குலேர் என்பவற்றினூடாக ஜம்மு நோக்கி அமைந்திருந்த வணிகர் பாதையில் வசோலி அமைந்திருந்தது. வாணிபத்தின் காரணமாக ஏற்பட்ட செல்வச் செழிப்பு கலைகளின் அபிவிருத்திக்குப் பெரிதும் உதவியது.

2. சம்வா ஓவியங்கள்

ஜம்மு காஷ்மீருக்குத் தென்கிழக்கிலுள்ள சம்வா ஆறாம் நூற்றாண்டிலிருந்து 1947 ஆம் ஆண்டு வரை ஓர் இராசதானியாக அமைந்திருந்தது. ராவி நதியின் பள்ளத்தாக்கில் அமைந்துள்ள சம்வா பட்டினம் சகிலவர்மன் என்ற அரசனின் மகளான சம்வாவதியின் பெயரால் விளங்கியது. இமாலயப் பிரதேசத்தில், இலகுவிலே சென்றடைய முடியாத இடத்தில் அமைந் திருந்ததனால் அதனைத் துருக்கியர்களினாலும் மொஹாலயர்களினாலுங் கைப்பற்றிக் கொள்ள முடியவில்லை. இன்று வரை அங்கே பழைய அரண்மனைகளும் புராதனமான இந்துக் கோயில்களுங் காணப்படுகின்றன.

சம்வா ஓவியங்களைக் காலக்கிரம வரிசையில் மேல்வரும் மூன்று பகுதிகளாகப் பிரித்துக் கொள்ளலாம்:

1. 1720 - 1764 ஆகிய வசோலிக் காலம்.
2. 1770 - 1808 ஆகிய குலேர் - சம்வாக் காலம்
3. 1820 - 1850 ஆகிய சீக்கியர் காலம்

3. காங்ரா ஓவியங்கள்

1739 ஆம் ஆண்டளவில் நாதிர் ஷாவும், பின்பு 1747 இல் அஹமத் ஷா அப்தாலியும் இந்தியா மீது படையெடுத்துச் சென்று தில்லியைக் கைப்பற்றியதன் விளைவாக அனேகமான ஓவியர்கள் அங்கிருந்து வெளியேறி மலைப் பகுதிகளை நாடிச் சென்றனர். அதன் காரணமாக காங்ரா பாணியில் அமைந்த ஓவியக்கலை குலேர், நூர்பூர், திரா–சுஜான்பூர் ஆகிய மூன்று இடங்களிலும் வளர்ச்சியடைந்தது. குலேர் ராணாக்களான கோவர்த்தன் சந்த் (1744–1773), பிரகாஷ் சந்த் (1773 – 1790) ஆகியோரின் ஆதரவிற் பெருந்தொகையான ஓவியங்கள் வரையப்பெற்றன.

நூர்பூரினை ஆட்சிபுரிந்த ஜகத்சிங்கின் காலத்தில் (1619 – 1646) மொஹாலய ஓவியர்களோடு தொடர்புகள் ஏற்பட்டன. பின்பு, பிருதுவீசிங் (1735 – 1789), வீர்சிங் (1789 – 1846) ஆகியோர் காலத்தில் அதிகளவிலான ஓவியங்கள் வரையப்பட்டன.

காங்ரா பள்ளத்தாக்கில் அமைந்துள்ள திராசுஜான்பூர் ஓவியக் கலையின் பிரதான சேத்திரங்களில் ஒன்றாக விளங்கியது. அங்கிருந்து ஆட்சிபுரிந்த மகாராஜ சஞ்சார் சந்த் (1775 – 1823), அனிருத் சந்த் (1823 – 1831) என்போர் ஓவியக் கலைஞரைத் தக்கமுறையில் ஆதரித்தனர். ஓவியர்களும், கவிஞர்களும், வேறு கலைஞர்களும் அம்மன்னர்களின் ஆதரவைப் பெற்றனர். சீக்கிய மன்னரான ரஞ்சித் சிங்கின் ஆட்சி ஏற்பட்டதும் காங்ரா ஓவியக்கலைப் பாணி நலிவுறத் தொடங்கியது.

4. குலு ஓவியங்கள்

மகாராஜா ஜகத்சிங் (1637 – 1674) வைணவ சமயத்தைப் பரப்புவதிலே தீவிரமாக ஈடுபட்டார். அதனாற் குலு என்னும் பிரதேசத்திலே வைணவம் மேலோங்கியது. வைணவ சம்பிரதாயத்தைச் சேர்ந்த ஓவியக் கலைஞர்கள் வைணவ மரபிலுள்ள கதைகளைப் பொருளாகக் கொண்டு வனப்பான ஓவியங்களை வரைந்தனர். விதிசிங் (1673 – 1688), ஜய்சிங் (1731 – 1742),

தேதிசிங் (1742 – 1767), பிருதம்சிங் (1767 – 1806) ஆகியோரின் காலங்களிற் குலுவில் ஓவியக்கலை பெருவளர்ச்சி கண்டது. சிம்லாவிலிருந்து வடமேற்கில் 32 மைல் தூரத்தில் விலாஸ்பூர் அமைந்திருக்கின்றது. அங்கே 18 ஆம் நூற்றாண்டு முதலாக ஓவியக்கலை வளர்ச்சிபெற்று வந்துள்ளது. அதேபோல ஜம்முப் பிரதேசத்திலும் அதே காலத்தில் ஓவியங்கள் சிறப்பான முறையிலே வரையப்பட்டுள்ளன.

இராசபுத்திர ஓவியங்களின் சில பிரதான அம்சங்கள்

வசோலி ஓவியங்கள் எழிமையானவையாகவும் நாட்டார் பாங்கிலுள்ள கதை மரபுகளைப் பிரதிபலிப்பனவாகவுங் காணப்படுகின்றன. பொதுவாக அவை முதிர்ச்சியான அனுபவத்தைப் பிரதிபலிக்காத பொழுதிலும் அவற்றின் வண்ணங்களும் ரேகைகளும் அழுத்தமானவை. அவற்றிலே ஓவியர்கள் தமது கருத்துக்களை விரும்பிய வண்ணமாக எதுவிதத் தடையுமின்றி வெளிப்படுத்தியுள்ளனர். வசோலி ஓவியங்கள் குறிப்பாக அவற்றிற்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட வண்ணங்கள் மூலமாகவே சிறந்து விளங்குகின்றன. அவற்றை வரையுமிடத்து ஓவியக் கலைஞர்கள் பயன்படுத்தியுள்ள சிவப்பு, மஞ்சள் வண்ணங்கள் மிகுந்த கவர்ச்சியுடையவை. வண்ணங்களைக் குறியீட்டுத் தன்மையுடன் பயன்படுத்தியுள்ளனர். உதாரணமாக வசந்த காலத்தையும் சூரிய வெளிச்சத்தையும் உணர்த்துவதற்கு மஞ்சள் வண்ணம் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. கிருஷ்ணனுடைய வண்ணமான நீலம் கருமையான மழை முகில்களைக் காட்டுவதற்குப் பயன்பட்டது. காமதேவனை உணர்த்துவதற்குச் சிவப்பு நிறத்தைப் பயன்படுத்தினர். கீத கோவிந் தத்திலுள்ள கதைகளைச் சித்திரங்களாக வரையுமிடத்து பச்சை, கபிலம், நீலம், மஞ்சள் ஆகிய வண்ணங்களை மிகுந்த வனப்புடன் ஓவியர்கள் தீட்டியுள்ளனர். பொன் வண்ணமும் வெள்ளிநிறமும் இராசபுத்திர ஓவியங்களிலே பெருமளவிலான சித்திரங்களில் இடம்பெற்றுள்ளன.

முகில், மின்னல், மழை முதலியவற்றின் காட்சிகளை வசோலி ஓவியர்கள் மிக நுட்பமாக வரைந்துள்ளனர். இயற்கைக் காட்சிகளை வசோலி ஓவியர்கள் அதீத திறமையுடன் வரையும் ஆற்றலைக் கொண்டிருந்தனர். தாமரைத் தாடாகம் பல ஓவியங்களிற் பிரதான அம்சமாக அமைந்திருக்கும். தடாகங்களின் கரையோரத்தில் வட்டவடிவமான தாமரை இலைகளும், மலர்

மொட்டுகளும், அலர்ந்த மலர்களும், நாரைகளும், அன்னப் பறவைகளும் கவர்ச்சி மிக்க கோலத்திலே வரையப்பட்டிருக்கும். இமாலயத்தின் மேற்குப்புற அடிவாரங்களுக்குச் சிறப்பாக உரிய மலர்ச்செடிகள் எழில் மிகுந்த கோலத்தில் அமைந்திருக்கும். சோலைகளும் வனங்களிலுள்ள நிரை நிரையான விருட்சங்களும் நிரம்பிய காட்சிகள் குறிப்பிடத்தக்கவை.

வசோலி ஓவியங்களில் மனிதரின் அங்க இலட்சணங்கள் சில பொதுப் பண்புகளை உடையனவாகக் காணப்படுகின்றன. நீண்டு கீழ்நோக்கி வளைந்த மூக்கு, வளைந்த புருவங்கள், விசாலமான கண்கள், சிறிய வாய், அகன்ற கன்னம் ஆகிய அம்சங்கள் வசோலி ஓவியங்களின் சிறப்பம்சங்களாகும். கரைகளிலே கடுஞ் சிவப்பு வண்ணந் தீட்டப்பட்டிருக்கும். சில சமயங்களிலே சித்திரங்களை விளக்குதற் பொருட்டு, அவை குறிக்குங் கதையினைப் பற்றிய சுருங்கிய விளக்கத்தைச் சமஸ்கிருத மொழியிலோ பேச்சு வழக்கிலுள்ள மொழியிலோ எழுதிவிடுவதுண்டு.

சம்வா ஓவியங்களில் மரங்கள் கூம்பக வடிவிலே வரையப்பட்டிருக்கும். வானத்தைக் காட்டுவதற்கு நீலத்தையும் நீலமும் மஞ்சளுங் கலந்த வண்ணத்தையும் பயன்படுத்தினார்கள். மாடு கன்றுகளின் உருவங்களை வசோலிப் பாணியில் வரைந்தனர். இடையர்கள் அணிந்திருக்கும் தலைப்பாகை கூரிய தோற்றங் கொண்டதாய் இருக்கும். சம்வா ஓவியங்களில் மலைகளின் உருவங்கள் காணப்படவில்லை. சம்வாவில், 1743 ஆம் ஆண்டின் பின்பு கோவர்த்தன சந்த் என்ற மன்னரின் விருப்பத்திற்கமைய புதிய பாணியிலுள்ள ஓவியங்கள் வரையப்பட்டன. சில குறிப்பிட்ட குடும்பங்களைச் சேர்ந்தவர்களே அவற்றை வரைந்தனர். பண்டிதர் சியூ, அவரின் சந்ததியினரான மாநக், நயின்சுப், நிக்கா, ராம்லால், சாஜு போன்றவர்கள் சிறப்பான ஓவியங்கள் பலவற்றை உருவாக்கினார்கள்.

குலூ ஓவியங்களிலும் அங்க இலட்சணங்களைப் பொறுத்த வரையிற் சில தனிமையான பண்புகள் காணப்பட்டன. அகன்று திறந்த கண்களும் கூரிய மிருதுவான நாடியும் அவற்றிலே இடம்பெற்றுள்ளன. காங்ரா ஓவியங்களிலும் இவ்வாறான அம்சங்கள் அழுத்தம் பெற்றிருந்தன. பெண்களின் உருவங்களை நீண்ட கண்களோடும் நீளமான, நேரான மூக்குகளோடும் வட்டமான அழகிய நாடி கொண்ட முகங்களோடும் ஓவியர்கள் வரைந்தனர். இயற்கைக் காட்சிகளை இயல்பான வனப்போடு சித்திரிப்பதிலே காங்கார ஓவியர்கள் தலை சிறந்தவர்கள். பெண்களின் அழகிய கோலத்தைச் செம்மையாகத் தீட்டுவது அவர்களின் பிரதான நோக்கங்களில் ஒன்றாக

அமைந்திருந்தது. காங்ரா ஓவியங்கள் ரேகைகளாலும் வண்ணங்களாலும் புதுப் பொலிவு பெற்றன. அவர்கள் மூல வண்ணங்களான மஞ்சள், சிவப்பு, நீலம் என்பவற்றையே பெரிதும் விரும்பிப் பயன்படுத்தினார்கள். அவர்கள் வரைந்த ஓவியங்கள் ஒளிமிக்கவை. இன்றுவரை குன்றாத பளபளப்பான கோலத்துடன் அவை காட்சியளிக்கின்றமை குறிப்பிடத்தக்கதாகும்.

இராசபுத்திரரின் மலைப் பகுதிச் சிற்றோவியங்களில் வைணவம் தொடர்பான மரபு வழிக் கதைகளும், இயற்கைச் சூழலும், மலைப் பகுதி மக்கள் வாழ்க்கையும் சிறப்பான வகையிலே சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. ஆயினும், கிருஷ்ணர் தொடர்பான கதைகளும், வழிபாடுகளும், தத்துவச் சிந்தனைகளும் அவற்றுக்கு மூலாதாரமாக அமைந்திருப்பதனை அவதானிக்கலாம். மலைச்சாரல்கள், தோப்புகள், மலர்ச்செடிகள், நீர்த் தடாகங்கள், மந்தைக் கூட்டங்கள், ஆயர் குழாங்கள், ஆற்றிலிருந்து பெண்கள் குடங்களிலே நீரினை அள்ளிச் செல்லுங் காட்சி, வெண்ணெய் கடைவோர், பால் கறப்போர், வழிபாடு செய்வோர் முதலான காட்சிகள் பெருமளவிலே வரையப்பட்டுள்ளன.

சிற்றோவியங்களிலே உருவகப்படுத்தப்படுங் காட்சிகளுக்கெல்லாம். ஆயர்பாடி பிரதான களமாக அமைவதால் அவற்றிலே மாடு கன்றுகள் முக்கியமான ஓர் இடத்தை வகிக்கின்றன. ஆயர்பாடி சமூக வாழ்க்கைக்கு அவை ஆதாரமானவை.

அந்த வாழ்க்கையிலே அவை ஒன்றுகூடிக் கலந்து விட்டன. மனித இன்ப துன்பங்களில் அவையுங் கலந்து கொள்கின்றன. கிருஷ்ணரதும் இடையரதும் அன்றாட வாழ்க்கையில் ஒன்றிணைந்த உயிரினங்களாகவே மந்தைகள் காணப்படுகின்றன. கிருஷ்ணரையும் இடைச் சிறார்களையும் பகைவர்கள் தாக்கித் துன்புறுத்த முற்படுஞ் சமயங்களில் அவை பகைவர்களைத் தாக்குவதற்குத் தயாராகின்றன. கிருஷ்ணனது புல்லாங்குழலிசையைக் கேட்டு மெய்மறந்து மந்தைகள் பரவசமாகி இன்புற்றிருக்குங் கோலம் ஓவியங்களிலே மிகச் சிறப்பாக வரையப்பட்டுள்ளது. பொதுவாகக் கிருஷ்ணரை நீல வர்ணமுடையவராகவும், மயில் இறகுகள் பொருந்திய கிரீடம் அணிந்தவராகவும், இராச குமாரனைப் போன்றவராகவும் சித்தரிப்பது வழமையாகும்.

உசாத்துணை நூல்கள்

அறம் வளர்த்தனாரின் பரத சங்கிரகம் அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகம் 1954, கலைமாமணி சரஸ்வதி, பரத நாட்டியக் கலை, திருமகள் நிலையம், சென்னை, 1994.

காசிநாதன், நடன். தமிழர் நாகரிகம் (முதல் தொகுதி) சென்னை, தமிழ்நாடு. தொல்பொருள் ஆய்வுத்துறை, 1994, 116 பக்கங்கள்.

சேதுராமன், G. தமிழ் நாட்டு சமுதாயப் பண்பாட்டுக்கலை வரலாறு, மதுரை: J. J. பப்பிளிகேஷன்ஸ், 2001 (முதல் பதிப்பு 1997), 380 பக்கங்கள்.

பத்மா சுப்பிரமணியம், பரதக் கலை (மூன்றாம் பதிப்பு), சென்னை, 1996.

பரத முனிவரின் நாட்டிய சாஸ்திரம் Gaekwad Oriental Series I-IV Volumes.

நந்திகேஸ்வரரின் அபிநய தர்ப்பணம் பதிப்பாசிரியர் Dr. M. M. கோஷ் Fazma Mukhopadhyaya, Calcutta, 1957.

நாட்டிய சாஸ்திர சங்கிரகம் தொகுதி I, சரஸ்வதி மஹால் நூல்நிலையம் தஞ்சாவூர்.

மகா பரத சூடாமணி Madras Government Oriental Series, 1955.

Ananda Coomaraswamy, History of Indian and Indonesian Art, London; Edward Golston, 1927, Munshiram Manoharlal, New Delhi (reprint), 1972.

Ananda Coomaraswamy, **Rajput Painting,** 2 volumes (First Edition, London, 1916), Motilal Banarsidas, second Edition, Delhi, 1976.

Bautze, J., **Indian Miniature Paintings** C. 1590 - C. 1850, gelerie Saundarya Lahari, Amsterdam.

Benoy, K. Behl, **The Ajanta Caves: The Ancient Painting of Buddhist India,** Thames and Hudson, London.

Choodamani Nandhagopal, **Dance and Music In Temple Architecture,** Agam Kala Prakashan, Delhi, 1990.

Douglas Barrett and Basil Gray, **Treasures of Asia - Paintings of India,** The World Publishing Company, Cleveland, Ohio, 1963.

Ramachandran, T. N., Goswami, B. N. and Eberhard Fischer, Tiripparuttikkunram

Wonders of a Golden Age - Paintings at the Court of the Great Mughals, Indian Art of the 16th and 17th Centuries from the collections in Switzerland, Museum Rietberg, Zurich, 1987.

Pratapaditya Pal, **Indian Painting,** Los Angelis Country Museum of Art, 1993.

Pratapaditya Pal, The Classical Tradition in Rajput Painting, The Gallery Association of New York state, 1978.

Randhawa M. S., **Kangra Paintings of the Bhagavata Purana,** National Museum of India, New Delhi, 1960.

Randhawa M. S., **Basohli Painting,** The Publications Division, Ministry of Information and Broadcasting Government of India, Delhi, 1969.

Roy C. Craven, Jr. (Editor), **Ramayana Pahari Paintings,** Marga Publications, Bombay, 1990.

Sivaramamurthy, C. **Vijayanagara Paintings,** Ministry of Information and Broadcasting, Government of India.

Sivaramamurthy, C., **South Indian Paintings,** National Museum, Delhi, 1968.

Stella Kramrisch, **A Survey of Painting on the Deccan,** Oriental Books Reprint Corporation, New Delhi (First Indian Edition) 1983.

Vincent Smith **A History of Fine Art in India and Ceylon,** Second Edition, Revised by K. De. B. Codrington, Oxford: Clarendon Press, 1930, 238 Pages.

சொல்லடைவு

அ

அக்கினி 150, 262
அகநாநூறு 11
அச்சுதப்பநாயக்கர் 49
அச்சுதபுரம் 49
அச்சுதராயர் 96 – 98, 196
அச்சுதேந்திரன் 281, 288
அசல பரத 76, 88
அசலேசம் 268
அடவு 90
அடாலமுத்திரை 95
அடோனி 78
அதிதனோதரங்க 3
அஜிதநாதபுராணம் 89
அப்பர் 260
அபிநவகுப்தர் xxi
அபிநவசரஸ்வதி 79
அபிநவபாரதி xxi
அபிநயதர்ப்பணம் 6, 34, 89,
அபிலாஷிதார்த்த சிந்தாமணி 123, 126, 128
அற்புதம் 6
அங்கசுத்தம் –
அணுக்கத் தொண்டர் 191
அந்தகாசுரமூர்த்தி 199, 327
அந்தோலித 91
அம்சும பேதாகமம் 202
அம்பி 275
அம்புமிமஸ்னம் 68
அம்பெர் –
அமணன் காணி 17
அன்னா பௌலோவா 33
அனந்தீஸம் –
அனுபாவம் 6
அர்ச்சுனன் 196 – 198
அரிஞ்ஜயர் –
அரிஷ்டன் –
அலபத்மம் 43
அலாரிப்பு 35
அஜந்தா 118, 119, 134, 135, 136, 137, 139, 235, 239
அவதிஞானம் 325

ஆ

ஆகவமல்லன் 77
ஆதித்தகவி 284
ஆதிபுராணம் 88, 89
ஆதிநாதப்பெருமாள் 226
ஆனந்தகுமாரசாமி 34
ஆனந்தமைய 78
ஆனந்த தாண்டவம் 205
ஆனந்தவல்லி அம்மன் கோயில் 229
ஆரபதி 5
ஆலபத்மம் –
ஆலம்பனம் 7
ஆவந்தி 8

இ

இட்டகி மகாதேவர் 79
இந்திரசித்து 230, 280
இந்திரபுரி 282
இந்திரன் 50, 58, 89, 149, 198, 206, 212 – 213
இந்து கலாசாரம் 13

இரந்ததி 159
இராசக –
இராசலீலை 343
இராமசுவாமி 216, 227
இராமநாத கோயில் 241
இராமநாடகம் –
இராமன் 46, 58, 196, 203, 216
இராமாயணம் 37, 45, 50, 57, 121, 124, 125
இராமலிங்க விலாசம் 227
இராவணவதம் 230
இராஜராஜசோழன் 14, 275
இராகமாலிகை –
இளங்கௌதமன் 173 – 174
இருகப்ப 195, 277

உ

உடையார் பாளையம் 229 – 30
உத்யோத கேசரி –
உத்தரகுரு 286
உத்தர நாடக சந்தி 91
உத்தர ராம சரிதம் 122, 234
உத்தீபனம் 7
உதயகிரி 69
உதய சங்கர் 33
உதயாதித்தன் 77
உமாசகிதமூர்த்தி –
உமாபதி –
உமாமகேஸ்வரர் 100, 330
உருத்திர கணிகையர் 12, 75
உஜ்வல நீலமணி 67
உஜ்ஜயினி –

ஊ

ஊர்த்வஜானு 93, 96, 170
ஊர்வசி 3, 267

எ

எல்லோரா 119, 163, 196, 333

ஏ

ஏகோஜி 229
ஏரயங்கன் 80

ஐ

ஐயனார் கோயில் 259

ஒ

ஒட்டர – மாகதி 8, 69
ஒடிசி 2, 56, 69, 70, 71

க

கடக் 93
கடவுளன் 166
கதக் 2, 34, 42, 44
கதக்களி 2, 37 – 46
கதாசரித்சாகரம் 122, 234
கபாலமாலை 178
கபாலீஸ்வரன் கோயில் 328, 330
கபித்தகரணம் 98
கங்காதரர் 336
கங்கா அவதாரமூர்த்தி 330
கண்ணப்பநாயனார் 228, 269
கண்ணுளார் –
கணபதிதேவன் 47
கணிகையர் xvii, 75, 78, 79, 85, 86, 92
கந்தகுடி 313
கந்தருவர் 178
கனகநாதபுரம் 78
கமலாம்பாள் சன்னிதி 257
கமலா பவர் 91
கமலை அம்மன் 256
கர்த்தரி முகம் 99

கர்நாடகம் 57, 193
கருவூர்த்தேவர் 190
கல்யாணசுந்தரர் 201, 329
கல்யாண சௌகந்திகம் 43
கல்யாணி சாளுக்கியர் 77, 99, 128
கலிங்கதேசம் 205
கஜபதி 205
கஜவேட்டை 207

கா

காஞ்சிபுரம் 179, 185, 194, 273
காமதகனமூர்த்தி 332
காமதேனு –
காலீயமர்த்தனம் 203
காவிரிப்பூம்பட்டினம் 10
காளிகோயில் –
காளிதாசர் 123 – 125
காளிங்க மர்த்தனம் 208

கி

கிட்டவர்த்தி 123
கிருஷ்ண ஐயர் 32, 34
கிருஷ்ணதேவராயர் 27, 53, 198, 207, 275, 278
கிருஷ்ணராஜவாரியார் 29
கிருஷ்ணர் 40, 46, 48, 51, 54, 58, 59, 319
கிருஷ்ணலீலா தரங்கினி 54

கீ

கீதகோவிந்தம் 40, 48, 337
கீதபிரபந்த –
கீதம் 5, 52, 78, 117
கீர்த்தனை 16, 35
கீதவாத்திய நாட்டிய சூத்திரதாரி 85

கு

குச்சுப்புடி நடனம் 2, 47, 55, 56
குறத்தி நடனம் 35
குஞ்ஜராஸ் 64
குணாத்ய 234
குந்தவை 209
குண்டபுரம் 309, 312
குமரகுருபர சுவாமிகள் 3
குமாரகம்பணன் 26
குரவை 11, 108
குருவெட்டி 92
குளிப்பு –
குழல் 110, 117
குழலூதும் கண்ணன் –
குஸீலவபுரம் –

கூ

கூடியாட்டம் 38, 46
கூத்தராற்றுப்படை 11
கூத்து 38, 40, 104, 108

கே

கேசவசுவாமி கோவில் –
கேசவபுரம் –
கேதலாதேவி 79
கேவல ஞானம் 310, 313, 318
கேவலி –

கை

கைசீகி –

கொ

கொடிக்கம்பம் –
கொண்டல 90
கொம்படாபுரம் 85
கொன்னனூர் 78

கோ

கோட்டக்கார் –
கோட்டையூர் ஆசிரியர் 276
கோடியர் –
கோதிபூவர் 70
கோப்பெருங்சிங்கன் 3
கோபாலகிருஸ்ணசரஸ்வதி –
கோபாலவிலாசம் 28
கோமளவல்லி 28
கோனேரிஇராஜபுரம் 229 – 230, 241
கோவர்த்தனம் 314
கோவிந்தசங்கீத 65
கோவிந்ததாஸர் 65
கோவிந்தபொட்டி 76
கோவிந்தராஜப்பெருமாள் –

கௌ

கௌரீதாண்டவம் 2

ச

சக்கிரதத்தானமூர்த்தி 228
சகலகலாதாரி 79
சகிலவர்மன் –
சசிரேகா 28
சத்தியபாமா 51, 208
சதமதி 284
சதாசிவராஜர் –
சதானந்தச்செட்டி –
சதிர் 2, 3, 34
சதுர்வேதிமங்கலம் 275 – 276
சதுரங்க 66
சங்கபாலஜாதகம் 140, 150, 151
சங்கமேஸ்வரம் 77
சங்கீத சங்கத சரஸ்வதி 80
சங்கீத சங்கிரக 65
சங்கீத சாஹித்திய பரத சிரேஷ்ட –
சங்கீத தாமோதர 65
சங்கீத ரத்னாகரம் 40, 91
சங்கீத மண்டபம் 194 – 195, 274, 279
சங்கீத பரதசாஸ்திர விசாரத 91
சங்கீத வித்யாதாரி 79
சந்திரபால் –
சந்தியா தாண்டவம் 2
சந்திரகீர்த்தி தேவர் 276, 278
சம்பந்தமூர்த்திநாயனார் 260
சம்பாத தரு –
சம்பின்னமதி 284
சம்பேய ஜாதகம் 140, 153
சம்யக் தர்ஸனம் 287
சம்வா 347 – 348
சமணப்பள்ளிகள் 273
சமவசரணம் 169, 209, 309, 319
சமுத்திர விஜய 319, 323
சனகர் –
சனற்குமாரர் 311
சனந்தனர் –
சரபமூர்த்தி –
சரபோஜி 29, 214, 229
சரளுதரு –
சரஸ்வதி மஹால் –
சல்லப்பை 77
சலபஞ்சிகை 97

சா

சாக்கிய கூத்து 38
சாத்வதி –
சாத்விகபாவம் 67
சாந்தம் 124
சாந்தலா 79
சாந்தலாதேவி 80
சாந்திபுராணம் 89

சாந்தி நிகேதன் –
சாமன் –
சாமவ்வை 80
சாமஜாதகம் 140
சாமளாதேவி –
சாமுண்டேஸ்வரி சபதம் 54
சாரங்கதேவர் 92
சாவணர் 80

சி

சித்தகூடம் 284
சித்தன்னவாசல் 106, 119, 165 – 166, 169, 174, 175, 177
சித்தார்த்த 298, 311, 312
சித்திர உன்மீலனம் 122, 123. 134
சித்திரகார 118, 121, 122, 123, 178
சித்திரகாரப்புலி 235
சித்திரகூடம் 186, 187
சித்திரசாலை 119, 124, 125, 128, 186, 228
சித்திர சூத்திர தானம் 122
சித்திரசூத்திரம் 126, 127, 335
சித்திரநாச்சியார் –
சித்திரமாளிகை –
சித்தீஸ்வரம் –
சித்தேந்திரயோகி 51
சிதம்பரம் 3, 15, 30, 119, 194, 198, 211, 265
சிபி ஜாதகம் 140, 149
சிற்றண்ணல்வாயில் 165
சிறுத்குப்ப சம்புலிங்கேஸ்வரம் 79
சிறுதொண்டர் புராணம் –
சிங்கபூபாலர் –
சிந்தாவெங்கடரத்னம் 55
சிந்தாவெங்கடராமையா 55
சிந்துயக்கடி 91
சின்னத்தம்புலம் –
சின்னமேளம் 3
சின்னையா 29
சியாமரஸ 78
சிருங்காரபாவம் 6, 80
சிருங்காரம் 6, 67
சில்பரத்னம் 126, 128, 202
சிவதத்துவ ரத்னாகரம் 126
சிவதேவியர் 319, 324

சீ

சீதை அக்கினிப்பிரவேசம் 230

சு

சுக்கிரீபன் பட்டாபிஷேகம் 209
சுகபாஷினி 93, 94
சுகமுனிவர் –
சுதர்சனம் 297
சுந்தரி 283
சுனந்தா 281
சுயம்புத்தர் 284
சுயம்வரக் காட்சிகள் 196
சுவராஜதி –
சுவரோவியங்கள் 118
சுவாதி திருநாள் 29
சுள்ளசுபத்திரை 160
சுஜான்பாயிபிரதாப்சிங் –

சூ

சூசிஹஸ்தம் 99
சூத்திரகிருதாங்கம் –
சூர்சாராவலி –
சூர்தாஸர் –
சூளாமணி 207, 273
சூளேயர் 76

செ

செங்கணான் கோயில் –
செங்கம் 226, 230
செஞ்சி 280
செந்தலாதேவி 79
செம்பொற்குன்று 275
சென்னகேசவபுராணம் 90
சென்னகேசவர் கோயில் 80, 85, 94

சே

சேதுபதிகள் 227
சேரமான்பெருமாள் 187, 189

சை

சைதிகோடா 73

சோ

சோடகங்கதேவன் 70
சோமகுலாம்பிகை 257
சோமதேவர் 234
சோமபாளையம் 202
சோமப்பிரப 299
சோமாஸ்கந்த 267, 327
சோமேஸ்வரன் 91
சோழியாட்டம் 43

சௌ

சௌகம் 28, 71

த

தக்கயாகப்பரணி –
தட்டஞ்சுற்றி மண்டபம் –
தஞ்சாவூர் 187, 211 – 212, 214, 228, 229 – 230
தஞ்சாவூர் வீணை 229
தண்டகம் –
தண்டநாதம் 73, 74
தமிழகம் –
தனதேவ 289
தனஞ்ஜயன் 159
தனஸ்ரீ –
தமவரர் 285
தர்பார் மண்டபம் –
தரணம் 72
தரனா –
தல்லினா 66
தளிச்சேரி 79

தா

தாராநாதர் 235
தாருகாவனம் –
தாளமாலிகை –
தாக்ஷிணாத்ய 8, 9, 236

தி

திண்டுவர்த்தி 123
திரிபங்கம் 70, 71, 202
திரிபுவனவீரன் 276
திரிபுராந்தகர் 92, 190, 196, 327, 331
தியாகராஜ சுவாமிகள் 29, 190, 202
திருக்கல்யாணம் 198, 207
திருக்காமக்கோட்டம் 214, 215
திருச்சாத்தன் –
திருப்பருத்திக்குன்றம் 119, 194 – 195, 211 – 212, 226, 273
திருபாற்கடல் –
திருப்புடை மருதூர் 209 – 210, 248
திருநீலன் –
திருமலை 178
திருமலைதேவிபுரம் –
திருவண்ணாமலை 15, 194, 207, 209, 230
திருவரங்கம் 194, 207, 226
திருவலஞ்சுழி 119, 205, 328

திருவாசிரியன் மண்டபம் 120, 167
திருவாங்கூர் 40, 41
திருவீழிமழலை 208
திருவெள்ளறை 208, 209
தில்லானா 16, 30, 31, 35
திலகமஞ்சரி 122
திலோத்தமி 267
திரைகுண்டநாடகம் –
திரைலோக்கியநாதர் 281
திரைலோக்கிய மன்னன் –

தீ

தீர்த்தங்கரர் –
தீர்த்தநாராயனர் –

து

தும்புரு 80
தூரியோதனன் 234
துருவாசமுனிவர் 213
துவஜாரோகணம் 258
துளஜமகாராஜா 30

தூ

தூதவாக்கியம் 234
தூரிகை –
தூலிகை 123

தே

தேசி 41, 47, 80, 85, 86, 95
தேவகன்னியர் 293, 316
தேவதாசி 12, 14, 25, 26, 32, 34, 47, 70, 78
தேவாசிரியன் மண்டபம் 242
தேவாங்க நடனம் 88
தேவாலயச்சக்கரவர்த்தி 79
தேவிச்செட்டி –
தேவிமாத்மியம் 228
தேவேந்திரன் 251, 252

தொ

தொய்யி

தோ

தோடயமங்களம் 28, 35

ப

பகீரதி
பட்டதகல் 76, 77
பட்டினப்பாலை 10
பத்மபாணி 140, 149
பத்மளாதேவி 80
பதஞ்சலி 257, 265
பதம் 35
பஞ்சமுஷ்டி –
பஞ்சமூர்த்திகள் –
பந்தணைநல்லூர் 34, 36
பம்பபாரதி 88
பம்பஸ்தான வர்ணம் 91
பர்யங்க கிரந்திபந்தம் 186
பரதஜயர் 37
பரததேச வைபவ 90
பரதம் 1
பரதநாட்டிய சாஸ்திரம் 1, 4, 126
பரதநாட்டியம் 2, 56, 66
பரதமல்லன் 4
பரதசேனாபதியம் 2
பரதார்ணவ 89
பரதார்ணவகரணதூரீண 4
பரிகண்டம் 72
பரிபாடல் 11, 186
பல்லிகம்பே 92
பலதேவன் 318
பலராமவர்மா 41
பள்ளிச்சந்தம் 275 – 276, 279

பா

பாகவதபுராணம் 227, 319
பாகவதர் 4, 8, 51 – 54, 57, 59, 64,
பாகவதமேளம் 48
பாத்ர 76
பாத்யம் 52
பாததாடிததகம் 123
பாஞ்சாலி 8, 196
பாணாசுரன் 50
பாமாகலாபம் 50, 51, 55
பார்வதி திருக்கல்யாணம் –
பாரிஜாத –
பாலசரஸ்வதி 35, 55

பி

பிரதோஷ உத்சவம் 205
பிரமரி 70
பிரஹ்லாத சரித்திரம் 50, 51
பிராயோபவேசம் 165
பிரிய காரிணி 311
பிருகத் கதா 234
பிருகத்தேசி –
பிருங்கி –
பிருந்தாவனம் 343
பிருஹக்கலதா மஞ்சரி 234
பிருங்கீஸ்வரண ரகளே 90
பிரேம்கோலித கரணம் 98

பீ

பீமேஸ்வரர் கோயில் 78

பு

புக்காராயர் 195, 278
புறநானூறு 11
புண்டரீகாக்ஷர் கோயில் 208
புண்டரீகபுரம் 235
புரந்தரதாஸர் 3
புல்லாங்குழல் 90
புவனவாசிதேவர் 298, 315 – 316
புவனேகமல்லன் 78
புஷ்பபாண விலாசம் 55
பூஜங்கத்ராஸிதம் 99, 104, 105, 202

பூ

பூர்ணகன் 159
பூர்வநாடக சந்தி 91
பூரணி 259

பெ

பெக்கன 91

பொ

பொட்டி 76
பொதி 76, 77
பொதிபொட்டி 76, 77
பொப்பதேவி 80
பொம்மலாதேவி 85
பொன்னையா 29
பொருநராற்றுப்படை –

போ

போதவூர் நட்டுவனார் திம்மய்ய –

ந

நடனக்கலை 60
நடமந்திர் 70
நடனம் 1, 4, 48 – 50, 52 – 54, 60, 62
நடனாதி வாத்யரஞ்சனம் 29
நந்தகோபாலன் – நந்தன் –
நந்திகேஸ்வரர் 6, 89, 205, 260
நந்திதேவர் –
நம்மாழ்வார் சன்னிதி 226
நரசிங்கதேவன் 85
நரஹரதீர்த்தர் 48
நவராத்திரி –

நா

நாகூபரன் –
நாகச்சந்திர 90
நாகதேவன் –
நாகய்ய –
நாட்டிய சரஸ்வதி 93
நாட்டிய சாஸ்திரம் 38, 42, 48, 56, 59, 67, 104
நாட்டிய தர்மி 40
நாட்டியம் 1, 40, 54, 117, 187, 211
நாடகம் 1, 40, 41, 52, 106
நாதசண்டவனம் –
நாரத சில்பம் 126
நாரதர் –

நி

நிகுட்டகம் 92
நிதம்பகரணம் 98
நிர்ணாமிகை –
நிரம்பவழகிய தேசிகர் 3
நிருத்தம் 5, 35, 39, 41, 43, 44, 63, 65
நிருத்தி தேவர் –
நிருத்தியம் 35, 65 67
நிலகுண்டா சாசனம் 78

நீ

நீலாதேவி 204
நீலாஞ்சனை 89

நே

நேமிச்சந்திரர் 90
நேமிநாதபுராணம் 90
நேமிநாதர் 119, 211, 274, 319

ம

மகதசுந்தரி 90
மகாகூட 76
மகாசுபத்திரை 160
மகாபரத சூடாமணி 2
மகாபலன் 283 – 4, 286, 323
மகாபாரதம் 37, 45, 46, 57, 121, 124
மகாராஜா விஜய்சிங் –
மகாமதி 284
மகாவஸ்திரம் –
மகாவிஷ்ணு 216
மகாவீரர் 195
மகாஜனக ஜாதகம் 140, 151 – 152
மகிஷாசுரமர்த்தனி 269
மகிஷாசுரவதம் 54
மகீதரன் 282
மட்டஞ்சேரி 328, 334
மத்தளம் –
மதங்கர் –
மதனிகை 94, 95
மதிபோதம்மா 77
மதுசூதனர் ஆலயம் –
மதுராவிஜயம் 26
மதுரை 119, 211, 241
மண்டியம்கிழான் 275 – 276
மண்டூக சப்தம் 52, 53
மணிக்கிரீவன் 341
மணிப்பூர் 2, 61 – 66
மர்வார் –
மரியானே 80
மரு 235
மருதேவி 281, 292 – 293
மல்லிநாத புராணம் –
மல்லேஸ்வரம் 85
மலையாவதி 234

மா

மாதங்கி 91
மாணிக்கவாசகர் 260
மாநகரம் காஞ்சிபுரம் 273

மான சொல்லாச 91
மானிகார மாதவ்வை 85
மார்க்கம் 80, 86, 95
மாலவ்வை 85
மாலவிகாக்னிமித்திரம் 124, 125
மாவண்டூர்ப்பற்று –

மி

மிதிலா –
மிருச்சகடிக் 122, 123
மிருதங்கம் 41, 118

மீ

மீனாட்சி கல்யாணம் 229
மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளை 36, 215

மு

முக்தேஸ்வரம் 12
முசுகுந்தச் சக்கரவர்த்தி 202, 242, 250, 252, 255
முடியேத்து 39
முத்துசாமி தீக்ஷிதர் 29
முதலாங் குலோத்துங்க சோழன் –
முவ்வகோபால க்ஷேத்திரக்ஞர் 54

மூ

மூன்றாம் இராஜராஜன் –
மூன்றாம் குலோத்துங்க சோழன் –

மெ

மெஹார் –

மே

மேகநாதன் 230
மேனகை 267
மேளம் 118

மொ

மொய்ராங் பர்பாவிலே 62

மோ

மோகினி 53, 95, 214
மோகினி அவதாரம் 53
மோகினியாட்டம் –
மோஷியம் 70, 71

ய

யக்குல புரந்தரி ஸப்தம் 53
யக்ஷகான பாயலாடா –
யக்ஷகானம் 2, 48, 57, 59, 60
யசோதா –
யசோதை 338 – 339
யமுனை 319, 339
யஸஸ்வதி 281, 295

யோ

யோகதக்ஷிணாமூர்த்தி 200
யோகபட்டம் –
யோகினி –

ர

ரகுநாத நாயக்கர் 28
ரகு நாதாப்யுதயம் 28
ரத்னகிரி 28
ரத்னாகர 90
ரங்கபோகம் 76
ரம்பை 3, 80, 266
ரவீந்திரநாத்தாகூர் 32
ரஸஸ்வாதம் –
ரஸபாவம் 6, 38, 117, 129, 201

ரா

ராகம் –
ராதா கல்யாணம் –
ராதாகிருஷ்ணன் 33, 45
ராம்கார் –
ராஜசாமந்தனார் 241, 262

ராஜநர்த்தகி 76
ராஜநாராயணன் திருமண்டபம் 271
ராஸ்லீலை –

ரே

ரேகா பிரதானம் 122
ரேசிதம் 92
ரேவதி 28

ல

லகுமகாதேவி 52
லலாடதிலகம் 13
லலிதாங்க 285
லலிதலம்ஸ் போடிதம் 13
லக்ஷ்மிநாராயண சாஸ்திரி 55
லக்ஷ்மிவர மண்டபம் 186

லா

லாஸ ரஞ்சனம் –

லெ

லெபாக்ஷி 196 – 197, 200, 202 – 203, 330, 332
லெசன் ஜகோபி –

லோ

லோகதர்மி –
லோகநாயகி 28
லோகமகாதேவி 77

வ

வச்சிரபாணி 140, 149
வச்சிராயுதம் –
வசோலி 347
வர்த்தமானர் கோயில் 273 – 274
வர்ணகம் 122
வல்லாள தேவன் 90
வள்ளத்தோள் 33
வள்ளி கல்யாணம் 207, 229
வஸந்தராஸ் 64
வஜ்ரநாபி 281, 289

வா

வாசுகி 201, 205, 213
வாசுதேவர் 280, 318, 338
வாத்தியம் 5, 117
வாதாபி 98, 99, 119
வான்மீகர் கோயில் –
வாரணாசி –
வாலாசுரன் 250, 251 – 252

வி

விக்கிரம சோழன் 275
விக்கிரமாதித்தன் 77, 78, 79
விசித்திர சிந்தாமணி –
விசித்திர நர்த்தன சிகாமணி 80
வித்யாபதி 65
வித்யாரண்யர் 195
விதூஷகன் 38, 46, 55
விபாவம் 6
விறலியர் 203
விமானபந்தி 124
வினா பொதி 76
வியபிசாரிபாவம் 7, 44
வியாக்கிரபாதர் 257
வியாசதாஸர் –
விரூபாக்ஷ பண்டிதர் 90
விரூபாக்ஷர் கோயில் 76, 195
விருஷ்சிகம் 92
விவித சாலபஞ்சிகை –
விழுப்புரம் 332
விஷகன்யா 92
விஷ்ணு அனுக்கிரகமூர்த்தி 214

விஷ்ணுவர்த்தனன் 79, 80
விஜயநகரம் 25, 27, 274
விஜயாதித்தன் 76
விஜயாலய சோழேஸ்வரம் 185

வீ

விதிசிங் 349
வீணை 110, 117, 118, 121, 229
வீரபண்டித ஜாதகம் –
வீரபாகுதேவர் 253
வீரநரசிங்கதேவன் –
வீரநரசிம்மர் –
வீரம் –
வீரமகேந்திரன் –

வே

வேலூர் 79, 80, 94, 97

வை

வைரவர் 178

ஜ

ஜக்கிணி 28, 29
ஜகந்நாதர் ஆலயம் 70
ஜதீஸ்வரம் 35, 66
ஜனபத கல்யாணி 150
ஜலசங்வி 92
ஜகதேகமல்லன் 77
ஜயவர்மன் 282, 283

ஜா

ஜானகி
ஜாவலி

ஜெ

ஜெயதேவர் 55, 65, 71

ஹ

ஹம்சன் 318
ஹம்ஸாஸ்யம் 43
ஹரிகரண ரகளேகளு 90
ஹரிகரன் 90, 201
ஹரிமாதவையா 55
ஹளேவீடு 79, 85
ஹஸ்தலேகம் 122
ஹஸ்திலேகம் –
ஹஸ்திவாரணம் –
ஹாஸ்யம் 6

ஹொ

ஹொய்சாலேஸ்வர் 85

ஷ

ஷட்தந்த ஜாதகம் –

ஸ்ரீ

ஸ்ரீ கிருஷ்ண ஜனக்கிரீட –
ஸ்ரீ சேனன் 282
ஸ்ரீ புராணம் 280 – 281, 319
ஸ்ரீபுஷ்பசேனர் –
ஸ்ரீ மாற ஸ்ரீவல்லவன் 172, 175, 279
ஸ்ரீவர்ணன் –

கட்டுரையாளர்கள்

1. கலாநிதி குடவாயில் பாலசுப்பிரமணியம்,
நூலக அதிபர், சரஸ்வதி மஹால்,
தஞ்சாவூர்.

2. கலாநிதி இரா. கலைக்கோவன், M.B.B.S., M.A., Ph.D.,
சாசனவியலாளர், ஆராய்ச்சியாளர்; கண் மருத்துவ நிபுணர்,
இயக்குனர், டாக்டர் இராசமாணிக்கனார்
வரலாற்று ஆராய்ச்சி நிலையம்,
திருச்சிராப்பள்ளி.

3. கலாநிதி சி. பத்மநாதன், B.A., Ph.D., (London), LFIBA.,
வரலாற்றுத் துறைப் பேராசிரியர், பேராதனைப் பல்கலைக்கழகம்; துணைத் தலைவர், பல்கலைக்கழக மானியங்கள் ஆணைக்குழு (1994 – 99); உறுப்பினர், தேசியக் கல்வி ஆணைக்குழு (1991 – 2000). தலைவர் அனைத்துலகத் தமிழாராய்ச்சி மன்ற இலங்கைக் குழு; பிரதம ஆசிரியர், இந்து கலைக்களஞ்சியம்; உறுப்பினர், இலங்கைத் தேசிய பாரம்பரியங்கள் ஆணைக்குழு; ஆலோசகர், இந்து சமய விவகார அமைச்சு.

4. வி. சிவசாமி, B.A., M.A., D.Litt.(Hon.)
ஓய்வு பெற்ற பேராசிரியர்,
தலைவர், சமஸ்கிருதத்துறை,
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகம்.

5. கலாநிதி ந. வேல்முருகு, B.A., M.A., Ph.D.,
சிரேஷ்ட விரிவுரையாளர்,
புவியியற்றுறை,
பேராதனைப் பல்கலைக்கழகம்.

Contributors

1. **Dr. K. Balasubramaniam,** Librarian, Saraswathy Mahal, Tanjavur.

2. **Dr. R. Kalaikkovan,** M.B.B.S., M.A., Ph.D., Surgeon; Epigraphist; Researcher; Director, Dr. R. Rajamanikkam Centre for Historical Studies, Tiruccirappalli.

3. **Dr. S. Pathmanathan,** B.A., Ph.D. (London), LFIBA, Professor of History, University of Peradeniya; Member, National Education Commission (1991 - 2001); Vice - Chairman, University Grants Commission (1994 - 1999); President, IATR, Sri Lanka National Unit; Editor-in-Chief, Hindu Encyclopaedia, Department of Hindu Religious and Cultural Affairs; Advisor, Ministry of Hindu Affairs, 2002; Member, National Heritage Commission of Sri Lanka.

4. **V. Sivasamy,** B.A.(Cey.), B.A. (Lond.), M.A., formerly Professor and Head of Department, Department of Sanskrit, University of Jaffna.

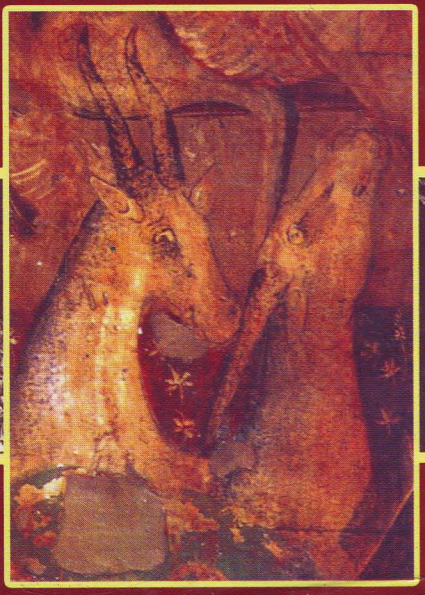
5. **N. Velmurugu,** B.A., Ph.D., Senior Lecturer, Department of Geography, University of Peradeniya.

இந்து கலாசாரம்

நடனங்களும் ஓவியங்களும்

இந்நூல் இந்து கலாசாரம் தொடர்பாக இந்து சமய, கலாசார அலுவல்கள் திணைக்களம் வெளியிடும் தொடரின் இரண்டாவது தொகுதியாகும். இதில் இரண்டு பகுதிகளிற் பத்தொன்பது கட்டுரைகள் அடங்கியுள்ளன. அவை ஐந்து ஆசிரியர்களால் எழுதப்பட்டவை கட்டுரைகள் ஆராய்ச்சி பூர்வமான முடிவுகளையும் வித்துவபூர்வமான விளக்கங்களையும் அடிப்படையாகக் கொண்டவை. இந்து சமுதாயத்தில் வளர்ச்சி பெற்ற நடனம், ஓவியம் என்னும் கலைகளைப் பற்றிய புரிந்துணர்வையும் தெளிவான விளக்கத்தினையும் ஏற்படுத்தக்கூடிய வண்ணமாக இலகுவான நடையிற் கட்டுரைகள் எழுதப்பட்டுள்ளன. அவை கலைகளைப் பயிலுவோராலும் படித்தற்குரியவை.







PRINTED BY UNIE ARTS (PVT) LTD., COLOMBO 13, SRI LANKA.
TEL.: 94 (01) 330195.