

பாத நட்டைய ஓழக்கியல்



KALYANAM

கலாந்தி சபா. ஜயராசா

பரத நாட்டிய அழகியல்



கலாநிதி சபா. ஜெயராசா

தலைவர் இராமநாதன் நுண்கலைக்கழக நாட்டியத்துறை,
கலைப்பீடும், யாழ் பஸ்கலைக்கழகம்.

அண்புரை

ஆக்கியோன்பற்றி

பேராசான் தமிழ் சபா.ஜெயராசர் அவர்களின் ‘பரதநாட்டிய அழகியல்’ என்ற ஆக்கத்திற்கு ஓர்தகவுரை கேட்டதனால் என் கருத்தைக் கூறவேண்டியுள்ளது. தமிழின் நூலுக்கு ஓர் தகவுரையே வேண்டிய தில்லை. ஆய்வுப் புலமையும்-உளவியல் நோக்கும்-செந்தமிழ் மரபும் கொண்டு சிறந்த பேராசானாக வளர்ந்துள்ளார். அவர் மாணவராக இருந்த காலத்திலிருந்து இன்றுவரை எழுத்துலகில் முத்திரையிட்டு வந்துள்ளார். அவர் பற்றி இன்றைக்கு இருபது ஆண்டுக்கு முன் வெளிவந்த எனது இனுவையைப்பர் என்ற நூலில் யான் வெளியிட்ட முன் னோட்டக் கருத்துக்கள் விளக்கம் பெற்று அவரை ஓர் பேராசானாகக் காணும் பேற்றினை என் உடல் வாழ்வு நீங்கு முன் கண்டு இன்புறும் பேற்றினைப் பெற்றுள்ளேன். அம்மகிழ்ச்சியின் வெளியீடாக ஆக்கம் பற்றிய சில கருத்துக்கள்.

ஆக்கம் பற்றி

பரத நாட்டிய அழகியல் என்ற ஆக்கத்தில், பத்துத் தலைப்புக்களில் ஆசிரியர், ஆய்வுக்கருத்துக்களைத் தன் சிந்தனைத் தெளிவுடன் முன் மொழிந்துள்ளார். அதில் உள்ள சிறப்பு பிறர்க்கத்தியழைத்தாலும் விழுங்கிக் கக்காமல் தன்னாண்மை நெறிநின்று உள்ளார்ந்த சிந்தனைக் கருத்துக்களை நமக்குத் தந்துள்ளார்.

வளமியச் சடங்குகள் என்ற முதற் கட்டுரையில் நம்பிக்கையே வாழ்க்கை என்ற மரபு வழிவந்த கருத்தினை அறிவியல் நோக்கில் ஆய்வு செய்து. அதனை, “கருவற்ற பெண்ணுக்குக் கொடுக்கப்பட்ட முத்திரை வடிவம் கருவற்ற கோமாதாவுக்கும் எளிதாக எடுத்தாளப்பட்டுள்ளது. இந்த நேர் வியத்தைப் புரிந்து கொள்ளாது பரதநாட்டியம் ஒரே படிமநிலையை எய்துகின்றது என்று வரையறுத்தல் பொருந்தாது” “எமது மரபில் எவை ஆளப்பட்டனவோ, எவை உனரப்பட்டனவோ எவ்வாறு கலைக்கையளிப்பு நிகழ்ந்து வந்ததோ, அவை அனைத்தையும் ஒன்று தீரட்டி மிக நுண்ணிதாகக் காட்டக் கூடிய ஓர் ஆடல் வடிவமாகப் பரதநாட்டியம், அமைந்துள்ளது” என்ற ஆசிரியரின் இக்கருத்துக்கள் சிந்தனைக்கு விருந்து.

நூலின் பெயர்	பரத நாட்டிய அழகியல்	
முதற் பதிப்பு	மாசி, 1998	
பதிப்புரிமை	ஆசிரியருக்கு	
வெளியீடு	கார்த்துகேயன் (பிறைவேட்) விமிட்டெட் 501/2, காலி வீதி, கொழும்பு - 06 தொலைபேசி : 595875	
நூலின் விலை	100/-	
அட்டை வடிவமைப்பு	: மழுரன்	
பக்க வடிவமைப்பு	: விஜய கிருபா	
அச்சிட்டோர்	கார்த்துகேயன் (பிறைவேட்) விமிட்டெட் 501/2, காலி வீதி, கொழும்பு - 06. இலங்கை.	
	தொலைபேசி : 595875	

நாட்டியமும் கல்வியும் என்ற இரண்டாவது ஆக்கத்தில் "சுமார் ஜந்து இலட்சம் ஆண்டுக்கட்கு முன்னர் வாழ்ந்த யாவா மனிதன் நெருப்பினை உருவாக்கவும், கருவியைக்கையாளும் திறனுடையவனாகவும் இருந்தான் என்பதை ஆய்வாளர்கள் கூட்டிக்காட்டியுள்ளனர். (ஜோன் லுவிஸ் 1978) நூலாசிரியரின் இக்கருத்தை ஆய்வாளர்கள் எல்லோரும் காய்தல் உவத்தவன்றி ஏற்றுக் கொள்வதோ தெரியவில்லை. இங்கு இவரின் துணிபு பாராட்டப்பட வேண்டியதே.

"நடனக்கல்வியின் முழுமையான நோக்கம் அன்னியமாதலை ஒழித்தலாகும்" இக்கருத்து, பண்டைய மரபு வழிவந்த ஆத்மீக ஒருமைப் பாட்டினை விளக்கும் மறு வடிவம். சிந்தனை வெளியீடு - உணர்ச்சி வெளிப்பாடு-செய்திறன் என்பன இவற்றின் மூலம் நெறிப்படுத்தப்படு கின்றன - என்ற கருத்தினை ஆசிரியர் தெளிவுப்படுத்தியுள்ளார்.

அசைவின் பகுப்பாய்வு என்ற பகுதியில் அடைவுகள் பற்றி விளக்கப்பட்ட பந்தியும்-முத்திரைகள் பற்றி விளக்கப்பட்ட பந்தியும் இன்னும் ஆழ அகலம் பெற்றிருக்கலாம். அப்படிச் செய்திருப்பின் இப்பகுதி மிகச் சிறப்பாக இருந்திருக்கும். அதாவது அதன் மூலம் மரபு வழி பேணப்பட்ட ஆன்மீக விழுமியங்களையும் இணைவு பெறச் செய்திருக்கலாம்.

பரதநாட்டியமும் சமூக உளவியலும்:

இக் கட்டுரையில் "பரதநாட்டியத்தின் இன்னொரு கலை விளைவு நடப்பியலில் நின்று நடப்பியலை மீறுதலாகும். இந்நிலையில் தெய்வீக நிலைக் குறியீடுகள் கட்டி எழுப்பப்படுகின்றன. நடப்பியல் கட்டுப்பாடு களை மீறிய படிமங்களை இங்கிதமாகக் காட்டும் உளவியற் செயற்பாடு பாத நாட்டியத்திலே நிகழ்த்தப்படுகின்றது. இக்கருத்தினை முன் மொழிவதன் மூலம் இன்றைய மரபு வழி வந்த நடப்பியல் மரபில் இருந்து தன்னை இனங்காட்டிக் கொள்ளும் திறன் - ஆளுமை மேலோங்கி நிற்கின்றது.

"சிரபஞ்ச விளக்கத்தில் இருமை நிலைகள் சிறப்பார்ந்த இடத்தினைப் பெறுகின்றன. இவை பரத நாட்டியத்தில் சிவசக்தி வடிவங்களால் மிகவும் நுண்ணிதாக எடுத்தாளப்படுகின்றன.

"ஆடலானது இருமை நிலைகளை ஒழித்து, ஒருமைப்பாங்கினை ஏற்படுத்துகின்றது" என்று தொடரும் பந்தியில் கூறப்பட்ட கருத்துக்கள், குழமும் அகலமும் கொண்டவை. இங்கு சுத்த அத்வைதக் கண்ணோட்

தத்தின் செறிவு உளவியல் நோக்கின் முன்வைக்கப்பட்டுள்ளது. பரதரின் கருத்துத் தெளிவுப்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

"ப" என்பது பாவத்தையும், "ர" என்பது இராகத்தையும் "த" என்பது தாளத்தையும் குறிப்பிடும் என்ற கருத்து மரபு வழி வந்தது. சிந்தனை வழிப்பட்ட ஆன்மீக நோக்கில் "பரதம்" என்பதில் அமைவுற்ற ஒலிகள் பிரபஞ்ச இலக்க தத்துவத்தினை விளக்குவன. "ப" என்பது பரதத்து வத்தினையும் "த" என்பது பிரபஞ்ச தத்துவத்தினையும் "ம்" என்பது பிரபஞ்ச தத்துவத்தினையும் "ம்" என்ற ஒசை ஒலியே இவற்றின் மூலத்துவம் என்பதனையும் விளக்கும் அவை ஒன்றினையும் பொழுது நடனமாகிய தாண்டவம் நிகழும். அதுவே பரதம் என்ற நோக்கிலும் விளக்கம் கொடுத்திருந்தால் சிறப்பாக அமைந்திருக்கும்.

ரசக் கோட்பாடு:

இங்கு "வரலாற்றுக் காரணிகளால் மேலைத் தேயக்கலைக் கோட்பாடு கள் உலகியலைப் பெரிதும் தழுவி எழுந்தன. ஆனால் இந்திய மரபில் கலை இலக்கியங்களுக்குத் தெய்வீக விளக்கம்-பண்பு நெடிது வேறான்றிய காட்சியாகவேயுள்ளது" இதன் மூலம் மன எழுச்சியின் தன்மையை உளவியல் நோக்கில் விளக்க முயன்றுள்ளார். இம் முயற்சி மேலும் வளர்வேண்டும்.

சமூத்தமிழரின் நாட்டியத் தனித்துவங்களை நோக்கிய ஒரு தேடல்:

இக்கட்டுரையில் "சமூத்தின் நடன மரபு உடற் கூறுகளின் ஆய்வு சித்த மருத்துவம் என்பவற்றுடன் இணைந்த ஒரு கலைவடிவமாக முகிழ்ந் தெழுந்தது"

பரந்து அகன்ற ஒரு நடனப்பாரம் பரியத்தின் மீதுதான் பரதநாட்டியம் என்ற "முகிழ்பு நடனம்" தோன்ற முடிந்தது. பரந்து ஆழ்ந்த மரபில் முழைத்தெழுந்த வடிவமாகப் பரதநாட்டியம் விளங்குவதால், அது முகிழ்பு நடனம் என்றும் குறிப்பிடப்படும். ஆசிரியரின் இக்கருத்துக் களில் நடப்பியலில் இருந்து நடப்பியலை மீறிய தெளிந்த நோக்கினைக் கொண்டுள்ளதனைக் காண்கின்றோம்.

கலைச் செல்வர் ஏரம்பர் சுப்பையாவும் பரதக்கலை வளம் பெறுதலும் என்ற பகுதியில், "சமயக் கோட்பாடுகளையும், கலை மரபுகளையும் இணைக்கும் ஆழகியற் செயற்பாடுகள் இனுவில் கிராமத்திலே இடம்

பெற்றன்” என்ற கருத்து எழுவதற்கு கால் கோள் இட்ட இனுவை யூர் சின்னத்தம்பிப்புவவர், சிவத்திரு சுப்பிரமணியம் சன்னியாசியார், நாடகப் பேராசான் வாகவி சின்னத்தம்பிச் சுட்டம்பியார் பேரன்ற பெருமக்கள் அடியிட்டனர். மஞ்சத்தடி என்ற இடமும் மன்னன் தோட்டமும் அதற்கு ஆடுகளமாக அமைந்தன. அவ்வாடுகளமரபே ஏர்ம்பர் பரம்பரையை உரு வாக்கியது. நாட்டுக்குத்து மரபும் பரத நாட்டிய மரபும் காவடி யாட்டத்தில் ஏர்ம்பராலும், அவர் மகன் சுப்பையாவாலும் இணைவு பெற்றன.

இத்தகைய வளர்ச்சி நிலையே “நெடிது வேருள்றிய இசைப்பாரம் பரியமும் நாடகப் பாரம்பரியமும் இக்கிராமத்திலே” தலைமுறை தலைமுறையாகத் துலக்கமுற உதவின. இத்துலக்கத்திற்கு முன்னோடி களாக அமைந்தவர்கள் 17 ஆம், 18 ஆம், 19 ஆம் நூற்றாண்டுகட்டு இடைப்பட்டு வாழ்ந்த எமது முன்னவர்களே. அம் முன்னோடிகள் பற்றி விளக்கியிருந்தால் சிறப்பாக இருந்திருக்கும்.

நாட்டிய நாடகமும் வீரமணிஜியரும்:

“முத்தத்துமல்லிகை மணக்காது” என்ற கூற்று வீரமணி ஜயரைப் பொறுத்தளவில் உண்மைப்படுத்தப்பட்டே வந்துள்ளது அவருடைய புலமைச் சிறப்பு இற்றைவரை போற்றப்படவில்லை. ஆயின் அவரின் தோளிற் சவாரி செய்து புகழ் தேடியவர் பலர். அவர் பற்றி நூலாசிரியர் கூறிய கருத்துக்கும் மேலாக அவரிடம் சிறப்புக்கள் பலவுள். நூலாசிரியரின் இன்றியமையாக்கடமையாகும். அதனை மீளத்துவங்கச் செய்தல் வேண்டும். அது ஈழம் வாழ் தமிழரின் உயர் கடமை. இனுவையூர் மக்களின் பெருங்கடமை.

சிவத்திரு வீரமணி ஜயர் சைவ சித்தாந்த வேதாந்தப் பாரம்பரியத்தில் வந்த நடராச ஜயர்-மார்க்கண்டு ஜயர் பரம்பரையில் வந்தவர். கலைக்கரு வடிவினைப் பிறப்புரிமையாகக் கொண்டவர். சுப்பிரமணிய சன்னியாசி யாரின் பட்டறையில் தீட்டப்பட்ட மரபின் வழி வந்தவர். அத்தகைய கலை ஞானியின் திறன் பற்றி நூலாசிரியர் கூறுவது முற்றும் உண்மை அதற்கு மேலும் பல உண்மைகள் உள். தேடல் தொடர்டும்.

பரத நாட்டிய அழகியல்:

“பரதநாட்டியம் பற்றிய தேடல் பிரபஞ்சம் பற்றிய தேடலையும் உள்ளடக்கி நின்றது.”

“கலைக்கும் சமூகத்துக்குமள் உறவு இருதலைப் பாங்கானது. சமூகமானது கலையாக்கத்துக்குரிய விசையைச் செலுத்த, கலை ஆக்கங்கள் சமூகத்துக்குரிய விசைகளை வளர்க்கின்றன. பரதநாட்டியம் எமது பண்பாட்டு வரலாற்றில் இன்றியமையாத கலை வடிவமாகத் தொழிற்படும் பாங்கினை நுனுகி நோக்கும் பொழுது, கலையாக்கப் பண்பு சமூக முரண்பாடுகளினாடும் பன்முகப் பாங்குகளினாடும் எவ்வாறு மேலோங்கி வந்துள்ளது என்பது அறிய முடியும்” என்ற கருத்துக்கள் சிந்தனையைத்தாண்டுவன. படிப்போரை மேலும் விரிவாக்கஞ் செய்யவைக்கும்.

பரத நாட்டிய அறிக்கைக் கையளிப்பில் யாழ்ப்பாணம் பல்கலைக் கழகம்

இதில் கூறப்பட்ட செய்திகள் மகிழ்ச்சியைத் தருகின்றன. ஆயின் பட்டக்கல்வியும், பட்டப்பின்படிப்பும் பெற்றவர்கட்டுக் கொடுக்கப்படும் முதன்மை, மரபு வழிவந்த கலைஞர்கட்டு - அறிஞர்கட்டு அளிக்கப்படுவதில்லை என்ற ஒரு கொச்சைச் சொல் உண்டு. அதனை நீக்க யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம் முன்வரல் வேண்டும். அப்பல்கலைக்கழகத் தினை ஆளும் மேலவைச்சான்றோர் - மூதறிஞர், அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழக நடை முறையினைப் பின்பற்றிச் செயற்பட்டால், ஈழத்தில் மரபு வழிவந்த அறிஞர்கள் - சான்றோர்கள் மூலம் இளையோர் பெரும் பயன் பெறுவர். அப்போதான் ஈழத்தமிழ்ச் சமூகம் மீண்டும் உண்ணதம் பெறும் தெற்குத் தென்கிழக்கு ஆசிரியரின் “ஏதன்ஸுச யாழ்ப்பாணம்” என்ற பண்டைப் பெருமையை மீளப் பெறுதல் இயலும். அது கிட்டுமா என ஏங்கும் புலம் பெயர்ந்த தமிழர்களில் யானும் ஒருவன்

நால் பற்றிப் பொதுவாக நோக்குமிடத்து ஆசிரியரின் மொழிநடையும், உளவியல் சிந்தனையும், அவர் எடுத்தாண்ட குத்துக்களுக்கு உன்னதச் செம்மையினை ஊட்டி நிற்கின்றன. ஆழம் போல் அகலமும் அமைவற்றிருந்தால் மிகச் சிறப்பாக அமைந்திருக்கும். முயற்சி பாராட்டுக்கும் போற்றுதலுக்கும் உரியது. இத்துறை சார்ந்தோர்க்குச் சர்க்கரைச் சாதம் போன்றது இவ்வாக்கம். விடுபட்டவை அடுத்த பதிப்பில் முகிழ்க் கப்படும் என்ற நினைவுடன் நிறைவு செய்கின்றேன்.

14.02.1998

யாழ்ப்பாணத்து
இனுவையூர் பண்டிதர்
கா. செ. நடராசா
கார்த்திகேயம், தமிழ்நாடு

மன்னுரை

சமூக மானிடவியல், அறிகை மானிடவியல், கல்வியியல், உளவியல், அழகியல், முதலாம் அறிகைப் புலங்களை அடியொற்றி, பரத நாட்டியத்தை ஆராயும் நூலாக இந்த ஆக்கம் விளங்குகின்றது.

இங்கு முன் மொழியப் பெற்றுள்ள கருத்துக்கள் மேலும் ஆய்வு செய்யப்பட வேண்டியுள்ளன. பரத நாட்டியம் பட்டப்படிப்பு பாட நெறியாகவும், சிறப்புப்பட்டப் பாட நெறியாகவும் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்திலே முகிழ்த் தெழுந்துள்ள நிலையில், இவ்வாறான நூலாக்கங்களின் தேவை உணரப்படுகின்றது.

ஆய்வுகளுக்கு என்றும் ஊக்கல் வழங்கும் எமது துணைவேந்தர் பேராசிரியர் பொ. பாலசுந்தரம் பிள்ளை அவர்களுக்கும், கலைப்பீடா திபதி பேராசிரியர் அ.சண்முகதாஸ் அவர்களுக்கும், எமது பீடத்தின் பேராசிரியர்களுக்கும், விரிவுரையாளர்களுக்கும் எனது நன்றி. இந்நூலாக்கம் தொடர்பான ஆலோசனைகள் வழங்கிய பேராசிரியர் வி.சிவசாமி, பிரமநீ வீரமணி ஜயர் அவர்களுக்கும், நாட்டியத்துறை விரிவுரையாளர்களுக்கும் கொழும்பு கார்த்திகேயன் நிறுவனத்தினருக்கும் எனது நன்றி.

24.02.1998

கலாநிதி சபா. ஜெயராசா
தலைவர், நாட்டியத்துறை,
இராமநாதன் நுண்கலைக்கழகம்,
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்.

பொருள்க்கம்

1. ✓ பரத நாட்டியமும் வளமியச்சடங்குகளும்	01
2. நாட்டியமும் கல்வியும்	05
3. அசைவின் பகுப்பாய்வு	14
4. ✓ பரத நாட்டியமும் சமூக உளவியலும்	
5. ரஸக் கோட்பாடு	34
6. ஈழத்தமிழரின் நாட்டியத் தனித்துவங்களை நோக்கிய ஒரு தேடல்	38
7. கலைச் செல்வர் ஏரம்பு சுப்பையாவும் பரதக்கலை வளம் பெறுதலும்	50
8. நாட்டிய நாடகமும் வீரமணி ஜயரும்	57
9. பரத நாட்டிய அழகியல்	65
10. பரத நாட்டிய அறிகைக் கையளிப்பில் யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்	71
11. தமிழர்களின் மரபுவழி ஆடல்களும் - விளையாட்டுக்களும்	77
12. ஆடல் அழகியலும் தகவற் கோட்பாடும்.	82

பரத நாட்டியமும் வளமியச்சடங்குகளும்

வளமியச் சடங்குகள் (FERTILITY RITUALS) வளமிய வழிபாடுகள், முதலியவை பயிர் செய்கைப் பண்பாட்டுடன் இணைந்த தோற்றப்பாடுகளாக அமைந்தன. இயற்கையின் துணையை இடையறாது வேண்டுதலும் எதிர் நோக்குதலும் அந்தப் பண்பாட்டின் இயல்பு. இயற்கை துணை செய்ய வேண்டுமாயின் தாழும் இயற்கையைப் போன்று பாவனை (IMI-TATE) செய்தல் வேண்டும் என்றும் அதனைப் பார்த்து இயற்கை மீள்பாவனை செய்வதால் பயிர் வளம் பெருகும் என்பது தொல்குடிமக்களது நம்பிக்கை. இதன் வழியாக எழும் சடங்குகளே வளமியச் சடங்குகளாகும்.

காடுகளில் உள்ள பூ, காய், கனி, விதை, தேன் முதலியவற்றைத் திரட்டு வதால் உணவுப் பற்றாக்குறைத் துன்பம் நீங்குதல் தொல்குடியினரது அனுபவமாயிற்று. சமூக மானிடவியலாளர் இவ்வாறான திரட்டும் நடவடிக்கையை வேலைப் பிரிவின் அல்லது தொழிற் பிரிவின் முதலாவது பெயர்க்கி என்று கருதினர். அதாவது ஆண்கள் வேட்டையாடும் தொழிலில் ஈடுபட, பெண்கள் திரட்டும் தொழிலில் ஈடுபட்டனர். திரட்டிய விதைகளை முளைக்க வைத்தமையால் பெண்களே பயிர்க் செய்கை முறையைத் துவக்கி வைத்தார்கள் என்ற கருத்து ஆய்வுகளிலே வற்பு நிற்கும்படிகளின்றது. சிறப்பாக ஜே.டி.பேர்ணால் (J.D.BERNAL) இக்கருத்தைச் சான்றுகளுடன் நிறுவினார்.

விதை வளர்ந்து பயிராகிப் பயன் தந்தபோது அவர்கள் மகிழ்ந்தனர். விதைகள் வளராது ஏமாற்றிய பொழுது அவர்கள் துன்பமடைந்தனர். இந்நிலமைகளிலே இயற்கையைப் பெண்கள் கூர்ந்து உற்று நோக்கத் தொடங்கினர்.

பயிர் நன்றாக வளர்ந்த காலத்திற் காணப்பட்ட இயற்கை நிகழ்ச்சி களைப் பாவனை செய்து ஆடுவதாலும், பாடுவதாலும், தொழிற்படுவதாலும் கூடிய விளைச்சல் கிடைக்கும் என்ற நம்பிக்கையின் வழியாக பயிர்க் செய்கை பற்றிய மாய வித்தை (AGRICULTURAL MAGIC) அல்லது பயிர்க் செய்கை மந்திரம் வளர்லாயிற்று. மாயவித்தையானது விஞ்ஞானம் கடந்த ஒர் அனுகு முறையாக இருப்பினும், அதனாடாக மக்கள் ஒரு வித உள்ளியல் நிறைவைப் பெற்றனர். ஆசிய, ஆபிரிக்கத் தொல்குடிமக்களிடம் இவ்வாறான மந்திர முறைமை ஆழ வேருளன்றியிருந்தது.

தென் ஆபிரிக்காவில் உள்ள “சம்பர்” தொல்குடியினர் பயிரிடுவதற்கு நிலத்தைப் பண்படுத்துவதற்கு முன்னர் அந்த நிலத்திலே நடனம் ஆடுவர். வேட்டையாடும் நிலையில் ஒரு விலங்கைக் கொன்றதும் மீள் உற்பத்தி நின்றுவிடும். ஆனால் பயிர் உற்பத்தியில் ஒரு விதையைப் புதைத்துப் பல விதைகளைப் பெறக்கூடிய “மீள் உற்பத்தி” பெறப்பட்டது. பெண்களே பயிர்ச் செய்கையில் ஈடுபட்டு வந்த நிலையில் விளை நிலத்துக்கும், விதைப் பெருக்கத்துக்கும் பெண்களுக்குமிடையே ஒப்புமைகள் உணரப்பட்டன. பெண்கள் மனித இனப்பெருக்கத்துக்குரிய உடலியல் பைப் பெற்றிருந்தமை அந்த ஒப்புமையை மீள் வலியுறுத்தியது. பல்வேறு தொல் குடியினரிடத்து இந்த எண்ணக்கரு பரவலாக வேறான்றியிருத்தல் பிரேசரின் (J.G.Frager) மானிடவியல் ஆய்வுகளிலே தெளிவாகக் காட்டப்படுகின்றது. தமிழர் மரபிலும் “நிலமெனும் நல்லாள்” “நிலமடந்தை”, “பூத்தாய்”, “நிலமகள்”, “புவியரசி”, “பூமாரி” போன்ற பல்வேறு தொடர்கள் வழக்கிலுள்ளன.

குருவிகளையும், விலங்குகளையும் விரட்டிப் பயிர்களைப் பாதுகாத்தல், அறுவடை செய்த தானியங்களை முதலிலே அள்ளியெடுத்தல் முதலியலை பெண்களினால் இயற்றப் பெற்ற செயல்களாக அமைந்தன. குருவிகலைத்தல், தானியங்களை அள்ளுதல், அளத்தல் முதலியலை ஆடலுடனும் பாடலுடனும் இணைந்திருந்தன. ஆடலுடனும் பாடலுடனும் தானியம் அள்ளும் பொழுது அவை பொலிந்து பெருகும் என்ற வளமிய நம்பிக்கை நிலவியது.

மழைக்குரிய சடங்குகளும் பெண்பாலாருடன் தொடர்புபடுத்தப்பட்டன. வானத்தை நோக்கி நிமிர்ந்தும் நிலத்தை நோக்கிக் குனிந்தும் ஆடப்பெறும் கும்மி ஒருவித மழைச்சடங்கினோடு இணைந்த தோற்றப்பாடாகத் தமிழ் பக்களிடத்தே நிலவியது. பறவைகளை விரட்டும் பொருட்டு ஆடப்பெற்ற ஆடலாகக் கோலாட்டம் அமைந்தது. கோல்களினால் எழுப்பப்படும் ஒலியானது பறவைகளை விரட்ட உதவியது.

“வாழை பழுக்கு மென்று
வனக்கிளிகள் வந்து கொய்ய
கிலுக்குப் பிரம்பெடுத்து
கிளிவிரட்ட வந்த கண்ணே”

என்ற நாட்டார் பாடலிலும் கோல் கொண்டு பறவை விரட்டிய செய்தி இடம் பெறுகின்றது.

விளைந்த தானியங்களை அள்ளி உருட்டி ஆடும் ஆடல் “அம்மானை”யாயிற்று. கட்டி வைத்த தானியப் பொதியின் எண்ணிக்கையின் அளவுக்குக் கழங்குக்காய்களை வைத்திருக்கும் மரபும் காணப்பட்டது. அதுவே கணக்கிடும் முறையாயிற்று. தானியங்களை அள்ளி ஆடும் ஆடலானது பிற்காலத்திற் கழங்குக் காய்களை உருட்டி ஆடும் ஆடலாற்று.

“கறவை முறை செய்த காவலன் காண் அம்மானை” என்ற தொடர் சிலப்பதிகாரத்தில் இடம் பெறுகின்றது. அம்மானை என்பது கதைப் பாடல்களாகப் பின்னர் வளர்ச்சியற்றது.

“ஓன்றென்று, இரண்டொன்று, மூன்றென்று, நாலென்று, என்ற வாறான எண்ணாத் தொடர்கள் அம்மானைப் பாடல்களிலே காணப் படுகின்றன.

நில வளப் பெருக்கத்துக்குத் தப்பாது பெய்யும் மழைச் செல்வம் இன்றியமையாது வேண்டப்பட்டது. மழையைக் குறித்த நம்பிக்கைகளும், மழைப் பொழிவும், மழைச் சடங்குகளும் ஆடல்களுடன் இணைந்திருந்தன. நாட்டார் வழக்கில் மழை குறித்த நம்பிக்கைகள் சில வருமாறு:

- (1) தவளை கத்துதல்
- (2) ஈசல் பறத்தல்
- (3) ஆடுகள் நெருங்கி நிற்றல்
- (4) மாடுகள் துள்ளுதல்
- (5) கோழிகள் பழுதியில் படுத்துச் சிறகடித்தல்
- (6) தும்பி தாழப் பறத்தல்
- (7) கால்கள் கணத்தல்

மேற்குறித்தவாறான நிகழ்ச்சிகளைப் பாவனை செய்து ஆடலியற்று வதால் மழையை வருவிக்கலாம் என்ற நம்பிக்கை நிலவியது.

மழைகளின் வகைகளை வேறு படுத்திக் காட்டும் ஆடல்வகைகளும் வழக்கில் இருந்தன. தூறல், சாரல், சினுங்கல், அடைமழை, கனத்த மழை, கோடை மழை என்றவாறு பல்வேறுவகையான மழைக்கோலங்களும் பாவனை ஆடல்களாகப் பெற்றன.

“கன்னங் கருத்த மழை
காலூண்றிப் பெய்யும் மழை
இன்னங் கருக்குதடி
ஈசான மூலையிலே”

என்றவாறான நாட்டார் பாடல்களும் அதற்கியெந்த நடனங்களும் காணப்பட்டன.

பால்வளப் பெருக்குடன் இணைந்த சடங்குகளில் ஆடல்கள் இடம் பெற்றன. பசுக்கள் கருத்தரித்தல், கன்று ஈனுதல், பால்சுரத்தல் முதலியவற் றைப் பெண்கள் கருத்தரித்துக் குழந்தை ஈன்று பால்சுரத்தலுக்கு ஒப்புமை செய்யும் நடனங்கள் வழக்கில் இருந்தன. பசுத்தாய், கோமாதா, பாலம்மா, போன்ற தொடர்கள் நாட்டார் வழக்கில் நிலவின. பால் எடுத்தல், தயிர்கடைதல், வெண்ணென்ற எடுத்தல் முதலியவற் றோடு இணைந்த பாவணை ஆடல்களால் பால் வளப் பெருக்கு நிகழும் என்ற நம்பிக்கை நிலவியது. ஆயர் சேரியில் நிகழ்ந்த இவ்வாறான ஆடல்கள் பின்னர் பரத நாட்டியத்துக்கு வளம் கொடுத்தன.

பயிர்வளம், பால் வளம், உயிர்வளம் முதலியவை பெண்களோடு நேரடியான இணைப்பைக் கொண்டிருந்தமையால் அதனோடு இணைந்த தெய்வ வழிபாடும் ஆடலும் வளரலாயின.

ஒருவர் ஆடுதல், மற்றவர் அதனைப் பார்த்து ஆடுதல், என்பது “மீளாக்கமாக” நிகழுதல் (REPEATED REPRODUCTION) உற்பத்திப் பெருக்கத்துக்கும், ஆடலுக்கும் அடிப்படையாக அமைந்தது. இந்த மரபு பரத நாட்டியத்தில் ஆழ்ந்து செல்வாக்குச் செலுத்திய பண்பாக விளங்கியது. ஜதிகளும், பாடல் அடிகளும் பரத நாட்டியத்தில் மீள மீள வருதல் செறிவு கொண்ட ஆக்கமாகக் கிளர்ந்தெளச் செய்கின்றது. இம்மட்டோடு நின்று விடாது, சங்கிலித் தொடர் போன்ற தொடர் மீளாக்கமும் (SERIAL REPRODUCTION) அதனைத் தொடர்ந்து நிகழ்கின்றது. இந்த இரண்டு நிகழ்ச்சிகளினாலும் பொருத்தமற்றவை நீக்கப்பட்டு பரத நாட்டியம் ஒரு செம்மை கொண்ட வடிவமாகப் படி மலர்ச்சிகொள்ள முடிந்தது.

இவ்வாறாகப் பரந்துபட்ட பின்புலத்தில் வளர்ந்த எமது பாரம்பரிய நடனங்கள் சமூக வளர்ச்சியின் போது குறிப்பிடத்தக்க கலை வழிக்குழு வினா அல்லது கலைவழிச் சிந்தனை மரபினர் (ARTISTIC SCHOOLS)

மத்தியிலே செம்மை கொண்டு “பரத நாட்டியம்” என்ற முழுமையைப் பெற்றது. செம்மை நிலையை எய்தும் பொழுது ஆடல் கோர்வைகளில் பொருத்தமான விரிகையும் ஒடுங்கலும் (EXPANSION AND CONTRACTION) நாட்டிய ஆசிரியர்களால் ஏற்படுத்தப்பட்டன.

கலை வழி மரபினர் ஆடற் பொருளுக்கும் உணர்வுக்கும் ஒரு நிலைத்த வடிவத்தை (FIOED FORM) க் கொடுத்து விடுகின்றனர். ஒரு பொருளுக்கு அல்லது உணர்வுக்குக் கொடுத்த ஒரு நிலைத்த வடிவம், பின்னர் அதற்கு ஒப்புமையான பிறவற்றுக்கு எடுத்தாளப்படும் மரபும் வளரலாயிற்று. உதாரணமாக கருவுற்ற பெண்ணுக்குக் கொடுக்கப்பட்ட முத்திரை வடிவம் கருவுற்ற கோமாதாவுக்கும் எளிதாக எடுத்தாளப் பட்டது. இந்த நேர் வியத்தைப் புரிந்து கொள்ளாது பரதநாட்டியம் ஒரே படிம நிலையை (STEREO IMAGERY) எய்துகின்றது என்று வரையறுத்தல் பொருத்தமற்றது.

எமது மரபில் எவை ஆடப்பட்டனவோ, எவை உணர்ப்பட்டனவோ, எத்தகைய நம்பிக்கைகள் பின்பற்றப்பட்டனவோ, எவ்வாறு கலைக்கைய ஸிப்பு நிகழ்ந்து வந்ததோ அவை அனைத்தையும் ஒன்று திரட்டி மிக நுண்ணியதாகக் காட்டக்கூடிய ஓர் ஆடல் வடிவமாகப் பரத நாட்டியம் அமைந்துள்ளது.

நாட்டியமும் கல்வியும்

நாட்டியமும் கல்வியும் தொடர்பான இணைப்பினை அறிந்து கொள் வதற்கு மனித “நிலை மாற்றத்தில்” உழைப்பின் பங்கினை விளங்கிக் கொள்ளல் வேண்டும். சுமார் ஐந்து இலட்சம் ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் வாழ்ந்த ஜாவா மனிதன் நெருப்பினை உருவாக்கவும், கருவிகளைக் கையாளும் திறனுடையனாகவும் இருந்தான் என்பதை ஆய்வாளர் கட்டிக் காட்டியுள்ளனர். (ஜோன்லுவில் 1978) மனித உழைப்பானது பற்களுக்கு வழங்கிய முக்கியத்துவத்தைக் கைகளுக்குப் படிப்படியாக மாற்றத் தொடங்கியது. இந்த மாற்றமானது விலங்குகளில் இருந்து மனிதனை “நிலைமாறச் செய்வதற்கு” உதவியது. அதாவது விலங்குகள் தமது பற்களைக் கூடுதலாகப்பயன்படுத்த, மனிதர் தமது கைகளை மிகையாகப் பயன்படுத்தினர்.

கைகளின் முக்கியத்துவம் படிமலர்ச்சி கொள்ள முகர்தல் என்ற முக்கின் புலன் உணர்வு படிப்படியாக முதன்மை குன்றி “கட்டுவன் உணர்வு” ஒப்பீட்டளவில் மேலோங்கத் தொடங்கியது. இந்த மாற்றங்களின் வழியாகவே நடனம் முகிழ்ந்தெழுத் தொடங்கியது.

உழைப்பினால் நிகழ்ந்த பண்பு நிலைப்பட்ட மாற்றத்தில் “குறியீட்டாக்கம்” ஒரு பிரதான தோற்றப்பாடாகக் கருதப்பட்டது. விலங்குகளி னால் குறியீட்டு ஆக்கத் தொழிற்பாடு நிகழ்த்தப்படவில்லை. குறியீட்டாக்கம், கற்றலுக்கும், கற்பித்தலுக்கும் வலிமை தந்தது. அது பொதுமையாகக் கூக்குமுரிய தொடர்புச் செயல் முறையாக அமைந்தது. ஹோமோ எறெக்ரஸ், ஹோமோ சப்பியான்ஸ் முதலிய மனித முதாதையர்களின் விருத்தியில் உழைப்பு, கைகளின் தொழிற்பாடுகள், கருவிகளின் கையாட்சி, தொடர்புச் செயல் முறைகள், மேலும் முன்னேற்றகரமாக வளர்ச்சியடையத் தொடங்கின.

இவற்றின் பின்புலத்தில் நாட்டிய வளர்ச்சியில் மூன்று பிரதான செயற்பாடுகள் இடம் பெறலாயின. அவை,

- (அ) சிந்தனை
- (ஆ) பேச்சு
- (இ) கருவிகள்

அருவமாக்கல், என்னக்கருவாக்கம், பொதுமையாக்கல், மனக்கருத்துருவாக்கம், எதிர்பார்ப்பு, தெறித்தல் முதலிய உளச் செயற்பாடுகள் சிந்தனையோடினைந்திருந்தன. உழைப்போடு இணைந்த ஒலிக்குறியீடுகளைத் தழுவிய பேச்சும் விசையும் வளரலாயிற்று. மனித உழைப்பிலும், உற்பத்தியிலும் கைகளின் செயற்பாடுகள் மேலும் முக்கியத்துவம் பெறத் தொடங்கின. கைகள், உழைப்புக்குரிய உறுப்பாக மட்டுமல்ல உழைப்பின் விளைவாகவும் (PRODUCT OF LABOUR) வளர்ச்சி பெறலாயிற்று. அதாவது கைகளில் அமைந்துள்ள தசைநார்கள். மிக நுண்ணியதான் செயற்பாடுகளைப் புரியும் திறன் படைத்தவையாக மாறின. மிக நுட்ப மான் செயல்களைப் புரிகின்ற கைகள் கலையழகு தரும் காட்சிகளைப் புனையும் திறன்களைப் படைக்கலாயின.

கைகளின் தொழிற்பாடுகளோடு இணைந்ததாக “மூளை” மேலும் வளரலாயிற்று. உழைப்போடு சார்ந்த நடைமுறைப் பிரச்சினைகளின் அழுத்தங்களுடன் சிந்தனை வளரலாயிற்று. உடலும் சிந்தனையும் இணைந்த சமாந்தரப் பண்புகளை எடுத்துக் காட்டும் கலை வடிவங்களில் நடனம் சிறப்படைந்து, மானுடவியல் ஆய்வுகளில் மனித அசைவுகள் மேலும் விதந்துரைக்கப்படுகின்றன. குழந்தைகளுக்குப் பொருந்தி வாழ்வதில் இந்த அசைவுகள் மனிதருக்குப் பெருமளவில் உதவின. விலங்குகள் தமக்குரிய யாதாயினும் ஓர் உடல் இயக்கத்தையே சிறப்பாகக் கொண்டிருக்கும். ஆனால் மனிதரின் உடலில் உள்ள இயக்கங்கள் பன்முகப்பட்டவை. இவ்வாறான அனுகூலம் மனிதரின் நடன ஆக்கத்துக்கும் துணை செய்வதாக அமைந்தது.

மொழியும் கலைகளும் சமூக இருப்பிலிருந்தே தோன்றின. தனி மனித ஆற்றலைப் பன்மடங்காகக் பெருக்குவதற்குச் சமூகச் செயற்பாடுகள் துணை செய்தன. ஒவ்வொருவரதும் அனுபவங்களைத் தீர்ட்டி ஆற்றலைப் பாதுகாப்பதற்கும் பெருக்குவதற்கும் கல்விச் செயற்பாடுகள் வழிவகுத்தன. அனுபவங்களை ஒன்று தீர்ட்டிக் குவித்துப் பயன்படுத்தும் பொழுது மேலும் விசையுடனும் வினைத்திறனும் தொழிற்பட முடிந்தது.

ஒரு விலங்கினத்தை மற்றைய விலங்கினம் அழிப்பதால் வாழும் விலங்கின் வளர்ச்சி மேலோங்கியது. ஆனால் மனிதரின் வளர்ச்சி பழைய கருவிகளையும், தொழில் நுட்பவியலையும் கைவிடுவதன் வரயிலாக மேம்படத் தொடங்கியது. புதிய கருவிகள் தொழில் நுட்பவியல் ஆகியவற்றின் பயன்பாடு சமூக ஆக்கத்துடன் நெருங்கிய இணைப்புக் கொண்டிருந்தது.

பூராதன எகிப்திய நடனங்களிலும் தமிழ் நடனங்களிலும் கையாகிலே கருவிகளை ஏந்திய ஆடல்கள் காணப்படுகின்றன. கருவிக் கையாட்சியின் இன்னொரு பரிமாணம் அற ஒழுக்க வற்புறுத்தலாகும். இவற்றின் பின்பு வத்தில் நடனத்திலே மூன்று பெரிய பண்புகளின் உள்ளடக்கம் காணப்படுகின்றன. அவையாவன,

- (அ) கருத்தியல்
- (ஆ) சமூகவியல்
- (இ) தொழிநுட்பவியல்

- (அ) நம்பிக்கைகள், விழுமியங்கள், சமயம், மந்திரம், சடங்கு ஐதிகம் என்பவற்றுடன் கருத்தியற் பண்புகள் இணைந்திருந்தன.
- (ஆ) சமூக நிரலமைப்பு, தொழிற் பிரிவுகள், சிறக்குமியல்பு, கூட்டுறவு முதலியலை, சமூகவியற் பண்பிலே உள்ளடங்கியிருந்தன.
- (இ) கருவிகள், கருவிகளின் கையாட்சி முதலியலை கலையாக்கத்திலே ஒன்றிணைக்கப்படுதல் நுட்பவியற் பண்பில் இடம் பெறும்.

உழைப்பினால் உற்பத்தியில் ஏற்பட்ட மிகையான பகுதியின் ஒரு கூறினைக் கலைகளில் ஈடுபடுவோர்க்கு வழங்கக்கூடியவாறு ஏற்பட்ட சமூக முன்னேற்றமானது நடனவளர்ச்சிக்குத் தூண்டுதல் ஆயிற்று. மறுபுறம் கலைகளும், நடனங்களும் உற்பத்தியை அதிகரிப்பதற்குத் தூண்டும் விசைகளாக அமைந்தன. காற்று, நீர், தாவரம், விலங்குகள் முதலியவற்றின் வலுவைப் பயன்படுத்தும் ஆற்றலை வளர்ப்பதற்குக் கல்வியும் கலைகளும் தூண்டுதல் தந்தன.

இயற்கை வழியாக ஏற்பட்ட அழிவுகளும், அபாயங்களும், எதிர் பார்ப்புக்களும் மனிதரிடத்தே அச்சத்தை ஏற்படுத்தின. அவற்றைப் பாவனை செய்வதன் வாயிலாக அச்சத்தைத் தவிர்க்கலாம் என்ற உள்வியல் நம்பிக்கை பிறந்தது. காற்றாகவும் மழையாகவும், புயலாகவும், புலனாகவும் மனிதன் பாவனை செய்தான். பலமுள்ள விலங்குகளைப் பாவனை செய்வதன் வாயிலாக அவற்றுக்குரிய பலம் தமக்கும் கிடைக்கும் என்ற எண்ணமும் வலிமையடைந்தது என மானுடவியலாளர் கூறுவார்.

சடங்குகளிலும், மந்திரங்களிலும் குறியீட்டுப்பண்புகள் மேலோங்கி யிருந்தன. மழையையும், காற்றையும், புன்றையும், தமக்கியைந்த குறியீடுகளாக்கிக் கையாள்வதன் வாயிலாக அவற்றைக் கட்டுப்படுத்த முடியுமென எண்ணினார்கள். குறியீடுகளாக்கிக் கையாள முயன்ற பொழுது ஏற்பட்ட வெற்றிகள் அவர்களுக்கு உற்சாகமுட்டின. மீண்டும் மீண்டும் அவற்றைச் செய்ய முயன்றனர். இவ்வாறான மீளவலியறுத் தல்கள் நடன வளர்ச்சிக்கு அனுசரணையாக விளங்கின.

கருத்தையும் உணர்ச்சியையும் விருப்பங்களையும், எதிர்பார்ப்புக்களையும் மனோபாவங்களையும், குறியீடுகளாற் காட்டலால் நடனம் விருத்தியடையத் தொடங்கியது. மந்திரம், சடங்கு, தொன்மம், சமயம் என்பவற்றுடன் இணைந்ததாக நடன ஆக்கம் இடம் பெறலாயிற்று. விவசாய உற்பத்தியின் போது “அறியாக்காரணிகளை” மனிதன் உணரலானான். பாடுபட்டுப் பயிர் செய்த பொழுதும் எதிர்பாராத இயற்கைத் தாக்கங்கள் நிகழ்ந்தன. பூர்வீகப் பொதுவுடமையின் போது கஷ்டங்களைப் பகிர்ந்து கொள்ளக்கூடியதான் நெகிழ்ச்சியான நிலை, நிலமானியச் சமூகத்திலே காணப்படவில்லை. உற்பத்தி வீழ்ச்சியடைந்த வேளை நிலச் சொந்தக்காரரே கமையைத் தனித்துத் தாங்க வேண்டியிருந்தது. அறியாக்காரணிகள் மீது அதீத கவனம் செலுத்த வேண்டியிருந்தமையால், அதற்காக இரங்கும் மந்திரமும், சடங்குகளும், கலை வடிவங்களும் விருத்தியடையத் தொடங்கின.

விவசாய வாழ்க்கையில் நீரும், மழையும் சிறப்பார்ந்த இடத்தைப் பெற்றிருந்தமையால் அவற்றே ரோடினைந்த பல சடங்குகள் பண்டைய உலகம் முழுவதும் பரவியிருந்ததாக மானுடவியலாளர் சுட்டிக்காட்டுகின்றனர். பூர்வீகப் பொதுவுடமைச் சமூகத்திலே கூட்டு நிலைப்பட்ட சடங்குகளும் நடனங்களும் மேலோங்கியிருந்தன. நிலவுடமைச் சமூகத்திலே நடனங்களில் தனிமனிதத் தன்மைகள் மேலோங்கத் தொடங்கின. கருவளப் பெருக்கம் தொடர்பான சடங்குகளிலும் நடனங்களிலும் தனி மனிதப் பண்புகளின் மேலோங்குகையைக் காணலாம். கூட்டு நடனங்கள் தனி நடனங்களாக மாறிய பெயர்ச்சியை இதற்கு ஆதாரமாகச் சுட்டிக் காட்ட முடியும்.

தொழிற் பிரிவுகளின் வளர்ச்சியானது நடன வளர்ச்சிக்குத் தூண்டுதல் அளிக்கத் தொடங்கியது. ஒவ்வொரு தொழில் களுக்குமுரியவாறு வேறுபட்ட வகையிலே கால், கை அசைவுகளையும் பயன்படுத்த வேண்டியிருந்தது. வேலைகளை இலகுவாக்க ஒத்திசைவு பேணப்பட வேண்டியிருந்தது.

மனவெழுச்சி பூர்வமான அசைவுகளாற் புலப்படுத்தப்படும் கல்விசார்ந்த இயக்கத்தை நடனம் கொண்டது. இயல்பூக்கம் சார்ந்த உந்தல்களின் போது எழும் மிகையான வலுவின் அதிர்வுகளைச் சீராக்கம் செய்வதற்கு உபிரினங்களின் நடத்தையில் நிகழும் ஒழுங்குபடுத்தப்பட்ட மாற்றமாக நடனத்தைக் கொள்ளமுடியும்.

மனவெழுச்சி பூர்வமான அசைவுகள் மனவெழுச்சி சார்ந்த உடல், உளக் குலைவுகளிலே சமநிலைகளை வருவிக்கின்றன. இந்நிலையில் நடனங்களின் ‘இரு நிலைப்பட்ட’ பண்புகளைக் கல்வி உளவியலாளர் கூட்டிக்காட்டுவர். அவையாவன,

(அ) மனவெழுச்சிகளுக்கேற்ப உடலசைவுகள் நிகழ்த்தப்படும் பொழுது ‘உளச் சீராக்கல்’ ஏற்படுத்தப்படும்.

(ஆ) மனவெழுச்சிகளைத் தூண்டுவதற்காக உடலசைவுகளை ஏற்படுத்தி நடத்தைக் கோலங்களில் மாற்றங்களை வருவிப்பதற்கும் நடனங்கள் பயன்படும்.

மனித வளர்ச்சியின் ஆரம்பகால நடனங்களில் மேற்கூறிய இரண்டு பண்புகளும் விரவியிருந்தன. இவற்றால் நடனத்தின் “கருத்தேற்றப் பண்பு” தெளிவாகப் புலப்படும். வேட்டையாடப் போவதற்குரிய வீராவேசத்தைத் தூண்டும் நடனங்கள் ஆபிரிக்காவின் பழங்குடிகளிடத்து இன்னும் காணப்படுகின்றன. நோய்வாயப்பட்டவர்களுக்கு நடனங்கள் வாயிலாக உளப்பினி நீக்கும் உபாயங்களும் பழங்குடிகளிடத்துக் காணப்படுகின்றன.

சமூகத்துக்குரிய கருவளப் பெருக்கம், உற்பத்திப் பெருக்கம், இயற்கைக்கு எதிரான போராட்டத்தை நெறிப்படுத்தல் என்பவற்றின்மீது மனித ஆற்றல் ஆழ்ந்து திசை திரும்ப வேண்டிய முரண்பாடுகள் முனைப்படைந்த வேளை பிறப்பின் பொழுதும், இறப்பின் பொழுதும் உற்பத்திப் பெருக்கின் பொழுதும், இயற்கை முரண்பாடுகளின் பொழுதும் நடனங்கள் இயற்றப்பட்டன.

உற்பத்திப் பெருக்கத்துக்கு மனித உழைப்பின் மகத்துவம் வாழ்க்கை நடப்பியலில் உணரப்பட்ட வேளை மனிதவிருத்தியின் ஒவ்வொரு கட்டமும் அழகியலால் ஆரவாரப்படுத்தப்பட்டன. இந்நிலையில் குழந்தைகள் பிறக்கும் போது நடனம் ஆடுதல், பூப்பு, திருமணம், இறப்பு என்பவற்றின் போது நடனம் ஆடுதல் முதலியவை வளர்ச்சியடையத்

தொடங்கின. மனித உடல், உழைப்பை விணைத்திற்னுடன் பயன்படுத்த வேண்டிய நேரங்களில் நடனத்தின் முக்கியத்துவம் உணரப்படலாயிற்று. இந்நிலையிற் போர்க்கால நடனங்களும் முகிழ்ததெழலாயின.

நாட்டிய வளர்ச்சியில் உற்பத்தித்துறையில் ஏற்பட்ட தொழிற் பிரிவுகளும் செல்வாக்குச் செலுத்தத் தொடங்கியது. கிரேக்க நடனங்களை ஆராய்ந்தவர்கள் இதனைத் தெளிவாக விளக்கியுள்ளார்கள்.

கல்வியியலைப் பொறுத்தவரை உடல் திறன், உளத்திறன், மனவெழுச்சித்திறன், சமூகத்திறன், என்பவற்றைப் புரிந்து கொள்வதற்கும் வெளிப்படுத்துவதற்கும் நடனங்கள் கருவிகளாகப் பயன்படுத்தப்பட்டன.

ஆனாலும் இவை தொடர்பான சில அடிப்படையான வினாக்கள் கல்வியியலிலே எழுப்பப்படுதல் உண்டு. தற்கால நடனங்கள் “பாவனையின் பாவனையாக” மேற்கொள்ளப்படும் திசை திரும்பல்களும் காணப்படுகின்றன. அதாவது வாழ்க்கை உணர்வுகளுடன் அவை ஒன்றிக்காது “பின்பற்றி” ஆடும் ஆட்டங்களாக மாறிவிடுகின்றன என்ற திறனாய்வும் முன்வைக்கப்படுகின்றது.

இயற்கையாகக் கிளர்ந்தெழும் உணர்வுகளுடன் நடனங்கள் ஒன்றினைக்கப்படுதலும், “உற்பத்தி செய்யப்படும்” உணர்வுகளில் இருந்து விடுவிக்கப்படுதலும் நடனக் கல்வியிற் கருத்துனரி நோக்கப்பட வேண்டியுள்ளது.

கல்வியியல் நோக்கில் நாட்டியம் மூன்று பிரதான நிபந்தனைகளை உள்ளடக்கியது. அவை,

(அ) வெளி (SPACE)

(ஆ) காலம் / நேரம் (TIME)

(இ) பங்குபற்றுவோர் (ACTANT)

இந்த மூன்றினதும் ஒன்றினைவில் நடனம் இயக்கப் பெறுவதும், அவற்றின் சிதைவில் நடனம் உருக்குலைந்து விடுவதாகவும் அமையும்.

நடனம் ஆடப்படும் வெளி மூன்று வகையாகப்பாகுபடுத்தப்படும். எந்த இடத்திலும் நடனத்தை நிகழ்த்துதல் “பொதுவெளி” என்று கூறப்படும். மக்கள் ஆடும் பொதுவிடங்களில் நடனத்தை நிகழ்த்துதல் வெளி யின் இன்னொரு பிரிவாகும். அதற்கென உரிய சிறப்பார்ந்த மேடைகளில்

நடனத்தை நிகழ்த்துதல் குறித்துரைக்கப்படும் வெளி என்று கருதப்படும். ஆடுவோரதும், பார்ப்போரதும் புலன் உணர்வுகளுடன் நடனம் இணைந்துள்ளமையால் வெளிபற்றிய விளக்கம் நடனக் கல்வியில் வற்புறுத்தப்படுகின்றது.

காலத்தைப் பொறுத்தவரை நடனத்தில் “வாழ்க்கையோடினைந்தநேரம்”, “நடன நேரம்” என்ற பாகுபாடுகள் உள்ளன. நடனத்தின் போது உருவாக்கப்படும் அனுபவ வீச்சும் மனவெழுச்சிக் கோலங்களும் நடனத்தின் நேரத்தை உருவாக்குகின்றன. வெளியையும் நேரத்தையும் ஒன்றிணைத்து, பங்குபற்றுவோரது நடன இயக்கங்கள் இடம் பெறும். ஆடுவோர் ஆடலை நிகழ்த்துவதுடன் அவற்றினூடே உடல், உள்ளம் மனவெழுச்சிதழுவிய பரிமாணங்கள் அழகியல் அனுபவங்களாக வெளியிடப்படுகின்றன.

செறிவுபடுத்தல், நிலைமாற்றப்படுதல் ஆகியன நடனங்கள் வழியாக மேற்கொள்ளப்படுகின்றன. மனவெழுச்சிகள் நடன உபாயங்களால் மீள வலியுறுத்தப்பட்டுக் கூடிய செறிவுக்கு உள்ளாக்கப்படுகின்றன. மனவெழுச்சிகளை நிலைமாற்றம் செய்தல் ஆளுமை வளர்ச்சியின் பிரதாரபண்புக்கூறாக கருதப்படுகின்றது. நடன இடைவினைகள் வழியாக தனிமனித உணர்வுகள் கூட்டுணர்வுகளாக நிலைமாற்றப்படுகின்றன.

நடனங்கள் அனைத்தும் ஏதோ ஒரு வகையில் சமய வாழ்வுடன் பின்னிப் பினைந்து வளர்ந்து வந்த வரலாற்றுத் தொடர்ச்சியைக் கொண்டுள்ளமை கல்விச் செயற்பாடுகளில் மேலும் ஆழ்ந்து நோக்கப்படுகின்றன. கலைமரபுகளைப் பேணுவதிலும் பாதுகாத்தவிலும் வளர்ப்பதி லும் சமயச் செயல் முறைக்குப் பிரதான பங்கு உண்டு. இவற்றின் பின்புலத்தில் நடனத்திலே மூன்று பெரும் பண்புகளைச் சுட்டிக்காட்ட முடியும். அவையாவன:

(அ) விக்கிரகப் பண்பு (ICONS)

(ஆ) சுட்டற் பண்பு (INDICES)

(இ) குறியீட்டுப் பண்பு (SYMBOL)

முழுமையான ஆடற்பாங்கினை விக்கிரகப் பண்பு குறிப்பிடும். ஒரு சிறிய பகுதியின் வாயிலாக முழுப் பொருளையும் குறிப்பிட்டுக் காட்டுவது சுட்டற் பண்பு என்று கருதப்படும். ஒரு பொருளை இன்னொரு பொருளாற் தொடர்புபடுத்துதல் குறியீடாக அமையும். இவற்றைத்

தொடர்புபடுத்தி ஆடும் பொழுது சுய இயல்பு வெளிப்பாடு பிறிதொரு பாத்திரத்தை ஏற்கும் வெளிப்பாடு, தனது சுயத்தைப் பிறரது சுயவியல்பு களோடு இடைவினை கொள்ளும் செயற்பாடு ஆகியவை இடம் பெறும். ‘‘உடலின் மொழி’’ என்றும் இவற்றைத் தொகுத்துக் கூறலாம்.

எத்தகைய ஒரு கற்றற் செயற்பாட்டிலும் “சிக்கனப்படுத்தல்” என்ற ஒரு பண்பு சிறப்பாக இடம் பெறும். கற்றல் ஒரு குறிப்பிட்ட வேகத்திலே தான் நிகழ்ந்தவன்னமிருக்கும். அனுபவத்திரளமைப்பைத் திரட்டுதல் கற்றலின் அடிப்படைச் செயற்பாடாக அமையும். ஒழுங்கமைத்தல் தன்மையாக்கல், தன்மைவாக்கல் முதலிய செயற்பாடுகளால் அறிகை முன்னெடுக்கப்படும்.

பாவனை செய்வதும், அதன் வழியாக உருவாக்கப்படும் மகிழ்ச்சி யும் கற்றலுக்கான தூண்டிகளை வழங்குகின்றன. நடன அசைவுகளில் வகையான உடலியக்க விருத்திகள் முன்னெடுக்கப்படுவதாக உளவிய லாளர் கட்டிக்காட்டுகின்றனர். அவை,

- (அ) உடல் சார் உணர்வு
- (ஆ) பாரமும் நேரமும் பற்றிய உணர்வு
- (இ) வெளிபற்றிய உணர்வு
- (ஈ) சக ஆடுவோருடன் கொள்ளும் இயக்க இசைவு
- (ஊ) அசைவுகளின் காட்சி பற்றிய உணர்வு
- (ஹ) தரை உயரம் பற்றிய உணர்வு
- (ஏ) வெளிப்பாட்டுப் பண்புகளுடன் இணைந்த உணர்வு
- (ஏ) இசையும் அசைவும் அரங்கும் பற்றிய உணர்வு
- (ஐ) பாத்திரம் ஏற்றல் தொடர்பான உணர்வு
- (ஓ) நடனத்தின் கூட்டுமொத்தமான விளைவுகள் பற்றிய உணர்வு.

நடனக்கல்வியின் முழுமையான நோக்கம் அந்தியமாதலை ஒழித்த லாகும். அதன் முதலாவது பரிமாணம், ஒருவர் தமது உணர்வுகளில் இருந்து தாமே பிரிந்து நிற்றல் ஒழிக்கப்படல் வேண்டும். அதன் இரண்டாவது பரிமாணம், பிறரது உணர்வுகளில் இருந்து ஒருவர் பிரிந்து நிற்றல் ஒழிக்கப்படல் வேண்டும். பங்குபற்றல் மனவெழுச்சிக் கோலங்கள் குழு உள்ளுணர்வு, குழுப்புலன் உணர்வு, வெளிப்படுத்தல் நேரமை என்பவற்றால் அந்தியமப்பாடு ஒழிக்கப்படும் நிலையில் மனித உணர்வுகள் மேலோங்கும்.

அசைவின் பகுப்பாய்வு

பாடசாலைகளிலே சிறுவர்க்குரிய தசைநார்ப்பப்பிற்சிகள் மேற்கு நாடுகளிலே வற்புறுத்தப்பட்டு வரும் வேளையில் நடனக்கல்வியின் முக்கியத்துவமும் கலைத்திட்ட வடிவமைப்பும், மேலும் விரிவடையத் தொடங்கியுள்ளமையைக் காணலாம். நடனக்கல்வி உடலியலையும் அழகியலையும் சங்கமிக்கச் செய்கின்றது. அவற்றினுடாக சமநிலை பொருந்திய ஆளுமை வளர்ச்சி என்ற எண்ணக்கரு அனுகப்படுகின்றது.

அறிகையாற்றல், எழுச்சியாற்றல், உடலியக்க ஆற்றல், என்ற முப்பெரும் ஆட்சித்துறைகளுடன் இணைந்து நிற்கும் சிறுவர்க்கான அசைவுக்கல்வி பற்றிய நோக்கு அண்மைக்காலத்தைய கலைத்திட்டங்களிலே பெரிதும் மீளவியறுத்தப்பட்டு வருகின்றது. அறிகையாட்சி செயற்பாடுகள் நேரடியானதாயும் அருவமற்றதாயும் புலன் வழிப்பட்டதாயும் இருக்கின்றன. அவர்களின் அறிவுக் கோலங்களும் அசைவுக் கோலங்களும் நேருக்குநேர் இணைப்புக்களைக் கொண்டிப்பதனால் அவர்களை விளங்கிக் கொள்வதற்கு அசைவுகளை விளங்கிக் கொள்ள வேண்டியுள்ளது. இந்நிலையில் அசைவுக் கல்வி தொடர்பான ஆய்வுகளை முன் வெடுத்தல் கற்பித்தவியலை வளம்படுத்துவதற்கு உதவுவதாயும், ஆசிரிய அறிவு வீச்சு மேம்பாட்டின் வழியான வாண்மை விருத்திக்குத் துணை செய்வதாகவும் அமைகின்றன.

சிறுவர்களைப் பொறுத்தவரை குழலை அறிய முற்படும் பொழுதும், இசைவாக்கம் செய்யும் பொழுதும், அசைவுகள் தவிர்க்க முடியாதவையாகின்றன. சூழலோடு இடைவினை கொள்வதன் வாயிலாக அவர்கள் உலகு பற்றிய காட்சிகளை அறிகை அமைப்பாக்கம் செய்து கொள்ளுகின்றார்கள். அவர்களால் மேற்கொள்ளப்படும் அசைவுகள், நேரடியான தாயும், உட்கிளர்மியமாயும், (Spontaneous) அகத்தை மத்தியாகக் கொண்டதாயும் அமையும். புலன்கள் வழியாகத் தமிழைச் சூழ்ந்துள்ள உலகை அவர்கள் கண்டறிய முயலும் பொழுது. தாமாகவே கட்டுப்பாடுகளையும் ஏற்படுத்திக் கொள்ளுகின்றார்கள் என்பதை ஆய்வுகள் தெளிவுபடுத்துகின்றன. சூழலை அறிந்து கொள்ளல் வளரவளர வெளியிடுகைத் திறனிலும், தொடர்பாடல் திறனிலும் நேரடியான செல்வாக்கைச் செலுத்துகின்றது.

அசைவுகளும் கட்டுப்பாடுகளும் தனியான் வேறுபாடுகளைக் கொண்டிருத்தல் போன்று அவை அகநிலையானதும் புற நிலையானதுமான

முரண்பாடுகளையும் வருவிக்கின்றன. விரும்பியபடி உடலசைவுகளை மேற் கொள்ளும் பொழுது முட்டலும் மோதலும் எழுதல் தவிர்க்கப்பட வேண்டியுள்ளது. அந்நிலையில், அசைவுகளை ஒழுங்குபடுத்துதல், சீர்ப்படுத்துதல், செம்மையான வடிவமைப்புக்குள் கொண்டு வருதல் என்ற அனைத்தையும் “கட்டுப்பாடு” என்பது கொண்டிருக்கும். புற உலகை அறிவதற்கான அசைவுமனைப்பு ஒரு புறமும், கட்டுப்படுத்த வேண்டிய முனைப்பு மறுபறமுமாக இயங்குதல் முரண்பாடாக (Contradiction) இருக்கின்றது. இந்த முரண்பாட்டினை அறிகை அமைப்பின் மேம்பாடும், புலன் உணர்திறன் செம்மையாக்கலும் தீர்த்துவைப்பதுடன், அசைவுக்கும் கட்டுப்பாட்டுக்குமிடையேயுள்ள தொடர்புகளை உள்ளார்ந்த நிலையில் புலப்பட வைக்கின்றன.

அசைவுக்கல்வியை வலு (energy) கண்ணோட்டத்தில் ஆராய்ந்த கல்வியியலாளரும் உளர். சிறுவர்கள் தமக்குரிய செயற் பணிகள் நிறைவேறுவதற்குரிய உடல், உளவலுவை வெளியிட வேண்டியுள்ளது. இது வெளிப்பாடும் வலு எனப்படும். வலுவின் வெளிப்பாய்ச்சலும் வலுவின் உட்பாய்ச்சலும் சமகாலத்தில் நிகழ்கின்றன. அசைவுகளின் வழியாக அனுபவங்களை உள்ளாங்குதல் உட்பாடும் வலுவுக்கு எடுத்துக் காட்டாகும். அறிவாற்றலில் ஏற்படும் மேம்பாடானது உள்ளார்ந்த வலுவில் நிகழும் மேம்பாடாக அமைகின்றது. பல்வேறுபட்ட அசைவுகளும், புலன்சார் அனுபவங்களும் அனுபவங்களின் தீர்த்தியையும் அறிகை அமைப்பினையும் வளப்படுத்துகின்றன.

சிறுவர்களைப் பொறுத்தவரை அசைவுகள் கருத்தை நோக்கிய தேடலாக (The Search for meaning) அமையும். தேடவின் பொழுது அகத்தை மத்தியாகக் கொள்ளல், தன்னுணர்வு பெறல், தொழிற்படும் விழிப்புக் கொள்ளல், என்ற செயற்பாடுகள் இடம் பெறுகின்றன. சிறுவர்களின் வளர்ச்சியின் போது பிறப்பிலிருந்து மூன்று வயதை எட்டும் பருவத்தில், பொதுவாக வளர்ந்த நிலை உயரத்தில் பருமட்டாக அரைப்பங்கினை எட்டிவிடுகின்றார்கள் என்றும், மூளைவளர்ச்சியானது உடல் வளர்ச்சியிலும் மேலும் வேகமாக முன்னேறுகின்றதென்றும் ஆய்வாளர்கள் கூட்டிக்காட்டுகின்றனர். இந்த வளர்ச்சியினாடே உடல் இயக்க அசைவுகள் மேலும் நுட்பமாக முன்னெடுக்கப்படுதலும், அறிகை அமைப்புக்கள் மேம்பாடு அடைதலும் கருத்தை நோக்கிய தேடலும் வளர்ச்சியடையும்.

கருப்பையில் இருக்கும் பொழுதே ஒருவருக்குரிய அசைவிகள் ஆரம்பித்து விடுகின்றன என்பதும், படிப்படியாக சிறுவர்கள் வளரும் பொழுது கண்கள் - கைகள் என்பவற்றுக்கிடையிலான இயக்க இணைப்புக்கள் விருத்தியடைகின்றன என்பதும் மூன்று வயதுக்கும், ஏழு வயதுக்கும் இடைப்பட்ட காலத்தில் மூன்னைய உடலியக்க அனுபவங்களை மேலும் சிக்கலாகப் பிரயோகிக்கின்றனர் என்பதும் ஆய்வுகளிலே புலப் படுத்தப்படுகின்றன.

அசைவுக் கல்வியின் முக்கியத்துவம் கற்பித்தலியல் வரலாற்றில் உணர்ப்பட்டு வந்துள்ளவேளை அசைவுக்கல்விக்கும், நூண்மதியாற்றல் திறன்களுக்கும், கல்வியடைவு மேம்பாடுகளுக்குமிடையேயுள்ள தொடர்புகளும் வற்புறுத்தப்பட்டு வந்துள்ளன. சிறுவர்களின் எண்ணக்கரு விருத்தியில் அசைவுகள் நேரடியான பங்களிப்பைச் செலுத்துதல் கண்டறி யப்பட்டுள்ளது. தமது நடத்தைகளை விளங்கிக் கொள்ளல், தற்படிமங்களை உருவாக்குதல், தன்னம்பிக்கையை வளர்த்தல், தொழிற்பாடுகளுக்கான தயார் நிலையினை வளர்த்தல், முதலிய செயற்பாடுகள் அனைத்தும் அசைவுக் கல்வியுடன் தொடர்புடையன. அனுபவங்களைத் “தன்மயமாக்கல்” தன்மைவாக்கல் அவற்றின் வழியாக எண்ணக்கரு வாக்கத்தினைத் திருத்தமாக அமைத்தல் என்பன அவற்றின் வழியாக மூன்னெடுக்கப்படுகின்றன.

சிறுவர்களின் வளர்ச்சிக் கோலங்களில் பின்வரும் இயக்கப் பண்புகளைக் குறிப்பிட வேண்டியுள்ளது. முதலாவதாக, உடலியக்க வளர்ச்சி யிலும் மேம்பாட்டிலும் இனங்காணத்தக்க ஒரு தொடரியம் (Sequence) இடம் பெறும். உதாரணமாக தவழ்தல், நடத்தல், ஓடுதல் என்பன ஒரு தொடரியமாக இயங்கும். இரண்டாவதாக சிறுவர்களுக்குரிய தனியாள் வேறுபாடுகளும் மேற்குறித்த செயல்முறையில் காணப்படும். அதாவது ஒவ்வொரு சிறுவரும் தமது இயல்புகளுக்குரிய இயக்க அட்டவணை களைக் கொண்டிருப்பர். மேற்கூறிய இயக்க அட்டவணையானது கல்வியாலும், பயிற்சியாலும் மேம்படுத்தலாம். உடற்பண்புகள் பொருத்தமான தயார் நிலையில் இருக்கும் பொழுது மட்டுமே பயிற்சிகள் பயனுடைய தாக இருக்கும். மேலும் உரிய காலத்திலே இயக்கத் திறன்கள் கற்பிக்கப் படாதவிடத்து, சிறுவர்கள் வளர்ந்த நிலையிலும் பின்னடைவுகளை எதிர் கொள்ள நேரிடும். சிறுவர்க்குரிய அசைவுக்கல்வியில் மூன்று வகையான நிலைகள் குறித்துரைக்கப்படுகின்றன. அவையாவன.

(1) வினைத்திறன் மிக்க உடல் முகாமைத்துவத்தின் வழியாக இயங்கும் நெறிப்பாடு கொண்ட அசைவுகள்: ஏறுதல், தாவுதல், சமநிலை பெய்தல், முதலியவற்றை இதற்கு எடுத்துக்காட்டுகளாகக் கூறலாம். இவை பிற்காலத்தில் உடலியம் சார்வகை (Gymnastic type) ஆற்றல்களாக வளரும்.

(2) பலமும், வேகமும், விசையும் கொண்ட அசைவுகளைக் கூட்டுறவு நிலையிலும், போட்டி நிலையிலும் தரமேம்பாட்டுடன் பயன்படுத்துதல்: இவை பிற்காலத்தில் மெய்வல்லுனர் சார்திறன்களாகவும், விளையாடல் சார் ஆற்றல்களாகவும் வளரும்

(3) கருத்து வெளிப்பாட்டுக்குரிய அசைவுகளான எழுதுதல், வரைதல் இணக்குதல், நடித்தல், ஆடுதல், முதலியவை இப்பிரிவில் இடம் பெறும்: அறிகை எழுச்சி வெளிப்பாட்டு ஆற்றல் மேம்பாடுகளாக இவை பிற்காலத்தில் வளரும்.

மேற் கூறிய ஒவ்வொரு பிரிவுக்குமுரிய அசைவுகளை சிறுவர்க்கான கல்வியில் நன்கு திட்டமிட்டு அமைக்க வேண்டியுள்ளது.

சிறுவர்களின் அசைவுகள் கலைத்திட்டத்தில் நன்கு பகுத்தாராயப் படல் வேண்டும். இவ்வாறான ஆய்வுக்குரிய விரிவான பாந்த கட்ட மைப்புச் சட்டத்தை ரூடோல் லபன் வழங்கியுள்ளார். சிறுவர் கல்வியிற் பங்கு பெறும் ஆசிரியர்கள் பின்வரும் சில அடிப்படை வினாக்களை எழுப்பி அசைவுகளைப் பகுத்து நோக்குதல் பொருத்தமுடையது.

- (1) அசைவின் போது உடலிலே சிறப்பாகப் பங்கேற்கும் உறுப்புக்கள் யாவை?
- (2) அசைவுகள் எவ்விடத்தில் நிகழ்கின்றன?
- (3) அசைவு எவ்வாறு நிகழ்த்தப்பட்டுள்ளது?
- (4) மேற்கொள்ளப்பட்ட அசைவுகளுக்கும் பிற பொருள்களுக்கும் இடையேயுள்ள தொடர்புகள் யாவை?

முதலாவது வினாவுக்குரிய விடையை நன்கு விரிவாக நோக்குதல் வேண்டும். அசைவில் உடல் முழுமையாகப்பயன்படுத்தப்படுகின்றதா, உடலின் பகுதிகள் மட்டும் சிறப்பாகப் பயன்படுத்தப்படுகின்றனவா, அசைவின் போது உடல் சமச்சீர் நிலையில் இயங்கியதா, சமச்சீர் நிலை

குன்றியுள்ளதா, உடற்பழுவை கூடுதலாகத் தாங்கும் உறுப்பு யாது என்றவாறு விரிவாக நோக்குதல் பொருத்தமுடையது.

இரண்டாவது வினாவுக்குரிய விடையில் அசைவு வெளி (Space) பற்றிய பகுப்பாய்வு சிறப்பிடம் பெறுகின்றது. சிறுவருக்குரிய அசைவு வெளி அவருக்கே சொந்தமானதா அல்லது பிறரும் ஈடுபடும் வெளியைக் கொண்டதா என்பது ஆராயப்படும். அத்துடன் அசைவின் திசை, அசைவின் மட்டம், அசைவின் வழிநிலை முதலியவை வெளிபற்றிய பகுப்பாய்வில் இடம் பெறும்.

மூன்றாவது வினாவாகிய அசைவு எவ்வாறு நிகழ்த்தப்பட்டுள்ளது என்ற பிரிவில் முயற்சி, நேரம் விரைவு, தாமதம், இங்கித்திலை, இங்கிதமின்மை நிலை, முதலியவை விரிவாக நோக்கப்படும்.

நான்காவது வினாவாகிய அசைவுக்கும் பிற பொருள்களுக்குமிடையேயுள்ள தொடர்புகள் பற்றி ஆராயும் பொழுது பிறரூடன் மேற் கொள்ளும் இடைவினைகள், பிறபொருள்களுடன் மேற்கொள்ளும் இடைவினைகள் தாக்கங்கள் முதலியவை ஆராயப்படும்.

அசைவு என்பது வாழ்க்கையின் முதலாவது சமிக்ஞங்களுள் ஒன்றாகும். கேட்டல், எழுதுதல், வாசித்தல் என்ற அடிப்படையான கல்வித்திறன்கள் அனைத்தும் பொருத்தமான அசைவுகளுடன் தொடர்புடையவை. எழுந்தமான அசைவுகளை இலக்கு நோக்கிய அசைவுகளாக நெறிப்படுத்துதல் கற்பித்தவிலே சிறப்பிடம் பெறுகின்றன. வளர்ந்தோரின் செயல்களைச் சிறுவர்கள் பாவனை அசைவுகள் செய்வதன் வாயிலாகத் திறம்படக் கற்றுக் கொள்ளுகின்றார்கள். சமூக இடைவினைகளின் வாயிலாக பொருத்தமான அசைவுகளும், பொருத்தமற்ற அசைவுகளும் அறிந்து கொள்ளப்படுகின்றன. இந்நிலையில் சிறுவர்க்கான கல்வியில் அசைவுகள் நுணுக்குக்காட்டி (Microscope) நிலையில் மிக நுனிதாக நோக்கப்படுகின்றன.

விலங்கு உளவியலாளரும் தொன்மவியலாளரும் மனிதருக்கும் மனிதக் குரங்குகளுக்குமுள்ள தொடர்புகளை விளக்கிப் பல ஆய்வுக்கட்டுரைகளை வெளியிட்ட பொழுது மனிதக் குரங்குகள் உடலசைவுகள் சார்ந்த விளையாட்டுக்களால் கற்றுக் கொள்ளுகின்றன என்றும், பொருத்தமான ஒலிகளினாலும், உடற்சமிக்ஞங்களினாலும் தொடர்பு கொள்ளும் முறைமை ஒரு தொடர்ச்சியானதாகவும் இருக்கின்றதென்றும் குறிப்பிடப்படுகின்றது.

அசைவுகளைப் பொருண்மை கொண்ட செயல்களாக மாற்றுதலும் தொடர்பாடலுக்குரிய தொடர்ச்சியான சாதனங்களாக மாற்றுதலும் மனிதருக்குரிய சிறப்பியல்புகளாகும்.

அசைவுக்கல்வியிலே முன்வைக்கப்படும் பிறதோர் எண்ணக்கரு 'ஆக்க வெளிப்பாட்டு அசைவு' (Expressive Movement) என்பதாகும். செயற்கூவல்களுக்கு விடையளித்தலும், ஆக்க வெளிப்பாட்டு விளைவுகளைக் கட்டியெழுப்புதலும், கருத்துக்களை அசைவுகளால் அமைத்தலும் ஆக்க வெளிப்பாட்டு அசைவு என்று குறிப்பிடப்படும்.

குழலின் தூண்டிகளுக்குப் பொருத்தமான வகையிலே துலங்குவதற்கும் சந்தர்ப்பங்களுக்கு ஏற்றவாறு இசைவாக்கம் செய்து கொள்வதற்கும் ஆக்க வெளிப்பாட்டு அசைவுகள் துணை செய்யும் என்பதைக் குறிப்பிடும் பொழுது, உடலை வெளிப்பாட்டுக்குரிய கருவியாக வைத்திருப்பதற்குரிய நடவடிக்கைகளை மேற்கொள்ளுதல் முக்கியமானதாகும்.

அசைவுக் கல்வியைத் தனித்த ஒரு பாடமாகக் கருதாது, முழுமையான கல்வி அனுபவங்களுடன் ஒன்றிணைந்த இயக்கமாகக் கருதுதலே பொருத்தமானது. ஏனெனில் அனைத்துப்பாடத் துறைகளிலும் அசைவுகள் ஊடுருவி நிற்கின்றன. அசைவுகள் மகிழ்ச்சியைக் கொடுப்பதுடன் ஆரம்பத்தில் அசைவுகளை மேற் கொள்பவருக்கே அவை பொருண்மை கொண்டவையாக விளங்குகின்றன. சிறுவர்கள் வளர்ச்சியடையத் தொடங்கும் பொழுது அந்த அசைவுகளின் வழியான உணர்வு புலப்படுத்தல் உருவாக்கப்படுகின்றது. தனக்காக மட்டுமன்றிப் பிறருக்காகவும் அசைவுகளை உண்டாக்க வேண்டிய தேவையினைச் சிறுவர்கள் உணர்ந்து கொள்ளுகின்றார்கள்.

பேச்சு மொழி, எழுத்து மொழி என்பவற்றின் விருத்திக்கு சொற்களஞ்சியம் எவ்வாறு அவசியமோ அவ்வாறே உடல் நிலைப்பட்டகருத்து வெளிப்பாட்டுத்திறன்களுக்குரிய அசைவுக்களஞ்சியம் (Vocabulary of Movement) முக்கியமானதாகக் கருதப்படுகின்றது. அடவுகள், அபிநியங்கள், முத்திரைகள் என்றவாறு எமது கூத்துப் பாரம்பரியத்தில் அசைவுக்களஞ்சிய அலகுகள் குறிப்பிடப்படுகின்றன.

தட்டடவு, நாட்டடவு, தாதெதய் தெய் த அடவு, குதித்து மெட்டடவு, தெய்யா தெய்யி அடவு, தத் தெய் தாம் அடவு, மண்டியடவு, தெய் தெய்தத் அடவு, தத்தெய் தாஹா அடவு, தித் தெய்தந் தா தெய்த அடவு, தெய் தெய் திதி தெய்தா அடவு, ததிங் கினதொம் தெய் தெய் திதி தெய்

அடவு, திதி தெய் அடவு, உத்சங்க அடவு, கத்தி அடவு, சறுக்கலடவு, காத்தரி அடவு, மெய்யடவு, தட்டு மெட்டு அடவு என்றவாறு அடவுகளின் பெரும் பிரிவுகள் இடம் பெறுகின்றன. மேற்குறித்த ஓவ்வோர் அடவும் மேலும் பல சிறு பிரிவுகளாகக்கிளை பரப்பிச் செல்லும்.

ஒற்றைக்கை முத்திரை, இரட்டைக்கை முத்திரை என்று முத்திரைகள் பாகுபடுத்தப்படும், அவை ஓவ்வொன்றும் இருபத்தைந்துக்கு மேற்பட்ட அடிப்படைக் கருத்துப் புலப்பாடுகளைக் கொண்டிருக்கும். ஆங்கீகம், வாச்சிகம், ஆகார்யம், சாத்விகம் என்ற நான்கு பெரும் பிரிவுகளையும் அவற்றின் உள்ளமைந்த சிறுசிறு பிரிவுகளையும் உள்ளடக்கியதாக அபிநியங்கள் அமையும் இவ்வகை அசைவுகளின் கலைக் கோலமான வெளிப்பாடாகப் பரதக் கூத்து அல்லது பரத நாட்டியம் அமைகின்றது.

வடமோடி, தென்மோடி ஆகிய கூத்துக்கள் ஓவ்வொன்றும் ஜம்பதுக்கு மேற்பட்ட பிரதான அசைவுகளையும் அவற்றோடினைந்த துணையசைவுகளையும் கொண்டுள்ளன.

தமிழருக்குரிய நாட்டார் மரபுகளில் அசைவு வாயிலான கற்பித்தல் பல கோணங்களிலே குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. சில எடுத்துக்காட்டுகள் வருமாறு:

“கூத்துக் கூத்து குமரப்பா”

“சாய்ந்தாடம்மா சாய்ந்தாடு”

“கை வீச்மமா கை வீசு”

“தொங்கல் போட்டுத் தேடையா”

“கண்ணைச் சழட்டிப் பாரையா
காத்திலாடும் குரும்பையை”

“பூனை வீடு கட்டையா
புகுந்து உள்ளே பாரையா”

“வெண்டிக்காய் வெண்டிக்காய்
விரலை நீட்டு வெண்டிக்காய்”

“மாஞ்சுள்ளி பொறுக்கு
மாவடித் திறப்பு”

“கெந்திப்பிடி கெந்திப்பிடி
குறுக்கை வந்து கெந்திப்பிடி”

“எவடம் எவடம்
புளியடி புளியடி”

மேலும் பின்னைத்தமிழ் இலக்கியங்களிலே குறிப்பிடப்படும் செங்கீரைப் பருவம் ஒலியுடன் கூடிய அசைவு அனுபவங்கள் இசையும் அசைவும் சிறுவர்க்கு வழங்கப்பட்டமையைச் சுட்டிக்காட்டுகின்றது. (கீர் - ஒலி)

அசைவுகள் எவ்வாறு ஏனைய பாடங்களுடனும் அனுபவங்களுடனும் ஒன்றினைந்து வளப்படுத்துகின்றன என்பதை நோக்குதல் வேண்டும். அசைவுடன் இனைந்த கற்றலானது ஒத்திசைவு, பேச்சு, உரை நடை, கவிதை, எழுத்து, ஓவியம், கணிதம் விஞ்ஞானம் என்ற பிறது றைகளை வளம்படுத்துவதற்குத் துணை செய்கின்றது. சொற்கள் ஓவ்வொரு மொழிக்கும் உரிய ஒத்திசைவுக் கோலங்களால் அமைக்கப்படுகின்றன. வாசித்தல், பேசுதல் முதலியவை ஒத்திசைவு அசைவுடன் இனைந்த உடல் உள்ளச் செயல்களால் ஆக்கப்படுகின்றன.

அசைவுடன் இனைந்த உருவம் (Shape) பற்றிய அறிவும் ஏனைய பாடங்களுடன் ஒன்றினைகின்றன. இயற்கை உருவங்கள், மனிதனால் ஆக்கப்படும் உருவங்கள், என்பவற்றிலே பொதிந்துள்ள சம நிலை, வலுக்காப்பு நிலை, முதலியவை பற்றிய எளிதானதும் ஆரம்பநிலைப்பட்ட துமான விஞ்ஞான அறிவை விருத்தி செய்யக்கூடியதாகவுள்ளது. சில்லு, கோளம் என்பவை அசைவை எத்துணை எளிதாக்குகின்றன என்பதுடன் இனைந்த கணித, விஞ்ஞான அறிவுச் செயல்கள் வழியாகக் கட்டியெழுப்பப்பட்டு அனுபவம் பலப்படுத்தப்படுகின்றது. தன்னீரை அன்னி மேல் நோக்கி வீசும் பொழுது அவை என் கோளவடிவை எடுக்கின்றன என்ற வினாவை எழுப்பதற்கும், விடையினை அறிதலும், அசைவு நிலைப்பட்ட விஞ்ஞான அனுபவங்களை வழங்குதற்கு ஓர் எடுத்துக் காட்டாகும்.

அசைவுகளின் பொழுது பழு அல்லது எடையின் முக்கியத்துவம் ஆர்த்தியின் பங்கு, பருமனின் பங்கு என்பவை மாத்திரமன்றி ‘உராய்வு’ பொரிய எண்ணக்கருவையும் இலகுவாக மாணவரிடத்துப் பதிவு செய்ய வேண்டும்.

அசைவுகள் வழியாகக் கணித பாடத்தில் நேரக்கோடு, வளைகோடு, முறிவுகள், கோணங்கள், திறந்த உருவங்கள், மூடிய உருவங்கள் சமாந்தரங்கள், திண்மங்களின் இயல்புகள், திரவங்களின் இயல்புகள் சுற்றோட்டம் போன்ற எண்ணக்கருக்களை மாணவர்களுக்கு எளிதிலே புலப்படுத்த முடியும். மேலும் உயர்ந்த நிலையில் ஒவி அசைவுகள், கதிர் அசைவுகள், பண்பாட்டு அசைவுகள், தொடர்பாடல் நிலைப்பட்ட அசைவுகள், கருத்து நிலைப்பட்ட அசைவுகள், பொருளாதாரப் பங்கீடு, முதலியவற்றை மாணவர்கள் அருவ நிலையான கற்கும் பருவத்தை அடையும் பொழுது எளிதிலே அறிந்து கொள்வார்.

அசைவு என்பது மனோநிலை அல்லது உளமியத்துடன் (Mood) தொடர்புடையது. உளமியத்தை வெளிப்படுத்துவதே அசைவு என்ற கருத்தும் முன்வைக்கப்பட்டுள்ளது. உதாரணமாக கோபம், மகிழ்ச்சி என்ற வேறுபட்ட உளமியத்துக்கேற்றவாறு பாய்ச்சவின் இயல்புகள் வேறுபடுவதை ஆய்வுகள் புலப்படுத்துகின்றன. முன்னோக்கிச் சரியும் உடலசைவுகள் துன்பம், நெருக்கீடு ஆகியவற்றின் வெளிப்பாடுகள் என்றும் மேல் நோக்கிய உடலசைவுகள் பெருமிதம், இங்கிதம் முதலியவற்றின் வெளிப்பாடுகள் என்றும் குறிப்பிடப்படுகின்றன.

உளமியத்துக்கும் அசைவுகளுக்குமின் தொடர்புகளை ஆராயும் பொழுது பிறிதொரு கருத்தும் முன்வைக்கப்பட்டுள்ளது. அதாவது அசைவுகள் உளமியத்தில் மாற்றங்களை வருவிக்க வல்லவை என்பதாகும். சிறுவரைத் துள்ளல் நிலைக்கு உள்ளாக்கிய பொழுது அவர்களிடத்தே காணப் பெற்ற உளச்சோர்வு நிலை நீங்கி ஒருவித வெளிப்பும், பிரகாசமும் தோன்றுதல் கண்டறியப்பட்டுள்ளது. உடற்றொழிலியலடிப் படையில் குருதிச்சுற்றோட்டத்தின் வழியான உடல் நிலை உற்சாகமுட்டலாக மட்டுமன்றி, உளவியல் நிலைப்பட்ட உற்சாகத்தையும் உயிர்ப்பு மானத்தையும் (Liveliness) துள்ளல் வாயிலான ஆட்சியானது உளமியத்திலே செல்வாக்குச் செலுத்துகின்றது.

இசை, நடனம், கவிதை, உரைநடை என்பவற்றில் உளமியம் எவ்வாறு உணர்த்தப்படுகின்றது என்பதையும் பாத்திரங்களின் உள இயல்புகள் எவ்வாறு வெளியிடப்படுகின்றன என்பவற்றையும் மாணவர்கள் கற்றுக் கொள்வதற்கு அசைவுகளுக்கும் உளமியத்துக்கு முன்ன தொடர்புகள் துணை சொல்கின்றன. ஒவியின் சேர்மானம், ஒவியின் வலுச் செறிவு வேறுபாடுகள், சொற்களின் தெரிவு, சொற்களின் உச்சிப்பு வேறுபாடுகள், மனவெழுச்சி வேறுபாடுகளுடன் எவ்வாறு இணைந்து

கொள்கின்றன என்பவற்றையும் மாணவர்களுக்கு இலகுவாக உணர்த்தப்பட முடியும்.

ஓர் ஊடகத்தின் வழியாக உணரப்படும் உளமியம் பிறிதோர் ஊடகத்தின் வழியாக உணர்த்தப்பட முடியும் என்ற அறிகையையும் மாணவர் பெறுகின்றனர்.

உதாரணமாக, உற்சாகமுட்டும் துள்ளல் இசையைக் கேட்டதன் பின்னர் மாணவர்கள் எழுதிய பாடல்களில் அந்த இசை உருவாக்கிய மனவெழுச்சிகளின் சாயல்புகள் நிறைந்திருந்தன.

மொழி கற்பித்தவில் முழுநிலை உடற் கூற்றுத்துலங்கல்' (Total Physical Response) என்ற முறையியல் அறிமுகம் செய்யப்பட்டுள்ளது. உடல் சார்ந்த தொழிற்பாடுகள் வாயிலாக மொழிகற்பிக்கும் செயற்பாட்டை இது விளக்குகின்றது. விருத்தி சார் உளவியல், கற்றல் கோட்பாடு, மானுடக் கோட்பாட்டுக் கற்பித்தவியல், மொழியியற் கோட்பாடு என்பவற்றை உள்ளடக்கிய அகல்விரி பண்பு கொண்டதாக இக்கற்பித்தற் கோட்பாடு உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. உடலியக்கத்துடன் கற்பிக்கப்படுபவை உள்ளத்தில் ஆழ்ந்து பதியும் என்றும் இலகுவாக அவற்றை மீட்டெடுக்க முடியும் என்றும் இம் முறையியலிற் கருதப்படுகின்றது.

ஆரம்ப நிலையில் குழந்தையானது மொழி சார்ந்த கட்டளைகளுக்கு உடல் சார்ந்த துலங்கலையே வழங்குகின்றது. சொல் சார்ந்த துலங்கல் அதன் பின்னரே வளர்ச்சி பெறுகின்றது. மானுடக் கோட்பாட்டுக் கற்பித்தவியலானது மொழிகற்றவில் மனவெழுச்சிகளினதும் உளமியத்தினதும் முக்கியத்துவத்தை விளியுறுத்துகின்றது. கற்பவர் உள் நெருக்குவாரங்கள் அற்ற நிலையில் இருக்கும் பொழுது தான் கற்றல் விணைத்திறன் பெறுகின்றது.

முழுநிலை உடற்கூற்றுத் துலங்கல் வாயிலாகக் கற்றல் ஓர் இயற்கையான முறையியலாகக் கருதப்படுகின்றது.

மனித முளையானது வை அரைக்கோளம், இட அரைக் கோளம் எனப்பாடுபடுத்தப்படுகின்றது என்றும், பொதுவான கற்பித்தல் நடவடிக்கைகள் இட அரைக்கோள முளையையே பயன்படுத்தி வளப்படுத்துகின்ற தன்றும் ஆனால் உடற் கூற்று அசைவுகளுடன் கூடிய கற்றல், வை அடைகோடு முளையை வளம்படுத்த வல்லதாக இருக்கின்றதென்றும் நிறுத்தப்படுகின்றது. முழுநிலை உடற் கூற்றுத் துலங்கல் கற்பித்தவில்

நடிபங்கு ஏற்று நடித்தலும் ஒன்றினைக்கப்படுகின்றது. நடிபங்கும் நாளாந்த வாழ்க்கையுடன் இனைந்த சந்தர்ப்பங்களை ஒட்டியதாக அமைக்கப்படுகின்றது.

இவ்வகைக் கற்றலில் கற்பவரே கேட்பவராகவும் ஆற்றுகை செய்பவராகவும் ஆக்கப்படுகின்றனர். தனியாகவும் கூட்டாகவும் உடல் சார்துலங்கல்களை ஏற்படுத்தி மாணவர் கற்றுக் கொள்வர். அசைவுகள் தெளிந்த உட்கிரித்தலையும் மாணவர்களிடத்தே விளைவிக்கின்றன. ஏனைய கற்றல் கற்பித்தல் முறையியல்களை வளப்படுத்தவதற்கும், மீளவலியுறுத்துவதற்கும் இது துணை செய்கின்றது.

அசைவுக்கல்வி பற்றிய உணர்வு, ஆசிரியர்கள் பெற்றோர்கள், வழிகாட்டிகள் முதலியோரிடத்து வேரூன்றாமை ஒரு புறமிருக்க பாரம்பரியமான கற்றல் கற்பித்தலுக்கு இவை எதிர்மறையானவை என்ற கருத்தானது கலைத்திட்டச் செயற்பாடுகளுக்குச் சவாலாக அமைகின்றது. அசைவுக்கல்வியின் வெற்றி அதன் பண்பு நிலைப்பட்ட ஒழுங்கமைப்பு முயற்சிகளிலே தங்கியுள்ளது. அசைவுகளால் மாணவர் பெறும் உள்நிறைவும் அதனைக் கண்டு வளர்ந்தோர் பெறும் திருத்தியும் முரண் பாடுகள் கொள்ளும் வேளை மாணவரின் அறிகை அமைப்பை அடிப்படையாகக் கொண்டே முடிவுகள் மேற் கொள்ளப்படல் வேண்டும்.

அசைவுகள், சூழலோடு இசைவாக்கம் செய்யவும், சூழலை மாற்றியமைக்கவும் வல்ல செயலின் அடிப்படை அலகுகளாக இருப்பதால், கற்றலிலும், கலையாக்கத்திலும் அவை ஆற்றல் மிக்க மூலவளங்களாகக் கருதப்பட வேண்டும். அசைவுக் கல்வியில் பின்வரும் நான்கு நிலைகளை நடைமுறையிற் கருத்திற் கொள்ள வேண்டியுள்ளது.

- (1) பொருத்தமான உற்சாகம் வழங்கும் நிலை
- (2) பொருத்தமற்ற உற்சாகம் வழங்கும் நிலை
- (3) உற்சாகம் வழங்காமையின் பொருத்தமான நிலை
- (4) உற்சாகம் வழங்காமையின் பொருத்தமற்ற நிலை

அசைவுகளை சமூக மனவெழுச்சிக்கவி நிலையின் சுட்டிகளாக (Socioemotional Climate Index) கருதுதல் கூடிய பொருத்தப்பாடு கொண்டதாக இருக்கும்.

பரத நாட்டியமும் சமூக உளவியலும்

உளக்கோல் அருட்டலை உருவாக்கும் தூண்டியும் அதன் விளைவாக எழும் அசைவுகளும் அவற்றின் மனவெழுச்சி சார்ந்த துலங்கற பேறுகளும் “கிளிரிகை” (ERGOTROPIC) என்ற எண்ணக்கருவினால் புலப் படுத்தப்படும். ஒரு சமூகத்தின் அழகியல் உந்தல்களும், உணர்வுகளின் அழுத்தங்களும் ஒழுங்கமைக்கப்படும் பொழுது ஆற்றுகைக் கலைகளாக உருவெடுக்கின்றன. சமூகத்தின் இரு முகங்களாகிய அமைதி வடிவத் துக்கும் குழப்ப வடிவத்துக்கும் ஈடுகொடுக்கக்கூடிய கலை வடிவங்களுள் ஆடல் சிறப்பிடம் பெறும். எமது சமூக பண்பாட்டு இயக்கங்களின் வழியாக ஆடல் என்னும் பிரதிநிதித்துவ வடிவம் “சிறப்படைந்த கலை ஆட்சியாக” (SPECIALIZED DOMAIN) மாறுவதைப் பரதநாட்டியத்திற் காணமுடியும்.

உணர்ச்சிகளுடன் கலந்த சமூக நேரவியங்கள் (SOCIAL FACTS) பாத்திரங்களாலும், அசைவுகளாலும், அபிநயங்களாலும் குறியீட்டு இடைவினைகளாலும், இறையியல் தளத்தில் நின்று பரத நாட்டியம் எடுத்துக்காட்டுகின்றது. பண்டைய சடங்குகளில் இருந்து முகிழ்ச் செய்துகொண்டு வரும் இவைகளைப் பண்புகளைக் கொண்டிருக்கும். உணர்ச்சிக் கோலங்கள் அறிகை அமைப்புக்குள் (COGNITIVE STRUCTURE) கொண்டு வரப்படும் பொழுது “செப்பமாக்கப்படும்” செயல் முறை இடம் பெறும். இவ்வகையில் அசைவுகளின் செப்பமாக்கப்பட்ட நிலைகளை அல்லது செவ்விய ஒழுங்கமைப்புக்களைப் பரதநாட்டியத்திலே காணலாம். இவை “தூய்மை”, “அங்கக்குத்தம்”, “செம்மை” என்ற தொடர்களால் பின்னர் வழங்கப்படலாயின.

“பரதநாட்டியம்” என்பது எமது மரபில் முதிவில்லாத ஒரு தொடர்ச்சியைக் குறிப்பிடுகின்றது. மீள மீள ஒலிக்கும் தாளக்கட்டுக்கள் சொற் கோரவைகள், பாடல்வரிகள் முதலியவை அந்தத் தொடர்ச்சியை ஒரு வகையில் சுட்டிக் காட்டுவனவாயுள்ளன. ஆடல் என்பது பெயராகவும் நினையாகவும் வரும் மரபு பண்டைய சடங்குகளுடன் இனைந்த தாற்றப்பாடாகவும் ஒரு தொடர்ச்சியைச் சுட்டிக் காட்டும் கலைச் செயல் மறையாகவும் அமைந்தது. பரதநாட்டியக் கச்சேரி அமைப்பியலைப் பகுப்பாய்வு செய்யும் பொழுது “நிறைவு செய்தல்” (TO COMPLETE) என்றன் தொடர்ச்சியாகப் பின்வரும் செயல் முறைகளைக் குறிப்பிடலாம்.

- (அ) தியான அசைவுகள்
- (ஆ) மீள மீள ஆற்றுகை செய்யப்படும் அடவுகள்
- (இ) கடந்து சென்ற அனுபவங்களை மீட்டெடுத்தலும், ஒப்புவித்தலும், ஏறிவு செய்தலும்
- (ஈ) தாளக்கட்டமைப்பின் வழிநின்று இசை கலந்த அசைவுகள் வாயிலாக உணர்ச்சிகளைப் புலப்படுத்தல்.
- (உ) உணர்வு பூர்வமான நிகழ்காலத்துடன் கருத்துக்களைச் சங்கமிக்கச் செய்தல்.

எமது இசை மரபிலும், நாட்டிய மரபிலும் இவ்வகையான “நிகழ் காலத் தொடர்ச்சி” ஆற்றுகை செய்யப்படுவதால் கலை வடிவங்கள் வாழும் வடிவங்களாகின்றன. ஒரே பத்ததை அல்லது தில்லானாவை மீண்டும் மீண்டும் பார்க்கும் பொழுது தெவிட்டாமலிருப்பதற்கு இதுவே காரணமாகின்றது.

பரத நாட்டியத்தின் இன்னொரு கலை விளைவு நடப்பியலில் நின்று நடப்பியலை மீறுதலாகும். இந்திலையில் தெய்வீக நிலைக்குறியீடுகள் கட்டியெழுப்பப்படுகின்றன. நடப்பியலின் கட்டுப்பாடுகளை மீறிய படிமங்களை இங்கிதமாகக்காட்டும் உளவியற் செயற்பாடு பரதநாட்டியத்திலே நிகழ்த்தப்படுகின்றது.

பரதநாட்டியக் குறியீடுகளையும் படிமங்களையும் விளங்கிக் கொள் வதற்கு குறியீட்டு மனிடவியல் (Symbolic Anthropology) பற்றிய அறிவு வேண்டப்படுகின்றது. சடங்குகளின் தொடர்ச்சியோடு குறியீடுகளின் தொடர்ச்சியும் இணைந்து நிற்றல், சமூகச் செயல் முறையோடும் உள வியல் செயல் முறையோடும் ஒன்றிணைந்து நிற்றல், அக உணர்வு களையும் புற வெளிப்பாடுகளையும் சீராக்கம் செய்வதற்கு உதவுதல், இலக்குகளே நோக்கிச் செயற்பட வைக்கத் தூண்டுதல், முதலியவற்றுடன் பரத நாட்டியத்தின் அசைவுகளும் முத்திரைகளும் தொடர்புடையவை. சந்தர்ப்பத்துக்குப் பொருத்தமான வகையில் இயங்கவைத்தல் அல்லது தொழிற்பட வைத்தல் அவற்றின் சிறப்பார்ந்த பணிகளாகும்.

பன்பாடுகள் பன்முகமாகும் பொழுதும் கருத்துக்கள், விழுமியங்கள் தொழில் முறைகள் பன்முகமாகி விரிவடைந்து முரண்படும் பொழுதும் முன்னர் உருவாக்கப்பட்ட குறியீடுகள் வலுவிழக்கலாம். அல்லது திரிபு

.அடையலாம். இவற்றை விளங்கிக் கொள்ளாது, பரதநாட்டிய முத்திரைகள் காலங்கடந்தவை என்ற முடிவுக்கு வந்து விடலாகாது.

மேலும் கலை வெளிப்பாட்டுக் குறியீடுகளுக்கும், விஞ்ஞான நிலைக் குறியீடுகளுக்குமிடையே அடிப்படையான வேறுபாடுகள் உண்டு. விஞ்ஞான நிலைக் குறியீடுகள் இறுக்கமாக வரையறை செய்யப்பட்ட அளவை சார் தொழிற்பாடுகளுக்குள் (RIGIDIFIED INTO LOGICAL OPERATORS) கொண்டு வரப்பட்டு, வரையறுக்கப்பட்ட விதிகளுக்குள்ளே கட்டுப்படுத்தி வைக்கப்படுகின்றன. பரதநாட்டியம் உள்ளிட்ட கலைகளிலே கையாளப்படும் குறியீடுகள், நெகிழ்ச்சி கொண்டதாயும், உணர்ச்சி நிலைகளுக்குக் கூடுதலான அழுத்தம் கொடுப்பதாயும் ஒவ்வொருவரதும் தற்பதிகை அல்லது பாணிகளுக்கு ஏற்ப மாறுவதாயும் இருக்கும். இந்த அடிப்படைகளைப் புரிந்து கொள்ளாது விஞ்ஞான நிலைக் குறியீடுகளுக்குரிய நெகிழ்ச்சியற்ற இறுக்கமான தன்மைகளைப் பரதநாட்டியத்து வருவித்தல் கலையைக் கைவினை (CRAFT) யாக மாற்றும் நடவடிக்கையாகின்றது.

சமூக மானிடவியலில் மனித நிலையை மேம்படுத்துவதற்கான சடங்குகளில் மூன்று பரிமாணங்கள் காணப்படும் அவையாவன (அ) பிரித்தல் (ஆ) நிலைமாற்றுதல் (இ) புதிய நிலைமைகளில் ஒன்றுபட வைத்தல், இந்த மூன்று பரிமாணங்களையும் உள்ளடக்கிய முழுமை பரதநாட்டியக் கச்சேரி அமைப்பிலே காணப்படும்.

- (அ) கச்சேரி அமைப்பில் முதலில் இடம் பெறும் அலாரிப்பானது முன்னைய உளத்தளத்திலிருந்து வேறொரு உளத்தளத்துக்குப் பிரிந்து செல்லலைப் புலப்படுத்தும்.
- (ஆ) பதம் வர்ணம் ஸப்தம் முதலியவை உணர்வுகளை நிலை மாற்று வதற்குப் பொருத்தமானவை.
- (இ) தில்லானாவும் மங்களமும் புதிய நிலைமைகளில் ஒன்றுபட வைப்ப தற்கான தாளக்கட்டுக்களையும், அசைவுகளையும் கொண்டது.

பிரித்தல், நிலைமாற்றுதல், புதிய நிலைமைகளில் ஒன்றுபடவைத்தல் என்பவை பிரபஞ்சம் பற்றிய அறிவுறுத்தலுடன் இணைந்திருத்தல் சடங்குகளிலே காணப்படும் ஒரு பொதுவான பண்பு. பரதநாட்டியத்தின் உள்ளடக்கமாக அமையும் ‘‘தாண்டவம்’’ பிரபஞ்ச விளங்கத்தை மேலும் நிறைவேணிதாகக் காட்ட முயல்கின்றது.

பிரபஞ்ச விளக்கத்தில் இருமை நிலைகள் (BINARY FORMS) சிறப்பார்ந்த இடத்தைப் பெறுகின்றன. இன்பம் - துன்பம், உலகியல் - இறையியல் குடு - குளிர், நாடு - காடு, பண்பு - அல்பண்பு கோடை-மாரி, முதலியவற்றை ஆடல்களாலும் குறியீடுகளாலும் வெளிப்படுத்துதல் சமூகமானிடவியல் (ஆய்வுகளிலே) கூட்டிக்காட்டப்படுகின்றன, இவை பரத நாட்டியத்தில் சிவசக்தி வடிவங்களினால் மிகவும் நுண்ணிதாக எடுத்தாளப்படுகின்றன. அமைப்பும் அமைப்புக்குலைவும் பொருள் உற்பத்திச் செயல் முறையில் இடம் பெறுகின்றன. நிலை மாற்றத்திலும் அவை சிறப்பிடம்பெறும். புதிய அமைப்பை ஏற்படுத்தப் பழைய அமைப்பைக் குலைக்க வேண்டியுள்ளது. திருவிளையாடலும், கிருஷ்ணலீலையும் பரதநாட்டியத்தில் இக்கருத்தினை ஆழ வற்புறுத்துகின்றன.

வேதாந்த ஆடலானது இருமை நிலைகளை ஒழித்து ஒருமைப் பாங்கினை ஏற்படுத்துகின்றது. ஆடவில் பொழுது நிகழும் தொடரியம் (FLOW) அல்லது அருவிப்பாய்ச்சல் போன்ற நிலை சுயநலத்தை இழுக்கச் செய்கின்றது. தனிமனித உள்ளுணர்வுகள் பொது உணர்வுகளாக மாற்றப்படுகின்றன. நேர் நிலைப்பட்ட சுய எண்ணக்கரு வளர்கின்றது. தெளிவானதும், நொதுமலற்றுமான பின்னாட்டல் (FEED BACK) கிடைக்கப் பெறுகின்றது. எந்த ஒரு பண்பாடும் அல்லது சமூகமும் தமது உறுப்பினர்களிடையே புரிந்துணர்வையும் சீராக்கத்தையும் ஏற்படுத்திக் கொள்வதற்கு அழகியல் தழுவிய தொடரியங்களை ஏற்படுத்திக் கொள்ளுதல் சமூக உளவியல் ஆய்வுகளிலே எடுத்துக் கூறப்படுகின்றன. சமூக நிலையில் பரத நாட்டியத்தை விளங்கிக் கொள்வதற்கு “தொடரி யம்” பற்றிய எண்ணக்கருவானது துணை செய்வதாக அமைகின்றது.

சமூக இருப்புக்கும் இசை நடனங்களின் இருப்புக்குமிடையே பல தொடர்புகளை இனங்காண முடியும். எமது பாரம் பரியத்தில் சமூக மனவெழுச்சிகள் செப்பன் டப்பட்டு கலை வடிவமாக்கப்பட்ட வடிவங்களுள் பரதநாட்டியம் சிறப்பாக கூட்டிக்காட்டப்படத்தக்கது. “அனுபவவடி வமைப்பு” என்பது அறிகை, எழுச்சி, உடலியக்கம் என்ற முப்பரிமாணங்களைக் கொண்டது. சமூக சந்தர்ப்பங்களையும், நிகழ்ச்சிகளையும், கற்பனைகளையும் இணைக்கின்ற நூலியமாக பரதநாட்டியம் காணப்படுகின்றது. நூலியம் (THREAD) என்பதற்கு சமூக உளவியலிலே சிறப்பார்ந்த பொருள் உண்டு. அனுபவங்கள் தீர்ண்ணடெமுந்த நிறைவு பெற்ற வடிவங்கள் நூலியத்தின் வழியாக வெளிவரும். சந்தர்ப்பங்கள் சமூக பொருளாதார பண்பாட்டு நிலைமைகளோடு எவ்வாறு இணைத்துப் பின்னப்பட்டுள்ளன என்பதை நூலியம் தெளிவுபடுத்தும். சமூக சந்தர்ப்பங்களும்,

அனுபவங்களும் ஆடற்குறியீடுகள் கலைக்குறியீடுகள் முதலியவற்றுடன் தொடர்பு கொண்டுள்ள பாங்கினை அறிதலும் நூலியத்தின் நோக்கமாகும்.

சமூக வரலாற்றுத் தொடர்ச்சி, கலைத் தொடர்ச்சி, கலை வடிவத்தின் தொடர்ச்சி, முதலியவற்றுக்கிடையே காணப்படும் ஒழுங்கமைந்த பின்னல் நிலமைகளைக் கண்டறிதலும் நூலியத்தினால் முன்னெடுக்கப்படுகின்றது. கூத்துநிலையில் இருந்த ஆடல் சதுராட்டமாகி பின்னர் கச்சேரி அமைப்பைப் பெறுதலும், அதன் தொடர்ச்சியாக நாட்டிய நாடகம் என்ற வடிவம் உருப்பெறுதலும் நூலியம் நிலைப்பட்ட ஆய்வுகளிலே தெளிவு பெறக் கண்டு கொள்ளலாம். தனித்த ஓர் அறிவுப்புலத்தின் வழியாக நோக்காது பல அறிவுப் புலங்களை ஒன்றிணைத்து நோக்கும் ஓர் அணுகுமுறையாகவும் நூலியம் விளங்குகின்றது.

உழைப்பின் பண்பாட்டு நிலைப்பட்ட வேறுபாட்டை (CULTURAL DIVISION OF LABOUR) வெளிப்படுத்தும் பாரம்பரியமான கலை வடிவங்களுள் பரதநாட்டியம் தனிச்சிறப்புடன் கூட்டிக்காட்டப்படத்தக்கது. ஆடுபவரே கண்ணனாக, ராதையாக, கோபியாக, ஆச்சியாராக, ஆசிரியாக, சேவகராக மாறிமாறி வெளிப்பாடுகளைக் காட்டுதல், பண்பாட்டு நிலைப்பட்ட உழைப்பு வேறுபாடுகளிடையே நிகழும் இடைவினைகளைச் கூட்டிக்காட்டும் ஆடலாகின்றது. சொல்லாலும், ஆடலாலும் இந்த வேறுபாடுகள் புலப்படுத்தப்படும்.

எமது சமூக அனுபவங்களில் இருந்து தீர்ட்டப்பெற்ற அசைவுகளின் தீரள் வடிவங்கள் பரதநாட்டியத்திலே தரப்பட்டுள்ளன. சமூக வளர்ச்சியானது பரத நாட்டிய அசைவுகளை “சடங்கு வடிவாக்கப் பெற்ற” அசைவுகளாக்கியுள்ளது. சமூகத்தில் ஒழுங்கமைப்பும் கட்டுப்பாடுகளும் நிரலாக்கமும் ஏற்பட்ட வேளை பரத நாட்டியத்திலும் கட்டுப்பாடுகள் பொதியப்பட்டன. சமூகத்தில் உள்ள அனைவரதும் செயல்கள் சடங்கு வடிவாக்கப்படும் பொழுது, கலைகளும் சடங்கு வடிவாக்கப்படுதல் தவிர்க்க முடியாததாகின்றது. இந்திலையில் கலை வடிவங்களுக்கும் பண்பாட்டுச் செயல் முறைகளுக்குமிடையே முரண்பாடற் ற இணக்கம் ஏற்படுகின்றது. இந்த இரு செயல் முறைகளிலும் நிகழ்ந்த மாற்றங்கள் பின்வரும் படிமலர்ச்சிகளை அடைந்தன.

(அ) ஈடுபட்டு இயங்குதல்.

(ஆ) பார்த்துத் துலங்குதல்.

சடங்குகளோடு இணைந்த நடனங்கள் ஈடுபட்டு இயங்குதலாகவும், நடனம் பொழுது போக்குக் கலையாக வடிவம் எடுக்கும் பொழுது பார்த்துத் துலங்கும் நிலையை எய்துதலாகவும் அமையும்.

இந்து சமயம் முறைசார் கல்வியுடன் இணைக்கப்பட்டதாய், அறிகை அமைப்புக்கள், தருக்க அமைப்புக்கள், கலைக் கோட்பாடுகள் முதலிய வற்றை இணைப்பதாய், வளர்ச்சியுற்ற நிலையில் அதன் வீசுக்குள் பரத நாட்டியமும் உள்வாங்கப்படலாயிற்று. சமயக்கட்டமைப்பு வரம்புகளுக்குள் வாழ்வதற்குக் கலைகளின் பங்கு விரித்துரைக்கப்பட்டது வாழ்க்கைக்கும் வாழ்க்கையின் மீட்சிக்கும் கலை துணை செய்வதாயிற்று. அருவமான தெய்வீக உணர்வுகள் உருவமாகவும், அசையும் வடிவங்களாகவும் ஆடல்களிலே காட்டப்படலாயின. அருவ நிலையான சமயக்கருத்துக்கள் உருவநிலையிலே காட்டப்படுகையில் அவை புதிர் நிறைந்த விநோதமான அனுபவமாயும் மாறலாயிற்று.

அழகியல் அனுபவம் என்பது இருத்தல் பற்றிய ஒரு திடீர் அதிர்ச்சியைக் கொடுத்தல் வேண்டும் (THE SHOCK OF BEING) என்பது இறையியல் சார்ந்த கலைகளுக்குரிய பொதுப் பண்பு - பரதநாட்டியத்தின் அசைவுகள், முத்திரைகள், பாவங்கள், தாளக்கட்டுக் கோட்புக்கள், இசைநாயம், முதலியவை இப்புண்புடன் இணைந்து நிற்கின்றன. மனச்சி றைகளுக்குள் அடங்கிய உணர்வுகளை அவை உடைத்து விடுகின்றன. அவற்றின் வழியாக இருத்தல் பற்றிய அதிர்வு மீள வலியுறுத்தப்படுகின்றது. இந்திலையில் பரதநாட்டியம் உலகைப் பிரதிநிதித்துவப் படுத்தும் கலையாக இருப்பதற்குப்பதிலாக, அதுவே தனித்துவமான தனியக்கமான கலையாக அமைகின்றது. இந்திலையை எய்தும் பொழுது அது ஒருவித “நிறைவான” (COMPLETE) கலை வடிவம் என்ற மேற்கீளம்பல் நிலையை அடைகின்றது. இந்திலையில் நவீன கலைத்திறனாய்வுகளிலே பயன்படுத்தப்படும் கறாரான யதார்த்தவாதம் அல்லது தீவிர நடப்பியல் (RADICAL REALISM) அனுகுமுறையில் பரத நாட்டியத்தை அனுகுதல் வழிதவறிய தேடலாகிவிடும்.

மேற்குறித்த “நிறைவின்” இயல்பு பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் தெளிவாகச் சுட்டிக்காட்டப்படுகின்றது. “நாட்டியத்தில் உள்ளடங்காத ஞானமோ, கற்றலோ, கலையோ, கைவினையோ, உபாயங்களோ, தொழிற்பாடுகளோ இல்லை” என்பது பரதரின் துணிவு. அசைவுகளுடன் கூடிய நிறைவு நிலை அவித்தையை அல்லது அறியாமையை ஒழிக்க வல்லது. காரைக்கால் அம்மையார், நாயன்மார்கள் முதலியோரது

பாடல்களில் கருத்து வடிவில் அமைந்த அந்த ஆடற் குறியீடுகளின் நிறைவு சோழர்காலத்தில் நடராஜ வடிவமாக மலர்ச்சி பெற்றது. வாழ்க்கை வட்டமும், மீள் பிறப்பும், தொடர்ச்சியும் பிரபஞ்சத்தின் ஒத்திசைவும், சிவ நடனத்திலே விளக்கப்படுகின்றது.

“போற்றியருளுக நின் ஆதியாம் பாதமலர்
போற்றியருளுக நின் அந்தமாம் செந்தவிர்கள்”

என்ற மணிவாசகரின் திருவெவம் பாவை அடிகளில் ஆதியும் அந்தமுமாகி நிற்கும் “நிறைவு” புலப்படுகின்றது.

பரதநாட்டியத்தின் வளர்ச்சியானது பல்வேறு பரிமாணங்களை ஒன்றிணைத்து நிறைவை ஈட்டுதலாகும். சடங்குகள், தொன்மங்கள், மரபு நிலைக் கலைப்பண்புகள், நாட்டார்மரபுகள், வரன்முறையான கல்வி, சமய அனுட்டானங்கள், சமய தரிசனங்கள், அநுசூதி அனுபவங்கள், என்ற பல்வேறு பரிமாணங்கள் பரதநாட்டியத்தில் ஒன்றிணைக்கப்படுகின்றன. இந்த ஒன்றிணைப்பு பரதக்கலைக்கு ஒருவித மேலோங்களை அல்லது உன்னத மான்மியத்தை அளித்தது. இவற்றின் பின்புலத்தில் பரதம் என்பது பாவத்தையும் ‘ர’ என்பது இராகத்தையும் ‘த’ என்பது தாளத்தையும் குறிப்பிடும் நிலையானது “மேலோங்கல்” அல்லது இந்திய சமூகவியலிற் குறிப்பிடப்படும் “சமஸ்கிருதமயமாதல்” என்பதுடன் இணைந்துள்ளமை குறிப்பிடத்தக்கது.

விள்ளுத்தமோத்திரத்தில் (4-7 ஆம் நூற்றாண்டு) குறிப்பிடப்படும் கருத்தாகிய “ஆடல் அர்ப்பணமானது ஆலயத்தில் மலர் அர்ப்பணத்திலும் மேலானது” என்ற கருத்து. மேலோங்கல் நிலையில் புதிய பொலிவுடன் மீண்டும் எடுத்தாளப்பட்டது.

வரன்முறையான கல்விக்கு பரதநாட்டியம் உட்பட்டு வளர்ந்த நிலையானது நந்திகேஸ்வரின் அபிநயதர்ப்பண நூலாக்கத்தினால் நன்கு புலப்படும். அந்தப் பாரம்பரியம் தஞ்சாவூர் சின்னையா, பொன்னையா, சிவானந்தம், வடிவேலு முதலிய நட்டுவனார்களின் பணிகளால் மேலும் முன்னெடுக்கப்பட்டது.

இந்திய மரபில் ஆழ்ந்து வேறுன்றிய ரஸக்கோட்பாட்டின் வளர்ச்சியுடன் இக்கலை சமாந்தரமான தொடர்புகளை ஏற்படுத்தி வந்துள்ளது. புலன் உணர்வுகளுக்கும், மனவெழுச்சிகளுக்கும் பற்றுப் பதிகைகளுக்கும் (SENTIMENTS) அருட்டல்களைத்தருதல் ரஸக்கோட்டாட்டின் பிரதான பரிமாணமாகும். ரஸங்களோடு இணைந்த செம்மை,

சமநிலை, சமச்சீர்மை என்பவற்றின் வழியாக அழகியல் விளைவுகளை ஒருங்கிணைத்தல் முன்னெடுக்கப்படும். இக்கலையின் வளர்ச்சியின் போது மனவெழுச்சிகளை அல்லது மெய்ப்பாடுகளைத் தெய்வீகப்புகலர் ணுக்குள் (DIVINE SANCTUARY) கொண்டு செல்லும் அசைவுகள் ஏற்பட்டன.

மேலெத்தேய அரங்கியலில் துன்பமே ஆழமானதும், அதிக கலை விசைகளை ஏற்படுத்தக்கூடியதும் என்ற கருத்து மேலோங்கி நின்றது. “துன்பம் மட்டுமே எனது உணர்வுகளில் தனித்துவமும், வலிமை மிகுந்தும் நிற்கையில் பொருத்தமான நிலையில் அவற்றை வெளியிடும் பொழுது மீண்டும் உறுதி என்னிடத்தே தோன்றுகின்றது” என்ற வேர்ட்ஸ் வோத்தின் கூற்று மேலைப்புலத் துன்பியல் மரபின் ஆழத்தைச் சுட்டிக் காட்டுகின்றது. ஆனால், இந்தியக்கலை மரபிலும் சிறப்பாகப் பரதநாட்டிய மரபிலும் துன்பம், இன்பம், என்பவற்றை உள்ளடக்கிய சமநிலைப் பண்புகளே வேறுன்றின.

நடப்பியலும் இலட்சியமும் என்ற கற்பனையின் துருவங்களில் இலட்சியத்தை நோக்கிய பெயர்ச்சியே இக்கலையில் மேலோங்குள்ளிருப்பது. நடப்பியலுக்கும் இலட்சியத்துக்கு மிடையேயுள்ள புலக்காட்சி ஊசலஸை வுகள் (PERCEPTUAL OSCILATION) பரதநாட்டியத்தில் இடம் பெறுகின்றன. ஒரு நிலையில் ஆடல் நடப்பியலைத் தழுவி நிற்றலும் மறுகணம் அது இலட்சியப்பாங்காக மாறுதலுமான அலையசைவுகளைக் காண முடியும்.

பரத நாட்டியத்தின் அழகியல் தூரம் (AESTHETIC DISTANCE) பற்றிச் சிந்தித்தலும் அடுத்ததாக முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. ஆடலிலும், அரங்கியலிலும், அழகியல் தூரம் என்ற எண்ணக்கரு பரவலாக எடுத்தா எப்படுவதால் அதனைக் கூர்ந்து நோக்கல் இன்றியமையாததாகின்றது. எடுத்துக்காட்டாக ஆடலில் கோபியர் மாலைதொடுத்தலும், கண்ணன் வெண்ணென்ற உண்பதும், நிகழ்வைப் பிரதிநித்துவப்படுத்தும் பொருள் மை கொண்ட வெளியீடுகளினாலே காட்டப்படுகின்றன. குறியீடும் அதன் நடப்பியற் பண்பும் இடை வினை கொண்டவை. ஒன்றன் மீது மற்றையது சார்ந்துள்ளவை. பொருத்தமான குறியீட்டு வெளிப்பாடே பொருத்தமான அழகியல் துலங்கலை ஏற்படுத்தும். அழகியல் அனுபவத்துக்கும் அழகியல் துலங்கலை ஏற்படுத்தும். அழகியல் அனுபவத்துக்கும் அழகியல் தூரமாகக் கருதப்படுகின்றது. பரதநாட்டியத்தில் இவ்வாறான இடைவெளி ஏற்படா வண்ணம் தவிர்க்கும் பொருட்டு வெகு கூர்மை யாக்கப்பட்ட குறியீடுகளும், சொர்க்ட்டுக்களும், தாளப்பிடிப்பும் இராக இறுக்கமும், கையாளப்படுகின்றன. இவற்றின் வழியாக அழகியல் தூரம்

அல்லது அழகியல் இடைவெளியானது குறுக்கி ஒடுக்கப்படுகின்றது. பரதநாட்டியத்தில் இடம் பெறும் நட்டுவாங்க முறைமை அழகியல் இடை வெளியைக் குறைப்பதற்கும் சுருக்குவதற்குமான ஒரு நேரடியான கலை முறைமையாக இருக்கின்றது. பொருத்தமான பரதநாட்டியத்தில் நட்டு வாங்கம் செய்வரது உணர்வுகளுக்கும் ஆடுபவரது உணர்வுகளுக்கு மிடையே வேறுபாடுகளும் முரண்பாடுகளும் தோன்றமாட்டாது.

பரத நாட்டியத்தின் ஒரு பிரதான இயல்பானது தன்னை உணர்தல் அல்லது தன்மத்தை (SELF) அறியச் செய்தலாகும். தம்முடன் தாமே பேசிக் கொள்ளும் ஓர் ஆற்றல் ஒவ்வொருவராலும் வளர்த்துக் கொள்ளப்பட வேண்டும் என்பதைக் குறிப்பிடும் உளவியலாளர் கார்ல் யுங் (1953) அவர்கள், அக்கருத்தை மேலும் கட்டியெழுப்புகின்றார். தமது அகத்தை ஒரு புறப்பொருளாகக் கருதி உரையாடல்களை வளர்த்தெடுக்கும் பொழுது ஆரம்பத்தில் அந்த உரையாடல் பகுத்தறிவுக்கு அப்பாற பட்டதாக இருப்பினும் படிப்படியாக அவை பொருண்மை கொண்ட உரையாடல்களாக வளரும் என்பது யுங் முன்வைக்கும் கருத்தாகும். பரத நாட்டியம் அக உரையாடல்களுக்குரிய கதவுகளைத்திறக்கின்றது. ஒவ்வொரு புற அசைவுகளுக்குமுரிய திறனாய்வை அகம் மேற் கொள்ளுகின்றது. ஒவ்வொருவரும் தமது அசைவுகளையும் ஆடல்களையும் செம்மைப்படுத்திக் கொள்வதற்குரிய நிலை ஏற்படுகின்றது.

தன்னை அறிதல், புலன் உறுப்புக்களின் பண்புகளை அறிதல், இயக்க உறுப்புக்களின் பண்புகளை விளங்கிக் கொள்ளல், உணர்வு மட்டங்களைத் தெரிந்து கொள்ளல், உடல் - உள்ளத் தொடரபுகளை உணர்தல் முதலிய செயற்பாடுகள் பரத நாட்டியத்திலே முன்னெடுக்கப்படுகின்றன. இவற்றின் வழியான சுயகட்டுப்பாட்டு முறைமைகளை அறிதல் இக்கலையின் பிரதான அழகியற் செயற்பாடாகவும் சமூகச் செயற்பாடாகவும் அமைகின்றது.

இதன் அழகியற்பலம் கூட்டான நனவிலியின் வெளிப்பாடு அல்லது திரட்டிய நனவிலி உள்ளத்தின் (COLLECTIVE UNCONSCIOUS) வெளிப்பாடு என்று கொள்ளலாம். இந்துப் பாரம்பரியத்திலே காணப்படும் திருவிளையாடல், கிருஷ்ணலை, முதலியனை நனவிலி ஆழ்மனத்தின் பதிவுகளுக்கு எடுத்துக்காட்டாக அமைகின்றன. திரட்டிய நனவிலியானது தலை முறை தலை முறையாகக் கையளிக்கப்பட்டு வரும் கலை நனர்வுகளை விளங்கிக் கொள்வதற்குரிய ஓர் எண்ணக் கருவாக அமைகின்றது. எமது முன்னோர்களின் சிந்தனை முறைமை, அழகியல் அனுகு முறைகள், மனப்பதிவுகள் முதலியவற்றை அதன் வாயிலாக அறிந்து கொள்ளமுடியும்.

ரஸக் கோட்பாடு

எமது மரபு நிலைப்பட்ட கலை இலக்கியச் செயல் முறைகளில் இருந்து மேற்கிளம்பிய திறனாய்வு மரபாக ரஸக்கோட்பாடு அமைகின்றது. சமூக இயக்கத்தின் பின்புலத்தில் மனிதரிடத்தே தோன்றும் மனவெழுச்சிக் கோலங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு உருவாக்கப்பட்ட கோட்பாடாக இது அமைகின்றது. ரஸக்கோட்பாட்டுக்குரிய தெளிவான கட்டமைப்பை பரத முனிவர் விளக்கினாலும், அவருக்கு முற்பட்ட நூல்களில் ரஸம் பற்றிய செய்திகள் பல இடம் பெறுதல் வரலாற்றுச் செயல் முறை அனுபவங்களின் தொகுப்பாக இக்கோட்பாடு உருப்பெற்றிருத்தலைத் தெளிவுபடுத்துகின்றது.

பாலின் கவை, பான வகைகளின் கவை என்பவற்றைக் குறிப்பதற்கு வேத இலக்கியங்களிலே பயன்படுத்தப்பட்ட “ரஸம்” “ரஸவத்” என்ற எண்ணக் கருக்கள் நாவின் கவை தழுவிய உணர்வுகளை வெளிப்படுத்துவதற்குப் பயன்படுத்தப்பட்டாலும், வரலாற்று வளர்ச்சியில் அது பல்வகை மனவெழுச்சிகளையும், தூண்டுதலினால் கிடைக்கப்பெறும் உடல் உள்ளம் சார்ந்த கிளர்ச்சிகளையும் குறிப்பதாக அமைந்தது. ரஸக்கோட்பாடு என்பது முதலில் கலை பற்றிய மனவெழுச்சி சார்ந்த கோட்பாடாக (Emotionalist theory of art) அமைகின்றது. மனவெழுச்சிகள் வெளிப்படாத விடத்து எந்த வடிவமும் கலைத்துவம் பெற மாட்டாது என்பது ரோல்ஸ் ரோயின் கருத்து. இது உள்ளாவிய நிலையில் அமைந்த ஒரு பார்வையாயிற்று. ஆனால் இந்தியரஸக் கோட்பாடு உலகியல் நிலையிலிருந்து தெய்வீக நிலைக்குப் பெயர்ந்து சென்றது. உலகியல் அனுபவங்கள் தெய்வீக அனுபவங்களாக மாறு நிலை கொள்ளல் இந்தியக் கலை இலக்கிய மரபுகளின் பொதுப் பண்பாகவுள்ளது. பரதருக்கு முற்பட்டதைத் தரீய மைத்திரேய உபநி தங்களில் பிரமத்துடன் கலந்து நிற்கும் பேரின்ப நிலையாக ரஸம் குறிப்பிடப்படுகின்றது. இதிகாசங்கள் ரஸ அனுபவங்களைப் பல வேறு நிலைகளிலும், சம்பவங்களின் வழியாகவும், புனைவுகளின் வழியாகவும், வெளியிட்டன.

பரதமுனிவர் தமது நூலின் ஆறாம் அத்தியாயத்தில் ரஸம் பற்றிய பல்வேறு வினாக்களுக்கு விடை காணுகின்றார். ரஸம் என்பது யாது? எவற்றினால் ரஸப் பண்புகள் உண்டாக்கப்படுகின்றன? பாவங்கள் என்பவை யாவை? எவற்றினால் பாவங்களுக்கு ரஸப் பண்பு ஏற்படுகின்றது? போன்ற வினாக்களுக்கு விடை தரும் விதத்திலே ரஸக் கோட்பாட்டை விளக்குகின்றார். இவையே நாட்டிய சாஸ்திரத்தின் உள்ளார்ந்த விளக்கங்களாகவும் அமைகின்றன.

விபாவம், அநுபாவம், வியபிசாரிபாவம் என்பவற்றின் சேர்க்கையால் ரஸம் பிறக்கும் என்பது அவரது கருத்து. விபாவம் என்பது ரஸத்துக்குக்களமாக அமையும் கதாபாத்திரங்கள், நிலம், காலம், பொருள்கள் என்பவற்றைக் குறித்தது. அநுபாவம் என்பது உடம்பின் வெளிப்பாடுகளையும், அசைவுகளையும் குறித்து நிற்கும். கண்ணர் சிந்துதல், மயங்கி நிலைதடுமாறல், போன்றவற்றை அபிநியவாயிலாக எடுத்துக்காட்டுதல் அநுபாவமாகும். ஆங்கிக முறையினால் மட்டுமன்றி வாசிக் முறையினாலும் அபிநியித்தல் அநுபாவ நிலையில் அடங்கும். பாவங்களை உணர்வதற்குக் காரணமாக அமைவது சாத்வீக பாவமாகும். உடலின் இயல்பு நிலையினை இது பிரதிபலிக்கும். உதாரணமாக இயல்பாக உடம்பு நடுங்கி வியர்த்தல் சாத்வீக பாவம். அபிநியத்தால் உடல் நடுங்கி வியர்வை அரும்புதலைக் காட்டுதல் அநுபாவம்.

உளவியல் அடிப்படையிலும் இந்த வேறுபாடுகளை விளக்கலாம். மனித உள்ளத்தின் திரள் களஞ்சியமாக (Endowment) அமையும் மனவெழுச்சியை சாத்விக பாவத்துடன் ஒப்பிடலாம். முனைந்து உருவாக்கப்படும் உளத் துலங்கலை அநுபாவத்துடன் ஒப்பிடலாம்.

வியாபிசாரி பாவம் என்பது அவ்வப்போது வெளிப்படும் உள்ளிலை. இவை நிரந்தரமாக நீடித்து நிற்கமாட்டா, மனக்சோர்வு, சந்தேகம், பொறாமை, பலவீனம், உடற்சோர்வு, விரக்தி, கவலை, கவனக்குலைவு, உள்ளிறைவு, அவமானம் தளம்பும் மனம், அகந்தை, துன்பம், பொறுமையின்மை, வாதப் பிரதிவாதம் போன்ற வியபிசாரிபாவங்களைப் பற்றிப் பரதர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

இவற்றோடு நிலையான பாவங்களாகக் கருதப்படும் ஸ்தாயிபாவங்களையும் அவர் விளக்கியுள்ளார். ஸ்தாயி பாவங்கள் ரஸங்கள் தோன்றுக்கு அடிப்படையாக அமைகின்றன. சிருங்காரம், ஹாசம், கருணை, ரெளத்திரம், வீரம், பயானகம், பீப்தசம், அற்புதம் என்றவாறு எட்டுரஸங்கள் குறிப்பிடப்படுகின்றன. சிருங்காக்குதுக்கு காதலும், ஹாசத்துக்கு ஸ்தாயிப்பும், கருணைக்கு சோகமும், ரெளத்திரத்துக்குக் கோபமும், பீப்தசத்துக்கு வெறுப்பும், அற்புதத்துக்கு ஆங்கிரியமும் விளக்கங்களாகக் குறிப்பிடப்படுகின்றன.

“விபாவ, அனுபாவ, வியபிசாரி சம்யோத் ரஸ நிஷ்பத்தி” என்பது பரதரது கருத்து. விபாவத்தினால் ஏற்படுத்தப்பட்ட ஸ்தாயிபாவம் தனது வெளிப்பாட்டை அனுபாவம், வியபிசாரி பாவத்தினால் அறிவிக்க, அதன் வழி ஸ்தாயி பாவத்தில் தோன்றுவதே ரஸம் என்பது அவரது முன் மொழிவு.

விதையில் இருந்து மரமும், மலரும், பழமும் தோன்றுதல் போன்று அனைத்துக் கலை மலர்ச்சிகளுக்கும் ரஸமே மூலமாயுள்ளது என்று அவர் மேலும் விபரித்தார்.

பரதரின் ரஸக் கோட்பாடு பிற் காலத்தில் பல கோணங்களிலே திறனாய்வு செய்யப்படலாயிற்று. ரஸம் எங்கே நிகழ்கின்றது, எவ்வாறு உருவாகின்றது, என்பவை தொடர்பான கருத்து மோதல்கள் எழுந்தன. லொல்லடர், சங்குகர், பட்டநாயக்கர், அபிநவகுப்தர், முதலியோர் ரஸக்கோட்பாட்டை திறனாய்வு செய்தனர்.

இரு நடிகரது திறமையினால் அவனைக் குறித்தபாத்திரமாக ரஸிகர் என்னும் போது ரஸம் உண்டாகும் என்பது லொல்லடர் கருத்து. இது ரஸத்தின் உற்பத்தி வாதமாக அமைந்துள்ளது. இக்கருத்தை சங்குகர் மறுத்துரைக்கின்றார். ரஸம் இவ்வாறு உண்டு பண்ணக் கூடியது அல்ல என்றும், நடிகரது நடிப்பு மூலம் அனுமானிக்கப்படுவது தான் ரஸம் என்பதும் சங்குகரின் வாதமாகும். ஊகிக்கப்படுவதினாலே ரஸம் உண்டாகும் என்பது இவரது கருத்து.

ரஸம் புதிதாகத் தோற்றுவிக்கப்படுவதில்லை என்றும், மறைவாக இருப்பதைத் தெளிவுபடுத்திக் காட்டுதலே ரஸம் என்றும் அபிநவகுப்தர் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

இந்திலைகளில் இருந்து ரஸக்கோட்பாடு தெய்வீக நிலைக்குப் பெயர்ந்து சென்றது. பட்டநாயக்கர் ரஸ-அநுபவத்தை பரப்பிரமத்தை அறிவதால் வரும் இன்ப அநுபவத்துடன் ஒப்பு நோக்கினார். பட்டநாயக்கரைத் தொடர்ந்து சாகித்தியதர்ப்பண ஆசிரியரான விஸ்வநாதர் “இரண்டறக் கலந்த பேரின்ப அநுபவத்தை ஓத்ததாகவே ரஸம் இருக்கும்” என விளக்கினார். இந்தச் சிந்தனையின் கொடு முடியாக “பிரமமே ரஸம்” என்ற வேதாந்த நிலை அழகியல் உருவெடுத்தது. அழகியலின் ரஸம் பற்றிய செய்திகள் தமிழிலும் இடம் பெற்றுள்ளன. மனவெழுச்சிகள் உடலும் உள்ளமும் தழுவி எழுவதனால் “மெய்ப்பாடு” தோன்றும் என்ற எண்ணக்கரு தொல்காப்பியத்திலே இடம் பெற்றது.

“நகையே யழுகை யிளிவரன் மருட்கை யச்சம் பெருமிதம் வெகுளியுவகையென் றப்பாலெட்டே மெய்ப்பாடென்ப”

என்றவாறு தொல்காப்பியத்தில் மெய்ப்பாடு விளக்கப்பட்டுள்ளது. அதாவது, ஒருவன் ஒரு பொருளைத் தன் பொறியால் உணர்ந்தவிடத்து அப்பொருள் காரணமாக அவனுள்ளத்தே இடம் பெறும் நிகழ்ச்சியே மெய்ப்பாடு என விளக்கம் கொடுக்கப்படுகின்றது.

தொல்காப்பியர் எட்டு மெய்ப்பாடுகளும் தோன்றுவதற்குரிய காரணிகளையும் தந்துள்ளார்.

மேலைத்தேய திறனாய்வு மரபில் “மனவெழுச்சித் தூரம்” என்ற எண்ணக்கரு முன்வைக்ப்பட்டுள்ளது. வாழ்க்கையில் அனுபவிக்கப்படும் மனவெழுச்சிகளும் கலைகளில் வெளிப்படுத்தப்படும் மனவெழுச்சிகளும் ஒன்றாகவே இருக்கும் என்பது பெப்பர் என்னும் திறனாய்வாளரின் கருத்து. வரலாற்றுக் காரணிகளால், மேலைத்தேயக் கலை இலக்கியப் பலத்தில் எழுந்த பெரும்பாலான கலைக் கோட்பாடுகள் உலகியலைப் பெரிதும் தழுவி எழுந்தன. ஆனால் இந்திய மரபில் கலை இலக்கியங்களுக்குத் தெய்வீக விளக்கம் கொடுக்கும் பண்பு நெடிது வேருன்றியாட்சியாகவே உள்ளது.

பொருளுற்பத்தியில் உடலுழைப்பை மிகையாகப் பயன்படுத்தும் சமூகங்களின் கலை இலக்கிய மரபுகளில் மனவெழுச்சிகளுக்கு முதன்மை கொடுத்தல், உற்பத்தி முறைமேயோடு இணைந்த நிகழ்மியமாகக் காணப்படுகின்றது. ஆபிரிக்கப் பழங்குடியினரது நடனங்களை ஆராயும் பொழுது இந்த அவதானிப்பு மேலும் தெளிவு பெறும்.

ஈழத்தமிழரின் நாட்டியத்தனித்துவங்களை நோக்கிய ஒரு தேடல்

சமூக மானுடவியல் அணுகுமுறைகளையும், வழக்கில் எஞ்சி நிற்கும் கூத்து வடிவங்களையும், நாட்டார் வழக்கியற் கையளிப்பினையும் பின்புலமாகக் கொண்டு ஈழத் தமிழரின் நடனத் தனித்துவங்களை நோக்கிய ஆய்வை முன்னெடுக்க வேண்டியுள்ளது.

கூத்து வண்ணார், கூத்து மாதவர், கூத்துப் பெருமாள், கூத்துக் கந்தர், கூத்துச் சுப்பர், கூத்து நாகர், கூத்து வேலர், என்றவாறு மிகவும் பரந்த அளவிலான பெயர் வழக்குகள் நாட்டார் மரபுகளில் காணப்படுகின்றன.

மனிதரின் தொழிற்பாடுகள், விலங்குகளின் அசைவுகள், காற்று, மழை போன்ற இயற்கைச் சலங்கள் என்றவாறு மிகப் பரந்த எண்ணக்கரு விளக்கம் ஈழத்துப் பாரம்பரியத்திலே கூத்துக்கு வழங்கப் பட்டது. “அனைத்தும் கூத்து” என்ற தொடர் இதற்கு எடுத்துக்காட்டாக அமைந்தது. இவ்வாறான கருத்து பண்டைய கிரேக்கத்திலும் நிலவியது. “உலகம் அனைத்தும் நடனம் ஆடும்” (All the earth will dance EURIPIDES - Bacche)’என்று எடுத்தாளப்பட்டுள்ளது.

�ழத்தமிழர் மரபிலே கூத்து என்பது ஓத்திசைவு மேவிய தனியான அசைவுகளுடன் (rhythmic movements) தொடர்பு கொண்டிருக்கும் பொழுது “ஆட்டம்” என அழைக்கப்பட்டது. குறியீடுகளுடன் சம்பந்தப் பட்டிருக்கும் பொழுது “சாடையாட்டம்” என்று குறிப்பிப்பட்டது. கால் அசைவுகளின்றி தீண்ணையில் இருந்தவாறே சாடையாட்டத்தை நிகழ்த்திக் காட்டும் மரபு நிலவியது. இட அசைவுகள் ஏற்படாது, அதாவது புடைபெயராது இருந்து நிகழ்த்தும் ஆட்டமாகச் சாடையாட்டம் அமைந்தது.

உடல் அசைவு, அபிநயம், இசை, கூட்டுமுயற்சி, என்பவற்றுடன் இணைந்த வடிவமே “கூத்து” என்ற எண்ணக்கருவினால் வெளிப்படுத்தப் பட்டது. உள் உந்தல்கள், மனவெழுச்சிகள், என்பவற்றின் வெளிபாடுகளாகக் கூத்து அமையும் பொழுது துள்ளல் என்ற எண்ணக்கரு பயன்படுத்தப்படலாயிற்று. மனச்சோர்வின் பொழுது வெளிப்படுவது ‘‘மங்குதுள்ளல்’’ என்றும் பூரிப்பின் பொழுது வெளிப்படுவது ‘‘பொங்குதுள்ளல்’’ என்றும் கிராமிய மரபில் அழைக்கப்படலாயிற்று.

�ழத்தமிழரின் கூத்து மரபில் “விடுநிலை” என்ற பண்பும் காணப்பட்டது. இசை ஒருவிதமான ஓத்திசைவில் நிகழ், கூத்து வேறொரு வித ஓத்திசைவில் ஆடப்பெறுவது ‘‘விடுநிலை ஆட்டம்’’ எனப்படும். இப்பண்பு கிரேக்க நாட்டுக் கூத்துக்களிலும் காணப்படுதல் கூட்டிக்காட்டப் படத்தக்கது.

�ழத்தமிழரின் நடன மரபு உடற்கூறுகளின் ஆய்வு, சித்தமருத்துவம், என்பவற்றுடன் இணைந்த ஒரு கலைவடிவமாக முகிழ்ச் செமுந்தது. தசை நார்கள், மூட்டுக்கள், நரம்பு மண்டலம் என்பவற்றுடன் இணைந்த வகையில் “இசைவு”, “வசைவு” என்ற இரண்டு பெரும் முனைகளுக்கு இடைப்பட்ட வீச்சுக்களை நடனம் கொண்டிருந்தது. உடலசைவுகள் வாயிலாக இயக்கச் சமநிலையை ஏற்படுத்துதல், “இசைவு” என்றும், சமநிலையைக் குலைத்தல் “வசைவு” என்றும் குறிப்பிடப்பட்டது. சமநிலையைக் குலைத்தல் “வசைவு” என்றும் குறிப்பிடப்பட்டது.

நிலம், நீர், தீ, காற்று, வானம் என்ற ஜம்பூதங்களையும் பாவனை செய்யும் கூத்துக்கள் ஈழத்தமிழர் மரபிற் காணப்பட்டன. நிலத்தளம் அசையாப் பொருளாகையால் கால் அசைவுகளின்றித் தரித்து நின்று அல்லது தரித்து இருந்து உடலசைவுகளாலும், கண்வனைவாலும், முகவனைவாலும் காட்டும் நடனங்கள் நிலம் பற்றிய கலைத் தொடர்பாடலைக் கொண்டிருந்தன. நீர், தீ, காற்று ஆகிய மூப்பொருளையும் விளக்கும் நடனங்கள் “ஓலி எழுப்பி” என்றவாறு கூக்குரவிடும் நடனங்களாக அமைந்தன. நடனம் பற்றிய மானுடவியல் ஆய்வுகள் ஓலி எழுப்பி நடனங்கள் (Voice Making dances) உலகெங்கும் உள்ள தொல்குடியினரிடத்துக் காணப்படும் பொதுப்பண்பு என்பதைச் சுட்டிக்காட்டுவன்றன.

இந்த நடனத்தின் நோக்கங்கள் இயற்கையை வசப்படுத்தி பயிரினினால் பெருக்கத்தைத் தூண்ட முயற்சித்தலும், தீமைகளை விரட்டி யாடிக்க வினைதலுமாகும். இயற்கையை வசப்படுத்தும் நடனங்களில் கையிரல்கள் குவிந்து உடலை நோக்கி வருதல் போன்ற அசைவுகள் ஈழத்தமிழர் பாரம்பரியத்தில் இடம் பெற்றன. இது ‘‘குவிகை’’ எனப்பட்டது. கைகள் பரந்து திசையப்படுதல் ‘‘விரிகை’’ எனப்பட்டது.

வானத்தை பாவனை செய்யும் நடனங்களில் தோன், தலை என்பாற்றுக்கு மேலாகக் கைகளை உயர்த்தி விரிகை, குவிகை என்பன கூழ்த்தப்படும்.

பருவ காலங்களைப் பாவனை செய்யும் நடனங்களும் வழக்கில் இருந்தன. இவை “பாளையாட்டங்கள்” எனப்பட்டன. பருவங்கள் கழுன்று வருவதால் இந்நடனங்கள் வட்டச் சுற்றுகை, நீள்வட்டச் சுற்றுகை, பிறைசுற்றுகை, கொண்டவையாக அமைந்தன. இலை தனிர் காலம் முழு வட்டச் சுற்றுகையினாற் புலப்படுத்தப்பட்டது. இலையுதிர் காலம், அரை வட்டச்சுற்றுகை அல்லது பிறைச்சுற்றுகையினால் வெளிப்படுத்தப்பட்டது. பின்னோக்கிச் சமூலுதல் அல்லது பாதங்களைப் பின்னோக்கி வைத்திருத்தில் “பிற்காற் புலப்பாடு” எனப்பட்டது. அது பின்பனிக்காலத்தைக் குறிப் பிட்டது. பாதங்களை முன்னோக்கித் திருப்புதல் “முற்காற் புலப்பாடு” எனப்பட்டது. அது முன்பனிக்காலத்தை வெளிப்படுத்தியது.

அரை மண்டி ஆட்டங்கள் வாயிலாக மாரிகாலம் புலப்படுத்தப் பட்டது. நீர் நெளிவுகளைக் காட்டும் குறியீடுகளும் இவ்வகை நடனங்களுடன் இணைந்திருந்தன. தீச்சுவாலைகளின் பாய்ச்சலைக் காட்டும் பாய்ச்சல் அசைவுகள் கோடைகாலத்தின் குறியீடுகளாகக் கூறப்பட்டன. இவை “தாவல் ஆட்டம்” எனப்பட்டது. இது “தாவடி” என்றும் கூறப்பட்டது.

சுற்றுகை நடனங்களில் நடுப்பொருளாக வண்ணங்கள் பூசப்பட்ட விரிந்த வடவிழலை நீள் மட்டையுடன் நடப்பட்டது. பாரமிட்டு அழுத்தி வைக்கப்பட்ட வடவிழலையே இதற்குப் பயன்படுத்தப்பட்டது. அழுத்தி வைக்கும் செயல் முறை ‘‘கரம் போடுதல்’’ என்று நாட்டார் வழக்கிற் குறிப் பிடப்பட்டது. வண்ணம் பூசப்பட்ட பனை ஒலை, தானியம் நிரப்பப் பெற்ற பானையுள் நிறுத்தப்பட்டது. “கூத்து ஒலை” “கூத்துப் பானை” “கூத்துத்தினை” போன்ற தொடர்கள் வழக்கில் இருந்தன.

விலங்குகள், பறவைகள் முதலியவற்றை உற்று நோக்கலும், அவை பற்றிய அறிகை முறைமையும் ஈழத்தமிழரின் நடனங்களிலே செல்வாக்குச் செலுத்தின. மனவெழுச்சிகளை வெளிப்படுத்தும் பொருட்டு விலங்குகளும், பறவைகளும் நடனம் ஆடும் என்ற நம்பிக்கை நிலவியது. விலங்குகளிடமிருந்து பெறும் பயன்களை அதிகரித்தல், அவற்றின் கருவளத்தைப் பெருக்குதல், விலங்குகளைக் காவலுக்கு அழைத்தல், அவற்றின் உடற் பலத்தைப் பெற்றுக் கொள்ளல், என்ற தேவைகளின் பொருட்டு நடனங்கள் இயற்றப்பட்டன. மான் ஆட்டம், மயில் ஆட்டம், பாம்பாட்டம், மீன் ஆட்டம், கொம்பன் ஆட்டம், குரங்காட்டம், குதிரையாட்டம், இவ்வகை ஆட்டங்களிலே பல குரல் தொடுப்பும் (Chrous) இடம் பெற்றது. பலகுரங்குப்பு விலங்குகளின் ஒலிகளைப் பிரதி செய்வதாக அமைந்தது.

“பாம்பு ஆட்டம்” நாக வணக்கத்துடன் இணைந்தாக அமைந்தது. பண்டைய கிரேக்க, ரோம, பாம்பு நடனங்களில் கைகளிலே பாம்பை ஏந்திய வண்ணம் நடனம் ஆடும் மரபு காணப்பட்டது. ஆனால் ஈழத்தமிழர் பாரம்பரியத்தில் நடனம் ஆடுவாரே பாம்பாகப் பாவனை செய்து ஆடும் வழக்கம் நிலவியது. இவ்வகை ஆட்டங்களுக்கு பாம்பாட்டிச் சித்தர்களின் பாடல்கள் பயன்படுத்தப்பட்டன. பிறப்பு, இறப்பு, மீள்பிறப்பு என்ற எண்ணக்கருக்கள் பாம்பு நடனங்கள் வாயிலாக எடுத்துரைக்கப் பட்டன.

“உரியாட்டம்” என்ற தனித்துவமான நடனம் இங்கு நிலவியமைக்கு சான்றுகள் உள்ளன. விலங்குகளது தோலைக் கையில் ஏந்திய வண்ணம், விரித்தும் சுருக்கியும், வீசி எறிந்து ஏந்தியும், போர்த்தும் ஆடுவது “உரியாட்டம்” எனப்பட்டது. இதுவே பின்னர் வளர்க்கி பெற்ற ஒயில் ஆட்டத்துக்குத் தளமாக அமைந்திருக்கலாம்.

கிழ விலங்குகள் தொடர்பான பாவனை நடனங்கள் நகைச்சுவைத் தூண்டலுக்குப் பயன்பட்டன. குரங்கு ஆட்டமும் நகைச்சுவைக்குக் கையாளப்பட்டது. இவ்வகை ஆட்டங்களில் முக மூடிகளும் எடுத்தாளப்பட்டன. ஆடுவார் யாரென்று அறியாதிருக்க முகமூடிகள் உதவின. ஆடுவார் இனங்காட்டாது ஆடும் நடனம் “உலைழி” எனப்பட்டது.

பானை, குடம், சளகு, கூடை, தானியக்கதீர்கள், போன்ற பொருள்களை ஏந்தி ஆடும் நடனம் பண்டக்கூத்து எனப்பட்டது. பண்டக்கூத்து பெண்களுக்கு மட்டும் உரிய நடனமாக பெரும்பாலும் அமைந்தது. தானியங்களை நிறைத்தல், அளத்தல், பகிர்தல் என்பவை பண்டக் கூத்தின் கருப்பொருளாக அமைந்தன. இக் கூத்துக்கு பிரதியீடான வகையில் ஆண்கள் ஆடிய நடனம் “மல்லுக் கூத்து” எனப்பட்டது. கம்பு, வேல், சூலம், வாள், அம்பு முதலியவற்றை ஏந்தி ஆடல் மல்லுக் கூத்து எனப்பட்டது.

பண்டக் கூத்து - மெல் அசைவுகள்

மல்லுக் கூத்து - வல் அசைவுகள்

பண்டக் கூத்து - பஞ்சத, கிஞ்சத, மஞ்சத, போன்ற அடுக்கு ஒலிகள்

மல்லுக் கூத்து - தக்கிட, திக்கிட, கிடதக போன்ற அடுக்கு ஒலிகள்

பண்டக் கூத்து - இரு கால்களையும் உயர்த்திய துள்ளல் தவிர்க்கப் படும்

மல்லுக் கூத்து - எழுந்து தீள்ளியாடல் பர்வலாக இடம் பெறும்
பண்டக் கூத்து - கைகோர்த்து வலஞ்சுழியாக ஆடுதல்
மல்லுக் கூத்து - கை கோர்த்து இடஞ்சுழியாக ஆடுதல்

பண்டக் கூத்தோடு இணைந்த ஆடல் வடிவங்களாக இடித்தல், புடைத்தல், அளத்தல், தூற்றுதல், கழுவுதல், அவித்தல் என்றவாறான தொழில்முறை நடன சுட்டிகள் வளர்ச்சியடைந்தன. கைகளின் வாயிலாகக் கருத்தை வெளிப்படுத்தும் முறைமை “கைக்குறி” எனவும், முக வடிவங்களினால் கருத்தை வெளிப்படுத்துதல் “முகக்குறி” எனவும் குறிப்பிடப் பட்டது.

தொழில்களோடு இணைந்த நடனங்கள் வயற்களங்களிலே நிகழ்ந்தன. பிறப்பு, பூப்பு, திருமணம், இறப்பு முதலியவற்றோடு இணைந்த நடனங்கள் வீட்டு முற்றங்களில் இடம் பெற்றன. வீட்டு முற்றம் கூத்து முற்றமாகவும் மாறியது. வழிபாட்டு இடங்களில் “வங்கை”, “சிங்கை” முதலிய நடனங்கள் இடம் பெற்றன. வழிபாட்டு இடங்களில் பெண்கள் ஆடிய நடனம் “வங்கை” என்றும், ஆண்கள் ஆடிய நடனம் “சிங்கை” என்றும் குறிப்பிடப்பட்டது. வழிபாட்டிடங்களில் இடம் பெற்ற நடனங்களே கதை சொல்லும் கூத்துக்களாகக் கூர்ப்பு அடைந்தன.

கதை சொல்லும் கூத்துக்களில் முதற்கண் ஆடுகளம் பற்றிய வணக்கம் விருத்தமாக இடம் பெற்றது.⁸

“பூமகளே பொன்சொரியும் திருவடியைச்
சிறுகையாற் போற்றுகின்றோம்
வான்மகளே நீர் சொரிந்து வயல் நிறைந்து
கால் நடைகள் பால் சொரிந்து பொலியக்கான
ஆடலோடு பாடலுமாய் வருவாய் அம்மா”

இருவகையில் நிலமானிய சமூக அமைப்பின் பொருண்மிய விழுமி யங்களை விளக்கும் வகையிலும், தாய்த்தெய்வ வழிபாட்டை முன்னெடுக்கும் வகையிலும், கருவளப் பெருக்கைக் குறிப்பிடும் வகையிலும், இந்த வேட்டு விருத்தம் அமைந்தது.

இவ்வாறாகப் பரந்து அகன்ற ஒரு நடனப் பாரம்பரியத்தின் மீது தான் பரதநாட்டியம் என்ற “முகிழிப்பு நடனம்” தோன்ற முடிந்தது. பரந்து

ஆழ்ந்த மரபிலிருந்து முளைத்தெழுந்த வடிவமாகப் பரதநாட்டியம் விளங்குவதால் அது “முகிழிப்பு நடனம்” என்றும் குறிப்பிடப்படும்.

உற்பத்திக்குரிய தொழில் நுட்ப ஆற்றல்களை மிகுந்த பொறுமையுடன் நீண்ட காலம் கற்க வேண்டியிருந்தது. மண்பாண்ட வேலை, மரவேலை, உலோக வேலை, பயிர்ச்செய்கை முறைமை முதலியவற்றில் நீண்ட பயிற்சி வேண்டப்பட்டது. இவ்வாறான பயிற்சியானது நடனக் கலைக்கும் தூண்டுதல்களை வழங்கியது. மனித உடலே நடன வெளிப் பாட்டுக்குரிய கருவியாதலால் சமூக உறுப்பினர் அனைவரும் பங்குபற்றக் கூடிய உற்சாகம் இக்கலையின் சிறப்புப் பரிமாணம்.

உடலே நடனத்தின் அடிப்படைப் பொருளாகின்றது. தமிழர்களது நடன மரபில் ஆடல் ஆற்றுகை நான்கு பிரிவுகளாக வளர்ச்சியடைந்தது.

1. உறுப்பாடல்:- அதாவது உறுப்புக்களின் அசைவுகளினால் மேற்கொள்ளப்படும் ஆற்றுகையை இது குறித்தது. இம்மரபு பின்னர் பரத நாட்டியத்தில் “ஆங்கீகம்” என்று சுட்டப்பட்டது.
2. சொல்லாடல்:- இலக்கிய மொழிநிலை உபயோகத்தைக் கொண்ட உடல் ஆற்றுகையைச் சொல்லாடில் குறித்து நின்றது. பரதநாட்டியத்தில் இது “வாசிகம்” எனப்பட்டது.
3. அணியாடல்:- கருத்துப் புலப்பாட்டுக்குப் பொருத்தமான ஆடை அணிகளங்கள் முதலியவற்றைச் சூடிய உடல்சார் ஆற்றுகையாக இது அமைந்தது.
4. மெய்ப்பாடு:- மனவெழுச்சிகளையும் மனவெழுச்சிக்குரிய உடலியக்கப்பண்புகளையும் காட்டும் இவ்வகை நடன ஆற்றுகை பரத நாட்டியத்தில் “ஸாத்விகம்” எனப்பட்டது.

உறுப்புக்களிலே தலைக்கு முதன்மையிடம் வழங்கப் பெற்றது. நிமிர்நிலை, சரிநிலை, கவிழ்நிலை, சுற்றுநிலை, அசை நிலை என்றவாறு தலையின் அசைவுகள் வாயிலாக கருத்தாடல் நிகழ்த்தப்பட்டது. தலையை முதன்மைப்படுத்தும் ஆட்டவகையானது “குடாமணி” எனப்பட்டது. பொருத்தமான தலையைசைவுகளைத் தருதல் “தலைசெப்பம்” எனப்பட்டது. தலையைத்தாம், தலையைத்தீம், தலையைத்தோம், என்றவாறு தலையோடினைந்த ஆட்டச் சொற்களும் நாட்டார் மரபிற் காணப்பட்டன.

பரதநாட்டியத்தில் தலையசைவுகள் ஸமம், உத்வாஹிதம், அதோ முகம், ஆலோஹிதம், துதம், கம்பிதம், பராவிருத்தம், உத்சஷப்தம், பரிவா ஹிதம், என்றவாறு சிரபேதங்கள் ஒன்பது வகையாகக் குறிப்பிடப்படு கின்றன.

- | | |
|--------------|----------------------------------|
| ஸமம் | - அசைவற்ற நிலை |
| உத்வாஹிதம் | - மேலே நிமிர்த்திய நிலை |
| அதோமுகம் | - குனிந்த நிலை |
| துதம் | - வலமும் இடமும் திருப்புதல் |
| கம்பிதம் | - மேலும் கீழும் அசைதல் |
| பராவிருத்தம் | - அலட்சியநிலை |
| உத்ஶிப்தம் | - ஒருபக்கமாக உயர்த்தும் நிலை |
| பரிவாஹிதம் | - மென்மையாக இருபக்கமும் அசைத்தல் |

உறுப்புக்கள் நிலைப்பட்ட ஆற்றுகையில் அடுத்து கையசைவிகள் சிறப்பிடம் பெறும், “கைமானம்” “கைக்கொத்து” “விரல் அட்டி” “விரல் மடை” “மடக்கை” முட்டுக்கை” போன்ற பல்வேறு தொடர்கள் குறிப்பிட இடுக் கூறக்கூடியவையாகவுள்ளன. தனித்து ஒரு கையினால் மட்டும் ஆற்றுகை செய்தல் தனிக்கை, தவக்கை, ஒற்றைமடி, என்று குறிப்பிடப் பட்டது. இரு கைகளையும் இணைத்த தொடர்புமுறை கோரவை, சேர்மடி, கப்பிக்கை, பிடிகை என்றவாறு அழைக்கப்பட்டது. பரத நாட்டிய மரபில் இணையாது நிற்கும் கை “அஸம்” “யுத ஹஸ்தம்” எனவும் சேர்க்கப் பட்ட கை “ஸம்யுத ஹஸ்தம்” எனவும் குறிப்பிடப்படும்.

உழைப்பிலும் உற்பத்திச் செயல்முறையிலும் கைகள் உயர்ந்த இடத்தைப் பெற்றன. “கையே தலை” என்ற தொடரும் நிலவியது. கைகளின் அசைவுகள் வாயிலாக உழைப்பின் சிறப்பு உணர்த்தப்பட்டது. தூக்குக்கை, எடுத்தற்கை, தள்ளற்கை தவிர்த்தற்கை, இழுத்தற்கை, மடித்தற்கை, இடித்தற்கை, பிடித்தற்கை, தொடுத்தற்றை, சுட்டற்கை, பின்னற்கை, கொடுத்தற்கை, அணைத்தற்கை, வேண்டற்கை, வெறுத்தற்கை, அரித்தற்கை, குழைத்தற்கை, வணைதற்கை, பூசற்கை, சீற்கை, இடுங்கற்கை என்றவாறு கைகளின் பரந்த உபயோகங்கள் மரபு நிலைப்பட்ட நடனங்களிலே காணப்பட்டன.

கைகளின் செயற்பாடுகள் தொழிற் பிரிவுகளுடனும், அவற்றோடு ணைந்த சாதி முறைமைகளுடனும் தொடர்பு பட்டிருந்தமையால் கைப்

பிரயோகங்களில் இழிவு உயர்வுப் பண்புகள் பிரித்துக் காட்டப்பட்டன. பரத நாட்டிய மரபில் சாதிகளைப் பிரித்துக்காட்டும் ‘ஜாதி ஹஸ் தங்கள்’ உருவாக்கப்பட்டன. இரண்டு கைகளாலும் சிகர ஹஸ்தம் பிடித்தலும் வலது கட்டைக் கைவிரலால் பூணுலைக் குறித்துக்காட்டுதலும் பிராமணர்களைச் சுட்டிக் காட்டுவதற்குரிய சில குறியீடுகளாகும். அவ்வாறே வைசியர், ஷத்திரியர், சூத்திரர் முதலியோரைக் குறித்துக் காட்டக்கூடிய குறியீடுகளும் அறிமுகப்படுத்தப்பட்டன.

பரத நாட்டியத்தில் பிரஸாரிதம், குஞ்சிதம், ரேஹிதம், பொங்கிதம் யாவிருத்தம், பரிவர்த்தம், சங்கேதம், சீசனம், அபவேஷ்டிதம், பிரேரிதம், பதார்த்தமா, துவேஷ்டிதம் என்றவாறு கையசைவுகள் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

மரபுவழி ஆடவிற் கண்கள் கருத்துப் புலப்பாடுகளிற் சிறப்பார்ந்த இடத்தைப் பெற்றன. கண்ணாட்டம், கண்ணாளம், கண்வழி, கண்ணகை, கண்மலர், கடைக்கண், திருக்கண், செருகுகண், முழிக்கண், கண்வாக்கு, கண்வீச்சு, தள்ளாட்டக்கண், தடுமாற்கண், திகைப்புக்கண், வரிக்கண், புரிக்கண், போன்ற பல்வேறு சொற் றொடர்கள் கிராமிய வழக்கிற காணப்படுகின்றன.

பரத நாட்டியத்திற் கண்களின் இயக்க வேறுபாடுகள் எட்டாக வகைப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. அவையாவன:-

- ஸமம் - மகிழ்ச்சியோடு கூடிய உயர்நிலை நோக்கல்
- சமம் - நேரான பார்வை
- ஆலோகிதம் - திறந்த கண்களோடு (வட்டமாகப் பார்த்தல்)
- ஸாசி - கடைக்கண்ணால் நோக்கல்

பிரலோகிதம் - ஒரு பக்கத்திலிருந்து மறு பக்கத்தைப் பார்த்தல்

நிமீலிதம் - பாதி மூடிய கண்கள்

உல்லோகிதம் - உயர நிமிர்த்திய பார்வை

அனுவிருத்தம் - வேகமாக மேலும் கீழும் பார்த்தல்

அவலோசிதம் - கீழே செலுத்தப்பட்ட பார்வை

மரபு வழி ஆடல்கள் கழுத்தின் அசைவுகள் செய்யும் தொழில்களாடு இணைந்தும், விலங்குகள், பறவைகள் என்பவற்றை பாவனை செய்வதோடு இணைந்தும் காணப்பட்டன. வீங்கல், தூங்கல் துடைத்தல்,

சுற்றல், சரித்தல், சரித்தல் என்றவாறு கழுத்தின் ஆடல் இயற்றல்கள் நிகழ்ந்தன. பரதநாட்டிய மரபிற் கழுத்தின் வேறுபாடுகள் “ஸாந் தரித்ரீவா, திரச்சீனாக்ரீவா, பரிவார்த்தி தாக்ரீவா, பிரகமபிதாக்ரீவா என்றவாறு நான்கு வகைப்படுத்தப்பட்டன.

- | | |
|---------------------|---|
| ஸாந்தரிக்ரீவா | - வலம் இடமான அசைவு |
| திரச்சீனாக்ரீவா | - ஊர்தலும் இருபக்க வாட்டுகளிலும் முன் னோக்கிஅசைதல் |
| பரிவார்த்திதாக்ரீவா | - பிறைச்சந்திர வளைவு அசைவு |
| பிரகமபிதாக்ரீவா | - புறாவின் கழுத்து அசைவுபோல் முன்னும் பின்னும் அசைதல் |

தொழில்புரியும் நிலைகளிற் கால் அடிகளின் இயக்கச்சமநிலைகள் சிறப்பார்ந்த இடத்தைப் பெறுகின்றன. சேரடி, சீரடி, தொடரடி, குதியடி, விரலடி, சரிவடி, மறுத்தலடி, மாற்றலடி, வன்ன நடை, வரிசைநடை, துள்ளுநடை, தண்டைநடை, அன்னநடை, அரசநடை, குஞ்சநடை, குறுநடை, தட்டுநடை, சருகுநடை, சொருகுநடை, சரிநடை, விரிநடை, பவளநடை, என்றவாறு அடிகளின் வேறுபாடுகள் கிராமிய ஆட்ட மரபுகளில் விரிவாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. பரதநாட்டியத்தில் “பாதலகங்கள்” பத்தாக வகுக்கப்பட்டுள்ளன. அவை வருமாறு:-

- | | |
|--------------|--|
| ஸமபாதம் | - அடிகளை ஒன்று சேர்த்து நிற்றல் |
| மண்டவிபாதம் | - இரண்டு குதிகளையும் எதிர்முகமாகச் சேர்த்து அரைமண்டியில் நிற்றல் |
| குஞ்சிதபாதம் | - இருபெருவிரல்களை ஊன்றுதலும் குதிகளை உயர்த்தி நிற்றலும் |
| அஞ்சிதபாதம் | - இரு குதிகளை ஊன்றுதலும் காற்படங்களை மேல் நோக்கி உயர்த்துதலும். |
| வடிவுப்பாதம் | - இரு புறவடிவுகளையும் ஊன்றுதல் |
| தாடிதபாதம் | - வலது காற்படத்து நுனியை இடது காற்பாத் துக்கு அருகே வைத்தல் (புல்லாங்குழல் நிலை) |

- | | |
|--------------|--|
| நாகபந்தம் | - இரு அடிகளையும் இடம்மாற்றி வைத்தல் |
| சாட்கதிபாதம் | - வலதுகாலைக் குஞ்சிதபாதமாக நிறுத்தி இடது காலைத் தரையில் ஊன்றுதல் |

நிருத்த மூர்த்திப் பாதம்:- வலது அடியை நிலத்தில் ஊன்றி இடது அடியை குஞ்சித பாதமாக வைத்து நடத்தல்.

- | | |
|---------------------|--|
| கருட நிலைப்பாதம் :- | இடது காற்படத்து நுனியையும் முழங்காலையும் தரையில் ஊன்றி, வலது முழங்காலை வளைத்து முன் வைத்தல். - இவற்றில் பிரதி பேதங்களும் காணப்படுகின்றன. |
|---------------------|--|

இவ்வாறாகப் பலவகைப்பட்ட அசைவுகளுடனும் முத்திரைகளுடனும் முகிழ்த பரத நாட்டியம் சிற்றின்ப நிலை பேரின்ப நிலை என்ற நித்திய அனுபவங்களை நோக்கிய உயர் தனிச் செம்மை வடிவமானது.

தமிழர் மரபில் வரலாற்றுக் காரணங்களால் மல்லுக்கூத்து படிப்படியாக நழுவ விடப்பட்ட கலையாயிற்று. ஆயினும் இதன் சில பண்புகளை, தெருக்கூத்து, குதிரையாட்டம், குரங்காட்டம், கரகம், காவடியாட்டம், கோலாட்டம், சிலம்படி, தசைமுறுக்கி முதலிய ஆட்டங்களிலே காணமுடியும்.

மல்லுக்கூத்து வீரிய வெளிப்பாட்டு அசைவுகளைக் (Expressive Movement) கொண்டது. குழலுக்கேற்றவாறு துலங்குவதுடன், கருத்துக்களையும் மனவெழுச்சிகளையும் தசைநார் இயக்கங்களுடன் தொடர்பு படுத்திக் கூறவல்லது. அதன் வாயிலாகக் கண்டுபிடிப்புக்களும் உளக் கிளர்ச்சிகளும் வெளிவருவதற்குரிய வாய்ப்புக்கள் கிடைத்தன. அந்த வெளிப்பாடானது, முழு வாழ்க்கை அனுபவங்களையும் தெரித்துக் காட்டுவதாக அமைந்தது. அதனால் அந்த நடனம் சமூகப் பொருண்மை கொண்டதாயிற்று. இதன் காரணமாக தொழில் சார் உடலியக்கச் செயற்பாடுகளின் விளைத்திறனை விழிமைப்படுத்துவதற்கும் மல்லுக்கூத்து உதவி செய்தது. “கூத்துப்பலம் கைப்பலம்” என்ற தொடரும் கிராமங்களிலே நிலவியது.

மல்லுக்கூத்து உளப் பிரச்சினைகளுக்கு விடையாக அமைந்தது. உளவிசைகளுக்கு வடிகாலாக அமைந்தது. இதற்குரிய இசைக்காநவிகளும் மனவெழுச்சிக் கூத்துகளை வழங்கின. உடுக்கு, செம்பறை, இது மலையாளத்தில் சென்னை எனப்படும்) மத்தளம், முதலிய

தோற்கருவிகளும், குழல், புல்லாங்குழல், ஒத்து போன்ற காற்றுக் கருவிகளும், தாளாம், சக்கை, சேமக்கலம் முதலிய உலோகக் கருவிகளும் மல்லுக் கூத்துக்குப் பயன்பட்டன.

மல்லுக் கூத்தானது நான்கு வகையான ஆடல் உள்ளடக்கத்தைக் கொண்டிருந்தது.

1 - செயற்பாடுகள்

துள்ளால், தாவல், திரும்புதல், சற்றுதல், ஓடல், கெந்துதல், ஏறுதல், வளைதல் குறியீடுகளை உடல் அசைவுகளினாற் கட்டுதல், சிலையாகி நிற்றல் - இவை பொருண்மையுடன் இணைக்கப்படும்.

2 - இயக்கம்

இது அசைவுகள் என்றும் குறிப்பிடப்படும்

மல்லுக் கூத்துக்குரிய அசைவுகள் நான்கு வகையாகப் பாகுபடுத் தப்பட்டன. அவை:

(அ) முதல் நடை ,

(ஆ) வாரம்

(இ) கூடை

(ஈ) திரள்

முதல் நடையை இரண்டு மடங்காகப் பெருக்கினால் “வாரம்” ஏற்படும். வாரத்தை இரண்டாகப் பெருக்கினால் “கூடை” தோன்றும். கூடையை இரண்டாகப் பெருக்கினால் “திரள்” வரும். முதல் நடை மெது ஆட்டமாகவும், திரள் என்பது அதிவிரைவு கொண்ட ஆட்டமாகவும் அமையும்.

3 - ஆக்கவெளி

உடலசைவுகளை மேற்கொள்ளும் பரப்பு ஆக்க வெளி என்று குறிப்பிடப்படும். இது புவி ஈர்ப்போடு இணைந்த ஓர் செயற்பாடாகும். மனவறுதிமிக்கோர் தரையிற் கால்களைப் பதிக்காது கூடிய வினாடிகளுக்கு அந்தரத்தில் நிற்பார். (பலே நடனங்களில் ஆக்க வெளியின் செயற்பாடு

களிலே கூடிய முயற்சி மேற் கொள்ளப்படுகின்றது) அந்தரத்தில் நிற்காது கால்களை ஊன்றிய வண்ணமும் சுற்றுப்புற ஆக்க வெளியில் அசைவுகளை ஏற்படுத்துதலும் மல்லுக் கூடத்தில் இடம் பெற்றது.

4 - தொடர்புடைமை:

இது “இணைபலம்” என்று குறிப்பிடப்படும். பிறருடன் சேர்ந்து ஆடுதலும், அவர்களது மனவெழுச்சிகளை விளங்கிக் கொள்வதும், அவற்றுக் கேற்றவாறு துலங்குதலும் இணைபலத்தில் அடங்கும்.

ஆத்து மரபிலே தோன்றி வளர்ந்த வடமோடி, தென்மோடி ஆகிய கூத்து வகைகளுக்கு பண்டக் கூத்தும், மல்லுக் கூத்தும் பின்புலமாக அமைந்திருக்கலாம். இவை பற்றி மேலும் ஆய்வுத் தேடல்களை முன் னெடுக்க வேண்டியுள்ளது.

தமிழர் மத்தியிலே “கூத்து” என்று சொல்லப்படுபவை செந்நெறிக்க வையாக மதிக்கப்படுவதில்லை. இது ஒரு வகையிலே சமூக ஏறு நிரல மைப்படன் தொடர்புடையதாக விளங்கிய எண்ணக்கருவாகும். சமூக அடுக்கமைப்பின் அடி மட்டங்களில் இருந்தோராற் கூத்துப் பயிலப்பட்டு வந்தமையால் அதற்கு செந்நெறி (Classical Art From) என்ற அங்கீகாரம் கிடைத்திலது.

இவை தொடர்பான பல்வேறு கருத்துப் பரிமாணங்கள் பேராசிரியர் க.வித்தியானந்தன், பேராசிரியர் கா.சிவத்தம்பி, பேராசிரியர் அ.சன்முகதாஸ், பேராசிரியர் வி. சிவசாமி, கலாநிதி.சி. மெளன்குரு, திரு.ந.முத்துசாமி, திரு.ஏ. அறிவுடை நம்பி, கலாநிதி பத்மா சுப்பிரமணியம், தா. பாலசரஸ்வதி, கலாநிதி வே.ராகவன், கார்த்திகா கணேசர் முதலி யோரால் வழங்கப்பட்டுள்ளன.

முதல் நடையை இரண்டு மடங்காகப் பெருக்கினால் “வாரம்” என்று கூடையை இரண்டாகப் பெருக்கினால் “கூடை” தோன்றும். கூடையை இரண்டாகப் பெருக்கினால் “திரள்” வரும். முதல் நடை மெது ஆட்டமாகவும், திரள் என்பது அதிவிரைவு கொண்ட ஆட்டமாகவும் அமையும்.

பண்டக் கூத்து, மல்லுக் கூத்து, வடமோடிக் கூத்து, தென்மோடிக் கூத்து, முதலியவை “மனிதம்” என்ற பண்புகளை மிகையாகக் கொண்டிருந்தன. “உலகியல் சார்ந்த மனிதம்” அங்கு மீள வலியுறுத்தப்பட்டது. பரத நாட்டியத்தில் ஒரு முழுக் காட்சியையும் ஒருவரே தனித்து நின்று ஆடும் பண்பானது “தனி மனிதம்” என்ற முனைப்பை முன்னெடுத்துள்ளது. அதன்படி மலர்ச்சியில் “தெய்வீகம் சார்ந்த தனி மனிதம்” என்ற பண்பை அது மீள வலியுறுத்துகின்றது.

கலைச் செல்வர் ஏரம்பு சுப்பையாவும் பரதக்கலை வளம் பெறுதலும்

கிராமிய நடனங்கள், வரன்முறையான கற்றலுக்குள் அமையும் பரதநாட்டியம், என்ற இரண்டு புலங்களையும் உள்ளடக்கிய நாட்டியக்கவி நிலையின் (DANCE CLIMATE) குறியீடுகளை தமது ஆழகியற் செயற் பாடுகளிலே அமைத்தவர் அமரர் ஏரம்பு சுப்பையா அவர்கள். அசைவுகளின் வலுவை (Power of Movement) கண்டறிந்து அவற்றுக்கு ஆழகியல் வடிவம் கொடுத்தமை அவருக்குரிய தனித்துவமாக அமைந்தது.

அவரைப் பொறுத்தவரை நாட்டியம் என்பது தொடர்ந்து கற்கப்படும் செயற்பாடாக விளங்கியமையால் அது தொடர்ந்து வளர்ச்சியும் மேம் பாடும் கொண்ட துறையாக அமைந்தது. இந்துசமய கலைக் கட்டமைப் புக்கள் தொடர்ச்சியான தெய்வீக மேம்பாட்டினை நோக்கி அசையும் செயல் நிலையினைக் கொண்டிருத்தலோடு அவரது நோக்கும் ஒப்புமை கொண்டிருந்தது.

இந்தியாவினதும், இலங்கையினதும் அரசியல் விடுதலை இயக்கங்களோடும் சமூக சீர்திருத்த இயக்கங்களோடும் இணைந்து வளர்ந்த ஓர் ஆழகியல் வடிவமாகச் சொற்கட்டுக்கலை அமைந்தது. தா, தி, தொம், தம், நம், என்ற ஐந்து சொற்கட்டுக்களையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு எண்ணிறந்த ஆழகியல் ஒலிக்கோலங்களை அமைத்தல் வாயிலான சொற்கட்டு நிலைப்பட்ட தளை நீக்கல் உணர்வு வெளிப்பாடானது, சமூக விடுதலை இயக்கங்களோடு இணைந்து வரலாயிற்று.

பரத நாட்டியத்துக்கும் தவிலுக்கும் அடிப்படையாக அமைவது த, தி, தொம், தம், நம் என்ற ஐந்து அடிப்படை இசைச் சொற்களாகும். பரதநாட்டியத்தின் கால அளவாக அமையும் ஜதிகள் பின்வருமாறு அமையும்.

- மூன்றுகாலவிசை - த, கி, த (திஸ்ரம்)
- நான்குகாலவிசை - த, க, தி, மி (சதுஸ்ரம்)
- ஐந்துகாலவிசை - த, க, த, கி, த (கண்டம்)
- ஏழுகாலவிசை - த, க, தி, மி, த, கி, த (மிஸ்ரம்)
- ஒன்பதுகாலவிசை - த, க, தி, மி, த, க, த, கி, த (சன்டரணப்)

வலைப் பின்னல் போன்ற சிக்கலான சொற்கட்டுக்களைத்தவில் மேதை திரு.வி. தெட்சணாமூர்த்தி அவர்கள் தமது ஆற்றுகையில் அமைத் துக் காட்டினார். மிகநுட்பமானதும், கலையழகு நிரம்பியதுமான ஜதிகள் திரு.ஏ. சுப்பையா அவர்களது பரத ஆற்றுகைகளில் வெளிவந்தன.

இசைக் கோலம் பூண்ட கிராமமாகிய இணுவிலில் சொற்கட்டுக் கலையை அடிப்படையாகக் கொண்ட இரண்டு பெரும் மேதைகள் சமகாலத்தில் உருவாகிய நிகழ்ச்சி குறிப்பிடத்தக்கது. தவிற்கலையில் வி. தெட்சணாமூர்த்தியும், பரதக்கலையில் ஏ.சுப்பையாவும் விளங்கினார்கள். இக்காலப் பகுதியில் வாழ்க்கை உணர்வுகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட விடுதலை உந்தல் வாய்ப்பாட்டு வடிவில் அமரர் வி.மாசிலாமணி அவர்களிடத்துக் கிளர்ந்தெழுந்தது. உலக இசை மேதை பிதோவனிடம் காணப்பெற்ற வாழ்க்கையின் துன்பியலாகும் எதிர் மறைகளின் இசைப்புலப்பாடு அமரர் மாசிலாமணியிடத்தும் இழையோடியிருந்தது. மாசிலாமணியும் இணுவில் கிராமத்தைச் சேர்ந்தவராகவும் அமரர் சுப்பையாவின் காலப்பகுதியில் வாழ்ந்தவராகவும் காணப்பட்டார்.

எமது தொல்சீர் இசைக்குக் கட்டுவலவடிவம் கொடுப்பது பரதநாட்டியமாகும். இசைக்கும் பரதநாட்டியத்துக்கும் பாலமாக அமைந்த பிரமழீ வீரமணி ஐயரும் சமகாலத்தில் இணுவில் கிராமத்தில் வாழ்ந்து வந்தார்.

சமயக் கோட்பாடுகளையும் கலை மரபுகளையும் இணைக்கும் ஆழகியற் செயற்பாடுகள் இணுவில் கிராமத்திலே இடம் பெற்றன. சிவத் திரு. சுப்பிரமணியம் சந்தியாசியார் (பெரிய சந்தியாசியார்) அவர்கள் சிவபெருமானது திருவிளையாடல்களையும் முருகப் பெருமானது குன்று தோறு ஆடல்களையும் உள்ளடக்கிய மரச்சிற்பங்கள் நிறைந்த இணுவை முருகன் மஞ்சக்கலைப் படைப்பை ஆக்கினார். இவ்வகை மஞ்சம் உலகிலே தனித்துவம் மிகக் கூரு கலைப்படைப்பாக கருதப்படுகின்றது. (தவத்திரு வடிவேற் சுவாமிகள் மலர் - 1993, ப.27) சில திருத்தங்களுடன் இன்றும் அந்தக் கலைப்படைப்பு பாதுகாக்கப்பட்டு வருகின்றது.

புராணங்களிலே குறிப்பிடப்படும் ஆடல் வடிவங்களை உள்ளடக்கிய முக்கூட்டு முத்துச் சப்பரத்தை இணுவிலில் வாழ்ந்த திரு. வ. முத்தையா என்பவர் வடிவமைத்தார். இவற்றோடு நெடிது வேருள்ளிய இசைப்

பாரம்பரியமும் நாடகப் பாரம்பரியமும் இக் கிராமத்திலே காணப்பட்டது. பெரிய பழனி என்று அழைக்கப்பட்ட திரு. பழனிவேற்பின்னை, திருவாளர்கள் ச.விசுவலிங்கம், வி. உருத்திராபதி, வி. கோதண்டபாணி, நா. சின்னத்தம்பி, என். ஆர். கோவிந்தசாமி, க. பழனிவேல், என். ஆர். சின்னராசா போன்ற புகழ் பூத்த தவில் நாயன் வித்துவான்களது பாரம்பரியமும், ராஜபார்ட் வி.எம். நாகலிங்கம், கோவலன் வைரமுத்து, அல்லி அரசன் சுப்பர், அந்திராசி கந்தர், அநுமான் கதிர்காமர், வேடன் பொன்னையா, நாரதர் முதலித்தம்பி, நமபிராசன் பொன்னையா, பழுன் சண்முகம், பண்டாரக கிழவன் காாத்திகேச, சத்தியவான் கந்தையா, ஏஜன்டர் கதிர்காமா, கைகேயி சரவணமுத்து, சத்தியவான் நடராசா, அண்ணாவி சுப்பர், அண்ணாவி ஏரம்பர் (கலைச் செல்வன் சுப்பையாவின் தந்தையார்) முதலிய நாடக வல்லுநர்களதும் பாரம்பரியமும் இக்கிராமத்தில் வேருள்ளியிருந்தது. இவற்றின் பின்புலத்தில் மூன்று பெரும் பரதக் கலை மாணவர்கள் உருவானார்கள். அவர்களது பெயர்கள் வருமாறு:

- (1) கலைச்செல்வர் சுப்பையா
- (2) பிரமூல் வீரமணி ஜயர்
- (3) முன்னாள் கல்விப்பணிப்பாளர் இசந்தாவிங்கம்

இம்மூவரும் பின்னர் இந்தியாவக்குச் சென்று தமது பரதக்கலை யாற்றலை மேலும் வளர்த்துக் கொள்ளும் பொருட்டு புகழ் பூத்த பரதக் கலை வல்லுநர்களிடம் பயின்றனர்.

இவர்களை நெறிப்படுத்திய கல்லூரிபும் இனுவில் கிராமத்தில் இயங்கியது. சேதுவிங்கம் சட்டம்பியார், ஆசிரியர். வை. கதிர்காமநாதன், ஸ்ரீ நடராச ஜயர், ஸ்ரீ.சி. சடாசிவக்குருக்கள், ஸ்ரீ. சி.வைத்தீஸ்வரக்குருக்கள் ஸ்ரீ.கு. இராமநாதக் குருக்கள், அம்பிகைபாக உபாத்தியார், திரு. அ. க. வைத்திலிங்கபின்னை, திரு.அ. மாணிக்கத் தியாகராசா (மாணிக்கச் சட்டம் பியார்) வடிவேற் சுவாமிகள், பண்டிதர். க. சரவணமுத்து, திரு. சபா ஆனந்தர், பண்டிதர். இ. இராமலிங்கம், பண்டிதர். இ. திருநாவுக்கரசு முதலிய ஆய்வரிவாளர்கள் கல்வி நடவடிக்கைகளில் இயங்கியவர்களுள் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். மரபு வழிக்கல்வி, இசை, நடனம்; சௌவமரபு,

திருத்தொண்டு ஆகியவற்றுக்கிடையே இவர்கள் இணைப்பைக் கண்டனர். அத்தகைய ஒன்றினைப்பு பரதநாட்டிய வளத்துக்கு உதவுவதாயிற்று. ஓர் இசைக்கச்சேரி அமைப்பிலும் கூடுதலான சிக்கலான பண்புகளைக் கொண்டது பரதநாட்டியக் கச்சேரி. பல்வேறு ஆக்க ஒத்திசைவுப் பண்புகளுடன் பரதநாட்டியம் ஆற்றுகை செய்யப்படுகின்றது. எமது மரபிலே தோன்றிய தொல்சீர் கலையாக்கங்களின் ஒருங்கிணைப்பானது பரதநாட்டியத்திலே காணப்படுகின்றது. அதன் காரணமாக அறிவை ஆரம்ப நிலையில் தேடுவோரில் இருந்து, அறிவை முதிர்ந்த நிலையில் தேடுவோர் வரை பரதக்கலையை ஈடுபாட்டுடன் அனுபவிக்கக்கூடியதாக இருக்கின்றது. ஆரம்ப அறிவுத் தேடல் நிலை “தளிரிகை” என்றும் வளர்ச்சி அடைந்த நிலையில் நிகுழம் அறிவுத் தேடல் “செவ்வறிகை” என்றும் குறிப்பிடப்படும். அதாவது பரதநாட்டியம் ‘தளிரிகை’ நிலையிலுள்ளோருக்கும் ‘செவ்வறிகை’ நிலையில் உள்ளோருக்கும் அழகியல் இன்பத்தை ஏற்படுத்தவல்லது. (தளிரிகையர் - TENDER LEARNERS செவ்வறிகையர் MATURED LEARNERS)

பரதநாட்டியக்கலையில் உருவநிலைகளை அருவப்படுத்தலும், மீண்டும் அருவ நிலைகளை உருவப்படுத்தலுமான சுழற்சிப் பண்பு காணப்படுகின்றது. எமது சமூக பண்பாட்டுத் தேக்கங்களில் இருந்து திரண்டெடும் நித அருவமாகிய கோட்டபாடுகளையும் தெய்வீக எண்ணக் கருக்களையும் மீண்டும் உருவ நிலைக்குக் கொண்டு வரும் அழகியலாக் கமாக அது அமைகின்றது. இந்த உபாயம் கலைச் செல்வரால் நன்கு எடுத்தாளப்பட்டது.

கலைப்படைப்புக்கள் தொடர்பான ஆய்வில் மாறுகோடல் (ILLUSION) ஒரு முக்கிய பண்பாகும். சமூகத்தில் நடப்பவற்றை நேரடியாகத் தெரிந்துக்காட்டல் கலையாகாது. அழகியலை உட்பொதிந்து மாறுகோடல் வழியாக அவற்றைக் காட்டும் பொழுதே கலைப்படைப்பு நிறைவு அடையும். மனித உடலை அடிப்படையாகக் கொண்ட மாறுகோடல்களை அல்லது கலைத் திரியியங்களை ஏற்படுத்துவதில் பரதநாட்டியம் தனிச் சிறப்புமிக்க ஆடல் கோர்வைகளைக் கொண்டுள்ளது. இவ்வாறான மாறுகோடல் உபாயத்தின் வழியாகவே கண்ணனைத் தாயாக, தந்தையாக, மந்திரியாக, சேவகனாக, நல்லாசிரியராக, தெய்வமாகச் சித்திரித்தல் கூடும் பொழுதில் நிகழும் அசைவுகளின் வேறுபாட்டினால் துல்லியமாகக்

காட்ட முடிகின்றது. பரதக் கலையில் இவ்வாறான கலை மாறுகோடல் உபாயத்தினை மிகவும் நுட்பமாகக் கையாளும் திறன் படைத்தவர்களுள் கலைச் செல்வர் சுப்பையா சிறப்பிடம் பெறுகின்றார். (கலை மாறுகோடல் உபாயம் பற்றி திறனாய்வாளர் கே. வான்ஜர் என்பவர் Problems of Art) என்ற நூலில் மிகவும் விரிவாக ஆராய்ந்துள்ளார்)

பாரம்பரியமான மந்திரங்களில் மாறுகோடல் உபாயம் உட்பொதிந்தி ருந்தமை குறிப்பிடத்தக்கது. சீனாவில் காணப்படும் உடல் வித்தைகள் இன்று கலை வித்தைகளாகக் காணப்படுவதற்கு மாறுகோடலே அடிப்படையாகின்றது. “மாயவித்தை செய்கிறானே கண்ணன் மாயவித்தை செய்கிறானே” என்ற தொடர் எமது கலை மரபில் காணப்பட்ட மாறுகோடலை ஒரு வகையிலே சுட்டிக்காட்டுகின்றது.

பரத நாட்டியம் நுட்பப் பண்புகளையும் (TECHNICAL ASPECTS) ஆக்கப் பண்புகளையும் (CREATIVE ASPECTS) உள்ளடக்கியது. கலைச் செல்வர் சுப்பையா அவர்கள் இந்த இரண்டு பண்புகளிலும் ஆழ்ந்து கருத்துான்றி நின்றமையால் அவரது பரத நாட்டியத்தில் செம்மையும், நிறைவும் காணப்பட்டது. மேற்குறித்த இரண்டு பண்புகளையும் பயன்படுத்தி அழகுசாராப் பொருள்களை (NONAESTHETIC MATERIALS) அவர் தமது நாட்டியத்தில் அழகுமிகும் கலையசைவுகளாக மாற்றியமைத்தார். இவற்றின் வழியாகப் பரதக்கலையை முன்னெடுக்கவும், வளம்படுத்தவும் முயன்றனர். பரதநாட்டியம் தேக்க நிலையை அடையவில்லை, அடையவும் முடியாது. என்பது அவரது ஆழ்ந்த கருத்து. ஆக்கப் பண்பு சிறப்படைவதற்கு பரதநாட்டிய மூலகங்கள் அல்லது அதனை ஆக்குவதற்குரிய தனிமங்கள் பற்றிய கொள்விளக்கச் செயல் (INTERPRITIVE ACTIVITY) அல்லது வியாக்கியானச் செயற்பாடு முக்கியத்துவம் பெறுகின்றது. தாளம், அடவு, ஜதி, முத்திரை, கரணம் பாவம், இசை, சொற்கட்டு, முதலியவை தொடர்பான கொள்விளக்கச் செயல் வல்லுநராக அவர் விளங்கினார். கொள்விளக்கச் செயலானது ஆக்க வெளிப்பாட்டின் அடிப்படையாகத் திறனாய்வாளர்களினாற் கருதப்படுகின்றது.

இயற்கை நிகழ்ச்சிகளை கலை சார்ந்த கற்பனைக்குள் கொண்டுவரும் பொழுதுதான் உணர்வுகளைத் தட்டியெழுப்பக்கூடியதாக இருக்கும். பொய்கையும், பூங்கொடிகளும், கிளியும், புறாவும், பசுவும் பரத நாட்டி

யத்தில் மனவெழுச்சிகளையும், உணர்வுகளையும் தூண்டக்கூடியவாறு நிலைமாற்றம் செய்யும் பண்புகள் காணப்படுகின்றன. பரதநாட்டியத்தை உணர்வுகளின் வாழ்க்கை (LIFE OF FEELING) ஆக்குவதற்குரிய ஆழ்ந்த பங்களிப்புக்கள் அமரர் சுப்பையாவினால் மேற்கொள்ளப்பெற்றன. பரதக் கலையை மனவெழுச்சி நினைவுப் (EMOTION MEMORY) பதிவாக மாற்றும் திறன் அவரிடத்திலே காணப்பெற்றது.

பரத நாட்டியம் பற்றிய எண்ணக்கருவையும், அதன் அழகியற் பலத்தையும் இந்நாட்டிலே கட்டியெழுப்புவதற்கும் அதனைச் சீர்மிகு அசைவுக்குக் (ARTICULATE) கொண்டு வருவதற்கும் கலைச் செல்வர் சுப்பையா பரந்த முயற்சிகளை மேற்கொண்டார். கலை வடிவம் ஒன்றினை சீர்மிகு அசைவுக்குக் கொண்டு வரும் செயற்பாடு “கலை முனைவியக்கம்” எனப்படும். ஆக்கப்பார்வமான பார்வையாளர்களை உருவாக்குதலும் கலை முனைவியக்கத்தின்ஒரு பரிமாணமாகும். ஆலயங்களிலே சதுர்க்கச்சேரிகள் நிகழ்ந்து கொண்டிருந்த ஒரு காலகட்டத்திலே (சிறப்பாக 1940 - 1950 வரை) கலை முனைவியக்கப்பணியை அவர் சிறப்பாக மேற்கொண்டவர்.

ஆடலோடு தொடர்பு கொள்ளாதவர்களாக இருந்து, அந்நியமயப்பட்டுக் கலையை நோக்கும் நிலையை அவர் மாற்றியமைக்க முயன்றார். பரதக் கலைக்கும் அதனை அனுபவிப்போருக்குமிடையேயுள்ள தொடர்பு களை வலிதாக்கும் பொருட்டு யாழ்ப்பாணத்தின் புகழ் பூத்த கல்லூரிகளையும், கொக்குவிலிலே தாம் நிறுவிய கலாபவனத்தையும் பயன்படுத்தினார். இந்தச் செயற்பாடானது இந்நாட்டின் கல்விச் செயற்பாடுகளோடும், கலைத்திட்ட இயக்கங்களோடும் பரதக் கலையை இணைப்பதற்கு விரிவான தளம் அமைத்தது.

தமிழகத்திலுள்ள இராமகான சபாவிலே ஒரு நடிகராயிருந்தமை, திருச் செந்தூர் மீனாட்சிசுந்தரம் பிள்ளையிடம் பரத நாட்டியத்தைக் கற்றுக் கொண்டமை, நாட்டியவல்லுநர் குருகோபிநாத்திடம் கதகளியையும் கிராமிய நடனங்களையும் பயின்றமை, தமது தந்தையாரிடம் யாழ்ப்பாணத்து மரபு நடனங்களைக் கற்றுக் கொண்டமை முதலியவை இவரது நாட்டிய நாடக ஆற்றுகைகளுக்குரிய கலை வலிமைகளாயின. அகல்யா, சுக்ளா, ஶார்வா, பாமாவிலூயம், குறிஞ்சிக் குமரன், தம்பியர் மூவர்,

பஸ்மாசரமோகினி, திருவெம்பாவை, காணிநிலம், சூடாமணி, யேசு பிறப்பு, முதலிய நாட்டிய நாடகங்களை அவர் தயாரித்தார்.

யாழ்ப்பாண நடனக் கல்லூரி, வேம்படி மகளிர் கல்லூரி, யாழ் இந்து மகளிர் கல்லூரி, இராமநாதன் கல்லூரி, பண்டத்தரிப்பு மகளிர் கல்லூரி, கொக்குவில் இந்துக்கல்லூரி, கனகரத்தினம் மகாவித்தியாலயம், கொக்குவில் கலாபவனம், இனுவில் சைவமகாஜன வித்தியாசாலை (இனுவில் இந்துக்கல்லூரி) முதலியவை இவரது நாட்டிய முயற்சிகளுக்குரிய கல்வித் தளங்களாக அமைந்தன.

திருவாளர்கள் வி.ஆர். இராசநாயகம் (யாழ்ப்பாணம் நடனக்கல்லூரியின் நிறுவனர்) எஸ். பரம், ஏ.பி. நடராஜா, டபிள்யூ. எம். குமாரசாமி, என். தம்பிரத்தினம், கலைப்புலவர் நவரத்தினம், திருமதி மகேஸ்வரி நவரத்தினம், கலையாசு கே. சொர்ணலிங்கம், திரு. ச.நடேசபிள்ளை. திரு.க. ஆழ்வாப்பிள்ளை முதலியோர் இவரது நாட்டிய முயற்சிகளுக்குப் பக்கபலமாக அமைந்தனர்.

எமது சமூகத்தின் மேல் நோக்கிய அசைவியக்கத்தில் “சம்ஸ்கிருத மயப்பாடு” இணைந்திருந்தமை சமூகவியல் ஆய்வுகளிலே சுட்டிக்காட்டப் படுகின்றது. அவ்வகையில் பரதநாட்டியக்கலையும் சம்ஸ்கிருத மயப்பாட்டுக்குள் சென்று கொண்டிருந்த வேளை அந்தக்கலைக்கும், தமிழர் இலக்கிய, மரபுகளுக்குமிடையேயுள்ள இணைப்புக்களை இவர் பலப்படுத்த முயன்றார்.

நாட்டிய நாடகமும் வீரமணி ஐயரும்

இசையும் நடனமும் சமூக ஆக்கத்தோடும் சமூக அசைவியக்கத்தோடும் தொடர்பற்ற நிலையிலே “தூய வடிவங்களாக” இயங்குவதில்லை. சமூக முறைமையின் தொடர்ச்சிக்கு கலைகளின் உற்பத்தியும், ஆற்றுகையும், ஈடுபாடும் இன்றியமையாதவை. மக்களிடையே இடைவினைகள் வளர்த் தொடங்க கலைகளின் ஆக்கமும் அவை பற்றிய நோக்குளும் படிமலர்ச்சி கொள்கின்றன.

இவை மட்டுமல்ல. கலைகள் பற்றிய கருத்தியலும் வளர்த் தொடங்குகின்றது. கருத்தியலானது கலைகளை ஆக்கிக் கொள்வதற்கும், செம்மைப் படுத்திக் கொள்வதற்கும் உறுதுணையாயிருக்கும்.

செம்மைப்படுத்தப்பட்டு வரன்முறையான கல்விச் செயல் முறைகட்டு உட்படுத்தப்பட்டு வளர்க்கப்படும் கலைகள் சமூகத்தில் மேலாதிக்கம் பெறும் குழுமத்தின் கருத்தியலோடு இணைந்தவையாயிருத்தலை கலையும் சமூகமும் பற்றிய ஆய்வுகள் தெளிவுபடுத்தும். ஒழுக்கம், விழுமியம், அறம், சடங்கு முதலியன சமூகக் கட்டுக் கோப்பை மீள வலியுறுத்துவதற்கான உள்ளடக்கங்களாக இசை, நடன வடிவங்களிலே பயன்படுகின்றன. சமூக அடுக்கமைப்பை வழுவின்றிக் காப்பாற்றுவதற்கான கல்வி உபாயங்களாக அவை பயன்படும்.

குரலசைவும், உடலசைவும் சமூகச் செயல் முறையுடன் கூடியவை. இவற்றை ஒருங்கிணைக்கும் கலை வடிவமாக இசை நாடகங்கள் உலகளாவிய தோற்றப்பாடுகளாக எழுந்தன. மானுடவியல் நோக்கில் ஆராய்வினை மேற்கொள்ளும்பொழுது சடங்குகளைக் குழுவாக நிறைவேற்றி வைக்கும் செயற்பாடுகளில் இசையும், நடனமும் ஒன்றிணைந்து கலந்திருந்தமையைக் காண முடியும். இவற்றுக்கும் “பலே”, “ஓப்றா” என அழைக்கப்படும் ஆற்றுகை வடிவங்களுக்குமிடையே தொடர்புகளைக் காணமுடியும்.

சமூக அடுக்கமைப்பும், அதிகாரப் படிநிலைத்தன்மையும் பல்வேறு வீச்சுக்களிலே வளர்த் தொடங்க, இசை, நடன வடிவங்களிலும் அவற்றின் தாக்கங்களும் நிர்மாணிப்புக்களும் ஏற்படலாயின. சமூக அடுக்கமைப்பில் அடிநிலைப்பட்டோருக்கு கலைகளின் வாயிலாக அறம் போதித்தலும், அடுக்கமைப்பின் உயர் நிலைப்பட்டோருக்கு அது பொழுதுபோக்காகவும் செயற்படத் தொடங்க இரு நிலைப்பட்டோருக்கும் ஈடு கொடுக்கக்கூடிய உள்ளடக்கம் ஜதீக்க் கதைகளிலே காணப்பட்டன.

ஜீத்கக் கதைகள் சமூகத்தில் ஆழந்து வேருள்ளியலை. வரன்முறையான கல்வி பெறாதோரிடத்தும், வாய்மொழியாக அறியப்பட்டவை. அவற்றிற் கூறப்பட்டவை, ஆழந்த நம்பிக்கைகளுடன் கலந்து ஊட்டம் பெற்றிருத்தல் கலையாக்கத்திற்கு வலிமை தர வல்லனவாயிருக்கின்றன. ஜீத்கக் கதைகளை உள்ளடக்கமாக்கி அமைக்கப்படும் “ஒப்ரா” அரங்கானது கதை கதைக்காக என்ற செயற்பாட்டில் இருந்து மேலோங்கி சமூகம் சார்ந்த குறியீட்டுப் பெறுமானங்களைக் கொண்டதாகப் புனையப்படுகின்றது.

கலை உற்பத்தி என்பது குறியீடுகளின் உற்பத்தி என்று கொள்ளப்படும். சமூக அதிகார நிரல் அமைப்பின் சேவகர்களாகக் கலைக் குறியீடுகள் அமைக்கப்படுதல் ஏறு நிரை அமைப்புள்ள ஒரு சமூகத்தின் தவிர்க்கவியலாப் பண்பாக இருக்கும். உலகளாவிய முறையில் “ஒப்ரா”, “பலே” வடிவங்களை ஆராயும் பொழுது அதிற் காணப்படும் மேலாண்மைத் தன்மைக்குச் சாதகமான பண்புகளைச் சுட்டிக் காட்ட முடியும். “ஒப்ரா” வடிவம் மிகக் கூடுதலான அலங்காரத் தனிமங்களைக் கொண்டுள்ளது. ஆடை அலங்காரங்கள், அங்கிகள், ஆபரணங்கள் மற்றும் அதிதீவிரமான சாக்கங்கள், அற்புதங்கள் என்பவற்றைப் புனைவதற்கான பின்புலம் முதலியலை “ஒப்ரா” விலேபொதுவாகக் காணப்படும். இவை “ஒப்ரா” அரங்கின் வளர்ச்சிக்கு நெகிழ்ச்சியைக் கொடுக்காது ‘நெகிழா’ வலிமையைக் கொடுத்து வருகின்றன. “ஒப்ரா” அரங்கின் நெகிழாத் தன்மையானது அது பார்வையாளரிடமிருந்து அந்தியப்பட்டு நிற்படியும் புலப்படும். பிரேச் போன்ற அரங்கியலாளர்கள் இவ்வாறான அந்தாயப் பாட்டைச் சுட்டிக் காட்டத் தவறவில்லை.

தமிழில் நாட்டிய நாடகங்கள் வளர்வதற்கு உலகளாவிய முறையில் வளர்ச்சியற்ற பல நாடங்களின் விருத்தியும், விசையாக அமைந்தது. 1917 ம் ஆண்டுக்குப் பின்னர் ரூசியாவிலே தீவிர வளர்ச்சி அடையத் தொடங்கிய “பலே” நடனம் ஐரோப்பிய நாடுகளிலே அதிக செல்வாக்கைப் பதிக்கத் தொடங்கியது. தசைநார் வலுவின் காட்சிகளை வெளிக் காட்டும் கலை நுட்பங்களில் ரூசியாவின் “பலே” நடனங்களில் தீவிரமாக மீள வலியுறுத்தப்பட்டன. “பலே” நடனம் பயில்வோர் நீண்ட காலத் தொடர்ச்சியான பயிற்சியை மேற்கொள்ள வேண்டியுள்ளதாயிருக்கும். அவை உலக நடனப் பரவலால், “பலே” நடனங்கள் தொடர்பான அறிவு தமிழ் மக்களிடையே பரவத் தொடங்கியவேளை, எமது பாரம்பரியமான நடனங்களை மீட்டெடுத்தோர் அவற்றை பாதுகாக்கும் முயற்சியில் ஈடுபடும் சமூகத் தேவையின் வயப்பட்டவராயிருந்தனர். சமூக மாற்றத்திலே

நடனத்தின் தேவை பற்றிய பிரக்ஞை அவர்களின் கருத்தியல் வீச்சுக்கு அப்பாற்பட்டதாகவே இருந்தது.

தமிழில் நாட்டிய நாடகங்களின் வளர்ச்சியை ஆழந்து நோக்குவதற்கு மேற்கூறிய உலக நிலவரங்களை நோக்குதல் இன்றியமையாதது. சிறப்பாக மொன்றி வேர்டி, ஸ்ராவின்ஸ்கி, கார்லஸ்வ், பிரேச்ற், ஹென்ஸ் முதலி யோரின் அரங்கியற் பங்களிப்பும், பாடசாலைக் கலைத்திட்டத்தில் வளர்ச்சிபெறத் தொடங்கிய தசைநார் பயிற்சிகளும், மூன்றாம் உலக நாடுகளின் விடுதலைப் போராட்டங்களும், தமிழ் நாட்டிய நாடக வளர்ச்சியோடு இணைத்து நோக்கப்பட வேண்டியுள்ளன. பிரபல “பலே” நடன வீராங்கனையாகிய கிளிலை நோர்டியிடம் ருக்மிணி அம்மையார் ‘பலே’ நடனங்கள் கற்றமை இங்கே சுட்டிக் காட்டப்பட வேண்டியுள்ளது.

மேலைப்புலப் பண்பாட்டுத்தாக்கங்களும், தழுவலும், ‘குத்து’ என்பதைச் ‘சதிர்’ என்ற நிலைக்குத் தள்ளியது. ஏறத்தாழக் கடந்த மூன்று நூற்றாண்டு காலமாக இதற்குச் ‘சதிர்’ என்று பெயர் வழங்கலாயிற்று. பரதநாட்டியம் என்ற பெயர் சமார் நாற்பது ஆண்டுகளாகத்தான் பிரசித்தம் அடைந்துள்ளது. (பத்மா சுப்பிரமணியம். 1985, பாதக்கலை).

எமது பாரம்பரியமான கலை வடிவங்களை மீட்டெடுப்பதில் கல்விச் செயற்பாடுகள் ஏற்படுத்திய சமூக நிமிர் நிலை அசைவுகள் சிறப்பார்ந்த இடங்களைப் பெற்றன. கதந்திரம், சமத்துவம், கலை வடிவங்களின் மீட்பு, முதலிய நடவடிக்கைகளை இந்நூற்றாண்டில் நிகழ்ந்த தாராண்மைக் கல்விச் செயற்பாடுகள் முன்னெடுத்தன.

சமூக அடுக்கமைப்பின் உயர்ந்த நிலையிலிருந்தோரே கல்விச் செயற்பாடுகளைக் கட்டுப்படுத்த வல்லோராய் இருந்தனர். எமது பாரம்பரியக் கலைகள் அவர்களின் கண்ணோட்டத்தின் வழியாகவே மீட்டெடுக்கப்பட்டன. அதன் காரணமாக பரத நாட்டியம், நாட்டிய நாடகம் என்பவை பல வரையறைகளோடும் மட்டுப்பாடுகளோடும் வளர்ச்சியடைய வேண்டியேற்பட்டது. இவ்வாறான வரையறைகளுக்கு உட்பட்டு நிற்றல் ஒருவித “தூய்மை” அல்லது “சுத்தம்” என்றும் குறிப்பிடப்படுகின்றது. ஆழந்த பொருளிற் பார்க்கும் பொழுது “சுத்தம்” என்பதற்கு பல கருத்துக்கள் காணப்படுகின்றன. நீண்டகாலப் பயிற்சிக்குப் பின்னர் முத்திரைகளையும் பாவங்களையும் துல்லியமாக வெளிப்படுத்துவதுடன் மட்டும் சுத்தம் கட்டுப்பட்டிருக்கமாட்டாது. அடுக்கமைப்புக் கொண்ட சமூக நெறி முறைகளைப் பாதுகாப்பதற்கான கலை நடவடிக்கைகளும் “சுத்தத்தில்” இடம் பிடித்தது.

கர்நாடக இசை, பரதநாட்டியம், அரங்கியல் நுட்பங்கள் என்பன வற்றின் ஒருங்கிணைப்பால் உருவாக்கப்பட்டதே நாட்டிய நாடகம் அல்லது நிருத்திய நாடகம் ஆகும். நடனம், அபிநாயம், இசை, என்பவற்றால் பாத்திரங்கள் உருவாக்கப்படுதலும், கதை சித்திரிக்கப்படுதலும், நாட்டிய நாடகங்களில் இடம் பெற்றாலும் அரங்கியல் நுட்பங்கள் ஒப்பீட்டாவில் குறைவாகவே காணப்படும். தமிழகத்தின் நாட்டிய, நாடகங்களைப் போன்ற கேரளத்தின் “கதகளி”, ஆந்திரத்தின் “குச்சுப் புடி”, கர்நாடகத்தின் “யகஷகானம்” முதலியவை விளங்குகின்றன. இந்தக் கூத்து வடி வங்களின் பின்புலத்தில் “ஆசிய முறைமைக்கு” உரிய பண்புகள் விரவியுள்ளமையைக் குறிப்பிட வேண்டும். இவையைனைத்துக்கும் பொதுப்பண்பாக சமூகத் தொடர்புகள், சமயம், தொடக்க நிலைப் பூர்வாங்கம், பாடல் களுக்கு முன்னும் பின்னும் அமைய வேண்டிய ஜிதிகளின் அமைப்பு, முதலியவை விளங்குகின்றன.

நவீன கல்விமுறையும் நாட்டிய நாடகங்களின் வளர்ச்சிக்குத் தூண்டுதல் அளித்தது. நவீன கல்விச் செயன்முறையின் பிரதான அலகாக “வகுப்பறை” கொள்ளப்படுகின்றது. தனித்தனியாகப் பரதநாட்டியம் பயிற்றுவிக்கப்பட்ட நிலை மாற்றம் அடைந்து, பலர் ஒருமித்து ஆட்டம் பழகும் “வகுப்பு” ஏற்பாடு பரத நாட்டியக் கல்வியிலும் இடம் பெறலாயிற்று. பல நடனக்கோலங்களை ஒன்றினைப்பதற்குரிய தளமாகவும் நாட்டிய நாடகங்கள் அமைந்தன. “பாகவதமேளா”, “பரத நாட்டியம்” “கர்நாடக இசை” முதலியவற்றின் நவீன கல்வி நிலைப்பட்ட அனுகுமுறை திருமதி ருக்மணி அருண்டேலினால் மேற்கொள்ளப்பட்டது. நவீன கல்விச் சிந்தனையாளர்களுள் ஒருவராக விளங்கியிருக்கும். மரியா மொண்டிசோரி அம்மையாரது புலன்வழி கல்விக் கருத்துக்கள் திருமதி ருக்மணி அருண்டேலின் மீது நேரடியான செல்வாக்கைச் செலுத்தின. மொண்டிசோரி அம்மையார் புலன்கள் வழியான கற்றலை வற்றப்புத்தியவர். ஆடலும், பாடலும் அங்க அசைவுகளும் அவரது கற்பித்தவிலே சிறப்பிடம் பெற்றன. கல்வி வாயிலாக மத்தியதார வகுப்புப் பெண்களின் கலைப் பண்புகள் மேலோங்கச் செய்யப்படுவதற்கான உபாயங்கள் செயல் வடிவமாக்கப்பட்டன. இராமாயணம், குற்றாலக் குறவஞ்சி, சாகுந்தலம், தமயந்தி சுயம்வரம், புத்தவதாரம், மீனாட்சி கல்யாணம், முதலிய நாட்டிய நாடகங்கள் ருக்மணி அம்மையாரின் தயாரிப்புக்களாக வெளி வந்தன. (வி.சிவசாமி, 1986 பரதக்கலைமாமணி) இந் நாடகங்கள் சமூக அடுக்கமைப்புத் தழுவிய பெண்களின் நிலை மீட்புக்கு உறுதுணையாக அமைந்தன. பால்ய விவாகம், கல்வியால் பெண்மை பாதிக்கப்படும்

என்ற கிராமிய அச்சம், முதலிய கண்ணோட்டங்களை முறியடிப்பதற்கு இந் நாடகங்கள் உறுதுணையாக விளங்கின.

பாடசாலைக்கலைத்திட்டம் ஆண்களை மத்தியாகக் கொண்டிருந்த இடர்ப்பாடான நிலையும் ருக்மணி அம்மையாரின் பரதக் கலை வளர்ச்சிக்கு ஒரு வகையிலே தூண்டுதலளித்தது. ருக்மணி அம்மையாரின் நாட்டிய நாடகங்களுக்குரிய கருத்தியற் பின்புலமாக பிரம்மஞான சங்கக் கோட்பாடுகள் அமைந்தன. ‘கலாஷேத்திரம்’ என்ற அனைத்துலகக் கலை நடுவன் நிலையம் 1936 ம் ஆண்டு ஜனவரி மாதம் ஆராம் நாள் நிறுவப் பெற்றது. நடனம் என்பது நடராஜரின் தெய்வீக வலுவைச் சென்றடை வதற்கான நெறிப்பாடு என்ற கருத்து கலாநிதி அருண்டேலிடம் ஆழ வேருள்ளியிருந்தது.

நாட்டிய நாடக அமைப்பில் மேலைத்தேய அறிகைத் தொடர்புகள் இருந்தமை அலெக்ஸ் எஸ் மோர், கொனார்ட் வொல்றிடிங் போன்ற கலைஞர்களின் உதவியை ருக்மணி தேவி அம்மையார் பெற்றமையிலி ருந்து புலனாகும். நவீன ஒவி-ஒளி அலங்கார மேடைகளில் பரதநாட்டியத்தை மேற்கொள்ளும் மரபும் அம்மையாரால் மேற்கொள்ளப்பட்டது. இவை பரதநாட்டியத்தின் அந்தஸ்தை ஒருபுறம் உயர்த்துவதாக அமைந்தாலும் அந்தக் கலையை சமூக உணர்வுகளிலிருந்து அந்தியப்படுத்துவதற்கும் உதவியதென்ற விமர்சனத்துக்கும் முகம் கொடுக்கச் செய்துள்ளது.

வீரமணி ஜயரின் தந்தையார் மா.த.நடராஜ ஜயர் இசைப் பாரம் பரியம் மிக்க இனுவில் கிராமத்தில் இருந்து இசைக் கல்வியைப் பரப்பியவர். இறைவழிபாட்டில் இசையின் முக்கியத்துவத்தை வலியுறுத்தி யவர். இசை என்பது வரன் முறையான கல்வித் தரத்தைக் கொண்டது. என்பது அவரது கருத்து, கேள்வி ஞானத்தால் பாடுபவர்களின் எண்ணிக்கையைத் திரைப்பட இசையின் வளர்ச்சி தூண்டிக் கொண்டிருந்த வேளை, ஒழுங்கமைந்த கலைத்திட்டத்தின் வழியாக இசை, நடனம் கற்ற பின்னரே அவற்றை அரங்கேற்ற வேண்டுமென்ற கருத்தை வலியுறுத்த வேண்டிய தேவை எழுந்தது.

வீரமணி ஜயர் விஞ்ஞானமும், இசையும் கற்க வேண்டுமென்ற விருப்பில் 1953 ஆம் ஆண்டில் தந்தையாரால் சென்னைக்கு அனுப்பப் பட்டார். இசை, நடன ஈடுபாடு மேலோங்க வீரமணி ஜயர் கலாஷேத்திரமாளவராகச் சேர்ந்து கொண்டார். டைகர் வரதராச்சாரியார், வீணை கிரு. அண்மாச்சாரியார், மைகுர் வாக்தேவாச்சாரியார் காரைக்குடி

சாம்பசிவ ஜயர், பந்தனை நல்லூர் மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளை, மைலாப்பூர் கெளரி அம்மா, ருக்மணிதேவி அம்மையார் முதலியோரிடம் வீரமணி ஜயர் கல்வி அனுபவங்களை பெற்றார்.

ஜயர் கல்வி கற்ற காலப்பகுதியில் கலாஷேத்திராவில் நாட்டிய நாடகத் தயாரிப்புக்கள் விரிவடைந்து கொண்டிருந்தன. கலாஷேத்திரக் கல்வித் துண்டுதல்களும், ஏற்கனவே இனுவிற் கிராமத்து நாடக மரபுகளால் ஊட்டம் பெற்றிருந்த அறிகைச் செயல்முறைகளும், வீரமணி ஜயரை நாட்டிய நாடகத்துறைக்கு ஈர்த்தன. “மயிலைக் குறவஞ்சி” என்ற நாட்டிய நாடகத்தை அவர் அங்கே மாணவராக இருந்த காலத்தில் எழுதி இசையமைத்தார். அந்த நாட்டிய நாடகம் ருக்மணி அம்மையாருக்குச் சமர்ப்பணமாக்கப்பட்டது. கொத்தமங்கலம் சுப்பு அவர்களால் அது மேடையேற்றப்பட்டது.

பரதநாட்டியத்தின் மீட்புக்கு அல்லது வெகுஜனப்படவைக்கும் கல்வி உபாயத்துக்குக் “குறவஞ்சி” வடிவம் பெரிதும் துணை செய்வதாக அமைந்தது. கலாஷேத்திர நாட்டிய நாடக மரபு “குற்றாலக் குறவஞ்சி” யுடன் ஆரம்பிக்கின்றது. வீரமணி ஜயரின் நாட்டிய நாடக வளர்ச்சி “மயிலைக் குறவஞ்சி” யுடன் ஆரம்பிக்கின்றது.

குறவஞ்சியானது நாட்டார் மரபுகளிலே ஆழவே வேறுன்றிச் செய்யப்பட்ட ஓர் இலக்கிய வடிவம், பல்வகைப்பட்ட உடலசைவுகளையும், சந்த வேறுபாடுகளால் தொடர்புபடுத்திக் காட்டுவதற்குரிய இயக்கக் கட்டுக் கோப்பினை குறவஞ்சி அமைப்புகளிலே காணலாம்.

பெண்கள் ஆடும் இசை தழுவிய பாரம்பரிய விளையாட்டுக்கள் குறவஞ்சி இலக்கியங்களிலே தொகுத்துத் தரப்பட்டுள்ளன. தமிழ்ச் சமூக அசைவியக்கத்தை வெளிக்காட்டும் குறியீடுகளாக ஜேரோப்பியர் வருகைக்கு முற்பட்ட தமிழகத்திலே குறத்தியர் விளங்கினர். தமது குழுமத்தை விட்டு வெளிவந்து, கூடுதலாக சொல்வதனால் வருமானம் பெறும் இடப் பெயர்ச்சி சார்ந்த பொருளாதார நடவடிக்கைகள் குறத்தியரிடத்தே ஏற்பட வாயின. ஆனால் இவ்வாறான அசைவியக்கம் தமிழக நிலமானிய சமூக அமைப்பிலே கட்டுப்பட்டிருந்த பெண்களிடம் ஏற்படவில்லை. இருபதாக் குற்றாண்டில் விரிவடையத் தொடங்கிய பெண் கல்வி நடவடிக்கைகள் தமிழகப் பெண்களிடத்து சமூக அசைவியக்கங்களை ஏற்படுத்தியதுடன் இடப் பெயர்ச்சிகளையும் உண்டாக்கத் தொடங்கியிருந்த வேளை குறத்தியரின் கலை வடிவச் சித்திரிப்பு ஒரு தேவையாகவும் காணப்பட்டது.

குறவஞ்சி இலக்கியத்தினைப் பரதக் கலையுடன் ஈடுபட வைத்த பிறி தொரு பரிமாணம் அவற்றிலே புனையப்பட்டுள்ள தெய்வீகப்பண்பாகும். தெய்வீகக் கதைகளை விளக்குதலை வலிமையான அடித்தளமாகக் கொண்டெடுமுந்த பரதநாட்டியத்துடன் குறவஞ்சி இலக்கியங்கள் இயல்பாக ஒன்றிணையைக் கூடியவையாக இருந்தன.

“தித்திக்குந் தேன் தமிழில் நவரஸமுடன் பக்திரஸமும் ததும்ப இலக்கணச் சுவை குன்றாது மயிலைக் குறவஞ்சி என்ற சிறிய - அரிய நாலிமைத்துக் கூடுகட்டியிருக்கும் அற்புதச் சிலந்தி, நமது திரு.ந வீரமணி என்னும் அடையார் கலாஷேத்திர மாணவர்” என்பது பாபநாசம் சிவன் கூறிய ஆசீர்வாதம், இவற்றைத் தொடர்ந்து தெய்வீக உள்ளடக்கம் கொண்ட நூற்றுக்கு மேற்பட்ட நாட்டிய நாடகங்கள் வீரமணி ஜயரால் எழுதி இசையமைக்கப்பட்டன. கமலா ஜோன் பிள்ளை, ஜெயலங்கி கந்தையா, வாக்கி சண்முகம் பிள்ளை, சாந்தினி சிவனேசன், கிருஷாந்தி ரவீந்திரா, பத்மரஞ்சினி முதலியோர் வீரமணி ஜயரின் நாட்டிய நாடகங்கள் பலவற்றை அவைக்காற்றுப் படுத்தியுள்ளனர்.

பரத நாட்டியக்கலை நுனுக்கங்களும், பிற நடனங்களுடன் கலத்தல் அல்லது பிற நடனக் வகைகளுள் பரத நாட்டியப் பண்புகளைக் கலத்தல் பற்றிய சாத்தியப்பாடுகளை அடுத்து நோக்குதல் வேண்டும். வீரமணி ஜயரிடம் நடனம் பயின்றவர்களுள் ஒருவராகிய கார்த்திகா கணேசர் மேற்கொண்ட இவ்வகை பரிசோதனைகளுக்கு ஜயர் உடன்பாடு கொண்டிலர். பரத நாட்டியம் ஒரு தூயவடிவமாகவே பாதுகாக்கப்பட வேண்டும், என்ற கருத்து ஜயரிடம் நிலைபேறு கொண்டுள்ளது.

இச்சந்தரப்பத்தில் பரதநாட்டியம் தொடர்பான சமூக நிலைப்பட்ட நோக்கு இன்றியமையாதது. பரதநாட்டியத்துக்குக் கொடுக்கப்படும் தெய்வீக நிபந்தனை, கார்நாடக இசையுடன் இணைந்த அதன் பலம், நிலமானிய சமூக அமைப்பின் தொடர்பியற செயற்பாடுகளுடன் இணைந்த சமூக முத்திரைகள், அதற்கெனவுரிய ஆடை அணிகலங்களின் இன்றியமையாமை, முதலியவை பரத நாட்டியக் கலைக்குக் கொடுத்துள்ள வரையறைகள் காரணமாகப் பிறநடன வடிவங்களுள் அதனை இணைக்கும் பொழுது ஒரு புறம் தூய்மை குலைகின்றதென்ற அங்கலாய்ப்பும், மறுபுறம் நெகிழ்ச்சியற இணங்கவில்லை என்ற முரண்பாடுகளும் வெளிக் காட்டப் பட்டது.

படுகின்றன. நாடக அரங்குகளில் ஒன்றினைக்கப்படத்தக்க நெகிழ்ச்சித் தன்மை கிராமிய நடன வகைகளிலே காணப்படுகின்றது. ஆனால், பரதநாட்டியம் இவ்வாறாக நெகிழ்ச்சி கொள்ளதிருப்பதற்குக் காரணம் அதன் நிபந்தனைப்பாட்டு வலிமையாகும்.

பரதநாட்டியத்தை மீட்டெடுத்தோரின் கருத்தியல், நரஸ்துதிக்குப் பதிலாக இறைதுதி இடம் பெறல் வேண்டும் என்பதாக அமைந்தது. தமிழகக் கல்வி வளர்ச்சி நிலமானிய சமூக அமைப்பின் கருத்தியலை மீளாய்வு செய்வதாகவும், சீர் திருத்தங்களைப் புகுத்துவதாகவும் விரிவடைந்தது. புதிய மாற்றங்கள் நிலப்பிரபுக்களைத் துதி பாடும் மரபினை முறியடித்தாலும், பரத நாட்டியத்தைப் பாதுகாக்கும் ஒரு புதிய சமூக அமைப்பியின் தோற்றம் அதன் பாதுகாப்பு விதிகளையும் வலிதாக்கி வருகின்றது.

பரத நாட்டிய அழகியல்

இந்து சமய அழகியல் அறிகையானது அழகின் அடிப்படைகளை (FUNDAMENTALS) நோக்கிய தேடல்களை முன்னெடுத்தது. அழகின் வழியாக வெளிப்படுத்தப்படும், விழுமியங்களும் தெய்வீகக் கோவலங்களும் அதனுடைய மேலோங்கிய பரிமாணங்களாக அமைகின்றன. மிகவும் உயர்ந்த நிலையில் அழகை வெளிப்படுத்தும் பண்பு “அதீத அழகியல்” (META-AESTHETICS) என்றும் விளக்கப்படும். அதீத அழகியல் என்பது தெய்வீகம் பொருண்மையின் உட்பொதிவோடு இணைந்த நிலையில் பரதநாட்டிய அழகியலில் முன்னெடுக்கப்படுகின்றது.

மெய்யியற் புலத்தில் அழகியல் என்ற எண்ணக்கரு ஜேர்மனியரான பவும் கார்ட்டன் (BAUM GARTEN - 1714-1762) என்பவரால் முன்மொழியப் பெற்றது. ஆயினும் இந்த எண்ணக்கருவானது பல்வேறு தளங்களில் அழகு, முரகு, வடிவு, அணி, சந்தம், சாயல் ஆடல், இசைவு, லாவண்ணியம், சுந்தரம், சிவம் என்றவாறு எமது மரபிற் புலப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. அழகியல் என்ற எண்ணக்கரு அறிகை நிலையில் அழகுபற்றிய ஒழுங்கமைந்த தேடலையும், ஆய்வையும் விளக்குகின்றது.

யாதாயினும் ஒரு தனிமத்தினால் (ELEMENT) மட்டும் அழகு தோன்றுவதில்லை. எடுத்துக்காட்டாக “ஆடல்” என்ற தனிமத்தை எடுத்துக் கொண்டால் எல்லாவகையான ஆடல்களும் அழகைத் தருவதில்லை. கான மயிலையும் கண்டிருந்த வான் கோழியையும் ஒப்பிடும் மரபானது தனிமத்தின் இணைப்பு நிலையிலான அழகை விளக்குகின்றது. அதாவது தனிமமானது பொருத்தமான பொருள்களுடன் ஒன்றினைக்கப்படும் பொழுதுதான் அழகு மினிரும். இந்த எண்ணக்கருவை தமிழில் “இசைவு” என்பதும் வடமொழியில் “சம்யோக” என்பதும் புலப்படுத்தும். தனிமங்களின் இசைவுபட்ட ஒன்றினைப்பு நிறைவினால் அழகு வெளிப்படும்.

பரத நாட்டிய அழகியல் பற்றிய தேடல் இந்தத் தளத்திலிருந்து மேலும் நகர்ந்து செல்கின்றது. ஏனைய பொருள்களிலிருந்து அழகிய பொருளை வேறுபடுத்திக் காணும் புலக்காட்சி (PERCEPTION) செயல் முறைகளும் அடுத்து முக்கியம் பெறுகின்றன. இது ஒவ்வொருவரதும் உள்ளது. அறிகை, தனித்துவம் என்பவற்றோடு இணைந்த செயலாகின்றது. தனியாரின் இவ்வகையான விருப்பும் உந்தலும் “காமம்” என்பதாகிக் கர்மத்துக்கு இட்டுச் செல்லவல்லது. காமமானது கர்மம் என்ற

தாக்கத்தை சென்றடையாதிருக்கும் பொருட்டு காமத்தை தெய்வீகப் படுத்தும் பண்பு அநுபூதிச் செல்வர்களினால் மேற்கொள்ளப் பெற்றது. அதாவது அழகின் அனுபவில்லை சுயநலத்திலிருந்து சுயநல மறுப்புக்கு நகர்த்தும் உபாயம் பரத நாட்டிய அழகியலிலே மேற்கொள்ளப்படுகின்றது.

அழகு பற்றிய தேடலை முன்னெடுத்த மெய்யியலாளர்கள் இருநிலைகளிலே துருவப்பட்டு நின்றனர். ஒருசாரார் முற்றிலும் புறவயமாக அழகை அனுகினர். இன்னொரு சாரார் புறவயத்தை அடியோடு நிராகரித்து அகவயமான அனுகு முறையினை முன் வைத்தனர். ஆனால் இந்தப் பாரம்பரியத்தில் அழகியலானது மேற்கூறிய இரு பண்புகளையும் இணைப்பதாக அமைந்தது. அந்த இணைப்பே பரதநாட்டிய அழகியலுக்கு அடிப்படையாயிற்று.

இந்து அழகியல் மரபு ஆடல், பாடல் முதலிய கலை வடிவங்களினுடாக கருத்து மீள வலியுறுத்தல்களை மேற்கொண்டது. அணி அல்லது அலங்காரம் என்ற “புறவயப்” பண்பின் வழியாக அழகுக்குரிய கூறுகள் பகுத்தாராயப்பட்டன. மீண்டும் மீண்டும் பார்க்கும் பொழுது அழகிய வடிவமானது புதிது புதிதாய் மனத்துக்குத் தோற்றும் தர வேண்டும் என்பது அதன் “அகவயப்” பண்பாகக் கருதப்படுகின்றது.

“கண்டேன் அவர் திருப்பாதம்
கண்டறியாதன கண்டேன்”

என்ற தொடர் பார்க்குந்தொறும் கிளர்ந்தெழும் முன்னர் காணாத அனுவைக் கோலங்களைச் சுட்டிக்காட்டுகின்றது. பார்க்குந்தோறும் மீநிலை அகில (SUPRA MUNDANE) மகிழ்ச்சியை வழங்குதல் பரத நாட்டிய அழகியலின் தலையாய பண்பாகும். மனிதப் பிறவியில் இருந்தவாறே மீநிலை மானிடத்தை நோக்குதல் முன்னெடுக்கப்படுகின்றது.

அழகியலின் புறநிலை நோக்கத்தையும் அகநிலை நோக்கையும் இணைத்தல் பராசிரின் நாட்டிய சாஸ்திரத்தில் நன்கு விளக்கப்படுகின்றது. இந்நிலையில் இந்திய மரபு வழி வந்த அழகியற் கோட்பாடுகள் அதீத இலட்சியப் பாங்கானதாக இருக்கலையும் நோக்கமுடிகிறது.

வாழ்க்கையிற் காண்பவற்றை நேரடியாகப் பிரதி பண்ணல் அழகியற் கூறுகளாகப் பரதநாட்டிய அழகியலிற் கருதப்படவில்லை. வாழ்க்கைக் காட்சிகளை உள் அமைப்பின் வழியாகப் புத்தாக்க சிறப்பாக்கி நிலை

மாற்றும் பொழுதே அழகு தூண்டப்படுகின்றது. இதனால் பரத நாட்டிய அழகியலில் இம்மையை நிலைமாற்றும் மறுமை பேசப்பட்டது. வடமொழியில் இந்த எண்ணக்கரு “அல்லெலளகிகம் என்று குறித்துரைக் கப்பட்டது. இதன் தொடர்ச்சியாக அழகு என்பது உலகு கடந்து செல்லும் முடிவிலி என்ற அறிகைப் பண்பும் நிலவியது.

“என்னுதற் கெட்டா
எழில் ஆர் கழல் இறைஞ்சி”

என்ற தொடரில் அழகின் முடிவிலியாகிய பண்பு எடுத்துக்கூறப் பட்டது.

பரதநாட்டிய அழகு பற்றிய தேடல் பிரபஞ்சம் பற்றிய தேடலையும் உள்ளடக்கி நின்றது. வேதாந்தம், சித்தாந்தம் என்ற இரு பெரும் சிந்தனை அருவிகளும் பிரபஞ்சம் பற்றிய தேடலை முன்னெடுத்தன. இத்தேடலின் பொழுது உயிர்களுக்கும் உலகுக்கும் மேம்பட்ட பிரமம் அல்லது பரம் பொருள் அல்லது சிவம் என்பது முன்மொழியப்பட்டது. சிவமே நித்திய மானதாயும் உண்மைப் பொருளாகவும் சித்தாந்த சிந்தனை மரபில் விளக்கப்பட்டது. சிவமும் சக்தியும் ஒன்றிணைந்த வடிவாகின.

சிவதாண்டவமானது பிரபஞ்சம் பற்றிய தேடலை ஆடலால் விளக்குகின்றது. “காரைக்காலம் மையாரின் அற்புதத் திருவந்தாதி பிரபஞ்சத் தாண்டவக் காட்சியை அநுபூதி நிலையிலே விளக்குகின்றது. உடலுக்கும், உயிருக்கும், உலகுக்கும் பிரபஞ்சத்துக்குமுள்ள இயக்கத் தொடர்புகளும், சமநிலையும், சீர்மையும் தாண்டவத்தினால் விளக்கப்படுகின்றன. அவ்வாறான தொடர்புகளைக்கண்டறிதல் மேம்பட்ட அழகாகக் கருதப்படுகின்றது.

உலகு பற்றிய இருப்பு “சத்” என்றும், உணர்வு “சித்” என்றும், உன்னதமான இலக்கு பரம்பொருளாகிய “ஆனந்தம் என்றும் பிரபஞ்ச தொடர்புகள் விளக்கப்பட்டன சிவதாண்டவத்தில் இவ்வகைத் தொடர்புகள் புடமிட்டுக் காட்டப்படுகின்றன. ஆனந்தமே சென்தர்யமாகின்றது. சித்தாந்த, வேதாந்த சிந்தனை மரபுகளில் ஏற்பட்ட வளர்ச்சிகள் அவற்றுக்குரிய ஆய்வுத் தளங்களில் நின்றவாறு பிரபஞ்சத் தொடர்புகளை விளக்கலாயின. ஆயினும் அனைத்து அழகும் பரம்பொருளை மத்தியாகக் கொண்டது என்ற கருத்து அவற்றிலூடே மலர்ச்சி பெறலாயிற்று. அது பரதநாட்டிய அழகியலின் உள்ளடக்கமாயிற்று.

அழகு என்பது உருவநிலையிலும் வெளிப்படுத்தப்படலாம். அருவ நிலையிலும் வெளிப்படுத்தப்படலாம். சிவன், சக்தி, திருமால், முருகன், இராமர் போன்ற வடிவங்கள் உருவநிலையில் அழகை வெளிப்படுத்துகின்றன. அனைத்துப் பொருள்களிலும் இறை வெளிப்பாடுகளைக் காணுதல் பரதநாட்டிய அழகியலின் பிறிதொரு பரிமாணம். உருவ வடிவிலும் அசைவு வடிவிலும் பரதநாட்டியம் அழகின் மேற்கூறிய பொருண்மை நிலைகளைக் காட்டுகின்றது.

பரதநாட்டிய அழகியலானது மரபு வழிவந்த இலட்சியவியலை (IDEALISM) வெளிப்படுத்தும் பண்புடையதாக அமைந்தது. இயற்கையைப் பெற்றிக்கப்படுத்தல் மரபு வழிவந்த இலட்சியவியலின் ஒரு பிரதான பரிமாணமாகும். சூரியன் சந்திரன், மழை, காற்று தீ என்றவாறு இயற்கைத் தெய்வங்கள் மீது இசைப் பாடல்களைப் புனைந்து வழிபடும் மரபு இருக்கு வேதத்திற் காணப்படுகின்றது. சிலப்பதிகாரத்தில் இடம் பெறும் ஞாயிறு போற்றுதும், திங்களைப் போற்றுதும், மாழை போற்றுதும் முதலிய தொடர்கள் இயற்கையைத் தெய்விகப்படுத்தும் மரபின் ஒரு வெளிப் பாடாகக் கருத்தக்கன.

இந்துப் பாரம்பரியத்தில், வேள்விகளை இயற்றுதலும், சடங்குகள் செய்தலும், வழிபாட்டு முறைமையின் உன்னதமான பரிமாணங்களாகக் கருதப்பட்டன. சமயச் சிந்தனைகளின் படிமலர்ச்சியின் போது, இறை வனை வேண்டும் இசை தழுவிய பாடல்களைப் பாடும் உன்னதங்கள் வளர்வாயின. தமிழ் மரபில் நாயன்மார்களதும் ஆழ்வார்களதும் இசைப்பாடல்கள் மேற்கூறிய படிமலர்ச்சியினை வெளிப்படுத்தலாயின. இவ்வாறான நிலையையும் நிலைமாற்றத்தினையும் பரதநாட்டிய அழகியல் வெளிப்படுத்துகின்றது. சடங்குகளின் போதும் வேள்விகளின் போதும் மேற்கொள்ளப்படும் உடலசைவுகளும் பாவனைகளும் பரதநாட்டியத்தில் மேற் கொள்ளப்படுகின்றன. இறைவனையும் இயற்கையையும் வேண்டும் இசையால் வசமாக்கும் உன்னதங்களும் ஆடவில் இணைக்கப்பட்டுள்ளன.

இவற்றிலிருந்து எழும் பிறிதோர் அழகியற் பரிமாணமாக “அநுபூதி இலட்சியவியல்” (MYSTICAL IDEALISM) அமைகின்றது. தாளம், பாவம், இராகம் ஆகிய மூன்றின் விளக்கங்களும் அநுபூதி இலட்சியவியல் சார்ந்த தாக அமைக்கப்படலாயின. இவை மனிதனால் ஆக்கப்படாது இறைவனால் அருளப்பெற்றவை என்றவாறான அழகியற் சிந்தனை விரிவானது அநுபூதி இலட்சியவியலைப் புலப்படுத்துகின்றது. வாழ்க்கையிலும் மேலான - மனத்திலும் மேலான சிந்தனையின் மேலான உன்னதங்களை

நோக்குதல் அநுபூதி இலட்சியவியலில் அடங்கும். பேசாப் பொருளைப் பேசுதலும், அடைய முடியாப் பொருளை அடைய முயலுதலும், சிந்தித்துக் கூறியாத பொருளைச் சிந்தித்தலும் பரதநாட்டிய அழகியலின் உட்பொருளாயிற்று.

பரதநாட்டிய அழகியல் தன் உள்ளெளாளித் தூண்டலை (SELF ILLUMINATION) அடிப்படையாகக் கொண்டது. மனிதரிடம் ஆழப் புதைந்துள்ள உள்ளெளாளியை வெளிக்கொண்டு வருதல் எமது மரபு நிலைப்பட்ட கல்வி யின் உயரிய நோக்கமாக அமைந்தது. சுவாமி விவேகானந்தரின் கல்விச் சிந்தனைகளில் இந்த நோக்கம் பரவலாக வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளது.

மெய்ப்பொருளை அறிவதற்குரிய செயற்பாடுகளுள் ஒன்றாக அமைவது மெய்ப்பொருளைக் கண்டறிவதற்குரிய பொருத்தமான குறியீடுகளைத் தெரிந்தெடுத்தலாகும். உபநிடதங்களில் பஞ்ச பூதங்கள் தியானத்துக்குரிய குறியீடுகளாகச் சுட்டிக் காட்டப்படுகின்றன. சங்க இலக்கியங்கள் ஐந்தினை மரபுகளுக்கு இணைந்த வகையிலே பல்வேறு குறியீடுகளைக் காட்டப்படுகின்றன. கிராமிய மரபுகளிலும் அறிகை மரபுகளிலும் திரண்ணெடுந்து வந்த சின்னங்களை “உடற்கோலங்களால் அமைக்கப்படும்” குறியீடுகளாக்கி வளம்படுத்துதல் பரதநாட்டிய அழகியலின் செயற்பாடாகும்.

புலக்காட்சி, நினைவு, அறிவு, மேம்பட்ட அறிவு, தெய்வீக அறிவு என்ற நிலைகளின் ஒரு தொடர்ச்சியான கட்டமைப்பைக் கொண்டதாக இந்த அழகியல் முன்னெடுக்கப்படுகின்றது. இவற்றின் வழியான ஒரு வித சுய ஆக்கமும், சுயமேம்பாடும் எட்டப்படுவதற்கான ஆடல் வழித் தூண்டல்களைத் தருதலே பரதநாட்டியத்தின் நோக்கமாகும். ஒவ்வொரு நிலையிலும் சீர்மிகு நிலைமாற்றத்துக்குரிய தூண்டல்களாக அது அமையும்.

இந்து அறிவாய்வியலை (EPISTEMOLOGY) ஆடல்வடிவிலே வெளிப்படுத்தும் கலையாக பரதநாட்டியம் அமைகின்றது. பரப்பிரமமும் அதன் வெளிப்பாட்டு வடிவங்களும் இந்த அறிவாய்வியலில் முதற்கண் சிறப்பிடம் பெறுகின்றன. அவை பரதநாட்டிய சித்திரிப்பின் ஆதாரங்களாகவுள்ளன. அறிகையும் அனுபவங்களும் பயன் வழிபட்டதாக அதாவது வடமொழியிற் குறிப்பிடுவதுபோல் “அர்தாதிஸ்சம்பந்தமாக” இருத்தல் வேண்டும் என்பதைக்குறிப்பிடலும் ஆடவின் நோக்கமாக அமைகின்றது. அறியாமை அல்லது அவித்தையில் இருந்து ஒருவரை மீட்டெட்டுத்தலும், உண்மையை அறிய முடியாத அனுபவ மறைப்புக்களை

நீக்குதலும் ஆடவிலே முன்னெடுக்கப்படுகின்றன.

பரத நாட்டிய அழகியல் பற்றிச் சிந்திக்கும் பொழுது சமூகப் பதிகைக்கும் (SOCIAL FORMATION) கலைக்குமுள்ள தொடர்பு நோக்கப்பட வேண்டியுள்ளது. எமது சமூக நடைமுறையின் அழகியல் வெளிக்கிளம் பலாகவே பரதநாட்டியம் அமைகின்றது. சமூக அசைவிக்க விசைகள் தொடர்ச்சியாகப் பரத நாட்டிய ஆக்கத்தையும் அழகியலையும் பாதித்து வந்துள்ளன.

கலைகளின் உருவாக்கம், கருத்தியல்களின் உருவாக்கம், ஆகியவை சமூகப்பதிகையுடன் இணைந்த செயற்பாடுகளாக இருக்கும். சமூகப் பதிகையின் பொது மேலாண்மை செலுத்தும் வலுக்கள் கலைகளின் ஆக்கத்துக்குரிய உந்து விசைகளாகவும், காப்பரண்களாகவும் செயற்படும். எமது மரபிலே பேரரசுகள் குறுநில ஆட்சிகள், நிலம்சார் வள்ளல் இருக்கைகள், முதலிய மேலாண்மை வலுக்கள் இயங்கியமை இலக்கியச்சான்றுகளால் வெளிப்படுகின்றன. இந்த மேலாண்மை வலுக்களின் அரவணைப்பிலே பண்பாட்டு விளைவுகளை ஏற்படுத்தும் புலமை வலுக்களும், கலை வலுக்களும் தொழிற்படலாயின. பரத நாட்டிய அழகியவின் படிமலர்ச்சியானது இந்த வலுக்களின் இயல்புகளை நன்கு வெளிப்படுத்துகின்றது.

கலைக்கும் சமூகத்துக்குமின்ன உறவு இருதலைப் பாங்கானது. சமூகமானது கலையாக்கத்துக்குரிய விசையைச் செலுத்த கலையாக்கங்கள் சமூகத்துக்குரிய விசைகளை வழங்குகின்றன. பரதநாட்டியம் எமது பண்பாட்டு வரலாற்றின் இன்றியமையாத கலைவடிவமாகத் தொழிற்படும் பாங்கினை நுணுகி நோக்கும் பொழுது, கலையாக்கப் பண்பு சமூக முரண்பாடுகளினாடும், பன்முகப் பாங்குகளினாடும் எவ்வாறு மேலோங்கி வந்துள்ளது என்பதை அறியமுடியும்.

கலைசார்ந்த அறிவை (COGNITION) என்பது சமூக வரலாற்றின் நடப்பியலை அறிந்து கொள்ளும் முறைமையாகின்றது. பரதநாட்டியம் பற்றிய அறிகை முறைமை எமது சமூகத்தின் முரண் விசைகளையும், நிலைக் குத்துச் சமூக அசைவியக்கத்தையும், காட்டுவதோடு நின்றுவிடாது, புலப் பெயர்வுகளின் வழியான புதிய அழகியற் பரிமாணங்களையும் பெற்று வருகின்றது. தாயக் நினைவுகளையும் பண்பாட்டு நினைவுகளையும் (CULTURAL MEMORY) மீட்டெடுக்கும் தாகம் மிகக் குறு குறியீடாகவும் சில சந்தர்ப்பங்களில் ஓர் அந்தஸ்துக் குறியீடாகவும் (STATUS SYMBOL) பரதக்கலை நிலைபேறு கொள்ளத் தொடங்கியுள்ளது.

**பரதநாட்டிய அறிகைக் கையவிப்பில்
யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம்**

முறைசார் ஒழுங்கமைப்பில் பரதநாட்டிய அறிகைக் கையளிப்பை மேற்கொள்ளும் நிறுவனமாகிய யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகம், நாட்டியக் கல்வியில் நான்கு ஆண்டுகளை உள்ளடக்கிய சிறப்பு நாட்டி யமணிக் கற்கை நெறி, நாட்டியக் கலைமாணிக் கற்கை நெறி, பொதுக் கலைப்பட்டத்துக்கு பரத நாட்டியத்தை ஒரு பாடமாகப் பயிலும் கற்கை நெறி முதலியவற்றையும் இன்று செயற்படுத்தி வருகின்றது. பல்கலைக் கழகத்தின் கலைப்பீடத்தின் கீழ் நாட்டியம் ஒரு தனித்துறையாக வளர்ச்சி கொண்டிருக்கிறது.

இந்த மலர்ச்சியானது சேர்.பொன். இராமநாதனது சிந்தனைகளில் முகிழ்திதெழுந்து, முன்னாள் அமைச்சரும், தமிழியல் ஆய்வாளருமாகிய திரு.சு.நடேசேபிள்ளை அவர்களது முயற்சியினால் கருவற்றது. தமது ஆழ்ந்த அழகியற் கல்விச் சிந்தனைகளுக்கு செயல் வடிவம் கொடுக்க முயன்ற திரு.சு.நடேசேபிள்ளையவர்கள் இராமநாதன் கல்லூரிக்கு முன்பாகவுள்ள ஒரு வீட்டில் 1960-10-9 ஆம் நாள் இராமநாதன் நூண் கலைக் கழகத்தை நிறுவினார். அற்றைநாள் அண் னாமலைப் பல்கலைக்கழகத் துணைவேந்தராக விளங்கிய உயர் திரு. நாராயண பிள்ளை அவர்கள் அந்த விழாவிலே கலந்து கொண்டு இசைக்கல்வியைத் துவக்கிவைத்தார். அதன் முதல் அதிபராக இசைமேதை மகாராஜபுரம் விஸ்வநாத ஜயர் நியமிக்கப்பட்டார். அதனைத் தொடர்ந்து அவரின் மகன் இசைமேதை மகாராஜபுரம் சந்தானம் அவர்கள் தலைமைப் பொறுப்பை ஏற்றுக் கொண்டார். முதலில் சுமார் 30 மாணவர்கள் இசைக் கற்கை நெறியை மேற்கொண்டனர். நான்கு ஆண்டுப்பாடத்திட்டத்துக்குப் பின் அமைந்த சங்கீத ஏத்தினம் தேர்வு 1965 ஆம் ஆண்டு நிகழ்ந்தது. அத்தேர்வின் புறநிலை மதிப்பீட்டாளர்களாக இசைப்பேராசிரியர்கள் பி. சாம்பழுர்த்தி, சந்தியாவந்தனம் பூநிவாசராவ், ஆகியோர் கடமையாற் றினர்.

முதலாவது தொகுதி மாணவர்களுள் இசைவல்லுவர்கள் திரு.எம்.வர் ணகுலசிங்கம், திரு.ஏ.கே. கருணாகரன், திருமதி ஜெகதாம்பிகை, செல்வி, நாகம்மா, திரு.எஸ்.விஜயசிங்கம், திருமதி கமலோதேவி, ஆகியோர் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். அப்பு ஸ்ரீதாஸ்வராமாபி.க, எசுராக்ஷா ராமாட்சராஜ

இராமநாதன் நுண்கலைக்கழகத்தை நிறுவிய நிகழ்ச்சி இலங்கையின் கல்வி வரலாற்றில் நிகழ்ந்த இனத்துவ நிலைப்பட்ட அதிர்வகளுக்கு முகம் கொடுக்கும் ஓர் ஏற்பாடாகவும் கருத்தக்கது. இந்நாட்டிலே செயற்பட்ட தனியார் உதவிநன் கொட்டெப்பறும் பாடசாலைகளும், ஆசிரியர் கல்லூரிகளும் 1960 ஆம் ஆண்டில் அரசு முகாமைத்துவத்தின் கீழ் கொண்டுவரப்பட்ட வேளை தமிழர்களின் கல்வியும் பண்பாடும் தாக்கப்பட்டு விடுமோ என்ற அச்சம் நிலவியது. நிருபிக்கத்தக்க வகையிலே சில தொடர் நிகழ்ச்சிகள் இடம் பெற்றன. யாழ்ப்பாணத்தில் இயங்கி வந்த கொழும்புத்துறை ஆசிரியர் கல்லூரி, நல்லூர் ஆசிரியர் கல்லூரி, திருநெல்வேலி ஆசிரியர் கல்லூரி முதலியலை படிப்படியாக முடப்பட்டன. தென் இலங்கையில் இயங்கிவந்த பல தமிழ்ப்பாடசாலைகளும் இவ்வாறான தாக்கத்தை அநுபவித்தன. இந்திலையில் எமது மரபு நிலைப்பட்ட ஆழ்கியற் கல்விக்கையளிப்பை முன்னெடுப்பதற்குரிய ஏற்பாடுகளின் செயல்வடிவமாக இராமநாதன் நுண்கலைக்கழகத்தை வளர்க்க வேண்டும் என்ற எண்ணம், கல்விமான்களிடத்து நிலவியது. திரு. சு. ஜெயரத்தினம், திரு. எஸ். ஆர். கனகநாயகம், திரு.எஸ். அம்பி கைபாகன். திரு. எஸ். ஸ்ரீநிவாசன், திரு. சிவபாதகந்தரம் முதலியோர் அதன் வளர்ச்சியிலே பெரிதும் பங்குகொண்டனர்.

இராமநாதன் நுண்கலைக்கழகத்தின் கலைத்திட்ட வளமாக்கலில் திரு.எம்.ஏ. கல்யாணகிருஷ்ணபாகவதர், திரு.எ.ஜி. ஜயாக்கணனுடுத் தேசிகர், செல்வி. சாந்தநாயகி சுப்பிரமணியம், செல்வி. தனதேவி கூப்பையா, பண்ணிசைச் செல்வர் திரு.கனகசுந்தரம், திருமதி ரி. பரந்தாமன், சங்கீதபூஷணம் திரு. எ. எஸ். இராமநாதன் முதலியோர் பங்கு கொண்டனர். தொடர்ந்து புகழ் பூத்த இசைப் பேரவீரர்கள் பலர் கற்பிப்பவர்களாகவும், பரீட்சகர்களாகவும் கடமை புரிந்தனர். சங்கீதவித்துவான் சித்தார் சுப்பிரமணியபிள்ளை, தஞ்சாவூர் திரு. ரி. எம். தியாகராஜன், திரு. ரி. என். கிருஷ்ணன், சங்கீத பூஷணம் திரு. என் சன் முகரத்தினம் திரு.சத்தியவிங்கம் முதலியோர் பரீட்சகர்களாகக் கடமையாற்றினர்.

பரதநாட்டிய வளர்ச்சிக்கு அடிநிலையான கர்நாடக இசையுடன் மிருதங்கப்படில் நெறியும் இராமநாதன் நுண்கலைக்கழகத்திலே வளர்ச்சியடையத் தொடங்கியது. சங்கீத பூஷணம் திரு.எஸ்.இராமநாதன் அவர்களின் கீழ் திருவாளர்கள் எம்.சிதம்பரநாதன், எஸ்.ரவிச்சந்திரன், சி.மகேந் திரன், பி.சின்னராசா, ச.பிரணவநாதன் முதலிய மிருதங்க வல்லுநர்கள் உருவானார்கள்.

இவற்றின் பின்புலத்தில் பரதநாட்டிய பயில் நெறி உதயமாயிற்று. செல்வி. கிருஷாந்தி 1973-03-01 ஆம் நாள் முதலாவது நாட்டிய விரிவு ரையாளராக நியமனம் பெற்றார்.

அரசு, கல்வி நிறுவன ஒழுங்கமைப்பு, தொடர்பான சிந்தனைகள், எதிர்பார்ப்புகள் செயற்பாடுகள் என்பவற்றில் நிகழ்ந்த முரண்மியமாக (IRONY) இராமநாதன் நுண்கலைக்கழகத்தை அரசிடம் ஒப்படைத்த நிகழ்ச்சி அமைந்தது. ஆரம்பகாலத்தில் தனியார் முகாமையின் கீழ் இயங்கிய கல்லூரிகளை அரசிடம் ஒப்படைப்பதற்கு சில கல்வியாளிடத்து எதிர்ப்பு நிலவியது. பின்னர் அந்த அணுகுமுறையில் நிலை மாற்றம் காணப்பட்டமை ஒருவித முரண்மியமாக கருத்தக்கது.

1974 ஆம் ஆண்டு இராமநாதன் நுண்கலைக்கழகம் கல்வித் தினைக்களத்தினால் பொறுப்பேற்கப்பட்டது. அதனைத் தொடர்ந்து இசைத்துறை விரிவுரையாளராக திருமதி சர்வதி பாக்கியராஜாவும், நடன விரிவுரையாளராக செல்வி. சாந்தா பொன்னுத்துரை அவர்களும் நியமனம் பெற்றார்கள். தொடர்ந்து திருமதி அம்பிகை அவர்கள் வயலின் போதனாசிரியராகவும், செல்வி. நந்தினி, செல்வி திவ்வியரங்குசினி முதலியோர் வீணை போதனாசிரியர்களாகவும் நியமிக்கப்பட்டார்கள். தொகுத்து நோக்கும் பொழுது கர்நாடக இசை வாய்ப்பாட்டு, பண்ணிசை, வயலின், மிருதங்கம், வீணை, பரதநாட்டியம், முந்திய துறைகளை ஒன்றிணைக்கும் அகல் விரிவானதாக இராமநாதன் நுண்கலைக்கழகம் அமையப்பெற்றது.

யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழகத்தின் தோற்றமானது தமிழர்களது உயர்கல்வியிலும் அழகியல் அறிகைக் கையளிப்பிலும், ஆய்வுக் கோலங்களிலும் பல எதிர்பார்ப்புக்களை ஏற்படுத்தியது. அதனோடு இணைந்த நிகழ்ச்சியாக 1975 ஆம் ஆண்டில் இராமநாதன் நுண்கலைக்கழகம் யாழ்ப்பாண வளாகத்தின் ஒரு பிரிவாக இணைக்கப்பட்டது. இதனது முதலாவது தலைவராக பேராசிரியர் பிரம ஸ்ரீ கைலாசநாதக் குருக்கள் நியமிக்கப்பட்டார். நுண்கலைக்கழகத்தின் கலைத்திட்டத்தை ஒழுங்கமைத்தலில் ஆரம்ப காலங்களில் பேராசிரியர்கள் க. கைலாசபதி, கா.இந்திரபாலா, கா.சிவத்தம்பி, வி. சிவசாமி, அ. சண்முகதாஸ், கோபால் கிருஷணன் முதலியோர் பங்காற்றினர். அதன் அமைப்பு நிலை முன்னேற்றத்தில் பேராசிரியர்கள் சு. வித்தியானந்தன், அ. துரைராஜா, குணரத்தினம் பொ. பாலசுந்தரம்பிள்ளை முதலியோர் குறிப்பிடத்தக்க வர்கள், வாய்ப்பாட்டு, இசை, நடனம் முதலியவற்றை வளம்படுத்தும்

பொருட்டு இந்திய நிறுவனங்களிலே கல்வி கற்றவர்களும், இராமநாதன் நுண்கலைக்கழகத்திலே கற்றவர்களும் போதனாசிரியர்களாக நியமிக்கப் பட்டனர். திரு. ஏ. கே. கருணாகரன், செல்வி சிவசக்தி குலசேகரம் (திருமதி. கே. கல்யாணராமன்) செல்வி. சிவசக்தி சிவப்பிரகாசபிள்ளை, செல்வி. மாலினி பூநிவாசன், திருமதி ஞானாம்பிகை பத்மசிகாமணி, பிரமநீ. எ. என் சோமாஸ்கந்தசர்மா, திருமதி பத்மரஞ்சினி உமாசங்கர், திரு. சத்தியசீலன், செல்வி பாக்கியலட்சுமி நடராஜா, திரு. எஸ். பத்மலிங்கம், திரு. என். வி. எம் நவரத்தினம், செல்வி ரேணுகா பாலசிங்கம், மீரா வில்லவராயர் முதலியோர் நியமிக்கப்பட்டனர்.

இந்நாட்டின் ஆற்றல்மிக்க இசை நடன வல்லுநர்கள் இதன் இடைவரவுப் போதனாசிரியர்களாகவும், விரிவுரையாளர்களாலும், மதிப்பீட்டாளர்களாகவும் கடமை புரிந்துள்ளனர். திருமதி லீலா செல்வராஜா திரு. எஸ். கணபதிப்பிள்ளை, திரு. வி. கே. குமாரசாமி, பிரமநீ வீரமணி ஜயர். திரு. வேல் ஆனந்தன், திரு. பொன். சுந்தரவிங்கம், திருமதி. ரி சிதம்பரநாதன், செல்வி. பத்மினி, செல்வி. கமலா பராஜாசிங்கம், திரு. அ. செல்வரத்தினம் பிரமநீ. கே. இராமநாதன், திரு. எம். வர்ணாகுலசிங்கம், திருமதி. வி. மிதிலா. பொன் பூநிவாமதேவன், திருமதி ஞானமணி செல்லையா, திரு. செல்லத்துரை திருமதி சாந்தினி சிவனேசன் திருமதி யசோதா, திரு. உ. இராதாகிருஷ்ணன், திரு. பி. சின்னராஜா, திரு. நடராஜா வர்ண இராஜேஸ்வரன், செல்வி. ப. கனகாம்பரி, செல்வன். முருகையா அருள்மோகன், செல்வி. மைதிலி அம்பலவாணர், செல்வி. சரவணமுத்து, செல்வி. சாரதா, செல்வி. பரமேஸ்வரி செல்வி. ஹம்சானந்தி, செல்வி. பி. கண்ணம்பாள், திரு. பா. கண்ணன், திரு. எம். கடம்பநாதன், செல்வன். கண்ணதாசன், செல்வன். கோபிதாஸ், செல்வன். துரைராசா ஆகியோர் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள்.

கலைத்திட்டத்தின் அமைப்பை வளம்படுத்தும், வாத்தியப்பகுதி, பராமரிப்புப்பகுதி, நிர்வாகப்பகுதி உத்தியோகத்தர்களாக திருவாளர்கள் அ. செல்வரத்தினம், பி. செல்லத்தம்பி, எஸ். கே. என். தவராசா, கணேஸ், சி. நிதிராசா, கோகிலபாலன், என். தவராசா, எஸ். ஜோர்ஜ் முதலியோர் இயங்கி வந்தனர்.

பேராசிரியர். கா. சிவத்தம்பி அவர்களைத் தலைவராகக் கொண்டு யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக நுண்கலைத்துறையின் கீழ் ஓர் அங்கமாக இயங்கி வந்த இராமநாதன் நுண்கலைக்கழகம் 1992 ஆம் ஆண்டு பூரணமான ஒரு தனித்துறையாக அமைக்கப்பட்டதுடன் கலாநிதி சபா.

ஜெயராசா அதன் தலைவராக நியமிக்கப்பட்டார். திரு. எஸ். பத்மலிங்கம், பிரமநீ. எ. என். சோமாஸ்கந்தசர்மா, செல்வி. பத்மரஞ்சினி உமாசங்கர், திரு. என். வி. எம். நவரத்தினம் ஆகியோர் முறையே கர்நாடக இசை வாய்ப்பாட்டு, கருவி இசை, பரதநாட்டியம், பண்ணிசை முதலியவற்றுக்கு இணைப்பாளர்களாக நியமனம் பெற்றார்கள்.

பாடசாலைக் கலைத்திட்டத்தில் இசை, நடனம் ஆகிய பாடங்களில் ஏற்பட்ட கவர்ச்சியும், இசை, நடன வாண்மை மேலோங்கலும், பல்கலைக் கழகத்தில் இசை, நடனம் கற்கும் மாணவர்களின் எண்ணிக்கையைத் தொடர்ச்சியாக அதிகரிக்கச் செய்து வருகின்றது. “இராமநாதன் நுண்கலைக்கழகத்தை பல்கலைக்கழகப் பெரு நீரோட்டத்துடன் முழுமையாக ஒன்றிணைத்தல்” என்ற இலக்குடன் பேராசிரியர். பொலசந்தரம் பிள்ளையவர்கள் மேற்கொண்ட நடவடிக்கை இசை நடனத் துறைகளின் ஆக்க விசைகளை அதிகரிக்கச் செய்தன. போதனாசிரியர்கள், விரிவுரையாளர் தரத்துக்கு உள்ளாங்கப்பட்டு முதுத்துவமாணி ஆய்வுகளை மேற்கொள்ளும் வாய்ப்புகள் தரப்பட்டன. இசை நடனத்துறைகளில் சிறப்புப் பட்டப்படிப்புகள் துவங்கப் பெற்றன. இசையியல், நடனவியல், ஆங்கிலம் முதலிய புதிய பாடப்பறப்புகள் ஒன்றிணைக்கப்பட்டன.

இராமநாதன் நுண்கலைக்கழகம் இசைத்துறை, நாட்டியத்துறை என்ற இரு பெரும் துறைத்துறைகளாக யாழ்ப்பாணப் பல்கலைக்கழக கலைப்பீட்டத்தில் இன்று வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளன. இசைத்துறையின் முதலாவது தலைவராக பேராசிரியர் அ. சண்முகதாஸ் அவர்களும், நாட்டியத் துறையின் முதலாவது தலைவராக கலாநிதி சபா ஜெயராசாவும் நியமிக்கப்பட்டுள்ளார்கள். பின்னர் இசைத்துறையின் தலைமைப் பொறுப்பை சங்கீதபூஷணம் எஸ். பத்மலிங்கம் ஏற்றுக்கொண்டார்.

பரதநாட்டிய அறிமுறைகள், ஆற்றுகைத்திறன் என்பவற்றுடன் உலகின் புகழ்பெற்ற ஆடல்வகைகளைப் பற்றிக் கற்றுக் கொள்வதற்கான வாய்ப்புக்கள் இன்று மாணவர்களுக்கு ஏற்படுத்திக் கொடுக்கப்பட வேண்டுதல் நாட்டியம் தொடர்பான கள் ஆய்வுகளும், செயலாய்வுகளும், புத்தாக்கங்களும் மேற்கொள்ளப்பட்டுவருகின்றன. தியாகராஜ சுவாமி களது பஞ்சரத்தினம், அருணகிரிநாதரது திருப்புகழ், முதலியவற்றுக்குப் பரதநாட்டிய வடிவமைக்கும் முயற்சிகள் நடன விரிவுரையாளர் திருமதி கிருஷாந்தி இரவீந்திராவினால் மேற்கொள்ளப்பட்டுள்ளன. பல்கலைக்கழகக் கல்விச் சிந்தனைகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட “மெய்ப் பொருள் காண்பது அறிவு” என்னும் பரதநாட்டியப் பரிசோதனை யாக்கம்

நடன விரிவுரையாளர் திருமதி. பத்மரஞ்சினி உமாசங்கரால மேற்கொள் எப்பட்டது. பரதநாட்டியத்துக்குரிய வலுமிக்க புதிய ஜதிகளை ஆக்கும் முயற்சிகள் திரு.எஸ்.மகேந்திரனால் உருவாக்கப்பட்டு வருகின்றன. தில்லானா தொடர்பான புதிய பரிசோதனை முயற்சிகளும் அவரால் மேற்கொள்ளப்பட்டு வருகின்றன.

திருமுறைகளுக்குப் பரதநாட்டிய வடிவம் கொடுக்கும் பரிசோதனை முயற்சிகளை திருமதி பத்மரஞ்சினி, சங்கீதபூஷணம் என்.வி.எம்.நவரத் தினம் ஆசியோர் ஒன்றினைந்து செயற்படுத்தினர். பரதநாட்டியத்தின் கர்நாடக இசைத்தளத்தை வளர்ப்பதில் இசைத்துறைத் தலைவர் திரு.எஸ். பத்மலிங்கத்தினுடைய பங்களிப்பும், புதிய புதிய நாட்டிய நாடகப் பிரதிகளை வடிவமைப்பதில் இடைவரவு, விரிவுரையாளர் பிரம்மழீ ந. வீரமணி ஜயரின் பங்களிப்பும் மேலைத்தேய நாட்டியங்களைக் கற்பிப் பதன் வாயிலாக நாட்டியம் தொடர்பான புலக்காட்சியை வளம்பெறச் செய்துவரும் இடைவரவு விரிவுரையாளர் கலாநிதி செல்வி. செல்லை யாவின் பங்களிப்பும் நாட்டியத்துறை வளர்ச்சியும் குறிப்பிடத்தக்கவை. பரதநாட்டியம் தொடர்பான நாலாக்கங்களை மேற்கொண்டு வரும் பேராசிரியர் அ.சிவசாமி அவர்களது ஆய்வுகள் கலைத்திட்ட வளமாக கலுக்குத் துணை செய்தன.

பரதநாட்டிய அறிகை கையளிப்பானது ஆற்றுகைத் தரமேம்பாடு, ஆய்வுத்தரமேம்பாடு, என்பவற்றுடன் எமது பாரம்பரிய நடனவகை களையும் நுட்பங்களையும் ஆய்ந்து அறிந்து பயன்படுத்தும் தனித்துவங்களையும் மேம்படுத்த வேண்டும் என்ற இலக்குகள் இனங்காணப்பட்டுள்ளன. இவற்றின் வழியாக உயர்ந்த இரசனை ஆட்சியும், மேம்பட்ட கலைத்திறனாய்வு மரபும் வளர்ச்சியடையும்.

தமிழர்களின் மரபுவழி ஆடல்களும் - விளையாட்டுக்களும்.

தமிழர்களது மரபுவழி ஆடல்களுக்கும் விளையாட்டுக்களுக்கு மிடையே காணப்பெற்ற ஓப்புமைகள் வாழ்க்கைத் தொழிற்பாடுகளுக்கே காணப்பெற்ற ஒன்றினைப்பைப் (INTEGRATION) புலப்படுத்துகின்றன. தொழில் வழியான ஆடல் என்பது விளையாட்டு என்றும் குறித்துரைக் கப்பட்டது. விளையாட்டும் - ஆடலும் மரபு வழித் தொழில்களின் வினைத்திறனை ஏற்படுத்தவல்ல, அறிகை ஆட்சி, எழுச்சி ஆட்சி, இயக்க ஆட்சி முதலியவற்றை வளர்ப்பதற்குத் துணைசெய்தன. இவற்றினுடாக “மகிழ்ச்சி”, என்ற மனவெழுச்சி வளர்த்தெடுக்கப்பட்டது.

விளையாட்டின் இலக்கு மகிழ்ச்சியூட்டல் என்று தொல்காப்பியத்திற் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது.

‘செல்வம் புலனே புணர்வு விளையாட்டென்று அல்லல்
நீத்த உவகை நான்கே’

என்று தொல்காப்பியம் விளக்குகின்றது.

குழலுடன் மனிதர் நிகழ்த்திய தொடர்ச்சியான போராட்டத்தில் மனித வளத்தைப் பெருக்கவும், வலுவைப் பெருக்கவும், குழலைத் தம்வயப் படுத்தவும், விளையாட்டும் - ஆடலும் துணைசெய்தன, அமைதி, ஆறு தல், தற்காப்பு மகிழ்ச்சி முதலியவற்றை அவை வழங்கின. குழு உணர் வையும், குழுசெயற்பாடுகளையும் அவை மீளவலியறுத்தின. உயிரினங்களின் பரினாம வளர்ச்சியை அல்லது படிமலர்ச்சி நடத்தைகளை விளங்கிக் கொள்வதற்கு ஆடல்களும் - விளையாட்டுக்களும் துணை செய்கின்றன. பறவைகளினதும், விலங்குகளினதும் விளையாட்டும், ஆடலும் ஒரே தன்மையினதாக அமைந்தன. ஆனால் மனிதரின் விளையாட்டுக்களும் ஆடல்களும் பலவகையினதாகவும், ஆக்கத்திறனை (CREATIVITY) வெளிப்படுத்துவனவாகவும் அமையும். அதனுடன் வரலாற்றின் இயல்புகளையும் சிக்கல்ளையும் விளங்கிக் கொள்வதற்கு ஆடலும், விளையாட்டும் குறிகாட்டிகளாகத் தொழிற்படும்.

சமூக வாழ்க்கையை மீளவலியறுத்துதல், உற்பத்தித்திறன்களை மேம்படுத்தல், மிகைவலுவை (SURPLUS ENERGY) வெளியிடல், உடலையும் உள்ளத்தையும் தொழிற்படவைக்கும் ஆயத்த நிலைக்குத்

தூண்டுதல், ஆற்றல்களை மீளப்புதுப்பித்துக் கொள்ளல், சமூக நடிபவங்குளை வலியுறுத்துதல், கட்டுப்பட்டு ஒழுகுதல், சமூக இடை விளைகளைச் செம்மைப்படுத்துதல் முதலாம் பல்வேறு செயற்பாடுகளை வளர்ப்பதற்கு விளையாட்டுக்களும் - ஆடல்களும் துணைசெய்தன.

சமூக வரலாற்றில் மனித உடலியல் தன்மையின் ஆதிக்கம் மேலோங் கியிருந்தமை மரபுவழி விளையாட்டுக்களாலும், ஆடல்களினாலும் நன்கு வெளிப்படுகின்றன. சமூகக் கட்டுப்பாடுகளுக்கும், தனிமனித உடல் உள் உந்தல்களுக்குமிடையேயுள்ள ஒற்றுமையும் - மோதல்களும் விளையாட்டுக்களாலும், நடனங்களாலும் வெளிப்படுகின்றன. குரூரநிலையிலுள்ள மனித உணர்வுகளைப் பண்பட்ட நிலைக்கும், சமூக இசைவாக்கல் நிலைக்கும் அசைத்துச் செல்வதில் இவை இரண்டும் பலம் பொருந்திய இயக்கங்களாகச் செயற்படுகின்றன. சமூகத்தில் ஊடுருவியுள்ள நிரந்தர நிறைவின்மைக்கும் முரண்பாட்டுக்கும் வடிகால்களாக விளையாட்டுக்களும், நடனங்களும் ஆக்கம் பெற்றன.

ஆடலுக்கும் விளையாட்டுக்குமிடையே உள்ள தொடர்புகள் பழந் தமிழ் இலக்கியங்களிலே பரவலாகக் காணப்படுகின்றன. “நயந்து ஆடும் விளையாட்டு” என்ற தொடர் அகநானாற்றில் வருகின்றது. “நகை விளையாட்டு” என்ற தொடர் ‘குறுந்தொகையில் இடம் பெறுக’ ந்றது. விளை+ஆட்டு = விளையாட்டு. அதாவது விளைவுதரும் ஆடலே விளையாட்டு என்று விரித்துரைக்கப்படுகின்றது. அச்தியாடல், அலவன் ஆடல், புள்ளாடல், ஊசலாடல், பந்தாடல் போன்ற தொடர்களில் விளையாட்டும் ஆடலும் ஒன்றெனக் கலந்து நிற்றலைக் காணலாம்.

தமிழர்களின் மரபுவழி விளையாட்டாகவும், ஆடலாகவும் விளங்கிய “குரவை” ஆடலை ஆராய்ந்து பார்க்கும் பொழுது, விளையாட்டுக்கும் ஆடலுக்குமுள்ள தொடர்புகள் மீள வலியுறுத்தப்படுதலைக் காணலாம். “பரதமகளிர் குரவையோ டொவிப்ப” (97), “மன்றுதொரு நின்ற குரவை” (615) முதலாம் தொடர்கள் மதுரைக்காஞ்சியில் இடம் பெறுகின்றன. புறநானாறு, கலித்தொகை, சிலப்பதிகாரம் முதலியவற்றில் குரவையாடலின் பல்வேறு பரிமாணங்கள் விளக்கப்படுகின்றன.

பறவைகளைப் பார்த்து அவற்றைப் போன்று ஆடுதலும், கூவதலும் பண்டைய தொழில் முறைவளர்ச்சிக்கும், ஆடல் வளர்ச்சிக்கும், விளையாட்டுக்களுக்கும் தூண்டுதல் தந்தன.

“சிறுகுறும் பறவைக் கோடி வரைவுடன்”

என்று நற்றிணையிலும் (277)

“கோழி சேக்கும் கூடுடைப் புதலின் மூளை எயிற்றிரும் பிடி”

என்று பெரும்பாணாற்றுப்படையிலும் (52),

“கோகுலமாய்க் கவுநரும் ஆகுலம் ஆகுநரும்”

என்று பரிபாடலிலும் தகவல்கள் கிடைக்கப்பெறுகின்றன. பறவைகளைப் பின்பற்றி ஆடும் பொழுது, அவற்றின் ஆற்றல்கள் ஆடுவோருக்குக் கிடைக்கும் என்ற நம்பிக்கையும் தொல்குடி மக்களிடத்தே காணப்பெற்றது. மழை, காற்று, வெள்ளம், வெப்பம் முதலிய இயற்கை நிகழ்ச்சிகள் தோன்றுவதற்கு முற்பட்ட துலங்கல், விலங்குகளிடத்தும் பறவைகளிடத்தும் இருத்தல் அவர்களின் அவதானித்தலுக்கு உட்பட்டது. இவ்வாறான வாழ் நிலை உணர்வுகளிலிருந்து கலை நிலை ஆக்கங்கள் வளரலாயின.

சங்க இலக்கியங்களில் பந்தாடல் பற்றிய பல செய்திகள் காணப்படுகின்றன. “சில்லு” என்ற அமைப்புவடிவம், கோளவடிவும் தொல்சீர் அறிவியற் புத்தாக்கங்களிற் சிறப்புப் பெற்றிருந்தன. விரைந்த நகர்ச்சிக்கு உதவும் சாதனங்களாக அவை செயற்பட்டன. தமிழ் மரபில் மனித ஆற்றல் மேம்பாட்டுக்கும் விரைந்த செயற்பாட்டுக்கும் குறியீடாக ‘பந்து’ அமைந்தது.

“பந்து நிலத்து ஏறிந்து பாவை நீங்கி

என்று நற்றிணையிலும் (179),

“வரிப்பனை பந்தொடு பாவை தூங்க”

என்று திருமுருகாற்றுப்படையிலும் (68),

“மலராமாலைப் பந்து கண்டனன்”

என்று புறநானாற்றிலும் (33) செய்திகள் இடம் பெற்றுள்ளன.

விரைந்த அசைவுகளும், செயற்பாடுகளும் ஆடலையும், விளையாட்டையும் வளப்படுத்தின. இவை பரதநாட்டிய அமைப்பின் பிற்கால வளர்ச்சியிலே பெரிதும் செல்வாக்குச் செலுத்தியுள்ளன.

ஆடலும் விளையாட்டும் பொருளாக்கச் செயல்முறைக்கு நேரடியா

கத் துணை செய்தன. தானியக்க கதிர்களைக் கொய்து கோவைப்படுத்தித் திரட்டுதல், காயவைத்தவற்றை மாலைபோன்று தொடுத்துச் சேமித்து வைத்தல், முதலியவை தொல்குடியினிடத்துக் காணப்பட்ட பொருள் நிலைப்பட்ட மாலையாக்கங்களாக இருந்தன. இலை, பூ, காய், பழம் முதலியவற்றை மாலையாக்கும் வழக்கமும் காணப்பட்டது. ஆடலும், பாடலும், விளையாட்டுமாய் இவ்வாறான தொழிற்பாடுகள் நிகழ்த்தப் பட்டன.

“பூக்கொய் மகளிர்” என்று குறுந்தொகையிலும் (26),

“பந்தழைமா மகளிரோடு” என்று பட்டினப்பாலையிலும் (91), இவை

தொடர்பான தகவல்கள் காணப்படுகின்றன.

மாலைதொடுத்தவின் இயக்கப்பன்புகளை மிக நளினப்படுதல் தற்காலப் பரத நாட்டிய அசைவுகளிலே சிறப்பாகக் காணப்படுகின்றன.

உற்பத்திப் பெருக்கோடு ஆடலும், பாடலும், விளையாட்டும் நேரடியாக இணைந்து காணப்பட்டன. இவை காய்களைச் சேர்த்தல், உருட்டி எடுத்தல், முதலிய பாரம் பரியமான செயற்பாடுகளினாற் புலப்படும். “கல்லார் கிறா அர் நெல்லி வட்டு ஆடும்” என நற்றிணையிலும், (3) “வட்டு உருட்டு வல்லாய்” எனப் பரிபாடவிலும் (18), செய்திகள் காணப்படுகின்றன. அவை வட்டு ஆடல்கள் எனப்பட்டன. தானியங்களை அளத்தல், இடித்தல், புடைத்தல் முதலியவற்றோடு விளையாட்டும் நடனங்களும் இணைந்திருந்தன. அவை “வள்ளை ஆடல்கள்” எனப் பட்டன.

தொழில் நுட்ப வளர்ச்சியிலும் மாதிரி உருவங்களை வடிவ அமைத்தல், அச்சுவடிவங்களை அமைத்தல் முதலியவை சிறப்பார்ந்த தொழிற்பாடுகளாக இருந்து வந்துள்ளன. தமிழ் இலக்கியங்களில் “பாவை புனைதல்” என்ற இச்செயற்பாடு குறித்துரைக்கப்பட்டது. பாவைபுனைதலோடு இணைந்த ஆடலும், பாடலும், விளையாட்டும் வளர்ச்சி பெறலாயின.

“நெய்தல் பரப்பில் பாவை கிடப்பி” என்று குறுந்தொகையிலும் (114), “செந்நீர்ப் பசும் பொன் புனைந்த பாவை” என்று மதுரைக்காஞ்சியிலும் (410), இவை தொடர்பான ஆதாரங்கள் கிடைக்கப் பெறுகின்றன. மாதிரி உருவங்கள் செய்யும் தொழில் நுட்ப வளர்ச்சியின் கோலங்களை, சிறுதேர் செய்தல், சிற்றில் செய்தல் முதலியவற்றுடன் தொடர்புடைய விளையாட்டுக்களும் ஆடல்களும் புலப்படுத்தும்.

“தச்சன் செய்த சிறுமா வையம்

ஊர்ந்து இன்புறா அர் ஆயினும் கையின்

ார்ந்து இன்புறாம் இளையோர் போல”

என்று குறுந்தொகையிலும் (61), “மான்றோற் சிறுபறை கறங்கக கல்லெலன்” என்று மலைபடுகடாத்திலும், (321),

“பரி புனை சிற்றில் பரி சிறந்து ஓடி”.

என்று நற்றிணையிலும் (123).

“வரிமணல் முன்வரச் சிற்றில் புனைந்த” என்று கலித்தொகையிலும் (114) அடிகள் காணப்படுகின்றன.

பறவைகள், விலங்குகள் முதலியவற்றை விரட்டித் தினைப்புலங்காத்தல் தொடர்பான ஆடல்கள் உற்பத்திப் பெருக்கோடு நேரடியான இணைப்புக்களைச் சொன்னிருந்தன. இவ்வகை விளையாட்டுக்கள் “கவண்” விளையாட்டுக்கள் என்றும், “கவண் ஆடல்கள்” என்றும் குறித் துரைக்கப்பட்டன. ‘சுடுவிசைக் கவணின் எறிந்த சிறுகல்’ என்ற தொடர் அகநானாற்றில் (292) இடம் பெற்றுள்ளது.

“ஊசல்” என்ற எண்ணக்கருவும் தொழில் நுட்ப அறிகை வளர்ச்சியில் சிறப்புப் பெற்றதாக அமைந்தது. ஊசல் என்ற அமைப்பியல் சிறு பிள்ளைகளைத் தாலாட்டும் தொட்டில், பால், தயிர் வைக்கும் உறி, அடுக்களையில் தானியங்களையும், வற்றல்களையும் காயவைக்கும் தொங்கி, நீர் இறைப்புக்குப் பயன்படும் பட்டைக்கொடி, அல்லது பட்டைக்கயிறு முதலியவற்றின் ஆக்கத்துக்குப் பயன்பட்டது. ஊசலாடலைப் பாவனை செய்தலும், ஊசலமைத்து ஆடலும், விளையாட்டுக்களாக அமைந்தன.

“ஊசல் ஊர்ந்து ஆட, எரு ஞான்று வந்தானை” என்ற தொடர் கலித்தொகையில் (37.14) இடம் பெற்றுள்ளது.

கீரை கொய்தல், நீர் விசிறல், கலம் ஏந்தல், மோர்கடைதல், கூடை முடைதல் போன்ற தொழில் முறைகளோடு இணைந்த ஆடல்களும், விளையாட்டுக்களும் தமிழ்களது மரபு வழி அறிகைமுறைச் சொத்துக்களாக இருந்தன. காலவோட்டத்தில் தொழில் முறைமைகள் வளர்ச்சி யடைய, தொழிற்பிரிவுகள் பன்முகமாகி வளர், தொழிலும், விளையாட்டும் ஆடல் முறைகளும் தனித்தனித் துறைகளாகப் பிரிந்து சென்றன. பலவகைக் கூத்துக்கள் தோன்றியமையும், கூத்தர், ஆடல் மகளிர் என்ற பிரிவினர் வளர்ச்சியுற்றமையும், பிற்கால நிகழ்ச்சிகளாயின. சிலப்பதி காரம், மணிமேகலை முதலியவற்றில் இந்த வளர்ச்சிக் கோலங்களைக் காணலாம்.

ஆடல் அழகியலும் தகவற் கோட்பாடும்

தகவற் கோட்பாட்டின் வளர்ச்சி, உயிரறிவியல் (Cybernetics) என்ற ஆய்வுப் புலத்தின் வளர்ச்சி முதலியலை, நவீன அழகியல் ஆய்வுகளில் செல்வாக்குச் செலுத்தத் தொடங்கியுள்ளன. தகவலின் அமைப்பு, வகை, பண்புகள் அவை ஊடுகடத்தப்படும் சாதனங்கள், அவற்றினால் ஏற்படுத்தப்படும் தாக்க விளைவுகள் முதலியலை, தகவற் கோட்பாட்டில் விளக்கப்படுகின்றன. மனிதரும் விலங்குகளும் தமக்குரிய மூளையைப் பயன்படுத்தித் தகவல்களை உள்வாங்குவதற்கும், தொகுத்தலும், துலங்கு தலும் பின்னாட்டல் பெறுதலும் உயிரறிவியத்தினால் விளக்கப்படுகின்றன.

தகவற் கோட்பாட்டினையும், உயிரறிவியத்தையும் இணைக்கும் சாதனமாகக் கணிப்பொறிகள் விளங்குகின்றன. ஆயினும் மனவெழுச்சி களும் உணர்ச்சிகளும் கலந்த வடிவினராக மனிதர் துலங்குவது போன்ற அமைப்பில் செற்படுமளவிற் குரிய கணனிகள் இன்னமும் கண்டு பிடிக்கப்படவில்லை. ஆயினும் அதற்குரிய ஆய்வுகள் தொடர்ந்து நிகழ்ந்த வண்ணமுள்ளன.

கலையாக்கத்திற் குறியீட்டு, ஆக்கம் (Symbol formation) சிறப்பார்ந்த இடத்தைப் பெறுகின்றது. குறியீடும் அதற்குரிய கருத்து வடிவமைப்பும், தனிமனித இயல்புகளுக்கும், உணர்ச்சிகளுக்கும் ஏற்ப மாறுபடும் தன்மை கொண்டவை. ஆடல் அழகியலிற் கருத்துக் குறியீடும், உணர்ச்சிக் குறியீடும் சங்கமமாகின்றன. சிலசமயங்களிற் குறித்த சமூக சந்தர்ப்பத் துக்கும் பொருந்தும் வகையிலும், விளக்கும் வகையிலும் அவை அமைந்து விடுகின்றன. இந்நிலையில் ஆடற் செய்தி வடிவமைப்பிற் “குறுக்கீடுகள்” என்ற அவலம் தோன்றலாம். சில சந்தர்ப்பங்களிற் “பெருக்கி” என்ற செயற்பாடு தோன்றலாம். பெருக்கி என்பது ஆடற் செய்தியை உள்வாங்கும் ஒருவரிடத்திலே தோன்றும் மிகையான துலங்கற் பிரவாகமாகும்.

ஆடல் என்பது பின்வரும் பரிமாணங்களைக் கொண்டதாகப் பொதுவாக அமையும்:-

- (அ) தொழில் நுட்பப் பரிமாணம்
- (ஆ) அறிவுப் பரிமாணம்
- (இ) உணர்ச்சிப் பரிமாணம்

(ஏ) உடலியக்கப் பரிமாணம்

(ஒ) சமூகப் பரிமாணம்

மேற்கூறிய பரிமாணங்களின் ஒன்றிணைவாகவும், நிறைவாகவும் ஆடலின் அழகியற் பரிமாணம் அமைகின்றது.

தகவல் அடிப்படையில் ஆடற்கலையை ஆராயும் பொழுது ஆடுபவர், ஆடல் வடிவம், அதனைப் பெறுபவர் என்ற மூன்று தனிமங்களாக வகைப்படுத்தி விளக்கலாம். ஆடுபவர் அமைக்கும் குறியீட்டு ஒழுங்கமைப்புக்களை இரசித்து மூளை மீன் ஒழுங்குபடுத்தலும், விளங்குதலுமான செயற்பாடுகளைப் புரிகின்றது. பூர்வீக நடனங்களில் ஆடுவோர் - பார்ப்போர் ஆடுவோராக மாறுவர். இன்றைய பெரும்பாலான ஆடல்கள் ஆடுவோர், பெறுவோர் அல்லது இரசிப்போர் என்ற இரு நிலை மாந்தர்களை ஏற்படுத்தி விட்டது. ஆடல் என்பது ஒழுங்கமைந்த கல்விச் செயல்முறைக்கு உட்பட்ட கலையாக வளரும் பொழுது, இந்த நிலை ஏற்படுகின்றது. இதனைத் தகவல் அடிப்படையிலும் உயிரறிவிய அடிப்படையிலும் கூறுவதானால் ஆடல் என்பது ஒரு பரப்புகைப் பண்புடைய (diffusions) கலையாக வளர்ச்சியடைந்து விட்டது எனலாம்.

காலமாற்றம், கருத்துமாற்றம், உணர்ச்சிமாற்றம் முதலியவற்றால் பழைய குறியீடுகள் பொருண்மை குன்றியதாக மாறும் பொழுதும், புதிய குறியீடுகள் ஆட்சிபெறாதிருக்கும் பொழுது ஆடற் கருத்து விளக்கத்திற் குறுக்கீடுகள் தோன்றலாம்.

ஆடல் சிறப்படைய வேண்டுமாயின் அதன் கருத்தில் விணைத்திறன், குறியீட்டு அமைப்புக்களில் விணைத்திறன், முதலியலை இருத்தல் வேண்டும். இந்நிலையில் ஆடலின் தகவற் பரிமாணங்களைப் பகுத்தாராய்தல் முக்கியமானது. ஆடலின் தகவல் பின்வரும் பண்புகளைக் கொண்டதாக அமையும். அவையாவன,

(அ) கருத்துத்தகவல்

(ஆ) முறைசார்ந்ததும் பொருள் சார்ந்ததுமான தகவல்

(அ) இன்பம், துன்பம், வீரம், பயம் முதலியனவும் அவற்றால் உருவாக்கப்படும் சந்தர்ப்பங்களும், சமூகத்தளமும், ஆடலின் கருத்துத் தகவலாக அமையும்.

(ஆ)முறை சார்ந்ததும், பொருள் சார்ந்ததுமான தகவலில் ஆடல் வடிவமைப்பு குறியீட்டு ஒழுங்கமைப்பு, ஜிதியமைப்பு, இசையமைப்பு முதலியலை இடம் பெறுகின்றன.

கலை தொடர்பான பெறுபவர்களின் கருத்தாக்கம், அளவீடு செய்யப்படும் பொழுது சிக்கல்களை எதிர் கொள்ளுகின்றது. அதாவது அழகியல் சார்ந்த தகவல்கள் ஒருவரின் மூளையுடன் தொடர்பு கொண்டு உள்ளார்ந்த கிளர்ச்சிகளை ஏற்படுத்துகின்றது. சாதாரண உடலசைவுகள் ஆடலின் பொழுது சிறப்பார்ந்த பொருளை உணர்தலும் கருத்து விளக்கத்திலே கவனிக்கப்பட வேண்டியுள்ளது. ஆடலைப் பார்ப்போரின் கருத்து விளக்கம் அதிக அளவு நெகிழ்ச்சி வீச்சுக்களைக் கொண்டிருக்கும். இந்நிலையில் ஆடலின் தகவற் பரிமாணங்கள் சிக்கலாகிச் செல்கின்றது.

இந்நிலையில் அறிவுசார் தகவல்கள், அழகியல் சார் தகவல்கள் என்ற இரு நிலைகளிலே ஆய்வு முன்னெடுக்கப்படுதலுண்டு. உள்ளத்திலே நிகழும் தகவல் ஒழுங்கமைப்பில் இரண்டுக்குமிடையே வேறுபாடு காண்பதற்கு உளவியலாளர் முனைந்துள்ளனர். அழகியல் சார்ந்த தகவல்கள் வலப்பாக மூளையுடன் கூடுதலான தொடர்பு கொண்டிருக்கும் என்ற கருத்து முன் வைக்கப்பட்டுள்ளது.

அறிவுசார் தகவல்களிலே கருத்துக்களுக்குப் பிரதியீடும் அதற்குப் பதிலாக இன்னொன்றை வைக்கக்கூடிய பண்பும் காணப்படும். ஆனால் அழகியல் சார்ந்த தகவல்களிற் பதிற்பதிகையின்மை (IRREPLACEABILITY) காணப்படும். உதாரணமாக சிவன்பார் வதி ஆடலுக்குப் பதிலாக வேறெந்த ஆடலையும் வைப்புச் செய்ய முடியாது. இவ்வாறான கருத்துக்களின் பின்புலத்தில், ஆடல் அழகியலும் தகவற் கோட்பாடுகளும் தொடர்பான ஆய்வுகள் திறனாய்வுத் துறையில் பல வெளிச்சங்களை ஏற்படுத்தும்.

KAARTHIGEYAN
PUBLICATIONS

PRINTING PUBLISHING DESIGNING PLATE MAKING

501/2, GALLE ROAD,
HOTEL CEYLON INNS SHOPPING COMPLEX,
WELLAWATTE, COLOMBO-06.

TEL: 595875,

FAX: 595454.