

சுப 9438

பரதக்கலை



தொழில்புத் தமிழ்ச் சங்கம்

சென்னை

91
யசா
-IPR

வி. சிவசாமி

நூலின் பெயர் : பரதக்கலை
 ஆசிரியர் : வி. சிவசாமி B.A. Hons. (Lon.), B.A., M.A (Cey.)
 விலாசம் : சம்ஸ்கிருதத்துறை,
 யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்,
 யாழ்ப்பாணம்,
 இலங்கை
 பொருள் : நடனம்
 மொழி : தமிழ்
 பதிப்பு : முதலாவது பதிப்பு
 ஆண்டு : செப்டம்பர், 1988
 உரிமை : நூலாசிரியர்
 அச்சகம் : நியூ ஈரா பப்ளிகேஷன்ஸ் லிமிட்டெட்,
 யாழ்ப்பாணம், இலங்கை
 விலை : முப்பது ரூபா

புனிதமான பரதக்கலை மரபிற்கே
 இந்நூல் சமர்ப்பணம்

Title of the Book : Bharatakkalai
 Author : V. Sivasamy, B.A. Hons. (Lon.), B.A., M.A. (Cey.)
 Address : Department of Sanskrit
 University of Jaffna, Jaffna
 Sri Lanka
 Subject : Dance
 Language : Tamil
 Edition : First Edition
 Year : September, 1988
 Copy Right : The Author
 Printers ; New Era Publications Ltd.
 Jaffna, Sri Lanka
 Price : Thirty Rupees

This Book is dedicated to the Sacred
 Tradition of Bharata's Art

பொருளடக்கம்

ஆசிரியரின் உரை	vii
1. நடராஜத் திருவுருவம்	1
2. பரதக்கலை	14
3. பல்லவர் - பாண்டியர் கால நடனம்	22
4. சோழப் பெருமன்னர்கால நடனக்கலை	29
5. பரதக்கலையின் மறுமலர்ச்சி	40
6. இலங்கையிற் பரதக்கலை	50
7. நடனசிற்பங்கள்	59
8. நடன கரணங்கள்	72
9. நடன ஓவியங்கள்	79
10. சைவத்திருக்கோவிலில் இசையும் நடனமும்	91
11. நடனமேதை பந்தனை நல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளை	98
12. அபிநய அரசி பாலசரஸ்வதி	107
13. கலைமாமணி ஸ்ரீமதி ருக்மிணிதேவி அருண்டேல்	114
14. ஈழத்துநடன ஆசான் ஏரம்பு சுப்பையா	122
15. வடமொழியிலுள்ள பரத சாஸ்திர நூல்கள்	132
உசாத்துணை	139
பிழை திருத்தம்	144

ஆசிரியரின் உரை

பரதக்கலை எனும் இந்நூலிலே இந்திய சாஸ்திரீய நடனம் பற்றிய 15 கட்டுரைகளும், உசாத்துணைப் பட்டியலும் இடம் பெற்றுள்ளன. பரத எனும் சொல் சிறப்புப் பெயராக நாட்டிய சாஸ்திர ஆசிரியரையும், இப்பெயருள்ள அரசனையும், ஜனக்குழுவையும் குறிக்கும். இந்தியாவைக் குறிக்கும் 'பாரத' என்ற சொல்லும் இதிலிருந்தே வந்ததாகும். ஆனால், இச்சொல் நடிகள், நாடகத்தயாரிப்பாளன், உருத்திரன் முதலியோரையும் குறிக்கும். எனினும் பொதுவாக இந்திய சாஸ்திரீய நடனத்தையும், சிறப்பாகத் தமிழகத்திற்குரிய சாஸ்திரீய நடனத்தையும் குறிக்கும். பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தை முதலூலாகக் கொண்டிருப்பதால் இந்நடனம் பரதக்கலை என அழைக்கப்படும். இக்கலை பிறநுண்கலைகளான இசை, கட்டிடக்கலை, சிற்பம், ஓவியம் முதலியனவற்றிலே மட்டுமன்றி இலக்கியம், சமயம், தத்துவம் ஆகியனவற்றிலும் பல்வேறு நிலைகளில் இடம் பெற்றுள்ளது. இவற்றிலே இசையும், நடனமும் இரட்டை நுண்கலைகள் போன்றவை. இக்கலைகள் அனைத்தும் பெரும்பாலும் சமயநிழலிலே தான், குறிப்பாக இந்துசமய நிழலிலேதான் வளர்ந்து வந்துள்ளன. இந்நூலிலுள்ள கட்டுரைகள் பெரும்பாலும் மேற்குறிப்பிட்ட அமிசங்களைக் கொண்டுள்ளன:

முதலாவது கட்டுரையிலே நடனத்தின் தனிப்பெருந் தெய்வமான நடராஜப் பெருமானின் திருவுருவம் பற்றியும், தொடர்ந்து பரதக்கலை பற்றிப் பொதுவாகவும் எடுத்துரைக்கப்படுகின்றது. இவற்றை அடுத்துப் பல்லவர் — பாண்டியர் காலநடனம், சோழப் பெருமன்னர் கால நடனம், பரதக்கலையின் மறுமலர்ச்சி, இலங்கையிலே

பரதக்கலை ஆகியனபற்றிய கட்டுரைகள் இடம் பெற்றுள்ளன. இவற்றைத் தொடர்ந்து நடனத்துடன் தொடர்புள்ள சிற்பம், ஓவியம், இசை ஆகியன பற்றி நடனசிற்பங்கள், நடன கரணங்கள், நடனஓவியங்கள், சைவத்திருக் கோவிலில் இசையும், நடனமும் ஆகிய கட்டுரைகளிலே எடுத்துரைக்கப்படுகின்றன. இவற்றைத் தொடர்ந்து வரும் நான்கு கட்டுரைகளிலே சமகாலத்திலே தமிழகத்தில் வாழ்ந்த பிரபல நடனக் கலைஞர் மூவரினதும், இலங்கைக் கலைஞர் ஒருவரினதும் வாழ்க்கை வரலாறும், கலைப்பணிகளும் கூறப்பட்டுள்ளன. தொடர்ந்து பரத சாஸ்திரம் பற்றி வடமொழியிலுள்ள நூல்கள் பற்றிய கட்டுரையும், முடிவிலே இக்கட்டுரைகளுக்கான முக்கியமான உசாத்துணைப்பட்டியலும் இடம் பெற்றுள்ளன. இந்நூலில் உள்ள கட்டுரைகள் ஒவ்வொன்றும் தனித்தனியாக விரிவு பெறும் பொருட் செறிவுள்ளவை.

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

பல ஆண்டுகளாகச் சமஸ்கிருதம், வரலாறு, இந்து நாடகம் முதலிய பாடங்களைக் கற்றது மட்டுமன்றி, அவற்றைப் பல்கலைக்கழக மட்டத்திலே கற்பிப்பதற்கான வாய்ப்புகள் இருந்து வந்த காரணத்தினாலே கலைகள் பற்றி மேலும் நன்கு அறியக்கூடியதாயிருக்கிறது. இக்கலைகளிலே இசை, நடனம் ஆகியனவற்றிலே மிக்க ஈடுபாடு நீண்ட காலமாக இருந்து வருகின்றது. இவற்றிலும், குறிப்பாக. 'நாட்டிய சாஸ்திர மரபு' பற்றி ஒரு விரிவான நூல் எழுதும் விருப்பம் பல ஆண்டுகளாக இருந்து வருகின்றது. இதனை நிறைவேற்றும் வகையில் சில ஆண்டுகளாகத் தகவல்களைச் சேகரித்துக் கலாநிதிப்பட்ட ஆய்வாக இதனை மேற்கொண்டு வருகின்றேன். இவ்விடயம் குறித்துச் சென்னைப் பல்கலைக்கழக முன்னாள் சமஸ்கிருதப் பேராசிரியராகவும், கலைகள் குறிப்பாகக் காவியவியல், இசை, நடனம் முதலியவற்றிலே விற்பன் னராகவும் விளங்கிய காலம்சென்ற பேராசிரியர் வே. ராகவனுக்கு எழுதினேன். இது நன்கு ஆராயப்பட வேண்டிய விடயமெனவும், இதற்கான உதவிகளைத் தாம் செய்வதாகவும் ஊக்குவித்து எழுதியிருந்தார். ஆனால், நூர்திர்ஷ்டவசமாக, அக்காலப்பகுதியில் ஏற்பட்ட அவரின் மறைவு எனது உற்சாகத்தைச் சிறிது தளர்த்தியது. எனினும் ஆய்வினைக் கைவிட்டிலேன். இதே காலகட்டத்திலே யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தின் ஒரு பகுதியாக இலங்கிவரும் இராமநாதன் நுண்கலைக் கழகத்திலே கர்நாடக இசை, பரத நாட்டியம் பயின்று வரும் மாண

வர்களுக்குச் சமஸ்கிருதம் கற்பிக்கும் வாய்ப்புகள் ஏற்பட்டுள்ளன. இதனாலும், இவ்விசை, நடனம் ஆகியனவற்றிற்கும், சமஸ்கிருதத்திற்குமிடையிலுள்ள தொடர்புகளையும், இம்மொழியிலுள்ள இசை, நடன நூல்களையும் இவை தொடர்பான வேறு நூல்களையும், மேலும் கற்றுக் கற்பிப்பது மட்டுமன்றி, இவ்விடயங்கள் குறித்துச் சில கட்டுரைகளும் எழுதிவந்துள்ளேன். இந்நூலில் இடம் பெற்றுள்ள கட்டுரைகள் பல இவ்வாறு உருப்பெற்றுள்ளன. செய்கை முறையோடு கூடிய இசை, நடனநூல்கள் பல இருப்பினும், இவற்றின் வரலாறு இவற்றுக்கும் பிறநுண்கலைகளுக்கும் இடையிலுள்ள தொடர்புகள், பிரபல கலைஞர் பற்றிய நூல்கள் தமிழிலே மிகக் குறைவாகவே உள்ளன. எனவே, இத்தகைய ஒரு நூல் தமிழில் வெளிவருதல் நன்று எனக் கருதியே இம்முயற்சியில் ஈடுபட்டுள்ளேன். மேலும், சென்ற ஆண்டு (1987லே) பேராசிரியர் சோ. செல்வநாயகம் நினைவுப் பேருரையாகத் 'தென்னாசியக் கல்வடிவங்களில் நாட்டிய சாஸ்திர மரபு' எனும் ஆய்வுக் கட்டுரையினை எழுதியுள்ளேன். இந்நூலிலுள்ள கட்டுரைகளும், இதுவும், வேறு சிலவும் ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு பெரும்பாலும் நாட்டிய சாஸ்திர மரபு பற்றி யான் மேற்கொண்டு வரும் ஆய்வின் விளைவுகளாகும்.

இக்கட்டுரைகள், சமஸ்கிருத இலக்கியம், தமிழ் இலக்கியம், தொல்லியல் முதலிய மூலங்களையும், இவ்விடயங்கள் பற்றி ஆங்கிலத்தில் வெளிவந்துள்ள இங்கு கிடைக்கக் கூடிய நூல்களையும், கட்டுரைகளையும் பயன்படுத்திப் பெருமளவு வரலாற்று நோக்கில் எழுதப்பட்டுள்ளன.

ஏற்கனவே வெளிவந்த கட்டுரைகளைத் தொகுத்துப் பிரசுரிக்குமாறு நண்பர்கள், மாணவர்கள் பலர் ஆலோசனை கூறிவந்தனர். எனவே, சில ஆண்டுகளுக்கு முன்பே இது வெளியிடப்பட்டிருக்கலாம். ஆனால் தவிர்க்க முடியாத காரணங்களாலே இப்பிரசுரம் பிற்போடப்பட்டாலும், பிற்போடப்பட்டமையால் புதிய கட்டுரைகள் இடம் பெறக்கூடிய வாய்ப்பும் இப்பொழுது ஏற்பட்டுள்ளது.

இதில் இடம் பெற்றுள்ள கட்டுரைகளில் ஏற்கனவே, சஞ்சிகைகள் முதலியனவற்றிலே வெளிவந்தவை தற்பொழுது திருத்தியும், புதுசு செய்யும் சேர்க்கப்பட்டுள்ளன. புதிய கட்டுரைகளும், இதில் இடம் பெற்றுள்ளன. பொருளாதாரக் காரணத்திற்காக அடிக்குறிப்புகளும், படங்களும் தவிர்க்கப்பட்டுள்ளன. எனினும் ஓரளவு நீண்ட உசாத் துணைப்பட்டியல் சேர்க்கப்பட்டுள்ளது. இக்கட்டுரைகள் கூறும் விடயங்கள்

ஒன்றோடொன்று மிக நெருங்கிய தொடர்புள்ள காரணத்தினாலே தவிர்க்க முடியாவண்ணம் சில விடயங்கள் திரும்பவும் திரும்பவும் கூறப் பட்டுள்ளன. இதே வேளையில் சில கட்டுரைகளில் இடம் பெற்றுள்ள கருத்துக்கள் சில, குறிப்பிட்ட விடயம் தொடர்பாக, வேறு சிலவற்றிலும் கூறப்பட்டிருக்க வேண்டுமாயினும், அவற்றைத் திரும்பவும் கூறுதல் தவிர்க்கப்பட்டுள்ளது.

பரதக்கலை நீண்டகால மரபு கொண்டிருக்கின்றது. காலம் தோறும் இதிலேற்பட்டு வந்த மாற்றங்கள் அனைத்தும் இம்மரபின் அடிப்படையிலேயே ஏற்பட்டு வந்துள்ளன. எனவே, இப்புனிதமான, கலைமரபிற்கே இந்நூல் சமர்ப்பிக்கப்படுகின்றது.

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

இக்கட்டுரைகளுக்குப் பயன்படுத்தப்பட்ட நூல்கள், கட்டுரைகள் முதலியனவற்றை எழுதியுள்ள அறிஞர் பெருமக்களும், ஆசிரியரும் மனமுவந்த நன்றிக்குரியர். இக்கட்டுரைகளை எழுதிய போது தேவைப்பட்ட சில நூல்களையும், சஞ்சிகைகளையும் தந்துதவிய யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக, பேராசிரியர் பல்கலைக்கழக, யாழ்ப்பாணக் கல்லூரி நூலகங்களுக்கு மனமார்ந்த நன்றி. இக்கட்டுரைகளுக்குத் தேவைப்பட்ட, இங்கு கிடைக்கமுடியாத சில பிரசுரங்களைப் பெற்றுத் தந்துதவிய புத்தகசாலைகளும், நிறுவனங்களும் மனமார்ந்த நன்றிக்குரியன. நடனக் கலைஞர் திரு. ஏ. சுப்பையா பற்றிய கட்டுரைக்குத் தேவையான சில பிரசுரங்களைத் தந்துதவிய அவரின் மகள் செல்வி குமுதினி மனமுவந்த நன்றிக்குரியர். இந்நூலினைப் பிரசுரிப்பதற்குத் தக்க பக்கபலமாக நின்று சில உதவிகளைச் செய்த நண்பர்கள் திரு. ப. புஷ்பரத்தினம், திரு. இரா. சிவச்சந்திரன், கலாநிதி ப. கோபாலகிருஷ்ணன், திரு. என். செல்வராஜா முதலியோர் மனமுவந்த நன்றிக்குரியர்.

இந்நூலிலே தற்செயலாகச் சில பிழைகள் ஏற்பட்டுள்ளன. வாசகர்கள் அவற்றைப் பொறுத்துக் கொள்வார்களாக.

‘காய்தலு வத்தலகற்றி யொரு பொருட்கண் ஆய்தலறிவுடையார்க் கண்ணதே’.

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்

திருநெல்வேலி

யாழ்ப்பாணம்

இலங்கை

15.08.1988

வி. சிவசாமி

தலைவர், சம்ஸ்கிருதத்துறை

நடராஜத் திருவுருவம்

10க்கள் இறைவனை அருவம், அருவுருவம், உருவம் என மூவகை வடிவங்களிலே வணங்கி வந்துள்ளனர்; பார்க்கும் இடந்தோறும் நீக்கமற நிறைந்திருக்கும் பரம்பொருளுக்கு உருவமும் பெயரும் அளித்து வழிபட்டு வந்துள்ளனர். அவ்வந் நாடுகளின் தட்ப, வெட்ப, சமூகச் சூழ்நிலைகளுக்கேற்ப மேற்குறிப்பிட்ட மூவகை வடிவங்களில் ஒன்றுக்கோ அல்லது இரண்டனுக்கோ அல்லது மூன்றுக்குமோ முக்கியத்துவம் அளிக்கப்பட்டுள்ளது. சைவர்கள் இம்மூன்று வடிவங்களுக்கும் முக்கியத்துவம் அளித்து வந்துள்ளனர். சிவபக்தர்கள் தத்தம் பக்குவநிலை, விருப்பம் முதலியவற்றிற்கேற்ப விரும்பியவடிவங்களிலே அல்லது வடிவத்தில் முடிமதந் கடவுளாம் சிவபெருமானை வழிபடுவர்.

சிவபிரானுக்குரிய உருவத் திருமேனிகள் 64 எனக் கூறப்படும். இவற்றுள் இலிங்கவடிவம் அருவுருவத் திருமேனியாகும். ஏனைய 63ம் உருவத் திருமேனிகளாகும். ஒவ்வொரு உருவத் திருமேனியும் சமய,

தத்துவக் கருத்துக்களை மட்டுமன்றிக் கலையம்சங்களையும் பிரதிபலிக்கும். சிலவற்றிலே இவ் அமிசங்கள் கூடியும், குறைந்தும் காணப்படும். வழிபாட்டிற்குரிய இறைவன் தலையாய கலை வடிவாகவும், கலைப்பொருளாகவும், கலையின் தலை சிறந்த ஆசானாகவும் விளங்குகின்றான். இவற்றை அப்பர் சுவாமிகள் “கலையாகிக் கலைஞானந்தானேயாகி” எனவும், “கலைகள்வந்திறைஞ்சும்சுழல்” எனவும், சுந்தரமூர்த்தி சுவாமிகள் “கலைக்கெல்லாம் பொருளாய்” எனவும் சிவபிரானைப் போற்றி பாடியுள்ளனவற்றிலே காணலாம். மேலும், கலைகளிலே நாதத்தினை வலியுறுத்தும் இசை, நடனங்களின் வடிவாக, இயைவன் விளங்குவதைச் சைவம் அழுத்திக் கூறு. இசை, நடன அமிசங்களை இறைவனோடு நன்கு தொடர்புபடுத்திக் கூறும் திருவுருவங்களிலே வீணாதரகக்ஷிணமூர்த்தி, நிருத்த மூர்த்திகள் முதலியன நன்கு குறிப்பிடற்பாலன.

நடராஜமூர்த்தியாக, நிருத்தத்தின் தலைவராக, கூத்தப்பிரானாகச் சிவபெருமான் திகழுகின்றார். நிருத்தப்பிரிய (நிருத்தத்திலே விருப்பமுள்ளவர்), நர்த்தக, மஹாநர்த்தக (பெரிய நடனக்காரன்) எனச் சிவசஹஸ்ர நாமாவளியிலே அவர் போற்றப்படுகின்றார். இவருடைய நிருத்த மூர்த்திபேதங்கள் பலவகையாகக் கூறப்படுகின்றன. அவருடைய 108 கரணங்கள் அல்லது தாண்டவங்கள்பற்றி நாட்டிய நூல்கள் குறிப்பாக பரதநாட்டிய, சாஸ்திரம், சைவாகமங்கள், சிற்பநூல்கள் முதலியன கூறுகின்றன. 108 தாண்டவங்களும் நாட்டியநூல்களிலே கரணங்கள் எனக் கூறப்படுகின்றன. மேலும், சிவபெருமானின் 18, 12 குறிப்பாக ஏழு தாண்டவங்கள் பற்றிச் சைவநூல்கள் கூறும். இவற்றுள்ளே ஆனந்த தாண்டவம் அல்லது நாதாந்த நடனமே தலை சிறந்ததாகக் கருதப்படுகின்றது. இந்நடராஜத் திருவுருவம் மெய்ஞ்ஞானம், சமயம், விஞ்ஞானம் அழகியல் முதலிய பல அம்சங்களைத் தன்னகத்தே கொண்டதாகும்; ஒப்பற்ற ஒரு கலைப்படைப்பாகவுமிது மிளிக்கின்றது. “ஒரு இலட்சியக்கலையினை ஆக்கம் என்றழைப்பதிலும் பார்க்க ஆன்மீகக் கண்டுபிடிப்பு எனக் கொள்ளுதல் பொருத்தமானதாகும்”, எனக் கலாயோகி ஆனந்தக் குமாரசுவாமி கூறியுள்ள கருத்திற்கு இது ஒரு சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகும்.

இத்திருவுருவத்தின் தோற்றத்திற்கான முன்னோடி அமிசங்களையும், மாதிரி வடிவங்களையும் சிந்து சமவெளிநாகரிகச் சின்னங்கள், வேத இலக்கியம், இதிறாஸங்கள், புராணங்கள், சுமார் கி.பி. 4ம் நூற்றாண்டுவரை இந்தியாவில் எழுந்த சிற்பங்கள் முதலியனவற்றிலே காணலாம். இன்றைய ஆய்வுநிலையில் இத்திருவுருவம் குறிப்பாக, ஆனந்த தாண்டவத் திருவுருவம் தமிழ்நாட்டுக்கலை மலர்ச்சியின் தலை சிறந்த

விளைவு என்பதில் ஐயமில்லை. இது தமிழ்நாட்டிற்கே சிறப்பான திருவுருவம் என்பதைச் சமீப காலத்திலே தமிழ்நாட்டிலுள்ள திருவெண்காட்டிலே கிடைத்துள்ள நடராஜரின் வெண்கலச்சிலையின் கீழ்ப் பீடத்திலே பொறிக்கப்பட்டுள்ள கல்வெட்டொன்று உறுதிப்படுத்துகின்றதெனத் தமிழ்நாடு தொல்லியல்துறை இயக்குநர் கலாநிதி நாகசுவாமி சுட்டிக்காட்டியுள்ளார். மேலும், பரதர் கூறியுள்ள 108 தாண்டவங்களில் இவ்வடிவம் இல்லாமையாலும், இது தமிழகத்திற்கே தனிச்சிறப்பானது எனவும் அவர் குறிப்பிட்டுள்ளார். ஆனால், சைவாகமங்களிலிது புஜங்கநடனமெனக் கூறப்பட்டிருப்பதாக பேராசிரியர் வே. ராகவன் குறிப்பிட்டுள்ளார். எனினும், கி.பி. நாலாம் நூற்றாண்டளவில் அல்லது அதற்கு முன்பே தமிழகத்தில் இது உருவாகியிருந்திருக்கலாம். தமிழகத்திற்கு வடக்கேயுள்ள இடங்களில் இதுவரை கிடைத்துள்ள சிற்பங்களிலே பெஸ்வாடாவிற்கு (விஜயவாடாவிற்கு) அண்மையிலுள்ள முகர்ராஜபுரத்தில் உள்ள நடராஜ சிற்பம் குறிப்பிடற்பாலது. இது கி.பி. 500 அளவைச் சேர்ந்தது. இங்கு ஊர்த்துவ ஜானு நிலையிலே பல திருக்கரங்களுடன் முயலகளை மிதித்த வண்ணம் நடராஜர் காணப்படுகின்றார். இச்சிலை விஷ்ணு குண்டின் மரபினைச் சேர்ந்த இரண்டாம் விக்கிரமேந்திரன் (கி.பி. 515-535 வரை) ஆட்சிக்காலத்தியது. இவன் ஆந்திரநாட்டில் ஆட்சி செய்து வந்தான். இவ்வரசனின் மகளின் மகனே முதலாம் மகேந்திரவர்மன் எனும் பல்லவ மன்னனாவான். எனவே, ஆந்திர நாட்டிலுள்ள கலைமரபுத்தாக்கம் பல்லவர் மூலமாகத் தமிழகத்திலேற்பட்டிருக்கலாம். ஏனெனில் இச்சிலைக்கும் தமிழக ஆனந்த தாண்டவச்சிலைக்கும் இடையில் ஒற்றுமை அமிசங்கள் உள்ளன.

சாளுக்கிய மன்னனான முதலாம் புலிகேசியின் (கி.பி. 543-566) தலைநகரான ஐகோளையில் கிடைத்துள்ள நடராஜர் சிலையும் இவ்வகையிலே குறிப்பிடற்பாலது. எனவே கி.பி. 530-550க்கும் இடைப்பட்ட காலத்திலே விஷ்ணுகுண்டின், சாளுக்கிய அரசுகளிலிருந்த சிற்பிகள் நடராஜப் பெருமானுக்கு தென்னகத்திலே கற்சிலை வடித்தனர் எனக் கருதப்படுகின்றது. தொடர்ந்து பல்லவ அரசிலே நடராஜருக்கான கற்சிலை தமிழகத்திலே அமைக்கப்பட்டிருக்கலாம், என்பது சீய மங்கலம் குகைக்கோவிலில் உள்ள தூணிலே புஜங்கதிராசுத கரணத்திலே காணப்படும் நடராஜர் சிற்பத்தால் உய்த்துணரலாம் எனப் பேராசிரியர் கமில் சுவெலபில் கருதுகின்றார். கல்லிற் செதுக்கப்பட்ட காலத்தால் முந்திய நடராஜத் திருவுருவங்கள் குப்தர் காலத்தவை. இவற்றிற்கு எடுத்துக்காட்டாக நாச்சுத் தொகுப்பிலுள்ள நேர்த்தியான நடராஜத் திருவுருவம், மத்திய பிரதேசத்திலுள்ள சகோரேயிலே

கிடைத்துள்ள கி.பி. 5ம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த பல திருக்கரங்களுடன் கூடிய நடராஜசிற்பம், சேர்பூரில் கிடைத்துள்ள அதேகாலத்திய சிற்பம் போன்றவற்றைக் குறிப்பிடலாம். எனினும், தமிழகத்தில் உருவாகிய நடராஜத் திருவுருவத்திற்கும் இவற்றிற்குமிடையில் ஒற்றுமை அமிசங்கள் மிகக் குறைவாகவே உள்ளன.

தமிழ் இலக்கியச் சான்றுகளை நோக்கும் போது கி.பி. 4ம் நூற்றாண்டளவைச் சேர்ந்த சிலப்பதிகாரம், கலித்தொகை ஆகிய நூல்களிலே வரும் நடராஜர் பற்றிய குறிப்புகள் கவனிக்கத்தக்கவை. நடனம் ஏற்கனவே சங்க காலத் தமிழ்ச் சமூகத்திலே முக்கியமான ஓரிடம் பெற்றிருந்தது. முருகன், கொற்றவை மதவிய தெய்வங்கள் ஆடலுடன் தொடர்புள்ளவர்களாகக் கூறப்படுகின்றனர். சிவபிரானின் ஆடல்களான கொடுகொட்டி, பாண்டரங்கம் ஆகியன பற்றிச் சிலப்பதிகாரத்தில் குறிப்பாக மாதவியின் ஆடல்களில் குறிப்பிடப்படுகின்றன. சிலப்பதிகாரம் எழுந்த காலத்திலே பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திர மரபு தமிழகத்திலே ஏற்பட்டுவிட்டது. கலித்தொகையிலுள்ள கடவுள் வாழ்த்தினைப் பாடிய நல்லந்துவனார் சிவபெருமானைக் குறிப்பாக நடராஜராக வருணித்துள்ளார். இப்பாடலிலே அவரின் கொடுகொட்டி, பாண்டரங்கம், காபாலம் ஆகிய நடனங்கள் பற்றிய குறிப்புகள் வருகின்றன. தமிழ் இலக்கிய வரலாற்று ரீதியிலே நடராஜரைப் பற்றி முதலில் பாடிய தமிழ்ப்புலவர் நல்லந்துவனார் எனப் பேராசிரியர் கமில்சுவெலபில் கருதுகின்றார். திருமுலரின் திருமந்திரத்திலேதான், நடராஜத் திருவுருவத்தின் சிறப்புக்களும், தத்துவார்த்த விளக்கங்களும் முதன்முதலாக விரிவாக வருகின்றன. இஃது ஏறக்குறைய இதே காலத்தியதாயினும், இதன் காலம் பற்றிக் கருத்து வேறுபாடு உண்டு. மேலும் கி. பி. ஆறாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த காரைக்காலம்மையாரின் திருப்பாடல்களிலும் நடராஜப் பெருமான் பற்றிய முக்கியமான குறிப்புகள் வருகின்றன.

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

எனவே, இதுவரை குறிப்பிட்டுள்ள சான்றுகளின் அடிப்படையிலே நோக்கும்போது, தமிழகத்திற்கே சிறப்பான நடராஜரின் ஆனந்த தாண்டவ வடிவ உருவாக்கத்திலே பல்லவருக்கு முற்பட்டகாலத் தமிழகக் கலைமரபுகள், தக்கணத்திலே சாளுக்கிய அரசில் நிலவிய கலை

மரபுகள், தக்கணத்தின் தென்கீழ்ப் பகுதியிலே நிலவிய ஆந்திரக் கலை மரபுகள், நாட்டிய சாஸ்திர மரபிலே கூறப்படும் கரணங்கள் குறிப்பாக புஜங்கலலித, புஜங்கதிராசிட, புஜங்காஞ்சிட கரணங்கள் முதலியன இடம் பெற்றுருக்கலாம் எனப் பேராசிரியர் கமில்சுவெலபில் சுட்டிக் காட்டியுள்ளார். ஆனால், நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே புஜங்கலலித எனும் கரணம் கூறப்படவில்லை. புஜங்கதர்ஸ்திரேசிட எனும் கரணம் உண்டு. சில கருத்துக்களைத் தமிழகத்திற்கு வெளியே ஒரு வேளை பெற்றிருந்தாலும், இத்திருவுருவம் தமிழகம் உலகிற்கு அளித்துள்ள தலைசிறந்த கலைவடிவம் என்பதில் ஐயமில்லை எனலாம்.

பல்லவர் காலத்திலே முதலிலே கல்லிலும், பின் உலோகத்திலும். இத்திருவுருவம் அமைக்கப்பட்டு வந்தது. பின் சோழப்பெருமன்னர் காலத்திலே மிக நேர்த்தியான நடராஜத் திருவுருவங்கள் குறிப்பாக வெண்கலத்தில் அமைக்கப் பட்டன. கல்லிலும், உலோகத்திலும் தொடர்ந்து இன்றுவரை நடராஜத் திருவுருவங்கள் அமைக்கப்பட்டு வருகின்றன.

ஏற்கனவே குறிப்பிட்ட நல்லந்துவனார், திருமுலர், காரைக்காலம் மையார் முதலியோரைத் தொடர்ந்து சைவநாயன்மார், திருவிசைப்பா திருப்பல்லாண்டு ஆசிரியர்கள், பட்டினத்தார், சேக்கிழார், கச்சியப்பர், சைவசித்தாந்த நூல்களின் ஆசிரியர்கள், குறிப்பாக மனவாசகங்கடந்தார், உமாபதிசிவாச்சாரியார், திருவினையாடற்புராண ஆசிரியர்கள், குமரகுருபரர், முத்துத்தாண்டவர், மாரிமுத்தாப்பிள்ளை, கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார், நீலகண்டசிவன், சத்தானந்த பாரதியார் முதலிய பல அருட்கவிஞர்கள் குறிப்பாக நடராஜப் பெருமானின் ஆனந்த தாண்டவத்தின் பல்வேறு அமிசங்களையும், சிறப்புக்களையும் பற்றிப் பாடியுள்ளனர். தமிழிற்போன்று உருக்கமான பக்திப்பாடல்களை வேறுபொழிகளிலே காண்பது அரிதாகும். வடமொழியிலுள்ள வேதங்கள், இதிறாசங்கள், தோத்திரங்கள் முதலியனவற்றிலே நடராஜ வடிவத்தின் சிறப்புக்கள் வந்துள்ளன. வடமொழி இலக்கண மரபிலே பாணினியின் மகேஸ்வர சூத்திரங்கள் நடராஜப் பெருமானின் திருநடனத்துடன் தொடர்பு படுத்தப்படுகின்றன.

ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு, வரலாற்று ரீதியிலே தமிழ்நாட்டிலின்று கிடைத்துள்ள காலத்தால் முந்திய நடராஜத் திருவுருவம் சீயமங்கலம் குடவரைக் கோவில் தூணில் உள்ளதாகும். இங்கு நடராஜனுக்கு நான்கு திருக்கரங்கள் உள்ளன. இரு பக்கங்களிலும்

அவரை வணங்கும் இரு பக்தர்கள் உள்ளனர். இச்சிற்பம் கி. பி. 7ம் நூற்றாண்டு முற்பாதியில் ஆட்சி செய்த முதலாம் மகேந்திரவர்மன் காலத்தியதாகும். இக் காலத்திலே வாழ்ந்த மூத்த சைவநாயனாராகிய திருநாவுக்கரசர் கூத்தப்பிரானின் திருவுருவத்திலே மெய்மறந்தவர். ஆடற்கரசனின் திருவுருவத்தைக் காணும் பேறு கிடைக்குமாயின் தாம் மீண்டும் மனிதப்பிறவி எடுக்கவிரும்புவதாகத் தேவாரத்திலே,

“குனித்த புருவமும் கொவ்வைச் செவ்வாயிற் குமிண் சிரிப்பும்
பனித்த சடையும் பவளம் போல் மேனியிற் பால் வெண்ணீறும்
இனித்தமுடைய எடுத்த பொற்பாதமும் காணப்பெற்றும்
மனித்தப் பிறவியும் வேண்டுவதே இந்த மானிலத்தே”

என உள்ளக்கனிவுடன் அருளுளியுள்ளார். ஒப்பற்ற பக்தி மட்டுமன்றி, அழகியல் அமிசங்களும் இத் தேவாரத்திலே காணப்படுதல் கண்கூடு.

சீயமங்கல் நடராஜத் திருவுருவத்தை விடக்காஞ்சியிலுள்ள தர்ம ராஜ ரதத்திலே அபஸ்மாரன் மீது ஆடும் நடராஜவடிவம் (கி. பி. 7ம் நூ.), காஞ்சி கைலாசநாதர் கோவிலிலுள்ள நடனசிற்பங்கள் (கி. பி. 8ம் நூ.) பனமலை சிவாலயத்திலுள்ள நடராஜஓவியம் முதலியன குறிப்பிடற்பாலன.

நடராஜத் திருவருவம் தமிழகத்திலே மிகச் சிறப்பான இடம் பெற்றிருந்தமை மேலும் சில சான்றுகளாலும் உறுதிப்படுத்தப்படுகின்றது. சிவதாண்டவங்கள் தமிழகத்திலுள்ள பல திருத்தலங்களுடன் தொடர்பு படுத்தப்பட்டிருப்பது போன்று வேறெங்கும் தொடர்பு படுத்தப்பட்டில. தாண்டவம் தண்டு எனும் வினையடி வழிவந்ததாகும். தண்டு எனும் வினையடி துள்ளுதல், பாய்தல், ஆடுதல் முதலிய கருத்துக்களிலே தமிழ், தெலுங்கு, கன்னடம், மலையாளம் போன்ற இலக்கிய வளமுள்ள திராவிட மொழிகளிலே மட்டுமன்றி, இலக்கிய வளமற்ற திராவிட மொழிகளிலும் வருகின்றது. எனவே, தாண்டவம் எனும் பதம் திராவிடச் சொல்லாகும். சிவபிரானின் ஏழு தாண்டவங்கள் வெவ்வேறு நோக்கங்களிற்காகத் தமிழகத்தின் வெவ்வேறிடங்களிலே நடைபெறுவதாகச் சைவ நூல்களிலே கூறப்படுகின்றன. இவ் ஏழுதாண்டவங்கள் சரிகமபதநி எனும் ஏழிசைகளில் இருந்தும் தோன்றியதாகக் கூறப்படுவன.

ஆவற்றுள்ளே காளிகாதாண்டவம் அல்லது முனி தாண்டவம், இறைவனின் படைத்தல் தொழிலைக் குறிக்கும். இத்தாண்டவம் திருநெல்வேலியிலுள்ள தாமிர (செப்பு) சபையிலே நடைபெறுகின்றது. இறைவனின் காத்தல், இன்பக் காத்தல் (ஆன்மாக்களின் புண்ணியத்

திறகேற்ப - நல்வினைக்கேற்ப இன்பங்களை அளித்துக்காத்தல்), துன்பக் காத்தல் (ஆன்மாக்களின் பாவத்திற்கேற்ப - தீவினைக்கேற்பத் தண்டித்துக் காத்தல்) என இரு வகைப்படும். இன்பக் காத்தலைக் குறிக்கும் சந்தியாதாண்டவம் மதுரையிலுள்ள வெள்ளியம்பலத்திலே (ரஜத சபையிலே) இடம் பெறுகின்றது. துன்பக் காத்தலைக் குறிக்கும் கௌரீ தாண்டவம் பாண்டிநாட்டுத் திருப்புத்தூரிலுள்ள சிற்சபையிலே நடைபெறுகின்றது, அழித்தலைக் குறிக்கும் சங்ஹார தாண்டவம் நள்ளிரவிலே சுடலையிலே இடம் பெறும். மறைத்தலைக் குறிக்கும் திரிபுர தாண்டவம் திருக்குற்றாலத்திலுள்ள சித்திரசபையில் இடம் பெறுகின்றது. அருளுதலைக் குறிக்கும் ஊர்த்துவ தாண்டவம் திருவாலங்காட்டிலுள்ள இரத்தின சபையிலே நடைபெறுகின்றது. இறைவனின் ஐந்தொழிலையும் ஒருங்கே சுட்டும் ஆனந்த தாண்டவம் சைவஉலகின் கோயிலாக விளங்கும் சிதம்பரத்திலுள்ள பொன்னம்பலத்திலே (கனக சபையிலே) நடைபெறுகின்றது. இதுவே நாதாந்த நடனமெனவும், புஜங்கநடனம் எனவும் கூறப்படும். இவ் உருவத்தின் தோற்றம் பற்றி ஏற்கனவே கூறப்பட்டது. இத் திருத்தலத்தின் முக்கியத்துவத்திற்கேற்ப, இக் கோயில் ஒரு பெரிய நடனக் கலைக்களஞ்சியமாகவே மிளர்கின்றது. சித் அம்பரம் எனில் சித் ஆகிய ஆகாசம் எனும் பொருள் உண்டு. இங்குள்ள லிங்கம் ஆகாசலிங்கமாகும். உள்ளமாகிய ஆகாயத்தில் இறைவனின் ஆனந்தக்கூத்து எப்பொழுதும் நடைபெற்றுக் கொண்டிருக்கின்றது என்ற உட்கருத்து உண்டு. ஆன்மாக்களின் ஈடேற்றத்திற்காக இறைவன் தமிழ்நாட்டிலுள்ள ஆறு திருத்தலங்களிலே ஐந்தொழிலைப் புரிந்து கொண்டிருக்கிறான் என்று கூறும் போது, தாண்டவ வடிவங்களுக்கும் தமிழகத்திற்குமிடையிலுள்ள மிக நெருங்கிய தொடர்புகள் வெள்ளிடைமலை. இத் தாண்டவங்கள் தமிழகத்திலே செய்யப்படுகின்றன எனத் திருப்புத்தூர் புராணம் முதலியன கூறும். எனவே சிவபெருமானின் தாண்டவ உருவம் தமிழ்நாட்டிலே தோன்றியது என்பதற்கு இது ஓர் தக்க சான்று என மயிலை சீனிவேங்கடசாமி கூறியுள்ளார்.

நடராஜத் திருவுருவத்தின் சமய, தத்துவக் கருத்துக்களைத் தமிழிலே திருமந்திரம், உண்மை விளக்கம், போன்ற பல நூல்கள் எடுத்துரைக்கின்றன. இவற்றுட் காலத்தால் முந்தியது திருமந்திரத்திலேவரும்,

“அரன் துடிதோற்றம் அமைத்தல் திதியாம்
அரன் அங்கி தன்னில் அறையிற் சங்காரம்
அரனுற்ற ணைப்பில் அமருந்திரோதாயி
அரனடியென்னும் அறுக்கிரகம்மே” எனும் செய்யுளாம்.

இதே கருத்து சைவசித்தாந்த நூல்களிலொன்றான உண்மைவிளக்கத்தில்,

“தோற்றம் துடியதனில் தோயும் திதியமைப்பில் சாற்றியிரும் அங்கியிலே சங்காரம் — ஊற்றமா ஊன்று மலர்ப்பதத்தே உற்ற திரோதம் முத்தி நான்ற மலர்ப்பதத்தே நாடு” என வரும் செய்யுளிலே அழகாகக் கூறப்படுகின்றது. இவற்றின் படி நடராஜப் பெருமானின் (வலது) திருக்கரத்தில் உள்ள உடுக்குப் படைத்தலைக் குறிக்கும்; (வலது) அபய கரம் காத்தலைக் குறிக்கும்; இடது திருக்கரத்திலுள்ள நெருப்புச் சங்காரத்தையும், ஊன்றிய (வலது) திருப்பதம் மறைத்தலையும், தூக்கிய (இடது) திருவடி அருளுதலையும் குறிப்பன. இறைவனுடைய பஞ்ச கிருத்தியங்களின் (ஐந்தொழில்களின்) சின்னமாகவே இத்திருவுருவம் விளங்குகிறது.

மேலும் “இறைவன் துடியினை அசைத்தல் பக்குவம் எய்திய ஆன்மாவின் உணர்விலிருந்து மாயையை உதறி விலக்குவதாகும். அக்கினியை ஏந்தியுள்ளமை அவ்வான்மாவின் பழையவினைகளை ஏற்படா வண்ணம் சுடுவதாகும். ஊன்றிய திருவடி ஆணவமலத்தின் (மறைக்கும் செயல், கீழ் வீழ்க்கும் செயல் ஆகிய) இருவகை ஆற்றலையும் கெடச் செய்வதாகும். எடுத்த திருவடி பல துன்பங்களிலுழன்று வந்த உயிர் அவற்றின் மீது சிக்கி அல்லல்படாது அருள் நிலைக்கண் உய்ப்பதாகும். அவ்வெடுத்த திருவடியின் குஞ்சித (வளைந்த) நிலையும், அதற்கு ஒப்ப அப்பாதத்தைக் காட்டும் திருவடியும், ‘நில்’ எனும் பொருள்பட அமைத்த திருக்கையும் தூரியாதீதம் எனும் ஆனந்த நிலையில் அழுத்தும் குறிப்புடையனவாம். எம் தந்தையாகிய சிவபிரான் செய்யும் பரதத்திலுள்ள பாவனை இவையாம்” என மனவாசகங்கடந்தார் கூறியுள்ளார்.

இறைவன் ஆன்மாக்களிடத்துக் கொண்டிருக்கும் அளவிடற்கரிய கருணையினால் ஐந்தொழில் புரிந்து அவர்களை ஈடேற்றுகிறான். மந்திர சொருபியாக இறைவன், திருஐந்தெழுத்தையே திருமேனியாகக் கொண்டு உயிர்களின் துன்பத்திற்குக் காரணமாகிய பிறப்பு அறும் படி தின்றடுகிறான். “நமசிவாய” என்பது தூலபஞ்சாஶ்ரம். உயிர்களின் ஈடேற்றத்திற்கு ஆடும் பிரானுடைய திருவடியை அன்பர் நாடுவர். இத்திருவடியே ‘ந’ காரமாகும். திரு வயிறு ‘ம’ காரமாகும். வளரும் திருத்தோள் ‘சி’ காரமாகும்; திருமுகம் “வா” ஆகும். திரு

முடி ‘ய’ ஆகும், இவ்வாறு அவரின் திருவங்கம் அமையக் காணலாம். இவ்வமைப்பு தூலபஞ்சாஶ்ரம் எனவும் இலயாங்கம் எனவும் கூறப்படும். அடுத்ததாக ‘சிவாயநம’ என்பது குக்கும பஞ்சாஶ்ரம் என்று கூறப்படும். அது நடராஜத் திருவுருவத்திலே பின்வருமாறு அமையும். உடுக்கை அடிக்கும் திருக்கை “சி” காரமாகும், வீசும் திருக்கை ஞான மயமாகிய திருவருளைக் குறிக்கும், “வா” ஆகும். அபயமளிக்கும் திருக்கரம் “ய” ஆகும். நெருப்பினை வைத்திருக்கும் திருக்கை “ந” காரமாகும். முயலகளை அழுத்தும் திருவடி “ம” காரமாகும். இவ்வாறு அவரின் பிரத்யங்கம் அமையும். இது போகாங்கம் எனப்படும்.

அப்பெருமானுக்கு உபாங்கமாக உள்ள திருவாசி ஓங்காரமாகும். அத்திருவாசியில் அமைந்துள்ள சுடர்கள் ஓங்காரத்தின் நீங்காதனவாகிய மாத்ருகாக்கரங்களாகும். அதாவது பஞ்சாஶ்ரமே நிறைந்த உள் ளொளி என உண்மை விளக்கம் கூறும், “ திருவாசி சடப்பொருளாகிய பிரகிருதியை (இயற்கையை)க் குறிக்கும். திருவாசிக்குள் நின்றும் சிவனின் தலையும் கைகளும், பாதமும் திருவாசியைத் தொட்டுக் கொண்டு நிற்கின்றன. அது புருடனின் அதாவது இறைவனின் சர்வ வியாபகத்தைக் காட்டும். பிரகிருதிக்கும், இறைவனுக்கும் இடையில் நிற்பது உயிர். ‘சிவாயநம’ எனும் ஐந்தெழுத்திலே ‘சிவா’ வுக்கும் ‘நம’ வுக்குமிடையேயுள்ள ‘யகரமே ஆன்மா’ என கலாயோகி ஆனந்த குமார சுவாமி திருவருட்பயனைப் பின்பற்றிக் கூறியுள்ளார்.

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

நடராஜ உருவத்துடன் அவருடைய சக்தியாகிய சிவகாமவல்லியைக் காணலாம். இறைவனின் திருவருளே சக்தியாகும். சக்தியின் நிச்சிவம் இல்லை, ஆடிக்கொண்டிருக்கும் ஆடற்பெருமானின் அற்புதக் கூத்தினை அவரின் அருகே நின்று உலக அன்னையாம் அம்பாள் பார்த்துக் கொண்டே இருக்கின்றாள்; தன்னுடைய குழந்தைகளாகிய ஆன்மாக்களின் ஈடேற்றம் பெற உதவிக் கொண்டே இருக்கிறாள். பெளராணிக மரபிலே வியாக்கிரபாதரும், பதஞ்சலிமுனிவரும், வேறுபலரும் இறைவனின் ஆடலைக் கண்டுகளித்தார்கள் எனக் கூறப்படுகின்றது. ஆனால் இறைவனின் இவ் ஆனந்தக் கூத்து ஒவ்வொரு ஆன்மாவிலும் நடைபெற்றுக் கொண்டே இருக்கிறது எனக் கூறப்படுகிறது.

“சிவநடனத்தின் (நாதாந்த நடனத்தின்) முக்கியமான பொருள் மூன்று படித்தாகும்.

முதலாவது, பிரபஞ்சத்தினுள்ளே நடக்கும் செயல்கள் யாவற்றுக்கும் மூல காரணமாயுள்ள லய நடனத்தைத் திருவாசி குறிக்கின்றது. இரண்டாவது எல்லையில்லா உயிர்க்கூட்டங்களை மாயையில் இருந்து விடுவிப்பதே இந்நடனத்தின் உட்பொருள் என்பது. மூன்றாவது சிவன் சிதம்பரத்திலே நின்று ஆடுகின்றான். சிதம்பரம் விசுவத்தின் (பிரபஞ்சத்தின்) மத்தி. அது உள்ளத்தின் உள்ளே இருக்கிறது என்பது,” எனச் சிவபிரானின் நாதாந்த (ஆனந்த) நடனத்தின் சாரத்தினை ரத்தினச் சுருக்கமாகக் கலாயோகி ஆனந்த குமாரசுவாமி கூறியுள்ளார்.

நடராஜத் திருவுருவம் காட்டும் சமய, தத்துவக் கருத்துக்கள் சிலவற்றை மேலும் குறிப்பிடலாம். உருவமற்ற இறைவனின் திருவுருவம் ஆகாசமாகும். ஐந்தொழிலையும் சுட்டும் ஆனந்த தாண்டவம் நடைபெறும் சிதம்பரத்திலுள்ள லிங்கம் ஆகாசலிங்கம் என்பது ஈண்டு குறிப்பிடற்பாலது. அவருடைய திருமுகமண்டலம் தலைமைநிலைமையையும், எல்லையில்லா அழகினையும், இனிய தண்ணளியையும் குறிக்கின்றது. அவருடைய பவனநிறச் சிவந்த திருமேனி அவரின் தூயமைப்படுத்தும் தன்மையைக் காட்டும். பொதுவாக நடராஜப் பெருமானுக்கு நான்கு திருக்கரங்கள் உள்ளன. ஆனால் 8, 10, 16 முதலிய பல கைகளும் உள்ள திருவுருவங்கள் உள்ளன. இவை திசைகளைக் காட்டுவன. ஆகாயத்திலே நிறைந்துள்ள இறைவனுக்கு திசைகள் கைகளாகும். இவை அவரின் எல்லையில்லா ஆற்றலையும் குறிப்பன. முக்கண்கள் சூரியன், சந்திரன் - அக்கினி ஆகியோரைக் குறிக்கும். நெற்றிக் கண் அக்கினியை, ஞானமாகிய அக்கினியையும் குறிக்கும். மேலும் இம்மூன்று திருக்கண்களும் இறைவனின் இச்சாசக்தி, கிரியாசக்தி, ஞானசக்தியாகிய வற்றையும் குறிக்கும். ஆகாமியம், சஞ்சிதம், பிராரப்தமாகியனவற்றால் உயிர்களுக்கு ஏற்படும் துன்பங்களைத் தமது புன்முறுவலினால் இறைவன் நீக்கியருளுகிறார். அவரின் சடைமுடி ஞானத்தைக் குறிக்கும். நிலாப்பிறை முற்றான அறிவை அதாவது பேரறிவைக் குறிக்கின்றது. இத்திருவுருவத்திலுள்ள திருநீறு பராசக்தியைக் குறிக்கும். ஆன்மாக்களின் பந்தபாசங்களைப் பற்றறுத்தலையும் குறிக்கும். திருநீறு அழிவற்ற தூய இயல்பையும் சுட்டும். அவருடைய பூணூல் (முப்புரிநூல்) குண்டலினி சக்தியென்பர்; வேதாந்தத்தையும் குறிக்கும் என்பர். திருப்பாதங்களிலுள்ள சிலம்புகளும், வீரக்கழல்களும் ஆன்மாவின் பழையவினைகளையும், பிற

வித்துன்பத்தையும் முற்றாக நீக்கிவிடுபெறு அளிப்பவர் இவரே என்பதை உணர்த்துவன. (ஆலகாலவிஷம் உண்டதாலான) நீலகண்டம் இறைவனின் பெருங்கருணையினையும், நயத்தக்க நாகரிகத்தையும் காட்டும். திருக்கரத்திலுள்ள சூலம் சத்துவம், ரஜஸ், தமஸ் என்னும் முக்குணங்களையும் குறிக்கும். அழித்தலைச் செய்யும் ஆரணி, படைத்தலைச் செய்யும் ஜனனி, உயிர்களைப் போகங்களிலே நிறுத்தும் இரோதயித்திரி ஆகிய முச்சக்திகளின் வடிவினதாகும். மேலும் படைத்தல், காத்தல், அழித்தல் ஆகிய முத்தொழில்களையும் செய்பவர் இவரே என்பதையும், ஆணவம், கன்மம், மாயை ஆகிய மும்மலங்களையும் நீக்குபவர் என்பதையும் சூலம் காட்டும் என்பர். திருக்கரத்திலுள்ள கோடரி அல்லது மழு இறைவனின் பேராற்றலைக் குறிக்கும். இடது கையிலுள்ள மாள் இவர் வேதநாயகன் என்பதையும், அணிந்துள்ள புலித்தால் கோபத்தைக் கட்டுப்படுத்துபவர் இவர் என்பதையும் காட்டும்.

திருக்கையிலும், திருமேனியிலும் அரையிலும் இவர் பாம்பினை அணிந்துள்ளார். நாகசக்தி யாவற்றையும் நியமிக்கும்: உலகம் யாவும் தோன்றவும், ஓடுங்கவும் நியமித்தகாரணர் தாமே என்பதை உணர்த்தக் குண்டலினி சக்தியாகியருவமாகிய பாம்பினைச் சிவன் ஏந்தியிருக்கிறார். நடராஜமூர்த்தி தென்திசை நோக்கியிருப்பதன் காரணம் ஆன்மாக்களுக்குத் தென்திசைத் தலைவகுதியமனின் பயத்தை நீக்குவதற்காம். மேலும், தென்றற்காற்றின் மீதும், தென்தமிழின் மீதும் உள்ள விருப்பத்தினால் நடராஜன் தெற்கு நோக்கித் திருநடம் புரிசூரர் எனப் பரஞ்சோதி முனிவர் திருவினையாடல் புராணத்திலே கூறியுள்ளார்.

சைவசமயத்தின் தத்துவ வெளிப்பாடாகவே சைவசித்தாந்தம் மிளிக்கின்றது. இதுவரை குறிப்பிட்ட சிவபிரானின் நடராஜத் திருவுருவம் குறிப்பாக ஆனந்த நடனத்திருவுருவம் தமிழகத்தின் அழகியல், ஆன்மீகக் கலைப்படைப்பாகும். ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு, தமிழகம் உலகிற்கு அளித்துள்ள தலைசிறந்த கலைப்படைப்பாகும். தமிழகத்தின் சாஸ்திரீய நடனமாகிய பரதநாட்டியம் பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு உருவாக்கிய கலையாயினும் அதிலுள்ள அழகியல் அம்சங்களில் ஒரு பகுதியும் அது எடுத்துக் காட்டும் சமய தத்துவக்கருத்துக்களில் பெரும்பகுதியும் தமிழகத்திற்கே பெரும்பாலும் தனிச் சிறப்பானவை. சைவசித்தாந்தமும், நடராஜத் திருவுருவமும், பரதநாட்டியமும் ஒரே அடிப்படையினைக் கொண்டுள்ளன எனப் பொதுவாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. வேறொரு வகையாகக்

கூறின, சைவசித்தாந்தத்தின் கலை வெளிப்பாடுகளாகவே நடராஜத் திருவுருவமும் பரதநாட்டியமும் விளங்குகின்றன எனலாம். எனவே தமிழகச் சைவசமய, தத்துவ வளர்ச்சிக்கும் பரதநாட்டிய வளர்ச்சிக்கும் இடையிலுள்ள பிரிக்கமுடியாத நெருங்கிய உறவுகள் நன்கு குறிப்பிடற்பாலன. மேலும், ஏற்கனவே குறிப்பிட்ட அங்கம், பிரத்யங்கம், உபாங்கம், பரதம் முதலிய கலைச் சொற்கள் பரதநாட்டியத்திற்கும், சைவசித்தாந்தத்திற்கும் பொதுவானவை.

பரதநாட்டியத்திற்கும் சைவசித்தாந்தத்திற்கும் இடையிலுள்ள தொடர்புகளைச் சமகாலப் பரதக்கலைஞர், ஆய்வாளர் ஒரு சாரார் நன்கு வலியுறுத்தி வருகின்றனர். எடுத்துக் காட்டாகச் சமகாலப் பரத நாட்டியக் கலைஞர்களில் ஒருவரான சுதாரணி ரகுபதி 1981லே மதுரையிலே நடைபெற்ற ஐந்தாவது உலகத் தமிழாராய்ச்சி மகாநாட்டிலே ஆய்வுக்கட்டுரை மூலமும், செய்கை முறை மூலமும் இவ் இரண்டினுக்கும் இடையிலுள்ள பிரிக்க முடியாத தொடர்புகளை விளக்கிக் காட்டினார். அரிடொம் எனும் அமெரிக்க கலைஞர் “சைவசித்தாந்தத்தின் குறியீடான கலைவெளிப்பாடே பரதநாட்டியம்” என்ற தலைப்பிலே ஆராய்ச்சி செய்து வருகின்றார்.

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

“நடராஜத் திருவுருவத்தினை இந்நாளில் எத்தகைய பெருங்கலைஞரும் கருதியுணர்ந்து படைக்க முடியாது. இது வெறும் கவிதையன்று; அறிவியல் நலமும் கொண்டது. பக்தர்களுக்கும், பாமரர்களுக்கும், தத்துவஞானிகளுக்கும் பெரும் வியப்பினையும், பெரிய ஈடுபாட்டினையும் ஏற்படுத்தி, மகிழ்வித்து வருகின்றது. காலமும், இடமும் கடந்து எல்லா நாடு, மொழி, சமயம் சார்ந்த மக்களாலும் போற்றத்தக்கதாய் இவ்வடிவம் விளங்குகின்றது. அதன் ஒவ்வொரு பகுதியும் அழகு மிக்கப்பல தத்துவ நுட்பங்களை உள்ளடக்கியதாக, ஒளி

விட்டு மினர்கின்றது” எனக் கலாயோகி ஆனந்த குமாரசாமியும், “அழகுக்கலை பொலியக் கண்குளிரும் காட்சி நல்கும் நடராஜத் திருவுருவம் கண்களுக்கு பெருவிருந்தாய் அமைவது மட்டுமல்ல, உள்ளத்தைக் களிப்புறச் செய்வது; ஆனந்த அனுபவத்தை உண்டாக்குவது; மனச் சாந்தியை எழச் செய்வது. தீய எண்ணங்களை அகற்றி நல்லெண்ணங்களைத் தோற்றுவிப்பது. நானெனும் செருக்கைக் கெடவைப்பது. பேரொளி வீசி இருகுகற்றி நல்லறிவு புகட்டிப் பேராணந்தப் பெருவாழ்வாம் வீடுபேற்றை ஈற்றில் அடைவிப்பது இத்திருவுருவம். இவ்வாறெல்லாம் நிகழ்த்துவிப்பதற்கு அதன் நிலையும், அது உணர்த்துங்கருத்துக்களும் காரணமாவன”, எனப் பேராசிரியர் கா. கைலாசநாதக் குருக்களும், “அணுவின் நுண்பகுதியில் ஒன்று சதா ஆடிக் கொண்டிருக்கிறது. அதன் ஆட்டத்தில் மற்ற நுண்துகள் சம்பந்தப்பட்டிருப்பதால் அது சதா அழித்தலும், புதியபுதிய உருவாக்குதலும் நடந்து கொண்டே இருக்கின்றன. அதன் அடிப்படையிலேதான் பிரபஞ்சம் இயங்குகின்றது. இதே விஞ்ஞானக் கொள்கையைத் தான் இந்திய நாட்டுத் தத்துவங்களில் கூறப்படும் சிவபெருமானின் ஆனந்த நடனம் உணர்த்துகின்றது” என த தாவோ விசிக்ஸ் எனும் நூலிலே கலாநிதி வ்றிட்ஸ் ஒப்காப்ரோ எனும் மேலைநாட்டுப் பிரபல விஞ்ஞானியும் கூறியிருப்பன நன்கு கவனித்தற்குரியன. □

பரதக் கலை

மனித நாகரிக வரலாற்றிலே கலைகள் முக்கியமான இடத்தினை வகிக்கின்றன. மனிதப்பண்பினை நன்கு புலப்படுத்தும் சீரிய கலைகளிலே நடனம் குறிப்பிடற்பாலது. “ஆயகலைகள் அறுபத்து நான்கு” என நம் முன்னோர் தாம் அறிந்திருந்த கலைகளின் எண்ணிக்கையைப் பற்றிக் குறிப்பிட்டுள்ளனர். இவ் எண்ணிக்கை நாகரிக வளர்ச்சிக்கேற்ப அதிகரித்துவிட்டதாயினும், நடனம் போன்ற சீரும் சிறப்புமுள்ள கலைகளின் முக்கியத்துவம் குன்றவில்லை.

மனிதர் மாக்களாக அலைந்து திரிந்த மிகப் புராதன காலத்திற்கு கூட ஒருவகையான நடனக்கலை நிலவிற்று. பேச்சுக்கலை, எழுத்துக்கலை தோன்றுமுன்பே நடனக்கலை தோன்றி விட்டது. புராதன மனிதனின் அசைவு, நெளிவுகளிலிருந்து நடனம் ஏற்பட்டுவிட்டது. இப்பெயர்ப்பட்ட நடனம் உலகின் பல பாகங்களிலும் நிலவி வந்தது. ஆற்றோரங்களிலே முகிழ்த்த புராதன எகிப்திய சுமேரிய, இந்திய, சீன நாகரிகங்களிலே நடனக்கலை முக்கியமான ஓரிடம் பெற்றிருந்தது.

பிறநாடுகளிற் போன்று இந்தியாவிலும் நடனக்கலை படிமுடியாக வளர்ச்சியுற்றது. இந்திய சாஸ்திரிய இசைபோன்று சாஸ்திரிய நடனமும் தொடக்கத்தில் ஒன்றாகவே இலங்கியது. காலம் செல்லப் பிராந்திய வேறுபாடுகளினடிப்படையிலேற்படும் வளர்ச்சி, பிறப்பண்பாட்டுத் தாக்கம் முதலியவற்றாலே பல்வேறு நடனங்கள் தோன்றின. இவற்றுள்ளே இன்று தமிழ் நாட்டினைப் பிரதான மையமாகக் கொண்டு திகழும் பரதநாட்டியம், கேரளத்திலே சிறப்புற்றிருக்கும் கதகளி, மேற்கு இந்தியாவிலே மிளிர்ந்து கொண்டிருக்கும் கதக், கிழக்கு இந்தியாவில் நிலவிவரும் மணிப்புரி முதலியவை கவனத்தை ஈர்ப்பன. இவற்றைவிட இந்தியாவின் வெவ்வேறு பகுதிகளிலும் நிலவிவரும் பலவகையான சாஸ்திரிய, கிராமிய நடனங்கள் குறிப்பிடற்பாலன. இலங்கையிலுள்ள கண்டி நடனத்தையும் இவற்றுடன் சேர்த்துக் கொள்ளலாம். இந் நடனத்திலே கதகளியின் சாயல் உள்ளது.

இவற்றுள்ளே பரதநாட்டியம் மிகக் கவர்ச்சிகரமான நடனங்களில் ஒன்றாகும். தற்போது தமிழ் நாட்டினை மையமாகக் கொண்டு திகழ்ந்தாலும் இந்தியா அனைத்திற்கும் பொதுவான நுண்கலை வடிவங்களில் இது சிறப்பு வாய்ந்தது. இந்நடனத்திற்குரிய முக்கியமான பல நூல்கள் இந்தியப் பண்பாட்டுப் பொது மொழியான வடமொழியிலிருப்பதும் குறிப்பிடற்பாலது. “கலையின் வெளிப்பாட்டினாலேற்படும் கவர்ச்சியினால் ரஸிகனின் உள்ளம் நன்கு மகிழ்ச்சியடையாவிடின் உண்மையாகக் கலையழகு ஏற்படாது” என அலங்கார ராகவ(ன்) கூறியிருப்பது பரதத்திற்கும் நன்கு பொருந்தும். பரதநாட்டியத்தின் சிறப்பினை வேதியன் பவேர்ஸ் என்னும் மேனாட்டுக் கலாவிமர்சகர் “பரத நாட்டியம் இந்தியாவின் தலைசிறந்த நடனம் மட்டுமன்றி, நீண்டகாலச் சாஸ்திரியச் சிறப்பும் வாய்ந்ததாகும்” எனவும், “இந்திய நடனங்களிலே பெருமதமுடையது பரதநாட்டியமே” (Bharata Natya is the pride of Indian dance) எனவும் பாராட்டியுள்ளார்.

இந்நடனம் சமீபகாலம் தொட்டுத்தான் ‘பரதம்’ எனப் பரவலாக அழைக்கப்படுகிறது. இதனை ஆடல், கூத்து எனப் பழைய காலத்திலும், பின்னர் ஸதிர், சின்னமேளம், தேவதாசி நடனம், தேவரடியார் (தேவடியாள்) ஆட்டம் என்றெல்லாம் நம்மவர் பரவலாகக் குறிப்பிட்டு வந்தனர்; எள்ளி நகையாடினர். பிற்காலத்தில் இந்நடனம் கீழ்நிலையடைந்தமையற்றான் இவ்வாறு கருதப்பட்டது. ஆனால், இன்று இத்தகைய நிலைமாறி வருகின்றது.

‘பரதம்’ எனும் பதம் தொடக்கத்திலே, நடிக்கையும், பின்னர் நடனக்கலைக்கு விரிவான இலக்கணம் வகுத்த ஆசிரியரின் பெயரையும்

குறித்தது. நாடகவியலுக்கும், நடனவியலுக்கும் விரிவான விதிகளைப் பரதமுனிவர் வகுத்தார். ஒரு சாரார் பரத நாட்டியத்தின் இன்றியமையாத அம்சங்களான பாவம் (Bhava), ராகம், தாளம் ஆகியன வற்றினையே பரதத்திலுள்ள ஒவ்வோர் எழுத்தும் குறிக்கும் என்பர். ஒருசாரார் இது இந்தியாவின் பழைய பெயரான 'பாரத' அல்லது பரத ஜனக் குழுவின் பெயராலேற்பட்டதென்பர்.

புராதன இந்திய வரலாற்று ரீதியிலே நோக்கும்போது, காலத்தால் முந்திய இந்திய நாகரிகமான சிந்து சமவெளி நாகரிகச் சின்னங்களிலே கிடைத்துள்ள வெண்கலத்திலான நேர்த்தியான நடனமாதின் சிலை குறிப்பிடற்பாலது. அக்காலத்திலே (கி.மு. 2500-1500) நடன அக்கலை ஓரளவு வளர்ச்சியடைந்திருந்தமைக்கு இஃது ஒரு சான்றாகும். அடுத்ததாக, இருக்கு வேதத்திலே (கி.மு. 1800-1200 வரையில்) வரும் இந்திரன், உஷா போன்ற தெய்வங்கள் குறிப்பாக உஷா பற்றிய பாடல்களிலே வரும் குறிப்புகள் மனம் கொள்ளற்பாலன. அழகிய இளம்பெண் நன்கு ஆடையுடுத்து அலங்கரித்து அழகாக ஆடுவது பற்றிய குறிப்பு உஷா பற்றிய பாடல்கள்சிலவற்றிலுள்ளது. ஜெயமினீய பிராமணத்திலே (கி.மு. 1000 வரையில்) நடனம், பாடல், வீணையின் நாதம், அப்ஸர மகளிர் கூட்டம் பற்றிய குறிப்புகள் உள்ளன. பாணினியின் அஷ்டாத்யாயி (கி.மு. 5ம் நூ. அளவில்), அர்த்தசாஸ்திரம் (கி.மு. 4-ம் நூ.), ஜாதகக்கதைகள் (கி.மு. 5-4ம் நூ.) முதலியனவற்றிலும் நடனம் பற்றிய குறிப்புகள் வருகின்றன. இவற்றையடுத்துத் தோன்றிய பரதநாட்டிய சாஸ்திரம் மிக முக்கியத்துவம் வாய்ந்தது. இது கி.பி. 2-ம் நூற்றாண்டுக் காலத்தியதாயிருக்கலாம். பரதருக்கு முன்பே நடனவியலாளர் இருந்தமை பற்றிப் பரதர் குறிப்பிடுகிறார். சிலப்பதிகாரம் (கி.பி. 4-ம் நூ. அளவில்) பரதம் பற்றித் தரும் சான்றுகள் தமிழகத்தில் அக்காலத்திலுது பெற்றிருந்த உயர் நிலையினைக் காட்டும். மாதவி பரதம் பயின்று புகழும், சிறப்பும் பெற்ற இளம்கலையரசியாகவே காட்சியளிக்கிறாள்.

கி. பி. 1-3ம் நூற்றாண்டுக் காலச் சாஞ்சி, அமராவதி சிற்பங்களில் நடனமாடுவோர் உருவங்கள் உள்ளன. குப்தர் காலத்திலேற்பட்ட. வைதிக சமய, பண்பாட்டு மறுமலர்ச்சியினாலே நடனமும் வளர்ச்சியுற்றது. குப்தர் காலச் சிற்பங்கள், ஓவியங்கள், காளிதாசரின் நூல்கள், வாத்தஸ்யாயன காமகுத்திரம் போன்றவை இதற்குச் சான்று பகருவன. காளிதாசரின் நாடகங்களிலொன்றான, மாளவிகாக்னிமித்திரத்தின் சுதாநாயகியான மாளவிகா பரதம் பயின்று பண்பும் சிறப்பும் பெறுகிறாள். "நாட்டியம் தேவர்களுக்கு மிகவிருப்பமான வேள்வி

யாகும் என இருஷிகள் கருதுவர், உபாதேவியுடன் கூடிய சிவபிரான் (அர்த்தநாரீஸ்வரர்) தாண்டவம், லாஸ்மாகிய இருவகை நடனங்களை ஆக்கியுள்ளார். (சத்வ, ரஜஸ், தமஸ் ஆகிய) முக்குணங்களின் அடிப்படையிலான செயல்கள், பாவங்கள் யாவும் இவற்றின் மூலம் அபிநயம் செய்யப்படும். "பல்வேறு சலைச்சுவை உணர்வுள்ள மக்கள் அனைவருக்கும் இன்பம் பயக்கவல்லது நாட்டியமே" எனக் காளிதாசர் இந்நாடகத்திலே நாட்டியக்கலையினை மிகப் பிரமாதமாகப் பாராட்டியுள்ளார். காளிதாசரின் பிறிதொரு நாடகமான விக்கிரமோர்வசியத்தின் சுதாநாயகியான ஊர்வசி தேவலோகத்தின் ஒரு சிறந்த நர்த்தகியாகும். கோவில்களிலே நடைபெற்ற நித்திய, நைமித்தியக் கிரியைகளிலே நடனமும் நன்கு இடம் பெற்றது. இறைவனே கூத்தப்பிரானாக, ஆடற்கரசனாக, நடராஜனாக விளங்கினார். திருமால், அம்மன், விநாயகர் முதலிய பல தெய்வங்கள் நடனத்துடன் தொடர்பு படுத்தப்படினும் சிவபெருமானே நடனத்துடன் மிக ஒன்றிணைந்த இறைவனாக வருணிக்கப்படுகின்றார். திசையில் அவராகும் ஆனந்த தாண்டவம் ஐந்தொழிலையும் புலப்படுத்தும்; ஒவ்வோர் ஆன்மாக்களிலும் இறைவனின் நித்திய நடனத்தைக் குறிக்கும் எனச் சைவர் கருதுவர். எனவே, இன்றும் பரதநாட்டியம் பயிலு முன்போ, அரங்கேற்றம் அல்லது நடனக்கச்சேர் ஆரம்பிக்கும் முன்போ, 'எவருக்கு இப்புவனம் முழுவதும் அசைவுள்ள திருவுடம்பாக (ஆங்கிகம்) மிளர்கின்றதோ, மொழிகளிலுள்ள வார்த்தைகள் யாவும் எவர் மயமாக (வாசிகம்) இலங்குகின்றனவோ, சந்திரனும், தாரகைகளும் பிறவும் எவரின் அணிகளாக (ஆஹார்யம்) ஒளிர்கின்றனவோ அப்பெயர்ப்பட்ட பெருமை வாய்ந்தவரும் சாத்தவிகமயமாகவே விளங்குபவருமான சிவபெருமானே வணங்குகின்றோம்" என அபிநயதர்ப்பணம் கூறும் இறைவணக்கம் கூறப்படும்) நடராஜ தத்துவம் தொன்மையானது; சிறப்பு வாய்ந்தது. அண்மையிலிது பற்றி சிவராமமூர்த்தி என்பவர் "Nataraja in Art, Thought and Literature" எனும் அரும்பெரும் ஆய்வு நூலொன்றினை எழுதியுள்ளார். சோழப் பெருமன்னர் காலத்திலே தேவரடியார் பலர் கோவில்களிலிடம் பெற்றனர், எடுத்துக்காட்டாக முதலாம் ராஜராஜனின் தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோவிலிலே 400 தேவரடியார் திருத்தொண்டு செய்தனர்: மேலுமிதே கோவிலிலே பரத நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே கூறப்படும் 108 கரணங்களிலே 81 கரணங்களைச் சித்தரிக்கும் சிற்பங்கள் உள்ளன. நாட்டியத்திலே நன்கு தேர்ச்சிபெற்ற பெண்களுக்குப் பட்டமும், பரிசில்களும் வழங்கப்பட்டன. இதனை ஏற்கனவே சிலப்பதிகாரத்திலும் காணலாம். கி. பி. 13-ம் நூற்றாண்டுக் கும்பகோணம் சாரங்க பாணி கோவிலிலும் பல கரணங்கள் பற்றிய சிற்பங்கள் உள்ளன.

சிதம்பரத்திலுள்ள இதே காலத்திய கோபுரத்திலே பரத நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் 108 கரணங்கள் பற்றிய சிற்பங்களும், அவற்றிற்குரிய நாட்டிய சுலோகங்களும், காணப்படுகின்றன. சிறப்புக் குன்றியிருந்த பரதக் கலைக்கு மீண்டும் புத்துயிரளித்த கலைஞர்கள் பழைய பாணியினை அறிதற்கு இவை நன்கு உதவி வந்துள்ளன.

இந்தியாவின் மத்திய பகுதியிலுள்ள கஜூரகோ கோவில்களிலும் நடனநிலைச் சிற்பங்களும் உள்ளன. கி. பி. 11-ம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலே சோமநாத்திலிருந்து பெரிய சிவன்கோவிலில் 300 இசைக் கலைஞரும், நடனக் கலைஞருமிருந்ததாக அராபியர் குறிப்பிட்டுள்ளனர்.

நடனக்கலை நெடுங்காலமாகச் சமயத்துடன் சிறப்பாக இந்து சமயத்துடன் பின்னிப் பிணைந்து வளர்ந்து வந்துள்ளது. பரதத்தின் தோற்றம் பற்றி நாட்டிய சாஸ்திரம் பின்வருமாறு கூறுகிறது. “தேவர்கள் பிரமாண்டம் சென்று செவிக்கு மட்டுமன்றிக் கண்ணிற்கு மின்பம் அளிக்கவல்லதும், நான்கு வேதங்களைப்போல் அன்றி யாவருக்கும் பொதுவான ஐந்தாவது வேதமாக நாட்டிய வேதத்தினை ஆக்கித் தருமாறு வேண்டினர். பிரமா இதற்கு இணங்கிப் பாடலை இருக்கு வேதத்தினின்றும், இசையினை சாமவேதத்தினின்றும் அபிநயத்தினை யஜூர் வேதத்திலிருந்தும் ரஸபாவத்தினை அதர்வ வேதத்திலிருந்தும் எடுத்து இதிஹாஸ இயல்புகளும் சேர்த்து அறம், பொருள், இன்பம், வீடு பயக்கவல்ல நாட்டிய வேதத்தினை உருவாக்கினார்”. சிவபிரான் ஆண்களுக்குரிய தாண்டவ நடனத்தையும், பார்வதி பெண்களுக்குரிய லாஸ்ய நடனத்தையும் உண்டாக்கினார். திருமால் நால்வகைப் பாணிகளை உருவாக்கினார். பரதர் இந்நாட்டியக் கலையினை உலகிற்கு அறிமுகப்படுத்தினார். இந்தியச் சமய மரபிற்கேற்ப நாட்டியத்திற்குத் தெய்விகத் தோற்றமும், சிறப்பும் அளிக்கப்படுகிறது. எனினும் நான்கு வேதங்களின் சாரமாக மட்டுமன்றி அவற்றிலும் சிறந்ததாகவும், யாவருக்கும் பொதுவானதாகவும் இக்கலை கூறப்படுவது நன்கு சிந்திக்கற்பாலது. கலை தனிப்பட்ட குழுவினருக்குரிய முது சொத்தன்று. மக்கள் அனைவருக்குமுரிய பொதுச் சொத்து என்ற சீரிய கருத்து இங்கு தெளிவாகக் கூறப்படுகின்றது. மேலும், “கலை கலைக்காக மட்டுமன்றி மேலான இன்பம் பயப்பதாகவும் அமையவேண்டும்” என்ற விழுமிய நோக்கும் தெளிவாகக் காணப்படுகிறது.

நடனக்கலை ஆதியில் உலகியல் ரீதியில் இன்பம்பயக்கும் உலகியல் கலையாகத் தோன்றிப் பின்னர் சமயச் சாயல் பெற்றது, நடனக்

கலையிலே தேர்ச்சி பெற்ற நடனவானர்கள் தமிழகத்திலே நெடுங்காலமாக வாழ்ந்து வந்தனர். இவர்கள் சொற்கட்டு இயற்றல், இசை பாடல், வாத்தியங்களை நயம்படப்பயன்படுத்தல் முதலியனவற்றிலே தேர்ச்சி பெற்றிருந்தனர். பொதுமகளிர் குடும்பத்துச் சிறுமியரும், உயர்குலக் கன்னியரும் பிறருமிவர்களிடத்துப் பயின்று வந்தனர். சமூகத்திலே நடனமாதர் கலைச்சிறப்பால் ஒரு சிறப்பிடம் பெற்றிருந்தனர். கோவில்கள் சமய, பண்பாட்டு நிலைக்களமாக மாற நடனமாதர்களில் ஒரு சாரார் ‘தேவரடியார்’ ஆகக் கோவில்களில் இடம்பெற்றனர். பிற நிறுவனங்களிற் போன்று கோயில் நிருவாகத்திலேற்பட்ட சீர்கேடுகள், ஒழுக்கம் குன்றல், அரசியற் கொந்தளிப்புகள், சமூகத்திலேற்பட்ட மந்தநிலை முதலியவற்றாலே பரதக்கலை சீரழிந்து கீழ்நிலையுற்றது.

இந்த நூற்றாண்டு முற்பாதியிலே மிக விறுவிறுப்புடன் வளர்ச்சியுற்ற இந்திய தேசிய இயக்கம் இக்கலையினையும் புத்துயிரடையச் செய்தது. திரு. இ. கிருஷ்ண ஐயர் போன்றோரின் அயராது முயற்சியினால்தான் மீண்டும் சிறப்புப் பெறலாயிற்று. ஐயர் பண்புள்ள குடும்பங்களைச் சேர்ந்த இளம் பெண்களை இதிலிடுபடுத்தற்காகப் பல முயற்சிகளை மேற்கொண்டார்; விரிவுரைகள் நிகழ்த்தினார்; கட்டுரைகள் எழுதினார்; தாமே நடனம் பயின்று, நடனமாதின் வேடம் தரித்து ஆடியும் காட்டினார். மூலை முடுக்கிலே பலரும் அறியாதிருந்த தலை சிறந்த கலைஞரைப் பலருக்கு அறிமுகப்படுத்தினார், இவற்றின் விளைவுகள் மகத்தானவை. வைதிக பிராமண குடும்பத்தைச் சேர்ந்த ருக்மிணி தேவி போன்றோர்கூடத் தலைசிறந்த நர்த்தகியாக விளங்க வாய்ப்பு ஏற்பட்டது.

பரதக்கலை கி. பி. 18, 19-ம் நூற்றாண்டுகளிலே தஞ்சாவூரிலே தான் பழைய மரபுப்படி பேணப்பட்டு வந்தது. அங்கு வாழ்ந்த பந்தனை நல்லூர் சகோதர நடனவானர்களான பொன்னையா, சின்னையா, வடிவேலு, சிவானந்தன் ஆகியோர்தான் இன்றைய பரத ஆட்டமுறைக்கு வழிகோலியவர்கள். இத் தஞ்சாவூர் பாணியிலிருந்து பந்தனை நல்லூர் பாணி, வழுவூர் பாணி, ஆகிய இரு பாணிகள் உருவாகின. பந்தனை நல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளையவர்கள் கிருஷ்ண ஐயருக்கு உதவியாக இருந்தவர். இக்காலத்திய தலைசிறந்த நடனக் கலைஞரான திருவளபுத்தூர் கல்யாணி, ராஜலக்ஷ்மி, ஜீவரத்தினம், ஸ்ரீமதி ருக்மிணிதேவி அருண்டேல், மிருணாளினி சாராபாய், சாந்தா ராவ், ராம்கோபால், சொக்கலிங்கம்பிள்ளை, பந்தனை நல்லூர் ஜயலக்ஷ்மி, முத்தையா முதலியோர் பிள்ளையின் மாணவர்களே: வழுவூர்

இராமையாபிள்ளை இன்றும் பிரபல்யமாக விளங்கும் நடன ஆசான். ராஜராஜன் காலத்திய தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயில் நட்டுவனார் மரபிலே பிறந்தவர். பத்மா சப்பிரமணியம், ராதா ஆனந்தி, குமாரி கமலா, சித்திரா விஸ்வேஸ்வரன், கனகா போன்ற பிரபல நடனக் கலைஞர் இவரின் மாணவர்கள். இன்று இந்தியாவிலும், ஈழத்திலும், பிறநாடுகளிலுமுள்ள பிரபல நடனக் கலைஞர் மேற்குறிப்பிட்ட ஆசான் களின் சிஷ்யரோ அல்லது சிஷ்ய பரம்பரையினரே.

இன்றைய பரத நாட்டியத்தின் முழுமையான கச்சேரி, அலாரிப்பு, ஜதீஸ்வரம், சப்தம், பதம், வர்ணம், தில்லானா, சுலோகம் ஆகிய ஏழு பகுதிகளைக் கொண்டது. இவ் ஒழுங்குமுறை சுமார் இரு நூற்றாண்டுகளுக்கு முன் தஞ்சாவூரில் உருவாக்கப்பட்டதாகும். பரத நாட்டியத்திற்கான பிரதான நூல்களிலே பரத நாட்டிய சாஸ்திரம், இடைக்காலத்திய நந்திகேஸ்வரரின் அபிநயதர்ப்பணம், சாரங்க தேவரின் சங்கீத ரத்தினாகரம், பிற்காலத்திய துளஜாஜீயின் சங்கீத சாராமிருதம், தெய்வேந்திரரின் சங்கீத முக்தாவளி முதலியன நன்கு குறிப்பிடத்தக்கவை.

இந்தியாவிலே வளர்ந்த நடனக்கலையின் தாக்கம் இலங்கையிலும் தென்கிழக்கு ஆசிய நாடுகளிலும் ஏற்பட்டது. ஜாவாவிலுள்ள பரம்பன் சிவன் கோவிலிலே பரதக் கலையின் சில கரணங்களைக் காட்டும் சிற்பங்கள் உள்ளன. இலங்கையிலும் இக்கலை குறிப்பாக கி. பி. 7ம்-8ம் நூற்றாண்டுகளின் நன்கு பரவிற்று எனலாம். கி. பி. 11-ம் நூற்றாண்டுப் பிற்பகுதியிலே முதலாம் விஜயபாகு கந்தளாய்க் கோயில் ஒன்றிலே நடன நிகழ்ச்சியொன்றினைப் பார்த்தான் எனச் சாசனம் கூறும், கி. பி. 1344-விலே இலங்கைக்கு வந்த மொரோக்கோ நாட்டு யாத்திரிகரான இபின்பத்தூத்தா தேவிநுவரயில் இருந்த பெரிய விஷ்ணு ஆலயத்திலே கிரியைகளின்போது இறைவன் திருமுன் ஆடுதற்கும், பாடுதற்கும் 500 மாதர் (தேவதாசிகள்) இருந்தனர் எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

கி. பி. 15ம் நூற்றாண்டுச் சிங்களத்தூது காவியங்களின் மூலம் கோட்டை அரசிலிருந்த சில இந்துக் கோவில்களிலே நடன நிகழ்ச்சி இடம் பெற்றதை அறியலாம். இடைக்கால யாழ்ப்பாண அரசிலிருந்த இந்துக் கோவில்கள் சிலவற்றிலே சமகாலத் தமிழகத்திற்குப்போன்று நடனமாதர் இடம் பெற்றிருப்பர். கி. பி. 18, 19-ம் நூற்றாண்டுகளிலே யாழ்ப்பாணத்திலிருந்த இந்துக் கோவில்களிலே 'சதிர்' ஆட்

டங்கள் இடம்பெற்றன. இவற்றைச் சமயப் பெரியோர் கண்டித்தனர். இந்நூற்றாண்டு முற்பகுதியிலும் இதேநிலை காணப்பட்டது.

ஆனால் இந்நூற்றாண்டு நடுப்பகுதியிலே தமிழகத்திலேற்பட்ட பரதக்கலை பற்றிய புதியவிழிப்பு, ஆர்வம் ஆகியனவற்றின் விளைவுகள் இலங்கையிலுமேற்பட்டன. தமிழ் நாட்டிலுள்ள பிரபல நடனக் கலைஞரிடம் பயின்று ஈழநாட்டிலும் கலைஞர் இதனைக் கற்பித்து வருகின்றனர். 'சதிர்க்காரர்' 'ஆட்டக்காரர்', என்ற கருத்தும் பெருமளவு குன்றி வருகின்றது. பண்புள்ள குடும்பங்கள் சிலவற்றிலாவது இக்கலையினைப் பயிலுவோர் இன்று மிக விமரிசையாக அரங்கேற்றம் நடத்திக் கலையின் சிறப்பினைப் புலப்படுத்துவது சாலப் பொருத்தமானதே. 'சதிர்க்காரர்' என எள்ளி நகையாடி இவர்களை ஒதுக்கிவிட்ட காலம் மலையேறிவிட்டது. ஆனால், அரங்கேற்றத்துடன் கலைப்பயிற்சி நின்றுவிடக்கூடாது. அதுமட்டுமன்றிச் சாதாரண குடும்பத்தினைச் சேர்ந்த இளம் பெண்பிள்ளைகள் இதற்கான விலையுயர்ந்த ஆடை, அணிகள், வாத்தியக்காரரின் சேவை முதலியனவற்றைப்பெற முடியாதுள்ளனர். இப்பெயர்ப்பட்ட நிலைமாறி இக்கலை பரவலாக்கப்படவேண்டும். மேலும், இக்கலையின் வரலாறு பற்றிய நூல்கள், இதுபற்றிய பிரதான வடமொழி நூல்களின் தமிழாக்கம், இதன் நுணுக்கங்கள் பற்றிய நூல்கள் பல வெளிவரவேண்டும்.

இக்கலையின் வரலாற்றினை நோக்கும்போது அது காலம்தோறும் சூழ்நிலைக்கேற்ப வளர்ச்சியுற்று வந்துள்ளமை கவனித்தற்குரியது. எனவே, இக்காலச் சூழ்நிலைக்கேற்பப் பழைய மரபுகளின் அடிப்படையிலே ஆக்கபூர்வமான புதிய வளர்ச்சிகளும் நன்கு ஏற்பட வேண்டும். □

3

பல்லவர் - பாண்டியர் கால நடனம்

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

கி. பி. ஆறாம் நூற்றாண்டிற்கு முந்திய தமிழகத்தினை நோக்கும்போது சங்க காலத்திலும், (கி. பி. 1-3ம் நூ. வரை), தொடர்ந்து

ஏற்பட்ட களப்பிரர் காலத்திலும் (கி. பி. 4-6ம் நூ. வரை), பல்வேறு கலைகளும் தொடர்ந்து நிலவி வந்தமையினை அவதானிக்கலாம். ஆடலும், பாடலும் தமிழ்மக்களின் வாழ்விலே மிக முக்கியமான ஓரிடத்தைப் பெற்று விளங்கின. சங்க காலத்திலே பலவகையான பண்கள், கூத்துக்கள் பெரும்பாலும், மக்களின் வாழ்க்கை முறைக்கேற்ப ஐவகை நிலங்களுக்குமுரிய தனிச் சிறப்புக்களுடன் நிலவின. மக்கள் இயற்கையோடியைந்த வாழ்க்கை நடாத்தி வந்தனர். அதற்கேற்பப் பாடல்களும், ஆடல்களும் அமைந்தன. ஆடலும், பாடலும் ஒருங்கிணைந்த கலைகளாக வளர்ந்துவந்தன. பலவகையான இசைக் கருவிகள் பற்றிய குறிப்புகள் சங்க நூல்களிலே வருகின்றன. சங்க காலத்திற்குப் பின்னரும் கலைகள் தொடர்ந்து வளர்ச்சியுற்றன. சிலப்பதிகாரம், மணிமேகலை முதலிய நூல்களில் அக்கால நடனம், இசை முதலியன உந்தந்த நிலையொன்றினை அடைந்திருந்தமையினை அறியலாம். சிலப்பதிகாரம் கூறும் ஆடற்கரசியான மாதவி பரத நாட்டிய சாஸ்திர மரபையொட்டிய நடன வகைகளிலேசிறந்த தேர்ச்சி பெற்றுச் சோழ மன்னனின் பெருமதிப்பைப் பெற்றிருந்தாள். இவள் தேர்ச்சி பெற்றிருந்த பதினொருவகை ஆடல்கள், சிவபெருமான், திருமால், முருகன், திருமகள், இந்திராணி முதலிய தெய்வங்கள் ஆடிய ஆடல்கள் எனக் கூறப்படுகின்றன. தமிழகத்திலே முன்னர் நிலவிய சில கூத்து வகைகள் பற்றியும் சிலப்பதிகாரம் கூறுகின்றது. இவற்றைத் தொகுத்து நோக்கும்போது, பல்லவர் காலத்திற்கு முன்பே ஆடல், பாடல், சமயச் சார்புள்ளனவாகவும் [நிலவியதைக் காணலாம்.

இந்தியாவின் புராதன நாடக, நடன இசை மரபுகளை ஒருங்கே கூறும் காலத்தால் முந்திய நூல் பரதருடைய நாட்டிய சாஸ்திரமாகும். இங்கு 'நாட்டியம்' என்ற சொல் நடனம், இசை (வாய்ப்பாட்டு, வாத்தியம்) ஆகியவற்றுடன் சேர்ந்த நாடகவியலைக் குறிக்கின்றது. பரத என்ற சொல் நடிகன் என்ற பொருளிலும் வரும். ஆகவே நடிகருக்கான கைநூல்போலவே நாட்டிய சாஸ்திரம் உருவாக்கப்பட்ட தெனக் கருதப்படுகிறது. இந்நூல் இன்றைய வடிவத்தில் ஒரு தனி ஆசிரியருடைய நூலாகவன்றிப் பன்னெடுங்காலமாக நிலவிவரும் நாட்டிய மரபைத் தொகுத்துக் கூறும் நூலாக மிளிர்கின்றது. இது கி. பி. நாலாம் நூற்றாண்டளவில் இன்றைய நிலையினை அடைந்திருக்கலாமென மேனாட்டாய்வாளர் கருதுவர். ஆனால் பொதுவாகக் கி. பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டளவைச் சேர்ந்ததாக இருக்கலாம். எவ்வாறாயினும் இந்திய சாஸ்திரீய நாட்டியம் பற்றிய முதலாம் என்றவகையில் அதன் முக்கியத்துவம் குறிப்பிடற்பாலது. இந்நூலைச் சம்ஸ்கிருத

மூலவடிவத்திலே படிக்கும் ஆர்வத்தினாலே மேனாட்டறிஞரான பெரில் டி சேதே (Beryl De Zoete) சம்ஸ்கிருதம் கற்றார் என அறியப்படுகிறது. இதிலே கூறப்படும் நாட்டிய மரபின் தாக்கம் தமிழகத்திலே சிலப்பதிகாரத்திலேற்பட்டுள்ளதைப் பல அறிஞர் எடுத்துக்காட்டியுள்ளனர். மேலும் தொடர்ந்து இதன் தாக்கம் இலக்கியம், சமயம் ஆகியனவற்றில் மட்டுமன்றிச் சிற்பம், ஓவியம் முதலியனவற்றிலும் நிலவியதைக் காணலாம்.

பல்லவர் பாண்டியர் காலத் தமிழகத்திலே வைதிக, சமய, பண்பாட்டுத் துறைகளிலே குறிப்பிடத்தக்க அபிவிருத்திகள் ஏற்பட்டன. உணர்ச்சி பூர்வமான பக்தி இயக்கம் தமிழகத்திலே கி. பி. ஆறாம் நூற்றாண்டு முடிவிலே காரைக்காலம்மையார் எனும் சைவப் பெருமகனின் திருப்பாடல்களிலும், முதல் மூன்று ஆழ்வார்களின் திருப்பாசரங்களிலும் தொடங்கிய தெனக் கூறுவர். 'பக்தி' எனில் இறைவனிடத்துக் கொண்ட ஆழ்ந்த அன்பு (பரமபிரேம) என நாரதபக்தி சூத்திரம் கூறும். இறைவனிடத்துக் கொண்ட மிக உணர்ச்சி பூர்வமான ஆழ்ந்த அன்பினையே இவ்வாறு முகிழ்த் தொடங்கிய சைவ, வைஷ்ணவத் திருப்பாடல்கள் புலப்படுத்துகின்றன. தொடர்ந்து, தோன்றிய சைவசமய குரவர் நால்வரும், ஏனைய ஒன்பது ஆழ்வாரும் தத்தம் பக்தியனுபவங்களை எளிமையான, ஆனால் பண்ணோடிசைந்த திருப்பாடல்கள் - தேவாரம், திருவாசகம், நாலாயிரதிவ்விய பிரபந்தம் மூலம் வெளிப்படுத்தினர். இறைவனையே "பக்தி வலையிற்படுவோன் காண்க" என மணிவாசகர் கூறியுள்ளார். இவ்வாறு நிலவிய பக்தி இயக்கத்திலே ஆடலும், பாடலும் இறைவனை ஏத்தி இசுபர நன்மைகள் பெறுவதற்கான சிறந்த சாதனங்களாகக் கருதப்பட்டன.

'இறைவனை இசை, நடனம் ஆகியனவற்றின் வடிவமாகவும், இக்கலைகளின் உயரிய இலக்காகவும், இவைகளின் பெரிய ஆசானாகவும், இவை மூலம் எளிதில் அடையக்கூடியவனாகவும் விளங்குகிறான்' என்ற கருத்தினை மேற்குறிப்பிட்ட சமய ஞானிகள் வலியுறுத்தினர். இசைக் கருவிகளைத் தாங்கிய நிலையிலும் இறைவனைக் கண்டனர். சிவபிரான், வீணை தகழிமுர்த்தியாகவும், டமருகஹஸ்தனாகவும் (உடுக்கையெந்தியகைகளாகவும்) விளங்குகிறார். கண்ணன் வேணுகோபாலனாக இலங்குகிறான். "வீணை தான் அவன் கருவியோ" என அப்பர் சுவாமிகள் இறைவனைப்பற்றிக் கூறுகிறார். திருஞானசம்பந்தர் யாழிலும் மிக்க ஞான முடையவர். திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணரும், திருப்பாணாழ்வாரும் யாழ்மீட்டு, இசைபாடி இறைவனை வழத்தினர். "இன்னிசை வீணையர், யாழினர் ஒருபால், இருக்கொடு தோத்திரம் இயம்பினர் ஒருபால்"

எனப் பலவகை நாடமுலம் இறைவனை அன்பர்கள் ஏத்துதலை மணிவாசகர் குறிப்பிட்டுள்ளார். சங்கீதம் என்பது வாய்ப்பாட்டு, வாத்திய இசை, நடனம் ஆகிய மூன்றும் சேர்ந்ததே என்ற கருத்து நாட்டிய சாஸ்திரம் போன்ற நூல்களிலே கூறப்படுகின்றது. பல்லவர் பாண்டியர் காலச் சங்கீதத்திலும் இம்மூன்று அம்சங்களும் பிரபல்யம் பெற்றிருந்தன.

"இறைவன் இசைவடிவானவன், நாட்டிய வடிவானவன்" எனும் கருத்துக்களைப் பொறுத்தமட்டில் முக்கியமாகச் சிவபிரானின் நடராஜவடிவமும், திருமாலின் கண்ணன் வடிவமும் நன்கு குறிப்பிடத்தக்கவை. "ஏழிசையாய் இசைப்பயனாய்" எனச் சுந்தரர் சிவபிரானைப் போற்றினார். "ஆரியம் தமிழோடிசையானவன்", "பாட்டுக்கும் ஆட்டுக்கும் பண்பா போற்றி" "ஆடிப்பாடி அண்ணாமலை தொழ, ஓடிப்போம் நமதுள்ள வினைகளே" எனத் திருநாவுக்கரசரும், 'ஆடலான் பாடலான்' எனத் திருஞானசம்பந்தரும், "பன்னாளும் பாடியாடி", "கூடிய இலயஞ்சதி பிழையாமைக் கொடியிடை உமை காண ஆடிய அழகா" எனச் சுந்தரரும், "ஆடுகின்றிலே கூத்துடையான் கழற்கன்பிலை என்புகிப் பாடுகின்றினை" என மணிவாசகரும், "பாடோமே யெந்தை பெருமானைப் பாடி நின்றோடோமே யாயிரம் பேரானை" எனப் பெரியாழ்வாரும், "ஆடியாடி அகம் குழைந்திசை பாடிப்பாடிக்க் கண்ணீர் மல்கி" என நம்மாழ்வாரும் கூறியிருப்பவை மனங்கொளற் பாலன.

இறைவனுடைய நடன வடிவங்களில் நடராஜவடிவம் மிகச் சிறந்ததெனச் சமய தத்துவ அறிஞர்களும், கலை விமர்சகர்களும் கருதுவர். இவ்வடிவத்தின் தோற்றம் மிகப் பழைமை வாய்ந்ததாயினும் இது பற்றிய மிக முழுமையான குறிப்புகள் இக்காலத்திலேதான் தமிழில் வந்துள்ளன. இக்காலத்திய தெனப் பொதுவாகக் கொள்ளப்படும் திருமந்திரத்திலே இறைவன் ஆடற்கரசுகையும், கூத்தப்பிரானாகவும், அண்டமெங்கும் ஆடிக் கொண்டிருக்கும் ஆனத்தக் கூத்தனாகவும் வருணிக்கப்படுகிறான்.

இவ்வடிவத்தின் உட்பொருளை,

"அரன்துடி தோற்றம் அமைத்தல் திதியாம்

அரன் அங்கிதன்னில் அறையிற்சங்காரம்

அரனுற்றணைப்பில் அமருந்திரோதாயி

அரனடியென்றும் அனுக்கிரகமே" எனச் சுருக்கமாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார். இவற்றைப் பிற்காலத்திய அறிஞர்கள் மேலும் விரித்துக் கூறியுள்ளனர். "சுந்தரக் கூத்தனின்" (சிவபிரானின்) ஆனந்த

நடனம் திருமுலரை மட்டுமன்றித் திருநாவுக்கரசர், மணிவாசகர் முதலிய நாயன்மாரையும் நன்கு ஈர்த்துள்ளது.

பல்லவர் - பாண்டியர் காலத்திலேற்பட்ட வைதிக, சமய, பண்பாட்டு மலர்ச்சியினாலே கலைகள் நன்கு வளர்வதற்கு மன்னரின் பேராசிரியர் குறுப்பிடற்பாலது. அரசர்களிற் பலர் கலைவிற்பன்னராகவும் விளங்கினர். எடுத்துக்காட்டாக, முதலாம் மகேந்திரவர்மன் "விசித்திரசித்த", "சங்கீர்ண ஜாதி" முதலிய விருதுப் பெயர்கள் தரித்தான். முன்னையது அவனது அருங்கலை உள்ளத்தினைப் பிரதிபலிக்கிறது: பின்னையது அவனுடைய இசை ஈடுபாடு, திறமை ஆகியனவற்றை எடுத்துக்காட்டும்; "சங்கீர்ண" என்ற தாளவகையினைப் புதிதாகக் கண்டு பிடித்தமையாற்றான் இவ்விருதுப் பெயர் தரித்தான் எனக்கொள்ளப்படுகிறது. மேலும் குடுமியாமலை இசைக் கல்வெட்டும் இவனுடைய அந்த இசைப்புலமைக்குத் தக்க சான்றாகும். மேலும் மீனாட்சி வந்தவிலாசப் பிரஹஸனம் என்ற நகைச்சுவை நாடகத்திலே, சூத்திரதாரி வாயிலாகச் "சங்கீதம் எனது செல்வம்" எனப் பெருமைப்படுகிறான். திருமய்யம் இசைக்கல்வெட்டும் அக்கால இசை வளர்ச்சிக்குத் தக்க பிற்தொரு சான்றாகும்.

தமிழகத்திலே கோவிலமைக்கும் வழக்கம் சங்ககாலத்திற்கு முன்பே தொடங்கிவிட்டாலும், கற்கோவிலமைக்கும் கலை கி. பி. ஆறாம் நூற்றாண்டளவிலேற்பட்டுவிட்டது. எனினும் கி. பி. ஏழாம் நூற்றாண்டு ஆட்சி செய்த மகேந்திரவர்மன் காலத்திலேதான் அவ்வழக்கம் பரவலாக ஏற்பட்டது. அவனுடைய மண்டகப்பத்துச்சாசனம் அவன் ஒரு புதிய கலை மரபினைத் தொடக்கினான் எனக் கூறும். இவ்வாறு எழுந்த கற்கோவில்கள் சமய நிலைக்களங்களாக மட்டுமன்றிக் கவின்கலைக் களஞ்சியங்களாகவும், நிலையங்களாகவும் மிளிர்ந்தன.

பல்லவர் காலக் குகைக் கோவில்கள், கற்றளிகள் (தனிப்பாறைக் கல்லில் அமைக்கப்பட்டவை) கற்களை அறுத்து அமைக்கப்பட்ட கோவில்கள், எனப்பலவகை அமைப்புகளைக் கொண்ட கோவில்களிலே இசை, நடனம், நாடகம் முதலிய கலைகள் நன்கு இடம் பெற்றன. கோவில் வழிபாட்டு முறையிலும், கிரியைகளிலும் இசையும் நடனமும் முக்கிய இடம் பெற்றன. இதுபற்றி ஏறக்குறையச் சமகாலத்தில் எழுந்த ஆகமங்களும், அவற்றின் வழி நூல்களான பத்ததிகளும் விபரிக்கின்றன.

ஆடல்களையும், பாடல்களையும் குறிப்பிட்ட வேளையிலே குறிப்பிட்டவாறு ஆடுதற்கும், இசைத்தற்கும் இவற்றிலே மிகத் தேர்ச்சி

பெற்ற நடனமாதர் (பிற்காலத் தேவரடியார்) நியமிக்கப்படலாயினர். இவர்கள் ஏற்கனவே, கோவில்களில் இடம்பெற்றிருந்தனர். எனினும் நன்கு ஒழுங்கான முறையிலவர்கள் இக்காலத்திலமர்த்தப்பட்டமை குறிப்பிடற்பாலது. அவர்கள் அக்காலச் சமுதாயத்திலே நன்மதிப்புப் பெற்றிருந்தனர், அவர்களைப்பற்றி, "தேனார் மொழியார் தினைத்தங்காடித் திகழும் குடமுக்கில்", "வலம் வந்த மடவார்கள் நடமாட முழுவதிர" எனத் திருஞானசம்பந்தரும், "மாடும் முழுவம்மதிர மடமாதர் ஆடும்பதி அன்பிலாந்துறையாரே" எனச் சுந்தரரும் குறிப்பிட்டுள்ளனர். இவர்கள் பரதநாட்டிய சாஸ்திர மரபிலே நன்கு தேர்ச்சி பெற்றவர்கள். இதனை அக்காலச் சிற்பங்கள், ஓவியங்கள் ஆகியவற்றிலும் காணலாம். சிவபிரான், திருமால் முதலிய தெய்வங்கள் ஆடியதாகக் கூறப்படும் நடனங்களையும், பிறவற்றையும் ஆடி இறைவனை ஏத்தியும் மக்களை மகிழ்வித்தும், சமயத்திலீடுபடுத்தியும் வந்தனர். இவ்வாறு நடனப் பெண்கள் - தேவரடியார்கள் ஒழுங்காகக் கோவில்களிலமர்த்தப்பட்டமை குறித்துப் பிற்காலப் பல்லவர் சாசனங்கள் கூறுகின்றன. கி. பி. 9-ம் நூற்றாண்டளவிலே கட்டப்பட்ட முக்தேஸ்வரர் கோவிலில் 42 அடிகள் மார் (தேவரடியார்) இருந்தனர் என அறியப்படுகின்றது: அடுத்தடுத்த நூற்றாண்டுச் சோழர் கோவில்களில் அவர்கள் பெருந்தொகையினராக நியமிக்கப்பட்டனர். உதாரணமாகத் தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோவிலில் 400 தேவரடியார் இருந்தனர்.

இக்காலக் கோவில்களிலும், வேறு இடங்களிலும் அமைக்கப்பட்ட சிற்பங்களிலும், நடனம் ஒரு முக்கிய இடம் பெற்றிருந்தது. சிவபிரானுடைய நிருத்த வடிவங்கள் பல உள்ளன. நாட்டிய சாஸ்திரம் 108 கரணங்களைப்பற்றி விபரிக்கின்றது. காஞ்சியிலே ராஜசிம்மன் கட்டிய கைலாசநாதர் கோவிலிலே நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் தலசம்ஸ்போட, லலாடதிலக, லலித, குஞ்சித முதலிய கரணங்களை (நடன அசைவுகளைக்) காட்டும் சிற்பங்கள் உள்ளன. மேலும், காஞ்சியிலுள்ள வைகுந்தப் பெருமாள் ஆலயத்தில் ஆண்களும், பெண்களும் சேர்ந்து குழுநடனமாடும் காட்சிகள் சில உள்ளன. ஓரிடத்தில் அரசனும், அரசியும் வீற்றிருக்க அவர்கள் முன்னிலையில் இரு பெண்களும், நடுவில் ஓர் ஆடவனுமாக மூவர் நடனமாடுகின்றனர். பிறிதொரிடத்திலே ஒன்பது ஆடவரும், பதினாறு பெண்களும் ஆடும் நாட்சியினைக் காணலாம். எனவே இருபாலாரும் ஆடினர். இக்கருத்து நாட்டிய சாஸ்திர மரபிற்கு முரணன்று. நடன - சிற்பங்களிலே, சிவபிரான்

தண்டு முனிவருக்கு, நடனத்தின் காலசைவுகளைக் காட்டிக் கொடுப்பதைச் சித்திரிக்கும் சிற்பமும், அவர் பரதருக்கு நாட்டியத்தினைக்கற்பிக்கும் காட்சியினைக் காட்டும் சிற்பமும் நன்கு குறிப்பிடற்பாலன. இவை மாமல்லபுரத்திலுள்ளன ; இக்காலத்திலே பரத நாட்டிய சாஸ்திர மரபு நன்கு போற்றப்பட்டமைக்கும் தலை சிறந்த எடுத்துக் காட்டுகளாகும்.

சித்தன்னவாசலிலுள்ள புகழ்பெற்ற ஓவியங்கள் பல்லவர் காலத்தவை. இவற்றில் நடன ஓவியங்களும் உள்ளன. இவற்றுட் சில நாட்டிய சாஸ்திர மரபையொட்டியவை. குறிப்பாக இரு ஓவியங்கள் கவனித்தற்பாலன. இவற்றில் உடம்பின் மேல்பகுதி மட்டுமேயுள்ளன. ஒன்றிலே இடது கரம் கஜஹஸ்த நிலையிலும், வலது உள்ளங்கைசதுர நிலையிலும் உள்ளன. இந்நிலை சிவபிரானின் நாதாந்த நடனநிலையினை நினைவுட்குறித்து. இவ் ஓவியங்கள் சமணசமயத்தவரின் குகைகளிலே காணப்பட்டனும், சமகால நாட்டிய நிலையினைப் பிரதிபலிப்பனவாகலாம்.

இவ்வாறு நன்கு வளர்ந்த நடனம் தொடர்ந்து சோழப் பெருமன்னர் காலத்திலே மேலும் சிறப்புற்றது. இதன் தாக்கம் கடல் கடந்து இலங்கையிலும், தென்கிழக்காசிய நாடுகளிலும் ஏற்பட்டது. □

4

சோழப்பெருமன்னர்கால நடனக்கலை

தமிழகம் நீண்டகாலக்கலை மரபுகளைக் கொண்டுள்ளது. இங்கு ஆட்சி செய்த சேரர், சோழர், பாண்டியர் ஆகிய முடியுடை மூவேந்தரும், சிற்றரசர்களும், தமிழினையும் அருங்கலைகளையும் வளர்த்து வந்தமை பற்றிச் சங்க நூல்கள் குறிப்பிடுகின்றன, ஆடலும், பாடலும் தமிழ் மக்களின் சமூக, சமய பண்பாட்டு வாழ்க்கையில் ஒரு முக்கியமான இடம் பெற்றிலங்கின. சிலப்பதிகாரம் சங்ககாலத்திற்குச் சற்றுப்பிற்பட்ட காலத்தியதாயினும், அதிலே கூறப்படும் நடனசிகாமணியான மாதவி சோழப் பெருமன்னனான கரிகாற்பெருவளத்தான் முன்னிலையிலே சிறப்புடனும், திறமையுடனும் ஆடி, ஆடற்கலைத் திறனுக்களிக்கப்படும் "தலைக்கோலிப்பட்டம்" பெற்றுத் திகழ்ந்தாள்; வேத்தியல், பொதுவியல் என்னும் இருவகை ஆடல்களிலுமிவள் சிறந்த தேர்ச்சி பெற்றிருந்தாள்.

கி. பி. 6-9ம் நூற்றாண்டுவரை தமிழகத்திலாட்சி செய்த பல்லவர், பாண்டியர் ஆட்சியின்போது சைவம், வைஷ்ணவம் ஆகிய வைதிக சமயங்கள் சார்பான பக்தி இயக்கம் மேலோங்கியது. இறைவனை வழிபடும் சிறந்த வழிமுறைகளில் ஆடலும், பாடலும் முக்கியமான இடம் பெற்றன. இறைவனையே ஆடற்கரசனாக, நடராஜனாக அக்கால அன்பர்கள் கண்டனர். “ஏழிசையாய் இசைப்பயனாய்” அவனைக்கண்டு போற்றினர். கோவில்கள் சமயநிலைக்களங்களாக மட்டுமன்றிப் பண்பாட்டு நிலைக்களங்களாகவும் திகழ்ந்தன. இவற்றிலே குறிப்பிட்ட வழிபாட்டு நேரங்களிலே பாடுதற்கும், ஆடுதற்கும் ஓதுவார்களும், தேவரடியார்களும் நியமிக்கப்பட்டனர். கோயில்களில் இடம் பெற்ற சிற்பங்களிலும், ஓவியங்களிலும் ஆடலும், பாடலும் வெவ்வேறு அளவில் அழியாநிலை பெற்றன.

பரதர் எழுதியதாகக் கூறப்படும் நாட்டியசாஸ்திரம் கிறித்து அப்தத்திற்குச் சற்றுப் பிந்திய நூற்றாண்டுக் காலத்திலே முழுமை அடைந்திருக்கலாம் என இக்கால ஆராய்ச்சியாளர் கருதுவர். இந்நூல் கூறும் நாட்டிய மரபுகள் மிகப் பழைமை வாய்ந்தவை. இவற்றின் தாக்கம் இந்தியா அடங்கலும் ஏற்பட்டது. தமிழகத்தில் இசை செல்வாக்குச் சிலப்பதிகார காலத்திற்கு முன்பே ஏற்பட்டிருந்தாலும், சிலப்பதிகாரத்திலேதான் இதன் செல்வாக்கு நன்கு பிரதிபலிக்கத் தொடங்குதலை அவதானிக்கலாம். தொடர்ந்து பல்லவர், பாண்டியர் காலங்களில் நாட்டிய சாஸ்திர மரபுகள் நன்கு நிலவியதற்குச்சைவ, வைஷ்ணவப் பக்திப்பாடல்கள் மட்டுமன்றி, அக்காலச்சிற்பங்களும், ஓவியங்களும் தக்க சான்றாக விளங்குகின்றன.

பல்லவர், பாண்டியரைத் தொடர்ந்து தமிழ் நாட்டிலே, பத்தாம் நூற்றாண்டிலே சோழப்பெருமன்னர்களும் (கி. பி. 10-12 நூ. வரை), அவர்களைத் தொடர்ந்து பாண்டிய பெருமன்னரும் (கி. பி. 13ம் நூ.) ஆதிக்கம் பெற்றனர். சோழப்பெருமன்னர் காலத்திலே குறிப்பாக, கி. பி. 11ம் நூற்றாண்டிலே பேரரசு தென்னிந்தியா முழுவதையும், கடல் கடந்து இலங்கை, தென்கிழக்காசியா வரை விரிவுற்றது. சுருங்கக் கூறின் வடக்கே கங்கை வரையும், தெற்கே மாலை தீவுகள் இலங்கை வரையும், தென்கிழக்குத் திசையாக இந்தோ-சீனத் தீபகற்பம், சீனா வரையும் சோழர் புகழ் பரவிற்று.

இப்பெயர்ப்பட்ட பரந்த பேரரசிலே திறமையான நிருவாகம் அமைக்கப்பட்டது. பேரரசின் பெரும்பரப்பு, பெருவளம், மன்னரின் பேராசிரிய முதலியனவற்றிற்கேற்பப் பெருங்காப்பியங்கள் தமிழிலே

தோன்றின. வடமொழிக் கல்வி நன்கு போற்றப்பட்டது. சைவம், வைஷ்ணவம், சமணம், பௌத்தம் முதலிய பல்வேறு சமயங்களும் பெருமன்னரின் ஆதரவு பெற்று நிலவின. பேரரசின் சிறப்புக்களை நன்கு வெளிப்படுத்துவன போல நுண்கலைகளும் நன்கு அபிவிருத்தி அடைந்தன. மன்னரும், மக்களும் கலைகளிலே பெரும் ஈடுபாடு கொண்டிருந்தனர். அவற்றிற்கு ஆதரவு நல்கிப் போற்றினர். இதன் விளைவாக முற்பட்டகாலக் குறிப்பாகப் பல்லவர்காலக் கலைகள் மேலும் அதீத வளர்ச்சியும், மலர்ச்சியும் பெற்றன. அவை சிறப்பு நிலையிலே விரிவாக ஆராயப்பட்டுப் பேணப்பட்டன.

குறிப்பாகச் சோழப் பேரரசைத் திட்டவட்டமாக அமைத்த முதலாம் இராசராசன் காலம் தொட்டுக் கலைகள் பரந்த அளவிலே பேணப்பட்டன; வளர்ச்சி பெற்றன. இவ் வளர்ச்சி பற்றிச் சமகால இலக்கிய நூல்கள், கல்வெட்டுக்கள், சிற்பங்கள், ஓவியங்கள் முதலியனவற்றின் துணைகொண்டு நன்கு அறிய முடிகின்றது: தொடர்ந்து பாண்டியப் பெருமன்னர் காலத்திலுமிக் கலைகள் நிலவின; வளர்ச்சி யுற்றன.

இசையும், நடனமும் சோழருக்கு மிக முற்பட்ட காலம் தொட்டே ஒன்றிணைந்த கலைகளாக வளர்ந்து வந்தன. இவற்றின் கோட்பாடுகளையும், தத்துவங்களையும் விளக்கும் நூல்கள் பல எழுதப்பட்டு வந்தன. விஷ்ணுதர்மோத்திரபுராணம் என்னும் நூல் சிற்பம் ஓவியம், நாட்டியம், வாத்திய இசை, வாய்ப்பாட்டிசை ஆகிய நுண்கலைகள் ஒன்றில் ஒன்று தங்கிபிரப்பதையும், வாய்ப்பாட்டுக் கலையின் அடிப்படையான முக்கியத்துவத்தையும் வஜ்ர என்ற அரசனுக்கும், மார்க்கண்டேய முனிவருக்குமிடையிலே நடைபெற்ற சம்பாஷணை மூலம் எடுத்துக்கூறும். நடனம் பயிலுவோருக்கு இசைஞானம் அவசியமாகும். தெடுங்காலமாகக் கீதம், வாத்தியம், நாட்டியம் ஆகிய மூன்றும் சேர்ந்ததே சங்கீதம் என்ற கருத்து நிலவி வந்துள்ளது. இசையும், நடனமும் குறிப்பாக இறைவனை வழிபடுவதற்கான சிறப்பான சாதனங்களாகக் கொள்ளப்பட்டு வந்தன. இவற்றின் முடிவான பயன்ரசிகர்களுக்கு இன்பமூட்டுவது மட்டுமன்றிக் குறிப்பாகப் பரம்பொருளை வழிபட்டு உய்தலுமாகும் என்ற கருத்து வலியுறுத்தப்பட்டு வந்தது. பல்லவர்கால இசை, நடனமரபுகள் சோழர் காலத்திலே நன்கு பேணப்பட்டு வளர்க்கப்பட்டன. இக்கலைகளைச் சாஸ்திரீய ரீதியிலே பேணி வளர்க்கும் முயற்சி சிறப்பாக நடனக்கலையிலே மேற்கொள்ளப்பட்டதற்கும் சான்றுகள் உள்ளன. முதலாம் இராசராசன் ஆதரவிலே நம்பியாண்டார்நம்பி தேவாரங்களைத் ‘திருமுறைகளாக’ வகுத்தார். திரு

நீல கண்ட யாழ்ப்பாணர் மரபிலே வந்த இசைக்கலைஞர் ஒருவரைக் கொண்டு அரசன் அவற்றிற்கான பண்களை வகுப்பித்தான். இவற்றைக் கோவில்களிலே தொடர்ந்து ஒழுங்காக ஒதுவதற்குத் தனிப்பட்ட தேவார முதலிகள் நியமிக்கப்பட்டனர். பழைய கோவில்களிலும், புதிய கோவில்களிலுமிவை ஒழுங்காக ஒதப்பட்டன. மேலும் சோழப் பெருமன்னர் காலத்திலே தான் கருவூர்த்தேவர் முதலிய திருவிசைப்பா ஆசிரியரும், கம்பரும், சேக்கிழாரும் வாழ்ந்தனர். இவர்களுக்குச் சற்று பிந்திய காலத்திலே கச்சியப்பர் தமிழிலே கந்தபுராணத்தை எழுதினார். இந்நூல்களிலும் இக்காலத்தில் எழுதப்பட்ட சமணக்காவியமான சீவகசிந்தாமணியிலும், சமகாலஇசை, நடனம் பற்றிய குறிப்புக்கள் வருவது குறிப்பிடற்பாலது. மேலும் சோழப்பெருமன்னர் ஆட்சியின் தொடக்கத்தின் போது வைஷ்ணவ ஆழ்வார்களுடைய திருப்பாசரங்கள் “நாலாயிரதிவ்விய பிரபந்தம்” என்னும் பெயரிலே நாதமுனி களாலே தொகுக்கப்பட்டன.

முதலாம் இராசராசன் சர்ஸ்திரீய நடனத்திலும், இசையிலும் மிகுந்த விருப்பமுடையவன். இறைவனை ஆடவல்லாளுகக் கண்டு களித்தவன். அப்பெருமானுக்கு இந்தியாவிலும், வெளிநாடுகளிலும் பல கோவில்கள் கட்டுவித்தவன். அவற்றுள்ளே தலைநகரான தஞ்சாவூரில் அமைக்கப்பட்ட பிருஹதீஸ்வரர் (தஞ்சைப் பெருவுடையார்) கோவில் நன்கு குறிப்பிடற்பாலது. இக்கோவில் அப்பெருமன்னனின் சமயப் பற்றிற்கும், கலையுணர்விற்கும் சிறந்த எடுத்துக் காட்டு. சோழரின் ஆதிக்கச் சிறப்பு, செல்வச்செழிப்பு, சமயப்பற்று, கலைவளம் ஆகிய வற்றை ஒருங்கே பிரதிபலிக்கும் வகையில் இக்கோவில் அமைந்திருந்தது.

இக்கோவிலில் இடம்பெற்ற இசைக்கலைஞர், வாத்தியக்கலைஞர் நடனக்கலைஞர் முதலியோரின் விபரங்கள் சிலவற்றை அங்குள்ள சில சாசனங்கள் எடுத்துரைக்கின்றன. இக்கோவிலிலே நடைபெற்று வந்த விழாக்களிலும் கிரியைகளிலும், ஆடுதற்கும், பாடுதற்கும் நடனமகளிர் பலர் நியமிக்கப்பட்டிருந்தனர். பேரரசின் பலபகுதிகளிலிருந்தும் எல்லாமாக 400 நாட்டிய மகளிரைக் கொணர்வித்து இக்கோவிலில் அவர்கள் திருப்பணி புரியும் வண்ணம் அவள் ஒழுங்கு செய்தான் என்பதைக் கல்வெட்டுக்கள் குறிப்பிடுகின்றன.

இது பற்றி ஒரு கல்வெட்டு,

“..... உடையார் ஸ்ரீராஜராஜீச்வரம் உடையார் தளிச்சேரிப் பெண்டுகளாகச் சோழமண்டலத்துத் தளிச் சேரிகளில் நின்றும் கொண்டுவந்து ஏற்றின, தளிச் சேரிப் பெண்டுகளுக்கும் நிவந்தமாகப் பங்கு செய்தபடி, பங்கு வழிபங்கு ஒன்றினால் நிலன்

வேலியினால் ராஜகேலரியோடொக்கும் ஆடவல்லான் என்னும் மரக் காலால் நெல்லு நூற்றுக்கலமாகவும், இப்படிப் பங்கு பெற்ற இவர்களில் செத்தார்க்கும், அனாதேசம் போனார்க்குந் தலைமாறு இவ்விவர்க்கு அடுத்தமுறை கடவார் இக்காணி பெற்றுப் பணி செய்யவும் ” எனக் கூறிப்பின்னர் அங்கு இடம்பெற்ற நடனமாதர், இசைக்கலைஞர் முதலியோர் பற்றிய விபரங்களைக் கூறுகின்றது. இந்நடன மகளிர் தளிச்சேரிப் பெண்டுகள் எனவும் அழைக்கப்பட்டனர். தஞ்சைப்பெருவுடையார் கோவிலைச் சுற்றி அவர்களுக்கெனத் தனித் தனியான தெருக்களும், வீடுகளும் அமைக்கப்பட்டன. பல இடங்களிலிருந்தும் கொண்டுவரப்பட்ட இவர்கள் இத்தெருக்களிலே குடியேற்றப்பட்டனர். இவர்களின் ஊதியம் ஆண்டிற்கு எவ்வளவு என வரையறை செய்யப்பட்டது. கோவிலுக்குச் சொந்தமான நிலங்களிலிருந்து பெறப்படும் வருமானத்திலே பங்குகள் இவர்களுக்கு வழங்கப்பட்டன.

தளிச்சேரியின் நான்கு தெருக்களிலும் இருந்தோர் தொகை பின்வருமாறு கூறப்பட்டுள்ளது. அதாவது, தெற்குத் தளிச்சேரித் தென்சிறகிலே 92 நடனமாதரும், தெற்குத் தளிச்சேரிவடசிறகிலே 92 நடனமாதரும், வடக்கிலுள்ள தளிச்சேரித் தென்சிறகிலே 95 நடனமாதரும், வடக்கிலுள்ள தளிச்சேரி வடசிறகிலே 96 நடனமாதரும், மேலும் 20 நடனமாதருமாக, எல்லாமாக, 400 தளிச்சேரிப் பெண்டிர் இருந்தனர் என்பதை அறியலாம்.

இவர்களின் ஊரும், பெயரும் பெற்ற பங்கும் கூறப்பட்டுள்ளன. எடுத்துக் காட்டாகத் “தெற்குத் தளிச்சேரித் தென்சிறகு (முதலாவது வீட்டிலிருந்து) தலைவீடு திருவையாற்று ஒலோக மஹாதேவி ஈச்வரத்து நக்கள் சேர மங்கைக்குப் பங்கு ஒன்று.” எனக் கூறப்பட்டுள்ளதை அவதானிக்கலாம். இவர்களுக்கு ஆடல், பாடல் கற்பிக்கும் ஆசிரியர், பக்கமேளம் வாசிப்போர் முதலியோர் பற்றிய விபரங்களும் கிடைத்துள்ளன. எடுத்துக்காட்டாக, மேற்குறிப்பிட்ட கல்வெட்டிலே கூறப்படும் கலைஞர், அவர்கள் பெற்ற பங்கு, கலம், நெல் முதலியன பற்றிய சில விபரங்களைச் சுட்டிக் காட்டலாம். அவையாவன;

கலைஞர்	பங்கு	கலம்நெல்
தளிச்சேரிப் பெண்டு ஒருத்திக்கு	1	100
நட்டவம் ஒருவருக்கு	2	200
பாட்டுக்காரர் ஒருவருக்கு	1½	150

கலைஞர்	பங்கு	கலம்நெல்
அரையம் (நட்டுவம் ஆடிக் காட்டுவோன்)	2	200
வீணை வாசிப்பவர்	3½	350
ஆரியம் பாடுவோன்	1½	150
தமிழ்பாடுவோன்	1½	150
வாத்தியக்காரன்	2	200

இவற்றிலிருந்து ஆடல், பாடல், வாத்தியக்கலைகள் எவ்வாறு சிறப்பாகப் போற்றப்பட்டன என்பது வெள்ளிடமலை.

சோழர் காலத்திற்கு வெகுமுன்பே கோவிலமைப்பு, கோவிலில் இடம் பெறவேண்டிய தெய்வங்களின் சிலைகள், கிரியைகள் முதலியன பற்றி ஆகமங்கள் எடுத்துக் கூறிவந்துள்ளன. ஆகமங்களிலும், அவற்றின் வழிவந்த பத்ததிகளிலும் கோவில்களில் நடைபெறும் நித்திய, நைமித்தியக் கிரியைகளிலிடம் பெறவேண்டிய வேதம், பண், இராகம், தாளம், நடனம், வாத்தியம் முதலியன பற்றி விபரிக்கப்பட்டுள்ளன. இம் மரபையொட்டியே சோழர் காலக் கோவில்களில் இத்தகைய ஒழுங்குகள் இடம் பெற்றன. ஆகவே, இவற்றைத் திறம்படச் செயற்படுத்துவதற்கே சோழமன்னர் குறிப்பாகப் பெரிய கோவில்களிலே நிரந்தரமாக நாட்டிய மகளிர், இசைக்கலைஞர் முதலியோரை அமர்த்தியிருந்தனர் என்பது கண்கூடு. மேலும், தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோவிலில் உள்ள சிற்பங்களும், ஓவியங்களும் முதலாம் ராஜராஜன் நாட்டியக் கலையிலே கொண்டிருந்த ஈடுபாட்டினையும், இவன் அதற்கு அளித்துவந்த பேராதரவினையும் எடுத்துக் காட்டுவன. நாட்டிய முதலான பரதநாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் மரபு தமிழகத்திலே நெடுங்காலமாக நிலவிவந்துள்ளது. இம்மரபு இக்காலத்திலே மேலும் சிறப்பாகப் போற்றப்பட்டது. குறிப்பாக நாட்டிய மரபுகள் சிலவற்றை அழியாது தொகுக்கும் கலைப்பணியொன்றினைத் தொடக்கி வைத்த பெருமையும், சிறப்பும் ராஜராஜனைச் சாரும். நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் 108 கரணங்களை (சிவதாண்டவங்களை)த் தனது கலைக் கோவிலில் அமைத்து, அவற்றிற்கு அமரத்துவ நிலையளிக்க இவ்வரசன் எண்ணினான் போலும். எனவே கோவில் கர்ப்பகிருஹத்தின் மேல் மாடியில் இக்கரணங்களை அமைப்பிக்க முயற்சித்தான். இவற்றிலே, முதலாவது கரணமான தலபுஷ்பபுடம் தொடக்கம் 81 வது கரணமான சுபிதம் வரையுள்ள கரணங்கள் நன்கு அமைக்கப்பட்டுள்ளன.

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

இக் கரணங்கள் பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தையும், அதற்கு அபிநவகுப்தர் எழுதியுள்ள அபிநவபாரதி எனும் உரையினையும் பின்பற்றி அமைக்கப்பட்டன. ஏற்கனவே, சைவத்திருமுறைகளைத் தொகுத்தும் "சிவபாதசேகரன்" எனும் விருதுப்பெயர் தரித்தவனுமாகிய முதலாம் ராஜராஜன் சிவபிரானின் 108 கரணங்களையும் ஓரிடத்திலே தொகுக்க முயற்சித்தமையில் வியப்பில்லை. அதுவும், தலைநகரிலே தான் அமைத்த கோவிலிலே இவற்றைத் தொகுக்க முற்பட்டமையினை நோக்குப்போது, தேவாரம் போலவே இவற்றை அழியாது பாதுகாக்கும் நோக்குடனும், தொடர்ந்து நிலவச் செய்யும் நோக்குடனும் இவற்றிற்குச் சிற்பங்களிலே அழியாநிலையளித்தான் எனலாம். மேலும், சிவபிரானின் ஆடல்வடிவத்திலே மிக்க ஈடுபாடு கொண்ட அவ்வரசன் அப்பெருமானின் பல்வேறு தாண்டவங்களையும் ஒருங்கே காணும் நோக்குடன் தானமைத்த கோவிலிலே இவற்றை அமைப்பித்தான் எனலாம்.

இவ்வாறு இவ்வரசன் தொடக்கிய திருப்பணி முன்மாதிரி தொடர்ந்து கும்பகோணம் சாரங்கபாணி கோவில், சிதம்பரம் நடராஜர் கோவில், திருவண்ணாமலை அருணாசலேஸ்வரர் கோவில், விருத்தாசலம் விருந்தகிரீஸ்வரன் கோவில் ஆகிய பெரிய கோவில்கள் சிலவற்றிலே நன்கு பின்பற்றப்பட்டது. இவற்றிலே முதலிரண்டு கோவில்களும் கி. பி. 12, 13ம் நூற்றாண்டுகளைச் சேர்ந்தவை; பின்னையவை யிரண்டும் விஜயநகரப் பேரரசு காலத்தவை (கி. பி. 14-16ம் நூ.வரை). இவற்றுள்ளே சிதம்பரம் நடராஜர் கோவிலின் நான்கு கோபுரங்களிலும் குறிப்பாகக் கிழக்கு, மேற்குக் கோபுரங்களிலுள்ளவை மிக முக்கியமானவை. ஒவ்வொரு கரணங்களின் கீழே குறிப்பிட்ட கரணத்தைக் கூறும் நாட்டிய சாஸ்திரச் செய்யுளும் பொறிக்கப்பட்டுள்ளன.

ளமை நன்கு குறிப்பிடற்பாலது. இவ்வாறு சாஸ்திரீய நாட்டியமரபு அழியாது பாதுகாக்கும் திருப்பணியில் தமிழகம் சிறப்பிடம் பெற்றுள்ளமை நினைவு கூரற்பாலது. இன்று இக் கரணங்களுக்கு மீண்டும் புத்துயிர் அளிக்கும் முயற்சிகளிலீடுபட்டுள்ள நடனக்கலைஞர் குறிப்பாக கலாநிதி பத்மா சுப்பிரமணியம் போன்றோருக்கு இவை கலங்கரை விளக்கமாக விளங்குகின்றன.

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

கோவில்களிலே நாடகமும் நன்கு போற்றப்பட்டது. தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோவிலில் இடம்பெற்ற இராசராசேச்சுர நாடகம் தொடர்ந்து சிலகாலம் நடக்கப்பட்டது. குலோத்துங்கன் காலத்திலே பூம்புவியூர் நாடகம் நடக்கப்பட்டது.

தஞ்சைப்பெருவுடையார் கோயிலில் இடம்பெற்ற நடனம், நாடகம் பற்றிச் சமகாலத் திருவிசைப்பா ஆசிரியர்களில் ஒருவரான கருவூர்த்தேவர்

“இன்னரும் புருவத்து இனைய மயிலனையார்
விலங்கல் செய் நாடகசாலை

இன் நடம் பயிலும் இஞ்சிகுழம்

தஞ்சை இராசராசேச்சுரத்திவர்க்கே” எனச் சிறப்பித்துக் கூறியுள்ளமை நினைவுகூரற்பாலது.

மேலும், காஞ்சி அத்தியூர் அருளாளப்பெருமாள் கோயிலிலே மூன்றாம் குலோத்துங்கன் 200 மகளிரைத் “திரிபுவனவீரன் பதியிலார்” என்ற பெயரால் குடியிருக்கச் செய்தான் என ஒரு கல்வெட்டுக் கூறுகிறது. திருவாவடுதறையில் உள்ள திருக்கோயில் ஒன்றிலே “நானா வித நடனசாலை” ஒன்று இருந்ததாக முதலாம் குலோத்துங்கன் காலச் சாசனம் ஒன்று கூறுகின்றது.

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

மேலும், கோவில்களிலே தமிழ்க்கூத்து, ஆரியக்கூத்து, சாக்கைக் கூத்து, சாந்திக்கூத்து எனப் பலவகையான கூத்துக்களிடம் பெற்றன.

நாட்டிய ஆசிரியர் கூத்தரசன், நிருத்தப்பேரரசையன், சாக்கைமாராயன், நட்டுவஆசான் எனப் பல பெயர்களால் அழைக்கப்பட்டனர். அவர்கள் பெற்றிருந்தகாணி கூத்தக்காணி, நட்டுவக்காணி என வழங்கப்பட்டது. திருமுறைப்பாடல்கள் இசையுடனும், நடனத்துடனும் பயிலப்பட்டன. ஆடல், பாடலில் திறமையுள்ள கலைஞர் இத்தகைய பாக்களைப் பாடி அவற்றை நடனத்திலும் அபிநயித்துக் காட்டினர்: மக்களைக் கவர்ந்தனர். நாட்டியத் திறமையுள்ள கலைஞர் அரசன் முன்னிலையில் ஆடித் “தலைக்கோலிப் பட்டம்” பெற்றமையினைச் சிலப்பதிகாரம் தொடக்கம் அறியக் கூடியதாயிருக்கிறது. தொடர்ந்து பல்லவர், சோழர் காலத்திலும் வழுக்கு நிலவற்று. எடுத்துக்காட்டாக, முதலாம் பராந்தகன் காலக் கல்வெட்டொன்று (10ம் நூ) “மும்முடிச் சோழத்தலைக்கோலி” பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றது. நாட்டியம் ஆடிவந்த பெண்கள் பெயர்களிலிருந்தும் சில செய்திகள் அறியப்படுகின்றன. ஐஞ்சூற்று வத்தலைக்கோலி, வீராபரணத்தலைக்கோலி முதலியனவற்றிலிருந்தும் தலைக்கோலிப்பட்டம் வழங்கப்பட்டதை அறியலாம். இவற்றுள் முன்னையவை இரண்டும் வணிக கணங்களின் தொடர்புகளையும் எடுத்துக் காட்டுவன. ஆண், பெண் இருபாலாரும் நாட்டியம் ஆடினர். நாட்டியம் ஆடிய பெண்கள் சிலர் கோவில் வழிபாட்டிற்குரிய நிவந்தங்களையும் ஏற்படுத்தியிருந்தனர்.

நடனத்தை வளர்த்தவர் பலர். அரச குலத்தைச் சேர்ந்த சிலரும் நடனமணிகளாக விளங்கினர். ரவிசூல மாணிக்க ஈஸ்வரர்கோவிலிலே ராஜராஜனின் தங்கை நடனமாடுவதைப் போன்ற சிற்பமுண்டு. ஆடலையும், பாடலையும் நன்கு வளர்த்தவர்களிலே தேவரடியார் நன்கு குறிப்பிடற்பாலர். இவர்கள் பதியிலார், ரிஷபத்தளியிலார், தளிச்சேரிப் பெண்கள், கூத்திகள் எனப் பலவாறு அழைக்கப்பட்டனர். இவர்களிலும் பல பிரிவினர் இருந்தனர். அவர்கள் அனைவரும் பொது மகளிர் அல்லர். கற்புள்ள மகளிரும் பலர் இருந்தனர். தமது கலைத் திறனாலே சமுதாயத்திலே மதிப்பும், சிறப்பும் பெற்றிருந்தனர், இவர்களிற் சிலர் கோவில்களுக்கு மானியம் வழங்கினர். சைவக் கோவில்களில் மட்டுமன்றி வைஷ்ணவக் கோவில்களிலுமிவர்கள் பணி ஆற்றினர். சைவக் கோவில்களில் ரிஷபத்தளியிலார் என அழைக்கப்பட்டது போல வைஷ்ணவக் கோவில்களில் ஸ்ரீ வைஷ்ணவமாணிக்கம் என இவர்கள் அழைக்கப்பட்டனர்.

இக்காலக் கோவில்களிலமைக்கப்பட்ட நிருத்த மூர்த்திகளின் சிலைகள் நன்கு கவனித்தற்பாலன. குறிப்பாக ஆடவல்லானின் (நடராஜப்பெருமானின்) நேர்த்தியான சிலைகள் கல்லிலும், செம்பு முதலிய உலோகங்களிலும் அமைக்கப்பட்டன. இறைவனுக்குரிய நிருத்த மூர்த்திகளிலே நடராஜவடிவே பலரையும் கவர்ந்துள்ளது. கலாயோகி ஆனந்த குமாரசாமி போன்ற கலைவிமர்சகர்கள் நடராஜவடிவத்தின் எழிலையும், தத்துவத்தையும் பற்றிப் பாராட்டியுள்ளனர்.

இவ்வாறு, இக்காலத்திலே பேணி வளர்க்கப்பட்ட இசை, நடனம் பற்றிச் சமகாலத்திய சீவகசிந்தாமணி, கம்பிராமாயணம், பெரியபுராணம் கந்தபுராணம் முதலிய பெரும் தமிழ்நூல்களிலே குறிப்புக்கள் காணப்படுகின்றன, எடுத்துக்காட்டாக நந்திகேஸ்வரர் அபிநயநர்ப்பணத்திலே கூறும்

“கையெங்கு செல்கின்றதோ கண்களும் அங்கு செல்லும்;
கண் எங்கு செல்கின்றதோ மனம் அங்கு செல்லும்;
மனம் எங்கு செல்கின்றதோ பாவம் அங்கு செல்லும்;
பாவம் எங்கு செல்கின்றதோ ரஸம் அங்கு ஏற்படும்,” என்ற கருத்து

“கைவழி நயனம் செல்லக் கண்வழி மனமும் செல்ல ஐயநுண்ணிடையார் ஆடும் ஆடக அரங்கு கண்டார்” எனக் கம்பராமாயணமும்,

“கற்பகப் பூந்தளிர்டி போங்காமரு சாரிகை செய்ய உற்பலமென் முகிழ்விரல் வட்டணையோடும் கைபெயரப் பொற்புறுமக்கையின் வழிப்பொரு கயற்கண் புடை பெயர அற்புதப் பொற்கொடி நுடங்கி ஆடுவது போல் ஆடினர்” எனப் பெரிய புராணமும் கூறியிருப்பனவற்றுடன் ஒப்பிடற்பாலது.

கி. பி. 12ம் நூற்றாண்டளவில் எழுதப்பட்ட கந்தபுராணத்திலே இசை, நடனம் ஆகியன பற்றிய சில தகவல்கள் குறிப்பாக காஞ்சி நகர வருணனையிலே வருகின்றன. ஒரு செய்யுளிலே நடனமும், இசையும் சிவபிரானுக்குரியனவே என்ற கருத்துப்பட

“நாட்டியச் செயல் யாவையும் சிவனது நடனம் பாட்டிசைத்திறன் யாவையுமன்றோ” என வருவது குறிப்பிடற்பாலது. தேவலோக நகரையும் விஞ்சும் காஞ்சியின் சிறப்புக்களிலே இசையும், நடனமும் முக்கிய இடம் வகித்தன என்பது,

“பண்ணினோசையும் பானலை வென்றிடுங்
கண்ணினார் களிநடனவோசையுந்
தண்ணரம்பிய தந்திரியோசையும்
விண்ணுளோர்க்கும் விருந்தெனலாயவே”

போன்ற செய்யுட்களாலும் அறியப்படும். இத்தகைய குறிப்புக்கள் சம காலத்திலே நிலவிய இசை, நடனக்கலையைப் பிரதிபலிப்பனவாகலாம். ஆகவே, இலக்கிய ஆதாரங்களும், சாசனங்களும், சிற்பங்களும், ஓவியங்களும் இக்காலத்தில் நாட்டிய நிலை பற்றிப் பெருமளவு ஒரே முகமாகச் சான்று பகர்ந்துள்ளமை குறிப்பிடற்பாலது.

மேலும் இக்காலத் தமிழகத்திலேற்பட்ட நடனக்கலை வளர்ச்சியின் தாக்கம் இந்தியாவுக்கு வெளியே, இலங்கையிலும், தென்கிழக்காசிய நாடுகளிலும் ஏற்பட்டது. இக்கலைமரபு தொடர்ந்து பாண்டிய, விஜயநகர மன்னர்கள் காலங்களிலும் பேணப்பட்டது : வளர்ச்சியுற்றது: □

5

பரதக்கலையின் மறுமலர்ச்சி

இந்தியாவிலே முகிழ்த்து மலர்ச்சி பெற்ற நுண்கலைகளிலே நாட்டியக்கலை நன்கு குறிப்பிடப்படலாம். இக்கலை மிகத் தொன்மையானது. அழகியற் சிறப்பும், ஆத்மீகச் சிறப்பும் ஒருங்கே கொண்டது. தெய்விக நிழலிலே நன்கு வளர்ச்சிபெற்ற ஐக்கலை மனிதனின் பல்வேறு உணர்வுகளையும், சமய, தத்துவக் கருத்துக்களையும் நன்கு புலப்படுத்த வல்லது: கண்ணிற்கும் கருத்திற்கும் நல்விருந்தாய் விளங்கவல்லது. பண்டிதரும் பாமரரும் பார்த்துப் பயன்படத்தக்கது; களிப்படையத் தக்கது. உயர்ந்தவர், தாழ்ந்தவர், ஏழை பணக்காரர் பெரியோர் சிறியோர், இளையோர், முதியோர் முதலிய சமூக, பொருளியல் ஏற்றத்தாழ்வுகளையும், வேறுபாடுகளையும், கடந்து எவரும் கண்டுளிக்கத்தக்கது.

பாரதநாட்டிலே வளர்ச்சியடைந்த இக்கலையினைப் பரதக்கலை என அழைத்தனர். இன்று இந்தியாவிலேயுள்ள பிரதான சாஸ்திரீய நடனங்களாகிய பரதநாட்டியம், கதக்களி, கதக், மணிப்பூரி, ஒடிஸி (சிலர்

குச்சுப்புடி, மோஹினி ஆட்டம் ஆகிய இரண்டினையும் சேர்த்துக் கொள்வர்) ஆகியவற்றில் ஒன்றாகவும், தமிழகத்துக்கே சிறப்பாக மிளிர்வதுமான நடனக்கலையினைக் குறிப்பதாகவே அமைந்தாலும், முற்காலத்திலே இந்திய நடனக்கலையினைப் பொதுவாகச் குறித்த சொல்லாகவே பரதம் எனும் சொல் விளங்கியது. 'பரத' எனும் சொல் நடனங்களையும் பின் நடனக்கலையினைப் குறித்தது. நடனவியல் ஆகியன வற்றுக்குரிய விரிவான இலக்கண நூலான நாட்டிய சாஸ்திரத்தினை எழுதிய ஆசிரியரின் பெயர் பரதர் என்பதும் கவனித்தற்பாலது. "பரத" எனும் சொல் சிறப்புப் பெயராகத் தனிப்பட்ட வகையிலும் வந்திருக்கலாம். நெடுங்காலத்தின் பின்பே, தமிழகத்திற்கே தனிச்சிறப்பாக விளங்கும் நாட்டியத்தினைக் குறித்தற்கு இது பயன்படுத்தப்பட்டது. பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தினை நன்கு பின்பற்றிவரும் இக்கலையினைப் பரதம் எனத் தமிழர் அழைத்ததில் வியப்பில்லை. இதே வேளையில் ஏனைய இந்திய சாஸ்திரீய நடனங்களும் ஓரளவாவது நாட்டிய சாஸ்திரத்தினை இன்றும் பின்பற்றி வருவதும் மனம் கொளற்பாலது, மேலும் இந்திய சாஸ்திரீய இசை போன்று இந்திய சாஸ்திரீய நடனமும் நெடுங்காலமாக ஒன்றாயிருந்து, பின்னரே பிராந்திய ரீதியிலே பலவாய் வளர்ந்துள்ளமையும் நினைவு கூரற்பாலது. எனவே பொதுவாக நாட்டியக் கலையினைக் குறித்த சொல், பின்னர் குறிப்பிட்ட ஒரு நாட்டிய வடிவத்தினைக் குறித்தது எனலாம். பரதநாட்டியத்தின் இன்றியமையாத அமிசங்களான பாவம், ராகம், தாளம் ஆகியவற்றையே 'பரத' எனும் சொல் கருதுமென ஒரு சாரார் கொள்ளுவர். ஆனால் இவை ஏனைய சாஸ்திரீய நடனங்களுக்கும் பொதுவானவை. பிற்காலத்தில் எழுந்த மகாபரத சூடாமணி எனும் நூலிலே "பகாரம் பாவமாகும், ரகாரம் ராகமாகும், தகாரம் தாளமாகும், மகாரம் சுருதியாகும், இந்நாலும் கூடியது பரதம்" எனப் பரத லக்ஷணம் பற்றிக் கூறப்பட்டுள்ளது.

இந்தியக் கலைகளிலே வளமும், சிறப்பும் வாய்ந்த நடனக்கலையின் சிறப்புக்களையும் பயன்பாடுகளையும் பற்றிப் பரதர் காலம் தொட்டுப் பலர் குறிப்பிட்டுள்ளனர். நான்கு வேதங்களின் சாரமாகவும், யாவருக்கும் பொதுவாகவுமுள்ள ஐந்தாவது வேதமுமெனப் பாராட்டிய பரதர் "நாட்டியத்திலே காட்ட முடியாத ஞானமோ, சிறப்போ, கல்வியோ, கலையோ, யோகமோ, செயலோ ஒன்றுமில்லை. சாஸ்திரங்கள், சிறப்பங்கள் அனைத்தினையும் இதிலே காட்டலாம். நிருத்தம் ஒரு குறிப்பிட்ட தேவையின் நிமித்தம் தோன்றவில்லை. இது சோபையினை (அழகினை) ஏற்படுத்துகிறது. நிருத்தத்தினை இயல்பாகவே மக்கள் அனைவரும் விரும்புகின்றனர். இது மங்களகரமானது, எனப் போற்றிப்

படுகிறது' எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். பிற்காலத்திலே வாழ்ந்த நந்தி கேஸ்வரர் இக்கலையில் பல்வேறு உலகியல், ஆன்மிகச் சிறப்புகள், பயன்பாடுகளைக் குறிப்பிட்டுப், பிரம்மானந்தத்தினை (பேரின்பத்தினை) இதன் மூலம் பெறலாம் என விதந்தோதியுள்ளார். "மலர், நைவேத்தியம் ஆகியவற்றிலும் பார்க்க நிருத்தானமே இறைவனுக்குச் சிறந்தது" என விஷ்ணுதர்மோத்தரபுராணம் கூறும். இந்தியாவின் தலை சிறந்த புலவர்களிலொருவரான காளிதாசர் "நாட்டியம் தேவர்களுக்கு மிக விருப்பமான வேள்வியாகும் என ரிஷிகள் கூறுவர். உமாதேவியுடன் கூடி அர்த்தநாரீஸ்வரராக விளங்கும் சிவபிரான், தாண்டவம் லாஸ்யம் ஆகிய இருவகை நடனங்களை ஆக்கியுள்ளார். (சத்வ, ரஜஸ் தமஸ் ஆகிய) முக்குணங்களின் அடிப்படையிலான செயல்கள், பாவங்கள் யாவும் இவற்றின் மூலம் அபிநயம் செய்யப்படும். பல்வேறு கலைச் சுவையுள்ள உணர்வுள்ள மக்கள் அவைவருக்கும் இன்பம் பயக்க வல்லது நாட்டியமே" எனச் சிறப்பித்துள்ளார்.

இப்பெயர்ப்பட்ட பெருஞ்சிறப்பு வாழ்ந்த நாட்டியக்கலை அரசியல், சமூக, பொருளாதார பண்பாட்டுச் சீர்குலைவுகளாலே தேங்கி மங்கத்தொடங்கியது. அதிற் பல மாசுகள் படிந்தன. இற்றைக்குச் சுமார் அரை நூற்றாண்டுக்கு முந்திய நிலை மிகவும் மோசமானது. பழைய நூல்களிலும், சிற்பங்களிலும், ஓவியங்களிலுமே நாட்டியத்தின் சிறப்பினைக் காணக்கூடியதாகவிருந்தது. உயிர்த்த துடிப்பும், பெரும் சிறப்பும் உள்ள கலையினை எளிதில் காண முடியாது. தமிழகத்தினைப் பொறுத்தமட்டிலே இது 'சதிர்' 'சின்னமேளம்', 'தேவதாசி நடனம்', தேவரடியார் (தேவடியாள்) ஆட்டம்', என அழைக்கப்பட்டு வந்தது. நோற்ஸ் (Nautch) பெண்கள் என ஆங்கிலத்திலே நடனப் பெண்கள் கேவலமாக அழைக்கப்பட்டனர். ஒழுக்கக் கேட்டிற்கும், கேனிக்கைக்கும், எள்ளிநகையாடுதற்குமுரிய ஒரு கலையாகவே நாட்டியம் கருதப்பட்டது. இக்கலையுடன் சமூகத்திலே நல்ல குடும்பத்தைச் சேர்ந்த எவரும் தொடர்பு கொள்ளத் தயங்கினர்; பின்வாங்கினர். ஆனால் ஒரு சிலர் தொடர்ந்து இக்கலையினைத் தூய்மையாகப் போற்றிப்பேணி வந்தமை குறிப்பிடற்பாலது. ஆனால் பெரும்பாலும் கோவில்களிலே புனிதமர்ன கலையாக வளர்ந்துவந்த இக்கலை மாசுபட்டு மங்கியது. மாசு படிந்து தரம் கெட்டுக் கீழ்நிலையடைந்த நிலையிலுள்ள கலையாகவே அக்காலக் கோவில்களிலும், வேறு சில இடங்களிலும் இடம்பெற்றது. பெரியோர் இதனை எதிர்த்தனர். ஆறுமுகநாவலர் இதனைக் கண்டித்து எழுதியும்; பேசியும் வந்தமை பலர் அறிந்ததே. சமகாலப் பிரித்தானிய அரசோ அல்லது சுதேச அரசுகளோ இந்தியாவில் இக்கலையின் பழைய சிறப்பினையும், புனிதத் தன்மையையும் நினைவுகூர்ந்து புத்து

யிரளிக்க முற்பட்டவர். ஆனால், கடந்த ஐம்பது ஆண்டுகளிலே சதிர், தாசி ஆட்டம் எனப் பலவாறு எள்ளி நகையாடப்பட்ட கலை பெரிய சிறப்பும், தூய்மையும் பெற்றது; நிலைமை முற்றிலும் மாறிவிட்டது. ஏறக்குறைய வாரந்தோறும் அல்லது மாதந்தோறும் தமிழகத்திலும்; ஈழநாட்டிலும் பரத நாட்டிய அரங்கேற்றங்களோ அல்லது கச்சேரிகளோ நடைபெற்று வருதல் கண்கூடு. உலகின் பிறநாடுகள் பலவற்றின் தலைநகரங்களிலும், பிற நகரங்களிலும் பரதச் சலங்கை ஒலிகேட்கிறது. இதனைக் கற்றிருத்தல் அல்லது இதுபற்றி அறிந்திருத்தல் நல்ல தகைமை என்ற கருத்தும் பலர் மத்தியில் இன்று நிலவுவதும் குறிப்பிடற்பாலது. இப்பெயர்ப்பட்ட சூழ்நிலையிலே பரதத்தின் மறுமலர்ச்சி பற்றிக் குறிப்பிடுதல் பொருத்தமானதே.

சென்ற நூற்றாண்டிலும், இந்நூற்றாண்டு முற்பகுதியிலும் பிரித்தானிய ஆதிக்கம் இந்தியாவிலே நன்கு நிலவியது. பொதுவாகச் சுதேசக் கலைகள் புறக்கணிக்கப்பட்டன; இழிவாகவும் கருதப்பட்டன. இந்த நூற்றாண்டு முதற்கால் பகுதியிலே செல்வி ரெனன்ட் என்பவர் இங்கிலாந்திலிருந்து இந்தியாவுக்கு வந்து நடனக்கலை இழிவானதெனக் கூறியது மட்டுமன்றி, இந்தியப் பெண்கள் இதனைக் கற்கவும் கூடா தெனக் கடுமையான பிரசாரம் செய்து வந்தார். எனினும், இந்திய சுதந்திர இயக்கம் இக்காலத்திலே நன்கு வளர்ச்சியடைந்து வந்தது. 1885-ல் உதயமான இந்திய தேசிய காங்கிரசு சுதேசக்கலை மறுமலர்ச்சிக்கும் வழிகோலியது. 1893 லே சுவாமி விவேகானந்தர் இந்து சமயச் சிறப்பினை அமெரிக்காவிலே நடைபெற்ற உலக சமய பாராளுமன்றத்திலே பிரமாதமாக எடுத்துரைத்து இந்தியப் பண்பாடு, இந்து சமய விழிப்பிற்கு பெரிய ஊக்கமேற்படுத்தினார். தம்மை இழிவாகக் கருதிய இந்தியர் தலைநிமிர்ந்தனர்; இந்தியர் எவ்வகையிலும் மேலாட்டவருக்குக் குறைந்தவர் அல்லர் என உணரத் தொடங்கினர். சுதந்திர இயக்கம் நன்கு வலுப்பெறுதற்குக் கலைகள் பேணப்படுதலும், மறுமலர்ச்சியடைதலும் முக்கியமானவை. எனவே பரதக்கலை மறுமலர்ச்சிக்குப் பின்னணியாக இந்திய சுதந்திர இயக்கம் பற்றிக் குறிப்பிட வேண்டியதாகிறது. மேலும் இந்த நூற்றாண்டு நாற்பதுகளிலே வழுவூர் இராமையாபிள்ளை போன்றோர் பரதக் கலையினை சுதந்திர இயக்கத்திற்கும் பயன்படுத்தியமை மனம் கொளற்பாலது.

இந்தியா, இலங்கை ஆகிய நாடுகளின் புராதன கலைச் சிறப்பினைச் சுதேசிகளுக்கும், ஆங்கிலேயருக்கும் எடுத்துக்காட்டியவர்களிலே கலாயோகி ஆனந்தகுமாரசாமி குறிப்பிடற்பாலவர். இந்திய நுண்கலைகள் பலவற்றைப்பற்றி ஆராய்ந்த இந்த அறிஞர் திலகம் நாட்டியக்கலை

பற்றிய மிக முக்கியமான நூல்களில் ஒன்றான நந்திகேஸ்வரின் அபிநயதர்ப்பணம் எனும் நூலினை ஆராய்ந்து அதற்கு ஒரு ஆங்கில மொழி பெயர்ப்பும், ஆராச்சி முன்னுரையும் ஜி. கே. தூர்கிலாவுடன் சேர்ந்து 1917லே நியூயோர்க்கிலே பிரசுரிப்பித்தார். இந்திய சாஸ்திரீய நடனத்தின் சிறப்பினை வெளியுலகிலுள்ள அறிஞர்களும் கலைஞரும் அறியச் செய்தார்; சிவநடனம், நாட்டிய சிற்பங்கள், ஓவியங்கள், தேவரடியாரின் சமூக உயர்நிலை முதலியன பற்றி ஆய்வுக் கட்டுரைகள் எழுதினார்.

தமிழ் நாட்டிலே மட்டுமன்றி, இந்தியாவின் இதர பகுதிகளிலே நிலவிய பிற சாஸ்திரீய நடனங்களிலும் இதே போக்குக் காணப்பட்டது. 1917லே இரவீந்திரநாத் தாகூர் மணிப்பூரி நடனங்களைப் பார்த்து அவற்றில் ஈடுபட்டார். தமது கலை நிறுவனமாகிய சாந்தி நிகேதனில் இதனை அறிமுகப்படுத்தி ஆதரித்தார். மேனகா என்ற கலைஞர் கந்தவல எனுமிடத்திலே நாட்டியாலயம் அமைத்து இந்நடனத்தினை வளர்த்து வந்தார். கேரளத்திலே பிரபல கவிஞரான வள்ளத்தோல் கதக்களியினை ஊக்கப்படுத்தி வந்தார். அன்றோ பவ்லோவ எனும் ருசியக் கலைஞர் 1929-ம் ஆண்டு முதன் முறையாக இந்தியாவுக்கு வந்தார். "உங்கள் நடனம் எங்கே"? என்றார். இவ்வினா இந்தியர் சிலரை விழித்தெழத் தூண்டிற்று. குறிப்பாக, இந்தியாவிலுள்ள நடன வட்டாரங்களிலே இவரின் வருகை புதியதோர் உற்சாகத்தையும், விழிப்பையும் ஏற்படுத்திற்று. இவர் இந்தியக் கலைகளில் குறிப்பாக நடனங்களில் ஈடுபாடுள்ளவர். மேலாட்டுக் குழு நடனங்களில் கைதேர்ந்தவர். உதயசங்கர் இவரின் முறைகளைப் பெரிதும் பயன்படுத்தியவர். தனக்கென ஒரு நடனக் குழுவினரை ஒழுங்குபடுத்திப் பயிற்றுவித்து மேலாடுகளுக்குச் சென்று இந்திய நடனங்களை உதயசங்கர் அறிமுகஞ் செய்து வைத்தார். ராம்கோபால் ருக்மிணிகேவி போன்றோரும் அன்றோபவ்லோவரின் தொடர்புகளால் ஊக்கம்பெற்றவர்கள்.

பரதநாட்டிய மறுமலர்ச்சியிலே இ. கிருஷ்ணஐயரின் தொண்டுகள் நன்கு குறிப்பிடற்பாலன. அழகிய தோற்றமும், இளமைப் பொலிவும் கொண்ட வழக்கறிஞராய் இவர் விளங்கியவர். ஆனால், இந்துக் கோவில்களின் மிகப் புனிதமான கலைகளில் ஒன்றாக விளங்கிய நாட்டியத்தினை மீண்டும் அதன் தூய்மைக்கும், சிறப்பிற்கும் கொண்டுவர வேண்டுமென்ற பெருநோக்குடையவராய் விளங்கினார். அவருடைய பெருமுயற்சிகளுக்குப் பல இடையூறுகள் இருந்தன. குறிப்பாக நாட்டியத்தினைப் பலர் இழிவாகக் கருதினர்; மரியாதையுள்ள குடும்பத்

தினர் இக் கலைத் தொடர்பினை விரும்பிலர்; அஞ்சினர். எனவே, ஐயர் அவர்கள் மனத் துணிவு கொண்டு தாமே பெண் வேடம் தரித்து இக்கலையின் சிறப்பினைப் பலருக்கு அறிமுகப்படுத்தி அவர்களை ஈடுபடுத்திவிக்க முன்வந்தார். மேலட்டுர் நாராயணசுவாமி போன்ற பல பரம்பரைக் கலைஞர்களிடமிருந்து பரதத்தினைத் தாமே பயின்று ஆடிக் காட்டினார். இதுபற்றிக் கட்டுரைகள் எழுதினார்; மேடைகளிலே பேசினார்; பந்தனை நல்லூர் பாணியிலான சில நாட்டியத் துணுக்குகள் ஆண்களாலே தான் நன்கு ஆடத்தக்கவை. அவற்றைக் குறிப்பாக ஐயர் பயன்படுத்தினார். சினிமாக்களிலும், நாடக அரங்குகளிலும், அரசியல் மேடைகளிலும் அவர் ஆடினார். பரதக் கலையின் சிறப்பினையும் அழகினையும், தூய்மையினையும் படித்த வர்க்கத்தினர் பலர் உணரத் தொடங்கினர். 1932 - 1933 ம் ஆண்டுகளிலே சிருஷ்ண ஐயருக்கும் நடனத்துக்கு எதிரானவருக்குமிடையிலே பகிரங்கமான விவாதங்கள் கடுமையாக நடைபெற்றன. பத்திரிகைகளிலும் நடனத்தின் சிறப்புப் பற்றிய கருத்துக்கள் வெளிவந்தன. விவாதங்கள் பத்திரிகைகளிலும் தொடர்ந்தன. உதாரணமாக 1932 லே சென்னையிலிருந்து வெளிவரும் Daily Mail நடனத்தின் குறை நிறைகளைப் பற்றிய கட்டுரைகளைப் பிரசுரித்தது, பொதுமக்களும் நாட்டியத்தின் சிறப்பினை உணரத் தொடங்கினர். பெருந் திரளான மக்கள் விவாதங்களுக்குச் சமூக மளித்தனர். இழிவான, கீழ்த்தரமான நிலையிலிருந்த நாட்டியமே பரதக்கலை எனத் தவறாக எண்ணிய மக்கள் உண்மையான பரதத்தின் புனிதத் தன்மையினையும், சிறப்பையும் உணரத் தொடங்கினர். நாட்டியம் புத்துயிர் பெறத் தொடங்கி விட்டது. 1931 லே கல்யாணிச் சகோதரிகள் சென்னை சங்கீத வித்வ சபையின் ஆதரவிலே நாட்டியக் கச்சேரி நடத்த அவர் ஒழுங்கு செய்தார்; அதற்குப் பலர் சமூக மளித்தனர்; 1933 லே நடைபெற்ற நடனக் கச்சேரிக்கு மேலும் பலர் திரண்டு வந்தனர்.

தொடர்ந்து ஐயர் அக்காலத்தில் இருந்த பிரபல நாட்டியக் கலைஞர் பலரை ஒன்று கூட்டி முறைப்படி அவர்களை மக்களுக்கு அறிமுகப்படுத்தினார். அவர்களின் நடனக் கச்சேரிகளிலே விளக்கவுரை வழங்கி வந்தார். இலமறைகாயாக மூலைமுடுக்குகளில் இருந்த கலைஞர் பலர் வெளிவரலாயினர். இவ்வாறு கலைஞரை வெளிக் கொணரும் முயற்சியில் ஈடுபட்டிருக்கும் போது தான் பிரபல நர்த்தகி பாலசரஸ்வதியை அவர் அறிய வாய்ப்பு ஏற்பட்டது. பாலசரஸ்வதி மரபு வழி நாட்டியக் கலைஞர் மரபிலே பிறந்து சிறந்த பயிற்சி பெற்றவர்; இயற்கையாகவே இக்கலையிலே கைதேர்ந்தவராய், குறிப்பாக அபிநயத்திலே மிகச் சிறந்து விளங்கியவர். ஐயர் பாலசரஸ்வதியினைப் பிரபல

அறிஞர், கலைஞர் பலருக்கு அறிமுகம் செய்ய முற்பட்டார். 1934 லே காசியிலே நடைபெற்ற அகில இந்திய சங்கீத மகாநாட்டிற்கு அவரைக் கூட்டிச் சென்றார். அகில இந்திய ரீதியிலே கலைஞர் பலர் அறியத்தக்க வகையில் பாலசரஸ்வதிமூலம் பரதத்தின் சிறப்பினை வெளிப்படுத்துவித்தார்; தாமே நடனத்திற்கு விளக்கவுரை வழங்கினார். தாகூரும் பரதக் கலையில் ஈடுபாடு கொண்டிருந்தார். தொடர்ந்து பாலசரஸ்வதி, வரலக்ஷ்மி, பானுமதி முதலிய பிரபல நாட்டியக் கலை யரசிகள் வடஇந்தியா சென்று தத்தம் திறமையினைக் காட்டினர்; பரதக் கலையினைப் பரப்பினர். மேலும் ஐயர் சர்வதேச ரீதியிலே நடனக் கலைவல்ல ஒருவர் மூலம் பரதத்தின் சிறப்பினை வெளியுலகிற்குக் குறிப்பாக மேல்நாடுகளுக்கு எடுத்துக் காட்ட விரும்பினார். 1940 லே ராம்கோபாலேச் சந்தித்தார். தமிழகத்திலுள்ள பிரபல நட்டுவனார் மூலம் அவர் பரதம் பயின்று சிறப்படைய வேண்டுமென ஆலோசனை கூறினார். ராம் கோபால் இவ் ஆலோசனையை ஏற்றுப் பரதம் கற்று வெற்றி கண்டார். கே. அம்புரேஸ் எனும் மேனாட்டுக் கலாரசிகர் இந்திய சாஸ்திரீய நடனங்கள், ஆடைகள் பற்றிய தமது நூலினை ராம் கோபாலுக்கு அர்ப்பணித்துள்ளமை குறிப்பிடற்பாலது. தெத் சோன், ருத்சென்ஹெடெனிஸ், லாமேரி, ராகினிதேவி முதலிய அமெரிக்க கலைஞர்களும் இந்திய நடன மறுமலர்ச்சிக்கு உழைத்தனர்.

20 ம் நூற்றாண்டு முற்பகுதிகளிலே கண்ணியமுள்ள குடும்பங்களைச் சேர்ந்த மூன்று பெண்கள் நாட்டிய மறுமலர்ச்சி வரலாற்றிலே புதிய அத்தியாயத்தினைத் தொடக்கி வைத்தனர். முதலியார் குடும்பத்தைச் சேர்ந்த குமாரி பாரதியும், பிராமண குடும்பத்தைச் சேர்ந்த மைலாப்பூர் கலாநிதியும், அடையாறு ருக்மிணிதேவியும் தத்தம் குடும்ப வரையறைகளை மீறித் துணிகரமாக நாட்டியத்தினை நன்கு பயின்று பெரும் புகழ் பெற்றனர். இவர்களைத் தொடர்ந்து மத்திய வர்க்கத்தைச் சேர்ந்த பெண்கள் பலர் பரதம் பயிலத் தொடங்கினர்; பரதப் பயிற்சினைத் தொடர்ந்து அரங்கேற்றங்கள் பல ஆரம்பித்தன.

ருக்மிணிதேவி அம்மையார் வைதீக பிராமண குலத்தவர்; நாட்டியக் கலையுடன் பிரமஞான சங்கத்திலும் ஈடுபாடுடையவர்; அயர் லாந்து நாட்டவரும், தலைசிறந்த பிரமஞானவாதியுமான கலாநிதி அருண்டேலைத் திருமணம் செய்தார். இந்தியக் கலைகளைக் குறிப்பாகப் பரதக் கலையினை நன்கு சிறப்புற வளர்த்துப் பரவச் செய்யும் சீரிய நோக்குடன் 1936 லே அடையாறிலே கலாக்ஷேத்திரம் எனும் பெரிய கவின் கலை நிறுவனத்தை ஏற்படுத்தியுள்ளார். இந்தியாவின் பல பாகங்களிலிருந்தும், இலங்கையிலிருந்தும் வேறு பல நாடுகளிலிருந்தும்

பலர் இங்கு வந்து பரதத்தினை முறைப்படி பயின்று திரும்புகின்றனர். ருக்மிணிதேவி அம்மையார் பரதக் கலையின் பெருமதிப்பினை மேலும் உயர்த்தியுள்ளார்; அவரின் சிறந்த ஆளுமை குறிப்பிடற்பாலது; நடன உடைகள், அணிகள், நடன அரங்கு, நட்டுவாங்கம் ஆகியனவற்றிலும் சில சீர்திருத்தங்களை அவர் ஏற்படுத்தியுள்ளார். குமாரசம்பவம், சாகுந்தலம், கீதகோவிந்தம், இராமாயணம், கண்ணப்பர் குறவஞ்சி முதலியவற்றைப் பரதக்கலை முறையிலே நாட்டிய நாடகங்களாக வகுத்து வெற்றி கண்டுள்ளார்.

கலாக்ஷேத்திரம் போன்ற பல நாட்டிய நிறுவனங்கள் இந்தியாவின் பல இடங்களிலும், வேறு சில நாடுகளிலும் காலப்போக்கிலே நிறுவப்பட்டுள்ளன. ஆனால் பழைய குருகுலவாச முறைப்படியும் தொடர்ந்து பரதம் பயிலப்பட்டு வருகிறது.

பரதம் பற்றிய பதிப்பீடு மாறப் பலர் பரதம் கற்கக் தொடங்கினர். இதனாலே, இதுவரை நன்கு அறியப்படாமலிருந்த இரு கிராமங்கள் திடீரெனப் புகழ் பெற்றன. பரதக்கலையின் இரு பாணிகளுக்குப் பெயர் போன பந்தனை நல்லூர், வழுவூர் ஆகியவை பலரின் கவனத்தை ஈர்ந்தன. இந்திய, இலங்கை மாணவர் பலர் இவ்விடங்களை நாடினர். மேனாடுகளிலிருந்தும் சிலர் வந்தனர். மாணவர் தொகையினைக் கண்டு பந்தனை நல்லூரைச் சேர்ந்த பிரசித்திபெற்ற நாட்டியக் கலாநிதி மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளையவர்கள் தமது இளம் அல்லது வாலிபப் பருவத்தில் இல்லாமல் முதுமைப் பருவத்திலே பலர் வருவதைக் குறித்து அவர்களுக்குத் தாம் விரும்பியபடி கற்பிக்கமுடியாமை குறித்துக் கவலைப்பட்டார் எனக் கூறப்படுகிறது.

“உடம்பிலே வலுவிருந்த வாலிப காலத்திலே நம்மனைக் கவனிப்பார் இல்லை. இப்ப தள்ளாத வயசிலே என்னை வந்து உயிரை வாங்குகிறார்களே! இது என்ன கூத்து” என அவர் குறிப்பிட்டாராம். இந்த அளவிற்குப் பரதம் பயிலுவோர் தொகை அதிகரித்தது; நாட்டியக்கலைப் புத்துயிர்ப்புக்கு இதுவும் ஓர் அளவுகோலாகும்.

பரத நாட்டியத்தின் இருபெரும் பாணிகளான பந்தனை நல்லூர்ப்பாணியிலும், வழுவூர்ப் பாணியிலும் மிகுந்த தேர்ச்சியுள்ள பிரபல நாட்டிய ஆசான்கள் பரதக்கலையில் ஏற்பட்ட புதிய ஆர்வத்தினால் பிரபல்யமடைந்தனர். பந்தனை நல்லூர்ப் பாணியிலே புகழ் பெற்ற மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளை பற்றி ஏற்கனவே குறிப்பிட்டாயிற்று. இவர் இன்றைய பரதநாட்டியக் கச்சேரி முறையினை உருவாக்கிய

தஞ்சைச் சகோதரர்களின் உறவினர். வழுவூர் இராமையாபிள்ளை முதலாம் ராஜராஜன் கட்டிய தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோவிலிற் திருத்தொண்டு செய்த நடடுவனார் மரபிலே தோன்றிய வழுவூர் மாணிக்கம்பிள்ளையின் மகன். மேற்குறிப்பிட்ட இருபாணிகளிலும் சிறப்பு வாய்ந்த நடன மணிகள் உருவாகினர்; பரதக்கலையின் சிறப்பினை உலகறியச் செய்தனர். பந்தனை நல்லூர்ப் பாணியிலே புகழ் பெற்ற நடனமணிகளிலே ஸ்ரீமதி ருக்மிணியேவி, திருவளபுத்தூர் ராஜசுக்மி ஜீவரத்தினம் சகோதரிகள், ராம்கோபால், சாந்தாராவ் சொக்கலிங்கம்பிள்ளை போன்றோரையும் வழுவூர்ப் பாணியிலே சிறப்புப் பெற்ற கமலா, கமலா, ராதா, ஆனந்தி, ஹேமமாலினி, பத்மா சுப்பிரமணியம் போன்றோரையும் குறிப்பிடலாம். இவர்களின் சிஷ்யர்கள் பலர் இந்தியாவிலும், இலங்கை போன்ற வெளிநாடுகளிலும் இக்கலையினை நன்கு வளர்த்து வருகின்றனர்.

மேலும், பரதநாட்டியம், கர்னாடக இசை போன்றவை இப்போது பல்கலைக் கழகம் போன்ற நிறுவனங்கள் ரீதியிலும் கற்பிக்கப்படுகின்றன. இவை பற்றிய ஆய்வுகள் கலைமாணி, முதுமாணி கலாநிதிப் பட்டங்களுக்கும் நடத்தப்படுகின்றன. இவ்வகையில் இவற்றின் முக்கியத்துவம் புதுமெருகும், சிறப்பும் பெறுகிறது. எடுத்துக் காட்டாகச் சமீப காலத்திலே பரத நாட்டியம் பற்றி மிக விரிவான நூலொன்று தொகுத்துள்ள வட இந்தியரான கலாநிதி சுனில் கோத்தாரி நாட்டிய நாடக மரபும் ரசக் கோட்பாடும் என்ற தலைப்பிலே ஆய்வுசெய்து பரோடா பல்கலைக்கழகத்திற்கு இவ்வாய்வினைச் சமர்ப்பித்துக் கலாநிதிப் பட்டம் பெற்றவர். தமிழகத்தினைச் சேர்ந்த பிரபல நர்த்தகி பத்மா சுப்பிரமணியம் இந்திய நடனங்களிலும் சிற்பங்களிலும் கரணங்கள் எனும் பொருள் பற்றி ஆராய்ந்து, அண்மைலைப் பல்கலைக் கழகத்திற்கு அவ்வாய்வினைச் சமர்ப்பித்துக் கலாநிதிப் பட்டம் பெற்றுள்ளார்.

நாட்டியக்கலை மறுமலர்ச்சியிலே நாட்டியம் மீண்டும் சிறப்புடையும் போது அது பொதுமக்களும் எளிதில் விளங்கக் கூடியதாக மட்டுமன்றி அதன் புனிதத்தன்மையையும், சிறப்பும் கோயிலிலே திரும்பவும் ஏற்பட வேண்டும். கோவில்களிலே நடைபெறும் நித்திய நைமித்தியக் கிரியைகளில் நிருத்யோபசாரம் இடம்பெற வேண்டுமென ஆகமங்களும், பத்ததிகளும் கூறுகின்றன. இவை முற்காலத்திலே கோவில்களில் இடம் பெற்றுப் பின் கைவிடப்பட்டன. இன்று கிரிகளிலே பெயரளவில் மட்டும் 'நிருத்யம் காரயாமி' எனக் கூறப்

படுகிறது. இது இவ்வா பெயரளவில் மட்டுமன்றிச் செயல்முறையிலும் இடம்பெற வேண்டும். இத்தகைய முயற்சியிலே காலஞ்சென்ற பிரபல நாட்டிய மேதை பந்தனை நல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளை பேராசிரியர். பி. சாம்பமூர்த்தி முதலியோர் ஈடுபட்டனர். ஆனால் அது தொடர்ந்து செயற்பட்டதாகத் தெரியவில்லை. ஈழநாட்டிலுள்ள புராதன சிவஸ்தலங்களில் ஒன்றான முன்னேஸ்வரத்திலே 1980ம் ஆண்டு நடைபெற்ற வசந்த நவராத்திரியின் போது யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழக இந்துநாகரீகப் பேராசிரியரான கா. கைலாசநாதக் குருக்கள் முன்னேஸ்வரத் தல ஜுறைவியான வடிவாம்பிகை முன்னிலையிலே நிருத்யோபசாரத்தினை மீண்டும் இடம் பெறச் செய்தார். வடிவாம்பிகைக்கு அவர் இயற்றிய பஞ்சரத்திரனத்திற்கான நடனக் கோலங்களையும், அம்பாளுக்குப் பிரியமான கோலாட்டத்தினையும் (ஹல்லீஸ் லாஸ்ய சந்துஸ்டாயை நமஹ) இராமநாதன் நுண்கலைக் கழக ஆசிரியர்கள் சிலரும், பரத நாட்டிய மாணவிகளும் நன்கு செய்து காட்டினர்.

இவ்வெடுத்துக்காட்டுத் தொடர்ந்து ஈழத்திலுள்ள பல திருக் கோவில்களிலும் பின்பற்றப்படவேண்டும். குறிப்பாக துவஜாரோஹண (கொடியேற்ற), துவஜாவரோஹண (கொடியிறக்க)த் திருவிழாக்களிலிவைமுறைப்படி இடம்பெற வழிகோலப்பட வேண்டும். அவ்வக்காலங்களின் மரபுகளிற்கேற்ப நிருத்யோபசாரம் இடம்பெறுதல் சாலச் சிறந்தது.

ஆனால் மறுமலர்ச்சியுடன் பரதக் கலை நின்று தேங்கி மங்கிவிடக் கூடாது; மயிர்த்துடிப்புள்ளதாக, மேன்மேலும் புதிய வழிகளில் வளர வேண்டும். இவ்வேளையில் திருமதி ருக்மிணியேவி அருண்டேல் அம்மையார் கூறியுள்ள கருத்துக்கள் மனம் கொள்ளற்பாலன. அதாவது "இன்றைய நிலையிலே நடனத்தின் வருங்காலம் குறித்து இருநிலைகள் ஏற்படலாம். கவர்ச்சியற்ற அறிவியல் ரீதியாக, உற்சாகமளிக்காத கலை வடிவங்கள் மூலம் படிப்படியாகத் தற்போதைய கலை வடிவங்களே மங்கி மறைந்தும் போகலாம். இரண்டாவதாக, நடனத்தின் ஆத்மாவை - இன்றியமையாத அம்சத்தினை மீண்டும் படிப்படியாக உள்ளூர்ப் பெறுவதன் மூலம் முன்னையதிலும் பார்க்க அழகான வடிவங்கள் தோன்ற வழிவகுக்கலாம் " என்பதே. பின்னையதைக் கடைப்பிடித்துக் குறிப்பாக, இளம் கலைஞர் முன்னேற வேண்டும். பழமை யின் அடிப்படையிலிருந்து விலகாது புதிய வழிகளில் வளர்ச்சி ஏற்படவேண்டும்

இலங்கையிலே பரதக்கலை

இலங்கையிலே பழையகாலம் தொட்டு நுண்கலைகள் பல்வேறு வகைகளிலே வளர்ந்து வந்துள்ளன. இங்கு வாழும் சிங்களம், தமிழ் பேசும் மக்களின் இடையே கட்டிடக்கலை, சிற்பம், ஓவியம் முதலிய கலைகள் நன்கு வளர்ச்சியுற்றாலும், இசை, நடனம் குறிப்பாக சாஸ்திரீய இசை, நடனம் ஆகியன ஆதிகாலத்திலே நன்கு வளர்ச்சியடைந்தமைக்குத் தக்க சான்றுகள் இதுவரை கிடைத்தில. எனினும் பௌராணிக மரபின்படி இலங்கையை ஆண்ட இராவணன் வீணைக்கொடியோன் எனவும், அவன் சாமகானம் பாடிச் சிவபெருமானின் திருவருள் பெற்றான் எனவும் கூறப்படுகின்றது. இலங்கையின் வடபகுதியிலுள்ள யாழ்ப்பாணம் என்ற பெயரே யாழ்பாடி (யாழ்வாசிப்பவன்) தொடர்பாலேற்பட்டதென்பர். மட்டக்களப்பிலுள்ள பாடும்புகளின் இசை குறிப்பிடற்பாலது. இவை ஐதிகங்களாயினும், இலங்கைத் தமிழ் மக்களிடையிலே தொன்மையாகவே சாஸ்திரீய இசை நிலவி வந்துள்ளமை குறிப்பிடற்பாலது. மேலும், வடக்கு, கிழக்கு மாகாணங்களிலே நிலவி வரும் தென்மோடி, வடமோடி நாட்டுக் கூத்துமரபுகளும் குறிப்பிடத்தக்கவை.

சிலப்பதிகார காலம் தொட்டாவது பரதக்கலை தொடர்ந்து தமிழகத்திலே வளர்ந்து வந்துள்ளது. தமிழகத்திலே சிறப்பாக வளர்ந்து வந்த இக்கலை, இந்தியாவுக்கு வெளியேயுள்ள இலங்கை, இந்தோனேசியா, வியட்னாம், கம்போடியா, தாய்லாந்து முதலிய நாடுகளிலும் காலப்போக்கிலே பரவி வந்துள்ளது. இந்தியாவுக்கு மிக அண்மையில் இருப்பினும், இலங்கையிலிதன் தாக்கம் ஒப்பீட்டு ரீதியிலே குறைவாகும். பொதுவாக, இலங்கையிலே வாழும், சிங்களவரும், தமிழரும் முறையே பௌத்தம், இந்துசமயம் ஆகியனவற்றைப் பின்பற்றுகின்றனர். இவர்களைவிட, குறிப்பிட்ட தொகை ஸ்லாமியரும் கிறித்தவர்களும் உள்ளனர். இங்கு சிங்களவர் மத்தியிலே பௌத்தம் நன்கு பின்பற்றப்பட்ட காரணத்தினாலே அல்லது வேறு காரணங்களாலோ சாஸ்திரீய இசை, நடனமரபுகள் புராதன காலத்தில் (கி. பி. 11ம் நூற்றாண்டுவரை) நன்கு வளர்ச்சியடைந்தில. சோழராட்சி தொடக்கம் (கி. பி. 11ம் நூற்றாண்டு தொடக்கம்) சில நூற்றாண்டுகளுக்கு மேற்குறிப்பிட்ட கலைகள் சிங்கள அரசுகளிலே, குறிப்பாக அரச அமைகள், இந்துக்கோவில்கள் ஆகியனவற்றிலே தொடர்ந்து இடம் பெற்றன. தமிழரைப் பொறுத்த மட்டிலே, தமிழ்நாட்டிற் போன்று, இங்கு வாழ்ந்த தமிழர் மத்தியில் இக்கலை நிலவிற்று எனலாம். மேலும், கி. பி. 16, 17ம் நூற்றாண்டுகளிலேற்பட்ட போர்த்துக்கீச, ஒல்லாந்த படையெடுப்புக்களாலும், அவர்கள் ஆட்சியின் போது பின்பற்றப்பட்ட கதேசக் கலையழிப்புக் கொள்கையினாலும் இலங்கையின் கரையோரப் பிரதேசங்களிலிருந்த கோவில்கள் முதலியன அழிக்கப்பட்டன. இசை நடனம், சிற்பம், ஓவியம் முதலிய நுண்கலைகள் இந்துக்களிடையிலே பெரும்பாலும் கோவிற்கலைகளாகவே நிலவி வந்துள்ளன. கோவில்கள் அழிக்கப்பட்டபோது, அவை சார்பான கலைகளும் மங்கி மறைந்தன. இதனாலேதான் போலும், கரையோரப்பகுதிகளில் இவை நிலவியதற்கான சான்றுகள் நன்கு கிடைத்தில. எனினும், சில இலக்கிய, தொல்லியற் சான்றுகள் கிடைத்துள்ளன.

பொலந்நறுவ, தேவிநுவர போன்ற இடங்களிலிருந்த ஸ்சவ, வைஷ்ணவக் கோவில்களில் தேவரடியார்கள் இருந்து இசை, நடனப் பயணிகள் புரிந்தமைக்கான சான்றுகள் உள்ளன. கந்தளாயிலிருந்த விஜயராஜ ஸ்வரம் எனும் சிவாலயத்திலே ஏழு தேவரடியார் இருந்தனர் என அறியப்படுகின்றது.

கி. பி. 1341லே இலங்கைக்கு வந்த மொறோக்கோ நாட்டுப் பயணியான இபின்பட்டுட்டாவின் பிரயாணக் குறிப்புகளின் மூலம்

தேவிநுவரயில் (Dondra) இருந்த பெரிய விஷ்ணுவாலயத்திலே இறைவன் திருமுன் குறிப்பிட்ட கிரியைகளின் போது ஆடுவதற்கும், பாடுவதற்குமாக 500 மாதர் (தேவரடியார்) இருந்தனர் என அறியப்படுகின்றது.

ஒப்பீட்டு ரீதியிலே திருக்கேதீஸ்வரம், திருக்கோணேஸ்வரம் முதலிய புராதன சிவாலயங்களிலும் தேவரடியார் இருந்தனர் எனலாம். அண்மைக் காலத்திலே கலாச்சார முக்கோணப் பிரதேச அகழ்வாய்வின் போது அநுராதபுரத்திலுள்ள அபயகிரிவிகாரைப் பகுதியிலே நடனநிலையிலுள்ள அர்த்தநாரீஸ்வரர் சிலையொன்று கிடைத்துள்ளது. சிவன், சக்தி, தாண்டவம், லாஸ்யம் பற்றிய கருத்துக்களை உள்ளடக்கிய இச்சிலை நன்கு ஆராய்தற் றரியது.

சாதாரண அர்த்தநாரீஸ்வரர் சிலைகள் வேறுசில இடங்களிலும் கிடைத்துள்ளன. இலங்கையில் எழுதப்பட்ட பாளி, சிங்கள, சம்ஸ்கிருத இலக்கிய நூல்களில் அங்கும் இங்கும் இஃ, நடனம் பற்றிய சில குறிப்புகள் உண்டு. பொலந்நறுவயில் இருந்து ஆட்சி செய்து வந்த முதலாம் பராக்கிரமபாகு (1153 - 1186) சரஸ்வதி மண்டபத்தினை நிறுவி இசை நடனமாகியவற்றையும் போற்றிப் பேணி வந்தான், இவனுடைய பட்டத்தரசியான லீலாவதி நடனத்திலே தேர்ச்சி பெற்றிருந்தாள்.

கி. பி. 14ம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் 16ம் நூற்றாண்டு வரையுள்ள காலப்பகுதியிலே சிங்களத்தில் எழுதப்பட்ட சந்தேசய(தூது)ப் பிரபந்தங்களிலே சமகாலத் தென்னிலங்கையிலே நிலவி வந்த இசை, நடனம் பற்றிய குறிப்பிடத் தக்க தகவல்கள் காணப்படுகின்றன. அரசசபைகளிலும், இந்துத் தெய்வங்களின் திருமுன்பும் இடம்பெற்று வந்த நடனம் பற்றிய வருணனைகள் இந்நூல்களில் உண்டு. டெடி கமவில் இருந்து, ஆட்சி புரிந்து வந்த ஐந்தாம் பராக்கிரமபாகுவின் அரசமனையில் இடம்பெற்ற நடனங்களைப் பற்றித் திரைச்சேசய எனும் நூல் விவரிக்கின்றது. " நடனமாதரின் கண்புருவங்கள் வண்டு களின் நிரை போல நெளிகின்றன" எனவும், " நடனமாதர் கடைக் கண்களாலே பார்க்கின்றனர் " எனவும் அந்நூல் கூறும். களனியில் இருந்து விபீஷணனின் தேவாலயத்திலே " ஆடல் மகளிர் கைவழி நயனம் செல்ல " ஆடுதல் பற்றிச் சேலலிஹினி சந்தேசய குறிப்பிடுகின்றது. ஸ்ரீ ராகுலர் தமது பரவிசந்தேசயத்திலே நாட்டியகரணம் பற்றியும், நடனமாதரின் அங்க அசைவுகள் பற்றியும் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

மேற்குறிப்பிட்ட நூல்களிலே காணப்படும் நடனம் பற்றிய குறிப்புகள், வருணிக்கப்பட்ட நடனக்காட்சிகள் முதலியனவற்றின் அடிப்படையிலே நோக்கும் போது, பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திர மரபு இக்காலத்தில் இங்கு பின்பற்ற பட்டு வந்தமை தெளிவு. இங்கு பெரும்பாலும் சமகாலத்த நிழகத்திலே நிலவிய பரதமே நிலவியிருக்கலாம் எனக் கருதப்படுகின்றது. நேசகம், அபிநயம் முதலியன பரதநாட்டிய மரபை ஒட்டியவை. பரதநாட்டியத்தைப் போன்று இதனையும் பெண்கலைஞரே பெரும்பாலும் ஆடி வந்தனர். மேலும், இக்காலகட்டத்தில் இங்கு கேரள மாநிலத்துக் கதக்களியோ, கண்டி நடனமோ இடம் பெற்றதற்குத் தக்க சான்றுகள் இல்லையெனவும், பரதநாட்டியமே நிலவியிருக்கும் எனவும் பேராசிரியர் இ. ஆர். சரத்சந்திரா சுட்டிக் காட்டியுள்ளார். பதினாறாம் நூற்றாண்டிலேற்பட்ட போர்த்துக்கீச ஆட்சியைத் தொடர்ந்து இந்நடனம் இங்கு மங்கியிருக்கலாம் மேலும் இந்நடனம் சிங்களப் பொதுமக்களை அதிகம் கவரவில்லைப்போலும். இது பெரும்பாலும் நகரங்களிலே தான் நிலவிற்று எனக் கருதப்படுகின்றது. இந்நடனத்தின் இந்து சமயக் கருப்பொருள் பௌத்த மக்களைக்கவராமைவில் வியப்பில்லை. இவதவிட மலையகத்தில் உருவாகி வளர்ந்து வந்த கண்டி நடனம் பரவ, இதன் செல்வாக்குத் குன்றியிருக்கலாம். கண்டி நடனத்திலும் பரத நாட்டியத்திலும் சில பொது அமிசங்கள் உண்டு. ஆனால், அது பெரும்பாலும் கதக்களியின் செல்வாக்குடைய தென ஒரு சாரார் கருதுவர். சாஸ்திரிய நடனங்களாக இம்முன்றும் பரதநாட்டிய சாஸ்திரத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டிருப்பதாலும் பொது அமிசங்கள் காணப்படுதல் இயல்பே. பழந்தமிழ் நூல்களில் ஒன்றான சிலப்பதிகாரத்திற்கு அடியார்க்கு நல்லார் எழுதியுள்ள உரை கூறும் சிங்களநடனம் எது என்பது தெளிவில்லை. இக்கால இலங்கையிலே நிலவும் சோகரி சிலம்பு கூறும் சொக்கம் என ஒரு சாரார் கருதுகின்றனர்.

மேலும், கி. பி. 11ம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் 16ம் நூற்றாண்டு வரையுள்ள காலப்பகுதியில் நிலவிய பொலந்நறுவ, யாப்பகூவ, கம்பனை, டெடிகம, கோட்டை அரசுகளிலே நிலவிய சாஸ்திரிய நடனம் பரதமாயிருந்திருக்கலாம் எனக் கொள்ளுதற்குக் காரணங்கள் உண்டு. இலங்கையிலே கி. பி. 0ம் நூற்றாண்டு முடிவிலேற்பட்ட சோழப் பெருமன்னர் ஆட்சியின்போது, பரதக்கலை முன்னையிலும் பார்க்க இங்கு நன்கு பரவ வாய்ப்புக்கள் ஏற்பட்டன. இலங்கையிலே சோழரின் தலைநகராக விளங்கிய பொலந்நறுவையில் அமைக்கப்பட்ட வானவன் மாதேவி ஈஸ்வரத்திலே (சிவன் கோவிலில்) திருப்பணி புரிந்த தேவரடியார் கோவிலிலே "நந்தா விளக்கு" எரித்தவர் எனக் கல்

வெட்டுக் கூறும். சோழர் காலத்திய வெண்கலத்தாலான நேர்த்தியான நடராஜத் திருவுருவங்கள் பொலந்நறுவையில் கிடைத்துள்ளனமை குறிப்பிடற்பாலது. முன்னேஸ்வரம் ஆலயத்திலுள்ள நடராஜத் திருவுருவமும் பழைமையானது; ஆனால் அது சோழப் பெருமன்னர் காலத்தியதா என்பது திடமாகக் கூறமுடியாது.

சோழரைத் தொடர்ந்து இலங்கையில் ஆட்சி புரிந்த முதலாம் விஜயபாகு, முதலாம் பராக்கிரமபாகு போன்ற சிங்கள மன்னர்களும் இக்காலயினை ஆதரித்தனர். தொடர்ந்து ஏற்பட்ட இரண்டாவது பாண்டியப் பேரரசு, விஜயநகரப் பேரரசுத் தொடர்புகள் மேற்குறிப்பிட்ட கலைத்தொடர்புகளை மேலும் வலுப்படுத்தியிருக்கலாம். மேலும் தமிழ்நாட்டிலே சிறிது காலம் கி.பி. 14ம் நூற்றாண்டிலேற்பட்ட முஸ்லிம் ஆதிக்கத்தின் விளைவாகவும், கலைஞர் சிலர் வட இலங்கைகைக்கு மட்டுமன்றித் தென்னிலங்கைக்கும் சென்றிருப்பர். மேலும் இக்காலப் பகுதியிலே கி.பி. 13-16ம் நூற்றாண்டு முடியும் வரையுள்ள காலப்பகுதியிலே, தென்னிலங்கையில் இருந்த அரசு அவைகளிலே தமிழ்ச் செல்வாக்கு நிலவியமை குறிப்பிடற்பாலது. கி.பி. 16ம் நூற்றாண்டுக் கோட்டை அரசில் ஆட்சி புரிந்த புவனேசுபாகு தமிழிலே கைச்சாத்திட்டான் என அறியப்படுகிறது. மேற்குறிப்பிட்ட காலப் பகுதியிலே யாழ்ப்பாணத்தை மையமாகக் கொண்டு தமிழரசு ஒன்று நிலவியதும் ஈண்டுக் குறிப்பிடற்பாலது.

நடனம் பற்றி மேற்குறிப்பிட்ட (சந்தேசய (நூது)க் காவியங்கள் கூறும் கருத்துக்களைச் சமகாலத்திய சில சிற்பங்களும், ஓவியங்களும் உறுதிப்படுத்துகின்றன. யாப்பகூவலிலும், கடலதெனியாலிலும் உள்ள கல்லாலான போதிகைச் சிற்பங்களிலே உள்ள நடன உருவங்கள் குறிப்பிடற்பாலன. யாப்பகூவல் சுவர்களில் உள்ள நடன உருவங்கள் சைவ உலகின் கோயிலாக விளங்கும் சிதம்பரம் கோயிற் சுவர்களில் உள்ளவற்றுடன் ஒப்பிடத்தக்கவை எனப் பேராசிரியர் சரத்சந்திரா குறிப்பிட்டுள்ளார். இந்நடன உருவங்களிலே நடராஜத் திருவுருவமும், சதுர, கரிஹஸ்த, கண்டகுசி, நிகஞ்சித முதலிய கரணங்களைக் காட்டுவனவும் குறிப்பிடற்பாலன. மேலும், சமகாலத்திய வேறு சிற்பங்களிலும், ஓவியங்களிலுமுள்ள பல நடனமாதர் உருவங்கள் சாஸ்திரிய நடன நிலையில் உள்ளன. டெடிகமவிலே கிடைத்துள்ள விளக்கிலும், சாஸ்திரிய நடனநிலையில் உள்ள பெண் உருவம் உண்டு எம்பெக்க தேவாலயத்தில் உள்ள மரச்சிற்பங்களிலும் உள்ள நடன மாதர் பரதர் கூறும் பல்வேறு நடனநிலைகளில் உள்ளனர். தமிழர் மத்தியிலே நடனச் சிலகாலமாக ஒழுக்கக் கேடுள்

ளவர் கலையெனக் கருதப்பட்டுப் புறக்கணிக்கப்பட்டு வந்தது போலச் சிங்கள மக்கள் மத்தியிலும் இக்கலைஞர் புறக்கணிக்கப்பட்டு வந்தனர். ஆனால் சமகாலச் சிங்களவர் மத்தியிலே நடனக் கலையில் புதிய விழிப்பும், உத்வேகமும் ஏற்பட்டுள்ளன. கிராமிய நடனங்கள், கண்டி நடனம் ஆகியவற்றை விடப் பரதநாட்டியத்தையும் சிலர் கற்கின்றனர்.

யாழ்ப்பாணத்தில் ஆட்சிபுரிந்து வந்த தமிழ் மன்னர் பரதக் கலையினை ஆதரித்து வளர்த்து வந்தனர். இக் காலத்தில் எழுதப்பட்ட வையாபாடல், கையாபாடல் முதலிய நூல்களிலே நடனம் பற்றிய சில குறிப்புக்கள் உண்டு. எடுத்துக்காட்டாக, வையாபாடலிலே "நச்சுவிழி நாட்டியம் செய்யோர்", "ஆடும் மாதர் வலம்வர", "கறுவு மனக்கணிகையர்" என வருவனவும், கையாபாடலிலே "பங்கமுடன் மாதர் நடிக்" என வருவதும் குறிப்பிடற்பாலன. எனவே, யாழ்ப்பாணத்திலிருந்த சில பெரிய கோவில்களிலாவது தேவரடியார் இருந்து சமயப் பணிகளும், கலைப் பணிகளும் செய்திருப்பர் எனலாம். யாழ்ப்பாண அரசை வென்று தத்தம் ஆதிக்கத்தை ஏற்படுத்திய போர்த்துக்கீசர், ஒல்லாந்தர் ஆட்சிக்காலங்களிலே ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு நடனக்கலை ஆதரவின்றி மங்கிற்று; தொடர்ந்து ஏற்பட்ட பிரித்தானியர் ஆட்சிக்காலத்திலே மீண்டும் தலைகாட்டிற்று. இக் காலத்திலே சமகாலத் தமிழகத்திலே போன்று தேவதாசிகள் இங்கும் ஒழுக்கம் கெட்டவர்களாக வாழ்ந்தனர். இதனால், ஆறுமுகநாவலர் போன்றோர் இவர்களைக் கண்டித்துள்ளனர். எனினும், ஆகமமுறைப் படி அமைக்கப்பட்ட கோவில்களிலே இசை போன்று நடனமும் ஒழுக்கமுள்ள கலைஞர்களாலே நடத்தப்படுதலை நாவலர் பெருமான் விரும்பினார் எனக் கூறமுடியாது. எனினும் சில தேவதாசிகள் தமிழ் நாட்டிலிருந்து இங்கு வந்து சென்றனர். இவர்கள் பெரும்பாலும் ஒப்பந்த அடிப்படையிலே சில வணிகர், தரகர் முதலியோரால் கொண்டு வரப்பட்டனர். வேறு சிலர் இங்கு தொடர்ந்து வாழ்ந்தனர். வண்ணார் பண்ணை, இணுவில், நல்லூர், மாவிட்டபுரம், அளவெட்டி போன்ற இடங்களில் அவர்கள் வசித்து வந்தனர். கி.பி. 19ம் நூற்றாண்டு யாழ்ப்பாணத்திலே வாழ்ந்த கனகி எனும் தேவதாசி வண்ணை வைத்தீஸ்வரன் கோயிலில் ஒரு நர்த்தகியாகவும் விளங்கினாள். இவளைப் பற்றி நட்புவச் சுப்பையாள் எனும் புலவர் அங்கதச் சுவை (Satire) ததும்பக் கனகிபுராணம் எனும் நூலினை இயற்றியுள்ளார். ஆறுமுக நாவலர் போன்றோர் நேரடியாகவே ஒழுக்கமற்ற தேவதாசிகளைக் கண்டிக்க, ஏற்குறைய அதே காலத்திய சுப்பையாள் அவர்களை எள்ளி நகையாடி இலக்கிய மூலம் கண்டித்துள்ளார் என

லாம். நடனக் கலையில் மட்டுமன்றிப் பரதசாஸ்திரத்திலும் தேர்ச்சி யுள்ள அறிஞர் சிலர் இங்கு வாழ்ந்தனர். கி. பி. 17ம் நூற்றாண்டிலே, தமிழ்நாட்டிலே வாழ்ந்த பிரபல நாட்டியக் கலைஞராகிய கங்கை முத்துப்பிள்ளை (தஞ்சை நால்வரின் பாட்டனார்) எழுதியுள்ள பரத சாஸ்திர நூல்களில் ஒன்றான நடனாதிவாத்யரஞ்சனம் எனும் நூல் யாழ்ப்பாணத்தைச் சேர்ந்த ஸ்ரீலங்கை அம்பலவாணநாவலர் முன்னிலையிலே பரிசோதித்துத் தமிழ்நாட்டிலே பிரசுரிக்கப்பட்டதாக அறியப்படுகின்றது. மேலும் இந்த நூற்றாண்டின் முற்பகுதிகளிலே பரதக் கலை மறுமலர்ச்சிக்கு அரும் தொண்டாற்றியவர்களிலே கலாயோகி ஆனந்தகுமாரசாமியும் ஒருவராவார். ஒழுக்கமும், சமயப் பற்றுள்ள திருவாரூர் ஞானம் எனும் நடனமாது இவருக்கு நடனக்கலை பற்றி அறிவுறுத்தினார் எனக் கூறப்படுகின்றது. நடனமாணவர்கள் கற்க வேண்டிய நந்திசேவரரின் அபிநயதர்ப்பணம் எனும் நூலிற்கு இவர் துர்க்கிராலா எனும் அறிஞரோடு சேர்ந்து ஆங்கில மொழிபெயர்ப்பு ஒன்றினை 1917இலே நியூயோர்க்கிலே வெளியிட்டார். இதனால், ஆங்கிலம் கற்ற இலங்கையர், இந்தியர் மட்டுமன்றி, வேறு நாட்டவரும் இந்திய நடனக் கலையின் சிறப்பினை அறியவும், கற்கவும் தூண்டினார். இந்திய, இலங்கைக் கலைகளைப் பற்றி ஆராய்ந்து விரிவுரையாற்றியும், எழுதியும் இந் நாடுகளின் மக்கள் தத்தம் கலைகளின் சிறப்பினை யும் பெருமையையும் அறிந்து விழிப்படையச் செய்தார். தமிழ் நாட்டிலே பரதக்கலை மறுமலர்ச்சியடைவதற்கும் இவர் அயராது உழைத்தவர். மரபுவழிக் கலைஞராகிய தேவதாசிகள் இழிகுலத்தவரன்றி, உயர்ந்த சமூக நிலைக்குரியர் எனும் கருத்தினை முன்வைத்துக் கட்டுரைகள் எழுதினார். 1918இல் இவர் வெளியிட்ட சிவநடனம் எனும் கட்டுரைத் தொகுப்பு குறிப்பிடற்பாலது. இதிலுள்ள சிவநடனம், இந்திய இசை ஆகியன பற்றிக் கட்டுரைகள் குறிப்பிடற்பாலன. சுவாமி விஷ்ணுநாதர் பண்ணிசை, கர்நாடக இசை, குறிப்பாக யாழ் ஆகியனபற்றி மட்டுமன்றிப் பரதம் பற்றியும் எழுதியுள்ளார். வடமொழி நாடக வியல் பற்றி தனஞ்சையன் எழுதியுள்ள தசரூபத்தினைத் தமிழிலே மொழி பெயர்த்துத் தமது மதங்களுளாமணி எனும் நூலிலே சேர்த்து வெளியிட்டுள்ளார்.

1942ம் ஆண்டு மதுரையிலே நடைபெற்ற இயற்றமிழ்மகா நாட்டுத் தலைமைப் பேருரையிலே பரதம் எனும் பதத்திற்கு அடிகளார் பின்வருமாறு விளக்கம் அளித்துள்ளார். அதாவது, “ பரதம் எனும் பெயர்க்காரணம் ஆய்தற்குச் சிலப்பதிகார அரும்பதவுரையாசிரியர் கூறியுள்ள முடிபுகள் நமக்கு உதவுகின்றன. ஒன்பான் சுவையும் எண்வகை மெய்ப்பாடும் எனும் இவற்றோடு இயைபுடைய இரதம்

எனும் மொழியினை (சொல்லினை) அரும்பதவுரையாசிரியர் வழங்குகிறார். வடமொழிநூலார் கண்ட ரசம், பாவம் எனும் மொழிகளின் பொருளை இம்மொழி தந்து நின்றது. பண், இரதம், தாளம் என்னும் மூன்றும் அடங்கிய பின்னடம் பரதம் எனவாரும் எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார். மேலும், தமது கருத்திற்கு ஆதரவாக,

‘ பண்ணும் பதமேழும் பலவோசைத்தமிழலையும் முண்ணின்றதோர் சுவையும் உறுதாளத் தொலிபலவும் ’

எனும் சம்பந்தர் தேவாரத்தினைக் குறிப்பிட்டு விளக்கிப் “ பண்ணும் இரதமும் எனும் முறையினை மறந்த பிற்காலத்தார் இரதமாகிய பாவத்தினை முன்னும், பண்ணீர்மையாகிய இராகத்தினைப் பின்னுமாக மாறி வைத்து இடர்ப்படுவாராயினர் ” என விளக்கித் தற்போது பாவம், ராகம், தாளம் ஆகியன சேர்ந்ததே பரதம் எனக் கூறப்படும் கருத்துப் பொருத்தமற்றதெனக் கூறியுள்ளார்.

இந்த நூற்றாண்டின் நாற்பதுகளில் பிரசித்தி பெற்ற கதக்கலை கலைஞரான குருகோபிநாத், பரதநாட்டிய மேதை பந்தனை நல்லூர் ஜெயலக்ஷ்மி முதலியோர் யாழ்ப்பாணத்திலும் தமது நடனக் கச்சேரிகள் நிகழ்த்திச் சென்றனர். இவை சிலரைக் குறிப்பாக நடனத்திலீடு படச் செய்தன.

இந்தியாவிலே, 1947ம் ஆண்டுத் தேவதாசிச் சட்டம் நிறைவேறியதைக் தொடர்ந்து கோவில்களிலே தேவதாசிகள் நடனமாடுதல் தடைசெய்யப்பட்டது. இதன்விளைவாகப் பல நூற்றாண்டுகளாகக் கோவில்களில் இடம் பெற்று வந்த சதிர் அல்லது பரதநாட்டியம், பொதுமன்றங்களிலும், வேறு அரங்குகளிலும் இடம் பெறலாயிற்று. இப்போக்குத் தமிழ்நாட்டிலே மட்டுமன்றி இலங்கையிலும் ஏற்படலாயிற்று.

தமிழகத்திலேற்பட்ட பரதக்கலை மறுமலர்ச்சியைத் தொடர்ந்து, யாழ்ப்பாணத்திலே பரதக்கலை மறுமலர்ச்சிக்குப் பங்களித்தோர்களிலே திரு. ஏரம்பு சுப்பையா, திரு. எம். எஸ். பரம், கலைப்புலவர் நவரத்தினம், திருமதி. மகேஸ்வரி நவரத்தினம், திரு. வீரகத்தி, திரு. எஸ். ஆர். இராசநாயகம், கலையரசு சொர்ணலிங்கம் முதலியோர் குறிப்பிடற்பாலர். முதலிலே இங்குள்ள நடனக் கலைஞர்களிடமும், பின்னர் தமிழகத்திலுள்ள வழுவூர் ராமையாபிள்ளை, அடையாறு லக்ஷ்மணன் போன்ற நடனக்கலைஞர்களிடமும், கலாசேஷத்திரம் போன்ற பிரசித்தி பெற்ற கலைக்கூடங்களிலும், நடனக்கலை பயின்ற, பல கலைஞர்கள்

இலங்கையிலே இக்கலையினைக் கற்பித்து வளர்த்து வருகின்றனர். யாழ்ப்பாணம், கொழும்பு, கண்டி, திருகோணமலை, மட்டக்களப்பு முதலிய இடங்களிலே தனிப்பட்ட கலைஞர் கூடங்களிலும், அரசினால் அங்கீகரிக்கப்பட்ட பல்வேறு கலை நிறுவனங்களிலும் பரதக்கலை இன்று போதிக் கப்படுகின்றது. இவற்றுள்ளே நிறுவனரீதியாக இயங்குவனவற்றிலே யாழ்ப்பாணப்பல்கலைக்கழகத்தினைச் சேர்ந்த இராமநாதன் நுண்கலைக் கழகம், வட இலங்கைச் சங்கீதசபை, மட்டக்களப்பிலுள்ள விபுலா நந்தா இசைக்கல்லூரி, கோப்பாய் அரசினர் ஆசிரியர் பயிற்சிக்குல்லூரி முதலியன குறிப்பிடற்பாலன. நடனம் ஒரு பாடமாக ஆரம்ப, இடைநிலை, உயர்நிலைக் கல்விக் கூடங்களிலே கற்பிக்கத் தொடங்கிய பின் இதனைக் கற்போர் தொகை அதிகரித்து வருகின்றது.

இலங்கையைச் சேர்ந்த பரதக்கலைஞர் சிலர் வெளியே பிரித்தானியா, ஐக்கிய அமெரிக்கா, கனடா, பிரான்ஸ், அவுஸ்திரேலியா, சிங்கப்பூர் போன்ற பிற நாடுகளிலும் இக்கலையினைக் கற்பிக்கின்றனர். சதங்கை ஒலி அரங்கேற்றங்களிலும், சிறப்பு நிகழ்ச்சிகளிலும், இலங்கையின் பிரதான நகரங்களில் மட்டுமன்றி, வெளி நாட்டுத் தலைநகரங்களிலும் அடிக்கடி கேட்கிறது. இலங்கையிலுள்ள சில சிங்களக் கலைஞர்களும் இதனைக் கற்று, கற்பித்தும் வருகின்றனர். சமகாலத்தில் அவர்களிற் சிலர் அரங்கேற்றமும் செய்து வருகின்றனர்.

7

நடனசிற்பங்கள்

மலிதப் பண்பாட்டு வரலாற்றிலே நுண்கலைகள் முக்கியமான இடமொன்றிலே வகிக்கின்றன. - கட்டிடக் கலை, சிற்பம், ஓவியம், இசை, நடனம் முதலிய நுண்கலைகள் பல்வேறு நாடுகளிலே, வெவ்வேறு அளவிலே வளர்ந்து மனித வாழ்வின் வளம்படுத்தி வந்துள்ளன, இந்திய நுண்கலைகள், சிந்துசமவெளி நாகரிக காலம் (கி. மு. 2500) தொட்டு இற்றைக் காலம் வரை சுமார் ஐயாயிரம் ஆண்டு வரலாறு கொண்டவை.

இந்திய நுண்கலைகள் பல ஒன்றோடொன்று நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டவை. ஒன்றினுடைய அறிவு போதிய அளவின்றி, மற்றதனை விளங்கிக் கொள்ளுதல் எளிதன்று. விஷ்ணுதர்மோத்தர புராணம் என்னும் பழைய நூலிலே மார்க்கண்டேய முனிவருக்கும், வஜ்ர என்னும் அரசனுக்கும் இடையிலே நடைபெற்றதாகக் கூறப்படும் சம்

பாஷனை ஈண்டு நினைவுகூரற்பாலது. இறைவனை வழிபட்டு உய்யும் வண்ணம் உருவமொன்று அமைப்பதற்கான விதிகளை விளக்குமாறு வஜ்ர, மார்க்கண்டேயரைக் கேட்டான். அவர் அதற்கு ஓவியக்கலை பற்றிய அறிவு இன்றிச் சிற்பக்கலையினை நன்கு அறியமுடியாதென்றார். அதற்கு அரசன் தனக்கு ஓவியக்கலை பற்றி விளக்கும்படி கேட்க, முனிவர் நடனக்கலை பற்றிய ஞானமின்றி ஓவியத்தினை விளக்கமுடியாதென்றார். அரசன் அவ்வாறாயின் நடனக்கலையைப் புகட்டுமாறு கேட்க, முனிவர் வாத்திய இசை அறிவின்றி நடனக்கலையினை விளங்கிக்கொள்ள முடியாதென்றார். அரசன் அவ்வாறாயின் வாத்திய இசை நுணுக்கங்களை விளக்கும்படி கேட்க முனிவர் வாய்ப்பாட்டிசைக்கலை அறிவின்றி வாத்திய இசையை அறியமுடியாதெனவும், வாய்ப்பாட்டிசைக்கலையே யாவற்றுக்கும் அடிப்படையானதெனவும் எடுத்துரைத்தார். இக்கதை இந்திய நுண்கலைகள் பல ஒன்றுலொன்று தங்கியுள்ளன என்பதை எடுத்துக் காட்டுகின்றது. அடுத்ததாக வாய்ப்பாட்டிசைக்கலையின் முக்கியத்துவத்தினையும் வற்புறுத்துகின்றது.

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

இந்திய நடன வரலாற்றினை நோக்குவோர் அப்ஸரஸ் (தேவர் உலக நடன மாதர்) பற்றிய கருத்தினை நன்கு ஊன்றிக் கவனித்தலவசியமாகும். ஆடல், பாடல்களிலே மிகச்சிறந்த தேர்ச்சியும், திறமையும், உடலழகமும் பெற்று இந்திரனின் உலகில் இவர்கள் வாழ்கின்றார்கள் என்ற மரபு ஒன்று உள்ளது. இவ்வுலகிலே செழித்து வளர்ந்த இக்கலைகளை இலட்சியப்படுத்தித் தேவ உலகில் உள்ளனவாக இவ்வாறு கருதினர் எனலாம்.

மனித வாழ்விலே “ தெய்வம் ஏன்பதோர் சித்திமுண்டாக ” கலைகள் இறைவனுக்கே அர்ப்பணிக்கப்பட்டன. குறிப்பாக இந்தியக் கலைகள் தெய்வீக நிழலிலேதான் நன்கு வளர்ந்து வந்தன. இறைவனே வெவ்வேறு வடிவங்களிலே கலைகளின் வடிவாகவும், முடிவாகவும் கருதப்பட்டான். இறைவனை அடைதற்கான சிறந்த வழிகளாக இசை

யும், நடனமும் கருதப்பட்டன. “ மலர், நைவேத்தியம் ஆகியனவற்றிலும் பார்க்க நிருத்ததானமே இறைவனுக்குச் சிறந்தது ”, என விஷ்ணுதர்மோத்தர புராணம் எனும் நூல் கூறும். கோவில்களிலே நடைபெறும் நித்திய, நைமித்தியக் கிரியைகளிலே நடனமும் முக்கியமான ஓரிடம் பெற்றது. கோவிலமைப்பிலே நடனமாடுதற்கான இடமும் வகுக்கப்பட்டது; நடன சிற்பங்கள் இடம் பெற்றன. நித்திய, நைமித்தியக் கிரியைகளின்போது நடனம் ஆடுதற்காக நடன மாதர் கோவில்களிலே நிரந்தரமாக நியமிக்கப்பட்டிருந்தனர். உதாரணமாக கி. பி. 11ம் நூற்றாண்டிலே தஞ்சாவூரிலுள்ள பிருஹதீஸ்வரர் ஆலயத்திலே 400 தேவரடியார் நியமிக்கப்பட்டிருந்தமையினைக் குறிப்பிடலாம்.

இக்கலைகள் இயல்பாகவே மனித உள்ளங்களைக் கவர்வனவாதலின், அவற்றினை மேம்படுத்தி, உயர்வான நிலைக்குக் கொண்டு வருவதற்குப் போலும், அவை இறைவனுக்குரியனவாக, விரும்புவனவாக ஈடுபடுவனவாகக் கொள்ளப்பட்டன எனலாம். இந்திய இசை, நடனம் பற்றிய நூல்களில் இத்தகைய கருத்துக்களே வற்புறுத்தப்படுகின்றன. அதே வேளையில், இக் கலைகளில் உலகியல் சார்பான அழகியல், இன்பவியல் நோக்கும், பயன்பாடும் புறக்கணிக்கப்பட்டன. எடுத்துக்காட்டாக, நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே பரதர் நாட்டியத்தின் சமய நோக்கினைக் கூறுவதுடன் நின்றுவிடாது, பின்வருமாறும் குறிப்பிட்டுள்ளார். “நாட்டியத்திலே காட்டமுடியாத ஞானமோ, சிற்பமோ, கல்வியோ, கலையோ, யோகமோ, செயலோ ஒன்றுமில்லை”. சாஸ்திரங்கள், சிற்பங்கள் அனைத்தினையும், பல செயல்களையும் இதிலே காட்டலாம். நிருத்தம் ஒரு குறிப்பிட்ட தேவையின் நிமித்தம் தோன்றவில்லை. இது சோபையினை (அழகினை) ஏற்படுத்துகின்றது. நிருத்தத்தினை இயல்பாகவே மக்கள் அனைவரும் விரும்புகின்றனர். இது மங்களகரமானது எனப் போற்றப்படுகின்றது; மகிழ்ச்சியை உண்டாக்குகின்றது”, என வரும் செய்யுட்கள் மனம் கொளற்பாலன.

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

சிற்பக்கலை, நடனக்கலை பற்றிப் பல நூல்கள் எழுதப்பட்டன. மயமதம், சில்பரத்தினம் போன்ற சிற்பநூல்களும், நாட்டியசாஸ்திரம், அபிநயதர்ப்பணம் போன்ற நடனநூல்களும் குறிப்பிடற்பாலன. நடன சிற்பங்கள் குறிப்பாகக் கல், உலோகம், மரம், மண் முதலியனவற்றிலே நேர்த்தியாக அமைக்கப்பட்டன.

இன்று இந்தியாவிலே கிடைத்துள்ள காலத்தால் முந்திய நடன சிற்பங்கள் சிந்துசமவெளி நாகரிக காலத்தை (சுமார் கி. மு. 5200-1500 வரை). இவற்றிலே வெண்கலத்தினாலே செய்யப்பட்ட மிக நேர்த்தியான நடனமாதின் சிலை நன்கு கவனித்தற்பாலது. இதனை விடப் பிற்கால நடராஜ வடிவத்தின் முன்னோடியெனச் சேர் ஜோன் மார்ஷலும், வேறுசிலரும் கருதிய முழுமையற்ற ஆணின் சிலையொன்றும் குறிப்பிடற்பாலது. இச்சிலையின் மேற்பகுதி ஓடிந்து விட்டதாயினும், எஞ்சிய பகுதியினைக் கொண்டு இது ஒரு நடனக்காரரின் சிலை எனக் கொள்ளப்படுகின்றது. இவ் இரு சிலைகளையும் நன்கு ஆராய்ந்த கலாநிதி சபிஸ் வாத்தல்யாயன் இவற்றிற்கும் பிற்கால நடன நிலைகளுக்கும்மிடையிலுள்ள தொடர்பினை எடுத்துக் காட்டியுள்ளார்.

வேதகாலத்தினை (கி. மு. 1500 - கி. மு. 500 வரை) ச்சேர்ந்த நடன சிற்பங்கள் கிடைக்காவிடினும், இருக்குவேதம் தொடக்கம் உபநிஷதங்கள் வரையுள்ள நூல்களின் மூலம், நடனம் அக்காலத்திலே முக்கியமான ஓரிடம் பெற்றிருந்தமையினை அறியலாம். குறிப்பாக, இந்திரன், உஷாபற்றிய பாடல்களிலே நடனம் பற்றிய குறிப்புகள் பல உள்ளன.

பிந்திய காலத்திலே - இசிகாஸங்கள், புராணங்கள் எழுதப்பட்ட காலத்திலே, நடனம், சிற்பம் நன்கு வளர்ந்து விட்டன. இராமன், அர்ஜுனன், கிருஷ்ணன் போன்றோர் நடனக்கலையிலே நல்ல தேர்ச்சி பெற்றிருந்தனர். இக்காலப் பகுதியிலே நாடகம், நடனம், இசை முதலியவற்றின் கோட்பாடுகள், விதிகள் ஆகியனவற்றை முதன்முறையாக விரிவாக எடுத்துக் கூறும் பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரம் உருப்பெற்றது. இன்றைய வடிவில் இது கி. பி. 3ம் நூற்றாண்டளவில் எழுந்திருக்கலாம் எனக் கருதப்படுகின்றது. மேனாட்டாய்வாளரான பேராசிரியர் ஏ. பி. கீத் இது கி. பி. மூன்றாம் நூற்றாண்டிற்கு முற்பட்டதன்று என்பர்.

இந்திய நடன வரலாற்றினை இரு காலப் பிரிவாக வகுத்துக் கணிக்கலாம். முதலாவது காலம் கி. மு. இரண்டாம் நூற்றாண்டு

தொடக்கம் கி. பி. ஒன்பதாம் நூற்றாண்டு வரையாகும். இரண்டாம் நூற்றாண்டு வரையிலான காலமாகும். முதலாவது காலப்பகுதியிலே மக்களின் அறிவியல் வாழ்விலே வடமொழி முக்கியமான இடத்தினைப் பெற்றிருந்தது. பல்வேறு கலைகள் பற்றிய நூல்கள் இம்மொழியிலேயே எழுதப்பட்டன. இந்தியா அடங்கலும் ஒரேவிதமான பண்பாட்டு ஒற்றுமையும், தொடர்ச்சியும் நிலவின. பிந்திய காலப்பகுதியிலே வடமொழி தொடர்ந்து பேணப்பட்டாலும், பிராந்திய கலைப்பாணிகளும், பிரதேச மொழிகளும் வளர்ச்சியுற்றன. முதலாவது காலப்பகுதியிலே நாட்டிய சாஸ்திரம், நடனம், இசை, நாடகம் முதலியவற்றிலே பெருமளவு பின்பற்றப்பட்டது. இதேவேளையில் காஞ்சி, மதுரா (வடமதுரை), அமராவதி, நாகார்ஜுனிகொண்டா, எல்லோரா ஆகிய இடங்களில் இன்று கிடைத்துள்ள அக்கால நடன சிற்பங்களை நோக்கும்போது, அவற்றிலே நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் சாயல் வெள்ளிடமலை. நாட்டிய சாஸ்திர விதிகள் இவற்றிலே பின்பற்றப்பட்டுள்ளன. குறிப்பாகச் சாரி (கால் அசைவு) கள் கவனித்தற்குரியன. அடுத்த காலப்பகுதியிலும் நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் செல்வாக்கு முற்றாக மங்கவில்லை. ஆனால் புதிய நூல்களும், மரபுகளும் தோன்றின.

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

மத்திய இந்தியாவிலுள்ள பார்சூத் ஸ்தூபியிலுள்ள நடன, இசைக் காட்சிச் சிற்பங்கள் கவனித்தற்பாலன (கி. மு. 3ம் நூ.). இவற்றிலே மனைவி கணவனை நடனம் மூலம் மகிழ்வித்தல், கின்னரர்தம்பதிகளின் நடனம், வாத்திய இசைக்கேற்பத் தேவமகளிரும், கணிகையரும் நடனமாடுதல், நாகராஜனுக்கு மேலே நாககன்னி நடனமாடுதல், திருமகளின் நடன நிலை முதலியன குறிப்பிடற்பாலன. மேலும் இங்குள்ள சிற்பங்களிலேதான் முதன்முறையாகக் குஞ்சிதபாதம் காணப்படுகின்றது. இந்நிலை பிற்கால நடன சிற்பங்களிலே மிகச் சிறப்படைந்தது.

இசையும், நடனமும் தெய்வத்தினை வழிபடுத்தற்கும், இன்பத்தினை யூட்டுதற்குமான சாதனங்களாக விளங்கின. இக்கருத்தினைப் பிரதி

பலிக்கும் சில சிற்பங்கள் சாஸ்திரியிலுள்ள ஸ்தூபியின் வடக்கத் தோரணத்திலுள்ளன. இதிலுள்ள சிற்பங்களிலே காணப்படும் இசைவாத்தியங்கள் குறிப்பிடற்பாலன. நாகராஜனும், இராணிகளும் நடமாடுதல், அழகிய நடனமாதின் உருவம் முதலியன கவனித்தற்பாலன.

அமராவதியிலுள்ள சிற்பங்கள் சமூக வாழ்விலும், சமய வாழ்விலும் நடனம் பெற்றிருந்த முக்கியத்துவத்தினைப் பிரதிபலிப்பன. நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே கூறப்படும் கரணங்கள் (நடன அசைவுகள்), சாரி (கால் அசைவு)கள் சிலவற்றைக் காட்டும் சிற்பங்களும் இங்குள்ளன. எனவே, சாஸ்திரிய நடன வளர்ச்சியினை அறிவதற்குமிவை துணைபுரிவன. ஒரிடத்திலே பெரிய அளவிலான இசைவாத்தியக் கச்சேரியினைக் காட்டும் சிற்பங்கள் உள்ளன. நடனக் காட்சிகள் பௌத்த சமயவிடயங்களுடன் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. பிறிதோரிடத்திலேயுள்ள சிற்பங்களிலே காணப்படும் ஆறு நடனக்காரரில் ஒருவரின் நிலை பிற்கால நடராஜ வடிவினை நினைவுபடுத்துகின்றது. அமராவதியிற் போன்றே நாகார்ஜுனி கொண்டாலிலும், காந்தாராலிலும் சாஸ்திரிய நடனத் தொடர்புள்ள காட்சிகள் பௌத்த சமயத் தொடர்புள்ளவாகச் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. புத்த சமயச் சார்புடையனவாயினும், இச்சிற்பங்கள் சமகால இந்தியாவிலே நிலவிய இந்துசமயச் சார்பான நடன நிலைகளையும் பிரதிபலிப்பனவாகவே கொள்ளலாம்.

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

இறைவனுடைய 108 தாண்டவங்களில் இறைவனின் ஐந்தொழிலைக் காட்டும் ஏழு தாண்டவங்கள் — ஆனந்ததாண்டவம், சந்தியா தாண்டவம், கௌரிதாண்டவம் திரிபுரதாண்டவம், காளி (உணர்த்துவ) தாண்டவம், முனிதாண்டவம், சங்காரதாண்டவம் ஆகியவை மிக முக்கியமானவை. இத்தாண்டவங்கள் அனைத்தையுமோ பலவற்றையுமோ எடுத்துக்காட்டும் நேர்த்தியான சிற்பங்கள் இந்தியாவின் பல்வேறுடங்களிலும், வெளியே தென்சீனாக்காசியாவிலும் கிடைத்துள்ளன. இவற்றுள் ஐந்தொழிலையும் ஒருகே காட்டும் ஆனந்த தாண்டவம் நன்கு குறிப்பிடற்பாலது. இன் உருவம் பொதுவாக எல்லாச் சிவன்கோவில்களிலும் உள்ளது.

சிவபிரானின் நிருத்தமுர்த்திகள் (நடனவடிவங்கள்) பற்றிய சிலைகள் சுமார் கி. பி. ஐந்தாம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் கிடைத்துள்ளன. பொதுவாகச் சிவன்கோவில்களிலே நடனசபை அல்லது நடனமந்திர (வடநாட்டிலிவ்வாறு கூறப்படும்) ஒரு முக்கியமான இடம் பெற்றது. இவற்றிலே சிலம்பரத்திலுள்ளது மிக முக்கியமானது.

குப்தப்பேரரசுகால (கி. பி. 4 - 6ம் நூ.) நடன சிற்பங்களை முதலிலே குறிப்பிடலாம். குவாலியரிலுள்ள பவய என்னுமிடத்திலுள்ள சிற்பங்களிலே நடனக்காட்சிகள் உள்ளன. இக்காட்சிகளில் ஒன்று தற்கால நடனக் கச்சேரியினை நினைவுபடுத்துகின்றது. தியோகட்டிலும், சார்னாத்திலும், அஜந்தாவிலுமுள்ள நடனக் காட்சிச் சிற்பங்கள் குறிப்பிடற்பாலன. கி. பி. ஐந்தாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த நேர்த்தியான நடராஜர் சிலை நாச்சு என்னுமிடத்திலே கிடைத்துள்ளது. பல திருக்கரங்களைக் கொண்ட ஆடற்கடவுளின் சிலை மத்தியப் பிரதேசத்திலுள்ள சுகோரேயிலே கிடைத்துள்ளது. எல்லோரா, அஜந்தா, பாதாமி எலிபந்த, பத்தடக்கல் ஆகிய இடங்களிலுள்ள மிக நேர்த்தியான நடராஜர் சிலைகள் குறிப்பிடற்பாலன. கி. பி. 5 - 6ம் நூற்றாண்டுகாலத்திய மிக நேர்த்தியான லலித நிலையிலுள்ள நடராஜர் சிலை எலிபந்தலிலே கிடைத்துள்ளது. பரல் என்னுமிடத்திலே ஏழிசைமயமான (சப்தஸ்வர மயமான) கூத்தப்பிரானின் வடிவம், கணங்கள் சூழ்ந்து வாத்தியம் இசைக்கும் நிலையிலே அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

தமிழ் நாட்டிலே, பல்லவர் — பாண்டியர் காலத்திலே (கி. பி. 6 - 9ம் நூ.) நேர்த்தியான, கலையழகு வாய்ந்த நடராஜர் சிலைகள் அமைக்கப்பட்டன. உதாரணமாக, சீயமங்கலம் குகையிலுள்ள நடராஜசிலை, மாமல்லபுரம் ரதங்களிலுள்ள நடராஜ உருவங்கள், காஞ்

சியிலுள்ள கைலாசநாதர் ஆலயத்திலுள்ள நடராஜ சிற்பங்கள் முதலியன குறிப்பிடற்பான. தொடர்ந்து, சோழப் பேரரசு காலத்திலே (கி. பி. 10 - 12 ம் நூ. வரை) மிகச் சிறந்த, எழில் மிக்க நடராஜ சிலைகள், குறிப்பாகக் கி. பி. 10, 11ம் நூற்றாண்டுகளிலே கல்விலும், உலோகத்திலும் உருவாக்கப்பட்டன. தொடர்ந்து பாண்டியப்பேரரசு (கி. பி. 13ம் நூ.), விஜயநகரப்பேரரசு (கி. பி. 14 - 17ம் நூ.) காலங்களிலும், வனப்புமிக்க நடராஜ சிலைகள் அமைக்கப்பட்டன. நடராஜப் பெருமான் தமது ஊர்தியான எருதின்மீது நின்று நடமாடும் நிலையிலுள்ள சிற்பங்கள் கி. பி. 10 - 11ம் நூற்றாண்டுக்கால வங்காளத்திலே பிரபல்யமுற்றன.

திரிமூர்த்திகளாகிய சிவன், பிரமா, விஷ்ணு ஆகிய மூவரும் அவர்களுடைய சக்திகளும் நடனத்திலீடுபாடுள்ளவராகவே போற்றப்படுகின்றனர். கி. பி. 13ம் நூற்றாண்டு வரங்கலிலுள்ள சிற்பமொன்றிலே மும்மூர்த்திகளும் நாட்டியாச்சாரியார்களாகத் திகழ்கின்றனர். சிவபிரான் பார்வதிக்கு லாஸ்யத்தினைக் கற்பிக்கும் நிலையினைக் காட்டும் கி. பி. 11ம் நூற்றாண்டுக்காலச் சாளுக்கியர் சிற்பம் மொதெராவில் உள்ளது. சிவபிரான் தண்டு முனிவருக்கு நடனத்தின்கால் அசைவுகளைப் புகட்டுதலைக் காட்டும் சிற்பமும், அவர் பரதருக்கு நாட்டியத்தினைக் கற்பிப்பதனைக் காட்டும் சிற்பமும் கி. பி. ஏழாம் நூற்றாண்டு மாமல்லபுரச்சிற்பங்களிலிடம் பெற்றுள்ளன.

சிவபிரான் ஆட, பார்வதி நந்திக்கு அருகாமையிலும், பிரமா, விஷ்ணு, இந்திரன், கணங்கள் முதலியோர் பின்னணி இசையமைத்துப் பார்த்து ரசிக்கும் நிலையிலுள்ள சிற்பங்கள் கி. பி. எட்டாம் நூற்றாண்டுப் பாண்டியர் காலத்திருப்பரங்குன்றத்திலே உள்ளன. சக்தியின் நடனத்தைக் குறிக்கும் சிற்பங்கள் உள்ளன. தேவியின் (அம்மனின்) நடனத்தைக் காட்டும் சிற்பம் ஒன்று உதயப்பூரிலுள்ள உதயேஸ்வரர் ஆலயத்தில் உள்ளது. இது கி. பி. 11ம் நூற்றாண்டுக் காலத்தியது. இரு மருங்கும் இரு பைரவருடன் சாமுண்டா ஆடும் காட்சி கலஞ்சரிலுள்ள சிற்பங்களிலே (கி. பி. 10 நூ.) காணப்படுகிறது. மாதிர்கா (சக்தி) தனியாக ஆடும் நிலையினைக் காட்டும் சிற்பங்கள் ராஜபுத்தானத்திலும் (கி. பி. 6ம் நூ.), மைசூரிலும் (கி. பி. 6ம் நூ.) உள்ளன. இவர் நடராஜனுடன் ஆடுவதைக் காட்டும் சிற்பங்கள் ஐகொளேயில் உள்ளன. மாதிர்கா கூட்டமாகச் சிவனுடன் நடனமாடும் நிலையிலுள்ள சிற்பங்கள் அபநேரியிலே காணப்படுகின்றன. நேபாளத்தில் அர்த்தநாரீஸ்வரர் நடனம் மட்பாண்டத்திலே

அமைக்கப்பட்டுள்ளது. சிவனின் திருப்பாதம் நந்தியிலும், சக்தியின் திருப்பாதம் சிங்கத்தின் மீதும் மிதித்தபடி நடனம் காட்டப்படுகிறது. நேர்த்தியான அர்த்த நாரீஸ்வரரின் நடனசிற்பங்கள் புவனேஸ்வரில் உள்ளன.

மும்மூர்த்திகளும் சக்திகளும் நடனம் ஆடுவதாக நிருத்தரத்ருவளீ கூறும். பிரமாவின் சக்தியான சரஸ்வதியும், விஷ்ணுவின் சக்தியான இலக்குமியும் தத்தம் தலைவர்களிலும் பார்க்க நடனத்திலே குறைந்தவரல்லர். சரஸ்வதியின் நடன நிலைச் சிற்பங்கள் உதயப்பூரில் உள்ளன. பாலம்பெத்திலுள்ள ராமப்பா ஆலயத்திலே (கி. பி. 12 நூ.) சரஸ்வதி அன்னத்தின்மீது நடனமாடுதலைக் காணலாம். இதே ஆலயத்திலே வருணன் மகரத்தின் மீது நடமாடும் காட்சியுமுள்ளது.

கணேசரும் நடனத்துடன் நன்கு தொடர்புபடுத்தப்படுகின்றார். நடனத்திற்கு இன்றியமையாத மிருதங்கத்தினை இவர் தோற்றுவித்தார் என்று கூறப்படுகிறது. ஹலபீட்டிலுள்ள ஹொய்சாளேஸ்வரர் ஆலயத்திலே (கி. பி. 13ம் நூ.) நர்த்த கணபதியின் சிற்பங்கள் உள்ளன. அபநேரியிலுள்ள சிற்பமொன்றில் அவர் மாதிர்காவுடன் நடனம் ஆடுவதைக் காணலாம். இவர் தம் ஊர்தியான எலிமீது நடனமாடுதலை வங்காளத்திலுள்ள பாலர் காலச் சிற்பங்களிலே காணலாம். கணேசர் புல்லாங்குழல் வாசிக்க, பிற தெய்வங்கள் வாத்தியமிசைக்கச் சிவன் நடனமாடும் காட்சி சிறீசைலத்தில் உள்ளது (கி. பி. 13ம் நூ.).

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

கி. பி. 11 - 15ம் நூற்றாண்டு வரையுள்ள கஜூராகோ, புவனேஸ்வர், பூரி, அபுமலை, தென்இந்தியா ஆகிய இடங்களிலுள்ள கோவில்களிலே நடன நிலைகளைக் காட்டும் பெருந்தொகையான சிற்பங்களைக் காணலாம். இவற்றிலே நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் நடன நிலைகள் அனைத்தும் முற்றாகவே சித்திரிக்கப்படாவிடினும், கலைஞர் தாம் விரும்பியவற்றினைத் தெரிந்து அமைத்துள்ளனர்,

நடனச் சிற்பங்களிலே முக்கியமான இடமொன்றினை வகிக்கும் கரண சிற்பங்கள் குறிப்பிடற்பாலன. பரதர் நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே 108 கரணங்களைப் பற்றி விவரித்துள்ளார். நடனத்தின் அலகுகளாகவே கரணங்கள் விளங்குவன. இவற்றிலே, சிலவற்றின் சிற்பங்கள் பல நூற்றாண்டுகளாக இந்தியாவின் பல பகுதிகளிலும் அமைக்கப்பட்டு வந்தன. எடுத்துக்காட்டாகப் பல்லவ அரசனான நந்திவர்மனின் பாசூர் ஆலயத்திலே பல கரணங்கள் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. ஆனால், கரணங்கள் அனைத்தையும் ஒரே இடத்திலே தொகுத்துக் காட்டும் முயற்சியினை கி. பி. 11ம் நூற்றாண்டு காலத்தில் தஞ்சைப் பெருவுடையார் (பிருஹதீஸ்வரர்) ஆலயத்திலேதான் முதன்முறையாகக் காணலாம். நாட்டிய சாஸ்திரத்தினையும், அதற்கு அபிநவகுப்தர் எழுதிய உரையினையும் பின்பற்றி இக்கரணங்கள் கல்லிலே தொகுக்கப்பட்டன. முதலாவது கரணமான தலபுஷ்பபுடம் தொடக்கம் 81வது கரணமான சுபிதம் வரையிலுள்ளவை இங்கு அமைக்கப்பட்டுள்ளன. இவை முற்றுப்பெறாமையே துரதிஷ்டமே. நாட்டிய சாஸ்திரத்தையும் உரையினையும் நன்கு கற்றே சிற்பிகள் இவற்றை உருவாக்கினர் என்பதில் ஐயமில்லை. இவை கோவிலின் கர்ப்பகிருஹத்திற்கு மேலேயுள்ள மேல் மாடியிலே உள்ளன.

ஏற்கனவே புதிய கரணங்கள் வழக்கில் ஏற்பட்டுவிட்ட படியால் இக் கோவிலை அமைத்த அருங்கலை விநோதனான முதலாம் ராஜராஜன் (கி. பி. 985 — 1014) இக்கரணங்களைத் தொகுக்கவேண்டிய தேவை யினை உணர்ந்திருக்கலாம். ஒருவேளை பரதர் குறிப்பிட்ட கரணங்கள் ஏற்கனவே வழக்கற்றுப் போகத் தொடங்கின போலும். எனவே, மரபுவழி நிலவிவரும் கரணங்களுக்கும், சமகாலத்தனவற்றிற்கு மிடையில் உள்ள தெளிவின்மையினை நீக்கு முகமாக, இவற்றிற்கு அழியா இயல்பினை அளிக்க அவ்வரசன் தீர்மானித்திருக்கலாம் எனக்கரணங்களைப்பற்றி, ஆழமாக ஆராய்ந்து வரும், நாட்டிய வல்லுநர் கலாநிதி பத்மா சுப்பிரமணியம் கருதுகிறார். தஞ்சாவூரிலுள்ள கரணங்கள் நான்கு திருக்கரங்களைக் கொண்ட சிவபிரானாலேயே எடுத்துக் காட்டப்படுகின்றன. இவை நன்கு அழகாக அமைக்கப்பட்டுள்ளன.

காலமுறைப்படி நோக்கும்போது, சும்பகோணம் சாரங்கபாணி கோவிலிலுள்ள கரணங்கள் அடுத்த படியாகக் குறிப்பிடத்தக்கன. தஞ்சாவூர் கரண சிற்பங்கள் பெருமளவு நாட்டிய சாஸ்திரம் கூறும் ஒழுங்கின்படி அமைக்கப்பட்டுள்ளன. ஆனால் சாரங்கபாணி கோவிலில் உள்ளனவற்றில் இவ் ஒழுங்குமுறை பின்பற்றப்படவில்லை. இவை

ஒன்றரை நூற்றாண்டு பிற்பட்டவை. ஒருவேளை பிற்தொரு நூலினைப் பின்பற்றியமைக்கப் பட்டிருக்கலாம். அல்லது சிற்பியே தனது கற்பனைக்குத் தக்கபடி சில மாற்றங்களைச் செய்திருக்கலாம். ஒவ்வொரு சிற்பத்திற்குக் கீழே இவற்றின் (கரணத்தின்) பெயர் பொறிக்கப்பட்டுள்ளது. முதல் தடவையாகக் கரண சிற்பங்களுடன் பெயரும் பொறிக்கப்பட்டுள்ளமை குறிப்பிடற்பாலது. இங்குள்ள கரண சிற்பங்கள் தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோவில் சிற்பங்களிலும் பார்க்கச், சிறியவை. ஈரிடங்களிலும் சாஸ்திரீய நடன நூல்கள் பின்பற்றப்பட்டுள்ளன. எனினும் சில வேறு பாடுகள் உள்ளன. சாரங்கபாணி கோவில் கரண சிற்பங்களிலே காணப்படும் நடனக்காரன் சிவபிரான் அல்லர். இவர் சூத்திரதாரியெனப் பத்மா குறிப்பிட்டுள்ளார். பேராசிரியர் வே. இராகவன் இவர் திருமால் அல்லர் என்பர். ஆனால் பிரபல கலாவிமர்சகரான சி. சிவராமமூர்த்தி இவ்வடிவம் கிருஷ்ணன் உடையதென்பர். ஆனால், சைவக்கோவில் ஒன்றிலிருந்து கொண்டு வரப்பட்டு இக்கோவிலிலே பதிக்கப்பட்ட சிற்பங்களாகவே இவை கருதப்படுகின்றன. இதனால்தான் இவற்றிலுள்ள கரணங்களின் ஒழுங்குமுறை சாஸ்திரீயமாக அமையவில்லை எனச் கருதப்படுகிறது. மும் மூர்த்திகள் அனைவரும் நடனக்கலையினை உருவாக்கியவர் எனக் கூறப்படுகிறது. பரத நாட்டிய சாஸ்திரம் பாரதீ, சாத்வதீ, கைசிகீ, ஆரபடி ஆகிய நால்வகை விருத்திகளை (நாட்டிய பாணிகளை)த் திருமாலே உருவாக்கினார் எனக் கூறும். சிவபிரான் சாஸ்திரீய நடனத்தின் பெருந்தெய்வமாக விளங்குவது போல, கிருஷ்ணன் கிராமிய நடனத்தின் பெருந்தெய்வமாவார். இருவரும் மிகுந்த நடனப் பிரியர். கிருஷ்ணன் கிராமிய நடனத்திலே மட்டுமன்றிச் சாஸ்திரீய நடனத்திலும் வல்லுநராவார். மேற்குறிப்பிட்ட விருத்திகளை அவரே உண்டாக்கியவர். அவர் திருமாலின் ஓர் அவதாரமே. இப்பெயர்ப்பட்ட கருத்துடனே தான் சாரங்கபாணி கோவிலின் கரணங்களை அமைத்த சிற்பி அவரை ஆடுவோனாகச் சித்திரித்துள்ளான்; தஞ்சைப் பெருவுடையார் ஆலயம், சிதம்பரம் கோவில் ஆகியவற்றிலுள்ளவை எவ்வாறு சைவசமயச் சார்பானவையோ, அவ்வாறே இவை வைஷ்ணவ சமயச் சார்பானவை எனச் சிவராமமூர்த்தி எடுத்துக்காட்டியுள்ளார்.

மேற்குறிப்பிட்டவற்றைப் போலன்றிச் சிதம்பரத்திலுள்ள கரண சிற்பங்கள் பெண்களுடையவை. சைவர்களின் மிகப் பிரதான கோவிலாக விளங்கும், இவ் ஆலயம் ஆயிரக்கணக்கான நடன சிற்பங்களைக் கொண்டு விளங்கும் நடனக் கலைக் களஞ்சியமாகும். இதன் நான்கு கோபுரங்களிலுமுள்ள சுவர்களிலும் நடன சிற்பங்கள் உள்ளன. இவற்றை

ற்றலே கிழக்கிலும், மேற்கிலும் உள்ளவற்றிலேதான், ஒவ்வொருகரணத்தின் கீழும் அவ்வவற்றிற்குரிய நாட்டியசாஸ்திரச் செய்யுட்கள் முழுமையாகப் பொறிக்கப்பட்டுள்ளன. இவ்வாறு நாட்டிய சாஸ்திரச் செய்யுட்கள் பொறிக்கப்பட்டுள்ள சிற்பங்கள் இங்கு மட்டுமே உள்ளன. இக்கரணங்களின் எண்ணிக்கை ஒழுங்கிலும் நாட்டிய சாஸ்திரம் முழுமையாகப் பின்பற்றப்படவில்லை. மேலும் கரண சிற்பங்கள் விருத்தாசலத்திலுள்ள விருத்தகிரீஸ்வரன் ஆலயம், திருவண்ணாமலையிலுள்ள அருணாசலேஸ்வரர் ஆலயம் முதலியவற்றிலும் உள்ளன.

ஏற்கனவே, முதலிற் குறிப்பிட்ட மூன்று ஆலயங்களிலுள்ள கரணசிற்பங்களால் அறியப்படும் உண்மை யாதெனில், 108 கரணங்களையும் ஆடவர் தாண்டவம் எனவும், பெண்கள் லாஸ்யம் எனவும் ஆடலாம் என்பதே. ஒரே அசைவுகள் ஆண்களாலே வலுவுடன் ஆடிக்காட்டப்படும்போது தாண்டவம் எனவும், மெல்லியல் அழகுடன் பெண்களால் ஆடிக்காட்டப்படும்போது லாஸ்யம் எனவும் அழைக்கப்படும். இந் நூற்றெட்டுக் கரணங்களிலிருந்து வேறுபட்ட கரணங்கள் பெண்களுக்காகத் தனிப்பட்டவகையில் இல்லை. மேலும், தொடர்ந்து நடன சிற்பங்கள் இக்காலம்வரை கோவில்களிலிடம் பெற்று வருகின்றன.

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

தென்கிழக்காசியாவின் பலபகுதிகளிலும் அழகிய நடனசிற்பங்கள் கிடைத்துள்ளன. இவற்றுட் பல சிலநடனம் பற்றியவை. யாவாவிலுள்ள பிராம்பணலிலுள்ள மும்மூர்த்திக்கோவில்களில் நடுவிலுள்ள சிவன்கோவிலிலே நாட்டிய கரணங்கள் சில அமைக்கப்பட்டுள்ளன. இவை கி. பி. 9ம் நூற்றாண்டளவைச் சேர்ந்தவை. இதே கோவிலில் சில நாட்டிய ஹஸ்தங்களும் சிற்பங்களில் இடம் பெற்றுள்ளன. பாலித்தீவிலுள்ள ஓவியமொன்றிலே சிலநடனம் ஒன்று நன்கு வரையப்பட்டுள்ளது. கம்போடியாவிலே சிவபிரான் நிருத்தேஸ்வரராகப் பிரபலம் அடைந்துள்ளார். அங்குள்ள பாந்தேசம்றேயில், சிவபிரான் காரைக்கால் அம்மையாருடன் நடனமாடும் காட்சியினைக் காட்டும் சிற்பங்கள் சில உள்ளன. சிவபிரானின் வேறு சில நடனநிலைகளைக் காட்

டும் சிற்பங்கள் பிறஇடங்களில் உள்ளன. சிவபிரான் வீணையுடன் நடனமாடும் காட்சி, கஜாந்தகரின் நடனக்காட்சி குறிப்பிடற்பாலன. சிவபிரான் பிரமாவுக்கும், விஷ்ணுவுக்குமிடையில் நடனமாடுதல், உமையம்மை கணேசர் பிறதெய்வங்கள் முதலியோருடன் சிவன் சேர்ந்து ஆடுதல் குறிப்பிடற்பாலன. உமையம்மைக்கும், கணேசருக்குமிடையில் சிவபிரான் நடனமாடுதல் கவனித்தற்குரியது. சம்பாவிலே சிவபிரான் அபஸ்மார புருஷனின் மீது நடனமாடும் காட்சியினைக் காட்டும் சிற்பமுள்ளது. சம்பாவிலே கிருஷ்ணன் கோவர்த்தனகிரீசு மேல் நின்றாடுதல் (கி. பி. 8ம் நூ.), 20, 24 திருக்கரங்களுடன் சிவபிரான் நந்திமீது நின்றாடுதல் பற்றிய சிற்பங்கள் குறிப்பிடத்தக்கவை. காளி, சரஸ்வதி இந்திராணி ஆகியோரின் நடன சிற்பங்களும் சம்பாவிலுள்ள தனங்களில் உள்ளன. தாய்லாந்திலுள்ள பிற்கால (கி. பி. 15 - 16) நடராஜ சிலை குறிப்பிடற்பாலது. மத்திய ஆசியாவிலும் சில நடனசிற்பங்கள் கிடைத்துள்ளன.

இந்நடன சிற்பங்கள் கலைநிதியிலும், சமய, கத்துவரீதியிலும் முக்கியத்துவம் வாய்ந்தவை. அந்நியராட்சியினாலும், பிற காரணிகளாலும் நாட்டியக்கலை சீரழிந்து மங்கிமறையும் நிலையிலிருந்தபோது, இந்நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலிதற்குப் புத்துயிர் அளித்து, மறுமலர்ச்சிக்கு வழிகோலிய திரு. இ. கிருஷ்ணஜயர், திருமதி ருக்மிணிதேவி அருண்டேல், வழுவூர் இராமையாபிள்ளை முதலியோர் நாட்டிய நூல்களை மட்டுமன்றி, மேற்குறிப்பிட்ட நடனசிற்பங்கள், குறிப்பாகக் கரண சிற்பங்களை நன்கு அவதானித்தும் மறைந்துபோன அல்லது தெளிவற்ற நாட்டிய நிலைகளை நன்கு அறிய முடிந்தது என்பது நினைவு கூரற்பாலது. □

8

நடன கரணங்கள்

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

வரலாற்றுரீதியிலே நோக்கும் போது, சிந்துசமவெளி நாகரிக காலத்திற்கு முன்பே இந்தியாவில் நடனக்கலை அரும்பத்தொடங்கி

விட்டது. இந் நாகரிகச் சின்னங்களிலே கிடைத்துள்ள வெண்கலத் தாலான நடனமாதின் சிலையும், தலையற்ற மனிதனின் கற்சிலையொன்றும் குறிப்பிடத்தக்கவை; பின்னையதன் கீழ்ப்பகுதி அமைந்துள்ளவாற்றினை உற்றுநோக்கிய சேர் ஜோன்மார்சல் என்னும் தொல்லியாளர் இது நடராஜ வடிவத்தின் முன்னோடி என்றார். மேலும், இக்காலத்தினையடுத்துவந்த வேதகாலத்திலே நடனக்கலை நன்கு நிலவியதற்கான அகச்சான்றுகள் வேத இலக்கியத்தில் உள்ளன. ஆகவே, தொல்லியலும், இலக்கியமும் இந்திய நடனக்கலையின் தொன்மைக்குச் சான்று பகருவன. காலப்போக்கிலே நடனக்கலையின் கோட்பாடுகளைக் கூறும் நூல்கள் பலதோன்றின. அவற்றுள்ளே பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரமும் (கி. மு. 2ம்நூ. - கி. பி. 2ம்நூ. வரை) அதன் வழி நூல்களும், இளங்கோவின் சிலப்பதிகாரமும் நன்கு குறிப்பிடற்பாலன.

ஏற்கனவே, குறிப்பிட்டவாறு சமயநிழலிலேதான், இக்கலை பெரு வளர்ச்சியடைந்தது. சைவசமயத்தின் முழுமுதற் கடவுளாகிய சிவ பெருமானும், அவருடைய சக்தியாகிய பார்வதியும், பிள்ளைகளாகிய விநாயகர், முருகன் ஆகியோரும், சக்தியின் சகோதரனாகிய திருமாலும் நடனக்கலையில் மிக்க ஈடுபாடுள்ளவராகக் கூறப்படுகின்றனர். இவர்களிலே, சிவபெருமானே நடனத்தில் மிக்க ஈடுபாடுடையர்; நடனத்தின் வடிவமாகவும், முடிவாகவும், பிரதான இலட்சியமாகவும், நடனமூலமான வழிபாட்டினை விரும்பி ஏற்பவராகவும் விளங்குகின்றார்; தாமே யாவருக்கும் ஆதிநடன ஆசானாக, நடராஜமூர்த்தியாக மிளிர்கின்றார். அண்டசராசரங்கள் அனைத்தினையும் தமது தாண்டவங்கள், குறிப்பாக, ஆனந்த தாண்டவ மூலம் தோற்றுவித்து, காத்து, அழித்து மறைத்து, அருளும் அருட்பிரவாக மூர்த்தியாக அவர் இலங்குகின்றார்.

ஆன்மாக்கள் வினைப்பயன்களினின்றும் விடுபட்டு, வீடுபேற்றினைப் பெற்றுய்யும் வண்ணம் அவர்புரியும் தாண்டவங்கள், ஏழு, பன்னிரண்டு, நூற்றெட்டு எனப்பலவாறு கூறப்படுகின்றன. இந்நூற்றெட்டுத் தாண்டவங்களும் கரணங்கள் எனவும் அழைக்கப்படுவன. இவற்றை விபரிக்கும், நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் நாலாவது அத்தியாயம் தாண்டவலக்ஷணம் என்ற தலைப்பினைக் கொண்டுள்ளது. இவற்றைச் சிவபெருமானே தோற்றுவித்துத் தண்டுவுக்கும், பரதருக்கும் கற்பித்தார் எனவும், நாடோறும் சந்தியாவந்தனவேளையில் ஆடுகிறார் எனவும் கூறப்படுகிறது. இக்கரணங்களைப்பற்றிப் பிற்காலத்திய சங்கீதரதனாகரம், நிருத்தரதனாவளி போன்றநூல்களும், சைவாகமங்களும், கூறுவன. ஆனால் இவைபற்றிக் கூறும் விதத்திலே நாட்டிய நூல்களுக்கும், ஆகமங்களுக்குமிடையில் சிலகருத்து வேறுபாடுகள் உண்டு. ஆனால், அடிப்படையிலவை ஒரே பொருளையே கூறுவன.

'கரணம்' என்ற சொல் 'கிறு' எனும் வடமொழிவினையடிக வந்ததாகும். இது "செய்தல்", "திறமை" ஏற்படுத்தல், ஒன்று செய்ய உதவுதல் ஒழுங்குபடுத்தல், குறிப்பாக, 'முழுமையான செயல்' எனப்பொருள்படும். மேலும், இப்பதம் கருவி, அமிசம், உறுப்பு, ஒன்றன்பகுதியெனவும் பொருள்படும். 'உறுப்பு அசைவுகளுக்கும்' அவை மூலம் செய்யப்படும் செயலுக்கும், இப்பதம் பயன்படுத்தப்படும். 'குட்டக்கரணம்' என மக்கள் அன்றாட வாழ்க்கையிலிப்பதத்தினைப் பயன்படுத்தல் கவனித்தற்பாலது. நடனத்தில் இப்பதம் ஒருசெயலின் ஒரு நம்பாட்டினைக் குறிக்கும். "எனவே கரணம் ஒரு நோக்கத்தினை நிறைவேற்றுவதற்கான சாதனம்" எனக் கலாநிதி பத்மா சுப்பிரமணியம் குறிப்பிடுவர். கரணம் நடனத்தின் ஓர் அலகு ஆகவும் மிளிர் கின்றது. இரண்டு அல்லது அதற்குமேற்பட்ட கரணங்களின் கோவை அங்கஹாரங்கள் (உடல்அசைவுகள்) ஆகுமென நாட்டியசாஸ்திரம் கூறும். "நடனத்திலே கைகளும் (ஹஸ்தங்களும்), கால்களும் (பாதங்களும்) கூட்டாக ஒன்றிணைந்து செயற்படுதலே கரணமாகும்" எனப் பரதர் இதற்கு வரைவிலக்கணம் கூறியுள்ளார். ஆனால், நாட்டிய சாஸ்திரத்திற்குச் சிறப்புரை எழுதிய அபிநவகுப்தர் இங்கு ஹஸ்தமென்பது உடலின் மேற்பகுதியெனவும், பாதம் கீழ்ப்பகுதியெனவும் விளக்கம் எழுதியுள்ளார். எனவே, கரணம் என்பது அங்கம், உபாங்கம், பிரத்யங்கம் (பெரிய, சிறிய) ஆகிய எல்லா உறுப்புகளும் ஒருங்கிணைந்து செயற்படுதலிலே தங்கியுள்ளது. எனவே, கரணமென்பது குறிப்பிட்ட நிலையன்று; அஃது ஓர் அசைவாகும். ஸ்தானம், நிருத்தஹஸ்தம், சாரி என்பன கரணத்தின் முக்கியமான அமிசங்கள். ஸ்தானம் அதன் நிலையினைக் குறிக்கும்; நிருத்தஹஸ்தம் அதன் அழகியல் அமிசங்களைக் காட்டும்; சாரி கால் முழுவதினதும் செயல்களைக் காட்டும். இக்கரணங்கள் சமகால நடனத்தின் அடவுகளை ஒத்த புராதன நடனத்தின் பகுதிகளாகும். அசைகின்றனவும், அசையாதனவுமாகிய முரண்பட்ட கருத்துக்களின் சேர்க்கையினை இவற்றிலே காணலாம். ஸ்தானம் அசைவற்ற நிலையினையும், சாரிகள் அசைவுவடிவங்களையும் குறிப்பன. இதற்கு உள்ளம், உடல்ரீதியிலான பாரியசமநிலை அவசியமானதும். செயலற்ற நிலையில் செயலாற்றுதல் பகவத்கீதையிலே கூறப்படுகின்றது. சிவன், சக்தி பற்றிய கருத்துக்களும் இதைப்புலப்படுத்தும் எனவே, பௌதீகத்திற்கு அப்பாற்பட்டதும், ஆத்மீகத்தன்மையுடையதுமான கருத்துக்களுக்கு உடலசைவு மூலமானவடிவங்கள் காட்டப்படும். ஒரு கரணத்தினைச் செய்து காட்டுவதற்கு அதிகநேரம் தேவையில்லை. எனவே, குறிப்பிட்ட தொகை கரணங்களைக் கொண்டு நிருத்தமாதிரிகா, கலாபகம், சங்காதகம், அங்கஹாரம், பிண்டிபந்தம் முதலியவற்றைச் செய்து காட்டலாம்.

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

நாட்டியத்திலே பயன்படுத்தப்படும் கரணங்களிலே அழகியற் பெறுமானத்தை விட, அவை புலப்படுத்தும் கருத்தும் குறிப்பிடற்பாலது. நாடகங்களிலே கரணங்கள் கருத்தூன்றிப் பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தன. கரணங்களின் எண்ணிக்கையினையும், அவற்றின் உளரீதியான விழுமியத்தினையும் பற்றி அபிநவகுப்தர் குறிப்பிட்டுள்ளார். தலபுஷ்புடம் தொடக்கம் கங்காவதரணம் ஈராகவுள்ள 108 கரணங்களிலே, முதலாவதாகிய தலபுஷ்புடம் புஷ்பாஞ்சலியிலே பயன்படுத்தப்படும். கரணங்களை நவரசங்களைப் புலப்படுத்தற்கும் பயன்படுத்தலாம். எடுத்துக்காட்டாக, வர்ஜிதம், அபவித்தம் போன்றவை ரௌத்திர ரசத்தையும், உன்மத்தம் போன்றவை வீர ரசத்தையும் புலப்படுத்துவன. கரணங்கள் மூலம் வியபிசாரி பாவங்களையும் வெளிப்படுத்தலாம். உதாரணமாக, விசுஷிப்தமூலம் தற்பெருமையினையும், மத்தல்லி மூலம் வெறியினையும், சநந்தம் மூலம் புகழ்ந்துரைத்தல் முதலியனவற்றையும் வெளிப்படுத்தலாம்.

கரணங்கள் பொதுக்கருத்துக்களையும் புலப்படுத்துவன. சிவவற்றின் பெயர்கள் அவை குறிக்கும் பொருளை உணர்த்துவன. இவற்றின் பெயர்கள் இயற்கை அம்சங்கள், மிருகங்கள், பறவைகள், அவை செய்யப்படும்போது காணப்படும் வடிவம், குறிப்பிட்ட உறுப்புக்களின் நிலை முதலிய பலவற்றின் அடிப்படையில் இடப்பட்டுள்ளன. எடுத்துக்காட்டாக, வித்யுத்திராந்தம் மின்னலையும், கஜகிரீடதம், கரிஹஸ்தம் ஆகியன ஆனையினையும், அதன் விளையாட்டினையும், புஜங்கத்ராசிதம் பாம்புக்குப்பயப்படுதலையும், விர்ச்சிகம் தேளினையும், ஸ்வஸ்திகம் கைகால் குறுக்கே இடப்படுதலையும், லலாடதிலகம் நெற்றியிலே திலகமிடுவதனையும் குறிப்பன. இவற்றினையும், பிறகரணங்களின் பெயர்களையும் தொகுத்து உற்று நோக்கும்போது, இவற்றிற்குரிய பெயர்களை யிட்டோர் இயற்கையினையும், மக்களின் உளநிலைகள், உறுப்புநிலைகள்

முதலியனவற்றையும் நன்கு அவதானித்தே பெயரிட்டுள்ளனர் என்பது தெளிவு.

பிற்பட்ட காலத்திய நந்திகேசவரர் அபிரயதர்ப்பணத்திற் கூறியதுபோலன்றிப் பரதர் கூறும் நிருத்தம் சுத்த நிருத்தம் அன்று; இது ரசங்களைப் புலப்படுத்தவல்லது. இங்கு ரசம் சாதாரண இன்பத்தைக் குறிப்பதன்று; பேரின்பத்தையே குறிக்கும். நடனக்கலைஞர் ஆடலிலே லயித்து இறைவனுடன் ஒன்றுபடுவர். இதனைப்பார்த்து ரசிக்கின்ற சஹிர்தயனும் (ரசிகனும்) அப்படியான நிலையினை அடைகிறார். நிருத்தம் ஒரு யஜ்ஞம் (வேள்வி), எனவும் யோகம் எனவும் கூறப்படும். காளிதாசனும் தனது நாடகமொன்றிலே நாட்டியத்தினைத்தெய்வங்களுக்குரிய சிறந்த வேள்வியெனக் குறிப்பிடுகிறார். இது ஒரு யோகம் என்பதைப் பரதரே வலியுறுத்தியுள்ளார். கரணங்களின் உட்கிடக்கையினையும், நோக்கத்தினையும் உணராதவர்கள் இவற்றை உடற் பயிற்சிக்கான வித்தைகள், அதீதசாஹஸங்கள் எனத் தவறாகப் புரிந்து கொள்ளுகின்றனர். இக்கரணங்களுட் சில யோகாசனப் பயிற்சிகளை நினைவூட்டுவதில் வியப்பில்லை. நாட்டியம் ஒரு யோகக்கலை என்பது ஏற்கனவே குறிப்பிடப்பட்டது. ஆடலிலே உடலும் உள்ளமும் இறைவனிலே லயித்துவிடுகின்றன. எனவே, கலாநிதி பத்மா "ஓர் இலட்சியக் கலைஞருக்கு நடனத்திலே உடலும், ஆத்மாவும் ஒன்றுபட்டு இறைவனிலே லயித்தலே நிருத்த கரணமாகும்" எனப் பரதருக்குப் பின் நிருத்தகரணத்திற்குப் புத்தம் புதிய விளக்கம் அளித்துள்ளமை ஈண்டு மனங்கொளற்பாலது. இக் கலைஞரின் கருத்து நீண்டகாலமாகக் கரணங்கள் பற்றிய ஆழமான ஆய்வின் பலனாகும்.

இப்பெயர்ப்பட்ட சிறப்புள்ள கரணங்கள் நெடுங்காலமாக இந்தியாவின் பல பகுதிகளிலும், இந்தியப் பண்பாடு பரவிய தென்கிழக்காசிய நாடுகளிலும் நிலவிப் பின் மங்கத் தொடங்கின; சில இடங்களில் இவை மாற்றமுற்றன; வேறு சில இடங்களில் வெவ்வேறு பெயர்களால் லழைக்கப்பட்டன. எனினும், அதிஷ்டவசமாகச் சிறப்பங்களிலும், சிறிதளவு ஓவியங்களிலுமிவை நிலைபெற்று விட்டன. சமகால நாட்டியக் கலைஞர்களுக்கும், கரணப்பிரியர்களுக்குமிவை பெரிய வரப்பிரசாதமாக விளங்குகின்றன. நாட்டியக்கரணங்களைக் காட்டும் சிறப்பங்கள் பல இடங்களிலிருப்பினும், தமிழகத்திலுள்ளவை தனிச்சிறப்பு வாய்ந்தவை. பல்லவ அரசனான ராஜசிம்மன் காஞ்சியில் அமைத்த கைலாசநாதர் ஆலயத்திலும், நந்திவர்மனின் பாகூர் கோவிலும் சில நாட்டியகரணங்கள் உள்ளன. ஆனால், இக்கரணங்கள் அனைத்தையும் சிறப்பங்களில் ஒரே இடத்திலே முதன்முதலாகத் தொகுக்க முயற்சித்த பெருமை

முதலாம் ராஜராஜ சோழப்பெருமன்னனுக்கே உரியது. "சிவபாதசேகரன்" "நித்தவிநோதன்" போன்ற விருதுப் பெயர்கள் பூண்ட இம்மாமன்னன் சைவத்திருமுறைகளைத் தொகுத்துப் பேணிப் போற்றியவன்; இதுபோலவே நாட்டிய கரணங்களையும் தொகுத்தற்குத் திட்டமிட்டுச் செயலாற்றியவன். சோழத்தலை நகரமாகிய தஞ்சாவூரில் அமைத்த பிருஹதீஸ்வரர் (தஞ்சைப்பெருவுடையார்) ஆலயத்தின் ஸ்தூபியின் மேல்தளத்தில் இக்கரணங்களை அமைத்ததற்கு ஆயத்தங்கள் செய்யப்பட்டன. முதலாவது கரணமாகிய தலபுஷ்புடம் தொடக்கம் 81வது சுபிதம் வரையுள்ள, கரணங்கள் செதுக்கப்பட்டன. எஞ்சிய 27க்குமான இடங்கள் ஒதுக்கப்பட்டிருந்தன. ஆனால் இவற்றிலே கரணசிற்பங்கள் ஏதோ ஒரு காரணத்தால் அமைக்கப்படாமை துரதிர்ஷ்டமே. எனினும் இவன் காட்டிய வழியிலே கரணசிற்பங்களைத் தொகுக்கும் முயற்சிமேற்கொள்ளப்பட்டது. இவனுக்குப்பின் தொகுக்கப்பட்டவற்றுள் காலத்தால் முந்தியவை கும்பகோணம் சாரங்கபாணிகோவிலில் உள்ளவையாகும் (கி. பி. 12நூ). சிலர் கருதுவதுபோல, இச்சிறப்பங்கள் வைஷ்ணவக் கோவிலில் இருப்பதால் வைஷ்ணவக் சார்பானவையல்ல. சைவக்கோவிலில் ஒன்றிலிருந்து எடுக்கப்பட்டபின் வைஷ்ணவக் கோவிலில் வைக்கப்பட்டவை. இங்கு சோமேஸ்வரர் ஆலயமும், சாரங்கபாணி ஆலயமும், ஒன்றாக இரட்டைக்கோவில்களாக இருந்தமை குறிப்பிடற்பாலது. இங்குள்ள 108 கரணசிற்பங்கள் ஒவ்வொன்றின் கீழும், அவ்வக்கரணங்களின் பெயர்களும் பொறிக்கப்பட்டுள்ளமை ஒரு சிறப்பு அமிசமாகும். ஒரு கோவிலிலிருந்து இன்னொன்றிற்குக் கொண்டுவரப்பட்டமையாற் போலும், இக்கரணங்களின் ஒழுங்குமுறை நன்கு பின்பற்றப்படவில்லை.

காலவரன் முறைப்படி நோக்கும் போது சைவஉலகின் கோவிலாகிய சிதம்பரத்திலுள்ள நடராஜர் ஆலயம் குறிப்பிடற்பாலது. இக்கோவில் ஒரு பெரிய நடனக்களஞ்சியமாகும். இதன் நாற்புறத்திலுமுள்ள கோபுரங்களிலே கரணச்சிறப்பங்கள் அனைத்தும் உள்ளன. இவற்றிலே கிழக்கு, மேற்குக் கோபுரங்களிலுள்ளவை மிகமுக்கியமானவை இவற்றிலே 108 கரணங்களுக்கான சிறப்பங்களும், அவற்றின் கீழே அவ்வவற்றிக்கான நாட்டிய சாஸ்திரச் செய்யுட்களும் பொறிக்கப்பட்டுள்ளன. எனவே அவற்றை அடையாளம் காணுதல் மிகஎளிதாகும். நடனக்கோட்பாட்டிற்கும், செய்கைமுறைக்குமுள்ள ஒருமைப்பாடும் தெளிவு. இவற்றின் காலம் கி. பி. 13ம் நூற்றாண்டாகும். இவற்றின் பின் விருத்தாசலம் விருத்தகீரீஸ்வரன் கோயில், திருவண்ணாமலை அருணாசலேஸ்வரர் ஆலயம் ஆகியனவற்றின் கோபுரங்களிலுள்ள கரணசிற்பங்கள் குறிப்பிடத்தக்கவை. இவ்வாறு, தமிழகத்திலுள்ள ஐந்து

கோவில்களிலே கரண சிற்பங்கள் தொகுக்கப்பட்டுள்ளன; இச்சிற்பங்களில் கரணங்களின் ஓர் அம்சத்தினையே காணலாம்; முழுமையாகக் காணமுடியாது. மேலும் கரணசிற்பங்களில் உள்ள நான்கு திருக்கரங்களில் முன் உள்ள இரண்டும் தொடக்கநிலையினையும், பின் உள்ளவை முடிவையும் காட்டுவன எனவும் கருதப்படுகின்றன.

கல்லிலே அழியாத நிலை பெற்ற நிருத்த சிற்பங்கள் சமகால நாட்டியக் கலைஞருக்கும், கரணப்பிரியர்களுக்கும், நாட்டிய வரலாற்றுகிரியருக்கும் பலவழிகளில் உற்சாகமளிப்பன; குறிப்பாக இவற்றை மீண்டும் நடனக்கலை உலகிற்குக் கொண்டு வர விழையும் கலைஞருக்குச் சிறந்த முன்மாதிரியாக விளங்குவன. இன்றைய பரத நாட்டியக் கோப்பினை உருவாக்கிய தஞ்சைச் சகோதரர் நால்வரும் கரணங்களை அறிந்திலர், எனக் கூறப்படுகின்றது. இன்றைய நடனக்கலைஞர் இவற்றிலுமீடுபாடு கொண்டுள்ளனர். இவர்களிலே கலாநிதி பத்மா சுப்பிரமணியமும், சுவர்ணமுகியும் நன்கு குறிப்பிடற்பாலர். இவர்களிலே முன்னையவர் 1963 தொடக்கம் தமது நாட்டியக்கோப்பிலே கரணங்களைப் பயன்படுத்திவருகிறார்; கரணங்கள் பற்றிய ஆய்விலே மிகவும் ஈடுபட்டு, இவைபற்றிய மிகவிசிவான ஆராய்ச்சிக்கட்டுரையொன்றினை இந்திய நடனங்களிலும் சிற்பங்களிலும் கரணங்கள் என்ற தலைப்பில் எழுதி, அண்ணாமலைப்பல்கலைக்கழகத்திற்குச் சமர்ப்பித்துக் கலாநிதிப்பட்டமும் பெற்றுள்ளார். தொடர்ந்தும் இவைபற்றி ஆராய்ந்துவருகிறார். பல இடங்களிலும் சிதறிக்கிடக்கும் கரணங்களைத் தேடித் தொகுத்துவருவதாகவும் கூறுகிறார். தமது நாட்டிய நிகழ்ச்சிகளில் இவற்றைப்பயன்படுத்திவருகிறார். கலைஞர்களுக்குக் கற்பித்தும் வருகிறார். சுவர்ணமுகி தமது மிகலாகவமான தலைசிறந்த செய்கைமுறைகள் மூலம் இவை பற்றிய அறிவினைப் பலருக்கும் புகட்டிவருகிறார் கரணங்களைச் செய்து காட்டுவதில் இவரின் சிறமை மிகவும் அபாரமானது; பாராட்டிற்குரியது. நாட்டிய உலகிலே கரணங்களைப்பற்றிய புதிய விழிப்பினை ஏற்படுத்திவருவதில் இக்கலைஞர்களின் பங்களிப்பு மிகமகத்தானது.

கரணங்களைச் சித்திரிக்கும் ஓவியங்கள் மிகச்சிலவே இதுவரை கிடைத்துள்ளன. எடுத்துக்காட்டாக முதலாம் ராஜராஜசோழனுடைய தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயிலிலுள்ள ஓவியங்கள் சிலவற்றைக் குறிப்பிடலாம். கரணசிற்பங்களும் ஓவியங்களும் இதேகோயிலில் காணப்படுவது குறிப்பிடற்பாலது.

இலங்கையிலுள்ள கலைஞர்களும் கரணங்களிலே நல்ல ஈடுபாடு கொள்ளலாம். இங்கு அமைக்கப்பட்டுவரும் கோவில்கள் சிலவற்றிலாவது, குறிப்பாகக் கோபுரங்களிலிவை இடம் பெறல் சாலப்பொருத்தமானதாகும்.

8

நடன ஓவியங்கள்

மனிதன் தொன்றுதொட்டுப் போற்றிவந்த கலைகளில் ஓவியமும் ஒன்றாகும். இந்தியக்கலை மரபிலே 64 கலைகள் போற்றப்பட்டு வந்தன. இவற்றுட் பலவற்றை இன்றைய கலாவிமர்சகர்கள் கலையெனக் கொள்ளாத தயங்குவர். ஆனால், கட்டிடக்கலை, சிற்பம், ஓவியம், இசை, நடனம் போன்றவை கலைகள் என்பதில் ஐயமில்லை. இவைகள் நுண்கலைகள் அல்லது லலிதகலைகள் எனவும் கூறப்படும். ஓவியக்கலை மிகநீண்ட வரலாறு கொண்டதாகும். மனிதன் முதன்முதலில் உருவாக்கிய கலை இதுவெனவும் ஒருசாரார் கருதுவர். உலகின் பலபாகங்களிலும் ஓவியங்கள் தொன்றுதொட்டுத் தீட்டப்பட்டு வந்துள்ளன. இந்தியாவிலும் பலவகையான ஓவியங்கள் காலம் தோறும் வரையப்பட்டுள்ளன.

சித்திரம் அல்லது ஓவியம் ஓர் அழகியற் கலையாகும். “அழகிய பொருட்களைக் காணும் தோறும் ஆனந்தமே” என ஓர் ஆங்கிலக்கவிஞன் கூறியுள்ளான். இவ் அழகுக்கலை மற்றைய கலைகளுடனும் தொடர்

புள்ளது. இந்தியக்கலைமரபிலே இவற்றின் தொடர்பு பற்றிய கதை யொன்று விஷ்ணுதர்மோத்தரபுராணம் எனும் நூலிலே வருகின்றது. இதிலே மார்க்கண்டேய முனிவருக்கும் வஜ்ர எனும் அரசனுக்குமிடையிலே நடைபெற்ற சம்வாதத்திலே சிற்பக்கலையினை நன்கு அறிவதற்கு ஒவியக்கலையறிவு அவசியமெனவும், ஒவியக் கலையறிவுக்கு நடனக்கலை அவசியமெனவும், நடனக்கலையறிவுக்குத் தாளவாதத்தியக்கலை அவசியமெனவும், தாளவாதத்தியக்கலையறிவுக்கு வாய்ப்பாட்டிசைக்கலையறிவு அவசியமெனவும் கூறப்படுகிறது. இக்கதையிலே, நுண்கலைகள் ஒன்றோடொன்று தொடர்புள்ளமையும், ஒன்றிலொன்று தங்கியிருப்பதும் வலியுறுத்தப்பட்டிருத்தல் வெள்ளிடைமலை. இந்திய நுண்கலைகளைப் பொறுத்த அளவில் இக்கருத்துக் குறிப்பிடற்பாலது. நடனத்திற்கும் ஒவியத்திற்குமிடையிலுள்ள தொடர்பு கவனித்தற்குரியது. இக்கருத்து மணிமேகலையிலே மாதவியைப் பற்றி வரும்

“நாடக மகளிர்க்கு நன்மனம் வகுத்த
ஒவியச் செந்நூல் உரைநூற் கிடைக்கையும்
கற்றுத்துறை போகிய பொற்றொடி நங்கை”

எனும் அடிகளாலும் அறியப்படும். ஒவியங்கள் சித்திரிக்கும் விடயங்களிலே நடனமும் ஒன்றாகும். நடனம், ஒவியம் ஆகியன சமயம், உலகியல் சார்பாக வளர்ந்துவந்தாலும், சமயச்சார்பானவையே பெரிதும் முக்கியமானவை. அவையே ஓரளவாவது எஞ்சியுள்ளன. இந்திய ஒவியங்கள் இந்துசமயம், பௌத்தம், சமணம் முதலிய இந்திய சமயங்கள் சார்பாகவே வளர்ந்துள்ளது.

இந்திய சமய பண்பாட்டு வரலாற்றினை நோக்கும் போது, சமயத்திற்கும், பண்பாட்டின் கூறுகளான இலக்கியம், கட்டிடக்கலை, சிற்பம், ஒவியம், இசை, நடனம் முதலியனவற்றிற்குமிடையில் நிலவிவந்துள்ள நெருங்கிய தொடர்பு தெளிவாகும். சமய, சமூகரீதியிலேற்பட்ட சிந்தனைவளர்ச்சிகளும், மாற்றங்களும், இலக்கியத்திலும், நுண்கலைகளிலும் அவற்றின் தாக்கத்தினை ஏற்படுத்தி வந்துள்ளன. சில பிரதான நோக்குகள் இவையாவற்றிற்கும் பொதுவானவையாகவும் வந்துள்ளன. கலைப்பற்றிச் சாஸ்திரீய ரீதியிலே கூறப்பட்டுள்ள கருத்துக்கள் சிலவற்றை இலக்கியத்திலும் அவதானிக்கலாம். ஆகவே குறிப்பிட்டகால இலக்கியத்தினை ஆராயும்போது சமகாலக்கலை வளர்ச்சியையும் ஓரளவாவது மனதிற கொள்ள வேண்டியுள்ளது. குறிப்பிட்ட காலத்துக்குறிப்பிட்ட கலைவளர்ச்சியினைத் தனிப்படுத்தியும் பார்க்க முடியாது. அவ்வாறு பார்த்தால் முழுமையான வடிவத்தினைக் காணவியலாது.

இன்று கிடைத்துள்ள சான்றுகளைக் கொண்டு நோக்கும்போது இந்திய நடனம் பெரும்பாலும் சமயத்தினை ஒட்டியே வளர்ந்துள்ள தென்பது புலனாகின்றது. சிந்துசமவெளி நாகரிக காலம் தொட்டு இக்காலம் வரையுள்ள சான்றுகளின் அடிப்படையிலே நோக்கும்போது இவ்வண்மை தெளிவாகும். சைவசமயத்தினை நோக்கினால், முழுமுதற் கடவுளாகிய சிவன் நடனத்தின் வடிவமாகவும், தலைசிறந்த ஆசானாகவும், சவைவருளுக்கும், தலைமைத் தெய்வமாகவும் நடராஜனாக விளங்குகின்றான். இக்கருத்து அவ்வக்கால இலக்கியம், கட்டிடக்கலை, சிற்பம், ஒவியம், இசை முதலியவற்றாலும் நன்கு புலப்படுவதை அவதானிக்கலாம். இவரைப் போலவே வைஷ்ணவ சமய முழுமுதற் கடவுளாகிய திருமாலும் ஓரளவு விளங்குகின்றார். நடனக்கலை சாஸ்திரீயரீதியிலும், வேறுரீதியிலும் வளர்ந்து வந்தாலும் சாஸ்திரீயரீதியிலான அமிசங்கள் பழையகாலம் தொட்டு நன்கு ஒழுங்குபடுத்தப்பட்டு வந்தன. இவ்வண்மை நடனம் பற்றி இன்று கிடைத்துள்ள பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரம், நந்திகேசவரரின் அபிநயதர்ப்பணம், சார்ங்கதேவரின் சங்கீதரத்னாகரத்திலுள்ள நர்த்தனாத்யாயம், ஜாயசேனாகியின் நிருத்தரத்னாவளி போன்ற நூல்களினாலும் புலப்படும். நடனம் பழையகாலத்திலே நாடகத்தின் ஒரு முக்கிய பகுதியாக விளங்கி வந்தது. புராதன காலத்திலே நாடகம் ஆடப்பட்டும் வந்தது. நாட்டியம் என்ற சொல் இன்று நடனத்தைக் குறிப்பினும் பழைய காலத்திலே நாடகத்தினையே குறித்தது. சங்கீதமெனும் சொல் வாய்ப்பாட்டிசை, வாத்திய இசை, நடனம் ஆகிய மூன்று அமிசங்களுமே நெடுங்காலமாகக் குறித்து வந்துள்ளது. எனவே, இலக்கியம், சிற்பம், ஒவியம் முதலியனவற்றிலே சங்கீதம் பற்றிய கருத்துக்கள் வரும்போது மேற்குறிப்பிட்ட அமிசங்களும் இடம் பெற்று வந்தன.

இந்தியாவின் ஒவியக்கலை, வரலாற்றுக்கு முற்பட்ட காலம் தொட்டு நிலவி வந்துள்ளது. மத்திய இந்தியாவிலுள்ள பிம்பெட்கா ஒவியங்களே இன்று கிடைத்துள்ள காலத்தால் முந்திய இந்திய ஒவியங்களாகும். இவை பெரும்பாலும் வேட்டையினை மேற்கொண்டுள்ள மக்களின் வாழ்க்கையினைச் சித்திரிப்பன. எனினும், இவற்றிலே கற்காலத்திய கவர்ச்சிகரமான நடனக்காட்சிகள் சில உள்ளன. சிந்து சமவெளி நாகரிகத்திலே ஒவியங்கள் இருந்திருக்கலாம். தொடர்ந்து ஏற்பட்ட வேதங்கள், இதிஹாஸங்கள், பௌத்தபுனித நூல்கள் முதலியவற்றிலே ஒவியம் பற்றிய குறிப்புக்கள் வருகின்றன. வரலாற்றுக் கால ஒவியங்கள் கி. மு. 2ம் நூற்றாண்டு தொடக்கம் கிடைத்துள்ளன. இவை சாத்தவாகன அரசர் காலத்தவை. அஜந்தா போன்ற ஒதுக்கான இடங்களில் உள்ளன. இவை புத்தசமயச் சார்பானவை.

தொடர்ந்து இந்துசமயம், சமணம், சார்பான ஓவியங்கள் கிடைத்துள்ளன. ஓவியக்கலை நன்கு வளர்ச்சியடைய அதன் அமிசங்களை விளக்கும் சாஸ்திரிய நூல்கள் எழுந்தன. விஷ்ணுதர்மோத்தரபுராணத்திலுள்ள சித்திர சூத்திரமே இன்று கிடைத்துள்ள காலத்தால் முந்திய ஓவியம் பற்றிய நூற்பகுதியாகும். அபிலஷிதார்த்த சிந்தாமணி, சிவ தத்துவரதனாகரம், சில்பரத்தினம், நாரதசிற்பம், சரஸ்வதிசிற்பம், பிரஜாபதி சிற்பம் போன்றவை இடைக்காலத்தில் தென்னிந்தியாவிலே தோன்றின. பல்லவ வேந்தனாகிய முதலாம் மகேந்திரவர்மன் தக்சிண சித்திரம் எனும் நூல் எழுதினான் என அறியப்படுகின்றது.

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

சிற்பத்துடன் ஒப்பிடும்போது ஓவியம் எளிதாயினும், இதனைப் பேண்ப் பாதுகாத்தல் எளிதன்று. எனவே, சிற்பங்கள் ஓரளவாவது பெருந் தொகையாகக் கிடைப்பினும் ஓவியங்கள் அவ்வளவு தொகையாக இன்று வரை நிலைத்தலை. பண்புள்ள நகரவாசிகள் கற்கவேண்டிய கலைகளில் ஓவியமும் ஒன்று என வாத்தல்யாயனர் கூறியுள்ளார். இன்று பல கிடைக்காவிடினும் அரண்மனைகள், பொதுக்கலைக் காட்சிக்கூடங்கள், தனியார் வீடுகளில் உள்ளவை என மூலகைச் சித்திரகலைகளை இலக்கியங்களினாலும், வேறு சில மூலங்களினாலும் அறியலாம்.

ஓவியம் சமூகத்திலே நன்கு போற்றப்பட்டு வந்தது ஏனைய கலைகளைப் போலவே ஓவியனும் கற்பனையுள்ளம் படைத்தவன். " கவிஞனின் இயல்புக்கேற்ப அவன் காவியம் அமையும். சித்திரக்காரனின்

தன்மை போன்றே அவன் சித்திரம் அமைவுறும் " எனக் காவியம் மாம்சமெனும் நூல் கூறும். இந்திய ஓவியன் குறிப்பிட்ட விதிகளுக்கிணங்கவே தன் கலைப்படைப்பை உருவாக்குவான், இவன் சிற்பியைப் போலவே, வழக்கமாகத் தன் கலைக்குத் தன்னை அர்ப்பணித்தவன். தன்னை மறந்து விட்டுத் தன் கலையைத் தெய்வீகத்தத்துவத்திற்கு நிலே தனம் செய்துள்ளான். விஷ்ணுதர்மோத்தரத்தின் படி ஓவியன் கிழக்கு நோக்கியிருந்து இறைவனையே பிரார்த்தனை செய்துவிட்டு ஓவியத்தினைத் தீட்டுவான். புறக்கண்களால் மட்டுமன்றி அகக்கண்ணினால் கண்டவற்றை தக்கவாறு வரைவான்.

இந்தியாவிலே ராமகர்ஹ (யோகிமாஜா) குகையில் கி. மு 2ம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த எழுத்துக்களில் எழுதப்பட்ட கல்வெட்டுடொன்றே ஓவியனைக் குறிப்பனவற்றுள் மிகப்பழமையானது. ஒரு ரூபதக்கனையும் (ஓவியனையும்), ஆடலில் வல்ல அவன் காதலியையும் அது குறிப்பிடுகின்றது. இவர்கள் ஒரு கலைஞர் தம்பதிகளாக விளங்கினர். ஏறக்குறைய இதே காலத்திலும் சற்றுப்பின்பும் (ஆன்று எஞ்சியுள்ள காலத்தால் முந்திய இந்திய சிற்பங்கள், ஓவியங்கள், சம்ஸ்கிருத காலியங்கள், நாட்டிய சாஸ்திரம் முதலியன பிரபல்யமடைந்தமையும் குறிப்பிடற்பாலது.

ஓவியம் ஒரு பொழுதுபோக்கு (விநோத) க்கலையாக மட்டுமன்றிச் சமய, தத்துவ உண்மைகளை விளக்கும் கலையாகவும் மிளிர்வாயிற்று. எனவே, இந்துக்கோவில்கள், பெளத்த, சமண வழிபாட்டிடங்கள் முதலியனவற்றிலிது இடம் பெற்றமையில் வியப்பில்லை.

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

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

இன்று கிடைத்துள்ள காலத்தால் முந்திய இந்திய நடன ஓவியங்களிலே குவாலியரிலுள்ள 'பாக்' குகைகளிலுள்ளவை குறிப்பிடத்தக்கவை. இவை குப்தர் காலத்தவை (கி. பி. 5ம் நூ.). இவற்றிலே இசைக்கருவிகளை மீட்கும் கலைவாணரும் தீட்டப்பட்டுள்ளனர். இவர்களுக்கு அப்பால் நடனமிடுவார் வட்டமாக நின்று சிறிய கோலாட்டக் கம்புகளால் தாளமிட்டுக் கொண்டு ஹல்லீலலாஸ்யம் (கோலாட்டம்) எனும் நாடோடி நடனமாடும் காட்சி குறிப்பிடற்பாலது இதுவே கோலாட்ட நடனமாகும்.

இந்துக்கோயில்களிலே காணப்படும் காலத்தால் முந்திய ஓவியங்கள் வாதாபியில் உள்ளன. இவை கி. பி. 6-8 நூற்றாண்டுகாலத்தன. வாதாபியில் உள்ள ஓவியச் சிதைவுகளில் ஆடல், பாடல் காட்சிகளும் உள்ளன. அரண்மனைக் காட்சி ஒன்றினக்காட்டும் தொடர் ஓவியத்தின் ஓரிடத்திலே இடப்புறத்திலே இசைக்கலைஞர்களும் இரு அழகிய நடன மாதர்களும் ஓர் ஆணும் பெண்ணும் கூடிய பல்லியம் (Orchestra) உள்ளது. இடக்கை மார்பின் குறுக்கே பெரும்பாலும் தண்டஹஸ்தத்தில் நீட்டப்பட்டிருக்க நடன் சதுரநடனம் ஆடுகிறார். மற்றவள் பிருஷ்டஸ்வஸ்திக நிலையில் கால்களை வைத்து, வலக்கையை மார்பின் குறுக்கே வைத்திருக்கிறார். இங்கு இசைக்கலைஞர் யாவரும் பெண்களே. ஆடுவோன் பரதனாகவோ தண்டிவாகவோ இருக்கலாமெனவும், இது நடைபெறும் அவை இந்திரன் அவையாயிருக்கலாமெனவும் கலாநிதி சிவராமமூர்த்தி கருதுகிறார்.

கி. பி. 6-9ம் நூற்றாண்டு வரையுள்ள காலகட்டத்தில் இந்தியா அடங்கலும் ஓவியங்கள் நன்கு பரவலாகத் தீட்டப்பட்டு விட்டன தக்கணத்தின் மேல் பகுதியிலுள்ள எல்லோராவிலமைக்கப்பட்ட கைலா, சக்கோவிலின் மண்டபங்களிலும், விதானங்களிலும் ஓவியங்கள் பல உள்ளன. இதிலுள்ள நடராஜ ஓவியம், முந்தியவாதாபி கால நடராஜருடன் ஒப்பி ற்பாலது. பல தோள்களையுடையது; நடனம் சதுரநிலையிலுள்ளது. சமகால நடராஜ சிற்பங்களைப் பெரிதும் ஒத்துள்ளது; மிக நேர்த்தியானது. புகழ்பெற்ற அஜந்தா ஓவியங்களிலும் நடன ஓவியங்கள் உள்ளன. கி. பி. 6-7ம் நூற்றாண்டு ஓவியங்களிலுள்ள நடனமாது குறிப்பிடற்பாலர். அஜந்தா ஓவியங்களை ஒத்த அழகும் நேர்த்தியும் கொண்டிலங்கும் ஓவியங்கள் சில தமிழ் நாட்டிலுள்ள சித்தன்னவாசல் குகைகளில் உள்ளன. இவை கி. பி. 7ம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலாட்சி செய்த முதலாம் மகேந்திரவர்மன் காலத்தவை எனக் கொள்ளப்பட்ட போதிலும், தற்போதைய ஆய்வாளர் கல் வெட்டுச் சான்றின் அடிப்படையிலிவை கி. பி. 9ம் நூற்றாண்டில்

ஆட்சி செய்த பாண்டியமன்னனாகிய அவுனிபசேகரஸ்ரீவல்லபன் காலத்தவையென்பர். புகழ்பெற்ற இவ்வோவியங்களை மதுரை ஆசிரியன் இளம்கௌதமன் தோற்றுவித்தான் என அறியப்படுகின்றது. இவ் ஓவியங்களும், இவையுள்ள குகையும் சமணசமயச் சார்பானவை. இக்குகைகளிலுள்ள தாமரைத்தடாக ஓவியங்கள் சிறப்புவாய்ந்தவை. இவற்றின் இரு தூண்களிலுள்ள இரு எழில்மிகுநடன மாதரின் ஓவியங்கள் குறிப்பிடத்தக்கவை. இவைகளில் ஒரு நடனமாதரின் இடதுகை தண்டநிலையிலுள்ளது. மற்றது பதாகநிலையில் உள்ளது. முகம் சற்றுச் சரிந்து காணப்படுகிறது. கண்களும் அதே திசையினை நேர்த்தியாக நோக்குகின்றன. இது நடராஜரின் புஜங்கதிராசித நடனத்தினை ஒத்துள்ளதெனக் கலாநிதி ச. சிவராமமூர்த்தி கருதுகிறார். புஜங்கதிராசித நிலையிலுள்ள இரு ஹஸ்தங்கள் கொண்டதும், திருவரங்கத்திலே பெறப்பட்டதும், சதுரநடன நிலையிலுள்ளதுமான வெண்கல நடராஜர்சிலை இந்திய தேசிய நூதனசாலையிலுள்ளது. சித்தன்னவாசல் ஓவியத்திலுள்ள நடனநிலை பொருபொடோரிலுள்ள நடனக்காட்சிகளிலும் காணப்படுகிறது. இதிலுள்ள இருகைகளும் சரண்புகுவோருக்கு அபயமளிப்பதைக் காட்டுவன; பொருத்தமாகவும் முக்கியமானவையாவும் விளங்குவன. மற்றைய நடனமாதரின் இடதுகை மகிழ்ச்சியினால் நீட்டப்பட்டுள்ளது. வலதுகை பதாகமுத்திரை காட்டுகின்றது. உடம்பு முழுவதும் அழகிய நெளிவுகளுடன் அசைந்து கொண்டிருக்கிறது.

இது பாலகிருஷ்ணன் ஆனந்தத்துடன் ஆடுவதை நினைவூட்டுகின்றது எனச் சிவராமமூர்த்தி கருதுவர். எழில்மிகு தோற்றத்துடன் அழகிய பூக்கள், முத்துக்கள் சூடிய கொண்டை அலங்கார வேலைப்பாடுகள், முகத்தைக் காட்டும் உருவரை, தாளையிலுடன் கூடிய நடனவேகத்தினைக் காட்டும் கைகளின் அபிநயநிலை யாவும் ஒரு ஓவியனின் திறனையும், நடன அறிவையும் நன்கு புலப்படுத்துவன. இவ்விரு ஓவியங்களிலுமுள்ள நடனமாதர் அப்ஸரஸ் அல்லது தேவலோக நடனமாதர் ஆவர். இவர்களின் நடனங்கள் பரதர் கூறும் 108 கரணங்களில் இரண்டினைக் காட்டுவன என அறிஞர் கருதுவர். கலாநிதி தி.நா. இராமச்சந்திரன் இவற்றுள் முன்னையது லதாவிர்ச்சிகமாயும், பின்னையது புஜங்காஞ்சிதமாயுமிருக்கலாமெனக் கூறியுள்ளார். கலாநிதி இரா. நாகசுவாமி இவை முறையே ஊர்த்துவஜானு, புஜங்கதிராசிதமாயிருக்கலாம் என்பர். இவற்றைக் கூர்ந்து கவனிக்குகையில் இவை முறையே புஜங்கதிராசிதம், அர்த்தறேசிதம் எனக் கொள்ள இடமுண்டு. இவை காட்டும் கரணங்கள் எவையாயினும் இவற்றின் அழகும், ஆடற்சிறப்பும் குறிப்பிடற்பாலன. நாட்டியகரணங்கள் இக்காலத்திலே தமிழகத்திலே நன்கு நிலவின என்பது இவக்கியத்திலும், சிற்பத்திலும்

புலப்படும். மேலும், இதிலுள்ள முதலாவது ஓவியம் சிவபிரானின் நாதாந்த நடனத்தினை நினைவுட்குறித்து எனவும் கொள்ளப்படுகிறது. இவ் ஓவியங்கள் சமணக்கோவிலில் இருந்தாலும், சமகால நடனநிலை யினைப் பிரதிபலிக்கின்றன என்பதில் ஐயமில்லை.

பனைமலைக்கோயில், திருமலைக்கோயில், மாமல்லபுரத்துக் குடை வரைக்கோயில், காஞ்சி கைலாசநாதர் கோயில் முதலியனவற்றிலிருந்த பல்லவர்கால ஓவியங்கள் பல சிதைந்துவிட்டன. பனைமலைக் கோயிலி லுள்ள பார்வதி ஓவியம் (கி. பி. 7ம் நூ.) சிறப்பு வாய்ந்தது. ஆடிய காலும், சிலம்போசையும் கேட்டுத் தன்னைமே மறந்து அம்பாள் நிற்கிறாள். தன் நாதனின் (சிவனின்) களிநடனத்தைக் கண்டுகளித்து தன்னைமே மறந்தநிலையில் நிற்கிறாள். லலாடதிலக நிலையில் பல புஜங் கங்களுடன் ஆடும் சிவபிரானின் உருவத்தின் மங்கலான கோடுகள் இங்கு காணப்படுகின்றன.

சோழப்பெருமன்னர் காலத்திலேற்பட்ட மகத்தான கலைவளர்ச்சியிலே ஓவியமும் குறிப்பிடற்பாலது. சோழர் கால ஓவியங்களில் தஞ்சைப்பெருவுடையார் கோவிலில் உள்ளவை சிறு பானவை. இவற்றுள் ஒரு பகுதி அழிந்துவிட்டது. ஏனையவற்றின் மேலே நாயக்கர் கால ஓவியங்கள் தீட்டப்பட்டுள்ளன. ஆனால் சோழர்கால ஓவியங்கள் கீழேயிருப்பதைத் திரு. எஸ். கே. கோவிந்தசாமி கண்டுபிடித்த பின் இவற்றின் முக்கியத்துவமும், சிறப்பும் வெளிவந்தன. இவ்ஓவியங்களிலே பெரியபுராணக் காட்சிகள் பல உள்ளன. நாட்டிய ஓவியங்களும் சில உள்ளன.

தேவகணங்கள் பலவகை இன்னிசை எழுப்புகின்றனர். அதற்கேற்ப நாட்டிய மகளிர் தமது ஆடலை அற்புதமாக ஆடுகின்றனர். அழகிய நடனக் கோலங்கள் கவர்ச்சிகரமானவை. இவற்றை ஆடுவோர் அப்ஸரஸ்களாக இருந்தாலும், சமகால ராஜராஜனின் கோவிலில் இருந்த 400 தேவரடியார்களிற் சிலரை இவர்கள் நினைவுட்குன்றனர். மேலும், இந்நடன ஓவியங்களிலும் சில கரணங்கள் காணப்படுகின்றன. இக்கோவிலைக்கட்டிய முதலாம் ராஜராஜன் பரதர் கூறும் 108 நாட்டிய கரணங்களைச் சிற்பங்களிலே தொகுக்கத் தொடங்கி 81 கரணங்களை முற்றுப்படுத்தியுள்ளான் ஒருவேளை ஓவியங்களிலும் இத்தகைய கரணத் தொகுப்பினை மேற்கொண்டிருக்கலாம். ஆனால் இதற்கான போதியளவு சான்றுகள் இன்று வரை கிடைத்தில. பல ஓவியங்கள் கிடைக்காமையும் ஒரு காரணமாகும். இப்போதுள்ள ஓவியங்களில் வானத்திலே செல்லும் இரு அப்ஸரஸ்களின் கைகள் அலபதம்

நிலையில் உள்ளன. வலக்கை மேலும், இடக்கை கீழும் அசைவன. கால்கள் ஸ்வஸ்திக நிலையில் உள்ளன. பிறிதொரு ஓவியத்திலே நடன மாது பிருஷ்டஸ்வதிக நிலையில் உள்ளார். வலதுகை முழங்கையிலே வலப்புறமாகத்திருப்பற்று, முன்னோக்கியும் இடக்கை மேல்நோக்கியும் அசைந்து காணப்படுகின்றன. ஹஸ்தங்கள் அற்புதத்தினைக்காட்டுவன, முகமும் வலது பக்கம் திரும்பியுள்ளது. உத்வேகமான நடனம் வரையப்பட்டுள்ளது. யாழேந்தி நடமாடும் மங்கையர் அழகு குறிப்பிடற் பாலது. நடனமாதர்களின் அணிகள், அலங்காரம், ஆடலழகு, உடலழகு முதலியன நன்கு குறிப்பிடற்பாலன. இவற்றிலே நாட்டிய சாஸ் திரத்தின் தாக்கம் நன்கு புலப்படுகின்றது. நேர்த்தியான இவ் ஓவியங்களின் பிரதிபலிப்பினைச் சமகாலக் கருவூர்த்தேவர் எழுதிய இராசராசேச்சரத்திருப்பதிகத்திலும் (திருவிசைப்பாவிலும்) காணலாம். எடுத்துக்காட்டாக,

“காழகில் கமழும் மாளிகை மகளிர்
கங்குல் வாயங்குலி கெழும்
யாமொலி சிலப்பும் இஞ்சி சூழ்தஞ்சை
இராசராசேச்சரத்திவர்க்கே”, எனவும்,

“மின்னெடும்புருவத்தின் மயிலணையார்
விலங்கல் செய்நாடகசாலை
இந்நடம் பயிலும் இஞ்சி சூழ
தஞ்சை இராசராசேச்சரத்திவர்க்கே”, எனவும் கூறியிருப்பவை ஒப்பிட்டு மனங்கொளற்பாலன.

சீவக சிந்தாமணியிலும், கம்பஇராமாயணத்திலும், பெரிய புராணத்திலும் கந்தபுராணத்திலும் இவற்றினையோ இவை போன்றவற்றினையோ நினைவுட்கும் பாடல்கள் உள்ளன.

எடுத்துக்காட்டாக,

“கைவரு மகரவினை தண்ணுமை தழுவித்தாங்க
கைவழி நயனம் செல்லக்கண்வழி மனமும் செல்ல
ஐய நுண்ணிடையர் ஆடும் ஆடக அரங்கு கண்டார்.”

என்ற கம்பரின் பாடலைக் குறிப்பிடலாம். மேலும் இந் நடனத் தோற்றங்கள் சில காளிதாசரின் மாளவிகாக்னிமித்திரம், சோமதேவரின் கதாசரித்சாகரம் ஆகியனவற்றில் வரும் நடனமாதரைப் பற்றியவருணனைகளையும் நினைவுட்குவன. தஞ்சை ஓவியங்கள், அஜந்தா, பாக், சிகிரியா

(இலங்கை), சித்தன்னவாசல் முதலிய இடங்களிலே அலைஅலையாக நிலவி வந்த பல பாணியின் தொடர்ச்சியினைக் காட்டுவன எனக் கலைஞர் கருதுவர். மேற்குறிப்பிட்ட தஞ்சை ஓவியங்களுக்குச் சிறிதேயடுத்துள்ள சுவரிலே சிற்றம்பலத்திலே நடமாடும் நடராஜனின் பெரிய உருவம் உள்ளது, சுந்தரர் தில்லையிலாடும் நடராஜனைக் கண்டு வணங்கும் காட்சி உள்ளது. இதனைச் சேக்கிழார் மிக அற்புதமான சொல்லோவியமாகவும் பாடியவை உள்ளத்தைத் தொடுவன. தொடர்ந்து தமிழ் நாட்டிலே பாண்டியர், விஜயநகர, நாயக்க, மராட்டிய மன்னர் ஆட்சிக் காலங்களிலே ஓவியங்கள் தீட்டப்பட்டு வந்தன. வடநாட்டிலே முஸ்லிம் படையெடுப்புக்களினாலும் பிறகாரணிகளாலும் முன்னைய கால ஓவியங்கள் பல மறைந்தன. எனினும் ராஜபுத்திரர், மொகலாயர் ஆதரவிலே ஓவியக்கலை பிற்காலத்திலே நன்குவளர்ந்தது. இக்கால ஓவியங்களிலே சீதகோவிந்தக்காட்சிகளைச் சித்திரிப்பனவும், ராக, ராகினி, ராகமாலா ஓவியங்களும் குறிப்பிடற்பாலன. அபுமலையிலுள்ள சமண ஓவியங்களிலே சமணப்பெண்தெய்வத்தின் முன் நடனமாது காணப்படுகிறார். காங்கிரா ஓவியங்களிலே திருமாவின் வைகுந்த சபையிலே அபஸ்ரஸ்கள் நடனமாடுகின்றனர்.

தென்னகத்திலே ஓவியங்கள் தொடர்ந்து வரையப்பட்டன. சிதம்பரத்திலுள்ள சிவகாமசுந்தரி சந்நிதியின் பெரிய மண்டபத்திலே உள்ள ஓவியங்களிலே சிவநடனத்தின் பெருமையை விளக்கும் சிறப்பு வாய்ந்த ஓவியக்காட்சிகள் உள்ளன. தமிழகத்திலே சிவபெருமான் சிறப்பாகத் திருநடனமாடும் ஐந்து சபைகளிலே திருக்குற்றலத்திலுள்ள சித்திரசபை குறிப்பிடற்பாலது. இங்கு நடராஜப் பெருமானுக்குரிய தனிமண்டபத்திலேயுள்ள சுவரில் வண்ணம் தீட்டப்பட்ட நேர்த்தியான நடராஜப் பெருமானின் ஓவியம் உள்ளது. இறைவனை ஓவிய வடிவில் இச்சபையிலே வழிபடுதல் குறிப்பிடற்பாலது.

பிற்கால ஓவியங்களிலே (கி. பி. 17ம் நூ.) தஞ்சை மாவட்டத்திலுள்ள திருவவஞ்சுழிச் சிவாலயத்திலேயுள்ள ஓவியமொன்று சிவன் பாம்பொன்றின் மீது ஆடுவதைச் சித்திரிக்கிறது. திருமால், இந்திரன், பிரமா, சரஸ்வதி வாத்தியமிசைக்கச் சிவன் நடனமாடுகிறார். இன்னொரு பகுதியிலே ரிஷிகள் காணச் சிவன் ஆடுகின்றார். பிறதொரு பகுதியிலே சிவன் ஆடத்தேவி பார்த்து ரசிக்கிறார். கி. பி. 18ம் நூற்றாண்டு மைசூர் ஓவிய மொன்றிலே தேவலோக இசை வாணருடன் சிவன் சந்தியாவந்தன நடனம் ஆடுகின்றார்; தேவி பார்த்துக் கொண்டிருக்கிறார். தஞ்சை மாவட்டத்திலுள்ள திருவீழி

மீழலைச் சிவன் கோவில் மண்டபத்தின் மேல்விதானத்தில் உள்ள கி. பி. 15-16ம் நூற்றாண்டுகளைச் சேர்ந்த ஓவியங்கள் குறிப்பிடற்பாலன. குழலூதும் வேணுகோபாலனையும், காளியன் எனும் நாகத்தின்மீது நடனமாடும் நாயனாகக் காட்சியளிக்கும் கிருஷ்ணனையும் சித்திரிக்கும் ஓவியங்களும் புகழ்பெற்றவை. ஒரு புறத்திலே கிருஷ்ணன் இடக்கரத்தினாலே ஐந்துதலை அரவத்தின் வாலைப்பிடித்து, இடக்கால அப்பாம்பின் முடியின் மீது ஊன்றி வலக்கால மேலே தூக்கி நடமாடும் காட்சி தீட்டப்பட்டுள்ளது. அவரின் இருபுறத்திலும் ருக்மிணியும், சத்தியபாமாவும் தத்தம் கைகளிலே தாமரையும், அல்லியும் தாங்கி நிற்கின்றனர். அவர்களுக்கு அருகில் மங்கையர் இருவர் பசங்கொடியைத் தாங்கி நிற்கின்றனர்.

இடைக்காலக் கேரள ஓவியங்களிலும் சிவநடனம் நன்கு இடம் பெற்றுள்ளது. எத்தமானூர் சிவன் கோவிலிலே (கி. பி. 16ம் நூ.) சிவநடன ஓவியம் தீட்டப்பட்டுள்ளது. திருச்சூரிலுள்ள வடக்குநாதர் சிவன் கோவிலிலே கி. பி. 17ம், 18ம் நூற்றாண்டுகளைச் சேர்ந்த சிவநடன ஓவியங்கள் உள்ளன; இந் நடன ஓவியங்கள் வேறு சில கோவில்களிலுமுள்ளன.

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

எனவே, நடன ஓவியங்களும் இந்திய ஓவியங்களிலே தனிச்சிறப்பான இடம் ஒன்றினை வகிக்கின்றன. அவ்வக்கால இலக்கியம், சிற்பம், இசை, நடனம் முதலியனவற்றில் ஏற்பட்ட போக்குகள் ஓவியங்களிலும் காணப்படுகின்றன. தூரதிஷ்ட வசமாகப் பல இன்று நிலைத்தில. எனினும் எஞ்சியுள்ளவற்றின் கலை எழிலும், நேர்த்தியும், அவை புலப்படுத்தும் சமய, தத்துவ உண்மைகளும் குறிப்பிடற்பாலன. இவற்றின் தாக்கம் இந்திய எல்லைகளைத்தாண்டி இலங்கை, இந்தோனேசியா,

தாய்லாந்து, கம்போடியா, வியட்னாம் முதலிய நாடுகளிலும் ஏற்பட்டுள்ளது. இந் நடன ஓவியங்கள் அவ்வக்கால நடனநிலை, குறிப்பாகச் சாஸ்திரீய நடன அமிசங்களை நன்கு எடுத்துக்காட்டுவன. குறிப்பாக, அவ்வக்கால நடனமாதின் சிகை அலங்காரம், உறுப்புக்களின் அலங்காரம், ஆடைகள், ஆடல்நிலைகள், நடனத் தோற்றங்கள் முதலியன வற்றை நேரடியாகவே எம்மனக்கண்முன் இன்றும் எடுத்துக்காட்டிக் கொண்டிருக்கின்றன. இவை நடன வரலாற்றுகிரியருக்கும், நடனக் கலைஞருக்கும் இவற்றில் ஈடுபாடுள்ளவர்களுக்கும் இன்றியமையாத கருவூலங்களாகவும் மிளிர்கின்றன. அதேவேளையில், அவ்வக்கால அழகியற் கலையம்சங்களிற் சிலவற்றையாவது அறியவும் உதவுகின்றன. மேலும் அவ்வக் கால சமய, தத்துவ நிலைகளையும், அவை கருதும் உண்மைகளையும் எடுத்துக்காட்டுவன. □

10

சைவத்திருக்கோவிலில் இசையும் நடனமும்

பன்னெடுங்காலமாகக் கலைகள் சமயத்துடன் இணைந்து வளர்ந்து வந்துள்ளன. குறிப்பாக, இந்துசமய நிழலிலே கலைகள் மிக நேர்த்தியாக வளர்ச்சியடைந்துள்ளன. இந்து சமயத்திற்கும் கலைகளுக்குமிடையே டிரிக்க முடியாத ஒன்றிணைந்த தொடர்பு நிலவிவந்துள்ளது. சகுணப்பிரமமாக, இறைவனை வழிபடும் நிலையினைக் கொண்ட வழிபாட்டு முறைகள் — வைதிக மரபுகளை யொட்டியவையாயினும், அவற்றில் ஏதோ வகையில் கலைகள் இடம் பெறுதல் தெளிவு.

வேதாகமமுறைப்படி கோவில்கள் அமைக்கப்பட்ட பின், கலைகளின் நிலைக்களமாக அவைதிகழத் தொடங்கின, எனவே, கோவில்கள் சமய உணர்வினையும், அறிவினையும் புகட்டும் நிலையங்களாக மட்டுமன்றிக் கவின் கலைமையங்களாகவும் மிளிர்லாயின. கோவிலமைப்பு, அதில் இடம்பெறும் சிற்பங்கள், ஓவியங்கள், கிரியைகள் முதலியவற்ற

றிலே கவின்கலைகள், குறிப்பாக இசையும், நடனமும் முக்கியமான ஓரிடத்தினைப் பெற்றுள்ளன. கோவிலே ஒரு முழுமையான கவின்கலைக் கூடமாகவும் காட்சியளித்தது.

கோவிலிலே குடிக்கொண்டிருக்கும் பரம்பொருளான இறைவன் கலைஞருக்கும், பக்தருக்கும் ஒப்புயர்வற்ற தனிப்பெரும் கலைவடிவமாகவும், கலைப்புரவனாகவும் கலைஞானியாகவும், கலையினிருப்பிடமாகவும் காட்சியளித்தான். சைவசமய முழுமுதற் கடவுளான சிவபிரான் ஆடற் கரசனாக, நடராஜனாக பல்வேறு கலைகளின் தனிப்பெரும் வித்தகனாக விளங்குகிறான். நடராஜவடிவமே இதற்குத்தக்க எடுத்துக்காட்டு. இவரைப் போலவே அம்மன், பிள்ளையார், முருகன், விஷ்ணு முதலிய கடவுளரும், கலைப்பிரியராகவும், கலைகளின் வடிவமாகவும் போற்றப்படுகின்றனர். சிலப்பதிகாரத்தில் மாதவி கற்றதாகக் கூறும் பதினொரு வகை ஆடல்களும் வெவ்வேறு கடவுளர் ஆடியவை என்பதும் நண்டுக் குறிப்பிடற்பாலது. ஆகவே, தெய்வங்களுக்குரிய கோவில்களும் கலைக் களஞ்சியங்களாக விளங்கியதில் வியப்பில்லை.

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

கலை வடிவினனாய், கலைப்பிரியனாய், கலை ஆதரவாளனாய் இலங்கும் இறைவனை வழிபாடு செய்யும் முறைகளிலே கலைகளும் குறிப்பிடற்பாலன. மலரினாலும், இலையினாலும், மனத்தினாலும் வழிபடுதல் போன்று இசையினாலும், நடனத்தினாலும் இறைவனை வழிபடும் முறை நன்கு போற்றப்பட்டது. “ஏழிசையாய் இசைப்பயனாய்”, “ஆரியம் தமிழோடிசையானவனாக”, இலங்கும் இறைவனை “ஆடுகின்றிலை கூத்துடையான் கழற்கு அன்பிலை என்புகிப் பாடுகின்றிலை” எனவும் “ஆடிப்பாடி அண்ணாமலை கைதொழ, ஓடிப்போம் நமதுள்ள வினைகளை” என சைவ நாயன்மாரும், “பாடோமே எந்தை பெருமானைப்பாடி நின்றோடோமேயாயிரம் பேராணை” என வைணவ ஆழ்வாரும், ஆடல்,

பாடல் மூலம் ஆண்டவனை வழிபட்டு உய்யும் முறையினை நன்கு வலியுறுத்தியிருப்பதைக் காணலாம்.

ஆடல், பாடலும் வேத காலம் தொட்டு, ஒரு வேளை சிந்துசம வெளிநாகரிக காலம் தொட்டு, நிலவி வந்துள்ள இறை வழிபாட்டில் ஏதோ வகையில் இடம் பெற்றுள்ளமைமையை எளிதிலே கண்டு கொள்ளலாம். சாமவேதம் இந்திய இசையின் தொன்மையையும், சிறப்பையும் எடுத்துக் காட்டும். வேதகால வேள்விகளிலும், ஆடலும், பாடலும் இடம் பெற்றிருந்தன. சங்கீதமெனில் வாய்ப்பாட்டு, வாத்தியம், நடனம் ஆகிய மூன்று கூறுகளையும் கொண்டதாகும். சங்கீதத்தின் முடிவான நோக்கம் அறம், பொருள், இன்பம், வீடு, ஆகிய நால்வகைப் புருஷார்த்தங்களையும் நன்கு பின்பற்றி வீடுபேற்றிற்கு வழிகாட்டும் சாதனமாயிருத்தலாகும். இக்கருத்து நாட்டிய சாஸ்திரம் தொடக்கம் எழுந்த நாடகவியல், நடனம், இசைபற்றிய நூல்களில் அழுத்தம் திருத்தமாக வலியுறுத்தப் பட்டு வந்துள்ளது.

நால்வேதங்களின் சாரமாக ஐந்தாவது வேதமாகப் பொதுமக்களின், வேதமாக நாட்டியவேதம், நாட்டிய சாஸ்திரம் விதந்தோதப் படுகின்றது. சங்கீதரத்னாகரம் போன்ற நூல்களும், இசை, நடனம் ஆகியனவற்றின் சிறப்புக்களைத் தெய்வீக அடிப்படையில் வலியுறுத்திக் கூறுவன. இறைவனை வழிபடுதற்கு மலர், நைவேத்தியம் ஆகியனவற்றிலும் பார்க்க நிருத்ததானமே சிறந்ததென விஷ்ணு தர்மோத்தர புராணம் கூறும். “நாரதரே! வைகுண்டம், யோகியரின் இதயம், சூரியன் ஆகியனவற்றிலன்றி, எங்கு என்னுடைய பக்தர்கள் பாடுகின்றனரோ அங்குதான் நான் இருக்கிறேன்” எனத்திருமால் கூறியுள்ளதாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. கர்நாடக சங்கீதமும்மூர்த்திகளில் முதல்வரான தியாகராஜஸ்வாமிகள் “சங்கீத சாஸ்திர ஞானமு சாரூப்ய செளக்யதமே மனஸா” என நாதோபாசனையினை சங்கீதோபாசனையினை நன்கு மேம்படுத்தியுள்ளமை குறிப்பிடற்பாலது.

கோவில்களில் இடம்பெற்ற நித்ய, நைமித்தியக் கிரியைகளில் ஆடலும் பாடலும் நன்கு இடம் பெற்றன. சைவத் திருமுறைகள் பண்ணுடன் ஒதப்பட்டு வந்தன. வேதகுத்தங்களும் ஒலித்தன. தேவாரம், திருவாசகம், திருவிசைப்பா, திருப்பல்லாண்டு, திருப்புராணம் ஆகிய ஐந்தும் பஞ்சபுராணங்கள் என அழைக்கப்பட்டன. இவற்றுடன் பின்னர் எழுதப்பட்ட திருப்புகழும் சேர்க்கப்படலாயிற்று. எனவே ஷட்புராணங்கள் என்று கூறக் கூடியவகையில் இவையாவும் இன்றும் தொடர்ந்து நிலவி வருகின்றன.

பண், இராகம் போன்றவை குறிப்பிட்ட காலத்திற்கேற்பவும் அமைய வேண்டும். தமிழகத்தைப் பொறுத்தவரையில் இசைப்பண்கள் இயற்கை நிலைக்கும், காலத்திற்கு மேற்றவாறு மிக நீண்ட காலமாக பயன் படுத்தப்பட்டு வந்தன. ஆகவே, அவ்வக் கடவுளாரை வழிபடும், நித்திய, நைமித்திய வழிபாட்டு முறையில் அவ்வவர்களின் இயல்புகள், குணதிசயங்கள், ஈடுபாடு, விருப்பம் ஆகியனவற்றின் அடிப்படையிலேயே தாளம், இராகம், நிருத்தம், பண், வாத்தியம் ஆகியன அமையும். இதே வேளையில் அவ்வக்கடவுளுக்குரிய வேதகுத்தங்களும் (வேதங்களிலுள்ள பாடங்களும்) ஒதப்படும். அவ்வக்கடவுளர்க்குரிய நவசந்திக் கவுத்துவங்களும் பாடப்பட்டு வந்தன. நித்திய, நைமித்தியக் கிரியை களிலிடம் பெறும் பதினாறுவகை (ஷோடச) உபசாரங்களிலே கீதோப சாரமும், நிருத்தயோபசாரமும் குறிப்பிடற்பாலன. கீதோபசாரத்திலே வேதகுத்தங்களும், ஸ்தோத்திரங்களும், திராவிட வேதமான திரு முறைகளும் இடம் பெறுவன. நிருத்தயோபசாரம் முற்காலத்திலே நைமித்தியக் கிரியைகளிலே மட்டு மன்றி, நித்தியக் கிரியைகளிலும் இடம் பெற்றனவாயினும், இன்று மானஸிகமாகச் சொல்லுவதோடு நின்றுவிடுகின்றது.

கோவில்களில் இடம்பெறும் நைமித்தியக் கிரியைகளிலே குறிப்பாகத் துவஜாரோஹணம் (கொடியேற்றத் திருவிழா) துவஜாவரோ ஹணம் (கொடியிறக்கத் திருவிழா) ஆகியவற்றிலிடம் பெறும் நவ சந்திக்கிரியைகள் குறிப்பிடற்பாலன. கொடியேற்றத் தொடக்கக் கிரியைகளிலே சகல இடையூறுகளை நீக்குபவரும் தாளத்தின் தலைவருமான கணபதிக்கு — பிள்ளையாருக்குச் சமர்ப்பிக்கப்படும் தாளம், இராகம், நிருத்தம், பண், வாத்தியம் ஆகியன குறிப்பிடற்பாலன. அவையாவன;

தாளம்	—	கணபதி தாளம்
இராகம்	—	வகுளம்
பண்	—	பஞ்சமம்
நிருத்தம்	—	சமபாதம்
வாத்தியம்	—	சசுபுடம்

என்பனவாகும். இது போலவே பிரமசந்தி, இந்திரசந்தி, அக்கினிசந்தி, யமசந்தி, நிருதிசந்தி, வருணசந்தி, வாயுசந்தி, குபேரசந்தி ஈசானசந்தி, ஆகிய நவசந்திகளிலும், அவ்வச்சந்திகளுக்குரிய தெய்வங்களைக் குறித்துக் கொடியேற்ற, கொடியிறக்கத் திருவிழாக்களின் போது அவரவர்க்குரிய தாளம், இராகம், பண், நிருத்தம் வாத்தியம் நன்கு அமைய வேண்டுமென ஆகமங்களும், அவற்றின் வழி நூல்களான பத்ததிகளும்

எடுக்கியம்புகின்றன. இவற்றின் விபரங்கள் கட்டுரையின் முடிவிலே தரப்பட்டுள்ளன. அதிலே தரப்பட்டுள்ள விபரங்களைக் கூர்ந்து கவனிக்கும் போது, அவை குறிப்பிட்ட தெய்வங்களுக்கும், இடங்களுக்கும் மிகப் பொருத்தமாகவே அமைந்துள்ளமை குறிப்பிடற்பாலது. மேலும் நித்தியக் கிரியைகளின் போதும், வேறு விசேடக்கிரியைகளின் போதும், அவ்வக்கடவுளர்க்கேற்றவாறு ஆடல், பாடல்கள் இடம் பெற வேண்டுமெனவும் ஆகமங்கள், பத்ததிகள் குறிப்பிடுகின்றன.

முற்காலத்திலே மேற்குறிப்பிட்ட இசை, நடன நிகழ்ச்சிகளை அளிப்பதற்காக, இசைக்கலைஞர், வாத்தியக்கலைஞர், நாட்டியக்கலைஞர் (தேவரடியார்) கோவில்களிலே அவற்றின் வருமானம், தேவைகளுக்கேற்ப நியமிக்கப்பட்டிருந்தனர் என்பதைக் குறிப்பாகச் சாசனங்கள் வாயிலாக அறிகின்றோம். தமிழகத்திலே பல்லவர், சோழர், பாண்டியர், விஜயநகர மன்னர், நாயக்கர் ஆட்சிக் காலங்களில் இத்தகைய ஒழுங்கு நிலவியதை அறியலாம். ஆனால், இன்று இவ்வொழுங்கு முறையில் யாவும் அனுசரிக்கப்படுவதில்லை. குறிப்பாக நடனம் சொல்லில் மட்டும் கூறப்படுகிறது. அது மானஸீகமாகச் செய்யப்படுமென ஒரு சாரார் கூறுவர். ஈசான சந்தியில் மட்டும் பூதநாட்டியம் இடம் பெறுகிறது. வாத்தியங்களிலே, நாகஸ்வரமும், தவில்லுமே பெருமளவு இடம் பெறுகின்றன. நவசந்திகளில் இடம் பெறவேண்டிய பண், இராகம் ஆகியன செவ்வனே இடம் பெறுகின்றனவா என்பது ஐயத்திற்கிடமாகும். முற்காலத்தில் பண், இராகமாகியனவற்றில் ஓரளவாவது தேர்ச்சி பெற்ற ஒதுவாரும், பீறரும் இத்தேவையை நன்கு நிறைவேற்றிவந்தனர். ஆனால், இன்று சில கோவில்களில் மேற்குறிப்பிட்ட உற்சவத்தின்போது அங்கு சமூகமளிப்பவர்களில் சிலர் தமக்குத் தெரிந்த தேவாரத்தைப் பாடிவிடுகின்றனரேயன்றிக் குறிப்பிட்ட சந்திக்குரிய தேவாரத்தைப் பாடுவதில்லை. ஆனால் சில கோவில்களிலே ஓரளவாவது இதன் முக்கியத்துவத்தை உணர்ந்த சில அன்பர்கள் குறிப்பிட்ட சந்திக்குரிய பண்களுக்கான தேவாரங்களை எழுதி வந்து பாடுகின்றனர். இம்முறை போற்றற்குரியதாகும்.

இன்று இலங்கையிலுள்ள சைவமக்கள் மத்தியிலே சமய விழிப்புணர்வும், ஆர்வமும் நிலவுகின்றன. கடந்த சில ஆண்டுகளாக இலங்கையின் பல்வேறு இடங்களிலும், குறிப்பாக யாழ்ப்பாணத்திலே பல ஆலயங்கள் புதுப்பிக்கப்படுகின்றன. புதுப்பிக்கப்பட்ட சில ஆலயங்கள் விரிவாக்கப்படுகின்றன; சிறிய ஆலயங்கள் சில மிக விரிவாக்கப்பட்டு மஹோற்சவக் கோயில்களாக மாறுகின்றன, ஏறக்குறைய ஒவ்வொரு மாதமும் பிரம்மோற்சவம், மகா கும்பாபிஷேகம் என்பன நடந்த

வண்ணமேயிருக்கின்றன. சமயபாடம் பொதுத் தராதரப் பத்திரப் பரீட்சை வரை மாணவர்களுக்குக் கட்டாய பாடமாக விளங்குகின்றது. எனவே இத்தகைய, சூழ்நிலையிலே மேற்குறிப்பிட்ட சைவக் கிரியைகள் செவ்வனே நடைபெறுகின்றனவா என்பது கவனித்தற்பாலது. இதே வேளையில், இசை, நடனம் ஆகிய பாடங்களுக்கு இலங்கையிலே அரசாங்க ரீதியிலும், மக்கள் ரீதியிலும் தற்பொழுது முன்னையிலும் பார்க்கக் கூடுதலான முக்கியத்துவம் அளிக்கப்படுகின்றது. மேலும், இசை, நடனம் ஆகியவற்றைச் சிறப்பான வகையிலே உயர் கல்வி மட்டத்திலே புகட்டும் வகையிலே நுண்கலைத் துறை ஒன்று யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகத்தின் ஒரு பகுதியாக இயங்கி வருவதும் குறிப்பிடற்பாலது. இப்படிப்பட்ட சூழ்நிலையிலே இசை, நடனம் ஆகிய கலைகள் மீண்டும் சிறப்பான இடத்தினைச் சமய ரீதியிலும், பெறுவதற்கு வாய்ப்புக்கள் உள்ளன. இந்தியாவிலே பேராசிரியர் பி. சாம்பமூர்த்தி போன்றோர் கோவிற் கிரியைகளில் இடம்பெற வேண்டிய நுண்கலைகளை மீண்டும் ஏற்படுத்த முயற்சித்தனர். இலங்கையிலும் 1980ம் ஆண்டு பேராசிரியர் கா. கைலாசநாதக் குருக்கள் முன்னேஸ் வரத்தில் சிறிய அளவிலான நிகழ்ச்சி ஒன்றினை இராமநாதன் நுண்கலைக்கழக ஆசிரியர்கள், மாணவர்கள் உதவியுடன் ஏற்படுத்தியிருந்தார். ஆனால், இத்தகைய முயற்சி பரவலாகக் காலத்திற்கேற்றவாறு இலங்கையிலுள்ள சைவத் திருக்கோவில்களிலே மேற்கொள்ளப்படல் சாலவும் நன்று.

சைவத் திருக்கோயில் மஹோத்தஸவக் கிரியையில் இடம்பெறும் நவசந்தி, வேதம், தாளம், ராகம், நிருத்தம், பண், வாத்தியம்*

இசை	தெய்வம் சந்தி	வேதம்	தாளம்	ராகம்	நிருத்தம்	பண்	வாத்தியம்
கிழக்கு கோவிலின் முற்பக்கம்	பிரமசந்தி	'புரம்ம ஞானம்'	பிரம்ம தாளம்	வகுளம்	சமபா தம்	பஞ்சமம்	சச்சுபுடம்
கிழக்கு தெ.கிழக்கு	இந்திர சந்தி அக்கினி சந்தி	"தராதார மிந்திரம்", "துவன்னோ அக்தே", "சுகன்னப் பந்தா", "அசந் வந்தையே"	சமதாளம் மத்தா வரணம் பிருங்கினீ தாளம் மல்ல தாளம்	பைரவீ வராளி ராமகிரி பைரவீ	புஜங்கம் மண்டலம் தண்ட பா தம் புஜங்க திராசம்	காமேஷம் கொல்லி கௌசிகம் நட்ட பாஷா ஸ்ரீ காமரம்	சாசுபுடம் உத்தகடிகம் மினித மட்டயம் லம்புகம் சிம்மநாதம்
தெற்கு தெ.மேற்கு	நிருதி சந்தி வருணசந்தி	"தத்துவா யாமி", "ஆனோ நியுத்தி", "சோமோ வா", "தம்சானம் ஜகத"	நவதாளம் பலி தாளம் கொட்டரி டக்கரி	தேதிகம் மகுட ராமகிரி மாளவி தேசாக்ஷி	குஞ்சிதம் புஜங்க லலிதம் சந்தியா நிருத்தம் ஊர்த்துவ பா தம்	தக்கேசி தக்கேசி சாலா பாணி	ஜம்புடம் பஞ்ச தாளம் சும்ப வாத்தியம்
வ.மேற்கு வடக்கு வ.கிழக்கு	வாயு சந்தி குபேரசந்தி ஈசானசந்தி						

* இவ்விடயங்கள் சில நூல்களிலே சில வேறுபாடுகளுடன் காணப்படுகின்றன.

11 நடன மேதை பந்தனை நல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளை

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

தமிழகத்திலுள்ள தலைசிறந்த கலைக் கேந்திரஸ்தானங்களிலே தஞ்சாவூர் மாவட்டம் குறிப்பிடற்பாலது. இங்குள்ள திருக்குற்றலத் திற்குப் பக்கத்திலுள்ளதும், தேவாரப்பாடல் பெற்ற சிவசுடித்திரங்களிலொன்றானதுமான பந்தனை நல்லூரிலே வாழ்ந்த சூரியமூர்த்தி நட்டுவனார் இசை, நாட்டியம், தமிழ் முதலியவற்றிலே மிகுந்த வித்

பன்னர். இவர் தஞ்சை நாட்டிய சகோதரர் நால்வரில் ஒருவரான பொன்னையாவின் மகளைத் திருமணம் செய்தார். இவ்விருவருக்கும் மகனாகவே மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளை பிறந்தார். எனவே, தாய்வழியிலும் தந்தை வழியிலும் மிகப் பிரசித்தி பெற்ற கலைஞர் குடும்பத்திலே பிறந்த இவர் இசை, நடனம் முதலியவற்றை இயல்பான முது சொத்தாகவே பெற்றார். பச்சினம் பாலகளை இருந்தபோதே தந்தையாரை இழந்தார். தஞ்சாவூரில் இருந்த மைத்துனர் குமாரசுவாமி நட்டுவனார் இவரை வளர்த்து இசை, நடனம் முதலியவற்றை இவருக்குக் கற்பித்துவந்தார். மேலும் இராமலிங்க வாத்தியாரிடம் தமிழையும், வேங்கடசாமி வாத்தியாரிடம் தெலுங்கினையும், ஆடுதுறை அறிஞர் குப்புசுவாமி கனபாடிகளிடமிருந்து சம்ஸ்கிருதத்தையும் இவர் கற்றார். 12வது வயதிலே கலை ஆர்வம் மிக்கவராகத் தஞ்சாவூரிலே சபாபதி நட்டுவனாரிடமும், மாமனார் மஹாதேவ நட்டுவனாரிடமும் நாட்டியத்தினை நன்கு பயின்று வந்தார்.

இசையிலும் நாட்டியத்திலும் இவர் மிக்க ஆர்வமும், முயற்சியும் கொண்டிருந்தார். ஏற்கனவே வாய்ப்பாட்டிசை, வாத்தியஇசை ஆகியவற்றிலே திறமையைக் காட்டிவிட்டார். வயலின் வாத்தியக்கலை யிலே சிறந்த தேர்ச்சி பெற்றுப் பிரபல வாய்ப்பாட்டிசைக் கலைஞருக்குப் பக்க வாத்தியம் வாசித்துப் புகழ் பெற்றார். மேலும் சீர்காழியினைச் சேர்ந்த பிரபல பிடில் வித்வான் நாராயணசாமிப்பிள்ளையிடம் பிடிலும் நன்கு கற்றார்.

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

இப்போது இவர் நாட்டியத்திலே மட்டுமன்றி வாய்ப்பாட்டிசை வாத்திய இசை, ஆகியவற்றிலும் சிறந்த தேர்ச்சியும், திறனும் பெற்ற விட்டார். நாட்டியக் கலைஞருக்கு இப் பயிற்சி மிக முக்கியமாகும் இவற்றைவிடப் பரத நாட்டியத்திற்குரிய பிரதான மொழிகளான தமிழ் தெலுங்கு, சம்ஸ்கிருதம் முதலியவற்றிலும் நல்ல தகைமை பெற்றிருந்தார். இவற்றிலே சாஹித்தியங்கள் இயற்றும் திறமையும் இவருக்கு இருந்தது. சம்ஸ்கிருதத்திலே பேசவும், சாஹித்தியம் இயற்றவும் வல்லவர். பெரும்பாலான பரத நூல்கள் சம்ஸ்கிருதத்திலே இருப்பதால்

அதனை அவர் நன்கு கற்றதில் வியப்பில்லை. மொழியறிவு நன்கு இருந்த படியால் தான் சாஸ்திரீய முறையை அவரால் பின்பற்ற முடிந்தது.

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

பரதக்கலை இன்னமும் மறுமலர்ச்சி அடையவில்லை. எனவே அக்காலச் சூழ்நிலையிலே பந்தனை நல்லூரிலிருந்தும், அயலிலுள்ள கிராமங்களிலிருந்தும் வந்த தேவதாசிக் குடும்பங்களைச் சேர்ந்த இளம் பெண்களுக்கு நாட்டியமும், ஆண்களுக்கு நடனவாங்கமும் இவர் கற்பித்து வந்தார். திருவளப்புத்தூரைச் சேர்ந்த கல்யாணி அம்மாள் இவரின் ஆரம்பகாலச் சிறந்த மாணவிகளில் ஒருவராவார். கல்யாணியின் நாட்டியக் கச்சேரிகளுக்குப் பிள்ளையவர்கள் நடனவாங்கம் செய்துவந்தார். கல்யாணியின் பிரசித்தி பெற்ற பிள்ளைகளான ஜீவரத்தினம், ராஜலக்ஷ்மி சகோதரிகளும்விருட்டமே நாட்டியம் கற்றுப் புகழ் அடைந்தனர். இச்சகோதரிகளிலே ஜீவரத்தினத்தின் திறமையினைக் கண்ணூற்று அவருக்குப் பல சாஸ்திர நூட்பங்களையும் புகட்டி, அவனை ஒரு பெரும் கலைச் செல்வியாக உருவாக்குவதிலேயே பிள்ளை பெரிதும் கவனம் செலுத்தினார். இச்சகோதரிகளின் குறிப்பாக ஜீவரத்தினத்தின் நாட்டியக் கச்சேரியினைப் பார்த்த பின்னரே ஸ்ரீமதி ருக்மிணிதேவி பரதநாட்டியம் பயிலுவதற்கான புத்தூக்கம் பெற்றார் என்பதும் குறிப்பிடற்பாலது. ஆனால் துர்திஷ்டவசமாக ஜீவரத்தினம் 21 வயதிலே இறந்தமை நாட்டியக்கலை உலகிற்குப் பேரிழப்பே. இதன் காக்கம் தாயை மட்டுமன்றிக் குருவையும் நன்கு பாசித்தது. இம்மாணவிபற்றி அவர் நிண்ட காலமாகக் கவலைப்பட்டு வந்தார். “ஜீவரத்தினம் நேர்த்தியாக ஆடும் போது நான் பாடுவதை நிறுத்துவதுண்டு. இதனால் பத்மாசன நிலையிலிருக்கும் என் கைகளிலிருந்து ஆடுதற்குரிய இசைக்கான தாளங்கள் என் மடியில் விழும். அப் பிள்ளையின் அபிநய அழகிலே மெய்மறந்து விடுவேன். இத்தகைய மிக முழுமையான அபிநயத் தோற்றத்தினை வேறொருவரிலே காணமுடியாது” என அவர் பெரிதும் கவலைப்பட்டார். எனினும் கல்யாணி அம்மாள் இறுதிவரை பிள்ளை அவர்களுக்குப் பணிபுரிந்து வந்தார்.

இக்கால கட்டத்திலே, அதாவது இந்த நூற்றாண்டின் முப்பது களிலே திரு. இ. கிருஷ்ண ஐயர் போன்றோரின் அயராத முயற்சிகளினாலே பரத நாட்டியம் புத்துயிர் பெற்றுவந்தது. கிருஷ்ண ஐயரே இவரின் திறமையைக் கண்டுபிடித்து ருக்மிணிதேவி போன்றோருக்கு அறிமுகம் செய்துவைத்தார். ஸ்ரீமதி ருக்மிணிதேவி பரதக்கலையில் ஈடுபட்டு அதனைக் கற்கத் தொடங்கினார்; மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளையிடம் பரதம் பயின்றார். தாம் நிறுவிய கலை நிறுவனமாகிய கலாசேஷத்திரத்திலே கலைப்பணி புரியுமாறு இவரை வரவழைத்தார். பிள்ளையவர்களும் அவரின் தலை சிறந்த மாணவர்களில் ஒருவரும், மருமகனுமாகிய சொக்கலிங்கம்பிள்ளையும் கலாசேஷத்திரம் சென்று சில ஆண்டுகள் அங்கு மகத்தான கலைப்பணி புரிந்தனர். அங்கு பிள்ளை அவர்களே முதலாவது பிரதம நாட்டிய ஆசானாக விளங்கினார். இக்காலப் பகுதியிலே திருவலூர் முத்துக்குமரப்பிள்ளையேனும் நாட்டிய ஆசானும் அங்கு பணி புரிந்தார்; ஸ்ரீமதி ருக்மிணிதேவி பரதம் பயின்று கலாசேஷத்திரம் மூலம் கலைப்பணி பலரை உருவாக்கிவந்தார். இதனால் பந்தனை நல்லூர் நாட்டிய பாணி மேலும் பல இடங்களுக்குப் பரவிற்று. பரதக்கலை மறுமலர்ச்சி ஏற்பட்டதைத் தொடர்ந்து பந்தனை நல்லூர் திடீரெனப் பிரபல்யமுற்றது. சிறு கிராமமாக இருந்த அவ்வூர் நாட்டிய உலகிலே குறிப்பாகப் பரதக்கலை உலகிலே ஓர் முக்கியமான இடத்தைப் பெற்றது. தமிழகத்திலிருந்தும், இந்தியாவின் பிற மாநிலங்கள் பலவற்றிலிருந்தும், வெளிநாடுகளிலிருந்தும் நடன மாணவர்களும், ரசிக்காரரும், நடன வரலாற்றாசிரியர்களும் அங்கு வந்து குவியத் தொடங்கினர். பிள்ளையவர்களும் இறுதிவரை நாட்டியப்பணி செய்வதில் சலிக்காது செயற்பட்டு வந்தார்.

தொடக்க காலத்திலே பிள்ளையவர்கள் நாட்டிய நுணுக்கங்களிலே மாணவர்களுக்கு நல்ல பயிற்சி அளித்த பின், வேறு சில நட்டுவனார் மூலம் அவர்களின் அபிநயங்களை மேலும் சீராக்குவிப்பார். தனது மைத்துனர் குமாரசுவாமியின் மகன் அருணாசலத்திடமே பெரும்பாலும், இவ்வாறு மாணவர்களை அனுப்பி வந்தார். மேலும் கிருஷ்ண ஐயரின் குருவான மெலட்டூர் நடேச ஐயரிடமும் கலந்து ஆலோசித்து வந்தார். இவரும் பந்தனை நல்லூர் நாட்டிய பாணியிலே தேர்ச்சியடைந்தவர்; தனி ஆட்டத்திலும், நாட்டிய நாடகத்திலும் மிகத்திறமை பெற்றிருந்தார். பிள்ளையின் வேண்டுகோளுக்கிணங்கி ஒவ்வோராண்டும் பந்தனை நல்லூருக்குச் சென்று, ஓரிரு மாதங்கள் தங்கி இருவரும் கருத்துப் பரிமாற்றம் செய்தனர். இவர் ஐயர் மூலம் கிரேஷ்ட மாணவர்களுக்குச் சில பயிற்சியும் செய்வித்துவந்தார். இவ்

வாறு தம் மாணவர்களுக்குச் சமகாலச் சிறந்த கலைஞர் சிலரது சீர்ப் பயிற்சிகள் சிலவும், அளிப்பித்து வந்தார். அதேவேளையில், பெரும் செல்வம் வழங்கினாலும், நாட்டியத்திற்குத் தகுதியற்ற மாணவர்களைப் ஏற்றுக்கொள்ளமாட்டார்; மேலும் கும்மி, கோலாட்டம் முதலிய கிராமியக் கலைகளிலும் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தார்.

இவரிடம் கற்றுப் புகழ் பெற்ற மாணவர் சிலர் பற்றி ஏற்கனவே குறிப்பிடப்பட்டது.

இவரின் மருகரான சொக்கலிங்கம்பிள்ளை சுமார் 40 ஆண்டுகளாக மாமனருடன் சேர்ந்து கலைத் தொண்டுகள் புரிந்தவர். பின் சென்னையிலுள்ள இந்திய நுண்கலை நிறுவனத்தின் தலைவராகப் பல ஆண்டுகள் பணி புரிந்தார். பிள்ளையவர்களின் ஏனைய மாணவர்களில் பந்தனை நல்லூர் தங்கச்சியம்மா, பந்தனை நல்லூர் ஜெயலக்ஷ்மி ராம் கோபால், மிருணாளினி சாராபாய், தாரா செளவுத்திரி, பெங்களுர் கிருஷ்ணராவ், சந்திராபாகாதேவி, சாநாதராவ், (மகன்) முத்தையாயிள்ளை முதலியோர் குறிப்பிடற்பாலர். ராம் கோபால் பரதக் கலையினை வட இந்தியாவிலும், குறிப்பாக மேற்குகளிலும் பரப்பியவர் மிருணாளினி சாராபாய் ஆமெதபாத்திலே தர்ப்பண எனும் நிறுவனத்தை அமைத்துக் கலைப்பணி புரிந்து வருகின்றார். இந்நிறுவனம் "பொன்னையா மணிமாலை" எனும் நூலை வெளியிட்டுள்ளது. சாந்தாராவும் புகழ் பெற்ற பரதக் கலைஞர். பந்தனை நல்லூர் ஜெயலக்ஷ்மி பிள்ளையின் தலைசிறந்த ஒரு மாணவி. "பந்தனை நல்லூர்ப் பாணியே உன்னால் தான் வாழப் போகின்றது" எனக் குருவே இவரைப் பாராட்டியதாகக் கூறப்படுகின்றது. பிள்ளை சமகால ராமநாதபுரம் சேதுபதி மன்னரின் முன்னிலையிலே வாஸஸ்பதி ராகப் பதவர்ணம் இயற்றிக் கச்சேரி செய்து காண்பித்து ஜெயலக்ஷ்மிக்கு "நிருத்திய குடாமணி" எனும் விருதுப் பெயர் பெற்றுக் கொடுத்தார். தாமும் சில சம்மாணங்கள் பெற்றார். அரசர் ஜெயலக்ஷ்மியைத் திருமணம் செய்து கொண்டார். பிள்ளையின் மகனான முத்தையாவின் மகன் கோபால் கிருஷ்ணன் பெங்களுரிலே கலைப்பணி புரிந்து வருகிறார். கந்தப்பா நட்டுவனார், திருவளப்புத்தூர் சுவாமிநாதபிள்ளை, சொக்கலிங்கம்பிள்ளை முதலியோர் இவரிடம் நட்டுவாங்கம் நன்கு பயின்றனர். கந்தப்பாவே புகழ் பெற்ற பாஸரஸ்வதியின் குருவாகும். கோனேரி ராஜபுரம் சங்கீத வித்வான் வைத்திய நாதையர், சங்கீத கலாநிதி பொன்னையாபிள்ளை முதலியோர் இவரிடம் இசை பயின்றனர்.

இவர் சரளமாகப் பேசும் சாந்தமான சுபாவம் உடையவர். வயது சென்ற பின் மாணவர்கள் இவரைத் "தாத்தா" என அழைத்தனர். பலர் இவரிடம் வந்து இசை, நடனம், மட்டுமன்றிச் சம்ஸ்கிருத சுலோகங்கள், தெலுங்குப் பதங்கள் முதலியன சம்பந்தமான ஜயங்களைத் தீர்த்துத் தெளிவு பெற்றனர். நாட்டிய ஆர்வ மேலிட்டால், தள்ளாத பருவத்திற் கூடச் சிலம்பக் கூடத்திற்குச் சென்று விட்டால், உற்சாகம் பெற்று விடுவார். ஏற்கனவே குறிப்பிட்டவாறு இவர் ஒரு சிறந்த சிவ பக்தர். சொந்த ஊரிலுள்ள பசுபதீஸ்வரர் ஆலயத்திற்கு நாடோறும் இரண்டு தடவை சென்றார்; தினமும் இரு ஏழைகளுக்காவது அன்னமிட்டு உண்பார். பசுபதீஸ்வரர் ஆலயத்திலே நடைபெற்ற எல்லா விஷயங்களிலும் இவருக்கும் பங்கிருந்தது. தாம் உழைத்த செல்வத்திலே பாதிக்கு மேல் ஏழைகளுக்கும், கோவிலுக்கும் செலவழித்தார். இத்தகைய தரும சிந்தனையாளர் எளிமையான வாழ்க்கை நடத்தியவர். அரையிலே நாலு முழ வேட்டியும் தோளிலே சால்வையும் பொதுவாக அணிந்திருப்பார். அரச சபைக்கும் இவ்வாறே செல்லுவார். சரிகை வேட்டியோ, சேட்டோ அணிந்திலர். இவ்வாறு எளிமையான வாழ்க்கையும், அசைக்க முடியாத இறை நம்பிக்கையும், உயர்ந்த கலைச் சிந்தனையும் கொண்டவராகவே இவர் இலங்கினார்.

ஆக்க பூர்வமான வாக்கேயகாரர் ஆகவும் இவர் விளங்கினார். நாட்டியத்திற்கான இசை உருப்படிகள் குறிப்பாக, ஜதீஸ்வரம், வர்ணம், பதம் முதலியனவற்றையும் இயற்றினார்; தமிழில் 30 கீர்த்தனைகளையும் பதவர்ணங்களையும் இயற்றினார். வாஸஸ்பதி, தோடி ராகங்களிலமைந்த வர்ணங்கள், பைரவி தோடியிலான தெலுங்கு உருப்படிகள், குறிப்பிடற்பாலன. வேணுகாம்பிகா, பசுபதீஸ்வரர் பற்றிய இராகமாகிகா, கிருதி முதலியனவும் குறிப்பிடத்தக்கவை.

கீர்த்தனங்கள் பல எழுதியுள்ளார் எனிலும், வர்ணங்களில் குறிப்பாகத் தான் வர்ணங்களிலே தான் இவரின் கலை முத்திரை நன்கு பதிந்துள்ளது. சாந்தாராவ் போன்ற சிறந்த மாணவர்களே இவற்றை நன்கு பயன்படுத்த முடிந்தது. பரத நாட்டிய மரபிலே கீர்த்தனைகளுக்கு இவரே முதலில் அபிநயம் செய்து காட்டியவர் எனக் கூறப்படுகின்றது. தியாகராஜ சுவாமிகளின் பஞ்சரத்தினக் கீர்த்தனைகள், "நடனமாடிஞர்" எனத் தொடங்கும் கோபாலகிருஷ்ண பாரதியாரின் பாடல் முதலியவற்றை அபிநயித்துக் காண்பித்தார். பிள்ளையது இன்றும் நடன அரங்கேற்றங்கள் பலவற்றிலும், நடனக் கச்சேரிகளிலும் தொடர்ந்து இடம் பெற்று வருகின்றது.

பரத நாட்டியக் கலையிலே குறிப்பிட்ட சில அம்சங்களைச் சிறப்பாகக் கொண்ட பந்தனை நல்லூர் பாணி, வழுவூர் பாணி என இரு பிரதான பாணிகளுண்டு. இவற்றிலே பந்தனை நல்லூர் பாணியின் சில சிறப்பியல்புகளைக் குறிப்பிடலாம் “இப்பாணி விறுவிறப்பான துரித அடவுகளுக்குரிய ஜதிகளுக்குப் பேர் பெற்றது. துணுக்கமான லய வேலைப்பாடுகளையும், மேடை முழுவதும் வியாபித்துக் காணக் கூடிய பரந்த ஆட்ட முறைகளையும் இதிலே காணலாம். இப்பாணியிலே நிருத்தம் மிக முக்கியம் பெறுகின்றதெனச் சில விமர்சகர் கருதுவர். இப்பாணியைக் கையாளுவோரின் அபிநயத்தில் முகபாவத்துடன் சிலை போன்ற நுட்பமான அடவுகளும் கலக்கின்றன. இதனால் அபிநயத்தில் முக்கியமான பாவ உணர்ச்சி சபையோரைக் கவர முடியாதவாறு மற்றைய அம்சங்கள் ஈர்க்கின்றன” எனச் சங்கீத நாடக அகடமியின் கருத்தரங்கு ஒன்றிலே யூ. எஸ். கிருஷ்ணராவ் குறிப்பிட்டுள்ளார். ஆனால், இக்கருத்து ஓரளவே சரியானதாகும். ஏனெனில் நாட்டியத்தின் உயிர் போன்ற பாவரசங்களை வெளிப்படுத்தும் பாங்கு இப்பாணியிலும் நல்ல கவர்ச்சிகரமான முறையில் வெளிப்படுத்தலை மறுக்க முடியாது. செளஷ்டவம் அல்லது அங்க சுத்தம் இதில் நன்கு கவனிக்கப்படும்.

பிள்ளையவர்கள் இதிலே நுட்ப மிகுந்த கட்டுப்பாட்டினை ஏற்படுத்தியுள்ளார். தம் முன்னோருக்கிருந்த திறன் தம்மிடம் இருக்கவில்லை என அவர் அடக்கத்துடன் கூறியிருப்பினும், அவரின் திறனும், மேதா விலாசமும் குறிப்பிடத்தக்கவை. சிறந்த விழிப்பும், கற்பனையுமுள்ள மாணவரே இவருடைய நாட்டிய பாணியிலே நன்கு மேம்பட முடியும். இப்பாணியிலே நிருத்தியமும், நிருத்தமும் முரணின்றித் தக்கவாறு கலப்பன; மென்மையான சிருங்காரரசம் கலைக்கு உயிர் போன்றது. “பந்தனை நல்லூர் என்றாலே சம்பிரதாயத்தை ஒட்டியது; அடவு ஜதிகள் யாவும் சுத்தமாகவே இருக்கும்; முத்திரைகள் பாவங்கள் யாவும் சாஸ்திரீயமானவை” என்ற புகழுக்கே அவர் தான் காரணம். பிள்ளையவர்கள் கையாண்டு வந்த பாணி முறையிலே தனிச் சிறப்பியல்புகள் பல உள்ளன. “பரந்த துரிதமான அசைவுகள்; சம்பிரதாய ரீதியிலான அழகிய கோடுகள், நிலைகள் முதலியன குறிப்பிடற்பாலன, பொருத்தமான அடவுகளுடன் தீர்மானங்களை இவர் உருவாக்குதல் பார்ப்பவருக்கு மிகுந்த களிப்பினை ஊட்டும். இப்பாணியின் ஜீவகளை (Vitality) மிகக் குறிப்பிடத்தக்கதாகும்”

இவர் நாட்டியம், இசை கற்பிக்கும் முறை குறிப்பிடற்பாலது. பத்மாசன நிலையில் நாட்டியத்திற்கான தட்டுக்களியுடன் உட்கார்ந்திருப்பார். கலை இவருக்கு உயிர் போன்றது. நாட்டியம் ஒரு யோகம்

என்ற சாஸ்திரீயக் கருத்தினை வலியுறுத்தி வந்தார். மாணவரின் கலைப் பயிற்சியினை மட்டுமன்றி, ஒழுக்கத்தினையும், உடல் நலத்தினையும் நன்கு கவனித்தார். “இசையினை வெளிப்படுத்துதற்கான முழுமையான சாதனம் உடம்பே”, என்ற கருத்து இந்நாட்டிய பாணியிலே நன்குவலியுறுத்தப்படும். மிக முழுமையான கலைஞர்களை உருவாக்குவதில் இவர் ஈடுபட்டார். பொதுவாக, மாணவர்களைத் தமது இல்லத்திலே குரு குலவாசம் செய்வித்துக் கலைப் பயிற்சியளித்தார். மாணவர் விரும்பிக் கொடுக்கும் தகஷிணையினைப் பெற்றுக் கொள்வாரே யொழியத் தாம் கேட்டுப் பெறமாட்டார்.

இவர் அதிகாலையில் எழுந்து காலைக் கடன்களை முடித்து விட்டுப் பொதுவாக ஐந்தரை மணிக்கு நாட்டியப் பயிற்சியினைத் தொடங்கி விடுவார். இப்பயிற்சி இடையிலே இறை வழிபாட்டிற்கும், காலை உணவுக்கும் சிறிது நேரம் தவிர்த்து நண்பகல் 12 மணி வரை தொடரும். மதிய போசனம் முடிந்து பின் பிற்பகல் 1-4 மணி வரை நாட்டிய சாஸ்திர விளக்கம் அளித்து வந்தார். தேவையாயின் அபிநயமும் சொல்லிக் கொடுப்பார். மாலை 6 மணிக்கு மாணவர்களுடன் பந்தனை நல்லூர் பசுபதிஸ்வரர் ஆலயத்திற்குச் சென்று ஒரு மணித்தியாலம் பக்திக் கீதங்கள் பாடுவார். வீடு திரும்பிய பிறகு உணவு உண்ட பின் மாணவர் வட்டமாக உட்கார்ந்திருக்க அரிக்கன் லாம்பு வெளிச்சத்திலே கை முத்திரைகள் மட்டும் கற்பிப்பார். இவ் ஒழுங்கு முறை பொதுவாகப் பின்பற்றப்பட்டது.

தமிழ் நாட்டிலுள்ள எல்லா ஆலயங்களிலும் இவருக்குப் பரி வட்ட மரியாதையும் நாட்டியத் தொண்டுத் தொடர்பும் இருந்தன. திருப்பனந்தாள் காசி மடத்துச் சுவாமி நாதத் தம்பிரான் இவரிடத்து மிக்க அன்பு கொண்டிருந்தார். திருப்பனந்தாள் ஆலயத்திலும் இவர் பணி புரிந்தார்.

முற்காலத்திலே கோவில்களிலே கொடியேற்றத்தின் போதும், கொடியிறக்கத்தின் போதும் நவசந்தி எனும் நாட்டியப்பணி இருந்தது. மறந்து விடப்பட்ட இக்கலைக்கு பிள்ளை புத்துயிர் அளித்தார். பெங்களூர் பத்மலோசனி, திருவிடை மருதூர் லக்ஷ்மி ராஜ்யம் எனும் இரு மாணவிகளுக்கு இது பற்றிக் கற்பித்துச் சென்னைத் தமிழிசைச் சங்கம் உட்படப் பல இடங்களில் இதனை நடத்திக் காட்டிப் பெரு மதிப்புப் பெற்றார்.

இவருடைய கலைப்பணிகளைப் பாராட்டி விருதுப் பெயர்கள் இவருக்கு வழங்கப்பட்டன. 1943ல் எழும்பூர் ஜகந்நாத சபா இவ

ருக்கு 'நாட்டியக் கலாநிதி' எனும் பட்டத்தை வழங்கிற்று. 1948லே கும்பகோணத்திலே இவருக்கு பாராட்டுப் பத்திரமும், பணமுடிச்சும் வழங்கித் தமிழ்நாடு இவரைக் கௌரவித்தது. இறுதிக் காலம் வரை எழும்பூர் லலித கலை மன்றத்தின் கௌரவ முதல்வராக விளங்கி வந்தார்.

சாஸ்திரத்திற்கும், மரபிற்குமிவர் மதிப்பு அளித்தவர். சம்பிரதாயத்திலிருந்து சிறிதும் வழுவாது நாட்டியம் கற்பித்தார். கீர்த்தனைக்கு அபிநயம், பிடிக்கும் வழக்கத்தினை முதன் முதலில் இவரே அரங்கேற்றியவர். இவரது அடவுகள் புதுப்புது விதமான நுட்பமான லயவிந்யாசங்களுடன் பார்ப்பவர் பிரமிக்கும் வகையிலே இருக்கும். மூலை முடுக்கிலே ஒதுக்கப்பட்டிருந்த பரதக் கலைக்கு உலகளாவிய பெருமதிப்பினை ஏற்படுத்தியவர் வரிசையில் இவர் முன்னிடம் வகிக்கின்றார். பழைமையும், புதுமையும் சேர்ந்ததாயினும் சம்பிரதாயத்தை ஒட்டியே நாட்டியக் கலையினை வளர்த்தவர். இவரின் பலதரப்பட்ட அபாரமான கலைத்திறன் பாராட்டத்திற்குரியதே. இவரின் மேதா விலாசமும், எளிமையான வாழ்க்கையும், ஆழ்ந்த சமயப் பற்றும் பரோபகாரமும் தன்னலமற்ற கலைத் தொண்டுகளும் குறிப்பிடற்பாலன. பரதக் கலை தந்த ஜீவ சத்தினூற் போலும் ஆயிரம் பிறை கண்டவர். இவரின் சிஷ்ய பரம்பரையினர் பரதக் கலையினைத் தொடர்ந்து வளர்த்தும், பேணியும், வருகின்றனர். இவரைப் பரத நாட்டிய "குலகுரு" எனவும் சிறப்பித்துக் கூறுவர். □

12

அபிநயஅரசி பாலசரஸ்வதி

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

பல தலைமுறைகளாக இசை, நாட்டியம் என்னும் இரட்டை நுண்கலைகளிலே மிகுந்த ஞானமும், திறனும் கொண்ட குடும்பத்திலே இக்கலையரசி 1918ம் ஆண்டு மே மாதம் பிறந்தார். இவருடைய பாட்டியின் பாட்டியான காமாஷி அம்மாள் சமகாலத் தஞ்சை அரண்மனை நர்த்தகியாகவும், பாடகியாகவும், திகழ்ந்தார்; பாட்டி தனம்

மாள் வாய்ப்பாட்டிசையிலும், வீணையிலும் சிறந்து விளங்கினார்; “வீணாதனம்மாள்”, என்று அவர் பொதுவாக அழைக்கப்பட்டார்; தாயார் ஜயம்மாள் சிறந்த பாடகி. இவரின் தந்தை கோவிந்தராஜலு வும் ஓர் இசைக் கலைஞர். பச்சிளங் குழந்தைப் பருவத்திலே பால சரஸ்வதி இசையிலும், நாட்டியத்திலும் ஈடுபாடுள்ளவராகவும், மேதா விலாசம் உள்ளவராகவும் இலங்கினார். அக்காலத்திலே மயிலாப்பூர் கௌரி அம்மாள் பரதநாட்டியக் கலையிலே சிறந்து விளங்கினார். இவர் பாலசரஸ்வதியின் குடும்பநண்பர். மூன்று வயதிலேயே இக்கலைஞரின் ஆடல் தமக்கு ஆடலில் எவ்வாறு மிகுந்த ஈடுபாட்டினை ஏற்படுத்தி யதெனப் பாலசரஸ்வதி பிற்காலத்தில் நன்றியுடன் நினைவு கூர்ந்துள் ளார்; மேலும் பலமான எதிர்ப்புக்கள் மத்தியிலே தம்மை நாட்டியத் திற்குத் தயார் செய்த பொறுப்பு தாயார் ஜயம்மாளைச் சாருமெனவும், அதற்கு ஆதரவளித்த நாட்டியக் குருவாக ஸ்ரீகந்தப்பா நட்டுவரை ஒழுங்கு செய்தவர் பிரபல வாய்ப்பாட்டு வித்துவான் அரியக்குடி இராமானுஜ ஜயங்கார் எனவும் பாலசரஸ்வதி குறிப்பிட்டுள்ளார். ஸ்ரீ கந்தப்பா நட்டுவரின் தந்தையான நெல்லையப்பா நட்டுவரை பந்தனை நல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளை போன்று தஞ்சை நாட்டிய சகோத ரர் நால்வரின் மருகர்: அவர்கள் பேணிவந்த நாட்டியக்கலைமரபிலே நன்கு தோய்ந்தவர்: இவரின் மகன் சுந்தப்பா இப்பாணியிலான நாட்டியக்கலையினை பாலசரஸ்வதிக்கு நன்கு புகட்டினார்.

ஸ்ரீகந்தப்பாவே இவரின் முதற்குரு. காலையில் அவரிடம் நாட்டியம் கற்று பாலசரஸ்வதி மாலைலே தாயாரிடம் இசையின்றார்; இரு கலைகளிலும் ஏறக்குறையச் சமமான தேர்ச்சி பெற்றார். நாட்டியப் பயிற்சியின் தொடக்க காலத்திலே சிலவேளைகளில் இவரைக் குரு தண் டித்தார். ஒரு முறை தற்செயலாக ஓர் அடவினைப் பிழையாகச் செய் ததற்காக அதனைச் சரியாக நானூறு தடவைகள் செய்யவேண்டிய தாயிற்று. பிறிதொரு நாள் ஹஸ்தாபிநயத்திலே (முத்திரையிலே) கவனமின்றிச் சிறு பிழை விட்டதற்குக் கையிலே நெருப்புக்குடு பெற் றார். இதனால் ஏற்பட்ட சிறுவடுவினைப் பாலசரஸ்வதி பெருமையுடன் பிற்காலத்தில் நினைவு கூர்ந்தார். ஆனால் இத்தகைய தண்டனைகள் ளால் இவரின் நாட்டியப் பயிற்சி எவ்வகையிலும் தடைப்படவில்லை; குருவிடமுள்ள பெருமதிப்பு அதிகரித்தது பிற்காலத்திலே நாட்டியத் திலே தாம் பெற்ற பேருக்கும், புகழுக்கும் குருமாரே காரணமென அவர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

நாட்டியக்கலை கோவிற்கலையாகவே நெடுங்காலமாகப் சிறப்புற்று விளங்கிற்று. இம் மரபிற்கேற்பப் பாலசரஸ்வதியின் நாட்டிய அரங்

கேற்றம் ஏழுவயதிலே காஞ்சிகாமாக்ஷி அம்மன் கோவிலிலே பல பெரி யோர்கள் முன்னிலையிலே நடைபெற்றது. இவர் ஐந்து வயது தொடக் கும் ஒழுங்காக நாட்டியம் பயின்று ஏழுவயதிலே அரங்கேறிப் புகழ டையத் தொடங்கினார்; இவரின் மேதாவிலாசம் அரங்கேற்றத்திலே மிளிர்ந்த தொடங்கிற்று. ஆனால், அரங்கேற்றத்துடன் இவரின் நடனப் பயிற்சி முடியவில்லை; தொடர்ந்து, எல்லப்பா நட்டுவரை, சுந்தப்பா வின் மகன் கணேசன் ஆகியோரிடம் நடனம் பயின்றார்; ஸ்ரீ சின்னையா நாயுடு, குச்சுப்புடி வேதாந்தம் லக்ஷ்மி நாராயண சாஸ்திரிகள் ஆகி யோரிடம் முறையே பதம், வர்ணம் ஆகியவற்றிற்குக் கற்பனையாக அபிநயம் செய்வதைச் சிறப்பாகக் கற்றார். இவர் தமிழ், தெலுங்கு, சம்ஸ்கிருதம் முதலிய மொழிகளைக் கற்றார். தொடர்ந்து நடனத்திற்கு அவசியமான இசை, முதலியனவற்றை நன்கு கற்றும், பரிசோதித்தும், செயற்படுத்தியும் வந்தார்.

மரபுவழி இசை, நடனக் கலைஞர் குடும்பத்திலே பிறந்தவராகி லும், நடனத்திற்கு மதிப்பு மிகவும் குன்றியிருந்த இந்நூற்றாண்டின் இருபதுகளிலே நடனத்தை நன்கு விரும்பிக் கற்றுப் பரதநாட்டியத் திற்குப் புத்துாக்கமும், புதுமெருகும் அளித்து அது பழைய பெருமதிப் பினைப் பெறுதற்கு அயராது உழைத்த அருங்கலைஞர் வரிசையிலே பாலசரஸ்வதி முன்னின்றவர். இந்திய நுண்கலைகளில் பாவரசங்கள் பிரதான இடத்தை வகிப்பன. பாலசரஸ்வதியின் நாட்டிய நிகழ்ச்சி களிலே பாவம் (bhava) நன்கு சோபித்தது. இவரின் நாட்டியக் கச்சேரிகளைக் கண்டு கழிப்புற்ற ரசிகர் பலர் இவரை “அபிநயத்தின் அரசி” (Queen of abhinaya) எனப் பாராட்டியுள்ளனர். உறஸ்தாபி நயம் இல்லாமலே சாஹித்தியத்தின் முழுப் பாவத்தையும் முகத்தின் அபிநயம் மூலமே இவர் நன்கு விளக்கவல்லவர். இவரின் நாட்டியத் திலே தூய்மையும் அங்கசுத்தமும் நன்கு மிளிர்ந்தன. இசையிலுமிவர் நன்கு திறமையுடையவர் ஆதலால், தாமே சிறப்பாகப்பாடி ஆடவும் வல்லவர். நாட்டியக் கலைஞர் இசையிலும் சிறந்த தேர்ச்சி பெற்றிருத் தல் அவசியம் எனப் பரதர், நந்திகேசுவரர் முதலிய பரதக்கலை வல்லு நர் வலியுறுத்தியுள்ள தகைமையினைப் பெற்றிருந்தார். சமகாலப் பரத நாட்டிய உலகில், நடனத்திலும், இசையிலும் இவருக்கிருந்த ஏறக் குறையச் சமமான அறிவும், திறனும், இயல்பான நடனச் சிறப்புகளும் இவரின் ஆடலை நன்கு சோபிக்கச் செய்தன. தனக்கேயான தனியொரு நடனபாணியினை, அதாவது “பாலசரஸ்வதி பாணி”யினை இவர் உரு வாக்கியுள்ளார்; பரதக்கலையினைத் தெய்வீகக்கலையெனவும், அதனை உலகெங்கும் பரப்பவேண்டும் என்ற நோக்கமும் கொண்டு செய்

லாற்றியுள்ளார். நாட்டியத்தை இழிவாகக் கருதி எதிர்த்தோர் இவரின் ஆடலைப்பார்த்த பின் தமது கருத்துக்களை மாற்றிக்கொள்ளும் அளவிற்கு இவரின் ஆடல் சிறப்பு மிக்கதாகவும், கவர்ச்சிகரமானதாகவும் இலங்கிற்று.

சென்னை தமிழிசைச் சங்கத்தில் ஆற்றிய தலைமையுரையிலே அலாரிப்புத் தொடக்கம் சுலோகம் வரையுள்ள பரதநாட்டிய நிகழ்ச்சி நிரலை ஒரு இந்துக்கோவிலுக்கு ஒப்பிட்டு விளக்கியுள்ளார். அலாரிப்பிலே தொடங்கிப் படிப்படியாக வளரும் நாட்டிய நிகழ்ச்சி இறுதியிலே தில்லானா, சுலோகம் ஆகியனவற்றிலே முடிவுறும் போது ஏற்படும் கலைநின்பம் கோபுரத்தினைத் தாண்டிப் படிப்படியாக முன் மண்டபங்களைத் தாண்டி இறுதியிலே கருவறையில் உள்ள மூல மூர்த்தியினை அடைந்து கற்பூர ஆராத்தி சாட்டி வணங்கும் பக்தன் பெறும் இறையநுபவத்துடன் ஒப்பிடப்பட்டுள்ளது. பரதத்தின் தெய்வீகத்தன்மையினை இவ்வாறு கோவிலுடன் புதிய முறையில் ஒப்பிட்டு இவர் வலியுறுத்தியுள்ளமை குறிப்பிடற்பாலது. மேலும், நாட்டியத்தைப் பயிலுவோர் அரங்கேற்றத்துடன் நாட்டியப்படிப்பினைக் கைவிடாது தொடர்ந்து கற்கவேண்டும் எனவும், குறுகியகாலத்திலே குறுக்கு வழியிலே நாட்டியம் பயிலுதலைத் தவிர்க்க வேண்டும் எனவும் சென்னைச் சங்கீத வித்வத் சபையிலாற்றிய தலைமையுரையிலே வலியுறுத்தியுள்ளார்.

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

பாட்டி வீணைதனம்மாள், தாயார் ஜயம்மாள் முதலியோர் மேற்குறிப்பிட்டனவற்றைப் பாடுவதிலே வல்லுநராய் விளங்கினர். இவரின் சகோதரரும் சிறந்த இசைக்கலைஞர். இவற்றுள் பலவற்றைப் பாலசரஸ்வதி நாட்டியத்திலே நன்கு பயன்படுத்தி "அபிநய அரசி"யாக இலங்கினார். இவ்வகைப் பாடல்கள் சிருங்காரரசம் மிக்கவை. பதங்களின் சிருங்காரரச இயல்பு குறித்து இவருக்கும் ஸ்ரீமதி ருக்மிணியேவி அருண்டேலுக்கும் இடையில் கருத்து வேறுபாடு ஏற்பட்டது பாலசரஸ்வதி இதன் உலகியல், ஆத்மீக இயல்புகளில் ஆத்மீக இயல்பே மேலானதென வலியுறுத்தினார் எனக் கூறப்படுகிறது.

பரதக்கலையின் பரம்பலுக்குப் பாலசரஸ்வதி பலவழிகளிலும் பாடுபட்டவர். தமிழகத்திலும், இந்தியாவின் இதர மாநிலங்களிலும், வெளிநாடுகள் சிலவற்றிலும் நாட்டியக்கச்சேரிகள் நிகழ்த்தினார்; நாட்

டியப் பயிற்சிக் கூடங்களை ஏற்படுத்திச் சிஷ்ய பரம்பரையினை இந்தியாவிலும், பிறநாடுகள் சிலவற்றிலும் உருவாக்கினார். இவரின் ரசிகர்கள் பல இடங்களிலும் உள்ளனர். இவர் நாட்டியம் பற்றிய தமது அநுபவங்களையும், கருத்துக்களையும் பேட்டிகள், பேச்சுக்கள், கட்டுரைகள், நூல்கள் மூலம் எடுத்துக் கூறியுள்ளார். இம் முயற்சியிலே கிருஷ்ண ஐயரதம், சென்னை சங்கீத வித்துத் சபையினதும், சென்னைப் பல்கலைக்கழகச் சம்ஸ்கிருத பேராசிரியர் வி. ராகவனதும் தொடர்புகள் இவருக்குப் பெரிதும் துணை புரிந்தன. ஜலதரங்கம் ரமணையாச் செட்டியார் இவரைச் சென்னைச் சங்கீத வித்வத் சபைக்கு அறிமுகப்படுத்தினார். 1933ம் ஆண்டு தொடக்கம் இவர் இச்சபையின் நிகழ்ச்சிகளிற்கு கலந்து சிறப்பு அளித்து வந்தார்; 1953லே இதன் சார்பிலே நாட்டியக்கல்லூரியொன்றினைத் தொடக்கி வழிநடத்தி வந்தார். 1961ம் ஆண்டு தொடக்கம் வெளிநாடுகளிலே பரதக்கலையினை அறிமுகப்படுத்தற்குச் சென்றார், முதலிலே ஜப்பானியத் தலைநகரான டோக்கியோ விற்கும், 1962ல் ஐக்கிய அமெரிக்காவிற்கும், 1963ல் எடின்புரோவில் நடைபெற்ற விழாவிலே பங்குபெறுவதற்காக இங்கிலாந்துக்கும் சென்று பரதக்கலையின் மேம்பாட்டினை மேலைத் தேசங்களும் அறியச் செய்தார். இவருடைய மாணவர்கள் இந்நியாவிலும், வெளிநாடுகளிலும் உள்ளனர். இவர்களில் வெளிநாடுகளைப் பொறுத்தமட்டில், ஐக்கிய அமெரிக்காவில் திருமதி லூயிசிற்றிஸ், கனடாவில் பிரியம்வதா முதலியோர் அவ்வவ்விடங்களில் நடனம் பயிற்றுவிக்கின்றனர். மேலும் கர்நாடக இசையிலே நல்லதேர்ச்சியுள்ளவரும், ரசிகருமாகிய ஜோஸ் பி. உறிகின்ஸ் இவரதும், இவரின் சகோதரினதும் மாணவராவார்.

பரதக்கலையின் சிறப்புக்கள், இயல்புகள் இத்திற்தான் பெற்ற அநுபவங்களைப் பற்றிப்பல பேட்டிகளிலே குறிப்பிட்டுள்ளார். இவற்றுட் சில குறிப்பாக "இல்லஸ்ற்றேற்றர்வீக்லி", "மார்ச்" போன்ற ஆங்கில சஞ்சிகைகளிலே வெளிவந்துள்ளன. தமது "நாட்டிய நினைவுகள்" பற்றித் தமிழிலே 1955ம் ஆண்டு கல்கி தீபாவளி மலரிலே எழுதியுள்ளார். மேலும் சிறப்பாகச் சென்னைத் தமிழிசைச் சங்கத்திலிவர் ஆற்றிய தலைமையுரையும், சென்னைச் சங்கீத வித்வத்தின் 47ம் ஆண்டு நிறைவு விழாவிலே ஆற்றிய தலைமையுரையும், பதிலுரையும் நன்கு குறிப்பிடத்தக்கவை. இவற்றிலே இவரின் நாட்டிய அநுபவங்களும், இக்கலைப்பற்றி இவர் கொண்டிருந்த இலட்சியக் கருத்துக்களும் இரத்தினச் சுருக்கமாகக் கூறப்பட்டுள்ளன. பரதநாட்டிய வரலாறு, குறிப்பாகச் செய்கைமுறையின் நுணுக்கங்கள் பற்றிய ஆதாரபூர்வமான நூல்கள் தமிழில் இல்லாத குறையினை நிவர்த்தி செய்ய முற்பட்டுள்ளார். இப்பொருள் குறித்து இதுவரை தமிழில் வந்த மிகத்தரமான

நூலாக இவரும், பேராசிரியர் வி. இராகவனும் எழுதிய பரதநாட்டியம் எனும் நூல் மிளிர்கின்றது. நூலிலுள்ள நாட்டிய விளக்கப்படங்கள் பாலசரஸ்வதியினதும் அவரது மாணவியினதும். இம் மாணவி மற்றைய ஆசிரியரின் மகள். இந்நூல் சிறப்பாகப் பரத நாட்டியத்தின் கலைமைப்பு நூலாகவும், விமர்சன நூலாகவும் அமைந்துள்ளது.

“நாட்டியத்திலே சொற்களிலும் பார்க்கச் செய்முறையே பிரதானமாகும்” எனக் காளிதாசர் தமது மாளவிகாக்னி மித்திரம் எனும் நாடகத்திலே கூறியுள்ளார். பாலசரஸ்வதி நாட்டியச் செயல் முறையில் மட்டுமன்றிச் சாஸ்திரத்திலும் தேர்ச்சியும் அதனை விளக்கும் திறனுமுடையர் என்பதற்கு அந்நூல் ஓர் எடுத்துக்காட்டாகும். நூலாசிரியர்கள் முன்னுரையிலே “இதுபோன்ற தொடர்ந்த இலக்கணநூல் இதுகாறும் (1959) வெளிவரவில்லை எனவும், ஒப்பியல் இலக்கண முறையினைப் பின்பற்றி இந்நூலில் ஆங்காங்கே சுட்டிக் காட்டியிருக்கிறோம்” எனவும் குறிப்பிட்டுள்ளனர்.

இவருடைய கலைத்தொண்டுகளைப் பாராட்டிப் பலநிறுவனங்கள் இவரைக் கௌரவித்தன. இந்திய அரசாங்கம் நாட்டின் இரண்டாவது பெரிய விருதான ‘பத்மபூஷன்’ என்பதை 1977ல் வழங்கி இவரைக் கௌரவித்தது சங்கீத நாடக அகாடமியும் இவருக்கு ஒரு விருதினை வழங்கிற்று. இக் கழகத்தினாலே கௌரவிக்கப்பட்ட முதலாவது நாட்டியக் கலைஞர் இவரே, ரவீந்திர பாரதி (தாசூர்) பல்கலைக்கழகம் கலாநிதி பட்டத்தினை இவருக்கு வழங்கிற்று. சென்னைச் சங்கீத வித்வத்சபை 1973ல் இவருக்குச் “சங்கீத கலாநிதி” பட்டத்தினை வழங்கிற்று. இச்சபையினால் இப்பட்டம் பெற்ற ஒரேயொரு நாட்டியக்கலைஞர் இவரே. இப்பட்டம் பெற்ற ஏனையோர் இசைக்கலைஞரே. ஆனால் பாலசரஸ்வதி இசையிலும் மிகுந்த ஞானமுள்ளவர். சங்கீதம் எனில் முற்குறிப்பட்டவாறு இசைமட்டுமன்றி நாட்டியத்தையும் அடக்கிய கலையாகும். எனவே இவ்வகைகளிலும் இப்பட்டம் பெற்றதற்கு இவருக்குத் தகைமைகள் இருந்தன.

தலைசிறந்த நாட்டியக்கலைஞர்களில் ஒருவரான பாலசரஸ்வதி தனிப்பட்ட வாழ்க்கையிலே கடவுட் பக்தியும், குருபக்தியும் கொண்டிருந்தார். நாளின் ஒரு பகுதிக் காலத்தினைப் பூந்தோட்டத்திலே மலர்களைப் பார்த்து ரசிப்பதிலே கழித்தார். அதேபோலச் சமையல் அறையிலே பாகம் செய்வதிலும் குறிப்பிட்ட நேரத்தினைக் கழித்தார். ஒழுங்காக நாடோறும் பூசை செய்து இறைவனக்கம் செலுத்தி வந்தார். நடனப் பயிற்சி வகுப்புகளை ஒழுங்காக நடத்தினார். பண்புள்ள

கலைஞராகத் திகழ்ந்தார். இவருக்கு ஒரேயொரு மகள் இருக்கிறார். தமது இறுதி மூச்சுவரை பாலசரஸ்வதி பரதக்கலையின் மேம்பாடு பற்றியே சிந்தித்து வந்தார். பிரபல திரைப்பட இயக்குநரும், கலைஞருமான சத்யஜித்ராய் 1977ம் ஆண்டு பரதநாட்டியம் பற்றிய திரைப்படம் தயாரித்தார். அதற்குப் பாலசரஸ்வதியின் உதவியை நாடிப் பெற்றார்; அப்போது இவருக்கு வயது ஐம்பத்தியெட்டு; எனினும் களைப்பின்றி முகமலர்ச்சியுடனும், பாவரசங்கள் தோன்றவும் சிறப்பான நிகழ்ச்சியினைத் தயாரித்து அளித்தார். ராயின் பாராட்டைப் பெற்றார். தமது கலைத்திறனாலே ரசிகர் பலரைக் கவர்ந்த பாலசரஸ்வதியைக் கலைஉலகில் “பாலா” எனவே பலர் அழைத்தனர். பரதக் கலையின் உருவமாகவே பாலசரஸ்வதி திகழ்ந்தார் என ரசிகர் கூறி வந்தனர். பரதக்கலைக்குப் பல தொண்டுகள் ஆற்றி 9-2-1984லே மறைந்த கலைமணியின் புகழ் பரதக்கலை உள்ளவரைக்கும் நிலைக்கும். மேலும், இந்நூற்றாண்டின் அறுபதுகளில் இவரின் நேர்த்தியான நடன நிகழ்ச்சி பற்றிய விமர்சனம் ஒன்று கல்கியிலே வெளிவந்துள்ளது. அதாவது “ஸ்ரீமதி பாலசரஸ்வதி பரதத்துக்காகக் பிறக்கவில்லை! பரத நாட்டியக்கலையே பாலசரஸ்வதிக்காகப் பிறந்துள்ளது”. எனவும், பாலாவின் கம்பீரமான, பாரிய தோற்றத்தினையும், அவர் ஆடிய நடனத்தையும் “திருவாரூர் ரதமே பரதம் கற்று ஆடினால் அல்லது பிருஹதீஸ்வரர் கோபுரம் நடனம் கற்று ஆடினால் இருக்கக் கூடிய கம்பீரம்” எனவும் குறிப்பிட்டுள்ளமை கவனித்தற்குரியது. இக்கூற்று ஓர் உயர்வு நவீனசியணியாயினும் பாலசரஸ்வதியின் நாட்டியச், சிறப்பும், தொண்டுகளும் குறிப்பிடத்தக்கவையே.

13 கலைமாமணி ஸ்ரீமதி ருக்மிணி தேவி அருண்டேல்

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

கலைக்கே, குறிப்பாக நடனக்கலைக்கே, பெரும்பாலும், தம் வாழ் நாளை அர்ப்பணித்த இவ் அம்மையார் 1904ம் ஆண்டு பெப்ரவரி மாதம் 29ம் திகதி பொறியியலாளரும், சம்ஸ்கிருத அறிஞருமாகிய

நீலகண்டசாஸ்திரிக் கும், திருவையாறினைச் சேர்ந்த வேஷம்மாளுக்கும் ஆறாவது பிள்ளையாகப் பிறந்தார். தஞ்சாவூரைச் சேர்ந்த திருவிளை நல்லூர் இவரது முன்னோரின் இருப்பிடமாகும். எனவே, தஞ்சாவூர், திருவையாறுக் கலைமரபுகள் இவர் குடும்பத்தின் முதுசொத்தாகும். இளம் வயதிலே இசையில் ஈடுபாடுள்ளவராகச் சில வித்வான்களிடம் இசை பயின்றார்; தாம் ஒரு இசைக்கலைஞராகவே விளங்கவேண்டுமென விரும்பினார்.

அக்கால இந்தியாவிலே, குறிப்பாகச் சென்னையிலே இந்திய சதந்திர, சமய, பண்பாட்டுப்பணிகளில் ஈடுபட்டுக்கொண்டிருந்த பிரமஞானசங்கத்துடன், (Theosophical Society) இவருடைய குடும்பத்தினர் நெருங்கிய உறவுகள் கொண்டிருந்தனர். இச்சங்கத்தில் இவருக்கும் இளம்பிராயத்தில் ஈடுபாடு ஏற்பட்டது. இச்சங்கத்தின் பிரமுகர்களான கலாநிதி அன்னிபெசென்ற் அம்மையார், கலாநிதி ஜோர்ஜ் சிட்னி அருண்டேல் முதலியோரின் நெருங்கிய உறவுகள் இவருக்கும் ஏற்பட்டன. இவற்றைத் தொடர்ந்து இவர் கலாநிதி அருண்டேல் 1920ம் ஆண்டு திருமணம் செய்தார். அருண்டேல் பெரிய கல்விமான், மனிதநேயம் உள்ளவர்; இந்துசமயம், பண்பாடு ஆகியனவற்றிலே நன்கு தோய்ந்தவர். வைதீகப்பிராமண குடும்பத்தைச் சேர்ந்த ருக்மிணி தேவி தம்மிலும் மிக வயது கூடிய ஆங்கிலேயர் ஒருவரைத் திருமணம் செய்தமை அக்காலச் சூழ்நிலையிலே ஒரு புரட்சிகரமான, துணிச்சலான செயலாகும். ஆனால் எதிர்ப்புகள் விரைவில் மறைந்தன.

கலாநிதி அன்னிபெசென்ற்றின் பின், கலாநிதி அருண்டேல் பிரமஞான சங்கத் தலைவரானார். தொடர்ந்து இருவரும் பிரமஞான சங்கத்தொடர்பாக உலகின் பல பாகங்களிற்கும் சென்றுவந்தனர். இத் தகைய சுற்றுலாவின்போது, 1926லே அவுஸ்திரேலியாவிலே உலகப் புகழ்பெற்ற ரூசிய பலே நடனக்காரியான அன்னாபல்லோவனையும், அவரின் நடனக் குழுவினரையும் இவர்கள் சந்திக்கும் வாய்ப்பு ஏற்பட்டது. அக்குழுவினைச் சேர்ந்த கிளியோநோர்டியிடம் ருக்மிணிதேவி பலே நடனம் உற்கத்தொடங்கினார். ஆனால், அன்னாபல்லோவ இந்திய நடனங்களைக் கற்குமாறு இவரை தூண்டித் திசைதிருப்பி விட்டார்.

தாயகம் திரும்பிய பின், ருக்மிணிதேவி அக்காலச் சதிர்க்கச்சேரிகள் சிலவற்றைப் பார்த்தார். தமிழகத்தின் சாஸ்திரிய நடனமாகிய பரத நாட்டியம் அக்காலத்திலே, 'சதிர்', 'சின்னமேளம்', 'தாசுலுட்டம்' எனப்பலவாறு அழைக்கப்பட்டது. இதனைமரபுவழித் தேவதாசுகள் சிலரே கற்று ஆடி வந்தனர். இவர்கள் மத்தியிலே ஒழுக்கச் சிர்சேடுகள் நிலவின புனிதமான கோயிலுடையாக கிளியோவெண்டியதலை விட

மாதர்க்குரிய கலையெனக் கருதப்பட்டது. இதனைச் சட்டபூர்வமாக ஒழித்தற்கும் ஒருசாரார் தீவிர பிரசாரம் செய்துவந்தனர். இக்கால கட்டத்திலேதான் திரு. இ. கிருஷ்ணஜயர் போன்றோர் இதனை மீண்டும் சிறப்பித்தற்கான நடவடிக்கைகளில் ஈடுபட்டனர். ருக்மிணிதேவி தேவதாசி மரபினைச் சேர்ந்த கல்யாணியின் மக்களும், புகழ் பூத்த பந்தனை நல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளையின் மாணவிகளுமான ராஜலக்ஷ்மி ஜீவரத்தினம் சகோதரிகளின் அற்புதமான நடன நிகழ்ச்சியைக் கண்டு களித்த பின், நடனத்தில் ஈடுபாடு கொண்டு, தாமும் இதனைக் கற்கத் தொடங்கினார். இவருக்கு முன் ஒருசில உயர்குடும்பங்களைச் சேர்ந்த இளம் பெண்கள் பரதநாட்டியம் கற்றிருப்பினும், இவர் இதனைக் கற்கத் தொடங்கிய பின்பே பரதநாட்டிய வரலாற்றிலே புதிய திருப்பம் ஒன்று ஏற்பட்டதெனலாம்.

இவர் இக்கலையினை இதன் தூய வடிவத்திலே கற்க விரும்பினார்; சமகாலத்திய பிரபல நாட்டியக்கலைஞர்களான பந்தனை நல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளை, மைலாப்பூர் கௌரியம்மா முதலியோரிடம் செல்வனே கற்றார்; 1935 லே நடைபெற்ற பிரமஞான சங்கத்தின் வைர விழாவிலே அரங்கேற்றம் செய்தார். ஒருசாரார் இதற்குச் சமூகமளிக்கா விடினும், இதன் விளைவு மகத்தானதாகும். பொதுவாகத் "தேவதாசி குடும்பங்களின் கலையாகவே நெடுங்காலமாக நிலவிய இக்கலையினை ஏனையோரும் கற்று உயர்நிலையடையலாம். இது புனிதமான கலையே; ஆன்மீகச்சாயலுள்ளது. இதன் மூலம் ஆன்மீக ஈடேற்றம் பெறலாம்" என இவர் வலியுறுத்தி வந்தார். இதுனுடைய சாஸ்திரீயத் தன்மையினை அமுத்திக் கூறுமுகமாகத் தமது நடனக் கச்சேரிகளைச் சதிர்க்கச்சேரி என அழையாது பரதநாட்டியக் கச்சேரி என அழைத்தார். இவ்வாறு 'சதிர்', 'பரதநாட்டியம்' ஆயிற்று. சில காலமாக மாசுபடிந்திருந்த வைரக்கல்லினைச் சுத்தம் செய்வதுபோல, இதனைத் தூய்மைப்படுத்தி, முன்மைய சிறப்பிற்கு இதனை உயர்த்துதல் அவரின் நோக்கமாகும், இதனை இவர் நன்கு ஆன்மீகமயப்படுத்த விரும்பினார்; "இன்றைய சூழ்நிலையிலே கோவிலை அரங்கிற்குக் கொண்டுவரவேண்டும்" எனக் கூறியுள்ளார்.

எனவே, தமது கலை இலட்சியங்களை நிறைவேற்றுவதற்காகத் தாமும்; கணவரும், சில நண்பர்களும் சேர்ந்து ஒரு கலைக் கூடம் ஒன்றினைத் தமது அரங்கேற்றத்தின்பின் உருவாக்க விரும்பினர். இவ்வாறு தோற்றுவிக்கப்பட்ட கலைக் கூடம் "சர்வதேசக் கலைக் கழகம்" என அழைக்கப்பட்டது. ஆனால், இதற்கு ஒர் இந்தியப் பெயர் சூட்ட விரும்பிய ருக்மிணிதேவி பிரபல சம்ஸ்கிருத அறிஞரான சுப்பிரமணிய

சாஸ்திரிகளின் ஆலோசனை கேட்டார். 'கலாசுஷத்திரம்' எனும் பெயர் மிகப் பொருத்தமானதெனச் சாஸ்திரிகள் கூற, இவர் அதனை ஏற்றுக்கொண்டார். கலாசுஷத்திரத்தின் முதலாவது கூட்டம் 1936 ம் ஆண்டு ஜனவரித் திங்கள் 6ம் நாள் கூடிற்று. "கலாசுஷத்திரம் எனின் கலைகளின் புனிதமான இடம்" என ருக்மிணிதேவியே தெளிவாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார். "நான் இதனை நிறுவிய காரணம் யாதெனில், சுதந்திரத்தை நோக்கி இந்தியா விழித்தெழும்போது, அதன் ஆத்மாவின் வெளிப்பாடும் ஒருங்கிணைந்தே ஏற்படவேண்டும். ஆத்மாவின் வெளிப்பாடு பண்பாடு மூலமே ஏற்படும்" என அம்மையார் தமது கருத்தினைத் தெளிவாகக் கூறியுள்ளார்.

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

தமது நெருங்கிய உறவினராகிய (சகோதரரின் மகளாகிய) ராதா ஸ்ரீராம் (பின்னர் ராதா பேணியர்) என்பவரை ஒரேயொரு மாணவியாகக் கொண்டு ருக்மிணிதேவி இக் கலைக்கூடத்தினைத் தொடங்கினார். கடந்த ஐம்பது ஆண்டுகளில், இந் நிறுவனத்திலே சுமார் 1,500 கலைஞர்கள் பல்வேறு கவின்கலைப் பயிற்சி பெற்றுக் கலையுலகிலே மிளிர்சின்றனர்.

ஆரம்ப காலந்தொட்டே இந்நிறுவனம் மிகச் சிறந்த இசை, நாட்டியக் கலைஞர்களை ஆசான்களாகக் கொண்டியங்கி வருகின்றது. பிரபல கலைஞர்கள் அதன் அதிபர்களாக விளங்கி வந்துள்ளனர். பிரசித்தி பெற்ற நாட்டியக் கலைஞரும், ருக்மிணிதேவியின் குருமுகாகிய பந்தனை நல்லூர் மீனாட்சிசுந்தரம் பிள்ளையும், பிரபல கர்நாடக இசைக் கலைஞரும், வாக்கேயகாரருமாகிய ஸ்ரீ பாபநாசம் சிவனும் முறையே தொடக்க காலப்பிரதம நாட்டிய ஆசிரியராகவும், பிரதம இசை ஆசிரியராகவும் விளங்கினர். இவர்களைத் தொடர்ந்து மைலாப்பூர் கௌரியம்மா, முத்துக்குமரப்பிள்ளை, சொக்கலிங்கம்பிள்ளை, தண்டாயுதபாணிப்பிள்ளை போன்ற நாட்டியக் கலைஞரும், ரைகர் வரதாச்சாரியார், மைசூர் வாசுதேவாச்சாரியார், எம். டி. ராமநாதன் போன்ற கர்நாடக இசைக்கலைஞர்களும் அம்புபணிக்கர் போன்ற கதகளிக்

கலைஞர்களுமங்கு கலைப்பணியாற்றி வந்துள்ளனர். தாமே சிறந்த பரத நாட்டியக் கலைஞராக விளங்கியதுடன் முற்கால மன்னர்போன்று பிரபல கலைஞர்களை ஆதரித்துக் கலைகளை வளர்த்து வந்த அம்மையாரின் கலைப்பணிகள் குறிப்பிடற்பாலன.

இவ் அருங்கலை நிறுவனத்திலே பரத நாட்டியம், கதக்களி, கர் நாடக இசை (வாய்ப்பாட்டு, வீணை, வயலின், மிருதங்கம், புல்லாங்குழல்) ஒவியம் முதலியன பிரதான பாடநெறிகளாகக் கற்பிக்கப்படுகின்றன. மாணவர்கள் தொடக்கத்திலே ஓராண்டு பயிற்சிபெற்றுத் தலைமை பெற்ற பின்னரே, தொடர்ந்து நாலாண்டுக்கால நடனம், இசை முதலியவற்றிற்கான பாடநெறிகளுக்கு அனுமதிக்கப்படுவர். நாலாண்டுக் காலப்பயிற்சி முடிவிலே "டிப்ளோமா" பட்டம் வழங்கப்படும். இதன் பின்னரும் விரும்பிய மாணவருக்கு மேலும் உயர்நரக் கலைப்பயிற்சியுண்டு. மாணவர்கள் யாவரும் பிரதான பாடங்களுடன் தத்தம் பாட நெறிகளை நன்கு புரிந்து கொள்ளும் வகையில் அவர்களுக்குச் சம்ஸ்கிருதம், ஆங்கிலம், அலங்கார சாஸ்திரம், இந்திய மெய்யியல், பொதுக்கல்வி முதலியனவும் கற்பிக்கப்படுகின்றன. இங்கு தமிழக மாணவர் மட்டுமன்றி, இந்தியாவின் பிற மாநிலங்களிலிருந்தும் இலங்கை, மலேசியா, சிங்கப்பூர், இங்கிலாந்து, மேற்கு ஐரோப்பா, கனடா, ஐக்கிய அமெரிக்க நாடுகள் முதலிய பல நாடுகளைச் சேர்ந்த மாணவர்களும் பயிலுகின்றனர். எனவே, பெரும்பாலும் ஆங்கிலம் போதலு மொழியாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. சர்வதேச மாணவர்கள் பயிலும் கலைக்கூடமாக இது மினிக்கின்றது.

ஆண்களும், பெண்களுமாக இங்கு முழுநேர மாணவர்கள், பகுதிநேர மாணவர்கள் என இரு திறப்பட்ட மாணவர்கள் கற்கின்றனர். இங்குள்ள ஆசிரியர் - மாணவர் விகிதாசாரம் ஒன்றுக்கு நான்கு என்பது குறிப்பிடற்பாலது. இதன் மூலம் கட்டுப்பாடான, முழுமையான, தரமான கலைப் பயிற்சியினை மாணவர்கள் பெறுகின்றனர். ௧௬-சிஷ்ய முறையும், நவீன நோக்கும் சேர்ந்த வகையிலே கலைகள் பயிலப்படுகின்றன. இதற்கேற்ற வகையிலே சென்னை நகருக்கு அண்மை யிலுள்ள திருவான்மியூரிலே நூறு ஏக்கர் நிலத்திலே புதிய வளாகம் அமைந்துள்ளது.

தக்க எளிமையான இயற்கைச் சூழ்நிலையிலே கலைகள் கற்பிக்கப்படுகின்றன. -பெரிய அரங்கமொன்றும் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. -நவீன வசதிகளும், உண்டு. பெரிய - நூலகமொன்றுள்ளது. மேலும் - கலை

சேஷத்திரத்தின் சார்பிலே இசை, நடனம் பற்றிய சில நூல்கள் பதிப்பிக்கப்பட்டுள்ளன; சில மொழி பெயர்ப்புகளும் வெளிவந்துள்ளன. "கலாசேஷத்திர" எனும் ஆங்கிலச் சஞ்சிகையும் வெளிவருகிறது. தற்பொழுது, நுண்ணலைப் பதிவுப் படப்பகுதியும், கலங்காரி ரெக்ஸ் ரைல் பிரின்ரிங் யூனிற் போன்றனவும் செயற்படுகின்றன. கலாசேஷத்திரப் புடவை அலங்கரிப்புக்கள் புகழ் பெற்றவை

கலாசேஷத்திரத்திலே புகட்டப்படும் கவின்கலைகளிலே பரதநாட்டியம் நன்கு குறிப்பிடற்பாலது. இப்பரதநாட்டியப் பாணி "மதராஸ் பாணி" எனவும் சிலரால் அழைக்கப்படும். பந்தனை நல்லூர் பரத நாட்டியப் பாணியே இதன் அடிப்படையாக அமைந்தாலும் ருக்மிணி தேவி சில மாற்றங்களைச் செய்துள்ளார். சாஸ்திரிய ரீதியிலான தூய பரதமெனவும் இது கருதப்படுகின்றது. இதனை நன்கு அறியும் வகையில் மாணவர்கள் நாட்டிய சாஸ்திரம், அபிநயதர்ப்பணம் முதலிய நூல்களையும் கற்கின்றனர். அங்கசுத்தம், விறுவிறுப்பான அங்க அசைவுகள், சிலை போன்ற அபிநயத் தோற்றங்கள் முதலியன இந்நாட்டிய பாணியிலே உள்ளன. அடவுகளுக்கும், ஹஸ்தாபிநயங்களுக்கும் இதிலே மிக முக்கியத்துவமளிக்கப்படும். மேலும் நாட்டியக் கலைஞருக்கான ஆடை, அணிகள் ஆகியவற்றிலும் ருக்மிணிதேவி சில மாற்றங்கள் செய்துள்ளார். நாட்டிய ஆசிரியர்க்கான பயிற்சியும் உள்ளது. இதிலே நட்டுவாங்கப் பயிற்சியும் இடம்பெறும்.

கலாசேஷத்திரத்திரக் கவின்கலை ஆக்கங்களிலே, நாட்டிய நாடகங்கள் நன்கு குறிப்பிடற்பாலன. கடந்த ஐம்பது ஆண்டுகளிலே, சுமார் முப்பதுக்கு மேற்பட்ட நாட்டிய நாடகங்கள் மேடையேற்றப்பட்டன. இவற்றுட் பல பழைய கதைகளைத் தழுவினவை. எடுத்துக் காட்டாக குமார சம்பவம், சாகுந்தலம், கீதகோவிந்தம், இராமாயணம், ஆண்டாள் சரித்திரம், குற்றலக் குறவஞ்சி, தமயந்தி சுயம்வரம் புத்தாலதாரம் போன்றவற்றினைக் குறிப்பிடலாம். இராமாயண நாடகத்தைப் பார்த்த ராஜாஜி அவர்கள் "ருக்மிணிதேவி இராமனுக்கு இன்னுமொரு கலைக்கோவிலை எழுப்பியிருக்கிறார்" என வியந்து பாராட்டியுள்ளார்.

"பண்பாடே ஒரு நாட்டின் மிகப் பெரிய பொக்கிஷமாகும், நானைய சமூகத்திற்கு அவர்களின் பிள்ளைகள் அழகின் தூதராகச் சிறப்படைதலே அவர்களுக்குக் கிடைக்கக்கூடிய மிகப் பெரிய வரப்பிரசாதமாகும்" எனக் கலாசேஷத்திர மூலம் பெற்றோருக்கும், ஏனையோருக்கும் அவர் கூறியுள்ளார்.

கலாக்ஷேத்திரத்தைவிட, பெசென்றபிரம ஞான பாடசாலை, அருண்டேல் பிரம ஞான பாடசாலை போன்ற கல்வி நிறுவனங்களை யுமீவரே நடத்தி வந்தார். சிறுவர்களுக்கான மொன்ரூரிக் கல்வி முறையினை இந்தியாவில் முதன்முறையாக இவரே அதனை உருவாக்கிய மரியா மொன்ரூரி எனும் அறிஞர் மூலம் அறிமுகப்படுத்தினார்.

1952லும், 1956லும் தில்லியிலுள்ள மத்திய அரசைச் சேர்ந்த ராஜ்யசபை உறுப்பினராக இருந்தார். அஹிம்சா தர்மத்தினைத் தமது வாழ்க்கையிலே வாழ்ந்து காட்டினார். 1977லே இந்திய ஜனநாயக வேட்பாளராக நிற்கும் வாய்ப்பு ஏற்பட்டது. ஆனால், அவர் இதனை விரும்பவில்லை. இந்திய அரசாங்கம் இவரின் பணிகளைப் பாராட்டி, பத்ம பூஷன் விருதுப் பெயரை வழங்கி இவரைக் கௌரவித்தது. அமெரிக்காவிலுள்ள வெயின் பல்கலைக்கழகமும், இந்தியாவிலுள்ள ரவீந்திர பாரதி பல்கலைக்கழகமும் கௌரவ கலாநிதிப் பட்டங்கள் வழங்கி இவரைக் கௌரவித்தன.

தாம் உருவாக்கிய கலைக்கூடம் தமது வழிநடத்துதலிலே நன்கு வளர்ந்து, ஐம்பது ஆண்டுகள் நிறைவெய்திய 1985ம் ஆண்டு டிசம்பர் மாதம் கொண்டாடினார். இப்பொன்விழாக் கொண்டாட்டம் நிகழ்ந்து இரு மாதங்களில் 24.02.1986லே அவர் இவ்வலக வாழ்வினை நீத்து இறைவனடி சேர்ந்தார். பொன்விழாவின் போது இவர் ஆற்றிய உரையிலே "பணம், நிலம், கட்டிடம் ஒன்றுமில்லாது ஒரு மாணவியுடன் ஒரு மரத்தடியினை வகுப்பறையாகச் கொண்டு இக்கலைப்பணியைத் தொடங்கினேன். இத்தகைய தொடக்க நிலையிலிருந்து தான் இக்கலைக்கூடம் வளர்ந்துள்ளது. புகழை விரும்பி நான் ஒரு போதும் ஆடினேன். அன்பு, தொண்டு ஆகியவற்றின் அடிப்படையிலேயே இப்பணி மேற்கொள்ளப்பட்டது. இதே உளப்பாங்குடன் வருங்காலச் சந்ததியினருமிதைத் தொடரவேண்டும்" எனவும், தம்முடன் கொண்டாற்றிய அனைவருமே இவ்வருங்கலை நிறுவனத்தைக் கட்டியெழுப்பியுள்ளனர் எனவும் அவர் கூறியுள்ளவை ஈண்டு நன்கு மனங்கொள்ளற்பாலன. ருக்மிணிதேவி நடனம், இசை, பிரமஞானம், கல்வி, அஹிம்சை முதலிய பல விடயங்களைக் குறித்து இந்தியாவிலும், பல வெளிநாடுகளிலும் விரிவுரையாற்றியுள்ளார்; இவ்விடயங்கள் பற்றிக் கட்டுரைகளும், நூல்களும் எழுதியுள்ளார். இவற்றுள் யோகம் - கலையா? விஞ்ஞானமா? நாகரிகத்திற்கு அழகின் செய்தி, கலைஞராகப் பெண்கள், நடனமும் இசையும், ஆக்க உயிர்ப்பு (Creative Spirit), கலையும் கல்வியும் முதலியன குறிப்பிடற்பாலன.

இவர் தமிழ், ஆங்கிலம், சம்ஸ்கிருதம், தெலுங்கு முதலிய பல மொழிகளிலும் நன்கு தேர்ச்சி பெற்றிருந்தார்.

இலங்கையைச் சேர்ந்த இளம் கலைஞர் சிலர் கலாக்ஷேத்திரம் சென்று கலைகள் குறிப்பாகப் பரத நாட்டியம் பயின்று, திரும்பிய பின் தத்தம் இடங்களிலே குறிப்பாகக் கொழும்பிலும், யாழ்ப்பாணத்திலும் தனிப்பட்ட கலை நிறுவனங்களை அமைத்துக்கலையினைப் பரவலாக்கி வருகின்றனர். மேலும், யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தினைச் சேர்ந்த இராமநாதன் நுண்கலைக்கழகத்திலே கலாக்ஷேத்திரப்பாணியிலான பரத நாட்டியம் கற்பிக்கப்படுதலும் ஈண்டுக் குறிப்பிடற்பாலது. கலாக்ஷேத்திரத்திலே பயின்று கலைஞராக விளங்கும் பலர் உலகின் பல பாகங்களிலும் கலைத்தொண்டு செய்து வருகின்றனர். இங்கு கற்ற புகழ் பெற்ற கலைஞர்களிலே திருமதி அஞ்சலி மேர்ஸ், செல்வி யாமினி கிருஷ்ணமூர்த்தி, திருமதி லீலா சாம்சன், அடையாறு லக்ஷ்மணன், வி. பி. தனஞ்சயன், திருமதி சாந்தா தனஞ்சயன், திருமதி கிருஷ்ணவேணி லக்ஷ்மன், செல்வி சாந்தா பொன்னுத்துரை முதலியோர் குறிப்பிடற்பாலர்.

ருக்மிணிதேவி நடராஜப் பெருமானிடத்து எல்லையற்ற பற்றும் ஈடுபாடும் கொண்டிருந்தார். தமது அரங்கேற்றத்தின் பின் 1939லே கலை சம்பந்தமான சுற்றுலா ஒன்றினைத் தென்னிந்தியாவிலே முதன்முறையாக மேற்கொள்ளுமுன், ஆடற்கரசனும், ஆனந்தக் கூத்தனும் மாகிய தில்லைநடராஜனின் திருக்கோயிலிலே அவர் திருச் சந்நிதியிலே தம்மை அர்ப்பணிக்கும் வகையில் நடனஞ்சலி செய்து தனது பிரசித்தி பெற்ற நடன வாழ்வினை அம்மையார் தொடங்கினார் என்பதும் நன்கு நினைவு கூரற்பாலது.

பலதிறப்பட்ட துறைகளிலே மக்களுக்கும், பிற உயிர் வர்க்கங்களுக்கும் இவர் பல தொண்டாற்றினார். எனினும் கலைத்துறையிலும் குறிப்பாகப் பரத நாட்டிய மறமலர்ச்சிக்கும், உயர்வுக்கும், வாய்ப்பேசாத பிற உயிர் வர்க்கங்களின் நலனுக்கும் இவர் ஆற்றியுள்ள பணிகள் இவரை என்றும் நினைவுட்டும். இவரிடம் கற்காத பிரபல பரத நாட்டியக் கலைஞர்களில் பலர் இவரைத் தமது மாணிகக் குருவாகவும், கலங்கரை விளக்கமாகவும் மதித்தனர்; மதிக்கின்றனர்.

கலாக்ஷேத்திரம் இன்று சர்வதேசக் கலைபுலகில் ஓர் உயர்ந்த இடத்தினை வகிக்கின்றது. இதன் ஸ்தாபகரும், "அத்தை" என மாணவர்களால் அன்புடன் அழைக்கப்பட்டு வந்தவருமாகிய கலைமாமணி ருக்மிணிதேவியின் கலைத் தொண்டுகள் நன்கு குறிப்பிடத்தக்கவையே. இவரின் சாதனைகளுக்குக் கணவராகிய கலாநிதி அருண்டேலும் பக்க பலமாக விளங்கினார் என்பதும் குறிப்பிடற்பாலது.

14

ஈழத்து நடனப் பேராசான் ஏரம்பு சுப்பையா

ஈழத்திருநாடு நீண்டகாலக் கலைவரலாறு கொண்டு விளங்குகின்றது. இங்கு வாழும் பிரதான குடிகளாகிய சிங்கள, தமிழ் மக்களுக்குத் தனித்தனியான மொழிகள் மட்டுமன்றிக் கலைப் பாரம்பரியங்களும் உள்ளன. தமிழர்கள் கலைப்பாரம்பரியங்களின் அவைக்காற்றுக் கலைகளிலே கர்தாடக இசை, பரதநாட்டியம், கிராமியக் கலைகள் முதலியன குறிப்பிடற்பாலன. தென்விந்தியத் தமிழகத்திற் போன்றே இங்கும் இக்கலைகள் வளர்ந்து வந்துள்ளன. முற்காலம் தொட்டு நிலவி வந்தாலும், சோழப் பெருமன்னர் ஆட்சிக்காலம் (கி. பி. 14ம்நூ.) தொட்டுப் பரதக்கலை இலங்கையிலே நன்கு நிலவியதற்குப் பல சான்றுகள் உள்ளன. பொலநறுவையிலுள்ள சிவன்கோவிலிலும், கந்தளாயிலிருந்த விஜயராஜ ஈஸ்வரத்திலும் தேவரடியார் இருந்தமைக்குக் கல்வெட்டுச் சான்றுகள் உள்ளன. பின்னைய கோவிலிலே ஏழு தேவரடியார் இருந்தனர். கி. பி. 1344லே இலங்கைக்கு வந்த மொறூக்கோ நாட்டுப்

பயணியாகிய இபிஸ்பட்டுட்டா தேவநுவரையில் இருந்த விஷ்ணு கோவிலில் 500 தேவரடியார்கள் இருந்தனர் எனக் கூறியுள்ளார், இலங்கையின் தென்மேற்குப் பகுதியிலிருந்த சில சிவாலயங்களிலே தேவாரமும், நடனமும் இடம் பெற்றதாகச் சமகாலச் சிங்கள நூல்கள், குறிப்பாகத் தூது இலக்கிய நூல்கள் குறிப்பிடுகின்றன. வட இலங்கையிலே (கி. பி. 13ம்நூ. - 17ம் நூ. வரை) நிலவிய தமிழரசிலே இசையும், நடனமும் நன்கு போற்றப்பட்டு வந்தன. சம காலத் தமிழகத்திற் போன்று கோவில்களிலும், அரச அவைகளிலும் இவை இடம் பெற்று இலங்கின. பின்வந்த போர்த்துக்கீசர், ஒல்லாந்தர் ஆட்சிக்காலத்திலே இந்துக்கோவில்கள் அழிக்கப்பட்டதைத் தொடர்ந்து இவை சார்பான இசையும், நடனமும் அரச ஆதரவிழந்து மங்கின. ஒல்லாந்தர் ஆட்சியின் பிற்பகுதியிலும், பிரித்தானியர் ஆட்சியிலும் மக சுகந்திரம் ஏற்பட்டதைத் தொடர்ந்து கோவில்கள் மீண்டும் அமைக்கப்பட்டன. அவற்றுட் பெரியனவற்றிலே சமகாலத் தமிழகத்திற் போன்று தேவரடியார்களின் சதிர்க் கச்சேரிகள் இடம் பெற்று வந்தன. இக்கலைஞர்கள் அக்காலத்திலே முன்னைய சிறப்பிழந்து ஒழுக்கம், ஆசாரமற்றவர்களாய் இருந்தனர். அவர்களில் ஒருத்தியான கனகி பற்றிப் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டிலே கனகி புராணம் எனும் அங்கதச்சுவையுள்ள நூல் எழுதப்பட்டது. இக்கலைஞர் வண்ணை வைத்தீஸ்வரன் கோவிலில் நர்த்தகியாகவும் இருந்தார் எனக் கூறப்படுகிறது. 19ம் நூற்றாண்டிலும் இருபதாம் நூற்றாண்டு முற்பகுதியிலும் இத்தகைய நிலை காணப்பட்டது. இத்தேவரடியார்களில் ஒரு சாரார் யாழ்ப்பாணத்திலே வாழ்ந்தவர்கள்; வேறொரு சாரார் குறிப்பிட்ட விழாக்காலங்களில் இந்தியாவிலிருந்து வந்து சென்றனர். 19ம் நூற்றாண்டிலிருந்த ஒழுக்கக் கேடுள்ள தேவரடியார்களையும், அவர்களின் நடனத்தையும் நாவலர் பெருமான் கண்டித்துள்ளார். அதே வேளையில் ஆகம முறைப்படி அமைக்கப்பட்ட கோவில்களில் இசையும், நடனமும் முறைப்படி இடம்பெற வேண்டும் என்பதை நாவலர் எதிர்த்திலர். ஆனால் சமகாலக் கலைஞர்களின் ஒழுக்கக்கேடுகளால் இவர்களுக்கு எதிராகப் பிரசாரம் செய்தார். தேவரடியார்கள் தொடர்ந்தும் சில கோவில்களில் சதிர்க்கச்சேரி செய்து வந்தனர். தமிழ் நாட்டிற் போன்று இங்கும் அவர்களைக் குறிக்கும் " சின்னமேளம் " " சதிர் " " தேவடியாள் " " ஆட்டக்காரி " போன்ற சொற்கள் இழிவான கருத்திலே பயன்படுத்தப்பட்டு வந்தன. தமிழ் நாட்டிலே கோவில்களில் சதிர்க் கச்சேரி இடம் பெறுதல் இந்த நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலே தடை செய்யப்பட்டது. அதே வேளையில் இக்கலைக்கு முன்னைய புனிதமும், சீரும் சிறப்பும் அளிப்பதுலே

பரதக்கலைமாமாணி ஸ்ரீமதி ருக்மிணிதேவி அருண்டேல், திரு. கிருஷ்ண ஐயர் முதலியோர் குறிப்பாக இந்த நூற்றாண்டின் முப்பதுகளிலும், நாற்பதுகளிலும் உழைத்து வந்தனர். சமகால இந்திய சுதந்திர இயக்கமும் இத்தகைய கலைப்பணிகளுக்கு ஆதரவளித்து வந்தது. இதன் விளைவாகச் சதிர் பரதநாட்டியயாழிற்று, பெரும்பாலும் குறிப்பிட்ட சமூகத்தினர் சுற்று வந்த கலையினைப் பண்புள்ள உயர் குடும்பப் பெண்பிள்ளைகளும் சுந்தரத் தொடங்கினர். பரதநாட்டியத்திலே புதிய விழிப்பும், மறுமலர்ச்சியும் ஏற்படலாயின. பரதக்கலை தமிழ்ப் பண்பாட்டின் சிகரமாக மட்டுமன்றி, இந்தியப் பண்பாட்டின் சின்னமாகவும் இலங்கலாயிற்று. இதன் தாக்கம் இலங்கையிலும் குறிப்பாக யாழ்ப்பாணத்திலும் ஏற்பட்டதில் வியப்பில்லை. யாழ்ப்பாணத்திலே பரதக்கலை மறுமலர்ச்சியினை ஏற்படுத்தியோரில் காலம் சென்ற திரு. ஏரம்பு சுப்பையா முக்கியமான ஓரிடத்தை வகித்தார் என்பதில் ஐயமில்லை. இவரின் மிகுந்த கலைத்திறன், விடாமுயற்சி, ஈடுபாடு, தன்னலமற்ற கலைப்பணி முதலியவற்றால் யாழ்ப்பாணத்திலுள்ள படித்த குடும்பத்தைச் சேர்ந்த இளம்பெண்கள் பரதம் பயிலத் தொடங்கினர். சதங்கைஒலி சமூகத்தின் பல மட்டங்களிலும் காலப்போக்கிலே ஒலிக்கத்தொடங்கிற்று.

இத்தகைய சிறப்புடைய கலைஞர் சுப்பையா யாழ்ப்பாணத்திலே நெடுங்காலமாக இசைக்கும், நடனத்திற்கும் பேர்போன சில கிராமங்களில் ஒன்றான இணுவிளைச் சேர்ந்த புகழ் பூத்த அண்ணாணியார் சதிர்காமருக்கும், தங்கமுத்துவுக்கும் மகனாக 1922ம் ஆண்டு தைமாதம் 13ம் திகதி பிறந்தார். இவர் கோண்டாவிலில் உள்ள தமிழ்க் கலவன் பாடசாலையில் ஆரம்பக்கல்வி பயின்றார். இவர் தந்தையார் சிறந்த நாட்டுக்கூத்துக் கலைஞர்; நடனத்திலும் தேர்ச்சி பெற்றிருந்தார். இளம் பிராயத்திலே சுப்பையா ஆரம்ப இசை, நடனம் ஆகியவற்றைத் தகப்பனரிடம் கற்றார். இயல்பாகவே இவருக்கு நடனக்கலையில் ஆர்வமிருந்தது. நடனத் திறமையினை இளம் வயதிலேயே வெளிப்படுத்தி வந்தார். அக்கால கட்டத்திலே பொதுவாக பெண்கள் மேடையிலே நடிக்கவோ, ஆடவோ முன்வந்திலர். எனவே, இவர் குறிப்பாக நாடகங்களிலே பெண் வேடம் தரித்து நடித்து ரசிகர்களின் பாராட்டுகளைப் பெற்றார். இவரின் இந்நடவடிக்கையினை இதே காலத்திற்குச் சற்று முன் தமிழ்நாட்டிலே பிரபல கலாரசிகரும், நாட்டியக் கலைஞருமாகிய திரு. இ. கிருஷ்ணஐயர் பரதக்கலையின் சிறப்பினை எடுத்துக்காட்டுவதற்கு பெண்வேடம் தரித்து ஆடியமையுடன் ஒப்பிடலாம். 1935ம் ஆண்டளவில் இவரின் திறமையினைக் கலைப்புலவர் க. நவரத்தினம் அவர்களும் அவரின் மனைவியார் மகேஸ்வரிதேவியும் நன்கு அறிந்திருந்தனர். இவர்

களின் முயற்சியால் இவரது நடனத்திறமையினை அகில இலங்கையும் அறியும் வாய்ப்பு ஏற்பட்டது.

இந்த நூற்றாண்டின் நாற்பதுகளிலே புகழ்பெற்ற நடனக்கலைஞர் கோபிநாத், பந்தனை நல்லூர் ஐயலக்ஷ்மி போன்ற தலை சிறந்த நடனக்கலைஞர்களின் நடனக் கச்சேரிகள் யாழ்ப்பாணத்திலும் நடைபெற்றன. மக்கள் மத்தியிலே நடனம் பற்றிய விழிப்பினை இவையும் ஏற்படுத்தி வந்தன.

நடனக் கலையினை நன்கு கற்றுத் தேர்ச்சி பெறுவதற்கு ஆவலுற்ற திரு. ஏ. சுப்பையா 1940ல் இந்தியாவுக்குச் சென்று காரைக்குடி இராமகான சபாவிலே ஒரு நடிகராயினார். அச்சபையிலிருந்த திருச்செந்தூர் மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளையிடம் தமிழர்க்குரிய சாஸ்திரிய நடனமாகிய பரதநாட்டியத்தைச் சில காலமாகக் கற்றார், 1946-1948 வரை நடனக் கலாநிதி கோபிநாதரிடம் சென்னையிலுள்ள அவரின் நடன நிகேதனில் கேரளத்திற்குரிய சாஸ்திரிய நடனமாகிய கதக்களியினையும், கிராமிய நடனத்தினையும் பயின்றார். இவ்வாறு தென்னிந்தியாவின் இருபெரும் சாஸ்திரிய நடனங்களில் மட்டுமன்றிக் கிராமிய நடனத்திலும் நல்ல தேர்ச்சி பெற்றார். தமிழ்நாட்டிலே வாழ்ந்த காலத்திலே ஜெமினியிலே தயாரான சந்திரவேகா, சக்கரதாரி போன்ற படங்களிலும் நடிக்கும் வாய்ப்பு பெற்றார். ஸ்ரீரண்ட் சோமுவிடம் வாள் சண்டையிலும் ஓரளவு பயிற்சி பெற்றார். தாம் கற்ற கலைகளை மற்றவர்களுக்குப் புகட்டுவதிலும் மிகுந்த ஆர்வம் கொண்டிருந்தார்; தாயகம் திரும்பினார்.

யாழ்ப்பாணத்தில் அக்காலத்திலே நடனக் கலையைக் குறிப்பாகப் பரதநாட்டியத்தினை வளர்ப்பதில் மிக்க ஆர்வம் கொண்டிருந்த திரு. வி. ஆர். இராசநாயகம் 1948ல் யாழ்ப்பாண நடனக்கல்லூரி எனும் நிறுவனத்தை தொடக்கினார். இதிலே திரு. சுப்பையா ஒரு நடன ஆசிரியராகச் சிலகாலம் தாம் விரும்பியபடி கலைப்பணி புரிந்தார். இக்கல்லூரியிலே யாழ்ப்பாணக் கலைஞர் மட்டுமன்றி, இந்தியக் கலைஞரும் பணிபுரிந்தனர். கல்லூரியின் பிரதம பரிசோதகராக நடனக் கலாநிதி கோபிநாத் விளங்கினார். இக்காலத்திலே, 1948ல் வட இலங்கைச் சங்கீத சபை இவருடைய சிறந்த ஆற்றலையும், கலைப்பணியையும் பாராட்டி மிகத்திறமையான கலைஞருக்கான சான்றிதழை இவருக்கு வழங்கிக் கௌரவித்தது. இத்தகைய கௌரவம் பெற்ற இலங்கையர் இவரே. நடனக்கலையினை மேலும் நன்கு கற்கவேண்டுமென்ற ஆவல் தூண்ட மறுபடியும் தமிழகம் சென்று இக்கலையின் பல நுட்பங்களை அலசி ஆராய்ந்த பின் 1949ல் மீண்டும் யாழ்ப்பாணத்திற்கு வந்தார்.

இங்கு கொக்குவில் கந்தையா சின்னப்பிள்ளை ஆகியோரின் புதல்வியாகிய பூரணம் என்பவரைத் திருமணம் செய்தார். இக்கலைஞருடைய கலைப்பணிக்கு ஏற்ற வாழ்க்கைத் துணைவியாகவும், பண்பாளராகவும் அப் பெண்மணி விளங்கி வந்துள்ளார்.

தொடர்ந்து நடனப்பணியில் ஈடுபட்டு வந்தார். இவருடைய கலைமுயற்சிகளுக்கும், பணிகளுக்கும் சமகால யாழ்ப்பாணத்திலிருந்த கலைஞர்கள், அறிஞர்களில் ஒரு சாரார் ஆதரவளித்து இவரை ஊக்கப்படுத்தி வந்தனர். வட இலங்கைச் சங்கீத சபை நிறுவநராகிய திரு எஸ். பரம், கலையரசு கே. சொர்ணலிங்கம், திரு ஏ.பி. நடராஜா, திரு. டபிள்யூ. எம் குமாரசுவாமி, திரு என். தம்பிரத்தினம், கலைப்புலவர் நவரத்தினம், திருமதி மகேஸ்வரிதேவி நவரத்தினம் முதலியோர் குறிப்பிடற்பாலர். இக்காலத்திலே நடனப்போட்டிகளும் ஊக்கிவிக்கப்பட்டுவந்தன. வேறுசில கலைஞரும் இருந்தனர். குறிப்பாக மச்சிய வகுப்பினைச் சேர்ந்த இளம் பெண்பிள்ளைகள் நடனத்தினை விரும்பிக் கற்று வந்தனர். இக்கால கட்டத்திலே யாழ்ப்பாணத்திலே நடனக்கலையின் மறுமலர்ச்சி ஏற்பட்டுவிட்டதெனலாம்.

1953 லே தான் அரசாங்கம் முதன்முதலாக இலங்கையின் வடபகுதியிலுள்ள பாடசாலைகளுக்கு நடன ஆசிரியர் ஒருவரை நியமித்தது. இந்நியமனம் இவருக்கே கிடைத்தது. இவர் இப்பதவியினை முதலில் நெடுந்தீவு மகாவித்தியாலயத்திலே வகிக்கத் தொடங்கினார். வடக்கேயுள்ள அரச பாடசாலைகளுக்கு ஒரேயொரு நடன ஆசிரியராக இவரே இருந்தார். இவரைப் போலக் குருகோபிநாத்திடம் பயின்ற தோஞ்சலி வீ. கே. நல்லையாவும்கு பின்னர் அரசாங்க பாடசாலைகளில் நடன ஆசிரியராக நியமிக்கப்பட்டார். இவ்விருவருமே சில காலமாக அரசாங்க பாடசாலைகளில் நடன ஆசிரியர்களாக விளங்கினர். பின்னர் இவர் இராமநாதன் கல்லூரி, யாழ்ப்பாணம் இந்து மகளிர் கல்லூரி, வேம்படி மகளிர் கல்லூரி, பண்டத்தரிப்பு மகளிர் கல்லூரி, கனகரத்தினம் மகா வித்தியாலயம், கொக்குவில் இந்துக்கல்லூரி முதலிய பிரபல கல்லூரிகளில் நடன ஆசிரியராக விளங்கிக் கலைப்பணிகள் பல புரிந்து வந்தார். கடைசிக் காலத்தில் கொக்குவில் இந்துக் கல்லூரி, இராமநாதன் மகளிர் கல்லூரி ஆகியவற்றிலே ஆசிரியராகப் பணி செய்து வந்தார். இராமநாதன் கல்லூரியிலே இராமாயண நாட்டிய நாடகம் தயாரிக்க ஆயத்தம் செய்து கொண்டிருந்த காலத்திலே அகால மரணமடைந்து விட்டார். தாம் விரும்பிக் கற்றுப் பேணி வளர்த்த நடனக் கலையினைத் தொடர்ந்து வளர்த்ததற்கும், பரப்புலவதற்கும், மற்றவர்களின் தலையீடுகளில்லாத சுதந்திரமான கலைநிறு

வளமொன்றின் அவசியத்தை இவர் உணர்ந்தார். எனவே திரு. க. தி. சம்பந்தன், கலையரசு கே. சொர்ணலிங்கம் போன்ற நண்பர்களுடங் சேர்ந்து 1956 லே கலாபவனம் எனும் கலைக்கூடத்தினைக் கொக்குவிலே நிறுவினார். இந்நிறுவனத்தின் தொடக்ககாலக் கலை நிகழ்ச்சிகளிலே திரு. ஏ. ஜி. ஐயாக்கண்ணு தேசிகர், த. ராஜலிங்கம், ஏ. எஸ். இராமநாதன், எஸ். சோமஸ்கந்தசர்மா, பி. எஸ். ஆறுமுகம் பிள்ளை, ஆர். விஸ்வநாத ஐயர் முதலிய பிரபல கலைஞர்கள் பங்கு பற்றினர். கலாபவனம் கலைகளின் குறிப்பாக நடனக்கலையின் உண்மையான ஓர் நிலையமாகவே இயங்கி வருகிறது. இக்கலைக்கூடத்திற்கு ஒரு மண்டபமும், திறந்த வெளியரங்கும் பின்னர் அமைக்கப்பட்டன. இவற்றை இவர் தாம் பெரும் கஷ்டப்பட்டு உழைத்த பணத்தைக் கொண்டுதான் அமைத்தார். சனி, ஞாயிறு ஆகிய கிழமைகளிலும், விடுதலை நாட்களிலுமிவர் இங்கு நடனம் கற்பித்து வந்தார். மற்றைய நாட்களிலே பாடசாலைகளிலே இவர் நடனம் கற்பித்தார். இக்கலைக்கூடத்தில் முதலில் இவரும் இவருக்குப் பின் மூத்த புதல்வி திருமதி சாந்திவி சிவநேசனும் பிரதம நடன ஆசிரியர்களாக விளங்கி வந்துள்ளனர். இக்கலைக்கூடம் பல நாட்டியக்கலைஞர்களை உருவாக்கி வருகின்றது. இங்கு பந்தனை நல்லூர் பாணியிலான பரத நாட்டியமே பெரும்பாலும் கற்பிக்கப்படுகின்றது. யாழ்ப்பாணத்திலே தோற்றுவிக்கப்பட்ட காலத்தால் முந்திய புகழ் பெற்ற கலை நிறுவனங்களிலிருந்து முதன்மையானது. பல்வேறு கல்லூரிகளிலும், கலாபவனத்திலும் இவரிடத்துப் பயின்ற மாணவர்கள் பலர் நடனப் போட்டிகளில் பங்குபற்றிச் சிறப்புப் பெற்றனர். இவரின் நடனத்திறனுக்கும் சிறந்த எடுத்துக்காட்டுகளாகவும் விளங்கினர். இவர் பயிற்றுவித்த நெடுந்தீவு மகா வித்தியாலய மாணவர்களின் அருவி வெட்டு நடனம் பலரின் பாராட்டைப் பெற்றது. அக்காலத்தில் இலங்கைக்கு வந்த பிரித்தானிய மகாராணியார் இரண்டாவது எலிசபெத், சமகால இலங்கைப் பிரதமர் சேர். ஜோன், கொத்தலாவெல முதலியோரும் இதனைப் பாராட்டினர். கல்வித்திணைக்களத்தினர் நடத்திய அகில இலங்கைக் கிராமியநடனப் போட்டியிலும் அதற்கு முதலிடம் கிடைத்தது. இவர் பயிற்றுவித்த பண்டத்தரிப்பு மகளிர் கல்லூரி மாணவிகளின் செம்பு, வான் நடனங்களுக்கு முதல் பரிசாக வெள்ளிக்கேடயங்கள் கிடைத்தன. வெளிநாடுகளிலிருந்து யாழ்ப்பாணம் வந்து சென்ற நல்லெண்ணத்தூதுக்குழுவினர் பலருக்கும் நடன நிகழ்ச்சிகள் தயாரித்துக் காண்பித்த பெருமையும் இவருக்கு உண்டு. 1956லே கொழும்பில் நடைபெற்ற விவசாயப் பொருட்காட்சியில் இவருடைய மாணவர்களின் நடனத்திறமையைப் பாராட்டி உணவு அமைச்சின் செயலாளர் திரு. கே. ஆழ்வாப்பிள்ளை இவருக்கு ஒரு

தங்கப்பதக்கம் வழங்கினார். இவரிடம் கற்ற கணகரத்தினம் மகா வித்தியாலய மாணவர்கள் 1958லே யுனெஸ்கோ நடத்திய கிராமிய நடனப் போட்டிகளில் இரு நடனங்களில் முதலிடம் பெற்றனர். 1959லே டெல்கியில் நடனப்பெற்ற உலக விவசாயப் பொருட்காட்சி விழாவில் ஆந்திர கிராமிய நடனக் குழுவினருடன் சேர்ந்து நடன மாடும் வாய்ப்பினை இவர் பெற்றார். சாஸ்திரீய பரத நாட்டியம் என்றால் என்ன என்பதை நன்கு புரிந்து கொள்ளாது இதனை அக்கால வழக்கிற்கு ஏற்பச் "சதிர்" "சின்னமேளம்" "தேவடியாள் ஆட்டம்" என ஏளனம் செய்து அதனை ஒதுக்கி வந்த யாழ்ப்பாண மக்கள் மத்தியில் நடனக்கலை ஓர் உன்னதமான கலையென்பதை அறிவுறுத்திப் பல கலைஞர்களை உருவாக்கியது மட்டுமன்றி ஒரு கலைஞர் பரம்பரையினை உருவாக்கிய பெருமையும் இவரைச் சாரும். இவர் தயாரித்து அளித்த நடன நிகழ்ச்சிகளுக்கு யாழ்ப்பாணத்தில் மட்டுமன்றி வவுனியா, மன்னார், குருநாகல், கொழும்பு, காலி முதலிய பல இடங்களில் பெரு வரவேற்பும், பாராட்டுகளும் கிடைத்தன. பல பொது நிறுவனங்கள் சார்பிலே நிதி திரட்டுவதற்கும் இவர் நடன நிகழ்ச்சிகள் தயாரித்து அளித்தார். எடுத்துக்காட்டாக, கொக்குவில் மஞ்சவனப்பதி முருகன் கோவில் இராசகோபுரம் அமைத்தற்கும், கொக்குவில் இந்துக் கல் லூரிக் கட்டடம் அமைத்தற்குமென நிதி திரட்டுவதற்கு அளிக்கப்பட்ட கலை நிகழ்ச்சிகளைக் குறிப்பிடலாம். 1948ம் ஆண்டு தொடக்கம் 1976 லே இறக்கும் வரை ஈழத்து நடன அரங்கிலே இவரே மிகப் பிரபல்ய மாண நடனக்கலைஞராக விளங்கினார். இக்கலையினை இந்நாட்டில் வளர்த்த தற்கு ஓயாது உழைத்து வரும் காலத்திலே திடீரெனக் கொழும்பில் காலமானார்.

இவர் தனிநடனக் கச்சேரிகளில் மட்டுமன்றிக் குறிப்பாக நாட்டிய நாடகங்களிலும் கவனம் செலுத்தி வந்தார். இவற்றிலே சதி அகல்யா, சுசன்யா, பாமா விஜயம், ஊர்வசி, குறிஞ்சிக் குமரன், தம்பியர் மூவர், திருவெம்பாவை, பஸ்மாசுரமோகினி, காணிநிலம், காம தகனம், யேசுபிறந்தது, சூடாமணி முதலியன குறிப்பிடற்பாலன. இவரின் நாட்டிய நாடகங்கள் தனிச்சிறப்பு வாய்ந்தவை. இவற்றின் வெற்றிக்கு இவரின் பரத நாட்டிய அறிவும் பயிற்சியும் மட்டுமன்றிக் கதக்களி, கிராமிய நடனங்கள் பற்றிய அறிவும், பயிற்சியும் ஒரு முக்கிய காரணமாகும்.

இவர் நடனம் கற்பித்த முறையும் குறிப்பிடற்பாலது. இக்கலையினை மாணவர்கள் தொடக்கத்திலேயே பிழையின்றிக் கற்பதை நன்கு வலியுறுத்தினார்.

அவர்கள் மத்தியிலே ஒழுக்கத்தினையும், சுட்டுப்பாட்டினையும் கவனித்தார்; திறமைக்கு முதலிடமளித்தார். தாம் எதிர்பார்த்த நல்ல அம்சங்கள் மிளிர்விட்டால் கவலைப்பட்டார். கலையிலீடுபட்டு நன்கு முயற்சிக்கும் மாணவரை மிகவும் ஊக்கப்படுத்தினார். அன்பு, இரக்கம் ஆகியவற்றுடன் தேவையான இடங்களில் கண்டிப்பும், நிதானமும் உடையவராய் இலங்கினார். மாணவரின் நலனை என்றும் கவனித்து வந்தார். கடமை, கண்ணியம், சுட்டுப்பாடு ஆகியவற்றை அழுத்திச் கூறி வந்தார். இறைவனிடத்தில் மிக்க பற்றுக் கொண்டிருந்தார்.

வீரகேசரி, தினகரன், தினபதி முதலிய செய்தித்தாள்களில் பேட்டிகளும் அளித்துள்ளார். "கலையினைப் பொழுது போக்காகப் பயிலக்கூடாது" என்பது இவரின் ஆணித்தரமான கருத்தாகும். அதன் உயர்ந்த விழுமியங்களை அழுத்திக்கூறியுள்ளார். கலையுலகில் தாம் பெற்ற அநுபவங்களைப் பற்றியும் குறிப்பிட்டுள்ளார். இவரிடம் முழு மையாகவோ அல்லது ஓரளவோ கற்றுப் பின் இந்தியாவுக்குச் சென்றும் புகழ் பெற்ற கலைஞரிடம் கற்று நல்ல தேர்ச்சியும், ஞானமும் பெற்ற மாணவர்கள் பலர் உள்ளனர். இவர்களிற் பலர் இன்று இலங்கையின் பிரபல நடனக் கலைஞர்களாகவும் விளங்குகின்றனர். சிலர் வெளிநாடுகளிலேயும் பிரபல்யமடைந்துள்ளனர். இவ்வாறு புகழ் பெற்ற இவரின் மாணவர்களிலே திருமதி ஸ்யாமளா மோகன்ராஜ் புகழ்பெற்ற அபிநய அரசி பாலசரஸ்வதியிடமும், திருமதி திரிபுரசுந்தரி யோகானந்தம் நாட்டியக்கேசரி வழுலூர் இராமையாபிள்ளையிடமும் கலைஞர் வேலானந்தன் நாட்டியக் கலாநிதி குருகோபிநாத்திடமும் திருமதி கமலா ஜோன்பிள்ளை, பிரமபுரீ வீரமணி ஐயர், செல்வி சாந்தா பொன்னுத்துரை முதலியோர் பரதக்கலைமாணி ஸ்ரீமதி ருக்மிணிதேவி அருண்டேலிடமும், திருமதி கிருஷ்ணாந்தி ரவீந்திரா, பிரசித்தி பெற்ற அடையாறு லக்ஷ்மணனிடமும், திருமதி சாந்தினி சிவநேசன் அடையாறு லக்ஷ்மணன் குருகோபிநாத்திடமும் முறையே பரதமும், கதக்களியும் மேலும் கற்றுப் பிரபல்யமடைந்துள்ளனர். இவர்களை விட வேறு பல கலைஞர்களும் இவரால் உருவாக்கப்பட்டவர்கள். அல்லது ஆரம்ப அடவுகளும், அபிநயங்களுமாவது கற்பிக்கப்பட்டவர்கள். ஈழத்து நடன மரபிலே குறிப்பாகப் பரத நாட்டியம், கதக்களி ஆகிய இரு சாஸ்திரீய நடனங்களிலே மிகுந்த தேர்ச்சி பெற்றிருந்தவர்களிலிவர் குறிப்பிடற்பாலர். எனினும், பரதநாட்டியக் கலைக்கு இவரின் பங்களிப்புகள் மகத்தானவை. தமக்கே உரிய நடன மரபையாழ்ப்பாணத்திலே உருவாக்கியுள்ளார். இன்று இங்குள்ள பிரபல நடனக்கலைஞர் பலர் இவருடைய நேரடி மாணவர்கள், அல்லது மாண

வர்களின் மாணவர்கள். இவ்வகையில், இன்று யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகத்தைச் சேர்ந்த இராமநாதன் நுண்கலைப்பிரிவிலே பரதநாட்டியம் கற்பிக்கும் நடன ஆசிரியைகள் அனைவரும் இவருடைய மாணவர்களே என்பதும் ஈண்டுக் குறிப்பிடற்பாலது. இங்கு கதக்களி கற்பித்தவர்களும் இவ்வாறு இவருடைய மாணவர்களே. இலங்கையைப் பொறுத்த மட்டில் நடனக்கலைக்கு இவர் ஆற்றிய சீரிய தொண்டுகள் தனிச் சிறப்பு வாய்ந்தவை. நடனக்கலையில் இவர் செய்து வந்த பணிகளையும், ஏற்படுத்திய சாதனைகளையும் ஒரு வகையிலே, தமிழகத்தைச் சேர்ந்த பிரபல நடனக்கலைஞர்களான பந்தனை நல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம் பிள்ளை, வழுவூர் இராமையாபிள்ளை, பால சரஸ்வதி, ஸ்ரீமதி ருக்மிணி தேவி அருண்டேல் முதலியோரினும், கேரளத்தைச் சேர்ந்த குருக்கோபிநாத்தின் சாதனைகளுடனும் ஓரளவுக்கு ஒப்பிடலாம். ஆனால் இவர்களுக்கிருந்த சில பேராசிரியர்கள் திரு. சுப்பையாவுக்கு இருந்தில. இவ்வகையிலே நோக்கும்போது இவரின் சாதனைகள் நன்கு குறிப்பிடற்பாலன.

கலையே இவரின் முச்சாக இருந்தது. நடனத்தின் உருவமாக இலங்கினார். இதற்காகவே தமது வாழ்க்கையினை இவர் அர்ப்பணித்தார். தமது உடல்நலத்தைக்கூடக் கவனியாது கலைத்தொண்டு புரிந்து 54 வயதிலே அகால மரணம் அடைந்துவிட்டார். இவருடைய கலைப் பணிபற்றி இவருடைய குருவாகிய நடன கலாநிதி குருக்கோபிநாத் 1956ல் கூறியிருப்பது நினைவு கூரற்பாலது. அதாவது “(கதக்களி பரதநாட்டியம், பிறகிராமிய நடனங்கள் அடங்கிய) நடனக் கலையின் சாஸ்திரம், செய்கைமுறை ஆகியவற்றை இவர் (சுப்பையா) நன்கு அறிந்து செயற்படுவது குறித்து மகிழ்ச்சியடைகிறேன். நடனக்கலையினை மேன்மேலும் வளர்த்தற்காகவே இவர் தம்முடைய வாழ்க்கையினை அர்ப்பணித்துள்ளார்.” என்பதே.

இவரது கலைவாரிசுகளாகப் பிள்ளைகள் மட்டுமன்றி, மாணவர்கள் பலரும் விளங்குகின்றனர். இவரின் பிள்ளைகளிலே மூத்தமகள் திருமதி சாந்தினி சிவநேசனும், இளையமகள் செல்வி குமுதினியும் நடனக்கலையிலே பெருந்தகைமைகள் பெற்று நடன ஆசிரியைகளாகப் பணிபுரிகின்றனர்.

இவரது கலைச்சாதனையைப் பாராட்டி இவருக்குப் பல கௌரவங்கள் வழங்கப்பட்டன. வடஇலங்கைச் சங்கீத சபை வழங்கிய கௌரவம் ஏற்கனவே கூறப்பட்டுள்ளது. 1960 ல் யாழ்ப்பாண மாவட்ட பிரதேச கலாமன்றம் ஏழு கலைஞர்களைப் பாராட்டியபோது, நடன ஆசிரியருக்

கான பாராட்டுக்கள் இவருக்கு வழங்கப்பட்டன. இவருக்கும் பொன்னாடை போர்த்துத் தங்கப்பதக்கமும் வழங்கப்பட்டது. கலைச்செல்வியினால் நடாத்தப்பட்ட கலை விழாவிலே மேற்படி கௌரவத்துடன் “கலைச்செல்வன்” எனும் பட்டமும் வழங்கப்பட்டது. 1973ல் இணுவில் பரமானந்த நூல் நிலையத்தினர் நடாத்திய பொங்கல் விழாவிலே திரு. சபா ஆனந்தர் இவருக்கு ‘அபிநய அரசகேசரி’ எனும் பட்டத்தை வழங்கிக் கௌரவித்தார்.

தமிழ் நாட்டிலே ஸ்ரீமதி ருக்மிணிதேவி உயர்குடிப் பெண்பிள்ளைகளைப் பரதநாட்டிய அரங்கிற்கு கொண்டு வந்ததுபோல, இவரும் யாழ்ப்பாணத்துப் பிள்ளைகளை நாட்டிய அரங்கிற்குக் கொண்டுவந்து அரிய சாதனை செய்துள்ளார். நடனக் கலைக்கே தம்மை அர்ப்பணித்து அக்கலை ஈழத்திருநாட்டிலே நன்கு வளர்த்துப் பல பணிகள் ஆற்றியுள்ளார். தாம் கற்பித்த கல்லூரிகள் மூலமும், தனிப்பட்டவகையிலே குறிப்பாகக் கலாபவனம் எனும் கலை நிறுவனம் மூலமும் நடனக்கலையைத் தாமும், தமது பிள்ளைகளும், மாணவர்களும் தொடர்ந்து பரப்புகும், வளர்த்தற்குமான சூழ்நிலையினை உருவாக்கியுள்ளார். இவரது நடனக்கலைத்திறன் இலங்கையில் மட்டுமன்றி இந்தியாவிலும் அறியப்பட்டு இருக்கிறது. இவரது மாணவர் சிலர் வேறுநாடுகளிலும் இவரின் திறனுக்குச் சான்றாக இன்றும் இலங்குகின்றனர். இவரது அகால மரணம் கலையுலகிற்கு குறிப்பாக இலங்கைக்குப் பேரிழப்பாகும். இவரது மறைவு குறித்துப் பிரபல நடனக் கலைஞராகிய பரதகுடாமணி அடையாறு கே. லக்ஷ்மணன் ‘சுப்பையா மாஸ்டர் கலைக்குப் பெரிய சேவை செய்திருக்கிறார். அவருடைய மறைவு யாழ்ப்பாணத்திற்கும் இலங்கைக்கும் பெருந்த நஷ்டம்; ஈடுசெய்ய இயலாதது’, எனக் குறிப்பிட்டிருப்பது வெறும் புகழரையன்று. உண்மையிலேயே திரு. சுப்பையா அவர்களை “ஈழத்து நடனப் பேராசான்” என அழைத்தல் மிகையாகாது.

□

15

சம்ஸ்கிருதத்திலுள்ள பரதசாஸ்திர நூல்கள்

பரதசாஸ்திரம் பற்றிய கருத்துக்கள் வேதஇலக்கியத்திலும், இதிறாசங்களிலும் காணப்படும் இன்று கிடைத்துள்ள காலத்தால் முந்திய பரதசாஸ்திர நூல் பரதருடைய நாட்டிய சாஸ்திரமாகும். இதற்கு முன் கி. மு. ஆறாம் நூற்றாண்டளவில் பாணினி எழுதிய அஷ்டாத்யாயி எனும் இலக்கண நூலிலே சிலாவி, கிருசாசுவர் ஆகிய இரு ரிஷிகள் தொகுத்த அல்லது எழுதிய நடகுத்திரங்கள் பற்றிய குறிப்பு உள்ளது. ஆனால் இந்நூல், இன்று கிடைக்கவில்லை. இதிலிருந்த சில சூத்திரங்கள் இன்று கிடைத்துள்ள நாட்டிய சாஸ்திரத்திலுள்ளனவாக ஆராய்ச்சியாளர் கருதுகின்றனர். பரதமனிவர் எழுதியதாகக் கூறப்படும் நாட்டிய சாஸ்திரம் இன்றைய வடிவில் ஒரு தொகுப்பு நூலாகவே காணப்படுகிறது. “நாடகத்தினை வழிநடத்தும் தலைவனாகப் பலபாத்திரங்களாக நடிப்பவனும், பலவாத்தியங்களை இசைப்பவனும், தேவையான பலவற்றை வழங்குவனாகவும் விளங்குபவனே பரத”

என அழைக்கப்படுகிறான் என நாட்டிய சாஸ்திரம் (35.91) கூறுகிறது. ‘பரத வம்சத்தினரின் வீரச் செயல்கள் தொடர்பான நாடோடிக்கதைகளைப் பாடிவந்தோரே “பரத” என அழைக்கப்பட்டிருப்பர்’ என மனோமோஹன்கோஷ் கருதுகிறார். பரத என்ற சொல் சிறப்புப் பெயராகவும், புரோஹிதன், நெசவுக்காரன், மிலேச்சன், மலைவாழுநன், உருத்திரன், அக்கினி முதலியாரையும் சிறப்பாக ஆடுபவன், நடிகள் ஆகியோரையும் குறிக்கும். நடிகள் அல்லது ஆடுபவனுக்குரிய கைந்நூலாகவே இந்நூல் பெரும்பாலும் கி. மு. 2ம் நூற்றாண்டிற்கும், கி. பி. 2ம் நூற்றாண்டிற்கும் இடைப்பட்ட காலத்திலே தொகுக்கப்பட்டிருக்கலாமெனச் சில ஆய்வாளர் கருதுவர். இக்கால எல்லைக்கு முன் அல்லது பின் இது எழுதப்பட்டிருக்கலாமெனக் கொள்வோருமுளர். இந்நூலில் முற்பட்டகாலச் சூத்திரங்களும், செய்யுட்களும் இடம் பெற்றுள்ளமை தெளிவு; பிற்பட்ட காலத்திய பகுதிகள் சில வழிதில் இடம் பெற்றிருக்கலாமெனவும் ஒரு சாரார் கருதுவர். இன்று கிடைத்துள்ள காலத்தால் முந்திய நாட்டிய முதலூலாகவும், முழுமையான நூலாகவுமிது மிளர்கின்றது. இந்நூலில் நாடகம், நடனம், இசை, ரசங்கள், காவியலக்ஷணங்கள் முதலிய பல விடயங்கள் பற்றிக் கூறப்படுகின்றன. நாட்டியம் எனும் பதம் நாடகத்தினையே குறித்தது. இதனுடன் தொடர்பான விடயங்கள் பல இதில் இடம் பெற்றுள்ளன. அக்காலத்தில் சங்கீதமெனில் வாய்ப்பாட்டு, வாத்தியம், நிருத்தம் ஆகிய மூன்று அம்சங்கள் கொண்டதாகும். இக்கருத்தும் இந்நூலிலே வருகின்றது. நூலின் முன்னுரையிலே முற்பட்டகால ஆசிரியர்கள் பலரின் பெயர்கள் குறிப்பிடப்படுகின்றன. இவர்களில் ஒரு சாரார் உண்மையாகவே வாழ்ந்திருப்பர். ஏனையோர் பௌராணிக மரபினைத் தழுவிக்கூறப்படுகின்றனர். அவர்கள் உண்மையாக வாழ்ந்தனரோ என்பது பற்றித் திடமாகக் கூறமுடியாது.

இந்நூல் 36 அத்தியாயங்கள் கொண்டது. சில பதிப்புகளிலே 37 அத்தியாயங்கள் உள்ளன. இவற்றிலே 1 - 27 வரையும், 34 - 36 வரையுமுள்ள அத்தியாயங்களிலே நாடகம், நடனம் முதலியன பற்றியும், 28 - 33 வரை இசை பற்றியும் எடுத்துரைக்கப்படுகின்றன. அவையாவன : நாட்டிய உற்பத்தி (1), நாடக அரங்கம் (2), அரங்கதேவதாபூசை (3), தாண்டவலக்ஷணம் (4), பூர்வாங்க பகுதிகள் (5) ரசங்கள் (6), பாவங்கள் (7), உபாங்கவிதிகள் (8), ஹஸ்தாபிநயங்கள் (9), சரீராபிநயங்கள் (10), சாரி (11), மண்டலம் (12), கதி (13), இந்தியாவின் பிரதேச வாரியான நாட்டிய வழக்கங்கள் (14), வாசிகாபிநயங்கள் (15), யாப்புகள் (16), வாகாபிநயங்கள், (17), நாடக மொழிகள் (18), நாடகப் பேச்சுவகை (19), நாடக வகை

கள் (20), நாடகசந்திகள் (21), நால்வகை விருத்திகள் (22), ஆஹார்யாபிநயம் (23), சாமான்யாபிநயம் (24), பாத்திரங்கள் - நாயகன், நாயகி, விலைமாதர் (25), சித்திராபிநயம் (26), நாடக வெற்றிக்கான அமிசங்கள் (27), இசை - பொதுவான கோட்பாடு, நரம்பு வாத்தியம் ஸ்வரங்கள், கிராமம், மூர்ச்சனா (28), நரம்பு வாத்தியங்கள், ஜதிகள் வாத்தியமிசைத்தல் (29), துளைவாத்தியம் (30), தாளம் (31), துருவா இசைப்பாடல்கள் (32), வாத்தியம் (33), பாத்திரங்களை வகைப்படுத்தல் (34), பாத்திரங்களைப் பயன்படுத்தல் (35), நாட்டியம் பூமிக்குக் கொண்டுவரப்படல் (36) என்பனவாகும்.

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

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

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

பரதருக்கு பின்தோன்றிய பெரிய நாடகவியலாளர் கோஹலர். இவரது நூல் இன்று கிடைக்கவில்லை. எனினும் இந்நூலிலிருந்து சில பகுதிகள் வேறு நூல்களிலே மேற்கோள்களாகக் கிடைத்துள்ளன. இவர் பரதரைத் தொடர்ந்து நாடகம் வளர்ந்த முறைகளை வகுத்து அலக்கணம் கூறியுள்ளார். அடுத்தபடியாக மதங்கர் முக்கியமானவர். இவருடைய பிருஹத்தேசீ சிதைந்த நிலையிலே கிடைத்துள்ளது. இதிலே இசை, நாடகம், ஆகியனபற்றிக் கூறப்படுகிறது. இவரைத் தொடர்ந்து வந்தோரில் சங்கீத மகரந்தம் எனும் நூலை இயற்றிய நாரதர், தத்திலம் எழுதிய தத்திலர், தசருபம் எழுதிய தனஞ்ஜயன், பரதார்ணவம், அபிநயதர்ப்பணம் ஆகிய நூல்களை யாத்த நந்திகேஸ்வரர் முதலியோர் குறிப்பிடற்பாலர். இன்றைய இந்திய சாஸ்திரீய நடனங்களிலே நன்கு பிரபல்யமாகப் பயன்படுத்துவது அபிநயதர்ப்பணமே. இது 324 செய்யுட்களைக் கொண்டுள்ளது. "ஆங்கிகம் புவனம்" எனத் தொடங்கும் சிவபெருமானுக்குரிய தியான சுலோகத்துடன் தொடங்குகின்றது. இந்திய சாஸ்திரீய நடனத்தின் தனிப்பெருந்தெய்வம் சிவன் என்பது இச் செய்யுளிலே ரத்தினச் சுருக்கமாகக் கூறப்படுகின்றது. தொடர்ந்து வரும் 48 செய்யுட்களிலே நாட்டிய உற்பத்தி, நாட்டியத்தின் புகழ்ச்சி, நடன, அபிநய வகைகள் சபாபதி, மந்திரி, சபா, சபாரசனா, பாத்திரலக்ஷணம், அபாத்திரலக்ஷணம், பாத்திரபிராணன், கிங்கினீலக்ஷணம் பிரார்த்தனை, ரங்கதேவதாஸ்துதி, புஷ்பாஞ்சலி, நாட்டியகிரமம், அபிநயங்கள், அங்கம், பிரதயங்கம், உபாங்கம் ஆகியன பற்றிக் கூறப்படுகின்றன. தொடர்ந்து 9 சிரோபேதங்கள் அவற்றின் விநியோகங்கள், 8 திருஷ்டிபேதங்கள் அவற்றின் விநியோகங்கள், 4 கிரிவாபேதங்கள் அவற்றின் விநியோகங்கள் விவரிக்கப்படுகின்றன. தொடர்ந்து 28 அசம்யுத 23 சம்யுத ஹஸ்தங்கள் அவற்றின் விநியோகங்கள், 14 தேவஹஸ்தங்கள், தசாவதார ஹஸ்தங்கள், 4 ஜாதி, 11 பாந்தவ ஹஸ்தங்கள், நவக்கிரஹஹஸ்தங்கள், ஆகிய பல்வேறு ஹஸ்தங்கள் வருணிக்கப்படுகின்றன. இவற்றைத் தொடர்ந்து 13 நிருத்த ஹஸ்தங்கள் குறிப்பிடப்படுகின்றன. ஆனால் இவை அசம்யுத, சம்யுத ஹஸ்தங்களின் பெயர்களாகவே காணப்படுகின்றன. இவற்றையடுத்துப் பாத பேதங்கள் விவரிக்கப்படுகின்றன. இவற்றிலே 10 மண்டலம், 6 ஸ்தானம், 5 உத்பிளவனம் 7 பிரமரீ, 8 சாரீ, 10 கதிகள் ஆகியன அடங்குவன. முடிவிலே பாத பேதங்கள் அனந்தம் எனக் கூறி இவற்றைச் 'சாஸ்திரம், சம்பிரதாயம், நல்லோரின் அறுக்கிரகம் ஆகியவற்றாலே தான் அறியலாம்,' எனக் கூறப்படுகின்றது. எனவே, காலத்திற்கு ஏற்றவாறு புதியனவற்றிற்கும் இடமளிக்கப்படுகின்றது.

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

அபிநயதர்ப்பணம் எனில் அபிநயக் கண்ணாடி எனப் பொருள் படும். இதற்கேற்ப அபிநயமே சிறப்பாக எடுத்துரைக்கப்படுகின்றது. இந்திய சாஸ்திரிய நடன மாணவர்கள், ஆசிரியர்கள் குறிப்பாகப் பரத நாட்டியக் கலைஞர் பயன்படுத்தும் பிரதான நூல்களில் இது நன்கு குறிப்பிடத்தக்கது. இது சுமார் 10 நூற்றாண்டளவில் எழுதப் பட்டதெனக் கருதப்படுகிறது. மேலும், இப்பெயர்ப்பட்ட தனிப்பட்ட நூல்களைத் தவிர விஷ்ணுதர்மோத்தர புராணம், அக்கினிபுராணம் முதலிய நூல்களிலும் நடனம் பற்றிக் கூறும் பகுதிகள் உள்ளன.

காலம் செல்லக் குறிப்பாகப் பத்தாம் நூற்றாண்டின் பின் எழுந்த நாட்டிய நூல்களை மூன்று பிரிவாகக் குறிப்பிடலாம். இதனுள் பொதுவான நூல்கள் ஒருவகை; பழைய நூல்களுக்குக் குறிப்பாக நாட்டிய சாஸ்திரத்திற்கு எழுந்த உரைகள் பிறிதொருவகை; நாட்டியத்தின் பல்வேறு அமிசங்களைப் பற்றிய தனித்தனி சிறப்பு நூல்கள் மற்றொரு வகை. ஏற்கனவே குறிப்பிட்ட நந்திகேஸ்வரரின் அபிநயதர்ப்பணம் கடைசி வகைக்கு ஓர் எடுத்துக் காட்டு. இதில் அபிநயமே சிறப்பாகக் கூறப்படுகிறது. காஷ்மீர் நாட்டரசனான மாத்ருகுப்தன் ஒரு நாட்டிய நூல் எழுதினான். ஸ்ரீ ஹர்ஷர் இதற்கு 'வார்த்திகம்' என்ற உரை எழுதினார். ராஹுலர் என்ற பௌத்த ஆசிரியர் ஒரு நூல் எழுதினார். காஷ்மீர் நாட்டவரான உத்படர், லொல்லடர், சங்குகர் முதலியோர் பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்திற்கு உரை எழுதி வந்தனர். ஆனால் கி. பி. 11ம் நூற்றாண்டிலே காஷ்மீரில் வாழ்ந்த பெரிய சைவாசாரியரும், தலைசிறந்த கலைஞருமான அபிநவகுப்தர் பரதநாட்டியத் சாஸ்திரத்திற்கு எழுதிய விரிவான உரையான அபிநவபாரதீ நன்கு குறிப்பிடற்பாலது. இதிலே நாட்டிய சாஸ்திர நுட்பங்கள் பல தெளிவாகின்றன. உரையாசிரியர்கள் மூலநூல்களுக்கு உரையெழுதும் போது தத்தம் காலத்திலேற்பட்ட மாற்றங்கள், புதுமைகள் முதலியனவற்றையும், தத்தம் புதுக்கருத்துக்களையும் குறிப்பிடுவர். இவ்வகையிலவை முதலானவை போலவும் மிளிர்வன.

நாட்டிய நூல்கள் சமஸ்கிருதத்திலே தொடர்ந்தும் எழுதப்பட்டு வந்தன. அதேவேளையிலே இந்தியாவின் பிராந்திய மொழிகளிலும் இத்தகைய நூல்கள் எழுந்தன. பிராந்திய ரீதியிலான இலக்கியங்கள் செழித்தமையும். குறிப்பாக, பிராந்திய ரீதியிலான சாதிஸ்ரீய

நடனங்கள் தோன்றியமையும் குறிப்பிடத்தக்க அமிசங்களாகும். பிராந்திய ரீதியிலே நாட்டிய நூல்கள் சமஸ்கிருதத்திலும் இயற்றப்பட்டன. மேற்குறிப்பிட்ட போக்குகள் குறிப்பாக கி. பி. 1200க்குப்பின் காணப்பட்டன. இதற்குமுன் பொதுவாக நாட்டிய நூல்கள் சமஸ்கிருதத் தைவிடத் தமிழில் மட்டுமே ஓரளவு எழுதப்பட்டு வந்தன. இளங்கோ அடிகளின் சிலப்பதிகாரம் இதற்கு ஓர் எடுத்துக்காட்டு, தமிழிலிருந்த பல புராதன நாடகவியல் நூல்கள் இன்று கிடைத்தல்.

மிதிஸையிலாட்சி புரிந்த கர்நாடக அரசவமிசத்தவனான நான்ய தேவன் பரதநாட்டிய சாஸ்திரத்திற்கு எழுதிய 'பரதபாஷ்யம்' எனும் உரையின் ஒரு பகுதியே கிடைத்துள்ளது. வடஇந்தியாவிலே மாளவ தேச அரசனான போஜனும், தெற்கே சாளுக்கிய மன்னனான சோமேஸ்வரன், பிரதாபச் சக்கரவர்த்தி முதலியோரும் இசை, நாட்டியம் பற்றிய நூல்கள் எழுதி உள்ளனர். தக்கணத்தின் வடமேற்குப் பகுதியிலே நிலவிய யாதவ அரசனான சிங்கணனின் அரசிலே கணக்காளர் நாயகமாக விளங்கிய சார்ங்கதேவர் (கி.பி 13ம் நூற்றாண்டு) சங்கீத ரத்னாகரம் எனும் மிகப் பாரிய நூலினை எழுதினார். சங்கீதம் என்பது வாய்ப்பாட்டிசை, வாத்தியஇசை, நிருத்தியம் ஆகிய மூன்று அம்சங்களையும் கொண்டுள்ளது என்ற பழைய கருத்தே இதிலும் வலியுறுத்தப்படுகின்றது. சங்கீதம் பற்றி இக்காலம்வரை எழுதப்பட்டுள்ள நூல்களில் மிகப்பாரிய நூலிதுவாகும். நூலாசிரியர் தமது காலத்திய இந்திய இசைபற்றி மட்டுமன்றி, முற்பட்ட காலத்திய இசை பற்றிய கருத்துக்களையும் தொகுத்துக் கூறியுள்ளார். இது மட்டுமன்றி இந்தியாவின் பல்வேறு பகுதிகளிலும் நிலவிய மார்க்க, தேச இசைகள் பற்றித் தாம் அறிந்தவரை குறிப்பிட்டுள்ளார். தமிழ்நாட்டிலே பிரபலமான பண் இசைபற்றியுமிவர் குறிப்பிட்டுள்ளார் என்பது ஈண்டுக் குறிப்பிடற்பாலது. இந்நூல் ஏழு அத்தியாயங்கள் கொண்டது. முதல் ஆறு அத்தியாயங்களில் வாய்ப்பாட்டிசை, வாத்தியஇசை, ஆகியனபற்றி, ஸ்வரம், ராகம், பிரகீர்ணம், பிரபந்தம், தாளம், வாத்தியம் எனும் தலைப்புக்களில் விவரிக்கப்படுகின்றன. இவ் அத்தியாயங்கள் சுமார் 3000 செய்யுட்களைக் கொண்டது. ஏழாவது அத்தியாயத்திலே சுமார் 1700 செய்யுட்களிலே நிருத்தியம் பற்றிக் கூறப்படுகின்றது. மிகநீண்ட இப்பகுதி நாட்டிய சாஸ்திரத்தையே அடிப்படையாகக் கொண்டுள்ளது. இதிலே அங்கம், பிரதியங்கம், உபாங்கம், கரணம், சாரி, ஹஸ்தம், ஸ்தானம், மண்டலம், அலங்காரம் எனப் பல விடயங்கள் பற்றிக் கூறப்படுகின்றன.

தக்கணத்தின் கிழக்குப்பகுதியிலுள்ள ஆந்திரதேசக்காகதிய மன்னனான கணபதியின் சேனாபதியான ஜாயப்ப (கி.பி 13ம் நூ.) நிருத்

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

ஹரிபாலதேவர் (14ம் நூ.) சங்கீத சுதாசிரமெனும் நூலை எழுதினார். பாரதநாட்டின் தென்பகுதியில் எழுந்த பிற முக்கியமான நூல்களில் சாரதாதனயர் எழுதிய பாவப்பிரகாசமும், காந்தர்வ நிர்ணயமும் குறிப்பிடத்தக்கன. பின்னைய நூலிற் சிலபகுதிகளே மேற்கோளாகக் கிடைத்துள்ளன. பார்ஷ்வதேவர் எனும் சமண ஆசிரியர் எழுதியுள்ள சங்கீத சமயசாரம் குறிப்பிடத்தக்க ஒரு நூலாகும். இதிலே இசை, நாட்டியமாகியனவற்றின் தேசீ முறைகளும், கலைச்சொற்களுமீடம் பெற்றுள்ளன. ஆந்திர கோமடிவேமமன்னர் எழுதிய சங்கீத சிந்தாமணி, குமரகிரி அரசன் இயற்றிய வசந்தராஜியம், விஜயநகர மன்னர் ஆதரவில் லக்ஷ்மிநாராயணர் எழுதிய சங்கீதசூர்யோதயம் முதலிய நூல்களும் கவனித்தற்பாலன. சங்கீதரத்னாகரத்திற்குச் சிம்மபூபாலர் எழுதியுள்ள சுதாசிரம எனும் உரையும், கல்விநாதர் எழுதியுள்ள கலாநிதி (கி.பி. 15ம் நூ.) எனும் உரையும் குறிப்பிடற்பாலன.

வடஇந்தியாவிலேயுள்ள மேவார் மன்னனாகிய ரணாகும்ப எழுதிய சங்கீதராஜம், கிழக்கு இந்தியாவில் பயன்படுத்தப்படும் சுபங்கரகவி எழுதிய ஹஸ்த முக்தாவளி ஆகியனவும் குறிப்பிடத்தக்கவை. தெற்கே, தாமோதரரின் சங்கீததர்ப்பணம், வேதர் எழுதிய புஷ்பாகு சலி முதலியன கவனித்தற்பாலன. தமிழகத்திலே தஞ்சாவூர் ஓர் இசை, நாட்டிய கேந்திரஸ்தானமாக விளங்கிற்று. அங்கு பிற்காலத்தில் ஆட்சிபுரிந்த துளஜாமஹாராஜாவின் சங்கீதசாராமிர்தத்திலுள்ள நாட்டியம் பற்றிய அத்தியாயம் குறிப்பிடற்பாலது அங்கு மராத்திய மன்னர் ஆதரவில் உதகே கோவிந்தாச்சாரியர் தொகுத்த நாட்டிய சாஸ்திர சங்கிரகம் சமஸ்கிருதத்திலுள்ள பழைய நாட்டிய நூல்களை அடிப்படையாகக் கொண்டது. கேரளத்தில் எழுந்த சாஸ்திரீய நூல்களிலே ஹஸ்தலக்ஷணதீபிகை, பாலராமவர்ம எனும் அரசர் எழுதிய பாலராமபரதம் முதலியன குறிப்பிடத்தக்கவை. இவ்வாறு சுமார் 2500 ஆண்டுகளாகப் பரதசாஸ்திர நூல்கள் வடமொழியில் எழுதப்பட்டு வந்துள்ளன.

உசாத்துணை

மூலநூல்கள்

- Sharata, Natyasastra with the Commentary of Abhinavagupta, Vols. I - IV, Baroda, 1926 - 1964.
- Jaya, Nrataratnavali, (Edited by V. Raghavan) Madras, 1965.
- Nandikesvara, Abhinayadarpanam (Edited with Eng. Tr. by Manomohan Ghose), Calcutta, 1975.
Tamil Tr. by Viraraghavan, Adayar, 1957.
- Sarngadeva, Sangita Ratnakara, Vols. I - IV, (Edited by S. Subrahmanyastrisri), Madras, 1943 - 1959.
- Visnudharmottara Purana, Bombay.
- அறிவனார், பஞ்ச மரபு மூலமும் உரையும், சென்னை, 1942.
- இளங்கோவடிகள் சிலப்பதிகாரம், அடியார்க்கு நல்லார் உரையும், அரும்பத உரையும் (உ. வே. சுவாமிநாதையர் பதிப்பு), சென்னை, 1927.
- சாம்பமூர்த்தி பி. (பதிப்பாசிரியர்), பரதசித்தாந்தம், சென்னை, 1954
- விஸ்வநாதையர் ரா. (பதிப்பாசிரியர்) மஹாபரதசூடாமணி எனும் பாலராமகதானசங்கிராதி அபிநயதர்ப்பண விலாசம் I - III அத்தியாயங்கள், சென்னை 1955.

பொது சிறப்பு நூல்கள்

கண்ணன் சி. ஆர்., நாட்டியக்கலை, சென்னை, 1962.

கணபதி வை., சிற்பச் செந்நூல், சென்னை, 1978.

கிட்டப்பா க. பொ. (பதிப்பாளியர்), தஞ்சை நால்வர் நாட்டியக்கருவூலம், சென்னை 1961.

கைலாசநாதக்குருக்கள் கா., சைவத் திருக்கோயிற் கிரியைநெறி, கொழும்பு 1963.

கோபாலகிருஷ்ண ஐயர் ப. சிவாகமங்களும், சிற்பதூல்களும், சித்திரிக் கும் சிவலிங்கீரகவியல், யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக கலாநிதிப் பட்டம் பெறுதற்குச் சமர்ப்பிக்கப்பட்ட ஆய்வுக் கட்டுரை 1981 (பிரசுரிக்கப்படாதது).

தண்டபாணிதேசிகர், ஆடவல்லான், சென்னை, 1967.

திருஞானசம்பந்தன் பெ., இந்திய எழிற்கலை, சென்னை, 1977.

நாகசுவாமி இரா.) சந்திரமூர்த்தி மா.) தமிழகக் கோயிற்கலைகள், சென்னை, 1976.

பத்மா சுப்பிரமணியம், பரதக்கலைக்கோடபாடு, சென்னை, 1985.

பாலசரசரஸ்வதி த.) ராகவன் வே. பரத நாட்டியம், சென்னை, 1959.

மயிலை சீனி வேங்கடசாமி, இறைவன் ஆடிய எழுவகைத் தாண்டவம், சென்னை, 1967.

முருகவேள் ந. ரா., தெய்வத் திருவுருவங்கள், சென்னை, 1974.

சிவசாமி வி. (i) கலாமஞ்சரி மருதனாமடம், யாழ்ப்பாணம், 1983.
(ii) பரதக்கலைமாமணி ஸ்ரீமதி ருக்மிணிதேவி அருண்டேல், யாழ்ப்பாணம், 1986.
(iii) தென் ஆசியக்கலை வடிவங்களில் நாட்டிய சாஸ்திர மரபு, பேராசிரியர் சோ. செல்வநாயகம் நினைவுப் பேருரை, யாழ்ப்பாணம், 1987.

ராகவன் வே., நாட்டியக்கலை, சென்னை, 1974.

வழுஜர் ராமையாபிள்ளை, தெய்வீக ஆடற்கலை, சென்னை, 1988.

சுவாமி விபுலானந்தா, யாழ்நூல், தஞ்சை, 1947.

Ambrose Kay, Classical Dances and Costumes of India, New Delhi, 1981.

Bhavani Enaksi, The Indian Dance, Bombay, 1970.

Bose Mandakranta, Classical Indian Dancing — A Glossary Calcutta, 1970.

Bowers Faubion, The Dance in India, New York, 1953.

Classical and Folk, Dances of India, Bombay, 1970.

Chatterjee Ashoke, Dances of the Golden Hall, New Delhi, 1979.

Coomaraswamy, A. K., The Dance of Siva, USA, 1982.
(Tamil Tr. by S. Natarasan, Madras, 1980.)

Doublar Marlaret N. H., Dance — A Creative Experience, Wisconsin, 1957.

Indian Paintings through the Ages, Vivekanada Prakashan, Madras.

Kapila Vatsyayan, (i) Classical Indian Dance in Literature and the Arts, New Delhi, 1979.
(ii) Classical Indian Dance, New Delhi, 1977.

Karle Pramod, Theatric Universe, Bombay, 1974.

Keith A. B., Sanskrit Drama, Oxford, 1954.

Kothari Sunil (Ed.), Bharata Natyam, Bombay, 1979.

Krishna Iyar E., Bharata Natya and other Dances of Tamilnadu, Baroda, 1957.

Lakshmi Visvanathan, Bharatha Natyam — The Tamil Heritage, Madras, 1984.

Makulowa M. H., Dances of Sri Lanka, Colombo, 1976.

Minaksi C., **Administration and Social Life under the Pallavas**, Madras, 1938.

Monier Williams, **Sanskrit English Dictionary**, Delhi, 1981.

Mrnalini Sarabhai, **Understanding Bharata Natyam**, Baroda, 1975.

Nagaswamy R., (Ed), (i) **Seminar on Inscriptions**, Madras, 1968.
(ii) **South Indian Studies**, Madras, 1978.

Narayanaswamy Nayidu
and
Srinivasa Nayidu } (Ed. and Tr.) **Tandava Laksanam**,
New Delhi, 1980.

Nilakanta Sastri K. A., (i) **A History of South India**, Madras, 1965.
(ii) **The Colas**, Madras, 1953.

Padma Subrahmanyam, **Bharata's Art Then and Now**, Madras, 1979.

Raghavan V., **Studies in some Concepts of the Alaukara Sastra**, Madras, 1973.

Ramakrishna Kavi, **Bharatakosa**, Tirupati, 1983.

Rukmini Devi. **Art and Culture in Indian Life**.

Sambamurthi P., **History of South Indian Music**, Madras, 1980.

Sarada S., **Kalaksetra Rukminidevi Reminiscences**, Madras, 1985.

Sarchchandra E. R., **The Folk Drama of Ceylon**, Colombo, 1966.

Saroja Vaidyanathan, **The Science of Bharata Natyam**, Madras, 1984.

Shekar I., **Sanskrit Drama Its origin and Decline**, Leiden, 1960.

Sivaramamurti C (i) **Nataraja in Art, Thought and Literature**,
New Delhi, 1974.
(ii) **South Indian Paintings**, New Delhi, 1961.

(ii) **South Indian Bronzes**, New Delhi, 1963.
(iv) **The Art of India**, New York, 1977.

Sivathamby K., **Drama in Ancient Tamil Society**, Madras, 1981.

Varadpande M. L., **Traditions of Indian Theatre**, New Delhi, 1979.

Zoete Beryl De, **The Other Mind, (A Study of Dance in South India)**, London, 1955.

Zvelebil Kamil V., **Ananda Tandava of Sivasadanrttamurti**, Madras, 1985.

சஞ்சிகைகள்

Kalaksetra, Madras.

Quarterly Journal of the National Centre for performing Arts,
Bombay.

Sangit Natak, Journal of the Sangit Natak Academy, New Delhi.

Sruti — (South Indian Classical Music and Dance Monthly),
Madras.

The Bulletin of the Traditional Cultures, Madras.

The Journal of the Music Academy, Madras.

The Marg, Bombay.

கல்கி திராவளி மலர்கள், சென்னை.

நாட்டியம், (ஆசிரியர் ஸ்ரீமான் ரஞ்சன்), சென்னை.

பிழைதிருத்தம்

பக்கம்	பந்தி	வரி	பிழை	திருத்தம்	107	2 4 நடுவில்	காமஷி	காமாஷி
					122	1 8 இறுதி	கி. பி. 14	கி. பி. 10
					128	1 1 நடுவில்	இவரிட	இவரிடம்
					136	4 4 இறுதி	சாதிஸ்ரீய	சாஸ்திரீய
					140	13 நடுவில்	கோட்பாடு	கோட்பாடு
2	1	7	இறுதி போற்றி	போற்றிப்				
3	1	2	தொடக்கம் மன்னனாவான்	மன்னனாவான்				
5	3	7	நடுவில் சத்தானந்த	சத்தானந்த				
		12	நடுவில் சூத்திரங்கள்	சூத்திரங்கள்				
8	1	7	நடுவில் றிக்கும்	குறிக்கும்				
15	2	7	தொடக்கம் கவர்ச்சியினால்	கவர்ச்சியினால்				
18	1	3	தொடக்கம் நாட்டிய	நாட்டிய சாஸ்திர				
19	3	4	நடுவில் சிவானந்தன்	சிவானந்தம்				
	3	9	இறுதியில் ராஜலக்ஷ்மி	ராஜலக்ஷ்மி				
26	1	3	தொடக்கம் குறுப்பிட	குறிப்பிட				
31	3		நடுவில் விஷ்ணுதரோத்திர	விஷ்ணுதர் மோத்தர				
33	1	8	நடுவில் சுற்றி	சுற்றி				
49	1	1	நடுவில் இவ்வா	இவ்வாறு				
		14	இறுதி காட்டினர்	காட்டினர்				
53	1	4	நடுவில் பிபைற்ற	பின்பற்றப்				
	1	7	இறுதி மலையகத்தில்	மலையகத்தில்				
	2		நடுவில் கி. பி. 0	கி. பி. 10				
56	1	28	நடுவில் பற்றியும்	பற்றியும்				
65	1	7	நடுவில் தென்கீக்காசியா	தென்கிழக்காசியா				
	2	5	நடுவில் சிலம்பர	சிதம்பர				
72	1	10	இறுதி நடராஜ	நடராஜா				
74	1	25	நடுவில் அடவுகளை	அடவுகளை				
76	2	9	இறுதி வாய்நாதவை	வாய்ந்தவை				
79			கட்டுரை எண் 8	9				
83	2	8	தொடக்கம் காலியங்கள்	காலியங்கள்				
97		2	தொடக்கம் இந்தரசந்தி	இந்திரசந்தி				

ஆசிரியரின் ஏனைய நூல்கள்

திராவிடர் ஆதிவரலாறும் பண்பாடும்

தொல்பொருளியல் ஓர் அறிமுகம்

சுவாமி ஞானப்பிரகாசரும்
வரலாற்றராய்ச்சியும்

யாழ்ப்பாணக் காசுகள்

ஆரியர் ஆதிவரலாறும் பண்பாடும்

கலாமஞ்சரி

சம்ஸ்கிருத சங்கீத மஞ்சரி

சம்ஸ்கிருத நாட்டிய மஞ்சரி

பரதக் கலைமாமணி ஸ்ரீமதி ருக்மிணிதேவி
அருண்டேள்

தென்னாசியக் கலை வடிவங்களில் நாட்டிய
சாஸ்திர மரபு

சம்ஸ்கிருத இலக்கியச் சிந்தனைகள் (அச்சில்)

Some Aspects of Early South Asian
Epigraphy

A Concise Sanskrit - Tamil Dictionary

One Hundred Years of Epigraphical Studies
in Sri Lanka (1875 - 1975)

Some Facets of Hinduism

த.வ 9438

கொழும்புத் தமிழ் பங்கம்

வரை நி. க. ச

பதிவு இல. 10. 5 1950

அறக்கட்டளை நியமம்.

கசெ