

காஷ்ணர் அநீலகண்ட

பிரத நடனமுற்



33/
வெளி

பேராசிரியர் சபா. ஜயராச

தமிழ் அறிகையும் பரத நடனமும்

பேராசிரியர் சபா. ஜெயராசா

போஸ்கோ வெளியீடு
நல்லூர்,
யாழ்ப்பாணம்.
2002

நூற்பெயர்: தமிழர் அறிகையும் பரத நடனமும்

நூலாசிரியர்: பேராசிரியர் சபா. ஜெயராசா M.A.(Ed.)Ph.D.

முகவரி: யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்

பதிப்பு: முதலாவது, 2002

பதிப்புரிமை: நூலாசிரியர்

அச்சுப்பதிவு, வெளியீடு: போஸ்கோ ஆட்ரோன்
பிறின்டோஸ், நல்லூர்.

விலை: ரூபா: 100/-

Title: Thamilar Arikaiyum Bharata Nadanamum

Author: Prof. Saba. Jayarasah, M.A.(Ed.) Ph.D.

Address: University of Jaffna.

Edition: First, 2002

Copy Right: Author

Printer and Publisher: Boasco Artone Printers,
Nallur, Jaffna.

Price: Rs. 100/-

நூலாசிரியர் உரை

பரதநடனம் தொட்பாக முன்னர் கொழும்புத் தமிழ்ச் சங்கத்திலும், அண்மையில் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்திலும் நிகழ்த்தியிரு வேறு சொற்பொழிவுகளை ஆதாரங்களாகக் கொண்டு இந்நூலாக்கம் இடம்பெற்றுள்ளது.

கொழும்புத் தமிழ்ச் சங்கத்தின் முன்னாள் தலைவர் அமரர் நாவற்குழியூர் நடராசன் அவர்களுக்கும், அற்றை நாள் செயலாளர் திரு. க. கந்தசாமி ஆசிரியருக்கும் எனது நன்றி.

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தில் பெருமாட்டி லீலாவதி இராமநாதன் அவர்களது நினைவுச் சொற் பொழிவினை நிகழ்த்துவதற்குச் சந்தர்ப்பம் தந்த அன்புசால் துணைவேந்தர் பேராசிரியர் பொ. பாலசுந்தரம்பிள்ளை அவர்களுக்கும், முன்னாள் கலைப்பொதிப்புதி அமரர் பேராசிரியர் செ. பாலச்சந்திரன் அவர்களுக்கும், சைவமங்கையர் சபையினருக்கும், இராமநாதன் கல்லூரியினருக்கும், பேரவை மற்றும் முதலை உறுப்பினர்களுக்கும் எனது உள்மார்ந்த நன்றி.

கல்வியும், கலைகளும் தொட்பான விடயங்களை கலந்துரை யாடுவதற்கு துணைநிற்கும் பேராசிரியர் வ. ஆறுமுகம், பேராசிரியர் வி. சிவசாமி, பேராசிரியர் சி. க. சிற்றும்பலம், உயர் பட்டப்படிப்புக்கள் பொதிப்புதி பேராசிரியர் ஆ. சண்முகதாஸ், கலைப் பொதிப்புதி பேராசிரியர் ப. கோபாலகிருஷ்ணன் ஆகியோரும் மிகக் காலமாக நன்றிக்குரியவர்கள்.

பரதநடன ஆற்றுகைகளுக்குத் துணைநிற்கும் அன்புக்குரிய பெரியார் என். வீரமணிஜௌயர், நடனத்துறை முதுநிலை விரிவுரையாளர் திருமதி கிருஷாந்தி இரவீந்திரா, திரு. சி. மகேந்திரன், திரு. அருட்சேகரன் தவநாதன், திருமதி அனுசாந்தி சுகிரதாஜ், செல்வி ஆனந்தஜோதி சண்முகநாதன், செல்வி துஷ்யந்தி இரவீந்திரா ஆகியோரும் நன்றிக்கும் வாழ்த்துக்குழுமியவர்கள்.

நூலின் முகப்பு அட்டையில் இடம்பெற்றுள்ள செல்வி தேவந்தி சிவனேசன் அவர்கள் நான்காவது தலைமுறையாக இந்நாட்டில் பரதகலையை வளர்த்து வருபவர். அவரும் அன்புக்கும் பாராட்டுக்குழுமியவர். இந்நாலை அழகுற அச்சிடுத் தந்த நல்லூர் போஸ்கோ ஆட்ரோன் பிறின்டோஸினருக்கும் எனது உள்மார்ந்த நன்றி.

- நூலாசிரியர்.

பொருளடக்கம்

பக்கம்

01. தொன்மங்களும் நடன ஆக்கமும்.....	01
02. தில்லை அம்பலத்து ஆடல்.....	40
03. சிவதாண்டவங்களும் பரதநடனமும்.....	48
04. பரத நடனமும் கலையறிகைக் கோலமும்.....	55
05. பரத நடனமும் பெண்தெய்வ வழிபாடும்.....	61

சமர்ப்பணம்

மணிவிழாக்கானும்
துணைவேந்தர்

பேராசிரியர் பொ. பாலசுந்தரம்பிள்ளை அவர்கள்
இசை நடனத்துறைகளுக்கு ஆற்றிய
பெரும் பணிகளை
மனமுவந்து வாழ்த்தி
இந்நால் சமர்ப்பணமாக்கப் பெறுகின்றது.

தொன்மங்கலம் நடன ஆக்கமும்

கலையாக்கத்துக்குரிய பலவகையான கருவுலங்கள் தொன்மங்களிலே (Myths) காணப்படுகின்றன. கலை ஆய்வாளர்களுக்குத் தொன்மவியல் பற்றிய அறிவு இன்றியமையாது வேண்டப்படுகின்றது. பூர்வீக மக்களின் அறிக்கைக் கோலங்கள், அனுபவ வெளிப்பாடு, கற்பனை வீச்சுக்கள், நம்பிக்கைகள் அனைத்தினதும் களஞ்சியங்களாகத் தொன்மங்கள் அமைந்துள்ளன. தொன்மங்களின் ஆழ்ந்த படிவுகள் நவீன மனிதரது சிந்தனைகளிலும், நடத்தைகளிலும், கலைகளிலும் நெடிது வேறுன்றியுள்ளமை அவற்றின் வலிமையை இன்றும் புலப்படுத்திக்கொண்டிருக்கின்றன.

தொன்மங்கள் பற்றிய இனக்குழும அணுகுமுறையானது, ஓர் இனத்தின் தனித்துவங்கள், வாழ்நிலை அனுபவங்கள், சமூகச் செயல்முறைகள் முதலியலை தொன்மங்கள் வழியாக எவ்வாறு வெளிப்படுகின்றன என்பதை விரிவாக ஆராய்கின்றது. தொன்மங்களை விளக்கும் அறிகை (Cognitive) அணுகுமுறையானது மக்களின் சிந்தனை முறைமை, சிந்தனை இருப்பு,

உள்கோலங்கள் முதலியவற்றுக்கு முக்கியத்துவம் தருகின்றது. தொன்மங்களின் உள்ளமைந்த கூறுகளை இனங்கண்டு நிற்படுத்தி அவற்றின் தொடர்புகளையும் இலக்குகளையும் ஆராயும் இலக்கு தெளிந்தறிமுறையும் (Taxonomy) ஆய்வாளர்களினால் மேற்கொள்ளப்படுகின்றன.

தொன்மங்கள் பற்றிய ஆய்வு இன்று மேலும் மேலும் விரிவடைந்து பல கிளைகளாயும், பிரிவுகளாயும் முன்னேற்றம் பெறத் தொடங்கியுள்ளது. சடங்குகள், தொன்மங்கள், ஆடல்கள் ஆகிய மூன்று பிரிவுகளுக்குமிடையே இணைந்த உள்ளார்ந்த தொடர்புகள், காணப்படுகின்றன. சடங்குகளின் வாய்மொழி வடிவமாக தொன்மங்களும், உடலியக்க வடிவமாக ஆடல்களும் வெளிப்பாடு கொண்டன. சடங்குகளே தொன்மங்களின் தோற்றுத்துக்கு அடிப்படையானது என்பது பிரேசரின் (Frazer, Golden Bough, Vol.I. p. 374) ஆய்வு. மாயவித்தைச் சடங்குகளில் செய்தவற்றையும், ஆடியவற்றையும் தொன்மங்கள் மொழிவடிவிலே பிரதிபலிக்கத் தொடங்கின.

நம்பிக்கை கலந்த பழையீன் அழியா நினைவுகள் மொழிவடிவில் தொன்மங்களாயும், உடலியக்க வடிவில் நடனங்களாயும் வளர்ச்சியடையத் தொடங்கின. இவற்றின் வழியாக நம்பிக்கைகள் ஒழுங்கமைக்கப்பட்டு நடைமுறைக்குரிய அறவொழுக்க வலிமையைப் (Enforcing Morality) பெற்று விடுகின்றன.

இவற்றின் வழியாக தொன்மங்களும், ஆடல்களும், சடங்குகளும், சமூக ஒருங்கிணைப்புக்கு (Social Solidarity) வழியமைக்கின்றன. மேலும் பண்பாட்டுத் தொடர்ச்சியை (Cultural Continuity) முன்னெடுக்கின்றன. உயர்நிலையான விழுமியங்களினதும் மனோபாவங்களினதும் ஒழுங்கமைக்கப்பட்ட வடிவங்களாக இவை அமைந்துள்ளன. இக் காரணத்தால் ஓர் இனத்தின் நடனத்தை ஆராயும் பொழுது அதனைத் தொன்மங்களில் இருந்தும், சடங்குகளிலிருந்தும் பிரித்து ஆராய்ந்துவிட முடியாதுள்ளது. ஒரு குறிப்பிட்ட சமூகத்தினரது

புலன்சார் அனுபவங்களின் வெளிப்பாடுகளை இவை தொகுத்துத் தருகின்றன.

தொன்மம் என்பது வரலாற்றுக்கும் புனைக்கதைக்கும் இடைநடுவில் அமைந்த வடிவம் என்ற கருத்து பொதுவாக ஏற்றுக்கொள்ளக்கூடியதன்று. மக்கள் தமது அறிகை அமைப்பின் அடிப்படையில் சூழலையும் அறியாப் பொருளையும் அறிவிக்க முயன்ற ஒரு செயல்முறையாகவே தொன்மங்கள் அமைந்தன. தொன்மங்கள் புனைக்கதைகளிலிருந்து வேறுபட்டு நிற்பதற்குரிய பிறிதொரு காரணம் அவற்றில் உட்பொதிந்து நிற்கும் ஒருவித புனிதத்தன்மையாகும்.

தொன்மங்களில் புனைவுப் பண்புகள் மிகையானவையாயும், நேர்வு (Fact) பண்புகள் குறைவானவையாயும் காணப்படுமாயினும் அதன்மீது கொண்டுள்ள நம்பிக்கைத் தன்மை அதன் வலிமையை அதிகரிக்கச் செய்கின்றது. தொன்மங்களில் உட்பொதிந்து கற்பனை வலு, அனைத்துக் கலை வடிவங்களிலும் ஊறி வளமுட்டவல்ல ஆற்றலைக் கொண்டுள்ளது. சுருக்க முடியாத அழியற் பண்பு தொன்மங்களிலே பொதிந்துள்ளது. தொன்மங்கள் பற்றிய பின்வரும் கோட்பாடுகள் அவை பற்றிய விளக்கத்துக்கு மேலும் துணை செய்யும்.

பரிணாம வாதம்

பரிணாம வாதம் அல்லது படிமலர்ச்சிக் கோட்பாட்டின் அடிப்படையில் தொன்மங்களை ஆராய்வோர் சூழலை விளங்குவதற்கும், சூழலோடு இசைவுகொண்டு வாழ்வதற்கும் மனிதர் உருவாக்கிய வடிவங்களாகத் தொன்மங்களைக் கருதுவார். மனிதரின் வியப்பு, பயம், கொடுரை, அச்சம், நயப்பு முதலிய அனுபவங்கள் வழியாகத் தொன்மங்கள் எழுந்தன என அவர்கள் மேலும் விபரிக்கின்றனர். இவ்வகை அனுபவங்களின் உடல் மொழியாக ஆடல்கள் தோன்றுதல் இயல்பான ஒரு செயற்பாடாகும்.

கிரேக்கத் தொன்மங்களை ஆராய்ந்த ஆராய்ச்சியாளர்கள் அவற்றில் ஒருவித பகுத்தறிவிற்கு ஒவ்வாத பண்புகள்

காணப்படுதலைச் சுடிக்காட்டியுள்ளனர். (David Hume, Natural History of Religion) பகுத்தறிவுப் பண்புகளை மீறுதல் கலையாக்கத்துக்கும், ஆடலாக்கத்துக்குமிய பரிமாணங்களாக அமைகின்றன.

பூர்வீக சமூகங்களில் மக்களின் உடல் நோய் நீக்கியவர்களையும். மக்களின் துயரங்கள் என்ற கொடிய ஆவிகளை விரட்டியவர்களையும் அடிப்படையாகக் கொண்ட தொன்மங்கள் இயற்கைக்கு எதிரான போராட்டத்தை வலுவூட்டின.

குழலோடு நிகழ்த்திய இசைவாக்கச் செயல்முறையில் குரியக்கடவுளர், மழைக்கடவுளர், காற்றுக்கடவுளர், அக்கினிக்கடவுளர், மலைக்கடவுளர், தானியக்கடவுளர் தொடர்பான தொன்மங்கள் துணைநின்றன. குழலோடு மனிதர் நிகழ்த்திய இசைவாக்கத்தில் உடலசைவுகள் பெரிதும் துணை நின்றன. இவற்றிலிருந்து தொன்மங்களுக்கும் ஆடல்களுக்குமிடையேயுள்ள தொடர்புகளை மேலும் விளங்கிக்கொள்ளக் கூடியதாகவுள்ளது. தொன்ம உணர்வுகளாலும் ஆடல்களாலும் துன்பங்களைப் போக்கலாம் என்பது பூர்வீக மக்களின் நம்பிக்கை.

உள்பகுப்புக் கோட்பாடு

சமூக நெருக்குவாரங்களாலும், உறுத்தல்களாலும், பல்வேறு உணர்வுகளும் உள்படிமங்களும் நனவிலி மனத்திலே அழுத்தியும் அழுக்கியும் வைக்கப்படுகின்றன என்பது உள்பகுப்புக் கோட்பாட்டாளர்களின் மூலாதாரமான கருத்து. அழுத்தப்பட்ட உணர்வுகள் பகுத்தறிவற்ற கற்பனைகளாக வெளிவரும் என்றும் அவற்றின் விளைவாக உருவாகும் வடிவமைப்புக்களுடன் தொடர்புடையனவே தொன்மங்கள் என்றும் உள்பகுப்புக் கோட்பாட்டாளர் கருதுகின்றனர். கனவிலே தோன்றும் வடிவங்கள், கனவிலே அசையும் கற்பனைகள், தொன்மங்கள் என்ற வடிவமைப்பைப் பெறும்பொழுது அவற்றுக்குப் பண்பாட்டு அங்கீராம் கிடைத்துவிடுகின்றது. கனவுகள் ஆழந்த மனவிருப்புக் களின் நிறைவேற்றுகை (Sigmund Freud, Collected Papers, Vol-4, pp. 25-7) என்பது பிராய்ட்டின் கருத்து.

காரணகாரியத் தொடர்புகள்கொண்ட பகுத்தறிவு ஒதுங்கி நிற்கும்பொழுதுதான் படைப்பாற்றலும், கற்பனை வளமும் மேலோங்க முடியும் என்பதை உள்பகுப்புக் கோட்பாடு வலியுறுத்துகின்றது.

இதன் அடிப்படையில் தொன்மங்களை விளக்குவதற்கு மேலும் விரிவான கருத்துக்களை கார்ல் யுங் முன்வைத்தார். Karl Jung, Psychology of Unconscious, 1911, pp. 615) அவர் முன்வைத்த பிரதான கருத்து, தொன்மங்கள் கூட்டு நனவிலியின் (Collective Unconscious) வெளிப்பாடு என்பதாகும். அதாவது மனிதரின் அடிப்படையான உள்செயற்பாடு காலாதி காலமாக தொடர்ந்து அனைத்து மனிதர்களிடத்தும் பொதுப்பண்புகளை உள்ளடக்கியதாகச் செயற்பட்டுவருகின்றது என்பது அவரின் கருத்து. ஆகவே நனவிலியின் கற்பனை அனைத்து மனிதர்களுக்கும் உரிய பொதுத் தன்மைகளைக் கொண்டிருக்கும் என்பதாகும். கூட்டு நனவிலியின் வெளிப்பாடுகளாக அமையும் தொன்மங்கள், அனைவரதும் அங்கீராத்தைப் பெற்றுவிடுகின்றன. இதன் காரணமாக தொன்மங்கள் அகிலப் பண்புடைய செய்தியை (Universal Message) உள்ளடக்கிக் காணப்படும்.

இதன் விரிவை மேலும் நோக்கலாம். (Jung and Kerényi, Introduction to the Science of Mythology, 1951, p.103) தொன்மங்கள் பூர்வீக மனிதரின் கனவுகளின் வெளிப்பாடுகளாக அமைந்ததால் அவற்றிலே தருக்கநிலையான கவனமும் ஒருங்கு குவித்தலும் அமையவில்லை என்பது அவர்களின் வாதம். தொன்மங்கள் தொல்வகைகளால் (Archetypes) ஆக்கப்படுகின்றன. தைகளையும் கற்பனைகளையும் வளர்த்தெடுப்பதற்குரிய கருவாக அமையும் பொருளே தொல்வகையாகும். அவை அனைத்து மனிதர்களினதும் கூட்டான நனவிலியில் உருவான அடிப்படைகளாகும்.

பூர்வீக மனிதர்கள் தொன்மங்களைப் புதிதாகக் கண்டு பிடிக்கவில்லை. அவை அவர்களுக்கு அனுபவங்களைக் கொடுத்தன. யுகாதியுகங்களாக மனித உள்ளங்களால் அனுபவிக்கப்பட்ட பதிவுகளாக அமைந்துள்ளன.

கூட்டு நனவிலியின் வெளிப்பாடுகளை உடலசைவுகளுடன் தொடர்புடேத்தும் பொழுது தோன்றும் ஆடலானது அனைத்து மனிதர்களையும் ஒன்றுபட வைக்கும் உடல்மொழிகளைத் தாங்கி நிற்கின்றது. ஆழ்மனத்தின் விசைகள் ஆடலாகும் பொழுது நிறைந்த உளச்சுக்கம் அடையப்படுகிறது.

பரவற் கோட்பாடு

தொன்மங்களை விளக்கும் கோட்பாடுகளுள் இணைப்பு நிறைவுக் கோட்பாடு அல்லது பரவற் கோட்பாடு (Diffusionism) வாதமும் ஒன்றாக விளங்குகின்றது. வரலாற்றுத் தொடர்ச்சி களினாலும், புவியியல் சார்ந்த தொடர்ச்சிகளினாலும் பல பொதுத்தன்மைகள் தொன்மங்களிடையே காணப்படுகின்றன. தொன்மங்களின் கருப்பொருள் அவற்றுடன் தொடர்புடைய கற்பனை முதலியவற்றின் உலகளாவிய முறையில் பல ஒருமைப்பாடுகள் காணப்படுகின்றன. பிரயாணிகளாலும், நாடோடிகளாலும், தூதுவர்களாலும், ஓரிடத்தின் அனுபவங்கள் இன்னோரிடத்திற்கு எடுத்துச் செல்லப்பட்டன.

இக்கோட்பாட்டாளர்கள் தொன்மங்களை வகைப்படுத்தும் பொழுது, வகைகள் (Types) என்றும், நுண்துண்டங்கள் (Miffs) என்றும் விரித்து நோக்குகின்றனர். ‘வகை’ என்பது சுயாதீனமான இருப்பைக் கொண்ட பழங்கதையாகவும், அது முழுமையாக ஒப்புவிக்கத்தக்க நிறைவைக் கொண்டதாகவும் வேறு கதைகள் சொல்ல முயற்சிக்கும் கருத்துக்கள்மீது சார்ந்திராமலும் இருக்கும் என விளக்குகின்றனர். நுண்துண்டம் என்பது பாரம்பரியத்தில் நிலைத்துநிற்கின்ற வலிமையைக்கொண்ட நுண்ணிய தனிமமாக இருக்கும். ஓரிடத்திலிருந்து ஒரு தொன்மக்கதை இன்னோரிடத்திற்கு நகர்ந்து செல்லும்பொழுது புதிய ஒரு நாட்டில் அது இசைவாக்கம் செய்து நிலைத்து நிற்பதற்கு அப்பிரதேசத்திலுள்ள மொழி துணை நிற்கும்.

இராமாயணம், மகாபாரதம் முதலியவற்றில் இடம்பெறும் தொன்மக் கதைகள் இவ்வாறே வேறு வேறு மொழிகளைப் பேசுவோர் மத்தியிலே நிலைபேறு கொண்டுள்ளன.

ஆடல்களைப் பொறுத்தவரை குறிப்பிட்ட உணர்ச்சி களையும், குறிப்பிட்ட செயல்களையும் விளக்கும் ஆடல்களில் உலகளாவிய பொதுத்தன்மைகளும் பொதுப்பண்பு கொண்ட அசைவுக் கோலங்களும் காணப்படுகின்றன. ஒரு பண்பாட்டிலே தோன்றிய ஆடற்கோலம் இன்னொரு பண்பாட்டிலே கலப்பதையும் காணமுடியும். தொன்மங்களும் ஆடல்களும் உலகமக்கள் காணமுடியும். தொன்மங்களைக் கொண்டுள்ளன. அனைவருக்குமுரிய பொதுத்தன்மைகளைக் கொண்டுள்ளன.

தொழிற்பாட்டுக் கோட்பாடு

தொன்மங்கள் குறித்த பண்பாட்டிலிருந்து பிரிக்கமுடியாது ஒன் றினைந் து நிற் கின் றன். அவ் வாறு அமைந் துள் எ தொன்மங்களிடையே தொடர்புகளும் காணப்படுகின்றன. தொன் மங்கள் குறித்த பண்பாட்டில் நிகழும் மீண்டெழும் (Recurrent) செயற்பாடுகளாகவுள்ளன. சமூக வாழ்க்கையில் தொடர்ச்சியாக நிகழ்ந்து கொண்டிருக்கும் தொன்மக் கையளிப்பு சமூகக் கட்டுக்கோப்புடன் ஒருவகையில் தொடர்புடையதாக விளங்குகின்றது. தொன்மக் கதைகளைச் சொல்லுவதல், தொன்மங்களோடு தெர்டர்புடைய சடங்குகளையும், பண்டிகைகளையும் மேற் கொள்ளுவதல், தொன்மங்களோடு தொடர்புடைய வடிவமைப்புக்களைப் பிரதி செய்தல் முதலியவை சமூகத்தில் நடைமுறைப் பயன்களைக் கொண்டுள்ளன. சமூக வலைப்பின்னல் அமைப்பில் அவற்றுக்கு தவிர்க்கமுடியாத இடமும் உண்டு.

தொன்மங்களின் தொகுதிகள் தனிப்பட்ட முறையிலும் கூட்டான முறையிலும் சமூக உறுப்பினர்கள் ஒவ்வொருவருக்கும் வேண்டப்படுகின்றன. தொன்மங்களைப் பின்பற்றும் பொழுது சமூகத்தில் ஒருங்கிணைப்பும் இசைவாக்கமும் இலகுவாக ஏற்படுகின்றன. முரண்பாடுகள் எனிதிலே தீர்த்து வைக்கப் படுகின்றன (Radcliffe Brown, 1950, p.397). இவை சமூகம் நீடித்து நிலைப்பதற்குத் துணை நிற்பதுடன் ஒவ்வொரு மனிதருக்கும் ஒருவித உளத் திருப்தியையும் தருகின்றன. தொல்குழமக்களது பொருளாதார வளத்தைப் பெருக்கவும் பண்ட மாற்றுக்களைச் செய்வதற்கும் தொன்மங்கள் துணைநிற்பதை தொன்மவியலாளர் குறிப்பிட்டுள்ளனர்.

தொழிற்பாட்டுக் கோட்பாட்டின் அடிப்படையில் தொன்மங்களையும் ஆடல்களையும் விளக்கும் பொழுது பின்வரும் தொழிற்பாடுகள் முதன்மைப்படுத்தப்படுகின்றன:

- 1) அவற்றின் வழியாகப் பண்பாட்டு அடிப்படைகள் பாதுகாக்கப் பட்டும் பரப்பப்பட்டும் கையளிக்கப்பட்டும் வருகின்றன.
- 2) அவை மகிழ்ச்சியும், உள்நிறைவும் தருகின்றன.
- 3) அவற்றின் வழியாக கல்விச் செயற்பாடுகள் நிகழ்த் தப்படுகின்றன.
- 4) அவை மரபுகளுக்குக் காப்பரண்களாக அமைகின்றன.

இவற்றின் காரணமாக தொன்மங்களும் ஆடல்களும் வாழ்க்கை உயிர்ப்புக் கொண்டவையாகக் கருதப்படுகின்றன. தொன்மங்களின்றி ஆடல்கள் இல்லை. ஆடல்களின்றித் தொன்மங்கள் இல்லை என்ற அளவுக்கு இரண்டும் இறுக்கமடைந்து ஒன்றிணைந்துவிட்டன.

குறியீடியல்

பூர்வீக மனிதர் நடப்பியலை விளங்கிக்கொள்ளவும் விளக்கவும் பயன்படுத்திய குறியீடுகள் தொன்மங்களிலும் ஆடல்களிலும் காணப்படுவதாக குறியீடியலாளர் குறிப்பிடுவர். அருவநிலையான சிந்தனைகளைப் புலப்படுத்துவதற்குக் குறியீடுகள் துணைநிற்கின்றன. புலக்காட்சி கொள்வதற்குச் சிரமப்படும் ஒரு பொருளை (Less Perceptible Object) புலப்படுத்த குறியீடுகள் பயன்படுகின்றன. குறியீடுகள் பற்றி ஆராய்ந்த அராய்ச்சியாளராகிய கசிரேர் (Ernst Cassirer, Language and Myth, 1954, p. 14) அனைத்துப் பண்பாடுகளுக்கும் கருவாக குறியீடுகளே அமைந்துள்ளதாகக் குறிப்பிட்டுள்ளார். பரிணாம வளர்ச்சியில் மனிதன் என்ற இயல்லை உருவாக்குவதற்குக் காரணமாக அமைந்த, நிலை மாற்றிய செயல் ‘குறியீட்டாக்கமே’ என்பது அவரது கருத்தாகும். உலகுபற்றிய சிந்தனைகளின் பண்பு மொழிக் குறியீடுகளாலும், தொன்மக் குறியீடுகளாலும் புதிய பரிமாணங்களைப் பெற்றன. கருத்துக் குறியீடுகளையும் உணர்ச்சிக் குறியீடுகளையும் நடனங்கள் வெளிப்படுத்துகின்றன.

மனிதர் தமது அனுபுதி உணர்வுகளைக் குறியீட்டு வடிவிலே புலப்படுத்த தொன்மங்களும் ஆடல்களும் துணை நின்றன. வெவ்வேறு வகையான அனுபுதி அனுபவங்கள் வெவ்வேறு வகையான தொன்மங்களை உருவாக்கின. ஆகவே தொன்மங்களும் ஆடல்களும் மேம்பாடு கொண்ட குறியீட்டு வடிவங்கள் என்றே கொள்ளப்படவேண்டியுள்ளன. ஏனைய பெளதிக் பொருட்களைப் போன்று குறியீடும் ஒரு பெளதிக் பொருளாகவே அமைகின்றது.

உணர்வுகளின் சாராம்சமாகிய கட்டமைப்பாகவே தொன்மங்களும் நடனங்களும் அமைகின்றன. ஒரு குறியீட்டில் பல அர்த்தங்களை உள்ளடக்கியிருத்தல் குறியீட்டின் பிறிதொரு சிறப்பியல்பாகும். உதாரணமாக தமிழ் மக்களின் சடங்குகளில் பூசினிக்காயை வெட்டுவதற்குப் பல கருத்துக்கள் உள்ளன. நாவூறுகுழித்தல், ஆவி விரட்டுதல், படையலை ஓப்படைத்தல், உள்ளத்தைத் திறந்து காட்டுதல், எச்சரித்தல் போன்ற பல அர்த்தங்கள் உள்ளன. ஆபிரிக்கப் பழங்குடியினரின் சடங்குகளில் முகுள் செடியின் சிவந்த திரவத்தை வைப்பதற்கும் பல அர்த்தங்கள் உள்ளனவென்று குறியீடியலாளர் குறிப்பிட்டுள்ளனர்.

பழங்குடியினரது நுண்மதித் தொழிற் பாடுகளைக் கண்டறிவதற்கு தொன்மங்களிலும் ஆடல்களிலும் இடம்பெறும் குறியீடுகள் பெருமளவிலே துணை செய்கின்றன.

வரன்முறைக் கோட்பாடு

வரன்முறைக் கோட்பாடு அல்லது நியமவியல் (Formalism) தொன்மங்களையும் ஆடல்களையும் விளக்குவதற்கு எழுந்த பிறிதொரு வடிவமாகும். தொன்மங்களைச் சில நியமங்களுக்கு உட்படுத்திப் பாகுபாடுசெய்தல் இக் கோட்பாட்டில் சிறப்பிடம் பெறுகின்றது. பிரபஞ்சத்தின் தோற்றும் பற்றிய தொன்மங்கள், வளப்பெருக்குச்சார்ந்த தொன்மங்கள் என்றவாறு பாகுபாடு செய்தல் இதற்கு உதாரணங்களாகும்.

வரன்முறைக் கோட்பாட்டை உருவாக்கிய முன்னோடி களுள் ஒருவராக ரூசிய நாட்டெச்சேர்ந்த விளாடிமீர் புறோப் (Prop) விளங்குகின்றார். பெருந்தொகையான நாட்டார் கதை களையும், தொன்மங்களையும் முகாமை செய்யப்படக்கூடிய பகுப்பு முறைமைக்குள் அவர் கொண்டுவந்தார். இத்தகைய பகுப்பு முறைமையானது தொன்மங்களை அறிகைக் கட்டமைப்புக்குள் கொண்டுவருவதற்குப் பெரிதும் துணை செய்தது. தொன்மங்களின் உருவியல் பற்றியும், உருவ மாற்றங்கள் பற்றியும் ஆராய்வதற்குரிய தளங்கள் இந்த ஆய்வு முறையிலே உருவாக்கப்படுகின்றன.

தொன்மங்களில் உள்ளடங்கிய நியமமான உள் அலகுகளின் தொடர்புகளைக் கண்டறிவதற்கும் இந்த அனுகு முறை துணை செய்தது. தொன்மக்கதைகளின் ஒவ்வொரு வளர்ச்சிக் கட்டங்களையும், அவற்றின் தொடர் கட்டமைப்புக் களையும் ஆராய்தல் இந்த அனுகுமுறையிலே சிறப்பிடம் பெறுகின்றது.

வரன்முறையான கட்டமைப்புக்களை வரையறுத்தலும், நியமப்படுத்தலும், சிறுசிறு கட்டமைப்புத் துண்டங்களை ஒழுங்கு படுத்தலும் நடனச் செயல்முறையில் குறிப்பிட்டுக் கூறக்கூடிய பண்பாகும். பிற்காலத்தைய பரத நடன ஒழுங்கமைப்பில் இடம் பெறும் அடவுகள் வரன்முறைக் கோட்பாட்டினை வலிமைப்படுத்தும் வகையில் அமைந்தன.

பூர்வீக நடனங்கள் வரன்முறைமைக்குள் கட்டமைப்புச் செய்யப்படும் பொழுது அவை ‘தொல்ஸ்வி வடிவம்’ என்ற அமைப்பை யும் பெற்றுவிடுகின்றது.

கட்டமைப்புக் கோட்பாடு

கட்டமைப்புக் கோட்பாடு அல்லது அமைப்புவாதம் (Structuralism) தொன்மங்களை அனுகும் பிற்கொரு ஆய்வுமுறையாகவுள்ளது. கணிதம், தருக்கம், விஞ்ஞானம், சமூகவியல் போன்ற பல துறைகளையும் ஒன்றிணைத்து எழும் ஆய்வாக அமைப்புவாதம் அமைகின்றது. சாராம் சத்தின் கட்டமைப்பைத்

தெறித்துக் காட்டுதல் இங்கு சிறப்பிடம் பெறுகின்றது. கட்டமைப்பின் முழுமையை விரித்து நோக்கும் பொழுது தொன்மங்கள் பற்றிய தெளிவு ஏற்படமுடியும்.

ஒருவர் பேசும் மொழியை இன்னொருவர் விளங்கிக் கொள்வதற்கு இருவருக்கும் பொதுவான குறியம் (Code) அவசிய மாகின்றது. இது நனவிலிநிலையிலே செயற்பாடுகொண்டு பல்வேறு அலகுகளை ஒன்றிணைக்கும் கட்டமைப்பை ஏற்படுத்துகின்றது. மொழியியலிலே எழுந்த இந்தக் கட்டமைப்புக் கருத்து பின்னர் வேறு துறைகளிலும் செல்வாக்குச் செலுத்தத் தொடங்கியது.

5821 C.C.

மொழியின் ஒலிவடிவ அமைப்பு, குறிப்பான் (Signifier) என்றும், அது குறிக்கும் பொருள் அமைப்பு குறிப்பீடு (Signified) என்றும் விளக்கப்படும். இவை இரண்டுக்குமிடையே ‘எழுந்தமான’ தொடர்புகள் காணப்படுகின்றன. மொழியியலில் இடம் பெறும் இந்த விதிகள் தொன்மங்களின் ஆராய்ச்சிக்கும் முக்கியமானவை. மொழியில் இடம் பெறும் ஒவ்வொர் அலகும் ஒன்றுக்கும் மற்றையதற்குமிடையேயுள்ள தொடர்பினை அடியொற்றியே அர்த்தத்தைத் தருகின்றது. தொன்மங்களில் இடம் பெறும் ஒவ்வொர் அலகையும் லெவி ஸ்ராட்டஸ் ‘மித்தீம்’ (Mytheme) என்று குறிப்பிட்டுள்ளார். மொழியைப் போன்று தொன்ம அலகு ஒவ்வொன்றுக்கும் பிற அலகுகளுக்குமிடையேயுள்ள தொடர்புகளை அடியொற்றியே அர்த்தம் பெறப்படுகின்றது. மொழியிலும் பார்க்க தொன்மங்கள் கூடுதலான பண்பாட்டுத் தொடர்புகளைக் கொண்டிருக்கும். தொன்மங்களிலே காணப்படும் மிகுந்த சிறப்புப் பண்பு யாதெனில் அவற்றிலே ஏற்படும் முரண்பாடுகளுக்கிடையே இசைவையும் இணக்கத்தையும் ஏற்படுத்தும் இடைநடுவர்கள் காணப்படுவார்கள். இவ்வாறு இடைநடுவைப் பண்பு (Mediation) முதலநிலை மொழியில் காணப்பட மாட்டாது. ஒரு தொன்மத்தை இன்னொரு தொன்மத்தின் அமைப்புடன் தொடர்புபடுத்தி விளக்கும் பொழுதுதான் பூரணமான விளக்கத்தைப் பெறமுடியும். சமூகத்தின் நேர், எதிர் என இரு நிலைப்படும் (Binary) கோலங்கள் தொன்மங்களின் ஆதாரங்களாக உள்ளது.

11

தொன்மங்கள் தொடர்பாக விளக்கப்படும் இக் கருத்துக்கள் நடனங்களுக்கும் பொருந்துவனவாகவுள்ளன. நடன அசைவுகள் ஓவ்வொன்றிலும் நேர் எதிர் என இரு நிலைக் கோலங்கள் காணப்படுகின்றன. நடனத்தில் குறிப்பானுக்கும் குறிப் பீட்டுக்குமிடையே எழுந்தமானதாக அமையும் தொடர்புகளுக்குப் பல உதாரணங்களைக் காட்டலாம். உதாரணமாக நீர்நிலையைக் காட்டுவதற்கு கைகளை மேலும் கீழும் அசைத்தல் (நீர் நிலைக்கும் கையிற்கும் உள்ள தொடர்பு எழுந்தமானதாகும்).

மேலும் நடன அர்த்தத்தை விளங்கிக் கொள்ள ஒர் அலகை இன்னோர் அலகுடன் தொடர்புபடுத்திப் பார்க்க வேண்டியுள்ளது.

தமிழர் சமயம், இலக்கியம், ஆடல், பாடல் முதலிய வற்றில் தொன்மங்களின் பல நிலையான ஊடுருவுல்களைக் காணலாம். தொன்மம், ஆடல், பாடல் ஆகியவற்றின் ஒன்றிணைவை சிலப்பதிகாரத்தில் தெளிவாகக் காணலாம். வரலாற்றுப்பண்பு, தொன்மப்பண்பு, கலைப்பண்பு ஆகியவற்றின் சங்கமத்தினை சிலப்பதிகாரம் தாங்கிநிற்கின்றது. எமது புராணங்கள், காவியங்கள் அனைத்திலும் தொன்மங்கள் ஊடுருவியுள்ளன. புராணங்களும், காவியங்களும் காட்சி வழிலில் ஆடல்களாக வரும்பொழுது ஆடல்களால் தொன்மங்களும், தொன்மங்களால் ஆடல்களும் வலுவூட்டப்படுகின்றன.

தொன் மங்கள் வழியாக சைவ அழகியல் காலங்காலமாகக் கையளிக்கப்பட்டு வருகின்றது. தொன்மங்களின் உட்பொதிந்துள்ள கருத்தியலும், கதைகளும், நடையியலும் தலைமுறை தலைமுறையாக மக்களின் ஆழ்மனத்திலே ஊறிக்கிடந்த கூட்டான உணர்வுகளின் வெளிப்பாடுகளாகவுள்ளன. மேலைப்புல உளவியலாளராகிய யுங் என்பார் தொன்மங்கள் கூட்டு நனவிலியின் (Collective Unconscious) வெளிப்பாடுகள் என்று குறிப்பிடுதலும் இணைத்து நோக்கப்படத்தக்கது.

கலைகளை வளப்படுத்துவதற்கும் கலையாக்கங்களுக்குரிய குறியீடுகளை வளமாகக் கண்டறிவதற்கும், கலை வெளிப்பாடுகளை விசைப்படுத்துவதற்கும் தொன்மங்கள் பயனுள்ள வளநிலையங்களாகவும், களஞ்சியங்களாகவுமள்ளன. இக்காரணத்தால் தொன்மங்கள் பழமைக்குப் பழமையாயும் அமையும் பாங்கு கொண்டவை. சமஸ்கிருதக்கலை ஆய்வாளர்கள் இக்கருத்தை பின்வருமாறு விளக்குவர்: ‘பூராதனங்சத்தத்நவஞ்ச’ அதாவது பூராதன நவமே பூராணமாயிற்று என்பர்.

சிவனை விளக்கும் போது மணிவாசகர் குறிப்பிட்ட ‘முன்னைப்பழம் பொருட்கும் முன்னைப் பழம் பொருளே, பின்னைப் புதுமைக்கும் பேர்த்துமப் பெற்றியனே’ என்று குறிப்பிடுதல் பூராணங்களுக்கும் பொருத்தமாயிற்று.

தொன் மங்களில் உள்ளமைந்த கற்பனைகள் மகாபாரதம், இராமாயணம் போன்ற பெரும் காவியங்களின் ஆக்கத்துக்குத் துணையாக அமைந்தன. காவியங்களுக்குரிய மொழி, நடையியல், உவமை, உருவகங்கள், படிமங்கள் முதலியவை தொன்மங்களை அடியொற்றி எழுந்தன. பூர்விக உணர்வுகள், புலக்காட்சிகள், கற்பனைகள் முதலியவை தொன்மங்களாகி, காவிய ஆக்கங்களுக்குரிய வலிமையான பின்புலத்தை அமைத்தன.

பரத நடனத்தின் சிறப்பியல்பு அது மக்களிடையே நிலவி வரும் தொன்மங்களில் ஆழந்து வேருள்ளி நிற்கும் வலிமையைக் கொண்டிருத்தல் ஆகும்.

இயற்கையை விளக்குவதற்கும் விளக்குவதற்கும் தமிழர்களிடையே தொன்மங்களும் ஆடல்களும் அறிகைச் சாதனங்களாக அமைந்து வந்துள்ளன. இறைவனே அனைத்து இயற்கைப் படைப்புக்களுக்கும் ஆதாரமாகி நின்று செயற்படுவன் என்பது சைவக் கோட்பாடு. இயற்கை பன்முகமாகக் காணப்படுகின்றது. வேறுபட்ட வண்ணங்களாகவும் வடிவங்களாகவும் காணப்படுகின்றது.

**“புல்லாகிப் பூடாய் புழுவாய் மரமாகி
பல்விருக்மாகிப் பறைவையாய் பாம்பாகி”**

என்றவாறு இயற்கையின் பன்முகப் பாங்கு மணிவாசகரால் (சிவபுராணம்) அனுபவ வழிச் சுட்டிக்காட்டப்பட்டுள்ளது. இவற்றை இயக்குவதும் ஆட்டுவதும் இறைவனே என்பது ஆடலால் புலப்படுத்தப்படும். ஆடலில் ஒருவர் பன்முகமான வடிவங்களையும் பாத்திரங்களையும் தெரிவித்தல் போன்று இறைவனது தொழிற்பாடுகள் பன்முகப்பட்ட இயற்கைக் கோலங்களைக் காட்டும் அறிகை புலப்படுத்தப்படலாயிற்று. ‘அவனின்றி அனுவும் அசையாது’ என்பது சிவனே அனைத்துப் பிரபஞ்ச வலுவுக்கும் மூலப்பொருளாக விளங்குதல் சுட்டிக்காட்டப்பட்டுள்ளது.

சிவதொன்மங்களுள் முதற்கண் இலிங்க வணக்கம் பற்றிய தொன்மங்கள் தனித்து ஆராயத்தக்கவை. சிவவனங்க்கம், இலிங்க வணக்கம் முதலியவை தோற்றமும் முடிவுமற்ற அனுபவமாக மணிவாசகர் பின்வருமாறு குறிப்பிடுதல் தொன்மங்களின் பண்பினை ஒரு வகையிலே சுட்டிக்காட்டுகின்றன.

**“முந்திய முதல்நடு இறுதியுமானாய்
மூவரும் அறிகிலர் யாவர் மற்றறிவார்”**

(திருப்பள்ளியெழுச்சி - 8)

‘இலங்கு’ என்ற சொல்லிவிருந்து இலிங்கம்-விங்கம் தோன்றிய தென்ற கருத்து தொடர்ந்து நிலைபேறு கொண்டிருக்கும் ஆழ்ந்த நம்பிக்கையினை ஒருவகையிலே வெளிப்படுத்துகின்றது என்பர். தமிழ் இலக்கியங்களிலே குறிப்பிடப்படும் ‘கந்தழி’ என்ற சொல் அருவமாகித் தானே நிற்கும் தத்துவம் கடந்த பொருளாக இலிங்கத்தைக் குறிப்பிடுகின்றது.

இலிங்க விளக்கத்தின் ஆடல் வடிவமாகப் பரத நடனம் அமைந்துள்ளது.

உலகின் தோற்றம் பற்றி விளக்கும் தொன்மங்கள் இறைவன் அருளால் பிரமாவே உலகைப் படைத்தான் என்றும், முட்டையை இரு துண்டங்களாகப் பிரித்த பிரமா ஒரு துண்டைச் சுவர்க்க உலகமாகவும், மறு துண்டை பூவுலகமாகவும் ஆக்கி

இடைநடுவில் ஆகாயத்தை அமைத்ததாகவும் கூறுகின்றன. பிரமனே நீர், நிலம், தீ, காற்று, ஆகாயம், புதுங்கள், கடல், மலை அனைத்தையும் படைத்ததுடன் நின்றுவிடாது உலகில் இடம்பெற்றுள்ள பேச்சு, ஆசைகள், இச்சைகள், மகிழ்ச்சி, துண்பம் முதலியவற்றையும் உருவாக்கியதாக தொன்மங்கள் விளக்குகின்றன.

பிரமன் தனது வாயினால் பிராமணர்களையும், கைகளினால் சத் திரியர்களையும், தொடையினால் கவசிகர்களையும், கால்களினால் சூத்திரர்களையும் படைத்தான் என்பது தொன்மங்களினால் விளக்கப்படுகின்றன. சமூகத்தின் நிரல் அமைப்பை மனித உடலின் அமைப்போடு தொடர்புபடுத்தி விளக்கும் அறிகை மரபு சமூகத்தின் நெடுக்குக் கட்டுமானத்தின் வளர்ச்சியோடு ஏற்பட்ட பண்பாயிற்று. சமூக நிரல் அமைப்பு வளர்ச்சியோடு வளர்ந்த பரத நடனத்தின் குலம் சார்ந்த முத்திகைகளிலும் உயர்நிலையும் தாழ்நிலையும் சார்ந்த குறியீட்டு அமைப்பு ஏற்படுத்தப்பட்டது.

பிராமணர், சத்திரியர், வைசியர், சூத்திரர் என்பவர் களுக்கு வேறுவேறு விநியோகங்கள் பரத நடனத்திலே காணப்படுகின்றன. பிரமனே உலகத்துக்கு காலக்கணிப்பையும் கொண்டு வந்ததாக தொன்மங்கள் மேலும் விளக்குகின்றன (Thomas, P., Epics, Myths and Legends of India, 1951). பிரமன் விழித்திருக்கும் பொழுது உலகம் இயங்கும். அவர் தூங்கும்பொழுது அனைத்தும் அடங்கிவிடும். பிரளை காலத்தில் இறைவனால் அனைத்தும் அழித்து ஒடுக்கப்பட்டுவிடும். பாம்பனை மேல் பள்ளி கொண்டிருக்கும் விஷ்ணுவின் உந்திக் கமலத்தில் இருந்து பிரமன் தோன்றியதாகவும் பிரளை காலத்தின் நீர்மயமாகி அதன்மேல் விஷ்ணு துயில்கொள்வார் என்றும் அவன் விழித்தெழும் பொழுது பிரபஞ்சம் மீண்டும் தோன்றும் என்று விஷ்ணு பூராணம் விளக்குகின்றது.

இவை ஆக்குதல், அழித்தல் என்ற இரு நிலைத் தொழிற்பாடுகளை விளக்கும் அறிகைக் கோலங்களாக உள்ளன.

ஆக்குதலும் நிறுத்துதலும் ஆக்குதலும் என்ற இருமை நிலைகள் ஆடலின் வழியாகக் காணும் அறிகை எளிமையாகப் புலக்காட்சி கொள்ளப்படலாயிற்று.

காலக்கணியில் இந்த இருநிலைக் கோலங்கள் மேலும் எடுத்தாளப்படலாயிற்று. குரிய, சந்திர அசைவுகளோடு கணிப்புத் தொடர்புபடுத்தப்படலாயிற்று. பதினெண்து நாட்கள் வளர்பிறையும், பதினெண்து நாட்கள் தேய்பிறையும் கொண்ட காலம் ஒருமாதம் ஆயிற்று. எங்களுக்கு வளர்பிறைக் காலமாகிய பதினெண்து நாட்கள் எமது முதாதையருக்கு ஒருநாளின் இரவுக்காலமாகவும், எங்களுக்குத் தேய்பிறைக் காலமாகிய பதினெண்துநாட்கள் எமது முதாதையருக்கு ஒருநாளின் பகற் பகுதியாகவும் அமைவதாக தொன்மங்கள் குறிப்பிடுகின்றன. பூவுலகத்தோருக்குரிய ஓராண்டு தேவர்களுக்கு ஒரு நாளாகவும் விபரிக்கப்பட்டுள்ளது. மனித இயல் புகளுக்கும், வாழ்க்கை இயல் புகளுக்கும் ஏற்ப உணர்வுகளும், அனுபவங்களும், கால நீட்சிகளும் வேறுபடுவதை இவை சுட்டிக்காட்டுகின்றன. கால நீட்சியும் உணர்வுக் கோலங்களும், பாத்திர இயல்புக்கேற்ப வேறுபடுதலைக் கண்டிவதற்கும் வெளிப்படுத்துவதற்கும் ஆடல்கள் பொருத்தமான சாதனங்களாயின.

இயற்கை பற்றிய நோக்கில் குரிய, சந்திரர்கள் சிறப்பிடம் பெற்றிருந்தனர். இருளை நீக்குதல், துன்பங்களை நீக்குதல், வளத்தைப் பெருக்குதல், பஞ்சத்தை நீக்குதல், மழைத்தருதல், மன்னர்களைத்தருதல் முதலியவை குரியின் செயற்பாடுகளாகக் குறிப்பிடப்படுகின்றன. திருப்பாற்கடலைக் கடையும்பொழுது அமுதமாகத் தோன்றியவரே சந்திரன் என்பது தொன்மம். சோமபானத்தின் தோற்றுத்துக்கும் அவரே காரணர் என்று குறிப்பிடப்படுகின்றது. விநாயகப்பெருமான் இட்ட சாபத்தினாலும், அருளாலும், அவர் தேய்தலும் வளர்தலும் தொன்மங்களிலே குறிப்பிடப்படுகின்றன. குரிய சந்திரர்களைப் போற்றி வழிபடும் ஆடல்கள் தமிழகத்தில் நிலவியமைக்கு சிலப்பதிகாரம் சான்றாகவுள்ளது.

சைவர்களினதும் இந்துக்களினதும் காலக்கணிப்பு நாளாந் தம் சந்திரனதும் அசைவுகளைக் கொண்டே கணக்கிடப்படுகின்றது (Lunar calendar). நல்ல தினங்களும் வழிபாடுகளும் இதன் அடிப்படையிலே தீர்மானிக்கப்படுகின்றது. மனிதர்களின் ஆடல் அசைவுகளிலே சந்திரன் செல்வாக்குச் செலுத்துகின்றான் என்ற நம்பிக்கையும் நிலைபெற்றிருந்தது. முத்திரைகளாகக் காட்டப்பெறுதல் மட்டுமன்றி அணிகலன்களாகவும் குரிய சந்திர வடிவங்களைத் தலையிலே குடி ஆடும் மரபு வளரலாயிற்று. பரதநடனத்தின் ஆகார்ய அபிநுயத்தில் இவை சிறப்புப் பெற்றிருத்தல் குறிப்பிடத்தக்கது. மேலும் நடசத்திரங்களை நெற்றிப்பட்டங்களாகச் குடி ஆடும் மரபும் வளரலாயிற்று.

இயற்கை பற்றிய அறிவு விலங்குகள், பறவைகள் தொடர்பான தொன்மங்களை ஆராய்வதன்வாயிலாக மேலும் பெறப்படும். விலங்குகளும் பறவைகளும் தெய்வங்களின் வாகனங்களாகச் சுட்டப்பட்டுள்ளன. சிவன் அரவை அணிகலனாகச் சூடியிருத்தலும், நந்தி வாகனமாக கொண்டிருத்தலும், விஷ்ணு பக்ககளோடு குலாவுதலும், பாம்பணைமேல் துயில்வதும் குறிப்பிடத்தக்கன. வாகனங்கள் தர்மத்தின் குறிப்புகளாகவே காட்டப்படுகின்றன. ஒவ்வொரு விலங்குகளினதும் தனித்துவமான அசைவுகள் ஆடல்களாகப் பிரதிநிதித்துவம் செய்யப்படும் பொழுது இயற்கையை விளங்குதலும் விளக்குதலும் பற்றிய அறிகை வளர்ச்சியடைகின்றது. விலங்குகள், பறவைகள் தொடர்பான முத்திரைகள் ஆடல் களிலே ‘ஆதிமுத்திரைகள்’ என்று குறிப்பிடப்படுதலும் நோக்குதற்குரியது. ஆதி முத்திரைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டே வழிவந்த முத்திரைகள் ஆக்கப்படுகின்றன.

ஆறுகள், மலைகள் பற்றிய தொன்மங்கள் இயற்கை பற்றிய அறிகைக் கையளிப்பை முன்னெடுத்துவந்துள்ளன. சிவனது தலையில் இருந்து கங்கைநதி ஊற்றெடுக்கின்றதென்ற தொன்மம் அதன் முக்கியத்துவத்தைக் குறிப்பிடுகின்றது. நதிகளைப் போலவே மலைகளோடு தொடர்புடைய தொன்மங்களும் காணப்படுகின்றன.

இமயம் சிவனின் இருக்கையாக வழிபடப்பட்டுள்ளது. இமயத்தின் புதல்வியாக பார்வதிதேவியார் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளார். தொன் மங்களை அடியொற்றிய இவ்வாறான பன்முகச் சித்திரிப்புக்கள் பரதநடனத்தின் உள்ளடக்கமாக அமைந்துள்ளன.



தொன்மங்கள் ஆட்லாகும்போருது மன்வரும் அனுசாலங்கள் க்ஷைக்கப்பெறுகின்றன

01. தெய்வீக உணர்வு, சமூக உணர்வு, அழகியல் உணர்வு ஆகியவை ஒன்றிணைக்கப்படுகின்றன.
02. தொன்ம வடிவங்களிலே இடம்பெறும் பல்லினப்பாங்கு களும், பலவாறான பெருக்கமும் (Heterogeneity and Multiplicity) நடனங்களை வடிவமைப்பதற்கும், இயக்குவதற்கும் வளம்படுத்துவதற்கும் துணையாகவுள்ளன.
03. தொன்மங்களில் இடம்பெற்றுள்ள நித்தியமான (Eternal) இயல்புகளும் முடிவிலியாய்விரிந்த கற்ப பணைகளும் ஆடல்களுக்குப் பரவசமுட்டுகின்றன.
04. தொன்மங்களில் உட்பொதிந்துள்ளமுரண்பாடுகள் உதாரண மாக மனமுவந்து வரம் கொடுத்தவரே பின்னர் கொடுத்த வரத்துக்காக கழிவிரக்கம் கொள்ளும்நிலை கலை யாக்க இயல்புகளுக்கு வலுவூட்டுகின்றன. (பஸ் மாசுரமோகினி நடனம் இதற்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகும்).
05. சமூகம் பல அடுக்குக் கோலங்களை (Multi -Layerer Pattern)க் கொண்டது. பல அடுக்குகளாலும் அனுபவிக்கப் படத்தக்க வலிமை தொன்மங்களுக்கு உண்டு.
06. தொன்மங்களில் இடம்பெறும் அற்புதங்கள் ஏற்படுத்தும் உள வியல்சார்ந்த திருப்திக்கும், நடன ஆக்கம் ஏற்படுத்தும் உள உளவியல் திருப்திக்குமிடையே ஒப்புமைகள் காணப்படுகின்றன.
07. தொன்மங்கள் சிறப்புக்களில் ஒன்றாக அமைவது ஒரு நிகழ்ச்சி யின் முன்னைய தொடர்ச்சியும், அதே நிகழ்ச்சியின் பின்னைய வளர்ச்சியையும் தொடர்புபடுத்திநிற்றலாகும். கலையாக்கக்கூட்டுக்கும் ஆடலுக்கும் இந்தத் தொடர்புச்சங்கிலி மிகுந்த பயனுடைய தாயிற்று.
08. தமிழகத்தில் எழுந்த பக்தி இயக்கம் தொன்மங்களுடனும், ஆடல்களுடனும் தொடர்புபட்டுநின்றது. ஒன்றிலிருந்து மற்றையதைப் பிரிக்கமுடியாத அளவுக்கு வலிமையானதொடர்புகள் நிலைபேறு கொள்ளலாயின.

9. நொந்த உள்ளங்களுக்கு ஆறுதல் தரவல்ல சீர்மிய உள்ளடக்கம் தொன்மங்களிலே நிறைந்துள்ளமையால் ஆடல்களில் அவற்றை எடுத்துப் பயன்படுத்துதல் இங்கிதமான செயலாயிற்று.
10. தொன்மங்களின் சிறப்பார்ந்த உள்ளடக்கங்களில் ஒன்றாக அமைவது அறத்துக்கும் மறத்துக்குமிடையே நிகழும் முரண் பாடும் போராட்டமுமாகும். இவை நடன உள்ளடக்கத்துடன் பூபல்பாக இணைந்துவிடுகின்றன.
11. தொன்மங்களின் அதீத கற்பனைகளும், உடல் மொழியும் ஒன்றிணையும்பொழுது அழகியலாக்கம் விசை கொள்ளுகின்றது.

பண்டைய நிலவுடமைச் சமூகத்தின் அறக்கருத்துக்களை வலியுறுத்த காட்சி வடிவில் நடனங்களும் கருத்து வடிவில் தொன்மங்களும் துணைநின்றன.

புறவுலகின் தேவைக்கேற்றவாறு ஒருவர் தம்மை உருவாக்கிக்கொள்ள உடல் வழியாக நடனம் உதவியது. தொன்மங்கள் கற்பனைவடிவாகப் புறவுலகுடன் இசைவாக்கம் செய்ய உதவியது.

அசைவுகள் உடற்கோலங்களில் மாற்றங்களை ஏற்படுத்துகின்றன. ஒருவர் நிற்கும் தளத்தில் மாற்றங்களை ஏற்படத்துகின்றன. அசைவுகள் திசைசமூகங்களில் (Direction) மாற்றங்களை வருவிக்கின்றன. தூர மாற்றங்களை ஏற்படுத்துகின்றன; நேர மாற்றங்களை ஏற்படுத்துகின்றன; வீதமாற்றங்களை ஏற்படுத்துகின்றன; வலுமாற்றங்களை ஏற்படுத்துகின்றன; இந் நிலையில் நடனத்தின் பண்புகளைப் பின்வருமாறு பட்டியலிடலாம்:

- 1) உடற்கோலமாற்றம்
- 2) நிற்கும் தளத்தில் மாற்றம்
- 3) திசைசமூகத்தில் மாற்றம்
- 4) தூரமாற்றம்
- 5) நேரமாற்றம்
- 6) வீதமாற்றம்
- 7) வலுமாற்றம்.

மேற்குறித்த ஒவ்வொரு பண்பும் தொன்மக்கதைகளிலே காணப்படுகின்றன.

- 1) வித்தியாசமான உடற்கோலங்களைக் கொண்ட பாத்திரங்கள் தொன்மக்கதைகளிலே இடம்பெற்றுள்ளன.
- 2) மேல் உலகம், கீழ் உலகம் தேவேலாகம், பாதாளோகம் தொடர்பான புனைவுகள் தொன்மங்களிலே இடம் பெற்றுள்ளன.
- 3) ஒவ்வொரு திக்குக்கும் ஒவ்வொரு வகையான கற்பனைகள் தொன்மங்களில் இடம்பெறுகின்றன.
- 4) தூரங்களை விரைந்து கடக்கும் பாத்திரங்கள், மெதுவாய்க் கடக்கும் பாத்திரங்கள் தொன்மங்களிலே இடம்பெறுகின்றன.
- 5) தேவர்களுக்கு ஒருவகை நேரமும், நரர்களுக்கு வேறொருவகை நேரமும் தொன்மங்களிலே சுட்டப்படுகின்றன.
- 6) பலாபலன்களும், விளைவுகளும் ஆளுக்குஆள் மாறுதல் தொன்மக் கதைகளில் இடம்பெற்றுள்ளன.
- 7) அசரர், தேவர் சித்திரிப்புக்களில் வலுமாற்றங்கள் பரவலாக இடம்பெற்றுள்ளன.

தொன்மங்களில் இடம்பெறும் மனிதர், தேவர், அசரர், முதலானவர்களின் உருவமைப்பு வருணானகளின் மேலோங்கல், நடன அனுபவங்களில் இருந்தே தொன்மக்கதை மாந்தர்களின் சித்திரிப்பு இடம்பெற்றிருத்தல் வேண்டுமென்பதை வலியுறுத்துகிறது.

நடனத்தில் நிகழும் தலையின் கிடை அசைவுகள் பல தலைகள் கொண்ட மனிதர்களைத் தொன்மக்கதைகளிலே உருவாக்குவதற்குத் துணைசெய்திருக்கலாம்.

நடனத்தில் நிகழும் கைகளின் தொடர் அசைவுகள் பல கைகள் கொண்ட தொன்மப் பாத்திரங்களை உருவாக்குவதற்கு உதவியிருக்கலாம்.

நடனங்களை பிரதிநிதித்துவ வகை (Representative) நடனங்கள், வெளியீட்டுவகை (Manifestative) நடனங்கள் என்ற வாறு இருவகையாகப் பாகுபடுத்தலாம். (பிரதிநிருத்துவகையில்,

கறப்படும் பொருள் மேலோங்கியிருக்கும் வெளியீட்டு வகையில், கறப்படும் உணர்ச்சி மேலோங்கியிருக்கும்)

பிரதிநிதித்துவவகை நடனங்களை பொருள்சார்ந்த (Thematic) நடனங்கள் என்றும், கதைப்பாத்திரங்கள் சார்ந்த நடனங்கள் என்றும் பாகுபடுத்தலாம். வெளியீட்டுவகை நடனங்களை செயற்பாடுகள் (Actions) சார்ந்த நடனங்கள் என்றும், மனவெழுச்சி சார்ந்த நடனங்கள் என்றும் வகைப்படுத்தலாம். மேற்கூறிய நான்கு கட்டமைப்புக்களுமான

- அ) கதைப்பொருள்
- ஆ) கதைமாந்தர்
- இ) இயக்கச் செயற்பாடுகள்
- ஈ) மனவெழுச்சிகள்.

அகியவை தொன்மங்களின் ஆக்கத்துக்கும் மூலாதாரங்களாக வள்ளன. நடனம் ‘உடல்மொழி’ (Body Language) என்று குறிப்பிடப்படுகின்றது.

சைவசித்தாந்தக் கல்வியும் யாத நடனமும்

கல்வி என்பது ‘தேடல்’ ஆகும். அறிவைத் தேடுதல், அனுபவங்களைத் தேடுதல், அழகைத் தேடுதல், மறைஞானப் புதையல் களைத் தேடுதல் முதலியவை கல் விக்குரிய பரிமாணங்களாக கிண்றன. தேடலின் வழியாகத் தமிழ் மக்கள் கண்டறிந்த தரிசனங் களுள் சைவ சித்தாந்தம் விதந்து குறிப்பிடப்படும் தனிப்பெரும் பொருளாகின்றது.

தமிழகக் கல்வி வரலாறு, வரன்முறையான கல்வி (Formal Education), வரன்முறைசாராக் கல்வி (Non-Formal Education) என்ற இருபெரும் கிளைகளாக சமூக அடுக்கமைப்பை அடியோற்றி வளர்லாயிற்று. தொல்காப்பியம், திருக்குறள் முதலாம் செழுமையிகு நூலாக் கங்கள் வரன் முறையான கல் விதமிகத்திலே வேருஞ்றி விளங்கியெழுந்தமைக்குரிய நூல்வழி சான்றா தாரங்களாகவுள்ளன. தமிழகத்து வரன்முறைசாராக்

கல்வியானது பொதுவாக நாட்டார் மரபுகள் வாயிலாகக் கையளிக்கப்பட்டு வரலாயிற்று. வரன்முறையான கல்விச் செயற்பாடுகள் சமூக அடுக்கமைப்பில் உயர்ந்தோருக்கும், வரன்முறைசாராக் கல்விச் செயற்பாடுகள் அடிநிலை மாந்தருக்கும் உரியனவாயிற்று.

“காட்சியிற் றேளிந்தன மாகவின்
மாட்சியிற் பெரியோரை வியத்தலுமிலமே
சிறியோரை யிகழ்தல் அதனிலுமிலமே”

(புறம் 192)

என்ற புறநானூற்று அடிகள் இரண்டு வகையான அடுக்கமைப்புக்கள் தழுவிய சமூகப் படிமலர்ச்சியைச் சுட்டிக் காட்டுகின்றன. மேற்கூறிய இருவகை மரபுகள் வழியாக ஊறிச் செழுமைபெற்று வளர்ந்த தமிழர்களுடைய தரிசனங்களுள் சைவ சித்தாந்தம் தனிச்சிறப்பு வாய்ந்தது. இச்சந்தரப்பத்தில் கலாநிதி ஜி. யு. போப் அவர்களின் கருத்துப் பொருத்தமாக சுட்டிக் காட்டப்படத் தக்கது.

“Saivism is the old Pre-historic Religion of South India, essentially existing from Pre-Aryan times and holds way over the hearts of Tamil People”

(Dr. G. U. Pope, Cited: Subramania Pillai, 1948, P. 1)

கலை வடிவங்களுக்குரிய பரிமாணங்களுள் சிறப்பாக விசை கொள்வது அவற்றின் உட்பொதிந்துள்ள கருத்தியல் (Idiology) எனலாம். சைவசித்தாந்தம் நீண்ட வரலாற்றுச் சுவடுகளினாடே படிமலர்ச்சி கொண்ட கருத்தியலாகும். தொல்குடித் தமிழர்களது வணக்க முறைமைகளிலிருந்து கூர்ப்படைந்து, செழுமையும் செறிவும் மிக்க தரிசன விசையாக மலர்ச்சி கொண்ட வடிவமே சைவசித்தாந்தம்.

சிவபெருமானை ஆடற் பெருமானாகக் காட்டும் தொன்மங்களும் (Myths) வழிபாடுகளும், அனுபூதிநிலைத் தரிசனங்களும், இலக்கியங்களும், தமிழர்களது கல்விச் செயற்பாடுகளிலே பரக்கக்காணப்படுகின்றன. கலித் தொகை,

சிலப்பதிகாரம் முதலியவற்றில் சிவன் ஆடிய ஆடல்களாக பாண்டரங்கம், கொடுகொட்டி, கபாலம் முதலியவை குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. இவை தவிர ஆனந்தத் தாண்டவம், முன்தேர்குரவை முதலியவற்றையும் சிவன் ஆடியதான் செய்திகள் உள்ளன. மேலும் அசபாந்தனம், பிரமதாண்டவம், உள்ளங்தந்தனம், பாராவாரதாங்கந்தனம், புஜங்கந்தனம், ஹம்சந்தனம், கமலந்தனம், குக்குடந்தனம் முதலியனவும் சிவனால் ஆடப்பெற்றவையாக குறிப்பிடப்படுகின்றன.

(ச. தண்டாணி தேசிகா, ஆடல்வல்லான், திருவாவடுதுறை ஆதினம், 1997, ப.7).

ஆடற்கலை பற்றி விளக்கும் பழந்தமிழ் நால்களுள் சாத்தனார் அருளிய ‘கூத்த நால்’ தனித்துவமானது. சிவனது ஆடல், கூத்த நாலிலே பின்வருமாறு சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது:

“ஓருதாள் ஊன்றி, ஒருதாள் ஏற்றி
ஓருகை மறித்து, மறுகை அமைத்து
இருகையில் ஆக்கமும் இறுதியுமேற்று
அருவருவாக்கும் அம்மை கூத்தாடப்
பெருவெளி நடிக்கும் பெருமான்”

(கூத்து நால், தமிழ்நாட்டு சங்கீத நாடக சங்கம், சென்னை, 1968, ப.8)

தமிழ்க் கல்வி மரபுகளாலும், சம்ல்கிருத கல்வி மரபுகளாலும், தமிழ்க் கூத்து மரபு வளம்பெற்ற வேளை நிகழ்ந்த கலைப் பெறுபோக பரத நடனம் முகிழ்தெழுந்தது.

சைவசித்தாந்த கருத்துக்களை ஆடல்கள் வழியாக விளக்கும் அழகியற் செழுமையும் தொல்சீர் செம்மையும் கொண்ட வடிவமாகப் பரத நடனம் படிமலர்ச்சி கொண்டது. பரதநடன ஆற்றுகை அரங்கின் மூலமுர்த்தியாக நடராஜர் அமைந்திருத்தலும் ஆடலின் முதல் வணக்கம் அன்னவர்க்கே தரப்படுதலும் நடராஜ தத்துவத்துக்கும் பரத நடனத்துக்குமுள்ள தொடர்புகளை மீள வலியுறுத்துகின்றன.

தமிழகத்தில் தொடர்ச்சியாக நிகழ்ந்து வந்த கல்விச் செயற்பாடுகள் கூத்தபிராணின் ஆடல் உள்ளடக்கச் செய்தியைக்

கையளித்து வருகின்றன. கலைத்திறனாய்வாளர் மிர்னாலினி சாராபாயின் கூற்று வருமாறு:-

‘The image of Natarajah depicts the eternal wisdom transmitted through the arts, a tradition that has not changed much in a thousand years.’

(Mrinalini Sarabhai, The Sacred Dance of India, Bharatiya Vidya Bhavan, Bombay, 1979, p. 02)

பரத நடனத்தின் பரிஜாம வளர்ச்சி

வரலாற்றுக் காரணிகளால் சம்ல்கிருதத்திற்கும் சைவ சித்தாந்தத்துக்கும் ஏற்பட்ட தொடர்புகள் போன்று, சம்ல்கிருதக் கல்விக்கும் பரத நடனத்திற்கும் வலிமையிக்க தொடர்புகள் ஏற்பட்டன. வேத-உபநிடதங்களில் ஆடல், அபிநயங்கள் தொடர்பான குறிப்புகள் இடம்பெற்றுள்ளன (வி. சிவசாமி, சம்ல்கிருத நாட்டிய மஞ்சரி, திருநெல்வேலி, 1985, ப. 8). சம்ல்கிருத கல்வியின் வளர்ச்சியும் வியாபகமும் காரணமாக பரத நடனம் (தமிழகம்), கதகளி (கேரளா), குச்சப்பிடி (ஆந்திரா), கதக் (வடபாரதம்), மணிப்புரி (வடகிழக்குப் பாரதம்) முதலிய நடனங்களை ஆராய்வோர் வேத-உபநிடத் அடிப்படைகளில் இருந்து அந்த நடனங்களை ஆராய்கின்றனர். எனவே உபநிடத் நடனச் செய்திகள் பரத நடனத்திற்கு மட்டும் உரியவை அல்ல என்பதை முதலில் மனம் கொள்ளல் வேண்டும்.

பரத முனிவரது நாட்டிய சாஸ்திரம் இந்தியாவின் அனைத்து சாஸ்திரிய நடனங்களுக்குமுரிய அடிப்படை நூலாகக் கருதப் படுகின்றது. இந்த ஆய்விலே முதற்கண் ‘பரத’ என்ற எண்ணக்கரு விளக்கத்தைத் தெளிவுபடுத்தவேண்டியுள்ளது.

நாடகத் தை வழிநடத் தும் தலைவனாகப் பல பாத்திரங்களை ஏற்று நடிப்பவனும், பல வாத்தியங்களை இசைப் பவனும், தேவையான பலவற்றை அளிப்பவனும் என்ற நிலைகளில் விளங்குபவனே ‘பரத’ என்ற எண்ணக்கருவாற் சுட்டிக் காட்டப் படுகின்றான்.

(நாட்டிய சாஸ்திரம் 35-91).

அடுத்ததாக இந்த ஆய்வில் நாட்டிய சாஸ்திர நூலாக்கம் பற்றிய தெளிவை முன்னிறுத்தவேண்டியுள்ளது. நாட்டிய சாஸ்திரம்

இந்தியாவின் தொன்மையான அரங்கியல் தொடர்பான பண்புக் கூறுகள் அனைத்தையும் தொகுத்துக் கூறும் ஓர் அகல் விரியாக்கமாக (Comprehensive Study) அமைந்துள்ளது.

“The Natya Sastra is a monumental work dealing with drama, music, aesthetics, grammar and allied subjects as well as dancing”

(Venkata Narayanaswami Naidu and others, Thandava Laksanam, Munshiram Manoharlal Publishers, New Delhi, 1971. p.4).

இதிலிருந்து ஒரு முக்கியமான கருத்துக்கு நகரவேண்டியுள்ளது. தமிழகத்திலே வளர்ச்சியுற்றுவந்த சம்ஸ்கிருதக் கல்வி செயற்பாடுகளினால் ஊட்டமும் வளமும் பெற்ற ஆய்வெறிவாளர்கள், தமிழகத்தின் மேற்கிளம்பிய நடன வடிவங்களுக்கும் நாட்டிய சாஸ்திரத்துக்குமிடையே ஓர் அறிகைப் பாலத்தை (Cognitive bridge) ஏற்படுத்தினார்கள்.

நாட்டிய சாஸ்திரத்தைத் தொடர்ந்து நடனம்பற்றிய நூல்களுள் விதந்து குறிப்பிடப்படுவது நந்திகேஸ்வரரால் கி.பி. பத்தாம் நூற்றாண்டளவில் எழுதப்பெற்ற அபிந்யதர்ப்பணமாகும். நடனம் என்பது வரன்முறையான கல்விக்கும் கற்பித்தலுக்கும் உட்பட்ட தொல்சீர் கலைவடிவம் என்ற உன்னத நிலையைப் பெற்றமை, அபிந்யதர்ப்பண நூலாக்கத்தினால் நன்கு வெளிப்பாடு கொள்ளுகின்றது. கலை வடிவங்கள் தொல்சீர் அந்தஸ்தைப் பெறும் பொழுது, அவை சம்ஸ்கிருத மயப்படல் இந்தியாவின் கலை வரலாற்றிலும் இந்தியக் கல்வி மரபிலும் காணப்படும் ஒரு நிலைத்த பண்பாகும்.

இச்சந்தர்ப்பத்திலே சனில் கோதாரி அவர்களின் கருத்து மீள வலியுறுத்தத் தக்கது.

“The Aryan and Dravidian cultures merged harmoniously in the classical art form like Bharata Natyam”

(Sunil Kothari, Bharata Natyam, Marg Publications, New Delhi, 1982, p. 23).

ஆரிய திராவிடப் பண்பாடுகள் இசைவடன் ஒன்றுகலந்து முகிழ்த்த வடிவம் பரத நடனம் போன்ற ஆடல் ஆககங்களிலே காணப்படுகின்றன.

மேற்கூறிய கருத்துக்களின் பின்புலத்திலேதான் பரத நடனத்தின் பரிணாம வளர்ச்சியை நோக்குதல் வேண்டும்.

தமிழகத்திலே வளமும் செழிப்பும் கொண்ட ஆடற் பின்புலம் இருந்தமைக்கு புறநானாறு (29) பரிபாடல் (21) பொருநராற்றுப்படை (108-110) சிலப்பதிகாரம் முதலாம் இலக்கியங்களிலே பரவலான சான்றாதாரங்கள் காணப்படுகின்றன. செழுமையிக்க ஒரு பண்பாட்டில் ஒருபுறம் வரன்முறையான கல்விக்கும் பயிற்சிக்கும் உட்பட்ட செந்நெறி ஆடல்களும், மறுபுறம் வாழையடி வாழையாகக் கையளிக்கப்பட்டுவரும் நாட்டார் நடனங்களும் சமாந்தரமாக நிலவி வருதல் உலகக் கல்வி வரலாற்றிலே காணப்படும் ஒரு பொதுப் பண்பாகும். வரன்முறையான கல்விக்கும் பயிற்சிக்கும் உட்பட்டு தமிழகத்தில் நடனம் வளர்ந்து வந்தமைக்கு சிலப்பதிகாரத்தில் பரவலான சான்றுகளைக் காணலாம். மேலும் மணிவாசகரின் சிவபுராணத்தில் பின்வரும் சான்றாதாரத்தைச் சுட்டிக்காட்டலாம்:

‘நள்ளிருளில் நடம் பயின்றாடும் நாதனே’ என்ற தொடரில் ‘பயின்றாடுதல்’ என்ற எண்ணக்கரு இடம் பெற்றுள்ளமை குறிப்பிடத் தக்கது. அதாவது ஆடல் என்பது வரன்முறையான கல்விக்குப்பின் நிகழ்த்தப்படுதல் சுட்டிக்காட்டப்படுகின்றது.

மாயவித்தை நடனங்கள் (Magical dances) வளப்பெருக்க நடனங்கள் (Fertility dances), தொன்மையான சமூக நடனங்கள் (Social dances) முதலியவை தொடர் ச் சியான் கல்வி வளர்ச்சியினால் மெருகு பெறுதலும், வியாக்கியானங்கள் பெறுதலும் நடனக் கல்வி வரலாற்றிலே காணப்படும் சிறப்புப்பண்பாகும்.

கல்வி வளர்ச்சியின் பிறிதொரு சிறப்புப் பண்பாக அமைவது தொன்மங்களின் அறிகை வலிமையைக் (Cognitive power of

Myths) கண்டறிதலாகும். கல்வி மேம்பாட்டில் ‘தொன்மங்களை ஆடற்படுத்தல்’, ‘ஆடல்களைத் தொன்மப்படுத்தல்’ என்ற இருநிலைச் செயற்பாடுகள் நிகழும். அதாவது, தொன்மக் கதைகளையும் நம்பிக்கைகளையும் ஆடல்களுடன் ஒன்றிணைத் தல் இந்தச் செயற்பாட்டுக்கு ஓர் எடுத்துக்காட்டாகும். ஆடலும், தொன்மங்களும், அறிகைத் தொழிற்பாடுகளும், தெய்வீகப்படலும் என்பவற்றின் ஒன்றிணைந்த நிறைவை பரத நடனத்திலே காணமுடியும்.

16ஆம், 17ஆம், 18ஆம் நூற்றாண்டுகளில் தமிழகத்தில் நிகழ்ந்த அரசியல் மாற்றங்களும் பண்பாட்டுத் தாக்கங்களும் கல்வி வளர்ச்சியும் தமிழகத்துச் செந்நெறி நடனமாகிய பரத நடனத்தின் மீது மேலும் செல்வாக்குகளை ஏற்படுத்தின. தோடய மங்களம், தில்லானா போன்றவற்றில் வடபுலச் செல்வாக்குகளைத் தெளிவாகக் காணலாம்.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் வாழ்ந்த தஞ்சை சகோதரர்களாகிய பொன்னையா, சின்னையா, சிவானந்தம், வடிவேலு ஆகியோர் பரத நடனக் கச்சேரி முறைமையை ஒழுங்குப்படுத்திய பொழுது, செந்நெறி நடனமாகிய பரத நடனத்திற்கும் செந்நெறிப்பட்ட இசையாகிய கர்நாடக சங்கீதத்துக்குமிள்ள இணைப்புக்களையும், தொடர்புகளையும் மேலும் வலிமைப் படுத்தினர்.

பரத நடனத்தின் அடிப்படை அலகாகக் கருதப்படுவது ‘அடவு’ ஆகும். அடையப்படுவதே அடவு ஆயிற்று. தமிழகத்துப் பாரம்பரிய கிராமிய நடனங்களில் இருந்து கூர்ப்படைந்து செழுமை கொண்டுவந்த அடவுகளையும் தஞ்சை நால்வர் ஒழுங்குப்படுத்தித் தொகுத்தனர்.

பண்ணிசையானது கர்நாடக இசைக்கு வளமாகவும் தளமாகவும் அமைந்தமை போன்று, தமிழகத்து நாட்டார் நடனங்கள் பரத நடனத்தின் வளர்ச்சிக்குப் பின்புலமாக அமைந்தன. இசைக்கு அடித்தளமாக அமையும் ஏழோலிகள் (சப்தஸ்வரங்கள்)

வரன்முறையான கல்வியின் பயனாய் தொகுக்கப்பட்டமை போன்று, பரத நடனத்தின் அடிப்படை அலகாகிய (Basic Unit) அடவும் வரன்முறையான கல்விச் செயற்பாடுகளின் விளைவாகத் தொகுக்கப்படலாயின.

இந்திய நடன வரலாற்றிலே காணப்படும் ஒரு பொதுப்பண்பு காலங்காலமாக அதன் தொடர்ச்சி பேணப்பட்டு வருதலாகும்.

“Dance in India has an unbroken tradition over 5000 years. Its themes are derived from mythology, legends and classical literature. The modern forms of dance are not new. They are all represent actions of old Indian dance”

(Ram Avtar Veer, Nataraj, Pankai Publications, New Delhi, 1982 p. 9).

முத்த குரவர்களின் நோக்கு

சைவசமயத்தின் முத்த குரவர்களாகிய திருமூலர், காரைக்கால் அம்மையார், தேவார முதலிகள் தக்தமது அநுபுதி நிலைகளில் நின்று சிவநடனத்தைத் தரிசித்துள்ளனர். திருமூலர் அண்டங்கள் அனைத்தையும் சிவனது திருமேனியாகவும் எங்கும் சிவனது திருவிளையாடலாம் கூத்தினையும் கண்டார். அந்தக் கூத்தின் விரிவு ‘சிவானந்தக்கூத்து’, ‘சுந்தரக்கூத்து’, ‘பொற்பதிக்கூத்து’, ‘பொற்றில்லைக்கூத்து’, ‘அற்புதக்கூத்து’, என்றவாறு அமையும் (ஆடல் வல்லான், மு.க. நூல், ப. 80). ஞானசக்தியாகிய அரங்கத்தில் ஞானானந்த வடிவில் ஆடும் கூத்து, சிவானந்தக் கூத்து எனப்படும். இறைவன் ஆட, அவன்கீழடங்கி அவன் வழியே உயிர்கள் ஆடுகல் சுந்தரக்கூத்து என்று கூறப்படும். சிவானந்தக் கூத்து சுந்தரக் கூத்து முதலியவற்றால் பயன்பெறுமுடியாத உயிர்கள், உய்யும் வண்ணம் சிவலிங்க வடிவமாகி பஞ்சமுகங்களோடு நின்றாடும் கூத்து ‘பொற்பதிக்கூத்து’ எனப்படும். தில்லைப்பதியில் உருவவடிவினாகி இறைவன் அருள் சுரந்து ஆடும் கூத்து ‘பொற்றில்லைக் கூத்து’ எனப்படும்.

சிவனது திருவைந்தெழுத்தின் உருவையும், அதன் ஆழந்த பொருளையும் ஆடலால் உணர்த்தும் அறிகைச் செயற்பாடு ‘அற்புதக்கூத்து’ என்று கூறப்படும்.

சிவனது கூத்துத் தரிசனங்களும், கூத்தின் வழியாக எழும் அனுபுதி அனுபவங்களும் காரைக்கால் அம்மையாரின் திருப்பதிகங்களிலே பலவாறு வெளிப்படுகின்றன.

“இறவாத இன்ப அன்புவேண்டிப்
பின் வேண்டுகின்றார்
பிறவாமை வேண்டும் மீண்டும் பிறப்புண்டேல்
உன்னை என்றும் மறவாமை வேண்டும்
இன்னும் வேண்டும் நான் மகிழ்ந்து பாடி,
அறவா!நீ ஆடும்போதுன் அடியின் கீழ்
இருக்க என்றார்”

(பெரியபுராணம் 24-60)

காரைக்கால் அம்மையாரின் கூத்து தரிசனத்தில் இறைவன் பிரபஞ்சம் முழுவதும் விரவி நின்று ஆடும் அனுபுதி அனுபவம் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றது.

“அடி பேரிற் பாதாளம் பேரும் அடிகள்
முடிபேரில் மாடுமுக பேரும் - கடகம்
மறிந்தாடு கைபேரில் வான்திசைகள் பேரும்
அறிந்தாடும் ஆற்றா தரங்கு”

(அற்புத்த திருவந்தாதி - 77)

இங்கு இறைவனது பிரபஞ்ச நடந்தின் நேர் அனுபவ வெளிப்பாடு (Direct experience) துலங்கி நிற்கின்றது.

திருஞானசம்பந்தரது தேவாரங்களிற் பரவலாகச் சிவநடனக் காட்சிகள் இடம்பெற்றுள்ளன.

“கடலில் நஞ்சம் அழுதுஉண்டு இமையோர்
தொழுது ஏத்த நடமாடி
அடல் இலங்கை அரையன் வலிசெற்று
அருள் அம்மான் அமரர் கோயில்
மடல் இலங்கு கழகின், பலவின்
மதுவிம்மும் வலிதாயம்

30

உடல் இலங்கும் உயிர்உள்ளவும்
தொழு, உளத் துயர் போமே”
(திருஞானசம்பந்தர், திருவலிதாயம்-8)

திருநாவுக்கரசரது தேவாரங்களில் சிவனது திருக்கூத்துத் தரிசனங்கள் பலவாறு இடம்பெற்றுள்ளன. வகை மாதிரியாகக் குறிப்பிடக்கூடிய ஒரு தேவாரம் வருமாறு:-

“குனித்த புருவமும் கொவ்வைச் செவ்வாயிற்
குமின் சிரிப்பும்
பனித்த சடையும் பவளம்போன் மேனியிற்
பால் வெண்ணீரும்
இனித்தமுடைய வெடுத்த பொற்பாதமுங்
கானப் பெற்றால்
மனித்தப் பிறவியும் வேண்டுவதேயிந்த
மாநிலத்தே”

(திருநாவுக்கரசர், கோயில்-783).

சுந்தரரும் சிவனது ஆடற்காட்சிகளைப் பல சுந்தர்ப்பங்களில் விளக்கியுள்ளார். வகை மாதிரியாகப் பின்வரும் பாடலைக் குறிப்பிடலாம்:

“மடித்தாடும் அடிமைக்கண் அன்றியே
மனனேந் வாழும் நானும்
தடுத்தாட்டித் தருமனார் தமாசெக்கில்
இடும்போது தடுத்தாட் கொள்வான்
கடுத்தாடு கரதலத்தில் தமருகமும்
எரிஅகலுங் கரிய பாம்பும்
பிடித்தாடிப் புலியூர்ச் சிற்றும்பலத்தெம்
பெருமானைப் பெற்றா மன்றே.

(சுந்தரர், கோயில் - 1)

சிவனது திருக்கூத்துத் தரிசனம் மாணிக்கவாசக சுவாமிகள் பல சுந்தர் ப்பங்களில் பலவாறு விளக்கப்பட்டுள்ளன. ‘நள்ளிருளினாட்டம் பயின்றாடுநாதனே தில்லையுட்கூத்தனே’ என்றவாறு மாணிக்கவாசகர் சிவனின் ஆடலையும் அல்லற் பிறவி யறுத்தலையும் விளக்குகின்றார். மாணிக்கவாசகர், சிவபுராணம்,

31

89,90) சைவசமயத் திருத் தொண்டுகளோடு ஆடலும் இணைந்திருத்தல், ‘கோமான் நின்திருக்கோயில் தூகேன், மெழுகேன், கூத்துமாடேன்’ என்ற அடிகளாற் புலப்படுத்தப் படுகின்றது (திருச்சதகம்-14).

பூதலும் முப்பொருள்களும்

சைவசித்தாந்தம் பதி, பச, பாசம் என்னும் முப்பொருள்களையும் நித்தியப் பொருள்களாக ஏற்றுக்கொள்கின்றது. பாடாண்வாத சைவம், பேதவாத சைவம், சிவசமவாத சைவம், சிவசங்கிராந்தவாத சைவம், சிவவரவிகாரவாத சைவம், சிவாத்துவித சைவம் முதலிய அகச் சமயங்களும் பதி, பச, பாச முப்பொருள் உண்மையை ஏற்றுக்கொள்கின்றன.

முதற் பொருளாகிய சிவமே பதி எனப் படும். தன்வயத்தனாதல், தூயவுடம்பினனாதல், முற்றுமுனர்தல், இயற்கை அறிவினனாதல், பேரருஞ்சமை, இயல்பாகவே பாசங்களிலிருந்து விலகியிருத்தல், முடிவிலா ஆற்றல் உடமை, வரம்பில்லா இன்பமுடமை முதலாம் என்றுமுள பொருளாக (Absolute) பதி விளங்குகின்றது.

பச என்பது ஆன்மாவைக் குறிக்கும்.

பாசம் என்பது ‘தனை’ அல்லது ‘கட்டு’ என்று பொருள்படும். பாசமே ஆணவம், கண்மம், மாயை என்ற மும்மலங்களாகப் பாகுபடுத்தப்படும்.

மாயையின் இயக்கத்தைச் சைவசித்தாந்தம் பின்வருமாறு விளக்குகின்றது (பட்டினத்துப்பின்னையார், திருப்பாடல்கள் கோயிற் நிருவகவல்):

‘பிறந்தென இறக்கும், இறந்தன பிறக்கும் தோன்றின மறையும், மறைந்தன தோன்றும் பெருத்தன சிறுக்கும், சிறுத்தன பெருக்கும் உணர்ந்தன மறக்கும், மறந்தன உணரும் புனர்ந்தன பிரியும், பிரிந்தன புணரும் அருந்தின மலமாம், புனைந்தன அழுக்காம் உவப்பன வெறுப்பாம், வெறுப்பன உவப்பாம்’.

விந்துகள் புணர்வதாலும் பிரிவதாலும் பொருட்களின் தோற்றம் நிகழ்வதாக சைவசித்தாந்தம் குறிப்பிடுகின்றது. பிறப்பாகவும் இறப்பாகவும் சுழல்வட்ட வடிவில் அது நிகழ்ந்துகொண்டிருக்கின்றது. சிவத்தின் ஆற்றலே அந்த இயக்கத்தைப் பிறப்பிக்கின்றது. விந்து என்ற எண்ணக்கரு புள்ளிவடிவிலானது என்று விளக்கப்படுகின்றது. விந்து என்ற புள்ளியின் அசைவு ஒசையைப் பிறப்பிக்கின்றது. ஒசையானது பாம்பு நெளிவது போன்று நெளிந்தும் நீண்டும் செல்லும். இவற்றால் படைத்தல், காத்தல், அழித்தல் என்ற முத்தொழில்கள் இயற்றப்படுகின்றன. கருத்து நிலையில் அருவமாக (From the Abstract to the Concrete) வெளிப்படுத்தப்படும். மேற்கூறிய அனுபவங்களை காட்சி நிலையிலே, மனிதக் காட்டுருவின் வாயிலாக விளக்குவதற்கு ஆடல் அசைவுகள் மிகப்பொருத்தமாக அமைவதை சித்தாந்த அழகியலாளர் கண்டனர்.

சிவமாவது உயிர்களின் அறிவைக் கடந்து நிற்கும் நிலை ‘சொருபநிலை’ என்று குறிப்பிடப்படும். உயிருக்கு உயிராக உள்ளே நின்று இயக்கும் நிலை ‘தடத்தநிலை’ என்றும் சைவசித்தாந்த நூல்கள் விளக்குகின்றன. தடத்தநிலையே சிவனுக்கு அருவம், உருவம், அருவுருவம் என்ற திருமேனிகள் காணப்படுகின்றன. ஜம் புலன்களாலும் அறியப்படமுடியாதது அருவத் திருமேனியாகும். சிவம், சக்தி, நாதம், விந்து ஆகியவை அருவத் திருமேனியில் அடங்கும்.

ஜம் புலன்களாலும் அறியப்படத்தக்கது உருவத் திருமேனியாகும். மக்களுக்குப் போகத்தைக் கொடுத்தற் பொருட்டும், பாசத்தை வலுவிழக்கச் செய்து முத்தியை அருளும் பொருட்டும், இறைவன் உருவத் திருமேனி கொள்வான் என்று குறிப்பிடப் படுகின்றது. உருவத் திருமேனிகள் இருபத்தெந்து வடிவங்களாகக் குறிப்பிடப்படுகின்றன. கட்புலனாகும் உருவத் திருமேனிக்கும் கட்புலனாகாத அருவத் திருமேனிக்கும் இடைப்பட்ட வடிவமே அருவருவத் திருமேனியாகும்.

உருவ வடிவிலிருந்து அரூவவடிவுக்குச் சிந்தனையையும், கற்பனையையும் நகர்த்திச் செல்வதற்கு ஆடல் வடிவங்கள் பலம் மிக்க ஆற்றுகைக் கருவிகளாயின. பரத நடனம் இதற்குப் பொருத்தமானதாகவும், இயல்பானதாகவும் அமைதல் அதன் உருவத்தாலும், உள்ளடக்கத்தாலும் வெளிப்படுத்தப்படுகின்றது.

சிவம், சக்தி, நாதம், விந்து என்ற இறைவனது அரூவ வடிவங்களும் சதாசிவன் என்ற அரூவருவவடிவமும் மகேசவரன், உருத்திரன் என்னும் இருவருடன் அவர்கள் ஆணையால் நடக்கும் பிரம விட்டுணுக்களும் உருவத்திருமேனி வடிவினராகக் குறிப்பிடப்படுகின்றனர். சிவலிங்க வடிவினுள் இவை அனைத்தும் இடம்பெறுவதாக திருமூலர் குறிப்பிடுகின்றார்.

“மலர்ந்த வயன்மால் உருத்திரன் மகேசன்
பலந்தரும் ஜமுகன் பரவிந்து நாதம்
நலந்தருஞ் சக்தி சிவன் வடிவாகி
மலந்தரு லிங்கம் பராநந்தி யாமே.”

சிவசிந்தனையை வளர்க்கும் கலைகள் எழுத்து வடிவக் கலைகள் என்றும் ஆற்றுகை வடிவக் கலைகள் என்றும் கல்விச் செயல்முறை வாயிலாக இருந்தெல்லப்பட்டு வளர்ந்து சென்றன. எழுத்தறிவுடைய சமூகக் குழுவினர், எழுத்தறிவற்ற சமூகக் குழுவினர் என்ற இரு சாராரும் சிவன்பற்றிய அனுபவங்களைப் பகிர்ந்துகொள்ளவும் கையளிக்கவும் தத்தமக் குரிய கலைக் கருவிகளைப் பயன்படுத்திக் கொண்டனர்.

சைவ சாதனங்களும் ஆடலும்

சைவசித்தாந்த நெறியில் மனிதப் பிறப்பு எய்தியதன் பயன் இறைவன் கொடுத்தருளிய உடம்பு, அறிகருவிகள், உலகம், நுகர்வுப் பொருட்கள் ஆகியவற்றைப் பயன்படுத்தி இறைபணி நின்று முத்தியடைவதேயாம். முத்தியடைவதற்கு மெய்யனிர்வாகிய ஞானத்தைப்பெறுதல் வேண்டும். ஞானத்தைப் பெறுவதற்கு சிரையை, கிரையை, யோகம் என்பவை சாதனங்களாக அமைகின்றன. சிரையை, கிரையை, யோகம், ஞானம் ஆகிய நான்கும் இறைவனை அடைவதற் குரிய சைவ சாதனங்கள் என்று குறிப்பிடப்படும்.

சைவ சாதனங்களுள் முதற்படியாகக் கூறப்படுவது சரியை கருகும். சரியை என்ற சாதனத்தை அடியொற்றி பரத நடனம் முகிழ்ததெழுகின்றது. சரியை நெறியில் உடம்பினைச் சிவனுக்கு அர்ப்பிதம் செய்தல் விளக்கப்படுகின்றது. இந்த வழிபாட்டில் ஆடுபவர் சிவனை ஆண்டானாகவும், தம்மை அடிமையாகவும் கொண்டு ஆடல் வழியாக வழிபாடு செய்கின்றார்.

இதன் தொடர்ச்சியும் வளர்ச்சியுமாக ‘சஞ்சாரிபாவம்’ அல்லது பன்முகப் பாத்திர வெளிப்பாட்டுக் கற்பனை ஆடல் முகிழ்தக்கத் தொடங்கியது. உடலும், ஆடலும், சரியை மார்க்கமும் ஒன்றாகின்றன. ஆடல் உடலாகும் பொழுது பாவம் என்பது உயிராகின்றது. இராகம் மூச்சக் காற்றாகின்றது. தாளம் இதயத் துடிப்பாகின்றது. இவை யனைத்தும் இணைந்து பரத நடனம் இயற்றப்படுகின்றது. (ஆடல் வல்லான், ப. 15). உயிர்கள் ஆடுவது சிவன் செயல் என்றும், உயிர்கள் ஆட்டுவிக்க ஆடுபவையென்றும், உயிர்கள் தன்வசமற்றவை யென்றும் சைவசித்தாந்தம் விளக்குகின்றது.

மேற்கூறிய கருத்துக்கள் பரத நடனத்தின் அழகியல் உள்ளடக்கமாக அமைந்துள்ளன. பரத நடனம் ஆடுபவர் தன் செயல் என்று ஒன்றில்லையென்று எண்ணுவதும், தனது ஆடலை இறைவனுக்குச் சூட்டும் மாலையென்று கருதுவதும், ஆடல்கள் அனைத்தையும் இறைவனுக்கே காணிக்கையாக்குதலும் நடனச் செயல்முறையில் வளர்ச்சியடைந்துள்ளன. பார்ப்பவருக்கும், ஆடுபவருக்கும் தெய்வீகப் பரவசத்தையே பரத நடனம் ஏற்படுத்தி விடுகின்றது.

“Bharatha Natyam brings body and soul together, heaven and earth together, thereby bringing the world to salvation and blessings it with Liberation or Moksha”

(Sunil Kothari, Bharata Natyam, Mary Publications, New Delhi, 1982, p. 16).

கோயில் கூட்டுதல், சுத்தம் செய்தல், மெழுகுதல், பூவெடுத்தல், மாலை தொடுத்தல், சிவனடியார்களுக்கு தொண்டு

செய்தல் முதலியவற்றை அன்பு தோய்ந்து செய்தல் வேண்டும் என்று தாசமார்க்கத்தில் வலியுறுத்தப்படுகின்றது.

“எனி அனல் தீபம் இடல் மலர் கொய்தல்
அளிநின் மெழுகுதல் அது தூர்த்தல் வாழ்த்தல்
பளிமணி பற்றல் பல்மஞ்சனம் ஆதி

தளிதொழில் செய்வது தான் தாசமார்க்கமே”

என்ற திருமந்திர விளக்கம் பரத நடனத்தின் ஆடல் உள்ளடக்கத்தை வளம்படுத்தி நிற்கின்றது.

கிரியைகள் பரத நடனத்தின் கைகள் சார்ந்த அழகியற் தொழிற்பாடுகளை வளம்படுத்தின. பாதக்கை, திரிபாதக்கை, கத்தரிகை, தூபம், அராளம், இளம்பிறை, சுகதுண்டம், முட்டி, கடகம், சூசி, பதுமகோசிகம், கபித்தம், விற்பிடி, குடங்கை, பிரமரம், தாம்பிரகுடம், பிசாசம், அகநிலை, முகுளம், பிண்டி, தெரிநிலை, மெய்ந்நிலை, உன்னம், மண்டலம், சதுரம், மான்றலை, சங்கு, வண்டு, இலடை, கபோதம், மகரமுகம், வலம்புரி, அர்த்தபதாகம், மயூரம், சிகரம், பாணம், சிங்கமுகம், ஹம்சாஸ்யம், ஹம்சபடசம் முதலியவை ஒற்றைக்கையினால் வெளிப்படுத்தப்படும் முத்திரைகள் ஆகும். (ஆடல்வல்லான், ப-30).

இரண்டு கைகளைப் பயன்படுத்தி பின்வரும் முத்திரைகள் இயற்றப்படுகின்றன. அஞ்சலி, மலரஞ்சலி, கபோதம், கற்கடகம், சுவஸ்திகம், கடகாவிருத்தம், நிடதம், தோரம், உற்சங்கம், புப்புடம், மகரம், சயந்தம், அபயம், வர்த்தமானம், (சிலப்பதிகாரம்), உத்விருத்தம், தலவக்திரம், விப்ரசீரனம், கஜதந்தம், ஆவித்தவக்தரம், சூசிவக்தரம், ரேசிதம், அர்த்தரேசிதம், பல்லவம், நிதம் பம், கேசபந் தம், லதாஹஸ் தம், கரிகஸ் தம், தண்டபட்சஹஸ் தம், ஞானஹஸ் தம், முத்திராஹஸ் தம், ஹாத்துவமண்டலஹஸ்தம், பார்சவமண்டலஹஸ்தம், ஹரோமண்டலஹஸ்தம், நளினீப்தம் ஹஸ்தம், கபோதஹஸ்தம், மகரஹஸ்தம் (பரதார்ஜனவம்) என்றவாறு இருகை முத்திரைகள் விரிவடைந்து செல்கின்றன. இயற்கையோடு மனிதர் நடத்திய போராட்டத்தில் கைகளே அதிக வலிமை படைத்த உறுப்பாகவும், திறனும்,

நெகிழ்ச்சியும் கொண்ட உறுப்பாகவும் வளர்ச்சியுற்றன. கைகளின் இயக்க வளர்ச்சியின் மலர்ச்சியானது, ஆடல் முத்திரைகளிலே தெளிவாகத் துலங்குகின்றன. பரதநடனத்தின் கலைத் தனித்துவம், அதன் பயன்பாட்டிலுள்ள முத்திரைகளால் நன்கு வெளிப்படுத்தப் படுகின்றது.

கிரியை மார்க்கத்தில் ஜம் பொறிகள் எனப்படும் இந்திரியங்கள் சிவனுக்கு அர்ப்பணமாக்கப்படுகின்றன. கிரியை நெறி சற்புத்திர மார்க்கம் என்றும் குறிப்பிடப்படும். சிவவிங்கபூசை, திருமுறை ஒதல், துதித்தல்; திருவைந்தெழுத்தைச் செபித்தல், மனம், வாக்கு, காயம் ஆகிய காரணங்களை தூய்மையாக வைத்திருத்தல், உயிர்களிடத்து அன்பு காட்டல், தானம் செய்தல், ஆசனமிட்டு இறைவனை எழுந்தருளச் செய்தல், இறைவனைப் பாவனை செய்தல், பக்தியோடு அர்ச்சனை செய்தல், துதித்தல், அக்கினி வளர்த்து வழிபடல், நீராட்டுதல் முதலியனவை கிரியை நெறியாடவின் உள்ளடக்கத்தில் இடம்பெறுகின்றன.

சற்புத்திரமார்க்கம் பின்வருமாறு விளக்கப்படுகின்றது:

“பூசித்தல் வாசித்தல் போற்றல் செபித்திடல்
ஆசற்ற நற்றவம் வாய்மை அழக்கின்மை
நேசித்திட அன்னமும் நீசுத்திசெய்தல் - மற்று
ஆசற்ற சற்புத்திர மார்க்கமாகுமே”

(திருமூலர், திருமந்திரம்).

எனது என்ற மமகாரமும், நான் என்ற அகங்காரமும் கிரியை நெறி வழிப்பட்ட ஆடல் முறைமைகளினால் வலுக்குறைந் துவிடும் என்று கருதப்படுகின்றது. மனிதரிடத்தே உட்பொதிந்துள்ள அகங்காரத்தை பரத நடனம் அழித்து விடுவதாக நம்பப்படுகின்றது.

கிரியை மார்க்கத்துடன் சிறப்புற இணைந்து நிற்கும் ஆடல்களுள் தலையின் நிலைகள் அல்லது சீர் பேதங்கள் குறிப்பிடத்தக்கவை. துதசிரம், அவதுதசிரம், கம்பிதசிரம், ஆகம்பிதசிரம், பரிவாகிதசிரம், அஞ்சிதசிரம், நிகஞ்சிதசிரம், பராவிருத்தசிரம், உக்கிதம், அதோமுகசிரம், லோளிதசிரம்,

திரியங்னதோன்னதசிரம், ஸ்கந்தானதசிரம், ஆராத்திகசிரம், சமசிரம்,பார்சவாபிமுகசிரம் (நாட்டிய சாஸ்திரம்- 8) முதலியவை ஆடல் நிலைகளை விளக்குகின்றன.

சிரபேதங்களோடு கண், புருவம், முக்கு, உதடு, கன்னம் முதலிய துணை உறுப்புக்களையும் இணைத்து தெய்வீக மனக்குறிப்புக்களை வெளியிடும் ஆடல்கள் கிரியை நெறியுடன் தொடர்படையவை. கண் வேறுபாடுகள் காந்தாதிருஷ்டி, பயநோக்கு (பயானகதிருஷ்டி) நகைநோக்கு (ஹாஸ்யதிருஷ்டி), கருணாதிருஷ்டி, அற்புததிருஷ்டி, வீரதிருஷ்டி, ரெளத்ததிருஷ்டி, பீப்தஸ்திருஷ்டி, மனமாற்றதிருஷ்டி, ஸ்னித்காதிருஷ்டி, ஹ்ருஷ்டாதிருஷ்டி, தீநாதிருஷ்டி, ஹ்ருத்தாதிருஷ்டி, ஹ்ருப்தாதிருஷ்டி, பயான்விதாதி, யுகுப்திதாதிருஷ்டி, விஸ்மிதாதிருஷ்டி என்றவாறு மனவெழுச்சிக் கோலங்களோடு கண்வழிப்பார்வை இணைந்து நிற்கும்.

சைவசித்தாந்தக் கல்வியில் வலியுறுத்தப்படுகின்ற யோகமார்க்கமும் பரதநடன உள்ளடக்கத்தை வலுவுட்டி நிற்கின்றது. பரத நடனம் ஆடுபெவர் தமது மனம் முதலிய அகக் கருவிகளைச் சிவனுக்கு அர்ப்பித்து செய்து ஆடுகின்றனர். யோகம் என்னும் எண்ணக்கருவின் விளக்கம் ‘சேர்க்கை’ என்பதாகும். உயிர்கள் இறைவனை அண்மித்து நிற்பதே இதன் விரிந்த பொருளாகும்.

அவ்வாறான பக்குவம் பெறுவதற்கு சாதகன் மேற்கொள்ளும் பயிற்சி அட்டாங்க யோகம் எனப்படும். இயம், நியம், ஆசனம், பிராணாயாமம், பிரத்தியாகாரம், தாரணை, தியானம், சமாதி என்பவை அட்டாங்க யோகங்கள் ஆகும்.

யோகசாதனம் தோழுமை நெறியென்றும் விளக்கப்படும். இறைவனைத் தோழனாகக்கருதி ஆடுதலும், பாடுதலும், தியானித்தலும், அடங்கியிருத்தலும் யோகத்தில் இடம்பெறும். பரதநடனத்தின் மிகவுன்னத நிலை முழுச்சோதிவடிவான சிவப்பிரகாசத்தைக் கண்டு ஆனந்தத்தில் அமிழ்ந்தி ஆடுதலும் ஓய்தலுமாகும்.

ஞானமார்க்கம் தழுவிய பரதநடனத்தில் தன்னை மறந்து, தன் நாமம் கெட்டு, தலைவன் வழி தலைப்பட்டு நிற்கும் தலைவியின் இயல்புகள் எடுத்துக்கூறப்படும். அதாவது ஆன்மா, பதியை அடையும் மார்க்கமே ஞானமார்க்கமாகும். சிவனை உருவம், அருவருவம், அருவம் ஆகிய வடிவங்களாகக் காணும் நிலையைக் கடந்து, சச்சிதானாந்தப் பிழம்பாக அறிவால் வழிபட்டு அத்துடன் ஆடல் செய்தல் சிறப்பிடம் பெறும். கேட்டல், சிந்தித்தல், தெளிதல் என்பவற்றோடு இணைந்து ஆடலின் முடிவில் நிட்டைகூடல் இடம்பெறும். இதன் விளக்கம் வருமாறு:-

“சன்மார்க்கம் சகல தலை புராணவேத
சாத்திரங்கள் சமயங்கள் தாம்பலவும் உணர்ந்து
பன்மார்க்கப் பொருள் பலவும் கீழாக மேலாம்
பதி,பசு,பா சம்தெரித்தும் பரமசிவனைக் காட்டும்
நன்மார்க்க ஞானத்தை நாடி ஞான
ஞேயமொடு ஞாதிருவும் நாடா வண்ணம்
பின்மார்க்கச் சிவனுடனாம் பெற்றி ஞானப்
பெருமையுடையோர் சிவனைப் பெறுவர் காணே”

(சிவஞானசித்தியார் - ஞானநெறி).

ஞானம் கைகூடுவதற்கு கருவின் அருள் இன்றியமையாத தாகும். மெய்யடியவர்களுக்கு இறைவனே மாணிட வடிவில் கருவாக வந்து தீட்சை கொடுப்பதாகக் குறிப்பிடப்படுகின்றது. கருவைக் காணுதலும், நினைத்தலும், பூசித்தலும், புகழ்பாடுதலும், புகழாரம்குடி ஆடுதலும் ஞானமார்க்கச் சித்திரிப்பை உள்வாங்கிய பரதநடனமாகும்.

பரத நடனத்தின் முதற்குருவாகக் கருதும் மரபானது நெடிது வேருண்றி உள்ளது. நடனம் பயிற்றுவிக்கும் ஆசிரியர் ‘வழி வந்த’ குருவாகவே கருதப்படுகின்றார். முதற்குருவாகிய நடராசர் முன்னிலையிலே தான் ‘வழி வந்த’ குருவை வணங்கும் மரபு பரத நடன ஆற்றுகையிலே வழுவாது கடைப்பிடிக்கப்பட்டு வருகின்றது.

தல்லை அம்பலத்து ஆடல்

சிவநடனத்தின் நடுவண் யிலையமாகத் தில்லை எனப்படும் சிதம்பரம் கருதப்படுகின்றது. படைத்தல், காத்தல், அழித்தல், அருளல், மறைத்தல் என்ற ஜந்தொழில்களைப் புரியும் சிவநடனக் காட்சி தொடர்பான தமிழர்களது அறிகை மரபு வளர்வதற்குரிய பின்புலம் தில்லையிலே காணப்பட்டது. சைவ மரபு, அத்துவிதமரபு, கலைமரபு முதலியவற்றின் சங்கமமாக விளங்கிய வளமான புவியியற் குழலும், கல்வி வளர்ச்சியும் தில்லையிலே காணப்பட்டன.

சிதம்பரத்தின் பண்டைய பெயர் தில்லையாகும். வளம் பொருந்திய தில்லைமரக் காடுகள் அணிஅணியாகக் காணப்பட்ட அந்தப் பெரும் பரப்பிலே பயிர்ச்செய்கையின் பொருட்டுக் காடுகள் அழிக்கப்பட்டன. புவியியல் அடிப்படையில் நிகழ்ந்த இந்த அழிவையும் ஆக்கத்தையும் ஆடலுடன் தொடர்புபடுத்திப் பார்க்கும் அறிகை மரபு தோன்றி வளர்ந்தது. நிலம், நீர், தீ, காற்று, ஆகாயம் என்ற ஜம்பெரும் அடிப்படைகளில் தில்லை ஆகாயத் துடன் தொடர்பு படுத்திக் கூறப்பட்டது. பெரிய காட்டு மரங்கள் பயிர்ச்செய்கையின் பொருட்டு அழிக்கப்படும் போது தோன்றிய வெளியில் மக்கள் இறைவனின் ஆடல் தரிசனத்தை அகத்தே அமைத்து நிறைவு கண்டனர்.

40

திருஞானசம்பந்தர், திருநாவுக்கரசர், சுந்தரர், கல்லாடர், திருமாளிகைத்தேவர், சேந்தனார், கண்டராசித்தர், கருவூர்த்தேவர், நம்பிகடாநம்பி, பட்டினத்தார், அருணகிரிநாதர், சேரமான்பெருமாள் முதலியோர் தில்லையம்பலத்து ஆடற்பெருமானைப் பாடியுள்ளனர். இங்கே நடராசர் எழுந்தருளியுள் சிற்றம்பலம் என்னும் சிற்சபையும், திருமஞ்சனங்கொள்ளும் பொன்னம்பலம் என்னும் கனகசபையும், ஊர் த்துவதாண்டவழூர்த்தி எழுந்தருளும் நிருத்தசபையும், உற்சவ மூர்த்திகள் எழுந்தருளும் தேவசபையும், ஆயிரங்கால் மண்டபமாகிய இராசசபையுமாக ஐந்து திருச்சபைகள் உள்ளன.

சிவபிரானது ஜந்தொழில்களும் ஆனந்த நடனத்துடன் நடந்தேறுகின்றதென்ற அனுபுதி அனுபவம், பல சந்தர்ப்பங்களில் விதந் துரைக் கப்படுகின்றது. ‘நட்டப்பெருமானை நானும் தொழுவோமே’ என்று திருஞானசம்பந்தமூர்த்திநாயனாரும், ‘அதிசயம் போல நின்று அனலெரி ஆடுமாறே’ என்று திருநாவுக்கரசநாயனாரும், ‘கருத்தாடு கரதலத்தில் தமருகமும், எரிஅகலுங் கரியபாம்பும், பிடித்தாடி புலியூர்ச் சிற்றம்பலத்தெழும் பெருமான்’ என்று சுந்தரமூர்த்திநாயனாரும் பாடியருளினார்கள்.

தில்லையின் சிறப்பு, அனைத்துப் பொருள்களின் இயக்கங்களையும் சிவனது ஆடலுடன் தொடர்புபடுத்திக் காணலாகும். இயக்கங்கள், தொழிற்பாடுகள் முதலியவற்றை ஆடலுடன் தொடர்புபடுத்திப்பார்த்தல் அறிகை மானிடவியல் அனுபவங்களிலே காணப்படுகின்றன. நடராஜப்பத்தில் இக் கருத்தின் மீளவலியியறுத்தலைக் காணமுடியும்.

“மானாட மழுவாட மதியாட புனலாட
மங்கை சிவகாமி யாட
மாலாட நூலாட மறையாட திறையாட
மறைதந்த பிரம்மனாட
கோனாட வானுலகுக் கூட்டமெலாமாட
குஞ்சர முகத்தனாட
குண்டலமிரண்டாட தண்டை புலியடையாட
குழந்தை முருகேசனாட

41

ஞானசம்பந்தரோடு இந்திரர் பதினெட்டு
 முனிப்பட் பாலகுருமாட
 நரை தும்பையருகாட நந்திவாகனமாட
 நாட்டியப் பெண்களாட
 வினையோட உளைப்பாட எனை நாடி
 இதுவேலை விருதோடி ஆடி
 வருவாய் சுசனே சிவகாமி நேசனே எனை ஈன்ற
 தில்லை வாழ் நடராசனே”.

ஜிந்து பூதங்களுடனும் திருத்தலங்களை இணைத்து நோக்கும் அறிகை மரபானது வளர்ச்சியடைந்து செல்ல, ஆகாயத்தோடு சிதம்பரமும், நிலத்தோடு திருவாரூரும், நீரோடு திருவானைக்காவும், தீயோடு திருவண்ணாமலையும், வளியோடு திருக்காளத்தியும் ஒன்றிணைக்கப்பட்டன.

தில்லை என்பது புலியூர், பெரும்பற்றப் புலியூர் என்ற பெயர்களாலும் அழைக்கப்பட்டது. பண்டாரிக (தாமரை) புரம் என்ற வேறொரு பெயரும் அதற்கு வழங்கப்பட்டது. இவை யெல்லாம் சிதம்பரத்தின் புவியியல் நினைவுகளைச் (Geographic memory) சுட்டிக்காட்டுவனவாயுள்ளன. அநுபுதி நிலையில் தில்லை அம்பலத்து ஆடல் நினைவுகள் ஞானச்செல்வர்களால் புனைந்து கூறப்பட்டுள்ளன.

“முழுதும் வானுலகத்துள தேவர்கள்
 தொழுதும் போற்றியும் தூய செம்பொன்னினால்
 எழுதி மேய்ந்த சிற்றம் பலக்கூத்தனை
 இழுதையேன் மறந் தெங்ஙன முய்வேனோ”
 என அப்பர் திருக்குறுந்தொகையில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

“கருமையார். தருமனார் தமர் நம்மைக்
 கட்டிய கட்டறுப்பிப் பானை
 அருமையாந் தன்னுலகந் தருவானை
 மன்னுலகங் காவல் பூண்ட
 உரிமையாற் பல்லவர் திறை கொர்
 மன்னவரை மறுக்கஞ் செய்யும்
 பெருமையார் புலியூர் சிற்றம்பலத்
 தெம் பெருமானைப் பெற்றமென்றே”

42

என்றவாறு சுந்தரர் தேவாரத்திற் குறிப்பிடப்படுகின்றது. தில்லையில் ஆடும் அம்பலக்கூத்தரின் நினைவுகளை சைவநாயன்மார்களும், அடியார்களும் பலவன்ன அநுபுதி நிலைகளில் விளக்கியுள்ளனர். அவற்றின் தொடர்ச்சியாக பிரமன், விஷ்ணு, சிவன் ஆகிய முப்பெருந் தெய்வங்களின் உறைவிடமாக தில்லை கருதப்பட்டது.

“தேவாதி தேவன் திகழ்கின்ற தில்லைத்
 திருச்சித்ர கூடம் சென்று சேர்மின்கனே”
 என்று திருமங்கை மன்னன் பெரிய திருமொழியிற் குறிப்பிடப் பட்டுள்ளது.

சோழப்பெருமன்னன் ஆட்சியின் பல்வேறு பரிமாணங்களில் தில்லை வளர்ச்சியற்றது. நகர வளர்ச்சியின் ஒரு பிரதான பண்பாக அமைவது முரண்பாடுகள் கொண்ட கருத்தியல்களினதும், மனோபாவங்களினதும் வளர்ச்சியாகும். பன்முகமாகிய கருத்துப் பரிமாணங்கள் கலைகளின் வளர்ச்சியிலும் ஊடுருவிச் செல்வதைக் காணமுடியும். தில்லையை நிலைக்களாகக் கொண்ட ஆடல் மரபுகளில் பன்முகமாகிய கருத்தியற் பரிமாணங்களின் செறிவைக் காணமுடியும். பல்வேறு கருத்தியல்களின் சங்கமமானது தேடலின் தொடுவானங்களை விரிவாக்கிச் சென்றது. முதலாம் மாறவர்மன் சுந்தரபாண்டியனது மெய்க்கீர்த்தியிற் பின்வருமாறு குறிப்பிடப் படுகின்றது:

“ஜைப் படாத அருமறை தேர்ந்தணர் வாழ்
 தெய்வப் புலியூர் திருவெல்லை யுட்புக்குப்
 பொன்னம்பலம் பொலிய ஆடுவர் பூவையுடன்
 மன்னு திருமேனி கண்டு மனங்களித்துக்
 கோலமலர் மேலயனும் குளிர் துழாய்
 மாலிமறியா மலர்ச் சேவடி வணங்கி”

என்பதன் ஈற்றழியில் அறியமுடியாச் சேவடியின் பண்பு மீள வலியுறுத்தப்படுகின்றது. பிற்காலத்தில் சமயச் சிந்தனைகள் தொடர்பான கருத்து முரண்பாடுகள் சிதம்பரத்தில் வளர்ச்சி யற்றமைக்குரிய சான்றுகளைப் பார்க்கும் பொழுது, நகர வளர்ச்சிக்கும் கருத்துமோதல்களுக்குமுரிய தொடர்புகள்

43

புலப்படுகின்றன. பல்வேறு கருத்தியல்களின் சங்கமமும், முரண்பாடுகளும் கலை வளர்ச்சிக்குரிய வளமான பின்புலத்தை அமைத்துக் கொடுத்தது. கிராமிய வழிபாட்டு முறைமையும், கூத்துக்களும் ஒருங்கிணைந்து வளர்ந்தமை தில்லைக் காளி வணக்க முறைமையாலும், நந்தனாரது வாழ்க்கை முறைமையாலும் அறியப்படக் கூடியதாகவுள்ளது.

பரதநாட்டியக்கலை நடராஜ வழிபாட்டினோடு இணைந்து வளர்ந்தது. முறைமை சார்ந்த நாட்டியக் கல்வி மரபும், முறைமை சாராக கூத்துக்கல்வி மரபும், பரதநாட்டியக் கலையை வளர்க்கத் துணை செய்தன. சிதம்பரத்தை அடியொற்றி வளர்ந்த இசை மரபுகளும் பரதநாட்டியக் கலை வளர்ச்சியை முன்னெடுத்தன.

பல்வேறு சந்த வேறுபாடுகளைக் கொண்ட திருப்புகழ், பரதநாட்டியத்தின் மிக நுண்ணிய அசைவுகளுக்கும், கால்களின் வண்ணமிகு அசைவுகளுக்கும் (Foot work) உரிய ஒலிக் கோலங்களையும், ஒலிஅசவுச் சேர்மானங்களையும் தந்தது.

“தனனதன தான தனனதன தான”
 “தனதன தனதன தானனன தானான”
 “தனதன தனன தனதனதனன”
 “தனன தானன தனன தானன”
 “தானன தத்தந் தானன தத்தந்”
 “தனத் தத் தானன தானன தானன”
 “தனதனன தனன தந்தத் தானதானா”.

மேறிகூறியவை அருணகிரிநாதர் பயன்படுத்திய சந்தக் கோலங்களுக்குரிய சில எடுத்துக்காட்டுக்கள்.

.....

“தெரிதமிழை யுதவு சங்கப் புலவோனே சிவனருளு முருக! செம்பொற் கழலோனே கருணை நெறிபுரியுமன்பர்க் கெளி யோனே கணக்சபை மருவு கந்தப் பெருமாளே.”

என்றவாறு தில்லையைத் திருமுருகனின் அருட்கோலத்தோடு தொடர்புபடுத்திக் காணலும் அருணகிரிநாதரிடத்துக் காணப்பெற்றது.

தேவாரம், திருவாசகம், திருப்புகழ் முதலியவற்றை அடியொற்றி வளர்ந்த இசைமரபு, கர்நாடக இசைக்கு அடித்தளமாகி யதுடன், பரத நாட்டியத்தையும் வளர்த்தது. முத்துச்சாமிதீட்விதர் தில்லை நடராஜர் மீது பல்வேறு இசைப்பாக்களை புனைந்தார்.

‘ஆனந்த நடன பிரகாசம், சித்சபேசம்’ என்ற கேதார இராகத்தில் புனைந்த இசைப்பாவில் சித்சபையில் நடனமாடும் சிவனின் பல்வேறு சிறப்புக்களையும் புனைந்து கூறுகின்றார். இந்தப் பிரபஞ்சத்துக்கு அதிபதியாய், தில்லைமூவாயிரக்குத் தலைவனாய், அன்பின் உறைவிடமாய், ஏழைபாங்காளனாய், அநுபூதிச் செல்வர் களுக்குத் திருக்காட்சி தருபவனாய் குஞ்சிதபாதமெடுத்துப் பிரபஞ்ச நடனம் ஆடுபவனாய் விளங்கும் தில்லைநடராஜரது ஆடற் கோலங்களை அவர் விளக்கியுள்ளார். ‘சிதம்பர நடராஜமூர்த்திம் சிந்தயாமி’ என்ற இசைப்பாவை தனுக்கர்த்தி இராகத்திலும், ‘சிதம்பரேஸ்வரம் சிந்தயாமி’ என்ற இசைப்பாவை ‘பின்னசட்டயம்’ இராகத்திலும், சிவகாமிப திம் சிந்தயாம்யகம்’ என்று இசைப்பாவை நாட்க்குறிஞ்சி இராகத்திலும், ‘சிவகாமேஸ்வரம் சிந்தையேகம்’ என்ற உருப்படியை கல்யாணி இராகத்திலும் பாடினார். இசையாற் சமயம் சார்ந்த கருத்து வேறுபாடுகளைத் தில்லையை நடுவணாக வைத்து ஒன்றுபட வைக்கும் கலை முயற்சியும் அவரால் மேற்கொள்ளப்பட்டது. நடராஜரையும் கோவிந்தராஜரையும் அவர் போற்றிப் பாடியுள்ளார். சிவனின் லீலைகளையும் கண்ணனின் லீலைகளையும் பரதநாட்டியத்தில் உள்ளடக்கும் கோலங்களை தில்லையிலே காணமுடியும்.

தியாகராஜகவாமிகளது சமகாலத்தவராகிய கோபால கிருஷ்ணபாரதியாரும் தில்லைநடராஜரின் ஆடற் கோலங்களை விதந்து பாடியுள்ளார். கர்நாடக இசைவளம், கிராமிய இசைவளம் இரண்டினதும் இணைப்பை கோபாலகிருஷ்ணபாரதியாரின் ஆக் கங் களிலே காணலாம். காம் போதி இராகத் தில் ‘நடனமாடித்திரிந்த உமக்கிடதுகால் உதவாமல் முடமானதேன்’

என்ற காம்போதி இராகத்தில் பாப்பட்டு அவரது உருப்படி வேற்றகறிய பண்புகளின் இணைப்பைப் புஸ்படுத்துகின்றது. அவர் எழுதிய நந்தனார் சரித்திரத்தில் இப்பண்பு மேலும் வலியுறுத்தப்படுகின்றது.

ஆபோகி இராகத்தில் அவர் புனைந்த ‘சபாபதிக்கு வேறு தெய்வம் சமானமாகுமா’ என்ற உருப்படியும், தேவகாந்தாரி இராகத்தில் அமைந்த ‘எந்நேரமும் உந்தன் சந்திதியில் நான் இருக்க வேண்டும் ஜயா’ என்ற உருப்படியும், ஆருபி இராகத்தில் அமைந்த ‘பிறவாவரம் தாரும்’ என்ற உருப்படியும், வராலி இராகத்தில் அமைந்த ‘ஆடியபாதமே கதி’ என்ற உருப்படியும், வசந்தா இராகத்தில் அமைந்த ‘நடனம் ஆடினார்’ என்ற உருப்படியும், பெறுக இராகத்தில் அமைந்த ‘ஆடும் சிதம்பரமோ’ என்ற உருப்படியும், தேவமனோகரி இராகத்தில் அமைந்த ‘யாருக்குத்தான் தெரியும்’ என்ற உருப்படியும், தன்யாசி இராகத்தில் அமைந்த ‘கனகசபாபதி தரிசனம்’ என்ற உருப்படியும் இணைந்து இசையையும், சிதம்பரத் தெய்வீக்கதையும் பரதநாட்டியத்தையும் வளம்படுத்தும் ஆக்கங்களாக உள்ளன.

ஆடலும் தில்லை அம்பலமும் பற்றிய இசைப்பாக்கல் புனைந்தவர்களுள் முத்துத்தாண்டவரும் விதத்து குறிப்பிடப்பட வேண்டிய ஒருவர். வரன்முறையாக இசைநடனக் கல்வியில் ஈடுபாடோரும், இசைநடன ஆக்கச் செயல்முறையில் பங்கு கொண்டமை முத்துத்தாண்டவரின் ஆக்கங்களால் வெளிப்படுகின்றன. ‘பூலோக கைலாசகிரி சிதம்பரம்’, ‘தர்சனம் செய்வேனே’, காணமல் வீணிலே காலம் கழித்துமே’, ‘கண்டபின் கண்குளிர்ந்தேன்’ முதலாம் அறுபதுக்கு மேற்பட்ட இசைப்பாடல்களை தில்லை நடராஜரை நடுநாயகப்படுத்தி அவர் புனைந்தார். அவரது இசைப்பாடல்களும் பதங்களும் பரதக் கலையின் வளர்ச்சிக்கு, சமூகத்தின் அடித்தளத்திலிருந்து கிடைத்த விசைகளாக அமைந்தன. ‘தெருவில் வாராணோ’, ‘சேவிக்க வேண்டும்’ முதலாம் பதங்கள் பரதநாட்டியக் கச்சேரியில் எடுத்தாளப்படுதல் உண்டு. இராமசாமி, சிவன், முனிசாமி,

மாரிமுத்தாப்பிள்ளை முதலாம் இசைவல்லுனர்களும் தில்லை நடராஜர்மீது பக்தி எழுச்சியும் மனவெழுச்சியும் யிக்க இசைப்பாக்களைப் புனைந்தனர். தில்லை நடராஜரும் சிவகாமகந்தரியும் எழுந்துவரும் பொழுது மரபு வழியாக இசைக்கப்படும் நாட்டை இராக மல்லாரியும் பரத நாட்டிய வளர்ச்சிக்குரிய விசைகொண்ட மூலகமாக அமைந்துள்ளது.

தில்லையில் வடிவமைக்கப்பட்டிருக்கும் நடராஜமூர்த்தியும், ஆடற்சிற்பங்களும், உருவவடிவான ஆடற்காட்சிகளைக் குறிப்பிடுகின்றன. ஆனால் அருவவடிவில், அம்பலக்கூத்தன் ஆடி அருள் செய்யுமாறு அமையும் சாதாரண மனித விழிகளுக்குள் அடங்காது மனத்தகத்தே தோன்றும் ஆனந்தக் காட்சியே அடியவர்களுக்கு நித்தியானந்தமாகின்றன. அவ்வகையான அருவ நிலையான மனவெழுச்சியைத் தூண்டும் கலைவலிமையே பரதநாட்டியத்தின் உட்பொருளாகின்றது. தமிழகத்துக் கலை மரபுகளின் ஆழந்த உள்ளடக்கத்தைத் தேடும் ஒருவருக்கு அதுவே தண்ணீரியும் என்று கொள்ளப்படுகின்றது. மாரிமுத்தாப்பிள்ளை எதுகுலகாம்போதி இராகத்தில் அமைத்த ‘காலைத் தூக்கிநின்று ஆடும் தெய்வமே யென்னைக் கைதூக்கியாள் தெய்வமே’ என்ற கீர்த்தனத்தின் உட்பொருளும் அதுவேயாகின்றது.

சௌதாண்டவங்களும் பரதநடனமும்

சைவசித்தாந்தமும் தாண்டவங்களும் பற்றிக் குறிப்பிடும் பொழுது, டாக்டர் என். மகாலிங்கம் அவர்களின் பின்வரும் கூற்று முதற்கண் சுட்டிகாட்டப்படத்தக்கது:

'Saiva is the most ancient God of Tamils. Saiva is in all human beings in the Akasa from permeating throughout the body. Only when Saiva makes a motion, there is productive force. So did Lord Siva in his Lila with his Tandava dance as Sri Nataraja, set in motion all creation. Saivasiddhanta posits that God dances in the soul and extends the life principle to man.'

(Dr.N. Mahalingam, Siva - worship, Hindu Organ, 3-8-2001)

சைவசித்தாந்தக் கோட்பாடுகளை ஆடல்கள் வழியாக வெளிப்படுத்தும் ஆற்றுகை வடிவமாக தாண்டவங்கள் அமைகின்றன. தனித்தனியாக சிவனது ஜந்தொழில்களை விளக்குதலும், ஜந்தொழில்களை ஒருசேர இயற்றுதலும்

48

என்றவாறான பரிமாணங்களிலே தாண்டவங்கள் அமைகின்றன. ஜந்தொழில்களையும் தனித்தனியாக இயற்றிய தாண்டவங்கள் வருமாறு (திருப்புத்தூர் புராணம்):-

- 1) படைத்தல் - முனிதாண்டவம் அல்லது காளிதாண்டவம்
- 2) காத்தல் - கெளரி தாண்டவம் அல்லது சந்தியாதாண்டவம்
- 3) அழித்தல் - சங்காரதாண்டவம்
- 4) மறைத்தல் - திரிபுரதாண்டவம்
- 5) அருளல் - ஊர்த்துவதாண்டவம்.

ஜந்தொழில்களையும் ஒரு சேர இயற்றும் தாண்டவம் - 'ஆனந்தத்தாண்டவம்' எனப்படும். இறைவன் தில்லையம்பலத்தில் ஆனந்தத்தாண்டவத்தையும், மதுரையில் சந்தியாதாண்டவத்தையும், திருப்புத்தூரில் கெளரிதாண்டவத்தையும், திருநெல்வேலியில் முனிதாண்டவத்தையும், சங்கார காலத் தில் அழித்தல் தாண்டவத்தையும் ஆடியதாகக் கூறப்படுகின்றது. (திருப்புத்தூர்ப் புராணம்). சிவனது எல்லாத் தொழில்களும் துனப் நீக்கமும் இனப்பேறுமாகிய பரிணாமங்களை உள்ளடக்கியதாக சைவ சித்தாந்தம் விளக்குகின்றது.

அசபாந்தனம் என்பது சிவபிரான் சபையில் ஆடாத நடனமாகும். திருவாரூரில் தியாகேசப்பெருமான் திருமாலின் இதயக் கமலத்தில் இருந்தாடிய நடனமாக இது விளக்குகின்றது. அஜபா என்பதே அசபாவாயிற்று. அஜபா என்பது ஜெபிக்கப்படாதது என்றால் பொருளாயிற்று. முச்சை உள்ளிழுத்தல் 'சம்' என்றும் வெளிவிடுதல் 'ஹம்' என்றும் சொல்லப்படும். இதிலிருந்து 'ஹம்ச' தோன்றியது என்பது. ஹம்ச என்பதன் பொருள் 'நான் அவனை அடைகின்றேன்' என்பதாம் (ஆடல் வல்லான், ப. 117). இந்தநடனம் நாதாந்த நடனம் என்றும் புஜங்கநடனம் என்றும் அழைக்கப்படுதலுண்டு.

தியாகேசப்பெருமான் அம்மையோடு சுழன்றாடும் நடனம் பிரமர தாண்டவம் என்றும் பிரங்கநடனம் என்றும் அழைக்கப்படும்.

பித்துப்பித்த மனத்தின் ஆடல் வெளிப்பாடுகளைக் காட்டி தியாகேசப்பெருமான் ஆடுதல் உள்மத்தநடனம் எனப்படும்.

49

பாராவாரதரங்க நடனம் என்பது கடல் அலை போன்ற அசைவுகளைக் காட்டி சிவபிரானால் ஆடப்பெற்றது. பாம்பு போன்று படமெடுத்து சிவபிரான் ஆடுதல் புஜங்கநடனம் என்று கூறப்படும்.

அன்னப்பறவை போன்று சிவபிரான் ஆடிய நடனம் ஹம்ச நடனம் எனப்பட்டது.

நீரலைகளிலே அசையும் தாமரை போன்று இறைவன் அசைந்தாடும் நடனம் கமலநடனம் எனப்படும்.

இவை தவிர சேவற்கோழிபோன்று ஆடும் குக்குட நடனம், மயில் போன்று நடம் செய்யும் மயூரநடனம் போன்ற பல்வகை நடனங்களைச் சிவபிரான் ஆற்றுகை செய்ததாகக் கூறப்படுகின்றது. சைவசமயம் இயற்கையோடும், வாழ் வியலோடும், இறையியலோடும் இணைந்து வளர்ந்த கலைப் பாரம்பரியத்தை உள்ளடக்கியிருத்தல் குறிப்பிடத்தக்கது.

சிவநடன விளக்கம்

சைவசித்தாந்த ஆய்வாளர்கள் சிவநடனம் பற்றிக் குறிப்பிடும் பொழுது அனைத்து அசைவுகளையும் சிவனது அசைவுகளாகவே கண்டனர்.

‘The Dance of Siva represents the rhythm and movement of the world spirit. One can witness the dance of Siva in the rising sun, in the waves of ocean, in the rotation of the planets, in lightning and thunder and in the cosmic Pralaya without him nothing moves.’ (Dr. N. Mahalingam, Hindu Organ, 03-08-2001)

மல இருளிலே புதைந்திருக்கும் ஆன்மாக்களை உய்விக்கும் பொருட்டு ஊன நடனம் ஆடுதலும் ஆன்மாக்களை மல மாயைகள் தாக்காதபடி நிலைத்த இன்பத்தை அருளும் வண்ணம் ஞானநடனம் ஆடுதலும் இறைவனால் மேற்கொள்ளப்படுகின்றன.

கூத்தப் பெருமானது திருவுருவம் திருவைந்தெழுத்தாக விளக்கப்படுகின்றது. பிரணவமாகிய அடிப்படை எழுத்துடன் வளர்ச்சியறுவதே திருவைந்தெழுத்தாகும். சிவநடனத்தின் திருவாகி ஒங்காரப் பொருளை உணர்த்தும்.

சிவனது முக்கண்கள் இச்சாசக்தி, கிரியாசக்தி, ஞானசக்தி ஆகியவற்றைச் சுட்டிநிற்கின்றன. குமின்சிரிப்பு வினைகளை அழிப்பதால் தோன்றிய வடிவமாகின்றது. விரிந்த சடை பரந்துசெல்லும் ஞானத்தினை விளக்குகின்றது. ஆன்மாக்களது வினைகளைக் கெடுத்து உயர்வளித்தல் பிறைகுடிய வடிவத்தால் விளக்கப்படுகின்றது. ஆன்மாக்களது வினைகளைக் கெடுத்து உயர்வளித்தல் பிறைகுடிய வடிவத்தால் விளக்கப்படுகின்றது. இறைவனது என்குணங்களோடு கூடிய கருணையைக் கங்கைநதி சுட்டுகின்றது. சிவனாற் குடப்பெற்ற ஊமத்தும் மலர் மங்கள சொருபியாக விளங்கும் அவனது ஆனந்த உருவைக் குறிப்பிடுகின்றது. மலங்களைவிட்டு நீங்கிய தூயஇயல் பினைந்திருவெண்ணீரு புலப்படுகின்றது. திருச்செவியிலே தேடும் குழையுமாக நின்றாடல் சிவமும் சக்தியுமாய் நிற்கும் தோற்றுத்தை வெளிப்படுத்துகின்றது. திருநீலகண்டம் என்றுமே அழியாது நித்தியப் பொருளாகி நிற்கும் திருக்கோலத்தைக் காட்டுகின்றது. வலக்கரத்தில் உள்ள துடியானது இறைவனில் இருந்தே ஒசை பிறக்குமாற்றை நிர்ணயிக்கின்றது. இடக்கரத்தில் உள்ள தீயானது மாயா காரியங்களின் இயல்பைக் காட்டி உண்மை ஞானத்தை புலப்படுத்துகின்றது. வலக்கரங்களுள் ஒன்று உயிர்களுக்கு அபயம் தரும் கையாகும். இறைவனது இடக்கரங்களுள் ஒன்று குறுக்கு நிலையிலே தூக்கிய திருவடியைக் குறித்து நீண்டுநிற்கின்றது. அது ஆனந்தக் கூத்தின் குறியீடாகின்றது. தூக்கிய திருவடிமுத்தியின்பத்தை விளக்குகின்றது. ஊன்றிய திருவடியானது ஞானங்களி மலழிருளில் தேயாது நிற்றுநிலைக் குறிப்பிடுகின்றது. ஞானமே அழகுச் சிலம்பாக அணிகலனாக நிற்கின்றது. ஆணவமலம் இறைவன் பாதங்களில் கீழுள்ள முயலகணாகக் காட்டப்படுகின்றது. பாம்பு பிரணவத் தினதுவும், குண்டலினியானது, சக்தியினதும் குறியீடுகளாக்கப்பட்டுள்ளன.

இவ்வாறு விளக்கப்பெறும் கடத்தப் பெருமான், உலகைப் படைக்கும் திருவுள்ளம் கொண்டு பரமானந்த தாண்டவத்தை ஆடியும் அதனைத் தொடர்ந்து ஜந்தொழில் ஆடல்களைப் பிறப்பித்தும் தாண்டவமூர்த்தியாக விபரிக்கப்படுகின்றார்.

பரத நடனத்திற்கும் சைவ சித்தாந்தத்திற்குமுள்ள தொடர்புகளை மேலும் விளக்கும் பொழுது, ‘பரத’ என்ற சொல் உருத்திரனை (சிவனை)க் குறிக்கின்றது என்றும், சிவனே ஆடல் அரசனாகவும், சூத்தப்பிரான் என்றும் போற்றப்படுவதாகக் குறிப்பிடுவார். அரி டரோம் என்பார் ‘பரத நடனம் என்பது சைவ சித்தாந்தத்தின் குறியீட்டு வடிவிலான வெளிப்பாடு’(Bharatanatyam as a symbolic expression of Saiva Siddhanta) என்று விதந்துரைத்தலும் (Ari Darom -1980, p.184), பேராசிரியர் வே. ராகவன் அவர்கள் இக்கருத்தை மேலும் ஆழந்து வலியுறுத்தி சிவன் ஆடிய நடனமே பரத நடனம் என்று விளக்கியிருத்தலும் (ராகவன், வே. நாட்டியக் கலை, சென்னை,1974, ப.45) தொடர்ந்து நினைவு கொள்ளத்தக்கவை.

மாமல்லபுரத்துச் சிற்பங்களில் சிவபெருமான் தண்டு முனிவருக்கு நடனக் காலசைவுகள் கற்பிக்கும் சிற்பமும், சிவனே பரதமுனிவருக்கு நடனம் கற்பிக்கும் சிற்பமும் காணப்படுதல் (Sivaramamurti, C. Nataraja in Art, Thought and Literature, New Delhi,1974, p.116) சைவ சிந்தனைகளுக்கும் பரத நடனத்துக்கு முள்ள தொடர்புகளை விரிவாக்குகின்றன.

தமிழகத்தில் எழுந்த பக்திநெறியும், சித்தாந்தக் கருத்தியலும், சைவ இலக்கியங்களும், வழிபாட்டு முறைகளும் பரத நடனத்தை வளம்படுத்தின. சிவவழிபாடு, சிவதுறையல், திருக்கோயில்நெறி முதலியவை பரதநடன உருவத்துக்கும் உள்ளடக்கத்துக்கும் பொலிவூட்டின.

பக்திநெறியின் சிறப்பியல்பானது முரண்படும் விசைகளிடையே இனக்கத்தைக் காண்பதாகும். சிவபெருமான ஆக்கற்பிரானாகவும், அழித்தற்பிரானாகவும் காணுதல் ஆடல்

அழகியலுக்கு வலுவும் மெருகும் தருகின்றன. சிவபெருமான அன்பின் வடிவினராகவும், அச்சத்தின் வடிவினராகவும் காணுதல் முரண்பாடுகளின் இனக்கத்தால் எழும் அழகியலாகக்கத்துக்கு மெருகுதருகின்றது.

சைவசித்தாந்த அழகியலின் பிறிதொரு பரிமாணம் ஆண், பெண் சமத்துவ இனக்கப்பாடாகும். இறைவனை அம்மை அப்பனாகக் காணுதல் பாடல்களிலும் ஆடல்களிலும் பரவலாகக் காணப்படுகின்றன. இவற்றை ஆடியொற்றிய தாண்டவ, லாஸ்ய ஆடல் வகைகள் பரதநடனத்தை மேலும் வளமுட்டுகின்றன.

சைவசித்தாந்த அறிகையும் அழகியலும் இயற்கை முரண்பாடுகளின் ஒன்றிணைப்பை ஆடல் வழியாகப் புலப்படுத்தி நிற்கின்றன. சிவன் அனலையும், புனலையும் முறையே கையிலும் தலையிலும் ஏந்தியாடுதல் மேற்கூறிய கருத்தை மீளவலியுறுத்துகின்றது.

தெய்வீகக்கற்பனையின் மேம்பட்ட வடிவமாக அமைவது மறைஞாகக் கற்பனை (Mystic Imagination) ஆகும். மறைஞான வியப்புக்கும், கற்பனைக்குமுரிய காட்சி வடிவ விருந்தாக சிவநடனம் அமைந்துள்ளது.

தெய்வீகக் கற்பனைகள் இயற்கை நிகழ்ச்சிகளை நோக்கித் திரும்பியவேளை இயற்கையின் சலனங்களை சிவநெறி கலந்த ஆடலாற் பொருத்தமாகக் காட்டமுடிகின்றது.

சைவசித்தாந்த அறிகையை அழகியல் வடிவிலே கையளிக்கும் தொல்சீர்க்கலை வடிவமாக பரதநடனம் படிமலர்ச்சி கொண்டுள்ளது. சைவ ஆலயங்களை நிலைக்களமாகக் கொண்டு கையளிக்கப்பட்டுவந்த பரதநடனம், நிறைந்த கட்டுப்பாடுகளை உள்ளடக்கிய கலை வடிவமாகப் படிமலர்ச்சி கொண்டுள்ளது. சைவசித்தாந்தம் என்பது முடிந்த முடிபாகும். பரதநடனமும் நிறைந்த முடிபாக வளர்ந்து வருகின்றது.

சைவசித்தாந்தமும், பரதநடனமும் ஒன்றிணைந்த நிறைவும் தொடர்ச்சியும் கொண்டுள்ளன. சைவசித்தாந்தக் கருத்தியலை உள்வாங்கிச் செழுமை பெற்ற பரத நடனம் இன்று உலகப் பெரும் சொத்தாக மாறிவருகின்றது.

‘As a dance form of great beauty it has crossed national frontiers and become part of the international art scene.’

(Sunil Kothari, Bharata Natyam, Mary Publications, 1982, p. 29).

சைவசித்தாந்தமும் பரத நடனமும் தமிழ் மக்களின் வாழ்வுக்கும் வள்க்கும்கும் என்று முள விருந்தாகியுள்ளன.



பரத நாடனமும் கலையற்றக்கோஸமும்

தமிழகத்தின் ஆடற்கலையின் படிமலர்ச்சியில் முகிழ்த்த பரதநாட்டியம் தென்னாட்டுக்குரிய தனித்துவமான கலை வடிவமாயிற்று. (Indushekhar, 1977 P.29) ஆடல் அடிப்படையிலும், கருத்தியல் அடிப்படையிலும் பரத நாட்டியம் செழுமை பெறுவதற்குப் பல்வேறு விசைகள் பங்களிப்புச் செய்துள்ளன.

பரத நாட்டியத்தின் விளக்கத்து நாட்டிய சாஸ்திரத்தை துணையாகக் கொள்ளும் மரபு சமஸ்கிருதக் கல்வியின் வளர்ச்சியோடு தமிழகத்திலே நிலைபேறுகொண்டது. இக்கலை தொடர்பான தெய்வீக அணுகுமுறை பரதரால் முன்மொழியப் பட்டது. இருக்கு வேதத்தில் இடம்பெற்ற ஒதுதல் மூலக்கூறும், சாமவேதத்தில் இடம்பெற்ற இசை மூலக்கூறும், யசர்வேதத்தில் இடம்பெற்ற கலைப்பிரதிநிதித்துவ மூலக்கூறும், அதர்வவேதத்தில் இடம்பெற்ற ரஸமும் ஒன்றிணைந்த வடிவமாக நாட்டிய சாஸ்திரம் உருவாக்கப்பட்டது.

கலையாக்க மேல்மரபினரோடு கட்டுப்பட்டிராது நாட்டியத் துக்குரிய பரந்த சமூக அடிக்கட்டுமானத்தின் தேடல் பரதரிடத்துக் காணப்பட்டது. வேதங்களை அணுகமுடியாத சகல வர்ணத் தினருக்கும் மகிழ்ச்சியூட்டும் வண்ணம் நாட்டிய வடிவமைப்பு அமைக்கப்பட்டுள்ள தாக பரதமுனிவர் குறிப்பிட்டுள்ளார். பரத முனிவர் தொடர்பான பல்வேறு கருத்துக்களை ஆய்வாளர் குறிப்பிட்டுள்ளனர்.

தமிழகத் தொன்மங்களிற் குறிப்பிடப்படும் பரதமுனிவர் வேறு என்றும் சில ஆய்வாளர் குறிப்பிட்டுள்ளனர். ஆதிபரதர், மூலபரதர், விருத்தபரதர் முதலாம் தொடர்கள் பரதரைக் குறிப்பிடுவதற்குப் பயன்படுத்தப்பட்டமையால் பரதர் என்ற பெயரில் பலர் இருந்தனர் போன்று தெரிகின்றது.

பரதநாட்டிய விளக்கத்துக்குப் பயன்படும் பிறிதொரு ஆக்கமாக நந்திகேஸ்வரரின் அபிந்யதர்ப்பணம் விளங்குகின்றது. பிரமன் நாட்டிய வேதத்தைப் பரதருக்கு உரைத்தனர் என்றும் பின்னர் காந்தர்வர்களும், அப்சரஸ்களும், சிவன் முன்னிலையில் ஆடிக் காண் பித் தனர் என்றும் நந்திகேஸ் வரரினால் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. பரத நாட்டியம் என்ற ஆடல்வடிவம் ஜதிகங்கள் அல்லது தொன்மங்களுடன் இணைக்கப்பட்டு வளர்ச்சி கொள்ளும் மரபு சமஸ்கிருதக் கல்வியால் முன்னெடுக்கப்பட்டுள்ளமையைக் காணமுடியும்.

நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே காணப்படும் ஆடற்பண்புகளுக்கும் சிலப்பதிகாரத்திற் காணப்படும் ஆடற்பண்புகளுக்குமிடையே பொதுப் பண்புகள் காணப்படுகின்றன.

இரண்டு மரபுகளும் ஆடல்வகைகளையும் இயல்புகளையும் அறிவுபூர்வமாக விளக்கிந்றன.

ஆடலுக்கும் ஜதிகங்களுக்குமிடையே உள்ள தொடர்பு, ஆடலுக்கும் காவியங்களுக்குமிடையேயுள்ள தொடர்பு முதலியவை சமூக வளர்ச்சியின் போது ஏற்பட்ட பிரதான பரிமாணங்களாயின.

ஜதிகங்களின் வழியாக மக்களிடையே கையளிக்கப்பட்ட பாத்திரங்கள் காவியப்பாத்திரங்களாக அமைந்தன. வாழ்க்கையின் சிக்கல்களை விளங்கிக்கொள்வதற்கும், சிக்கல்களில் இருந்து விடுபடு வதற்கும் அந்தப் பாத்திரங்கள் அறிவுபூர்வமாகவும், உணர்ச்சி பூர்வமாகவும் உதவின. மகாபாரதம், இராமாயணம் போன்ற காவியங்கள் ஆடல் ஊடகம் பெற்றன.

வேதம் ஒது வாழ்க்கையை நெறிகை செய்தல் சமூகத்தில் உயர்ந்தோர்மாட்டு நிலவிய நடத்தையாயிற்று. இந்நிலையில் சமூகத்தின் அடித்தள மக்களின் நெறிப்பாட்டுக்கு ‘ஆடல்வடிவான காவியங்கள்’ துணைசெய்யலாயிற்று. காவியக்கட்டமைப்புடன் இணைந்தாக மக்களின் மனத்திலே ஆழந்து வேருஞ்றிய தொன்மங்களும், சிந்தனைத்திரள்களும் மகாபாரதம், இராமாயணம் முதலிய காவியங்களிலே இணைந்துகொண்டன.

தமிழகத்தில் ஏற்பட்ட மிககல் பொருந்திய சமூக, பொருளாதார, கல்வியியல் நிகழ்ச்சிகள் பரத நடனத்தில் சமஸ்கிருதத்தின் செல்வாக்குக்கு வழியமைத்தன. ஜரோப்பியர் வருகைக்கு முற்பட்ட இந்தியப் பண்பாட்டில் உயாந்தோர் குழாத்தினரின் மொழியாக சமஸ்கிருதம் அமைந்திருந்தது. வேத மரபுகளின் மொழியாகவும், காவியங்கள், இலக்கியங்கள், கலைகள் முதலியவற்றின் மொழியாகவும் முன்னெடுக்கப்பட்ட சமஸ்கிருதம், கலையாக்கங்களின் தொகுப்பினை கொண்ட மொழியாகவும் அமைந்தது.

ஆடல் தொடர்பான பல நூல்கள் சமஸ்கிருதத்தில் காணப்பட்டாலும் நந்திகேஸ்வரர் எழுதிய அபிந்யதர்ப்பணம் பரநாட்டிய விளக்கத்திலே சிறப்பிடம் பெறுவதற்குக் காரணம் அதன் ஆக்கத்தில் இடம் பெற்றுள்ள அகல்விரி (Comprehensive) பண்பாகும். முந்நூற்றுஇருபத்துநான்கு செய்யுள்களைக் கொண்ட இந்நூல் சிவபிரானுக்குரிய தியான சுலோகத் துடன் ஆரம்பமாகின்றது. ஆடலின் உற்பத்தி, ஆடலில் புகழ், ஆடல், அபிந்யவகைகள், பாத்திரப் பண்புகள், பாத்திரங்களுக்கு உயிருட்டும் பண்புகள், வணக்க முறைமை, ஆடல் ஒழுங்கமைப்பு, அபிந்யங்கள், ஆடலுடன் தொடர் புடைய உடற்கூறுகளின்

அமைப்பு, தொழில்பாடுகள் முதலியவற்றை உள்ளடக்கிய ஓர் அகல்விரி ஆக்கமாக இந்நால் விளங்குகின்றது.

சார்ங்கதேவர் எழுதிய சங்கீர்தநாகரம் என்னும் இசைத் தமிழ் நால், மிடற்றிசை, கருவியிசை, ஆடல் என்னும் முப்பெருந் துறைகளை ஒன்றிணைத்து எழுதப்பெற்ற ஆக்கமாகும். நாட்டார் வழக்கில் அந்த மூன்று கூறுகளுக்குமிடையே காணப்பெற்ற ஒன்றிணைப்பை செந்தெந்த வழக்குகள் புடமிட்டு வளர்க்கும் கோலங்களை இந்நாலாக்கம் காட்டுகின்றது. சங்கீர்தநாகரத்தின் ஏழாம் இயலில் ஆடல் பற்றி விளக்கிக் கூறப்படுகின்றது. ஆடற் பண்புகள், உறுப்புக்கள், துணை-றுப்புக்கள், அசைவுகள், முத்திரைகள், ஆடல்நிலைகள், அணிகள் போன்ற பல விடயங்களைக் குறிப்பிடும் ஒரு விரிந்த ஆக்கமாகவும் இந்நால் அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

ஆடல் தொடர்பான பல்வேறு நூலாக்கங்கள் சமஸ்கிரு மொழியில் எழுதப்பெற்றன. ஐயப்ப எழுதிய நிருத்த ரத்னாவளி, சாரதானையர் எழுதிய பாவப்பிரகாசம், காந்தர்வ நிர்ணயம் முதலிய நூலாக்க முயற்சிகள் குறிப்பிடத்தக்கவை. இந்தியப் பெருநிலப் பரப்பின் தென்புலத்தில் வாழ்ந்தோரின் ஆக்கங்களாக அவை அமைந்தன. மாகபாரதம், இராமாயணம் முதலிய ஆக்கங்கள் சமஸ்கிருத மூலகங்களைத் தழுவித்தென் இந்திய மொழிகளில் எழுதப்பெற்றமை சமஸ்கிருத நிலைப்பட்ட அறிகைப்பரவலைக் குறிப்பிடும் சந்தர்ப்பத்திலே ஒரு முக்கியமான நிகழ்ச்சி படிமலர்ச்சி கொண்டது. அது ‘இருபக்கத் தொடர்பு’ ஆடல் வளர்ச்சியாகும்.

இருபக்கத் தொடர்பு ஆடல் என்று கூறும் பொழுது ஒரு புறம் மக்களின் ஆடல் உட்பொருட்கள் காவியங்களிலே சேர்க்கப்பட்டன. மறுபுறம் காவியங்களில் இடம்பெற்ற காட்சிகள் ஆடல்களுக்குப் பயன்படுத்தப்பட்டன. சிவனும், கிருஷ்ணரும், இராமரும் பொதுமக்கள் ஆடல்களில் ஒருபுறம் இடம்பெற்றனர். மறுபுறம் கற்றோர் மத்தியில் நிலவிய தத்துவப் பொருள் விளக்கத்துக்கும் அத்தெய்வங்கள் உட்படுத்தப்பட்டனர். இத்தகைய ஒரு கலைப் பின்புலமே காளிதாஸரின் சமஸ்கிருத நாடக ஆக்கங்களுக்கு வலுவுட்டியது காளிதாஸரது கலையாக்கங்கள்

பரத நாட்டிய ஆக்கங்களிலே நேரடியான செல்வாக்கைச் செலுத்தின.

இவற்றின் பின்புலத்தில் மேலும் ஒரு வளர்ச்சியைச் சுட்டிக் காட்ட முடியும். அதாவது ஆடல், நாடகம், கவிதை, காவியம், இசை ஆகிய ஜங்கு பொருள்களுக்குமிடையே மேலும் நெருக்கமான உறவுகள் வளர்ச்சியடைந்தன. வங்காளத்தில் ஜெயதேவரின் இசைப் பாடல்கள் ‘யாத்திரா’ ஆற்றுகைகளிலே செலுத்திய செல்வாக்கு இந்த இணைப்பினை நன்கு தெளிவுபடுத்தும் தமிழ் மரபில் இதற்குப் பல எடுத்துக்காட்டுக்களை கூறுமுடியும். உதாரணமாக இராம நாடகக் கீர்த்தனைகள், ஆடல், நாடகம், காவியம், இசை, கவிதை ஆகியவற்றின் கூட்டுச் சேர்க்கையாயிற்று.

ஆடற்கலையின் சமஸ்கிருத நிலைப்பட்ட அறிகைச் செல்வாக்கு வேதாகம முறைமை தழுவிய கோவில்களில் மீனவலியுறுத்தப்படலாயிற்று. வேதாகம முறைமை தழுவிய கோவிற் கிரியைகளின் சமஸ்கிருத மொழியோ மேலோங்கி நின்றது.

சமூகத்திலே காணப்பெற்ற கலைக் கோலங்கள் அனைத்தையும் தொகுத்தல் கோவில்களின் வளர்ச்சிக்கு அவசிய மாகக் கருதப்பட்டன. ஐரோப்பியர் வருகையைத் தொடர்ந்து நிகழ்ந்த சமூக மாற்றங்கள் கோவில்களின் கலை இயல்புகள்மீது பல்வேறு தாக்கங்களை ஏற்படுத்தின. மரபுவழிச் சேவைகள் (Traditional Services) இழிந்தனவாகக் கருதப்படலாயின, மரபுவழிக் கலைகளும் ஒருவகையில் இழிந்தவையாகக் கருதப்பட்டன.

அத்தகைய சூழலில், மார்க்சிசுச் சிந்தனைகளின் உலகு தழுவிய வளர்ச்சி, ருசியப்புரட்சி, சீனப்புரட்சி, இந்திய விடுதலை இயக்கம் முதலியவை மூன்றாம் உலக நாடுகளின் கலைப்பெறு மானங்களை உணர்த்தத்தொடங்கின. தமிழகத்தில் தோன்றிய பண்பாட்டு மறுமலர்ச்சியில் சமஸ்கிருதம், ஆங்கிலம் முதலிய மொழிகளைக் கற்றறிந்தோர் பிரதான பாத்திரங்களை ஏற்றனர். இவற்றின் பின்புலத்திலே தான் பரதநாட்டிய மறுமலர்ச்சிக்கு

முன்னோடியாக விளங்கிய இ. கிருஷ்ணஜயரின் பணிகள் சிறப்படையத் தொடங்கின. மரபு வழியாக ஆலயங்களில் ஆடப் பெற்றுவந்த ‘சதீர்’ என்பதற்கு ‘பரதநாட்டியம்’ என்ற பெயரை அவரே குடினார்.

இந்துப்பண்பாட்டு மறுமலர்ச்சி இயக்கங்களின்போது பண்டைய சம்ஸ்கிருத நூல்களைக் கற்பதும், ஆய்வுகளை மேற்கொள்வதும் புதுப்பித்தலுமான அறிகை நடவடிக்கைகள் பரத நாட்டிய வளர்ச்சிக்கு விசைகளைக் கொடுத்தன.



சில வருடங்களுக்கு முன்வரை நடவடிக்கைகளில் பார்வையிடப்பட்டிருந்த பாரதநாட்டிய விசைகள்

பரதநடரும் பெண்தெய்வ வழிபாடும்

இந்துசமயம் அறவொழுக்கங்களை வலியுறுத்தும் சமயமாக மட்டும் அமையாது, சமூக ஒருங்கமைக்குரிய சமயமாகவும் நிலைபேறுகொண்டுள்ளது. இதன் தொடர்ச்சியாக இந்து சமயத்தை ஒரு ‘வாழ்க்கைமுறை’ என்றும் விளக்குவர். இந்துசமயம் வாழ்க்கை முறைமையோடு ஊடுருவினிற்பதோடு, சமூக அடுக்கமைப்பு, வயது அடுக்கமைப்பு, ஆண் பெண் வேறுபாடு முதலியவற்றுக்கு ஏற்பவும் மாறுபட்டு நிற்கின்றது.

ஆசிரியர் வருகைக்கு முற்பட்ட சிந்துவெளி நாகரிக அகழ் வாராய்ச்சிகளில் பெண்களின் ஆடல்களைக் காட்டும் பல்வேறு உருவங்கள் கண்டெடுக்கப்பட்டுள்ளன. சமூகத்தின் உயிர்ப்புட்டும் வலுவானது பெண்களில் இருந்து கிளர்ந்தெழுதலை அவை ஒரு வகையிலே சுட்டிக்காட்டின. இத்தகைய ஒரு கருத்தியல் விசையானது சக்தி வழிபாட்டின் பின்புலமாக அமைந்தது என்றும் கூறப்படுகின்றது.

பெண் தெய்வ வழிபாட்டில் ஆடலும், ஆக்கமும் ஒன்றிணைந்து நோக்கப்பட்டன. கால வளர்ச்சியின் போது பெருந்தெய்வ வழிபாட்டிலும் கிராமிய வழிபாட்டிலும் இப்பண்புகள் இழையோடி நின்றன. இந்துப் பண்பாட்டு வளர்ச்சியில் சம்ஸ்கிருத மரபு பெரும் மரபு (Great Tradition) என்றும் சம்ஸ்கிருத மொழிசாரா மரபானது சிறுமரபு (Little Tradition) என்றும் குறிப்பிடலாயிற்று. பெரும் மரபின் வேர்கள் இருக்கு வேதத்தில் காலான்றியுள்ளன. சிறுமரபின் வேர்கள் சமுகத்தின் அடிநிலை மாந்தரின் அறிகை மரபுகளில் வேருன்றியுள்ளன.

பயிர்ச்செய்கைப் பொருளாதாரக் கட்டமைப்பின் பண்புகள் ஆண்களின் உடல்வலுவுக்கும் மேலாண்மைக்கும் முக்கியத்துவம் கொடுத்தது. அவ்வேளையில் பெண்களின் ஆடல்கள் உற்பத்தி முறைமையிலிருந்து மாற்றம்பெற்று, பொழுதுபோக்கு ஆடல் களாகவும், மகிழ்ச்சியூட்டும் ஆடல்களாவும் மேலோங்கியோர் மட்டங்களிலே உருவெடுத்தது. ஆனால் அடித்தள மக்கள் மத்தியில் அல்லது சிறுமரபினர் மத்தியில் ஆண்களின் மேலாதிக்கம் எழுச்சி பெறாதிருந்தமைக்குக் காரணம், ஆண்களைப் போன்று பெண்களும் கடின உடல் உழைப்புப் பொருள்ட்டும் நடவடிக்கை களில் வழங்கிக் கொண்டிருந்தமையாகும்.

சமுகவாழ்க்கையின் ஒழுங்கை வற்புறுத்திய மனுதர்ம சாஸ்திரத்தில் ஆண்களின் மேலாதிக்கநிலை தெளிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளது. நிலமானிய சமுகத்தில் ஆடல், பாடலில் ஈடுபட்டோர் நிலமுடைய பிரபுக்களினதும், மன்னர்களதும் தயவில் வாழவேண்டிய சேவைவழங்கும் வகுப்பினராக வளர்ச்சியடையத் தொடங்கியமை, சமுகத்தின் தொழிற்பிரிவில் ஏற்பட்ட ஒரு வளர்ச்சியாயிற்று.

ஆண்களின் மேலாதிக்கத்தின் மத்தியில் பெண்களின் ஆடல்கள் ஆண்களுக்கு மகிழ்ச்சியூட்டல் வேண்டும் என்ற நிலைப்பாடும் வளர்ச்சியற்றது. இந்துப் பெரும் பண்பாட்டில் நிலைப்பெறு கொண்டிருந்த இந்தப் பண்பானது பெண்களின் ஆடல் அம்மாப்பாரியாலையும் அதன் உள்ளடக்கத்தையும் பாதித்தது.

கணவரைத் தெய்வமாக மதிக்கும் ஆடல்கள், கணவருக்கு மகிழ்ச்சியூட்டும் ஆடல்கள், ஆண்களின் இயல்புகளை வியக்கும் ஆடல்கள் முதலியவை வளர்ச்சியடைந்தன. இவை ‘பதிவிருத்திய நடனம்’ என்றும் ‘களிந்டனம்’ என்றும் வழங்கப்படலாயின.

இந்துப் பண்பாட்டின் சிறு மரபு சம்ஸ்கிருதயமாக்கலுக்கு உட்படாத மரபாயிற்று. இந்த மரபில் பெண்கள் சக்தியின் உன்னத வடிவாகக் கொள்ளப்பட்டனர். ஆண்களும், பெண்களும் ஒன்றிணைந்த வகையில் உருவாகும் வலுவின் முக்கியத்துவமும் சிறுமரபின் வணக்க முறைகளிலும், ஆடல் முறைகளிலும் வற்புறுத்தப்படலாயிற்று. இதனை அடியொற்றிய தந்திரமுறை வணக்கம் பெரும் இந்துப் பண்பாட்டோடு ஒவ்வாததாக இருந்தமையால் இரகசியமான முறையிலே பேணப்பட்டுவந்தது, என்ற கருத்தும் உண்டு. இந்துப் பண்பாட்டின் சிறு மரபில் ஆடற்கலை வளமான முறையில் முன்னெடுக்கப்பட்டுவந்தது.

ஆக்கத்தின் வலுவாகவும் உற்பத்திக்குரிய வலுவாகவும், இயற்கை ஒழுங்கமைப்பின் சாராம்சமாகவும் ‘காளி’ என்ற பெண் தெய்வம் போற்றப்படும் மரபு இங்கே சுட்டிக்காட்டப்படத்தக்கது. பூர்விக உணர்வுகளின் ஆடல் வடிவான வெளிப்பாடுகள் காளிதேவியிடத்தே காணப்படும் என்ற நம்பிக்கை ஆடல் புரியும் பெண்களைத் தெய்வீக நிலையிலே வைத்தது. இந்துப் பண்பாட்டின் சிறு மரபில் ஆடற்கலை வளம்பெறுவதற்கு இந்த அணுகுமுறை துணைசெய்தது. இந்த அணுகுமுறையின் இன்னொரு பண்பாக அமைவது, நேரடியாக ஒருவர் இறைவனுடன் தொடர்பு கொள்ளலும், பூசித்தலுமாகும். ஆடலுடனும் பாடலுடனும் இறைவனுடன் நேரடியாகச் சங்கமித்தல் இந்த வழிபாட்டுமுறையில் மீள வலியுறுத்தப்பட்டுள்ளது. ஆடலையும், பாடலையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு பக்தி இயக்கமும் வளர்லாயிற்று.

ஆண் பெண் வேறுபாடுகளின்றி, சாதிய வேறுபாடின்றி, அந்தஸ்து வேறுபாடின்றி, ஆடலிலும், பாடலிலும் யாவரும் பங்கு பற்றல் பக்தி இயக்கத்தில் இடம் பெற்றது. சிவனையும், பார்வதியையும், திருமாலையும் பக்தர்கள் தம்முடன் உறையும்

ஆடல் தெய்வங்களாகக் கண்டனர். நிலமானிய வாழ்க்கை முறைப் பிடியிலிருந்து விடுபட்டு துறவிகளாகவும், சமய குரவர்களாகவும் பெண்கள் மாறக்கூடிய சுதந்திரத்தை பக்தி இயக்கம் வழங்கியது. வளம் பொருந்திய இலக்கிய ஆக்கங்களும், ஆடற் கோலங்களும் தோன்றுவதற்கு பக்தி இயக்கம் தூண்டுதலளித்தது. ஆடலானது முற்றிலும் தெய்வீகக்கலையாக முகிழ்தெழுந்த பாங்கினைப் பக்தி இயக்கத்திலே காணமுடியும். ஆடாதவர்களுக்கு இறைவன் மீது அன்பில்லை என்ற எண்ணக்கருவும் வலுவடைந்து காணப்பட்டது.

‘ஆடுகின்றலை..கூத்துடையான் கழற்கு அன்பிலை’ என்ற மணிவாசகரின் தொடர் மேற்கூறிய எண்ணக்கருவை மீள வலியுறுத்துகிறது.

பெண்களும், ஆடலும், இறைவன் துதிபாடுதலுமான பல்வேறு அனுபுதிக் காட்சிகள் மணிவாசகரினாற் சித்திரிக் கப்பட்டுள்ளது.

திருவண்ணாமலையில் பெண்கள் இறைவனைத் துதித்து அம்மானை ஆடுதல் பற்றிய காட்சி மாணிக்கவாசகரினால் காட்டப் பெறுகின்றது:

‘குடுவேன் பூங்கொன்றை, குடிச்சிவன் திரண்தோள்
கூடுவேன் கூடிமுயங்கி மயங்கி நின்று
ஊடுவேன் செவ்வாய்க்கு உருகுவேன், உள்உருகித்
தேடுவேன் தேடிச்சிவன் கழலே சிந்திப்பேன்
வாடுவேன் பேர்த்தும் மலர்வேன், அனலேந்தி
ஆடுவான் சேவடியே பாடுதுங்காண் அம்மானாய்’.

இந்துப் பண்பாட்டிலே பெண்கள் தொடர்பான கருத்தியல் தொன்மங்கள் (Myths) அல்லது ஜதிகங்கள் வழியாக முன்னெடுக்கப்பட்டு வந்துள்ளன. சிவனை ஆடல் அரசனாகக் காணல், சிவனையும் பார்வதியையும் சரிபாதியினராகக் காணல், பெண்ணின் நல்லாளொடு பெருந்தகை இருந்ததே என்றவாறு ஆண் பெண் சமத்துவத்தைக் கூறல், சடாபாரத்தில்

கங்காதேவியைச் சூடியவாறு ஆடுதலை விளக்குதல் முதலியலை தொன்மங்கள் வழியாகக் கிடைக்கப்பெற்ற இந்துக்களின் ஆழந்த நம்பிக்கைக்குரிய தகவல்களாகும்.

தொன்மங்கள் அவற்றைச் சொல்பவர் களதும், கேட்பவர்களதும் பண்பாட்டுப் பின்புலத்தில் ஆராய்ப்படல் வேண்டும் என்ற கருத்து, லெவி ஸ்ட்ராஸ் (Levi Strauss) என்ற ஆய்வாளரால் முன்மொழியப்பட்டுள்ளது.

தொன்மங்களில் பெண்களும் அவர்தம் ஆடல்களும் போற்றப்படுதலும், பெண்களின் ஆடல்களும் படிமங்களும் ஆண்களிலும் தாழ்வாக மதிக்கப்படுதலுமான முரண்பாடுகளைக் காணமுடியும். சிவனது ஆடலிலே பார்வதி தோற்றுவிடுவதான தொன்மக்கதைகளும் உண்டு. பெண்கள் தொடர்பான முரண்பட்ட அணுகுமுறைகளைக் கொண்ட தொன்மவிசைகள் ஆடல்களிலும், இலக்கியங்களிலும், சிற்பங்களிலும் ஆழப்பதிந்துள்ளன. இந்த முரண்பாடுகளை விளங்கிக் கொள்வதற்கு சிவன் பற்றிய பிராமணியக் கோட்பாட்டினையும் தந்திரிக் கணக்கு முறைமையையும் அறிந்து கொள்ளல் அவசியம் என்ற கருத்து எடுத்தாளப்படுகின்றது. (Wendy, Asceticism and Eroticism in the Mythology of Siva, 1973,p.6) பிராமணியக் கோட்பாட்டில் சிவன் உன்னதமான பிரமச்சாரிய யோகியாகக் காட்டப்படுகின்றார். தந்திரிக் கணக்கு முறைமையில் அவர் உமையொருபாகனாகக் காட்டப்படுகின்றார். இவையெல்லாம் முரண்பாடு கொண்ட வாழ்க்கை அனுபவங்களின் மத்தியில் வாழ்வோரது மனங்களிலே திரண்ட எண்ணக்கருக்களாக உள்ளன. வேண்டுவோர் வேண்டும் காட்சியை இறைவன் கொடுத்தருள்வான் என்ற கருத்தும் உண்டு.

சிவனை உமையொருபாகனாகக்காணும் சிந்தனைமரபே நடனக்கலையைப் பெருமளவிலே வளமாக்கியுள்ளது.

இந்துப் பண்பாட்டில் பெண்களுக்கு விதிக்கப்பட்ட கட்டுப்பாடுகள் அவர்களது ஆடல்களுக்குரிய கட்டுப்பாடுகளாகவும் நீட்சிபெற்ற தொடங்கின. இந்துப்பெரும் மரபில் பெண்களின்

ஆடலானது கோவிற்கிரியை முறைமையோடு இணைக்கப்பட்டது. சிறு பண்பாட்டில் ஒவ்வொருவரதும் வணக்க முறைமையோடு இணைந்த ஆடலாயும், கூத்தாயும், உருவேறலாயும் வளர்ச்சி யற்றது. கோவிற்கிரியை முறைமையோடு இணைந்த ஆடல், வரன்முறையான கற்றலோடு இணைந்ததாயும், தாளக்கட்டுப்பாடு களுக்குக் கறாராக உட்பட்டதாயும் வளரலாயிற்று. நடனத்தின் அறிகைப்பண்புகள் அங்கே கூடுதலாக வற்புறுத்தப்பட்டன.

சிறுபண்பாட்டில் இடம்பெற்ற ஆடல்கள், கூடிய நெகிழிச்சி கொண்டவையாகவும், அறிகைப்பண்புகளைக் காட்டிலும் எழுச்சிப் பண்புகளுக்கு அழுத்தம் கொடுப்பனவாயும் காணப்பட்டன. பெண்களும் ஆண்களைப் போன்று கடின உடலுழைப்பை வழங்கிய இந்த சிறு பண்பாட்டில் உருவந்து ஆடும் பெண்ணை ஒரு வீராங்கனையாக பயபக்கியுள்ள பார்க்கும் மரபும் காணப்பட்டது. ஆனால் இந்துப் பெரும் பண்பாட்டிற் கோவில்களில் ஆடும் பெண்களைத் தாழ்வாகக் கருதும் மனப்பாங்கின் வளர்ச்சியானது பரதநாட்டியத்தை ஒரு கால கட்டத்தில் தாழ்வுமிக்க கலையாகக் கருதும் நிலைக்குக் கொண்டு சென்றது. ஆனால் எந்தப் பண்பாடு அதனைத் தாழ்ந்த நிலைக்குக் கொண்டு சென்றதோ, அதே பண்பாடுதான் அதனை மீட்டெடுக்கும் முயற்சியிலும் ஈடுபட்டது.

உசாத்துவை நூல்கள்

அ) மூல நூல்கள்:

- 01) அந்புத்த திருவந்தாதி
- 02) அபிந்ய தர்ப்பணம்
- 03) கலித்தொகை
- 04) சம்பந்தர் தேவாரத்திரட்டு
- 05) சிலப்பதிகாரம்
- 06) சுந்தரர் தேவாரத்திரட்டு
- 07) திருமந்திரம்
- 08) திருவாலங்காட்டு முத்ததிருப்பதிகம்
- 09) திருநாவுக்கரசர் தேவாரத்திரட்டு
- 10) பரிபாடல்
- 11) புறநானாறு
- 12) மணிவாசகர் திருவாசகம்
- 13) மெய்கண்டசாஸ்திரங்கள்
- 14) நாட்டிய சாஸ்திரம்.

ஆ) சைவசித்தாந்தம் வழிநூல்கள்:

- 01) இராமநாதன் கலைவாணி, சைவசித்தாந்த மெய்ப்பொருளியல், கார்த்திகேயன் அச்சகம் கொழும்பு, 1997.
- 02) சைவசித்தாந்த ஒழுக்கவியல், கார்த்திகேயன் அச்சகம், கொழும்பு, 1998.
- 03) கந்தையா, மு. சித்தாந்தச் செழும்புதையல், ஈழத்துச் சித்தாந்த சைவ வித்தியாபீடம், யாழ்ப்பாணம், 1978.
- 04) சிவபாதசுந்தரம், சு. திருவருப்பயன் உரை, சைவபரிபாலனசபை, யாழ்ப்பாணம், 1980.
- 05) சிதம்பரனார், அ. திருமந்திரம் உரை, ஸ்ரீகாசிமடம், திருப்பனந்தாள்மடம், 1951.
- 06) ஞானகுமாரன், நா. சைவசித்தாந்தத்தெளிவு, செல்வம், பருத்தித்துறை, 1994.
- 07) தேவசேனாதிபதி வ. ஆ. சைவசித்தாந்தத்தின் அடிப்படைகள், சென்னைப் பல்கலைக்கழகம், 1981.
- 08) முத்துராமன், சைவசித்தாந்தம், தமிழ்ப் பாடநூல் நிறுவனம், சென்னை 1975.

சைவசித்தாந்த நூல்கள் - ஆங்கிலம்

- 01. Arokiasamy, A. P
 - The Doctrine of Grace in Saiva-siddhanta, Trichinopoly, 1935.
- 02. Basham, A.L.
- 03. Chaudhuri, Roma.
- 04. Dasgupta, S.N.
- 05. Devasenapati, V.A.
- 06. Devasenapati, V.A.
- 07. Dorai Rengaswami, M.A.
- 08. Hoisingron, H.R.
- 09. Kantimatinatha Pillai, V.P.
- 10. Mahadevan, T.M.P.
- 11. Mahadevan, T.M.P.
- 12. Maraimalai Adigal.
- 13. Marshall., Sir John.
- 14. Muruges Mudaliar, N.
 - History and Doctrine of Ajivakas, London, 1951.
 - Doctrine of Srikantha, Vol.II & Vol. I, Calcutta, 1959, 1960.
 - A History of Indian Philosophy, Cambridge University Press, 1962, Vol.V.
 - Saivasiddhanta, University of Madras, 1960.
 - Of Human Bondage and Divine Grace, Annamalai University, 1963.
 - The Religion and Philosophy of Tevaram, 2 Vols., University of Madras, 1959.
 - Sivaprakasam (Light of Siva-English Translation), The Journal of American Oriental Studies, 1854.
 - The Cult of Siva or Lessons in Sivagnanabotham, Kazhagam, Madras, 1961.
 - The Philosophy of Advaita, Madras, 1957.
 - The Religion and Philosophy of Saivism (article) in The History and Culture of the Indian people Bharatiya Vidya Bhavan. Blmby, 1960.
 - The Saivasiddhanta as Philosphy of Practical Knowledge, Kazhagam, Madras, 1960.
 - Mohenjadarao and the Indus Civilization, London, 1931.

- 15. Muruges Mudaliar, N.
- 16. Nallaswami Pillai, J.M.
- 17. Nallaswami Pillai, J.M.
- 18. Nallaswami Pillai, J.M
- 19. Nallaswami Pillai, J.M
- 20. Narayana Iyer, C.V.
- 21. Navaratnam, Ratna.
- 22. Nilakanta Sastri, K.A.
- 23. Nilakanta Sastri, K.A
- 24. Paranjoti, V.
- 25. Piet, J.H.
- 26. Ponniah, V.
- 27. The Relevance of Saivasiddhanta Philosophy, Annamalai University, 1968.
- 28. Collected Lectures on Saivasiddhanta (1946-1954), Annamalai University, 1965.
- 29. Studies in Saivasiddhanta Dharmapuram Adinam, 1962.
- 30. Siddhanata Trayam, Dharamapuram Abinam, 1946.
- 31. Tirubarutpayan of Umapati (English Translation), 1896.
- 32. Sivagnana Botham of Meykanda Deva, (Translation), Madras, 1895.
- 33. Origin and History of Saivism in South India, University of Madras, 1936.
- 34. Tiruvachakan, The Hindu Treatment of Love, Bharathy Vidya Ehavan, Bombay, 1963.
- 35. A Historical Introduction to Saivism (article) in The Cultural Heritage of India, Vol. IV, Calcutta, 1956.
- 36. Development of Religion in South India, Madras, 1963.
- 37. Saivasiddhanta (2nd Edn.) London, 1954.
- 38. A Logican Presentation of Saivasiddhanta Phiulosophy, Madras, 1952.
- 39. The Saivasinddhanta Theory of Knowledge, Annamalai University, 1952.

