ஆடற் கலை

பேராசிரியர். கலாநிதி. சபா ஜெயராசா

2
ரா

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

ஆடற் கலை

பேராசிரியர் கலாநிதி சபா. ஜெயராசா
கல்வியியல் துறை
யாழ். பல்கலைக்கழகம்

வெளியீடு:
பூபாலசிங்கம் புத்தகசாலை
202, செட்டியார் தெரு
கொழும்பு 13

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

Aadat Kalai

Subject
Features of Dance

Author
Prof.Dr. SABA. JAYARASAH
B.Ed, M.A, Ph.D.
University of Jaffna, Sri Lanka

First Edition
1st of March 2007

Copy Right
Author

Publishing Editor
VNS. Udayasanthiran
B.A, B.Ed(Hon) Dip in Ed. M.A (Jou)

Publisher
Poobalasingam Book Depot,
202, Sea Street, Col-11.
Tel. 011- 2422321.

On the Cover
Jacintha Sosel

Printers
Ekwality Graphics (Pvt) Limited

Paper
70 gsm Bank paper

Font Size : 12 Points

Pages : iv + 104

Price : 250 /-

ISBN
978-955-9396-16-1

முன்னுரை

கலைத்திட்டத்தை விடுப்போர் கற்றல் கற்பித்தல் செயன் முறையின் ஊடாகக் கற்போனின் அறிகைசார், எழுச்சிசார் உள இயக்கத்திறன்களை விருத்தி செய்வதற்கான முயற்சிகளில் தமது கவனத்தைக் குவித்துள்ளனர்.

கல்விப் புலத்தில் கற்றல் கற்பித்தலினூடாக, அறிவு, திறன், மனப் பாங்கு ஆகியவற்றைப் பொதுவாகக் கற்போனில் விருத்தி செய்ய முயன்றாலும் குறித்த சில துறை சார்ந்த ஊடகங்களினூடாக, அதற்கே உரித்தான சிறப்பான திறன்களை கற்போனில் உருவாக்கு வதில் கவனம் செலுத்தப்படுகின்றது. இந்த வகையில் கற்போனின் அழகியல் உணர்வை மேம்படுத்துவதில் அழகியல் பாடங்களான நடனம், சங்கீதம், சித்திரம் ஆகிய பாடங்கள் முக்கியத்துவம் பெறுகின்றன.

இலங்கையில் அழகியல் பாடங்கள் ஆரம்பக்கல்வி முதற் கொண்டு பல்கலைக்கழகம் வரை கற்பிக்கப்படுகின்றன.

இந்நூல் ஆடற்கலைகளில் அடிப்படைகளோடு, அக்கலையின் வளர்ச்சி, பங்களிப்புச் செய்தோர் பற்றிய விடயங்களையும் உள்ளடக் கியுள்ளது. இதனால் இந்நூல் இத்துறையில் ஈடுபடுவோருக்கு பயனுறும் வகையில் எழுதப்பட்டுள்ளது.

இந்நூல் ஆக்கத்திற்கு எனக்குதவிய எனது மாணவர்களாகிய தேசிய கல்வி நிறுவகத் தமிழ்த்துறைப் பணிப்பாளர் உலகநாத்தர், நவரத்தினம், இதே நிறுவனத்தின் ஆரம்பக்கல்வித்துறையில் பணியாற்றும் செயற்றிட்ட அதிகாரி வி.என்.எஸ் உதயசந்திரன் ஆகியோருக்கும் இந்நூலை வெளியிடத் துணைபுரிந்த பூபாலசிங்கம் புத்தகசாலை உரிமையாளர் ஆர்.பி.ஸ்ரீதரசிங் அவர்களுக்கும் சிறப்பான முறையில் அச்சிட்ட எஸ். ரஞ்சகுமார், ஈக்குவாலிற்றி கிராபிக்ஸ் நிறுவனத்தாருக்கும் எனது மனமார்ந்த நன்றியினைத் தெரிவித்துக் கொள்கின்றேன்.

அன்புடன்
பேராசிரியர். கலாநிதி சபாஜெயராசா

யாழ். பல்கலைக்கழகம்
யாழ்ப்பாணம், இலங்கை.

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

பதிப்புரை

பேராசிரியர் கலாநிதி சபா.ஜெயராசா அவர்கள் எழுதிய 'ஆடற்கலை' என்ற நூலை வெளியிடுவதில் பெரு மகிழ்வடைகின்றேன். பேராசிரியர் எழுதிய 'குழந்தை உளவியலும் கல்வியும்' என்ற நூலை நான் வெளியிட்ட போது கல்வி உலகில் அந்நூல் பெரும் வரவேற்பைப் பெற்றது மட்டுமல்லாமல் குறுகிய காலத்திற்குள் மூன்று பதிப்புக்கள் வெளிவந்து சாதனை படைத்தது.

அந்நூலை வெளியிடுவதற்கு எனக்குப் பெரிதும் துணை புரிந்த எனது நண்பர் வி.என்.எஸ். உதயச்சந்திரனின் முயற்சியால் 'ஆடற்கலை' என்ற நூலும் வெளிவருகின்றது. தமிழ் நூல்கள், ஆங்கில நூல்களுக்கு நிகராக வெளிவர வேண்டும் என்ற ஆவலின் காரணமாக அவர் நூல் வடிமைப்பில் கூடிய கவனத்தைச் செலுத்தியுள்ளார்.

'ஆடற்கலை' என்ற இந்நூல் 16 தலைப்புக்களின் கீழ் எழுதப் பட்டுள்ளது. நடனம் பற்றிய பரந்த வாசிப்பிற்கு இந்நூல் பெரிதும் உதவுவதோடு நடனம் பற்றிய சிந்தனைக் கிளர்வுகளையும் எழுப்பும் என்பதில் ஐயமில்லை.

இந்நூல் நடனத்தைப் பாடமாகக் கற்கும் மாணவர்கள், கல்வியியற் கல்லூரி மாணவர்கள், பல்கலைக்கழக மாணவர்கள், நடன ஆசிரியர்கள், நடன ஆர்வலர்கள் ஆகியோருக்குப் பெரிதும் துணைபுரியும் என்று நம்புகின்றேன்.

மேலும் இந்நூலை அழகுற அச்சமைப்புச் செய்து தந்த எஸ்.ரஞ்சகுமார் மற்றும் ஈக்குவாலிற்றி கிராபிக்ஸ் நிறுவனத்தாருக்கும் எனது நன்றிகளைத் தெரிவித்துக் கொள்கின்றேன்.

அன்புடன்
ஆர்.பி. ஸ்ரீதரசிங்

202, செட்டியார் தெரு
கொழும்பு-13, இலங்கை.

உள்ளடக்கம்

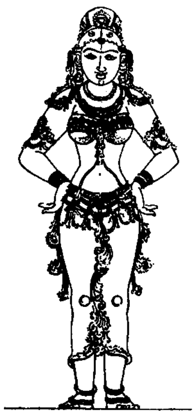
1.	ஆடலும் தேடலும்	01
2.	ஆடலும் மொழியும்	05
3.	ஆடல் அசைவியல்	08
4.	ஆடலும் குறியீடுகளும்	13
5.	விலங்கு நடனங்களின் பாவனைப்படி மலர்ச்சி	20
6.	தமிழக ஆடலின் இருமைப்போக்கு	24
7.	நாட்டிய நாடக மரபு	31
8.	தமிழ் தழுவிய பரத நடனம்	36
9.	சமூக உளவியல் நோக்கில் இந்து சமய அழகியல்	45
10.	இந்திய ஆடல்களின் சமூகத்தளம்	61
11.	தொல்குடியினரது ஆடல்களும் யாழ்ப்பாணப் பாரம்பரியமும்	66
12.	யாழ்ப்பாணம் ஆடல்வளம்	73
13.	தஞ்சை நால்வர் - ஒரு மறு வாசிப்பு	82
14.	இலங்கையின் பரதக்கலை மறுமலர்ச்சியின் முன்னோடி	88
15.	தமிழ் மற்றும் வடமொழி நடனநூல்கள் - ஓர் ஒப்பியல் நோக்கு	95
16.	குறவஞ்சி நாட்டிய நாடகம் - ஒரு மீள்பார்வை	100

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

1

ஆடலும் தேடலும்

புதிய அறிகைப் பதிவுகள்:



நடன ஆற்றுகை செய்வோரும் நடனத்துடன் இணைந்து களிப்பவர்களும், நேர்ப் பண்புகள் கொண்ட, ஆனால் சிக்கல் நிரம்பிய உடல்-உள மலர்ச்சி விசைகளுக்கு உள்ளாகின்றனர். சிந்தனைக் கோலங்கள் மீதும், நரம்பியல் தழுவிய மனவெழுச்சி சலனங்கள் மீதும் ஆடல்கள் நேர்முகப் பதிவுகளை ஏற்படுத்தி விடுகின்றன.

உயிரியல் சார்ந்த பரிணாம வளர்ச்சிக் கூர்ப்பில் உடலசைவுகளும் சமூகவியல் சார்ந்த மனித வளர்ச்சிக் கூர்ப்பில் ஆடல்களும் சிறப்பார்ந்த இடங்களைப் பெற்றுள்ளன. உயிரியற் படிமலர்ச்சியாலும், சமூகநிலைப் படிமலர்ச்சியாலும் செழுமை பெற்று வளர்ந்த மத்திய நரம்புத் தொகுதியின் இயக்கத்தில் வளமூட்டவும், வலுப் படுத்தவும் ஆடலும், பாடலும்

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

துணை நிற்பதாக ஆய்வாளர்கள் குறிப்பிடுகின்றனர். ஒலியாக, ஒளியாக விடுவிக்கப்படும் புறத்தூண்டிகளை மூளைக்கு அனுப்பவும், மூளையின் விடுப்புக்களை உடலெங்கும் பரப்பவும் மத்திய நரம்புத் தொகுதியே ஆதாரமாகவுள்ளது.

கூர்ப்பின் வழியாக மலர்ச்சி கொண்ட பிறிதொரு தொகுதி தன்னியக்க நரம்புத் தொகுதியாகும். தன்னியக்க நரம்புத் தொகுதியின் வினைத்திறனுக்கும் மேம்பாட்டுக்கும் ஆடலும், பாடலும் அவற்றின் வழியாக உருவாக்கப்படும் மெய்பாடுகளும் துணை நிற்பதும் ஆய்வுகளின் வழியாகச் சுட்டிக் காட்டப்பட்டுள்ளன.

எழுந்தமானமாக இடம்பெறும் உடலசைவுகள் தொழில்களைப் புரியும் பொழுது 'ஆக்கநிலை' உடலசைவுகளாக மாற்றப்படுகின்றன. நிலம் செப்பனிடல், நீர் அள்ளுதல், விதைத்தல், அறுவடை செய்தல், குற்றுதல், புடைத்தல், சமைத்தல் என்றவாறான அனைத்துத் தொழில்களைச் செய்யும் பொழுதும் ஆக்கநிலை உடலசைவுகள் மேற்கொள்ளப் படுகின்றன. ஆக்கநிலை உடலசைவுகள் 'விளைவு நிலை' உடலசைவுகள் (PRODUCTIVE MOVEMENTS) எனப்படும். நடனங்களில் ஆக்கநிலை உடலசைவுகள் 'அழகு நிலை' உடலசைவுகளாக மாற்றப்படுகின்றன. எமது குருதிச் சுற்றோட்டத்தை ஒழுங்கமைக்கவும், சுவாசத்தை ஒழுங்கமைக்கவும் உடலிலே அமைந்துள்ள சுரப்பிகளின் தொழிற்பாடுகளை ஒழுங்கமைக்கவும் உடலிலே உடலசைவுகள் துணை நிற்கின்றன. மனிதரிலே கண்டறியப்பட்ட இந்த அகவிளக்கம் பிரபஞ்சத்தின் விளக்கத்துக்கு இட்டுச் சென்றமை பரத நடனத்தின் ஆழ்ந்த உள்ளடக்கமாயிற்று.

உடல் விருத்தி, உள விருத்தி, மனவெழுச்சி விருத்தி, சமூக விருத்தி ஆகியவை ஒன்றுடன் ஒன்று தொடர்புபட்டு நிற்பவையாகும். இந்தத் தொடர்புகளை இனங்கண்டு கொள்வதற்கும் விளங்கிக் கொள்வதற்கும் ஆடற்கலை தகுந்த உரைகல்லாக அமைகின்றது. 'உளமொழி' 'உடல் மொழி' யாகவும் (BODY

LANGUAGE) உரைமொழியாகவும் வெளிப்படுகின்றது. மனக்கோலங்கள் உடல்மொழியால் வெளிப்படுத்தப்படும் பொழுது மௌன ஆடல் உருவாகின்றது. மனக்கோலங்கள் உடல்மொழியாலும், உரைமொழியாலும் வெளிப்படுத்தப் படும் பொழுது பாடலுடன் இணைந்த ஆடல் தோன்றுகின்றது.

மொழியாற்றல் மனிதரது பிறப்போடு இணைந்த திறன் என்று சோம்ஸ்கி (CHOMSKY) வலியுறுத்தியமை ஆடலுக்கும் விரிவுபடுத்தத்தக்கது. ஆடலும் மனிதரது பிறப்போடு இணைந்த திறனாக இருப்பதுடன் ஆடலின் அகவிசையாக அமையும் மனவெழுச்சி வெளிப்பாட்டில் உலக மாந்தர் அனைவரிடத்தும் அடிப்படையான பொதுப் பண்புகள் காணப்படுகின்றன. எடுத்துக்காட்டாக கோபமும், சிரிப்பும், அழுகையும், பயமும் சார்ந்த முகக்கோலங்கள் உலக மக்கள் அனைவருக்கும் பொதுவாக உள்ளன.

பரத முனிவர் எழுதிய நாட்டிய சாஸ்திரம் இந்தியாவின் அனைத்துத் தொல்சீர் ஆடல்களுக்குமுரிய பொதுத் தன்மைகளை விளக்குதல் இங்கே, குறிப்பிடத்தக்கது.

அகநிலை உணர்வுகள் ஆடலிலே புறநிலை உணர்வுகளாக மாற்றப்படுகின்றன. அகநிலைக் குறியீட்டாக்கங்கள் (INTERNAL SYMBOLIZATION) புறநிலை வெளியீட்டாக்கங்களாக மாற்றப்படுகின்றன. அதாவது, தனிமனித உணர்வுகள் சமூகநிலைப்பட்ட உணர்வுகளாக மாற்றப்படுகின்றன. இதன் காரணமாக தொல்குடி மக்களின் கூட்டு வாழ்க்கையிலிருந்து நடனத்தைத் தனித்துப் பிரித்தெடுக்க முடியாதிருந்தது.

'ஆடுகின்றிலை கூத்துடையான்கழற்கு அன்பிலை, என்புருகிப் பாடுகின்றிலை....' என்ற அடிகள் அகநிலை உணர்வுகள் ஆடல் வழிப் புறநிலைப்படுத்தலுக்கு உள்ளாதல் தமிழ் மரபில் எடுத்துக் காட்டப்படுகின்றது.

ஆடலில் பிறிதோர் உளவியற் பண்பு அது விரிநிலைச் சிந்தனைக்கு (DIVERGENT THINKING) இட்டுச் செல்வதாகும்.

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

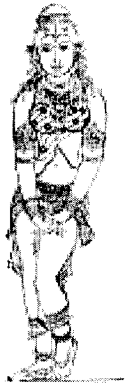
விரிநிலைச் சிந்தனை என்றும் கூறப்படும்.

புதியவற்றைக் கண்டுபிடித்தல் அல்லது புத்தாக்கம் செய்தல் விரிநிலைச் சிந்தனையாகும். ஓர் அசைவை அல்லது அடவைப் பல்வேறு நிலைகளுக்குப் பிரயோகித்தல் விரிநிலைச் சிந்தனையின் ஆடல் சார்ந்த வெளிப்பாடாகும். கட்டற்ற வெளியில் உடலசைவுகளைப் பிரயோகித்துத் தேடல்களை முன்னெடுத்தலும் ஆடல் சார்ந்த விரிநிலைச் சிந்தனையின் வெளிப்பாடாகும். ஆழ்ந்த உள்ளுணர்வுகளுக்கு உடல் சார்ந்த பன்முகப்பட்ட வெளியீட்டு வடிவங்களைக் கொடுத்தல் விரிசிந்தனையின் பிறிதொரு பரிமாணமாகும்.

ஆடல் தொடர்பான ஆய்வுகளை இறுகிய வைதிகப் பார்வைகளில் இருந்து விடுவித்துப் புதிய கோணங்களில் நகர்த்திச் செல்லும் பொழுது புதிய புலக் காட்சிகளைப் பெறும் அறிகைச் செயற்பாடுகள் தூண்டிவிடப்படும்.

2

ஆடலும் மொழியும்



பேசுதலும், பாடுதலும், எழுதுதலும் மொழி சார்ந்த நடத்தைகளாக இருக்கின்றன. ஆடலும் மொழி சார்ந்த நடத்தையாகவே அமைகின்றது. மொழியின் இயல்பை நோக்கும் பொழுது அது குறியீட்டுப் பண்பை உள்ளடக்கியதாகவும் வரன்முறையானதாகவும் (symbolic and Systematic) அமைதல் போன்று ஆடலிலும் குறியீட்டுப் பண்புகளும், வரன்முறையான பண்புகளும் ஒருங்கே அமைந்துள்ளன.

ஒவ்வொரு சொல்லும் அதற்குரிய தனித்துவத்தையும் பொருளையும் உள்ளடக்கியிருத்தல் போன்று ஆடலின் ஒவ்வோர் அசைவும் அதற்குரிய தனித்துவத்தையும் பொருளையும் கொண்டிருக்கும். ஆனால் இது மேலோட்டமான கருத்தாகும். சொற்களின் பொருள் அது ஒழுங்குற அமைக்கப்படும் வசனக் கட்டமைப்

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

பாற் புலப்படுத்தப்படுதல் போன்று அசைவுகளினதும் முத்திரைகளினதும் பொருள் ஆடலின் தொடர்ச்சியாற் புலப்படுத்தப்படும்.

அடிப்படை ஒலிகளில் இருந்து மொழி உருவாக்கப்படுதல் போன்று அடிப்படை அடவுகளில் இருந்து ஆடல் உருவாக்கப்படுகின்றது. ஒரு மொழியின் தனித்துவம் அடிப்படை ஒலியமைப்புக்களுடன் தொடர்புட்டு நிற்றல் போன்று, ஆடல் வடிவங்களின் தனித்துவம் அடவுகளின் தனித்துவத்தோடு தொடர்புபட்டு நிற்கும். பரத நடனத்தில் ஒவ்வோர் அடவும் முழுமையான மலர்களுக்கு ஒப்பிடப்படுகின்றது. அடவுகளைச் சிதைத்தல் அல்லது உடைத்தல் மலர்களைச் சிதைத்து உருக்குலைத்தலுக்கு ஒப்பிடப்படுகின்றது.

மொழியும் ஆடலும் மனித வரலாற்றில் தற்செயலாகத் தோன்றியவையன்று. மனித முயற்சியும் நீண்ட உடல் உழைப்பும் மொழியை உருவாக்குவதற்கும் நடனங்களை உருவாக்குவதற்கும் அடிப்படைகளாக அமைந்தன.

வாழ்க்கையின் விசையாக (Life force) அமையும் மொழி தொடர்பாடலுக்குரிய உன்னத கருவியாகின்றது. இந்த அடிப்படையிலிருந்து ஆடலின் மொழி (Language of Dance) பற்றி விளக்க வேண்டியுள்ளது. ஆடலின் மொழி உடல், உள்ளம், மனவெழுச்சி, சமூகம் ஆகியவற்றை ஒன்றிணைக்கும் மொழியாகின்றது.

தொல்குடி மக்களது கூட்டு வாழ்க்கை தனித்த வாழ்விலும் பார்க்க பலமும் பாதுகாப்பும் பொருந்திய வாழ்க்கையாக அமைந்தது. கூட்டு வாழ்க்கையின் மனவெழுச்சி மொழியாக ஆடல் அமைந்தது. கூட்டு வாழ்க்கையின் அனைத்து வகை ஆடல்களும் குழுநிலை ஆடல்களாகவே அமைந்தன. மகிழ்ச்சியும், துன்பமும், ஏக்கமும் குழுநிலை ஆடல்களாற் புலப்படுத்தப்பட்டன.

மொழியின் ஆற்றலை உணர்ந்த பூர்வீக மனிதர் மொழியை மந்திரமாக்கி மகிழ்ந்தமை போன்று ஆடலின் ஆற்றலை

உணர்ந்த அம்மனிதர்கள் ஆடலை மானிடத்துக்கும் மேலான அதிமானிடச் செயலாக்கினர். இந்நிலையில் ஒவ்வொரு வகையான ஆடல்களில் இருந்தும் ஒவ்வொரு வகையான சடங்குகள் உருவாகின.

ஆடலில் இருந்து சடங்கு தோன்றியது என்பதை விளக்க 'பாவனை மொழி' துணையாகவுள்ளது. விலங்குகள் மற்றும் பறவைகளைப் பாவனை செய்து ஆடல் நிகழ்த்தும் பொழுது தமது பலம் அதிகரிப்பதைத் தொல்குடிமக்கள் உணர்ந்தனர். தமது ஆற்றல் நடனத்தால் அதிகரிக்கப்படும் பொழுது ஆடலை ஒரு மாயவித்தைச் செயற்பாடாகவும் (Magic) தொல்குடி மக்கள் கருதினார்கள். ஆற்றலை அதிகரிக்கும் சொற்களும், மாய வித்தை மொழியாக அமைந்தன. இவற்றை வாழ்க்கையின் பல்வேறு பரிமாணங்களிலும் பிரயோகித்தவேளை சடங்குகள் என்ற அமைப்பு உருவாயிற்று.

ஆடல் மனவெழுச்சித் தொடர்பாடலுக்குரிய உன்னத மொழியாகின்றது. நேரடியாக மனவெழுச்சியைக் கையளித்தல், மறைமுகமாக மனவெழுச்சியைக் கையளித்தல் என்பவற்றோடு உளநிலைப்பட்ட தெறிப்புக்களையும் ஆடல் ஏற்படுத்தி விடுகின்றது. மனவெழுச்சிகள் கையளிக்கப்படும் பொழுது அகக்கோலங்களை (Inner Patterns) புறக்கோலங்களுக்கு ஏற்ப மாற்றியமைக்கவும் வழியமைக்கப்படுகின்றது. இந்நிலையில் ஆடற் செயற்பாடுகள் மனவெழுச்சிகளை நிலை மாற்றும் செயற்பாடுகளாகவும் அமைகின்றன.

கட்டவிழ்க்கும் மனவெழுச்சிகள், இசைவாக்கத்துக்குரிய மனவெழுச்சிகளாக மாற்றப்படுவதற்கு ஆடல் துணை நிற்கின்றது. சமூகத்தின் இயல்பைக் காட்டுதலும், இசையவைத்தலும் ஆடலில் முன்னெடுக்கப்படுகின்றன.

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

3

ஆடல் அசைவியல்

மனிதரது அடிப்படையான இயக்கங்களில் இருந்து ஆடல் வரை வாழ்க்கை முழுவதும் வியாபித்து நிற்கும் அசைவுகள் பற்றி ஆராய்வது 'அசைவியல்' (KINESIOLOGY) ஆகின்றது. அழகியல் தொடக்கம் மருத்துவம் வரை இந்த ஆய்வுகள் வியாபித்துச் செல்கின்றன. கடந்த நூற்றாண்டின் ஆரம்பத்திலிருந்து பல்வேறு ஆய்வாளர்கள் இத்துறையில் மிகுந்த ஆர்வம் காட்டி வருகின்றார்கள்.

ஆடலும் அசைவியலும் பற்றி நோக்கும் பொழுது ஆடலில் ஈடுபட்டு நிற்கும் எலும்புகள், தசைநார்கள், மூட்டுக்கள், அசைவுக்கு பயன்படுத்தப்படும் விசைகள், அசைவுகளை நுட்பமாக இயக்குவதற்கு வழங்கப்படத்தக்க பயிற்சிகள், அசைவுகளை அழகியற் செயற்பாடா

க்குதல் முதலியவை நோக்கப்படுகின்றன. மேலும் அழகியல் சார்ந்த உளஇயக்கம் அழகியல் உடலாக்கங்களாக ஆய்வின் வீச்சுக்குள் கொண்டு வரப்படுகின்றது.

ஆரம்ப காலங்களில் உயிர்ப் பொறியம் (BIO MECHANICS) பற்றிய ஆய்வுகளும், கருத்தரங்குகளும் நிகழ்ந்தனவாயினும் அவை பெருமளவில் மருத்துவவியலோடு மட்டுமே பின்னிப் பிணைந்திருந்தன. ஆடலும், அசைவுகளும் பற்றிய தொடர்புகள் விரிவாக நோக்கப்படவில்லை. ஆரம்ப காலத்தில் அதிக வேகமாக இயக்கப்படும் படச்சுருள்களைப் பயன்படுத்தி அசைவியல் தொடர்பான தரவுகள் திரட்டப்பட்டன. சிக்கலான மனித அசைவுகளைப் பயில்வதற்கு அவை போதுமானதாக அமையவில்லை. முப்பரிமாண நிலையில் அவற்றைப் பதிவு செய்யும் பொழுதுதான ஆய்வுக்குரிய துல்லியமான விளக்கங்களைப் பெறமுடியும் என்பது பின்னர் அறியப்பட்டது. கணனிகளைப் பயன்படுத்தி இவ்வகையான தகவல்களைச் செப்பமாகப் பெறக்கூடியதாக இருந்தது.

அசைவியல் நோக்கில் ஆடலை ஆராயும் பொழுது குறைந்த வலுப்பிரயோகம், குறைந்தளவு நேரப் பிரயோகம், குறைந்தளவு தசைநார் இறுக்கங்களுடன் ஆற்றுகையை வெளிப்படுத்துதல் முதலியவை கருத்திற் கொள்ளப்படுகின்றன. ஆனால் பாரம்பரிய ஆடற் கற்கைகளில் இவ்வகையான அசைவியற் பண்புகள் அதிக ஆய்வுகளுக்கு உட்படுத்தப்படவில்லை. அடவுகள் என்ற நிலைகளிலும் அடவுக்கோர்வைகள் என்ற நிலைகளிலும் பரத நடனத்தில் நிருத்த அசைவுகள் நோக்கப்பட்டன. நிருத்திய அசைவுகள் உணர்ச்சி கலந்த பாவனைகளாக நோக்கப்பட்டன.

உடற்கட்டமைப்பு, உடல்வாகு, தசைநார் இயக்கத்தைப் பற்றிப் பிடித்து உறுதி நிலையில் வைத்திருத்தல் அசைவுகளுக்கு எலும்புக் கட்டமைப்பு ஆதாரமாக இருத்தல் முதலாம் செயல்களுக்கு உறுதுணையாகின்றது. எலும்புகள் அசைவுகளுக்கு ஆதாரமாயிருத்தல் தமிழர்களது ஆடல் மரபில் சித்தர்களால் வெளிப்படுத்தப்பட்டது,

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

'மூங்கிற் பிடிக்குள்ளே
மூச்சிமுக்கும் காயமடா'

சித்தர் பாடல்களில் எலும்புகள் மூங்கில் தடிக்கு ஒப்பிடப் படுகின்றன. உடம்பைக் காயம் என்று கூறுதலும் சித்தர் மரபு. நவீனஅசைவியலில் மூச்சு இழுத்து விடுவதற்கும் எலும்பு களுக்குமுள்ள தொடர்புகள் விரிவாக விளக்கப்படுகின்றன. எலும்புகள் இணையும் இடம் மூட்டுக்களாகும். அசையா மூட்டுக்கள், மெதுவாக அசையும் மூட்டுக்கள், இலாவகமாக அசையும் மூட்டுக்கள் என்றவாறு மூட்டுக்கள் பலவகைப்படும். கை, கால், இடுப்பு, தோள், மணிக்கட்டு, முழந்தாள் முதலாம் மூட்டுக்கள் வேகமாக அசையும் மூட்டுக்களாகும். வேகமாக அசையும் மூட்டுக்களைப் பயன்படுத்தி ஆடல் அசைவுகள் உருக்கொடுக்கப்படுகின்றன.

ஆடல் அசைவியலில் அடுத்தாக தசைநார்களின் இயக்கங் கள் விரிவாக நோக்கப்படுகின்றன. நீள்முகப் போக்கில் அமைந்த தசைநார்கள் விசைமிகு அசைவுகளுக்குச் சாதகமாக அமைகின் றன. ஆனால் விசையைப் பிரயோகிப்பதற்கு அவை பிரதி கூலமான நிலையில் உள்ளன. ஆடலின் அழகு நிலைகளுக்கு ஏற்ப தசைநார்கள் விரிந்தும் சுருங்கியும் இசைவுறுகின்றன. உடலை வளைத்து ஆடும் பொழுது உடற் பாரத்தைத் தூங்கும் வகையிலே காலிலுள்ள தசைநார்கள் சுருக்கமடைகின்றன. ஆடலின்போது வெவ்வேறு ஆடல் நேரங்களுக்கு ஏற்றவாறு வெவ்வேறு அளவுகளில் தசைநார்கள் சுருக்கமடைகின்றன. தசைநார்களின் வெவ்வேறு அளவுநிலைச் சுருக்கங்களே அழகியல் அசைவுகளுக்கு ஆதாரங்களாகின்றன. தசைநார் களின் சுருக்கங்களுக்குரிய அறிவுறுத்தல்கள் மூளையிலிருந்து மத்திய நரம்புத் தொகுதியின் வழியாக வழங்கப்படுகின்றன.

குறிப்பிட்ட அசைவுகளை ஒன்றிணைத்தல் வழியாக ஆடல் அழகு நிலைகள் உருவாக்கப்படுகின்றன. பொருத்தமான தசைநாருக்குச் சரியான நேரத்தில் தூண்டல் உத்வேகம் தரப்படும் பொழுது தான் இணைந்த அசைவுகள் உருவாக்கப்படுகின்றன. ஆடல் அசைவுகள் பல்வேறு உடலியல் சார்ந்த கூட்டுச் செயற்பாடுகளின் வெளிப்பாடுகளாகின்றன.

பரத நடனத்தின் ஒவ்வோர் அடவும் தனித்த செயற்பாடுகள் போன்று கண்களுக்குத் தெரிந்தாலும் அவைகள் உடற்றொழிற் பாட்டு நிலையிற் கூட்டுச் செயற்பாடுகள் என்பதை மனங் கொள்ளல் வேண்டும்.

'காலடி ஆட்டமெல்லாம்
பொதிக்குள்ளே
கங்கண ஆட்டமெடி'

என்ற சித்தர் பாடல் மேற்கூறிய கருத்துக்களுடன் தொடர்பு பட்டுள்ளமையைக் காணலாம்.

ஆடல் அழகியலில் அடிப்படை அசைவுகள் செப்பமிடப் பட்ட அசைவுகளாக மாற்றப்படுகின்றன. செப்பமிடப்பட அசைவுகளே ஆடல் உன்னதங்களாகின்றன. ஆடல் ஆசிரிய ரால் செப்பமிடப்பட்ட அசைவுகள் கற்பிக்கப்படுகின்றன. செப்பமிடப்படா அசைவுகள் பரத நடனத்தில் 'அங்க சுத்த மின்மை', 'அடவு சுத்தமின்மை' என்ற தொடர்களால் அழைக்கப் படுகின்றன.

மனவெழுச்சிகள் நுண்தசை நார்களின் இயக்கங்களுக்கு அனுசரணைகளாகின்றன. பரதநடன நிருத்திய உருப்படிகளில், பெருந்தசை நார்களதும் நுண்தசை நார்களினதும் ஒன்றிணைந்த இயக்கங்கள் சங்கமிக்கின்றன. ஆடல்கள் வழியாக மனவெழுச்சி களைக் காட்டும் பொழுது முகத்திலுள்ள நுண்தசைநார்கள் கூடுதலான தொழிற்பாடுகளுக்கு உள்ளாக்கப்படுகின்றன.

பரத நடனத்தில் உயர்நிலை விசை அசைவுகளும் (Maximum Force Moverments) மெதுவான இறுக்க நிலை அசைவுகளும் (Slow Tension Movements) பயன்படுத்தப்படுகின்றன. இவை இரண்டையும் சம அளவிலே பயன்படுத்தும் ஆடல் அமைப்பு பதவர்ணத்திலே காணப்படுகின்றது. உயர்நிலையான விசை அசைவுகள் தில்லானாவிலே கூடுதலாகப் பயன்படுத்தப்படு கின்றன.

மனித உடல் இயக்கங்கள் புவியீர்ப்புமையத்துடன் (Center of Gravity) தொடர்புடையன. பண்டைய ரிஷிகள் தமது முள்ளந்

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

தண்டில் புவியீர்ப்புமையத்தை அமைத்து நீண்ட தியானத்தை மேற்கொண்டனர். புவியீர்ப்புமையம் பற்றிய பிரக்ஞை நிலை குலையாது ஆடலை மேற்கொள்வதற்கு அவசியமானதாகும். ஆடல் பற்றிய பண்டைய இலக்கியங்களில் புவியீர்ப்புமையம் பற்றிய உணர்வுப் பதிவுகள் காணப்படுகின்றன.

'அடிபேரிற் பாதாளம் பேரும்'

என்ற காரைக்காலம்மையாரின் சிவநடனம் பற்றிய அடிகள் இக்கருத்தைப் புலப்படுத்தும். ஒரு கால் ஊன்றி மறு கால் உயர்த்தி ஆடும் போது, ஊன்றும் காலில் நிகழ்த்தப்படும் தசை நார் ஈர்ப்பும் முழந்தாள் மடிப்பும் புவியீர்ப்புமையக் கணிப்பு டன் இணைந்த அழகியல் அசைவாக்கப்படுகின்றது. சிவ தாண்டவங்கள் அனைத்தும் உடலின் புவியீர்ப்புமையத்தைக் கருத்திற் கொண்ட அழகியல் அசைவுகளாகவுள்ளன.

மனித உடல் மூன்று கற்பனைத் தளங்களாகக் கணிப்பீடு செய்யப்பட்டு, அம்மூன்று தளங்களும் ஒன்றையொன்று வெட்டும் மையமே புவியீர்ப்புமையமாகக் கருதப்படுகின்றது. அழகியல் சார்ந்த சரியான ஆடல் நிலைகள் நிலைகள் உடற் கூற்றியல் அடிப்படையிலும், உடற்றொழில் இயல் அடிப்படை யிலும் பொருத்தமானவையாயும் சரியானவையாயும் இருக்கும். தமிழ் மரபில் மருத்துவச் சித்தர்கள் உடற் கூற்றி யலையும், ஆடலையும் இணைத்து நோக்கினர்.

சித்தர் மரபில் சிவன் ஆடல் அரசனாகவும், வைத்திய நாதனாகவும் கொள்ளப்படுதல் குறிப்பிடத்தக்கது. ஆடல் அசைவுகள் உடலில் நெருக்குவாரங்களையும் (TENTION) அதீத இறுக்கங்களையும் ஏற்படாது நெகிழ்ச்சியுடன் பராமரிக் கப்படும் நிலையை பரத் நடனத்திலே காணமுடியும். அசைவுச் சிக்கனம் (Movement Economy) வழியாக ஆடல் அழகியலை வளம்படுத்தும் மரபும் பரத நடனத்திலே காணப்படுகின்றது. குறைந்த வலுவுடன் பொருத்தமானதும், வினைத்திறன் மிக்கதுமான அசைவுகளைச் செப்பனிட்டு அமைத்த ஆடல் வடிவமாகப் பரத நடனம் அமைந்திருத்தல் அதன் செம்மையின் இலக்கணமாகின்றது.

4

ஆடலும் குறியீடுகளும்

உடலால் வெளிப்படுத்தப்படும் குறியீடுகளே ஆடலின் மொழியா கின்றது. ஒற்றைக்கை முத்திரைகள், இரட்டைக் கை முத்திரைகள் மட்டும் பரத நடனத்தின் குறியீடுகளாக அமைவதில்லை. உடலின் ஒவ்வோர் அசைவும் உடல் உறுப்புக்களின் ஒவ்வொரு வெளிப்பாடும் ஆடலின் குறியீட்டுவடிவிலான மொழிகளா கின்றன.

சொல்சார்ந்த கருத்துப் பரிமாற் றங்களைக் காட்டிலும் உடற்குறியீடு கள் சார்ந்த கருத்துப் பரிமாற்றங்கள் சில சந்தர்ப்பங்களில் வலிமைமிக்க வையாக அமைகின்றன. இதுவே ஆடலுக்குரிய தனித்துவமான கலை வலிமையைக் கொடுக்கின்றது. கருத்துப் பரிமாற்றம், மனோநிலை, மனவெழுச்சிகள் அனைத்தையும் வெளிப்படுத்துவதற்கு ஆடற்குறியீடு கள் துணைநிற்கின்றன: ஆடலிலே

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

குறியீடு மிகுந்த அகல் விரிபண்புடன் பயன்படுத்தப்படுகின்றது. சிறியதொரு கண் அசைவிலிருந்து முழு உடல் வரையிலான அமைப்புவரை ஆடலிலே குறியீடுகள் வியாபித்து நிற்கின்றன.

ஆடலும் குறியீடுகளும்

ஆடலில் இடம்பெறும் குறியீடுகளைப் பல தளங்களிலே அணுகமுடியும். அவையாவன:

1. தொன்மங்களின் அடிப்படையாக அணுகுதல்
2. சடங்குச் செயல் முறையின் வழியாக அணுகுதல்
3. தொல்வகைகள் (Archetypes) என்றவகையில் அணுகுதல்
4. உருவகம் என்ற வகையில் அணுகுதல்.
5. சமூகப் பொருண்மை (Social significant) கொண்ட வடிவம் என்றவகையில் அணுகுதல்.

காலங்காலமாக மக்களின் ஆழ்ந்த நம்பிக்கைகளுடன் தொடர்புடைய தொன்மங்களின் அடிப்படையில் நடனக் குறியீடுகளை ஆராய முடியும். அசுரர்களது வீழ்ச்சியும், தேவர்களின் எழுச்சியும் என்ற தொன்ம உள்ளடக்கங்கள் பரத நடனத்திலே குறியீடுகளாக்கப்படும்பொழுது அசுரர்களின் வீழ்ச்சி விகாரமான குறியீடுகளினாலும், தேவர்களின் எழுச்சி இங்கிதமான குறியீடுகளாலும் காட்டப் பெறும். மறம் எதிர்க் குறியீடுகளினாலும், அறம் நேர்க்குறியீடுகளினாலும் விளக்கப் படும். நாட்டார் நடனங்களில் மறம் 'புறந்தன்னற்' குறியீடு களினாலும், அறம் 'வரமேந்தற்' குறியீடுகளினாலும் காட்டப்படும். மனவெழுச்சிநிலையில் மறம் கோபம் மற்றும் வெறுப்பு வெளிப்பாட்டுக்குறியீடுகளினாலும் அறம், கருணை, வியப்பு, மற்றும் சாந்த வெளிப்பாட்டுக்குறியீடுகளினாலும் காட்டப்படும்.

சடங்குகளுக்கும் குறியீடுகளுக்குமுள்ள தொடர்புகளை நோக்கும் பொழுது பரத நடனத்தில் வழிபாடு சார்ந்த சடங்கு களின் குறியீடுகள் பரவலாகப் பயன்படுத்தப்படுதலைக் காணலாம். மாலை தொடுத்தல், மணியடித்தல், தீபம் காட்டுதல், பூவால் அர்ச்சித்தல் முதலாம் நடைமுறைச் சடங்குகளின் பிரதிநிதித்துவச் செயற்பாடுகளைக் காண முடியும்.

உளப்பகுப்பு ஆய்வுகளில் இருந்து கார்ல் யுங் அவர்களால் உருவாக்கப்பட்ட சிறப்பார்ந்த எண்ணக்கருவாக தொல்வகை கள் காணப்படுகின்றன. தொல்வகைகள் கூட்டு நனவிலியின் (Collection Unconscious) வெளிப்பாடுகளாகக் கொள்ளப்படு கின்றது. அதாவது காலங் மக்களின் நனவிலி உள்ளத்திலே ஆழப்பதிந்த உணர்வுகளின் ஆக்கம் கூட்டு நனவிலியாகின்றது. இவ்வாறான கூட்டுநனவிலியின் குறியீட்டு வெளிப்பாடுகளாகத் தொல்வகைகள் அமைகின்றன.

ஒன்றை இன்னொன்றாகப் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தி வெளிப் படுத்தல் உருவக வெளிப்பாடாகின்றது. பரத நடனத்தில் வெளிப்படுத்தப்படும் முத்திரைகள் இவ்வகையிலே குறிப்பிட்டுக் கூறக் கூடியவை. உடற் குறியீடுகளில் இருந்து தான் இலக்கியங்களிலே உருவக ஆக்கங்கள் தோன்றலாயின.

மார்க்சியத் திறனாய்வில் குறியீடுகளின் சமூகப் பொருண்மை ஆழ்ந்து நோக்கப்படுகின்றது. பொருண்மை கொண்ட தொடர்பாடல், பொருண்மை கொண்ட கருத்தாளம், பொருண்மை கொண்ட உணர்வுப் பரிமாற்றம் முதலியவை இங்கு வலியுறுத்தப்படுகின்றன.

நடனக் குறியீடுகளின் சிறப்பார்ந்த பண்புகளுள் ஒன்றாக அமைவது அதன் நிரலமைப்புச் சார்ந்த தொடர்ச்சி (Hierarchical sequence) ஆகும். அதாவது குறியீடுகள் மிகவும் எளிதான படிநிலைகளில் இருந்து மிகவும் சிக்கலான படிநிலைகளை நோக்கிப் படிப்படியாக நிரல் தொடர்ச்சியுடன் முன்னேறிச் செல்லும் பாங்கினைப் பரத நடனத்திலே காணலாம். உதாரண மாக கண்ணனை வாவென்று அழைப்பதற்கான குறியீடுகள் கை, கால்கள் சார்ந்த பெருங் குறியீடுகளில் இருந்து ஆரம்ப மாகி, கண்ணசைவு, புருவங்களின் அசைவு என்ற நுட்பமான குறுங்குறியீடுகளை நோக்கி வளர்ந்து செல்லும். இதனை வேறு

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

விதமாகக் கூறுவதானால் ஆடுபவரின் உள் ஈர்ப்பு (Centri petal) செயற்பாடு ஆரம்பநிலையிலும், கற்பனைப் பாத்திர நிலைகளில் உணர்வுகளைப் புறந்தள்ளல் என்ற வெளிவீசல் (Centrifugal) ஆகின்றது. இவை ஆடலின் வளர்ச்சிநிலையில் குறியீட்டு வடிவிலே காட்டப்படுகின்றன. பரத நடனத்திலே சிக்கலான குறியீட்டுப் படிநிலைகளை நோக்கி நகர்தல் சஞ்சாரி பாவக் குறியீட்டு உணர்த்துகைகளினால் வெளிப்படுத்தப்படும்.

முழுத் தொகுதியையும் சுட்டும் குறியீடுகள் 'கூட்டுமொத்தக் குறியீடுகள்' எனப்படும். உதாரணமாக, பரத நடனம் என்பது ஒரு கூட்டு மொத்தக் குறியீடு. அதன் உள்ளமைந்த கூறுகள் கூட்டு மொத்தக் குறியீட்டுக்கு அனுசரணையாக அமையும் பொழுது கூட்டுமொத்தக் குறியீடு பலமடையும், உள்ளமைந்த கூறுகள் கூட்டுமொத்தக் குறியீடுகளைப் பலம் குன்றச் செய்யும் பொழுது பரத நடனம் அதன் தனித்துவப் பண்புகளில் இருந்து வீழ்ச்சியடைந்து விடும்.

பரத நடனத்திலே பயன்படுத்தப்படும் குறியீடுகளை ஏனைய கலை வடிவங்களின் குறியீடுகளில் இருந்து பிரித்தறியக் கூடிய தனித்துவங்கள் அதற்குரிய கலைவலிமையையும் அழகியல் வலிமையையும் கொடுக்கின்றன. இந்நிலையில் குறியீடுகள் கலைத் தனித்துவத்தின் குறிகாட்டிகளாகவும் அமைந்து விடுகின்றன.

பரத நடனக் குறியீடுகள் பாரம்பரியமான தனிமங்களைக் கொண்ட தொல்வகையை (Archetype) சார்ந்தவை. நிலமானிய சமூக அமைப்பினதும் வருணப் பாகுபாடுகளினதும் குறியீடு களின் மேலோங்கல்களை அங்கு தெளிவாகக் காணமுடியும். பரதநடனத்தின் கூட்டுமொத்தமான குறியீட்டுக்குப் பண்ணிசை, தமிழிசை, கர்நாடக இசை முதலியவை பங்களிப் பைச் செய்கின்றன. 'பண்ணும் பரதமும்' என்ற தொடர் பரத நடனத்துக்கும் பண்ணிசைக்குமுள்ள தொடர்பினை மீள வலியுறுத்தும் தஞ்சை நால்வர்கள் கர்நாடக இசைக்கும் பரத நடனத்துக்குமுள்ள தொடர்பினைக் கட்டமைப்புச் செய்தனர்.

இந்திய அரசியல் விடுதலை இயக்கப் பின்சூழலில் இந்திய உயர்ந்தோர் குழாத்தினரின் கருத்தியலே மேலோங்கியிருந்த மையால் பரதநடனம் சமஸ்கிருதமயப்பட்ட மொழிக் குறியீடு களையும், இசைக்குறியீடுகளையும் வலிதாக உள்ளடக்கி வளரலாயிற்று, பரதநடனத்தின் ஆழ்ந்த வேர்களைக் காட்டும் நாட்டாரியல் நிலைப்பட்ட தொடர்புகள் மறைக்கப்பட்டு சமஸ்கிருதமயப்பட்ட நூல்கள் தளங்களாக வலியுறுத்தப் பட்டன.

பரத நடனத்தின் கூட்டு மொத்தமான குறியீட்டில் ஆஹார்ய அபிநயம் என்று குறிப்பிடப்படும் ஆடை அணிகலன்கள் சிறப்பிடம் பெறுகின்றன. தமிழகத்தின் மரபு வழி ஆடை அணிகலன்களே இங்கு சிறப்பிடம் பெறுகின்றன. ஆஹார்ய அபிநயத்துக்குரிய சொற்கள் பெருமளவிலே சமஸ்கிருதம் கலவாத தமிழ்ச் சொற்களாக இருத்தல் ஆய்வாளர்களின் கவனத்தை ஈர்த்து வருகின்றது. மெட்டி, வளையல், ஒட்டி யாணம், சிறுபிறை, பெரும்பிறை, தலைவரிசை, நெற்றிப் பட்டம், கழுத்துப்பட்டம், பக்கமடியல், வண்ணமடியல், தாறுபாய்ச்சி, என்றவாறு தமிழ்ச் சொற்களே மேலோங்கி நிற்கின்றன.

பாரம்பரியமான குறியீடுகளை மறுதலித்தல் 'எதிர்த் தொல்வகை நோக்கு' (Antiarchetypal view) எனப்படும். புதிய உள்ளடக்கத்தைத் தேர்ந்தெடுத்தல், புதிய குறியீடுகளை வடிவமைத்தல் முதலியவை இந்த அணுகுமுறையில் உள்ளடங்கும். ஆழப்பதிந்த பாரம்பரியமான குறியீடுகளையும், உள்ளடக்கங்களையும் எளிதில் மாற்ற முடியாது. இதே நிலை பரத நடனத்திற் காணப்படுகின்றது. பாரம்பரியங்களை வளமாக்கும் மாற்றங்களை அங்கு மேற்கொள்ளலாம். பாரம்பரியங்களை மீறும் மாற்றங்கள் பரத நடனத்தில் 'ஒவ்வாமை நிலைகளை' ஏற்படுத்திவிடும்.

பரத நடனம், தமிழிசை, கர்நாடக இசை முதலியவை 'மகிழ்ச்சி நிறைவுக் கலை வடிவங்கள்' (Happy-ending art forms)

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

ஆகும். பரத நடனத்தில் இடம் பெறும் தில்லானா, திருப்புகழ், மங்களம் முதலியவை இப்பண்பினைத் தெளிவாக விளக்கும். கர்நாடகக் கச்சேரி நிறைவில் மத்தியமாவதி இராகத்தில் மங்களம் பாடுதல் இப்பண்மை மேலும் தெளிவுபடுத்துகின்றது. தில்லானாவின் குறியீட்டுக் கட்டமைப்பை ஆழ்ந்து பகுப்பாய்வு செய்து பார்த்தால், மகிழ்ச்சி நிறைவுக் கோலங்களின் கோர்வைகளைக் காணமுடியும். பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டில் எழுந்த ஆங்கில நாவல்களில் இத்தகைய பண்புகள் விரவியிருந்தமை ஆய்வாளர்களாற் சுட்டிக் காட்டப்பட்டுள்ளது. (FRYE, Anatony of Crticism, P.104)

அறிவியல் வளர்ச்சியோடு ஏற்பட்ட பரிசோதனை ஆய்வு முறைமை கலை இலக்கியங்களின் மீது செல்வாக்குச் செலுத்திய வேளை கலை இலக்கிய வடிவங்கள் மீது பரிசோதனைகள் செய்து பார்க்கும் இயல்புகள் வளரலாயின. பிற கலை வடிவங்களிலும் இலக்கிய வடிவங்களிலும் பரிசோதனை முயற்சிகள் மேற்கொண்ட வேளை கர்நாடக இசையிலும் பரத நடனத்திலும் பரிசோதனைகளைச் செய்ய முடியாமற்போய் விட்டது. அதற்குக் காரணம் அவை உள்ளடக்கி நின்ற ஆழ்ந்த தொன்மக் குறியீடுகளும், தொல்வகைப் பண்புகளுமாகும். எமது பாரம்பரியமான நாட்டார் கூத்துக்கள்மீது பரிசோதனைகளை மேற்கொள்ளும்பொழுது அதன் 'ஆன்மா' உருக்குலைந்து விடுவதையும் காணக்கூடியதாகவுள்ளது.

பரத நடனம் சடங்குகளுடன் இணைந்த வடிவம், சடங்குக் குறியீடுகளை உள்ளடக்கிய வடிவம். அது ஒரு செயலைப் பாவனை செய்யும் வடிவம் (Mimesis Praxeos) அன்று. சடங்கு என்பது ஒரு மீண்டெழும் செயலாக (recurrent act) அமைவதில்லை. பண்பாடு தழுவிய ஆழ்ந்த விருப்பங்களின் முன் தருக்க (Pre-logical) வெளிப்பாடாக அமைகின்றது. இந்த விளக்கத்தின் அடிப்படையாகவே பரத நடனக் குறியீடுகளை அணுக வேண்டியுள்ளது.

பரத நடனம் நிலமானிய சமூக அமைப்பு மாந்தர்களின் கனவு தழுவிய கலையாக்கமாக அமைந்தது. கனவுகளுக்கும்

தொன்மங்களுக்கும் தொடர்புகள் உண்டு. தொன்மங்களில் அசாதாரண நிகழ்ச்சிகள் இடம் பெறுதல் உண்டு. மாண்டவர் மீண்டெழுதலும் நடப்பியலில் நிகழாத சம்பவங்கள் இடம் பெறுதலும் கனவுகளில் நிகழ்தல் உண்டு. இப்பண்புகள் தொன்மங்களிற் காணப்படுகின்றன. கனவுகளையும் தொன்மங்களையும் பிரதிநிதித்துவப்படுத்தும் கலையாக நாட்டார் நடனங்களும், அவற்றிலிருந்து முகிழ்ந்த பரத நடனமும் அமைகின்றன.

பரத நடனத்தின் மனோரதியப் பாங்கினை விளங்கிக் கொள்வதற்கு கனவுகளின் தொழிற்பாட்டையும், தொன்மங்களின் தொழிற்பாட்டையும் அறிந்து கொள்ள வேண்டியுள்ளது. கனவுகளையும் தொன்மங்களையும் வெளிப்படுத்தும் தொடர்பாடற் குறியீடுகள் பரத நடனத்திலே காணப்படுகின்றன.

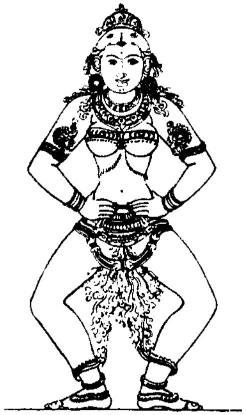
ஆடல் வடிவில் இறைவனுடன் தொடர்பாடலை மேற்கொள்ளும் குறியீடுகள் பரத நடனத்திலே காணப்படுகின்றன. வாழ்க்கைத் தொடர்ச்சியில் இறைவனுடனான இழந்த இடைவினைத் தொடர்புகளை மீட்டெடுத்தல் (Recapture of lost rapport). மணிவாசகரின் 'ஆடுகின்றிலை கூத்துடையான் கழற்கு அன்பிலை' என்ற தொடர் மீள நோக்குதற்குரியது. உலகியல் இன்பங்களைத் தெய்வீக இன்பங்களாக நிலைமாற்றல் பரத நடனத்தின் உள்ளடக்கமாக விளங்குகின்றது. வாழ்க்கை வெறுப்பிலிருந்து தெய்வீக விருப்பு உருவாக்கப்படாது வாழ்க்கை விருப்பிலிருந்து தெய்வீக விருப்பு உருவாகப்படுதல் பரத நடனத்துக்குரிய பலமாக அமைகின்றது. மேலைத்தேயத் திறனாய்வுகளிலும் வாழ்க்கை விருப்பு (Life likeness) எடுத்துக் கூறப்படுகின்றது. (FRYE, Archetypal Criticism) ஆனால் பரத நடனம் அதனுடன் மேலும் ஒரு பரிமாணத்தை இணைந்து வாழ்க்கை விருப்பிலிருந்து தெய்வீக விருப்பை நோக்கி நகர்கின்றது. இந்நிலையில் இருவேறு உலகங்களை இணைக்கும் நேர்முகமான குறியீடுகள் பரத நடனத்தில் இடம்பெறுகின்றன.

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

5

விலங்கு நடனங்களின் பாவனைப்படி மலர்ச்சி

தொல்குடியினரது நடன ஆக்கங்களுக்குரிய தூண்டல்களை விலங்குகளும் பறவைகளும் வழங்கின. இயற்கை மீது தேடல்களையும் போராட்டங்களையும் நடத்திய வேளை விலங்குகளையும் பறவைகளையும் அவற்றின் அசைவுகளையும் பாவனை செய்தல் தவிர்க்க முடியாதாகியது. அவற்றின் மீது 'ஆட்சியை' மேற்கொள்வதற்குத் துணையாக விளங்கிய பாவனைகள் ஆடல்களாகப் படிமலர்ச்சி கொண்டன.



ஆடல்கள் வழியாக விலங்குகள் பின்வருமாறு பிரதிநிதித்துவம் செய்யப்பட்டன.

1. பயமூட்டும் விலங்குகள்
2. மனித செயற்பாடுகளுக்கு உதவும் விலங்குகள்.

பயமூட்டிய விலங்குகளை மாயவித்தைகளாலும், அதிமானிட செயற்பாடுகளாலும் கையாளமுடியும் என்ற நிலையில் அவற்றைப் பாவனைசெய்து ஆடுவதால், அவற்றின் பலம் தமக்குக் கிடைக்கும் என்ற எண்ணம் ஒருபுறம் வளர, அவற்றைத் தெய்வங்களின் வாகனங்களாக்கி வழிபடுவதன் வாயிலாக ஆபத்துக்களில் இருந்து தப்பமுடியும் என்ற நம்பிக்கை பிறிதொருபுறம் மேலோங்கியது.

உதவும் விலங்குகளைப் பாவனை செய்வதன் வாயிலாக அவற்றின் பயன்பாடு மேலோங்கும் என்ற எண்ணம் ஒருபுறமும் அவற்றுக்கு நன்றி செலுத்தும் பொருட்டு தெய்வங்களின் வாகனமாக்கிய செயல் இன்னொரு புறமுமாக பழங்குடியினரது அறிகைப்பாங்கு மேலோங்கியது.

மிருகங்கள் பற்றிய நம்பிக்கைகளால் தமது குலங்களுக்கு (CLAN) விலங்குகளின் பெயர்களை வைத்தலும், அவ் விலங்குகளை தமது உடலில் பச்சை குத்திக் கொள்ளலும், தமது குலக்குழுவின் சின்னமாகிய (TOTEM) விலங்கை கொல்வதைத் தவிர்த்துக் கொள்ளலும் வழிபடுதலும் பழங்குடியினரிடத்து வளரலாயிற்று. அவை தொடர்பான தொன்மைக் கதைகளையும், பாடல்களையும் உருவாக்கும் செயற்பாடுகளும், அவற்றை முன்னிலைப்படுத்திய சடங்குகளும் முகிழ்த்தெழுந்தன.

சிங்கம், புலி, யானை, எருது, ஒட்டகம், குதிரை, கழுகு, பாம்பு, மயில் முதலாம் விலங்குகளும், பறவைகளும், ஊர்வனவும் குலக்குறிகளாக்கப்பட்டன. விலங்குகளைப் பாவனை செய்து ஆடலாக்கத்தை மேற்கொண்ட பொழுது அவற்றின் நடை இயல்புகள் முன்னெடுக்கப்பட்டன. இந்நிலையில் மனிதரின் பாதங்களைப் பல்வேறு நிலையில் அழுத்திச் செயற்படுத்துவதற்குரிய பாதப்பாவனைகளும் பாதக் கற்பனைகளும் வளரலாயின. பெருவிரல் ஊன்றி ஆடுதல், குதிக்கால்களைப் பதித்து ஆடுதல், பாதங்களைப் பக்கவாட்டில் அழுத்தி ஆடுதல் முதலாம் ஆடல் நுட்பங்கள் வளரலாயின. பாதங்களின்

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

செயற்பாட்டின் உன்னத வளர்ச்சியை மேலைப்புலப்பலே நடனத்திலும், தமிழகப் பரத நடனத்திலும் தெளிவாகக் கண்டு கொள்ளலாம். எடுத்துக் காட்டாக, தில்லானா ஆடலில் அடிகளின் வேலைப்பாடுகள் மீது அதீத கவனம் செலுத்தப் படுகின்றது.

விலங்குகளது நாலுகாற் செயற்பாடுகளை மனிதர் இரண்டு கால்களுக்குள் சுருக்கிக் காட்ட முயன்றவேளை கால்சார்ந்த ஆடற்கற்பனைகள் மேலும் வளரலாயின. வீசல் நடை, விரிசல் நடை, பாய்ச்சல் நடை, பதுங்கல் நடை, பொறுக்கல் நடை, பாசாங்கு நடை, பதும நடை, வஞ்சக நடை, வீர நடை, விளம்பல் நடை என்றவாறு தமிழ் மரபு ஆடல்களில் நடைகள் விரித்துரைக்கப்படுகின்றன.

விலங்குகளின் நடை ஆடற் கற்பனைகளை வளர்த்தமை போன்று பறவைகளின் நடையும் ஆடற் கற்பனைகளை வளர்த்தமை போன்று பறவைகளின் நடையும் ஆடற் கற்பனை களை வளர்க்கலாயிற்று. விலங்குகளின் பாதங்களை மனிதரது பாதங்களுக்குச் சுருக்க முற்பட்டமை கற்பனைகளைத் தூண்டின. அன்ன நடை, வாத்து நடை, மயில் நடை, புலணி நடை, கழுகு நடை, கொக்கு நடை என்ற தொடர்கள் தமிழர் களது ஆடல் மரபில் எடுத்தாளப்படுகின்றன. இன்றைய மேலைத்தேய போல்றூம் (Wallroom) நடனங்களில் பயன் படுத்தப்படும் TURKEY TORT பறவையின் பாவனையால் எழுந்த நடன வகையாகும்.

ஆடல்களிலே பயன்படுத்தப்படும் கழுத்தசைவுகள் பறவைகள் விலங்குகளின் பாவனைகளுடன் தொடர்புபட்டு வளர்ச்சியடைந்து வந்துள்ளன. வாத்தின் கழுத்தசைவு, ஆந்தையின் கழுத்தசைவு, சேவலின் கழுத்தசைவு, மயிலின் கழுத்தசைவு, கருடனின் கழுத்தசைவு முதலியவை மெருகூட் டப்பட்டு ஆடல்களிலே பயன்படுத்தப்படுகின்றன. பறவைகள் நீர் அருந்துதல், உணவருந்துதல், சொண்டுகளினால் பற்றுதல் முதலியவை ஆடலாக்க வீச்சுக்குள் கொண்டு வரப்பட்டுள்ளன. (Aelian, Natural History)

மீன்களுடைய அசைவுகளும் ஆடல் ஆக்கங்களுக்கு உசாத் துணையாக அமைந்தன. ஆடல்களில் திடீரென வெட்டித் திரும்பி முறித்து ஆடுதல் மீன்களைப் பாவனை செய்தலால் ஏற்பட்ட ஆடற்கோலம் எனக் குறிப்பிடுவர். பாதி மீனும் பாதி மகளிரும் கொண்ட மச்சமகளிர் ஆடல் மீன்களின் அசைவு களிலிருந்து விரிந்தெழுந்த கற்பனையாகும். மீனைப் பாவனை செய்யும் ஆடல்கள் முழந்தாளில் நின்று ஆடும் ஆடல்களாக அமைந்தன.

நவீன ஆடல்களில் அமைந்துள்ள கண்ணசைவுக் கோலங் களை உருவாக்குவதற்கு விலங்குகளைப் பாவனை செய்தமை துணையாயிற்று.

முகமூடி நடனங்கள் தோன்றுவதற்கும் மிருகங்கள் போன்று ஆட முயன்றமையும், மிருகங்களைப் பாவனை செய்ய முயன்றமையுமே காரணங்களாகின்றன. மனிதரிடத்து உட்பொதித்துள்ள விலங்கு உணர்ச்சிகளை வெளிக்கொண்டு வருவதற்கும் வடிகட்டிச் செம்மைப்படுத்தப்படாத இயல்பூக்கங் களைப் (Instincts) புலப்படுத்துவதற்கும் விலங்குகளைப் பாவனை செய்யும் ஆடல்கள் துணை நிற்கின்றன. இவ்வகை ஆடல்களின் பிறிதொரு பரிமாணம் நகைச்சுவையைத் தூண்டுவதற்கு சில வகையான விலங்குகளைப் பாவனை செய்து ஆடுதலாகும். மந்திக்குரங்கு, ஆந்தை, ஆமை, ஒட்டகம், யானை, பன்றி போன்றவை நகைச்சுவைத் தூண்டலுக்கு எடுத்தாளப்பட்டன.

விலங்குகளைப் பாவனை செய்து ஆடலில் ஏற்பட்ட வளர்ச்சி விலங்குகளையும், பறவைகளையும் கைவிரல்களாற் குறியீடுகளாக்கியமையாகும். கிளி, மான், மீன், மயில் போன்றவை பரத நடனத்தில் மெருகூட்டப்பட்ட விரற் குறியீடுகளாக்கப்பட்டன.

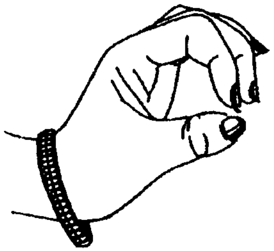
Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

6

தமிழக ஆடலின் இருமைப் போக்கு

வரன்முறையான கல்வியின் வளர்ச்சி ஆடற் கோலங்களில் இருமைப் பாங்கை ஏற்படுத்தியது. ஒருபுறம் வரன்முறையான கற்பித்தற் செயற் பாட்டினை உள்ளடக்கிய ஆடலும், மறுபுறம் அவ்வப்போது பயின்று ஆடும் நாட்டார் ஆடல்களும் என்ற வாறு இருமைப் போக்குகள் வளர லாயின.

இந்த இருமைப் போக்கு பொருளுற்பத்திச் செயல்முறையுடன் இணைந்து வளரலாயிற்று. இருமைப் பண்புகளை ஏற்படுத்திய சிறப்பான வரலாற்று நிகழ்ச்சி, நிலவுடைமைச் சமூக அமைப்பின் வளர்ச்சியாகும். நிலவுடைமைச் சமூக அமைப்பில் மேலதிக உழைப்பு அல்லது உபரி உழைப்பினால் உருவாக்கம் பெற்ற



செல்வச் செழிப்பை அனுபவித்தவர்களுக்கு ஆடல் காணல் மகிழ்ச்சி தரும் பொழுதுபோக்காக வளர்ச்சியுற்றது. செல்வந்தர் களின் ஆதரவிலும் தயவிலும் வாழ்ந்த கலைஞர்கள் முழு நேரமாக ஆடல்கற்கும் வாய்ப்பைப் பெற்றனர். கலைஞர்கள் தமது அறிவையும் அனுபவங்களையும் ஒழுங்குபடுத்தி வரன் முறையான கற்பித்தற் செயற்பாட்டில் ஈடுபடலாயினர்.

நாட்டார் ஆடல்கள் பல தளங்களிலும் பல நிலைகளிலும் வளர்ச்சி பெறலாயிற்று. உபரி உழைப்பை அல்லது செல்வக் குவிப்பை அனுபவிக்காது அன்றாடம் உழைத்து உண்ணும் மக்களின் ஆடல்களே கிராமிய ஆடல்கள் அல்லது நாட்டார் ஆடல்களாக வளர்ச்சியுறத் தொடங்கின. தொழில்களைச் செய்து கொண்டிருக்கும் பொழுதே மேற்கொள்ளப்பட்ட ஆடல்கள் நாட்டார் ஆடல்களாக வளர்ச்சியுற்றன. இந்த மரபின் வளர்ச்சியின் ஒரு பிரிவாக தனித் தனி ஆடல்கள் ஒன்றிணைக்கப்பட்டுக் கதைக் கூத்துக்களாக காலக்கிரமத்தில் வளர்ச்சியுற்றன.

ஆடலை வரன்முறையான கல்விக்கு உட்படுத்திய வேளை அளவுப்படுத்தல் (Quantifing) அல்லது கணியப்படுத்தல் என்ற பண்பு முதற்கண் முனைப்புப் பெறத்தொடங்கியது. தமிழ் மரபில் பாதங்களை அளவுப்படுத்தல் ‘அடிமடை’ எனப்பட் டது. அளவு மரபுகளை மீறி ஒருவர் ஆடும் போது ‘அடிமடை தெரியாத ஆடல்’ என்று கூறும் மரபும் நிலவியது. அடிமடை தான் பிற்காலத்துப் பரத நடனத்தில் ‘அடைவு, அடவு’ என அழைக்கப்படலாயிற்று.

கால்களின் அசைவு கால்மடை என்பது போன்று கைகளின் அசைவு ‘கைமடை’ என்றும், தலையின் அசைவு ‘தலைமடை’ என்றும், கண்களின் அசைவு ‘கண்மடை’ என்றும் அழைக்கப் படலாயிற்று. வரன்முறையான கல்வியை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஆடல்களிலும் வரன்முறைசாராக் கல்வியை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஆடல்களிலும் அசைவுகள் தான் அடிப்படையான வலியுறுத்தல்களாக அமைந்தன.

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

வரன்முறைசாராக் கல்விப் பின்னணியில் எழுந்த நாட்டார் ஆடல்களில் திட்டவட்டமான அளவீடுகளைக் கொண்ட, அதாவது கறாரான அளவீடுகளைக் கொண்ட அசைவுகள் வற்புறுத்தப்படவில்லை. மாறாக அசைவு அளவீடுகளிலே நெகிழ்ச்சி பேணப்பட்டது. நெகிழ்ச்சியின் போக்கு நாட்டார் நடனங்களுக்குரிய பலமாயிற்று. மறுபுறம் கறாரான அளவீடுகள் தொல்சீர் நடனங்களுக்குரிய கட்டளையாக ஆயிற்று. தமிழ் மரபில் அசைவுக்கு 'தூக்கு' என்ற பெயரும் வழங்கப்படலாயிற்று.

நாட்டார் நடனங்கள் ஒரு புறமும் தொல்சீர் நடனமாகிய பரத நடனமும் தமிழகத்திலே சமாந்தரமாக வளரலாயின. தமிழகத்தின் வரன்முறையான கல்வியில் சமஸ்கிருதத்தின் செல்வாக்கின் மேலோங்கல் இடம் பெறத் தொடங்க தமிழகத்தின் தொல்சீர் நடனம் நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் செல்வாக்கிற்கு உட்பட்டுப் பரத நடனம் என்ற பெயர் சூட்டப் பெற்றது. இந்த நிலைமாற்றம் ஏற்பட்ட வேளை ஆடல்களுக்குரிய தமிழ்ச் சொற்கள் அழிவுற்றன. சமஸ்கிருதப் பெயர்களின் ஆட்சி மேலோங்கியது. பரத நடனத்தின் தொன்மையான பெயராகிய செங்கூத்து வழக்கிழந்தது. பரத நடனத்தின் அடிப்படையான அசைவுகளைக் குறிக்கும் அடைவு (அடவு) வரிசைகள் இன்றும் தமிழ்ச் சொற்களாகவே உள்ளன.

மேற்கூறியவாறு வரன்முறையான கல்வியின் வழியாக பரத நடனம் முகிழ்த்தெழ, வரன்முறைசாராக் கல்வி தழுவிய நாட்டார் நடனங்கள் தமிழ்க் கலைச் சொற்களுடன் தொடர்ந்து வளரலாயின. நாளாந்த உழைப்பின் கோலங்களோடு நாட்டார் நடனங்கள் இணைந்திருந்தமையால உடலசைவுகள் இந்நடனங்களிலே மேலோங்கியிருந்தன.

தமிழர் நாட்டார் நடனங்களில் அசைவுகள் தொடர்பான உணர்வுகள் பின்வருமாறு விளக்கப்பட்டன.

(1) உடல் தொடர்பான உணர்வுகள்:

இது ஒரு செயலை ஆற்றுவதற்குரிய உறுப்புகளின் செயற்பாடுகள் பற்றிய பிரக்ஞை கொள்ள வைப்பதாக அமையும். 'உடல் என் செயும்?' என்ற வினாவுக்குரிய விடையை இந்த உணர்வுகள் கொண்டிருக்கும்.

(2) வெளிபற்றிய உணர்வுகள்

எங்கே உடல் அசைந்து செல்லும் என்ற உணர்வுடன் இது தொடர்புடையது. தேவையான கட்டுப்பாடுகளுடன் உடலை அசைப்பதை இது புலப்படுத்தும்.

(3) அசைவின் பண்புகள்

எவ்வாறு உடல் அசையும் என்ற உணர்வை இது வெளிப்படுத்தும். அசைவின்போது பயன்படுத்தப்படும் விசை பற்றிய உணர்வை இது ஏற்படுத்தும்.

(4) தொடர்புகள்

யாருடன் அல்லது எந்தக் கருவிகளுடன் இணைந்து உடலசைவுகளை ஏற்படுத்துதல் என்பதுடன் இது தொடர்புடையது.

நாட்டார் நடனங்களில் பொருளாக்கத்திலும், பொருள் உற்பத்தியிலும் உடலசைவுகள் எவ்வாறு பயன்படுத்தப்படல் வேண்டும் என்ற செயல்நிலையுடன் இணைந்ததாகவே இது அமையும்.

வரன்முறையான கற்றலுக்கு உட்படுத்தப்பட்ட பரத நடனத்தில் உடலசைவுக்கும் பொருளுற்பத்திக்குமுள்ள தொடர்புகள் துல்லியமாக அறியப்பட முடியாதிருக்கும். பரத நடனத்தில் உடல் அழகியற் தொடர்பாடற் கருவியாகவே (Body as an aesthetic communication) பயன்படுத்தப்படும். இவ்வாறான தொடர்பாடலை மீள வலியுறுத்தவே ஆகார்ய அபிநயங்கள் கையாளப்படும். முகபாவனைகளும், நவரசங்களை ஏற்படுத்தும் செயற்பாடுகளும் கற்றலால் உருவாக்கப்

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

படும். அதாவது எத்தகைய ஆடல் நுட்பங்களால் ஏற்படுத்துவது என்பது கற்பித்தலாலும் பயிற்சியாலும் சொல்லிக் கொடுக்கப் படும். இவற்றிற்குரிய நூல்களாக நாட்டிய சாஸ்திரமும் அபிநய தர்ப்பணமும் எடுத்தாளப்பட்டன. நாட்டார் நடனங்களிலே மெய்ப்பாடுகளின் வெளிப்பாடுகள் கற்றுக் கொடுத்து வெளிப் படுத்தப்படுவதில்லை. ஆடுவோரின் மனவெழுச்சிகள் சூழமை வால் வெளிப்படுத்தப்படும்.

தொல்சீர் வடிவைப் பெற்ற பரத நடனம் புறக் கட்டுப் பாடுகளுக்கு உட்பட்டதாயிற்று. அதாவது மேடைக்கட்டுப் பாடுகள் இன்றி நாட்டார் நடனத்தை எங்கும் ஆற்றுகை செய்ய முடியும். ஆனால் பரத நடனம் கறாரான மேடைக் கட்டுப்பாடு களைக் கொண்ட வடிவமாக ஒழுங்கமைக்கப்பட்டுள்ளது. தீவிர கட்டுப்பாடுகளைக் கொண்ட வடிவமாக பரத நடனம் ஆக்கப்பட்டு வருகின்ற நிலையில் இணக்கலுக்குப் (Improvisa-tion) பொதுவாக இடமில்லாமற் போய்விடுகின்றது. ஆனால் நாட்டார் நடனங்கள் இணக்கற் செயற்பாடுகளுக்கு நெகிழ்ந்து கொடுக்கக் கூடியதாகவுள்ளன.

ஆடல்களில் இடம்பெறும் ஒரு பிரதான எண்ணக்கரு இயங்கும் வழிகள் (Path ways) ஆகும். ஒரு புள்ளியில் இருந்து இன்னொரு புள்ளிக்கு ஆடிச் செல்லும் பாதையை இது குறிப் பிடும். இயங்கும் பாதை நேரானதாகவோ, வளைவான தாகவோ, கோணங்களை உள்ளடக்கியதாகவோ அமையலாம்.

நாட்டார் நடனங்களில் இயங்கும் பாதையை ஆடுபவருக் கும் பார்வையாளருக்குமிடையேயுள்ள இடைவினைகளே தீர்மானிக்கும். ஆனால் பரத நடனத்தில் அது முன்கூட்டியே கறாராகத் திட்டமிடப்பட்டதாக அமையும்.

பல்வேறு விதமான அசைவுகளை ஒத்திசைவுடன் இணைத்து ஆடல் அருவி (Flow) எனப்படும். பரத நடனத்தில் இந்த ஒத்திசைவு நட்டுவாங்கத்தினாலும், அணி செய் கருவி களினாலும் இயக்கப்படும். வரன்முறையான கல்வி இவ்வகை ஒருங்கிணைப்பை திட்டமிட்டுச் செய்ய உதவுகின்றது. ஆனால்

தமிழக நாட்டார் நடனங்களில், இவ்வகை ஒன்றிணைப்பு 'வரிச்சு' நுட்பத்தினால் மேற்கொள்ளப்படும். இது மூசல், வீசல் என்ற இரு செயற்பாடுகளை உள்ளடக்கியது. இடைவெளி யினைச் சுருக்கி ஒன்றிணைத்தல் மூசல் என்றும், விபரித்து ஒன்றிணைத்தல் வீசல் என்றும் குறிப்பிடப்படும்.

நாட்டார் நடனங்கள் மக்களின் அன்றாட வாழ்க்கைத் தொழில் முறைகளோடு நேரடியாகத் தொடர்பு கொண்டுள்ள மையால் நீண்டு அமையும் புடைபெயரும் அசைவுத் திறன்களை (Locomotor skills) கொண்டவையாக இருக்கும். அதாவது அடக்கப்பட்ட வரையறைகளை மீறி நடத்தல், ஓடுதல், பாய்தல் அங்கு இடம்பெறும். ஆனால் பரத நடனத்திலே புடைபெயரும் அசைவுகள் வரையறைகளுக்கு உட்பட்டவையாக இருக்கும்.

கல்விச் செயற்பாட்டில் ஏற்பட்ட வரன்முறையான இயக்க மும் வரன்முறை சாரா இயக்கமும் சமூக நிரலாக்கத்தோடு இணைந்தவையாக அமைந்தன. அதாவது வரன்முறையான கல்வியை சமூகத் தளத்தில் மேலுயர்ந்தோர் அனுபவித்து வந்தனர். இந்நிலையில் பரத நடனமும் அவர்களுக்குரிய நுகர்ச்சிக் கலையாயிற்று. ஆனால் வரன்முறைசாராக் கல்வி வீச்சைக் கொண்ட அடித்தள மக்களின் ஆடல்களாக நாட்டார் நடனங்கள் விரிவடைந்தன.

சமூகக் கட்டமைப்பில் மேலுயர்ந்தோரது நுகர்ச்சிக் கலை யாகப் பரத நடனம் அமைந்தமையால் வரலாற்று வளர்ச்சியில் சீர்குலைவுகளை அனுபவிக்கவும் நேர்ந்தது. ஆனால் இவ்வகை யான சரிவுகள் நாட்டார் நடனங்களை ஆடியவர்களுக்கு ஏற்படவில்லை. சமூக அடுக்கமைப்பின் அடிநிலை மாந்தர் களாக நாட்டார் நடனங்களை ஆடியோர் விளங்கியமையால் அவர்களது ஆடல்களிலும் நடத்தைகளிலும் வன் கோலங்கள் (Aggressiveness) வெளிப்பட்டன. பேச்சு வழக்கில் இது 'கிறுங்காமை' எனப்பட்டது.

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

இந்திய சுதந்திரப் போராட்டம் இந்திய சமூக அடுக்கமைப் பின் உயர் நிலையில் வாழ்ந்த சுதேசிகளால் முன்னெடுக்கப்பட்ட போராட்டமாக அமைந்தது. அக்காலத்தில் சுதேச கலைகளை மீட்டெடுக்கும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்பட்ட வேளை பரத நடனமே மீட்டெடுப்புக்கு உள்ளாயிற்று. மேலடுக்கு மக்கள் புலக்காட்சிகளுக்கு ஏற்றவாறு பரத நடனத்தை கட்டுமானம் செய்தனர். இந்நிலையிலே பரத நடனத்தின் மீது சம்ஸ்கிருத செல்வாக்கு மிகையாக ஏற்படலாயின. ஆனால் நாட்டார் நடனங்கள் இவ்வகையான மூலாம் பூசல்களுக்கு உட்பட வில்லை. நாட்டார் நடனங்கள் மீது கவனம் செலுத்தியோர் பண்டைத் தமிழர் ஆடல் நூலாகிய கூத்த நூலை மீட்டெடுத்து அச்சேற்றினர்.

சமூக அடுக்கமைவின் மேல் தளங்களுக்கும் பரத நடனத் துக்குமுள்ள தொடர்புகள் இன்றும் நீடித்துக் கொண்டிருக் கின்றன. பரத நடன அரங்கேற்றங்கள் இவற்றைத் துல்லியமாக வெளிப்படுத்தி நிற்கின்றன. யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகத் திலே நடனம் ஒரு பட்டப்படிப்பு நெறியாக வந்தமை அடித்தள மாந்தரும் அதிக முதலீடுகள் இன்றி பரத நடனத்தைப் பயிலும் வாய்ப்பை ஏற்படுத்தியது. ஆனால் 'அரங்கேற்றம்' என்ற 'ஆசாரம்' அவர்களுக்கு எட்டாத நிலையிலேதான் காணப் படுகின்றது.

மேலை நாடுகளிலே பரத நடனம் தமிழர்களது பண்பாட்டு அடையாளம் என்ற நிலையிலே எடுத்தாளப்படுதலும், தாயக நினைவுகளை மீட்டெடுக்கும் குறியீடாக இருத்தலும் அதன் வளர்ச்சியின் ஒரு பரிமாணம். மறுபுறம் கொழும்பு நகரில் சமூக மேலாண்மையின் சின்னமாகப் பயன்படுத்தப்படுதல் பரத நடனத்தின் இன்னொரு பரிமாணம்.

7

நாட்டிய நாடக மரபு

பரத நடன ஆற்றுகையின் வழியாக தொன்மக் கதைகளைச் சித்திரிக்கும் ஆடல் வடிவமாக நாட்டிய நாடகங் கள் முகிழ்த்தெழுந்தன. கதை கூறும் கூத்து மரபு தமிழக வாழ்க்கை முறை யோடு படிமலர்ச்சி கொண்டெ ழுந்தது. பரத நடனக் கட்டுமானத்தை அடியொற்றி நாடகம் புனையும் நாட்டிய நாடக வளர்ச்சி ருக்மணி தேவி அருண்டேலின் முயற்சி களுடன் முழுவடிவம் பெறுகின்றது.

ஆடலின் ஒரு சிறப்பார்ந்த வளர்ச்சிப் பண்பு அமைப்பு நிலையில் விரிவாக்கம் பெறுதலாம். பரத நடனக் 'கச்சேரி அமைப்பு' அமைப்பு நிலையில் நிகழ்ந்த விரிவாக்கத்தைச் (STRUCTURAL EXPANSION) சுட்டிக் காட்டுகின்றது. நாட்டிய நாடக உருவாக்கம் அமைப்பு நிலையில் ஏற்பட்ட இன்னொரு விரிவாக்க மாகும்.

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

நாட்டிய நாடக உருவாக்கம் பல பின்புல விசைகளால் உருப் பெற்றது. இந்திய சுதந்திரப் போராட்டம் அறிகை நிலைத் தேடல்களைக் கலை இலக்கியத்துறைகளில் முன்னெடுத்தது. போராட்ட காலங்களில் ஆக்கத்திறன்கள் வீரியம் பெறுவதற் குரிய உளவியற் கவி நிலை ஏற்படும் வாய்ப்புகள் அதிகமாகக் காணப்படும். 1926 ஆம் ஆண்டில் ருக்மணி அம்மையார் அவுஸ்திரேலியாவின் உலகப்புகழ் பெற்ற ருசிய பலே நடன மாகிய அன்னத் தடாகத்தைப் பார்க்கும் சந்தர்ப்பத்தைப் பெற்றார். பலே நடன ஆற்றுகையிலே புகழ்பெற்ற அனா பல்லோவ் அவர்களைச் சந்தித்து உரையாடும் வாய்ப்பும் அவருக்குக் கிடைத்தது. இந்த நிகழ்ச்சிகள் ருக்மிணி அம்மை யாரின் ஆடல் நிலைப்பட்ட தேடல்களைத் தூண்டின.

பலே நடனத்துக்கும் பரத நடனத்துக்குமிடையே பல ஒப்புமைகள் காணப்படுகின்றன. இரண்டும் வரன்முறையான கற்றலுக்கும் பல ஆண்டுகளை உள்ளடக்கிய பயிற்சிக்கும் உட் பட்ட தொல்சீர் நடனங்கள். நன்கு வரையறை செய்யப்பட்ட அசைவு நுட்பங்களை இரண்டு நடனங்களும் கொண்டுள்ளன. இரண்டு நடனங்களும் நிலமானிய சமூகப் பின்புலத்திலே தோற்றம் பெற்ற ஒத்த இயல்புகளையும் கொண்டுள்ளன.

ருசிய பலே நடன மனப் பதிவுகளோடு தாயகம் வந்த ருக்மிணி அம்மையார் பந்தணை நல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம் பிள்ளை, மற்றும் மைலாப்பூர் கௌரியம்மா முதலியோரிடம் பரத நடன ஆற்றுகை நுட்பங்களை மேலும் கற்கலானார். பரத நடனத்திலே உட்பொதிந்திருந்த ஆற்றுகை நுட்பங்கள் புராண இதிகாசக் கதைகளைக் கூறுவதற்கு ஏற்புடையதாக அமைந்தன.

நாட்டிய நாடக வளர்ச்சிக்குரிய வளமான அமைப்பியற் பின்புலத்தை கர்நாடக இசையிலும், பரத நடனத்திலும், தேர்ச்சி பெற்ற வல்லுநர்கள் அமைந்துக் கொடுத்தார்கள். பந்தணை நல்லூர் மீனாட்சிசுந்தரம் பிள்ளை , மைலாப்பூர் கௌரியம்மா, முத்துக்குமரப் பிள்ளை, சொக்கலிங்கம்பிள்ளை, தண்டாயுத பாணிப்பிள்ளை போன்ற பரதக் கலைஞர்கள், நாட்டிய நாடக ஆக்கத்துக்குரிய ஆற்றுகை வலுவை வழங்கினார்கள். பாபநாசம்

சிவன், ரைகர் வரதாச்சாரியார், மைசூர் வாசுதேவாச்சாரியார், எம்.டி. இராமநாதன் போன்ற கர்நாடக இசை வல்லுநர்கள் நாட்டிய நாடகங்களின் இசைப் பரிமாணங்களுக்கு வலு வூட்டினர்.

நாட்டிய நாடக உருவாக்கமும், அதற்குரிய கதைக் கருக் களும், தமிழகத்துச் சமூக அமைப்பின் மேலோங்கிய நிலையில் இருந்தோருக்கே வாய்ப்பாக அமைந்தன. சமூக அடுக்க மைப்பின் தாழ் மட்டத்தினர் கூத்துக்களே வலிமைமிக்க ஆற்றுகைச் சாதனங்களாக அமைந்தன.

சுமார் முப்பதுக்கு மேற்பட்ட நாட்டிய நாடகங்கள் கலாஷேத்திரத்தினாற் தயாரிக்கப் பெற்றன. அவற்றுள் சாகுந்தலம், குமார சம்பவம், கீத கோவிந்தம், இராமாயணம், தமயந்தி சுயம்வரம், குற்றாலக் குறவஞ்சி, ஆண்டாள் சரித்திரம் முதலியவை குறிப்பிடத்தக்கவை. கிராமியக் கூத்துக்களுக்கும், நாட்டிய நாடகங்களுக்குமிடையே ஆற்றுகை நிலையிலும் கருத்தியல் நிலையிலும் பல வேறுபாடுகள் காணப்பட்டன.

நாட்டிய நாடகம் அதிக அளவு நியமங்களுக்கும் (Norms) முறைசார் பரிமாணங்களுக்கும் (FORMAL DIMENSIONS) உட்பட்டது. வரன்முறையான மேடையமைப்பு, நன்கு ஒழுங்கு படுத்தப்பட்ட பார்வையாளர், ஆற்றுகையில் நெகிழ்ச்சியற்ற பண்புகள், வரன்முறையான உரைகள், சூக்கும நிலை (AB-STRACT) சிந்தனைகளை முன்னெடுத்தல் முதலியவை நாட்டிய நாடகங்களின் சிறப்பார்ந்த பண்புகள்.

கிராமியக் கூத்துக்கள் அதிக நெகிழ்ச்சிப் பாங்கானவை. வரன்முறையான மேடைக் கட்டுமானங்கள் இன்றி ஆற்றுகை செய்யப்படக் கூடியவை. கிராமியத் தெய்வங்களையும், வழிபாடுகளையும் முன்னிலைப் படுத்துபவை. காட்சி நிலைச் (CONCRETE) சிந்தனைகளை முன்னெடுப்பவை. சமூக நிலையில் மட்டுமன்றி இவ்வாறான கட்டமைப்பு நிலைகளிலும் நாட்டிய நாடகங்களுக்கும் கிராமயக் கூத்துக்களுக்குமிடையே வேறு பாடுகள் காணப்படுகின்றன.

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

நாட்டிய நாடகக் கலை வடிவத்தை இலங்கையிலே வளர்ப்பதில் கலைச்செல்வர் ஏ. சுப்பையா, பிரம ஸ்ரீ வீரமணி ஐயர், திருமதி. லீலா செல்வராஜா, திருமதி. லீலா சத்தியலிங்கம், திருமதி. கமலா ஜோன் பிள்ளை, திருமதி. திரிபுரசுந்தரி யோகானந்தம், கலைஞர் வேல் ஆனந்தன், செல்வி. சாந்தா பொன்னுதுரை, திருமதி. சாந்தினி சிவநேசன், திருமதி. கிருஷாந்தி இரவீந்திரா, திருமதி. வாசுகி ஜெகதீஸ்வரன், திருமதி. சிவராஜா, திருமதி. பத்மினி செல்வேந்திரகுமார், திருமதி. யசோதா விவேகானந்தன் முதலியோர் சிறப்பார்ந்த இடத்தைப் பெறுகின்றனர். இவர்களுள் கலைச்செல்வர் ஏ.சுப்பையா அவர்களது பணிகளும், பிரம ஸ்ரீ வீரமணி ஐயர் அவர்களது பணிகளும் தனித்துவமானவை. ஆடற் செம்மை, அடவுச் செம்மை, பாத்திர மனவெழுச்சிக் குவிப்பு, தாளக் கட்டுமானம், இசைப் பிரயோகம், கருத்துக் கையளிப்புக் குவிப்பு முதலிய பல்வேறு பரிமாணங்களையும் வழுவின்றிப் பிரயோகிக்கும் கலையாற்றலும் நெறியாற்றலும் கலைச் செல்வரிடம் காணப்பெற்றன.

கலாஷேத்திரக் கவிநிலையிலே கற்றும், வாழ்ந்தும் நிறைவுற்ற பிரம ஸ்ரீ வீரமணி ஐயர், நாட்டிய நாடகங்கள் எழுதுவதில் தமது ஆற்றல் மிக்க ஆளுமையினை வெளிப்படுத்தினார். நாட்டிய நாடகப் பிரதியை எழுதல் மிகவும் கடினமான பணி. பரத நடன ஆற்றுகை அறிவு, கர்நாடக இசை அறிவு, புராணங்கள் பற்றிய தெளிவு, தமிழ் இலக்கியப் புலமை ஆகியவற்றின் ஒன்றிணைந்த புலமை நாட்டிய நாடகம் எழுதுவதற்கு அடிப்படையானது. தமிழில் இருநூறுக்கு மேற்பட்ட நாட்டிய நாடகப் பிரதிகள் பிரமஸ்ரீ வீரமணி ஐயரால் எழுதப் பெற்றன. தமிழில் மிக அதிக அளவு நாட்டிய நாடகப் பிரதிகள் வேறு எவராலும் இன்னமும் எழுதப்படவில்லை. இவர் எழுதிய நாட்டிய நாடகங்கள் அனைத்திலும் கலாஷேத்திரத்தின் கருத்தியல் தோய்ந்து இருந்தது.

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகம் மற்றும் கொக்குவில் கலா பவனம் ஆகிய இருபெரும் நிறுவனங்களும் கலாஷேத்திரத்திரக்

கருத்தியலை அடியொற்றி நாட்டிய நாடக மரபை வளர்ப்பதிலே ஊன்றிய கவனம் செலுத்தி வருகின்றன. சமகால அரங்கியலில் பரிசோதனை வடிவங்களை மேற்கொள்வோர் நாட்டிய நாடக மூலகங்களைப் பயன்படுத்தும் அரங்கியற் கலை நடவடிக்கைகளை மேற்கொண்டுள்ளனர்.

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

8

தமிழ் தழுவிய பரத நடனம்

தமிழக நாட்டார் ஆடல்களில் இருந்து படிமலர்ச்சிகொண்டு வரன் முறையான கல்வியின் செம்மைப் படுத்தலுக்கு உட்பட்ட பரத நடனம், அதிக சம்ஸ்கிருத மயப்படலின் விசைகளைப் பெற்றாலும் தமிழ் அடையாளங்கள் நிலைபேறு கொண்டுள்ளன. 'இருவகைக் கூத்தின் இலக்கணமறிந்து' என்றவாறு சிலப்பதிகாரம் அரங்கேற்று காதையில் இடம்பெறும் தொடர் வரன் முறையான கற்றலுக்கு உள்ளமைந்து ஆடல் வளர்ந்தமையை ஒரு வகையிலே புலப்படுத்தும். இந்தியாவின் கல்வி வரலாற்றை நோக்கும்பொழுது இந்திய மொழிகளில் நிகழ்ந்த வரன் முறையான கற்றல் சம்ஸ்கிருதமயச் செல்வாக்கினால் ஊட்டம் பெற்று வளர்ந்தமையைக் காணமுடியும்.

தமிழ் மரபில் இசைநடன நூல்கள் பல வழக்கிலிருந்தும், மறைந்துமுள்ளன. வரலாற்றுத் தொடர்ச்சியில் தப்பி நீடித்த நூல்களும் இருக்கின்றன. பரதம், அகத்தியம், முறுவல், சயந்தம், குணநூல், கூத்தநூல், செயிற்றியம், இசை நுணக்கம், பஞ்சமரபு, பரதசேனாபதியம், இந்திரகளியம் முதலானவை தமிழ் மரபில் எழுந்த இசை நடன நூல்கள் சிலவாகும். பிற்காலத்தில் புலமை நிலையில் பரதநடனத்துக்குரிய கருத்தியற் பின்னணியையும் ஆற்றுகைப் பின்னணியையும் வழங்கியோர் நாட்டிய சாஸ்திரம், அபிநயதர்ப்பணம் முதலியவற்றை ஆதார நூல்களாக்கினர். இவை பரதநடனத்துக்கு மட்டுமுரிய மூலநூல்கள் அன்று.

கி.பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டளவின் பரதமுனிவரால் எழுதப்பெற்ற நாட்டிய மரபுகள் அனைத்தையும் தொகுத்துக் கூறும் 'அனைத்தையும் உள்ளடக்கிய' (Comprehensive) ஆக்கமாக விளங்குகின்றது. அது பரதநடனத்துக்கு மட்டுமுரிய மூலநூல் அன்று. அவ்வாறே நந்திகேஸ்வரால் எழுதப்பெற்ற அபிநயதர்ப்பணமும் பரதநடனத்துக்கு மட்டுமுரிய மூலநூல் அன்று. இந்தியப் பெருநிலப்பரப்பின் பல தொல்சீர் நடனங்கள் அந்நூல்களோடு இடையுறவு கொண்டுள்ளன.

தமிழக வரலாற்றிலே படிப்படியாக நிகழ்ந்து வந்த பண்பாட்டு விசைகள், கர்நாடக சங்கீதம், பரதநடனம் முதலிய தொல்சீர் வடிவங்கள் மீது தீவிர சம்ஸ்கிருதமயமாக்கலையும், தெலுங்கு மயமாக்கலையும் ஏற்படுத்தின. இவை ஒரு வகையில் மேலுயர்ந்தோர் (Elite) பாரம்பரியங்களுடன் இணைந்து வளரலாயின. ஆனால் நாட்டுக் கூத்துக்கள் சாமானியர்களின் ஆடல் வடிவங்களாக, தமிழ்மொழி மயப்பட்டு நின்றன. பிற்காலத்தில் இந்த முரண்பாடுகள் மேலும் தலைதூக்கலாயின. பிற்காலத்தில் தனித்தமிழ் இயக்கம் ஒருவகையில் ஒடுக்க முறைக்கு எதிரான விசையாக எழுந்தது என்று கூறுதலும் தவறாகாது.

பதினைந்தாவது நூற்றாண்டின் இறுதியில் விஜயநகரப் பேரரசு ஆந்திராவின் துங்கபத்திரை முதல் தமிழகத்தின் கன்யாகுமரி வரை பரந்திருந்தது. கிருஷ்ணதேவராயரது இறுதி ஆண்டுகளில் தமிழகத்தில் நாயக்க மன்னர் ஆட்சி நிலவியது.

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

தஞ்சையையும், மதுரையையும், செஞ்சியையும் தலைநகரங் களாகக் கொண்டு கி.பி 1530 முதல் கி.பி 1676 வரை நீடித்த அவர்களது ஆட்சியில் தமிழகத்தின் தொல்சீர் கலை வடிவங் களிலே சமஸ்கிருதம் மற்றும் தெலுங்கு மொழிகளின் செல்வாக்குகள் தீவிரமாக ஊடுருவத் தொடங்கின. அப்பையா தீட்சிதர், கோவிந்த தீட்சிதர், ரகுநாதநாயக்கர், விஜயராகவ நாயக்கர், வேங்கடமுகி முதலியோர் தெலுங்கு மொழியிலும் சமஸ்கிருத மொழியிலும் பல இசை நடன நூலாக்கங்களிலே ஈடுபட்டனர்.

நாயக்க மன்னர் ஆட்சியைத் தொடர்ந்து தஞ்சையில் மராட்டிய மன்னர் ஆட்சி கி.பி 1676 முதல் 1855 வரை நிகழ்ந்தது. இக்காலப்பகுதியில் பரதநடனத்தில் சமஸ்கிருதம், தெலுங்கு, மராத்தி ஆகிய மொழிகளின் செல்வாக்குகள் பதிவுறத் தொடங்கின.

முதலாம் ஏகோஜி மன்னரின் குமாரனாகிய சகஜி மன்னன் பிரபந்தங்கள், பதங்கள், இராஇலட்சண விளக்கங்கள் கொண்ட இருபத்து இரண்டு நூல்களை எழுதினார். அபிநவபோஜன் என்ற பட்டமும் அவருக்கு வழங்கிச் சிறப்பிக்கப்பட்டது. பக்திப் பதங்கள், பாவப் பதங்கள், வைராக்கிய பதங்கள், சிருங்காரப் பதங்கள், ஹாஸ்ய பதங்கள் என்ற பிரிவுகளில் பல்வேறு பதங்களை இவர் இயற்றினார். இரண்டாம் ஏகோஜி மன்னரும் தெலுங்கு, சம்ஸ்கிருதம் ஆகிய மொழிகளில் நிருத்தியப் பதங் கள், சிருங்காரப் பதங்கள் பக்திக் கீர்தனைகள் முதலியவற்றை எழுதினார்.

தஞ்சையை ஆண்ட இரண்டாம் துளஜா மன்னர் தெலுங்கு மொழியிலும் தமிழ் மொழியிலும் வர்ணங்களும், கீர்த்தனை களும் இயற்றினார். பரதநடனத்திலே சிறப்புற்று விளங்கிய மகாதேவ அண்ணாவியாரும் வனஜாட்சி, முத்துமன்னார் ஆகிய பரத நடன வல்லுனர்களும் இவரது ஆட்சியில் அரச ஆதரவைப் பெற்றுச் சிறப்புற்றிருந்தனர். இக்காலத்தில் பரத நடன ஆசான்களாக விளங்கிய கங்கை முத்து, சுப்பராயன் சகோதரர்களும் அரச ஆதரவைப் பெற்று பரதநடன

வளர்ச்சியில் பங்கேற்றனர். சுப்பராயனின் பிள்ளைகளாகிய சின்னையா, பொன்னையா, சிவானந்தம், வடிவேலு ஆகியோர் பரத நடனக் கச்சேரி அமைப்பைக் கோவைப்படுத்தினர்.

திருநெல்வேலியில் வசித்துவந்த மகாதேவ அண்ணாவியார் மரபுக் கூத்துக்களில் வல்லவராக விளங்கியவர் என்பதும், இரண்டாம் துளஜா மன்னரின் வேண்டுகோளுக்கு இணங்க அவர் செம்மைப்படுத்தலுக்கு உட்பட்ட பரத நடன முறைமை க்குள் சென்றார் என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது. (இவ்வாறான ஒரு பெயர்ச்சி பிற்காலத்தில் யாழ்ப்பாண வரலாற்றிலும் காணப் பட்டமை ஒப்புமைக்குரியது. கிராமிய நடனங்களிலே சிறந்து விளங்கிய இணுவை ஏரம்பு அண்ணாவியார் கிராமிய ஆடல் தளங்களிலும், கூத்து முறைமைகளில் இருந்து பரத நடன ஆற்றுகை முறைமைக்குள் பெயர்ந்த அசைவியம் குறிப்பிட்டுக் கூறக்கூடியது. இந்தத் தளங்களின் சங்கமும் சிறப்பும் அவரது மகன் கலைச்செல்வர் சுப்பையா அவர்களிடம் பளிச்சீடு கொண்டன.)

சரபோஜி மன்னர் காலத்தில் பரத நடனத்தில் பதினெட்டு வகையான உருப்படிகள் இனங்கண்டு தெளியப்பட்டன. இவற்றில் சம்ஸ்கிருதம், தெலுங்கு, மாராட்யம், முதலாம் மொழிகளின் ஆட்சி விரவியிருந்தது.

அந்த உருப்படிகள் வாழையடி வாழையாக வளர்ந்து வந்த தமிழ் மரபு ஆடல்களின் தளத்தில் மராட்டிய ஆடல் வடிவங் களையும் உள்ளமைத்து வளர்ந்தன. தமிழ்ச் சடங்கு மரபில் இறைவனை அழைத்து வழிபடும் 'அழைப்பு', மராட்டியச் சாயல் பெற்று அலாரு, அலாரிப்பு ஆயிற்று. தமிழர் மரபில் இடம் பெற்ற அகப்பொருள் தழுவிய ஆடல் அமைப்பு பதம் என்ற பாடல் வடிவத்தையும் ஆடல் வடிவத்தையும் பெற்றது. பரத நடனத்தில் ஆடுபவர் தம்மை நாயகியாகவும், இறைவனை நாயகனாகவும் பாவித்து ஆடும் பதம் வளரலாயிற்று.

இன்னொரு கண்ணோட்டத்தில் இதனை விளக்குவதனால் தமிழர்களது மரபுவழி ஆடல்கள் வளச்சடங்குகளுடன் இணைந்த நிலையில், வளப்பெருக்கின் மூலகாரணம் இறைவன்

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

என்பதால், இறைவனே ஆடல் இலக்கின் தலைவனாக அமைந் தான். தக்கேசி, கௌசிகம், பழம்பஞ்சுரம், சாதாரி, காந்தார பஞ்சமம், சீகாமரம் முதலிய பண்கள் இறையியற் காதலைப் புனைவதற்குப் பயன்படுத்தப்பட்டன. கர்நாடக இசைக்கும் பரத நடனத்துக்கும் உள்ள உறவு வலிமை பெறத்தொடங்க பதங்களில் ரக்தி இராகங்களைப் பயன்படுத்த வேண்டும் என்ற கட்டளை தோன்றியது.

சரபோஜி மன்னர் தஞ்சையிலே ஆட்சி செய்த காலத்தில் வாழ்ந்த சொண்டி வேங்கடரமணையா, கனம்கிருஷ்ணையர் ஆனை ஐயா, வேதநாயகம் சாஸ்திரியார், தியாகராஜர், முத்து சுவாமி தீட்சிதர், சியாமா சாஸ்திரிகள், கவிவேங்கடசூரி, வேங்கட சுப்பையர் முதலியோர் தெலுங்கிலும், சமஸ்கிருதத் திலும் எழுதிய கீர்த்தனைகளும், கர்நாடக இசைப் பங்களிப்புக் களும் பரதநடனத்தில் நேரடியான செல்வாக்குச் செலுத்தின. சரணு சரணு, கவுத்தம், ஜாவளி, மூலாம் உருப்படிகள் பரத நடனத்தில் இடம்பெறலாயின.

கர்நாடக இசையின் மிகையான செல்வாக்கு பரதநாடத்தில் இடம்பெற்றமைக்கு வர்ண உருப்படி சிறந்த எடுத்துக்காட்டு. வர்ணத்தில் கவிதைச் சொற்கள் மிகக் குறைவாகவே காணப் படும். வர்ண அமைப்பின் முதற்பகுதியில் பல்லவி,' அனு பல்லவி, முத்தாயிசுரம் முதலிய உறுப்புக்கள் அமைந்திருக்கும். பிற்பகுதியில் சரணம் மற்றும் சரணசுரங்கள் இடம் பெற்றிருக்கும். பதவர்ணம், தானவர்ணம் என்றவாறு பதங்கள் வகைப்படுத்தப்பட்டிருக்கும். பதவர்ணங்களில் எல்லா உறுப்புக்களுக்கும் சாகித்தியம் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். பத வர்ணங்களே பரதநடனக் கச்சேரி அமைப்பின், மிகப்பெரிய கட்டுமானக் கூறாக அமைக்கப்பட்டது.

தமிழர்களின் பக்தி மரபுப்பாடல்களின் அமைப்பிலிருந்து கீர்த்தனை வடிவம் தோன்றியமைக்குரிய இணைப்பு ஆதாரங்கள் பலவற்றைக் காணலாம். கீர்த்தனையின் முதல் உறுப்பாகிய பல்லவி மீண்டும் மீண்டும் பாடப்பெறுதல் குறிப்பிடத்தக்கது. தமது உணர்வுகளை மீள வலியுறுத்த

நாயன்மார்களும் ஆழ்வார்களும் மீளியக்கும் அடிகளைப் பயன் படுத்தியுள்ளனர். எடுத்துக்காட்டாக ஆண்டாள் தமது இறை சார்ந்த காதலைப் புலப்படுத்த 'கனாக்கண்டேன் தோழி நான்' என்பதை ஒவ்வொரு பாசுரத்திலும் அமைத்துள்ளமையைக் காணலாம்.

கீர்த்தனையின் உறுப்புக்களாகிய பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் ஆகியவை எடுத்துக்கொண்டதான வேறுபாடுகளுக்கு ஏற்ப பல்வேறு காலஅளவிற் பாடப்படுதலும், நாயன்மார்களது பதிக முறைமையோடு கொண்ட தொடர்பை ஒருவகையிலே புலப்படுத்தும், பதிகங்களில் அமைந்துள்ள பத்துப்பாடல் களைப் பாடும்பொழுது முதற்பாடலை சமானிய அலகில் பாடும் மரபு உண்டு. கீர்த்தனையிலும் பல்லவியைப் பெரும் பாலும் மத்தியஸ்தாயி அமைப்பிலே பாடுதல் உண்டு. இந்த ஒப்புமை மேலும் ஆய்வுக்குரிய பொருளாக அமைந்துள்ளது.

கீர்த்தனை அமைப்பை முதன் முதலாகப் பயன்படுத்தியவர் முத்துத்தாண்டவர். இவர் பதினாறாம் நூற்றாண்டின் பிற் பகுதியில் வாழ்ந்தவராகக் கருதப்படுகின்றார். தியாகராஜர், சியாமா சாஸ்திரிகள், முத்துசாமி தீட்சிதர் ஆகியோருக்கு இவர் முற்பட்டவர். முத்துத்தாண்டவர் இயற்றிய

'பூலோக கயிலாசகிரி சிதம்பரம்'

'கண்டபின் கண்குளிர்ந்தேன்'

'ஆடிய வேடிக்கை பாரீர்' முதலிய தொடக்கங்களைக் கொண்ட கீர்த்தனைகள் பரதநடன ஆற்றுகைக்கு வளர்ந்தன. ஆடிய வேடிக்கை பாரீர் என்ற கீர்த்தனையில் வரும் சரணங்கள் பரத நடனத்துக்கு மிகவும் பொருத்தமாக அமைந்தன. தஞ்சை நால்வருள் ஒருவராகிய பொன்னையாபிள்ளை அவர்கள் பரத நடனம் கற்றலுக்குரிய வரன்முறையான பயிற்சிகளை ஒழுங்க மைத்தார். அவர் ஒழுங்கமைத்த தொடக்கநிலைப் பாடங் களாகிய பத்து அடைவுகளை அமைத்தார். பத்து அடைவுகள் ஒவ்வொன்றிற்கும் பன்னிரண்டு உட்பிரிவுகள் அமைக்கப்பட்டு மொத்தம் நூற்றுஇருபது அடைவு அசைவுகள் ஏற்படுத்தப்

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

பட்டன. பரத நடன அசைவுகளின் அடிப்படை அலகுகளே அடைவுகளாகும். தமிழர்களின் மரபுவழிக் கூத்துக்களிலிருந்து படிமலர்ச்சி கொண்ட செம்மைப்படுத்தப்பட்ட அசைவு அலகு களாக அவை அமைந்துள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது.

தமிழ் தழுவிய பரதநடன வளர்ச்சிக்குரிய பங்களிப்புக்களைச் செய்தவர்களுள் கி.பி.1711 ஆம் ஆண்டு பிறந்த அருணாசலக் கவிராயரது பங்களிப்பு விதந்து குறிப்பிடத்தக்கது. இவர் எழுதிய இராம நாடகக் கீர்த்தனைகள் தமிழில் எழுந்த முதலாவது இசைநாடக நூலாகும். இந்நூலில் இடம்பெற்றுள்ள 258 இசைப் பாடல்கள் பரதநடன ஆடல்களுக்கும் பொருத்தமாக அமைந்தன. அவர் எழுதிய 'ஏன் பள்ளி கொண்டீரையா சீரங்க நாதரே' என்று தொடங்கும் கீர்த்தனையின் சரணத்தில் இராமாயணக் கதை முழுவதும் கூறப்பட்டிருத்தல் பரத நடன எடுத்தாள்கைக்கு ஏற்புடையதாக அமைந்தது.

தமிழ் தழுவிய பரத நடன வளர்ச்சிக்குரிய கீர்த்தனை களைத் தந்தவர்களுள் கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார் விதந்து குறிப்பிடத்தக்கவர். இந்துஸ்தானி இசையிலும் இவருக்கிருந்த ஆற்றல் காரணமாக அந்த இராக வடிவங்களையும் பயன் படுத்தினார். இசைக்கவி முத்துத்தாண்டவர் போன்று இவரும் தாளச் சொற்கட்டுக்களைத் தமது கீர்த்தனைகளில் அமைத்தமை பரத நடனத்துக்கு வளஞ்சேர்ப்பதாக அமைந்தது. 'சிதம்பரம் போகாமல்' 'சிவலோக நாதனைக்கண்டு' 'பித்தம் தெளிய' 'ஆடும் சிதம்பரமே' 'ஐயே மெத்தக் கடினம்' 'நடனமாடினார்' 'வருகலாமோ' 'எந்த நேரமுமுந்தன்' 'சபாபதிக்கு வேறு தெய்வம் சமானமாகுமா' முதலிய இவரது பாடல்கள் பரத நடனத்துக் குரிய தனித்துவ அடையாளங்களைப் பதிவுசெய்பவையாக வுள்ளன.

பரத நடனத்தை வளம்படுத்துவதற்குரிய கீர்த்தனைகள், பதங்கள் இயற்றியவர்களுள் மாரிமுத்தாப்பிள்ளை தனித்துவ மானவர். இவர் இயற்றிய கீர்த்தனைகளும், அவற்றில் இடம் பெற்றுள்ள சரணங்களும் பரத நடனத்துக்குரிய ஆற்றுகை வடிவங்களை வளம்படுத்துவதற்குத் துணை நிற்கின்றன. 'காலைத்தூக்கி நின்றாடுந் தெய்வமேயெனைக் கைதூக்கியாள்

தெய்வமே' என்ற கீர்த்தனை சிவனது ஆடலின் பரிமாணங்களை ஆடல் மொழிப்படுத்த பொருத்தமாக அமைந்துள்ளன.

கனம் கிருஷ்ணையர், ஊத்துக்காடு வேங்கடசுப்பையர் முதலியோர் இயற்றிய பதங்கள் தமிழ் தழுவிய பரத நடனத்தின் வளர்ச்சிக்கு நேரடியான பங்களிப்பைச் செலுத்தின. ஊத்துக் காடு வேங்கடசுப்பையா இயற்றிய 'தாயேயசோதா' 'அலை பாயுதே' முதலாம் ஆக்கங்கள் கண்ணபிரானின் குறும்புகளைப் பரத நடனத்தில் அமைப்பதற்குரிய அழகுப் பரிமாணங்களைக் கொண்டுள்ளன. இவரது பதங்களில் அமைந்துள்ள சொற் கட்டுக்களும், சுரங்களும் பரத நடன அமைப்புக்குரிய பரிமாணங்களுக்கு வலுவூட்டுகின்றன.

கவி குஞ்சர பாரதி, வைத்தீஸ்வரன் கோவில் சுப்பராமய்யர் இராமலிங்க சுவாமிகள், வாசுதேவகவி, சுப்பிரமணியபாரதியார் முதலியோர் இயற்றிய தமிழ் உருப்படிகளும் பரத நடனத்துக்கு வளமூட்டி வருகின்றன. பரதநடனத்தை அடியொற்றி நாட்டிய நாடகங்கள் வளர்ச்சியுற்றவேளை குறவஞ்சி உள்ளடக்கத்தைக் கொண்ட கீர்த்தனை வடிவிலான பாடல்களும், பதங்களும் தமிழில் ஆக்கம் பெற்றன. திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி புகழ்பெற்ற நாட்டிய நாடகமாக மலர்ந்தது.

இந்திய சுதந்திரப் போராட்டத்தின் பக்கவிளைவுகள் நிலப் பிரபுத்துவ இழிவு நிலையிலிருந்த பரதநடன மீட்சிக்கு வழிய மைத்ததுடன் மேலோங்கியோருக்குரிய கலையாகவும் ஆக்கப் பெற்றது. தமிழகத்தின் மேலோங்கியோர் பரத நடனத்தை சம்ஸ்கிருதமயப்படுத்தலும் தீவிர ஈடுபாடு காட்டினர். இந்திய சுதந்திரம் போராட்டம் தமிழகத்தில் ஏற்படுத்திய பிறிதொரு பக்கவிளைவாக தனித்தமிழ் இயக்கம் வளர்ச்சியுறலாயிற்று. 1941ஆம் ஆண்டில் ராஜா சர் அண்ணாமலைச் செட்டியார் அவர்கள் தமிழிசை இயக்கத்தை ஆரம்பித்து வைத்தார். இசைக் குறியீட்டுடனும் தாளக் குறிப்புகளுடனும் நூல்களை வெளி யிடும் முயற்சியை அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகம் மேற் கொண்டது. 1949ஆம் ஆண்டு உருவாக்கப்பட்ட தமிழிசைச் சங்கம் பண் ஆராய்ச்சிகளுக்கு வழிவகுத்தது. தமிழ் தழுவிய

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

நாட்டிய நாடகங்களை மேடையேற்றவும் தமிழிசைச்சங்கம் துணை நின்றது.

சுத்தானந்த பாரதியார், தி. இலக்குமணப்பிள்ளை, சங்கராஸ் சுவாமிகள், மதுரை மாரியப்ப சுவாமிகள், கோடீஸ்வர ஐயர், தண்டபாணி தேசிகர், பாபநாசம்சிவன், பெரிய சாமித்தூரன், முத்தையா பாகவதர், கீழ்வேளூர் மீனாட்சிசுந்தரம்பிள்ளை முதலியோர் பரத நடன ஆக்கத்துக்குரிய தமிழ் உருப்படிகளைப் புனைந்துள்ளனர்.

தமிழ் மொழியில் மிகப்பெருந்தொகையான பதம், வர்ணம், கீர்த்தனம், தில்லானா மற்றும் நாட்டிய நாடகங்களைப் புனைந்தும், பரதநடன ஆக்கம் செய்தும் பரதநடனத்தின் தமிழ் அடையாளத்தை உலகெங்கும் பரப்பிய பெருமைக்குரியவராக அமரத்துவம் எய்திய மகாவித்துவான் இணுவில் வீரமணிஐயர் விளங்குகின்றார். இவர் எழுதிய அளவுக்கு மிகப் பெருந் தொகையான பரத நடன உருப்படிகளை வேறுயாரும் எழுதி யிலர். ருக்மிணி அம்மையாரிடம் கலாஷேத்திரத்தில் பரத நடனத்தை வரன்முறையாகப் பயின்றும் பாபநாசம் சிவனிடத்து இசைநுட்பங்களைத் தெளிவுறக் கற்றும் தமிழ் தழுவிய பரத நடனத்தின் வளர்ச்சியில் ஐயர் அவர்கள் வினையாற்றலுடன் பங்கேற்றார்.

ஆற்றுகை நிலையில் தமிழ் தழுவி பரத நடனத்தை வளர்த்த பெருமைக்குரியவர்கள் வரிசையில் இலங்கையில் கீதாஞ்சலி க. நல்லையா, கலைச்செல்வர் ஏரம்பு சுப்பையா, மகாவித்துவான் வீரமணிஐயர், திருமதி லீலா செல்வராசா, வித்துவான் ய. தொம்மைக்குட்டி, வி. இராஜரத்தினம், திருமதி திரிபுரசுந்தரி யோகானந்தம், திருமதி சண்முகப்பிள்ளை முதலிய முன்னோடி களின் பணிகளும், யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக இசை, நடனத் துறைகளின் பணிகளும் விதந்து குறிப்பிடப்பட வேண்டி யுள்ளன.

இன்று உலகெங்கும் பரந்து வாழும் இலங்கைத் தமிழர்கள் தமது பண்பாட்டு அடையாளத்தைப் பராமரிப்பதற்குப் பரத நடனத்தைப் பற்றிப் பிடிக்கின்றனர்.

9

சமூக உளவியல் நோக்கில் இந்துசமய அழகியல்

இந்துசமயமும், அதன் உள்ளீடாக அமையும் கோட்பாடுகளும் பல் வேறு காலகட்டங்களில் எழுந்த அறிகைத் தொகுதிகளின் திரண் டெழுந்த வடிவங்களாகவுள்ளன. இந்துசமயத்தின் தொன்மை வேர் களாக அமையும் வேத உபநிடதங் கள், தனித்து ஒருவரால் அருளப் பெற்றவையன்று. அவை பல்வேறு அருள்நிலையாளர்கள் உள்வாங்கிய பட்டறிவின் சாராம்சமாகவுள்ளன. இயற்கையின் நேர் விளைவுகளையும் எதிர்விளைவுகளையும் விளங்கிக் கொள்ளல். அறியாப் பொருளை அறியத் துணிதல், மனித நடத்தைக் கோலங்களை மேற்கூறியவற்றுக்கு ஏற்றவாறு ஒழுங்கமைத்தல் முதலி யவை வேத உபநிடதங்களின் உட் பொருள்களாகப் பெற்றன.

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

இறைசார்ந்த இலக்குகள், கவிதை, இசை என்பவற்றின் இணைப்பில் ஆக்கப்பெற்ற வேத உபநிடதங்கள் மொழிவழிச் செம்மையின் ஆதி அழகியல் வடிவங்களாயின. அழகின் ஒரு பரிமாணம் அது நித்தியப் பொருளாக இருத்தல் வேண்டும் என்ற மொழிவாகும். அதன் இன்னொரு பரிமாணம் அது தனித்துவம் உடையதாக இருத்தல் வேண்டும் என்பதாகும். அழகின் இந்த பரிமாணங்கள் வேதகாலத்திலிருந்தே வளம் பெறத் தொடங்கின. வேதகாலச் சிந்தனைக் கருவூலங்கள் உப நிடதங்களாக அமைந்தன. உபநிடதங்கள் பலவாக இருப்பினும் அவற்றுள் பதினான்கு அதிக சிறப்புப் பெறுகின்றன. அவை ஈச, கேன, கட, பிரசன்ன, முண்டக, மாண்டூக்ய, ஐதரேய, தைத்திரீய, சந்தோக்ய, பிருகதாரண்யக, சுவேதாஸ்வதர, கௌசீதகி, மகாநாராயன, மைத்ராயணி உபநிடதங்களாகும்.

இருக்கு வேதத்தில் ஐதரேய, கௌசீதகி உபநிடதங்கள் உள்ளடங்குகின்றன. யசுர் வேதத்தில் ஈச, கட, தைத்திரீய, பிருகதாதரண்யக, சுவேதாஸ்வதர, மைத்ராயணீ, மகாநாராயண உபநிடதங்கள் இடம்பெறுகின்றன. சாமவேதத்தில் கேன, சாந்தோக்கிய உபநிடதங்கள் அமைந்துள்ளன. அதர்வண வேதத்தில் பிரசன்ன, முண்டக, மாண்டூக்ய உபநிடதங்கள் உள்ளடங்குகின்றன.

இதையே கட்டில்லாததும் மட்டில்லாததுமான ஆனந்தப் பொருளாக விளக்கப்படுகின்றது. (தைத்திரிய உபநிடதம், 111, 4, 1) இதுவே இந்து சமய அழகியலின் மையப்பொருளாயிற்று.

இவைபற்றிய விளக்கம் அருவநிலை, உருவநிலை என இரு வகைப் பாகுபாடுகளை அடியொற்றி எழுகின்றது. இப் பாகுபாடு ஒருவகையில் சமூக அடுக்கமைப்பின் வழியாக எழும் அறிகையுடன் இணைந்த தோற்றப்பாடாயிற்று. அடுக்கமைப் பின் உயர்ச்சி மற்றும் கல்வியின் உயர்ச்சியில் இருந்தோருக்கு அருவநிலைகளில் வாழ்ந்தோர் உருவப் பொருளாக இறை வனைக் காட்சி கொண்டனர். இவ்வாறான உருவக நிலைக் காட்சியே இந்து மரபிலே கலைப் படைப்புக்களை பன்முகப் பாங்குடன் புனைவதற்குரிய வளமான தளத்தை அமைத்தது.

அழகுணர்ச்சியும் ஆனந்தமும் நித்தியப் பொருளாகிய இறையுடன் தொடர்பு கொள்வதால் மட்டுமே முகிழ்த்தெழ முடியும். (தைத்திரி உபநிடதம், 11, 4) என்பது இந்து அழகியற் கோட்பாடு. சமூகத்தின் அடித்தள மக்களின் இந்துசமய அழகியல் உருவமயப்பட்டதாகவும் (Concrete) சமய இலக்குகளை மாயவித்தைகளுடனும் (Magic) காட்சிநிலை தழுவிய சடங்குகளுடனும் இணைப்பதாகவும் அமைந்து வளம் பெற்றது.

இந்து சமயக் கோட்பாட்டிலும் வாழ்க்கை நடைமுறை யிலும் 'தர்மம்' என்ற எண்ணக்கரு வலியுறுத்தப்படுகின்றது. நாளாந்த வாழ்விலும், சமூகத் தொடர்புகளிலும் ஒருவர் நடந்து கொள்ள வேண்டிய முறைமைகளைத் தர்மம் விளக்குகின்றது. (A. Radhakrishnan, Religion and Society, George Allen and Unwin Ltd, London, 1956, p.104) தர்மம் ஒரு வகையில் சமூக ஒழுங்கைக் கட்டிக் காப்பதற்குரிய எண்ணக்கருவாகவும் அமைந்தது.

தர்மத்தின் வலியுறுத்தல் மேலோங்க, இந்துசமய அழகியல் தர்ம அழகியலாயிற்று. வடமொழியில் தர்மம் என்ற எண்ணக் கரு 'தர்' என்பதன் அடிப்படையாகப் பிறந்தது. மேலோங்கச் செய்தல், நலம்பெறச் செய்தல், வளம்மிக்குடையாக்குதல் என்பவற்றை அது குறித்து நின்றது. நல்லவற்றை மேலோங்கச் செய்தல் என்ற வகையில் அதன் பொருள் விரிந்தது. சமயக் கடமைகளையும் சடங்குகளையும் மேம்படச் செய்தல் என்ற பொருள்பட நின்ற தர்மம் என்ற எண்ணக்கரு சமூக வளர்ச்சி யினூடே விரிந்த பொருளைப் பெறலாயிற்று. அதாவது சமூகக் கட்டுமானத்தை அடியொற்றி ஒருவர் மேற்கொள்ள வேண்டிய அனைத்து நற்பணிகளும் தர்மத்துள் அடக்கப்பட்டன.

சமூகத்திலே தொழிற்பிரிவு (Division of Labour) வளர்ச்சி யடைய உபரி உழைப்பு வளரவும், அந்த வளர்ச்சிகளுக்கு வலுவூட்டும் வகையில் தர்மம் என்ற எண்ணக்கரு வற்புறுத்தப் படலாயிற்று. பத்மபுராணம், அக்கினிபுராணம், கூர்மபுராணம், கருடபுராணம் முதலியவற்றில் தர்மத்தின் வகைகளைக்

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

குறிப்பிடுதல் சமூக வளர்ச்சியின் போது நிகழும் பன்முகப் பாடுகளை ஒழுங்கமைக்கும் செயற்பாடாயிற்று. ஒவ்வொரு வருணப் பகுப்பினருக்குமுரிய அறிகைக் கட்டமைப்பை (Cognitive make up) வலியுறுத்தும் அழகியலாக்கங்களும் இந்து சமய அழகியலிலே உருவாக்கம் பெற்றன.

இந்து சமய மரபில் வளர்ச்சியுற்ற புராண மரபுக்கும் தர்ம அழகியலுக்குமிடையே நெருங்கிய இணைப்பு உண்டு. வேத உள்ளடக்கத்தையும், தர்ம இயல்புகளையும் ஒன்றிணைத்து புராணங்களும், உபபுராணங்களும் ஆக்கப்பெற்றன. கூட்டுநனவிலியின் (Collective unconsciness) வடிவங்களாக அமையும் தொன்மங்கள் (Myths) புராணங்களின் அழகியற் பண்புகளுக்கு வலுவூட்டின. புராணங்கள் கூத்து வடிவிலும் உருவகக்காட்சியாக நிலைமாற்றம் பெற்றமை அழகியல் அனுபவங்களின் பரவலுக்கு வழியமைத்தது. அழகியலின் ஒரு பரிமாணமாகிய தொடர்பாடலுக்கு உருவநிலைகள் வளஞ் செய்தன.

தைத்திரீய உபநிடதத்திலே கல்வி பற்றிக் குறிப்பிடப் படுகின்ற கருத்துக்கள் (1,3,6) அழகியலுக்கும் பொருந்துவதாக அமையும்.

'அதாதி வித்யம் ஆச்சார்ய பூர்வரூபம் அந்தேவாஸீ உத்தர ரூபம் வித்யாஸந்திப் பிரவசனக்கம் ஸந்தானம் இதி அதிவித்யம்' இதன் பொருள் வருமாறு :

இனி கல்வி பற்றிச் சிந்திக்கும்பொழுது, ஆசிரியர் முற்பகுதி யாகவும் மாணவர் பிற்பகுதியாகவும் அமைந்து இருவரும் கல்வியால் இணைகின்றனர். கற்பித்தல் இணைத்து வைத்தல் ஆகின்றது.

இங்கு அறிவைக் கையளித்தல் பற்றிய விளக்கம் தரப்படு கின்றது. அறிவுக் கையளிப்புப்போன்று அழகியற் கையளிப்பும் கலைப்படைப்பை ஆக்குவோரில் இருந்து கலை நுகர்வோரு க்கு வழங்கப்படுகின்றது. அழகியற் படைப்பு இருவரையும்

இணைத்து வைக்கின்றது. அதாவது தொடர்பாடல் நிலையில் கல்வியையும் அழகியலையும் விளக்குதல் இந்துசமயப் பாரம் பரியத்திலே காணப்படுகின்றது. அழகியலின் தொடர்பாடற் பரிமாணங்கள் இந்துசமயத்தில் வலியுறுத்தப்படுதல் குறிப்பிடத் தக்கது.

இந்து சமய அழகியல் உளவியலோடு இணைந்த தொடர்பு டையது. முண்டகோ உபநிடதத்தில் ஒரே மனத்தின் இரு பண்புகள் விளக்கப்படுகின்றன. ஒரு மனம் அனுபவிக்கும் மனமாகவும் மற்றையது அனுபவிப்பதில் நின்றும் விலகி அவதானிக்கும் மனமாகவுமுள்ளது. (Mundakopanishad, 3. 1. 1) அழகியலைப் பொறுத்தவரை இந்த இரு தொழிற்பாடுகளும் இன்றியமையாத கூறுகளாகும். அழகை அனுபவிக்கும் மனமும், அதனைப் புறம்நின்று பார்க்கும் மனமும் அழகுக் கட்டுமானத்துக்கு முழுமை வழங்குகின்றன.

ஜீவாத்மாக்களிடையே காணப்படும் சுயாதீன அமைப்பு மனம் என்பது ஐம்புலன்களையும் பொருண்மை கொண்ட வகையில் இணைக்கின்றது. ஐம்புலன்களையும் மனம் இணைப் பதுடன் ஆத்மாவுடன் இணைப்பை ஏற்படுத்துகின்றது. இந்து அழகியல் மனத்தோடு மட்டும் தொடர்புடையதாக மட்டும் அன்றி ஆத்மாவோடும் தொடர்புடையதாக விளக்கப்படு கின்றது.

இந்துப் பாரம்பரியத்தில் உருவான அழகியல் ஆக்கங்களும் ஆசிரியர்களும் காலப்பகுதியும் வருமாறு :

	ஆக்கம்	ஆசிரியர்	காலம் பருமட்டானது.
01.	நாட்டிய சாஸ்திரம்	பரதர்	கி.மு. 200 - கி.பி. 200 இடையில்
02.	காவிய அலங்காரம்	பாமகர்	கி.பி. 600 - கி.பி. 700 இடையில்
03.	காவியதர்சம்	தந்தின	கி.பி. 600 - கி.பி. 700 இடையில்
04.	இரசவிவரணம்	லொல்லடர்	கி.பி. 700 - கி.பி. 800

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

05.	காவிய அலங்கார சார சங்கிரகம்	உத்பதர்	கி.பி. 800
06.	காவிய அலங்கார சூத்திரவிருத்தி	வாமனர்	கி.பி. 800
07.	காவிய அலங்கார சூத்திரவிருத்தி	ஸ்ரீசங்குகர்	கி.பி. 840
08.	காவிய அலங்காரம்	உருத்ரதர்	கி.பி. 850
09.	தைவனயலோகம்	ஆனந்தவரதர்	கி.பி. 850
10.	காவியமீமாம்சம்	இராஜசேகரர்	கி.பி. 900 - கி.பி. 925
11.	அபிதவிருத்தி மாத்ரிகம்	முகுல்வர்	கி.பி. 900 - கி.பி. 925
12.	உத்பதருக்கு வியாக்கியானம்	பிரதிகரேண்டு ராஜா	கி.பி. 900 - கி.பி. 925
13.	இருதயதர்ப்பணம்	பதநாயகர்	கி.பி. 900 - கி.பி. 1000
14.	காவியகவுத்துகம்	பததவுத்தர்	கி.பி. 960 - கி.பி. 990
15.	வக்ரோக்திஜீவிதம்	குண்டகர்	கி.பி. 950 - கி.பி. 1000
16.	தர்மரூபம்	தனஞ்சயன்	கி.பி. 900 - கி.பி. 1000
17.	தைவனலேசனம் மற்றும் அபிநவபாரதி	அபிநவகுப்தர்	கி.பி. 970 - கி.பி. 1025
18.	கிருங்காரம் பிரகாசம் மற்றும் சரஸ்வதிகந்தப் பிரவாகனம்	போஜர்	கி.பி. 1015 - கி.பி. 1050
19.	வியாக்திவிவேகம்	மகிம்பாதர்	கி.பி. 1020 - கி.பி. 1060
20.	அவுச்சித்ய விசாரசர்ச்சை மற்றும் கவிகந்தப்பிராணம்	கேஸ்மேந்திரர்	கி.பி. 1025 - கி.பி. 1060
21.	காவிய பிரகாசம் மற்றும் சப்த வியாப்ரவிசாரம்	மம்மதர்	கி.பி. 1100
22.	அலங்கார சர்வஸ்வம்	ருய்யக்கர்	கி.பி. 1135 - கி.பி. 1155
23.	காவியானுஸ்ஸன	கேமச்சந்திரர்	கி.பி. 1150 - கி.பி. 1172
24.	நாட்டியதர்ப்பணம்	அராமச்சந்திர குணசந்திரர்	கி.பி. 1150 - கி.பி. 1172
25.	சாகித்யதர்ப்பணம்	விஸ்வானந்தர்	கி.பி. 1300 - கி.பி. 1350
26.	பக்திரசாயனம்	மதுசூதனன் சரஸ்வதி	கி.பி. 1550

27.	இரசப்பிரதீபம்	பிரபாகர்	கி.பி. 16ஆம் நூற்றாண்டு
28.	காவியானந்த சித்திர மீமாம்சை	அப்பாதீட்சதர்	கி.பி. 1660
29.	இரசகங்காதரம்	ஜகன்நாதர்	கி.பி. 1620 - கி.பி. 1650

இந்து அழகியற் பாரம்பரியத்தில் ஒரு சாரார் சுவை அல்லது ரஸம் பற்றிய நோக்கை வலியுறுத்தினர். இன்னொரு சாரார் துவனியின் முக்கியத்துவத்தைக் குறிப்பிட்டனர். இவை விரிவாக நோக்குதற்குரியவை.

மொழியை அடிப்படையாகக் கொண்டு அலங்காரக் கட்டுமான அடிப்படைகளிலும் அழகு விளக்கப்படும் மரபும் இந்துப் பாரம்பரியத்திலே காணப்பட்டது. 'வக்ரோத்தி' எனப் படும் கருத்து மொழிதலின் அடிப்படையான அழகியல் வற்புறுத்தல்களும் இந்துப் பாரம்பரியத்திலே இடம்பெற்றன. சமூக வளர்ச்சியிலே புதிய சிறுகுழுக்களின் மேலோங்கல் இடம் பெற, அழகியல் அணுகுமுறைகளில் அந்த மேலோங்கற் குழுக் களைச் சார்ந்தோர் தமக்குரிய கருத்தியல் தனித்துவத்தை வலியுறுத்தும் கட்டமைப்புக்களை உருவாக்குவர். குறிப்பிட்ட சமூக குழுக்கள் நலிவடைய அவர்களால் உருவாக்கம் பெற்ற அணுகு முறைகள் இறுகி உறைந்த வடிவங்களாக மாறும்.

மனித மட்டுப்பாடுகளில் இருந்து விடுதலைபெற வைப்பதே இந்துசமயத்தின் நோக்கமாகும். விடுதலை என்பது மோட்சம் அல்லது வீடுபேறு என்ற எண்ணக்கருவால் விளக்கப்படும். வீடு பேற்றினை எய்துவதற்குரிய கருவியாக அழகியலாக்கங்கள் இந்து மரபிலே முன்னெடுக்கப்படுகின்றன. இக்காரணங்களால் இராமாயணம், மகாபாரதம் போன்றவற்றைக் கலைப் படைப்பு க்களா அல்லது சமய ஆக்கங்களா என்ற வேறுபடுத்தும் வினாக்கள் எழுகின்றன. (Ramachandran T.P.,The Indian Philosophy of Beauty, Univesity of Madras, 1980, p.119) திருமுறை களில் இலக்கிய நயமும் சமய நோக்கமும் ஒன்றிணைந்து முழுவடிவம் பெற்றுள்ளன.

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

இலட்சியப்படுத்தல் (Idealization) என்பது அழகியல் ஆக்கத்துடன் இணைந்த செயற்பாடாகும். இந்து அழகியலில் இலட்சியப்படுத்தல் இரண்டு கோட்பாடுகளின் அடிப்படையாக முன்னெடுக்கப்படுகின்றது. அவையாவன, பூரணத்துவமும் பரிச்சியமுமாகும். அறிந்தவற்றை முழுநிறைவாக்கும் செயல் கலைகளிலே முன்னெடுக்கப்படுகின்றது. கலையாக்கங்களிலே நிறைவிக்கின்ற பக்திச்சுவை அவற்றை சமயத்துடன் நேரடியாக இணைத்துவிடும். இந்துசமய அழகியலில் பக்தி சிறப்பார்ந்த இடத்தைப் பெறுதல்போன்று பௌத்த சமண அழகியலில் சாந்த ரஸம் சிறப்புப் பெறுகின்றது.

கலையாக்கங்கள் மனவெழுச்சி அருட்டல்களுடன் தொடர்புடையவை. எவ்வாறு மனவெழுச்சி கையளிக்கப் படுகின்றது என்பதை விளக்க துவனி அல்லது தைவனி என்ற எண்ணக்கரு முன்வைக்கப்பட்டது. (Ramachandran, p.57) கலைப்படைப்பின் வழியாக எவ்வாறு கருத்துக்கோப்பு (Suggestion) நிகழ்கின்றது என்பது தைவனியின் பாற்பட்டது. கருத்துக் கோப்பு விபரிப்பை (Description) காட்டிலும் மேலோங்கிச் செல்லல் தைவனி முறையிலே முன்னெடுக்கப் படுகின்றது. சொற்கள் தமக்குரிய சாதாரண கருத்து அளவீடுகளிலிருந்தும் விடுபட்டு அழகை உருவர்க்கும் கருத்துக்கோப்புடன் முன்னெடுக்கப்படுதல் கவிதையின் அழகியல் விசையை அதிகரிக்கச் செய்கின்றது.

தைவனி அல்லது துவனி என்பதன் நேர்ப்பொருள் ஒலிப்பு ஆகும். ஆனால் அழகியல் சார்ந்த அதன் ஆழ்ந்தபொருள் வெளிப்படுத்தும் வழிவகை (Means to manifestation) என்பதைக் குறிக்கும். அதாவது கலை வெளிப்பாட்டுச் செயல்முறையை அது சுட்டிநிற்கின்றது.

இந்துசமய அழகியலில் பக்தி ரஸம் பற்றிய எண்ணக்கரு சிறப்பார்ந்த இடத்தைப் பெறுகின்றது. இறையுணர்வுகளைத் தூண்டும் செயற்பாடுகளுடன் பக்தி ரஸம் இணைந்துள்ளது. உள்ளத்தை இறையுணர்வோடு இசைவுபட வைக்கும் தொழிற் பாட்டைப் பக்தி ரஸம் ஏற்படுத்துகின்றது. உலகியற் காதலை

இறையியற் காதலாக மாற்றும் நிலைமாற்றச் செயலுடன் இது இணைந்துள்ளது. ஒழுக்கமுடைமை, அடியவர்களுக்குரிய பண்புகளைத் தாங்கிநிற்றல், அடியவர்க்கு இங்கிதமான உருவ வடிவினராக இறைவன் காட்சிப்படல், தலயாத்திரை, தீர்த்த யாத்திரை முதலியவை பக்தியுடன் இணைந்த செயற்பாடு களாகின்றன.

இறைவன் பெருமைகளைக் கேட்டல், உருகிப்பாடல், தொழுது இன்புறல், இறைவன்மீது உரிமை கொள்ளல் முதலியவை பக்திநெறிக்கு மேலும் வளமூட்டுகின்றன. வீடு பேறு அடைவதற்கு பக்தி வழிமுறையாகின்றது. பக்தியோடு இணைந்த அழகியற் சுவையே பக்திரஸமாகின்றது. பக்திச் சுவை யோடு ஈடுபடல் வீடுபேற்றினை அடைவதற்குரிய கலைநுகர் நடவடிக்கையாகின்றன.

சமூக முரண்பாட்டின் வளர்ச்சிக்கும் அதனால் உருவாகும் உளநெருக்கீடுகளுக்கும் பக்தி ரஸம் பற்றிய எண்ணக் கரு வுக்கும் நேரடியான தொடர்புகளைக் காண முடியும். சமூக ஏறுநிரலமைப்பின் உயர்தளங்களில் இருந்த நிலப் பிரபுத்துவ அரசர்களுக்கும், நிலமுடைய செல்வந்தர்களுக்கும் எதிரான கலைப் பிரயோகமாக பக்தி ரஸம் பற்றிய ஆக்கம் எழுந்தது. மானிடம் பாடாது இறைவனையே பாடுதல் என்ற வைராக் கியம் இந்த முரண்பாட்டைத் தெளிவாகப் புலப்படுத்தும்.

பானங்களோடு தொடர்புடையதாக விளக்கப்பட்ட ரஸம் என்ற எண்ணக்கரு பிரபஞ்சத்தின் சாராம்சமாக மாற்றப் பட்டமையும் மெய்ப்பொருளை உணரும் அனுபவமாக மாற்றப்பட்டமையும், மனித இயல்புகளையும் கடந்த உன்னத உணர்வாக நிலைமாற்றம் பெற்றமையும் சமூக முரண்பாடு களுக்கும், நெருக்குவாரங்களும் எதிரான பெயர்ச்சி கொண்ட (Displaced) உளவியல் நடவடிக்கையாகின்றது. பக்தி ரஸத்திலே மனவெழுச்சிப் பண்பாடும், தெய்வீகப் பண்பாடும் ஒன்றி ணைந்து வளர்ச்சி கொள்வதை அவதானிக்க முடிகின்றது.

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

மானிடம் பாடாது இறைவனைப் பாடல் மேட்டுக்குடியினருக்கு எதிரான கருத்தியலை அணிசெய்தது. மானிடர்களைப் பொய்மையாளர் என்று சுந்தரர் குறிப்பிடுகின்றார். (சுந்தரர் தேவாரம் 7564)

தம்மையே புகழ்ந்திச்சை பேசினும்
சார்விலும் தொண்டர் தரிலாப்
பொய்மையாளரைப் பாடாதே எந்தை
புகலூர் பாடுமின் புலவீர்காள்
இம்மையே தரும் சோறும் கூறையும்
ஏத்தலாம் இடர் கெடலுமாம்
அம்மையே சிவலோகமாள்வதற்கு
யாது மையுறவில்லையே

மனிதரைப் பாடுவதனாற் பயனேதும் இல்லை. இறைவனைப் பாடுவதாற் பிறவித் துன்பம் நீங்கும் என்ற கருத்தும் நம்மாழ்வார் பாசுரத்திலே வெளிப்படுகின்றது. (நம்மாழ்வார், 3212) மானிடம் பாடாத நிராகரிப்பு என்பது ஒருவகையிலே சமூக ஏறுநிரல் அமைப்பின் அழுதுதங்களை நிராகரித்தலாகவும் அமைகின்றது என்று குறிப்பிடல் தவறாகாது.

ரஸம் என்ற எண்ணக்கருவை பரதமுனிவர் நாடகத்துடன் தொடர்புபடுத்தி விளக்கினார். அழகியல் வடிவங்கள் பலவற்றை ஒன்றிணைக்கும் வடிவமாக நாடகம் அமைகின்றது. நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் உள்ளடக்கமாக ரஸம் அமைந்துள்ளது. ரஸம் பற்றிய விளக்கத்தின் அறிவாட்சியாளராக (Authprity) பரத முனிவர் முன்வைக்கப்பட்டுள்ளார் (Ramachandran, p.41). அகவயக் காரணிகள், புறவயக் காரணிகள் ஆகியவற்றின் இணைப்பால் ரஸம் உருவாக்கப்படுகின்றது. அகவயக் காரணிகள் என்னும் போது சுவைப்பவரின் முன் அனுபவங்களும் உணர்ச்சிக் கோலங்களும் விளக்கப்படுகின்றன.

உணர்ச்சிகளையும் மனவெழுச்சிகளையும் வெளிப்படுத்தும் கலைஞரது நடவடிக்கைகள் மற்றும் நிகழ்ச்சிச் சூழமைவு, காலம் முதலியவற்றை புறவயக் காரணிகளாகின்றது. அகவயக்

காரணிகளதும் புறவயக் காரணிகளதும் இணைப்பினால் ரஸம் உருவாக்கப்படுகின்றது. வாழ்வியலோடு இணைந்த நிகழ்ச்சிகளின் அடிப்படையாக எழும் உணர்வுகளை கலைக்குரிய இலக்கணங்களாக நிலைமாற்றும் செயற்பாடு ரஸக் கோட்பாட்டிலே காணப்படுகின்றது. சமூக விளைவுகளை மீள்விளைவு செய்யும் கலைச் செயற்பாட்டினை ரஸக் கோட்பாடு ஒருவகையில் வலியுறுத்துகின்றது.

அருள்நிலை அனுபவங்களின் (Mystic Experiences) வெளிப்பாடும் இந்துசமய அழகியலின் பரிமாணங்களாகவுள்ளன. அனுபவித்தவருக்கு மட்டுமே உரிய இறையனுபவங்களை அருள்நிலை வெளிப்படுத்தும். இது புறநிலையான தருக்க அறிவிலிருந்தும் வேறுபட்ட மெய்யுணர்வாக இருக்கும். சுந்தரர் அனுபவித்த சிதம்பரத்து அருள்நிலை அனுபவத்தை சேக்கிழார் சுவாமிகள் பின்வருமாறு விளக்கினார் (14).

ஐந்து பேரறிவும் கண்களே கொள்ள
அளப்பரும் கரணங்கள் நான்கும்
சிந்தையேயாகக் குணமொரு மூன்றும்
திருந்து சாத்து விகமேயாக
இந்துவாழ் சடையானாடும் ஆனந்த
எல்லையின் தனிப்பெருங் கூத்தின்
வந்த பேரின்ப வெள்ளத்துள் திளைத்து
மாறிலா மகிழ்ச்சியில் மலர்ந்தார்

அருள்நிலை அனுபவங்கள் இறையுணர்வோடு சங்கமித்து நிற்கும் கோலங்களை உள்ளடக்கியதாக அமையும் நாயன்மார்களதும் ஆழ்வார்களதும் திருப்பாடல்கள் அருள்நிலை அனுபவங்களின் தனித்துவமான வெளிப்பாடுகளாக அமைந்தன.

சாதாரணமான புலன் உணர்வுகளைக் கடந்த அனுபவங்களும், பொதுவான அறிகைக் கோலங்களில் இருந்து விடுபடும் காட்சிகளும் அருள்நிலை அனுபவங்களில் இடம்பெறுகின்றன. இத்தகைய தளங்களில் அருள்நிலை விளக்கப்படும்பொழுது பகுத்தறிவுவாதிகள் அவற்றை ஏற்றுக்கொள்வதில்லை.

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

மனத்தின் உள்ளொளியோடு அருள்நிலை அழகியல் ஆக்கங்கள் உருவெடுத்தலை இறையியலாளர்கள் சுட்டிக் காட்டுவர்.

புறவுலகிலிருந்து விடுபட்டு, உள்ளார்ந்த அகக்கிளர்ச்சி கொள்ளல் அருள்நிலை அனுபவத்தின் இன்னொரு பரிமாணம் ஆகின்றது. 'நான்பாடலை இயற்றுவேன் என்று எந்த மனிதரும் கூறமாட்டார். எந்தப் பெரும் புலவரும் சொல்லவெண்ணார்' (A man cannot say I will compose poetry = The greatest poet even cannot say it) என்று சொல்லி கூறுவது ஏதோ ஒரு பெரும் சக்தியே கவிஞர்களிடத்து உட்புகுந்து கொள்கின்றது என்பதை உள்ளடக்கமாகக் கொள்ளுகின்றது.

பகுத்தறிவை மீறிய பண்புகள் அழகியலாக்கத்தை விசைப் படுத்துவதையும் காணலாம். வானவில்லின் அழகை பகுத்தறிவு நோக்கில் அணுகும்பொழுது அதன் அழகே சிதைந்து விடுகின் றது என்று கவிஞர் கீட்ஸ் ஒரு சமயம் குறிப்பிட்டார்.

அருள்நிலை அனுபவங்கள் தழுவிய அழகியலாக்கத்துக்கு சமூக உளவியற் கண்ணோட்டத்தில் விளக்கம் கொடுத்தல் முக்கியமானது. சமூகத்தின் உயர்தளங்களில் வாழ்வோர் வரன் முறையான அறிவையும் தருக்க முறைகளையும் தமது ஆளுகை யின் கட்டுப்பாட்டின் கீழ் வைத்திருக்கும்பொழுது அடித்தளங் களில் வாழும் மக்கள் அவ்வாறான அதிகாரவைப்பு முறைமை யை மறுப்பதற்கும் நிராகரிப்பதற்கும் அருள்நிலை அனுபவப் புனைவுகள் தளத்தை ஏற்படுத்திக் கொடுத்தன.

இந்துசமய அழகியல் ஆற்றுகைகளுடன் இணைந்திருந்தன. சமூக அடுக்கமைப்பின் அடிமட்டங்களிலே வாழ்ந்த மக்கள் தமது சமய உணர்வுகளை மீள் பிரதிநிதித்துவம் (Representation) செய்வதற்கு ஆற்றுகையைப் பயன்படுத்தினர். உயர்நிலை மக்கள் சமய அழகியலை வெளிப்படுத்தும் கலையாக (Art of Execution) ஆக்கும் சந்தர்ப்பங்கள் அரிதாகவே இருந்தன. ஏனெனில் அவர்கள் இரசிகர்களாக இருந்தார்களேயன்றி ஆற்றுகை செய்வோராக இருக்கவில்லை. வேத்தியல், பொது வியல் என்ற இருவகைக் கூத்துக்களையும் அடிமட்டத்து மக்களே ஆடினர்.

சமூக வளர்ச்சியின்போது பிரிந்த வளர்ச்சியுற்ற உள உழைப்பின் மேலோங்கல் சமூக அடுக்கமைப்பில் உயர்ந் தோருக்கு உரியதாயிற்று. உடல் உழைப்பின் மேலோங்கல் அடிமட்டத்து மக்களுக்கு உரியதாயிற்று. ஆற்றுகை என்பது உடல் உழைப்போடு இணைந்திருத்தல் குறிப்பிடத்தக்கது.

ஆற்றுகையின்போது உடலானது இயக்கமுள்ள விக்கிரகப் பண்பினை எடுக்கின்றது. குறியீடுகள், படிமங்கள் முதலியவை காட்சிவடிவை எடுத்தல் திண் வடிவம் (Icon) அல்லது விக்கிரகப் பண்பு எனப்படும். (ஜெயராசா, சபா, 2003, ப.66, அழகியற் கல்வி, யாழ்ப்பாணம் தேசிய கல்வியியற் கல்லூரி வெளியீடு) இயக்கநிலையான திண் வடிவங்களை உருவாக்குவதற்கு உடல் உழைப்பின் மேம்பாடு அவசியமாகின்றது. தசைநார்கள் வாயிலாக நுண்மையான உடற்கருத்தமைவுகளை (Micro gesturals) வெளிப்படுத்த இலாவகமான உடற் செயற்பாடுகள் அடிப்படையானவை. இந்நிலையில் ஆற்றுகை உழைப்பவர் களுக்குரிய சிறப்பான செயற்பாடாகின்றது.

இன்றுவரை புராண இதிகாசக் கூத்துக்கள் உழைக்கும் மக்களுக்குரிய ஆற்றுகை வடிவங்களாக இருத்தல் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கது. மேலோங்கியோர் எழுத்து வடிவிலே தமது அழகியல் அனுபவங்களைப் புலப்படுத்த அடிமட்டத்து மக்கள் தமது உடல் மொழியால் இந்துசமய அழகியல் உணர்வுகளை வெளிப்படுத்தினர்.

இந்து அழகியல் மரபில் இசை, நடனம், நாடகம் ஆகியவை சிறப்பார்ந்த ஆற்றுகை வடிவங்களாக வளர்ச்சியுற்றிருந்தன. சாமவேதத்திலிருந்து வரன்முறைப்படுத்தப்பட்ட இசைமரபு நெடிது வளர்ச்சி கொண்ட சங்கீத மும்மூர்த்திகளாகிய சியாம சாஸ்திரிகள், முத்துசாமி தீட்சதர், தியாகராஜ சுவாமிகள் ஆகியோரால் வியத்தகு வளர்ச்சியைப் பெற்றது. கீர்த்தமைன வடிவம் இறை அனுபவங்களை மாத்திரம் உட்பொருளாகக் கொண்டு வளர்ச்சியடைந்தது. இறைபுகழ் பாடலும், இறை நாமம் செப்பலும் சுரக்கட்டுமானங்களுக்கு அமைந்த

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

வகையிலே கீர்த்தனைகளில் இடம்பெற்றன. குறிப்பிட்ட கால கட்டத்தின் சமயம் சார்ந்த சமூகத் தேவைக்குரியவாறு உயர்ந் தெழுந்த அவ்வடிவம் உன்னதங்களை எட்டிய வடிவங்களாக உறைந்துவிட்டன.

அவற்றை மீறிய வகையில் கீர்த்தனைகளை ஆக்குதல் அசாத்தியம் என்ற 'இறுக்கத்தை' அவை ஏற்படுத்திவிட்டன. தொல்சீர்மயப்பட்ட கலைக்கூறுகளிடத்துக் காணப்படும் இப்பண்பு ஒருவகையில் அதன் இறுக்கத்தையும் மீற முடியா நெகிழான வைராக்கியத்தையும் விரிவாக்கியுள்ளது.

இந்து சமய அழகியலிலே அமைந்த பரதநடனமும் மேற் கூறியவாறு கர்நாடக இசை போன்ற உள்ளடக்கப் பெறுமானங் களைக் கொண்டது. இந்துசமயத்தோடு இயல்பாகக் கலந்த ஆடல் வடிவமாக பரதநடனம் மேலுயர்ந்துள்ளது. சாமானிய மக்களிடத்து ஆட்சிகொண்டிருந்த ஆடல் வடிவங்கள் கலை உன்னதங்களாக மாற்றப்பட்டமைக்கு பரதநடனம் பொருத்த மான எடுத்துக்காட்டாக அமைகின்றது. அவ்வாறு மாற்றப்படும் பொழுது இலக்கணம் வகுப்போர் அதனைக் கடவுளருடன் தொடர்புபடுத்துவர். கடவுளரை ஆடற் தெய்வங்களாகக் கண்டு வழிபடலும் இந்துமரபிலே காணப்படுகின்றது.

மாயவனாடும் அல்லி
விடையோனாடும் கொட்டி
ஆறுமுகன் ஆடும் குடை
குன்றெடுத்தோன் ஆடும் குடம்
முக்கண்ணன் ஆடும் பாண்டரங்கம்
நெடியோன் ஆடும் துடி
காமன் ஆடம் பேடு
திருமகள் ஆடும் பாவை

என்றவாறு கடவுளர்கள் ஆடல் வடிவினராக விளக்கப் படுகின்றனர்.

இந்துசமய அழகியல் வடிவங்களாக அமையும் சிற்பம், ஓவியம் முதலியவை தொன்மங்களின் ஆழத்திலிருந்து

எழுகின்றன. இந்து சமயத்தைத் தலைமுறை தலைமுறையாகக் கையளிக்கும் ஆற்றலை உள்ளடக்கிய தொன்மங்கள் 'தேடல் நிலைத் தொன்மங்களாகவும் (Quest Myth) வளர்ச்சியடைந் துள்ளன.' (ஜெயராசா, சபா, 2003, ப.54) அதாவது உண்மையைத் தேடுதல் மற்றும் அழகைத் தேடுதல் முதலாம் செயற்பாடுகளுக்கு அவை கால்கோள் அமைகின்றன.

இந்துசமய அழகியலை சமூக உளவியற் கண்ணோட்டத் தில் ஆராயும்பொழுது கிடைக்கப்பெறும் பெறுகைகளைப் பின்வருமாறு குறித்துரைக்கலாம்.

அ) உருவநிலை அழகியல் அருவநிலை அழகியல் என்ற பாகுபாடுகளுக்கும் சமூக நிரலமைக்குமிடையே இணைப்புக்கள் காணப்படுகின்றன.

ஆ) சமூக நடத்தைகளை ஒழுங்கமைப்பதற்கு தர்ம அழகியல் வலுவான எண்ணக்கருவாகின்றது.

இ) குறிப்பிட்ட சமூகக் குழுக்கள் மேலோங்கும்பொழுது உருவாக்கம் பெற்ற கலைவடிவங்கள் அக்குழுக்கள் நலிவடையும்போது இறுகி உறைந்த வடிவங்களாக மாற்றமடையும்.

ஈ) ஆற்றுகைக் கலைகள் சமூகத்து அடித்தள மக்களின் உருவாக்கங்களாக அமையும்.

உ) கலைகள் தொல்சீர் வடிவத்தை எய்தும்பொழுது நெகிழ்ச்சியற்ற இறுகிய கட்டுக்கோப்பை வரித்துக் கொள்ளும்.

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

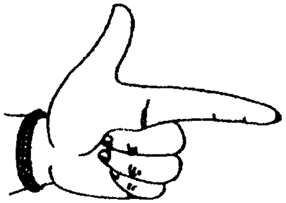
References

1. Gnoli, (1956), Raniero, The Aesthetic Experence According to Abhinavagupta, Rome.
2. Havell, S.E., (1972), The Ideals of Indian Art, Delhi, Indological Book House.
3. Kene, P.V. (1971), History of Sanskrit Poetics, Delhi, Motilal Banarsidass.
4. Machive, Prabhakar (1979), Hindicism, New Delhi, Vikas Publishing Hourse Pvt.Ltd.
5. Radhakrishnan, S (1956) Religion and Society London, George Allen and Unwin Ltd.
6. Ramachandran, T.P (1980) The Indian Philosophy of Beauty, University of Madras.

10

இந்திய ஆடல்களின் சமூகத்தளம்

ஆடல் வளர்ச்சி சமூகநோக்கில் இருதளங்களில் முன்னேற்றம் பெற்று வந்துள்ளமையை இந்திய மரபிலும் தமிழ் மரபிலும் காணமுடியும். இந்த இருதள வளர்ச்சிக்கு சமூகத்திற் காணப்பட்ட உயர்நிலை தாழ்நிலை என்ற நிரலமைப்பும் காரணமாயிற்று. ஆடலை வேதமாக சமூக உயர் மட்டத்தினர் அமைத்துக்கொள்ள அதனை உடல் ஆற்றலின் அறிகை நிலையாக அடிமட்ட மாந்தர்கள் கருதினர்.



நிருத்தம் என்ற தூய உடலசைவுகள், அதாவது கால் அசைவு, கையசைவு, தலையசைவு முதலியவை அடிநிலை மாந்தரின் உடல் ஆற்றல்களைப் புலப்படுத்தும் அறிகைநிலை ஆடல்களாயிற்று. உடலசைவு குன்றியதும் உணர்வுகளை முதன்மைப்

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

படுத்துவதுமாகிய நிருத்தியம். சமூக அடுக்கமைப்பின் உயர்ந் தோருக்குரிய ஆடல் வடிவமைப்பு ஆயிற்று.

சமூக பொருளாதார நிலைகளில் உயர்ந்தோர் மரபில் ஆடல் தேவலோகத்திலிருந்து முகிழ்த்ததாக விளக்கம் கொடுக்கப் படலாயிற்று. நலிந்தோர் மரபில் அது வாழ்க்கையோடு இணைந்த செயற்பாடாயிற்று. உயர்ந்தோர் என்ற மேட்டுக் குடியினரது மரபில் ஆடலில் ஆடை அணிகலன்கள் ஆடைகள் முதலியவற்றின் முக்கியத்துவம் 'ஆஹார்ய அபிநயம்' என வலியுறுத்தப்படலாயிற்று. நலிந்தோர் மரபில் நாளாந்தம் அணியும் ஆடைகளே ஆடல்களுக்கும் உரிவை ஆயின. உயர்ந் தோர் மரபில் ஆடல் (நாட்டிய வேதம்) ஐந்தாம் வேதம் எனப் போற்றப்படலாயிற்று. நாட்டிய வேதம் காந்தர்வ வேதம் எனப் படலாயிற்று. கான் என்பதன் பொருள் இசை, சாம வேதத்தி லிருந்து ஆடலுக்குரிய இசை பெறப்பட்டது என்பது அவர்களின் விளக்கம். அதர்வ வேதத்திலிருந்து மனிதப் பற்றுக் கள் பெறப்பட்டன. இவ்வாறான ஆடல் உயர்ந்தோர் நிலைப் படுத்தப்பட்டன.

இந்திய ஆடல் மரபிலே காணப்படும் பிறிதொரு பரி மாணம் நேர்ப்பொருள் எதிர்ப்பொருள் பற்றிய முரண்பாடு களாகும். நேர்ப்பொருள் தேவ குறியீட்டினாலும் எதிர்ப் பொருள் அசுர குறியீட்டினாலும் வெளிப்படுத்தப்பட்டன. இவ்வாறான முரண் குறியீடுகள் சமூக வாழ்க்கை அனுபவங் களிலிருந்தும், இயற்கை நிலவரங்களிலிருந்தும் விரிவாக்கம் பெற்றன. மேலைத்தேய ஆடல் மரபிலும் இத்தகைய இணைப் புக்களைக் காணமுடியும். குளிர் துன்பத்தின் குறியீடாகவும், வசந்தம் மகிழ்ச்சியின் குறியீடாகவும் அமைந்தன. ஐரோப்பா வின் மேபோல் (Maypole) நடனம் வசந்த காலத்தின் வரவேற் பாக அமைந்தது. அதாவது சூழலின் நேர்த் தூண்டிகளும் எதிர்த் தூண்டிகளும் துலங்கல் நிலையில் ஆடல்களாக வெளிப்பாடு கொண்டன.

பொதுவாக இந்திய ஆடல் மரபுகளிலும், தமிழர்களது ஆடல் மரபுகளிலும் இன்பியற் பண்புகளின் மேலோங்கலைக்

காணமுடியும். இதற்குக் காரணம் வாழ்வியல் சார்ந்த பற்று உறுதிகளும் அவலங்கள் இறைவனால் தீர்க்கப்பட முடியும் என்ற நம்பிக்கைகளினது மேலோங்கலும் ஆகும். மேலோங்க லின் உறுதி நேர இணைப்பு (தாளம்) உடலிணைப்பு (நிருத்தம்) மனவெழுச்சிகளின் இணைப்பு (நிருத்தியம்) முதலியவற்றால் செந்நெறி மரபில் வெளிப்படுத்தப்பட்டன. உலகியல் நிலையில் இன்பியல் ஆடற்கோலங்கள் நகைச்சுவைப் பாத்திரங்களால் வெளிப்படுத்தப்பட்டன. தமிழ் மரபில் இது 'பிதூசக' நடனம் எனவும் அழைக்கப்படலாயிற்று.

சமூகப் பரிணாம வளர்ச்சியின் போது நிகழ்ந்த சொத்து ரிமையின் வளர்ச்சியும் தொழிற் பிரிவுகளின் வளர்ச்சியும் பல்லினப் பண்பு கொண்ட மனித இயல்புகளை உருவாக்கின. இவ்வாறு பல்லினப்பண்பு கொண்ட மனித இயல்புகளை உருவாக்கின. இவ்வாறு பல்லினப் பண்புகள் கொண்ட மனித இயல்புகளைப் பிரதிபலித்துக் காட்டுதல் இந்திய ஆடல் மரபிலும், தமிழர் தம் ஆடல் மரபிலும் துலக்கமடைந்தன.

சமூக நோக்கில் ஆடலின் பிறிதொரு பரிமாணம் பெயர்ந்து ஆடிச் செல்லலாகும். அதாவது ஓரிடத்தில் தரித்து நின்று ஆடாது மக்களது குடியிருப்புக்களை நோக்கியும், அண்டை அயற் கிராமங்களை நோக்கியும் பெயர்ந்து ஆடிச் செல்ல லாகும். தமிழர் ஆடல்மரபில் இது பிற்காலத்தில் தெருக்கூத்தாக வளர்ச்சி பெறலாயிற்று. வங்காள மரபில் இது 'யாத்ரா' என அழைக்கப்படலாயிற்று.

பெயர்ந்து செல்லும் ஆடலின் சிறப்பார்ந்த பரிமாணம் மனித வாழ்க்கையின் படிநிலை வளர்ச்சிகளைத் தொடர்புபடுத்திக் காட்டலாகும். யாத்ரா ஆடல் மரபில் இது கிருஷ்ணருடைய வாழ்க்கை வளர்ச்சியைக் காட்டுவதாக அமைந்தது. பெயர்ந்து செல்லும் ஆடல்களிலே கட்டிளமைப் பருவத்து இனிய கற்பனைகளுக்கு ஆடல்வடிவம் கொடுத்தலே சிறப்பிடம் பெறு கின்றது. கட்டிளமைப் பருவத்து இங்கிதங்களை உள்ளடக்க மாக்கி ஆடலை மேற்கொள்ள கிருஷ்ணரது கோகுலத்து வாழ்க்கைப்புனைவு துணை செய்தது. கட்டிளைஞர்கள் தமது

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

உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துவதற்குக் குழுமத் தடைகள் இருந்த நிலையில் தெய்விக மயப்படுத்தல் சமூக ஏற்பு நிலையை வழங்கியது.

வேட்டையாடல், காய்கனி மற்றும் விதைகளைத் திரட்டுதல், மந்தை மேய்த்தல் முதலாம் வாழ்க்கை அமைப்பிலிருந்து விவசாய வாழ்க்கை அமைப்பு மேலோங்கத் தொடங்க தனித் தனி ஆடல் வடிவங்களிலிருந்து கதை சார்ந்த ஆடல் வடிவங்கள் என்ற நீட்சி எற்படலாயிற்று. கானக வாழ்க்கை, கிராமிய வாழ்க்கை, பூர்வீக நகர வாழ்க்கை ஆகியவற்றின் இணைப்பும், இளமைக்கால இன்ப உணர்வுகளின் வெளிப்பாடும் இந்திய நாடக வடிவங்களின் உன்னதமாகக் கருதப்படும் சாகுந்தலத்தில் வெளிப்பாடு கொண்டது.

கதை சார்ந்த ஆடல்களும் தனியாடல்களும் சமாந்தரமாக வளர்ந்த போக்கினை இந்திய மரபிலும், தமிழ் மரபிலும் காண முடியும். மனிதரது தனித்தனி உணர்வுகளோடு சங்கமித்து நின்ற தனித்தனி ஆடல்கள் ஒன்றிணைக்கப்பட்டுக் கோவைப்படுத்தப் பட வேண்டிய தேவை பேரரசுகளின் வளர்ச்சியோடு எழலாயின. வாழ்க்கையின் தொழில் நிலைகளோடு இணைந்திருந்த ஆடல் அரசவைகளின் பொழுது போக்கு நிலைக்குப் பெயர்ச்சி கொண்டவேளை தேவைக்கேற்றபடி நீட்சிப்படுத்தவும் குறுக்கப்படவும் ஆயிற்று. ஆடல் அரச அவைத் தேவைகளுக்கு மாற்றம் பெற ஒரு புறம் சாஸ்திர நிலையில் ஆடல் பற்றிய நூலாக்கங்கள் எழலாயின. மறுபுறம் ஆடலை மேற்கொண்டோரின் ஒழுக்கங்கள் கேள்விக்குறிக்குள்ளாயின. இந்நிலையானது தமிழக ஆடல் மரபில் பல நூற்றாண்டுகளாகத் தொடர்ந்து கொண்டிருந்தது. ஆனால் நகர அரசுகளைத் தழுவாத குக்கிராமங்களில் நிலைபேறு கொண்டிருந்த கிராமிய ஆடல்கள் சாஸ்திரிய ஆய்வுகளுக்குள் கொண்டுவரப்படவுமில்லை, கிராமிய நடனங்களை ஆடியோரின் ஒழுக்கம் மாசு படுத்தப்படவுமில்லை.

ஆங்கிலேயர் ஆட்சிக் காலத்தில் நிகழ்ந்த சுதேச மறுமலர்ச்சி இயக்கங்கள் மத்திய தர வகுப்பினரைத் தளமாகக் கொண்டு

எழுந்தமையால் சாஸ்திரிய நடனங்களின் மீட்புக்கு அதிக முக்கியத்துவம் கொடுக்கப்பட்டது. கிருஷ்ணையர், ருக்மிணி அம்மையார் முதலியோர் சாஸ்திரிய நடனமாகிய பரத நடனத்தின் மீட்பை மேற்கொண்டமை குறிப்பிடத்தக்கது.

கிராமிய ஆடல்களுக்கு அவ்வாறான ஒரு மீட்பு நடவடிக்கை அவசியமற்றதாயிற்று. இச்சந்தர்ப்பத்தில் சமூக நிலை தழுவிய மேலும் ஒரு முரண்பாட்டையும் சுட்டிக்காட்ட வேண்டியுள்ளது. சமூகத்தின் உயர் வகுப்பினர் கிராமிய ஆடல்களை ஒரு வகையில் தாழ்ந்தவையாகக் கருதும் மனோபாவம் நிலவுதலை நிராகரிக்க முடியாதுள்ளது. பொதுசனத் தொடர்பு சாதனங்களும் பரத நடனத்துக்குக் கொடுக்கும் முக்கியத்துவத்தைக் கிராமிய ஆடல்களுக்குக் கொடுப்பதில்லை.

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

11

தொல்குடியினரது ஆடல்களும் யாழ்ப்பாணப் பாரம்பரியமும்

உலகெங்கிலும் காணப்பட்ட தொன்மையான ஆடல்களிடையே பல பொதுப்பண்புகள் இடம் பெற்றுள்ளன. ஒரு வகையில் மானிடத்தின் அடிப்படை அடையாளங்களை நடனங்கள் புலப்படுத்தி நின்றமையால், அகிலத்தின் பொது மொழியாகவும் அமைந்துள்ளன.

தொல்குடி மக்களிடத்து பாய்ந்து எழுதலோடு இணைந்த ஒலி எழுப்பி ஆடல்கள் (Noise - Making Dances) பரவலாக இடம்பெற்றிருந்தமையை ஆய்வாளர்கள் சுட்டிக்காட்டியுள்ளனர். (Lawler 1964) பாய்ந்து தாவிக் குரலெழுப்பி ஆடுதலைப் போர் நடனங்கள் என்று எழுந்தமானமாகக் கூறிவிட முடியாது. அவ்வகை ஆடல்கள் இரண்டு நோக்கங்களின் பொருட்டு எடுத்தாளப்பட்டன. அவை:

பாய்ந்து எழுந்து குரல் எழுப்பி ஆடுவதன் வாயிலாக உயர்ந்த தாவரங்களுக்கு உருவேற்றிக் கூடுதலான விளைவைப் பெற முடியும் என்ற நம்பிக்கையுடன் இணைந்த மாயவித்தை நோக்கமாகவும் அந்நடனங்கள் அமைந்துள்ளன. அமைதியின்றி ஆடும் அவ்வகை ஆடல்கள் வளப்பெருக்கைத் தூண்டி விளைச்சலை அதிகரிக்கும் என்ற நம்பிக்கை மேலோங்கியிருந்தது. அத்துடன் அவ்வகையான ஆடல்களும் குரவை ஒலிகளும் கெடுதல் விளைவிக்கும் ஆவிகளையும் தேவதைகளையும் விரட்டிக் கலைத்துவிடும் என்று தொல்குடிமக்கள் நம்பினர். இவற்றை ஆராயும் பொழுது, உலகின் தொன்மையான ஆடல் மரபுகளுடன் சங்கமிக்கும் பல ஒப்புமைகளைத் தமிழர்களது தொன்மையான ஆடல் மரபுகளிலும் காணமுடியும்.

சிலப்பதிகாரம் குறிப்பிடும் ஆச்சியர்க்குரவை, குன்றக் குரவை முதலாம் ஆடல்களில் ஒலியெழுப்பி ஆடல்களாகவும் தீவிர உடலசைவுகளைக் கொண்ட கூட்டுநிலை ஆடல்களாகவும் அமைந்தன. தமிழ் மரபில் வளப்பெருக்க ஆடல்கள் மாரி அம்மன் வழிபாட்டுடன் இணைந்த ஆடல்களாக இன்றும் நிலைகளை விரட்டும் ஆடல்கள் 'பேயோட்டி' ஆடல்கள் என யாழ்ப்பாணத்து மரபில் அமைக்கப்பட்டன. அதிக உடல் வலுவைப் பிரயோகித்துக் கூட்டுநிலையிலே கூட்டுணர்ச்சியுடன் போயோட்டி ஆடல்கள் ஆடப்பெற்றன. அதிக உடல் வலுவைப் பயன்படுத்தி ஆடப்பெற்றவை 'மாய்ச்சல்' எனவும் யாழ்ப்பாணத்து ஆடல் மரபிலே அழைக்கப்பட்டது.

ஆடலில் மிடற்றால் மட்டும் ஒலியெழுப்புதலின் போதாமையை அறிந்தவேளை கைதட்டி ஒலி எழுப்புதலும், குச்சிகளை முழவுகளில் மோதி ஒலி எழுப்பி ஆடுதலும் வளரலாயிற்று. தோற்கருவிகளைத் தாங்கி ஒலி எழுப்பி ஆடுதல் 'முழவாட்டம்' எனப்பட்டது.

தொல்குடியினரிடத்து உலோகக்கருவிகளின் பயன்பாடு வளர்ச்சியடைய உலோகத்தகடுகள், வாள், கோடரி முதலியவற்றை ஒன்றுடன் ஒன்று மோதி ஒலியெழுப்பி ஆடும் மரபு வளரலாயிற்று. இவ்வகை ஆடலின் ஒரு வளர்ச்சியே சேமக்கல

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

ஒலி எழுப்பி ஆடும் மரபாகும். கேரளத்து கதகளி ஆடலின் சேமக்கலம் மூலாதாரமான இசைக்கருவியாக இன்றும் விளங்கு கின்றது. யாழ்ப்பாணத்து மரபில் சேமக்கலம் தாங்கி ஆடுதல் 'சேமக்கலச்சங்கை' எனப்பட்டது. உலோகக்கருவிகளாகிய வேல், சூலாயுதம் முதலியவற்றைக் கைகளில் ஏந்தி ஆடும் மரபும் தமிழர் பண்பாட்டிலே வளர்ச்சியுறத் தொடங்கியது. கெடுதல் செய்யும் ஆவிகளை விரட்டியடிப்பதற்கு வேலாயுத நடனமும் சூலாயுத நடனமும் பயன்பட்டன. மிக அண்மைக் காலம் வரை வேலாயுத நடனமும் சூலாயுத நடனமும் யாழ்ப்பாணத்துக் கிராமங்களில் நிலவிவந்தன.

கெடுதல் செய்யும் ஆவிகளை விரட்டும் ஆடல்கள் மரங் களைச் சுற்றி வட்டமிட்டு ஆடும் ஆடல்களாகவும், பாதிக்கப் பட்டவரைச் சுற்றி வட்டமிட்டு ஆடும் ஆடல்களாகவும் அமைந்தன. சுற்றி வட்டமிட்டு ஆடும் பரப்பு பேயோட்டில் பரப்பு எனப்பட்டது. வட்டமிட்டு ஆடும் பொழுது ஒருவரோடு மற்றவர் கைகோத்து ஆடும் மரபின் வளர்ச்சி கூட்டு ணர்வால் தீய ஆவிகளை விரட்டலாம் என்ற நம்பிக்கையை வலியுறுத்தியது. யாழ்ப்பாணத்துப் பழைய மட்பாண்டங் களிலும் நீர்ச் செம்புகளிலும் அவற்றின் கழுத்தைச் சுற்றிக் கை கோர்த்து ஆடும் பெண்களின் ஆடல்கள் வரையப்பட்ட மைக்குப் பரவலான சான்றுகள் உள்ளன.

இதனோடிணைந்த 'பானைதட்டி ஆட்டம்' என்ற ஆடலும் பண்டைய யாழ்ப்பாணத்து மரபிலே காணப்பட்டமைக்குச் சான்றுகள் உள்ளன. பெண்கள் தமது இடக்கையில் பானை யொன்றை ஏந்தி வலக்கைவிரல்களின் பின் பக்கத்தால் தட்டி ஒலியெழுப்பிய வண்ணம் வட்டம் சுற்றி ஆடி துர் ஆவிகளை விரட்டுதல் உண்டு. அவ்வாட்டத்துக்குத் தலைமை தாங்கிய பெண் 'வாய்த்தலைச்சி' எனப்பட்டாள்.

தொல்குடி மக்களிடத்துக் காணப்பட்ட பாம்பு நடனமும் தமிழர்களது நடனப் பாரம்பரியத்திற் காணப்பட்டது. தொல் குடியினரது பாம்பு நடனம் பற்றிய விரிவான ஆய்வினை லில்லியா பி லோலெர் (Lillia B. Lawler 1946) மேற் கொண்டார்.

அவரது ஆய்வில் பாம்பு தெய்வமாகத் தொல்குடி யினராற் கருதப்பட்டமை சுட்டிக்காட்டப்பட்டுள்ளது. யாழ்ப்பாணத்து மரபில் நடனமாடுவோர் இரண்டு கை களையும் ஒன்றிணைத்துப் பாம்பின் படமாகப் பாவனைசெய்து ஆடினர். ஆடல் பயபக்தி நிரம்பியதாகவும் நடுக்கத்தை வெளிப்படுத்துவதாகவும் அமைந்தது.

நாகவழிபாடு யாழ்ப்பாணத்திலும் நீடு நிலைத்திருந் தமைக்குப் பரவலான வரலாற்றுச் சான்றுகளும், சமயச் சான்றுகளும் காணப்படுகின்றன. இவ்வழிபாடு வளப்பெருக் கோடும், நேரடியாகத் தொடர்புபட்டிருந்தது. இளநாகனார், நன்நாகனார், நாகையர், நாகராசர், நாகநாதர், நாகையார், நன்நாகையர், நாகமதி, நாகம்மாள், நாகநதி, நாகபூபதி முதலானோர் நாகவழிபாட்டு ஆடல்களிலும் பாடல்களிலும் ஈடுபட்டுவந்தனர்.

தொல்குடியினரிடத்துக் காணப்பட்ட பிறிதோர் ஆடல் வகையாக விளக்கப்படுவது அக்கினி ஆடலாகும். கேடுவிளை விக்கும் ஆவிகளைத் தீயினால் விரட்ட முடியும் என்பது அவர்களின் நம்பிக்கையாக இருந்தது. தீப்பந்தங்களைக் கையில் ஏந்திய வண்ணம் வலஞ்சுழியாகச் சுற்றியும் தாவியும் ஆடும் ஆடலாக இது அமைந்தது. யாழ்ப்பாணத்து மரபில் இவ்வகை நடனங்கள் மழைக்காலத்தில் இடம்பெற்றன.

'குத்துக் காலூண்டிக்
கும்மிருட்டில் குழிவைச்சு
இருக்கை மரப் பொந்தில்
இருப்பிடமாய் கிடக்கிறியோ!
ஓடு ஓடு ஓடு
இரு காலூரங் கிடுகிடுக்க
ஓடு ஓடு ஓடு - ' (தீவெட்டிப்பாட்டு, இணுவில்)

தீமைகளை விரட்டியடிக்கத் தீப்பந்தம் ஆடுதல் மிக அண்மைக் காலம்வரை யாழ்ப்பாணத்திற் காணப்பட்டது. தீப்பந்த ஆடலில் இருந்து தீச்சங்கிலி ஆடல் வளர்ச்சியடைந்தது.

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

அதாவது இரும்புச் சங்கிலியின் இருபுறத்திலும் தீப்பந்தங்களை அமைத்து சுற்றிச் சுழற்றி ஆடுதல் தீச்சங்கிலி ஆடலாயிற்று.

தீப்பந்த ஆடலை வளப்பெருக்குடன் தொடர்புபடுத்தி ஆடுதல் உண்டு. மழைக்காலத்திலே கருவுற்ற பெண்களின் கருக் கலையாமல் இருக்கவும், பசுக்களின் கருக்கலையாமல் இருக்க வும் தீப்பந்த ஆடல் ஆடப்பெற்றது. தீ ஆடல்களில் இருந்து தான் ஆடலுக்கும், தோற்கருவிகளுக்குமுரிய தத்தகாரச் சொற் கட்டுக்கள் வளர்ச்சியுற்றன.

பழங்குடி மக்களது ஆடல்களில் விலங்கு நடனங்கள் சிறப்பார்ந்து அமைந்திருந்தன. (Lawler, 1964) அவர்களது வாழ்க்கை விலங்குகளைப் புரிந்து கொள்வதுடனும், விலங்கு பற்றிய உணர்வுகளுடனும் இணைந்திருந்தது. பயமூட்டிய விலங்குகள், மகிழ்ச்சியூட்டிய விலங்குகள் என்றவாறு விலங்கு கள் பாகுபடுத்தப்பட்டன. விலங்குகளை உற்று நோக்கிய வேளை சிலவகையான விலங்குகளிடத்து ஆடல் இயல்புகள் இருத்தல் பழங்குடியினரால் உணரப்பட்டன. (Curt Sachs - 1937) யானை, மந்தி, குதிரை, பூனை, முதலாம் விலங்குகளும், மயில், வான்கோழி, முதலாம் பறவைகளும், தேனீக்களும் நடனம் ஆடுதல் பண்டைய மக்களது புலக்காட்சியின் வெளிப்பாடு களாயின.

யாழ்பாணத்து மரபில் மயிலாட்டம் நிலைத்திருந்தது. மயில்நடை, மயிற்கொத்து, மயில்தாவல், வனப்பு, மயிற்சாயல், கிண்டிகை, முதலாம் ஆடல்வகைகள் இனங்காணப்பட்டன. அச்சங்களைப் போக்கவும் அபாயங்களை நீக்கவும், நல்லவை அருளவும் மயில்நடனம் துணை புரியும் என்பது யாழ்ப் பாணத்து ஆடல் மரபின் நம்பிக்கையாயிற்று. 'வேல் உண்டு வினை இல்லை-மயில் உண்டு பயமில்லை' என்ற தொடர் முருக வழிபாட்டுடன் மயில் நடனம் இணைந்து வளர்ந்தமைக்கும் சான்றாயிற்று.

'ஆடு மயிலே ஆடு
ஆனந்தக் கூத்தாடு
சூடு மயிலே சூடு
சுந்தரத் தாழி சூடு

வந்த வினையகல
வானம் பளிச்செடுக்க
கந்தன் அருள் சுரக்க
கான வெளியாடு'

ஆதி முகக் கடவுள்
அப்பன் புகழ் பாடி
தோகை விரித்தாடு
சுந்தரக் கூத்தாடு (மயிற்பாட்டு, அளவெட்டி)

தமிழர்களது ஆடல் மரபில் ஐம்பூதங்களைப் பற்றிய ஆடலும் தேடலும் சிறப்புப் பெற்றிருந்தன. இயற்கைச் சமநிலை யோடு மனித வாழ்க்கைச் சமநிலையும் இணைந்திருந்தமை உணரப்பட்டது. நிலம், நீர், தீ, காற்று, ஆகாயம் முதலியவற்றை வாழ்த்துதலும், வழிபடுதலும் ஆடுதலும் பாடுதலும் யாழ்ப் பாணத்தில் நிலை பெற்றிருந்தன. இயற்கை வடிவங்களைப் பெண் தெய்வமாக்கிய ஆடலுக்குரிய பாடல் ஒன்று வருமாறு:

'வித்துக் காற்றாய்
வந்தாய் காளி
விறைப்பொடு நிலமாய்
வந்தாய் காளி
கொத்துத் தணலாய்
வந்தாய் காளி
கோதில் வெளியாய்
வந்தாய் காளி' (காளி அம்மன் பாட்டு, அளவெட்டி)

ஒவ்வோர் இயற்கை வடிவங்களையும் ஒவ்வொரு வகை யான ஆடலாற் புனையும் மரபு யாழ்ப்பாணத்திற் காணப் பட்டது. தீயாட்டம் துள்ளி பாய்ந்து ஆடும் ஆடலாயிற்று. நீர்

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

ஆட்டம் அலை நெளிப்பு ஆடலாயிற்று. காற்றோட்டம் தாவலும் சுழற்சியும் கொண்டதாயிற்று. நில ஆட்டம் அரை மண்டி ஆடலாயிற்று. ஆகாய ஆட்டம் துள்ளி எழுந்து வெளி யில் ஆடும் ஆடலாயிற்று.

வளப்பெருக்கோடு இணைந்த 'மாம்பழ நடனம்' என்ற ஒருவகை நடனமும் யாழ்ப்பாணத்திலே காணப்பட்டமைக்குச் சான்றுகள் உள்ளன. மாம்பழக் காலத்தில் அவற்றைக் கையில் ஏந்தி பந்து எறிவது போல் ஏனைய பெண்கள் ஏந்தும் வண்ணம் எறிந்தும் ஏந்தியும் ஆடும் ஆடலாக அமைந்தது. பெண்கள் குழு வாக ஆடும் ஆடலாக அது விளங்கியது.

'முருகனுக்குத் தந்த பழம்
மாம்பழம்
முந்தி முந்தி காய்ச்ச பழம்
மாம்பழம்
மருகருக்குத் தந்த பழம்
மாம்பழம்
மாவிளக்குப் படைச்ச பழம்
மாம்பழம்
அம்பலவர் தந்த பழம்
மாம்பழம்' (மாம்பழப்பாட்டு, இணுவில்)

என்று பாடியவாறு பெண்கள் வட்டம் சுற்றி மாம்பழங் களை எறிந்து ஏந்தி ஆடுவர்.

யாழ்ப்பாணத்து நடன மரபுகளை ஆராயும் பொழுது, உலகின் தொல்குடியினரிடத்துக் காணப்பட்ட நடனங்களுக்கும் யாழ்ப்பாணத்துப் பூர்வீக நடனங்களுக்குமிடையே பல ஒப்புமைகளைக் காணமுடியும்.

12

யாழ்ப்பாணம் ஆடல் வளம்

கிராமிய வாழ்க்கை, நிலம் தழுவிய உற்பத்தி முறைமை, தொழிற் பிரிவுடன் தொடர்புடைய சாதி முறைமை, மனவெழுச்சி பூர்வமான வழிபாட்டு இயல்புகள், சடங்கு களுடன் தொடர்புடைய வாழ்க்கைச் செயற்பாடுகள் முதலியவற்றுடன் யாழ்ப்பாணத்து ஆடல் வளம் இணைந்திருந்தது.

யாழ்ப்பாணத்து ஆடல் மரபு களை பின்வருமாறு வகுத்துக் கூற முடியும்.

1. தொழில் முறைமையோடு இணை ந்த ஆடல்கள்
2. கிராமிய வழிபாட்டுடன் இணை ந்த ஆடல்கள்
3. வளப்பெருக்குடன் இணைந்த ஆடல்கள்

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

4. பொழுது போக்கு அழகியலுடன் இணைந்த ஆடல்கள்

(1) தொழில் முறைமையோடு இணைந்த ஆடல்களில், உழவு நடனம், பயிர்க்காப்பு நடனம், அறுவடை நடனம், பசுக் கோலி நடனம், மீனவ நடனம், வெள்ளாவி நடனம், சுமை தாங்கி நடனம், குத்தல் வண்டி நடனம் முதலியவை குறிப்பிட்டுக் கூறக் கூடியவை.

(2) கிராமிய வழிபாட்டுடன் இணைந்த ஆடல்களில் கரகம், காவடி, பாற்செம்பு, தீச்சட்டி, ஆலாபரணம், நடனங்களும், வளர்ந்து கட்டல் ஆடல்களும் பேயோட்டி, கொடும்பாவி, சங்கரி ஆடல்களும் உருவாட்டமும் சிறப்பிடம் பெற்றிருந் தன.

(3) வளப்பெருக்குடன் இணைந்த ஆடல்களில், கும்மி, கோலாட்டம், தினைக்கூத்து, பிள்ளை வரம், பாம்பாட்டம், மாரியாட்டம், காய்மடை, பழமடை, கருக்கல் மடை ஆட்டங்கள் முதலியவை முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்தன.

(4) பொழுது போக்கு அழகியலுடன் இணைந்த ஆடல்களாக ஒயிலாட்டம், பந்தாட்டம், குதிரையாட்டம், பொம்ம லாட்டம், அநுமாராட்டம், பாவனையாட்டம்,. கதைக் கூத்து முதலியவை இடம் பெற்றிருந்தன.

யாழ்ப்பாணத்து மரபில் ஆடலாக்கம் நேராட்டம், கிளை யாட்டம் என இரு வகைப்பட்டிருந்தது. ஆடற் பொருளை நேரடியாக வெளிப்படுத்தி ஆடல் நேராட்டம் எனவும், ஆடற் பொருளோடு இணைந்த கற்பனைகளையும், தொன்மங் களையும், வெளிப்படுத்தி ஆடல் 'கலையாட்டம்' என்றும் அழைக்கப்பட்டது. இது ஒரு வகையில் பரதநடனம் குறிப்பிடும் சஞ்சாரி பாவத்தை ஒத்ததாக அமைந்தது.

ஆடலை வெளிப்படுத்தும் அசைவுகள், எடுப்பு என்ற எண்ணக்கருவால் வெளிப்படுத்தப்பட்டது. காலசைவுகள் காலெடுப்பு எனப் படலாயிற்று. பரத நடனத்தில் இது அடவு, அடைவு என வழங்கப் பெறும். குதி எடுப்பு, மிதி எடுப்பு, நாக

படம், இணை எடுப்பு, விரி எடுப்பு, ஒருமை, இருமை, வளையம், தாயம், பின்னல், முடக்கு, முறி, செப்பம், தூண், துண்டி, தூக்கு என்றவாறான காலெடுப்புக்கள் வழக்கிலிருந்தன.

கையெடுப்புக்கள், பிண்டி, பிணையல், செருகல், சங்கு, குடம், நாகம், ஒருமை, இருமை, சள்ளை, வீச்சு, விரிசல், பூட்டி, தம்பட்டம், மாலை, மடக்கை, முழவி, மத்தளம், சின்னம், பெருவி, சிறுவி, தும்பி, தொடு குழல், முன்னெடுப்பு, பின்னெடுப்பு என்றவாறு பலவகைப்பட்டிருந்தன.

கண்ணசைவு என்பது கண்ணெடுப்பு, கண்ணாட்டம், மணியாட்டம் என்றவாறு அழைக்கப்பட்டது. தாழெடுப்பு, மேலெடுப்பு, தளம்பல், முழிவித்தை, செருகல், வாக்கு, கரு வோட்டம் என்பன கண்ணசைவுகளைக் குறிக்கும் எண்ணக் கருக்களாயின.

வலமடி, இடமடி, முன்மடி, நெட்டியாணம், மிதிப்பு என்றவாறு தலையசைவுகள் குறிப்பிடப்பட்டன.

ஆடல் மனவெழுச்சிகளுடன் இணைந்த வெளிப்பாடு களைக் கொண்டிருந்தது. உணர்ச்சிகளையும், மனவெழுச்சி களையும், உயிரினங்களோடு தொடர்புபடுத்திக் கூறல் யாழ்ப்பாணத்து ஆடல் மரபிலே காணப்பட்டது. இழிவு மந்தியாட்டம் என்றும், பயம் ஆந்தையாட்டம் என்றும், கோபம் பாம்புடன் தொடர்பு படுத்தப்பட்டு சீறல் ஆட்டம் என்றும், சாந்தம் பசு ஆட்டம் என்றும், இரக்கம் பசு ஆட்டம் என்றும், வீரம் வேங்கையாட்டம் என்றும், காதல் குமரியாட்டம் என்றும் கூறப்படலாயிற்று. பரத நடனத்தில் உள்ளடக்கிய ரஸம் என்ற எண்ணக்கரு பிற்காலத்தில் மட்டுமே யாழ்ப்பாணத்தில் அறிமுக மாயிற்று. உணர்ச்சி வேறுபாடுகளுக்கு ஏற்றவாறு சொற்கட்டுக் களும், தாளப்பிரயோகங்களும், சேமக்கலம், மத்தளம், ஞாண்பறை, உடுக்கு, பெரிய மேளம், கிடுக்கிட்டி மேளம் முதலிய தோற்கருவிகளும் இசை முறைமைகளும் கையாளப் பட்டன.

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

கூடிய வலுவைப் பயன்படுத்தி ஆண்கள் ஆடிய ஆடல் மல்லுக் கூத்து எனப்பட்டது. மல்லுக்கூத்து ஆடிய கலைஞர்கள் வாழ்ந்த இடம் மல்லுக் குறிஞ்சி என அழைக்கப்பட்டது. தற்போது இது மல்வம் என அழைக்கப்படுகின்றது. இணுவில் கிராமத்தின் எல்லையில் உடுவில் கிராமத்தோடு இணைந்த பகுதியாக இது அமைந்துள்ளது, மல்லுக்கூத்து நிகழ்ந்த பிறிதொரு கிராமம் மல்லாகம் என்றும் சொல்லப்படுகின்றது. மென்மையானதும் நளினம் மிக்கதுமான அசைவுகளையும் அலங்காரம் மிக்க ஆடைகளையும் அணிந்து பெண்கள் ஆடிய ஆடல் பண்டக் கூத்து எனப்பட்டது.

'பண்டார வெளியிலே பண்டக்கூத்தும் குண்டாளச் சட்டியிலை கொதி நெல்லும்' என்ற தொடரின் விளக்கத்தையும் முதியோர் வாய்க் கேட்ட பொழுது நெல் அவித்தல், குற்றுதல், புடைத்தல், பொங்குதலுடன் பண்டக்கூத்து தொடர்புடையதாக இருந்தமையைச் சுட்டிக் காட்டியுள்ளனர். அளவுப் பரிமாணங்களுடன் அடிவைத்து ஆடல் நிகழ்ந்த இடம் 'அளவடி' என்றும் பிற்காலத்தில் இது அளவட்டி, அளவெட்டியென்றும் அழைக்கப்பட்டதென முதியோர்கள் கூறிய தகவல் முற்றிலும் வாய்மொழிச் சான்றாகவே அமைந்துள்ளது. இக் கருத்தைப் பலப்படுத்துவதற்குரிய பிற ஆதாரங்கள் இன்னமும் கிடைத்தில.

வாய் மொழியாகக் கிடைத்த மேலும் சில தகவல்கள் கீழே தரப்படுகின்றன.

(1) தாவி ஆடிய புலம் தாவடி

(2) கெந்தி ஆடிய நிலம் கெந்தல் தறை - கொம்மாந்தறை

(3) சீராக அடிவைத்து ஆடிய இடம் - சீரடி - சீரணி

(4) பாதம் சிவக்க ஆடிய ஒழுங்கை - ஆடிய பாதம் வீதி

(5) கூத்தாடிய புலம் - கூத்தப் புலம் (இணுவில் கிராமத்துக் காணி உறுதிகளில் இது காணப்படுகின்றது.)

யாழ்ப்பாணத்து ஆடல் வளத்துக்கும் வாழ்வுடன் நிலைபேறு கொண்டிருந்த மருத்துவ முறைமைகளுக்குமிடையே

நேரடியான தொடர்புகள் காணப்பட்டன. இப்பிரதேசத்தில் நிலவிய நாட்டார் மருத்துவமும், சித்த மருத்துவமும் நிலம், நீர், தீ, வளி, ஆகாயம் ஆகிய இயற்கைக் கூறுகளோடு மனிதரை இசைய வைப்பதன் வாயிலாக உடற் சுகமும், உளச் சுகமும் எட்டப் படலாம் என்பதை வலியுறுத்தின. இயற்கைக் கூறுகளோடு மனிதரை இசைய வைப்பதற்கு ஆடல்கள் நேரடியாகப் பயன் படுத்தப்பட்டன.

நிலத்தோடு இசைவுற ஆடும் ஆடலுக்குரிய சில பாடல் வரிகள் கிடைத்தன.

பூத்தாயே பூமகளே
பொன்னளந்த சீமாட்டி
காத்தருள வேண்டியெல்லோ
காலடுக்கிப் பாவுகிறன்.

பூத்தாயே பூமகளே
கண்ணளந்த சீமாட்டி
காத்தருள வேண்டியெல்லோ
காலடுக்கித் தாவுகிறம்

பூத்தாயே பூமகளே
கண்ணளந்த சீமாட்டி
கூத்தாட வந்த வழி
குங்குமமாய்க் கிடக்குதடி

நீரோடு இணைந்த ஆடல்கள் முத்துமாரியம்மன் பாடல்களோடு தொடர்புடையதாயிருந்தன. நீர், காற்று. தீ. வெளி (ஆகாயம்) ஆகியவற்றோடு தொடர்புடைய ஆடல்கள் ஒலி எழுப்பி ஆடல்களாக (VOICE MAKING DANCES) அமைந்தன. நடனமாடுவோர் ஒன்று சேர்ந்து குரலெழுப்புதல் இங்கு இடம் பெற்றது. இது குரவை என்றும் கூறப்படும்.

நீரோடு இசைவுற ஆடும் ஆடல் முத்துமாரி அம்மன் வழிபாட்டோடும் சடங்குகளோடும் இணைந்திருந்தது.

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

குடங்குடமாய்த் தண்ணியள்ள
கோரைப் புல்லு மூச்செடுக்க
சடங்கு வைச்ச மாரியம்மன்
சாத்திக் கொட்டிப் படியளப்பாள்.

வாடல் செண்டை வரியெடுக்க
பறவிக் குளம் மிதப்பெடுக்க
சாளையம்மன் முத்துமாரி
சங்கெடுத்துப் படியளப்பாள்.

பாளைப் பனை விறைப் பெடுக்க
பறவிக் குளம் மிதப்பெடுக்க
சாளை யம்மன் முத்துமாரி
சங்கெடுத்துப் படியளப்பாள்.

யாழ்ப்பாணத்து முத்துமாரியம்மன் பாடல்கள் வரன்முறையாகத் தொகுக்கப்படாமையால் அவை மறைந்த சுவடுகளாகி வருகின்றன.

தீ மிதித்தல், தீச்சட்டி தாங்குதல், முதலியவற்றோடு இணைந்த ஆடல்களும் பொங்கல் பானையைச் சுற்றி ஆடுதலும் நெருப்போடு பழகும் ஆடல்களாக இருந்தன. தீப்பரவலைச் சுற்றி ஆடுதலும், தீ மிதிக்க முன்னரும் பின்னரும் ஆடுதலும் திரௌபதி, சீதை முதலாம் பாத்திரங்களின் தொன்மங்களோடும் இணைந்திருந்தன. நெருப்பைப் பெண் தெய்வமாக்கி 'அடுப்பு நாச்சி' என்று கூறும் மரபு நிலவிவந்தது.

காற்றோடு இசையவைக்கும் நடனங்களின் படிமுறை வளர்ச்சியோடு ஒயிலாட்டம் தொடர்புபட்டிருந்தமை குறிப்பிடத்தக்கது.

துணியைக் காற்றில் பிடித்து அசைய வைத்து ஆடல் செய்தலில் இருந்து ஒயிலாட்டமாக மாறியதென்பர். யாழ்ப்பாணத்து மரபில் இது ஆண்களுக்குரிய ஆட்டமாகவே இருந்தது. ஆண்கள் தமது தோள்களில் அணிந்த தாவல்களை (சால்வைகளை) ஆகாயத்தில் வீசி எறிந்து ஏந்தி இந்த ஆடல்களை இயற்றினர். தாவல்களை விரித்தெறிதல், முறுக்கி எறிதல்,

சுருக்கியெறிதல், தொடுத்தெறிதல் என்பவற்றோடு தொடர்புடைய ஆடல்கள் வழக்கிலிருந்தன. (உத்தரியங்களை எறிந்து மகிழ்ச்சி கொண்டு ஆடியமை பற்றிய செய்தி ஸ்ரீலஸ்ரீ ஆறுமுகநாவலரது எழுத்தாக்கங்களிலும் காணப்படுகின்றது.) காற்றோடு இசையவைக்கும் ஆடல்கள் வெற்றிக்களிப்போடும் பெருமிதத்தோடும் இணைந்தவையாகக் காணப்பட்டன.

பிணி நீக்கும் ஆடல்களில் மேலெங்கும் பச்சிலைகளை அரைத்துப் பூசி ஆடுதல் சிறப்பிடம் பெற்றிருந்தது. பேயோட்டும் ஆடல்கள் விகாரமான அசைவுகளைக் கொண்டிருந்தன. உதாரணமாக கைகளைத் தரையில் ஊன்றிய வண்ணம் தலை கீழாக நின்று ஆடுதலும் கரணம் அடித்தலும் பேயோட்டி ஆடல்களில் இடம் பெற்றன.

இயற்கையோடு இசைவுறவைத்தல் போன்று மனிதர்களோடு மனிதர்களை இசையவைப்பதற்குரிய ஆடல்களும் ஆடப்பட்டன. தற்கால ஆய்வாளர்கள் குறிப்பிடும் சமூகமயமாக்கற் செயல் முறையில் (SOCIALISATION PROCESS) ஆடல்களை ஆராயும் பொழுது இது தெளிவாகப் புலப்படுகின்றது.

ஒரு பெண் தமது கண்களைப் பொத்திக் கொண்டு ஆடுதலும், மற்றைய பெண் கண்களைப் பொத்தாமல் ஆடுதலும், கண் பொத்திய பெண், கண் பொத்தாத பெண்களைப் போன்று காலசைவுகளை வைத்து ஆட வேண்டும் என்றும் குறிப்பிடப்பட்டது. கண் பொத்திய பெண் சமூக மயமாகாத பெண்ணுக்கு குடியீட்டு வடிவினளாக்கப்பட்டமை இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது.

எவடம் எவடம்
புளியடி புளியடி
என்ன வேணும்
சொல்லெடி சொல்லெடி

என்று சொல்லிக்கொண்டு இருவரும் ஒரேசீராகக் கால் பதித்து ஆடுவர்.

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

கடகம் எடுத்துக்
காவல் வைச்சு
நடவு நட்ட
தினையைக் காக்க
எவடம் எவடம்
புளியடி புளியடி
என்ன வேணும்
நடவடி நடவடி

முதியோர் தமது திறன்களை இளையவர்களுக்குக் கற்றுக் கொடுத்தலும் சமூக சீராக்கத்தின் பாற்படும். புல்லரிப்பு நடனம் இவ்வகையிற் குறிப்பிடத்தக்கது. வயல்களிலும் தோட்டங் களிலும் பெரியவர்கள் வேலை செய்வதைப் பாவனை செய்து இளையவர்கள் ஆடும் ஆடலாக இது அமைந்தது. யாழ்ப் பாணப் பேச்சுத் தமிழில் களை பிடுங்குதல் என்பது புல்லரித்தல் என்று குறிப்பிடப்படும். விலங்குகள், பறவைகள் மற்றும் மனிதர்களைப் பாவனை செய்யும் ஆடல்களும் யாழ்ப் பாணத்தில் வழக்கிலிருந்தன. பாவனை ஆடல் தொடர்பாகக் கிடைத்த பாடல் ஒன்று வருமாறு:

சின்ன மணிச் சிறுக்கி ஆடே
சீந்தில் வெளி மேய வந்தாய்!
கனக மணி நாச்சி அம்மை
கால் பதிக்க விட்டாளோ?

சுளகு மணித்துள்ளல் மாடே
சூரன் வெளி மேய வந்தாய்!
கனக மணி நாச்சி அம்மை
கால் பதிக்க விட்டாளோ?

பச்சைத் தினை கொய்யவந்த
பனை மரத்துக் கிளியாத்தா!
உச்சி வெய்யில் கொழுத்த வெல்லோ
ஊர் சுத்திக் குதிக்கவந்தாய்!

வெட்டை வெளிப் புல் கடிக்கும்
பொட்டுக் குயில் ஆத்தாளே!
அட்ட வெளி மாங் கொப்பில்
அரசிருக்க வந்தாயோ?

ஆடலுக்குரிய வளமான சொற்கட்டுகள் (சொற் பூக்கள் அல்லது ஜதிகள்) யாழ்ப்பாணத்தில் நிலவி வந்தாலும், அண்ணாவி மரபின் வீழ்ச்சியோடு ஆடலும், சொற்கட்டுக் களும் குயிலுவக்கருவிகளும் மறையலாயின. மேலைத்தேயக் கல்வி முறையின் தீவிரம் கிராமிய ஆடல் பாடல்களை வேண்டாத பொருள்களாகக் காட்டியது. மறுமலர்ச்சி பெற்ற இந்துக் கல்வி இயக்கங்கள் தொல் சீர் ஆடல்களையும், இசை யையும் மீட்டெடுத்தனவேயன்றி நாட்டார் கலைகளைப் பெருமளவில் நழுவ விட்டன. மறுமலர்ச்சிக் கல்வி இயக்கங் களால் மீட்டெடுக்கப்பட்ட பரத நடனத்தின் நாட்டாரியல் வேர்கள் கண்டறியப்படாது, செம்மைப்பட்ட இலக்கியங்களில் இருந்தும் புராணங்களில் இருந்தும் ஆரம்பம் குறித்துரைக் கப்படுகின்றது.

மறுமலர்ச்சி இயக்கங்கள் மத்தியதர வகுப்பினரை அடி யொற்றி இயங்கியமையால் கீழ்த் தட்டு மக்களின் கலைகளின் ஆழத்தைக் கண்டறியும் முயற்சிகளை மேற்கொள்ளவில்லை. பொது நலநோக்கம் கொண்ட ஆய்வறிவாளர்கள் சிலரே இவ் விடயம் பற்றி ஆழ்ந்து சிந்தித்தனர்.

(இணுவில், அளவெட்டி, கலைநகர், மாத்தனை முதலாம் இடங்களில் இருந்து பெறப் பட்ட தகவல்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு இக் கட்டுரை எழுத்தாக்கம் பெற்றது.)

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

13

தஞ்சை நால்வர்

ஒரு மறு வாசிப்பு

இசையும் நடனமும் கட்டமைப்புச் செழுமை பெறுதல் சமூக பொருளாதார செயல்முறைகளோடும், கல்விச் செயல்முறையோடும் ஒன்றிணைந்து செல்வதைக் காணலாம். மேலைத் தேயத்தவர் வருகையோடு தோன்றிய பண்பாட்டு முரண்பாடுகளும் கல்வி வளர்ச்சியும் ஒலியின் வலிமைய்யும் (The Power of Sound) ஆடலின் வலிமையையும் (The Power of Dance) தமிழர்களின் பின்புல முரண்பாடுகளைப் புலப்படுத்தின. 18ஆம் நூற்றாண்டில் தஞ்சையில் வாழ்ந்தவர்களும், தஞ்சை, திருவாங்கூர், மைசூர் சமஸ்தானங்களில் வித்துவான்களாக விளங்கியவர்களும் தஞ்சை பிரகதீஸ்வரர் ஆலயத்தின் நாட்டிய பரம்பரையில் வந்தவர்களுமான பொன்னையா, சின்னையா, சிவானந்தம், வடிவேலு ஆகிய நான்கு சகோதரர்

கள் ஒலியின் வலிமையையும், ஆடலின் வலிமையையும் ஒன்றிணைத்து பரத நாட்டியத்தின் கச்சேரி வடிவத்தை நிறைவு படுத்தினர். சமூக முரண்பாடுகளின் ஐக்கியம் அவ்வாறான முயற்சிக்குத் தூண்டுவிசையாக அமைந்தது.

தஞ்சை திருநகரைச் சார்ந்த இராசமன்னர் குடியை அடுத்துள்ள செங்கணார் கோவில் என்னும் ஊரைச் சேர்ந்த ஒரு பரதக்கலை வல்லுனரின் குமாரர்களாகிய கங்கைமுத்து, இராமலிங்கம் ஆகியோர் தமது தந்தையாரைப் போன்று ஆடற்கலையிற் சிறப்புப் பெற்றிருந்ததோடு அரண்மனையில் உத்தியோகமும் பார்த்து வந்தனர். அதேவேளை தஞ்சை பிரகதீஸ்வரர் ஆலயத்திலே நடனக் கைங்கரியமும் புரிந்து வந்தனர். தஞ்சாவூரின் பயிர்ச் செய்கைப் பின்னணியும் பயிர் வளப் பெருக்கும் நிலமானிய முறைமையும் அம்முறைமையின் முரண்பாடுகளும் பரத நடனத்துடன் பிணைந்திருந்தமை குறிப்பிடத்தக்கது.

இராமலிங்கத்தினுடைய கலைப் பணிகளையும், அரச தொண்டுகளையும் அவருடைய பிள்ளைகளாகிய சுப்பராயன், சிதம்பரம் ஆகிய இருவரும் தொடர்ந்து நிறைவேற்றி வந்தனர். நிலமானிய சமூக அமைப்பில் தந்தையின் தொழில்களையும், கலைப் பணிகளையும் பிள்ளைகள் செய்யும் முறைமை தொடர்ந்து பின்பற்றப்படுவதற்குரிய ஆற்றுகைக் கட்டமைப்பு நிலவியது. இந்தக் கட்டமைப்பானது சடங்குகளால் மேலும் வலிமையூட்டப்பட்டு வந்தது. கோவில் விழாக்களில் நவசந்தி கவுத்துங்கள் இதனைப் புலப்படுத்தும். நடராஜ கவுத்துவம், பஞ்சமூர்த்தி கவுத்துவம் முதலியவற்றை சுப்பராயனும், சிதம்பரமும் சிறப்புற நிறைவேற்றி வந்தனர்.

சுப்பராயனுக்கு பொன்னையா, சின்னையா, சிவானந்தம், வடிவேலு என்ற நான்கு பிள்ளைகள் பிறந்தார்கள். நிலமானிய சமூக அமைப்பில் நிலமற்றோர்கள், தாம் வாழும் சமூகத்தில் உயர்ச்சி பெறுவதற்கு கலைப் பணிகளும் தெய்வீகப் பணிகளுமே கைகொடுத்தன. அதாவது நிலைக்குத்துச் சமூக அசைவியக்கத்தை (Vertical Social Mobility) அனுபவிக்க கலை

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

கள் ஒருவகையில் உதவின. அக்காலத்தில் ஆடல் வல்லவர்களுக்கும் இசை வல்லவர்களுக்கும் மிகப் பெரிய களமாகவும் தஞ்சைப் பெரிய கோவில் விளங்கியது. கோவிலின் அனைத்துச் செயற்பாடுகளும் அரசரின் கட்டுப்பாட்டின் கீழ் விளங்கின.

பரதநடனம் வளம்மிக்க ஆடற்பாங்குகளைக் கொண்டிருந்தமையால் அது அரசர்களாற் பொறுப்பேற்கப்பட்ட கலையானதுடன் அரச அதிகாரங்களை நிலை நிறுத்தும் வடிவமாகவும் வளர்ச்சியுற்றது. சொத்துரிமையையும், அரச அதிகாரத்தையும் நிலை நிறுத்துவதற்குக் கல்வியும், கலைகளும் வலிமை மிக்க சாதனங்களாக அமைந்தன.

பொன்னையா சகோதரர்களின் ஆற்றலும், சாரீர வளமும், கலை வழியாகச் சமூகக் கட்டுக்கோப்பினை நிலைநிறுத்த முயன்ற அரசர்களுக்குப் பெரும் வளமாக அமைந்தன. அக்காலத்தைய அரசர்கள் பொன்னையா சகோதரர்களை சங்கீத மும்மூர்த்திகளில் ஒருவரும் தகுந்த இசை ஆற்றலோடு வாழ்ந்தவருமாகிய முத்துச்சாமி தீட்ஷிதர் அவர்களிடம் சங்கீத சிட்சை பெற்றுக்கொள்ள ஏற்பாடு செய்தார்கள். அவர்கள் ஏழு ஆண்டுகள் குருகுல வாசம் செய்து, சங்கீதத்திலும் தமிழ், தெலுங்கு, சமஸ்கிருதம் ஆகிய மொழிகளிலும் சிறப்புத் தேர்ச்சி பெற்றார்கள்.

பொன்னையா சகோதரர்கள் தமது இசையை அரங்கேற்றிய போது தங்கள் குருநாதருக்கு 'நவரத்தின மாலா' என்ற ஒன்பது கீர்த்தனைகளைக் குரு வணக்கமாகப் பாடிக் காணிக்கை செலுத்தினர். அக்கீர்த்தனைகளில் 'குருகுக' என்ற முத்திரை இடம்பெற்றுள்ளது. 'குரு குக பக்த' 'குரு குகதாசன்' குரு குக மூர்த்தி' முதலாம் தொடர்கள் அவற்றிலே வருகின்றன. முத்துச்சாமி தீட்ஷிதர் அவர்கள் முருகப் பெருமான் மீது அதீத அன்பு கொண்டிருந்தமையால் பொன்னையா சகோதரர்கள் அந்தத் தொடர்களை கீர்த்தனைகளிலே பயன்படுத்தினார்கள் என்று கூறப்படுகின்றது. தீட்சதர் அவர்கள் முதன் முதலில் மாயாமாளவ கௌள இராகத்தில் கீர்த்தனை புனைந்தமையை அடியொற்றி இவர்களும் அதே இராகத்தில் 'மாயாதீதஸ்வ

ரூபிணி' என்ற கீர்த்தனையை அமைத்தார்கள். மரபுகளை வழுவாது கடைப்பிடித்தலும், கையளித்தலும், கலைகளின் வழியாக முன்னெடுக்கப்படுதல் சமூகக் கட்டுமானத்தை பாதுகாக்கும் அரசியல் தேவைகளுக்கு அரணாக அமைந்தன. பிரகதீஸ்வரர், பிரகன் நாயகி ஆகிய தெய்வங்களில் மட்டுமல்ல, அரசரின் பெயரிலும் பொன்னையா சகோதரர்பகள் பல தாளங்களில் பல வர்ணங்களையும் கீர்த்தனைகளையும் அவ்வப்போது இயற்றினார்கள்.

பொன்னையா அவர்கள் பல இசை உருப்படிகளை தெய்வங்களின் பேரிலும், தன்னை ஆதரித்த அரசர்கள் சரபோஜி மகாராஜா, பிரதாபசிம்மன், அமரசிம்மன் மற்றும் மந்திரிகள் பேரிலும் இயற்றினார். சின்னையா அவர்கள் மைசூர் சமஸ்தானத்தில் வித்துவானாக இருந்தவேளை சாமுண்டீஸ்வரி பேரிலும் தம்மை ஆதரித்த அரசர்களாகிய கிருஷ்ணராஜ் உடையார், சாமராஜ் உடையார் ஆகியோர் மீதும் பல உருப்படிகளைப் பாடினார். சிவானந்தம் அவர்கள் தனது குலதெய்வத்தின் பேரிலும் தம்மை ஆதரித்த சிவாஜி மகாராஜா பேரிலும் மந்திரிகள் பேரிலும் பல உருப்படிகளை இயற்றினார். வடிவேலு அவர்கள் திருவாங்கூர் சுவாதித் திருநாள் மகாராஜா சபையில் வித்துவானாக அமர்ந்து பத்மநாபஸ்சுவாமி பேரிலும் தன் குலதெய்வத்தின் பேரிலும், தஞ்சை அரசர்கள் பேரிலும் பல உருப்படிகளை இயற்றினார்.

சமூக அடுக்கமைப்பும் சமூக அதிகாரி நிரலமைப்பும் 'மறு உற்பத்தி' செய்வதற்குரிய கருத்தியலை வளர்க்கும் செழுமை கொண்ட கலை வடிவமாகப் பரதநாட்டியம் அமைந்தது. கலைப் படைப்பு என்பது வரலாற்றுச் சந்தர்ப்பங்களில் இருந்தும் வரலாற்றால் உருவாக்கப்பட்ட சூழலில் இருந்தும் முகிழ்த்தெழுகின்றது.

சமூகத்தை ஒழுங்குபடுத்தலுக்கும், அரசுக்கும், கலைகளுக்கும் நேரடியான தொடர்புகள் இருந்தமை இந்தியக் கலை வரலாற்றிலே குறிப்பிடக்கூடிய ஒரு பண்பாகவுள்ளது. கலை ஒழுங்குபடுத்தலை ஆரம்ப நிலையில் இருந்து மேற்கொள்ளும்

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

பொழுது கட்டமைப்பானது பலம் பொருந்தியதாக அமையும். சங்கீதத்துக்கு ஆரம்பப் பாடமாக சரளி, ஜண்டை, அலங்காரம் அமைதல் போன்று நடனத்தின் ஆரம்ப பாடங்களையும் அவர்கள் வகுத்து அமைக்க முயன்றார்கள். நடனத்தின் ஆரம்பப் பாடமாக அடைவு பத்து வகுக்கப்பட்டது. அவை தட்டு அடைவு, நாட்டு அடைவு, குதித்து மெட்டு அடைவு, ஜாதி அடைவு, தட்டு மெட்டு அடைவு, மெய் அடைவு, அறுதி அடைவு, மெட்டடைவு, நடை அடைவு, முடிவடைவு என்ற பத்து அடைவுகள் ஒவ்வொன்றையும் பன்னிரண்டாக வகுத்து மொத்தம் நூற்று இருபது அடைவுகளை உருவாக்கினர்.

நிலமானிய சமூக அமைப்பிலே 'கேள்விச் செல்வம்', 'பார்வைச் செல்வம்' ஆகிய இரண்டும் மிக முன்னெடுக்கப் பட்டன. பெரும்பாலான மக்கள் வரன்முறையான எழுத்தறிவும், வரன்முறையான கலையறிவும் அற்றவர்களாக இருந்தமையால் கேட்டலும், பார்த்தலும் அரசர்களின் கருத்தியலை மக்களிடையே வலியுறுத்துவதற்கு அவசியமாக இருந்தன. அரசர்களின் கருத்தியல் நடனத்தின் வாயிலாக முன்னெடுக்கப்படுவதற்கு நடனக் கட்டமைப்பைப் பலப்படுத்த வேண்டி இருந்தது.

பரத நடனக் கச்சேரி அமைப்பு மேளப் பிராப்தி, அல்லாரிப்பு, ஜதிஸ்வரம், சப்தம், ஸ்வரஜோதி, சௌகவர்ணம், இராக மாலிகை, பதம், ஜாவளி. தில்லானா என்ற ஒழுங்கு முறையிலே கட்டமைப்புச் செய்யப்பட்டது.

பரத நடனம் ஒருபுறம் பக்தியின் சாயலையும் மறுபுறம் உலகியலின் சாயல்களையும் உள்ளடக்கி வளரலாயிற்று. பரத நடனத்தின் கலைச்செறிவையும், அழகியற் செறிவையும் ஆழ்ந்து நோக்கிய தமிழகத்து ஓங்கிகள் (Elites) அதனைச் சாதாரண மக்களின் தளத்திலிருந்து பிரித்தெடுத்து தமது கைகளுக்குக் கொண்டு சென்றனர். இந்திய சுதந்திரம் ஓங்கிகளின் கருத்தியலை உள்ளடக்கியிருந்து. இந்திய சுதந்திரப் போராட்ட காலத்தில் தமிழகத்து ஓங்கிகளால் பரதநடனம், புடமிடப்பட்டமை குறிப்பிட்டுக் கூறத்தக்க ஒரு கலைச் சம்பவமாகும்.

பரத நாட்டியத்தைப் பக்தியோடு இணைத்து உணர வைத்தல் சைவ வைணவ மரபுகளிலே காணப்படும் சிறப்புப் பண்பாகும். பக்தியோடு இணைந்த ஆடலும் பாடலும் சமூக நெருக்குவாரங்களை ஒரு வகையிலே புலப்படுத்தியும் இன்னொரு வகையிலே சமூக நெருக்குவாரங்களுக்கு ஈடு கொடுத்தும் வந்துள்ளன. அரசரை நம்பிய கலையாகப் பரத நாட்டியம் இருந்தமையால் அரசர் புகழப்படுதல் தவிர்க்க முடியாததாயிருந்தது. மறுபுறம் அரச அழுத்தங்களைத் தவிர்ப்பதற்குத் தெய்வீக ஈடுபாடு துணை வழங்கியது. தஞ்சை நால்வர் அரசர் புகழையும், இறைவனது புகழையும் ஒரே காலத்திற் பாடியமை வலிதான முரண்பாடுகளை ஒழுங்குபடுத்தும் செயலாயிற்று. இந்திய சுதந்திரப் போராட்ட காலத்தில் இருந்த பண்பு மேலும் மீள்வலியுறுத்தல்களுக்கு உட்பட்டது. இணுவையூருக்கும் தஞ்சாவூருக்கும் இசை, இலக்கியத் தொடர்புகள் இருப்பதாக விதானித்துப் பேசப்படுதல் உண்டு. இணுவையூரின் புகழ்பூத்த பரதநடன கலை வல்லாளர்களாகிய ஏரம்பு அண்ணாவியார், கலைச்செல்வர் ஏரம்பு சுப்பையா, பிரம்மஸ்ரீ வீரமணி ஐயர் முதலியோரின் பரதக்கலைப் பணிகளுக்கும், தஞ்சாவூர்ப் பாரம்பரியத்துக்குமுள்ள தொடர்புகள் செறிவான ஆய்வுகளுக்கு உட்படுத்தப்பட வேண்டியுள்ளன.

REFERENCES:

1) Sambamoorthy, P. History of Indian Music, The Indian Music Publishing House, Madras, 1960.

2) Mrinalini Sarabhai,
The Sacred Dances of Indai Bharatiya Vidya Bhavan, Bombay, 1979.

3) கே.பி. கிட்டப்பா, கே. பி. சிவானந்தம் பொன்னையா மணிமாலை தர்பணா வெளியீடு, சென்னை,**1961.**

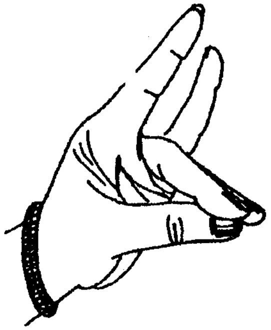
Digitized by Noolaham Foundation.
noolaham.org | aavanaham.org

14

இலங்கையின் பரதக்கலை மறுமலர்ச்சியின் முன்னோடி

கலைச்செல்வர் ஏரம்பநாதர் சுப்பையா

இலங்கையின் பரத நடனக்கலை மறுமலர்ச்சியின் முதலாவது கால கட்டத்தை உருவாக்கிய சிறப்பு கலைச்செல்வர் ஏரம்பநாதர் சுப்பையாவுக்கு உரியது. மறுமலர்ச்சி யின் இரண்டாவது காலகட்டம் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகம் பரத நடனத்தை சிறப்புப் பட்டப் படிப்புக் குரிய கற்கை நெறியாக ஏற்படுத்திய மையைத் தொடர்ந்து வளர்ச்சி பெற்றது. முதலாவது மறுமலர்ச்சிக் காலகட்டத்தில் அமரர் கலைச் செல்வர் உருவாக்கிய பலம்மிக்க பரதக்கலைத் தளமே இரண்டாவது மறுமலர்ச்சிக்குரிய உந்து விசையாக அமைந்தமையும் சுட்டிக் காட்டப் படத்தக்கது.



தமிழர்களது மரபு வழி ஆடல்களிலிருந்து முகிழ்த்தெழுந்த பரத நடனம் அதிக அளவிலே வடமொழிக் கல்விமயப்பட்ட கலைவடிவமாக மேலெழுந்தது. தமிழகத்து நிலப் பிரபுத்துவ மேலோங்கலை வெளிப்படுத்தும் ஆடல் வடிவமாகப் படி மலர்ச்சி கொண்ட இந்த ஆடல் வடிவம் நிலப் பிரபுத்துவத்தின் பண்பாட்டுச் சீர்கேடுகளை உள்வாங்கிய நிலையில், ஒடுக்கு முறையை வெளிப்படுத்த முடியாத உட்கவிந்த நிலையை அனுபவித்துக் கொண்டிருந்தது. இந்த அவலநிலை இந்திய சுதந்திரப் போராட்டச் சீர்திருத்தங்களால் உடைக்கப்பட்ட வேளை, பரத நடனத்திலே பொதிந்திருந்த வலிமையான கலையாற்றல் அதனை உயர்வகுப்பினருக்குரிய கலையாக இந்தியத் தமிழகத்திலே மாற்றியது.

பரதக் கலையின் மீட்புக்கு முழுமையான வடிவத்தைக் கொடுத்த ருக்மிணிதேவி அம்மையார் மேற்கொண்ட நடவடிக்கை களும், அவரது சமூகப் பின்புலமும் பரத நடனம் உயர் வகுப்பினரை நோக்கிப் பெயர்ச்சி கொள்வதற்கு வழியமைத்தது. ஆனால் இலங்கையிலே கலைச் செல்வர் சுப்பையா அவர்கள் மேற்கொண்ட மீட்பு நடவடிக்கைகள், யாழ்ப்பாணத்துப் பாடசாலைகளை அடியொற்றி நிகழ்ந்தமை யால் அது இலவசக் கல்வியுடன் இணைந்த மக்கள் மயப்பட்ட மீட்பு நடவடிக்கையாயிற்று.

கலைவளம் மிக்க யாழ்ப்பாணத்து இணுவையூரின் சிறப்பு மிக்க இசை நடன வல்லுநராக விளங்கியவர் கலையரசர் ஏரம்ப நாதர் ஆவர். பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியிலும் இருபதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலும் வாழ்ந்த ஏரம்பநாதர் அவர்கள் ஸ்ரீலஸ்ரீ ஆறுமுக நாவலர், சேர் பொன் இராமநாதன் ஆகியோரது நெருங்கிய கலை நண்பராக விளங்கினார். சேர் பொன் இராமநாகன் அவர்கள் இணுவிலிலே பெண்கள் கல்லூரியை அமைப்பதற்கு அமரர் ஏரம்பநாதர் அவர்களுடன் கொண்டிருந்த கலைத்தொடர்பும் ஒரு காரணியாயிற்று. ஏரம்பநாதரின் காவடி நடன ஆற்றுகையை ஸ்ரீலஸ்ரீ ஆறுமுக நாவலர், சேர் பொன் இராமநாதன் ஆகியோர் நேரிலே கண்டு

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

இன்புற்றமைக்குச் சான்றுகள் உள்ளன. (செவ்வி-அமரர் அண்ணாவியர் கதிர்காமர்)

நிலவுடைமைச் சமூக அமைப்பில் ஒருவரது தன்னியல் நிறைவு வெளிப்பாட்டு (SELF ACTUALISATION) சின்னங்களாக கவி புனைதல், இசை மற்றும் நடன ஆற்றுகைகளைப் புரிதல் ஆகியவை அமைந்தன. ஏரம்பநாதர் அவர்கள் தமது தன்னியல் நிறைவை ஆடல், பாடல் ஆற்றுகைகளால் வெளிப்படுத்தினார். ஏரம்பநாதர் தமது இலக்கணம், இலக்கியம், ஆடல், பாடல் முதலியவற்றை வரன்முறையாகக் கற்பிப்பதற்குரிய நடவடிக்கைகளை மேற் கொண்டார். அமரர் சுப்பையா அவர்களுக்கு ஐந்து வயதாக இருக்கும் பொழுது **1927** ஆம் ஆண்டில் இணுவிலில் வாழ்ந்த பெரும் புலவரும் அறிஞருமாக விளங்கிய சேதுலிங்கம் சட்டம்பியார் வரன்முறையான கல்வியை ஆரம்பித்து வைத்தார்.

தந்தையார் ஏரம்பநாதர் ஆடல் ஆற்றுகையின் அடிப்படை நுட்பங்களைப் பயிற்றுவிக்க, சேதுலிங்கம் சட்டம்பியார் அவர்கள் தேவார திருவாசகங்கள் இடம் பெறும் இறைவனின் ஆடற் கோலங்கள் பற்றிய அறிமுறை அறிவைக் கலைச் செல்வருக்கு வழங்கினார்.

இணுவிலில் வாழ்ந்த சரவணமுத்துச் சட்டம்பியார் என்பவர் வயலின் வாசிப்பதிலே வல்லவர். வயலின் வித்துவான் இராதா கிருஷ்ணனது தந்தையார் உருத்திராபதியுடன் இணைந்து சரவணமுத்துச் சட்டம்பியார் இரு வயலின் கச்சேரிகள் செய்தவர். சரவணமுத்துச் சட்டம்பியார் கலைச்செல்வர் சுப்பையா அவர்களது உறவினராக இருந்தார். இருவரது வீடுகளும் அருகருகாக அமைந்திருந்தன. கலைச் செல்வர் இந்தியத் தமிழகத்துக்குச் சென்று மேலதிக வித்தைகளைப் பயின்றுவர வேண்டுமென்ற ஆர்வத்தைத் தூண்டியவர் சரவண முத்துச் சட்டம்பியார் ஆவர்.

1940 ஆம் ஆண்டளவில் கலைச்செல்வர் இந்தியத் தமிழகத்துக்குச் சென்றார். அவரது பல்துறைத் திறன்களை அவதானித்த

இராமகான சபாவினர் அவரைத் தமது நாடகக் குழுவில் இணைத்துக் கொண்டார்கள். இராமகான சபையினர் இவரை 'கர்ப்பூர வகை மாணவன்' என்று குறிப்பிட்டனர். அதாவது சொல்லிக் கொடுக்கும் திறன்களை வழுவின்றி உடனடியாக ஆற்றுகை செய்யும் ஆற்றல் அவரிடத்திலே காணப்பட்டது. இந்த ஆற்றலை அவதானித்த திருச்செந்தூர் மீனாட்சி சுந்தரம் பிள்ளை அவர்கள் பரத நடனத்தின் ஆற்றுகை நுட்பங்களைக் கலைச்செல்வருக்குக் கற்பித்தார்.

பரத நடனத்துடன் கதகளியையும் கற்க வேண்டுமென்ற விருப்புக் கொண்ட கலைச்செல்வர் குருகோபிநாத்திடம் கதகளி நடனம், மற்றும் கிராமிய நடனங்கள் முதலியவற்றைக் கற்றுச் சிறப்புத் தேர்ச்சி பெற்றார்.

அக்காலத்தைய தமிழகக் கூத்து மரபுகள் இந்திய சுதந்திரப் போராட்டத்துக்கு வலுச் சேர்க்கும் உள்ளடக்க இயல்புகளையும் ஆற்றுகை இயல்புகளையும் கொண்டிருந்தன. மரபுவழிக் கூத்துக்களை விடுதலை இலட்சிய அடிப்படையிலே செவ்வி தாகப் பயன்படுத்தும் ஆற்றலும், ஆக்க இணக்கல் செய்யும் (IMPROVISATION) ஆற்றலும் கலைச்செல்வரிடத்தே காணப் பெற்றன. இந்த ஆற்றல்களை நோக்கிய ஜெமினி எஸ். எஸ். வாசன் அவர்கள் தமது திரைப்படங்களிலே நடிக்கும் சந்தர்ப்பங்களை இவருக்கு வழங்கினார். திரைப்படத் தொடர்புகள் வழியாக ஸ்ரண்ட் சோமுவிடம் மல்யுத்த உபாயங்கள் மற்றும் வாள் சண்டை நுட்பங்கள் முதலியவற்றையும் கலைச் செல்வர் கற்றுக் கொண்டார்.

இணுவைக் கிராமத்து ஆலய விழாக்களிலே சீனடி சிலம்படி விந்தைகள் காட்டும் மரபு ஏற்கனவே நிலைபேறு கொண்டிருந்தது. இங்கு பயன்படுத்தப்பட்ட நுட்பங்களை ஸ்ரண்ட் சோமு அவர்கள் கலைச்செல்வரிடமிருந்து கேட்டறிந்து கொண்டார்.

தமது தந்தையாரைத் தொடர்ந்து தாம் கலைப் பணியை மேற்கொள்ள வேண்டும் என்ற ஆவல் தூண்டப் பெற யாழ்ப்

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

பாணத்துக்கு மீண்டு வந்து திரு. வி. ஆர். இராசநாயகம் உருவாக்கிய நடனப்பள்ளியில் கலைச்செல்வர் ஆசிரியராக பணி புரிந்தார். வட இலங்கை சங்கீத சபையின் வாயிலாக நடனக் கலையினை தரச் சிறப்புடன் கற்பிக்க வேண்டுமென்ற இலட்சியத்தை முன்னெடுத்தார். தர உறுதியே ஆடலின் வெற்றிக்கும் கட்டுமானத்துக்கும் அடிப்படை என்பதை ஆசிரியர்களுக்கும் மாணவர்களுக்கும் வலியுறுத்தினார். பாடசாலைகளிலே பரதம் கற்பிப்பதற்குரிய முதலாவது நியமனமும் இவருக்கே வழங்கப் பெற்றது. சிங்கள ஆடற் கலைஞர்கள் பரத நடனத்தின் பால் ஈர்க்கப்படுவதற்கு தரச் சிறப்புமிக்க இவரது முயற்சிகளே அடித்தளமிட்டன. இவரிடத்துக் காணப்பெற்ற ஆடலின் தரச் சிறப்பும் அவதானமும் பல்வேறு உயர்ந்த விருதுகளைப் பெற்றுக் கொள்ளும் நிலைகளை ஏற்படுத்தின.

பரத நடனம், கதகளி முதலாம் தொல்சீர் நடனங்களில் இவருக்கிருந்த ஆழ்ந்த புலமையும், கூத்து மரபிலிருந்த ஆற்றலும் கிராமிய நடனத்திறன்களும் மிகச் சிறந்த நாட்டிய நாடகங்களை உருவாக்குவதற்குத் தளமிட்டன. இவரது நாட்டிய நாடகத் தரம் இந்திய ஆடற்கலைஞர்களையும் வியக்க வைத்தன. சுகன்யா, பாமாவிஜயம், அகல்யா, ஊர்வசி, குறிஞ்சிக் குமரன், திருவெம்பாவை, பஸ்மாசுர மோகினி, காமதகனம், காணிநிலம், சூடாமணி முதலிய இவரது நாட்டிய நாடக ஆக்கத்தின் தரம் இன்னமும் யாராலும் எட்டப்படவில்லை.

பரத நடனம் கற்றலையும் கற்பித்தலையும் அவர் தெய்வீக விரதமாகக் கருதினார். ஒழுக்கமின்றியும், மனக்கட்டுப்பாடு இன்றியும், தெய்வீக சிந்தனை இன்றியும் பரத நடனம் கற்றுக் கொள்ளப்பட முடியாதது என்பது இவரது துணிவு. பரத நடனமும் நல்லொழுக்கமும் வேறு பிரிக்க முடியாதவை என அவர் மேற்கொண்ட விரதம், இக்கலை யாழ்ப்பாணத்தில் ஆழ்ந்து வேர்பதித்து வளர்வதற்கு வலுவூட்டியது.

தேவாரம், திருவாசகம், கீர்த்தனை, பதம், வர்ணம், சப்தம், தில்லானா முதலியவற்றைத் தெரிந்தெடுத்து தனித்துவமான

ஆடற்பதிகை (IMPOSITION) செய்வதிலும் வல்லுநராக விளங்கினார். ஆடற் பதிகை அல்லது ஆடலாக்கத்தில் பரத நடன மரபுகளின் மூலகங்கள் வழுவின்றிப் பின்பற்றப்படல் வேண்டுமென வலியுறுத்தினார்.

பரத நடனத்தை சீர்பெற வளர்ப்பதில் நிறுவன அமைப்பின் முக்கியத்துவத்தை அறிந்த இவர், **1956** ஆம் ஆண்டிலே கலா பவனக் கலைக்கூடத்தை தமது துணைவியாரது ஊராகிய கொக்குவிலில் நிறுவினார். அவரது துணைவியார் பூரணம் அம்மா அவர்கள் கலைச்செல்வரது கலை முயற்சிகளுக்குப் பக்க பலமாக அமைந்து தளராத உற்சாகத்தை வழங்கினார். கலாபவனத்தை 'இலங்கையின் சாந்திநிகேதன்' என்றும் 'இலங்கையின் கலாஷேத்திரம்' என்றும் அழைக்கலாயினர்.

கவியரசர் இரவீந்திரநாத் தாகூர் மீது கலைச்செல்வருக்கு மிகுந்த ஈடுபாடு இருந்தது. கவியரசர் தாகூரின் விஸ்வபாரதி போன்று கலாபவனமும் தரச் சிறப்புமிக்க உயர்பட்டங்களை வழங்கும் நிறுவனமாக வளர வேண்டும் என்பதற்கான நடவடிக்கைகளை மேற்கொண்டார். நடனப் பல்கலைக் கழகம் ஒன்றை இணுவிலில் நிறுவுவதற்கு வர்த்தகர் சி. சின்னத்துரை (கல்கி) அவர்களுடன் இணைந்து வளமான ஒரு நிலத்தை தெரிவு செய்திருந்தார். ஆனால் இந்தப் பெருமுயற்சி கை கூடுவதற்கு முன்னரே அவர் மறைந்து விட்டார்.

இவரது மாணாக்கர் பரம்பரை மிகவும் பெரியது. தர மேம்பாடு கொண்ட ஆடற்பரம்பரையின் பிதாவாக இவர் விளங்குகின்றார். திருமதி. திரிபுரசுந்தரி யோகாநந்தம், திருமதி. சியாமளா மோகனராஜ், கலைஞர் வேல் ஆனந்தன், திருமதி. கமலா ஜோன்பிள்ளை, பிரம ஸ்ரீ வீரமணி ஐயர், செல்வி. சாந்தா பொன்னுத்துரை, திருமதி. சாந்தினி சிவநேசன், திருமதி. கிருஷாந்தி இரவீந்திரா, திருமதி. பத்மினி செல்வேந்திரகுமார், திருமதி. வசந்தி குஞ்சிதபாதம், திருமதி. உமா இரவிசங்கர் முதலிய புகழ்பூத்த கலைஞர்கள் இவரது மாணவர்கள் ஆவர்.

தமது தந்தையாரது அடிச்சுவட்டில் ஆடற்கலைப்

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

பணியினைப் பிள்ளைகளும், பேரப்பிள்ளைகளும் உயர்தரச் சிறப்புடன் முன்னெடுத்து வருகின்றனர். இவரது பேத்தியும், திரு. திருமதி. சிவநேசன் சாந்தியின் மகளுமாகிய செல்வி தேவந்தியின் நடன அரங்கேற்றம் அண்மையில் நிகழ்ந்த பொழுது கலைச்செல்வர் உருவாக்கிய உயர்ந்த ஆடடடற்கலைத் தரம் எவ்வாறு நிலைபேறு கொண்டு வருகின்றதென்பதை அடையாறு இலட்சுமமணன் அவர்கள் தமது உரையிலே தெளிவு படுத்தினார்.

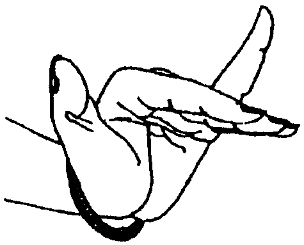
உலகிலேயே முதன்முதலாக பரத நடனத்தில் நான்கு ஆண்டுகளை உள்ளடக்கிய சிறப்புப்பட்ட நெறியை உருவாக்கிய பெருமை யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகத்துக்கு உரியது. யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகம் முன்னெடுப்பதற்குரிய பரந்த பின்புலத்தை ஆக்கிய சிறப்பு கலைச்செல்வர் சுப்பையா அவர்களுக்கு உரியது.

15

தமிழ் மற்றும் வட மொழி நடன நூல்கள்

- ஓர் ஒப்பியல் நோக்கு

நடன நூலாக்கங்கள் வரன்முறையான கல்வியின் வெளிப்பாடுகளாக அமைந்தன. நிலமானிய சமூக அமைப்பில் வரன்முறையான கல்வியும், நூலாக்கங்களும், சமூக அடுக்கின் உயர் நிலைப்பட்டோருக்குப் பயன்படும் வகையில் ஆக்கம் பெற்றன. அவர்களுக்குரிய தருக்க நோக்கும், அழகியற் புலக் காட்சியும் நூலாக்கங்களிலே ஊடுருவியிருந்தன.



வடமொழியில் நடனம், மற்றும் நாடகம் பற்றி எழுந்த முழுமையான முதல் நூலாக 'நாட்டிய சாஸ்திரம்' அமைந் துள்ளது. பரதமுனிவரால் ஆக்கம் பெற்ற இந்நூல் ஒரு தொகுப்பு நூலாகவே அமைந்துள்ளது. 'பரத'

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

என்ற சொல்லுக்கு நாட்டிய சாஸ்திரம் விரிந்த விளக்கம் தருகின்றது. நாடகத்தை நெறிப் படுத்தும் தலைவனும், பல்வேறு பாத்திரங்களை ஏற்று நடிப்பவனும், வேறு வேறுபட்ட இசைக் கருவிகளை இசைப்பவனும் நாடக ஆக்கத்துக்குரிய தேவை களை நிறைவேற்றுபவனுமே 'பரத' என அழைக்கப்பட்டான்.

நாட்டியத்தின் தோற்றுவாய், நாடக அரங்கம், அரங்கதேவா பூசை, தாண்டவ இயல்புகள், இரசங்கள், பாவங்கள், துணை உறுப்புக்கள், கை முத்திரைகள், உடல் மொழி, கதி, பிரதேச நாட்டிய மரபுகள், நாடக மொழி, நாடக வகைகள், பாத்திர விளக்கங்கள், அணிகலன்கள், இசைக் கருவிகள், பாத்திர வகைப்பாடு, உலகுக்கு நாட்டியம் கொண்டு வரப்படல் முதலிய உள்ளடக்கங்கள் நாட்டிய சாஸ்திரத்திலே இடம் பெற்றுள்ளன.

நடனம் பற்றிய சமூக மேலோங்கியோரின் நோக்கம் புலக் காட்சியுமே இங்கு இடம் பெற்றுள்ளன. அடித்தள மக்களிடத்து நிலவிய வளப்பெருக்க நடனங்கள் (Fertility Dances) பற்றிய விளக்கங்கள் அங்கு இடம் பெறவில்லை. மேலும் விலை மாதர் பற்றிய விளக்கங்கள் இருபத்து ஐந்தாவது அத்தியாயத்தில் இடம் பெற்றுள்ளமை நிலமானிய இயல்பை மேலும் புலப்படுத்து கின்றது.

வரன்முறையான கல்விக்கு உட்பட்டவகையிலே தமிழகத் தில் நடனம் வளர்ச்சியுற்றமை சிலப்பதிகாரத்திலிருந்து அறியப் படக் கூடியதாகவுள்ளது. முறைசார் கல்வி தழுவிய வகையிலே ஆடல் ஆசான், இசையோன், தண்ணுமை முதல்வன், குழலோன், யாழ் வல்லான், அரங்கம், தலைக்கோல் தேசிக் கூத்து, மார்க்கக் கூத்து முதலாம் செய்திகள் சிலப்பதிகாரம் அரங்கேற்று காதையிலே குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. பூர்விக சந்தைகளிலே நடனம் என்பது ஒரு விற்பனைப் பண்டமாக மாறும் நிலையைச் சிலப்பதிகாரத்திலே காணலாம். கிராமிய வழிபாட்டு நடனங்கள், வளப்பெருக்க நடனங்கள் ஆகியவற்றில் இருந்து வேறுபட்ட வடிவிலே தொல்சீர் நடன ஆக்கம் மேலெழுவதை சிலப்பதிகாரம் தெளிவாகத் தெரிவிக்கின்றது.

பழந்தமிழகத்தில் கூத்து என்ற எண்ணக்கருவால் நடனம் அழைக்கப்பட்டது. 'கூடலும் கூத்தும்' ஒன்றிணைந்திருந்தன. கூடலும் கூத்தும் கிராமிய மரபுகளிலே நிலைபேறு கொண்டி ருக்க, சமூக அடுக்கின் மேலெழுந்தோர் மத்தியில் கூடல் என்ற குழுச் செயற்பாடு கைவிடப்பட்டு, நடனம் தனி மனிதக் குவியப் படுத்தலுடன் ஒன்றிணைந்தது. இவ்வாறான தனிமனிதக் குவியப்படுத்தலின் வெளிப்பாடாக மாதவி தோன்றுகின்றாள்.

வட மொழியிலே பரத முனிவருக்குப் பின்னர் கோஹலர், மதங்கர், நாரதர், தனஞ்சயன், நந்திகேஸ்வரர் முதலியோர் நடன நூலாக்கங்களை மேற்கொண்டனர். இவர்களுள் நந்திகேஸ்வரர் எழுதிய அபிநய தர்ப்பணம் அதிக முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. இந்தியாவின் தொல்சீர் நடனங்களைப் பயில்வோருக்கு இது ஓர் அடிப்படை நூலாக அமைகின்றது. இந்நூலில் நடனம் தொடர்பான முந்நூற்று இருபத்து நான்கு செய்யுட்கள் இடம் பெற்றுள்ளன. நடனத்தின் தோற்றுவாய், சிறப்பு, அபிநய வகைகள், சபையின் இயல்பு, பாத்திர இயல்புகள், அபாத்திர இயல்புகள், கிண்கிணீ இலட்சணம், சிரோபேதங்கள், திருஷ்டி பேதங்கள், அவற்றின் பயன்பாடுகள், கை முத்திரைகள், அவற்றின் பயன்பாடுகள், பாத பேதங்கள் என்றவாறு நடனம் பற்றிய அகல் விரி பண்பை வெளிப்படுத்தும் நூலாக அபிநய தர்ப்பணம் அமைந்துள்ளது. நடனத்தின் அபிநயங்களின் முக்கியத்துவத்தை மீள வலியுறுத்தும் நூலாக இது அமைந்து ள்ளது. அபிநய வெளிப்பாட்டின் வளர்ச்சிக்கும் சமூகத்தின் ஏறு நிரலமைப்புக்கும் நேரடியான தொடர்புகள் காணப்படுகின்றன. முழு உடலசைவின் தொழிற்பாடுகளில் இருந்து கூர்ப்பு எய்திய வடிவமாக அபிநயம் ஆகின்றது. அபிநயத்தில் முக உறுப்புக் களின் தொழிற்பாடுகளே மேலோங்கி நிற்கும். உடலின் ஏனைய உறுப்புக்கள் அத்துணை மேலோங்கல் கொள்வதில்லை. சமூக அடுக்கமைப்பில் மேலுயர்ந்தோரின் நடனத் தொழிற்பாடுகளில் அபிநயம் மேலோங்க அடி நிலை மாந்தர்களின் நடனத் தொழிற் பாடுகளில் முழு உளலியக்கங்களும் முக்கியத்துவம் பெற்றன. சிறப்பாக கைகளினதும் கால்களினதும் வலிமையான தொழிற் பாடுகளே கிராமிய ஆடல்களில் மேலோங்கியிருந்தன.

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

கி.பி பத்தாம் நூற்றாண்டளவில் தான் அபிநய தர்ப்பணம் நூல் எழுதப் பெற்றதாகக் கொள்ளப்படுகின்றது. இக்காலப் பகுதியில் இந்தியப் பெருநிலப்பரப்பில் நிலைபேறு கொண்ட நிலமானியப் பேரரசுகளும், அதற்குரிய வர்த்தகத் தொழிற்பாடுகளும் வேர் பதித்திருந்தன. அபிநய தர்ப்பணத்தைத் தொடர்ந்து நடன நூல்கள் பல வட மொழியில் எழுந்தன. நடனத்துடன் தொடர்புடைய தமிழ் நூல்களாக அகத்தியம், சயந்தம், முறுவல், குணநூல், செயிற்றியம், இந்திரகாளியம், பஞ்ச மரபு, பரத சேனாபதியம், கூத்த நூல் முதலியவை குறிப்பிடப்படுகின்றன.

சாத்தனார் எழுதிய கூத்த நூல் தமிழ்க் கூத்து அறிக்கையில் எழுந்த முக்கியமான நூலாகும். இந்நூல் முழுமையாகக் கிடைக்காது விட்டாலும் கிடைத்த பகுதிகள் ச.து.சு. யோகியாரால் விளக்கக் குறிப்புகளுடன் வெளியிடப்பட்டன. (இந்தியாவில் பரத நடனம் பயில்வோருக்கு இந்நூல் பற்றி எதுவும் இதுவரை பயிற்றுவிக்கப்படாதிருத்தல் குறிப்பிடத்தக்கது. யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகத்து நடனப் பட்டப்படிப்புப் பாடத்திட்டத்தில் இந்நூல் முக்கியமான பகுதியாகச் சேர்க்கப்பட்டிருத்தலும் சுட்டிக்காட்டப்படத்தக்கது.)

கூத்த நூலின் முதலாவது பகுதியாகிய சுவை நூலில் நடனம், இசை, நாடகம் முதலியவற்றின் தோற்றம் பற்றி விளக்கப்படுகின்றன. இரண்டாவது பகுதியாக அமையும் தொகை நூலில் சிவபிரான் ஆடிய நூற்றெட்டுத் தாண்டவங்கள் விவரிக்கப்பட்டுள்ளன. மூன்றாவது பகுதியாக அமையும் வரி நூலில் நிலப் பாகுபாட்டை அடியொற்றிய நடனங்கள் பற்றிய விரிவும் விளக்கங்களும் தரப்படுகின்றன. நான்காவது பகுதியாக அமையும் கலை நூலில் மனித உடலுறுப்புக்கள் நடனத்துக்குப் பயன்படுத்தப்படுமாற்றை சாத்தனார் விளக்கியுள்ளார். ஐந்தாவது பகுதியாக அமையும் கரண நூலில் கரண நிலைகள் முத்திரைகள், தாண்டவம், லாஸ்யம் முதலியவை ஆசிரியரால் விளக்கப்படுகின்றன. ஆறாவது பகுதியாக அமைவது தாள நூல். ஏழாவது பகுதியாக அமையும் இசை நூலில் தமிழர்களின் தொன்மையான இசையாகிய பண்கள் பற்றிய விபரங்கள் இடம் பெற்றுள்ளன. எட்டாவது பகுதியாக இடம் பெறும் அவை நூலில் அரங்க அமைப்புக்கள் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

நடன அறிகை நன்கு கட்டமைப்புச் செய்யப்பட்ட தமிழகக் கல்விச் சூழலில் இந்நூல் ஆக்கம் பெற்றுள்ளமையைத் தெளிவாக அறிய முடிகின்றது. மேலும் நடன ஆக்கத்துக்கும் தொன்மங்களுக்குமுள்ள தொடர்புகளும் இந்நூல் வாயிலாகத் தெரிய வருகின்றன. சிவ பிரானே நடனத்தைத் தோற்றுவித்தார் என்ற தொன்மக் கருத்து கூத்த நூற் பாயிரத்திலே குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

பஞ்ச மரபு, பரத சேனாபதியம், பரத சித்தாந்தம், பரத சாஸ்திரம், பரத சங்கிரகம் முதலாம் நூல்களும் நடன அறிகை வளர்ச்சியுள்ள தமிழக கல்விச் சூழலின் வெளிப்பாடுகளாக அமைந்தன.

வரன்முறையான கல்வி வளர்ச்சியோடு தமிழ் மொழியிலும், வட மொழியிலும் தொடர்ச்சியாக நடன நூல்கள் எழுதப்பட்டு வந்துள்ளன. ஆனால் தமிழ் இலக்கிய வரலாற்று ஆசிரியர்கள் தமிழிலுள்ள நடன நூல்களைக் கால வரையறைப்படுத்தும் அறிகைத் தொழிற்பாடுகளிலே பெரிதும் முயற்சிக்கவில்லை.

நிலப்பிரபுத்துவ அரசுகளின் வளர்ச்சியோடும் அதிகார நிரலமைப்போடும் கல்வி நிரலமைப்போடும் வரன்முறையான நடன ஆற்றுகையும் எழுத்தாக்கமும் வளர்ச்சியடைய, சமூக அடிநிலை மாந்தரிடத்து கூத்து மரபுகள் வளர்ச்சியடைந்தன. வரன்முறை நடன மரபுகள் இறுகிய தளராத கட்டுப்பாடுகளுக்கும் விதிமுறைகளுக்கும் உட்பட்டிருந்தன. நெகிழ்ச்சியானதும் ஆக்க இணக்கற் பண்புகளும் (IMPROVISATION) கிராமியக் கூத்துக்களில் இடம் பெற்றிருக்கின்றன. அதிகாரம் மற்றும் ஒடுக்கு முறை ஆகியவற்றின் '**நியாயப்படுத்தல்**' முறைசார்ந்த தொல்சீர் நடனங்களில் வலியுறுத்தப்பட்டன. ஆனால் ஒடுக்கு முறைக்கு எதிரான '**நியாயங் கேட்டல்**' என்ற பண்பு கிராமியக் கூத்துக்களின் உள்ளடக்கமாகி சமூக இருப்பைப் புலப்படுத்தின.

வரன்முறையான நடனம் கட்டமைப்பை விளக்கும் வட மொழி நூல்களும் தமிழ் நூல்களும் சமூக இருப்போடு இறுகி உறைந்த ஒரே பண்புகளை விபரித்து நிற்கின்றன. வெளிப்படுத்தும் மொழி இயல்பு வேறுபடுகின்றதேயன்றி நடனம் பற்றிய உள்ளடக்கம் வேறுபட்டு நிற்கவில்லை.

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

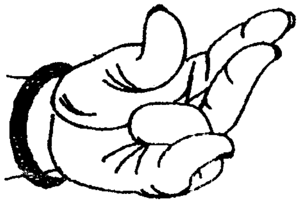
16

குறவஞ்சி நாட்டிய நாடகம்

ஒரு மீள்பார்வை

கலையாக்க நடவடிக்கைகள் சமூக அறிக்கையோடு இணைந்த தொழிற்பாடுகளாயிருத்தல் தவிர்க்க முடியாததாக இருக்கும். சமூகத்திலே மேலாண்மை செலுத்துவோரது கருத்தியல்களுக்கு இசைந்த வகையிலே கலையாக்கங்கள் ஒரு புறம் தோன்றுதலும் மறு புறம் சமூக அடிநிலை மாந்தர்களின் உணர்வுகள் தழுவிய கலையாக்கங்கள் தோன்றுதலான துருவப்பாட்டு நிலைகள் பல்வேறு வீச்சுக்களிலே காணப்படுதலும் இயல்பு.

விவசாயச் சமூக அமைப்பும் அதன் அடிப்படையிலான மரபுகளையும் சடங்குகளையும் கலைகள் வாயிலாகக் கட்டிக்காக்கும் மரபும் மேலாண்மைக் கலைப் புலத்தின் தேவைகளாக இருந்தன. மறுபுறம் சமூகத்தின் அடிநிலை மாந்தர்கள்



தமது உணர்ச்சிகளை வெளியிட தமக்குரிய உபாயங்களைப் பயன்படுத்துகையில் முரண்பாடான கலை வடிவமைப்புக்கள் சமாந்தரமாக இயங்கிய வண்ணமிருக்கும். இத்தகைய தோற்றப்பாடு 'தள முரண் வீச்சுக்கள்' எனப்படும். தமிழ்க் கலை மரபில் சமூக நிலை மேலாண்மை செலுத்தியோர் செவ்விய இசையையும், செவ்விய ஆடலாகிய பரத நடனத்தையும் தமது மரபுக் காப்புக்குரிய வடிவங்களாக்கினர். சமூகத்தின் அடிநிலை மாந்தர்கள் நாட்டார் இசை, நாட்டுக்கூத்து முதலியவற்றைத் தமக்குரிய வடிவங்களாக்கினர்.

இவ்வாறான துருவங்கள் தேவை கருதி சில சந்தர்ப்பங்களில் ஒன்றிணைக்கப்படுதல் முரண்பாடுகளின் சங்கமமாயிற்று. தமிழ்க் கலைப்பரப்பில் இவ்வாறான முரண்பாடுகளின் சங்கமத்தை குறவஞ்சி இசை நாட்டிய நாடகங்களிலே காண முடியும். குறவஞ்சி இசை நாட்டிய நாடகங்களில் செவ்விய இசைப்பாடல்களும் நாட்டுப் பாடல்களும் இணைக்கப்பட்டிருக்கும்.

அமைப்பியல் நிலையில் இத்தகைய இணைப்பு நிகழ்ந்தாலும் அவை தனித்தனிமங்களாகப் பிரிந்து செயற்படும். முரண் நிலை இணைப்புடன், முரணுறு பாத்திர அமைப்பும் குறவஞ்சி இசை நாட்டிய நாடகங்களிலே காணப்படும்.

மன்னர்களும், வள்ளல்களும் என்றவாறான பாத்திரங்களும் குறவன், குறத்தி என்ற பாத்திரங்களும் சமூக முரணுறு பாத்திரங்களின் தொகுப்பை புலப்படுத்தும். சரபேந்திர பூபாலக் குறவஞ்சி, குமாரலிங்கர் குறவஞ்சி முதலியவை மேற்கூறிய பண்புகளைப் பொருத்தமாக எடுத்துக் காட்டுகின்றன. இறைவனைப் பாட்டுடைத் தலைவனாகக் கொண்ட குறவஞ்சி நாடகத்தில் இந்தப் பண்புகள் காணப்பட்டன.

திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சி, அழகர் குறவஞ்சி, தியாகேசர் குறவஞ்சி, கபாலீச்வரர் குறவஞ்சி, காங்கேயன் குறவஞ்சி, செந்தில் குறவஞ்சி என்றவாறு கடவுளரைப் பாட்டுடைத் தலைவராகக் கொண்ட குறவஞ்சிகள் பல எழுந்தன.

குறவஞ்சி நாடகத்தின் முற்பகுதிகளாக காப்புப் பாடல்,

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

தோடயமங்களம், தலைவன் பவனி, தலைவி வருதல், தலைவியின் வருகை, தலைவியின் உள வெளிப்பாடுகள், பாங்கி வருதல் முதலியவை செவ்விய இசை தழுவி வருதல் சமூக மேலாண்மைக் குழுவினருக்குரிய இசை அமைப்பியலைக் காட்டுகின்றது. குறத்தி வருகை, குறத்தி ஊர்வளம் கூறல், குறி சொல்லுதல், சிங்கன் குழுவனோடு வேட்டைக்கு வருதல், வலை விரித்தல், குறத்தியின் பிரிவு முதலியவை சமூகத்தின் அடித்தள மக்களின் உணர்வுகளோடு கூடிய மெட்டுக்களில் அமைக்கப் பட்டுள்ளன.

இந்திய விடுதலைப் போராட்டம் பண்பாட்டு விடுதலையையும் உள்ளடக்கியதாக முன்னெடுக்கப்பட்ட வேளை பரத நடனம் உட்பட்ட பாரம்பரியமான கலை வடிவங்கள் மீட்புக்கு உள்ளாக்கப்பட்டன. பரத நடனத்தை மீட்டெடுத்தவர்கள் தமிழக சமூக அமைப்பில் மேலாண்மை செலுத்திய பிரிவைச் சார்ந்தவர்களாக இருந்ததுடன், ஆங்கிலக் கல்வி வாயிலாகப் பெற்ற தாராண்மைவாதக் கருத்தியலின் வீச்சுக்கும் உட்பட்டிருந்தனர்.

சமூகத்தில் மேலாண்மை செலுத்தியவர்களின் இறுகி உறைந்த கருத்துக்களை வலியுறுத்தவும், அதே வேளை ஆடற் கலை வழியாக அடிநிலை மாந்தரைச் சித்திரிக்கும் தாராண்மை இயல்பை வெளியிடுவதற்கும் பொருத்தமான வடிவமாக குறவஞ்சி நாட்டிய நாடகம் அமைந்தது. இந்த ஈடுபாடு பரத நடனத்துக்கு 'அழகு மிக்க அருங்கலை' என்ற அந்தஸ்தைக் கொடுப்பதற்குத் துணை நின்றது. ஆனால் மக்களது சிந்தனைகளில் அடிப்படைக் கட்டமைப்பு மாற்றங்களை ஏற்படுத்துவதற்கு அந்தக் கலை மீட்பு துணை நிற்கவில்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

குறவஞ்சி நாட்டிய நாடகப் பாடல்களின் இருவேறு துருவ நிலைகள் காணப்படுதலை திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சிப் பாடல்களைப் பகுப்பாய்வு செய்வதன் வாயிலாகத் தெளிவாக அறிந்து கொள்ளலாம்.இரு வேறு துருவங்கள் என்று கூறும் பொழுது ஒரு துருவமாக மேலாண்மை மக்கள் இயல்பும், மறுதுருவமாக அடிநிலை மாந்தர் இயல்பும் அமைந்தன.

திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சியில் தலைவி வசந்தவல்லி வருவதைக் குறிக்கும் பாடல் வருமாறு.

'வங்காரப் பூஷணம் பூட்டித் திலகந்தீட்டி
மாரனைக் கண்ணாலே மருட்டிச்
சிங்கார மோகனப் பெண்ணாள் வசந்தவல்லி
தெய்வாரம்பை போலவே வந்தாள்'

மேற்குறித்த பாடலின் ஒவ்வோர் அடியிலும் இடம்பெறும் வசந்த வல்லியின் அலங்கார நிலைகள் நிலப்பிரபுத்துவ மேலாண்மைப் பெண்ணிலை இயல்பின் அலங்கரிப்பு வருணனைகளாக அமைந்திருத்தலைக் காணலாம்.

தொடர்ந்து வரும் குறத்தி குறி சொல்லும் பாடலில் சமூக அடித்தட்டு மாந்தரின் இயல்பு நிலைகள் பளிச்சீடு கொள்கின்றன.

'என்ன குறியாகிலும் நான் சொல்லுவேன் அம்மே-சதுர்
ஏறுவேன் எதிர்த்தபேரை வெல்லுவேன் அம்மே
மன்னர்கள் மெச்சுகிற வஞ்சி நான் அம்மே என்றன்
வயிற்றுக்கித்தனை போதும் கஞ்சிவார் அம்மே'

அடிநிலை மாந்தரிடத்துக் காணப்படும் எதிர்ப்போரை வெல்லும் வைராக்கியமும், எளிமைநிலை உணர்வும் இங்கே சுட்டிக் காட்டப்படுகின்றன. அடுத்துவரும் பின்வரும் காலச் சொற்கட்டுகள் அடிநிலை மாந்தரின் உணர்வு வீச்சுக்களை சுட்டுவனவாக அமைந்துள்ளன.

'குங்கு தக்கிட்ட குங்கு தக்கிட்ட
குங்கு தக்கிட்ட தகிட தாம்
குங்கு தக்கிட்ட தகிட தாம்
குங்கு தக்கிட்ட தக்கிட தை . . .'

அடி நிலை மாந்தர்களின் தொடர்ச்சியான உடலுழைப்புக்கும் சந்த வடிவமைப்புக்கும் தொடர்புகள் காணப்படுகின்றன. கடின உடலுழைப்பின்போது உடலின் பெரும் தசை நார்களுக்கும் நுண் தசை நார்களுக்குமிடையே நிகழும் அசைவு

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

களை மொழி வடிவிலே வெளிப்படுத்துவதற்குச் சந்தங்களும், தாளச் சொற்கட்டுக்களும் துணை நிற்கின்றன. சமூக அடித்தள மாந்தர்களின் இவ்வகை அசைவுகளைப் பரத நடனத்தில் எடுத்தாளும் பொழுது ஆடல் விறுவிறுப்புப் பெறுகின்றது.

சமூகத்தில் மேலெழுந்தவர்களின் உணர்வுகள் அபிநயங்க ளாகவும், உடல் நிலை அழுத்தங்கள் குன்றிய வாழ்க்கையின் இயல்பினைக் காட்டும் மென் போக்குடைய அசைவுகளாகவும் ஆடல்களாகவும் வெளிப்படும். பரத நடனம் மேற் குறித்த மென்போக்கினையும், விறுவிறுப்பையும் உள்ளடக்கியிருத்தல் இரு துருவ இணைப்பைக் காட்டுகின்றது.

திருமதி. ருக்மணி அம்மையார் அவர்களது குறவஞ்சி நாட்டிய நாடக ஆற்றுகை தொடர்பான கருத்தியலாக்கத்தில் அவரது கணவர் திரு. அருண்டேலின் செல்வாக்கு இழையோடி யிருந்தது. ஆங்கிலப் பண்பாட்டிலே தோன்றிய தாராண்மை வாதத்தினதும், மனித நேயத்தினதும் செல்வாக்கு திரு. அருண்டேலிடத்து ஆழப் பதிந்திருந்தமையும், அத்தகைய கருத்தியல் இந்தியாவின் செவ்விய கலைகளையும், நாட்டார் மரபுகளையும் தழுவி அவற்றை உயர் குழாத்து நிலையில் நின்று பராமரிக்கும் அணுகுமுறை சமூகத்தை அடியோடு மாற்றிய மைக்கும் இயல்பைக் கொண்டிராது, பாரம்பரியங்களை மனிதநேயம் மற்றும் தாராண்மைக் கோட்பாடுகளின் அடிப்படைகளில் பராமரிப்புக் கொள்ள வைத்தது.

உயர்குழாத்தினது கலைச் செயற்பாடு குறிப்பிட்ட கால கட்டத்திலே கலை ஈடுபாடு கொண்டவர்களுக்குக் காட்டுரு வாக (Model) விளங்கியமையால் திருமதி. ருக்மணி அருண்டேல் அம்மையாரைத் தொடர்ந்து நடன ஆசிரியர்களான கே. என். தண்டாயுதபாணி பிள்ளை, வழுவூர் இராமையாபிள்ளை, திருமதி கமலா, கலாநிதி பத்மா சுப்பிரமணியம் அடையாறு கே. இலட்சுமணன், கலைச்செல்வர் இணுவை ஏரம்பு சுப்பையா, மகாவித்துவான் இணுவை என். வீரமணிஐயர் முதலியோர் குறவஞ்சி நாட்டிய நாடக ஆற்றுகைகளில் ஈடுபட்டனர். இந்த வகையான காட்டுருப் பின்பற்றல் இன்று வரை பரத நடனத்துறையிலே தொடர்ந்து கொண்டிருக்கின்றது.

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

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

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக இராமநாதன் நுண்கலைத்துறை, மற்றும் நடனத்துறை ஆகியவற்றின் தலைவராகக் கடமை புரிந்து இசை, நடனத்துறைகளில் சிறப்பு பட்டப்படிப்பு நெறியை ஆரம்பிப்பதிலே பெரிதும் பங்காற்றியவர்.

பரத நாட்டிய அழகியல், அழகியற்கல்வி, கலை இலக்கியக் கோட்பாடுகள், ஆடல் அழகியல், ஈழத்தமிழர் கிராமிய நடனங்கள், பரத நடனமும் தமிழர் அறிகையும், முதலாம் நூல்களின் ஆசிரியர்.

இலங்கையிலே பரதநடனத்துறையில் நிகழ்த்தப் பெற்ற முதுதத்துவமாணி ஆய்வின் மேற்பார்வையாளராகக் கடமையாற்றியவர் - மேற்படி ஆய்வை திருமதி. கிருசாந்தி இரவீந்திரா மேற்கொண்டார்.

மகாவித்துவான் வீரமணி ஐயருடன் இணைந்து இலங்கையின் பரத நடனக் கலைஞர்கள் பற்றிய திரட்டினைத் தொகுத்தவர்.

பரத நடனத்தின் தமிழ் வேர்களை வெளிப்படுத்தும் ஆய்வை யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக் கழகத்து சீமாட்டி லீலாவதி இராமநாதன் நினைவுப் பேருரையில் நிகழ்த்தியவர்.

BOOK
LAB
Rs.

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